

SzemFüles

sorozat

Tanári segédkönyv hegedűsöknek

Az alsófokú művészetoktatásban felhasznált etűdök jelöléseinek átdolgozása és didaktikai szempontú elemzése

F. Wohlfahrt Op.45, C. Dancla Op.68, H. E. Kayser Op.20 I és II. kötet,
J. Dont Op.38 A/B, F. J. Mazas Op.36 I. kötet

Készítette:

Dr. Sárosi György

a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar Vonós Tanszékének
ny. egyetemi docense

A szöveget és a zeneelméleti elemzéseket lektorálta:

Dr. S. Szabó Márta

a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar Szolfézs-Zeneelmélet Tanszékének
ny. egyetemi docense

A hangzó illusztrációkat bemutatja:

Dr. Sárosi György

A kottagrafikát szerkesztette:

Kovács Marietta Mária

a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar, MA II. évf. hegedű szakos hallgatója

Tartalom

Bevezetés

Bevezető az etűdsorozat elemzéséhez
Rövid hangszermetodikai áttekintés
Emlékezés a száz éve született Simon Albertre

1.

F. Wohlfahrt: 60 etűd (Op. 45) jelöléseinek átdolgozása és didaktikai elemzése, I. kötet (1–30)
F. Wohlfahrt etűdjeinek jelentőségéről
Az etűdök elemzése
Az etűdök kottái és hangzó illusztrációi

2.

F. Wohlfahrt: 60 etűd (Op. 45) jelöléseinek átdolgozása és didaktikai elemzése, II. kötet (31–60)
Az etűdök elemzése
Az etűdök kottái és hangzó illusztrációi

3.

Ch. Dancla: 15 tanulmány (Op. 68) jelöléseinek átdolgozása és didaktikai elemzése
A tanulmányok elemzése
A tanulmányok kottái és hangzó illusztrációi

4.

H. Kayser: 36 etűd (Op. 20) jelöléseinek átdolgozása és didaktikai elemzése, I. kötet (1–12)
A tanulmányok elemzése
Az etűdök kottái és hangzó illusztrációi + második hegedűkíséret

5.

H. Kayser: 36 etűd (Op. 20) jelöléseinek átdolgozása és didaktikai elemzése, II. kötet (13–26)
A tanulmányok elemzése
Az etűdök kottái és hangzó illusztrációi + második hegedűkíséret

6.

J. Dont: 30 Etudes (Op. 38 A/B) *Gradus ad Parnassum*
– Progressive Exercises (1–10)
– Exercises in shifting from the lower positions (11- 20)
– Progressive Exercises (21-30) jelöléseinek átdolgozása és didaktikai elemzése
A tanulmányok elemzése, tanulmányok kottái és hangzó illusztrációi

7.

F. J. Mazas: 60 Études spéciales (Op. 36) jelöléseinek átdolgozása és didaktikai elemzése, I. kötet (1–30)
A tanulmányok elemzése
Az etűdök kottái és hangzó illusztrációi + második hegedűkíséret

Tanári segédkönyv

hegedűsöknek

4. és 5.

H. Kayser: 36 tanulmány (Op. 20)

I. és II. kötet

**jelöléseinek átdolgozása és
didaktikai szempontú elemzése**

A Tanári segédkönyv korábban megjelent írásai és mellékletei elérhetők a **Parlando.hu** internetes oldalán

A tanítás művészete – Tehetséggondozás fejezeteiben, az alábbi linkekről:

Bevezető: https://www.parlando.hu/2025/2025-5/Sarosi_Gyorgy.pdf

1. https://www.parlando.hu/2026/2026-1/Sarosi_Gyorgy-tanulmany.pdf

2. https://www.parlando.hu/2026/2026-2/Sarosi_Gyorgy.pdf

3. https://www.parlando.hu/2026/2026-3/Sarosi_Gyorgy-SzemFules.pdf

A Tanári segédkönyv mellékletei, a hangzó illusztrációk és a

kottamellékletek elérhetők az alábbi linkről:

https://unidebhu-my.sharepoint.com/:f/g/personal/music_video_mailbox_unideb_hu/IgBgoirC8KOnQrL823-fJbivAdlHwyzvdl61OIWsO952upl?e=3Vm1tE

mely kapcsolódik a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar elektronikus

anyagait gyűjtő háttértárához.

A Kayser tanulmányok elemzése ¹

I. kötet 1-12.

Az 1. *C-dúr (Allegro moderato)* egy éneklő *détaché* tanulmány, mely formailag három részre osztható, A B A_v forma (1–8., 9–20., 21–38. ütem). A darab 4/4-es ütembeosztású és teljes egészében nyolcad ritmikájú, mely fél-, egy- és kétütemes egységekből építkezik. Tagolására jellemző a kétszer félütemes, hármas- és négyeshangzatú skálák, valamint a hozzájuk kapcsolódó oktáv hangközöket bejáró egyszerű skálák használata. Az etűd homogenitását az adja, hogy *perpetuum mobile* mozgással végig e kétféle anyagból építkezik. Az első 8 ütem egy korrespondenciát tartalmazó periódus². A középrészben egy 3x4 ütemes szekvencia-sor következik, melyben az első (9–12. ü.) a kezdőmotívum transzformált (átalakított) feldolgozása *G-dúr*ban, a második (13–16. ü.) a 3. ütem anyagának transzformációja, míg a harmadik egység (17–20. ü.) az előző szekvencia-sor újabb variációja, mely *e-moll* érintése után visszatér *C-dúr*ba. A 21. ütemben megszólal a kezdőperiódus első 6 üteme, majd egy emelkedő skálamenettel indul a *coda* (*a-moll*, *d-moll*, *G-dúr* és *C-dúr*). A dinamikai fokozással elért záróegység (31. ütemtől) még egy újabb szekvenciális menetet tartalmaz.

Bal kézben a jól zengő hangzás kialakítása érdekében, ahol csak lehet, lefelé irányban a negyedik ujj használatát javaslom, felfelé pedig nyitott húrokat. Ezzel kapcsolatban figyelmükbe ajánlom Szigeti József vonóhasználattal kapcsolatos elképzeléseit is.³ E fogásérzetnek az akusztikai előnyökön túl biztonsági haszna is van, például a lefelé haladó skálák esetén az első és negyedik ujj kapcsolatában. Az első ujjat így hosszabb ideig lehet fekve hagyni, ami kiegyenlített hangzást és tiszta intonációt biztosít. A felfelé haladó skálák esetén pedig fontos, hogy a váltás előtti hangot ne engedjük el túl korán, megtartva ezzel a fogólappal való folyamatos kapcsolatot. A 30–31. ütemekben az első fekvés helyett a második fekvésbe való váltást ajánlom, mely kényelmesebb fogásérzetet biztosít a dinamikai csúcspont elérésére.

Jobb kézben a dallam tempója és szerkezeti felépítése miatt a fentebb már említett éneklő *détaché* vonás játékát ajánlom. Ezt a vonó közepén, nem túl gyors vonó használatával érhetjük

¹Kayser, Heinrich Ernst (1815–1888, Hamburg) német hegedűs, hegedű-pedagógus és zeneszerző. A kötet első publikációja: August Cranz, 1848. Hamburg

² korrespondencia: kapcsolat, megfelelés, egyezés két jelenség között

korrespondenciát tartalmazó, vagy korrespondeáló periódus: olyan, általában 8 ütemes zenei egység, melynek előtagjának (általában 4 ütem) és utótagjának (szintén 4 ütem) kezdete (itt: 2 ütem) megegyezik, de záratai különbözőek. Ismerünk 16 ütemes korrespondeáló periódusokat is. Itt az utótag *a-moll*ba modulál.

³ Szigeti József: *A hegedűről* című könyvében a 33. fejezetben „az óramutató járásával egyező, és az avval ellentétes irányú vonóhúzást tárgyalja” 269–277. oldal, Zeneműkiadó, 1974. ford.: Fodor Ákos

el. Itt a *détaché* mozgásban bizonyos mértékig a felkar is szerepet kap. Ez fokozza a karrész aktivitását, amitől a hangzás „több” éneklő jelleget nyer.

Fontos megjegyzés: a darab előadásánál bal kézben a *vibratív* mozgás használatát javaslom, mely gazdagabbá teszi a hangszer felhangrendszerét. Ugyanakkor a mozgás lazítja és aktivizálja a bal kar munkáját, ami hatással van a két kéz együttműködésére is. Az első négy ütem *forte* dinamikája az ötödik ütemben *pianóra* vált, amit jelzésszerű elválasztással és rövidebb *détaché* vonóhasználattal érhetünk el. (Egyébként a *piano* dinamika hasonló hangképző aktivitást igényel, mint a *forte*!) A 27. ütemben kezdődő négyütemes *crescendót*, ütemenkénti erősítéssel fokozzuk tovább. A halkításoknál viszont fontos megtartani folyamatos hangképző-kontrollt, amitől a dinamika nem válik passzívvá. A dinamikai váltások előtti pillanatok nem szabad elszánni, hogy a rákövetkező motívumok kellő zenei súllyal indulhassanak.

A 2. *F-dúr* (*Andante, quasi Adagio*) lényegében egy kétrészes *messa di voce* tanulmány, rövid záró kadenciával, mely értelmezhető 4/4-ben vagy *alla breve* 2/2-ben. A darab mindvégig az alaphangnemben, *F-dúrban* marad. Az első fele két nyolc ütemes, nyitott végű periódusból áll, melyek együttesen egy nagyperiódust alkotnak (1–16. ü.). A következő nyolc ütem az első periódus nyolcad mozgásos variációjával indul, majd zárásként visszatér a kezdő, hosszabb értékekben mozgó ritmika. A darab első részében a dallam egészértékű tartott hangokból és egészütemet kitöltő *legato* dallamokból áll. A második rész nyolcad mozgású, *legato* dallamvariációra épül, melyet nyújtott ritmikájú melódiával kerekít le, felhasználva a *morendo* elhaló hangzaskarakterét.

Mielőtt átjátszanánk a darabot, szükséges hangszer nélkül is átnézni a ritmusát. (Különbéféle értékű számolással egybekötve, hogy a szokatlan hosszúságú hangok és a legapróbb értékű átkötések, valamint kisnyújtott ritmuskapcsolatok is értelmet nyerjenek). Ezután következhet a dallam első felének kidolgozása, énekelve és pengetett formában (akár gitárfogásban tartott hangszerrel is). A második rész dallamát (a 17. ütemtől) először *pizzicato*-val, majd külön vonóval, s végül az eredeti kötéssel szólaltassuk meg. Ezen előgyakorlatok után az újrendi javaslatom biztosan nem okoz különösebb gondot, mely figyelembe veszi az egységes dallam- és hangszínkezelési szempontokat is.

Fontos megjegyzés: a *messa di voce* hangképző-technika fontos lehet a különféle skála-feladatok gyakorlására is. A darab előadásánál lényeges előre elképzelni a négyütemes zenei egységeket, mely megmutatja a helyes tempóarányokat, a dinamikai nyitás és zárás lehetőségeit, valamint a darab zárásánál a *morendo* elhaló dinamikájának kezelését.

A 3. *F-dúr (Allegretto)* tanulmány karaktere és vonásneme ismerős lehet a tanulók számára F. Wohlfahrt 4. *G-dúr* etűdje kapcsán. A tanulmány ritmusképletére jellemző a két tizenhatod *détaché* és nyolcad *martellé* vonás, mely alapját képezi a teljes darabnak. Ugyanakkor e sajátos lüktetés nem válik unalmassá, mert a motívumok kapcsolódási pontjain változatos, már-már meglepetésszerű váltások történnek.

A tanulmány három nagyobb részre osztható. Az első rész $3 \times 8 = 24$ ütemes, A A_v B formaképletet mutat, melynek első periódusa *a-moll*ban, a második *C-dúr*ban, a harmadik pedig *F-dúr*ban zárul. A középrész a 25–52. ütemig tart, három, az eddigiektől eltérő melodikájú zenei anyaggal (C, D és E), *d-moll*ban, majd *B-dúr* és *g-moll* érintésével *F-dúr*ban zárva. A D zenei mondat (33–44. ü.) különlegessége, hogy az eddigi 8 ütemes egységalkotás 12 ütemesre bővül, és dinamikai fokozással a csúcspontra jut. A harmadik rész az 53. ütemben a visszatéréssel folytatódik (A_v és B) (*F-dúr*, *C-dúr*, *F-dúr*). A visszatérés után *codaszerű* záróformulák következnek, kétütemes egységekkel és egy háromütemes, záró kadenciával, így a darab az előző tanulmányhoz hasonlóan a lehető leghalkabban záródik.

Bal kéz szempontból lényeges, hogy a nyolcad értékű súlyos indulóhang után a tizenhatodokat nyugodtan, beszédszerű jelleggel kell játszani, akár átmenő-, váltó-, vagy hármashangzat felbontású dallamot formálnak. A tizenhatodok után az érkező nyolcadok lehetnek feszültséget hordozó vagy lekerekítő jellegűek. Így a rövid *martelé* hangok *vibrato*-ját is ezek artikulációjához kell igazítani. A 22. ütemtől néhány ütemen keresztül javaslom a második fekvés használatát, a kényelmesebb kézhelyzet és az egységesebb hangszín miatt. A 66. ütemtől ugyancsak ajánlott a második fekvés használata a dallamvezetés egységessége érdekében.

A vonós szempontból lényeges a *semplice* jelölés, mely azt jelenti, hogy a vonósebesség váltásait (a gyors *martelé* és az éneklő *détaché*) nagyon *egyszerűen* kell megoldani. A zenei súllyal induló nyolcad után az éneklő tizenhatodokat mindig egy zenei képletben kell kezelni a rákövetkező nyolcaddal, mely megadja a vonás sajátos lüktetését.

Fontos megjegyzés: a darab előadásánál lényeges a négy ütemre kiterjedő lendület, majd a levegővételnyi tagolás. Azonban különbséget kell tenni a periódusnyi dallam felénél vagy végénél lévő, harmóniát megtartó vagy lekerekítő feszültség megjelenítésére. A szerző pontosan jelöli a dinamikai váltópontokat, akár a *piano* vagy a *fortissimo* hangzás eléréséhez. A 45. ütemtől megjelenő *forzando* jelölések a harmóniai és dallami kérdés-felelet játék kiemelését szolgálják.

A 4. *C-dúr (Allegro)* egy gyors, tizenhatodmozgású ujjgyakorlat, mely a bal kéz billentő mozgását helyezi a középpontba. A tanulmány kiemelten foglalkozik a billentés emelő részével és az úgynevezett „járulékos” balkéz-mozgás lendítő szerepével. (Ennél a billentéstípusnál a húrelhagyás sebességének rugalmasnak és gyorsnak kell lennie.) Az ujjgyakorlatok játékánál fontos szempont a lapos billentés és hátrahúzott első és második ujj, ugyanis a negyedik ujjas nyújtások csak így érhetők el szabadon. A tanulmány két nagyobb részre osztható (1–20., 21–50. ütem), laza A A_{variáns} formát alkot. A közeli hangnemeket érinti: az *F-dúr*, *d-moll*, *G-dúr* hangnemeket.

A tanulmány gyakorlása kezdődhet a bal kéz mozgás előkészítésével. Erre azért van szükség, mert a billentőmozgás emelése és ejtése tapasztalatom szerint gyakran nem eléggé kiegyenlített. Ez azt jelenti, hogy az emelésnél az ujjak fogólapról való elpattanása nem elég gyors, az ejtésnél viszont nem használjuk ki kellőképpen az ujjak saját súlyának gravitációját. Helyette túl nagy erővel ütjük a fogólapot. A csak bal kézzel való gyakorlásnál, a *pizzicato*-szerű hangzás megfigyelésével kontrollálható a kiegyenlített mozgás egyenletessége. Ha jól megfigyeljük a gyakorlat dallamvezetését, akkor kitűnik, hogy a terchangközű lépések többségben szerepelnek benne. Ez arra figyelmeztet bennünket, hogy billentő-mozgás emelésénél, például az első és harmadik ujj esetén az emelő impulzusnak nagyobbnak kell lennie, mintha csak a szomszédos ujjat mozgatnánk. Ez azt jelenti, hogy az emelő mozgásnál ki kell használnunk a második ujj járulékos energiáját is. A 4–5. ütemben a nyújtásos változat helyett a második fekvésbe való váltást ajánlom.⁴ Ennek mintájára több helyen található még fekvésváltásos változat, mely jelzés a kottasor alatt található.

A vonóvezetés kialakításához fontos megéreztetni az induló ütemsúlyokat, melyek segítséget jelenthetnek az ütemek összetartásában, a jelölt melléksúlyok lüktetésére és az új zenei szakaszok indulására. A gyakorlás korai szakaszában hasznos lehet fél ütemet kötve, nem túl gyors tempóban, a billentést a gyors tempó feltételeihez igazítva előkészíteni. Itt a bal kéz billentő-mozgása lehet szélesebb, lendületesebb, majd a teljes kötéssel és a tempó gyorsulásával az ujjak fokozatosan közelítenek a fogólaphoz.

Fontos megjegyzés: a bal kéz tenyérérzetének kialakításában lényeges, hogy az első fekvés karérzete ne legyen túl távol a csiga irányában. Ehhez képest könnyen megéreztethető az ujjak laposabb billentése, valamint az első és második ujj hátrahúzott helyzete. A tanulmány gyakorlásánál kezdetben a *piano* és *mezzoforte* dinamika ajánlható, melynek

⁴ A nyújtásos változatok helyes gyakorlásához jó kézfelépítés és sok tapasztalat szükséges, ami a későbbiekben Schradieck és Varga Tibor ujjgyakorlatain keresztül könnyebben kezelhető.

megszólaltatásához nem szükséges teljes vonót használni. Így a későbbiekben marad elég vonó az erőteljesebb dinamika megvalósítására.

Az **5. A-dúr** (*Allegro vivace*) egy 6/8-os, triolás alaplüktetésű, táncos karakterű tanulmány. A darab három nagyobb részre osztható: 1–26. ü., 27–62. ü. és 63–90. ü. Tematikus anyaga és hangnemi rendje a szonatina-elvet⁵ mutatja, melyben az expozíció 'főtémája' után *E-dúr*ban, a +1-es⁶ (Domináns) hangnemen szólal meg a quasi 'melléktéma'. A főtémával kezdődő feldolgozási szakasz (27. ü.) távolabbi modulációkat (*a-moll*: 37. ü., *e-moll*: 55. ü. és *a-moll*: 60. ü.), valamint szekvenciális meneteket (43–54. ü.) tartalmaz. A visszatérés a 63. ütemben kezdődik, a főtéma és a melléktéma tonikai hangnemen történő megszólalásával és a darab lezárásával. A tanulmány főtémája kétszer négyütemes szekvenciára épül, dallama lefelé és felfelé haladó egyszerű skálából és az azokat összekötő hármashangzat felbontásból áll.

Bal kézben már a darab elején gyors tempóra kell készülni, ami figyelmet igényel a hármas hangcsoportok folyamatos lüktetése szempontjából a hűrváltások időzítéseire, a lefelé és felfelé haladó egyszerű skálák és hármashangzat felbontások billentőmozgásainak különbségeire. Ebben sokat segíthet a *martelé* vonás mint előgyakorlat, mely bal kézben és jobb kézben is összerendezi a két kéz munkáját. A 17. ütemben ajánlom a második fekvés használatát, mely fél-fekvésváltással könnyen megoldható (előnyként értékelhető az egységes hangszín és a kétütemenkénti dinamikai váltás lehetősége). A 23. ütemben kromatikus-ujjváltást javaslok, mely jól összeegyeztethető a hármas lüktetéssel és a folyamatos *crescendo*val. Az 50. ütemtől több ütemen keresztül szintén célszerű lehet a második fekvés használata.

Jobb kézben a fentebb már említett *martelé*, a két kéz összehangolásán túl segítséget jelenthet a *détaché* hangképzéséhez, például az aszimmetrikus (lefelé-felfelé) lüktetés megtartásához, a gyors hűrváltások előkészítéséhez, valamint a tempófejlesztéssel az éneklő jelleg megtartásához. A vonás helye a vonó közepe körül a legmegfelelőbb, mely ugyanakkor előkészíti a későbbi *spiccato* vonás játékát is.

Fontos megjegyzés: a *spiccato* vonás lendülete főként a vonó dobásától és ejtésétől függ, melyhez hozzáadódik a 6/8-os lüktetésből adódó, főhangsúly (első nyolcad) és mellékhangsúly (negyedik nyolcad) lendülete. Ezek a súlyok zenei szempontból folyamatosan változnak, mint

⁵ A szonatina-elv fontos eleme, a fő- és melléktéma karakterkülönbsége itt az etűd egységes mozgásjellege miatt nem érvényesülhet, de a darab hangnemi rendje alapján kitűnő lehetőséget kínál a bécsi klasszicizmus egyik meghatározó formatípusának a hegedűs növendékekkel történő megismertetésére!

⁶ Jelölésünk a hangnemek kvintoszlopon való elhelyezkedését mutatja: 3# = A-dúr - 4# = E-dúr, egy kvinttal feljebb.

például a dinamikai hatásoktól, vagy az egyenletes *crescendotól*, vagy a *diminuendotól*, de változhat a gyors hűrváltásoktól is. Nagyon lényeges a *spiccato* vonásnál, hogy a húzásnál és a dobásnál inkább a függőleges súlyviszonyok uralkodjanak és ne a vízszintes, mert ez utóbbi esetben változhat a vonó önsúlya, ami befolyásolja a *spiccato* rugalmasságát is. A 6. *c-moll (Allegro molto)* egy 4/4-es metrumú, folyamatában a nyolcadtriola és negyed *legato* ritmuskapcsolatára épülő tanulmány. A rövid motívumegységek érdekessége, hogy mindegyikük ütemelőzővel indul és többféle *mikro-feszültséget* hordoz. A triolák többségében alsó vagy felső váltóhangot bejárva érkeznek a negyed-kapcsolatukra. A motívumok dallami és harmóniai rendszere improvizatív jellegű, mely sokszor „szabálytalan” dallami kitéréseket, bővítéseket tartalmaz.

A tanulmány ritmikailag rendkívül egységes, belső cezurákat nem tartalmaz. Három nagyobb részre osztható: 1–28. ü., 28–48. és a 49–64. ütem. Az első részben érinti a *g-mollt* (7. ü.), majd az *Esz-dúr*t (9. ü.) és eljut a távoli *G-dúr*ba (16. ü.). A 17. ütemtől többféle szekvencia-típus variációi figyelhetők meg kromatikus, ditonikus vagy orgonapontszerű dallam és harmóniai kapcsolatokkal. A második rész *G-dúr*ban indul (28. ü.), de már a 30. ütemtől visszavált *c-moll*ra. A 49. ütemben következik a visszatérés, melyben a fődallamot követően néhány ismert dallamfordulat ismétlésével és az alaphangnem megerősítésével záródik a tanulmány.

A dallam szerkezete és felépítése miatt bal kézben több helyen is ajánlható a második vagy a harmadik fekvés. Ez kényelmi és hangzási szempontokkal is magyarázható.⁷ Az indulásnál például a második fekvésben jobban el tud helyezkedni a kéz az adott pozícióban és a kéz kerete sem feszül. Ugyanakkor hangzási, szólamvezetési szempontból is előnnyel jár a második fekvés. A 7. ütem végétől két dallamfordulat viszont a harmadik fekvésben szól jobban. A 17. ütemtől a harmadik és negyedik ujjak kényelmetlen helyzetét oldja fel a jelzett ujjrendi javaslat. A visszatérés előtti hosszú szakaszt második fekvésben egyszerűbben és jobb hangzással lehet megoldani.

Mielőtt sorra kerülne a teljes dallamjáték, hasznos lehet kipróbálni triola nélkül, két negyedértékű *legato*val mindazt, ami az egyes motívumok hangzási sajátossága (a triola első hangja válik kezdőhanggá). Itt a legfontosabb a két hang dallami és harmóniai elképzelésének kezelése. Ennek megfelelően szükséges megállapítani a vonó indulásának helyét, a hangváltás fejlesztését (*crescendo*ját vagy *diminuendo*ját), a hangcsoportok elválasztását, a *vibrato* típusának hozzáadását, fejlesztését, lekerekítését stb. A jellegzetes oda-vissza

⁷ Lásd: Leopold Mozart *Hegedűiskolája*. Nyolcadik főrészt, applikaturákról szóló fejezeteit, különösen a fél applikaturáról (166. old. az egész, 176. old. a fél, 184. old. az összetett vagy kevert applikaturáról).

hullámmozgásban sok mindent meg lehet figyelni, például a puha vonóindítást, a lefelé és felfelé vonás kiegyenlítéseit, a sebesség és nyomás arányainak alakításait, a vonóbeosztást stb. Lényeges a triola utáni negyed érték kitartása, kicsengetése és elválasztása a zenei folyamaton belül.

Fontos megjegyzés: a dinamikai jelzéseknek megfelelően a *forte* dallamfordulatokat szélesebb vonómennyiséggel játsszuk, ügyelve arra, hogy a *forte* végig megmaradjon, majd a *piano* váltást kis technikai szünettel és sebességváltással készítsük elő. A fentebb említett hullámmozgás az állandó mozgás fenntartását is megjeleníti, melybe bele kell férjen a triola váltóhangjainak *mikro-feszültsége*, de legalább ennyire fontos az értelmező tagolás levegővétele, a dinamikai váltások előkészítése, az emelkedő, halkuló dinamika kontrollja, a nagyobb hűrváltások időbeli kiemelése, a három *b*-s és egyéb moll hangnemek „mélytónusú” hangszíneinek megtalálása stb. A záró kadenciában az utolsó ütemekben kis tempólassulás mellett, félfekvésváltással és a (*crescendo* miatt) felfelé irányuló vonóváltással jól szervezhető és lekerekíthető a záróakkordok.

A 7. *B-dúr (Allegro moderato)* egy 4/4-es ütembeosztású, folyamatos nyolcadmozgású, hármas- és négyeshangzat felbontásokból álló tanulmány. Az etűd a *martelé*, a *spiccato* és a *détaché* alapvonásokból indul ki, mely önállóan is értelmezhető, viszont előadási szempontból a jó hangzás megkívánja a vonások együttes kezelését is.

A látszólag egyszólamú dallam több belső szólammal is rendelkezik, így harmóniakapcsolatai révén kiemelkedik a tanulmányok közül. A felbontások nagy hangközökben, visszalépéses formában építkeznek, ami kiemeli a hangok közötti feszültség-tartalmakat. Ez zenei és technikai szempontból is figyelmet igényel, például a dallamívekhez igazított helyes vonástechnika kialakításában.

A darab háromrészes, visszatérési formájú, többretegű *codával*: 1–19., 19–35. és 35–64. ütem. Az első rész felfogható egy nagyperiódusnak, melynek előtagja 10 ütemnyi és Dominánsra nyitva, 8 ütemnyi utótagja viszont – eléggé szokatlanul – a *–1-es*⁸ *Esz-dúr* hangnembe modulál. A középrészben a kezdődallam fejmotívuma szólal meg először, de egy sűrűn moduláló, feldolgozás jellegű középrésszé alakul. A hangnemek: *c-moll* (22. ütemtől), *g-moll* (25. ütemtől), majd *B-dúr* (33. ütemtől). Ebben a hangnemben tér vissza az első rész 6 üteme, majd szűkített akkordok és oldásai, valamint egy ereszkedő terc-kvart akkord sorozat

⁸ ld. 6. lábjegyzet: *B-dúr*= 2b – *Esz-dúr*=3b –1 kvintkülönbség a kvintoszlopon, lefelé

következik a 47. ütemtől. Az 51. ütemben befejeződhetne a darab, de csak harmadik nekifutásra, végén akkordikus ingamozgással ér a végéhez a mű.

A bal kéz előkészítése kezdődhet az induló dallam nagy hangközeinek rendezésével (két hang együtt játéka, *pizzicato*val és vonóval, külön és folyamatában, lehetőleg egy kézhelyzetben). A fekvehagyásokkal együtt a bal kar beállításai külön figyelmet igényelnek, különösen a nyújtások és a szűkítések helyezkedései. Néhány fekvésváltási javaslat hasznos lehet hangzási és kényelmi szempontból, például 8., 14., 18., 32., 53. ütemek esetében.

A jobb kéz szempontjából a *détaché* vonással való kezdés a legalkalmasabb, de ezzel párhuzamosan a *martelé* vonással való játék segítheti a két kéz együttes kontrollját a hangok indítására, intonációjára, *vibrato*jára vonatkozólag. A következő tanulási fázisban a vonásfélék felhasználásával keresni kell egy energikus, nem túl rövid, fektetett, *martelé* és *détaché* között lévő húzott, *spiccato* vonást, mely a vonó súlypontja körül játszható és alkalmas az elképzelt hangzás megvalósítására.

Fontos megjegyzés: a kupolás dallamívek megkívánják a húrsíkváltások előre tervezését, a harmóniák érzékeny és erőteljes árnyalását, valamint a szólamok értelmező tagolását. A kétütemes motívumok kapcsolódási pontjain figyelni kell a kettős tagolás zenei súlyviszonyainak kiegyenlítésére (zárás és nyitás egyben). A formai egységeken belül harmóniai sűrűsödés is megfigyelhető, melynek csúcspontja a 47. ütemben található. Ezen a ponton ugyanis az eddigi két- és együtemes váltások félütemesre szűkülnek.

A 8. *D-dúr* (*Commodo*) egy 3/4-es metrumú, nyolcadmozgású *legato* dallam. A darab szerkezetileg három nagyobb részre osztható: 1–16., 17–56. és az 57–102. ütem, benne a *codával*. Az első rész egy nagyperiódus (8+8 ü.), melynek utótagja ugyan *E-dúr* felé indul (a 12. ütemtől), de csak *A-dúrig* jut. A második rész *A-dúrban* indul, és egy új zenei anyagot hoz, mely 16 ütemes, *E-dúrba* moduláló Bar-elvű periódusba⁹ szerveződik (17–32. ü.). Ezután ennek a periódusnak a variált, bővített ismétlése következik, mely *A-dúrban* zárja a középrészt (37–56. ü.). A harmadik rész a variált visszatérés, mely már nem modulál, és kétszer ismétli a kezdő melódiát. Az etűdöt *coda* zárja, az alapvetően skálamozgásos dallamalkotással szemben itt akkordfelbontások kontrasztjával. A *coda* még egy enyhe kitérést tartalmaz *h-moll* felé, a végén pedig *hemiolas* záróképletet hoz.

A 6/8-os építkezésű *legato* dallam nagyjából kétütemes zenei egységekben mozog. Jellemző rájuk az egyszerű, diatonikus és kromatikus, valamint hármashangzat felbontások

⁹ Bar-elvű periódus: a középkori gyökerű Bar-elv, az AAB forma bécsi klasszikus, szimmetrizált formája, melyben az előtag egy ismételt zenei frázis (itt: 4+4 ütem), a második pedig egy új anyagot hozó (itt: 8 ütemes) utótag.

skálaszerű használata (együtemes *legato*-ütemek is előfordulnak zárlati helyeken, dimamikai változások előkészítőjeként). A *coda*-ban különleges lüktetésű *hemiola* található, melyet jelöltem a kottában.

Bal kézben lényeges a skálatípusok váltásait, billentőformáit jól előkészíteni. Például figyelmet igényelnek az egyszerű skálák és a nagy hangközök, vagy kromatikus lépések disszonanciáinak kiemelései, melyek dallamát *vibratív* jelenléttel is követni kell.

Jobb kézben a vonóhasználat kérdésében a dallami, harmóniai összetartozások, a zenei súlyok és hangsúlyok, a dinamikai változások, a tiszta és szép hangra való figyelés, az egyenletes játékmód mellett az értelmes tagolás és artikuláció lehet a legfőbb tanácsadó.

Fontos megjegyzés: a kétütemes hangsúlyozásnál fontos megéreztetni a lefelé induló zenei súly vonóbeosztását, ami magában foglalja a vonófordulás helyét is. A *codában* lévő *arpeggiokat* akkordszerűen kell előkészíteni és felrakni – az ujjakat nem szabad túl korán felkapni a fogólapról. A *hemiola* ütemeknél lényeges az első ujj fekvetartása, valamint az ennek megfelelő *legato*-kötések alkalmazása.

A 9. *G-dúr (Allegro assai)* egy nagyon gyors, 2/4-es beosztású, tizenhatodokban mozgó, *staccato* tanulmány.¹⁰ A műben a *perpetuu mobile* jelleg megvalósítása mellett lényeges, hogy a kezdőtémát és variánsait a különböző hangnemekben, más-más ujjrendi helyzetekben is könnyen játszhatóvá tegyék.

A tanulmány három nagyobb részre osztható: 1–24., 25–85. és a 86–109. ütem. Az első rész a 3x4=12 ütemes kezdőtémát és annak pontos ismétlését tartalmazza. A második rész a kezdőtéma 2, 4 vagy 8 ütemes egységeinek különféle transzformációit tartalmazza: *g-moll* (26. ü.), *B-dúr* (33. ü.), *D-dúr* (41. ü.), *d-moll* (49. ü.), *g-moll* (51. ü.), *Esz-dúr* (53. ü.), *Asz-dúr* (55. ü.). Majd szűkített akkordok vonulatával jut el az *e-moll* hangnemig (78. ü.), melyben a kezdőtéma 8 ütemes elhangzása már a visszatérést készíti elő. A harmadik rész teljes visszatérést hoz (86. ütemtől, *G-dúr*), és záró *tremoló*val erősíti a befejezést.

A tanulmány tercépítkezésű dallamot használ. A dallamfordulatok induló ütemei ismétlődnek, majd skálaszerűen fel- és le- irányban haladnak. A tercépítkezésű hangközöknél billentési szempontjából lényeges az ujjak járulékos mozgásának ejtési és emelési előkészítése, mert ezek adják a későbbi gyors tempó mozgáslendületét (a hangközlépések lendítőenergiái az előző hang emeléséből adódnak). A kezdődallam indulhat nyitott húrról kis- és nagytercről,

¹⁰ Az 1950-es években, majd 2009-ben újra megjelent magyar kiadású anyag (*Allegro moderato*) tempójú. Ennek megfelelően artikulációja kettős kötésű *legato* és *détaché* jelölésű, mely jelentősen eltér a szerzői jelölésű kiadásokhoz közeli anyagoktól.

első és negyedik ujjról, ami azt jelenti, hogy mindegyik ujjrakáshoz szabaddá kell tenni a bal kéz ujjtöveit. A darabban néhány helyen pozícióváltást is ajánlok a tenyér szabadságának eléréséhez, amit jelöltem a kottában.

Jobb kézben a hangok tanulásához a *détaché* vonás a legmegfelelőbb. Kezdetben lassan, majd gyorsabban a *kisdétaché* vonás eléréséig, mely már *spiccato* hatású. Nagyon fontos a húrsíkok minden irányú előkészítése, mely segíti a két kéz szinkronját és automatizmusát. A tanulás későbbi fázisában ajánlható kettes vagy más csoportosítású *legato*-kötések játéka is, mely kiemeli a belső szólamok dallamhangjait.

Fontos megjegyzés: a kezdődallam első két ütemében a nyolcad-nyolcad és negyed lüktetés, majd két ütemen keresztül a nyolcadérzetű lépések viszik előre a belső szólamok lendületét. A *kisdétaché* karos érzetű vonása jó kiindulás lehet a gyors *staccato* vonáshoz. (Majd a csukló aktív lazítása és nem lötyögtetése ugró helyzetbe hozza a vonót.)

A **10. C-dúr** (*Allegro, ma non tanto*) egy igen összetett, három- és négyszólamú *arpeggio* tanulmány. A feladat bonyolultságát az adja, hogy magát a gyakorlást többirányú előkészítő munkának kell megelőznie. Az elméleti megismerés után a bal oldal felől közelítve több részletben érdemes kezdeni a gyakorlást, így a sikerélmény ugyan időben eltolódva, de biztosan megérkezik majd.

A darab három nagyobb egységre osztható: 1–21., 21–33. és 33–48. ütem, de a kisebb részek is mindig a kezdő 4 ütem zenei anyagával indulnak. Így van ez az 5. és 9. ütem *d-moll* indulásával, a 13. ütem *F-dúr*, valamint a 21. ütem *C-dúr*, a 25. ütem *a-moll* kezdésével is. A visszatérés jól felismerhető (33. ü.), és egy tonikai orgonapont feletti *codával* rímeli a darab orgonapontos kezdésére.

A hangszeres gyakorlást megelőzően hasznos lehet a tanulmány akkordfelbontásait hangzatokban is felírni.¹¹ A balkéz munkáját érdemes négy ütemekre bontani. Első lépésben az akkordkapcsolatokat függőlegesen és vízszintesen is játszhatjuk (egy-, két- és háromszólamban, külön-külön, vagy kettesével összehúzva). Erre azért van szükség, hogy a bal kar helyezkedései segítsék a kéz és az ujjak kényelmes pozíciójának megtalálását, mely ugyanakkor intonációs biztonságot is ad. E gyakorlási mód ugyanakkor előkészíti a bal kéz húr váltó mozdulatának automatizmusát.

Jobb kézben az *arpeggio* vonás is előkészítő munkát kíván, melyben felhasználhatók a már korábban említett kiváló hegedűiskolák ilyen jellegű gyakorlatai.

¹¹ Jó ötleteket kaphatunk *O. Sevcik: 40 Variáció hegedűre op. 3* munkájából, melynek 39. és 40. gyakorlata kifejezetten az *arpeggio* vonást tárgyalja.

Fontos megjegyzés: a jól hangzó *arpeggio* egyik alapvető feltétele a helyes hangszertartás! Ebben a vízszinteshez közeli hangszertartási helyzetben könnyen megteremthető a két kéz közötti egyensúly, melyben a jobb kéz a könyök vezetésével függőleges dominanciával ejti és emeli a kart és a vonót. A vonó és a húrok kapcsolatának dinamikától függetlenül (még a vonófordulásnál is) aktívnak kell maradnia.

A **11. Esz-dúr** (*Allegro energico*) egy 2/4-es beosztású, triola-tizenhatodokból álló, a *bés* hangnemeket körbejáró skálatanulmány. Jellemző az etűdben az egyszerű-, hármás- és négyeshangzat felbontású skálák, a rövidebb és hosszabb terjedelmű szekvenciák, a kromatikusan építkező váltóhangos, vagy előzmények nélküli hangnemváltásos skálák (29. ü.) használata. A darabnak meghatározó karaktert ad az *energico* és *staccato* jelölés, mely vonás a vonó súlypontja körül indított *spiccato*val szólaltatható meg. A tanulmány dinamikai jelöléseihez kapcsolódóan nagyon fontos a fél-, az egy-, a két-, vagy háromütemes motívumok, az egyenletesen emelkedő és halkuló dinamika precíz kidolgozottsága, mely a vonáshossz fokozatos növelésével, illetve csökkentésével változtathatók.

A tanulmány három nagyobb részre osztható: 1–12., 12–39. és 39–60. ütem. A darabot rendkívül egységessé teszi a folyamatos mozgás, cezurák nem tagolják, de távoli hangnemeket érint. A kezdő *Esz-dúr*ból az első jelentős kimozdulás *c-moll* (15. ü.), *Asz-dúr* (17. ü.), *B-dúr* (20. ü.) érintésével, majd egy moduláló szekvenciával (21. ü.) érkezik *g-moll*-ba (24. ü.). A 29. ütemtől távolabbra merészkedik: *Asz-dúr* (29. ü.) után *b-moll* (31. ü.) és *esz-moll* (34. ü.) következik, majd a *B-dúr* (36. ü.) közvetítésével érünk vissza az *Esz-dúr* hangnemű visszatéréshez (39. ü.). A formai visszatérés pontosan hozza a darab első 8 ütemét, majd egy erősen kromatikus 4 ütem után az 51. ütemben indul a coda, melynek 3+3-as hangcsoportjai (55. ü.) felkészítenek a záróütemek határozott nyolcadmozgására.

A bal kéz előkészítésénél szükséges megkeresni azokat a *bés* hangnemekhez kapcsolódó kissé behozottabb karhelyzeteket, melyek segítséget adnak a felfelé- és lefelé menő skálák tenyérhelyzeteihez. Ehhez további segítséget nyújthatnak az ujjak fekvéshagyásai, valamint néhány fekvésváltás ajánlatom, mely egyszerűbb és kényelmesebb, mint a kényszerű első felvétel használata.

A darab tanulásánál a vonó előkészítésében sokat segíthet a közép feletti *détaché* játékmód, mely megoldja a szövegtanulás problémáját, az egyenletesen változó dinamika kontrollját, a gyors mozgásban a jobb és a bal kéz szinkronját, a triolák jelzésszerű lüktetésének érzetét. A darab végén lévő akkordok ugyanazon a *spiccato* helyen, húrból kiemelve, könnyedén és zengő hangzással szólaltathatók meg.

Fontos megjegyzés: a speciálisan éneklő *détaché*ből kialakított *spiccato* artikulációt nyitott húron érdemes kezdeni, ahol könnyen előkészíthetők a dinamikai váltások technikai változatai. Külön figyelmet kell fordítani a szekvenciák induló hangjaira, melyeket kissé húzottabban, kiemelve a környezetéből hallhatóvá kell tenni.

A **12. G-dúr** (*Allegro, ma non tanto*) egy 4/4-es beosztású, tizenhatodokban mozgó dallam, melynek *brillante* (csillogóan, fényesen) jelzése a hangszínre vonatkozik, amelyet egy hegedűsnek meg kell tudni valósítani. A tanulmány dallamépítkezésére jellemző a hármas- és négyes-hangzatú felbontások használata, megbontva azokat visszalépő, beugró váltó és átmenő hangok kiemelésével. Érdekes a visszatérés előtti szakasz kadenciaszerű kezelése, benne a „rejtett” orgonapontszerű tartott hanggal (*fisz*), kromatikus skálákkal, az egyhelyben mozgó ujjgyakorlatszerű váltóharmóniákkal és a meglepetésszerű harmóniaváltásokkal. A szerző szélsőséges dinamikát ír elő darabjában, a dallamerősítésekkel és halkításokkal, vagy a középrészben *forzando* kiemelésekkel (10x), melyet a darab végén megkomponált, fokozatos halkítással tüntet el.

A tanulmány három nagyobb formai részre osztható: 1–8., 9–28. és 29–46. ütem. Az első rész egy nyolc ütemes korrespondeáló periódust¹² alkot, mely a 8. ütemben *e-moll*-ba vezet. A középrészben is a kezdődallamé a főszerep, különböző hangnemekben. Fejmotívumával indul a 9. ütem (*e-moll*), a 13. ütem (*C-dúr*), a 15. ütem (*a-moll*), a 19. ütem (*d-moll*), a 21. ütem (*a-moll*), majd egyre sűrűbben: a 22. ütem (*d-moll*) és a 23. ütem (*G-dúr*) kezdete. Ezt követően egy erősen kromatizáló visszavezetés következik a visszatéréshez (25–28. ütem). A visszatérés pontos és hosszan idézi a kezdőtémát (29–33. ütem). Ezt követően egy hosszú kadenciába tér át, melyben még egyszer felidézi a kezdőtémát.

A bal kéz tanulását *détaché* vonással érdemes kezdeni, majd négyes és nyolcas kötéssel tehető biztonságossá a szövegtudás. A bal kéz tanulását érdemes együtt kezelni a belső hallás érzetének fejlesztésével, ami ennél a darabnál a harmóniaegységeket is figyelembe véve lehet öt vagy kilenc hang kapcsolata. Az ujjak előkészítése mellett nagyon lényeges azok fekvéshagyása, különösen a nyújtásoknál és a szűkítéseknél. (A 28. ütemben kezdődő kromatikus skálát ujjrakásos módszerrel játsszuk.)

¹² korrespondeáló periódus: olyan, általában 8 ütemes zenei egység, melynek előtagjának (általában 4 ütem) és utótagjának (szintén 4 ütem) kezdete (itt: 3 ütem) megegyezik, de záratai különbözőek. Itt az utótag *e-moll*-ba modulál. Ld. még: 2. lábjegyzet.

Jobb kéz szempontjából szerencsés lehet a *détaché*val való kezdés, így lehetőség nyílik a folyamatos hangképzési feladatok elvégzésére, a két kéz hűrváltásainak rendezésére, a teljes ütemek súlyviszonyainak bemérésére, például az induló hangsúlyok keresésére, a *forzando* hangsúlyok mértékének kipróbálására. A *legato* vonás gyakorlásánál a nyolcas kötés már alkalmas a felső gyors tempó elérése, a vonó spórolt indulásának érzetére, tagolási és artikulációs elképzelések tisztázására.

Fontos megjegyzés: ha jól alakítottuk ki a súlyérzetes játékot a *détaché*ban, akkor a *legato*ban a jobb kar *hullámzó* mozgása közben is megmaradhat a könnyű vonótapadás, ami a spórolt indulás miatt tartalékot képezhet a dinamikai váltások felső csúcspontjainak elérésére. A darabban az úgynevezett második ütemek végén kétnegyedes *diminuendo* jelölés található, melyeket a lefelé menő dallam természetes halkulása ellenére is, kis *crescendo* érzettel szükséges játszani.

A tanulmányok elemzése

II. kötet 13–26.

A 13. *G-dúr (Allegretto)* egy $\frac{3}{4}$ -es beosztású, triolás ritmikájú, *legato* és *spiccato* vonás keverékéből álló, táncos karakterű tanulmány. A darab három nagyobb részre osztható: 1–16., 17–32. és 33–56. ütem. Az első rész egy erős korrespondenciát¹³ mutató 16 ütemes periódus, mely a 7–8. ütemben nyit a domináns felé, de az utótag a tonikai *G-dúr*-ban zár. A középrész egy *minore (g-moll)* váltás után *d-moll*-ban, majd *D-dúr*-ban folytatódik (17–28. ütemig). Különleges metrikus játék ebben a szakaszban a $\frac{3}{4}$ -es ütemeken belül a $\frac{2}{4}$ -nyi skálák megjelenése (21–24. ütemig). A 29. ütemben visszatér a *G-dúr* hangnem, majd a kezdőtéma is (33. ütem). A korrespondencia jelensége azonban lehetővé teszi, hogy csak a kezdőtéma zárt utótagja térjen vissza (a 9–16. ütem a 33–40. ütemig). A darabot egy terjedelmes *coda* zárja.

Bal kézben a kezdődallam játékánál a javasolt ujjrend és a fekvehagyás-típusok (egyéni és kvintfogásos) lendületes játéklehetőséget biztosítanak. A második részben (17. ütemtől) a fekvésváltási rendet a motívumváltásokhoz igazítottam, így az hangzásilag és kényelmi szempontból is jobb az első fekvésnél. A darab utolsó ütemeiben már a szünetben fel lehet készülni az akkordok fogására.

Jobb kézben fontos szempont, hogy ez a kevert *legato–spiccato* vonástípus a súlypont körül játszható a legkönnyebben. Azonban arra is ügyelni kell, hogy a kettes és hármas *legatok*nál csak annyi vonót használjunk, hogy a vonóhely megmaradhasson a súlypont körül. A negyedik ujj és a nyitott húrok jelölésénél figyelembe vettem a Szigeti Józseftől már többször idézett „jó és rossz” vonásirány javaslatait is.¹⁴

Fontos megjegyzés: a *legato*val kevert *spiccato* vonás esetén lényeges, hogy a *legato* „a húr mélyéről” induljon. Ez ugyanakkor elég lendületet ad a *legato* utolsó hangjának is, mely rövid és *spiccato* hangzású. A 40. ütemben a *legato* hossza miatt a vonó kissé eltolódik középfelé, ami lehetőséget ad a halkabb *piano* árnyalásra és a rövidebb hangok játékára. A 21. ütemtől a szekvencia-skálákat kis hangsúllyal érdemes indítani, mint ahogy a 28. ütemben lévő kromatikus és diatonikus hármas kötésű *legatok*at, melyek csoportokban jól értelmezhetők.

¹³ ld. 12. lábjegyzet

¹⁴ Erről szóló fejezet olvasható Szigeti József: *A hegedűről* című könyvének 106. oldalán.

A **14. Esz-dúr (Andante)** egy változatos, többféle karakterelemet felvonultató tanulmány, a lágyan éneklő dallamtól a gyors mozgású, határozott és erőteljes dinamikájú *springing-spiccato* (ugró-vonó) hangzásig.

A darab három, a megváltozó mozgásjelleg miatt jól elkülöníthető részre osztható (1–20., 21–37., 38–57. ütem). Az etűd Triós formájúnak tekinthető. A főrész négyütemes egységekben szervezett, mely lágy hangvételű, trillákkal és utókákkal díszített melódia.

Formája:

$a : \parallel : b \quad a_v : \parallel$, melyben az a és b frázis nyit a dominánsra, az a_v viszont tonikán zár.

4 ü. 4 ü. 4 ü.

A második *c-moll* szakasz tizenhatodokban mozgó, virtuóz jellegű dallam, *quasi* Trió, mely ellentétes karakterű a főrész zenei anyagával. Szerkezete azonban megegyezik a főrész szerkezetével:

$a \parallel : b \quad a_v : \parallel$ – csak az ismétlések jelzése más, de tartalmuk megegyező.

Hangnemi rendje is hasonló, hiszen a Trió *c-moll* hangnemű, s az a szakasz végére *g-moll*-ba (+1 moll) tér ki, majd a közép része *Esz-dúr* érintése után tér vissza a *c-moll*-hoz. A harmadik *Esz-dúr* szakasz a főrész ismétlések nélküli visszatérése és zárásként a 8 ütemes, akkordikus *coda* szólal meg.

A darab tanulását megelőzően hasznos lehet *Esz-dúr* és *c-moll* skálatanulmányokat, valamint trilla-előkészítő mozgásokat gyakorolni. A tanulás első lépése lehet a főrész szerkezetének áttekintése, valamint a Triós formáról alkotott ismeretek felelevenítése. Ezt követheti a főrész dallamának tanári segítséggel történő áténeklése, mely megmutatja a dallam kis és nagy hangközlépéseit, a levegővétel helyét, a dallam hangzási képét. Ezt követően hangszerrel is megszólaltatható az egyszerűsített (trilla és utóka nélküli) dallam, majd fokozatosan a díszítőelemek hozzáadásával folytatható a tanulás.¹⁵

Jobb kézben már az első (díszítés nélküli) játéknál meg kell különböztetni a negyedek hangzó képét. (Például az első negyedre nyolcadokat számolva kitartjuk azt teljes hosszában, a másodikat viszont rövid hanggal és szünettel játsszuk.) Ez a gyakorlási mód segíti az utóka helyének megtalálását, mellyel a trillaidő is jól kimérhető. A Trió *marcato assai* rész gyakorlását a vonó középe felett, széles *détaché*-val érdemes kezdeni, majd a tempó

¹⁵ A trillamozgás érzetének kialakításánál nem lehet elégszer hangsúlyozni, hogy a valóságos trilla túl van az egyenletesen beosztott billentőmozgáson. A jó trilla kihasználja a tenyérből való mozgás lendületét, így a billentésnél az ujjak lendületből fordulnak vissza a fogólapról!

gyorsulásával, *kisdétaché*ra váltva, és azt kissé elkönnyítve megkaphatjuk a fél*spiccato*szerű jól zengő vonáshangzást.

Fontos megjegyzés: az előadásra készülve fontos, hogy a kétütemes zenei egységeket előre elképzeljük, hogy az azon belüli kétnegyedes kapcsolatok feszültségei és oldásai a nagyobb zenei egységekhez is igazodjanak dinamikában, tagolásban és artikulációban. A gyors tizenhatodok játékánál fontos a két kéz szinkronjának megteremtése, különösen a skálamenetek értelmezéseinél és a belső ütemelőzők fordulásainál. A darab végén a *codab*an már az előkészítő munkában el kell kezdeni a bal kar és kéz érzeteinek kidolgozását, hogy az reflexszerűen épüljön be a zenei folyamatba.

A **15. B-dúr** (*Allegro moderato*) egy 4/4-es beosztású, kétütemes motívumokra épülő *martelé* és előkész-*legato* vonással előadható tanulmány. Az első ütemek egyszerű *martelé*-skálákat, a második ütemek pedig előkész-*legato* figurációkat tartalmaznak.

A darab háromrészes, visszatérési szerkezetű, mely azonban monotematikus felépítésű, meghatározója a kétütemes nyitómotívum. Felépítése: 1–20., 21–44. és 45–66. ütem. Hangnemi rendjében a *B-dúr* alaphangnem mellett jelentős szerepet kap a párhuzamos *g-moll* hangnem (7–12., 53–60. ü.), de a középrészben egyéb hangnemeket is érint (*d-moll*: 28–30. ü. *D-dúr*: 31–34. ü., *h-moll*: 35–36. ü., *e-moll*: 37–38. ü. és *d-moll*: 39–41. ü.). A visszatérés *B-dúr*ban hosszan idézi az első rész zenei anyagát (45–56. ü.), csak a zárlat előtti szekvencia erősíti tovább az alaphangnemet. A tanulmány érdekessége, hogy az azonos ritmikai anyagból épülő dallam a 37–44. ütemekben négy ütemen keresztül egy vonóra hozza a kétütemes *staccato* és *legato* dallamot. (Az egyirányú vonásirány-jelölés elsősorban a zenei összetartozást mutatja, melyet lehet játszani különféle emelt és *spiccato*szerű ugratott vonással is.)

Bal kéz szempontból a kezdő motívumok oktáv terjedelmű skálái nem okoznak különösebb helyezkedési problémát, viszont az előkész figurációk előkészítése, folyamatba helyezése koncentrált figyelmet igényel. Ennek megoldására a gyakorlás első periódusában javaslom az előke nélküli játékot, mely leegyszerűsíti a súlyviszonyok rendezését.

Vonós szempontból figyelmet igényel a *martelé* vonás és az előkész-*legato* hangzás- és sebességkülönbségeinek technikai összehangolása. Ez azt jelenti, hogy a gyors *martelé*ket követően az előkész-*legato*kra nyugodtabb sebességre kell váltani. Ugyanakkor a hang indulása előtti betámasztás mindkét esetben hasonló erősségű. (Azonban a *martelé*k indulásánál gyors sebességről oldódik a vonó, míg az előkész-*legato* esetén puhán, éneklő karakterrel.) A kétféle artikuláció időzítését lassú gyakorlással lehet biztosítani, ahol figyelmünket a hangok megszólaltatását követő rövid szünetekben történő előkészületekre fordíthatjuk.

Fontos megjegyzés: a fentiek mindkét kéz összehangolására vonatkoznak, mint hűrváltás, fekvésváltás időzítése, vagy az előkéek utáni főhangokon megjelenő kis hangsúly. A kottában nincs jelölve, de a *legato* utolsó hangjait is röviden kell játszani, de csak oly mértékben, hogy a második ütemek feszültsége ne vesszen el. Ugyanezt szolgálják az ütemek végén található hangsúllyal jelölt negyedek is, melyeket szükséges *tenuto*-hangzással kitartani, így jól bemérhető a következő két ütemes motívumegység indulása.

A 16. *F-dúr (Allegro)* egy 6/8-os ütembeosztású, egységes tizenhatod ritmikájú, egész ütemeket átívelő *legato* tanulmány. A darab felépítésében két- és együtemes motívumok dominálnak, melyek skálamozgásai gyakran szekvenciális fejlesztéssel társulnak.

A tanulmány formailag három nagyobb részre osztható: 1–8., 9–42. és a 43–64. ütem. Az első rész egy periódusnyi nyolc ütemes ismételt szakasz *F-dúr*ban. A második rész egy sűrűn moduláló egység, mely érinti a *B-dúr* (12. ü.), *c-moll* (15. ü.), *C-dúr* (20–40. ü.) hangnemeket. A harmadik rész a visszatérés (43. ü.), mely magában foglalja a terjedelmes záró *codat* is (54. ütemtől). A tanulmány dallamanyagára jellemző a diatonikus skálaszerű építkezés, melyet színesítenek váltóhangos, hármas- és négyeshangzatú felbontások. Az egyenletes beosztású tizenhatodok különféle ritmikai csoportokat alkotnak, melyeknek a lüktetése, belső mozgása jól követhető.

Bal kéz szempontból a hagyományos első fekvéses játék helyett több helyen a könnyebb helyezkedést biztosító második fekvéses pozíciót ajánlom, melynek elérését kis szekundos ujjváltással javaslom. Ezen kívül a gyors játéknál ajánlott az ujjak fekvehagyásos technikáját alkalmazni, ami leegyszerűsíti a helyezkedést, segíti az artikulációt és nem utolsó sorban a tiszta intonációt.

Vonós oldalon sokat segíthet a külön vonóval való játék, különösen a gyakorlás első szakaszában. Ezzel a vonással jól megfigyelhetők a dallamirány változások és a hűrváltó mozdulatok különbségei. A *legato* kötések gyakorlását kezdetjük hatos beosztásban, majd tizenkettesével, de mindig legyünk figyelemmel a dallam belső tagoltságára, például a *hemiola*-típusú, 3x4 tizenhatod összetartozásaira.

Fontos megjegyzés: az előadásnál lényeges megkülönböztetni az egy- és kétütemes ütemszűköket indulásait. Nagyon fontos a változatos vonósebesség használata, hogy például az indulásnál ne szaladjon el túlságosan a vonó, viszont a dallamvégek legyenek kijátszottak és könnyedek. A dallamirányok fejlesztéseit (*crescendo*, *decrescendo*) dinamikán és tempón belül, sietés és lassulás nélkül, értelmező mozzgatással és szélesítéssel játsszuk.

A 17. *B-dúr (Andante, quasi Allegretto)* 5/4-es metrumú, mely két ellentétes karakterű zenei anyagra: egy *piano, dolce* éneklő dallamra (*melodioso*) és egy *risoluto* vagy *marcato*, gyors triolamozgású *forte* dallam váltakozására épül. Az első zenei anyag (A) az 1–12. ütemig egy visszatéréses kis háromtagú formát alkot. Másodszor a 25–36. ütemekben hallható ez a téma, *d-moll* kezdéssel, *B-dúrban* lezárva. Végül visszatér a teljes kezdőanyag (45–55. ütem). A triolamozgású *risoluto* téma (B) először *g-mollban* (13–16. ü.), majd *marcato* jelzéssel *Esz-dúrban* kezd és *g-mollban* zár (21–24. ü.). Ez a zenei anyag leghosszabban a 37–44. ü. között jelenik meg, jelölt hangnemváltással *F-dúrban* kezdve, majd *C-dúr* zárattal a 40. ütemben. A szakasz végén visszatér az *F-dúr* hangnem. Különleges a *coda* váratlan megtorpanás utáni kezdete, és akkordikus lezárása. Mindkét zenei anyagra (A és B) jellemző a szokatlan lüktetésű 5/4-es ütembeosztás, melyek karaktertől függetlenül ütemelőzős indulásúak. A darabon belül váltakozik a 4+1 negyedes beosztású, valamint a 3+2 negyedes lüktetés. Az éneklő dallamrészek (A) két- és négyütemes egységeket alkotnak, a *risoluto* közjátékok pedig együtemeseket. A záró *coda* egy szokatlan magasságú és fogásérzetű pozíciót foglal el a darabban.

Bal kézben a darab melodikus része technikailag is feltételezi a tenyér és az ujjak hajlékony beállításait, melyek ugyanakkor kiszolgálják a fekvésváltás-típusokban való biztonságos közlekedést. Ennek egyik fontos feltétele a „nyitott” bal kéz hátrahúzott helyzeteinek alkalmazása. Az első ütemben például az *f*-oktáv második ujjal való indulása előrevetíti, hogy a rákövetkező súlyos *legato* hosszú hangja és triola képlete, valamint a motívum záró hangja egyszerű visszanyúlással törésmentesen játszható. Az első és második ütem kapcsolódásánál az ujjváltás zeneileg jobb megoldást ad, mint az azonos ujjal történő fekvésváltás. Különleges ujjrendi megoldást ajánlok az 58–59. ütemekben, ahol adott pozícióban a harmadik, majd az első ujj fekvehagyása mellett kimozdulás történik a negyedik fekvésbe, mely a kényelmet és az intonációs biztonságot szolgálja.

Jobb kéz szempontból a darab széles ívű, de rendkívül tagolt fődallamra épül, melyet jól megválasztott vonóhelyen és vonóbeosztással, a *piano* ellenére erőteljes kifejezéssel lehet játszani. Az éneklő dallam indulása megkívánja az ütemelőzők értelmező tagolását ugyanakkor különbséget kell tenni az első vagy a második ütem indulása között is, mely felfelé vonásra esik és *tenuto* tagolással érkezik az első negyedre. A B zenei anyagok vonáskaraktere határozott *forte* dinamikájú, feszes tempójú, mely dallam a vonó súlypontja körüli dobott vonóval

játszandó. A közjátékok indulása is határozott, erőteljes jelleget mutat, melyet lefelé vagy felfelé indulásnál is *tenuto* elválasztással szólaltatunk meg.¹⁶

Fontos megjegyzés: a kétütemes éneklő frázisoknál erőteljes különbséget kell tenni a felfelé kilépő oktáv ütemelőző és a második ütemekben lefelé lépő vagy kis hangközlépésben mozgó dallam között. Az éneklő *melodioso* és a *risoluto* dallamok váltásai közötti kadencia ütemelőzője tartogat egy fontos *fz* jelzést (11. ütem utolsó negyede), mely kiemelést és időbeli elválasztást igényel. Hasonló artikulációs jelzés található még a *coda* előtti zárásnál, ahol egy belső dallami bővülés színesíti a darabot. Az *F-dúr* szakaszban és a *codában* is a *spiccato* vonások között találhatók rövid lefelé húzott *legatok*, melyeket rövid vonóval, a *spiccato*val azonos vonóhelyen kell megszólaltatni. Ezek ütemelőzős indulása (!) lefelé történik, melyet felfelé irányú triolavonás követ. Külön figyelmet igényel a *vibrato* használatának kérdése, ugyanis a különféle karakterek, dinamikák hangkapcsolatok, dallamhosszak, elválasztások és újraindulások a *vibrato*val való tagolási szempontok kialakításában adhatnak segítséget. (Például: a darab első hangját a vonómozgáshoz igazított *vibrato*val, *tenutosan* és elválasztva játsszuk. Az ütem harmadik ujjas indulásakor a *vibrato*t érdemes kitartani a visszatérő *f*-hangig, így nem okoz gondot a második ujj visszahúzása sem, mely egyben tartja a motívumot.)

A **18. *G-dúr (Allegretto)*** egy 4/4-es ütembeosztású, triola mozgású, *spiccato* tanulmány, mely kiemelten foglalkozik a dinamikai váltások technikai és zenei megoldásaival. Viszonylag gyors tempójú *spiccato*, a vonó súlypontja körüli részén (dobott, ejtett, megzendített, felugró és „elkapott” vonással) játszandó. Azonban a felfelé vagy lefelé haladó szekvenciák skálameneteinél a *crescendókban* és *diminuendókban* a vonóhely és a húzás mértéke megváltozik, ami azt jelenti, hogy az erősödésnél a vonóhely közelit a súlyponthoz, a halkulásnál pedig kissé távolodik.

A tanulmány formai szempontból három nagyobb részre osztható (1–10., 11–28. és 29–56. ütem). Az első rész *G-dúr* hangnemű, a 10 ütemes zenei mondat második fele két szekvenciális menetet tartalmaz (3–7. ü. és 8–9. ü.). A második rész szintén a fejmotívummal indul (11. ü.), de kidolgozásszerűen hamar elkanyarodik, és hangnemileg is változatos. A 13. ütemben érinti ugyan az *E-dúr*t, de az akkordként *a-moll* hangnem V. fokává válik (15. ü.). Ezt követően *e-moll* (19. ü.) után tér vissza a *G-dúr* alaphangnem és maga a kezdő zenei anyag (29. ü.). A 37. ütemben egy váratlan fordulattal jelenik meg egy *Esz-dúr* akkord (a *G-dúr* romantikus, 4 kvinttávolságra lévő tercron akkordja!), majd az ebből kifejlesztett bővített

¹⁶ A vonó indulásának irányát a negyedik negyedre eső *legato* lefelé iránya határozza meg.

szextes akkord, és oldódik fel a *G-dúr* késleltetett dominánsára. A 41. ütemben kezdődő *coda* is a kezdőtémából fejlődik ki, és a nagy hegedűs művekre jellemző, kissé teátrális kadenciával ér véget a mű.

A darab melodikusan hármas- és négyeshangzatú felbontásokból és egyszerű szekvencia-skálákból építkezik, melyek nagyjából együtemes motívumokat alkotnak (félütem+két negyed), azzal a jellegzetes lüktetéssel, hogy az ütemek utolsó negyedei a következő ütemekre vezetnek. Ez az ütemek közötti zenei kapcsolatot biztosítja, mely lehet feszültséget átvivő, vagy harmóniát fordító, vagy oldó, de lehet a szekvencia induló basszushangja, vagy kettős frazeálású záró és induló hang is egyben.

Annak érdekében, hogy a bal kéz helyezkedéseit biztonsággal tudjuk előkészíteni, *détaché* vonással ajánlom kezdeni a gyakorlást, figyelemmel az ujjrendi javaslatokra, a fekvehagyások (egyujjas és kvintfogásos) egyéni alkalmazási lehetőségeire. Az egyszerű szekvencia-skáláknál a második triola-hangon történjen a fekvésváltás, ugyanis zeneileg és technikailag is itt indokolt a tagolás. Néhány részletnél többféle ujjrendi jelölést adtam, melynek kiválasztásában az egyéni alkati sajátosságok vagy a hangszeres adottságok dönthetnek.

A jobb kéz munkáját a *martelé* vonás használatával érdemes folytatni, mely lehetőséget ad a két kéz szinkronjának erősítésére. Itt a két kéz technikailag eltérő felkészülési idejét hozzuk össze, például a hűrváltás, fekvésváltás és zenei tagolás időarányait rendezzük. Ebbe tartoznak a triola páratlan ritmusából adódó lefelé – felfelé vonósúly kiegyenlítések, vagy a kiemelt *fz* hangsúlyok és dinamikai váltások hangzási arányainak tervezése is. A *martelé* vonást követheti az igazi *spiccato* vonás gyakorlása. A vonás laza felkart és vállakat kíván a hűrváltásokhoz, ugyanakkor az alkar részéről határozott csuklótartást és rugalmas ujjakat.

Fontos megjegyzés: az áthúzódozó frázisok zárásainál és indulásainál mindig legyen elég idő a nagy hűrváltásokra és dinamikaváltásokra. Az erősítéseket és halkításokat egyenletesen vigyük át a frázisokon a záró hangokig. Két hosszabb területen a 13–25. ütemig és a 37. ütemtől a darab végéig erőteljes *fortissimo* dinamikát ír elő a szerző. Ennek megfelelően a mélyebb és magasabb regiszterekben is több indító erővel és több húzással szükséges játszani. Közben figyelniünk kell a hangzásra és a vonásérzetre, hogy a kar és az ujjak mindig rugalmasak maradjanak, beleértve a záróakkordokat is.

A **19. *h-moll (Allegro)*** egy 4/4-es ütembeosztású, rövid lélegzetű *springing spiccato*-tanulmány, mely vonással maximálisan kihasználhatjuk a vonó ugró jellegét (a rúd, a vonószőr és a húrok együttes rezonanciáját). Ennél a vonásnál az irányító szerep mégis a jobb kézben és karban van, melynek feltétele a laza és rugalmas vonótartás.

A darab három nagyobb részre osztható (1–8., 9–20. és 21–40. ütem). Az első 8 ütem egy korrespondeáló periódust¹⁷ alkot, mely *D-dúr*-ba modulál. A következő 8 ütem (9–16. ü.) *D-dúr*-ban marad, a kezdő fejmotívum szekvenciális fejlesztése, majd egy négy ütemes *h-moll* kromatikus szekvenciával zárul a középrész. A visszatérés (a 21. ütemtől) egy szintén korrespondeáló, de bővült utótagú periódus, melynek csúcspontja az a *C-dúr* akkord (27–28. ü.), mely a *h-moll* hangnem Nápolyi⁶ akkordja¹⁸ – érdemes felhíni rá a növendék figyelmét! Az etűdöt jelentős *finale-coda* zárja, melynek érdekessége, hogy a szerző alternatív lehetőséget kínál a játékos számára a darab befejezéséhez. Az első esetben a repetitív dallam és vonás folytatódik a 31. ütemtől a záróakkordig. A második verzió megtartja a dallamvonalat, de az alapvonás helyett kettes kötésű *legato* szinkópalánccal színesíti záróharmóniákat.

Bal kézben a gyors mozgású repetitív anyag egyszerű nyolcad-játékmóddal jól előkészíthető. Ez elsősorban a billentés emelésének (főleg a lefelé menő skálákban) gyors és impulzusszerű játékára vonatkozik, mely jól szinkronba hozható az ugró vonóval. Az újjrendválasztásnál fontos szempont volt, hogy a fődallam váltóhangjainál ne történjen azonos ujjal való ingamozgás. Ezen kívül néhány dallamrészletnél hasznosnak tűnt a félhangon történő fekvésváltás, mely a fél- és a második fekvések bevonásával leegyszerűsíti a dallamjátékot, például a 15–17. ütemekben.

A vonóval történő együtt játéknál célszerű megkeresni azt a vonóhelyet, ahol az elképzelt dallam tempója, valamint a vonó súlyviszonyai, rugalmassága lehetővé teszi azt a vonórugózást, ami a zenei fordulópontokon vagy csúcspontokon minimális energiaváltoztatással lendületben marad. Ezek a változó dallamelképzeléshez flexibilisen igazodnak, mely szélsőséges tempóval és dinamikával is jól kezelhető.

Fontos megjegyzés: a darab könnyed játékának eléréséhez kerülni kell a hangszertartás hibáiból eredő felesleges mozdulatokat, melyek megakaszthatják a folyamatos fogólapon való helyváltogatást, vagy a vonó folyamatos rezonanciában tartását. A fentebb említett alternatív befejezés szinkópás *coda* játékát segítheti a zenei fordulópontokon elhelyezett jelzésszerű hangsúlyozás, valamint a *jó* vonóhelyen, a *lehető legkisebb* vonóval való fordulékony játékmód.

¹⁷ Id. 2. lábjegyzet

¹⁸ Nápolyi⁶ akkord: a hangnem leszállított II. fokára épülő *dúr*-akkord szext-fordítása. A 17–18. századi nápolyi operaszerzők által használt, drámai töltésű hangzat.

A 20. *G-dúr (Allegretto)* egy 2/4-es beosztású, kísérőhangokkal és akkordokkal ellátott, éneklő hangvételi melódia. A darabban a rövidhang jelölések inkább elválasztásokat jelentenek, mintsem igazi *staccato* rövidítéseket.

A tanulmány három nagyobb részre osztható (1–32., 33–70. és 71–86. ütem). Az első rész egy háromtagú kisforma: 1–16. ü.: korrespondeáló¹⁹, *h-moll*-ba moduláló periódus, majd 8 ütemes *G-dúr* középrész és 8 ütemes visszatérés. A második rész (a nagyforma középrésze) főként *e-moll*-ban jár, s a 33–44. ütemig tartó bővült utótagú periódus és az azt követő 4 ütemes átvezetés a központi anyaga. Ez variáltan megismétlődik a 49–70. ütemig. Mindkét részben kiemelt szerepet kap a Nápolyi⁶ akkord²⁰ (*e-moll*-ban az *F-dúr* akkord a 42. és az 58. ütemekben), valamint a szűkített akkordok, különösen 59–60. ütemben kiépített álzárlatban. A visszatérés erősen rövidült, de jól felismerhető a 71. ütemben, majd a nyolc ütemes zárókadencia következik, melyet egy szélsőséges dinamikájú akkorddal zár. A dallamkíséret jellegzetessége, hogy a lépegető nyolcadokhoz jobb és bal kéz *pizzicatok* is társulnak.

Bal kéz szempontból az első rész tanulását megkönnyítheti, ha először a nyolcadok helyett negyed értékű kettősfogásokat játszunk, mert így a stabilabb főtámasz-pozíciók és a fekvéshagyások jobban segíthetik a majdani kísérszólam játékát. A második részben többféle szempontú kiemelésre is szükség lesz. Külön is gyakorolnunk kell a motívum indító akkordjait, melyeket tetszés szerint kettőssel is játszhatunk. Ezeknél külön is figyelni kell az akkordváltáshoz szükséges bal kar beállításokra, mert ez adja meg az ujjak helyes pozícióját. (Ilyenek például: 37–38., 40–42., 56–60. ütemek.) A bal kéz *pizzicatokkal* kapcsolatban a 8. vagy a 32. ütemben az első hangot mindenképpen harmadik ujjal, a második hangot negyedikkel, de kézalkattól függően lehet harmadik ujjal is játszani.

A jobb kéz játékához először a *martelé* vonás ajánlható, mert így a vonás és a bal kéz jobban összeegyeztethető, majd következhet a nem túl rövid, húzottabb emelt vonás a vonó súlypontja alatt. A második részben az akkordok után a nyolcad hangokat kezdetben szintén *martelé* vonással szólaltassuk meg. A 40. és az 56. ütemekben negyed kötésű *legatokat* láthatunk, azonban ezt az értéket *forte* dinamikával, csak kis csalással, *legato*-közbeni fordulással tudjuk szépen megszólaltatni.

Fontos megjegyzés: az indulásnál a *martelé* és a *staccato* vonásnál is kis húrsík-különbségek adódhatnak a kettősfogás és az egyszólamú hangok betámasztása között, amit mindenképpen figyelembe kell venni. A második részben az akkordokat lefelé és felfelé irányban, szélesen és tört akkordként játsszuk. A négyütemes motívumok késleltetett zárlatait

¹⁹ ld. 2. lábjegyzet

²⁰ ld. 18. lábjegyzet

kellőképpen ki kell tartani. A 45. ütemekben induló *legato* dallam a középdinamika ellenére, *espressivo* kifejezést igényel. Az utolsó nyolc ütemet bal kéz *pizzicato* indítja és jobb kéz *arco* társul hozzá, s ezért jobban kell figyelni a *forte* dinamika megtartására. A folyamatos játékban a vonót a húr közelében szükséges tartani. Az utolsó *fortissimo* akkord előtt a bal kéz fogását fekve kell tartani, s ezalatt a jobb kéz felkészülhet a záróakkordra.

A 21. *Esz-dúr (Allegro)* 4/4-es ütembeosztású, egy éneklő hosszúhang, valamint egy *staccato* és három *legato* kötésű hang kapcsolatára épülő tanulmány. A terjedelmes hosszúságú darab (90 ütem!) három nagyobb részre osztható (1–36., 37–60., 61–77. ü. és coda a 90. ütemig). Az etűdre jellemző a folyamatosság, az állandó szekvenciális fejlesztés. Cezurákat csak a kezdőmotívum hosszúhangos kezdete jelez. Hangnemileg viszont romantikus kapcsolatokat mutat: érdekes a nyitó frázis *c-moll* transzformációja (5. ütemtől), majd az *esz-moll* hangnem megjelenése (a 9. ütemtől), mely *minore-maggiore* váltással érkezik vissza az *Esz-dúr*-ba (15. ü.) A mechanikus motívumismétlés csak a 32. ütem visszavezető szakaszában hoz új elemet és új hangnemet, a tercrokön²¹ *G-dúr*-t. Itt transzformáltan, átalakítva hangzik el a kezdőtéma (37. ü.), majd a második frázist (ami az 5. ütemben *c-moll*-ban szólt) itt *C-dúr*-ban hozza (41. ü.). Egy újabb tercrokön váltással a 45. ütemben tér vissza az alaphangnem (*Esz-dúr*), és a 61. ütemben a kezdőtéma – hosszan, 16 ütem terjedelemben. Ezt követően a kadenciaépítés következik, majd a kontrasztos, akkordikus lezárás, szép kürtmenetekkel.

A tanulmány a *staccato* és *legato* vonás egy dallamvonalon belüli hangzási és artikulációs problémáit emeli a gyakorlás középpontjába, melyet a vonósebesség, a tapadás megfelelő váltásaival, az összetartozó figurációk és frázisok zenei szempontú beosztásával és vonón való „utaztatásával” lehet megoldani.²² Az említett vonástípus gyakran szerepel a barokk *concertók* saroktégeleiben, szólószonátákban és szvitekben. Így a tanulmány segítséget adhat e stílus helyes vonóérzetének fejlesztéséhez.

A tanulás kezdetén előgyakorlatokat ajánlok, a kotta elején jelzett formában, mint önálló dallam. A másodszori, hasonló ritmussal való játéknál már megfigyelhetők a tizenhatod csoporton belüli *legatok* dallami irányai, mely segítheti annak előre elképzelését. A harmadik

²¹ tercrokonság: a romantikus zene jellegzetes akkord- és hangnemkapcsolata, az egymástól kis- és nagyterc távolságra lévő akkordok és hangnemek váltása. Ebben a darabban: 32-33. ütem *Esz-dúr* és *G-dúr*, 44-45. ü. *C-dúr* és *Esz-dúr* kapcsolata.

²² Az említett vonótechnika megegyezik Dobszay László egyik vonósokra vonatkozó megállapításával, mely szerint [a hegedűsnek] „a vonóval kell elemeznie a darabot” Dobszay László: *Kodály után – Tűnődések a zenepedagógiáról* – Kodály Intézet Kecskemét, 1991. 78. old.

eljátszásnál a tizenhatodos ütemekben érdemes kipróbálni a kétszer lefelé és kétszer felfelé vett vonásirányt, ugyanis ez a vonósebesség-arány szinte azonos az eredeti vonósebességgel.

Bal kéz szempontból hasznos előgyakorlat lehet az alaphangnemhez köthető azonos alapú dúr és moll skálák játéka, mert e skálák kissé behozottabb karhelyzetet igényelnek az első, a harmadik és a negyedik ujj szokatlanabb kézhelyzete miatt. A darabot második fekvésben ajánlom kezdeni a kényelmesebb és jobban átvibrálható hosszú hang miatt. A továbbiakban szintén ajánlom a második fekvést olyan helyeken, ahol a kényelmi szemponton túl a dallam egysége is megkívánja e fekvés használatát. (Ilyen például a 22. ütemtől kezdődő néhány dallamfordulat, ahol a negyedik fekvés is hasznos lehet, vagy a 31–37. ütemig tartó új hangnemet előkészítő átvezetőrész, vagy az utolsó ütemek akkord-előkészítő dallama és akkordfogásai.)

Remélhetőleg az előkészítő gyakorlatok segítik a játékos vonóérzetét abban is, hogy a hallási elképzeléseknek megfelelően a lefelé eső *martelé* és a *legato* dallam kapcsolata nem mechanikusan, hanem a dallamirányoknak és a motívumegységeknek megfelelően épüljön fel. E vonóérzethez tartozik a fentebb már említett „vonóutaztatás” technikája is. Például az első két ütemben a hosszú hangot követően a vonó fokozatosan visszakerül a kápa közelébe. Ez úgy lehetséges, ha a lefelé eső *martelé* vonás sebességét aszimmetrikusan tervezzük a *legato* vonással együtt.

Fontos megjegyzés: a fentiek kialakításában segítséget jelenthet, ha például fokozatos halkítás vagy erősödés esetén egyre kevesebb vagy egyre több vonót használunk (3. és 4. ü.). Vagy például a 8–11. ütemekben félütemenként történik harmóniaváltás, melyeknek a váltópontja mindig a *legato* utáni első tizenhatodra esik. Ugyanígy sűrű zenei változások figyelhetők meg a 25–36. ütemekben is, ahol a játékos számára a kottakép mögötti hangzási kép keresése és megtalálása lehet a cél.

A 22. *E-dúr (Allegro assai)* egy trilla-előkészítő tanulmány, mely a beosztott tizenhatodok játékán keresztül gyakoroltatja a billentő mozgás ejtési fázisát. Az ujjtöből induló mozgás gyakorlása nagy haszonnal jár, mert a tanuló elsajátíthatja az ujjak „oldási” érzetétől kezdve az ujjak lendített vagy energikus indulásáig való mozgatást.²³

A rövid lélegzetű darab két részre osztható: 1–30. és 31–49. ütem. Egyszerű, harmonikus szerveződésű dallamanyaga négy- és kétütemes motívumokból építkezik. A darab kezdetén (1–

²³ A trilla-előkészítő mozgás gyakorlásának eredménye akkor válik teljessé, ha a tanulmány mellett rendszeresen gyakoroltatunk olyan ujjgyakorlatokat, amelyek az ujjmozgás úgynevezett *emelő* vagy *lendítés-előkészítő* fázisát is megtanítja, mint például Varga Tibor: Ujjgyakorlatok (kézirat).

12. ü.) négy ütemes egységekben négyeshangzat felbontások szólnak ($e-cisz-a-fisz=fisz^7$, és $gisz^7, a^7$), majd kétütemes motívumokban emelkedő vagy ereszkedő tercmenetek szólnak, trillákkal. A 42. ütemtől a kadencia-előkészítés oldja fel ezt a mechanikus játékot, és széles skálamenetekkel ér véget a darab.

Az etűd tanulását a második ujj billentésével ajánlom kezdeni, mert így könnyebben érhető el a tenyérérzet szabadsága. Ezt segítheti az adott fekvés karhelyzetének keresése. Ha a könyök kényelmes pozíciót biztosít a tenyér számára, az ujjtövek is „nyitottabbá” válnak. Ez kiváló lehetőséget ad az első és második ujj hátrahúzott helyzetének megtalálásában, s így a trillamozgás is szabadabban kezelhető. Itt fontos megemlíteni a hüvelykujj különleges tartási helyzetét, melynek helyes beállítása szintén segítheti a trillamozgás helyes működését. A tanulmány gyakorlásánál fontos szerepet kap az úgynevezett „járulékos” mozgások segítő lendülete, mely a második és harmadik ujj billentésénél is igényli a negyedik ujj együttmozgását. A harmadik, vagy a későbbiekben a negyedik ujj billentésénél viszont a támasztó ujjat nem szabad fekvé tartani. Az általam ajánlott ujjrenddel lényegesen több fekvésváltással kell számolni a darabban, viszont az alacsonyabb sorszámú ujjakkal könnyedebb és gyorsabb mozgás érhető el.

A vonós oldalon a folyamatos hangképzéssel, jól elképzelt és bemért időarány-érzettel kezeljük a vonót, melybe beletartozik a megfelelő súlyérzettel való indulás, az elkönyülő tapadás és az előre megtervezett vonófordulás, valamint a fekvésváltás mozdulatainak összehangolása.

Fontos megjegyzés: az ütemek indulásánál a támaszujj és trillázó ujj együtt indul a vonóval. Az ütemek végén a váltások előtt az utolsó tizenhatodnál az ujjemelés lendülete és ideje előrehozza a váltásokat, hogy a következő ütem indulása időben megtörténhessen. (Az ütemek végén, figyelmet igényel, hogy a kisszekundos trillamozgás után sokszor nagy szekundos dallamlépés következik, ami kissé nyújtja a belső zenei időt.) A trilla-előkészítés és trillázás legfontosabb szabálya, hogy a billentés lendülete nem szakad meg a húrérítéssel (vagy fogólap-érítéssel), így a billentő ujj lendületből visszapattan a húrról (vagy fogólapról).

A **23. f-moll (Allegretto)** egy 2/4-es ütembeosztású, vonuló kisnyújtott ritmikájú tanulmány, mely ritmikai jelleg meghatározza a teljes darab karakterét. A darab zenei anyaga többnyire egy ütemes motívumokból és 8 ütemes periódusokból épül, mely barokkos vagy népzenei hatású táncdallamra emlékeztet.

A tanulmány formai szempontból három nagyobb részre osztható (1–16., 17–32., 33–48. ütem + coda). Az első rész 16 ütemes, két periódusnyi zenei egységből áll, melyből az első c-

*moll*ba (+1 hangnem) modulál, a második viszont *f-moll*ban végződik. Így felfogható egy kis kéttagú formának, de az erős korrespondencia miatt (az 1–4. ütem és a 9–12. ütem teljesen megegyezik) tekinthető egy 16 ütemes periódusnak is. A középrész is 2x8 ütemnyi, mely *Asz-dúr* hangnemű, és csak a visszatérés előtt vezet vissza *f-moll*ba (31–32. ütem). A visszatérés pontosan hozza az első nagyperiódus anyagát, majd egy 8+4 ütemes *coda* következik, melynek végén még egyszer visszaidézi a kezdőtémát (*Piu mosso!*) és akkordikus befejezést ad.

A darab előkészítését hasznos lehet egy- és kétoktávós (alaphangnemű) skálával kezdeni a szokatlan bal kéz helyezkedés miatt, majd külön vonóval, egyenletes tizenhatodokban megszólaltatni a dallamot. Ezután játsszuk át a megismert dallamot a jelölt vonásirányokkal, de még pontozás nélkül.

Ezzel párhuzamosan a vonós oldalon is szükséges előkészítő vonásokat gyakorolni. Ezek lehetnek például repetált hangú skálák (kettő vagy négy azonos hanggal), aztán rátérhetünk a megadott ritmussal való skálázásra, majd következhet a darab eredeti vonással való játéka. Már a skálagyakorlásnál fontos, hogy a pontozott ritmusértéket felfelé vonóval, maximálisan kitarva, az apró értéket pedig könnyed, ütésszerű csuklómozdulattal (de nem lötyögtetve) játsszuk.²⁴

Fontos megjegyzés: a *piano* dinamikával kezdődő darabot a vonó felső felén, csúcs közelben játsszuk (megfelelő betámasztással), majd a *crescendoban* fokozatosan a kápa felé szélesítsünk (ez is vonóutaztatás). A frázisok negyedik ütemében lévő *forte* dinamikát nem szabad korán kiengedni. Az új *piano* dinamika csak a tagolási szünet után az ütemelőzővel induljon. *Vibrato* szempontból lényeges, hogy az ütemelőző és a motívumok induló hangjait a lüktetésnek megfelelően érzékenyebben és több *vibrato*val játsszuk.

A 24. *g-moll (Allegro assai)* egy 4/4-ed ütembeosztású, tizenhatodokból álló *furioso* karakterű darab, mely mozaikszerű lefelé haladó egyszerű skálákból, valamint hármas- és négyeshangzat felbontások felfelé lépő „forgatásából” építkezik. A *forte* alapidinamika, az ütemeken belüli hangsúlyok és a *furioso* karakterjelzés erőteljesen indított és elválasztott *détaché* vonást igényel, mellyel jól értelmezhetők az egyes hangcsoportok, a zárlatokat előkészítő különleges harmóniaváltások.

A rövid terjedelmű darab három részre osztható: 1–8., 9–25., 25–35. ütemig, majd *coda*. Az első rész egy megismételt nyolc ütemes periódus, melynek dallama két- majd együtemes motívumokba szerveződik. Harmóniai különlegessége a 6–7. ütemben megszólaló Nápolyi⁶

²⁴ Az ütésszerű mozgulat hasonlít a labda pattogatásához, földhöz való ütéséhez.

akkord²⁵ (*g-moll*ban egy *Asz-dúr* akkord). A második rész az 1–2. ütem motívumával indít, mindvégig annak anyagát dolgozza fel, de hangnemileg változatosabb és a skálák hangterjedelmi kereteit kiszélesíti. Az érintett hangnemek: *d-moll* (11. ütemtől), *c-moll* (13. ütemtől), *B-dúr* (16. ütemtől), *Esz-dúr* (19. ütemtől), majd *g-moll* (21. ütemtől). A visszatérés a 25. ütemben kezdődik, pontosan visszaidézi az 1–4. ütemet, de az utótagja erősen bővít. A már korábban megidézett Nápolyi⁶ akkord a 31. ütemben szűkített akkordok sorozatát vonzza maga után, melyek *fz* kiemelést kapnak és a *ff* dinamikáig fokozódnak. Ennek megtartása a darab végéig folytatódik, melyet a lefelé haladó skálák és hármas akkordok *crescendo* érzetével, valamint lassítás nélkül kell megvalósítani. A darab remek lehetőséget kínál a Nápolyi⁶ akkord különleges drámai karakterének megismerésére!

Bal kézben a kétütemes motívumokban a lefelé haladó skálákban és a felfelé lépő felbontásokban eltérő módon kell előkészíteni a billentő ujjakat. Az első ütemrészben a lefelé tartó hangcsoport sorba rendezhető, így a játszott ujj alatt előkészülhetünk a következő hang játékára. A skálákban így az ujjak emelésével kell többet foglalkozni. A motívum második részében fontos szempont lehet, hogy a hangcsoportokat azonos fekvésbe rendezzük, illetve a visszanyúló hangok miatt a fekvehagyott ujjakra külön gondot fordítsunk. A gyakorlás menetében hasznos lehet különválasztani a kétféle problémát, így a kétféle skálát külön-külön is érdemes gyakorolni.

Jobb kéz szempontból ez utóbbi módszer segíthet abban is, hogy a lefelé menő skála *forte* dinamikája ne csökkenjen a kettős tagolású zárásig. Később a folyamatos játékban a zenei idő szeparálásával ez kiegyenlíthetővé válik, s vele együtt a *mezzoforte* dinamikaváltás és a fokozatos erősítés is jól kontrollálható. Ebben a darabban a *détaché* vonás a szokásostól eltérően „karosabb” jelleget kap, melyben a csukló és az ujjak kevésbé rugóznak.

Fontos megjegyzés: a darab előadásával kapcsolatban szükséges jól értelmezni a hangsúlyjelöléseket, melyeket a *furioso* karakterjelzés is indokol. Ezek nemcsak kiemeléseket jelentenek, hanem olyan tagolási pontokat, ahol az új motívumok indulnak és a harmóniaváltások történnek. A darab például határozott *forte* dinamikával és tempóban indul, viszont a harmadik és a negyedik negyed kapcsolódásánál (a kettős tagolás miatt) idővel is szükséges tagolni. Ezt követően a dinamikai mélypontról folyamatos *crescendo*val fortéig erősödik a dallam. Ugyanakkor a második ütem utolsó negyedén egy visszavezető dallam előkészíti a harmadik ütem kezdetét, melyet el kell választani az új motívum indulásától. Külön figyelmet igényel a *forzando* jelölésű ütemek tagolása, például az 5–6. ütem, ahol a skálák

²⁵ ld. 18. lábjegyzet

indulása még több erőt igényel, ugyanakkor a *forte* dinamika teljes ütemre vonatkozik; vagy a 31–32. ütem, ahol a jelölés félütemenkénti kromatikus basszusmenetet erősít. A darab végén található akkordokat a bal kéz helyezkedési problémái miatt kéthangos verzióban, két negyedenként külön is érdemes gyakorolni.

A 25. *d-moll (Allegro)* egy kettes kötésű tanulmány, melyben néhány egyszerű diatonikus skála mellett hármas-, és négyeshangzatú felbontások szerepelnek. Zenei anyagában kezdetben a kétütemes motívumok az uralkodóak (1–8. ütem), majd a továbbiakban együtemes egységekre sűrűsödnek. A harmóniak hossza is megegyezik a motívumok hosszával. Jelentős hangnemi változás is csak az *a-moll* felé történik a 15–19. ütemig, majd a 23–24. ütemben. A folyamatos tizenhatodmozgású darabot kromatikus dallammenet alatti *ff* akkordok és *pp* elcsendesedés zárja.

Az etűdben balkéz helyezkedése szempontjából lehetőség nyílik a tanuló számára a tenyér és az ujjak különféle nyújtási és szűkítési fogásainak gyakorlására. A nyújtásos és a szűkítő tenyérérzet kialakításánál fontos megtalálni azt a karhelyzetet, ami megadja a kéz és az ujjak számára azt a laza fogásérzetet, amelyből lehetőség szerint nem szükséges kimozdulni. Mielőtt azonban elkezdenénk az etűddel a gyakorlati munkát, hasznos lehet a bonyolultabb hármas- és négyeshangzatú felbontások hangkészlet-skáláit külön oktávokban, föl és le irányokban, lehetőség szerint fekvehagyásos technikával gyakorolni. Az etűd tanulásánál használjuk ki azt a lehetőséget, hogy például a két ütemes motívumok záróhangjait bal kézben fekvértartjuk, hogy majd a következő ütemek nyújtásos vagy szűkítő helyezkedéseit ehhez viszonyítva készíthessük elő.

Jobb kézben a záróakkordokon kívül minden hangi hangkapcsolat a kettes kötésre épül. A kettes kötésekkel kapcsolatban fontos megemlíteni, hogy az induló tizenhatodok nyolcad értékű hangzási-képpel rendelkeznek. Viszont a második *legato* hang rövid hangzású, ami a rövidege ellenére a húr felett továbbhalad. Ez lehetőséget ad a „hangtalan” pillanatban a húr- és fekvésváltások kezelésére is.

Fontos megjegyzés: a darab előadásánál fontos szempont, hogy az indulásnál négy ütemes zenei súlyt kell előre elképzelni. Ennek a *piano* dinamikával való indulás adja a nehézségét. (A frázis a második ütem végén éri el a csúcspontját és a negyedik ütemben ér vissza a kezdő dinamikához.) E műveletnek fontos eszköze a megfelelő mennyiségű levegő-tartalék, mely átíveli a csúcspontot, majd a lendületet folytatva újabb két ütemre való levegővétel következik. A másik eszköz a vonóvezetés és vonóváltás arányos növelésével és csökkentésével oldható meg, melyet a „körvonó” érzetével lehet jellemezni. A mozgástípus csúcspontját a darab végén, az akkordoknál éri el, ahol a lefelé eső nyitott húros negyedhez

legato érzettel kapcsoljuk a disszonáns szűkített akkordot. Ezt követően újabb dinamikai mélypont következik, mely egy ütészjellegű szélsőséges dinamikai effektussal csengethető le.

A 26. *D-dúr (Allegro)* egy 2/4-es ütembeosztású, tizenhatodokból álló *spiccato* tanulmány, mely virtuóz előadást igényel. A darab négy részre osztható, mely rondóyszerű formaképzést mutat (1–16., 17–36., 37–56., 57–74. ütem). Az első egység egy korrespondeáló²⁶ és moduláló nagyperiódus (quasi rondótéma), mely a 16. ütemben *A-dúr*-ban zár. Az 1–4. és 9–12. ütemig terjedő frázisok 1+1+2 ütemes tagolásúak, míg a másik két frázis szekvenciális menetet alkot. A második részre a hosszú skálamenetek jellemzőek (első közjáték). A 31. ütemtől a *minore (d-moll)* hangnembe tér át, majd a rondótéma 37. ütemben történő megszólalásával tér vissza a *D-dúr* hangnem. A visszatérés azonban csak részleges, és átvezet a második közjátékba. A közjáték technikailag és zeneileg is változatos képet mutat és előkészíti a darab utolsó visszatérését. Ez a visszatérés a rondótéma első négy ütemét hozza csak, melyet két ütemes skála-szekvenciák és a klasszikus harmóniarendnek megfelelő záróakkordok követnek.

Bal kéz szempontból figyelmet igényel a darabban sokszor előforduló váltóhangos dallam, ejtés és emelés mozdulatának kontrollja. Itt elsősorban az emelés ritmikus, időben történő mozdulatát említhetjük. (A gyakorlatban az emelő mozdulat általában túl korán indul, s ezért nem működik szinkronban a jobb kézzel) Az emelés ritmikussága ugyanakkor segíti a negyedik és az ötödik tizenhatod ejtő-billentés lendületét, mely a későbbiekben hasznosul a gyors játékban.

A darab tanulását érdemes *détaché* vonással kezdeni. Ezzel minden mozgás jól előkészíthető és beállítható a virtuóz *spiccato* játéokra. A vonóhely kissé a vonó súlypontja felett helyezkedik el, ahol megteremthető az a karos vonás, melyben az alkar és a csukló együtt mozog (és nem lötyög), a felkar pedig gondoskodik a megfelelő (egyéni vagy közös) húrsíkban való elhelyezkedésről. A nyitás és zárás kiegyenlítése a bal kéz billentő mozgásával együtt kezelendő, ahol figyelmet igényel a felfelé húzott vonó. Ilyen például az első ütemben lévő negyedik *fisz* hang, melyért nem kell külön húrsíkot váltani. (Viszont az alkar forgómozgása miatt könnyen rövidülhet a hang hossza.) Ezzel szemben a harmadik ütem *d-húron* lévő *fisz és g* hangáért hűrt kell váltani. A 27–28. ütemekben megjelenő rövid szekvencia-lépéssor „libikókászerű” mozgása könnyen automatikussá tehető. Ennél lényegesen összetettebb mozgást kell összehangolni a 47. ütemtől, ahol a kettes kötésű *legato* aszimmetrikussá

²⁶ ld. 2. lábjegyzet

változtatja a vonásirányt. Ennek feloldására szükséges megéreztetni a lefelé és felfelé húzás lüktetését, mely elrendezi a mozgás irányait.

Fontos megjegyzés: a *spiccato* vonásban az ujjak lényegesen rugalmasabban tartják a vonót, mint a *détaché*-ban, s így a pálca rugalmassága is jobban érvényesül. Ezen kívül a rugalmas vonótartás segít a húrsíkváltásban is, például a közös húrsíkokból való „kinyúlásnál”. A kevert vonású részeknél (47. ü.) lényeges, hogy a második *legato* hang rövidül, s ezzel együtt *spiccato* hatásúvá válik. Az utolsó ütemekben lévő záró akkordokat egyszerre szólaltassuk meg, olyan betámasztással, amely „kiemelhetővé” teszi az akkordokat.

A Segédkönyv írója Dr. Sárosi György hegedű- és mélyhegedűművész-tanár, ny. egyetemi docens. Hegedűtanári végzettségét 1977-ben szerezte a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Debreceni Tagozatán, majd 1981-ben mélyhegedűművész-tanár oklevelet kapott a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen. 2009-ben doktori fokozatot (PhD) szerzett a Jyväskyläi Egyetemen (Finnország). Doktori disszertációjának címe: *A hegedűjáték történeti, pedagógiai és módszertani háttere*. 1981-től 1995-ig a kecskeméti Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola hegedű-, mélyhegedű- és kamarazene-tanára, a vonós tanszak vezetője. 1994-től a debreceni Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola mélyhegedűtanára és a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Karának oktatója. 1998-tól főiskolai, majd egyetemi docens, 2005-től 2018-ig a Kar Vonós Tanszékének vezetője. Oktatott tárgyai: mélyhegedű főtárgy és melléktárgy, kamarazene, hegedű módszertan és didaktika, zenekari szólamolvasás. Szólistaként és kamaramuzsikusként rendszeresen fellépett Magyarországon és külföldön. Tagja volt a Simon Albert által vezetett Zeneakadémiai Kamarazenekarnak (1977–1981), a Kecskeméti Szimfonikus Zenekarnak (1981–1989), a Kecskeméti Kamaraegyüttesnek és Vonósnégyesnek (1989–1994), valamint 1994-től a debreceni Phoenix Kamarazenei Csoportnak. 1983 óta aktív szervezője és tanára a magyar vonós tanárok továbbképzéseinek, mesterkurzusokon és vonós pedagógiai kurzusokon tanított Lengyelországban (1992–2019), Görögországban (1993), Spanyolországban (1993–2016), Japánban és Romániában (2018), valamint az USA-ban (2026). *Hegedű-módszertani szöveggyűjteménye* (1997) és tankönyve, *A hegedűjáték történeti, pedagógiai és módszertani háttere* (Debreceni Egyetemi Kiadó, 2011) zeneművészeti karok vonós szakjainak módszertani jegyzete. Országos és területi hegedű- és kamarazene-versenyek zsűrijének tagja, illetve elnöke. 2002-ben a Lengyel Kulturális Minisztérium kitüntetését, 2021-ben a Magyar Érdemrend Lovagkeresztje kitüntetését nyerte el.

A Segédkönyv lektora Dr. Sárosi-Szabó Márta zeneelmélet-tanár, ny. egyetemi docens alsó- és középfokú tanulmányait a Kodály Iskolában végezte (Kecskemét, 1974), majd a Szegedi

Konzervatórium zongora szakán érettségizett (1975). A debreceni Zeneművészeti Főiskolán szolfézstanári oklevelet kapott (1978), a budapesti Zeneakadémián pedig középiskolai énektanári, zeneelmélet-tanári és karvezetői diplomát, kitüntetéssel (1980). Külföldön szerzett doktori fokozatát a Debreceni Egyetem honosította. 1981-től 1994-ig a kecskeméti Kodály Iskola tanára, tanszakvezetője és kórusvezetője volt. 1994 és 2023 között a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kara oktatója, 2000-től 2020-ig tanszékvezető. Jelenleg kurzust vezet és témavezető a Debreceni Egyetem Neveléstudományi Doktoriskolájában. Vendégtanárként tanított a kecskeméti Kodály Intézetben, valamint külföldön (Lengyelország, Nagy-Britannia, Spanyolország, Románia, USA, Japán). Szakmai lektori, illetve szakértői tevékenységet végez, rendszeresen publikál szakfolyóiratokban, több tanulmánykötet szerkesztője. Zenepedagógiai konferenciák, továbbképzések szervezője és előadója, országos szakmai versenyek zsűrielnöke. A ZETA vezetősége, a Magyar Kodály Társaság elnöksége, a Kardos Pál Alapítvány kuratóriuma, valamint a Nemzetközi Kodály Társaság tagja. Szakmai tevékenységéért kapott jelentősebb kitüntetései: Miniszteri Dicséret (1986), KÓTA-díj (2009 és 2015), a Magyar Érdemrend Lovagkeresztje (2020).