

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar
Doktori Iskola

Kiss-Szabó Viktória

Takács Jenő: Tarantella
zongorára és zenekarra Op. 39
- Műelemzés -

DLA Értekezés

2020

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar

Doktori Iskola

Kiss-Szabó Viktória

Takács Jenő: Tarantella
zongorára és zenekarra Op. 39

- Műelemzés -

DLA Értekezés

Témavezető:

Dr. Király Csaba zongoraművész, orgonaművész
egyetemi tanár

2020

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés	3
2. Takács Jenő életútja	6
3. Takács Jenő: Tarantella zongorára és zenekarra Op. 39	
3.1. Keletkezési körülmények és bemutatók	15
3.2. Műelemzés	18
3.3. Összefoglalás	45
4. Tarantella a zeneirodalomban	54
5. Köszönetnyilvánítás	54
6. Mellékletek	55
7. Irodalomjegyzék	85

1. Bevezetés

Amikor zeneszerzők életrajzáról olvasunk, nagyon sok esetben tragikusan rövid életúttal találkozunk: gondoljunk csak Mozarthra, Schubertre vagy akár Chopinre. E tekintetben a zenetörténet nagy komponistái közül többek között Bach, Haydn, valamint Liszt jelentik az ellenpéldát. Disszertációm témájaként választott személy Takács Jenő, aki a zeneszerzők közül a leghosszabb életútát mondhatja magáénak. A 103 éves korában elhunyt Takács élete – az egész huszadik század tanújaként – rendkívül sokszínű, változatos volt. Tanulmányai során elsajátította az európai zenekultúra hagyományait, valamint az új törekvésekre is nyitott volt egész élete során. A monarchiai Csehszlovákiáról induló művész legfontosabb állomásai: Sopron, Bécs, Szombathely, Pécs, Kairó, Manila, Cincinnati, Missoula. A világhírű zongoraművész és zeneszerző mindegyik hely kultúráját megismerte, befogadta és művészetében új köntösbe öltöztetve feldolgozta.

Takács – korának megfelelően – nyitottságot mutatott mindenfajta zenei irányzat felé, de csak azt használta fel, amelyet ő magára nézve fontosnak tartott. A klasszicizmus formavilágát, valamint – a zongoratechnikát kiválóan ismervén – darabjai jól játszhatók, világosak formailag is és nyelvezetileg is. Egy alkalommal Soproni József zeneszerző – a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem professzor emeritusa, valamint egykori rektora – Takácsról folytatott beszélgetésünk alatt megerősített abban, amit kutatásaim során magam is megállapítottam, hogy Takács világosan látta a zene fejlődését, a művészetek helyzetét, azon belül pedig a komponálás mesterségbeli kérdéseit is. Nem egy elvont világban élt, voltaképpen örömet akart okozni a hallgatónak és az előadónak. Ezt a tényezőt a zeneszerzők manapság elfelejtik. Ő nem a spekulációnak, a minden áron való avantgardizmus híve volt, hanem a hiteles művészetnek. Műveivel kapcsolatban nagyon reális volt, mert valamennyit alaposan kidolgozta. Mutatósak, jól követhetők és számos zenei értéket hordoznak. Művészete Bartókból indult ki, a népdalokkal, népzenevel való kapcsolata is ezt bizonyítja (magyar, fülöp-szigeteki, egyiptomi, amerikai hatások).

Takács személyiségének megismeréséhez szükségesnek tartottam életének meghatározó eseményeit, fontosabb állomásait feltárni, kalandos életútját bemutatni. Értekezésem súlypontját a szerző egyik nagyszabású zongoraversenye, a Tarantella (Op. 39) elemzése képezi. Az analízist a mű keletkezési körülményeinek bemutatásával kezdem, majd a darab részletes elemzésével folytatom.

Írásban megfogalmazni mindazt, ami a zenében történik, általában nem egyszerű feladat. Mivel egy zongoraversenyőről van szó, a teljes zenei anyagot komplexen próbáltam megvizsgálni. A szólószólamát tekintettem vezérfonalnak. Ezzel egyidőben a partitúra zenei anyagát is tanulmányoztam. Izgalmas feladat a zenekari hangszerek szólamait, egymáshoz való viszonyukat elemezni, magát a zenekari anyag formai, hangzásbeli összefüggéseit feltárni. Úgy éreztem, hogy ezen az úton eljuthatok a Tarantella alapos megismeréséhez és megértéséhez.

A Tarantellából létezik kétfonórás kivonat is, melyet maga a szerző készített. A zenekari kíséretet megszólaltató második zongora anyagára is kitértem, melynek során Takács átírattechnikájába is nyерhetünk betekintést. Érdemesnek tartottam a művet a két zongora viszonylatában kamarazenei aspektusból is megközelíteni.

Úgy gondoltam tehát, hogy a szólószólam, a teljes partitúra, valamint a kétfonórás változat elemzése a mű komplexebb szakmai megközelítésére ad lehetőséget. Az analízis alapjának a formai szerkezet, valamint a mindenkori hangzás vizsgálatát tekintettem, időrendi sorrendben, ütemről ütemre haladva. A szólószólam kottaanyagát és a zenekari szólamokat külön-külön is és együtt is vizsgálom. A hangszerek hangjait, a hangközök, akkordok, hangsorok, skálafutamok, motívumok, ütemek, ütemcsoportok összetartozását, a kisebb-nagyobb formai egységek összefüggéseit, egymásra épülését tanulmányoztam. A partitúra egyszerre vertikális és horizontális olvasási technikájával próbáltam feltárni a szólamok közötti kapcsolatokat, a különböző hangzások tulajdonságait, a zene fejlődésének, folyamatának ismertetőjegyeit. Mindezzel alkalmam nyílt a szerző szerkesztési elveit, kompozíciós technikáját megismerni, mélyebben megérteni.

A Tarantella számos zeneszerzőt megihletett a zenetörténet során. Népszerűségére való tekintettel indokoltnak éreztem ennek a témának is egy külön fejezetet nyitni, melyben összegyűjtöttem ötven különböző Tarantella-táncot. Ez egy kitekintést is jelent abból a szempontból, hogy más komponisták hogyan értelmezték, illetve milyen tarantellákat írtak, valamint egyben lehetőséget nyújt néhányuk összehasonlítására is Takács művével.

Takács Tarantellájának elemzését izgalmas felfedezések kísérték. Számtalanszor rádöbentem mindarra, ami Takács, mint zongoraművész és zeneszerző egyaránt rendkívüli zenei tehetségét, zsenialitását igazolja. Zongoristaként természetesnek tartottam, hogy azokról a személyes tapasztalataimról is írjak,

amelyekkel a darab tanulása során találkoztam. Ez a versenymű nehézségi szint alapján a közepesen nehéz, jól játszható művek kategóriájába sorolható. Előadói kihívásai akár Liszt zongoraversenyeivel is összemérhetők. Például a Haláltáncban, az Esz-dúr vagy az A-dúr zongoraversenyben is sok olyan hasonlósággal találkozhatunk, ami a zene építkezésével, virtuóz technikát igénylő részeivel mutat hasonlóságot.

Kitérek még a saját repertoáromra is (Takács és más szerzők zongoraműveire), melyek gyakorlása során hasonló nehézségekkel találkoztam. Ezt azért is tartottam fontosnak megemlíteni, mert a Tarantella tanulási ideje alatt világossá vált számomra, hogy mindazon zenei és technikai (valamint elméleti) tudás birtokában közelítettem a műhöz, amelyeket korábbi éveim alatt, rendszeres gyakorlással szereztem. A különböző stílusú és nehézségű zongoradarabok, melyeket diákként sajátítottam el, bennem elraktározódtak, erősen hatottak egymásra. A művek zenei mondanivalójának megértése tehát együtt járt a zongoratechnikám fejlődésével, így később már kevesebb gondot okozott a nehezebb művek megtanulása, érett előadásuk. Így történt ez a Tarantellával is. Disszertációm központi témájának ezt a darabot választottam. Az értekezést megelőzően – a témához kapcsolódva – természetesen doktori koncertemen is ezt a mesterművet adtam elő, kézzongorás átiratban.

Végezetül – és nem utolsó sorban – szeretném kihangsúlyozni annak a sorsdöntő eseménynek, személyes benyomásnak a jelentőségét, amely alapvetően befolyásolta szakmai munkámat, meghatározta későbbi előadóművészi motivációm.

Zeneakadémiai tanulmányaim megkezdése előtt az eisenstadti Joseph Haydn Konzervatórium hallgatója voltam Prof. Mag. Németh Tibor, ArtD Direktor növendékeként. 2002-ben különleges hangversenyre került sor az intézményben. A burgenlandi születésű zeneszerző, Takács Jenő 100. születésnapja alkalmából rendezett koncerten én is felléphettem. A komponista Op. 58-as Partitáját adtam elő. A hangverseny után alkalmam nyílt személyes ismeretséget kötni a százéves zeneszerzővel. Megtiszteltetésnek éreztem, hogy részt vehettem 100. születésnapjának egyik legfontosabb ünnepségén. Egykori tanítványainak megemlékezéseiben gyakran olvashatjuk, hogy mennyire barátságos és őszinte ember volt. Engem is rendkívül lenyűgözött szellemi frissességével és természetes kedvességével. Disszertációm ebből az alkalomból fakadóan, az ő tiszteletére írom.

2. Takács Jenő életútja

A disszertációban Takács Jenő életrajzának részletes bemutatását nem terveztem. Hosszú és kalandos életrajzából csak a számomra vélt legfontosabb eseményeket, momentumokat ragadtam ki, mellyel célirányosan, informatív képet alkothatunk a szerzőről, valamint azokról a nemzetközi hatásokról, amelyek a világjáró zeneszerző stílusát befolyásolták, s így hatást gyakorolhattak műveire, többek között a Tarantellára is.

Takács Jenő 1902. szeptember 25-én született Cinfalván. A mai Ausztria Burgenland tartományában fekvő kis falut 1921 óta Siegendornak hívják. „Családomban sohasem volt nemzetiségi probléma. Édesanyám Magyar Gabriella is, és édesapám, Takács Gusztáv is vegyes házasságból született. Mindkét nagyapám magyar, viszont az egyik nagyanyám olasz, a másik pedig bécsi. Tehát én monarchiai koktél lettem.” (*Radics*, 2002. 8. o.) [1. melléklet]

A polgári családban felnőtt Takács Jenő édesapja gyermekkorában citerázni tanult, de több hangszeren is ügyesen játszott. Az ő zeneszeretete indította el Takácsot a zenei pályán. Intézményes zongoraoktatásban tizenkét éves korától részesült Sopron város zeneiskolájában. „[...] Sopronban Altdörfer Viktor lett a zenetanárom: Lipcsében tanult, kiváló zongora - és orgonaművész; annak az Altdörfer Keresztélynek a fia, aki negyedszázaddal korábban egyik felfedezője volt a gyermek Bartók zenei tehetségének.” (*Bónis*, 1989. 118. o.) Nagyon gyorsan haladt a zongoratanulásban, tizennégy évesen már Beethoven G-dúr variációit adta elő a zeneiskola hangversenyén, tizenöt éves korától pedig rendszeresen komponált.

Középiskolai stúdiumait a zenei tanulmányaival párhuzamosan végezte a soproni Széchenyi István Gimnázium elődintézményében: az Állami Széchenyi István Főreáliskolában.

Diákéveiről a következőképpen beszélt: „Sopron kulturált város volt. Sok jó hangversenyt rendeztek a kaszinó nagytermében, valamint a templomban is játszottak klasszikus miséket – ilyenkor a Bécsi Filharmónikusok egészítették ki a zenekart. Jó szólisták is jöttek Bécsből – ezeket persze mind meghallgattam, úgyhogy amikor 1920-ban érettségiztem, nem voltam már teljesen falusi, volt egy kis zeneirodalmi műveltségem is. Elhatároztam, hogy zenei pályára lépek. Természetesen egy ilyen ifjú

döntés mindig könnyelmű. De most is, sok-sok év távlatából elmondhatom, hogy nem bántam meg. Pedig szüleim nemigen lelkesedtek ezért az éhenkórász foglalkozásért.” (*Radics*, 2003. 17-18. o.)

Első nyilvános zongorahangversenyét 1921. június 28-án adta Kismartonban, amelyen Beethoven, Chopin, Liszt, Schubert, Mendelssohn és Weber művei mellett műsorra tűzte saját Op. 1-es Humoreszkjét is.

1921-ben beiratkozott a bécsi Zeneakadémia zongora és zeneszerzés szakára. Bécs az 1920-as években még őrizte a 19. század nagy művészeinek, zeneszerzőinek emlékét. Az idősebb generáció egy része még ismerte Lisztet, Brahmsot, Wagnert.

„[...] Egy alkalommal az ifjú Takács egy idős hölgygel négykezesedett, aki rámutatott az egyik zongoraszékre: „Ezen valamikor Brahms ült. Vele is gyakran négykezesedtem.” (*Radics*, 2003. 18. o.) Radics Éva könyvében felsorolja Takács bécsi tanárait: „Takács Jenő a bécsi Zeneakadémián zeneszerzést Joseph Marxtól, ellenponttant Hans Gáltól tanult, összhangzattantanára Richard Stöhr volt. Max Graf-nál hallgatott zenetörténetet, s Alexander Wundererhez járt kamarazenére [...]” (*Radics*, 2003. 19. o.) Radics egészen Beethovenig vezeti vissza Takács Jenő zongoratanárait: „[...] Zongoratanáromnak dr. Paul Weingartennek mestere Liszt egykori kiváló tanítványa Emil Sauer volt. Sauer Lisztnek, Liszt Czernynek, Czerny meg Beethovennek volt tanítványa. Szóval nagy múltú tradícióba kapcsolódtam be.” (*Radics*, 2003. 19. o.)

Titokban Schönberg előadásait is látogatta, erre következőképpen emlékezett vissza: „[...] Érdekelt a dodekafon-technika, de végül is csak egyetlen művemben, a Partitában (op. 58) alkalmaztam. Azonban mindenképpen jó iskola volt, mert fegyelemre szoktatott, hogy a hangokat ne ismételjem szószátyár módjára. Schönberget azonban nem szerettem. Mi, diákok, féltünk is tőle. Erőszakos volt, túlértékelte és mindenkinél nagyobbra tartotta önmagát. Azt hirdette, hogy Ausztria az ő művei által válik majd híressé, s tíz-tizenöt év múlva nem is fognak más művet játszani, mint tizenkét-fokú zenét. Ott voltam azonban a Pierrot Lunaire bemutatóján. Szerintem mindenkire, aki csak hallotta, mély benyomást tett.” (*Radics*, 2002. 6. o.)

A hangversenyéletemet rendszeresen figyelemmel kísérte, valamint kortárs zenei előadásokon is részt vett. „Bécsben hallottam az összes nagy zongoristát. Emil von Sauert, Ignaz Friedemant és Moriz Rosenthalt, még az öreg d’Albertet is hallottuk, Dohnányit, Rubinsteint, a fiatalok közül Serkint, Claudio Arraut – ezek mind velem egykorúak voltak [...]” (*Borgó*, 1989. 14. o.)

Takács Jenőre tizenkilenc évesen mély benyomást tett Bartók zenéje: „[...] Meghatározó élményt jelentett számomra Bartók I. hegedű-zongora szonátájának ősbemutatója 1922. augusztus 7-én Salzburgban. A művet Mary Dickinson Auer hegedűművésznővel Bartók maga játszotta az Új Zene Nemzetközi Társaságának megalakulásakor. Ez a zene úgy megragadott, hogy magam is el akartam játszani – de akkor még csak kéziratban létezett. Ettől fogva azonban gyakran tűztem műsoromra Bartók műveit.” (*Radics*, 2003. 20. o.)

Takács zongoristaként első bécsi sikerét 1922. június 17-én aratta. Ebben az évben mutatkozott be zeneszerzőként is. Zeneszerzői hitvallását huszonhárom éves korában így fogalmazta meg: „[...] Művészi felfogásom? Egyszerűen csak azt mondhatom, hogy kétféle zenét ismerek: tisztességest és szélhámost.” (*Radics*, 2003. 21. o.)

1926-ban megszerezte zongoraművészi diplomáját, majd Pestre utazott, hogy meglátogassa Bartók Bélát. Egy év múlva Brémában Takács feleségül vette Gertrude Christyt, egy brémai patríciusfamília Brazíliában született lányát, akinek a nagyapja a dél-amerikai országban a német főkonzul volt.

„[...] Brémában számos hangversenyt adtam a Filharmónikus Zenekarral. Majd július 17-én, mikor Bécsben az Igazságügyi Palota égett, aláírtam a szerződést a kairói konzervatórium zongoraprofesszori állására. Ettől kezdve 1970-ig csak vendégként jártam Ausztriában.” (*Radics*, 2003. 22. o.)

A Kairói Konzervatóriumban oktatták egyedül az európai zenét, ahol Takács előtt két világhírű művész, Engel Iván és Stefan Askenase is tanított.

Koncertező zongoraművészként sok előkelőséggel találkozott Kairóban, többek között Mahler özvegyével, Alma Mahlerrel, aki ekkor az író Franz Werfel felesége volt. A Schönberg-tanítványnak, Alban Bergnek is ők mutatták be. „[...] A velük való kapcsolatomban sokat segített nekem zongorista és zeneszerzői pályámon egyaránt [...]” (*Borgó*, 1989. 15. o.) Itt ismerkedett meg az angol arisztokrata, politikus és sajtómágnás Rothermere lorddal, akivel jó barátságot kötött.

A huszadik századi irányzatokon kívül Takács nyitott volt az arab zenére is. „Az európai zene ezer év óta állandóan változik, az arab viszont évszázadok óta változatlan. Hogy meddig tart ez a mozdulatlanlanság, nem lehet tudni...” (*Radics*, 2003. 27. o.)

1932-ben a Keleti Zene Kongresszusára Kairóba utazott Bartók Béla is. Sokat kirándultak együtt. „Egy alkalommal, pontosan is tudom: március 20-án szaharai kirándulásra vittem a Sakkara piramishoz Paul Hindemithet, Egon Welleszt és Bartókot. Átcikázott bennem – a kisördög hatására – a gondolat: ha most autómmal balesetet szenvednék, s ők hárman odavesznének, én meg megmaradnék, jókora konkurenciát győzhetnék le... Mondanom sem kell, hogy ilyen gondolataim csak a sötétben támadtak. Tény viszont, hogy a sivatagban elakadt az autóm. Ilyenkor nincs mit tenni: ki kell szállni és meg kell tolni. Bartók azonban nem szállt ki, azt mondta, szálljon csak ki Hindemith – aki igen jó húsban volt – és Wellesz, ő alig ötven kilót nyom, az ő súlya nem számít. Mire Hindemith megjegyezte: mindig tudta, hogy Bartók könnyű zeneszerző...” (*Radics*, 2003. 30. o.)

1932-ben Takács meghívást kapott a Fülöp-szigeteki Manilai Egyetem zongora és zeneszerzés tanszékének vezetésére. A zenei élet Manilában magas színvonalú volt. Gyűjtést végzett az őslakos törzsek szokásairól, zenéjéről. „Fonográfhengereimnek egy részét, sajnos, elpusztította a trópusi éghajlat dús penésze, egy másik része a háború után elkallódott valahol Berlinben. A megmaradt részt Barcelonában, az ottani zenetudományi intézetben, Marius Schneider, a kiváló muzikológus jegyezte le; ezeket a lejegyzéseket azután felhasználtam abban a publikációmban, amelyet ötven évvel később a bécsi néprajzi múzeum jelentetett meg. Ennek is különös története van. Az ottani hangszerekből szép gyűjteményre tettem szert – ötven-hatvan darabból állt –, ezt jegyzeteimmel együtt hazahoztam. A hangszereket kölcsönadtam a bécsi néprajzi múzeumnak, mely néhány esztendeje azzal fordult hozzám, hogy megvenné őket. Az erről folytatott megbeszélések során szóba hoztam jegyzeteimet, melyeket annak idején szellemi és tárgyi néprajzi leleteimről készítettem. Meg voltam győződve róla, hogy jegyzeteim rég elavultak, hiszen ma már bizonyára fejlettebb módszerekkel gyűjtenek. A szakértők azonban másként vélekedtek: nagyon értékesnek találták jegyzeteimet, mert az a hagyomány, amelyet megörökítenek, azóta szinte teljesen kiveszett. Így aztán megjelent az anyag egy lexikon formájú könyvecskében; mint utóbb megtudtam, ezt azóta tankönyvként használják a Manilai Egyetem néprajzi tanszékén.” (*Bónis*, 2002. 51. o.)

Ezekben az években a tanítás és gyűjtés mellett koncertkörútra ment Japánba, Kínába és Európába.

1934-ben hosszabb időt töltött Európában, ahol koncerteket és előadásokat tartott Bécsben, Budapesten, továbbá Hollandia, Olaszország, Franciaország, Németország nagyobb városaiban.

„[...] Ismét találkoztam Bartókkal. Több délutánt töltöttünk hol a Tudományos Akadémián, hol Csalán utcai házában. Ismertettem vele a Fülöp-szigeteken gyűjtött népzenei kutatásaim eredményét, bemutattam egzotikus hanglemezeimet és hangszereimet. Bartók tudományos felkészültsége és egyben ösztönös ráérése az eredeti népzene és a népies műzene különbségeire bámulatos volt. Egy japán lemez különösen érdekelte. Később fel is használta a Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára című művének lassú tételében.” (*Radics*, 2003. 37. o.)

1934-37-ig ismét Kairóban, továbbá Port Saidban zongoratanár. „A kairói években sokat foglalkoztam az arab zenével és az arab hangszerekkel, eljártam az ottani úgynevezett arab konzervatóriumba. A részben angol, részben hazai kézben lévő egyiptomi rádió megbízott egy hangversenysorozattal: minden héten egy koncert a zongorairodalom javából, előadás kíséretében. A ciklus, amit „From William Byrd to Igor Stravinsky” címmel összeállítottam, ősszel kezdődött és tavasszal végződött...” (*Borgó*, 1989. 16. o.)

Az 1937-es év Takács művészi pályájának jelentős állomása. Az ebben az esztendőben komponált *Tarantellájával* egyszeriben világhírnevet szerzett. Ekkor kezdte el írni *Nílusi legenda* című balettjét, melynek munkáját félbe kellett szakítania 1938-as amerikai koncertkörútja miatt. Március 12-én Londonban kapott hírt arról, hogy a németek megszállták Ausztriát. Takács nem akart végképp elszakadni szülőhazájától, ezért Németországot kikerülve Olaszországon keresztül érkezett haza. Lemondott német állampolgárságáról, mert nem akart részt venni a diktatúra zenei életében.

1939-ben Sopronba költözött és felvette a magyar állampolgárságot. A következő évben, május 24-én tartották *Nílusi legenda* című balettjének bemutatóját a Magyar Állami Operaházban. „Ismét óriási szerencsém volt. A Sopronba való áttelepüléssel megúsztam a katonaságot, melynek ebben az időben különös jelentősége volt.” (*Radics*, 2003. 43. o.)

Színes életének következő állomása Szombathely, ahol a Zeneiskolában az 1941/42-es tanévben zongora szakon tanított.

1942-48-ig Pécsett élt. „Szívesen gondolok vissza a Pécsett töltött hét évre, mert ez volt életem legproduktívabb időszaka...” (Gállos, 1985. 8. o.)

„A hosszú és páratlanul sikeres életű mesternek erős pécsi kötődései voltak [...] Személyes kapcsolatban állt a XX. század olyan jeles embereivel, mint Bartók Béla, Kodály Zoltán, Paul Hindemith, Alban Berg, Szigeti József, Artur Rubinstein, Darius Milhaud, Ferencsik János, Dohnányi Ernő, Ligeti György, illetve gróf Apponyi Albert, Alma Schindler (Mahler, ill. Werfel özvegye) vagy Albert Sabin.” (Kovács-Ivasivka, 2011, 271. o.)

„1942 nyarán Kürschner Emánuel hegedűművész, egykori Hubay-tanítvány, a pécsi zeneiskola igazgatója nyugállományba vonult. Ekkor Viski János zeneszerző (1906-1961) ajánlotta Takács Jenőt Esztergár Lajos polgármesternek. Így 1942. november 1-től 1948-ig Takács a Pécsi Városi Zeneiskolának (1943 novemberétől konzervatóriumi rangra emelték) lett az igazgatója. Bár a magyar történelem egyik legsötétebb időszaka volt ez – tomboló világháború, német, majd orosz megszállás, koncepciós politikai perek elindulása, totális gazdasági mélypont –, mégis Takács Jenő irányítása mellett egyik aranykorát élte a pécsi zeneoktatás, a zenei élet [...] Takács országos méretekkkel számítva is rangos tanári testületet verbuvált. Csupán néhány név: Mestrítsné Graef Matild (Tildy), Molnár Klára és a Zathureczky-növendék olasz Sirio Piovesan a hegedű-, Opritia Mária, Halász Béla, Sass Rezső és Weininger Margit a zongora-, a későbbi Kossuth-díjas komponista Maros Rudolf a zeneszerzés-, Hartai Ferenc fuvola-, Thirring Zoltán, Z. Sassy Iringó gordonka- és G. Schlesak Augusztina magánének-tanári tevékenységével öregbítette a pécsi zeneoktatás országos, sőt nemzetközi hírnevét. Maga az igazgató, Takács Jenő zeneszerzést és zongorát tanított. Agócsy László karnagy pedig 1945 őszén Kodály Zoltán egyik legközvetlenebb munkatársaként, a mester személyes közreműködésével, a ma már világszerte terjedő magyar zenetanítási koncepciót (helytelenül Kodály-módszernek nevezik!) a Takács Jenő vezette pécsi konzervatóriumból indította el.” (Kovács-Ivasivka, 2011, 272. o.)

Radics Éva így ír erről az időszakról: „Évek óta harcolt terveinek megvalósításáért Kodály – s mi – Budapestet megelőzve Pécsett teremtettük meg számára a lehetőséget. Ez döntő fontosságú volt az egész magyar zenei nevelés számára [...] Pécsett tapasztalhattam, hogy a szolmizáló gyerekek tisztábban énekelnek, mint mások, hogy a leírt dallamfordulatokat könnyedén megfejtik,

zenei képzelőerejük és belső hallásuk igen fejlett. Igen sajnálom, hogy nem az ő módszere szerint nőttek fel – de hát akkor még ez nem létezett [...]” (*Radics*, 2003. 59-60. o.)

A második világháború után Pécsen hamarosan újraindult a koncertélet. Életre szóló barátságot kötött Weöres Sándorral, aki akkoriban a pécsi Városi Könyvtár igazgatója volt. Így emlékszik Takács az első találkozásukra: „Egyik nap azzal jött az iskolaszolga: a Weöres doktor úr meg akar ismerkedni az igazgató úrral. Mondtam: Jöjjön be! S akkor bejött egy kis emberke: nagyon nagy szemű, sovány kis úr. Leültünk beszélgetni, majd elhívtam ebédelni. Én egy pohár bort szoktam inni ebédhez. Gondoltam, ez a Weöres olyan gyöngye teremtés, nem fogok bort inni, mert talán ő nem szereti. Ezt mondtam is neki. – Te tévedsz, én szeretem a bort, én iszákos vagyok – azt mondta. Rendeltünk is fél litert. Közben eleredt az eső. Pécs hegyoldalra épült, a járdákon bokáig ért a víz. Weöres azt mondta: induljunk, itt lakik a Nemzeti Színház egyik színésznője, elmegyünk ahhoz. Odaértünk, ő a vízből kihalászott néhány követ, s feldobta az ablakára, s az nem jelentkezett! Szóval ez volt az első találkozásunk.” (*Forgács*, 2002. 7. o.)

Weöres Sándor mutatta be Pasteiner Évát Takács Jenőnek, és az ismeretségből hamarosan házasság lett.

„Az egyre súlyosbodó politikai helyzet, a hamarosan bekövetkező kommunista párt-diktatúra előszelének hatására 1948-ban feleségével elhagyta Magyarországot. P. Herczeg Anitának így beszélt erről: Tudja, miért mentem el? Elmentem a postára, és egy kottámat akartam Bécsbe a kiadónak elküldeni, és azt mondták: Ja, kérem, ahhoz miniszteri engedély kell. Erre azt mondtam, hogy egy olyan országban, ahol az ember a kottáját nem tudja kiküldeni, nem maradunk.” (*Kovács-Ivasivka*, 2011, 273. o.)

1947-48-ban hangversenykörúton volt Olaszországban és Svájcban. 1948 végén előadásokat, koncerteket tartott több itáliai városban: Velencében, Udinében és Padovában.

1949 májusában a stájerországi Grundlsee-be költöztek, júliustól a genfi konzervatórium vendégtanára lett.

1952-ben állásajánlatot kapott az Ohio állambeli cincinnati konzervatórium-ban, ahol 1970-ig dolgozott. Cincinnatiben Takács sokat tett a 20. századi zene

népszerűsítéséért. Több mint tíz év alatt közel negyven hangversenyt szervezett amerikai és európai szerzők műveiből.

1957-ben a tiroli Alpbachban ismerkedett meg Karl Schiske-vel, a kiváló zeneszerzés tanárral, valamint az '56-os forradalom után Ausztriába menekült Ligeti György, Erőd Iván, Losonczy Andor, Horváth József zeneszerzőkkel. Schiske javaslatára vette fel a kapcsolatot a Doblinger kiadóval, ahol tárt karokkal fogadták Takácsot.

Az 1957/58-as tanévben vendégprofesszor Missoulában, a Montanai Állami Egyetemen (USA).

1961-ben Cincinnati-ben előadásorozatot tartott a tizenkét fokú zenéről.

A következő két évben osztrák kitüntetéseket kapott: a burgenlandi Nagy Emlékérmét és az Osztrák Állami Díjat.

1965-ben ismét Budapesten járt, több hegedűdarabját bemutatták a Fészek klubban, újra találkozott régi barátaival. Másnap a Magyar Zeneművészek Szövetsége fogadást tartott Takács tiszteletére.

1967-ben zeneszerzés-tanítással bízták meg Cincinnati-ben. „[...] Ennek nem örült túlságosan, ugyanis Bartók véleményét vallotta, miszerint a zeneszerzést nem lehet megtanítani [...]” (Radics, 2002. 50. o.) Ugyanebben az évben lett vendégtanára az egyetemnek az akkor már világhírű, amerikai avantgárd zeneszerző, John Cage is. „[...] Takács véleménye szerint Cage zenéje jelentéktelen, semmitmondó. Lehet, hogy az új zene történetébe barkácsolóként fog bevonulni, bár az is elképzelhető, hogy a zene a jövőben zörejekre fog épülni. Egyszer megkérdeztem tőle, fontos-e az erősítőket ilyen fülsüketítően hangosra állítani? Azt felelte rá: okvetlenül! A lehető leghangosabban kell őket működtetni! – Tudja, én ezt a hangerőt igen nehezen viseltem el. Ezt manapság a rock-zenészek csinálják.” (Radics, 2003. 82. o.)

Utolsó Cincinnati-ben töltött évében megkapta a „Fellow of the Graduate School” rangot. „[...] Fellow-nak lenni annyit jelent, hogy a professzor életfogytiglan a tanszék tagja marad, s némi beleszólása is van az egyetem életébe [...]” (Radics, 2003. 84. o.) Az Amerikában töltött tizennyolc év után Takács visszatért szülőfalujába, Cinfalvára. A napirend az új otthonban hamarosan kialakult. A csend, a meghitt környezet alkotásra ösztönözte. A zeneszerzés mellett számtalan cikket és rádióelőadást is írt. 70. születésnapja alkalmából az eisenstadti Esterházy kastély

Empire-termében kiállítást, majd hangversenyt rendeztek a műveiből. Az 1972-ben felavatott Haydn Konservatorium-ban Takács Jenő Zenei Versenyt szerveztek burgenlandi zenészek számára. A komponáláson kívül írni is kezdett a cinfalvai nyugalom évei alatt. *Emlékezés Bartók Bélára* című írása 1981-ben, Bartók születésének századik évfordulója alkalmából jelent meg, melyben sokat idéz Bartóktól, valamint közli kettejük levelezését is. Az 1980-as évek végén Grácban, Bécsben, Sopronban, az Egyesült Államok és Németország több városában, Törökországban és Svájcban is játszották műveit. 1989 áprilisában a Magyar Televízió filmet forgatott Takácsról Zeneszerzőportré címmel. 2005. november 14-én, Kismartonban hunyt el. Élete során számos kitüntetésben, elismerésben részesült:

- „Professzor” (az osztrák államelnök által adományozott kitüntetés) (1953)
- Siegendorf díszpolgára (1962)
- Nagy Emlékérem (Burgenland, 1962)
- Osztrák Állami Díj (1963)
- „Fellow of the Graduate School” (Cincinnati, 1970)
- Burgenland Tartomány Zenei Kulturális díja (1976)
- Liszt Ferenc emlékérem (1977)
- Bartók-emlékérem (1981)
- Kéry-kitüntetés (1982)
- Cinfalva emlékgyűrűje (1982)
- Kodály-emlékérem (1983)
- A Burgenlandi Magyarok Kulturális Egyesülete tiszteletbeli tagja (1986)
- A Graz-i Zeneművészeti Főiskola és az Osztrák Zeneszerzők Szövetségének tiszteletbeli tagja (1987)
- Bartók-Pásztory-díj (1990)
- Magyar Köztársasági Érdemrend kiskeresztje (1994)
- Burgenland Komtur Keresztje (1997)
- Pro Cultura Hungarica (2000)
- Nagy Osztrák Állami Díj és a Magyar Köztársasági Érdemrend középkeresztje a csillaggal (100. születésnapja alkalmából) (2002)

3. Takács Jenő: Tarantella zongorára és zenekarra Op. 39

3.1. Keletkezési körülmények és bemutatók

Takács két alkalommal töltött hosszabb időt Egyiptomban. 1927-1932-ig a kairói Zenei Konzervatórium zongoratanára volt, valamint népzene gyűjtött. Ebben az időszakban komponált művei:

- Op. 10 Három bagatell szóló zongorára
- Op. 11 Trió-Rapszódia hegedűre, csellóra és zongorára
- Op. 15 Arab szvit két zongorára
- Op. 20 Goumbri hegedűre és zongorára

Második egyiptomi tartózkodása alatt (1934-1937) Kairóban és Port Saidban zongoratanárként működött. Ebben az időszakban keletkezett művei:

- Op. 36 Öt horvát parasztdal énekhangra és zongorára
- Op. 39 Tarantella szóló zongorára és zenekarra
- O. Op. Nílusi legenda balett

Takács művészi pályáját tekintve az 1937-es év életének jelentős állomása volt. Ekkor komponálta a Tarantellát, amellyel egyszeriben világhírnevet szerzett. A művet John Haussermann (1909-1986) amerikai zeneszerzőnek ajánlotta.

A Tarantellát a szerző életrajzi adataiból feltételezhetően 1932-1934 között, a Fülöp-szigeteken megismert őslakosok táncai, szertartásai, énekei hatására szerezte.

„...A tarantella szó eredetileg dél-itáliai népi táncot jelentett, mely a tarantizmusban szenvedő betegek gyógyítására szolgált. A betegséget a tarantella-pók csípése okozta. Más verzió szerint a csípés maga táncdühöt vált ki. A tizenhárom perces mű tulajdonképpen nem könnyed, játsszi hangulatú, hanem az eredeti tarantellát idézi, amely halállal viaskodó, végkimerültségig tartó tánc...” (*Radics*, 2003. 40. o.)

[2. melléklet]

Más forrás a Tarantelláról, mint a Taranto nevű dél-olaszországi városból ismert táncról ír: „[...] Népszerűségét a középkortól őrzi: keveredik benne az élénk és kecses ének, valamint a könnyű és gyors lépések, melyeket művelői szenvedélyes gesztusokkal kísérik. A tarantella csípése után a beteg egyfajta révületbe esett, amit az akkori hitvilág módszere szerint egyfajta féktelen táncsal gyógyítottak. A szervezetbe került mérget a különböző gyors mozdulatokkal, gesztusokkal egyszerűen kiizzadta a beteg [...]” (*Jeki Gabriella*, 20160617).

A ritmust a gyógyítás során rendkívül fontosnak tartották: „[...] Az áldozatot mandolinos, gitáros és dobos (gyakran furulyás, hegedűs) zenészek vették körül, akik megkeresték a megfelelő ritmust. Ez utóbbi kulcsfontosságúnak bizonyult a gyógyítás folyamatában: helyes taktussal a beteg szinte bizonyosan meggyógyult [...]” (*Jeki*, 20160617)

A Tarantella 1939-ben jelent meg nyomtatásban a bécsi Universal Kiadónál. A mű ősbemutatója 1937. szeptember 16-án volt a Bécsi Rádióban, ahol a kitűnő osztrák karmester, Max Schönherr vezényelt, a zongoraszólamot a szerző játszotta. Az ősbemutatón jelen volt egykori mestere, Joseph Marx is, aki a műről a következő kritikát írta a *Neuer Wiener Journal*-ban: „...Takács Tarantellájában erős a keleti hatás. Mintha egy szicíliai arab táncosnő járná a halálos táncot a suttogó pálmaligetben. Látszik, hogy a szerző gyakran időzött keleten, tomboló ünnepeket látott, talán a táncokban is részt vett...” (*Radics*, 2003. 40. o.) Joseph Marx óvja Takácsot azoktól a tehetséges orosz művészekről, akik ázsiai módon tombolnak a hangversenytermekben. Ezen felül Marx nagyra tartotta a műben elhangzó lírai és virtuóz részek színes váltakozásait: „Nos, a szerzőnek biztos piros paprika került a körme alá... Bartók bizonyára megáldja a sok disszonanciát.” (*Radics*, 2003. 41. o.) Marxnak fenntartásai voltak Bartók zenéjével kapcsolatban, Takáccsal azonban elfogadó volt: „A közönségnek tetszett ez a déli hangulatú mű.” (*Radics*, 2003. 41. o.)

Érdekes összevetni ezt a kritikát más lapok írásaival, a vélemények ugyanis megoszlanak a rendkívül sodró erejű, az egzotikus keletet idéző műről.

„A bécsi *Die Stunde* 1937. december 15-i száma briliáns darabnak emlegeti; a Reichpost hatásvadászónak, effektusokat keresőnek találja és nem déli jellegűnek, hanem a különös hangszerelés révén sokkal inkább a keleti sztyeppéket idézőnek tartja. A *Neue Freie Presse* december 19-i száma úgy véli, hogy Takács nemcsak

földrajzilag, hanem zenei vonatkozásban is Liszt honfitársa – értvén ezt a zongorán való dörömbölésre. A mű hangszerelésében a Kárpátok erdeinek ősi hangzását véli hallani. Takács igen nagy tehetség, akinek többször kéne szóhoz jutnia. A Wiener Neueste Nachrichten december 22-i száma a mű dél-itáliai, afrikai, távol-keleti hatásokat tartalmazó csillogó, egzotikus vonásairól ír, melyből a műre figyelve az ázsiai sztyeppék leheletnyi szélzúgása is megérinti a hallgatót.” (*Radics*, 2003. 41. o.)
A művet a világ számos városában előadták. [3. melléklet]

Jerry Perkins, a szerző tanítványa, majd később kollégája kedves gondolatokkal emlékezett meg a százéves zeneszerzőről. Elmeséli, hogy 18 éves korában találkozott először Takáccsal, tanár-diák kapcsolatuk hamar barátsággá alakult. Szigorú, de nagyon igazságos tanárnak ismerte meg. Diákéveiből két történetet mesél el. [4. melléklet]

A Tarantellát Alexander Jenner és a Bécsi Rádió zenekara Milan Horváth vezényletével adta elő 1974-ben Eisenstadtban, a Haydn-teremben. Takács a következőt mondta: „[...] A hangverseny után megjegyeztem, hogy a tempót igen gyorsnak találtam. Horváth meglepődött: A mesternek gyors volt? Mire azt feleltem: nekem ugyan nem – inkább maguknak! [...]” (*Radics*, 2003. 92. o.)

A bécsi születésű zongoraművész, Alexander Jenner 19-ben született. Zongoratanárai a huszadik század legnagyobb zongoristái voltak: Paul Weingarten, aki Takács mestere is volt; Bruno Seidhofer, valamint Richard Hauser. 1949-ben megnyerte a Bösendorfer-díjat. Ő volt az első osztrák zongorista, aki előadta George Gershwin Kék rapszódiaját, valamint F-dúr zongoraversenyét (1951. február 24.), továbbá ő adta elő elsőként Igor Stravinsky Petruskájának szóló zongora átíratát. 1969-től a Bécsi Zeneakadémia professzora.

3.2. Műelemzés

A Tarantella Takács egyik nagyszabású zongorára és zenekarra írt versenyműve. A szólószószongora zenekar mellett betöltött szerepénél fogva zongoraversenynek tekinthető. A művet dinamizmusa, átütő karaktere, virtuóz zongoratechnikai megoldásai, hatásos zenekari effektusai, transzparens hangzása könnyen érthető, élvezetes zongoraversennyé teszik. A darab jól játszható, kisebb-nagyobb nehézsége ellenére a zongoristák szívesen és gyakran tűzik műsorukra.

A mű formája „concertinoszerű rondó” – írja Radics Éva *Takács Jenő élete és munkássága* című könyvében. Böhm László Zenei műszótárában a következőként határozza meg a tarantella jelentését: „nagyon gyors nápolyi tánc. Ütemmértéke 6/8 vagy 3/8.” Néha előfordul 12/8 vagy 4/4-es metrumban is. Arról, hogy a tarantellák metruma és hangneme ténylegesen hányféle volt, a zeneirodalomból összegyűjtött példák alapján kaphatunk képet a disszertáció negyedik fejezetében.

Takács Jenő Tarantellája saját témákra íródott versenymű, szóló zongorára, zenekari kísérettel. Hangszerszerelése a partitúra kéziratának elején található összesítés szerint a következő:

- 2 Flauti (2 fuvola)
- 2 Oboi (2 oboa)
- 2 Clarinetti in B (2 B klarinét)
- 2 Fagotti (2 fagott)
- 2 Corni in F (2 F kürt)
- 2 Trombe in C (2 C trombita)
- 1 Trombone (1 harsona)
- Tuba
- Timpani (Üstdob)
- Batteria (Ütőhangszerek) *
- Pianoforte (Solo) (Zongoraszószóló)
- Quintetto d'archi (5 féle vonóhangszer) **

* Ütőhangszerek:

Temple Block (Fadob-szett), Grosse caisse (Nagydob), Tamburin (Csörgődob),
Tamburin pic. (Kisdob), Triangulum, Piatti (Cintányér)

** Vonóhangszerek: Contrabass (Nagybőgő), Violoncello (Cselló), Viola (Brácsa),
Violino I. II. (I. II. hegedű)

A fúvósok számából kitűnik, hogy ez a hangszerösszeállítás egy közepes méretű szimfonikus zenekarnak felel meg. A vonóhangszerek alatt a „Quintetto d’archi” megnevezés természetesen nem a szó szerinti, öt zenészből álló vonósötös, hanem a szimfonikus zenekar vonóegyüttesének ötféle csoportja értendő.

A mű témájának többszöri visszatérése és a közjük ékelődő epizódok a rondóforma-elrendeződést mutatják. A szakaszokat bevezetésre, rondótémára, közjátékokra, átvezetésekre, kadenciára és kódára osztottam fel. A darab formáját tekintve a klasszikus rondóformától több szempontból eltér: a hosszú bevezetés, a közjátékok és átvezető szakaszok nem megszokott sorrendje másfajta belső elrendeződést mutat, mint a hagyományos rondóforma. A mű rendhagyó egytétéles rondóformának tekinthető. A rondótéma visszatérésének mennyiségi kritériumai bőven teljesülnek, ám a szerző szabadon kezeli a belső részek sorrendjét, arányait. Tágabb értelemben egy háromtétéles rondóformájú zongoraversenynek is tekinthető, melyben a tételek *attacca* követik egymást.

Több tételre osztható – egyébként egytétéles – versenyműre találunk példát a zeneirodalomban. Liszt is kedvelte az egytétéles zongoraversenyformát. A Haláltánc, a Magyar fantázia vagy az A-dúr zongoraverseny formai felépítése sok tekintetben rokonságot mutat a Tarantellával.

Amennyiben azokat a szakaszokat vesszük alapul, melyek valamilyen tekintetben önálló jelleggel rendelkeznek, a mű legfeljebb tizenhét részre osztható fel. [5. melléklet] A bevezetés szokatlanul hosszú: 54 ütem, ami a teljes ütemszámot nézve több, mint a darab egyhetede. A rondótéma összesen hatszor hangzik el a mű során, ha a kódat is beleszámoljuk. Az önálló átvezetések száma négy. Ötféle közjáték hangzik el, melyből a negyedik két alkalommal. Az időben jelentős, 78 ütem hosszú, mérsékelten lassú Andantino-közjáték határozott tempó- és karakterváltást jelent a

teljes mű élénk táncjellegéhez képest. A szabadon megformált Kadenciát, mely a klasszikus versenymű egyik ismertetőjele, tekinthetjük az Andantino lecsengésének, s egyben a harmadszor felhangzó rondótéma felvezetésének is. A darabot 16 ütemes zárószakasz, a kóda fejezi be, amely egyúttal a zongoraverseny csúcsponti szerepét tölti be.

Az alábbi táblázat a Tarantella szerkezetét több szempontból szemlélteti. Feltérképezhetők a rondóforma belső szakaszai, melyek nevüknél fogva funkcióikat is meghatározzák. A mű tizenhét, tizenkettő, hat, öt és három szakaszra bontható, attól függően, hogy hány részt tekintünk önálló egységnek, illetve, hogy a hosszabb szakaszok önálló egységként hány részt foglalhatnak magukban. Az ütemszámok demonstrálják a különböző hosszúságokat, melyek időbeli arányokat is érzékeltetnek egymás között és az egész mű viszonylatában. Az értelmezés 1-es oszlopa a leg részletesebb, az összes szakaszra kitér, melyben a különböző részeket A-tól F-ig jeleztem. A 2-es oszlopban egy tágabb értelmezés összevonja a rondótéma szakaszait, tehát a hosszabb „A” részekbe belekerültek az átvezetések is. Az „E-F-E” szakasz akár egy egészként összevont IV. közjátéknak is tekinthető, valamint a IV. és V. közjáték egy szakasszá is összevonható. A 3-as oszlopban a bevezetés és a rondótéma egy nagy „A” résszé alakult, az I. és V. nagyszabású két közjáték megkapta a „B”, illetve „D” betűjelet, míg az önálló Andantino és kadencia összetömörült „C” résszé. Így a mű már csak 4 külön részre oszlik: „A-B-C-D”. Létezhet olyan értelmezés is, amely a rondóforma hagyományos epizodikus elrendeződését mutatja: „A-B-A-C-A-D-A”. Ezt a felosztást a táblázat 4-es oszlopában jelöltem. A tétel szerinti tagolódás 3 részre osztja fel a művet (5.), illetve a 17 szakaszt magában foglaló egész pedig egy nagy tételként is értelmezhető (6.).

Azontúl, hogy az előadó a felkészülés során megismerkedik a darab hangzásával, karakterével, tempójával, hangnemével, technikájával, a jó és világos interpretációhoz nélkülözhetetlen, hogy tisztában legyen a mű szerkezeti felépítésével, arányaival, a szakaszok belső elrendeződésével.

A mű szerkezete, belső szakaszainak értelmezési lehetőségei

sor- szám	szakasz	ütem- szakasz	ütem	értelmezés							
				1	2	3	4	5	6		
1.	Bevezetés	1-54	54	bev.	bev.						
2.	Rondótéma	55-62	8	A	A	A	A	I.			
3.	Rondótéma	63-91	29	átv.							
4.	Rondótéma	92-99	8	A							
5.	Átvezetés	100-111	12	átv.							
6.	I. Közjáték	112-170	59	B	B	B					
7.	Andantino [II. Közjáték]	171-248	78	C	C	C	B	II.			
8.	Kadencia [III. Közjáték]	249-251	3	D	D						
9.	Rondótéma	252-259	8	A	A						
10.	Átvezetés	260-270	11	átv.							
11.	IV. Közjáték	271-290	20	E	E	A	A	III.			
12.	Rondótéma	291-306	16	A	A						E
13.	IV. Közjáték	307-316	10	E	E						
14.	V. Közjáték	317-382	66	F	E / F	D	C				
15.	Rondótéma	383-386	4	A	A						
16.	Átvezetés	387-394	8	átv.							
17.	Kóda	395-410	16	kóda (A)	kóda (A)	A	A				

Bevezetés [1.]

(1-54. ütem)

A Tarantellát a teljes szimfonikus zenekar robbanásszerű „E” *sforzatója* indítja, mellyel egy *Vivace* tempójú féktelen rituális tánc veszi kezdetét. [6. melléklet]

Vajon mik azok a kompozíciós eszközök, amelyek ezt a konok menetelést, feszes karaktert létrehozzák, akár csak Liszt Haláltáncának kezdetén?

A kezdeti hangsúly sokkhatását azonnal makacsul ismétlődő *pp* negyedek követik „E” orgonaponton, melyet a bevezető részben csaknem 10 ütemen át hallunk. Az „E” alaphang természetes tonikaérzetet kelt, mely valójában a később belépő rondótéma domináns funkcióját fogja betölteni. A zongora „E” alapú *piano* ostinato-nyolcadtriolái 3/2-ben dübörögnek a kontra- és nagyoktáv tartományban. Ehhez társulnak a zenekar a szintén „E” alaphangú menetelő *pizzicato*-akkordjai, egyenletes ritmusban. A kísérőhangszerek felváltva játszanak esztam-kíséretben. Ez a játékmód gyakran hangzik fel a virtuóz zenei anyag ritmikus kíséreteként, mindig másképp, apró változtatásokkal.

A Magyar Néprajzi Lexikon a következőképpen definiálja az „esztam-kíséret” fogalmát: „A népi vonószekerek kísérő hangszereinek egyik játékmódja, amikor a kontra és brácsa, illetve a bőgő ritmikailag ellentétes, egymást kiegészítő együttműködéssel hoz létre *staccato* nyolcadokra felbontott, sajátosan lüktető ritmuskíséretet.”

A komplementer esztam-kíséret a műben negyedek váltakozásaiból áll, a minden második negyedre eső akkord az „E-F-A-H-D(-E)” félhangos (hemiton) pentaton skála hangjaiból tevődik össze. Elindul a zene fejlődése, megjelennek az aszimmetrikus hangsúlyok. Az ütemek 5., 6. negyedén két *marcato* akkord próbálkozik „kibillenteni” a mindenkori alaphangot egyensúlyából. A két ütésenként megjelenő negyedek rövid ideig hemiolaszerűen rendezik át a hangsúlyokat. A zongora triolái „G” orgonapontra vezetnek. A klarinét belép, a hegedű „Col legno” repetitív triolái a ritmust cifrázzák. A zongora dinamikai szintet lép (*mf*), jelezve a fokozás következő fázisát.

Az elemzés során egyre világosabbá vált számomra, hogy Takács milyen finoman kezeli a zene feszültségkeltő folyamatait, hogyan fejleszti a motívumokat,

hogyan építkezik lépésről lépésre, a későbbi fokozást, sűrítést milyen zenei kifejezőeszközökkel, hangszerelés technikával valósítja meg.

A 18. ütem végétől a 3/2 ismét megbillen és a hemiola-ritmus megint páros ütemérzetet kelt. A glissando kisterc-motívumokkal – Bartókhhoz hasonlóan – Takács valószínűleg a zene népies jellegét kívánta érzékeltetni. A hangsúlyeltolások feltehetően a vad táncmozdulatokat imitálják. A terckeretben mozgó glissando-technika Bartók Táncszvitjét juttatja eszünkbe, ahol a II. tétel elején a negyedek tercugrásait a harsona és a hegedűk glissandói tarkítják. Hogy a terchangközöket, azon belül is magát a kistercet mennyire szívesen alkalmazta Takács, a „Versenymű zongorára, ütőhangszerekre és vonósokra” írt művének I. tételében szereplő kistercugrások is mutatják. Természetesen itt is találunk bartóki párhuzamot: a III. zongoraverseny első tételében többször előforduló játékos kistercek alkotnak párbeszédet a zongora és a zenekar között.

A Tarantella 23. ütemétől ismét a zongoráé a főszerep: a váltottkezes triolákat tizenhatodok váltják fel, megszűnik a mélyhangok dominanciája. Mindez már „H”, majd „D” orgonaponton történik. Az alaphang kezdettől fogva következetesen tercenként emelkedik: „E-G-H-D”, majd ismét visszatér az „E”-re. Összhangzásuk egy moll-szeptimet alkot. A két blokk egy-egy szekvenciális viszonyt jelez („E-G” és „H-D”), ha pedig az időtartamot vizsgáljuk, párban szimmetrikus elrendezést mutatnak (11+11 és 4+4 ütem). Az ütemszámok majdnem harmadára csökkentésével a zene sűrűbbé válik. A zenei anyagban ismét a váltottkezes trioláké a főszerep. A zene tovább sűrűsödik: négy ütem 2/2-re változik, mellyel metrumérzetünk 34 ütem után frissül. A mixtúraszerű kromatikus meneteknél már negyedenként változnak a harmóniák. Mindez egyértelműen az arányok megváltozását, a zenei folyamat szándékos sűrítését jelzik, mellyel elérkezünk a rondótéma előtti bevezető szakasz utolsó fázisához. Tizenhat ütem indul: a zongora váltottkezes triolái és tizenhatod futamai kisebb kadenciának hangzanak.

Szembetűnő, hogy Takács a váltottkezes zongoratechnikát milyen gyakran alkalmazza a műben. Ez mindenképp könnyebbséget jelent az előadónak, mivel a hangok elosztása jobb és bal kéz között, a két kar pozíciómegosztása révén jobban lehet koncentrálni a futam vagy felbontás egyenletességére, egy dinamikai ív vagy csúcspont megvalósítására.

A kadenciaszerű hármashangzat-felbontások feltörő triolái elérik a mű eddigi legmagasabb pontját. A négyvonalas „F”-ről virtuóz tizenhatod kromatikus ereszkedés következik, melyre találhatunk néhány analógiát más szerzők műveiben is: *Liszt Manók táncában* a kétszer is visszatérő főrészelőtti futam vagy *Rimszkij-Korszakov Dongójának* vagy akár Chopin op. 10-es *a-moll etűdjének* kromatikus menetei.

Mielőtt a rondótéma felcsendülne, hemiton-pentaton triolaforulatok rakétaszerűen kitörve érik el a két hangsúlyos E-dúr akkordot. A felvezetést a kürt-trombita páros nyújtott ritmusú „E-H” sűrűsödő „kvarthintázásai” erősítik. A zene feszültségfokozó szerepét később ugyancsak a rézfúvósok hasonló „E-H” egyre sűrűsödő ritmusai töltik be a nagy fokozásnál, a 378. ütemtől, közvetlenül a rondótéma ötödik belépése előtt. A beékelt két negyedszünet (generál-pauza) szerepe felértékelődik: növeli a pillanatnyi csúcspont hatásfokát. Ekkor válik érthetővé a teljes bevezetés funkcióbeli szerepe. Ahogy megérkeztünk az „E” alapú domináns-szeptim akkordokhoz és a téma elindul, az első 54 ütem hangnemét az „A” tonikájú rondótéma dominánsaként éljük meg. A teljes bevezető szakasz – mely alatt kezdettől fogva a zongora is folyamatosan játszik – szerepét tekintve nem más, mint V. fokként művészi előkészítése a következő „A” alaphangnemben (*a-mollban*) berobbanó rondótémának.

Összességében a zenei anyag viszonylag egyszerű, így a kézzongorás zongorakivonat kottaanyaga is mindkét előadó számára különösebb nehézség nélkül játszható. A komplementer ritmusok jól kiegészítik egymást. Kezdetől fogva egy folyamatosan transzparens hangzásnak, egy könnyen befogadható, jól követhető feszes karakterű táncnak vagyunk fültanúi.

Rondótéma [2.]

(55-62. ütem)

Az 55. ütemben, a mű „A” tonikai alaphangján (mondhatjuk: *a-mollban*) indul az eksztatikus táncot idéző rondótéma gyors, váltottkezes triola-repetícióval. [7. melléklet] A vezérszerepet természetesen a zongora tölti be. A téma öt hangot jelenít meg („E-G-A-H-C”), mégpedig – az „A”-t közös hangként számítva – két háromfokú hangsort (triton és trichord). Ezt a hangkészletet tekinthetjük

a természetes a-moll kiválasztott öt hangjának is, melyből hiányzik a kvart és a szext. Az ütemek végén a repetáló hangokhoz először fentről három ereszkedő hang vezet vissza, majd a tengelyről lefelé lépő három hang billenti ki az „A” hang egyensúlyát. Ezt a gyors triola-ritmust és a következő ütem első hangját („TRI-O-LA-TÁ”) a zongorával együtt a klarinét és a fadob (Temple block) unisonóban játsszák. A szólamduplikáció a repetícióból és az esztam-kíséretből jól hallhatóan kiemelkedik, növelik a felütés és a fő hangsúly erejét. A rondótéma szimmetrikus, szabályos 8 ütem. 2x2 ütemet újabb 4 követi nagy szekunddal lejjebb, reális szekvencia-menetben. A témát is az esztam zenekari kíséret támasztja meg. Egy eksztatikus tánc tehát, amely minden bizonnyal a Fülöp-szigeteki népi hangzásvilágot próbálja felidézni, Radics Éva szerint.

Ami a rondótéma virtuóz oktáv-repetícióját illeti, rendkívüli módon hasonlít Mendelssohn IV. Olasz szimfóniájának utolsó, *saltarello* jelzésű tételkezdetére. A virtuóz, repetáló nyolcadtriolák mindkét műben nagy hasonlóságot mutatnak. Továbbá a szédítően gyors karakter, a hangnem (a-moll) és a metrum is közös (6/8).

Ezek a rendkívül gyors oktáv-fogású hangismétlések erősen próbára teszik a zongorista csuklóizmait. Mindig a bal kéz indítja a jobb kéz trioláit, oktáv-repetícióit. Ezeket *Vivace* tempóban, hosszabb ideig kitaratóan ismételni igen fárasztó feladat. Hasonló nehézségekkel találkoztam Takács három zongoraművében is: a Partita (op. 58) ötödik tételében („Toccata burlesca”), a Rapszódia (op. 43/1) *Vivace* szakaszában, valamint a Koncertetűd (op. 120) második *Vivace* részében. Effajta oktáv-technikára – Takácson kívül – jó néhány példa áll rendelkezésre a zongorairodalomban. Komoly kihívásnak számítanak például Liszt Schubert Erlkönig dalátíratának, illetve a VI. magyar rapszódia utolsó *Allegro* részének hírhedt jobbkezes oktáv-repetíciói. Tanulmányaim során hasonló kihívások értek, amikor például Liszt La campanellájának záró szakaszában az oktáv-repetíciót gyakoroltam vagy Brahms fisz-moll szonátájának kezdő oktáv-meneteivel foglalkoztam.

Úgy gondolom, hogy az éveken át tartó gyakorlás segítette csuklóizmaimat olyan szintre fejleszteni, hogy képes voltam az adott darabban az oktávokkal teli részeket a szerző által elképzelt tempóban elérni vagy legalább megközelíteni.

Átvezetés [3.]

(63-91. ütem)

29 ütem zenei „kalandozás” ékelődik be két rondótéma közé. Az első 7 ütem következetesen minden rondótéma után, refrénszerűen elhangzik, mely még három alkalommal tér vissza a mű során. Vajon mik a legfőbb jellemzői ennek az átvezető szakasznak? A mozgalmas jelleg megmarad, a zenekar esztam-kíséretének különféle variánsai szólnak. Ez az átvezetés – mint általában – kevésbé tematikus, nem annyira koncentrált zenei tartalom, mint a rondótéma vagy az egyes közjátékok. Ugyanakkor dinamikus mozzanatait a különböző szerkesztésmódok mégis változatossá teszik: orgonapont, plagális akkordfordulatok, ellenmozgás, metrumváltással (1/2) kiemelt autentikus lépésű zárlatok, szekvenciamenet, tonális, bitonális és nón-akkordok, mixtúraszerű és kromatikus akkordmenetek, hemiola-ritmus mind-mind kitöltik ezt a – hamarosan újra felbukkanó rondótéma felé tartó – átvezető szakaszt. A zongora hömpölygő váltottkezes triolái végig megmaradnak. A zenekar és a zongora komplementer zenei anyaga, a takarékos hangszerelés teret hagy a zongora virtuóz triolái zavartalan kibontakozásának. A rondótémához közeledve a zene tagolódását a zongora felfelé törő nagyívű triolafutamai, később a hemiola-ritmus, mint sűrítés adja. A zene lélegzéséhez a néhány ütemnyi egységek alaphangváltkozásai is hozzájárulnak: „E-FISZ-H-A-G-F(-GISZ-B-H)”. Ebből jól kivehető a tudatos, funkciók vonzásán alapuló szerkesztés, a részek tonális irányultsága: a szakasz végén a „H” alap V. fokként lép az ezúttal „E”-ben berobbanó rondótémára. A 91. ütem bombasztikus zenei hatással, felütésként hirtelen glissandóval érkezik az „E” alaphangú rondótémához.

Rondótéma [4.]

(92-99. ütem)

A rondótéma másodszor hangzik fel. A 8 ütem ugyanaz, viszont ezúttal másképp szólal meg.

Vajon miben különbözik az előzőtől? A téma „E” hangon, egy kvittel feljebb – az alaphangnem dominánsán – szól, hangulata érezhetően emelkedettebb.

Jól hallható az a különbség, amely a második 4 ütemben jelentkezik: a téma nagy szekunddal lejjebb transzponál, a kíséret viszont nem követi unisonóban. A szekvencia helyett most nem „D”, hanem „G” alapú kíséret támasztja meg az oktáv-repetíciót, amely ezúttal a megváltozott alaphang kvintjét emeli ki. A hangszerösszeállítás is változik a kíséretben: Az esztam-kísérethez ezúttal a nagydob is csatlakozik, először az első 4 ütemben a 3/2 főhangsúlyain (1., 3., 5. negyed), majd a másik 4 ütemben a komplementer negyedeken (2., 4., 6.). A csörgődob, a kisdob és az oboák (majd a fuvolák) unisono melódiatöredékei segítenek kiemelni a rondótéma triolafelütéseit és a következő ütem főhangsúlyát.

Átvezetés [5.]

(100-111. ütem)

A 100. ütemtől megismétlődik a skálamotívumokból és kvart-ugrásokból álló szakasz: a korábbi átvezetés első 7 üteme. A különbség a zongora és a zenekar közötti imitációs szerkesztésben, unisono-dallamvezetésben jelentkezik. Az „E” alaphang „D”-re változik, ahonnan a lépésirány ismét autentikus: a zongora trioláihoz a zenekar „D” alapú pizzicato-akkordjai, majd kromatikus lejtmenete az „üres kvintű” „G” alapra vezetnek. A terc hiánya miatt egyelőre csak a hangnem alapját: az orgonapontot érezzük. Egy egészen más világba érkezünk.

I. Közjáték [6.]

(112-170. ütem)

Az átvezetés után egy nagyobb lélegzetű, 59 ütemes közjáték kezdődik. A zene hangulata megváltozott. A különleges, többretegű hangzást a vonósok triolái, tremolói és a fúvósokkal együtt tartott hangok biztosítják, melyek valamennyien a „G” alaphangot és a kvinttet erősítik. A teljes tonalitásérzetet csak akkor kapjuk meg, amikor a felcsendülő dallamban megjelenik a nagy terc. Először a trombita-oboa páros unisono-dallamaként halljuk a 4+4 ütemes népies szólódallamot, melynek hangsora „G” mixolíd, ritmusa trocheus („TÁ-TI-TÁ-TI...”) lüktetésű. [8. melléklet] Takács saját melódiát komponál, mellyel a népies hangzásvilágot próbálja visszaidézni.

A dallam záróhangjai domináns-tonika viszonyt mutatnak: az első 4 ütem kérdésként a mixolid kvintjén, az V. fokon áll meg, míg a második 4 ütem válaszként az alaphangra, az I. fokra érkezik. A szerepfelosztás más, mint eddig: a zongoraszólam felelgető trioláival az ellenpólus-szerepet vállalja. A zene hangulata kissé megváltozik. A tempó viszont *Vivace* maradt, a gyors triolák továbbra is a Tarantella élénk tempóját biztosítják. 8 ütemmel később a zene hangulata szintet lép. Újra felhangzik az előző 8 ütem keleties unisono-dallama, ezúttal a fuvola-piccolo-oboák-hegedűk-brácsa összeállításában. Az esztam-kíséret jelentősen megváltozik: a mélyvonósok üres húrokon játszanak kettősfogású triolákat, az ütőhangszerek negyedei, a timpani, a csörgődob, a cintányér és a triangulum is csatlakoznak a kísérethez.

Vajon mik azok az összetevők, amelyek ennek a zenének népies jellegét adják? A mixolid dallam, az élénk hangulatformáló trocheus-ritmusok, a perpetuum-mobile kíséret, a dudaszzerű orgonapont és nem utolsósorban az egzotikus hangszerelés.

A párhuzamos szólamszerkesztés remek példája, ahogy a 120. ütemben újra felcsendülő unisono-dallam nemcsak alaphangján és oktávjaiban szól, hanem a két oboa szekund- (nóna-) és kvintpárhuzamával együtt szól. Hasonló mixtúraszzerű menettel később is találkozunk a mű során.

Takács az összetett zenekari kíséretet látványosan leegyszerűsíti a zongorakivonat második zongora szólamanyagában. A bal kéz puritán triolái összefoglalják a sokrétű kíséretanyagot, a jobb kezet alap-kvint-oktáv fogásokba rendezi (a szekund kivételével). Az egyszerűsítés, bizonyos hangok megváltoztatása, kihagyása, a ritmus módosítása mind olyan kompozíciós technika, amellyel a szerző élhet és élnie is kell, ha azt akarja, hogy a zongorakíséret – mint zenekari anyag – hangszerszerű legyen, jól lehessen játszani. A dallam tempója viszont *Vivace*. Az akkordokhoz itt is gyors csuklómozgás szükséges, ami egyáltalán nem könnyű feladat a kísérő zongoristának. A zenekari kíséret komplex hangzását a második zongora egyszerűsített triolái önmagukban nem képesek visszaadni, mert a jobb kéz az említett oktáv-dallammal van elfoglalva. Ezért Takács a kíséretet az első zongora váltottkezes kettősfogású ostinato kvinttrioláival egészíti ki. Így a két zongora remekül imitálja az összetett zenekari kíséret hangzó anyagát. A partitúrától eltérően, ez az együttjáték csak a zongorakivonatban található.

A 128. ütemben a zongoraszólam veszi át a közjáték témáját és kíséretét. [9. melléklet] A témát az „F” dórhangsor hangjain halljuk a jobb kézben, melyhez a bal kéz f-moll triolafelbontásai, valamint a vonósok és a kürt hosszan kitartott f-moll hármashangzata társul. Az „F” egy kis szekunddal lejjebb lép, „E” alapú kis nón-akkordra vált, melyet a zongora váltottkezes lefutó triolái bontanak ki. Meg kell említeni, hogy itt egy hirtelen pozícióváltás történik, ami nagyon nehéz pillanat, mivel a jobb kéznek három oktávnál is nagyobbat kell felugrania tempóban. A kottában Takács sem szünetet, sem koronát, sem elválasztó jelet nem hagyott az ugrás biztonságos előkészítésére.

Ekkor a zene hirtelen „C” orgonapontra vált. A triolák „C” 1:5-ös modell hangjain át érkeznek a közjáték újabb szakaszához. Itt a mixolíd hangsorú téma ismét felcsendül, ezúttal a fagottszólamban.

A közjáték többszöri témaindulásával kapcsolatban érdemes megjegyezni: a téma a dór-skála alaphangján kezdődik, a dallamot először mixolídban, majd pedig dór-környezetben, s végül ismét mixolídban halljuk. Hogy ez valójában milyen hangsornak hallatszik, elsősorban attól függ, hogy a dallam melyik hanggal zárul, illetve melyik alaphanggal szól együtt.

A 138. ütemben tehát a fagott játssza a témát harmadszorra és egyben utoljára. Ezután már csak apró tématöredékek következnek. A darab során először fordul elő, hogy az esztam-kíséretet a zongoraszólam játssza: a komplementer kísérethez a bal kézben két kvintpozíció váltakozik („C-G” „G-D”), melyhez a mellékhangsúlyokon a jobb kéz „G” moll *staccato* szekund-akkordjai csatlakoznak. Mindez úgy hangzik, mint egy tonika-domináns ingamozgás. Ezután a közjáték újabb szakaszába lép: a téma skálahangjai apró motívumokra szakadnak, a főhangokat kromatikus váltóhangok írják körül. A dallam oktávterjedelme beszűkül, a trocheus ritmus négyhangos motívumokra redukálódik, váltóhangokkal kisszekund-lépésekben. A motívumok a „H, E”, majd szekvenciálisan a „D, G” hangokat írják körül. A zongora ebben a tizenhét ütemet kitevő kromatikus szakaszban unisono dallamvezetéssel, triolákkal körülírva követi a motívumokat.

Ahhoz, hogy az osztottkezes triolák és a zenekar dallama ritmikailag precízen együtt szóljon, fokozott figyelmet igényel mind a zenekar, mind a szólista részéről.

A vonósok kromatikus szólamanyagát Takács egyszerűen ültette át a zongorakivonat kíséretében, csupán két oktáv-dallamra osztja szét a két kézben.

Ilyen motívumtöredékekből áll Csajkovszkij b-moll zongoraversenyének első tételében az „Allegro con spirito” bevezető része is. A különbség annyi csupán, hogy a triolák nem nyújtott, hanem éles ritmusban szólalnak meg, két nyolcad és egy szünet elosztásban.

Visszatérve a közjátékra, látható tehát, hogy ez a szakasz is bővelkedik szerkesztésbeli ötletekben: előfordul crescendóval, imitációs technikával előkészített moduláció, szekvencia, ütemszámsűrítés. A szakaszok ütemszámaránya a 144. ütemtől 4+5+1+1+6. A zene 6 ütemen át továbbfejlődve érkezik az „E” orgonapontra. A 161. ütemet emocionális csúcspontnak is tekinthetjük. Ettől kezdve érezhetően megváltozik a zene hangulata: a következő 10 ütem átvezetésben a szólamok visszahúzódnak, a nyújtott triola-ritmus eltűnik. A kromatikus lépések hirtelen abbamaradnak, mind a zongora, mind a zenekar diatonikus akkordmenetekkel, harmónia-felbontásokkal, nagyívű legato-dallammal készíti elő a következő Andantino (Siciliano) közjátékot, ami a darab talán legszemélyesebb hangvételi szakasza.

A finoman árnyalt átmenetek egyik példája, ahogy Takács az Andantino kezdő motívumát már 6 ütemmel előbb felidézi a 165. (és 167.) ütemben. Míg a zongora nagyívű triolafutamokkal kíséri az újból megjelenő félhangos pentaton-skála hangjain, addig a cselló-hegedű-trombita-fagott-oboa-fuvola hangszercsoport felvillantja a Siciliano-ritmus első 4 hangját, majd a negyedtriolák lehajló dallama után egy – a spanyol zenére jellemző – rövid triolafordulat vezet rá a megnyugvó „E” alaphangra.

A zongora félhangos pentaton hangsorú trioláit „*a piacere*” jelzéssel látja el Takács, jelezve, hogy a zongorista „*ossia*”-ként választhatja azt a futamot is, amely kézzongorás kivonatban magasabbra tör, nagyobb ívet jár be.

A diatonikus hangkészletű zenekari dallam, valamint a tartott orgonapont végül „E” fríg hangsorrá alakul át, fokozatosan megnyugszik. Mindezt tekinthetjük úgy, hogy ez az „E” alaphang, mint V. fok készíti elő az a-moll hangnemű Andantino-közjátékot. Ez a domináns-tonika reláció a zenei anyag funkciós kapcsolatát, irányultságát jelzi, mely eddig már számtalanszor előfordult a darab során, és Takács sokszor alkalmazza a későbbiek folyamán.

Érdeemes megvizsgálni az I. közjátékban az alaphangok eloszlását ütemszámuk és irányuk szerint: 18 ütem „G”, 6 „F”, 2 „E”, 8 „C”, ezután 17 ütem vegyes, majd 10 ütem „E” alaphang. Megfigyelhető az ereszkedő tendencia, mely alól az utolsó „E”-re történő fellépés a kivétel. Az első három ütemszám határozott csökkenése az időbeli sűrítés szándékát jelzi.

Nyilvánvalóvá vált számomra, ahogyan Takács az idő és a ritmus arányaival bánik, mely Takács kompozíciós technikájának egyik jellemző vonása.

Andantino [7.]

II. Közjáték (171-248. ütem)

A 171. ütemben kezdődik a 6/8-ados gyöngéd, pasztorálszerű Andantino, *Quasi Siciliana* jelzéssel, amely a műben egyfajta ellentétes pólust képvisel. A szakasz a darab leghosszabb zenekari szólójával indul. 28 ütem után rövid közös játék, majd a zongora – szintén leghosszabb – szólója következik. A pontozott ritmusú siciliano-téma a zenekar a-moll I. fok és nápolyi szekund-akkord váltakozásaival kezdődik. A harmóniak „hintázása” ismét a kétpozíciós gondolkodást jelzi. A kettős mozgást ezúttal nem a váltottkezes technika, hanem a kétféle harmónia váltakozása jelenti. A dallamot gyöngéd szólófuvola játssza először, mely rendkívül vékony kíséretet kap. A kamarajelleget mutatja, hogy a harmóniak alapját a brácsák és II. hegedűk adják, míg a felső hangokat négy szólóhegedű játssza, üveghangokkal. (Az ilyen típusú artikulációt a partitúrában az egyes hangok feletti kis karikák jelzik.) Ez a hangszerelés tehát egy különleges hangzást kölcsönöz a Siciliano-dallam kíséretének. A periódus tagolódása szimmetrikus, 4+4 ütem, záradékkrendje azonban fordított, hiszen az előtag végén I. fok, az utótag végén váltódomináns és V. fok található, vagyis domináns E-dúrba modulál. Először a fuvola játssza a dallamot halkán, majd a periódust megismétli zenekari tuttiban *fortissimo* dinamikával. Az akkordváltásokról a basszus másodsorra a poláris távolságra lévő „E” hanggal, azaz V. fokkal lendül tovább. A periódus kétszeri elhangzása után – a siciliano-karaktert megtartva – újabb 4+4 ütem következik: először „G”-ről indul, másodsor pedig az előző szekvenciáját halljuk „F”-ről. A tonalitás állandóan változik, az akkordok kissé szentimentálisak, a már-már

romantikus harmóniavázuk tercrokron kapcsolatokat mutat: „G-B-F-D-C-Esz-D(-FISZ)”, majd „F-ASZ-C-A-G-B-D(-F)”.

Az Andantinóban megfigyelhető a hangzásarányok mesteri kezelése. Az első 8+8 ütemben a vonósok és szólófuvola állnak szemben a zenekari tutttal, míg a következő 10 ütemben a szólócselló-vonósok-kürtök indulása után a tematikus szólambelépések növekedő száma jellemző.

A rézfúvósok átvezetésével jutunk el a zongora újbóli belépéséig, ahol ismét zenekari tutti szól. Kétféle legato-dallam, a cselló-harsona nyolcadainak felfelé haladó fríg-skála lépései és a vonósok-fúvósok ereszkedő siciliano-ritmusú dallama ellenmozgásban haladnak kitarított „A” orgonaponton. Az összhangzás erős emocionális töltöttséget mutat. A 4 ütem alatt a zongora „A-B” váltakozó tizenhatodjai az alaphangot erősítik.

Erre – a hangokban is megegyező – kísérő szerepre Liszt Haláltáncában is találunk analógiát az V. variációban, a nagykadencia előtt. Habár tempóban és metrumban eltér, a zongoraszólam „A-B” tizenhatod hangjainak funkcionális szerepe ugyanaz: a „Dies irae” dallam felett az „A” orgonapontot erősítik.

Mielőtt a zongoraszóló felidézi a Siciliano-témát, a zenekar néhány lefelé hajló, sóhajtó kvinttel variálja a dallamot, félütemenként harmonizált anyag jut el a koronával jelzett akkordig. A zenei folyamat most kivételesen D-dúron áll meg, melyet a következő a-moll rész dúrszubdominánsaként érzékelünk. A 209. ütemtől zongoraszóló játssza a Siciliano dallamot. [10. melléklet] A periódus most csupán egyszer hangzik el. Ezt követően 8 ütem szentimentálisabb szakasz, majd végül újabb ugyanennyi tematikus anyag vezet az 233. ütem „E” nón-akkordjára. Ez az utolsó 8 ütem kicsit más: ritmusában ugyan tematikus, azonban a dallam új harmóniapárokra helyeződik, továbbá a metrum kétszer is 3/8-ra rövidül, mellyel a Siciliano páros lüktetése egy pillanatra „felborul”. Ezután kis nón-akkordok váltakoznak szekvenciálisan a már ismert autentikus lépésekben: „E-A-D-G(C)”. A harmóniavonulat összetett. A zenekari anyag még őrzi a Siciliano hangvételét egészen az Andantino végéig, a zongora tizenhatod-hangzatfelbontásokkal kísér. Még egy 2+2 ütemes kérdés-válasz, és a zene fokozatosan megnyugszik. A mélyvonósok elhalkuló unisono-dallama „E” hangon zár, majd a generál-pauzával az Andantino rész teljesen eltűnik. Mindezzel Takács a kadenciát készíti elő. Tulajdonképpen nem csak

ez a néhány ütem, hanem a teljes Andantino a következő fantáziaszerű szólórész: a kadencia rendhagyó bevezetőjének is tekinthető.

Meg kell említeni, hogy a kadenciának olyasfajta közvetlen előkészítése, amely decrescendál és teljesen eltűnik, nem jellemző a versenyművekben. A klasszikus és romantikus versenyművekben a kadencia előtt a zenekar elhalkulás helyett fokozatosan crescendál vagy a már meglévő hangerőt megtartja. A hangulati fokozás, a zenei feszültség hagyományosan a hangsúlyos kvartszext-akkordon éri el a csúcspontját, hogy azután rögtön átadhassa a szerepet a szólólistának. Néhány zongoraversenyben azonban találunk példát a zenekari anyag elhalkulására, melyet önálló szólóanyag követ, de ezek jellemzően nem kadenciák. Két példa erre: Liszt Haláltáncában, a kezdő kadencia utáni *Allegro* szakasz vége, ahol a zenekar viszonylag gyorsan eltűnik, majd a generál-pauzával átadja a szólószerepet a zongoristának (*Allegro moderato*). Ugyanez történik Bartók III. zongoraversenyének III. tételében, ahol az üstdob elhalkulását a szólózongora híres cisz-moll Fugatója követi.

Kadencia [8.]

III. Közjáték (249-251. ütem)

Az Andantinót követve egy közepes méretű virtuóz kadencia veszi kezdetét. [11. melléklet] Formája, szabad fantázia jellege miatt – a végétől eltekintve – ütemszám szerint pontosan nem meghatározható. Tulajdonképpen egy kötetlen improvizáció, leírt formában, melyben az egymással összefüggő részeket szaggatott ütemvonalak határolják. Az egész kadenciát egy óriási kibővített ütemnek tekinthetjük. Takács tematikus anyagot nem használ. Ehelyett az oly sokszor alkalmazott váltottkezes triolafutamokkal dolgozik, amelyek az „E” orgonapontot írják körül, arra épülnek. Hangkészletét leginkább a már jól ismert hemiton pentatonskála hangjai adják, továbbá előfordul még félhangos triton-skála, hangzatfelbontás, bővített másod, illetve kromatikus menet. Egy Rubato-val jelzett kötetlen fantázia a műben, ahol a zongorista megcsillogtathatja technikai képességeit.

A hangok elrendezése mögött tudatos koncepció, szerkesztési elv húzódik. A kadencia elején a virtuóz futamok többször megállnak az „E” basszus hangon.

A koronával ellátott negyedeken elidőzik: „H-D-H-F”, majd „D-F-D-A”. Ezek a meg-megállások pontosan a hemiton pentaton-skála hangjait emelik ki. Nagyívű, virtuóz tizenhatod-futamokat hallunk. A lefelé ívelő, párhuzamban haladó triolákban – kezdőhangjaikat tekintve – mindkét kézben eltolt moll-hármasok rajzolódnak ki.

A kadencia második felében a feszültségnövelő hatások zseniális egymásra építése erőteljes fokozást eredményez, gyors és mégis természetes átmenetet képez a kötetlen fantáziálás és a szigorú, ritmikus oktáv-repetíció között.

Bővített-másodokat tartalmazó skálák cikáznak fel és le, oktávpárhuzamban. Ezek – a liszti cigányskálát idéző futamok – felső csúcshangjai változnak, kromatikusan emelkedő lépésben célozzák meg a „G” hangot, ahonnan vegyes dúrhármas- és szűkített hármashangzat-felbontások halmozódnak egymásra, melyek szintén felfelé, kromatikus sorba rendeződve érik el a *sf* nón-akkordot. Az ütemszámozás újra indul (250-). Takács *Tempo primo* jelzéssel látja el a két utolsó ütemet, újból kiírja a 3/2-es metrumot. Váltakozó pozíciójú repetitív triolák vezetnek a két záró „E” domináns-akkordhoz. A jobb kéz szünetekkel tűzdelt akkordjainak triolafelfutását a bal kéz felfelé haladó negyedei támasztják meg. Az „E” dominánshangjai közé „A” hangokat ékel, ami a soron következő a-moll hangnem érzetének mesteri megelőlegezése. A feszültség a kadencia végén éri el csúcspontját. Az utolsó két akkord tulajdonképpen a rondótéma felütése. A csúcsponton beékelt szünet növeli a negyedfelütés hangsúlyát. Megfigyelhető, ahogyan a két utolsó ütem tempója és ritmusa koherens átmenetet képez a kadencia és a rondótéma között. Ez a természetes felvezetés megkönnyíti a karmester dolgát a zenekar belépéséhez.

Az egész kadencia akár egy nagy domináns akkordnak is felfogható, egy nagy várakozásnak, ami után érezzük, hogy valami fontos zenei történésnek kell következnie. Amennyiben háromtétéles versenyműként értelmezzük a rondóformájú darabot, a kadencia tekinthető a versenymű második, lassú tétéle kicsengésének is, mely *attacca* indul tovább, az utolsó tételre.

Annak ellenére, hogy a kadenciát virtuóz tizenhatod futamok uralják, technikailag mégsem olyan nehéz azokat előadni, mivel a váltottkezes technikánál tehermegosztás történik a két kéz között. A pozícióváltással így bármely gyors futam könnyebben és egyenletesebben játszható.

Rondótéma [9.]

(252-259. ütem)

A rondótéma harmadszor tér vissza, újra a-mollban, ezúttal a zenekari tutti játssza. Ebben kis híján valamennyi hangszer részt vesz, ki-ki a maga szerepében. A téma első megjelenéséhez képest a repetíciós anyagot most a zenekar veszi át. A gyors repetáló hangokat több hangszer: hegedűk, kisdob, trombita, oboa (ad libitum), fuvola közösen játssza, ami az együttjáték szempontjából egyáltalán nem könnyű feladat.

A kézzongorás kivonatban Takács kénytelen leegyszerűsíteni a zenei anyagot. A rondótéma hangjai a jobb kézben repetálnak a második zongora szólamanyagában. A bal kéz az esztam-kíséret negyedeit játssza. Az első zongora szólamát „ad libitum” jelzéssel látja el, így lehetőséget ad arra, hogy a rondótéma oktáv-repetícióit mindkét zongorista játssza. A két zongora együtthangzása így is nyilvánvalóan „szegényebb”, mint a zenekaré. Takács mégis a lejátszhatóságot részesíti előnyben, ugyanakkor úgy próbálja megkönnyíteni a játszanivalót, hogy közben ne veszítse el a lényeges szólamokat, hogy a zenei anyag megtarthassa eredeti karakterét.

Ha a rondótéma harmadik belépésének időbeli elhelyezését vizsgáljuk az egész mű viszonylatában, Takács kifinomult arányérzékére utal, hogy a 410 ütem teljes terjedelmet tekintve a 252. ütemben – harmadik alkalommal – visszatérő téma a darab arany metszéspontjára esik (pontosan a 253. ütemre), amennyiben az ütemek összeadásánál a kadenciát (az utolsó 2 ütem kivételével) egyetlen óriási ütemként tekintjük. Matematikai képlettel számolva: $(410 \times 0,618 = 253,38)$.

A rondótémát ismét rövid átvezetés követi.

Átvezetés [10.]

(260-270. ütem)

A 260. ütemtől csaknem változatlan formában hangzanak fel a korábbról már ismert triola és negyed tagolódású motívumok. Ez a refrénszerű, „E” alapú átvezető rész ritmusai, hangjai homogenitását tekintve 7 ütemre osztható, 4+1+2 arányban. A zongoraszólam lefelé szaladó trioláit a zenekar „Fisz” helyett most Gisz-alapú ritmikus negyedek kísérik, alfa-akkordokkal. A 4 ütem „Gisz” orgonapontja V. fokként cisz-moll I. fokára oldódik, ismét autentikus lépésviszonylatban. Hirtelen érkezünk az új hangnembe. A cisz-moll befogadását segíti, hogy a II. közjátékot egy 2 ütem tonikai funkciójú ostinato triolakíséret vezeti be. Ugyanez történt az I. közjáték előtt is, a mixolíd-dallam megjelenése előtt.

IV. Közjáték [11.]

(271-290. ütem)

Egy változatlan tempójú 2x10 ütemes szakasz kezdődik. [12. melléklet] A *Molto ritmico* jelzése a karakterre, az előadás feszességére utal. A dallam ritmusa ezúttal is a tarantellában megszokott ritmusfajtákból merít. A képlet ismerős: negyedek, nyolcadok és triolák. A mennyiség és a sorrend más. A közjáték ritmusait irodalmi verslábakban kifejezve a következő három kombinációt kapjuk: trocheus („TÁ-TI”), tribrachis („TI-TI-TI”), spondeus („TÁ-TÁ”).

A metrum 1/2 (és nem 2/4!). A gyors tempó mérőütései Takács számára mindig a kettedeket jelentik. Negyedben megadott metrum sehol sincs a darabban. Ez a zenei anyag lendületét jelzi, mely utal összefogott előadásmódjára is.

Tagolódása ütemszám szerint páratlan (2+3), aszimmetrikus. Ugyanakkor 2x5 ütem, mely a két rész egyensúlyában szimmetrikus periódust alkot. Dallamát, hangkészletét – a kvart és a kvint kivételével – a „cisz” összhangzatos moll hangjai alkotják. Az ismét népies jelleget a bővített szekund és az ötfokú hangsor adja. Válaszul, a zongoratóka után a zenekari tutti nagy terccel lejjebb, a-mollból kölcsönzött 5 hanggal ismétli meg a közjáték dallamát, megtartva annak pontos 5+5 ütemű tagolódását, hangkészletében azonban a bő szekundlépés nagy tercre változik.

Diatonikus hangsorból kiragadott néhány hang használatára találunk példát a népzében, például a „*Csillagom, révészem*” kezdetű népdal első felében is. A közzjáték dallama tehát mindkét alkalommal kétszer hangzik fel. Az 5 ütemes félperiódus megismétlődik, primo-secundo technikával. Hangszerelést tekintve a korábban használt technikát alkalmazza: a szólószongorát szembeállítja a zenekari tutttal, majd azt követően az együttjáték oldja fel ezt az ellentétet.

Takács hangszerelésének egyik jellemvonása, hogy ismétlődő vagy visszatérő motívum, dallam, ritmus vagy kíséret ritkán szólal meg ugyanazon a hangszeren, illetve ugyanabban a hangszerösszeállításban. Az egymás után váltakozó hangszíneket, a színes hangzást tehát a szólóhangszerek és a hangszercsoportok különböző kombinációi hozzák létre.

Rondótéma [12.]

(291-306. ütem)

A 291. ütemben váratlanul újra felidéződik a rondótéma, mégpedig rendhagyó módon: felvezetés vagy átvezetés nélkül. [13. melléklet] Két szimmetrikus, 8 ütemből álló periódus hangzik el, az egyik C-dúr környezetben, majd ugyanaz transzponálva, a párhuzamos a-mollban.

Miért itt jelenik meg dúrban a téma, mégpedig C-dúrban? Mert az előző a-moll részt nem kívánta folytatni Takács, és itt látott lehetőséget arra, hogy a téma – variált alakban – végre dúrban is felhangozzék.

Az egész mű során megfigyelhető Takács tonalitás iránti érzékenysége. Az alaphangok, illetve hangnemek folyamatos változása rendszerint új hangnemi környezetet teremt a soron következő zenei anyagnak.

Ez a negyedszer induló repetitív anyag jelentősen megváltozott formában szól. Repetíció csak a jobb kézben van, a metrum $3/2$ -ed helyett $2/2$, a kétütemnyi téma csupán első felét halljuk, hangjai ütemenként egy terccel lejjebb ugornak („G-E-C”). A 4 ütemes repetitív témára a zenekar másik 4 üteme válaszol: a témát a trombita-oboa-fuvola trió játssza. Amíg a zongora jobb kéz szólama nyitva hagyja a félperiódust a domináns V. fokon, addig a zenekar a periódus végén lezárja, tonikán. Mindez a

zongoraszóó és a zenekar közötti párbeszéd formájában zajlik, szimmetrikus 4+4 ütemben.

Ilyen, ütemszám-egyensúlyt képező szimmetrikus szakaszok már többször előfordultak a műben, és hallhatók lesznek később is. A 4+4 ütemes blokk a-mollban is megismétlődik, kis változtatással: a témánál a bal kéznek itt nem a harmóniafestő, kísérő szerep jut (mint ahogy az előbbi C-dúr témaszakaszban), hanem staccato-triolák imitálják a téma háromhangos lépését. Továbbá a zenekari válaszban a repetíciót ezúttal a fagott játssza egyedül, tehát más a hangszerek aránya, mint először. A hangzást vizsgálva, mindkétyszer a félperiódusnyi zongoraszóó a zongora és zenekar együttjátékával áll szemben. A váltakozó blokkszerű hangzás ismét fontos szerephez jut.

Technikailag ennél a rondótémánál is a repetíció jelentik a nehézséget, azonban a hangismétléseket nem a váltott kéz, hanem a jobb kéz staccatói valósítják meg. Az egykezes repetálás a zongoratechnika egyik klasszikus problémaköre. A gyors és precíz hangmegszólaltatás többfajta ujjrenddel valósítható meg. Vannak, zongoristák, akik – hüvelykujjuk erejének és fürgeségének köszönhetően – a kétujjas technikát preferálják, vagyis a repetíciót az 1-es és 3-as (vagy egy másik) ujjal játsszák. A másik lehetőség a 4-3-2-1-es vagy 3-2-1-es (vagy ezek kombinációjával) ujjváltás a repetáló hangon. Ezt sokszor helytelenül az ujjak – egyébként kényelmesebb – „kaparó” mozdulataival helyettesítik, ami azonban egyenletlen megszólalást produkál a hangok repetálásakor.

Magam is sokat gyakoroltam mindkét fajta repetíciós technikát, hogy elfogadható szinten tudjam eljátszani a repetáló tizenhatodokat Takács Szudáni táncában (*Danse soudanaise*, 57. ütem) vagy Liszt XIII. magyar rapszódiajának 165. ütemétől kezdődő repetícióját a jobb kézben, valamint nem kis feladatot jelentett számomra Ravel *Bolerójában*, a négykezes átírat alsó szólamának körülbelül négyezer darab repetáló „G” hangját egyenletesen eljátszani.

Szintén nagy kihívást jelentenek a zongoristák számára Liszt hírhedt repetíciói a II. magyar rapszódiajának 142., illetve 393. ütemétől kezdődő ütemei. Találunk még hangismétléses szakaszokat a III., illetve a XIV. rapszódiaiban is. A Haláltánc V. variációjában a Fugato is hasonlóan nehéz repetíciókkal indul.

IV. Közjáték [13.]

(307-316. ütem)

A 307. ütemben újból visszatér az 5+5 ütemes *Molto ritmico* jelzésű IV. közjáték, ezúttal a zenekarban. A ritmus variálódik: a folyamatos triolák dominálnak a lovagló „TÁ-TI-TÁ-TI” negyed-nyolcad (trocheus) ritmusú triolákkal szemben. A 2+3 ütem tagolódású cisz-moll frázisra egyből 5 ütemes a-moll analóg rész válaszol. Ha közelebbről megvizsgáljuk ebben a 10 ütemben az unisono-dallamot játszó hangszerek szólamait, itt is kiderül, hogy a dallam és oktávhangjai mellett a kvintpárhuzam is jelen van. Ez a szólamtechnika az amúgy is népies dallam jellegét tovább erősíti.

Ezt a szólamkezelést, hangközrelációt megtalálhatjuk a gregorián történetében ismert többszólamú orgánium-technikában, valamint a felhangokat megszólaltató orgonaregisztereknél is. A 8' (lábás) regiszterrel az alaphangot, az annál mélyebb oktávokat 16', 32', az alaphangtól feljebb lévő oktávokat 4', 2', 1' 1/2', illetve a különböző magasságú kvinteket 5-1/3', 2-2/3', 1-1/3' 2/3' felirattal jelölték.

Takács ebben a közjátékban tehát párhuzamos dallamtechnikát alkalmaz. A 307. ütemtől a melódia alaphangját (8') az 1. hegedű adja, ehhez társul párhuzamosan az 1. oboa egy oktávval (4'), a fuvola két oktávval (2'), továbbá a második oboa – az alaphanghoz képest – egy kvinttel feljebbi szólama (5-1/3'). Ez a szólamszerkesztés a második 5 ütemes a-moll szakaszban megismétlődik, kis szólamarány-változtatással. Hasonló dallamtechnika található az I. közjátékban is (120-126. ütem).

Ennek az erőteljes dallamvonulatnak az ellensúlyozására a rézfúvósok 1/2-es esztam-kíséretében minden második negyedre hangsúly kerül, a zongoraszólam pedig a saját kíséretének „CISZ¹ GISZ¹ CISZ² + D² CISZ² GISZ¹” triolaanyagát használja fel, amely unisonóban, *forte* hangerőn szólal meg.

A 4. alkalommal megjelenő rondótéma (12.) és az azt közrefogó két IV. közjáték (11-13.) jellegüknél fogva egy belső háromtagú formának is megfelelnek (lásd táblázat: „E-F-E”), vagy akár egy egészként, egy nagy IV. közjátéknak („E”) is tekinthetők.

V. Közjáték [14.]

(317-382. ütem)

A 317. ütemben új, tematikus, időben hosszabb szakasz kezdődik. [14. melléklet] Ez a mű leghosszabb közjátékának számít, mely végsősoron a 66 ütemmel később újra visszatérő rondótema hosszú előzménye. A szerző az előző közjátékot ’ vesszővel választja el. Habár ez a jelzés a gyors tempóban csak minimális lélegzetvételt jelent, mégis egy új szakasz indulását jelzi. A tempó és a tarantellára jellemző ritmusok megmaradnak, a hangulat viszont meglepetésszerűen megváltozik. *Pianissimó*tól indul, s a hangerőt 33 ütemen át növeli, míg a 341. ütemben el nem éri a *fortissimó*t. A brácsa, cselló és fagott unisonója indít, a hangzás a hangszerek fugatószerű belépéseivel folyamatosan „dagad”. A zene jól érthető 3x5 ütemes frázissal indul. A szólamokban ismét a párhuzam dominál. A dallam gyors paralel mozgásokban halad. Az unisono-, terc-, oktáv-, decima-párhuzamok, dúr-, moll-, moll-szeptim akkordokká bővülő szólamok, triolák és trocheus ritmusok, kromatikus menetek adják a lendületes szakasz hangkészletét és karakterét. Új ritmuselemként jelennek meg az ismétlődő hangpárok.

Az értekezés során világossá vált számomra, hogy a tarantella-tánc ritmusfajtái nem túl széles skálán mozognak, változatosságukat valójában az egyes ritmuselemek variálása, ismétlődése, azok kombinációja, valamint hangsúlyrendje határozza meg.

A triolamotívumok variánsai, a zongora és a zenekar párbeszéde előzi meg a *Quasi Cadenza (brillante e rapido)* részt, ahol egy 20 ütemes kiskadencia szólójával ismét a zongoristáé a fő szerep. Az eddig meg-megszakított kromatikus triolák egymás után ismétlődve folyamatos dallammenetté alakulnak át. A két kéz vonulatában párhuzamos tercmenetet hallunk: a triolakezdő hangok diszsonáns négyeshangzatokként haladnak paralel felfelé, majd lefelé. A jobb kéz párhuzamos meneteit kvintekkel, kvartokkal vegyíti, mialatt a sűrű anyagból az imént abbamaradt dallam visszatér a bal kéz kontraoktávjában, majd a jobb kézben az 1-2 vonalas oktáv tartományban oktávhangpárokkal. A 364. ütemben a jobb kéz oktáv dallamának „GESZ-ESZ” kistercei ugyan még nem határoznak meg egy harmóniát vagy hangnemet, de ha a 2 hangot esz-mollnak vesszük, a bal kéz kétféle hármashangzat-kíséretével együtt 4 ütemen át tritonális hangzásra utaló jeleket fedezhetünk fel.

Ezt követi a motívum néhány variációja tritónusszal és kvinttel vegyített oktávmenetben. Hangpárokkal, kisebb felelgetéssel rövid időre még visszatér a párbeszédjelleg a zenekar és a zongora között, majd egy aszimmetrikus, technikailag nem könnyű, oktávtriolákat felvonultató hétütemes szakasz következik, ahol a triolák kezdőhangjai „F-ASZ-H-D(-F)” szűkített akkordot, azt követően pedig a hangsúlyok az „F-ASZ-C-D(-F)” kvintszext akkordot rajzolják ki. Ez utóbbihoz a zenekar „H” alaphangú *sf* „cluster”-ként hangzó bitonális akkordja („H” alapú moll-szeptim + H-dúr) és a fadob komplementer, eltolt nyolcadai is társulnak, hogy röpké 2 ütem alatt rávezzessenek a következő E alapú szakaszra (ismét autentikus lépés!). Ezzel az „E” orgonapontú résszel óriási fokozás veszi kezdetét, amely megcélozza a hamarosan újra felcsendülő a-moll rondótémát.

Az egész V. közjáték egy megtervezett dinamikai emelkedés, különös tekintettel a szakasz első harmadára és legvégére. Ennek a *pp*-tól induló szintjelzőnek a „görbéje” 24 ütemen át nagyon fokozatosan emelkedik a zenekari szólamokban, a *ff* hangerőt a zongora szólóanyaga 37 ütemen keresztül szinten tartja, majd az utolsó 5 ütemben pedig a zenekari tutti exponenciálisan növeli. A fokozás összetett, melyet Takács több zenei kifejezőeszköz egyidejű alkalmazásával tesz még hatékonyabbá: dinamikát növel, belépteti a szólamokat, ütemszám-sűrítést alkalmaz, ritmusképletet sűrít.

A 378. ütemtől a metrum ismét 3/2-re vált, ami a rondótéma közeledtét jelzi. Egy olyan 5 ütemnyi szakasz következik tehát, amelyben a sokrétegű zenekari hangzás gyors és összetett fokozása a mű leghatásosabb felvezetésévé válik az immár ötödször felhangzó rondótémának. Valójában ezt az 5 ütemet egy külön felvezetésnek (átvezetésnek) lehetne értelmezni. Mivel azonban a fokozást feszes triolaritmusok előzik meg, a tematikus kapcsolat miatt a teljes V. közjáték záró részeként érdemes kezelni.

Vizsgáljuk meg közelebbről ezt az „E” orgonapontú, ritmusban egyre sűrűsödő és makacsul ismétlődő zenei anyagot. Takács a ritmuspalettát szétosztja a hangszerek között. Az egyidőben megszólaló egész- és félhangok, pontozott negyed - nyolcad nyújtott ritmusok, negyed-nyolcad és nyolcad triolák, tizenhatodmenetek együttesen rendkívül sűrű szövetű zenei folyamatot hoznak létre. Szinte valamennyi szólamban a ritmusok ütemről ütemre gyorsulnak, a diminúció hatásos eleme a fokozásnak.

A hangzás gerincét adó nagybőgő-cselló-tuba-harsona-timpani „E-H” kvart-ugrásai, pontozott negyed ritmusa negyed-nyolcad triolává, majd nyolcad triolává gyorsulnak, végül a nagybőgő „E” tremolóba, a harsona az „E” állóhangba, az üstdob az „E” hang pergetésébe torkollik. Ezzel ellentétben a vonósok-fúvósok ismétlődő, egymást kiegészítő, felfelé cikázó „E” fríg tizenhatod futamai villódnak, tovább fokozzák a hangzás izgatott jellegét. A fokozást a zongora makacsul ismétlődő „E-F-H-E” negyedakkordjai erősítik, melyek a 3/2-es metrum pontos negyed mérőütéseit emelik ki. Ennek a felvezetésnek a végén, az 5. ütemben a zongora szinte teljes hangterjedelmét átfogó glissandója célozza meg a téma ötödik indulását, eredeti hangmagasságban: „A”-hangon. Megállapítható, hogy a zenei anyag rövid időn belüli felfejlesztésének mesteri példája ez a felvezető néhány ütem.

Az V. közjátékban egy tipikus technikai nehézséget kell legyőzni a zongoristának. A párbeszédjelleg – mint korábban – itt is erőteljesen dominál, ami nem csak a hangszercsoportok egymásközti viszonyában, hanem a zongora és a zenekar dialógusában is megmutatkozik. Zongoristaként nagyon fontosnak tartom az együttlélegzést a zenekarral, az egy-tempó érzetet, a karmesterrel való szoros kontaktust. Az egymásnak felelgető részekben a szólistának és a zenekarnak egyformán kell érezni a kérdés-felelet dialógus formáját, a zene lüktetését, az adott rész karakterének közös megformálását.

Rondótéma [15.]

(383-386. ütem)

A téma eredeti formájában már igen régen hangzott fel. Az azóta elhangzott közjátékok ugyan megtartották a tempót, ám karakterüknél fogva kissé más világba kalauzoltak el. Ezáltal mostani megjelenésének határfoka erőteljes, amihez természetesen a megelőző 5 ütem nagyarányú fokozása is hozzájárult. A 383. ütemben tehát ötödször tér vissza az eksztatikus rondótéma zenekari tuttiban, ahogyan korábban, a 252. ütemben hallható volt. A különbség abban mutatkozik meg, hogy négyütemes tagolás helyett a felére, csupán 4 ütemre rövidül a téma. Csak néhány hangszer játssza változatlanul ugyanazt, amit korábban. Több szólamban viszont

szerepcserét, apró módosításokat hajt végre Takács. Az árnyalt különbségek, ahogy eddig, ezúttal is a szerző változatos hangszerkezelésére, kifinomult hangszerelés technikájára utalnak.

Átvezetés [16.]

(387-394. ütem)

Ezután az ismert átvezető szakasz 5 üteme következik, immár negyedik alkalommal. Végül – hasonlóan az 51-53. ütemhez – újra a félhangos pentatonskála hangjaival 3 ütemes *brillante* futam célozza meg a két hangsúlyos „E” domináns akkordot, hogy az rávezessen a legeslegutoljára visszatérő rondótémára, mellyel a kóda veszi kezdetét.

Kóda [17.]

(395-410. ütem)

A 395. ütemtől indul a darab zárószakasza, a 16 ütemes kóda. [15. melléklet] A teljes versenymű ennél a pontnál éri el emocionális csúcspontját. A rituálé felfokozott hangulata itt a legerőteljesebb, melyet emlékeztetőül ismét Radics szavaival jellemezhetünk a legfrappánsabban: „...halállal viaskodó, végkimerültségig tartó tánc...” (*Radics*, 2003. 40. o.).

Vajon Takács milyen kompozíciós eszközöket alkalmaz a féktelen tánc utolsó szakaszában és hogyan fejezi be a művet?

A zenei anyag az alaphangot, illetve az alaphangnemet erősíti. Itt már nem modulál, végig a-mollban marad. A szakasz háromlépcsős sűrítéssel indul:

1.) A téma teljes alakban felcsendül, csak a zongora játssza a repetíciót. Ezalatt néhány rézfűvós, a fagott és a vonósok – a hatás fokozására – tartott hangon crescendálnak az 5. negyedig. Az utolsó, 6. negyedütemen f-moll és c-moll akkordok – a zongora repetíciójából kilépő 3 hanggal együtt – kibillentik az „A” orgonapontot. Ez megint egy teljesen más koncepció, ahogyan Takács a hangsúlyokra crescendóval vezet rá. A hosszabban tartott hangok, a hangerőnövelés (és csökkentés) megvalósításához a szerző a zongorakivonat kíséretében tremolót alkalmaz mindkét kézben.

2.) A feszültséget fokozandó, a téma és a két akkordfordulat diminúciója következik: a zenekar negyedlépésekké sűrűsödik a következő 4 ütemben. A metrum megmarad, a zongora témaanyaga viszont a $2 \times 3/2$ ütem (12 negyed) helyett mindössze $2/2$ -re (4 negyedre) zsugorodik, ami a két $3/2$ -es ütem alatt háromszor megismétlődik hemiola-ritmusban.

3.) A négy ütemet további négy követi. Az elsőben a 3 hangos repetíciószeletet és a fentről lelépő 3 hangot ismétli 2 negyed értékben, háromszor. A második ütemben csupán egyetlen ütem erejéig a metrum $4/2$ -re bővül, az egymást felváltó a-moll és f-moll akkordok, triolák lefelé, bravúrosan vágtaözva érik el azt a pontot, ahonnan a zenekar moll, dúr, normál és alterált négyeshangzatai, diszsonáns akkordjai ellenmozgásban menetelnek, majd beletorkollanak a tomboló a-moll ostinato-ritmusba. A gyors akkordugrások, akkordmenetek a második zongora szólamájában virtuóz akkordtechnikát igényelnek az előadótól. A szólószongorista egy pillanatra szusszanásnyi levegőhöz jut, bár a zongorakivonatban *ad libitum* „E” hangokon trillázhat, hogy az V. fok megerősítésével, együtt érkezhessen az utolsó a-moll ostinato akkordugrás-sorozathoz.

Az örült strettóvá gyorsuló kódában ez a zene hatásfokozásának utolsó eszköze. A sokat hallott téma három hangja, a „C-H-A” utoljára, önmagában ismétlődik háromszor, *fff* hangerőn. A mű legvadabb, leghangosabb pontját jól érzékelteti a három *forte*, amely csak itt fordul elő a darabban.

A témát tovább sűríteni, tempót, hangerőt tovább növelni képtelenségnek tűnik. A darab az „A” alaphang végletekig történő forszírozásával zárul. A zongora triola-futama – a tömény hangzást egy pillanatra felfrissítendő – utoljára rakétaszerűen átvonul a teljes hangterjedelmen. A legutolsó két ütemben (409-410) frappáns harmóniai találékonysággal a zenekari tutti VI. fokú fisz-moll álzárlata, a II. fokú bővített terckvartja, majd a végső V. és I. fok akkordjai bombasztikus hatással repítik magasba a művet. [16. melléklet]

Mindezek után felmerül a kérdés, hogy vajon ki tudta-e táncolni magából a beteg a tarantula-pók csípését? A válasz egyértelműen: IGEN.

3.3 Összefoglalás

Egy részletes műelemzés ütemről ütemre történő elkészítése, illetve olvasása mind az elemző, mind az olvasó számára fárasztó, koncentrációt igénylő feladat. Ahhoz, hogy Takács Jenő zongorára és zenekarra írt Tarantellájának formai, harmóniai, ritmusbeli, melodikus és hangzásbeli összefüggéseit mélyebben fel tudjam tárni, hangszerelés technikáját, zenei stílusát meg tudjam érteni, egy alapos, részletes analízist készítettem. Munkám során lépésről lépésre megbizonyosodott előttem, hogy egy nagyszerű remekművel találkozhattam. Biztos vagyok benne, hogy bárki, aki végigköveti a darabot, legyen az elemző, előadó vagy közönség, egy érthető, világos koncepciójú, minőségi zenei folyamatnak lesz tanúja. Zenei értékei a klasszikus mesterművek rangjára emelik ezt a versenyművet.

A Tarantelláról szóló elemzésemet a következő szempontok alapján foglaltam össze:

- Formák, arányok [5. melléklet]
- Zenei fokozás, sűrítés
- Hangnemi szerkezet, hangzások [5. melléklet]
- Népies vonások, dallam
- Tempó, metrum, ritmus [17. melléklet]
- Artikuláció
- Hangszerelés
- A zongoraszólam, technika és előadói tapasztalatok

Formák, arányok

A zenei folyamat változó karakterei a belső formák dinamikus elrendeződését hozzák létre. A Tarantella formáját tekintve concertinoszerű rondó – Radics Éva szerint. A *concertino* elnevezés a versenymű kisebb méretére, rövidebb, mindössze 13 perces időtartamára utal. A rondótéma öt alkalommal tér vissza önálló részként, ám valójában hatszor hangzik fel, ha a kódát is ideszámítjuk. A közjátékok száma öt, melyből négy új jelleget hordoz.

A műelemzés a szakaszok (részek) arányait tekintve többféle formai értelmezésre ad lehetőséget. A szakaszok tematikus jellegét, karakterét, zenei összetevőik koherenciáját tekintetem a felosztás alapjának. Egyszerűbb formai értelmezés lehetővé teszi az összetartozó részek összevonását, melynek folytán az önálló részek hosszabbakká válnak, így a mű – egész formáját tekintve – természetesen kevesebb szakaszra osztható.

A közjátékok és átvezetések időtartama változó hosszúságú. A belső szakaszok aszimmetrikusan aránylanak egymáshoz. A bevezetés terjedelmét tekintve rendhagyóan hosszú, a mű csaknem egynolcadát teszi ki az ütemek számát tekintve. Az epizodikus felépítés az eltérő karakterű részek tagolódását mutatja. Takács számára fontos volt a kisebb-nagyobb formai egységek időbeli tagoltsága, a szimmetria-aszimmetria, mint szerkesztési elv. Szimmetrikus időérzet tapasztalható az egymást követő, egyenlő ütemszámú blokkok között a periódusokban vagy a periódus jellegű szakaszokban. Aszimmetrikus arányelrendeződés szemszögéből a mű, mint egész, két nagy részre bontható, ahol az elválasztási pont a harmadik rondótéma megjelenésére esik, ami nem más, mint pontosan a mű aranymetszés pontja. Ez az elmélet csak akkor állja meg a helyét, ha eltekintünk a Kadencia hosszától, ami időben jóval több, mint egy ütem. Az ütemszámok számolásakor ugyanis a Kadencia *Rubato* szakaszát egyetlen nagy ütemként értelmeztem.

A nagyformákat szétválasztó, Kadenciával egybekötött Andantino-közjáték önálló tételformaként értelmezése lehetőséget nyújt arra, hogy a darabot többtétéles versenyműnek tekintsük. A kettő egyben középső tételnek is felfogható, így a háromtétéles megközelítés egyik lehetősége az értelmezéseknek. Az epizódokra osztott rondóforma egységes zenei folyamatként tekintve viszont egytétéles versenyművet alkot.

Zenei fokozás, sűrítés

A darab dinamikus változásaihoz Takács számos zenei kifejezőeszközt használ. A zene állandóan hullámoz, hol építkezik, hol visszafejlődik, hol pedig szinten marad anélkül, hogy a folyamat stagnálna. A belső csúcspontokhoz való eljutást, az átmeneteket – a szakaszok hosszúságától függően – Takács a zenei anyag

egyenletes fejlesztésével, fokozásával, az ütemről ütemre történő építkezéssel éri el. Ez a dinamika emelkedését, a zenei effektusok, hangsúlyok, motívumok, ritmusok, harmóniák sűrűsödését, diminúcióját, valamint az egymás után következő szakaszok ütemszám szerinti sűrítését jelentik. Ugyanezek a kifejezőeszközök értelemszerűen ellentétes irányúak, amikor a zenei anyag visszahúzódik. A fokozás és visszafejlesztés eszközei természetesen Takács hangszerelés technikájában is megtalálhatók. Ezek a fejlődés lépcsőfokait megteremtő kifejezőeszközök jellemzően nemcsak egy hangszeren belül, hanem a hangszerek, hangszercsoportok egymás közötti viszonyában is (pl. a belépő szólamok számának növelésében) létrehozzák a fokozást. Dinamikai fokozásnál, csökkentésnél a zenekari hangszerek számának szisztematikus növelése, illetve redukálása az összeadódó hangzástömeg változása miatt nagyobb hatásfokot eredményez, mint az egyes hangszereken belüli crescendo-decrescendo játék.

Az előadásmódra utaló jelzést is találunk mindkét kottaanyagban: *stringendo*, *morendo*, *ritenuto*. A gyorsulás ereje leginkább a művet lezáró kódában érvényesül, ahol a fokozást komplex módon: crescendóval, motívum-, harmónia- és ritmussűrítéssel valósítja meg. A rondótéma visszatéréseinek többségében a hangulati csúcspontokat a zongora glissandói, illetve *sf* domináns akkordjai fejezik ki, melyeket legtöbbször nagyarányú fokozás előz meg.

Hangnemi szerkezet, hangzások

Tonális strukturáltság figyelhető meg a mű során, melyhez elég, ha szemügyre vesszük a rövidebb-hosszabb összetartozó részek alaphangjait, valamint egymásutáni sorrendjét. A mű alaphangja az „A” hang, alaphangneme a-moll. Az alaphang-centrikus szerkesztésmód csaknem valamennyi szakaszra jellemző. A különböző orgonapontok – beleértve néhány alterált hangot is – a diatonikus hangsor valamennyi hangján előfordulnak, „C”-től „H”-ig. A kulsharmóniákhoz, a fontos, vízvázlatzó szerepet betöltő pontokhoz legtöbbször hagyományos, autentikus (felfelé kvart - lefelé kvint) lépésekkel érkezik a basszus szólam, mint alaphangja az adott harmóniának.

Ha a mű hangzásstruktúráját röviden jellemezni kellene, akkor megállapítható tehát, hogy a rövidebb-hosszabb szakaszok legtöbb esetben rendelkeznek

orgonaponttal vagy az alaphang rejtettebb, közvetettebb formában szólal meg. A zenei mozzanatok többsége, a tartott vagy ostinato-ritmussal erősített hangok, akkordok, figurációk, skálafutamok tonális-érzetet generálnak, illetve tartanak fent, melyet nem befolyásol a terc hiánya az adott harmóniából. A tonális viszonyokat, az alaphangvonzást a különféle hangsorok, skálák és akkordbeli együtthangzásuk belső hangközviszonyai is meghatározzák. Az alaphangra épülő zenei anyaggal együtt vegyülnek olyan részek, amelyekben a tipikusan „lebegő” hangok, skálák, harmóniák bizonytalan hangzaskörnyezetet hoznak létre, megteremtik a disszonancia árnyalatait, azonban atonális irányultságuk nem meghatározó, inkább csak a pillanatnyi szerkezeti logikának élnek, ugyanakkor elválaszthatatlan alkotóelemeit képezik az összhangzásnak.

Takács harmóniai kerülik az egyértelmű, teljesen steril hangzásokat, klasszikus hármas és négyeshangzatok csak elvétve fordulnak elő. Ez alól talán csak az Andantino a kivétel, melyben leginkább érezhető a Siciliano hangnemi kötődése, beleértve a romantikus, néhol szentimentális akkordokat idéző szakaszt is, habár ez a rész sem nélkülözi az „enyhe” atonális harmóniai fordulatokat, sokféle árnyalatukat.

Amikor a hangnemek érthetőségi faktorát, a tonális-atonális hangzásarányokat próbáljuk meghatározni, megállapítható, hogy a hagyományos funkciók és hangsorok rendjén alapuló hangzások meghatározó jelenléte miatt a mű inkább a neoklasszikus stílus (egyúttal népies) jegyeit viseli magán, nem pedig egy kortárs darab ismertetőjegyeit.

A szigorú dodekafóniára irányuló koncepciónak nincsen nyoma. Maga Takács nyilatkozta, hogy azt egyedül az op. 58-as Partitájában alkalmazta. A műből inkább az egyszerű népies elemek érződnek, valamint programzene jellege, mely inkább a hangzaskarakterek minél érthetőbb visszaadására, a zenei mondanivaló hatásosságára koncentrál, anélkül, hogy annak időben pontos forgatókönyve lenne.

Népies vonások, dallam

Ahogy a Tarantella keletkezésének körülményeinél már idéztem, sokan különbözőképpen jellemezték a művet. Volt, aki a zenét szicíliai arab táncosnő halálos táncaként hallotta, volt, aki a keleti sztyeppéket idézőnek vagy a Kárpátok erdeinek

ősi hangzására emlékeztető zenének tartotta. Radics Éva így ír kutatásában: „A Fülöp-szigeteki hangzásvilág hatása is érezhető a halállal viaskodó, vad táncban...”

Vajon melyek azok a jellegzetességek, amelyek a mű népies vonásaira emlékeztetnek? A tarantellát az egyik legnépszerűbb olasz népi táncként tartják számon. Takács művének népies jellegét a következő zenei kifejezőeszközök hozzák létre: a féktelen táncot idéző ritmus, a vad mozdulatokat imitáló hangsúlyok, a népzeneből ismert esztam-kíséret, erőteljes dobolásra emlékeztető gyors repetíció, a rituális mozdulatokat követő ritmikus dallam, a *glissando* zenekari effektusok, a paralel szólamkezelés, a három-, ötfokú, illetve modális hangsorok hangjaiból építkező motívumok, dallamok. Ide sorolhatjuk még a tempóban és karakterben kontrasztálló Sicilianót, mint régi olasz pásztoréneket is.

Tempó, metrum, ritmus

A Tarantella tánckarakterének legjellemzőbb vonása a gyors tempó, a metrum és a ritmus. Összesen háromféle főtempó jellemzi a teljes zenei anyagot: két gyors tempójú *Vivace* rész fog közre egy mérsékelt lassú *Andantino* és egy „*Rubato*” szakaszt (gyors – középlassú – kötetlen – gyors). Ami a metrumot illeti, ütemszámok szerint a gyors részekben a 3/2 mérőütés jellemző, az Andantinóban pedig a Siciliano ismert 6/8-os lüktetése. Metrumváltás is előfordul (2/2, 1/2, 3/8), melyek ugyan a zenei anyag mérőütés, illetve ütemszám arányait megváltoztatják, ám az ütemváltások egységes zenei tartalmuk, haladási logikájuk révén mégsem törik meg a természetes zenei folyamatot. Aszimmetrikus metrumok egyikét sem találjuk meg: 5/2 (vagy 5/4), 7/2 (7/4) stb. Azzal nagyon eltérne a hagyományos tánc lüktetésétől. Hiányoznak a negyedekben megadott metrumok, inkább kettedekben gondolkodik Takács. Ez minden bizonnyal a gyors tempóra utal, a zene összefogottságát, sodró lendületét jelzi, mely mind a szólista, mind a karmester számára világos jelzés a mű tempójára, vezénylési módjára vonatkozóan.

A ritmusok számos fajtáját dolgozza fel a műben, létrehozva ezzel sajátos ritmusképletek sorát. A virtuóz triolák, negyed-nyolcad trocheusok és azok kombinációi adják a mű eredeti lüktetését, metrumát, karakterét. Az összegyűjtött ritmusképletek külön táblázatban találhatóak.

Hogy Takács mennyire kedvelte a Tarantella-karaktert, azt másik zongoraversenyében, a „Versenymű zongorára, ütőhangszerekre és vonósokra” című művének harmadik, záró tételében: az *Allegro molto vivace (quasi Presto)* fináléban található virtuóz 6/8 ritmusfigurációk is bizonyítják. Véleményem szerint a teljes mű – töménysége, a Bartók-i hangzásvilágot felidéző jellege miatt – Bartók negyedik zongoraversenyének is tekinthetnénk. Takács még egy versenyművet komponált zongorára és zenekarra: melyet III. zongoraversenyeként tartanak számon, azonban a mű sajnálatos módon elveszett, így nem állt módomban azt megvizsgálni.

Artikuláció

Takács számos előadói utasítással, artikulációval segíti az általa elképzelt pontos előadást. Egyes szakaszok tempójelzései: *Vivace; Andantino, quasi Siciliana; Rubato; Tempo I; Molto ritmico* valójában mindössze kétféle tempót képviselnek: *Vivace* és *Andantino*. A *Rubato* kötetlen, a *Tempo I.* és a *Molto ritmico* pedig nem jelent másfajta tempót. A jelzések csupán az előadás módjára utalnak. Az artikulációs jelek egyértelműek és világosak. Jelölésrendszere hagyományos. Bartók példáját követi, aki műveiben szintén részletesen jelezte a dinamikát, s az összes olyan hangot ellátta a hang súlyát, karakterét meghatározó jelekkel, melyeket fontosnak tartott. Előfordul kevésbé gyakori artikulációs technika is: az egyik a terclépéses *glissandók* a mű elején, az esztam-kíséretben (15. ütemtől), a másik pedig a különleges hanghatás, hangszínkörnyezet eléréséhez használt üveghang-technika a *Siciliano* vonós-kíséretében (171. ütemtől).

Hangszerelés

A zenekari anyagra a komplementer ritmus, a differenciált hangzáskarakter jellemző. Mindig kisebb-nagyobb változtatásokkal teszi élvezetessé az egymás után következő részeket. Sem a visszatérő rondótéma, sem más refrénszerű szakaszok, sem az esztam-kíséretnek nem hangzanak el egyformán. Kifinomult hangszerelés technikájára vall, hogy a zenekari tuttiban takarékosan bánik a szólamokkal, mindig a transzparens hangzásstruktúrát preferálja, a hangzást érzékeny módon változtatja. A mű során

a szólisztikus szerepet természetesen a szólószószongora tölti be. A szószongora mellett a zenei anyag melodikus részeit jellemzően a fafűvósok és a vonósok játsszák legtöbbször. A zenekari hangzás alapját, a mélyebb fekvésű hangszerek adják: nagybőgő, cselló, tuba, harsona, fagott. A kürt mélyközép-, középfekvésben alaperősítő, illetve harmóniakitöltő szerepet kap, a trombita hol szólisztikus részeket játsszik, hol pedig a hangzás ércesebbé tételében játsszik szerepet. Az ütőhangszerek (timpani, nagydob, kisdob, fadob) a metrum lüktetését adják, az esztam-kíséret hangsúlyait variálják, a ritmus feszességét adják, a tánckarakter perkusszív jellegéért felelnek. A csörgődob és triangulum a hangzás egzotikus karakterét erősíti. Röviden rendszerbe foglaltam azokat a hangzásarányokat, amelyek előfordulhatnak egy versenyműben, ha kettős viszonylatban gondolkodunk. Természetesen a párban felállított hangszerrelációk oda-vissza érvényesek. Ennél jóval több a lehetőségek száma, amennyiben a kettős viszonylat helyett több részelemet hasonlítunk össze. Az esetek többségében a Tarantellában is megtalálhatók a következő hangzáspárosítások:

Hangzásaránypárok

1.

- szószongora – zenekari tutti 1 (szószongorával)
- szószongora – zenekari tutti 2 (szószongora nélkül)
- szószongora – homogén hangszercsoport *
- szószongora – vegyes hangszercsoport **
- szószongora – zenekari szólóhangszer

2.

- zenekari szólóhangszer – zenekari tutti 1 (szószongorával)
- zenekari szólóhangszer – zenekari tutti 2 (szószongora nélkül)
- zenekari szólóhangszer – homogén hangszercsoport
- zenekari szólóhangszer – vegyes hangszercsoport
- zenekari szólóhangszer 1 – zenekari szólóhangszer 2

3.

- homogén hangszercsoport 1 – homogén hangszercsoport 2
- homogén hangszercsoport – vegyes hangszercsoport

4.

- vegyes hangszercsoport 1 – vegyes hangszercsoport 2

* Homogén hangszercsoport = csak vonósokból, fafúvósokból, rézfúvósokból vagy ütőhangszerekből álló együttes (egy hangszercsoporton belül)

** Vegyes hangszercsoport = vonósok, fafúvósok, rézfúvósok, ütőhangszerek (más-más csoportba tartozó hangszerek, illetve hangszercsoportok kombinációja)

A zongoraszólam, technika és előadói tapasztalatok

Takács a zongora és a zenekari hangszerek tulajdonságait, megszólaltatási módját kiválóan ismerte, így komponáláskor a hangszerek adottságait maximálisan figyelembe vette. A zongora a műben nagyon aktív szerepet kapott. Virtuóz játékanyaga a szerző pianisztikus adottságait tükrözi. Tanúi lehetünk számos kreatív zenei ötletnek. Ahogyan a zenekari anyagban, úgy a következő rendezési elvek a zongoraszólamban is megfigyelhetők: a motívumok, futamok, skálák nem szabad, véletlenszerű hangokból tevődnek össze, hanem mindig valamilyen logika szerint rendeződnek, illetve ismétlődnek. Jól kivehető a hangok szervezettsége, koherenciája, a zene állandóságának és változásának egyensúlya. A zenei anyag állandóan építkezik, a feszültség fokozásának mesteri példáját tapasztaljuk. A zene faktúrája nem bonyolult, a különböző karakterek egyszerű zenei eszközökkel jelennek meg, a játéktechnikában a hangszerszerűség jellemző. Ezek mind-mind Takács tehetségét, zsenialitását mutatják. A mű véleményem szerint a legnagyobb klasszikus zongoraversenyek közé sorolható.

Mint zongorista, a művet fontosnak tartottam előadói aspektusokból is megközelíteni, néhány felmerülő technikai problémára, azok gyakorlásmódjára kitérni. A darab során jellemzően két ismert technikával kapcsolatos problémakör

merül fel, melyek rendszerint kihívás elé állítják a zongoristát: az egyik a repetíció, a másik pedig az oktávtechnika. Nincs olyan zongorista diák, aki zenei tanulmányai során ne találkozna ezekkel a módszertani kérdésköröket feszegető problémákkal. A második zongora játékanyagában Takács sokat egyszerűsített. Csak a zenekari hangzásból a leglényegesebbet próbálta visszaadni úgy, hogy – hasonlóan a szólózongora szólamához – jól játszható legyen. Ennek ellenére előfordulnak részek, ahol a gyors tempóban az oktáv és akkordtechnika, a repetíció ugyanolyan nehéz feladatot jelent a kísérő zongoristának is.

A zenekari hangzás transzparens. A hangszerek hozzáértő kezelése, a szólamok differenciált egymásra rétegződése ezerarcú hangszínt teremt, melyek a komplementer ritmusokkal együtt plasztikus, érthető hangzást eredményeznek. Természetesen a kézzongorás kivonat zenei anyagában is ugyanez a komplementaritás jellemző, mely redukálja a két hangszer hangszínazonosságából fakadó hátrányokat, változatossá teszi magát a kézzongorás átíratot is.

Mind az elemzéshez, mind a Tarantella megtanulásához nagy segítséget jelentett számomra, hogy Takács számos zongoraművét játszottam. Ahogy a versenyműnél, úgy korábban a zongoraműveiből is az derült ki számomra, hogy a klasszicizmus formavilágát, valamint a zongoratechnikát kiválóan ismerte. Műveiben a zongoratechnika alkalmazkodik a kéz felépítéséhez, természetes mozgásfajtáihoz, az ujjak képességeihez. Zongoradarabjai jól játszhatók és érthetők formai szempontból, valamint zenei szövetét tekintve is.

A Tarantella megtanulása és előadása tehát egy nagyon fontos mérföldkővé vált az életemben. A darabbal való foglalkozás – akár előadóként, akár a közönségben ülve hallgatóként – minden alkalommal óriási élményt nyújt számomra.

Kottaanyag:

A zenei anyag szemléltetéséhez a mellékletekben található kottapéldák szolgálnak. A kézzongorás kivonat a bécsi Universal Edition kiadásában jelent meg. A kottapéldák megjelenítése az Universal Kiadó engedélyével történt. A partitúra kiadatlan, csupán kézirat formájában létezik. Ez utóbbi tanulmányozására bárki számára lehetőség nyílik a Kiadó honlapján:

<https://www.universaledition.com/jeno-takacs-714/works/tarantella-5230>

4. Tarantella a zeneirodalomban

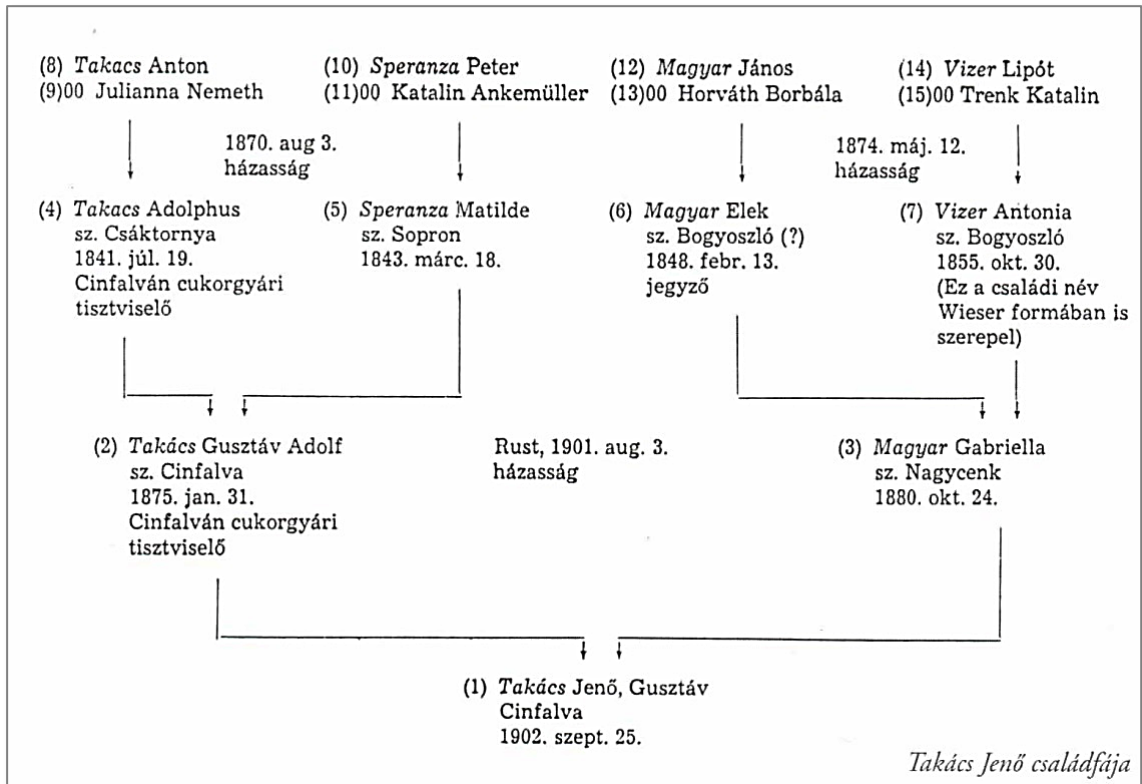
[18. melléklet]

A Tarantella, mint táncstílus számos zeneszerzőt ihletett meg a zenetörténet során. A mellékelt táblázatban összesítettem néhány híres és kevésbé ismert zeneszerzőt, akik tarantellát komponáltak. Nem tettem különbséget azok között, akik számára a Tarantella, mint a mű címe jelenik meg, vagyis közvetlenül a tánckarakterre utal, illetve azok között, akik a tarantellát alcímként jelölték meg, mely az adott műben vagy tételben annak mozgásjellegét határozza meg. A lista a szólózongorára írottak mellett tartalmaz néhány kamarazenei, illetve szimfonikus zenekari példát. A változatosság kedvéért kiragadtam néhány más hangszerre írt művet is. A kevésbé ismert szerzők közül csak néhányat említek meg. A sorrendet a szerzők születési éve szerint rendeztem. A szemléltetés kedvéért a művek hangnemét és metrumát is feltüntettem. Három közös jellemző egyértelműen megállapítható: legtöbbjük hangneme moll és majdnem mindegyik 6/8 lüktetésű. A harmadik közös tulajdonságuk a gyors tempó, így azok fajtáit külön nem tüntettem fel.

5. Köszönetnyilvánítás

A doktori dolgozat elkészítéséhez nyújtott segítségéért köszönetet szeretnék mondani mindenekelőtt Csukly Gergelynek és Sebestyénne Németh Eszternek, a Szentgotthárd és Térsége Iskolájának Takács Jenő Alapfokú Művészeti Iskolája egykori és jelenlegi igazgatójának, hogy a partitúra kéziratanyagával, a kézzongorás kivonat kottaanyagával, továbbá folyóiratokkal, információkkal és hangzó anyagokkal önzetlenül segítették a munkámat. Szintén köszönöm a segítséget Soproni József zeneszerzőnek, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem professzor emeritusának, egykori rektorának. Végül, de nem utolsósorban szeretnék köszönetet mondani Dr. Király Csaba témavezetőmnek fáradhatatlan segítségéért.

6. Mellékletek



1. melléklet:
Takács Jenő családfája



2. melléklet: Tarantella-pók

- 1937 Budapest, Magyar Rádió, vezényelt Rajter Lajos, szólista Takács Jenő
- 1937 Bécs, Grosser Konzerthaus vezényelt Anton Konrath, szólista Takács Jenő
- 1939 Bécs, vezényelt H. Hickmann, szólista Harry Meyer
- 1939 Budapest, vezényelt H. Hickmann, szólista Harry Meyer
- 1939 Philadelphia, vezényelt H. Hickmann, szólista Harry Meyer
- 1939 Kairó, vezényelt H. Hickmann, szólista Harry Meyer
- 1939 Alexandria, vezényelt H. Hickmann, szólista Harry Meyer
- 1940 Budapest, vezényelt Ferencsik János, szólista Takács Jenő
- 1942 München, vezényelt Kennessy, szólista Takács Jenő
- 1942 Sopron, vezényelt Horváth József, szólista Takács Jenő
- 1943 Klausenburg, vezényelt Swarowsky, szólista Takács Jenő
- 1943 Pécs, vezényelt Dohnányi Ernő, szólista Takács Jenő
- 1943 Budapest, vezényelt Rajter Lajos, szólista Takács Jenő
- 1947 Genf, vezényelt Ernest Ansermet, szólista Takács Jenő
- 1950 Graz, vezényelt Kojetinsky, szólista Takács Jenő
- 1952 Bréma
- 1952 Drezda
- 1954 Hamburg
- 1955 Hamburg
- 1955 Frankfurt
- 1955 Berlin
- 1955 Eisenach
- 1955 Bielefeld
- 1958 Cincinnati, vezényelt Beroset, szólista Jerry Perkins
- 1961 Bamberg
- 1966 Stuttgart
- 1971 Hannover
- 1972 Lafayette, Egyesült Államok
- 1974 Eisenstadt, vezényelt Milan Horvat, szólista Alexander Jenner
- 2002 Pécs, vezényelt Hamar Zsolt, szólista Jandó Jenő
- 2002 Budapest, Magyar Rádió 6. Stúdió, vezényelt Kovács László, szólista Körmendi Klára

3. melléklet: A Tarantella előadási helyszínei

„Tizennyolc éves voltam, mikor először találkoztam Takáccsal. Cincinnatiben, a zenei iskolában tanultam nála zongorázni. Egy kis Isten háta mögötti faluból jöttem, Missouriból. Nehezen kordában tartható, nyers tehetséggel kezdtem tanulmányaimat Takácsnál. Módszere először elképesztett. Úgy éreztem magam, mint akit mély vízbe dobtak: vagy a felszínen maradok, és megtanulok úszni, vagy elmerülök. Az első év a kölcsönös tisztelet jegyében telt el, és kapcsolatunk később meghitt, bensőséges barátsággá alakult.

Takács megnyerő külsejű, kifinomult ízlésű, városias ember volt. Kicsit furcsa kiejtéssel beszélt angolul. Tanítványai nagyra becsülték. Beszélgetéseikben mindig „Takács”-ként emlegették, nem „professzor” vagy „Mr.” Takácsként. A rang elhagyása nem tiszteletlenségből, hanem inkább barátságból fakadt. Olyan szokássá vált ez körünkben, melyet mind a mai napig megőriztünk.

A tanár Takács „kemény dió” volt. Órái mindig kora délután kezdődtek, mikor a nap sugarai beáradtak a tanterembe, s sokszor addig tartottak, míg lassan besötétedett, és már alig lehetett látni a kottát. Ha véletlenül melléütöttem, rosszallását fejezte ki, nekem meg nem volt annyi bátorságom, hogy szóljak: nem lehetne-e felkapcsolni a villanyt, mert már alig látok.

Diákéveimből két történet jut eszembe, annak idején nagy hatást gyakoroltak rám.

Az első, amikor Takács kocsival vitt minket egy hangversenyre a Taft Múzeumba. Útközben piros lámpát kaptunk, megálltunk. Majd mikor a lámpa zöldre váltott, az előttünk álló kocsik nem indultak el időben. Takács higgadtan, puhán nekikoccant, és tovább gurította az autót. Ez nekem akkor, tizennyolc évesen nagyon tetszett, a sofőr azonban nem fogta fel ilyen kedélyesen a dolgot.

A másik akkor történt, mikor elnyertem az amerikai zenei ösztöndíjat. Műsorom első részében Takács Tarantelláját játszottam zenekarral. A verseny támogatója megkérdezte, nem adnám-e elő ezt a darabot Cincinnatiben is, egy iskolai fesztiválon és Takács játszáná a zenekari kivonatot egy másik zongorán. Elvállaltuk. Mikor elmentünk a koncertre, láttuk, hogy semmi sem felel meg annak, amiben előzőleg megállapodtunk. Takácsnak sem a helyszín, sem a zongorák nem tetszettek. Mikor távozni akartunk, a szervező kérlelni kezdett, hogy gondoljuk meg magunkat, és játsszuk el a darabot. Mikor elértük az ajtót, könyörgőre fogta: „Mr. Takács, ne legyen olyan, mint egy primadonna!” – mire Takács azt felelte: „maga azt sem tudja, mi a különbség a primadonna meg a prostituált között!” – ezzel távoztunk.

Takács Jenő csodálatos tanár volt. Az ő érdeme, hogy mindketten túléljük az első tanévet. A második évben aztán szobatársammal együtt sokszor meghívott vacsorára. Kenneth Bruscia szintén a tanítványa volt. Ekkor ismertük meg kedves és bájos feleségét, Évát. Tőle tudtuk meg, mi a jó étel, hogyan kell illendően viselkedni, hogyan kell inni a brandyt vacsora után, mi az izgalmas, ösztönző beszélgetés, és hogyan kell segíteni a mosogatásban. Sok érdekes és értékes embert ismertünk meg náluk.

Takács nagylelkű és bőkezű volt. Nemcsak azért, mert meghívott minket, és bemutatott különféle embereknek, hanem azért is, mert mindig atyaián kedvesen és segítőkészen viselkedett mindenkivel. Mikor elhagytam Cincinnatit, az volt az érzésem, hogy nemcsak kiváló tanárom, hanem csodálatos barátom is volt. Diákéveim után is állandóan érintkezésben maradtunk. Hol telefonáltunk, hogy írtunk egymásnak. Alkalmanként találkoztunk is. A mai napig atyaián kedves és segítőkész maradt, a munkában és a magánéletben egyaránt.

Kiváltságnak érzem, hogy ezt a magával ragadó és csodálatos embert immár negyven éve barátomnak nevezhetem.” (Radics, 2003. 152-153. o.)

SZAKASZ	I. BEVEZETÉS (54 ütem)										
ÜTEM	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
ALAPHANG /	E										----->
ÁTMENET											(E)
ÜTEMSZÁM	11										
METRUM	3/2										

SZAKASZ	I. BEVEZETÉS (folytatás 1)										
ÜTEM	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
ALAPHANG /	G										----->
ÁTMENET											(G)
ÜTEMSZÁM	11										
METRUM	3/2										

SZAKASZ	1. BEVEZETÉS (folytatás 2)																		
ÜTEM	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	
ALAPHANG /	H				D				E		G		----->						
ÁTMENET																		(E)	
ÜTEMSZÁM	4				4				2		2		6						
METRUM	3/2												2/2			3/2			

SZAKASZ	1. BEVEZETÉS (folytatás 3)													
ÜTEM	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54
ALAPHANG /	E						----->				E			
ÁTMENET														
ÜTEMSZÁM	6						4				4			
METRUM	3/2										1/2			

SZAKASZ	2. RONDÓTÉMA (8 ütem)							
ÜTEM	55	56	57	58	59	60	61	62
ALAPHANG /	A				G			
ÁTMENET								
ÜTEMSZÁM	4				4			
METRUM	3/2							

SZAKASZ	3. ÁTVEZETÉS (29 ütem)																			
ÜTEM	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80		
ALAPHANG /	E				----	F#		H		----	A			----	G			----		
ÁTMENET											HE	AD			GC					
ÜTEMSZÁM	4				1		2		2		1	3			1	3			1	
METRUM	2/2				3/2						1/2		3/2			1/2		3/2		

SZAKASZ	3. ÁTVEZETÉS (folytatás)										
ÜTEM	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91
ALAPHANG /	F			F#		----->				----->	
ÁTMENET						(G#)	(B)		(H)		
ÜTEMSZÁM	3			2		4				2	
METRUM	1/2		3/2								

5. melléklet: Formai felépítés, hangnemi szerkezet (5/1)

SZAKASZ	4. RONDÓTÉMA (8 ütem)							
ÜTEM	92	93	94	95	96	97	98	99
ALAPHANG / ÁTMENET	E				G			
ÜTEMSZÁM	4				4			
METRUM	3/2							

SZAKASZ	5. ÁTVEZETÉS (12 ütem)											
ÜTEM	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111
ALAPHANG / ÁTMENET	E				---->	D		----->	G			
ÜTEMSZÁM	4				1	2		2	3			
METRUM	2/2				3/2				3/2			

SZAKASZ	6. KÖZJÁTÉK I. (59 ütem)															
ÜTEM	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127
ALAPHANG / ÁTMENET	G															
ÜTEMSZÁM	16															
METRUM	3/2															

SZAKASZ	6. KÖZJÁTÉK I. (folytatás 1)															
ÜTEM	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140	141	142	143
ALAPHANG / ÁTMENET	F						E		----->	C						
ÜTEMSZÁM	6						2		8							
METRUM	3/2															

SZAKASZ	6. KÖZJÁTÉK (folytatás 2)																
ÜTEM	144	145	146	147	148	149	150	151	152	153	154	155	156	157	158	159	160
ALAPHANG / ÁTMENET	----->																
ÜTEMSZÁM	(HE)	(HE)	(H)E	(E)	(DG)	(DG)	(D)G	(G)	(H)D	(E)C#	(AD)	(GD)	(EA)	(EA)	(E)		
METRUM	2/2			3/2			17							2/2			

SZAKASZ	6. KÖZJÁTÉK (folytatás 3)									
ÜTEM	161	162	163	164	165	166	167	168	169	170
ALAPHANG / ÁTMENET	E									
ÜTEMSZÁM	10									
METRUM	3/2									

5. melléklet (folytatás): Formai felépítés, hangnemi szerkezet (5/2)

SZAKASZ	7. ANDANTINO (78 ütem)															
ÜTEM	171	172	173	174	175	176	177	178	179	180	181	182	183	184	185	186
ALAPHANG /	A							HE	A							HE
ÁTMENET							AE							AE		
ÜTEMSZÁM	8							8								
METRUM	6/8															

SZAKASZ	7. ANDANTINO (folytatás 1)															
ÜTEM	187	188	189	190	191	192	193	194	195	196	197	198	199	200	201	202
ALAPHANG /	GB	FD	CEb	DF#	FAb	CA	GB	DF	BD	AC	AG	AF	A			
ÁTMENET	(G)	(D)	(C)	(D)	(F)	(A)	(G)	(F)	(G)	C	(A)					
ÜTEMSZÁM	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	4			
METRUM	6/8															

SZAKASZ	7. ANDANTINO (folytatás 2)																	
ÜTEM	203	204	205	206	207	208	209	210	211	212	213	214	215	216	217	218	219	
ALAPHANG /	FG	F#B	EA	DG	G	BD	AB	AB	AB	A	AB	AB	AC	HE	GB	FD	CEb	
ÁTMENET	(F)	(B)	(A)			(D)	(AE)	(AE)	(AE)		(AE)	(AE)	(A)	E	(G)	(D)	(C)	
ÜTEMSZÁM	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
METRUM	6/8																	

SZAKASZ	7. ANDANTINO (folytatás 3)																	
ÜTEM	220	221	222	223	224	225	226	227	228	229	230	231	232	233	234	235	236	237
ALAPHANG /	DF#	FAb	CA	GB	DF	DEb	A	HC	G	CG	CG	F#G	H	E		A	D	
ÁTMENET	(D)	(F)	(A)	(G)	BA	(F)		(GC)	(C)	(C)	(C)	(F#C)						
ÜTEMSZÁM	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	1	2		
METRUM	6/8						3/8	6/8			3/8	6/8						

SZAKASZ	7. ANDANTINO (folytatás 3)										
ÜTEM	238	239	240	241	242	243	244	245	246	247	248
ALAPHANG /	G	CG	CG	F#G	H		E		H	E	
ÁTMENET		(C)	(C)	(F#C)			EC	HA			
ÜTEMSZÁM	1	1	1	1	1	3		2			
METRUM	6/8										

SZAKASZ	8. KADENCIA		
ÜTEM	249	250	251
ALAPHANG /	E	E	
ÁTMENET		(A)	(AE)
ÜTEMSZÁM	(1)	2	
METRUM	-	3/2	

SZAKASZ	9. RONDÓTÉMA (8 ütem)							
ÜTEM	252	253	254	255	256	257	258	259
ALAPHANG /	A				G			
ÁTMENET								
ÜTEMSZÁM	4				4			
METRUM	3/2							

5. melléklet (folytatás): Formai felépítés, hangnemi szerkezet (5/3)

SZAKASZ	10. ÁTVEZETÉS (11 ütem)										
ÜTEM	260	261	262	263	264	265	266	267	268	269	270
ALAPHANG /	E			---->	G#				C#		
ÁTMENET											
ÜTEMSZÁM	4			1	4				2		
METRUM	2/2			3/2							

SZAKASZ	11. KÖZJÁTÉK II. (20 ütem)																			
ÜTEM	271	272	273	274	275	276	277	278	279	280	281	282	283	284	285	286	287	288	289	290
ALAPHANG /	C#										A									
ÁTMENET																				
ÜTEMSZÁM	10										10									
METRUM	1/2																			

SZAKASZ	12. RONDÓTÉMA (16 ütem)															
ÜTEM	291	292	293	294	295	296	297	298	299	300	301	302	303	304	305	306
ALAPHANG /	C				C				A			E		A		
ÁTMENET	C		G		C		GC							EA		
ÜTEMSZÁM	4				4				3			1		4		
METRUM	2/2															

SZAKASZ	13. KÖZJÁTÉK II. (10 ütem)										
ÜTEM	307	308	309	310	311	312	313	314	315	316	
ALAPHANG /	C#					A					
ÁTMENET											
ÜTEMSZÁM	5					5					
METRUM	1/2										

SZAKASZ	14. KÖZJÁTÉK III. (66 ütem)																			
ÜTEM	317	318	319	320	321	322	323	324	325	326	327	328	329	330	331	332	333	334	335	
ALAPHANG /	----->																			
ÁTMENET	(F)					(D)					(D)					(H)				
ÜTEMSZÁM	5					5					5					4				
METRUM	1/2																			

SZAKASZ	14. KÖZJÁTÉK III. (folytatás 1)													
ÜTEM	336	337	338	339	340	341	342	343	344	345	346	347		
ALAPHANG /	----->													
ÁTMENET	(E)			(G#)		(C)			(D)					
ÜTEMSZÁM	4			2		3			3					
METRUM	1/2													

SZAKASZ	14. KÖZJÁTÉK III. (folytatás 2)															
ÜTEM	348	349	350	351	352	353	354	355	356	357	358	359	360	361	362	363
ALAPHANG /	----->															
ÁTMENET																
ÜTEMSZÁM	8							4				4				
METRUM	1/2															

5. melléklet (folytatás): Formai felépítés, hangnemi szerkezet (5/4)

SZAKASZ	14. KÖZJÁTÉK III. (folytatás 3)																				
ÜTEM	364	365	366	367	368	369	370	371	372	373	374	375	376	377	378	379	380	381	382		
ALAPHANG /	----->														E						
ÁTMENET	(G)				(G)	(H)	(B)	(D)	(F)	(H)	(D)	(F)	(H)								
ÜTEMSZÁM	4				2		2		4				2		5						
METRUM	1/2														3/2						

SZAKASZ	15. RONDÓTÉMA (4 ütem)			
ÜTEM	383	384	385	386
ALAPHANG /	A		G	
ÁTMENET				
ÜTEMSZÁM	2		2	
METRUM	3/2			

SZAKASZ	16. ÁTVEZETÉS (8 ütem)							
ÜTEM	387	388	389	390	391	392	393	394
ALAPHANG /	E			----	E			
ÁTMENET								
ÜTEMSZÁM	4			1		3		
METRUM	2/2			3/2				

SZAKASZ	17. KÓDA (16 ütem)																
ÜTEM	395	396	397	398	399	400	401	402	403	404	405	406	407	408	409	410	
ALAPHANG /	A								----->	A				F#FE	A		
ÁTMENET									E								
ÜTEMSZÁM	8								2		4				1		1
METRUM	3/2						4/2		3/2								

5. melléklet (folytatás): Formai felépítés, hangnemi szerkezet (5/5)



TARANTELLA

für Klavier und Orchester

To John Haussermann

Jenő von Takács, op. 39

Vivace

Fl. I. II. (Picc.)
Ob. I. II.
Clar. in B I II.
Fag. I. II.
Cor. in F I II.
Trbi. I. II. in C
Tröne
Tuba ad lib.
Timp.
Tamb. pic.
C-gr. Pvi. Trgl.
4-5 Tom. Bl.
Pfte. solo
Vl. I
Vl. II
Vla.
Violonc.
Contraba.

The image displays two systems of musical notation for piano, labeled I and II. System I consists of two staves (treble and bass clef). The right hand (RH) features a melodic line with a slur and an 8va. marking. The left hand (L.H.) has a dense, rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *f* and *ff*. Performance instructions include *martellato e agitato ma sempre ritmico*, *segue il thema principale*, and *Ped.* System II also consists of two staves. The right hand includes a trill (*Tr.*) and a *ff* dynamic. The left hand has a *secco* marking. Further markings include *fp*, *pizz.*, *Str. pizz.*, and *Cl.* The notation is detailed, with many slurs and accents.

7. melléklet: Rondótéma (55. ütem)

I.
 II.
 Tr.
 Hb.
 f
 gva.
 L.H.
 f e accent.

8. melléklet: III. közjáték (112. ütem)

I.
 II.
 f
 ten.
 fp
 ten.
 U. E. 11.094

9. melléklet: III. közjáték (128. ütem)

206

I. 18 *a tempo*

p espr.

II. 18

poco rit. pp

211

29

10. melléklet: Andantino [Siciliano] (209. ütem)

20 *Cadenza (rubato)*

p *rapid* *R.H.* *poco*

gtr. *Ped.* *Orch. tacet*

p *R.H.* *poco*

accel.

U. E. 11.094

11. melléklet: Kadencia kezdete (249. ütem)

Molto ritmico

ten.

First system of musical notation, measures 1-5. It consists of two staves, I and II. Staff I contains a treble clef with a melody of eighth notes, featuring triplets and a fermata. Staff II contains a bass clef with a similar melody of eighth notes, also featuring triplets and a fermata. The tempo marking *Molto ritmico* is at the top left, and *ten.* is at the top right.

23

Second system of musical notation, measures 6-10. It consists of two staves, I and II. Staff I contains a treble clef with a melody of eighth notes, featuring triplets and a fermata. Staff II contains a bass clef with a similar melody of eighth notes, also featuring triplets and a fermata. The tempo marking *Molto ritmico* is at the top left, and *ten.* is at the top right. A box containing the number 23 is placed above the first measure of each staff. A box containing the number 23 is placed above the first measure of the bass staff. A dynamic marking *f* is placed below the first measure of the bass staff.

12. melléklet: IV. közjáték dallama „*Molto ritmico*” (271. ütem)

3 2 1
3
3 2 1
3
3 2 1
3

p giocoso

sim.
3
3

13. melléklet: Rondótéma (291. ütem)

27

28

27

Via.
Vic. Fag.

subpp

28

Fag.

p

14. melléklet: V. közzjáték dallama (317. ütem)

33

45

L. H. f martellato

p Str.
trem. *Btb.* *trem.* *trem.* *Btb.*

sempre f

p Str. gliss.
trem. *Trb.*

15. melléklet: Kóda (395. ütem)

Fl. I.
 Fl. II. pic.
 Ob. II
 Clar. II
 (B)
 Fag. II
 Cor. III
 (F)
 Trb. I
 (C)
 Trbne
 Btb.
 Timp.
 Tamb. pic.
 C-gr. P.
 Pte. solo
 f veloce
 VI. I
 VI. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

VE 11779

16. melléklet: Befejezés (407-410. ütem) [kézirat]

The image displays 13 staves of musical notation, each illustrating a different rhythmic pattern. The time signatures vary across the staves: 3/8, 3/4, 2/4, and 3/4. The patterns are primarily based on triplets of eighth or sixteenth notes. Some staves include rests, accidentals (sharps and naturals), and fermatas. The notation is clean and professional, typical of a music theory textbook or exercise book.

17. melléklet: Ritmusképletek

Szerző	Életrészek	Cím	Hangnem	Metrum	Megjegyzés
Niccolo Paganini	1782-1840	Tarantella	a-moll	6/8	hegedűre és zenekarra
Carl Maria von Weber	1786-1826	Tarantella	e-moll	2/4	IV. zongoraszonáta Prestissimo tétéle
Carl Czerny	1791-1857	Scherzino alla Tarantelle	g-moll	6/8	zongorára
Gioacchino Rossini	1792-1868	La danza, Tarantella Napoletana	g-moll	6/8	Soirées Musicales - No. 8., énekhangra és zongorára
Franz Schubert	1797-1828	Tarantella	d-moll	6/8	„Halál és a lányka” vonósnégyes, 4. tétel
		Presto vivace (Tarantella)	D-dúr	6/8	III. szimfónia 4. tétéle
Mikhail Ivanovich Glinka	1804-1857	Tarantella	a-moll	2/4	zongorára
Friedrich Burgmüller	1806-1874	Tarantella	d-moll	6/8	25 zongoraetűd sorozat, op. 100 20. darab
Ernesto Cavallini	1807–1874	Tarantella	f-moll	6/8	Adagio és Tarantella, klarinétra és zongorára
Felix Mendelssohn Bartholdy	1809-1847	Tarantella	C-dúr	6/8	zongorára
		Presto	C-dúr	6/8	Dal szöveg nélkül, op. 102., no. 3, zongorára
		Saltarello (Tarantella)	a-moll	4/4	IV. (Olasz) szimfónia 4. tétéle
Frédéric Chopin	1810-1849	Tarantelle	Asz-dúr	6/8	zongorára
Liszt Ferenc	1811-1875	La danza, Tarantella Napoletana	a-moll	6/8	Rossini „La danza, Tarantella Napoletana” zongoraátírata
		Tarantella	g-moll	6/8	Zarándokévek II. év – Velence és Nápoly 3. tétéle, zongorára
Sigismond Thalberg	1812-1871	Tarantella	c-moll	2/4	zongorára

18. melléklet: Tarantella a zeneirodalomban (3/1)

Szerző	Életrész	Cím	Hangnem	Metrum	Megjegyzés
Heller István	1815–1888	Tarantella	e-moll	6/8	zongorára op. 46
		Tarantella	e-moll	6/8	zongorára, op. 53
		Tarantella	Asz-dúr	6/8	zongorára, op. 85
		Tarantella	e-moll	6/8	zongorára, op. 87
Albert Emil Theodor Pieczonka	1828-1912	Tarantella	a-moll	6/8	zongorára
			d-moll	6/8	átiratok szóló zongorára, négykézre
Camille Saint-Saëns	1835-1921	Tarantella	a-moll	6/8	fuvólára, klarinétra és zenekarra
Henryk Wieniawski	1835-1880	Scherzo-Tarantella	g-moll	6/8	hegedűre és zongorára
Milij Alekszejevics Balakirev	1837-1910	Tarantella	H-dúr	6/8	zongorára
Georges Bizet	1838-1875	Tarantella	g-moll	6/8	énekhangra és zongorára
Pjotr Iljics Csajkovszkij	1840-1893	(Tarantella)	a-moll	6/8	Olasz capriccio op. 45, záró szakasz, zenekarra
		Tarantella	h-moll	6/8	Diótörő, Pas de deux - 1. variáció, zenekarra
Carl Tausig	1841-1871	Tarantella	a-moll	6/8	Introduction and Tarantella Op. 2, zongorára
David Popper	1843-1913	Tarantella	G-dúr	6/8	csellóra és zongorára
Moritz Moszkowski	1854-1925	Tarantella	d-moll	6/8	10 Pièces mignonnes, Op.77/6, zongorára
Claude Debussy	1862-1918	Tarantelle Styrienne „Danse”	E-dúr	6/8	zongorára
Leopold Godowsky	1870-1938	Tarantella	a-moll	12/8	Chopin op. 10 no. 5. zongoraetűdjének feldolgozása
William Henry Squire	1871- 1963	Tarantella	d-moll	6/8	csellóra és zongorára, op. 23
Max Reger	1873-1916	Tarantella	g-moll	6/8	klarinétra és zongorára
Sergei Rachmaninoff	1873-1943	Tarantella	c-moll	6/8	Suite No. 2 for Two Pianos, op. 17. No. 4

18. melléklet (folytatás): Tarantella a zeneirodalomban (3/2)

Szerző	Életrészt	Cím	Hangneme	Metrum	Megjegyzés
Giovanni Murtola	1881–1964	Tarantella	e-moll	6/8	gitárra
Igor Stravinsky	1882-1971	Tarantella	(B-dúr)	6/8	Suite Italienne (Pulcinella), 3. tétel, hegedűre és zongorára
Sergei Prokofiev	1891-1953	Tarantelle	d-moll	6/8	Music for children, Op. 65/4, zongorára
Mario Castelnuovo-Tedesco	1895-1968	Tarantella	A-dúr	6/8	gitárra
		Tarantella scura	C-dúr	5/8	„Piedigrotta 1924, Rapsodia napoletana” 1. tétele (gitárra)
Takács Jenő	1902-2005	Finale	a-moll	6/8, 9/8, 3/4	Concerto für Klavier, Schlagwerk und Streicher 3. tétel
Witold Lutoslawski	1913-1994	Tarantella for Baritone and Piano	D alap-hangú	6/8	baritonhangra és zongorára
Benjamin Britten	1913-1976	Tarantella	B-dúr	4/4 (12/8)	Soirées musicales, No. 5., zenekarra
		Tarantella	D alap-hangú	6/8	Sinfonietta for Chamber Orchestra, 3. tétel
Malcolm Williamson	1931-2003	Tarantella	F-dúr	6/8	Sinfonietta utolsó tétele
Helmut Lachenmann	1935-	Tarantella	-	páros lüktetés	Tanzsuite mit Deutschlandlied 12. tétele, vonósnégyesre és zenekarra
John Corigliano	1938-	Tarantella	C alap-hangú	vegyes	I. szimfónia részlete
		Tarantella	C-dúr	6/8	Gazebo Dances, 4. tétel zenekarra
Michael Glenn Williams	1962-	(Tarantella)	-	6/8	I. zongoraverseny 3. tétel, Vivace

18. melléklet (folytatás): Tarantella a zeneirodalomban (3/3)



19. melléklet:

Takács Jenő csaknem teljes életműve hozzáférhető
hangzóanyag formájában

Takács Jenő: Elődök – Kortársak - Tanítványok

NOBUKO AKIYAMA
zongoraestje

Hiroki Watanabe (1968): Pillanat - Haiku (2008)

Hulló virágszirmok – Szeszélyes macska - Ismeretlen utcasarok

Toru Takemitsu (1930 – 1996): Rain Tree Sketch II - Oliver Messiaen emlékére
(1992)

Werner Schulze (1952): Színek és idők op. 22/2 (2008)

*Színek és idők - Topáz - Harangok a ködben - Éjszaka - A hajnal királynője -
Színek, egyesülve - Vágyódás - És a madár éneke kísérte a boldogító szemlélődést*

Takács Jenő (1902 – 2005): Rhapsodie op. 43/1 (1936)
Le Tombeau de Franz Liszt op. 100 (1975)

Liszt Ferenc (1811 – 1886) Supplément aux Années de Pèlerinage 2e volume
(1859) (részlet)

Tarantella. Presto Più vivace - Canzone Napoletana – Prestissimo

Nobuko Akiyama (1974, Tokió) japán zongoraművésznő Bécsben él. Első fellépésére már 8 éves korában sor került Tokióban. A Tokiói Uenogakuen Egyetemen szerezte meg koncertdiplomáját, majd a Bécsi Zene- és Színművészeti Egyetemen tanult zongorapedagógiát, melyet 2007-ben kitüntetéssel végzett el. Nobuko Akiyama szólóban és kamaraegyüttessel is fellépett már Japánban, Németországban, Romániában, Magyarországon és Ausztriában.

Prof. Dr. Werner Schulze (1952, Wiener Neustadt) Takács Jenő tanítványa volt. A Bécsi Egyetemen tanult filozófiát majd a Bécsi Zene- és Színművészeti Főiskolán fagottot. Prof. Schulze nemcsak zeneszerző, tudós és egyetemi tanár, hanem a Bécsi Zeneművészeti Egyetem intézetvezetője is. 1995-ben az Institut Seni Indonesia vendégprofesszora volt Jogjakartában. Nemzetközi tudományos tevékenységet folytat, műveit Ázsiában és Európában is játszóak.

2012. február 23., az Osztrák Kulturális Fórum Szalonja

20. melléklet:

A Budapesti Osztrák Kulturális Intézet koncertplakátja

**WEDNESDAY, 4/11/20 –
SUNDAY, 8/11/20**



Kunstuniversität Graz | Institut Oberschützen
Hauptplatz 8 | A-7432 Oberschützen | Burgenland

6TH INTERNATIONAL JENŐ TAKÁCS PIANO COMPETITION FOR YOUNG PIANISTS

CATEGORIES:

A: birth years 2008-2010

B: birth years 2005-2007

C: birth years 2002-2004

INFORMATION & REGISTRATION:

www.takacscompetition.org

JURY:

Eike STRAUB (AUT) Juryvorsitz

Joanna MacGREGOR (GB)

Eliane REYES (BEL)

Markus SCHIRMER (AUT)

Einar STEEN-NØKLEBERG (NOR)

Till Alexander KÖRBER (AUT)



Member of the Alink-Argerich Foundation since 2010

21. melléklet:

A 6. Nemzetközi Takács Jenő Zongoraverseny plakátja



22. melléklet:
Takács Jenő 9 évesen



23. melléklet:
Takács Jenő 16 évesen



24. melléklet:
Paul Hindemith, Takács Jenő és Bartók Béla
Egyiptom, 1932



25. melléklet:
Takács Jenő a Fülöp-szigeteken



26. melléklet:
Takács Jenő a Tokiói Rádiózenekarral
zongoraversenyét játssza



27. melléklet:
John Haussermann



28. melléklet:
Jerry Perkins



29. melléklet:
Nílusi legenda színpadképe a Magyar Királyi Operaházban



30. melléklet:
Weöres Sándor és Takács Jenő, Csöngye, 1944



31. melléklet:
Kodály Zoltán és Takács Jenő 1945-ben



32. melléklet:

Dohnányi Ernő és Takács Jenő
Athens, Ohio (USA), 1954 tavaszán



33. melléklet:

Takács Jenő szobra Gáloson (Gols)
(Igor Mosny szobrászművész alkotása)



34. melléklet:

Takács Jenő interjút ad az osztrák televíziónak
a kismartoni Haydn Konzervatórium hangversenytermében,
egy nappal 100. születésnapja előtt



35. melléklet:
A százéves Takács Jenő
zongorázik



36. melléklet:
Takács Jenő domborműve
a kismartoni Haydn
Konzervatóriumban
(Josef Lehner szobrászművész
alkotása)



37. melléklet:

Szokolay Sándor, Takács Jenő és Soproni József
hatkezes improvizációja

7. Irodalomjegyzék

- Borgó, András (1989): Amikor én pályakezdő voltam – Takács Jenő. *Muzsika*, 1-12. 13-20.
- Bónis, Ferenc (1989): Takács Jenő életútja – Avagy egy muzsikuspálya, Cinfalvától Siegendorfig. *Kortárs*, 2. 117-128.
- Bónis Ferenc (2002): *Üzenetek a XX. századból*. Püski Kiadó Kft., Budapest
- Böhm László (2000): *Zenei Műszótár*. Edition Musica, Budapest
- Breuer, János (1997): A közvetítő köszöntése – Takács Jenő 95 éves. *Muzsika*, 9. 23.
- Forgács, Bernadett (2002): Mindenben az eredetit, az egyszerűt kedvelem. *Vas Népe*, 9. 28. 7.
- Gállos, Orsolya (1985): Találkozás Takács Jenő zeneszerzővel. *Dunántúli Napló*, 9. 28. 8.
- Heindl Christian (2002): *Jenő Takács Festschrift zum 100. Geburtstag*. Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmannsky) KG, Wien-München
- Ivasivka, Mátyás – Kovács, Attila (2011): *Pécsi Concerto - Fejezetek Pécs zenei történetéből - Világhírű külföldi, magyar és helyi zeneszerzők kapcsolata Péccsel és Baranyával*. Alexandra Kiadó, Pécs
- Jeki Gabriella: *Zabolátlan tánccal gyógyítanak Olaszországban*
<https://www.origo.hu/tudomany/20160617-tarantella-olaszorszag-tanc-gyogyitas.html>
- Kulturális Enciklopédia, *Verstani lexikon*,
<http://enciklopedia.fazekas.hu/verstan/Verslab.htm>
- Magyar Néprajzi Lexikon, <https://mek.oszk.hu/02100/02115/html/1-2019.html>
- Dr. Nádor, Tamás (1992): Takács Jenő kilencven éves, *Új Dunántúli Napló*, 9. 26. 9.
- Pándi Marianne (2006): *Hangversenykalauz, IV. Zongoraművek*. Saxum Bt., Győr.
- Radics, Éva (2002): A 100 éves Takács Jenő köszöntése, *Bécsi Napló*, 9-10. 8-9.
- Radics, Éva (2002): Takács Jenő zeneszerző élete és munkássága, *Őrség*, 9.
- Radics Éva (2003): *Takács Jenő élete és munkássága*. A Virtuárat Kreatív Stúdió Kft., Szentgotthárd
- Radics Éva (2011): *Leben und Werk*. Südwestdeutscher Verlag für Hochschulschriften, Saarbrücken
- Suppan Wolfgang (1977): *Jenő Takács Dokumente, Analysen, Kommentare, Burgenländische Forschungen*. Eisenstadt

- Takács Jenő: Tarantella für Klavier und Orchester op. 39
© Copyright 1939 by Universal Edition A.G., Wien
- http://organstops.org/_apps/Mutations.html
- http://www.zti.hu/mza/docs/Evfordulok_nyomaban_2015/RadicsEva_Takacs_Jeno.pdf
- <https://www.universaledition.com/jeno-takacs-714/works/tarantella-5230>
- <http://www.takacsjeno.com/>
- <https://www.youtube.com/>