

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású
doktori iskola

A TROMBITA ALKALMAZÁSÁNAK
VÁLTOZÁSAI 1950 UTÁN
MAGYAR ZENESZERZŐK
VERSENYMŰVEINEK TÜKRÉBEN

DÁVIDA TAMÁS

doktori értekezés

2018

Tartalomjegyzék	I
Köszönetnyilvánítás	II
Bevezetés	III
1. Előzmények	1
1.1. A trombita Magyarországon	1
1.2. A trombitaoktatás Magyarországon	9
1.3. Legendás trombitaművészek nyomában	19
2. Magyar szerzők trombitaversenyei a 20. században	25
2.1. A versenyművek megjelenése Magyarországon a II. világháborút követő időszakban	28
2.2. Az 1955 és 1998 között keletkezett trombitaversenyek áttekintése	31
2.2.1. Az 1955 és 1980 között keletkezett versenyművek	33
2.2.2. Az 1981 és 1987 között keletkezett művek	57
2.2.3. Az 1990-es években keletkezett versenyművek	85
3. A 21. századi magyar trombitaversenyek áttekintése	96
4. Sokszínű trombitaalkalmazás a 21. században	133
4.1. Hagyományos és kiterjesztett regiszterhasználat	133
4.2. Hagyományos és kiterjesztett hangkeltő technikák	142
4.3. Alkalmazott eszközök, hangszerpreparáció	153
4.4. A tér, mint zenei paraméter	163
4.5. Notáció	171
Összegzés	197
Függelék	198
Bibliográfia	205

Köszönetnyilvánítás

Köszönöm Lendvay Kamilló, Eötvös Péter, Dubrovay László, Balassa Sándor, Horváth Balázs, Rózsa Pál, Malek Miklós és Szentpáli Roland zeneszerzőknek, hogy megosztották velem műveik keletkezésével kapcsolatos gondolataikat. Köszönettel tartozom Varasdy Frigyesnek, Geiger Györgynek, Palotai Istvánnak, Horváth Bencének és a rézfúvós társadalom valamennyi tagjának, akik segítettek a téma kibontásában. Külön köszönöm Szűcs Zoltán, Zobay Béla, Hontvári Csaba, Király Tibor Péter, Vörös István és Szőnyi Lajos segítségét. Köszönettel tartozom Schubert Ferencnek, aki édesapjáról, Schubert Jánosról, a Rádiózenekar legendás trombitásáról osztott meg velem értékes életrajzi adatokat. Köszönöm Diószegi Tamásnak, hogy a Magyar Rádió Archívumának munkatársaként évtizedek óta porosodó felvételekbe, kottákba és dokumentumokba engedett betekintést. Köszönöm Dalos Anna segítségét, akinek mind tartalmi, mind formai tanácsai sokat segítettek. Hálával tartozom Karczag Mártonnak, aki a Magyar Állami Operaház Archívumának munkatársaként segített disszertációm írásában. Hálásan köszönöm Varga Erzsébetnek és Körmendi Klárának, valamint a Bozay Alapítvány kuratóriuma tagjainak, hogy segítségükkel egy elfeledett mű, Bozay Attila Trombitaversenye újra részévé válhat a magyar trombitairodalomnak. Végezetül köszönettel tartozom családomnak, különösen feleségemnek, Walter Juditnak, hogy munkám során mindenben támogatott.

Dávida Tamás

2018. március 20.

Bevezetés

Amikor felmerült bennem a doktori iskola elvégzésének ötlete, a kezdetektől tudtam, hogy mindenképpen magyar vonatkozású témával szeretnék foglalkozni. Döntésemet nagyban befolyásolta, hogy évekig éltem Spanyolországban és a zaragozai illetve barcelonai Zeneművészeti Főiskolán végzett oktatói munkám során láthattam, hogy tanárkollégáim nagy hangsúlyt fektetnek a nemzeti szerzők műveinek előadására. Visszatérve Magyarországra trombitatanár lettem a Miskolci Egyetem Bartók Béla Zeneművészeti Intézetében, ahol szomorúan tapasztaltam, hogy a felsőoktatás trombitarepertoárja gyakorlatilag megegyezik a saját tanulmányaim alatt, mintegy húsz évvel ezelőtt játszott repertoárral. Dacára annak, hogy a kortárs magyar szerzők egyre több darabot komponálnak számunkra, mégsem építjük be azokat repertoárunkba.

A Magyar Állami Operaház Zenekarának tagjaként azt tapasztalom, hogy a kortárs zene előadása jótékonyan befolyásolja minden más zene eljátszását is. Egyetértek Horváth Balázs gondolatával: „A kortárs zenéből mindent el kell játszanunk, mert míg a régiből le lett szűrve a közönség által értékesnek tartott réteg, az újról még nem tudjuk, mi az, ami valóban értéket képvisel.” Különösen igaznak éreztem ezt akkor, amikor pályám során olyan zenei projektekből vettem részt, ahol a szerzők aktív részesei voltak a próbafolyamatnak. Példaként említhetem a Klangforum Wien vagy az UMZE együtteseket, ahol megtapasztalhattam, mekkora segítséget jelent az előadás szempontjából a szerző jelenléte: instrukcióikkal hitelesebb és átélhetőbb műveik előadása és befogadása. Ezért döntöttem úgy, hogy a disszertációmban tárgyalt művekkel kapcsolatban maguk a szerzők is megszólaljanak. Sikertelenül készítettem Eötvös Péterrel, Balassa Sándorral, Horváth Balázzsal, Dubrovay Lászlóval, Szentpáli Rolanddal, Rózsa Pállal, Malek Miklóssal valamint a közelmúltban elhunyt Lendvay Kamillóval. Mindannyian lelkesen osztották meg műveik keletkezéstörténetét és az előadásukhoz fűződő instrukcióikat.

Fontosnak éreztem továbbá, hogy a művek keletkezésében jelentős szerepet játszó nagy előadóegyéniségek is megjelenjenek dolgozatomban. Az 1960-as években ilyen inspiráló előadó volt Schubert János, aki ugyan már nem él, de fia, Schubert Ferenc, a Magyar Rádió egykori szerkesztője szívesen mesélt édesapja munkásságáról. Volt szerencsém az elmúlt évtizedek legnagyobb trombitaművészeivel, Geiger

Györggyel személyesen beszélgetni – ő mutatta be a 20. századi magyar trombitadarabok jelentős részét. Beszélgettem továbbá Palotai Istvánnal, a Magyar Rádió Zenekarának szólótrombitásával, valamint Horváth Bencével, a Magyar Állami Operaház szólótrombitásával is. Mindannyian szívesen osztották meg velem a nekik ajánlott művek bemutatójával kapcsolatos előadói tapasztalataikat.

Kutatómunkámat nagyban segítették a Varasdy Frigyessel folytatott beszélgetéseim. A Zeneakadémia nyugalmazott professzora fél évszázados oktatói munkája során személyesen ismerte az elmúlt évtizedek előadóit és szerzőit, így ennek az időszaknak ő a leghitelesebb tanúja. Visszaemlékezései rendkívül értékes adalékul szolgáltak, hiszen az 1950-es évektől kezdve dokumentálta a hazai hangversenyélet trombitás vonatkozású eseményeit.

Disszertációm írása során több olyan trombitaművel találkoztam, amely koncertpódiumon mindössze egyszer vagy csupán néhány alkalommal hangzott el. Vannak olyan darabok is, amelyekből készültek ugyan hangfelvételek, de azóta a Magyar Rádió Archívumában várják újrafelfedezésüket. Kutatómunkám legjelentősebb eredményének tartom, hogy sikerült fellelnem egy eltűntnek hitt zeneművet, Bozay Attila Trombitaversenyét, amelyről mindössze két könyvben találtam egy-egy mondatos említést. A szerző családjának és a Bozay Alapítvány segítségének köszönhetően a darab újrabemutatásának előkészítése jelenleg, a disszertáció írásának lezárásakor is folyamatban van. Feltett szándékom, hogy a művet DLA doktori zárókoncertemen eljátszom.

Fontosnak tartom megemlíteni, hogy a disszertációmban szereplő szerzők és versenyműveik nem feltétlenül járultak hozzá közvetlenül a trombita alkalmazásának fejlődéséhez. Sok esetben a hagyományos játéktechnika eszközeit használták, mégis képesek voltak újabb színeket adni a trombita karakteréhez. E darabok újrafelfedezésével, a közoktatás és felsőoktatás tananyagába való beépítésével, koncertműsorra tűzésével szélesebbé válhatna a mai magyar trombitarepertoár.

Disszertációm írása közben rengeteg nehézséggel kellett megküzdenem. Egyrészt láttam, hogy az elmúlt évtizedek trombitával, trombitaművészekkel és trombitaművekkel kapcsolatos dokumentációja csupán kéziratokban, magángyűjteményekben, kallódó folyóiratokban található. Nem volt egyetlen olyan, tudományos igényességgel összeállított munka, amelyből kiindulhattam volna. A Magyar Rádió Archívumában évtizedek óta porosodó, hatalmas értéket képviselő kották és hangfelvételek sorakoznak feldolgozatlanul. Ugyanakkor ha egy-egy

évszámmal, névvel, helyszínnel kapcsolatban kérdést intéztem barátaimhoz, kollégáimhoz, percekben belül érkeztek a válaszok. Félő, hogy ez a tudás – megfelelő elmélyült és tudományos igényű szakmai feldolgozás nélkül – elvész.

Dacára annak, hogy a magyar rézfúvós oktatás, azon belül is a trombitatanítás számos kimagasló tudású művészt adott a világnak, az oktatást, a módszertant, az irodalmat összefoglaló tudományos munka nem született. A kutatás során olyan izgalmas tények és témák kerültek felszínre, melyeket jelen disszertációmban csak érinteni tudtam. Ezért tervezem, hogy a kutatómunkát a továbbiakban folytatom, tudásomat mélyítem és eredményét lehetőség szerint publikálom.

Dolgozatom megírásának személyes indíttatása, hogy néhány évvel ezelőtt elhunyt egykori főtárgytanárom, Kammerer András. Évtizedekig irányította a Debreceni Egyetem trombita tanszakát, számos növendéke világszerte ismert és elismert zenész lett, mégis méltatlanul kevés figyelem kísérte munkásságát. Dolgozatomat az ő emlékének ajánlom.

1. Előzmények

1.1. A trombita Magyarországon

A trombita magyarországi megjelenése visszavezethető egészen az őskorig. A jelenleg is folyamatban lévő tudományos kutatások szerint az őseink minden olyan anyagból képesek voltak hangszert készíteni, amely hangot adott ki.¹ A fúvós hangszerek legkorábbi magyar leletét a Bükk hegységben fekvő Istállóskőn találták. A több mint 30 ezer éves lelet egy medvebocs szárcsontjából faragott, háromlukú síp, melyet vadászati vagy mágikus célra használtak.²

A trombita egyik legkorábbi magyar forrása 1000-ból való, amikor I. Boleszláv lengyel király (972-1025) és I. István magyar király (969?-1038) szövetségre léptek, és az azt követő 8 napos áldomásról szóló feljegyzés szerint az ünneplés alatt „húros hangszereknek, énekeknek, doboknak, karénekeknek, hegedűknek, sípoknak és trombitáknak muzsikája” szólt.³

Hosszú út vezetett addig a középkori gyakorlatig, amelyben kialakult a királyi trombitás szerepkör. Ezekben az évszázadokban a zene a hatalom kifejezési eszközének szerepén túl a társas együttlét velejárója is volt.⁴ Különvált az egyházi és a világi zenefelfogás: az előbbi a természetfölötti világrend felsőbbbségét illusztráló ars musica, az utóbbi a gyönyörködtetés eszköze, azaz a profán zenei szféra.⁵ Ebben a zenei közegben a trombita a középkori hatalom egyik jelképe lett.

A 12. századra az úgynevezett alta (hangos) együttes nélkülözhetetlen hangszere a trombita volt, amelynek nyilvánvaló bizonyítéka, hogy a főúri ceremóniális bevonulásokon elől éppen a trombitások mentek.⁶ A korabeli leírásokból azt is megtudhatjuk, hogy az 1457-es „Páva-ünnep”,⁷ illetve Miksa császár 1492-ben megrendezett lakomája trombitások és üstdobok muzsikája mellett zajlott.⁸

A 15. századra az elmúlt évszázadokhoz képest számban is, arányban is feltűnően megnőtt a hangszerek, hangszeresek említése.⁹ A hangszerekről és a

¹ Pallagi Regös László: *Rézfúvós ismeretek*. I. kötet. 1984 (Kézirat, magántulajdon). 12-13.

² Zolnay László: *A magyar muzsika régi századaiból*. (Budapest: Magvető, 1977). 17.

³ I.m., 34.

⁴ Rajeczky Benjamin: *Középkori zeneéletünk és Európa. Középkor*. Rajeczky Benjamin (szerk.): Magyarország zenetörténete I. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988). 65.

⁵ Rajeczky, I.h.

⁶ Rajeczky, I.m., 67.

⁷ IV. Gaston foix-i gróf által a magyar követségnek rendezett lakoma.

⁸ Rajeczky, I.h.

⁹ Dobszay László: *Magyar zenetörténet*. (Budapest: Mezőgazda Kiadó, 1998). 33.

hangszeres zenélésről említést tesznek alkalmi beszámolók, levelek, számlák, egyházi és városi rendelkezések, jegyzőkönyvek, végrendeletek, szótárak is.¹⁰ E hangszeresek legelőkelőbb csoportja a trombitásoké és kürtösöké, akiket rendszerint együtt emlegetnek a dobosokkal. A király és főurak udvartartásának, reprezentatív ünnepségeinek állandó szereplői voltak ők: játszottak koronázás, királyi esküvő alkalmával, tekintélyes vendégek fogadásakor, de urukkal vonultak akkor is, ha az külföldi útra indult.¹¹

A hangszeres zenészeknek a háborúban is nagy szerepük volt: ők a sereg vezénylői, bátorítói és az ellenség rémítői. De békeidőben ők azok, akik Budán az előkelők lakomáin az ebéd fogásainak behozatalát bejelentik. A budai jogkönyvben találunk utalást arra is, hogy 1494-ben Pozsonyban ágyúdörgés és trombitaszó kísérté az úrnapi körmenetet. A rézfúvók jeladó funkciója elsődleges a városi toronyőröknél, de az adatok szerint a városi ünnepségeken, polgárok lakodalmán, céh lakomákon is zenéltek, külön borra való ellenében.

Magyarországon a 15. század második felében a hangszeresek egyre nagyobb társadalmi megbecsülésben részesültek és az európai uralkodói udvarokban szokásos szerepet töltötték be, azaz minden főúri eseményen jelen voltak. A királyi trombitásoknak főnemesi, katonai rendje alakult ki, és ez elvált a zenét szolgáltató trombitásokétól.¹² Mátyás (1443-1490) királyi udvartartásának trombitásai közül néhány név szerint is ismert,¹³ ám létszámukra csak következtethetünk: huszonnégy-huszonnyolc trombitásra találunk utalást.¹⁴ Sajnos nem maradtak fenn hangszerek és egyetlen kompozíciót sem ismerünk ebből az időszakból. Leginkább hatásos fúvós-ütős zene lehetett ez, amelyet fényes, erőteljes, rögtönzésekkel összegződő ünnepi fanfármuzsikaként jellemezhetünk.¹⁵ A trombitások, a síposok és a dobosok nem a mai zenekar tagozódásához hasonlatos szólamcsoportokat képeztek, hanem bandériumok részeit.

¹⁰ Talán helyesebb lenne hangszercsoportokat mondani, hiszen a kortársak sem különítették el és nevezték meg világosan a húrosok, rézfúvósok egyes fajtáit – nekünk mindenesetre szinte lehetetlen eldönteni, melyikre gondolnak egy-egy esetben. Dobszay, I.m., 33.

¹¹ Így például a trombitások a királyi kísérettel tartanak, amikor Zsigmond vendégeivel vadászatra vagy vizafogásra megy – előbbi alkalommal tizenhat sípos és trombitás tart vele. Kürtösök, trombitások kísérik Zsigmondot franciaországi látogatására, éppígy Mátyást 1485-ben, a cseh királlyal való találkozására is. Dobszay, I.h.

¹² Zolnay László: *A magyar muzsika régi századaiból*. (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1977). 257.

¹³ Név szerint említett királyi trombitások: Újfalui Imre, Dobsa Demeter. I. m., 124.

¹⁴ Mátyás serege háromezernél több lóval hét csapatból (zászlóalj) állt, s mind a hétnek négy-négy trombitása volt. I. m., 266.

¹⁵ Rajeczky, I.h.

Beatrix királyné (1457-1508) zeneszeretete messze földön híres volt: ő maga hárfázott, énekkart működtetett, Johannes Tinctoris (1435?-1511) neki ajánlotta zeneelméleti traktátusait. A királyné Magyarországra érkezése, majd fehérvári esküvője, koronázása, budai bevonulása csodálatos találkozója a Beatrix által hozott zenészeknek a Budán már élő különféle zenészekkel és zenékkal. A beszámolók szerint a koronázásnál „oly számosan s oly igyekezettel fújtak a trombitások, hogy szavát sem lehetett érteni senkinek”.¹⁶

Ez az idilli állapot azonban egy csapásra megváltozott.

1526 jelképes dátum. Vele olyan fordulópontot jelölünk – persze valójában több évtizedes folyamatot sűrítve –, mely a zene társadalmi helyzetét, lehetőségeit, életterét s – ennek függvényeként – anyagát is meghatározta. Mert ismét emeljük ki: nincs talán egyetlen művészet sem, mely annyira ki lenne szolgáltatva a történelmi körülményeknek, mint a zene. Írni lehet remeteségben, [...] zenélni azonban csak sokadmagunkkal lehet. Egy magasrendű zenei teljesítmény mögött több évtizedes, egészen speciális képzés áll; zenészből igen sok kell – élénk forgalom, állások kínálata, emberek cserélődése, kollégák nagy száma egy napi járóföld távolságban, és folyamatosan legalább fél évszázadig mindez ahhoz, hogy az átlagos színvonal is, a csúcsteljesítmények is természetes módon megemelkedjenek.¹⁷

A budai udvar zenészei Mohács után szétszéledtek, nyugati fejedelmeknél kerestek állást. Egyedül az erdélyi fejedelmek hittek abban, hogy ők a középkori magyar királyság igazi örökösei. Udvaraikban megszólaltak az olaszos reneszánsz vokálpolyfónia darabjai éppúgy, mint az említett ünnepi fúvószenék (koronázások, esküvők, bevonulások alkalmával).¹⁸ A lant-, orgona- és virginálzene esetenként túlmehetett az alkalmi muzsika keretein, s a kor nagy kóruszenéivel egyenrangút nyújthatott.

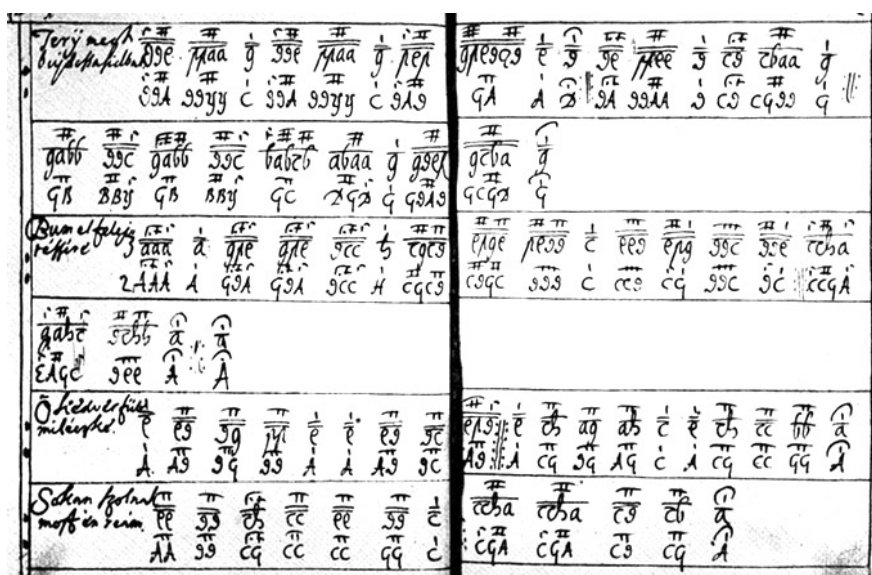
A 17. században is kedvelt hangszernek számított a trombita: Szabolcsi Bence példaként említi I. Rákóczi Ferenc, Thököly Imre, Esterházy Pál herceg, Báthory

¹⁶ Dobszay László: *Magyar zenetörténet*. (Budapest: Mezőgazda Kiadó, 1998). 36.

¹⁷ Dobszay, I.m., 58.

¹⁸ Ilyenről hallunk például a már említett fejedelmi beiktatással, Báthori István Lengyelországba érkezésével, a medgyesi országgyűlés megnyitásával kapcsolatban – ez utóbbin két fúvóska felelgetve játszott. Dobszay, I.m., 39.

Endre és Brandenburi Katalin udvarát, ahol a trombitálás, virginálás a nagyúri jókedv kifejezése volt.¹⁹ Az önálló magyar hangszeres zene első nyomainak számító virginálgyűjtemények között már találhatunk olyat, mely trombitára írt darabokat is tartalmaz: a Vietórisz-kódex – nevét a felvidéki Vietórisz-családról kapta – 1680 körül született és magyar, latin, valamint szlovák nyelvű világi dallamokat, táncokat tartalmaz.²⁰ Nem tudjuk pontosan, hogy milyen hangszereken adták elő – a lejegyzés csak a virginál, illetve néhány darabnál két trombita használatát feltételezi –, ezért e művek mai megszólaltatása tág teret ad az előadók fantáziájának.²¹ Színes zenei anyag ez, amiben táncok és hangszeres betétek követik egymást. Függelékszerűen csatlakozik a művekhez a hetven rövid, egy- és kétszólamú clarino-, azaz trombitadarab.²² A lejegyzett dallamok gyakran szekvenciázó, kis motívumokból szőtt darabok és jellemzően páros és páratlan ütemű táncok követik egymást. (1. fakszimile)



1. fakszimile, részlet a Vietórisz-kódexből

A 17. század élénk zenei életét jól példázza az erdélyi fejedelmek zenekarainak összetétele is: I. Apafi Mihály tizennyolc fős zenekarának tagja tíz trombita, három síp

¹⁹ Szabolcsi Bence: *A magyar zene évszázadai I.* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1959). 283.

²⁰ Szitha Tünde: *A magyar zene századai.* (Budapest: Nemzeti Kulturális Alap Zenei Kollégiuma, 1989). 10.

²¹ I.h.

²² Dobszay László: *Magyar zenetörténet.* (Budapest: Mezőgazda Kiadó, 1998). 202.

és öt hegedű. Hasonló az arány a század végén Thököly zenekarában (tizenöt trombita, hat síp, négy hegedű, két dob, egy virginál és egy duda).²³

A főúri rezidenciák zenei életéről sok adatunk van ugyan, de nem tudunk semmit magáról a játszott zenéről. Hangszerekről és hangszeresekről beszélnek a korabeli beszámolók, elszámolások, levélváltások, ezek leggyakrabban trombita, síp, dob, hegedű, duda, virginál, hárfa, citera, lant, orgona. Ezek a hangszerek nem a szó klasszikus értelmében vett zenekarokat hoznak létre – közülük hol ez, hol az játszik. Mégis vannak bizonyos gyakori kombinációk, mint például a hegedű-duda, vagy a trombita-síp-dob összeállítás. Hogy milyen hangszerekre kerül sor, az a zenélési alkalomtól is függ. Nagyurak temetésén trombiták és dobok kísérik a gyászmenetet, de fúvósok játszanak az esküvőn, nagyurak utazásai közben tartott intrádákon, beiktatáson is. A trombitás ruházata a főúr jelentőségét jelképező látványosság egy eleme – a trombita tehát egyfajta hatalmi szimbólum.²⁴

Fontos megemlítenünk, hogy ekkoriban arányait tekintve sok a külföldi muzsikos. Bethlen Gábor erdélyi fejedelem (1580-1629) udvartartásának adatai között feltűnő, hogy – talán valamiféle tudatos zenei nevelési program miatt – megnőtt a külfölddel való összeköttetés. Egy levelében ezt írta 1627-ben:

Az francusok között felette jó trombitások vadnak, egy igen fő trombitást azért hogy szerezzetek, felette igen kérlek szerető hiveink, a nélkül meg ne jöjjetek; de excellentissimus legyen, csak közönséges jót ne is hijjatok.²⁵

A mintegy százötven éves török hódoltság után (1686-ot követően) a magyar rézfúvós kultúrára egyre nagyobb hatást gyakorolt a német, olasz, cseh és szláv minta: a rézfúvósok céhekbe tömörültek és közreműködtek a város életében (ébresztés, takarodó, veszély, tűz jelzése, valamint muzsikáltak az egyházi ünnepek alkalmával is. A középkori városi zenészek két csoportját különböztetjük meg egymástól: az egyik a város alkalmazásában álló toronyzenész, a másik pedig a jobbára vándormuzsikos népzenész.²⁶

²³ Szabolcsi Bence: *A magyar zenetörténet kézikönyve*. (Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1955). 23.

²⁴ Dobszay László: *Magyar zenetörténet*. (Budapest: Mezőgazda Kiadó, 1998). 61.

²⁵ Szabolcsi Bence: *A magyar zene évszázadai. A középkortól a XVII. századig*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1959). 247.

²⁶ Zolnay László: *A magyar muzsika régi századaiból*. (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1977). 309.

Természetes, hogy Budán, a soktornyú, sokkapus városban nagyon népszerű volt a toronyzene, de így volt ez Selmezbányán, Bártfán, Kassán és Pozsonyban is. Ez utóbbi városban különösen sok forrás található ebből az időszakból. Eszerint a város jogkönyve előírta, hogy Szent György napján az esztendőre szóló bíróválasztás ünnepét a városi zsoldban álló zenészek tegyék ünnepélyessé és a bíróválasztást megelőző énekes nagymisén a toronyzenészek is szolgáljanak.²⁷

A toronyzenészek maguk nevelték ki utódaikat, legtöbb esetben saját családtagjaik közül választva. Az erdélyi fejedelmek udvarában a zenészek megbecsült állást töltöttek be és kialakultak a rezidenciális zenekarok.²⁸ Az itt játszó muzsikuskok magas szintű darabismerete elengedhetetlen volt, hiszen tavasztól őszig (Szent György napjától Szent Mihály napjáig) naponta többször ki kellett állniuk a város két oldalán és két-két művet el kellett játszaniuk.²⁹ De a toronyzenészek részt vettek városi multságokon is: régi szokása volt városainknak, hogy karácsonykor, újévkor, húsvétkor, május elsején és egyes szentek ünnepén (azaz a névnapokon) muzsikával köszöntötték a polgárokat.

A török kiűzése után az ország megújult: ekkor bontakozott ki a magyar barokk világa. Európában az eltelt évtizedekben általánossá vált a hármashangzatok kapcsolódására alapozott zenei gondolkodásmód, kialakult a számozott basszus gyakorlata, egyre több és egymástól jól elkülöníthető zenei műfaj jött létre, és nem utolsósorban kikristályosodott egy önállósult hangszeres stílus.³⁰ E korszak magyar többszólamú egyházi műveinek és szórakoztató táncdarabjainak megszólaltatása azonban csak a gazdagabb uralkodói udvarok és városok kiváltsága volt. Így a magyar műzene visszaszorult az egyszólamúság keretei közé, az egyházi népénekekbe és a históriás énekekbe.³¹

Igazi zenei meglepetésnek tekinthető Esterházy Pál (1635-1713) magyar gróf, birodalmi herceg és Magyarország nádora – egyben költő és zeneszerző – 1711-ben megjelent *Harmonia Caelestis* című gyűjteménye.³² Ez az ötvenöt – az év ünnepi

²⁷ Dobszay László: *Magyar zenetörténet*. (Budapest: Mezőgazda Kiadó, 1998). 316.

²⁸ Nádasdy Ferencnél 1648-ban tizenegy, az Esterházy rezidencián 1682-ben kilenc, míg Thököly Imrénél 1683-ban tizenöt magyar főtrombitás szolgált. Batthány Ádám rezidenciáján 1658-ban hét trombitás, míg Apafi udvarában három trombitás van dokumentálva. Dobszay, I.m., 105.

²⁹ Dobszay, I.m. 318.

³⁰ Dobszay, I.m. 96.

³¹ Szitha Tünde: *A magyar zene századai*. (Budapest: Nemzeti Kulturális Alap Zenei Kollégiuma, 1989). 12.

³² A *Harmonia Caelestis* pontos keletkezési idejét nem ismerjük, de szinte bizonyos, hogy a kötet az 1690-es évek végére készen állt és Kismartonban valószínűleg rendszeresen meg is szólalt. I.h.

rendjét követő – kantátát tartalmazó mű bátran hozzámérhető korának zenéjéhez, a magyar sajátosságokon túlmutatva az európai zenetörténet részének tekinthető. A darabok nagy többsége egytétéles szólókantáta vonószekari kísérettel és continuoval, olykor koncertáló hangszerek bekapcsolásával. Hangszerösszeállítása változatos: clarinók (kistrombiták), fagott, fuvola, hárfa szerepel benne. Egyes darabok énekduettre készültek, másokban kórus is szerepel a szólóval váltakozva, de gyakori a hangszerek, a kórusok és a szólók felelgetése is.³³

A későbarokk-koraklasszikus zenei korszak azonban nemcsak az Esterházy-udvarban termelt remekműveket, hiszen a 18. század elejétől a püspöki, érseki rezidenciák lettek az igényes műzene legfőbb mecénásai.³⁴ A tekintélyes vagyonnal rendelkező püspökök bőkezűen áldoztak a zene támogatására, zenei együttesek fenntartására, kották, hangszerek beszerzésére. A püspöki székhelyek között talán Győr volt a legjobb helyzetben, de Győrrel párhuzamosan Pécsen is kialakult egy pezsgő zenei élet: az újjáépítés munkájában buzgólkodó Nesselrode Vilmos (1652-1732) püspök első teendői közé tartozott a zenészek betelepítése.³⁵ Az együttes köteles részt venni naponta a misén és a zsolozsmában, a gregoriánéneklést segíteni (a hangszeresek is), vásár- és ünnepnapokon pedig többszólamú zenekari misét énekelni. A zenekar létszáma itt sem nagy: 1739-ben például a karnagyon és orgonistán kívül két felnőtt, két gyermek énekesről és két trombitásról olvasunk.³⁶

A városlakók az istentiszteleteken kívül a városi ünnepeken is hallhatta a templomi és városi zenészeket játszani. Az új főispán, püspök bevonulása, a királykoronázásokról, uralkodói születésnapokról való megemlékezés, a céhünnepek, egy-egy tisztelt erekllye fogadása, mind-mind alkalom volt a trombiták és dobok megszólaltatására, az ágyúk ünnepi kilövésére. Ezeken az alkalmakon a katonai ezredek zenekari tagjai is közreműködhettek.³⁷

Fontos kérdés, hogy a zenei oktatás milyen keretek között működött és hogyan szolgált a zenei műveltség terjedését? A gimnáziumokat és kollégiumokat zenei szempontból két csoportba oszthatjuk: egyik a református és unitárius iskolák

³³ Dobszay László: *Magyar zenetörténet*. (Budapest: Mezőgazda Kiadó, 1998). 97.

³⁴ Szitha Tünde: *A magyar zene századai*. (Budapest: Nemzeti Kulturális Alap Zenei Kollégiuma, 1989). 14.

³⁵ Diós István: *Magyar katolikus lexikon IX*. (Budapest: Szent István Társulat, 1993-2010). 123.

³⁶ Dobszay László: *Magyar zenetörténet*. (Budapest: Mezőgazda Kiadó, 1998). 101.

³⁷ Az ekkori katonazenekarok egyfajta átmenetet jelentenek a 17. századi tábori és ünnepi trombita-dob együttesek és a legújabb kori katonazenekarok között. A katonai felvonásokon kívül ott vannak a város minden jeles ünnepségén, de alkalmanként segítenek a templomi zenélésben is. A 18-19. század fordulóján már önálló hangversenyeket is adnak. Dobszay, I.m., 111.

csoportja, ahol elsősorban egyszólamú éneklés folyt, másik az evangélikus és az új alapítású (jezsuiták vagy piaristák által vezetett) katolikus iskolák csoportja. Ez utóbbi esetében már többszólamú, hangszerkíséretes misékkal találkozunk és néha tisztán hangszeres tételek beillesztésére is mód nyílik.³⁸

A trombita útja Magyarországon folyamatos ugyan, de nem feltárt. Dobszay László ezt írja:

A XVIII. század közepe táján nemcsak a vokális zenében, az egyszólamú dalban, hanem a „közhasználati zene” másik ágában, a hangszeres tánczenében is átalakulás figyelhető meg. Olyan átalakulás ez, melynek történelmi jelentősége – éppúgy, mint a dal terén is – a következő században fog megmutatkozni. Ez a folyamat – vagyis a régi magyar tánczenéből a „verbunkosnak” nevezett romantikus nemzeti tánc és táncmuzsika kifejlődése – nagyrészt rejtve játszódott le, s nem is tudjuk megmondani, mi volt benne a része a cigánybandáknak, a másféle szórakoztató-zenei együtteseknek, a szvitszerű zenét próbálgató-alakító műkedvelő házi muzsikának, s mi része a tanult zenészeknek. Valószínű, hogy mindezek együtt hatottak, s ahhoz, hogy a század vége felé a zeneélet minden területére robbanásszerűen betörjön a „nemzeti” idióma, kellett még e kor megélénkült érdeklődése a különlegesség, a kolorisztikus, az egzotikus iránt.³⁹

Ahogy a legtöbb európai országban, úgy Magyarországon is megjelentek a nemzeti mozgalmak. A verbunkos zene a 19. században egyet jelentett a magyar zenével, belőlük merített, aki magyar zenét akar írni.⁴⁰ A rézfúvós hangzásideal megváltozott: a trombita a reneszánsz és barokk korban megszokott harmónia- és dallamkísérő szerepéből a zenekar egyenrangú szólistájává lépett elő. Ez a változás hangszerépítési, hangszerfejlesztési hullámmal indított el. Az új hangszerek között meg kell említenünk a basszustrombitát, a Wagner-tubát, a kontrabasszus harsonát, a basszustubát, de az új hangszertechnikai elemek (billentyűzetek, szordínók) is ekkoriban terjedtek el.⁴¹

³⁸ Voltak olyan pompás, látványos felvonulásokkal megrendezett vallási vagy iskolai ünnepségek is, amelyek nagy tömegeket vonzó barokk ünnepségekhez hasonlítottak. Ilyen volt az Őrangyalok ünnepe, amelyet kürtök, trombiták, dobok zengése kísért. Dobszay, I.m., 108.

³⁹ Dobszay László: *Magyar zenetörténet*. (Budapest: Mezőgazda Kiadó, 1998). I.m., 128.

⁴⁰ Szabolcsi Bence: *A zene története*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1974). 512.

⁴¹ Földrajzi és történelmi okokból kifolyólag Magyarországon a német rendszerű trombiták terjedtek el.

Ebben az időben épült a Magyar Királyi Operaház, a Pesti Német Színház, a Magyar Nemzeti Színház. A megélénkült hangversenyélet hazánkban is elősegítette az előadóművészet fejlődését, az önálló szolista-előadó típusának megjelenését, akinek olyan szemkápráztató virtuozitással kellett kezelnie hangszerét, hogy a közönséget elragadtassa.⁴² Egyre fontosabb szerepet kapott tehát az iskola, mely ugyan még mindig szorosan kapcsolódott a zenekarokhoz, színházakhoz, de a magánoktatás és az egyletek által fenntartott iskolák közvetítésével az önálló városi zeneiskolák irányába haladt.

A Pest-budai Hangászegylet 1840-ben énekiskolát alapított, mely fokozatosan bővült hangszerek oktatásával, s a növendékek száma a kezdeti 73-ról tíz év alatt 253-ra emelkedett.⁴³ 1867-ben vette fel a Nemzeti Zenede nevet. 1875-ben megalakult az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia, melynek elnöke Liszt Ferenc, igazgatója Erkel Ferenc volt. A zeneiskolákkal párhuzamosan pedig a 19. század második felére megindult az önálló magyar zenepedagógiai irodalom megteremtése is.⁴⁴

1.2. A trombitaoktatás kezdetei Magyarországon

A magyarországi rézfúvós kultúra és ezzel együtt a trombitatanítás módszertana döntően a német iskolából fejlődött ki.⁴⁵ Magyarországon a felsőfokú trombitaoktatás megteremtése a német Max William Böhme (1861-1928)⁴⁶ – magyarul Böhme Vilmos – nevéhez fűződik,⁴⁷ aki 1889. április 1. és 1908. május 31. között a Magyar Királyi Operaház zenekarának tagja volt.⁴⁸ 1897-ben kezdte meg munkáját az akkor már több mint két évtizede működő Országos Magyar Királyi Zeneakadémián, az intézmény első trombita-tanáráként. Dr. Harrach József (1848-1899), az intézmény titkára

⁴² Dobszay László: *Magyar zenetörténet*. (Budapest: Mezőgazda Kiadó, 1998). 159.

⁴³ Dobszay, I.h.

⁴⁴ Dobszay, I.h.

⁴⁵ Ez a német befolyás a 20. század közepétől fokozatosan csökkent: a tananyagban egyre jelentősebb teret nyertek a francia etűdiskolák, előadási darabok, valamint megnőtt a szólójáték szerepe, és a zeneoktatás intézményes formáit és a tanítás módszertanát is egyre inkább a franciaországi minták alapján alakították ki. A magyarországi zenepedagógia struktúrájára az előbb említett német és francia modell mellett az elmúlt hatvan évben az orosz és amerikai iskola is nagy hatással volt. Ez utóbbi elsősorban a tengerentúli hangszerek dominanciájában, a technikai képzésben alkalmazott tananyagban tükröződik. Hontvári Csaba: *Nemzeti iskolák, stílusok a trombitajátékban*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008. (Kézirat). 1.

⁴⁶ Egyes források Wilhelm Böhme néven említik.

⁴⁷ Böhme Vilmos: *Schule für Cornet à Pistons, Flügelhorn oder Tromba in B* (Dresden-Potschappel: Bellmann & Thümer, é.n.)

⁴⁸ *A Magyar Királyi Operaház Évkönyve az 50 éves fennállása alkalmából*. (Budapest: Magyar Királyi Operaház Igazgatósága, 1935). 107.

valamint poétika, zenepedagógia, zenetörténet és zeneesztétika tanára az 1897-es esztendő történetét felidéző előszavában így ír:

A tanszakok gyarapodtak a trombita, harsona tanításával. A trombita tanításával Böhme Vilmos, a harsona tanításával Neuhauser Albin a M. Kir. Opera zenekarának tagjai bizattak meg. [...] A trombita meg a harsona voltak eddig a tanrendszerünkben hiányzó fúvós hangszerek, s így most már ezekkel teljessé vált a zenekar. [...] A fúvós hangszerekre főleg a díjtalan tanítás közzététele után sokan jelentkeztek, mint amennyit a korlátozott létszám miatt fölvenni lehetett. E hangszerek nagyobb mérvű felkarolásával, már egy-két év múlva intézetünk zenekara teljes lesz s így a rendes zenekari gyakorlatokkal nem leszünk csupán a vonós zenekarokra utalva.⁴⁹

Az 1897/98-as tanévben Böhme Vilmos tanszakának létszáma nyolc fő volt.⁵⁰ Megfigyelhetjük, hogy a névsorban a németes hangzású nevek aránya 50%,⁵¹ amely arra is visszavezethető, hogy az 1890-es években a budapesti lakosság 23,7%-a a rézfúvós hangszereket köztudottan kedvelő sváb nemzetiségű volt.⁵² Szintén erős sváb hatásra enged következtetni, hogy az 1897/98-as akadémiai tanterv tanúsága szerint az előadási darabok listája túlnyomó többségben németes hangzású szerzők műveiből áll.⁵³

A korabeli beszámolókból gyakran találkozunk Oskar Böhme (1870-1938) előadási darabjaival,⁵⁴ aki a Zeneakadémia akkori trombitatanára, Böhme Vilmos testvére. 1894. február 1. és 1896. április 30. között a Magyar Királyi Operaház

⁴⁹ Dr. Harrach József: *Az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia Évkönyve az 1897/98-iki tanévről*. Budapest, 1898. (kézirat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Központi Könyvtár). 2.

⁵⁰ Idézet az évkönyv szövegéből: „Heti óraszám 3. Növendékek létszáma 8, kimaradt 2. Tanított a régi Andrássy úti épületben a 4. sz. teremben, hétfő, kedd, csütörtök 3-4-ig.” I.m., 51., 76-77.

⁵¹ Idézet az évkönyv szövegéből: „A trombita tanszak névsora a Zeneakadémia 1897/98-as tanévében: Berger Rezső, Berger Vilmos, Böhm Antal, Dámit András, Gellért Manó, Pöpperl István, Stepnicka Győző, Vágó Gyula.” I.m., 101.

⁵² *Budapest Székesfőváros Statisztikai Évkönyve az 1944-1946. évekről*. (Budapest: KSH, 1948). 14.

⁵³ A trombita tanszak hallgatói által előadott művek szerzőinek listája az 1897/98-as tanévben: Böhme, Kopprasch, Reisinger, Wolff, Pieper, Herfurt, Hoch. Varasdy Frigyes: *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem trombita tanszakának krónikája 1897-2004*. (Budapest: kézirat, magántulajdon, 2005). 8.

⁵⁴ Böhme: Trombitaiskola I. rész, Böhme: Technikai tanulmányok, Trombitaiskola II. rész, Böhme: Zenekari tanulmányok. 1904-1905 Böhme: Op. 19, 22, 23, Böhme: Berceuse, Versenymű 3 tételben op.18. *Az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia Évkönyve az 1900/01-ik évről*. (Budapest, 1901). 33., 45.

zenekarának tagja,⁵⁵ majd 1897-től 24 évig a Szentpétervári Marinskij Színház kornettművésze volt.

Egyetlen trombitaversenye 1899-ből – amely eredetileg e-mollban íródott, de ma f-mollban játsszuk – a trombitajátékosoknak kiírt versenyek kötelező anyaga ma is.⁵⁶ (1. kottapélda)

KONZERT.

(E-moll)

Trompete in A. O. BÖHME, Op. 18.

Allegro moderato. (M.M. ♩ = 100.)

1. kottapélda, Oskar Böhme: e-moll Trombitaverseny (Op. 18)

Fontos megemlíteni 24 melodikus gyakorlatot tartalmazó kötetét,⁵⁷ amely a trombitaoktatásban a mai napig nagy jelentőséggel bír, hiszen 12. számú etűdje évtizedek óta a felsőfokú intézmények trombita tanszakára felvételiző növendékek kötelezően eljátszandó anyaga.⁵⁸

Oskar Böhme kompozícióiban minden tekintetben kihasználta a hangszer adottságait. Gyakorló kornettjátékosként jól ismerte a trombita lehetőségeit. Regiszterhasználatára jellemző, hogy a legmélyebb és legmagasabb tartományt is bejárja, darabjainak ambitusa a kis *E*-től a háromvonalas *E*-ig tart. Műveit jellemzi még a gyors arpeggiók, a bonyolult ritmusképletek és a virtuóz duplanyelv használata.

⁵⁵ *A Magyar Királyi Operaház Évkönyve az 50 éves fennállása alkalmából.* (Budapest: Magyar Királyi Operaház Igazgatósága, 1935). 107.

⁵⁶ <http://trumpetguild.org/content/itg-news/447-2014-markneukirchen-international-music-competition>. Utolsó megtekintés dátuma: 2018. március 6.

⁵⁷ Oskar Böhme: *24 Melodische Studien.* (Leipzig: J. H. Zimmermann, 1899).

⁵⁸ <http://fze.hu/hu/felveteli-kovetelmenyek/ba-trombita>. Utolsó megtekintés dátuma: 2018. március 6.

Az ezt követő néhány tanévben (1899 és 1906 között) nem követhető végig egyértelműen a növendékek létszáma, ahogy a hallgatók által elvégzett anyag sem.⁵⁹ Az 1907/08-as tanév névsorában megtaláljuk az akkor harmadéves München (vagy Minnich) Jakab (1882-?) nevét, aki később a Magyar Királyi Opera első trombitásaként dolgozott 1907 és 1938 között.⁶⁰ Ám a hiányos feljegyzések ellenére többször feltűnik egy név, a későbbi zeneakadémiai trombitatanár, Dámit András (1883-1932) neve, akinek vizsgahangversenyeiről (korabeli szóhasználattal élve: vizsgálati hangversenyeiről), valamint az intézet zenekarával és Hubay Jenő vezényletével előadott fellépéséről az akadémiai évkönyv külön említést tesz.⁶¹ Dámit 1907. január 1. és 1932. július 31. között a Magyar Királyi Operaház Zenekarának tagja volt.⁶²

Minden bizonnyal kimagasló tehetségű muzsikusról lehetett szó. Ezt bizonyítja az a tény, hogy amikor Böhme Vilmos súlyos betegsége miatt állásáról lemondani kényszerült, helyét Dámit vette át.⁶³ Az 1908/09-es tanévtől ő vezette a trombita-tanszakot és remek tanítványokat nevelt ki. Közülük is kimagasló az 1909-ben felvételt nyert Neuner Vilmos (1891-1976), aki meglepő módon még 1921-ben is az intézmény növendékeként van feltüntetve.⁶⁴

A tantervet lapozgatva feltűnik, hogy az 1916/17-es tanévben éppen azok a darabok vannak műsoron, mint az azt megelőző tíz évben: Oskar Böhme Trombitaiskolája és Trombitaversenye mellett Op. 7-es *Berceuse* című darabja, valamint Hoffmann *Dalok trombitára* című műve. A hallgatók létszámában sincs különösebb változás, marad a tízfős tanszak. Jelentős változást az I. világháború hoz, hiszen akkor mind a növendék-, mind a tanárlétszám erősen megfogyatkozik.⁶⁵

⁵⁹ A hallgatói létszám minden tanévben hozzávetőlegesen 6-8 fő, néhány név mellett a „kimaradt” megjegyzést találjuk.

⁶⁰ Dr. Molnár Imre: *A magyar muzsika könyve*. (Budapest: Merkantil Nyomda, 1936). 447.

⁶¹ A korabeli feljegyzés anyagát szó szerint közlöm: „Handel: Ária szoprán és trombitára vonós zenekar kísérettel Sámson cz. oratoriumból, előadják: Olteán Klotild, Tanára: Maleczky Miklósné, Dámit András, Tanára: Böhme Vilmos, Vezényli: Hubay Jenő.” Moravcsik Géza: *Az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia Évkönyve az 1908/1909-iki tanévről*. Budapest, 1909. (kézirat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Központi Könyvtár). 80.

⁶² *A Magyar Királyi Operaház Évkönyve az 50 éves fennállása alkalmából*. (Budapest: Magyar Királyi Operaház Igazgatósága, 1935). 107.

⁶³ Moravcsik Géza: *Az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia Évkönyve az 1908/1909-iki tanévről*. Budapest, 1909. (kézirat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Központi Könyvtár). 11.

⁶⁴ Moravcsik Géza: *Az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia Évkönyve az 1920/1921-iki tanévről*. Budapest, 1921. (kézirat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Központi Könyvtár). 42.

⁶⁵ Moravcsik Géza: *Az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia Évkönyve az 1914/1915-iki tanévről*. Budapest, 1915. (kézirat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Központi Könyvtár). 4.

Az I. világháborút követően, már az 1920/21-es tanévben hirtelen megnő a tanszak létszáma és tizenhat növendék tanul Dámit irányítása alatt. Érdekesség, hogy 1922-ben előkészítő osztályos lett fia, ifj. Dámit András, valamint 1928-ban szintén előkészítő növendékként találkozunk Szödy László (1910-1987) nevével, aki később – 1945 és 1970 között – a Magyar Állami Operaház trombitásaként,⁶⁶ valamint a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola tanáraként 1958-ban megírta a magyarországi zeneiskolákban ma is használatos Trombitaiskola I. és II. kötetét.⁶⁷

A Dámit-tanszakon az 1922-es tanévben feltűnik egy új tehetség, aki később a Zeneakadémia tanáraként jelenik meg az évkönyvekben, ő Lubik Imre.⁶⁸

Az 1931/32-es tanév végeztével Dámit András haláláról értesülünk a Zeneakadémia beszámolójában.⁶⁹ A megüresedett trombita tanszak ideiglenes ellátására az egykori Dámit-növendék, Neuner Vilmos trombitaművész, a Magyar Királyi Operaház tagja nyert megbízást,⁷⁰ aki később Ernőházi Vilmos néven zeneszerzőként is tevékenykedett. Munkásságából kiemelendő *Változatok két trombitára* című darabja, amely a zeneakadémiai tanszaki hangversenyek műsorán gyakran felbukkan.⁷¹

Neuner Vilmos 1932-ben kezdett tanítani a Zeneakadémián és tanszaka ekkor tizenegy előkészítő és hét rendes akadémiai hallgatóból állt. A tanszaki hangversenyek műsorát figyelemmel kísérve az ő növendékei játszanak először magyar művet, 1934-ben Járai *Versenymű trombitára* című darabját.⁷²

⁶⁶ Staud Géza: *A budapesti Operaház 100 éve.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1984). 530.

⁶⁷ Lubik Imre, Szödi László: *Trombitaiskola – Az alapfokú oktatás tananyaga I-II.* (Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1958).

⁶⁸ 1922-től volt a Zeneakadémia növendéke az első előkészítő osztályban. 1925-től az első akadémiai osztályba került. Végzett 1931-ben.

⁶⁹ *Az Országos M. Kir. Zene-Akadémia évkönyve 1932/33.* (Budapest: Az Orsz. M. Kir. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1933). VIII.

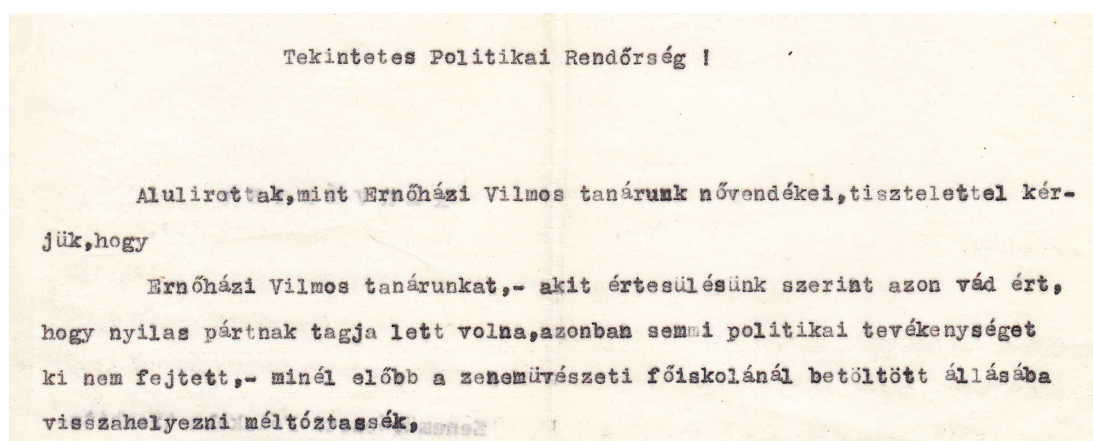
⁷⁰ Ernőházi Vilmos néven tag 1914. szeptember 1. és 1944 között. *A Magyar Királyi Operaház Évkönyve az 50 éves fennállása alkalmából.* (Budapest: Magyar Királyi Operaház Igazgatósága, 1935). 108.

⁷¹ Idézet az évkönyv szövegéből: „1936. február 10. Gáspár József és Petruska Kálmán előadásában.” A mű kottájának felkutatása érdekében tett erőfeszítéseim nem jártak sikerrel. Dr. Isoz Kálmán: *Az Országos M. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Évkönyve az 1935/36-iki tanévről.* Budapest, 1936. (kézirat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Központi Könyvtár). 50.

⁷² Idézet az évkönyv szövegéből: „1934. február 20. Járai: Versenymű, előadja: Gáspár József.” A mű kottájának felkutatása érdekében tett erőfeszítéseim nem jártak sikerrel. Dr. Meszlényi Róbert: *Az Országos M. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Évkönyve az 1933/34-iki tanévről.* Budapest, 1934. (kézirat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Központi Könyvtár). 7.

1939-ben kezdi meg tanulmányait az a Szabó László,⁷³ aki később (1946 és 1957 között) az Operaház kiváló trombitása lett.⁷⁴ Mindössze három év telik el és az 1942/43-as tanévben újabb fontos névvel találkozunk: ő Schubert János, első előkészítő osztályos növendék,⁷⁵ aki a diplomát követően a Magyar Rádió Zenekarának első trombitása lett. Róla disszertációm 1.3. fejezetében részletesen írok.

1944 őszén Budapest ostroma miatt a Zeneakadémián leállt a tanítás: Ernőházi Vilmost a náci párttal való együttműködés vádjával gyanúsították meg, ezért külföldre menekült.⁷⁶ Néhány hónap múlva, 1945 nyarán büszkén tért vissza hazájába, hiszen a nyilasok által korábban az Operaházból elszállított hangszerek és kották jelentős részét sikerült visszaszereznie Németországból.⁷⁷ De meghurcoltatása mindezek ellenére folytatódott, amelyet a növendékei által a Politikai Államrendőrségnek írott kérvény sem tudott megakadályozni. (2. fakszimile):



2. fakszimile, részlet a kérvényből

⁷³ Dr. Isoz Kálmán: *Az Országos M. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Évkönyve az 1939/40-iki tanévről*. Budapest, 1940. (kézirat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Központi Könyvtár). 99.

⁷⁴ *A 75 éves Magyar Állami Operaház*. (Budapest: Magyar Állami Operaház, 1959). 197.

⁷⁵ Dr. Isoz Kálmán: *Az Országos M. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Évkönyve az 1942/43-iki tanévről*. Budapest, 1943. (kézirat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Központi Könyvtár). 79.

⁷⁶ A disszertáció szerzőjének interjúja Varasdy Friggyessel, 2016. április 5., digitális hangfelvétel.

⁷⁷ A Magyar Állami Operaház által 1946. február 5-én kiállított igazolás alapján tudjuk, hogy Sány Zoltán nyilas zenei kormánybiztos rendeletére Kocsis László zenekari tag az Operaházból harminckilenc hangszert és további huszonhét hangszertokat és kelléket vitt el Németországba. Ezeket három hangszer és négy hangszertok kivételével Ernőházi Vilmos 1945. augusztus 18-án visszaszolgáltatta az Operaháznak. Az eredeti dokumentum másolatát a Krisztina Aukcióház működtetője, Tóthné Vad Eszter bocsátotta rendelkezésemre PDF formátumban 2018. január 23-án.

A kérvény teljes szövege:

Kérvénye: Zeneművészeti Főiskola trombita szakos benti növendékeinek, Ernőházi Vilmos tanárunknak szabadon engedése és állásába való visszaengedése iránt.

Tekintetes Politikai Rendőrség!

Alulírottak, mint Ernőházi Vilmos tanárunk növendékei, tisztelettel kérjük, hogy Ernőházi Vilmos tanárunkat, – akit értesülésünk szerint azon vád ért, hogy nyilas pártnak tagja lett volna, azonban semmi politikai tevékenységet ki nem fejtett, – minél előbb a zeneművészeti főiskolánál betöltött állásába visszahelyezni méltóztassék, mert hosszú működése alatt kiváló pedagógusnak ismertük meg őt, aki munkásságával a modern demokratikus magyar államnak nagy hasznára lehet.

Magunk részéről azonban megállapítjuk, hogy előttünk, mint tanítványok előtt soha nem politizált, hanem csupán tudományának élt és minden törekvése arra irányult, hogy a tudományába, amire bennünket tanított, minél mélyebbre bevezessen bennünket. Igazoljuk egyben azt is, hogy a szegény sorsú hallgatóit megkülönböztetett szeretettel taníttatta és támogatta és szerette.

Budapesten, 1945 augusztus 23. napján⁷⁸

Varasdy Frigyes emlékei szerint Ernőházi Vilmos ezt követően két évet töltött munkatáborban.⁷⁹

Az 1944/45-ös tanév végétől Lubik Imre (1904-1964) irányítása alatt folyt tovább a munka.⁸⁰ Lubik 1926. szeptember 1-től haláláig a Magyar Állami Operaház Zenekarának tagja volt.⁸¹ Varasdy Frigyes így emlékszik vissza egykori tanára oktatói pályakezdésére: „Lubik Imre az Operaház kiváló trombitása volt és az ostrom idején az Operaházban lakott családjával együtt. A Zeneakadémia megbízott tanáráként

⁷⁸ A dokumentumon egyetlen aláírás sem látható. Az eredeti dokumentum másolatát a Krisztina Aukciósház működtetője, Tóthné Vad Eszter bocsátotta rendelkezésemre PDF formátumban 2018. január 23-án.

⁷⁹ A disszertáció szerzőjének interjúja Varasdy Frigyesse, 2017. január 26., digitális hangfelvétel.

⁸⁰ Kapitánffy István: *Az Országos M. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Évkönyve az 1944/45-iki tanévről*. Budapest, 1945. (kézirat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Központi Könyvtár). 9.

⁸¹ Staud Géza: *A budapesti Operaház 100 éve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1984). 527.

először az évvégi vizsgán jelent meg 1945-ben.”⁸²

Az 1945-ös akadémiai bejegyzések szerint Lubik növendékeinek létszáma igen magas volt: három előkészítő évfolyamban, illetve az akadémiai osztályokban összesen huszonnégy hallgató tanult nála.⁸³ Lubik a főtárgy mellett kamarazenét és módszertant is oktatott egészen haláláig, az 1964-es tanév kezdetéig.⁸⁴

A II. világháborút követő években több neves trombitás is Lubiknál tanult: 1944/45-ben első előkészítő osztályos hallgató lett Varasdy Frigyes (1930), aki 1964-től közel negyven évig vezette a tanszakot. Ő is tagja volt a Magyar Állami Operaház Zenekarának, két alkalommal: 1951 és 1962, valamint 1967 és 1988 között.⁸⁵ Érdemes még kiemelnünk az 1947-ben felvételt nyert Galambos János nevét, aki később a Magyar Rádió Zenekarának első trombitása lett.

1951-ben – mindössze egyetlen tanévre – Borst Rudolf (1906-2000) is bekapcsolódott a tanításba.⁸⁶ Ő 1932. szeptember 1-től 1970-ig volt a Magyar Állami Operaház Zenekarának tagja.⁸⁷

Az akadémiai beszámolók tanúsága szerint a trombita tanszaki koncertek valamint diplomahangversenyek programjában továbbra is kevés magyar darab szerepel: 1951-ben Mihály András *Rokokó szvit*-jét és Németh A.⁸⁸ *Magyar népi dallamok* című darabját említhetjük példaként.⁸⁹ Egy év múlva, 1952-ben Kenessey Jenő *Szerenád* című, két trombitára írt műve, 1953-ban Reschofsky Sándor *Trió*-ja és *Rapszódia*-ja van műsoron.⁹⁰

Az 50-es évek közepén újra fontos nevekkkel találkozunk: Huszár Gábor (1935) (a Weiner Leó Zeneiskola és Zeneművészeti Szakközépiskola tanára) 1955-től, Nagyiván Éva (1940) (az 1980-as években megjelent négykötetes Trombitaiskola társszerzője)⁹¹ 1958-tól, Kammerer András (1939-2013) (a Debreceni Egyetem

⁸² A disszertáció szerzőjének interjúja Varasdy Friggyessel, 2017. január 26., digitális hangfelvétel.

⁸³ Kapitánffy István: *Az Országos M. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Évkönyve az 1944/45-iki tanévről*. Budapest, 1945. (kézirat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Központi Könyvtár). 15-38.

⁸⁴ Kapitánffy István: *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Évkönyve az 1963/64. tanévről*. Budapest, 1964. (kézirat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Központi Könyvtár). 23.

⁸⁵ *Magyar Állami Operaház 104. évad évkönyve*. (Budapest: Magyar Állami Operaház, 1988). 113.

⁸⁶ Borst Rudolf zenepedógiai munkáját jól példázza *Skálagyakorlatok trombitára* című kiadványa, amely az Editio Musica Budapest gondozásában jelent meg 1974-ben.

⁸⁷ Staud Géza: *A budapesti Operaház 100 éve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1984). 524.

⁸⁸ A szerző keresztnéve nem ismert.

⁸⁹ Varasdy Frigyes: *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem trombita tanszakának krónikája 1897-2004*. (Budapest: kézirat, magántulajdon, 2005). 26.

⁹⁰ I.m. 27-28.

⁹¹ Varasdy Frigyes – Nagyiván Éva – Sztán István: *Trombitaiskola* (Editio Musica Budapest, 1985-1990).

Zeneművészeti Karának tanára) 1959-től lett Lubik-növendék.⁹²

Az 1964/65-ös tanév második felétől, Lubik Imre halálával a tanszak vezetését az egykori növendék, Varasdy Frigyes (1930) vette át,⁹³ aki a főtárgy mellett kamarazenét és módszertant tanított egészen 2004-ig.⁹⁴ Munkája során nem csupán figyelemmel kísérte a kortárs magyar szerzők munkásságát, de több zeneszerzővel szoros barátságot ápolt. Ilyen volt Gulyás László, az Állami Népi Együttes vezetője, akinek trombitaversenyét ő mutatta be.⁹⁵ Varasdy Gulyás közvetítésével ismerkedett meg Szokolay Sándorral, de jól ismerte Hidas Frigyes és Farkas Ferencet is.⁹⁶

A tanszak alacsony létszáma folyamatosan növekedett, és az 1965/66-os tanévben már tízfős tanszakot dokumentálnak.⁹⁷ E növendékek között látjuk a később Kossuth-díjjal kitüntetett Geiger György (1944) nevét is,⁹⁸ akiről disszertációm 1.3. fejezetében részletesen írok.

A Zeneakadémia tanári feladatait 1976/77-es tanévtől – a megnövekedett hallgatói létszám miatt – már két tanár látta el:⁹⁹ Varasdy Frigyes mellett Szűcs Zoltán kapott megbízást. Szűcs 1969-től a Magyar Állami Operaház Zenekarának,¹⁰⁰ 1981-től az Állami Hangversenyzenekarnak és 1983-tól a Budapesti Fesztiválzenekarnak volt a tagja.¹⁰¹ Varasdy Frigyes nyugdíjba vonulása után, 2004-től a tanári teendőket Velenczei Tamás (1962) látta el egészen 2010-ig.

⁹² Kapitánffy István: *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Évkönyve az 1959/60. tanévről*. Budapest, 1960. (kézirat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Központi Könyvtár). 16.

⁹³ A Zeneakadémia akkori titkára, Szabó Ferenc félévkor behívta Varasdyt és felvázolta, hogy Lubik halálával neki kell átvennie a tanszakot. Hozzátette azonban, hogy mivel csak négy trombitás van, ebből ketten végeznek, ezért várhatóan évvégén a tanszak megszűnik. De ha mégis megmaradna, Varasdy nem taníthat nemesi származása miatt. Végül mégis úgy alakult, hogy maradhatott és mivel 1964-ben négy új növendék érkezett, ezért a tanszak is megmaradt. A disszertáció szerzőjének interjúja Varasdy Frigyesrel, 2016. április 5., digitális hangfelvétel.

⁹⁴ Lubik Imre Kammerer Andrászt szerette volna a maga helyére, de őt épp akkor küldték ki ösztöndíjjal Moszkvába, és ezt a lehetőséget nem lehetett visszautasítani. A disszertáció szerzőjének interjúja Varasdy Frigyesrel, 2016. április 5., digitális hangfelvétel.

⁹⁵ Varasdy Frigyes a vele folytatott személyes interjúim alkalmával (2016. április 5., 2017. január 26.) mutatta meg a Film Színház Muzsika című folyóirat egyik újságcikkében a bemutatóról szóló hírt. Erre dolgozatom 2.2.1. fejezetében visszatérek.

⁹⁶ A disszertáció szerzőjének interjúja Varasdy Frigyesrel, 2016. április 5., digitális hangfelvétel.

⁹⁷ Kapitánffy István: *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Évkönyve az 1965/66. tanévről*. Budapest, 1966. (Kézirat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Központi Könyvtár). 47.

⁹⁸ I.m., 38.

⁹⁹ Gábor Ágnes, Szirányi Gábor: *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Évkönyve az 1977/78. tanévről*. Budapest, 1978. (Kézirat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Központi Könyvtár). 35.

¹⁰⁰ Staud Géza: *A budapesti Operaház 100 éve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1984). 530.

¹⁰¹ A disszertáció szerzőjének telefonbeszélgetése Szűcs Zoltánnal, 2018. március 6.

A 2000-es évek elején egy új magyar tehetség sikereiről értesülhettünk: Boldoczki Gábor (1976) számos nemzetközi verseny díjazottja lett.¹⁰² 2010-től a Zenekadémia tanáraként dolgozik. Szűcs Zoltán 2011-es nyugdíjazása után Kirsch János (1962), a Magyar Rádió Zenekarának tagja vette át a tanári feladatokat. Jelenleg is ők ketten – Boldoczki és Kirsch – vezetik a tanszakot.

Az alábbi táblázat összefoglalja az 1897/98-as tanévtől napjainkig mindazon tanárok nevét és növendékeinek számát, akik a Zeneakadémián tanítottak: (lásd 1. táblázat)

Oktató neve	Tanítás éve	Növendékek száma
Böhme Vilmos	1897-1908	32
Dámit András	1908-1932	141
Ernőházi Vilmos	1932-1945	124
Lubik Imre	1945-1964	82
Borst Rudolf	1951	10
Szűcs Zoltán	1976-2011	34
Varasdy Frigyes	1964-2004	66
Velencei Tamás	2004-2010	7
Boldoczki Gábor	2010-	6
Kirsch János	2011-	9

1. táblázat, a Zeneakadémia trombitatanárai és végzett növendékeik

Az akadémiai trombitaoktatás előbbiekben felvázolt folyamatának számos olyan aspektusa van, amely értéket képvisel. Elmondhatjuk, hogy nem csupán arra figyeltek a zeneakadémiai trombitatanárok, hogy növendékeik minél szélesebb körű

¹⁰² 1987-ben II. díjat, 1990-ben I. díjat nyert a Zeneiskolák Országos Trombitaversenyén. 1993-ban megnyerte a Rézfúvósok Országos Versenyét. 1996-ban III. helyezést ért el a Genfi Nemzetközi Zenei Versenyen, illetve II. helyezést ért el az olaszországi Porciában rendezett VII. Nemzetközi Versenyen. 1997-ben ismét számos zenei díjat nyert, amelyek közül kiemelkedik a 3. Nemzetközi Maurice André Verseny Nagydíja és Különdíja (a legjobb kortárs zenei előadásért), valamint a 49. Prágai Tavasz Nemzetközi Zenei Versenyének II. díja és a legjobb kortárs zenei előadónak járó díja. 1999-ben I. díjat nyert a Magyarországon megrendezett Nemzetközi Trombitaversenyen. Egyebek mellett megkapta a Davidoff-díjat, Az év fiatal művésze díjat, a német lemezipar ECHO-díját. <http://info.bmc.hu/index.php?node=artists&table=ZENESZ&id=185>. Utolsó megtekintés dátuma: 2018. március 5.

zenekari gyakorlattel, minél több szakmai tapasztalattal bírjanak és azután minél rangosabb zenekarokban játszhassanak, hanem kinevelték saját utódaikat is. Az átgondolt utódnevelés, a Böhme – Dámit – Ernőházi – Lubik – Varasdy – Szűcs – Kirsch – Boldoczki vonal folytonossága a magyarországi egységes trombitastílus és egységes játékmód alapja.

1.3. Legendás trombitaművészek nyomában

A következő fejezetekben tárgyalt magyar trombitaművek között sok olyan van, amelyet ma már senki nem játszik. Az elfeledett darabok után kutatva jutottam el a Magyar Rádió Archívumába, ahol megdöbbenve tapasztaltam, hogy a számomra ismeretlen trombitaműveket nagyszerű előadók tolmácsolják.

A század trombitaversenyei elsősorban a Magyar Rádió és Televízió Szimfonikus Zenekarához illetve annak meghatározó szólótrombitásaihoz – Schubert János, Geiger György, Palotai István, Horváth Bence – kötődnek. A Rádió Archívumában folytatott kutatásaim során számos felvételt meghallgattam és megbizonyosodtam róla, milyen nagy szerepet játszanak a fent említett muzsikusegyéniségek a művek megszületésében. Geiger György nevét gyermekkorom óta ismertem, felvételeit hallgattam, munkásságát nyomon követtem. Ám Schubert János nevééről csak idős kollégáktól hallottam, felvételeit nem ismertem. Jelen fejezetben Schubert János és Geiger György, e két kimagasló 20. századi trombitaművész életútját vázolom fel munkásságuk előtti tiszteletem jeléül.

Schubert János (1927-1975) tizenkét évesen kezdett trombitálni és tizenöt éves korában már a Postás Szimfonikus Zenekar tagja volt. A Zeneakadémián Ernőházi (Neuner) Vilmos és Lubik Imre tanítványa lett. 1945-ben – az akkor mindössze tizenhét éves ifjú – alapítótagként a Ferencsik János által vezetett Magyar Rádió Szimfonikus Zenekarához került. Később így emlékezett vissza azokra az időkre:

A zenekari próbák előtt egy kis testmozgást végeztünk: takarítottunk, rámostunk, fűtöttünk. Ez volt az igazi bemelegítő! Az adások többsége még élőben ment. Néha már készült egy-egy viaszlemez vagy lakklemez-felvétel is. Első vendég-karmesterünk Constantin Silvesteri volt, utána a világhírű karmesterek, szólisták egész sora következett. Nagyon sokat tanul az ember

a karmesterektől, különösen áll ez Mario Rossira, Charles Münchre és Claudio Abbado-ra.¹⁰³

Természetes érzékenységének és nyitottságának köszönhetően egyre meghatározóbb tagjává vált együttesének. Magánórákat vett Borst Rudolftól és szakmai – valamint nyelvi – kvalitásainak köszönhetően egyre többet járt Bécsbe. Josef Levora, a bécsi Zeneakadémia akkori professzora felfigyelt a tehetséges fiatalemberre és magántanítványává fogadta. Emellett Anton Dermota, a kiváló tenorista légzéstechnikai órákat adott neki. Fia, Schubert Ferenc a vele készített személyes interjúm során így számolt be erről az időszakról:

Levora professzor, a Bécsi Filharmonikusoknak első trombitása is hallotta apámat és felajánlotta neki, hogy magántanítványává fogadja. Egy fillért sem kellett fizetnie. Minden héten kijárt vonattal Bécsbe, miközben már a Rádiózenekar tagja volt.¹⁰⁴

1956. december 1-től Schubert János a Niederösterreichischer Tonkünstlerorchester, Ausztria egyik legkiválóbb zenekarának tagja lett, ám egyre nehezebben bírta a hazájától és családjától való távollétet. Végül 1957. november 30-án felmondott és december 1-től ismét a Budapesti Rádiózenekar tagja lett. Megalapította a Magyar Rádió Rézfúvósötösét, melynek tagjai Galambos János, Schubert János – trombita, Tóth Ferenc, Pozsonyi István, Perlaki József – harsona.¹⁰⁵ Szabó Vilmos tubaművész – aki 1966-tól több mint negyven évig volt a Rádiózenekar tagja – egyik írásában így emlékezik:

Schubert János a Rádiózenekar első trombitása hangjának fénye szinte beragyogta az egész zenekart. Már az 50-es évek végén megalapította a neve alatt működő Rézfúvós Kvintettet, a Schubert Együttest, a kor legjobbjaiból, és mint szólista is aktivizálta magát. Például Szokolay Sándor versenyművét komponálta számára. A szorgalom és ügyszeretet jellemezte zenekari munkáját, a zenekar hazai és külföldi sikereiben hatalmas érdemei voltak.

¹⁰³ Komlóssy Károly: „In memoriam...” *Piszton – A Magyar Trombitás Szövetség közlönye* IV/1 (2000. május): 6-7. 6.

¹⁰⁴ A disszertáció szerzőjének interjúja Schubert Ferencsel, 2017. július 25., digitális hangfelvétel.

¹⁰⁵ Komlóssy Károly: „In memoriam...” *Piszton – A Magyar Trombitás Szövetség közlönye* IV/1 (2000. május): 6-7. 6.

Magával sosem volt elégedett, holott tisztában volt azzal, hogy amit csinál, az jó.¹⁰⁶

Nemcsak kollégái, de a kritikusok is elismerően nyilatkoztak róla. Példa erre az alábbi, Sári Tibor tollából származó írás, amely egy, a fiatal Lehel György vezényletével előadott Bach-szvit koncert után jelent meg:

Külön ki kell emelnünk a három trombitaszólamot megszólaltatókat, akik a Bach korában használt, a maiaknál magasabb hangolású trombitákat oly fölényes biztonsággal és könnyedséggel szólaltatták meg. Lehetetlen ide nem írni az első trombitát fújó Schubert János nevét.¹⁰⁷

Pernye András zenekritikus 1969-ben ezt írta Torelli D-dúr Trombitaversenyét hallva: „Schubert János trombitája szinte már valószínűtlen tisztasággal, hajlékonyan csendült.”¹⁰⁸ De az előzőekben már tárgyalt, Szokolay Sándor által komponált Trombitaverseny bemutatója után is nagyon jó kritikát kapott. Várnai Péter lelkesedve állapította meg:

Szokolay Sándor Trombitaversenye valószínűleg kifejezetten virtuóz darab célzatával készült. És a szerző nagymértékben meg is lehet elégedve műve előadásával, hiszen Schubert Jánosban olyan trombitaművészt talált, aki az igen nehéz versenyszólamot elképesztő technikai virtuozitással adja elő.¹⁰⁹

Rádiós nívódíjban részesült, elismerték, kitüntették – korának ünnepelelt trombitaművésze volt. Ám 1972 táján, halála előtt három évvel kedélye borongóssá vált. Tavasszal általában visszatért életkedve, úszott, teniszezett, gyakorolt, koncertezett, de ősszel újra rosszkedvű lett. Pszichiáterhez fordult, de az ott felírt gyógyszert – annak mellékhatása miatt – nem szedte. Kortársai visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy sokat foglalkozott anizsa állapotával, és rettegett attól, hogy nem lesz képes megszólaltatni hangszerét.¹¹⁰ Fia elmondása alapján az életvidám,

¹⁰⁶ Szabó Vilmos: „A Rádiózenekar legendái I.” *Rézirat Hírlevél – A Magyar Harsona-tuba Szövetség lapja* 2008/3. (2008. november): 14-15. 15.

¹⁰⁷ Komlóssy Károly: „In memoriam...” *Pisztón - A Magyar Trombitás Szövetség közlönye* IV/1. (2000. május): 6-7. 6.

¹⁰⁸ I.h.

¹⁰⁹ Ditrichné Vajtai Zsuzsánna: *Egy életút a zene világában. Ditrich Tibor élete és munkássága.* (Budapest: MEK, 2011). 126.

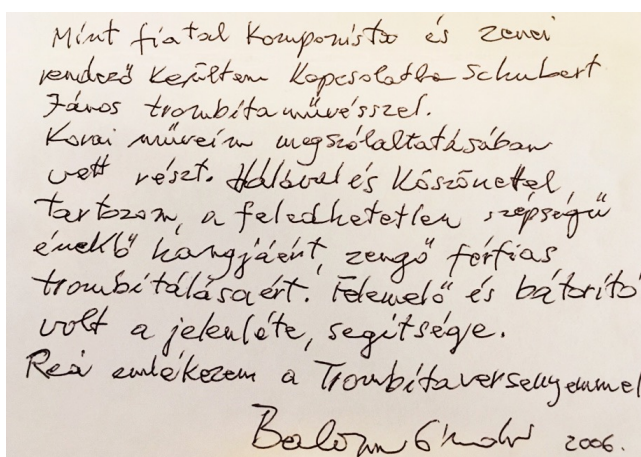
¹¹⁰ A disszertáció szerzőjének interjúja Varasdy Friggyessel, 2016. április 5., digitális hangfelvétel.

kiegyensúlyozott trombitaművész belül szorongott. Végül 1975-ben, családja és zenésztársai legnagyobb megdöbbenésére pályája csúcán, 48 éves korában önkéntesül vetett véget életének. Fia így emlékezett az utolsó napról:

Soha egy szóval nem említette, és nem is sejtettük, hogy valami ilyesmire készül. Emlékszem, aznap elbúcsúzott, egy vasárnapi nap volt 1975-ben, ami valami miatt munkanap volt és elmentem a Honvéd Zenekarba próbálni. A kapuból még integetett utánam egy fürdőköpenyben. Én bementem próbára és tizenkettőkor jöttem értem, hogy ez történt... Ott a próbát félbeszakítottam. Április 6-án tavasszal. Nagyon borongós idő volt, nem tavaszodott még ki. Már nem várta meg. Ennyi volt. Teljes megdöbbenés mindenki részéről, észébe nem jutott senkinek, hogy ilyesmi történhet.¹¹¹

A családtagok és a zenésztársak azóta sem tudják, mi történhetett, de mindenki megpróbálja valahogyan értelmezni az eseményeket. Geiger György, a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekarának szólótrombitása, Schubert János közvetlen kollégája például így fogalmaz: „Schubert annyira szeretett trombitálni, hogy elégett bele”.¹¹²

A korabeli szerzők közül sokak számára inspiráló volt Schubert munkássága. Különös jelentőséggel bír Balassa Sándor 2004-ben komponált Trombitaversenye, amelyet Schubert János emlékének ajánlott, és amelyről disszertációm 3. fejezetében részletesen írok.¹¹³ (3. faksimile)



Mint fiatal komponista és zenei rendező kerültem kapcsolatba Schubert János trombitaművésszel. Korai műveim megismerésében volt részem. Halálával és köszönettel tartozom a feladhatetlen szerepű „éneklő” hangjáért, zengő férfias trombitálásáért. Fekete és bátorító volt a jelenléte, segítősége. Régi emlékezem a Trombitaversenyemmel
Balassa Sándor 2006.

3. faksimile, Balassa Sándor kézírása

¹¹¹ A disszertáció szerzőjének interjúja Schubert Ferencsel, 2017. július 25., digitális hangfelvétel.

¹¹² A disszertáció szerzőjének interjúja Geiger Györggyel, 2016. május 8., digitális hangfelvétel.

¹¹³ A szerző ragaszkodott hozzá, hogy Palotai István, a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekarának jelenlegi szólótrombitása játssza a szólót. A felvétel 2006. március 6. és 7. között készült a Magyar Rádió 6-os stúdiójában. A Magyar Rádió Szimfonikus Zenekart Medveczky Ádám vezényelte. A disszertáció szerzőjének interjúja Balassa Sándorral, 2017. szeptember 5., digitális hangfelvétel.

Geiger György (1944) tízévesen tangóharmonikázni kezdett, később azonban trombitán tanult Galambos János növendékeként.¹¹⁴ Egy év múlva felvették a zenei gimnáziumba, majd a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán diplomázott 1967-ben. Mindössze húsz éves volt, amikor bekerült a Magyar Állami Operaház Zenekarába. Kezdetben nem volt könnyű dolga, hiszen semmiféle zenekari rutinnal nem rendelkezett – a próbajátékával kapcsolatban önkritikusan így nyilatkozott:

Mindenki azt hitte, hogy Borst Rudolf, az Operaház első trombitása, aki a konziban és a főiskolán a tanárom volt, egyszerűen fölvette a növendékét. Utólag kiderült, hogy ő tiltakozott egyedül, mert tudta, hogy kifogtam egy jó napot, és jobban fűjtam, mint ahogy tudok, és neki aztán meg ott lesz velem gondja-baja, amikor majd mellette ülök.¹¹⁵

Négy év operaházi szolgálat után 1969-ben a Magyar Rádió és Televízió Szimfonikus Zenekarának szólótrombitása lett.¹¹⁶ Ő maga így vallott a váltásról:

Nagy szerencse, hogy átkerültem az árokból az emelvényre: a zenekari árokban a zenész ugyanis nem ugyanolyan zenész – és itt nem a minőségről beszélünk! –, mint egy hangversenyzenekarban. Ráadásul akkoriban a Rádiózenekar volt a legjobb együttes, azonfelül a zeneszerzők Mekkája, hiszen Lehel György főzeneigazgató nagyon szerette a modern zenét: ennek köszönhető, hogy alkalmam volt 10 trombitaversenyt is bemutatni. Továbbá nagyon fontos, hogy akármilyen darabbal foglalkozunk is, meg kell szeressük azt, még ha azt érezzük is, hogy nem az igazi – valamit mindig ki lehet hozni belőle. A trombitának a kortárs darabokban egyébként komoly szerepe van. Amikor elterjedt a híre, hogy van itt egy ember, a Geiger, aki hajlandó bármit megtanulni, jöttek a felkérések egymás után. Büszke vagyok arra, hogy bíztak

¹¹⁴ Geiger elbeszéléséből tudjuk, hogy Galambos egyszer cipőt javíttatni megjelent az apjánál és szóba került a zenélés. Ő beszélt rá Geigert a trombitára mondván, hogy ez a hangszer illik legjobban a tangóharmonikához, mert ha elfárad az ember a fújásban, csak fogja a harmonikát, és azon játszik tovább. Geiger így folytatja: „Azóta is elgondolkodom néha, hogy ha Kovács Dénes jön hozzánk cipőt javíttatni, akkor most lehet, hogy hegedűs vagyok – a nevem amúgy is azt jelenti.” <http://www.demokrata.hu/cikk/geiger-gyorgy-trombitamuvesz-0>. Utolsó megtekintés 2018. március 6.

¹¹⁵ https://fidelio.hu/klasszikus/2009/08/04/arokbol_az_emelvenyre/. Utolsó megtekintés dátuma: 2018. március 5.

¹¹⁶ Zenekari munkájáért és szólófelvételeiért két ízben Nívódíjjal jutalmazták.

bennem, mert ahhoz, hogy egy kortárs darabnak sikere legyen, ahhoz kell az előadó egyénisége is.¹¹⁷

1975-ben vezetésével megalakult a Modern Rézfúvós Együttes. Tagjai: Geiger György, Somorjai István, Szabó László – trombita, Keveházi Jenő – kürt, Hőna Gusztáv, Egressy Károly – harsona, Szabó Vilmos – tuba.¹¹⁸

Geiger a Rádiózenekar mellett 1979 óta a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán tanított. Művészi és pedagógiai munkájának elismeréseként, valamint az új magyar zeneművek megismertetése érdekében végzett tevékenységéért 1980-ban Liszt Ferenc-díjat, három alkalommal (1992, 1994, 1996) Artisjus-díjat és 2009-ben Kossuth díjat kapott.

Geiger első lemeze, a *Játszom a trombitával* 1986-ban jelent meg.¹¹⁹ Ezzel a címmel azt próbálta érzékeltetni, hogy a trombita kezelése terén eljutott a könnyed, virtuóz játékig. Ekkoriban történt, hogy önálló műsorára készülve eszébe jutott, hogy milyen érdekes és meghökkentő lenne egy trombita-hárfa duó. Mivel a Modern Rézfúvós Együttes koncertjein ekkor már többször szerepelt közreműködő szólistaként Maros Éva hárfaművész, így egy Albinoni Trombitaverseny lassú tételét játszva Geiger azonnal érezte, hogy ez egy új, finomabb játék lehetőségét adja számára. Az elismerés nem maradt el: közös CD-felvételek, külföldi utak és jelentős szerzők nekik ajánlott kompozíciói jelzik a duó sikerét.¹²⁰ Geiger György trombitaművésznek összesen öt saját, és számos közreműködői lemeze van. A trombitajáték technikájának fejlődése szempontjából felmérhetetlen jelentőségű munkássága, hiszen hatására – és neki ajánlva – olyan szerzők írtak versenyművet, mint Székely Endre, Jereb Ervin, Hidas Frigyes, Lendvay Kamilló, Dubrovay László, Petrovics Emil, Malek Miklós, Rózsa Pál és Patachich Iván. E művekről diszsertációm 2. fejezetében részletesen írok.

¹¹⁷ https://fidelio.hu/klasszikus/2009/08/04/arokbol_az_emelvenyre/. Utolsó megtekintés dátuma: 2018. március 5.

¹¹⁸ „A Rádiózenekarban sok fiatal rézfúvós játszott. Közülük Hőna Gusztáv harsonás kérdezte meg tőlem, nem lenne-e kedvem kamarázni? Rábólintottam, mondván, ha sikerül összeverbuválni a megfelelő tagokat, a zenei vezetést szívesen vállalom. Így jött létre a Modern Rézfúvós Együttes. [...] Ez egy baráti társaság volt, amely kedvtelésből alakult, de profi hozzáállással próbált.” Geiger György: *Elfogult írások és képek borról, trombitáról, Soroksárról*. (Soroksár: Galéria '13, 2008). 49.

¹¹⁹ Geiger György: *Játszom a trombitával*. (Budapest: Qualition, 1986. SLPM 16710).

¹²⁰ Geiger György: *Elfogult írások és képek borról, trombitáról, Soroksárról*. (Soroksár: Galéria '13, 2008). 49.

2. Magyar szerzők trombitaversenyei a 20. században

E fejezet elején mindenképpen érdemes tisztázni, hogy a versenymű, azaz concerto egy sokszoros jelentésváltozáson átesett elnevezés. Nem sokkal a műfaj kialakulása után Michael Praetorius (1571-1621) *Syntagma Musicum* című, 1614-1620 között kiadott zeneelméleti összefoglaló művében a concerto szó jelentését a latin „concertare”, azaz „vetélkedik, verseng, vitatkozik” igéből származtatja. Azonban a concerto egy már korábban is létező kifejezésből, a „conserere”, azaz „összeköt, egyetért, megállapodik valamiben” igéből származik. Ez a kifejezés a közös hangszerjátékra utal, hiszen kezdetben a különféle hangolások és megszólaltatási módok miatt a különböző hangszeres családok nem tudtak tisztán együtt játszani.¹

A korai barokkban vokális kompozíciók is lehettek concertók, de végül olyan művekre szorítkozott a megjelölés, amelyek egy teljes (vonós)zenekar és valamilyen kisebb hangszercsoport (vagy akár egyetlen hangszeres szólista) szembeállítására épülnek. Ez leggyakrabban szólóversenymű vagy kettősverseny – a kezdetekben trombitával, később elsősorban hegedűvel a szóló-szerepben –, vagy az úgynevezett concerto grosso, ahol három vagy négy vonóshangszerből áll a szólóegyüttes.²

A 20. századi magyar szerzők trombitaversenyeinek áttekintése esetében meghatározó az előző fejezetben vázolt hivatalos kultúrpolitika. Az ideológiai alapú cenzúra miatt a szerzők sokáig el voltak zárva szinte minden nyugat-európai hatástól és az ebből adódó információhiány, valamint a Kodály által képviselt ízlés erőteljes hatása igen megnehezítette a háború után pályáját kezdő generáció számára a nemzetközi tájékozódást, az új zeneszerzési irányzatokkal való megismerkedést. A fiatal zeneszerzők számára vagy a betagozódás, vagy egyfajta túlélésre való berendezkedés jelentett alternatívát.

Érdemes megismernünk ezzel kapcsolatban Balassa Sándor (1935) gondolatait:

¹ David D. Boyden: „When Is a Concerto not a Concerto.” *The Musical Quarterly*, XLIII/2 (1957. április): 220–232. 220. A disszertáció szerzőjének fordítása.

² Malina János: *Barokk. Orfeusz Hangzó zenetörténet 2. kötet*. (Budapest: Nemzeti Kulturális Alap Zenei Kollégiuma, 1998). 11.

Ha visszamegyünk a Kodály előtti korszakba, minden német volt. A zenészek az Operában csehek és németek voltak, míg a magyarok őrizték a birkákat vagy katonaként védték az országot. A nemzeti kultúra feltámadt és megteremtődött egy első generáció, ami kompatibilis volt az európai művészettel. De ezután jött az Új Zenei Stúdió, akik azt mondták, ez egy elavult romantika, fel kell zárkóznunk a nyugati kortársakhoz, és az eredeti művészetből epigonná alakították át a magyar zenét. És elkezdtek utánozni az idegen mintákat. Ami ide tartozott, az elavult, múltbanéző, jövő nélküli volt a szemükben. A múlt sebeit nyalogató ősi magyar sirámoknak tartották, holott Bartókot és Kodályt nem utánozni, hanem folytatni kell! Olyan ez, mint amikor valaki biciklivel belemegy egy mélyebb keréknyomba és nehéz kijönnie onnan. Egy kevésbé tehetséges zeneszerző ha megpróbálja követni egy nagy komponista szép és törvényszerű vonzatait és kötéseit, csak epigon lehet. Kodályhoz időnként közel került Debussy, de elkerülte a nyomát és így nagyon eredeti szerző maradhatott. Ha van tehetség, akkor bármiféle anyagból lehet építkezni.³

Dubrovay László (1943) e korszakkal kapcsolatban másként fogalmazott. Véleménye szerint a zene egyfajta leépülésen ment keresztül az elmúlt század második felében és kialakult egy számára zenének nem nevezhető dallami és harmóniai rendszer.

A hatvanas, hetvenes évektől kezdve a dallam és a harmónia eltűnt a zenéből. Oka, hogy a zenei anyag a 20. század elején a mondatszerkezettől eljutott a motívumokhoz, aztán még kisebb, két-három hangos egységekre tagolódott, majd a szerializmus idején ez tovább csökkent egy-egy hangra. Számomra azonban ez nem dallam, ebből nem lesz zene. Énekelhetetlen, hangszeresen lejátszható ugyan, de nem melódia. Ahol van egy tizenkétfokú Reihe – ami nem egy természetes akusztikus feszültségrendszerre épülő zenei anyag, hanem egy artificálisan kitalált valami –, az nem követi a zene örök feszültség-oldódás törvényét. Lassan el is tűnik a zenei életből, mert nem jó zene. A zenének ugyanis bizonyos fizikai mozgástörvényeknek engedelmeskedni kell, mert ha nem, akkor recseg, ropog.⁴

³ A disszertáció szerzőjének interjúja Balassa Sándorral, 2017. szeptember 5., digitális hangfelvétel.

⁴ A disszertáció szerzőjének interjúja Dubrovay Lászlóval, 2018. január 22., digitális hangfelvétel.

Mint majd látható lesz, a különböző emberi és szakmai életutak, karakterek, sorsok tükrében szinte lehetetlen e korszak alkotóit egységesen kezelni. Disszertációm most következő szakaszában oly módon próbálom meg a fejezetcímben megfogalmazott témát bemutatni, hogy nem a zeneszerzők születési sorrendjét, nem is műveik stiláris besorolását, hanem a darabok keletkezésének kronológiáját választom kiindulási pontnak. Ahogy Kroó György fogalmaz: „A nemzedéki hovatartozás sokszor nem döntő, nem meghatározó egy-egy zeneszerzői oeuvre stiláris tájékozódása és perspektívája szempontjából.”⁵

A következő oldalakon a korszak legjelentősebb trombitaversenyeit, illetve programcímekkel ellátott concertóit tekintem át. Nehéz dilemma volt munkám során, hogy mennyire vegyem figyelembe, mely darabokat tartom értékesnek, mely darabokat értéktelennek. Végül arra jutottam, hogy ennek eldöntése nem az én feladatom. Megnyugtató volt olvasni Farkas Ferenc idevágó szavait:

Az idők folyamán az a meggyőződése alakult ki, hogy a mai zene megengedi a szerényebb tehetségű, sőt kisebb felkészültségű szerzők érvényesülését is. Kisebbség a technikai követelmények. A plágium megítélése is nehezebb. Könnyebb becsapni a hallgatót, még a kisebb igényű kritikust is. A szakember természetesen mégiscsak meg tudja ítélni azt, hogy egy mű mennyire értékes, de kit lehet szakembernek nevezni? A kiadókat is meg lehet tévesztetni, a közönséget is. Azt hiszem, végülis majd az idő teremti igazi rendet a felgyülemlett óriási termésben.⁶

2.1. A versenyművek megjelenése Magyarországon a II. világháborút követő időszakban

A 20. század elején a komponisták elsősorban a modern magyar zene megteremtésén munkálkodtak. Bartók és Kodály kortársai – közülük is a legnagyobbak, Dohnányi Ernő (1877-1960) és Weiner Leó (1885-1960) – a magyar zenei élet európaivá válásában játszottak nagy szerepet. Harmóniai-formai gondolkodásuk nem távolodott

⁵ Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve.* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat Budapest, 1971). 110.

⁶ Kroó György: *Kortárs zeneszerzők között. Beszélgetés a Bartók Béla nemzetközi zeneszerzőverseny zsűrijének tagjaival.* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1971). 9.

el az előző század végének hagyományaitól, zenéjük nem idézi meg a 20. század újító mozgalmait.⁷

Nem így van ez a Kodályt és Bartókot közvetlenül követő nemzedék esetében. Példaként említhetjük Szelényi Istvánt (1904-1972), Seiber Mátyást (1905-1960), Bárdos Lajost (1899-1986), Szabó Ferencet (1902-1969) és Lajtha Lászlót (1892-1963), akikről Dalos Anna a következőképpen fogalmaz:

Az I. világháború elején, illetve azt követően pályájukat kezdő fiatalok legalább olyan nyitottsággal fordultak a schoenbergi expresszionizmus, a szabad tizenkétfokúság, az orosz avantgárd gépzene, a Hindemith-féle új egyszerűség vagy éppen Stravinsky orosz korszaka, illetve neoklasszicizmusa, mint az új magyar zene megteremtésének lehetőségei felé. [...] A fiatal zeneszerzők ekkor még nem képviseltek egységes esztétikai-stiláris irányzatot, és csak kis mértékben hivatkoztak Bartókra, illetve Kodályra.⁸

Később, 1945-ig bezárólag, a második nemzedék idején már megfogalmazódott a vágy a két mester – Kodály és Bartók – körül kialakítandó, egységes eszmeiségű alkotói csoport létrehozására. Új zenéről szóló írásaiban Molnár Antal (1890-1983) zenetudós-zeneesztéta szerint az új magyar zene Bartók és Kodály művészetének ötvözésével fog létrejönni: a modernitás Bartóktól, a klasszicitás Kodálytól ered majd.⁹ Ezzel egy időben, a harmincas-negyvenes évek fordulóján született meg az a zenei stílus, amely főként a kromatikát kerülő harmóniákra épül, és amelynek dallamai a magyar népdalból, illetve a Kodályra jellemző dallamalkotásból fakadnak.¹⁰ Szervánszky Endre (1911-1977), Maros Rudolf (1917-1982), Sugár Rezső (1919-1988), valamint Járdányi Pál (1920-1966) nevét lehet példaként felsorolni. Az általuk képviselt új stílus elsősorban kamarazenei, illetve vonószekari apparátushoz kapcsolódott.¹¹

⁷ <http://zti.hu/index.php/hu/mza/mz-20/100-dalos-magyar-zene-a-20-szazadban>. Utolsó megtekintés dátuma: 2017. 07.19.

⁸ I.h.

⁹ Molnár Antal: *Az új zene. A Zeneművészet legújabb irányának megismertetése kultúretikai megvilágításban*. (Budapest: Révai Kiadás, 1925). 107-110.

¹⁰ <http://zti.hu/index.php/hu/mza/mz-20/100-dalos-magyar-zene-a-20-szazadban>. Utolsó megtekintés dátuma: 2017. 07.19.

¹¹ I.h.

Ezután három év szabadság következett: 1945 és 1948 között „a történelem okafogyottá tette a félelmet a német agressziótól”.¹² De ezt a szabadságot szinte elfojtotta az 1949-ben megalakult Zeneművészek Szövetsége, amely a zeneszerzői termést két évenként az egész ország nyilvánossága előtt demonstrálta és ellenőrizte. A korszak hivatalos zenepolitikája, a zsdanovi direktíva kimondta, hogy a szocialista realista művészetnek elsősorban közérthetőnek kell lennie, s hivatkoznia kell mind a klasszikus, mind a nemzeti hagyományokra. A közérthetőség újra meg újra hangoztatott igénye arra készítette a zeneszerzők egy részét, hogy minél egyszerűbb, áttetszőbb faktúrával alkossanak.¹³ Az új zene forrásaként a néphagyományt jelölték ki és elvárták a szerzőktől – sőt, kötelezték őket arra –, hogy műveiket az új állami berendezkedés eszméinek szolgálatába állítsák. Nem csoda hát, hogy a népzenehez való viszony mechanikussá vált és az elzártság, a nemzetközi zenei áramlatoktól való elszigetelődés olyan beszűküléshez vezetett, amelyben minden egyéni és eredeti alkotás gyanúsnak tűnt.¹⁴ Az igazi dráma azonban nem feltétlenül ebben van, sokkal inkább abban, hogy ezzel a leegyszerűsített, egyéniségektől mentes világban a közönség nem találta meg a neki tetsző zenét.

Az eredetiség, az egyéniség, az újat keresés lehetőségének feláldozása nem hozta meg a várt eredményt. Az új közönség, mint az elődje is, Puccini és Beethoven közönsége lett... S ezzel a kör bezárult.¹⁵

1951. november 17. és 25. között, az I. Magyar Zenei Héten a zeneideológia szószólói megszabták az irányt: a szocialista realizmust. Szocialista realistának az a művészet minősült, amely a valóságot a maga haladó tendenciáival együtt ábrázolja. Haladó tendencia pedig az volt, amit a kommunista párt annak hirdetett. Érdeemes idéznünk Szabó Ferenc, a kor ideológiai vezérének szavait, akinek a divertimento műfajának elburjánzása keltette fel haragját:

A divertimento továbbra is játék maradt, amelynek keretein belül a zeneszerző elkerülhette az állásfoglalást napjaink nagy és sorsdöntő

¹² Tallián Tibor: „Richard Wagner Magyarországon. Reflexek és reflexiók.” *Magyar Tudomány*. (2014. január): 16-31., 24.

¹³ Béládi Miklós, Bodnár György, Sötér István, Szabolcsi Miklós: *A magyar irodalom története 1945-1975. I.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981). 229.

¹⁴ Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve.* (Budapest: Zeneműkiadó Budapest, 1971). 43.

¹⁵ I.m., 48.

kérdéseiben, kibújhatott az alól, hogy művészetével a dolgozó népnek a békéért, a szocializmusért folyó nagy harcában részt vegyen. Pártonkívüli és apolitikus zene a divertimento. Nyíltan nem fordul szembe azzal a világgal, amelyet dolgozóink ma oly áldozatkészen építenek, de eszmei vonalon nem is vállalja, nem is segíti azt. Ma már nem elég közérthetőnek lenni, a lelki csecsebecsékkel való játék divatjának ma már végleg befellegzett, ma már többet és nagyobbat vár dolgozó népünk az ő zeneszerzőitől.¹⁶

A Hivatal tehát nem felhőtlen boldogságot, játékosságot, hanem programszerű heroizmust, pátoszt, politikai elkötelezettséget követelt az új művektől és komponistáiktól. Ezért is lehetett, hogy az 1953-as II. Zenei Hétre a divertimento divatját egy másik klasszicizáló műfaj, a versenymű váltotta föl. Ettől kezdve kizárólagossá vált a szovjet minta követésére törekvő, politikai totalitarianizmust megtestesítő kultúrpolitika – a magyar kultúra leválasztódott a kortárs európai kulturális és szellemi életről.¹⁷

A versenymű-irodalom mindig is sajátos – az előadónak és a közönségnek szóló – engedménnyel járt együtt. A virtuozitás, a színesség és a közönségre gyakorolt közvetlen hatás kiemelkedő műfajjá tette.¹⁸ A sort Viski János Hegedűversenye nyitotta meg 1947-ben, majd jött Dávid Gyula (1913-1977) Brácsaversenye. A monumentalitás rögeszméje mellett azonban volt még valami, ami a szerzőket versenymű komponálására ösztönözte: a nagy előadó-egyénségek növekvő tekintélye. A korszak szovjet zenetörténetéből tudjuk, hogy a versenyműdömpinget erősen befolyásolta az előadói virtuozitás hagyományos orosz kultusza. E kultusz lángja a II. világháborút követően a korábbinál is magasabbra csapott és valóságos versenyműdömpinget indított el Magyarországon. Példaként említhetjük Szervánszky Endrét, aki Klarinétszerenádját (1950) kifejezetten a Budapesti Fúvósötös klarinétosának, Balassa Györgynek (1913-1983) írta. De Dávid Gyula Brácsaversenye (1951) is ide tartozik, hiszen az a tény, hogy Lukács Pál (1919-1981) szuverén virtuóz szerepkört vívott ki magának, inspirációként szolgált a szerzőnek. De ott van az 1953-as év két fontos darabja: Kókai Rezső (1906-1962) Hegedűversenye és Kadosa Pál

¹⁶ Tallián Tibor: *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből 1940-1956.* (Budapest: Balassi Kiadó MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2014). 347.

¹⁷ I.m., 349.

¹⁸ Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve.* (Budapest: Zeneműkiadó Budapest, 1971). 68.

(1903-1983) Zongoraversenye is. Érdeemes elolvasnunk Tallián Tibor erről szóló gondolatait:

Hasonlóan a szimfónia és az oratórium feltűnéséhez a zenei termésben, „bizonyos mértékig” a megnövekedett versenymű-produkciót is válasznak, mégpedig igenlő válasznak foghatjuk fel Szabó Ferenc 1951-ben elhangzott követelésére: le a divertimentóval, jöjjenek a nagy, művészi és politikai felelősségtudattal telített műfajok és formák. Vagy inkább: a politikai rendszer súlyát, méltóságát, hatalmát sugalló formák? A versenymű a műfaj reprezentációs céljának megfelelően majdnem mindig affirmatív, kijelentő vagy megerősítő erőt sugároz; Beethoven Esz-dúr zongoraversenyére gondolva cum grano salis úgy is vehetjük: a virtuóz, „fejedelmi” távlatú versenymű az egyéniség, a személyiség kultuszát fogalmazza zenébe. Az 1953 őszén egymást követő nagy versenymű-bemutatókat megalkuvó gesztusként is felfoghatnánk: a Vezér halála megrendíthette a sztálinizmus alapjait, a zene azonban mintha változatlanul a rendszer rendíthetetlenségét hirdette volna.¹⁹

A versenymű, mint műfaj klasszikusnak, viszonylag jól behatárolhatónak, és – már a szólista képességeinek megcsillogtatására irányuló kötöttségek miatt is – többé-kevésbé könnyen befogadhatónak számított.²⁰

2.2. Az 1955 és 1998 között keletkezett trombitaversenyek áttekintése

Az ötvenes évek fordulataról Kroó György az alábbi gondolatokat fogalmazta meg egyik könyvében:

A küszöbön álló stílusváltás, az új igények megfogalmazása, egy új nemzedék jelentkezése 1955-56-ig várat magára. [...] A válság átítatta a lelkeket és kisugárzott a zenei stílusra is. Kedvezett a befelé-fordulásnak, a számvetésnek [...] és mind több és több egyéni hang és hangulat szólalhatott és szólalt is

¹⁹ Tallián Tibor: *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből 1940-1956.* (Budapest: Balassi Kiadó MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2014). 351.

²⁰ Rákai Zsuzsanna: *Petrovics Emil.* Berlász Melinda (szerk.): Magyar zeneszerzők. 14. (Budapest: Budapest Music Center, 2014). 18.

meg. Eddig folyton a magyar zeneszerzők kórusát hallgattuk, nagyon oda kellett figyelni, hogy kihalljuk a különleges hangszíneket. Most a kórus felbomlik szólamokra, egyénekre, egyéniségekre.²¹

A fordulat lényegi eleme volt, hogy ekkorra teremtdött meg a Bartók- és Kodály-hagyománytól való elszakadás valamennyi feltétele.²² Jeney Zoltán (1943) szerint generációja számára éppen az volt a legnagyobb probléma, hogy űrt éreztek Bartók művészete és saját alkotói törekvéseik között.²³ A magyar zeneszerzők egészen 1959-ig Bartók stílusából kiindulva próbálták megújítani zenei nyelvüket.

Alapvetően két irányt különböztetünk meg egymástól. Az egyik Lendvai Ernő (1925-1993) Bartók-elemzései, a másik alapvetően két bartóki hangütés – egyrészt *A csodálatos mandarin* (1919) hajszejelenete, másrészt a *Szabadban* zongoraciklus (1926) *Az éjszaka zenéje* című tétele – alapján határozta meg kiindulópontját. Az előbbi jellemzője a strukturalista megközelítés, a modellskálák, alfaakkordok használata, valamint az aranymetszés, mint formai arány alkalmazása. Az utóbbi utat főként a gyors mozgás és a disszonanciák alkalmazása, az improvizatív forma, a különböző zenei rétegek egymás fölé helyezése jellemzi.²⁴ Mint látható lesz, mindkettőre találunk példát a magyar trombitairodalomban. Dolgozatom most következő szakaszában e műveket tekintem át kronológiai sorrendben.

²¹ Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1971). 84.

²² Kárpáti János: „Szöllősy András.” In: Berlász Melinda (szerk.): *Magyar zeneszerzők. 4.* (Budapest: Mágus Kiadó, 1999). 9.

²³ Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1971). 198.

²⁴ <http://zti.hu/index.php/hu/mza/mz-20/100-dalos-magyar-zene-a-20-szazadban>. Utolsó megtekintés dátuma: 2017. november 1.

2.2.1. Az 1950 és 1980 között keletkezett versenyművek

Polgár Tibor (1907-1993) zeneszerzői munkássága mellett 1925 és 1950 között a Magyar Rádióban dolgozott – ő volt a Rádiózenekar karmestere, zeneszerzője,²⁵ a Zenei Osztály szerkesztője és osztályvezetője egy személyben.²⁶ *Concertino* trombitára és zenekarra című műve 1955-ben született, de a zongorakíséretes verzió szerző által megjelölt keletkezési dátuma 1954.²⁷

A trombitaverseny kottáját Lubik Imre, a Zeneakadémia nagytekintélyű trombitatanára mutatta meg Varasdy Frigyesnek, aki 1955 és 1957 között számos alkalommal előadta a művet.²⁸ Érdekesség, hogy Polgár az 1970-es években elküldte a darab kottáját Geiger György trombitaművésznek is, de ő nem vállalta annak előadását.²⁹ Kutatásaim során nem találtam arra utaló dokumentumot, hogy azóta Magyarországon bárki is eljátszotta volna Polgár Tibor trombitaversenyét.

A darab klasszikus háromtételes formában íródott (I. Allegro moderato, II. Elégia – Andante poco mosso, III. Tarantella – Allegro con brio). Az I. tételt két karakter határozza meg: az egyik feszes ritmikai oszinató fölötti ünnepélyes téma, (2. kottapélda)

²⁵ Brockhaus-Riemann: *Zenei lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1984). 131.

²⁶ Polgár Tibor gimnáziumi tanulmányai után a budapesti Tudományegyetemen esztétikát és művészettörténetet hallgatott, ezzel párhuzamosan a Nemzeti Zenedében és a Zeneakadémián Kodály Zoltán, Siklós Albert és Keéri-Szántó Imre tanítványa volt zeneszerzés és zongora szakon. 1925-ben, a Magyar Rádió megalakulásakor a Rádió zeneszerzője, 1929-től karnagya, 1945-től a zenei osztályának vezetője, 1949-től 1950-ig művészeti igazgatója volt. Kortársak elbeszéléséből tudjuk, hogy Ferencsik János karmesterrel együtt az alapítást követő években szinte ki sem tette lábát a 6-os Stúdióból – heti két koncertet adtak a zenekarral. (A sors iróniája, hogy a koncertek rögzítésére szolgáló lakklemezek csupán 2-3 lejátszást tettek lehetővé. Az 1948-ban érkezett első magnetofont akkoriban erre a célra nem használhatták, csupán politikai beszédeket rögzíthettek vele.) A harmincas években egy ideig a Nemzeti Színház karmestere volt, valamint számos nagy filmsiker fűződik a nevéhez: Zilahy Lajos filmjeit például mindig ő hangszerelte. Népszerűsége a háború után is töretlen volt. 1944-ben a zsidótörvények megszigorítása miatt nem dolgozhatott, későbbi felesége, Nagykovácsi Ilona bújtatta. 1958-1961 között a Petőfi és a Jókai Színház zenei vezetője volt, majd 1961-ben emigrált; előbb az NSZK-ban, majd 1964-től haláláig Kanadában élt. <https://www.hangosfilm.hu/filmenciklopedia/polgar-tibor>. Utolsó megtekintés dátuma: 2018. március 5.

²⁷ A mű zenekari és zongorakíséretes formában is elérhető pdf verzióban a Canadian Music Centre honlapján: <https://www.musiccentre.ca/node/1180>. Utolsó megtekintés dátuma: 2018. január 8.

²⁸ A disszertáció szerzőjének interjúja Varasdy Frigyesse, 2016. április 5., digitális hangfelvétel.

²⁹ A disszertáció szerzőjének interjúja Geiger Györggyel, 2017. március 2., digitális hangfelvétel.



2. kottapéllda, Polgár Tibor, Concertino trombitára és zenekarra, I. tétel, 3-11. ütem

míg a másik egy tizenhatodokban mozgó skálamotívum, melyet félértékű akkordok kísérek. (3. kottapéllda)



3. kottapéllda, Polgár Tibor, Concertino trombitára és zenekarra, I. tétel, 35-37. ütem

E kettő váltakozásából épül fel a tétel.

A II., elégikus hangvételű Andante tétel 3/4-ben íródott és szintén két témát mutat be. Az első egy nagyívű fríg dallam, míg a második egy játékosabb, élénkebb téma (a szerzői utasítás itt: scherzando, leggiero). A tétel harmadik részében e kettőt ötvözi – a kíséret megtartja a játékos karaktert, miközben a trombita az első részben megismert elégikus témát szólaltatja meg. (4. kottapéllda)



4. kottapéllda, Polgár Tibor, Concertino trombitára és zenekarra, II. tétel, 28-as ciffer

A III. tétel a dél-olasz eredetű, 6/8-os löktetésű tarantella tánc virtuóz jellegével indul, majd egy 2/4-es szakaszt követően visszatér a tételt indító téma. A darab vége az I. tételből megismert főtemát szólaltatja meg újra, így adva keretet a műnek.

Általánosságban elmondható, hogy Polgár e darabjában nem lépi át a hagyományos hangszerhasználat kereteit, azaz ritmikáját, melodikáját és karakterét tekintve a mű kifejezetten trombitaszerű. Ám szokatlannak számít, hogy a hangterjedelem a hangzó kis *G* és háromvonalas *Esz* közötti széles skálán mozog, amely a kor klasszikus képzettségű előadói számára komoly kihívást jelenthetett. (Ezzel indokolható az ossia alkalmazása is.) Ugyancsak nehéz előadói feladatnak számított a virtuóz ujj-technika alkalmazása, elsősorban az I. és III. tételben. (5. kottapélda)

III.
Allegro con brio, quasi presto (Tarantella)
in B^b
f
3
34
mf
35
p
36
p
1
37
p

5. kottapélda, Polgár Tibor, Trombitaverseny, III. tétel, 1-42. ütem

Hidas Frigyes (1928-2007) zeneszerzői tanulmányait 1946 és 1951 között végezte a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola zeneszerzés szakán, Viski János növendékeként.³⁰

Hidas számos műfajban kipróbálta magát: írt operát, belettet, oratóriumot, komponált kísérőzenét televízió- és rádiójátékokhoz, de talán legfontosabbak

³⁰ Brockhaus-Riemann: *Zenei lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1984). 171.

fúvószenekari valamint versenyművei. Ő maga így fogalmazott:

Valóban sok versenyművet írtam. Elhatározott életcélom az, hogy a partitúrát végig komponáljam, és minden hangszerre versenyművet írjak. Még hiányzik ugyan az orgona, a tuba, a nagybőgő, valamint az ütőhangszerek. Van, amiből már nem is lesz, mert nem érzek affinitást hozzá, hogy legyen. De van olyan hangszer, amelyikre már több mű is készült.³¹

A trombita ez utóbbi csoportba tartozik, hiszen Hidas Frigyes két trombitaversenyt is komponált. Az I. Trombitaverseny 1956-ban keletkezett.³²

A darab nem válik külön tételekre, hanem öt különböző téma váltakozására épült egybekomponált mű képét mutatja. Az első Allegro-szakasz két témából épül fel: egy tizenhatodos játékos karakterű (A téma), (6. kottapélda)



6. kottapélda, Hidas Frigyes, I. Trombitaverseny, 1-3. ütem

és egy katonás, induló-témájú szakaszból (B téma). (7. kottapélda)



7. kottapélda, Hidas Frigyes, I. Trombitaverseny, 19-22. ütem

Tekintettel a két téma Allegro tempójelzésére és tizenhatodos ritmikájára, a duplanyelv technikájának magabiztos birtoklása elengedhetetlen az előadó számára.

³¹ Eeva Saarela: *Hidas Frigyes – a legutolsó magyar romantikus zeneszerző*. (Bergatreute: Amicus Auctoris Musikverlag, 2011) 2.

³² Nyomtatásban nem jelent meg, csupán egy kéziratba sikerült betekintést nyernem Zobay Béla, a miskolci Bartók Béla Zeneművészeti Intézet trombitanára jóvoltából.

Ezt követően a zenekar egy új karakterű zenei anyagot (C téma) hoz. (8. kottapélda)



8. kottapélda, Hidas Frigyes, I. Trombitaverseny, B után 3-10. ütem

A D téma játékos karaktere hasonlít a B téma anyagához, de annál valamivel szélesebb ambitusú, nagyobb ívű zenei anyag. (9. kottapélda)



9. kottapélda, Hidas Frigyes, I. Trombitaverseny, E betű, 1-3. ütem

Az ötödik és egyben utolsó téma (E) gyászinduló karaktere élesen kontrasztál az eddig megismert zenei anyagokkal. (10. kottapélda)



10. kottapélda, Hidas Frigyes, I. Trombitaverseny, F után 12-15. ütem

Az I. Trombitaverseny magán hordozza a trombitát már akkor jól ismerő komponista stílusjegyeit.³³ Ez utóbbi abban is megmutatkozik, hogy az egyes szakaszok közötti zenekari átvezető részek alatt a szólistának szünete van, tehát Hidas hagy időt a regenerálódásra. Ami az előadó számára kihívást jelenthet, az a már említett gyors szakaszok játéka, amely duplanyelvvel játszandó. Nagyon ritkán játszott mű, mely a trombita alkalmazása terén nem hoz említésre méltó újítást.

³³ A mű keletkezésekor Hidas Frigyes mindössze 28 éves volt.

Mint már az előzőekben kifejtettem, a hivatalos kultúrpolitika a haladó irányzatok helyett egyfajta közérthető zenét kívánt hallani, amire a legkézenfekvőbb megoldás a népies stílus követése volt. **Gulyás László** (1928-1993), a Magyar Állami Népi Együttes zenekarának alapító vezetőjének munkássága jól példázza e folyamatot.³⁴

Gulyás László műveinek jelentős részét zenekara számára írta, de a hagyományos cigányzenekari hangzást számos esetben klasszikus zenei hangzással vegyítette. A sajátos népi zenekar összeállításában Kodály Zoltán javaslatai alapján járt el. Többször alkalmazott oboát, fagottot és trombitát a megszokott apparátus mellett.³⁵

A trombita-szólamot évekig az a Varasdy Frigyes játszotta, akivel dolgozatom készítése közben többször volt alkalmam konzultálni. Tőle tudom, hogy a közös munka során Gulyás és Varasdy között barátság alakult ki és amikor a zeneszerző egy alkalommal meghallotta André Jolivet (1905-1974) *Concertino*-ját, elhatározta, hogy következő darabja egy trombitaverseny lesz.³⁶ A darab hamarosan elkészült, a bemutatón Varasdy Frigyes trombitált, a MÁV Zenekart Simon Albert (1926-2000) vezényelte.³⁷ A mű érdekessége, hogy – akárcsak Jolivet-nél – zongoraszóló színesíti a hangzást.

A bemutató nagy sikert aratott, mégis lekerült a koncert-repertoárról és azóta sem játszotta senki. Sajnos a Magyar Rádió Archívumában a darabot se kotta, se hangfelvétel formájában nem őrzik.³⁸ A létezéséről írásos bizonyítékul kizárólag egy 1960-ban megjelent újságcikk szolgál,³⁹ melyben Varasdy Frigyes trombitaművéssel beszélgetnek a február 28-i zeneakadémiai koncert előtt: (1. ábra)

³⁴ Viski János – akit az imént Hidas Frigyes tanáráként említettem – egy cikket jelentetett meg, melyben pályakezdő zeneszerzőket méltat. Gulyás László mellett Vass Lajosról, Ligeti Györgyről és Kurtág Györgyről ír. Viski János: „Négy fiatal zeneszerző.” *Új Zenei Szemle*. 1950/6-7 (1950. november-december): 39-42. 39.

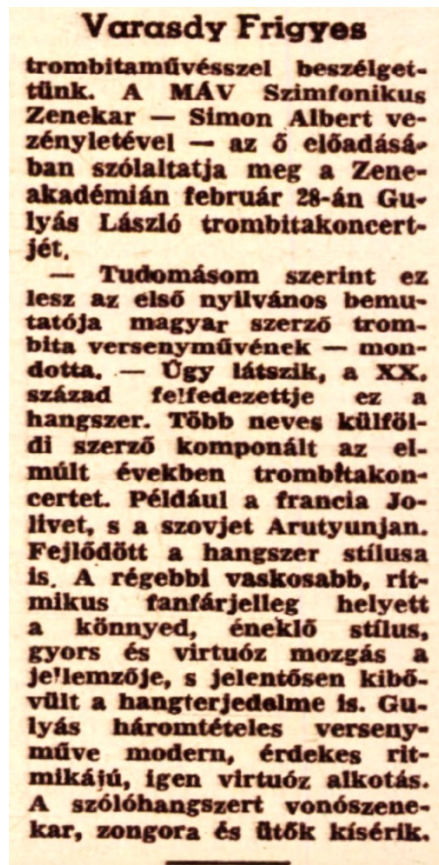
³⁵ Szabolcsi Bence, Tóth Aladár: *Zenei lexikon 2*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965). 93.

³⁶ Gulyás és Varasdy jó kapcsolatát mutatja, hogy a szerző később a Varasdy által alapított kamaraegyüttes számára is komponált egy darabot, melynek előadói apparátusa 3 rézfúvós és zongora. A disszertáció szerzőjének interjúja Varasdy Frigyessel, 2016. április 5., digitális hangfelvétel.

³⁷ A disszertáció szerzőjének interjúja Varasdy Frigyessel, 2016. április 5., digitális hangfelvétel.

³⁸ A darab kottájának felkutatását célzó kutatásaim sem az Országos Széchényi Könyvtárban, sem a Magyar Állami Népi Együttesnek otthont adó Hagyományok Házában, sem pedig az Angliában élő jogutódoknál nem jártak sikerrel.

³⁹ Az újságcikket Varasdy Frigyes mutatta meg a személyes interjú készítésekor. A disszertáció szerzőjének interjúja Varasdy Frigyessel, 2016. április 5., digitális hangfelvétel.



1. ábra, Film Színház Muzsika, 2. szám, 1960. január 8., 38.

A hatvanas évek elején megjelent egy új nemzedék, az 1930-as években született „Harmincasok”. E generáció tagjait már nem nyomasztja Bartók és Kodály öröksége: magyar zenét akarnak írni, de nem olyan nyelven, amit csak tízmillióan beszélnek.⁴⁰ Nem kapcsolódnak iskolákhoz, és ők maguk sem alakítanak semmiféle iskolát. Ahogy Földes Imre fogalmaz: „Sosem az eredetiséget hajszolják: az igazságot keresik.”⁴¹ Tagjai közül Bozay Attila és Szokolay Sándor nevét emelem ki, hiszen ők azok, akik az 1960-as években trombitaversenyt komponáltak.

Bozay Attila⁴² (1939-1999) zeneszerzés-tanulmányait a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán Farkas Ferencnél végezte.⁴³ Az 50-es évek végén zeneakadémiai csoporttársaival együtt rengeteget hallgatta Schönberg, Berg és Webern

⁴⁰ Földes Imre: *Harmincasok. Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1969). 6.

⁴¹ I.m., 7.

⁴² Született Szarka Attila néven. Olsvay Endre: *Bozay Attila*. (Budapest: Mágus Kiadó, 2002). 3.

⁴³ I.m., 5.

alkotásait és egy ismeretlen világ tárult fel előtte. Addig – saját bevallása szerint – iskolásan követte az akkoriban divatos neoklasszikus vagy neofolklorisztikus formákat, de már akkor harmóniailag más utat keresett.⁴⁴ Ahogy ő fogalmazott:

Megvolt tehát az igény bennem a tonalitástól eltérő hangzásvilágra, de nem tudtam még megszervezni. Éppen ezért tett rám olyan mély benyomást a bécsi mesterek zenéje: óriási segítséget kaptam tőlük a hangok megszervezésére, és természetesen igen érdekelt újszerű hangköz-, harmónia- és hangszínviláguk.⁴⁵

A tizenkétfokúság felé fordult, fegyelmezett, világos rendszerben kezdett gondolkodni. Sőt, egy sajátos zenei nyelvet alakított ki, amely a dekatónia hangrendszeren alapul.⁴⁶ Karakterizáló színfoltként azonban tonális-modális lehetőségekkel is élt.⁴⁷ A szeriális zene helyett formálásban és ritmikában a magyar iskolát követte.⁴⁸

1967-ben egy UNESCO ösztöndíj segítségével Párizsban több modernzenei előadáson vett részt,⁴⁹ valamint André Jolivet zeneszerzés óráit is látogatta,⁵⁰ akivel nagyon megkedvelték egymást⁵¹. Bár igazán senki sem volt mestere, a Párizsban töltött fél év nagy hatással volt rá. „Addig a 20. századból csak a magyar zenét ismertem eléggé: [...] nagyon tetszett nekem, amit ők (ti.: Bartók és Kodály) és más kortársaik írtak. [...] Párizsban kitűnt: ez jeles iskola – de létezik más is.”⁵² Zavarba jött Boulez, Lutoslawski, Stockhausen és a kései Stravinsky zenéjétől. Műveiben ekkoriban mozdult el a dodekafónia továbbfejlesztésének, illetve az aleatoria szélesebb körű érvényesítésének irányába.⁵³

⁴⁴ Varga Bálint András: *3 kérdés 82 zeneszerző*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1986). 44.

⁴⁵ I.m., 44-45.

⁴⁶ A szisztéma lényege, hogy a teljes kromatikus sorból úgy hagyunk el két hangot, hogy azok között tritonusz távolság van. A megmaradó tíz hang két öttagú kromatikus pentachordba tömörül. Olsvay Endre: *Bozay Attila*. (Budapest: Mágus Kiadó, 2002). 20.

⁴⁷ I.m., 21.

⁴⁸ Varga Bálint András: *3 kérdés 82 zeneszerző*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1986). 46.

⁴⁹ Földes Imre: *Harmincasok. Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1969). 14., 27.

⁵⁰ Olsvay Endre: *Bozay Attila*. (Budapest: Mágus Kiadó, 2002). 11.

⁵¹ Hollós Máté: „»Minden vargabetű ellenére az utam idáig egyenes volt«. Beszélgetés Bozay Attilával.” *Muzsika*. 41/10. (1998. október): 38.

⁵² I.h.

⁵³ <http://mmakademia.hu/mobil-eletrajz/-/record/MMA6916>. Utolsó megtekintés dátuma: 2018. március 10.

Én mindig azért voltam bajban önmagammal, mert túlságosan sokfélét írok [...] Újra meg újra meg kell találnom azt az újat, amiben egy pillanatra biztonságban érezhetem magam – egy darab erejéig.⁵⁴

Trombitaversenyét 1961-ben komponálta,⁵⁵ lemezfelvétele a Magyar Rádióban készült Schubert János trombitaművész szólójával 1964. február 2-án.⁵⁶ A Magyar Rádió és Televízió Szimfonikus Zenekarát Lehel György (1926-1989) vezényelte.⁵⁷ Ezt a művet a rádiófelvétel óta senki sem játszotta.⁵⁸

Varasdy Frigyes elmondása alapján a Concerto-t a mester fiatalkori jóbarátjának és évfolyamtársának, Kammerer Andrásnak (1939-2013) komponálta,⁵⁹ aki később a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Debreceni Tagozatának trombitatanára lett.⁶⁰ (Róla disszertációm Bevezetésében már említést tettem.) A ma embere számára szinte hihetetlen, hogy Bozay Attila 1962. május 17-én rendezett diplomakoncertjéről értékelő beszámoló jelent meg a Muzsika című szakfolyóiraton kívül a Film Színház Muzsika hetilapban is (2. ábra).⁶¹

⁵⁴ Varga Bálint András: *3 kérdés 82 zeneszerző*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1986). 51.

⁵⁵ Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1971). 161.

⁵⁶ Schubert János a Bozay-Concertót forgóventiles trombitával játszotta. A disszertáció szerzőjének interjúja Schubert Ferencsel, 2017. július 25., digitális hangfelvétel.

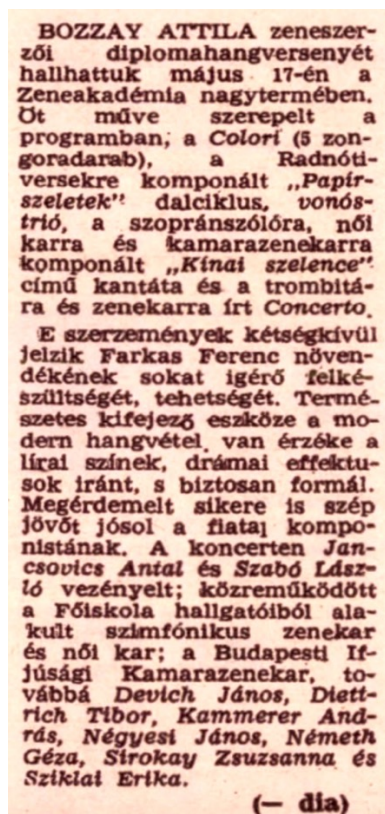
⁵⁷ Juhász Előd: *Magyar Zene, Zenetudományi folyóirat*. VII./1 (1966. február): 74.

⁵⁸ 2017 júliusában a Magyar Rádió Archivumában megtaláltam a mű zenekari anyagát és 1964-es felvételét. A darabból kotta formájában mindössze a szóló-trombita szólam és a zenekari stimmek maradtak fenn. Schubert Ferencről tudom, hogy Bozay a felvétel után nem sokkal saját kezűleg semmisítette meg korábbi diplomamunkájának partitúráját oly módon, hogy begyűjtött vele a kandallóba. A szerző saját bevallása szerint a felvétel nagyszerűen sikerült, de a művel nem volt megelégedve. Ezt bizonyítja az a tény, hogy amikor Bozay Attila műjegyzéket készített szerzeményeiről, ezt a művet nem vette nyilvántartásba. Ezért is történhetett meg az, hogy maguk a Bozay-hagyaték kezelői sem tudtak a mű létezéséről. Jelenleg folyamatban van a darab újbóli bemutatásának előkészítése.

⁵⁹ Bozay Attila egyik diplomamunkája a Trombitaverseny volt. „A sikeres diplomahangversenyen (1962. május 17.) elhangzott öt kompozíció közül mindössze egy (!), a Papírszeletek éli túl változatlan formában a szigorú szerzői szelekciót. A trombita-concertinót átírt formában sem találja méltónak megőrzésre.” Olsvay Endre: *Bozay Attila*. (Budapest: Mágus Kiadó, 2002). 5.

⁶⁰ A disszertáció szerzőjének interjúja Varasdy Frigyesel, 2016. április 5., digitális hangfelvétel.

⁶¹ Olsvay Endre: *Bozay Attila*. (Budapest: Mágus Kiadó, 2002). 5.



2. ábra, Film Színház Muzsika, 21. szám, 1962. május 5., 23.

A mű előadói apparátusa a klasszikus szimfonikus zenekari felállás (vonósok, fafúvók, rézfúvók, timpani) mellett ütőhangszereket és hárfát tartalmaz. A darab mindössze két tételből áll: egy lassú és egy gyors tételből. A Lento molto tempójelzésű zenekari bevezető után (melyet a fafúvósok egymást követő szólói színeznek) a szordinált szólótrombita a Marcia funebre-ben csatlakozik a zenekarhoz. Az itt elhangzó gyászinduló téma a következő: (11. kottapélda)



11. kottapélda, Bozay Attila, Concertino, 18-22. ütem

A téma viszonylag mély regiszterben kezdődik, ami a piano dinamikai utasítás mellett kényesnek nevezhető. Tovább nehezíti a helyzetet a szordínó használata, amely minden esetben felfelé módosítja az intonációt, tehát a kezdő egyvonalas *Desz* hang – amely a B hangolású trombita építésének sajátosságaiból adódóan eleve magas – a harmadik cug megfelelő mértékű kifelé mozdításával intonálható csak helyesen.

A tétel egy fokozatos crescendóval jut el a 44. ütemig, ahol a trombita első ízben szólal meg szordínó nélkül. A szólista zenei anyaga itt már kizárólag a kétvonalas regiszterben mozog. Az 51. ütemben eléri csúcspontját, majd mind dinamikailag, mind regiszterét tekintve visszaereszkedik a kiindulópontra. Az utolsó ütem a tétel elején felhangzó téma nyitómotívumát ismétli meg – egyfajta hangfoszlányként megidézve azt.

A 6/8-ban komponált második tétel *Allegro molto*-ja tarantella-szerű ritmikával indul, ám a táncos jelleget néhány ütemmel később duolák törik meg. A 77. ütemben azonos lüktetéssel, de már 2/4-es ütemmutatóval szólal meg a szordinált trombita ritmikus zenei anyaga. Ezt a groteszk témát gyors tempó, eltolt ritmusképletek, rövid előkék, vonós pizzicatók jellemzik, miközben a hangok újra és újra egy-egy alfaakkord-kivágatot alkotnak. (12. kottapélda)



12. kottapélda, Bozay Attila, Concertino, 102-115. ütem

A 138. ütemben visszatér a 6/8-os téma változatlan formában. Ezt a témát aztán fokozatos crescendóval, egyre magasabb hangfekvésben ismételve mindaddig, míg elérkezünk a 177. ütem General pausáig. Innen az I. tétel gyászinduló témája köszön vissza 2/4-ben, augmentált lejegyzéssel, *Animato* utasítással. A 230. ütemig a zenei anyag teljesen megegyezik a darab elejével, itt azonban a dallam felfelé tör és eléri a hangzó kétvonalas *B*-t fortissimo dinamikán, 4 ütemig tartva. A darabot rövid kóda

zárja a II. tételben megismert 6/8-os tarantella-motívummal.

A tételben előadói szempontból kihívást jelent a folyamatosan megjelenő duplanyelv-használat, az előkék, sforzatók, marcatók gyors egymásutánja, és a virtuóz akkordfelbontások játéka. A visszatérés az állóképességet teszi próbára, ugyanis a hangzó kétvonalas *B* több ütemen keresztül történő megtartása fortissimo dinamikai utasítással nem könnyű feladat. Mindezeket látva megállapíthatjuk, hogy Bozay trombita-használata kifejezetten hangszerszerű.

Szokolay Sándor (1931-2013) a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán Szabó Ferentől és Farkas Ferentől tanult zeneszerzést.⁶² Dolgozott a Magyar Rádió zenei szerkesztőjeként és a Magyar Televízió zenei lektoraként, valamint 1966-tól 1994-es nyugdíjba vonulásáig a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem zeneszerzés-, ellenpont- és prozódia tanára volt.⁶³

Szokolay zenei világát kezdettől a szenvedélyesség és a monumentalitásra való törekvés jellemzi, de nagyon fontos a Francis Poulenc (1899-1963) francia komponistához fűződő különös barátsága is. Az idős mester és a pályakezdő zeneszerző kapcsolata sajnos Poulenc halála miatt nem teljesezhetett ki, de művészi hatása egyértelműen érezhető. Szokolay ugyanakkor nem csatlakozott irányzatokhoz vagy zeneszerzői csoportosuláshoz, egyéni útját keresve gyakran a sikeres fogadtatás vagy a kortársak hasonló megoldásai terelték stílusát a korábbival ellentétes irányba. Hatása eltérő reakciókat váltott ki közönségéből: az 1960-as évek végén elkezdett zenei kísérletezéseivel eltávolodott ugyan a nagyközönségtől, ám a szakma annál lelkesebben üdvözölte azt.⁶⁴

Az op. 66-os Trombitaverseny a Magyar Rádió felkérésére íródott, az ott játszó legendás trombitaművész, Schubert János számára és a francia Éditions Musicales Alphonse Leduc Kiadó gondozásában jelent meg.⁶⁵ Mivel Szokolay 1968-ban írta *Hamlet* című operáját is, ezért érdemes megvonnunk a két mű között húzódó párhuzamokat. Szokolay vokális indíttatású szerző, tehát a *Hamlet*-re jellemző vokális gondolkodásmód a Trombitaversenyre is igaz.⁶⁶ Ugyanakkor az ekkoriban

⁶² Brockhaus-Riemann: *Zenei lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1984). 464.

⁶³ I.h.

⁶⁴ Gombos László: *Szokolay Sándor*. Berlász Melinda (szerk.): Magyar zeneszerzők. 20. (Budapest: Mágus Kiadó, 2002). 3.

⁶⁵ Sándor Szokolay: *Concerto pour Trompette en Ut et Orchestre*. Paris: Alphonse Leduc, 1973.

⁶⁶ Az *Istar* pokoljárásában megjelenő indulódallam (És majd felkel Istar úrnő) a *Trombitaverseny*ben és a *Sámson*-beli filiszteusok kórusában tér vissza új értelmezésben. Gombos László: *Szokolay Sándor*. Berlász Melinda (szerk.): Magyar zeneszerzők. 20. (Budapest: Mágus Kiadó, 2002). 13.

megfigyelhető stílusváltás jegyei közül a legfontosabb, a tizenkétfokúság használata a hagyományos melodikus formálással ötvözve jelenik meg.⁶⁷

Példa erre az ötvözésre a darab elején induló trombitaszólam. Ez az első 13 ütem – a darab *Andante Sostenuto* felirattal ellátott lassú bevezetője – négy részre tagolható, valamennyi egy külön karaktert képvisel és mind a négy egy-egy *Reihe*. Kivételt a 3. sor jelent (akárcsak a négysoros magyar népdalokban), ahol a *C* és *G* hang kétszer szerepel a sorban. (13. kottapélda)

Andante Sostenuto
(con sord.)

13. kottapélda, Szokolay Sándor, Trombitaverseny, 1-13. ütem

Ugyancsak a *Hamlet* és a Trombitaverseny közötti párhuzamra példa a vezérmotívumokhoz hasonló témametamorfózis eszközének alkalmazása. A zenei elemek variációja, a témák újrafogalmazása, dramaturgiai funkciókkal való felruházása Szokolay mindkét művében tettenérhető.⁶⁸

A korábbi témák, szakaszok, tételek átvétele és kisebb, önálló darabok ciklikus művekbe integrálása nem invencióhiány következménye, hanem a szerző variációra, korábbi elemek metamorfózisára épülő gondolkodásmódját tükrözi. A felidézett korábbi anyagok többletjelentést hordoznak, és múltjukból táplálkozó jelentéskörükkel az új kompozíciókat is felruházzák. A vándortémák pedig szinte wagneri értelemben válnak évtizedeken átívelő vezérmotívumokká.⁶⁹

⁶⁷ I.m., 10.

⁶⁸ Gombos László: *Szokolay Sándor*. Berlász Melinda (szerk.): Magyar zeneszerzők. 20. (Budapest: Mágus Kiadó, 2002). 14.

⁶⁹ I.h.

Magyar Rádióban dolgozott, mint zongorakísérő,⁷³ de tankönyvet is írt *Az új zene összhangzattana* címmel, amely 1944-ben jelent meg.⁷⁴

A szakirodalom mindössze egyetlen trombitára írt versenyművet, az 1965-ben komponált Trombitaversenyt tartja számon Kazacsaytól, ám kutatómunkám során sikerült feltárnom egy másik concerto kottáját is, amely 1946-ból való.⁷⁵ A disszertációm lezárása előtt néhány nappal birtokomba került kottaanyag tanúsága szerint Kazacsay Tibornak van egy Op. 90-es Trombitaversenye is, amely ritmikáját és hangkészletét tekintve valamelyest hasonlít az általam korábban megismert és jelen disszertációban tárgyalt versenyműre, ám mind szerkezetében, mind dallami anyagában kevés hasonlóságot mutat vele. Az első oldalon a következő kézzel írott ajánlást olvashatjuk: „Lubik Imre barátomnak tisztelettel ajánlva”. (4. fakszimile)



4. fakszimile, Kazacsay Tibor, Trombitaverseny, Op. 90, 1.

⁷³ Brockhaus-Riemann: *Zenei lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1984). 278.

⁷⁴ Kazacsay Tibor: *Az új zene összhangzattana*. (Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1944).

⁷⁵ Mivel disszertációm írása előtt úgy tudtam, hogy 1950 előtt nem született magyar versenymű trombitára, ezért munkám címében is ezt a dátumot jelöltem meg. Váratlan fordulat volt kutatómunkám során, amikor trombitaművész kollégáim jóvoltából egy szekrény mélyéről előkerült Kazacsay 1946-os keltezésű trombitaversenyének kottája.

Kazacsay Tibor – ezek szerint második – Trombitaversenyét 1965-ben írta.⁷⁶ Pándi Marianne Hangversenykalauzában elismerő szavakkal ír a kompozícióról: „értékes és jól játszható művel gazdagította a trombitaverseny ritka műfaját”.⁷⁷ A mű kottáját a szerző először a Zeneakadémia frissen kinevezett trombitatanárának, Varasdy Frigyestnek mutatta meg.⁷⁸ A művet Schubert János trombitaművész mutatta be a MÁV Szimfonikusokkal, Lukács Miklós vezényletével 1970-ben.⁷⁹ Komlóssy Károly így írt a koncertről: „A hallgatóság számára felfedezést jelenthetett a trombita kifejezőgazdagsága, hangszínbeli differenciáltsága, virtuóz játékra való alkalmassága. [...] Mindezt Schubert János a legmagasabb művészi szinten váltotta valóra.”⁸⁰

A versenymű rendhagyóan négy tételből áll, a szólistát szimfonikus zenekar kíséri. Az I. tétel szerkezetét tekintve hídformát mutat a témák A-B-C-B-C-B-A elrendezésével. A Grandioso nyitótéma (A rész) a trombita hősi karakterét idézi, és egyértelmű csúcspontja a 12. ütem írott háromvonalas C hangja (hangzó kétvonalas B), melyet egy sforzatoval tesz még hangsúlyosabbá a szerző: (15. kottapélda)



15. kottapélda, Kazacsay Tibor, Trombitaverseny, I. tétel, 1-15. ütem

⁷⁶ Brockhaus-Riemann: *Zenei lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1984). 278.

⁷⁷ Pándi Marianne: *Hangversenykalauz, II. Versenyművek*. (Hatágú síp Alapítvány, Budapest, 1994). 230.

⁷⁸ Varasdy azt javasolta a szerzőnek, hogy nehezítsen a trombita-szólamon, mert ez így túl könnyű. Amikor Kazacsay Tibor átdolgozott versenyművét megmutatta Galambos Jánosnak, a legendás trombitás szavára tette, hogy túl nehéz a játszanivaló, mire Kazacsay azt válaszolta, hogy „Varasdy szerint meg túl könnyű.” „Hát akkor játssza el ő!” – hangzott Galambos válasza. A darab lemezfelvételén a trombitaszólistát végül Schubert János játszotta 1967. február 14-én a Magyar Rádióban. A disszertáció szerzőjének interjúja Varasdy Frigyessel, 2016. április 5., digitális hangfelvétel.

⁷⁹ A bemutató éve 1970. I.h.

⁸⁰ Komlóssy Károly: „In memoriam...” *Piszton - A Magyar Trombitás Szövetség közlönye*. IV. évfolyam/ 1. szám (2000. május): 6-7. 6.

A 37. ütem Andante ma non tanto-jához (B rész) érkezve a bőgők tartott *F* hangja fölött a fagottok *F-Gesz-Ász* hangokon lépegető osztinátója teszi sejtelmessé a karaktert. A nyolcütemes bevezető után belépő trombita szólam utasítása ennek megfelelően *mistico*. A C szakasz Allegro giusto, ahol a trombitában visszatér a bevezetésben megismert triolák és nyújtott ritmusok kavalkádja. Az Allegro vivo rész virtuóz trombita szólama technikailag próbára teszi az előadót. Az I. tétel fináléjában a szerző a darab bevezetőjét idézi, majd egy lendületes kódával zárja a tételt.

A II. Poco adagio feliratú tétel szintén 3/4-es löktetésű, hangneme esz-moll. A szerző az előadóra bízta a szordínó használatát, ugyanakkor a triste felirattal szomorú hangvételt kér: (16. kottapélda)



16. kottapélda, Kazacsay Tibor, Trombitaverseny, II. tétel, 1-12. ütem

A III. tétel a Scherzino címet kapta, és a katonásdit játszó gyermekek világát ábrázolja.⁸¹ Poco allegretto utasítással egy 2/4-ben íródott rövid, játékos indulót hallhatunk.⁸² Az ütőhangszerek és a fafúvók staccato bevezetőjére a szordinált trombita pregnáns nyolcadokkal és tizenhatodokkal válaszol.⁸³ A 42. ütemtől a téma variációja Stravinsky *Petruska* című balettzenéjének híres trombitaszólójára, a Ballerina táncára emlékeztet: (17. kottapélda)

⁸¹ Pándi Marianne: *Hangversenykalauz, II. Versenyművek*. (Hatágú síp Alapítvány, Budapest, 1994). 230.

⁸² Az 1965-ben Schubert Jánossal készült hangfelvételen ez a tétel mindössze 1 perc 20 másodperc időtartamú.

⁸³ A szerzői utasítás itt: con sord. duro, azaz kemény, éles hangú (tű)szordinó.



17. kottapéllda, Kazacsay Tibor, Trombitaverseny, III. tétel, 56-59. ütem

A IV., Finale Grande tétel megkomponált kadenciával kezdődik. A tétel érdekessége még, hogy az I. tétel fő témáját is visszaidézi. A fergeteges finálé 3/4-ben és Molto vivace tempójelzéssel zárja a versenyművet. (18. kottapéllda)



18. kottapéllda, Kazacsay Tibor, Trombitaverseny, IV. tétel, 146-183. ütem

Kazacsay e műve jól mutatja: a szerző kiválóan ismerte a trombita lehetőségeit, ennek megfelelően karakterben és hangszínből is jól használja a hangszer adottságait. Ugyanakkor négytétéles terjedelme, valamint a kétvonalas oktávban való gyakori mozgása az előadó állóképességének határait feszegeti.

Jereb Ervin (1928-1996) szintén dolgozott a Magyar Rádióban: autodidaktaként végzett zenei tanulmányait követően 1957-ben zenei rendező lett.⁸⁴ Több mint száz szimfonikus karakterdarabot írt, komponált rádióoperát, filmzenét, kísérőzenét rádió- és televíziójátékokhoz, szólóhangszeres, zenekari, verseny- és kamaraműveket.⁸⁵ Rézfúvósokra írt művei közül többet az Egyesült Államokban mutattak be.⁸⁶

Jereb Ervin Trombitaversenye egy könnyed hangvétellű, technikailag sok kihívást jelentő darab. 1971-ben íródott, de a szerző 1984-ben, a Magyar Rádióban történt felvétel készítésekor Geiger György közreműködésével jelentősen átdolgozta azt.⁸⁷

A mű a jazz alapállásából közelít a magyar népzene jellegzetességeihez, mégpedig úgy, hogy kvart-melodikájával, aszimmetrikus ütemjelzőivel, az 1:2-es modellskála alkalmazásával lépten-nyomon bartóki hatásokat mutat.

A kevés tematikus anyagot tartalmazó I. tétel szakaszos felépítésű, a visszatérő elemek biztosítják benne a koherenciát, ugyanakkor a változatosságról pregnáns hangszínekkel és erőteljes fokozásokkal gondoskodik a szerző. Alapgesztusa a kvart: kvart-tornyok akkordikusan és kvartok egymásutánja a dallamokban – ez is a szervesség érzetét erősíti. (19. kottapélda)



19. kottapélda, Jereb Ervin, Trombitaverseny, 14. ütem

⁸⁴ Brockhaus-Riemann: *Zenei lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1984). 243.

⁸⁵ Jereb Ervin a Modern Rézfúvós Együttes számára is szívesen komponált. Szeptett című darabjának bemutatóján a közönség soraiban ült Ránki György is, aki e darabot hallva megjegyezte: „Én már nem tudok újat írni, mert mindent megírt a Jereb.” A disszertáció szerzőjének interjúja Varasdy Frigyessel, 2016. április 5., digitális hangfelvétel.

⁸⁶ I.h.

⁸⁷ A darab felvételén közreműködő Geiger György viccesen ezt jegyezte meg Jereb versenyművével kapcsolatban – utalva a rengeteg javításra: „Azt a darabot én írtam.” A felvétel idején már súlyos betegséggel küzdő zeneszerző az egyeztetések alkalmával szívesen beleegyezett a javasolt változtatásokba. A disszertáció szerzőjének interjúja Geiger Györggyel, 2016. szeptember 3., digitális hangfelvétel.

Érdemes kiemelni a bartóki hatást egyértelműen megmutató 1:2-es modellskála-futamokat, melyek át- meg átszövik a művet. Ilyen a beékelte lassú szakasz utáni gyors tempójú, polka-karakterű anyag is. (20. kottapélda)



20. kottapélda, Jereb Ervin, Trombitaverseny, 232-235. ütem

A trombita alkalmazását tekintve újszerű megoldásnak számít a két oktávot magába foglaló glissandók használata. Ennek játéka során az előadó a trombita billentyűit csak félig nyomja le, ezáltal szabva fizikai gátat a hanghullámok szabad terjedésének. A hangszer hangja megváltozik, eltorzul, hiszen a felhangok megszólalása lehetetlenné válik, így valóban csak az ajakrezgéstől függ, hogy milyen hangmagasság szól.

Az ebben az időszakban született művekkel összehasonlítva elmondható, hogy e darabban a trombita alkalmazása tekintetében jelentős fejlődést, előrelépést tapasztalunk. Ennek egyértelmű oka a szerző Geiger Györggyel való szoros együttműködése. Az egyeztetések során gyakorlatilag új arcot kapott a zenei anyag, melyben teljes mértékben érvényesülhetett a trombitaművész virtuozitása.⁸⁸ Főként a duplanyelvű futamok és duplanyelvvel játszott arpeggiók esetén érhető ez tetten, hiszen köztudomású, hogy Geiger számára ezek a komoly technikai kihívást jelentő feladatok nem jelentettek nehézséget. A darab hangkészlete a kis *G*-től a háromvonalas *D*-ig terjed. A regiszterek gyors egymásutánban történő váltogatása a trombitás ajkaitól nagy flexibilitást követel.

A darab középső részének zenei anyaga szintén kvartokból építkezik. A szordinált trombita fisz-moll dallamát sűrű kromatika színezi, miközben zárlatának ritmusa karakteres magyaros jelleggel bír. (21. kottapélda)

⁸⁸ A disszertáció szerzőjének interjúja Geiger Györggyel, 2016. szeptember 3., digitális hangfelvétel.



21. kottapélda, Jereb Ervin, Trombitaverseny, 196-218. ütem

Székely Endre (1912-1989), Kodály Zoltán tanítványa volt a Zeneakadémián,⁸⁹ majd 1945-ben megszervezte a Magyar Zeneművészek Szabad Szakszervezetét és dolgozott a Magyar Rádió Kórusának vezetőjeként is.⁹⁰

Zenei stílusa több szakaszban alakult, fejlődött. Az első szakaszban (1957-58) elsősorban a hagyományokat követte, az ekkor született művei a népdalstílus sajátosságait viselik magukon.⁹¹ Ám ez a visszatekintés jellegű út nem volt tovább járható, így érdeklődése Honegger felé irányult: a tizenkéthangú tematika elve alapján próbált meg új hangzást, új melódiát és új formát teremteni.⁹² 1963 és 1966 között különleges hanghatásokkal és hangszertársítási lehetőségekkel kísérletezett, és gyakorlatilag megújította zenei eszköztárát. 1967 körül kialakította saját zenei nyelvezetét: szigorú szerializmus, aleatória és improvizáció jellemzi az ekkor született műveit.⁹³

Vokális és színpadi műveket, zenekari és versenyműveket, kamarazenei és szólódarabokat egyaránt írt. Egyik legmeghatározóbb élménye Darmstadtban érte, amikor Caskel, Kontarsky és Siegfried Palm óráit látogatta. Itt tanulta meg, hogy a

⁸⁹ Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve.* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1971). 58.

⁹⁰ Brockhaus Riemann: *Zenei lexikon.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1984). 437.

⁹¹ Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve.* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1971). 108.

⁹² I.h.

⁹³ I.m., 108-109.

legszokatlanabb kottaképet is le lehet játszani, ha az előadó szakít beidegzett módszereivel és a mű igényeihez alkalmazkodik.⁹⁴

Nála teljesen megszűnnek a hagyományos formák, helyébe színkontrasztok, hangszercsoportok szembeállításai kerülnek. Álló hangfürtök és mozgó hangfelületek dramaturgiája lép fel.⁹⁵ Mindehhez sok esetben a külvilág hangjai adják az inspirációt és mivel hangzó környezetünk egyre tágul, így a zeneszerző természetéhez fűződő viszonya is folyamatosan változik. Székely éppen e megváltozott természetképének megfogalmazása céljából fordult az elektronikus zene irányába.⁹⁶

Azért is élek az elektronika lehetőségeivel, mert ez a technika – bármily elvont matematikai, kibernetikai rendszerrel jön is létre – alkalmas korszerű természetképem zenei megfogalmazására. Az elektronikusan előállított hangzás hangszeres darabjaimra is hat: ezekben is létrehozok olyan hangzásokat, amelyek az elektronika nélkül nem merültek volna föl bennem.⁹⁷

Székely Endre Trombitaversenyét 1970-ben írta.⁹⁸ A darabot 1972-ben bemutató Geiger György trombitaművész – beszélgetésünk során – a zeneszerző stílusát „klasszikusan modern”-nek nevezte,⁹⁹ és megmutatta az 1985-ös International Trumpet Guild konferenciára készült azon előadásának kéziratát, amelyben az alábbi – Székely Endre által megfogalmazott – néhány mondat található:

Első szerelmes találkozásom a trombitával 11 éves koromban volt: Edwin Fischer, a nagy Bach-előadó hangversenyét hallgattam, s műsorán a II. Brandenburgi verseny is szerepelt. Ez a korai élmény mindannyiszor rezonál bennem, ahányszor trombitára komponálok. Céлом, hogy semmi

⁹⁴ Földes Imre: *Harmincasok. Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1969). 367.

⁹⁵ Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1971). 110.

⁹⁶ Érdemes megemlítenünk e ponton, hogy a kortársak közül sem mindenki használta az elektronikus zene által kínált eszközöket. Példaként említhetjük Balassa Sándort, aki szerint az elektronikus zene esetében az eszköz vagy a technikus dönt bizonyos kérdésekben, és ez számára elfogadhatatlan. „A kombinációnak és szerkesztésnek zenei eredetűnek kell lennie, mert ha beleszól egy praktikum, akkor már nem vagyok szabad.” A disszertáció szerzőjének interjúja Balassa Sándorral, 2017. szeptember 5-én., digitális hangfelvétel.

⁹⁷ Földes Imre: *Harmincasok. Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1969). 368.

⁹⁸ Brockhaus-Riemann: *Zenei lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1984). 437.

⁹⁹ A disszertáció szerzőjének interjúja Geiger Györggyel, 2016. május 8., digitális hangfelvétel.

hangszerszerűtlent, egyénieskedőt ne írjak. A hagyományos trombitaszerűséget egyeztettem aktuális zenei mondanivalómmal és zenei nyelvezetemmel. Igyekszem a teljes hangterjedelmet használni, legyen a szólamban természetes dallamosság, de korszerű virtuozitás és színeffektus is megfelelő arányban.¹⁰⁰

Székely Endre Trombitaversenye három tételből áll. Az I. tétel egy természetzenével kezdődik: a vonósok üveghangokon kvartfüzéreket játszanak, a fafűvők egészhangú skálákból álló futamokat szólaltatnak meg, miközben a hárfa arpeggiokat játszik. A trombita belépését a vibrafon és a harangjáték crescendója készíti elő. A trombita szólama kontrasztál az eddigi elmosódott, kontúr nélküli hangzással: viszonylag nagy hangközugrások és éles dinamikai váltások jellemzik.

A 28. ütemtől a zenekar fokozatosan erősödő dinamikával és gyorsítással vezet rá a trombita megkomponált kadenciájára. Technikailag kihívást jelentenek a gyors staccato felfutások, a nagy hangközugrások dupla- és triplanyelvvel. A kadenciát követően a trombita elhallgat, csak a zenekar játszik, míg a tétel végén újra megszólal a szólóhangszer, a tengelyhangok ismételtetésével: *Gesz, F, C, H*: (22. kottapélda)

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'tr.' and the bottom staff is labeled 'tr. solò'. The top staff contains a melodic line with a 3:2 ratio, dynamics p espr., mf, and a 3-measure rest. The bottom staff contains a melodic line with dynamics f and pp, and a 5-measure rest.

22. kottapélda, Székely Endre, Trombitaverseny, I. tétel, 46-50. ütem

A II. tétel – a szerző utasítása szerint – quasi attacca kapcsolódik az első tételhez. Felirata: Vivace (in stilo barrocco). Itt hallható a Bach II. Brandenburgi versenyére való utalás. A tétel elején olyan érzésünk van, mintha foszlányokat hallanánk e remekműből – erre utal a ritmika illetve a szóló és a zenekar egymásra felelő textúrája. A folyamatok előrehaladtával, a gyorsítást követően a 79. ütemben

¹⁰⁰ Geiger György: *Önéletrajz trombitaszóval*. Kézirat. International Trumpet Guild Conference, előadás. University of New Mexico, Albuquerque, 1985. (magántulajdon)

egyszer csak megszólal az eredeti Bach-téma F-dúrban 4 ütem erejéig (23. kottapélda):



23. kottapélda, Székely Endre, Trombitaverseny, II. tétel, 77-82. ütem

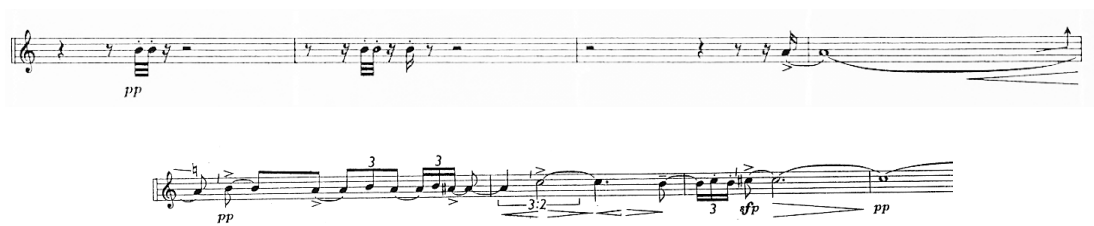
Erre a zenekar mély regiszterből induló és egyre feljebb kúszó kis- és nagyszekund lépésekből álló dallamok együtthangzásával válaszol, mely alatt a basszus folyamatosan ismétlődő passacaglia-motívumot játszik.

A III. tétel is attacca következik. Itt már érezhető Székely azon törekvése, hogy kiaknázza a trombita végső lehetőségeit. Kiterjesztett játéktechnikai eszköze a frullato (azaz pergőnyelv), amelyet többször is alkalmaz ebben a tételben. Nagyban befolyásolja a frullatót a levegő sebessége és ereje, így talán a legnagyobb kihívást az jelenti, amikor a frullatóhoz dinamikai módosítás is társul. Így van ez a III. tétel 9. ütemében, ahol decrescendo van kiírva. (24. kottapélda)



24. kottapélda, Székely Endre, Trombitaverseny, III. tétel, 9-11. ütem

Ugyancsak a kiterjesztett játéktechnikák eszköztárát gazdagítja a negyedhangok megszólaltatása: a III. tétel 15. ütemében egy egyvonalas A hangról felfelé kell intonálni, ami a trombitán nem lehetséges. Ezért ezt a helyzetet úgy érdemes megoldani, hogy 1-2-3 segédfogással B-t játszunk kihúzott harmadik cuggal, ezáltal egy A szól, de a hangológyűrű segítségével a cugot beljebb tolva az A feljebb csúszik. Még izgalmasabbá teszi a hangzást az, hogy ebben a szakaszban a trombita A hangját a két fuvola Asz és B hangja fogja közre, akik szintén negyedhangos föl-le játékkal mozognak. (25. kottapélda)



25. kottapélda, Székely Endre, Trombitaverseny, III. tétel, 15-22. ütem

Az eddigi, közel három évtizedet felölelő időszak példáin jól látható, milyen különböző életutak, hatások, tapasztalatok formálták a magyar zeneszerzők stiláris jegyeit. A fent említett nyolc szerző darabjai közül mindössze két mű része az általános trombitairodalomnak. Szokolay és Jereb versenyműve mellett méltatlanul kevés figyelem irányul a többi szerző darabjára, holott bármelyik versenymű megállná helyét a modern koncertrepertoárban.

2.2.2. 1981 és 1987 között keletkezett művek

Dubrovay László (1943) három versenyművel gazdagította a trombitairodalmat, ami magyar és nemzetközi viszonylatban is egyedülállónak számít. Jelen fejezetben elsőként keletkezett trombitaversenyét tárgyalom.

Dubrovay 1972-től 1974-ig Kölnben, Karlheinz Stockhausennél és Hans-Ulrich Humpertnél tanult, ahol a 20. század legmodernebb hangkutatási eredményeit, különféle komponálási technikákat sajátított el. Számára az elektronikus zene a 70-es években egy teljesen új zenei gondolkodást tett lehetővé, kitágította elektronikus zenei ismereteiket, megváltoztatta felfogását a hangról, mint a zene legkisebb építőkövéről. Az új hangkutatási eredmények segítségével feltárhatták a hang mikrovilágát, belső életét, felépítését.¹⁰¹

A Westdeutsche Rundfunknál és a Zeneakadémia stúdiójában jól lehetett dolgozni. A legmodernebb készülékeket biztosították számunkra, és az ott folyó munka olyan fajta új akusztikai kutatásokat jelentett, amelyek hatására a különböző hangokat azonnal be tudtam azonosítani. Egyfajta

¹⁰¹ <http://mmakademia.hu/mobil-munkassag/-/record/MMA19986>. Utolsó megtekintés dátuma: 2018. március 5.

interdiszciplináris kapcsolat alakult ki az elektronika és a legkiválóbb játékosok munkájában. Geiger Gyuri ilyen volt. Amiket mi tudtunk produkálni elektronikusan, azt a valódi hangszeren is elő lehetett idézni, csak speciális játéktechnikával.¹⁰²

Dubrovay László – saját meghatározása szerint – olyan zeneszerzői közegeben alkotott, ahol nem volt dallam. Dodekafon darabjaiban gazdagon bánt a lehetőségekkel hangszín, sűrűség, struktúrák terén egyaránt, a muzikalitás sem hiányzott darabjaiból, mégis úgy érezte, ez kevés. „A kulisszák gyönyörű volt, de hol van a dráma, vagy amit akarok mondani?” – fogalmazott.¹⁰³

Míg az egyik oldalról az elektronikus zenei tapasztalatok, a hangzó világ lehetőségeinek kikutatása érdekelte, a másik oldalról foglalkoztatta a gyökerek felvállalása, a hagyományok tisztelete.¹⁰⁴ Ez a komoly zeneszerzési probléma vezetett el oda, hogy írt egy háromtételű zongoraversenyt, melyben vegyítette az éneklő dallamosságot a legújabb technikákkal: mikrintervallummal, mechanikus sebességében felgyorsított mozgásokkal, a végén pedig egy atomrobbanással. Ám mivel az I. tételében megjelent egy magyar népdal, az avantgarde körök csak a II. és III. tételt tüzték műsorra.¹⁰⁵

Visszalépésnek tűnt számukra, de végül ők maradtak ott, ahol voltak. Ez a 20. század nagy félreértése volt, egy zsákutcája, Schönbergét is beleszámítva. Ez a zene nem kell a kutyának sem, egyre inkább nem kell. Mert nem muzikálisak, nem zeneiek. Én itt léptem egyet.¹⁰⁶

A 80-as években az elektronikus- és kamarakoncertek iránti közönségigény hanyatlása arra készítette a szerzőt, hogy mondanivalóját más közönség számára, más zenei műfajokban is kifejezésre juttassa: ekkor születtek a különféle versenyművek fuvolára, trombitára, hegedűre, cimbalomra, zongorára, majd a Hármaverseny trombitára, harsonára és tubára.¹⁰⁷

¹⁰² A disszertáció szerzőjének interjúja Dubrovay Lászlóval, 2018. január 22., digitális hangfelvétel.

¹⁰³ I.h.

¹⁰⁴ <http://mmakademia.hu/alkoto/-/record/display/manifestation/MMA19986/d86bb5c8-5a84-4436-a01e-1771b11c5e27/0/10/0/44/score/desc> Utolsó megtekintés dátuma: 2018. március 10.

¹⁰⁵ A disszertáció szerzőjének interjúja Dubrovay Lászlóval, 2018. január 22., digitális hangfelvétel.

¹⁰⁶ I.h.

¹⁰⁷ <http://mmakademia.hu/alkoto/-/record/display/manifestation/MMA19986/d86bb5c8-5a84-4436-a01e-1771b11c5e27/0/10/0/44/score/desc> Utolsó megtekintés dátuma: 2018. március 10.

Dubrovay trombita iránti szerelme a zenei gimnáziumban kezdődött, ahol 1956 és 1961 között Kovács Kálmánnal (1941) járt egy osztályba.¹⁰⁸ Irodalomtanára, az esztéta és műfordító Heszke Béla (1912-2003) egyszer megkérte őt, hogy írjon kamaradarabot kettőjüknek – egy délután alatt elkészült a mű.¹⁰⁹ Akkor már sokat megtudott a trombitáról. A következő lépés az volt, amikor Geiger Györgyöt először hallotta koncerten. „Fantasztikusan inspiráló személyiség volt” – mondta róla Dubrovay. Ezért hát nem csoda, hogy első trombitaversenyét 1981-ben neki írta.¹¹⁰

Akkoriban még úgy terveztem, hogy Bach Brandenburgi versenyeinek mintájára én is komponálok egy hat darabból álló sorozatot. El is készült az első a Liszt Ferenc Kamarazenekarnak (Concerto No. 1, 11 vonósra – 1979), a második egy fuvolaverseny lett (Concerto No. 2, fuvolára és 40 vonósra – 1981) Matuz Istvánnak ajánlva, a harmadik a trombitaverseny (Concerto No. 3, trombitára és 15 vonósra – 1981), a negyedik a zongoraverseny (I. zongoraverseny – 1982). De aztán ezzel a sorozat be is fejeződött.¹¹¹

A Concerto No.1 trombitára és 15 vonósra című darabjának bemutatója 1983. február 14-én volt a Zeneakadémián.¹¹² A mű – a szerző saját szavaival élve – „próbára teszi a szólista virtuóz képességeit”.¹¹³ Az imént említett szólósorozat valamennyi darabja az adott hangszer lehetőségeit aknázza ki, és hasonló törekvés figyelhető meg a trombitaversenyben is.

A mű során a játékmódok változatossága speciális hangszíneket hoz létre. A különböző szordínók (wa-wa, cup, plunger) használata néha meglepő trombitahangot eredményez, ám az effektusok sohasem öncélúak, hanem az adott folyamatba illeszkednek. A hangszínek váltakozásának és visszatérésének formaalkotó szerepe van, jól átláthatóan tagolják az egytéeles művet.

¹⁰⁸ A disszertáció szerzőjének interjúja Dubrovay Lászlóval, 2018. január 22., digitális hangfelvétel.

¹⁰⁹ I.h.

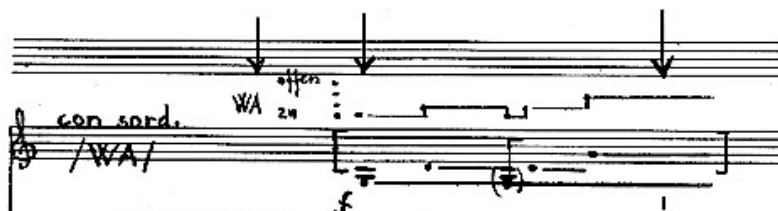
¹¹⁰ Dubrovay László összesen három versenyművet komponált trombitára. Elsőként a Concerto No. 3 trombitára és 15 vonósra címűt, amely egy versenymű-ciklus harmadik darabja volt. Második trombitaversenye a Concerto No. 2 nevet kapta. Amikor 2010-ben a sorrendben harmadik trombitaversenyét is megírta, akkor az elsőként komponált darabot átnevezte I. Trombitaversenynek, és az újonnan elkészült mű lett a Concerto No. 3. A disszertáció szerzőjének interjúja Dubrovay Lászlóval 2018. január 22., digitális hangfelvétel.

¹¹¹ A disszertáció szerzőjének interjúja Dubrovay Lászlóval, 2018. január 22., digitális hangfelvétel.

¹¹² Gilányi Gabriella: *Dubrovay László*. (Budapest: Mágus Kiadó, 2004). 26.

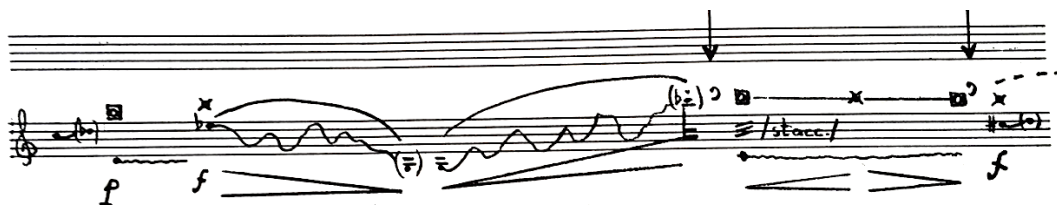
¹¹³ A disszertáció szerzőjének interjúja Dubrovay Lászlóval, 2018. január 22., digitális hangfelvétel.

A következő példában a trombita kezdő-motívumát láthatjuk, amely a darab folyamán többször visszatér. A wawa szordínó speciális használatával különös hanghatást érhetünk el: a folyamatosan játszott kis *G* fölött annak felhangjai szólnak. A kézmozdulatokat, azaz a hangnyílás több fokozatra bontott lefedését és nyitását a szerző pontos ábrákkal jelöli. (26. kottapélda) A szögletes zárójelben a megszólaló felhangokat látjuk, a jobb átláthatóság kedvéért egy oktávval mélyebben lejegyezve.



26. kottapélda, Dubrovay, Concerto No. 1., ütemszám nélkül

Magyar szerzők által addig még nem alkalmazott kiterjesztett játéktechnikák sokaságát találjuk a kompozícióban. A hangszer hagyományos módon történő megszólaltatásának különböző variánsaival találkozunk: a billentyűket félig lenyomva fojtott trombitahangot érünk el, ez biztosítja a glissandók folytonosságát is. A fúvókát az ajkaktól enyhén elhúzva zörejszerű, levegős hangképet kapunk. Ezeket a hangkeltési módokat Dubrovay a szordínók használatával tovább fejleszti. A magyar trombitairodalom eddig nem ismert hang-effektusai jelennek meg: wawa-tremolo, ajakrezgetés, plunger mute használata, valamint „nyerítés”. (Ezekről a kiterjesztett technikákról és alkalmazásukról disszertációm 4. fejezetében írok részletesen.) A szokatlan hangzás egy része speciális lejegyzést igényel; a terjedelmes jelmagyarázattal értelmezhető notáció azt mutatja, hogy a szerzői tudatosság maximális mértékű. (27. kottapélda)



27. kottapélda, Dubrovay, Concerto No. 1., ütemszám nélkül

Regiszterhasználat terén is újításokat figyelhetünk meg: a pedálhangok használata éppúgy rendhagyó, mint a háromvonalas *Fisz* és *G* hangok magasságában való játék.

Dubrovay a kis *G* felhangsorának kiépítésével mindvégig akusztikus hátteret ad – erre rímel a darab végén a szólista quasi Cadenza jellegű anyaga és két felhang-glissandója, ami a versenymű záró szakaszában különösen komoly kihívást jelent az előadó számára: (28. kottapélda)



28. kottapélda, Dubrovay László, Concerto No. 1, záró szakasz

Dubrovay zenéjében az 1990-es évektől jelentős stílári fordulatot érzünk, hiszen akkoriban tért vissza a tradicionális műfajokhoz és zenei formációkhoz. Műveiben újra megjelentek a tonalitás bizonyos elemei, a későromantikus dallamosság, valamint – a bartóki hagyományok folytatásaként – egy jellegzetes modern magyar hangvétel.¹¹⁴ (Mindezekről disszertációm 3. fejezetében – a Concerto No. 3 kapcsán – részletesen írok.)

1983-ban a Kulturális Minisztérium három kortárs szerzőt kért fel az 1984-es Budapesti Nemzetközi Trombitaverseny kötelező darabjának megírására.¹¹⁵ Így született meg Hidas Frigyes *Trombitafantázia*, Lendvay Kamilló *Senza sordina per tromba* című darabja, valamint Szöllősy András *Suoni di Tromba* című műve.¹¹⁶

¹¹⁴ <http://www.emb.hu/hu/composers/Dubrovay>. Utolsó megtekintés dátuma: 2018. március 4.

¹¹⁵ A Budapesti Nemzetközi Zenei Versenyen 1984-ben rendeztek először trombitaversenyt, holott ezzel egyidőben brácsaversenyt már a negyedik alkalommal szerveztek. A trombitaverseny 1984. szeptember 2-9., a brácsaverseny szeptember 7-14. között zajlott. A két hangszeres verseny díjazottjainak közös Gálakoncertje szeptember 15-én volt. Schanda Beáta: 22. *Budapesti Nemzetközi Zenei Verseny*. (Budapest: Interkoncert Fesztiváliroda, 1984). 8-9.

¹¹⁶ A verseny elődöntőjében J. Haydn: Esz-dúr trombitaversenye mellett egy szabadon választott 20. századi művet kellett bemutatni. A középdöntő anyaga G. Tartini: G-dúr Concerto vagy H. Stölzel: D-dúr Concerto volt választható a fejezetben tárgyalt magyar szerzők műveinek egyike mellett. A döntőben J. N. Hummel: Esz-dúr trombitaversenyének II. és III. tétele valamint A. Jolivet: Concertino című művét kellett eljátszania a versenyzőknek. A döntőbe jutott versenyzők zenekari kíséretét Ella István orgonaművész és karmester vezetésével a Corelli Kamarazenekar játszotta. Schanda Beáta: 22. *Budapesti Nemzetközi Zenei Verseny*. (Budapest: Interkoncert Fesztiváliroda, 1984). 1-16.

Fontos esemény volt ez a magyar trombitás társadalom életében, hiszen ez volt az első nemzetközi trombitaverseny Magyarországon. Rangos nemzetközi zsűrit hívtak meg az eseményre: Láng István (1933) zeneszerző, a zsűri elnöke mellett neves külföldi és hazai előadóművészek vettek részt a zsűri munkájában. Név szerint: Roger Delmotte (1925) francia, Timofei Dokshitser (1921-2005) szovjet, Philip Jones (1928-2000) brit, Vaclav Junek (1928) csehszlovák, Hans-Joachim Krumpfer (1928) német, Jean Pierre Mathez (1938) svájci és Varasdy Frigyes (1930) magyar trombitaművész, valamint Pongrácz Péter (1936-2010) magyar oboaművész.¹¹⁷

Az ötvenkilenc résztvevő között hét magyar nevet találunk.¹¹⁸ Köztük van a verseny megosztott első díjának nyertese is: Kovács Zoltán (1959),¹¹⁹ Varasdy Frigyes növendéke, a Magyar Állami Operaház Zenekarának tagja,¹²⁰ a Zeneakadémia későbbi kamarazene tanára. A versenyzők a három magyar, kötelezően eljátszandó mű közül Hidas kompozícióját huszonhatan, Lendvay egytétéles művét heten, míg Szöllősy darabját hárman választották.¹²¹

Hidas Friggyessel már foglalkoztam disszertációm 2.2.1. fejezetében az 1956-ban komponált I. Trombitaversenye kapcsán. 1983-ban, azaz huszonhét év elteltével Hidas újra trombitaművet írt – méghozzá máris kettőt. Történt ugyanis, hogy 1984-ben megkomponálta II. Trombitaversenyét (gyors-lassú-gyors 3 tételes formában), majd a minisztériumi felkérést elfogadva megírta Trombitafantáziáját is, melyben felhasználta a II. Trombitaverseny harmadik tételének szinte teljes anyagát és ehhez komponált egy gyors és egy lassú új szakaszt, így megvalósítva egy ugyancsak gyors-lassú-gyors tételrendezésű, de egybekomponált formát.

A II. Trombitaverseny nyitótételének kezdő pregnáns fanfár-témája keret-funkciót tölt be, hiszen a tétel ezzel indul és ezzel is fejeződik be. (29. kottapélda)

¹¹⁷ Schanda Beáta: 22. *Budapesti Nemzetközi Zenei Verseny*. (Budapest: Interkoncert Fesztiváliroda, 1984). 17.

¹¹⁸ Magyar résztvevők: Boros József, Borsódy László, Kovács Zoltán, Préda László, Stepper Tibor, Ujvári István, Velenczei Tamás. Schanda Beáta: 22. *Budapesti Nemzetközi Zenei Verseny*. (Budapest: Interkoncert Fesztiváliroda, 1984). 27.

¹¹⁹ A megosztott első díj másik nyertese: Geoffrey Howard Payne (1957) Ausztráliából.

¹²⁰ Kovács Zoltán a Magyar Állami Operaház Zenekarának tagja 1979 és 2010 között. Staud Géza: *A budapesti Operaház 100 éve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1984). 527.

¹²¹ A verseny tájékoztató füzetének szerkesztésekor huszonhárom pályázó még nem adta le szabadon választott műsorát. Schanda Beáta: 22. *Budapesti Nemzetközi Zenei Verseny*. (Budapest: Interkoncert Fesztiváliroda, 1984).



29. kottapélda, Hidas Frigyes, II. Trombitaverseny, I. tétel, 4-9. ütem

A centrális szerkesztésű tétel szerves egységét azáltal teremti meg, hogy az apró dallam- és ritmusképletek át- meg átszövik a kíséretet, s korántsem mechanikusan társulnak a szólóhangszer meghatározott anyagaihoz.

A II. tétel háromtagú visszatérési formát mutat, melyben a középrész izgatottsága kontrasztál az első és harmadik szakasz nyugodt melodikus anyagával: (30. kottapélda)



30. kottapélda, Hidas Frigyes, II. Trombitaverseny, II. tétel, 14-24. ütem

A virtuóz rondófinálék családjába tartozik a záró III. tétel, amelynek száguldó iramát csak a rövid, epizód-jellegű dallamok fékezik meg. Megfigyelhető a hasonlóság Hidas *Trombitafantázia* című művének zárószakaszával. (31. és 32. kottapélda)

III

Allegro assai $\text{♩} = 144$

1

Vivace $\text{♩} = 160$

p *mf* *f* *cresc.*

31. kottapélda, Hidas Frigyes, II. Trombitaverseny, III. tétel

143 *meno mosso* *Vivace*

pp *p* *f* *mf*

149

152

155

32. kottapélda, Hidas Frigyes, Trombitafantázia, 143-157. ütem

Hidas alkatától idegen a kísérletező attitűd, így II. Trombitaversenyében is a hagyományos keretek között mozog. Kiterjesztett játéktechnikával nem találkozunk, viszont a rá jellemző ritmikai és dallami megoldások a darab teljes egészét átszövik. A fergeteges III. tétel triplanyelvvel játszott triolái, valamint a szintén triolás felfelé futó motívumok eljátszása a jelen kor trombitásai számára is kihívást jelentenek.

Lendvay Kamilló (1928-2016) a Zeneakadémián Viski János tanítványa volt.¹²² Kezdetben nagy hatással volt rá Bartók, később Kodály zenéje, de mindkettőt ösztönösen, a belső hallására hagyatkozva követte.¹²³ A hatvanas évektől döntő változás figyelhető meg műveiben: a korábbi klasszikus zenei formálást felváltotta a szabad szerkesztés. Improvizáció, szintézisbe hozott aleatória és kötött szerkezet jellemzi műveit. A zeneszerzést továbbra sem improvizációk sorának tartja, és nagy veszélynek érzi, ha egy szerző az ujjai beidegzett fordulatai által létrejött szerkezetet kompozíciónak nevezi. Lendvay azt vallja, hogy sokszor várni kell a „hangra” és ha megjött, még mindig ott van a mesterségbeli tudás: forma, cantilena, harmónia, ritmus, hangszín, dinamika stiláris egységének megteremtése.

Itt élek a 20-21. században. Nyitott vagyok. Érdekel az Új Zene, ha az őszinte és szellemisége, érzelmi világa közel áll hozzám. De taszít és elkerülöm az önkényesség, az öncélú divatok pillanatnyi csapdáját, amikor feje tetejére állítják a világot. Az én zeném nem rejtvény, amit meg kell fejteni.¹²⁴

Lendvay nem csupán az Új Zenére volt nyitott, de a jazz-re is. Beszélgetésünk során többször szóba került ifjúkora, amikor jazz-zongoristaként tánciskolába járt kísérezőzenét játszani, vagy amikor – a sikertelen egyetemi felvételit követően – a Budapesti Vidám Parkban szabadtéri revüműsort kísért zongorán. Egész munkásságát tekintve nagyon hasznosnak értékelte az itt szerzett tapasztalatait. Beszélgetésünkben mindezt így összegezte:

Az ember nem tagadja meg a múltját, egyéniségét. Hozzám ez a fajta dolog – ritmikájában, dallamvezetésében – nagyon közel áll. Nem tudatosan. Ahogy élek, úgy él bennem egyfajta zene. Ebből a zenéből – a múlt és a jelen zenéjéből – valami leszűrődik és azt alkalmazom. Valahogy így működik.¹²⁵

Lendvay nyitottságát bizonyítja, hogy szívesen komponált felkérésre. Példaként említhetjük I. Hegedűversenyét (1962), amelyet a Magyar Rádió megrendelésére írt és Kocsis Albertnek (1930-1995) ajánlott, vagy a II.

¹²² Brockhaus-Riemann: *Zenei lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1984). 409.

¹²³ A disszertáció szerzőjének interjúja Lendvay Kamillóval, 2015. május 12., digitális hangfelvétel.

¹²⁴ <http://kamillolendvay.hu/eletrajz.html>. Utolsó megtekintés dátuma: 2017. július 19.

¹²⁵ A disszertáció szerzőjének interjúja Lendvay Kamillóval, 2015. május 12., digitális hangfelvétel.

Hegedűversenyt (1986), amelynek komponálására a Philharmonica Hungarica Marl kérte fel és amelyet Szabadi Vilmosnak (1959) ajánlott.¹²⁶

Ha hallunk egy olyan hangszerjátékost, aki inspirálólólag hat, akkor arra a hangszerre meg kell érezni a hangszer karakterét, lelkét. Nem lehet akármit írni egy hangszerre. Sőt, továbbmegyek: egy trombitadarabot nem lehet átírni klarinéttra. El lehetne játszani azon is, de minek? A hangszer lelke olyan, hogy csak arra lehet írni.¹²⁷

Lendvay *Senza Sordina* című művét tehát az 1984-es Nemzetközi Trombitaverseny kötelező darabjaként írta. Erős inspiráció volt számára személyes baráti és szakmai kapcsolata Geiger Györggyel. Ő inspirálta a *Senza Sordina*-ból továbbgondolt Trombitaversenyét is, amely 1990-ben készült el. (A *Senza Sordina* lett a Trombitaverseny I. tétele, ehhez komponált a szerző egy lassú második és egy virtuóz harmadik tételt.)

Beszélgetésünk során tudtam meg, hogy Lendvay Kamilló igen korán gyakorlati kapcsolatba került a trombitával, sőt, ő maga is játszott e hangszeren, hiszen zeneakadémiai zeneszerzés-tanulmányai alatt katonaként három évig a Légierők Zenekarának trombitása volt.¹²⁸

A *Senza Sordina* szerzői utasítása ugyan libero, azaz szabadon játszandó, ám Lendvay óva inti az előadót attól, hogy játéka töredezett legyen. „A sok cezúra és megkomponált leállás után az újraindulás mindig legyen előremutató, így lehet jól felosztani az arányokat. Ehhez azonban elengedhetetlenül fontos a zongora szólamának mélyreható ismerete.”¹²⁹ – tette hozzá. A beírt másodperceket nem kell minden esetben betartani, azok amolyan „irányárak”, de a zenei folyamatok megtöltése nagyon fontos. (33. kottapélda)

¹²⁶ Sz. Farkas Márta: *Lendvay Kamilló*. (Budapest: Mágus Kiadó, 2001). 24.

¹²⁷ A disszertáció szerzőjének interjúja Lendvay Kamillóval, 2015. május 12., digitális hangfelvétel.

¹²⁸ I.h.

¹²⁹ I.h.

SENZA SORDINA

I. CANTILENA No. 1 LENDVAY Kamilló
(1983)

Largo cantabile, libero

mf molto espressivo, poco vibrato

p *mf* *pp*

p *meno f* *f* *mp*

33. kottapélda, Lendvay Kamilló, Senza Sordina

Lendvay gyakorlati tanáccsal is ellátott:

A zene lényege a fény-árnyék játéka. Az előadóművésznek meg kell tudnia fogalmazni irodalmi jelzőkkel, hogy milyen karaktereket akar megvalósítani és ki kell magát próbálnia benne. Próbálják ki magukat az adott karakterben és ha nem működik, változtassanak. De az alkotói szabadság csak addig tarthat, amíg az előírt arányok érvényesek maradnak.¹³⁰

Amikor beszélgetésünk során rákérdeztem arra, miért nem használja a kortársai körében oly népszerű kiterjesztett játéktechnikákat, Lendvay Kamilló így válaszolt:

Megtanultam és kísérleteztem is a hangszerek adta lehetőségekkel. Ez már korán megtanított az előadóművészet tiszteletére és arra, hogy munkámban nemcsak én, hanem a muzsikuskok is fontosak. Azt akartam, hogy örömeiket leljék a zenémben úgy, hogy közben soha ne kelljen megalkudnom. Nem

¹³⁰ A disszertáció szerzőjének interjúja Lendvay Kamillóval, 2015. május 12., digitális hangfelvétel.

kellett engedményeket tennem a stílus rovására akkor sem, amikor erre bárki is, a közönség vélt ízlése, avagy bármilyen egyéb tényező kényszerített volna.¹³¹

Lendvay hat részre osztja a művet, amelyet a jobb átláthatóság céljából római számokkal jelöl a kottában: I. Cantilena No. 1 – Largo cantabile, Libero. II. Scherzando No. 1 – Presto. III. Cantilena No. 2 – Libero, senza sincronita. IV. Scherzando No. 2. V. Cantilena No. 3. – Libero molto espressivo. VI. Finaletto – Prestissimo come possibile.

Mindhárom gyors részben (II., IV., VI.) szükség van a dupla- és triplanyelv technikára, ahol a sűrűn váltakozó metrum és a hangsúlyozás is nehézséget jelent. A virtuóz ujj-technikát igénylő részekben összesen hét ütem szünetet találunk (Scherzando No. 1 és No. 2-ben), ami a szólista állóképességét maximálisan próbára teszi. A darab zeneileg is megkívánja az elmélyült felkészülést, hiszen a lírai és a játékos karakterek éles kontrasztban állnak egymással. A szerző az utolsó szakaszban egy ad libitum és két ossia közbeékelésével ad lehetőséget a választásra. (34. kottapélda)



34. kottapélda, Lendvay Kamilló, Senza Sordina, VI. Finaletto, záró ütemek

Mindezek ismeretében elmondható, hogy e darab ideális választás egy hangszeres versenyen való megmérettetésre, hiszen a mindössze öt és fél perces mű előadása során a szólista a trombitálás minden nehézségét és szépségét megmutathatja.

¹³¹ <http://kamillolendvay.hu/eletrajz.html>. Utolsó megtekintés dátuma: 2017. július 19.

Szőllősy András (1921-2007) 1939-ben, középiskolai tanulmányainak befejeztével Kolozsvárról Budapestre költözött. Magyar-francia szakra iratkozott be, és ezzel párhuzamosan a Zeneakadémia zeneszerzés tanszakának hallgatója lett.¹³² Első évben Kodály tanította, majd Siklós Alberthez, végül Visky Jánoshoz került.¹³³ Kodály hatása azonban végigkísérte, olyannyira, hogy 1943-ban bölcsészdoktori disszertációját is róla írta.¹³⁴

Közvetlenül a háború után ösztöndíjat kapott Rómába, ahol egy évig (1947/48-as tanév) Petrassi mesteriskolájába járt. Goffredo Petrassi (1904-2003) a 20. századi olasz zeneszerzés egyik legnagyobb alakjaként nagy hatással volt az ifjú Szőllősyre, mellette kitágult zenei látóköre. Ezzel egyidőben a két háború közötti Magyarország szellemi és társadalmi légköre egyre ellenszenvesebb lett számára.¹³⁵ A lelki egyensúlyt Róma teremtette meg benne, ott tanulta meg, milyen az egymás tiszteletén alapuló együttélés.¹³⁶

Csaknem két évtizednek kellett eltelnie ahhoz, hogy Szőllősy mint zeneszerző megtalálja önmagát: igazi zeneszerzői pályája az 1968-as III. Concertóval indult el, melyben a hangtérbeli mozgás, az együtthangzás, a ritmus és a hangszerelés mellett jelentős szerep jut új dinamikai effektusoknak is.¹³⁷

Szőllősy valamennyi későbbi zenekari művének legfontosabb jellemzője, hogy a szerkezet tulajdonképpen egyfajta dramaturgia.¹³⁸ Főképp a növelés vagy a csökkentés, a széthúzás vagy megszakítás eszközeivel dolgozik. A növelés-csökkentés egyaránt vonatkozhat dinamikára, szólamszámra, hangterjedelemre, vagyis a folyamat a lényeg, eltekintve attól, hogy az milyen formában nyilvánul meg.¹³⁹

A nyolcvanas évek második felétől kezdve a hangszeres kamarazene került előtérbe nála.¹⁴⁰ Életművében találunk duettet (fuvola-zongora, harsona-bongó, és a most tárgyalandó trombita-zongora), triót énekhanggal (tulajdonképpen kvartett),

¹³² Kárpáti János: *Szőllősy András*. Berlász Melinda (szek.): Magyar zeneszerzők. 4. (Budapest: Mágus Kiadó, 1999). 3.

¹³³ I.m. 4.

¹³⁴ Szőllősy András: *Kodály művészete*. (Budapest: Pósa Károly könyvkereskedő kiadása, 1943.) 160.

¹³⁵ Zsoldos Péter: „Portré: Szőllősy András.” *Muzsika* XIV/2 (1971.): 8.

¹³⁶ Váczi Tamás: „A Vigilia beszélgetése Szőllősy Andrással.” *Vigilia* 49/3 (1984.): 175-183. 178.

¹³⁷ Kárpáti János: *Szőllősy András*. Berlász Melinda (szek.): Magyar zeneszerzők. 4. (Budapest: Mágus Kiadó, 1999). 7.

¹³⁸ I.m. 11.

¹³⁹ Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1971). 124.

¹⁴⁰ Kárpáti János: *Szőllősy András*. Berlász Melinda (szek.): Magyar zeneszerzők. 4. (Budapest: Mágus Kiadó, 1999). 21.

kvartettet (harsonára, vonósokra), kvintettet (ami voltaképp szólócselló és vonósnégyes együttese), szeptettet (három trombita, három harsona és tuba), és végül tíz hangszerre írt zenét (fúvós kvartett-vonós kvintett-zongora, illetve fúvós kvintett-vonós kvintett). Szőllősy a kamarazene műfajában sem mond le a melodikus kifejezés eszközeiről, színtechnikájában nem lép túl az adott hangszerek természetes lehetőségein.¹⁴¹

Suoni di Tromba (1983) című darabját – mint már említettem – az 1984-es Budapesti Nemzetközi Trombitaversenyre komponálta a Kulturális Minisztérium felkérésére.¹⁴² Felvétele a Magyar Rádió Archívumában található, Király Tibor trombitaszólójával.

Annak ellenére, hogy Szőllősy András eszköztárában nagy számban vannak jelen a különböző hangfűrtök, a mozgó szólamok torlasztásai, a dallam mindig is fontos szerepet játszik. Így van ez már a darab elején: (35. kottapéllda)



35. kottapéllda, Szőllősy András, *Suoni di Tromba*, 1-10. ütem

Szőllősy András csaknem valamennyi művét 4/4-ben jegyzi le, ám számára a 4/4 csak egyfajta lejegyzési keret, melybe a legkülönbözőbb ritmikai és metrikai képleteket építi be. Jó példa erre a 45. ütemtől kezdődő szakasz. (36. kottapéllda)

¹⁴¹ Kárpáti János: „A kamarazene-műfaj Szőllősy András művészetében.” *Muzsika*. 44/3. (2001. március): 3.

¹⁴² *Suoni di tromba* (trombita, zongora) 1983. 05. 13. B=London, 1984 K=EMB Z 12633

36. kottapéllda, Szőllősy András, *Suoni di Tromba*, 45-54. ütem

Szőllősy számára fontos eszköz a szeriális szerkesztés, így jellemző rá a 11-12-13 hangból álló sor használata. Ám számára ez a fajta szerkesztés olyan, mint a klasszikus szerzők számára a hangnem és a hangnemi struktúra: meghatározó, mert fontos szerepet játszik a zenemű felépítésében, a hangok egymáshoz való kapcsolódásában, a melodikus és akkordikus szerkezetek kialakításában, de nem meghatározó a mű zenei mondanivalójának megfogalmazása szempontjából. Szőllősy zenéjére sokkal inkább jellemző a haladás. Akkor is halad valahová, amikor a mozgást nem a ritmus motorja hajtja, hanem például az ismétlődő elemek módszeres változása. Ez leggyakrabban a ritmusban nyilvánul meg, de lehet a dallamban, vagy a megszólaltatás módjában és színeiben is. A valamilyen irányban való haladás a kompozíció szerkezetében is megmutatkozik, s így leggyakoribb nála az aszimmetrikus formákban való gondolkodás. Így van ez a *Suoni di Tromba*-ban is.

Szőllősy életművében kivételes darab ez abból a szempontból, hogy az állandóan jelenlévő halál gondolata,¹⁴³ illetve ezzel összefüggésben a szomorú

¹⁴³ Kárpáti János: *Szőllősy András*. Berlász Melinda (szek.): Magyar zeneszerzők. 4. (Budapest: Mágus Kiadó, 1999). 23.

hangvétel itt nem érvényesül. A *Suoni di tromba* című műben sokkal inkább a szerző magasrendű humora villan fel.

A *King's Singers* megrendelésére komponált *Fabula Phaedri* (1982) szellemes ötletei a körülötte keletkezett rézfúvós darabokban is felbukkannak. A három trombitára és három harsonára írt „rézfúvós zenék” (*Musiche per ottoni*) első kísérlete még 1975-ből való. A jó atmoszférájú rézfúvós darabok sorozatát azután a *Tom Everettn* komponált, bongókkal kísért harsonadarab (1980), majd a *Suoni di tromba* című trombita-zongorkompozíció (1983) és a harsonakvartett (1986) folytatta. Ezek a darabok nemcsak alkalmi kompozíciók, hanem kirándulások a szerző számára járatlan hangzásvilágba, és ugyanakkor szenzációs eredmények a hangszer meghatározta buffókarakterek komoly, kontrapunktikus alkalmazásában.¹⁴⁴

Farkas Ferenc (1905-2000) zenei tanulmányait a Zeneakadémián Weiner Leónál és Siklós Albertnél végezte, majd két évig a római Santa Cecilia Akadémián tanult Ottorino Respighi (1879-1936) vezetése alatt. Hosszabb időt töltött külföldi színházaknál, például Párizsban, Bécsben, Koppenhágában.¹⁴⁵

Nem hiszek annak a művésznek az őszinteségében, aki valamilyen mű hatására radikálisan stílust változtat. Ám, ha nem is radikális, de kisebb-nagyobb módosulást előidézhet egy mű figyelmes tanulmányozása, amikor [...] találkozunk olyan elemekkel, melyek más irányba fordíthatják zenei gondolkodásunkat.¹⁴⁶

1949 és 1975 között a Zeneakadémia zeneszerzés tanszakának vezetőjeként és tanáráként olyan zeneszerzők tanára volt, mint Ligeti György (1923-2006), Kurtág György (1926), Kocsár Miklós (1933), Durkó Zsolt (1934-1997), Bozay Attila (1939-1999), Szokolay Sándor (1931-2013) vagy Petrovics Emil (1930-2011).¹⁴⁷

A zeneszerzői pályáját meghatározó hatások között ott találjuk a magyar népzenei elemeket, a klasszikus hagyományt, az olasz és általában a mediterrán

¹⁴⁴ Kárpáti János: „A kamarazene-műfaj Szöllősy András művészetében.” *Muzsika*. 44/3. (2001. március): 4.

¹⁴⁵ Brockhaus-Riemann: *Zenei lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1984). 550-551.

¹⁴⁶ Földes Imre: *Harmincasok. Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1969). 112.

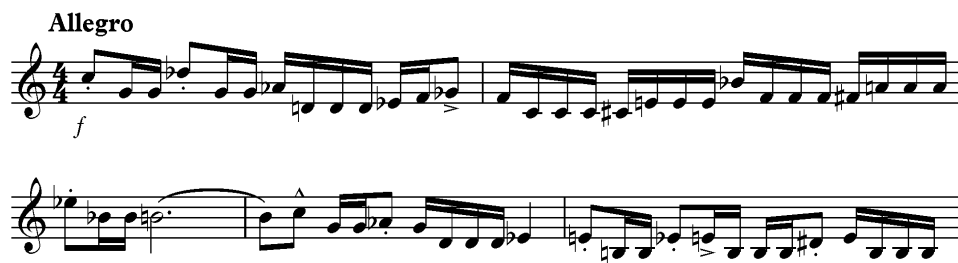
¹⁴⁷ Gombos László: *Farkas Ferenc*. (Budapest: Mágus Kiadó, 2004). 18.

dallamosságot, valamint a tizenkétfokú technikát egyaránt. Tudása, stílusismerete, gazdag invenciója, széles körű műveltsége és humanizmusa a nemzetközileg elismert, jelentős zeneszerzők sorába emelte. „Egyéni stílus véleményem szerint nincs. Van egyéniség, ami a legkülönbözőbb stílusokon is átvilágít, és van stílus, amiből sokszor hiányzik az egyéniség.” – vallotta.¹⁴⁸

Farkas Ferenc trombitaversenye, a Concertino V. Szeged város felkérésére a IV. Szegedi Kamarazenekari Napok alkalmából készült.¹⁴⁹ A kotta tanúsága szerint a szerző Balatonlellén fejezte be a komponálást 1984-ben. A mű három tételből áll: Allegro, Andante moderato és Allegro.

Előadási szempontból kényes kérdés a darab tempóválasztása. Allegro zenei anyagok esetén gyakran felmerül a probléma, hogy a trombitás szimplanyelvvel vagy duplanyelvvel oldja-e meg feladatát. Előfordulhat, hogy a duplanyelv alkalmazásához a tempó nem kellően gyors, viszont a szimplanyelv használatához már túl gyors. Farkas Ferenc Concertinójának előadásakor kulcsfontosságú a megfelelő tempó megválasztása, tekintettel a folyamatosan zakatoló tizenhatod mozgásra.

Az I. tétel alapvetően két téma köré épül: az első téma egy trombita-fanfár karakterű, indulószerű dallam, amely bejárja a teljes tizenkétfokú hangsort. (37. kottapélda)



37. kottapélda, Farkas Ferenc, Concertino V., I. tétel, 3-7. ütem

Két ütem átvezetés – amely egyértelműen a témafejet idézi – után újraindul ugyanez a zenei anyag, de egy ütem elteltével hirtelen vált és a szubdomináns hangnemben folytatja tovább: (38. kottapélda)

¹⁴⁸ Földes Imre: *Harmincasok. Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1969). 110-111.

¹⁴⁹ Gombos László: *Farkas Ferenc*. (Budapest: Mágus Kiadó, 2004). 32.



38. kottapélda, Farkas Ferenc, Concertino V., I. tétel, 11-13. ütem

Ugyancsak szubdomináns irányú modulációval találkozunk a második téma esetében, de itt nem a téma megismétlésekor történik a hangnemváltás, hanem a témán belül. Érdekes külön megvizsgálni a témafejet (39. kottapélda):



39. kottapélda, Farkas Ferenc, Concertino V., I. tétel, 21-22. ütem

A Desz-ről induló Reihe két ütem múlva a szubdomináns hangnemben, Fisz-ről kezdve így jelenik meg (40. kottapélda):



40. kottapélda, Farkas Ferenc, Concertino V., I. tétel, 23-24. ütem

Ha megvizsgáljuk e második témát teljes terjedelmében, észrevehetünk még egy összefüggést: a Reihe utáni dallam az első alkalommal alapformában, a második alkalommal tükörfordításban hallható.

A teljes második téma utolsó 4 ütemét érdemes külön megemlíteni, hiszen karakterében ez az egyetlen, amely az eddigi virtuóz, tizenhatodokban mozgó zenei anyagoktól elkülönül hosszabb ritmusértékeivel, 2x2 ütemes (a a_v b b_v) építkezésével: (41. kottapélda)



41. kottapélda, Farkas Ferenc, Concertino V., I. tétel, 25-28. ütem

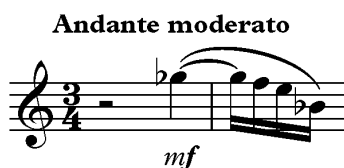
Az első téma rövid, szordinált visszaidézését követően elindul a Cadenza, amely az első téma témafejét és a második téma motívumait idézi fel újra és újra. Kiterjesztett játéktechnikai alkalmazásokban ez a versenymű nem bővelkedik, mindössze a frullato nyelvtechnika használatával találkozunk a Cadenza eljátszása során. A visszatéréshez való átvezetés a 37. ütemben kezdődik és két ütem múlva már hallható is az első téma, annak is a második megszólalása. Az 57. ütemben újra a témafejet halljuk és a tétel végén ugyanezzel a dallamtöredékkal zár.

A II. tétel elégikus hangvételű, nagy dallami íveket éneklő zene. Trombitás szempontból komoly kihívást jelent a fokozatosan felfelé ívelő dallam, amely a tétel vége előtt nem sokkal éri el csúcspontját: a kétvonalas *B* és a háromvonalas *C* hangokra történő feljutás próbára teszi a szólista állóképességét, koncentrációját. Az Andante moderato tétel alaptémája egy négyhangos motívum. (42. kottapélda)



42. kottapélda, Farkas Ferenc, Concertino V., II. tétel, 2. ütem

Ez a téma először a kíséretben hangzik el, majd meghalljuk annak tükörfordítását. A trombita is ezt hozza első megszólalásával. (43. kottapélda)



43. kottapélda, Farkas Ferenc, Concertino V., II. tétel, 12-13. ütem

A tétel folyamán többször halljuk az alapdallamot és annak tükörfordítását, hol a zenekarban, hol a trombita szólamában, míg elérkezünk a 114. ütemhez, ahol a kíséretben a rákfordítás szól. (44. kottapélda)



44. kottapélda, Farkas Ferenc, Concertino V., II. tétel, 114-115. ütem

A 115. ütemben a trombita az utolsó variációs lehetőséget, a rák-tükör fordítást is bemutatja. (45. kottapélda)



45. kottapélda, Farkas Ferenc: Concertino V., II. tétel, 115-116. ütem

Látható tehát, hogy Farkas Ferenc a dodekafónia eszközeit bátran és konzekvensen használja e művében, miközben a klasszikus formai, hangnemi rendet is követi. Kihasználja a trombita lírai karakterét, miközben valódi versenyműhöz méltóan állítja kihívás elé az előadót.

A darab III. tétele egy groteszk hangvétellű, alapvetően három különböző témára épülő zene. Érdekessége, hogy a második szakaszban nemcsak tempójelzésében (Tempo del II. movimento), de dallami anyagában is a II. tételt idézi: (46. kottapélda)



46. kottapélda, Farkas Ferenc: Concertino V., III. tétel, 38-69. ütem

A fenti idézetben az is jól látható, hogy a szerző a szordínó használatára, annak be- és kihelyezésére rendkívül kevés időt hagy, így a trombitát szordinált és nyitott játékmódban is használó tétel játéka e téren jól átgondolt előadást feltételez.

Patachich Iván (1922-1993) 1940 és 1947 között a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola zeneszerzés szakán Siklós Albert, Viski János és Szabó Ferenc növendéke volt, miközben az Operaházban korrepetitorként dolgozott.¹⁵⁰ A Vigopera, a Madách Színház és a MAFILM után – az Utrechti Egyetemen végzett elektroakusztikai tanulmányok hatására – létrehozta az EXASTUD (Experimentum Auditorii Studii) nevű elektronikus-zenei stúdiót. 1978-ban marimbára és hangszalagra komponált *Metemorphosi* című művéért neki ítelték a bourges-i elektroakusztikai díjat. *Ludi spaziali* című kompozíciójával 1984-ben elnyerte a francia C.I.M.E. Nagydíját. Concertóját a következő évben, 1985-ben írta.

A darab áttekintése előtt fontos megemlíteni, hogy ez a versenymű sosem hangzott el nyilvános előadáson, koncertpódiumon.¹⁵¹ A mű hangszerelése: szólótrombita, vonósok, két fagott, egy hárfa, négy kürt, egy trombita, három harsona és timpani. A darab formáját tekintve egybekomponált héttételes versenymű, de

¹⁵⁰ Brockhaus-Riemann: *Zenei lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1985). 88.

¹⁵¹ A darab hangfelvétele a szerző családjának közbenjárásával jött létre a Magyar Rádióban 1985-ben. A disszertáció szerzőjének interjúja Geiger Györggyel, 2016. május 8., digitális hangfelvétel.

szerkezetét tekintve kilenc részből áll: öt Allegro rész közé négy Libero rész ékelődik, amelyek közül az utolsó a trombita megkomponált kadenciája. A szerző a nagy egységek végén „time-code” – azaz idő-kód – beírásával segíti az előadót a megfelelő arányok betartásában. Patachich a mű eljátszását egészen pontosan 15 perc 56 másodpercben határozta meg. Megvalósítása komoly kihívást jelent az előadó számára, mert az egyes részeket elválasztó zenekari átvezetések meglehetősen kevés szünetet hagynak a regenerálódásra.

Az első rész (Allegro) a 28. ütemig tart. A bevezető téma jellemzője az eltolt hangsúlyokkal, az átkötött szinkópákkal színezett ritmika, valamint a gyors szextolás futamok, melyek széles ambitust járnak be, érintve a háromvonalas C-t is. (47. kottapélda)



47. kottapélda, Patachich Iván, Concerto, 6-20. ütem

A második rész egy három ütemes Meno mosso átvezetés után indul, felirata Libero. Ez a szakasz – csakúgy, mint a darab valamennyi Libero szakasza – kadenciális jellegű, melynek kezdetén és végén a szerző egy teljes játékidőre vonatkozó (azaz: total time) time-code beírásával segíti az előadót. A szólista szünetei közben elhangzó zenekari anyag időtartamát másodpercekben adja meg. Ebben a részben mindössze háromszor nyílik lehetőség a regenerálódásra: nyolc, tíz és tizenkét másodpercet jelöl meg a szerző, ami a darab nehézségét tekintve az előadó gondos előrelátását, nagy teherbírását igényli.

A harmadik szakasz a 91. ütemig tart és újra Allegro felirattal van ellátva. Egy 7/8 metrumú, ritmikus zenei anyagot hallunk, a trombita szólamot sok előke, gyors

tempójú duplanyelves szextola-futamok és a háromvonalas *Cisz* hang érintése jellemez. A 75. ütemben a triplanyelv használata egyértelmű, ám az ezt követő kilenc taktusban a gyors szimplanyelv használata szükséges. A folyamatos tizenhatodmozgással, kiugró hangokkal és eltolt hangsúlyokkal színezett zenei anyag végül egy hosszú, négy ütemig tartó kétvonalas *D*-n nyugszik meg és ez vezet át a következő részhez.

A negyedik rész ismét (92-102. ütemig) *Libero*, ahol a három rövid zenekari anyagra három triplanyelves, felfelé kúszó dallammal felel a trombita. Az újabb, immár 3/4-es *Allegro* szakasz (5. rész, 103-170. ütemig) artikulációjában és ritmikájában a jazz hatásait mutatja. (48. kottapélda)



48. kottapélda, Patachich Iván, Concerto, 111-124. ütem

A kétvonalas regiszterben való hosszas játék állóképesség tekintetében okozhat nehézséget. Egy hatütemes, kisebb pihenő után az elsőhöz hasonló zenei anyag következik kvartttal mélyebben.

A hatodik rész (171-181. ütemig) újra *Libero*, melyben az első hegedű divisi nagyszekund surlódással terc-glissandót hoz, majd a trombita morajlásszerűen, kisterces intervallumban (kétvonalas *Cisz* és *E* között) játszik pianótól fortissimóig és vissza. Később ugyanez megismétlődik, de egy kvinttel magasabban. A trombita beszédszerű, sok duplanyelves technikával színezett dallama többnyire fortissimóban szólal meg, érintve a háromvonalas regiszter *C*, *Cisz* és *D* hangjait. A trombita hétszeri megszólalása között mindannyiszor a zenekar hangszerei szúrnak közbe néhány hangot. A magas hangok, a fortissimo dinamika és az emocionális crescendók miatt ez a legerőteljesebb *Libero* rész a darabban. Időkód alapján ekkor már 11 perc 4 másodpercnél járunk a versenyműben.

A hetedik rész (Allegro) löktetése 9/8. A 2+2+2+3-as tagolású, erősen ritmizáló rész, sok tizenhatoddal, dupla- és triplanyelvvel, a repetáló C és G hangokról szeptim és oktáv ugrásokkal, eltolt hangsúlyokkal komoly technikai kihívás állóképességben, koncentrációban, nyelvtechnikában. Második szakasza felidézi az első Allegro ritmikáját és dallami anyagát.

Érdekes módon az ezt követő rész száma ismét VII., címe Cadenza – senza misura (ad lib.). Egyfajta megkomponált kadencia ez, amelynek zenei anyaga két részre bontható: a kadencia első részében az eleinte csak felfelé futó arpeggio-k később le-fel futkározó arpeggio-vá teljesednek ki, amelyek közé a darab első Allegro témáját felidéző szakaszok ékelődnek.

A darab ütemszámozása a kadenciát egyetlen ütemként értelmezi, de a követhetőség érdekében szaggatott ütemvonalak osztják legtöbbször négyes, ritkábban hármas vagy ötös egységekre. Az egyetlen 6/4-es ütemben az ambitus folyamatos kiszélesítése következtében elért háromvonalas C értelmezhető a kadencia érzelmi csúcspontjaként. A zárószakasz a harmadik és a hetedik részből megismert, tizenhatodokban ritmizáló zenei anyagot hozza, ám ezúttal – kadenciához híven – igazán próbára teszi az előadót, hiszen még több és nagyobb hangközugrásokkal (oktáv, nóna, decima) emeli ki az eltolt hangsúlyokat. (49. kottapéllda)



49. kottapéllda, Patachich Iván, Concerto, 229. ütem

A tulajdonképpeni Finale a 230. ütemben kezdődik Allegro felirattal, ahol az első rész főtemájának dallami anyagát idézve, néhány ütemes kódával fejeződik be a Trombitaverseny.

A mű technikai megvalósítása trombitás szempontból igen komoly feladat. Sajnálatos, hogy erről a műről a korabeli dokumentumok semmilyen formában nem

tesznek említést. A mű partitúrája és zenekari szólamai a Magyar Rádió Archívumában található, hanganyaga helyben meghallgatható. Az 1998. szeptember 24-én, a Magyar Rádió 6-os stúdiójában készült felvételen Geiger György trombitaszólóját a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekara kíséri Kovács László vezényletével.

Rózsa Pál (1946) gyermekkorában hegedűtanulmányokat folytatott, de érdeklődése a természettudományok felé fordult, ezért egyetemi tanulmányait vegyészmérnökként fejezte be. Zeneszerzést – magánúton – Szokolay Sándor és Durkó Zsolt irányításával tanult. Művei között találunk operát, zenekari és kamaraművet, szólóhangszerre írt darabot, dalt egy vagy több hangszer kíséretével, kórusművet, egyházzenei kompozíciót, de talán leginkább fúvószenekari és fúvós kamarazenei művei a legnépszerűbbek.

Rózsa Pál 1985-ben Geiger Györgynek ajánlva írta Op. 84-es Trombitaversenyét.¹⁵² Sőt, nemcsak neki ajánlotta, de tanácsait is kikérte a komponálás során. Mivel Geiger technikailag túl könnyűnek ítélte a darabot, ezért a téren számos helyen nehezítettek az anyagon, de közösen döntöttek a tételek karaktereit és felépítését illetően is.¹⁵³

A mű 3 tételből áll.¹⁵⁴ Az I. tétel felirata Moderato, ma con moto. A főtéma zenei anyagában szokatlanul sok a nagy, oktávot meghaladó hangközugrás, ez a nyújtott ritmusokkal színezve adja a téma karakterét. (50. kottapélda)

¹⁵² Geiger György szerint a darab nagyon nehéz, a számára írt versenyművek közül a legnehezebb. A disszertáció szerzőjének interjúja Geiger Györggyel, 2016. május 8., digitális hangfelvétel.

¹⁵³ A disszertáció szerzőjének interjúja Geiger Györggyel, 2016. május 8., digitális hangfelvétel.

¹⁵⁴ A darab első felvételén Velencei Tamás játssza a szólót Bodnár László zongorakíséretével. A demófelvétel 1986. április 14-én, a Semmelweis utcában készült. A valódi premier viszont majd csak 1987. május 29-én volt a Pesti Vigadóban. A szólót Geiger György játszotta, a Miskolci Szimfonikus Zenekart Kovács László vezényelte. A lemezfelvétel 1990 áprilisában készült Miskolcon. Érdekes adalék, hogy ez volt a rendszerváltoztatás utáni utolsó bakelit kiadású lemez. A disszertáció szerzőjének telefonos interjúja Rózsa Pállal, 2018. március 11.

50. kottapélda, Rózsa Pál, Trombitaverseny, I. tétel, 1-15.

82

51. kottapélda, Rózsa Pál, Trombitaverseny, 74-82. ütem

A tétel 116. ütemétől egy hárfakíséretes megkomponált kadencia indul el, amely a már megismert karaktert hozza: jellegzetessége továbbra is a nagy hangközugrások gyors egymásutánja.

A II. tételben (*Corale con 2 variazioni*) a kiírt *maestoso* karaktert a barokkos tematika és a negyedekben mozgó koráltéma határozza meg.¹⁵⁵ A *cantus firmus*ként felhangzó dallam Bach egyik kortársától, Georg Friedrich Kauffmann-tól (1679-1735) származik. Rózsa Pál szerint a kortárs zenére jó hatással van a barokk muzsika, ezért is döntött e koráltéma harmonizálása mellett, melynek variációs szerkesztése Rózsa és Geiger közös ötlete volt.¹⁵⁶ A kísérő zenekar apparátusából hiányoznak a fúvósok és az ütösök, kizárólag a vonósok játszanak.

A tételt egy együtemes, C-dúr hármashangzat hangjaiból álló fanfárszerű motívum indítja el, amely ütem a téma bemutatása és a variációk végén változatlan formában tér vissza. Az I. variációban a téma minimális metrikai-ritmikai változást mutat, ám a kíséret zenei anyaga az eddigi szilárd C-tonalitásból kilépve merőben eltér az első bemutatástól. A II. variációban már a trombita is kilép a diatonikus közegből és barokkos trillák, harminckettedekben mozgó díszítések színezik. (52. kottapélda) A trombita zenei anyaga előadói szempontból nem kifejezetten megerőltető, lehetőséget adva a regenerálódásra – talán éppen azért, mert a most következő III. tétel újra próbára teszi a játékos állóképességét.

¹⁵⁵ Rózsa Pál 2014 nyarán komponálta *Introduzione e tema con variazioni* című darabját szóló altfuvolára vagy fuvolára, Matuz Gergely fuvolaművésznak szóló ajánlással. E darabban szintén barokk utalást találunk: a bevezető lassú, *rubato* jellegű *Introduzione*-t követően hallhatjuk a témát, amely Händel *Rinaldo* című operájának a „Lascia ch’io pianga” kezdetű áriájának egy részletét kölcsönözte. Ezt követi a hat variáció, melyben a fuvola hangszíneinek sokoldalúságát, illetve a szólista virtuozitását mutatja meg. <http://akkordmusic.com/pdfscores/ad/ad003>. Utolsó megtekintés dátuma: 2018. február 24.

¹⁵⁶ A disszertáció szerzőjének telefonos interjúja Rózsa Pállal, 2018. március 11.

52. kottapélda, Rózsa Pál, Trombitaverseny, II. 203-212.

A III. tételben többször visszaköszönnek az I. tétel fő témájának jellegzetes ritmusképletei és nagy hangközugrásai. A kadencia érdekessége, hogy váltakoznak benne a szordínós és a szordínó nélküli szakaszok.¹⁵⁷ (53. kottapélda) A kadencia utáni kóda nyújtott ritmusaival és a fő téma elemeinek újbóli megidézésével zárja a művet. Geiger szerint ez a mű egy „vérbeli concerto”.¹⁵⁸

53. kottapélda, Rózsa Pál, Trombitaverseny, III. tétel kadencia

¹⁵⁷ Rózsa Pál emlékei szerint a bemutatón Geiger György a szordínó használatát egyfajta színpadi elemmé alakította általa, hogy a ki- és behelyezést feltűnően látványos mozdulatokkal kísérte. A disszertáció szerzőjének telefonos interjúja Rózsa Pállal, 2018. március 11.

¹⁵⁸ A disszertáció szerzőjének interjúja Geiger Györggyel, 2016. május 8., digitális hangfelvétel.

2.2.3. Az 1990-es években keletkezett versenyművek

Lendvay Kamilló *Senza Sordina* című művét már említettem és elemeztem disszertációm 2.2.2. fejezetében. Most az 1990-ben keletkezett fúvószenekaros trombitaversenyét ismertetem. A két mű között szoros kapcsolat van, hiszen a *Senza Sordina* lett a versenymű I. tétele, ehhez komponálta hozzá 1990-ben Lendvay a további, II. és III. tételt. A teljes mű 1990. július 5-én készült el. Lendvay gyakorlati érzékét jól mutatja, hogy valamennyi tétel zongorakíséretes verzióját is elkészítette és a tételek a szerző utasítása szerint önállóan is előadhatók.

A II. tétel (Intermezzo lirico) érdekessége, hogy egy hosszú cantabile-val kezdődik, azaz a trombitának nem hagy időt az I. tétel technikai kihívásai után a regenerálódásra. A teljes tétel alatt mindössze három ütem szünete van a szólistának, tehát alig van mód pihenésre, és ez állóképesség tekintetében mindenképpen próbára teszi a játékost.¹⁵⁹ Az Andante, poco rubato tempójelzés ellenére a sűrű ritmikájú kvintolák és a magas regiszterbe törő futamok miatt a virtuóz technikai tudás itt is elengedhetetlen.

Az Intermezzo lirico tételben klasszikus formai jellegzetességek figyelhetők meg. A variációs elv nemcsak a szerkezetet hatja át, hanem a kezdőtéma transzformációiban is megmutatkozik. Az éneklő dallam sohasem ismétli önmagát, mégis oly sajátos a karaktere, hogy akkor is ráismerünk, ha csak ritmusa tér vissza. A trombita tematikus anyaga tagolja a pasztell-árnyalatok sokaságát felvonultató tételt, melyet változatos színekkel gazdagítanak az ütőhangszerek. (54. kottapélda)

¹⁵⁹ Geiger György trombitaművész remélte, hogy a II. tétel egy hosszabb zenekari bevezetővel kezdődik majd, és a szünet alatt pihenhet. Ám nem így lett. Éppen ezért Geiger koncerten sohasem játszotta el a teljes trombitaversenyt. A disszertáció szerzőjének interjúja Geiger Györggyel, 2016. május 8., digitális hangfelvétel.

Kérem lélek trombitára...

Andante, poco rubato $\text{♩} = 69$ II. Intermezzo lirico Lendvay Kamilló 1920

mf cantabile

p

mf

mf

Pro accel...

Tempo I.

mf

54. kottapélda, Lendvay Kamilló, Trombitaverseny, II. tétel, 1-13. ütem

A tétel második szakaszában az eddigiekkel éles kontrasztban álló, lírai, 3/4-es lüktetésű, népdalszerű anyagot hallunk. (55. kottapélda)



55. kottapélda, Lendvay Kamilló, Trombitaverseny, II. tétel, 20-29. ütem

A III. tételt, amely a Rondo in modo classico címet kapta és amelyből később, 1994-ben kéttrombitás, zongorakíséretes verzió is készült, Molto vivace tempójelzéssel látta el. A virtuóz és ritmikus duplanyelves futamok, a háromvonalas C-t is érintő ambitus igen nehéz technikai feladat a szólista számára.¹⁶⁰ A tétel Lendvay bravúros formálókészségének azon leleményei közé tartozik, melyekkel leggyakrabban fúvós kamarazenéjében találkozunk. A címbeli utalás elsősorban a frappáns, hatásos finálé karakterére vonatkozik. Itt kapnak helyet a humoros effektusok, sorjáznak a trombita hagyományos lehetőségeit megcsillogtató fordulatok. (56. kottapélda)

¹⁶⁰ Maga a szerző is mindössze egyetlen alkalommal hallotta egészben a teljes művet Amerikában – de a szólista fáradt játéka miatt nem volt vele megelégedve. A disszertáció szerzőjének interjúja Lendvay Kamillóval, 2015. május 12., digitális hangfelvétel.



56. kottapélda, Lendvay Kamilló, Trombitaverseny, III. tétel, 53-62. ütem

Kadencia vezet a korábbi éneklő dallamokat felidéző rubato-szakaszhoz, majd egy újabb erős kontraszttal ismét a kicsattanó vidámság karaktere uralkodik, hogy aztán a darabot is ez a derűs hangvétel zárhassa.

Petrovics Emil (1930-2011) magyarok, szerbek és németek lakta vidékről került a fővárosba. Zenei tanulmányait a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola zeneszerzés szakán végezte Farkas Ferenc növendékeként,¹⁶¹ akinek tanításhoz és zeneszerzéshez való viszonya életreszóló hatással volt rá. Egy helyen így nyilatkozott mesteréről:

Mindig a zenéből indult ki, s a műről, a zeneszerzői attitűdről, a hangoknak sajátos rendjéről beszélt. [...] Amit ugyancsak nagyon megjegyeztem és tovább gondoltam, az az, hogy a zeneszerzésnek van interpretációs vonatkozása is. A szerzőnek úgy kell megírnia a darabját, mintha interpretálná.¹⁶²

¹⁶¹ Brockhaus-Riemann: *Zenei lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1985). 110.

¹⁶² Batta András: „Barátságos zenét írok. Beszélgetés Petrovics Emillel. 1. rész”. *Muzsika*. (2000. február): 13-16. 13.

A sokféle hatás, amely élete első 26 évében érte, egységes világgá érett benne.¹⁶³ Alkotói szemlélete egyéni utat képviselt: első kompozícióitól kezdve szívesen alkalmazott korábbi stíluseszközöket, de ezeket mindig egyéni módon vonatkoztatta önmagára.¹⁶⁴

Az ötvenes évek népszerű műfaja, a versenymű korán jelentkezett nála: alig végezte el a Zeneakadémiát, már megírta Fuvolaversenyét (1957) és be is mutatták a Magyar Rádióban.¹⁶⁵ Harminchárom évnek kellett eltelnie ahhoz, hogy újra versenyművet komponáljon, ez lett a Concertino trombitára és zenekarra (op. 38).¹⁶⁶ A mű 1990. szeptember 30-i keltezésű és a szerző saját bevallása szerint a magyar rézfúvós művészet csodálatos kivirágzása ihlette. Gyors tempóban készült a mű: nyitótételét szeptember 15-én, Gyulán, a közéletet 5 nap múlva, szeptember 20-án, Kecskeméten fejezte be. A darab bemutatója a Magyar Rádióban 1991. március 31-én volt, a trombita-szólót Geiger György játszotta.¹⁶⁷

Petrovics Emilt – halála előtt néhány hónappal – felkereste Allyson Blair Keyser, a greensboro-i egyetem hallgatója, hogy a Concertinóról írhasa doktori dolgozatát. A kettejük közötti levelezés sok adalékkal szolgál a darabban kapcsolatban. Többek között ezt írta a szerző:

Mint azt jól tudjuk, a természet tele van hangokkal, nem feltétlenül zenei, hanem egyéb hangokkal. A zene abban különbözik ezektől, hogy meghatározott ideje van és úgy fejlődik és nyílik ki, mint egy virág. Egy maggal kezdődik, egy gondolattal, egy ötlettel, és aztán fejlődik és kivirágzik egy zenemű formájában.¹⁶⁸

¹⁶³ Rákai Zsuzsanna: *Petrovics Emil*. Berlász Melinda (szerk.): Magyar zeneszerzők 14. (Budapest, Mágus Kiadó, 2001). 5.

¹⁶⁴ I.h.

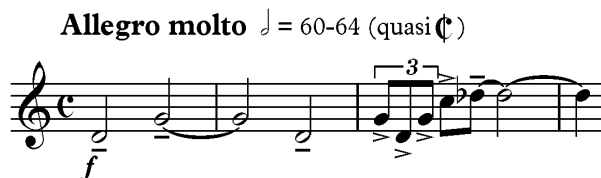
¹⁶⁵ Pándi Marianne: *Hangversenykalauz II. Versenyművek*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1973). 278.

¹⁶⁶ <http://info.bmc.hu/index.php?node=artists&table=SZERZO&id=30>. Utolsó megtekintés dátuma: 2017. március 4.

¹⁶⁷ Rákai Zsuzsanna: *Petrovics Emil*. Berlász Melinda (szerk.): Magyar zeneszerzők 14. (Budapest, Mágus Kiadó, 2001). 28.

¹⁶⁸ Allyson Blair Keyser: *Concertino for Trumpet by Emil Petrovics (1930-2011). A Transcription for Brass Ensemble. DLA disszertáció*, The Faculty of the Graduate School at The University of North Carolina at Greensboro, 2011 (kézirat). (A Dissertation Submitted to The Faculty of the Graduate School at The University of North Carolina at Greensboro In Partial Fulfillment Of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts, Greensboro 2011) 15. https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/Keyser_uncg_0154D_10823.pdf. Utolsó megtekintés dátuma: 2018. január 2. A disszertáció szerzőjének fordítása.

A három tételes (Allegro molto, Adagio, Vivace) darab I. tétele jó példa az iménti gondolatra, hiszen a szólóhangszer invokációja csíráként tartalmazza a tétel legfontosabb elemeit: az alapegységként értelmezhető kvartot, (57. kottapélda)



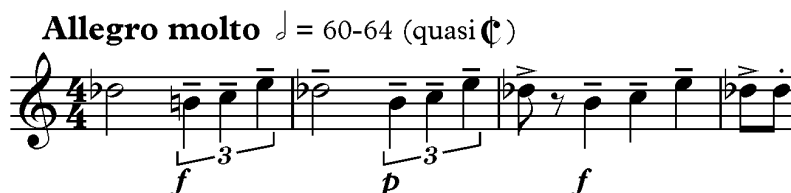
57. kottapélda, Petrovics Emil, Concertino, I. tétel, 1-4. ütem

a szűk dallamú kisszekundos deklamáló dallamot, (58. kottapélda)



58. kottapélda, Petrovics Emil, Concertino, I. tétel, 4-6. ütem

és a kontrasztáló visszhang-fordulatokat. (59. kottapélda)



59. kottapélda, Petrovics Emil, Concertino, I. tétel, 10-13. ütem

A szólista a kísérő együttes különböző hangszercsoportjaival kerül kapcsolatba, és a megváltozott környezet más-más megvilágításba helyezi a visszatérő fordulatokat. Trombitás szempontból kihívást jelent a folyamatos, nyolcadokban mozgó, sokszor kisszekundus ambitusú repetálás és a fanfáros triolamotívumok arpeggio-ja. Ugyanakkor technikailag egyszerű a zenei anyag azáltal, hogy regisztereit tekintve se túl mélyre, se túl magasra nem tör. Petrovics az I. tételt összefoglalva így fogalmaz az Allyson Blair Keyser-rel folytatott levelezésben:

Igen gyors löktetésű mozgalmas anyag, amelyben visszatértem a rézfúvó hangszer hangzásgyökereihez, a tiszta hangközökhöz, a fanfárszerű jelekhez. Ezekből, s ezeknek elhangolásából alakul ki az a zenei folyamat, amelynek megformálásához a régi mesterek szonátaformáját hívtam segítségül.¹⁶⁹

Az Adagio a nyitótételből már ismert két fordulatra irányítja a figyelmet. A mélyvonósok intonálják az I. tételben megismert visszhang-fordulatokat: (60. kottapélda)



60. kottapélda, Petrovics Emil, Concertino, II. tétel, 1-4. ütem

A későbbiekben e témát más hangszercsoportok is átveszik, és a folyamatos crescendo elvezet a trombita másik, az I. tételből megismert kisszekundus motívumáig. (61. kottapélda)



61. kottapélda, Petrovics Emil, Concertino, II. tétel, 18-22. ütem

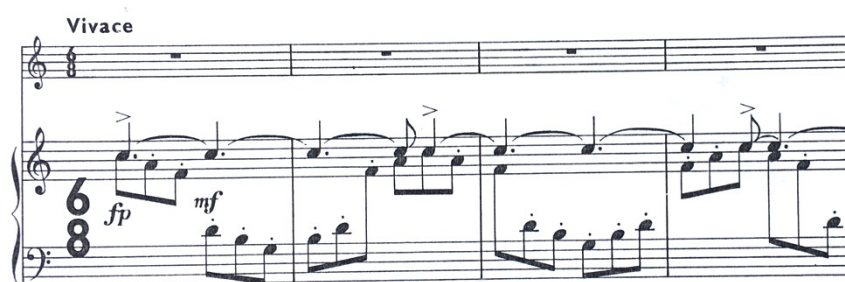
A tételben a mélyhangú hangszerek vannak túlsúlyban, csak a feszültség növekedésével távol felfelé az ambitus. Petrovics így vall e tételről:

¹⁶⁹ Allyson Blair Keyser: *Concertino for Trumpet by Emil Petrovics (1930-2011). A Transcription for Brass Ensemble. DLA disszertáció*, The Faculty of the Graduate School at The University of North Carolina at Greensboro, 2011 (kézirat). (A Dissertation Submitted to The Faculty of the Graduate School at The University of North Carolina at Greensboro In Partial Fulfillment Of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts, Greensboro 2011) 136. Utolsó megtekintés dátuma: 2018. január 2. A disszertáció szerzőjének fordítása.

Az első tétellel ellentétben, itt a kis lépések világa uralkodik. Ezekből alakítottam ki azt a hosszú melódiát, amely fájdalmas és búsongó, és amely egy úgynevezett háromtagú formában találta meg leginkább helyét.¹⁷⁰

A zenei anyag karakteres jellegét a magyaros, siratós dallami és ritmikai világ, valamint az előkeszerű triola-menetek adják.

A pergő Finalét a terc hangköz dominanciája jellemzi; az ereszkedő és emelkedő tercmenetek a tonális biztonság érzetét keltik a zenekari bevezetőben. (62. kottapélda)



62. kottapélda, Petrovics Emil, Concertino, III. tétel, 1-4. ütem (zongorakivonat)

A trombita hangsúly-játékkal kapcsolódik a gazdag hangszínvilághoz: (63. kottapélda)



63. kottapélda, Petrovics Emil, Concertino, III. tétel, 5-8. ütem

A tizenhatodok játékához virtuóz duplanyelv szükséges ugyan, de a viszonylag sok szünet miatt van idő a levegővételre, pihenésre. A 6/8 és 3/4 metrumok ütköztetése sajátos ritmikát eredményez. A kadencia megkomponált, melyben a III. tétel izgatott ritmikája és a lírai legatók váltakoznak, míg végül a darab virtuóz kódával zár.

¹⁷⁰ Allyson Blair Keyser: *Concertino for Trumpet by Emil Petrovics (1930-2011). A Transcription for Brass Ensemble. DLA disszertáció*, The Faculty of the Graduate School at The University of North Carolina at Greensboro, 2011 (kézirat). (A Dissertation Submitted to The Faculty of the Graduate School at The University of North Carolina at Greensboro In Partial Fulfillment Of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts, Greensboro 2011) 136. Utolsó megtekintés dátuma: 2018. január 2. A disszertáció szerzőjének fordítása.

Petrovics ezt írja a III. tételről:

A concerto-zenék szokásos oldását kerestem meg e szakasz táncos, vidám légkörében. A trombita virtuóz, fényesen hangzó lehetőségeit használtam, s csak néha-néha szakítottam meg némi komolyra forduló anyaggal a gyorsan pergő mozgalmasságot. Az elmaradhatatlan kadencia, a virtuóz bemutató e művemben idekerült, s a virtuozitás kidolgozásában segített Geiger György, a trombita nagy művésze. A tétel fő zenei gondolatának szabályos visszavisszatérése a régi körtánc, a rondó formavilágát idézi. A versengésben résztvevő zenekar nem nagy létszámú, ugyanakkor teljesen egyenrangú hordozója mindhárom tétel gondolatvilágának.¹⁷¹

Malek Miklós (1945) a gimnáziumi érettségi után felvételt nyert a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola trombita tanszakára, ahol Varasdy Frigyes növendékeként 1970-ben szerzett diplomát. Klasszikus zenei tanulmányai mellett más műfajokkal is korán megismerkedett. 1969 óta rendszeresen dolgozik a Magyar Rádióban, 1983-tól pedig a Madách Színházban.

Malek Miklós zeneszerzői pályáját sajátos kettősség jellemzi. Bár tevékenysége elsősorban a populáris zenei műfajokhoz köthető, 1975 óta – jórészt a Magyar Rádió felkérésére – rendszeresen készít zenekari hangszereléseket, és komponál szimfonikus karakterdarabokat. Mivel eredeti képzettsége trombitaművész – bár ezt a hivatást évtizedek óta nem gyakorolja –, különösen intenzíven foglalkoztatják a rézfúvós hangszerekben rejlő technikai és zenei lehetőségek. A trombitához fűződő szoros kapcsolata megnyilvánul abban is, hogy rézfúvós hangszerekre írt versenyműveinek sorát éppen egy trombitaverseny nyitotta 1997-ben. Ezt követte a Kürtverseny 1999-ben, majd a Harsonaverseny 2001-ben. Mindhárom darabot a Magyar Rádió Zenekara rézfúvós szólistáinak magasszintű hangszeres játéka inspirálta: Geiger György trombitaművész, Varga Zoltán (1961) kürtművész és Hőna Gusztáv (1948) harsonaművész a modern magyar rézfúvós kultúra legjelesebb képviselői. Számos versenyművet komponált fafúvós hangszerekre is: a

¹⁷¹ Allyson Blair Keyser: *Concertino for Trumpet by Emil Petrovics (1930-2011). A Transcription for Brass Ensemble. DLA disszertáció*, The Faculty of the Graduate School at The University of North Carolina at Greensboro, 2011 (kézirat). (A Dissertation Submitted to The Faculty of the Graduate School at The University of North Carolina at Greensboro In Partial Fulfillment Of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts, Greensboro 2011) 136. A disszertáció szerzőjének fordítása.

Klarinétverseny 2009-ben, a Fagottverseny 2010-ben, az Oboaverseny 2014-ben és a Fuvolaverseny 2016-ban készült.

A trombita, a kürt és a harsona a 20. században hatalmas technikai fejlődésen ment keresztül, és ezzel párhuzamosan a három hangszer repertoárja is jelentősen megnőtt.¹⁷² Malek Miklós ezt a repertoárt tovább bővítendő határozta el, hogy barátai és kollégái, a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekarának vezetői művészei számára versenyműveket ír.¹⁷³ A trombitaverseny komponálása közben célja volt, hogy ne Malek Miklós mutassa meg magát a versenyműben, hanem az adott hangszer lehetőségeit, de leginkább annak szépségét tárja a hallgatóság elé. „A zeneszerző célja, hogy művei által a közönség megszeresse a hangszereket.”¹⁷⁴ Malek természetes zenei eszközöket használt a trombita szépségének bemutatásához. A kiterjesztett játéktechnikákban rejlő lehetőségek kevésbé foglalkoztatták, mert véleménye szerint azok megvalósítása sokszor érdekes lehet a szólistának, de kevésbé élvezhető a közönségnek.¹⁷⁵

Több évtizedes hangszerelői és zeneszerzői munkássága alatt szerzett tapasztalatai alapján meglepéssel szemléli az utóbbi évtizedben kinevelődött zenészgeneráció kreativitásra való igényét. Kiemelte továbbá, hogy a határok eltűnésével új technikák épültek be a módszertanba: szerinte ebben rejlik a hangszeres tudás fejlődése.

Az 1997-ben komponált trombitaversenye a concertók tradicionális, háromtételes szerkezetét követi, gyors-lassú-gyors tételrendben. Harmóniavilága klasszicizáló, de nem klasszikus törvények alapján íródott, azaz nem illeszthető be a klasszikus összhangzattan keretei közé.¹⁷⁶ Malek Miklós a késői romantika és a századforduló hagyományaiból teremtette meg saját kompozíciós eszközkészletét, amelyben a trombitát egyfelől nagyon virtuóz, változatos játéktechnikával és dinamikával foglalkoztatja, másfelől viszont a lírai kifejezés szolgálatába állítja. Különösen igaz ez a II., Larghetto megjelölésű tételre. (64. kottapéllda)

¹⁷² Malek Miklós: *Brass Concertos*. (Budapest: Hungaroton, 2003. HCD 32249).

¹⁷³ A disszertáció szerzőjének telefonos interjúja Malek Miklóssal, 2018. március 20.

¹⁷⁴ I.h.

¹⁷⁵ I.h.

¹⁷⁶ I.h.



64. kottapéllda: Malek Miklós, I. Trombitaverseny, II. tétel, 1-17. ütem

A finálé egyre gyorsuló befejezése, hatalmas fokozása szinte az operafinálék strettáira emlékeztet.

A zeneszerzővel folytatott beszélgetésem alkalmával szereztem tudomást a 2017-es keltezésű II. Esz-dúr Trombitaverseny létezéséről, amely egyelőre még bemutatásra vár.¹⁷⁷

¹⁷⁷ Erről disszertációm 3. fejezetében teszek említést.

3. A 21. századi magyar trombitaversenyek áttekintése

Disszertációm most következő fejezetében rá szeretnék világítani arra, milyen sokszínűvé tették a 21. századi trombitajátékot korunk zeneszerzői. Mindenekelőtt azonban érdemes elgondolkodnunk a kortárs művek megítélésének szubjektívitasáról, amellyel kapcsolatban Ligeti György 1971-ben a következő gondolatokat fogalmazta meg:

A mi korunkban valóban sok a kísérletezés, sokan próbálnak új nyelvet, új kifejezési eszközöket teremteni. De a kísérletezés önmagában nem dönti el egy zene értékét, a kísérletezés eredménye lehet értékes és lehet abszolút értéktelen. S ha értéktelen, biztos, hogy el fog tűnni. [...] Ma, de nem csak manapság, elő kell adni mindenféle darabot, mert nincsen kritériumunk annak eldöntésére, hogy mi az, ami maradandó és mi az, ami nem. A mai zene azért nem konkurrál a régi korok zenéjével, mert az egy hosszú kiválasztódás eredménye, míg a mai termésnek ez a kiszűrése még nem történt meg.¹

A 21. századi trombitaversenyek áttekintése esetében – a korábbiaktól eltérően – nem a művek keletkezési sorrendje szerint, hanem a komponisták születési dátuma alapján haladok. Munkámat nagyban segítette, hogy szinte valamennyi szerzővel (Balassa Sándorral, Dubrovay Lászlóval, Eötvös Péterrel, Horváth Balázssal és Szentpáli Rolanddal) személyesen is találkozhattam és beszélgethettem. Számos – a szakirodalomban nem olvasható – információval lettem gazdagabb, amelyek a művek értelmezésében nagy segítséget nyújtottak. Úgy látom, ezzel megvalósult mindaz, amiről Balassa Sándor így vallott:

Vissza kell hódítani a közönséget, meg kell nyerni az emberek bizalmát, utat kell találni legbensőbb világukhoz. A kapcsolatteremtésben az első lépést a zeneszerzőknek kell megtenniük. A második lépésben az előadóknak kell vállalniuk koruk zenéjét.²

¹ Kroó György: *Kortárs zeneszerzők között. Beszélgetés a Bartók Béla nemzetközi zeneszerzőverseny zsűrijének tagjaival.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1971). 22-23.

² <http://www.balassa.hu/index.php/gondolatok-a-nemzeti-zenerol>. Utolsó megtekintés dátuma: 2017. július 19.

Balassa Sándor (1935) a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán Szervánszky Endre zeneszerzés osztályában szerzett diplomát 1965-ben. A Zeneakadémia után a Magyar Rádió munkatársa lett, 1981-től pedig a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola zeneszerzés tanszékén tanított hangszerelést.³

Munkásságának hangvételét a 70-es évek második feléig az atonalitás jellemezte, de ezt követően fokozatosan kikerült annak vonzásköréből. Zeneszerzési technológiák és ideológiák helyett a zenei szépséget, az emberi kifejezést helyezte művei középpontjába.⁴

Balassa Sándor Trombitaversenyét 2004 áprilisában írta Schubert János, a Magyar Rádió és Televízió Szimfonikus Zenekarának egykori, 1975-ben elhunyt szólótrombitása emlékére (rőla disszertációm 1.3. fejezetében részletesen írtam). A mű keletkezésének története Balassa személyes barátságaival kezdődött. A Rádiózenekar néhány művészt nem csupán emberként, de muzsikusként is tisztelte, őket tekintette az ország legjelentősebb szólistáinak: Tarjáni Ferenc (kürt), Schubert János (trombita), Lajos Attila (fuvola), Kovács Béla (klarinét) és Fülemile Tibor (fagott). Mivel erre az összeállításra fúvósötöst nem írhatott, ezért úgy gondolta, hogy egyesével ajánl nekik darabokat. Ez a Trombitaverseny lett volna az első a sorban, ám Schubert János váratlan halálával ez a terv nem valósult meg.⁵

Hosszú évekig nem foglalkozott a trombitadarab komponálásával, hiszen lefoglalták egyéb munkái. Főként *A harmadik bolygó* című egyfelvonásos operája, amelynek nemcsak zenéjét, de szövegét is ő írta és amellyel több mint négy évig foglalkozott.

Egyszerűen ki kellett várni az idejét, hogy erre a trombitadarabra sor kerüljön. Már a virágok elhervadtak János sírján, de a versenymű akkor érkezett. Egyébként a darab eredeti címe *Zene trombitára és zenekarra* volt, de a rádiófelvétel idején ez – a Bartók: *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* címmel való rokonsága miatt – zavaró volt, így mindenki Trombitaversenyként emlegette. Végül megváltoztattam a címet, de el kell hogy mondjam, hogy ha én trombitaversenyt írtam volna, akkor egy másik darab születik. Ez a művem

³ Brockhaus-Riemann: *Zenei Lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1983).

⁴ <http://www.balassa.hu/index.php/gondolatok-a-nemzeti-zenerol>. Utolsó megtekintés dátuma: 2017. július 19.

⁵ A disszertáció szerzőjének interjúja Balassa Sándorral, 2017. szeptember 5., digitális hangfelvétel.

többféle karakterrel bír, még népdal is van benne, és egyáltalán nem annyira harsány, nem annyira versenyszerű, nem olyan fényes és győztes trombitaszerű darab, mint egy igazi trombitaverseny.⁶

Végül a mű jóval Schubert János halála után,⁷ 2004-ben készült el és a Magyar Rádió 22-es stúdiójában rögzítették 2006. március 7-én. A szólista Palotai István (1955), a karmester Kovács László (1956) volt. (A szerző egy évvel később elkészítette a mű zongorakivonatát is.) És hogy miért Palotai játszotta a felvételen a szólót, arra maga Balassa Sándor adta meg a választ:

Mert ő egy német ventiles trombitán játszott és igazi telt, férfias hangja volt. A piszton remek Debussynél és Ravelnél, de az én zenémhez mainz-i trombita kellett. Sokat dolgoztunk együtt, mert zenei rendező voltam akkoriban a Rádióban és úgy éreztem, egy kicsit árnyékban van. Mivel hangszere, trombitálása és személyisége tetszett nekem, ezért neki írtam ezt a darabot Schubert emlékére. Senki más nem játszotta azután.⁸

A mű évekig nem szólalt meg koncertpódiumon, csupán a 2006-ban készült felvételét lehet meghallgatni a Magyar Rádió Archívumában. Öröndetes, hogy éppen disszertációm leadásának napján, 2018. március 22-én hangzik majd el a Nemzeti Filharmonikusok előadásában, Boldoczki Gábor szólójával.

Szerkezetét tekintve a mű három tételes: az I. tétel formája rondószerű, a II. tétel lassú, a III. pedig egy virtuóz, gyors tétel. Az I. tétel a trombita 12 ütemes bevezetőjével indul, amely alatt a zenekar nem játszik (65. kottapélda):

⁶ A disszertáció szerzőjének interjúja Balassa Sándorral, 2017. szeptember 5., digitális hangfelvétel.

⁷ 1975. április 6.

⁸ Balassa még hozzátette: „Nagyon tetszett a felvételen az egészséges hang, ahogy kiáll és szárnyal – ez egy élmény volt nekem. Ami gondot okozott, az az apró munka, a virtuóz részek az utolsó tételben. Sokszor leálltunk, több részből lett összevágva, de a végére jó lett.” A disszertáció szerzőjének interjúja Balassa Sándorral, 2017. szeptember 5., digitális hangfelvétel.



65. kottapélda, Balassa Sándor, Trombitaverseny, I. tétel, 1-18. ütem

Ez a zenei anyag egy rövid zenekari tutti után megismétlődik, de a trombitához ezúttal a tuba csatlakozik.⁹

Az 54. ütemben az Allegro molto szakasz egy új zenei anyaggal, a „Lányok ülnek a toronyban” kezdetű magyar népdal dallamával kezdődik.¹⁰ (66. kottapélda)



66. kottapélda, Balassa Sándor, Trombitaverseny, I. tétel, 55-65. ütem

⁹ „Szabó Vilmosnak, a Rádiózenekar tubaművésznének ez a felvétel volt az utolsó munkája, ezután ment nyugdíjba. Nagyon örült a bevezető duónak, hiszen jóbarátja és kollegája volt Schubert Jánosnak.” A disszertáció szerzőjének interjúja Balassa Sándorral, 2017. szeptember 5., digitális hangfelvétel.

¹⁰ „Ez is egy olyan dal volt, amit ott tanultam meg falun, az elemi iskolában, a tanítómtól. Meghatározó zenei élmény volt ez, akárcsak amikor 1947-ben teherautóval jött a falunkba egy csomó zenész és játszották Mozart *Kis éji zenéjét*. Valahogy ismerősnek hatott, szinte tudtam, mi következik, pedig soha életemben előtte nem hallottam. De így volt ez a *Pillangókisasszonnyal* is, amit édesanyámmal együtt hallgattunk a Ligetbe vezető úton, egy ablakból kiszűrődve. Amíg vége nem lett Puccini operájának, el sem mozdultunk onnan.” A disszertáció szerzőjének interjúja Balassa Sándorral, 2017. szeptember 5., digitális hangfelvétel.

A népdalidézet talán nem független attól a gyermekkori élménytől, amelyre beszélgetésünk alatt és az alábbi nyilatkozat során is mesélt a szerző:

A hegyek, vizek hangja ősforrásai hallásom rendjének. Tizennégy évesen toronyőr voltam Komádiban. A nyári éjszakát odafönn töltöttem a templomtoronyban. Óráként megkondultak a harangok alattam, én pedig megfűjtam a kürtöt a négy égtáj felé, tudatva a tűzoltókkal, hogy ébren vagyok. [...] Most utólag érzem, hogy milyen boldog voltam akkor. Olyan volt minden, mint a mesében.¹¹

A II. tétel egyfajta kitárulkozás. Formája visszatéréses háromtagú forma, melynek A része népdalszerűen tagolható e-eol dallam (67. kottapélda):

67. kottapélda, Balassa Sándor, Trombitaverseny, II. tétel, 9-27. ütem

¹¹ Varga Bálint András: 3 kérdés 82 zeneszerző. (Budapest: Zeneműkiadó, 1986). 22.

Ebben a tételben a könnyűzene melodikus, tragikus árnyalatot nélkülöző boldogabb életérzéséhez közeledtem. Vannak más lassú darabjaim, amik nem adják ilyen könnyen magukat, mint ez. Ebben több az európai, nem annyira nemzeti. Nehéz megfogalmaznom. Bonyodalom nélküli, modulációszegény zene, aminek nincs olyan harmóniai beágyazottsága, ami mélyebbre mehetett volna. Hagytam úszni, mert erre volt igényem – talán mert előtte mócsingosabb világot jártam be.¹²

A darab felvétele során Kovács László karmester hiába kérdezte a szerzőt arról, hogy melyik részt milyennek szeretné hallani, ő úgy látta (és látja ma is), hogy az előadóművészetnek éppen az a sava-borsa, hogy nincs egy előre megkötött panel. Egy történetet is elmesélt ezzel kapcsolatban:

Simon Albert egyszer odajött hozzám azzal a kéréssel, hogy az Új Zenei Stúdióban tartsak egy előadást a darabjaim előadásával kapcsolatban. Én azt mondtam neki: „Nézd, az a helyzet, hogy azért nem vállalom, mert ha mondjuk Beethovent meghívtátok volna, és elmondta volna a szimfóniáiról az utasításokat, akkor nem bontakozhatott volna ki a Beethoven-szimfóniák ezerféle előadási módja. Szerintem hagyjuk szabadon az előadót!” Én munkám során nagyon sokat tanultam az előadóművészekről. Nyilván ha valami olyat akar csinálni, ami nagyon ellenemre van, azt nem engedem, de legtöbbször az van, hogy meghallgatom, amit játszik és azt érzem: ez milyen jó így!¹³

A III. tétel a klasszikus tételrendnek megfelelően finale-szerű zenei anyagot hoz. A 65. ütemtől a 102. ütemig terjedő szakasz tizenhatodfutamai nem duplanyelvvel játszandók, hiszen legato ív alatti pároskötésekről van szó. Talán itt érhető tetten leginkább Balassa eredeti célja, miszerint nem trombitaversenyt írt, hanem egy karakterdarabot *Zene trombitára és zenekarra* címmel. Azaz szándékosan nem használja ki a trombita játéktechnikájának szélsőségesen virtuóz lehetőségeit, csupán a hangszer karakterét erősíti.

¹² A disszertáció szerzőjének interjúja Balassa Sándorral, 2017. szeptember 5., digitális hangfelvétel.

¹³ I.h.

A tétel érdekessége, hogy a 201. ütemben a kadencia az I. tétel zenei anyagát idézi. (68. kottapélda) A tétel és egyben a teljes versenymű egy hatásos strettóval zárul.

68. kottapélda, Balassa Sándor, Trombitaverseny, III. tétel, 200-216. ütem

Dubrovay Lászlóról és első trombitaversenyéről már részletesen beszámoltam dolgozatom 2.2.2. fejezetében. A következőkben másik két, trombitára komponált versenyművét elemzem.

Dubrovay személyes beszélgetésünk során négy olyan tényezőt határozott meg, amely számára a trombita hangszíneklészetéhez hozzá tudott tenni valamit: az egyik a hangszer felépítéséből adódó új, addig nem használt akusztikai jelenségek (például felhang-arpeggio dupla- és triplanyelvvel, triplanyelv flutterzungével és glissandóval). Ezek könnyen megszólaltatható, virtuóz hatású elemek. A másik ezeknek a hangoknak az elektronikus stúdióban előállítható filtermodulációja, amelynek segítségével újabb hangjelenségek színezik a darabot. A harmadik tényező kifejezetten Geiger György személyével van összefüggésben: Dubrovay először tőle hallott olyan technikás darabot, amelyet a ventiltechnika alapos ismerete feltételezett. „Ennek a technikáját is meg kellett tanulni, hogy mely hangok hogyan szólaltathatók meg legkönnyebben. Ezek hangszerismeretet feltételeztek. Izgalmas feladat volt a hangszer virtuóz képességeit magas fokra emelni.” A negyedik eszközként Dubrovay a szordínót nevezte meg:

Van vagy huszonöt féle szordínó, de legtöbben csak a cup-ot használják. Én szerettem és ma is szeretem a wa-wa-t. Ennek különös oka van: ez az egy hangszínmodulációra is képes. A középén lévő nyílással a hang felhangstruktúráját meg lehet változtatni, hirtelen nyitással-zárással akár trillázni is lehet vele. Ha teljesen lezárja a játékos, akkor alaphang és felhang szólal meg. De ha fokozatosan nyitjuk, akkor a következő felhangot is ki lehet hallani, akár a hetedik felhangot is! Ezt is lehet folyamatosan kinyitni és ez új hangot ad, fokozatosan sötétítve el a hangszínt. Érdekes effektusok ezek, amelyeknek fontos közlendője is lehet – pláne ha többen csinálják ugyanezt. Egyfajta hangszínmodulációt lehet létrehozni vele.¹⁴

E négy fajta tényező adódott össze Dubrovay művészetében és hozta létre sokarcú kiterjesztett trombitajáték-technikáját.

Dubrovay Concerto No. 2 című trombitaversenye a Pécsi Vasutas Koncert Fúvószenekar és Neumayer Károly felkérésére készült. Az eredetileg fúvószenekari kísérettel ellátott darab szimfonikus zenekari változata a Magyar Rádió felkérésére 2003-ban íródott.¹⁵ Bemutatója 2004. október 11-én volt, a szólót Horváth Bence játszotta a Győri Filharmonikus Zenekar kíséretével.

Mivel a 20. század utolsó évtizedeiben óriási mértékben fejlődött a magyar trombitaművészek felkészültsége, és a hangszerépítők jóvoltából egyre tökéletesebb hangszerek lettek elérhetőek, valamint a hangkutatások is új hang- és hangzáslehetőségeket tártak fel, így Dubrovay elérkezettnek látta az időt arra, hogy megírja második trombitaversenyét.¹⁶

Az új játéktechnikák segítenek a hangszer eddig ismeretlen arcait megmutatni, hogy ezzel is gazdagítsák a hangszer kifejezési eszköztárát. Az új elemek beépülnek egy olyan zenei nyelvbe, amely vissza szándékozik állítani az

¹⁴ Dubrovay a cup és a wa-wa szordínó mellett tű- és kalapszordínót is használt műveiben. A disszertáció szerzőjének interjúja Dubrovay Lászlóval, 2018. január 22., digitális hangfelvétel.

¹⁵ Gilányi Gabriella: *Dubrovay László*. (Budapest: Mágus Kiadó, 2004). 27.

¹⁶ A disszertáció szerzőjének interjúja Dubrovay Lászlóval, 2018. január 22., digitális hangfelvétel.

egyensúlyt a különböző zenei paraméterek között. Összhangot teremt a melódia, harmónia, ritmus, dinamika, hangszín kapcsolatában.¹

A kompozíció háromtétéles. Az I., szonátaformában írt tételben a trombita hősi és lírai hangja a meghatározó. (69. és 70. kottapélda)



69. kottapélda, Dubrovay László, Concerto No. 2, 1-14. ütem



70. kottapélda, Dubrovay László, Concerto No. 2, 81-99. ütem

¹ Dubrovay László: *Festive Music, Trumpet Concerto No. 2*. (Budapest: Hungaroton, 2007. HCD 32418).

A híd formájú II. tétel hangszín-modulált hangjai egy másik, képzeletbeli világot idéznek, ahova egy lírai dallam segítségével jutunk el. (71. kottapélda)



71. kottapélda, Dubrovay László, Concerto No. 2, II.tétel, 61-75. ütem

A Rondó formájú III. tétel próbára teszi a szólista virtuóz képességeit. Igen gyors folyamatok vezetnek végig a tételen: felhang-glissandók, ajakrezgetéssel játszott grafikus mozgások, dupla-, triplanyelv, staccato, szélsőségesen mély és magas hangok, trillák, rezgetett nyelven játszott hangok alkotják a zenei folyamat alkotóelemeit. (72. kottapélda)



72. kottapélda, Dubrovay László, Concerto No. 2, III. tétel, 1-21. ütem

Dubrovay László Concerto No. 3 című darabja Boldoczki Gábor trombitaművésznek készült 2009-ben.¹⁸ Bemutatója Rostock-ban volt 2010. augusztus 27-én, míg Magyarországon először 2010. november 11-én hangzott el a Pécsi Tudományegyetem Romhányi-termében Boldoczki Gábor trombitaszólójával és a Liszt Ferenc Kamarazenekar közreműködésével.

A mű két nagy részből áll. Az első rész – wa-wa tremolóval színezett – főtémája egy hol szomorkás, hol komikus keringő-téma. (73. kottapélda)

73. kottapélda, Dubrovay László, Concerto No. 3, I. tétel, 13-23. ütem

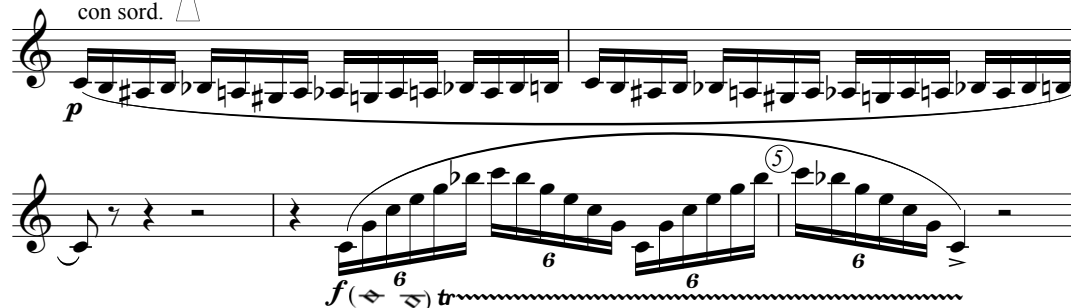
Az első rész a 190. ütemben elhangzó trombita-kadenciával zárul, majd Presto felirattal indul a második rész. Bár a darab egybekomponált, az ütemszámozás a B betűnél újratekintődik. A zenekar 13 ütemnyi bevezetője még a régi számozást viszi tovább, az újrainduló ütemszám a trombita belépésénél – Presto possible felirattal – kezdődik. E második rész 108. ütemében újabb kadenciát hallunk, ahol szintén felfelé és lefelé irányuló glissandót és meghatározatlan hangmagasságot ír a szerző. A wa-wa szordínó és a duplanyelv teszi izgalmassá a hangzást. (74. kottapélda)

74. kottapélda, Dubrovay László, Concerto No. 3, 107-108. ütem

¹⁸ Budapest, 2009. augusztus 25. – ez szerepel a kottában a befejezés dátumaként.

A gyors szakasz virtuóz ujjtechnikája hasonlít a Concerto No. 2 III. tételének megfelelő szakaszához. (75. kottapélda) Talán azért is van így, mert – Dubrovay saját bevallása szerint – ennél többet már nem akart írni a hangszerre, úgy érezte, elfogytak a lehetőségek. Ahogy fogalmazott: „elég lesz három trombitaverseny”.¹⁹

B Presto possibile ♩ = 138
con sord. 



75. kottapélda, Dubrovay László, Concerto No. 3, B rész

Eötvös Péter (1944) zenészerző, zenepedagógus és karmester, felsőfokú tanulmányait Budapesten végezte. Tanára a már említett Kodály-tanítvány, Viski János volt.²⁰ Elkötelezett, felkészült pedagógusként a fiatal Eötvösnek megmutatott olyan alkotókat és műveket is, amelyeket az akkori kultúrpolitika inkább elzárni igyekezett a közönségtől. Így ismerkedett meg Anton Webern műveivel.²¹ De tagja volt egy hazai csoportnak is, amely a hazai avantgárd egyik nagy alakja, dr. Végh László szervezésében a legmodernebb nyugati műveket hallgatta magnóról – titokban. A szalagokat Maros Rudolf zenészerző hozta Darmstadtból, ahová kapcsolata révén évente kiutazhatott. A fiatal Eötvöst főleg az elektronikus zene érdekelte ekkor, a kölni, a belga, a milánói stúdió felvételeit hallgatta.

¹⁹ A disszertáció szerzőjének interjúja Dubrovay Lászlóval, 2018. január 22., digitális hangfelvétel.

²⁰ Brockhaus-Riemann: *Zenei Lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1983). 523.

²¹ Webern hatására Eötvös a nyugati modernizmus felé fordult, ebben a szellemben kezdett komponálni. Ez pedig rendszeridegen volt a kor hazai, mereven ideologikus művészeti életében. Miután egy vizsgán bemutatta egyik darabját, a Zeneakadémia igazgatója, Szabó Ferenc magához hívatta Viskit. Eötvös a mai napig nem tudja, mi történt kettejük találkozásánál, de nem sokkal később Viski infarktust kapott és 54 évesen meghalt (1961). Tanára halála után Eötvös átkerült Szabó osztályába. Az igazgató maga rendelkezett így. Ő azonban fél éven át egyetlen órára sem ment be. Fél év után megjelent egy kiírás a főiskolai hirdetőtáblán, hogy ha nem jelenik meg a következő héten, kirúgják az akadémiáról. „Így aztán megjelentem. Soha egy szó nem esett a Viskiről, soha egy szó nem esett arról, hogy hol voltam fél évig.” És egy évvel később Szabó kezében volt a döntés, hogy Eötvös mehet-e Nyugat-Németországba. Szabó pedig megadta az engedélyt. Eötvös Péter – Pedro Amaral: *Parlando-Rubato. Beszélgetések, monológok és egyéb kitérők*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015). 220-221.

Viski János halálát követően Szabó Ferenc tanítványa lett, aki 1966-ban megadta számára a Kölnbe utazáshoz szükséges engedélyt. Szabó egyetlen jótanáccsal látta el az ifjú zeneszerzőt: Karlheinz Stockhausent kerülje el, mert az egy veszélyes alak. Eötvös azonban Stockhausent nem hogy elkerülte volna, de hamar tanítványává is vált, majd éveken keresztül együtt dolgoztak. Egy 1968-as főiskolai hangverseny végén, melyen Eötvös Péter Beethoven Op. 110-es Asz-dúr szonátáját játszotta, Stockhausen odament a fiatal zongoristához és szerződtette együttesébe.²² A Stockhausen Együttessel 1976-ig dolgozott.²³

Eötvös és Stockhausen között különleges kapcsolat alakult ki. Akkor ő már a német szerző életművének jelentős részét ismerte. Erről az időszakról így vall:

Elmentem hozzá, bemutatkoztam és hosszan elbeszélgettünk. Nagyon csodálkozott, hogy ismerem bizonyos műveit, amelyek pedig tiltólistán voltak a szovjet tömb országaiban. Majd elmentünk a papírboltba, hogy papírt, ceruzát és rajztáblát vegyünk nekem, ez utóbbit használtam azután egész életemben, és használom ma is, amikor komponálok. [...] Hónapokon át dolgoztam nagy lelkesedéssel, hétről-hétre az otthonában találkoztam Karlheinz-cel. Mondhatni, álomvilágban éltem. Emberileg nagyon szívélyes kapcsolat volt ez, és azt hiszem, ekkor tanultam meg, hogy mit jelent a pontosság.²⁴

Eötvös szinte családtagként élt Stockhausenék házában. Szemtanúja volt, milyen nehezen viselték a gyerekek – két fiú és négy lány – apjuk természetét, ám kívülállóként azért sem viselték meg ezek a családi viharok, mert látta Stockhausen zsenialitását.

Stockhausen egy ős-zenész volt sok jazz-impulzussal. A jazz alapú gondolkozás lényege az állandó kontaktusteremtés, az adok-veszek és ezt tőle tanultam. Számomra

²² Ez az együttes egy 1961-es kísérlet eredményeképpen alakult. Stockhausen *Originale* című darabjának zene-színház-képzőművészet hármasságán alapuló előadása hívta életre. Öt zenész alkotja – Aloys Kontarsky, Alfred Alings, Rolf Gelhaar, Johannes Fritsch és Harald Bojé. Nekik írta Stockhausen több darabját is. Ugyanakkor az együttes soha nem intézményesült, sokkal inkább egy-egy közös projekt erejéig állt össze. Eötvös Péter – Pedro Amaral: *Parlando-Rubato. Beszélgetések, monológok és egyéb kitérők*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015). 27.

²³ Stockhausen-Ensemble: műismertetőkben, életrajzi szócikkekben szereplő név, de hivatalosan az együttes nem nevezte meg magát.

²⁴ Eötvös Péter – Pedro Amaral: *Parlando-Rubato. Beszélgetések, monológok és egyéb kitérők*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015). 23.

szakmai nagysága nem sérült az emberi dolgok miatt, mivel szakmailag túltett mindenkin és mindenen. Később dolgoztam Boulezzel is, aki ugyanazon a szinten volt, mint Stockhausen, de emberileg az ellentéte volt: míg Stockhausen mindent saját magára vonatkoztatva tudott érvényesnek elfogadni, addig Boulez mindig teremtett valamit.²⁵

Stockhausen mellett volt még egy fontos személyiség a fiatal magyar zeneszerző életében: mivel a kölni főiskolán úgy ítélték meg, hogy hasznos lenne, ha Eötvös a karmesteri tanulmányok mellett zeneszerzés tanulmányokat is folytatna, ezért Bernd Alois Zimmermann tanítványa lett. Mestere által betekintést nyerhetett a zenés dráma műfajába és kezdte kiismerni egy nagyléptékű opera előadásának konkrét mechanizmusát a partitúrától a színpadi megjelenítésig. Ez a tudás később, az operák keletkezésének idején vált igazán meghatározóvá.²⁶

E két – a 60-as évek német zenéjének szinte ellentétes végleteit megtestesítő – mesternek köszönhetően Eötvös megtapasztalhatta az ellentétek mély értelmű egymásmellettiségét. Zimmermann és Stockhausen örökre nyomot hagytak személyiségén.²⁷

Eötvös Péter rendszeresen vezényel a világ minden táján, miközben zenepedagógiai tevékenységet is folytat. 1991-ig a Pierre Boulez alapította párizsi Ensemble InterContemporain zeneigazgatója volt²⁸, majd 1991-ben megalapította a Fiatal Karmesterek Nemzetközi Eötvös Intézetét. 2004-ben visszaköltözött Magyarországra, azóta ideje jelentős részét itt tölti. 1991-ben létrehozta a Nemzetközi Eötvös Intézet Alapítványt, 2004-ben pedig az Eötvös Péter Kortárszenei Alapítványt. E szervezetek a fiatal zeneszerzőket és karmestereket segítik – ösztöndíjat, továbbképző kurzusokon való részvételt biztosítva számukra.

²⁵ A disszertáció szerzőjének interjúja Eötvös Péterrel, 2017. január 31., digitális hangfelvétel.

²⁶ Eötvös Péter – Pedro Amaral: *Parlando-Rubato. Beszélgetések, monológok és egyéb kitérők*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015). 21-22.

²⁷ I.m. 28.

²⁸ I.m. 48-49.

A *Jet Stream* a BBC Orchestra felkérésére készült 2002-ben:²⁹ Eötvös Pétert a komponálásra, Markus Stockhausent pedig a szólótrombita eljátszására kérték fel. Még a magyarországi bemutatón is Stockhausen játszotta a szólót,³⁰ de nem sokkal később visszaadta a darabot, elvonult, nyugalmat keresett magának és azóta gyakorlatilag csak saját szerzeményeit játssza.³¹ Ez az adat azért különösen fontos, mert Eötvös éppen róla, Markus Stockhausenról mintázta a zenei anyag karakterét. Hat éves kora óta ismerte őt, együtt nőttek fel. Benne látta azt a mindennel szembenálló, energiáktól fűtött személyiséget, akit be akart mutatni művében. És nemcsak karakterében, de trombitajátékosként is rá épített: Stockhausennel három napon át dolgoztak, próbálgatták, mit lehet és mit nem a trombitán megvalósítani, azaz Eötvös olyan játéktechnikai újításokat alkalmazott, amilyeneket Stockhausen mutatott neki. Általa ismerte meg a félig lenyomott ventilek használatának lehetőségeit, az átcsúszásokat, a szordínókat, a kontrahangokat.

Eötvös megfogalmazása szerint a *Jet Stream* „egy festmény, [...] veszélyes sárgás-kékes-higany színek, a magaslégköri szelek energiája, a sodrás, ami olyan is lehet, mint egy japán embertömeg az egyirányú utcán, ahol csak egy valaki (a trombitás) próbál az ellenkező irányba menni. Sodrás és ellenállás...”³²

A *Jet Stream* zenekara egyértelműen a sodrást jeleníti meg: a tam-tamok, a zongora sampler hangja mind-mind a magasból jövő szélfúvás ábrázolására szolgál.

Az egész darab egy óriási energia-csomag, mert vannak azok a magas hangok, ahol tényleg át kell fújni a teljes zenekart. És ez nemcsak hangerő kérdése, hanem kiállásé. Már ahogy bejön és meghajol a szólista, az már egy forte. A trombita kezdi az egész darabot: előre áll a közönség felé fordulva, megfújja a hangszerét

²⁹ A *jet stream* jelentése magyarul futóáramlás. A jetek viszonylag szűk keresztmetszetben összpontosuló, nagy szélességű vízszintes áramlási zónák. A szűk keresztmetszet néhány száz métert jelent, míg a nagy szélesség alatt általában 30-40 m/s illetve azt meghaladó szél értendő (a legtipikusabb értékek 50 illetve 80 m/s közöttiek). A jetek hosszan elnyújtottak, akár az egész Földet körbefuthatják. A jetek közelében igen erős szélnyírás tapasztalható, a szélesség rohamosan növekszik a szélmaximum felé haladva, amely a jetcapot vagy tengelyt képezi. <https://www.metnet.hu/?m=kislexikon&id=338>. Utolsó megtekintés dátuma: 2018. február 27.

³⁰ Magyarországi bemutató: 2003. március 30., Budapest, Kongresszusi Központ. <http://bmcrecords.hu/pages/tartalom/index.php?kod=097>. Utolsó megtekintés dátuma: 2018. március 4.

³¹ Eötvös és Markus Stockhausen barátságát ez a váltás nem érintette, mai napig tartják a kapcsolatot. A disszertáció szerzőjének interjúja Eötvös Péterrel, 2017. január 31., digitális hangfelvétel.

³² <http://atlatszohang.hu/szinek-hangulatok/>. Utolsó megtekintés dátuma: 2018. február 12.

és már érezzük is, hogy a széllal dacol. Ám ez számomra nem a földi szél, hanem egy annál jóval nagyobb egység, ahol még a repülőgépeknek is vigyázniuk kell. Az egész darab Markus ellenállásáról szól, csak én felraktam egy fizikai régióba.³³

A mű első nagy része a témabemutatás, ami meglendíti a folyamatot, ami elindítja a szelet, a levegőt, az energiát. Amikor eléri a csúcspontot, gyorsan visszakonyul és megérkezünk a melódiához. Ennek a szétszórt visszhangját a zenekar háta mögött, bal szélén, közepén és jobb szélén álló három trombita adja. Ők egy nagy rombuszt képeznek a térben a szólistával együtt.

Eötvös inspirációja tehát a Markus Stockhausen által tapasztalt ellenállás volt, ám zenei nyelvezetében a számára fontos jazz világa meghatározó.

Nekem a jazz a mindenem. Amikor különböző koncertek dirigálására készülök, és a művek terhelik a memóriámat, az egyes fázisok között hol népzene (főleg székel hangszeres zenét), hol jazz-t hallgatók. E kettő képes kimosni az agyamat. [...] Amit nem szeretek a klasszikus zenében az az, hogy egy gondolat van végigvezetve. Mint amikor az ember olvas egy regényt: abba sem szólnak bele. De a zenélésnek az a formája, ahogy a jazz csinálja, az számomra ideális.³⁴

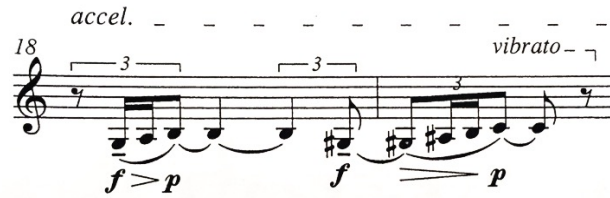
Eötvös a jazz világából nem konkrét jazz-elemeket vesz át, sokkal inkább hangulatokat, színeket idéz. Konkrét dallami idézet nincs a *Jet Stream*-ben, de Eötvös beszélgetésünk során többször megnevezte azt a konkrét muzsikust, akinek hangzásvilága inspirációként hatott rá: ő Miles Davis (1926-1991). Láta és hallotta őt élőben párizsi koncertjén, amikor már többnyire csak háttal a közönségnek, lefelé fűjt. De ez Eötvös számára nem volt kiábrándító, ugyanúgy láta benne az elmúlt évtizedek káprázatos muzsikását. Miles Davis-imádata – ahogy ő nevezte – ezzel az élménnyel csak fokozódott.³⁵

³³ A disszertáció szerzőjének interjúja Eötvös Péterrel, 2017. január 31., digitális hangfelvétel.

³⁴ I.h.

³⁵ I.h.

A darab alapvetően két motívumra épül, mindkettő Miles Davis-névjegy.³⁶ Az A téma egy háromhangos felfelé futó skála (76. kottapélda),



76. kottapélda, Eötvös Péter, *Jet Stream*, 18-19. ütem

míg a B téma egy lefelé futó négyhangos motívum. (77. kottapélda) E kettő váltakozásából, fejlesztéséből épül fel a darab.



77. kottapélda, Eötvös Péter, *Jet Stream*, 44-45. ütem

A *Jet Stream* szóló trombita szólamát a hullámszerűség jellemzi, majd egyre inkább állandósulnak a széllökések, míg a szólista feljut a melódiában a csúcsra (*Asz*): a nagy vihar ekkor érkezik. (78. kottapélda)

³⁶ Nem konkrét idézet Miles Davistól, de a gesztusra rá lehet ismerni. A disszertáció szerzőjének interjúja Eötvös Péterrel, 2017. január 31., digitális hangfelvétel.

78. kottapélda, Eötvös Péter, Jet Stream, 50. ütem, részlet a mű partitúrájából

A darabban két kadencia szerepel. Az első a 272. ütemben kezdődik és négy részre osztható. Az első szakasz öt ütemes, melyben a keyboard és az ütősök (plate bells) kísérik a szólistát. A második szakaszban a nagybőgők csatlakoznak az eddig hallott apparátushoz, miközben a szólista szabadon improvizálhat 60-120 másodpercig pianissimo-piano dinamikai határok között. Ezt a szakaszt egy rövid 5/16-os ütem követi, ahol a trombita és a nagybőgő nem játszik, marad a keyboard és az ütősök szólama, majd pedig elkezdődik a kadencia harmadik része 30 másodperces időtartamra korlátozva. Az eddigi apparátust kiegészíti három harsona, két fagott és basszusklarinét. Ez a szakasz még mindig a piano dinamikai tartományban marad mindaddig, míg elérünk a kadencia utolsó, negyedik szakaszához, amelyben 30-50 másodperc alatt újabb hangszerek, a teljes zenekari apparátus megszólal. Valamennyi hangszer négyszeres piano dinamikán játszik, míg a szólista improvizációja fokozatosan erősödik, fortissimo dinamikáig fokozva a hangerőt.

A 272. ütemben kezdődő és a 280. ütemig tartó szakaszban a szerző szabad improvizációt jelöl, melynek szabadsága éppolyan, mint a klasszikus művek kadenciái (Stockhausen például cup szordinót is használt ezen a területen), ám ütőhangszerek

megszólalásai tagolják. A szerző tehát azzal biztosít egyfajta kontrollt a szólistának, hogy tagolja a zenei folyamatot. (79. kottapélda)

CADENZA 1

268 ca. 120 *rall.* ca. 96 $\text{♩} = 54$
Improvisation (5 Takte)
mp *pp*

277
Improvisation ca. 60''-120'' ca. 76
Improvisation ca. 30'' Improvisation (ca. 30''-50'')
(*pp - p*) (>) (<) (*p*) (*poco a poco cresc.*) *ff*

79. kottapélda, Eötvös Péter, Jet Stream, 268-280. ütem

Az I. kadencia 281. ütemtől kezdődő és 333. ütemig tartó szakaszának zenei anyagát elsősorban a mű elején megszólaló felfelé futó dallam (A téma) és lekonyuló melódia (B téma) töredezett megszólalásai jellemzik. (80. kottapélda)

281 (♩ ca. 108) *rall.* - - (♩ = 84)

287 *poco accel.* (♩ ca. 108)

295 *rall.* - - (♩ ca. 108)

299 *accel.* - - (♩ ca. 50)

306 (½ Ventil)

f *mp* *f*

80. kottapélda, Eötvös Péter, Jet Stream, 281-312. ütem

A II., megkomponált kadencia a 408. ütemben kezdődik. Itt az ütőszólamok, a cseleszta és a három trombita játszik együtt. (81. kottapéllda) Erről a részről így vall Eötvös:

Ennek a lejegyzési módja jellegzetes, mert kell is dirigálni, és nem is. Az ütősök dolgoznak saját maguknak, a trombitás elkezdí és utána már szabadon megy. A cseleszta csak olvassa, amit játszik a szólista és szabadon hozzájátssza az arpeggiot. A kiírt quasi sincron jelentése, hogy szabadon játszanak, mégis együtt vannak. Ezt nem kell dirigálni.³⁷

Tr. solo

mp *p* *mf* *p* *pp*

Celesta
without cond.
(quasi synchron, free)

Keyb.

81. kottapéllda, Eötvös Péter, Jet Stream, 408. ütem, részlet

A szólista egy helyen odafordul a trombitásokhoz és hangsúlyokkal színezett zenei anyagot hoz, amelyre a többiek hasonlóképpen reflektálnak. Megvalósul tehát az a fajta kommunikáció, amely Eötvösnek kiemelten fontos és amelyet jazz iránti rajongásával magyaráz. „Számomra a jazz közlekedési formája a fontos, hogy adok-veszek, hogy egymásra vagyunk hangolva és utalva” – fogalmazott.³⁸

A II. kadencia a darab 408. ütemének felütésével indul és egyfajta örületig fokozódik, amelyet – Eötvös szavaival élve – „még hallgatni is nehéz”. Mint az iménti esetben, itt is a kis *F*-ről indul a dallam, de itt már a szerző megkomponálta a zenei anyagot. A szólistától rengeteg energiát követel ez a rész, hiszen a magas és mély regiszterekben való folyamatos hullámozás a trombitás számára rendkívüli állóképességet

³⁷ A disszertáció szerzőjének interjúja Eötvös Péterrel, 2017. január 31., digitális hangfelvétel.

³⁸ I.h.

és flexibilitást követel. A karmester és szólista közötti tájékozódást ebben a szakaszban betűjelek segítik. (82. kottapélda) A szakasz – megkomponáltsága ellenére – improvizatív jellegű, és ezt főként a szerző utasításának megfelelő karmester nélküli előadásmód biztosítja. Az egyetlen kontrollt a billentyűssel (keyboard és cseleszta) való szinkronitás jelenti.

82. kottapélda, Eötvös Péter, *Jet Stream*, 432. ütem

A darab végén lévő kódában a magaslégköri szellőkések fokozatosan elcsitulnak, a trombitaszólam a zenekar zúgása fölött egyre kisimultabb zenei anyagot hoz. Az 500. ütemtől a zenekari trombiták, tíz ütemmel később a szólista is megidézi a mű kezdetén bemutatott és – azóta többféle formában visszatért – B témát, míg végül már csak a keyboard *Esz-F* nagyszekundja szól. (83. kottapélda)

83. kottapélda, Eötvös Péter, *Jet Stream*, záró ütemek

Eötvös az eredeti, 2002-ben írt zenekari anyaggal nem volt megelégedve, szerinte több koncepcióhiba is volt a műben, ezért átdolgozta azt.³⁹ Az arányok javítása érdekében redukálta a zenekar létszámát. A két hárfát kivette a hangszerelésből, mert úgy ítélte meg, hogy a zenekar apparátusához túl kevés, ezáltal felesleges. Külön szólamot kapott a keyboard és a cseleszta, valamint megszüntette a vonós-divisiket.

A BBC-nél nagyon jó vonóskar volt. Azt hittem, ha sokszoros divisi van, akkor szélesebb lesz a hangzás, de éppen ellenkezőleg történt: megszűnt az energia. Mivel mindenki mást játszik, ezért egyik szólam beleolvad a másikba. Véleményem szerint vonósoknál a nagy energia az unisonóból jön. Ha valamit hallani akarsz, akkor mindenkinek ugyanazt a hangot kell játszania, mert akkor annak tömege van.⁴⁰

Eötvös Péter másik nagyszabású, trombitára és zenekarra komponált műve a *Snatches of a Conversation*. A megrendelés ezúttal Baseltől érkezett és a 2001-es Europischer Musikmonatra szólt. A mű egy különleges hangszerre íródott, hiszen a különféle szordínók által létrejövő hangszínek gyors egymásutánját a kéttölcséres – vagy Eötvös szóhasználatával élve: kétkorpuszos – trombita használatával lehet a legkönnyebben megvalósítani. Marco Blaauw (1965), a kiváló trombitás meglátogatta Eötvöst és együtt próbálták ki az összes kombinációt ezen az amúgy már létező hangszeren.⁴¹

A szólótrombita szempontjából a legnagyobb kihívás a speciálisan átépített hangszer kezelése, mivel itt a hagyományos három billentyű mellett a negyedhangváltó és a korpuszváltó ventilt is használni kell. A darabban a szordínók váltogatása is komoly felkészültséget igényel, hiszen a mű során használunk cup, cleartone, plunger és harmon szordínót is. A szólóstimmm hangterjedelme mintegy öt oktáv, a kontra *Fisz*-től a háromvonalas *F*-ig tart.

³⁹ Az Eötvös Péterrel folytatott beszélgetés során derült ki, hogy a mű egyetlen nyomtatásban megjelent verziója helyett egy új változat készül, amelynek nyomdai előkészítő munkáját koordinálja éppen. Ezért disszertáciomban a régi, 2002-es verziót elemzem. A disszertáció szerzőjének interjúja Eötvös Péterrel, 2017. január 31., digitális hangfelvétel.

⁴⁰ A disszertáció szerzőjének interjúja Eötvös Péterrel, 2017. január 31., digitális hangfelvétel.

⁴¹ I.h.

Annak ellenére, hogy maga Eötvös nyilatkozta több helyen is, hogy a trombitás egy pincér, aki az asztalok között jön-megy és hallgatja a különböző mondatfoszlányokat, az erre vonatkozó kérdésekre azt válaszolta: „felejtse el!” A szöveg egy magyarok által szerkesztett, humoros mondatokat tartalmazó angol nyelvkönyvből lett kiollózva. A Sprecher – azaz beszélő – az, aki vezeti a folyamatot, akárcsak a jazzben az ütős. Éppen ezért a szöveget erős mássalhangzókkal és ritmikusan kell előadni.

Jazz-szerű kompozícióim „használják” a jazz pulzálását, időnként a harmóniáit, artikulációit és gesztusait is, de nincs meg bennük a live-jazz szépsége, a „pillanat” varázsa. A darab ezért inkább „üzenet”, egy palackposta az én világomból azok felé, akik szeretik a jazzt.⁴²

A darab bevezető szakasza – a beszélő szövegének megfelelően – egy soundcheck, azaz hangpróba. A zenekar hangszerei töredezett hangzású zenei motívumokat játszanak, miközben a beszélő ritmikus szavaiból megtudhatjuk, hogy számára ez a tempó túl gyors. Már ebben a részben megismerhetjük a kétkorpuszos trombita adta hangzásbeli lehetőségeket: az egyik tölcsér cup-szordínóval tompított, a másik viszont szordínó nélküli hangokat szólaltat meg. Így a kiírt forte dinamika erőteljes, határozott jellege nyilvánvalóan másképp szól a két korpuszból. A hangszínek váltakozása a speciális hangszer adottságaiból adódóan ütemenként változik.

Az első zenei egység a 30. ütemig tart, itt a „váltsunk témát!” felszólítás után kezdődik a második rész, amelynek szövege egy olyan emberről szól, aki józanságából fakadóan mindent kétszer ellenőriz. A szólistának kiírt „lassan a bőgő felé fordul” utasítás és a bőgővel való együttjátszás a jazzből kölcsönzött gesztus. Ez indít el egy fokozást, amely a marimba átvezető ütemeit készíti elő. Itt újra témaváltás („let's change the subject”) következik, a fáradhatatlan („restless”) karaktert a hangszerek gyors egymásutánban hangoztatott, staccatóval ellátott motívumai fejezik ki. A 84. ütemben a beszélő megbotlott a lépcsőn és apró sérülést szerzett.

A negyedik rész a 108. ütemben ismét a témaváltásra való felszólítással indul. Az alapvetően 4/4-ben lejegyzett zenei anyag szövetében a különböző hangszercsoportokon

⁴² <http://bmcrecords.hu/pages/tartalom/index.php?kod=097>. Utolsó megtekintés dátuma: 2018. március 15.

belül a hangszerek együtt mozognak ugyan, de a ritmikailag egymástól elcsúszva szóló csoportok miatt a lüktetést nem érezzük. A szólólista közben a zenekari tagok közé vegyül, és majd csak a 133. ütemtől kezdődő *accelerando* során sétál vissza szólópozíciójába.

Az ötödik rész „az életem egy rémálom” szöveggel kezdődik a 144. ütemben, és a fojtott indulattól fűtött panaszkodás alatt a zenekar és a szólólista ismét töredezett, rövid motívumokból álló zenei anyagot hoz. A hatodik, lassú rész a 163. ütembe kezdődik és szövegének megfelelően („megbánod, ha nemet mondasz” és „de talán sajnálni fogom, ha igent mondok”) elmosódott, kontúr nélküli frázisokból áll. A keyboard vezénylet nélküli *rubato* szakaszai által keretbe foglalt szóló rész különlegessége a pedálhangok használata (erről disszertációm 4.1. fejezetében részletesen írok), valamint a kéttölcséres hangszer által kínált lehetőségek maximális kiaknázása. (84. kottapélda)

84. kottapélda, Eötvös Péter, *Snatches of a Conversation*, 188-192. ütem

Az ezt követő átvezető rész az „ő csak állt kifejezéstelenül” szövegbe torkollik, ahol elkezdődik a hetedik szakasz. A nagyon szabadon játszandó, improvizáció-jellegű, sűrű frullatókkal színezett szóló alatt a szöveg: „kérlek, mondj valamit... de ő csak a vállát vonja”.

Lehetőséget ad a szerző a szordínóval történő improvizációra is oly módon, hogy bár a 285. ütemben pontosan megjelöli a szordínó mozgását, azaz a nyitott vagy zárt helyzetét, a 286. ütemtől az előadóra bízta a plunger szordínó kezelését. A 297. ütemtől aztán ismét előírja a szordínó pontos használatát.

Az utolsó, nyolcadik rész a darab legritmikusabb, finálé-szerű szakasza, ahol a 2/2-es lüktetés és a jazz-es, átkötésekkel és súlyokkal játszó ritmizálás, a párokban, majd nagyobb hangszercsoport-egységekben együtt mozgó big band-es hangzás könnyedséget sugall. A szöveg is indokolja a derűs hangvételt: „Mrs. Simpson szundikál vajon? Igen, halljuk, hogy horkol. Úgy tűnik, hogy minket figyel. Inkább váltsunk témát, nemde?”.

Eötvös *Snatches of a Conversation* című műve – bár technikailag nagyon nehéz, épp ezért ritkán játszott darab – kifejezetten könnyen befogadható a hallgató számára. Ez talán abból is fakad, hogy Eötvös gyakorlati ember. Ahogy ő fogalmaz: „Állandó kapcsolatban vagyok a közönséggel és a színpadon a hátamon érzem minden rezdülésüket. Zeneszerzőként a közönség fülének írok.”⁴³

A Malek Miklós zeneszerzővel folytatott beszélgetésem alkalmával szereztem tudomást a nemrégiben elkészült, 2017-es keltezésű II. Esz-dúr Trombitaverseny létezéséről. Boldoczki Gábor trombitajátéka inspirálta arra a szerzőt, hogy húsz év elteltével ismét versenyművet komponáljon e hangszerre. A darab egytételes és egy nyolc tagú fúvós-szekcióval kiegészített vonós kamarazenekar kíséri. A mű egyelőre bemutatásra vár.⁴⁴

Horváth Balázs (1976) zeneszerzői tanulmányait a Zeneakadémia zeneszerzés szakán Jeney Zoltán, Bozay Attila és Vajda János növendékeként végezte. 2002 szeptemberétől az egyetemen zeneszerzést, ellenpontot és zeneelméletet tanít.

Hat fiatal muzsikussal együtt 2009-ben megalapította a THReNSeMBLe együttest, mely kortárszene előadására specializálódott – elsősorban pedig fiatal szerzők műveit mutatja be. 2012 óta az Eötvös Péter Kortárszenei Alapítvány kuratóriumi tagja. Számos zeneszerzőverseny díjazottja. Trombitaműve, a 2006-ban írt, de majd csak 2009-ben bemutatott *Borrowed Ideas* második díjas lett az Új Magyar Zenei Fórum zeneszerzőverseny nagyzenekari kategóriájában.⁴⁵

A *Borrowed Ideas*⁴⁶ legfőbb inspirációs forrása Miles Davis trombitajátéka volt. Akkoriban foglalkoztatta őt a híres jazz-trombitás alakja és játékmódora, ezért 2004-ben megírta *Miles*⁴⁷ című szólódarabját. A *Miles* – a szerző szóhasználatával élve – egy rövid színpadi akció, mely két zenei karaktert mutat be, mindkettő Miles Davis játékára utal. Egyik alapkaraktere a habozó játékos, aki nem tudja, mit játsszon, csak kísérletezget. Ennek többnyire kötött leírása, de szabadabb ritmikája van. Ez a típusú karakter általában

⁴³ A disszertáció szerzőjének interjúja Eötvös Péterrel, 2017. január 31., digitális hangfelvétel.

⁴⁴ A disszertáció szerzőjének telefonos interjúja Malek Miklóssal, 2018. március 20.

⁴⁵ A darab bemutatójára a verseny döntőjében került sor a Művészetek Palotája, Bartók Béla Nemzeti Hangversenyterében 2009. január 12-én. A Magyar Telekom Szimfonikus Zenekart Keller András vezényelte, trombitán közreműködött Horváth Bence.

⁴⁶ A *Borrowed Ideas* jelentése magyarul: kölcsönvett ötletek.

⁴⁷ A *Miles* – bár egyértelműen utal Miles Davisre – a magyar kiadású kottában a szó szerinti fordítás alapján *Mérföldekre* címet viseli.

a közönséggel szembefordulva játszik. A másik alapkarakter gyorsabb, kötött pulzációra épül, melyet a láb – jazzben megszokott – tempóütése kísér. Ezt az anyagot a közönségnek hátat fordítva kell játszani.⁴⁸

A *Miles*-t Horváth Bence mutatta be és a vele való közös munka során született meg Horváth Balázsból a *Borrowed Ideas* gondolata.⁴⁹ E mű zenei világát már egy konkrét, 1961-es Carnegie Hall-beli Miles Davis koncert határozta meg, melyről felvétel is készült.⁵⁰

Davis szólóinak egyes részei konkrétan, de lényegileg felismerhetetlenül jelennek meg a trombita-szólista anyagai között, hiszen apró szilánkokká törve szólaltatja meg azokat. A direkt kölcsönzött anyagok mellett Davis-re jellemző, de nem tőle származó fordulatok (hangszín, játékmód, váratlan dinamikai és ritmikai váltások) is meghatározóak a trombitás szólamában. Mindemellett a szólam végig olyan, mintha a trombitás improvizálna. (A darab egy pontján improvizáció is szerepel.)⁵¹

Horváth Balázs azért kedveli különösen ezt a darabját, mert úgy érzi, a megálló, olykor hadaró, dadogó, majd újra elinduló dallamaiban saját személyiségjegyeit sikerült megkomponálnia. „Az egyik első olyan darabom, amiről azt gondolom, hogy olyan, amilyen én vagyok.” – mondta.⁵²

A darab különlegessége már a zenekar ültetésében megnyilvánul: az első sorban vannak elhelyezve a fafüvősök, hátul pedig a vonósok.⁵³ Ennek célja, hogy a vonósok csak háttérrel biztosítanak, elmosódott színükkel minél messzebből szóljanak. A vonósok eltűnő hangzása okán az előttük ülő fák még direkterre szólnak. A hangszerelésben kimagasló szerepet kapnak az ütősök, akik – a sokféle hangszer miatt – az eredeti három

⁴⁸ Mint majd látni fogjuk, néhány színpadi elem a *Borrowed Ideas*-ban is visszaköszön.

⁴⁹ Horváth Balázs ismerte Eötvös Péter *Jet Stream*-jét, amely szintén Miles Davis hatására született. Elmondása szerint először nem szerette Eötvös művét, mert nem értette, miért kell ennyire direkt kapcsolat a jazz-zel? Később azonban – talán mert ő maga változott – megtetszett neki. A disszertáció szerzőjének interjúja Horváth Balázssal, 2018. március 2., digitális hangfelvétel.

⁵⁰ Miles Davis at Carnegie Hall, 1961. május 19., kiadás: 1962. július 16. Columbia Records, CL 1812 (mono), CS 8612 (stereo)

⁵¹ Idézet a *Borrowed Ideas* kottájának előszavából.

⁵² A disszertáció szerzőjének interjúja Horváth Balázssal, 2018. március 2., digitális hangfelvétel.

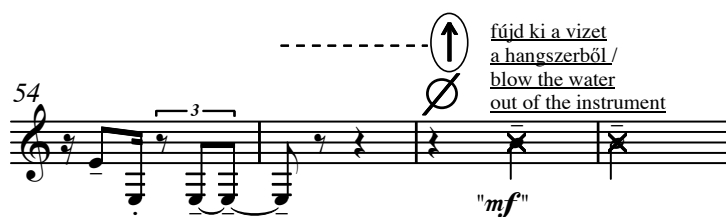
⁵³ Erről részletesen disszertációm 4.4. fejezetében írok.

zenész helyett öten vannak. A marimba és vibrafon a hárfával együtt akkordhangszerként működik közre.

Ha ezt egy jazz-darab felnagyításaként és lelassításaként fogjuk fel, akkor a szólista alatt vannak az ütösök, akik a ritmust játsszák, van a hárfa-marimba-vibrafon és fúvósok csoportja, akik az akkordot játsszák, és ehhez csatlakozik annak lecsengése a vonósokkal.⁵⁴

A bevezető egy 20-30 másodperces megkomponált zenekari előkészület: a hangolás, a pakolászás neszeit halljuk. „Pellengérre akartam állítani ezt az egészet, mert engem ez zavar.” – nyilatkozta a szerző.⁵⁵ Amikor a karmester is bejön, akkor derül ki, hogy ez már a darab, hiszen azonnal dirigálni kezd.

A bevezető rész egy hosszú hangokból álló szakasz a 2. ütemtől egészen a 27. ütemig. A hosszú hangok aztán egyre rövidülnek, majd bejönnek a dobok (19-27. ütem) és megjelennek a rövid, staccato hangok is. A szólista mindeközben a zenekar részeként tevékenykedik: „amikor ülve játszik, úgy kell viselkednie, mint a zenekar egyik tagjának” – szól a szerzői utasítás.⁵⁶ Amikor feláll, kiemelkedik a zenekarból és beáll a szólópozícióba, ami szokatlanul közel van a többi hangszerhez. A szóló-trombita szólam a kiterjesztett játéktechnika eszköztárának széles spektrumát használja: szájjal, hangszeresttel, szordínóval, levegővel egyaránt hozzájárul a hangzáshoz. Jó példa erre az alábbi részlet, ahol a szólistának a víz kifújásának hangját kell megszólaltatnia a zenei anyagban. (85. kottapélda)



85. kottapélda, Horváth Balázs, *Borrowed Ideas*, 54-47. ütem

⁵⁴ A disszertáció szerzőjének interjúja Horváth Balázssal, 2018. március 2., digitális hangfelvétel.

⁵⁵ I.h.

⁵⁶ Idézet a *Borrowed Ideas* kottájának előszavából.

Ebben a részben már kiderül a darab akkord-struktúrája, amelyről a kotta előszavában is olvashatunk:

A szólistát kísérő zenekar zenéje egy, a jazzből vett jellemző akkordfordulat állandó ismétlődésén alapszik, de nem felismerhető, mert vagy időben elnyúlik, vagy apró forgácsokra törik. Az ütőhangszerek, mint a csapat ritmusszekciója, a zenekarhoz hasonlóan egyes popzenei ritmusok töredékeivel teszik a hangzást még szilánkosabbá.⁵⁷

Az alábbi kottapéldán az imént említett akkordsor kivonata olvasható. (86. kottapélda)



86. kottapélda, *Borrowed Ideas*, a szerző által készített akkordkivonat

Horváth e harmóniákat a darab során úgy bontja fel, hogy azok egyrészt különböző transzpozíciókban, másrészt töredezett tagoltságban szóljanak. Ily módon halljuk először a 33-35. ütemben a fent olvasható kivonat első három akkordját, majd rögtön utána (36-38. ütem) ugyanezt félhanggal lejjebb. Az akkordok az egész darab során hármas csoportokat alkotnak, S-D-T autentikus köröket idézve. „Azt akartam, hogy legyen egy jazz-típusú akkordsor, ami a hangzás jellegét határozza meg.” – valotta Horváth Balázs.⁵⁸

Az első formarész – amely tagolt ugyan, de folyamatos – végén egy hosszú szóló szakasz, egy kadencia következik az 50. ütemtől egészen a 135. ütemig.⁵⁹ A karmester feladata a kottában jelölve van: „mindig hagyj időt a szólistának, a szünetekkel, tempóval

⁵⁷ Idézet a *Borrowed Ideas* kottájának előszavából.

⁵⁸ A disszertáció szerzőjének interjúja Horváth Balázssal, 2018. március 2., digitális hangfelvétel.

⁵⁹ Horváth Balázs beszélgetésünk során a kadenciáról szólva mindvégig a cadenza kifejezést használta, mivel a kadencia elnevezést ő kizárólag a záratra érti.

kövesd őt!” Ez a megkomponált, ütő-kíséretes kadencia alapvetően Miles Davis-felvételekből kölcsönzött ötletek (innen a cím) sora.⁶⁰ A kadenciában a 107. ütemtől az ütők – a korábban használt elemek alapján – improvizatív módon ismétелgetnek motívumokat, miközben a trombita továbbra is a megkomponált kadenciát játssza a 120. ütemig. (87. kottapélda)

Perc. 1., 2., 3.: IMPROVISATION with the elements used earlier (no metric synchronisation with the trumpet or the other percussions)

107

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

Tr. sola

107

f

mp

p

f

gliss.

ord.

87. kottapélda, Horváth Balázs, Borrowed Ideas, kadencia, részlet, 107-109. ütem

Ugyanakkor fontos, a kadenciában elhangzó zenei anyagra vonatkozó utasítást láthatunk a szóló-trombita szólamában. (88. kottapélda) Ennek értelmében megengedett az improvizáció, de lehetőleg a leírt anyaggal egyidőben kell játszani, hogy ne szóljon együtt az ütőkkel.

⁶⁰ Horváth Balázs szerint egyáltalán nem baj, ha valaki témákat kölcsönöz egy másik zenésztől. „Azért vettem kölcsön, mert aztán egész más lett belőle. Nem kicsinyítem attól Miles Davis jelentőségét. Volt aki megsértődött emiatt rám, úgy érezte, leromboltam az idolját. Benne folyamatos belső konfliktust okozott művem hallgatása. Megértettem, de nem volt célom megsérteni őt.” A disszertáció szerzőjének interjúja Horváth Balázssal, 2018. március 2., digitális hangfelvétel.

A 107. ütemtől kezdve improvizálhatsz is ahelyett, hogy a leírt anyagot játszanád. Próbálgd akkor játszani, amikor a kottában a leírt anyagot látod, ezáltal elkerülve az ütősök zajával történő együjtjátékot!

From measure 107 the trumpet soloist can improvise instead of playing the written materials. Try to play when there is music in the original score to avoid too much sound in the noise of the percussions!



88. kottapélda, Horváth Balázs, Borrowed Ideas, 107-109. ütem

A 121. ütemtől ismét egy érdekes megoldással találkozunk: improvizálni kell a már megismert – és egy táblázat alapján három csoportba osztott – anyagokból úgy, hogy az oszlopok között ne legyen kapcsolat. (89. kottapélda).

Tempo flessibile, ma presto

max. 20 sec. max. 10 sec.

121

IMPROVIZÁCIÓ új és a korábban már használt elemekből. Többnyire a korábbi anyagokból építkezz. A karakter gyors, villódzó, töredezett legyen, alapvetően kontrasztáló váltakozásra épüljön. Használj zajokat (pl. levegő befűvés, víz kirázása, "bzz"-brütölés, ajkak berregtetése-lazítása, fémes zajok, stb.) és zenei gesztusokat (pl. gliss., skálák, stacc., legato, stb.) is. Az anyagokat három csoportba osztva képeld el (csakúgy, mint az előző szakaszban):			Egyre rövidebb töredékekekt és gesztusokat játsz. Legyen egyre több szünet az elemek között. Törés nélkül kapcsolódj a következő ütemre.
1	2	3	
dinamika <i>p</i>	<i>mf</i>	<i>ff</i>	
sordino ○	●	∅	
hangszín ord.	frull.	♯	
forgás ←	↑	→	
karakter legato	staccato	hosszabb tenuto hangok	
Az oszlopok között ne legyen kapcsolat.			

89. kottapélda, Horváth Balázs, Borrowed Ideas, kadencia, részlet, 121-122. ütem

Ez a szakasz kifejezetten töredezett, szilánkos, és ez a szünetekkel, general pausakkal való tagoltságból fakad. Az igazi folyamat a zenekarral indul a 137. ütemtől, amikor a szólista visszaül zenekari pozíciójába és egyre hosszabb frázisokból, kevésbé töredezett motívumokból felépült zenei anyagot játszik. (136-165. ütem)

A 166. ütemtől elindul a nagy második rész. A szólista ismét feláll és a darab végéig ebben a pozícióban marad. A különböző hosszúságú, 3-5 ütemes, elmosódott körvonalú frázisokból felépülő lassú zenei anyag alatt mindvégig van egy basszus, amire felépül egy akkord, amit aztán nyávogtatva lecsenget. Egyre hosszabbá és folyamatosabbá válik a swinges zenei anyag. (90. kottapélda)

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

90. kottapélda, Horváth Balázs, *Borrowed Ideas*, ütőszólam, 241-246.

A Tromba sola da suonare feliratú segédsor – amely több alkalommal is előfordul a darabban – olyan frázisokat tartalmaz, melyeket a harmadik billentyűhöz tartozó hangológyűrűvel kell játszani, ezért más szól, mint ami leírva szerepel. E sorok a játszandó hangokat mutatják.⁶¹ A 281-282. ütemben a felső sorban látjuk a játékos szája és ujjai által technikailag játszott anyagot, míg az alsó sorban a harmadik cug mozgatásával elért negyedhangos glissando, nyávogást idéző effektusát. (91. kottapélda)

279

p

mf

p

sempre gliss.

sempre gliss.

91. kottapélda, Horváth Balázs, *Borrowed Ideas*, 279-282. ütem

⁶¹ Idézet a *Borrowed Ideas* kottájának előszavából.

Horváth Balázs kiváló hangszerismeretét bizonyítja a 219. ütemben kezdődő szordínókkal történő intonációs fejlesztés: a szólista nyitott wa-wa szordínós *Gesz* hangjának játéka közben odafordul a zenekari első trombitához, aki cup szordínóval játssza ugyanezt a hangot tompa színnel, majd ő is továbbadja ezt a hangot a második trombitának, aki tű-szordínóval játszik az eddigieknél élesebb hangon. Ez az – intonációban egyre magasabbra törő – folyamat még kétszer megismétlődik. Horváth Balázs kihasználja a fogások és hangológyűrűk által kínált lehetőségeket és viszi egyre magasabbra a *Gesz* hangot, míg a 224. ütemben megállunk a *G* hangon és a szólista a közönség felé fordul. (92. kottapéllda)⁶²

The image shows a musical score for three trombones (Tr. 1, Tr. 2, Tr. sola) across two systems. The first system starts at measure 214. Tr. 1 and Tr. 2 play a series of notes with dynamics like *mf* and *f*. Tr. sola has a more complex line with various dynamics including *f*, *pp*, *f*, *pp*, *mf*, and *pp*. The second system starts at measure 222. Tr. 1 and Tr. 2 continue their melodic lines. Tr. sola has a long note with a 'tuning ring' and then a 'perfect G' marked with a circled '1'. Annotations throughout the score provide specific intonation and performance instructions.

92. kottapéllda, Horváth Balázs, *Borrowed Ideas*, 214-224. ütem

Horváth Balázs műve arra is bizonyíték, hogyan lehet a népszerű pop- és a művészi zenét közelíteni egymáshoz. Véleménye szerint az eltávolodásról tehetnek a

⁶² A 221. ütemben zárt wa-wa szordínóval, hangszíne következtében magasabbnak ható szólótrombitát hallunk, akit az első trombita 1-2-3-as fogással megszólaltatott, a szerző utasítása szerint „egy hajszálnyit magasabb” *Gesz* hangja követ. Erre a második trombita válaszol ugyancsak 1-2-3-as fogással, de már tű-szordínóval és „picit magasabb, mint Tr. 1.” szerzői utasítással. A 222. ütemben a szólótrombita az 1-3-as fogással, hangológyűrűvel és nyitott wa-wa szordínóval már egy alacsony *G* hangot játszik. Itt Horváth Balázs ezt írja a kottában: „Elég alacsony *G* – egy kicsit magasabb, mint Tr. 2.”. A 223. ütemben az első trombita Cup-szordínós 1-3-as fogása szintén alacsony *G* – „Picit magasabb, mint Tr. sola”. Erre a második trombita 1-3-as fogással játszott tűszordínós hangja válaszol, „hajszálnyit alacsony *G*, kicsit magasabb, mint Tr. 1.” Végül a 224. ütemben a szóló trombita megérkezik a *G* hangra és a közönség felé fordul.

szerzők azzal, hogy gyorsabban ugrottak át egyes stílusok között, mint a közönségük. De tehetnek róla az előadók is, akik lassabban követték a tendenciát, és akik szerint új zenét nem kell játszani, mert arra nem jön be a közönség.⁶³ Pedig kötelességünk elsajátítani az új zene nyelvét, mert ez a tudás jótékonyan befolyásolja minden más zene előadását is.

Szentpáli Roland (1977) a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán tubaművészként végzett, számos nemzetközi verseny díjazottja. Szólista és zeneszerzői tevékenysége mellett a Nemzeti Filharmonikus Zenekar tagja.

Trombitaversenye 2009-ben, a Magyar Rádió Zenekara felkérésére íródott. Mivel a szerző jó kapcsolatban volt Tarkövi Gáborral (1969),⁶⁴ a Berliini Filharmonikus Zenekar szólótrombitásával, akinek éppen közeledett negyvenedik születésnapja, így adta magát a műfaj: megszületett a versenymű trombitára.⁶⁵

Úgy szerettem volna szimfonikus zenekari hangzású művet alkotni, hogy azon a zenei nyelven szólaljon meg, amit én is nagyon szeretek, illetve ami most a legközelebb áll a hallgatókhoz. Egyszerűen csak arra gondoltam, hogy ami nekem tetszik, az tetszhet másnak is. Nagyon szeretem a jazz-t és a klasszikus zenét, de alapvető problémának érzem a két műfaj összeolvasztásával kapcsolatban, hogy a zenei nyelvezet, az artikuláció, a kifejezőeszközök nagyban különböznek. A trombitaverseny nyelvezete valahol a kettő között van: a klasszikus zenében megszokott, tipikus egy-hármas és a jazz kettő-négyes súlyozása keveredik. Olyan, mintha egy „klasszikus bebop” lenne.⁶⁶

⁶³ https://fidelio.hu/eduart/2015/12/08/a_zenehallgatas_nem_mindig_kikapcsolodas/. Utolsó megtekintés dátuma: 2018. március 16.

⁶⁴ Tarkövi Gábor 1969-ben, Esztergomban született. Csolnokon nevelkedett zenész családban, első trombita óráját kilenc évesen kapta édesapjától, Tarkövi Istvántól. A győri Richter János Zeneművészeti Szakközépiskola elvégzése után (ahol tanára Horváth László volt) a Liszt Ferenc Tanárképző Főiskolára került és Geiger György növendéke volt. Később a Zeneakadémián Varasdy Frigyesnél folytatta tanulmányait. 2004 óta a Berliini Filharmonikusok szólótrombitása. http://tarkoevigabor.com/Bio_Magyar.pdf. Utolsó megtekintés: 2018. március 7.

⁶⁵ Az ösbemutató időpontja: 2009. március 13. 19:30, Zeneakadémia Nagyterem, MR Szimfonikusok, Tarkövi Gábor (trombita), vez.: Hollerung Gábor. A koncerten elhangzott továbbá Vajda János: Magnificat; Mendelssohn: Die erste Walpurgisnacht, op. 90, MR Énekkar; km.: Meláth Andrea, Szappanos Tibor, Gombos Géza (ének), karig.: Somos Csaba
Forrás: https://fidelio.hu/klaszikus/2009/03/06/szulinapos_trombitas/. Utolsó megtekintés: 2018. március 7.

⁶⁶ A disszertáció szerzőjének interjúja Szentpáli Rolanddal, 2018. március 7., digitális hangfelvétel.

A magyar trombitaverseny-irodalomban e mű egyedülálló abban a tekintetben, hogy a szerző négyféle hangszer használatát írja elő. Az első tételt Szentpáli C-trombitára, a második, lassú tételt a melegebb tónusú szárnykürtre, a zárótételt pedig B-trombitára illetve B piccolo trombitára komponálta.⁶⁷ A darab előadói szempontból az ujj-technika és a ritmizálás terén hoz újat azzal, hogy a jazz gesztusait a klasszikus zene közegébe helyezi.

Az I. tétel repetatív minimál zene, amely stílus a szerzőt a mű megírása idején különösen foglalkoztatta.⁶⁸ A tétel szerkezetét tekintve hídformát figyelhetünk meg. Egyszerű, kis ambitusú zenei anyaggal kezd dolgozni,⁶⁹ ahol a jazz hatása az eltolt hangsúlyokban és a trombita szinkópáiban mutatkozik meg. A szólista és a zenekar az elején még nem azonos síkon mozog. Később a fuvolák apró, ritmikus mozgásába a trombita hosszú hangokkal próbál becsatlakozni, majd néhány tizenhatod közbeékelésével fokozatosan részévé válik a bevezető zenei anyagnak, ám arról ritmikájában újra és újra lecsatlakozik. A zenekari kíséret tizenhatod mozgása később átértékelődik, letisztul egy nyolcad-lüktetéses mozgásra. A trombita dallami anyaga egyre sűrűbbé válik: átvéve a korábban öt körülvevő ritmizálást itt már virtuóz szerepben hallhatjuk. (93. kottapélda)



93. kottapélda, Szentpáli Roland, Trombitaverseny, 84-98. ütem

⁶⁷ A disszertáció szerzőjének interjúja Szentpáli Rolanddal, 2018. március 7., digitális hangfelvétel.

⁶⁸ I.h.

⁶⁹ „Megkötöttem a saját kezemet: a lehető legminimálisabb anyaggal, a legegyszerűbben akartam dolgozni.” I.h.

Az ezt követő gazdag hangszerelésű, sűrű szövetű, változó metrikájú zenekari részben a trombita szólista nem játszik. A 125. ütemtől egy rövid átvezető részben az oboa és a trombita melodikus kettősét halljuk, amely végül egy elemi erővel feltörő fortissimo zenekari anyagra vált. A trombita szólama itt éles hangsúlyokkal és komoly technikai kihívást jelentő futamokkal tűzdelt. A tételt az induláskor megismert minimál zenei anyag zárja.

A II. tétel szóló anyaga szárnykürtre íródott. Ennek a hangszernek jellegzetessége a puha, bensőséges, sötét tónusú hang. Megszólaltatását tekintve technikailag teljesen megegyezik a trombitáéval annyi különbséggel, hogy a szárnykürt fúvókájának kelyhe mélyebb. A bevezetés egy vonós korál, amely a tétel végén újra megszólal majd. A szerző saját szavaival élve ez a zenei anyag „egy férfi és egy nő kapcsolatát szimbolizálja. A vonós korálban érezzük, ahogy az ember érzelmileg fejlődik, kinyílik és kész lesz arra, hogy párkapcsolatot építsen ki.” A szólista a 10. ütemben lép be egy nagyívű lírai dallammal. (94. kottapélda)

94. kottapélda, Szentpáli Roland, Trombitaverseny, II. tétel, 1-19. ütem

A szólista fenti dallama alatt a zenekar lüktet és többféle zenei motívumot is megmutat. Ezek némelyike képes rá, hogy összekapcsolódjon, kommunikáljon a szólista anyagával, más része viszont nem. Később a zenekar újabb hangszerei kapcsolódnak be, a feszültség fokozódik, a zenekari anyag a motívumok fejlesztéséből építkezik. „Ebben a

szakaszban teljesedik ki a szerelem” – mondja a szerző. Rövid szárnykürt-átvezetés után ismét a vonós korált halljuk, azzal a különséggel, hogy a szólista is játszik.⁷⁰

A III. tétel egy ritmikai játék, ahol a zenekar a ritmusszekció szerepét tölti be – akárcsak a könnyűzenében. A basszus groove-jára egyre több kórust helyez, színesíti a hangzást, hogy az a szólóval együtt tovább fejlődjön. A zenekari szólamok sűrű mixtúráját az elektronikus jazz-ben használt effekt-processzorok ihlették.⁷¹ A legnagyobb kihívást éppen ez jelentette: hogyan lehet egy szimfonikus zenekari hangzásra alkalmazni ezt az elektronikus könnyűzenében használt effektet?

Nekem szimfonikus zenekaron volt érdekes, hogy egy pentaton dallamot hogyan lehet úgy felrakni mixtúrában, hogy önmagát harmonizálja és közben egy nagyon free groove-os hangzása legyen, ahol folyamatosan ütközik a 6/8 meg a 3/4. Aztán efelett megint csak megszólal egy jazz-es nyelvezetű trombitaszóló.⁷²

A tétel kezdetén a fuvola mutatja be a főtémát, majd csatlakozik hozzá a marimba és a teljes fafúvós szekció – ez utóbbi mixtúrában. A zenekar valamennyi bekapcsolódása után a trombita az 55. ütemben csatlakozik és hozza a főtémát. (95. kottapélda)



95. kottapélda, Szentpáli Roland, Trombitaverseny, III. tétel, 54-65. ütem

⁷⁰ A disszertáció szerzőjének interjúja Szentpáli Rolanddal, 2018. március 7., digitális hangfelvétel.

⁷¹ Az effekt-processzorok vagy multieffektek felharmonikusokkal dúsítják, ezáltal teltebbé teszik a megszólaló hangot, kiegyenlítik a jelszintkülönbségeket, analóg kompresszorként funkcionálnak, és állítható túlvezérlésküszöbvel modulálják a hang tisztasága és karcossága közötti arányt. [https://hu.wikipedia.org/wiki/Gitáreffektek#Multieffektek_\(effektprocesszorok\)](https://hu.wikipedia.org/wiki/Gitáreffektek#Multieffektek_(effektprocesszorok)). Utolsó megtekintés dátuma: 2018. március 16.

⁷² A disszertáció szerzőjének interjúja Szentpáli Rolanddal, 2018. március 7., digitális hangfelvétel.

A három tétel közül ez tartalmazza a legtöbb jazz-es elemet. Szentpáli megfogalmazása szerint mivel a darab stílusa nem jazz, és az előadó muzsikusklasszikus zenészek, ezért nem kell a jazz artikulációt vagy nyelvezetét követni. „Azt gondoltam, hogy jól fog működni ez a trombitaverseny klasszikus zenészekkel. Mert nem jazz-t kell játszani, csak maga a nyelvezet hasonlít a jazz-hez.”⁷³

Szentpáli eredeti ötlete szerint a szólótrombita mikrofonnal és effektpaddal szólalt volna meg, de a bemutató alkalmával nem álltak készen a technikai körülmények, illetve a szólistának sem volt gyakorlata az ilyen jellegű elektromos hangszínmódosító eszközök kezelése terén. Problémát jelentett volna az erősítés arányainak beállítása is, hiszen az elektronikus effekt a zenekart nem, csak a szólista által játszott hangokat lett volna hivatott megváltoztatni.⁷⁴

Szentpáli a játékos fizikai állóképességét maximálisan figyelembe véve a szólótrombita anyagában az egyes részeket több ütemes szünettel tagolja. Jó példa erre a darab egyetlen kadenciája a III. tételben, amelyet eredetileg a trombita játszott volna, de éppen azért, hogy a szólista időt kapjon a regenerálódásra, a fagott kezdi az anyagot és csak nyolc ütem múlva lép be a trombita. Mivel a szerző rézfúvósként jól ismeri a trombitát és Tarkövi Gáborral is folyamatosan egyeztetett a komponálás során, egy kifejezetten trombitaszerű mű született.

⁷³ A disszertáció szerzőjének interjúja Szentpáli Rolanddal, 2018. március 7., digitális hangfelvétel.

⁷⁴ A darab ilyen formában történő előadása egyelőre várat magára.

4. Sokszínű trombitaalkalmazás a 21. században

4. 1. Hagyományos és kiterjesztett regiszterhasználat

Ahhoz, hogy megértsük a trombita hangterjedelmének témakörét, tudnunk kell, hogy a rézfúvós hangszerek valamennyi tagja olyan réz cső, melynek átmérője a cső egyik végétől a másik végéig növekszik. Vannak olyan hangszercsoportok, ahol a növekedés folyamatos, ezek a kónikus hangszerek, mint például a vadászkürt, tuba. Ám vannak olyan hangszercsoportok, ahol a hangszercsőben előfordulnak úgynevezett cilindrikus részek, ahol az átmérő állandó – ide tartozik a harsona és a trombita. A kónikus hangszerek hangja általában tompa, puha, míg a cilindrikus hangszerek hangja jellemzően fényes, nyílt.

A rézfúvós hangszerek által keltett hang az ajkak rezgéséből származik, amelyek ebben az esetben membránként funkcionálnak. Ez periodikus mozgásra kényszeríti a levegő részecskéit, és ezt a rezgést erősíti fel a hangszertest. A hang magassága két dologtól függ: a száj rezgési frekvenciájától, valamint a rezgésbe hozott légoszlop, vagyis a cső hosszától. Ha változtatjuk a cső hosszát, akkor változik a hozzárendelt felhangrendszer is, amit kihasználva tudunk kromatikus skálát létrehozni a rézfúvós hangszereken. A hangszertestre szerelt szelepek lenyomásával eltérő hosszúságú csöveket toldunk be – így megnövelve a rezgő légoszlop hosszát és változtatva az alaphangot és a megszólaltatható felhangrendszert. A legtöbb szelepes rézfúvós hangszerhez hasonlóan az első szelep egy egészhanggal, a második félhanggal, a harmadik kisterccel mélyíti a hangszer alaphangját. A billentyűk lenyomásának hétféle kombinációja teszi lehetővé a felhangsor hangjai közötti ürré kitöltését.

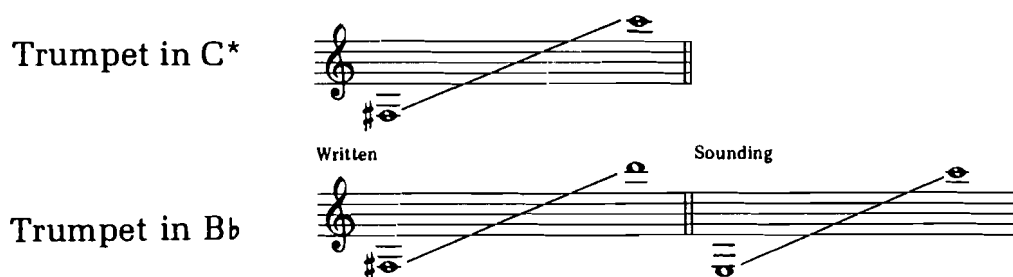
A megszólaltatható felhangsorok – mivel mind félhangnyi távolságra vannak a szomszédos hangsoroktól – nyilvánvalóan átfednek. Ez többféleképpen is magyarázható. Egyrészt akkor van átfedés, ha az adott felhang frekvenciája azonos egy másik felhangrendszer felhangjának rezgésszámával. A trombitánál ez a magasabb regiszterben fordul elő, ahol bizonyos esetekben egy hangot akár háromféle billentyűkombinációval is meg lehet szólaltatni.¹ Az európai zenében bevezetett

¹ Az első, egyben legalacsonyabb három különböző billentyűkombinációval eljátszható hang a kétvonalas E. Ez a hang egyetlen billentyű lenyomása nélkül is játszható, hiszen ez a modern trombita ötödik felhangja. Ugyanezt a hangot viszont játszhatjuk az első és második, valamint csak a harmadik billentyű lenyomásával is.

temperált hangsor azonban növelte ezek számát, mivel elmozdított egyes természetes felhangokat, így már közeli frekvenciájú felhangok esetén is átfedést várnánk az uniformizált hangsor alapján. Az átfedések a hangszeren az úgynevezett segédfogásokban jelennek meg, vagyis vannak hangok, amelyekhez több fogás is tartozik, de ezek hamisságát éppen a temperáció okozza.²

Az alaphang tekintetében szintén két csoportra oszthatjuk a rézfúvós hangszereket: teljes és fél felhangsoros hangszerekre. A teljes felhangsoros hangszerek estében megszólaltatható a teljes felhangsor az alaphangtól egészen a játékos képességei által engedett magasságig, vagyis a hangszer alaphangja a felhangsor első hangjával egyezik meg. Ebbe a csoportba tartozik valamennyi rézfúvós hangszer – a trombiták családját kivéve. Mivel a trombita fél felhangsoros hangszer, ezért ebben a sorozatban nem jelenik meg az alaphang. A trombiták teste ugyanis nem elég hosszú, ezért csak az alaphang utáni első felhang, azaz a felhangsor második hangja szólaltatható meg a klasszikus értelemben vett hangminőségben.³

A leggyakrabban használt trombitatípusok a B és C hangolású hangszerek, amelyeknek írott és hangzó hangterjedelmét az alábbi kottapélda mutatja: (96. kottapélda)



96. kottapélda, a C és B hangolású trombiták hangterjedelme

A fent említett trombitatípusok mellett magasabb hangolású trombitákat is gyártanak: az alábbi kottapéldán a D, az Esz, valamint a B piccolo trombiták hangterjedelme látható: (97. kottapélda)

² Karsai Márton: *A trombitahang fizikai jellemzése. Szakdolgozat*, Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Zeneművészeti Intézet, 2006. (kézirat) 9.

³ Adler Samuel: *The Study of Orchestration*. (New York, London: W. W. Norton and Company, é.n.) 301. A disszertáció szerzőjének fordítása.

Trumpet in D	
Trumpet in E $\flat$	
Piccolo trumpet in B $\flat$	

97. kottapélda, D, Esz és B piccolo trombiták hangterjedelme

Léteznek még kisebb építésű hangszerek, ilyen az F és G, valamint a piccolónak számító A, B és C hangolású trombiták. Ezeket általában három ventil helyett négy ventillel építik. A negyedik billentyű egy kvartventil, amely az alap csőhosszúságot úgy hosszabbítja meg, hogy lenyomásával a hangszer alaphangja egy tiszta kvarttal mélyebbre kerül.

A fent említett hangterjedelmek a trombita fél felhangsoros jellegéből adódnak, tehát az első felharmonikus tartomány hangjait nem tartalmazzák. Ezt a regisztert használták a szerzők egészen a 20. század első feléig. Később azonban – feszegetve a hangszerek és az azon játszó hangszeresek képességeinek határait – egyre inkább kiszélesedik az ambitus, és megjelennek az első felharmonikus tartomány hangjai, azaz a pedálhangok.⁴ Ezen hangok megszólaltatását nagyban befolyásolja a fúvóka nagysága, illetve a játékos képességei, mivel pedálhangok megszólaltatása esetén az ajkak a szokásostól jelentősen eltérő módon kell ellazítani. A pedálhangok csak úgy képezhetők, ha a rezgőajkak frekvenciája megegyezik a pedálhangok frekvenciájával. Fontos tudni, hogy a pedálhangok megszólaltatása – a normál hangokhoz viszonyítva – lényegesen több levegőt igényel a lazább szájtartás által kialakult nagyobb szájnyílás miatt.

Ha a C hangolású trombitából indulunk ki, akkor az alábbi következtetésekre juthatunk: a legmélyebb hang a kis *Fisz*, ám az alap csőhosszúság, azaz egyetlen billentyű lenyomása nélkül az első felhang, azaz a kis oktáv *C*-je is megszólaltatható, mint pedálhang. A két hang (kis *Fisz* és kis *C*) közötti tartományban lévő hangok csakis az ajkak megfelelő frekvenciájú rezgetésével szólaltathatók meg. Mivel ezek a

⁴ Karsai Márton: *A trombitahang fizikai jellemzése. Szakdolgozat*, Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Zeneművészeti Intézet, 2006. (kézirat) 10.

felhangok nem szerepelnek a hangszeren és emiatt hangminőségben is eltérnek a megszokottól, ezeket a hangszertől idegen hangoknak nevezhetjük. Azonban a hat billentyűkombináció segítségével a kis C alatt még egy szűkített kvinttel növelhető az ambitus. Így tehát elmondható, hogy a C hangolású trombita hangterjedelme (a kis oktáv *F, E, Esz, D, Desz* hangjainak kivételével) lefelé egy tiszta oktávval mélyíthető, ám a hangszer szűk menzúrájából adódóan ez a regiszter meglehetősen nehezen kezelhető. (98. kottapélda)



98. kottapélda, a C hangolású trombita alsó regisztere pedálhangokkal együtt

Fontos megjegyezni, hogy a trombitán ennél mélyebb hangok is eljátszhatók, ám megszólaltatásuk módja és hangszínük eltér a megszokottól, ugyanis ebben a regiszterben már a cső alaphangja – első felhangja – alatti tartományban járunk.

A pedálhangokra a jelen fejezetben tárgyalt művekben több példát is találunk. Elsőként a hangszertől idegen kis *E*-t vizsgálhatjuk meg Horváth Balázs *Borrowed Ideas* című darabjának 54-55. ütemében. (99. kottapélda)

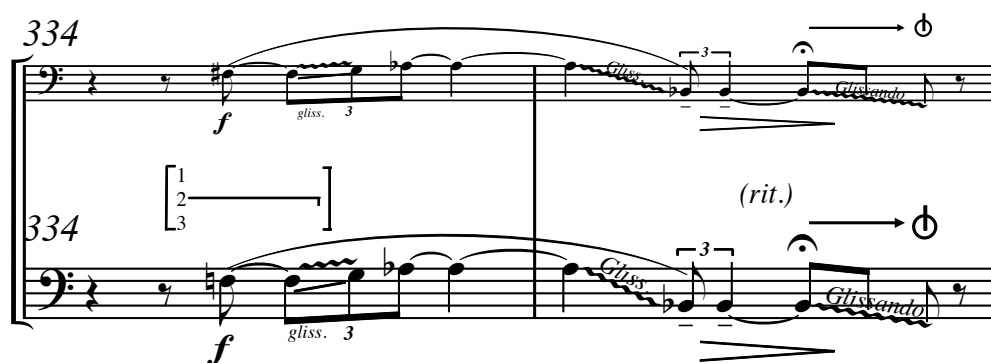


99. kottapélda, Horváth Balázs, *Borrowed Ideas*, 53-55. ütem

Ebben az esetben a szólista feladata az, hogy ajakrezgéssel létrehozza pontosan azt a frekvenciát, amely a megszólaltatni kívánt hang rezgésszáma. A billentyűkombináció – amely segítheti e hang létrehozását – minden játékos egyéni döntése, melyet befolyásol a hangszer típusa, építése, a fúvóka mérete. Ugyanez érvényes a 133. ütemben megjelenő nagy *Esz*-re, amely wa-wa szordínóval játszandó. Itt a szólista dolgát az nehezíti meg, hogy a különösen laza ajakrezgéssel megszólaltatandó hangot

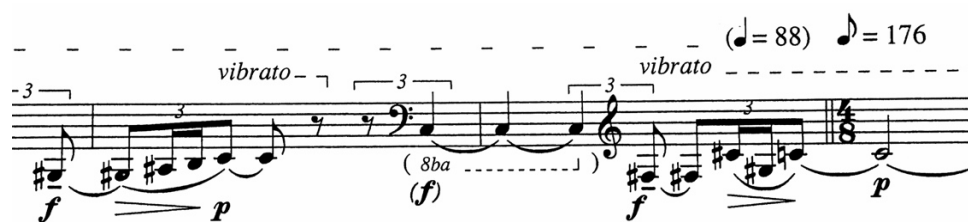
a szerző staccato jellel látta el, azaz a megfelelő hangmagasság megtalálására nagyon kevés az idő. A hangszerből idegen hangok sorát a 146. ütemben megjelenő kis *Cisz*-szel folytathatjuk, amelynek érdekessége a frullato játékmód. Ennek megvalósítása ebben a regiszterben újabb kihívás elé állítja az előadót, hiszen a hangmagasság pozicionálását nagyban megnehezíti a nyelv gyors mozgása (frullato). Érdekes még megemlítenünk a 156. ütemben szereplő kis *F*-et, négyszeres piano dinamikával. Ezt a hangot – a szerző utasításának megfelelően – mindhárom billentyű lenyomásának segítségével szólaltatjuk meg (ez a kis oktáv *Fisz* hangját jelenti), miközben a hármas ventil cugját a hangológyűrű segítségével a megfelelő távolságra húzzuk ki. Így a megszólaló hang a kis oktáv *F* hangja lesz.

Külön kiemelendő a *Borrowed Ideas* utolsó három üteme. Horváth Balázs itt a hangszerből idegen kis *F*-ről indítja a záró motívumot, amely glissándóval éri el a szomszédos *G* hangot. Ezt a szerző valamennyi ventil lenyomásával és a hangológyűrű segítségével javasolja eljátszani, de e kéthangos egység másképpen is megszólaltatható: mivel a *G* hanghoz eleve az első és a harmadik ventil lenyomása szükséges, ezért azok cugjainak megfelelő mértékű kihúzásával szintén *F*-et érhetünk el. A csúszás így – mindössze a két cug mozgásával – kényelmesebben megvalósítható. A zárómotívum a nagy *B*-ig ereszkedik, majd két nyolcad alatt tetszőleges mélységig jut el. Ennek megvalósításához az ajkak megfelelően laza állapotára van szükség. (100. kottapélda)



100. kottapélda, Horváth Balázs, *Borrowed Ideas*, 334-335. ütem

Eötvös Péternél is találunk példát a pedálhangokra: a *Jet Stream* című kompozíciójában a 19-20. ütemben szerepel egy nagy *C*. (101. kottapélda)

101. kottapélda, Eötvös Péter, *Jet Stream*, 19-20. ütem

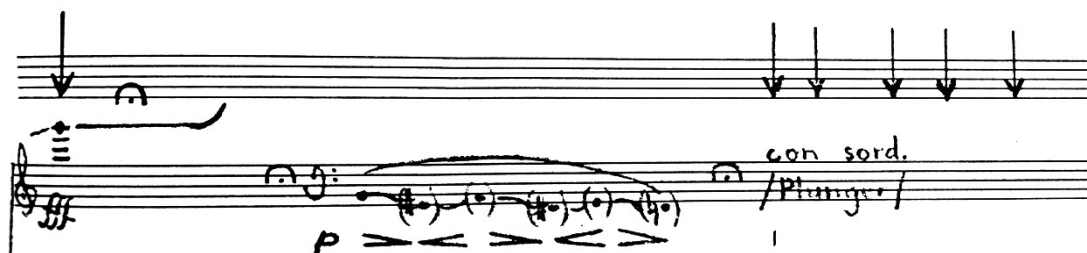
Ebben a szakaszban a trombita szólam eleve mély regiszterben, az egyvonalas *C* és a kis *Fisz* közötti tartományban mozog. Ismerve a mű keletkezéstörténetét, magunk elé képzelhetjük az apja ellen lázadó ifjút, aki a küzdelem elején még talán fel sem tudja mérni, mekkora erőre lesz szüksége az ellenálláshoz. A mély hangok megszólaltatásához szükséges laza ajkak miatt egyfajta erőtlenséget, bizonytalanságot érezhetünk. Később egyre magasabb fekvésben játszik a trombita, sugallva az erőt, a céltudatosságot, így Eötvös a mű végéig kerüli a mély lágét.

Eötvös Péter másik, *Snatches of a Conversation* című darabjában szintén van pedálhang: a 193. ütemben megszólaló kontra *Fisz*. (102. kottapélda)

102. kottapélda, Eötvös Péter, *Snatches of a Conversation*, 188-194. ütem

Ebben a példában azt láthatjuk, hogy a zenekar tartott *F* hangja fölött a trombitától senza sordinót, lassú tempót (*lento*) és forte dinamikát kér a szerző. A trombita kadencia-jellegű, az 1:2 modellskála hangjaiból építkező dallamának legmélyebb hangja a koronával ellátott záró nagy *Fisz*.

Dubrovay László 1981-es *Concerto No. 1 trombitára és 15 vonósra* című darabjában kétszer is megszólal a nagy *F*. (103. kottapélda)



103. kottapélda, Dubrovay László, Concerto No. 1 trombitára és 15 vonósra

II. Trombitaversenyében is találunk pedálhangokat, a harmadik tétel kadencia részében. (104. kottapélda)



104. kottapélda, Dubrovay László, Concerto No. 2, III. tétel

Dubrovay László Concerto No. 3 című művében nem alkalmaz pedálhangot.

A trombita karakteréből adódóan a szerzők a magas regisztereket gyakrabban használják, mint a pedálhangokat. A trombita legmagasabb hangjaként általában a háromvonalas C-t jelölik meg.⁵ Ám mint látni fogjuk, ennél jóval magasabb hangokra is képes a hangszer. Itt is fontos megjegyeznünk, hogy a magasság nagymértékben függ a hangszer és a hangszerjátékos fizikai adottságaitól.⁶

⁵ Adler Samuel: *The Study of Orchestration*. (New York, London: W. W. Norton and Company, é.n.) 301.

⁶ Dubrovay László No. 3 Trombitaversenyével kapcsolatban a szerző az alábbiakat mesélte: „Amikor Pálfalvi Tamással felvettük a darabot, egy háromvonalas C-től lefelé induló menetet szeretett volna továbbvinni a kiírtnál. Engedtem neki. De volt olyan rész is, ahol Pálfalvi éppen azt kérte, hogy hadd kezdje magasabbról, mivel megszólalt neki szépen a négyvonalas oktáv is. Azóta úgy játssza, és ez egy kadenciában igenis megengedett.” A disszertáció szerzőjének interjúja Dubrovay Lászlóval, 2018. január 22., digitális hangfelvétel.

A jelen fejezetben tárgyalt művekben ugyan nem szerepelnek háromvonalas oktáv fölötti hangok, de érdemes megemlítenünk Horváth Balázs 2007-ben keletkezett *Divergent* című művét, melynek 64. ütemében egy lefelé futó glissando „as high as possible” feliratú hangról indul, míg Dubrovay László 1981-es *Concerto No. 1 trombitára és 15 vonósra* című művében a háromvonalas G-ről éppen felfelé indul el a glissando egy meghatározatlan magasságú hang felé. Balassa Sándor 2004-ben keletkezett Trombitaversenyének I. tételében, a 218. ütemben megszólaló háromvonalas *Cisz* hangja nem előkészítés nélküli: a fokozatos crescendoval ellátott Esz-dúr szakaszt követően hirtelen váltással E tonalitásba érünk, ahol elkezdődik a már előzőleg is hallott kvart-kvint melodikai építkezés. A további fokozást követően fortissimo dinamikára érvén jutunk el a csúcspontnak számító háromvonalas *Cisz*-ig. (105. kottapélda)



105. kottapélda, Balassa Sándor, Trombitaverseny I. tétel, 215-220. ütem

Dubrovay László *Concerto No. 3* című darabja viszonylagos szabadságot ad az előadónak a hangmagasságok terén. Fontos leszögeznünk azonban, hogy a szerző nem tágítja az ambitust, saját bevallása szerint ugyanis műveiben „nem arra fókuszált”.⁷

Már a mű elején, a 12. ütemben van két egymást követő felfelé, majd lefelé irányuló glissando, amelyben nincs meghatározott legmagasabb hang. (106. kottapélda)



106. kottapélda Dubrovay László, *Concerto No. 3*, 10-12. ütem

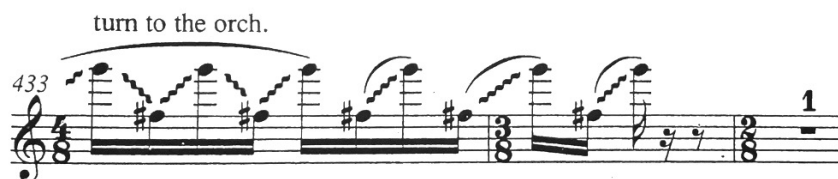
⁷ A disszertáció szerzőjének interjúja Dubrovay Lászlóval, 2018. január 22., digitális hangfelvétel.

Eötvös Péter *Jet Stream* című darabjának legmagasabb hangja a hangzó háromvonalas *F*, amely több helyen is megszólal. Elsőként a 69. ütemben találkozunk vele, méghozzá – megengedő módon – ossiával ellátva, azaz az előadóra van bízva, röviden vagy hosszan játssza-e a hangot. (107. kottapélda)



107. kottapélda, Eötvös Péter, *Jet Stream*, 68-70. ütem

A darab 432. ütemében, a kadencia gyors tempójú záró szakaszában egymás után többször is elhangzik az egzaltált, sikítást idéző glissando, amelynek felső hangja a hangzó háromvonalas *F*. (108. kottapélda)



108. kottapélda, Eötvös Péter, *Jet Stream*, 433-435. ütem

Összefoglalásként elmondható, hogy az elmúlt évtizedekben a kiterjesztett játéktechnika terén sokat fejlődött a hazai trombitajáték, de – a nemzetközi irodalmat és a hangszer lehetőségeit ismerve – kijelenthető: még vannak e téren fel nem fedezett területek.

4.2. Hagyományos és kiterjesztett hangkeltő technikák

A trombita elsődleges és hagyományosnak tekinthető hangforrása a játékos fúvókához szorított, rezgésbe hozott ajkai között átpréselt levegő, amelyet ajakrezgetésnek, vagy a köznyelvben brúzolásnak nevezünk. A hangszerbe ezt a rezgést a fúvóka továbbítja, így nagyon fontosak annak fizikai paraméterei. A fúvókákat két nagy csoportra oszthatjuk: egy darabból álló, illetve több részből összeszerelhető fúvókák. Mindkét esetben három fő részt különböztetünk meg: perem, kehely és szár. (3. ábra)



3. ábra, trombita fúvóka

A több részből összeszerelhető fúvókák előnye, hogy lehetőséget adnak a különböző paraméterek variálására, cseréjére egy korábbi, jól bevált alkatrész megtartásával. A perem az ajkakhoz és az azokat körülvevő bőrfelülethez illeszkedik, ezért fontos a kényelmes érzet a fém és az érzékeny ajkak között. A perem alapvetően kétféle lehet: lapos és lekerekített formájú.

A kehely mélysége, formája, űrtartalma befolyásolja a hangszínt, az artikulációt, a magas, illetve mély regiszterek megszólaltathatóságát. Bár sok függ a játékos egyéni adottságaitól, mégis általánosságban elmondható, hogy a sekélyebb, kisebb űrtartalmú kehely használatával a hangszín ércesebb, az artikuláció konkrétabb. Ebben az esetben a magas regiszter valamelyest könnyedebben, a mély regiszter kevésbé könnyen szólaltatható meg. Mélyebb, öblösebb kiképzésű kehely használata esetén a hangszín teltebb, melegebb, az artikuláció lágyabb, a magas regiszter valamivel nehezebben, a mély regiszter általában kényelmesen megszólaltatható.

A játékos saját hangideálja szerint behatárolhatja, milyen típusú hangszínt kíván elérni, és ez alapján választhatja ki a számára legmegfelelőbb fúvókát. Ám a 20-21. századi trombitadarabok (legyenek azok akár dolgozatomban tárgyát képező

versenyművek vagy szólódarabok) sokszínű játéktechnikai megoldásai miatt a választást döntően befolyásolja az adott mű jellege, technikai kihívásai.

A fúvóka következő eleme a szár, amely közvetlenül kapcsolódik a trombitához. Ez egy egyszerű cső, ami a hangszer befúvócsövébe hozzávetőleg 1/3 hosszúságig ér be. Belső kiképzése nagyban befolyásolja a hangminőséget, az átáramló levegő mennyisége pedig a hangszeren történő átfújás könnyebb vagy nehezebb érzetét.

Kiterjesztett játéktechnikának azokat a játékmódokat nevezzük, amelyekkel egy hagyományos hangszeren szokatlan, új hangzást hozunk létre. Douglas Hill (1946) amerikai kürtművész *Kiterjesztett játéktechnikák kürtre: Gyakorlati kézikönyv tanulóknak, előadóművészeknek és zeneszerzőknek* című művében így fogalmaz a kiterjesztett játéktechnikáról: „kibővített hangszeres szókinsz arra az esetre, amikor egy ötletet semmiképp sem lehet más módon megvalósítani”.⁸

Vannak olyan szerzők, akik műveikben nem, vagy csak nagyon ritkán élnek kiterjesztett játéktechnikákkal. Ilyen például Balassa Sándor, aki a következőképpen fogalmaz:

A kiterjesztett játéktechnika szerintem nem tudja elérni a zene eredeti célját. Itt van például egy cintányér vagy egy hegedű. Mit lehet ezzel csinálni? Öntsünk bele paradicsomlevet! De nem számolunk azzal, mennyi szellemi munka van egy hangszerben. A zene nem csak mérhető paramétereket jelent, mint például a fizikai rezonancia, hanem a mérhetetlen lelki dolgokat is, amit másképpen nem lehet kifejezni. Nem fogadhatok el egy ilyen normát.⁹

Hasonlóképpen idegenkedik a kiterjesztett technikák alkalmazásától Lendvay Kamilló – ám ő egy másik szempont alapján fogalmaz:

Én azt szoktam mondani, hogy amíg nekem eszembe jut egy tiszta kvart, addig nem vagyok rászorulva arra, hogy belebőfögjek a harsonába. Nem bújok ki a bőrből – van egy sajátom, amiben nagyon jól érzem magam. És amíg lehet emberszabású zenét írni, addig én azt írok. De anélkül, hogy különösebb

⁸ Douglas Hill: *Extended Techniques for the Horn: A Practical Handbook for Students, Performers and Composers* (Miami, Florida: Warner Bros. Publication, 1983). 7. A disszertáció szerzőjének fordítása.

⁹ A disszertáció szerzőjének interjúja Balassa Sándorral, 2017. szeptember 5., digitális hangfelvétel.

kompromisszumot tennék a hallgatónak vagy az előadónak.¹⁰

Horváth Balázs szerint azonban, ha az előadó elfogadja a kiterjesztett technikákkal operáló darabokat, akkor nem kell, hogy megkérdőjelezze azok esztétikai minőségét. Sőt, az alkotói folyamat fontos eleme lehet az előadó azáltal, hogy a hangzás és a darab maximális megvalósításához kreatív, és főként praktikus tanácsokat tud adni – hangszerre, játékosra nézve egyaránt.¹¹

Dalos Anna az effektusok – flatterzunge, cluster, aleatória, negyedhangok, ütőhangszerek – használatáról a „Harmincasok” kapcsán azt írja, hogy ezek, mintegy receptként a divatos modern mű alapelemeiként funkcionáltak.

Az eszköztár – amely divatosan modernné tesz egy zeneművet – természetesen az új zenei gondolkodásmódnak csak a felületét érinti, s mivel ezen eszközök esetében valójában csak a zeneszerzés mechanikai, külső elemeiről beszélünk, talán érdemes különbséget tennünk új zenei beszédmód és új zenei gondolkodásmód között. E nagy repertoárban csak nagyon kevés olyan kompozícióval találkozunk, amelyek valóban belülről, úgy is fogalmazhatunk: igazi zeneszerzői problémák felől közelítenek a komponáláshoz, s amelyek ily módon képesek megkérdőjelezni a korábbi zeneszerzői gondolkodásmód létjogosultságát.¹²

Hogy a 20. század közepétől napjainkig tartó folyamatban kik azok a szerzők, akik a kiterjesztett játéktechnikát új zenei beszédmódként, vagy új zenei gondolkodásmódként használják, azt nem fogjuk eldönteni, de az látható, hogy az elmúlt évtizedekben jelentősen kitágult a hagyományos hangszerek játékmódja. Az ajaktrillák, a félig lenyomott billentyűkkel való játék, a zajkeltés, a különböző

¹⁰ A beszélgetés folytatása: „Éppen mostanában egy fiatal kollégám, Madarász Iván szerzői estjén voltam. Remek darabokat komponál, de az eszköztára sokkal tágabb, mint az enyém. Ő például felhasznál preparált zongorát, ami nagyon érdekes, de soha nem öncélú. A zene szolgálatába állítja ezeket az eszközöket. És hogy hol van a határ? Talán nincs is. Megy előre az élet, a történelem, az emberi ízlés, a zenei képesség és tudás. Hogy meddig fejlődik a hangszerek lehetősége – azt ma nem lehet megmondani. Az én darabjaim nem könnyűek. A *Senza Sordina* sem nevezhető annak. De azt mondom, el lehet játszani, tehát tanulja meg! Nagyon megizzad vele az ember, de ha tudja, akkor már öröme lesz az előadásban. Ha egy ossia-ban bírja, játssza a felső hangot! Kevés a szünet, nehéz bírni, ez igaz. De ha eljátszotta, nyugdíjba is vonulhat, nem érdekel engem. Tanulja meg a darabot! Nehéz? Nehéz. De nem öncélúan az!” A disszertáció szerzőjének interjúja Lendvay Kamillóval, 2015. május 12., digitális hangfelvétel.

¹¹ A disszertáció szerzőjének interjúja Horváth Balázssal, 2018. február 26., digitális hangfelvétel.

¹² Dalos Anna: „A Harmincasok és az új zenei fordulat (1957-1967).” *Magyar Zene* XLIX./3 (2011. augusztus): 339-351. 345.

szordínók használata ma már szinte megszokott eszköz és egy trombitásnak ismernie kell ezek technikáját és a szerzők szándékát. Horváth Balázs erről igen határozottan nyilatkozott:

Minden zeneakadémistának kötelessége elsajátítani az új zene nyelvét, mert bármikor kerülhet abba a szituációba, hogy azt játszania kell. [...] az én korosztályom és a nálam fiatalabb, új zenével foglalkozó korosztály számára fontos ennek a tudásnak a továbbadása – elsősorban a huszonévesek számára. Folyamatos kapcsolat van az előadók és a szerzők között.¹³

A 20. századi trombitairodalmat illetően kijelenthetjük, hogy elsőként Dubrovay László élt a kiterjesztett játéktechnikák lehetőségével, az addig nem használt újításokkal. 1981-ben komponált Concerto No. 2 című darabja minden tekintetben eltér az addig megszokottól. Példaként említhetjük a kézzel félig befedett wa-wa szordínót, vagy az ajakrezgés alkalmazását a hangszerbe való fújás nélkül – megannyi új és váratlan hangzás. (Meglepő, hogy a kortárs magyar szerzők akkoriban nem követték ezt az irányt trombitára írt kompozícióikban, sokkal inkább maradtak a hagyományos hangkeltő technikáknál.) Dubrovay személyes beszélgetésünk során így fogalmazott:

Nekem nagyon fontosak voltak például a mikrokromatikus hangok, hiszen ezek visszalépnek a zene kőkorszakába. Abba a korba, amikor még nem voltak artikulált hangmagasságok, csak gesztusok, az emberből kiszakadó alapvető emóciók, mozdulatok, amiket később a zene megpróbált egy tizenkétfokú hangrendszerbe intonálni. Az artikulálatlan hangok viszont borzasztó kifejezőek. A trombita pedig – a félig lenyomott billentyű segítségével és a száj feszültségeinek változtatásával – képes ezeket eljátszani. Olyan artikulálatlan, nem pontos hangmagasságba beleillő gesztusok ezek, amik nagyon érzékenyek.¹⁴

A most következő elemzésben Dubrovay László trombitaversenyei mellett két szerző – Eötvös Péter és Horváth Balázs – műveire koncentrálok. A kiterjesztett játéktechnikák egész sorát felvonultató *Snatches of a Conversation* és *Jet Stream*,

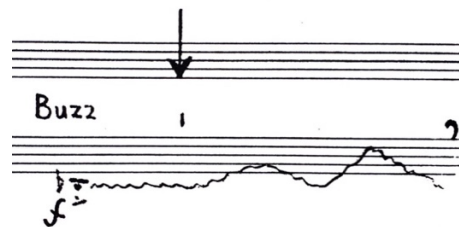
¹³ http://fidelio.hu/eduart/2015/12/08/a_zenehallgatas_nem_mindig_kikapcsolodas/. Utolsó megtekintés dátuma: 2018. március 16.

¹⁴ A disszertáció szerzőjének interjúja Dubrovay Lászlóval, 2018. január 22., digitális hangfelvétel.

valamint a *Borrowed Ideas* a 21. századi, trombitára írt darabok közül kiemelkedő alkotások. E három szerző esetében azt érzem, hogy – Dalos Anna szavaival élve – „belülről, igazi zeneszerzői problémák felől közelítenek a komponáláshoz”. Ezt bizonyítja Eötvös Péter alábbi gondolata is:

Hiszem, hogy egy zeneszerző számára alapvető teljes mélységében megérteni a hang természetét, megérteni, hogy a hang nem a priori létezik, hanem meg kell teremteni, meg kell komponálni. [...] Hogy mivel foglalkoztunk, az talán úgy válik érthetővé, ha elképzeljük, hogy egy hegedűstől azt kérjük, találjon ki valami egészen újat: alkossa újra a hegedűjét annak alapján, ahogy azt hajdan készítették, rakja össze a különféle elemeiből, a fából és a húrokból, hogy a saját hangja szólaljon meg rajta. Dolgozzon a hangszínen, mérje fel a rezonanciákat, alkosson valami igazán újat azzal, ami a kezében van. [...] a hangszeres darabokban is: fáradhatatlanul kerestünk, megpróbáltunk nulláról újra indulni, úgy gondolkodtunk, mint a feltalálók.¹⁵

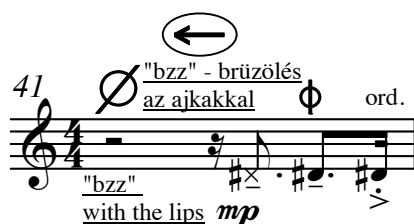
Elsőként azokat a kiterjesztett hangkeltő technikákat vizsgáljuk meg, amelyekben a hagyományos hangkeltési technikához viszonyítva a legkisebb változtatás történik. Magyar szerzők közül Dubrovay László volt az első, aki alkalmazta az ajakrezgetés hangszer nélküli formáját. Hagyományosnak tekinthető ez a módszer a játékos szempontjából, hiszen a trombita megszólaltatásához alapvető feltétel az ajkak rezgetése. Viszont akusztikai szempontból ez a hangkeltési fajta – a trombita használata nélkül – hangerejét tekintve jóval halkabb. Dubrovay teljes zenei frázisokat komponál ajakrezgésre, de csak ritkán szólaltat meg konkrét hangmagasságú állóhangokat. Általában glissando formájában találkozunk ezzel a technikával. (109. kottapélda)



109. kottapélda, Dubrovay László, Concerto No. 1,

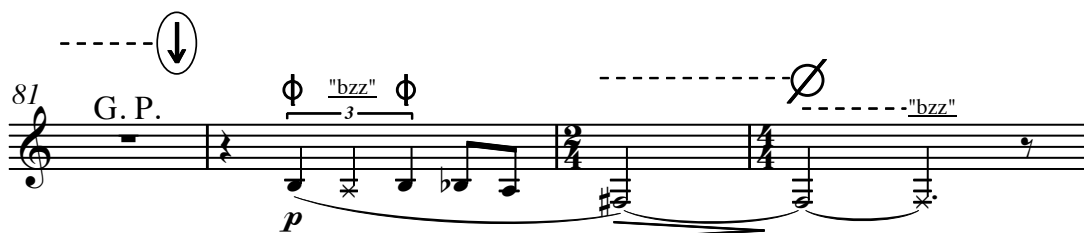
¹⁵ Eötvös Péter – Pedro Amaral: *Parlando-Rubato. Beszélgetések, monológok és egyéb kitérők*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015). 61.

A hagyományos hangkeltéssel megszólaltatott trombita és a kiterjesztett technikának számító ajakrezgetés közötti átmenet hangszín-effektként való használata magyar szerzők műveiben elsőként Horváth Balázsnál tűnik fel. A következő kottapélda vizsgálata előtt fontos megértenünk az abban szereplő jelöléseket. (A notációról disszertációm 4.5. fejezetében részletesen írok.) A tömör kottafej helyett használt „x” fölötti „bzz” szócska az ajakrezgés angol megfelelőjére, a buzzing szóra utaló rövidítés, tehát ezt a hangot csak ajakrezgéssel kell megszólaltatni. A függőleges vonallal áthúzott kör az ajkaktól enyhén eltávolított fúvókával megszólaltatott hangot jelöli. Ebben az esetben a fúvóka nem illeszkedik tökéletesen az ajkakhoz, ezáltal valamennyi levegő a fúvóka mellett elszökik. Halljuk ugyan a megszólaltatni kívánt hangot, de gyengébb intenzitással, levegősebb hangszínnel. Az ord. szócska szintén egy angol elnevezésből származó rövidítés: ordinary, azaz szokásos, megszokott, általános, tehát jelen esetben a hagyományos hangkeltést értjük alatta. A háromféle technika hangról-hangra történő változtatása, a hagyományos és a kiterjesztett hangkeltő technikák egy ütemen belül történő bemutatása látható az alábbi példában. (110. kottapélda)



110. kottapélda, Horváth Balázs, Borrowed Ideas, 41. ütem

Szintén az imént tárgyalt technikák váltakozását figyelhetjük meg a *Borrowed Ideas* 82. ütemében. A 84. ütemben még ennél is összetettebb a helyzet: a szaggatott vonal azt az időtartamot jelöli, amely alatt el kell jutni a kis *Fisz* ajakrezgéssel játszott változatához. (111. kottapélda)



111. kottapélda, Horváth Balázs, Borrowed Ideas, 81-84.

A hagyományos hangkeltéshez nagyon közel áll az előzőekben tárgyalt ajakrezgéses módszer másik fajtája, a Horváth Balázs által berregtetésnek nevezett effekt. Ez a hangkeltési technika a valóságban létező, trombitások által a mindennapi gyakorlás közben előidézett hanghatás, ám kompozícióban történő alkalmazása magyar szerzők művei közül a *Borrowed Ideas*-ban fordul elő első alkalommal. A rézfúvós játékosok gyakran érzik ajkaikat fáradtnak, amit egy egyszerű lazítással, egyfajta berregtetéssel igyekeznek feloldani. Úgy is mondhatnánk, hogy ez egy olyan mértékben ellazított ajakrezgetési fajta, amikor az ajkak rezgésszáma rendkívül alacsony, ezért konkrét hangmagasságot már nem érzékelünk. Horváth Balázs életszerűen használja ezt a különleges effektet, amikor *Borrowed Ideas* című darabjának utolsó ütemeiben a háromvonalas *Cisz* megerőltető eljátszását követően megkomponált ajak-lazítást, azaz berregtetést ír a kottába. (112. kottapélda)

112. kottapélda, Horváth Balázs, *Borrowed Ideas*, 329-333.

A trombitások mindennapjaiból kiemelt szokások hangeffektként való felhasználásának újabb példája, amikor a hangszerben lecsapódott párát kell kieresztetni. (113. kottapélda) Ebben az esetben ajakrezgés nincs, tehát a trombita a levegőbefújás hangját erősíti fel. Az effekt hangereje a befújás erősségével szabályozható.

113. kottapélda, Horváth Balázs, *Borrowed Ideas*, 54-57.

A darab folyamán természetesen máskor is ki lehet eresztetni a vizet a hangszerből, de a kiírt részeknél kötelező, hiszen ez egy fontos színpadi elem. „Gondolhatnánk, hogy ez egy szükséges cselekvés a trombitás részéről, de akkor miért ne épülhetne be a

produkcióba, mint színpadi elem?” – teszi fel a kérdést Horváth Balázs. Majd így folytatja: „És mivel ez egy színpadi elem, ezért nagyon látványosan kell csinálni!”¹⁶

A szerző az ötletet Stockhausen 1983-as LUZIFER's TANZ című fúvószenekari darabjából kölcsönözte. A piccolo-trombita szólója közben a zeneszerző előírja, hogy a kadencia egy adott pontján ki kell fújni a vizet a trombitából. Horváth Balázs ezt továbbfejlesztve úgy döntött, hogy ebből egy színpadi elemet komponál. „Azt szeretném, hogy a trombitás ne csak egyszerűen kirázza a vizet a hangszerből, hanem ütösök kíséretében ez a zenei folyamat része legyen.”¹⁷ (114. kottapélda)

90

Perc. 1.

Perc. 2.

med. hard beater
edge → center
mp

Perc. 3.

90

Tr. sola

shake the trumpet to get
the water out of the instrument

f

114. kottapélda, Horváth Balázs, Borrowed Ideas, 90-93.

Szintén a kiterjesztett hangkeltő technikák csoportjába tartozik a frullato. Alkalmazása esetén gyakran német kifejezéssel *flutterzunge* felirattal találkozunk. Magyar megfelelője a pergőnyelv, amely az egyik legelterjedtebb hangmódosító technika. Használatát magyar szerzők trombitaversenyeiben már 1956-tól megfigyelhetjük, például Polgár Tibor Concertino trombitára című művében. Két fajtáját különböztetjük meg: mindkét esetben a levegő kifújásával egyidőben egy folyamatos, hosszú „r” hangzót mondunk, ezáltal módosítva a hangszerbe érkező légáramot és a megszólaló hangzást. Az egyik fajta az első frullato, ilyenkor az „r” hangzó erősebb, így dominánsabb hatást érhetünk el vele. A másik fajta a hátsó frullato, amikor a francia nyelvben használt lágy „r” hanghoz hasonló hangot adunk ki

¹⁶ A disszertáció szerzőjének interjúja Horváth Balázssal, 2018. március 2., digitális hangfelvétel.

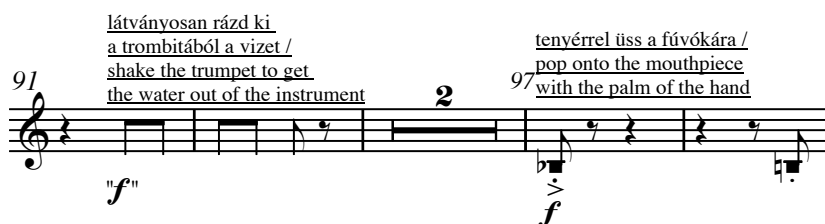
¹⁷ I.h.

zöngétlenül, ezzel lágyabb hangzást érünk el. Jelölése általában a következő: (115. kottapélda)



115. kottapélda, Horváth Balázs, *Borrowed Ideas*, 184-187.

A magasfokú hangszerismeret kiváló példáját láthatjuk az alábbi hangkeltő technika alkalmazásakor: a trombitás tenyerével a fúvókára üt, miközben az adott hanghoz tartozó billentyűt lenyomja. (116. kottapélda) Ez az effektus a következőképpen jön létre: a tenyér hirtelen csapása kis mennyiségű, de gyors sebességű levegőt présel a hangszerbe, ami ezáltal pukkanó hangot ad. Ezt a hangot a csőhosszúság változtatásával, tehát a billentyűk lenyomásával megváltoztathatjuk attól függően, hogy milyen billentyűkombinációt alkalmazunk.



116. kottapélda, Horváth Balázs, *Borrowed Ideas*, 91-96. ütem

Az előbbihez nagyon hasonló hanghatást érhetünk el nyelvtechnika alkalmazásával is. A klasszikus zenei oktatásban nevelkedett trombitás egy hang befejezését úgy oldja meg, hogy egyszerűen nem fújja tovább a levegőt: lezárásakor a hang kicseng. A könnyűzenében viszont más technikákat is alkalmaznak. Ilyen például a nyelvütéssel befejezett hang, amire szintén a *Borrowed Ideas* egy pontján találunk példát. (117. kottapélda) A trombitás az adott időben ajkainak rezgését a nyelv hirtelen közbeiktatásával megállítja. A nyelvcsapás intenzitásától függ a hangeffekt erőssége. A szerzői utasítás ebben az esetben angol nyelven szól: tongue STOP, ami magyarra nyelv STOP-ként fordítható.

117. kottapélda, Horváth Balázs, *Borrowed Ideas*, 152-159.

Kiterjesztett hangkeltő technikák megvalósulhatnak levegő használata nélkül is. Ebben az esetben a trombitás a kezében lévő hangszert önmagában használja hangkeltésre, ugyanis a trombita mozgó alkatrészei is képesek hanghatások előidézésére.¹⁸ A piszton trombita dugattyús rendszerű, ami által annak billentyűi lenyomásakor halk, koppanásszerű hangot adnak ki. Erőteljes és gyors lenyomásra ez a hang erősödhet. Az ujjak mozgatásával gyors, ritmikus kopogás is megvalósítható, amely hangeffektre a *Borrowed Ideas* 89. ütemében van szükség. (118. kottapélda) A trombita itt ütőhangszerként funkcionál, fúvóhangszer karakterét nem érvényesíti.

118. kottapélda, Horváth Balázs, *Borrowed Ideas*, 86-90.

Hasonlóan levegőbefújás nélkül jön létre az alábbi hanghatás, ami szintén a trombita ütőhangszerszerű alkalmazását példázza. Ebben az esetben a trombita tölcserébe helyezett wa-wa szordínó kihúzható tüskéje játszik fontos szerepet. A szordínó testéből az úgynevezett tüske kézzel könnyedén kihúzható. Ezzel a tárggyal kell zajt kelteni, majd visszahelyezni a helyére, a szordínó-testbe.¹⁹ (119. kottapélda)

¹⁸ Horváth Balázs *Borrowed Ideas* című darabjának előadása feltételezi a piszton trombita használatát. A műben alkalmazott technikák forgóventiles rendszerű trombitán nem kivitelezhetők.

¹⁹ A szerzői instrukció itt félreérthető: „a tüskével zajongj a corpusban”. A hangszer tölcserében a wa-wa szordínó van, zajkeltés ezáltal a tölcserben nem, csak a szordínótestben lehetséges.

211

készítsd elő a wawa tuskét /
prepare wawa stem

a tuskével zajongj
a corpusban / make noise in
the corpus with the stem

nyomd be a tuskét /
push stem in

ord.

p *p* *mp*

119. kottapélda, Horváth Balázs, Borrowed Ideas, 211- 215.

Dubrovay László Concerto No. 2 című műve a hagyományostól eltérő hangkeltő technikáknak érdekes példája. Kis négyzetek jelölik a dallamot, amikor a játékos erős nyelvcsapásokkal levegőt irányít a hangszerbe, alkalmazza a megfelelő billentyűkombinációkat – mintha a hangokat valóban eljátszaná –, de ajakrezgést nem produkál. Dubrovay páratlan hangszerismeretét tanúsítja, hogy a *suono reale* felirattal ellátott sorban a valós hangzást, a trombita építéséből adódóan ténylegesen megszólaló hangokat is lejegyzí. (120. kottapélda)

suono reale

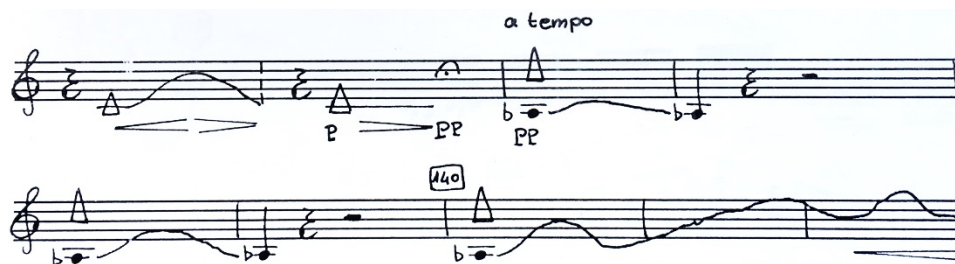
rit. - -

mf

rit. - -

120. kottapélda, Dubrovay László, Concerto No. 2, III. tétel, 129-136.

Az előző kottapélda utolsó ütemeiben látható háromszöges ábrázolás az ajakrezgetés nélküli hangkeltés következő érdekes példája: a billentyűk használata nélkül, a fent említett erős nyelvütéseket mellőzve szélzajszerű hangzás jön létre. Ezt rögtön továbbfejleszti a szerző, amikor a felfelé és lefelé ívelő vonallal hangszínváltást ír elő. Először üres fogással az egyvonalas *C* esetében, majd a kettes és hármas billentyűk lenyomásával, amely fogás az *Asz* hang játszásához szükséges. (121. kottapélda)



121. kottapélda, Dubrovay László, Concerto No. 2, III. tétel

4.3. Alkalmazott eszközök, hangszerpreparáció

A trombita esetében a leggyakrabban alkalmazott eszköz a szordínó. A legkorábbi szordínó-típus a hangszer tölcsérét teljesen lefedve mindössze egy, a szordínó közepébe fúrt kis lyukon engedte át a hangot. Ennek következtében – a tölcsér méretétől függően – akár fél-, vagy egészhanggal is módosította a hang magasságát.²⁰ A 18. század második felében fejleszthették ki azt a típust, amely már nem volt ilyen mértékben hatással az intonációra. Valószínűleg ezt a fajtát írta elő Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) *Idomeneo* című operájában is.²¹ (4. ábra)



4. ábra, szordínó ábrázolása a 18. századból

A zeneszerzők a szordínó használatát már a kezdetekkor *con sordino* felirattal jelezték a kottákban,²² és nincs ez másképp ma sem. Akkoriban még nem határozták

²⁰ http://www.tomcrownmutes.com/learn_history.html Utolsó megtekintés dátuma: 2018. március 13.

²¹ Mozart *Idomeneo* című operájában már találunk *con sordino* utasítást. Roland Jackson: *Performance Practice: A Dictionary-Guide for Musicians*. (New York and London: Routledge, 2005) 415. A disszertáció szerzőjének fordítása.

²² Hangfogóval. Radó Antal: *Idegen szavak szótára*. (Budapest: Lampel R. [Wodianer F. és Fiai], 1942) 50.

meg pontosan a szerzők, hogy milyen típusú szordínóra gondolnak, de ma már – az eszköz fejlődésével – egyre pontosabban, név szerint megjelölik, hogy milyen hangszínre és szordínóra írták az adott zenei részt.

Alkalmazásuk szempontjából a szordínók két csoportba sorolhatók: a tölcsérbe illeszkedők és a tölcséren kívül használtak. Az előbbibe tartozik a tű- vagy kúpszordínó, a kalapos szordínó, a harmon szordínó, a cleartone, a whisper vagy silent mute, az utóbbiba pedig a plunger és a bucket mute. Mint látható, vannak olyan szordínók, amelyeknek nincs vagy nem honosodott meg magyar elnevezése. Ennek oka, hogy többségük a jazz világból érkezett a klasszikus trombita irodalmába, így az ott használt elnevezésük terjedt el. (5. ábra)



5. ábra, tű-, vagy kúpszordínók alumíniumból, fából és műanyagból

A tű- vagy kúpszordínó – angolul straight mute – a trombitairodalomban leggyakrabban használt hangtompító eszköz. Használatával a hang jellegzetesen éles, felhangszegény lesz.²³ Formája kúp alakú, amelynek szélesebb része zárt, keskenyebb része nyitott. A hangszer tölcsérébe a keskeny részen elhelyezett három darab, parafából készült talpacskával kapcsolódik. Készülhet fémből, fából, műanyagból, erősebb kartonpapírból, szénszálas műanyagból. Alkalmazásakor a hang egy része a szordínóba jut, ami a felhasznált anyagtól függően befolyásolja a hanghullámokat. A hangszínváltozás hatására a hang intonációja magasabb lesz, amit a játékosnak a hangolócug enyhe kihúzásával kell kompenzálnia. Ha a kottában nincs külön megjelölve a szordínó típusa, általában ezt kell használni. Gyakori használatát bizonyítja, hogy a dolgozatomban tárgyalt szerzők szinte mindegyike használja

²³ A tűszordínó használatakor a hangzó egyvonalas *F* hang mezzoforte dinamikával történő megszólalásakor a spektrumvonalak ~3000 Hz fölött eltűnnek. Karsai Márton: *A trombitahang fizikai jellemzése*. Szakdolgozat, (Pécsi Tudományegyetem, 2006). 27.

versenyműveiben már az ötvenes évektől kezdve.

A kalapos szordínó – angolul cup mute – egy továbbfejlesztett tű-szordínó, aminek a trombita tölcsérén túlnyúló része egy kalapszerű karimában végződik. Ez visszafelé, a trombita tölcsére felé irányulva, az ott kiáramló rezgéseket felfogva a hangot öblössé, sötét színűvé teszi. A karimát esetenként puha anyaggal béleljük ki a lágyabb hangzás érdekében. A tű-szordínóval ellentétben a hang itt felhangdúsabb, a hangspektrum magasabb összetevői tűnnek el.²⁴ Általában alumíniumból készül, de gyakori a festéssel megerősített, kartonpapírból készült modell is, melynek hangja még tompább, lágyabb. A karima a szordínó testén elcsúsztatható, a tölcsértől való távolsága változtatható, ezzel még több variációs lehetőséget ad a különböző hangszínek eléréséhez. Használata esetén az intonációt enyhén magasabbnak érezzük, de kevésbé, mint a korábban említett tűszordínó esetén. (6. ábra)



6. ábra, kalapos szordínó (cup mute)

A fenti két típus a magyar zeneszerzők által legtöbbször használt szordínó, valószínűleg ez is közrejátszott abban, hogy magyar elnevezésük beépüljön a szaknyelvbe.

A wah-wah mute (vagy wa-wa szordínó) a tű-szordínónál teltebb felépítésű, két darabból álló eszköz. A trombita tölcsérébe parafa- vagy gumigyűrűvel illeszkedik, de kilógó része jellegzetesen gömbölyded formájú, amelynek közepében egy kisebb kehelyben végződő, vékony, kihúzható cső helyezkedik el. Ezt a kis kehelyt a trombitás a tenyerével vagy összezárt ujjaival tudja lefedni, illetve szabadon

²⁴ A cup szordínó hangját azért halljuk dúsabbnak és melegebbnek, mert ~2800 Hz környékén megjelenik egy második domináns felhangcsoport. Karsai Márton: *A trombitahang fizikai jellemzése*, szakdolgozat, (Pécsi Tudományegyetem, 2006.) 27.

hagyni. A zárás-nyitás váltakozásából eredő jellegzetes hangzásról kapta wah-wah nevét. A wah-wah mute az imént említett kézmozgás nélkül is érdekes hanghatásokat tud előidézni, különösen mert a közepében elhelyezkedő mozgatható csövecske a szordínóból különböző távolságokra kihúzva még szélesebb spektrumát adja az effekteknek. Gyakorlatilag a magánhangzók utánzását, egyfajta beszédszerű trombitajátékot érhetünk el vele. (7. ábra)



7. ábra, wah-wah szordínó

Dubrovay László azért is kedveli nagyon a wa-wa szordínó használatát, mert véleménye szerint azáltal, hogy a közepén lévő nyílással a hang felhangstruktúráját meg lehet változtatni, lényegében egyfajta hangszínmoduláció érhető el.²⁵ Hirtelen nyitással-zárással akár tremolózni is lehet vele, de ha teljesen lezárja a játékos, akkor csupán az alaphang és az első felhang szólal meg. Ugyancsak más lesz a hatás, ha fokozatosan vagy ha hirtelen nyitjuk. „Érdekes effektusok ezek, amelyeknek akár fontos közlendője is lehet – pláne ha több hangszer alkalmazza egyszerre.”²⁶ Dubrovay mindhárom versenyművében alkalmazza ezt az effektet. (122. kottapélda)

♩ = 60

(15) Tempo di Walzer ♩ = 104

WA tr

p espr.

(20)

(tr)

WA tr

122. kottapélda, Dubrovay László, Concerto No. 3, 13-23.

²⁵ A disszertáció szerzőjének interjúja Dubrovay Lászlóval, 2018. január 31., digitális hangfelvétel.

²⁶ I.h.

A harmon mute a wa-wa szordínóból alakítható ki úgy, hogy kihúzzuk belőle a közepében elhelyezkedő, kehelyben végződő csövet, másnéven tuskét. Így a hang csakis a kihúzott cső helyén, a szordínó végén található általában egy, másfél centiméter átmérőjű lyukon át távozik a trombitából. Hangja éles, de nem erős, egyfajta zizegéshez hasonlít. (8. ábra) Ez a szordínó szorosan összekapcsolódik a világhírű jazz-trombitás, Miles Davis (1926-1991) nevével, aki szinte csak ezt a szordínót használta. Az ő játékműve és egyedi hangszíne inspirálta Eötvös Pétert és Horváth Balázst a dolgozatomban tárgyalt versenyműveik megírására.



8. ábra, harmon mute és kihúzott tuskéje

A cleartone mute a tűszordínóhoz hasonló alakú eszköz, de egy toldalékkal van ellátva. A különbség lényege, hogy a tűszordínó végén egy lyuk található, amelyet egy újabb kis tölcsér fog körül, ezzel puhítva a szordinált, viszonylag éles trombitahangot. A hangszerbe történő befogatása viszont a harmon mute-tal megegyező, azaz egy parafa- vagy gumigyűrű segítségével illeszkedik a tölcsérbe. (9. ábra)



9. ábra, cleartone mute

A silent mute (vagy más néven whisper mute) egy speciálisan halk játékmódra kifejlesztett szordínó.²⁷ Lényege, hogy a trombita a lehető leghalkabb dinamikával szólaljon meg. Ennél a szordínónál nagyobb ellenállás tapasztalható, és ez a hangszeren való játékot erősen befolyásolja. A szordínó anyaga és formája is többféle lehet: fa, fém vagy műanyag. (10. ábra)



10. ábra, silent mute

A silent mute elektromos változata belsejében mikrofon található. Egy külső fejegység segítségével a hangerősséget és a visszhangosítás mértékét szabályozhatjuk. Az akusztikai élmény ezáltal sokkal kellemesebb, a gyakorlás élvezhetőbb, miközben a külvilág alig hallja, amit játszunk. (11. ábra)



11. ábra, elektromos szordínó fejegységgel

A plunger mute egy harang- vagy kupolaformájú eszköz, amelyet játék közben a trombitás végig a bal kezében tart. Használata – ennek értelmében hanghatása is – nagyban hasonlít a wa-wa szordínóéhoz. Ebben az esetben nem találunk a hangszer tölcsérébe beillesztett szordínótestet, tehát a trombita természetes hangja csakis a

²⁷ A szakmai nyelv szálloda- vagy hotelszordínónak is nevezi, mert az utazó trombitás ennek használatával képes bárhol gyakorolni anélkül, hogy zavarná környezetét.

plunger mute tölcserhez közelítésekor vagy arra rászorításakor kap tompítást. (12. ábra)



12. ábra, plunger mute

A bucket mute egy hengeralakú szordínó, amely három lábbal rögzíthető a trombita tölcserének külső karimájára. A szordínó teste belül puha, speciális hangelnyelő anyaggal van kibéelve. Hangja a cup mute-hoz hasonlóan lágy, sötétebb tónusú. A szordínótest nem nyúlik bele a tölcserbe, ezért alkalmazásakor a játékos számára ellenállás szinte egyáltalán nem tapasztalható. (13. ábra)



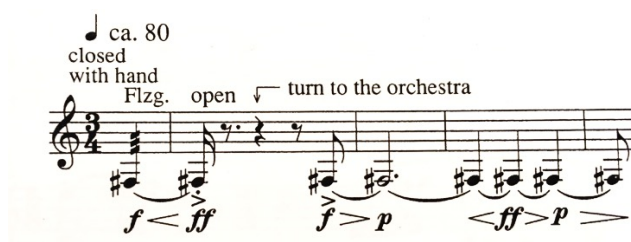
13. ábra, bucket mute

A bucket mute másik változata a tűszordínóval megegyező módon a tölcser belsejébe nyúlik és ahhoz a fent említett három parafa-talpacskával kapcsolódik. Belseje ugyanúgy puha anyaggal van kibéelve, ahová a hang a szordínó testére fűrt lyukakon keresztül jut be. (14. ábra)



14. ábra bucket mute

Nem csupán a hang tompítására kifejlesztett eszközzel lehet szordínóhangzást előidézni. Erre jó példa Eötvös Péter *Jet Stream* című darabjának legelső hangja, amelyet a szólótrombita játszik kíséret nélkül oly módon, hogy bal kezével a korpuszt elfedi, miközben jobb kezével a billentyűket használja. Ez mindössze egyetlen negyedértékű kis *E* hangra korlátozódik. (123. kottapélda)

123. kottapélda, Eötvös Péter, *Jet Stream*, kezdő ütemek

A fent vázolt szordínók váltogatása, be- és kihelyezése sok esetben másodperceket jelent, melyre a szerzőknek gondolniuk kell a zenei folyamatok komponálásakor. Van azonban egy olyan hangszer-preparációs megoldás, amely mindezt a problémát kiküszöböli: a kétkorpuszos trombita. Ezzel kapcsolatban Eötvös Péter *Snatches of a Conversation* című darabját kell megemlítenem, hiszen ezt a művet a szerző kifejezetten erre a különleges építésű hangszerre komponálta.

Az Eötvös által használt hangszer különlegessége, hogy a szelepek után található kivezető szakasz egy forgóventil segítségével két tölcserbe ágazik – lehetővé téve, hogy a játékos a szordinált és a nem-szordinált, illetve a különbözőképpen szordinált zenei szakaszokat gyors egymásutánban, folyamatában megszólaltathassa. Ehhez a bal kéz egyetlen ujj-mozdulata elég. (15. ábra)



15. ábra, Marco Blaauw és a kétkorpuszos trombita

A szerzővel folytatott interjúm során Eötvös Péter így mesélt a kétkorpuszos hangszer ötletéről:

Mindig zavart, hogy a szordínók be- és kivételével annyi idő elmegy. Elmúlik egy fél élet ezzel. Akkoriban Hollandiában laktam és Marco Blaauw eljött hozzám és kipróbáltuk az összes kombinációt a szordínó-váltásokra. Ebben a darabomban ugyanis éppen a színek az érdekesek, a szordínók egymáshoz fűződő viszonya a fontos. És itt találkoztam először ezzel a különleges felépítéssel és ezzel a két korpusszal egyszerű lett az egész! Egyébként nem ő találta ki, hiszen már a 18. században csináltak ilyet vadászoknak, hogy a lovon ülve többféle irányba tudjanak jelezni a vadról. A *Snatches*-ben nem ezt a több irányba forduló tölcseres hangszert használok, nálam a két korpusz egy irányba néz.²⁸

A hangszer további érdekessége, hogy negyedhangváltó ventil is van rajta, ami a trombita hangoló cugján helyezkedik el. A negyedhangváltó ventil lenyomásával olyan hosszúságú csőtoldalékkal egészíthetjük ki a hangszert, amivel a trombita hangolása negyedhanggal mélyebb lesz. A speciális ventil használata nélkül a negyedhangokat általában a cugok húzogatásával, illetve a száj pozíciójának változtatásával érhetnénk el. Ám a preparált hangszer lehetővé teszi a negyedhangok pontos eljátszását. Eötvös darabjában, a *Snatches*-ben több helyen is szükség van erre a ventilre. Érdekes hangzást eredményez, hogy a játék során a szólista váltogatja a két

²⁸ A disszertáció szerzőjének interjúja Eötvös Péterrel, 2017. január 31., digitális hangfelvétel.

korpuszt, jelen esetben a szordinátlan és a cup szordinóval tompított hangszínt. (124. kottapélda)



124. kottapélda, Eötvös Péter, *Snatches of a Conversation*, 15-18. ütem

Míg Eötvös Péter a kétkorpuszos hangszer segítségével használta ki a szordinók hangszínének különbségéből adódó játéklehetőségeket, addig Horváth Balázs *Borrowed Ideas* című művében a szólótrombita mellé a zenekarban játszó két trombitás társul, különböző szordinókkal. A zenekar kísérete fölött a három trombitás meghatározott sorrendben úgy követi egymást, hogy a szordinók használatából adódó hangszín- és intonációs jelenségeket kiaknázva egy emelkedő dallamvonal rajzolódik ki. (Erről a különleges jelenségről disszertációm 3. fejezetében írtam részletesen.)

A szordinók használata felveti annak kérdését, hogy vajon a szerzők megkülönböztetnek-e szordinált és szordinó nélküli dinamikát. Azaz ha egy adott zenei anyag *con sordino* felirattal van ellátva és az utasítás *piano* dinamikára utal, a játékosnak halkan kell-e játszania, vagy hagyatkozhat a szordinó használatára? Ilyen szempontból említésre méltó Horváth Balázs *Borrowed Ideas* című művének kottájában szereplő, előadói utasításokat tartalmazó leírása, amely ezzel a problematikával kapcsolatban határozottan foglal állást:

A rézfúvósok dinamikai jelzései a hangzó dinamikára vonatkoznak. Ez azt jelenti, hogy szordinó használatakor az adott dinamikához képest egy-két fokozattal nagyobb energiával kell játszani ahhoz, hogy a megfelelő, azaz a kottában előírt arány létrejöjjön.²⁹

További érdekes effektekre ad lehetőséget a szordinók ki- és behelyezése játék közben. Erre kitűnő példát láthatunk Eötvös Péter *Snatches of a Conversation* című művének 239. ütemében, ahol a harmon szordinót másfél ütem alatt kell fokozatosan

²⁹ Részlet Horváth Balázs *Borrowed Ideas* című darabjának előszavából.

kihúzni a hangszerből, miközben repetáló egyvonalas *Asz*-t kell játszania a szólistának. (125. kottapélda)



125. kottapélda, Eötvös Péter, *Snatches of a Conversation*, 238-240.

Ugyanez a jelenség figyelhető meg Horváth Balázs *Borrowed Ideas* című művében. A 314. ütemben a következő utasítás olvasható: „kezd el kivenni a szordínót”. Ebben az esetben a mozdulat közben nem kell trombitálni, de a teljes szordínó-mentes állapot előtt még két hangot játszani kell – frullatóval színezve. (126. kottapélda)



126. kottapélda, Horváth Balázs, *Borrowed Ideas*, 313-316.

4.4. A tér, mint zenei paraméter

A térbeli elhelyezkedés a zene történetének kezdeteitől egy fontos aspektus.³⁰ Utalhatunk itt a 16. századi velencei concertálásra vagy kétkórusos technikára, de az azt megelőző évszázadok gyakorlatára is. Számos – a térbeli zenét elemző – kutató szerint a tér a zene elválaszthatatlan része. A különböző zenei paraméterek nem függetlenek egymástól, így a zenei tér is egyenrangú alkotórésze a kompozíciónak. Attól függően, hogy a tér milyen módon tud kapcsolatba kerülni egy darab más tényezőjével, háromféle térbeli kompozíció-típust lehet megjelölni.

³⁰ Horváth Balázs: *A térbeli zene típusai a XX. század második felének zenetörténetében, a zenei tér jelenléte a kompozícióban*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2005. (Kézirat). 12.

Az első típus az úgynevezett használt tér. Használt térről akkor beszélhetünk, ha a tér nincs szoros kapcsolatban a kompozíció más paramétereivel. Ebben az esetben a tér nem kompozíciós tényező, csupán mint önálló akusztikus élmény fontos. (Ez persze nem jelenti azt, hogy azok a darabok, melyek csak használják a teret, kevésbé volnának térkezelésüket tekintve jelentősek, csak a tér, mint a paraméterek egyike, egyszerűen leválik a többitől.)³¹

A másik típus a segítő tér, melynek esetében a zeneszerző nem jelöli meg a teret kompozíciójában, ám annak jelenléte feltétlenül világosabbá tenné a hangzást.³²

A harmadik eset, amikor a tér már strukturális szerepet tölt be, ez a megkomponált tér. Itt a térbeli hangzás (irányok, távolságok, hangzásformák) és a térről való gondolkodás szoros kapcsolatban van a kompozíció valamennyi paraméterével.³³

Azért találtam fontosnak a tér-problematika vázlatos ismertetését, mert disszertációmban nagy hangsúlyt fektetek valamennyi zenei paraméter tárgyalására. Teszem ezt annál is inkább, mivel Eötvös Péter két, részletesen tárgyalt trombitadarabja különösen érinti a tér használatát. Jól tudjuk, hogy a szerző 1966-ban Kölnbe költözött és itt ismerkedett meg Karlheinz Stockhausennel (1928-2007). A német zeneszerző akkor már megírta „*Musik im Raum*” című cikkét,³⁴ amelyben a teret az öt zenei paraméter (hangmagasság, időtartam, hangszín, hangerő és tér) egyikeként fogja föl, és utal arra, hogy egyik sem lehet erősebb a többinél, mert akkor borul a paraméterek egyensúlya és valamelyik dominálni fog. A tér használatának jelentősége nála elsősorban abban áll, hogy a tér artikulációs szereppel rendelkezhet.

Eötvös 1968-tól 1976-ig a Stockhausen Együttes tagjaként dolgozott, tehát jól ismerte Stockhausen térrel kapcsolatos nézeteit. Nem véletlen tehát, hogy a *Jet Stream*-ben a szólista alapvetően három különböző térbeli elhelyezkedési instrukciót

³¹ Horváth Balázs: *A térbeli zene típusai a XX. század második felének zenetörténetében, a zenei tér jelenléte a kompozícióban*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2005. (Kézirat). 12.

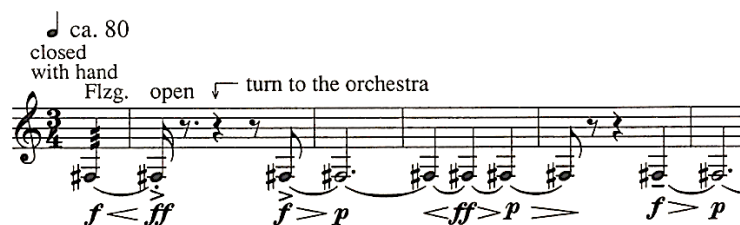
³² Jó példa erre a 16. századi osztott kórustechnika, ahol a tér felosztása, azaz a kórusok térbeli szétválasztása akusztikailag megnagyobbítja a hangzó teret, a különböző csoportok eltérő mérete és hangzása különböző hangszín-kombinációkat hoz létre. Szintén jó példa Berlioz *Requiem*-je, ahol a tér szimbolikusan és akusztikusan is jelen van, hiszen a zenekart négy, különböző számú és összeállítású hangszerből álló rézfúvós együttes veszi körül a négy égtáj irányából. Az így létrejött kereszt-alakot felfevő hangszercsoportok az Utolsó Ítélet trombitáit jelenítik meg.

³³ Horváth Balázs: *A térbeli zene típusai a XX. század második felének zenetörténetében, a zenei tér jelenléte a kompozícióban*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2005. (Kézirat). 12.

³⁴ A cikk 1958 októberében jelent meg Bécsben. Stockhausen, Karlheinz, *Musik im Raum*. 1959/61. In: Die Reihe no. 5. 1959.

kap. Ennek jelölése minden esetben szöveges utasítás az alábbiak szerint: „turn to the orchestra”, azaz fordulj a zenekar felé, „turn to the public”, azaz fordulj a közönség felé, „turn to the trumpets”, azaz fordulj a trombiták felé. E három különböző utasítás váltakozik a darabon belül attól függően, hogy akusztikailag mi a szerző szándéka és kivel szeretné kapcsolatba hozni a szólistát. A szólista helyzetváltoztatásai ugyanakkor gesztusok is, amire a következőkben láthatunk példát.

A *Jet Stream* egy felütéssel kezdődik: a szólótrombitás kis *E* hangon játszott frullato effekttel, a hangszer tölcserét kézzel elfedve, hagyományos pozícióban – a közönség felé fordulva – nyitja a művet. De a kéz pozíciója hirtelen megváltozik és a frullatós, fedett hang nyitottá, hangossá, agresszívvá válik. A hanghatás és a gesztus együttes alkalmazása heves indulatot, dühös érzelmet jelenít meg, ami váratlan hatással van a hallgatóságra. Eötvös elmondása alapján ilyen érzései lehettek az ifjú Stockhausennek apjával szemben.³⁵ Az ilyen erős ellenérzések egyértelmű velejárója lehet az elfordulás is. Ezt jeleníti meg az előzőekben említett gesztus folytatása, amikor a szólista helyzetet változtat: hirtelen a zenekar felé – tehát a közönségnek háttal – fordul. (127. kottapélda)



127. kottapélda, Eötvös Péter, *Jet Stream*, kezdő ütemek

A szólista továbbra is a kis *E* hangot tartja, piano és fortissimo dinamika között hullámozva. A 7. ütemben a „freeze” utasítás olvasható a kottában: a szólista egyetlen hangot sem játszik, csak áll mozdulatlanul. A közlés szándéka először a 17. ütemben érezhető, ahol a trombitás lassan a közönség felé fordul, dallamilag és ritmikailag elmozdul, megjelennek az első skála-kezdemények, kvart és kvint hangközök. Amikor a trombitás ismét hátat fordít a közönségnek, és közben a negyedhanggal leszállított kétvonalas *Disz*-t játssza, bizonytalan érzésünk támad: talán mégsem képes

³⁵ A mű keletkezésével kapcsolatos személyes háttérrel disszertációm 3. fejezetében tárgyaltam részletesen.

felvállalni ellenállását? A szólista nem tud tovább dacolni a zenekarban megjelenített széllökésekkel?

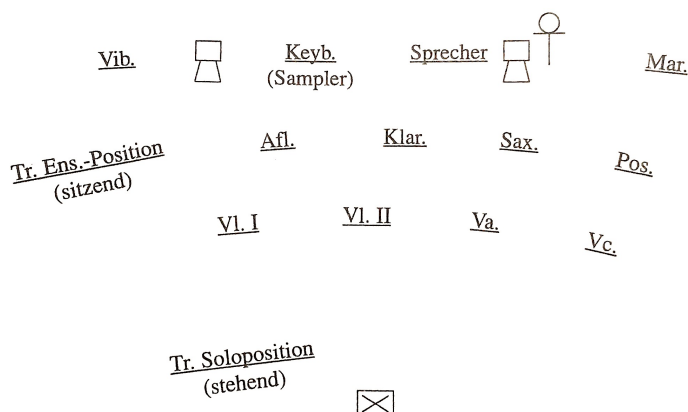
A darab folyamán ez a zenekarhoz vagy a közönséghez való fordulás még számos esetben megfigyelhető, konzekvens dramaturgiát adva a folyamatnak. Különösen igaz ez a II. kadenciára, ahol a szólistával együtt rombusz alakzatban elhelyezkedő három zenekari trombitás is játszani kezd. Wa-wa szordínójukat lefedve és kinyitva egymással teljes összhangban hozzák zenei anyagukat. Tartott hangjaikkal a szólótrombita nagy ambitusú szólama kontrasztál, majd a 420. ütemben feléjük fordul és – bár rövid ideig, de – komplementer ritmikával egymásra reagálnak. Amikor a szólista újra a közönséghez fordul, a három zenekari trombitás visszatér a tartott hangokhoz, a szólista pedig újra ellenpontot képez sűrű dallamával.

A II. kadencia végén – amelyet a szerző örületként említ – a kishírné ambitusú gyors glissandók a közönség felé fűjva kezdődnek, majd a szólista a zenekarhoz fordul és úgy játssza tovább.³⁶ Ha a jazz gesztusaihoz hasonlítjuk ezt a szakaszt, egyértelmű analógiát fedezhetünk fel: olyan ez, mint amikor a big band előtt álló szólista improvizációjával – ami jelen esetben a kadencia – egyre fokozná a feszültséget és a zenekar felé fordulás gesztusával adja át azt a többi zenésznek, miközben még utolsó frázisát vagy utolsó hangját játssza.

A közönség felé fordulva kezdődik a *Jet Stream* záró szakasza, majd a 433. ütemben a trombitás még egyszer utoljára a zenekar felé fordul. Itt a szólista szerepkörből való ideiglenes kilépést jelképezi a helyzetváltoztatás. A tér három különböző pontjáról szól a zenekari trombiták egymást követő rövid szólója. Elsőként a középen álló második trombita, aztán a rendezői bal oldalról az első trombita és végül jobbról a harmadik trombita. Ez a zenei megoldás akusztikai keretbe foglalja a teret, szimbolizálva a támogató, együttérző jelenlétet. Ennek megnyutató érzésével fordul a szólista végül a közönség felé és fejezi be a művet.

Eötvös másik trombitára és zenekarra írt darabjának, a *Snatches of a Conversation*-nek szintén fontos paramétere a tér. Ebben az esetben a kotta tartalmaz egy sematikus ábrát is a zenekar és a szólótrombita elhelyezéséről: (16. ábra)

³⁶ A disszertáció szerzőjének interjúja Eötvös Péterrel, 2017. január 31., digitális hangfelvétel.

16. ábra, Eötvös Péter, *Snatches of a Conversation*, színpadi elhelyezkedés rajza

Eötvösnek ebben a darabjában – ellentétben a *Jet Stream*-mel – nem a trombitás, hanem a beszélő (Sprecher) a legfontosabb szereplő.³⁷ A fenti ábrán jól látható, hogy ő a zenekar hátsó sorában, az ütőhangszerek között foglal helyet. Ennek oka, hogy szólama a mássalhangzók túlzó artikulációjának köszönhetően erősen ritmizált, ezzel a jazz ütőszólamait idézi.

A szólistának kétféle pozíciója van: egyszer elől áll, máskor hátul ül. E két szerepkör természetesen nem csupán színpadi mozgásában és elhelyezkedésében, de az általa előadott zenei anyagban is megnyilvánul. Zenekari tagként a trombita szólam anyaga maximálisan illeszkedik a zenekari textúrához, annak szerves részét képezi: ritmikája és dallamvezetése a zenekar fúvósaihoz illeszkedik. Ám amikor szólót játszik és elől megáll, a trombita szólópozíciójának megszokott karakterét hozza.

Példaként álljon itt a darab 44. üteme, amikor a szólótrombita lassan a nagybőgő felé fordul, ezzel ráirányítva a figyelmet, miközben a beszélő a lelkiismeretes, mindent kétszer ellenőrző embertípusról beszél.³⁸ (128. kottapélda)

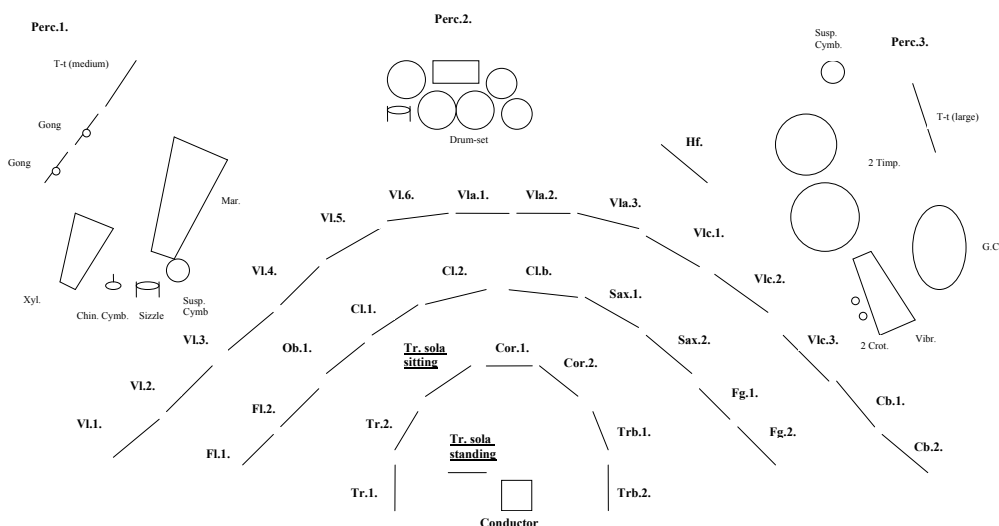
128. kottapélda, Eötvös Péter, *Snatches of a Conversation*, 41-46. ütem

³⁷ A disszertáció szerzőjének interjúja Eötvös Péterrel, 2017. január 31., digitális hangfelvétel.

³⁸ „Ő egy nagyon lelkiismeretes srác... tudod, aki mindent legalább kétszer leellenőriz.” A szerző saját fordítása.

Ugyancsak jó példa a szerepek váltakozására a 114. és 133. ütem közötti szakasz, ahol az addig állva, a színpad előterében játszó szólista hátramegy és elfoglalja helyét a zenekar tagjai között, miközben a Sprecher „checkin, touchin, touch” szavak hosszas ismételtetésével, ütős szerepét kihangsúlyozva vezet át két nagy formai rész között. Ezeken a példákon keresztül jól látható, hogy a *Snatches of a Conversation*-ben Eötvös számára tulajdonképpen nem a valódi zenei-akusztikai térbeliség, inkább a színpadi helyzet fontos, hiszen a trombitás szerepet játszik, a szöveget és a zenét dramaturgiaiailag értelmezi, nem pedig akusztikailag.

Hasonlóan Eötvös darabjához, Horváth Balázs *Borrowed Ideas* című művének térbelisége is a jazz alapvetéséből indul ki, de talán még annál is továbbmegy. A színpadon ülő zenekar elrendezését a kottában megadott ábra segítségével szemléltetem: (17. ábra)



17. ábra, Horváth Balázs, *Borrowed Ideas*, a zenekari ülésrend sematikus rajza

A hangszercsoportok szokatlan elrendezése befolyásolja a hangzást. A színpad bal oldalán a magas, jobb oldalán a mély regiszterben játszó hangszerek ülnek, míg az ütő szólam elhelyezésében ez a logika nem figyelhető meg. A karmesterhez legközelebb elhelyezett sorban a rézfúvósok foglalnak helyet. Szokatlan ültetési rendjük oka, hogy a szerző szerette volna, ha hangjukat a közönség nem direkt módon érzékeli: a kürtök a karmesterrel és a közönséggel szemben ülnek, de tölcsérük hátrafelé irányítja a hangot, a harsonák és a trombiták – játéuk irányát tekintve – oldalra fordulnak. Mögöttük a második sorban, félkörben helyezkednek el a

fafűvósok. A vonós szólamok harmadik sorban való elhelyezésének oka egyrészt viszonylag nagy, tizennégy fős létszámuk, másrészt a hangzásban betöltött szerepük, ugyanis a vonós szekció legtöbbször háttérrel ad a szólistának, gesztusokat erősít meg.

A darab kezdetén a teret a zenekar koncert előtti bemelegítő zajongása tölti be. A fafűvósok például levegőt fújnak a hangszerbe, a rézfűvósok ütögetik a hangszert, fémes hangokat előidézve ezzel, míg az ütősök a verőket pakolgatják, rendezgetik. A hárfás dobog hangszere testén, mintha a hangolást ellenőrizné, eközben a vonósoknál vonó- és húrzörejeket kell keltetni. Valamennyi hangszerre vonatkozik az utasítás: „gyakorló zajok keltése”. Mivel ez a közönség számára a koncertek kezdetének természetes hangélménye, és nem tudnak arról, hogy a darab már elkezdődött, ezért ők is beszélgetnek, köhécselnek, zajonganak, azaz a térben keletkezett hangzás részévé válnak. Horváth Balázs célja ezzel a zenei tér haszontalan felhasználásának pellengérre állítása volt.³⁹

A közönség tehát egészen eddig a pillanatig nem érzékeli egyértelműen a darab kezdetét, sőt a szólista jelenlétét sem. Annál is inkább így van ez, mivel a szerző a következő instrukciókat adja a szólistának:

Ülj le a székedre, mintha a zenekar tagja lennél. A közönség zajába folyva zajongj finoman, majd halkulj el (egyre kevesebb fajta zörejt használj egyre halkabban). A lehetséges zajok forrása lehet például: gyakorló zajok, fémes hangok (pl. a hangszertest ütögetése, egyes részeivel történő csörgés), levegőbefúvás a hangszerbe vagy víz kifúvása, a kottapult mozgatása vagy a kotta hangos lapozgatása, stb.⁴⁰

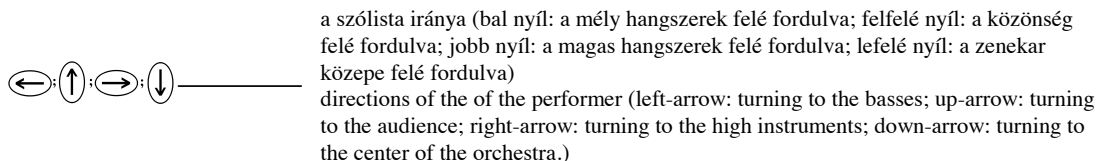
A fent leírt zajok a darab első ütemét alkotják, amely a szerző utasítása szerint 20-30 másodpercig tart. A karmester bejövetele sem oldja fel ezt a különleges helyzetet: amint megjelenik és elfoglalja helyét, azonnal vezényelni kezdi a darab második ütemét. A korábbi zajok lassan elhalkulnak, miközben a vonósok és néhány ütőhangszer már leírt szólamát játssza. Ekkor még úgy érzekeljük, hogy nincs jelen a szólista. Később, a zenei anyaggal együtt válik ki folyamatosan az együttesből.

³⁹ A disszertáció szerzőjének interjúja Horváth Balázssal, 2018. március 2., digitális hangfelvétel.

⁴⁰ Szerzői utasítás Horváth Balázs *Borrowed Ideas* darabjának első ütemében, a szólótrombita szólamában.

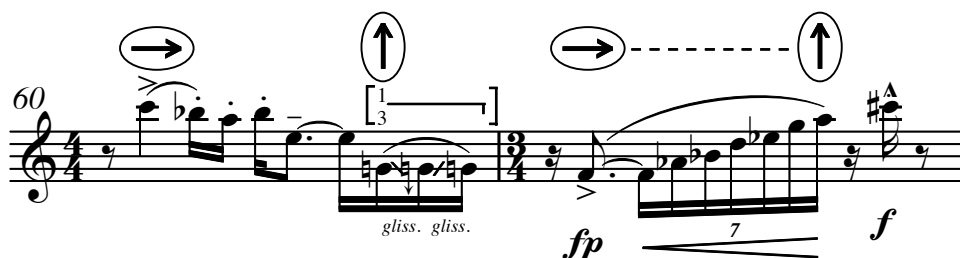
Nem meglepő ez a színpadi megoldás, ha figyelembe vesszük, hogy a mű inspirációja a jazz és Miles Davis. A big band műfaj jellegzetessége, hogy az egyes fúvós szekciók szólistái néha elhagyják helyüket és a színpad elejére állva improvizálnak. Kilépnek addigi szerepükből, majd visszaülnek szólamukba. Ez a folyamat a *Borrowed Ideas* 34. ütemében kezdődik, ahol a szerzői utasítás a következő: „lassan állj fel és sétálj az állványhoz”. Ezen a ponton a zenekari kíséret szólamainak anyaga ritkulni kezd, egyre rövidebb hangokat játszanak, miközben a szólista hosszú hangokkal erősíti a kontrasztot, ezzel is kiemelkedik a zenekarból.

Horváth Balázs maximálisan kihasználja a trombita helyzetváltoztatásából adódó akusztikai lehetőségeket. Sűrű egymásutánban követik egymást az irányváltásra vonatkozó instrukciók, de sosem öncélúan. A változtatások minden esetben összefüggnek a zenei mondanivalóval: effektek kontúrját biztosítják vagy éppen hangszíneket emelnek ki. A szólista hol a közönség felé, hol jobbra vagy balra, hol pedig háttal fordul a közönségnek. Az ellipszisben feltüntetett nyilak a szólista nézőpontjához képest mutatják, mikor merre kell fordulnia. (18. ábra)



18. ábra, Horváth Balázs, *Borrowed Ideas*, jelmagyarázat, részlet

Ezen irányok elsősorban akusztikai változást kívánnak elérni, de azért is fontosak, hogy a közönség érzékelje a szólista és a zenekar különböző hangszercsoportjai közötti kommunikációt. Megfigyelhető ez a darab 41. ütemétől, ahol a szólista a mély hangszerek felé fordul, de két ütemmel később már a közönség felé néz, majd a 49. ütemben ismét a mély hangszerek felé játszik. Ezt követően egy kifejezetten aktív térbeli váltakozás következik, ahol valamennyi fent vázolt irány megvalósul. (129. kottapélda) A hangszerek és hangszercsoportok közötti kommunikáción túl azonban ezeknek a mozgásoknak valódi akusztikai okai vannak, hiszen a trombita abba az irányba szól lehangosabban, amerre fordul. Ha a közönségtől elfordulva játszik, a dinamikák másképp érvényesülnek, a hangszín fedettebb lesz.



129. kottapélda, Horváth Balázs, Borrowed Ideas, 60-61.

Disszertációm 3. fejezetében, a 21. században keletkezett versenyművek között Dubrovay László három Concertója is szerepel, ám egyik esetében sem találkozunk térbeli játékkal. Számára ez nem volt izgalmas.⁴¹ Erről tanúskodik egyik nyilatkozata is, amikor a zenei paraméterekről beszél – meg sem említve a teret.

Igyekeztem minden, a kortárs zene nyújtotta lehetőséget kiaknázni, minden újdonságot megtanulni, ezek azonban mind beépültek egy általam kreált zenei nyelvbe. Azt akartam, hogy a zene ismét visszatérjen a melódiához, a harmóniához, a felfogható ritmushoz, dinamikához és hangszínhez, és az összes zenei paraméter egymással összhangban, hatékonyan tudja közölni az általam kódolt üzenetet.⁴²

4.5. Notáció

A zenei folyamatok lejegyzése egyidős a beszéd-írás kialakulásával.⁴³ Az első hangjegyek betűk vagy számok voltak, tehát egy már meglévő jelrendszert adaptáltak egy másik tárgykörre.⁴⁴ Ám a kottairás kezdete óta gondot okoz, hogy a leírt jelek vajon tartalmilag helyesen és tökéletesen fedik-e a felmerült gondolatokat, érzéseket, közléseket? Ez igaz a beszélt nyelvre éppúgy, mint a zenére. A sokáig véglegesnek

⁴¹ Van azonban egy eredetileg fúvószenekarra írt kompozíciója, az *Ünnepi zene*, amely egyike a millenniumra komponált négy nagyzenekari kompozíciójának. Érdekessége, hogy a szerző először fúvószenekarra hangszerelte és többszöri megszólalása után hangszerelte át szimfonikus zenekarra. Frappáns, karakteres ritmusú hatásos darab ez, melyet a bevezetés és a visszatérés magasztos fanfárai foglalnak keretbe. E fanfárok esetében a sarkokban elhelyezett nyolc trombita tér-reflexiói játszanak fontos szerepet. A disszertáció szerzőjének interjúja Dubrovay Lászlóval, 2018. január 22., digitális hangfelvétel.

⁴² https://fidelio.hu/klasszikus/2017/08/31/dubrovay_laszlo_a_kozonseg_ad_ertelmet_a_munkamnak/. Utolsó megtekintés dátuma: 2018. március 3.

⁴³ Pongrácz Zoltán: *Mai zene – mai hangjegyírás*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1971). 13.

⁴⁴ Egyelőre úgy tudjuk, hogy a hindu és arab próbálkozások a legrégebbiek e téren, de Európában a görögök is a beszélt nyelv írásjeleit értelmezték át a zene lejegyzéséhez.

hitt hangjegyzírásunk az 1600-as évek táján alakult ki, ám ha ezt valóban véglegesnek tekintjük, akkor két kérdés merül fel bennünk: valóban annyira tökéletes a hangjegyzírásunk, hogy a világ minden zenéje lejegyezhető vele? És vajon ami nem lejegyezhető, az már nem is nevezhető zenének?

Már a magyar népzene lejegyzése során találkozunk olyan sajátosságokkal, amik nehezen vagy egyáltalán nem fejezhetők ki írásban. De akkor azok a dallamok nem is zenék?

A hagyományos hangjegyzírás konfiguratív: kötött hangmagasság, metrika, ritmika, hangközök, tercépítkezésű akkordika, funkciórend jellemzi.⁴⁵ Ám amint a tonális alap meginog, egyre lejegyezhetetlenebb a zenei anyag, és ez új notációs elgondolásokhoz vezetett. Ugyanez az út figyelhető meg a melódiáról alkotott új szemlélet kapcsán is.⁴⁶ A dallam kezdetben önálló volt, később vagy több dallam egyesült polifóniában, vagy egyetlen dallamot láttak el harmonikus kísérettel. A 19. század zenéjének dallamvilága már teljesen harmóniai bázison nyugszik. Ám a későbbi korok zenéjének melodikája a ritmusból, sőt a hangszínből is fakadhat, tehát az új zenei gondolkodás által létrejött új zene nem jegyezhető le többé a hagyományos hangjegyzírással.

Háromféle notációt különböztetünk meg: az első a hagyományos hangjegyzírás, a második a zenei grafika, a harmadik pedig az úgynevezett recept-partitúra, azaz a szerző a kottában szavakban vagy mondatokban közli, mit kell a játékosnak tennie.⁴⁷ Előfordulhat, hogy egy művön belül e háromféle írásmód keveredik, néha váltogatják egymást, sőt, akár egy időben, egy struktúra keretén belül is érvényesek lehetnek. Ez azért van, mert ezek az írásmódok sohasem öncélúak. A zeneszerző mindig azt választja, ami az információ anyagával leginkább egyezik.

Vannak tehát olyan zenei jelenségek, amelyeknek többfajta írásjel is megfelel, és vannak írásjelek, melyek többféle módon értelmezhetők. Ligeti György szerint ugyanazt a zenét több különböző notációval írhatjuk le, a különféle lejegyzéseknek azonban egymásba alakíthatóknak kell lenniük. A több lehetséges, egymásba alakítható notáció között lesz azonban egy, amelyik a zeneszerző, az előadó és a hangszer közötti kommunikáció szempontjából megfelelőbb lesz, mint a többi.⁴⁸

⁴⁵ Pongrácz Zoltán: *Mai zene – mai hangjegyzírás*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1971). 34.

⁴⁶ I.m. 36.

⁴⁷ I.m. 82.

⁴⁸ Kerékfy Márton: *Ligeti György válogatott írásai*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010). 197.

A hangjegyírás évszázadok óta tartó fejlődése ma sem állt meg, és várhatóan nem is fog megállni. Dolgozatomban jelen fejezetében azokat az új jelöléseket, notációkat mutatom be, amelyek a trombita alkalmazásának fejlődése során a magyar szerzők 20-21. századi versenyműveiben megtalálhatók.

Horváth Balázs, a fiatal magyar zeneszerző-generáció tagja ha olyan kiterjesztett játéktechnikát szeretne alkalmazni darabjában, amelynek notációját nem ismeri, Kurt Stone 1980-as művében nézi meg,⁴⁹ hiszen – mint mondja – „minek újat kitalálni”.⁵⁰ De van olyan szerző, aki kifejezetten épít az új zenei notációra. Dubrovay László szerint például sok grafikus mozgáselem segítségével sokféle új hangzást lehet teremteni.

Nekem fontos volt, hogy bizonyos grafikus mozgásokat hogyan lehet zenében megvalósítani. Valahol két hullámos vonal között határozom meg a hangmagasságot, valahol viszont nem. Attól függ, hogy milyen konstellációban van. Ha mint bartóki motívum használom, akkor kis területen, de van, hogy óriási területeken. Ez utóbbira példa „*Variációk egy oszcilláló vonalra*” című 1987-ben komponált művem. Ennek éppen az volt az érdekessége, hogy hogyan lehet kitágítani, vagy időben hogyan lehet nagyobbá kiterjeszteni?⁵¹

A zene egyik legdöntőbb jelentőségű tényezője az idő. Harmónia vagy dallam nélküli zene elképzelhető, de olyan zene, amelynek nincsen időtartama, olyan nincs. A zenében az időegységek a metrumok. Ha a metrikus egységeket és a hozzájuk tartozó szüneteket bizonyos elvek szerint csoportosítjuk, s közöttük meghatározott viszonyt létesítünk, ritmus keletkezik.⁵²

A ritmus szempontjából a legfontosabb az időtengely: ezt néha külön ábrázolják a kottán egy alul vagy felül futó vízszintes vonallal, amely másodpercekben adja meg az egyes struktúrák időtartamát. A képzeletben rá merőleges vonal az akció tengely, mely a zenei történéseket foglalja magában.⁵³ A másodpercek jelzése kétféle módon történhet: az egyik esetben az egyes struktúrák

⁴⁹ Kurt Stone: *Music Notation of the Twentieth Century* (New York, London: W. W. Norton & Company, 1980). A disszertáció szerzőjének fordítása.

⁵⁰ A disszertáció szerzőjének interjúja Horváth Balázssal, 2018. március 2., digitális hangfelvétel.

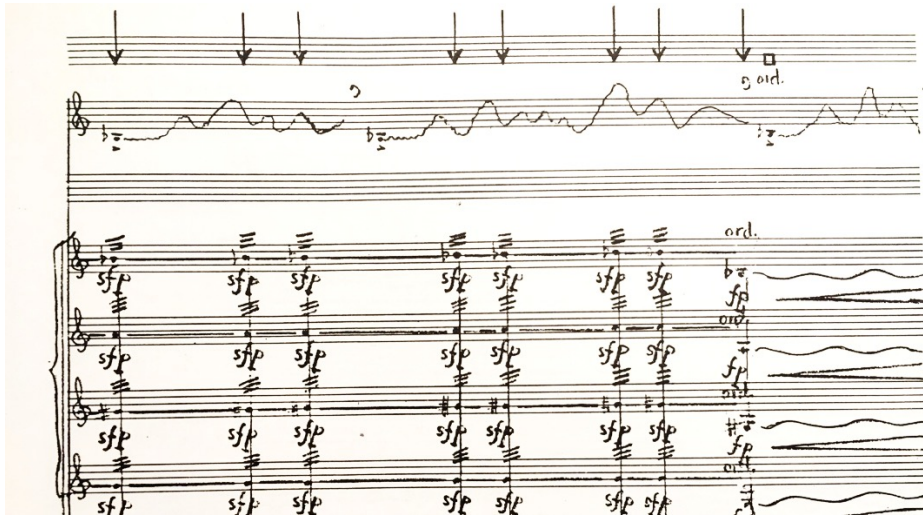
⁵¹ A disszertáció szerzőjének interjúja Dubrovay Lászlóval, 2018. január 22., digitális hangfelvétel.

⁵² Pongrácz Zoltán: *Mai zene – mai hangjegyírás*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1971). 89.

⁵³ I.m. 90.

időtartamát külön-külön adjuk meg, és a jelzést rögtön a struktúra elejére írjuk. A másik esetben folyamatosan közöljük az időt: a másodperceket és a perceket. Az első eset a struktúrák időtartamát mutatja, míg a második azt, hogy hol járunk a játékidő múlásában.⁵⁴

A valóságos vagy csak odaképzelt időtengely használatára példa Dubrovay László 1981-ben keletkezett Concerto No. 1 című műve. (130. kottapélda)



130. kottapélda, Dubrovay László, Concerto No. 1

Az idő a játékosra van bízva, de a gesztusok adják az időt. Nincs ütemszám, és ez ad egyfajta szabadságot, ugyanakkor egy biológiai ritmusa van és ezt egy jó muzsikos rögtön érzi.⁵⁵

Ugyancsak egyfajta idővonalként értelmezhető Horváth Balázs *Borrowed Ideas* című művének kezdő szakasza, ahol a szerző a színpadi mozgás és viselkedés módját és időtartamát határozza meg. (131. kottapélda)

⁵⁴ Ha a zeneszerző egészen kicsi, úgynevezett mikrostruktúrákban fogalmazza meg művét, az időtengely el is maradhat. Ebben az esetben ugyanis a tudatunk is képes érzékelni az egységeket (2-4 másodpercet). Pongrácz Zoltán: *Mai zene – mai hangjegyzírás*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1971). 90.

⁵⁵ A disszertáció szerzőjének interjúja Dubrovay Lászlóval, 2018. január 22., digitális hangfelvétel.

senza sord.

20-30 sec.

Sit down with the members of the orchestra as if being one of them.

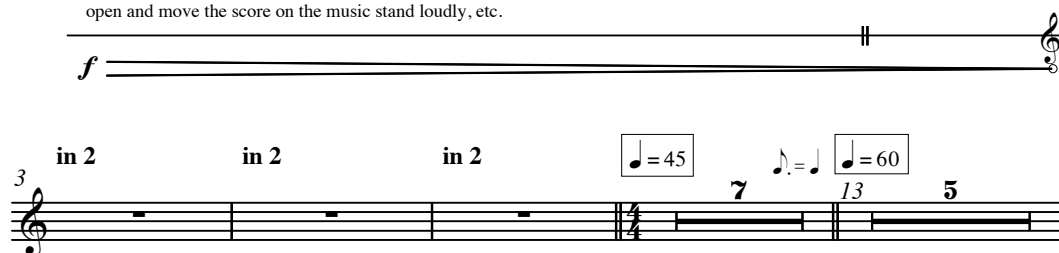
Start making noise from the audience-noise and fade out (less and less materials with softer and softer dynamic level).

Use materials from: practising exercises, metallic sounds (e.g. beat the body of the instrument),

blow the water out of the instrument, blow air into the instrument,

open and move the score on the music stand loudly, etc.

in 4



131. kottapélda, Horváth Balázs, Borrowed Ideas, kezdő szakasz

Patachich Iván 1989-ben keletkezett Trombitaversenyében az Allegro és Libero részek egymásutánjában a Libero szakaszokat time code-dal látja el. Ezekben másodpercre pontosan meghatározza nemcsak a szólista, de az egész zenekar időbeli rendjét. (132. kottapélda)

132. kottapélda, Patachich Iván, Trombitaverseny

Lendvay Kamilló *Senza Sordina* című művében az alábbi idő-kódokat láthatjuk: (133. kottapélda)

Largo cantabile, libero

mf molto espressivo, poco vibrato

10^{''} 16^{''} 25^{''}

p *mf* *pp*

32^{''} 42^{''} 47^{''}

p *meno f* *f* *p* *mp*

133. kottapélda, Lendvay Kamilló, Senza Sordina, kezdő ütemek

Vannak olyan művek, melyek esetében nem a mű vagy tétel elején, hanem a darab egy adott pontján találkozunk időkódokkal. Eötvös Péter *Jet Stream* című darabjában például két kadencia van (az első szabad, a második megkomponált kadencia) és az első kadenciában a szerző kiírja az improvizáció időtartamát. Személyes beszélgetésünk alkalmával Eötvös elárulta, hogy nemcsak abban szabad a trombitás, hogy milyen hangokat, milyen ritmusban és milyen szordínóval – vagy éppen szordínó nélkül – játszik, de még a megadott másodperceket sem kell betartania, csupán az arányokra érdemes figyelnie. A lényeg a szabad improvizációs közeg megteremtése.⁵⁶ (134. kottapélda)

CADENZA 1

268 *ca. 120* *rall.* *ca. 96* *♩ = 54* *Improvisation (5 Takte)*

mp *pp*

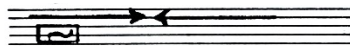
277 *Improvisation ca. 60''-120''* *ca. 76* *Improvisation ca. 30''* *Improvisation (ca. 30''-50'')*

(pp - p) *(p)* *(poco a poco cresc.)* *ff*

134. kottapéllda, Eötvös, Jet Stream, I. kadencia

⁵⁶ A disszertáció szerzőjének interjúja Eötvös Péterrel 2017. január 31., digitális hangfelvétel.

A tempójelzések és dinamikai utasítások terén egyetlen említésre méltó notációs elemet találtam a disszertációm tárgyát képező művekben: Dubrovay „dinamikai hullámok *accelerando*-val és *ritardando*-val” utasítása első trombitaversenyének jelmagyarázatában szerepel. (19. ábra)



19. ábra, Dubrovay László, Concerto No. 1, jelmagyarázat, részlet

A notáció szempontjából a következő nagy fejezet a mikrohangközök jelölésének problematikája. A félhangnál kisebb hangközök jelölése a 20. század eleje óta sok változáson esett át. Az új kifejezési lehetőségek keresése céljából indult akusztikai kísérletek eredményeképpen Ferruccio Benvenuto Busoni (1866-1924)⁵⁷ a negyed-, harmad-, hatodhangközök bevezetését javasolta.⁵⁸ Később Alois Hába (1893-1973)⁵⁹ a negyedhangú rendszer írásjeleit is kidolgozta.⁶⁰ (135. kottapélda)



135. kottapélda, Alois Hába negyedhangú rendszerének írásjelei

A zeneszerzők közül sokan Bartók Béla példáját követik, azaz nyíllal jelölik a negyedfokú emelést vagy mélyítést. (20. ábra)



20. ábra, a nyíllal jelölt negyedhangos notáció

⁵⁷ Brockhaus-Riemann: *Zenei lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1983). 266.

⁵⁸ Pongrácz Zoltán: *Mai zene – mai hangjegyírás*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1971). 86.

⁵⁹ Brockhaus-Riemann: *Zenei lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1984). 88.

⁶⁰ Mivel az így 24 fokúra növekedett, egyenletesen temperált negyedhangú hangsor írása nehezen követhető, nem terjedt el széles körben. Pongrácz Zoltán: *Mai zene – mai hangjegyírás*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1971). 86.

A negyedhangok jelölése a II. világháborút követően a következőképpen terjedt el:
(21. ábra)

$\flat$ = negyed hanggal mélyebben	$\sharp$ = negyed hanggal magasabban
$\flat$ = fél hanggal mélyebben	$\sharp$ = fél hanggal magasabban
$\flat$ = háromnegyed hanggal mélyebben	$\sharp$ = háromnegyed hanggal magasabban

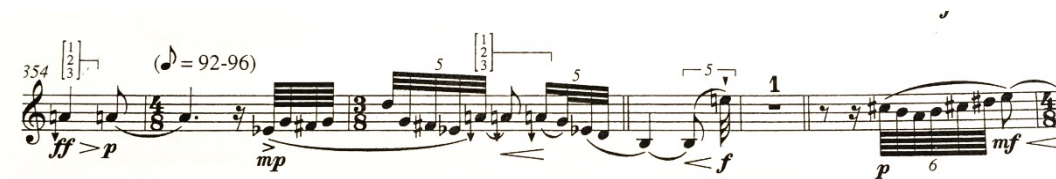
21. ábra, negyedhangos notáció

Eötvös Péter a *Snatches of a Conversation* című darabjában az imént látott fordított b-t használja, ám a kereszt jelölése kissé eltér,⁶¹ (136. kottapéllda)



136. kottapéllda, Eötvös Péter, *Snatches of a Conversation*, 15-18. ütem

míg a *Jet Stream* szólótrombita-szólamában a b-vel alterált hangot egyetlen alkalommal sem módosítja, míg bizonyos helyeken a feloldójelet nyíllal látja el. (137. kottapéllda)



137. kottapéllda, Eötvös Péter, *Jet Stream*, 354-359. ütem

⁶¹ A félkeresztet Giuseppe Tartini használta először 1756-ban.

Eötvös a nyilat a kereszt esetében is alkalmazza: (138. kottapélda)

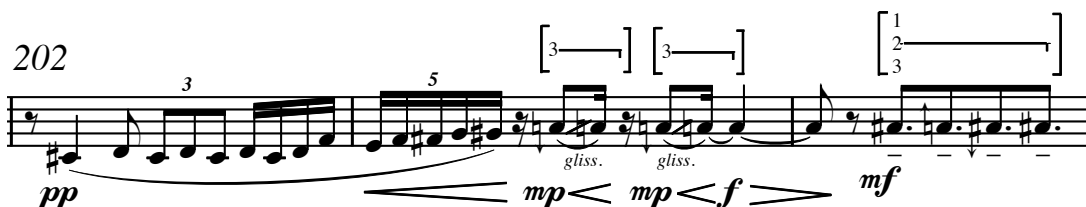


138. kottapélda, Eötvös Péter, Jet Stream, 372-375. ütem

A két mű keletkezése között mindössze két év telt el, mégis változtatott a szerző a notáción. Igazolást nyer tehát Ligeti György gondolata:

A megfelelés és a gazdaságosság követelménye arra fog ösztönözni bennünket, hogy a leginkább adekvát notációt használjuk. [...] A notáció értéke nem esztétikai, hanem gyakorlati. Minél jobban megfelel a jelek közti viszonyrendszer a zene viszonyrendszerének, annál értékesebb a notáció. A notáció akkor értéktelen, ha jelkészlete nem elegendő azoknak a zenei folyamatoknak a meghatározására, amelyeknek meg kell felelnie, de értéktelen a másik véglet esetén is, ha a jelkészlete bővebb, mint ami a zenei folyamatok meghatározásához szükséges, valamint akkor is, ha a notációs rendszer jelei közti viszonyok nem felelnek meg azoknak a zenei viszonyoknak amelyeket jelenteniük kellene.⁶²

Horváth Balázs a *Borrowed Ideas*-ban még szintén nyilakkal jelölte a negyedhangokat. (139. kottapélda)



139. kottapélda, Horváth Balázs, Borrowed Ideas, 202-204. ütem

⁶² Kerékfy Márton: *Ligeti György válogatott írásai*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010). 198.

Ma már – mivel egyrészt nehezen olvashatónak tartja, másrészt pedig a hatodhangok jelölése is szükségességé vált – másképp gondolkozik: „A trombitánál a hetedik felhang olyan *B*, ami hatodhanggal mélyebb a temperáltnál. Ezt jelölöm nyíllal. A *Fisz* viszont negyedhanggal alacsonyabb, ez nálam a félkereszt.”⁶³ Van azonban olyan eset is, amikor Horváth nem feltétlenül pontosan kéri, hogy negyed- vagy félhangot akar hallani, inkább csak a hamis hatást keresi. Ilyenkor nem baj, ha nem pontosan negyedhang az eltérés.

A mikrohangközök témakörét érinti a glissando. A glissandónak többféle formája van és ezek megkülönböztetése újabb notációs feladatot ró a szerzőkre. Horváth Balázs például egyenes vonalat használ, ha hangológyűrűvel, hullámvonalat, ha szájjal kell glissandózni. A kettő között fontos különbség van: a hangológyűrű mozgatásakor a hangszerbe való befújás módja nem változik, csupán a hangszer csőhosszúsága módosul. Ám a szájjal történő glissando esetén az ajkak rezgését módosítjuk és ezáltal a hangszín is változik. Ez utóbbi esetében további hangszínmódosító tényező a billentyűk félig történő lenyomása, amely elengedhetetlen két hang közötti csúszás esetén. Horváth precízen kiírja a megfelelő billentyű-fogásokat is, így a hangszerjátékos minden instrukciót megkap a kottából ahhoz, hogy pontosan játssza a zenei anyagot. Az alábbi ábrán a szájjal és a hangológyűrűvel keltett glissandokat is láthatjuk. (140. kottapélda)

140. kottapélda, Horváth Balázs, *Borrowed Ideas*, 271-273. ütem

Szintén a hangológyűrűs (helyesebben a harmadik cuggal történő) glissandóra példa az alábbi részlet, amikor a cug mozgatása a hangmagasságot befolyásolja, azaz

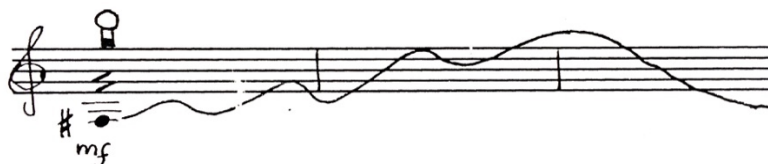
⁶³ A disszertáció szerzőjének interjúja Horváth Balázzsal, 2018. március 2., digitális hangfelvétel.

a játékos a lekottázott dallamot játssza, miközben a balkéz gyűrűsujjával a hullámnak megfelelően a harmadik cugot mozgatja. A lekottázott dallam minden egyes hangjánál szükséges a hármas billentyű használata, ezért a hozzá tartozó harmadik cug mozgatásával valamennyi hang módosul a leírthoz képest. (141. kottapélda)



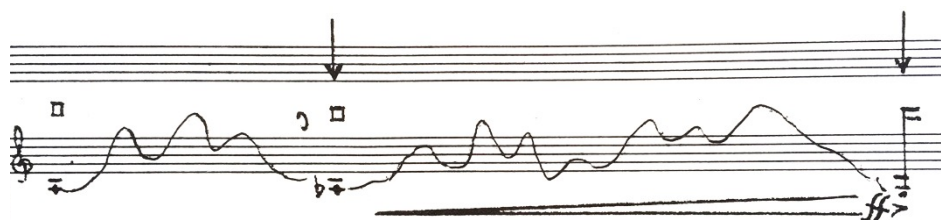
141. kottapélda, Horváth Balázs, Borrowed Ideas, 63-65. ütem

Dubrovay László a Concerto No. 2-ben a glissandót az alábbi módon jelöli (ezen a helyen duplanyelv használatát is előírja): (142. kottapélda)



142. kottapélda, Dubrovay László, Concerto No. 2.

Olyan glissando is előfordul, ahol a két félig lenyomott billentyű mellett a harmadik billentyű gyors mozgatását kéri a szerző. (143. kottapélda)



143. kottapélda, Dubrovay László, Concerto No. 1

Különleges hatást kelt a Dubrovay által felhang-glissandonak nevezett effekt, amelynek lényege, hogy ezúttal a két hang összekapcsolásánál nem szükséges a billentyűket félig lenyomva tartani, hanem hagyni kell a hangszer természetes felhangjait megszólalni.⁶⁴ A Concerto No. 2 I. tételében egymástól két oktáv

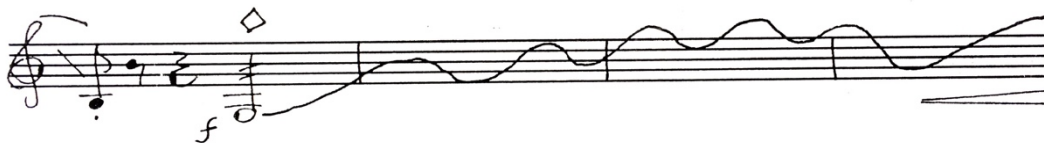
⁶⁴ A disszertáció szerzőjének interjúja Dubrovay Lászlóval, 2018. január 22., digitális hangfelvétel.

távolságra fekvő *A* hangot kell egymás után játszani a fent vázolt módon, és ennek jelölése a hangokat összekötő egyenes vonalak és a *gliss.* felirat mellett a háromszögbe zárt kör. (144. kottapélda)



144. kottapélda, Dubrovay, Concerto No. 2. I. tétel, 112-115. ütem

Dubrovay Concerto No. 2 I. tételében figyelhetjük meg a kis *G*-ről induló glissando-kígyót is, melynek játéka közben nemcsak a billentyűket kell tetszőleges kombinációkban és gyors egymásutánban nyomogatni, hanem a duplanyelv-technikát is alkalmazni kell. (145. kottapélda)



145. kottapélda, Dubrovay, Concerto No. 2. I. tétel, 116-119. ütem

Újabb különleges effekt Dubrovaynál, amikor a hangról hangra és ritmikusan lekottázott felhang-arpeggio alatt kisszekund ambitusú billentyűtrillát kér. A dolgozatban szereplő trombitaversenyek közül csak a másodikban találkozunk ilyen lejegyzéssel. (146. kottapélda)



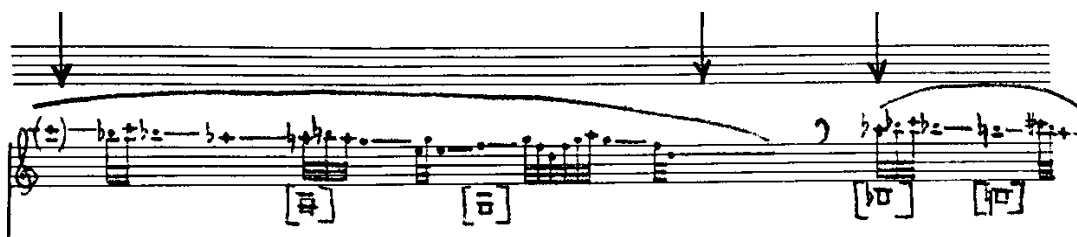
146. kottapélda, Dubrovay, Concerto No. 2, I. tétel, 51-55. ütem

Dubrovay nem csupán felhang-arpeggiót, de felhang-melódiát is jelöl. Ebben az esetben a háromszög felett kör áll. (147. kottapélda)



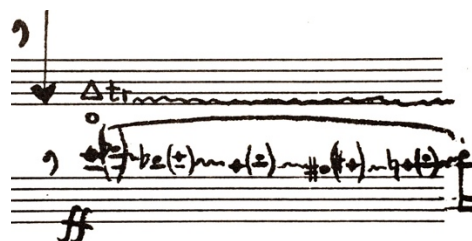
147. kottapélda, Dubrovay László, Concerto No. 1

A fent említett technikát továbbfejlesztve olyan notáció is előfordul, ahol a kör és háromszög mellett a szerző szögletes zárójelben kottázza le az alaphangot, amelynek billentyű-kombinációját alkalmazva szólaltathatjuk meg az előírt felhang-melódiát. (148. kottapélda) Más szerzők ezt a megfelelő billentyűk számával jelzik, de Dubrovay számára a dallam felhangrendszerből való építkezésének ténye a leghangsúlyosabb.⁶⁵



148. kottapélda, Dubrovay, Concerto No.1.

Ugyancsak e két jel, a háromszög és a kör szerepel az ajaktrilla jelölésénél, de itt a kör van alul és fölötté a háromszög. (149. kottapélda)



149. kottapélda, Dubrovay, Concerto No.1.

⁶⁵ A disszertáció szerzőjének interjúja Dubrovay Lászlóval, 2018. január 22., digitális hangfelvétel.

A notáció szempontjából egy másik kérdéskör a hangszeren megszólaltatható legmagasabb vagy legmélyebb hang jelölése. Ilyenkor nincs meghatározott hangmagasság, minden a játékos és hangszere fizikai adottságaitól függ. Ebben az esetben is sokféle notációs megoldással találkozunk.⁶⁶ A leggyakoribb – és dolgozatom jelen fejezetében tárgyalt valamennyi szerző által használt – jelölés az alábbi: (22. ábra)

▲ = a hangszer legmagasabb (de meg nem határozott) hangja,

▼ = a hangszer legmélyebb (de meg nem határozott) hangja.

22. ábra, a hangszer legmagasabb és legmélyebb hangjának jelölése

Horváth Balázs *Borrowed Ideas* című darabjának 135. ütemétől a hangszer legmélyebb hangját kéri a szerző, méghozzá a háromszög teli és lyukas ábrázolásával ritmusértékről is információt adva: (150. kottapélda)

150. kottapélda, Horváth Balázs, *Borrowed Ideas*, 131-146. ütem

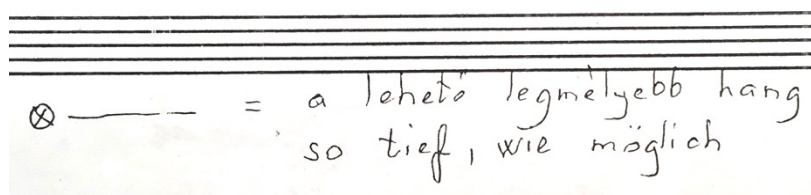
Dubrovay Concerto No. 2 zárótételének kadenciája (amely ad libitum felirattal van ellátva) a hangszer regiszterhasználata szempontjából addig soha nem látott mélységeket érint, amikor a kontra E-ről glissandozva a lehető legmélyebb hangot kéri a szerző. (151. kottapélda)

⁶⁶ Pongrácz Zoltán: *Mai zene – mai hangjegyzírás*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1971). 87.



151. kottapéllda, Dubrovay László, Concerto No. 2, 184. ütem

A notációt ebben az esetben a szerző maga egyértelműsíti azáltal, hogy a kotta alján az alábbi jelölés olvasható Dubrovay kézírásával. (23. ábra)



23. ábra, Dubrovay László, Concerto No. 3, a szerző megjegyzése a kotta alján

Disszertációm 4.3.1. fejezetében részletesen tárgyaltam a különböző szordínók használatát. Most azokat a notáció szempontjából tekintem át.

Ha a kottában a *con sord.* jelzéssel találkozunk, és nincs külön utasítás a szordínó típusára vonatkozóan, akkor általában tű-szordínót (más néven straight mute vagy kúp-szordínó) használunk. Azonban bizonyos helyzetekben – a zenei anyagtól függően – az előadó dönt, hogy a trombita hangszínét mely szordínó használatával módosítja.

Dubrovay egyértelműsíti a *con sord.* feliratot azáltal, hogy utána egy trapéz alakú négyszöget rajzol – utalva ezzel a straight mute magyar elnevezésére, a kúp-szordínó formájára. (152. kottapéllda)



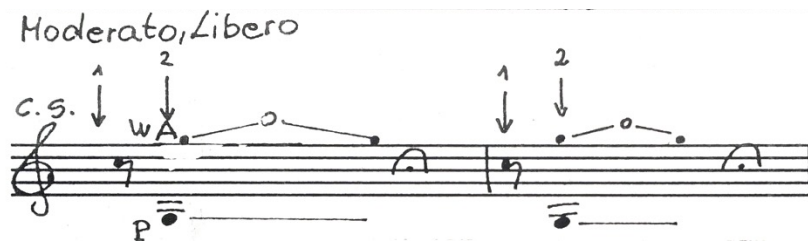
152. kottapéllda, Dubrovay László, Concerto No. 2, I. tétel, 124-126. ütem

Általában felirat jelzi, mely szordínó használatát kéri a szerző. Dubrovaynál a WA jelölés a wa-wa szordínóra vonatkozó leggyakoribb jelölés, (153. kottapélda)



153. kottapélda, Dubrovay László, Concerto No. 3, 13-17. ütem

de találkozunk nála con sord. WA, vagy c. s. WA utasításokkal is, például a Concerto No. 2 II. tételének kezdetén. (154. kottapélda)



154. kottapélda, Dubrovay László, Concerto No. 2, II. tétel, 1-2. ütem

Eötvös Péter *Jet Stream* és *Snatches of a Conversation* szólótrombita szólamaiban nem használja a wa-wa szordínót, ám a zenekari trombiták esetében az alábbi módon jelöli az eszköz használatát: (155. kottapélda)



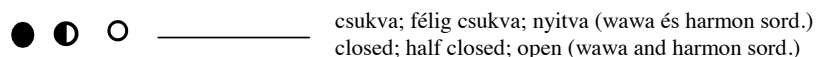
155. kottapélda, Eötvös Péter, Jet Stream, 411-412. ütem

Horváth Balázs teljes, con sord. wawa felirattal látja el a wa-wa szordínós helyeket: (156. kottapélda)



156. kottapéllda, Horváth Balázs, Borrowed Ideas, 36-38. ütem

A wa-wa szordínó jelölésével kapcsolatban további megfigyeléseket is tehetünk, hiszen használata igen sokszínű, jelölése szerzőnként eltérő. Horváth Balázs háromféle módon alkalmazza a szordínót,⁶⁷ ennek notációja az alábbi módon történik: (24. ábra)



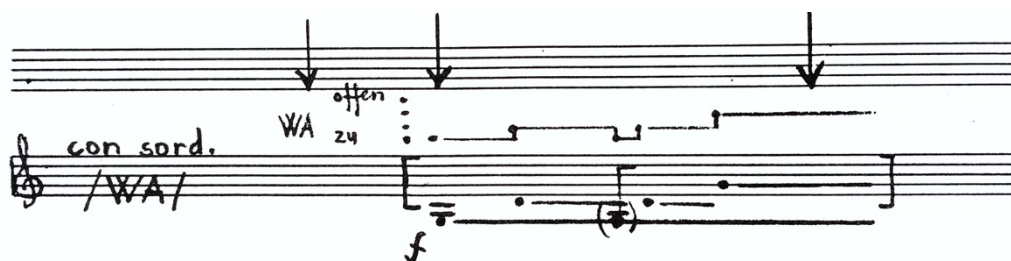
24. ábra, Horváth Balázs, Borrowed Ideas, jelmagyarázat, részlet

A fenti jelölés figyelhető meg az alábbi részletben: (157. kottapéllda)



157. kottapéllda, Horváth Balázs, Borrowed Ideas, 259-260. ütem

Dubrovay László 1981-es, első trombitaversenyében nem három, hanem négy különböző mértékű lefedést különböztet meg egymástól wa-wa szordínó használata esetén. (158. kottapéllda)



158. kottapéllda, Dubrovay László, Concerto No. 1 (ütemszám nélkül)

⁶⁷ A szordínó csukva, félig nyitva, nyitva pozíciójának jelölését Horváth Balázs Eötvös Pétertől tanulta. A disszertáció szerzőjének interjúja Horváth Balázssal, 2018. március 2., digitális hangfelvétel.

Későbbi trombitaversenyekben tovább részletezi a wa-wa szordínó használatát azáltal, hogy egyrészt hét pozíciót különböztet meg egymástól, másrészt lekottázza, mely felhangoknak kell megszólalniuk. A trombita egyes-hármas billentyűkombinációjával játszott kis *G* játéka közben létrejött felhangok így az egyvonalas *G*, a kétvonalas *D*, *G*, *H* és a háromvonalas *D* és *F*. Az ujjak fokozatos visszahelyezésével a tölcser zárt állapota felé haladunk, ami ismét az alacsonyabb számú felhangok megszólalását eredményezi. (159. kottapélda)



159. kottapélda, Dubrovay László, Concerto No. 2, II. tétel, 8. ütem

Dubrovay harmadik trombitaversenyének jelmagyarázata még ennél is részletezőbb, hiszen megkülönböztet lassú és gyors, valamint tenyérrel és ujjakkal történő nyitást és zárást. (25. ábra)

	<i>slow opening and closing of the WA-damper's slot</i> = a WA-szordino nyílásának lassú nyitása, zárása
	<i>the same, with the suddenly/opening, closing/moving of the fingers</i> = ugyanaz, az ujjak hirtelen nyitó, záró mozdulataival
	<i>fast opening, closing with the handpalm</i> = gyors nyitás, zárás tenyérrel

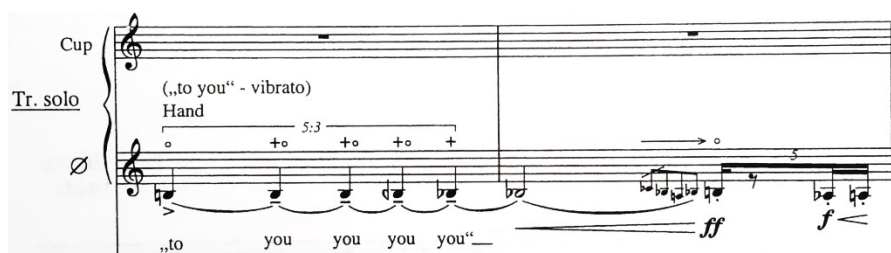
25. ábra, Dubrovay László, a Concerto No. 3, jelmagyarázat, részlet

Érdekes megjegyeznünk, hogy angolszász területen a zárt és nyitott wa-wa szordínó jelölése esetén a + és • jelzések fordulnak elő, de Kurt Stone könyvében további jelölésekkel is találkozunk.⁶⁸ (26. ábra)

- ◆ = mute in; hand over stem-cup (i.e., closed)
- ♣ or ♠ = mute in; stem-cup half closed
- + = mute in; stem-cup open
- = mute out (open)

26. ábra, Kurt Stone, *Music notation of the Twentieth Century*, 201.

Ezeket a jelöléseket fedezhetjük fel Eötvös Péter *Snatches of a Conversation* című művében is, ám itt azok nem a harmon szordínóra vonatkoznak, hanem a hangszer tölcserének lefedettségére, amelyet a játékos kézfejjel változtat. (160. kottapélda) A kottában szereplő „to you-vibrato” kifejezés a hanghatás beszédszerűségére vonatkozik.



160. kottapélda, Eötvös Péter, *Snatches of a Conversation*, 7-8. ütem

Dubrovay László Concerto No. 1-ben plunger szordínót kér (con sord. plunger felirattal) és a jelölés szerint két pozíciót váltogat oly módon, hogy a kettő közötti átmenet folyamatos – erre utal a vízszintes vonal. (161. kottapélda)



161. kottapélda, Dubrovay László, Concerto No. 1, ütemszám nélkül

⁶⁸ Kurt Stone: *Music Notation of the Twentieth Century*. (New York, London: W.W. Norton & Company, 1980). A disszertáció szerzőjének fordítása.

A plunger szordínó használatára további példa található Eötvös Péter *Snatches of a Conversation* című darabjában, ahol vonal nélkül követi egymást a nyitott és zárt pozíció – jelölve ezzel a hangszínek gyors, átmenet nélküli változtatását. (162. kottapélda) Az alábbi hely érdekessége, hogy a Plunger improv. utasítás értelmében a szólista tetszőleges módon változathatja a szordínó két pozícióját. Ez tizenegy ütemen keresztül érvényes, majd újra konkrét jeleket ad a plunger használatáról.



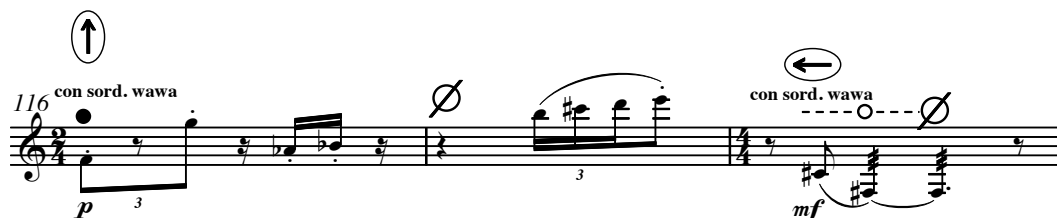
162. kottapélda, Eötvös Péter, *Snatches of a Conversation*, 284-287.

Eötvös Péternél és Horváth Baláznál megegyezik a jelölés abban az esetben, amikor szordínó nélküli – senza sord. – játék következik. Mindketten áthúzott karikát írnak és ehhez Karlheinz Stockhausen *LUZIFER's TANZ* című darabjának notációja adta az ötletet.⁶⁹ (163. kottapélda)



163. kottapélda, Eötvös Péter, *Snatches of a Conversation*, 104-108. ütem

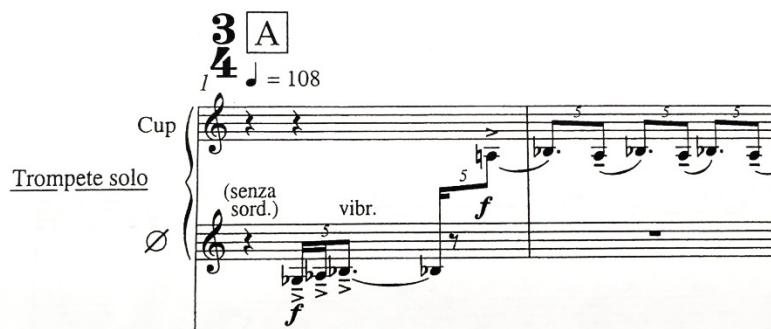
Horváth Balázs ezt a jelölést továbbfejleszti azzal, hogy a szordínó kivételének időtartamát is meghatározza egy szaggatott vonal ábrázolásával. (164. kottapélda)



164. kottapélda, Horváth Balázs, *Borrowed Ideas*, 116-118. ütem

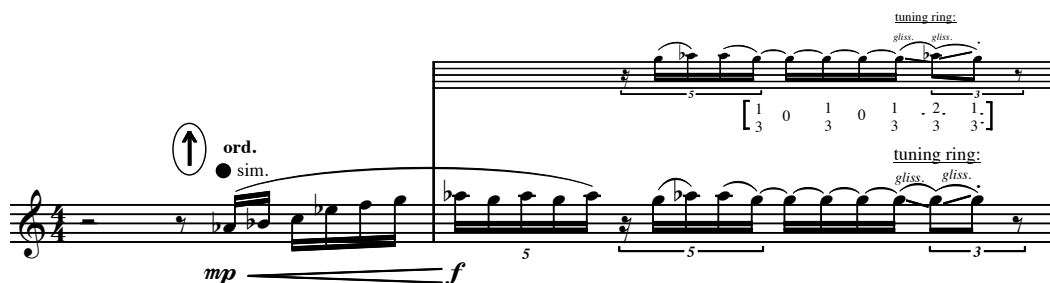
⁶⁹ A disszertáció szerzőjének interjúja Horváth Balázssal, 2018. március 2., digitális hangfelvétel.

Disszertációm 4.3.1. fejezete említést tesz Eötvös Péter *Snatches of a Conversation* című darabjában a szordínók ki- és behelyezésének problematikájáról, és a megoldásként szolgáló kétkorpuszos hangszeréről. Bár nyilvánvalóan nem szól egyidőben a két tölcser, tehát a jelölés megoldható lett volna egy sorban, ám Eötvös azt a kézenfekvő megoldást választotta, hogy két sorban írta le a két korpusz zenei anyagát. Így az előadó számára jobban áttekinthető, követhetőbb notáció jött létre. (165. kottapélda)



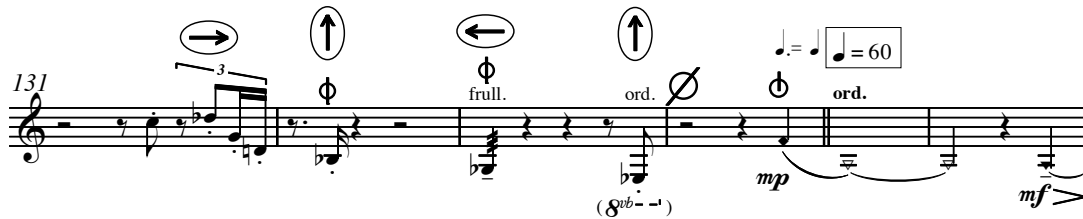
165. kottapélda, Eötvös Péter, *Snatches of a Conversation*, kezdő ütemek

Ugyancsak kétsoros lejegyzést találunk Horváth Balázs *Borrowed Ideas* című darabjában, ám itt ezt a megoldást más indokolja. A szerző így fogalmaz a kotta bevezető szövegében: „A Tromba sola da suonare sor olyan frázisokat tartalmaz, melyeket a harmadik billentyűhöz tartozó hangoló gyűrűvel kell játszani, ezért más szól, mint ami leírva szerepel. E sorok a játszandó hangokat mutatják.” Az utolsó mondat megfogalmazása az előadó szempontjából kérdéseket vet föl, hiszen ez a sor éppen a hangzó zenei anyagot kottázza le, míg a játékos számára játszandó anyag valójában az alsó sorban van leírva. (166. kottapélda)



166. kottapélda, Horváth Balázs, *Borrowed Ideas*, 105-106. ütem

A notáció szempontjából a kiterjesztett játéktechnikára vonatkozó utasítások jelölése új feladatokat rótt – és ró ma is – a szerzőkre. Éppen ezért itt érdemes megjegyeznünk, hogy amennyiben a hangkeltés módja hagyományos, a notációban általában az „ord.” jelölést használják.⁷⁰ Igaz ez akkor, amikor egy negyedhang után visszatérünk a tizenkétfokú hangrendszerbe, vagy amikor frullato-játék után újra a hagyományos hangkeltés érvényes. Ez utóbbira példa az alábbi részlet. (167. kottapélda)



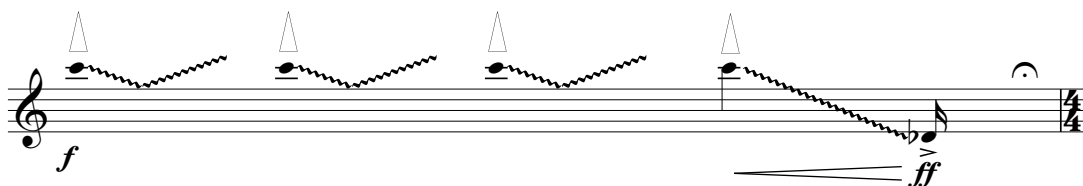
167. kottapélda, Horváth Balázs, Borrowed Ideas, 131-136. ütem

A kiterjesztett játéktechnika jelölése az elmúlt évtizedekben sokat változott. Olykor egyetlen szerző életművében is követhető ez a fejlődés. Dubrovay például valamennyi versenyművében használja az úgynevezett nyerítést, de míg az 1981-es trombitaversenyben ezt egy boltívvel jelöli, (168. kottapélda)



168. kottapélda, Dubrovay László, Concerto No. 1,

addig a második és harmadik trombitaversenyében ezt álló hegyesszögű háromszöggel ábrázolja. (169. kottapélda)



169. kottapélda, Dubrovay László, Concerto No. 3, 113. ütem

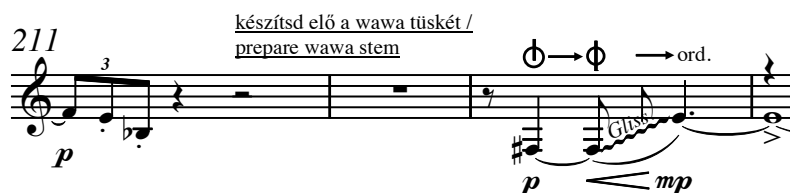
⁷⁰ Az „ord.” az ordinary angol kifejezés rövidítése. Jelentése: általános, szokásos, megszokott.

A nyerítéshez hasonló technika az úgynevezett shake effekt. A kettő közötti különbség az, hogy amíg a nyerítésnél fújás közben a billentyűk félig lenyomott állapotban vannak, addig a shake esetében a billentyűt teljesen lenyomjuk. Horváth Balázs *Borrowed Ideas* című művében ehhez az effekthez külön jelölés nem társul, a szerző kiírja az erre vonatkozó utasítást. (170. kottapélda)



170. kottapélda, Horváth Balázs, *Borrowed Ideas*, 288-290. ütem

Ugyancsak Horváth Balázs notációjában található elem a függőleges vonallal áthúzott kör, amely az ajakrezgés nélküli levegőbefújást jelöli. A fúvókát az ajkaktól finoman el kell távolítani úgy, hogy a levegő egy része az ajkak mellett kiszökjön. Két fokozata van: az egyiknél a kört átszelő egyenes rövidebb – ebben az esetben a fúvóka a trombitás ajkához ér, de rezgést nem produkál, a másikonál a kört átszelő egyenes hosszabb – itt már van ajakrezgés, ám mivel nincs optimálisan az anzacra helyezve a fúvóka, ezért a levegő egy része a fúvóka mellett távozik, ettől a hang levegőssé válik. Horváth Balázs ezt az effektet Eötvös Péter *Shadows* című 1996-os kamarazenéjéből kölcsönözte.⁷¹ (171. kottapélda)

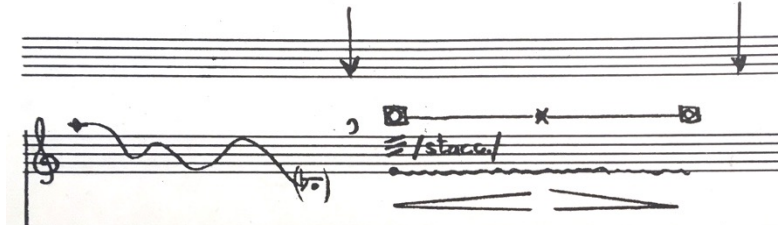


171. kottapélda, Horváth Balázs, *Borrowed Ideas*, 211-213. ütem

Amennyiben a szerző a hangszerrel való szájkontaktus nélkül, csak ajakrezgéssel kívánja megszólaltatni az adott zenei anyagot, azt szintén jelölnie kell a

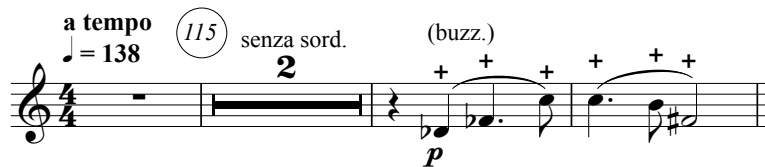
⁷¹ Eötvös a fuvola szolamában használja ezt az effektet. Horváth Balázs – bár kedveli ezt a hangszínjátékot – elhibázottnak tartja ennek adaptálását a trombitára, mivel a hatás nem ugyanaz. A disszertáció szerzőjének interjúja Horváth Balázzsal, 2018. március 2., digitális hangfelvétel.

kottában. Dubrovay 1981-es trombitaversenye erre az alábbi jelölést alkalmazza: (172. kottapélda)



172. kottapélda, Dubrovay László, Concerto No. 1, részlet

A négyzetel keretezett kört későbbi trombitaversenyeiben elhagyja, helyette a „buzz.” feliratot használja a + jellel együtt.⁷² (173. kottapélda)



173. kottapélda, Dubrovay László, Concerto No. 3, 114-118. ütem

Horváth Baláznál hasonló a jelzés, de „buzz.” helyett „bzz” feliratot, hagyományos hangjegy helyett pedig x-es hangjegyet látunk. (174. kottapélda)

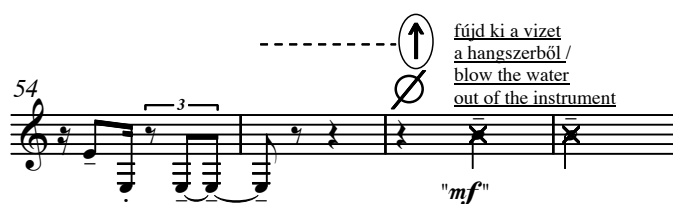


174. kottapélda, Horváth Balázs, Borrowed Ideas, 41. ütem

A kiterjesztett játéktechnikák jelölése is változik, fejlődik, tökéletesedik. Sokszor a gyakorlatban derül ki, hogy egy bizonyos jelölés mennyire logikus, mennyire látható a kottában és mennyire értelmezhető könnyen a muzsikusz számára. A *Borrowed Ideas* 56. és 57. ütemben az áthúzott kottafejek értékeit a vonalak eltakarják. Ezáltal az

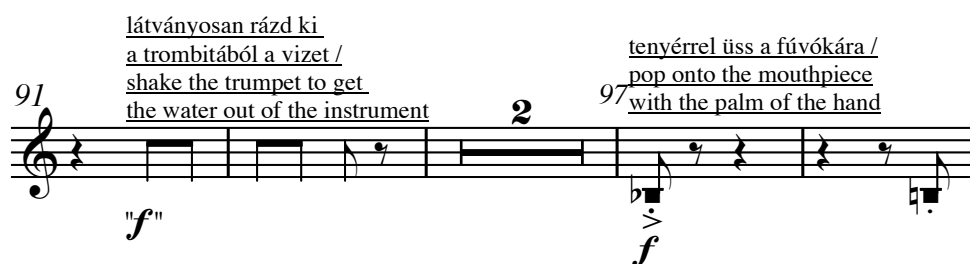
⁷² A „buzz.” jelölés az angol buzzing (magyarul: zümmögés, azaz ajakrezgés) szó rövidítése.

előadó számára nehezen olvasható az alábbi kottapélda negyedhangja és félértéke közötti különbség (175. kottapélda).



175. kottapélda, Horváth Balázs, Borrowed Ideas, 54-57.

Hasonló problematikát vet fel a 95. és 96. ütemben található jelölés is, amely a hagyományos kottafej formájú hangjegyekhez szokott zenészek számára első ránézésre nehezen értelmezhető, nem jól megkülönböztethető (176. kottapélda).⁷³



176. kottapélda, Horváth Balázs, Borrowed Ideas,

A kiterjesztett játéktechnikák jelölésének újabb fejezete a színpadi mozgással, térbeli elhelyezkedéssel kapcsolatos notáció. Erre Eötvös Péter és Horváth Balázs műveiben találunk példákat. Mindkét szerző esetében alapvetően két célt szolgálhat a szólista mozgatása: létrehozhat egyfajta kommunikációt a kísérő hangszerekkel vagy éppen a közönséggel, illetve akusztikailag érhet el olyan hatást, ami indokolja ezen eszköz alkalmazását.

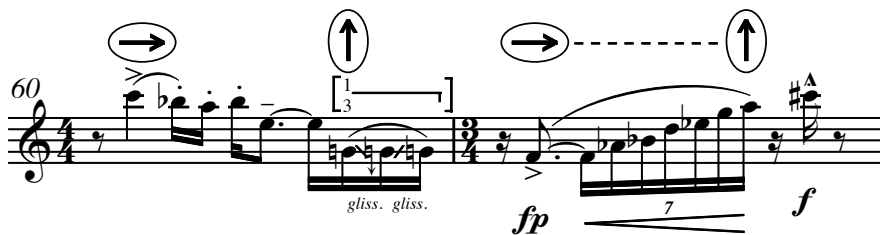
Eötvös Péter a kottában egyértelmű szöveges utasítást ad a színpadi mozgással kapcsolatban. A *Jet Stream*ben alapvetően három utasítás szerepel: turn to the orchestra, turn to the public, turn to the trumpets.⁷⁴ A *Snatches of a Conversation* című

⁷³ A szerzővel folytatott beszélgetésem során kiderült, hogy a fent említett problémával már szembesült, későbbi kompozícióiban ezt a jelölést elhagyta. A disszertáció szerzőjének interjúja Horváth Balázssal, 2018. március 2., digitális hangfelvétel.

⁷⁴ A három angol nyelvű utasítás magyar fordítása: fordulj a zenekar felé, fordulj a közönség felé, fordulj a trombiták felé. A disszertáció szerzőjének fordítása.

darabban többek között szerepel a „dreht sich langsam zu Kontrabass” és a „wieder zum Publikum” felirat.⁷⁵

Horváth Balázs szavak helyett nyilakat használ: a balra néző nyíl a mély hangszerekhez való fordulás, a felfelé mutató nyíl a közönség felé való fordulást, a jobbra néző nyíl a magas hangszerek felé való fordulást, a lefelé mutató nyíl a zenekar közepe felé való fordulást jelenti. A szaggatott vonal az adott idő alatt történő folyamatos mozgást jelzi, míg nélküle az irányváltoztatás hirtelen történik. (177. kottapélda)



177. kottapélda, Horváth Balázs, Borrowed Ideas, 60-61. ütem

Horváth Balázs művében számos egyéb utasítással is találkozunk, ezek bizonyos helyeken sűrűn követik egymást. Nagyban megkönnyíti az előadó dolgát, hogy a komponista nem csupán notációs jellel instruál, hanem szöveges utasítást is ad. (178. kottapélda)

The image shows a musical score snippet on two staves. The first staff starts at measure 86 with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains a half note G4, followed by a quarter note F#4, and a quarter note E4. Above the first measure is a left-pointing arrow in a circle. The second measure contains a half note D4, followed by a quarter note C4, and a quarter note B3. Above the second measure is a wavy line labeled 'tuning ring:'. The third measure contains a half note A3, followed by a quarter note G3, and a quarter note F3. Above the third measure is a right-pointing arrow in a circle. The fourth measure contains a half note E3, followed by a quarter note D3, and a quarter note C3. Above the fourth measure is a right-pointing arrow in a circle. The fifth measure contains a half note B2, followed by a quarter note A2, and a quarter note G2. Above the fifth measure is a right-pointing arrow in a circle. The sixth measure contains a half note F2, followed by a quarter note E2, and a quarter note D2. Above the sixth measure is a right-pointing arrow in a circle. The seventh measure contains a half note C2, followed by a quarter note B1, and a quarter note A1. Above the seventh measure is a right-pointing arrow in a circle. The eighth measure contains a half note G1, followed by a quarter note F1, and a quarter note E1. Above the eighth measure is a right-pointing arrow in a circle. The score includes dynamic markings: 'p' under the first measure, 'pp' under the second measure, 'f' under the fourth measure, 'f'' under the sixth measure, and 'f''' under the eighth measure. There are also some performance instructions like 'ord.', '5', '3', '6', and 'f'''. The second staff starts at measure 91 with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains a half note G4, followed by a quarter note F#4, and a quarter note E4. Above the first measure is a left-pointing arrow in a circle. The second measure contains a half note D4, followed by a quarter note C4, and a quarter note B3. Above the second measure is a wavy line labeled 'tuning ring:'. The third measure contains a half note A3, followed by a quarter note G3, and a quarter note F3. Above the third measure is a right-pointing arrow in a circle. The fourth measure contains a half note E3, followed by a quarter note D3, and a quarter note C3. Above the fourth measure is a right-pointing arrow in a circle. The fifth measure contains a half note B2, followed by a quarter note A2, and a quarter note G2. Above the fifth measure is a right-pointing arrow in a circle. The sixth measure contains a half note F2, followed by a quarter note E2, and a quarter note D2. Above the sixth measure is a right-pointing arrow in a circle. The seventh measure contains a half note C2, followed by a quarter note B1, and a quarter note A1. Above the seventh measure is a right-pointing arrow in a circle. The eighth measure contains a half note G1, followed by a quarter note F1, and a quarter note E1. Above the eighth measure is a right-pointing arrow in a circle. The score includes dynamic markings: 'f'' under the first measure, 'f' under the third measure, and 'p' under the seventh measure. There are also some performance instructions like 'ord.', '2', '6', and 'f'''. The image also contains several Hungarian and English performance instructions: 'csak a ventillel (hangmagasság nélkül) / only with valve (no sound blown)', 'fújd ki a vizet a hangszerből / blow the water out of the instrument', 'látványosan rázd ki a trombitából a vizet / shake the trumpet to get the water out of the instrument', and 'tenyérrrel üss a fúvókára / pop onto the mouthpiece with the palm of the hand'.

178. kottapélda, Horváth Balázs, Borrowed Ideas, 86-98. ütem

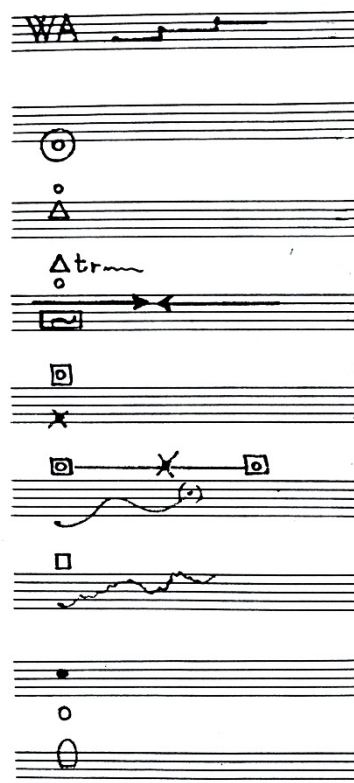
⁷⁵ A két német nyelvű utasítás magyar fordítása: lassan a nagybőgő felé fordul, ismét a közönség felé. A disszertáció szerzőjének fordítása.

Ahogy a fenti példák is mutatják, a notáció fejlődése nem csupán zenetörténeti korszakváltásokhoz kapcsolódik, hanem egyes szerzők életművén belül is tettenérhető. Az újabb és újabb játéktechnikai lehetőségek újabb és újabb notációs jelöléseket igényelnek. Egy újonnan kialakuló zenei nyelv elemei ezek, melyekben a különleges hangzások nem önmagukban, hanem egymással összefüggésbe hozva értelmezhetők. Látva e folyamat egyre gyorsuló iramát és a trombita játéktechnikáinak egyre szélesedő palettáját, feltételezhetjük, hogy az e disszertáció keletkezését követő évtizedekben további újítások születnek majd. Hogy melyik jelölés állandósul és jelenti majd évtizedek múlva is ugyanazt, mint ma, azt az idő és az előadói praktikum dönti majd el.

I. fűggelék

Dubrovay László, Concerto No. 1, jelmagyarázat

Für die Trompete



= Die Öffnung des WA-Dämpfers kann mit der Handfläche stufenweise geöffnet werden, um immer wieder andere Obertöne zu gewinnen

= WA — Dämpfer offen

= Oberton-Melodien

= Mundtriller

= dynamische Wellen mit accelerando und ritardando

= Buzz

= ordinario

= Buzz — ord. — Buzz

= Glissando mit halb abgedrücktem Ventile

= Glissando mit zwei halb abgedrückten Ventilen; das dritte Ventil bewegt sich sehr schnell

= den Plunger-Dämpfer einstecken

= den Plunger-Dämpfer ausnehmen

= Wiehern

II. függelék

Horváth Balázs, Borrowed Ideas, jelmagyarázat

	lassú és igen széles amplitúdójú glissando slow and quite wide glissando
	nagyon mély hang, nagyon magas hang (a lehető legmélyebb és legmagasabb) very low note, very high note (the lowest or highest possible)
	a fúvókát finoman távolítsd el az ajkadtól úgy, hogy a levegő egy része az ajkak mellett szökjön ki; ajakrezgés nélküli levegőbefújás the mouthpiece must be slightly removed from the lips that some of the air run away beside the lips; blow air into the instrument without pitch (no lip resonance)
	glissando a hangoló gyűrűvel glissando with the tuning ring
	félhangnál kisebb hangmagasságok (negyedhang, harmadhang, hatodhang) – a különbség nem pontosan meghatározott, e hangok inkább a tizenkéthangú hangrendszerhez képest történő módosítást jelölnek tones smaller than semitone (quarter-tone, third-tone, sixth-tone) – the difference is not exactly specified but rather shows a deviation from the twelve-tone system
	glissando a szájjal vagy a billentyű segítségével glissando with the mouth or with the help of valve
	fújd ki a vizet a hangszerből (kövesd az adott dinamikát!)
	csapj rá tenyérrel a fúvókára (közben nyomd le az adott hanghoz tartozó billentyűt)
	csapj rá tenyérrel a fúvókára (közben nyomd le az adott hanghoz tartozó billentyűt)
	csapj rá tenyérrel a fúvókára (közben nyomd le az adott hanghoz tartozó billentyűt)
	csapj rá tenyérrel a fúvókára (közben nyomd le az adott hanghoz tartozó billentyűt)
	csapj rá tenyérrel a fúvókára (közben nyomd le az adott hanghoz tartozó billentyűt)
	csapj rá tenyérrel a fúvókára (közben nyomd le az adott hanghoz tartozó billentyűt)
	csapj rá tenyérrel a fúvókára (közben nyomd le az adott hanghoz tartozó billentyűt)
	csapj rá tenyérrel a fúvókára (közben nyomd le az adott hanghoz tartozó billentyűt)
	csapj rá tenyérrel a fúvókára (közben nyomd le az adott hanghoz tartozó billentyűt)
	csapj rá tenyérrel a fúvókára (közben nyomd le az adott hanghoz tartozó billentyűt)
	csapj rá tenyérrel a fúvókára (közben nyomd le az adott hanghoz tartozó billentyűt)
	csapj rá tenyérrel a fúvókára (közben nyomd le az adott hanghoz tartozó billentyűt)
	csapj rá tenyérrel a fúvókára (közben nyomd le az adott hanghoz tartozó billentyűt)
	csapj rá tenyérrel a fúvókára (közben nyomd le az adott hanghoz tartozó billentyűt)
	csapj rá tenyérrel a fúvókára (közben nyomd le az adott hanghoz tartozó billentyűt)

III. függelék

Dubrovay László, Concerto No. 3, jelmagyarázat

	= <i>glissandi, as the graphical line indicates</i> = glisszandók, a grafikus ábrázolás szerint
	= <i>by double-tongue performed tones with glissando</i> = dupla nyelvvel játszott hangok glisszandóval
	= <i>glissando, by half pressed touches</i> = glisszandó, félig lenyomott ventilekkel
	= <i>lip buzzing</i> = ajak rezgetés
	= <i>neighing</i> = nyerítés
	= <i>overtone-glissando with touchtriller</i> = felhang-glisszandó ventiltrillával
	= <i>slow opening and closing of the WA-damper's slot</i> = a WA-szordino nyílásának lassú nyitása, zárása
	= <i>the same, with the suddenly/opening, closing/moving of the fingers</i> = ugyanaz, az ujjak hirtelen nyitó, záró mozdulataival
	= <i>fast opening, closing with the handpalm</i> = gyors nyitás, zárás tenyérrel
	= <i>normal cone mute</i> = kúp szordino

IV. függelék

A disszertációban szereplő művek legfontosabb adatai és első megjelenésének helye oldalszám szerint

Szerző	Műcím	Kelt	Bemutató	Előadó	Zongora-kivonat	Oldal-szám
Kazacsay Tibor (1892-1977)	Trombitaverseny Op. 90	1946	n.a.	n.a.	van	47
Polgár Tibor (1907-1993)	Concertino	1954	n.a.	n.a.	van	33
Hidas Frigyes (1928-2003)	Trombitaverseny	1956	n.a.	n.a.	van	36
Gulyás László (1928-1993)	Trombitaverseny	1959	1960.02.28. Zeneakadémia	Varasdy Frigyes	n.a.	38
Bozay Attila (1939-1999)	Concertino	1961	1962.05.05., Zeneakadémia	Kammerer András	folyamatban	41
Kazacsay Tibor (1892-1977)	Trombitaverseny	1965	1970.03.10., Erkel Színház	Schubert János	van	48
Szokolay Sándor (1931-2013)	Trombitaverseny Op. 66	1966	n.a.	Schubert János	van	44
Székely Endre (1912-1989)	Trombitaverseny	1970	1972	Geiger György	van	54
Jereb Ervin (1928-1996)	Trombitaverseny	1971	1984	Geiger György	van	51
Dubrovay László (1943)	Concerto No.1	1981	1983.02.14., Zeneakadémia	Geiger György	nincs	59

Szerző neve	Mű címe	Kelt	Bemutató	Előadó neve	Zongora-kivonat	Oldal-szám
Lendvay Kamilló (1928-2016)	Senza Sordina	1983	1984.09.	n.a.	van	66
Hidas Frigyes (1928-2003)	Trombitafantázia	1984	1984.09.	n.a.	van	62
Szöllősy András (1921-2007)	Souni di tromba	1984	1984.09.	n.a.	van	70
Farkas Ferenc (1905-2000)	Concertino V.	1984	1984. Veszprém	Petz Pál	van	73
Patachich Iván (1922-1993)	Trombitaverseny	1985	n.a.	Geiger György	nincs	77
Rózsa Pál (1946)	Trombitaverseny	1985	1987.05.29., Pesti Vigadó	Geiger György	van	81
Lendvay Kamilló (1928-2016)	Trombitaverseny	1990	1996. Zeneakadémia	Rosta Sándor	van	85
Petrovics Emil (1930-2011)	Trombitaverseny	1990	1991.03.31., Magyar Rádió	Geiger György	van	89
Malek Miklós (1945)	Trombitaverseny	1997	1997. Margitsziget	Geiger György	van	93
Eötvös Péter (1944)	Snatches of a Conversation	2001	2001.11.25., Basel	Marco Blaauw	nincs	117
Eötvös Péter (1944)	Jet Stream	2003	2003.02.15., London	Marcus Stockhausen	nincs	110
Dubrovay László (1943)	Concerto No.2	2003	2004.10.11., Budapest	Horváth Bence	nincs	103
Balassa Sándor (1935)	Trombitaverseny	2004	2018.03.22., MüPa, Budapest	Boldoczki Gábor	van	97

Szerző neve	Mű címe	Kelt	Bemutató	Előadó neve	Zongora-kivonat	Oldal-szám
Horváth Balázs (1976)	Borrowed Ideas	2006	2009.01.12., MüPa, Budapest	Horváth Bence	nincs	120
Dubrovay László (1943)	Concerto No.3	2009	2010.08.27., Rostock	Boldoczki Gábor	nincs	106
Szentpáli Roland (1977)	Trombitaverseny	2009	2009.03.13., Zeneakadémia	Tarkövi Gábor	van	128
Malek Miklós (1945)	II. Esz-dúr Trombitaverseny	2017	n.a.	n.a.	n.a.	120

V. függelék

Névmutató

Balassa Sándor: 22, 25, 26, 54, 96-102, 140, 143

Bozay Attila: 39-44, 72, 120

Dubrovay László: 24, 26, 57-61, 96, 102-107, 138-140, 145, 146, 152, 153, 156, 171, 173, 174, 177, 181-189, 192, 194

Eötvös Péter: 96, 107-121, 137, 138, 141, 145, 146, 157, 160-168, 176, 178, 179, 186, 187, 189-191, 193, 195

Farkas Ferenc: 17, 27, 39, 44, 72-77, 88

Gulyás László: 17, 38

Hidas Frigyes: 17, 24, 35-38, 61-64

Horváth Balázs: 96, 120-127, 136, 137, 140, 144, 145, 147-152, 157, 162-164, 168-171, 173-175, 179-181, 184, 186, 187, 190-196

Jereb Ervin: 24, 51-53, 57

Kazacsay Tibor: 46-50

Lendvay Kamilló: 24, 61, 62, 65-68, 85-88, 143, 144, 176

Malek Miklós: 24, 93-95, 120

Patachich Iván: 24, 77-80, 175

Petrovics Emil: 24, 31, 72, 88-93

Polgár Tibor: 33-35, 149

Rózsa Pál: 24, 81-84

Székely Endre: 24, 53-57

Szentpáli Roland: 96, 128-132

Szokolay Sándor: 17, 20, 21, 39, 44-46, 57, 72, 81

Szőllősy András: 32, 61, 62, 69-72

Bibliográfia

- Adler Samuel: *The Study of Orchestration*, New York, London: W. W. Norton and Company, é.n.. 301.
- Allyson Blair Keyser: *Concertino for Trumpet by Emil Petrovics (1930-2011). A Transcription for Brass Ensemble. DLA disszertáció*, The Faculty of the Graduate School at The University of North Carolina at Greensboro, 2011 (Kézirat). (A Dissertation Submitted to The Faculty of the Graduate School at The University of North Carolina at Greensboro In Partial Fulfillment Of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts, Greensboro 2011)
- Batta András: „Barátságos zenét írok. Beszélgetés Petrovics Emillel. 1. rész”. *Muzsika*. (2000. február): 13-16. 13.
- Béládi Miklós, Bodnár György, Sötér István, Szabolcsi Miklós: *A magyar irodalom története 1945-1975 I.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981.
- Bibliográfia 4.-ig
- Brockhaus-Riemann: *Zenei lexikon*, Budapest: Zeneműkiadó, 1983.
- Brockhaus-Riemann: *Zenei lexikon*, Budapest: Zeneműkiadó, 1984.
- Brockhaus-Riemann: *Zenei lexikon*, Budapest: Zeneműkiadó, 1985.
- Dalos Anna: „A Harmincasok és az új zenei fordulat (1957-1967).” *Magyar Zene* XLIX./3 (2011. augusztus): 339-351. 345.
- David D. Boyden: „When Is a Concerto not a Concerto.” *The Musical Quarterly*, XLIII/2 (1957. április): 220–232.
- Diós István: *Magyar katolikus lexikon IX.* Budapest: Szent István Társulat, 1993-2010.
- Dittrichné Vajtai Zsuzsánna: *Egy életút a zene világában. Dittrich Tibor élete és munkássága.* Budapest: MEK, 2011.
- Dobszay László: *Magyar zenetörténet.* Budapest: Mezőgazda Kiadó, 1998.
- Douglas Hill: *Extended Techniques for the Horn: A Practical Handbook for Students, Performers and Composers*, Miami, Florida: Warner Bros. Publication, 1983. 7.
- Eeva Saarela: *Hidas Frigyes – a legutolsó magyar romantikus zeneszerző.* Bergatreute: Amicus Auctoris Musikverlag, 2011
- Eötvös Péter – Pedro Amaral: *Parlando-Rubato. Beszélgetések, monológok és egyéb kitérők*, Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015.

- Földes Imre: *Harmincasok. Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel*. Budapest: Zeneműkiadó, 1969.
- Gádor Ágnes, Szirányi Gábor: *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Évkönyve az 1977/78. tanévről*. Budapest, 1978. (Kézirat).
- Geiger György: *Elfogult írások és képek borról, trombitáról, Soroksárról*. Soroksár: Galéria '13, 2008.
- Geiger György: *Önéletrajz trombitaszóval. International Trumpet Guild Conference, előadás*. University of New Mexico, Albuquerque, 1985 (Kézirat, magántulajdon).
- Gilányi Gabriella: *Dubrovay László*. Budapest: Mágus Kiadó, 2004.
- Gombos László: *Farkas Ferenc*. Budapest: Mágus Kiadó, 2004.
- Gombos László: *Szokolay Sándor*. Berlás Melinda (szerk.): *Magyar zeneszerzők*. 20. Budapest: Mágus Kiadó, 2002.
- Harrach József Dr.: *Az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia Évkönyve az 1897/98-iki tanévről*. Budapest, 1898 (Kézirat).
- Hollós Máté: „»Minden vargabetű ellenére az utam idáig egyenes volt«. Beszélgetés Bozay Attilával.” *Muzsika* 41/10 (1998. október): 38.
- Hontvári Csaba: *Nemzeti iskolák, stílusok a trombitajátékban*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008. (Kézirat).
- Horváth Balázs: *A térbeli zene típusai a XX. század második felének zenetörténetében, a zenei tér jelenléte a kompozícióban*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2005. (Kézirat). 12.
- Horváth Balázs: *Borrowed Ideas* című darabjának előszava.
- Isoz Kálmán Dr.: *Az Országos M. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Évkönyve az 1935/36-iki tanévről*. Budapest, 1936. (Kézirat).
- Isoz Kálmán Dr.: *Az Országos M. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Évkönyve az 1939/40-iki tanévről*. Budapest, 1940. (Kézirat).
- Isoz Kálmán Dr.: *Az Országos M. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Évkönyve az 1942/43-iki tanévről*. Budapest, 1943. (Kézirat).
- Juhász Előd: *Magyar Zene, Zenetudományi folyóirat*, VII./1 (1966. február): 74.
- Kapitánffy István: *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Évkönyve az 1959/60. tanévről*. Budapest, 1960. (Kézirat).
- Kapitánffy István: *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Évkönyve az 1963/64. tanévről*. Budapest, 1964. (Kézirat).

- Kapitánffy István: *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Évkönyve az 1965/66. tanévről*. Budapest, 1966. (Kézirat).
- Kapitánffy István: *Az Országos M. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Évkönyve az 1944/45-iki tanévről*. Budapest, 1945. (Kézirat).
- Kárpáti János: „A kamarazene-műfaj Szőllősy András művészetében.” *Muzsika* 44/3 (2001. március): 4.
- Kárpáti János: „Szőllősy András.” In: Berlász Melinda (szerk.): *Magyar zeneszerzők*. 4. Budapest: Mágus Kiadó, 1999. 9.
- Karsai Márton: *A trombitahang fizikai jellemzése*, szakdolgozat, Pécsi Tudományegyetem, 2006.
- Kazacsay Tibor: *Az új zene összhangzattana*. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1944.
- Kerékfy Márton: *Ligeti György válogatott írásai*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010). 197-198..
- Komlóssy Károly: „In memoriam...” *Pisztón – A Magyar Trombitás Szövetség közlönye* IV/1 (2000. május): 6-7.
- Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.
- Kroó György: *Kortárs zeneszerzők között. Beszélgetés a Bartók Béla nemzetközi zeneszerzőverseny zsűrijének tagjaival*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1971.
- Kurt Stone: *Music Notation of the Twentieth Century*, New York, London: W. W. Norton & Company, 1980.
- Lubik Imre, Sződi László: *Trombitaiskola – Az alapfokú oktatás tananyaga I-II*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1958.
- Malek Miklós: *Brass Concertos*, Budapest: Hungaroton, 2003. HCD 32249.
- Malina János: *Barokk. Orfeusz Hangzó zenetörténet 2. kötet*. Budapest: Nemzeti Kulturális Alap Zenei Kollégiuma, 1998.
- Meszlényi Róbert Dr.: *Az Országos M. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Évkönyve az 1933/34-iki tanévről*. Budapest, 1934. (Kézirat).
- Molnár Antal: *Az új zene. A Zeneművészet legújabb irányának megismertetése kultúretikai megvilágításban*. Budapest: Révai Kiadás, 1925.
- Molnár Imre Dr.: *A magyar muzsika könyve*. Budapest: Merkantil nyomda, 1936.

- Moravcsik Géza: *Az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia Évkönyve az 1908/1909-iki tanévről*. Budapest, 1909. (Kézirat).
- Moravcsik Géza: *Az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia Évkönyve az 1914/1915-iki tanévről*. Budapest, 1915. (Kézirat).
- Moravcsik Géza: *Az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia Évkönyve az 1920/1921-iki tanévről*. Budapest, 1921. (Kézirat).
- N. N.: *A 75 éves Magyar Állami Operaház*. Budapest: Magyar Állami Operaház, 1959.
- N. N.: *A Magyar Királyi Operaház Évkönyve az 50 éves fennállása alkalmából*. Budapest: Magyar Királyi Operaház Igazgatósága, 1935.
- N. N.: *Az Országos M. Kir. Zene-Akadémia évkönyve 1932/33*. Budapest: Az Orsz. M. Kir. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1933.
- N. N.: *Az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia Évkönyve az 1900/01-ik évről*. Budapest, 1901.
- N. N.: *Budapest Székesfőváros Statisztikai Évkönyve az 1944-1946. évekről*. Budapest: KSH, 1948.
- N. N.: *Magyar Állami Operaház 104. évad évkönyve*. Budapest: Magyar Állami Operaház, 1988.
- Olsvay Endre: *Bozay Attila*. Budapest: Mágus kiadó, 2002.
- Pallagi Regös László: *Rézfúvós ismeretek. I. kötet*. 1984 (Kézirat, magántulajdon).
- Pándi Marianne: *Hangversenykalauz II. Versenyművek*. Budapest: Zeneműkiadó, 1973.
- Pándi Marianne: *Hangversenykalauz, II. Versenyművek*. Budapest: Hatágú síp Alapítvány, 1994.
- Pongrácz Zoltán: *Mai zene – mai hangjegyzírás*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.
- Radó Antal: *Idegen szavak szótára*. (Budapest: Lampel R. [Wodianer F. és Fiai], 1942) 50.
- Rajeczky Benjamin: *Középkori zeneéletünk és Európa. Középkor*. Rajeczky Benjamin (szerk.): Magyarország zenetörténete I. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988.
- Rákai Zsuzsanna: *Petrovics Emil*. Berlász Melinda (szerk.): Magyar zeneszerzők. 14. Budapest: Budapest Music Center, 2014.
- Roland Jackson: *Performance Practice: A Dictionary-Guide for Musicians*, New York and London: Routledge, 2005. 415.
- Schanda Beáta: *22. Budapesti Nemzetközi Zenei Verseny*. Budapest: Interkoncert Fesztiváliroda, 1984.

- Staud Géza: *A budapesti Operaház 100 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1984.
- Stockhausen, Karlheinz, *Musik im Raum*. 1959/61. In: Die Reihe no. 5. 1959.
- Sz. Farkas Márta: *Lendvay Kamilló*. Budapest: Mágus kiadó, 2001.
- Szabó Vilmos: „A Rádiózenekar legendái I.” *Rézirat Hírlevél – A Magyar Harsonatuba Szövetség lapja* 2008/3 (2008. november): 14-15.
- Szabolcsi Bence, Tóth Aladár: *Zenei lexikon 2*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965.
- Szabolcsi Bence: *A magyar zene évszázadai I*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1959.
- Szabolcsi Bence: *A magyar zene évszázadai. A középkortól a XVII. századig*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1959.
- Szabolcsi Bence: *A magyar zenetörténet kézikönyve*. Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1955.
- Szabolcsi Bence: *A zene története*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1974.
- Szitha Tünde: *A magyar zene századai*. Budapest: Nemzeti Kulturális Alap Zenei Kollégiuma, 1989.
- Szőllősy András: *Kodály művészete*. Budapest: Pósa Károly könyvkereskedő kiadása, 1943.
- Tallán Tibor: „Richard Wagner Magyarországon. Reflexek és reflexiók.” *Magyar Tudomány*. (2014. január): 16-31.
- Tallán Tibor: *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből 1940-1956*. Budapest: Balassi Kiadó MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2014.
- Újfalui Imre, Dobsa Demeter, Zolnay László: *A magyar muzsika régi századaiból*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1977.
- Váczi Tamás: „A Vigilia beszélgetése Szőllősy Andrással.” *Vigilia* 49/3 (1984.): 175-183.
- Varasdy Frigyes: *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem trombita tanszakának krónikája 1897-2004*. Budapest, 2005. (Kézirat).
- Varga Bálint András: *3 kérdés 82 zeneszerző*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986.
- Viski János: „Négy fiatal zeneszerző.” *Új Zenei Szemle* 1950/6-7 (1950. november-december): 39-42.
- Zolnay László: *A magyar muzsika régi századaiból*. Budapest: Magvető, 1977.
- Zsoldos Péter: „Portré: Szőllősy András.” *Muzsika* XIV/2 (1971.): 8.

Internetes oldalak:

<http://atlatszohang.hu/szinek-hangulatok/>

<http://bmcrecords.hu/pages/tartalom/index.php?kod=097>

http://fidelio.hu/eduart/2015/12/08/a_zenehallgatas_nem_mindig_kikapcsolodas/

[http://info.bmc.hu/index.php?node=artists&table=SZERZO&id=30.](http://info.bmc.hu/index.php?node=artists&table=SZERZO&id=30)

[http://tarkoevigabor.com/Bio_Magyar.pdf.](http://tarkoevigabor.com/Bio_Magyar.pdf)

[http://www.balassa.hu/index.php/gondolatok-a-nemzeti-zenerol.](http://www.balassa.hu/index.php/gondolatok-a-nemzeti-zenerol)

http://www.tomcrownmutes.com/learn_history.html

https://fidelio.hu/eduart/2015/12/08/a_zenehallgatas_nem_mindig_kikapcsolodas/

https://fidelio.hu/klasszikus/2009/03/06/szulinapos_trombitas/

https://fidelio.hu/klasszikus/2017/08/31/dubrovay_laszlo_a_kozonseg_ad_ertelmet_a_munkamnak/

[https://hu.wikipedia.org/wiki/Gitáreffektek#Multieffektek_\(effektprocesszorok\)](https://hu.wikipedia.org/wiki/Gitáreffektek#Multieffektek_(effektprocesszorok))

<https://www.metnet.hu/?m=kislexikon&id=338>