

DIGITAL
HCD 32687

HUNGAROTON
CLASSIC

J Á N O S VAJDA

SOLO SONATA FOR VIOLIN
SONATA FOR CLARINET & PIANO
TRIO FOR VIOLIN, CELLO & PIANO
STRING QUARTET No.3



János VAJDA

(1949)

Hegedű szólószonáta / Solo Sonata for Violin	11'15
1 I. Allegro moderato	3'23
2 II. Lento rubato	5'06
3 III. Allegro molto	2'46

Katalin Kokas – hegedű / violín

Klarinét-zongora szonáta / Sonata for Clarinet & Piano	21'12
4 I. Allegro moderato	7'51
5 II. Andante	6'28
6 III. Allegro	6'53

László Gy. Kiss– klarinét / clarinet, **Gábor Eckhardt**– zongora/ piano

Trió hegedűre, gordonkára és zongorára / Trio for Violin, Cello & Piano	17'25
7 I. Allegretto	4'36
8 II. Grave	6'49
9 III. Leggiero	6'00

Trio Duecento Corde

(András Tallián – hegedű / violin, Ibolya Nagy – gordonka / cello,
Ferenc János Szabó – zongora / piano)

III. vonósnégyes / String Quartet No. 3	20'26
10 I. Allegro moderato	5'34
11 II. Lento rubato	3'40
12 III. Allegro Quasi Trio	3'58
13 IV. Lento, Allegro	7'14

Accord Vonósnégyes / Accord String Quartet

(Péter Mező, Csongor Veér – hegedű / violins, Péter Kondor – mélyhegedű / viola,
Mátyás Ölveti – gordonka / cello)

Összidő / Total time: 70'28"

János Vajda (1949, Miskolc) studied composition with Emil Petrovics at the Ferenc Liszt Academy of Music (1970–75) and has taught at the same institution since 1981. He achieved his first great success with the TV opera *Barabbás*, first performed in 1977. Composed to a writing by Frigyes Karinthy, the piece showed the composer's remarkable sense of drama and stage; in its musical idiom, however, this composition did not leave behind the modernistic-expressive style prevalent in Hungary in those days (and represented more or less by his Master as well). A short tour to Holland to study with Ton de Leeuw widened the composer's horizon in many respects. Finally, Vajda's second opera *Mario and the Magician* (1987) brought radical stylistic changes. The work soon got to several European towns and has remained a repertoire piece of the Budapest Opera. The extraordinarily successful *Mario* was followed by *Leonce and Léna* written to Büchner's libretto in 1999 and later, in 2007, by *Karnyóné* composed after a comedy by Csokonai. For his achievements the composer was awarded the Kossuth Prize, the highest decoration of the Hungarian Republic, in 2003.

The remarkable novelty of *Mario* and the works composed simultaneously with or shortly after it (songs, choral works, chamber pieces, *Retrograde Symphony* etc.) was the departure from modernism, the recognition of the fact that the composer's task at the outset of the 21st century was not necessarily experimentation, the discovery of new sound worlds. The innovative-minded artists of the early twentieth century still believed in "progress". (Arnold Schoenberg was convinced, for example, that the dodecaphonic method invented by him was the necessary continuation of past tendencies). In the last years of the century, however, this faith was shaken to

the foundations due essentially to the fact that avant-garde lost touch with the audience almost completely. To restore this contact was what the so-called minimalism or Steve Reich's repetitive music strove for and also what critics liked to call "post-modern". The definition of the latter term meets with difficulties. Its essence is a kind of freedom, almost lack of inhibitions: the composer draws boldly on the music of the past long bygone and creates new relationships among old elements. A similar idea had already emerged in the 1920s but the aim of the so-called neo-classicism was basically to get rid of the world of romanticism and post-romanticism so it reached back to styles preceding romanticism. By contrast, postmodern artists frequently found their source of inspiration in romanticism (in literature on music even the term "neo-romanticism" was current for a while). In the late 1980s there were four composers in Hungary who felt it was worth turning into this direction: György Orbán, György Selmeczi and Miklós Csemiczky, in addition to János Vajda. Called The Four in the musical press, this circle of friends issued no proclamation or common aesthetic creed: its members went their fairly different own way from the outset but agreed undoubtedly in the fact that the latest art had to find its way back to tonality, to wider layers of the public without making cheap, populist concessions.

In the music of *Mario* Vajda came close to Puccini's tone, *Leonce* owes its irresistibly amusing character to playful quotations and allusions (the *Victory march* from *Aida* reeled off forward and backwards, waltz of *Die Fledermaus* (*The Bat*) etc.) and in *Karnyóné* the lead took her farewell with ironic, Hungarian song tirades sung above the passacaglia-bass of Purcell's *Dido*.

The chamber music on the present composer's CD created between 2003 and 2008 lacks obvious quotations. Critics would be embarrassed, indeed, if they had to identify earlier masters whose style may have served as a model for the composer. If anybody, Bartók could be mentioned with the greatest right. The structure and the treatment of instrument in the *Solo Sonata for Violin* (2004) remind us, for example, in many respects of Bartók's famous late sonata written for Yehudi Menuhin. The first movement is a clear-cut sonata-form easy to grasp at first hearing: exposition and its repetition, development, reprise. The rising melodic line of the main theme, which returns later to the beginning, seems to reduce to much smaller range an imaginary new-style Hungarian peasant melody whereas its changing meter and its divided third line being longer than the rest and descending from the climax rather follows the structure of Slovak melodies. (The melody can even be regarded as a five-line one). The rapid passages of the transition lead to the diatonic subsidiary theme starting with an E major chord, which is in sharp contrast with the strongly chromatic G minor main theme. The development moves over a longer section in the eight-note scale alternating between minor and major seconds that Bartók used several times (and called 1:2 model by the Bartók scholar Erni Lendvai). The reprise, which is also "regular" in the respect that the subsidiary theme returns a fifth lower, is introduced by Glissando. The slow movement inscribed Lento, rubato also leaves from G minor hued with modal notes and closes in G minor, but its construction does not follow a traditional pattern (one can notice at most the return of the initial idea in faster tempo in the middle of the piece and augmented towards the end). The finale (Allegro molto) starts with rolling

semiquavers, with the almost maniac repetitions of the note *d*, then recalls the main theme of the first movement and also that of the slow movement slightly modified, distorted in tone colour. In the last third of the movement the running tempo slows down unexpectedly and in the section inscribed Lento, rubato an intimate melody reminding of the subsidiary theme of the first movement can be heard. The running returns after the "secret confession" again and leads to the final G minor close.

The first movement of the *Sonata for Clarinet and Piano* also has "regular" sonata-form (with the repetition of the exposition) and also owes much to Bartók, partly to *Contrasts* and partly to the works in which Bartók used scales basically different from the major-minor system. (The best example is perhaps the *Suite for Piano* Op. 14). Its tone deviates strongly from the tone of the Sonata for violin: it is sharper, harsher and shriller and in the development section where the piano initiates a kind of march in the low register, almost frightening. At the end of the movement major chords appear in the left-hand part of the piano and the end dies away in a C major seventh chord (in Lendvai's term a hyper major). The calming down is only apparent as the clarinet links a motif to the piano chord using the rhythm of the well-known Morse signal: S.O.S, Save Our Souls... The slow movement starts with quiet, soft music assuming increasingly excited character and reaching a highly forceful climax after which the music of the beginning returns in a strongly varied form. The chords of the piano (of sometimes broken third character) – the basis of which is often a major third in the extended position (NB. the end of the first movement seems to anticipate this tone) – can rather acknowledge Kodály's music as their intellectual ancestor than Bartók's. In the Allegro final

movement there is, however, a tone alien both to Bartók and Kodály: the rondo theme after the short introduction reminds us of the mood of silent films and of the jazz-like piano accompaniment of cabarets. Towards the middle of the movement the main theme of the opening piece can also be heard again.

The *Trio for Violin, Cello and Piano* starts with bright A major music, the major key being hued occasionally with minor and modal notes. At certain pentatonic passages even analogies with Debussy's music can come to our mind (for example the pentatonic scale of the movement *Play of the Waves* from *The Sea*). The A major is interrupted unexpectedly by the chromatic motives of the strings and the somewhat ominous piano motif moving in semiquavers. From that point on the key changes to B flat major and the preceding piano motif casts a certain shadow on the bright musical picture. Then the music of the whole exposition is repeated in a manner that the instruments change roles (the one-time piano melodies are played by strings etc.). The music becomes increasingly wild and dissonant. One would expect a reprise to ease the tension but it fails to come: the movement is followed *attacca* by the slow movement; its basic theme is the augmented version of the ominous motif dominating the previous development as well. The structure is *passacaglia*-like in the sense the final movement of Brahms' *Symphony in E minor* is: though the leading idea is present in some form throughout but not necessarily in the bass. For example, towards the end of the movement a *fugato* passage is woven from it. The final movement is the combination and free variation of everything we have heard so far: at its beginning a variant of the brilliant A major music can be heard but the attentive listener may notice that a new, somewhat smoothed out

version of the fatal motif has been present from the beginning. Finally, the end is optimistic, an almost triumphant A major.

Completed in 2005, the *Third String Quartet* could even be regarded as the counterpart, in a sense the opposite of *Trio* (the relationship is strengthened by similar motives as well). The C minor main theme played by the viola after a short introduction should be performed, according to the composer's instruction, "brutale". The subsidiary theme is softer in character but clearly a descendant, a continuation of the main idea. While it becomes more evident step by step that all formations can in reality be traced back to the same parent-cell (even the introduction that first appears to be *athematic*), in the course of the development and the short reprise the music moves increasingly away from the tone of the beginning: for example, the violins rise into ethereal heights before the fast, energetic C minor close. The slow movement with the inscription *Lento, rubato*, which should be played muted throughout, suggests calm and keeps its 3/4 meter to the end, rather uncharacteristically of Vajda. The third movement marked *Quasi trio* in the score is a contrast all over: the theme heard in the cello is the repetition in the bass of the ethereal melody of the first movement. (Evidence of the monothematic nature of the whole composition is provided by the melody, which is, in fact, a slowed down version of the beginning of the first movement smoothed to a melody). The *Lento* is followed by a rapid, march-like section in which the previous melody with an altered character assumes a role. After another slow (this time *Meno mosso*) section the march returns again, then the inscription *Sostenuto* indicates the final section in which the music falls gradually silent: the viola and the second violin start drumming silently at the side

of the instruments – the rhythm reminds us once again of the S.O.S. Morse signal – but changes to even semiquavers. The cruelty of fate has won, there is no more hope...

Sándor Kovács

English translation by *Erzsébet Mészáros*

Katalin Kokas was born into a musical family and began to play the violin at five. She was 11 when admitted to the preparatory course for the Ferenc Liszt Music Academy in Budapest. At 16 she won a scholarship to the Toronto Conservatory to Lóránd Fenyves's class then continued her studies in Budapest where she graduated with honours as a student of Eszter Perényi. She has often participated in masterclasses by Ferenc Rados, Tibor Varga, György Pauk, Dénes Zsigmondy, György Kurtág and Leon Fleischer.

She won in 1999 the International Carl Flesch Violin Competition, then in Budapest in 2002 the International Joseph Szigeti Violin Competition. Both as a soloist and a chamber musician she often responds to invitations to perform in Europe, Africa, East Asia and America. She has performed with artists such as Michael Stern, Zoltán Kocsis, Miklós Perényi, Philippe Cassard, Thorlief Thedéen and the Chilingirian Quartet. She has been a teacher at the Ferenc Liszt Academy of Music since 2004. She performs on a 1771 Januarius Gagliano master violin.

László Gy. Kiss was born in 1955 in Kapuvár, a settlement preserving perhaps the most beautiful folk traditions of Transdanubia, Hungary (national costume, dance- and folksongs). Having graduated from the Ferenc Liszt Academy of Music, Budapest in 1980 as a clarinetist in Béla Kovács's class, he played in the orchestra

of the Hungarian State Opera between 1981 and 1992. Presently he is an artist of the Budapest Festival Orchestra playing all members of the clarinet-saxophone family of instruments. This versatility as well as his affinity to the Transdanubian folk roots led him to *tárogató* he tries to elevate to a worthy rank by means of his classical education. Hungarian composers of our days feel more and more inclined to compose new pieces for him. László Kiss Gy. was awarded the ARTISJUS Prize for the performance of contemporary music twice and decorated with the Liszt-Prize in 2005.

Born in 1957 in Budapest, **Gábor Eckhardt** started to play the piano at the age of eight. Following his studies at the Béla Bartók Musical Secondary School with Edit Hambalkó, he was admitted to the Franz Liszt Academy of Music where he learned with Sándor Falvai and György Kurtág. In 1980 he won 1st Prize at the Dohnányi Piano Competition of the Academy, followed by two years of postgraduate studies at the Tchaikovsky Music Academy of Moscow with Dmitry Bashkurov. A committed propagator of contemporary music, Gábor Eckhardt gives annually some 25-30 concerts. Recipient of the Hungarian "Artisjus" Prize for his work in disseminating modern music, in 1996 he was also awarded with the Liszt Prize. He is founding member of the "Intermoduláció" Chamber Group and, together with András Horn (clarinet) and György Déri (cello), of the Trio d'Echo formation.

Trio Duecento Corde was grounded at the Ferenc Liszt Academy of Music, Budapest in May 2006. Their chamber music professors were János Devich and Pál Éder. The ensemble studied at the Music University in Graz (Austria) by Prof. Chia Chou (Parnassus Trio).

Accord Quartet was formed in 2001 by four students of the Budapest Academy of Music Ferenc Liszt. They set the connecting of our 'modern' world and classical music as their objective, by means of performing chamber music with new thoughts at new venues. They have been regularly performing home and abroad.

They studied with the greatest representatives of the genre, with members of the Amadeus Quartet, Alban Berg Quartet, Janacek Quartet, Smetana Quartet, Mozaik Quartet, Hagen Quartet and Bartók Quartet, LaSalle Quartet.

Vajda János (1949, Miskolc) zeneszerzői tanulmányait Petrovics Emilnél végezte a Liszt Ferenc Zeneakadémián (1970-75), 1981-től ugyanennek az intézménynek tanára. Első jelentős sikerét az 1977-ben bemutatott Barabbás c. TV-operával aratta. A Karinty Frigyes írása nyomán alkotott darabban már megmutatkozott kivételes drámai és színpadi érzéke, zenei nyelvében azonban ez a kompozíció nem távolodott messzire attól a modernista-expresszív stílustól, ami akkoriban uralkodónak számított Magyarországon (s amit többé-kevésbé Mestere is képviselt). Egy rövid hollandiai tanulmányút Ton de Leeuw-nél sok tekintetben tágtította a komponista horizontját. Radikális stílárús változást végül a második opera, a Mario és a varázsló hozott (1987). A mű hamar eljutott Európa számos városába, s a Budapesti Operaházban ma már a repertoárdarabok közé tartozik. 1999-ben a páratlanul sikeres Mariót a Lenoné és Léna követte, majd 2007-ben a Karyoné (az előbbi librettója Büchner – az utóbbi Csokonai vígjátéka alapján készült). 2003-ban a Magyar Köztársaság a legnagyobb kitüntetéssel, Kossuth-díjjal ismerte el a zeneszerző munkásságát.

Several Hungarian composers, like Gyula Fekete, János Vajda, Péter Zombola, Árpád Kákonyi, Zoltán Kovács, István Berta dedicated them their string quartets. They have had the honour to study and perform with the composer's participation the quartets of Emil Petrovics, Kurt Schwertzig and John Corigliano.

The Accord Quartet has released its first CD in 2004. The ensemble won first prize at the Pörschach Brahms Competition (2009), and was awarded Junior Prima Prize (2010), Artisjus Prize (2006).

A döntő újdonság a Marióban és a mellette vagy röviddel utána keletkezett művekben (dalokban, kóruskompozíciókban, kamaradarabokban, a Retrográd szimfóniában stb.) a modernizmussal való szakítás, annak felismerése, hogy a 21. század hajnalán a zeneszerzőnek nem feltétlenül a kísérletezés, az új hangzásbirodalmak feltárása a feladata. A huszadik század első felének újító szellemű művésze hitt a „haladásban” (Arnold Schönberg pl. meg volt győződve arról, hogy az általa feltalált dodekafón kompozíciós módszer nem más, mint múltbéli tendenciák szükségzerű folytatása), a század utolsó éveiben azonban ez a hit alapjaiban rendült meg, nem kis részben azért, mert az avantgárd szinte teljesen elvesztette kapcsolatát a közönséggel. E kapcsolat helyreállítására törekedett a maga módján az ún. minimalizmus, vagy az ehhez közelálló Steve Reich-féle repetitív zene – és az, amit a kritika szívesen nevezett „posztmodernnek”. Utóbbi kifejezést nehéz definiálni. Lényege egyfajta szabadság, már-már gátlátalanság: a szerzőzö bátran merít a régebbi múlt zenéjéből, s a régi elemek közt teremt újszerű összefüggéseket. Az 1920-as években már felmerült hasonló gondolat, az

ún. neoklasszicizmus azonban alapvetően a romantika és utóromantika világával igyekezett leszámolni és ezért nyúlt vissza a romantika előtti stílusokhoz – a posztmodern alkotók viszont gyakran éppen a romantikában találták meg ihlető forrásukat (egy időben el is terjedt a „neoromantika” kifejezés a zenekritikai irodalomban). Magyarországon az 1980-es évek vége felé négy komponista érezte úgy, hogy ebbe az irányba érdemes fordulnia: Vajda János mellett Orbán György, Selmeczi György és Csemiczky Miklós. A szaksajtóban Négyeknek nevezett baráti közösség nem adott ki semmiféle kiáltványt, esztétikai alapvetést és tagjai kezdetül fogva elég különböző úton jártak, két-segkívül egyetértettek viszont abban, hogy a legújabb művészetnek vissza kell találnia a tonalitáshoz és – olcsó, populista engedelmények nélkül – a közönség szélesebb rétegeihez.

A Marió zenéjében Vajda Puccini hangvételéhez közelített, a Leonce-ot játékos idézetek, allúziók tették ellenállhatatlan mulatságossá (oda-vissza lepergett győzelmi induló az Aidából, Denevér-keringő, stb.), a Karyónében pedig a címszereplő búcsúzott Purcell Didójának passacaglia-basszusa fölött énekelt ironikus-magyar-nótás tirádákkal.

A szerzői CD-n hallható, 2003 és 2008 közt alkotott kamaraművekben nincsenek nyilvánvaló idézetek, és ugyancsak zavarba jöhet az elemző, ha meg kell neveznie azokat a régebbi mestereket, akiknek stílusa mintát adhatott a komponistának. A legtöbb joggal alighanem Bartókot említhetjük. A hegedűs írt *Szólszonáta* (2004) faktúrája, hangszerkezelése sok tekintetben emlékeztet pl. Bartók híres kései, Yehudi Menuhinak írt szonátájára. Első tétele világos, első hallásra is könnyen követhető szonátaforma: expozíció, annak ismétlése, kidolgozás, repríz. A főtéma emelkedő, majd a

kezdelethez visszatérő dallamvonala mintha egy képzeletbeli új stílusú magyar parasztdallamot szűkítene össze jóval kisebb hangterjedelemre, miközben változó metruma és a csúcsponttól lefelé induló, a többször hosszabb osztott harmadik sora inkább szlovák dallamok struktúráját követi (a melódia akár öt sorosnak is értelmezhető). Az átvezető rész gyors futamai az erősen kromatikus, g-moll jellegű főtémával éles kontrasztban álló, diatonikus, E-dúr akkorddal kezdődő melléktémához vezetnek. A kidolgozás hosszabb szakaszon át abban a nyolcfokú, kis-és nagyszekundokat váltakoztató hangsorban mozog, amelyet Bartók is többször alkalmazott (s amelyet Lendvai Ernő Bartók kutató 1:2 modellek nevezett). Gíszando vezet be a repríz, amely a tekintetben is „szabályos”, hogy a melléktéma kvinttel lejjebb tér vissza. A Lento, rubato felirát lassútétel ugyancsak modális hangokkal színezett g-mollból indul és g-mollban zár, felépítése azonban nem követ hagyományos sémát (legfeljebb a kezdőgondolat visszatérésére figyelhetünk fel, gyorsabb tempóban a darab közepén és augmentálva a vége felé). A finale (Allegro molto) pergő tizenhatodokkal, a *d* hang szinte mániákus ismétléseivel indul, majd feléldi a nyitótétel fitémáját és kissé elváltoztatva, hangszínen torzíva a lassútételt is. A száguldó tempó a tétel utolsó harmadában váratlanul lelassul, a Lento, rubato felirát szakaszban bensőséges, az első tétel melléktémájára emlékeztető melódia hangzik fel. A „litkos vallomás” után visszatér a száguldás, ez vezet el a végső g-moll zárlatig.

A *Klarinét-zongora szonáta* első tétele ugyancsak „szabályos” szonátaforma (az expozíció ismétléseivel), s ugyancsak sokat köszönhet Bartóknak, részben a Kontrasztoknak, illetve azoknak a műveknek, melyekben Bartók a dúr-moll rendszertől alapvetően eltérő hangsorokat

alkalmazott (a legjobb példa talán az Op. 14-es zongorasztv). A hangzás ugyanakkor markánsan eltér a hegedűre írt Szonátáétól: csipősebb, keményebb, harsányabb, a kidolgozási szakaszban, ahol a zongora a mély regiszterben indulófélét kezdeményez pedig már-már félelmetes. A tétel végén a zongora balkéz számában dúrakkordok jelennek meg, a végki-csengés egy C-dúr szeptimakkord (Lendvai terminológiájával: hyperdúr). A megnyugvás azonban csak látszólagos, a zongora-akkordhoz a klarinét olyan motívumot társít, amelynek ritmusa a közismert morze-jel: S.O.S, Save Our Souls... A lassútétel halk és nyugodt zenével kezdődik, fokozatosan válik izgatottabbá és jut el igen erőteljes csúcspontig, amely után a kezdet zenei anyaga (erősen variált formában) visszatér. A zongora (olykor tört) tercelvű akkordjai, amelyeknek alapja gyakran tágfekvésű dúrhármas (NB. az első tétel vége mintha ezt a hangzást előlegeznék) kevésbé Bartók zenéjét, inkább Kodályt vallhatják szellemi ősüknek. Az Allegro zárótételben viszont olyan hang tűnik fel, amely mind Bartóktól, mind Kodálytól távol állt: a rövid bevezető után megszólal rondótema hajdani némafilmek vagy kabarék jazzes zongorakíséretének hangulatvilágát idézik. A tétel közepe táján a nyitódarab főtémáját is újra hallhatjuk. A hegedű-cselló-zongora *Trió* felhőtlenül derűs A-dúr zenével indul, a dúr hangnemet olykor mollal és modális hangokkal színezte. Néhány pentaton passzáznál akár Debussy-analógia is eszünkbe juthat (a Hullámok játéka c. tétel pentatóniája pl. a Tengerből). Az A-dúrt váratlanul a vonósok kromatikusság és a zongora kissé baljós-nak ható tizenhatodikban mozgó motívuma szakítja meg. A hangnem ettől kezdve B-dúrra vált, s az iménti zongoramotívum némi árnyékot vet a derűs zenei képre. Ezután megismétlődik az egész expozíció zenei anyaga, úgy, hogy a

hangszerek szerepet cserélnek (zongora egykori dallamait a vonósok játsszák, stb.). A zene egyre vadabbá, disszonánsabbá válik. Várnánk a feszültséget oldó reprizt – ez azonban elmarad: a tételhez attacca kapcsolódik a lassú, amelynek alaptémája nem más, mint az előbbi kidolgozást is uraló baljós motívum augmentált változata. A szerkesztet passacaglia-szerű – abban az értelemben, ahogy Brahms e-moll szimfóniájának zárótétele az: a vezérgondolat ugyan valamilyen formában végig jelen van, de nem feltétlenül a basszusban. A tétel végefelé pl. fugato-szakasz szövődik belőle. A zárótétel az eddig hallottak kombinációja és szabad variációja: elején a derűs A-dúr zene változata szól, ám a figyelmes hallgató észreveheti, hogy a zongorakíséretben már kezdetől fogva ott van a vezetes motívum újabb, kissé kisímitott változata. A befejezés végül optimista, már-már diadalmas A-dúr.

A 2005-ben befejezett *III. vonósnégyest* akár a Trió párdarabjának, bizonyos értelemben ellentétének is tekinthetünk (a rokonságot hasonló motívumok is megerősítik). A rövid bevezető után brácsán megszólal c-moll főtéma a szerzői utasítás szerint „brutale” játszandó. A melléktéma lágyabb karakterű – de egyértelműen a főgondolat leszámrazottja, tovább-szövése. Miközben fokról fokra egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy voltaképpen minden alkatzat ugyanarra az ős-sejtre vezethető vissza (még a kezdetben atematikusnak ható bevezető is), a kidolgozás és a rövid repriz során a muzsika egyre jobban eltávolodik a kezdet hangvételétől: a gyors, energikus c-moll zárlat előtt pl. a hegedűk szinte éteri magasságba emelkednek. A Lento, rubato felirattal, mindvégig sordinóval játszandó lassútétel nyugalmat áraszt, Vajdánál elég szokatlan módon végig megmarad a 3/4-es metrumnál. A partitúrában Quasi triónak jelzett

harmadik tétel minden ízében kontraszt. A Finales Lento szakasszal indul: a csellón megszólaló téma nem más, mint az első tétel éteri dallamának basszusban való visszaidézése (hogy az egész kompozíció milyen mértékben monotonematikus, azt mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy a melódia voltaképp a nyitótétel kezdetének lelassított, dallammá simított változata). A Lentót gyors, indulójellegű szakasz követi, amelyben az iménti dallam megváltozott karakterrel ismét szerepet kap. Újabb lassú (ezúttal Meno mosso) rész után visszatér az induló, majd Sostenuto felirat jelzi a zárószakaszt, amelyben a muzsika lassanként elnémul: a brácsa és a második hegedű csendes dobolásba kezd a hangszer oldalán – a ritmus ismét az S.O.S morzejelére emlékeztet. De aztán egyenletes tizenhatodokra vált. A kegyetlen sors győzött, nincs tovább remény...

Kovács Sándor

Kokas Katalin muzsikos család sarja. Ötévesen kezdett hegedülni Kaposváron, és tizenegyes éves volt, amikor felvették a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem előkészítő tagozatára, ahol Halász Ferenc, majd Kovács Dénes növendéke volt. 16 éves korában ösztöndíjat nyert a torontói konzervatóriumba, Fenyves Lóránd osztályába, majd Budapesten folytatta tanulmányait, ahol kitüntetéssel diplomázott Perényi Eszter növendékéként. Részt vett Rados Ferenc, Varga Tibor, Pauk György, Zsigmondy Dénes, Kurtág György és Leon Fleischer magánóráin és mesterkurzusain. Flesch Károly Hegedűversenyt, majd 2002-ben Budapesten a Nemzetközi Szigeti József Hegedűversenyt. Szólistaként és kamaramuzsikusként gyakran tesz eleget európai, afrikai, távolkeleti és ame-

rikai meghívásoknak. Többek között fellépett Michael Stern, Kocsis Zoltán, Perényi Miklós, Philippe Cassard, 2004 óta a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem tanára. Hangszere egy 1771-ben készült Januarius Gagliano mesterhegedű.

Kiss Gy. László 1955-ben született Kapuváron, a Dunától talán legszebb népi (népviselet-, tánc- és népdal-) hagyományait őrző településen. 1980-ban szerzett klarinétdiplomát a budapesti Liszt Ferenc Zeneakadémián Kovács Béla osztályában. 1981–1992 között a Magyar Állami Operaház zenekarának tagja, jelenleg a Budapesti Fesztiválzenekar művésze. A klarinét-szaxofon család valamennyi tagján játszik. Ez a sokoldalúság, valamint a dunántúli népi gyökekhez való kötődés vezette el a tárogatóhoz, amelyet klasszikus képzettsége révén igyekszik méltó rangra emelni. A kortárs magyar zeneszerzők egyre nagyobb kedvvel komponálnak új darabokat a számára. Kortárs darabok bemutatásáért két ízben tüntették ki ARTISJUS-díjjal, 2005-ben Liszt-díjat kapott.

Eckhardt Gábor a Liszt Ferenc Zeneakadémián Hambalkó Edit, Falvai Sándor és Kurtág György tanítványaként zongora szakon diplomázott, majd tanulmányait a moszkvai Csakovszkij Konzervatóriumban Dmitri Bashkironnál folytatta. Jelenleg a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen, a Bartók Béla Konzervatóriumban és a Pommersfelden-i (Németország) Collegium Musicum-ban tanít. A XX. századi és kortárs zenét játszó Intermoduláció Kamaragyűttes alapító tagja és a Trio d'Echo zongoristája. Számos alkalommal kapta meg az Artisjus díjat a magyarországi kortárszenei életben való kiemelkedő közreműködéséért, 1996-ban Liszt-díjas lett.

2006 májusában alakították meg a **Trio Duecento Cordé** zongorás triót. Mindhárman a budapesti Zeneakadémián végezték tanulmányukat, kamarazene-tanáraik Devich János és Eder Pál voltak. Kamarazenei tanulmányaikat jelenleg a Kunstudiumot Graz kamarazenei Master-képzésén végzik, ahol tanáruk Chia Chou (Parnassus Trio).

Az **Accord Vonósnegyes** egyetemi kvartettként kezdte működését 2001-ben a Liszt Ferenc Zeneakadémia keretein belül. Az együttes céljai közé tartozik a „modern” világ és a komolyzene összekapcsolása igényes komolyzenével, új gondolatokkal, helyszínekkel. Rendszeresen koncerteznek Magyarországon és

külföldön egyaránt. A műfaj legnagyobbjaitól tanultak, számos kurzuson vettek az Amadeus Quartet, Alban Berg Quartet, Janacek Quartet, Smetana Quartet, Mozaik Quartet, Hagen Quartet, LaSalle Quartet, Cleveland Quartet és a Bartók Quartet tagjaival. Számos magyar zeneszerző komponált nekik vonósnegyest: Fekete Gyula, Vajda János, Zombola Péter, Kákonyi Árpád, Kovács Zoltán és Berta István. Továbbá Petrovics Emil, Kurt Schwertzig és John Corigliano vonósnegyeseit a szerzőkkel tanulták és játszották. 2004 novemberében megjelent első lemezük. Az Accord Vonósnegyes elnyerte a pörschachi Brahms-verseny 1. díját (2009), a magyarországi Junior Prima díj (2010) és Artisjus Díj (2006) birtokosa.

DIDD

Recording producer and edited by: Gusztáv Bárány

Balance engineer: János Győri

Recorded at Hungaroton Studio on 2011

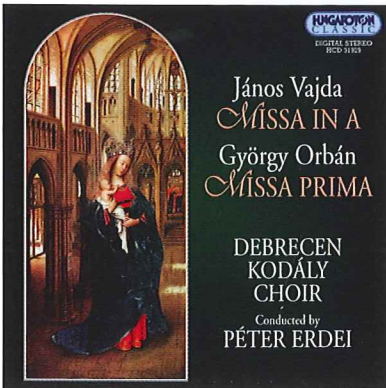
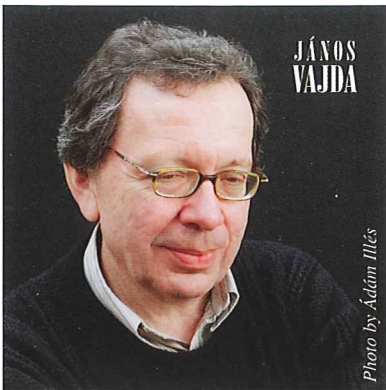
Scores: manuscripts

Front cover: design by Miklós Juhász

Printing editor: Marianne Szilasi

Booklet editor: Enikő Gyenge

© 2012 HUNGAROTON RECORDS LTD. Made in Hungary





János VAJDA

(1949)

- | | | |
|---------|---|-------|
| 1 – 3 | Solo Sonata for Violin
Katalin Kokas – violin | 11'15 |
| 4 – 6 | Sonata for Clarinet & Piano
László Gy. Kiss – clarinet, Gábor Eckhardt – piano | 21'12 |
| 7 – 9 | Trio for Violin, Cello & Piano
TRIO DUECENTO CORDE
(András Tallián – violin, Ibolya Nagy – cello, Ferenc János Szabó – piano) | 17'25 |
| 10 – 13 | String Quartet No. 3
ACCORD STRING QUARTET
(Péter Mező, Csongor Veér – violins,
Péter Kondor – viola, Mátyás Ölveti – cello) | 20'26 |

Total time: 70'28"

Sponsored by
THE NATIONAL CULTURAL FUND

nka
Nemzeti Kulturális Alap

Megnevezés: hangzó CD
Fogalmazza:
HUNGAROTON RECORDS KFT.
1071 Bp., Rottenbiller u. 47.
Székhely: EU

Notes in English
Magyar nyelvű ismertetővel

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

DDD © 2012 HUNGAROTON RECORDS LTD.

<http://www.hungaroton.hu/>
e-mail: classic@hungaroton.hu