

10.18132/LFZE.2017.9

SZABÓ JUDIT

HAGYOMÁNY ÉS MEGÚJULÁS

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2017

10.18132/LFZE.2017.9

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

HAGYOMÁNY ÉS MEGÚJULÁS VERESS
SÁNDOR VONÓSNÉGYESEIBEN

SZABÓ JUDIT

TÉMAVEZETŐ: KERESZTES NÓRA

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2017

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás	iv
I. Bevezetés	v
II. Rövid életrajzi áttekintés	1
III. Veress és Végh	4
IV. A vonósnégyesek első bemutatói	7
V. Az 1. vonósnégyes elemzése	11
Bevezetés	11
1. tétel	12
2. tétel	34
3. tétel	41
VI. A 2. vonósnégyes elemzése	62
Bevezetés	62
1. tétel	62
2. tétel	81
3. tétel	92
VII. Összegzés	106
VIII. Függelék	109
IX. Bibliográfia	110

Köszönetnyilvánítás

Szeretném megköszönni elsősorban családomnak a türelmet és a segítséget munkám során.

Keresztes Nórának, konzulensemnek, aki folyamatosan figyelemmel kísérte és kontrollálta a munkafolyamatot, szakirodalmat ajánlott és javította a tévedéseimet.

Holló Aurélnak a kottapéldák elkészítéséért,

Hoós Andreának a partitúrák és az elektronikus anyag kezeléséért,

Szervánszky Natashának az anyanyelvi lektorálásért,

továbbá az **LFZE könyvtár dolgozóinak**, a **Herczeg-Print KFT-nek** és a **Kucsák Könyvkötészetnek**.

Szabó Judit, Göd, 2017. március 10.

Bevezetés

A Veress kamarazenéjének részletes elemzésével foglalkozó szakirodalom magyar, és idegennyelvű kínálata is meglehetősen szűkös. A téma iránt komolyabban érdeklődők leginkább német, esetleg angol nyelven olvashatnak tanulmányokat műveiről. Koncerttermeinkben is ritkán csendülnek fel művei, pedig az életmű bővelkedik remekművekben. Ez egyrészt azzal magyarázható, hogy 1949-ben emigrált az akkori politikai légkör hatására (a neki ítelt Kossuth-díjat sem vette át), így tulajdonképpen a vasfüggöny ezen oldalán a rendszerváltás előtt művei előadását politikai okokból nem támogatták. Másrészt – itt elsősorban kamaraműveire gondolok – aprólékos kidolgozottságuk miatt rendkívüli technikai és zenei nehézséget állítanak az előadók elé.

Veress műveivel először 1997-ben, a Budapesti Fesztiválzenekarban, Schiff Andrással, Várjon Dénessel és Heinz Holligerrel való együttműködés során kerültem kapcsolatba; ekkor vettük lemezre a Zongoraversenyt és az *Hommage à Paul Klee* című fantáziát. Tíz évvel később, 2007-ben a Művészetek Palotája adott otthont egy többnapos Veress-fesztiválnak, ahol a Keller Vonósnégyes csellistájaként 2. vonósnégyesének előadásában működtem közre és további jelentős műveit ismerhettem meg, amelyek tulajdonképpen az életmű kamaraműveinek gerincét alkotják. Ilyen például a *József Attila-dalok* énekhangra és zongorára, a Trió hegedűre, mélyhegedűre és gordonkára és a Szólószonáta gordonkára. Ez adta az ötletet, hogy alaposabban megismerjem Veress kamarazenei munkásságát, ezen belül pedig két vonósnégyesét.

A vonósnégyesek szerkezete a nyugat-európai neoklasszikus irányzatokat, harmóniavilága a kodályi-bartóki hangrendszer követi, ezzel együtt Veress zenéje mégsem kelti Bartók-epigon érzetét, csupán erős lelki rokonságot mutat, mert a személyes, hiteles érzelmek mindig ott állnak a hangjai mögött. Az őt ért zeneszerzői hatásokat beépítette, de úgy hasznosította, hogy saját egyéniségét soha nem adta fel. Külföldön született műveiben is mindvégig Bartók és Kodály folytatója, lélekben magyar maradt. Öszintén remélem, hogy dolgozatomban sikerül képet adnom Veress hagyománytisztelő, ugyanakkor új utakat kereső egyéniségéről, zenéjének magasrendűségéről.

A partitúrák, amelyeket az elemzéskor használtam a milánói *Editio Suvini Zerboni* kiadásában jelentek meg. A lábjegyzetekben felsorolt források mellett az alábbi – a disszertáció elkészítéséhez elengedhetetlen – műveket tanulmányoztam:

- Bartók Béla: „A parasztzene hatása az újabb műzenére.” In: Szöllősy András (szerk.): *Bartók Béla válogatott írásai*. Budapest: „Művelt nép” tudományos és ismeretterjesztő kiadó, 1956. 189—195.
- Bartók Béla: „Magyar népzene és új magyar zene.” In: Szöllősy András (szerk.): *Bartók Béla válogatott írásai*. Budapest: „Művelt nép” tudományos és ismeretterjesztő kiadó, 1956. 203—214.

- Bartók Béla: „Magyar népzene és új magyar zene.” In: Tallián Tibor (szerk.): *Bartók Béla írásai I.* Budapest: Zeneműkiadó, 1967. 129—137.
- Berlász Melinda: „Veress Sándor népzenei írásai.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korunkról.* Budapest: Püski Kiadó Kft. 2001. 300—306.
- Bárdos Lajos: „Háromféle pentatónia 1., 2.” *Parlando* 23/5 (1981. május): 10—15.; *Parlando* 23/6 (1981. június): 23—28.
- Bárdos Lajos: „Heptatónia tertia 1., 2.” *Parlando* 24/4 (1982. április): 15—17.; *Parlando* 24/5 (1982. május): 20—24.
- Berlász Melinda: „Kodály Zoltán és Veress Sándor levelezése”. In: Berlász Melinda (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai. A hagyomány és a hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007. 175—222.
- Bónis Ferenc: *Így láttuk Bartókot. Harminchat emlékezés.* Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
- Bónis Ferenc: „Veress Sándor.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Üzenetek a XX. századból. Negyvenkét beszélgetés a magyar zenéről.* (Budapest: Püski Kiadó Kft., 2002): 108—135.
- Hohmaier, Simone: *Ein zweiter Pfad der Tradition Kompositorische Bartók-Rezeption.* Saarbrücken: Pfau Verlag, 2003. 233—238.
- Kárpáti János: „Az arab népzene hatásának nyomai Bartók II. vonósnégyesében.” *Új zenei szemle* 7/7 (1956. július): 8—15.
- Kárpáti János: „Népzene és tizenkétfokúság Bartók zenéjében.” *Magyar Zene* 10/1 (1969. január): 21—35.
- Kárpáti János: „Polimodális kromaticizmus.” *Muzsika* 14/3 (1971. március): 4—8.
- Kárpáti János: *Bartók kamarazenéje.* Budapest: Zeneműkiadó, 1976. 175—271.
- Kárpáti, János: „Beethoven és Bartók vonósnégyes-művészetének közös vonásai.” In: *Bartók-analitika. Válogatott tanulmányok.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2003. 11—26.
- Kárpáti János: „Az elhangolás jelensége Bartók kompozíciós technikájában.” In: *Bartók-analitika. Válogatott tanulmányok.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2003. 127—139.
- Kárpáti János: „Tiszta és elhangolt struktúrák Bartók zenéjében.” In: *Bartók-analitika. Válogatott tanulmányok.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2003. 140—155.
- Kárpáti János: „Szecesszió a zenében: Bartók I. vonósnégyese.” In: *Bartók-analitika. Válogatott tanulmányok.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2003. 207—219.
- Kodály Zoltán: „A folklorista Bartók.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Visszatekintés II: Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok.* Budapest: Argumentum Kiadó, 2007. 450—455.
- Mason, Colin: „Sándor Veress.” In: Heindrich Lindlar (szerk.): *Music der Zeit. Ungarische Komponisten.* Bonn: Verlag Boosey & Hawkes, 1954. 60—62.
- Riskó Kata: „Népzenei inspirációk Bartók stílusában.” *Magyar Zene* 53/1 (2015.1): 68—94.

- Somfai László: „Bartók 5. vonósnégyese. A zeneszerző kiadatlan formai analízise.” *Muzsika* 14/12 (1971. 12): 26—28.
- Somfai László: „A zeneszerzői autoanalízis.” In: Takács Ágnes (szerk.): *Zeneelmélet, stílselemzés. A Bárdos Lajos 75. születésnapja alkalmából tartott zenetudományi konferencia anyaga*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977. 109—119.
- Somfai László: „Bartók formatani terminológiájának korai forrásai.” In: Berlász Melinda, Domokos Mária (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1979. 7—17.
- Somfai László: „»Per finire«: Gondolatok Bartók finale-problematikájáról.” In: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981. 255—264.
- Somfai László: „Sajátos formastruktúra az 1920-as évek hangszeres kompozícióiban.” In: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981. 265—269.
- Somfai László: „A magyar kulminációs pont Bartók hangszeres formáiban.” In: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981. 270—278.
- Somfai László: „Bartók népzenei forma-terminológiája.” In: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981. 279—297.
- Tallián Tibor: „Bartók-marginália.” In: Berlász Melinda, Domokos Mária (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1979. 35—46.
- Traub, Andreas: *Sándor Veress. Festschrift zum 80. Geburtstag*. Berlin: Verlag K. Haseloff, 1986.

Veress a zenetörténet egy különleges időszakában – a 20. század első felében – alkotott, melynek lázas útkeresésében óriási szerepet vállalt. Munkásságával elsősorban a népzene kutatásban, a nyugat-európai törekvések és a magyar népzenei értékek összeolvasztásával emelkedett ki a Bartók utáni magyar zeneszerző-generáció tagjai közül. A vonósnégyesek elemzésében – amely disszertációm gerincét adja – a szerző nyelvezetének legjellemzőbb vonásainak bemutatására, valamint a Bartók vonósnégyesekkel való rokonság részletes feltárására helyeztem a hangsúlyt. A 139 kottapélda – amely első pillantásra soknak tűnhet, és amely közvetlenül a szöveghez kapcsolódik, nem pedig a dolgozat függelékében található – ennek a törekvésnek a könnyebb áttekinthetőségét szolgálja.

Rövid életrajzi áttekintés

Disszertációm fő vonulatához ugyan csak marginálisan kapcsolódik az életrajz, de szükségét éreztem nagyobb vonalakban felvázolni Veress életútját a vonósnegyesek életműbe illesztése végett. A források néhány személyes beszélgetéstől eltekintve¹ nem saját kutatásaim, hanem a disszertáció során sokszor említett Veress Sándor tanulmánykötet Berlász Melinda szerkesztésében, és Bónis Ferenc összegyűjtött írásai, amelyben a szerző beszél élete fontosabb állomásáról.

Veress Sándor, aki Kolozsvárott született 1907-ben egy kiemelkedő zenei korszak jelentős képviselője azok közül, akiket Bartók követőinek nevezünk. Zenei tehetsége korán megmutatkozott, így, amikor a család Budapestre költözött az apa munkahely-változtatása okán, az ottani elemi iskolai énektanárnője zenetanulásra buzdította a gyermek Veressét. A család a kolozsvári hagyományokat új otthonában is folytatta; vasárnaponként házimuzsikálást szerveztek, amelybe később Veress is bekapcsolódott. Ezek az élmények alakították egyéniségét és terelték érdeklődését olyan mértékben a zene irányába, hogy felvételt nyert a budapesti Zeneakadémia előkészítő osztályába, ahol Kodálytól zeneszerzést, Bartóktól pedig zongorázást tanulhatott. Zeneszerzéstanulmányait 1929-ben fejezte be, zongorából 1932-ben kapott diplomát, mint zongoratanár. Első találkozása a népzenevel, azon belül a népdallal nagyszülei nyaralójában érte, ahol a család szolgálatában álló pesztonka rengeteg somogyi népdallal ismertette meg, amelyek még idős korában is hatással voltak zenei egyéniségére. A népzene iránti érdeklődése és szeretete később is megmaradt, olyannyira, hogy 1930 nyarán gyűjtőútra indult Moldvába, hogy a magyar népzénét kutassa és az ottani – akkor még feldolgozatlan – népdalkinccsel ismerkedjen és gyűjtsön a Nemzeti Múzeum számára, ahol a népzenei osztályon Lajtha László mellett gyakornokoskodott.² A Néprajzi Múzeumban is az ő irányítása mellett kezdte meg a gyűjtések lejegyzését.

A húszas években született darabjaiban Chopin, Brahms és Schumann hatása érezhető, balladákat, dalokat komponált, elsősorban magyar költők verseire. 1925-1930 között öt évig folytatott zeneszerzői tanulmányokat Kodálynál, akihez Koessler János irányította — eredetileg öt szemelte ki Veress professzorának azzal az elgondolással, hogy ő volt Bartók és Kodály tanára is. 1929-ben komponált zongoraszonátájára Bartók is felfigyelt – ez fordulatot hozott zongoraművészi és zeneszerzői pályáján is, mivel az 1930/31-es tanévtől Bartók tanítványa lesz, bár hivatalosan Székely Arnold növendékeként tartják nyilván. Az említett zongoraszonáta-előadás után nagyot nőtt Bartók szemében mint zeneszerző és mint zongorista, talán ez is hozzájárult – a nagy

¹ Heinz Holliger oboaművész és zeneszerző, Veress tanítványának történeteire gondolok.

² Bónis Ferenc: „Veress Sándor.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Üzenetek a XX. századból*. (Budapest: Püski kiadó Kft. 2002): 108—135.

érdeklődést kiváltó moldvai népdalgyűjtésen kívül – ahhoz, hogy 1934-től, amikor a népdalanyagot rendszerezték a Magyar Tudományos Akadémián, már Bartók munkatársai között találjuk Veress.

Bartók inspiráló közelsége jó hatással volt a komponálásra is; Veress egyéni hangja itt már kiforrott, és beszélhetünk első alkotó periódusról, amely Terényi Ede szerint 1931–1951-ig tart.³ „Veress Sándor személyében kiváló komponista, lelkes népzene gyűjtő, hivatását szerető pedagógus és saját műveit eredetien zongorázó előadóművész bontakozott ki a harmincas évek elején.”⁴ Ebbe a periódusba tartoznak hangszeres szonatinái, vokális művek, amelyekben saját gyűjtésű, régi stílusú csángó népdalokat dolgoz fel úgy, hogy nemcsak harmonizálta őket, hanem annak anyagkészletét és tematikáját használta fel. A szonatinák komponálásakor kialakított szabadabb technika a nagyobb szabású művekben is visszaköszön; az első ilyen mű az 1932-ben írt 1. vonósnégyes, amely 1935-ben zeneszerzői minőségben meghozta a nemzetközi sikert számára az ISCM prágai fesztiválján. Ettől kezdve zongoristaként és zeneszerzőként is egyre többet kezdett utazni egyrészt mint Végh Sándor kamarapartnere, másrészt mint komponista, akit művei kiadása okán Londonba, később bemutatókra Stockholmba, Rómába, Bernbe, Bázélbe hívtak meg. Az 1937-ben elkészült 2. vonósnégyes személyes fordulatot is hozott életébe; a budapesti bemutató után ismerkedett meg későbbi feleségével, aki Londonból jött Kodályhoz tanulni és hallotta az előadást, amely annyira tetszett neki, hogy meg szeretett volna ismerkedni a szerzőjével. A szakmai ismeretség a magánéletben folytatódott; menyasszonyával – aki később felesége lett – Londonba utaztak, hogy egzisztenciát teremtsenek maguknak, de Veress a 2. világháború kezdetén, 1939-ben hazatért Magyarországra, ahol ismét születtek új művek, mint például a *Japán szimfónia*, a *Szent Ágoston psalmusa az eretnekek ellen*, kórusművek, és befejezte a 2. hegedű-zongora szonátát is. Az ő szavaival élve: „[...] sikerült gyökereimet oly mélyre eresztetni a magyar zenei humuszba, hogy immár tudtam: ezt soha nem veszíthetem el, ezt magammal vihetem mindenhova.”⁵

A háború befejezése utáni jelentős művei a Bartók halálára komponált gyászzene, a *Threnos*, gyermekek számára írt zongoradarabok: a *15 kis zongoradarab* és a *Billegetőmuzsika*. A komponálás mellett újra lehetősége nyílt külföldre utazni; Angliába, Skóciába, Walesbe, amely út későbbi zsűrizéseinek megalapozója volt. Bázélben előadást tartott az első nemzetközi népzene-kongresszuson, majd 1949-ben Stockholmba utazott balettzenéje, a *Térszili Katica* bemutatójára, onnan pedig Rómába további előadások céljából. Innen politikai okok miatt már nem tért haza, így a neki felajánlott Kossuth-díjat sem vehette át.

³ Terényi Ede: „Veress Sándor alkotóperiódusai. Stíluselemzés.” In: Berlász Melinda (szerk.): *Veress Sándor*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982): 58–135. 60–63.

⁴ Demény János: „Veress Sándor – Életmű-vázlat”. In: Berlász Melinda (szerk.): *Veress Sándor*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982): 12–57. 12–23.

⁵ Bónis Ferenc: „Veress Sándor.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Üzenetek a XX. századból*. (Budapest: Püski kiadó Kft. 2002): 108–135. 124.

A berni egyetem felkérésére vendégtanári állást vállalt mint a magyar illetve a közép-, és kelet-európai népzene oktatója, amelyet addig még senki nem tanított ott. Ennek folytatásaként a berni konzervatóriumban lett a zeneelmélet-, majd később a zeneszerzés-főtanszak vezető tanára, ahol bevezette a szolmizációs rendszer használatát, amely Magyarországon a Kodály-koncepció részeként vált ismertté. A svájci évek alatt kevesebb mű születik, ez részben betudható annak, hogy a tanítás teljes embert kívánt, másrészt pedig zenei stílusa is átalakulófélben volt.

A népzenei ihletésű művek után egy rövid neoklasszikus korszakot követően elérkezik a tizenkétfokúsághoz, amelynek első jelentős példája az *Hommage à Paul Klee* című fantázia két zongorára és vonószerekre. Ez a mű egyben második alkotói periódusának kezdő darabja,⁶ amelyet a Zongoraverseny követ; ezekben a művekben a tonális, modális gondolkodás együtt él a dodekafóniával, amelynek alkalmazásával először Schönberget követte, majd később – a kromatikus skálát szabadon kezelve, minden esetben a dallamot tekintve elsőrendűnek – a saját útjára lépett, amely átalakulásnak az 1961-ben komponált Vonósnégyes-verseny a legszebb példája; az 1. tétel még hagyománykövető, de a 2. és 3. tétel struktúráját tekintve újszerű és előremutató. Az emigráció alatt rövid időszakokat töltött Amerikában és Ausztráliában mint vendégtanár, de élete végéig (1992-ig) Svájcban maradt. Fia, Claudio Veress ma is ott él, apja Bázelen található életművét és szellemi hagyatékát gondozza. *Ars poeticája* legjobban saját szavaival ragadható meg:⁷

„Melodikus sor”: ez számomra sokat jelent. Bármit csináltam is életemben, [...] soha nem tértem le a melódia bázisáról. Számomra a zene gerince ma is a melódia. [...] Amikor tizenkéthangos rendszert alkalmazok, annak alapja is mindig egy *dallamcentrikus* tizenkéthangú sor. Zenei gondolkodásomnak ma is ez az uralkodó elve.

⁶ Terényi, I.m., 79.

⁷ Bónis Ferenc, I.m., 133.

Veress és Végh

Veress számos beszélgetés során idézte fel a barátjával és művésztársával, Végh Sándorral közös turnék élményeit, a Végh-kvartetthez fűződő történeteket, a vonósnégyesek bemutatóit megelőző időszakokat, barátjával a Kolozsvárott eltöltött gyermekkori kalandokat és az utolsó viszontlátás megrendítő pillanatait. Három évtizedes együttműködésük egyben szoros szellemi kapcsolatot is jelentett, ami három szakaszra tagolható tartalmi és formai alapon egyaránt. Az első periódus 1935—1937-ig tartott, az Új Magyar Vonósnégyes társaságában Veress két vonósnégyesének bemutatójával egybeforrva, amelynek Végh Sándor aktív résztvevője volt; amíg az 1. és 2. Vonósnégyes komponálása közben még csak vonótechnikai tanácsokat adott barátjának, addig a később íródott Hegedűverseny alakulásában mint kiforrott művész instruálta és inspirálta a szerzőt.

A második időszak 1938—1944-ig zajlott a Veress-Végh zongorapáros koncertjei keretében. Művészi pályájuk harmadik szakasza már mindkettőjüket emigrációban érte Svájcban, ahol Veress tanárként próbált egzisztenciát teremteni, Végh pedig szólistaként és Európa-hírű kvartettjével írta be magát a nyugat-európai zeneélet történetébe. Közös munkájuk akkori két kiemelkedő eseménye a Hegedűverseny berni bemutatója¹ és a Vonósnégyeskonzert baseli premierje volt.² A művészi munkától függetlenül életútjuk több ponton találkozik: mindketten kolozsvári születésűek, hasonló korúak, később mindketten Budapestre kerülnek, ahol Végh aktív résztvevője lesz a Veress-család házikonzertjeinek. A két fiatal között igazi barátság szövődött olyannyira, hogy Veress esküvői tanúnak kérte fel Véghet. Szakmai együttműködésükre 1937—1938 között kevesebb alkalom nyílt, mivel 1937-ben Végh Hollandiába tette át székhelyét az Új Magyar Vonósnégyessel, így találkozásaik időszakosan megritkultak és csak Végh budapesti koncertjeinek és hazalátogatásainak időpontjaira szorítkoztak. Így lehetséges az, hogy a két vonósnégyes bemutatója után nem Végh volt készülő hegedűversenye első tételének előadója.³ 1938-ban Végh hazatelepült, és a közös munka tovább folytatódott a Hegedűverseny 2. tételének komponálásakor. A versenymű eredetileg kéttételes változatából készített egy zongorakíséretes változatot is, amit 1939-ben több hollandiai városban, majd Velencében és Rómában is bemutattak. A zenekari változat Budapesten 1943-ban hangzott el.⁴ A Hegedűverseny zongora-hegedű duóra való átírása jó alkalmat adott Veressnek és Véghnek, hogy mint szonátapáros kialakítsanak egy repertoárt elsősorban kortárs magyar szerzők, de elsősorban Bartók és Veress műveiből. Művészi pályájuknak ez a második szakasza több új Veress-mű születését is elősegítette. Újdonság volt repertoárjukon a Húsz zongoradarab, amit Veress saját képességeihez mérten írt; a *Nógrádi verbunkos*, ami egy virtuóz

¹ 1959. december 14. Bern, Végh Sándor, Bern Város Zenekara, vez: Luc Balmer

² 1962. január 26. Basel, Végh Vonósnégyes, Bázeli Kamarazenekar, vez: Paul Sacher

³ Veress: „Ária hegedűre és zenekarra.” 1937. március 11. Vigadó, Ország Tivadar, vez: Kenessey Jenő

⁴ 1943. május 24. Budapest, *Új magyar zeneművek hete*. Végh Sándor, Székesfevárosi Zenekar, vez: Ferencsik János. A Hegedűverseny háromtételes változatát Végh emigrációja után Garay György mutatta be 1948-ban Budapesten.

karakterdarab átírata zongoráról hegedűre és zongorára, valamint a 2. szonáta hegedűre és zongorára, amit a Velencei Biennálén mutattak be 1941-ben.⁵ Meg kell még említenünk ebből az időszakból az 1941-ben hegedűre és zenekarra íródott *Cuka szőke csárdás* című karakterdarabot, amit az előzőekben felsorolt művekhez hasonlóan Végh később is repertoárján tartott. A koncertek közül figyelmet érdemel az Erdély visszacsatolásának alkalmából rendezett jótékonysági hangverseny Kolozsvárott 1940-ben, amelynek a két kolozsvári születésű művész örömmel tett eleget. Kettejük közös fellépései 1944-ben, a 2. világháborús események következtében véglegesen lezárultak – a 2. szonáta hegedűre és zongorára budapesti bemutatójával – és majd csak 1953-ban találkoznak újra Svájcban, de itt már mindkettejük életében más zenei kifejezőmód nyert prioritást. Végh és a nevét viselő, általa alapított vonósnégyes 1946-ban elhagyta az országot, Bécsben készültek a genfi kvartettversenyre, amit aztán fölényesen megnyertek. Ezután Franciaországba tették át működésük központját, majd Svájcban telepedtek le. A kvartett-turnék mellett Baselben tanári tevékenységet folytatott, ez a két dolog állt hivatása középpontjában. Veress eközben Budapesten a Zeneakadémia tanáraként, népzene kutatóként és komponistaként szerzett egyre nagyobb érdemeket magának, amit 1949-ben Kossuth-díjjal jutalmaztak. Ezt már nem vehette át, mert ő is elhagyta az országot és Bernben vállalt tanársegédi állást az egyetemen. Svájcban találkoztak újra, ahol Végh bemutatta a Hegedűverseny végleges, háromtételű változatát, a Végh Vonósnégyes pedig 1962-ben a Vonósnégyesverseny ősbemutatójával szerzett további érdemeket szerzőnek és előadónak egyaránt. Veress és Végh közös munkájának hagyományaihoz híven a kvartett tagjai is aktívan kapcsolódtak be a kompozíciós munkába, számos javaslattal, ötlettel járultak hozzá a mű végleges formájához. Veress Paul Sacher ösztönzésére, majd megrendelésére írta a vonósnégyesre és zenekarra írott versenyművét: belső hajlandóság és külső felkérés szerencsés találkozása.⁶ Évek óta foglalkoztatta a gondolat ennek megírására annál is inkább, mert adva voltak az ideális előadók hozzá, a Végh Vonósnégyes tagjai, akik közül Végh Sándor fiatalkori barátja, és hosszú évekig kamarapartnere volt. Ezt ösztönözte még Végh Sándor személyisége, „[...] magas hangszertektechnikai tudása, rendkívüli hangzási fantáziája”, amely „[...] újra és újra értékes ösztönzést nyújtott zeneszerzői munkámhoz.”⁷ „A darab megszületését aktívan támogatta Paul Sacher, aki azon nyugat-európai karmesterek közé tartozik, akinek Bartók révén a magyar zenéhez való kötődése és a magyar zenei nyelv stílusjegyeinek elmélyült ismerete páratlan. A feltételek tehát adottak voltak egy remekmű megszületéséhez.”⁸ Így

⁵ A 2. szonátát Kodálynak is eljátszották, aki többször is végighallgatta a művet, emiatt Végh majdnem lekéste aznapra kitűzött eljegyzését.

⁶ Paul Sacher (1906–1999) svájci karmester, a Bázeli Kamarazenekar alapítója, több zeneszerzőt, köztük Bartókot is felkéri, hogy műveket írjanak a zenekara számára. Számtalan ősbemutató fűződik nevéhez.

⁷ Berlász Melinda: „Szerzői és előadóművészi összetalálkozások Veress Sándor és Végh Sándor pályautján (1935–1962).” In: Ittész Mihály (szerk.): *Részletek az egészhez: Tanulmányok a 19. és 20. század magyar zenéjéről. Emlékkönyv a 80 éves Bónis Ferenc tiszteletére.* (Budapest: Argumentum Kiadó, 2012): 423–439.

⁸ Sándor Veress: „Zur meinem Konzert für Streichquartett und Orchester. Mitteilungen des Basler Kammerorchester.” 1962. január 19., No 100. Az idézeteket Berlász Melinda fordításában, a 7. lábjegyzetben jelölt tanulmányból használtam fel.

méltatta Veress ismertetőjében Végh Sándort és együttesét, visszatekintve szakmai barátságuk történetére. Nem sejtette, hogy ez a visszatekintés együttműködésük utolsó alkalmát és három évtizedes kapcsolatuk végét is jelenti. Végh Sándor 1962-től áttelepült Németországba, a Düsseldorf Konzervatórium mesterképző osztályát vezette, majd 1971-től Salzburg vált munkássága helyszínéül. Veress tizenkét vonóshangszerre írt művét, a *Musica Concertantét* jóval később Düsseldorfban – ahol akkor Végh tanított – is bemutatták, négy hegedűs és két brácsás Végh tanítványai közül került ki. Így Végh Sándor nemcsak mint előadóművész, hanem mint pedagógus is hozzájárult Veress zenéjének az európai zenetörténetbe való integrálásához.

A vonósnégyesek első bemutatói

Végh Sándort és Verest a baráti szálakon kívül szakmai, művészi azonosságok is összekötötték; mindketten a kortárs magyar zene népszerűsítését tűzték zászlójukra, a kamarazenének fontos helye volt életükben.¹ Végh és egyik legjobb barátja az akadémiai évek alatt Koromzay Dénes – mindketten Hubay-növendékek – régóta tervezték egy vonósnégyes alapítását.² Akkoriban és később is sokat játszottak együtt vonóstrióban és kvartettben. A végső impulzus Palotai Vilmos csellistától érkezett, aki jóval idősebb, és ezáltal tapasztaltabb is volt náluk. A negyedik tag Szervánszky Péter, Szervánszky Endre zeneszerző öccse lett, aki szintén Hubay művészképzőjébe járt, és aki az 1932/33-as tanévben elnyerte a Hubay-díjat. A Budapesti Hangversenyzenekar koncertmestere volt, és néhány évig a Waldbauer-Kerpely Vonósnégyesben is játszott. Az ő nevéhez fűződik Bartók Hegedűversenyének magyarországi bemutatója 1943-ban Kolozsvárott, 1944-ben Budapesten. Koromzay Dénes hegedűtanulmányai mellett zeneszerzést és vezénylést is tanult, majd diplomája megszerzése után Berlinbe utazott, hogy Flesch Károlynál képezze tovább magát. 1972-ig, a kvartett megszűnéséig brácsázott az Új Magyar Vonósnégyesből átszerveződött Magyar Vonósnégyesben. Palotai Vilmos Schiffer Adolf tanítványaként végzett a Zeneakadémián, majd Hugo Beckernél csiszolta tovább tudását. Vezénylést is tanult, még diákként Bartók 2. *zongoraversenyét* dirigálta a szerző közreműködésével. 1956-ig maradt az Új Magyar, később Magyar Vonósnégyes tagja. Mindannyian kiváló szólista erényekkel rendelkeztek, de a kamarazenében is otthonosan mozogtak. A három kiváló hegedűs közül a brácsa posztjára végül Koromzayt választották, mivel ő volt a leggyakorlottabb a hangszer használatában. Tudatos választásként az Új Magyar Vonósnégyes nevet vették fel, ami egy szellemi hovatartozást is jelentett, mivel a Waldbauer-Kerpely Vonósnégyes külföldön a Magyar vonósnégyes nevet használta és ezen a néven ismerte meg őket a világ – az ő zenei jelenlétüknek, hangszerjátékuknak, kifejezésüknek, ennek az iskolának kívántak a nyomdokain haladni. A műsorválasztás is ezt támasztja alá; a Waldbauer-Kerpely Vonósnégyes első koncertjén Bartók és Kodály első vonósnégyesét játszotta, az Új Magyar Vonósnégyes ugyanezen szerzők második kvartettjét tűzte műsorra. Az együttes célja kortárs szerzők műveinek bemutatása és népszerűsítése lett; szándékuk beigazolódott a nemzetközi koncertéletben elért hatalmas sikerükkel.

1933. május 2-án az Új Magyar Zene Egyesület (UMZE) által szervezett koncerten három ifjú zeneszerző — Farkas Ferenc, Kadosa Pál és Veress Sándor — művét hallhatta a közönség. Veress 1931-ben írt 1. vonósnégyesét az Új Magyar Vonósnégyes tagjai mutatták be. A kritika nagy elismeréssel szólt mind az előadásról, mind a kompozícióról, Verest „Bartók szellemében kibontakozó,” „ösztönös,”

¹Demény János, I.m., 12—23.

²Löwenberg Dániel: *Végh Sándor*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2012): 54—74.

„képességeit felmérő” szerzőnek jellemezték.³ „[...] Sok ez, ha induló zeneszerző alkotása már ilyen találó önarcképpé elevenül” — írta a darabról Jemnitz Sándor kritikus.⁴ Az 1. vonósnégyes nemzetközi sikerére 1935-ig kell várni: az Új Magyar Vonósnégyes megtisztelő felkérést kapott az Új Zene Nemzetközi Társasága⁵ XIII. Nemzetközi Zeneünnepélyére Prágába, ahol Edward J. Dent, a szervezet elnöke felfigyel a darabra, és itt indul szakmai kapcsolata Veressel. A koncerten két kortárs mű bemutatójára kerül sor; a Veress-mű mellett egy angol szerző, Alan Bush *Dialectic* című vonósnégyese hangzik el.⁶ Az eseményekről egy cikkben maga a szerző számol be.⁷ Az 1. vonósnégyes harmadik előadására újra Budapesten kerül sor az UMZE szervezésében a Fodor Zeneiskolában 1936. március 20-án. A koncertről Tóth Aladár írt elismerő szavakkal: „[...] finom artisztikus formáiban is frissen, folyamatosan daloló első tétele: előkelő, rangos helyet követel magának a legifjabb zeneszerzőnemzedék munkásságában.”⁸ Az előadók ismét az Új Magyar Vonósnégyes tagjai voltak, azonban a prágai fesztivált követően az együttes összetétele megváltozott; ezen a koncerten Szervánszky Péter helyett Halmos Lászlót hallhatta a közönség a második hegedű posztján. Szervánszky valószínűleg személyes okokból, a közte és Végh között fennálló surlódások miatt vált meg az együttestől. Halmos, eredeti nevén Spitzer László Waldbauer Imre növendékeként szerzett diplomát, diákévei alatt együtt kamarazenélt többek között Szabó Pállal, a Végh-kvartett csellistájával, Tátrai Vilmostal, a Tátrai Vonósnégyes alapító-primáriusával, és Kuttner Mihállyal, a Magyar Vonósnégyes másodhegedűsével. A 2. világháborúban fiatalon, munkaszolgálatosként vesztette életét. A kvartett útját jelzik a sikeres külföldi bemutatók Bécsben, Strassbourgbán, Párizsban, Londonban, Barcelonában, Bázelen és Genfben. A nemzetközi figyelem felülmúlta a várakozást, amihez nagymértékben hozzájárult Bartók 5. vonósnégyesének műsorra tűzése is, mivel a művet a szerzővel közösen tanulták meg, így a szakmai közvélemény fokozott várakozással tekintett a bemutatók elé Európa nagyvárosaiban. Az együttes gyakran együtt tűzte műsorára a Bartók-művet a Veress-opusszal és más kortárs magyar szerzők műveivel. Játékukat a turné összes állomásán elismerő hangon méltatták. Az 1936/37-es szezonra meghívást kaptak számos európai országba Portugáliától egészen Svédorszáig, mialatt Magyarországon is többször koncerteztek. Svájci hangversenykörútjuk után Franciaországba utaztak, ahol Lajtha László⁹ — akinek szintén műsoron tartották vonósnégyeseit — bábáskodott felettük nemcsak zenei, hanem koncertszervezői minőségben is. Külföldi rádiószerződéseket kötöttek velük, többek között Párizsban,

³ Kovács Kálmán: „Modern Magyar Muzsikuskok.” *Pesti Napló* 84/99 (1933. május): 11.

⁴ Jemnitz Sándor: „Három szerzői est.” *Népszava* 61/102 (1933. május): 6.

⁵ Internationale Gesellschaft für Neue Musik / International Society of Contemporary Music IGNM/ISCM

⁶ Alan Bush (1900—1995) angol zeneszerző, zongoraművész és tanár. Szimfonikus művek és operák szerzőjeként vált ismertté.

⁷ Veress Sándor: „A XIII. nemzetközi zeneünnepély.” *Munka*. (1935. október): 1371—1372.

⁸ Tóth Aladár: „Új Magyar Vonósnégyes a Fodor-Zeneiskola termében.” *Pesti Napló* 87/68 (1936. március): 14.

⁹ Lajtha László (1892—1963) magyar zeneszerző, népzene kutató. A Néprajzi Múzeum igazgatójaként támogatta Veress népzene kutató ambícióit, a Francia Akadémia levelező tagjává választotta. Számtalan műfajban alkotott, ezek közül operái, szimfóniái és vonósnégyesei a leghíresebbek.

ahol a Triton¹⁰ modern zenei egyesületének szervezésében koncerteztek olyan sikerrel, hogy ez azonnal magával hozott újabb fellépési lehetőségeket. A Spiral Sonor¹¹ társaság által rendezett előadásukra Darius Milhaud és Arthur Honegger zeneszerzők is eljöttek, majd elismerésüket fejezték ki az együttesnek. Valószínűleg ennek a találkozásnak a következményeként ugyanebben az évben, azaz 1937. júniusában a párizsi IGNM fesztiválon műsorra tűzték Honegger 2. és Milhaud 9. *vonósnégysesét*. Itt hangzott el ősbemutatóként Veress 2. *vonósnégysesé*. A francia turnét olaszországi körút követte, ahol tíz nap alatt kilenc koncertet adtak többek között Velencében, Veronában, Torinóban, Firenzében és Rómában is. A sikerek folyamánként az együttest a következő évadra is leszerződötték Franciaországba, Olaszországba és meghívást kaptak Észak-Afrikába is. 1937. márciusában Amsterdamban léptek fel, ahol a koncert után Székely Zoltán és felesége meghívta őket vacsorázni, majd leolvasták a vendéglátó vonósnégysesét, amit a szerző valószínűleg ott hallott először. A nagysikerű pályakezdés és gyors karrier új tervekre sarkallta a kvartett két tagját, Koromzayt és Palotait, így miután hazatértek, azt indítványozták Véghnek, hogy kérjék fel Székelyt az első hegedűsi posztra, ő pedig üljön át második hegedűsnek Halmos László helyett. Ezt az ötletet Végh – ha nehezen is – elfogadta és Székely is igent mondott azzal a feltétellel, hogy a kvartett tegye át a székhelyét Hollandiába. A kvartett három megmaradó tagja még ugyanabban a hónapban kitelepült Hollandiába, ahol repertoárjukat a klasszikus vonósnégyesirodalom műveivel bővítették tovább. A fent említett párizsi IGNM fesztiválon már az új felállásban léptek színpadra. Székely Zoltán mielőtt a kvartett primáriusa lett, már jelentős sikereket tudhatott magáénak. Bartókkal baráti viszonyban voltak, többször felléptek együtt, a 2. *rapszódia* és a 2. *hegedűverseny* ajánlása neki szól és az ősbemutató is az ő nevéhez fűződik. Koromzayhoz hasonlóan 1972-ig, a Magyar Vonósnégyses feloszlásáig az együttes vezetője maradt.

Ebben a felfelé ívelő időszakban íródott Veress 2. *vonósnégysesé*, az 1. *vonósnégysesnél* még jelentősebb alkotás az életműben. Az 1936-1937-ben komponált darabban sokkal merészebben alkalmaz ellenpontot és még nyilvánvalóbbá válik tehetsége a polifónia és a dallamosság ötvöztetésében. A művet tehát már az újjászerveződött együttes vitte sikerre Párizsban a XV. Nemzetközi Zeneünnepélyen 1937. szeptemberében, ezt követték az újabb előadások Amsterdamban, Londonban, Hilversumban, további elismerést szerezve előadóknak és komponistának egyaránt. Budapesten, a mű magyarországi bemutatóján 1937. december 18-án hallhatták a nagy érdeklődésre számot tartó darabot a Zeneakadémián. „[...] Veress Sándor új szerzeménye [...] kimagasló értéke a Bartók-Kodály utáni magyar kamarazeneirodalomnak, [...] aki ezt a muzsikát írta: zenepoéta a javából.” – így méltatta a legnagyobb elismerés hangján Tóth Aladár a művet és a zeneszerzőt.¹²

¹⁰ A Triton egy párizsi alapítású egyesület, melynek tagjai – többek között Milhaud és Honegger – a kortárs zene népszerűsítéséért hozták létre csoportosulásukat. Szoros együttműködésben állt más, kortárs zenét támogató szervezettel, például az IGNM-mel.

¹¹ Spiral Sonor: francia koncertszervező ügynökség.

¹² Tóth Aladár: „Az Új Magyar Vonósnégyses hangversenye. Veress Sándor új kvartettje.” *Pesti Napló* 88/291 (1937. december): 11.

Az 1937/38-as évadban körülbelül nyolcvan koncertre kaptak meghívást Európában, melynek teljesítésével Végh Sándor kilépett az együttesből, hazatelepült Magyarországra és új kvartettet alapított Végh Vonósnégyes névvel. Az Új Magyar Vonósnégyesben helyét egy időre Pártos Ödön, majd Alexandre Moszkowsky vette át. A Végh-Kvartett 1940-ben alakult, tagjai Végh Sándor, Zöldy Sándor, Janzer György és Szabó Pál közel negyven évig játszottak együtt ebben a felállásban, majd 1962-ben ők mutatták be Veress Vonósnégyesversenyét.¹³ Mindkét kvartett a világ ismert és elismert együttesévé vált Bartók hat vonósnégyesének interpretációjával és a magyar kortárs zene ügyének felkarolásában. „[...] A Magyar Vonósnégyes Székely Zoltánnal, meg mi sokat tettünk a magyar kamarazene érdekében az egész világon.”¹⁴

¹³Bemutató: 1962. január 26. Bazel. közr: Végh Vonósnégyes, Bázei Kamarazenekar, vez: Paul Sacher

¹⁴Borgó András: „Amikor én pályakezdő voltam... A vonó mestere: Végh Sándor.” *Muzsika* 30/5 (1987. május): 12—15. 13.

Az 1. vonósnégyes elemzése

Bevezetés

A XX. század elején nemzetközi tendenciák hatására a magyar zeneszerzőkben is felmerült az igény újabb források felkutatására acélból, hogy a magyar műzenét megújítsák. A magyar zeneszerzők is úgy érezték, hogy eljött az ideje a független, mai magyar műzene megteremtésének. A Wagnert követő szerzők már nem tudtak továbblépni és fejlődni a wagneri úton, műveik csak utánzatok maradtak. A brahmsi út sem mutatott előre, mert a mi nyelvünkötől, kultúránktól nagyon távol állt a német zene. Egy egyéni, sajátos, ízig-vérig magyar zenei stílus megteremtése volt a cél. Például a norvégoknál ennek a nemzeti sajátosságokkal bíró stílusnak a képviselője volt Grieg, a csehekénél Dvořák, az oroszoknál Muszorgszkij, majd Sztravinszkij. Ezeket a nemzeti jellegzetességeket keresve találtak rá a magyarok a kelet-európai, azon belül is a magyar parasztzenére. Ez a fokozatosan, lépésről-lépésre feltárt anyag nagyban különbözött „[...] a cigányzenekarok által terjesztett magyar városi zenétől, [...] amit a zenei világ akkoriban igen jól ismert Liszt rapszódiaiból és Brahms magyar táncából.”¹ A magyar népzeneből több elem is hatott a műzenére, elsősorban Bartókra és Kodályra, például a népdalok tonalitása, hangkészlete, dallama a ritmikája és a deklamációja. Az ősi dallamok hangkészletében nem találunk diatonikus hangsorokat, inkább középkorból ismert modusokat, keleti eredetű bővített szekundlépéseket, ötfokúságot. Bartók többek között ezt mentette át és fejlesztette tovább zenéjében úgy, hogy a különböző modusokat egymás fölé komponálta és több hangsor egyidejű megszólaltatásával hozott létre kromatikus hangsorokat. Ez teljesen különbözik a wagneri kromatikus hétfokúságtól, Bartóknál a kromatika nem alterált hangot jelent, ami oldódik egy másik hangra, hanem több hangsorból az egyiknek a többivel egyenrangú tagját. Nem vezet egy másik akkordra, nem így teremt feszültséget, funkciója inkább melodikus. Ezt az egymásra helyezést nemcsak modusokkal lehetett megtenni, hanem dúr-moll hármashangzatokkal is; itt is létrejön kromatika a kétféle akkord kis-és nagyterce között. Bartók azokat a műveket, melyekben előfordultak ilyen akkordok és együttállások, bimodálisnak, vagy polimodálisnak nevezte, attól függően, hogy két-vagy több szólamról volt szó. A polimodalitásban egyetlen alaphang van, ellentétben az atonális zenétől, ahol egyáltalán nincs alaphang és különbözik a politonális zenétől, ahol viszont több alaphang van. Bartók és követőinek zenéje polimodális, egy alaphangra épül, a modális kromaticizmus mellett, vagy annak kontrasztjaként ötfokú dallamsorokat használnak. Bartók a dallamsorokat is kromatizálta, amit elsősorban az arab népzene hatására írt műveiben, ez a fajta kromatika is egyetlen alaphanghoz köthető, minden egyes hangja független a többitől,

¹ Bartók Béla: „Harvard-előadások.” In: Tallián Tibor (szerk.): *Bartók Béla írásai 1.* (Budapest.: Zeneműkiadó, 1989): 161—184.

egyik a másinak nem módosított hangja, az alaphangon kívül nincs közöttük kapcsolat.

Veress zenei gyökerei a magyar – jórészt erdélyi magyar és moldvai csángó – népdalok, és a 20. századi szerzők stílusa közül néhány, különösen Sztravinszkij és Hindemith. A népzene adta ihlet jól nyomon követhető a pentatóniából eredeztethető hangrendszerében, ritmikai képleteiben és sajátos hangszeres formanyelvében. A 20. század harmincas éveinek zenei eseményei – elsősorban a neoklasszicizmus – hatással voltak formanyelvének kialakítására és ezért stílusa rokonságot mutat más szerzők ez idő tájt született műveivel. Ezek a hatások ötvöződnek 1. vonósnégyesében, amit 1930-31-ben írt és amelyben ezek a hatások már egységgé álltak össze, kiforrott formanyelvet és zeneszerzői személyiséget mutatva. Habár a neoklasszikus objektivitás is jelen van ebben a művében, mégis áthatja egyfajta törekvés arra, hogy a nyugat-európai irányzatokat és a magyar népzenei inspirációkat ötvözze és ebből a szintézisből alakítsa ki saját formanyelvét, ezzel téve egyénivé már ezt a korai, 24-évesen írt darabját is. A háromtétéles mű formai szerkezetét így lehet felvázolni:²

1. tétel: szonátaforma (kódával)
2. tétel: háromrésztes forma (kódával)
3. tétel: bővített háromrésztes forma (kódával)

1. tétel

Az első tétel nem a szó szigorú értelmében vett szonátaforma – bár megtalálhatók benne a klasszikus tagolások – inkább az előző fejezetekben említett beethoveni-bartóki formák szabadabb szerkesztését követi úgy, hogy a szonátaelv alapjait, gyökereit használja fel hozzá.³ A tételt öt nagy formai egységre lehet bontani; lassú bevezető, expozíció, kidolgozás, visszatérés és kóda. Veress a harmincas évek neoklasszicizáló irányzatához csatlakozott a lassú bevezetővel, sőt már magával a szonátaforma választásával is. A késői Haydn-nál és Beethovennél nagyon gyakran találkozunk lassú bevezetővel, a szimfóniákban és szonátákban is.⁴ A klasszikus szonátaformában az expozíció feladata általában nem kevesebb és nem több, mint bemutatni a témákat és megteremteni a feszültséget. Ha olyan szonátaformáról beszélünk, ahol az expozíciót követi kidolgozás, akkor abban az expozíció által megteremtett feszültség tovább fokozódik, hogy előkészítse a visszatérést, amely tartalmazza az expozíció témáit ekkor már azonos tonális síkon, feloldva ezzel a

² Mindkét vonósnégyes elemzése során felhasználtam az alábbi tanulmányt: John S. Weissmann: „The String-Quartets of Sándor Veress.” In: *Miscellanea del Cinquantenario*. (Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1978): 130–145.

³ Kárpáti János: *Bartók vonósnégyesei*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1967): 98.

⁴ Mindketten a négytétéles lassú-gyors-lassú-gyors elrendezésű szonáták (sonata da chiesa) tételrendjét újították meg az első tételt helyettesítő lassú bevezetővel, amely szorosan összefügg az azt követő gyors tétellel. Általában *attacca*, vagy *fermata* jelzést használtak a még erősebb összekapcsolódás érdekében. Ez nemcsak időbeli összetartozást jelent, hanem harmóniait és formait is. Lásd: Laki Péter: Beethoven: „Szonáták és variációk gordonkára és zongorára.” Közreműködők: Perényi Miklós, Ránki Dezső. *Hanglemez kísérfüzete*. (SLPX 11928-30. Hungaroton, 1979).

feszültséget.

Ennek megfelelően Veress szonátatételében három – egymástól jól elkülöníthető – formai részt fedezhetünk fel, amely mégis szoros kapcsolatban áll egymással, és ami együtt alkotja a tétel formai egységét. Ehhez járul még a 31. ütemig tartó lassú bevezető, a tétel végén pedig a kóda, a lassú bevezető első hegedűszólójának variált, módosított ismétlésével, ezzel keretezve a tételt. A kóda a 425. ütemtől a tétel végéig tart.⁵ Az első tétel súlyponti formai egysége az expozíció, amely két témacsoportból áll, terjedelme is jelentősebb, mint a kidolgozási szakaszé; a 32—199. ütemig tart. Az expozícióban bemutatott témák közül is az első csoport a jelentősebb. Ez a terület a 32—133. ütemek között helyezkedik el.

A tétel elején már a tempójelzés is népzenei ihletésre enged következtetni: **Rubato, quasi recitativo** – elbeszélő, *parlando* dallamot hallunk a 2. ütemtől az első hegedűben, ami népdalfordulatokat felvillantó motívumokból áll. Az első ütem tulajdonképpen bevezető a bevezetőben – nevezzük mottónak – egy tetrachord motívummal indul a második hegedűben, és az egész tétel folyamán végig tudjuk követni eredeti, és variált alakjait, különböző hangterjedelemben⁶ (1. táblázat):

1. ütem



1. kottapélda

Már ebben a négyhangos motívumban felfedezhetjük a Bartók zenéjében is oly sokszor megjelenő alternáló distanciaskálát, az 1:2-es modell.⁷ A 2. ütemben szenvedélyes felkiáltással lép be az első hegedű, a második hegedű kíséretet alkot a többiekkel – a siratók hangulatát idézi fel dallamvonalával és szabad *rubato* előadásmódjával. Az első ütemben a mottó-motívum nagy tercet jár be még a második hegedűben, a 7. ütemben ('disz'-től) kvintet, a 9. ütemben ('g'-től) kvartot, utóbbi két esetben 2:1-es skálával, a 15. ütemben ('g'-től) szűkített kvart a hangterjedelem. (Itt az 'a' hang az előző motívum záróhangja, tehát a mottó-motívum a második nyolcadtól indul.) Ezt ismétli a brácsa egy hang különbséggel ('f' helyett 'fis') rákfordításban a 21. ütem második negyedétől, majd szintén a brácsában az eredeti motívum ismétlődik a 24. ütem utolsó három hangján. A gordonka ezt a brácsaszólót folytatja a mottó ismétlésével, azaz a darab első ütemét (26. ütem), ezzel mintegy keretet ad a bevezetőnek. Innen már csak önmagát ismétli bővített kvarttal lejjebb, augmentálva és végül a motívumot variálva nem skálamenettel zár, de a hangterjedelem itt sem több, mint szűkített kvint és a motívum karaktere sem változik.

⁵ Weissmann elemzésében a kóda a 426. ütemben kezdődik. Ezt a későbbiekben fogom cáfolni.

⁶ A mű hangnemi rendjének vázát a teljes vonósnégyes elemzését követően fogom bemutatni.

⁷ Lendvai Ernő: *Bartók és Kodály harmóniavilága*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1975): 106.

31. ütem



2. kottapélda

A teljesség igénye nélkül készült táblázatban látható néhány példa a vezérmotívumnak a tétel során megjelenő különböző formáira:

Eredeti változat (1:2-es modell)	
1. ütem 2. hegedű h^2 -ről	
24. ütem brácsa g^1 -ről	
26. ütem cselló g -ről	
Variált (2:1-es modell)	
9. ütem 1. hegedű g^2 -ről	
15. ütem 1. hegedű g^1 -ről	
61. ütem 1. hegedű c^1 -ről	
Transzformált változat (csak a dallamkontúr és a ritmus egyezik)	
7. ütem 1. hegedű $disz^3$ -ről	
Eredeti változat staccato hangokkal	
72. ütem cselló $cisz^1$ -ről	
Rákfordítás	
21. ütem brácsa $disz^1$ -ről	
Bővített szekundlépéssel	

203. ütem cselló G-ről	
Augmentált változat	
29. ütem cselló desz-ről	
Augmentált rákfordítás	
431. ütem 2. hegedű disz-ről	

1. táblázat

Visszatérve a tétel elejére: a koronás harmónia *esz-g-gisz* disszonanciát tart, amelyet a szólóval együtt hallgatva Bartók 3. vonósnégyesének bevezető ütemeire asszociálunk, noha maga a harmónia nem mutat rokonságot Bartók tartott akkordjával.

1—6. ütem

Moderato ♩ = 88



3. kottapélda

Elsősorban tartalmilag, és nem kifejezetten a kisszekund súrlódások miatt érdekes ez a párhuzam; mindkét esetben egy hosszan kitartott harmónia fölött szólal meg egy magányos dallam. A kíséretben a harmóniák közben változnak; minden szólam kisszekundot lép, de nem egyszerre és nem egyfelé, így teremtve szándékolt bizonytalanságot a tonalitást illetően. Itt kell leszögezmem, hogy a teljes disszertációban a tonalitás kifejezés alatt mindig a legtágabb értelemben vett jelentését használom, melyet Hyer így fogalmazott meg:⁸

Mint melléknév gyakran használható a nyugati és nem nyugati zenék hangmagassági jelenségeinek valamilyen rendszerbe foglalására. Így egyaránt tonálisnak nevezhető a nyolc egyházi moduson alapuló középkori és reneszánsz

⁸ Brian Hyer: „Tonality.” In: Stanley Sadie, John Tyrell (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 25. (London: Grove, Macmillan Publishers Limited, 2001): 583—594. 583.

liturgikus zene, meghatározott hangrendszereket használó közel- és távolkeleti zenék, a bécsi klasszikus-romantikus funkciós és a dodekafón zene.

A kíséretnek két akkord vet véget a 6. ütemben: az első egy hiányos delta-akkord ('a'-val és 'd'-vel lenne teljes), a második egy dúr kvartszext – nyilván tudatosan – ami a klasszikus zenében a kadenciát előzi meg, hiszen közvetlenül ezután az első hegedű egyedül marad a dallamával.⁹

6. ütem



4. kottapélda

Veress a *rubatót* is megkomponálja, nem bízva teljes egészében az előadóra a szabad játékmódot, hanem koronával, váltakozó metrummal, akcentusokkal, dinamikával és általában véve rendkívül precíz írásmóddal teszi egyértelművé a frazeálás mikéntjét. A második frázis végén újra belép a három kísérőszólam ismételve a szóló két *tenuto*-negyedének gesztusát, hisz nem azt a két dolgot ismétli (6. kottapélda), majd a 16. ütemben ismét kiszállnak, hogy a dallam szabadon átalakulhasson kíséretté. Ez a 'c'-'a' „tengely” egészen a 30. ütemig biztosítja a kíséretet, a 26. ütemtől más ritmikai formában. Ezután a brácsái lesz a főszerep, az ő dallama erősen módosított rákfordítása az első hegedű 7—11. ütemben játszott témájának. A kíséretet először csak egy hangszer játssza, ez a korábbiakkal ellentétben nem kitartott hang, hanem *terc-ostinato*, dallamos, inkább hullámzó, ingadozó, bizonytalan. A 'c-a' terc-kíséret nagyon erős tonális hovatartozást jelent, a 'c'-vel folyamatosan súrlódnak a szólókban játszott *cisz*-ek, ezt bitonalitásként is lehet értelmezni. Amikor a dallamot átveszi a cselló – ami a 15. ütemtől kezdve egy hang kivételével ('f' helyett 'fisz') az első hegedű szólójának ismétlése – a 'c'-'a' kíséret megmarad, de ritmikailag változik; esztámos lesz, a kísérő szólamok nem súlyra játszanak, hanem mindig a második nyolcadokon lépnek be *tenuto*-hangokkal.¹⁰ Azzal, hogy Veress 'f' helyett 'fisz'-t használ, egy teljesen szabályos 1:2-es modellskálát hallunk. A bevezető utolsó három üteme zárókadencia, amelyben a gordonka a 12. ütemben megjelenő 'c-b-a' transzformált vezérmotívumot ismétli (a második negyedétől). Ez a három hang tulajdonképpen kiegészíti az előző modellskálát (8. kottapélda). Ezután az utolsó ütemben egyedül marad, itt lesz igazán *rubato* és *quasi recitativo*, amint a tétel tempójelzése is mutatja. Úgy vezet át a gyors részre, hogy egy korona alkalmazásával nem zárja le a mondatot, hanem fenntartja a feszültséget és egy g-központú tonalitás felé kanyarodik.

A bevezetőt formailag és tonálisan is három részre lehet bontani, a különböző formai szakaszokat a hangkészlet konzekvensen követi. Az első rész a 2—1 1. ütemig

⁹ Ez csak egy példa arra, hogyan ötvözi Veress az akkoriban divatos nyugat-európai tendenciák közül a neoklasszicizmust a dallamban felbukkanó népdalszerű elemekkel.

¹⁰ Ez a fajta kíséret szintén népi ihletésű, a népi zenekarokban a brácsás játszik ehhez hasonló anyagot bizonyos tánc típusokban.

tart, ezen belül tonalitás szempontjából két részt különíthetünk el egymástól.

A 2—7. ütem szimmetrikus 1:2-es modellskálából épül:



5a kottapélda

A 8—11. ütemben ugyanilyen fajta skála, de fél hanggal feljebb:



5b kottapélda

Ez a két hathangú sor összevonva adja a 2—11. ütem kilenc hangból álló kromatikus hangkészletét:



5c kottapélda

A dallamnak ehhez a hangsorához tökéletesen illeszkedik a 11. ütem kíséretének két kvartakkordja:¹¹



6. kottapélda

Már Bartók is harmonizált dallamot kvart-hangzatokkal, ő a régi stílusú népdalok kvartlépéseire vezette vissza a kvartakkordok használatát, lineárisból vertikális harmóniákat komponált.¹² A kettő egyidőben való használatára szép példa az 5. vonósnegyes 5. tételének fúgarészlete:

¹¹ Terényi Ede itt δ -típusú akkordokról ír, de ezek inkább kvart-akkordok, mivel Veress mindkét akkordban nagyszeptimet ír és nem szűkített oktávot, ami az α -akkordok sajátossága. Terényi okfejtését lásd: Terényi Ede: „Veress Sándor alkotóperiódusai. Stíluselemzés.” In: Berlász Melinda (szerk.): *Veress Sándor*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982): 58—135. 67.

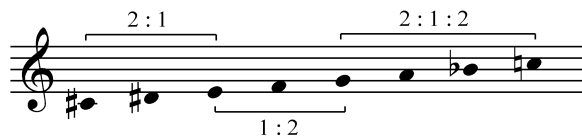
¹² Bartók Béla: „A parasztzene hatása az újabb műzenére.” „Magyar népzene és új magyar zene.” In: Szöllősy András (szerk.): *Bartók Béla válogatott írásai*. (Budapest: „Művelt nép” tudományos és ismeretterjesztő kiadó, 1956): 189—195. 193. 203—214. 209—212.

410—413. ütem



7. kottapélda

A 12. ütemtől a dallamban újabb hangsor indul, ami a 17. ütemig tart:



8a kottapélda

Ez a hangsor 1:2-es sejtekből áll, két helyen azonban megbillen a szabályosság, mert egymás mellett ugyanolyan hangközöket találunk. Ezután következik a 8—11. ütem erősen módosított rák visszatérése, amelyhez a 2—7. ütem hangkészlete járul (5a kottapélda), 'hisz' helyett enharmonikus párját, a 'c'-t használja. Ehhez szervesen illeszkedik a fent említett 'c-a' kíséret. A bevezető utolsó három üteme egy zárókadencia, a 12. ütem transzformált mottóját ('c'-'b'-'a') ismétli. Ezzel a három hanggal kiegészülve a 18. ütemtől egy teljesen szabályos 2:1-es modellskálát kapunk:



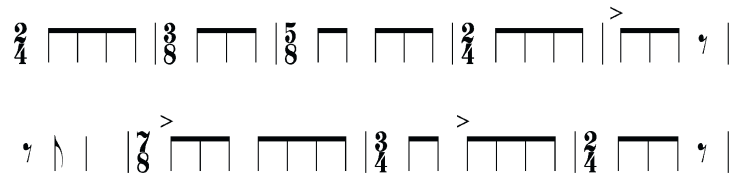
8b kottapélda

Az utolsó ütemben az 'asz' megjelenése új hangnem és ezzel együtt egy új formarész kezdetét előlegezi meg.

Veress művének első tételében a súlyponti szakasz az expozíció, azon belül is különös tekintettel az első témacsoportra. A teljes expozíció a 32—199. ütemig tart, azon belül az úgynevezett első témacsoport pedig a 32—133. ütemig. Ez a formai szakasz három elemből épül fel, az elsőt az első hegedű játssza, a többiek kísérik –

kíséret és szóló karaktere teljesen ellentétes, a *giusto* – de nem állandó – aszimmetrikus képletekből álló *ostinato* ritmikussága jól kiemeli a szóló dallamosságát:

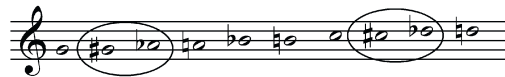
kíséret ritmusa (38—46. ü.)



9a kottapéllda

A dallam hangkészlete egy olyan kromatikus skála, amely polimodalitás eredményeként jön létre. A polimodalitás különösen a 44—45. ütemekben feltűnő, ahol az egy modushoz tartozó hangpárok egymást keresztezve egy tritont és egy tetrachordot adnak ki, amelyeket összegezve kromatikus skálát kapunk:

kromatikus skála enharmóniákkal:



9b kottapéllda

1. témacsoport 1. elem, 38—45. ü.,



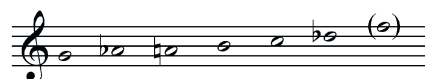
9c kottapéllda

44—45. ütem:



9d kottapéllda

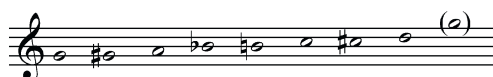
38—41. ü. hangsora (hiányzik a 'b'):



g-lokriszi + G-mixolíd sorok részletei (38—41. ü.):



42—46. ü. hangsora (teljes kromatika):



A-ión és a-fríg sorok részletei (42—46. ü.):



9e kottapéllda

Ez a polimodális kromaticizmus már Bartók zenéjében is jelen van, sőt visszavezethető népzenei gyökökre is.¹³ A modális kettősséget a kíséret is követi, a gordonka szólamában először 'g', majd a 38—42. ütem között 'desz' a centrális hang, de polimodálisan. A 10a kottapéldában szereplő részlet Bárdos Lajos terminológiájával a *Heptatonia secunda* hangrendszerben a 3. modusnak felel meg.¹⁴

38—42. ütem

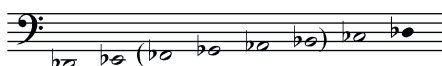
43. ütemtől az első hegedű imitációja



Desz-bőkvintes líd, azaz a Heptatonia secunda 3. modusa



desz-dór, azaz a Heptatonia prima (diatónia) 2. modusa

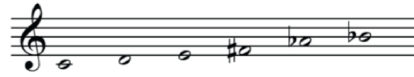


10a kottapéllda

Ezzel ellentétben a második hegedű 'd'-t ír körül, míg a brácsa hol a felső, hol az alsó szólamhoz csatlakozik. A kíséret felső három szólamának hangkészlete (második hegedű és brácsa) a 36—42. ütem második nyolcadáig egészhangú skála:

¹³ Bartók Béla: „Harvard-előadások.” In: Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai 1.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1989): 161—184.

¹⁴ A Heptatonia secunda összefoglaló elnevezést Bárdos Lajos adta a diatónikus rendszertől eltérő egyik hangrendszernek, melynek hangközszerkezete TSTTTTS, és amelynek modusait szintén az általa adott nevek alapján emlegetjük. 1. modusnak nevezte ki a dallamos mollt, 2.a nápolyi dór, 3. a bőkvintes líd, 4. az akusztikus skála, 5. a pikardiai eol, molldúr vagy kurucsor, 6. a szűkkvintes eol, 7. a szűkkvartos lokriszi. Hiv: Bárdos Lajos: „Heptatonia secunda.” In: *Harminc írás.* (Budapest: Editio Musica, 1969): 348—464.



10b kottapélda

A kíséret ritmusát felhasználva épül fel az elsővel ellentétes karakterű második elem, amit a gordonka játszik először a 47. ütemben.

2. elem, gordonka kérdés, 47—49. ü.



11. kottapélda

Erre a félmondatra válaszol az első hegedű hasonló anyaggal, de sűrített ritmikai képleteket használva, tulajdonképpen a második félmondattal sürgetve a harmadik elem – a két *marcato* negyed – megjelenését. A tétel során általában véve a két hangsúlyos negyed pontot tesz egy közlés végére, amely szintén népzenei inspirációra enged következtetni.

50—52. ü., hegedű válasz:



12a kottapélda

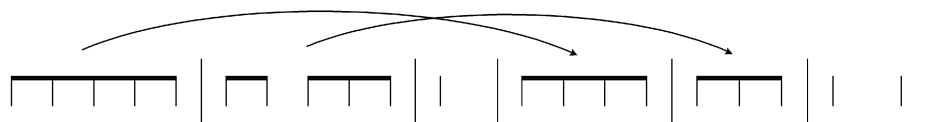
3. elem:



12b kottapélda

gordonka kérdés:

hegedű válasz:



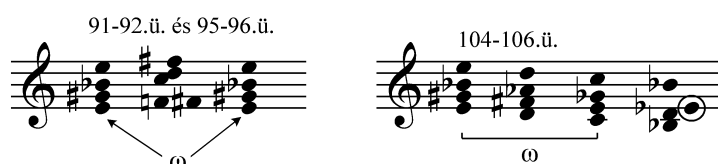
13a kottapélda

Majd a teljes mondatot a brácsa játssza el az 53. ütemtől:



13b kottapélda

Veress a második témacsoport megjelenéséig (134. ütem) ezeket az elemeket és a bevezető tetrachord motívumát kombinálja, variálja, amihez a kontrapunktikus szerkesztés ideálisnak tűnik. Polifón és homofón részek váltakoznak, a tömbyszerű ritmus-*unisonók* (például: 91—92., 95—97. ü.) mindig megállásra készítetik a polifón-szakaszok rohanását, statikusságukkal szigetként állnak a szövevényes szerkesztésben. Ezt dinamikai megkülönböztetéssel is alátámasztja; a tömbök mindig *forte*, vagy *fortissimo* lépnek be, az imitációs szakaszok viszont egy kivételtől eltekintve mindig *piano*ók. A homofón megszólalásokban mindkét esetben ugyanazokat a harmóniákat halljuk, egy „váltóakkord” kiemelésével. Ez nem a szó szigorú értelmében vett váltóakkord – hiszen a szabályos váltás minden szólamban kisszekund lenne, ebben az esetben viszont nagyszekundot is lép némely szólam – hanem inkább egy feszültség-oldás viszony áll fenn a két harmónia között. A dallam megformálása is ezt bizonyítja; Veress kötőíveket használ bizonyos hangok kiemelésére, az említett ütemekben hangsúlyt is tesz rá *sforzato*t és *fortissimo*t alkalmazva. A váltóakkordok kéttercű kvintszextek, az „oldás” – a fő harmónia – pedig ω -akkord. Ezek az akkordok a Lendvai-féle terminológia szerint az egészhangú skála kivágatai:



14. kottapélda

A formai szakaszt záró mixtúra (104—106. ü.) első akkordja megegyezik a fent említett ω -akkorddal.¹⁵

A 61. ütemben új hangzásként megjelenik a *pizzicato*, itt figyelemfelhívó szerepe van az általános vonóhangzástól történő elkülönülésnek, hangszínváltásnak. Ezzel emeli ki a bevezetőből már ismert mottót – a módosított tetrachord vezérmotívumot – majd az első témacsoport második és harmadik elemének egy-egy ütemét használja a fent említett homofón ritmus-*unisonó*ban. Újra a mottó transzformációját halljuk, amit itt most úgy tesz jelentőssé, hogy a brácsás – aki a szólót játssza – vonóval, a többiek *pizzicato* játszanak. A 67. ütemben megismétli a 64. ütem kéttercű akkordjait, amiből az első bővített kvintess; ez a két ütem csak felrakásában különbözik egymástól.

64. ütem



15. kottapélda

A vezérmotívum harmadszori megjelenésekor már továbbvezeti, skálamenetté bővíti azt, és ezzel a rávezetéssel hozza be újra az első témát – természetesen nem hangról

¹⁵ Lendvai Ernő: *Bartók és Kodály harmóniavilága*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1975): 131—133.

hangra – amit először a gordonka játszik, majd a második és első hegedű folytat egyre inkább csak a főbb elemeket megtartva és összesűrítve a témából. Az imitációs szakaszt egy mixtúrával zárja le, amelynek utolsó akkordjában a brácsában és a gordonkában 'e' (valójában 'feszt') helyett 'esz'-t ír, ezzel egy új, *b*-központú polimodális szakasz alapjait teszi le.



16. kottapélda

A 106—134. ütemek között átvezetést hallunk az úgynevezett második témacsoporthoz. Veress megtartja a kíséret zenei anyagát, zakatoló ritmikusságát, de a kísérő szólamok zenei szövete sokkal áttörtebb, mint az expozíció elején; ezt az anyagot itt egy hangszer, a gordonka játssza. A *g* centrális hang helyett itt *b* lesz a tonális központ, amely a tengelyrendszerben a *g*-hez viszonyítva szintén tonikai funkciót tölt be.¹⁶ A fő szólam a második hegedűé, az ereszkedő dallamot már ismerjük az első témacsoport második elemének a kíséretéből, sőt tulajdonképpen a vezérmotívum augmentált változataként is értékelhetjük:

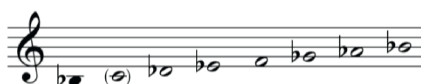
48—49. ütem



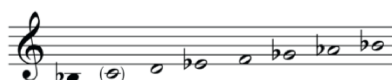
17. kottapélda

A második hegedű dallamának hangkészletét vizsgálva újra polimodalitással találkozunk; négy modális hangsort is felfedezhetünk a dallam hangkészletében, a 'b' basszust tekintve az alaphangnak. (110—129. ü.)

1., b-eol:

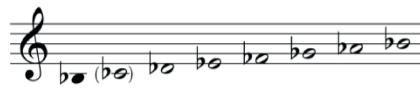


2., B-molldúr, azaz a Heptatonia secunda 5. modusa

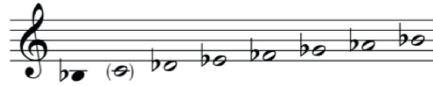


¹⁶ Lendvai Ernő: *Szimmetria a zenében*. (Kecskemét: Kodály Intézet, 1994): 24—36.

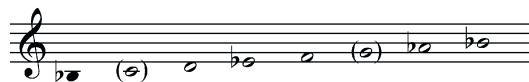
3., b-lokriszi



vagy b-szűkkvintes eol, azaz a Heptatonia secunda 6. modusa



4., B-mixolid (a 'c' és 'g' hiányzik)



18. kottapélda

Ezt a motívumot bővíti, fejleszti egészen addig, amíg ki nem alakul egy három hangból álló *ostinato*, ami majd az első hegedű dallamát fogja kísérni:

134—138. ü.

Poco quieto, ♩ = 144-152

19. kottapélda

A 2. témacsoport kísérete háromféle karakterű anyagból épül fel, Veress ennél a formai résznél és az expozíció kezdetén is először a kíséretet építi fel, azután mutatja be a témát, tulajdonképpen egy rövid előjátékkal teremti meg a „melléktéma” karakterének megfelelő közeget. Egy b-alapú domináns kvintszeptet a második hegedűben, és egy a-alapú domináns szekund akkordot a brácsa+gordonkában helyez egymásra, a két akkord kisszekund távolságra van egymástól, amiből itt is politonalitásra következtethetünk.¹⁷ A második hegedű normál hangon, a brácsa *con sordino* játszik, egészen más színével különül el a többiektől, a gordonka pedig *pizzicato*, ütőhangszerként viselkedik. Ez a különleges hangzásforma és tonális kettősség vezeti be az első hegedű népdal jellegű melléktémáját, amely karakterében

¹⁷ Terényi szerint két kvintszept akkord kapcsolódik össze, de mivel az 'a-cisz-g' akkordban a 'g' van a basszusban, így én ezt szekundakkordként értelmeztem. Lásd: Terényi, I.m., 68—69.

és tartalmilag szöges ellentéte a főtéma-terület zenei anyagának – ami szintén klasszikus örökség – lassabb tempójú, líraibb, éneklőbb.

Ez a formai szakasz a 134. ütemtől az expozíció végéig tart (199. ü.), kevésbé szövevényes és bonyolult, szerkezetében egyszerűbb és rövidebb is, mint az első témacsoporthoz tartozó terület. Veress a népzenei inspirációra támaszkodva négysoros, **AABB**, sorszerkezetű témát komponál az első hegedűnek, amelynek harmadik és negyedik sorát a gordonka két oktávval mélyebben megismétli, quasi megerősíti. A dallamban is megjelenik a kíséretben már tapasztalt polimodalitás; 'a'-t és 'asz'-t hallunk az első és második dallamsorban, amely két sor hangról hangra megegyezik egymással. A negyedik sor – ami a harmadik sor variánsa – egy tipikus pentaton népdalfordulat, ezzel zár d-ben.

142—167. ü.

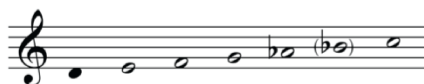


20a kottapéllda

d-dór



d-szűkített kvintes eol, azaz a Heptatonia secunda 6. modusa



20b kottapéllda

Érdemes a „melléktéma” és kíséretének notációját megvizsgálni; a második hegedű három nyolcados egységekben gondolkodik, a brácsa és a gordonka *ostinato*ja nem állandó, a két hangból álló elemeket rakja egymás mellé, azok hosszát variálja. Azzal, hogy különböző metrumú rétegeket helyez egymás fölé, létrehoz egy poliritmikus szakaszt, így a kíséret egyfajta „repülő szőnyeg” érzetét adja a hallgatónak. Ezzel szemben a dallamot Veress a helyes artikuláció érdekében a kísérettől eltérő, váltakozó metrumban írta le, többször elhagyta a 2/4-es ütemvonalat, hogy ezzel segítse elő a

nagyívű, énekszerű előadásmódot és az ütem súlyok tényleges zenei súlyokra kerülését. Az első ütem 5/4-es ütemmutatójú, de lehetne 1/4+4/4 is, mert itt a tonális súly a második negyeden ('a') van, az első negyed inkább felütés, sőt lehetne akár előke is, annyira súlytalan. Azonban azzal, hogy a harmadik dallamsorban (155. ü.) a dallam vonalát megtartja, de a metrumot és a ritmust megváltoztatja, a zenei súlyok is eltolódnak; egyrészt az első hangot – ami itt nem negyed, hanem félkotta – jelentőssé teszi, másrészt a sort záró motívum ütemezése is új – eddig hangsúlytalan helyre eső – dallamívek kialakulását teszi lehetővé. Ez a negyedik dallamsorban válik érdekessé, amelynek zárlatában a 3/4 alkalmazásával kifejezetten kiemeli a népdalokban gyakran használt kadenciális fordulatot, ezzel erősítve meg a d-alapú „tonalitást”, tulajdonképpen modalitást. Lendvai a kvarttlépést tartalmazó zárlatoknál ír a dallamban található kétféle funkcióról; ha a 'd' jelenti az alaphangot, a tonikát, akkor az 'f-c' kvarttlépés pedig ennek ellentettjét, az antitonikát:¹⁸ Ha azonban a tétel egészét vizsgáljuk, akkor a 'g' tonikához képest a 'd' hang a domináns, ezzel Veress hű maradt a klasszikus hagyományokhoz, miszerint a szonátaforma második témacsoportja a domináns, de legalább is új tonális pályán mozog.

166—167. ü.



21a kottapélda

A gordonka belépésekor Veress már felütésnek írja a dallam első hangját, – egy plusz hangot ír a harmadik sor anyagához – ütemvonallal választja el a hangsúlytalan a hangsúlyostól és ezt metrikailag is aláhúzza. A második tématerületet és egyben az expozíciót egy rövid utójátékkal zárja, ismét a jellegzetes népdal-zárattal, amely itt variált, tömörített formában jelenik meg:

189—192. ü.



21b kottapélda

A gordonka kísérőanyagát, a *pizzicatókat* az első hegedű veszi át hangról hangra, majd a tritónusz hangterjedelem egyre inkább összeszűkül és megritkul, végül nagyszekundot ismételve abbamarad. A második hegedű kisszextnyi ambitusa először nagyszextre nő (155—159. ü.), majd kisszekunddá zsugorodik és elhal. A brácsával ugyanez történik, de a gordonka 'd' alaphangja fölött – itt orgonapontként is

¹⁸ Lendvai Ernő: *Bartók és Kodály harmóniavilága*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1975): 128—129.

értékelhetjük – még levonja a konklúziót egy ismét csak polimodális – a bőszekunddal talán arab, vagy balkáni, esetleg csak kurucos – hatást tükröző rövid szólóval.

A kidolgozás a 200. ütemben indul egy verbunkos felütésére emlékeztető gesztussal, majd legyezőszerűen szétnyíló motívum következik, melyről Bartók *Táncszvitjének* kezdő ütemeire asszociálhatunk. A kidolgozás feladata, hogy az expozícióban elért feszültséget megtartsa és fokozza. Az expozíció méreteihez képest viszonylag rövid kidolgozás a reprízbe torkolláskor éri el csúcspontját (283. ü.). Ennek megvalósítására Veress a polifonikus szerkesztést választotta. Ő inkább lineárisan gondolkodik, kevésbé törődik az ellenpont szabályos szerkesztésével; az egymástól független individuális szólamok sokszor háttérbe szorítják a vertikális együttállások szabályszerűségeit, ezzel elkerülhetetlen sűrűlódásokat létrehozva. Kárpáti János tanulmányában Bartókon keresztül egészen Beethovenig utal vissza a hasonló attitűdre; a polifónia 20. századi megújulását hozza párhuzamba Beethoven késői vonósnégyeseinek polifón sajátosságaival.¹⁹

A polifóniánál talán teljesebb kifejezés a „vonalas szerkesztés”, vagyis a szólamok fokozott önállósága – függetlenül a kontrapunktikus szerkesztés bizonyos merev szabályaitól. Így alakul ki az olyan faktúra – és erre épp Beethoven késői kvartettjeiben találjuk az első és legtisztább példákat –, mely ha nem is mindig szigorúan kontrapunktikus, a szólamok fokozottabb *aktivitása* révén sajátosabb hangzást eredményez, mint akár az áttört, akár pedig az ellenpontos szerkesztés. [...] az ilyesféle szerkesztés valóságos egyenjogúságot biztosít minden szólamnak, még abban az esetben is, ha nem szigorúan szőtt négyszólamú ellenpontozott szövedékről van szó. [...] csökönyös törekvés jellemzi a linearitás minél tökéletesebb és minél következetesebb megvalósítására. Ez az oka annak, hogy Beethoven korától idegen disszonanciákba kényszeríti szólamait, alig ismervén más törvényt – legalábbis ezeken a pontokon – mint a linearitását.

Veress a kidolgozásban az első és második témacsoport elemeit egy sajátos kontrapunktikus textúrába integrálja, az első elem kromatikus hangkészletét és a második elem kísérfőfiguráinak nagy hangközugrásait – a 47—50. ütemből átemelve – kombinálja a ritmikus, pattogó kísérettel. A mottó újabb módosított formája is megjelenik, az újdonság itt a bővítettszekundlépés (1. táblázat). Ellenszólamként, de tematikus érzetet keltve a brácsa a második témacsoport kísérmotívumát játssza, amely az expozícióban a 135. ütemben kezdődött, és amelynek transzformált, aszimmetrikus, 3/8-os lüktetése és ritmikusága itt egészen új karaktert mutat:

¹⁹ Kárpáti János: „Beethoven és Bartók vonósnégyes-művészetének közös vonásai.” In: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (szerk.): *Bartók Béla emlékére*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982): 55-68. 57.

209—210. ü.



22. kottapélda

A második hegedű az első témacsoport második és harmadik elemét dolgozza fel, amit az expozícióban a brácsa játszott (13b kottapélda). Az első hegedű ugyanennek a témacsoportnak az első, lírai témáját variálja, tulajdonképpen annak csak bizonyos elemeit használja fel, egyes ütemeket kihagy, máshol a ritmust augmentálja, a variálás számtalan lehetőségét mutatja be.

227—230. ü.



23. kottapélda

A feszültség fokozásának elősegítésére különféle hangzáseffektusok – úgymint *trilla* és *glissando* – is megjelennek a textúrában, itt elsősorban hangszínháttérként. Ugyancsak a zenei anyag sűrűsödésére, a megállíthatatlan rohanás kifejezőjeként modális skálamenetek imitálják egymást a 244. ütemtől, először C-ión hangsorok, majd g-fríg, B-líd, Fisz-ión, eisz-szűkkvintes lokriszi (a Hept. secunda 7. modusa). A skálamenetek nem új elemként jelennek meg a kidolgozásban, már a hegedű témát kísérő gordonka is játszott hasonló típusú anyagot a 38—39. ütemben. Ugyanezt a típusú modust – a Heptatónia secunda 6. modusát, fisz-szűkkvintes eolt – a brácsa játssza a 255. ütemben. Végül egy Fisz-ión vezet a csúcsponthoz a 257. ütemben.

C-ión



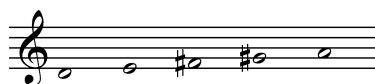
g-fríg kivágata, pentachord



B-líd kivágata, pentachord



D-líd kivágata, pentachord



eisz-szűkített kvintes lokriszi, a Heptatonía secunda 7. modusának kivágata, pentachord, 1:2-es modell



fisz- szűkkvintes eol, azaz a Heptatonía secunda 6. modusának kivágata, pentachord, 2:1-es modell



Fisz-ión



24a kottapélda

Ez a pont az expozíció 91. ütemének felel meg, természetesen variált formában; nincsenek ω -akkordok és váltóakkordok, az egyetlen váltóhangot 4#-3-as késleltetésnek halljuk. Konszonáns harmóniak, (C-dúr, D-dúr – később moll- és dūr-akkordok felváltva) szólnak (257—259. ü.), majd egy mixtúrát hallunk a második nyolcadokon a kíséretben, ami népzenei ihletésű *giusto* karaktert ad az amúgy is táncos dallamnak. Dallamnak nevezem a főtéma második elemének részleteiből összeállított, ismét polimodális jellegű fokozást, amely a 268. ütemben újabb csúcspontra ér.

258—264. ü.

C-akusztikus sor, felfogható líd+mixolídból összerakott polimodális skálának is.



24b kottapélda

Ezt egy rövid polifón szakasz követi, ahol valóban csak a legfontosabb hangok maradnak az első tématerület elemeiből, a gondolkában 'asz-fisz' a 282. ütemben, a többi szólamban 'gesz-f-d':

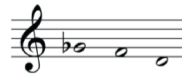
279—283. ü.



25a kottapélda

Ezeket a rövid motívumokat sűríti, torlasztja, ezzel sürgetve a legnagyobb, tényleges kulminációs pont elérését, amely egybeesik a repríz kezdetével (283. ü.). Bartók 2. vonósnégyesének 2. tételével mutat rokonságot a kompozíciós technika és az arab hatást keltő trichord.

279. ü.



25b kottapélda

Bartók: 2. vonósnégyes 2. tétel, 52-es szám

52

Sostenuto molto.

26. kottapélda

A főtémacsoport mindkét témája (Lásd: 9d és 13b kottapélda) az expozícióban bemutatott hangokon tér vissza, azonban más szólamokban halljuk őket, és a basszus 'desz' helyett 'asz' hangon repetál. Ez a folyamatos repetálás adja a repríz progresszív jellegét, az az érzésünk, hogy a fékevesztett rohanás soha nem akar megállni; a nyolcadok zakatolása egyetlen pillanatra sem szünetel.

A repríz „feladata” tradicionálisan a feszültség oldása és az alaphangnem megszilárdítása, de ez ebben az esetben módosul. A témákból kiragadott motívumok fragmentáló, és egyben polifónikus jelleggel megkomponált zakatolása egy újabb csúcsponthoz érkezik; a második témacsoport megjelenése egy új formai szakasz kezdete (336. ü.), amit a tempójelzés változása is jelez: **Un poco meno mosso, ma molto deciso**, hirtelen egy lassabb, de határozott karakterű beékelődést, a második témacsoport részletét halljuk, ám nem az eddig megismert lírai, *parlando* hangvételen, hanem ritmikus kijelentő módon. A népdalszerű dallam harmadik sorát, és annak variánsát halljuk, majd hirtelen, minden átmenet nélkül két ütem erejéig visszatér a polifón-szerkesztésű anyag a **Tempo I.**-ben, amelyben a mottó módosított rákfordítására ismerünk rá. A szigetként megjelenő lassabb tempójú dallamsor háromszor szólal meg, harmadszorra a háromütemes sorok helyett hétütemesre bővül és modálisan elszíneződik. Mielőtt a mondat véget érne, az eredeti, gyorsabb tempójú anyag közbevág, és folytatódik a *moto perpetuo*. Számomra ez Bartók 1. vonósnégyeséből a 3. tétel utánérzése:

Bartók 1. vonósnégyes, 3. tétel, 1-es szám

The musical score is for Bartók's String Quartet No. 1, Movement 1, Example 27. It is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) in 3/4 time. The tempo is marked 'poco più mosso' with a range of 88-92. The score is divided into two systems. The first system starts with a 'poco più mosso' marking and an 'arco' instruction. It features various dynamics including *mf*, *f*, *pizz.*, *arco*, *f*, *sf*, and *f*. The second system continues the piece with similar markings and dynamics, including 'poco più mosso' and 'arco' instructions. The score is a kottapélda (musical example) showing a specific passage from the work.

Utoljára halljuk a tétel folyamán az első témacsoport második elemének sűrített változatát a brácsában (358. ü.), majd a gordonka repetáló nyolcadai alakulnak át a második témacsoport kíséroranyagává az expozícióhoz képest nagyszekunddal feljebb. Ezt az anyagot az expozícióban a második hegedű játszotta (134. ü.). A domináns kvintszett a gordonkába kerül, a brácsa szerepét a második hegedű kapja, a gordonka *pizzicato*it a négy negyedenkénti megjelenéssel a brácsa veszi át. A lebegő érzetet az oktávugrások ringatózása és a hiányos γ -akkord fölé helyezett 'a' adja a második hegedűben.

381. ütem



28. kottapélda

A népdal jellegű négysoros dallam harmadik sora tér vissza a 382. ütemben, de polimodálisan; egy G-lídet és egy g-eol/dórt hallunk.²⁰ Nagyterccel lejjebb folytatja a brácsa ugyanezt a sort, majd az eredeti dallam negyedik sorát ismételve, de nem dórban, hanem e-frígben zárva. Az első hegedű rövid záródallama szintén polimodális:

408—414. ü.



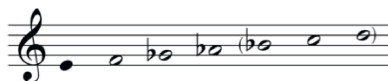
e-fríg



e-szűkkvartos lokriszi, azaz a Heptatonía secunda 7. modusa



Heptatonía terzia egyik modusának részlete



29. kottapélda

A 2. hegedű folyamatos egészen a második témacsoport témájának végéig, majd fokozatosan fragmentálttá válik és végül csak a 'h-a' váz marad. Hasonló folyamat zajlik a gordonka háromnyolcados motívumával; a 416. ütemtől megszűnik a folyamatossága, végül egy megkomponált lassítást hallunk a motívum augmentált formájában. A brácsával három szólamot alkotva folyamatosan szól a C-domináns kvintszett akkord, amelyet a 376. ütemtől a gordonka játszott egyedül. Weissmann

²⁰ A g-eol/dór meghatározást azért használtam, mert a hangsorban nincsen szext, amely eldöntené, hogy dór, vagy eol skálát hallunk-e, ezért ebben az esetben szubjektív ennek megítélése.

szerint²¹ a következő ütemtől kezdődik a kóda, de számomra a 425. ütemben megszólaló akkord mindenképpen egy új formai szakasz kezdetét jelöli. A tétel elején is kényszerítő erővel bír az első hegedű belépésére a koronás akkord megszólalása, tehát kíséret és dallam itt is szervesen összefügg, semmiképpen sem csak a hegedűszólótól indul az új formai rész. Ez az akkord egy moll kvartszextre oldódik, amelyből a darab utolsó ütemében egy moll terckvart akkord válik. A 425. ütemben induló kóda keretbe foglalja az első tételt a bevezető első hegedűszólójának ismétlésével és a mottó rákfordításával (1. táblázat).

²¹ Weissmann, I.m., 131.

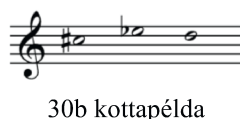
2. tétel

Veress első alkotóperiódusának művei túlnyomó többségben három tételesek, és ez a hármas tagolás a tételek belső szerkezetére is rányomja bélyegét. Az első tétel felépítése magában hordoz egy dinamikus háromrészességet úgy, hogy az expozíció-kidolgozás-repríz egy hatalmas fejlesztés, amit ugyan keretez a lassú bevezető visszatérése, de ez inkább a szimmetriát erősíti, a tétel izzásából és ellenállhatatlan progresszivitásából semmit sem von le. A lassú tétel – amely tematikailag összefügg az első- és a harmadik tétellel is – tulajdonképpen átkötő szerepet tölt be az örökösen mozgó, állandóan változó zenei anyagok között. Terényi Ede szerint a hídforma egyszerű esetéről beszélhetünk, ami Bartóknál a 4. és 5. vonósnégyesben teljesedik ki.¹ A tételek tonalitása is ezt támasztja alá, a két szélső tétel centrális hangja a 'g', a lassú tételé 'd' – itt is megtaláljuk a szimmetriát és egyfajta leegyszerűsített tonika-domináns-tonika ívet. A lassú tétel szerkezetileg szintén háromrészes forma, ABA szakaszokra és kódára tagolható. Az első formai egység a 26. ütemig tart, egy igazi népzenei ihletettséggű *parlando* sirató, amelynek fájdalmát a jellegzetes szűkített terclépések adják. Ez végigvonul az egész A-részen, mint ahogyan a 'd'-'cisz'-'esz'-'d' keresztmotívum és kivágata, a 'cisz'-'esz'-'d' is, amely a téma legfontosabb elemeként tartalmazza a szűkterc lépést. Az 'esz-e' váltakozása visszaüt az első tétel hegedű főtémájának 'cisz'-'c' és 'gisz'-'g' lebegésére (9d kottapélda).

Ha az első tételben mottónak neveztük a tétel folyamán újra és újra megjelenő főmotívumot, akkor ebben az esetben is beszélhetünk mottóról és módosított megjelenéseiről ezzel a négy hanggal kapcsolatban. Némi áthallással és beleérzéssel egy 20. századi magyar B-A-C-H-t hallhatunk:



Ebből a négy hangból is kiemelném a három utolsót – ez a motívum végigvonul variált sorrendben kíséretben és dallamban egyaránt.



A dallam hangkészlete 'h'-'f' tritónuszt tölt ki kromatikus hangokkal, ez az ambitus az első tétel bevezetőjéből már ismert. A dallam vonalát vizsgálva az első ütemben szabályos kissetekund-nagyszekund lépéseket hallunk, a négyhangos mottóból a

¹ Terényi Ede: „Veress Sándor alkotóperiódusai. Stíluselemzés.” In: Berlász Melinda (szerk.): *Veress Sándor*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982): 58—135. 75.

későbbi ütemekben a 'cisz'-'esz'-'d' trichordot megtartja és az első hangokat változtatja meg egyre nagyobb ugrásokat használva.² A csökönyös 'cisz'-'esz'-'d'-re való visszatéréssel és a 'd' hangon zárással a 'd' tonális központot erősíti.

1—8. ü.



30c kottapélda

Számomra a hangok között egyre növekvő távolságok a drámai kifejezést fokozzák, a mottóra való folytonos visszalépés egyfajta monotonitást és rezignáltságot sugall. A kíséret árvaságát a brácsa jelképezi egy három hangból álló szabályos *ostinato*val, amelyben szintén kis-és nagyszekundok váltakoznak, és amelynek állandósága talán a megváltoztathatatlan reménytelenséget fejezi ki. Ez a motívum sem ismeretlen: az első tétel második témacsoportjának bevezetőjére ismerünk rá (19. kottapélda).

A tétel hangulatához, sajátos lebegéséhez a dallam vonalvezetésén túl nagyban hozzájárul a kíséret esztásos megjelenése és a dallam váltakozó metruma; tulajdonképpen az első két ütemben egyáltalán nem érzünk metrikus súlyokat, a 3—5. ütemig valamelyest jobb lesz a helyzet; a *marcató*val kiemelt hangok iránymutatásul szolgálnak, a téma zárásában végül újra érezhető a szándékolt metrikai bizonytalanság.

2.tétel 1—2. ü.



1.tétel 134—136. ü.



32. kottapélda

A 11. ütem átvezető ütem a brácsaszólóra, amely az első hegedű variált, kibővített változata lesz (Lásd: 33. kottapélda) A három felső szólam három oktáv távolságban *unisono* játszik, ehhez járul egy speciális *senza vibrato* hangszín – ezzel még inkább elrugaszkozik a földi realitástól és a hangzás egészen túlvilágivá válik ebben az egy ütemben. A lefelé tartó hangsor itt is az 1:2-es modellskála részlete, amely egyben a

² Andreas Traub: „Zum instrumentalen Frühwerk von Sándor Veress.” In: *Archiv für Musikwissenschaft* 45/3 (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1988. március): 224—247. 245.

Heptatonía secunda 6. modusa, amely az első tétel első témájának kíséretéből (a gordonka ellenszólám rákfordítása (10a kottapélda) már ismerős:³

11. ü. disz-szúkkvintes eol, azaz a Heptatonía secunda 6. modusa



33. kottapélda

Ezt a szigetként álló ütemet a téma bővített ismétlése követi (12—19. ü.), de nemcsak a szólót, hanem a kíséretet illetően is. Jellemző Veress személyiségének variáló, mindig továbbvivő hajlamára, hogy a háromhangos motívumot a második hegedűnek adja át, az első hegedű viszont egy olyan *ostinatót* játszik, amelyben két hang – a 'b'- 'cesz' – egy állandóságot képvisel, hasonlóan a főtéma 'cisz'- 'esz'- 'd' motívumához – de e hangpárok közé be-betold hangokat, vagy hangcsoportokat. Először visszatér a 'b'- 'cesz' hangokra, majd négyes csoportokat alkot 'd'- 'cisz'- 'h'- 'c', amiből aztán 'd'- 'h'- 'c' marad, és amikor azt hinnénk, hogy megállapodott minden szólamban egy állandó *ostinató*ban, akkor az utolsó hangra az első hegedűben 'cisz'-t ír – valószínűleg a harmóniai kicsengés miatt. D-szeptimakkordon zár, azaz tartja nyitva a harmóniát, hogy zökkenőmentesen térjen át a középrészre.

Az első formai szakaszt egy nyolcütemes utójáték zárja a gordonka szólójával, akinek egészen idáig szünete volt. A 21. ütemben átveszi a kísérettől a 'cisz-h-c' kromatikus sejtet, a 23—24. ütemben pedig a mottó háromhangos változatát halljuk augmentált formában. A 22—23. ütem 'b-gisz-a'-jával pedig előremutat a középrész záróformulájára. Ott a 'b' enharmonikus megfelelője, az 'aisz' szerepel, a motívum hosszan elnyújtva, és díszítve jelenik meg az 1. hegedűben, majd a tétel végén az eredeti hangokon ismétlődik a gordonkában (88—89. ü.).

54—58. ü.



33a kottapélda

Az A-rész 'd' hangnemi érzettel zárul, 'd' orgonaponttal vezet át a középrészre, ahol ezt a d-központúságot erősíti a brácsában a 38. ütemig tartó 'gisz'; ez a Lendvai-féle tengelyrendszerben pontosan a tengely másik pólusa, tehát ha a 'd' tonikai, akkor a 'gisz' is ezt a funkciót tölti be. Amúgy a brácsa 'gisz' hangja a 'gisz'- 'a'- 'g' *ostinato* maradványa; tulajdonképpen már a fő részben is a 'gisz' volt a központi hang. Ha a Kárpáti-féle terminológia szerint vizsgálom a formai egységek tonális kapcsolatát, akkor az elhangolásról írt elmélete szerint nemcsak tiszta kvint, hanem annak

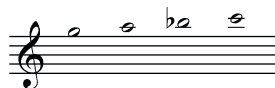
³ A cselló ellenszólám ott 3. modusként szerepel, mivel a következő ütemben már 'desz' az alaphang. Ha az előző ütemek 'g' alaphangjához viszonyítanánk a hangsort, abban az esetben beszélhetnénk 6. modusról.

elhangolt változata, tehát szűkített, vagy bővített kvint is adhat domináns érzetet.⁴ Így a tétel háromrészes ABA formájához szervesen kapcsolódik a T-D-T klasszikából átmentett tonális rendje. Mindkét elmélet elfogadható, a hallásomra hagyatkozva én Kárpátival értek egyet. Veress megtartotta a kíséret esztámos lüktetését, a különbség a hangok hosszában jelentkezik. A középrész karaktere nem ellentétes a főrésszel, inkább annak egy polifón feldolgozását halljuk ki belőle; az első hegedű indítja a dallamot, amit a többi szólam követ a fő részből kölcsönzött dallamtöredékeket, motívumokat felhasználva. A dallam első ütemében egy kéttercű polimodális skálát hallunk, 2:1-es lépésekkel, amelyben azonnal megjelenik a főréss háromhangú mottója – enharmonikusan szűkterc helyett nagyszekunddal – (Lásd: 34b kottapélda),

28. ü.



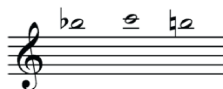
g-eol / dór



G-ión / mixolíd



34a kottapélda



34b kottapélda

majd a második hegedű indít tematikus anyagot a 30. ütemben, a főréss anyagából használ fel négy hangot.

3. ü.



35a kottapélda

30—31. ü.



35b kottapélda

Ennek a motívumnak az első négy hangját ismétli az első hegedű,

⁴ Kárpáti János: „Az elhangolás jelensége Bartók kompozíciós technikájában.” „Tiszta és elhangolt struktúrák Bartók zenéjében.” In: *Bartók-analitika. Válogatott tanulmányok*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2003): 127—139., 140—155.

31—32. ü.



35c kottapéllda

majd a középrész első motívumát halljuk erősen transzformált formában a már ismert kisterc-nagyterc szabályos váltakozását kisterc-szűkterc váltakozásra cserélve (36. ü.).

36. ü.



34c kottapéllda

A téma módosított tükörfordítását a 39—41. ütemben halljuk:

39—41. ü.



34d kottapéllda

A gordonka, aki eddig nem játszott – hasonlóan a tétel elejéhez – a 35. ütemben alsó kvint-imitációval idézi a hegedű első ütemét, de azután önálló életet kezd élni, teljesen szabadon variálja a motívumokat, amiből egy új, teljes értékű szóló bontakozik ki. Általában véve minden szólam – beleértve a brácsát is, aki a 38. ütemig pulzál a 'gisz'-en, azután szintén csatlakozik a többiekhez – teljesen önálló életet él, négy dallam járja a maga útját. Amíg a két hegedű játszik tematikus anyagot (28—34. ü.), addig beszélhetünk „szecessziós”, egymásba fonódó szólamokról, de a gordonka belépésével ez megszűnik, a lineáris szólamvezetés válik elsőrendűvé, a vertikális együtthangzás háttérbe szorul.

Terényi Ede így fogalmazza ezt meg Veress egy másik művével kapcsolatban,⁵ amely állítás az 1. vonósnégyes e részletére is tökéletesen illik:⁶

Ezek a polifón szólamok nem egymásba folyó szólamindák televényére emlékeztetnek, sokkal inkább megfeszülő acélívek benyomását keltik. A kérlelhetetlen szigorúsággal előnyomuló dallamok nemegyszer a vertikális hangzástér fémes zengését, minden puhaságot önmagáról letisztító, kristályos állófény ragyogását eredményezik.

Hangvételeiben és szerkesztésében a középrész sok tekintetben hasonlít Bartók 1.

⁵ Veress *15 kis zongoradarabjának* az 1. tételéről beszél.

⁶ Terényi, I.m., 73.

vonósnégysesének első tételéhez, különösen a két hegedű egymáshoz való viszonyában lehet párhuzamot vonni a két mű között.

Bartók: 1. vonósnégyes 1. tétel 1—9. ü.

Lento $\text{♩} = 60$ (56–63)

36. kottapélda

A középrész 'g' alaphangra érkezik (61. ü.), innen indul a második hegedűben egy háromütemes átvezetés a visszatérésre, amely szóról szóra megismétli a főrész anyagát, csupán szólamcserét alkalmaz; a dallamot a gordonka játssza, a kíséretet a második hegedű. A gordonka nem játssza végig a témát, átadja a brácsának a 70. ütemben, aki egy apróbb változtatással végigvezeti azt. A különbség a 2. és a 71. ütem között a záróhang hosszában és a metrumban található; itt 5/8, amott 3/4 az ütemmutató. A főrészben kiemelt motívumot ('cisz-esz-d') itt az első hegedű erősíti, az 'esz-d'-t ráadásul oktávkopulával. A brácsa 'esz' hangját is megismétli (74. ü.), sőt mint domináns funkciójú hangot – a 'd' tonikához viszonyítva⁷ – egészen a brácsa-téma 'd'-re érkezéséig tartja. Ennek a domináns prolongációnak itt feszültségfenntartó szerepe van. A gordonka eközben a 'cesz-b' kísérőanyagot játssza, de nem váltakozó metrumú, hanem állandó *ostinato*ként, és az első hegedű sem hoz új hangokat a kísérethez; egyszerűen egy oktávval magasabban erősíti a második hegedűt. Az A-részben szigetként álló ütem (Lásd: 33. kottapélda) itt már nem *sordinó*val játszandó

⁷ Lendvai Ernő: *Bartók és Kodály harmóniavilága*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1975): 9.

(82. ü.), és nem is izolálódik oly mértékben a zenei szövetben, hanem ténylegesen átvezető szerepet játszik, továbbvezet a zárószakaszra (85—92. ü.), amelynek hangjai az első rész zárószakaszának hangjaira rímelnek.

Rövid kódával zárul a tétel, amelyet a gordonka játszik arpeggio-szerű effektus használatával a 'cisz-d-esz' hangokat kiemelve. Az első hegedű a már jól megismert kísérmotívumot játssza, és a darab végén, a kódában derül ki, amikor 'cisz-esz-d' sorrendben szólal meg ez a három hang (94. ü.), hogy nem mást hallunk, mint a főtémából átvett motívumot, a darab mottóját. Kíséret és dallam tökéletes egységét tapasztalhatjuk meg ebben a tételben, amely d-ben zárul.

3. tétel

Formai szempontból ez a tétel a legérdekesebb, és ez a tétel távolodik el leginkább a hagyományos klasszikus szerkesztés szabályaitól.¹ Weissmann szerint a szonátarondó módosított változatával állunk szemben, amelyet ő az 1. tételhez hasonlóan három nagy és öt kisebb részre tagolt.² A szonátarondó klasszikus értelemben vett meghatározása szerint olyan organikusan létrejövő szintézise a szonátának és a rondónak, amely során egy teljesen új zenei forma jön létre, és amelyben az expozíció végén visszatér az 1. témacsoport és a kidolgozási szakasz helyét gyakran foglalja el egy új zenei anyagot hozó második epizód megjelenése. Szerkezete: **A-B⁵-A-C-A-B-A**; ez eredendően majdnem teljesen szimmetrikus, eltekintve a hangnemi átalakulásoktól, kizárólag a szerkezetet vizsgálva. Veress variálásra kész személyiségére jellemzően a szonátarondó szerkezethez sem ragaszkodott rigorózan, annak alapvető elemeit megtartotta, egyébiránt pedig saját egyéniségével és ötleteivel ötvözte. A 2. táblázatban a forma Weissmann-szerinti értelmezését szemléltetem a második sorban a szonátaforma, az ötödikben a rondóforma oldaláról:

1. rész		2. rész		3. rész	
bevezetés	expozíció	kidolgozás		repríz	kóda
1—23. ü.	24—78. ü.	79—176. ü.		177—213. ü.	214—252. ü.
A	B + C	B + A		C	A + [BC]
bevezetés	rondó-téma	1. epizód	rondó-téma	2. epizód	variált rondó
1—23.ü.	24—52. ü.	53—78. ü.	79—148. ü.	149—238. ü.	239—252. ü.

2. táblázat

A szonátaforma ismérve többek között, hogy az expozícióban megjelenő második témacsoport elemei az első témacsoporttól eltérő hangnemben szólnak meg, a reprízben visszatérő második téma(csoport) viszont a darab alaphangnemében.³

¹ Weissmann, I.m., 134.

² Weissmann, I.m., 131.

³ Frank Oszkár: *Formák, műfajok a barokk és klasszikus zenében*. Formatani összefoglalás a *Zeneelmélet II.* és *Zeneelmélet III.* főiskolai tankönyvekhez. (Budapest: Tankönyvkiadó, 1990): 38.

Ahhoz, hogy szonátarondónak nevezhessünk egy formát – amely egyébiránt számos variációra ad lehetőséget – a tétel szerkezetében néhány kritériumnak kell eleget tenni. Formai kötöttséget mutat a rondó-elv, amelyben a főtémának legalább kétszer az alaphangnemben kell megismétlődnie, ennek helye általában másodszor az expozíció után, később a repríz után a kóda előtt szokásos. A másik formai kötöttség a szonáta-elv, azaz a szonátaforma tartópilléreinek hangnemi kötöttségei. Ez az expozícióban a második téma(csoport) mellékhangnemben, a reprízben viszont az alaphangnemben megszólaló visszatérése. Ezek között a pillérek között tulajdonképpen kötetlenül sorakozhatnak fel epizódok, új zenei anyagot bemutató triók, át-és visszavezető részek. Járulhat hozzá bevezető, kóda és a második témát hangnemében követő zárótéma.⁴ Elemzésemben több dolog megvalósul ugyan, mert az első téma (lásd: 2. táblázat: **B**) 'g'-ben, a második téma (**C**) 'd'-ben szólal meg, azonban a reprízben a második téma az eredeti hangokon ismétlődik, tehát nem a 'g', alaptonalitáson tér vissza, hanem a 'c'-n. Az első téma módosított, másodikkal összegyúrt változata viszont csak a kóda végén jelenik meg. Tehát a szonátaformára utaló szerkesztés itt egyáltalán nem olyan nyilvánvaló, mint az 1. tételben volt. A rondó oldaláról vizsgálva sem meggyőző a formai meghatározás, mivel az általában hétrészes szonátarondók esetében a rondótéma a kóda előtt nemcsak alaphangnemben, de egyáltalán nem tér vissza. A 2. táblázatban szemléltetett lehetséges felosztásban is láthatólag kényszeredett és erőltetett a 2. epizód elnevezés a – bevezetés+2. téma+bevezetés – csoportra. Több szempontból sem tartom megalapozottnak Weissmann elméletét, inkább rondó-elemeket tartalmazó összetett háromrészes formáról beszélnék (lásd: 3. táblázat). A továbbiakban az alábbi táblázatot veszem alapul elemzésem során.

Bevezetés	1. rész		2. rész (középrész)	3. rész (visszatérés)	Kóda
	A		B	A_v	
	A	B	A és a bevezető anyagából fejlesztve	B (A hiányzik)	Bevezető anyaga és AB összegyúrva
1—23. ü.	24—52. ü.	53—78. ü.	79—176. ü.	177—213. ü.	214—252. ü.
	g-központú	d-központú	G, majd c-központú	d-központú	g-központú

3. táblázat

⁴ Gárdonyi Zoltán: *Elemző formatan.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1979): 88.

A teljes mű felépítését tekintve is beszélhetünk háromrészes formáról, hiszen három tematikusan és hangnemében összefüggő tétel alkot egy egészet, amelyben a két szélső tétel szorosan összefügg egymással és amelyek összevetésre adnak lehetőséget. A 3. tétel különlegessége a kóda, amely formai szempontból mutat újdonságokat. Az 1. tétel kódája, amelyben a bevezető visszatérése ad formai keretet, sokkal rövidebb, mint a 3. tételé. Itt is beszélhetünk keretről annyiban, hogy a bevezető megjelenik a kódában, de az a 3. tétel esetében kiterbélyesedik, mivel Veress a mű egészét tekintve valószínűleg túl rövidnek, tartalmilag kevésnek és nem eléggé erőteljesnek érezte a csupán bevezetővel való zárást, ezért hozzákomponálta az első és a második témacsoport összegyúrt változatát. Ezzel a fergeteges bacchanáliával – valóban a rondó szó eredeti jelentéséből kölcsönzött körtáncsal – ad nemcsak az utolsó, hanem mindhárom tételnek méltó befejezést).⁵ Valószínűleg nagy hatással lehetett rá Bartók 3. vonósnégyese, mert a kóda koncepciójában sok áthallást érezek.

Bartók: 3. vonósnégyes, kóda

37. kottapélda

Az expozíció és a kóda összevetésekor nyilvánvalóvá válik a 3. tétel keretes szerkezete; mindkettő A-B-C formájú, a kóda ennek módosított változata annyiban, hogy az első (A) és második témaelemek (B) legfontosabb ismertetőjegyeinek összegyúrással – az első témacsoport ritmusát, a második témacsoport dallamával ötvözve – fejezi be a művet (AB). A kóda hangulatában és felépítésében is Bartók 3. vonósnégyesének 4. tételét juttatja eszünkbe. Mindkettő *sul ponticello* repetícióval kezdődik, a futamok kánonszerűen lépnek be, hangulatában egy őrült kergetőzést fejez ki, amely a 37. kottapéldában mutatott részletbe torkollik, amely szintén rokonságot mutat a Veress-féle összegyúrt témák nagyszabású hangzásvilágával.

⁵ Veress ismerte Bartók első négy vonósnégyesét, sőt később az 5. kvartettet is módja volt tanulmányozni, hiszen Kadosa Pállal ők ketten másolták le a partitúrát, amikor az Új Magyar Vonósnégyes tagjai Waldbauer Imrétől kölcsönkapták két napra. Ez a vonósnégyes mutatta be később Bécsben és Budapesten a darabot, melynek betanításában Bartók tevékenyen közreműködött. Lásd: Löwenberg, I. m., 61.

Bartók: 3. vonósnégyes kóda, 1—8. ü.

Coda

Allegro molto $\text{♩} = 100$

38. kottapélda

A bevezetés a 23. ütemig tart, amely nem hosszabb és tartalmilag nem is jelentősebb az 1. tétel bevezetőjénél, azonban mégis tökéletesen illeszkedik a finálététel virtuóz karakteréhez. Fontosságát inkább abban látjuk, hogy teljesen integrálódik a tétel szerkezetébe; kíséretként és önálló formai egységként is részt vesz a zenei folyamatban, ellentétben az 1. tétellel, amelynek bevezető anyagából csak a mottót és rövidebb motívumtöredékeket használ fel a későbbiekben. A tétel indítása előremutat Veress 2. vonósnégyese 1. tételének kezdő ütemeire, ahol szintén felütésszerű futamokkal (itt kvintolákkal, ott szextolákkal) indít egy polifón jellegű anyagot, a szólamok mindkét esetben egymást kergetve lépnek be, sőt nyomokban ráismerünk a 2. vonósnégyes első témájára és a siratók hangulatát idéző jellegzetes kettőskötéses figurákra is.

1. vonósnégyes, 3. tétel, 1—3. ü.

Vivo, $\text{♩} = 144-152$

39a kottapélda

2. vonósnégyes, 1. tétel, 1—4. ü.

Allegro, ♩ = 120–126

39b kottapélda

1. vonósnégyes, 3. tétel, 5—6. ü.

40a kottapélda

2. vonósnégyes, 1. tétel, 7—8. ü.

40b kottapélda

1. vonósnégyes, 3. tétel, 4—5. ü.

41a kottapélda

2. vonósnégyes, 1.tétel, 4—7. ü.



41b kottapélda

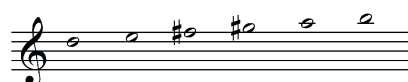
A bevezetőben érdekes módon csak az utolsó hang *pizzicatóján* lép be a gordonka, a többi szólam is inkább hangterjedelmének felső regiszterében játszik, ezzel feszített, felfokozott hatást érve el. Veressnek valószínűleg az lehetett a célja, hogy a hangnemi sokszínűséggel és változékonysággal, a polifón szerkesztéssel és a kifejezetten magas hangokkal bizonytalan, kényelmetlen, feszengő érzést keltsen, amivel a figyelem ébrentartását célozta meg. A teljesség igénye nélkül fontosnak tartok kiemelni néhányat a bevezető futamok közül, amelyeknek módosított változatai később a tétel teljes szövegében előfordulnak.

Felütés jellegű modális sorok:

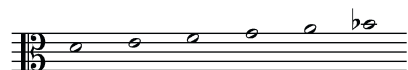
G-ión 1. ü.



D-líd



d-eol 3. ü.



42. kottapélda

Kvart, és annál nagyobb hangközöket lépő figurák *staccato* nyolcadokkal és jellegzetes „dobbantós” ritmussal:

2. ü. (kvint és tritónusz)



3. ü. (kvint)



4. ü. (oktáv- és kvart)



5—6. ü. (kvart)



6—8. ü. (tritónusz)



43. kottapélda

Tizenhatodos modális és polimodális skálamenetek:

2. ü. d-dór



3—4. ü.

d-eol

b-lokriszi

d-dallamos moll

4. modusának kivágata ('d'-től)



6—7. ü. F-líd, f-fríg (polimodális)



44. kottapélda

Kettőskötéses tizenhatod szekvenciák:

4. ü.



6. ü.



44. kottapélda

A *staccato* nyolcadoknak még egy megnyilvánulásáról érdemes beszélnünk, a bevezetőben ugyan csak egyszer bukkan fel, de az expozícióban tematikus jelentőségűvé válik mint az első témacsoport kísérőmotívuma. A 3/8-os elemet jól ismerjük az 1. tétel második témacsoportjának kíséretéből, és a 2. tétel első részének kíséretéből (Lásd: 32. kottapélda).

15. ü.



45. kottapélda

A 12. ütemben szintén csak egyszer, quasi jelzésértékűen és megelőlegezve fedezzük fel a tétel 2. témájának variált formáját:

12. ü.



46. kottapélda

A szólamok teljesen egyenrangúak, egymástól függetlenek, látszólag semmilyen hangnemi kapcsolat nincs köztük. A motívumok közül kiemelném a nyolcadmozgásos, kvartlépéses fragmentumokat és a ritmikus, népzenei jellegű elemeket, ha vezérszólamot kellene választanom, akkor ezek lennének azok). Ritmusában is rendkívül polifón, hosszabb ritmus-*unisonót* csak a 21. ütemben találtam, ahol a két hegedű felfelé játszik polimodális futamokat, a brácsa ellenszólamként lefelé tart. Mind a hegedűk, mind a brácsa ennek a *tutti* futamnak a végén játsszák legmagasabb, illetve legmélyebb hangjukat a bevezetőben. A három szólam skálamenetei a 47. kottapéldán jelölt kapcsok alatt mindhárom szólamban megegyeznek – quasi felütések – majd az utánuk következő futamokat érdemes vizsgálni, mivel a felütés tizenhatodik tonális szempontból nem részei a továbbiaknak.

1. hegedű: 'asz'-szal és a hiányzó 'b'-vel Esz-ión tetrachord, 'a'-val és a folytatással bőkvintes líd, azaz a Heptatonía secunda 6. modusa.

2. hegedű: e-kurucsor, azaz a Heptatonía secunda 5. modusa, 'f'-fel és 'g'-vel e-fríg.

Brácsa: a hiányzó 'fisz'-szel gisz-szűkkvartos lokriszi, azaz a Heptatonía secunda 5. modusa.

20—22. ü.



47. kottapélda

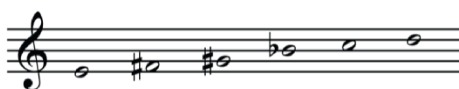
A bevezető utolsó hangján belép a gordonka és a kvartett egy *tutti pizzicatóval* véget vet a barokkos dallamrajzzal formált első résznek. A *pizzicato* egy ω -akkord, amiből csak az 'f' hiányzik,



48. kottapélda

és amelynek hangkészletét illetően csak két típusát különböztetjük meg, a másik egészhangú skálát majd az A-rész kezdetén halljuk a két hegedű hangkészletében. (lásd: 49. kottapélda)

A 24. ütemtől indul a tulajdonképpeni első formai szakasz, az A-rész, amelyben az 1. tételhez hasonlóan két tématerületet különíthetünk el, és amelyek között karakterben nincs olyan határozott ellentét, mint az 1. tételben volt. Erre utal a tempójelzés is; az 1. tételben a lírai téma belépésekor változott a tempó és a karakter is, a **Presto Poco quieto**-ra. A 3. tételben viszont egyáltalán nincs tempóváltás, mindkét témacsoportra érvényes a **Quasi allegretto, ma sempre vivo** felirat. A klasszikus hagyományokhoz híven a megjelenő témák alapvetően táncos karakterűek, az első témacsoport elemei között ugyan sok a *legato*, amiből több líraiságra következtetnénk, de ez csak első pillantásra tűnik így, azonban a téma egészét tekintve ez nem változtat annak szilajságán. Ezt támasztja alá a kíséret ritmikus, *giusto ostinato*-ja, amelyet szintén ismerősként üdvözölhetünk az 1. tételből (Lásd: 9a kottapélda). A hangok rövid, ritmikus *staccato* karaktere az első témacsoport, a motívumok dallama pedig a második témacsoport kíséretére emlékeztet (Lásd: 32. kottapélda). Az első és második hegedű 3/8-onként ismétlődő kísérfőfigurája a 24—27. ütemig teljesen szabályos, a két szólam izoritmikusan, de egymással tükörfordításban mozog. Együttes hangkészletük egészhangú skálát ad ki 'e'-től 'd'-ig.



49. kottapélda

A brácsa a 25. ütemben csatlakozik, 2/8-os csoportokkal borítja fel a kialakulóban lévő hegedűkíséret lüktetését, így a metrikus súlyok teljesen eltűnnek, egy ütemmel később a gordonka belépésével igazi polimetria alakul ki.

24—28. ü.

Quasi allegretto, ma sempre vivo, ♩ = 152–160

50. kottapélda

Az 1. tételhez hasonlóan itt is először a kíséret indul el, megteremtve a karaktert az első téma belépéséhez, majd az egyenletes hármás löktetés a 28. ütemtől megváltozik, a hangkészlet kibővül, aszimmetrikus motívumok jelennek meg, amit Veress *sforzato* hangsúlyokkal tesz még érdekesebbé. Annak ellenére, hogy a brácsában megmarad a 2/8-os metrika, az extra *sforzató*kkal igazodik a hegedűkhöz, tehát a hangsúlyokat három szólam egyszerre játssza a nagyobb hatás eléréseért. A kíséret hangkészletét a 28. ütemtől érdemes szólamonként vizsgálni; az első hegedű g-dór hangsorokat játszik a 40. ütem közepéig, a második hegedű D-akusztikus skálát, azaz a Heptatonía secunda negyedik modusát a téma kezdetéig, a 36. ütemig, a brácsa ugyanaddig 'b'-'f' kvintet repetál, mintegy duda-basszus szerűen, majd g-dórban imitálja az első hegedűt a 39. ütem első hangjáig.⁶ A skálamenetekben a bevezető egyik fő mozgásformájára ismerünk tizenhatodok helyett nyolcadokban. Az A-rész első, váltakozó metrumú, aszimmetrikus témáját a gordonka mutatja be a 26—36. ütem között. Hasonlóan az 1. tétel első témacsoportjához, ez a téma is polimodális hangsorokból tevődik össze, hangkészlete alapján három nagyobb egységre lehet bontani.

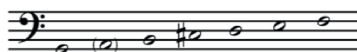
26—36. ü.



51. kottapélda

Az első egység három ütemig tart, 'g'-alapú akusztikus-moll hangsort,

a Heptatonía secunda 4. modusának hangjait halljuk,



majd a 29—35. ütemben három hangsor is képviselteti magát,

G-ión

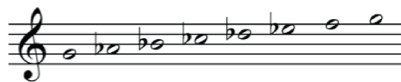


g-fríg



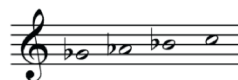
⁶ A dudabasszus jelleg csak a karakterre vonatkozik, mivel nem a brácsa játszik legmélyebben.

g-szűkkvartos lokriszi, azaz a Heptatonia secunda 7. modusa



52. kottapélda

végül a téma lekerekítéseként és a 'gesz' alaphang felé elkanyarodással a 35—36. ütemben egy hiányos Gesz-líd hangkészletű témátörédeket hallunk.



53. kottapélda

A téma legfontosabb motívumai a kvintugrás az első ütemben, és a 29. ütemben kialakult ismétlődő figura, amely többféleképpen formálódott a téma során, míg elnyerte végső alakját. Ez a fajta motívumformálás Bartóknál is igen jellegzetes; a polimodális dallam úgy van felépítve, hogy az egyik irányban az egyik, a másik irányban a másik modus hangjait használja, így a két dallam hangkészlete egymást kiegészítve kromatikus hangsort, úgynevezett „komplementer melodikát” ad ki (Lásd: 51. kottapélda kapcsolatokkal jelölt szakaszai, ahol az első jelölésnél csak a hangkészlet egyezik, a dallamvonal még nem, viszont ebből alakul ki a motívum ismételt alakja).⁷ A 36. ütemtől a második hegedű veszi át a vezető szerepet, a 40. ütemig egy oktávval magasabban ismétli a gordonkát, majd a 43. ütemben elkanyarodik 'g'-ből 'd'-be. Közben a kíséret szerkezete is megváltozik, egy-egy ütem erejéig a gordonka és a brácsa is közbeszólnak a szóló variált ismétlésével (Lásd: gordonka 37—39. ü.), vagy éppen transzponált megelőlegezésével (Lásd: brácsa 38—39. ü.). Az első hegedűben a skálameneteket felváltják a brácsa kíséretből (25. ütem) kölcsönzött 2/8-os metrikájú motívumok variánsai; itt először nem kvint, hanem oktávugrásokat hallunk, később a hangterjedelem már több, mint két oktávra nő, amely a feszültség növekedését eredményezi (Lásd: 46—47. ü.). A téma komplementer melodikájú polimodális főmotívuma (Lásd: 51. kottapélda) variált formában állandóan jelen van ebben a polifón struktúrájú szakaszban; a gordonka egymás után háromszor – mindig valamit változtatva – játssza el,

44—48. ü.



54a kottapélda

a második hegedű erősen módosított változatban, de felismerhetően,

⁷ Frank Oszkár: *Bevezető Bartók Mikrokozmoszának világába.* (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995): 53—55.

46—47. ü.



54b kottapélda

az első hegedű és brácsa leegyszerűsítve és összesűrítve,

48—49. ü.



54c kottapélda

49. ü.



54d kottapélda

végül a második hegedű kétszer elmondva, majd továbbvezetve a gordonka 36. ütemének enharmónikus változatával.

50—53. ü.



55a kottapélda

A témafej – nevezzük így ezt a motívumot és transzformációit – egyre sűrűbben és összefogottabban szólal meg, a szólamok egymás szavába vágva és egyre intenzívebben lépnek be, eközben a kíséret is alkalmazkodik a növekvő feszültséghez és a 49. ütemtől újra visszatérnek a bevezető tizenhatod-futamai. A futamok egyes csoportjai a témafej polimodális hangkészletéből formálódtak,

49. ü.



55b kottapélda

50. ü.



55c kottapélda

összekötő láncszemként funkciójuk itt átvezetés és feszültségnövelés a második témacsoport kellően energikus és előkészített megjelenéséhez. Ezt egy felfelé tartó G-mixolíd futammal éri el, amelyet a brácsából indulva az első hegedű vesz át, és vezet

rá a következő témacsoport megszólalására, amelyet szintén az első hegedű mutat be. A tétel bevezetőjének 12—13. ütemében már találkozunk ennek a témacsoportnak a fő elemeivel; Veress két ütem erejéig felvillantja a második téma ritmus és dallamvilágát.

A második témacsoport – vagy nevezzük inkább témának – hasonlóan az első tétel második témacsoportjához, tartalmaz népzenei ihletésű elemeket, de az első tételtől eltérően itt inkább csak az egymásra rímelő sorok és a hangvétel emlékeztet az újstílusú népdalok világára. Ötsoros, **AA_vBA_vA** dallamot hallunk, amelynek utolsó sorát nem zárja le a szerző, hanem egy lendületes kvintlépéssel továbbviszi és variálja, majd egy újabb kanyarral ismétli, végül még egyszer megerősíti, hogy a téma valóban befejeződött (53—77. ü.). A zárómotívum az 'esz'-'e' és 'f'-'fisz' bizonytalanságával Bartók 1. vonósnegyesének 3. tételéből a fúgatéma második felére emlékeztet.

71—77. ü.



56a kottapélda

Bartók 1.vonósnegyes, 3. tétel 170—172. ü.



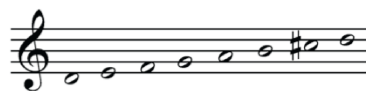
56b kottapélda

D-alapú hangkészletét – amely a teljes kromatikus skálát tartalmazza – soronként érdemes elemezni, hogy a polimodális kromaticizmust könnyebben lehessen szemléltetni. Már az első sor (53—56. ü.) is polimodális, két hangsorból áll össze a hangkészlet:

D-mixolíd

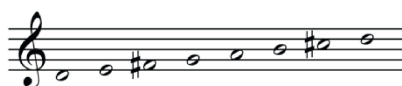


d-dallamos moll, azaz a Heptatonía secunda 1. modusa



a második sorban (57—60. ü.) szintén megtalálható a Heptatonía secunda 1. modusa, azon felül még egy

D-ión

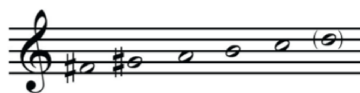


és egy d-nápolyi dór hangsort, a Heptatonía secunda 2. modusát is fellelhetjük 'c' nélkül.



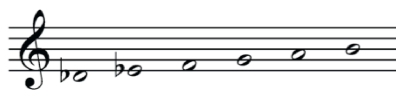
A harmadik sor (61—64. ü.) egy hangsorra épül, az előző sorok d-alaphangjához képest ezt a szakaszt én a-közponzúnak érzem, ezért a hangsort, amely ugyan öt hangból áll, én egy hiányos nagymásodos lokriszinek, azaz

a Heptatonia secunda 6. modusának hallom.



A negyedik sor (65—68. ü.) megegyezik a második sor hangkészletével, majd az ötödik sor – amely variált ismétlése a negyediknek – elkanyarodik a 'desz' irányába és kibővül még öt ütemmel úgy, hogy a harmadik és negyedik üteméből kiragadott motívumot ismétli, variálja (Lásd: 56a kottapélda). A 71—72. ütem zenei anyagát az első téma gordonkaszólojának hangjainak ismétléséből kölcsönzi két oktávval és egy kvarttal magasabban (lásd: 51. és 56b kottapéldákat). Hangkészlet szempontjából a 75. ütem első negyedéig tartoznak össze a hangok, majd egy egészhangú skálával zárja a második témát. A 69—75. ü. hangsorai:

egészhangú skála



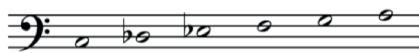
D-mixolíd 'alsó d' nélkül



57. kottapélda

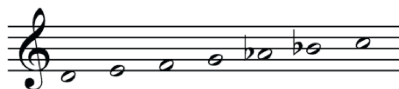
A második téma kísérete ritmikájában és karakterében teljes mértékben idomul a dallamhoz, a kontrapunktikus, barokkos szólamvezetés itt homofónná válik, a kísérőszólamok alárendelt szerepet kapnak. A gordonka az 53—75. ütem első negyedéig egy hangsort ismételi,

a Heptatonia secunda 2. modusát, c-nápolyi dórt,



ettől eltér a 63. ütemben lévő 'asz', amely így különálló hangsort alkot a 63—64. ütemben; egy d-szűkkvintes eolt,

a Heptatonia secunda 6. modusát.



58. kottapélda

Az első hegedű a 75. ütem második negyedétől csatlakozik a brácsával együtt, a gordonka egészhangú skáláihoz mixtúrát alkotva négy nyolcad erejéig. Mixtúrákkal korábban is találkozunk a második téma kíséretében, rögtön az indulásnál a brácsa kissetx-meneteket játszik felfelé, a gordonka felső szólamához pedig a második hegedű közbeszólásai csatlakoznak mixtúraszerűen az 53—60. ütemig. A gordonka

'c' orgonapontjával egy állandóságot biztosít hangnemi tekintetben a tématerület egésze alatt. A háromrészes forma első része (A) c-ben zárul a 79. ütemben.

Ez egyben a középrész (B) kezdete is, amely a 79—176. ütemig tart. Ezt a formaegységet is három részre tagolhatjuk, a bevezető polifónikus anyaga keretezi az első téma feldolgozását, tehát ezen belül is megvalósul egy kis ABA forma. Veress a második témacsoport elemeit egyáltalán nem használja a középrészben. Az első két ütem tizenhatodfutamai után a 81—82. ütemben hirtelen egységes ritmusban ráismerünk az első témából kiragadott két ütemre, amelyből a 81. ütem a tétel 31. ütemének módosított tükörfordítása. A következő ütemben (83. ü.) a bevezetőből már ismert motívummal vet véget a közbeszólásnak; újra a futamoké lesz a főszerep. Általában egy zenei mondat, vagy formai szakasz végén mixtúrákat hallunk a mondanivaló megerősítésére, így volt ez az 1. tételben (lásd: 16. kottapélda), a 3. tétel 75. ütemében, és itt a 82. ütem egészében a második hegedű és a gordonka között, majd az ütem utolsó három nyolcadán a brácsa csatlakozásával.

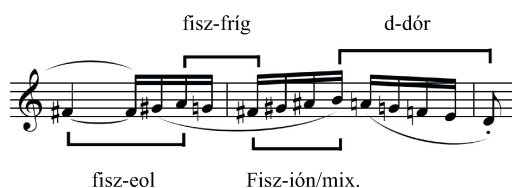
82. ü.



59. kottapélda

Az első téma megjelenéséig, amelyet a brácsa játszik el teljes egészében a 115. ütemtől, a bevezető mintájára legfeljebb csak három szólam játszik egyszerre. A különbség annyi, hogy a bevezetőben a gordonka maradt ki a polifón kergetőzésből, itt viszont mindig másik szólam pihen. Az egész tételre jellemző – de leginkább szembetűnő a tizenhatodos futamoknál, amit a 32. ütem dallamformálásáról írtam és amit Frank Oszkár komplementer melodikának nevez – hogy a futamok irányváltoztatásakor a szerző gyakran modust vált. Ezzel egy szándékolt tonális bizonytalanságot ér el, különösen, hogy a szólamok között sincsen hangnemi kapcsolat. A középrész első szakaszát rengeteg ilyen jellegű hangsor uralja, amelyből egy példát emelek ki.

89—91. ü.



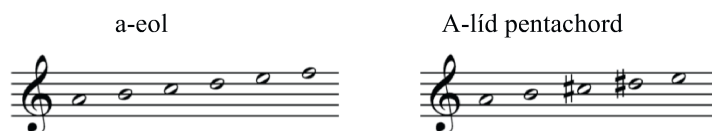
60. kottapélda

A futamok beletorkollnak az első témára inkább csak *giusto* karakterében és némileg polimodális jellegében emlékeztető zenei anyagba (93. ü.), amely majd a téma ellenpontjaként funkcionál. Itt is megfigyelhető a komplementer melodika az 'e-esz' és a 'd-desz' között ingadozik, és amit tulajdonképpen dúr-moll váltásnak érzünk. A 100. ütemben nagy határozottsággal belép a gordonka, és azt hinnénk, hogy az első témát fogja bemutatni, de ez két ütem után megszakad, mintha nem találná a helyét. Az első témából a kvintlépés, a kvartllépés és az első három hang frazeálása köszön vissza.



61. kottapélda

A következő próbálkozás a téma bemutatására az első hegedűtől érkezik, ő öt ütemet játszik, több motívumra ismerünk rá, de ő sem bontja ki teljesen azt. A teljes témát a brácsa fogja elővezetni a 115. ütemben apró változtatással: az akusztikus hangsor bőkvartja tisztakvarttá szelődül, így mixolíd színezetet kap a témafej. Ettől a helytől újra játszik mindenki, a megérkezésre és ezzel együtt a csúcspontra még várunk kell. A három témabelépést a gordonkával indítja 'a'-ról, az első hegedű 'asz'-ről, végül a brácsa 'f'-ről, amelyet a 122. ütemben ismétel, majd egy c-szűkkvartos lokriszivel (a Heptatonía secunda 7. modusa) elkanyarodik a 'c'-ig, amelyet vehetünk a 'g' alaphangnem szubdominánsának (126. ütem). Két ütemig ismétli a témafejet, így jut el a középrész csúcspontjáig. Teljes erővel, azonos ritmussal, és a második hangtól *unisono* négy oktáv hangterjedelembe szól az első téma első két üteme. A feszültséget még fokozza a váltóhangok trillaszerű alkalmazása, amely tulajdonképpen megelőlegezi a tizenhatodfutamok visszatérését. A *tutti* csúcspont után ismét egy váratlan karakterváltással a második hegedű hozza vissza a kontrapunktikus kísérfanyagot a már megszokottnak mondható komplementer melodikával. A 131—142. ütemek között kisszext hangtávolságot jár be, a 'b' hang kihagyásával két hangsorból áll össze a hangkészlet.



62. kottapélda

Az első téma tükörfordításban és erősen módosított formájában szólal meg a 134. ütemtől mind ritmikájában, mind dallammotívumaiban. Csak néhány sejtet, de leginkább az első ütem karakterét alapul véve tudjuk a téma kifejezést használni. Ilyen például a 'g-c' ugrás, amit mindig összekötve hallunk az első ütemben, a második és harmadik taktus a téma második ütemének inverze, a 140. ütemben a téma főmotívumára ismerünk rá nyomokban (lásd 31—32. ü.). Habár ez a téma is 'g'-ről indul, mint az A-részben, mégis nem a 'g'-t, hanem a 'c' hangot írja körül, ezért én itt ezt érzem alaphangnak. A középrész kontrapunktikus közjátéka után az uralmat újra a bevezetőből kölcsönzött tizenhatodfutamok veszik át, ezzel biztosítva a középrészen

belül a kis háromrészességet. Habár Bartók 5. vonósnégyese később született Veress 1. kvartettjénél (1934-ben), mégis a futamok dallamvezetése rendkívüli módon hasonlít egymáshoz. Elképzelhető, hogy a polimodális kromaticizmus hasonlóképpen kristályosodott ki, de életrajzi adatokból kiderül, hogy Bartók nagy érdeklődéssel fordult Veress művei felé⁸ – elsősorban zongoraművekről beszélek – amikor a Zeneakadémián Veress zongoratanulmányokat folytatott nála, így valószínűnek tartom, hogy az 1. vonósnégyest is hallhatta, esetleg tanulmányozhatta a partitúrát. Elképzelhető, hogy Veress is hatással volt mesterére, nemcsak mester a tanítványra, bár Bartók korábbi műveiben is találkozunk ilyen jellegű dallamformálással.

169—173. ü.



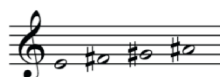
63a kottapélda

Bartók: 5. vonósnégyes 5. tétel, 55—62. ü.



63b kottapélda

A futamok a 177. ütemtől kezdődő visszatérésbe rohannak bele, a két felső szólam felfelé, a két alsó pedig lefelé játszik egy négy hangból álló futamot a 176. ütemben, viszont hangkészletükben a két szélső és a két középső tartozik össze, a középső szólamok egészhangú skálát játszanak,



64. kottapélda

a szélsők legyezőszerűen 'g'-ről indulnak, diatónikus skálarészletet játszanak (a gordonka csak a 2. negyedről), így a gordonka 'c'-re, az első hegedű 'd'-re érkezik. A középső szólamok (szintén a 2. negyedről) egészhangú skálamenettel egymás tükreiként haladnak.

176. ü.



65. kottapélda

⁸ Demény, I.m., 16.

A visszatérésben egyáltalán nem találkozunk az első témacsoport elemeivel – ezt a zenei anyagot az előző szakaszokban helyezte reflektorfénybe és meglehetősen alapossággal feldolgozta – a második téma viszont eddig csak egyszer jelent meg a tételben és karakterében nagyobb állandóságot és ezzel kielégítőbb megnyugvást mutat. A visszatérés – amit **A_v**-sal jelöltem – a 177–213. ütemig tart, viszonylag rövid a többi formai részhez képest, talán azért, mert csak a második témacsoport elemeit dolgozza fel. Az első formai szakaszban megjelenő második témához képest apróbb változtatásokat találunk; a szerkezetben megmarad az eredeti **AA_vBAA** ötsorosság, az utolsó sor variált ('cisz' helyett 'c') ismétlésével. Ezután az eredeti bővítményt elhagyva egy *strettá*val éri el a kóda előtti utolsó csúcspontot a 205. ütemben. Apróbb változás az első hegedű első üteme dallamának variálása és a kíséret tömörszerűségének kiemelése; az első ütemet ismétlik a szólamok, a második hegedű is csatlakozik a brácsa-cselló monoton, konok ritmusához, és a három alsó szólam mixtúrákat alkotva még nagyobb erővel és ellenállhatatlansággal halad a kulminációs pont felé. A harmadik sor dallamát (185–188. ü.) itt a gordonka játssza, így a 'c' orgonapont négy ütem erejéig szünetel; ezzel tulajdonképpen a sorszerkezetet támasztja alá (tudniillik ez a **B**-sor, amely egyébként dallamában is eltérő a többitől). A kóda előtti csúcspontra itt is –akárcsak a visszatérés előtt – egy futammal érünk, amely szerkesztésében a 176. ütemre hasonlít; a két hegedű felfelé, a brácsa-cselló lefelé lépnek. A 205. ütemtől a brácsa és az első hegedű egy fix hangzáson állapodik meg, a felső orgonaponttal és trilláikkal a feszültséget tartják fenn,

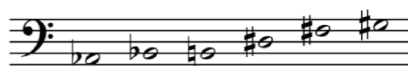
Hiányos ω -akkord 'a' vendéghanggal, bővített változata a 68b kottapéldában.



66. kottapélda

ezalatt a többiek a második téma jellegzetes motívumát, egy trichordot ismételnék és variálnak kisseptim-párhuzamban, majd ebből a háromhangúságból kilépve szintén trillákat felhasználva egy rendkívül súlyos és drámai három ütemet hallunk, melynek hangsorai és záróakkordja quasi antitonikája az azt követő 'g' tonikának, amely egyben a tétel alaphangja is.

Hiányos asz-eol-nak hallatszik, de ennek ellentmondanak az enharmóniák.



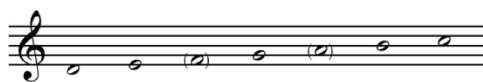
67. kottapélda

hiányos szűkkvintes eol (a Heptatonía secunda 6. modusa)



68a kottapélda

hiányos d-dór



68b kottapélda

ω-akkord 'a' vendéghanggal



68c kottapélda

A kódában (213—252. ü.) a bevezető tizenhatodmenetei térnek vissza, ám itt a futamok sokkal szilárdabban állnak a talpukon, mint a tétel elején a rapszódikus, csapongó bevezetőben. Leginkább tonálisan érzem ezt a megállapodottságot, a kóda indításakor megszólaló 'g' hang – ráadásul a gordonkában – rögtön egy biztos tonalitás-érzetet ad, amely később is megmarad. A partitúrából kiviláglanak azok a helyek, ahol az első hegedű, vagy a gordonka 'g'-n repetálnak. Repetíció csak 'g' hangon szólal meg, ezzel is erősítve a stabilitást. A tétel szerkezeti áttekintésekor már említettem a hasonlóságot Bartók 3. vonósnégyesének kódájával (Lásd: 38. kottapélda), annak hangvételével, *sul ponticello* színével a futamok dallamvilágával, a repetáló indítással és a polimodális alaphang jelenlétével. A legnagyobb különbség az, hogy Bartóknál a szólamok egyenrangúak, szabályos kánonokat hallunk. Veressnél a két középszólam egyetlen ütem polimodális futamát mint komplementer melodikát ismétli, a második hegedű a 215—231., a brácsa a 216—231. ütemig. A két szélső szólam egymástól független polifón anyagot játszik, de tonálisan mégis van kapcsolat közöttük, mindketten 'g'-alapú polimodális futamokat játszanak, míg a 2. hegedű 'e'-re, a brácsa 'c'-re épülöket.

214—219. ü.

Vivacissimo, $\text{♩} = 126-134$

sul ponticello

pp

69. kottapélda

A 231—233. ütemekben a gordonka három ütemen keresztül két trichordot – a ión/líd/mixolíd és a fríg folyamatos egymás mellett élését – ismételt felváltva, amely az egész tétel tulajdonképpen esszenciája:



70. kottapélda

A 232. ütemtől a középszólamok is kilépnek az ismétlésből és csatlakoznak az első hegedű futamaihoz, majd a 234. ütemtől négy szólam játssza feltartóztathatlanul az egyre rövidülő, ezáltal sűrűsödő skálameneteket, majd a 238. ütem két utolsó negyedétől teljes *unisonó*val, mindent elsőprően (három oktávnyi távolságban) vezetnek a tétel elemzésének kezdetén említett bacchanáliába. Itt már nincsenek futamok, a *sul ponticello* is érvénytelenné lesz, teljes hangerővel szól egy ritmizált 'g' hang és a második hegedűben az első témacsoport 2/4-be átültetett témája. Azért ebben, mert a második téma metruma 2/4-ben van és Veress ennek a témának a ritmusát, az elsőnek pedig a dallamát használta fel és ötvözte a fináléban. Valamelyik szólamban mindig, minden nyolcadon megszólal a 'g' (Lásd: 71. kottapélda), amellyel minden kétséget kizáróan deklarálja a tétel és az egész mű alaphangnemet. Ezt még tovább erősíti a felső és alsó váltóhangokkal, amelyek szintén a 'g'-t írják körül.

239—243. ü.



71. kottapélda

A 231—233. ütemben említett (Lásd: 70. kottapélda) váltakozás itt is megjelenik a 245. ütemtől a második hegedűben és a brácsában először egy aszimmetrikus ritmusképletbe ültetve, majd összesűrítve a második téma jellegzetes anapestusával a 248. ütemtől. Az utolsó három ütemben még egyszer hallhatjuk az összegyűrt „hibrid-téma” töredékét, majd egy fémesen csengő kvartakkorddal zárja a művet, hasonlóan Bartók 1. vonósnégyesének záróakkordjához.

Veress: 252. ütem



Bartók.1. vonósnégyes, 3. tétel, 375. ü.



72. kottapélda

A tétel egészét és tágabb értelemben véve a teljes művet áthatja a kontrapunktikus polifónia, amely a Bartók vonósnégyesekre is oly jellemző, és amelynek gyökerei valóban Beethovenig nyúlnak vissza. Veress művében a harmóniai szempontokat mindig alárendeli a kontrapunktnak, amely áthatja a legkisebb kísérő motívumot is. Ez a fajta komponálási mód ötvöződik Veress variálásra nyitott személyiségével, a 20. századi megújuló zene egyik irányzatával, a neoklasszicizmussal, ritmusvilágának spontaneitásával, amely alapvetően népzenei ihletettségű, de Sztravinszkij hatása is kikerülhetetlen. Ezen hatások szintézisét koronázza meg a bartóki-kodályi hatás és Veress népzenei predesztinációja.

A 2. vonósnégyes elemzése

Bevezetés

Veress 2. vonósnégyese az 1. kvartetthez hasonlóan az életmű első alkotóperiódusának művei közé tartozik, habár a két darab keletkezése között hat év telik el.¹ Az 1931—1951-ig tartó szakaszban leginkább kamaraműveket találunk, öt szonatinát, amelyből három két hangszerre íródott, hegedű-zongora szonátát, ének-zongora kettőst, és a két vonósnégyest. Ezekben a darabokban priméren szembeötlik és jól nyomon követhető a népdal és az erdélyi hangszeres népzene hatása. Erre utal a rengeteg népdalfeldolgozás és a vonósnégyesekben felbukkanó népdal ihlette dallamok, motívumok. A 2. vonósnégyes esetében ezek az utalások kevésbé szembeötlőek és nyilvánvalóak, mint az 1. vonósnégyesnél, de pontosan ezért még nagyobb egységet képeznek Veress új-klasszicizmusával, a bartóki hangrendszerrel, és alkotnak még erősebb szintézist Veress alkotói egyéniségével. Ez a műve a teljes életművet tekintve már kiforrott művészi jegyeket hordoz és előremutat a harmadik alkotóperiódus művei felé, többek között a vonósnégyesre és zenekarra íródott *Concertójára*.

A vonósnégyesek alapvető stílusjegyeikben rokonai egymásnak; szerkezetük, háromtételűségük, hangrendszerük és jól megtervezett arányaik alapján kis- és nagytétvéri relációt lehet felállítani közöttük a 2. vonósnégyes javára. A kontrapunktikus szerkesztés, amely már áthatotta Veress előző kvartetjét is, itt már sokkal folyamatosabb, összefüggőbb és rugalmasabban integrálódik a zenei szövetbe. Veress ebben a művében ezt a technikát maradéktalanul össze tudta egyeztetni a népzenei örökséggel, a klasszikus hagyományokkal és egyéni kifejezőmódjával.

A 2. vonósnégyes első tétele szabályos klasszikus értelemben vett szonátaforma, a második tétel rövid szonátaforma a kidolgozási rész elhagyásával, a harmadik tétel a legkülönlegesebb és legújzerűbb, Weissmann bonyolult kétrészes formának nevezi kódával és zárószakasszal,² Terényi szerint viszont háromrészes Barforma kódával.³ Elemzésemben mindkettőjük teóriájára kitérek.

1. tétel

A szonátaformájú 1. tétel expozíciója tekintélyes szerepet tölt be a tétel szerkezetében, az 1—118. ütemig tart és a klasszikus hagyományokhoz híven három szakaszra tudjuk bontani, esetünkben ez kibővül egy tematikus jelentőségű átvezető

¹ Terényi, I.m., 60—63.

² Weissmann, I.m., 140.

³ Terényi, I.m., 76—77., 115.

résszel az első és második témacsoport között. Az 1. vonósnégyeshez képest kibővül még egy zárótématerülettel is, amely a visszatérésben már nem jelenik meg. A főtématerület négy különböző, egymással kontrasztáló elem együtteséből alakul ki, amelynek már az első motívuma polifónikusan, jelentkezik a szólamok között (Lásd: 39b kottapélda). Az 1. vonósnégyes 3. tételéből ez a szerkesztésmód és dallamvezetés már ismerős; itt szextolák alkotják a felütés jellegű futamokat és van egy visszakanyarodás a dallam irányában, amely legtöbb esetben kisterc (Lásd: 39a kottapélda).

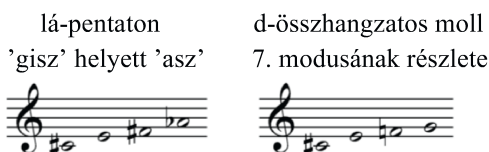
Veress: 2. vonósnégyes, 1. tétel, 1. ü.



73a kottapélda

Hangkészletének hat hangjában rögtön felfedezhetjük az 1. vonósnégyes elemzése során oly sokat emlegetett polimodalitást; az egy közös alaphangra felfűzött különböző hangsorokat. Hangrendszerét tekintve ez a vonósnégyes is a bartóki utat követi.

1.ü.



73b kottapélda

A tétel a 'cisz' tonális alapon nyugszik, ezért a gordonka szólamát idéztem; ő indítja a művet, őt imitálják a többiek és az ő futamában halljuk a 'cisz'-központúságot. Ha a dallamvonal hangköztávolságait vizsgáljuk, felfedezhetünk egy mini keretes szerkezetet, amelyben a keret a két kisterc a motívum elején és végén, középen pedig nagyszekund-kisszekund váltakozás. Ez mind a négy szólamban következetes; az első hegedűben, aki kisszeptimmal (és oktávval) feljebb imitálja a gordonkát, és a két középszólamban, akik tükörfordításban követik a fő szólamot, egymáshoz képest pedig egy oktáv távolságra vannak. A következő elem – amely meghatározó lesz a tétel további lefolyásában – szintén ismerős az 1. vonósnégyes 3. tételéből (Lásd: 41a kottapélda). Jelen esetben a kettőskötések és az ereszkedő dallamvonal sirató-jelleget kölcsönöz a motívumnak (Lásd: 41b kottapélda). Tulajdonképpen nem más ez, mint egy kidíszített skálamenet 'aisz¹-c²' között. A hangkészletet vizsgálva a 'h' kivételével egy teljes α -akkord horizontális felbontását fedezzük fel, mellesleg a dallam 2:1-es modellskálát alkot:

5—7. ü.



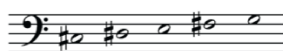
5—7. ü. α -akkord ('esz' és 'gesz' helyett enharmónikus megfelelőjükkel)



74. kottapélda

A következő ütemben az első hegedű 'asz'-ról indítja az első motívumot; ez egy szűkített kvarttal (és egy oktávval) magasabban kezdődik, amelyet a brácsa imitál egy oktávval lejjebb. Ha a Lendvai-féle tengelyrendszer szerint gondolkodunk, akkor ez domináns funkciójú a tétel elejéhez képest. A folytatás az ereszkedő dallammal 'aisz'-ra érkezik, amely viszont a tonikát erősíti a folytatódó 'cisz' tonalitásban (7. ü.). A brácsa a megérkezést követően is tartja ezt a hangot repetíció formájában, amely a kidolgozásban mint karakterformáló elem válik majd jelentőssé (162. ü.). A főtémacsoport további aktív elemei a 7—8. ütemben található gordonka-motívum (Lásd: 40b kottapélda), amely két részből áll: az első motívumból kölcsönzött három indító hang 'e-cisz-e' kistercéből, és egy dallamos skálamenetből, amelynek jellegzetes daktilusa később a második témacsoport fő ritmusképletévé nő ki magát. Ennek a motívumnak a hangkészlete egy hiányos szűkkvintes eol (a Heptatonía secunda 6. modusa) ami egyben 2:1-es modellskála is.

6. ü.,



75. kottapélda

A daktilus jelentőségét támasztja alá, hogy a többi hangszer is megismétli a motívum második felét, ezzel az emlékezetünkbe vésve azt. A belépések a három felső szólamban nagyszekundonként követik egymást, az oktáv különbségeket leszámítva ('a'-'h'-'cisz'). Az első tématerület jellegzetes eleme még a 9. ütem szekvenciája, amelyben háromhangos motívumok szekundlépésenként ismétlődnek, és amelyek átvezetnek az 'e'-alapú tonalitás felé (a 3. láncszem nem szó szerint egyezik az előzőekkel). Weissmann kodettának nevezi, mert egy formai szakaszt zár le.⁴ Hangkészlete a három szekvencia ellenére csak bimodális,⁵ egy e-fríg, és egy e-alapú egészhangú skála összege.

9. ü.



76. kottapélda

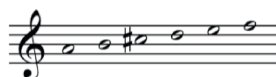
⁴ Weissmann, I.m., 141.

⁵ A bimodális szót itt tágabb értelmében használom, amennyiben az egészhangú skálát egy modulusnak tekintem.

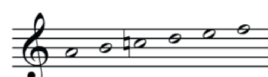
Az első téma terület elemei különböző, sőt ellentétes karakterük ellenére nem gyengítik az első megjelenés, a bemutatkozás erejét, progresszívek és vitálisak maradnak egészen a kodettaig, ahol némi elgyengülést és átalakulást érzünk; ez az ütem (9. ü.) vezet az első hegedű *parlando* dallama felé a formai rész befejező harmadában. Az első hegedű népdalokat idéző dikciójával kerekíti le mintegy végső konklúzióként a nyitó szakaszt, hogy azután újult erővel szólalhasson meg a tétel első motívuma (10—17. ü.). A hegedűszólóhoz hangulatában jól illeszkednek a kíséret kitartott harmóniai és a gordonka repetáló orgonapontja. Mint korábban már annyiszor, itt is megfigyelhetjük a polimodalitásból fakadó kromatikus váltakozást; 'c'-'cisz'-t az első-, majd 'asz'-'a'-t a második mondatban. A dallam hangkészletét tekintve is két részre bontható, egy 'a'- és egy 'd'-alapúra.

11-13. ü.

cisz-szel a Heptatonia secunda 5. modusa (pikárdiai eol),



c-vel a-eol hexachord

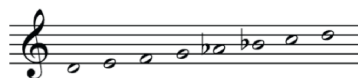
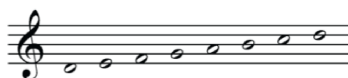


14—17. ü.

d-dór

d-szűkkvintes eol, (a

Heptatonia secunda 6. modusa)



77. kottapélda

A lírai zárószakasznak a második hegedű váratlan közbeszólása vet véget a 19. ütemben: az első két hangot kihagyja és a 3—7. hangokat ismétli nem 'e'-ről, hanem 'h'-ről indulva, ezzel hívva fel a figyelmünket egy újabb formai szakasz kezdetére, amely egy hosszabb átvezetés a második téma területre.

19. ü.



78. kottapélda

Az átvezetés a 20—74. ütem között található és a kezdő motívummal indul a gordonka által bemutatott 'cisz' alaptonalításban. Itt az 1. ütemtől eltérően nem polifónikus, hanem tömörszerű; a két oktáv különbségtől eltekintve *unisono* játszanak. Érdemes megfigyelni, hogy az eddig háromszor megjelenő első motívum záró negyedét mindháromszor más módon díszítette; először csak kitartotta a hangot, másodszor

crescendóval érkezett rá, és előkével emelte ki, harmadszorra pedig trillával és utókával variálta.



79. kottapélda

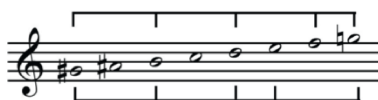
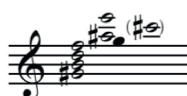
A hiányos kvintola, amely három különböző hangot tartalmaz, tulajdonképpen a 3. elem (Lásd: 40b kottapélda) daktilusának a variációja, a következő ütem a kodetta 3x3-as szekvenciájának módosított változata, az alábbi kottapéldán kapcsokkal jelölt futamok pedig a sirató-jellegű 2. elem hangsorára rímelnék (Lásd: 41b kottapélda).



80. kottapélda

A 'gisz-g' között vizsgált futamok – amelyek kétszer ismétlődnek teljes hangterjedelmükben, harmadszorra a gordonkában csak egy kivágatát halljuk 'd'-ig – egy β - és egy γ -akkord (cisz hiányzik a teljes α -akkordhoz) dallammá válását mutatják.

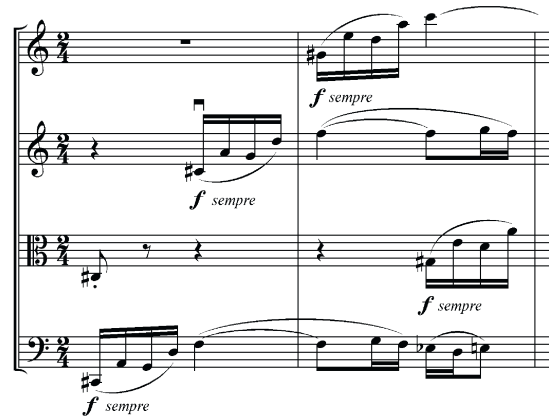
21—22. ü.

 β -akkord γ -akkordhiányos α -akkord

81. kottapélda

Az erőteljes homofón *unisono tutti* után ismét egy imitációs szakasz következik 'cisz' alaphangról. Szabályos oktáv-, kvint- és rövid ideig kvart-kettőskánonokat hallunk, amelyet a tétel elejéhez hasonlóan itt is a gordonka indít.

23—24. ü.



82. kottapélda

A második hegedű hangról hangra ismétli a gordonkát két oktávval magasabban, eltérést csak a 42. ütemben találunk, ahol a motívum inverzét játssza a gordonka, de a hegedű a gordonkával ellentétben felfelé lép két hang erejéig, mivel a hegedűnek nincsen c-húrja, ezért nem tudott volna kis-fiszt játszani, és ezen a helyen ezért nem lehet pontos az imitáció.

42. ü.



83. kottapélda

A szólamok negyedenként lépnek be egymás után, a második hegedű után az első hegedű kvintkánont játszik, ezt imitálja oktávkülönbséggel hangról hangra a brácsa utolsó belépőként. Az első hegedű a 27. ütemtől kvart-imitációra vált, majd a 39. ütemtől újra kvinttávolságra folytatja a kánont. A polifón futamoktól karakterében teljesen elkülönül a főtéma-terület egyik – eddig még nem említett – motívumtöredékének idézete először természetesen a gordonkában a 32. ütemben. Ezt a motívumot minden szólam csak egyszer játssza el.

8. ü.

32. ü.



84. kottapélda

Szót kell még ejtenem a notációról: a kánonok miatt szövevényesnek tűnő kottakép érthetőbbé tételében segítenek a szaggatott vonalak az ütemvonalakon belül, mindig jelezve és egyértelművé téve egy új frázis kezdetét az egyes szólamokon belül. Erre Bartók 5. vonósnégyesében is találunk példát, az 1. és 5. tételben, de szaggatott ütemvonalakkal csak az 1. tételben találkozunk.

Bartók: 5. vonósnégyes, 1. tétel, 15—17. ü.

The musical score is for Bartók's 5th String Quartet, 1st movement, measures 15-17. It is in 4/4 time with a tempo of 120. The score is written for four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a bass clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as trills (tr), glissandos (gliss.), and dynamic markings (p, mf, mp). The first staff starts with a measure of rest, followed by a trill on the second staff. The second staff has a trill on the first staff. The third staff has a trill on the first staff. The fourth staff has a trill on the first staff. The score ends with a double bar line.

85. kottapélda

A hangkészletet is a frazeálás szerint érdemes vizsgálni a gordonkában, hiszen ő a vezérszólam a kánonban. A dallamok itt is polimodálisak, a 23—25. ütemben két hangsort találunk:

cisz-szűkkvartos lokriszit, (a Heptatonia secunda 7. modusát), és hiányos egészhangú skálát.

23—25. ü.

The musical notation shows two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The first staff has a whole note, and the second staff has a whole note.

86. kottapélda

A következő mondat valamelyest hosszabb, a 26—31. ütem közepéig tart, a kromatikus skála összes hangja képviselteti magát:

26—41. ü.

Heptatonia terzia 'b'-vel
a Hept. sec.
7. modusa 'h'-val

a-eol f-eol

esz-szűkkvintes eol,
a Hept. sec. egészhangú
6. modusa skála a-eol

c-összhangzatos
moll

a-eol B-ión esz-eol

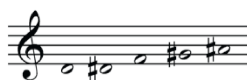
esz-lokriszi d-fríg d-eol a-eol

87. kottapélda

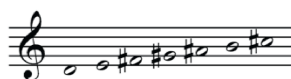
A 42. ütemtől változik a zenei anyag; az akkordfelbontás-szerű motívum variált formája, tükörfordítása indul el, hogy azután a következő negyeden az eredeti motívummal folytatódjon kisszekunddal feljebb (42. ü. második negyede). Én ezt a pozícióváltást elhangolásként értékelem. Ezt a motívum-kombinációt szekvenciaszerűen ismétli háromszor, mindig nagyterccel magasabb hangról indulva (az első esetben enharmónikusan nagyterc, lejegyezve szűkített kvart). Negyedszer is elindul a szekvencia soron következő hangján, de innen már máshogyan folytatódik, háromtizenhatodos sejtekből egy sűrítést hoz létre a zenei szövetben, amely váltóhangokkal díszített skálamenetet takar. Az új anyag megjelenését itt is szaggatott ütemvonallal jelöli. Az átvezető rész kettőskánonból építkező első felének egy polimodális futam vet véget:

42. ü.

hiányos d-lokriszi enharmónikusan értelmezve ('g' és 'c' hiányzik)



D-bökvintes líd, (a Heptatonia secunda 3. modusa)



88. kottapélda

Az 50. ütemtől egy új, az első témacsoport motívumait feldolgozó, fantázia-szerű rész indul el, amely még mindig az átvezető passzázs részét képezi. A szinkópikus ritmusképletek hangsúllyal jelölt és *sforzatós* akkordjai jellegzetes kvarttornyokat

alkotnak az 'a'-'d'-'g' kvartokat minden esetben felhasználva, majd tovább bővítve mindkét irányban.⁶ A harmadik ilyen jellegű ütem tartalmazza a legtöbb kvartot, a negyedikben pedig már találunk egy tritonus-lépést; ezzel a színezéssel kanyarodik egy másik motívum feldolgozása felé.



89. kottapélda

Eközben az első hegedűben megjelenik a 11. ütem lírai dallamából a daktilus túlpontozott és dallam szempontjából variált változata, amelyben a ritmus kismértékű változtatásával a karakter rögtön energikussá és impulzív válik az eredetileg elbeszélő hangvétel helyett.



90. kottapélda

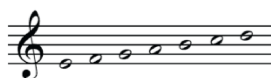
Az 55. ütemtől az első témacsoport 3. elemének feldolgozását halljuk különböző alaphangról indítva, de a hangsor fajtája minden egyes szólamban ugyanaz: szűkkvintes eol alsó pentachordja (a Heptatonia secunda 6. modusa), ami egybeesik a 2:1-es modellel. Itt egy kvartett-technikai érdekességre térnék ki röviden: a középszólamok belépését Veress úgy komponálta meg, hogy az egyébként nehezebben hallható pozíciókban is a megszólalás pillanatától érthető és transzparens legyen a hangzás. Ezért a második hegedű szólóját a G-húrra írta, így színében és markánsságban fel tudja venni a versenyt a gordonka szintén legalsó húrján induló motívummal. A másik középszólam, a brácsa belépését pedig annak legmagasabb húrjára, az A-húrra írta, így ez a szólam is megfelelő figyelmet kap az előadás során. A polifónikus átvezető anyagot egy sokkal áttörtebb szakasz követi, amely formailag

⁶ A kvart-akkordokat fontosnak tartom kiemelni az elemzés során, mert a kvartlépések horizontálisan, és vertikálisan is a magyar népzenei hagyományokból, azon belül a pentaton paraszttzenéből eredeztethetők. A népdalok dallamában is rendkívül sok kvartlépést találhatunk, amelyeket Bartók is integrált műveibe. Másrészt pedig a pentaton hangsor elemeit más sorrendbe rakva azok kvart távolságra kerülnek egymástól. Lásd: Kárpáti János: *Bartók vonósnégységei*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1967): 148—151. Lendvai Ernő: *Bartók és Kodály harmóniavilága*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1975): 98—100.

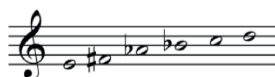
tulajdonképpen még odatartozik, de hangulatában, ritmikájában már a második témacsoportot vezeti be. Az első témacsoport elemeiből kölcsönzött, már többször emlegetett daktilus lejtésű motívumtöredék ritmusa alkotja majd a teljes második téma anyagát. Ezt a formai részt a brácsa vezeti be először csak két hangot – a 'd'-t és alsó kromatikus váltóhangját – ismételve, amely motívum ringatózásával azonnali váltást idéz elő az eddigi *deciso*, mondhatni szigorú karakterben. Öt ütemnyi lebegés után kisszekundonként ereszkedni kezd a dallam és nemcsak ritmusában, hanem dallamában is felidézi az említett motívumot, amely az eredetinek a tükörfordítása. Az ereszkedő dallamvonal (70—75. ütem első hangjáig) – amely polimodális – teljes kromatikus skálát ad ki.

70—75. ü.

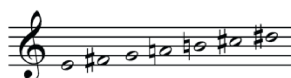
e-fríg



e-egészhangú skála



e-dallamos moll, (a Heptatonía secunda 1. modusa)



91a kottapéllda

A kíséret csak jelzésértékűen támasztja alá kvartakkordokkal a brácsaszólót (70—91. ü.), majd két ütemig teljesen magára hagyják, talán azért, hogy a tonalitás-érzetünk bizonytalanná váljon és ne maradjon semmilyen támasza. Ebben a helyzetben a brácsa szabadon ereszkedik le a második téma(csoport) e-alapú tonalitásába.

68—72. ü.

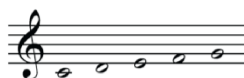


91b kottapéllda

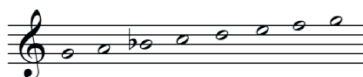
A második téma fő eleme az előtte lévő motívumtól kis mértékben különbözik, a három hang nincs összekötve, az első nyolcad *tenuto*-kiemelése adja később a kíséret anyagát a gordonka-téma felett a téma nyolcadait oktáv különbséggel erősítve (98—105. ü.), majd önállósulva a zárótema kíséretévé alakul. A második téma folyondárszerű haladását Veress három szólam között osztotta el úgy, hogy egyik szólam a másiknak teljesen zökkenőmentesen és észrevétlenül adja át a témát. A kíséret itt támpontul szolgál a tonalitást illetően, a gordonka basszusai jelölik a tonális alap változását az ütemek első negyedén, amely orgonapontként is értékelhető, bár a dallam hangkészlete mindig tartalmazza ezt a hangot is. A 75. ütemtől kezdődően 4-

4-5-4 ütemenként változik a tonalitás, az első nyolc ütemben 'e', majd öt ütemig 'g', végül négy ütem erejéig 'a' az alaphang. A basszus felett lévő hangsorok:

75—78. üt. C- ión pentachord,

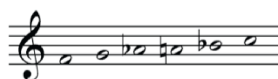


79—83. G-dór



jellegzetes „dúr-moll”, pontosabban mixolíd-dór váltakozás, 'asz'-szal f-dór pentachord, 'a'-val F-mixolíd pentachord.

83—87. ü.



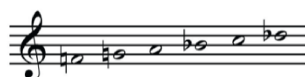
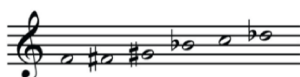
92. kottapélda

A 88—91. ütemek között ismét egy c-ión pentachordot hallunk, amely a brácsa befejező ütemében az 'esz' megjelenésével c-dórra változik. A 92. ütemtől a dallamot átveszi az első hegedű, a tiszteletbeli basszus szerepét pedig a második hegedű. Hat ütemig a-eol pentachord hangkészletet jár be, ehhez képest a gordonka-kíséret elhangolás, mivel 'd'-'a' kvintkeret helyett 'asz'-t hallunk.⁷ A 98. ü.-től a gordonka lesz a szólista, akinek a *tenuto*-nyolcadaait az első hegedű erősíti oktávval magasabban. A basszus szerepét még mindig a második hegedű tölti be, az első hegedű szólója alatt 'd', a gordonka esetében 'a' tonális alapot ad a dallamnak. A gordonka hangkészlete a 99—102. ütemig B-líd, majd a zárótéma kezdetéig (108. ü.) – amely újra az 'e' tonális alapra érkezik, és ahol a gordonka kísérőpozícióba vonul vissza – egy polimodális hangsort.

103—107. ü.

hiányos f-lokriszi

F-mixolíd pentachord



93. kottapélda

Fontosnak tartom megemlíteni a brácsa kísérőanyagát a gordonka-dallam fölött, ez a második témát megelőző bevezető anyagának a fragmentációja. A gordonka ezt a kísérőmotívumot veszi át a zárótéma alatt, majd adja vissza a brácsának a 116. ütemben továbbra is megtartva az 'e' tonális alapot.

⁷ Kárpáti János: „Az elhangolás jelensége Bartók kompozíciós technikájában.” In: *Bartók-analitika. Válogatott tanulmányok*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2003): 127—139.



94. kottapélda

A zárótéma anyaga, amelyet a brácsa mutat be, jellegében hasonlít az első témacsoport lírai dallamára. A gordonka 'e' orgonapontot tart, miközben a brácsa-dallam 'a'-alapú polimodális hangkészletet jár be. Annak ellenére, hogy Veressnél már nem beszélhetünk funkciós összhangzattanról, mégis ebben az esetben a basszus hangját dominánsnak érzem a brácsához viszonyítva, amely szólam viszont a fűlemnek tonikai funkciót mutat. A dominánsst nevezhetnénk egy hosszan fenntartott feszültségnek, amely egyfajta visszafojtott várakozással párosul; a kissé terjedős expozíció végét és a kidolgozás kezdetét jelzi. A megjelenő hangsorok: a-eol, a-fríg, a-pikardiai eol (a Heptatonia secunda 5. modusa), és a-szűkkvintes eol (a Heptatonia secunda 6. modusa).

Amint a korábbiakban is, úgy ebben a formai szakaszban is lesz egy elem, amelyet Veress az előző részekből emel át a következőbe. Itt ez a motívum a második hegedű kíséretének transzformálása, egy kéthangos sejtől kezdi felépíteni a kidolgozást, amely a 119—197. ütemig tart. Ebben a formai részben az expozíció különféle elemeit használja fel, az átvezető rész kánonjait kivéve. Elsőként az említett kéthangos motívumot, amely a kíséretben még két azonos hang ismétlése, de közvetlenül a kidolgozás előtti utolsó ütemben (118. ü.) a második hang kisszekunddal felfelé lép. A motívum már az első ütemtől variált formájában – tükörfordítás a dallamban, augmentált változat a ritmusban – is megmutatkozik.



95. kottapélda

A későbbiekben szintén egy kísérőfigura válik a fejlesztés alapanyagává: a 3. ütem második hegedű és gordonka által játszott, trillával díszített elemét a szerző most használja fel először a tétel folyamán. A motívum vázát tekintve alapvetően itt is kéthangos, felfelé lépő kisszekundus fragmentumról beszélhetünk, tehát tekinthetjük ezt is az első motívum transzformált változatának.



96. kottapélda

A 126. ütemtől megjelennek a nagyszekund lépések is, és az 50. ütemből már ismert jellegzetes dobbantós ritmus itt most szekundlépésekkel és a 129. ütemtől $\frac{3}{4}$ -es

csoportokat alkotva, az ütemvonalat teljesen figyelmen kívül hagyva, így imitálva egymást. Később ez a motívum is kíséretté alakul.



97. kottapélda



98. kottapélda

Az első igazi dallam a 129. ütemben indul a második hegedűben; az első témacsoport lírai elemének variált változatát halljuk összekomponálva ugyanennek a témacsoportnak az ereszkedő dallamú, kettőskötéses figurációjú elemeivel.



99. kottapélda

A zenei anyag sűrűsödése a tizenhatod skálamenetekkel indul, amelyek *staccato* karakterükkel először ellenszólámként viselkednek, majd fokozatosan összefonódnak és beépülnek a *legato*-negyedek dallamvilágába, szövevényes polifón anyagot alkotva. A 162. ütemtől a 7. ütem brácsa repetíciója tér vissza szintén a brácsában, amely itt határozottabban szólal meg, mint az expozícióban, és nem alárendelt kíséretként, hanem vezető, irányító szerepet betöltve viselkedik. A dobbantó-jellegű ritmus, amely a 128. ütemtől kezdve szőnyegként viselkedve harmóniai aláfestést adott a lírai dallamnak, itt táncos, 3/8-os metrumot vesz fel, amelyet a mindig másutt megszólaló ellen-*sforzato* billent ki könnyedségéből. A táncos lejtésnek némiképp ellentmond a *forte* dinamika, a rengeteg hangsúly és a Veress által kiírt előadási instrukció, a *deciso* is.

162. ü.

Musical score for measures 162-169. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The time signature is 8/8. The key signature has one flat (B-flat). The dynamics include *sf* (sforzando), *f* (forte), and *f deciso* (decisive forte). The articulations include accents and slurs. The first staff (Violin I) has a *sf* dynamic and a slur over the first four measures. The second staff (Violin II) has a *f deciso* dynamic and a slur over the first four measures. The third staff (Viola) has a *f deciso* dynamic and a slur over the first four measures. The fourth staff (Cello/Double Bass) has a *f deciso* dynamic and a slur over the first four measures.

100. kottapélda

A későbbiekben ezen a harmadik nyolcadon megszólaló brácsa *sforzató*val indul a motívum imitációja, amely itt már főanyagként szerepel.

168—169. ü.

Musical score for measures 168-169. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The time signature is 8/8. The key signature has one flat (B-flat). The dynamics include *ff* (fortissimo), *sf* (sforzando), and *f* (forte). The articulations include accents and slurs. The first staff (Violin I) has a *ff* dynamic and a slur over the first four measures. The second staff (Violin II) has a *ff* dynamic and a slur over the first four measures. The third staff (Viola) has a *ff* dynamic and a slur over the first four measures. The fourth staff (Cello/Double Bass) has a *ff* dynamic and a slur over the first four measures.

101. kottapélda

A 176. ütemben a ritmusképletet megtartva a motívum megszelídül a dinamika változásával, a hangsúlyozás elhagyásával és a motívumok kötőívvel egymáshoz kapcsolásával, és a brácsa-kíséret trillaszerű lebegésével.

176. ü.

Musical score for measure 176. The score is written for two staves (Violin I and Cello/Double Bass). The time signature is 8/8. The key signature has one flat (B-flat). The dynamics include *p* (piano). The articulations include slurs. The first staff (Violin I) has a *p* dynamic and a slur over the first four measures. The second staff (Cello/Double Bass) has a *p* dynamic and a slur over the first four measures.

102. kottapélda

Az első és második témacsoport közötti átvezetés – amely tartalmazza az általam dobbantósnak nevezett ritmust – egy tizenhatodos figurával olvad össze az 59. ütemtől. Ezt a kombinációt fedezhetjük fel a kidolgozás végső szakaszában, amely a 186. ütemben indul egy skálamenettel és tükörfordításával. A tükörös

szerkesztésmódot Veress többször is alkalmazza ebben a szakaszban, például a 187. ütemben, ahol a két felső és a két alsó szólam inverzei egymásnak, majd a polifón szerkesztésmód egyéb jellegzetességét is felhasználja, többek között a motívumok imitációját és a belépések sűrítését. A szerző variálókészségének sokszínűségét bizonyítják a motívumokon belüli cserék; hol a tizenhatodokkal, hol a nyolcadokkal kezdődik a motívum. Ennek értelmezésében nyújt segítséget az átvezető rész kánonjaiban már alkalmazott szaggatott ütemvonal. Így képszerűen és világosan követhetővé válnak a motívum-indítások. A motívumok sűrűsödő imitációja egyfajta sürgetéssel és feszültségemelkedéssel jár együtt, amely végül a 198. ütemben kezdődő reprízbe torkollik.

195—197. ü.



103. kottapélda

A repríz a 198—284. ütemig tart, ezen belül a klasszikus szonátaforma hagyományaihoz híven hasonló felépítésű és sorrendiségű az expozícióhoz; megjelenik az első témacsoport, majd az átvezető rész után a második témacsoport. Szintén a forma tradícióinak megfelelően a repríz ebben az esetben is a tétel fő tonálisában, 'e'-ben robban be három szólam egységes *unisonó*jával (két oktáv távolságra egymástól), a brácsa egy negyeddel később a gordonka hangjait imitálja. A második hegedű – aki az első hegedűvel és a gordonkával együtt lép be – az ütem második felében a brácsával kapcsolódik össze, és az első témacsoport fő motívumával a 2. hegedű a brácsát imitálva együtt alkotják a kíséretet.

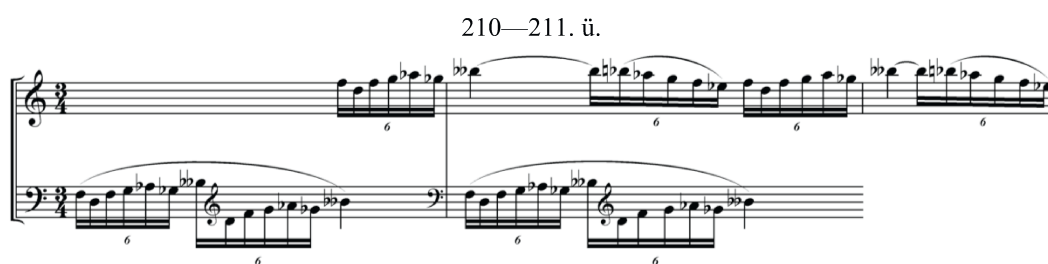
198—200. ü.



104. kottapélda

A 204—209. ütemek között tritónusszal magasabban folytatják az imitációt, amely a Lendvai-féle terminológia szerint szintén tonikai tengelyhez tartozik. A két

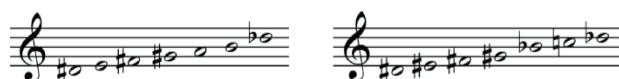
szélső szólam eközben két ütem erejéig *unisono* játszik, majd tematikájában hasonló, de dallamában független, egyenrangú szólót hallunk, amely szabad sirató-jellegű motívumokból tevődik össze. A hegedű dallama apróbb ritmusértékekből, jobban kidíszített hangokból áll, a gordonkái lassabb, áradóbb, ám nem kevésbé szenvedélyes. A 210. ütemtől a második hegedű-brácsa kísérete megváltozik, a brácsa helyére a gordonka lép, de az imitáció már nem pontos, hanem az előzőnek egyfajta variációja; a második hegedű teljes egészében megtartja a motívum dallamát, ezzel szemben a gordonka a frázis végén a főmotívumot ismétli. Így az ő *ostinato*ja is 3/4-es metrumú marad, ami ebben az esetben összecseng az itt és a tétel elején kiírt metrummal. Kettejük variált imitációja bővített terccel lejjebb, 'f'-ben szólal meg.



105. kottapélda

A gordonka a 217. ütemben még elkezdődik, de már nem fejezi be, a második hegedű viszont a saját motívumát a 219. ütemben végigjátssza és egy polimodális futammal érkezik az átvezető részhez.

219. ü.
disz-lokriszi (a 'desz' enharmónia) disz-dór (a „b” és 'desz' enharmónia)⁸



106. kottapélda

A gordonka a brácsának adja át a főszólamot, miután kísérőpozícióba vonul, így dallamilag az első hegedű és a brácsa kapcsolódik össze. Kettejük esetében is az első hegedűnek díszítettebb a szólama, de több ponton is találkoznak és oktáv-különbséggel egyes ütemekben *unisono* játszanak. Ilyen például a 211. ütem negyedik nyolcadától a 214. ütem első hangjáig tartó szakasz. Ugyanebben az ütemben, megbújva a hegedű túldíszített árnyékában, szinte észrevétlenül indul el a brácsában az expozíció átvezető részéből már ismert hullám-motívum, amelyet ott is a brácsa mutatott be. A különlegesség az átvezető rész zenei anyagában található, amely nem egyezik meg az expozíció átvezetőjével, hanem az első témacsoport úgynevezett kodettájának feldolgozásával vezet a második témacsoport visszatéréséhez (Lásd: 76.

⁸ Az enharmóniakat hosszas vívódás után építettem be a dolgozatba, mivel a polimodális skálák megnevezésekor végül mindig a „fülemre” hagytam, sokszor a kotta akadályt jelentett és spekuláció helyett az érzeimre hagytam a döntést. Ezekben az esetekben elképzelhető, hogy Veress sem gondolkodott az előjegyzésben, hiszen valószínűleg a kvartettek megírása idején a polimodális kromaticizmust beépítette és anyanyelvi szinten használta műveiben.

kottapélda). A Weissmanntól származó kodetta-elnevezés⁹ valóban találó; mindig egy formai rész végét jelöli, ahogyan itt a reprízben is. Azonban ebben az esetben nemcsak záradékként, hanem mintegy megelőlegezésként is funkcionál; a 217. ütemtől kezdődően az első hegedű dallama ereszkedni kezd a három nyolcadonkénti szekvenciákkal, amelyek rendkívül alkalmasak a tonális érzet elbizonytalanítására, „modulációra”, ezzel együtt pedig egy új tonalitás elérésére.¹⁰



107. kottapélda

A repríz átvezető részében – amely a 220—234. ütemig tart – egyetlen elemet sem fedezünk fel az expozíció átvezető részének motívumai közül, itt ez a szakasz sokkal rövidebb, mint ott volt és javarészt a kodetta elemeinek variálásával jutunk el a második témacsoport visszatéréséig. A 3x3-as csoportok két negyedeként lépnek be az expozícióban bemutatott hangokkal 'c'-ről indulva, később kvint-imitációval. Veress itt is alkalmazza a szaggatott ütemvonalat a téma-belépéseket vizuálisan is plasztikussá téve. Leszögezhetjük, hogy minden bonyolultabb polifón zenei anyagnál a szaggatott vonalat az előadónak szánt segítségnek szánta és a könnyebb áttekinthetőséggel az értelmezést is egyértelművé tette. Végül a gordonka kanyarodik a következő formai szakaszba, a második témacsoport visszatérésébe, amely a 235—284. ütemek között található. Az 'e' tonális alaphangot visszahozva a basszus 'e'-orgonapontot tart a *pizzicato* helyett itt oktáv-váltakozással. A zenei szövet áttört marad; egészen a 255. ütemig kizárólag három hangszer játszik, és később, a negyedik szólam rövid megjelenésével (Lásd: 255—271. ü.) sem változik a struktúra, csak a harmadik negyedeken szólal meg plusz *pizzicato*. Változást majd a 274. ütem hoz a brácsa dallamával, amely az expozícióban elhangzó lírai, népdal-szerű hegedű-szóló nyugodt ritmikájú változata az expozícióval megegyező tonális keretben (Lásd: 90. és 98. kottapélda). Visszatérve a második témacsoport elemeire a reprízben, a fő elem ritmusképlete az expozícióhoz képest megváltozott, daktilus helyett négy tizenhatodra módosult (Lásd: 90. kottapélda), és egyetlen szólam, az első hegedű játssza végig a dallamot, a szólamok nem osztoznak meg rajta. Ez nem is tűnne praktikusnak, mert jóval magasabb regiszterben indul, mint az expozícióban, később pedig egyértelműen és kifejezetten a hegedű magas fekvéseit kihasználva folytatódik.



108. kottapélda

⁹ Weissmann, I.m., 141.

¹⁰ A moduláció szót idézőjelbe tettem, mert itt nem a szó szűk értelmében vett funkciók összhangzattani jelentésére gondoltam, hanem egy meglévő tonális érzet máshová helyezésére, modulálására.

A második témacsoport változatosságát a gordonka-kíséret tematikus jelentőségűvé, tulajdonképpen a témacsoport fő dallamává válása adja. A 243. ütemtől fantázia jellegű akkordfelbontásokat hallunk, amelyhez egy teljesen független metrika is járul. Érdeemes megfigyelni, hogy nem szaggatott ütemvonalakkal jelöli, hanem szabályosan és következetesen elkülöníti ritmikájával és deklamációjával a gordonkát a többiektől, ezzel egyfajta szabadságot és főleg önállóságot, jelentőséget adva neki. A gordonka fantáziája végén visszatér az 'e'-orgonapontra a második hegedűvel karöltve, aki a formai szakasz utolsó negyedében szintén az 'e' tonalitást erősíti 'f'-váltóhangjának trillaszerű lebegtetésével.

A kóda formailag jól elhatárolható a reprízttől, amely három utolsó ütemében egyre csökkenő dinamikával önmagát ismétli addig, amíg teljesen el nem enyészik. A szakasz határát egy koronás szünettel is erősíti, majd ezzel ellentétes karakterben hallhatjuk megszólalni a kódat, amelynek kezdete az expozíció belüli átvezető résszel egyezik meg hangról hangra. A különbség a gordonka oktávval magasabbra helyezéséből adódik; így a brácsával *unisono* játszik, a két hegedűszólamtól pedig oktáv távolságra. Ebből kifolyólag ő is végig tudja játszani a többiekkel a futamot a 286—287. ütemben, mivel elég magasról indul, ellentétben az expozícióban bemutatott analóg résszel. A kóda a kánonikus passzázzsal folytatódik, de itt a tonalitás megerősítésére irányuló törekvés miatt a 'cisz' alaphangról indul minden szólam, tehát kvintkánonok helyett oktávkánonokat hallunk. Veress az expozíciótól eltérően a kánonokban új elemeket, motívumokat is felhasznál, úgymint *pizzicato* akkordokat, és az ott megjelenő egyéb elemeket is sűrítve és transzformálva dolgozza fel. A gordonka szólamából idézem az expozícióban és a kórában is hallható motívumokat, amelyek különböznek egymástól, hiszen ebben a formai részben mindig ő a vezérszólam.

36. ü. 303. ü.

49. ü. 313. ü.

47—48. ü. 310—311. ü.

109. kottapélda

Egy fokozatos *crescendó*val támasztja alá a 'cisz' tonalitást, amelyre végül egy 'fisz' kitérő után (302—313. ü.) megérkezik. A gordonka négyszer ismétli meg a kánon legfontosabb elemét, a többiek kánonban úgyszintén, majd a 318. ütem közepétől *unisonó*ban keretezve a tételt, az első témacsoport és egyben a tétel kezdőmotívuma tér vissza variált formában úgy, hogy a szextolák utolsó hangját elhagyva kvintolákkal emeli a hangmagasságot és növeli a feszültséget.

319—320. ü.



110. kottapélda

A tétel utolsó négy üteme mintegy dupla keretet ad a konklúzióként megjelenő főtéma másik elemének, a gordonka-motívumnak, amelyet itt az első hegedű prezentál variált formában, a tétel méltó befejezéséhez alakított *ritardando molto*val.

2. tétel

Az 1. vonósnégyes háromrészes, könnyen áttekinthető formájához képest a 2. vonósnégyes lassú tételének formája – amelyet nevezhetünk kétrészes szonátaformának – sokkal bonyolultabb és összetettebb.¹ Ez a klasszikus szonátaforma („lassútétel-forma”)² változata, amelyből hiányzik a kidolgozás, csak expozíció és repríz található benne. Esetünkben a bevezető és kóda által határolt formát az alábbi táblázattal szemléltetem.

1. rész								2. rész				
be- ve- ze- tés	expozíció							repríz			kó- da	
1— 13. ü.	14—93. ü							94—181. ü.			182 — 196. ü.	
bev.	1. témacsoport			át- ve- ze- tés	2. téma- csoport		záró- téma terület	1. téma- csoport		át- veze- tés	2. téma- csoport	kó- da
1— 13. ü.	14—39. ü.			40 — 66. ü.	67—84. ü.		85—93. ü.	94—148. ü.		149— 172. ü.	173— 181. ü.	182— 196. ü.
1— 13. ü.	1. rész A	2. rész B	3. rész A	40 — 66. ü.	1. rész	2. rész	85—93. ü.	1. rész A	2. rész B	149— 172. ü.	173— 181. ü.	182— 196. ü.
1— 13. ü.	14— 24. ü.	25— 34. ü.	35 — 39. ü.	40 — 66. ü.	67 — 75. ü.	76 — 84. ü.	85—93. ü.	94— 103. ü.	103— 148. ü.	149— 172. ü.	173— 181. ü.	182— 196. ü.
H	Gisz	Gisz	Gisz	G (a dal- lam)	Esz		Esz	Gisz	Fisz, Cisz, E, H	E (a dal- lam)	Gisz	Gisz

4. táblázat

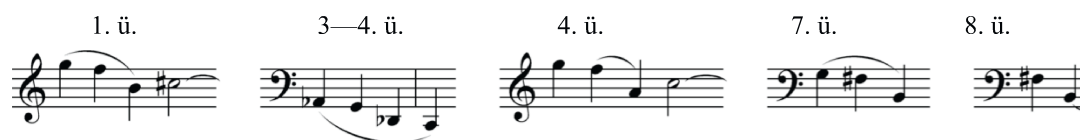
A komplikáltnak tűnő szerkezeti váz ellenére Veress alapvetően megtartja a kéttagúságot úgy, hogy a reprízben a tőle megszokott apróbb változtatásokkal ismétli az első részt. A különbség az, hogy az első tématerületből – amely **ABA** háromrészes formát alkot – csak az **AB**-terület tér vissza, ugyanis az átvezetés kiszorítja jelentőségével az első tématerület visszatérését. Nemcsak az első témacsoport, hanem

¹ Weissmann, I.m., 139-142.

² Charles Rosen: *Sonata forms*. (New York: W. W. Norton & Company, 1980): 106—112. és 120—121.

a 2. témacsoport elemeivel is ugyanezt teszi; ezt a formai szakaszok hossza is alátámasztja. A 2. témacsoport összesen kilenc ütem, amelyből mindösszesen egy ütem (181. ü.) utal vissza e téma terület második szekciójára. A klasszikus formától tulajdonképpen annyiban különbözik, hogy az átvezető rész tematikus jelentőségűvé válik, majd a reprízben karakterében és funkciójában átveszi a második téma helyét.

A 13-ütemes bevezetőben tulajdonképpen ráhangolódunk az elbeszélő, első megközelítésre talán kevésbé egyértelmű, de alaposabban megvizsgálva nagyon is népzenei hatásokat tükröző lassú tételre. Ilyen indirekt, nehezebben észrevehető példa rögtön a kíséret első ütemének ereszkedő dallama a második hegedűben, amelynek jellegzetes lépése a tritonus. Ezt a leugrást – amely nem mindig tritonus – tartalmazó motívumot az első hegedű kivételével – aki a főtemát mutatja be – a gordonka is imitálja transzformált változatban, majd a négyhangos motívumot először három, majd kéthangosra csökkenti. A szerkezeti elemeken kívül a dallamformálás rendkívül meghatározó a tétel karakterének kialakításában. Már a bevezető előrevetíti a drámai, súlyos mondanivalót, amely hangulatában balladai tragikumot idéz.

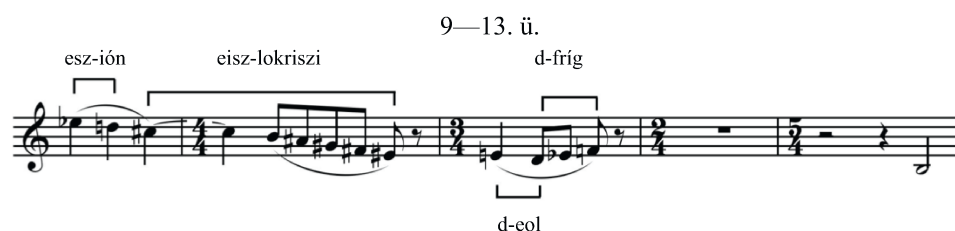


111. kottapélda

A bevezető témáját – egy kétütemes frázist – az első hegedű mutatja be, amely egy fájdalmas kisszekund fellépéssel indul, majd ebben az esetben is ereszkedő dallammal folytatódik. A polimodális frázis kétszer ismétlődik, majd tonális szempontból újabb polimodális fordulattal visszakanyarodik és végül a 13. ütemben 'h' hangon zár, amely egyben az első témacsoport első témájának felütése.



112. kottapélda



113. kottapélda

A gordonka a második hegedű utolsó két hangját oktávval mélyebben ismétli már az 1. ütemben. Ezt inkább ellenszólamnak érezzük a brácsával együtt, aki szintén a második hegedűhöz kapcsolódik szólamával; legtöbbször annak tükörfordítása, vagy transzformált tükre (például: 7—8. ü.). A 9. ütemben új effektust hoz a zenei szövetbe; a *glissandót*, amely itt utókaként, a siratókból kölcsönzött hajlító, díszítő motívumként értelmezhető. A következő ütemekben pedig tipikus éles ritmussal – szintén népi gyökerű – kerekíti le a bevezetőt. Az utolsó két ütem töredezettségével és a mondat nyitva tartásával a feszültséget tartja fenn a következő formarész indulásáig.

Az expozíció két részre tagolható; az első szekció (=1. témacsoport) egy zárt háromrésztes **ABA**-formát alkot, amelyben az első rész variálva és csökevényesen tér vissza. Az **A** rész egy nagyívű dallam az első hegedűben, amelyet a brácsa és gordonka kísér mély regiszterben kitartott akkordokkal, a második hegedű itt nem kap szerepet. Az első hegedű is a karakterhez idomulva g-húron, sötét hangszínnel játszik, ezzel járulva hozzá a tétel drámaiságához. A dallam modális, amelyben felfedezhetünk egy gisz-eolt és egy 'gisz'-re épülő szűkített négyeshangzatot.

14—22. ü.



114. kottapélda

Az **A** rész utolsó két üteme (23—24. ü.) más tonális alapokon nyugszik, egy fisz-gisz-a-ból felépülő trichord, amely tulajdonképpen átvezető a **B** részre, de ezt a motívumot itt még csak bemutatja és felvázolja, a visszatérésben a 103. ütemtől viszont kánonikus feldolgozásban ki is bontja azt. A 23. ütem motívuma az **A**-rész első ütemének (14. ü.) diminuált tükörfordítása.

14. ü.

23. ü.



115. kottapélda

A kíséret 'gisz' alapra épül, quasi orgonapontként támasztja alá a felette változó akkordokat.

Az **A** résznél mozgalmasabban, imitációs szerkesztésmóddal indul a **B** rész, jellemzően kvart-lépésekkel, egy kivételtől eltekintve; a 28. ütemben a gordonka tritonust ugrik, amelyet a Kárpáti által elhangolásnak nevezett technikának érzek.³ A fő dallamot itt is az első hegedű játssza, a témafejet oktávban, tereben és szűkített kvintben imitáló szólamok csak a 29. ütemig fejtenek ki aktivitást, az azt követő szakaszban ismét akkordkíséretre váltanak, amelyben a gordonka mélyebb hangja szintén 'gisz', tehát a tonális a 34. ütem végére 'gisz'-en állapodik meg. A kíséret

³ Kárpáti János: „Az elhangolás jelensége Bartók kompozíciós technikájában.” In: *Bartók-analitika. Válogatott tanulmányok*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2003. 127—139.

felett az első hegedű többszörösen (az alaphangok többször áthelyeződnek) polimodális dallama az A részhez képest apróbb ritmusképletekkel ugyan, de szintén siratók hangulatát idézi ereszkedő dallamvonalával, kettőskötéses sóhajszerű elemeivel. A dallam a kromatikus skála minden hangját tartalmazza, így ebben az esetben a teljes polimodális kromaticizmus megvalósul. A hangkészletet többféleképpen is csoportosíthatjuk, a ténylegesen hallható és változó alaphangokra felépítve az összes hangot lefedhetjük.

25—34. ü.



116. kottapélda

A 35. ütemben visszatér az A rész ötütemes frázissá rövidített variált változata. A kíséret az eredeti akkordokból az elsőt és utolsót használja fel; a 'gisz' alaphang felett egy domináns kvintszextet és egy kvartakkord-fordítást hallunk:

35. ü.



117. kottapélda

Az A rész visszatérésében a hegedű-dallam első két ütemét változatlanul hagyja, majd a harmadikban áttér a téma utolsó két ütemére (21—22. ü.), végül az A részhez hasonlóan itt is két ütemnyi előkészítést hallunk a következő formai egységre, az átvezetésre.

Az átvezető rész, amely a 40—66. ütemig tart, terjedelmében, tartalmilag és formailag is jelentősebb, mint amit egy átvezetéstől elvárnánk; tulajdonképpen az első témacsoport karakterével inkább ezt a részt tartom ellentétesnek. A drámai hangvételt jól ellensúlyozza a váltakozó metrum, amely egyfajta könnyedséget, de folyamatos haladást biztosít a dallamnak. Ezt erősíti a kíséret lágy, hullámszó hömpölygése, amely notációjában ugyan 3/8-os, de dallama – amelyben eleinte oktávokat ismétel, és később is páros kötésekben áll – inkább párosnak hallatszik. Veress célja tulajdonképpen az lehetett, hogy a változó metrummal és a kíséret formájával elkerülje

az ütemvonalakra eső hangok esetleges hangsúlyozását, így egy sajátos lebegő, folyondárszerű hangulatot teremtsen. Ezzel a fajta kísérettel már találkozhattunk az 1. tételben a második témacsoport kíséroranyagaként, amely az expozícióban (75. ü.) még csak egy oktáv *pizzicato*, de a reprízben szintén 3/8-ban lejegyzett folyamatos oktáv-*ostinato* (235. ü.). Az oktávlépés később a kíséret szerepéből továbblépve a második témacsoport bevezetőjévé alakul át, sőt az azt követő téma első ütemét is meghatározó expresszivitást kifejező hangközévé válik.



Veress a dallamot a második hegedűs kezébe adja; a *dolce* hangvétellű téma az 53. ütem 'g' hangján zár, két részre tagolható, tulajdonképpen kérdés-válasz formájú.



Már a téma 1. felében felfedezhetjük ennek a dallamnak a sokszínűségét; az 1. ütemben a karaktert meghatározó felső váltóhang és az ütem végi alsó váltóhang melankólikus érzetet kelt, amelyet megerősít a dúr-eol és fríg jelleg váltakozása azonos, g-alapról. A 2. ütem *grazioso*, táncos könnyedségével és kvartugrásával oldja az elégikusnak induló hangulatot, majd az ezt követő három ütem *legato*, ereszkedő skálameneteivel válik jelentőssé. A skálamenetek mint ellenszólam a kíséretben is megjelennek; az első hegedűben G-mixolíd és a brácsa „alsó szólamában” F-líd, amennyiben kétszólamúnak tekintjük az *ostinato*ját.



A téma második felében (46. ü.) az első hegedű is csatlakozik oktávval lejjebb a dallamhoz, amelynek első üteme kisszexttel feljebb ugyanolyan motívummal indul,

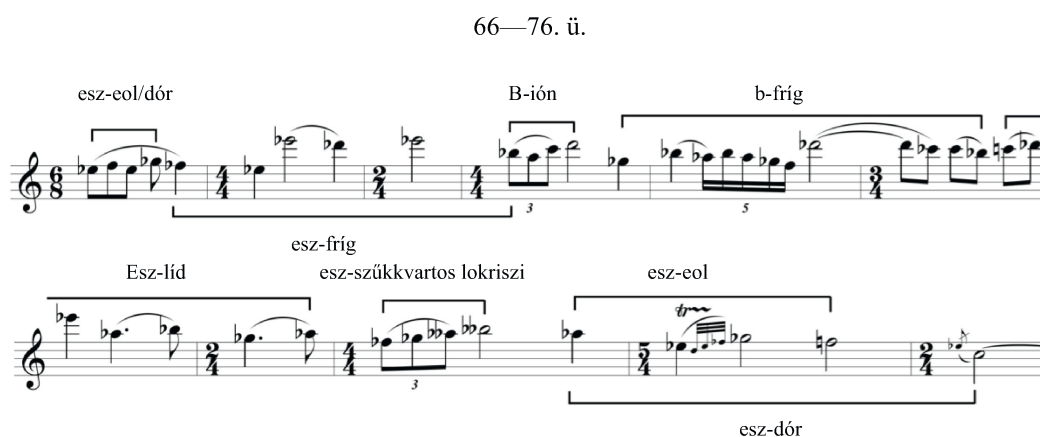
mint maga a téma. Ezután annak negyedik ütemét ismétli kvarttal feljebb (47. ü.), majd a skálameneteket és a táncos ritmikát összegyúrva szekvenciálisan hét ütemesre bővül a második mondat. Habár az átvezetés kíséretének első három üteme 'f'-ben indul, én a dallamot végig 'g'-ben érzem.

Az 53. ütemtől a témafej polifón feldolgozását halljuk ütemenként változó tonálisban, először 'd'-ről, majd 'a'-ról, 'e'-ről, végül 'h'-ről. Az 57. ütemtől a téma egyéb elemeit is felhasználja a gordonka szólamában, amely a 43—44. ütemre rímel. A témafej dallamilag variált, sőt transzformált változatai is feltűnnek a 60—66. ütemekben. A kíséretből már ismert skálamenet is megjelenik az első hegedűben a 57—58. ütemben, ezen a helyen lefelé tartó G-dór hangsort alkotva, amely átcsap akusztikus skálába (59. ü.), majd G-iónba. A második témacsoport megjelenését a brácsa oktávjai készítik elő, amelyek a kíséretszólam szerepből kadencia-jellegű szólóvá lépnek elő, az első hegedű második témájának oktávugrását előlegezve meg. Ez a motívum pedig előremutat a zárótémára; annak augmentált variánsa.



121. kottapélda

A második témacsoport két részre tagolható; az első a 67—75., a második egység a 76—84. ütemig tart, az egész területnek 'esz' a tonális alapja. Ezt az első részben a gordonka 'esz'-orgonapontja is alátámasztja, de az első hegedű által játszott polimodális dallam hangkészletét – a teljes kromatikus skálát – is erre a hangra építjük fel.



122. kottapélda

Az első és második részben is triót hallunk, igaz más-más összeállításban: először a brácsa nem játszik, majd a gordonkának van szünete, itt a második hegedű veszi át a basszus szerepét, a brácsa pedig a dallamot játssza. A második hegedű az első részben is kísérő funkciót lát el; az átvezetőből már jól ismert kísérőelemet, a skálamenetet hallhatjuk, de már nem tisztán modális hangsorokat, hanem kromatikával

fűszerezettek. Ettől a kromatikától az első hegedű dallamát még fájdalmasabbnak érezzük. A kíséret félhanglépéseinek panaszos karakteréhez hozzájárul annak ritmusképlete is; Veress nem éles ritmust használ, hanem annak tompított, triolás változatát, így tulajdonképpen a második hegedű szólamáról már nemcsak kíséretként, hanem az első hegedűvel egyenértékű szólóként beszélhetünk.

68—69. ü.



123. kottapélda

A második egység gazdagon díszített népi hangszeres improvizáció benyomását kelti az első hegedűben, de ez a szólam inkább csak körülírja a brácsát, amely a dallam magját adja. A 79. ütemben kidíszített formájában és más felrakásban, a brácsa bemutatja a zárótéma fő motívumát (Lásd: 121. kottapélda).

79. ü.



124. kottapélda

A formai részt egy zárlati figurával fejezi be, amely még három ütem erejéig a zárótéma szakaszában is feltűnik.

83. ü.



125. kottapélda

A zárótéma, az expozíció utolsó formai egysége terjedelmében viszonylag rövid, a 84—93. ütemig tart. Funkcióját tekintve feladata a zárás és lekerekítés. Zenei szövete meglehetősen áttört, a fent említett zárlati figurán kívül két elemből épül fel a zenei anyag, a zárótéma főmotívuma és az átvezető szakasz témájának első üteme alkotja a vázat, ehhez a gordonka orgonapontja adja az 'esz' tonális alapot. A zárótéma első két ütemétől eltekintve csak két szólam játszik egyszerre, a fennmaradó szólamok egyre hosszabb ritmusképletekkel, tulajdonképpen egy megkomponált lassítással érkeznek a reprízbe.

A szonátaforma ezen típusának nincs kidolgozási szakasza, ezért az expozíciót itt rögtön a visszatérés követi, így beszélhetünk a szonátaformán belül „lassútétel-formáról”.⁴ Az expozícióban az első témacsoport háromrészes ABA-formája a reprízben több alapvető részletében is módosul. Veress az A-részt érintetlenül hagyja (94—103. ü.), azaz hangról hangra megismétli, a visszatérő A-részt viszont teljesen

⁴ Charles Rosen kifejezése.

kihagyja. Helyette az A-B-szakasz közötti átvezető két ütemet (23—24. ü.) bontja ki kánonikus szerkesztést alkalmazva (103—148. ü.).

Már a témafejtés polimodális; eol és fríg/lokriszi-színezetű trichordokra bontható:

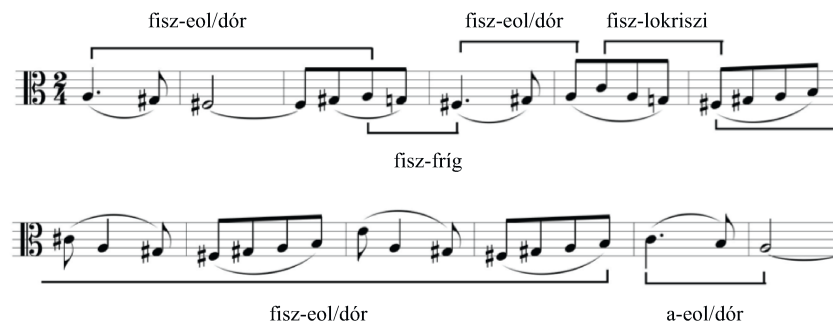
103—106. ü.



126a kottapélda

Szerkezetileg az első hegedű-brácsa és a második hegedű-gordonka kapcsolódik össze; a brácsa oktáv-kánonban (kivéve: 109., 112. ü.), egy ütem különbséggel követi az első hegedűt a 103—116. ütemig,

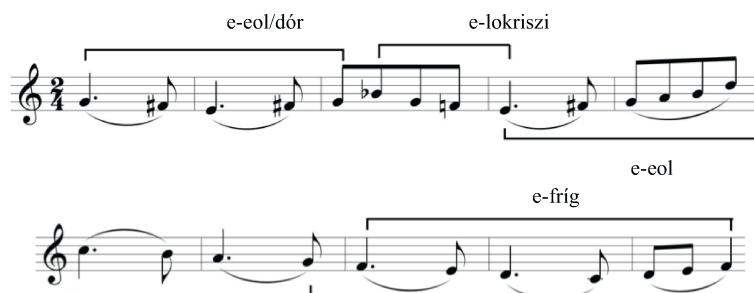
103—114. ü.



126b kottapélda

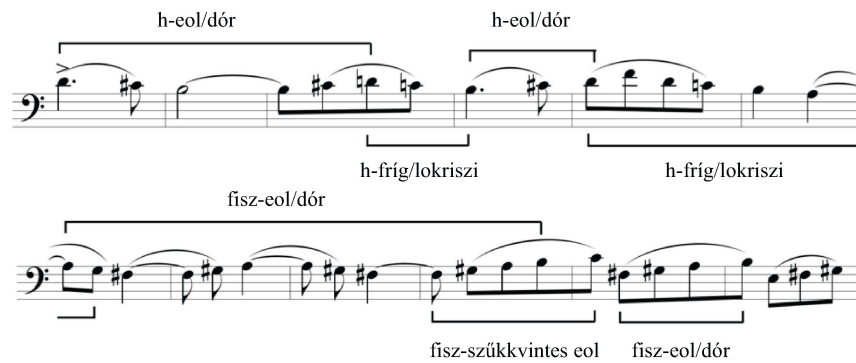
a második hegedű kvinttel magasabban indít és ő is variáltan imitál. Hozzá kapcsolódik a gordonka, aki három ütemen keresztül egy ütemmel később oktáv-kánonban halad a második hegedű nyomában (110—112. ü.), majd egy rövid átvezető-jellegű fejlesztés következik és a 122. ütemtől negyedenként lépnek be a szólamok a második hegedű oktáv-imitációjaként és szabályos kánont alkotnak a 131. ütemig.

122—131. ü.



126c kottapélda

132—143. ü.



126d kottapélda

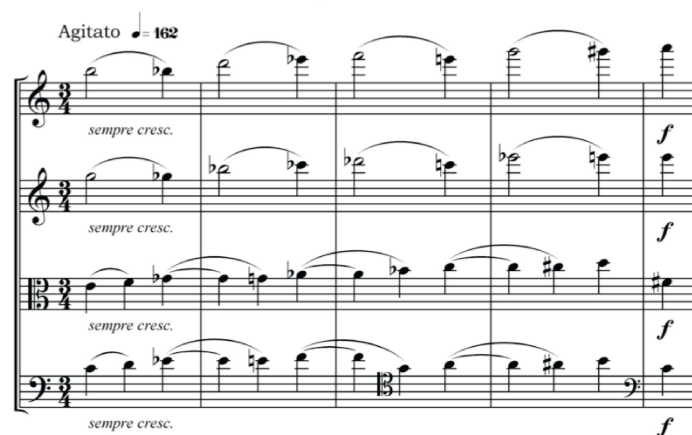
Innen a két felső szólam ellenszólamot játszik, míg a 137. ütemig a brácsa válik a gordonkát követő oktáv-kánonná. Az első témacsoport utolsó formai egysége a 139. ütemtől indul fejlesztéssel, majd egy komplementer ritmussal érzelmi és szerkezeti fokozás következik, amely az átvezetésbe torkollik a 149. ütemben. Szerkesztésében, hangzásában, sőt fokozásában is sok összecsengést találunk Bartók 1. vonósnégyesének 2. tételéből kiemelt részletével, ahol a karakterre utaló *agitato* kifejezést is megtaláljuk.

144—148. ü.



127a kottapélda

Bartók: 1.vonósnégyes, 2. tétel, 251—255. ü.



127b kottapélda

Az első témacsoport olyannyira erőteljes fejlesztéssel éri el a következő formai részt, az átvezetést, és az új szakasz is meglehetősen jelentőségteljessé válik a reprízben, hogy jogos Weissmann feltevése, miszerint az átvezető a második témacsoport helyén áll, és fontosságában felülmúlja azt.⁵ Erre utal a terjedelme is; a 149—172. ütemig tart, míg a második témacsoport területe mindössze kilenc ütemre redukálódik (173—181. ü.). Az átvezetés gordonka-kísérete az előző formai egység, azaz az első témacsoport fő motívumából, a trichordból és az expozícióból már ismert oktáv-*ostinato*ból építkezik.

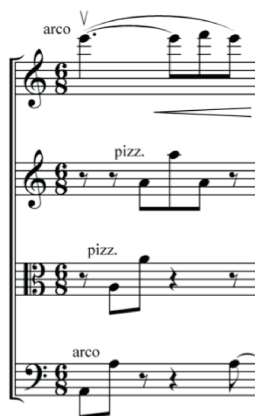
149. ü.



128. kottapélda

A többi kísérő szólam, a második hegedű és a brácsa öt ütemig egyenlő távolságra egymástól, hat nyolcadonként f-moll hármashangzatra egészíti ki a gordonka 'f' hangjait, majd a 154. ütemtől a kíséret jellegzetes oktáv-lépéseihez csatlakozik *pizzicato*ival.

154. ü.



129. kottapélda

Az expozíciótól eltérően itt az első hegedű mutatja be a dallamot (149—162. ü.), mely nem 'g'-ben, hanem 'e'-ben teljes egészében ismétli a második hegedű témáját (Lásd: 41—57. ü.). A reprízben is a gordonka zárja az átvezető szakaszt, az expozícióhoz képest dallamilag variálva, tonálisan pedig 'esz' helyett 'gisz'-re érkezve. Karaktere itt elbeszélőbb, lemondóbb, erre utalnak az előadási utasítások és a dinamikai jelzések is; az expozícióban *expressivo*, *crescendo*, *forte*, a reprízben *dolce*, *piano*. A második témacsoport megjelenése előtti kétütemes átvezetésben (171—172. ü.) megérkezik a 'gisz' tonális alapra és megerősíti azt. A kilenc ütemnyi formai szakasz tulajdonképpen csak egy búcsú-jellegű visszautalás az expozícióban elfoglalt szerepére, hiszen az ott

⁵ Weissmann, I.m., 142.

megjelenő kétrészes zenei anyag gazdagon díszített második szekciójából mindösszesen egyetlen ütem tűnik fel (181. ü.).

A kóda tulajdonképpen következménye az átvezetőben, a gordonka-témával kezdődő levezetésnek (164. ü.), amely még magára talál valamelyest a második témacsoportban, de az expozíció szenvedélyessége itt már csak árnyéka önmagának. A kóda (182—196. ü.) a zárótema motívumára épül (Lásd: 121. kottapélda), amelynek zenei szövete és hangulata már az első részben is áttört és aktivitást nélkülöző volt; a tétel végének lecsengéséhez kiválóan megfelelt ez a típusú zenei anyag. A tételnek keretet adnak a bevezető motívumainak visszatérő sóhajszerű fragmentumai, amelyek kitartott hangon, *perdendosi* végződnek. A 191. ütemtől kezdődő kérdés-válasz felépítés és a tételt lezáró *pizzicato* Bartók 2. vonósnégyesének záró taktusait juttatja eszünkbe.

Bartók: 2. vonósnégyes, 3. tétel, utolsó 10 ü.

Tempo I (♩=66) Un poco più andante (♩=84) Più lento (♩=60-63) Tempo I (♩=69)

p *più p* *p* *pp* *pp* *pp* *mf* *mf*

pizz.

130. kottapélda

3. tétel

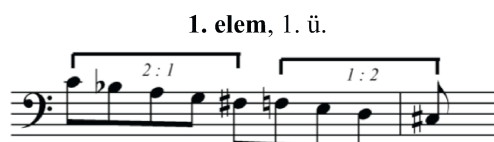
Az 1. vonósnégyes zárótétele is hordoz formai újításokat, de a 2. vonósnégyes 3. tételének szerkezete annál sokkal izgalmasabb. Olyannyira, hogy a zenetudósok formailag teljesen különböző megoldásra jutottak. Terényi Ede **AAB**-szerkezetű Bar-formaként,¹ John Weissmann összetett **A₁B₁ - A₂C B₂** kéttagú formaként értékelte.² Elemzésem során számomra a Bar-forma bizonyult meggyőzőnek Weissmann elméletével szemben, amelyet később indokolni fogok.

A Bar-forma – amelynek többféle szerkezeti elrendezése közül a legelterjedtebb az esetünkben is megvalósuló **AAB** szerkezet – a klasszikus görög ódák felépítését követik, majd a középkori trubadúrok és mesterdalnokok dalainak képezik vázát.³ Háromrészességük két egymáshoz kapcsolódó zenei anyagból áll; *Stollen-Stollen=Aufgesang*, és egy harmadikból az *Abgesang*ból, amely az előző kettőtől különbözik, de mégis tartalmazza azok zenei elemeit. Terényi a tézis-antitézis-szintézis elnevezéssel jellemzi a háromtagú zenei anyag felépítését.⁴

A			A			B	
1—196. ü.			197—343. ü.			344—567. ü.	
'a'	átvezetés	1. fúga	fordított 'a'	átvezetés	Quasi recitativo	2. fúga	kóda
1.	56.	75.	197.	226.	250.	344.	559.
		1. fúga részei				2. fúga részei	
téma		fejlesztés	repríz		téma	átv.	fejl.
75.		91.	152.		344.	383.	485.

5. táblázat

Veress variálásra kész zenei habitusa leginkább ebben a tételben bontakozik ki; a tétel egységét a bonyolult forma ellenére három elem és azok variációjának építkezése adja; skálamenetek, repetíció és váltóhangos-motívumok.



¹ Terényi, I.m., 76.

² Weissmann, I.m., 140.

³ Horst Brunner: „Bar form.” In: Stanley Sadie, John Tyrell (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. London: Grove, Macmillan Publishers Limited, 2001. 725—726.

⁴ Terényi, I.m., 115.

2. elem, 2. ü.



3. elem, 2—3. ü.



131. kottapélda

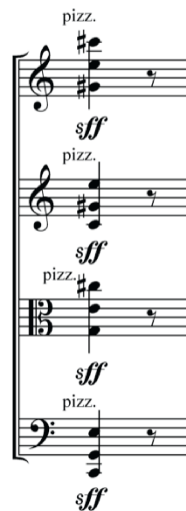
A gordonka kezdő polimodális futamának legjellemzőbb vonása a 'cisz-c' szűkített oktáv, amely tartalmaz egy hiányos α -akkordot, és amelynek kettőssége szintén megtalálható lesz a tétel egészében, például a tétel végén (Lásd: 132b kottapélda).⁵ A két hang egyenrangú szerepe különleges rezgést ad a karakternek.⁶ Másik jellemzője a 2:1-es sejtek használata, amely az ötödik hangtól 1:2-re változik, azután ismét 2:1-es lesz. Leírva a modellskáákat megállapíthatjuk, hogy az ötödik hang tükörtengely szerepét tölti be: 2:1:2:1:1:1:2:1:2

1. ü.



132a kottapélda

567. (utolsó) ü.



132b kottapélda

A sodró lendületű indítás megadja a tétel rendkívül virtuóz alapkarakterét, amelyből nem is lép ki a későbbiekben sem, a zenei anyag és a polifónikus szerkesztésmód egészen az A-rész első harmadában az 55. ütemig változatlanul sűrű és progresszív

⁵ Tipikusan a Kárpáti-féle „elhangolás”-t figyelhetjük meg az egész tétel során. Okfejtését lásd: Kárpáti János: „Az elhangolás jelensége Bartók kompozíciós technikájában.” In: *Bartók-analitika. Válogatott tanulmányok*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2003): 127—139.

⁶ Weissmann, I.m., 143—145.

marad. Ehhez járulnak még a dinamikai szélsőségek és a hangsúlyokkal megtűzdelt passzázsok. Igazi vonósnégyes-feladat a skálamenetek átadása-átvétele egyik szolamból a másikba úgy, hogy azok egyetlen futamként hassanak és ne legyen közöttük törés illetve dinamikai aránytalanság. Ilyen terület többek között a 3. ütem első felének *unisonója*, ahol az első hegedű kapcsolódik a második hegedűhöz, majd amikor egyedül marad, csak akkor fordul vissza. Jellegzetes példa még a négy szólam egy hangszerként kezelésére a 13—20. ütemek közötti dallam szólamokon keresztül való átívelése.

13—20. ü.



133. kottapélda

A polifónikus zenei szövetben megtaláljuk a tükör-jellegű ellenszólamokat (1—2. ü.), a legyezőként szétnyíló nem pontos tükör-fordításokat (17. ü.), és imitációkat.

11. ü.



12. ü.



13. ü.



134. kottapélda

A 21. ütemtől a motorikus mozgás megtartása mellett megszűnnek a skálamenetek; a megmaradó futamok rövidülnek és egy-egy passzázsban belül irányt változtatnak. A vezető szerepet a második és harmadik elem veszi át; a repetíció és az előkés jellegű váltóhangos motívum. A váltóhangok – amelyen esetünkben nem mindig kisszekund távolságot értünk – jó alkalmat adnak az egyszerű modulációkra; például egy alsó váltóhang egy másik főhanghoz kapcsolva felső váltóhanggá válik, így a tonális alap, amelyet a repetíciók erősítenek, könnyedén tud szekunddal feljebb, vagy lejjebb lépni. A skálamenetek pedig távolabbi alaphangok elérésére is alkalmasak.

6. ü.



135. kottapélda

A nagyon gyors tonális változások miatt ebben a formai részben nem érzünk egységes tonális központot, de a tételt indító futam és az azt követő repetíció miatt a 'cisz'-t lehetne kinevezni a legjellemzőbb alaphangnak.

Korábban már idéztem Bartók 1. vonósnégyesének 3. tételéből egy részletet, most újra hivatkozom a vele való hasonlóságra a repetált nyolcadmozgás és a váltóhangos motívumok kapcsán (Lásd: 131. kottapélda és Bartók: 1. vonósnégyes, 3. tétel, 1-es

szám, 27. kottapélda). A négyhangonkénti lüktetést az átvezető rész előtt törli meg egy trichord ismételtetésével és ritmikai hangsúlyozásával, amely így átlépi a 2/2-es metrumot és felülírja az ütemvonalakat.

52—54. ü.



136. kottapélda

A rövid átvezető szakasz az 56—74. ütemig tart; a zenei szövet szellőssé válik, a szólamok egyenként adják át egymásnak a dallamot, így a nyolcadmozgás megmarad, de mindig másik szólamban. Ehhez mindössze *pizzicato* kíséret járul, amelyben megjelenik az egész tételre jellemző szűkített oktáv és ezzel együtt a tétel egészen végigvonuló elhangolást is tapasztaljuk.⁷

71. ü.

72. ü.



137. kottapélda

Az egyetlen dallami motívum, amely ebben a szakaszban megtalálható, a harmadik elem transzformált változata, amelynek variált formája már a tétel kezdetén is felbukkan a brácsában, sőt a 21. ütemtől tematikus anyaggá növi ki magát, a 41. ütemtől pedig már ez képezi a dallamot.

7. ü.

21. ü.

41. ü.

56. ü.



138. kottapélda

Az átvezetőben tovább folytatódik a motívum átalakulása; a teljesség igénye nélkül néhány változatot kiemelnek ebből a metamorfózisból:

Eredeti változat alsó váltóhanggal	
2. ütem gordonka	
Felső váltóhanggal	
3. ütem gordonka	

⁷ Az elhangolásnak egyik típusa a szűkített oktáv az alfa-akkordok minden kivágatának a keretét adja. Lásd : Kárpáti János: „Az elhangolás jelensége Bartók kompozíciós technikájában.” In: *Bartók-analitika. Válogatott tanulmányok.* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2003): 127—139.

Ismétléssel	
7. ütem brácsa	
21. ütem 2. hegedű	
Dallamkontúr változik	
41. ütem gordonka	
47. ütem 1. hegedű	
Új motívum kialakulása	
49. ütem gordonka	
Új motívum tükörfordítása	
49. ütem brácsa	
Transzformált motívum az átvezetőben	
56. ütem gordonka	
Kvintlépéssel	
56. ütem brácsa	
63. ütem 2. hegedű	
Lefelé lépéssel	
57. ütem 1. hegedű	
59. ütem 2. hegedű	
Tükörfordítás	
63. ütem 1. hegedű	
Dallamvonal és kötőívek változnak	
78. ütem brácsa	
78. ütem brácsa	
A metrum, a hangközök és az irányok változnak	

383. ütem 2. hegedű	
384. ütem 1. hegedű	
386. ütem 1. hegedű	
Trillává alakul	
439. ütem 2. hegedű	

6. táblázat

A 70. ütemtől kezdődően megszűnik a szólamok közötti dallami összefüggés, az átvezetésben elsőként megjelenő motívum repetíciójával az eddig főszerepet betöltő dallam kíséretté alakul, átadva helyét a fúgatémának, amely az **A** rész harmadik formai részét indítja (75—196. ü.).

A fúgató-terület első verziója az **A** rész legkiterjedtebb egysége (75—196. ü.), a tétel teljes egészére rímelve három részre lehet bontani; a téma bemutatása (75—90. ü.), fejlesztés (feldolgozás) (91—151. ü.) és visszatérés (152—196. ü.). A fúgató variált formájának újbóli megjelenése egybeesik a **B** rész kezdetével (344. ü.). Amint a tétel elemzésének kezdetén elmondtam, az újonnan megjelenő témák mindegyike a három fő elemből építkezik (Lásd: 131. kottapélda). Nincs ez másképp a fűgában sem: repetíció, váltóhangos formula, amely itt nem szekundot, hanem tercet vált, skálamenet és az 52. ütemben bemutatott háromhangonkénti frazeálású motívum, amelynek jelentősége, tematikus megjelenése itt nyer értelmet (Lásd: 136., 141. kottapéldák). Az igazi újdonság a szünetek használata, amellyel Veress megszakítja az először szextolás, majd nyolcados repetíciót és amelynek a célja a figyelemfelkeltés az új zenei anyag iránt. A téma hangjai a teljes kromatikus skálát tartalmazzák, több modális hangsorra bonthatók, a negyedik kapocs alatti g-dór hangsor utolsó ('desz') hangja egy elhangolt szűkített oktáv.

75—83. ü.

g-eol/dór pentachord



g-fríg g-dór B-líd g-lokriszi

139. kottapélda

A témát a brácsa indítja a 75. ütemben, majd az első hegedű ismétli egy oktávval feljebb a 83—91. ütemekben. Az ellenszólam (*contrasubjectum*) eközben a háromhangos motívumot variálja, a repetált hangok és a váltóhangos elemek

töredékeinek váltakozásával. A második hegedű továbbra is *pizzicato* játszik esztámos lüktetésben, amely ritmikai gerincet, *giusto* karaktert ad a fűgának. A pengetést a gordonka veszi át a 93. ütemtől, amely már a fűga-terület második nagy egységének a része (91—111. ü.). A feldolgozási részben – akárcsak az A rész átvezető szakaszában – a zenei szövet a fragmentált motívumokhoz alkalmazkodva áttetszővé válik; a nagy *tutti* helyett legtöbbször csak két hangszer játszik egyszerre, a brácsa egy negyedes különbséggel tükör-szerűen imitálja az első hegedűt, ők viszik végig a zenei anyagot a 101. ütemig, ahol a második hegedű lesz a főszerep, őt imitálja a gordonka, a másik két hangszer pedig kíséretbe vonul vissza, bár a zenei anyag ugyanaz marad. A 107. ütemben megfordulnak a szerepek, a gordonkát követi a második hegedű. Ez alól kivételt képez a fűgatéma megszólalása előtti ütem, az imitáló szólamot a brácsa veszi át. Kétféle motívum – a szextolás repetíció és a váltóhangos, előke-jellegű elem – szólal meg a szólókban és a kíséretben egyaránt. A fűgatéma – amely a 112. ütemben indul – ez esetben is kétszer szólal meg – ezúttal a gordonka és az első hegedű tolmácsolásában két negyed és kisszext különbséggel egymásra torlasztva. Az ellenszólam újra az előző fűgatéma alatti motívumokat veszi át; a második hegedű helyett a brácsa játszik esztámos negyed *pizzicato*-kat,⁸ a gordonka váltóhangos motívumait pedig a második hegedű variálja. A 3/8-os motívum – amely a témában és a kíséretben is megtalálható – a 86. ütemben még nyolcad szünetekkel izolálva jelentkezik, amely megtartja az ütemvonalak-szabta keretet, a 120. ütemtől viszont függetlenül a 2/2-es ütemmutatótól 3/8-ban mozog.

86. ü.



120—121. ü.



140. kottapélda

Ezt a notáció is alátámasztja, a 3/8-os motívum egy gerendázat alatt került lejegyzésre, az 1/8-os záróhang kottagrafikailag is elkülönül. A témából kíséretbe történő átmenet szép példája a 118—120. ütemben az első hegedű szólama, melyhez a 120. ütemtől társul dallami és ritmikai kiegészítésként a brácsa.

118—121. ü.



120—121. ü.

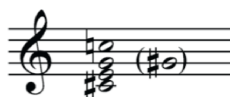


141. kottapélda

⁸ Itt említenék meg egy kiadói sajtóhibát, amelyben az *arcót* a brácsának rossz helyre nyomtatták, ugyanis illúzió a 117. ütemtől félkotta hosszúságú *pizzicato* hangokat leírni *crescendo*-val. Az *arco* valószínűleg a 117. ütem utolsó negyedétől kezdődik, nem pedig a 120. ütemtől.

A fúgatéma másodszori megjelenésétől (112. ü.) a zenei szövet ismét sűrűsödni kezd, a skálamenetek is újra megjelennek, majd a csúcspontra érve (133. ü.) újra csak kétféle elemet tart meg az előzőekből, a *tremolo*-szerű szextolákat és a kettőskötéses figurákat. Az 1. tételben már használt szaggatott ütemvonalakkal a bonyolult polifón szerkesztésű passzázsok helyes frazeálásában nyújt segítséget az előadónak (132—138. ü.). Dinamikailag és intenzitás szempontjából ugyan nem mutat csökkenést, de a zenei anyag itt újra átvezető jelleget ölt a fúgatéma visszatéréséig, amelyet a szünetek hosszúságának növekedése is alátámaszt (133—151. ü.). Két-két szólam; a hegedűk és a brácsa-cselló zenei anyaga hasonló. A két hegedűszólam szextola-tremolókkal izoritmikusan kapcsolódik össze, majd a két szólamcsoport szerepcseréjekor a kettőskötéses figurációkkal imitáció-szerűen egészítik ki egymást. A visszatérés előtt az első hegedű már nem adja át a dallamot a második hegedűnek, hanem folyamatos játékaival tulajdonképpen belerohan a 152. ütemtől kezdődő fúgába. A brácsa-cselló csoportban a brácsa először negyed különbséggel és kvinttel lejjebb imitálja a gordonkát, majd amikor ők veszik át a szextolákat a hegedűktől, akkor ők is izoritmikusan mozognak. A fúgatémát a második hegedű indítja, azután a brácsa lép be, de nem várja meg, hogy a téma véget érjen, hanem félkottányi különbséggel és kisszexttel lejjebb belép, teljesen pontosan imitálva az előtte indulót. Az első hegedű és a cselló azonos ritmikával csatlakoznak a brácsához ezzel egy szóló-kórus hatást érve el a 2. hegedű és a többiek között. Tonálisan itt is tapasztalhatjuk két akkord egyenrangú, egyidőben történő megszólalását, a *cisz*-moll és a *C*-dúr jelenlétét, amelyet a darab végén is hallani fogunk, csak fordított felrakásban (Lásd: 132b kottapélda).

152. ü.

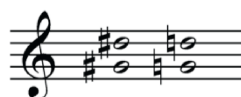


142. kottapélda

A gordonka új elemet mutat fel a kíséret motívumai között; *arpeggiós pizzicato* dúr és moll hármashangzatokkal gazdagítja a két középszólam versengését. Miután a két fúgatéma végetért, egy nagy regiszterváltással középfekvésben az első hegedű indítja harmadikként a témát *g*¹-ről (160. ü.). A kíséretben a második hegedű és a gordonka egészíti ki komplementer játékmóddal egymást az átvezetőrész anyagát felidézve. A brácsa *staccato* negyedei a fúgatéma első megjelenése alatti esztámos *pizzicato*kra utalnak vissza, de ezen a helyen már *arco*val és szünetek nélkül, folyamatos akkordfelbontásokat játszik. A fúgatéma végén elinduló 3/8-os motívum a téma befejeződése után is folytatódik, azonban a 120. ütemmel ellentétben itt nem marad az első hegedűnél, hanem átveszi tőle a brácsa. A komplementer sem 3/8-onként váltakozik a szólamok között, hanem négy figuráció után adja át az első hegedűnek (169. ü.). A második hegedű később csatlakozik hozzájuk (174. ü.) 3/8-os, 2:1-es, majd molldúr (a Heptatonia secunda 5. modusa) skálameneteivel, a gordonka

pedig a 179. ütemben indít egy szintén 3/8-onként artikulált futamot 1:2-es sejtekből, amelyet az első hegedű vesz át és fejez be egy akusztikus, majd ión skálával, az utolsó hangot bővített oktávva elhangolva. Az A rész utolsó szakasza egy – dinamikájával is alátámasztott – levezetés, ahol a szextolás, remegésszerű *tremolók* vannak túlsúlyban. A formai részt három *staccato* akkord zárja, amelyben szintén tapasztalhatjuk a félhangos tonális lebegést.

193—195. ü.



143. kottapélda

A Bar-forma következő nagy formai egysége, a második *Stollen* szorosan összefügg az elsővel, találó az antitézis kifejezés, mivel a 197—216. ütem dallama tökéletes tükörfordítása az 1—20. ütemig terjedő tématerületnek.⁹ A kíséretre ez csak a 213. ütemtől érvényes, onnantól az összes szólam tükörfordítása a 17—20. ütemek valamely szólamának. Dinamikáját megőrzi és hangközarányaiban is pontos fordításokat találunk. A következő formai szakaszt összehasonlítva az első rész ugyanezen zenei anyagával, azt tapasztaljuk, hogy az előbbi az elsőnek rövidített, körülbelül negyedére sűrített változata; itt összesen kilenc ütem (217—225. ü.), először pedig harmincöt (21—55. ü.). Ebből a variált formából kimarad a repetíciós elem és megtartja a kettőskötéses figurát, a 3/8-os csoportokat és a skálamenetet, amellyel eléri az átvezető szakaszt. Az antitézis-szakasz is három részre tagolható; az előző formai részhez hasonlóan a téma-terület után következik egy feldolgozás-jellegű átvezetés, amely az előző részben a fuga, itt viszont egy kiterjedtebb *recitativo* lesz. A jelenlegi átvezetés az előzővel összehasonlítva új elemeket nem ad a tételhez és formailag sem változtat a zenei anyagon, terjedelmüket illetően pedig körülbelül azonosak (ez az átvezetés öt ütemmel hosszabb). Ennek a formai résznek az érdekessége a harmadik egységében található (250—343. ü.), amelyet a brácsa vezet be az átvezetésből induló futamaival. A teljes műben először itt kell *sordinó*val játszani, de csak a brácsának, aki egy 7/2-es *ostinato*val ad folyamatosságot a töredezett dallamnak, a *sordinó*nak köszönhetően távoli, suhanó hangszínnel és viselkedéssel. A tétel kezdő futamának variált tükörfordítása alakul itt kísérőfigurává.

247—250. ü.



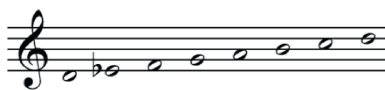
144a kottapélda

A futam csúcspontjától ('desz') a dallam visszafordul és tükörfordításban folytatódik, tehát a 7/2-es csoportok ellenére is találunk benne szimmetriát. A skálamenetet itt nem

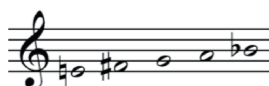
⁹ Terényi, I.m., 115.

egy polimodális futamként értelmezném, hanem három, egymás mellé helyezett hangsorként:

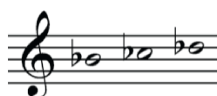
d-nápolyi dór,
(a Heptatónia secunda 2. modusa)



e-szüökkvintes eol, (a Heptatónia secunda 6. modusa)



b-trichord



144b kottapélda

Ez a kíséret a 247—277. ütemig változatlan formában biztosít állandóságot és ritmikai keretet a *recitativónak*, amelyet Veress kifejezetten *non rubato* képzelt el. Ezután a második hegedű veszi át a brácsa szerepét szintén *sordinóval*, amelyet a két középszólam a **B** rész kezdetéig megtart, mivel a brácsa a 301. ütemben visszaveszi a hegedűtől a futamokat. Veress ebben a formai részben rendkívül sok és különleges hangfestő elemet használ a hegedű dallamban és a kísérőszólamokban egyaránt.¹⁰ Ilyen elemek a kíséretben például a *sul ponticello tremolók* a második hegedűben (334. ütemtől), a *non vibrato* oktávok a brácsában (286—289. ü.), az *arpeggio*-akkordok *glissandóval* a gordonkában (263—264.), de legfőképpen az első hegedű lassú vibrátója, amely tulajdonképpen az első **A** rész fűgájából a szextolás repetíció lelassított metamorfózisa (Lásd: 139a kottapélda), és amely fájdalmas remegésével nagyobb mélységet ad a hegedű siratószerű panaszának.

256. ü.



145. kottapélda

A fűgatémára rímelő *recitativo* annak variált fordítása, Terényi szerint egy kupolás szerkezetű ABBA népdal-keretbe helyezett dallam,¹¹ amely a fűgatéma utolsó

¹⁰ A kifejezetten vonóshangszerekre vonatkozó speciális utasításokat valószínűleg a Végh Vonósnégyessel való együttműködés során, az ő javaslatukra építhette be a műbe. Lásd: Berlász Melinda: „Szerzői és előadóművészi összetalálkozások Veress Sándor és Végh Sándor pályautján (1935—1962).” In: Ittész Mihály (szerk.): *Részletek az egészhez: Tanulmányok a 19. és 20. század magyar zenéjéről. Emlékkönyv a 80 éves Bónis Ferenc tiszteletére.* (Budapest: Argumentum Kiadó, 2012): 434—435.

¹¹ Terényi, I. m., 77.

ütemének fordításával kezdődik, majd a 3/8-os csoporttal, skálamenettel folytatódik, majd a lassú *vibratós* formulával zárul. A tulajdonképpeni dallamot némi hezitálás vezeti be az első hegedű részéről, majd a gordonka *glissandója* ad kezdő lendületet a hosszabb zenei folyamatnak. Terényivel ellentétben én három részesnek érzem ezt a formai részt is, **ABA** szerkezettel. Az **A** rész megegyezik a Terényi által megadott területtel (250—279. ü.), majd a **B** részt újra a gordonka *glissandója* indítja, ennek tehát formaalakító szerepe is van, sőt tonális szempontból is jelentős, mivel itt is jelen van az elhangolás jelensége – ebben az esetben nagyszekund a változás – amely már korábban is felbukkant az egymással egyenrangú, de kisszekund távolságra lévő akkordok esetében (Lásd: 132b, 143. kottapéldák).

270—271. ü.



146. kottapélda

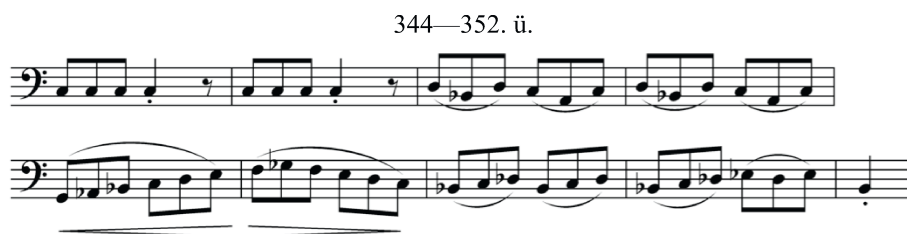
A **B** részt asz-moll-b-moll akkord elcsúsztatása indítja, a kupolás szerkezet a háromtagú formában is megvalósul, ez tulajdonképpen érzelmi és kifejezésbeli kupolaként, csúcspontként is értékelhető, amit a gordonka két oktávval mélyebbi *unisonója* és az *appassionato* felirat is aláhúz. Az első hegedű-gordonka kettőse a 281. ütemben ér véget, majd a gordonka kvinttel feljebb megismétli az előző (280—281. ü.) *glissandót* (293—294. ü.), de véleményem szerint ez nem a harmadik egység, hanem az előző folytatása, amelyben az intenzitás fennmarad, sőt a szextolás oktáv-*tremolókkal* fokozódik (296—297. ü.). Ehhez a gordonka egyre magasabbról induló csúszása is hozzájárul, de a 298. ütemtől lassanként visszavonul dallam és kíséret egyaránt, elcsendesednek a nagy kitörések és egy b-moll-c-moll váltással elérkezünk a variált **A** részhez (308—309. ü.). A zenei szövet teljesen megritkul, csak a fuvallatszerű kísérfutamok maradnak a töredezett dallam mellett. A második **A** részt tartalmilag méltón kerekíti le a homofón kórus a **Meno Mossó**ban (325—331. ü.). A kíséret minden esetben egy moll hármashangzatot alkot, az első öt ütemben a brácsa a basszus, a további háromban a gordonka, az akkordok a 330. ütem kivételével mixtúrában mozognak. Ezek nem mások, mint a gordonka *glissandós* akkordcsúszásai három szólamra átírva. Az első hegedű egy ütem különbséggel imitálja őket szintén ugyanazokat a hangközlépéseket alkalmazva, az így kialakuló ajoutée-s harmóniák Debussy hatását éreztetik.¹²

A formarész végén keretként és mottóként újra megszólal a d-moll-e-moll a gordonkában, és az első formai részre rímelve (193—195. ü.) újra megjelenik a 'gisz' -

¹² Az ajoutée szó jelentése: hozzáadott, hozzáillesztett, azaz, amikor egy hármas, vagy négyeshangzathoz olyan hangközt adunk hozzá, ami a tercépítkezésbe nem fér bele (vagy egy pentaton akkordhoz olyan hangot, ami a pentaton hangkészletbe nem fér bele, stb.). Tercépítkezésű harmóniák esetén tehát vagy kvartot („Quatrième ajoutée”), vagy szextet („Sixte ajoutée”), vagy nónát („Neuvième ajoutée”) lehet hozzáadni. Lásd: Frank Oszkár: *Debussy-harmóniák*. (Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 2003): 24.

'g' kettősség a második hegedű és a brácsa között, majd a gordonka háromhangos zárómotívumával csatlakozva egy 'desz'-'g' tritonuson hagyják nyitva a mondatot.

A tézis-antitézis zenei formarész után a szintézis, azaz a **B** rész következik, amely az előző kettőtől különbözik ugyan, mégis szerkezetében az első rész fűgatómáját veszi alapul és az előző részek motívumaiból, elemeiből építkezik, formai szempontból azok meglepően eredeti feldolgozása.



147. kottapéllda

A szabályos szerkesztésű zárófűgát öt kisebb és három nagyobb formai egységre bonthatjuk, az első változathoz képest terjedelme majdnem a duplája annak; az 1. fűga 122 ütem, a 2. fűga 224 ütem, de ez érthető, mivel az 1. változat csak egy része a Bar-forma első nagy egységének (a tézisnek), a 2. változat pedig maga a **B** rész, tulajdonképpen a tétel összefoglalása. A kezdő motívumokból alakul ki az egész tétel, a 2. fűgában metrikus átalakulással, proporcióváltással; az ütemmutató 6/8, ennek megfelelően az elemek is hármas csoportosításúak lesznek, bár az alaplűktetés páros marad. A tétel kezdéséhez képest a motívumok sorrendje felcserélődik, viszont az első fűgával összehasonlítva ugyanaz marad; először halljuk a repetíciót mint trombita-fanfárt, majd a váltóhangos motívum teljes metamorfózison átesett változatát, amely játékos karaktert ad a témának. A skálamenet a következő elem, amelyben felfedezhetjük a már sokadszor felbukkanó szűkített oktáv hangterjedelmet, elhangolást (itt 'g'-'gesz' a két pólus), az egymással egyenrangú és egyszerre jelenlévő kettős tonalitást. A fűga három formai egysége; a fűgatómák bemutatása, a feldolgozási rész és a visszatérés. Amint a klasszikus értelemben vett fűgáknál, úgy esetünkben is minden szólam eljátsza a témáját, így a szólamok sorban lépnek be, *dux, comes, dux, comes* rendben 'c'-ről, 'g'-ről, 'c'-ről, 'g'-ről. A negyedik szólam fűgáját már hárman ellenpontozzák az első fűgaváltozathoz ismert elemekkel. A gordonka indít 'c'-ben, a *comest* játszó második hegedű 'g'-ben lép be, témájának utolsó ütemében kis változtatással a gordonkához képest. Erről a két alaphangról halljuk a brácsa, majd az első hegedű belépését, akik oktáv-különbséggel ismétlik a velük egy tonálisban lévő szólamot; a brácsa a gordonkát, az első hegedű a másodikat. A 376. ütemtől hét ütem levezetés indul, amelyben az első hegedű a téma utolsó ütemét fejleszti szekvenciálisan, a gordonka az első hegedűt imitálja, egy ütem különbséggel tükörkánonban követi őt, de közben a brácsával is egymás ellenszólamai. Az átvezető részt előlegezi meg az első hegedű motívumváltozása, amelyben az eddig alsó váltóhangos figuráció felső váltóhangossá válik. Ezt a motívumot veszi át a második hegedű a 383. ütemben induló átvezető szakaszban. Másrészről ez a motívum az előző részek átvezetőinek 3/8-os változata (Lásd: 6.

táblázat). A zenei szövet hasonlóan a többi átvezetőhöz, ebben az esetben is nagyon lazán szövött és áttetsző, egyszerre maximum két hangszer játszik. A feldolgozási rész a 394. ütemben indul a brácsa fúgatémájával 'c'-ben. Az egyes téma-belépések között hosszabb fejlesztési szakaszokat hallunk, amelyekben már nem szólal meg új anyag; ez egyébiránt jellemző az egész **B** részre. A témabelépések közül egyet találunk, amely nem 'c'-ről, vagy 'g'-ről indul: ez a 429. ütemben található, itt 'd'-ről indul és a második hegedű témájának sarkára lépő torlasztásról beszélünk, amely egyfajta feszültségnövekedéssel jár együtt, és amely a **B** rész kulminációs pontjában csúcsosodik. Ez pedig nem más, mint a 437. ütemben induló trillák-alkotta anyag a három felső szólamban. A gordonka ezt a fejlődést erősíti fokenként emelkedő dúr hármashangzat-mixtúrájával: G, A, B, C, (435—438. ü.), és a csúcsponttól lefelé indulva három mollakkord mixtúrájával kezdi meg a reprízre történő rávezetést: d, asz, cisz, (439—444. ü.). A fúgatémát kísérő polimodális skálamenetek lépnek elő dallammá, minden egyes felfelé tartó futam hosszabb lesz az előzőnél (452—468. ü.), a repetíciók pedig komplementer ritmusban, egymást kiegészítve adnak folyamatos nyolcad-mozgásukkal állandóságot a dallamnak. A 471. ütemtől a repetíciós elem – amely eddig kísérőfunkciót látott el – újra tematikus anyaggá lép elő; a fúgatéma elemeként viselkedik, úgy tűnik, újabb fúgatéma indul, de annak csak töredéke, quasi emléke tér vissza, a zenei szövet leegyszerűsödik, a feszültség is csökken, a visszatérést megelőző ütemekben már csak a fúgatéma harmadik ütemének hiányos változata szól a *staccato*-kísérettel, a repetíció és a trillaszerű elem marad, így indul el a repríz a 485. ütemben (Lásd: 6. táblázat).

482—484. ü.

The musical score for measures 482-484 consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It contains several measures of music with notes and rests. The second staff is also a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature, featuring notes and rests. The third staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature, featuring notes and rests. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature, featuring notes and rests. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *pp* (pianissimo). There are also various musical notations including notes, rests, and slurs.

148. kottapélda

A visszatérésben a fúgatéma a tétel alaptonalitásában, 'c'-ben indul az első hegedűben, azonban nem egyedül, hanem rögtön a komplementer típusú egyenrangú contrasubjectummal, amely a **B** rész kezdetén a másodikként belépő fúgatémát ellenpontozta. A szólamok 'c' és 'g' hangokról indulnak, a változás az expozícióhoz képest, hogy a belépések minden alkalommal fél ütemmel az előző téma befejezése előtt indulnak. A könnyebb átláthatóság kedvéért Veress szaggatott ütemvonalakkal

jelölte a téma-indulásokat. A reprízben a polifón szerkesztésmód számtalan variációját valósította meg, például imitációs szakaszok indulnak meg a negyedik fúgatéma fölött, de egy-egy ütemnyi témafejtés megszólalása után minden szólam másfelé kanyarodik el, másik motívumot kiemelve és azt ismételve, variálva (514—518. ü.). Az 521—545. ütemig négyféle elemet hallunk; a két legfontosabbat: a repetíciót és a skálamenetet, ehhez társul a metrikailag transzformált váltóhangos átvezető-anyag és a *staccato*-negyedekből építkező kísérőfigura. Ezt váltják fel a 2. fúgatéma harmadik ütemének fragmentumai, amelyeknek itt a végső csúcspont előkészítésében van feszültségkeltő szerepük (546. ü.). Ehhez társulnak a gordonka dúr-mixtúrái az 550—552. ütemek között, amelyeket két moll-akkord keretez az 548. és az 554. ütemekben. Ötütemnyi skálamenettel – amelyből négy oktáv-*unisono* – rohan bele a 'c' tonális alapon induló kódába, amelyben ütemenként lépnek be a repetíciós témafejtet utoljára játszó szólamok. A belépő hangok az 1. fúgatéma 3—4. ütemét rajzolják ki.

559—562. ü.



148. kottapélda

Az 564. ütemben megszólaló C-dúr a 'gisz-cisz' kisszekundnyi elhangolással a darab utolsó üteméig tart, sőt az utolsó *pizzicato*-akkordon az 'e' hang minden szólamban jelen van, így a záróakkord a C-dúr és a cisz-moll együttesévé egészül ki, amellyel Veress végül kétséget kizáróan kinyilatkoztatja a tétel hangnemi koncepcióját (Lásd: 132b kottapélda). Végezetül Terényi Ede méltatásával zárom elemzésemet:¹³

[...] Mind közül kiemelkedik faktúrájával, mondanivalójának gazdagságával, az ötvenes évek Vonóstriójáig előremutató, impulzust adó erejével a 2. Vonósnégyes. [...] a 2. vonósnégyes alkotói csúcsteljesítményével fémjelzett alkotói felívelés töretlenül teljeseedik ki az ifjúkori zenei eszmények jegyében. A népdal varázsköre az első alkotókorszak után is fogva tartja. Nyugat-Európa nagymúltú zenei kultúrája a másik bűvös kör, amelyet kezdettől szeretne meghódítani. És minden műve, minden zenei gondolata, minden hangjegye mögül felsejlik a vágy: *egyéni* szintézisbe olvasztani Kelet- és Nyugat-Európa zenei világát.

¹³ Terényi, I.m., 78—79.

Összegzés

Mielőtt Veress Sándor vonósnégyeseinek elemzésébe belekezdtem volna, felkutattam az ide szorosan kapcsolódó magyar és idegen nyelvű irodalmat. Három – ezekkel a művekkel részletesebben foglalkozó – tanulmányt leltem fel, amelyre későbbi munkám során is támaszkodtam. Azonban egyik írás sem adott teljesen átfogó, analitikus képet a művekről. Andreas Traub német nyelvű írása Veress korai műveit vette nagyító alá, azon belül egy rövid fejezetet szentelt az 1. vonósnégyesnek. Ő a tizenkétfokú hangrendszerre alapozta elemzését és írásában inkább hangnemi és dallami szempontokat tartott szem előtt és emelt ki. Számomra nagy segítséget nyújtott az 1. mű dallami struktúráinak elemzésében. A magyar nyelvű irodalom kifejezetten ide vonatkozó passzusaira a Berlász Melinda szerkesztésében megjelenő Veress-kötetben, Terényi Ede tanulmányában bukkantam rá. Ő a Kárpáti-, és a Lendvai-féle terminológiát is felhasználta elemzésében, amely formai szempontból adott megerősítést és a hangrendszerre vonatkozó példáival felhívta a figyelmemet általam kevésbé fontosnak tartott tényekre, több szempontból más megvilágításba helyezte az elemzés mikéntjét. A harmadik – angol nyelvű – írás John Weissmann tollából származik, ő mindkét vonósnégyest elemezte formai és hangnemi szempontból; ez szolgált elemzésem alapjául. E három tanulmányt összevetve arra a következtetésre jutottam, hogy egyik szerző sem adott átfogó képet a vonósnégyesekről; Traub nem írt a 2. vonósnégyesről, Terényi több művet elemez, de csak egy-egy szempont szerint, inkább a formailag, hangnemileg, színvilágában különleges (sokszor apró) részleteket emeli ki, a szerző egyéni megoldásaira fókuszál. Weissmann elemzése a legátfogóbb, azonban nem eléggé részletes és a magyar kutatásokat teljes mértékben figyelmen kívül hagyta. Dolgozatommal e három tanulmányt felhasználva, de saját elképzeléseimet, gondolataimat papírra vetve megkíséreltem egy teljesebb, részletesebb elemzést adni az életmű ezen két darabjáról.

A Veress-művekhez ugyan csak közvetetten kapcsolódik, de mindenképpen méltatnám Kárpáti János kitűnően, közérthetően, ugyanakkor élvezetes olvasmányként szolgáló *Bartók-Analitikáját* és *Bartók vonósnégyeseinek* elemzését; nélkülük nehezebben láttam volna át az anyagot és sokkal lassabban haladhattam volna az írással, elsősorban a bartóki struktúrák általa közzétett terminológiáját használtam. A bevezetőben felsorolt írások javarészt a Veress előtti zeneszerzőgeneráció – elsősorban Bartók – életművét tárgyalják, amelyek rá is nagy mértékben hatottak, és amely hasonlóságokat egy-egy példával érintettem is. A bartóki utat követte népdalgyűjtő útjával, a népzenehez való személyes kapcsolatával, zeneszerzőként pedig a közeli és távoli múlt értékeiből „táplálkozott”. A műveit átható polifóniában közvetve inkább a beethoveni örökségből származó szabadabb szerkesztést követte, amelyet már Bartók is magáénak érzett, így világosan kirajzolódott egy Beethoven-Bartók-Veress-vonal, amelybe oldalirányból becsatlakozott egyrészt ritmusvilágával Sztravinszkij másrészt Debussy bizonyos

harmóniákkal. A bartóki polimodalitás és polimodális kromaticizmus anyanyelvévé vált, amelytől később ugyan látszólag eltávolodott és a dodekafónia felé vette az irányt, de új korszakának termései soha nem öncélúan és mértani pontossággal megszerkesztett művek lettek, hiszen a tizenkétfokúság mindvégig csupán eszköz maradt zeneszerzői egyéniségének még sokoldalúbb kifejezésére, a népzenei gyökerek összetéveszthetlenné tették műveit egyéb nyugat-európai szerzők dodekafón alkotásaival. A vonósnégyesek bizonyos szempontból előremutatnak következő alkotói korszakára, amelyről saját maga így nyilatkozik:¹

Belső érdeklődésem [...] egyre inkább a tizenkéthangú rendszer felé terelődött. Ennek az érdeklődésnek a kezdetei még pesti zeneakadémiai tanárságom idejére nyúlnak vissza. [...] amikor tonális módon komponáltam, korán eltolódott a kromatikus textúra irányába. [...] 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 törekedjem hangrendszerünknek totális felhasználására – tehát az oktávot megosztó tizenkét hang egyenrangú alkalmazására.

A két vonósnégyes alapvető stílusjegyeiben rokonai egymásnak; szerkezetük, háromtételeességük, hangrendszerük és jól megtervezett arányaik alapján kis- és nagytestvéri relációt lehet felállítani közöttük a 2. vonósnégyes javára. A kontrapunktikus szerkesztés, amely már áthatotta 1. kvartettjét is, a másodikban sokkal folyamatosabb, összefüggőbb és rugalmasabban integrálódik a zenei szövetbe. Veress mindkét művében maradéktalanul össze tudta egyeztetni a polifón gondolkodást a népzenei örökséggel, a klasszikus hagyományokkal és egyéni kifejezőmódjával úgy, hogy közben előremutat következő alkotói korszakának stílusa felé.

Mivel mindkét mű Veress pályája első harmadában született, felvetődik a kérdés, hogy miért nem írt több vonósnégyest. Ez magyarázható a földrajzi távolsággal is, amely a vonósnégyesek születése és bemutatója idején az aktuális kvartett tagjaitól csak rövid időre választotta el, később a világháborús események, majd az emigráció évei alatt ez a távolság inkább csak nőtt. Veressre a svájci évek alatt valószínűleg nem hatott inspirálóan egyetlen olyan vonósnégyes-társaság sem, amely arra ösztönözte volna, hogy újabb kvartett megírásába fogjon. 1961-ben írt Vonósnégyes-versenyének szólistái ugyan a Végh Vonósnégyes tagjai voltak, de Heinz Holligerrel folytatott beszélgetésem során kiderült, hogy a két művész, Veress és Végh között időközben megromlott a barátság, ezért Veress már nem érzett késztetést a további közös munkára. Erre utalhat az a tény is, hogy a Bázeli Kamarazenekarral és Paul Sacherrel közösen bemutatott műben a legszebb részletek a második hegedűben szólalnak meg.

Dolgozatommal egy régi adósságomat törlesztettem elsősorban önmagam felé; a Keller Vonósnégyes tagjaként állandó repertoárunk része Bartók hat vonósnégyese. Bár az ide vonatkozó magyar szakirodalmat javarészt elolvastam és megértettem,

¹ Bónis Ferenc: I.m., 132.

részemről mégis elmaradt e művek igazán elmélyült elemzése. A Veress-vonósnégyesek alapos vizsgálata jó alkalmat kínált a Bartók-opuszok még átfogóbb megismeréséhez; tulajdonképpen a mindennapos gyakorlatban már nemcsak értem, hanem hallok és átélem a megszerzett ismereteket, amelyek így bizonyos előadói rutint is felülírtak. Emellett viszont ezek mindennapos gyakorlása a Veress-kvartettek gyorsabb megértéséhez adott kulcsot, nem beszélve arról, hogy munkám során két csodálatos művel ismerkedtem meg, amely tudást remélhetőleg koncertpódiumon is lesz lehetőségem kamatoztatni.

Függelék

Hangzó anyag:

Veress Sándor: 1. vonósnégyes CD

Orpheus String Quartet
Maulbronn Monastery Edition
Megjelent: 2002.

Veress Sándor: 2. vonósnégyes CD

Kiadatlan CD-felvétel részlete, a BMC tulajdonában, amely belső használatra, csak a disszertáció segédanyagaként, kiegészítéseként használható.

Veress Sándor szerzői estek III.-2007. 11. 27. Művészetek Palotája

Veress Sándor: 2. vonósnégyes
Veress Sándor: Szonáta szőlőgordonkára
Veress Sándor: Szonáta zongorára
Előadók: Keller Vonósnégyes, Rafael Rosenfeld, Várjon Dénes

Kottapéldák:

Veress: I. Quartetto

partitúra
kiadó: Editio Suvini Zerboni-Milano

Veress: II. Quartetto

partitúra
kiadó: Editio Suvini Zerboni-Milano

Bibliográfia

- Bartók Béla: „A parasztzene hatása az újabb műzenére.” In: Szöllősy András (szerk.): *Bartók Béla válogatott írásai*. Budapest: „Művelt nép” tudományos és ismeretterjesztő kiadó, 1956. 189—195.
- Bartók Béla: „Magyar népzene és új magyar zene.” In: Tallián Tibor (szerk.): *Bartók Béla írásai I.* Budapest: Zeneműkiadó, 1967. 129—137.
- Bartók Béla: „Harvard-előadások.” In: Tallián Tibor (szerk.): *Bartók Béla írásai I.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989. 161—184.
- Bárdos Lajos: *Harminc írás*. Budapest: Editio Musica, 1969.
- Bárdos Lajos: „Háromféle pentatónia 1., 2.” *Parlando* 23/5; 6 (1981. május): 10—15.; *Parlando* (1981. június): 23—28.
- Bárdos Lajos: „Heptatonía tertia 1., 2.” *Parlando* 24/4; 5 (1982. április): 15—17.; (1982. május): 20—24.
- Berlász Melinda: „Veress Sándor népzenei írásai.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korunkról*. Budapest: Püski Kiadó Kft. 2001. 300—306.
- Berlász Melinda: „Kodály Zoltán és Veress Sándor levelezése.” In: Berlász Melinda (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai. A hagyomány és a hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007. 175—222.
- Berlász Melinda: „Szerzői és előadóművészi összetalálkozások Veress Sándor és Végh Sándor pályautján (1935—1962).” In: Ittész Mihály (szerk.): *Részletek az egészhez: Tanulmányok a 19. és 20. század magyar zenéjéről. Emlékkönyv a 80 éves Bónis Ferenc tiszteletére*. Budapest: Argumentum Kiadó, 2012. 423—439.
- Borgó András: „Amikor én pályakezdő voltam... A vonó mestere: Végh Sándor.” *Muzsika* 30/5 (1987. május): 12—15.
- Bónis Ferenc: *Így láttuk Bartókot. Harminchat emlékezés*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
- Bónis Ferenc: „Veress Sándor.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Üzenetek a XX. századból*. Budapest: Püski kiadó Kft., 2002. 108—135.
- Brunner, Horst: „Bar form.” In: Stanley Sadie, John Tyrell (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. London: Grove, Macmillan Publishers Limited, 2001. 725—726.
- Demény János: „Veress Sándor – Életmű-vázlat.” In: Berlász Melinda (szerk.): *Veress Sándor*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982): 12—57.
- Frank Oszkár: *Bevezető Bartók Mikrokozmoszának világába*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995.
- Frank Oszkár: *Formák, műfajok a barokk és klasszikus zenében*. Formatani összefoglalás a *Zeneelmélet II.* és *Zeneelmélet III.* főiskolai tankönyvekhez. Budapest: Tankönyvkiadó, 1990.

- Frank Oszkár: *Debussy-harmóniák*. Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 2003.
- Gárdonyi Zoltán: *Elemző formatan*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979.
- Hohmaier, Simone: *Ein zweiter Pfad der Tradition Kompositorische Bartók-Rezeption*. Saarbrücken: Pfau Verlag, 2003.
- Hyer, Brian: „Tonality.” In: Stanley Sadie, John Tyrell (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 25. London: Grove, Macmillan Publishers Limited, 2001. 583—594.
- Jemnitz Sándor: „Három szerzői est.” *Népszava*, 61/102 (1933. május): 6.
- Kárpáti János: „Az arab népzene hatásának nyomai Bartók II. vonósnégyesében.” *Új zenei szemle* 7/7 (1956. július): 8—15.
- Kárpáti János: *Bartók vonósnégyesei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1967.
- Kárpáti János: „Népzene és tizenkétfokúság Bartók zenéjében.” *Magyar Zene* 10/1 (1969. január): 21—35.
- Kárpáti János: „Polimodális kromaticizmus.” *Muzsika* 14/3 (1971. március): 4—8.
- Kárpáti János: *Bartók kamarazenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
- Kárpáti János: „Beethoven és Bartók vonósnégyes-művészetének közös vonásai.” In: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (szerk.): *Bartók Béla emlékére*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982. 55—68.
- Kárpáti, János: *Bartók-analitika. Válogatott tanulmányok*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2003.
- Kodály Zoltán: „A folklorista Bartók.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Visszatekintés II: Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*. Budapest: Argumentum Kiadó, 2007. 450—455.
- Kovács Kálmán: „Modern Magyar Muzsikuskok.” *Pesti Napló*. 84/99 (1933. május): 11.
- Laki Péter: *Beethoven: Szonáták és variációk gordonkára és zongorára*. Közreműködők: Perényi Miklós, Ránki Dezső. Hanglemez kísérfüzete. SLPX 11928-30. Hungaroton, 1979.
- Lendvai Ernő: *Bartók és Kodály harmóniavilága*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975.
- Lendvai Ernő: *Szimmetria a zenében*. Kecskemét: Kodály Intézet, 1994.
- Löwenberg Dániel: *Végh Sándor*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2012.
- Mason, Colin: „Sándor Veress.” In: Heindrich Lindlar (szerk.): *Music der Zeit. Ungarische Komponisten*. Bonn: Verlag Boosey & Hawkes, 1954. 60—62.
- Riskó Kata: „Népzenei inspirációk Bartók stílusában.” *Magyar Zene* 53/1 (2015. január): 68—94.
- Rosen, Charles: *Sonata forms*. New York: W. W. Norton & Company, 1980.
- Somfai László: „Bartók 5. vonósnégyese. A zeneszerző kiadatlan formai analízise.” *Muzsika* 14/12 (1971. december): 26—28.
- Somfai László: „A zeneszerzői autoanalízis.” In: Takács Ágnes (szerk.): *Zeneelmélet, stíluselemzés. A Bárdos Lajos 75. születésnapja alkalmából tartott zenetudományi konferencia anyaga*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977. 109—119.

- Somfai László: „Bartók formatani terminológiájának korai forrásai.” In: Berlász Melinda, Domokos Mária (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1979. 7—17.
- Somfai László: „|»Per finire«: Gondolatok Bartók finale-problematikájáról.” In: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981. 255—264.
- Somfai László: „Sajátos formastruktúra az 1920-as évek hangszeres kompozícióiban.” In: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981. 265—269.
- Somfai László: „A magyar kulminációs pont Bartók hangszeres formáiban.” In: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981. 270—278.
- Somfai László: „Bartók népzenei forma-terminológiája.” In: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981. 279—297.
- Tallián Tibor: „Bartók-marginália.” In: Berlász Melinda, Domokos Mária (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1979. 35—46.
- Terényi Ede: „Veress Sándor alkotóperiódusai. Stílselemzés.” In: Berlász Melinda (szerk.): *Veress Sándor*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982): 58—135.
- Tóth Aladár: „Új Magyar Vonósnégyes a Fodor-Zeneiskola termében.” 87/68 (*Pesti Napló*, 1936. március): 14.
- Tóth Aladár: „Az Új Magyar Vonósnégyes hangversenye. Veress Sándor új kvartettje.” *Pesti Napló*. 88/291 (1937. december): 11.
- Traub, Andreas: *Sándor Veress. Festschrift zum 80. Geburtstag*. Berlin: Verlag K. Haseloff, 1986.
- Traub, Andreas: „Zum instrumentalen Frühwerk von Sándor Veress”. In: *Archiv für Musikwissenschaft*, 45/3 (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, (1988). 224—247.
- Veress Sándor: „A XIII. nemzetközi zeneünnepély.” *Munka*. (1935. október): 1371 – 1372.
- Veress, Sándor : „Zur meinem Konzert für Streichquartett und Orchester. Mitteilungen des Basler Kammerorchester.” 1962. január 19., No 100.
- Weissmann, S. John: „The String-Quartets of Sándor Veress”. In: *Miscellanea del Cinquantenario*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1978. 130—145.