

10.18132/LFZE.2022.2

BORSOS KATA

NEOKLASSZIKUS SZÓLÓSZONÁTÁK
HEGEDŰRE A 20. SZÁZAD ELSŐ
FELÉBEN

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2020

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

NEOKLASSZIKUS SZÓLÓSZONÁTÁK
HEGEDŰRE A 20. SZÁZAD ELSŐ FELÉBEN.
PAUL HINDEMITH, ARTHUR HONEGGER,
SZERGEJ PROKOFJEV ÉS VERESS SÁNDOR
MŰVEI.

BORSOS KATA

TÉMAVEZETŐ: PINTÉR CSILLA MÁRIA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2020

Tartalom

A hegedűre írt szólószonáták rövid történeti áttekintése	1
A neoklasszikus stílusirányzat kialakulása, főbb jellemzői	4
Veress: Szonáta szólóhegedűre	8
Honegger: Szólószonáta hegedűre	25
Hindemith: Szonáta szólóhegedűre op. 31	36
Prokofjev: Szonáta szólóhegedűre op. 115	50
Függelék	60
Bibliográfia	65

Köszönetnyilvánítás

Köszönetemet fejezem ki Pintér Csilla témavezetőmnek, aki türelmes és minden részletre kiterjedő figyelmével segítette munkámat. Köszönöm továbbá Claudio Veressnek, Veress Sándor fiának, hagyatéka őrzőjének, hogy ez idáig nem közzétett kéziratokkal és egyéb anyagokkal segítette dolgozatomat, Mikusi Balázsnek és Simon Bernadettnek, az Országos Széchényi Könyvtár munkatársainak a Veress fejezethez fontos források hozzáférhetővé tételét, Susanne Schaal-Gotthardtnak és a Hindemith Institut Frankfurtnek a Hindemith fejezethez szolgáló anyagokat. Hálásan köszönöm családom támogatását.

Borsos Kata

2020.09.18.

Bevezetés

A hegedűre írt neoklasszikus szólószonáták, pontosabban a neoklasszikus stílusjegyeket magukon viselő alkotások sora a 20. századot megelőzően indul Max Reger műveivel, és napjainkig is tart. Nehéz feladat volt ebből a bőséges repertoárból kiválasztani azokat a műveket, amelyek e disszertáció témáját képezik. Terjedelmüket, komplexitásukat és neoklasszikus stílusbeli közelségüket tekintetbe véve négy zeneszerzőre esett a választásom, akiknek öt művét elemzem a következő oldalakon. Ezek a művek ugyan méltóak lennének a szélesebb körű ismertségre és megbecsülésre mind a felsőoktatásban, mind pedig a hazai koncertéletben, mégsem irányul rájuk kellő figyelem. A négy szerző közül elsősorban Veress Sándorral szerettem volna átfogóbban foglalkozni, akinek 1935-ben írott remek Szólószonátája Bartók Béla azonos műfajú kompozíciójának (Szónata szólóhegedűre, BB 124) előfutáraként is számontartható. A hazai és nemzetközi zeneéletben alig hangzik el ez a magyar népzenei gyökerű, viszonylag könnyen befogadható, ám az előadóval szemben magas elvárásokat támasztó, valódi zenei mélységeket rejtő, komplex alkotás. Második tétel, amely központi helyet foglal el a műben, bartóki magasságokba helyezi a sirató eredeti népi műfaját.

Veress művészetének itthoni hivatalos megítélésének nem kedvezett emigrációja. Tallián Tibor így ír erről: „Akik itthon maradtak. Képzeltük, a rosszkedv minő hideg telét idézte elő a magyarországi hivatalos zenepolitika berkeiben a Kossuth-díjjal azon frissiben megtisztelt zeneszerző hűtlensége a rendszerhez és az eszméhez, amelynek addig látszólag tántoríthatatlan híve volt. Római ösztöndíját, mint kivételesen szerencsés körülményt kihasználva Veress az 1948. év végén leeresztett politikai és művelődési vasfüggöny túloldalán maradt. Mondanunk sem kell, ezzel évtizedekre kirekesztette magát a magyarországi zenei nyilvánosságból. Nevét cikkekben, előadásokban, vitákban nem említették, művei közül a régebben kelteket sem játszották hangversenyen vagy rádióban, úgyhogy az 1950-es években, a 60-as évek első felében felnövekedett magyar muzsikások zenei történelmi múltképéből teljesen hiányzott a Bartók és Kodály utáni nemzedék vezető személyiségének neve és munkássága. Legfeljebb azok tudtak Veressről valamit, akik személyes barátaitól, rendületlen elkötelezett híveitől kaptak némi tájékoztatást. Arról pedig, hogy hogyan élt, és mit alkotott a határon kívül élő Veress Sándor, az 1956 előtti magyarországi zeneéletben valószínűleg a leghalványabb képet sem alkothatta magának senki.”¹

Több mint hetven év távlatából nézve Veress itthon még mindig a legkevésbé játszott komponisták közé tartozik. Holott egész életével, mint az a róla szóló fejezetből is kiderül, bizonyította, hogy lelkében mindvégig magyar maradt, s ennél még sokkal jelentősebb, hogy páratlan életművet hagyott hátra.

Kiindulva Veress szólószonátájából olyan alkotásokat kerestem dolgozatomhoz, amelyek terjedelemben és neoklasszikus megközelítésükben

¹Tallián Tibor: Magyar képek. Veress Sándor szimfonikus művei. (Budapest: Balassi Kiadó, 2014). 431-432.

hasonlóak hozzá. Honegger szólószonátája régóta foglalkoztat. Szintén ritkán játszott, jobb sorsra érdemes alkotásról van szó, amely követője Bach szólószonátáinak. A neoklasszikát – neobarokkot – mélységében megélő, a hagyományt tisztelő svájci zeneszerző magától értetődően használja ezt a nyelvezetet. Szintén érdekes és elemzésre érdemes művek Prokofjev és Hindemith szólószonátái, amelyek leginkább a felsőoktatásban kaphatnak nagyobb szerepet. Mind formai, mind hegedűtechnikai szempontból átláthatóbb, könnyebb szintet képviselnek Bartók Szólószonátájánál, így tanulásban annak előzményeként szolgálhatnak. Ugyanakkor ezen műveken szintén kidomborodnak a neoklasszikus stílusjegyek, noha kevésbé szembetűnően, mint Veress és Honegger esetében.

Az értekezés függelékében egy újonnan fellelt értékes zenetörténeti anyag, Veress Sándor saját kézzel gépelt Curriculum Vitae-je található. A szerző hagyatékából rendelkezésemre bocsátotta Claudio Veress, aki várhatóan a bázeli Paul Sacher Stiftung számára küldi el az eredeti írást. A helyesírási alapelvek változása miatt a magyar szöveg nagyszámú eltérést mutat a mai íráshasználattal, gyakorisága miatt nem használtam a [sic!] jelzést. A magyar nyelvű verzió vélhetően 1945-ben, az angol nyelvű verzió 1946-47 körül keletkezett.

A hegedű, a máig fennmaradt vonós hangszerek legmagasabb regiszterű tagja már a 17. században jelentős szonátairodalommal büszkélkedhetett. Dario Castello és Biagio Marini olasz zeneszerzők voltak az elsők, akiknek szólószonátájuk kiadásban megjelent, majd 1652-ben G. A. Bertoli, Uccellini és G. A. Leoni teljes szonátaciklusai is megjelentek.¹

A szólószonáta terminus ez időben a dallamhangszerre – leggyakrabban hegedűre – és egy vagy több játékosból álló continuóra írott művet jelentette, a hegedűnek meghagyva az alapvetően dallamhangszeres karakterisztikáját.² A századfordulón – 1700. január 1-jére datálva – Arcangelo Corelli op. 5-ös 12 hegedűre és basszuskíséretre írott szólószonátája is megjelent, amelyet a későbbi hegedűs komponisták – mint Francesco Geminiani, Giuseppe Tartini, Pietro Locatelli, Jean-Marie Leclair – szonátái archetípusának tartottak.³

Németajkú zeneszerzők körében Johann Heinrich Schmelzer *Sonatae unarum fidium* című gyűjteménye (1664),⁴ majd Johann Jakob Walther 1688-ban megjelent *Hortulus chelicus* gyűjteménye – amely 28 különböző összeállítású mű között hegedű szólószonátákat is tartalmaz – indította a szólószonáták útját.⁵ Heinrich Ignaz Franz Biber 16 szonátájának komponálása 1676-ra datált, de nyomtatásban csak 1905-ben jelent meg.⁶ Biber tizenhat különleges egységből álló, hegedűszólóra és continuóra írott kompozíciójának Münchenben lévő, bőrkötéses kéziratának címlapja elveszett, így nem tudhatjuk, vajon a szerző adott-e bármilyen címet művének. Az utókor *Rózsafüzér*- vagy *Misztérium*-szonáták néven jegyzi a programzenét, amely Jézus életének és feltámadásának tizenöt állomását – *Az öt örvendetes szonáta*, *Az öt fájdalmas szonáta*, *Az öt dicsőséges szonáta* – eleveníti meg –, befejező tételének pedig az *Őrangyal* címet adta.⁷ Ez a monumentális, 64 variációt felsorakoztató passacaglia tétel a zenetörténet első kíséret nélküli hegedűszólóra írt műve.⁸

Ennél sokkal messzebbre merészkedik a hegedű dallam- és basszushangszerként való használatában Johann Paul von Westhoff, aki stilizált tánctételeiből álló hat partitájával az első szólóhegedűre írt teljes mű zeneszerzője.⁹ Az először 1682-ben a *Mercure Galante*-ban (elveszett), majd 1696-ban, Drezdában nyomtatásban megjelent *Erstes Dutzend Allemanden, Couranten, Sarabanden und Gigue* Violino Solo sonder Passo Continuo gyűjteményt Várnai Péter zenetudós

¹Sandra Mangsen: „Solo sonata”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 23. kötet. (London: Macmillan, 2001.), 656.

²I.h.

³I.h.

⁴Rudolf Schnitzler: „Schmelzer [Schmeltzer, Schmelzer von Ehrenruef], Johann Heinrich”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 22. kötet. (London: Macmillan, 2001.), 526-528., 528.

⁵Isidor Saslav: „Walther, Johann Jakob”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 27. kötet. (London: Macmillan, 2001.), 61.

⁶Elias Dann: „Biber, Heinrich Ignaz Franz von”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 3. kötet. (London: Macmillan, 2001.), 519-523., 523.

⁷I.h.

⁸I.h.

⁹Folker Göthel-Peter Wollny: „Westhoff, Johann Paul von”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 27. kötet. (London: Macmillan, 2001.), 329.

Borsos Kata: Neoklasszikus szólószonáták hegedűre a 20. század első felében.

fedezte fel újra az 1970-es években.¹⁰ Első modern kori, ötvonalas lejegyzésű kiadására 1975-ben került sor az Amadeus Verlag kiadásában.¹¹

Westhoff és művészete mély benyomást tehetett weimari zenésztársára, Johann Sebastian Bachra, akivel valószínűleg 1703 és 1705 között találkoztak. A mű fontos előfutára lehet a J. S. Bach által komponált szólóhegedű műveknek, a zenei karakterek és komponálási jegyek ugyanis azt tükrözik, hogy Bach ismerte Westhoff munkáját.¹²

A hegedűszóló irodalom történetében mérföldkő következik: Johann Sebastian Bach megalkotja Hat szólószonáta és partita (BWV 1001–1006) ciklusát, amely a mai napig óriásként emelkedik ki a hasonló művek sorából. Az 1720-ra datált kézirat a kötheni udvarban készülhetett, valószínűleg 1717 és 1720 között, azonban fennáll a lehetősége, hogy már korábban, weimari évei alatt elkezdte komponálásukat, amikor hegedűsként aktívabban tevékenykedett.¹³ A *Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato* – ahogy maga Bach nevezte gyűjteményét a kézirat szerint – 1802-ben jelent meg először kiadásban a bonni Simrock kiadónál. A 18. század más műfajú érdekességei – a szintén németajkú Telemann tizenkét szólóhegedűre írt fantáziája (TWV 40:14–25, 1735), a kevésbé ismert, svéd királyi udvarban tevékenykedő Johan Helmich Roman *Assaggio*-gyűjteménye (BeRI 301-24, 1740), valamint Louis-Gabriel Guillemain *Amusement pour le violon seul* op. 18 (1762) – mellett álló Bach-gyűjtemény Robin Stowell szavaival élve „a barokk polifónia vonós hangszeres kulminációja.”¹⁴

A szólószonáta műfaja a 19. században néhány kivételtől eltekintve – Bernhard Romberg *Etudes ou sonates* op 32. (1813), Jansa *Sonate brillante* (1828), Ole Bull *Kvartett szólóhegedűre* (1834) – szinte eltűnt a szimfónia, a versenymű, és a kísérletes szonáta mellett.¹⁵ A következő zeneszerző generációk számára azonban a bachi hegedű szólószonáta újra archetípus lett, kezdve a sort Max Regerrel (op. 42, 1899, op. 91, 1905), Székely Zoltán op. 1-es szólószonátájával (1920) és Eugène Ysaÿe Hat szólószonátájával (op. 27, 1923), amely virtuozitásával és komplexitásával kiemelkedik a művek sorából.¹⁶ Ysaÿe mind a hat szonátája egy-egy elismert hegedűs kortársának szól, név szerint Szigeti József, Jacques Thibaud, George Enescu, Fritz Kreisler, Mathieu Krickboom és Manuel Quiroga részére

¹⁰1971-ben *Ein unbekanntes Werk von Johann Paul von Westhoff* címmel tanulmány jelent meg Várnai felfedezéséről a Bärenreiter kiadó Die Musikforschung című folyóiratának 24. évfolyamában.

¹¹Westhoff kéziratának szembetűnő jellegzetessége, hogy az ötvonalas lejegyzés helyett nyolc vonalat használ, 3+2+3-as felosztásban, s ehhez két kulcsot ír: egy violinkulcsot (G-kulcsot) és egy altkulcsot (C-kulcsot), melyet egymás alá ír, ezzel külön érzékeltetve a basszus és a dallam elkülönülését. Internetes link adatai (utolsó megtekintés dátuma: 2020. augusztus. 30.). <https://www.amadeusmusic.ch/en/itemcard.php?itemno=BP%200520>

¹²Szinte lehetetlen elképzelni a zenei hagyományokat olyannyira tisztelő – gondoljunk csak az Alt-Bachisches Archivra –, és az újdonságok iránt oly fogékony Bachról, hogy kihagyta volna a találkozás, megismerés lehetőségét az akkorra már híres hegedűművész-komponista Westhoffal. Westhoff 1699-től haláláig, 1705-ig állt a weimari udvar szolgálatában, Bach 1703-ban került a weimari udvarhoz.

¹³Robin Stowell: „Other solo repertory.” In: Robert Stowell (szerk.): *The Cambridge Companion to the Violin*. (Cambridge: University Press, 1992.), Chapter XI., 195.

¹⁴I.h.

¹⁵I.m., 196.

¹⁶I.h.

A hegedűre írt szólószonáták rövid történeti áttekintése

ajánlva.¹⁷ Az első szonáta Szigeti Bach-játékának inspirációjától fűtve konkrét Bach-utalásokat is tartalmaz, mint például a kezdő polifonikus tétel előjegyzése (Bach első, BWV. 1001 szólószonátájával megegyező hangnem), vagy a no. 2-es a-moll *Obsession* konkrét idézete Bach BWV. 1006-os E-dúr *Prelúdium*ából.¹⁸

Az I. Világháború után tovább folytatódik a szólószonáták sora Philipp Jarnach számos művén keresztül (op. 8, 13, 31, 37, 58 szonáták), Paul Hindemithen át (op. 31, 1924) Veress Sándor (1935), Arthur Honegger (H. 143, 1940) és Szergej Prokofjev (op. 115, 1947) egy-egy művéig. A XX. századi művek közül kiemelkedő jelentőségű Bartók Béla Szólószonátája (Sz. 117, BB 124, 1944), amelyet Yehudi Menuhin hegedűművész felkérésére komponált.¹⁹ A négy tételes mű már alcímeiben is jelzi a Bachhoz fűződő rokonságát (Tempo di ciaccona, Fuga, Melodia, Presto). A század második felében számos zeneszerző ír hegedű szólószonátákat, köztük Hans Werner Henze (Szólószonáta, 1976), Giselher Klebe (op. 8, 1950, op. 20, 1955), Hans Jelinek (op. 27, 1957), Bernd Alois Zimmermann (Szólószonáta, 1950) Gottfried von Einem (op. 47, 1975), Christian Sinding (Szonáta, 1953), Ernst Křenek (op. 33, 1924-25, op. 115, 1948) vagy Roger Sessions (Szonáta, 1953).²⁰

¹⁷I.h.

¹⁸I.h.

¹⁹Szabó Balázs: *Forma és jelentés Bartók hegedűszonátaiban*. PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2015. (Kézirat).

²⁰Stowell, i.m. 199.

A neoklasszikus stílusirányzat kialakulása, főbb jellemzői

A 19. és a 20. század fordulóján a romantika volt az uralkodó stílusirányzat, amelyet a felfokozott érzelmi világ, az én-központúság, a regényes, meseszerű elemek, szélsőséges hangvételek jellemeztek.¹ A két világháború közti kiábrándult, feszült társadalmi állapotok azonban új művészeti stílusok kialakulását eredményezték. A zenei romantikát, – a reformok, a forradalmak, a társadalmi átalakulások, a nemzeti függetlenségre törekvések korszakához kötődő – zenei világot felváltotta az új törekvéseken, inspirációkon alapuló modern zene.² A német zene hegemoniáját megszüntetve Franciaország lett az új művészet bölcsője, ahol az irodalom és a képzőművészet új irányzataival párhuzamosan a zene is újjászületett, és a 20. század zenei nyelvének előkészítője lett.³

A későromantika mellett új stílusirányzatok alakultak ki. Francia központtal a pillanatnyi benyomásokat rögzítő, természeti képeket is megjelenítő, zenekari pasztellszíneket használó impresszionizmus; kelet-közép-európai területeken – például Bartók, Kodály, Janaček, Enescu művészetében – a népzenei alapokon nyugvó folklorizmus. Megjelent az addigi zenetörténeti múltat teljes mértékben felforgató avantgárd stílusirányzat, azon belül a dodekafónia és a szerializmus. Hans Heinrich Eggebrecht szavaival élve megjelent a nagybetűs „Új zene, mert – a művészi zene állandó újdonságával szemben, ami a nyugati zene lényegi eleme – egy olyan terminusról van szó, egy olyan különös fogalomról, amely az alatta értendő huszadik századi zenét létezési elvében minden addigi és őt körülvevő zenétől alapvetően megkülönbözteti. E létezési elv fő megkülönböztető jegye az atonalitás.”⁴ Ennek mintegy ellenpólusaként megjelent a klasszikus, főként barokk zenei hagyományokhoz visszatérő, azokhoz mereven ragaszkodó, Sztravinszkij 1923-ban írott *Pulcinellájával* fémjelzett neoklasszicizmus.⁵

A neoklasszicizmus, mint általános stilisztikai terminus, több irányzatot is jelent. Az építészetben, festészetben és szobrászatban egyfelől a zenei bécsi klasszicizmus idejével egybeeső 18. század végi, 19. század eleji irányzatot, amely a historizáló építészeti stíluson belül a klasszikus ókori, főleg a görög és a római művészet elemeit idézi fel.⁶ Másfelől a modern festészetben – az 1920-as évek táján – kialakult klasszicizáló irányzatot, amelynek képviselői a Novecento tagjai, valamint például Matisse és Picasso egyes festményei.⁷

A zeneművészetben használatos neoklasszikus stílusirányzat kialakulása a 20. században, a két világháború közötti időszakban figyelhető meg bizonyos zeneszerzőknél, válaszul a későromantika eltúlzott gesztusaira és formanélküliségére, valamint az új zene túlzott tonális szabadságára. Ennek ellensúlyozására választották a kiegyensúlyozott, pontosan körvonalazott tematikus formák használatát, a barokk

¹Arnold Whittall: „Neo-classicism”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 17. kötet. (London: Macmillan, 2001.), 753-755., 753.

²I.h.

³I.h.

⁴Hans Heinrich Eggebrecht: „20. század. A történelem peremén.” In: Hans Heinrich Eggebrecht (szerk.): *A nyugati zenéje*. (Budapest: Typotex, 2009). 697–700. 698.

⁵Grove, i.h.

⁶I.h.

⁷I.h.

Borsos Kata: Neoklasszikus szólószonáták hegedűre a 20. század első felében.

kor kedvelt műfajait – concerto, szonáta, szimfónia, szvit, stb. –, a kisebb apparátust foglalkoztató, világosabb kamarahangzást.⁸ A neoklasszicizmus esztétikája a 18. század ideáljait, formáit, módszereit tekinti példaképnek. Ugyanakkor szívesebben használ valamiféle kiterjesztett tonalitást, modalitást vagy atonalitást, mint a bécsi klasszika hierarchikusan felépített tonálisát.⁹ Emellett a neo- előtag magában rejti a lehetőségét az igazi klasszika tulajdonságai torzulásának, paródiájának.¹⁰

A neoklasszikus, mint általános stilisztikai terminus, önmagában pontatlan megfogalmazás, amely soha nem értelmezhető csupán Haydn, Mozart vagy Beethoven technikáihoz és formáihoz való visszatérésként. Mint az irányzat mottója („Back to Bach”, azaz „vissza Bachhoz”) is mutatja, sokkal inkább volt a közelmúlt szélsőséges engedékenységeire való erős válasz, mint a hagyományos eljárások felelevenítése.¹¹ Richard Taruskin *Back to whom? – Neoclassicism as Ideology* című tanulmányában már címében is megkérdőjelezi az irányzat mottójának valódi jelentését.¹² Mint a neoklasszikus irányzat járulékos leszármazottja, a későbbi historikus előadási mozgalmat is úgy definiálja, mint „tendenciózus utazás vissza oda, ahol soha nem jártunk”.¹³

Az irányzatot egyfelől az anti-romantikusság, a túlbuzgó kifejezési vágy burjánzásának kordában tartása hívta életre, de ez egyben nem jelenti a teljes kifejezéstelenséget. Sokkal inkább annak bölcsen kimért arányát, illetve egyfajta elfojtását.¹⁴ Igor Sztravinszkij Oktettje (1923) kapcsán így fogalmaz találóan: „Az Oktettem nem egy »érzelmes« mű, hanem objektív elemekre épülő zenei kompozíció, amelyek önmagukban elegendők”.¹⁵

A „neoklasszicista” terminust először Sztravinszkij 1923-as *Pulcinellájára* alkalmazták, attól eltekintve, hogy bizonyos kompozíciók, mint Prokofjev *Klasszikus szimfóniája* (1916-17), Respighi *Antik dalok és táncok* (1917) vagy Satie *Sonatine bureaucratique*-ja (1917) időben előbb keletkezett, és magában hordozza a főbb neoklasszikus ismertetőjegyeket: a humort, a zeneszerzői takarékoságot, illetve zenei idézeteket, utalásokat preromantikus zeneszerzőktől.¹⁶ Mégis, Sztravinszkij eredetisége – Evans szerint „átfogó történelmi tudatossága” – az, amely e mozgalmat alapvetően meghatározza.¹⁷ Neoklasszikus szellemiségű alkotások már a 19. században is keletkeztek, amelyek fontos előfutárai voltak a stílus kialakulásának, mint például Liszt Ferenc *À la Chapelle Sixtine* című zongoraműve

⁸I.h.

⁹I.h.

¹⁰I.h.

¹¹I.h.

¹²Richard Taruskin: „Back to whom? Neoclassicism as Ideology.” In: Richard Taruskin (szerk.): *The Danger of Music. And Other Anti-Utopian Essays* (California: University Press, 2009). 286–302. 286.

¹³Az eredeti szövegben: „Like its collateral descendent, the »historical performance« movement, it was a tendentious journey back to where we had never been.” Taruskin, i.m., 287.

¹⁴Ahogy Hans Keller mondta Sztravinszkij Zsoltárszimfóniájáról: „kifejező a kifejezés erős elnyomása által”. Grove, 754.

¹⁵Eredeti szöveg: „My Octuor is not an »emotive« work but a musical composition based on objective elements which are sufficient in themselves.” Igor Sztravinszkij: „Some Ideas about My Octuor.” *The Arts* (1924. január): 529.

¹⁶I.h.

¹⁷Grove, i.m. 754.

A neoklasszikus stílusirányzat kialakulása, főbb jellemzői

(1862) vagy Edvard Grieg *Holberg szvitje* (1884).¹⁸ Scott Messing szerint a „neoklasszicizmus” gyakorlatilag egykorú a klasszicizmussal, ami már önmagában neoklasszikus megközelítés.¹⁹

A neoklasszikus irányzaton belül három kör alakult, melynek fő képviselői Sztravinszkij, Hindemith és Schönberg voltak. Pierre Boulez szerint „Sztravinszkij és Schönberg neoklasszikus útja alapján véve egy szegmensben különbözött: egyik diatonikusan, másik kromatikusan alkotott. [...] Mindketten halott formákat használtak, és mivel oly megszállottan követték ezeket, hagyták, hogy azok formájuk önnön zenei ötleteiket is, mindaddig, míg azok is halottá váltak.”²⁰

Schönberg azonban ennél élesebb különbséget vélte felfedezni kettejük között, sőt, önmagát a „kleine Modernsky” vagy, ahogy két évvel korábbi szójátékában nevezte, a „Der Restaurateur”²¹ pontos ellentétének vélte. Míg az 1920-as évek elején komponált művei – Öt zongoradarab op. 23, Szerenád op. 24, Szvit zongorára op. 25 – még a neoklasszikus irány felé nyitottak, 1925-ben írott op. 28-as három szatírája, melynek harmadik, rövid kantáta tétele a *Der neue Klassizismus* címet viseli, éles bírálat – név nélkül, de egyértelműen Sztravinszkijra és híveire utalva – azok felett, akik ál-középutat követve visszafordítják a zene fejlődési folyamatát, a hagyomány torz mimikrijét létrehozva.²² A Schönberg vezetésével kialakuló második bécsi iskola, bár magában hordozta a neoklasszikus stíluselemeket, továbbfejlődött a dodekafón, illetve szeriális zene irányába.

Kétségtelenül Sztravinszkij a neoklasszikus stílus legfigyelemreméltóbb komponistája, akinek a már említett *Pulcinelláját* követően több, a neoklasszikus stílus keretei között komponált műve követi egymást: a *Dumbarton Oaks Concerto* (1937-38), a *Concerto in D* (1946), a *Zsoltárszimfónia* (1930), opera-oratóriuma, az *Oedipus Rex* (1927), balettjei, az *Apollo* (1927-28) és az *Orpheus* (1947), egészen *The Rake's Progress* (1951) című operájáig.²³ Sztravinszkij neoklasszicizmusa nagy hatással volt a francia zeneszerzőkre – Honeggerre, Milhaud-ra, Poulencre –, Martinu munkásságára, de Bartók és Kodály zenéjére is. A híres tanárnő, Nadia Boulanger révén pedig – aki barátjaként egészen mélyen értette és tanította Sztravinszkij zenéjét – a későbbi generációkra is nagy hatást gyakorolt, köztük európai és amerikai tanítványaira (Grażyna Bacewicz, Elliott Carter, Aaron Copland, Jean Françaix, Darius Milhaud, Astor Piazzolla).²⁴

¹⁸Daniel Albright: „*Modernism and Music: An Anthology of Sources.*” (Chicago: University of Chicago Press, 2004.) 276.

¹⁹Taruskin, i.h.

²⁰Arnold Whittall: „Stravinsky in context.” In: Jonathan Cross (szerk.): *The Cambridge Companion to Stravinsky.* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003). 37–53. 40.

²¹Schönberg Sztravinszkijra alkalmazott szójátéka egyszerre jelenti a restaurátort, aki az időtlen értékeket akarja visszaállítani, és egy étteremtulajdonost, aki csak a megszokott ízeket viseli el. Richard Taruskin: „Music in the Early Twentieth Century.” In: Richard Taruskin (szerk.): *The Oxford History of Western Music.* (Oxford: Oxford University Press, 2009). 678.

²²Grove, 754.

²³Stephen Walsh: „Stravinsky, Igor”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* 27. kötet. (London: Macmillan, 2001.), 528-567., 566.

²⁴Caroline Potter: „Boulanger, (Juliette) Nadia”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* 4. kötet. (London: Macmillan, 2001.), 96-98., 96.

Borsos Kata: Neoklasszikus szólószonáták hegedűre a 20. század első felében.

A neoklasszikus irány német vonalát Hindemith nevéhez kötjük. Az ő stílusát erős kontrapunktika, alapvetően tonális, ám sokszor bitonális vagy kromatikus hangrendszer, az egyszerű formák használata jellemzi.

Veress: Szonáta szólóhegedűre

„Veress Sándor a Bartók és Kodály utáni generáció egyik legjelentősebb magyar zeneszerzője. Bartók követése messze túlmutat az imitáción. Életét – bár a század háborúi és katasztrófái övezték – egy olyan művész magánya jellemezte, aki következetesen haladt azon az úton, amely iránt elkötelezettnek érezte magát” – írja Andreas Traub, Veress összefoglaló életrajzi művének írója.¹

Veress Sándor zeneszerző, zongoraművész, zenepedagógus és népzene kutató, Bartók és Kodály szellemi örököse, a magyarországi zenei élet meghatározó alakja volt. Élete két periódusra tagolódott: 42 évig Magyarországon élt, majd a második világháborút követő első nagy politikai megrázkódtatások idején, 1949-ben, itthoni elismertsége ellenére – Kodály után neki ítelték a Kossuth-díjat még ugyanabban az évben, a díjat azonban már nem tudta átvenni – emigrált és Svájcban telepedett le.² Itt szintén 42 évig élt, lelkében azonban mindvégig hű maradt hazájához: amellett, hogy haláláig megőrizte menekült státusát – bár ennek megváltoztatására számos lehetősége adódott volna –, a berni egyetem professzoraként már a hatvanas években bevezette a Kodály-módszert, valamint a magyar népzene kutatási gyökereken alapuló zeneetnológiát.³

Curriculum Vitae-jét 1945-ben jegyezte le.⁴ Az alábbiakban közölt írásából tisztán előtűnik, mely tevékenységi körök voltak azok, amelyek zenetudósi, zeneszerzői, népzene kutatói munkásságát magyarországi éve alatt jellemezték:

VERESS Sándor, szül. Kolozsvárott, 1907. febr. 1-én. A budapesti Zeneművészeti Főiskolán Kodály Zoltán (zeneszerzés) és Bartók Béla (zongora) tanítványa volt. Zeneszerzési végbizonyítványát 1929-ben, zongoratanári oklevelét pedig 1932-ben szerezte meg. 1929-től 1932-ig a M. Néprajzi Múzeum Népzenei Osztályán folytatott népzenei tanulmányokat Dr. Lajtha László mellett. Népzene gyűjtő munkásságát 1929 óta folytatja rendszeresen. Több nagyobb önálló gyűjtést végzett, nevezetesen: 1930-ban felgyűjtötte a moldvai csángók déli telepeinek népzenejét; az Alföldön két gyűjtés: kalocs-vidéki és Tabdi-pusztá; a Dunántúlon Dudaron és Rábaközben, továbbá az Ormányságban (Kiss Géza társaságában) és végül 1943-ban megkezdte a Kolozsvár melletti Borsa-völgye román népzenejének felgyűjtését, amit azután a háború miatt nem fejezhetett be. Népzenei cikkei és tanulmányai az Ethnographia-Népelet, Énekszó és Magyar Zenei Szemle c. folyóiratokban jelentek meg. A M. Tudományos Akadémián először mint

¹Eredeti szöveg: „Since his life was not only marked by the wars and catastrophes of his century, but also by the solitude of an artist, who consequently went the way he felt committed to, his work is only now beginning to receive the acclaim it deserves.” Andreas Traub: *Sándor Veress. Aufsätze, Vorträge, Briefe*. (Hofheim: Wolke, 1998).

²Berlász Melinda „Csak lélekben és gondolatban. Veress Sándor Kodály-köszöntői az emigrációból.” *Forrás folyóirat* 39. évfolyam/12. szám (2007.) 88.old <http://www.forrasfolyoirat.hu/0712/berlasz.pdf> (utolsó megtekintés dátuma: 2020.03.01.).

³I.h.

⁴Veress Sándor Curriculum Vitae-je újonnan fellelt értékes zenetörténeti anyag. A szerző hagyatékából rendelkezésemre bocsátotta Claudio Veress, aki várhatóan a bázeli Paul Sacher Stiftung számára küldi el az eredeti írást. A helyesírási alapelvek változása miatt a szöveg nagyszámú eltérést mutat a mai íráshasználattal, gyakorisága miatt nem használtam a [sic!] jelzést. Kiadatlan fakszimile. Veress Sándor: *Curriculum vitae*. Budapest, ca. 1945 (Kézirat, Veress Sándor hagyatéka).

Borsos Kata: Neoklasszikus szólószonáták hegedűre a 20. század első felében.

Bartók, majd Bartók Amerikába távozása után mint Kodály asszisztense, részt vett a tervezett nagy magyar népzenei összkiadás előkészítő munkáiban.

Mint zeneszerző, itthon és külföldön egyaránt sokat szerepelt. Ezek közül legfontosabbak: az 1935. évi prágai, majd az 1937. évi párisi Nemzetközi Zeneünnepélyeken I., ill. II. Vonósnégyesét mutatták be. E két vonósnégyesét az Új Magyar Vonósnégyes társaság a prágai, ill. párisi bemutatók után az 1935-39 években Anglia, Hollandia, Franciaország, Belgium és Spanyolország városaiban játszották. Hegedűversenyét Amsterdamban, Hágában és Utrechtben Végh Sándor mutatta be a szerző közreműködésével. Angliában a szerző többször maga játszotta zongoradarabjait, míg zenekari Divertimento-ját Constant Lambert vezényelte a londoni rádióban. Csodafurulya c. ballettje Budapesten és Londonon kívül Rómában került előadásra, ahol még Hegedűversenyét, hegedű-zongora Szonátáját és zongoradarabjait játszották. Műveit a londoni Boosey&Hawkes, a milánói Suvini Zerboni és a bécsi Universal Edition cégek adják ki, míg zenepedagógiai természetű és kórusművei a Magyar Kórus kiadóvállalatnál jelennek meg.

Budapesten majd minden – kamarazene-, zenekari- és szólóműve-bemutatásra került. Már mint akadémista részt vett az 1924-25-26-ban tartott MoMaMu (Modern Magyar Muzsikusok) esteken, amelyeken Szabó Ferenc, Kadosa Pál, Szelényi István, Kósa György és Lajtha László művei kerültek előadásra. Később mint az Új Magyar Muzsikusok Egyesületének tagja, több szerzői estet rendezett Kadosa Pál társaságában. Élénk részt vett a Modern Zene Nemzetközi Egyesületének (International Society of Contemporary Music) magyar alosztálya hazai munkájában és a Fodor-zeneiskola hangversenytermében sorozatos koncerteket rendezett, amelyek műsorán a mai magyar és külföldi komponisták művei kerültek előadásra. 1937-38 években a MIKSZ, az akkor már mindinkább erősödő németbarát- reakciós politikai irányzat ellen csoportosult demokratikus meggyőződésű írók és művészek társaságának hangversenyei és előadásai szervezésében vett tevékeny részt és működött közre saját zongoraműveivel és népzenei előadások tartásával.

A fővárosban és vidéken sokat szerepelt munkásoknak és parasztoknak rendezett előadásokon úgyis mint zongorista és mint népzenei előadó egyaránt. 1928-30 között több munkáskórust vezényelt, majd éveken át volt a Goudimel-énekkar másodkarnagya Lajtha László mellett. Az említett előadásokon kívül hasonló népzenei előadásokat tartott sok magyar vidéki városban, továbbá a Fővárosban, a Rádióban és Bécsben a Collegium Hungaricumban (utóbbi helyen német nyelven) amelyeket a Rádió és a Tudományos Akadémia által felvett népzenei hanglemezekkel illusztrált.

Tevékeny részt vett a fővárosi zenepedagógiai mozgalmakban. Egyrészt mint aktív zenepedagógus (Zeneművészeti Főiskolai tanárrá való kinevezése előtt az Orsz. Postás Zeneiskola zongora-, elmélet- és zeneszerzés tanára volt) másrészt mint az „Énekszó”, majd az ebből kivált önálló zenepedagógiai folyóirat, „A hangszer” szerkesztője, éveken keresztül szervezője volt a Zenepedagógiai Szemináriumnak, amelyen maga is több előadást és előadássorozatot tartott.

1934-ben az akkor még a köztársasági Németország szellemében működő berlini iskolai zenetanítást tanulmányozta, amelynek a magyar zenepedagógia átszervezésére vonatkozó tanulságait nagyobb memorandum formájában nyújtotta be a Kultuszminisztériumba, az Énekszóban pedig cikksorozatban

Veress: Szonáta szólóhegedűre

ismertette. 1938-ban Londonba ment, ahonnan csak a háború kitörése miatt tért vissza 1939 novemberében. Londonban az angol zenei intézményeket, az angol népzene gyűjtést és az angol iskolai zenetanítást tanulmányozta. Jelenleg a Zeneművészeti Főiskola r. tanára a zeneszerzés és elmélet szakokon. Tagja a Magyar Művészeti Tanácsnak.

Hegedű szólószonátáját 1935 áprilisában írta, dedikációja Pártos Ödön hegedűművésznek szól, aki az 1935. május 14-én rendezett Kadosa-Veress szerzői est keretében bemutatta a művet.⁵ Pártos Ödön szintén Kodály tanítvány volt zeneszerzés szakon, hegedű tanulmányait előbb Ormándy Jenőnél, majd Hubay Jenőnél végezte.⁶ Kimagasló tehetségével Pártos 17 évesen elvégezte a Zeneakadémiát, ezután nemzetközi karrierje vette kezdetét: több európai zenekar élén – köztük 1925-től Luzernben, 1928-tól Berlinben Edwin Fischer vezénylete alatt – koncertmesterkedett, majd 1933-ban, a nácik előretörése miatt hazatért és a Székesfővárosi Zenekar koncertmestere lett.⁷ 1938-ban Izraelbe emigrált, ahol Bronislaw Huberman meghívására az Izraeli (akkoriban Palestin) Szimfonikus Zenekar szólóbrácsás posztját töltötte be.⁸

A Kadosa-Veress szerzői est műsorán a huszonnyolc éves szerzőtől hegedű Szólószonátája mellett a Gordonka-zongora szonatina (1933), a Szonatina oboára, klarinétra és fagóra (1931), valamint az Erdélyi kantáta című kórusműve szerepelt.⁹ Az 1931-től kezdődő érett alkotói korszakát instrumentális vonatkozásban ebben az időben a kis formák – „szonatina korszakként” is jellemzi Demény János – és kisebb kamaraösszeállítások – mint például az alkotói korszak kezdetét jelző I. vonósnégyes – jellemzik.¹⁰ Vokális műveiben ekkor kezdődik Veress szavaival élve a népdal „szabadabb kezelésmódja”.¹¹

A szerzői estről számos kritika és beszámoló jelent meg a korabeli magyar sajtóban, amelyeket a rendszerező hajlamú Veress Sándor saját kezűleg rendezett albumba.¹² Magyarországi éveinek szakmai történéseivel kapcsolatosan négy ilyen személyes albuma született, amelyekben pályájának minden fontosabb mozzanatát rögzítette. Feljegyzései között megtalálható az 1935. május 14-i esemény meghívója és pontos programja is.

A szerzői estről tíz sajtómegjelenést rögzített Veress, amelyek a meghatározó lapokban – Pesti Napló, Nemzeti Újság, Népszava, Pester Lloyd, Magyarság, Magyar Hírlap, Pesti Hírlap, Új Magyarország, Függetlenség, Budapesti Hírlap – jelentek meg.¹³ Közöttük két hosszabb kritikai írás az, amely kiemelkedő

⁵Demény János: „Veress Sándor. Életmű-vázlat.” In: Berlász Melinda (szerk.): Veress Sándor. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982). 12-57. 19.

⁶Dr. Szekeres Kálmán: „Pártos Ödön.” In: Szabolcsi Bence-Tóth Aladár (szerk.): Zenei lexikon. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965). III. kötet 79.

⁷A későbbi Nemzeti Filharmonikus Zenekar előzenekara.

⁸I.h.

⁹Demény, *Veress Sándor*, i.m., 20.

¹⁰I.h.

¹¹I.h.

¹²Veress Sándor: *Album*. Budapest, 1935. (Kézirat, Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár). Ms.mus.th. 245/1-4. 2.

¹³I.h.

Borsos Kata: Neoklasszikus szólószonáták hegedűre a 20. század első felében.

zenekritikusok tollából született. A Pesti Napló című napilap 1935. május 15-i számában Tóth Aladár számol be a hosszúra nyúlt hangverseny sikeréről: „A mai hangversenynek ezért csak őszinte sikeréről számolhatunk be. Nemcsak a művek sikeréről, hanem az előadókéről is. [...] A hangversenyt Molnár Antalnak, a magyar zeneesztétika vezérférfiának rendkívül érdekes előadása vezette be.”¹⁴ A Népszava Művészet és irodalom rovatában *Új muzsika* címmel jelent meg Jemnitz Sándor kritikája:¹⁵

Lám, Veress Sándor már megtalálta a maga, egyelőre még szűk, de tágítható saját kis területét, amelyen megvetette lábát és biztosan érzi magát. Ő már többnyire túljutott a népdaloknak teljes egészükben való primitív alkalmazásán: részleteire bontja azokat és forgácsaiból szinte fanatikus hévvel és szívóssággal sző újabb egységeket. Felkap egy-egy szilánkot és csaknem megittasodik három-négy hangból álló sorok sokrétűségétől. Ezzel a mondhatnók „izzóan tárgyilagos” módszerével jellegzetesen egységes hangulatú tételekhez jut el Veress Sándor: úgy régebbi műveiben, mint [...] magánhegedűre írt új háromtételes szonátájában. [...] kiemelhetjük hegedűszonátája III. tételét, amely eredeti új szerepet bíz erre a hangszerre, de az új elképzelésen át jut el az új technikai feladatokhoz és nem megfordítva. [...] Pártos Ödön hegedűművészt, az újdonságok nehézségeket nem ismerő, bátor és önzetlen előharcosát már több ízben méltathattuk.

A hegedű szólószonátát még két írás emeli ki: a Magyarságban Emődy Zoltán „invenciózus hegedű szólószonátaként” hívja fel rá a figyelmet, míg az Új Magyarország hasábjain kiemelt sikerként könyvelik el: „A bemutatott szerzemények közül különösen Veress Sándor hegedűszonátája keltett megérdemelt sikert.”¹⁶

A mű formai szempontból jelentős alkotás. Veress ennek harmadik tételében használja ugyanis először azt a szabad tételszerkezetet, amely több későbbi művében is visszatér, például a több mint harminc évvel később, 1967-ben keletkezett Cselló szólószonáta finálé tételében.¹⁷ A három tételes szonáta a szerzőre jellemzően gyors-lassú-gyors rendben áll. Ahogy Terényi Ede fogalmaz „A Hegedű-szólószonáta [...] kitűnő igazolása annak, hogy a szimmetrikus formaszervezet [Veress] alkotói koncepciójának központi problémája. Vonzza a formálás geometrikus szépsége, a formamodell kínálta egyszerűség, egyensúly.”¹⁸

Terjedelmét és elrendezését tekintve központi szerepet kap elégikus hangvételű lassú tétele, amelyet keretbe foglal a két ritmikus gyors tétel. Míg az első kötött, szonátaformájú tétel, addig a finálé folyton változó ütemmutatóival, virtuóz dallamformálásával, aszimmetrikus bolgár ritmusával vad haláltáncot idéz. Mintha az első a fennálló világrendet, a második ennek siratását, a harmadik pedig az

¹⁴I.h.

¹⁵I.h.

¹⁶I.h.

¹⁷I.h.

¹⁸Terényi Ede: „Veress Sándor alkotóperiódusai. Stíluselemzés.” In: Berlász Melinda (szerk.): Veress Sándor. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982). 58-135. 75.

Veress: Szonáta szólóhegedűre

ekszztatikus néptáncot – vagy inkább népek táncát – jelenítené meg. Különös rokonságot mutat ez a tételsor Bartók 1939-ben vonós kamarazenekarra írt Divertimentójának összeállításával. Természetesen a két mű apparátusának különbözősége – a veressi magányosság és a bartóki concertáló közösség – más technikákat, zenei megoldásokat követel, mégis, érezhető a gondolati rokonság: a népzenei gyökerek, a hídforma felépítése, a ritmikai elemek hangsúlyozása, a lassú tétel „éjszaka-zenéje”. Veress lassúja mélyen fájdalmas, keserves székely balladát idéz, Bartók lassú tételéből azonban már az elközelgő háború borzalmainak iszonyata is kihallatszik.

A két mű rokonsága mögött szerzőik lelki rokonsága is felsejlik, amelyet az általuk és munkatársaik által végzett kettős szellemi tevékenység – a zeneszerzés és a népzene kutatás – eredményezett. Veress 1934 és 1940 között Bartók asszisztenseként népzenei gyűjteményeket rendezett a Magyar Tudományos Akadémián.¹⁹ A megtisztelő felkérést Veress addigi népzenei kutatási eredményeinek köszönhette, Veress visszaemlékezése szerint ekkor kezdődött kettejük szorosabb kapcsolata: „Az igazi felmelegedés akkor kezdődött, amikor visszajöttem csángó népdalgyűjtő utamról. [...] Emlékszem, amikor elmentem Bartókhoz referálni, egy egészen más emberrel találkoztam: nagyon kedves, barátságos és érdeklődő emberrel.”²⁰ Bartók elismerő véleménnyel volt Veressről, 1935. december 18-án keltezett, dr. Rásonyi Lászlónak Ankarába küldött levelében e szavakkal méltatta: „Veress Sándor, egyike a legjobb fiatal komponistáknak, jó zongorista, elkötelezett népzene gyűjtő.”²¹ A két tudós művész több kimagasló zenész – például Kodály Zoltán, Lajtha László – társaságában szoros alkotói kapcsolatban tárta fel a sokszínű, kimerítetlen, burjánzó hangzásvilágot, a népzenei atmoszférát.

Veress Sándor *Szonáta szólóhegedűre* című műve – mint egyszerű, műfaji megnevezést adó címe sejteti – a neoklasszicizmus stílusjegyeit viseli magán. Veressre jellemző a szimmetrikus, polifon, strukturált, tiszta formák szeretete. „Ez a neoklasszicizmus már nem a Hindemithék száraz, csak a stílus külsőségeket átvevő, kissé felelőtlen muzsikálása, hanem annál melegebb, emberibb, a latin kultúra szálaival átszőtt finomabb szövetű zenélés.”²² Nyoma sincs itt a paródiának, felszínességnek; egy határozott, komoly zenei értékrendet képviselő szerző választását tükrözi e stílusirányzat, amely a formai rend és felépítési rendszer fegyelmét, koncentráltságát, letisztultságát tekinti alapnak. Másik gyökere a népzenei talaj, amelyből Veress ugyanezeket az értékeket látszik megragadni: a természeti nyersséget, a tiszta forrást. E két pólus fogaskerekekként való összerendezése – amely a nyugat- és kelet-európai szintézis szimbólumaként is állhat előttünk – munkásságának alapvető vonása.²³

¹⁹Berlász Melinda: „Veress Sándor – A népzene kutató.” In: Berlász Melinda (szerk.): Veress Sándor. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982). 136-148. 146.

²⁰Veress Sándor: „Veress Sándor visszaemlékezése Bartókra.” In: Bónis Ferenc (szerk.): Így láttuk Bartókot. (Budapest: Zeneműkiadó, 1981). 196-197.

²¹Demény János (szerk.): *Bartók Béla. Letters.* (Budapest, Corvina Press, 1972). 242.

²²Demény, *Veress Sándor*, i.m., 22.

²³ Terényi, *Veress Sándor*, i.m., 79.

Borsos Kata: Neoklasszikus szólószonáták hegedűre a 20. század első felében.

A mű Allegro tempójelzéssel ellátott első tétele visszatéréses háromtagú szonátaformában (A-B-A^v) íródott. Éles határvonalak meghúzásaként mindhárom rész kadenciális kiállással zárul. Az első rész végén – a klasszikus hagyományoknak megfelelően – ismétlődőjelet használ, így a hangzó forma valójában A-A-B-A^v. Mind az A és a B szakasz alapvetően polifonikus, de míg az A részben rejtetten megjelenítve (10-12. ütem) vagy átmeneti szünettel hallgat a második szólam (7-9. ütem), a B részben végig kísérhető a szólamok önállósága, egymás mellé rendeltsége. Az A szakasz főként egyszólamú dallammozgásból áll, amelyet a helyenként felbukkanó második szólam eleinte ritmikus ellenponttal pizzicato (2.,4.,6. ütem) kísérve, majd egy-egy imitációval (14. ütem), illetve harmóniai közeg (16. ütem) megteremtésével tarkít. A B rész fő motívuma (29-31. ütem) folyamatos variációiban tér vissza, ellenpontjaként minden esetben követi a karakterisztikájában elváló második szólam. Ez eleinte a ritmikai és harmóniai alapot jelenti, később átveszi a dallam főszerepét.

A	B	A ^v	Coda
1-27. ütem	28-53. ütem	54-81. ütem	82-84. ütem

1. táblázat - Az első tétel formai felosztása

Váltakozó ütemmutatójú a tétel, amelynek hangsúlyos eleme a ritmika. Már kezdésében felütés, szinkópás ritmus jelenik meg: hangsúlytalan helyre kerül a nyolcad szünet utáni kezdő pizzicato akkord. Ez a sforzatóval ellátott kezdő gesztus feszességet ad, emellett a későbbi pizzicato kísérek helyét is kijelöli.



1. kottapélda: Veress, Szólószonáta, I. tétel, 1-3. ütem

Az ütem második tagja felütés motívum a második ütemre, ahol a tényleges főtéma megjelenik. Rögtön a második ütemében aszimmetrikus metrika van: a páros, 4/4 ütemmutató háromfelé bomlik.

Ez a ritmikai játék – a kettő és a három váltakozása – a tétel visszatérő eleme, amelyben már felsejlik a földrajzi hovatarozás: a művet a kelet-európai népzene térségébe helyezi. A jellegzetes, Bartók által bolgár-ritmusnak nevezett, más néven aksak ritmus gyors tempójú, kötött aszimmetria, amelyben az alapértékek 2:3, illetve 3:2 viszonyban vannak egymással.²⁴ Ezekből az alapegységekből két vagy háromtagú egységek formálódnak, melyek az ütemet alkotják. Tempójától függően ez akár egy 5/16 ütemben is megvalósulhat – amelyre a harmadik tétel ad példát –, de akár egy 4/4 ütemben is, amely az első tételben először megjeleníti az aszimmetrikus ritmusnak ezt a típusát.

²⁴Sipos János: „Aszimmetrikus ritmusok” http://zti.hu/sipos_gyujtesek/pdf/130.pdf (utolsó megtekintés dátuma: 2020.03.01.).

Veress: Szonáta szólóhegedűre

A népzenei elemek sorát más is gazdagítja: a feszes hangsúlyok, a variálás, és a részek közötti kadenciális kiállás. A variáció erősen jelen van a kis motívumokban is. A főtéma (1. kottapélda, 2. ütem) első negyedén álló d-c-d daktilus ritmusú motívum nagy tercenként lefelé haladó (d-bé-gesz-d bővített akkordot kiadó) szekvenciális ismétlése – első tagjának duplázása által elért ritmusváltozatban – adja a téma első részét. A második figurája a modális skálamenet, ebben az esetben egy d-fríg felfutás. Ezek után kiderül, hogy már az első felütés ütem is visszamenőlegesen a téma elemeiből építkezik, sőt, az A rész témabemutató szakaszában (1-9. ütem) nem is használ más elemet. A daktilus motívum ötször, míg a skálamenet variánsai négyszer térnek vissza az első kilenc ütem során. A 10-24. ütemig egy rövid kidolgozási szakasz következik, amelyben szintén a témából származó elemek variálódnak. Ismét megjelenik a pizzicato nyolcadkíséret, a skálavariáns, a 14. ütemben az első imitáció, valamint egy ritmikai elem – és a hozzá tartozó a-gisz, a-f hangközlépés dallamának – játékos fejlesztése.



2. kottapélda: Veress, Szólószonáta, I. tétel, 10. ütem



3. kottapélda: Veress, Szólószonáta, I. tétel, 13-14. ütem - imitáció



4. kottapélda: Veress, Szólószonáta, I. tétel, 18., 20., 22. ütem - ritmikai fejlesztés

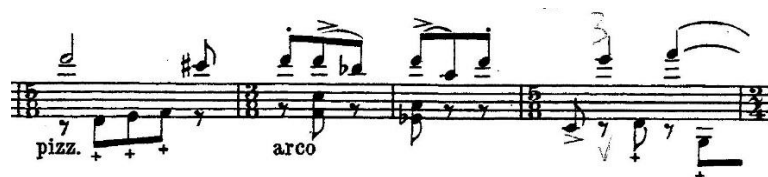


5. kottapélda: Veress, Szólószonáta, I. tétel, 25-27. ütem - kadenciális zárlat

A 28. ütemtől kezdődő B rész újabb rokonságokat rejt: felütésütemmel indul, mint a tétel eleje, fő alapanyaga pedig a főtéma első két hangjából kialakult kisszekund lehajlás pizzicato kísérettel. Ez a 18. ütemben megfigyelhető motívum az első hang augmentációjával 5/8-ossá bővül. Másik eleme a 26. ütemben látható 3/8-

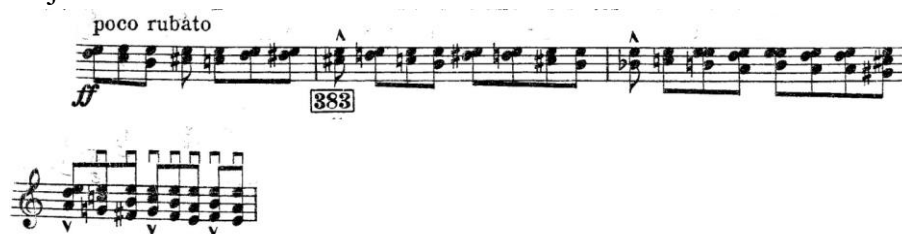
Borsos Kata: Neoklasszikus szólószonáták hegedűre a 20. század első felében.

os motívum, amelynek eredete szintén a 18. ütemből, annak második feléből származik.



6. kottapélda: Veress, Szólószonáta, I. tétel, 29-32. ütem

Ez a két pólus adja a B rész összetartozó tematikus szakaszainak – 7+5+4+3+2+2+1+1+1 ütem – összességét. Megfigyelhető, hogy az összetartozó ütemszakaszok egyre rövidebbek, ezáltal a B rész természetes módon torkollik bele a visszatérő A részbe. Itt már nem következik újítás, kiemelendő azonban a kadenciális ütem előtti recitálás, amelynek értelmezését a hangsúlyok is mutatják (78. ütem). Ez a B rész 47-50. üteméből építkező beszédszerű anyag különös rokonságot mutat Bartók (2.) Hegedűversenyének (BB 117, 1937–1938) első tétel zárata előtti rubato szólójával.



7. kottapélda: Bartók, 2. hegedűverseny, I. tétel, 379-382. ütem



8. kottapélda: Veress, Szólószonáta, I. tétel, 78. ütem

Második tétele a székely siratók, balladák világát idézi. Tallián Tibor megfogalmazása Veressről a Threnos című műve kapcsán idevág: „Hogyan is lehetne másként a népzene kutatásnak elkötelezett Bartók-tanítványnál: a gyász zenei artikulálásának alapvető eszköze Veress művében a magyar népi sirató.”²⁵ A székelyeknél még a 20. század elején élő hagyomány volt temetés előtt két éjjelen keresztül a virrasztás.²⁶ Ilyenkor egy erős hangú énekes vezette a siratót a halottas házban, hozzá csatlakoztak a közeli rokonok öt körbe ülve, távolabbiak pedig a következő szobában énekeltek, dúdoltak vagy csak hallgatták a dallamot.²⁷ Ez a szertartás közösségi alkalom volt, erős hatással volt a jelenlévőkre, akik ilyenkor akár negyven-ötvenen is összegyűltek a halottas háznál.²⁸ A siratók előadói „általában ülve, ölükben összetett kézzel, kissé hajlított háttal énekelnek. Arcukat lehajtják, szemüket leggyakrabban összecsukják, s szinte átszellemülve átadják egész

²⁵Tallián Tibor: Magyar képek. (Budapest: Balassi Kiadó, 2014). 429.

²⁶Pozsony Ferenc: „Virrasztóbéli keserves nótáink.” *Korunk* 40/10 (1981. október): 735-738. 735.

²⁷I.m. 737.

²⁸I.h.

Veress: Szonáta szólóhegedűre

lényüket az előadásnak.” Ahogy Vargyas Lajos jellemzi a régi stílusú balladák előadását: „Ahol még a régi előadóstíl él, [...] akár a moldvai asszonyok balladáiban, mindenütt meghatott, ünnepélyes, de színezés nélküli előadásban hangzik el a ballada. [...] Vagyis előadásában is olyan, mint egész fogalmazásában: tartózkodó, válogató, leszűrt, emelkedett. Egyszóval: klasszikus.”²⁹

A tétel öt szakaszból áll. Veress a zenei gondolatok egyik legalapvetőbb architektonikus elrendezését, minden műzenei struktúrák alapját, a dalformát választotta.³⁰ A tétel variációs dalforma, amely végig ugyanazokat a témákat és ellenszólamokat használja, olykor nyíltan megismételve más hangmagasságokon, olykor gondosan elrejtve melizmatikus szakaszokban. Ez a variált ismétlődés az érzelmi fokozás kifejezőereje, amely szintén a népballadák, siratók világát idézi. Ugyanakkor teret ad a szerzőnek a statikus formáktól való elrugaszkodásra, a mindig variáló, kibontakoztató, tovább vivő elv alkalmazására.³¹ „Jellemző ebben a vonatkozásban, hogy Veress, aki már legelső műveiben is kiemelkedő variációs készségről tett tanúságot, a *téma variációkkal* formasémát gondosan kerüli. Ezt legfeljebb csak abban a zenedramaturgiai igényesebb keretben hajlandó elfogadni, amelyben egy tétel egészében témává válik [...]”³²

Az első két rész – A, B – szabályos barformában íródott (AAB), a középkori német versforma strófaszerkezetnek megfelelően két korrespondáló Stollenből és egy ezektől elütő, záró Abgesangból.³³ Az A rész harmóniai is követi a barforma szabályát: az első verssor záró 5. üteme tonikára (*D* tonalitásban *d*) oldódik, a második sor zárása a 13. ütemben dominánsra (*C* tonalitásban *h*) áll meg, az Abgesang lezárása – 18. ütem – szintén tonikán (*D* tonalitásban *d*) nyugszik. A két Stollenben csak a kezdőhang alatt van harmóniai alap – egy-egy kvartakkord, az első *E*, a második sorban kis terccel feljebb, *G* alaphanggal –, így alapvetően a dallam adja a tonális keretet.

B részében összetettebb harmóniai változások zajlanak: a 19-21. ütemben *Esz* tonalitás, a 22-23. ütemben *Gesz* tonalitás, a 24-26. ütemben *A* tonalitás (itt közben *fisz* kezdőhanggal szó szerint ismétlődik a kezdő főmotívum) következik, a 30. ütemben a dallam háromvonalas *C*-ig ér. A dallamvonal alaphangja tehát kis tercenként lép felfelé (*esz-gesz-a-c*), szűkített szeptimet kiadva. A 27-30. ütemben, ahol a tétel során először összefüggő harmóniai vázat is kap a dallam, szekundonként csúszik lefelé (*c-h-a-gisz-fisz-f(e)-esz*).



9. kottapélda: Veress, Szólószonáta, II. tétel, 27-30. ütem

²⁹Vargyas Lajos: „A népballada poétikája és stilsztikája.” In: Ortutay Gyula (szerk.): *Népi Kultúra – Népi Társadalom*. (Budapest: Akadémia Kiadó, 1980). 289–297. 296.

³⁰N.N.: „Dalforma.” In: Szabolcsi Bence-Tóth Aladár (szerk.): *Zenei lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965). I. kötet 440.

³¹Terényi, *Veress Sándor*, i.m., 75.

³²I.h.

³³N.N.: „Bar.” In: Szabolcsi Bence-Tóth Aladár (szerk.): *Zenei lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965). I. kötet 147.

Borsos Kata: Neoklasszikus szólószonáták hegedűre a 20. század első felében.

A hangsor – az *e* átmenőhang kivételével – egy 2:1-es modellskálát³⁴ ad. Harmóniailag eközben *d* orgonaponton először terchiányos *D*⁷, majd *Gisz*⁶₄, végül *g-moll*⁷ akkordlépés történik. A következő *esz* hang – éppen a tétel negatív aranymetszeti pontján – töri meg a harmóniai ívet, ezt egy arpeggio előadandó, *a* hangra épülő kvartakkord követi – a tételkezdő harmónia sejtetése –, az *esz* pedig a B rész első sorának ütemei (19-30.) mintájára előbb kistercenként hajlik – irányát változtatva – lefelé (*gesz-esz-c*), majd nagy szekundonként (*c-b-gisz*, utóbbi esetében szűk terc) éri el a *gisz* záróhangot. Az Abgesang szakasza szóról szóra ismétlődik, ezúttal *d* hangról indulva, minimális ritmikai változtatással az utolsó hangban (egy negyeddel később jön a záró *gisz* pizzicato).

A harmadik, C rész két Stollenből áll, az A résznek megfelelően 5+8 ütemre tagolódva, a záró Abgesang megjelenése nélkül. Így tehát egy kétstrófás dalformává szűkül, amely appassionato jelzésű és lezárás helyett accelerando majd ritenuto jelzéssel a D részt kezdő főtémába érkezik. Az érzelmi fűtöttséget az appassionato mellett a mély regiszter is jelzi: a C rész első öt üteme végig a G-húron marad, további nyolc ütemének hangjai a D-húr tartományában, de akár a G-húron maradva játszandó.



10. kottapélda: Veress, Szólószonáta, II. tétel, 39-47. ütem

Zaklatott melizmákkal körülírt, súlyos hangok, forte hangerővel: az egész tétel legsötétebb és legajgatóbb szakasza, amely olykor mindössze egy *d* alaphang (44-45. ütem) körül vergődik. Tallián Tibor szavaival élve Veress legnagyobb siratójával, a Threnosszal kapcsolatban: „A gyász eksztázisa – erről győz meg Veress zenéje – teljesen kitölti, megindítja, megtisztítja és felszabadítja az emberi belsőt.”³⁵ A 39. ütemtől kezdődő dallam főhangjai – a kottapéldában bekarikázva – a főtéma dallamát követik, a 41. ütemig ritmikailag is, majd a 43. ütemig csak hangmagasságban. A 44-45. ütem a 6-8. ütem megfelelője, a 46. a 19. ütemé, a 47. a 12. ütem terclépés motívumából építkezik, majd a 48-49. ütemben negyedik ütem szekund lelépései variálódnak. Először *b* hangról induló *c-fríg* érkezik *c* alaphangra, ahonnan oktávtrésszel *c-dór* hangsor vezet a D szakaszra.

A D rész a tétel kinyilatkoztatása. Amíg az A rész piano, a B piano crescendo, a C appassionato szakaszai mind fejlesztést jelentenek, a D rész első nyolc üteme az, ahová a megelőző struktúrák mind vezettek. Főtémája itt ellenszólammal jelenik

³⁴Lendvai Ernő terminusa.

³⁵Tallián, i.m. 430.

Veress: Szonáta szólóhegedűre

meg, amely a téma pontos inverze, ezzel azokat a hangköz-relációkat megvalósítva, amelyek meghatározók a tétel során: prim, terc, kvart.

al tempo I.



11. kottapéllda: Veress, Szólószonáta, II. tétel, 52-53. ütem

Az 54. ütemtől hosszú skálamenet következik, néhol díszítéssel, alapvetően feszes ritmussal – például az eddig nem sokat és nem ilyen céllal használt nyújtott, kisnyújtott ritmusokkal –, kétvonalas *g* hangról két oktávon át egészen a hegedű legmélyebb hangjáig. A záró kis *a* hang egyben a tétel zárószakaszának kezdetét jelzi. Az E részben az eddig sotto voce szerzői utasítással megjelenő Abgesang itt *espressivo* jelöléssel ellátott, és a tartott *a* alaphanghoz kvinttel feljebb jelenik meg.

p espresso tempo I.



12. kottapéllda: Veress, Szólószonáta, II. tétel, 60-62. ütem

A tétel során eddig kétszer megjelenő Abgesang mindkét alkalommal bővített kvartként viszonyult a kitartott alaphanghoz. Már ezekből is felsejlik, hogy itt nem ugyanarról van szó. Az Abgesang itt strófakezdő tematikus anyaggá (Stollen) válik, amely da capo forma lévén elhomályosítja az eredeti AAB formát. Egy *e*-moll alaphangú modális öt ütemes, *e*-moll, majd *e*-fríg alapú négy ütemes, majd *d*-moll tonalitású modális dallammal érkezik a záró Abgesanghoz, amely itt is kvint relációban áll a *d* alaphanggal. Utolsó motívuma változik, így *a* hangon fejeződik be, *d*-mollban.

A	B	C	D	E
1-18. ütem	19-38. ütem	39-51. ütem	52-69. ütem	60-77. ütem
2+3 2+1+5 5	2+3 3+2+2+3 5	2+3 2+1+1+2+2	2+2+2+2	2+1+2 2+2+2+2 2+1+2
barforma (AAB)	barforma (AAB)	2 Stollen – Abgesang hiányzik (AA)	népdalszerű, 4 soros	ál-Abgesang indulás, da capo forma barforma (B ^v +AAB)

2. táblázat: Veress, Szólószonáta, II. tétel formai elemzés

A tétel indító motívuma (1-2. ütem) szimmetrikus felépítésű, a hat hangból álló téma első három hangjának rákfordítása a második három hang. A dallamvonal még látványra is hídformát épít, kevés ritmikai és alterációs variálással kerüli el a száraz tükörképet. Harmóniai keretbe a két *e* alapú kvartakkord foglalja, amely a hatodik ütemben ismét megjelenik terccel feljebb, *g* alaphangon. A *d* hangról induló motívum az *f* hangig lép, először *e*, majd *esz* hang közvetítésével. Ez az alterálás – szolmizálva *ti* helyett *ta* hang – sajátos népzenei, modális színt ad mindjárt a kezdésnek.

Borsos Kata: Neoklasszikus szólószonáták hegedűre a 20. század első felében.

A motívumok szervesen kapcsolódnak egymáshoz. Jellegében megkülönböztethetünk szimmetrikus, kupolás szerkezetű zenei anyagokat (2.,3.,4. kottapélda), illetve ennek töredékeit, variációit (5.,6.,7. kottapélda, valamint a 11. kottapélda, amely az első Abgesang nyitó motívumaként a főtéma indításából ered), ereszkedő dallamvonalat (9., 10. kottapélda, valamint jellegében az 5., 6., 7. kottapélda is ide tartozik), valamint a mozdulatlanságot csak szinkópa ritmusában megtörő recitáló motívumot (8. kottapélda).



13. kottapélda: Veress, Szólószonáta, II. tétel, 1-2. ütem



14. kottapélda: Veress, Szólószonáta, II. tétel, 3. ütem



15. kottapélda: Veress, Szólószonáta, II. tétel, 8. ütem



16. kottapélda: Veress, Szólószonáta, II. tétel, 4. ütem



17. kottapélda: Veress, Szólószonáta, II. tétel, 6-7. ütem



18. kottapélda: Veress, Szólószonáta, II. tétel, 9. ütem



19. kottapélda: Veress, Szólószonáta, II. tétel, 6. ütem



20. kottapélda: Veress, Szólószonáta, II. tétel, 12-13. ütem

Veress: Szonáta szólóhegedűre

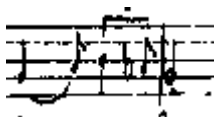


21. kottapélda: Veress, Szólószonáta, II. tétel, 19-20. ütem

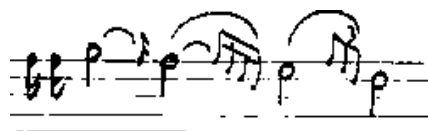


22. kottapélda: Veress, Szólószonáta, II. tétel, 14. ütem

Mindegyik motívum népzenei gyökerű, számtalan példát adnak erre a Veress gyűjtéseiben fellelhető székely népdalok kottapéldáinak részletei. A következő két példa Veress által Moldvában gyűjtött népdalok részletei, amelyek a kezdőmotívumra (2. kottapélda) és a B rész kezdő motívumára (10. kottapélda) reflektálnak.



23. kottapélda: Oláhul Merinka, népdal, Moldva - Veress Sándor gyűjtése³⁶



24. kottapélda: Sirathatod, népdal, Moldva - Veress Sándor gyűjtése³⁷

Azonban Tallián Tibor szavaival élve: „Nem hisszük, hogy eredeti népi panaszdal idézetéről lenne szó, inkább a sirató dallamtípus eszményéről, ideájáról, úgy, ahogyan a folklorista Veress Sándor tudományos tapasztalataiból lepárolódott.”³⁸

A teljes tételen végig követhető bizonyos szabályszerű arányosság. Az egyes összefüggő zenei gondolatok ütemeinek tagolásából (lásd 2. táblázat) felsejlik az egyik legtökéletesebb matematikai összefüggés, a Fibonacci-számsor. Az 1, 2, 3, 5, 8 számok jelenléte a hangközök használatában is megnyilvánul, valamint az ötrészes felépítés, és az aranymetszési pont súlya is alátámasztja a szerző kiváló geometriai érzékét. Visszautalva Terényi szavaira, Veress „vonzza a formálás geometrikus szépsége, a formamodell kínálta egyszerűség, egyensúly. Ez az a formakeret, amiben variáló hajlamát minőségileg magasabb szinten élheti ki.”³⁹ A barforma, hídforma, a variáló dalforma mind az ősi formákból kiinduló, geometrikus szépségen alapuló tisztaság szeretetét mutatják Veress művében. Ez a központi, elégikus

³⁶Oláhul Merinka népdal, Somoska (Moldva), 1930.07. Adatközlő: Bodó Gergelyné Rózsa (70), Gyűjtő: Veress Sándor, Hangfelvétel: MH_2458b, Leltári szám: BR_00188, BR_00192. <http://systems.zti.hu/br/hu/search/173?col=9> (utolsó megtekintés dátuma: 2020.03.01.).

³⁷Sirathatod magad népdal, Ketris (Moldva), 1930.08. Adatközlő: Simó Györgyné László Mihály lánya Rózsi (39), Gyűjtő: Veress Sándor, Hangfelvétel: MH_2496b, Leltári szám: BR_00225 <http://systems.zti.hu/br/hu/search/200?col=9> (utolsó megtekintés dátuma: 2020.03.01.).

³⁸Tallián, i.m. 429.

³⁹Terényi, Veress Sándor, i.m., 75.

Borsos Kata: Neoklasszikus szólószonáták hegedűre a 20. század első felében.

hangvételi tétel így a háromtételű mű egészében hidat képező, hangsúlyos szerepet tölt be.

Harmadik tétele az elsőhöz hasonlóan a folytonos ritmikai játékra épül, de vad variálódása szinte kiszámíthatatlan, állandó löktetésű aszimmetrikus táncot idéz. Folyondárszerű, véget nem érő dallamot formáló szerkesztése a variált ismétlésen alapul. Pontos ismétlésre egyszer sem kerül sor. Ez az állandó variálás a rövid motívumok szinte összes lehetséges előfordulását eredményezi (tükröfordítás, rákfordítás, rövidítés, bővítés stb.).

A tétel formailag hét részre bontható, formáját tekintve rondó, amelyben váltakozva ismétlődik az A ritornell és a B couplet szakasz. Mindkét rész háromszor ismétlődik, majd egy codával zár. A rondó műfajához híven a tétel alkalmazza a folyamatos, játékos, passzázsos tematikát, a ritmika eleven pergését, a gyors – jelen esetben Allegro molto – tempót, a kevés szólamúságot, harmonikus egyszerűséget és a frappáns, ötletes gondolatokat.⁴⁰

A	B	A ^v	B ^v	A ^v	B ^v	Coda
1-47. ütem	48-68. ütem	69-86. ütem	87-116. ütem	117-160. ütem	161-177. ütem	178-192. ütem

3. táblázat: Veress, Szólószonáta, III. tétel formai elemzés

A ritornell szakasz folyamatos ütem- és ritmusváltásban, aszimmetrikus hangsúlyokkal és átkötésekkel tarkított, egyszólamú dallam. Alapvető metrikus egysége a tizenhatod, amely viharos gyorsaságú, 532-es metronómjelzésű. Ütemmutatói bővelkednek a páratlan, ugyanakkor magas számú mutatókban, mint például a 9/16, 11/16, 13/16 vagy a 15/16 jelzésű ütemek.

Az első tétel kapcsán említett aksak ritmus itt ördögi virtuozitással komponálva válik a tétel meghatározó alapelemévé. Ahogyan Bartók a bolgár ritmusról írt tanulmányában írja, a „XX. század eleje a kelet-európai népi zene felfedezésének ideje. [...] A népi hatás iránt fogékony zeneszerzők, pl. Sztravinszkij vagy a magyarok, egyre sűrűbben használtak műveikben ilyenféle ritmusú ütemeket.”⁴¹ A bolgár népzene talajából – vagy ahogy a bartóki tanulmány felveti, esetleg valamely török földből – kinövő ritmika lényege, hogy szemben a nyugati zene szimmetrikus ritmikájával, az alapvetően gyors tempójú, 150-200-as metronóm jelzésű főértékek nem mind egyforma hosszúak.⁴² Ennek okát az 1927-ben megjelent *Grundriss der Metrik und der Rhythmik der bulgarischen Volksmusik* szerzője, Vaszil Sztoin bolgár muzikológus és folklorista a főértékek értékük felével való olykori meghosszabbodásával (2+2+3) magyarázza.⁴³ Bartók is ezen a véleményen van, aki ezt az értékibővülést tovább definiálja: „a dinamikus hangsúlynak időbe való átvetítése”.⁴⁴ Veress lejegyzésében kézzelfogható ez a fajta megközelítés: tételének

⁴⁰Gombosi Ottó: „Rondó.” In: Szabolcsi Bence-Tóth Aladár (szerk.): Zenei lexikon. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965). III. kötet 248.

⁴¹Bartók Béla: „Az úgynevezett bolgár ritmus.” In: Lampert Vera-Révész Dorrit (szerk.): *Bartók Béla írásai* 3. (Budapest: Editio Musica, 1999). 498–506. 498-499.

⁴²I.m. 501.

⁴³I.h.

⁴⁴I.m. 505.

Veress: Szonáta szólóhegedűre

7. ütemében ugyanis a kettő-három váltakozását átkötéssel és hangsúly jelekkel emeli ki.

A szerző a harmadik tételben is olyan tematikus anyagokat választott, amelyeket bármilyen formában változtathat. Ilyen például a skálamenet, két hang relációját tekintve a szekundlépés, amely minden egyéb hangközlépés alapjául szolgálhat, így minden variációs lehetőség gyökere. A következő kottapéldák a harmadik tétel motívikai építkezésének alapstruktúráit mutatják be.

Háromtagú skálamenet (páratlan):



25. kottapélda: Veress, Szólószonáta, III. tétel, 4. ütem

Ennek tükörfordítása, rövidítése (páros):



26. kottapélda: Veress, Szólószonáta, III. tétel, 5. ütem

Anapesztus ritmus (páros):



27. kottapélda: Veress, Szólószonáta, III. tétel, 7. ütem

Ennek rövidítéséből származó elem (páratlan):



28. kottapélda: Veress, Szólószonáta, III. tétel, 7. ütem

A tétel első két üteme meghatározza a tonális keretet: 2:1-es skálamenettel száguld lefelé kétvonalas *g* hangtól egészen a hegedű legmélyebb, kis *g* hangjáig. Ugyanez a skálamenet szerepel a már említett Bartók-Divertimento harmadik tételének kezdetén, de a hangszerelés különbözőségének köszönhetően itt ellentétes irányokat vesz. A két példa hasonló funkciót tölt be: megteremti a harmóniai

Borsos Kata: Neoklasszikus szólószonáták hegedűre a 20. század első felében.

közeget, ugyanakkor in medias res belevág a féktelen táncba.

Allegro assai, $\text{♩} = 100$

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrebassi

29. kottapéllda: Bartók, Divertimento, III. tétel, 1-4. ütem

Allegro molto $\text{♩} = 133$ (♩, sempre)

30. kottapéllda: Veress, Szólószonáta, III. tétel, 1-2. ütem

Az oktáv, mint hangköz is megjelenik a tétel során: a dallam első oktavváltása a 11-12. ütem között van, később ütemenként, a tétel végső hajrájában néhol hangonként (157-159. ütem) vált regisztert.

Az A ritornell visszatérései mindig variáltan jelennek meg. Első variációjában pontos tükörfordításként tér vissza a 69. ütemtől hat ütemen keresztül, majd más szabad variációkkal folytatódik. Másodszorra, a 126-140. ütemig majdnem szó szerinti ismétlés történik (analóg helye 7-21. ütemig), de itt az oktávok regiszterei változnak. Később is az oktávokkal játszik ebben a részben. Az A rész mindig forte hangerővel, egységes dinamikai jelzéssel ellátott.

A B rész, a couplet közjáték szakasz, amelynek tematikus anyaga a főrész háromhangú eleme. Első g hangja az egyetlen hang az A rész során, amely staccato ponttal ellátott. A staccato játékmód ezen egy példától eltekintve kizárólag a B részekben jelenik meg, így válhat egyértelművé az anyagok rokonsága:

31. kottapéllda: Veress, Szólószonáta, III. tétel, 36. ütem

32. kottapéllda: Veress, Szólószonáta, III. tétel, 64. ütem

Veress: Szonáta szólóhegedűre



33. kottapéllda: Veress, Szólószonáta, III. tétel, 87. ütem

Első megjelenésekor a B rész *d* orgonapontra épül, majd szeptim-átvezetéssel *a* és *e* alaphang-kíséretre vált, később visszatér a *d* alaphanghoz. Az orgonapontok a hegedű üres húrjain szólalnak meg. A szakasz végét két akkord töri meg. A B szakasz piano jelzéssel megkülönböztetett rész, amelyet a témahangok forte villódzásai tarkítanak. A B variánsában a 87. ütemtől a szeptim hangközmenetek helyett annak párja, a szekund dominál, végén szekund hangközmenetet is alkalmazva. Dinamikájában hasonlatos az első B részhez: piano szakasz, de a forte helyett eleinte csak hangsúlyokat használ a főhangok kiemelésére egészen a 110. ütemig. Az egész rész staccato játékmóddal játszandó, ezzel is elkülönül a ritornelltől. A B rész harmadik megjelenésénél (161. ütemtől) az első tétel tematikus anyaga is visszatér állandó pizzicato karakterisztikájú ellenszólamával együtt.



34. kottapéllda: Veress, Szólószonáta, III. tétel, 162-164. ütem

A tételt záró Coda szakasza a 178. ütemben kezdődik, a tétel elejével megegyező skálamenettel, keretbe rendezve a tétel egészét. A különbség csak a dinamikai jelzésben jelenik meg: a 178. ütemtől egészen a mű végéig crescendo az előírás, megtámogatva ezt a 183-189. ütemig tartó jelzéssel, amely a IV., G-húron történő játékmódot írja elő. Az egész tétel vehemenciája, vad tánca kulminálódik ezen a ponton, amelynek három hangsúlyos akkord vetne véget; de még ezután is visszatér a tétel egyik meghatározó páratlan ritmusa, amely lendületesen elvágja a mű fonalát:



35. kottapéllda: Veress, Szólószonáta, III. tétel, 188-192. ütem

Honegger: Szólószonáta hegedűre

Az 1892-ben, Le Havre-ban született svájci származású francia zeneszerző, Arthur Honegger tizenhárom éves korától kezdve tanult zenét. Szülei a Szent Mihály templom orgonistájára bízta, hogy zeneelméletre oktassa, ezzel egyidejűleg pedig egy Satreuil nevű helybéli tanártól vett hegedűórákat.¹ A kezdeti lelkes házimuzsikálást komolyabb stúdiumok váltották fel, mikor tizenhét évesen a zürichi, majd két év múlva a párizsi Conservatoire növendéke lett.² A zürichi konzervatórium elvégzése után családja természetesen arra számított, hogy az ifjú Arthur átveszi apja kávéüzletének vezetését. Honegger azonban tiltakozott:

Tanulmányaim elvégeztével apám így szólt: Belépsz cégünkbe. Nagyon kevés dolgod lesz; reggel két órát töltesz a tőzsdén, délután aláírod a postát, s a maradék időben foglalkozhatsz zenével. Fiatal voltam, tele lelkesedéssel s nevetséges nagyravágyással, természetesen ellenálltam. Úgy gondoltam, Schubert, Mozart vagy Wagner sohasem fogadtak volna el ilyen ajánlatot. Kávét árulni, s megírni a Rémkirályt, a Varázsfuvolát, a Parsifalt! – nem férhet ez meg egymással. [...] De szüleim csodálatosan viselkedtek: annak ellenére, hogy négy gyermekük volt, beleegyeztek, hogy zenei pályára lépjek, jóllehet tisztában voltak vele, hogy bizonytalan ideig, talán egész életemben nekik kell eltartaniuk.³

Meghatározó tanárai kvartett primáriusok voltak: Willem de Boer, a Thibaud-Flesch iskola hagyományainak képviselője⁴ és Lucien Capet, a vonótechnikájáról híres professzor.⁵ Az általuk tanított ifjú Honegger szívesebben játszott a kamara és szólóirodalom remekműveit, mint az üres virtuozitással csillogó hegedűdarabokat. „Honegger nem volt virtuóz, de valami olyan ragyogó s olyan jelentékeny volt benne, hogy megéreztek személyében a zseni lehetőségét és ígérletét” – emlékezik Henriette Charasson (1884-1972) költőnő az ifjú hegedűsre Le Havre-ban adott kamarakoncertje alkalmával.⁶

Honegger párizsi tanulmányai alatt kötött életre szóló barátságot Darius Milhaud zeneszerzővel, amelyet első pillanattól a kölcsönös tisztelet hatott át.⁷ Ő ismertette meg a svájci fiatalembert a francia művészeti élet meghatározó alakjaival. Ahogyan Germaine Tailleferre visszaemlékezésében írja: „Hosszú napokat töltöttünk Milhaud lakásán, ő avatott be akkortájt Stravinsky, Magnard, Debussy, Ravel művészetébe, azaz mindabba, amit a Conservatoire elvetett és megvetett, és ami bennünket elkápráztatott.”⁸ A fiatalok hamar vezetőre találtak Eric Satie zeneszerző személyében, aki kávéházakban zongorázott, ezzel kereste kenyerét, s e helyeken

¹ Szöllősy András: Honegger. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1980): 12.

²I.m., 10.

³I.m., 14.

⁴I.m., 13.

⁵Lucien Capet (1873-1928) hegedűtanárként éppolyan híres volt, mint a nevével fémjelzett kvartettek vezetőjeként. Húsz évesen alapította első együttesét, melyet még három követett különböző felállásokban. Marc Pincherle-Robert Philip: „Lucien Capet”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 5. kötet. (London: Macmillan, 2001.), 88.

⁶Szöllősy, 16.

⁷Szöllősy, 17.

⁸Szöllősy, 18.

Borsos Kata: Neoklasszikus szólószonáták hegedűre a 20. század első felében.

rendezte zenés szeánszait.⁹ Az örökifjú újító szerző, aki korábban Debussyt izgatta a Wagner zenéje ellen fordulásra, most a fiatalokat vezette Debussy ellen, művészeti tanácsa pedig így szólt: „Járjatok egyedül, tegyétek az ellenkezőjét annak, amit én, ne hallgassatok senkire.”¹⁰ Ő volt az, aki tulajdonképpen először nevezte a kis csoportot *Les Six*-nek (*Hatok*).

Honegger a *Les Six* tagjaként működött, bár ez inkább időbeli és térbeli hovatarozását hivatott jelölni, mintsem zenei esztétikáját.¹¹ A csoport tagjai Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc és Germaine Tailleferre voltak.¹² Az eredetileg *Nouveaux Jeunes* néven tömörült művészeti-baráti körhöz tartozott még Alexis Roland-Manuel zeneszerző, zenekritikus, Guy Pierre Fauconnet, Pablo Picasso és Georges Braque festő, Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire és Jean Cocteau író, költő. A *Hatok* nevét Henri Collet említi először a *Comoedia* 1920. január 16-i számában („Les cinq russes, les six français et M. Satie”). A szerencsés elnevezés csakhamar világszerte elismertté tette a csoportot, s bár a közelmúlttal – különösen a debussyzmussal – való szembeforduláson kívül semmiféle közös doktrína nem tartotta össze őket, közös hangversenyekkel és kiadványokkal jelezték együvé tartozásukat.¹³

A Satie égisze alatt működő könnyed, szatirikus hangvételéről ismert csoporttal ellentétben Honegger mély gondolatokat tükröző, komoly témákat feldolgozó vokális-instrumentális művei és az ellenpontozáson alapuló szerzői eljárásai egyértelműen Bachhoz fűzik rokoni szálakkal.¹⁴ „Sohasem voltam Satie zenéjének csodálója, de ma már teljesen világos előttem nézeteinek időszerűsége – vallotta 1948-ban Honegger.”¹⁵ Ugyanakkor Paul Ladormynak így nyilatkozott:

Nagy jelentőséget tulajdonítok a zenei architektúrának, amelyet irodalmi vagy festészeti megfontolásoknak sosem volna szabad feláldozni. Hajlamos vagyok, talán túlságosan is, arra, hogy polifonikus bonyolultságot keressek. Nagy mesterem J. S. Bach. Én nem akarok néhány impresszionizmus-ellenes zeneszerző mintájára visszatérni az egyszerű harmóniákhoz. Ellenkezőleg, nekem éppen az a felfogásom, hogy élnünk kell az előttünk járt iskola teremtette harmóniai elemekkel, de abban az értelemben, hogy melodikus és ritmikus vonalak alapjául kell őket felhasználnunk. Bach úgy él a tonális harmónia elemeivel, mint ahogy én szeretném az egymás fölé helyezett modern harmóniákat felhasználni. Nem sokra tartom a vásári és a music-hall-zenét, éppen ellenkezőleg, még a kamarazenében és a szimfóniákban is azt becsülöm legtöbbször, ami bennük komoly és cifrázkodás nélkül való.¹⁶

⁹Szóllósy, 69.

¹⁰I.h.

¹¹Paul Griffith: „Six, Les”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 23. kötet. (London: Macmillan, 2001.) 460.

¹²Szóllósy András: „Hatok.” In: Szabolcsi Bence - Tóth Aladár (szerk.): *Zenei lexikon. II. kötet*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965). 144-145. 144.

¹³I.h.

¹⁴Geoffrey K. Spratt: „Honegger, Arthur”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 11. kötet. (London: Macmillan, 2001.) 679-684., 680.

¹⁵Szóllósy, 115.

¹⁶Arthur Honegger: *Zeneszerző vagyok*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1960). 95.

Honegger: Szólószonáta hegedűre

A két szerző rokonsága a hegedülésben való jártasságban is megmutatkozik. Honegger kedvelt hangszerére számos kamarazenei művet szerzett. Természetesen később nagyobb lélegzetű darabjaiban is hangsúlyos szerepet töltött be a hegedű, a hangszer mégis elsősorban a kis formák, kisebb apparátusú kamaraművek fő ihletője maradt. Amilyen távol állt tőle az üres virtuozitás, olyan élénken őrizte művészetében élete végéig a hegedűvel kapcsolatos házimuzsikálás meghatározó emlékét. Ennek a szerzői attitűdnek lenyomata három vonósnégyese, két hegedű-zongora szonátája, kéthegedűs és hegedűre és csellóra komponált szonatinája, valamint szólóhegedűre készült szonátája is.

Szólóhegedűre írt szonátáját 1940-ben komponálta.¹⁷ Ekkor már jócskán túl volt főbb művein – *Dávid király* (1921), *Pacific 231* (1923), *Judith* (1925), *Rugby* (1928), *Johanna a máglyán* (1935) –, és a hegedűre írt kisebb kamarazenei munkáinak során is.¹⁸ A szonáták, kvartettek, különböző felállású vonós duók sorában időrend szerint utolsó helyen áll a Szólószonáta.¹⁹ Ebben az alkalmi kompozícióban azonban visszatér a gyökerekhez és megidézi két gyermekkori példaképét, J. S. Bachot és Beethovent.

A bonni mester iránti szeretete családi örökségként szállt rá: édesanyja a svájci-német házi muzsikálási szokásokat őrző család estjein szívesen játszott Beethoven zongoraműveit.²⁰ Évtizedekkel később így fogalmazott Honegger: „Ugyanaz a lelkes beethoveniánus maradtam, aki fiatal koromban voltam.”²¹ Talán ez okozza, hogy a négy tételes Szólószonáta a harmadik, *allegretto grazioso* tétel beékelésével a korai Beethoven szonáták – mint például az opusz 2-es ciklus – formai világát idézi.²²

Bachhal való találkozása szintén életre szóló zenei adomány Honegger számára. Tizenöt éves, amikor André Caplet,²³ Debussy barátja a Le Havre-i protestáns templomban két kantátát vezényel tőle.²⁴ Az élmény hatása alatt Honegger hónapokig Bach kottáit bújta, kutatómunkája eredményeképpen pedig egy oratóriumot írt.²⁵

Honegger szólószonátája magában rejti a szerző zenei gyökereit, s ezzel örök kettősségét: Párizs és a franciák légkörében szerzett könnyedségét, emellett a németalföldi zeneszerzői hagyományok iránti elkötelezettségét. A kéziratot Ginette Neveu hegedűművész (1919-1949) látta el a kiadáshoz szükséges ujjazattal, így az ő

¹⁷ Eredeti címén – *Sonate pour violon seul* – a Salabert kiadónál jelent meg 1948-ban, jegyzékszám: EAS 14696. N. N.: *Catalogue Arthur Honegger*. Párizs: Éditions Durand-Salabert-Eschig, 2003.

¹⁸ Geoffrey K. Spratt, i.m., 684.

¹⁹ I.h.

²⁰ Szöllősy András, 10.

²¹ I.h.

²² I.m., 222.

²³ André Caplet (1878-1925) – művésznevén Léon – Le Havre-i születésű zeneszerző és karmester. Robert Orledge: „André Caplet (Léon)”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 5. kötet. (London: Macmillan, 2001.), 92-94., 92.

²⁴ Szöllősy, 12.

²⁵ Az említett mű – *Le Calvaire* – előadásán családja és barátai is részt vettek kórusban énekelve vagy hangszeresen, azonban gyér instrumentális tudásuk miatt a hegedűk szólamaiban Honegger kizárólag üres húrok használatát kérte. I.h.

Borsos Kata: Neoklasszikus szólószonáták hegedűre a 20. század első felében.

szerkesztésében jelent meg 1948-ban a párizsi Salabert kiadónál.²⁶ A mű premierje 1940-ben volt Amerikában, Roman Totenberg (1911-2012) előadásában, akinek nevéhez számos kortárs alkotás bemutatója fűződik. Ő játszotta elsőként többek között Darius Milhaud 2. hegedűversenyét (1948), Paul Hindemith Szonáta in E (1935) című művét, Bohuslav Martinů Madrigál Szonátáját.²⁷ Honegger Szólószonátájának európai bemutatója Párizsban volt Christian Ferras (1933-1982) hegedűművész előadásában, aki lemezre is vette a művet 1953-ban a Deutsche Grammophon kiadó gondozásában.²⁸

Honegger Szólószonátájának formai, harmóniai, ritmikai és játéktechnikai elemzése tehát e három pillérre épül: a németalföldi zeneszerzési hagyomány, a francia zeneszerzési eljárások és a tökéletes előadóművészi adottságokat kiemelő letét.

A mű szerkesztésmódjában nem találunk sem technikai, sem formai újítást, sokkal inkább jellemzi a visszaemlékezés a régi mesterekre.²⁹ A négy tételes forma alapvetően Beethovenre – a műfajban uralkodó általános érvényű forma megteremtőjére – utal.³⁰ Igaz, hogy a nagy előd, Johann Sebastian Bach szólószonátái szám szerint szintén négy tételből állnak, azonban az ő szonátái teljesen más strukturális felépítésűek. Míg Bach lassú bevezető tételét minden esetben fuga, majd egy lassú-gyors tétel pár követi, itt egy jellegzetes gyors (*Allegro*) nyitótételt követően lassú (*Large*) második, scherzo jellegű (*Allegretto grazioso*) harmadik tétel következik, újabb gyors tétel (*Presto*) zárással.

A négytételes mű érdekes módon nem Bach szólószonátaival mutat rokonságot, sokkal inkább fedezhetőek fel benne általánosságban a partiták, konkrétan pedig a BWV 1004-es jegyzékszámú d-moll partita egyes karakterei. A szólószonáta csupán tempójelzésekkel ellátott tételei – *allegro*, *largo*,³¹ *allegretto*, *presto* – a bachi táncok hangulatát idézik.

Meghatározó elem az ismétlés. Ahogyan neobarokk-neoklasszikus formai elemeiben az elődöket idézi és formálja saját zenei nyelve szerint a szerző, úgy a tételek központi témáira is az önmagát újra és újra értelmező magatartás a jellemző.

Az alábbi táblázat a tételek alapvető jellegét adó zenei instrukciókat hasonlítja össze:

²⁶Geoffrey K. Spratt: *The Music of Arthur Honegger*. (Cork: Cork University Press, 1987.) 434.

²⁷Library of Congress: „Digital Collections. Roman Totenberg Papers. Articles and Essays. Roman Totenberg, 1911 to 2012.” <https://www.loc.gov/collections/roman-totenberg-papers/articles-and-essays/biography/> (utolsó megtekintés dátuma: 2020.06.03.)

²⁸Spratt, 558.

²⁹Szóllósy, 222.

³⁰Gombosi Ottó: „Szonáta.” In: Szabolcsi Bence - Tóth Aladár (szerk.): *Zenei lexikon. III. kötet*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965). 460–466. 464.

³¹A francia kiadású kottában „large” megnevezés szerepel.

Honegger: Szólószonáta hegedűre

tempójelzés	Allegro	Large	Allegretto grazioso „scherzo”	Presto
előjegyzés	-	2 _b	3 _#	-
tonalitás	d-moll	g-moll	A-dúr	d-moll
ütemmutató	4/4 (C)	3/4	2/4	12/8
ütemmérték	páros	páratlan	páros	páros
dinamikai kiindulópont	nincs*	mezzoforte	piano	forte
dinamikai skála	forte-piano	mezzoforte - pianissimo	piano - pianissimo	fortissimo – piano
ütemek száma	137	28	29	95

1. táblázat: Honegger, Szólószonáta: a tételek alapvető jellegének összehasonlítása

*: Azonban a 17. ütemben kiírt sempre forte jelzés arra enged következtetni, hogy csak véletlen a kezdő forte dinamikai jelzés hiánya.

A táblázatból egyértelműen kiderülnek a puritán szerkesztésre és lejegyzésre utaló jelek, amelyek a barokkban oly jellegzetes előadói szabadságot nyújtó magatartásformát idézik: a címek nélküli, csupán tempójelzésekkel ellátott tételek, a változatlan ütemmutatók, a kevés alkalommal használt, szabadabban értelmezhető dinamikai jelek.

A dinamikai skálából kiderül, hogy a hatfokú osztást alapul véve – ff, f, mf, mp, p, pp – ugyan a mű egésze bejárja a legnagyobb hangerőbeli távolságot, ugyanakkor egyes tételei jóval kisebb területre szorítkoznak. Az első tétel csak két dinamikai fokot – p és f – jelöl, ami még szorosabb köteléket jelent Bach táncműveivel kapcsolatban. A második tétel egyértelműen az alacsonyabb dinamikai szinten mozog, azon belül is csak lefelé: mf kezdés után csak p és pp jelzés található, végül újabb dinamikai szintcsökkenés a tételt záró két pizzicato negyed. A harmadik tétel az addigra elért alacsony hangerő-szinten mozog: kétfokú dinamikai skálájában – p, pp – a szabadon használható sordino jelent újabb hangerőbeli csökkenést. Ezzel élesen kontrasztál a kirobbanó fortéval induló negyedik tétel, melyben dinamikailag az első párvaként kevés alkalommal használt f – p jelzések mellett a szerző a tétel és a mű zárásaként a legmagasabb dinamikai jelzést (ff) írja elő.

Látható, hogy Honegger nagy előadói szabadságot kínálva használja a dinamikai jelzéseket, szinte csak egy-egy alkalommal, amikor egy területnek a jellegét szeretné ezzel kifejezni. Ezzel a zeneszerzői gesztussal a kevesebb több elvén felértékeli instrukciói jelentőségét, azoknak formai határokat jelölő tulajdonságot is ad.

A szonátaforma a legalapvetőbb és legjelentősebb zenei forma a bécsi klasszicizmustól egészen a 20. század zenéjéig. Három fő része az expozíció, a

Borsos Kata: Neoklasszikus szólószonáták hegedűre a 20. század első felében.

kidolgozás és a visszatérés.³² Honegger nyitótétele első ránézésre a ciklikus műfajok első tételének jellemző alakítási módját tükrözi.

Az expozícióban helyet kap az első téma, az átvezető szakasz, majd a melléktéma. Ezt követően a kidolgozási szakasz következik, amelyben a főtéma, a melléktéma és az átvezetés egyes elemei merülnek fel újra, majd a repríz – amely jelen esetben szó szerinti ismétlése a főtémának –, végezetül a coda. Pontosabb elemzés alapján azonban ennél szigorúbban megszerkesztett, alapvetően nem a szonátaformában jellemző hármas tagolódás, hanem a nagy egységben egy szimmetrikus, kéttagú forma jelenik meg.

Az első tétel szintén az ismétléseken alapul. A visszatéréseknek több fajtáját különíthetjük el ebben a tételben:

1. a formarészek szó szerinti ismétlése – az 1-16. ütem egyezik a 113-127. ütemmel
2. a formarészek ritmikailag, dallamilag megegyeznek, más hangnemi tartományba helyezve – a 33-54. ütem egyezik a 83-100. ütemmel, a 61-66. ütem egyezik a 107-112. ütemmel
3. formarészek motivikai egyezése, ellentétes irányú mozgással (néhány ütem itt is szó szerint ismétlődik) – a 17-32. ütem egyezik a 67-82. ütemmel, az 55-60. ütem egyezik a 101-106. ütemmel

A tétel újabb meghatározó eleme a ritmikai sokszínűség. Ritmikáját tekintve a 4. ütemig fellelhető benne mindaz az alapvető ritmusképlet – negyed, triola nyolcad, nyújtott ritmus –, amelyet a 33. ütemig, a melléktéma megjelenéséig használ. Újra fellelhető Bach mintája: a gyors tétel tömör kezdő d-moll akkordja egyértelmű hasonlóságot tükröz a BWV 1004 jegyzékű d-moll partita *Chaconne*-jával, míg pontozott ritmusának és trioláinak váltakozása a *Courante*-ot idézi.

Chaconne.



1. kottapélda: J. S. Bach, d-moll partita, a Chaconne kezdete

Courante.



2. kottapélda: J. S. Bach, d-moll partita, a Courante kezdete

A tétel főtémája súlyviszonyait tekintve a hagyományos barokk elvet követi: az első ütem négy negyedéből az első súlyos, majd – mivel ugyanaz a harmónia és felrakás ismétlődik – súlytalan második, harmadik negyed, végül felütés a negyedik negyedben. A felütés jellegét egy tenuto jellel és vonásnem-váltással is erősíti a szerző. A második ütem ismétli az első formáját, negyedik negyedben azonban továbbfűzi a felütést a szerző és egészen a negyedik ütemig viszi.

³² James Webster: „Sonata form”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 23. kötet. (London: Macmillan, 2001.), 687-701., 688.

Honegger: Szólószonáta hegedűre



3. kottapéllda: Honegger, Szólószonáta, I. tétel kezdete

Így a 4+4 (8) ütemből álló szabályos periódus helyett az első szakasz így áll össze: 3+5+1 (9). Az ütemeken belül is felborítja a súlyérzetet a 6. és 7. ütemben ismétlődő triola felütés, melynek akkorddal megtámasztott első hangja és érkező negyedik hangja, felütés-oldás szerkezete 2/4-es lüktetést ad az ütemnek. Ez a 8. ütemben szekvenciálisan leguruló nyújtott ritmusokkal érkezik meg a 9. ütem átmeneti nyugvópontjára, amely majd a 10. ütem tényleges perióduskezdetéhez vezet.



4. kottapéllda: Honegger, Szólószonáta, I. tétel, 6-10. ütem

Az első témafeje (1-3. ütem) kidolgozásából álló szakasz (1-33. ütem) egésze ritmikai játékokban gazdag. Formailag négy egységből áll: 1-9., 10-15., 16-24., 25-32. ütem. A gyakori akkordhasználat és kettősfogások miatt súlyos, robosztus bevezetője ez a tételnek, főként a 25-32. ütemig terjedő szekvenciális rész, mely átvezet a melléktémába. Itt válik nyilvánvalóvá, hogy a szerző – bár hegedűtanulmányai okán tökéletesen tisztában volt a megvalósítás nehézségeivel – nem vette figyelembe az alapvetően dallamhangszerként funkcionáló hegedű akkordjátékkal kapcsolatos kihívásait. Sőt, egyes szűken írt akkordok esetében kifejezetten hangszereszerűtlen felrakásokat alkalmazva teszi próbára az előadó balkézbeli rugalmas nyújtási technikáját. Mint Bachnál, akinek fűgái a lejátszhatatlanság határát súrolják, Honeggernél is felmerül a kérdés, alkotója egyes szakaszokban vajon nem elméleti játékban gondolkodott-e.

Melléktémája az elsővel kontrasztáló, lágy, éneklő, piano jelzéssel ellátott, hosszú legato ívekből álló dallam. A téma első felének (33-45. ütem) jellemzője a negyedekből álló, szekundlépésekben lefelé és felfelé lépő, akkordokkal harmonizált megszólaló dallamvonal.



5. kottapéllda: Honegger, Szólószonáta, I. tétel melléktéma

Ennek díszítéséből fakadnak a triolákból álló ütemek. A melléktéma első részében visszatér a főtéma motívuma a 39-40. ütemben, karakterében – staccato, tenuto jelzések – megőrizve eredeti jellegét, de hangerőben megtartva a melléktéma piano keretét.³³ A téma második fele (46-54. ütem) kétszólamúvá duzzad, a már ismert kisnyújtott ritmusképletet is beiktatja, azonban más, éneklő jelleget ad neki a legato, szekundlépésekben haladva.

³³ A melléktéma visszatértekor ez a két ütem – a főtéma motívumának betoldása – nem szerepel, mint ahogy a 44. ütem felétől a 46. ütem feléig tartó, újfent az első szakasz jellegét magán viselő két ütemes betoldás sem.

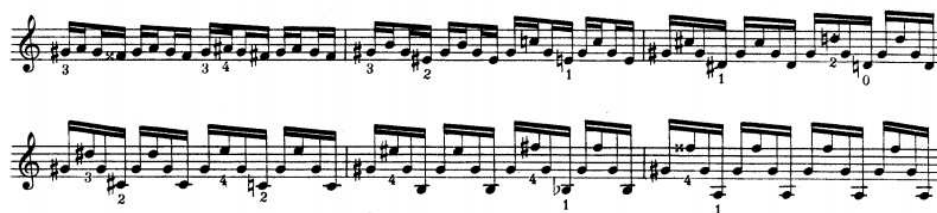
Borsos Kata: Neoklasszikus szólószonáták hegedűre a 20. század első felében.



6. kottapélda: Honegger, Szólószonáta, I. tétel melléktémájának kidolgozása

Ezzel a ritmussal a 44. ütem felétől a 46. ütem feléig újra idézi a főrészt. A dallamban egyre nagyobb, éneklő hangközlépések fejlesztik a témát egészen az 53. ütem legato ívvel összekötött, akkorddal ellátott oktávjáig, mely a dallam csúcspontja.

Ezután visszatér az első karakter hat ütemnyi szekvenciális felfelé menő fokozással, majd újabb hat ütemnyi *gisz* központú tizenhatodlépéssel, mely kiválik az eddig használt eszközök tárházából.



7. kottapélda: Honegger, Szólószonáta, I. tétel, 61-66. ütem

Folyamatosan bővítve a hangközök távolságát, a rejtett háromszólamúságban a középső szólamot (*gisz*) tekintve orgonapontnak, kisszekundból indulva elérkezik egészen nagy szeptimig. Hatásos zeneszerzői eljárás, mely a hegedűn a húrok számának növelésével is fokozódik: a kezdetben egy húron játszandó futamok lassan két, majd három húrra válnak szét a triphonia illúzióját adva.

A tétel hátralévő részében a már megismert szakaszok tűnnek fel újra. A 67. ütemtől a 17. ütemtől kezdődő szakasz variánsa, a 83. ütemtől a melléktéma – fél hanggal feljebb történő szó szerinti, a kétütemes betoldások nélkül álló – ismétlése, majd hat ütem átvezetés után újra a tizenhatodos háromszólamúvá nyíló hat ütem áll. A 113. ütemben következik a főtéma szinte változatlan visszatérése,³⁴ majd a 128. ütemtől a coda, amely először az oktávokkal kiemelt 17. ütemben álló motívumból – ez esetben *d* orgonaponton – merít, majd a főmotívum dúrban hozott ütemeivel zár *D* tonalitással.³⁵

A második, *Large* tételnek szembevető jellemzője újra az ismétlés. A felső szólam negyedértékű hangismétlései a változatlanság, állandóság szimbólumaként hatnak.



8. kottapélda: Honegger, Szólószonáta, II. tétel kezdete

³⁴ A különbség az első akkord felrakásában és a 121. ütem (mely a 9. ütemmel azonos) első triolacsoportjának második-harmadik hangjában mutatkozik, valamint a 122-123. ütem közötti hiányában, ahol a 11. ütem megfelelőjének kellene állnia, ha pontos ismétlésről lenne szó.

³⁵ A tétel dúrba fordítása szintén barokk hagyományból fakad: „az érzékelésnek végül mégis meglegyen a maga öröme, hiszen a természet tökéletességre törekszik” (Andreas Werckmeister: *Musicalische Paradoxal-Discourse oder Ungemeine Vorstellungen*, 103.o.)

Honegger: Szólószonáta hegedűre

Ugyanezt háromszor ismétli kétütemes párokkal a szerző *b*, *gesz*, majd *desz* hangokkal. Nagyobb lélegzetű ismétlés a periódusok kapcsán jelentkezik: a tétel szabályos 4+4 ütemes periódusokban szerkesztett, amelyből három teljes és egy fél periódus születik a 28 ütem alatt. Az újabb ismétlődés motivikai szinten jelenik meg: az ütempárok hat negyede négy akkordból és kétnegyednyi átvezetésből áll. A negyedik akkord a legtöbb esetben késleltetés, amelyet az átvezető két negyednyi dallam old.

Az ütempárok első tagja általában felütés jellegű, mely a második ütem súlyos első ütésére vezet. Ez alól kivételt csak a betoldott fél periódus (21-24. ütemig) négy üteme képez, itt mind a négy ütem súlyos. A súlytalan-súlyos kétütemes szerkezet a sarabande-ra emlékeztet. Ebben újra érzékelhető Bach d-moll partitája harmadik, lassú tételének hatása.

Sarabande.



9. kottapéllda: J. S. Bach, d-moll partita, Sarabande kezdete

A sarabande fő jellemzői a páratlan ütemmutató (jelen esetben $\frac{3}{4}$), az igen lassú tempó (itt *large*, azaz szélesen), a súlyos és hosszú hangok, amelyet itt a dallamhang ismétlésével jelenít meg a szerző.

Érdekes jelenség a tétel utolsó négy taktusa: a 25. ütemben a tétel kezdő ütemének pontos mása szerepel kvarttal feljebb – c-mollban –, ezután egy koronás kiállással megszűnik a zenei szövet állandósága. Barokk muzsikában e helyt következne a szólista improvizatív, rövid, melizmatikus kadenciája. Itt azonban egy rövid csend után *pianissimo* szűk terc felütéssel kerekíti le a komponista a tétel g-moll zárlatát, melyet az akkordban szereplő két hang (*d*, *g*) pizzicatójával tovább csendesít.



10. kottapéllda: Honegger, Szólószonáta, II. tétel vége

A harmadik tétel könnyed feloldása, visszhangja az előző súlyos sarabandének. Segíti ezt a tétel elején kiírt *ad libitum* sordino-használat is, mellyel még légiesebb, „franciás” hangvétel alakul ki. A második-harmadik tétel kapcsolódása rokonságot mutat Bachnak a h-moll partitában használt eszközével: minden tánc-tétel után beiktatott egy *double-t* az előző feloldásaként, variációjaként, annak struktúrájával. Kettős kötéseivel szintén a nagy elődöt idézi.



11. kottapéllda: Honegger, Szólószonáta, III. tétel kezdete

Ugyanakkor a forma egészét tekintve erős Beethovenhez való kötődés is kirajzolódik, különösen a korai Beethoven szonáták négytétélességével és a variációs

Borsos Kata: Neoklasszikus szólószonáták hegedűre a 20. század első felében.

tételekkel. A variáció a szólisztikus előadás hagyományos improvizációs jellegű módja, ehhez kapcsolódhat a 10+8+10 ütemes felépítés és a látványos hangnemi kitérés, az A-dúr tonalitás, a tételek sorából.

Formailag az első és harmadik rész mutat hasonlóságot – tonalitásában is –, míg a középső szakasz élesen elválílik stílusában. Az *e* hang dudahangzásra emlékeztető állandósága mellett modális hangsorok adják a dallamot: először az egyvonalas *e* alatt egy alsó szólam jelenik meg *a* alapú fríg hangsorban – melyben az *e* a domináns hang –, amely váratlanul *h* hangra oldódik. Ezután a dallam szerepét egy, az *e* hang felett megjelenő felső szólam veszi át, *h* alapú lokriszi modusban. A népzenerre emlékeztető hangzásvilágot a szerző tovább bonyolítja a dallamban megjelenő *esz* hangokkal, amelyek fanyar együtthangzást adnak a kísérettel.



12. kottapélda: Honegger, Szólószonáta, III. tétel, 16-18. ütem

A szólószonáta záró tétele (*Presto*) szabályos háromtagú forma, amely egy főrészből (A: 1-19. ütem), egy középrészből (B: 20-67. ütem), valamint egy visszatérésből (A: 68-95. ütem) áll. Alaphangneme d-moll, amelyet az egész főrész során megtart *d* orgonaponttal. Újabb hagyományos zeneszerzői gyakorlat: a négy tételes mű első és utolsó tétele megadja az alaphangnemet (d-moll), míg a két középső eltér attól.

A tételben hangnemi kitérések csak a B részben következnek, amely rögtön a kezdő d-moll tercrokon h-molljával indul. Melléktémájában feltűnő hasonlóság mutatkozik Bach d-moll partitája *Gigue* tételének lendületes futamaival:



13. kottapélda: J. S. Bach, d-moll partita, *Gigue*, 3-4. ütem



14. kottapélda: Honegger, Szólószonáta, IV. tétel, 20-21. ütem

Ezután rövid, szűkített akkordokból álló átvezetéssel egy hosszabb a-moll alapú rész következik. Itt a dallam a basszusmenetben érzékelhető, a kottaírásban is kiemelkedik annak jelentősége és kétszólamúsága. Erre épülnek a különböző hármashangzatok.



15. kottapélda: Honegger, Szólószonáta, IV. tétel, 27-28. ütem

Ezután a B rész kezdeti motívuma tér vissza e-mollban, majd hangnemi átmenetekkel – d-moll, g-moll, *esz*-moll, b-moll, f-moll – írt szekvenciák sora után következik egy átvezető szakasz, mely a visszatérésbe torkollik. Az előbb említett

Honegger: Szólószonáta hegedűre

szakasz (54-67. ütem) jellegében emlékeztet az első tétel 61-66. ütemében használt átvezetésre. A fokozást itt is egy alaphangra – illetve ebben az esetben orgonapontnak is nevezhető *a* hangra – épülve valósítja meg. Kis hangközökből indulva bontja szét a szerző hármashangzatokká duzzasztva, rejtett háromszólamúvá alakítva az egyszólamú – utolsó hat ütemében oktáv *a* hangokkal alátámasztott – zenei anyagot.

Az A részben a harmóniai egység mellett sokszínű ritmikai játékkal él a szerző. Rögtön az első ütemben feszültséget kelt a 12/8-os ütemmutató páros löktetésének elbizonytalanítása:



16. kottapéllda: Honegger, Szólószonáta, IV. tétel kezdete

Az ütem második felében két ütés helyett hármat éreztet a hat nyolcad három részre osztottságával. Újabb ritmikai játék, hogy Honegger a dallamnak megfelelő tercmenetet nem a fő ütésekre, hanem hangsúlytalan ütemrészekre írja, akcentussal ellátva. Ezzel a zeneszerzői eljárással rögtön elveti a 12/8 táncos jellegét, és feszes, ritmikai gyorsításokkal fűszerezve, mintegy démoni hangvételt ad a tételnek. Más eszközökkel is e villódzó, vad karaktert segíti: a tételt kezdő, kinyilatkoztató *d* kettősoktáv előtti *cisz* előke ördögi fricskája éppúgy emeli a feszültséget, mint a második pontozott negyeden megszólaló tartott *d* hang feletti *d-esz-e* súrlódás, amire még crescendót is előír.

Tulajdonképpen Honegger szólószonátája rejtett szvitzene; a tételek tánc-tétel-megfelelői a 17. század – Frohberger – óta használatos sorrendjét követi:³⁶ courante, sarabande doubles-lal, valamint gigue.

³⁶ H. F.: „Szvit.” In: Szabolcsi Bence - Tóth Aladár (szerk.): *Zenei lexikon. III. kötet.* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965). 475–476. 476.

Hindemith: Szonáta szólóhegedűre op. 31

Paul Hindemith német zeneszerző a 20. századi zene egyik központi alakja. Munkássága igen sokrétű: a komponálás mellett zenetudósként, pedagógusként, karmesterként, hegedűsként és brácsásként is tevékenykedett.¹ Kilenc éves korában kezdett el zenével foglalkozni, először hegedű, brácsa, majd zongora és klarinét tanulmányokat folytatott. 1909-től a frankfurti konzervatórium növendéke volt, ahol zeneszerzést is tanult Arnold Mendelssohn és Bernhard Sekles osztályában, valamint folytatta hegedűtanulmányait Adolf Rebner vezetésével.² 1915-ben a frankfurti opera hangversenymestere lett, miközben rendszeresen játszott kamarazenét is.³ Korai művei energikus, izgalmas technikai újításokkal tűzdelt, a politonalitást, atonalitást sem mellőző alkotások voltak, amelyek olykor sokkoló témákhoz nyúltak, mint a gyilkosság (*Gyilkos*, 1919.) vagy a szexualitás (*Sancta Susanna*, op. 21, 1921.).⁴

Hindemith első sikereit az 1921-ben útjára indított Donaueschingeni Fesztiválnak köszönhetette, majd bemutatkozott a nemzetközileg jegyzett IGNM fesztiválon is.⁵ Előbbi, kifejezetten a kortárs kamarazenére koncentráló kezdeményezést a Gesellschaft der Musikfreunde zu Donaueschingen szervezte, a hagyományosan zenekedvelő Fürstenberg hercegi ház finanszírozásával. Maximilian herceg még magát a kastélyt és szobáit is a művészek rendelkezésére bocsátotta a fesztivál időtartama alatt.⁶ A fesztivál célja a még ismeretlen fiatal tehetségek megismertetése volt a közönséggel. Első felhívásukra hatszáznál is több pályamű érkezett, amelyből összesen tíz került bemutatásra Heinrich Burkard, Eduard Erdmann és Joseph Haas választása alapján. A kiválasztott darabok között Hindemith op. 16-os 3. vonósnégyese is szerepelt.⁷

1921 augusztusában, a fesztivál előkészületei alatt váratlan problémák merültek fel. A Hindemith-kompozíció bemutatására szerződöttségű Havemann Quartet képességeit meghaladták a mű technikai nehézségei. Új művészeket kellett találni a feladatra. Burkard Licco Amar hegedűművészt kereste fel, aki így emlékezett vissza:

Röviddel a nyári szünidő előtt táviratot kaptam a számomra teljesen ismeretlen zeneigazgatótól, Heinrich Burkhardtól Donaueschingenből. Felkért, hogy vegyek részt az elsőként megrendezendő Donaueschingeni Fesztiválon egy másik hegedűssel [Walter Caspar] együtt, hogy előadjam egy számomra ismeretlen zeneszerző, Paul Hindemith vonósnégyesét. Természetesen örömmel elfogadtam. Anélkül, hogy tudtam volna bármi egyéb részletet, fekete erdei nyaralásomat töltöttem, és eközben megkaptam az op. 16-os vonósnégyes partitúráját és szólamait. Nem állíthatom, hogy első olvasásra értettem volna ezt az újfajta zenét, de arra egészen jól emlékszem, hogy valami különlegesen megragadott a hangokból: az energia és a vitalitás, amit inkább csak ösztönösen

¹Legány Dezső: „Hindemith, Paul.” In: Szabolcsi Bence-Tóth Aladár (szerk.): *Zenei lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965). II. kötet 201-203. 201.

²I.h.

³I.h.

⁴Hindemith Institut Frankfurt: „From Donaueschingen to Baden-Baden 1918-1927.” <https://www.hindemith.info/en/life-work/biography/> (utolsó megtekintés dátuma: 2020. 02. 26.)

⁵Legány, Hindemith, i.h.

⁶Hindemith.info, i.h.

⁷I.h.

Borsos Kata: Neoklasszikus szólószonáták hegedűre a 20. század első felében.

éreztem, mint értettem. Még jobban meglepődtem, mikor megállapodásunk szerint Donaueschingenbe értem, és két vékony fiatalember – akik inkább gyerekeknek tunktek – várt rám a vonatállomáson. Egyikük Paul Hindemith volt, a másik fivére, Rudolf, aki a cselló szolamot játszott a kvartettben. [...] Nyolc napig próbáltuk a vonósnégyest, ami alatt a Hindemith fivérek remek kvartett-partnereknek bizonyultak. Az előadás – röviden szólva – fergeteges siker volt.⁸

Az elhangzó művet és előadóit a kritika is magasztalta. A kezdeti sikereknek köszönhetően 1922 és 1929 között Hindemith a kiváló Amar Vonósnégyes brácsása lett, amellyel Európa-szerte koncertezett.⁹ 1922-től maga Hindemith is a Donaueschingeni Fesztivál egyik szervezője lett. Olyan meghatározó szerzők műveit mutatták be, mint Arnold Schönberg, Anton Webern vagy Ernst Křenek.¹⁰

1927-ben Hindemith a berlini Hochschule für Musik professzora lett, 1930-ban Kairóba utazott tanulmányútra, majd Kemal Atatürk felkérésére közreműködött a török zeneoktatás megszervezésében.¹¹ Zeneszerzőként általános tekintélyre tett szert, művei sorából kiemelkedik a fiataalkori *Drei Gesänge für Sopran und Orchester* (1917), a már említett *Mörder* (1919.), *Die junge Magd* (1922), *Cardillac* című operája (1926) és *I. brácsaversenye* (1930.) A nácizmus hatalomra jutása után azonban egyre több nehézsége támadt: 1934-ben még sikerrel mutatták be Wilhelm Furtwängler vezényletével egyik fő művét, a *Mathis der Maler*.¹² Furtwängler cikket írt Hindemith egyre nehezedő helyzetéről, amire maga Göbbels válaszolt egy beszédében: Hindemith zenéjét sok más zeneszerzővel egyetemben „Entartete Musik”-nak, elfajzott zenének titulálta, 1936-ban hivatalosan is tiltott művészetnek nyilvánították.¹³

Lehetetlen helyzetéből 1938-ban előbb Svájcba, majd 1940-ben az Egyesült Államokba emigrált.¹⁴ 1946-ban amerikai állampolgárságot kapott, a Yale Egyetem professzora lett.¹⁵ 1953-ban visszatért Európába, Svájcban telepedett le, négy éven át a zürichi egyetemen tanított.¹⁶ Karmesterként és zeneszerzőként élete végéig

⁸I.h., fordított

⁹Legány, Hindemith, i.h.

¹⁰Hindemith.info, i.h.

¹¹Hindemith Institut Frankfurt: „Life in Berlin. New Orientation. Brecht and Benn.” <https://www.hindemith.info/en/life-work/biography/1927-1933/> (utolsó megtekintés ideje: 2020. 02. 26.)

¹²Hindemith Institut Frankfurt: „Mathis der Maler. Music-Theoretical Work. Emigration.” <https://www.hindemith.info/en/life-work/biography/1933-1939/> (utolsó megtekintés ideje: 2020. 02. 26.)

¹³I.h.

¹⁴Hindemith Institut Frankfurt: „Yale University. New und Early Musik. Teaching Composition.” <https://www.hindemith.info/en/life-work/biography/1939-1945/> (utolsó megtekintés ideje: 2020. 02. 26.)

¹⁵I.h.

¹⁶Hindemith Institut Frankfurt: „Travels to Europe. Zurich. Flíeder-Requiem. Die Harmonie der Welt” <https://www.hindemith.info/en/life-work/biography/1945-1953/> (utolsó megtekintés ideje: 2020. 02. 26.)

Hindemith: Szonáta szólóhegedűre op. 31

tevékeny volt, utolsó koncertjét a bécsi Piaristenkirchében adta 1963 novemberében, ahol Miséjének ősbemutatóját vezényelte.¹⁷

Paul Hindemith több mint négyszáz művével rendkívül termékeny szerző volt. Gazdag életművében figyelemreméltó szerepet tölt be saját fő hangszereire, a hegedűre és brácsára írt művek sora. Instrumentális művei közt négy hegedű-zongora szonáta, három szólószonáta hegedűre, három brácsa-zongora szonáta, négy szólószonáta brácsára található.¹⁸ Concertáló műfajaiban is folytatódik a vonós hangszerekre írt szólók sora: *Kammermusik* (1922-27) sorozatában hegedű, brácsa, illetve viola d'amore szóló is helyet kap, Hegedűversenye (1939) mellett pedig a brácsára és zenekarra írt *Konzertmusik* (1930), *Schwanendreher* (1935) és *Trauermusik* (1936) is említhető.¹⁹

Hegedűre írt első szólószonátáját 1917-ben írta, az op. 11. ciklus hatodik műveként. A fiatal Hindemith a régi mesterek példájára rendezte hatos egységbe műveit, az op. 11. sorozatban vonós szonáták szerepelnek különböző összeállításban.²⁰ Ősbemutatójának nincs írásos nyoma, de valószínűleg 1917-ben Limburgban és Tübingenben is előadta Hans Lange hegedűművész.²¹ Lange 1884-ben született Isztambulban. Európa-szerte folytatott zenei tanulmányokat, később Amerikába utazott. 1927-től a New Yorki Filharmonikusok hegedűse lett, közben karmesteri tanulmányokat folytatott. Röviddel ezután Arturo Toscanini asszisztense lett, később szinte az összes meghatározó amerikai együttest vezényelte. Hindemith e fényes karrier ellenére 1942-ben igen rossz véleményt írt róla: „Langénak egészen jó karrierje van, de ő még mindig az a kicsi, szegényes stílusú zenész, akinek még a New York-i Filharmonikusokban eltöltött évek és a Toscanini mellett betöltött asszisztensi szerep sem volt elegendő átfogóbb stílus eléréséhez.”²²

A mű kiadatlan maradt egészen a 2000-es évekig. 1993-ban Hermann Danuser közreadásában egy töredéke jelent meg a Hindemith-GA Band V, 5: Streicherkammermusik II. kötetében, a teljes művet azonban csak 2002-ben adták ki Mainzban.²³ Második előadása így sokáig váratott magára: 2001 nyarán Heimbachban, a „Spannungen” Kammermusikfest rendezvényén adta elő Christian Tetzlaff hegedűművész.²⁴ Hindemith első szonátája még fiatalkori mű, amely inkább

¹⁷Hindemith Institut Frankfurt: „Returning to Europe. Blonay. Conducting Activities. Lectures and Courses” <https://www.hindemith.info/en/life-work/biography/1953-1963/> (utolsó megtekintés ideje: 2020. 02. 26.)

¹⁸Hindemith Institut Frankfurt: „Catalogue of Works.” https://www.hindemith.info/en/life-work/catalogue-of-works/?tx_cagtables_pi2%5Bdetail%5D=100 (utolsó megtekintés ideje: 2020. 02. 26.)

¹⁹I.h.

²⁰ Ennek a ciklusnak további tagjai: Hegedű szonáta Esz tonalításban op. 11, no. 1 (1918), Hegedű szonáta D tonalításban op. 11, no. 2 (1918), Cselló szonáta op. 11, no. 3 (1919), F-dúr brácsa szonáta op. 11, no. 4 (1919), Brácsa szólószonáta (No.1), op. 11, no. 5 (1919)

²¹Hindemith Institut Frankfurt: „Catalogue of Works.”, i.h.

²²„Lange managed quite well, but he is still the small, very limited musician, to whom not even years of playing with the New York Philharmonic and a post as Toscanini's assistant has imparted a broader style.” Geoffrey Skelton: *Selected letters of Paul Hindemith*. (New Haven: Yale University Press, 1995). 104.

²³Catalogue of Works, i.h.

²⁴I.h.

Borsos Kata: Neoklasszikus szólószonáták hegedűre a 20. század első felében.

stílusgyakorlatnak nevezhető, mint érett kompozíciónak. Érezhető J. S. Bach azonos műfajú darabjainak mintaként való követése.

A fiatal Hindemith újat keres, ám nem minden eszközzel: szereti a régi zárt formákat alkalmazni, azokon belül próbálja a határokat tágítani. Két későbbi hegedűszólóra írt művét is zárt kompozíciós formában, szonátaformában írja. Ezekben a művekben is érezhető a régi nagy mesterek – J. S. Bach, Mozart, Beethoven – hatása, valamint a hegedűművész attitűd. De ezek a művek már magukban hordozzák Hindemith saját, érettkori zeneszerzői technikájának világát. Szólóhegedűre ezeken a műveken kívül még két Prelúdiumot írt, egyiket g-mollban, másikat hangnemi meghatározás nélkül.²⁵

Második és harmadik hegedű szólószonátáját 1924-ben írta az op. 31-es ciklus no. 1. és no. 2 tagjaként.²⁶ E két művét közeli muzsikustársainak, az Amar Kvartett két hegedűsének, Licco Amarnak és Walter Casparnak ajánlotta.²⁷ A Licco Amar számára 1924. március 18. és április 7. között készült mű bemutatójára röviddel elkészülte után, május 21-én került sor a freiburgi Zenetudományi Szemináriumon. Első kiadásának megjelenése sem váratott sokat magára (1924. július 9.).²⁸ Bár Hindemith Walter Casparnak ajánlott harmadik szólószonátáját ugyanebben a kiadásban közölték, ennek a műnek az ősbemutatójára majd három évvel később, 1927 januárjában került sor Kölnben.²⁹

Mindkét szonáta neoklasszikus stílusban íródott, Hindemith a barokk és bécsi klasszikus zenéből eredeztethető alapvető szerzői eljárásokkal játszik bennük. És valóban játszik: mindkét szonáta alapja a felhőtlen technikai variálás, csapongó, de végig érzékelhető tonális keretben, bravúros komponálási megoldásokkal. Gyors tételeiben alapvetően a virtuozitás, táncjátékaiban a könnyed, olykor parodisztikus hangvétel, lassú tételeiben az emelkedettség, lírai fűtöttség dominál.

Az op. 31. no. 1. szonáta öt tételes, gyors-lassú-gyors-lassú-gyors tételrendben. A tételek elején lévő szerzői utasítás csak egy hozzávetőleges tempó megadására szorítkozik: 1. Sehr lebhaft Achtel – 2. Sehr langsame Viertel – 3. Sehr lebhaft Viertel – 4. Ruhig bewegte Achtel. 5. Prestissimo.³⁰ Csupán a negyedik tétel kap tényleges alcímet: *Intermezzo, Lied*.³¹ Felépítésében mind az öt tétel rokon: karaktertételek, amelyek alapmotívumuk variációiból épülnek fel. A szonáta egésze ütemmutató nélküli, azonban jól tagolható, egyértelműen körvonalazott súlyviszonyokkal és ritmikával bír.

Az első tétel formáját tekintve egyszerű kéttémás szonátaforma, amely a maga húsz ütemével, rövid kidolgozási szakaszával és egyszerű formai megoldásaival inkább szonatina-tételhez hasonlatos. Három részre tagolódik: a főtéma bemutatása és annak rövid variációs szakasza (expozíció), a melléktéma bemutatása és rövid kidolgozási szakasz, visszatérés és coda.

²⁵Catalogue of Works, i.h.

²⁶I.h.

²⁷I.h.

²⁸I.h.

²⁹I.h.

³⁰Paul Hindemith: Sonate für Violin allein. (Mainz: Schott, 1924).

³¹A tempóra vonatkozó szerzői utasítás itt sem marad el: Ruhig bewegte Achtel.

Hindemith: Szonáta szólóhegedűre op. 31

A	B	A ^v +Coda
1-4. ütem	5-13. ütem	14-20. ütem

1. táblázat: Hindemith, Szólószonáta no. 1, I. tétel formai felépítése

Főtémája négy részre tagolható, amelyek karakterükben két csoportra oszthatók nyitó és záró jellegük miatt. Első része hét hangból – hat főhangból és egy *cisz* átmenőhangból – álló nyitó rakéta-motívum, amelyben megjelenik a szekund, terc, majd kvart hangközlépés. Már ebben a kis motívumban is két tonalitás van jelen: az *a-h-cisz-a* és a *c-f* összetartozása.



1. kottapélda: Hindemith, Szólószonáta no. 1, I. tétel, 1. ütem

Második része ennek ellentétpárja (záró), amely lefelé hajló, legato, kettőskötéssel ellátott kvartlépésekből áll. Itt is két tonalitás-érzet váltja egymást: *b-f-a-e* és *fisz-cisz*.



2. kottapélda: Hindemith, Szólószonáta no. 1, I. tétel, 1. ütem

Harmadik tagja az első ritmikai rokonaként díszítéssel ellátott skálamenet lefelé:



3. kottapélda: Hindemith, Szólószonáta no. 1, I. tétel, 1. ütem

A negyedik pedig a második elem mintájára legato kvartlépések sora, de ezúttal felfelé, habár a motívum egészének iránya lefelé tart. Hangnem-érzetében itt a *h-d, f-b-d-g, h-e-g* hangcsoportok állnak együtt.



4. kottapélda: Hindemith, Szólószonáta no. 1, I. tétel, 1. ütem

Ebből a négy, tipikusan bécsi klasszikus motivikus elemből tevődik össze az első szakasz, amelyben még két megkülönböztethető motívumot épít az első három elem karakterisztikájából a 2. és 3. ütemek elején. Az ötödik motívumot az első ritmikájának kisimításával (triola) és az utolsó hang lefelé lépésével hozza létre:



5. kottapélda: Hindemith, Szólószonáta no. 1, I. tétel, 2. ütem

A hatodikat pedig a harmadik motívum elejéből és a második lefelé hajló, kettőskötéses eleméből illeszti össze:

Borsos Kata: Neoklasszikus szólószonáták hegedűre a 20. század első felében.



6. kottapélda: Hindemith, Szólószonáta no. 1, I. tétel, 3. ütem

A tétel egyértelműen 3/8-os táncüktetésre épül, mint ahogy a szerző a hangjegyek szárazásával ezt jelzi is. Az expozícióban (1-4. ütem) az ütemek összefüggő dallamívei négy sort – dallamvonalat – adnak ki, amelyek A-B-C-A^v betűkkel jelölhetők. Harmadik sorának zárlatában hemiolát alkalmaz; újabb neoklasszikus elem a zárlati formulában, amely a kis formai egységben a visszatérést jelzi.

Az expozíció zenei anyaga önfeledt szórakozás, már-már artisztikus mutatványosor a dallamtöredékek között. Az ötletes komponálás csupán játék az elemekkel; virtuóz, könnyed, kívülről álló attitűdöt mutat.

Melléktémája az eddigi önfeledt élénkségre új színt hoz. Egy képzeletbeli induló ütős, fúvós karaktere jelenik meg a hangsúlyok, trombitahangzásszerű terctrillák képében.



7. kottapélda: Hindemith, Szólószonáta no 1., I. tétel, 5. ütem



8. kottapélda: Hindemith, Szólószonáta no 1., I. tétel, 6. ütem

A jelenet azonban – a neoklasszikus stílus egyik meghatározó jegyeként – paródiába hajlóan kezdődik, az *esz-b* felütés – *d* előkével – többször ismétlődik, mintha nem sikerülne tovább mennie, majd a trombita-effektust követően is újra megjelenik. Ez az első eset, hogy a lényegében végig egyszólamú dallam kétarcúvá, dallam-kíséretté tagolhatóvá válik (6. ütem). Ennek mintájára épül majd a 7., 10-11. ütemben fellelhető kétszólamúság, valamint a codában (18-19. ütem) már ténylegesen két szólamra fejlődött anyag.



9. kottapélda: Hindemith, Szólószonáta no 1., I. tétel, 19. ütem

A visszatérés a 14. ütemben háromvonalas *gesz* hangról a téma tükörfordításával és szűkítésével (a negyedik motívum elhagyásával) jelenik meg, majd ennek ismétlése következik *esz* és *desz* kezdőhangokról, tovább szűkülnek a motívumok, míg végül a 17. ütemben a negyedik motívum átvezetés funkciójában lép fel. Itt újból a melléktéma anyaga következik, majd ebből a témából fejlesztve indul el a coda, amely az első motívum tükörfordításával zárul.

Hindemith: Szonáta szólóhegedűre op. 31

A nyitótétel egésze érzékelteti, hogy ez a mű szórakoztató, szűkebb érzelmi keretek között maradó, könnyedebb szabása a szólóhegedűre írott repertoár frappáns, karakteres fejezetébe illeszkedik. Neoklasszikus volta ellenére inkább rokon a 19. századi bravúrdarabok, szalonzenék, etűdök csillogó világával, noha még Bach idézet is fellelhető benne.

Második tétele J. S. Bach C-dúr szólószonátája (BWV 1005) Adagio tételének átértelmezése. Az első tétel virgonc, játékos karakterét az emelkedettség, a Bach szellemében való alkotás hatja át. A tétel, mint egység, mind dinamikájában, mind mozgásában kupolás ívű: az 1. ütem piano jelzésétől a 20. ütemben – a tétel közepén – álló presto jelzésig folyamatosan növekedik, emelkedik, élénkül, majd ugyanilyen ívben fogyatkozik, ereszkedik. Ebben a tételben is ütemmutató nélküli, hármas alaplüktetés van.



10. kottapélda: J. S. Bach, C-dúr szólószonáta, I. tétel kezdete

Alapvetően átveszi Bachtól az alapritmus állandóságát, azzal a különbséggel, hogy a barokk szerző nyújtott ritmust, míg Hindemith duplaponttal ellátott nyújtott ritmust használ a lekottázásban. Talán leszűrhetjük ebből Hindemith abbéli felfogását is – amit az azóta a klasszikus zenei életben megjelent historikus mozgalom is alátámasztott –, hogy Bach szólószonátájának Adagiójában a nyújtott ritmus enyhén túlpontozva játszandó.



11. kottapélda: Hindemith, Szólószonáta no 1., II. tétel kezdete

Hindemith tétele többszólamú, homofón szerkesztésű, amelyben a nyújtott ritmusú dallamhoz legtöbb esetben egy, néhol kettő vagy három kísérszólam társul. Olykor a kíséret a dallam formájához hasonulva változik, de legtöbbször csak akkordhangot adva, egy nyolcad erejéig hallatszik. A tétel harmóniafüzése tonális alapokon nyugszik, a hangerő fokozásával, a tétel előrehaladtával azonban ismétlődő alterált hangok (például 15-16. ütem) bukkannak fel.

A tétel kezdetén Bach előképnek választott művével ellentétben, már az első ütemtől jelen van az ellenszólam, mozgását tekintve azonban azonosul a barokk testvérdarabbal: a dallam alapvető hangköze a prím, amely csak a díszítő jellegű harminckettedek idejére lép ki önmagából. Mivel azonban a szekundlépés hatása rövidsége okán gyengébb, mint kiindulópontjáé, a tételben az állandóságot, a változatlanságot megjelenítő prím dominál.

Az ellenszólam alapvető hangközei tehát a prím és a kisszekund. Míg az 1. ütemben mozdulatlanságot, a 3., 7., 10-11. ütemben és az analóg helyeken lassú lefelé csúszást érzékelünk. A szólamok egymáshoz való viszonyában a terc és a kvart hangközök adják az állandóságot egészen az 5. ütemben megjelenő harmadik, basszus szólam érkezéséig, amelynek nyolcadai a disszonancia – *gisz-h terchez hisz*

Borsos Kata: Neoklasszikus szólószonáták hegedűre a 20. század első felében.

basszus, *fisz-a* terchez *aisz* basszus – színezetét adják. Ez a disszonancia- bevezetési modell később, amikor a dallam tercben mozog, újra előjön a 15-16. ütemben, más felrakásban. Itt először *gesz-b* terchez rendel a szerző *d* basszust, majd még feszítőbbé teszi az akkordokat azzal, hogy *f-esz* szeptimhez rendeli a hegedű *g-d* üreshúrjait. Fokozza az akkordok feszültségét az ismétlés, míg ebből a feloldhatatlannak látszó állapotból el nem indul a 17-21. ütemig tartó kadenciális vihar.

Az állandósult, mantraszerű nyújtott ritmusú homogén szakaszokat – Bach említett művének mintájára – barokk motívumokból építkező, kadenciális átvezető részek szakítják meg. A leghosszabb átvezetés a tétel közepén lévő *accelerando-presto-beruhigen* kifejezetten jelentős sebességbeli változással jelölt rész, amely romantikus fantáziaszerű előadói szabadságnak ad teret.



12. kottapélda: Hindemith, Szólószonáta no 1., II. tétel, Presto

A 23. ütemtől lévő visszatérésben Hindemithre jellemzően variálva, leszűkítve jelenik meg: a főtéma – *a-cisz* helyett *b-d* hangokkal – másfél ütem után máshová vezet, mint az expozícióban, majd újrakezdődik, ezúttal félhangnyi távolságra az eredeti hangmagasságtól (*asz-c*). Ezután hullámverésszerű effektus következik a 27-29. ütemekben: a ritmusváltozatok eleinte élénkítik, majd elfárasztják a pontozott értékeket, melyek végül egy szeptola tizenhatod formulába torkoltnak, ami koronás szünethez vezet *ritenuto*, *decrescendo* egészen elhaló befejezéssel. Ez az elhaló dallam-befejeződés többször visszatér a műben: a negyedik tétel végén hasonló akadozás, elcsukló dallam figyelhető meg, valamint a harmadik tétel végén is fellép az ismétlés, halkítás. A zeneszerzői technika azt az állapotot juttatja eszünkbe, mint amikor egy lemezjátszó tűje megakad.

A mű központi, harmadik tétele a klasszikus scherzót idézi. Hármasként, témájának tréfás karaktere – a felcsukló *a* üveghang, a *staccato-spiccato* rövid hangok alkalmazásával –, az ütem fősúlyainak variálása, a végletes, hirtelen dinamikai váltások, a groteszk, hangsúlyos akkordok, a 8. ütembeli komédiázás a harmadik negyedek hangsúlyozásával mind bohókás, szórakoztató attitűdöt adnak a tételnek.



13. kottapélda: Hindemith, Szólószonáta no 1., III. tétel, 1. ütem

Hindemith: Szonáta szólóhegedűre op. 31



14. kottapélda: Hindemith, Szólószonáta no 1., III. tétel, 8. ütem

Triós forma – ebben is a menüett, scherzo világát idézve –, amelyben a középrész kontrasztál a scherzo élénk, humoros világával. A pianissimo legato kisnyújtott ritmusok halk mormogást idéznek, amelyek hosszú ívben, folyondárrá fejlődnek – ekkor jelennek meg a simább triola ritmusok is.



15. kottapélda: Hindemith, Szólószonáta no 1., II. tétel, 26-27. ütem

A folyamat kupolás felépítésű: a mindössze három ütemes fortét újra erőteljes decrescendo apasztja, míg a középrész a 42. ütemig teljesen eltűnik a valószínűtlen magasságokban.



16. kottapélda: Hindemith, Szólószonáta no 1., II. tétel, 40-42. ütem

Da capo következik a visszatérés, a scherzo, amelynek első nyolc üteme példamutatóan szó szerint ismétlődik. Csak ezután kezdődnek a variációk, amelyek már a tétel végének stílusában akasztják meg újra és újra a zenei folyamatot. Az 59-65. ütemek a triót idézik lágy pianissimo triolákban, majd a téma két üteme után jön a meglepetés: a motívum nem tud tovább fejlődni, minduntalan a konok *c-h-a-g* nyolcadokba ütközik, míg csak ezek maradnak.



17. kottapélda: Hindemith, Szólószonáta no 1., III. tétel, 76. ütem

A negyedik tétele Intermezzo, Lied, amely a korai romantika érzékeny hangulatát idézi. Ahogy a tétel elején a szerző maga is jelzi, „egészen halkán és lágyan” játszandó a zenei anyag. Az Intermezzót a romantikus komponisták a rövid, lírai hangú kamarazenei tételek megjelölésére használták, ennek szellemében fogant ez a tétel is. Dal, amely strofikusan ismétlődik, grazioso témája ugyanazon a hangmagasságon összesen hatszor tér vissza, más magasságon kissé módosítva még négyszer találkozunk vele. A tétel éppen azt a szerepet tölti be, amely intermezzóként a 19. századi operában rendeltetése volt: jeleneteket köt össze, az idő múlását érzékelteti.

A finale ugyancsak az idő múlását érzékelteti, de egészen más karakterű. Az örökmozgó, viharos gyorsaságú dallam egy pillanatra sem tétovázik. Virtuóz

Borsos Kata: Neoklasszikus szólószonáták hegedűre a 20. század első felében.

kompozíció ez, perpetuum mobile jellegű; a kezdettől gépies, gyors mozgás végigvonul a darabon. Nem dallamossága, inkább mozgásbeli sokszínűsége, találékonysága adja a tétel érdekességét.

Formáját tekintve három részből épül fel a szerkezet, ám a részek itt szoros rokonságban állnak egymással. Az expozíció skálamenetek, szekvenciális tercmenetek és hármashangzat-felbontások elegyéből tevődik össze, míg a középrész különféle technikai megoldások tárháza: először egy kéthúros, hangismétléses hangközmenet – kis szekund, nagy szekund, kis terc, tritonus –, majd ennek szekvenciális változata után, maradva a kéthúros megoldásnál, szinkópa ritmus következik, itt kis szekundonként növelve a hangköztávolságot, *d* orgonaponttal megtámasztva. Újabb szekvenciális rész következik, amolyan nyelvtörő, ujjgabalyító módra: a hatnyolcados löktetésben ugyanis hol kettő, hol három, hol négy hangból álló motivikus ismétléssel ereszkedik a dallam. Ezt követik 1:3-as skálamenetek futkározásai le-fel, majd egy Rimszkij-Korszakov *Dongójára* emlékeztető E-húros állás. A trió rész zárásaként visszatér a kéthúros technika emléke pianissimo dinamikával, majd ismét elkezdődik a főtéma motívuma. A tétel vége felé egyre ellentmondásosabbnak tűnik a küzdelem, ugyanis a hangfogóval játszandó tétel itt már háromszoros fortissimo jelzést kap.

Az opusz 31-es sorozatban megjelent második hegedű *Szólószonáta* ajánlása Walter Casparnak, az Amar Kvartett második hegedűsének szól. Mint a mottó is elárulja, („...Es ist so schönes Wetter draußen...”) a mű derűs, napsugaras, könnyed tavaszi hangulatot áraszt. Szemben az első *Szólószonátával*, amely végig magán viseli a virtuóz csillogás elsődlegességének jegyeit, ez az alkotás dallamos, kiegyensúlyozott, lágyan ívelt kezdő tétellel indul; mintha karakterében a két személy közötti különbség is megmutatkozna, akiknek az ajánlások szólnak. Walter Caspar, aki ugyancsak kiváló képességű hegedűművész volt – ahogy a Hindemith Trióval (Walter Caspar hegedű, Paul Hindemith brácsa, Rudolf Hindemith cselló) 1927-ben rögzített felvételei is tanúsítják –, Licco Amar mellett mindig a szerényebb második hegedűs feladatát látta el.

Az op. 31. no. 2. *Szólószonáta* műfaját tekintve inkább a szonatina műfajába illene, ugyanis – az op. 31. no. 1. szonátával ellentétben – terjedelme kisebb, játéktechnikai szempontból problémátlanabb, hangvétele egyszerű. Kerüli a bonyodalmakat, nélkülözi a szövevényes, motivikus feldolgozást.

Nyitó tétele egytémás, egyszerű szerkezetű. Lejegyzése az op. 31. no. 1. *Szólószonátában* már megismert módon ütemmutató és előjegyzés nélkül történt.



18. kottapélda: Hindemith, *Szólószonáta* no 2., I. tétel kezdete

Hindemith: Szonáta szólóhegedűre op. 31

Mindezek ellenére tisztán érzékelhető tonális keretek és alapvetően 4/4-es ütemszerkesztést sejtető, szélesen ívelő dallamok jellemzik. Szerkezetileg két részre osztható, egy expozícióra (1-20. ütem) és egy visszatérésszerű második szakaszra (21-39. ütem). A tétel egésze azonban egytémájúsága miatt nem értelmezhető szonátaformának. Formailag a következőképpen tagolható:

Expozíció (1-20. ütem)	Visszatérés (21-39. ütem)
témabemutató – <i>D</i> tonalitás	eredeti téma ismétlése – <i>A</i> tonalitás (kezdő hangnem dominánsa)
téma másodszor – <i>G</i> tonalitás	téma másodszor – <i>D</i> tonalitás
témafej – <i>A</i> , majd <i>G</i> tonalitás	témafej, majd ennek variálása – <i>D</i> tonalitás
témafej, majd ennek variálása – <i>H</i> tonalitás	

2. táblázat: Hindemith, Szólószonáta no. 2., I. tétel formai felépítése

A visszatérés – a szonátaforma szerkesztési elveinek megfelelően – az expozíció képére reflektál, ugyanakkor a kimaradt kidolgozási rész (a mellék- és zárótémával együtt) egészen egyszerű formálást eredményez.

A témában érvényesül Hindemith tonális zeneszerzői gondolkodása: a négyütemes téma bitonális; első üteme *D*-dúrban, a második *C*-dúrban, a harmadik-negyedik üteme ismét *D*-dúrban áll. Első elhangzását rövid, kétütemes átvezetés követi, mely ellentétes karakterű: Gesz-dúrban, a beékkelt 3/8-os ütemmutató miatt táncos jellegű szakasz előzi meg a 7. ütemtől induló újabb témát. A tételkezdő kétvonalas *a* hang után itt egy hanggal feljebb, *h* hangról indul az alapidallam, tehát egyfajta emelkedés érezhető. A dallam *G*-dúrban indul, majd *Esz*-dúr után *B*-dúrba modulál. Újra megjelenik a 3/8-os, ellentétes karakterű beékkelt ütemrész átvezető gyanánt, majd következik a 13. ütemtől az expozíció záró szakasza. Itt a kezdő két téma viszonyához hasonlóan először kétvonalas *e* hangról, majd egy hanggal feljebb, *fisz*-ről indul a témafej, amely variált ismétlésekben is elhangzik:

15. ütem	16. ütem	17. ütem	18. ütem	19. ütem
első fele témafej (H-dúr)	szó szerinti ismétlése az előző ütemnek	téma első hangja (<i>fisz</i> , H-dúr tonalitás érzete)	téma első hangja (<i>fisz</i> , H-dúr tonalitás érzete)	téma első hangja (<i>fisz</i> , H-dúr tonalitás érzete)
második fele 3/8-os visszavezetés G-dúr		C-dúr visszavezetés	D-dúr visszavezetés	kromatikus visszavezetés

3. táblázat Hindemith, Szólószonáta no. 2., I. tétel 15-19. ütem

A 21. ütemben induló visszatérésben a komponista nem használ új elemeket, egészen a 28. ütem végéig szó szerint megismétli a kezdő nyolc ütemet a dominánsan. Ezután is csak kisebb variánsokkal él, egyedül a befejezés hoz némi újdonságot: az egész tétel légies könnyedsége itt mutatkozik meg leginkább. A motivikus anyag

Borsos Kata: Neoklasszikus szólószonáták hegedűre a 20. század első felében.

egyszerűen „elszáll” – komponálási technikájában egészhangú skála nagy terc terjedelmű motívumának ismétlését használva, éteri magasságokban, a hangerő csökkenését is kihasználva –, a megérkező, szinte hallhatatlan, négyszeres pianissimo jelzésű, négyvonalas *e* trillázó hang után pizzicato akkordokkal fejeződik be a tétel G-dúrban.

A második tétel formáját tekintve dalszerű, da capo ária – expozíció, trió, visszatérés. Az expozíció 22 üteme szabályosan tagolódik: egy nyolc ütemes periódusból, egy átvezető, négy ütemes félperiódusból és egy bővítéssel ellátott tíz ütemes periódusból áll. Dalszerűségét az egyszerű dallamszerkesztés, a motívumismétlés is elősegíti.



19. kottapélda: Hindemith, Szólószonáta no 2., II. tétel kezdete

A trióban megjelenik egy második, az előzővel ellentétes karakterű, szenvedélyesebb, négy ütemes téma, amely azonban hirtelen feloldódik a következő átvezető szakasz (3+3+5 ütem) légies könnyedségében.



20. kottapélda: Hindemith, Szólószonáta no 2., II. tétel, 23-26. ütem

A 38. ütemben kezdődő visszatérés eleinte szó szerinti ismétlődést hoz, majd a 48. ütemben – az átvezető félperiódusban – más irányt vesz. Az 51. ütem *a tempo* jelzésénél jelenik meg utoljára a téma a tételkezdő *piano* karakterében, majd teraszos dinamikával emelkedve érkezik meg a tétel drámai csúcspontjához, az 57. ütemhez. Innét fokozatosan ereszkedik le, míg teljesen elhal.

Harmadik tétele intermezzószerű, játékos, groteszk hangvételű. Ezt segíti a tétel egészére előírt pizzicato játékmód, a metrikailag súlytalan helyeken fellépő váratlan hangsúlyok, a kromatikus menetek, szűk akkordok, pizzicato előkék.



21. kottapélda: Hindemith, Szólószonáta no 2., III. tétel kezdete

Ez a tétel is egytémás, mint korábban az első tétel is. Kétszólamú, dallam és kíséret felépítésű, a dallam legtöbbször harmóniai keretet is kap egy újabb szólammal. A tétel a folytonos variációra épül: Hindemith szerkesztésében kulcsfontosságú elem a motívummal való játék, továbbépítés, lebontás; olykor hozzátold, olykor leválaszt egy-egy hangot, transzponálja az adott dallamtöredéket, mindenkor vezérelv számára a variáció.

A negyedik, záró tétel ennek a variációs elvnek a klasszikus kibontakoztatása: mint az alcím is egyértelműsíti: öt variáció következik Mozart „Komm, lieber Mai” kezdetű dalára, amellyel visszatérünk a mű mottója sugallta derűs hangulathoz. Mozart 1791. január 14-én Bécsben komponált, *Sehnsucht nach dem Frühling* című,

Hindemith: Szonáta szólóhegedűre op. 31

K. 596 jelzésű háromrészes sorozatából származik az ismert dal, amelyet Ignaz Alberti bécsi kiadó ugyanabban az évben meg is jelentetett nyomtatásban.³² Az eredetileg kísérettel ellátott, énekhangra írt kompozíció alaphangnemét (F-dúr) Hindemith megőrzi. A kíséret nélküli téma eredeti formájában hangzik el a tétel kezdetén, dinamikailag azonban gazdagítja Hindemith a művet: kezdésként mezzofortét, majd a dal második sorában pianót ír elő. A téma második felében a crescendo-decrescendo dinamikai nyitások-zárások is megjelennek, romantikus színezetet adva az egyszerű dalnak. Hindemith ezen felül hangszerteknikai előadói jelzésekkel is ellátja a dallamot, úgymint staccato ponttal ellátott legato ívek, amelyek elsősorban a vonásirányt és a frazeálást hivatottak meghatározni.



22. kottapélda: Hindemith, Szólószonáta no. 2., IV. tétel kezdete

Az eredeti dal öt versszakához híven, amelynek szövegét Christian Adolph Overbeck (1755-1821) írta, Hindemith öt variációt komponált. A variációk gyors-gyors-lassú-gyors-gyors sorrendben állnak.

1. variáció	2. variáció	3. variáció	4. variáció	5. variáció
Leicht bewegt (Ein wenig ruhiger)	Leicht bewegt (Ein wenig ruhiger)	Viel langsamer. Ruhig	Sehr lebhaft	Sehr lebhaft (Die Achtel wie am Anfang des Satzes)

4. táblázat: Hindemith, Szólószonáta no. 2, IV. tétel variációinak előadói jelzései

Első variációjában a téma hangjaival (*f-a-c-f*) kezd, majd az *asz* hang közbeiktatásával *f*-mollba érkezünk. A variáció egészében jelenlévő moll színezet szomorkás hangulatot áraszt, amely az eredeti versszakban megjelenő téli emlékezést idézi. A variáció 3. és 7. ütemében azonban játékos ritmus jelenik meg, felidézve a téli játékok tárházát („baut Häuserchen von Karten, spielt Blindekuh und Pfand / auch giebt's wohl Schlittenfahrten auf's liebe freie Land”).



23. kottapélda: Hindemith, Szólószonáta no. 2, IV. tétel, 18-19. ütem

A második variáció végig triolamozgású, moll színezetű, virtuóz jellegű. Karakterében felsejlik Schubert *Rémkirályának* (D. 328, 1815) vad irama, és a széles dinamikai skála is a romantika korszakának stílusát idézi.³³ A variáció során az egészen halk jelzéstől a legerősebb dinamikai jelzésig terjedő skálán túl váratlan

³²Ludwig von Köchel: Chronologisch-tematisches Verzeichnis der Werke W. A. Mozart. (Leipzig: VEB Breitkopf und Härtel Musikverlag, 1980). 975.

³³Érdekes áthallás, hogy az említett művet átdolgozta szólóhegedűre Heinrich Wilhelm Ernst op. 26. jelzéssel Grand Caprice néven 1854-ben.

Borsos Kata: Neoklasszikus szólószonáták hegedűre a 20. század első felében.

hangsúlyok, izgatott nyolcad előkék, aszimmetrikus legato ívek is tovább fokozzák a drámaiságot.

A harmadik variáció az előző ellentétéként az időtlenség érzetét kelti a *d* orgonapont felett elnyúló dallam hangjaival. Erősíti ezt az atmoszférát az előadói utasítás is (Die ganze Variation auf der D und A Saite), amelynek értelmében a húrváltás sem töri meg a dallam végtelen nyugalma. A variáció dinamikájában is a visszafogottság érvényesül, egészen a 11. ütemében jelzett csúcspontig. Ebben a variációban a 6/8-os táncos lüktetés egyenletességét a zárlatok 5/8-os, 4/8-os, majd 3/8-os ütemei törik meg.



24. kottapéllda: Hindemith, Szólószonáta no. 2, IV. tétel, 3. variáció kezdete

A negyedik variáció élénk, bohókás, scherzo jellegű, mintegy feloldásaként az előzők drámaiságának. Fanyar hangközök, groteszk pizzicatók, üveghangok, éles dinamikai váltások, váratlan hangsúlyok jellemzik, amelyek a variáció humorosságát erősítik.



25. kottapéllda: Hindemith, Szólószonáta no. 2, IV. tétel, 4. variáció kezdete

A záró variáció a finálé szerepét betöltve a kezdeti tempót, a derűs lelkesedést hozza vissza élénk, dūr színezetével, daktilusaival. A mű zárlatában visszatér a *Komm, lieber Mai* eredeti zárómotívuma, amely keretes szerkezetet ad a műnek.

Prokofjev: Szonáta szólóhegedűre op. 115

Szergej Szergejevics Prokofjev a 20. századi szovjet-orosz zene kiemelkedő szerzője. Az 1891-ben Szoncovka városában született komponista már gyermekkorában kiemelkedő zenei adottságokkal hívta fel magára a figyelmet. Édesanyja kezdte el zenei tanítását.¹ Öt éves korában már komponált, tizenkét évesen már tucatnyi zongoradarabot, három operát és egy szimfóniát írt.² Első mestere Reinhold Moricevics Glière volt, majd tizenhárom éves korától az Orosz Birodalom fővárosában, a szentpétervári konzervatóriumban folytatta tanulmányait Nyikolaj Andrejevics Rimszkij-Korszakov, Alekszandr Nyikolajevics Cserepnin és Anatolij Konstantyinovics Ljadov növendékeként.³ 1914-ben kapta meg oklevelét zongora, zeneszerzés és karmester szakokon, valamint elnyerte a Rubinstein-díjat.⁴

Ekkor került sor élete első külföldi útjára: rövid ideig Londonban tartózkodott, itt ismerkedett meg Szergej Pavlovics Gyagilevvel, aki a legendás Orosz Balett alapítója volt.⁵ Az I. Világháború alatt a katonaság alól felmentve csak a zeneszerzésnek él; ekkoriban írja első egyéni hangú műveit – D-dúr hegedűverseny, op. 19 (1916-17), *Továtűnő látomások*, op. 22 (1915-17), 1. „Klasszikus” szimfónia (D-dúr), op. 25 (1916–17) –, amelyek azonban a konzervatív kritika támadását váltották ki.⁶ Hasonlíthatatlan zeneszerzői egyénisége már ekkor teljes pompájában kibontakozott: stílusát, amelyet a neoklasszicista eszközök használata jellemez – fanyar, groteszk, olykor parodisztikus hangvétel, kifejező dallamosság, Alberti-féle mozgáson alapuló rugalmasság, a hagyományos zenei közhelyeket meghökkenítő újdonságokkal tarkító változatosság – egész életművében következetesen megtartja.

Az Októberi Forradalom után először Japánba, majd az Egyesült Államokba ment, ahol 1921-ben megírta egyik legfontosabb művét, *A három narancs szerelmese* (*A herceg szerelmei*) op. 33. című operáját. 1922-től tíz évre Párizsban telepedett le, ahol baletteket írt az Orosz Balett számára.⁷ 1927-ben és 1929-ben látogatóként járt hazájában, majd a 30-as évek elején végleg visszaköltözött a Szovjetunióba.⁸

Művei ezután még inkább a nagyközönségnek szólnak a jó értelemben vett népszerűség jegyében – g-moll hegedűverseny, no. 2. op. 63. (1935), *Rómeó és Júlia* op. 64. (1935-36.) balett, *Péter és a farkas* op. 67 (1936.) mesejáték, *Alexander Nyevszkij* op. 78. oratórium (1939.), *Eljegyzés a kolostorban* op. 86. (1940-41.) opera, *Hamupipőke* op. 87. (1940-44.) balett, *Háború és béke* op. 91. (1941-43. átdolg. 1946-52.) opera. A 40-es években írott műveiben a II. Világháború megpróbáltatásai is visszhangoznak – *Az 1941. év* op. 90. (1941.) szvit, a három „háborús zongoraszonáta” 1939 és 1944 között (no. 6. A-dúr, no. 7. B-dúr „Sztálingrád”, no. 8. B-dúr), B-dúr szimfónia no. 5. op. 100. (1944.).

A *Szonáta szólóhegedűre* 1947-ben keletkezett, a szerző életművében a 115. opusz-számot viseli. A mű a Szovjetunió művészeti tanácsának megrendelésére

¹Kroó György: „Prokofjev, Szergej Szergejevics.” In: Szabolcsi Bence-Tóth Aladár (szerk.): *Zenei lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1965). 154.

²I.h.

³I.h.

⁴I.h.

⁵Edward Lockspeiser: „Serge Diaghilev.” Encyclopaedia Britannica <https://www.britannica.com/biography/Serge-Pavlovich-Diaghilev> (utolsó megtekintés dátuma: 2020. 04. 08.)

⁶Kroó, i.h.

⁷I.h.

⁸I.h.

Borsos Kata: Neoklasszikus szólószonáták hegedűre a 20. század első felében.

készült, pedagógiai célra, tehetséges növendékek számára, emiatt nem kiemelkedően virtuóz alkotás; az akkori hegedűoktatási elveknek megfelelően több növendék egyidejűleg is játszhatta.⁹ A hegedűdarab megírásához a Szovjetunióban akkortájt elterjedt oktatási gyakorlat is ihletet adott: itt ugyanis a növendékek – a későbbi Suzuki-módszerhez hasonlóan – nagy csoportban, egyszerre adták elő Bach és Händel szonátáit.¹⁰ Ezért nem meglepő, hogy a mű szólóban és csoportosan is előadható.¹¹

Nyomtatásban 1952-ben jelent meg először a moszkvai székhelyű szovjet nemzeti kiadónál, a Muzgiznál. Ösbemutatójára csak 1959. július 10-én – Prokofjev halála után hat évvel – került sor a Moszkvai Konzervatóriumban Ruggiero Ricci előadásában.¹² Érdekes, hogy például David Ojsztrah hegedűművész, Prokofjev barátja és műveinek szakavatott előadója, aki a szerző összes hegedűre írt művét eljátszotta, nem tűzte műsorára egyetlen egyszer sem a Szólószonátát,¹³ talán éppen annak tanulmány jellege miatt. A mű későbbi felvételei között mindössze egy készült több hegedűs együttjátékával 1991-ben, a London Musici tagjainak közreműködésével a Conifer Records gondozásában.¹⁴

A három tételes mű – tételjelzései *Moderato*, *Andante dolce*: *Tema con variazioni*, *Con brio*: *Allegro precipitato* – neoklasszikus stílusban íródott, diatonikus hangzás, tiszta formák, élesen eltérő karakterek jellemzik. Első ránézésre magán viseli a neoklasszikus stílusjegyeket: kezdő tétele két kereszt előjegyzéssel (D-dúr tonalitás), 4/4-es ütemmutatóval, szonátaformában szerkesztett. Középső tétele klasszikus variációs tétel, befejező tétele pedig triós formájú scherzo. Itt feltűnik azonban egy formai újítás: a scherzo közepén és végén beékelődik az *allegro precipitato* szakasz, amely a finálé jelenlétének, illetve a rondóformának az érzetét kelti.

„Prokofjev a 20. század egyik legderűsebb művészegyénisége. A szépség, mint az élet harmóniája, az öröm, mint aktív cselekvés – ezek megtestesítése Prokofjev művészetének állandó aspektusa és esztétikai ideálja.”¹⁵ Valentyina Holopova orosz zenetudós meglátásai ezek a prokofjevi stílusról, akinek szavai különösen érvényesek a hegedű szólószonáta világára. Ez a derűs, szabályos, szellemes világ Prokofjev átlátható szerkesztésén, tonális dallamformálásán és legfőképpen eleven ritmusvilágán alapszik.

A mű első, *Moderato* tétele, mint már említettük, szabályos szonátaformában szerkesztett: expozícióval, kidolgozási résszel, visszatéréssel és codával.

Expozíció	Kidolgozás	Visszatérés	Coda
1-36. ütem	37-65. ütem	66-96. ütem	97-114. ütem
D-dúr	előjegyzésváltás	–	D-dúr

⁹Joanna Steinhauser: *A historical analysis and performer's guide to Sergei Prokofiev's Sonata for Solo or Unison Violins, Op. 115*. PhD disszertáció, Louisiana State University, 2009. (Kézirat). 28.

¹⁰I.h.

¹¹I.h.

¹²Steinhauser, i.m., 21.

¹³I.h.

¹⁴I.h.

¹⁵Valentyina Holopova: „A 20. századi zene ritmusproblémái. III. A szabályos – hangsúlyos ritmika kifejezőképessége és formaalkotó szerepe Prokofjev műveiben.” (Budapest: Zeneműkiadó, 1975). 144.

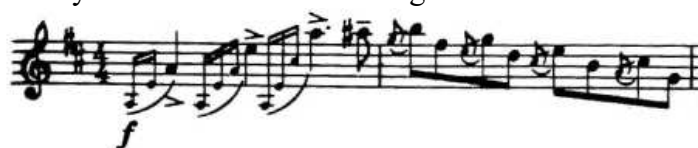
Prokofjev: Szonáta szólóhegedűre op. 115

	hangnemi kitérések (♯)		
4+5+4+4+4+4+5+4 +4	2+3+2+4+3+2+2+4+2+2+2 +1	4+5+4+5+2+4+4 +4	4+5+4+4+ 1

1. táblázat: az I. tétel szerkezeti felépítése

A szerkezeti felépítésben jelölt ütemegységek alapján erősen érezhető Prokofjev kvadratikus, azaz négyütemes, félperiódusos gondolkozása. A kidolgozási rész kivételével – amely szerkezetileg éppen ezen periódusok megbontására épül – végig négyütemes egységek struktúrája áll össze, amelyek olykor 4+1 vagy 2+1+2 beosztással alakulnak öt ütemes egységekké, egy bővítmény-ütemmel kiegészülve.

Az expozíció hagyományos módon három ellentétes karakterű témából – főtéma, melléktéma, zárótéma – áll. Mintaszerű komponálásuk mintha csak a szonátaforma alkotásának klasszikus szabályát követné: „A főtéma többnyire megtartja a barokk melodika allegro-lendületét és gyakran fanfár- és passzázsszerű alakítást nyer, de élesen szemben áll vele a második téma (melléktéma) kantábilis, érzelmes jellege.”¹⁶ Az első téma egy rövid, két ütemes bevezető után kezdődik. A tétel kezdése forte, fanfárszerű, súlyos tört akkordokkal indul, amelyek az A-dúr meghatározó hangjain (a-e-a) nyílnak ki jelentőségteljesen, de az ütem *a*isz felütése már a második ütem ellentétes karakterét elővételezi, mintha ennek az ünnepélyességnek rögtön visszája következne: előkés, játékos kvarttlépések lefelé mozogva h-g-e-cisz hangokkal, amelyek domináns funkciót betöltve vezetnek a tétel eredeti, D-dúr hangnemébe. Tipikus prokofjevi fricska ez, mindjárt a tétel elején: a komoly mondanivalóra váró hallgató csalódik.



1. kottapélda: Prokofjev, Szólószonáta, I. tétel, 1-2. ütem

A 3. ütemben kezdetét veszi a főtéma, amely nyújtott ritmusával, szekvenciális ismétléseivel, szabályos ütemhangsúlyaival a gálans kellem megtestesítője. Itt is megfigyelhető a ritmus fontossága, de a legato ívek és a hangsúlyjelek mellőzése ellágyítja a karaktert.



2. kottapélda: Prokofjev, Szólószonáta, I. tétel, 3-4. ütem

Az itt megjelenő kisnyújtott ritmus és a témavégi felütés sokszor visszatér még a tétel során különböző formákban, gyakorisága okán formaalkotó szereplővé válik, mint ahogy a később megjelenő Alberti-féle mozgás is. A prokofjevi ritmika aktivitásának szempontjából jellemző a belső metrum kiemelkedő szerepe; ez éppoly világosan megrajzolt, mint az ütem egészének metruma: valóságosan hallhatóak az erős ütemrészek hangsúlyos lüktető „mikroegységek”.¹⁷

Az 5. ütem szó szerint megismétli a tétel kezdetét, de kihagyva a párját (a 2. ütem karaktere): rögtön a téma következik, amely ismét átvezeti a hangulatot a derű

¹⁶Gombosi Ottó: „Szonáta.” In: Szabolcsi Bence-Tóth Aladár (szerk.): *Zenei lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965). III. kötet 460-466. 462.

¹⁷Holopova, i.m. 148.

Borsos Kata: Neoklasszikus szólószonáták hegedűre a 20. század első felében.

mezejére. A D-dúr tonalitás váratlan fordulattal a tercron B-dúr hangnemre vált, a 8. ütem *al talone* – a vonóval kápánál játszandó – jelzése pedig újabb fanyarságot ad: a groteszk, harcias, már-már barbár hangszín újabb eszköz Prokofjev tárházában. Tovább élénkíti a tónust a *cisz* hangnemen kívüli hang, valamint a 9. ütemben a szinkópás ritmusváltozat.



3. kottapéllda: Prokofjev, Szólószonáta, I. tétel, 9. ütem

Érdekes megfigyelni, hogy már az első tíz ütemben, a főtéma bemutatásának végéig mennyi szín, hangulat, karakter jelenik meg. A kezdő fanfár ünnepélyessége, az ezzel ellentétes játékoság, a grazioso főtéma, az *al talone* barbár jellege – vagy inkább komolykodása –, a hangnemi tonalitás adta karakterek: az A-dúr nyitottsága, a D-dúr fényessége, a B-dúr groteszk karaktere. Az egyes elemek önmagukban is ábrázoló, jelentést hordozó kockái teszik Prokofjev zenéjét villódzóan kifejezővé.

Újabb játék, újabb technikai mutatvány következik, amely sokszor visszatér még a tétel során: az Alberti-féle hangzatfigurációk, tört akkordok közé épített hangsúlyos dallamvonal.



4. kottapéllda: Prokofjev, Szólószonáta, I. tétel, 10. ütem

Ez a rész egyértelműen Bach *E-dúr partitájának* (BWV 1006) Preludiumára emlékezteti a hallgatót.



5. kottapéllda: J. S. Bach, E-dúr partita, Preludium 3-4. ütem

Ebben a szakaszban már visszatér az ordinario játékmód, és tonalitását tekintve átmenetet képez a melléktémáig. D-dúrból indulva a kvintkörön halad lefelé előbb *G*, majd *C* és *F* tonalitásban, innen pedig negyedenkénti akkordváltásokkal jut el a melléktémához vezető skáláig (17. ütem).

Bájos melléktémája *piano*, *dolce* jelzéssel ellátva domináns hangnemben, A-dúrban kontrasztál az eddig elhangzottakkal.



6. kottapéllda: Prokofjev, Szólószonáta, I. tétel, 18-21. ütem

Prokofjev: Szonáta szólóhegedűre op. 115

A 22. és 24. ütem ritmikájában ugyan felsejlik a főtéma, de a melléktéma dallamának végén lévő kromatikus glissando, legato ív olvadékony romantikájával képlékennyé teszi a ritmust.



7. kottapéllda: Prokofjev, Szólószonáta, I. tétel, 25. ütem

Két ütem múlva az idilli hangulatba azonban éles könnyörtelenséggel hasít bele a zárótéma akkordikus keménysége. A prokofjevi fordulatok újabb példájaként a melléktéma naivsága azonban visszatér, mintha mi sem történt volna, de a 31. ütemtől véglegesen elindul a zárószakasz.

Zárótémájában négy ütemen keresztül ismétlődik a negyedenkénti akkordváltás, amely lüktető mikroegységével osztinató ritmust és hangnemi alapot ad D-dúrban az V. és a II. fok folyamatos váltakozásával.



8. kottapéllda: Prokofjev, Szólószonáta, I. tétel, 31-32. ütem

A harmónia ismétlődő váltakozása ironikus hangulatot áraszt, amelyhez egyszerű, gyerekdalhoz hasonlatos dallam párosul. A zárószakasz végén kitörő, lelkes D-dúr, fortissimo skálafelfutás jelzi az expozíció végét, ahol a már ismert ritmika (kisnyújtott és négy tizenhatod) jelenik meg. Az expozíció élesen elválk a rákövetkező kidolgozási szakasztól, Prokofjev még kettősvonal alkalmazásával is jelzi a szakaszhatárt, mintha formai egyértelműségével is pedagógiai mintát kívánna adni.

A kidolgozásban az expozícióban már megjelent elemeket használja fel, de itt mintha direkt összekeverné a figurákat: eltűnnek a négyes ütemegységek, helyette kisebb – kettes, hármas – ütemegységek váltakoznak a következőképpen:

37-38.	Alberti-féle anyag
39-41.	a melléktéma második részének szekvenciális bővítése
42-43.	al talone rész
44-48.	a 2. ütem variációja, hangnem- és előjegyzésváltás (F#)
48-50.	Alberti-féle anyag
51-54.	a melléktéma előtti skálamenet (17. ütem) kromatikus változata
55-58.	a melléktéma variációja akkordikus felbontásokkal
59-60.	al talone rész
61-65.	zárótéma variáns

2. táblázat: Prokofjev, Szólószonáta, I. tétel, kidolgozási rész

A visszatérés a 66. ütemben indul újra D-dúrban, amely a 77. ütemig a kezdő szakasz szó szerinti ismétlését jelenti. Az Alberti-variációs szakasz új hangnemi átmeneteket hoz, míg elérkezünk a 86. ütemtől kezdődő melléktémáig, amely ezúttal tonikai hangnemben, D-dúrban jön. Ezt követi a zárótéma (93-96. ütem), majd a 97. ütemtől indul a coda.

Borsos Kata: Neoklasszikus szólószonáták hegedűre a 20. század első felében.

Újabb egyértelműsített szakaszhatár: a coda anyaga fortissimo, espressivo jelzéssel, hangsúlyokkal ellátott dallama és ostinato basszusa (*d-cisz-d*) alkot két különálló szólamot. A basszus a már ismert pergő ritmikát ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$) alkalmazza, a dallam kromatikus anyagában (*esz-d-cisz*) később megjelenik a 2. ütem előkés eleme is (például a 98. ütem *a-c* hangpárja). A coda szakasza is négyütemes egységekből építkezik, periódusonként egy ütem bővítéssel (4+4+1+4+4+1), szimmetrikus felépítésben. A 110. ütemtől az első ütem motivikájából épít stretta jellegű fokozást. A befejezés az egész tételre jellemző sugárzó, optimista, derűs, a D-dúr tonalitásra oly jellemző ünnepélyes karaktert hozza.

Az egész mű magán viseli a pedagógiai jelleget: nem támaszt kimagasló, virtuóz technikai követelményeket előadójával szemben, ugyanakkor szerkesztésmódjában is az egyszerűséget, könnyen követhetőséget tükrözi.

Második tétele is ebben a szellemben épül fel: téma variációkkal, amely a bécsi klasszika – főként Beethoven – kedvelt tételszerkesztése volt. A változatok típusai, sorrendje is a klasszikus variációs tételt jelenítik meg: a közös kezdőtémán alapuló egyes változatok önálló karakterképekké szélesedve ellentétes érzelmek világát idézik meg.¹⁸ Prokofjev nem bolygatja meg a B-dúr harmóniai alapot sem, kivéve a középső, harmadik variációban a szokványos dúrból mollba (*maggiore-minore*) változtatást.

A téma *andante dolce*, *piano* karakterjelzésű, 4/4-es ütemjelzéssel ellátott, egyszerű dallam. Egy periódusból (nyolc taktus) áll, melynek két korrespondáló mondata önálló, zárt szerkezeti, harmóniai és motivikai egységet alkot. Puritán báját harmóniai átmenetektől mentes, B-dúr tonális váza éppúgy hangsúlyozza, mint félütemes legato íveinek ismétlődő tagolása. Dinamikai skálája szintén az átláthatóságot erősíti: négy ütem *piano* után *forte* *espressivo* következik, végül halkítással érkezünk vissza az eredeti hangerőhöz.



9. kottapélda: Prokofjev, Szólószonáta, II. tétel 1-8. ütem

Az öt variáció a következőképpen épül fel:

1. variáció	2. variáció	3. variáció	4. variáció	5. variáció
figuratív	ritmikai	harmóniai	figuratív	harmóniai
4/4	12/8 és 6/8	4/4	4/4	4/4
B-dúr	B-dúr	b-moll	B-dúr	B-dúr
<i>andante dolce</i>	<i>scherzando</i>	<i>andante cantabile</i>	-	-

3. táblázat: Formai elemzés, Prokofjev, Szólószonáta, II. tétel

Első variációja körülírja a melódiát, ornamensekkel bővíti a hangsúlyokkal jelölt témahangokat, amelyek megegyeznek a kezdőtéma hangjaival (csupán

¹⁸Hammerschlag János: „Variáció”. In: Szabolcsi Bence-Tóth Aladár (szerk.): *Zenei lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1965). III. kötet, 576-577. 577.

Prokofjev: Szonáta szólóhegedűre op. 115

regiszterváltás miatt változik a 2. ütem utolsó *f* hangja, amely eredetileg kvinttel lép le a megelőző *c* hangról, a hegedű sajátosságai miatt azonban a kis *f* helyett egyvonalas oktávja szerepel.) Dinamikájában is követi a mintát, annyi különbséggel, hogy kissé erősebb hangerővel kezd.



10. kottapéllda: Prokofjev, Szólószonáta, II. tétel 9-10. ütem

Második variánsa ritmikai karaktersváltást hoz. Scherzando, táncos ütemjelzése (12/8, 6/8) a periódust is megváltoztatja: 6+5 üteme (2+1)+(2+1)+2+3 részekből áll, amelyek változó ütemmutatóval is tovább bonyolítják, illetve még humorosabbá teszik a szakaszt.



11. kottapéllda: Prokofjev, Szólószonáta, II. tétel 17-19. ütem

Témahangjait itt is hangsúlyokkal jelöli, azonban itt már jócskán van eltérés az eredetihez képest: 3. ütemében kihagyja az *f* záróhangot (a téma 2. ütemének utolsó hangja), 4. ütemében *es* helyett *g* hangon van a hangsúly, 6. ütemében egy plusz *b* hang is szerepel. 8. ütemétől az eddigi virtuóz, tréfás, könnyen pergő – staccato pontokkal ellátott hangok adta – karaktert ringatózó, pontozott negyed értékű kötések váltják fel, amelyek szeszélyes basszushangokkal egészülnek ki a hármas lüktetés második nyolcadán.

Harmadik variációja a hagyományos dúrból mollba fordulás példája, amely az eredeti dallamhoz képest egy oktávval lejjebb jelenik meg. Eltekintve a 4. ütem sóhajszerű, éneklő kis szext lépésétől (*a-f*) a kezdőtéma a 6. ütemig szó szerint ismétlődik, majd a diminuendo kezdetével más befejezést kap: ahogyan a dinamikai csökkenés, valamint a kettőskötések portato különálló hangokká alakulása, úgy a kromatikus-diatonikus skálakeverék is bizonytalanságot sugall.

Negyedik variációja az első párjaként figuratív, de tizenhatod-triolás alapegységével villódzó, szeszélyes, virtuóz capriccio jelleget ölt. Az eredeti zenei gondolat a kettős szárral ellátott hangok által válik egyértelművé, amelyek itt is hűen követik a kezdőtéma hangközrelációit.



12. kottapéllda: Prokofjev, Szólószonáta, II. tétel, IV. variáció kezdete

Ritmikailag csak a 7. ütem kínál újdonságot; a nyolcadmozgás helyett triolás, duplán pontozott ritmust eredményez az arpeggio-játék, amelyet lélegzetvételnél megállás követ a hármashangzat-felbontással elért háromvonalas *g* után. A variáció tündöklő, játszi könnyedsége csak illúzió: technikailag ez jelenti az egyetlen igazi kihívást a tétel során.

Befejező, ötödik variációja megőrzi a téma dallamát, bár egyes hangjaiban ugyan van változás, például a kimaradó *c* hang, a felcserélt *d-b* hangköz, *c* helyett *a*

Borsos Kata: Neoklasszikus szólószonáták hegedűre a 20. század első felében.

hang. Karaktere, ritmikája is változatlan, de ellenszólammal egészül ki. Az alapvetően B-dúr tonális keretet csak időnként színezik rendszeren kívüli hangok – *cisz*, *fisz*, *asz* –, megőrzi egyszerű kereteit, amely az egész tételre oly jellemző volt. A tétel végén álló bővítmény-ütem két könnyed pizzicatója is ezt a sallangoktól mentes egyszerűséget támasztja alá.

A szonáta harmadik tétele 3/4-ben, *con brio* jelzéssel ellátott élénk tánc-tétel, a lengyel népi-nemzeti mazurka elemeivel tarkítva.



13. kottapélda: Prokofjev, Szólószonáta, III. tétel kezdete

Jellegében és lüktetésében hasonlít a szerző II., g-moll hegedűversenyének op. 63. (1935.) finálé témájára.



14. kottapélda: Prokofjev, g-moll hegedűverseny no.2, III. tétel témája

A *Szólószonáta* alaphangneméhez visszatérő, D-dúrban írt tétel formáját tekintve többféleképpen értelmezhető. Az alapvető 3/4-es lüktetésben két formai rész váltakozik, egy főrész (A) és egy trió (B), amelyek először egy szabályos da capó trióformát (ABA) adnak ki, majd egy 2/2-es szakasz után (C) újra kezdődik a triós forma, ami azonban befejezetlenül marad (AB), végezetül újra a C rész következik. Összefoglalva ABA + C + AB + C jelzéssel négy szakaszra osztjuk a tételt. Ez esetben két különböző karakterű, és ütemjelzésű rész váltakozik. Ugyanakkor értelmezhetjük a rondó egy sajátos formájaként is, amely bizonyos zártságot nyer azáltal, hogy az epizódok ismétlődnek, így számuk csökken (ABACABC).¹⁹ Ez a Mozartnál igen gyakori – például hegedűversenyei befejező tételeként álló –, szonátaformához közeli szerkesztés klasszikus formájában a főtémával (A rész) zárulna. Bármelyik értelmezést is választjuk, Prokofjev mindkettőben formai újítással élt. A mazurka műfajához közelebb áll az előbbi formai tagolás, amelyben a főrészt vele ellentétes karakterű, legtöbbször hangnemi is ellentétes középső rész követi, majd a főrész visszatérése. Az eszerinti főrész – középső rész – főrész – Coda értelmezés így tagolódik:

¹⁹Gombosi Ottó: „Rondó”. In: Szabolcsi Bence-Tóth Aladár (szerk.): *Zenei lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1965). III. kötet, 247-248. 248.

Prokofjev: Szonáta szólóhegedűre op. 115

ABA főrész			C középső rész	AB főrész		C coda
1-16. ütem	17-40. ütem	41-75. ütem	76-110. ütem	111-136. ütem	137-178. ütem	179-209. ütem
3/4			2/2	3/4		2/2
con brio			allegro precipitato	in tempo (con brio)		allegro precipitato
D-dúr	C-dúr	D-dúr	F-dúr	D-dúr	C-dúr	D-dúr
forte	piano	forte	forte	forte (fortissimo)	piano	fortissimo

4. táblázat: Formai elemzés, Prokofjev, Szólószonáta III. tétel

Prokofjev mintha ebben a tételben összekapcsolta volna a klasszikus szonátákban jelenlévő menüett/scherzo 3/4-es táncot, valamint az allegro finálé páros ütemű befejező tételét. Ez a tétel igazi prokofjevi fordulatokat tartalmaz. Kezdésében a neoklasszikus stílus parodisztikus hangvétele mutatkozik meg: a hangsúlyok negyed hangonkénti folyamatos használata, a szünetekkel tagoltság, az alterált hangok jelenléte (például *eisz*), a formai határoktól elcsúszó hangnembváltások, a kíséretanyagból – az Alberti-mozgásból – szőtt dallamvezetés mind a humorosságot erősíti.

Első (ABA) részében három tematikus anyagot sorakoztat fel:

1. főtéma – groteszk, táncos karakter
2. melléktema a trió (B) szakaszban – kíséretszerű anyagból ellentétes, lágy karakter
3. zárótema – éneklő, áradó dallam

Középső részében egészen más hangvétel jelenik meg.

Allegro precipitato

15. kottapélda: Prokofjev, Szólószonáta III. tétel, 76. ütem

D-mollban, majd C-dúrban futó, finálé érzetű könnyed nyolcadok sora, amely a 84. ütemtől kétszólamúvá válik, jelölésében a kottaszárak megkettőzésével. A tematikus anyag a 92. ütemtől egy hanggal lejjebb, c-mollban, majd a 100. ütemtől G-dúrban megismétlődik. Ez a codaszerű, önfeledt, sodró lendületű rész már a befejezést vizionálja.



16. kottapélda: Prokofjev, Szólószonáta III. tétel, 88-91. ütem

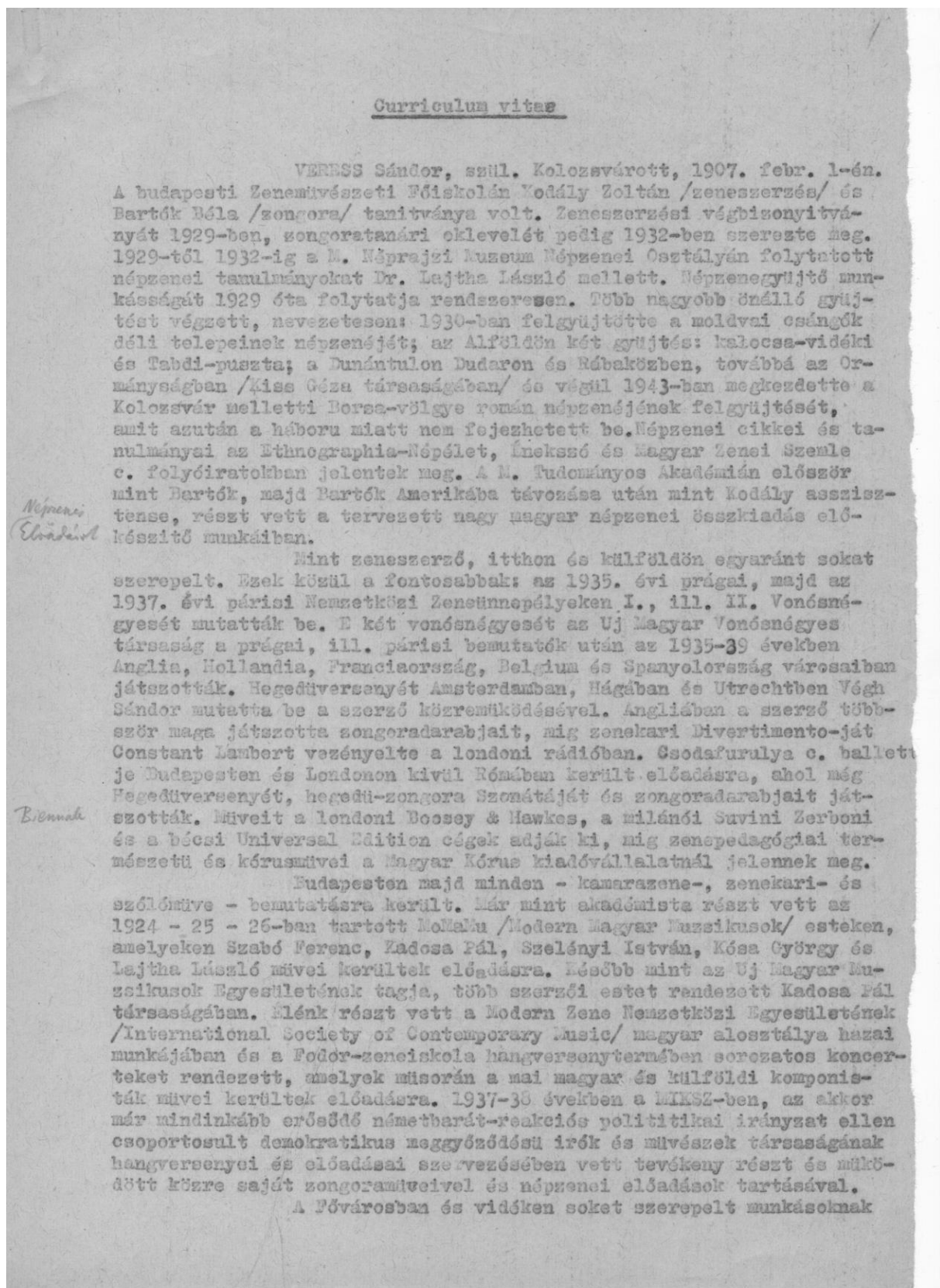
A 3/4-es lüktetésű főrész visszatérésében tovább bővíti a groteszk jelleg elemeinek tárházát ereszkedő szextmenetekkel (például a 114-115. ütemben) vagy a két-három oktávon túli ugrásokkal (például a 116. ütemben). Ezt követi a tényleges coda a 179. ütemtől.

Borsos Kata: Neoklasszikus szólószonáták hegedűre a 20. század első felében.



17. kottapélda: Prokofjev, *Szólószonáta III. tétel*, 114-116. ütem

A tétel egésze könnyed, játékos hangvételű, mint ahogy a három tételes mű alapkaraktere is. Mintha a hagyományos értelemben vett neoklasszikus stílus keretein belüli gyakorlat lenne, felvázolja az irányzat főbb ismérveit. Stílusa mellett formai és technikai szempontból is a tanulmányi célra írott alkotás keretein belül marad. Egyéb hegedűre írott műveiben – mint két hegedűversenye, hegedű-zongora szonátái, hegedűkre írott duószonátája – Prokofjev hangszertechnikai szempontból rendkívül igényesen ír a vonós hangszerre, azok adottságait maximálisan kihasználva, hangszerszerűen, magas technikai elvárásokat támasztva az előadó felé. Ezzel szemben a *Szólószonátában* pontosan tudja és nagyszerűen alkalmazza a tanulói szinttől elvárható technikai elemeket. Ennek fényében kerüli a dallamhangszerhez nem illő polifón szerkesztést, törekszik az egyszólamúságra, amely azonban sokszor rejtett többszólamúságot foglal magában – mint például az első tétel Alberti-mozgásaiban, vagy a finálé közép részeinek vivace szakaszaiban. Akkordok helyett többször alkalmaz arpeggiót, kettősfogások helyett előkés hangokat, amelyek szintén egyfajta játéktechnikai könnyítést jelentenek. A játszandó anyag jelentős része alapfekvésben van, amely újabb egyszerűsítés. Gondosan kerüli a dallam-kíséret struktúra alkalmazását, ami újabb nehézséget jelentene. Mindezek miatt azonban a hallgatónak sok helyütt hiányérzete támad. A gazdagabb letét elmaradása miatt nem jut érvényre a Prokofjevre egyébként oly jellemző színgazdagság, a villódzó, különböző mikro-egységeket, ellentétes világokat egymásra helyező komplexitás.



1. függelék: Kiadatlan faksimile. Veress Sándor: Curriculum vitae (magyar). Budapest, ca. 1945 (Kézirat, Veress Sándor hagyatéka). 1. old.

Borsos Kata: Neoklasszikus szólószonáták hegedűre a 20. század első felében.

- 2 -

és parasztnak rendezett előadásokon úgyis mint zongorista és mint népzenei előadó egyaránt. 1928 - 1930 között több munkakörűt vezényelt, majd éveken át volt a Goudimel-énekkar másodkarnagya Lajtha László mellett.

Az említett előadásokon kívül hasonló ^{népzenei} előadásokat tartott sok magyar vidéki városban, továbbá a Fővárosban, a Rádióban és Bécsben a Collegium Hungaricumban /utóbbi helyen német nyelven/ amelyeket a Rádió és a Tudományos Akadémia által felvett népzenei hangfelvételekkel illusztrált.

Tevékeny részt vett a fővárosi zenepedagógiai mozgalmakban. Egyrészt mint aktív zenepedagógus /Zeneművészeti Főiskolai tanárrá történt kinevezése előtt az Orsz. Postás Zeneiskola zongora-, elmélet- és zenészképzés tanára volt/ másrészt mint az "Énekesz", majd az ebből kivált önálló zenepedagógiai folyóirat, "A hangszer" szerkesztője, éveken keresztül szervezője volt a Zenepedagógiai Szemináriumnak, amelyen maga is több előadást és előadássorozatot tartott. 1934-ben az akkor még a köztársasági Németország szellemében működő berlini iskolai zenetanítást tanulmányozta, amelynek a magyar zenepedagógia átszervezésére vonatkozó tanulságait nagyobb memorandum formájában nyújtotta be a Kultuszminisztériumba, az Énekeszben pedig cikksorozatokban ismertette.

1938-ban Londonba ment, ahonnan csak a háború kitörése miatt tért vissza 1939 novemberében. Londonban az angol zenei intézményeket, az angol népzene gyűjtést és az angol iskolai zenetanítást tanulmányozta.

Jelenleg a Zeneművészeti Főiskola r. tanára a zeneszerzés és elmélet szakokon. Tagja a Magyar Művészeti Tanácsnak.

Curriculum vitae

Sándor VERESS, born at Kolozsvár /Transylvania/ in 1907.

At the Academy of music in Budapest he was pupil of Zoltán Kodály /for composition/ and of Béla Bartók /for piano/. After finishing the Academy he studied folk music in the Hungarian Ethnographical Museum from 1929 till 1932, with the head of the Folk Music Department Mr. László Lajtha. Since 1929 he made several collections of folk music in various areas of Hungary. One of the biggest and most important of this kind is the collection he made among the old hungarian settlements - the so called Tsangos - in Moldova /Rumania/. His studies and articles on folk music were published in various hungarian scientific periodicals like: Ethnographia, Énekszó, Magyar Zenei Szemle, etc. From 1936 he worked at the Hungarian Scientific Academy as assistant to Béla Bartók and after his departure to the U.S.A. with Zoltán Kodály till 1943, when he was appointed professor for composition at the Academy of music.

His compositions have been performed in Hungary as well as abroad. Among the most important are: his 1st String Quartet performed at the International Music Festival in 1935 in Prag; his 2nd String Quartet at the Int. Festival in Paris in 1937. His ballet "The magic flute" was performed in Budapest, London and Rome. As a pianist Mr. Veress has played his own piano works several times in Hungary, England, Holland, Austria and Italy. He also gave many concerts with the famous hungarian violinist Sándor Végh including his violin-concerts, in Austria, Italy and Holland.

Between 1928 - 1938 Mr. Veress also conducted several workers and church choirs.

He took very active part in the music pedagogical life of Hungary. Was assistant editor of the pedagogical periodicals "Énekszó" and "A hangszer", arranged courses for music teachers and held many lectures in the Radio as well as at other occasions about pedagogical and folkloristical questions. In 1939 he studied the new teaching methods in London.

His chief works besides the above mentioned are: Piano sonata, two Sonatas for violin & piano, Violin solo Sonata, Trio for strings, Trio for woodwind, Sonata for cello & piano, 3 Sonatinas for piano, Piano pieces, Violin pieces, Songs, Choirs, Folk song arrangements, Partita, and Divertimento for small orchestra, 3 Transylvanian Dances for string orchestra, Symphony, Suite, Katika /ballet/ Sancti Augustini Psalmus contra partem Donati for choir, bass-sole and orchestra, Threnos for orch. /in memoriam B. Bartók/.

His works are published by Boosey & Hawkes in London, by the Universal Edition in Vienna, by Suvini Zerboni in Milan, by Ed. Csorépfaly, and Magyar Kórus in Budapest.

He is member of the Hungarian Art Council.

Borsos Kata: Neoklasszikus szőlőszonáták hegedűre a 20. század első felében.

Május hó 14-én	AZ ÚJ MAGYAR ZENEEGYESÜLET HANGVERSENYE	Zeneakadémia fél 9 kamaraterem
KADOSA O SZERZŐI-EST O VERESS		
Bevezetőt mond : MOLNAR ANTAL		Rendezi : SZÁSZ MIKLÓS IV. Apponyi-tér 4. sz.
Jegyek 50 f-tól 3 P-g RÓZSAVÖLGYI és TÁRSÁNÁL, IV. Szervita-tér 5., BÁRDNÁL, IV. Kossuth Lajos utca 4: és a Zeneakadémia portásánál válthatók		

Szereplők : KAMARAKÓRUS KÁLDY LÁSZLÓ vezényletével VÉGH SÁNDOR SZERVÁNSZKY PÉTER KOROMZAY DÉNES PALOTAI VILMOS vonósnégyes DEUTSCH JENŐ GÁTI ZOLTÁN KADOSA PÁL PALOTAI VILMOS PAUL TIBOR PÁRTOS ÖDÖN Küldi :	NYOMTATVÁNY Méltóságos Nagyságos urnak urnőnek <u>Budapest,</u> Mar rt.
---	---

4. függelék: A Kadosa-Veress szerzői est meghívója. Veress Sándor: Album. Budapest, 1935. (Kézirat, Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár). Ms.mus.th. 245/1-4. 2.

* *

BUDAPEST IV. SZÁSZ APPONYI-TÉR 4.

1935. évi május hó 14-én, kedden este 1/29 órakor a Zeneakadémia kamaratermében

az „Uj Magyar Zeneegyesület” hangversenye

Kadosa Pál és Veress Sándor

együttes szerzői-estje

M Ű S O R .

1. BEZETŐ. Tartja *Molnár Antal*, a Zeneművészeti Főiskola tanára

2. VERESS: Szonatina oboára, klarinétra és fagottra (1931)

Allegro

Andante

Allegroissimo

Előadják *dr. Schwáb Nándor, Paul Tibor és Rudas Imre*

3. KADOSA: Népdalszvit, op. 21. (1933)

Zongorán előadja a szerző

4. VERESS: Szonáta szólóhegedűre (1935)

Allegro

Adagio

Allegro molto

Előadja *Pártos Ödön*

5. KADOSA: Vonósnégyes három tételben, op. 22. (1934—35)

Előadja a Magyar Vonósnégyes

(*Végh-Szervánszky-Koromzay-Palotai*)

S Z Ü N E T .

6. VERESS: Szonáta gordonkára és zongorára (1933)

Allegro

Andante con moto

Presto

Előadják *Palotai Vilmos és Deutsch Jenő*

7. KADOSA: Ária (composta per festeggiare il sovvenire di Benedetto Marcello) a hegedűversenyből, op. 19. (1932)

Előadja *Pártos Ödön*, zongorán kíséri a szerző

8. a) VERESS: Kantáta (erdélyi népdalok) (1935)

b) KADOSA: Az régiek köszöntője (1935)

c) KADOSA: A tréfás juhász (1935)

Előadja a *Budapesti Kórus*, vezényel *Káldi László*

A BÖSENDORFER hangversenyzongorát a MUSICA R. T.

(VII., Erzsébet-körút 43) szállította.

ÁRA 30 FILLÉR

Bibliográfia

Neoklasszikus szólószonáták hegedűre a 20. század első felében. Paul Hindemith, Arthur Honegger, Szergej Prokofjev és Veress Sándor művei.

Albright, Daniel: *Modernism and Music: An Anthology of Sources*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

Bartók Béla: „Az úgynevezett bolgár ritmus.” In: Lampert Vera-Révész Dorrit (szerk.): *Bartók Béla írásai 3*. Budapest: Editio Musica, 1999. 498–506.

Berlász Melinda: „Veress Sándor – A népzene kutató.” In: Berlász Melinda (szerk.): *Veress Sándor*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982. 136–148.

—————: „Csak lélekben és gondolatban. Veress Sándor Kodály-köszöntői az emigrációból.” *Forrás folyóirat* 39. évfolyam/12. szám (2007.) 88.

Dann, Elias: „Biber, Heinrich Ignaz Franz von”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 3. kötet. London: Macmillan, 2001. 519–523.

Demény János (szerk.): *Bartók Béla. Letters*. Budapest, Corvina Press, 1972.

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

Eggebrecht, Hans Heinrich: *A nyugat zenéje. Folyamatok és állomások a középkortól napjainkig*. Ford.: Czagány Zsuzsa, Ignác Ádám, Nátori Lídia. Budapest: Typotex, 2009. 697–730.

Gombosi Ottó: „Rondó”. In: Szabolcsi Bence-Tóth Aladár (szerk.): *Zenei lexikon*. Budapest: Zeneműkiadó, 1965. III. kötet, 247–248

—————: „Szónáta.” In: Szabolcsi Bence - Tóth Aladár (szerk.): *Zenei lexikon*. III. kötet. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965. 460–466.

Göthel, Folker – Wollny, Peter: „Westhoff, Johann Paul von”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 27. kötet. London: Macmillan, 2001. 329.

Griffith, Paul: „Six, Les”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 23. kötet. London: Macmillan, 2001. 460.

H. F.: „Szvit.” In: Szabolcsi Bence - Tóth Aladár (szerk.): *Zenei lexikon*. III. kötet. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965. 475–476.

Hammerschlag János: „Variáció”. In: Szabolcsi Bence-Tóth Aladár (szerk.): *Zenei lexikon*. Budapest: Zeneműkiadó, 1965. III. kötet, 576–577.

Borsos Kata: Neoklasszikus szólószonáták hegedűre a 20. század első felében.

Hindemith Institut Frankfurt: <https://www.hindemith.info>

Holopova, Valentyina: *A 20. századi zene ritmusproblémái. III. A szabályos – hangsúlyos ritmika kifejezőképessége és formaalkotó szerepe Prokofjev műveiben*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975.

Honegger, Arthur: *Zeneszerző vagyok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1960.

Köchel, Ludwig von: *Chronologisch-tematisches Verzeichnis der Werke W. A. Mozart*. Leipzig: VEB Breitkopf und Härtel Musikverlag, 1980. 975.

Kroó György: „Prokofjev, Szergej Szergejevics.” In: Szabolcsi Bence-Tóth Aladár (szerk.): *Zenei lexikon*. Budapest: Zeneműkiadó, 1965. 154.

Legány Dezső: „Hindemith, Paul.” In: Szabolcsi Bence-Tóth Aladár (szerk.): *Zenei lexikon*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965. II. kötet 201-203.

Lockspeiser, Edward: „Serge Diaghilev.” *Encyclopaedia Britannica*
<https://www.britannica.com/biography/Serge-Pavlovich-Diaghilev>

Mangsen, Sandra: „Solo sonata”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 23. kötet. London: Macmillan, 2001. 656.

N.N.: „Bar.” In: Szabolcsi Bence-Tóth Aladár (szerk.): *Zenei lexikon*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965. I. kötet 147.

N.N.: „Dalforma.” In: Szabolcsi Bence-Tóth Aladár (szerk.): *Zenei lexikon*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965. I. kötet 440.

Nest'ev, Izrail' Vladimirovič: „Prokofjev and Bartók. Some parallels”. In: Breuer János - Ujfalussy József (szerk.): *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972. 137-143.

Orledge, Robert: „André Caplet (Léon)”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 5. kötet. London: Macmillan, 2001. 92-94.

Pincherle, Marc – Philip, Robert: „Lucien Capet”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 5. kötet. London: Macmillan, 2001. 88.

Potter, Caroline: „Boulanger, (Juliette) Nadia”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 4. kötet. London: Macmillan, 2001. 96-98.

Pozsony Ferenc: „Virrasztóbeli keserves nótáink.” *Korunk* 40/10 (1981. október): 735-738.

Saslav, Isidor: „Walther, Johann Jakob”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove*

Bibliográfia

- Dictionary of Music and Musicians*. 27. kötet. London: Macmillan, 2001. 61.
- Schnitzler, Rudolf: „Schmelzer [Schmeltzer, Schmelzer von Ehrenruef], Johann Heinrich”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 22. kötet. London: Macmillan, 2001. 526-528.
- Sipos János: „Aszimmetrikus ritmusok” http://zti.hu/sipos_gyujtesek/pdf/130.pdf
- Skelton, Geoffrey: *Selected letters of Paul Hindemith*. New Haven: Yale University Press, 1995. 104.
- Spratt, Geoffrey K.: *The Music of Arthur Honegger*. Cork: Cork University Press, 1987.
- : „Honegger, Arthur”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 11. kötet. London: Macmillan, 2001. 679-684.
- Steinhauser, Joanna: *A historical analysis and performer's guide to Sergei Prokofiev's Sonata for Solo or Unison Violins, Op. 115*. PhD disszertáció, Louisiana State University, 2009. (Kézirat).
- Stowell, Robin: „Other solo repertory.” In: Robert Stowell (szerk.): *The Cambridge Companion to the Violin*. Cambridge: University Press, 1992. Chapter XI.
- Szabó Balázs: *Forma és jelentés Bartók hegedűszonátaiban*. PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2015. (Kézirat).
- Dr. Szekeres Kálmán: „Pártos Ödön.” In: Szabolcsi Bence-Tóth Aladár (szerk.): *Zenei lexikon*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965. III. kötet 79.
- Szőllősy András: „Hatok.” In: Szabolcsi Bence - Tóth Aladár (szerk.): *Zenei lexikon*. II. kötet. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965. 144-145.
- : *Honegger*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1980.
- Sztravinszkij, Igor: „Some Ideas about My Octuor.” *The Arts* (1924. január) 529.
- Tallián Tibor: *Bartók Béla összegyűjtött írásai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1966.
- : *Magyar képek*. Budapest: Balassi Kiadó, 2014.
- Terényi Ede: „Veress Sándor alkotóperiódusai. Stílselemzés.” In: Berlász Melinda (szerk.): *Veress Sándor*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982. 58-135.
- Taruskin, Richard: „Music in the Early Twentieth Century.” In: Richard Taruskin (szerk.): *The Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press, 2009. 678.
- : *The Danger of Music. And Other Anti-Utopian Essays*. California:

Borsos Kata: Neoklasszikus szólószonáták hegedűre a 20. század első felében.

University Press, 2009.

Traub, Andreas: *Sándor Veress. Aufsätze, Vorträge, Briefe*. Hofheim: Wolke, 1998.

Vargyas Lajos: „A népballada poétikája és stilisztikája.” In: Ortutay Gyula (szerk.): *Népi Kultúra – Népi Társadalom*. Budapest: Akadémia Kiadó, 1980. 289–297.

Veress Sándor: *Album*. Budapest, 1935. (Kézirat, Országos Széchenyi Könyvtár, Zeneműtár). Ms.mus.th. 245/1-4. 2.

—————: *Curriculum vitae*. Budapest, ca. 1945 (Kézirat, Veress Sándor hagyatéka).

—————: „Veress Sándor visszaemlékezése Bartókra.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Így láttuk Bartókot*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981. 196-197.

Walsh, Stephen: „Stravinsky, Igor Fyodorovich”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 24. kötet. London: Macmillan, 2001. 528-567.

Webster, James: „Sonata form”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 23. kötet. London: Macmillan, 2001., 687-701.

Whittall, Arnold: „Neo-classicism”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 17. kötet. London: Macmillan, 2001. 753-755.

—————: „Stravinsky in context.” In: Jonathan Cross (szerk.): *The Cambridge Companion to Stravinsky*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 37–53.