

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású
doktori iskola

KORTÁRS MAGYAR TUBAVERSENYEK

KOVÁCS ZALÁN LÁSZLÓ

TÉMAVEZETŐ: TIHANYI LÁSZLÓ

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2025

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás	IV
Bevezetés	V
I. Madarász Iván: <i>Concertuba</i>	9
I. 1. A Concertuba keletkezése	9
I. 2. A mű szerkezete	10
I. 3. A <i>Concertuba</i> notációs elemei	13
I. 4. A <i>Concertuba</i> hangzásvilága	14
I. 5. A <i>Concertuba</i> szerkezete	15
II. Dubrovay László versenyművei	17
II. 1. Dubrovay László: <i>Tripelkonzert für Trompete, Posaune, Tuba und Orchester</i>	17
II. 1. 1. Út a <i>Hármasverseny</i> hez	17
II. 1. 2. A sordino jelentősége Dubrovay munkásságában: a hangok mikro- és makrovilága	20
II. 1. 3. Az elemzéskor felhasznált kotta	22
II. 1. 4. Általánosságban a <i>Hármasverseny</i> ről	22
II. 1. 5. Az első tétel analízálása	23
II. 1. 6. A második tétel elemzése	26
II. 1. 7. Harmóniai és funkcionális megközelítés	30
II. 1. 8. Felvételek	33
II. 2. Dubrovay László: <i>Double-concert for Tubas</i>	33
III. Négy versenymű	38
III. 1. Bogár István: <i>Tubaverseny</i>	38
III. 2. Hidas Frigyes: <i>Tuba Concerto</i>	43
III. 3. Szentpáli Roland: <i>Concerto for Solo Tuba and Orchestra</i>	47

III. 4.	Dragony Tímea: <i>Tubaverseny</i>	52
IV.	Három versenymű	58
IV. 1.	Gulya Róbert: <i>Concerto for Tuba and Orchestra</i>	58
IV. 2.	Laczó Zoltán Vince: <i>Tubaverseny</i>	63
IV. 3.	Bujtás József: <i>Double Concerto tenor-basszus harsonára, basszus tubára és szimfonikus zenekarra</i>	68
V.	Összegzés	72
VI.	Függelék	74
VI. 1.	Interjúk	74
VI. 1. 1.	Bujtás József	74
VI. 1. 2.	Dragony Tímea	76
VI. 1. 3.	Dubrovay László	77
VI. 1. 4.	Gulya Róbert	81
VI. 1. 5.	Laczó Zoltán Vince	83
VI. 1. 6.	Madarász Iván	84
VI. 1. 7.	Szabó László	86
VI. 1. 8.	Szentpáli Roland	87
VI. 2.	Madarász Iván versenyművei	90
VI. 3.	Dubrovay László <i>Solo</i> sorozata	91
VI. 4.	Kották	92
VI. 4. 1.	Madarász Iván: <i>Concertuba</i>	92
VI. 4. 2.	Dubrovay László: <i>Tripelkonzert für Trompete, Posaune, Tuba und Orchester</i>	120
	Bibliográfia	180

Köszönetnyilvánítás

Köszönetemet szeretném kifejezni mindazoknak, akik tanácsaikkal, észrevételeikkel, figyelmükkel és támogatásukkal segítették a munkámat, a disszertációm elkészítését. Külön köszönöm a segítséget Tihanyi László témavezetőmnek, aki mindig rendelkezésemre állt. Köszönöm a sok hasznos információt Dr. Batta Andrásnak és a lektorálást Dr. Vászka Anikónak.

Az értekezésben bemutatott teljes kották vagy reprodukált kottapéldák közléséhez minden szükséges kiadói és jogtulajdonosi engedély rendelkezésre áll. Ezúton is köszönöm a szerzőknek és a kiadóknak a felhasználási lehetőséget.

Kovács Zalán László
Budapest, 2026. április 14.

Bevezetés

A szimfonikus zenekari hangszerek között a basszustuba viszonylag későn, a 19. század első felében jelent meg. Az első ismert példány 1835. szeptember 12-én készült el Wilhelm Friedrich Wieprecht és Johann Gottfried Moritz berlini műhelyében.¹ A hangszer megjelenése szorosan összefügg a kor zeneszerzőinek azon törekvéseivel, hogy a szimfonikus zenekarok hangzását gazdagabbá és erőteljesebbé tegyék, a nagyobb apparátusok és új kifejezésmódok alkalmazásával további kompozíciós lehetőségeket hozzanak létre, számos esetben a zenei cselekményt egy-egy hangszínhez rendeljék.² Ezen irányzat élvonalából kiemelendő Richard Wagner, aki a zenekari apparátus bővítésének jegyében előszeretettel alkalmazta a kontrabasszus tubát – a basszustuba megnövelt méretű, mélyebb hangfekvésű változatát. Wagner a *Nibelung gyűrűje* (1848–1874) című monumentális zenedráma-ciklus megvalósítása érdekében alkalmazta ezt az új hangszert azzal a céllal, hogy a korabeli zenekari hangzás kereteit kitágítva annak gazdagságát és teltségét tovább növelje. A komponista különös figyelmet fordított a zenekar mély regisztereinek erősítésére, ezzel a hangzási tartománnyal kívánta a drámai szövet sötét, komor atmoszféráját még intenzívebben megteremteni.

A hangszer technikai fejlődése, valamint a tubajátékosok növekvő virtuozitása lehetővé tette, hogy a 20. század közepére a tuba szólóhangszerként is megjelenhessen a zenekari repertoárban. Ennek első jelentős állomása Ralph Vaughan Williams 1954-ben a Londoni Szimfonikus Zenekar és tubása, Philip B. Catelinet³ számára komponált *Concerto for Tuba* című műve, amelyben a hangszer először kapott prominens, szólisztikus szerepet nagyzenekari kontextusban.⁴

A budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem tuba tanszaka 1945-ben alakult meg, így a hangszer hazai felsőfokú oktatása a 20. század második felében még újnak számított. A tanszak fennállásának első jelentős művészi mérföldköveként értékelhető Bogár István 1963-ban komponált *Tubaversenye*, amely a magyar

¹ Britannica Editors: „Tuba. Musical Instrument.” <https://www.britannica.com/art/tuba> (Utolsó megtekintés: 2026.03.20.)

² Alfredo Casella, Virgilio Mortari: *A mai zenekar technikája. A hangszerelés alapismeretei.* (Budapest: Zeneműkiadó Budapest, 1978.) 153.

³ Philip B. Catelinet (1910-1995)

⁴ Jonathan Del Mar: „Vaughan Williams: Tuba Concerto” <https://www.cambridge.org/core/books/abs/orchestral-masterpieces-under-the-microscope/vaughan-williams-tuba-concerto/1F52EEFB13E198ECC93ED9E64BFE8790> (Utolsó megtekintés: 2026.03.20.)

tubairodalom első olyan jellegű alkotása, amely bemutatja a kor hazai tubaművészeinek képességeit, továbbá a hangszer technikai és kifejezőképességi lehetőségeit. Mindazonáltal a következő versenymű megjelenéséig több mint huszonöt évet kellett várni. A tubára írott hazai versenyművek szempontjából ezért különösen jelentősnek tekinthető az 1989 és 2004 közötti időszak, amely során összesen hét új versenymű született. Ezt az alkotói fellendülést az értekezésben vizsgált időszak végéig további három kompozíció egészítette ki, tovább gazdagítva a magyar tubadarabok sorát, és hozzájárulva a hangszer zenekari szerepkörön túli elismertségéhez.

Annak ellenére, hogy már az 1960-as években is kiváló magyar tubaművészek tevékenykedtek, a közönség részéről mégis meglepetést váltott ki az a képesség, amellyel egyes előadók virtuozitást tudtak megjeleníteni ezen a monumentális mélyrézfúvós hangszeren. Ezen szemléletváltást jól illusztrálja a *Magyar Nemzet* egyik korabeli tudósítása, melyben a tubajáték virtuozitását a fuvolához hasonlítja Hollós Máté⁵ zeneszerző.⁶

Személyes szakmai indíttatásból tűztem ki célul, hogy feldolgozzam a magyar zeneszerzők által írt tubaversenyeket. E művek többsége kiadatlan, számos darabról nem készült hangfelvétel sem, és jelentős részük pedig ritkán vagy egyáltalán nem szerepel a koncertprogramokban, annak ellenére, hogy egyes kompozíciók a kortárs rézfúvós zeneirodalomban meghatározó jelentőséggel bírnak, hiszen több mű is új irányvonalat jelölt ki a tuba szólórepertoárjának fejlődésében. Ezek a tényezők nyújtottak motivációt ahhoz, hogy egy átfogó értekezés keretében rendszerezem, kontextusba helyezzem és részletesen bemutassam mindezeket a műveket. Fontos megemlíteni, hogy a magyar tubaversenyek ilyen jellegű összegző feldolgozása ezidáig még nem készült el.

A tuba a szólóhangszeres repertoár perifériáján volt, de az elmúlt évtizedekben számos zeneszerzői és előadói kezdeményezés irányult e pozíció módosítására. A hangszerre írt új művek egyre árnyaltabban tárják fel a tuba technikai és kifejezésbeli lehetőségeit. Egyes meghatározó kompozíciókon keresztül jól érzékelhető, hogy a hangszer nem maradt kiszorítva a zenei élet centrumából, hanem éppen ellenkezőleg, a zeneszerzők kreatív képzelőereje, és az előadók magas szintű zenei felkészültsége

⁵ Hollós Máté (sz. 1954)

⁶ Hollós Máté: „Művésszoba. Bazsinka József tubán fuvolázik.” *Magyar Nemzet. Ön és... melléklet.* 58/218. (1995. 09. 16.) 4.

révén fokozatosan azon hangszerek közé emelkedett, amelyek az elmúlt fél évszázad során értékes és figyelemre méltó szereplőivé váltak a zenei életnek.

Egy műalkotás egyediségének kérdése a zenei stíluskorszakok függvényében eltérően értelmezhető. A 18. században – amikor még létezett egy, bizonyos értelemben köznyelvként funkcionáló zenei nyelv – a mű sajátossága elsősorban a zenei anyag egyéni átalakításában nyilvánult meg. Ezzel szemben a későbbi korszakokban, amikor a zenei köznyelv fokozatosan eltűnik, a zeneszerzők sokkal inkább a saját, egyéni kompozíciós nyelv megteremtésére is törekedtek. Ennek megfelelően a 20. században a kompozíció értékét és jelentőségét elsősorban a szerző által kialakított egyedi zenei nyelven keresztül lehet vizsgálni. Somfai László⁷ zenetörténész Haydn vonósnégyesein keresztül mutatja be a zenei nyelvben végbemenő gyors és karakteres átalakulási folyamatok struktúráját és dinamikáját, melyek során a változásokat tágabb zenei-szociológiai kontextusba helyezi, különös tekintettel a hallgatói befogadás és az előadói gyakorlat kölcsönös determinációjára, valamint a zenével szemben támasztott társadalmi és szerzői elvárások történeti módosulásaira.⁸ E folyamatok jól tükrözik a zenei nyelv fejlődésének és differenciálódásának komplexitását, mely az alkotások egyediségének új dimenzióit eredményezte. Az értekezésben vizsgált versenyművek sajátos jellege tehát abból fakad, hogy a zeneszerzők az általánosan elfogadott zenei nyelvet saját gondolkodásuk és egyéni kifejezőmódjuk szerint formálták.

Az értekezés 1963 és 2018 között vizsgálja a magyar tubaversenyek keletkezését és alakulását, ötvenöt évet átfogva. A feldolgozott versenyművek három nagy tematikus egységbe sorolva kerülnek elemzésre. A dolgozat kiemelt figyelmet fordít Madarász Iván és Dubrovay László munkásságára, akik a tubajáték technikai határait végletesen fesztítették. Részletesen elemzem Madarász *Concertuba*, valamint Dubrovay *Tripelkonzert für Trompete, Posaune, Tuba und Orchester* című művét, ez utóbbi bemutatása során pedig egy bekezdés erejéig kitérek a szerző másik, két tubára írt versenyművére is. A fennmaradó hét kompozíció tárgyalása pedig a dolgozat további két fejezetében történik.

⁷ Somfai László (sz. 1934)

⁸ Somfai László: „A Haydn-év és a kvartettezés.” <https://www.holmi.org/2009/07/somfai-laszlo-a-haydn-ev-es-a-kvartettezes-alkonya> (Utolsó megtekintés: 2025.06.13.)

A két részletesen elemzett, grafikus lejegyzésű kotta a Függelékben található. Az elemzés során ezekből csupán néhány kiemelt részlet került beemelésre. Tekintettel arra, hogy a kották nem szerkeszthetők, az átfogó vizsgálat elsődleges forrását a Függelék képezi.

A tíz tubaverseny keletkezés szerint:

1. Bogár István: *Tubaverseny* (1963)⁹
2. Dubrovay László: *Tripelkonzert für Trompete, Posaune, Tuba und Orchester* (1989)¹⁰
3. Hidas Frigyes: *Tuba Concerto* (1996)¹¹
4. Madarász Iván: *Concertuba* (1996)¹²
5. Gulya Róbert: *Concerto for Tuba and Orchestra* (1999)¹³
6. Szentpáli Roland: *Concerto for Solo Tuba and Orchestra* (2003)¹⁴
7. Dubrovay László: *Double-concert for Tubas* (2004)
8. Laczó Zoltán Vince: *Tubaverseny* (2005)¹⁵
9. Dragony Tímea: *Tubaverseny* (2015)¹⁶
10. Bujtás József: *Double Concerto tenor-basszus harsonára, basszus tubára és szimfonikus zenekarra* (2018)¹⁷

⁹ Bogár István (1937-2006)

¹⁰ Dubrovay László (sz. 1943)

¹¹ Hidas Frigyes (1928-2007)

¹² Madarász Iván (sz. 1949)

¹³ Gulya Róbert (sz. 1973)

¹⁴ Szentpáli Roland (sz. 1977)

¹⁵ Laczó Zoltán Vince (sz. 1964)

¹⁶ Dragony Tímea (sz. 1976)

¹⁷ Bujtás József (sz. 1947)

I. Madarász Iván: *Concertuba*

I. 1. A *Concertuba* keletkezése

Az 1996. december 8-án elkészült tubaverseny ihletője Szentpáli Roland, a Zeneakadémia akkori hallgatója volt. Madarász a tuba „főlényes virtuozitásának”¹⁸ határait keresve írta meg művét, melyet végül nem a címzett, hanem tanszaktársa, Peresztegi Attila¹⁹ 1997. szeptember 27-én mutatott be a Marosi László által dirigált Makói Symphonic Banddel a svájci Usterben, a 18. alkalommal megrendezett Internationale Festliche Musiktage eseményen.²⁰ A bemutató sikeréről tanúskodnak Madarász következő gondolatai.

„Ez nagyon érdekes dolog, mert ugye a darab kétségtelenül abban az időben a fúvós virtuozitásnak bizonyos értelemben a csúcára, a legtetejére apellált éppen Szentpáli képességei miatt, de aztán kiderült, hogy más is el tudta játszani a művet, átugorva a léceket.”²¹

A mű egy 1998-as koncert során Magyarországon, a Magyar Rádió közvetítésében is megszólalt, amely alkalommal a bemutatóhoz képest a karmester személye változott, ekkor Csikota József²² állt a zenekar élén. A mű a Hungaroton megbízásából 1998 novemberében került felvételre a győri evangélikus templomban. Szentpáli Roland szólóját ekkor a Győri Filharmonikus Zenekar fúvósai kísérték Antal Mátyás²³ vezetésével.²⁴ Később a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekara szólistájaként Dobszay Péter dirigálása mellett is eljátszotta Szentpáli a *Concertubát*, amely a Bartók Rádió kortárs művészettel foglalkozó műsorában 2023. december 14-én volt hallható.²⁵

A szerző minden itt felsorolt előadáson részt vett, és pozitívan értékelt a szólisták magas szintű technikai felkészültségét, amellyel a rendkívül nehéz

¹⁸ Madarász Iván: *Flautiáda, Concertuba, Musica Solenne* Budapest: Hungaroton, 1999, HCD 31830. CD-borító 4. oldal

¹⁹ Peresztegi Attila (sz. 1977)

²⁰ Budapest Music Center Magyar Zenei Információs Központ és Könyvtár: „Zenemű-adatbázis. Concertuba.” <http://info.bmc.hu/index.php?node=compositions&cmd=viewtitle&l=hu&id=1112896148> (Utolsó megtekintés: 2021.11.17.)

²¹ Interjú Madarász Ivánnal. Lásd: Függelék 85. oldal.

²² Csikota József (sz. 1963)

²³ Antal Mátyás (sz. 1945)

²⁴ Madarász Iván: *Flautiáda, Concertuba, Musica Solenne* Budapest: Hungaroton, 1999, HCD 31830.

²⁵ Bartók Rádió: „Ars Nova”. <https://mediaklikk.hu/musor/ars-nova/> (Utolsó megtekintés: 2023.12.28.)

versenyművet előadták, egyúttal elismeréssel nyilatkozott a felvételek magas szakmai színvonaláról is.²⁶

A mű kottája nem került kiadásra, a zenekari és a zongorás verzió is csupán szerzői kéziratban van meg. A zongorás átdolgozás kottaképe nem teljes, csak a kíséret miatt fontos részeknél látható a koncertáló szólam, mely a szerző emlékei szerint nem lett bemutatva.²⁷ A mű hangszerelése a szimfonikus zenekarok klasszikus fúvós apparátusához van méretezve: dupla fafúvósok, négy kürt, három trombita és három harsona kap helyet a kíséretben.

I. 2. A mű szerkezete

Madarász Iván műjegyzéke tíz versenyművet foglal magába; kettőben a zongora, négyben pedig a fuvola a koncertáló hangszer. Emellett egy versenyművet komponált piccolóra, egyet gitárra, egyet cimbalomra, illetve egyet tubára. A *Concertuba* címet viselő tubaverseny szerkezetének és formai koncepciójának vizsgálatához részben pedig analógiaként át kell tekintenünk a többi versenyművének felépítését.²⁸

E művek többségének sajátossága az egytételes szerkezet. Tradicionális háromtételes szerkezet csak Madarász *Piccolóversenyében* és az első fuvolaversenyében, a *Concerto F(L)A*-ban jelenik meg, utóbbiban azonban a tételek attacca, megszakítás nélkül kapcsolódnak egymáshoz. Első és második zongoraversenye, továbbá három fuvolaversenye, a *Flautiáda*, az *Episodi Concertanti* és a *Pán sípja* mind egytételes, ahogy a *Concertuba* és a *Gitárverseny* is. Ez a formai párhuzamosság első pillantásra kézenfekvőnek tűnik, és valóban, a tételekre tagoltság elkerülése, az egybekomponáltság joggal teszi rokoníthatóvá a tubaversenyt a másik öt, zongorás, illetve fuvolás versenyművel. A kilenctételes *Orfenüzosz* címet viselő cimbalomverseny szerkezeti felépítése viszont *diametrálisan* eltér az egytételes tubaversenytől, mégis a koncepcionális hasonlóságok által éppen ez a többtételes mű áll valódi rokonságban vele. A szerző a mozgás és sebesség, a gyors és lassú váltakozásait fő kompozíciós karakterként választotta tematikának a cimbalomra és a tubára írt versenyművekben. A cimbalomverseny tételcímei, például *Mozgás*, *Mozgékonyság*, *Fékezés*, *Leállás*, *Mozdulatlanság* félreérthetetlenül utalnak erre a

²⁶ Interjú Madarász Ivánnal. Lásd: Függelék 85. oldal.

²⁷ Interjú Madarász Ivánnal. Lásd: Függelék. 85. oldal

²⁸ Madarász Iván versenyműveinek listája. Lásd: Függelék 90. oldal.

zenei szöveggel megvalósítandó tervre. Az *Orfenüzosz*ban a mozgás fázisai külön tételekben elkülönülnek, míg a *Concertubában* az egybekomponáltság miatt nem szeparálódnak, hanem a zenei szövetben egymás felett, szinkronban jelennek meg. A szerző megfogalmazása szerint a *Concertuba* „*karakterekben elkülönülő, tételszerű szakaszokból áll*”.²⁹

Tematikus cezúrák által kijelölt formarészek hiányában a *Concertuba* formai folyamata relatív sebességek és változó hangszercsoportok egymással való szembeállításában jelenik meg. E formai sajátosság szorosan összefügg a mű hangzáskonceptiójával is. A *Concertuba* egy sajátosságos, a véletlenszerűségeken alapuló tizenkétfokúságot valósít meg. A partitúra legnagyobb részt olyan notációt alkalmaz, amely nem jelöl konkrét hangmagasságkülönbségeket. A kottakép lényegében egyfajta grafikus lejegyzés eredménye, ahol a szerző a kottapapír síkján relatív hangmagasság-különbségeket rögzít azáltal, hogy egymáshoz képest magasabbra vagy mélyebbre jelöli a megszólaltató hang irányát, relatív távolságát.

Az így létrejövő hangzásvilág az aleatória sajátos megvalósulására épít. Ugyanakkor az aleatória itt nem eredeti értelmében szervezi a zenei történetet, mivel Madarász a zenei folyamatot, a zenei karakterek változását, illetve ezek dramaturgiai egymásutánját komponálja meg. A véletlenszerűség kizárólag a konkrét hangmagasság előadói szándékától, pillanatnyi intuíciójától függ, így a *Concertuba* az aleatória és a grafikus zene sajátosságos ötvözetének tekinthető.

A mű hangzásképe tovább árnyalja, hogy a szerző sajátos zenekari apparátust alkalmaz. A szólóhangszerrel szemben nem szimfonikus zenekar, hanem fúvószenekar áll, mivel már a műre való felkéréskor adott volt a kísérő együttes. Madarász azonban nem a fúvószenekaroknál megszokott hangszerösszeállítást használja, hanem a szimfonikus zenekar fúvósszekciójaként kezeli az együttest. A hármás fafúvóscsoportok mellé négy kürtöt, három trombitát és három harsonát alkalmaz; zenekari tubát és ütőhangszereket nem ír a partitúrába. A fúvószenekari gyakorlatban elterjedt szólamduplikálást sem használja, és a hozzá köthető előadásokon sem alkalmaznak ilyet. Bár a *Concertuba* fúvószenekarral és szimfonikus zenekari fúvósszekcióval egyaránt előadható, a hangszerelési koncepció, a kiegyenlített játéktechnika nehézség és a szólamok egyetlen hangszeren való

²⁹ Interjú Madarász Ivánnal. Lásd: Függelék 85. oldal.

megjeleníthetősége által egyértelműen a szimfonikus zenekari kompozíciós gondolkodást tükrözi.

A mű bevezető ütemeiben a szólóhangszer hosszú hangjai egy lassú folyamatot jelenítenek meg, mely a hangmagasságok ugrásszerű változása ellenére is mozdulatlanságot eredményez. A tuba széles, erős hangjait csak egy-egy staccato akkorddal töri meg a zenekar. A szinte álló tubaszólam mellett a kíséret akkordjainak sebessége az első ütemekhez képest felgyorsul, a maga útját megtaláló zenekar egyre hosszabb folyamatai révén szinte átveszi az irányítást a szólistától.

A következő szakaszban, az 5-től a 17. ziffer végéig a szólóhangszer gyors, ritmikus anyaga mellett a zenekar két tempóban játszik. A tubával szemben a zenekar fafúvósai nagyon lassú változással csúszkálnak a hangok között, ettől eltérően pedig a trombiták igen gyors motívumokat játszanak, amelyek karakterét terc- vagy kvintugrások utáni repetált hangok adják.

A 18. ziffertől a zenekari szövet minden rétege gyorsabb sebesséffokokozatokban mozog, a fafúvósok először itt élénkülnek fel. Mindeközben a szólista lassú hangjait csak a 19-es szám után megjelenő melodikus előkék szakítják meg.

A 22. ziffernél a fafúvósok újra lelassulnak, mintegy fékező szerepet vállalva, mellyel ellenfaktúrában a szólista mozgékony ívekkel törekszik a mélyből a magasba.

A 25. ziffertől kezdődő szakaszban a teljes apparátus lassabban mozog, miközben a fuvolák a harsonákkal, vagy a fagottok a trombitákkal párban gyors repetáló staccato hangokkal emlékeznek vissza a tuba előző szakaszban lévő repetícióira.

A 35. ziffertől kezdődő formarész a kompozíció egyik legmozgékonyabb területe. Az egész zenekar a szólistával együtt közös mozgástípust valósít meg, homofón szólamrendezés keletkezik. Közös accelerandóval gyorsul, sűrűsödik az anyag, amely 39-től, a rész csúcspontján közös, a teljes zenekari vertikumot átölelve együtt fékezi le a folyamatot.

Az utolsó előtti szakasz (41) a mű tekintetében a mozdulatlanság: a tuba hallgat, a zenekar hosszú hangjai között csak az oboák duplatrillái és a fuvolák *ansatzai* jelentenek mozdulatcsírákat.

A *Concertuba* zárórésze a 43. ziffernél kezdődik. A különböző, szinkronban megvalósuló sebességek érzékeltetésére ezúttal más eszközt használ a szerző. Miközben a zenekar minden hangszere azonos tempójú egyenletes nyolcadmozgást játszik, a virtuális tempóváltozás érzetét a különböző, három-, négy-, öt- és

hatnyolcados, belső hangsúlyokat tartalmazó csoportok lüktetése hozza létre. A csoportok méretének különbsége okozza, hogy – bár a nyolcadok sebessége minden rétegben azonos – a nagyobb hangszeres blokkok ismétlődése lassabb, míg a kisebbeké – rövidebb periodicitással ismétlődve – gyorsabb tempóérzetet adnak.

	4. zifferig	5-17.	18-21.	22-24.
Tuba	lassú mozgás	gyors	lassú	mozgékony
Zenekar – fafúvósok	szinte mozdulatlan	lassú	igen gyors	lassító karakter
Zenekar rézfúvósok	pontszerű	igen gyors		

	25-34.	35-41.	42	43-56.
Tuba		gyorsuló mozgások	(tacet)	ismétlődő
Zenekar – fafúvósok	gyors és lassú párok		mozdulat- lanság	mozgások, végén közös accelerando
Zenekar rézfúvósok				

1. ábra: A *Concertuba* tempóváltásai

I. 3. A *Concertuba* notációs elemei

A *Concertuba* partitúrájában a zeneszerző különböző notációs technikákat alkalmaz. Egy kotta lejegyzésének módja nem pusztán a mű egészétől elkülönült döntés eredménye, hanem a szerzői szándék minél tökéletesebb megvalósíthatóságának az eszköze. A kézirat a hagyományos, ütemvonalas lejegyzésű részek mellett olyan aleatórikusnak tekinthető területeket is tartalmaz, ahol az egyes szólamok ritmikai realizálásának a feladata a játékosra van bízva. Jellemző példa erre a partitúra 22. ziffernél kezdődő része. A zenekar egyes hangszercsoportjai a játékos által szabadon értelmezett lassú, lento tempóban, ütemvonal – tehát metrum és súlyviszonyok – nélküli motívumot ismételnék. Így a szólamokban szereplő ritmusértékek (egész, fél, negyed, nyolcad, sőt tizenhatod) az egyes játékosoknál különbözők lesznek. Ez a notáció olyan gazdag poliritmikus zenei szövetet eredményez, amely a hagyományos ütemvonalas lejegyzés keretei között értelmezhetetlen lenne, hiszen a túlzottan komplikált, irracionális ritmusokat a muzsikusok pontatlanul, ekvivalens kiegyenesítéssel játszanák.

A 22. ziffertől induló szakasz hosszát, a zenekar által játszott motívumok ismétlésének a számát a szólóhangszer anyaga *colla parte* határozza meg a karmester irányításával. További notációs elem a *Concertubában* az egyes szakaszokban alkalmazott grafikus kottakép. Itt a szerző relatív hangmagasságok jelölésére X-szel írt hangoknak a papír síkján függőleges tengelyen kirajzolódó egymáshoz viszonyított helyzetével sugallja a zenész számára a játszánivalót (43-56. és 37. ziffer). Relatív hangmagasságot sugallnak a 18. ziffer fafúvós szólamai, ahol a hangfej nélküli szárak hosszúsága jelzi a választandó hangnak az előzőhöz képesti pozícióját (18-21. ziffer). Grafikus lejegyzésű továbbá a 39-40. ziffer szakasza is: itt az egyes hangok hosszúságának az idejét metronóm MM=55 tempójelzésű 4/4-es ütemekben a vízszintes tengelyen elfoglalt relatív távolságok fejezik ki. Az ütemvonalas szakasz után a 42. ziffertől másodperc alapú időtengely koordinálja az együtthangzást.

I. 4. A *Concertuba* hangzásvilága

A *Concertuba* sajátossága a véletlenszerűségeen alapuló tizenkétfokúság, mellyel Madarász egy új, minden elhangzáskor egyedi hangzásvilágot hozott létre.³⁰ A grafikus leírásokban gazdag mű a véletlenszerűség eredményeként tizenkétfokú, vagy akár – helyenként, mint a valószínűségek határeseteként – diatonikus hangzás is keletkezhet. A notáció az e lejegyzésből adódó véletlenszerűség eredményében aleatórikus jegyeket tartalmaz. Az aleatória itt nem eredeti értelmében szervezi a zenei történetet, mivel Madarász a zene folyamatát, a zenei történetek karakterét, ezek láncolatából adódó zene dramaturgiáját komponálja meg. A zenekar egyes szólamainak véletlenszerű tizenkétfokúsága az együtthangzásban is a véletlen szélső eseteit is produkálhatja: a *cluster*, vagy *clusterszelet*, illetve akár diatonikus harmóniavilág egyaránt megjelenhet a műben. A hangzásnak a diatóniától a tizenkétfokúság felé való eltolódása az éppen megszólaló hangszerek számától függ. Vagyis a szerzői szándék, hogy hány hangszert alkalmaz, vékonyabb vagy vastagabb hangzással, az egyszerre két jelenségszintet szabályoz: a szövet sűrűségének formaalkotását és a hangzásoknak a tizenkétfokúság felé való eltolódását. Több hangszer együttes játéka ugyanis növeli a *clusterszerű* akkordok létrejöttének statisztikai valószínűségét.

³⁰ Ránki Péter: „Hangok a zaj-zörej világon túl.” *Népszabadság. Hétvége melléklet.* 65/17/2. (2007. január 20.) 10.

A *Concertuba* hangzásvilágának igen meghatározó tényezője a fúvós apparátus alkalmazása is, amely a zenekari tömbök tudatos párosításával egységes, homogén hangzást eredményez. A mű számos pontján a szólista és a kísérőegyüttes mint két, egymással dialógusban álló zenei szereplőként jelenik meg, akik váltakozó felelgetéseikkel hozzák létre a kompozícióra jellemző homogén hangzásrétegeket.

I. 5. A *Concertuba* szerkezete

A *Concertuba* ritmusvilága az aleatorikusan létrejövő hangkészlet analógiájaként relatív időtartamkülönbségekre épül. A kompozíció minden szakaszában a szólóhangszer és a zenekar (illetve a zenekar egyes csoportjai) a lassú és a gyors ellentétre, illetve a még erősebb fokozásaként a rövid hangok és a hosszú hangok kontrasztjában feszülnek egymásnak. A relatív mozgáskülönbözet változásai a szólista és a zenekar, illetve a zenekari csoportok között teremtenek egy sajátos formai folyamatot. Egy zenemű formáját leggyakrabban a zenei anyagok tematikus elrendeződése alapján szoktuk értelmezni. Ebben a műben konkrét, tematikus-motivikus anyag viszonylag kevés helyen ismerhető fel. Amennyiben a zenekari szövetben mégis megjelenik egy motívum, az rendszerint olyan sűrű, polifonikus kontextusban található, ahol az adott formai elem egyedi karaktere feloldódik. A halmazban egyedileg fel nem ismerhető motívumok tömege amotivikus tömbként azonosítható.

A zenei textúrából a zeneszerző nem hoz létre faktúrát. Ha a tematikus anyagok sorrendje a *Concertubában* nem lehet formaképző, akkor felvetődik a kérdés, mely jelenség szintjén kell a forma kialakulását felismerni. Távoli analógiaként a barokk toccatikus prelúdiumok kínálóznak, amelyekben a forma nem tematikus cezúrák, motívumismétlések vagy visszautalások révén szerveződik, hanem folyamatosan egymásból következő, újabb és újabb zenei szakaszok láncolataként bontakozik ki. Ezekben a darabokban a szerkezetet elsősorban a hangnemi folyamatok és az egyes tonalitások által meghatározott szakaszarányok hozzák létre. Hasonló módon a *Concertuba* formája is folyamatosan újat építő egységekből áll. Ez a párhuzam akkor is igaz, ha Madarász művében ez a fejlődés leginkább a ritmikai struktúra változásaiban és motívumok ritmikai alakulásaiban jelenik meg, összességében sajátos, belső fejlődésű formát eredményezve.

Madarász *Concertubája* egy sodró, lendületes kompozíció, melynek jellegzetessége az időarányokkal való játék. Ezzel a modern kompozíciós gondolkodással Madarász úgy jeleníti meg a tubát, hogy a benne rejlő virtuozitása egyértelműen kirajzolódhasson.

II. Dubrovay László versenyművei

Dubrovay László zeneszerzői életművében két olyan versenymű is található, amely tubára íródott, a *Tripelkonzert für Trompete, Posaune, Tuba und Orchester* (vagy ahogy a szerző rendszerint említi: *Hármasverseny*) és a *Double Concerto for Tuba(s)* (röviden: *Kettősverseny*). A jelen értekezés elsősorban a *Hármasverseny* részletes elemzésére összpontosít. A két versenymű a tuba alkalmazása révén szerzői egységet alkot, ugyanakkor a keletkezésük között eltelt mintegy huszonöt év, valamint az eltérő szólistacsoportokra való komponálás következtében a művek között közvetlen stílári vagy tematikus rokonság nem mutatható ki. A szerző személye révén a *Kettősverseny* a *Hármasversennyel* egy fejezetben, de rövidebben kerül bemutatásra.

II. 1. Dubrovay László: *Tripelkonzert für Trompete, Posaune, Tuba und Orchester*

II. 1. 1. Út a *Hármasverseny*hez

Az 1989-ben bemutatott *Hármasverseny* megírásához a motivációt Dubrovayhoz jellemzően – amint a partitúra első oldalára rögzített nevek mutatják – elismert művészek adták: Geiger György³¹ trombitaművész, Hóna Gusztáv³² harsonaművész – mindketten a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekarának akkori zenészei – és Bazsinka József³³ tubaművész, a mű megírásakor a Magyar Állami Operaház zenekarának, 1993-tól pedig a Budapesti Fesztiválzenekarnak a tagja.³⁴

A felsorolt zenészekkel Dubrovay már korábban is dolgozott együtt, ami érzékelteti a szerző fokozott érdeklődését a fúvós hangszerek iránt. Évekkel a *Hármasverseny* papírra vetése előtt, 1982-ben írta meg Hóna Gusztávnak a *Solo* sorozat második elemét,³⁵ melyet a mű címtettje 1983. január 13-án felvétellel egybekötve mutatott be Budapesten, a Magyar Rádióban.³⁶

³¹ Geiger György (sz. 1944)

³² Hóna Gusztáv (sz. 1948)

³³ Bazsinka József (sz. 1962)

³⁴ Gilányi Gabriella: *Dubrovay László*. Berlász Melinda (szerk.): Magyar Zeneszerzők. 30. (Budapest: Mágus Kiadó, 2004). 4.

³⁵ Dubrovay László *Solo* sorozatának részletei. Lásd: Függelék 91. oldal.

³⁶ Budapest Music Center Magyar Zenei Információs Központ és Könyvtár: „Zenemű-adatbázis. Solo No. 2” <https://info.bmc.hu/zenemuvek/517-solo-no-2> (Utolsó megtekintés: 2024.03.09.)

A következő, vagyis a 3-as sorszámmal ellátott szólót Bazsinka József számára komponálta Dubrovay. Ez a mű ritkán alkalmazott speciális elemeket tartalmaz, többek között a hangszer szívással történő brüzléses megszólaltatását.³⁷ A tuba hagyományos megszólaltatásához hasonlóan, a száj és a hangszerbe helyezett fúvóka találkozásánál az ajkak adják át a rezgést a hangszernek, azonban ennél a megszólaltatásnál a levegő áramlása megfordul.³⁸ A *Solo No. 3*-at Bazsinka Németországban mutatta be 1985. november 21-én, a Berliini Filharmonikusok kamaratermében.³⁹ Dubrovay László 2000-ben egy önálló szólótubára írt kompozíciót is alkotott, „*Ha Bach ismerte volna...*” címmel.⁴⁰

A szólóhangszerekre írt sorozat tizenegyedik, Geiger Györgynek szánt kompozícióját a *Hármasverseny* megírása után öt esztendővel, 1994-ben készítette el a szerző, amelyet a trombitaművész 1995. január 22-én – a magyar kultúra napján – mutatott be a Mini Fesztivál keretében Budapesten.⁴¹ A *Hármasverseny* előtt is foglalkozott Dubrovay a trombitával, a *Concerto No. 3, trombitára és 15 vonósra* című művét 1981-ben írta, szintén Geigernek ajánlva, melyet a Zeneakadémián hallhatott először a publikum 1983. február 14-én, a trombitaművész és a Liszt Ferenc Kamarazenekar közös előadásában.⁴²

Dubrovay a kor elismert rézfúvós zenészei közül választotta ki azokat a szólistákat, akikkel termékeny munkakapcsolat révén a hangszerekben rejlő lehetőségeket, valamint specifikus hangzáslehetőségek széles spektrumát kamatoztatni tudta. Alkotói koncepciójaként az „*előadók képességéhez*” igazította a műveket.⁴³

³⁷ Brüzlés=ajakrezgetés, a rézfúvós hangszerek megszólaltatásához szükséges fújástechnika.

³⁸ A szívva fújás egy technikai virtuóz elem, szakmai szempontból érdekes effektus. A hang ilyenkor kevésbé dús (hiszen a levegő sűrűsége nem eredményez olyan telt hangot, mint normál esetben), ezért alapvetően technikai bravúrként érdekes.

³⁹ Budapest Music Center Magyar Zenei Információs Központ és Könyvtár: „Zenemű-adatbázis. Solo No. 3 – tubára” <https://info.bmc.hu/zenemuvek/519-solo-no-3-tubara> (Utolsó megtekintés: 2024.03.09.)

⁴⁰ Porrectus: Régi és új közösségek. (Teljes cím: Farkas Zoltán – Porrectus – Rákai Zsuzsa: Korunk Zenéje – Őszi Fesztivál. Három beszámoló októberi kortárs zenei eseményekről.) *Muzsika*. 44/12. (2000. december): 34-48. 38-40.

⁴¹ Budapest Music Center Magyar Zenei Információs Központ és Könyvtár: „Zenemű-adatbázis. Solo No. 11 – trombitára” <https://info.bmc.hu/zenemuvek/516-solo-no-11-trombitara> (Utolsó megtekintés: 2024.03.09.)

⁴² Gilányi Gabriella: *Dubrovay László*. Berlász Melinda (szerk.): *Magyar Zeneszerzők*. 30. (Budapest: Mágus Kiadó, 2004). 26. és 29. (A bevezetésben szereplő művek: *Solo No. 2; 3; 11* és *Concerto No. 3*. adatai ebben a műjegyzékben találhatóak meg.)

⁴³ Verasztó Annamária: *Dubrovay László: Lehet a művet élni hagyni*. Origó. 2017.08.31.18:53. <http://www.origo.hu/kultura/20170831-interju-dubrovay-laszlo-zeneszerzovel.html> (Utolsó megtekintés: 2018.10.23.)

A zeneszerző és a hangszeres művész szoros kapcsolata alapján megszülető kompozíció – túl azon, hogy a művész technikai lehetőségeinek a maximumát igyekszik kihasználni – a játékos egyéniségére szabott lesz, amellet, hogy az emberi, illetve muzsikusi temperamentumának a bélyegét is viseli. Erről a speciális, modern virtuozitásról alkotott kép is folyamatosan változik.⁴⁴ A kezdetben kizárólag néhány kivételes művész által megszólaltatható kompozíciók kapcsán fontos megjegyezni, hogy az adott korszakban rendkívüli hangszertechnikai tudást feltételező megoldások idővel gyorsan elterjedhetnek az előadói gyakorlatban.

A *Solo* sorozat darabjaiban jól kirajzolódik Dubrovay törekvése az egyes hangszerek virtuozitási határainak következetes kitágítására. Az egyes hangszerekre kitalált technikai és karakterbeli színeket szintetizált formában jeleníti meg a szerző. A darabokat az előadókkal való folyamatos kommunikáció során írta meg Dubrovay, ezzel elősegítve, hogy minél jobban kamatoztathassa a hangszerek adottságait ezzel is „új zenei nyelvezetet” keresve.⁴⁵ Az addigra már általa olyan jól ismert lehetőségeket, effektusokat, zenei formába öntötte és a műveiben olyan struktúrát épített fel, amelyben az elemek szimbiózisai gondolatokká, mondatokká formálódtak.⁴⁶ Ezzel a mondatszerkezeti elgondolásával építette be az elemeket a *Hármasversenybe*, amelyben a zenészek egymástól vehették át az egyedi hangzású szólamokat.⁴⁷ Az effektusok grafikus notációkkal lettek rögzítve, amelyek a játékos számára bizonyos fokú szabadságot biztosítanak. Az effektusokban a hagyományos helmholtzi értelemben vett zenei hang és a zajhang keveredik. Ezt a szakaszt Dubrovay a kombinatorika módszerével úgy szervezi meg, hogy azonos időben a három szóló hangszeren azonos elem ne szólaljon meg. A folyamat időbeliségét grafikusán úgy sugallja a szerző, hogy a három hangszeren az elemek egymáshoz képest elcsúsztatva jelennek meg. Ezeknek az elemeknek az egymáshoz való időbeli viszonyát hozzávetőleg jelzi a papír síkja. (1. kottapélda)

A hangszerek számos esetben imitálják egymás zajhangjait. A különböző glissandókban mozgó, brúzólése, szélsőséges dinamikai effektuselemek karakterét, hangerejét, hirtelen változásait megfigyelve egy párbeszéd érzete alakul ki. Dubrovay

⁴⁴ Stachó László és Iréne Deliége: „Virtuosity’s appeal.” *Sage Journals* 22/4 (2018.11.13.) <https://journals.sagepub.com/eprint/itqJqsCuKj8HtinMDvEA/full> (Utolsó megtekintés: 2025.06.24.)

⁴⁵ Berlász Melinda: „Dubrovay László”. Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. 7. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001). 633-634. 634.

⁴⁶ Interjú Dubrovay Lászlóval. Lásd: Függelék 80. oldal.

⁴⁷ Interjú Dubrovay Lászlóval. Lásd: Függelék 80. oldal.

használja a hangszerek szélsőséges fekvéseit, például amikor a hangszínekkel való játékként együtt szólalnak meg a trombita legmélyebb és a tuba legmagasabb hangjai.

The image shows a handwritten musical score for a tuba concert. It consists of several staves for different instruments: Tr.-bu (Trumpet), Teb.-no (Trumpet), Tuba, VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), V-lc (Viola), Vlc. (Violoncello), and Co. (Cello). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'cresc.' (crescendo) and 'ff' (fortissimo). There are also performance instructions like 'accel.' (accelerando) and 'sul G' (sul G string). The notation is dense and expressive, with many slurs and accents.

1. kottapélda: Dubrovay, *Hármasverseny*, 1. tétel, 14. partitúra oldal, szólisták, vonóskar

II. 1. 2. A sordino jelentősége Dubrovay munkásságában: a hangok mikro- és makrovilága

Dubrovay hangszínek iránti érzékenységét mutatja a különböző fajta sordinók használata a zeneszerzői praxisában. „A felhangok és ezek dinamikája megváltoztatásával egy hangból új hangszínmelódia születhet” vallja a zeneszerző, aki a legkülönlegesebbnek a wau (angolul wahwah) sordinót gondolja.⁴⁸ Dubrovay más műveiben is megjelenő,⁴⁹ jellegzetes hangzásvilágot biztosító wau sordino a hang szerkezetében differenciált felhangyi módosulásokat, elvékonyodást hoz létre általa, hogy a játékos kezét filterként használja.

Dubrovay megkülönbözteti a hangok makrovilágát is. Ugyanis amikor a hangszer egy hangjához tartozó valamennyi felhang természetesen szól, más hangzást

⁴⁸ Interjú Dubrovay Lászlóval. Lásd: Függelék 79. oldal.

⁴⁹ Például: *Solo No. 2*, *Beregő polka – Koncert Fúvószenekarra* (1993), *Boszorkány galopp* (1998),

kelt, mint amikor a telt hanghoz képest szűkítve, szabályozva alakul ki a felhangok sűrűsége.⁵⁰ A felhangokkal való megszólaltatása igen nagy szerepet kapott Dubrovay zenei nyelvezetének kialakulásában. Ezt a tulajdonságot ki is emeli a *Muzsikának* adott, munkásságát összefoglaló interjújában:

Mindig különösen érdekelt az a folyamat, amelynek során a zenei fejlődés a felhangsor egyre magasabb régióit vonta be a zenei nyelv, a dallamok és a harmóniák kialakításába, és magam is megpróbálok előrehaladni ezen az úton. Célom az volt, hogy így egy csak rám jellemző zenei nyelvet hozzak létre. Ami fontos azonban, hogy a magasabb felhangok alkalmazását, tehát az új harmóniarendet és a dallamalkotás szabályait a fizikai vonzástörvényekkel összhangban valósítsuk meg, vagyis hogy az újfajta elemek között is funkcionális kapcsolat álljon fenn – mint ahogy a domináns és a tonika egymásutánjának vonzereje is fizikai törvény. (...) A rézfúvók játéktechnika szempontjából egyértelműen a legdinamikusabban fejlődő hangszerek voltak a 20. század utolsó harmadában, a mai napig is, akár a szóló-, akár a kamara-, akár a versenymű-irodalom szempontjából. Tudja, hogy a rézfúvósok ma mintegy 25 féle sordinót használnak, mint például a lyukas wau sordinót, amely lehetővé teszi felhang-melódiák eljátszását?⁵¹

A *Hármasverseny* létrejöttét ezért nagy műhelymunka, hangkísérletek sora, többszöri konzultáció előzte meg, ugyanis a hangszerek és megszólaltatóik lehetőségeit már a mű papírra vetése előtt felmérte a szerző. Így alakította ki Dubrovay, hogy a szólistákhoz külön és együtt is milyen hangzásokat, karaktereket párosítson.⁵²

A partitúra elején szerepel egy német nyelvű jelmagyarázat, amely harmincyolc speciális zenei utasítást mutat be. A zenszerző részletesen leírja, hogy a szimbólumok láttán mi a teendője az előadónak. A mű során a szólóhangszereknek alig kell hagyományos zenei hangot megszólaltatni, az első ilyen, egy kétvonalas Gesz a szóló trombitának a partitúra 21. oldalán van lejegyezve. Majd később, a mű második tétele 25. taktusában a trombita hagyományos hangokkal játszik egy rövid dallamfoszlányt. (2. kottapélda) A mű végéhez közelítve egyetlen olyan rész van, a

⁵⁰ Interjú Dubrovay Lászlóval. Lásd: Függelék 79. oldal.

⁵¹ Malina János: „Engem elsősorban mindig a zene érdekelt. Dubrovay László születésnapja.” *Muzsika*.56/3 (2013. március): 17-19. 18.

⁵² Interjú Dubrovay Lászlóval. Lásd: Függelék 78. oldal.

120. és a 145. ütem között, ahol effektusok nélkül futamokat játszik a trombita és a tuba. A harsona viszont az egész mű során nem szólal meg hagyományosan.

II. 1. 3. Az elemzéskor felhasznált kotta

1989-ben szimfonikus zenekari kísérettel készült el a *Hármasverseny*, majd 1995-ben lett kész a fúvószenekari változata. Dubrovay ez utóbbi, a fúvószenekari változat kézzel lejegyzett kottáját adta nekem elemzéshez, amely a Függelékben megtalálható. A két zenekari hangszerelésben a szólóhangszer szólamait azonos oldalkiosztással, másolással helyezték el a partitúrában. A két anyag zenekari kottaképe pedig csak annyiban tér el, amennyire a különböző hangszercsoportok jellege szükségszerűen megkívánja. A hagyományos leírástól eltérő hang- és hangzás-jelölések mindkét esetben ugyanazt a hatást igyekeznek elérni, a hangszerelés lényegét tehát nem a hangjegyek pontos leírásában, hanem a zenekari hangzás színében, karakterében és összeállításában kell keresni. A zenekari szövet struktúrája és ornamentikája nem változott a szerzői áthangszerelés során, ezért a *Hármasverseny* vizsgálata során nem fontos szempont a kottaválasztás kérdése.

A mű első tétele nincs metrikus ütemekre osztva. Választóvonalak jelölik a szerkezeti tagolás határait a zenei anyagtól függően kisebb vagy nagyobb egységekre osztva. A leírtak miatt a műelemzéshez az első tételben a szakasz, szakaszjel megnevezéseket használom. A mű második, rondó tételének szerkezete ütemekre tagolódik, melyek számozással történő megjelölése lehetővé teszi a pontos hivatkozást.

II. 1. 4. Általánosságban a *Hármasverseny*ről

Az első tétel az ősidőkbe vezet vissza a hallgatót.⁵³ A szél hangja szólal meg először a kíséretben, a szóló hangszerek pedig morognak. Az egyre sűrűsödő zajhangok, a dinamikusan fejlődő mozgások erősödnek, sűrűsödnek, az egész tételt egy nagy crescendóvá formálva, amely változásokkal az idő vaskereke megy előre és az őskort idéző zajhangok sokaságától eljutunk napjainkig, a műzene egyik alap műformájában, a rondóban megírt második tételhez.

⁵³ Interjú Dubrovay Lászlóval. Lásd: Függelék 80. oldal.

A mű jellegzeteségeihez tartozik, hogy a szólisták tekintetében a tizenkétfokú hangrendszer keveredése az ennél sűrűbb, mikrokromatikus mozgások világával, valamint a kísérő szólamok akkusztikus hangrendszerű harmóniái, amelyek a szubdomináns, domináns és tonikai funkciók érzetét keltik. A tizenkét hangból álló kromatikus skála valamennyi hangja – Bartókhhoz hasonlóan – tonális szerepet kap, amelyek sűrűsége meghatározza a hat-nyolc vagy ennél is több hangot megszólaltató akkordok színét, hangzását. A *Hármasverseny*ről a következő gondolatokat fogalmazza meg a szerző:

Kerestem az összefüggéseket, hogy melyek azok a fizikai, akusztikai törvények, amelyek minden kor zenéjében azonosak, csupán az idő előre haladtával összetettebbé váltak, nagyobb feszültségrendszerek hordozójává. (...) A harmóniahasználat minden korban tipikus. Tehát, ha tudom, hol tart ma feszültségrendszerében (felhangstruktúrájában) a zene, úgy megtehetem a következő lépést: felépíthetek olyan, még magasabb számú felhangokat tartalmazó harmóniákat, amelyek a fizika vonzástörvényeinek engedelmessé megteremtik a lehetőséget, hogy ismét helyreálljon a mostanra megbomlott egyensúly az összes zenét alkotó elem – melódia, harmónia, ritmus, dinamika, hangszín – között. (...) A zenetörténet során használt sokféle mondatépítés között. (...) A zenetörténet során használt sokféle mondatépítés és formakincs a keret, amely bármilyen építőelemet értelmes közlésrendszerbe képes foglalni. Ezáltal lehetséges – akár csak zajelemekből is – humanizált, értelmes zenei gondolatokat formálni.⁵⁴

A *Hármasverseny* egyedi zenei nyelvezete különlegessé teszi a művet, amely egyfajta összefoglalása Dubrovay éveken át tartó kísérletezésének a rézfúvós hangszerek megszólaltatásának és hangváltoztatásának variációira.

II. 1. 5. Az első tétel analízálása

A *Hármasverseny* egy komikus, gyászindulóval (Marcia funebre) kezdődik, mely a dinoszauruszok halálát mutatja be.⁵⁵ A zenekar fúvós szólamai lassú tempójú, az induló műfajra jellemző ritmikájú levegőhangokkal szólalnak meg, amelyek

⁵⁴ Gilányi Gabriella: *Dubrovay László*. Berlász Melinda (szerk.): Magyar Zeneszerzők. 30. (Budapest: Mágus Kiadó, 2004). 15.

⁵⁵ Dubrovay László: *Symphony No. 2 – for Trumpet and 15 Strings (1981), Variations on an Oscillating Line (1987), Triple Concerto – for Trumpet, Trombone, Tuba and Orchestra (1989)* Budapest: Hungaroton 1994. (HCD 31349). 7. (Írta: Szitha Tünde)

dinamikusan lüktető zenei egységet alkotnak az ütőhangszerek negyed értékeivel. A koncertáló hangszerek közül először a harsona jelenik meg, halkan, szinte észrevétlenül, mély glissandókat játszva. A szólóhangszerek zajhangjaiból és a zenekar nyújtottritmusaiból kialakult karakter az első tétel meghatározó eleme, mely a második tételben is többször visszatér, ezáltal az egész műnek jellegzetes hangzásvilágot eredményez. A kontra E-ről induló kis amplitúdójú halk csúszkálásokhoz a tuba szubkontra G hangon megjelenő halálhörgéssel csatlakozik. A komor és sejtelmes hangulatot tovább fokozza a trombita alsó pedálhangokkal történő belépése. Ez a két rövid és egy hosszabb megszólalásból összeálló formai egység többször megismétlődik a mű során, melyhez kisnyújtott ritmusú, lüktető motívummal csatlakozik a zenekar. Ez az egész műben megjelenő karakter ugyanannak a zenei emlékeknek, az indulónak a megjelenítőjeként funkcionál, amely visszatérhet az első ütemekhez hasonló levegőhangokkal, vagy átalakult formában, eltérő artikulációval, olykor pedig a két hang közötti hangmagasságváltozással is. A ritmikai szerkezet is változhat, a kezdetben nyújtott ritmusok bizonyos esetekben két egyenlő hosszúságú hanggá alakulhatnak át. Mindezek ellenére a motívum végig felismerhető marad, és következetesen ugyanarra a karakterre utal vissza. Minden megjelenése feltűnő (a kottaképben is), hiszen a tétel a mű szerkezetében is jelentős helyeken tér vissza, annak ellenére, hogy a hangok megszólaltatásának módja, a hangközök iránya vagy a ritmikai struktúra kisebb mértékben módosul, hiszen ezek a visszatérések koherens, jól azonosítható formai kapcsolódást teremtenek.

A második, harmadik és negyedik szakaszban kezdődő és egyre hosszabb, nagyobb méretű hörgő glissandók után a tuba magasan ciripelni kezd, amely effektus a szerző más műveiben nem fordul elő. Dubrovay szerint ez groteszk hatást kelt, mintha haldokló dinoszauruszok tetemein döglégy zümmögne.⁵⁶ Az utolsó lehetőséget kiadó állatok felett a trombita félhangos glissandókkal kezdi el a siratást, melyre a tuba nagy jajgatást imitál, a harsona pedig fájdalmas felüvöltésekre emlékeztető effektusokkal válaszol. A negyedik oldal I. szakaszától kezdődően metrikus ütemek következnek, amelyek még inkább kibővítik a koncertáló hangszerek zenei mondatait, és a tuba a 4. oldal II. szakaszjelét követően a kísérő hangszerek ritmusát kezdi játszani.

⁵⁶ Interjú Dubrovay Lászlóval. Lásd: Függelék 80. oldal.

Az egész mű dinamikai rendje alapvetően egységes. Szinte minden zenei motívum halk kezdettel emelkedik a hangosabb dinamikai fokozatokig. Ez a lépcsőzetes dinamikaépítés az egész kompozícióra érvényes. A bevezető pianissimo dinamikától – az első és második tétel végéhez hasonlóan – marcato fortissimo leütéssel zárul.

Az 5. oldal II. szakaszától kezdődően a koncertáló hangszerek anyaga jelentősen magasabb lágében épül újra, míg a kíséret jellege nem változik. A zajhangok széles tárházából merít továbbra is Dubrovay. Levegőhangoktól valamint a hangszerek normál megszólaltatásától egyaránt eltérő, éneklő és brúzóló hanghatások imitációjával halad tovább a gyásztörténet: a tuba, a korábbiakban alkalmazott rendkívül mély hangok helyett most igen magas, füttyülésszerű hangokon csúszkál, majd jajgatva belép a harsona, a trombita pedig nyerít egyet.

A 7. oldalon a zenei szövet és karakter átalakul. Először több kísérő hangszer a természetes hangján szólal meg, lehetővé téve a szerző számára, hogy a kezdeti szélhangokkal indított gyászindulótól fokozatosan eltávolodjon. A szaxofonok kivételével a fafúvós hangszerek kitartott hangokat játszanak, amelyekről együtt csúsznak tovább. A gyászének mély, földhöz kötött karaktere fokozatosan átváltozik, a mű megmozdul, felgyorsul. A zenei történések más rétegekbe kerülnek, magasabb szintre emelkednek, a zenei események sűrűbbé válnak. A szólisták újabb témái a 7. oldalon foszlányként kezdődnek, majd a 8. oldalon részletesebben kifejtésre kerülnek. A 9-10. oldalakon ezek a grafikus ívek tágabb hangközű elmozdulásokkal jelennek meg. A témafejeknek az elindítása, majd az újrakezdés utáni teljes bemutatása és kibővítése a mű jellegzetes vonása. A szakaszt a tuba zárja le E-Desz között forte marcato nyolcad mozgással.

A 11. oldal egy átvezető szakasz, ahol a kíséretben már csak emlékeztető jelleggel szól hosszú hang a sordinált kürtökön és harsonákon, míg a szóló trombita és harsona nagyobb amplitúdójú, sűrűbb grafikus mozgásokat játszanak.

A 12. oldaltól sűrűbbé válik a kottakép, itt kezdődik el a tétel csúcspontjának előkészítése. A kezdeti gyászinduló komor hangulatát követően teljesen eltűnnek a levegőhangok, és egyre újabb színek jelennek meg. Az események sűrűsödésével a kíséret és a szólisták már nemcsak egymásra reflektálnak, hanem glissandóra emlékeztető kötéseket, csúszásokat játszanak egyszerre. A mű tovább gyorsul, a korábban kötött tempójú szakaszok MM=80 lüktetését MM=102 váltja. A gyorsabb tempó mellett a dinamika is sűrűn változik, a crescendók lerövidülnek és ezek a halk

dinamikai fokokról indulva hirtelen közepesen erős, illetve erős dinamikai fokokra váltanak újra és újra, ezáltal a mű karaktere is jelentősen megváltozik. A gyorsuló tempóban a dinamika heves hullámozása révén a zenei cselekmények izgatottá válnak, a zenei cselekményben egy időutazás érzetét keltve, mely során az ősidőkből – a dinoszauruszok korából – hirtelen egy új korba érkezve, melyben az ember megjelenésével minden maivá, kapkodóvá, zaklatottá válik.

A teljes mű során többször váltakoznak a mű elejére jellemző nyugodt, lassan hömpölygő és a rövid de dinamikus, izgatott karakterelemek. A 15. oldal felütésétől a kíséretben ismét megjelennek a 7. oldalon hallott, széles, kitartott hangok, és visszatérnek a kezdeti levegővel megfűjt indulószerű effektusok, míg a 16-18. oldalak között a marcatós tizenhatod mozgások egyre hosszabbá válnak. A tétel csúcspontjára a 19. oldal koronájánál érkezünk. Ebben a szakaszban a szerző olykor a zenekari szövet erejét a szólisták zajhangjainak dinamikája fölé emeli. A három szóló hangszer felfelé irányuló csúszó mozgással lépnek be újra és újra, amelynek hangereje az elmozdulás iránya és a kiírt dinamikai fokozás révén erősödik, de a grafikusán leírt effektusok, trillák, sordinós hangok, a koncertáló hangszerek és a kísérő szólamok együtthangzásakor nem tudnak a zenekaron túlemelkedni, hanem az összes hangszer együtthangzása révén, egy nagy hömpölygő folyamattal halad a zene a tétel csúcspontja felé.

A 19. oldalon a szólisták el is halkulnak és kilépnek a nagy tételfináléból, miközben a zenekar a legerősebb dinamikai fokra emelkedik. Ezt az emelkedést nem fokozza tovább Dubrovay, hanem egy ponton kiteljesedettnek tekinti és koronával zárja le, majd visszaadja a teret a szólistáknak, akik mellett csak alig jelenik meg a zenekar kísérő jellegű halk szólamanyaga.

II. 1. 6. A második tétel elemzése

A mű második tétele Dubrovay megjelölése szerint egy rondó. A tétel presto rondótémával kezdődik, melyben a koncertáló harsona és tuba – az első tétel indulásához némileg hasonlóan – bogárciripelésre emlékeztető zajhangokkal felelgetnek egymásnak. Az ötödik taktusig három-öt ütésnyi zajhangokból alkotott kupolás íveket játszva, majd a zenei mondat második felében ezek a hangok megnyúlnak, és a 9. ütem első hangján záródnak le. A kíséret kiírt hangjai ritmikus

akkordokkal erősítik a karaktert, majd a 9. ütemben átvezetést játszanak, hogy a 11-ben újra kezdődjön a zenei mondat, immár kibővített és variált formában.

A 11. ütemben induló formaegység a rondótéma variációja. A harsona és a tuba két speciális effektusát koncertálva állítja szembe a szerző, először felváltva rövidebb formában, majd a 15. ütemtől kezdve együtt, hosszabb dallamívekben. Ebben a tételben a zenekar olyan ritmusokat és effektusokat mutat be, amelyek eddig nem fordultak elő. Az első tételben a kísérő hangszerek saját hangján történő megszólaltatásai effektszerű, általában gyors apró mozgásokból álló beszúrások voltak, a második tételben pedig teret kapnak a negyedhangokra és ismétlődő akkordokra épülő ütemek is. A 23. és 24. ütemekben lévő negyedértékű akkordok átvezetést szolgálnak egy újabb zenei mondathoz.

A közjáték, a második téma, a 25. ütemben jelenik meg, amikor a trombita – amely eddig némaságba burkolózott – megszólal, (2. kottapélda) miközben a másik két koncertáló hangszer a korábbi faktúráikban mozognak. A zenekari anyag jellegében nem változik, de a 25. ütemtől elszórtan megszólaló akkordok a 43. ütemig egy minden negyeden felhangzó lüktetéssé sűrűsödnek. A zenei építkezés a 43. ütemre csúcsosodik ki, ahol minden szólam egy rövid, hangsúlyos forte hanggal érkezik meg. Ezzel záródik le az első közjáték.



2. kottapélda: Dubrovay, *Hármasverseny*, 1. tétel, 25-29. ütem, trombita szólam

A 44. ütemben a trombita a közjáték témájához illeszkedő négyhangos kis átvezetésével adja meg a lendületet az egy taktussal később kezdődő visszatéréshez, ahol a rondótéma újra kilenc ütemes, azonban más variánsban jelenik meg. A harsona és a tuba a rondótéma dallamát ezúttal nem éneklési effektussal, hanem hangszerbe brúzólva játssza. Ekkor a trombita is belép harmadik koncertáló hangszerként, a közjáték dallamából a ritmikát felidézve nyújtott ritmusokkal – szintén – brúzólva a hangszerbe.

Az 55. ütemtől a rondótéma újra variált formában tér vissza, ahol a trombita repetálóvá váló nyújtottritmusai révén még erősebb emlékként jelenik meg a közjáték karaktere. A 65. ütemtől a trombitát utánozzák a zenekari kürtök, trombiták és az ütős

hangszerek. A zenekar nyújtott ritmusokkal készíti elő a rész 67. ütemére történő forte zárást.

A 67. ütem első hangja a második közjáték megjelenését jelzi. A kíséretben hallható piano staccato hangok kísérik a trombitát. Dubrovay a második tétel részeit eddig rövid átvezetésekkel választotta el, de ezúttal a hangszerelésben érezhető a váltás. A közjáték zenei anyagában a kíséret a tétel korábbi részeiben pár ütemnyi csoportokban megjelent negyedenkénti akkordokat játssza hosszan, míg a koncertáló hangszerek visszahozzák az első tétel Dubrovayra jellemző, zajhangokra épülő zenei világát. A szólisták közül a 69. ütemben a trombita, majd a 71. ütemben a tuba megszólalása az egész mű kezdetét és a dinoszauruszok halálára emlékeztető hangzást idézi fel, amelyek a wau sordinók jajgatásra emlékeztető glissandós effektusain keresztül groteszkül hatnak. Ehhez társulnak a 72. ütemben megjelenő harsona rövid glissandókból és flatterzungékből álló beszúrásai. A közjáték a 91. ütemre teltségében és dinamikájában egyaránt kiteljesedik.

A rondótéma 95. ütemben történő újabb visszatérését a három koncertáló hangszer sürgeti. Nem nyugszanak meg a közjáték végén, hanem egy levegővétel után hajtják a zenekart, hogy újra belekergessék a főtémába. A zenekar egy fortissimo akkorddal válaszol, majd a szólóharsona és négy zenekari hangszer piano megszólalása után újra visszatér a rondótéma. A szólistáktól zümmögést kér Dubrovay, ezért a kísérő harsonák veszik át a jajgató karaktert. A rondótéma minden alkalommal kétszer jelenik meg, először a klasszikus nyolc ütemhez képest egy hanggal hosszabb formában, majd kibővítetten újból megismétlődik. Ezt a szerző azzal is eltéríti a hagyományos szerkezettől, hogy a téma első megszólalásához csatolja a bővítményt, amelynek végén újra egy erőteljes, igen rövid, tizenhatod hosszúságú fortissimo akkord vet véget. A kísérőzenekar fafűvós hangszerei az erőteljes zárás után pianissimo akkordot játszanak, amely folyamatos kíséretet nyújt a három részből álló kadenciához.

A 109. ütemben a szólisták közül a tuba kezdi el az önálló bemutatkozást, egy magas hangról, az egyvonalas Gisz-ről indulva, majd felváltva lépked fel és le, egyre nagyobb távolságokat képezve a hangok között. Minden hangon csúszkál egy kicsit, a trombita belépése előtt magasra, kétvonalas Cisz-re jut el. A kadencia első részének végén egy kiírt ütemben a harsona is megszólal, ezt követően pedig valamennyi rézfűvós rövid fortissimo akkordja jelzi az első kadencia rész végét. Ebben az akkordban a három koncertáló hangszer különböző oktávokban szólal meg. A

legmélyebben, a kis H hangot a trombita, brúzólt glissando végén az egyvonalas C-ét a harsona, a legmagasabban, a kétvonalas F-et pedig a tuba játssza.

A kadencia második részét a koncertáló hangszerek közül ezúttal a harsona kezdi, amely a korábbi rövid csúszó mozgásokból építkezik újra, majd csatlakozik hozzá a trombita. A kadencia második része is az elsőhöz hasonlóan előkészített erőteljes akkorddal zárul. Az utolsó koncertáló hangszer, a tuba három nyolcadhangos megszólalását követi a zenekar ismételten nagy, tutti erőteljes akkordja.

A mű során jól érzékelhető, hogy a három szóló hangszert másként kezeli a szerző. Dubrovay a tubának – Bazsinka számára komponált szólódarabjához hasonlóan – igen nagy hangterjedelmet ír. A témák előfordulása, a dallamok mozgásának irányvonala a tuba és a harsona esetében szoros interakcióban, egymást kiegészítő módon jelenik meg. A trombita jellemzően az újabb témák megszólaltatójaként funkcionál. A harsona és a tuba különböző témáival, ritmikáival és magasabb hangjaival Dubrovay a trombitát gyakran szembeállítja, vagy éppen mint a zenei textúra koronáját, a hiányzó színeként alkalmazza a műben. A *Hármasverseny* cím tehát nemcsak a három szólóhangszerre írt versenyműkét érthető, hanem a zenekar, együtt a szóló harsona és a tuba, valamint a koncertáló trombita különböző zenei rétegére is. A trombita megkülönböztetett szerepe utalhat a mű szólistája, Geiger György trombitaművész iránti tiszteletadásra is. A kadencia harmadik részében a trombita megszólalásánál is érezhető a mű során a korábbiaktól eltérő bánásmód. A trombitán nagyobb ívek, dalamszerű mozgások hallhatók, melyek tagolásában a kíséret is szerepet játszik, kétnyelcadnyi beszúrásokkal. A trombitához csatlakozik valamennyi hangszer, és zárják le a kadenciát a 116-os ütemjelzés előtt.

A következő rész a koronás szünet után *a tempo* jelöléssel kezdődik, amelyet a tuba kezd az első közjáték kezdete trombita szólamának paródiájával. A 120. ütemben negyedik alkalommal indul el a rondótéma, melyet a trombita és a tuba sordináltan szólaltat meg. A korábbi grafikus mozgások dallamirányára emlékeztető, de ezúttal pontosan kiírt, tizenhatod mozgásokba sűrített felfelé tartó kromatikus hullámzással megszólaló főtémát a harmadik szóló hangszer, a harsona négy különálló – ebből két esetben tizenhatod felütéssel megszólaló – hanggal egészíti ki, amely a wau sordinóval vakkantásszerű, kissé groteszk hangzást kelt a másik két hangszer gyors párbeszédfutamához. Kétütemnyi átvezetés után a 130. ütemben jön a megszokott módon a korábbi téma kibővített újraindítása, melyhez a harsona ezúttal a konkrét hangok helyett lefelé hullámzó grafikus notációval kiírt sordinós berregéssel

csatlakozik. A berregés a komikus karaktere lévén Dubrovay olyannyira kedvelt effektusa lett, hogy két változatban is elkészítette az erre épülő *Berregő polkáját* 1993-ban fúvószenekarra és 1995-ben rézfúvós szeptettre hangszerelve.

A 145. ütemtől nem virtuóz hangok sora, hanem magas trilla hallható a koncertáló hangszereken, majd a tételt és egyben a művet egy gyors coda zárja, amely összesűríti a korábbi zenei anyagokat a szólisták és a teljes zenekar szólamaiban is. A 145. ütemtől egymás mellé állítja a koncertáló hangszereket a szerző, ezzel lehetővé teszi – ahogy a mű elején, úgy a végén is – a teljes apparátust szólistákra és a kísérő szólamokra, vagyis két részre osztva fejezhesse be a *Hármasversenyt*.

II. 1. 7. Harmóniai és funkcionális megközelítés

Dubrovay László *Hármasversenyének* harmóniai szerkezetét a funkcionalitás és a hangzásbeli komplexitás sajátos egyensúlya jellemzi. A mű egésze a szerző elmondása szerint a bartóki tengelyrendszerű gondolkodásra épít,⁵⁷ amelyben a 12 hang mindegyike meghatározott szerepet tölt be, és ezek a hangok tonikai, domináns, illetve szubdomináns funkciók szerint szerveződnek. Dubrovay a tizenkét fokú skála klasszikus zeneelmélet szerinti I., IV. és V. fokára épített szűkített szeptimakkordok hangjain alkotja meg a tengelyeket. (3. kottapélda) A kromatikus elrendezés szerint a tonika, domináns és szubdomináns funkciók hangonként váltják egymást. (4. kottapélda) A funkcionalitás azonban nem a hagyományos tonális rendszerek tiszta akkordváltásaiban nyilvánul meg, hanem azok modern, kiterjesztett formájában, a szerző a diszsonáns hangközökre, felhangokra és belső feszültségekre építve alakítja ki az egyes hangzatokat, amelyek így nem csupán akkordokként, hanem mozgó, élő struktúrákként működnek. Ez a szemlélet teszi lehetővé, hogy a mű harmonikus feszültségei és feloldásai – a funkcionális kapcsolatok megtartása mellett – egy rendkívül gazdag, komplex hangzásvilágban bontakozzanak ki. A konszonancia és diszszonancia váltakozása a zenei folyamat szerves részeként jelenik meg, amelyben a szerző tudatosan épít a hagyományos funkciók érzékelésére, miközben azokat diszszonánsabb, modern akkordképzéssel és hangzásvilággal ruházza fel. A két szint – a funkciós gondolkodás és a komplex hangzás – egymást kiegészítve jelenik meg, ennek eredményeként a *Hármasverseny* harmóniai világa egyszerre hordozza a bartóki

⁵⁷ Interjú Dubrovay Lászlóval. Lásd: Függelék 81. oldal.

hagyományokra épülő funkcionalitást és a 20–21. századi zenei gondolkodásra jellemző hangzásbeli sűrűséget.⁵⁸



3. kottapélda: funkciós tengely a *Hármasversenyben*



4. kottapélda: kromatikus skála hangjain jelölve a funkciók a *Hármasversenyben*

Néhány példával – bár csupán kiragadott részletei a mű egészének – jól szemléltethetjük azt a funkciós gondolkodást, amely az egész kompozíció mélyebb rétegeiben következetesen jelen van. A célom ezzel a néhány alapvető példával nem a teljes körű elemzés, hanem annak érzékeltetése, hogy a mű strukturális alapját az effektusokkal együtt megjelenő, tudatos, funkcionálisan orientált harmóniai rendszer képezi.

A 7. oldalon található az első olyan komplex szerkezet, ahol a koncertáló hangszerek effektusaival egyensúlyba kerül a zenekar – bartóki tengelyt idéző – tonális harmóniavilága. A zenekari akkordok felrakása a tonális zene akusztikus rendjét követi alul nagyobb távolságú hangközökkel, felfele haladva pedig egyre szorosabban felépülő akkordokkal. A 7. oldalon a basszus szólamban a nagy Desz-re a legközelebbi hang a kis E, míg az oboák és fuvolák akkordjában egyvonalas Ász és kétvonalas C, Fisz, H hangok szerepelnek. Az első akkord Desz és E feszült hangzását oldva az alsó szólam kisszekunddal lejjebb, C-re lép, amely a változatlan E-vel dūr tercű tonalitást alakít ki. Ez a felhangokra épülő akkord konszonáns jellege révén is

⁵⁸ Lendvai Ernő: „Bartók harmóniavilága. A tengelyrendszer (funkciós rend), in: Uő.: Bartók dramaturgiája (Budapest: Zeneműkiadó, 1964), 16–25, és Uő.: Bartók harmónia-rendszere”, in: Uő.: *Bartók költői világa* (Budapest: Akkord kiadó, 1995), 281–305.

tonikai érzetet keltve a domináns-tonika váltás alapját adja. A 8. oldalon a két fagott szólamban a Cisz hang alatt E-Esz lépés van, amely váltás a domináns hangközből tonikai tonalitást eredményez. A 9. oldalon a basszusszólam B-Á-Ász, majd a 10. oldalon G hangra kromatikusan ereszkedő mozgása a tonika, domináns, szubdomináns, majd ismét domináns funkciók irányába mutató akkordmozgást tükrözi.

A sűrűsödő akkordhasználatok alatt is világosan érzékelhető, hogy Dudrovay a hibrid akkordok során sem tér el a tonális tengelyek alapján történő gondolkodásmódtól annak ellenére, hogy egyszerre szólaltatja meg a különböző funkciós érzeteket. Mindezt jó arányérzettel teszi, amit jól szemléltet a 2. tétel 43. ütemében véget érő közjáték zárása, melyet a harsonák és a kürtök páros akkordokkal készítenek elő. A 28. oldalon a harsonák a záróhang kivételével végig egy tengelyen mozognak. A 2. és 3. harsona ugyanazt a hangot játszik, melyet nagyszexttel feljebb párhuzamosan követ az 1. harsona, ezért a funkciójuk végig együtt mozog a tonikát és a dominánst váltva. Ez a rend csak a rész záró akkordján módosul, amikor a 2. és 3. harsona a szubdomináns funkciójú F hangjához az első szólam a 41. és 42. ütemben is már játszott tonikai Esz hangjával egészül ki. A kürtök pedig minden akkordnál hibrid módon, de végig a harsonáknál megjelenő funkciókat erősítik. (5. kottapélda)

A kottapéldával is kiemelt részben a kompozícióra jellemző harmónia-zajelem komplexitás megjelenik. A partitúra 28 oldalán látható, hogy a koncertáló hangszerek tekintetében a tuba és a harsona effektusaival szemben a trombita funkciós zenét játszik. A 38. és 39. ütemben a fő funkciós történések a zenekari rézfúvósok harmóniamenetével szemben a fuvola, oboa és klarinét szólamokban felhangzó zajszerű *clusterszeletek*, az utolsó negyedeken megszólaló szaxofonok pedig a kürtök és harsonák harmóniáit csengetik ki. Ez az adott rész hangzását meghatározó akkordmenet is – sok más mellett – jellemzően reprezentálja a funkciós harmóniák és effektusok egyetlen komplexitásba való Dubrovay féle megjelenítését.

A gondosan megszerkesztett hangelosztás jól mutatja, hogy minden funkció – tonika, szubdomináns és domináns – gondosan megtervezett része a harmóniai váznak. Ez a jelenség a tengelyelvű gondolkodásmód eredményeként a három funkciós tengely (T–S–D) egyenértékű és kiegyensúlyozott kezeléséből fakad, és a mű egészében tudatosan hoz létre funkcionálisan neutrális, de belső arányrendszerükben szimmetrikus akkordstruktúrákat. (5. kottapélda)

1., 3. Hn. in F

2. Hn. in F

4. Hn. in F

1. Tbn.

2., 3. Tbn.

D T T D T D D T T T T S

5. kottapélda: Dubrovay, *Hármasverseny*, 2. tétel, 38-43. ütem, kürt-harsona szólam

II. 1. 8. Felvételek

A *Hármasverseny* csak zenekarral játszható, mert a kísérőszólamok effektusai zongorán nem kivitelezhetők. Viszont a zenekari hangszerelésben a fúvósok olyan kiemelt szerepet kaptak, hogy szinte adott volt a lehetőség a fúvószenekari átdolgozásra, amelyet a szerző 1994-ben meg is tett, és a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Fúvószenekara három évvel később felvételt készített belőle Marosi László dirigálásával. A darab szólistái a jól megszokott trió, vagyis Geiger, Hőna és Bazsinka voltak. A mű nagyzenekari bemutatóját 1990. március 12-én hangzott el Szombathelyen a város szimfonikus zenekara, Petró János⁵⁹ karmester és a mű címzett szólistái előadásában, akik a fúvószenekari változat megírásának évében a felvételt is készítették. A hanganyagokat a Hungaroton adta ki.

II. 2. Dubrovay László: *Double-concert for Tubas*

A szocializmus zártsága az 1960-as évek után fokozatosan oldódott, ami lehetőséget biztosított a magyar tubások számára, hogy külföldön is egyre többször bizonyíthassák tudásukat. Erre az egyik legjobb lehetőséget a széleskörű szakmai érdeklődéssel megvalósuló nemzetközi versenyek biztosították, melyek száma azóta

⁵⁹ Petró János (sz. 1937)

megsokszorozódott, és bár a gyakoriságuk miatt jelentőségük csökkent, de így is kiemelkedő szerepet játszanak a hírnévszerzésben, évtizedekkel ezelőtt pedig egy-egy siker igen jelentős kitörési lehetőséget jelentett a fiatal művészek számára. A versenynevezés és a nemzetközi programokon való részvétel az 1990-es évekhez közeledve egyre jobban elérhetővé vált a magyarok számára is, majd a rendszerváltás után a politikai akadályok teljes mértékben elhárultak az ilyen jellegű rendezvényeken való részvétel elől.

A magyar tubázás nemzetközi sikereinek is köszönhetően a zenszerzők jobban elhitték, hogy a legmélyebb rézfúvós hangszerre való komponálásban sok lehetőség rejlik és ezeket a magyar tubások közül vannak, akik képesek megmutatni. Az újonnan elkészült kompozíciók, különösen az ezek között nagyszabásúnak számító versenyművek a szerzői stílusokat és a játéktechnikai határokat is bővítették. Három hazai tubás – Bazsinka József, Szentpáli Roland és ezen értekezés írója – voltak azok, akik több tubaversenyt is bemutattak.

Dubrovay kompozíciói, a *Kettősversenye* és *Hármasversenye* által keretezett, 1989–2004 közötti időszak szimbolikus értékkel bír. Ekkorra tehető a tuba hazai megismerése. Bár már korábban is készültek tubára kompozíciók magyar zeneszerzők által, melyek közül a keletkezés – többihez képest – rendkívül korai idejét, zenei minőségét és játéktechnikai szintjét tekintve minden kétséget kizáróan a legjelentősebb Gárdonyi Zoltán⁶⁰ 1948-ban írt háromtétéles *Sonate für Tuba und Klavier* című darabja. De az igazi áttörést, az új művek gazdag sorát és a tubával kapcsolatos folyamatos alkotói gondolkodást mégis csak az 1980-as évek hozták meg.⁶¹ A művészek virtuozításra való törekedése, a tuba széles hangtartománya és a különleges effektusok sora járult hozzá ahhoz, hogy a tuba egyre inkább vonzóvá váljon mind a zeneszerzők, mind a közönség számára.

Dubrovay a kamarazenei válogatását tartalmazó CD-albumon az 1972-es évszámot emeli ki, amely a műkeltezés mellett hozzávetőlegesen jelölheti a hazai rézfúvós irodalom gazdag bővülése időszakának a csíráját:

⁶⁰ Gárdonyi Zoltán (1906–1986)

⁶¹ További rendszeresen játszott művek közül néhány: Bánkövi Gyula: *Souvenirs de Pierrot*, Op. 2 tuba, zongora (1988). Dubrovay László: *Brummadza Tánca – 4 tubára* (1994) 4 tuba. Hidas Frigyes: *Tuba Quartet* (1995). Hidas Frigyes: *Tuphonium 2* eufónium, 2 tuba (1999). Szentpáli Roland: *Concertino tubára és szimfonikus zenekarra* (1994). Szentpáli Roland: *Változatok egy magyar gyermekdalra – Szóló-tubára* (1999).

Ezek a művek az elmúlt 28 év időszakának különböző zenei gondolkodásáról adnak számot. Az 1972-es keletkezésű *Négy tétel rézfúvósötösre (4 Momentum for Brass Quintet)* a poszt-weberni aforisztikus fogalmazásmódra példa; a *Harsonanégyes (Quartet for Trombones)* az egy-egy ötletből kibomló úgynevezett »minimal« zenei szerkesztés jegyében íródott; a *Szeptet rézfúvósokra (Brass Septet)* a *Psychographic* és a *2. rézfúvós kvintett (Quintet for Brass no 2)* a hangszerek új hangzáslehetőségeit keresve épít új világot; a *Berregő polka (Buzzing Polka)* és a *Brummadza tánca (Brummadza's Dance)* napjaink virtuóz játéktechnikájának elemeit használják fel a régi tánckarakter megújítására; míg végül a *3. rézfúvós kvintett (Quintet for Brass No 3)* szintézisszerűen egyesíti mindezt a hagyományos műfaj és forma kereteiben.⁶²

„Szeretettel ajánlom Bazsinka Józsefnek és Szentpáli Rolandnak” – olvasható a *Double-concert for Tubas* szerzői kéziratán.⁶³ A tubával sokat foglalkozó, azt egyre jobban megismerő szerző többek között az értekezésemben kiemelt szerepet kapó *Tripelkonzert*, a *Brummadza tánca* (1994) vagy a *Quintet No. 3*-ban található *Boszorkány-galopp* (1998) effektusokra épülő zenei világától elszakadva a tuba hangját sokkal inkább konkrét hangmagasságokon és ütemvonalakkal tagolt notációval mutatja meg. Hangsúlyos és fontos szerepet kapnak a hangszer extrém magas régiói, amely az általam ismert más művekben példanélküli.

Dubrovay elmondása szerint gondolkodása a klasszikus versenyművek formáját követi – még ha hiányosan is –, hiszen három helyett csak két tétel került a papírra.⁶⁴ Az első tétel szonátaformáját egy scherzo követi.

A tubára szólóhangszerként tekintve a magasabb, kis- és egyvonalas oktávban lévő hangtartományát szeretik használni a szerzők. A tuba ebben a regiszterben éneklő, szólisztikus, számos esetben az eufónium vékonyan bűgő, bársonyos hangszínét idézi fel. Dubrovay ezt a hagyományosnak tekinthető elképzelést messze tovább gondolja, vagy már egészen más inspirációtól vezérelve a tubát a piccolo felső regisztereibe, a négyvonalas oktávba viszi fel. Ez a rézfúvós hangszerek sajátosságait ismerve nem jelenti azt, hogy lehetetlent kér a szerző, de kétségkívül bizonyítja, hogy Dubrovay elszántan kísérletezik a tuba felső hangjaival, illetve a hangszer határainak a végletekig való kitágításával.

⁶² Dubrovay László: *Brummadza Tánca. Fúvós kamarazene*. Budapest: Hungaroton, HCD32002. CD-borító 2. oldal

⁶³ Dubrovay László: *Kettősverseny*. Partitúra fedőlap.

⁶⁴ Interjú Dubrovay Lászlóval. Lásd: Függelék 81. oldal.

Már az első magas, kétvonalas oktávban megszólaló hangok predesztinálják a művet arra, hogy koncertkörülmények között csak nagyon kevesen merjék megszólaltatni, de Dubrovay ezzel nem törődik. A célja a *Hármasverseny*hez képest más. Nem az új utakat bejáró, de repertoáron tartható mű megalkotása, hanem a végletes technikai határok teljes mértékű feszegetése. A mű a szólistákat érintő legmagasabb hangja a nyolcadik ütemben szólal meg, az első tubának gyors, páros lépésekkel a négyvonalas oktávba kell felszöknie a Desz hangra. (6. kottapélda) Az 1. tuba a belépésénél fúvóka nélkül, közvetlen a tubába brúzólt hanggal szólal meg. Dubrovay műveiben is újdonságnak számító hangeffektus még élesebbé teszi a hangot, de a látvány is minden bizonnyal fontos a szerző számára, hiszen az ajakrezgéssel megszólaltatott magas hangot a fúvókán keresztül is – a tuba alap hangszínéhez képest – csak cérnavekonyságú, halkabb visításszerű effektussal lehet megszólaltatni.

A 18-19. ütemekig eljutva ír először olyan dallamokat a szólistáknak Dubrovay, amelyhez nem kell a trombita – vagy még magasabban fekvő hangszer – lágéjában játszaniuk. Ez – rövidebb részekről eltekintve – a mű elejének az 51. ütemben történő visszatéréséig tart, és néhány mélyebb taktust leszámítva ebben a magasságban fejezik be a tételt. Az utolsó akkordban igen tág fekvésbe helyezi el a két tubát, a kontra F és a kétvonalas E között három oktávot és egy nagy szeptimet ölelnek át. A mű második tételében megjelennek a grafikus mozgások és az ehhez a kottázáshoz tartozó effektusok, zajhangok, ezáltal sokkal jellemzőbb Dubrovayra, jobban hasonlít a *Hármasverseny*hez és más rézfúvós műveihez.

A *Kettősverseny* 2005. május 12-én került bemutatásra Győrben, a Richter János Hangverseny- és Konferenciateremben. A Kettősverseny első szólistája Szentpáli Roland volt, a második szólótubát pedig Bazsinka József játszotta a Győri Filharmonikus Zenekar közreműködésével, melyet a zenekar karmestere, Medveczky Ádám⁶⁵ vezényelt.

Felmerül a kérdés, hogy a tuba, amely egy alapvetően mély regiszterű hangszer, ilyen extrém magasságokban kényszerítve megőrzi-e alapvető karakterét. Egy hangszer karaktere, jellegzetes megszólalása nem konstans jellegzetesség, hanem a korszak és az esztétikai elképzelések időben változó koncepciójának függvénye. A hangszer karakterisztikája az adott pillanatban a szokásos használatától eltérő

⁶⁵ Medveczky Ádám (sz. 1941)

megszólaltatások hatására alakul ki és fejlődik. Ezáltal a hangszer jellege idővel változik, amely folyamat a zenekari és szólistai játék során egyaránt megfigyelhető.

The image shows a handwritten musical score for a symphony orchestra, measures 8-10. The score is written in a single system with multiple staves. The instruments listed on the left are: Pice, Fl, Ob, Cl. sis, Fg, Corni Fa, Tr-be, Tab.ri, Tuba 3, Tamb. p., Ptko sop, Comp, Cel, Tuba 1, Tuba 2, VI I, VI II, Y-le, Vic, and Cb. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *f*, *mf*, *p*), and articulation marks. A circled measure number '49' is visible in the top right corner. At the bottom center, there is a handwritten '(1)'. The score is a partitura, showing the individual parts for each instrument.

6. kottapéllda: Dubrovay, *Kettősverseny*, 1. tétel, 8-10. ütem, partitúra

III. Négy versenymű

Bogár István: *Tubaverseny*

Hidas Frigyes: *Tuba Concerto*

Szentpáli Roland: *Concerto for Solo Tuba and Orchestra*

Dragony Tímea: *Tubaverseny*

A felsorolt négy versenymű közös tárgyalását az a tény teszi indokolttá, hogy ezek a kompozíciók a hangszeres játéktechnika, a stiláris sokszínűség és a szakmai recepció szempontjából kiemelkedő hatást gyakoroltak a tubajáték gyakorlatára. Bár a disszertáció következő fejezetében tárgyalt művek is jelentős értéket képviselnek a repertoár szempontjából, e négy alkotás hatásmechanizmusuk és a szakmai közegre gyakorolt formáló erejük alapján képeznek önálló egységet a vizsgálat keretén belül.

III. 1. Bogár István: *Tubaverseny*

Bogár István zeneszerzői munkássága során elsősorban fúvós hangszerekre írt kompozíciókat, erről így fogalmaz könyvének bevezetésében:

Főiskolás koromban sem szakadtam el a fúvósoktól. A fúvóstanárok közül többen is felkértek fúvós szóló- vagy kamaramű megírására. Így történt aztán hogy diplomavizsgákon is – növendék létemre – a harsonások és a tubások az én műveimmel szerepeltek. Ez azonban különös veszéllyel járt: beskatulyáztak fúvós-szerzőnek, fúvós szakembernek.⁶⁶

Bogár István 1963-ban komponálta *Tubaversenyét* zongorakíséretes változatban. A művet évfolyamtársának, Gréts Károlynak⁶⁷ ajánlotta, aki még ugyanabban az évben diplomahangversenyén elő is adta. A kompozíció ezt követően 1969-ben Szabó László⁶⁸ tubaművész diplomahangversenyén újra elhangzott. Mindkét előadáson a szerző működött közre zongoristaként.⁶⁹

⁶⁶ Bogár István: *A rézfúvós hangszerek*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1975). 5.

⁶⁷ Gréts Károly (1938–1981)

⁶⁸ Szabó László (sz. 1945)

⁶⁹ Budapest Music Center Magyar Zenei Információs Központ és Könyvtár: *Tubaverseny*. <https://info.bmc.hu/index.php/zenemuvek/1112891641-tubaverseny> (Utolsó megtekintés: 2025.12.06.)

A *Tubaverseny* a hagyományos tételrendezés szerint megírt mű. Az első tétel Allegro, a második Largo, Molto espressivo, a harmadik Rondo tétel pedig Allegro, Scherzando. Egyik tételhez sem készült kadencia.

A *Tubaverseny* több mint háromoktávós hangterjedelme, a nagy ugrásokkal teli technikai kihívásai, valamint abban az időben virtuóznak értékelt elemein érezhető, hogy valóban úgy gondolkodik a szerző tubáról, amint a könyvében megfogalmazza: „*A rézfúvós hangszerek ma már technikailag felveszik a versenyt bármely más hangszerfajttal.*”⁷⁰

Bogár István kompozícióját érdekes stilisztikai kontraszt jellemzi: formálásában a hagyományos, háromtételes concerto-forma mintáját követi, amelyben lassú bevezetés után egy gyors első tétel, majd nyugodtabb, lassan lépegető második tétel, végül pedig scherzo karakterű zárótétel építi fel az egész művet. Ez a klasszikus karaktersorrend azonban éles ellentétben áll a kompozíció harmóniai nyelvezetével, amely a kvart akkordokra épülő, a keletkezés időszakában újszerű hangzásvilágot jelentett. Az 1963-ban elkészült mű időben szinte egybeesik Szervánszky Endre⁷¹ 1960-ban bemutatott *Hat zenekari darab* (1959) című kompozíciójával.⁷² A zeneszerző műve zene- és kultúrpolitikai szempontból is meghatározó jelentőségű alkotásnak tekinthető, amely radikálisan szakított az 1950-es évek zenei életét meghatározó ideológiai szűkkörűséggel és elvárásrendszerrel. Bogár *Tubaversenyének* harmóniavilága is nyitottabb attitűdöt képvisel – különösen a modális vagy pentaton alapú tonális rendszerekhez viszonyítva – és így a magyar zene 1960-as évekbeli megújulási folyamatába illeszkedik, még ha ebben a tekintetben nem is hangsúlyosan kanonizált dokumentumok részeként.

A kompozíció 1963-as első megfogalmazása tubára és zongorára készült, mely alapján később Bogár készítette el a fúvószenekari verziót 1976-ban.⁷³ Ez utóbbi kéziratán olvasható a szerző bejegyzése: „*javítások és hangszerelés*”.⁷⁴ A 1976-os variáns számos különbséget hordoz az eredetihez képest. Az apróbb eltérések

⁷⁰ Bogár István: *A rézfúvós hangszerek*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1975). 9.

⁷¹ Szervánszky Endre (1911-1977)

⁷² Budapest Music Center Magyar Zenei Információs Központ és Könyvtár: *Hat zenekari darab*. <https://info.bmc.hu/index.php/zenemuvek/1112895249-hat-zenekari-darab> (Utolsó megtekintés: 2025. december 06).

⁷³ Hangszerelés: Piccolo, 2 fuvola, 2 oboa, angolkürt, 3 klarinét (Esz klarinét, 2 B klarinét), basszusklarinét, 2 fagott, kontrafagott, 5 szaxofon (2 alt szaxofon, 2 tenor szaxofon, baritonszaxofon), 4 kürt, 2 szárnykürt, 2 trombita, tenorkürt, eufónium, 3 harsona, 2 tuba, nagybőgő, hárfa, 3 üstdob, ütős hangszerek (xilofon, vibrafon, triangulum, cintányér, kisdob).

⁷⁴ Bogár István: *Tubaverseny*. Kézirat. Fedőlap.

részletezésétől eltekintek, mivel ezek elírások, tévedések szerzői korrekciói. A legjelentősebb változásokat emelem csak ki.

Az 1976-os kotta szólótuba dallamában jelentős eltérés az első tétel 58–63. ütemei között található. A zongorás verzióban a tuba egy oktávlépéstől eltekintve organapontként szól a nagy Fisz, viszont az új verzióban kétütemenként felfelé mozduló oktávokkal egy intenzív fokozást kezd el a szólista, egyre hangsúlyosabbá téve a tartott hangokat. Az új leírás jelentősen nehezebb a szólista számára, mert a lépésről lépésre magasabb hanghoz és erősebb dinamikához merevebb, jobban megfeszült szájjal szükséges, ezáltal a 63. ütem végén, a nagy oktávban lévő gyors átvezetés tiszta és pontos kijátszása is nehezebbé válik az első lejegyzésben található hosszú hangról való elinduláshoz képest. A változtatásra a hangszerelés teltsége adhat magyarázatot, mert ha a tuba nem ugrik fel a tartott hangjáról, akkor a fúvószenekar tuttijának fortissimóig emelkedő hangzása elnyomná a szólistát.

A zongorakíséretes kottában a második tétel első hangja egy negyedértékű kis E felütés, amely egy oktávval magasabbra kötéssel készíti elő az első teljes ütem egyét. (7. kottapélda)



7. kottapélda: Bogár, *Tubaverseny*, 2. tétel, 1-2. ütem, tuba szólam

A tubás számára sokkal kényelmesebb a felütés hangjáról felkötni egy oktávval magasabbra, mint egyből a magasabb hangot eltalálni. Ez utóbbi jelentősen *gixer*-veszélyesebb lehet. A felütés a fúvószenekari verzióban nem szerepel, a szimfonikusban pedig utólag lett hozzáírva a sor elején lévő hangszer megnevezésére (8. kottapélda), az 51. ütemben való visszatérésnél (Tempo I.) pedig a szünetjelre (9. kottapélda). Ez utóbbinál fontos megjegyezni, hogy az oktávval lejjebb történő visszatérésnél a felütésnek nem technikai, hanem kizárólag stílári okai lehetnek.

Ez a felütés Bogár keze által írt kottákban nem szerepel, ezért feltételezhető, hogy az első hang az előadóművészekkel történt konzultáció eredményeképpen született, vagy az is lehetséges, hogy a szerző tudta nélkül írta más hozzá. A tétel szerkezeti felépítése, valamint az utolsó, záró ütem hossza is arra utal, hogy a felütés

nem a szerző eredeti szándékát tükrözi. Ezt a feltételezést megerősíti Szabó László, a vele készített interjúban.⁷⁵

A mű első felvételére 1976-ban került sor. Ekkorra készítette el Bogár István a mű javításait és a kíséret fúvószenekari verzióját, melyet a Budapesti Koncertfúvós Zenekar vett fel Vaszy Viktor⁷⁶ alapító karnagy vezényletével és Szabó László tubaművész szólójával.⁷⁷ A fúvószenekari variánsból hanglemezzel nem készült.

A *Tubaverseny* szimfonikus zenekari hangszerelését Bazsinka József 1985-ös diplomakoncertjére készítette el a szerző.⁷⁸ Bazsinka tanáráként tisztelte Bogárt, és kérte a szerzőtől a szimfonikus zenekari verzió megkomponálását.⁷⁹ A koncerten Bazsinka a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekarának közreműködésével és Kovács János⁸⁰ karmester dirigálásával szólaltatta meg.

A mű egyetlen lemezfelvételén a fúvószenekari verzió hallható. Bazsinka és a Budapesti Koncertfúvósok játéka Marosi László⁸¹ dirigálásával a Hungaroton Classic LTD. kiadó 1995-ben megjelent HCD31612-es számú *Contemporary Wind Music* című lemezén hallgatható. A hangelvétel kritikai visszhangja a *Fanfare* című nemzetközi klasszikus zenei magazinban jelent meg, melyben a recenzens elismerően szólt a műről: „Az 1937-es születésű Bogár István *Tubaversenyének* elevenessége, professzionális neoklasszikus stílusa például könnyen valamelyik közép-nyugati akadémiai központ repertoárjává sikerdarabjává tehetné a művet.”⁸²

A fúvószenekari és a szimfonikus variánsban is a teljes hangszer családot használja a szerző. A szimfonikus zenekari verzióban a hárfa és a tubaversenyek apparátusában ritkaságnak számító cseleszta is a kíséreszólások részét képezi.

Az eredeti kéziratok alapján másolatokban maradtak meg az utókor számára a versenymű kottái. A Bogár hagyaték az örökösöknél és az Editio Musica Budapest Zeneműkiadónál található. A kézzel írt kotta katalógusszáma B-42.

⁷⁵ Interjú Szabó Lászlóval. Lásd: Függelék 87. oldal.

⁷⁶ Vaszy Viktor (1903–1979)

⁷⁷ Szabó László: *A basszustuba alkalmazási területeinek magyar vonatkozásai*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2011. (Kézirat.)

⁷⁸ Hangszerelés: vonóskar, piccolo, 2 fuvola, 2 oboa, 2 klarinét, 2 fagott, 4 kürt, 2 trombita, 3 harsona, 3 ütődob, ütős hangszerek (kisdob, cintányér, xilofon, triangulum), hárfa, cseleszta.

⁷⁹ Interjú Szabó Lászlóval. Lásd: Függelék 87. oldal.

⁸⁰ Kovács János (sz. 1951)

⁸¹ Marosi László (sz. 1960)

⁸² Paul A. Snook: Contemporary Hungarian Wind Music. CD Review. *Fanfare*. 19/5 (1996. május-június): 363.

Handwritten musical score for the first system of the 2nd movement of Bogár's Tub Concerto. The score includes staves for Trumpet (1), Trombone, Clarinet, Tuba, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked "1 largo" and the time signature is 3/4. The key signature has one flat. The tuba part is marked "pmp." and the clarinet part has "pmp." and "12" markings.

8. kottapélda: Bogár, *Tubaverseny*, 2. tétel, kézirat első sora, szimfonikus zenekari partitúra

Handwritten musical score for measures 48-53 of the 2nd movement of Bogár's Tub Concerto. The score includes staves for Trumpet, Clarinet, Tuba, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked "Tempo I." with a downward arrow. The key signature has one flat. The tuba part is marked "pmp." and the clarinet part has "cel. pmp." and "3" markings. The violin parts have "Sord." and "p" markings.

9. kottapélda: Bogár, *Tubaverseny*, 2. tétel, kézirat 48-53. ütem,
szimfonikus zenekari partitúra

III. 2. Hidas Frigyes: *Tuba Concerto*

Hidas Frigyes több művet írt nemzetközileg elismert szólólistáknak és zenekaroknak.⁸³ Hazánkban számos filmhez írt kísérőzenéje közül leginkább a *Szomszédok* című teleregény dallamain keresztül ismerték meg széles körben a munkásságát.⁸⁴ A szerzőről készült 2019-es dokumentumfilmben Hidasról, mint romantikus szerzőről beszélnek.⁸⁵

Hidas zenekarban zenélt és karmesterkedett,⁸⁶ illetve zenei igazgatóként is dolgozott.⁸⁷ Sok műfajban komponáló, termékeny szerző volt, de Hidas *ouvrejében* a fúvós muzsika a meghatározó.⁸⁸ Műveinek a zeneiségét csak a kronológia alapján nevezhetjük kortárs zenének,⁸⁹ mindig a popularitásra törekedett.⁹⁰ Munkássága elismeréseként fúvószenei díjat neveztek el róla,⁹¹ a Somogy megyei Marcaliban pedig zeneiskola viseli a nevét.

Hidas zenéjének számos sajátos vonása van,⁹² amelyek révén bármely művét hallgatva könnyen felismerhető a szerző. Számára ebben tudatosság is volt, hiszen egyértelműen megfogalmazta, hogy elsősorban a közönség számára írja a kompozícióit. A szerteágazó munkásságát figyelembe véve bátran kijelenthető, hogy életművének a legjelentősebb alkotásai a külföldi, nemzetközi színpadokon elismert szólólisták számára írt kompozíciói voltak. Néhány példa: a *Meditation for Solo Bass Trombone* (1979) címzettje Tom Everett⁹³ volt, a *Rapszódia basszusharsonára és*

⁸³ Lovas Film: Hidas Frigyes zeneszerző portréja. Visszaemlékezések alapján. I. rész. 0:30-0:48. <https://www.youtube.com/watch?v=o0hnJKdvrlA> (Utolsó megtekintés: 2021.05.13.)

⁸⁴ N.N.: Hidas Frigyes a szomszédok zeneszerzője. *Fidelio* 2017.03.07. <https://fidelio.hu/klasszikus/hidas-frigyes-a-szomszedok-zeneszerzoje-9757.html> (Utolsó megtekintés: 2022. 05. 13.)

⁸⁵ Lovas Film: Hidas Frigyes zeneszerző portréja. Visszaemlékezések alapján. I. rész. 0:30-0:48. <https://www.youtube.com/watch?v=o0hnJKdvrlA> (Utolsó megtekintés: 2021. 05. 13.)

⁸⁶ Kroó György: „*Hidas Frigyes*”. Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. 11. (London: Macmillian Publishers Limited, 2001). 485.

⁸⁷ Budapest Music Center Magyar Információs Központ Katalógusa. Hidas Frigyes. <https://info.bmc.hu/index.php?node=artists&table=SZERZO&id=51>. (Utolsó megtekintés: 2021. 05. 13.)

⁸⁸ N.N.: A sokoldalú zeneszerző, akit egy teleregény tett ismertté. *Papageno*. <https://papageno.hu/intermezzo/2018/05/a-sokoldaluu-zeneszerzo-akit-egy-teleregny-tett-ismertte/> (Utolsó megtekintés: 2023.05.13.)

⁸⁹ Porrectus: „Negyed századunk zenéje. 2.” *Muzsika* 40/8 (1998. augusztus): 34–39. 36.

⁹⁰ Lovas Film: Hidas Frigyes zeneszerző portréja. Visszaemlékezések alapján. I. rész. 5:38-5:50. <https://www.youtube.com/watch?v=o0hnJKdvrlA> (Utolsó megtekintés: 2021.05.13.)

⁹¹ Magyar Fúvószenei és Mazsorett Szövetség honlapja. <http://mafusz.hu/rolunk/dijazottaink/> (Utolsó megtekintés: 2021.05.13.)

⁹² Kroó György: „*Hidas Frigyes*”. Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. 11. (London: Macmillian Publishers Limited, 2001). 485.

⁹³ Tom Everett (sz. 1947)

fúvószenekarra (1982) Donald Knaub⁹⁴ számára készült el, a *Baroque Concerto for Alto Trombone and Organ*⁹⁵ (1991) Carsten Svanberg⁹⁶ megrendelésére írt mű, a *Three Sketches for Clarinet Choir* (1982) inspirációját Robert A. Riseling⁹⁷ adta, a *Musik für Bläser for Brass Ensemblét* pedig Armin Rosin⁹⁸ harsonaművésznek szánta Hidas.^{99, 100}

Elhatározott életcélom az, hogy a partitúrát végigkomponáljam és minden hangszerre írjak versenyművet. Még hiányoznak 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.¹⁰¹

Bieliczkyne Buzás Éva,¹⁰² a Magyar Rádió zenei munkatársa 1990-es beszélgetése bizonyítja, hogy egy tubaverseny komponálásán már korábban is gondolkodott Hidas. Hat évvel később, 1996-ban el is készült koncertfúvószenekari kísérettel a *Tuba Concerto*.¹⁰³ Amerikában különösen nagy örömmel fogadták Hidas zenéjét,¹⁰⁴ így nem meglepő, hogy egy elismert amerikai tubás, a Nemzetközi Eufónium- és Tubaszövetség akkori elnöke,¹⁰⁵ Jeffrey L. Funderburk¹⁰⁶ számára írta a művet.

⁹⁴ Donald Knaub (1927-2017)

⁹⁵ *Baroque Concerto for Alto Trombone and Strings* címen szimfonikus zenekari hangszerelése is van.

⁹⁶ Carsten Svanberg (sz. 1945)

⁹⁷ Robert A. Riseling (sz. 1937)

⁹⁸ Armin Rosin (sz. 1939)

⁹⁹ N.N.: *Frigyes Hidas* (EMB műjegyzék). (Budapest: Editio Musica, 1986). 2.A.

¹⁰⁰ Budapest Music Center Magyar Információs Központ és Könyvtár: Hidas Frigyes. <https://info.bmc.hu/index.php?node=artists&table=SZERZO&id=51> (Utolsó megtekintés: 2022.05.10).

¹⁰¹ Bieliczkyné Buzás Éva: „Hiányzik a biztató kézszorítás...”. *Beszélgetés Hidas Frigyes zeneszerzővel*. (1990.01.11.) <http://fonix-sarok.hu/beszelgetes-hidas-frigyes-zeneszerzovel/> (Utolsó megtekintés: 2022.11.23).

¹⁰² Bieliczkyné Buzás Éva (1937-2023)

¹⁰³ Hangszerelés: piccolo, 2 fuvola, 2 oboa, 3 klarinét, basszusklarinét, 2 alt szaxofon, 2 tenorszaxofon, 2 baritonszaxofon, 2 fagott, 4 kürt, 4 trombita, 4 harsona, eufónium, 2 tuba, 2 ütődob, ütős hangszerek (harangjáték, vibrafon, xilofon).

¹⁰⁴ Jeffrey J. Meyer: „Frigyes Hidas. Hungarian Composer of Tuba and Euphonium Chamber Music.” *ITEA Journal*. 41/2. (2014: tél): 28-34.

¹⁰⁵ Past Presidents. International Tuba Euphonium Association. <https://iteaonline.org/about-itea/past-presidents/> (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 25).

¹⁰⁶ Jeffrey L. Funderburk (sz. 1959)

A mű háromtétéles formára épül, a hagyományos gyors–lassú–gyors tételrend szerint. A tételek karakterjelzései sorrendben: animato, moderato, allegro assai. A viszonylag rövid terjedelmű versenyműben jazzes reminiszenciák is felfedezhetők, amelyek a harmóniai és ritmikai elemek szintjén jelennek meg. (10. kottapélda)

10. kottapélda: Hidas, *Tuba Concerto*, 1. tétel, 50-59. ütem, tuba szólam¹⁰⁷

A kompozíció egyértelműen azzal a céllal készült, hogy fúvószenekari kísérettel rendszeresen előadható legyen, így betöltheti a repertoárbővítés valós lehetőségének funkcióját is.

Hidas Frigyes tisztában volt azzal, hogy a tuba – lággy, bűgő, sötét tónusú, és mély, nehezen érthető hangja által – nem tartozik a könnyen befogadható szólóhangszerek közé. A hallgatóság számára kihívást jelenthet a tuba dallamának követése, különösen az alsó regiszterekben.

Ezen akusztikai adottságokat figyelembe véve Hidas tudatosan helyezi a szólóhangszer szólamát az egyvonalas oktáv környékére, amely regiszter a hallgatóság számára jobban érthető, artikuláltabb megszólalást biztosít. Ugyanakkor ez a hangmagasság a tubajátékos számára fizikailag megterhelő, nagyfokú technikai felkészültséget és állóképességet igényel. A zenekari háttérrel szemben a szólóhangszer kiemelését különösen jól példázza az első tétel kadenciája, amely zenekari kíséret nélkül, a tuba középső – technikailag legkönnyebben kezelhető – regiszterében szólal meg. Mindez arra utal, hogy Hidas mélyreható ismeretekkel

¹⁰⁷ A koncertáló hangszer a ritmikájában, a kötések általi hangsúlyelosztásban és a harmóniabontásokban is egyértelműen felfedezhetők az említett jazzes reminiszenciák.

rendelkezett a tuba játéktechnikai és akusztikai sajátosságairól, és ezeket a kompozíciós folyamat során tudatosan alkalmazta.

A mű elsősorban a tenor lágében szólal meg, amely regiszter inkább az eufónium karakterének feleltethető meg.¹⁰⁸ Ebből következően a kompozíció tubán történő előadása kiemelkedő fizikai teljesítőképességet követel meg a szólistától.

Magyarországon teljes apparátussal utoljára 2018. május 4-én hangzott el a mű a Zeneakadémia Solti termében, ifj. Bazsinka József¹⁰⁹ tubaművész DLA doktori záróhangversenyének részeként. A koncerten a Szent István Király Zeneművészeti Szakgimnázium Fúvószenekara működött közre, Makovecz Pál¹¹⁰ vezényletével.¹¹¹ Az előadás különösen jelentősnek tekinthető, mivel a szólista szakmai felkészülését első mestere, az édesapja, Bazsinka József tubaművész is segítette, aki korábban közvetlen munkakapcsolatban állt a szerzővel. Hidas Frigyes ugyanis a mű komponálása során rendszeresen egyeztetett az idősebbik tubás Bazsinkával a hangszeres megvalósítást érintő kérdésekről. Ennek következtében a mű születését meghatározó szakmai párbeszéd közvetett módon öröklődött tovább az ifjú előadóra is. Így ez az előadás nemcsak zenei, hanem dokumentarista szempontból is jelentőséggel bír.

Hidas Frigyes kompozíciója – ahogyan életművének jelentős része – a magas színvonalon kivitelezett szórakoztató zene kategóriájába sorolható. A szerző kompozíciós tevékenységét professzionális, technikailag magabiztos szerzői attitűd jellemzi. Műveiben világosan strukturált formálás figyelhető meg, melyet kiegyensúlyozott tagolás és a hallgató számára követhető, lineáris zenei gondolatvezetés kísér. Harmóniai nyelve túlnyomórészt a tercrendszerű tonalitás keretei között marad, melyet következetesen és ízlésesen alkalmaz. A harmóniai eszköztárát kiegészítik az alkalmazott populáris zenei elemek, különösen a bővített akkordhasználat, mint például a nona-, undecim- és tredecim-akkordok jelenléte. Ezek

¹⁰⁸ Magyarországon szólójátékra a leggyakrabban használt tuba alaphangja a kontra F. Tenor hangfekvésű és hangban hozzá közel álló hangszer az eufónium, melynek az egy kvárttal magasabban lévő, kontra B az alaphangja. Ezért annak ellenére, hogy építéséből fakadóan más hangszercsaládhoz tartozik a két hangszer, a tuba tenor hangfekvésű párjának a hangja alapján mégis az eufóniumot tekintik.

Britannica Editors: „*Euphonium, Musical Instrument.*” <https://www.britannica.com/art/euphonium> (Utolsó megtekintés: 2026.03.20.)

¹⁰⁹ ifj. Bazsinka József (sz. 1985)

¹¹⁰ Makovecz Pál (sz. 1964)

¹¹¹ Bazsinka József: *Ifj. Bazsinka József DLA doktori zárókoncertje.* <https://www.baptist.hu/events/ifjabb-bazsinka-jozsef-dla-doktori-zarokonzertje/> (Utolsó megtekintés: 2022. május 11).

az elemek együttesen járulnak hozzá ahhoz a könnyen értelmezhető zenei kifejezőmóddhoz, amely a hangszeres előadók számára is vonzó interpretációs lehetőséget kínál. Mindez magyarázatul szolgálhat arra, hogy Hidas fúvószenekarra írt művei nemzetközi szinten is jelentős népszerűségnek örvendenek, és viszonylag gyakran kerülhetnek előadásra.

A mű első hivatalos hangfelvétele 1996-ban készült a Magyar Rádió stúdiójában a Budapest Koncertfúvós Zenekar, Bazsinka József tubaművész és Marosi László karmester közreműködésével. A felvétel *The Magic Potion* címmel jelent meg a Band Music Centre gondozásában (kiadói szám: BMC 96002-2, 1996). Ez a kiadvány fontos dokumentuma a mű keletkezésének és korai interpretációjának, különös tekintettel arra, hogy a szólóhangszer szólamát a szerző egyik legközvetlenebb szakmai partnere, Bazsinka József tolmácsolta. A mű partitúráját a Stromworks Europe adta ki 1996-ban, BC128 katalógusszámmal. A kiadvány elérhető zongorakivonat-változatban is.

III. 3. Szentpáli Roland: *Concerto for Solo Tuba and Orchestra*

Szentpáli Roland tizenöt évesen írta első jelentősebb kompozícióját tubára, a *Concertinót*. A mű nyilvános megszólaltatását elősegítette az a szakmai elismerés, amelyet egy évvel később, tizenhat évesen szerzett, amikor elnyerte az első díjat a Művészeti Középiskolák Tubaversenyén. E győzelem révén lehetőséget kapott arra, hogy zenekari kísérettel léphessen fel. A mű választása a saját kompozíciójára esett, a Zeneakadémián a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola Szimfonikus Zenekarának kíséretével adta elő. A zenekart Szabó Tibor,¹¹² az iskola akkori igazgatója vezényelte.

A következő években Szentpáli Rolandban fokozatosan formálódott az igény egy nagyobb léptékű tubakompozíció megírására. Ez az elhatározás 2003-ban öltött formát, amikor Bernard Soustrot¹¹³ – a világhírű trombitaművész, Maurice André¹¹⁴ tanítványa – felkérte Szentpálit a franciaországi Guebwillerben, 2003-ban megrendezett Nemzetközi Rézfúvós Verseny tubás döntőjében eljátszandó versenymű megírására.¹¹⁵ Ennek a felkérésnek az eredményeként született meg a *Concerto for*

¹¹² Szabó Tibor (1937–2017)

¹¹³ Bernard Soustrot (sz. 1954)

¹¹⁴ Maurice André (1933–2012)

¹¹⁵ Interjú Szentpáli Rolanggal. Lásd: Függelék 87. oldal.

Solo Tuba and Orchestra. A verseny döntőjébe öt tubás jutott be, és mindannyian előadták a darabot zenekari kísérettel.¹¹⁶ Az előadások a felkérésben foglaltak szerint egyúttal a mű első nyilvános megszólaltatásai is voltak, így bemutatóra – pontosabban bemutatókra – nemzetközi versenykörnyezetben, koncentrált szakmai figyelem mellett került sor. Ez a lehetőség egyúttal azt is magában hordozta, hogy amennyiben a kompozíció kedvező fogadtatásban részesül, Szentpálira mint zeneszerzőre és a műre irányuló szakmai figyelem nemzetközi szinten egyaránt megerősödhet.

Egy évvel később, 2004-ben készült el a fúvószenekari hangszerelés,¹¹⁷ egy igen elismert rézfúvós zenész, Mel Culbertson¹¹⁸ amerikai származású tubaművész – az újkori francia tubaiskola forradalmasítója – számára.¹¹⁹ Culbertson bemutatta a *Concertót* Franciaországban.¹²⁰ Pontosabb adatokat nem tudunk a bemutatóról.

A szerző készítette el a szimfonikus zenekari hangszerelést is.¹²¹ A kotta kiadására 2004-ben került sor a svájci Edition BIM gondozásában, TU96 katalógusszámmal.

A mű először zongorakíséretes volt, ebből készítette el a szerző a szimfonikus zenekari hangszerelést. Tehát szimfonikus- és fúvószenekari hangszerelésben egyaránt megvalósult, amelyeket a zongorakivonattal egyetemben 2004-ben a svájci Edition BIM adott ki TU96-os katalógusszámmal. A mű keletkezési évének az Editions BIM a honlapján a 2002-es évszámot tünteti fel,¹²² ugyanakkor Szentpáli kérdésekre egyértelműen megerősítette, hogy a mű 2003-ban lett befejezve.¹²³

A *Concerto* minden tételének lehet tudni az ihletadó gondolatát és a cselekmények történéseit is, egyes helyeken programzenéhez hasonlóan, részletesen kidolgozva, a narratíva a partitúra egy konkrét pontjának feleltethető meg. Ennek

¹¹⁶ Az ötfős döntőben volt Vida Róbert, akkori zeneakadémiai hallgató, 2006 óta a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekarának tubaművésze, aki a többi finalistával egyetemben eljátszotta a művet, és második helyezést érte el a versenyen.

¹¹⁷ Hangszerelés: piccolo, 2 fuvola, 2 oboa, Esz-klarinét, 3 B-klarinét, basszus klarinét, 2 fagott, 4 szaxofon (szoprán, alt, tenor, bariton), 3 trombita, 4 kürt, 2 harsona, basszusharsona, eufónium, tuba, nagybőgő, 4 ütődob, ütős hangszerek.

¹¹⁸ Mel Culbertson (1946–2011)

¹¹⁹ Arnaud Boukhitine és Alexandra Lavastine: „Mel Culbertson, zenész. 65 éves korában hunyt el július 23-án, szombaton Bordeaux-ban, súlyos rákbetegségben.” https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2011/07/28/mel-culbertson-musicien_1553748_3382.html (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.02.20.)

¹²⁰ Interjú Szentpáli Rolanddal. Lásd: Függelék 88. oldal.

¹²¹ Hangszerelés: vonóskar, 2 fuvola, 2 oboa, 2 klarinét, 2 fagott, 2 kürt, 2 trombita, 2 harsona, ütős hangszerek.

¹²² Editions Bim Kiadó honlapja. <https://www.editions-bim.com/sheet-music/brass/tuba/tuba-and-orchestra/roland-szentpali-tuba-concerto-for-tuba-and-orchestra> (Utolsó megtekintés: 2023.05.08.)

¹²³ Interjú Szentpáli Rolanddal. Lásd: Függelék 88. oldal.

egyik példája a kompozíció kezdete a szerző információi szerint. Az első tétel Szentpáli gyermekkori álmára vezethető vissza, hiszen paleoantropológus szeretett volna lenni, nagyon érdekelte minden, ami az ősemberrel kapcsolatos.¹²⁴ A mű egy őskáossal indul, melyben a kvartra hangolt üstdobok tremolója zúg. A hömpölygésben a 8. és a 24. ütemekben szinte a semmiből előtörő, két és fél oktávos – nagy D-ről induló és egyvonalas A-ra érkező – kötéssel kiált fel a sámánt megformáló szólista.¹²⁵ (11. kottapélda) A tétel központjában az említett sámán áll, aki körül egy rituálé alakul ki, a törzs tagjai ugrálva táncolnak, olykor a 4/4-es, egyenletes ritmusból kiesve.



11. kottapélda: Szentpáli, *Concerto*, 1. tétel, 1-28. ütem, tuba szólam

A nyitótétel komponálása után értesült Szentpáli a gazdálkodásból élő nagyapja elhunytáról, akinek távoztával a szüleinél idősebb felmenője már nem maradt. Az anyaföld terméséből megélő nagyapjára emlékezve egy magyaros hangzású gyászénekkkel folytatta a versenyművet.¹²⁶

A második tétel írása során a szerzőben felidéződtek gyermekkora nyári emlékei: igen sokat játszott a falusi gyermekekkel nagyszüleinél, a nyírségi Máriapócon. Amint a szerző elmondta, ezeket a játékokat fogalmazta meg a harmadik tételben és adta neki a *Mondókák* alcímet. A tétel során rövidebb dallamotívumok jelennek meg, amelyek ezt a sok, kavargó emléket szemléltetik.

Szentpáli Roland tubaversenye egyértelműen olyan kompozíció, amely túlmutat a hangszeres virtuozitás öncélú csillogtatásán. A szerző – saját bevallása szerint – példaképei, Bartók Béla, Szergej Prokofjev, Igor Stravinszky és Dmitrij

¹²⁴ Interjú Szentpáli Rolanggal. Lásd: Függelék 88. oldal.

¹²⁵ Interjú Szentpáli Rolanggal. Lásd: Függelék. 88. oldal.

¹²⁶ Interjú Szentpáli Rolanggal. Lásd: Függelék. 88. oldal.

Sosztakovics szellemi örökségét tekinti kiindulópontnak.¹²⁷ A darab minden tételében felismerhető Bartók és Stravinsky közvetlen ihlető hatása és ezt az eszköztárt izléselesen és becsülendő forma- és arányérzékkel használja. Különösen érzékelhető Bartók hatása az első tétel főtémájában, amely az *Allegro barbaro* karakteres zeneiségét idézi meg, valamint az utolsó tétel indulásában (12. kottapélda)¹²⁸, ahol Bartók nagyzenekari *Concertója* hangzásvilága jelenik meg. A kottapéldában látható dallamindítás hangzásvilága, ritmikája, karaktere és a fugában megjelenő zenei szövet sűrűsége egyértelműen utal Bartók *Concertója* zárótételének fagottal induló *Ben Marcato* témájára.

¹²⁷ Interjú Szentpáli Rolanddal. Lásd: Függelék. 87. oldal.

¹²⁸ A zongorakivonaton a 3. tétel főtémája látható, melyet a kíséző szólamok mutatnak be.

The image shows a musical score for piano solo, measures 3 to 15. The score is written in treble and bass clefs. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with various dynamics and articulations. The key signature has one flat (B-flat).

12. kottapélda: Szentpáli, *Concerto*, 3. tétel, 4-15. ütem, zongora szólam

Noha a mű alapvetően nem a tuba játéktechnikai határainak tágítását tűzi ki célul,¹²⁹ előadásához mégis magas szintű felkészültség, erős állóképesség és széles hangterjedelem szükséges. Szentpáli pontosan ismeri azokat a határokat, ahol a technikai nehézség még összhangban van a játszhatóság zenei lehetőségeivel. E felismerés révén a mű nem válik öncélú bravúrparádévá: nem az előadóművészi önmutogatás, hanem a gazdag zenei kifejezőmód és a klasszikus versenyművek szerkezetének a követése áll a középpontban. A mű utóélete is igazolja ezt az állítást, hiszen diplomakoncerteken és nemzetközi versenyeken rendszeresen megszólal, így a

¹²⁹ Interjú Szentpáli Rolanddal. Lásd: Függelék. 89. oldal.

Concerto eljátszása továbbra is jó lehetőséget szolgálhat a virtuóz játéktechnikájukat és a gazdag művészi kifejezőmódjukat egyaránt megmutatni szándékozó tubások számára.

III. 4. Dragony Tímea: *Tubaverseny*

Dragony Tímea zeneszerző 2015-ben készítette el *Tubaversenyét*, amely a szerző rézfúvós hangszerek iránti folyamatos érdeklődésének és alkotói pályája kamarazenei tapasztalatainak összegzése is egyben. Már középiskolás korától rendszeresen működött közre zongorakísérőként rézfúvós szólisták oldalán, így nem meglepő, hogy számos művét kamarapartnerei számára komponálta. E gyakorlati tapasztalatok érezhetőek a *Tubaverseny* hangszerelési és szólamvezetési megoldásaiban.

Dragony rézfúvósokra írt művei sorában az első darabok a trombitaművész Bakó Levente¹³⁰ számára készültek, trombitára és zongorára.¹³¹ E korai kompozíciók közé tartozik a *Szonáta* (1994), *Az üveghegy szava* (1999), valamint az *Üzenet a fekete bolygóról* (2001). A Zeneakadémia hallgatójaként ismerkedett meg Marschall Norbert¹³² harsonaművésszel, akinek inspirációjára kezdte komponálni a *Kőfantáziák* (2001) című darabot harsonára és zongorára. E mű azonban az elektronikus hangkísérletek nyomán 2002-ben Dragony mestere,¹³³ Orbán György¹³⁴ tanácsára csellóra és zongorára lett átírva.¹³⁵ Az új hangszerelés Rohmann Ditta¹³⁶ csellóművésznek lett ajánlva.

A Debreceni Egyetem docense, Kovalcsik András¹³⁷ az intézet Zeneművészeti Kara által 2014. április 13–15. között megrendezett 37. *Rézfúvós és Ütőhangszeres Találkozó és Verseny* alkalmából kérte fel Dragonyt egy kötelezően előadandó versenymű megírására,¹³⁸ ennek eredményeként született meg az *Esplendor* (2014) kürtre és zongorára, amelynek címét a spanyol ragyogás szóból származtatta a

¹³⁰ Bakó Levente (sz. 1977)

¹³¹ Interjú Dragony Tímeával. Lásd: Függelék 76. oldal.

¹³² Marschall Norbert (sz. 1975)

¹³³ Kondor Kata: „A zene nem csak a munkám, hanem az életem is” – beszélgetés Dragony Tímeával. Fidelio. <https://fidelio.hu/klasszikus/a-zene-nemcsak-a-munkam-hanem-az-eletem-is-beszelgetes-dragony-timeaval-179797.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.06.23.)

¹³⁴ Orbán György (sz. 1936)

¹³⁵ Interjú Dragony Tímeával. Lásd: Függelék 76. oldal.

¹³⁶ Rohmann Ditta (sz. 1983)

¹³⁷ Kovalcsik András (sz. 1977)

¹³⁸ Kovalcsik András akkor még adjunktus volt a Debreceni Egyetemen, 2018-tól lett docens.

szerző.¹³⁹ Az *Esplendor* komponálása során már gondolataiban foglalkozott Dragony a *Tubaverseny* megírásával, ezáltal olyan kompozíciós technikákat tudott kipróbálni – mint például a rézfúvós hangszer és a kíséret tömegének aránya a különböző karakterek során – melyeket a tubára írt kompozíciójába be tudott építeni.¹⁴⁰

Ezt követően a zeneszerző párhuzamosan két tubadarab elkészítésén dolgozott. A *Tubaverseny* komponálási időszakával összeérve, a kelta ciklusába illeszkedő, programzenei elemekben bővelkedő tubára és hárfára hangszerelt *Ostarával* (2016) is foglalkozott. A *Tubaverseny* és az *Ostara* bizonyos értelemben párban állnak, hiszen mindkettő tuba szólamát ezen értekezés írójának címezte a szerző. A két mű közül a kelta témájú kompozíció a hangszínileg kísérletezőbb, melyben számos újszerű megszólaltatási lehetőséggel él Dragony.

Az értekezés írója 2014 tavaszán kérte fel Dragony Tímeát egy tubaverseny elkészítésére, aki ezt követően több mint egy évig dolgozott a kompozíción. Az alkotói időszak végső fázisaiban rendszeressé vált a konzultáció, a szerző zongorához ülve kísért le a részleteket a készülő műből. A versenymű keletkezése során mindössze néhány kérdése volt a szerzőnek a hangszerszerúséget illetően. Az így keletkezett *Tubaverseny* Dragony rézfúvós zenére írott sorozatának betetőzése, hiszen egy nagyszabású, háromtétéles versenyműben összegzi az addigi kisebb karakterdarabjai megkomponálása során szerzett tapasztalatait.

Más műveihez hasonlóan a *Tubaverseny*ében is kétfázisú alkotói folyamattal komponált Dragony. Először szólóhangszerre és zongorára írta meg a művet, majd a zongoraanyagot hangszerelte meg szimfonikus zenekarra.¹⁴¹

A mű a Musica Sonora Kamarazenekar 2015. november 7-ei koncertjén került bemutatásra Budapest Erzsébetvárosának Wesselényi utcai Baptista Imaházban. A koncert karmestere Illényi Péter¹⁴² volt.

A mű zongorakíséretes változatából eddig csupán az első és második tétel került nyilvános bemutatásra. Az eredeti tervek szerint a *Tubaverseny* premierjére 2015. december 11-én került volna sor Budapesten, a Vakok Intézete Nádor Termében, Dragony szerzői estje keretében. A bemutató azonban elhalasztásra került, és végül 2016. július 26-án valósult meg a kapolcsi római katolikus templomban, a Művészetek

¹³⁹ Interjú Dragony Tímeával. Lásd: Függelék 77. oldal.

¹⁴⁰ Interjú Dragony Tímeával. Lásd: Függelék 77. oldal.

¹⁴¹ Hangszerelés: vonóskar, 2 fuvola, 2 oboa, 2 klarinét, 2 fagott, 4 kürt, 3 trombita, 3 harsona, üstdob, ütős hangszerek (nagydob, tam-tam, réztányér).

¹⁴² Illényi Péter (sz. 1974)

Völgye Fesztivál Völgykomolyzene elnevezésű klasszikus zenei színpadán. Az esemény a fesztivál és az Artisjus Szerzői Jogvédő Iroda közös szervezésében jött létre. A budapesti bemutatóra később, 2017. január 18-án került sor, a *Gradus ad Parnassum* hangversenysorozat részeként, a Művészetek Palotája Üvegtermében. Mint a mű eddigi minden előadásán, e koncerten is az értekezés szerzője szólaltatta meg a *Tubaverseny*t Dragony Tímea közreműködésével, aki – a korábbi alkalmakhoz hasonlóan – maga működött közre zongorán. A darab zárótételének zongorás bemutatójára azonban mindmáig nem került sor.

A *Tubaverseny* a klasszikus concerto formáját követve három, gyors-lassú-gyors lüktetésű tételből áll. Hangzásvilága összetett, a zenei anyagra jellemző a lendületes, romantikus, érzelmes hangulat expresszív drámaisággal ötvözve, melynek komplexitásához eltérő karakterű ritmikai panelek játéka kapcsolódik.

Hangszerelésében jellemző a regiszterekkel való játék és a hangszercsoportok tömbös használata. A kíséret olykor vékonyabb, áttetsző szólamai kontrasztálnak a fölöttük megszólaló koncertáló hangszerrel. A kíséretre jellemző a zenekari tömegek váltakozó megjelenése, a fúvós- és a vonósszekciók kísérő anyagainak egymástól gyakori elkülönülése, a hangszercsoportok blokkjaiban történő megszólaltatása által. (13. kottapélda)

A szólóhangszer alkalmazása sokszínű, előre lefektetett szerzői koncepció szerint a mű egészében speciális effektusok nélkül, tág ambitusban használja a tubát.

A komponista az alkotásban olyan, az életében fontos szerepet játszó értékeket állított a középpontba, mint a kitartás, az erő és a mindenkor szükséges érzelmek.¹⁴³

Amint a Fideliónak tett nyilatkozata is bizonyítja, Dragony zeneszerzői stílusának kiemelkedő jellemzője az intenzív, energikus kompozíciók megalkotása, melyek között a *Tubaverseny* az egyik legdinamikusabb. A szerző temperamentuma, illetve a hangszer erőteljes, kifejező karaktere tökéletes összhangban állnak egymással. A mű elején Dragony bátran alkalmaz dinamikai kiugrásokat, kezdve a bevezető

¹⁴³ N.N.: Finnországban mutatják be Dragony Tímea új művét. *Fidelio*. <https://fidelio.hu/klasszikus/finnorszagban-mutatjak-be-dragony-timea-uj-muvet-180458.html> (Utolsó megtekintés: 2025.06.23.)

üstdobtremolókkal, majd ezt követően a tuba erőteljes megszólalásával (14. kottapélda). A tuba a kezdeti nagy G hanghoz képest kilenc ütem alatt két oktávval magasabbra emelkedik, folyamatosan növekvő dinamikával biztosítva a koncertáló szólam dominanciájának megőrzését. Hasonló intenzitású kifejezés figyelhető meg a második tétel C betűjelétől, ahol a Lirico utasítással ellátott dallam olyan magabiztosan árad a zenekar fölött, hogy a szólista hangja végig plasztikusan érvényesül a kísérő zenekari szövet felett. Ettől a koncepciótól csak a harmadik tételben tér el, a futamok játékossága érdekében a mezzo dinamikai színeket alkalmaz Dragony.

A *Tubaverseny* technikai és hangterjedelmi kihívásai tekintetében megfelel a nemzetközi tubaversenyeken elvárt követelményeknek. A darab előadásához a szólistának két fő kompetenciát szükséges magas szinten birtokolnia: egyrészt a nagy hangterjedelmet átfogó, gyakran ugrásokkal nehezített futamok pontos és intonációs szempontból megbízható interpretációját, másrészt a második tétel hosszabb, kantábilis frázisaihoz szükséges légzéstechnikai kontrollt és fizikai állóképességet.

The musical score is a full orchestral score for the piece 'Dragon' by Kovács Zalán László. It covers measures 107 to the end of the movement. The instrumentation includes Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Clarinets 1 and 2, Bassoons 1 and 2, Horns 1-4, Trumpets 1-3, Trombones 1-3, Timpani, Gong, Triangle, Cymbals, Tuba, Violins I and II, Viola, Cello, and Double Bass. The score features a variety of dynamics such as *mp*, *p*, and *pp*, along with articulations like *con sord.* and *div. a 2*. The piece concludes with an *attacca* marking.

13. kottapélda: Dragony, *Tubaverseny*, 2. tétel, 107. ütemtől a tétel befejezéséig, partitúra¹⁴⁴

¹⁴⁴ A kottapéldán látható a blokkos hangszerhasználat. Az oldal elején a fafúvós hangszerek kísérik a tubát, majd a vonós hangszerek zárják le a művet.

Tempo II
(♩=147) Dragony Times

108 Maestoso

A

Flute 1
Flute 2
Oboe 1
Oboe 2
Clarinet 1 in Bb
Clarinet 2 in Bb
Bassoon 1
Bassoon 2
Horn 1 in F
Horn 2 in F
Horn 3 in F
Horn 4 in F
Trumpet 1 in C
Trumpet 2 in C
Trumpet 3 in C
Trombone 1
Trombone 2
Trombone 3
Timpani
Gran Cassa
Tam Tam
Piatti
Tuba
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabasso

14. kottapélda: Dragony, *Tubaverseny*, 1. tétel, 1-14. ütem, partitúra¹⁴⁵

¹⁴⁵ A kezdés után a tuba belépésénél is marad a zenekar erős dinamikája, amely az egész műre jellemző energikus felfogás és szerzői koncepció eredménye.

IV. Három versenymű

Gulya Róbert: *Concerto for Tuba and Orchestra*

Laczó Zoltán Vince: *Tubaverseny*

Bujtás József: *Double Concerto tenor-basszus harsonára, basszus tubára és szimfonikus zenekarra*

A következő három kompozíció ismertetésével válik teljessé a tubára írott versenyművek áttekintése.

IV. 1. Gulya Róbert: *Concerto for Tuba and Orchestra*

Gulya Róbert a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen klasszikus zeneszerzést, majd Los Angelesben a Kaliforniai Egyetemen filmzeneszerzést tanult. A zeneszerzői munkásságának a középpontjában ma már a filmzenék állnak,¹⁴⁶ melyek közül a 2014-ben bemutatott *Tom Sawyer és Hucklebery Finn* című német-amerikai kalandfilm dallamai időnként koncerten is felcsendülnek.

Gulya budapesti évei alatt ismerkedett meg a nála három és fél évvel fiatalabb Szentpáli Rolanddal. A fiatal zenészek egy ideig kollégiumi szobatársak voltak, ekkor kezdődött el a barátságuk, amely arra inspirálta Gulyát, hogy tubára is komponáljon.

A szerző zongoristaként saját hangszere irodalmát három versenyművel gazdagította, de az elsőt ezek közül visszavonta, mert a tinédzserként írt *Concertóját* utólag nem tartotta elég méltónak arra, hogy a másik kettővel egy sorba állítsa.

Gulya első tubadarabja egy saját kompozíciójának az átírata volt, az 1995-ben eredetileg fagottra és zongorára komponált *Burlesque*, amellyel az alkotás évében megnyerte a Bécsi Nyári Zeneakadémia legjobb műnek járó díját.¹⁴⁷ Ugyanebben az esztendőben a fafúvós szólamot átdolgozta tubára is, Szentpáli Rolandnak ajánlva. A tubára átírt mű „játékos-humoros, könnyeden szórakoztató karaktert” jelenít meg,¹⁴⁸ amely Gulyának jobban tetszett, mint az eredeti hangszerelés. A Magyar Nemzetnek eképpen nyilatkozott: „szerintem a tuba még jobban kiemeli a kompozíció

¹⁴⁶ Hollós Máté: „Gulya Róbert legújabb zongoraversenye. Művek bontakozóban.” *Muzsika* 43/8. (2000. augusztus): 43.

¹⁴⁷ Interjú Gulya Róberttel. Lásd: Függelék 81. oldal.

¹⁴⁸ Dalos Anna: „Beszámoló egy év múltán. A Művészeti Ösztöndíjasok Fesztiváljáról.” *Muzsika* 42/5. (1999. május): 40.

játékosságát, hangulati elemeit”.¹⁴⁹ A szerző legsikeresebb tubadarabja, a három perc negyven másodperc hosszra kalkulált *Burlesque* az Edition BIM gondozásában lett kiadva 2002-ben BIM TU 91 katalógusszámmal.

A következő tubás kompozícióján 1997-ben kezdett el dolgozni és 1999-ben készült el *Concerto for Tuba and Orchestra* címmel, „to my friend Roland Szentpáli” ajánlással.¹⁵⁰ 1999-ben Szentpáli az Észak-lengyelországi Gdansk városában megrendezett rézfúvós versenyen ért el kiemelkedő eredményt, melynek köszönhetően lehetőséget kapott arra, hogy 2000 februárjának végén egy művet zenekari kísérettel előadhasson a Balti-tenger partján fekvő kikötővárosban. A szólista erre az alkalomra a frissen elkészült *Tubaverseny*t választotta. A szerző visszaemlékezései szerint a bemutató előkészítését nehezítette, hogy a helyi zenekarral mindössze egy próba állt rendelkezésükre.¹⁵¹ Ennek következtében nem nyílt lehetősége a zenekari anyag kisebb javításaira, valamint a mű alaposabb kidolgozására. (A koncert további közreműködőiről nem állnak rendelkezésre adatok.) Gulya emlékei szerint a mű feltehetően még egy alkalommal elhangzott, de ezt követően feledésbe merült.

Mielőtt a filmzenék teljes mértékben lekötötték Gulya Róbert idejét, egy kvintettel gazdagította a rézfúvós repertoárját. 2004-ben készült el és 2005-ben került az Edition BIM kiadványai közé a két trombitára, kürtre, harsonára és tubára írt háromtétéles *Moods*.¹⁵²

Az 1999-ben elkészült, három – allegretto, lento és presto – tételből álló *Concerto for Tuba and Orchestra* a tubaversenyek között a leghosszabb, 21 perc 30 másodperc játékidejű.¹⁵³ A mű kottája nem lett kiadva, a nyomtatott kézirat pedig a szerzőnél található.¹⁵⁴

A tuba szólamának kialakításakor többször egyeztetett a szerző Szentpálival, a mű címzettjével, hogy hangszerszerűen komponálhasson. Az előadóban rejlő virtuozitást szerette volna minél jobban kamatoztatni, a tuba számtalan arcát bemutatni, arra is figyelve, hogy a technikai elemek ne az öncélúságba hajoljanak, a darab játszható maradjon. A mű több virtuóz játéktechnikai elemében észrevehető Szentpáli – Gulya *Tubaversenyével* azonos évben – 1999-ben elkészült *Változatok egy*

¹⁴⁹ Kálmán Gyöngyi: „Az öncélú kísérletezések vége.” <https://magyarnemzet.hu/archivum/archivum-archivum/az-oncelu-kiserletezgetesek-vege-4474703/> (Utolsó megtekintés: 2023.03.30.).

¹⁵⁰ Gulya Róbert: *Tubaverseny*. Kotta kézirat. Címlap.

¹⁵¹ Interjú Gulya Róberttel. Lásd: Függelék 82. oldal.

¹⁵² Katalógusszám: BIM ENS 148

¹⁵³ A kottaszerkesztő program időjelzése szerint, egyéb szerzői vagy kiadói számítás nincs.

¹⁵⁴ Interjú Gulya Róberttel. Lásd: Függelék 83. oldal.

magyar gyermekdalra című, a *Boci, boci tarka* téma szólótubára írt igen virtuóz variációs művével való hasonlóság. A könnyed játéktechnikát igénylő közel háromoktávot bejáró lépkedések és futamok (15. kottapélda), a dupla-, illetve triplanyelves jellegű játéktechnika gyakori váltakozása, valamint az oktávkötésekkel díszített futamok (16. kottapélda) virtuozitása jellemzi a.

A művet papírra írta a szerző, majd később számítógépen is lekottázta némi javítások beiktatásával.¹⁵⁵ További változtatásokat is szeretett volna bevezetni a kottába, de az előadások hiányában ezek is elmaradtak.¹⁵⁶ A mű kottája tehát javításokat tartalmaz, de nem tekinthető véglegesnek, és az idő elteltével ez már minden valószínűség szerint így is marad, mert a szerző sem emlékszik rá, hogy a mentések között melyik verzió tartalmazza az utolsó javításokat. Bár Gulyának a meglévő számítógépes kottái között van egy teljes partitúrája a műből – melyet az értekezés elkészítéséhez háttéranyagnak rendelkezésre is bocsátott –, de nem biztos, hogy ez volt a bemutató pillanatában végleges verzió.¹⁵⁷

Gulya Róbert háromtételes versenyművében több, Igor Sztravinszkij zenéjére jellemző kompozíciós megoldás fedezhető fel, ugyanakkor a mű hallgatói percepcióját elsősorban frissessége és invenciózus megoldásai határozzák meg. A darab filmzenei karaktere és szerkesztésmódja alapján érzékelhető, hogy keletkezésének időszakában a szerző – húszas éveinek közepén járva – az alkalmazott zeneszerzői gyakorlatok irányvonalait követve saját hangzásvilágának kialakításán dolgozott. A mű célja egyértelműen egy szélesebb befogadói kör megszólítása volt, túlmutatva a hagyományos koncertlátogató közönségen. A mindössze egy vagy két alkalommal megszólalt kompozíciónak a zongorakivonata nincs meg, de lehet, hogy el sem készült – ahogy ezt Gulya Róbert mondta –, mert a bemutatóra Szentpáli a szerző korrepetíciójával készült fel, aki emlékei szerint kísérelte zenekari partitúrából az anyagot.¹⁵⁸ A mű fiatalos lendülete, formai sokszínűsége és energiával telített dallamai ellenére valószínűsíthető, hogy a mű a továbbiakban is marginális helyet foglal el a tubarepertoárban, de még valószínűbb, hogy a közönség nem találkozik vele a későbbiekben, hiszen a kották hiányosságán túlmenően az alkotó is erre a

¹⁵⁵ Interjú Gulya Róberttel. Lásd: Függelék 82. oldal.

¹⁵⁶ Interjú Gulya Róberttel. Lásd: Függelék 82. oldal.

¹⁵⁷ Interjú Gulya Róberttel. Lásd: Függelék 82. oldal.

¹⁵⁸ Interjú Gulya Róberttel. Lásd: Függelék 81. oldal

következtetésre utal: „*Én már más műfajban komponálok, változnak a dolgok, ha valaki szeretné játszani, inkább egy új művet írnék.*”¹⁵⁹

¹⁵⁹ Interjú Gulya Róberttel. Lásd: Függelék 82. oldal.

IV. 2. Laczó Zoltán Vince: *Tubaverseny*

A tubára és fúvószenekarra írt versenymű 2005-ben készült el,¹⁶⁰ amelyet Koppányi Zsolt mutatott be a Musikkapelle Oberstdorf közreműködésével és Marius Galvin, klarinétosból lett fúvószenekari karnagy dirigálásával 2012. november 24-én, a bajor területen fekvő Oberstdorfban.

Laczó tanulmányai tekintetében érdekes párhuzamra lelhetünk: mind a komponista, mind mestere, Bogár István azon kevés zeneszerzők közé tartozik, akik versenyművel gazdagították a tubások repertoárját. Bár Laczó esetében nem tanárának a műve jelentette a közvetlen inspirációt a *Tubaverseny* megírásához, hanem a mű címmzettjével fennálló személyes kapcsolata, Bogár harsonás zeneszerzői egyénisége és elkötelezettsége jelentős ösztönző erőként hatott tanítványára a fúvós hangszerek iránti nyitottság kialakításában.

Laczó elsősorban a művek rendszeres repertoáron tartásának jelentőségét emeli ki. Elmondása szerint a fúvószenekari repertoár jelenleg is formálódóban van, ezért a kortárs műveket aktívan műsorra tűzik. A szerző véleménye szerint a szimfonikus zenekarok esetében a 20. század környékén, illetve azt követően keletkezett kompozíciók – a filmzenét kivéve – egyre ritkábban kapnak helyet a hangversenyprogramokban. Példaként említi Kodály Zoltán 1939-1940-ben írt *Concertóját*, amely szerinte méltatlanul kevés alkalommal kerül előadásra.¹⁶¹

Laczó saját maga által „fontosabbnak” nevezett művei között a *Tubaverseny* kívül is találunk fúvószenekarra írt műveket,¹⁶² például: *1. szimfónia* (2016), *2. szimfónia* (2018). Kísérletező kedvéről tesz tanúbizonytságot az énekszólamok mellett mindössze orgonát, fúvós- és ütőhangszereket felsorakoztató *Virágvasárnapi passiója*. Az oratorikus mű különleges apparátusát számos szempontból boncolgatja Károly Márton¹⁶³ a Parlando oldalain, melynek során nagyobb hangsúlyt fektet a rézfúvósok férfihanghoz és orgonához való viszonyának vizsgálatára.¹⁶⁴

¹⁶⁰ Hangszerelés: piccolo, 2 fuvola, 2 oboa, 2 klarinét, basszusklarinét, 2 fagott, 2 alt szaxofon, 2 tenor szaxofon, bariton szaxofon, 4 kürt, 2 kornett, 3 trombita, 3 harsona, eufónium, 2 tuba, nagybőgő, 2 üstdob, ütős hangszerek (vibrafon, marimba, harangjáték, kisdob, cintányér, nagydob, bongó, kolomp, csörgődob, fadob, cabasa, triangulum).

¹⁶¹ Interjú Laczó Zoltán Vincével. Lásd: Függelék 83. oldal.

¹⁶² Laczó Zoltán Vince honlapja. <http://www.laczozoltanvince.eoldal.hu/cikkek/biography.html> (Utolsó megtekintés: 2023.06.19.)

¹⁶³ Károly Márton (sz. 1979)

¹⁶⁴ Károly Márton: *Laczó Zoltán Vince Virágvasárnapi passiója a Haller téri templomban*. Parlando, 2017. március https://www.parlando.hu/2017/2017-3/Laczo_passio.htm (Utolsó megtekintés: 2023.05.03.)

A *Tubaverseny* közvetlen előzményeihez két évtizedet kell visszatekinteni. 1998. november 21-én került bemutatásra Laczó *A tékozló fiú* című misetételekre épülő oratóriuma a Veresegyházi Római Katolikus Plébánia templomában. Az előadáson közreműködött Ella István¹⁶⁵ orgonaművész, a Four Fathers Énekegyüttes, a Veresegyházi Irisz Leánykar, valamint fúvós- és ütőhangszerekből álló együttes. Az alkalmi együttes tagjaként lépett fel ekkor Koppányi Zsolt¹⁶⁶ tubaművész is, aki e koncert alkalmával találkozott először a zeneszerzővel. Két év múlva, 2000-ben dolgoztak ismét együtt, az említett mű újabb megszólalásakor, 2011 márciusában mindketten részt vettek Marosi László fúvószenekari karmesterkurzusán.¹⁶⁷ Ekkor kérte fel Koppányi Zsolt a szerzőt egy tubaverseny elkészítésére. A tubás kérése a hangszerszerűség volt, vagyis egy olyan mű elkészítése, ahol elsősorban a hangszer kényelmesen játszható középső hangtartománya, illetve a telt mély hangjai dominálnak.¹⁶⁸

A mű Laczóra jellemzően dallamos, melodikus szerzemény. A szerző zenei nyelvezetét a mű elején megismerhetjük. A *Tubaverseny* első tizenhat ütemében a fafúvósok játsszák a – római katolikus teológiával és egyháztörténettel aktívan foglalkozó – szerző lelkében megszólaló főtémát, a csendes imaként elinduló koráldallamot. A hitvallás egy hanggal magasabban – és ezzel Istenhez egy lépéssel közelebb jutva – kerül megismétlésre, szaxofonokkal, kürtökkel és nagybőgővel kiegészülve.

A darab négy önálló tételből áll, a tubaversenyek közül a hosszabbak között van, időtartama körülbelül húsz perc. A formája a klasszikus versenyművekhez képest az első és második hagyományos szerkezetű tétel közé ékelt intermezzóval tér el, amely négytétélessé változtatja a mű szerkezetét. Laczó a tuba szólamát túlnyomórészt a hangszer középső és alsó regiszterében helyezi el; előszeretettel alkalmazza a kontra oktáv hangjait, a futamokat pedig jellemzően alulról indítja és kupolaszerűen íveli. A kompozíció zenei megformálásában alapvetően egyszerű, klasszikus összhangzattani megoldások dominálnak; dallamvezetése és harmóniavilága az alapszintű tonális eszköztárra épül. A formai szerkezetet világosan tagolt, szabályos periódusok határozzák meg, amelyek a tradicionális zenei szerkesztésmód iskolapéldáiként

¹⁶⁵ Ella István (sz. 1947)

¹⁶⁶ Koppányi Zsolt (sz. 1966)

¹⁶⁷ Koppányi Zsolt és Laczó Zoltán Vince is folytattak fúvószenekari karmester tanulmányokat.

¹⁶⁸ Interjú Laczó Zoltánnal. Lásd: Függelék 83. oldal.

értelmezhető. Ez az egyszerű, átlátható szerkesztésmód egyértelmű zenei környezetet teremt a tuba szólam számára, elősegítve a mély regiszterben megszólaló dallamok jobb hallhatóságát és értelmezhetőségét. A tematikus és motivikus kidolgozás szintén alapvetően egyszerű keretek között marad, ami szintén hozzájárul ahhoz, hogy a tuba – mint a mély fekvésben kevésbé áttetsző hangszer – vezető szólamként is megfelelően érvényesülhessen. A kompozíció elsősorban e kiemelt szólamkezelés révén sorolható a versenyművek kategóriájába, valójában azonban inkább négy rövidebb karakterdarabból álló ciklusként értelmezhető.

A mű kottaképét tekintve óhatatlanul megfogalmazódik az a kérdés, hogy a tubák közül egy vékonyabb hangú (F vagy Esz) basszus hangszerrel vagy valamelyik robusztusabb, kontrabasszus (C vagy B) változatával érdemes megszólaltatni a művet. Koppányi elképzelései a magasabb hangszerre irányultak a megrendeléskor.¹⁶⁹ Ugyanakkor a kottakép alapján első ránézésre sokakban kialakulhat egy másik elképzelés, miszerint a *Tubaverseny* igazi célhangszere a kontrabasszus tuba lehet. (17. kottapélda) Ez utóbbi elgondolás sem ördögtől való, hiszen tubások számára közzismert műveket is el szoktak játszani nagyobb hangszerekkel, ilyenek például Paul Hindemith Szonátája (1955) vagy a moszkvai Csajkovszkij Konzervatórium korábbi tanárának, Alexej Lebegyev (1924–1993) *Tubaversenye* (1949). Nemzetközi versenyeken – bár egyre ritkábban – előfordul, hogy versenyzők a kontrabasszus tubák testesebb, mélyebb hangzását választják abban a reményben, hogy annak súlya és volumenhatása kedvező benyomást kelthet a zsűri tagjaiban. Ezek a törekvések azonban rendszerint sikertelenek maradnak, mivel a versenyművek alkotói általában a hangszer magasabb fekvését és a virtuóz, könnyed játékot részesítik előnyben, ami az intonáció és a technikai kivitelezés szempontjából is fokozott kihívást jelent, különösen a kontrabasszus hangszereken. Laczó kompozíciójában a tuba alsó regiszterének – különösen a kontra oktávnak – gyakori használata, valamint a jellemzően alulról indított, íves futamvezetés egyértelműen kedvez a kontrabasszus tubák alkalmazásának. Ugyanakkor a mintegy húszperces mű futamainak technikai kivitelezése, valamint a szólam legmagasabb hangjainak pontos megszólaltatása jelentős előadói koncentrációt igényel, különösen akkor, ha a nehezebb hangképzésű, eredetileg nagyzenekari apparátusokhoz tervezett kontrabasszus hangszereken történik az interpretáció. Összefoglalva elmondható, hogy Laczó műve olyan

¹⁶⁹ Interjú Laczó Zoltánnal. Lásd: Függelék 83. oldal.

hangfekvésben íródott, amely technikailag lehetővé teszi a kontrabasszus típusú hangszereken való megszólaltatást, így a mű – noha nem feltétlenül versenyhelyzetben – gyakorlási és tanulmányi környezetben alkalmas lehet újabb interpretációs kísérletekhez a mélyebb hangolású tubákon.

A mű az *Alliance Publications Inc.* által AP-6069-as sorszámú kiadott kotta révén széles körökben vált elérhetővé.

I. Moderato

34 $\downarrow = 98$


39


II. Vivace, Tempo giusto

5 $\downarrow = 158$


12


III. Andante

$\downarrow = 64$


9


14


IV. Tempo giusto, quasi 12/8

34 $\downarrow = 132$


39


17. kottapélda: Laczó, *Tubaverseny*, minden tételben a tuba első megszólalása,
 tuba szólam¹⁷⁰

¹⁷⁰ A kottarészletekből kitűnik, hogy a tételek tempójától és karakterétől függetlenül alapvetően a mély hangtartományban képzel el Laczó a koncertáló szólamot.

IV. 3. *Bujtás József: Double Concerto tenor-basszus harsonára, basszus tubára és szimfonikus zenekarra*

Bujtás József zenetanári és zenekari muzsikusi pályája alatt kezdett el a zeneszerzéssel foglalkozni.¹⁷¹ A rézfúvósok számára az 1970-es években egy kvartettet írt két trombitára, kürtre és harsonára, amelyről személyes találkozásunk alkalmával azt mondta, hogy zeneakadémisták mutatták be.¹⁷² Bujtás megfogalmazása szerint műveit a folyamatos megújulás jegyében készítette, a fiatalkorára jellemző dodekafóniától folyamatosan tért el és igyekezett egyre közérthetőbb zenei nyelvezettel alkotni.¹⁷³ Ennek a szemléletváltásnak a jegyében jó néhány évvel később újra az egyik rézfúvós hangszer került a szerző figyelmének középpontjába, Geiger György trombitaművész és Ella István orgonaművész számára írt *Fantázia – Concertante – trombitára és orgonára* című művét, mely 1988-ban készült el. A trombitás darab után kerekén egy évtizeddel, 1998-ban Magyar Imre¹⁷⁴ kürtművész és Rác Rita¹⁷⁵ szoprán számára komponált két dalt, az elsőt Rainer Maria Rilke *Az est az én könyvem*, a másodikat pedig Federico Garcia Lorca *A tőr* című versére. Magyar Imre inspirálta a szerzőt egy újabb mű írására, így készült el a *Kamarazene nyolc kürtre*.

2018-ban írta meg Bujtás a *Pezzo Concertante per Trombone tenor-basso et Pianoforte* című darabját, melynek bemutatójához nem volt szólista. Kőrösy Róbert¹⁷⁶ harsonaművész Fejér András¹⁷⁷ harsonaművészt ajánlotta a szerző figyelmébe.¹⁷⁸

Bujtás József, aki eredetileg hegedűsként működött zenekari környezetben, szimfonikus együttesekkel való együttműködései során ismerkedett meg velem előadóként. Több alkalommal működtem közre szólistaként különböző művekben, köztük az értekezésemben is tárgyalt Dragony Tímea *Tubaverseny* előadásában, amelynek során Bujtás is a kísérő zenekar tagjaként vett részt. Ezek a zenei együttműködések ösztönözték arra, hogy felkérést intézzen felém az addigra elkészült *Double Concerto* bemutatására, amelynek másik szólistája az általa már korábban ismert Fejér András lett. A felkérést így fogalmazza meg Bujtás a nyomtatott kézirat

¹⁷¹ Bujtás József: „Zeneszerző-zeneelmélettanár 75 éves.” https://www.parlando.hu/2022/2022-3/Bujtas_Jozsef.pdf?utm_source=chatgpt.com (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.02.21.)

¹⁷² Interjú Bujtás Józseffel. Lásd: Függelék.

¹⁷³ Hollós Máté: Művek bontakozóban. Bujtás József stiláris fordulata. *Muzsika* 41/1. (1998, január): 38.

¹⁷⁴ Magyar Imre (sz. 1954)

¹⁷⁵ Rác Rita (sz. 1979)

¹⁷⁶ Kőrösy Róbert (sz. 1965)

¹⁷⁷ Fejér András (sz. 1967)

¹⁷⁸ Interjú Bujtás Józseffel. Lásd: Függelék 75. oldal.

címlapjára írva: „Ajánlom a művet két virtuóz hangszeres szólístának: Fejér András harsonaművésznek és Kovács Zalán László tubaművésznek szeretettel!”¹⁷⁹

A versenymű inspirációját egy szerzőtárs adta. „E kettősverseny művetem Gunther Schuller¹⁸⁰ amerikai zeneszerző emlékének szentelem” írja az ajánlás után a partitúra fedőlapján Bujtás.¹⁸¹ A *Double Concerto* ihletadója az 1976-ban Grammy-díjjal kitüntetett Schuller *Tuba Concerto No. 2* című kompozíciója volt, melynek a bemutatóját a szerző maga vezényelte 85 évesen.¹⁸²

A *Double Concerto* bemutatója 2021. október 25-én volt a Ferencvárosi Művelődési Központban, ahol a Giusto Kamarazenekart Tompa Ábel¹⁸³ vezényelte.

A zenekari partitúra széles ütős apparátust tartalmaz.¹⁸⁴ Bujtás a mű kezdésekor az üstdob mellett további kilenc ütős hangszert szólaltat meg. A szimfonikus zenekarba zongorát, hárfát és cselesztát is komponált a szerző.

A basszusharsonával és tenorharsonával egyaránt előadható *Double Concerto* közel húszperces játékidejű,¹⁸⁵ egytétéles, szabad formájú kompozíció. A zeneszerzői szándék artikuláltságát tekintve Bujtás József *Double Concerto* című műve kiemelkedően részletes: az előadói interpretációra vonatkozó instrukciók rendkívüli sűrűséggel jelennek meg a kottában – a 274 ütemes műben összesen 84 helyen – amely az előadásmód aprólékos kontrolljára irányuló törekvést tükrözi. Ezzel szemben a szólista hangszerének megválasztásában – a harsona típusát illetően – a szerző tudatos rugalmasságot enged meg, lehetőséget biztosítva tenor- és basszusharsona alkalmazására egyaránt. Ez a nyitottság arra utal, hogy Bujtás számára elsősorban a karakterek és hangszínek kifejezőereje meghatározó jelentőségű, a megszólaltatás interpretációs szabadságát e tekintetben kívánja érvényre juttatni. A harsonaszólam viszonylag mérsékelt hangterjedelme és technikai szempontból visszafogott szólamvezetése technikailag is lehetővé teszi a mű mindkét hangszerrel történő

¹⁷⁹ Bujtás József: *Double Concerto tenor-basszus harsonára, basszus tubára és szimfonikus zenekarra*. Partitúra fedőlap.

¹⁸⁰ Gunther Schuller (1925-2015)

¹⁸¹ Bujtás József: *Double Concerto tenor-basszus harsonára, basszus tubára és szimfonikus zenekarra*. Partitúra fedőlap.

¹⁸² Eichler, Jeremy: *Tireless Schuller leads premiere of new tuba concerto*. http://archive.boston.com/ae/music/articles/2011/02/17/tireless_gunther_schuller_leads_premiere_of_new_tuba_concerto/ (Utolsó megtekintés: 2022.09.15.)

¹⁸³ Tompa Ábel (sz. 1997)

¹⁸⁴ Hangszerelés: vonóskar, 2 oboa, 2 fuvola, 2 klarinét, 2 fagott, 4 trombita, 4 kürt, 3 harsona, üstdob, ütős hangszerek (triangulum, csóharang, mini rézharang, páros cintányér, állványos cintányér, csörgődob, tom-tom, tam-tam, 2 pergődob, krotálok, nagydob), zongora, hárfá, cselesztá.

¹⁸⁵ A kottaszerkesztő program időjelzése szerint, egyéb szerzői vagy kiadói számítás nincs.

előadását, ami hangszerelési oldalról tovább növeli a kompozíció előadói rugalmasságát.

A két koncertáló hangszer a mű nagy részében együtt szólal meg. Nem egymással, hanem a zenekarral szemben koncertálnak. A két hangszer egységét erősíti a hangfekvési szerepek megtartása, néhány ütemtől eltekintve a harsona a tuba fölött helyezkedik el, így a hangterjedelemben lévő színeket – elsősorban a tuba esetében – kevésbé használja ki a szerző. Néha el is veszíti a mű a koncertáló karakterét, hiszen a harsona és a tuba a nagyobb dinamikai fokokon a középső regiszterükben úgy szólalnak meg, mintha a zenekar részét képeznék.

A tubaszólam elsősorban nem a gyors virtuozításra épül. Játéktechnikai értelemben kihívását az alapvetően mély fekvésű, gyakran pedálhangokon megszólaló gyorsabb mozgású, kis hangközlépesű szakaszok jelentik. (18. kottapélda) E motívumok tiszta artikulációja és zenei értelmezhetősége érdekében a precíz intonáció kulcsfontosságú. A tömör zenekari hangzást kiegyensúlyozandó, a szólistának a belépéseket határozottabb, érthetőbb hangindításokkal kell megvalósítani, ügyelve arra, hogy a dallamvezetés a mély regiszterekben is kellően hajlékony és kifejező maradjon.

182 *Andante mosso*

185 *Libero, senza sincronita, senza misurato* *Piu mosso, quasi misterioso, poco passionato,*

187 *Poco allargando* *Molto meno mosso, molto sostenuto*

192 *Molto sostenutos et adagio*

195 *Molto sostenuto et adagio, quasi libero*

197 *Molto sostenuto et adagio, quasi libero*

18. kottapélda: Bujtás, *Concerto*, 182-197. ütem, tuba szólam

V. Összegzés

A versenyművek funkciója a zenei műfajok között az évszázadok során számos változáson ment át. A barokk *concerto grosso* egy hangszercsoport számára nem elsősorban a kiemelkedést, inkább a *ripienó*val való kontrasztálást jelentette, zenei materiájában nem különült el a tutti szólamaitól. A 18. század utolsó harmadára a versenymű új formai elemmel egészült ki: ez volt a kadencia. Funkciója az volt, hogy a szólista egyéni virtuozitását önállóan, gyakran improvizatív módon mutassa be. Bár a kadenciák zenei anyaga tematikusan kapcsolódott a versenyműhöz, sok esetben maga a szólista írta meg a kadenciát jellemzően a saját technikai arzenálját és zenei invencióját demonstrálva.

A kadencia a virtuozitás megmutatására szolgált. A tubát megismertetni és elfogadtatni a technikailag kiemelkedő tudást igénylő játékkal lehet, ám a dolgozat témáját adó versenyművekben még sincs kadencia, aminek több oka is lehet. A formaérzékelés átalakulása a 20–21. századi kompozíciós gyakorlatban jól megfigyelhető. A virtuozitás nem egy különálló kadenciarészben, hanem az egész mű szövetén keresztül érvényesül. Így a kadencia, mint elkülönülő formai egység, sok esetben okafogyottá vált. Továbbá a tubások körében is érvényesül az igény, hogy a versenymű ne legyen túl hosszú, ezáltal könnyebben tanulható, gyorsabban elsajátítható legyen, különösen verseny- vagy vizsgahelyzetekben.

A rendszerváltozást követő időszakban a magyar zenei élet számos területen jelentős átalakuláson ment keresztül – ideértve a művészeti oktatást, a zenekari struktúrát, valamint a kotta- és lemezkiadást is. Az 1990–1998 közötti időszak részletes, statisztikai adatokkal kiegészített feldolgozása a *Muzsika* folyóirat hasábjain is elérhető.¹⁸⁶ A zeneszerzők – érthető módon – reménykedtek abban, hogy a kísérletezőbb, útkereső művek is eljuthatnak a közönséghez. A valóság azonban – különösen a tubaversenyek esetében – ettől jelentősen eltér.

A tuba, mint szólóhangszer, továbbra is ritkán jelenik meg hazai koncertszínpadokon, szimfonikus hangversenyeken pedig szinte alig hallható. 1963 és 2018 között összesen tíz tubaversenyt írtak magyar szerzők, de ezek közül csak kevés vált a repertoár szerves részévé. A szimfonikus zenekarok műsorpolitikájában e

¹⁸⁶ Victor Máté: Nyolc évvel a rendszerváltás után. A magyar zeneélet és zenekultúra ápolásáról. *Muzsika*. 42/3. (1998. március): 12-18.

darabok legfeljebb marginálisan vannak jelen – amit részben az magyaráz, hogy a közönség érdeklődése jellemzően a klasszikus–romantikus repertoár felé fordul.

A kiadatlan vagy kevésbé elérhető kották további akadályt jelentenek a művek nemzetközi terjedésében, a koncertéletbe, valamint a zenei felsőoktatásba való bekerülésük esélye így meglehetősen csekély. Ráadásul a versenyművek megírása idő- és energiaigényes folyamat, amit sok szerző csak külső ösztönzés vagy konkrét felkérés esetén vállal.

Személyes meggyőződésem, hogy a tubaversenyek listája a jövőben tovább fog bővülni. A szólista attitűdű előadók, a tudatos repertoárépítés, és a támogató szakmai közeg révén elindulhat egy olyan koncertélet, amelyben a tubaművészek méltóbb szerepet kapnak – még ha ez a cél ma még kissé utópisztikusnak is tűnik.

VI. Függelék

VI. 1. Interjúk¹⁸⁷

Interjúk listája:

Bujtás József. Budapest. 2018. 09. 12.

Dragony Tímea. Budapest. 2018. 11. 20.

Dubrovay László. Budapest. 2016. 10. 13.

Gulya Róbert. Budapest. 2018. 06. 22.

Laczó Zoltán Vince. Budapest. 2017. 01. 31.

Madarász Iván. Budapest. 2017. 10. 18.

Szabó László. Budapest. 2018. 04. 27.

Szentpáli Roland. Budapest. 2016. 11. 18.

VI. 1. 1. Bujtás József¹⁸⁸

Hogy irányult a figyelme a rézfúvós hangszerekre?

A rézfúvós hangszerekkel már gyerekkoromban megismerkedtem. Különösen meghatározó élmény volt számomra a kürtökkel való találkozás. Olyan nyári táborokba jártam, ahol a különböző jelzéseket a táborlakóknak kürtökön játszották. Ezek a hangok mély benyomást tettek rám, és ettől kezdve a zeneszerzői pályámon is különleges vonzalmat éreztem a rézfúvós hangszerek iránt.

Rendszeresen írtam rézfúvós hangszeres kamarazenei szólódarabokat, amelyeket több alkalommal zeneakadémiai hallgatók mutattak be. Ezek fontos állomásai voltak a szakmai fejlődésemnek. Különösen büszke vagyok a nyolc kürtre írt művemre, amelyet mind a mai napig nagyon közel érzek magamhoz. Emellett kiemelném a trombitára és orgonára írt darabomat is, amelyet Geiger György trombitaművésznek és Ella István orgonaművésznek ajánlottam. Úgy gondolom, hogy ez a kompozíció, amely később az orgona helyett vonós kísérettel is elkészült, a legsikeresebb az eddigi rézfúvós műveim közül.

¹⁸⁷ Az interjúk szövege hangfelvétel alapján készült. Dubrovay Lászlóval és Madarász Ivánnal készült interjúk kivételével a nyelvi egységesítéshez és mondatszerkesztéshez intelligencia alapú szövegszerkesztő eszköz került felhasználásra, tartalmi módosítás nélkül.

¹⁸⁸ Az interjút Kovács Zalán László 2018. szeptember 12-én készítette Budapesten, az Egressy Béni Református Művészeti Szakgimnáziumban.

Nemcsak szóló- és kamarazenei műveket írok ezekre a hangszerekre, hanem – mivel az időmbe mostanában jobban belefér a hosszás alkotói munka – egyre gyakrabban nagy zenekari műveket is komponálok, és ezekben a tuba szinte mindig jelen van.

Mi adta a Kettősverseny megírásához a motivációt?

A mű megírásához kettős motivációm volt. Egyrészt nagyon sokszor hallgattam egy amerikai zeneszerző, Gunther Schuller *Concerto for Tuba and Orchestra No. 2* (2008) című művét, amely rendkívül megtetszett, és ez indított arra, hogy én is írjak egy tubaversenyt a szerző emléke előtt tisztelegve. Abban az időszakban, amikor megfogalmazódott bennem egy tubás versenymű gondolata, akkor ismerkedtem meg Fejér András harsonaművésszel. Az idén befejezett *Pezzo concertato per trombone tenor-basso et pianoforte* harsona szólódarabom előadásához Kőrösy Róbert harsonaművész ajánlotta Fejért, aki örömmel vállalta a bemutatót. Így kerültem munkakapcsolatba Fejér Andrással. Az időbeli találkozások révén fogalmazódott meg bennem a gondolat, hogy a tubára és a harsonára kettősversenyt írok.

A tuba mellett miért harsonára és basszusharsonára készült a darab? Miért szerepel mindkét hangszer a címben?

Azért, mert a mű mindkét hangszere előadható, és ezt a lehetőséget már a címben is szerettem volna egyértelművé tenni. Ezt a figyelemfelhívást az előadói kör kitágítására már korábbi műveimben is volt, hogy alkalmaztam. Fontosnak tartottam, hogy akár tenorharsonán, akár basszusharsonán is megszólalhasson a darab, attól függően, milyen hangszeres az adott előadó.

A versenymű komponálásának időszakában nem egyeztetett a szólistákkal. Mi ennek az oka?

A komponálás időszakában valóban nem szoktunk egyeztetni. Jellemzően először teljes egészében megírom a művet a saját elképzeléseim alapján, majd a bemutató után nyitott vagyok a szólisták és a zenekar észrevételei alapján módosítani a művet. De először teljes egészében hallani kell a kész művet a változások releváns megfogalmazásához.

VI. 1. 2. Dragony Tímea¹⁸⁹

Hogy ismerkedett meg a rézfúvós hangszerekkel?

A rézfúvós hangszerek közül elsőként a trombitával kerültem szorosabb kapcsolatba. Több művet írtam Bakó Levente számára, akivel középiskolás éveink alatt a nyíregyházi konzervatóriumban rendszeresen muzsikáltunk együtt; legtöbbször zongorán kísértem őt. Az együttműködés során közvetlen tapasztalatot szereztem a sordinók különböző típusainak és a fúvókák használatáról, valamint arról, miként befolyásolják ezek a hangszer hangszínét. E folyamat részeként a rézfúvós hangszerekhez kötődő számos speciális effektussal is megismerkedtem.

Ezen ismereteket tovább mélyítette Marschall Norbert, akit pedig zenakadémiai tanulmányaim idején ismertem meg. Harsonán keresztül mutatta be számomra a különféle glissando-technikákat, hangszínváltozatokat, fekvéseket és hangindítási módokat, amelyek jelentősen bővítették a rézfúvós hangszerekről alkotott technikai és esztétikai képemet.

A *Kőfantáziák* című mű komponálása során elektronikus zeneszerzés órán felvételeket is készítettünk, amelyek lehetőséget adtak a hangszerhang módosításával, a különböző hangindítási technikákkal, valamint az egy hang fölé történő énekléssel való kísérletezésre. Ez utóbbi technika számomra különösen inspiráló tapasztalatnak bizonyult. Zeneszerzés órán Orbán György javaslatára a *Kőfantáziákat* később csellóra dolgoztam át Rohmann Ditta számára. A cselló esetében az adott műhöz jobban illeszkedő effekusként szólaltak meg a korábbi föléneklés helyét cselón átvevő üveghangokkal történő kettősfogások, amelyek a mű karakteréhez organikusabban illeszkedtek.

Milyen alkotói koncepció és művészi alapvetések mentén fogott hozzá a *Tubaverseny* megalkotásához?

A Tubaverseny megírását megelőzően mindössze egyetlen versenyművet komponáltam, mégpedig 2002-ben, a kísérletezőbb jellegű *Hegedűversenyemet*. A tuba számomra különleges kihívást jelentett, tekintettel arra, hogy a hangszerre viszonylag csekély számú versenymű áll rendelkezésre. Jóllehet a rézfúvós hangszerekhez kapcsolódó különféle effektusokat és zajhangokat ismertem, alkotói

¹⁸⁹ Az interjút Kovács Zalán László 2018. november 20-án készítette Budapesten, Dragony Tímea otthonában.

szándékom elsősorban arra irányult, hogy a hagyományos hangképzés eszközein keresztül mutassam meg a tuba lehető legszélesebb kifejezési spektrumát. A mű második tételének daljellege, valamint a kadencia hagyományosabb, nem szélsőséges elemeket alkalmazó karaktere is a klasszikus művek hangulatát és karakterét idézi.

Ez a szemlélet óhatatlanul lassította az alkotói folyamatot, mivel hagyományos kompozíciós eszközökkel versenyművet írni lényegesen nagyobb kihívás számomra, mint effektusokra épülő megoldásokkal dolgozni. A munka elhúzódásához az is hozzájárult, hogy ezzel párhuzamosan a Debreceni Egyetem részfúvós versenyére egy kötelező darabot, az *Esplendort* komponáltam Kovalcsik András felkérésére, amely szintén jelentős időráfordítást igényelt. Viszont a *Tubaverseny* formálásában számomra különösen hasznosnak bizonyult ez a kürtre írt mű, mivel lehetőséget adott olyan szerzői koncepciók kipróbálására, mint például a szólóhangszer és a kíséret dinamikai arányainak tudatos alakítása, valamint a kötések és futamok artikulációs jellegének vizsgálata, amelyeket később a tuba esetében is alkalmazni kívántam.

A komponálás során zenekari és szóló témákban gondolkodtam, amelyekben a zenekar és a tuba tematikus anyagai hol elkülönülten, hol pedig együttesen jelennek meg, ami a gyakorlatban viszonylag ritkán alkalmazott megoldás.

A tubára feltűnően erőteljes szólamot írt. Mi ennek az oka?

A zenekari hangzások közül mindig különösen vonzottak azok a zeneszerzők, akik bátran és markánsan alkalmazták a rézfúvós hangszereket, mint például Sosztakovics. Ezek a hatások ösztönöztek arra, hogy a tubára ne csupán kíséző hangszerként, hanem koncertáló hangszerként is gondoljak, amely erőteljesen és karakteresen szólal meg.

VI. 1. 3. Dubrovay László¹⁹⁰

Honnan, pontosabban kitől kapott inspirációt tubadarabok komponálására?

Ennek több összetevője van. A Zeneakadémián tanítottam szolfézusra és összhangzattanra Bazsinka Józsefet, aki rendszeresen behozta a tubát és olyan lehetőségeket mutatott meg nekem, amelyeket még soha senkitől nem hallottam. Óriási hangterjedelme volt, a szubkontra oktávától a háromvonalas lágéig. Számtalan effektust mutatott meg, többek között énekelt, ciripelt, füttyült a tubába, illetve nem

¹⁹⁰ Az interjút Kovács Zalán László 2016. október 13-án készítette Budapesten, Dubrovay László otthonában.

csak fújással, hanem a levegőt a szájával szívva is megszólaltatta a tubát. Megmutatta, hogyan lehet huszonöt másodperc alatt megszólaltatni egy hangot, eddig tartott amíg megszólalt és utána kezdődött a hangnak az igazi, úgynevezett *stationel*, állandó része. Megmutatta azt is, hogyan lehet különböző tempóban vibratót megvalósítani. Ugyanakkor a hangnak a kicsengését is olyan módon tudta kontrolálni, amelyet én előtte nem hallottam. Ez a hangképzésben olyan óriási dolog volt, amelyre pontosan emlékszem mintegy ötven év után is. Nagyon sok olyan dolgot mutatott, mint például az átfújtt felhang-glissandók elképesztő tempóban, amelyek az ajkak összeszorítása végett szólaltak így meg. Ezzel az effekttel felment a 16. felhangig. Tehát F-tubán a kétvonalas F-ig.

A szólódarabomban is vannak olyan részek, ahol a levegőből születik meg a hang. Tehát a hang megfújását, pontosabban a levegő tüdőből való kiáramoltatását már a szájüregben úgy kell módosítani, hogy más hang rezgéstartománya legyen a levegőnek. Az ilyen jellegű változások eddig nemismert lehetőségeket nyitottak számomra, és erre az újszerű megközelítésre nagyon nyitott voltam. Tetszett, hogy a hang megszólalása előtt ezek az előhangok olyan érdekesek lehetnek, mint például egy szélfújás vagy süvítés. Izgalmasnak találtam, hogyan lehet a hangokat világosabbá és sötétebbé tenni a fújástechnika változtatásával és zajhangok használatával. Tehát rengeteg új dolgot mutatott Bazsinka.

Ilyeneket nem hallottam még addig, ezért az újdonságok felkeltették az érdeklődésem erre a fantasztikus dolgokra képes hangszerre, és mindez az én akusztikai érdeklődésemmel kiegészülve arra inspirált, hogy kezdjek el írni a tubára.

A trombita és a harsona hangja is olyan érdekes volt az ön számára, mint a tubáé? Magyarországon rendkívül magas szintű fúvósiskola volt. A *Hármasversenyem* szólistái Geiger György trombitaművész, Hóna Gusztáv harsonaművész és Bazsinka József tubaművész olyan fantasztikusan tudtak a hangszerükön játszani, mint korábban előttük senki. Számomra, mint zeneszerzőnek ez nagyon izgalmas volt. Ezeknek az előadóknak hangminősége és játéktechnikája számomra annyira modern volt, hogy tudtam, általuk a művem korszerűbb lesz, mint másoké. Évszázadokon keresztül tizenkét hangot használtak, én pedig általuk bővíteni és gazdagítani tudtam a zenei nyelvezetet. Fontosnak tartom, hogy a tuba mellett nem csak a trombita és a harsona volt számomra érdekes, hanem a kürt és a basszusharsona is, mely hangszerekben rejltő lehetőségeket leginkább Varga Zoltán, illetve Wagner Csaba

révén ismertem meg. A fantasztikus képességű rézfúvósok oktatását nagyszerű professzorok vezették a Zeneakadémián, akik nem csak az addig meglévő hangszeres irodalom izgalmas és játéktechnikai nehézséget jelentő műveit tanították, hanem elkezdtek keresni és kutatni azokat a darabokat, amelyek a hangszerek határait addig nem ismert módon feszegették. Például trombitán nyerítést Geiger György előtt senkitől sem hallottam a világon. Ez engem megragadott, hiszen komikus és abszurd versenymű elkészítése volt a célom, amelyhez az ilyen effektusokra volt szükségem. Ezek tették igazán izgalmassá a művem zenei nyelvezetét.

Miután számos új technikát megismerve szólóműveket írtam a hangszerekre, természetesnek gondoltam, hogy ezeket az elemeket elkezdem kombinálni, így fogtam bele a *Hármasverseny* megírásába.

Külföldi tartózkodása alatt nem találkozott hasonló képességű művészekkel?

Hazajöveletemnek egyik nagyon fontos szempontja az volt, hogy ilyen kiváló előadóművészekkel, mint amilyeneket felsoroltam, nyugaton nem találkoztam. Természetesen Maurice Andrét meg kell említenem, aki kiváló trombitaművész volt, de személyes véleményem az, hogy ha Geiger György nem a keleti elzárt blokkban élte volna karrierjének legaktívabb évtizedeit, hanem ő is a szabad világ polgára lehetett volna, akkor legalább akkora karriert futhatott volna be, mint francia kollégája. De az akkori politikai helyzet ilyen volt, párszáz kilométerre született művészek számára egészen más lehetőségek adódtak abban az időszakban.

Az eddigiek alapján azt gondolom, hogy a sordino használatának is nagy jelentősége van a műveiben.

A sordinók minden rézfúvós hangszerre használhatóak, melyeknek a több tucatnyi fajtája számomra rendkívül izgalmas volt. Az akusztikai ismereteimmel fejtegettem a sordino által lefojtott felhangok fizikáját, a hangok mikro- és makrovilágát. A sordino természete az, hogy bizonyos felhangokat elfed, másokat pedig átenged, amely rendkívül izgalmas hangzást hoz létre. A kedvencem a wau sordino, hiszen mivel a sordino közepe nyitott, a kéz ráhelyezésével a félhangok közötti hangokat akár glissandóvá lehet sűríteni, valamint a kéz ellenállásától a hang dinamikai aránya megváltozik, amely további hangszínmodulációhoz vezet. Ha nem tenyérrel, hanem az ujjaival fedi le a játékos, akkor azok különböző pozíciója, mérete és tömege miatt

hangmagassági változásokon túl folyamatos a hangszínmoduláció is, nyitáskor a magas frekvencia révén fényesebb, míg csukáskor ezek lefolytatásával sötétebb lesz a hang színe.

Összegezve rendkívül érdekes az, hogy a különböző hangszerek és sordinók révén zajelemek sokaságával akár egy mozarti mondatot is meg lehet fogalmazni. Meg tudok komponálni például egy A-Avar-B formát, persze nem nyolcütemes metrikus kiméréssel, hanem zajelemek megszerkesztésével.

Nagyon fontosnak gondolom a zeneműnek az olyan mértékű, tartós virtuozitását is, amely a közönség figyelmét nem hagyja lankadni.

Említette már a komikus hangzást. Ezek szerint a zenei effektusoknak a jópofaság volt a célja?

Igen, de nem kizárólag. A hangszínmoduláció olyan, mint amikor a számítógép billentyűzetén leütök egy karaktert, ettől a monitoron megváltozik a fény. Az effektusokkal egy másik zenei világnak a hangjai jelennek meg. Így attól függ az effektusok komolysága, hogy a szerző annak milyen szerepet szán. Komoly mondanivaló szolgálatába is lehet állítani a zajokat, amely által a zenei nyelvezet még gazdagabb és színesebb lesz.

A hangban rejlő lehetőségek vizsgálata vagy koncertmű elkészítése volt a célja, amikor a versenyműveket elkezdte komponálni?

Ezt nem tudom egyértelműen megmondani. Olyan kiváló előadóművészek voltak körülöttem, akik által nem volt kérdés számomra az, hogy meg kell írnom ezt a művet, amelyben természetesen fontos volt számomra, hogy érdekes és minél sokszínűbb legyen. Ennek a három hangszernek az egy versenyműben való megszólaltatásáról nem tudok máshol, így ez is motivációt jelentett számomra. Illetve olyan abszurd mű létrehozása is a célom volt, amely nem hasonlít egy megszokott romantikus versenyműhöz. Így is kezdem a versenyművet, egyabszurd képpel: a dinoszauruszok halálával. Ebben a képben a tuba ciripelésével megjelenik a légy, amely rászáll a döglődő dinoszauruszokra. A trombita hangja pedig megjelenik siratóként a tetemek felett. Ezeket az effektusokat zenei gondolatokká formáltam.

De a versenymű szerkezetében is van számos érdekesség, például a zárótétel egy rondó, ahol nem a zenei hangokkal, hanem az effektusokkal alkotom meg a formát. Továbbá az is sajátossága, hogy a bartóki tengely alapján építem fel a harmóniákat.

A *Kettősverseny* komponálásakor viszont kifejezetten koncertmű elkészítése volt a célom a hagyományos tételrendezés szerint. Viszont a tuba virtuozitása is célom volt, így végül úgy döntöttem, hogy a középső tételt kihagyom, és két gyors tétellel készítem el a művet.

Koncerteken gyakran szólalt meg a *Hármasverseny*?

Erről nincsenek pontos adataim, de emlékeim szerint a megírás után eljátszották többször is, később viszont már kevesebbszer került műsorra.

A mű kottái ki lettek adva?

Sem a *Hármasverseny*, sem a későbbi *Kettősverseny* kottája nincs kiadva. Csak a kéziratomban elkészített kotta van belőlük a berajzolt jelrendszeremmel.

VI. 1. 4. Gulya Róbert¹⁹¹

Hogyan ismerkedett meg Szentpáli Rolanddal?

Szentpáli Rolanddal a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen ismerkedtem meg. Felette jártam, de kollégiumában szobatársak voltunk, így személyes jó kapcsolat alakult ki közöttünk. Ezáltal több alkalommal is lehetőségem nyílt meghallgatni hangszeres játékát, ami nagyon tetszett nekem. Beszélgetéseink során többször mondta, hogy szívesen játszana egy általam komponált művet. De konkrétan a versenymű gondolatát az adta, amikor egy közös sátrazás alkalmával mellénk csapott a villám, és ennek a hatására hosszasan elbeszélgettünk életről, művészetről és ekkor fogalmazódott meg a versenymű megírásának gondolata.

Mikor kezdődött a közös munka és milyen élményei voltak ezek kapcsán?

Először egy *Burlesque* című darabot írtam, amelyet fagottra komponáltam, és a Bécsi Nyári Zeneakadémia legjobb műért járó szerzői díját is elnyertem vele. Ezt a darabot később átdolgoztam fagottról tubára Szentpálinak, aki többször előadta a művet, és a kotta kiadásra is került. Tubán még jobban tetszett, mint fagoton. Ezt követően írtam meg a *Tubaversenyt*, amelyet 1999-ben egy Gdanskban megrendezett verseny megnyerése után lehetőségként kapta, hogy a helyi zenekarral felléphessen és egy versenyművet adhasson elő Szentpáli. Erre az alkalomra lett kiválasztva a

¹⁹¹ Az interjút Kovács Zalán László 2018. június 22-én készítette online formában.

Tubaversenyem, amelynek az ősbemutatójára együtt készültünk, a próbák alatt én voltam a zongorakísérője. Arra nem emlékszem pontosan, hogy a zenekari kíséretből vagy a zongorakíséretből játszottam. Valószínűleg készítettem egy kezdetleges zongorakottát, de nem fejeztem be.

Az ősbemutátón egy helyi zenekar kísért Gdanskban, de sajnos közel sem volt tökéletes, mivel egy próbával nem tudott eléggé felkészülni a kísérő apparátus. A mű egyszer még előadásra került, de ennek a részleteire már nem emlékszem.

Milyen szempontokat tartott fontosnak a tubaverseny komponálásánál, és hogyan látja visszatekintve ezt a művet?

Számomra nagyon fontos volt, hogy a mű játszható legyen, ugyanakkor a tuba virtuozitását is bemutassa, mivel különleges hangszernek tartom. Akkoriban nem született túl sok tubaverseny, így ez izgalmas feladatnak számított. A harmónia, a ritmus és a dallam klasszikus értelmezésben mindig előttem volt, és ezzel a tudattal komponáltam mindig is, mert szerettem volna, ha minél több emberhez eljutnak a kompozícióim. Ez a szemlélet később motivált abban is, hogy a film- és reklámzenék világába helyezkedjek el. Szentpálit a zeneszerzés is érdekelte, így nemcsak tubásként, hanem zeneszerzőként is tudtunk egyeztetni. Nagyon sokat dolgoztunk együtt a *Tubaverseny* komponálási időszakában zeneszerzési kérdésekről, szólamvezetésekről, technikai lehetőségekről.

Ha a közönségnek szánta a művet, akkor hogy élte meg, hogy mindösszesen kétszer szólalt meg?

A kortárs műveknél, ha a tubánál gyakoribb hangszerre írnak, például hegedűre vagy zongorára, akkor is előfordul, hogy alig van előadva a darab. Tudtam, hogy ilyen a dolgok természete, ezért nem értintett rosszul. Ráadásul akkoriban még nagyon fiatal voltam. Én már más műfajban komponálok, változnak a dolgok, ha valaki ezt szeretné játszani, inkább egy új művet írnék.

A mű kottájából miért nincsen végleges verzió?

Papírra írtam le a partitúrát, majd számítógépbe begépeltem. Az volt a célom, hogy a javításokat az első elhangzások után írom be, de sajnos a bemutátón a zenekar nem volt elég jó ahhoz, hogy a hangzásra relevánsan tudjak hagyatkozni, majd idővel

kiderült, hogy a mű nem lesz sokat játszva, így a kottát nem fejeztem be később se teljesen, csak az van meg belőle, amit a számítógémemre elmentettem.

VI. 1. 5. Laczó Zoltán Vince¹⁹²

Hogyan vezetett a korai szakmai kapcsolat és az előadói együttműködés a tubaverseny megírásához?

A *Tubaverseny* gondolata több évre visszanyúló szakmai kapcsolat eredménye. 1998-ban, Verseyházon mutatták be *A tékozló fiú* című, misetételekre épülő oratóriumomat, amelyben fúvós kamaraegyüttes is közreműködött. Ennek egyik tagja Koppányi Zsolt tubaművész volt, akivel ekkor ismerkedtem meg. A mű 2000-ben ismét megszólalt, szintén az ő közreműködésével, ami tovább erősítette szakmai kapcsolatunkat. Néhány évvel később pedig Marosi László karmesterkurzusán találkoztunk újra, ahol Koppányi felvetette egy számára írt tubaverseny gondolatát, amelyet örömmel vállaltam.

A mű megírása során több korábbi tubaversenyt is tanulmányoztam, melyek közül a legnagyobb hatást Bogár István személye és *Tubaversenye* gyakorolta rám. A darab szubkontra B hangig terjed, miközben a magas regisztert tudatosan kerültem. Koppányi Zsolt szakmai visszajelzései – különösen a túlzott hangszerelés csökkentésére vonatkozó javaslatai – meghatározó szerepet játszottak a végleges formában. A cél egy természetes fekvésű, jól játszható, a hangszer karakterét kiemelő szólam megalkotása volt.

Mi indokolta a fúvószenekari kíséret választását, és milyen előadói stratégiát tükröz ez a döntés?

A kíséret fúvószenekarra írását tudatos gyakorlati és repertoárpolitikai megfontolások indokolták. A szimfonikus zenekarok műsorpolitikája jellemzően az 1950 előtti repertoárra koncentrál, így a kortárs művek többnyire csak bemutatás erejéig jutnak szóhoz. De még Kodály Zoltán *Concertója* is csak hihetetlenül kevés alkalommal szólal meg hangversenyeken. Mindezzel szemben a koncertfúvószenekari repertoár jelenleg is formálódik, ezért egy új mű lényegesen nagyobb eséllyel kerül ismételt

¹⁹² Az interjút Kovács Zalán László 2017. január 31-én készítette Budapesten, a Magyar Katolikus Rádióban.

műsorra ebben a közegben. A döntést az is erősítette, hogy a fúvószenekari apparátus a tubások számára realisabb és gyakoribb előadási lehetőséget kínál.

Milyen előzmények, hangszerelési megoldások és bemutatási körülmények kapcsolódnak a Tubaversenyhez?

A mű bemutatójára 2012-ben került sor Oberstdorfban, ahol Koppányi Zsolt karmesterként dolgozott, és a helyi zenekarral mutatta be a darabot. A bemutató érdekessége volt a karmestercsere, hiszen a műsorban két szóló darab szerepelt – az egyik klarinétra, a másik tubára –, és a két mű előadása során a szólisták felváltva látták el az előadói és a karmesteri szerepet. A Tubaverseny eredetileg fúvószenekarra készült, de tervezem a zongorás változat elkészítését is. A bemutatóról felvétel készült, és a mű stúdiófelvétele is elkészül a Győri Symphonic Band közreműködésével, 2017-ben megjelenő szerzői lemezem részeként.

Miért tér el a mű formailag a hagyományos tételrendezéstől?

A mű szerkezete valóban eltér a klasszikus versenymű formától, de a stílusa is. Azért lett négytételű, mert az első és második tétel közé beékeltem egy jazzes, népies karakterű intermezzót. Ez a tétel különösen közel állt a szólistához, és megerősítette a közös ízlésvilágunkat.

A jazzes karakter később, a zárótételben tovább erősödik, ahol a zenekar big band jellegű akcentusokat játszik, eltérve a hagyományos fúvószenekari ritmizálástól. E stílusbeli megoldások tudatos döntések eredményei, amelyek összhangban állnak azzal, hogy zenészi pályámat jazz-zenészként kezdtem.

VI. 1. 6. Madarász Iván¹⁹³

Kinek a felkérésére írta a *Concertubát*?

Szentpáli Roland kért fel, hogy írjak neki egy tubaversenyt. Ez a felkérés nekem elsősorban nem a hangszer, a tuba, hanem a „megrendelő”, az előadóművész személye miatt volt inspiráló. Az ember nem ír mindenkinek művet, aki erre felkéri, de Szentpáli – akit három évig tanítottam a Zeneakadémián és koncerteken, sőt zsűritagként versenyen is hallottam játszani – előadói és emberi alkata, valamint zenei attitűdje

¹⁹³ Az interjút Kovács Zalán László 2017. október 18-án készítette Budapesten, az Egressy Béni Református Művészeti Szakgimnáziumban.

végezt egyaránt motivált arra, hogy elfogadjam felkérését. A nagyon jó technikai készségekkel megáldott virtuóz hangszeres művész számára írni egy kompozíciót számomra olyan volt, mint a mérték utáni szabóság. Óhatatlanul olyan virtuóz szólamot írtam, ahol az előadó a tuba virtuozitását meg is tudja csillogtatni a mű teljes karakterében.

Mikor volt a mű bemutatója?

A mű bemutatója 1997-ben a 18. Internationale Festliche Musiktage keretében volt a svájci Usterben. Marosi László vezényelte a Makó Symphonic Bandet, de a sors úgy hozta, hogy végül nem Szentpáli Roland mutatta be a kompozíciót, hanem Peresztegi Attila. Ez nagyon érdekes dolog, mert ugye a darab kétségtelenül abban az időben a fúvós virtuozitásnak bizonyos értelemben a csúcsára, a legtetetejére apellált éppen Szentpáli képességei miatt, de aztán kiderült, hogy más is el tudta játszani a művet, átugorva a léceket.

Szentpáli Roland is előadta a művet?

Igen, az 1998-as Győri Filharmonikus Zenekarral elkészített lemezen Szentpáli játszotta a szólót, akinek a kérésére a fúvós kísérettel megalkotott mű zongorás verzióját is elkészítettem 2005–2006 környékén. Sajnos ennek a dátumát nem jegyeztem fel és a legjobb tudomásom szerint nem lett bemutatva.

Ki lett adva a kotta?

Nem lett kiadva, csak kéziratban van meg. Külön tubakotta sincs belőle, csak a partitúra van meg az én kéziratomban.

A versenymű egytétéles vagy attacca rövid tételek folyamata?

Szerkezetét nézve ez a *Concertuba* a többi versenyművemhez – vagyis a két zongoraversenyem és a három fuvolaversenyem felépítéséhez – hasonlóan egytétéles. Egyedül a Cimbalomversenyem kivétel, az több tételből áll.

A kérdés tehát nagyon jó. Sok kis rövid részből áll a *Concertuba*, amelyek nem attacca, hanem még ennél is sokkal szorosabb összefűzésben következnek egymás után. Úgy tudnám a legpontosabban megfogalmazni, hogy karakterekben elkülönülő, tételszerű szakaszokból áll.

Ezek a szakaszok a zenekari anyagban különböző hangszeres technikákra épülnek. Vannak olyan szakaszok, amelyek a notációt tekintve ütemvonalak között lejegyzett anyagok. Néhány helyen, például a mű végén repetitív elemeket alkalmazok. Máshol különféle aleatorikus technikákra, vagyis a törvényszerűvé szerkesztett véletlenre épülnek, ahol a szólamoknak vagy a megszólaló hangesemények időbeli szerkezete csak statikus szerepet kap.

Legkülönbözőbb stílusú darabjait hallottam már. A *Concertuba* nyelvezete mi alapján lett kiválasztva?

Magamat *polikopt*, vagyis többnyelvű zeneszerzőnek tartom. Vannak darabjaim, amelyeket kvázi konzervatívabbnak mondanék, és vannak tényleg olyanok, amelyek inkább a 20. század második felére jellemző gondolkodásmódot takarnak. De én, mint zeneszerző tudom a legkevésbé megmondani, hogy milyen a stílusa a tubaversenynek. Ez azért van, mert ahogy írok egy darabot, abban a másodpercben születik meg a zenei nyelvezet milyensége, ami számomra annyira természetes lesz, hogy kilépni sem tudok belőle. Amikor a zenei stílusa kialakult a darabnak, akkor az nekem nem elhatározás volt, hanem megkérdőjelezhetetlen evidencia.

VI. 1. 7. Szabó László¹⁹⁴

Már az 1960-as években is tapasztalható volt-e, hogy tubaművészek ösztönözték a zeneszerzőket új, kifejezetten a hangszerre írt művek komponálására?

Az én időmben a Zeneakadémián kevesen tanultak tubázni, de a hangszer különösen érdekes volt, hiszen több zeneszerző is ellátogatott a negyedik emeletre, hogy meghallgassa a tuba hangját, és közülük néhányan rövidebb műveket is írtak rá. Az első valóban nagy lélegzetű kompozíció azonban Bogár István tubaversenye volt.

Milyen emlékei vannak Bogár István *Tubaversenye* kottájáról, illetve a mű előadásának körülményeiről?

A tubaversenyt Bogár István Gréts Károlynak írta, aki a diplomakonzertjén játszotta el. Én egy évvel később kerültem a Zeneakadémiára, mint ahogy Gréts Károly végzett. ezért személyesen csak a diplomám után találkoztam vele, így tőle nem kaptam információt a mű keletkezéséről. A kotta hozzám Bogár István kéziratoként került, de

¹⁹⁴ Az interjút Kovács Zalán László 2018. április 27-én készítette Budapesten, a Zeneakadémián.

a kéziratot azóta nem láttam, és az általánosságban használt példány sem az eredeti kézirat. A kézirat nehezen olvasható volt, valószínűleg többek között a benne szereplő változtatások miatt, a zongorakíséretet pedig még a tuba kottánál is nehezebben követhető, kezdetleges lekottázás volt, a diplomakoncerten csak a szerző tudta játszani.

A *Tubaverseny* szimfonikus zenekari hangszerelésben is elkészült később Bazsinka József kérésére, aki nagyon tisztelte elmélettanárát, Bogárt.

A második ütem felütése szerepelt-e az eredeti kottaváltozatban?

A második tétel első hangja, amely egy felütés, a korai kottákban még nem szerepelt, és a felvétel készítésekor sem került szóba, ez a magas hang eltalálását segítette. De biztos vagyok benne, hogy ezt nem a szerző írta bele.

VI. 1. 8. Szentpáli Roland¹⁹⁵

Hogyan vezetett korai zeneszerzői tapasztalata a tubaverseny megírásához, és milyen körülmények között került sor a mű bemutatására?

Tizenöt éves koromban komponáltam egy *Concertinót*, amelyet friss elkészülte után magam is előadtam a Zeneakadémián. Ezt követően több szakmai ösztönzés hatására merült fel egy nagyobb lélegzetű versenymű megírásának gondolata. Erre kiváló alkalmat teremtett Bernard Sustro trombitaművész felkérése, aki a 2003-as guebwilleri nemzetközi verseny döntőjére kért fel egy kifejezetten klasszikus tubaverseny komponálására. A bemutató sajátossága az volt, hogy a döntőbe jutott öt versenyző egymás után adta elő ugyanazt a művet, így a tubaverseny egyetlen alkalommal összesen ötször hangzott el. A felkérést megelőzően szerződést kötöttem a svájci Edition BIM kiadóval, így a tubaversenyt – valamint későbbi műveimet is – ez a kiadó jelentette meg.

Milyen stílárís és személyes gondolatok határozták meg a *Tubaverseny* zenei nyelvét?

Alapvetően egy háromtétéles darabról van szó, és zeneileg nagyon erősen hatott rám az a vonal, amelyet Bartók, Prokofjev, Sztravinszkij és Sosztakovics képviselnek. Ez

¹⁹⁵ Az interjút Kovács Zalán László 2016. november 18-án készítette Budapesten, egyéni találkozás során.

a hangzásvilág végig meghatározza az egész művet. A tubát erőteljes, virtuóz koncertáló hangszerként kezeltem, de figyelve arra, hogy a darab játszható legyen.

Az első tételnek konkrét története van. Egy rituálét próbáltam megjeleníteni, ahol a tuba a sámán szerepét tölti be. Gyerekkoromban sokáig paleoantropológus szerettem volna lenni, nagyon érdekelt, hogyan éltek az ősi közösségek, és ez az érdeklődés erősen hatott erre a tételre. A főtéma abszolút aszimmetrikus lüktetésű, amely azt a szándékot szolgálja, hogy érzékeltesse: ezek az emberek még nem rendelkeztek kifinomult zenei vagy mozgáskultúrával, ugyanakkor már megjelent náluk a tánc és a transzszerű állapotokban megnyilvánuló ritmikus mozgás. A darab egy timpani szólóval indul, kvartokra épülő hangzásból, és egy olyan aszimmetrikus, táncos főtémához jut el, amely az ősi mozgáskultúrát, a transzállapotokat, a sámán és az őt körülvevő embercsoport kapcsolatát, imáját és életét jeleníti meg.

Amikor befejeztem az első tételt, akkor értesültem róla, hogy meghalt a nagyapám, aki az utolsó élő nagyszülőm volt, és akivel a legszorosabb kapcsolatomban volt. Ez nagyon mélyen érintett, és emiatt a második tétel egyfajta gyászzenei világot kapott. A nagyapám egész életében kétkezi ember volt, hajnali ötkor kelt és egy órával később már a földeken dolgozott dióval, szőlővel, veteménnyel. Ez a munkával, kitartással és egyszerűséggel teli életérzés jelenik meg a tételben, amelynek dallamvilága – nagyapámra emlékezve – kifejezetten magyaros. A zenei folyamat során kibontakozik a gyászmenet, a gyászének és a koporsó sírba helyezése is.

A harmadik tétel ebből nő ki, de már egészen más hangulatú, a gyerekkori emlékek összegzése. Nagyon sok szép élmény köt a nagyszüleimhez, a máriapócsi nyarakhoz, a falusi gyerekkorhoz, a játékhoz, a csavargáshoz. Ezt a falusi hangulatot, a közösségi játékosságot és felszabadultságot idézi meg a tétel. Zeneileg csárdás jellegű, de nagyon rövid motívumokra épül, ezért az alcíme a *Mondókák*. Nem hosszan ívelt dallamok, hanem mindössze néhány ütemes kis egységek szervezik a tételt.

Ha röviden össze kellene foglalnom, a darab egészének gyökere a gyerekkoromban van. Az ősi kultúrák iránti érdeklődés, a nagyapámmal való kapcsolatomban és a gyermekkori emlékeim mind szervesen épülnek bele a három tétel világába.

Milyen gyakorlati és előadói szempontok vezérelték a tubaverseny megírását és későbbi változatainak elkészítését?

A *Tubaverseny*t 2003-ban eredetileg zongorakivonattal írtam meg, amelyből később szimfonikus zenekari hangszerelés készült, majd rövid időn belül egy fúvószenekari változat is. Ennek oka az volt, hogy a tubások számára a fúvószenekari fellépési lehetőségek lényegesen gyakoribbak. A fúvószenekari verziót Mel Culbertson kérésére készítettem el, aki 2004-ben Franciaországban be is mutatta. A darab előadói nehézsége nem elsősorban technikai, hanem állóképességi jellegű, különösen az első tétel jelent komoly fizikai kihívást a szólista számára. Általános szerzői célom, hogy műveim játszhatók és repertoárképesek legyenek. Nem a szélsőséges virtuozitás, hanem a zenei kifejezés áll a középpontban.

VI. 2. Madarász Iván versenyművei

Mű címe, (tételszám), keletkezési év, szóló hangszer, kísérő apparátus

- 1.) *I. zongoraverseny* (1), zongora, szimfonikus zenekar
- 2.) *II. zongoraverseny* (1), zongora, 2008, szimfonikus zenekar
- 3.) *Concerto F(L)A* (3), 1993, fuvola, vonósok: vl. 1, vl. 2, vla., vlc., cb.
- 4.) *Concertuba* (1), 1997, tuba, fúvósok
- 5.) *Episodi concertanti – III. fuvolaverseny* (1), 2010, fuvola, szimfonikus zenekar – minden hangszerből egy.)
- 6.) *Flautiáda* (1), 1997, fuvola, szimfonikus zenekar
- 7.) *Gitárverseny* (1), 2014, gitár, szimfonikus zenekar
- 8.) *Orfenüzosz* (9), cimbalom, kisebb szimfonikus zenekar
- 9.) *Pán sípja* (1), 2022, fuvola, ob., cl. – vonósok: 6 vl., 2 vla., vlc., cb.
- 10.) *Piccolóverseny* (3), 2023, piccolo, vonósok: vl. 1, vl. 2, vla., vlc., cb.

VI. 3. Dubrovay László Solo sorozata

Mű címe, keletkezési év, ajánlás

Solo No. 1 – Hegedűre, 1979, Kiss András

Solo No. 2 – Harsonára, 1982, Hóna Gusztáv

Solo No. 3 – Tubára, 1983, Bazsinka József

Solo No. 4 – Csellóra, 1985, Frances-Marie Uitti

Solo No. 5 – Basszusfuvolára, 1985, Eberhard Blum

Solo No. 6 – Kontrabasszus fuvolára, 1985, Helmut Erdmann

Solo No. 7 – Fagottra, 1986, György Lakatos

Solo No. 8 – Fuvolára, 1989, Gyöngyössy Zoltán

Solo No. 9 – Klarinétra, 1990, Jesus-Villa Roho

Solo No. 10 – Nagybőgőre, 1992, Sztankov Iván

Solo No. 11 – Trombitára, 1994, Geiger György

Solo No. 12 – Basszusharsonára, 1996, Steiner Ferenc és Balogh Sándor

Solo No. 13 – Kürtre, 1998, Varga Zoltán

Solo No. 14 – Tárogatóra, 2001, Kiss Gy. László

Solo No. 15 – Cimbalomra, 2002, Nincs ajánlás. Bemutatta: Szakály Ágnes.

Solo No. 15/B – Marimbára, 2002, Szives Márton

VI. 4. Kották

VI. 4. 1. Madarász Iván: *Concertuba*

♩ = cca 100

Fl
Ob
CC(B)2
Fg
Cl (F)
Tr (C)
Tub
Tr solo

A handwritten musical score for a string quartet, consisting of eight staves. The first seven staves are for the string instruments, labeled on the left as follows: **II** (Violin II), **VI** (Violin I), **II** (Viola), **II** (Violoncello), **V** (Violoncello), **V** (Violoncello), and **II** (Viola). The eighth staff is labeled **solo** and contains a melodic line with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as slurs and accents. The paper shows signs of age, including a large tear at the top center and some staining at the bottom.

3.

2

The image shows a handwritten musical score for tuba, consisting of 11 staves. The score is written in a complex, modern style with many slurs, accents, and dynamic markings. At the top left, there is a circled number '2'. At the top right, there is a '3.'. The notation is dense and includes many slurs and accents. The first staff has a circled '2' above it. The score is written in a complex, modern style with many slurs, accents, and dynamic markings. The notation is dense and includes many slurs and accents. The first staff has a circled '2' above it. The score is written in a complex, modern style with many slurs, accents, and dynamic markings. The notation is dense and includes many slurs and accents. The first staff has a circled '2' above it.

3 4

R

g

l

7

v

v

id

B solo

5

6

5

TP

ob

cl

cr

Handwritten musical notation for Trumpet (TP) and Oboe (ob). The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf*. The music is written on five staves.

Handwritten musical notation for Clarinet (cl). The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf*. The music is written on five staves.

Handwritten musical notation for Cor Anglais (cr). The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *p*. The music is written on five staves.

Handwritten musical notation for Trombone (Tb). The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf*. The music is written on five staves.

Handwritten musical notation for Trombone 2 (Tb 2). The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *p*. The music is written on five staves.

Handwritten musical notation for Trombone Solo (Tb solo). The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf*. The music is written on five staves.

Handwritten musical notation for Clarinet (cl) in a separate section, including notes and dynamic markings such as *mf*.

Handwritten musical notation for Trombone (Tb) in a separate section, including notes and dynamic markings such as *mf*.

Handwritten musical notation for Trombone 2 (Tb 2) in a separate section, including notes and dynamic markings such as *p*.



S₃

7

Tr

Ob

Cl

Fg

Cv

Tr

Taf

TB solo

A handwritten musical score for various instruments. The score is organized into systems. At the top, a box contains the number '7'. The instruments listed on the left are S₃, Tr, Ob, Cl, Fg, Cv, Tr, Taf, and TB solo. The S₃ part has a box around it. The Cl part has a box around it. The Tr part has a box around it. The TB solo part has a box around it. The score is mostly blank, with some handwritten notes and markings. The TB solo part has some handwritten notes and markings, including a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. There are also some handwritten numbers in parentheses, such as (4), (6), and (7), which likely refer to fingerings or breath marks. The score is written in black ink on white paper.

8

9

F

R

Ob

Cl

Fg

Cv

Tv

Tb

Tb. solo

ANCORA

ANCORA

9.

16 17 18 20"

Handwritten musical score for tuba and solo tuba. The score is divided into measures 16, 17, 18, and 20. The instruments are labeled on the left: TR (Tuba), OB (Ophicleide), U (Euphonium), Fg (Fagott), W (Wendell), Tr (Tuba), Tub (Tuba), and T6 solo (Solo Tuba).

Measure 16: Includes a boxed section labeled "ANCIORA" for the U and Tr parts.

Measure 17: Includes a boxed section labeled "ANCIORA" for the U and Tr parts.

Measure 18: Includes a boxed section labeled "ANCIORA" for the U and Tr parts. The TR part has a "Poco mos." marking and a "poco a poco cresc." instruction. The U part has a "Poco mos." marking and a "poco a poco cresc." instruction. The Fg part has a "Poco mos." marking and a "poco a poco cresc." instruction.

Measure 20: Includes a boxed section labeled "ANCIORA" for the U and Tr parts. The T6 solo part has a "Libero" marking.

The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

19¹⁰ 20¹¹ 21¹²

Violin I
cresc. molto

Violin II
Prest. possib.
mp stacc. cresc. molto

Viola
cresc. molto

Cello
cresc. molto

Double Bass
Prest. possib.
mp stacc. molto cresc.

Violoncello
mf
Prest. possib.
mf stacc. cresc. molto

Violoncello
mf
poco a poco cresc. e molto agitato

22 8"
Lento

23 6"
↓

24 5"
↓

TR

OB

Cl

Fg

Cx

Tr

Tub

TB. solo

passo a passo uccel
molto uccel

Handwritten musical score for a symphony orchestra, featuring staves for various instruments and vocal parts. The score includes dynamic markings, performance instructions, and a boxed section of dense notation.

Instrumentation and Parts:

- 2.** (Violins II)
- TR** (Trumpets)
- OB 1.2** (Oboes 1 and 2)
- Cl** (Clarinets)
- Fg** (Flutes)
- Cr** (Cor Anglais)
- Tb** (Trombones)
- Tp** (Trombones)
- Tb** (Trombones)
- Tb** (Trombones)
- Tb** (Trombones)

Performance Instructions and Markings:

- Dynamic markings: pp , pp , pp , pp
- Tempo/Character markings: *Libero*, *Melod. vibr.*, *Libero, lento, or elemelet kitalalan vinnellen*, *p sempre quasi*
- Section markers: **25^{4"}**, **26^{4"}**, **27^{8"}**
- Section labels: **9"**, **4"**, **8"**

Lyrics:

Libero
Ob. 1.2 * *tel vinnafela haladva jatinu an elemelet (kitalalan)*

Libero
Libero, lento, or elemelet kitalalan vinnellen

p sempre quasi

13.

The image shows a handwritten musical score for a tuba ensemble. The score is written on six staves, labeled from top to bottom as Tc, Ob 1.2, Tpr, Tbr, Tb, and Tb. The Tc and Tb parts feature the word "ANCORA" written in a box, with slurs and dynamic markings of "4''" and "6''" above them. The Tpr and Tbr parts also have slurs and dynamic markings of "4''" and "6''". The Ob 1.2 and Tb parts at the bottom contain more detailed musical notation with notes and stems. The score is marked with "13." in the upper right corner. At the bottom left, there is a small logo and the text "N° 31 30 Uniq".

Handwritten musical score for a string quartet, consisting of two systems of staves. The notation includes various musical symbols, performance instructions, and dynamic markings.

System 1:

- Violin I (Vn. I):** Measures 32, 33, and 34. Measure 32 has a fermata of 8". Measures 33 and 34 have fermatas of 4".
- Violin II (Vn. II):** Measures 32, 33, and 34. Measure 32 has a fermata of 8". Measures 33 and 34 have fermatas of 4". A box labeled "ANCORA" spans measures 33 and 34.
- Viola (Vcl.):** Measures 32, 33, and 34. Measure 32 has a fermata of 8". Measures 33 and 34 have fermatas of 4". A box labeled "ANCORA" spans measures 33 and 34.
- Cello (Vcl. II):** Measures 32, 33, and 34. Measure 32 has a fermata of 8". Measures 33 and 34 have fermatas of 4". A box labeled "ANCORA" spans measures 33 and 34.
- Double Bass (Cb.):** Measures 32, 33, and 34. Measure 32 has a fermata of 8". Measures 33 and 34 have fermatas of 4". A box labeled "ANCORA" spans measures 33 and 34.

System 2:

- Violin I (Vn. I):** Measures 35, 36, and 37. Measure 35 has a fermata of 4". Measure 36 has a fermata of 1". Measure 37 has a fermata of 3".
- Violin II (Vn. II):** Measures 35, 36, and 37. Measure 35 has a fermata of 4". Measure 36 has a fermata of 1". Measure 37 has a fermata of 3".
- Viola (Vcl.):** Measures 35, 36, and 37. Measure 35 has a fermata of 4". Measure 36 has a fermata of 1". Measure 37 has a fermata of 3".
- Cello (Vcl. II):** Measures 35, 36, and 37. Measure 35 has a fermata of 4". Measure 36 has a fermata of 1". Measure 37 has a fermata of 3".
- Double Bass (Cb.):** Measures 35, 36, and 37. Measure 35 has a fermata of 4". Measure 36 has a fermata of 1". Measure 37 has a fermata of 3".

Performance Instructions:

- Violin II (Vn. II):** *accusand.* (accusando)
- Violin II (Vn. II):** *pp* (pianissimo)
- Violin II (Vn. II):** *f* (forte)

Other Markings:

- Measures 32, 33, and 34 in both systems have a fermata of 8" and 4" respectively.
- Measures 33 and 34 in both systems have a fermata of 4".
- Measures 35, 36, and 37 in both systems have fermatas of 4", 1", and 3" respectively.
- Boxes labeled "ANCORA" are present in measures 33-34 of both systems.

The image shows a handwritten musical score for a tuba ensemble, consisting of eight staves. The parts are labeled on the left as follows: TR (Trompa), OB (Oboe), CL (Clarinet), FG (Fagott), CW (Csörgő), T2 (Tenor tuba), T1 (Bass tuba), and TB (Bass tuba). The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff (TR) begins with a tempo marking 'ccc 125' and a dynamic marking 'p'. The second staff (OB) and third staff (CL) contain complex rhythmic patterns with many notes. The fourth staff (FG) has a dynamic marking 'mp'. The fifth staff (CW) shows a rhythmic pattern with notes and rests. The sixth staff (T2) and seventh staff (T1) contain complex rhythmic patterns with many notes. The eighth staff (TB) has a dynamic marking 'p'. The score is marked with circled numbers 1, 2, and 3, likely indicating rehearsal points. The page number '15' is written in the top right corner.

16.

The image shows a handwritten musical score for 16 measures, organized into systems of staves. The notation is dense and includes various musical symbols and annotations:

- Staff 1 (Top):** Contains rhythmic markings, possibly stems and beams, with a circled '1' at the beginning.
- Staff 2:** Similar to the first, with rhythmic markings and a circled '2' at the end.
- Staff 3:** Features a circled '1' at the start and a circled '3' at the end. It contains some rhythmic notation.
- Staff 4:** Contains rhythmic markings and a circled '1' at the start.
- Staff 5:** Contains rhythmic markings and a circled '1' at the start.
- Staff 6:** Contains rhythmic markings and a circled '1' at the start.
- Staff 7:** Contains rhythmic markings and a circled '1' at the start.
- Staff 8:** Contains rhythmic markings and a circled '1' at the start.
- Staff 9:** Contains rhythmic markings and a circled '1' at the start.
- Staff 10:** Contains rhythmic markings and a circled '1' at the start.
- Staff 11:** Contains rhythmic markings and a circled '1' at the start.
- Staff 12:** Contains rhythmic markings and a circled '1' at the start.
- Staff 13:** Contains rhythmic markings and a circled '1' at the start.
- Staff 14:** Contains rhythmic markings and a circled '1' at the start.
- Staff 15:** Contains rhythmic markings and a circled '1' at the start.
- Staff 16 (Bottom):** Contains rhythmic markings and a circled '1' at the start.

Handwritten musical score for tuba ensemble, featuring parts for PR, OB, CL, TG, W, TR, TB, and TUB. The score includes dynamic markings such as *mf*, *mp*, and *cresc.*, and performance instructions like "poco a poco cresc." and "cresc...".

36

PR

OB

CL

TG

W

TR

TB

TUB

mf

mp

cresc.

poco a poco cresc.

cresc...



18.

R

Ob

V

Fg

Sv

Fv

Fv

3

cresc.

cresc.

cresc.

1

2

3

1

2

3

1

2

3

Handwritten musical score for tuba and percussion instruments. The score is organized into systems with the following parts and markings:

- TR** (Tuba): Four staves with dense, complex rhythmic patterns and many upward-pointing arrows.
- OR** (Oboe): Two staves with rhythmic patterns and upward-pointing arrows.
- CL** (Clarinet): Two staves with rhythmic patterns and upward-pointing arrows.
- Fg** (Flute): Two staves with rhythmic patterns and upward-pointing arrows.
- W** (Woodwinds): A section with the marking *Libero* and a wavy line across the staves.
- Tr** (Trombone): A section with the marking *f* and a wavy line across the staves.
- Tal** (Tambourine): A section with a 3/8 time signature and a wavy line across the staves.
- TB** (Tuba): A section with the marking *Libero*, *poco a poco cresc...*, and complex rhythmic patterns with upward-pointing arrows.

22. 40 *decresc.*

mf *decresc.*

mf *decresc.*

mf *decresc.*

mp *decresc.*

mp *decresc.*

mp *decresc.*

mf *decresc.*

mp *decresc.*

mp *decresc.*

mf *decresc.*

mp *decresc.*

mp *decresc.*

mf *decresc.*

24. 6⁴ 142 4⁴ 5⁴ 2⁴ 6⁴ 4⁴ 10⁴ 10⁴ 6⁴ 9⁴

Fl 1 2 3 4

2B 1 2 3

2V 1 2 3 4

2V2 1 2 3

1 2 3

31
linio

Handwritten musical score for tuba and euphonium parts, measures 43-45. The score is written on ten staves, with the top two staves labeled 'TC' and 'CE' on the left. The bottom two staves are labeled 'Tb' and 'Eup' on the left. The middle staves are labeled 'Fg', 'Cr', 'Tb', and 'Tb' on the left. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The measures are numbered 43, 44, and 45 at the top. The score is marked with 'mp' (mezzo-piano) and 'mf' (mezzo-forte) dynamics. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

TC

CE

Fg

Cr

Tb

Tb

Tb

mp

mf

43 44 45

1.2. 8x

9x

1.2.3. 8x

1. 8x

1.2.3. 8x

9x 10x

8x 9x

8x 9x 10x

Handwritten musical score for guitar, consisting of 12 staves. The score is divided into three systems, each starting with a measure number in a box: 46, 47, and 48. The staves are labeled on the left as follows: 6., R, RB, Q, Tg, V, Tr, 2B, and IB. The notation includes rhythmic patterns, fret numbers (e.g., 7x, 6x, 12x), and dynamic markings (f, mf). The score is written in a style typical of guitar tablature, with notes and stems on the staff lines and fret numbers below. The first system (measures 46-48) shows a sequence of chords and rhythmic patterns. The second system (measures 49-51) continues the sequence with similar patterns. The third system (measures 52-54) concludes the piece with a final chord and a double bar line. The score is written in black ink on a white background.

Handwritten musical score for tuba parts, numbered 27. The score includes measures 49, 50, and 51. The parts are labeled on the left: TE, OB, CL, Fg, CW, Tv, T1b, and T6. The notation includes rhythmic patterns, dynamics (mf, f, p), and performance instructions like 'via cord.'. The score is written on multiple staves, with some parts having multiple lines.

49 50 51 27.

TE

OB

CL

Fg

CW

Tv

T1b

T6

mf

f

p

via cord.

VI. 4. 2. Dubrovay László: *Tripelkonzert für Trompete, Posaune, Tuba und Orchester*

LÁSZLÓ DUBROVAY

Tripelkonzert
für Trompete, Posaune, Tuba
und Bläserorchester

The image shows a page of handwritten musical notation. It consists of 20 horizontal staves. The text is written in the center of the staves. The first line contains the name 'LÁSZLÓ DUBROVAY'. The second line contains the title 'Tripelkonzert' underlined. The third line contains the instruments 'für Trompete, Posaune, Tuba'. The fourth line contains 'und Bläserorchester'. The remaining staves are empty.

László Dubrovay

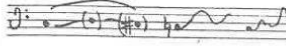
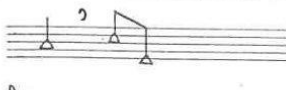



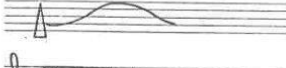


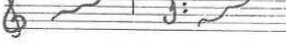

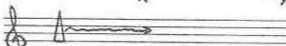

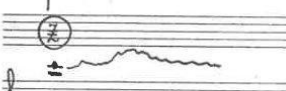
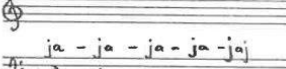
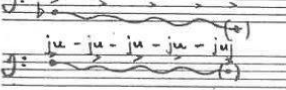



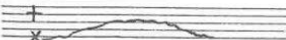
Tripelkonzert

für Trompete, Posaune, Tuba und
Bläserorchester

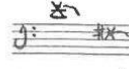
Orchester


2 Flöten	4 Hörner in F	2 Timpani
2 Oboen	3 Trompeten in Sib	1 Piatto sospeso
3 (6) Klarinetten in Sib	3 Posaunen	1 Tamb. picc.
1 Bassklarinette in Sib	2 Euphonium tenor in Sib	1 Claves
2 Altsaxofonen in Mib	1 Euphonium bariton in Do	3 Temple block
2 Tenorsaxofonen in Sib	1 Tuba	1 Gran cassa
1 Baritensaxofone in Mib		
2 Fagotte		


Zeichenerklärung

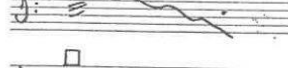
 = verschiedene Glissandi
 = Luftsäulentöne ohne bestimmte Tonhöhe (mittel, hoch, tief)
 = mit Zungenschlag ausgeführte Luftsäulentöne mit angegebener Tonhöhe
 = Luftsäulentöne ohne Mundstück
 = mit Zunge angeschlagene unbestimmte Luftsäulentöne
 = Luft ins Instrument blasen, und dabei sich verändernde Tonhöhen erzeugen
 = Luftsäulentöne /FI/
 = unregelmäßig oszillierende Tonhöhe zwischen den angegebenen Tönen
 = so hoch wie möglich
 = so tief wie möglich
 = Wischen
 = in das Instrument pfeifen
 = in das Instrument zirpen
 = während des Blasens die Mundhöhe verändern
 = durch Mundhöhlenveränderung „ju-e“ bilden
 = mit Zungenschlag erzeugte leise Obertöne mit F-Griff
 = in das Instrument gesungener, unbestimmter Ton mit schwebender Flatterzunge kombiniert
 = vibrierender Lippenton mit schwebender Flatterzunge
 = Buzz

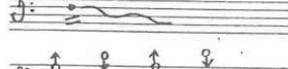




 = ganz kurz angeschlagene Geräuschtöne



 = Mundtriller bei mit dem Zug ausgeführtem Glissando

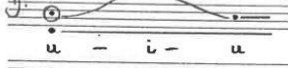

 = Mundtriller auf Obertönen

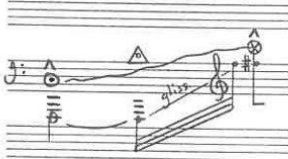

 = Flatterzunge mit lockerer, schwebender Zunge



 = Glissando mit Doppelzunge

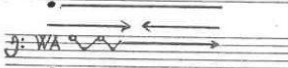

 = in das Instrument hineingeblassene und herausgesaugte Töne

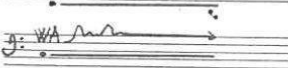

 = gleichzeitig einen Ton spielen und in das Instrument singen

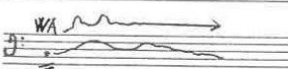

 = zu einem real gespielten Ton einen u- und i-Vokal singen

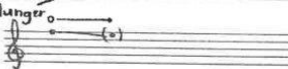

 = in das Instrument gesungener Kehrenton



 = die Öffnung des WA-Dämpfers langsam, unregelmäßig und unterschiedlich öffnen und schließen

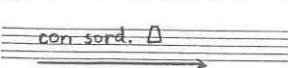

 = beschleunigtes und verlangsamtes Öffnen und Schließen des WA-Dämpfers

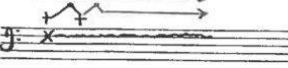

 = schnelle, unregelmäßige, tremoloartige Bewegung beim Öffnen und Schließen des WA-Dämpfers


 = dasselbe mit durch Doppelzunge ausgeführte Repetition


 = Plunger-Dämpfer offen - zu


 = beschleunigtes und verlangsamtes Öffnen und Schließen des Plunger-Dämpfers


 = Kuppel-Dämpfer


 = beschleunigter Durchgang zwischen Buzz und Ordinario

Durata: circa 12'

2

↑ Tempo primo; Libero

alto
Mib
1.2.

Sax
ten
Sib
1.2.

bar
Mib
1.

Corni
Fa
1-4

Tr-be
Sib
1-3

Trb.-ni
1-3

Euph.

Tuba

Timp.

P. tto susp.

Gran c.

Tr-ba

Trb.-ne

Tuba

Tempo primo Libero

Handwritten musical score for a tuba competition. The score is written on multiple staves for various instruments. The top section includes parts for Alto Saxophone (2), Saxophone (1-2), Baritone Saxophone, Cornet (4), Trumpet (1-3), Trombone (1-3), Tenor Saxophone (2), Baritone Saxophone, and Tuba. The bottom section includes parts for Timpani, Percussion (suspended), Grand Drum, Trumpet (3), Trombone (3), and Tuba. The score features dynamic markings such as *p*, *pp*, and *ppf*, and tempo markings like "Tempo primo". There are also performance instructions like "senza sord." and "ppf".

4

Handwritten musical score for a brass and woodwind section. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument or section. The instruments listed are:

- Alto (Mib 1-2)
- Sax (ten. Sib)
- bar (Mib)
- Corni (Fa 1-4)
- Tr. -be (Sib 1-3)
- Trb.-ni (1-3)
- ten Sib Euph.
- bar Do
- Tuba
- Timp.
- P. lto sosp.
- Tamb. picc. senza cord.
- Gran c.
- Tr-ba
- Trb.-ne
- Tuba

The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *f*), and articulation marks. A large number '4' is written at the top left of the page. The bottom right corner features a small signature and the number '22'.

5

Libero

Alto
M.b.
12

Sax
ten.
sib

bar
M.b.

Corni
Fa
1-4

Tr. (be
sib
1-4

Tr. (ni
1-3

ten.
sib
22

Suph.

bar.
Do

Tuba

Timp.

P. (tto. s.)

Tamb. (pic)

Gran. c.

Libero

Tr. (ba

Tr. (te

Tuba

ja-ja-ja

f

P

6

1 2 3

Tempo primo

alto
Mib
1-2

Sax.
ten.
Sib 1-2

bar
Mib

Corni
Fa
1-4

Tr.-ba
Sib
1-3

Trb.-ni
1-3

ten
Sib 1-2

Euph.
bar
Do

Tuba

Timp.

Ptto sosp.

Tamb.pica

Gran c.

Tempo primo

Tr-ba

Trb.-ne

Tuba

ja-ja-jaj ja-ja-ja-ja-jaj jaj

7

Libero

Tempo primo

Fl 1.2. pp fp

Ob 1.2. pp fp

Cl 1.2. pp fp

Cl 3. pp fp

Cl basso pp fp

Sib pp fp

alto mf

Sax ten. mf

Sib mf

bar mf

bar mf

Fg 1.2. pp fp

Cor mf

Fa 1-4 mf

Tr-be mf

Sib 1-3 mf

Tromb. mf

ni 1-3 mf

ten mf

Sib mf

Euph. mf

bar mf

Do mf

Tuba mf

P.tbos. mf

ord.

Granc. mf

Tr-ba

Tempo primo

Trb:ne p mf

con sord./WA/

WA

p mf

jaja-jaja-jaj

p

Tuba p



0

1 2 3 1 2 1 2 3 4 5

Fl (flatterz.) *fp* cresc.

Ob. *fp* cresc.

1. 2. (flatterz.) *fp* cresc.

1. Sib. *fp* cresc.

3. (flatterz.) *fp* cresc.

basso *fp* cresc.

1. 2. (flatterz.) *fp* cresc.

3. *fp* cresc.

4. *fp* cresc.

5. *fp* cresc.

6. *fp* cresc.

7. *fp* cresc.

8. *fp* cresc.

9. *fp* cresc.

10. *fp* cresc.

11. *fp* cresc.

12. *fp* cresc.

r.-ba *p* *mf* *f* *tr* *tr*

1b.-ne *p* *mf* *f* ja-ja-ja-ja

Tuba *f*

12 $\text{♩} = 102$

Fl.

Ob.

Cl Sib $\frac{1}{2}$

Cl basso Sib

alto Mib 1.2.

Sax Ten. Sib 1.2.

bar Mib

Fg.

Corni Fa

Jr.-br Sib

Trb.-ni

ten Sib 1.2

Euph.

bar Da

Tuba

Libero ($\frac{9}{4}$)

102 Libero ($\frac{9}{4}$)

Handwritten musical score for a tuba competition. The score is written on multiple staves for various instruments. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. Sib. (Clarinet in B-flat), Cl. bass. Sib. (Bass Clarinet in B-flat), alto Mib 1 2 (Alto Saxophone in E-flat), Sax ten Sib 1 2 (Tenor Saxophone in B-flat), bar Mib (Baritone Saxophone in E-flat), Fg. (Fagot/Bassoon), Corni Fa (French Horn in F), Tr.-be Sib (Trumpet in B-flat), Trb.-ni (Trombone in C), Ten. Sib Euph. (Tenor Saxophone/Euphonium in B-flat), bar. Ba. (Baritone Saxophone/Baritone in E-flat), Tuba, Tamb. picc. (Tambourine piccolo), Tr.-ba (Trumpet in B-flat), Trb. ne (Trombone in C), and Tuba. The score includes dynamic markings such as *ff*, *mf*, *p*, and *f*. There are also performance instructions like *a2*, *a3*, and *a2* with arrows. A large handwritten number '13' is visible in the upper right corner. At the bottom right, there is a page number '22' and a small drawing of a person.

Handwritten musical score for a symphony orchestra, page 137. The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet (Soprano and Bass), Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Bassoon, Bassoon in C, Trumpet (Soprano and Tenor), Trombone (Soprano and Tenor), Trumpet in B-flat, Trombone in B-flat, Tuba, Percussion (snare drum, cymbals, triangle, gong), and Timpani. The score is in 4/4 time and features various dynamics (pp, p, f, cresc., accel.), articulations (accents, slurs), and performance instructions. The bottom of the page is marked with the number 22.

Handwritten musical score for a tuba competition. The score is for measures 15-22. It includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl.sib), Clarinet in C (Cl.bass Sib), Alto Saxophone (alto H.b), Tenor Saxophone (Sax ten sib), Baritone Saxophone (bar H.b), Bassoon (Fg), Horn in F (Corni F), Trumpet in Bb (Tr.-be Sib), Trombone (Tr.b.), Euphonium (Euph. bar Do), Baritone (bar Do), Tuba, Tambourine (Tamb. pin), Tr. ba, Tr. no, and Tuba. The score features various musical notations such as dynamics (p, mf), articulation (accents), and performance instructions like 'a 2' and 'tr'. There are also handwritten annotations and a page number '15' in the top right corner.

16

Fl.

Ob

Cl. sib

Cl. basso Sib

alto Mib

Sax ten. Sib

bar Mib

Fg.

Corni Fa

Tr. be Sib

Trb. ni

ten. Sib Euph.

bar Do

Tuba

Tamb. picc.

Tr. ba

Trb. ne

Tuba

mf

con sord. □

tr

gliss.

22

The image shows a handwritten musical score for a tuba competition. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. Sib. (Clarinet in B-flat), Cl. bass. Sib. (Clarinet in B-flat, Bass), Sax. ten. Sib. (Saxophone in B-flat, Tenor), Sax. bar. Sib. (Saxophone in B-flat, Baritone), Fg. (Fagott/Bassoon), Corni Fa. (Horn in F), Tr. -bo. Sib. (Trumpet in B-flat), Trb. ri. (Trumpet in B-flat), Ten. sil. Euph. bar. Do. (Euphonium in D), Tuba, Tamb. (Tambourine), Gr. c. (Gong), Tr. -ba. (Tuba), Trb. no. (Trumpet in B-flat), and Tuba. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *mf*, and *ff*. There are also performance instructions like "con sord./Plunger/tr" and "tr." (trills). The page number "17" is written in the top right corner, and "22" is written at the bottom right. A small figure of a person is drawn at the bottom right.

18

Fl.
Ob.
Cl. Sib
Cl. basso Sib
alt. Mib
Sax. ton Sib
bar Mib
Fg.
Corni Fa
Tr. be Sib
Trb. ni
ten. Sib
Euph. bar D
Tuba
Timp.
P. tto s.
Tamb. picc
Gran c.
Tr. -ba
Trb. -ne
Tuba

18

22

WA trb (flutters.)

Tr. ba

Tr. ni

Tuba

1 2 3 4

Presto ♩=168-186

Cl. basso

Sax

Fg

Corni

Tr. ni

Euph

Tuba

Timp

P. tlo

Gr. c.

Tr. ba

Tr. ni

Tuba

con sord.

senza sord.

mf

mf

22

22

5

Cl basso Sib.

ten. Sib Sax

bar. MiB

Fg

Corni Fa 2.4.

Tr. - be Sib 1-3

Tr. - ni 1-3

ten. sib Euph.

bar Do

Tuba

Tri. - ba

Tr. - ne

Tuba

40

Fl
Ob.
Cl. Sib.
Cl. bass Sib.
ten Sib Sax
bar Sib
Fg
Corni Fa 2+3
Tr.-be Sib. 1-3
Trb.-ni 1-3
ten Sib Euph
bar. Do
Tuba
Tamb.p.
Tr.-ba
Trb.no
Tuba

24

(15)

Fl.
Ob.
Cl. sib
Cl. basso Sib
Sax
bar. Mit
Fg
Corni Fa 2.4
Trbe 4-3.
Trb. ni 1-3
ten. sib Euph.
bar. Do
Tuba
Tamb. picad
r. ba
rb.-ne
Tuba

mf
p simile

26

Fl.

Ob.

Cl. sib

Cl. basso Sib

Sax ten. Sib

bar. Mib

Fg.

Corni Fa

1.2 Trb. ni

3.

Tamb. picc.

Claves

Tr. -ba

Trb. -ne

Tuba

30

a2 con sord.

con sord. p

p

f

p

f

p

f

Handwritten musical score for a tuba competition. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. sib (Clarinet in B-flat), Cl. basso Sib (Bass Clarinet), alto Mib (Alto Saxophone in E-flat), Sax ten sib (Tenor Saxophone in B-flat), bar Mib (Baritone Saxophone in B-flat), Fg. (Fagott/Bassoon), Corni Fa (French Horn), Trb.-mi (Trumpet in D), Tamb-picc. (Timpone/Piccolo Drum), Claves (Claves), Tr.-ba (Trumpet in B-flat), Trb.-no (Trombone), and Tuba. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A circled number '35' is visible at the top of the page. The page number '27' is written in the top right corner.

28

Fl.

Ob.

Cl. sib

Cl. basso
Sib

alto
Mb

Sax
ten.
Sib

bar.
Mb

Fg.

Corni
Fa

Trb.-ni

Tamb. picc.

Claves

P. tto sosp.
Gran c.

Tr.-ba

Trb.-ne

Tuba

ord. tr

tr

22

Fl *a2*
mf

Cl. basso
Sax bar Mb *p*

1.2. Tr. ba
3. Tr. ba *p*

Euph. *p*

Tuba *p*

Pitt. scap *col legno*
p

Tr. ba *pp*

Trb.-ne *mf*

Tuba *mf*

30

Handwritten musical score for a brass and woodwind ensemble, page 30. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl. sib), Bassoon (Cl. basso sib), Alto Saxophone (alto Mib), Tenor Saxophone (Sax ten. sib), Baritone Saxophone (bar. Mib), Euphonium (Euph.), Baritone (bar. Do), Tuba, and Percussion (Tamb. picc.). The score features dynamic markings such as *sf*, *p*, *mf*, and *a2*. The Trombone (Tr.-ba) and Tuba parts include the instruction "senza sord." (without mutes). The score is marked with circled numbers 50 and 55. The bottom right corner contains the number 22 and a small signature.

60

Fl

Cl Sib

Cl basso Sib

alto Mib

Sax ten Sib

bar Mib

Tr. be Sib

ten Sib Euph.

bar. Do

Tuba

Tr. ba

Trb. ne

Tuba

32

(65)

Fl

Ob.

Cl. sib

l. basso Sib

Hr. Mib

Cl. X. sib

Tr. Mib

Fg.

snare 4-4

cym. sib

tr. ni 1-3

ten. sib

uph. bar Do

Tuba

imp.

tr. sosp.

mb. pizz.

tr. ple. bla.

tr. ba

tr. ba

tr. ba

3. con sord./WA/

senza corda

con sord./WA/

a 4

a 3

(col legno)

pp

f

p

mf

f

ff

22

sempre stacc. 70

Ob.
sempre stacc.

Cl.sib
sempre stacc.

Fg

Corni
Fa 4-4

Tr.-be
Sib 1-3

Trb.ni
1-3

ten
Sib

Euph.
bar
Do

Tuba

Timp.

P.tto.s.

Tomplab

Tr.-ba

Trb.-ne

Tuba

WA

mf

con sord./WA/

WA

WA

mf

ff

34

(25)

Db
Cl Sib
Fg
Corni Fa
Tr.-ba Sib
Trb.-ni
Euph. Sib
bar Do
Tuba
Timp.
timpani (con corda)
cymple bl.
Tr.-ba
Trb.-ni
Tuba

mf
ff
f

Handwritten musical score for a tuba competition, page 35. The score includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl. sib), Bassoon (Fg), Corni Fa 1-4, Tr. bc Sib 2-3, Tr. ni, Ten. Sib, Euph., Bar. Do, Tuba, P. tto sncp, Tamb. picc, Temple bl., Tr. ba, Tr. ni, and Tuba. The score features various musical notations such as dynamics (f, ff, mf), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'col legno' and 'WA'. The page is numbered 35 in the top right corner.

36 Fl. ^{a2} *f* *cresc.* *ff*

Ob. *f* *cresc.* *ff*

Cl. sib *cresc.* *ff*

Cl. basso sib *ff*

alto ^{a2} *f* *cresc.* *ff*

Sax ten. sib ^{a2} *f* *cresc.* *ff*

bar. *ff*

Tg *cresc.* *ff*

Corni Fa 4-4 *mf* *ff*

Tr.-ba Sib 1-3. *mf* *ff*

Trb.-ni 4-3 *mf* *ff*

ten. sib *ff*

Euph. *ff*

bar. Do *ff*

Tuba *ff*

Timp. *mf* *ff*

P. tto sosp. *mf* *ff*

Tamb. picc. *mf* *ff*

Temple bl. *ff*

Tr.-ba *f* *ff*

Trb.-ne *f* *ff*

Tuba *f* *ff*

90

22

Handwritten musical score for a tuba competition. The score is written for a large ensemble of instruments, including:

- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Cl. sib. (Clarinet in B-flat)
- Cl. bass Sib. (Bass Clarinet)
- alto Mib. (Alto Saxophone)
- Sax ten Sib. (Tenor Saxophone)
- bar Mib. (Baritone Saxophone)
- Fg. (Fagott)
- Corni 1. 3. Fa. (Cornets in F)
- Corni 2. 4. Fa. (Cornets in F)
- Tr. ba Sib. (Trumpet in B-flat)
- Tr. ni 1. 2. (Trumpet in C)
- Tr. ni 3. (Trumpet in C)
- ten Sib. (Tenor Saxophone)
- Euph. (Euphonium)
- bar. Do. (Baritone Saxophone)
- Tuba
- Timp. (Timpani)
- P.tto.s. (Percussion)
- Tamb.pica (Tambourine)
- Templ. W. (Tom-toms)
- Tr. ba (Tuba)
- Tr. ba (Tuba)
- Tuba (Tuba)

The score includes various dynamic markings such as *ff*, *mf*, *p*, and *pp*. Performance instructions include *(a 2 con sord.)*, *senza sord.*, and *(Buzz)*. The score is marked with a circled '95' at the top center and the number '37' at the top right. A small figure is visible at the bottom right of the page.

38

109

Fg.

a 2

1. 3.
Corni
Fa

2. 4.

Trb.-ni
WA WA WA WA WA

Tuba

P.tto sosp.

Tr. ba
senza sord.

Trb.-ne
+ (Buzz)

Tuba
mf

mf

mf

mf

40

Fl. (F#) (F#)

Ob. (Bb) (Bb)

Cl. sib (Bb) (Bb)

1. basso sib (F#) (F#)

alto Mib (F#) (F#)

sax ten. sib (F#) (F#)

bar. Mib (F#) (F#)

Fg. (Bb) (Bb)

Tr. -ba (F#) (F#)

Tr. -ne (F#) (F#)

Tuba (F#) (F#)

The score consists of 13 staves. The first seven staves are for woodwinds and reeds, each with a key signature of one sharp (F#). The eighth staff is for Trombone (Tr. -ba) with a key signature of one sharp. The ninth staff is for Trumpet (Tr. -ne) with a key signature of one sharp. The tenth staff is for Tuba with a key signature of one sharp. The remaining four staves are empty. The Tuba staff contains handwritten musical notation, including a wavy line with 'x' marks, a treble clef, and various accidentals and dynamics.

Fl. (F#)

Ob. (Bb)

Cl. Sib (Bb)

Cl. bass Sib (A)

alt. Sib (F#)

Sax. ten. Sib (F#)

bar. Sib (Bb)

Fg. (Bb)

1.3. Corni Fa (Bb) a 2 senza sord.

2.4. Fa (F) a 2 senza sord.

Tr.-be Sib (Bb) a 2 senza sord.

Trb. ba (Bb) senza sord.

ten. Sib Euph. (F#)

bar. Do (Bb)

Tuba (Bb)

Tamb.p.

Gran.c.

Tr. ba (Bb)

Trb. ne (Bb)

Tuba (Bb) (d) f

Solo f

22

41

+2

Musical score for woodwinds and brass instruments. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. sib), Clarinet in C (Cl. bass Sib), Alto Saxophone in B-flat (alto Mib), Saxophone in B-flat (Sax. ten. sib), Baritone Saxophone in B-flat (bar. Mib), Fagot (Fg.), Trumpet in B-flat (Tr.-ba), Trumpet in C (Trb.-ne), and Tuba. The woodwind parts are mostly blank with some key signatures and clefs. The brass parts (Trb.-ne and Tuba) contain handwritten notes, including accidentals (sharps, flats, naturals), slurs, and dynamic markings. A vertical line is drawn through the score, and a downward-pointing arrow is located above the Flute staff.

43

Fl.
Ob.
Cl. sib
Cl. bass sib
alto sib
Sax. en sib
bar. sib
Eg
Tr. Fa
Tr. be sib
tb. ni
ten. sib
uph. bar. Do
Tuba
Tamb. pic
Gran c.
Tr. ba
Trb. ne
Tuba

p
f
mf
f
ff

22

Handwritten musical score for a symphony orchestra, page 167. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. sib), Bassoon (1. basso Sib), Alto Saxophone (alto Mib), Tenor Saxophone (ax. ten. Mib), Trombone (tr. Mib), Trumpet (tr. #), Percussion (Cymni, Fa, r.-be Sib, rb.-ni, con. Sib, uph., var. Da, Tuba, tto susp, mb. pic), and Tuba. The music is in 4/4 time and features various dynamics and articulations. The score is marked with a 4/4 time signature and includes dynamic markings such as *p*, *f*, and *mf*. The percussion section includes instructions like "col legno" and "f". The Tuba part at the bottom features a melodic line with dynamic markings like *mf*.

45

Fl.
Ob.
Cl. Sib
Cl. basso Sib
alt. Sax
ten. Sax
bar. Sax
Fg.
Corni Fa
Tr.-be Sib
Trb.-ni
ten. Sax
Euph.
bar. Do
Tuba
P. tto sasy
Tamb. picc.
Tr.-ba
Trb. ne
Tuba

22

46 ⁽¹¹⁶⁾ a tempo

Fl.
Ob.
Cl. Sib
Cl. basso Sib
alto Sib
Sax. ten. Sib
bar. Sib
Fg.
Corni Fa
Tr. be Sib
Trb.-ni
Ten. Sib
Euph.
bar. Do
Tuba
Tubo sosp.
omb. picc.
Tr.-ba
Trb.-nc
Tuba

a tempo

ju - ju - ju

f

22

Handwritten musical score for a tuba competition. The score is written on 22 staves, grouped into three sections. The first section (staves 1-19) includes Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Clarinet in A, Alto Saxophone, Baritone Saxophone, Bassoon, Bass Clarinet, Horn in F, Trumpet in B-flat, Trombone, Euphonium, and Tuba. The second section (staves 20-22) includes Trumpet in B-flat, Trombone, and Tuba. The score is in 2/4 time and features various dynamics such as *ff*, *f*, *p*, and *mf*. A circled number '120' is present at the top, and the number '47' is written in the upper right corner. The bottom right corner contains the number '22' and a small figure of a person.

18

125

Fl.
Ob.
Cl. Sib
1. bass Sib
Alto Sib
Sax ten Sib
Sax bar Sib
Fg
Orni Fa 2.4.
Tb. ni
Ten. Sib
Tuph. bar. Do
Tuba
Timp.
Tr. ba
Tr. ne
Tuba

The score is a handwritten musical manuscript for a large ensemble. It features 18 staves, each labeled with an instrument. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings. The instruments listed are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib), Bassoon (1. bass Sib), Alto Saxophone (Alto Sib), Tenor Saxophone (Sax ten Sib), Baritone Saxophone (Sax bar Sib), Fagot (Fg), Horns (Orni Fa 2.4.), Trombones (Tb. ni), Trumpets (Ten. Sib, Tuph. bar. Do), and Tubas (Tuba). The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some handwritten annotations like 'WA' and 'mf'.

49

51

Fl.
Ob.
Cl. sib.
Cl. bass
Sib.
alto
Mib.
Sax.
ten.
Sib.
bar.
Mib.
Fg.
Corni
Fa
Tr. be
Sib.
Trb. ni.
ten.
Sib.
Euph.
bar.
Do
Tuba
Timp.
Tr. ba
Trb. ne
Tuba

22

52

(140)

Fl.

Ob.

Cl. sib

Cl. basso Sib

alto Mib

OAX Ten. Sib

bar. Mib

Fg.

4.3 omni Fa 2.4

Tr. - be Sib

rb. - ni

ten. Sib - uph.

bar. Do

Tuba

imp.

amb. picc

Tr. - ba

rb. - ne

Tuba

mf *cresc.*

mf *cresc.*

22

Handwritten musical score for a tuba competition, page 55. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Sib), Clarinet Bass (Sib), Alto (Mb), Saxophone (Sib), Baritone (Mb), Fagot, Orni (Fa), Trumpet (be), Trombone (ni), Tenor Saxophone (Sib), Baritone Saxophone (Do), Tuba, Timpani (Timp.), and Percussion (Timp. pic.). The score features various musical notations such as dynamics (f, sf, a2), articulation (acc, stacc), and performance instructions like 'col legno' and '(flattera.)'. Measure numbers 145 and 150 are circled at the top. A page number '55' is written in the top right corner. A small figure of a person is visible in the bottom right corner.

56

(155)

Fl.
Ob.
Cl. Sib.
Cl. basso Sib.
alto Mib.
Sax. ten. Sib.
bar. Mib.
Fg.
Corni Fa.
Tr. - be Sib.
Tr. - ni.
ten. Sib.
Saph. bar. Do.
Tuba.
Timp.
tlo sosp.
amb. picc.
gran cassa.
Tr. - ba.
Trb. - ne.
Tuba.

Budapest, 1895 február 17.-én.

Bibliográfia

Berlász Melinda, „Dubrovay László”. Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition.7. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, 633–634.

Bogár István, *Tubaverseny*. Kézirat.

Bogár István, *A rézfúvós hangszerek*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975.

Casella, Alfredo – Mortari, Virgilio, *A mai zenekar technikája. A hangszerelés alapismeretei*. Budapest: Zeneműkiadó Budapest, 1978.

Dubrovay László, *Symphony No. 2 – for trumpet and 15 strings (1981), Variationson an Oscillating Line (1987), Triple Concerto – for trumpet, trombone, tuba and orchestra (1989)*. Budapest: Hungaroton 1994. (HCD 31349). Az ismertetést írta: Szitha Tünde.

_____, *Brummadza Tánca. Fúvós kamarazene*. Budapest: Hungaroton, HCD32002, CD borító, 2.

Farkas Zoltán, „A véges végtelen. A hangterjedelem határai Ligeti György műveiben.” *Muzsika*. 40/5 (1998. május): 10–13.

Farkas Zoltán – Porrectus – Rákai Zsuzsa, „Korunk Zenéje – Őszi Fesztivál. Három beszámoló októberi kortárs zenei eseményekről. Régi és új közösségek.”, *Muzsika*. 44/12. (2000. december), 34–48.

Gilányi Gabriella, „Dubrovay László.” Berlász Melinda (szerk.), *Magyar Zeneszerzők*. 30. Budapest: Mágus Kiadó, 2004.

Hollós Máté, „Művész szoba. Bazsinka József tubán fuvolázik.” *Magyar Nemzet. Ön és... melléklet*. 58/218. (1995. 09. 16.), 4.

_____, „Bujtás József stiláris fordulata. Művek bontakozóban.” *Muzsika* 41/1. (1998. január), 38.

_____, „Gulya Róbert legújabb zongoraversenye. Művek bontakozóban.” *Muzsika* 43/8. (2000. augusztus), 43.

_____, „A zenei rend a mindenség analógiája”. *Muzsika* 52/2. (2009. február), 30–32.

_____, „Művek bontakozóban. Madarász Iván második zongoraversenye.” *Muzsika*. 51/3. (2008. március), 22.

Kovács Sándor, „... és celestára. Gondolatok a *Zenéről*”. *Magyar Zene* LI/1 (2013. február), 51–67.

Kroó György, „Hidas Frigyes”. Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. 11. London: Macmillian Publishers Limited, 2001. 485.

Lendvai Ernő, *Bartók dramaturgiája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1964.

_____, *Bartók költői világa*. Budapest: Akkord kiadó, 1995.

Madarász Iván, *Flautiáda, Concertuba, Musica Solenne*. Budapest: Hungaroton, 1999, HCD 31830, CD borító, 4.

Meyer, Jeffrey J., „Frigyes Hidas. Hungarian Composer of Tuba and Euphonium Chamber Music.” *ITEA Journal*. 41/2. (2014: tél), 28–34.

Malina János, „Engem elsősorban mindig a zene érdekelt. Dubrovay László születésnapja.” *Muzsika* 56/3 (2013. március), 17–19.

N.N.: *Frigyes Hidas* (EMB műjegyzék). Budapest: Editio Musica, 1986. 2. A.

Snook, Paul A., Contemporary Hungarian Wind Music. CD Review. *Fanfare*. 19/5 (1996. május-június), 363.

Porreclus, „Negyed századunk zenéje. 2.” *Muzsika* 40/8 (1998. augusztus), 34–39.

_____, „Régi és új közösségek”. (Teljes cím: Farkas Zoltán – Porreclus – Rákai Zsuzsa: Korunk Zenéje – Őszi Fesztivál. Három beszámoló októberi kortárs zenei eseményekről.) *Muzsika* 44/12. (2000. december), 34–48.

Ránki Péter, „Hangok a zaj-zörej világon túl.” *Népszabadság. Hétféle melléklet*. 65/17/2. (2007. január 20.) 10.

Snook, Paul A.: Contemporary Hungarian Wind Music. CD Review. *Fanfare*. 19/5 (1996. május-június), 363.

Szabó László, *A basszustuba alkalmazási területeinek magyar vonatkozásai*. DLA-disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Doktori Iskola, 2011.

Szemere Katalin, „Új hangszer, új versenymű. Terveznek koncertet és CD-t is.” *Népszabadság* 52/48. (1994. 02. 26.), 13.

Victor Máté, „Nyolc évvel a rendszerváltás után. A magyar zeneélet és zenekultúra ápolásáról”. *Muzsika* 42/3. (1998. március), 12–18.

Internetes források

Bartók Rádió: „Ars Nova”.

<https://mediaklikk.hu/musor/ars-nova/>

Utolsó megtekintés: 2023.12.28.

Bazsinka József, *Ifj. Bazsinka József DLA doktori zárókoncertje.*

<https://www.baptist.hu/events/ifjabb-bazsinka-jozsef-dla-doktori-zarokonzertje/>

Utolsó megtekintés: 2022.05.11.

Bujtás József, „Zeneszerző-zeneelmélettanár 75 éves.”

https://www.parlando.hu/2022/2022-3/Bujtas_Jozsef.pdf?utm_source=chatgpt.com

Utolsó megtekintés: 2025.02.21.

Bieliczkyne Buzás Éva, „*Hiányzik a biztató kézzorítás...*”. *Beszélgetés Hidas Frigyes zeneszerzővel.* (1990.01.11.)

<http://fonix-sarok.hu/beszelgetes-hidas-frigyes-zeneszerzovel/>

Utolsó megtekintés: 2022.11.23.

Boukhitine, Arnaud és Lavastine, Alexandra, „Mel Culbertson, zenész. 65 éves korában hunyt el július 23-án, szombaton Bordeaux-ban, súlyos rákbetegségben.”

https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2011/07/28/mel-culbertson-musicien_1553748_3382.html

Utolsó megtekintés: 2025.02.20.

Budapest Music Center Magyar Zenei Információs Központ és Könyvtár: Hidas Frigyes.

<https://info.bmc.hu/index.php?node=artists&table=SZERZO&id=51>.

Utolsó megtekintés: 2022.05.10.

_____, „Zenemű-adatbázis. Concertuba.”

<http://info.bmc.hu/index.php?node=compositions&cmd=viewtitle&l=hu&id=1112896148>

Utolsó megtekintés: 2021.11.17.

_____: Hat zenekari darab.

<https://info.bmc.hu/index.php/zenemuvek/1112895249-hat-zenekari-darab>

Utolsó megtekintés: 2025.12.06.

_____ : „Zenemű-adatbázis. Solo No. 2”

<https://info.bmc.hu/zenemuvek/517-solo-no-2>

Utolsó megtekintés: 2024.03.09.

_____ : „Zenemű-adatbázis. Solo No. 11 – trombitára”

<https://info.bmc.hu/zenemuvek/516-solo-no-11-trombitara>

Utolsó megtekintés: 2024.03.09.

_____ : Tubaverseny.

<https://info.bmc.hu/index.php/zenemuvek/1112891641-tubaverseny>

Utolsó megtekintés: 2025.12.06.

Britannica Editors: „Euphonium, Musical Instrument.”

<https://www.britannica.com/art/euphonium>

Utolsó megtekintés: 2026.03.20.

_____ : „Tuba. Musical Instrument.”

<https://www.britannica.com/art/tuba>

Utolsó megtekintés: 2026.03.20.

Del Mar, Jonathan: „Vaughan Williams: Tuba Concerto”

<https://www.cambridge.org/core/books/abs/orchestral-masterpieces-under-the-microscope/vaughan-williams-tuba-concerto/1F52EEFB13E198ECC93ED9E64BFE8790>

Utolsó megtekintés: 2026.03.20.

Editions Bim Kiadó honlapja.

<https://www.editions-bim.com/sheet-music/brass/tuba/tuba-and-orchestra/roland-szentpali-tuba-concerto-for-tuba-and-orchestra>

Utolsó megtekintés: 2023.05.08.

Eichler, Jeremy, *Tireless Schuller leads premiere of new tuba concerto.*

http://archive.boston.com/ae/music/articles/2011/02/17/tireless_gunther_schuller_leads_premiere_of_new_tuba_concerto/

Utolsó megtekintés: 2022.09.15.

Kálmán Gyöngyi, „Az öncélú kísérletezések vége.”

<https://magyarnemzet.hu/archivum/archivum-archivum/az-oncelu-kiserletezgetesek-vege-4474703/>

Utolsó megtekintés: 2023.03.30.

Károly Márton, *Laczó Zoltán Vince Virágvasárnapi passiója a Haller téri templomban.* Parlando, 2017. március

https://www.parlando.hu/2017/2017-3/Laczo_passio.htm

Utolsó megtekintés: 2023.05.03.

Kondor Kata, „*A zene nem csak a munkám, hanem az életem is*” – beszélgetés *Dragony Tímeával.* Fidelio.

<https://fidelio.hu/klasszikus/a-zene-nemcsak-a-munkam-hanem-az-eletem-is-beszeltetes-dragony-timeaval-179797.html>

Utolsó megtekintés: 2025.06.23.

Laczó Zoltán Vince honlapja.

<http://www.laczozoltanvince.eoldal.hu/cikkek/biography.html>

Utolsó megtekintés: 2023.06.19.

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem honlapja.

<http://lfze.hu/-/madarasz-ivan>

Utolsó megtekintés: 2025.06.19.

Lovas Film: Hidas Frigyes zeneszerző portréja. Visszaemlékezések alapján. I. rész.
5:38-5:50.

<https://www.youtube.com/watch?v=o0hnJKdvrlA>

Utolsó megtekintés: 2021.05.13.

Magyar Fúvószenei és Mazsorett Szövetség honlapja.

<http://mafusz.hu/rolunk/dijazottaink/> (Utolsó megtekintés: 2019. május 13).

N.N.: A sokoldalú zeneszerző, akit egy teleregény tett ismertté. *Papageno*.

<https://papageno.hu/intermezzo/2018/05/a-sokoldaluzeneszerzo-akit-egy-teleregeny-tett-ismertte/>

Utolsó megtekintés: 2023.05.13.

N.N.: Finnországban mutatják be Dragony Tímea új művét. *Fidelio*.

<https://fidelio.hu/klasszikus/finnorszagban-mutatjak-be-dragony-timea-uj-muvet-180458.html>

Utolsó megtekintés: 2025.06.23.

N.N.: Hidas Frigyes, a Szomszédok zeneszerzője. *Fidelio*.

<https://fidelio.hu/klasszikus/hidasfrigyes-a-szomszedok-zeneszerzoje-9757.html>

Utolsó megtekintés: 2022.05.13.

N.N.: Past Presidents. International Tuba Euphonium Association.

<https://iteaonline.org/about-itea/past-presidents/>

Utolsó megtekintés: 2025.01.25.

Somfai László, „A Haydn-év és a kvartettezés.”

<https://www.holmi.org/2009/07/somfai-laszlo-a-haydn-ev-es-a-kvartettezes-alkonya>

Utolsó megtekintés: 2025.06.13.

Stachó László és Iréne Deliége, „Virtuosity’s appeal.” *Sage Journals* 22/4
(2018.11.13.) <https://journals.sagepub.com/eprint/itqJqsCuKj8HtinMDvEA/full>

Utolsó megtekintés: 2025.06.24.

Verasztó Annamária, *Dubrovay László: Lehet a művet élni hagyni.* Origó. 2017.08.31.18:53.

<http://www.origo.hu/kultura/20170831-interju-dubrovay-laszlo-zeneszerzovel.html>

Utolsó megtekintés: 2024.10.23.

Hangzó forrás

M3 Bartók Rádió, *Hangversenyciklus a 20-21. század zenéjéből. 5. (befejező) rész.*

Szerk. Veisz Gábor. Budapest. 2009. május 27. 19:35–22.00.