

**BOLDOCZKI GÁBOR**

**A TROMBITA ALKALMAZÁSÁNAK**  
**MÓDJAI RICHARD STRAUSS**  
**SZIMFONIKUS KÖLTEMÉNYEIBEN**

**DOKTORI ÉRTEKEZÉS**

**DLA**

**2008**

**Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem  
Doktori iskola (7. 6 zeneművészet)**

**A TROMBITA ALKALMAZÁSÁNAK  
MÓDJAI RICHARD STRAUSS  
SZIMFONIKUS KÖLTEMÉNYEIBEN**

**BOLDOCZKI GÁBOR**

**TÉMAVEZETŐ: HUSZÁR GÁBOR**

**DOKTORI ÉRTEKEZÉS**

**DLA**

**2008**

## *TARTALOMJEGYZÉK*

<b>Bevezetés</b>	<b>1</b>
<b>I. A trombita hangszer történeti fejlődésének áttekintése és a zenetörténetben betöltött szerepének változásai a kezdetektől a romantikáig</b>	<b>2</b>
I. / 1. A trombita eredete és fejlődésének kezdeti szakasza	2
I. / 2. A trombita természetes felhangrendszere	4
I. / 3. Középkor, reneszánsz és barokk	5
I. / 4. A klasszika kora	11
I. / 5. A romantika	13
<b>II. Richard Strauss életművének, hangszerelési kultúrájának helye a századforduló zenetörténetében</b>	<b>17</b>
II. / 1. Pályarajz	17
II. / 2. A szimfonikus költemény	19
II. / 3. A modern hangszerelésről	20
<b>III. Richard Strauss szimfonikus költeményeinek elemzése a trombita szerepének szempontjából</b>	<b>23</b>
III. / 1. Aus Italien (op. 16.)	23
III. / 2. Macbeth (op. 23.)	27
III. / 3. Don Juan (op. 20.)	30
III. / 4. Tod und Verklärung (op. 24.)	34
III. / 5. Till Eulenspiegels lustige Streiche – Nach alter Schelmenweise in Rondeauform (op. 28.)	38

III. / 6. Also sprach Zarathustra (op. 30.)	42
III. / 7. Don Quixote (op. 35.)	48
III. / 8. Ein Heldenleben (op. 40.)	53
III. / 9. Sinfonia Domestica (op. 53.)	58
III. / 10. Eine Alpensinfonie (op. 64.)	65
<b>Összegzés</b>	<b>73</b>
<b>Kitekintés a trombita szólóirodalmára a romantika korától napjainkig</b>	<b>75</b>
<b>Függelék</b>	<b>79</b>
Válogatás a trombita szólóirodalmából	79
A Richard Strauss szimfonikus költeményeiben található trombita szólóállások összegzése, különös tekintettel a próbajátékok követelményeire	80
<b>Bibliográfia</b>	<b>93</b>

## Bevezetés

A trombita a legrégebbi hagyományokkal rendelkező hangszerek közé tartozik. Már az évezredekkel ezelőtti társadalmak kultúrájának is része volt, hangszer-történeti fejlődése szinte egyedülálló. Mint tudjuk, a zeneszerzők mindig szoros kapcsolatban álltak az előadóművészekkel, és a muzikusok tudásának, képességeinek alapján, a hangszer adta lehetőségeket maximálisan kihasználva komponálták műveiket. Ez a tendencia azóta sem változott.

A hangszer történetén végigtekintve úgy gondolom, hogy a romantika komponistái hozták el a trombita számára a hangszer – barokk kor utáni – újbóli felfedezését és a zeneirodalomban betöltött szerepének legnagyobb mértékű változását. Ez természetesen összefügg egy zseniális hangszerépítési felfedezéssel: a ventil feltalálásával, amely lehetővé tette a kromatikus játékot a trombitán. A forradalmi jelentőségű újításon keresztül a romantika zenekari irodalmában a hangszer egyre fontosabb tematikus és szólószerepeket kapott. Szólóirodalmát tekintve a romantikában még csak kisebb mesterektől, de később – elsősorban a XX. század második felétől napjainkig – a kor meghatározó zeneszerzőitől is egyre több versenymű született.

A trombita történetét végigkísérve megállapítható, hogy az egyes korszakokban történt átalakítások után a hangszer alkalmazásának sokrétű lehetőségével talán Richard Strauss művészete ajándékozta meg leggazdagabban a zeneirodalmat. Ahhoz, hogy mindez objektív megítélés tárgya lehessen, a trombita fejlődéstörténetét, az egyes korszakokban való jelentőségét a kezdetektől érdemes nyomon követni.

Dolgozatom megírása előtt – mint szólólista előadóművész – nem hittem volna, hogy a trombita alkalmazási módja a zeneirodalom különböző korszakaiban ilyen nagymértékű változáson ment keresztül. Rendkívül érdekes volt számomra is végigkövetni, és fontosnak találom, hogy minden előadóművész megismerje saját hangszerének fejlődéstörténetét, és annak közvetlen hatásait az adott kor komponistáira.

# **I. A trombita hangszer történeti fejlődésének áttekintése és a zenetörténetben betöltött szerepének változásai a kezdetektől a romantikáig**

## ***I. / 1. A trombita eredete és fejlődésének kezdeti szakasza***

A trombita őse egyszerű, üres cső volt, és fából készítették. A primitív ember ezt a szájához illesztette, és ezen keresztül hangosabban beszélt és énekelt. A sámán vagy a törzsfőnök az emberfeletti hatalmak üzeneteit ezen a „fatrombitán” keresztül közölte a közösséggel; tehát fontos, mágikus szokásként éltek vele. Például az élet kezdetét hirdette, ifjak avatási rítusán szólt, gyászszertartásokon vagy a naplemente megünneplésekor. Bizonyos modern elméletek szerint a primitív éneklés, afféle hanglejtés is ezáltal alakult ki. Az első valóságos trombiták egy, legfeljebb két hangot tudtak hallatni. Elmondhatjuk tehát, hogy a hangszer eredete az időtlen múltba vész.

Több ezer éves története során sokrétű fejlődésen, változásokon ment keresztül éppen azért, mert az emberi élet minden fázisánál jelen volt. Az egyiptomiak hieroglifáival *s b n* -ként jelölték, és Kr. előtt a második évezredben a katonák fontos zeneszerszáma volt. Ebben a korszakban az egyszerű trombitákra két alapvető feladat hárult: háborúzáskor harci jeleket fújtak rajta, így üzent az uralkodó vagy a hadvezér a csataterekre, békeidőben pedig a vallási ünnepek hangszere volt. Ozirisz kultusza<sup>1</sup> mindig a trombitához kapcsolódott. Sőt egyes feltevések szerint a hangszer eredetét is Ozirisz isteni létéhez kapcsolták az egyiptomiak. Ez a trombita már sárga fémből készült, egyenes, hosszú cső volt. Hangját a leírások a „szamár ordításához” hasonlították.

A trombita a mezopotámiai hódító hadjáratok idején – Kr. előtti IX. századtól – szintén fontos katonai hangszer; a harcra buzdítás fanfárja, és esetleges taktikai cselvetések jelzésére is szolgált. A bibliai időkben – az Ótestamentum szerint – maga az Úr – Jehova – írta elő a zsidó népnek a trombitát, Mózes közvetítésével. Alkalmazásához a következőket mondta:

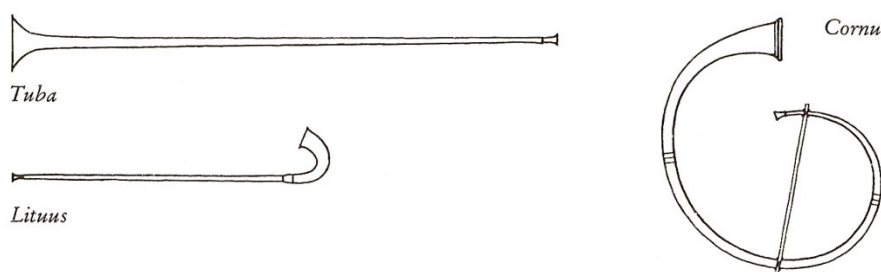
---

<sup>1</sup> Nap és halhatatlanság istene.

Készítsetek két ezüst trombitát, s egyetlen darabból legyen az. Gyülekezéseiteket hirdessétek vele és a táborozásokat. (...) És ha idegen elnyomó ellen hadat viselnétek, fújjatok riadót a trombitákon; az Úr tudni fog rólatok, és megszabadít benneteket az ellenségtől. (...) Az öröm napjain, az ünnepeken, és a hónap kezdetén is fújjatok meg trombitáitokat.<sup>2</sup>

Az említett fémtrombita keletről érkezett Európába a keresztes háborúk idején. A legkorábbi, egyértelműen európai trombita, a hosszú *busine* Kr. után 1100 körül jelent meg a gyakorlatban. Az itt idézett isteni felszólítás: „készítsetek két trombitát” még az európai barokk és főként klasszikus zenei gyakorlatban is tovább élt, hiszen Haydn és követői is általában két trombitát írtak elő zenekari műveikben.

Visszatérve az ókori hangszerhez, a görögök a trombitát nem csupán harci feladatok jelzésekor szólaltatták meg, hanem a trombitálás az olimpiai játékok egyik versenyszámaként is megjelent. A rómaiak ősei, az etruszkok mindennapjainak hangszere a *tuba thyrrenica* volt, ez a legtöbbször a csatában szólt. A rómaiak, akik a görögöktől és etruszkoktól vették át a trombitát, háromféle hangszerré fejlesztették. A *tuba* 120 cm körüli egyenes hangszer volt. A *lituus* névvel említett fajta 80-110 cm közötti, kissé hajlított „J” formájú. A harmadik típus a *cornu* pedig félkörívben meghajlított, „C” formájú volt.



1. ábra: Edward Tarr: *Die Trompete*. 16. oldal

Mindhárom közös jellemzője és érdekessége, hogy a korábban használatos trombitákkal ellentétben a fúvóka már nem volt egybeépítve a hangszerrel, hanem levehető, cserélhető volt. Mindez igen komoly előrelépésnek tekinthető a hangszer fejlődéstörténetében, hiszen ma is minden trombitás egyedi, az ajakizmaihoz igazodó, különböző méretű fúvókával játszik.

<sup>2</sup> Mózes IV. könyve 10. fejezet. Részlet az 1-10. versből.

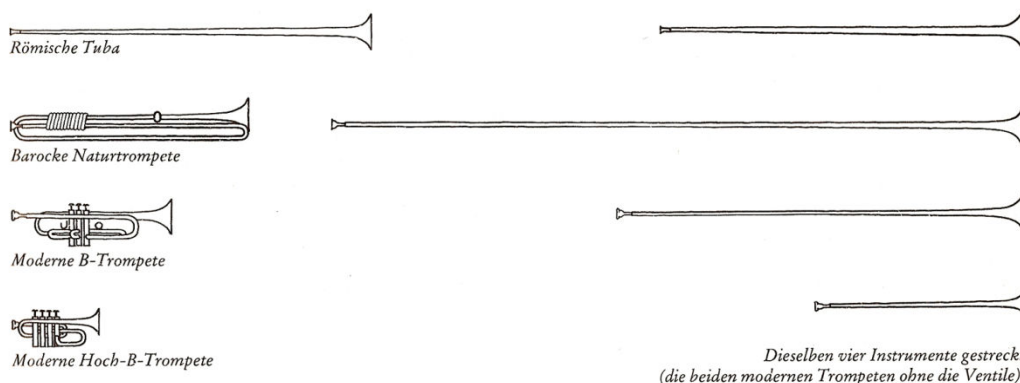
Történelmi tény, hogy a római birodalom rendkívüli erőfeszítésekkel tört előre hódító harcaival Európa-szerte, s azon túl is, ezért hatalmas hadsereget tartott fenn. Ellensúlyozásként pedig a cirkuszi mutatványok, gladiátorjátékok a római ember mindennapjaihoz tartoztak, ehhez is elengedhetetlen volt a sokféle, harsány rézhangzás. Összegezve: az ókorban a trombita elnevezése kezdetben héberül *chazozra*, görögül *salpinx*, latinul *tuba*.

### I. / 2. A trombita természetes felhangrendszere

A trombiták az egyiptomi ősi hangszertől egészen a római *tubáig* lényegében – a barokk natúrtrombitához hasonlóan – a hangszer természetes felhangrendszerének megszólaltatására voltak alkalmasak. A barokk korban használatos *c*-hangolású natúrtrombita felhangjai a következők:



Érdekes megfigyelni, hogy a natúrtrombita első alaphangja egy oktávval mélyebben szólalt meg, mint a mai modern trombitán, ami abból adódik, hogy a natúrtrombita hajlítva majdnem kétszer olyan hosszú (224 cm) volt, mint mai utódja (130cm). Hosszabb méretéből adódóan a barokk hangszer több natúrhang megszólaltatására volt képes az egyvonalas illetve kétvonalas regiszterben, (a hangszer harmadik, negyedik oktávja), ami azért fontos, mert a háromvonalas regiszterben való játék (a hangszer ötödik oktávja) a trombitás számára már rendkívül nagy fizikai megterhelést jelentett.



2. ábra: A különböző korok trombitáinak eltérő méretét illusztráló ábra. A jobb oldalon jól összevethető a hangszerek hajlítás nélküli hosszúsága. Edward Tarr: *Die Trompete*. 5. oldal



A trombitahang keletkezése érdekes folyamatok, fizikai kölcsönhatások szinte mágikus eredménye. Az előadó a szájon keresztül történő kilégzése során ajkait rezgésbe hozza, és ezt a rezonanciát – mint egy hangszóró – veszi át, és nagyítja fel a hangszer. A megszólaló hang magasságát a továbbiakban az alábbi összetevők befolyásolják: a kifújó levegő sebessége, az ajakizmok feszessége, a nyelv helye, formája a szájüregben. Mindezen folyamatok harmonikus együttműködése szükséges a kívánt hang megszólaltatásához.

A mai modern trombitán hét különböző felhangskála hangjait tudjuk megszólaltatni a ventilek segítségével, amely ezáltal a kromatikus skála összes hangját tartalmazza. A trombitának azonban a ventilek feltalálásáig igen hosszú utat kellett még megtennie, amelynek különböző szakaszait és azok hatásait a következő fejezetekben fejtem ki.

### ***1. / 3. Középkor, reneszánsz és barokk***

#### **A trombita mint az evilági és mennyei hatalom szimbóluma 1750-ig**

Már a középkorban és a reneszánsz időkben a trombitások az uralkodó első számú szolgálói voltak. Számuk a király vagy a fejedelemség hatalmát, nagyságát jelképezte. Császári védettséget élveztek, és urukkal közvetlen kapcsolatban álltak.<sup>3</sup> Háborúban a trombita harci szignáljaival – ezek egyszerű, primitív dallamok mély fekvésben – tolmácsolták a király üzenetét. Óriási hangerővel adtak jelet, hogy merre kell a hadtestnek mozognia. Ők voltak az úgynevezett *harctéri trombitások*. A király bizalmát élvező trombitás sokszor az uralkodó nagyköveteként tárgyalt ellenséges hadak vezetőivel, ami nem volt éppen veszélytelen feladat.

Békeidőkben a trombitások különböző ünnepségeken – koronázás, esküvő, keresztelő alkalmával és lovagi tornákon – játszottak. Az uralkodó nyilvánosság előtti megjelenése a trombiták fényes fanfárjai nélkül elképzelhetetlen lett volna. Az *udvari trombitások* elegáns öltözetben jelentek meg, hangszerüket az uralkodó zászlója, címere díszítette. Nagyobb összejöveteleken fontos volt még az asztalízene, amelyet többnyire improvizáltak. Az első trombitaiskola, mely ilyen dallamokat

---

<sup>3</sup> Fennmaradt egy híres dokumentum a burgundi hercegség egyik fácánvacsorájáról:

Lásd Szabolcsi Bence: *Régi muzsika kertje*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1957) 39. oldal

tartalmaz, Cesare Bendinellitől (1542-1617) származik: *Tutta l'arte della Trombetta* (1614).

Érdekesség, hogy a gazdag kereskedővárosok kizárólag csak az uralkodó engedélyével alkalmazhattak trombitásokat, akik ébresztőt, takarodót fújtak, és a toronyból jelezték a tűzvészt illetve ellenséges hadak közeledését, emellett városi és egyházi ünnepek alkalmával a misén játszottak. Az úgynevezett *városi trombitásoknak* alacsonyabb volt a rangjuk az *udvari trombitásoknál*, ám ez nem jelentette azt, hogy képzetlenek voltak, ugyanis az egyházi zene igényes trombitaszólamait mindig ők játszották.

A reneszánsz kora fontos hangszerépítési újdonságot hozott. Felfedezték ugyanis, hogyan tudják melegítéssel cilindrikusan és kónuszosan<sup>4</sup> meghajlítani a csövet anélkül, hogy a henger alakú forma lényegesen megváltozna. Így alakult ki a *natúrtrombita* mellett a *zugtrombita*, a mai harsona elődje.



**3. ábra: A kép mindkét oldalán jól látható a zugtrombita.**

**Edward Tarr: *Die Trompete*. 75. oldal**

Korai egyházi művekben – élve az újítással – előszeretettel alkalmazták a zugtrombitát: Estienne Grosissin: *Missa Trompetta* (1420 körül), Johannes Franchois Gemblaco (1400 körül): *Ave virgo*, Heinrich von Freiburg: *Virgo dulcis*.

<sup>4</sup> Cilindrikus: párhuzamos csőfalú.

Kónikus: állandóan szélesedő, táguló csőfalú.



Német nyelvterületen 1618-1620 körül került be a trombita a műzenébe a vokális műveken keresztül. Feltehetően az első darabok egyike egy karácsonyi dal: *In dulci jubilo*, melyet később Michael Praetorius (1571-1621) és Samuel Scheidt (1587-1654) is feldolgozott. A reneszánsz és barokk zenében a trombita megszólalását mindig fény, ragyogás, ünnepi hangulat jellemzi, Istent dicsőíti, a mennyei és földi hatalmat jelképezi. Talán az sem véletlen, hogy szólama a partitúra legfelső sorában olvasható. Német nyelvterületen Lipcse, Weissenfels, Drezda, Kremsier és Bécs voltak a trombita szempontjából a kiemelkedő központok.

Mikor J. S. Bach 1723-ban Lipcsébe érkezett, virágzó fúvós kultúra fogadta. Legtöbb kantatájának és művének trombitaszólamát az itt élő Gottfried Reichének (1667-1734), a kor kiváló trombitásának komponálta. Reiche művészi tevékenységét a város vezetése – nagyrabecsülése jeléül – az átlagosnál magasabb honoráriummal ismerte el. A bachi művek trombitaszólamainak körülbelül a fele *c*-, a másik fele *d*-hangolású natúrtrombitára íródott. Bach legtöbbször három trombitát használt darabjaiban, de sok kantatájában csak egyet. Két trombitát csak egy, illetve négy trombitát mindössze két kantatájában találunk. Az első két szólam szinte mindig magas fekvésben, a harmadik pedig mély fekvésben mozog. Emellett azonban gyakori, hogy olykor – rövid időre – az alsó szólam a clarino hangfekvésű első két szólam fölé kerekedik. Bach talán legmonumentálisabb műve, a *h-moll mise* mindhárom trombitás számára igen komoly kihívás. A két clarino szólam folyamatosan rendkívül magas fekvésben mozog, emellett a darab hosszú, így kiváló erőnlétet, tökéletes fúvástechnikát követel előadótól. A trombita első megjelenése a darab *Gloria in excelsis Deo* című tételében igen tipikus, és a már korábban leírt euforikus, ünnepélyes, számomra „arany színű” hangulatot idézi.

A hangszer irodalmának minden bizonnyal egyik legnehezebb darabja Bach *II. Brandenburgi versenye*. Itt az alaphangnem F-dúr, és ez bizony nem a trombitás számára megszokott C- illetve D-dúr, amely magasságbeli eltérés igen nagy feladat minden rézfúvós számára. A darab extrém magas fekvésének előadásához különleges adottság és komoly fizikai erőnlét szükséges. A mű másik nehézsége, hogy a trombitának meleg, puha, sokszor piano dinamikával kell a többi szólóhangszerrel – oboával, fuvolával, hegedűvel – concertálnia, ami ebben a nagyon magas clarino regiszterben szinte lehetetlen. Ez igen nagy megpróbáltatás az előadónak, melyért kárpótol viszont a zene gyönyörűsége. Talán nem véletlen, hogy Gottfried Reiche 67

évesen – miután 11 éven keresztül a bachi trombitaszólamokat játszotta – a *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen* (BWV 215) című kantáta bemutatója után váratlanul rosszul lett, és másnap meghalt.

Bach műveit a közfelfogással ellentétben a barokk korban használatos natúrtrombitán játszották. Az úgynevezett „Bach-trombita” elnevezés a berlini Julius Kosleck (1825-1905) ötlete alapján építettett *a*-hangolású kétventiles trombitához – a mai modern piccolo-trombita elődjéhez – köthető. Kosleck nagy sikerrel játszotta Bach műveinek trombitaszólamát ezen az új építésű hangszeren, így terjedhetett el ez az elnevezés a XIX. század második felétől, elsősorban német nyelvterületen. Angliában a *h-moll mise* trombitaszólama először 1885. március 21-én csendült fel az eredeti magasságban, szintén Julius Kosleck előadásában.

Olaszországban Velence, Nápoly és Bologna a trombitálás kiemelkedő központjai voltak. Itt íródott Girolamo Fantini (született 1600 körül) nyolc szonátája trombitára és orgonára, illetve számos tánctétele basso continuo kísérettel, melyek az olasz műzene első trombitadarabjai közé tartoznak.<sup>6</sup> A hatalmas méretű bolognai San Petronio bazilikában csendültek fel az első trombitaversenyek kamarazenekari kísérettel. Alessandro Melani (1630 körül-1703) és Alessandro Scarlatti (1660-1725) kantátaiban illetve operáiban bontakozott ki elsőként a szoprán és trombita concertálása vonós illetve basso continuo kísérettel. Giuseppe Torelli (1658-1709) mindenképpen az egyik legtermékenyebb olasz zeneszerzőnek tekinthető, aki több mint 36 szonátát, versenyművet komponált egy vagy több trombita szólistára kamarazenekari kísérettel.

Az abszolutista Franciaországban, XIV. Lajos udvarában tizenkét trombitás szolgált. A szigorúan hierarchikus rendű országban talán nem is meglepő, hogy a trombitát a zeneszerzők Lullytól Rameau-ig elsősorban hősies, harcias gesztusok kifejezésére, legtöbbször hármas vagy négyes csoportokban használták. Előfordult, hogy az oboa- és vonósszólamok mellett csak az első trombita és az ütők szólamát kottázták le a szerzők, a többit a muzikusok improvizálták.

Georg Friedrich Händelt (1685-1759) Londonba érkezésekor – akárcsak Bachot Lipszében – már komoly trombitás tradíció fogadta. Händel negyven operájából huszonkettőben alkalmazta a trombitát, és művészetével beteljesítette a Scarlatti-féle trombita és énekhang concertálásának oly divatos hagyományát.

---

<sup>6</sup> Girolamo Fantini trombitaiskoláját 1638-ban adták ki. Ebben megtalálhatóak a felsorolt versenyművek is.

Műveiben többnyire a trombitát hármass csoportban használta. Érdekes, hogy nála az első clarino szólama nem a Bachnál megszokott nagyon magas hangfekvésben mozog, viszont sokszor hosszú, szünet nélküli passzázsokat kell az előadónak játszania, ami szintén komoly feladat. Händel *D-dúr szvitje* – amelynek első tétele megegyezik a *Vízizene* első tételével – a trombita szólóirodalom egyik gyöngyszeme és közkedvelt versenymű a mai szólisták számára is.

Anglia híres trombitása, Matthias Shore, Purcell közeli jóbarátja volt. Händel előtt már Henry Purcell (1659-1695) is előszeretettel alkalmazta műveiben a trombitát. A szerző operáiban szintén sok helyen fellelhető a szoprán és a trombita concertálása. A *c*- és *d*-hangolású natúrtrombiták mellett Angliában nagyon népszerű a zugtrombita használata, amely egészen a XIX. század végéig kitartott annak ellenére, hogy 1815-ben már feltalálták a ventilt, amely később forradalmasította a trombitajátékot.



5. ábra: A barokkban használatos natúrtrombita mintájára épített korhű másolat.

Edward Tarr: *Die Trompete*. 77. oldal

A natúrtrombita szólóirodalmát tekintve a hangszer 1740 és 1770 között érte el csúcspontját főképp Németországban és Ausztriában. Rengeteg versenymű, szonáta keletkezett a kor közkedvelt hangszere számára. Érdekes megfigyelni, hogy a

szervek műveikben az előadót egyre magasabb és magasabb hangok megszólaltatására serkentették. Franz Xaver Richter (1709-1789) versenyművében a *d*-trombita 22. natúrhangját (háromvonalas *g*-t), míg Michael Haydn (1737-1806) darabjában a *d*-trombita 24. natúrhangját (háromvonalas *a*-t) kell megszólaltatni az előadónak. Talán nem is csoda, hogy ezeket a darabokat napjainkban igen ritkán játsszák. A trombita szólóirodalmát tekintve a kor további kiemelkedő szerzői: Johann Samuel Endler (1694-1762), Johann Friedrich Fasch (1688-1758), Johann Wilhelm Hertel (1727-1789), Johann Melchior Molter (1695-1765), Leopold Mozart (1719-1787), Johann Matthias Sperger (1750-1812) és nem utolsó sorban Georg Philipp Telemann (1681-1767), aki igen sok versenyművel ajándékozta meg hangszerünket.

Összegezve elmondhatjuk, hogy a barokk korban a natúrtrombita mind zenekari, mind pedig szólóirodalmát tekintve igazi aranykorát élte. A hangszer jelképezte pompa és ragyogás után a társadalmi korszakváltozás kapcsán talán törvényszerűen veszítette el eddigi fontos szerepét. Ennek lehetséges okait a következő fejezetben tárgyalom.

#### ***I. / 4. A klasszika kora***

Ahhoz, hogy jobban megérthessük, miként változott meg a trombita szerepe a XVIII. század második felében, nézzük meg a társadalomban bekövetkezett változásokat is. A klasszika kora fordulatot hozott mind történelmi, politikai szempontból, mind pedig szellemiségében, így zenei gondolkodásmódjában is. Fokozatosan felbomlott az eddigi hierarchikus, feudális világrend. A korábbi fejedelemségekkel együtt a nagyszabású, pompás ünnepek is megszűnőben voltak. Kezdték kialakulni a polgári hangversenyélet feltételei. Egyértelműen következett ebből a folyamatból, hogy a világi és mennyei hatalmat is jelképező hangszer elvesztette népszerűségét, hiszen a zenei központokat jelentő kisebb fejedelemségek hatalma is meggyengült. A zene immár nemcsak az előkelő udvarokban csendült fel a „kiváltságosak” számára, hanem a polgárok életének különböző színterein is - kávéházakban, parkokban, éttermekben -, mindenki számára elérhető módon. Ez a folyamat már a késő barokkban elindult, hiszen például J. S. Bach Zimmermann- kávéházi koncertjei is erre irányultak. A széles néptömeg számára a zene „szórakoztató” jellege vált elsődlegessé. Megjelentek a

nagyközönség számára épült koncerttermek, operaházak. Fokozatosan létrejött az impresszáriós rendszer.

Ez az új korszak igen komoly változást hozott a műzenében a trombita számára is. A hangszer a korábbi szólisztikus szerepeit elveszítve a zenekar egyik tutti-hangszerévé vált. Feltehetően a klasszika szerzői sem elégedtek meg többé a natúrtrombita adta természetes hangsorral. A harmonikus hangzás erősítése érdekében a kürt lett a legkedveltebb rézfúvós hangszer. A trombita szólama a korábbi, olykor nagyon magas clarino fekvésből majdnem egy oktávot zuhant, és a hangszeret elsősorban a középregiszterben, legfeljebb a 13. natúrhangig (kétvonalas *a*-ig) alkalmazták a szerzők. A klasszika zeneműveiben mindig két trombitaszólam található. Mint tutti-hangszer a zenekari hangzás felerősítésére, drámai kitörések, tragikus hangvétel kiemelésére alkalmazták leginkább. Emellett – korábbi hagyományos szerepei szerint – a hősiességet, ünnepi emelkedettséget, a fényt jelképezte a zenében. Általában oktáv, kvint, kvart, terc illetve szext hangköz távolságban mozognak a szólamok. Az üstdob a trombita megszólalásának még hosszú ideig kísérője maradt. Haydn azonban alkalmanként szétválasztotta őket, és az üstdobnak önálló motívumot komponált.<sup>7</sup>

Értelemszerűen ez az új szerepkör messze nem elégítette ki a korabeli trombitások elvárásait, így újult erővel indult meg a kutatás a kromatika minden hangját megszólaltatni képes hangszer feltalálásáért. A próbálkozásoknak több szakasza volt. Michael Wöggel – a karlsruhei udvar trombitása – a kürtön való játékmóddhoz hasonlóan kifejlesztette az úgynevezett *Stopftrompete*-t 1777 körül. Ennek az volt a lényege, hogy az egyik kézfej a hangszer korpuszában mozgott, és annak változtatásaival fél- vagy egy egész hanggal tudta a natúrhangot módosítani. Hátránya a komoly hangzásbeli különbség volt a kézzel fedett és fedetlen hangok között, így ez csak kezdetleges, átmeneti megoldást jelenthetett.

A következő és az előzőnél jóval lényegesebb előrelépést az Anton Weidinger (1766-1852) ötletei alapján 1795-ben építettett *Klappentrompete* jelentette. A *klapnik* használatával a hangszer képes volt a teljes kromatikus skála megszólaltatására. Weidinger barátja volt Joseph Haydn, akinek ez a hangszer annyira megtetszett, hogy a mai trombita-szólóirodalom máig egyik legnépszerűbb darabját, *Esz-dúr versenyművét* (Hob. VIIe: 1) komponálta 1796-ban az új „találmányra”. Ez volt Haydn utolsó versenyműve is egyben. Talán e darab sikerének hatására Johann

<sup>7</sup> Például: *Üstdob-ütés* szimfónia (No. 92.) illetve *Üstdob-pergés* szimfónia (No. 103.)



Nepomuk Hummel (1778-1839) a hangszer szólóirodalmának másik kiemelkedő klasszikus remekművével ajándékozott meg bennünket. Hummel *E-dúr trombitaversenyével* pályázta meg az Esterházy-udvar zeneszerzői posztját, művét 1804-ben az újévi koncerten mutatták be. A darab máig töretlen népszerűségét virtuóz futamainak és lírai szépségű, már-már mozarti lassú tételének köszönheti.

A *Klappentrompetének* a mai modern trombitához képest puhább, melegebb hangja volt. A klapnik által fedett és fedetlen hangok miatt hangzása viszont – csakúgy, mint elődjének a *Stopftrompetének* – változatlanul kiegyenlített maradt. Emellett korántsem volt egyszerű megszólaltatni, bizonytalan intonációjú hangjai valószínűleg nem a legteljesebb élvezetet nyújtották sem a zeneszerzőknek, sem pedig a közönségnek. A hangszer nem tudott beilleszkedni a klasszika homogén hangzásvilágának elvárásaiba, és a kezdeti nagy sikerek ellenére fokozatosan elvesztette népszerűségét.

Érdekes, hogy Angliában – kisebb változtatásokkal – egészen a XIX. század végéig megmaradt a Purcell idejében használtos *Zugtrompete*, habár ekkorra már régen feltalálták és használták a mai kromatikus ventiltrombitát.

Összességében elmondhatjuk, hogy a trombitát a klasszika zenéjében a barokk korból ismert szólisztikus szerepek hiánya, a zenekarban tutti-hangszerként a fényességet, erőt nyomatékosító alkalmazása jellemezte. A hangszer mellőzése – véleményem szerint – a korábban felsorolt okok miatt törvényszerűen következett be, és új utak keresése indult meg az új elvárásokat kielégítő hangszer felfedezésének reményében.

## **I. / 5. A romantika**

A műzenében a trombita újbóli és igazi áttörését egy zseniális találmány, a ventil felfedezése hozta el 1815-ben.<sup>8</sup> A trombita fejlődéstörténetében ezzel új korszak nyílt meg. A ma – főképp Németországban és Ausztriában – használatos oldalventiles trombitát Joseph Riedl fejlesztette ki 1832-ben. Ezzel egyidejűleg

<sup>8</sup> A mechanizmus lényege: a trombitán három ventil található. A ventilek lenyomása nélkül a trombita alaphangolásának natúrhangjai szólaltathatóak meg. A három ventilt hétféleképpen tudjuk lenyomni, így összesen hét különböző natúrhangsort kapunk, ami tartalmazza a kromatika összes hangját. Egy vagy több ventil egyidejű lenyomásával a levegő különböző hosszúságú csöveken halad át, meghosszabbítva annak útját, és ezáltal mélyítve a hangmagasságot.

dolgozta ki a párizsi François Périnet 1839-ben az állóventiles trombitát, a piztont, amelyet ma amerikai rendszerűnek is neveznek. A világ legtöbb országában ezen a típuson játszanak. A ventillel ellátott hangszer felfedezésével a trombitások minden regiszterben hajlékonyan, kiegyenlítően meg tudták szólaltatni a teljes kromatikus skála összes hangját. Az első ventilrendszerű trombiták *g-* és *f-*, majd a későbbiekben kiegészítő alkatrészekkel *e-*, *esz-*, *d-*, *c-*, *h-*, *b-*, *a-*hangolásúak voltak. Érdekes ellentmondás, hogy a régóta áhított „kromatikus” ventiltrombita megjelenése nem hozott azonnali és osztatlan sikert sem a zeneszerzőknél, sem pedig az idősebb generációhoz tartozó trombitásoknál.

A klasszicizáló romantika kiemelkedő zeneszerzői – Carl Maria von Weber (1786-1826), Franz Schubert (1797-1828), Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847), Robert Schumann (1810-1856), Johannes Brahms (1833-1897) – továbbra is csak a natúrhangjait használva alkalmazták műveikben a trombitát, annak ellenére, hogy ebben az időben már megjelent a ventillel ellátott hangszer. A zenekarokban is még sokáig a natúrtrombita volt leginkább használatos. A felsorolt zeneszerzők – csakúgy, mint klasszikus elődeik – két trombitát alkalmaztak műveikben, amely gyakran a timpanival együtt szólalt meg. A trombitának kiemelt szólószerep továbbra sem jutott, kizárólag tutti-hangszerként, a zenekari hangzás felerősítésére, fényesítésére használták. Hangterjedelme a klasszikához hasonlóan többnyire maximum a 13. natúrhangig, a kétvonalas *a-*ig terjedt.

Legelőször Franciaországban lett népszerű, és terjedt el a ventiltrombita használata a zenekarokban. Hippolyte André Chelard (1789-1861) *Macbeth*-je (1827), Hector Berlioz (1803-1869) nyitányai: *Waverley* (op. 1. 1828) *Les francs-juges* (op. 2. 1828), majd Gioachino Rossini (1792-1868) operája, a *Wilhelm Tell* (1829) – amit szintén Párizsban mutattak be – voltak az első olyan darabok, amit már biztosan ventiltrombitán játszottak, ezt írásos emlékek bizonyítják.

A trombita fejlődéstörténetében a következő fontos lépést egy újabb kiemelkedő találmány, a kornett felfedezése jelentette. A szintén ventillel ellátott hangszer a postakürtből fejlődött ki 1829 körül. A kornett leggyakrabban *b-* vagy *c-*hangolású volt. Méretein kívül mindenben megegyezett a trombitával. A kisebb építésű kornettnek lágy tónusú hangja, hajlékonysága, a magas regiszterben való könnyebb és biztosabb játékmódja jelentette az előadó számára a hangszer varázsát. Hangja nem volt olyan nagy és erőteljes, mint a zenekarban használatos *f-*hangolású trombitának, de a fortéban igen fényes, míg a pianóban a postakürthöz hasonlóan

bársonyos, meleg hangja megigézte a közönséget. A kornett lágyabb hangjával kapcsolatban feltétlen meg kell említeni, hogy a kornett nem cilindrikus, hanem inkább kónikus építésű hangszer.<sup>9</sup>

A kornett először a fúvószenekarok közkedvelt hangszere lett. Előbb a XIX. századi Angliában, majd később egész Európában népszerű lett a fúvószene, amely mind közönségét, mind előadóit tekintve igen széles néptömeg számára jelentett szórakozást, kikapcsolódást. A kornett hamarosan a XIX. századi szórakoztató zene egyik legközkedveltebb szólóhangszere lett. Repertoárja elsősorban a kor kismestereitől illetve a kornetten játszó szólistáktól származott. Az első kiemelkedőbb szólista és szerző mindenképpen Joseph Jean-Baptiste Arban (1825-1889) volt. Iskolája a *Grande Méthode* (1864) a mai trombitaoktatásnak is alap-tankönyve. A kornetre komponált előadási darabokra a könnyen fülbemászó, éneklő dallamok és a rendkívül virtuóz, parádés elemek váltakozása jellemző.<sup>10</sup> A kornett szólistikus, fényes hangja mindig kiemelkedett a tutti hangzásból, és egyedi ventilmechanikája megkönnyítette a virtuóz futamok könnyed eljátszását.

A kornett – mint a szórakoztató jellegű zene közkedvelt szólóhangszere – rendkívüli népszerűsége és gyors elterjedése fordíthatta indirekt módon a kor nagy zeneszerzőinek figyelmét ismét a trombitára, a ventil adta új lehetőségek kihasználására és a hangszer műzenében való szólistikusabb felhasználási módjára.

Az 1850 utáni romantikus szerzők közül az alábbiak szántak fontos szerepet zenéik polifón szövevényében – olykor szólistikusan is – a ventiltrombitának: Richard Wagner (1813-1883), Giuseppe Verdi (1813-1901), Anton Bruckner (1824-1896), Pjotr Iljics Csajkovszkij (1840-1893), Nyikolaj Rimszkij-Korszakov (1844-1908), Gustav Mahler (1860-1911), Richard Strauss (1864-1949), Claude Debussy (1862-1918). A folyamat Berliozsal kezdődött, aki műveiben előszeretettel alkalmazott két kornettet és két ventiltrombitát, lásd *Fantasztikus szimfónia*. Richard Wagner, aki 1839 és 1842 között Párizsban élt, átvette Berlioz hangszerelési technikáját, és például első operájában, a *Rienzenben*<sup>11</sup> komoly feladat elé állította az egész rézkórust.

A trombita szólamainak száma a partitúrában megemelkedett, és megjelent egy kompozíciós és ezáltal egy színpadi akusztikus újítás: a *színpadi zene*, amelyet

---

<sup>9</sup> Lásd 4. lábjegyzet

<sup>10</sup> Például J. B. Arban : *Velencei karnevál* című darabja.

<sup>11</sup> Ósbemutató: Drezda 1842.

rézfúvósok, fafúvósok és ütőhangszeresek játszottak.<sup>12</sup> A *Rienzi*ben például négy zenekari és hat színpadi trombita hallható. A fent említett zeneszerzők műveikben gazdagon és különféle szerepkörben alkalmazták a „kromatikus” trombitát. A hangszer a hagyományos funkcióit – ünnepélyesség, hősiesség kifejezése – megtartva olykor hosszú ívű, lírai esetleg melankolikus dallamot is játszik, mint például Wagner *Parsifal* című operájának előjátékában. A trombita Gustav Mahler 5. szimfóniájában a gyászindulót megjelenítő legfontosabb hangszer. Richard Strauss *Till Eulenspiegel lustige Streiche* című szimfonikus költeményében pedig a tréfát, gúnyt exponálja – a kornetten már jól ismert – virtuóz futamaival.

A romantika zeneszerzői egyre nehezebb játszánivaló elé állították az előadókat. A trombita szólama fokozatosan, ismét elérte a barokk időkben használatos extrém magas hangfekvést. Wagnernál a háromvonalas *c*-t, Richard Strauss műveiben a háromvonalas *d*-t, Mahlernál a háromvonalas *esz*-t is. Richard Strauss – akinek hangszerelésére egyébként is jellemző a csillogás – előszeretettel használja a trombitákat, hegedűket, fafúvókat magas regiszterben. Így a zenekari játékokban legelőször elterjedt, hatalmas építésű *f*-hangolású ventiltrombitát felváltotta az annál kisebb *b*-, majd *c*-hangolású hangszer, amelyen lényegesen könnyebb volt a magas hangok megszólaltatása.

Érdekesnek találom, hogy a trombita szólamának notációja a barokk korból öröklődött át. A zeneszerzők igyekeztek a szólamanyagot olyan transzpozícióba helyezni, hogy az a trombitás számára lehetőleg C-dúrban legyen olvasható. Mivel a romantika zenéjében oly gyakori a harmóniai illetve hangnemi váltás, így egy művön belül többször is változik a trombitaszólam transzpozíciója. Erre egy különleges példa Bruckner ötödik szimfóniája, amelyben hatvankétszer kell váltani kilenc különböző transzpozícióba. Ez persze nem azt jelenti, hogy az akkori trombitások a darabot kilenc különböző hangolású trombitán játszották, hanem – mint napjainkban – meg kellett tanulniuk gyorsan és kiválóan transzponálni.

Megállapíthatjuk tehát, hogy a ventil forradalmi jelentőségű feltalálása a zeneszerzők figyelmét ismét a klasszikában elfeledett hangszer felé fordította. Mivel a romantika irodalma oly gazdag, hogy az összes mű elemzése messze meghaladná egy dolgozat terjedelmi lehetőségeit, így a trombita rendkívül gazdag felhasználási módjainak jellegzetes példáit Richard Strauss tíz szimfonikus költeményén keresztül mutatom be.

<sup>12</sup> Színpadi zene: a zenekar helyszínén kívüli, olykor a színpalak mögötti muzsikálást jelent.

## II. Richard Strauss életművének, hangszerelési kultúrájának helye a századforduló zenetörténetében

### II. / 1. Pályarajz

Richard Strauss (1864-1949) a késő romantika illetve a századforduló sokrétű és egyik legjelentősebb életművének létrehozója. Stílusában harmonikusan egyesül e korszak két meghatározó irányzata: a szecesszió és az expresszionizmus.



6. ábra: Richard Strauss 1906-ban.

Bajor családból származott, édesapja kürtművész volt a bajor királyi udvar zenekarában, idővel igen híres szólóművészként tisztelték szülőföldjén. Édesanyja müncheni iparos családból származott. A korabeli polgári családokhoz méltóan a legszebb időtöltések között az amatőr muzsikálás vette körül a két kisgyermeket a harmonikus családban, ahol Richard kiváló zenei képességei hamar megnyilvánultak. Alig múlt négy éves, amikor már professzionális zongoraleckéket kapott, és igen gyorsan megtanult lapról olvasni. Nyolc évesen az udvari zenekar koncertmestere a hegedűjáték bizonyos szintjéig is elvezette. Emlékirataiban megemlíti Strauss: „apám

szigorú felügyelete alatt 16 éves koromig csak klasszikus zenén nevelkedtem.”<sup>13</sup>  
Ezek voltak tehát a gyökerek.

Alig 15 éves, amikor az udvari zenekar karmesterének zeneelmélet-oktatása során klasszikus stílusgyakorlatokat és négyszólamú fűgát komponált. Szellemi teljesítőképessége és munkabírása kezdettől fogva feltűnően jó, egyenletes és kiegyensúlyozott volt. Talán ennek is tulajdonítható hosszú pályájának töretlen ívelése egészen 85 éves koráig. Zsenialitása mellett mesterségbeli tudása az általa képviselt és a korszak szellemiségét is tükröző műfajok mindegyikében remekműveket teremtett. A hangszeres zene terén versenyművek, szimfonikus költemények és zenekari variációk, a vokális zene terén zongorakíséretes dalok, dalciklusok – zenekarral is – illetve operák, zenedrámák tartoznak művei közé.

Strauss életművének kibontakozásához – különösen hangszerelési művészetéhez – alapvetően hozzájárult aktív karmesteri tevékenysége. Mindent intenzív élményként befogadó személyiségére meghatározó hatással volt a kortársak közül mindenekelőtt Hans von Bülow, Johannes Brahms, Romain Rolland és nem utolsósorban Hugo von Hofmannstahl, a bécsi szecesszió ünnepelet fiatal költője, aki húsz éven át volt Strauss ihlető librettistája. Meg kell még említeni Alexander Ritter (1833-1896) nevét is, aki aktív muzsikusk és komponista volt Münchenben, Wagner rokona, és Strauss életében sorsdöntő barátságot jelentett. Ritter irányította a konzervatív szellemiségű komponistát Berlioz, Liszt és Wagner forradalmian új zenei koncepciója felé. Az 1885-ben történt megismerkedésük során a zeneszerző alkotói pályája fokozatosan új irányba fordult. Kapcsolatukról Strauss következőképpen vélekedett:

Míg vele nem találkoztam, szigorúan klasszikus fegyelemben neveltek, kizárólag Haydnnal, Mozarttal és Beethovennel táplálkoztam, és éppen akkor haladtam át Mendelssohnon, Chopinen, Schumannon és Brahmsra. Egyedül Ritternek köszönhetem, hogy megértettem Lisztet és Wagnert; ő mutatott rá előttem, mily fontosak a művészet történetében e két mesternek írásai és művei. Ő az, aki esztendőig tartó leckéivel és szeretetteljes tanácsaival a jövő zenészévé tett, ő terelt arra az útra, amelyen most már függetlenül és egyedül tudok járni.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Batta András: *Richard Strauss*. Hamburger Klára (szerk.) Szemtől szemben sorozat (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1984) 19. oldal

<sup>14</sup> Romain Rolland: *Jelenkori muzsikuskok*. (Párizs: 1908) Fordította Benedek Marcell. (Budapest: Gondolat, 1961) 114. oldal

Ugyanakkor a korábban, 18 évesen, apai indíttatásra egyetemi – filozófia, irodalom, kultúrtörténet – előadásokat is hallgató Strauss Ritter hatására fogadja be Nietzsche és Schopenhauer filozófiáját, és teszi ezeket alkotóművészetének részévé.

Strauss sikerekben gazdag karmesteri pályája (Meiningen, Weimar, Drezda, Frankfurt am Main, New York, Berlin, Párizs, Bécs, London stb.) alapvetően meghatározta alkotói munkája során zenekar-kezelési technikáját. 1904-ben átdolgozta Berlioz hangszereléstáncának 1844-ben megjelent kétkötetes elméleti munkáját, és így a modern hangszerelés enciklopédikus alapművének tekinthetjük kettőjüket munkáját. Egy későbbi fejezetben erre még bővebben kitérek, Strauss hangszerelési sajátosságait pedig az elemzések során részletesen tárgyalom.

## **II. / 2. A szimfonikus költemény**

Ez a műfaj valahol Beethoven program-nyitányaiban gyökerezik: például *Prometheus*, *Coriolanus*, *Egmont* stb. Az 1830-as években a fiatal Berlioz nyit utat a programzene eme új műfajának 1834-ből való, *Harold Itáliában* című, négy tételű, Byron ihlette program-szimfóniájával. De a klasszikusabb irányt magáénak valló Mendelssohn is megírta 1826-ban – 17 évesen – Shakespeare színművének kísérőzenéjéhez *Szentivánéji álom* című, irodalmi ihletettséggű zenekari nyitányát. Számos hasonló, főként irodalmi indíttatású program-nyitány vagy program-szimfónia készült már a XIX. század első harmadában, amely zseniálisan ötvözte a külső élményt a zeneszerző belső lelki történéseivel, önvallomásaival. Igazi romantikus, én-központú zenei megnyilvánulások ezek. Liszt, akit úgy emleget a zenetörténet, mint a „programzene atyját”, tizenkét egybekomponált szimfonikus költeményével és számos más zenekari program-művével egy új zenei gondolkodásmód első betetőzője. Eme új zenekari irányzat kialakulásáról hosszas tanulmányt is írt weimari tartózkodása idején az 1850-es években.<sup>15</sup>

Richard Strauss tehát ennek a haladó, forradalmian újnak a folytatására vállalkozott a század második felétől, amikor szimfonikus költeményeit megalkotta 1886-1915 között. A liszti örökség ellenére Strauss tudta, hogy megújítja ezt a műfajt: mindenekelőtt a variálás rendkívüli sokrétűségével és hangszerelésének

---

<sup>15</sup> *Liszt Ferenc válogatott írásai*. Szerk. és fordította Hankiss János.  
(Budapest: Zeneműkiadó, 1950) 321. oldaltól

speciális találékonyságával. A Strauss flitter-technika – a zenekari csillogás sajátos módja – abból áll, hogy sokféle témái, azok variánsai át- meg átszövődnek a nagy zenekar különböző hangszereinek díszítéseivel, például fafúvósok, trombiták, hárfák, hegedűk tremolóival, trilláival, glisszandóival. Mindezek ellenére igen jellemző Strauss hagyománytisztelőre az alábbi kijelentése, amellyel a modern zenéről vallott:

Mit jelentsen az, hogy modern zene? Adjunk más súlyt e kifejezésnek! Legyetek invenciózusak mint Beethoven, értsétek úgy az ellenpontot mint Bach, hangszereljétek úgy mint Mozart és legyetek a kor igazi gyermekei! Akkor modernnek vagytok.<sup>16</sup>

### **II. / 3. A modern hangszerelésről**

Sokféle kora romantikus kísérlet után Hector Berlioz<sup>17</sup> volt az a zeneszerző, akit a jövő számára útmutató, igazi modern zenekari hangzás kifejlesztőjeként tartunk számon. Berlioz végletei ismertek: néha 800-nál is több muzsikust kívánt megszólaltatni, például *Requiem*jében. Végül azonban ezeket elhagyva olyan zenekarkezelési technikát dolgozott ki, amely az utána következő zeneszerző generációk számára meghatározó lett. 1844-ben jelent meg a hangszerelésről szóló értekezése: *Traité d' instrumentation et d' orchestration modernes*. Vonzódott ugyan a szertelen zenekari méretekhez, de mindenekelőtt a hangszínek bővületében élt. Ha első nagy remekművét, a *Fantasztikus szimfóniát* (1830) tekintjük mértékadónak, e hangzásvilág újdonságai alapján egyik életrajzírója ezt jegyezte fel: Berlioz „a hangszíneivel harmonizál, és ily módon híres unisonói csakugyan akkordokká válnak.”<sup>18</sup> A hangszerek alkalmazásának módjai fontosabbak voltak számára, mint azok megválasztása. A zongora többedmagával jelenik meg zenekarában, a hárfák szintén eddig nem ismert fontosságra tesznek szert. Az ütősök állandósított sokasága rendkívül sokféle szint hoz együtteseibe. Az üstdobokat újszerű, szivacsverővel alkalmazza. A vonós- és fúvóskar eddig ismeretlen sok szólamra osztása igen fontos számára csakúgy, mint a brácsa kiemelt szerepe, ami ezelőtt elképzelhetetlen volt.

<sup>16</sup> Franz Trenner: *Strauss Dokumente seines Lebens und Schaffens*.  
(München: Verlag C. H. Beck, 1954) 100. oldal

<sup>17</sup> Hector Berlioz (1803-1869)

<sup>18</sup> Louis Aubert - Marcel Landowski: *A zenekar története*.  
(Budapest: Gondolat, 1962) 102. oldal



A fúvósok mindenféle módon való tompított megszólaltatása is sokféle új szint varázsol zenekarába. Berlioz zenekari technikáját Richard Wagner<sup>19</sup> tökéletesítette, főként a rézfúvóskar kibővítésével és speciális alkalmazásával.

Végső soron ezzel a zenekarral dolgozik Richard Strauss is. Nem a nagy „lárma”, hanem a felduzzadt zenekar színeinek gazdagsága ad olyan izzást együttesének, amely kifejezi a késő romantikusok, s így Strauss sajátos érzésvilágát is. Ezért tekintette oly fontosnak, hogy 1904-ben újabb tapasztalataival kiegészítse Berlioz hangszereléstanát.<sup>20</sup> Strauss bevezető és befejező gondolatokat fűz a közös elméleti munkához, hiszen évtizedes karmesteri tapasztalatait is át kívánta adni az utókornak. Igen érdekes zenetörténeti visszatekintésben foglalja össze a zenekari hangzás két irányát: ahogy ő nevezi a „szimfonikus polifón” és a „dramatikus homofón” irányzatot. A szimfonikus hangzásvilág gyökereit J. S. Bach orgonafügáiban jelöli meg, és Beethoven utolsó vonósnégyesein keresztül vezeti el Richard Wagner zenedrámáinak hangszereléséig. Érdekes, amint a klasszikus mesterek rézfúvós használatát többnyire csak úgy emlegeti, mint „Lärm-Instrumente”, tehát ezeket a vonóskar megerősítő hangszereinek tekinti.

Azok is filiszterek, akik szerint közönséges dolog a ventiltrombitát melódiajátszó hangszerként kezelni, mert hiszen Beethoven a natúrtrombitán csak a tonikát és a dominánst szólaltatta meg (...) Üdvözlünk mindenkit, aki újat akar, és vidáman dob kesztyűt a maradiak arcába.<sup>21</sup>

Strauss Wagner: *Oper und Drama* című korszakalkotó elméleti munkáját veszi alapul a wagneri modern hangszerelés, a Berlioz utáni továbbfejlődés alapjaként. Ennek a fejlődésnek a lényege Strauss szerint: a tisztán és következetesen végigvezetett polifón szólamszövevénynek a drámai kifejezés szolgálatába állítása. Ezt nevezi Strauss „költői hangzáscsodának” és egyben saját hangszerelési törekvéseihez példaképnek. Hangszerelési tankönyvében részletesen kitér az egyes hangszerek, így a trombita alkalmazásának lehetőségeire is:

Die Ventiltrompeten (mit Pistons oder Zylinder) haben den Vorteil, wie die Ventilhörner alle Intervalle der chromatischen Tonleiter angeben zu können. Sie

<sup>19</sup> Richard Wagner (1813-1883)

<sup>20</sup> Berlioz - Strauss: *Instrumentationslehre* (Lipcse: Peters, 1905 Nr. 3120)

<sup>21</sup> Batta András: *Richard Strauss*. Hamburger Klára (szerk.): Szemtől szemben sorozat (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1984) 171. oldal

büssen durch diesen Mechanismus nichts von der eigentümlichen Klangfarbe der gewöhnlichen Trompeten ein, und ihre Reinheit ist zufriedenstellend. Die Trompeten mit Zylindern sind die besseren und werden bald allgemein eingeführt sein. (...) Der Klang der Trompete ist edel und glänzend; er eignet sich zum Ausdruck kriegerischen Gepräges, zum Wut und Rachegekrei ebenso gut wie zum Triumphgesängen, und kann alle tatkräftigen, stolzen und grossartigen Gefühle, wie auch die meisten tragischen Akzente wiedergeben. (...) Alle Tonsetzer die Stil haben, streben darnach, die melodischen Stelle, die Begleitungsformeln und die Figuren der Trompete dem Spielraume, der Mannigfaltigkeit und Selbständigkeit anzupassen, welche die Natur diesem Instrumente verliehen hat. (...) Die Trompeten mit Sordinen sind oft von zauberhaften Wirkungen. In Forte eignen sie sich, und sind auch reichlich verwendet worden, zur Karikatur und zur Darstellung phantastischer Spukgebilde. Das Piano der gedämpften Trompete ist von zauberhaftem, silberhellen Klange.<sup>22</sup>

E sorokból is kivehető, hogy Richard Strauss milyen gazdagon és sokféle szerepkörben alkalmazta a trombitát műveiben. Hangszerelési tankönyvében felhívja a figyelmet a különböző hangolású trombiták hangzásának előnyeire és hátrányaira egyaránt. Darabjaiban a trombitaszólamot legtöbbször olyan transzpozícióba helyezi, hogy az előadó azt lehetőleg C-dúrban olvashassa, viszont megjegyzi, hogy végső soron a muzikusnak kell eldöntenie, hogy a képességeinek megfelelő hangolású hangszert válassza az adott mű előadásánál.

---

<sup>22</sup> Berlioz-Strauss: *Instrumentationslehre*. (Lipscse: Peters, 1905 Nr. 3120) 304-307. oldal

Az álló- illetve oldalventiles trombitáknak csakúgy, mint a ventilkürtöknek előnyük, hogy képesek megszólaltatni a kromatikus skála összes hangját minden hangfekvésben. A trombita nem veszítette el korábbi hangjának jellegzetes karakterét a ventilek megjelenésével, és a hangszer tisztasága megfelelő. Az oldalventiles trombiták jobbak [mint az állóventilesek], használatuk hamarosan általános lesz. (...) A trombita hangja nemes és fényes. Pompát, katonai dicsőséget, győzelmi éneket éppúgy jelképezhet a zenében, mint haragot, bosszúért kiáltást. Drámai hangsúlyokat és az érzelmek széles skáláját képes hatásosan kifejezni. (...) Minden jó ízlésű zeneszerző él a hangszer természet adta lehetőségeivel, és lírai passzázokat, kísérő motívumokat, témákat bíz rá gazdagon, szólisztikusan is. (...) A szordinált trombitának varázslatos hanghatásai vannak. Forte megszólalásában iróniát hordoz és misztikus hangulatot áraszt, míg pianóban ezüstösen fénylő, varázslatos hangszíne van.

### III. Richard Strauss szimfonikus költeményeinek elemzése a trombita szerepének szempontjából

#### III. / 1. *Aus Italien* (op. 16.)

##### (Itáliából)

Szimfonikus fantázia zenekarra (1886)

Ősbemutató: 1887. München, a szerző vezényletével

Strauss 1886. tavaszán meiningeni állásából szabadságra mehetett, és új müncheni – karmesteri – szerződése csak augusztustól lép életbe. A közbeeső időt Strauss itáliai utazással töltötte Róma, Nápoly, Firenze útbajtásával. Először jár hazáján kívül, és rácsodálkozik a délszaki világ számára egzotikus hangulatára. Bár útja nem volt minden szempontból felhőtlen, a napsütötte, mediterrán környezet megérleli benne egy újszerű zenekari mű komponálásának tervét. Ahogy ő fogalmazott: „Az első félénk próbálkozás (...) és egyben az első lépés a függetlenség felé.”<sup>23</sup> Ez alatt az abszolút zenétől való eltávolodást érthetjük, mellyel Strauss stílusa a Liszt-féle szimfonikus költemények világa felé közeledik. E műve még nem tekinthető ugyan későbbi egybekomponált szimfonikus alkotásai modelljének, talán ezért is nevezi *szimfonikus fantáziának*. Négy zárt tétel keretei között fogalmazza meg programszerű élményeit, amelyekről konkrét ismertetést is hátrahagyott:

1. *Auf der Campagna* (A Campagnán) Ez az előjáték, amelynek hangulata visszaadja a tivoli Villa d'Estéből a komponista elé táruló napfényben fürdő római Campagna látképét.
2. *In Rom's Ruinen* (Róma romjai között) Letűnt dicső korszakok fantasztikus képei, a fájdalom és a nosztalgia érzéseinek közepette a napsütötte jelenben.
3. *Am Strande von Sorrent* (Sorrento partján) Ebben a tételben kísérletet tettem a természet gyöngéd muzsikájának, a szél, a levelek susogó hanghatásainak, a madárdalnak és a távolban mozgó tenger minden neszének zenébe ültetésére. Ennek ellentétéként zenei formát nyer a mindent befogadó emberi érzés, amely a tétel dallamanyagában ölt testet. A hangfestő és melodikus elemek változó játékának ellentéte és találkozása e hangulatkép tartalma.

<sup>23</sup> Matthew Boyden: *Richard Strauss*. Fordította Borbás Mária.

(Budapest: Európa Könyvkiadó, 2004) 62. oldal

4. *Neapolitanisches Volksleben* (Nápolyi népi életkép) A főtéma egy ismert nápolyi népdal, amelyet a komponista Sorrentóban hallott, és a codában tarantellaként variálja. A lármásan belépő kezdő ütemek után a brácsákon és csellókon jelenik meg a főtéma. Az a féktelen zenekari őrjöngés, amely a témák kergetőzéséből adódik, visszatükrözi a nápolyi nép kavargását. (...) a távolból felcsendülő tarantella a tétel vége felé humoros lezárásban teljesedik ki.<sup>24</sup>

A 19. század utolsó harmadától vált divatossá, hogy az új zeneművek bemutatójához a komponista ismertetőt írjon a könnyebb befogadás érdekében. Ez a gyakorlat napjainkban is él.

Strauss e művében – úgy tűnik – már kialakulóban van differenciált hangszerelési koncepciója, amely áttört és igen virtuóz. A hangszínek gazdagsága uralja partitúráját. Itália derűjét Strauss tündöklően fényes regiszterben, magas fafűvőkon, hárfán és az első hegedű érzéki dallamaival jeleníti meg. Fűszeres harmóniakat alkalmaz egy számára eddig idegen világ megjelenítéséhez. „A tartalom nem Róma és Nápoly természeti szépségeinek leírása, hanem azoké az érzéseké, melyek az embert ezek megpillantásakor hatalmukba kerítik.”<sup>25</sup>

Érdekesség számomra, és a fentieket bizonyítja, hogy az első három tételben az éneklő, hajlékony, olaszos jellegű motívumokba folytonos melankólia vegyül, holott ez az olasz népre valójában nem jellemző.

A trombita alkalmazása ebben a ciklusában még a hagyományos klasszikus hangszerkezelési gyakorlathoz áll közelebb. A két trombita gyakran unisono vagy oktáv távolságban szerepel, és ha téma-töredéket kap, mindenekelőtt hangfestő, színező szerephez jut. A teljes zenekar megszólalásakor a trombiták elsősorban a hangzás tömörszerű megerősítésében vesznek részt. A Straussra későbbiekben oly jellemző szólisztikus, olykor virtuóz főtémák illetve motívumok megszólaltatása trombitán ebben a művében még nem jellemző. A későbbiekben egy-egy szimfonikus költeményének tematikus anyagából a trombita valamilyen változatban szinte minden témát megszólaltat.

Az első tételben, amelynek bevezetése napfelkeltét idéz, a trombita felfelé lépő motívumot játszik, de érdekes módon a G-dúr alaphangnemhez képest c-moll

<sup>24</sup> Franz Trenner: *Richard Strauss Dokumente seines Lebens und Schaffens*. (München: Verlag C. H. Beck, 1954) 42-44. oldal

<sup>25</sup> Matthew Boyden: *Richard Strauss*. Fordította Borbás Mária. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2004) 57. oldal

akkordfelbontást hallunk (3. oldal).<sup>26</sup> Íme, egy mozzanat, amely példa lehet a fent említett melankolikus hangvételre. Ez a motívum többször felcsendül a trombitán, majd a zenekari fokozás keretei között egyre erőteljesebbé, harciassá válik. (15., 16. oldal).

A második tételt trombitaszóló vezeti be (35. oldal). Ez a megszólalás itt kezdetben játékosabbnak tűnik, mint a tétel későbbi szakaszaiban (65., 66., 71., 72. oldal). A trombitának ez a szerepeltetése talán a római birodalom katonáinak életét érzékelteti. E letűnt korszak megidézése Strauss zenei nyelvében ismét szomorúsággal vegyül, amelyet a fényes C-dúr alaphangnemben a harmóniák folytonos váltakozásával, dúr- illetve moll-alakzataikkal érzékeltet. Erre rímel egy érdekes mozzanat: a tétel második felében ugyanez a trombita-motívum tükörfordításban, alászálló dallamként jelenik meg (84. oldal). A tétel befejezése diadalittas coda: az ismert trombita-motívum oktávmenetben felfelé törő fortissimo variánsa zárja le a tételt (111. oldal). Merész elgondolás a szerzőtől a hosszan kitartott hangok után a háromvonalas *c*-ig feszülő szólótéma úgy, hogy azt a befejezésig kétszer hat negyeden át kell kitartani. Ez különleges teherbírást követel egy zenekari szólótrombitástól.



Kontrasztként a *Sorrento partján* megjelölésű tételben a trombiták nem kapnak szerepet. Ebben a lírikus hangvételű tételben Strauss rendkívül áttörten kezeli a fafúvósok és vonósok szólamait, a szólisztikus hangszerkezelésben a hárfa különös jelentőséggel bír. A hangszínek gazdagsága, folytonos változása illetve vibrálása már az érett Strauss jellegzetes partitúraoldalait sejteti. A napsütötte Itália ihlette derűhöz a fényes A-dúr hangnem társul.

A zárótétel, amely Nápoly nyüzsgő, mediterrán szellemiségű képét festi meg – amint erről Strauss a közönségnek szánt ismertetőjében is beszámolt – műfajában akár operanyitány vagy balett-kísérőzene is lehetne. Habár tempójául Strauss *Allegro moltó*t jelölt, a metrum két negyedben van, a dallamoknak és harmóniáknak illetve a hangszerszólóknak gyors és folytonos váltakozásai azt a benyomást keltik, mintha a tempó hektikusan ingadozna, holott Strauss csak a tömeg mozgalmas életét kívánta megjeleníteni. A tétel alaptémája egy Nápolyban illetve egész Itáliában igen

<sup>26</sup> A művet a Wiener Philharmonischer Verlag No. 238. partitúra oldalszámai alapján elemzem.

népszerű dallam, a *Funiculí, funiculá*. Ezt a közismert melódiát Strauss ismertetőjében, mint népdalt említi, de valójában egy Denza nevű muzsikusi írta 1880-ban a nápolyi drótkötélpálya felavatására. A trombita szerepeltetése itt – mint már korábban említettem – jobbára a klasszikus szerzők hangszerkezelési technikájához hasonlít. Amikor tutti hangzásra kerül sor, a trombita tömbszerűen erősíti a fúvósok egészét, oktáv-, terc-, kvint- és sokszor unisono menetekben (167., 168., 169., 200., 201. stb. oldal). A *Funicula* téma pontozott ritmikájú motívuma a trombitákon végigkíséri a tétel egészét (218., 256., 258. oldal). Strauss utal ismertetőjében a tarantella-ritmusra, mely egy tipikus nápolyi tánc,<sup>27</sup> a romantikus zeneszerzők szívesen alkalmazzák finale tételek alapritmusaként. Ebben a zárótételben is hasonló a pontozott ritmika szilajsága, bár nem a megszokott kétszer-hármas lüktetésben, hanem két negyeden belül jegyzi Strauss. A zenekari fokozás során ez a ritmus szinte oszcinátószerűen lüktet végig a zenei eseménysoron, ezért indokolt, hogy a szerző tarantella ritmusnak említi ismertetőjében.

„A zenekar tagjai a finale első olvasása után hangosan hahotáztak. Itt még létezik humorérzék.”<sup>28</sup> - írta Strauss Bülownak, akinek művét ajánlotta, és aki a bemutatón is jelen volt. A bemutatóról egyébként egy hosszabb dokumentum is árulkodik, melyben Strauss egy rokonának így számolt be:

Itáliáról szóló fantáziám bemutatója nagy port vert fel. Általános meglepetést és dühödteket keltett az, hogy végre a saját utamon kezdek járni, egyéni formát teremtek, mely a lusta észjárású embereknek fejtörést okoz. Az első három tételnek még volt némi sikere, az utolsó után azonban, mely féktelenül szilaj (mint ahogy Nápolyban is meglehetősen tarka az élet), az élénk tetszésnyilvánítás mellett jócskán hallatszott püsszegés is, ami engem természetesen nagyon szórakoztatott.<sup>29</sup>

Hans von Bülow a következőképp ítélte meg egy levelében Strauss e művét:

Idős korom tesz ennyire maradvivá? Úgy találom, hogy a zseniális szerző a hangzási lehetőségek határáig ment el (a „szép” birodalmán belül), sőt tulajdonképpen minden sürgető kényszer nélkül gyakran át is lépte. Az ötletek ilyen gazdagsága,

<sup>27</sup> A tarantula mérgesen csípő pók, és a dél-itáliai babona szerint, akit a tarantula megcsíp, az fájdalommal szilaj táncba kezd, míg meg nem hal.

<sup>28</sup> Batta András: *Richard Strauss*. (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1984) 59. oldal

<sup>29</sup> Ibid 58. oldal

az összefüggések ily sokrétű kapcsolata – irigylésre méltó, csodálatos „hiba” (...) A művet leginkább az előadás rendkívüli nehézségeiért vádoló.<sup>30</sup>

### III. / 2. *Macbeth* (op. 23.)

Strauss 1886-tól foglalkozott Shakespeare *Macbeth* című tragédiájával, melynek nyomán első igazi szimfonikus költeményét írta. Az ősbemutató 1890. október 13-án volt a szerző vezényletével Weimarban, de a végleges változat csak 1891-re készült el. A mű Liszt szimfonikus költeményeinek hatását bizonyítja, valamint Wagner zenedrámái hangvételének bizonyos mozzanataira emlékeztet. Olyannyira, hogy színpadias gesztusai már a jövő operakomponistáját sejtetik. A mű lírai részleteiben, melodikus ötleteiben már a szerző egyéni hangját vélem felfedezni.

*Macbeth* portréjának felvázolásában jelentős szerepet ad Strauss a trombitáknak. Művében összesen három trombitát és egy basszstrombitát alkalmaz. Ez utóbbinak szokatlanul nagy szerepet biztosít, a legjelentősebb témát is ez exponálja elsőként a hatodik ütemben.<sup>31</sup>



A szimfonikus költemény – igen rövid bevezetővel – úgy indul, mintha operát hallanánk. Már itt kirajzolódik *Macbeth* személyisége. Mivel Shakespeare tragédiájában a címszereplő a királyi hadsereg tábornoka, folytonos harci jelenetek részese, így a zeneszerző az ő portréjához – a hagyományokhoz híven – harci karakterben foglalkoztatja a trombitát. A királygyilkos, majd további küzdelmei során betegesen öldöklő főhős személyisége a kezdeti harci fanfárra emlékeztető témából rajzolódik ki. Először még tuttiban csendül fel ez a téma aláhulló tiszta kvart, majd felfelé törő tiszta kvart és kvint hangközökből (3. oldal), később azonban ez az indulatos, harcias dallam legtöbbször a trombitákon hallható, és a mű egészen végigvonul (8-10. oldal).



<sup>30</sup> Batta András: *Richard Strauss*. (Budapest: Gondolat, 1984) 59. oldal

<sup>31</sup> A művet a Wiener Philharmonischer Verlag Nr. 240. partitúrájának oldalai alapján elemzem

Strauss nem követi következetesen Shakespeare tragédiájának eseménysorozatát, hanem véleményem szerint a főhős lelkében lezajló folyamatokat kívánja megjeleníteni a zenében. Macbeth harcolni tudó katona, hős, de egyben hataloméhes, becsvágytól izzó személyiség, akit felesége bűnökre ösztönöz, s az első gyilkosság után már nem tud magának megálljt parancsolni, így féktelen nagyravágyásának és lelkiismeretének gyötrődései között vergődik. Ez Macbeth tragikus lelki konfliktusának gyökere, amelyet Strauss igen találóan fejez ki a zenében.

Már a zene első perceiben felvetődik hősünk jellemének kettőssége: a basszustróbitán és kürtökön emelkedő skála-dallammal a becsvágy és a tettere készülődés jeleit halljuk, míg a vonóskar ezzel párhuzamosan egy nyugtalan ritmikájú fel-, majd lezuhanó és újra feltörő dallamívet játszik, ez tipikusan a századvég expresszionista irányzatának jellemző dallam-modellje (4. oldal).

E karakterekhez társul a Lady gonoszul csábító portréját jelképező tercelő fafűvós dallam. Lady Macbeth álnok szépségével kívánja férje nagyravágyását felkelteni (15. oldal). Strauss a partitúrában is idézi Shakespeare eredeti sorait:

Jöjj hát: hadd töltsöm füledbe a lelkem,  
s nyelvem hadd korbácsolja vissza mindazt,  
ami elzár az arany karikától,  
mellyel sors és túlvilági segítség  
már szinte megkoronázott.<sup>32</sup>

Ezután mintha képzeletbeli színpadi szócsata tanúi lennénk: Lady Macbeth témája fokozatosan felerősödik. Kontrasztként – talán Macbeth társától a lelki nyugalmat várná – Strauss egy lírai fafűvós, vonós dallamot vezet elő (26. oldal), a Lady eredeti témája azonban fokozatosan uralmába keríti a zenei történetét. A lírai karakterű, felfelé ívelő dallam a rezek szólamában variálva – harsonán, basszustróbitán, trombitákon, végül kürtön – csendül fel (35. oldal). Jelzés értékű ez a szakasz: Macbethben felerősödött a gyilkolás iránti vágy. Hisztérikus hangvétel bontakozik ki, amint a trombitákon a Lady eredeti témája felcsendül (42. oldal). Ezt a szakaszt fortissimo és marcatisimo előadói utasítással Macbeth harci témája zárja le a harsonákon és trombitákon (49. oldal).

<sup>32</sup> William Shakespeare: *Összes drámái*. Fordította: Szabó Lőrinc.  
(Budapest: Új Magyar Könyvkiadó, 1955) 780. oldal



The image shows a musical score for four brass instruments. The staves are labeled as follows: 1. 2. 3. Trp. in F, B.-Trp. in F, 1. 2. T. Pos., and B.-Pos. B.-Tb. The music is in 3/4 time and the key signature has one flat (F major). The dynamic marking is *ff* (fortissimo) and the tempo/mood marking is *marcatissimo*. The score includes accents (>) and triplets (3) over the melodic lines. The bass line consists of sustained chords.

A tett megvalósult.

A királyi pompa jegyében ugyanez a téma ünnepélyes karakterben csendül fel angolkürtön, klarinéton, majd a trombitán (52., 53. oldal). Az új király győzött. A mámor jegyében újabb fokozás következik, a zenekari tuttiban ismét a trombiták uralják a hangzást (55. oldaltól).

Strauss az abszolút zene törvényeiről sem feledkezik meg, hiszen Macbeth újabb gyilkos tetteinek zenei megjelenítése a szabályos szonátaforma visszatérésében csendül fel *d*-alaphangnemben (61. oldal). A zene hektikussága újra felerősödik: a lírai és harci tetre buzdító témák egyre indulatosabb változatokban jelennek meg, mindenekelőtt a trombitákon (71. oldaltól). Rövid, lírikus átvezetés következik Macbeth lelki gyötrődéseinek újabb jelzéseként (86. oldal). Amikor a „harc szignál-téma” a trombitákon fortissimo újra felizzítja a zenekar egészét, a mű csúcspontjához érkezünk (97. oldal). Macbeth végzete beteljesült.

Strauss művészetét megismerve a mű *codája* számomra – eltérve Shakespeare tragédiájának zárásától – nem Macbeth teljes megsemmisülését, hanem egy lelkileg összetört ember szomorú, világtól való búcsúzását sugallja. Háromszoros pianissimóval csendül fel a trombitafanfár, a dicsőséges idők emlékét idézve *D*-dúrban (101. oldal), majd a trombiták lemondóan lefelé irányuló natúr hangjai szólnak, kontrasztként a zenekar *d*-mollbeli diszsonáns harmóniáival – nápolyi-septimakkord (103. oldal). Így jutunk el az igen viharos, operaszerű befejezéshez.

Összegzésként elmondhatjuk, hogy Strauss *Itáliából* és *Macbeth* című műveiben még főképp a klasszikus hagyományoknak megfelelően alkalmazza a trombitát, de már egyre több a hangszerhez kapcsolódó egyéni jelentéstartalom.

### III. / 3. *Don Juan* (op. 20.)

„Előre új és új diadalok felé, amíg az ifjúság tüze hajt.”

Strauss Nicolaus Lenau *Don Juan* című költeményét jelöli meg zenén kívüli forrásként, e sorokat a partitúra első lapján olvashatjuk. Liszt szimfonikus költeményeinek hagyományát követve Richard Strauss 1888-ban komponálta ezt a művét, bemutatója 1889-ben volt Weimarban.

A *Don Juan* a fiatal Strauss első olyan szimfonikus remekműve, ahol dallami találékonysága és a – csak rá jellemző – hangszerelési bravúrok, nagyzenekari hanghatások megvalósulnak. 1889-ben az első zenekari próba után Weimarból rendkívüli lelkesedéssel, alkotói lázban égve számol be édesapjának:

Örömmel állíthatom, hogy a hangszerelés terén ismét előre haladtam. Pompásan szól az egész, és minden nagyszerűen hallható, még ha rettenetesen nehéz is. Szegény kürtösöket, trombitásokat igazán sajnálom. Egészen belekékültek a fújásba, oly megerőltető a szólamuk. Csupán az a szerencse, hogy a mű elég rövid. (...) A hangzás csodálatos volt az izzó hevülettől és bujaságtól; a műnek pokoli hatása lesz.<sup>33</sup>

A konzervatív, bölcs édesapa – mint muzsikusként – fia lelkesedését a következő gondolatokkal hűtötte le:

Remélhetőleg műved előadása arra int majd, hogy a jövőben a rézfúvókkal takarékosabban és óvatosabban bánj, és a külső ragyogás helyett inkább a belső tartalomra ügyelj. A szín mindig csak az elérendő cél egyik eszköze marad.<sup>34</sup>

Strauss már túllépett azon, hogy a zenekar hangszíneit csupán naturális eszközként alkalmazza; a *Don Juan*-ban a zenei jellemábrázolás kifinomultságára törekszik. Jó példa erre, ahogy a bemutató után egy újságnak éppen a rézfúvósok vonatkozásában így nyilatkozott:

A réz nagyon nehéz és megerőltető, de nem hangzik brutálisan, hanem a három trombita a polifón kezelésmód miatt sokkal puhábban szól, mint korábbi műveimben.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Franz Trenner: *Richard Strauss Dokumente seines Lebens und Schaffens*. (München: Verlag C. H. Beck, 1954) 50. oldal

<sup>34</sup> Batta András: *Richard Strauss*. (Budapest: Gondolat, 1984) 62. oldal

<sup>35</sup> Franz Trenner: *Richard Strauss Dokumente seines Lebens und Schaffens*. (München: Verlag C. H. Beck, 1954) 51. oldal

Strauss három jellegzetes témával festi meg Don Juan portréját. Érdekes, hogy ennek a szerelmi élményeket hajszóoló személyiségnek mindhárom témája felfelé törő, jellegzetes ritmusokat hordozó dallammal jelenik meg, melyekből kiemelkedik egy triolás fordulat és egy pontozott ritmusú – trocheikus – elem, mely hősies jelleget hordoz. Mindezek együtt teremtik meg azt a felhevült, izzó atmoszférát, amely folytonosan körülveszi kalandjait hajszóoló főhősünk alakját.

A bemutatkozáskor megjelenő első téma – a mű indulása – trombitával együtt kezdődik, ennek lezárása az első és második trombita szólóállásával történik a nyolcadik ütemben.<sup>36</sup>



E nyitó szakasz a mű egészének atmoszféráját meghatározza. Azonnal követi ezt Don Juan második témája (9. ütem), amely most már a folytonos euforikus, mámorittas, lázban égő embert tárja elénk. A vonóskar által bemutatott témát a kürtök és az első trombita szólóállása folytatja variált alakban (17. ütemtől), és e témák felfelé törekvő ismételtetésében az élvezetek hajszóolását vélhetjük felfedezni.



Ezután a témából kihasadó triolás futamokkal egy szárnyaló, szabad világot tár elénk Strauss. Ez a szakasz a 36. ütemben lezárul.

Az első szerelmi jelenetet a nyitótémával vezeti be a szerző, jellegzetes motivikus munkát alkalmazva úgy, hogy a második téma variált alakja ismétlődően felcsendül – többek közt a trombitákon is – a zenekari szövevényben (56. 58. ütem). Amint hősünk az első kedvest megpillantja, a szólóhegedű lírai, rendkívülien kifejező dallamot énekel (73. ütem).

Ebből a melódiából szenvedélyittas fokozás bontakozik ki, mintha „bel canto” ívet hallanánk, amely előbb piano, majd a szakasz tetőpontján háromszoros fortéban bontakozik ki a trombitaszóló a hegedűkkel együtt (133. ütemtől). Véleményem szerint ezen a ponton gondolhatott Strauss a „szólamukba belekékülő, szegény trombitások”-ra, hiszen a 149. ütemben – az előzményekkel együtt – a kétvonalas,

<sup>36</sup> Ezt a művet az Eulenburg Nr. 440. partitúra ütemszámai alapján elemzem.

hosszan kitartott *h* hang rendkívüli teljesítményt követel a szólótrombitástól.<sup>37</sup> Az említett „diadal” pompás megfogalmazásának lehetünk itt fültanúi.

Hosszas átvezetés után újra a nyitótémával kezdődik a második szerelmi jelenet. A klasszikus formakultúra törvényei szerint a feldolgozó részhez értünk, ahol a trombiták ismét kiemelt szerepet kapnak. A második téma variált alakjában a hegedűkkel és brácsákkal folytatnak párbeszédet (166., 176., 185., 187. ütem). Egy újabb fokozást, amit a zenekar egészében örvénylő triolás és trocheikus motívumok alkotnak, egyre erősödő, igen virtuóz trombitafutam egészít ki (190., 192. ütem). Itt egy másfajta szerelmi érzés kibontakozásának lehetünk tanúi.

A mély vonóskaron indul az a kifejező, melankóliába hajló gyönyörű dallam (197. ütem), amelyhez a fuvolák panaszos sóhaj-motívuma társul. A lélek mélyéről feltörő vágyakozás muzsikája ez, amelyet Don Juan már jól ismert gesztusai tesznek teljessé a trombitán és a kürtökön váltakozva (216., 223. ütem), mintha e mindig győzni akaró ifjú karakterének kifejezését Strauss rendszeresen a rézfúvókra bízna.

A jelenet oboaszólóval folytatódik, mely egy törékeny női lélek tökéletes rajza lehet (235. ütem). A komponista rendkívüli melodikus találékonyságában számomra az a különös, hogy ezek a gyönyörködtető témák végül is egymásból fakadnak, variációk, transzformációk segítségével, ez az eszköz teszi többek között egységessé a művet.

A négy kürt kiemelt dallamával Don Juan, mint érett férfi jelenik meg előttünk (314. ütem). Talán most ért élete legszebb és legküzdelmesebb szakaszához.

<sup>37</sup> Éppen ezért talán nem véletlen, hogy ez a zenekari állás, amelyben az előadó bemutathatja muzikális képességét és hangszeres tudását is, minden próbajátékon szerepel.

Személyiségének összetettségét Strauss azzal fejezi ki, hogy az egyre hevesebb, indulatosabb zenei szakaszban hirtelen feltűnik a második témának egy játékos – *giocoso* – transzformációja a szordinált szóló trombitán (353. 363-364. ütem), amelyet szóló harangjáték színez (357. ütem).



Ez a scherzo karakterű szakasz intenzív fokozással folytatódik, miközben a szóló trombita veszi át az eredetileg négy kürtön elhangzott témát (393. ütem), és egy hihetetlen csúcspontban teljesedik ki a zenei folyamat (401., 409. ütem). A századvég egyik legszebb szerelmi himnuszát halljuk itt.



A szakasz viharos lezárássá torkollik; megjelennek a harsonák vészjósló hangjai (424. ütem).

A mű befejező szakasza hagyományosan alaphangnemben – E-dúr – visszatéréssel kezdődik (458. ütem). A megismert témák és változataik egy újabb nagyívű fokozásban teljesednek ki; Don Juan nem tud szabadulni végtelen vágyainak rabságából. Fúvóskar és vonóskar unisono zengi a hős diadalittas hangját egy igazi apoteózis jegyében. E szakasz lezárásaként a trombiták és a kürtök a téma felfelé ívelő kétütemnyi motívum-töredékéből szönek ellenszólámat a vonósok és fafúvósok ellenirányú témavariánsaival (527-542. ütemig) hősünk törekvéseinek, majd kiegészének és lemondásának ellentétét megjelenítve. Amikor a mű 542. ütemében a második és harmadik trombita katonai szignálhoz hasonló, triolás kopogást játszik, ebből Don Juan végső küzdelmének baljós jelét hallhatjuk ki. Ez afféle végzet-mottó, mely a témából kihasadva az önfeladás pillanatait sejteti: „A belső izzásnak vége, hideg és sötét lett e fészek a láng helyett.”<sup>38</sup>

Az F-dúr hangnem megjelenése – nápolyi viszonylat – a fájdalmas, pusztulásra ítélt lelket jelzi a zenében (556. ütem). Ezután a zenekari tuttiban a kürtök és trombiták megerősítésével kromatikusan felfelé, a mélyvonósok és harsonák kromatikusan lefelé haladó triolákat és trocheusokat játszanak, a végtelenbe törő

<sup>38</sup> Nicolaus Lenau költeményének részlete

vágyak és lemondások kontrasztjaként. A harmadik trombita kromatikusan lefelé irányuló félkottás, marcato menete (573. ütem) a végső lelki tusát teszi hangsúlyossá.

A zene a nyolc ütemig tartó *e*-dominánsseptim akkord crescendóján akad el. Hosszú szünet, majd egy plagális fordulattal a-moll akkord csendül fel, amelybe éles disszonanciaként hasít bele unisono a két trombita *f* hangja. (587. ütem). E megsemmisülés tragédiáját Strauss plagális zárlattal hangsúlyozza: a szubdomináns harmónia utáni *e*-orgonapont felett utoljára egy *h-d-f-asz* szűkített szeptimakkord szól, majd egy *e*-moll harmóniában a zene fokozatosan elhal.

Úgy tűnik, Don Juan életének és halálának szimbolikus jelképeit e műben Strauss mindenekelőtt a trombitákra és kürtökre bízta. A mű üzenete számomra, mikor a diadaltól megmámorosodott, majd összetört Don Juan azt kérdezi végül: „Miért is győztem?”

### **III. / 4. Tod und Verklärung (op. 24.)**

#### **(Halál és megdicsőülés)**

A mű keletkezését 1888-89-re tehetjük, a bemutató Eisenachban 1890. június 21-én volt a szerző vezényletével. A műhöz több tollból is készült program, de csupán megemlítem őket, mivel Strauss először nem adott konkrét útmutatót zenéjéhez. Később azonban a kortársak követelésére, Friedrich von Hausegger felkérésére részletes programleírást fűzött a darabhoz. Ezenkívül megengedte, hogy barátjának, Alexander Ritternek a műhöz készített költeményét – program gyanánt – a kinyomtatott partitúra élére elhelyezzék. A szerző maga így nyilatkozott:

*A Halál és megdicsőülés* tisztán a képzelet terméke, nem alapul semmiféle személyes élményen (...) Gondolat volt csak, mint bármelyik másik, végső soron valószínűleg a zenei igény, hogy olyan darabot írjak, amely *c*-mollban kezdődik, és *C*-dúrban végződik.<sup>39</sup>

Richard Straussnak ezt a szimfonikus költeményét egész más aspektusból közelítem meg, mint az eddigieket. A zene hallgatása során bennem felmerült,

<sup>39</sup> Matthew Boyden: *Richard Strauss*. Fordította Borbás Mária.  
(Budapest: Európa Könyvkiadó, 2004) 87. oldal

szubjektíven megélt gondolataim mentén kívánom a trombitával kapcsolatos dramaturgiai helyzeteket is megemlíteni.

E szimfonikus költemény Strauss talán legmélyebb gondolatiságú, szinte már misztikus műve. Véleményem szerint a mű alapgondolata lehetne a régi rómaiak egyik mondása: „E világon még sose volt halandó boldog egészen.”<sup>40</sup> Számomra e gondolat határozza meg a mű szerkezeti tagolódását: a halál előtti és a halál utáni történések zenei megfogalmazása csendül fel.

A szimfonikus költemény mintha az életfeladatok homályos sejtésével indulna, de a halálhoz kapcsolódó motívum már kezdettől végigkíséri a művet. A zenében fokozatosan bontakozik ki mindaz, amire az ember élete során vágyódhat: remény, törekvés, küzdelem az elérhetetlen magasság felé, harc a külvilág kicsinyességeivel. Ameddig a bensőséges, idilli békességkeresés árad a zenében, a rézfúvósok lényegében hallgat. Amikor a zenében felcsendül az elhivatottság lendülete a nagy feladatok felé, fokozatosan lépnek be előbb a kürtök, harsonák, és a harcok heves kitérésekor a három *f*-hangolású trombita is (17., 23., 24. oldal).<sup>41</sup> Többszöri extatikus nekifutásra – a trombiták felfelé törő *marcato* skálája ellenére (28., 29. oldal) – sem tudja elérni az ember vágyaiban élő törekvéseit; valahogy mindig megakad a megvalósulás végcélja előtt, alkalmasint teljesen szertefoszlik. Strauss ezt azáltal érzékelteti, hogy a reménység dallama – ami először fuvolán, majd klarinéton (8. oldal) jelenik meg – egy alászálló skálával ér véget (24. – 28. oldal).

Ellenpontként megjelenik a vonós és fafúvós karon a halál témája (29. oldal). A trombita eddig a heroikus küzdelem megjelenítésében kapott szerepet, az újra fellángoló emberi vágyak zenei képének felcsendülésekor unisono játssza ugyanazt a dallamot, ami az első hegedű, cselló és fafúvósok szólamában válik később fontossá (32., 34-35. oldal). A halálélmény és a vágyak ütköztetése újra felhevíti a partitúra oldalait, és e rész tetőpontján a három trombita széles ívű, a már ismert alászálló skála-dallammal, majd sors-mottó jellegű ritmussal vezet rá a megnyugvást hozó következő lírai szakaszra (37- 41. oldal).

A megváltó halál gondolata a XIX. század második felének zeneirodalmában Wagner *Trisztánja* és Liszt *Tassója* óta központi élménye a komponistáknak. Strauss ennek az élménynek újrafogalmazására vállalkozott, amikor a maga belső

---

<sup>40</sup> Quintus Horatius Flaccus: *Összes versei. Énekek második könyve*. Fordította: Bede Anna. (Budapest: Corvina Kiadó, 1961)

<sup>41</sup> A művet az Edition Peters Nr. 4192/d partitúra alapján elemzem oldalszámok szerint.

démonaival küzdő alkotó örök szenvedéséről énekel: lázas állapotról, halálról (61., 63., 64., 66. oldal), életért és mulandó eszmékért való állandó harcról (51- 73. oldal), amely végül a művészetben szabadul meg gyötrelmeitől.

A zenében ez úgy valósul meg, hogy a megismert motívumok polifónikus örvénylése között a három trombita orgonapont módjára kitartott hangjai egy másik lét kezdetét jelzik (73-76. oldal). E tartott hangokból bontakozik ki a trombiták vezetésével egy himnikus jellegű, korálszerű dallam (76., 79., 85-86. oldal).



Kezd körvonalazódni mindaz, amire vágyunk, de még nem tud határozott formát öltetni. Mi más jelezné a földi lét feletti, mennyei hatalomhoz vágyódó érzések kifejezését, mint a trombita, amely főként a barokkban mindig a megdicsőülés hangjainak hordozója volt.

A megváltó halál eljövetelekor elragadtatott, boldog felemelkedés veszi kezdetét (95. oldal). Mintha a „most megérkezett” egy szivárvány színeiben pompázó, óriási, anyagtalan lépcsőn a már régóta ottlévő lelkek ünnepélyes sorfala között lebegne súlytalanul felfelé (96-oldaltól). A zene bensőséges, szeretetteljes megszólalása jelképezi mindazt, amire vágytunk. Mindez egyre dicsőségesebben bontakozik ki, a teljes fúvóska és a trombák fényével tetőzve (102-117. oldal).

The image shows a musical score for three trumpets. The top staff is for the first and second trumpets in C major, and the bottom staff is for the third trumpet in F major. Both staves have a treble clef. The music begins with a rest, followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. A slur covers the next three notes: C5, B4, and A4. Below the first staff, the dynamic marking 'pp' is present. The piece ends with a quarter note G4.

Ez valóban megdicsőülés. Minden evilági örömünk ennek csak hitvány földi mása, hamis illúziója lehet; íme, a lélek misztikus megdicsőülése. Minden eddig megismert motívum fokozatosan olvad bele a nagy zenekar zengésébe, a trombiták koráldallama fokozatosan elhalkul (118-120. oldal), mintha minden a Végtelenségben oldódna fel. A mű a „szférák zenéjének” örök akkordjaival ér véget, elhalóan, pianissimo, C-dúrban, ami sajátosan straussi befejezés.



Megdöbbenő, hogy 1949-ben Strauss halálos ágyán, betegségének végső stádiumában így szólt fia feleségéhez: „Furcsa, de a haldoklás pontosan olyan, ahogyan hatvan éve megkomponáltam a *Halál és megdicsőülés*ben.”<sup>42</sup>

Érdekesség, hogy a komponista e nyilatkozata előtt néhány héttel megírt zenekari dalciklusában, a *Négy utolsó ének Im Abendrot* című záródalában utal a *Halál és megdicsőülés* című zenekari művére. Valószínűleg nem véletlen, hogy ez az utolsó dal is a szimfonikus költeményekhez hasonlóan végtelen térben elterülő harmóniákkal ér véget. Igen találónak tartom Romain Rolland-nak a darabhoz fűzött kommentárját:

A tárgy realizmusát, egy kétségbeesett ember haláltusáját átlelkesíti a forma tisztasága (...) Tekintsük meg nem írottak a programot, a szimfónia akkor is világos és megragadó marad, benső emóciójának egysége miatt.<sup>43</sup>

A szerző művéről ekképp vélekedik:

A mű a legutóbbi és legérettebb, amit írtam, és mivel nem számítok arra, hogy egy darabig valamit is komponáljak, ugyanis teljes mértékben hátat fordítok az abszolút zenének, hogy megváltásomat a drámában keressem.<sup>44</sup>

Öt évnél is több idő telik el, mire Strauss újból szimfonikus költemény komponáláshoz fog.

---

<sup>42</sup> Matthew Boyden: *Richard Strauss*. Fordította Borbás Mária.  
(Budapest: Európa Könyvkiadó, 2004) 88. oldal

<sup>43</sup> Romain Rolland: *Jelenkori muzsikuskok*. (1908. Párizs) Fordította Benedek Marcell.  
(Budapest: Gondolat Kiadó, 1961) 118. oldal

<sup>44</sup> Batta András: *Richard Strauss*. (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1984) 66. oldal

### **III. / 5. Till Eulenspiegels lustige Streiche – Nach alter Schelmenweise in Rondeauform (op. 28.)**

#### **(Till Eulenspiegel vidám csínyjei - Régi kópémodorban, rondó formában)**

Till mesefiguráját mindenekelőtt a németalföldi népek szájhagyománya tette híressé. Charles de Coster: *Thyl Ulenspiegel* – a könyvben a címszereplő neve régiesen írva – legendája bejárta szinte egész Európát. A német népmeséknek központi figurája lett ez a kedélyes, agyafúrt, mindig vidám fickó, aki végül hőssé és egyben a német népi humor halhatatlan alakjává vált.<sup>45</sup>

Strauss igazi programot nem közölt ehhez a szimfonikus költeményéhez, mint ahogy erről nyilatkozott is: „Lehetetlen számomra, hogy programot írjak az *Eulenspiegel*hez.”<sup>46</sup> Az 1895. novemberi kölni bemutató alkalmával azonban Franz Wüllner karmesternek a következő érdekes megjegyzést tette: „Találgassanak a vidám kölniek, mit követett el ellenük egy csibész zenei trükkökkel.”<sup>47</sup>

A komponistát – úgy tűnik – Till polgárpukkasztó egyénisége sokáig, sokrétűen foglalkoztatta bizonyos alkotói korszakaiban. Eredetileg operát szeretett volna írni a középpontban Eulenspiegel mókás fortélyaiival, de később elállt ettől a tervtől, és helyette egy programzenei koncepció, szellemes szimfonikus zenekari mű gondolata fogalmazódott meg. Az operához készült jegyzetei között találjuk Strauss filozofikus megjegyzéseit, amelyek a szimfonikus költemény mélyebb megértéséhez is elvezetnek:

Till megveti az emberiséget, nem járja még meg a józan ész útját, henye naplopó, aki nem csúfolja meg az Úr idejét azzal, hogy haszontalan munkával tölti azt. Bolonddá teszi az embereket, csínyeket hajt végre ellenük, megveti a nőket, mert úgy véli, bármelyikük szerelmét könnyen elnyerheti. (...) Till csúnya – embergyűlölő – szereti a természetet az emberi lények nélkül, akik az ostobaságot hozták a világba. (...) Till megveti a világot, természetlen szkeptikus és kacagó bölcselő.<sup>48</sup>

<sup>45</sup> Charles de Coster: *Thyl Ulenspiegel*. Fordította: Illyés Gyula és Szabó Lőrinc.  
(Budapest: Európa Kiadó, 1957)

<sup>46</sup> Franz Trenner: *Richard Strauss Dokumente seines Lebens und Schaffens*.  
(München: Verlag C.H.Beck, 1954) 72. oldal

<sup>47</sup> Ibid. 72. oldal

<sup>48</sup> Matthew Boyden: *Richard Strauss*. Fordította: Borbás Mária.  
(Budapest: Európa Könyvkiadó, 2004) 154. oldal

A müncheni opera muzsikusi ellenkezéseikkel bizony gyakran megkeserítették Strauss próbáit és karmesteri munkáját. Érdekesség, hogy Strauss édesapja, Franz Strauss – korának kiváló kürtöse – szintén erősen konzervatív gondolkodású, a zenében mindenfajta modern törekvést elutasító muzsikusként számított. 1882-ben azonban a Bayreuthi Ünnepi Játékokon Wagner *Parsifal*-jának bemutatóján mégis első kürtösként játszott, s így fia is részesülhetett abban a zenetörténeti jelentőségű színházi élményben, amely bizonyára mélyen meghatározta későbbi operáinak alkotói koncepcióját.

A művet nyolc szerkezeti egységre bontottam. A darabon – meglátásom szerint – négy főmotívum vonul végig a legkülönbözőbb karakterváltozatokban, szigorú egységbe fogva ezt a programzenét. Mind a négy témának egy-egy variánsa a későbbiekben a trombitán is megszólal.<sup>49</sup>

Az első *elbeszélő-téma* a prologusban jelenik meg – szinte halljuk – „hol volt, hol nem volt, volt egyszer egy Till”, és a hegedűkön szólal meg (1. oldal).

**Gemächlich**

Ezt követi a kürt belépése, a *kürttéma*, mely Till vágyakozó, incselkedő portréját szólaltatja meg (1. oldal).

A kópé pökhendi, szemtelen figuráját illusztráló *klarinét-téma* –

(8. oldal) is állandóan visszatérő fontos motívum, ahogyan a bőgőn és harsonán ezután megszólaló polgárpukkasztó *filiszter-téma*, melynek ritmusát a hegedűk és brácsák hangsúlyozzák (9. oldal).

<sup>49</sup> A mű elemzéséhez a Peters 4192e partitúrát használtam.

Első szakasz: Till lovával a piaci kofák közé ugrik, és felborítva az árusok asztalait, elillan. A vágyakozó *kürttéma* harcias variánsa szólal meg a trombitán (13. 14. oldal). A darab vége felé, a fickó elítélésekor ebből a motívumból fejlődik ki a *sors-alakzat*, melyre a későbbiekben részletesen kitérek. A kofák haragját megjelenítő fortissimo szakasznál a három trombita kis szekundok súrlódásával disszonáns akkordot szólaltat meg – ami még Strauss zenéjében is modernnek mondható – és ezt a szerző *flutterzunge*<sup>50</sup> előadói utasítással hangsúlyozza is (20., 22. oldal). A *flutterzunge* a romantika korában válik új hangszerkezelési gyakorlattá, mint különleges hangfestő effektus: e műben a harag, düh kifejezésére szolgál. Megjegyzem, a zeneirodalomban először Strauss alkalmaz *flutterzunge* előadói módot a szordinált trombitán.

Második szakasz: a kópé barátsuhát ölt, és vándorlása során kicsúfolja, majd magára haragítja a papokat. A trombita ebben a szakaszban jelentős szerepet nem kap.

Harmadik szakasz: Till szerelmes lesz, hódítani akar, udvarol. A lány kacérkodik – hegedűszóló – amelyre válaszul a trombiták párhuzamosan a kürtökkel egy kromatikus mixtúrában mozgó témát játszanak (29 - 30. oldal).

1. 2. H. in F  
mit Dämpfer  
mf 3  
doppelt so schnell  
3  
3  
3  
3  
3  
3  
f

1. 2. Trp. in F  
mit Dämpfer  
mf 3  
3  
3  
3  
3  
3  
f

A hegedű és trombiták válaszolgatása szemtelenkedő, kacérkodó idillt fest. Végül a lány – akit ismét a szólóhegedű ábrázol, kromatikus menettel (31. oldal) – elutasítja Tillt, aki már az egész világ ellen bosszút esküszik. A prologusban található *elbeszélő-téma* augmentáltan fortissimo, marcato játékmóddal csendül fel a zenekarban, ezt az elkeseredett hangulatot a két trombita uralja (41 – 44. oldal).

1. 2. Trp. in F  
ff marcato  
ff

<sup>50</sup> *flutterzunge*: tremolószerű hanghatás fúvóhangszeren. Az előadó játéka során folyamatosan *r*-mássalhangzót mond, így folytonos berregés keletkezik a hangban.

Negyedik szakasz: a huncut legény a tudósokat is kifigurázza, felbőszíti őket, majd egy utcadalt füttyörészve, elegánsan elillan közülük. A *filiszter-téma* csendül fel a trombitán kifejezve Till nyegle magatartását (46. 48. oldal).

Ötödik szakasz: hősünk itt már mindenkit maga ellen fordított szemtelenkedéseivel. A filiszterek összefognak ellene, és a törvény elé hurcolják. A *filiszter-téma* variánsa a zenekar több szólamában tovább ismétlődik, majd szemtelen karaktere emelkedik ki, mikor az első trombitán a *klarinét-témát* halljuk felcsendülni (52. oldal).



Till mit sem törődve a polgárok dühével, grimaszt vágva, – disszonáns akkord fermátával, szordinált trombitával erősítve (57. oldal) – utcanótát füttyörészve faképnél hagyja a filisztereket.

Hatodik szakasz: a *kürttéma* visszatéréseivel (64. oldal) indul Till életének utolsó fejezete, amikor is a magára haragított polgárság hősünket törvényszék elé állítja. A kópé méltóságteljesen, diadalittasan vonul a bírák elé. A trombiták kiélezett, ritmikus fanfárral támasztják alá a kürtökön felcsendülő ünnepélyes indulódallamot, majd a zenei esemény csúcspontján ők is ezt a dallomot játsszák (75 – 78. oldal). A bírák kimondják a halálos ítéletet, és bitófa alá hurcolják Tillt, akinek a sorsa ezzel megpecsételődött. A *kürttéma* ritmusa önállósodik, és átváltozva *sors-alakzattá*,<sup>51</sup> a vonóskar és trombita felelgetésével fokozódik a feszültség (83. oldal). Ezt tetőzi be a *klarinét-téma* makacs ismétlődése a fafúvós karon (83. oldal), majd a csúcsponthoz érkezve a *filiszter-téma* vágató ritmusával teljesedik be hősünk végzete.

A feszültséget fokozó fanfár ritmus – amit már korábban a trombitákon is hallottunk – a zenekar egészen dübörög. Till diadalmas indulóját az akasztás előtti pillanatokban az egész rézkar élén hat trombita, az eddigi három trombitát megduplázva<sup>52</sup> játssza (90. oldal).

<sup>51</sup> A *sors-alakzat* kifejezés használata azért lehet ezen a helyen indokolt, mivel ennek ritmusa – felütéses három nyolcad, mely egy negyeden megnyugszik – rokonítható a bécsi klasszikusok, mindenekelőtt Beethoven *sors-témájával*. Straussnál viszont ez nem csak „kopogás”, hanem dallam is egyben.

<sup>52</sup> Sajnálatos módon a mai előadói gyakorlatban ez a duplázás általában elmarad.

A végítélet, illetve a halál megjelenítésekor – mint a zeneirodalomban oly sokszor – a harsonák és a tuba használatával él a szerző, és egy alázuhanó szeptim hangközzel társítja ezt a hangzást. Ezt bevezetendő még egyszer felcsendül, most Till szomorúságát jelképezendő a trombita, majd kürt mixtúra állása (95. oldal). (Lásd először 29 - 30. oldal.) Szívszorogató a pillanat, amelyben a kürtök orgonapontja felett szordinált vonós pizzicato jelzi kedvelt hősünk halálát (96 – 97. oldal).

A művet lezáró lírai hangú epilógusban a trombita már jelentős szerepet nem kap. „A mesének vége” - jelzi a zene. Till ugyan meghalt, de a mesében alakja örökké élni fog.

Úgy gondolom, hogy Till gúnyoros modorában Strauss nemcsak a középszerű, kényelmes nyárspolgároknak üzen, hanem a müncheni filisztereknek, „beckmessereknek” is, akik kezdetben egyáltalán nem voltak fogékonyak sem Wagner, sem Strauss zenéjére, és semmiféle akkori újításra, modern zenére.

### **III. / 6. Also sprach Zarathustra (op. 30.)**

#### **(Imígyen szóla Zarathusztra)**

(Szimfonikus költemény Friedrich Nietzsche után szabadon)

Nietzsche próza-eposzának olvasása közben ébredt gondolatait Strauss e szimfonikus költeményében fogalmazta meg. Programként a partitúra élén a próza-eposzból Zarathusztra beszédét idézi:

Zarathustra harmincéves volt, amikor elhagyta szülőföldjét és szülőföldje tavát, és a hegyek közé húzódott. Itt élvezte szellemét és magányát s nem unt rá tíz teljes évig. Végül mégis mást gondolt szívében, egy reggel pirkadatkor fölkelt, kilépett a napfényre, és így szólt a naphoz:

Te nagy-nagy csillag! Mivé is lenne örömed, ha nem volnának, akiknek világíts!

Tíz éven át jöttél fel barlangomhoz: fényeddel s utaddal nélkülem, sasom és kígyóm nélkül régen beteltél volna már.

Ám reggelente mi vártunk rád, átvettük fölöslegedet, s áldottunk érette téged.

Lásd! Ráuntam immár bölcsességemre, miként a méh is unja, ha túl sok mézet gyűjtött; felém nyúló tenyerek kellenének.

Ajándékozni szeretnék, osztogatni, mígnem az emberek bölcsei balgaságukban, szegényei meg bőségükben ismét kedvüket lelhetik.

Ehhez a mélybe kell leszállanom: ahogy te szoktál esténkint, ha tenger mögé buksz le, és még az Alvilágba is fényt viszel, te dúsgazdag csillag!

Ahogy néked, nekem is alá kell szállanom, amint ezt az emberek hívják, akikhez lemenni készülök.

Áldj meg hát nyugodt szem, hisz te a nagy-nagy boldogságra is irigység nélkül nézel!

Áldd meg e túlsorduló serleget, aranyló víz ömöljék belőle, s hordja szét mindenüvé gyönyöröd visszfényét!

Lásd! Újra kiüresedni vágyik ez a serleg, és Zarathustra ember akar lenni újra.

- Így kezdődött Zarathustra alászállása.<sup>53</sup>

Friedrich Nietzsche<sup>54</sup> próza-eposzt írt egy időszámításunk előtti VI. században élő perzsa vallásalapító, Zoroaszter kapcsán 1885-ben. Zarathusztra a mindenség titkait, a világrejtélyt kutatja. Önmagában hordozza a prófétikus embert, annak gyötrelmeit, extázisait. A saját erejére, „Istenségére” ráébredő embert Nietzsche emberfeletti embernek – a későbbiekben rossz emléké kifejezéssel „Übermensch”-nek – nevezi. Zarathusztra önmagában fedezi fel az élet mély törvényszerűségeit – fény- és táncimádó. „Ám minden gyönyör öröklétet akar, mély öröklétet akar”<sup>55</sup>

A szimfonikus költemény alap gondolata lehetne Vörösmarty filozofikus versének mottója is: „Mi dolgunk a világon?”<sup>56</sup> Strauss az eredeti műalkotásból kiemelt fejezetek alapján, művét kilenc szakaszra osztotta, és mindegyiknek az eredeti címét adta, kivéve a bevezetőt, amely egyfajta „naphimnusz”. Ezt Strauss a mű kezdetén Nietzsche-től eredetiben idézi. Ebben a naphimnuszban a trombitáknak egyedülálló szerep jut: a mű mottóját, az akusztikus felhangrend három hangját: C-G-C unisono szólaltatja meg a négy trombita, bűvös hármassal ismétléssel, először halkán, majd egyre növekvő hangerővel.

<sup>53</sup> Friedrich Nietzsche: *Válogatott írásai*. Második kiadás, harmadik fejezet:

*Így szólott Zarathustra*. Fordította: Szabó Ede. (Budapest: Gondolat, 1984) 221. oldal

<sup>54</sup> Friedrich Nietzsche (1844–1900)

<sup>55</sup> F. Nietzsche: *Im-ígyen szóla Zarathustra*. Fordította: Dr. Wildner Ödön.

(Budapest: Grill Károly Könyvkiadó Vállalata, 1908) 435. oldal

<sup>56</sup> Vörösmarty Mihály: *Gondolatok a könyvtárban* című verse.

A természet, a világmindenséget egybefogó harmónia jelképe ez számomra. Ebben az egyedülálló, misztikus hangzású szakaszban egyfajta ősi energia árad ebből a titokzatos három hangból, amelyet úgy tornyoz fel a zenekar egészére Strauss, hogy az univerzum gigantikus egysége tárul elénk. A darabnak e szakasza méltán oly népszerű a közönség körében. Talán nem véletlen, hogy a zseniális hangszereléséről híres Strauss a világrejtély mottóját arra a hangszerre komponálja, amely évezredek óta – az európai zenében is évszázadokon át – a felhangok csodás, természetadta lehetőségeivel működik. A felhangok rejtélye közvetetten szintén kapcsolódhat Nietzschének a világmindenség titkait firtató, megválaszolatlan kérdéseire.

A mű második szakaszában: *A túlvilág híveiről* – Asz-dúr – más dimenzióba kerülünk. A mottót itt nem alkalmazza a szerző, helyette gregorián *Credo*-török szól. Minden szakasz karakteres átvezetéssel érkezik a következőhöz.

A lírikus hangvételű – *A nagy vágyakról* – részben a hangnem Asz-dúrból c-moll felé tart, és a mottó előbb angolkürtön, majd oboán csendül fel (19-20. oldal).<sup>57</sup> A csúcspontot a trombita C-G-C mottóból kibontakozó, felfelé törő szólója hozza el, a vágyak megjelenítéseként (25. oldal).

*Az örömről és szenvedélyekről* szakasz a korábban megszólaló „vágyzenét” fokozza, teljesíti ki anélkül, hogy a trombita-mottó megszólalna.

E mámorittas létnek őszinte elsiratását halljuk az oboaszólóval kezdődő *Sírdalban* (47. oldal). Nietzsche szavaival: „Ott van a sírok szigete, a néma; ott vannak ifjúságom sírhantjai is. Oda viszem az élet örökzöld koszorúját.”<sup>58</sup> A zenei eseménysorban a lefelé gördülő skálák – hol diatónikusan, hol kromatikusan – a

<sup>57</sup> A művet a Peters kiadás 4192f számú partitúra oldalai alapján elemzem (Lipcse, 1932)

<sup>58</sup> F. Nietzsche: *Im-ígyen szóla Zarathustra*. Fordította: Dr. Wildner Ödön.

(Budapest: Grill Károly Könyvkiadó Vállalata, 1908) 149. oldal



lemondás zenei rajzai, amelybe belehasít a trombita mottója (53. oldal), mintegy újra felvetve a kérdést, merre tovább?

*A tudományokról* szakaszban a mottóból – először a vonósokon – tizenkétfokú fugato téma alakul, mely misztikus mélységből tör fel. A polifón szövevény tizenkétfokúvá módosul, majd Zarathusztra hirtelen egy elutasító gesztussal – elfordulván a tudományoktól – a mámor és a csillogás felé fordul. Ezt Strauss – jellegzetes hangszerkezelési technikájával – az úgynevezett *flutter-technika* alkalmazásával fejezi ki. E mámort hűti le az ismét felcsendülő trombita-mottó: az ember újra a realitás korlátaiba ütközik (74-75. oldal: *C-G-G* majd *Fisz-Cisz-Fisz*, poláris viszony).

*A gyógyuló* című szakaszban a fugato hevesebb karakterrel teljesedik ki, a trombita-mottó augmentált alakban uralja a zenei szövetet (81. oldal). A hangerő fokozásán túl az első trombita és kürtök felfelé törő szekvenciája vezet az ősenergiát szimbolizáló, tutti fortissimo C-dúr főszakaszhoz, amely a naphimnuszra utal (94-95. oldal).

The image shows a musical score for four parts: 1. 2. Trp. in C, 3. 4. Trp. in C, 1. 2. 3. Pos., and 1. 2. Btb. The score is in 3/2 time and features a *marcato* tempo. The first part of the score is marked *fff marcato* and the second part is marked *fff aushalten*. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Terjedelmes átvezetéssel jutunk el a szimfonikus költemény zárórészéhez, a *Táncdalhoz*. A tánc fogalma Strauss korában egyet jelentett a bécsi keringővel, mely Strauss zenéjének egyik jellegzetes karakterévé vált. Az átvezetésben a zene fokozatosan tör fel a mélyből a zenekar különböző hangszercsoportjain, mígnem a mottóból az első trombita oktávugrásos variánsa, mint ritmizált szignál – a kétvonalas C-től a háromvonalas C-ig – szólal meg (99. oldal).

The image shows a musical score for the first trumpet in C. The score is in 3/2 time and features a *f* dynamic marking. The score includes various musical notations such as slurs and dynamic markings.

Megjegyzendő, hogy a legtöbb trombita próbajátékon követelmény ennek a zenekari állásnak a bemutatása, mely jelentős művészi kihívásnak számít.<sup>59</sup> Ez a mottó-variáns más-más hangról többször megismétlődik; ezt a fokozás csúcspontján a négy trombita páros unisono oktávban szólaltatja meg (122-123. oldal). „Strauss kedveli a nagy ugrásokat, témái gyakran több oktávot száguldanak be, szédítően magasba törnek, és szinte beláthatatlanul mélybe zuhannak.” – jegyzi meg találóan Batta András.<sup>60</sup>

A *Táncdal* maga is a trombita-mottóból bontakozik ki (126. oldal). Az első trombita és a hegedűszólója vezet át minket e kedélyes világba. A szólót előbb a trombita majd az oboa, angolkürt, fagott és a hárfa mottó-variánsai fonják körbe (127 – 137. oldal). Fényes C-dúr szól, Nietzsche szavaival:

Zarathustra gyönyörűségében táncra perdült; s ha csakugyan mámoros is volt az édes bortól (...) még mámorosabb volt az élet édességétől, és letett minden fáradtságot<sup>61</sup>

Trumpet in C

Violin I

C Tpt.

Vln. I

C Tpt.

Vln. I

*p*

*p*

*p*

*p*

*pp*

*sfz*

*etwas zurückhaltend*

3

<sup>59</sup> A szimfonikus költemények további legfontosabb trombitára írt zenekari részleteit lásd a függelékben.

<sup>60</sup> Batta András: *Richard Strauss*. (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1984) 115. oldal

<sup>61</sup> F. Nietzsche: *Im-ígyen szóla Zarathustra*. Fordította: Dr. Wildner Ödön.

(Budapest: Grill Károly Könyvkiadó Vállalata, 1908) 428. oldal

A tánc közben olykor ironikus Zarathusztra önmagát kikacagó hangvételével szólalnak meg a fafúvósok és vonósok kromatikus triola-mixtúrái (141. oldal). Ezután ismét egyre izzóbb, mámoros zene szól, ahol újra a trombita jelzi a halálba torkolló tánc kibontakozását (144. oldal). A végső szakaszban mintha már csak emlékként hallanánk a hegedűszóló témáját, míg a rezek és később az egész vonóskar egy lefelé irányuló diatónikus skála-dallammal jelzik a búcsú eljövételét. Lásd a harmadik trombita és az első harsona megszólalását (181. oldal).

A Zarathusztra halálát megjelenítő mozzanatok előtt háromszor – mely szám maga is a misztikus tartalmat erősíti – halljuk a négy trombitán a mottónak azt a variánsát, amelyből a keringő dallama is kibontakozott korábban. A csúcsponthoz a zenekar összes szólama a mottó valamelyik variánsával járul hozzá C-dúrban (200. oldal).

The image shows a musical score for two trumpets, labeled '1. 2. Trp. in C' and '3. 4. Trp. in C'. The music is in 3/4 time. The first staff (1. 2. Trp.) starts with a *fff* dynamic and features a melodic line with slurs and accents. It includes a triplet of eighth notes. The second staff (3. 4. Trp.) also starts with *fff* and has a similar melodic line. Dynamics change to *sf* and *mf* in the later measures. The score concludes with a *mf* dynamic.

Ezután egy kromatikus alászálló zenekari tutti vezet át az *Éji vándordal*hoz. Vészjósló harangütés jelzi a búcsút. E dal témája fokozatosan bontakozik ki a zenekar egészén, kezdetben elkeseredett hevességgel, ahol az utoljára felcsendülő trombita-mottó után a hegedűk és a trombita unisono játsszák a dallamot (208-211. oldal). A zene hirtelen C-dúrból H-dúrba csúszik, és a dal lelassul: lírai hangvétel zárja le a művet.

Számomra az utolsó ütemek misztikus hangulatot árasztanak. A mottó C-dúrban szól a mélyvonóskar pizzicatóival. A harsonák szűkített akkordot játszanak, és a vonóskar illetve a fafúvósok kvinthelyzetű H-dúr akkordjai zárják le a művet. Ez a bitonális záradék, nyitva maradás jelzi, hogy a világmindenség titkai ismét megválaszolatlanul maradtak.

A mű bemutatója 1896. november 27-én Frankfurt am Mainban volt, a szerző vezényletével. Strauss a következőképpen nyilatkozott művéről a főpróba után:

Pompás! Messze a legjelentősebb, legtökéletesebb formájú, legtartalmasabb és a legegyénibb műveim közül. A kezdete pazar, a sok vonósállás remekül sikerült, a szenvedély-téma magával ragadó, a fuga iszonyatos, és a Tanzlied egyszerűen

elragadó. (... ) A fokozások erőteljesekek, és mind meghangszerelt!!! Hibátlanul hangszerelt - s mindehhez a szép terem! A zenekar kitűnő - röviden: mégiscsak teljes értékű fickó vagyok, s ismét egy kis örömet találok magamban, és nem hagyom, hogy ezt a müncheniek elhomályosítsák.<sup>62</sup>

### **III. / 7. Don Quixote (op. 35.)**

#### **Fantasztikus variációk egy lovagi jellegű témára**

1896. nyarát Strauss a feleségével Firenzében töltötte, és itt kezdett foglalkozni szabadsága során a *Don Quixote* megírásának gondolatával. Naplója tanúsága szerint első ötletként egy zenekari darab jutott eszébe. Az ekkor olvasott lovagregény Cervantestől éppen megfelelőnek kínálkozott. Strauss szimfonikus költeményei írásának sorozatában egyre virtuózabb zenekari kezelésmódra talál rá, és ennek megmutatására a Don Quixote történet kitűnő alapot nyújthatott. A bemutató Kölnben zajlott le 1898-ban, a *Tillt* bemutató Franz Wüllner vezényletével. Ennek alkalmából Strauss, „nem bízván programalkotó képességeiben”, a mű programjának pontos leírását – Arthur Hahn megfogalmazásában – szétosztatta a bemutató előtt.<sup>63</sup>

Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) Shakespeare kortársa. Az inkvizíció idejének hatalmas spanyol birodalmában vagyunk, aminek valóságáról Cervantes a *Don Quixote*-ban ír. A szerzőnek zaklatott és szegényes gyermekkorra volt, hét gyermekes családban felnőve. Autodidakta módon szerezte rendkívüli műveltségét, és pontos képet rajzolt a korabeli spanyol valóságról. Don Quixote története egyben írójának kalandos élettörténetével is szoros kapcsolatot mutat. Amint nyomtatásban megjelent a regény, rendkívül sikeres lett Európa-szerte, és több nyelvre lefordították. A „búsképű lovag” kalandjai – úgy tűnik – minden társadalmi réteg figyelmét fel tudták kelteni. Egy érdekes dokumentum maradt fenn egy korabeli anekdotagyűjteményben, miszerint III. Fülöp spanyol király egyszer palotája ablakából kinézve, a Manzanares folyó partján meglátott egy olvasgató diákot. A diák időnként nagyokat csapott a homlokára, és a hasát fogta nevetésben. „Az a diák vagy bolond, vagy Don Quixote történetét olvassa” – szölte a király.

<sup>62</sup> Batta András: *Richard Strauss*. (Budapest: Gondolat, 1984) 116. oldal

<sup>63</sup> Matthew Boyden: *Richard Strauss*. Fordította Borbás Mária. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2004) 173. oldal

A serény udvaroncok tüstént lefutottak, és megállapították, hogy a diák csakugyan Cervantes könyvén derül.<sup>64</sup>

Strauss az eredeti regény három főszereplőjét örökíti meg a zene nyelvén. Az első Don Quixote, aki lovagregény olvasmányai hatására elveszíti józan ítélőképességét, és elhatározza, hogy maga is kóborló lovag lesz. Ezentúl saját álmovilágában él, és csak a csodákban hisz. Szolgája, Sancho Panza reális világban él, mellyel Cervantes is azonosítja magát. Így a regényben – amely Straussra is nagy hatással volt – két világ küzd egymással: egy illuzórikus és a valóságos. Don Quixotét felmenti idealista látásmódja, mely mindenben varázslatos dolgot lát. A lovag álmaiban gyakran megjelenik egy csodálatos hölgy, Dulcinea, aki valójában egy távol élő parasztlány.

A remekmű tizenhárom szakaszból áll: bevezetés, témák bemutatása, tíz variáció és finálé. A bevezető és a három főhős témájának bemutatása során mintha operaszínpad tárulna fel előttünk. Egy ábrándképbe vezet a vonóskar azzal a témával, amely a búsképű lovag megszemélyesítője, és a későbbiekben a szólócelló felcsendülő dallama lesz. Már itt is hozzákapcsolódik egy méltóságteljes, nemesi gesztust sugalló „lovagló” ritmus (5. oldal).<sup>65</sup> Nem véletlenül írja ki a bevezető alá Strauss: „ritterlich und galant”.<sup>66</sup> A műben hallható minden jelentős témát felsorakoztat a szerző ebben a szakaszban. A három trombita daktilikus ritmussal kezdődő, hősies karakterű szordinált fanfárral mutatkozik be, mely szignálnak lovagias tartása van (8. 13. oldal).

The image shows a musical score for the introduction of Don Quixote. It consists of four staves. The first two staves are for Trumpets in D (1. 2. Trp. in D and 3. Trp. in D), and the last two are for Trombones in D (1. 2. D Tpt. and 3. D Tpt.). The music is in D major and 3/4 time. The first two staves play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, starting with a forte (f) dynamic. The last two staves play a similar pattern, starting with a fortissimo (ff) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

<sup>64</sup> Miguel de Cervantes Saavedra: *Az elmés nemes Don Quixote de le Mancha*  
Fordította Győry Vilmos - Szász Béla (Budapest: Magyar Könyvkiadó, 1955)  
Első kötet irodalomtörténeti bevezető. XIII. lap.

<sup>65</sup> A művet az Eulenburg Ltd. No. 445. partitúra oldalszámai szerint elemzem.

<sup>66</sup> Lovagiasan és elegánsan.

Tizenhatodos, kromatikus mixtúramenetekbe torkollik ez a téma, ami a későbbiek során más fúvós kórusokon is megszólal, utalva Don Quixote „szélmalom harcai”-ra. Ebben a szakaszban a trombitáknak még egy igen jelentős, szólisztikusan felfelé törő témája csendül fel. A mű folyamán – megfigyelésem szerint – a trombitákon ez mindig akkor jelenik meg, amikor az álomvilágban élő lovag a valóságba ütközik. (19. 26. 28. 32. oldal).



Ebben az „ütközetben” Don Quixotét szolgálja, Sancho kíséri. Ennek kontrasztjaként a klarinét tizenhatodos, lefelé hajló szólódallama az ábrándokba csalogatást idézi Don Quixote lelkében (6. oldal). A lovag halálakor, végkicsengés gyanánt is ezt a klarinétszólót halljuk a záró D-dúr akkord előtt. A nagyzenekarban a hangszínek roppant polifón szövevény keretében jelentkeznek, és a legtöbb hangszercsoportot és a szólókat is szordinóval írja elő itt a szerző. Úgy vélem, ezek a hangszínek is arra utalnak, hogy Don Quixote megzavarodott elméjében régmúlt idők lovagi élményei kavarnak.

A témabemutató szakaszban előbb csellószólót hallunk, amely fölé Strauss kiírja: *Don Quixote a búsképű lovag* (37. oldal), majd ezután következik a basszusklarinét és tenortuba szólamaival felvezetve a brácsaszóló, amely *Sancho Panzát* jeleníti meg (39. oldal). Zenei értelemben kettősversenyt hallunk.

*Don Quixote, der Ritter von der traurigen Gestalt*  
hervortretend

Solo

Vlc.

Vla. *Sancho Panza*  
*mf*

Vla. *pp*

Az első variációban a csellószólo olyan figurációban jelenik meg, amelyben jellegzetes, háromnyolcados elem ismétlődik konokul. Don Quixote nekimegy az általa óriásoknak vélt szélmalomoknak. A brácsa szólam közben ellenszólamot játszik: Sancho figyelmezteti urát, és felvázolja neki a valóságos helyzetet. Az összecsapást a harmadik trombita vészjóslóan széles ívű dallama jelzi, ami

diminuálva folytatódik, majd az ütközet után augmentálva elcsendesedik (47-48. oldal). A valóságra döbbenést az első trombita az első harsonával unisono a már említett téma megszólalásával jelzi (50. oldal). Az „álmolovag” érzéseit a szintén már megismert klarinétszóló dallama idézi a variáció lezárásaként (50. oldal).

A második variációban – amelyhez Strauss hozzáfűzi: „harciasan” – Don Quixote valóban folytatja elszánt küzdelmét, most éppen pogánynak vélt ellenségeivel. Diadalmas karaktert nyer a csellószólo, a brácsa – Sancho – alig tud szóhoz jutni. Strauss bravúros hangszereléssel jelenít meg egy egész birkanyáját, a vélt ellenséget, aminek nekiment a lovag. A trombiták és a fúvósok flatterzunge játékmóddal festik meg az egész nyáj bégetését. Ezt egészíti ki a szordinált, tizenkét szólamra osztott brácsák tremolója, zizegése (52-57. oldal).

A harmadik variáció – mint egy bensőséges lassú tétel – Don Quixote vágyainak egyik legszebb megnyilvánulása. Szívbe markoló csellószólo dallamot hallunk. Képzeletében megjelenik a vágyott hölgy, Dulcinea, és a lovag mindenféle kalandot félredobva, szolgáját is bevonja ábrándjaiba. A brácsaszólo is átveszi ezt az euforikus hangulatot. Dulcinea képzelt alakja egy hegedűszóloban ölt testet. Hogy a valóság nem ez, azt jelzi a trombita már ismert gesztusa, amely kétszer is félbeszakítja ezt az álm-zenét a maga könnyörtelen hangzásával (71-73. 89. oldal). Érdeemes megfigyelni, hogy ebben a varázslatos jelenetben Dulcinea jelképével, a hegedűvel együtt a trombita unisono játssza egyszer ezt a straussi bel canto dallamot (75-80 oldal). Ez a nagy ívű lírai trombitadallam a hangszer romantikusan dallamos alkalmazásmódjának újszerű megoldása a zenekari irodalomban.

The image shows a musical score for the third variation of Don Quixote. It consists of two systems of staves. The first system features a 1. Trp. in D (Trumpet in D) and Violin I. The 1. Trp. part is marked "sehr zart" and includes a triplet of eighth notes. The Violin I part is marked "3" and includes a triplet of eighth notes and a "cresc." marking. The second system features a 1. Trp. and Vln. I. The 1. Trp. part is marked "immer sehr weich" and includes a triplet of eighth notes. The Vln. I part is marked "3" and includes a triplet of eighth notes.

A negyedik variációban Don Quixote újra harcra kél vélt ellenségeivel: ártatlan zarándokokkal kíván megküzdeni. Trombiták, fagottok, harsona korálszerű dallama – régies harmonizációban, kvintekkel, kvartokkal – jelzi a zarándokok vonulását (95-

98. oldal). Az előzővel ellentétben a puritanizmus uralja ezt a variációt. A lovag hisztérikus jellemét néhány ütemes vonóskari gesztus támasztja alá (96-97. oldal).

Az ötödik variációban rendkívül beszédes csellósólót hallunk. A történet szerint a Dulcinea iránt vágyakozó Don Quixote Tobosóba indul meglátogatni őt.

A hatodik variáció egy népi idillt jelenít meg. A vágyakozó lovag egy parasztlánnyal találkozik, akit Sancho „elátkozott Dulcineának” nevez. A lovagi-téma a csellósólón, majd a vonóskaron is megjelenik. A népies karaktert a fűvósok emelik ki, amelyben az első és második trombita tercmeneteket játszik (107-109. oldal). A variáció záróütemeiben újra felcsendül a jól ismert klarinetszó, mint „illúzió-téma” (110. oldal).

A hetedik variációban egy új kaland kapcsán úr és szolgája egy hatalmas elvarázsolt lóra ülnek, amivel képzeletben a levegőbe repülnek. A zenekar hangjai eddig soha nem hallott, roppant színes hangzású, impresszionisztikus képet tárnak elénk. A szerző a szélgép alkalmazása mellett a fafűvők flatterzunge játékmódjával és fel-leszaladgáló kromatikus futamokkal tarkítja a partitúrát. A hárfa-glisszandók mellett a vonóskar nyugtalan fel-le szaladgálásai között a hangzás egyetlen tartópillérét – mint a földi realitás hangját – a trombiták nyugodt akkordjai adják (120-128. oldal). A basszus tartott hangjai is azt jelzik, a ló egy pillanatra sem hagyta el a földet.

A nyolcadik variáció fantasztikus csónakázást fest le hagyományos barcarola formájában. A lovagot kalandvágya szolgájával együtt vízre készíti, hogy a lovagi erények jegyében a bajba jutottakat mentsék. Az irracionális tettek sorát ismét a trombita jól ismert, valóságra emlékeztető témája ellensúlyozza (135-141. oldal). Ez a dallam folytatódik az osztott csellósólamokban, majd a szólócsellón is halljuk pizzicato játékmóddal. A hallgatóban felmerülhet az a gondolat, hogy az álmovilágából lassan felébredő lovag lelkében zajló harcot a variációk előrehaladtával fogalmazza meg Strauss. A vélt vagy igazi „megmentés” a fafűvósok korálszerű dallamával ér véget, melyet a szerző külön hangsúlyoz a religioso utasítással.

A kilencedik variációban – a regény szerint – két Szent Benedek-rendi szerzetessel találkozik lovagunk. A viharos fantáziálást két fagott szolisztikus imitációja váltja fel. Mintha késő-reneszánsz vagy kora-barokk stílusban parodizálna a szerző (146-147. oldal). A visszatérő viharos lezárás előtt újra a realitást idéző ismert trombita-téma csendül fel a mélyvonósok pizzicatóival (147. oldal).



A tizedik variációban a harcra örökké kész lovag mintha már csak önmagával kerülne összeütközésbe. Az egész zenekar átveszi a trombitáktól a „realitás-témát”, roppant fájdalmas hatást sugallva (148-149. oldal). A trombiták pedig fortissimo harci szignálokat ismételve (149-153. oldal). A variáció második részében a vonóskar egy fájdalmas, kromatikusan alászálló dallamot játszik (154. oldal), amelyet később a három trombita is átvesz, imitációs szerkesztésben (157-161. oldal). A cselló szólója, a lovag monológja a fegyverektől és a kalandoktól búcsúzó, falujába visszatérő Don Quixotét mutatja be.

A mű epilógusában hősünk valóságos élete végéhez érkezett, búcsúdala természetesen a szólócsellón csendül fel. Életét összegezve érdemes idézni Cervantes egy mondatát, amelyet Don Quixote a halála előtt mondott: „Higgyétek el, akár kóbor lovag, akár barangoló pásztor legyek, a ti javatokat mindig igazán szívémen viselem, amint majd tetteimből is meglátjátok.”<sup>67</sup>

Igen találónak érezhetjük Romain Rolland megjegyzését a művel kapcsolatban: „Amíg a művet hallgatja az ember, akaratlanul is bámulnia kell a stílus és hangszerelés virtuozitását és Strauss komikai érzékét (...) Őszintén szólva nincs még egy műve, amely több erőt pazarolna el egy negyvenöt perces zenei tréfa kedvéért.”<sup>68</sup>

### **III. / 8. *Ein Heldenleben* (op. 40.)**

#### **(Hősi élet)**

Richard Strauss e művét 1897–98-ban komponálta, a bemutató 1899. március 3-án volt Frankfurt am Mainban a szerző vezényletével. E művét Strauss Willem Mengelbergnek és az Amszterdami Concertgebouw Zenekarának ajánlotta.

Az egy évvel korábban komponált *Don Quixote* kapcsán a szerző a következőket nyilatkozta Gustav Kogelnek, a Frankfurter Múzeumi Hangversenyek igazgatójának:

<sup>67</sup> Cervantes: *Az elmés nemes Don Quixote de le Mancha*.

Fordította: Győry Vilmos - Szász Béla.

(Budapest: Magyar Könyvkiadó, 1955) II. kötet 618. oldal

<sup>68</sup> Romain Rolland: *Jelenkori muzsikusok*. Fordította: Benedek Marcell.

(Budapest: Gondolat, 1961) II. kötet 127. illetve 126. oldal

Don Quixote és a Heldenleben ikerpárként fogant, és kivált a Don Quixote csak a Heldenleben mellett érthető meg teljes egészében. Mivel ez a legelső, meghatározó előadása a Heldenlebennek, nagyon fontosnak érzem. Természetesen roppant progresszív program lenne (...) a kettőt egy koncerten előadni (...) De a Heldenleben legelső előadásán úgy vélem megengedhető egy kis szabadosság.<sup>69</sup>

Felmerülhet a hallgatóban a kérdés, mint Strauss megannyi kritikájában is felmerült, vajon a mű a programzenéhez vagy az abszolút zenéhez áll-e inkább közelebb. Ez ugyanis akár zenében megfogalmazott életrajznak is felfogható, amelyben Strauss – saját bevallása szerint – önmagáról vall, mint hősről. Ellentétben korábbi szimfonikus költeményeivel, amelyek elbeszélésen vagy egy irodalmi alak személyén alapultak, hőseinek viselkedésével, gondolatainak zenei rajzával foglalkoztak, itt csupán találgatásaink lehetnek a zenei tartalmat illetően az egyes szakaszok karakterei kapcsán. Strauss egyik barátjának, Friedrich Röschnek annyit jegyzett meg, ez egy „dualisztikus mű”, Romain Rollandnak pedig így nyilatkozott: „Elegendő tudni két dologról: a hősről és ellenségeiről.”<sup>70</sup>

Talán a könnyebb érthetőség érdekében a mű egyes szakaszaihoz később a következő programatikus címek kerültek:

1. A hős
2. A hős ellenségei
3. A hős társa
4. A hős harca
5. A hős megbékélése
6. A hős elvonulása a világból és életének beteljesedése

Strauss ebben a művében hatalmas zenekart foglalkoztat. A késő romantika korában megszokott nagyzenekarhoz képest is kiemelt a rézfúvósok jelenléte: nyolc kürt, öt trombita és három harsona mellé még tenor- és basszustuba járul. Hangsúlyoznám, hogy e felsorolt hangszereknek mind szólisztikusan, mind a tutti hangzásban jelentős tematikus szerepet biztosít a szerző.

<sup>69</sup> Matthew Boyden: *Richard Strauss*. Fordította Borbás Mária. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2004) 181. oldal.

1900 októberében Brüsszelben hallhatta Strauss a két művet egy előadáson egymás után.

<sup>70</sup> Batta András: *Richard Strauss*. (Budapest: Gondolat, 1984) 122. oldal

A szimfonikus költemények sorában Strauss fokozatosan jut el korának jellegzetes stílusirányzatához, az expresszionizmushoz. Ez az irányzat végső soron a romantikából nőtt ki, benne a személyiség belső élményeinek mind végletesebb kifejezésére törekedik az alkotóművész. A *Heldenleben* ebben a vonatkozásban az egyik legjelentősebb szimfonikus költeménye Straussnak, s talán ez igazolja a mű önéletrajzi vallomás jellegét.

A mű indításakor a hős portréját a mélyvonóskar és a kürt unisono témájával jeleníti meg a szerző.

**Lebhaft bewegt**

1. Horn in F

Ez a téma nemcsak a mű kezdetéhez kapcsolható, hanem később is visszatér, különböző változatokban illetve hangszerelésben. Igazi Straussi téma csendül fel, nyugtalan ritmussal, a szerző által igen kedvelt triolák alkalmazásával, végletes ritmusértékek ütköztetésével. Ami pedig a dallamívet illeti, rögtön a kezdésnél két és fél oktávot tör felfelé. Ebben a gesztikuláló melódiában rendkívüli szenvedélyek feszülnek. Már ebben a bevezető zenében is feltűnt, hogy a kürtök, megtámasztva a harsonák és tubák mély tónusával, igen bensőséges, egyben izzó karaktert kapnak, amihez a vonóskar fényes tónusa járul. A szerkesztésmód a korra és a szerzőre jellemző módon rendkívüli polifón szövevényességgel tárja elénk a hősiesség jellemvonását. A trombiták ebben a részben nem kapnak szólisztikus szerepet, a szenvedélyek fokozása során tömbszerűen szólalnak meg, nem elsősorban a fény, hanem mindenekelőtt itt a hangerő növelésére hivatottak.

A Strauss által is említett kettősség a szimfonikus költemény második szakaszában érdekes módon jelenik meg. A kezdetben mintha scherzo hangulattal találkoznánk, amelyet már a kortársak közül is sokan ironikusnak találtak. Az egymással concertáló fafúvós szólamokban találkozunk ezzel a karakterrel (23. oldal).<sup>71</sup> Mindez ütközik a zenekar többi szólamában felcsendülő mélységesen szomorú, fájdalmas dallammal, így kifejezve a belső és külső világ – a szerző által érzékelt – diszharmóniáját. A trombita a „belső én” dallamát unisono erősíti a

<sup>71</sup> A mű elemzéséhez az alábbi partitúra oldalszámait használom: Verlag von Leuckart No. 498. Leipzig

vonóskarral együtt (27. oldal). A harmadik szakasz átvezetésében a trombita a hős portréjához tartozó témából lehasadó daktilikus motívumot játssza, a küzdelmet illusztrálva (32. oldal).

A hős társát megjelenítő harmadik szakaszban szívbe markoló hegedűszóló uralja a zenei anyagot, mintha egy lassú tételt hallanánk. E szubjektív hangvételt fokozza a rendkívül áttört hangszerelési technika: a hegedűszólóból átvett fafűvös dallamtöredékek és a hárfa-glisszandók. A trombitának ebben a szakaszban semmiféle szerepet nem ad Strauss.

Ezzel ellentétben a következő rész, a csatajelenet, igazi katonai, harci trombitaszignállal kezdődik (53. 54. oldal).

**Lebhaft**

A komponista itt a trombita alkalmazásának legrégebbi hagyományához nyúl vissza, amikor a küzdő hős életének megjelenítését harcias fanfár-témával mutatja be, és katonadob (kisdob) kíséretével látja el (61., 62., 63., 64., 65. oldal).

A zenei szövetbe az elkeseredett ember hangja szövődik a vonóskar dallamával, amit megerősít a kürtök állása. Mindezt fokozza egyfelől a katonadob ostinato szólója, és a trombiták mixtúrákba foglalt szignálja, amellyel szinte kaotikus, vagdalkozó harci jelenet bontakozik ki (70., 73., 74., 75., 91., 92. oldal).



Élethalálharcról beszélhetünk itt, mely a mű egészének középpontját jelzi. A trombita, mint az események tartó oszlopa crescendáló, kromatikus skálát játszik tizenkét ütemen át, míg felérkezik a forte háromvonalas hangzó C-re (83-85., 88-90. oldal). Különös, amint e szakasz lezárásához közeledve a mű induló témáját a szerző Esz-dúr alaphangnemben visszaidézi, de ekkor a trombita már nem harci szignált játszik, hanem a magas vonósokkal unisono vezeti a darab csúcspontjához a zenei eseményt (97-98. oldal). E csúcspont után, a harci szakasz levezetésében egy bensőséges vonósdallam az első trombitával unisono énekel, ez véleményem szerint a hála érzését fejezi ki (100-104. oldal).

A *hős megbékéléséről* szóló részben mintha Strauss egyértelműsítene, hogy művének főhőse valóban önmaga. Teszi ezt azzal, hogy eddig megkomponált műveiből számos, jellegzetes, rövid motívumot idéz. Az első trombita a *Zarathustra* mottóját játssza (113. oldal).



Egyértelmű, hogy a szakasz hangvétele egyfajta számvetésre utal, és a szerző a külvilággal kapcsolatos küzdelmeiben műveire visszatekintve így nyer vigasztalást.

A szimfonikus költemény befejező szakaszában újra fellángol az alkotót folytonosan nyugtalanító kérdés: „hogyan tovább?” Az útkeresés jegyében duzzad fel újra a partitúra, igen nyugtalan karakterrel társulva. Itt a trombita emelkedő szekvenciában, virtuóz tizenhatod futamokkal emelkedik ki az erősen polifón szövevényből (122-124. oldal). Ennek ellensúlyozásaként az angolkürtön felcsendül egy triolás motívumra épülő, megnyugvást árasztó dallam: mintha a valóságtól való eltávolodás muzsikáját hallanánk (127. oldal). Emlékkép gyanánt még egyszer belehasít a zenébe a trombita marcato harci-szignálja (131., 132. oldal). A búcsú ütemeiben Strauss visszaidézi a „társ” szólóhegedű dallamát (135. oldal), és végül az üstdob tonikai tremolója felett a trombiták pianótól fortissimóig törő Esz-dúr hármashangzat-felbontásának ünnepélyes hangjaival (139. oldal), majd annak elhalásával zárul le a mű.

Strauss művészete a kortársak és az utókor körében folytonos vitát váltott ki: vajon mikor, melyik műve programzene, és melyik abszolút zene? A *Hősi élet* kapcsán Strauss vallomást tett annak szubjektív fogantatásáról:

Miért nem látják az emberek, ami az én zenémben új; hogy benne, ami másutt - egyedül Beethoven-nél található -, az emberi lény láthatóan szerepet játszik, már a Guntram harmadik felvonásában, a Hősi életben, a Don Quixotéban, a Domesticában is a kollektívizmus megtagadása.<sup>72</sup>

Itt egyértelmű az utalás a századvég expresszionista irányzatára. A *Hősi élet* kapcsán érdemes megjegyezni Romain Rolland híressé vált gondolatát: „Beethoven műve a legyőzött hős diadala. Straussé: a győztes hős veresége.”<sup>73</sup> Ennek a gondolatnak a hangsúlyozását azért tartom fontosnak, mert Strauss fiatal korától igen sokat tanult Beethoven művészetéből, mindenekelőtt szimfóniáit és kései vonósnégyeseit tartotta a romantikus hangszeres zene modelljének. Ennek a művének ihletője Beethoven *Eroica* szimfóniája is lehetett, amely hasonlóképpen Esz-dúrban íródott. Strauss jegyzetei között megtalálható a mű kapcsán egy megjegyzése: „Heroikus erő”.

### **III. / 9. Sinfonia Domestica (op. 53.)**

Régen érlelődött már Straussban a vágy, hogy európai alkotói és karmesterei sikerei mellett művészetével a tengerentúli publikumot is meghódítsa. Amerikai turnéjára családját is és önéletrajzi vallomásnak tekinthető új szimfonikus költeményét, a *Sinfonia Domesticát* is magával vitte, melyet 1902-03. december 31. között komponált, és melynek bemutatójáról – 1904. március 21-én New York, a szerző vezényletével – a következőképp számol be levelében szüleinek:

Megérkezés után (...) kihasználom a koncert előtti szabad órát, hogy értesítsek benneteket: Tegnap New Yorkban a *Domestica* óriási sikert aratott. A New York-i zenekar fegyelmezetlen bandája miatt sok bosszúsággal, tizenöt próbával, sok

<sup>72</sup> Matthew Boyden: *Richard Strauss*. Fordította: Borbás Mária.

(Budapest: Európa Könyvkiadó, 2004) 183. oldal

<sup>73</sup> Romain Rolland: *Jelenkori muzsikusok*. Fordította: Benedek Marcell.

(Budapest: Gondolat Kiadó, 1961) II. kötet 133. oldal

energiával és bőkezűen mért szidalmakkal végül is parádés előadást sikerült elérnem. A Don Juan és a Zarathustra is szinte tökéletesen hangzott el. A Domestica mint kompozíció jól sikerült, nagyszerűen hangzik, de nagyon nehéz (különösen a kürtösöknek, akik remekül préselték ki magas „a“-hangjukat), és a sok aprólékos részletmegoldás miatt, melyeket igen finoman és akkurátusan kell játszani, amihez persze ezek a nyomorult hivatalnok-zenészek egyáltalán nem szoktak hozzá. Mégis ment a dolog, s a fogadtatás óriási volt: vagy nyolcszor hívtak ki, kaptam két babérkoszorút, és a New York-i kritika, amely előtte olykor ellenséges hangot ütött meg, most irányt változtatott, és fokozatosan elcsendesedett. A Domestica igen csiszolt és briliáns, hossza körülbelül negyvenegy perc, és mégis lélegzetelállító feszültségben tartja a publikumot. A kettős fűga fényesen sikerült, a virtuóz coda a nagy fokozásokkal igen hálás, az Adagio csodásan szól, röviden: meg vagyok elégedve.<sup>74</sup>

Nem kis teljesítmény volt a Strauss-család részéről ez az amerikai turné, hiszen egy másik leveléből megtudhatjuk, hogy négy hét alatt huszonegy koncertet adott húsz zenekar élén, éjjel-nappal utazva, ünnepi vacsorák és egyéb „ördögösségek” mellett.<sup>75</sup>

A zeneszerző szimfonikus költeményeinek sorában a reá jellemző hangszerelési kifinomultsághoz – többek között rendkívül sok osztott szólam – a legnagyobb létszámú előadói együttest társítja. Meglepő adatnak tűnik még a késő romantika korában is a Strauss által meghatározott hangszerösszeállítás:

- 24 első hegedű, 24 második hegedű, 16 brácsa, 14 cselló, 12 nagybőgő, 2 hárfa,
- 2 piccolo, 4 fuvola, 4 oboa, 2 angolkürt, 6 klarinét, 1 basszusklarinét, 4 fagott és kontrafagott,
- 8 kürt, 4 trombita, 4 harsona, 2 tuba, 4 üstdob, egyéb ütőhangszerek, harangjáték.

Bámulatos, hogy a nagyzenekari hangzásvilág kiteljesedése mellett itt rendkívül differenciált kamarazenei hangszereléssel is találkozunk, amely természetesen a zenei elgondolás természetéből fakad.

Amikor Straussban a művével kapcsolatos elképzelések megfogalmazódtak, vázlatkönyvének fedőlapjára a következőket jegyezte fel: „Családi scherzo kettős

<sup>74</sup> Batta András: *Richard Strauss*. (Budapest: Gondolat, 1984). 148. oldal

<sup>75</sup> Franz Trenner: *Richard Strauss Dokumente seines Lebens und Schaffens*. (München: C.H.Beck, 1954.) 97. oldal

fúgával három témára”, amelyben önmagát, feleségét és kisfiát kívánta zenében megjeleníteni.<sup>76</sup> A mű kapcsán a legkülönbözőbb megjegyzések hangzottak el arra vonatkozóan, hogy egy új mű bemutatójához miféle programmal kell a közönséget tájékoztatni. Kezdetben ott állt a partitúra élén egy utalás: „drága feleségemnek és fiunknak ajánlva”. Később ezt a szerző elhagyja, és kérésre különböző szűkszavú utalásokat ír a *Domestica* első európai bemutatásához kapcsolódó műsorfüzetbe. Tekintettel arra, hogy a mű egy egybekomponált négytételű szimfóniának tekinthető, az egyes szakaszokhoz a szerző a következő utalásokat írta:

- az első rész: „férfi, feleség, gyerek”
- a második, scherzóhoz: „a szülők boldogsága, játszadozás a gyermekkel”
- a harmadik, lassú résznél: „alkotás és szemlélődés, szerelmi jelenet, álmok és gondok”
- a negyedik szakasz: Finálé. Kettős fuga: „vidám perpatvar, boldog, elégedett befejezés”

Tekintettel arra, hogy a kritika sem a programmal ellátott, sem a program nélküli változattal nem tudott megbékélni, a zeneszerző saját meggyőződésének megfelelően a szakaszok megjelölését hagyta meg csupán. Egy humoros bejegyzést is találunk a kisfiát bemutató dallam megszólalása után a trombita és a harsona szólamban: „a nagynénik felkiáltanak: Ganz der Pa pa, nagybácsik: Ganz die Ma ma”<sup>77</sup> (29. oldal).

Mivel feladatom elsődlegesen a trombita szerepkörének végigkísérése Strauss szimfonikus költeményeiben, és a *Domesticában* e hangszer dramaturgiai jelentősége lényegesen kisebb, mint a kürtkórusé, így csak azokra a részekre kívánok rámutatni, ahol a trombiták fontos motívumot játszanak, illetve különleges játékmóddal jelentkeznek.

A mű első szakaszában a családi élet három főszereplőjének témái között az „apa” – Strauss – vidám karakterrel jelölt témája az első trombitán (3. oldal) humoros jellege mellett erőt, magabiztosságot is áraszt határozott ritmusával és felfelé törő dallamával. Igen szépen összegzi a következőkben e szakasz főszereplőjét Romain Rolland:

<sup>76</sup> Matthew Boyden: *Richard Strauss*. Fordította Borbás Mária.

(Budapest: Európa Könyvkiadó, 2004) 206. oldal

<sup>77</sup> Ezt a művet az Eulenburg Nr. 510 kispartitúra oldalszámai alapján elemzem.



Az akarat hősies, uralkodó, szenvedélyes, és fenségesen hatalmas. Ez az, amiben Richard Strauss nagy, amiben egyetlen ma. Érezzük benne azt az erőt, amely uralkodik az embereken.<sup>78</sup>

A zenekari próbajátékon is gyakran elhangzik ez a trombitaszóló. A kényes fanfár a hangszer első megszólalása a műben, amely szólóban, súlytalan helyen indul, és a motívum forte, undecim hangközt ugrik a háromvonalas c-ig, ezt azután hosszan kell kitartani, ami komoly technikai tudást, erőnlétet és jó idegeket kíván előadójától.



Egyébként ez a karakteres kis motívum a mű során igen jelentékeny témává fejlődik.

A „feleség” – Pauline – temperamentumos témájának megjelenése (4. oldal) után egyre dinamikusabb, ellenpontoszó nagyzenekari hangzásban a trombiták a vonóskar témáját erősítik marcato, fortissimo, egyfajta mixtúrás szordinált állásban, amely különös hangszínt kölcsönöz a zenének (13-15. oldal).

Meszerű, népies zenei karakter vezet át a „gyermek” témájához, amelyet oboa d’amore szóló játszik d-moll majd D-dúr alaphangnemben (24., 25. oldal).

Pauline - témája  
Sehr lebhaft

Violin I

*f* *fp grazioso*

gyermek - témája

Ob. d'A.

The image shows two musical staves. The top staff is for Violin I, in D major, 2/4 time, marked 'Sehr lebhaft'. It starts with a quarter rest, followed by a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. A slur covers the last three notes, which are then held. The dynamic is 'f'. The bottom staff is for Oboe d'Amore, in D minor, 2/4 time, marked 'gyermek - témája'. It starts with a quarter rest, followed by a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, and a quarter note G4. A slur covers the last three notes, which are then held. The dynamic is 'fp grazioso'.

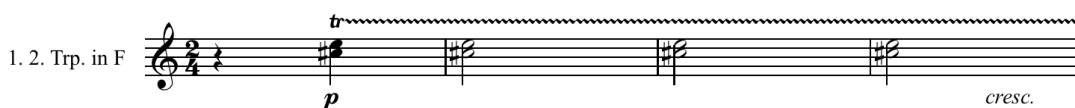
Strauss idős korában, Willi Schuh életrajzíró barátjával való beszélgetése során szatirikusan emlékezik vissza erre a szóló dallamra: „Tulajdonképpen miért is akartam itt oboa d’amorét, amikor az angolkürt is megtette volna? – Hát igen, ez a német nagyképűség.”<sup>79</sup> Az oboa d’amore dallam lírikus tiszta kvartra, majd szextre táguló bensőséges hangulatot árasztó zeneisége hirtelen dacos kiabálásba csap át, amint az első két trombita szordináltan forte, rövid előkés kvartokat játszik (26., 27. oldal).

<sup>78</sup> Romain Rolland: *Jelenkori muzikusok*. Fordította: Benedek Marcell.

(Budapest: Gondolat Kiadó, 1961) II. kötet 131. oldal

<sup>79</sup> Batta András: *Richard Strauss*. (Budapest: Gondolat, 1984) 151. oldal

A második szakaszban, amelyet *scherzónak* jelölt a szerző, a bensőséges családi idill hangulatát finom kamarazenei hangzás jeleníti meg. Az első témát az oboa d' amore mutatja be (30. oldal), amely egyébként a gyermek-dallam változata. A forma triójának minősülő középső részben a zenekari hangzás felduzzad, a „gyermek” témája a kürtkóruson csendül fel himnikus karakterrel D-dúrban (46. oldal). Ennél a résznél a trombiták tutti hangszerként erősítik a hangzást (51-52. oldal). A scherzo visszatérésében újból áttört, kamarazenei hangzás érvényesül, itt a rezek hallgatnak. Ebbe az idillbe kisebb családi „csetepaté” keveredik – mint egy formai külső bővítmény, ahol a trombiták a már ismert dacos kiabálás karakterét idézik (mint a 26. oldaltól, most a 65. oldaltól), majd ez kibővül a trombitákon egy több ütemen át tartó hosszú terc-trillázással (69-71. oldal). Ez újabb érdekes zenekari hangszín-effektus, ahogy a szordinált trombiták igen magas fekvésben, hosszú ideig trilláznak.



A scherzo codájaként is felfogható *Wiegenlied* (Bölcsődal) oboa d' amorén, a korábbi kétnegyedes „gyermek-téma” hatnyolcados, ringatózó variánsaként csendül fel (72. oldal). Ezután a harangjáték ütésével fokozatosan torkollik a zene egy kamarazenei átvezetésbe (79. oldal).

A mű talán legköltőibb szakasza az *Adagio*, a wagneri értelemben vett éjszaka mámora. A megismert témák a nagy zenekaron polifón szövevényben hallhatók: hol az extázisig hevülve, hol elcsendesülve, kamarazenei hangzásban. A magas fafűvőkon és az első hegedű szólamában (4. oldalon) bemutatott lírikus „Pauline-dallam” a trombitán is felcsendül, az előbbi kiemelve (93. és 120-121. oldal). Később a Pauline másik arcát kifejező – kevésbé lírai, inkább temperamentumos – motívumot az előbbivel váltakozva, apró imitációkban játssza a négy trombita (125-126. oldal). A témák folytonosan variált szövevényéből egyszer csak kiemelkedik az első trombita himnikus szólójában a „gyermek-dallam”, a korábban kürtön megismert dúr variánsa (138-142. oldal).

1. Trp. in E Pauline téma - variáns

1. Tpt. Eb gyermek - téma

Az éjszakai mánornak a harang hét ütése vet véget, így keretbe zárja a mű lassú tételének tekinthető részét (144. oldal).

Richard Straussnak a *Domestica* az egyetlen olyan szimfonikus költeménye, amely igazi örömujjongással fejeződik be. A romantika és a századforduló zeneszerzői közül igen kevésnek adatott meg, hogy ilyen őszinte, önfelelt boldogságot tudjon zenéjébe komponálni. A csaknem százötven tagú zenekar minden szólama részt vesz a kettős fugatóval induló *Fináléban*. Strauss eszköze a variáló-fejlesztő elvre épül, amelyben a mű során megismert minden téma kontrapunktikus szerkesztéssel fejezi ki ezt a felszabadult életérzést. A rézfúvósok szerepe itt hatványozottá válik. A trombita leginkább a nagy tutti-hatásokat erősíti, de igen fontos tematikus kiemelésekről is számot adhatok.

Az első fugato négyszólamú kamarazenéjében a fagott, klarinét, oboa után a trombita lép be az apa „kedélyes” témájával (148-149. oldal). E fugato motorikus jellege a felduzzadó, majd újra visszahúzódó zenekari hangzás miatt concertáló jellegű. A második témára írt fuga – mely először a vonóskaron csendül fel – a „feleség” témájának variált alakjára készült, és itt is uralkodóvá válik a „perpetuum mobile” jelleg (151-től). A családi szereplők témái fokozatosan „összesereglenek” e polifón szövevényben. A trombiták megjelenését kiemelve, az öt legsajátosabb téma szól ezen a hangszeren. Az első fuga témája, amely az apa „kedélyes” karakterét hangsúlyozza, hallható a leggyakrabban: (163., 164., 165., egy variáns a 167. oldalon, 168., 170., 174., 227., 228., 245., 261. oldal).



A négy trombita imitációs szerkezetben hallatja ugyanezt a témát (232. oldal). Az apa „vidám” témája – amelyet legelőször is a trombitának adott Strauss (lásd. 3. oldal) – hétszer szólal meg egymást követően, de mollos alakzatban, az apa mindennapi dacos harcait kifejezve (178-184. oldalig).



Érdekes, hogy a mű középponti, lassú szakaszát bevezető és lezáró harangütés is hétszer csendül fel. Az „apa álmodozó dallamát” kétszer szólaltatja meg a trombita (177. 213. oldal).



„Pauline” témájából a zenekarban, mint ellenszólam mindig szól egy-egy motívum. Ez a trombitán is hallható sajátos arculatával (251. 252. oldalon).



Ebben a színes forgatagban a „gyermek-téma” a trombitán himnikus emelkedettséggel uralja a hangzást (160., 174., 207., 217., 218., 229. oldal).



A darab codájában mintegy kiteljesedésként a négy trombita unisono játssza ezt a témát fortissimo (263., 264. oldal). Majd a mű első három hangja – az apa határozott gesztusaiként – ugyancsak fortissimo zárja le a szimfonikus költeményt.

E felsorolás kapcsán feltétlenül említést érdemel, hogy Straussnak egyik legnagyobb együtttest foglalkoztató, valóban virtuóz hangszerelése egy hihetetlennek tűnő ellentmondást is fel tud oldani: a legbensőségesebb családi idill is kifejezésre talál a folytonosan változó hangszínek birodalmában. A *Domestica* mind Amerikában, mind Európa koncerttermeiben sikeresnek bizonyult. Romain Rolland a párizsi bemutató kapcsán azonban kritikai megjegyzéssel élt a programmal kapcsolatban. Erre Strauss a következőképp válaszolt, amely válaszban a szerző zenei és esztétikai koncepciója világosan követhető:

Igaza van a *Domestica* programjával kapcsolatban. Ön egyetért ebben Mahlerrel, aki elátkozza a programot. De hisz én a *Domesticához*: 1. egyáltalán nem adtam programot. 2. Önnek magának is úgy hiszem, téves elképzelése van egy ilyen program céljáról. Számomra a költői program nem több, mint formaalkotó ösztönzés érzéseim kifejezéséhez, és tiszta zenei kifejtéséhez; nem, mint ön gondolja, csupán az élet bizonyos eseményeinek leírása. Ez egészen a zene szelleme ellen való dolog lenne. De, hogy a zene ne vesszen el az esetlegességben, és ne váljék parttalanná, ahhoz formát meghatározó mértékre van szükség, és ez a mérték a program. A hallgató számára ez az analitikus program ne legyen más, csak fogódzó. Akit érdekel, használja fel, aki igazán tud zenét hallgatni annak valószínű nincs szüksége rá.

Szívesen követem az Ön tanácsát, hogy Párizsban ne mellékeljünk programot. De azt hiszi, hogy a párizsi közönség elég érett ahhoz, hogy egy háromnegyedórás szimfóniát útmutató nélkül végighallgasson?<sup>80</sup>

Ehhez a nyilatkozathoz kapcsolódik egy ifjú kortárs, Bartók Béla kritikai megjegyzése is. A zeneszerző 1904-ben Bécsben, Mahler vezényletével hallotta a *Domesticát*. Nyilvánosan megjelent nyilatkozata sok vonatkozásban egyezik Strauss koncepciójával:

Meglepő a munkának klasszikus egyszerűsége, a kakofóniának (hangzavar) úgyszólván teljes hiánya. Persze maga a tárgy követeli ezt. A bevezetés kivételével az egész abszolút zenei számba mehet, melyben az egységesség a változatossággal ideálisan párosul.<sup>81</sup>

### **III. / 10. Eine Alpensinfonie (op. 64.)**

#### **(Alpesi szimfónia)**

Richard Strauss utolsó szimfonikus költeménye két operájának – az *Ariadné Naxosz szigetén* és az *Árnyék nélküli asszony* – komponálásának szüneteiben 1911-1915 között, mintegy kikapcsolódásként született a fárasztó operatervek mellett. Bemutatója 1915. október 28-án Berlinben volt.

Ismert az a tény, hogy egy gyermekkori alpesi kirándulás kapcsán Strauss viharba keveredett, és a hegyekben rekedt. Ez a félelmetes és különös élmény olyannyira megragadta, hogy már ekkor, 1878-ban feljegyezte magának, talán egy későbbi zenemű forrásaként.

A szimfonikus költemények fejlődése során a *Domesticával* a XIX. század romantikus világtól való búcsúját élhetjük meg. Strauss operáinak komponálása során 1905-ben korszakalkotó stílusfordulatot hajtott végre, amikor megkomponálja a *Salome* című zenedrámáját, melyet az *Elektra* követ 1909-ben. Érdekes módon ezt a korábban igen előremutató, és éppen ezért sikeres zeneszerzői megnyilvánulását nem

<sup>80</sup> Franz Trenner: *Richard Strauss Dokumente seines Lebens und Schaffens*.

(München: Verlag C.H.Beck, 1954) 95-96. oldal

<sup>81</sup> Batta András: *Richard Strauss*. (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1984) 150. oldal

folytatja ilyen következetességgel, hanem az 1911-es *Rózsalovag* című operájával erőteljes visszafordulás figyelhető meg zenei gondolkodásmódjában. Talán ennek tulajdoníthatjuk azt a tényt is, hogy az *Alpesi szimfóniában* mellőzi a filozofikus gondolatokat, és elsősorban a természet-élményeit, mint impressziókat hangsúlyozza. Mindez azonban nem zárja ki Straussnál nagy ívű dallamaival érzelmi életének kitárulkozásait, de a *Domesticával* ellentétben már nem a romantikus én-központúság kap hangsúlyt, hanem elsődlegesen a természet szépségeinek himnikus ábrázolására törekszik. Batta András találó szavakkal jellemzi Strauss utolsó szimfonikus költeményét:

„A turista naplója” - lehetne a címe Strauss „pasztorális szimfonikus költeményének”  
(...) zenés tájképalbum (...) a mű színes, bravúrosan meghangszerelt (...) melyben a hangfestés szélső határáig jutott el.<sup>82</sup>

A romantikus szemléletmód azonban ebben a művében is megnyilvánul, hiszen saját hazájának szűkebb környezetét kívánja bemutatni közönségének, ahogy tette ezt például Smetana a *Hazám* (1874-79) című szimfonikus költemény ciklusával Liszt Ferenc hatására, aki szintén több hazájával kapcsolatos zenekari művet komponált: *Hungária* (1856), *Hósi sirató* (1850-54), *Szózat* és *Himnusz-fantázia* (1872-73).

Az *Alpesi szimfónia* programját így összegezhethetnénk: egy nap története az Alpokban. A szerző a zenei folyamatot huszonegy szakaszra bontotta, és ezeknek a partitúrában címet is adott. E mű hangszerelése a már megszokott straussi nagyzenekaron szólal meg. A szerző hangszínek iránti érzékenységére jellemzően a hárfát megduplázza, az orgona és cseleszta hangszíneihez különösen nagy ütőegyüttest társít, három játékosra bízva a következőket: harangjáték, cintányér, nagy- és kisdob, tamtam,<sup>83</sup> triangulum, kolomp, szélgép, vihangép és üstdobok - két játékosal. A rézkórus is rendkívül nagyméretű: nyolc kürt, amelyből alkalmanként négy kürt tenortubára vált át, négy trombita, négy harsona és két basszustuba. A térhatás kedvéért a zenekartól távolabbi helyen további rézfúvósokkal növeli az együttest: tizenkét kürt, két trombita, két harsona. Érdekes Strauss kijelentése – már számos, bravúrosan hangszerelt zenekari műve után – melyet az *Alpesi szimfónia*

<sup>82</sup> Batta András: *Richard Strauss*. (Budapest: Gondolat, 1984) 206. oldal

<sup>83</sup> Tamtam: nem meghatározott hangmagasságú gong

főpróbája alkalmával szerény büszkeséggel tett: „Végre most megtanultam hangszerelni.”<sup>84</sup>

A mű kezdeteként – *Nacht* (Éjszaka) – három oktávon át alászálló pianissimo skálát hallunk egy *b*-moll harmónia orgonapontja felett. A misztikus homály hangulatát a szerző azzal éri el, hogy ez a hármashangzat minden vonós szólamban egy nagyszekund sűrűdással párosul. E kezdő ütemekből jól érzékelhetően a természet fenséges ereje és nagysága sugárzik. Mintha az Alpok kontúrjai sejlenének fel a négy harsona felfelé ívelő gesztusával (3. oldal).<sup>85</sup> A pirkadat folyamatát a basszustuba (5. oldal), majd a harsonák, kürtök, végül a trombiták az előbb említett gesztussal jelenítik meg (7-11. oldal).

A *Sonnenaufgang* (Napfelkelte) során a trombiták és a zenekar egésze a darab kezdetéhez kapcsolódó, alászálló skála-dallam lírai variánsát dúrban, fortissimo játssza (12. oldal).

The image shows a musical score for two trumpet parts. The top staff is for the 1st and 2nd trumpets in B-flat (1. 2. Trp. in B $\flat$ ), and the bottom staff is for the 3rd and 4th trumpets in C (3. 4. Trp. in C). The music is in 4/4 time and features a melodic line with various dynamics: *ff* (fortissimo), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *dim.* (diminuendo), and *p* (piano). The score includes slurs, ties, and a key signature of one sharp (F#).

Az *Anstieg* (Kapaszkodás) szakaszban egy osztinató jellegű, kis nyújtott ritmussal a zene mozdulat-központúvá válik (18. oldal). A trombiták egy felfelé törő kromatikus skálával jelzik ezt a felkapaszkodást, (21., 22. oldal) majd pillanatnyi megtorpanás következik – talán az ember körülnéz e fenséges tájon – (22. oldal). Az újabb lendületes fortissimo szakasznál a tizenkét távoli vadászkürt trombitákkal és harsonákkal kiegészítve szólal meg, hegyi, vadász életképet idézve (24., 25. oldal). Ez az a külön együttes, amelynek a hangzása a koncertterem egy távolabbi pontjáról, sajátos akusztikai hatást eredményez.<sup>86</sup>

<sup>84</sup> Franz Trenner: *Richard Strauss Dokumente seines Lebens und Schaffens* (München: Verlag C. H. Beck) 165. oldal

<sup>85</sup> A mű elemzéséhez az Universal Edition Nr. 5752. kispartitúra oldalszámait idézem

<sup>86</sup> Lásd: színpadi zene: mint a 12. lábjegyzet

*Eintritt in den Wald* (Belépés az erdőbe). Fortissimo zenekari tuttival – a timpani és tamtam mellett a trombiták erősítésével – félelmetes kép tárul elénk. A vonóskar fel-le cikázó tizenhatod és triolás mozgása a sűrű, sötét erdőbe vezet (26. oldal). Az ijesztő kezdet lírai szakaszba torkollik, mintha a zeneszerző lelkéből a költő szólalna meg. A mélyvonóskar dallamát a trombiták unisono emelik ki (30-31. oldal).

*Wanderung neben dem Bache* (Vándorlás a patak mellett). Ez a patakparti jelenet az előbbi lírai képnek természetes folytatása. A víz mozgását a fafúvók és a vonóskar szextolái fejezik ki (39. oldaltól). E futamok felett a trombiták tömbyszerű akkordokkal kapaszkodnak egyre feljebb, növekvő dinamikával. Nehéz feladat az első trombitásnak a szokatlanul nagy hangközöket: undecim, majd tredecim távolságokat tisztán megszólaltatni (42. , 43. oldal).

*Am Wasserfall* (A vízesésnél). A trombitákon és kürtökön fortissimo jelenik meg a szimfonikus költemény egyik – már ismert – főtémája (44. oldal), melyet a vonóskar is átvesz.

Az ezerszínű zenekar a maga áttört hangzásvilágával – például a vonóskar ricochet játékmódja – látomás-zenébe vezet át, ahol különböző hangszerek glisszandói fokozzák a színekben gazdag természet szépségét.

*Erscheinung* (Látomás). Ebben a színorgiában a cintányér, triangulum, hárfá, cseleszta mind megszólal. Strauss sajátos, egyre teljesebb flitter-technikáját csodálhatjuk itt.

*Auf blumige Wiesen* (Virágos réten). E részben idilli tájra érkezünk. A vonóskar lírikus szólamaival ellenpontozva előbb kürtön, majd utána a trombitán nagy ívű, éneklő dallamot hallunk (56, 57. oldal). Érdekes számomra, hogy Strauss



e művében is az erő és gesztusok kiemelése mellett, rendkívül érzelmgazdag éneklésre is alkalmazza a trombitát.



*Auf der Alm* (A fennsíkon). Mintha ismét a költő hallatná hangját ebben a boldogság-zenében. Itt a trombita nem kap szerepet.

*Durch Dickicht und Gestrüpp auf Irrwegen* (Sűrű bozótok között tévelyegvén). Ebben a szakaszban sokféle rövid motívum kel önálló életre. Egymás ellenpontjaiként szólalnak meg, ezáltal kusza szövevényként hat a zene egésze. A trombita is igen sokféle apró és virtuóz zenei elemet játszik (66-73. oldal). A szakasz végén a többi rézfúvóssal együtt a mű kezdeténél megismert, felfelé törő gesztus szólal meg (73. oldal), és ez vezet át a mű egyik csúcspontját jelző részhez.

*Auf dem Gletscher* (A gleccseren). Hátborzongatóan szép, félelmetes magasságot bemutató muzsika bontakozik ki: a zenekar hangzásának ambitusát a végletekig feszíti Strauss. Több mint hat oktávnyi a távolság a fafúvósok legmagasabb illetve a basszustuba legmélyebb hangjai között. A vakító fényességet a trombiták szólói jelenítik meg, ezek a zeneirodalom legnehezebb szólóállásai közé tartoznak: differenciált ritmusok, nagy hangközugrások, és a szólam extrém magas regiszterbe tör fel, egészen a háromvonalas *d*-ig (74-78. oldal). Az előadótól ez a szóló rendkívüli teherbírást és koncentrációt követel. Különösen nehéz a háromvonalas *d* fortissimo kitartása után a virtuóz triolás lefutás és egy diminuendo-ban elhalkuló záróhang piano kitartása további három és fél ütemen át. A próbajátékok utolsó fordulójában követelmény ennek a szólóállásnak a játéka.

1. Trp. in Bb

*f*

*fp*

1. Trp. in Bb

*ff*

*f*

*dim.*

Mielőtt a program szerint a hegycsúcsra felérkezne az ember, ezt a folyamatos felkapaszkodást különböző fúvós hangszerek: fagott, kürt, trombita, harsonaszóló concertálásával jeleníti meg a szerző (79-80 oldal). Az *Anstieg* rész óta Strauss ezt a

„kaszódó-témát” következetesen vezet végig a mű egészén. A téma végül újra a trombitán teljesedik ki. Ennek a líraian, pianissimóval induló szólónak a hangereje a dallamív emelkedésével egyidejűleg fortéig emelkedik (81. oldal), karaktere pedig szilaj lesz. Ez a kényes trombitaállás szintén az előjátások próbaköve. A szakasz tökéletesen visszaadja egy magányos ember félelemmel telt feltekintését a végtelen égbolttal összefüggő hegyláncokra. A szakasz címe is erre utal: *Gefahrvolle Augenblicke*.



Az előbb említett „kaszódó-témát” a harmadik kürt veszi át a trombitától (81. oldal), és ez vezet el a zenemű csúcspontjához, amelynek Strauss ezt a címet adta: *Auf dem Gipfel* (A hegycsúcson). Egy hosszan kitarított fortissimo F-dúr akkord jelzi a megérkezést. Majd a zene fokozatosan elhalkul, és felcsendül egy orgonapont jellegű magas vonóskari kíséret mellett az oboaszóló, amely a kiteljesedő örömet lelki megtisztulással társítja, jellemző módon a mű alaphangneméhez képest – b-moll – a domináns hangnemben, F-dúrban. Továbbiakban ezt az euforikus életérzést határtalan szabadságvágy kíséri, és talán ennek tudható be, hogy e csúcsponti szakaszban a mű eddigi összes témáját megszólaltatja Strauss, hol egymás után, hol egymás ellenpontjaként, variált alakokban. A trombitaszólam kiemelt helyzetbe kerül, a mű négy, igen jelentős témáját halljuk e hangszercsoporton. Először a csúcstra érkezés tömszerű, ünnepélyesen hangzó, fortissimo harmóniafelbontását játsszák a trombiták (83., 87., 90., 91., 94-97.). Jellegzetessége, hogy az akkord ugyanazon hangjait mindig felfelé irányuló mozgásban ismétli meg. A beteljesülő, határtalan öröm hangját előbb a hat kürt unisono dallama emeli ki (83. oldal), amelyet a trombiták fényes hangszíne erősít tovább (85, 86. oldal). Megjelenik a „kaszódó-téma” is kürtökön, majd a trombitákon (86. oldal), és végül a negyedik téma, a darab elejéről ismert alászálló, szélesen kitarulkozó moll-skáladallam, melyet itt dúr hangnemben hallunk, unisono kiemeléssel (87., 98. oldal).

skála - dallam

öröm - dallam

A csúcsponti szakasz szervesen kapcsolódik a motivikus munka során a *Vision* (Látomás) megjelölésű részhez, így az eddig említett témákról is együttesen szóltam.

A mű zenei folyamata a csúcspont után – *Nebel steigen auf* (Felszáll a köd), *Die Sonne verdüstert sich allmählich* (Fokozatosan beborul az ég), *Elegie* (Elégia), *Stille vor dem Sturm* (Vihar előtti csend) – azt az emberi életérzést jeleníti meg, amikor az eddigi küzdelmek utáni győztes elégedettség illetve végtelen öröm melankóliába csap át. A természeti élmény lelki élménnyel társul, és így vált át a zene hangvétele is bánatosabbra – lásd az *Elegie* megjelölést. A trombitáknak ezekben a részekben nincsen kiemelkedő szerepe. A vihart megelőző pillanatokban érdekes hangszerelési effektus az esőcseppeket illusztráló oboa piano staccatója, a háromvonalas oktávban (a 108. oldaltól).

A *Gewitter und Sturm, Abstieg* (Vihar és leereszkedés) szakaszban a pokolian tomboló vihar természeti képe tárul elénk. A straussi nagyzenekar minden hangszere megszólal. A szélgép süvít, a vonósok, fafúvósok kromatikus futamai mellett a két timpani fortissimo trillája a mennydörgést, a trombiták éles sforzato-akkordjai a villámlást (117., 119., 121. oldal) jelenítik meg. Emellett a „kapaszzkodó-téma”, mely szinte minden fúvóshangszerezen felcsendül, végül a trombitákon válik uralkodóvá (118., 120., 122-124., 128. oldal).

1. 2. Trp. in C

3. 4. Trp. in C

1. 2. Tpt.

3. 4. Tpt.

A vihar-zene csúcspontján – miközben az ember menekülését is megjeleníti Strauss – a zenekar egésze az orgonával együtt háromszoros forte b-moll akkordon áll meg (141. oldal). Innentől a *Sonnenuntergang*hoz (Naplemente) való átvezetést halljuk, ahol egy korál jellegű téma csendül fel halkán és fenségesen a rézkaron (147. oldal).

maestoso

Trumpet in C

Trumpet in C

Trombone

Trombone

Tuba

*p* *cresc.* *f* *dim.* *p*

*p* *cresc.* *f* *dim.* *p*

*p* *cresc.* *f* *dim.* *p*

*p* *cresc.* *f* *dim.* *p*

A következő két befejező részben – *Ausklang* (Kicsengés) és *Nacht* (Éjszaka) – a szerző már nem a természet ábrázolására törekszik, hanem emberi érzéseket közvetít. Rendkívül lírai, szinte végtelen dallamokat hallunk a vonóskarbon. Az eddigi erőt és harsány karaktert hordozó rézállások helyett a trombiták szólóira is a bensőséges hangvétel lesz jellemző. Így előbb a himnikus korál-dallam szól (148-150. oldal), majd felcsendül halkán az alászálló skála-téma is, az elégia jegyében (150-152., 153-154. oldal).

A hangszerelés említett vonásai együttesen emelik ki azt a szubjektív, kissé rezignált hangvételt, amely a szerző stílusának sajátossága a búcsúzó romantika jegyében.

## Összegzés

A szimfonikus költemények elemzése során megállapítottam, hogy Richard Strauss e műveiben igen változatos és kiemelkedően szólisztikus szerepet szánt a trombitáknak. Ha összevetem a hangszer alkalmazásának módjait a korábbi zenei korszakokkal, akkor elmondhatom, hogy a trombita a műzenében egészen az újító romantikusokig – Berlioz, Liszt, Wagner – nem tudott szakítani ősi felhasználásának több ezer éves hagyományával. Még a barokkban is, amely a hangszer aranykorának is tekinthető – mind a zenekari, mind a szólóirodalmát illetően – a trombita a zeneműben többnyire mindig ugyanazt a funkciót töltötte be: a fény, a dicsőség és a hatalom jelképe. A klasszikában, és a hagyományokból táplálkozó romantikus zenében a hangszer jelentősége lényegesen csökkent, szólama leegyszerűsödött, és szólisztikus motívumok alig találhatók a zenekari művekben. Strauss *Aus Italien* és *Macbeth* című műveiben még eme klasszikus hagyományoknak megfelelően alkalmazza a trombitát.

A hangszer újbóli felfedezése a forradalmi romantika zeneszerzőinek köszönhető. A századvég műhelyében ez természetszerűleg tovább fejlődött, és egyik kiemelkedő alkalmazója Richard Strauss volt. Szimfonikus költeményeiben megfigyelhető, hogy a kürtök mellett milyen kulcsfontosságú szerepet szánt a trombitáknak. Rendkívül érdekes, hogy egy-egy művében szinte minden fontosabb téma megjelenik a trombitán: szólisztikusan, vagy valamely más hangszercsoportot erősítve vagy ellenpontoszva.

Elmondhatom tehát, hogy a trombita a korábbi felhasználásával ellentétben főszerephez jut, az emberi indulatok és érzelmek széles skálájának megszemélyesítőjeként. A hangszer Strauss műveiben éppúgy képes kifejezni például virtuóz futamaival Till fürgeségét és szemtelenségét, mint *Don Juan* szerelmes vágyódását hosszú, lírai, bel canto dallamívokkal. A *Don Quixotéban* az ünnepélyes fanfárok egy letűnt lovagkor dicsőségét hirdetik. Ugyanakkor a saját álmvilágában, illúzióiban kavargó főhős szomorú valóságra döbbenését is a trombita jeleníti meg. A *Halál és megdicsőülés* és az *Imígyen szólá Zarathusztra* című műveiben a hangszer természetes felhangsorának alkalmazása a filozofikus gondolatiság kapcsán misztikus mondanivalót sugall, és a felboríthatatlan, ősi rendet hirdeti. A *Hősi élet* című darabban a trombita a hősnek – a szerzőnek – a külvilággal

szembeni folytonos küzdelmére utal. Az *Alpesi szimfóniában* a természet csodálatos összhangját és nagyságát hirdeti.

Strauss tartalmilag oly sokféle, hangszertechnikailag rendkívüli nehézségű trombitaszólamai igen komoly kihívást jelentenek még a mai előadók számára is, annak ellenére, hogy a modern hangszerkészítők munkájának köszönhetően ma már lényegesen korszerűbb hangszerállomány áll rendelkezésünkre.



**7. ábra: Richard Strauss.**

## Kitekintés a trombita szólóirodalmára a romantika korától napjainkig

Nagyon érdekes ellentmondás, hogy míg a hangszer a romantikus zenekari irodalomban betöltött szerepe alapján a barokk kor utáni újbóli virágkorát élte, a kor kiemelkedő zeneszerzőitől – bármily szomorú is – nem született egyetlen egy versenymű sem a trombita számára. Ennek az okát csak gyaníthatjuk, de nem tudjuk pontosan. Milyen fantasztikus lenne például, ha Richard Strauss – akinek *Alpesi szimfóniájában* egy igazi trombitaverseny búvik meg – megajándékozott volna bennünket legalább egy versenyművel. Apja indíttatására ugyanis két kürtversenyt is komponált, az akkori trombitások mégis elmulasztották a lehetőséget, hogy versenyművet rendeljenek tőle hangszerük számára.

A trombita romantikus szólóirodalmát elsősorban kevésbé közismert szerzők művei jelentik, melyekben a zene szórakoztató jellege a meghatározó. Ezeket a virtuóz, mutatós, és olykor fülbemászóan melodikus darabokat kis koncerttermekben, hotelekben, parkokban adták elő. Igen jelentős volt emellett a fúvószenekarok, rézfúvósegységek tevékenysége, ahol a kornett virtuózai mutathatták be tudásukat. Érdekesnek találom, hogy még a XX. század első felében is a legtöbb trombitás a szimfonikus zenekari szolgálatai mellett fúvószenekarokban is játszott. Valószínűleg nem lehetett éppenséggel vonzó a kor jelentősebb zeneszerzői számára, hogy az olykor sörsátrokban is fellépő fúvószenekarok trombitás szólólistái számára komponáljanak versenyművet. Az akkori kritikusok is lesújtóan vélekedtek a hangszerről. Íme Hermann Eichborn két igen kemény kritikája 1881-ből:

Endlich möge noch ein Punkt berührt werden, die Trompete als Soloinstrument in der modernen Musik. Ein heikles Thema! Ein ganzes Solostück für Trompete – der Reiz der Bierkonzerte, der Schrecken der gelehrten Musiker.<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> Verena Jakobsen Barth: *Die Trompete als Soloinstrument in der Kunstmusik Europas seit 1900*. PhD disszertáció Göteborgs Universitet 2007. Nr. 87. 42. oldal

„Végül még egy ponton kívánatos lenne megközelíteni a trombitát, mint szóló-hangszert a modern zenében. Igen kényes téma! Egy teljes szólódarab trombitára – érdekes, izgató lehet sörkoncertekre, de rémség egy tanult muzsikus számára.”

Näselnder kleiner Ton, mangelhafte Technik und ein den Gesetzen des musikalisch Schönen hohnsprechender Vortrag, die gewöhnlichen Folgen des Jochs, unter welches die moderne musica profana et vulgaris die Trompete gespannt hat, können gute Komponisten nicht zu Konzertstücken für das Instrument begeistern.<sup>88</sup>

Érdekes ez az ellentmondás, hogy a technikailag és zeneileg képzett trombitások a zenekari irodalom gyöngyszemeit játszották, míg a szóló-irodalmat illetően kénytelenek voltak beérni kisebb szerzők olykor talán kissé giccses műveivel.<sup>89</sup> Emellett azért születtek remekművek is, elsősorban trombitára és zongorára. Kiemelném Georges Enescu (1881-1955), Arthur Honegger (1892-1955), Paul Hindemith (1895-1963) darabjait. Megemlíteném még Alexander Arutjunjan (1920\*) trombitaversenyét, mely szinte az egyetlen, de gyakran előadott, lényegében romantikus hangvételű műalkotás nagyzenekari kísérettel.

A XX. század közepétől napjainkig folytatódik az a forradalmi romantikából elinduló folyamat, elsősorban Mahler és Strauss közvetítésével, amely a trombita számára sokszínűen szólisztikus, változatos alkalmazást eredményezett a zenekari irodalomban. A hangszer jelentőségteljes felhasználásának szempontjából az alábbi szerzőket emelném ki: Vincent d'Indy (1851-1931), Arnold Schönberg (1874-1951), Maurice Ravel (1875-1937), Bartók Béla (1881-1945), Igor Sztravinszkij (1882-1971), Anton Webern (1883-1945) és Alban Berg (1885-1935).

A XX. századi szólóirodalmat tekintve viszont komoly változás és eredmény, hogy a trombita, mint szólóhangszer, a kor kiemelkedő zeneszerzői számára is közkedvelté vált. Igen sok mű íródott és íródik napjainkban is trombitára.<sup>90</sup>

1829 óta Németország felől elindult a nagy Bach-renaisszánsz, melynek során fokozatosan divatba jött a barokk és klasszikus művek újbóli előadása. Ennek során

<sup>88</sup> Verena Jakobsen Barth: *Die Trompete als Soloinstrument in der Kunstmusik Europas seit 1900*. PhD disszertáció Göteborgs Universitet 2007. Nr. 87. 42. oldal

„Nazális, kis hang, hiányos technika és a zenei szépség szabályára fittyet hányó előadás. Eme komoly terhek viselésének természetes következménye, hogy a modern világi és népszerű zene jó zeneszerzőit nem inspirálja, hogy a hangszer számára koncert-darabot komponáljanak.”

<sup>89</sup> Az alábbi szerzőket említeném: Oskar Böhme (1870-1938), Willy Brandt (1869-1923), Alexander Goedicke (1877-1957), Thorvald Hansens (1847-1915), Théophile Charlier (1868-1944), Florent Schmitt (1870-1958), François Thome, Gabriel Pares, Philippe Gaubert, J. G. Pennequin, Guillaume Balay, Joseph Guy Ropartz.

<sup>90</sup> A függelékben összegyűjtöttem a XX. és XXI. századi zeneszerzők trombitára írt kiemelkedőbb kamara-, és versenyműveit.



J. S. Bach kantátáit, *h-moll miséjét*, *Magnificatját* is szívesen eljátszották a modern trombitákon. Nagy előrelépést jelentett, amikor Bach 2. *Brandenburgi versenyművének* trombitaszólamát például Théophile Charlier<sup>91</sup> 1898-ban Brüsszelben először játszotta el ismét az eredeti magasságban. A bachi trombitaszólamot korábban a klarinét helyettesítette, vagy egész egyszerűen egy oktávval mélyebben játszották. Az újabb építésű *d*-hangolású, majd magas *a*-hangolású ventiltrombiták adtak erre alkalmat, és így a hangszer kezdte visszanyerni korábbi – a barokkban betöltött – rangját. A hangszer népszerűsége szempontjából a másik nagyon fontos előrelépést Joseph Haydn trombitaversenyének újbóli felfedezése jelentette, a mű 1908-ban Bécsben csendült fel újra Franz Rossbach előadásában.<sup>92</sup>

Összegezve tehát: Bach, Händel és Haydn concertáló trombitaszólamai és trombitaversenyei is inspirálhatták a huszadik századi zeneszerzőket abban, hogy az új, kromatikus trombitát szólisztikus szerepkörben is alkalmazzák, és versenyműveket, kamarazenét komponáljanak számára.

A napjainkban használatos piccolo trombita megjelenése, amely a magas regiszterben való játékot segítette elő, szintén motiválhatta a zeneszerzőket.<sup>93</sup> Nem lenne teljes az áttekintés Maurice André nevének említése nélkül, aki már most, életében élő legendává vált a trombita szólóhangszerré válásának történetében. Ő volt az a művész, aki a közönség körében átütő sikerrel népszerűsítette a trombitát. Elsődlegesen piccolo trombitán játszott, és a magas hangfekvésre komponált, idáig elfeledett barokk trombita-irodalom képezte főként a repertoárját. Neki köszönhető, hogy manapság a trombita, mint szólóhangszer, szimfonikus vagy kamarazenekari kísérettel megállja a helyét a legjelentősebb koncerttermekben is, népszerűségben felvéve a versenyt más szólóhangszerekkel vagy például a koloratúrénekesekkel.

---

<sup>91</sup> Théophile Charlier (1868-1944) az antwerpeni Concerts of the Palace, Arts and Commerce és a párizsi Operaház szóló trombitása. Professzor Liègeben.

<sup>92</sup> Lásd Verena Jakobsen Barth: *Die Trompete als Soloinstrument in der Kunstmusik Europas seit 1900*. Göteborgs Universitet Nr. 87. 2007. 45. l.

<sup>93</sup> A piccolo trombita körülbelül 1960-tól lett a gyakorlatban ismert.



**8. ábra: Maurice André**

A XX. század közepétől napjainkig folyamatosan születnek versenyművek, szólódarabok, kamaraművek, amelyek a hangszer alkalmazási módjának sokoldalúságát bizonyítják.<sup>94</sup> Ez a folyamat a forradalmi romantikában indult el, és a hangszer szerepének egyre növekvő népszerűségének szempontjából Richard Strauss művei korszakalkotó jelentőségűek voltak.

Igen érdekes volt számomra megfigyelni és végigkövetni a különböző történelmi és zenei korszakokon keresztül a trombita hangszertörténeti fejlődését, amely közvetlenül kihatott a trombita műzenében betöltött szerepére, rangjára, és közvetve a trombitások egzisztenciális helyzetének változásaira. Úgy gondolom, hogy nekünk – a mai kor muzikusainak – elengedhetetlen kötelességünk, hogy keressük a kapcsolatot, inspiráljuk zeneszerzőinket új darabok komponálására, hogy ne csak nekünk, hanem a jövő generációinak is bőséges szólóirodalom álljon majd rendelkezésére.

---

<sup>94</sup> Lásd a függelékben

## FÜGGELÉK

### Válogatás a trombita szólóirodalmából

- Berio, Luciano: Sequenza X. (1984)  
Blacher, Boris: Concerto (1950)  
Copland, Aaron: Quiet city (1940)  
Davis, Peter Maxwell: Concerto (1988)  
Desenclos, Alfred: Incantation, Thrène et danse (1953)  
Dubrovay László: Trombitaverseny Nr. 2. (2003)  
Eötvös Péter: Jet Stream (2002)  
Gruber, Heinz Karl: Aerial (1998-99)  
Gubaidulina, Sofia: Two ballads (1976-77)  
Henze, Hans Werner: Requiem (1990-92)  
Hidas Frigyes: Trombita Fantázia (1984)  
Ives, Charles: The Unanswered Quation (1930/35)  
Jolivet, André: Concerto Nr. 2. (1954)  
Ligeti György: Mysteries of the macabre (1991)  
Mason, Benedict: Trumpet Concerto (1997)  
Milhaud, Darius: Symphonie concertante (1959)  
Pärt, Arvo: Concertino piccolo über BACH (1994)  
Rihm, Wolfgang: Gebilde (1982 rev. 1997)  
Stockhausen, Karl Heinz: Tierkreis (1975)  
Schnyder, Daniel: Tumpet concerto (1998)  
Takemitsu, Toru: Paths (1994)  
Tomasi, Henry: Concerto (1949)  
Zimmerman, Bernd Alois: Nobody knows de trouble I see (1954)

A Richard Strauss szimfonikus költeményeiben található trombita szólóállások összegzése, különös tekintettel a próbajátékok követelményeire

## Don Juan

Richard Strauss  
op. 20

Allegro molto con brio [♩ ca. 96]

Tranquillo, poco a poco più vivente

1 I. II. Trp. in E **F** 4 I. Solo *espress.*  
*ff* *p* *weich*

sempre  
*cresc.*

un poco string. *3* un poco più lento  
*fff*

**H** 7 *molto vivace* 2  
*mf* *f*

**I** 3 I. II. Trp. *f* *f*

1. Trp. *3* 1 *mf* *f* **K** 19

in F *pp* **P** *mf* 4

Giocoso Solo con sord. *f* senza sord. *p* **S** 7

Vivo in E Solo *ff*

© by C. F. Peters, Frankfurt, Leipzig, London, New York

Edition Peters

31608

# Tod und Verklärung

Richard Strauss  
op. 24

Molto agitato poco rit. [ca. 66] a tempo poco rit.

III. Trp. in F

I. Trp. in F

II. Trp. in F

Sehr breit noch breiter in C tranquillo

in F

pp

espr. *ff* *f* *dim.* [*p*]

*ff* *fff* *fff* *pp*

*pp* *pp* *pp* *pp*

*p* *pp* *pp*

*pp* *pp*

[L] [V] [Y] [Z]

© by C. F. Peters, Frankfurt, Leipzig, London, New York

## Till Eulenspiegels lustige Streiche

Richard Strauss  
op. 28

Gemächlich  
in F  
I. Trp.  $mf$  mit Dämpfer  
II. Trp.  $mf$  mit Dämpfer

doppelt so schnell

Wieder langsam

$f$   $mf$  dim.

[ ca. 126 ]  
I. II. Trp. immer lebhafter  
III. Trp. ohne Dämpfer

$mf$   $mf$   $p$  *cresc.*  $f$

19

a 2

$ff$  *marcato*  $ff$

$ff$

32 Volles Zeitmaß (sehr lebhaft)  
I. Trp.

$ff$   $p$   $pp$

$p$   $pp$

36 I. Trp.  
II. Trp.  
III. Trp.

$fff$   $ff$   $fff$   $ff$   $f$  *cresc.*  $f$  *cresc.*  $f$  *cresc.*

immer ausgelassener und lebhafter

ff

ff

ff

37

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

fff

fff

fff

## „Also sprach Zarathustra“

Richard Strauss  
op. 30

Sehr breit Feierlich

I.II.Trp. in C  
III.IV.Trp. in C

*p* *f* *p* *f* *mf* *f*

*p* *f* *mf*

*p* *f* *f* *f* *cresc. -*

*f* *cresc. -* *ff* *ff* *ff*

breiter

Mäßig langsam

I. Trp.

*pp* *f* *ff*

Schnell

I.Solo  
(Fl. picc.) *f* *dim. pp* (Fl. picc.) *f*

*dim. pp* *f* *dim. p* *dim. pp*

I. Trp. *f* *dim. pp* *pp* in F



## Don Quixote

Introduktion  
(Mäßiges Zeitmaß)  
Etwas lebhafter

Richard Strauss  
op. 35

③ I. Trp. in D  
*f* mit Dämpfer

II. Trp. in D  
*f* mit Dämpfer

III. Trp. in D  
*f* mit Dämpfer

etwas zurückhaltend  
*ff* *dim. pp* 1 *p*

früheres Zeitmaß  
*ff* *dim. pp* 1 *p*

mit Dämpfer  
I. Trp. in D  
*mf* ⑥

Ruhig ohne Dämpfer  
I. II. Trp. in D  
*p* *mf* *p* ⑧ ⑪

mit Dämpfer  
III. Trp. in D  
*p* *mf* 2

⑫ 19 Mäßig  
I. Trp. in D ohne Dämpfer  
*ff* *pp* 3  
[Fortsetzung nächste Seite]

Viel langsamer

I. Trp. in D

ohne Dämpfer 36

sehr zart

II. III. Trp. in D

mit Dämpfern

*p*

*dim.*

*pp*

sehr zart

I. Trp. in D

immer sehr weich

*cresc.*

*mf*

*dim*

*p*

I. Trp. in D

poco marcato

*pp*

II. Trp. in D

ohne Dämpfer

*pp*

III. Trp. in D

ohne Dämpfer

*pp*

Beinahe doppelt so langsam

I. Trp. in F

*espr. mf*

*f*

*dim.*

*ff*

70

hervortretend, sehr gebunden

77 in D

*mf*

# Ein Heldenleben

Richard Strauss  
op. 40

I. in B (hinter der Szene) **42** Lebhaft

II. in B (hinter der Szene)

III. in B (hinter der Szene)

**43** **12** **44** wieder lebhaft

[Fortsetzung  
nächste Seite]

Sehr lebhaft  
 58 I. in B  
 mit Dämpfer  
 ff II. in B  
 mit Dämpfer  
 ff III. in B  
 mit Dämpfer,  
 ff

dim. p ff

60

ff cresc. ff cresc. ff cresc.

61 Dämpfer weg 62

fff f f f

Sehr lebhaft

66 III. in B *ff* *dim.* *f*

67 I. in B III. in B *ff* *3* *dim.* *f* *3* *dim.* *dim.* *mf*

68 *dim.* *mf*

69 II. u. III. in B *unis.* *f* *cresc.* *dim.* *f* *p*

72 I. in B *f*

73 *f*

74 I. in B *f* *marc.* *ff* *sfz*

75 I. in B *p*

76 *dim.* *ppp* *f hervortretend*

77 I. in B *f hervortretend*

78 *dim.* *ppp*

79 I. in B *f hervortretend*

80 *p marcato*

81 *dim.* *ppp*

82 I. in B *f hervortretend*

83 *p marcato*

84 *dim.* *pp*

85 *p marcato*

86 *dim.* *pp*

87 *p marcato*

88 *dim.* *pp*

89 *p marcato*

90 *dim.* *pp*

[Fortsetzung nächste Seite]

(Strauss, Heldenleben:)  
Trompete in Es bzw. E

Festes Zeitmaß (sehr lebhaft)

I. in Es

*ff* *molto marcato* *sempre ff*

50

I. in Es

54

*f*

II. in Es

59

*mf* *f*

60

70 II. in Es

*ff* *ff*

I. II. in Es mit Dämpfern

74

*fff*

Dämpfer weg

I. in Es

*f*

79

*ff*

81 I. in E hervortretend

*mf*

82

*dim.* *p*

(95) **Heflig bewegt**  
I. in Es

Mit Genehmigung von F. E. C. Leuckart, München

# Sinfonia Domestica

**Bewegt**  
**Solo**  
I. Trp. in F

*flustig*

(2)

I. Trp. in E

*mf espr. weich* *f weich* *fp*

allmählich fließender

(70)

III. Trp. ohne Dämpfer  
in C

*f marcato* *mf* *p* *cresc.* *mf*

(90)

I. Trp. in F

*f*

II. Trp. in F

*f*

Richard Strauss  
op. 53

© Abdruck mit Genehmigung von Boosey & Hawkes • Bore & Bock, Berlin

## Eine Alpensinfonie

Richard Strauss  
op. 64

Schnell  
I. II. Trp. in B

Auf dem Gletscher  
Festes, sehr lebhaftes  
Zeitmaß [♩ ca 120]

III. IV. Trp. in C

*fp* *f* *p* (*un poco maestoso*) *mf*

*f* *p*

*fp* *fp* *fp* *fp*

*pp*

I. Solo in B

*mf*

I. in C

*ff*

Gewitter und Sturm.  
Abstieg  
Schnell und heftig [♩ ca. 138]

I. Solo in C

*ff*

Mit Genehmigung des Verlags F. E. C. Leuckart, München

Az összeállítás Joachim Pliquet és Hansfred Lösch *Orchester-Probespiel* könyve alapján készült.<sup>95</sup>

<sup>95</sup> Joachim Pliquet - Hansfred Lösch: *Orchester-Probespiel. Sammlung wichtiger Passagen aus der Opern- und Konzertliteratur.* (C. F. Peters: Frankfurt/M, 1991) Nr. 8664. 38-51. oldal



## BIBLIOGRÁFIA

- Altenburg, Johann Ernst: *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter-und Pauker-Kunst*.  
Faksimile-Nachdruck Lipcse, 1972, [Halle, 1795]
- Aubert, Louis – Landowski, Marcel: *A zenekar története*.  
Budapest: Gondolat, 1962
- Barth, Verena Jakobsen: *Die Trompete als Soloinstrument in der Kunstmusik Europas seit 1900*. PhD disszertáció  
Göteborgs Universitet 2007. Nr. 87.
- Batta András: *Richard Strauss*. Hamburger Klára (szerk.): Szentől szemben sorozat  
Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1984
- Berlioz-Strauss: *Instrumentationslehre*.  
Lipcse: Peters, 1905 Nr. 3120
- Biblia: Mózes IV. könyve
- Boyden, Matthew: *Richard Strauss*. Fordította: Borbás Mária.  
Budapest: Európa Könyvkiadó, 2004
- Cervantes, Saavedra Miguel de: *Az elmés nemes Don Quixote de le Mancha*.  
Fordította Györy Vilmos és Szász Béla.  
Budapest: Magyar Könyvkiadó, 1955
- Coster, Charles de: *Thyl Ulenspiegel*. Fordította: Illyés Gyula és Szabó Lőrinc.  
Budapest: Európa Kiadó, 1957
- Liszt Ferenc válogatott írásai*. Összeállította és fordította: Hankiss János.  
Budapest: Zeneműkiadó, 1950
- Nietzsche, Friedrich: *Im-ígyen szóla Zarathustra*. Fordította: Dr. Wildner Ödön.  
Budapest: Grill Károly Könyvkiadó Vállalata, 1908
- Nietzsche, Friedrich: *Válogatott írások*.  
Második kiadás, harmadik fejezet: *Így szólott Zarathustra*. Fordította: Szabó Ede  
Budapest: Gondolat, 1984
- Pliquet, Joachim – Lösch, Hansfred: *Orchester-Probespiel. Sammlung wichtiger Passagen aus der Opern- und Konzertliteratur*.  
(C. F. Peters: Frankfurt/M, 1991) Nr. 8664.
- Quintus Horatius Flaccus: *Összes versei. Énekek második könyve*. Fordította: Bede Anna.  
Budapest: Corvina Kiadó, 1961
- Romain Rolland: *Jelenkori muzikusok*. Párizs, 1908. Fordította: Benedek Marcell.  
Budapest: Gondolat, 1961
- Shakespeare, William: *Összes drámái*. Fordította: Szabó Lőrinc.  
Budapest: Új Magyar Könyvkiadó, 1955

Szabolcsi Bence: *Régi muzsika kertje*.  
Budapest: Zeneműkiadó, 1957

Tarr, Edward: *Die Trompete. Ihre Geshichete von der Antike bis zur Gegenwart*.  
Bern und Stuttgart: Hallwag Verlag AG, 1977

Trenner, Franz: *Richard Strauss Dokumente seines Lebens und Schaffens*.  
München: Verlag C. H. Beck, 1954

Vörösmarty Mihály: *Gondolatok a könyvtárban*.

### **Az elemzéshez felhasznált partitúrák**

- Aus Italien* ..... Wiener Philharmonischer Verlag No. 238.  
*Macbeth*..... Wiener Philharmonischer Verlag Nr. 240.  
*Don Juan* ..... Ernst Eulenburg Ltd. Nr. 440.  
*Tod und Verklärung* ..... Edition Peters Nr. 4192/d  
*Till Eulenspiegels lustige Streiche..* Edition Peters 4192/e  
*Also sprach Zarathustra*..... Edition Peters 4192f Lipcse, 1932  
*Don Quixote* ..... Ernst Eulenburg Ltd. 3504 No. 445.  
*Ein Heldenleben* ..... Verlag von F. E. C. Leuckart 5200 No. 498. Leipzig  
*Symphonia Domestica* ..... Ernst Eulenburg Ltd. Nr. 510.  
*Eine Alpensinfonie* ..... Universal Edition Nr. 5752.