Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

Doktori iskola (7.6 zeneművészet)

A TIMPANI JÁTÉKTECHNIKÁJÁNAK FEJLŐDÉSE ELLIOTT CARTER: EIGHT PIECES FOR FOUR TIMPANI CÍMŰ MŰVE ALAPJÁN

SZABÓ ISTVÁN

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2008.

I. Tartalomjegyzék

1. A timpani fejlődésének története
    - 1.1 A hangszer történetének korai időszaka 1.
    - 1.2 A timpani európai alkalmazásának kezdetei 3.
    - 1.3 A timpanista társadalmi helyzetének változásai 5.
    - 1.4 A verőhasználat változásai 6.
    - 1.5 A timpani fejlődése 8.
    - 1.6 A timpani zenekari használata a romantikus nagyzenekarokig 9.
    - 1.7 A timpani használata a XIX. századtól 13.
2. Elliott Carter: Eight Pieces for Four Timpani
    - 2.1 A sorozat keletkezése 17.
    - 2.2 A két kiadás: 1960, 1968 20.
    - 2.3 A sorozat ajánlásai 23.
    - 2.4 I. Saëta 25.
    - 2.5 II. Moto Perpetuo 29.
    - 2.6 III. Adagio 31
    - 2.7 IV. Recitative 35.
    - 2.8 V. Improvisation 38.
    - 2.9 VI. Canto 40.
    - 2.10 VII. Canaries (eredetilegCanary) 43.
    - 2.11 VIII. March 47.
    - 2.12 Összegzés 52.
3. A timpani használata napjainkban 54.
4. Utószó 58.
5. Függelék.
    - 5.1 Melléklet 1. 59.
    - 5.2 Melléklet 2. 66.
    - 5.3 Melléklet 3. 88.

6. Bibliográfia 89.

II. Bevezetés

Főiskolásként, a nyolcvanas évek közepén találkoztam először Elliott Carter darabjával. Egy alkalommal egy német ütőegyüttes vendégszerepelt Debrecenben, akikkel jó kapcsolatba kerültünk. A koncert után nem sokkal egyikük egy érdekes, számunkra ismeretlen kottát küldött nekem. A mellékelt levélben azt írta, hogy ez egy elég modern mű, de nagyon jó, érdemes eljátszani. A kotta címe a következő volt: Elliott Carter: Recitative and Improvisation. A darab első látásra elég érthetetlennek és furcsának tűnt. Nemsokára tanáromtól – Vrana Józseftől – egy másik kottát kaptam megtanulásra. Carter sorozata volt, csak egy újabb kiadásban és a kettő helyett nyolc tételből állt. Akkor már érdeklődéssel néztem át a művet és rögtön kiválasztottam belőle két tételt. Azóta sem találkoztam ezektől nagyszerűbb és logikusabban felépített üstdobra írott művekkel.

Közel húsz évet töltöttem el zenekarban timpanistaként. Valahogy úgy alakult, hogy az üstdobok mindig megtaláltak, vagy én találtam meg őket. A zenekarban és a tanításban eltöltött időszakban sok-sok timpani állással és üstdobra írott darabbal, szólammal ismerkedtem meg aktívan vagy passzívan. Az évek során aztán eljutottam arra az álláspontra, hogy ütőhangszeresként mindenkinek tanulmányozni kell Carter sorozatát ahhoz, hogy teljes képet kapjon az üstdob akusztikai és technikai lehetőségeiről. Ezáltal talán könnyebben érthetővé válik, hogy az évszázadok alatt hogyan jutott el ez a hangszer mai használatához.

1. A timpani fejlődésének története

1.1. A hangszer történetének korai időszaka

A Nakers, amiként a középkorban nevezték a kis üstdobokat, Arab vagy Szerecsen eredetű hangszer. A nakers szó az arab naqqara szóból származik. Már a XII. században ismerték az arabok révén a hangszert, a XIII. században a hangszer a keresztes hadjáratok kapcsán tűnik fel, de egyéb források is megemlítik a nevét, mint például Marco Polo.

A kis üstdobokon való művészi játék fejlődéséről talált feljegyzések szerint megtudjuk, hogy annak kialakításában nagy szerepet mondhat magának Németország. Ezek alapján megtudjuk, hogy 1384-ben Burgundia Hercege egyik dobosát azért küldte Németországba, hogy az ottani játékosok tudását el tudja sajátítani.[1]

A hangszer nagyságában a feljegyzések két típust különböztetnek meg. Az egyik öklömnyi nagyságú volt, kis kamaraegyüttesekben használták, a másik nagyobb méretű, egy lábnyi – körülbelül 30 centiméter – átmérőjű volt, ez a típusú volt a katonai események alkalmával a használatos. A nagyobb hangszereket a katonai lovasság használta, általuk terjedt el a XV. században. Ezeket a nagy katonai lovassági dobokat 1457-ben látták először Nyugat-Európában, mikor Magyarország királya követséget küldött Franciaországba lánykérőbe. Ezen a felvonuláson még teljesen ismeretlenként tekintettek a hangszerre.

Sebastian Virdung: Musica Getutsch (1511) című művében a katonák által megszólaltatott lóháton cipelt üstdobokról azt írta, hogy a hangszerek addig Nyugat-Európában ismeretlenek voltak. Valószínűleg Kelet-Európában, így Lengyelországban és Oroszországban már korábban is használták azokat, mégsem ismerték őket Franciaországban. Németországban is ez idő tájt terjedtek el a nagy üstdobok, a királyi udvarokban használták őket. A két láb átmérőjű, állati bőrrel bevont fém teknőt tympana-nak nevezte Virdung, és a következő jellemzést írta könyvében a hangszerről:

---

[1] James Blades*: Percussion Instruments and their History*. (Westport: The Bold Strummer, Ltd., 1992.) 223-224. oldal

> A tympana-k, rézből készült nagy katonai dobok, amelyek a fejedelmi udvarokban található hatalmas nagy hangot adó hordókhoz hasonlítanak. Zavarják a tisztességben megöregedett embereket, a betegeket, a hívőket a kolostorokban akik tanulnak, olvasnak és imádkoznak, és azt gondolom és hiszem, hogy ez az ördög műve. [2]

Ezzel a véleményével Virdung sokáig nem volt egyedül. A XVI. század közepéig többen is megörökítették a timpanik és játékosaik szokatlan hangzását és viselkedését a német bárók francia nemeseknél történt látogatásaival kapcsolatban. A hangszer elterjedésében és népszerűsítésében a német és magyar dobosok – mint már előbb is láthattuk – ebben az időben nagy szerepet játszottak. Kritikusai és ellenzői még akkor nem gondolhatták, hogy kétszáz évvel később az üstdobokat már zenekari hangszereknek fogják számon tartani.

Thoinot Arbeau az Orchésography című könyvében 1589-ben a perzsa dobokról közöl leírást. E szerint a dob bőrrel lezárt félgömbből áll, amit erős pergamennel zártak le. A bőrt kötél segítségével tették feszessé. Az üstdobokon a rezgő hártya, pergamen bőr volt, amit később huzalos vagy csavaros kerettel feszítettek az üstre. A keretet feszítette, vagy lazította a használat során az ellenkeret, amelyet a játékos leeresztett vagy felemelt a feszítő csavarok segítségével. Ő is úgy nyilatkozik a hangszer hangjáról, hogy megütésekor akkora zajt csinál, mint a mennydörgés.[3] Virdung könyvének illusztrációja tíz csavart mutat, de ezek száma változó volt. Ez a csavar-feszítéses rendszer, bár nem alkalmazták a XVI. századig, megtalálható Leonardo da Vinci: Tanulmányok a mechanikus üstdobhoz című művében is. Leonardo da Vinci (1452-1519) tervezett egy olyan gépi szerkezetet, amely kurbli segítségével mechanikus módon játszott az üstdobon. Egy másik általa tervezett szerkezet a bőr feszítését oldotta meg egy emelőkar segítségével.[4]

Ebben az időben a hangszerek mérete sok esetben még különböző volt. Arbeau két és fél láb méretű hangszerről ír, Virdung két lábat említ átmérőnek. Michael Pretorius: Syntagma Musicum (1615-20) könyvében szintén foglalkozott az üstdobok használatával. A hangszert Heerpauken-nek nevezi. Kétféle nagyságú

---

[2] Larry S. Spivack: „Kettledrums: A European Change in Attitude 1500-1700".Part 1, *Percussive Notes* 36/6 (1998.12.) 54-59. 54. oldal
[3] Larry S. Spivack, i.m. Part 1, 57. oldal
[4] Blades, i.m. 234. oldal

üstdobot ábrázol benne, az egyik méretének ekkor már tizenhét és fél inchet (körülbelül 43 cm), a másiknak húsz inchet (körülbelül 50 cm) adott meg. Mindkét hangszer üstjének mélységét 12 inchesként említi. Nemcsak a hangszer leírását találhatjuk meg könyvében, hanem ajánlást is készített az egyházi vallásos zene számára a hangszer használatával kapcsolatban. Egy másik, 1632-ből származó hangszer mérete, amelyet Stockholmban találtak 26 inch átmérőjű és 14 inch mély. A későbbi időkben ettől még nagyobb, 20-28 inch körüli hangszernagyságokat is alkalmazták.[5]

Érdekességképpen meg kell említenünk, hogy sokáig azt hitték, hogy az üstöt mindig sárgarézből, vörösrézből vagy megkeményített bőrből készítették. Jeremy Montagu állítólag felfedezett Prágában egy fából készült hangszert, amit valószínűleg a harmincéves háborúban (1618-48) használtak a fém hiánya miatt.[6]

[5] Blades, i.m. 231. oldal
[6] Larry S. Spivack, Part 1, i.m. 55. oldal

1.2. A timpani európai alkalmazásának kezdetei

Angliában először a XIV. század elején említik meg a hangszert, amely rögtön az arisztokrácia jelképévé vált. Az üstdob volt az első, amit együtt használtak a trombitával az arisztokrácia hangszerével. Az üstdob elődjét is a nemességgel társították, így a nagyobb és díszesebb hangszernek könnyű dolga volt elfoglalni megfelelő helyét a zenei hierarchiában. Az üstdobosok és trombitások kombinációja népszerű volt a királyi udvarokban és a csatákban is. Erzsébet királynő minden fontos vacsoráján megtalálható a hangszer. VIII. Henrik korából származó leírás (1548) arról számol be, hogy az üstdobok tizenkét trombitással együtt játszanak Angliában. Későbbi angliai krónikák szintén beszámolnak a hangszer trombitákkal, kürtökkel és kisdobokkal történő együttesben való használatáról. Ebből az időből származik egy érdekes feljegyzés, melyben Gustav Reese ad számunkra beszámolót az üstdobok ünnepi használatáról Transylvania hercegi udvarából:

> A parlament megnyitásakor Medgyesen 1585-ben a herceg ellátogatott a Te Deum-ra, mind eközben nyolc trombitás és üstdobos állt a városházával szemben, akik váltakozva játszottak a templomtoronyban álló városi harsonásokkal. [7]

Több írás szól arról, hogy a csatákban a lovak trombiták és üstdobok hangjaira mozogtak. Annak ellenére, hogy a trombiták és üstdobok együttes alkalmazásának tényét többen is megemlítik, a zenei anyagról szinte semmit sem tudunk. Sokáig a harci jeleket nem jegyezték le, a katonák egymásnak adták át tudásukat, a tanulóknak hosszú, fáradtságos munkával kellett elsajátítaniuk az udvari és katonai zenét. Gyakorló zenészként néha találkoztak olyan darabbal is, amit nem ismertek vagy nem tudták emlékezetből eljátszani, olyankor improvizáltak vagy a zenét díszítették a repertoárjukon szereplő darabok alapján.[8]

Az üstdobok elismertsége a hadseregben nagy volt, a csatában való elvesztése nagy szégyennek számított. Csak abban az esetben használhattak újra dobot az ezredben, ha egy másik csata során zsákmányoltak egyet.

---

[7] i.m. 57. oldal
[8] Larry S. Spivack, i.m. Part 1, 57.oldal

A kapcsolat a trombita és az üstdob között olyan nagy volt, hogy a legfőbb üstdob-ütésminták elnevezéseit is abban az időben a nyelv-mozgásokról nevezték el.[9] A két hangszer kapcsolatára a játékmód változatossága is jellemző volt. A normál megszólaltatás mellett például fojtott, tompított játékra is szükség volt azért, hogy az ellenség ne hallja meg a hadműveletre utasító szignált. De írtak visszhang effekt játékáról is, melyben a hangos dübörgést a dob közepén kellett játszani, a halk puha részt a hangszer szélének közelében. A tompított dob szintén használatos volt a temetéseknél, de általános egyetértés volt abban, hogy a hangszerre leginkább a hősies karakter a jellemező.

Az idők folyamán a hangszer szállítása sokat változott. Eleinte egy segédnek volt a feladata, hogy a hátára akasztva cipelje a hangszert. Az üstdobos mögötte masírozott és látványosan játszott az üstdobokon. A XVII. század közepe táján már harci szekéren szállították a hangszert. A feljegyzések között találtak olyan írást is, amelyik arról szól, hogy a szekeret hat ló húzta, a dobos a hangszerek mögött állt.[10] Mivel a játékos keze mindkét esetben szabaddá vált a szállított hangszerek miatt, az előadási technika látványos mozdulatokat vett fel..

Az első értékes üstdobra írott zene Franciaországból, katonai körökből származik. A hangszer neve „timbales" volt. A Philidor fivérek voltak – André és Jacques – azok a kiváló zeneszerzők, akik XIV Lajos udvarában zenéltek. 1685-ben André egy kottát jelentetett meg trombitákra és üstdobra, majd 1705-ben egy gyűjteményt a XVII. század indulóiból és udvari zenéiből. Ez időben léteztek olyan indulók is, amelyeket csak üstdobokon játszottak trombiták nélkül, ez utóbbi kötet tartalmazza testvére Jacques Philidor által írt ilyen típusú indulóit is. Szintén ebben a gyűjteményben jelenik meg először a két üstdob egyszerre történő megszólaltatását kérő kotta, ennek az indulónak a szerzője Claude Babelon királyi gárdista. Az alsó trombita szólam gyakran a dobokkal volt duplázva egy oktávval mélyebben. Ugyancsak ebben a kollekcióban láthatjuk ennek bizonyítékát Johann Michael darabjában.[11]

Mint említettük, a játékos keze szabad volt a szekéren szállított hangszerek mellett, így az előadási technika látványos mozdulatokból állt. Ebben a korban már

[9] i.m. Part 1, 58. oldal
[10] Larry S. Spivack: „Kettledrums: A European Change in Attitude 1500-1700", Part 2. *Percussive Notes* 37/1 (1999. 02.): 57-61. 57. oldal
[11] Larry S. Spivack, i.m. Part 1, 58. oldal

különböző instrukciós írások jelentek meg az előadói gyakorlatra vonatkozóan. 1685-ben A. M. Mallet írta a Les Travaux de Mars című művében, hogy az üstdob játékosnak elegáns karmozgással és jó füllel kell rendelkeznie.[12] Egy másik írásban arról olvashatunk, hogy mennyire mesterkéltek a test mozgásai és fordításai, ezek a mozgások más szituációban nevetségesek lennének. Megemlíti a német dobosokat, akiknek ugyan gyönyörű egyenruhájuk és lovuk volt, emellett azonban viselkedésük hivalkodó.[13] A dobosokat ábrázoló illusztrációk többsége azt mutatja, hogy a játékos egyik vagy mindkét keze magasan a levegőben van. Hans Holbein (1497-1543) sokszor bemutatott rajzán az üstdobosokat csontvázként rajzolta meg, akik a dobokat combcsonttal ütötték.[14] Ebben a korban az arab és afrikai eredet révén ábrázolták a játékosokat négernek, majd a későbbi korokban lovon és katonai egyenruhában egyaránt.

[12] Larry S. Spivack, i.m. Part 2, 57. oldal
[13] Blades, i.m. 226. oldal
[14] Blades, i.m. 225. oldal

1.3. A timpanista társadalmi helyzetének változásai

Hosszú időn keresztül a dobok a nemesség jelképei voltak nemcsak Angliában, hanem egész Európában. Németországban a XVI. században az üstdobolást nem is tekintették foglalkozásnak, hanem szabad lovagi művészetnek.[15] Később császári rendeletben adományoztak kiváltságos jogokat a trombitásoknak és az üstdobosoknak, amely a céhek megalakulásáig biztosította az előjogokat. 1623-ban II. Ferdinánd császár alapította meg a császári udvari céhet, amelybe a tábori és udvari trombitások és üstdobosok tartoztak (Reichszunft der Hof- und Feld-trompeter und Hof- und Heerpaucker). Ettől kezdve e céh tagjai előjogokat és kiváltságokat kaptak. Csak a császárt, valamint királyokat, fejedelmeket, hercegeket és hercegnőket, grófokat, lordokat és egyéb nemeseket szolgáltak valamint olyan speciális minőségű személyeket, mint például a doktori címet viselők. Tiltva volt, hogy vásárokon, fesztiválokon, táncmulatságokon és színházi előadásokon játszanak. Azok a zenészek, akik nem voltak tagjai a céhnek – vásári muzsikusok, a toronyzenészek vagy a vándormuzsikusok – nem használhatták a trombitákat és at üstdobokat. Akik ezt megszegték, pénzbírságot kellett fizetni – melynek fele az udvari trombitások kincstárába ment – és elkobozták hangszereiket.
A tagok a céh titkát szigorúan őrizték, a játéktechnikát generációról generációra adták át. A céhbe való belépéshez inasévekre volt szükség, amire hét év tanulási időt és tandíjfizetést írtak elő. Ennek lezárásaként az inasnak bizottság előtt mestervizsgát kellett tennie.[16]

A XVIII. századra az üstdob kivívta magának a zenei hangszer kategóriáját, az írott zenével, az előadási praktikákat tartalmazó könyvekkel és a virtuóz előadókkal. Ekkorra a játékos szociális szerepe átváltozott a nemesi mutatványosból az elfogadott zenészre. Sokkal magasabbra léptek az elismertség tekintetében, mint a XVI. század elején voltak. Két évszázad alatt a hangszer és a játékos alkalmazkodott az új helyzethez, az üstdob elfogadtatta magát a nyugati zenekultúrában. Alkalmassá vált a zenekari hangszerként történő alkalmazására.

[15] Larry S. Spivack, i.m. Part 2, 58. oldal
[16] Larry S. Spivack, i.m. Part 2, 58. oldal

1.4. A verőhasználat változásai

A verők használata a hangszer történetével együtt változott. James Blades a könyvében fa és elefántcsont verőket említ kerek, ovális vagy elkeskenyedő véggel. Ugyanitt megjegyzi, hogy valószínűtlen, hogy ezeket ilyen fejjel használták, mert a használatkor a keménységük katasztrofális hatással lett volna a bőrre. A verő fejét egy Rembrandt képen is láthatjuk, a Néger Parancsnok és az Üstdobos (1638 körül) című alkotáson. Blades szerint a verő anyaga a képen látható alkotáson könnyebbnek tűnik, mintha fából vagy elefántcsontból lenne.[17]

Az üstdobok használatának korai időszakában, amikor még a ló nyakához erősítve, felfüggesztve játszottak rajta, gyakran díszített kötényekkel ékesítették az elegáns megjelenés miatt. Természetesen a verőket is díszítették, gyakran drága ékszerekkel ékesítették azokat. Ebben az időszakban azonban már törekedtek a hangzás puhábbá tételére. A faverők használata kezdett általánossá válni, ez a fajta ütő lett a legelfogadottabb a XVII. század végére. A. M. Mallet: Les Travaux de Mars című könyvében 8-9 inch hosszúságú, kis korong végű ütőket említ, melyek fából készültek.[18] Ekkor már a hangszereket viszonylag pontosan hangolták, és a doboknak kellemesebb hangjuk volt, mivel felfedezték a hangzásbeli különbségeket a különböző verők használata révén.

A XVIII. században a zenekarokban kemény fa verőkkel szólaltatták meg az állatbőrrel fedett üstdobokat, mint ahogy a katonai zenekarokban használatosak voltak. Ebben az időszakban azonban szükségessé vált a puhább verő használata is a zenei anyagnak megfelelően, főleg a piano tremolók játszásakor. A XIX. században Hector Berlioz volt az első, aki arra intette a játékosokat, hogy mindenkinek legalább háromféle verőjének kell lennie, és a típusait is meghatározta: fa-, bőr- és szivacsfejű ütő. Elengedhetetlennek tartotta ezek használatát Haydn, Mozart és Beethoven műveiben.

[17] Blades, i.m. 232. oldal
[18] Larry S. Spivack, i.m. Part 1, 55. oldal

1.5. A hangszer fejlődése

A zenekar megjelölést csak a XVIII. században kezdték a hangszeresekre használni. Praetorius (1619) chorus instrumentalis-ról, Lully symphonia-ról, az olaszok concerto-ról illetve concerto grosso-ról írnak. Már voltak állandó együttesek is, mint például trombitaegyüttesek, akik a háborúkban, a kürtösök az udvarokban és vadászaton, az oboisták a francia udvarban zenéltek, valamint harsonakórus, ami főleg a templomi zenékben volt használatos.

A trombita együttesekben öt-hét trombitás játszott a természetes felhangsor által meghatározott fekvésben. Sokszor csak a felső, magas fekvésű szólamot írták le, a többi játékos ehhez improvizálta játékát. Minden szólam más-más fekvésben játszott, az alsó szólam hangszerei az alsó oktávot, illetve kvintet szólaltatták meg. E tartomány egyéb hangjainak híján mindkettő hosszú kitartott hangokat fújt, időnként két üstdob erősítéssel. Innen származik az üstdobok domináns-tonika hangolása és az, hogy sokáig a rézfúvókhoz sorolták őket.[19]

Az üstdobok konstrukciójában és használatában a XVI. századtól napjainkig rengeteg változás történt. Ezeket a változásokat röviden az alábbi módon foglalhatjuk össze:

A zsinóros üstdobot, mint már korábban láthattuk, felváltotta a csavaros üstdob. A XVI. századtól használatos hangszeren, körülbelül tíz, a kereten lévő fogantyú feszítette a bőrt, ezek egyenként történő elforgatásával lehetett az üstdobokat hangolni. Ennek használata nagyon nehézkes volt, minden áthangoláskor egyesével kellett a csavarokat állítani. Ez sokáig gátolta a hangszer használatának fejlődését. E nehézséget a későbbiekben azzal próbálták áthidalni, hogy a zenekarok a hagyományos üstdobpár mellett további hangszereket kezdtek használni, a modulációk és más hangok igénybevételének lehetőségére megjelent a harmadik vagy negyedik hangszer is a zenekarokban.

1812-ben jelentős előrelépés történt. Egy müncheni udvari üstdobos, Gerhard Kramer kitalált egy új mechanizmust, ami azt jelentette, hogy a csavarokat egy menetbe fogta össze, így egy hangoló kar kézzel történő elforgatása elegendő volt ahhoz, hogy a bőr feszességét megváltoztassa a játékos. Ez a Hebelpauken-nek nevezett hangszer már gyorsabb áthangolást tett lehetővé a játékos számára. Ezzel

[19] Ulrich Michels: *SH atlasz. Zene.* (Budapest: Springer Hungarica Kiadó Kft., 1994) 321.oldal

egy időben egy másik konstrukció is készült. Ennek a hangszernek az áthangolása az üst elfordításával történt. A hátránya abban volt, hogy az ütőfolt az elfordítás során máshová került, ez a bőr feszességének és vastagságának függvényében a hangszínben és a hangmagasságban is változást eredményezhetett.

A XIX. század hetvenes éveiben Drezdában Carl Pittrich elsőként egy ma is használatos rendszert alkalmazott az üstdobokon. A hangoló kart pedálszerkezettel kapcsolta össze és ennek segítségével biztosította az üstdobok áthangolását. A pedálszerkezet működtetése által a bőr feszessége megnő, vagy csökken, áthangoláskor a játékos rövid idő alatt akár szext hangközt is képes áthangolni. Később a hangolás segítésére és ellenőrzésére a pedálszerkezethez kapcsoltak egy hangskála-mutatót, ami a játékos dolgát megkönnyítette a hangtávolság megállapításában, de ez csak tájékoztató jellegű volt, a pontos hang pontos megállapítása és hangolása továbbra is a játékos érzékelésén múlt. Ennek az új rendszernek a jelentősége nemcsak a gyors áthangolásban volt. Eddig minden egyes hangváltoztatás igénybe vette a játékos kezét, így vagy hangolt, vagy játszott a hangszeren. Ez az új konstrukció tette lehetővé először a játék közbeni hangolást, illetve magában hordozta azt a későbbi felfedezést, hogy az üstdobokon is játszható glissando. E működési elv és annak állandó tökéletesítése alapján készülnek mai napig is a legmodernebb hangszerek.

Az üstdobok legérzékenyebb része a rezgőhártya, vagyis a bőr, ami hosszú időn keresztül borjúbőrből készült. Nagyon fontos a keretre erősített bőr egyforma, kiegyenlített feszessége, ez biztosította a hangszer tiszta hangját. Az állati eredetű bőr érzékenyen reagált az időjárásra és a koncerttermek klímájára, a levegő páratartalmának és hőmérsékletének változása érzékenyen befolyásolta a hangszert, annak hangmagasságát. A játékosnak hallás útján állandóan ellenőriznie kellett a hangszer hangmagasságát, rendelkeznie kellett vizes szivaccsal vagy rongyokkal, hogy a száraz melegedő klímát ellensúlyozni tudja a bőr nedvesítésével. A XX. század közepén műanyagból kezdtek rezgőhártyát készíteni az üstdobok - és egyéb ütőhangszerek - számára. Ez a „bőr” sokkal ellenállóbb az időjárás és a páratartalom változásaira. Sokan a hangzás megváltozását róják fel hibaként alkalmazásának, ez a műanyag hártya az üstdobon sokkal hosszabb ideig marad rezgésben, mint az állatbőrből készült társa. A műanyag rezgőhártya ezen tulajdonsága sok mű játszásakor inkább hátrányként jelentkezik, mint előnyként. A játékos tompítók

alkalmazásával csökkentheti a hanghosszúságot, de ez a hangszín változását is magával hozza. Másik megoldásként maga a játékos kézzel rövidíti - lefogja - a hangok zengését, ami viszont nem mindig megoldható, sőt gyors játék esetén megoldhatatlan. A legújabb fejlesztések eredményeként olyan szintetikus állatbőrt hoztak létre, amelyik egyesíti az állatbőrök hangzási tulajdonságait a műanyagbőr páratartalomra és hőmérsékletre való ellenállóságával, ezek az úgynevezett „renaissance” bőrök.

1.6. A timpani zenekari használata a romantikus nagyzenekarokig

Sokan úgy tartják számon, hogy az üstdoboknak Lully volt az első zenekari használója. James Blades, aki behatóan foglalkozott az ütőhangszerek történetével azt javasolja, hogy ezt az érdemet osszuk meg Orazio Benevoli (1605-1672) olasz, Jean-Baptiste Lully (1632-1687) francia és Matther Locke (1622-1677) angol zeneszerző között.[20] Az üstdobok és rézfúvósok hangzási lehetőségeit kihasználva írta meg Orazio Benevoli: Festival Mass című darabját 1628-ban, s a művet a Salzburgi Katedrális számára dedikálta. Ebben a műben az olasz származású szerző a trombiták és üstdobok két kombinációját használja. Az üstdobok zenei hangolása kvart hangközű volt és már saját szólammal rendelkezett.[21]
Lully operája az 1675-ben bemutatott Thésée a leginkább elismert mű az üstdob opera zenekarban történő első alkalmazásáról. A szerző a hangszert Tymbales-ként nevezi és a darabjában több alkalommal használja együtt a trombitákkal és a vonósokkal. Locke operája, a Psyche 1673-ban készült és két évvel később adták ki. A zenei együttesre vonatkozóan a szerző vonós és fúvós hangszerek mellett üstdobokat kért. [22]

Egy másik, ebben a korban élt cseh zeneszerző műveiben is találkozhatunk az üstdobokkal. Pavel Josef Vejvanovszkij (1633-1693) hangolt dobokat használ 1680 körül komponált Szerenádjában, amiket tamburini-nek nevez. A számozását tekintve a No. 23. darabban a dobok hangolása hasonló volt a legalsó trombitaszólam hangolásával.[23] Érdekességképpen el kell mondanunk, azt írják erről a műről, hogy a zeneszerző által piano dinamikában használt ütőhangszerek a zene lágy színezésére szolgáltak.

A XVII. század végére az üstdobok valóban a zenekar fontos részévé váltak. Az első szólóállás Henry Purcell (1664-1717) nevéhez kötődik. Shakespeare: The Fairy Queen című darabja alapján készült operájában 1692-ben, a negyedik felvonásban találkozhatunk az üstdob szólóhangszerként történő alkalmazásával, így

[20] Blades, i.m. 242. oldal
[21] Blades, i.m. 236. oldal
[22] i.m. 242. oldal
[23] i.m. 243. oldal

az első zenekari szólóállással.[24] Purcell több művében is szívesen használta ezt az ütőhangszert.

A XVIII. század elején a zenekari hangszeresek csoportja tizenöt - tizenhét főből állt. A trombitások és üstdobosok általában nem voltak tagjai az udvartartásnak, inkább a katonasághoz tartoztak. Innen kérték ki őket, ha a zenekarnak szüksége volt rájuk. A dobok szólamát a kotta nem mindig tartalmazta, de könnyen játszható volt a trombita szólam alapján. A kottákba sok esetben azt írták, hogy a symphonie játszható trombitákkal és üstdobokkal vagy nélkülük.[25]

Johann Sebastian Bach (1685-1750) az üstdobot általában Tamburi, Tympelles, Tympali és Tymp neveken használta, de 1730-ban ő nevezte először a ma is használatos német nevén a hangszert Pauken-nek.[26] Bach transzponáló hangszerként, kvart hangolásban használta. Minden esetben basszus kulcs szerint jegyezte le az első vonalra és a második vonalközre a játszandó hangokat, de a kotta elején kiírta a szükséges hangolást.

Georg Friedrich Händel (1685-1759) főként ritmikusan használta a hangszert, melynek hangolását darab közben nem változtatta. Korai műveiben ő is transzponáló hangszernek használta, később már az aktuális hangolást jegyezte le az üstdob szólamba.

Az első olyan darab, amelyben kettőnél több hangszer tűnik fel egy olasz származású, de Angliában dolgozó zeneszerzőtől származik 1743-ból. Francesco Barsanti Concerto Grosso-jában három üstdobbal találkozhatunk. Ő volt az első, aki a darab folyamán hangolást is váltott a hangszereken.

Antonio Salieri (1750-1825) volt az a zeneszerző, aki megelőzve Beethovent már nemcsak kvartokat és kvinteket hangoltatott darabjaiban az üstdobokra. Az 1785-ben írott La grotta di Trofonio című operájában C és Gesz hangolást kért.
Johann Melchior Molter (1695-1765) No. 99. számozású szimfóniájában öt üstdobot használ, J.W. Hertel 1748 körül írott Sinfonia-jában nyolcat. Ez utóbbi darabban teljes kadenziát írt a szerző az üstdob számára.[27]

Joseph Haydn (1732-1809) járatos volt az üstdob használatával kapcsolatban. Hainbugi iskolás évei alatt a timpanista halála után ő lett a kis együttes üstdobosa.

---

[24] Larry S.Spivack, i.m. Part 2, 59. oldal
[25] R. M. Longyear: „Percussion in the 18th-Century Orchestra". *Percussionist* 2/1&2 (1965.02): 1-5. 4. oldal
[26] Blades, i.m. 245. oldal
[27] i.m. 258. oldal

Későbbi éveiben képes volt lehordani a hozzá nem értő timpanistákat, de anekdotákat mesélt azokról a karmesterekről is, akik semmit sem tudtak az ütősök problémáiról.[28] Üstdobütés, vagy más nevén Meglepetés (No. 94) szimfóniájának második tételében az üstdobokat a zenei tréfa egyik hangszerének, egy meglepetés-szerű fortissimo akkordütés megszólaltatásában használja. Innen kapta a mű az angol elnevezését. Ugyancsak önálló megjelenése van a hangszernek az Üstdobpergés szimfóniában (No. 103.). A darab egy koronás kitartott esz-hangra írt üstdob pergetéssel kezdődik. Az bizonyos, hogy ebben az időszakban még nem szokványos az üstdobokat önálló szerepben használni. Az 1796-ban komponált Paukenmesse Agnus Dei tétele egy harmincketted mozgású timpani szólóval ér véget. A Teremtés című oratóriumban a hangszer mindenhol megszólal, ahol az Istent és a Teremtést dicséri, de feladatot kap az üstdob a napfelkelténél és a mennydörgésnél is.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) hangszerhasználata alapvetően hasonló volt, mint Haydn-é. Kezdetben legtöbbször Mozart is a trombitákkal együtt használta az üstdobokat. Fiatalkori műveiben egyszerű ritmusképletekkel találkozunk, majd későbbi műveiben már egyre bonyolultabb ritmusokat ír. Érdekességképpen kell azonban megemlítenünk két korai művét, a C-dúr Divertimento-t (K. 188), ahol négy timpanit ír a fuvolák és trombiták mellé, valamint a Serenata Notturna (K. 239) művet, ahol vonósok mellé üstdobokat ír a szerző. Az operákban gyakran a színfestés, az érzelmek kifejezésének segítésére is használta az üstdobot, de nélkülözhetetlen hangszer volt a nyitányok és finálék zenéjében, valamint a kórus tételekben. A Varázsfuvola című operájában kérte a coperto használatát is. A híres Requiem-jének Sanctus tételében már nehéz és fontos üstdob szólót komponált Mozart a zenekar kitartott akkordjai mellé.

Ludwig van Beethoven üstdob használata az első a zeneirodalomban, amely komoly próba elé állítja a játékost. Ő az a zeneszerző, aki a zenekari hangszer akkori lehetőségeit maximálisan kihasználta. A szólam határozott utasításokat tartalmaz a játékos számára, mégis első pillantásra érthető. Haydn és Mozart kevés helyen élt a tremoló adta hosszú hang lehetőségével, Beethoven viszont sok esetben nemcsak hogy használja, hanem különbséget tesz gyors ritmusú, akár hatvannegyed értékű hang és a tremoló között. A hangolás tekintetében továbbmegy elődei útján, de a fő hangnem tonika és domináns hangolása mellett megjelenik a lassú tételek, illetve a

[28] R. M. Longyear, i.m. 1. oldal

scherzo tételek hangnemi változásait követő hangolás. A két hangszer kvart hangkülönbsége Beethoven-nél kvintre, szextre, oktávra változik a zenei anyag kívánságának megfelelően. A Fidelio című opera második felvonásának elején sejtelmes szűkített kvint hangolást és bonyolult ritmikát használ. Nemcsak a harmóniai funkciók hordozója, a karakter ábrázolás segítője lesz az üstdob, hanem az események aktív részese is. Az 5. szimfónia harmadik és negyedik tétel közötti átvezetésében szólistaként szólal meg a hangszer, a 8. szimfónia negyedik tételében a hangnemi váltás egyik szereplőjévé lép elő a fagottal együtt az üstdob, vagy ahogy Beethoven is nevezte, a Pauken. Elsőként alkalmazta úgy az üstdobot, hogy nem külön-külön, hanem mindkét hangszert egyszerre szólaltatta meg a játékossal a 9. szimfónia harmadik tételének végén az alaphangnem tonikáján és kvintjén. Szóló feladatokat bízott a hangszerre, mint például a Hegedűversenyben, ahol a mű üstdobütésekkel kezdődik. A negyedik és a kilencedik szimfóniában és zongoraversenyeiben is jelentős feladatokat kér az üstdobjátékostól.

1.7. A timpani használata a XIX. századtól

A romantikus zeneszerzők eleinte szintén két üstdobot használtak műveikben, ez a szólam azonban kezdett elválni a trombitáktól. Míg ebben az időben a franciák kísérletezőek voltak az ütőhangszereket illetően, addig a németek nem annyira merészen ugyan, de fejlesztették az ütőhangszerek használatát.

Franz Schubert (1797-1828) konzervatívan kezeli az üstdobot, ritkán hangoltatja át egy darabon belül.

Carl Maria von Webern (1786-1826) már 1807-ben három üstdobot ír a Bűvös vadász című operájának nyitányában, és szólisztikusan szólaltatja meg a hangszert a nagybőgőkkel együtt.

1831-ben Giacomo Meyerbeer (1791-1864) szóló állást ír a négy üstdobot használó játékosnak a Robert le Diable című művében.

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) a 3. Skót szimfóniában és a 4. Olasz szimfóniában nagyszerű és nehéz szólamot írt az üstdoboknak.

Robert Schumann (1810-1856) többnyire ritmikai szerepet szánt az ütőhangszernek. A négy szimfóniája közül egyedül az elsőben használ három üstdobot, a többiben csak kettőt.

Hector Berlioz (1803-1869) mindenkinél továbbment az ütőhangszerek, így az üstdobok használatának terén. Beethoven csak két üstdobot használt és az akkord részét képezte a hangszer hangja. Berlioz már mint akkordikus hangszert kezelte őket. Példa erre az 1830-ban írott Fantasztikus szimfónia harmadik tétele, ahol négy üstdob illetve üstdob játékos játszik együtt az angolkürttel. Berlioz jegyzeteiben a verőhasználatot is pontosan előírta elődeivel ellentétben. Arra intette a játékost, hogy legalább háromféle verőjének kell lennie, és a típusait is meghatározta: fa-, bőr- és szivacsfejű ütő. Berlioz gondolkozását jól mutatja az az elképzelés, mely szerint az általa megálmodott zenekarban a rengeteg ütőhangszer között nyolc üstdob kapna helyet. Érdemes megnézni, milyen létszámot képviselt volna az által megálmodott zenekarban az ütő szólam. 467 játékos foglalt volna helyet a színpadon, ebből a létszámból az ütősök száma 53. Az ütő szólam Berlioz szerinti felosztása a következő volt: 8 pár üstdob 10 játékossal, 6 kisdob, 3 nagydob, 4 összeütős

cintányér, 6 triangulum, 6 harangjáték, 12 pár antik cintányér, 2 harangsor, 2 tam-tam, 4 török félhold.[29]

Berlioz új utat nyitott az ütőhangszerek, így a timpani alkalmazásában. Meghatározta kottáiban a verők precíz használatát, amit az őt követő zeneszerzők átvettek tőle és tovább bővítettek. A híres Grande Messe des Morts (1837) című művének Tuba Mirum tételében Berlioz 16 üstdobot ír elő tíz játékos számára, ami azt jeleni, hogy hat játékos két-két hangszeren, a másik négy játékos egy-egy hangszeren játszik.

A Fantasztikus szimfónia harmadik tételében Berlioz mint akkordikus hangszert kezeli a négy üstdobot, a hangszereket külön-külön négy játékossal szólaltatja meg az angolkürttel közösen. A negyedik tételben pontosan kiírja a kottában a játékos számára, mit szeretne az üstdoboktól hallani. Nyolcad szextolákat ír, melyeknek minden csoportja hangsúlyos dupla ütésekkel kezdődik.. A ritmus mellett a kézrendet is beírja a kottába, mely szerint az egyik kéz egyfolytában játszik, míg a másik csak a duplán megütött hangokat szólaltatja meg. Mindezek mellé copertot is előír a két timpanista számára, hogy a ritmika jól érthető legyen.

Richard Wagner (1813-1883) az üstdobok hangterjedelmét az eddigi egy oktáv hangterjedelemhez képest kibővíti. Az Istenek alkonya című operájában az eddigi legmélyebb f-hangot egy szekunddal lejjebb, e-hangra hangoltatja. A Ringben és a Parsifalban két-két pár üstdobot használ, ami eddig operában teljesen szokatlan volt. A Parsifalban emellett tompítást is kér a hangszerekre.

Johannes Brahms (1833-1897) szimfóniáiban két hangszert használ, egyedül a negyedik szimfónia harmadik tételében találkozunk három hangszer használatával. A Német Requiemben azonban szinte végig három hangszer használatát kéri.

Az orosz zeneszerzők az üstdob használatakor a hangszer hangterjedelmének szélesítésében hoztak újat. Mihail Glinka (1804-1857) és Nyikolaj Rimszkij-Korszakov (1844-1908) a magasabbik hangszerre kis g-hangot hangoltatnak, Glinka a Ruszlán és Ludmilla című operájában (1842), Rimszkij-Korszakov pedig az Orosz Húsvéti Ünnep nyitányban.(1888)[30]

Pjotr Iljics Csajkovszkij (1840-1893) szimfóniáiban intenzíven használja az üstdobokat, híres szólóállása a Rómeó és Júlia-nyitányfantázia végén a hangszer szólisztikus kiemelése mellett ritmikai célt is szolgál. Csajkovszkij is kilép abból a

[29] Blades, i.m. 281. oldal
[30] i.m. 317. oldal

gyakorlatból, hogy két hangszert használjon, a negyedik szimfóniájában három hangra írja a hangszer szólamát.

Giuseppe Verdi (1813-1901) frekventáltan használja az üstdobokat különösen késői operáiban. Nagy utat jár be a hangszerhasználat tekintetében a Nabucco (1842) és az Otello (1887) között. Korai műveiben, mint például a Nabucco és a Traviata című operáiban nagyobbrészt ő is csak a nyitó-, és zárórészekben, valamint a kórusjelenetekben használja a hangszert. Az Othello és Don Carlos című operájában, valamint a Requiemben már több hangszert használatát írja elő, sokszor dramaturgiai célzattal.

Camille Saint-Saëns (1835-1921), és Léo Delibes (1836-1891) darabjaiban az üstdob szólisztikus szerepet kap. Delibes a Lakmé című operájában a normál méretű hangszerek mellé egy pár kis üstdobot kér, amelyek hangja egy oktávval magasabban szól.

Carl August Nielsen (1865-1931) a negyedik szimfóniájában elsőként alkalmaz glissandót. Két játékost kér egy-egy hangszerhez, és mindketten tremoló közben ritmussal lejegyzett hangváltoztatást játszanak.

Richard Strauss (1864-1949) is kihasználta az üstdobok hangváltoztatásának lehetőségét. Operáiban és szimfonikus darabjaiban komoly feladatot ró a hangszerjátékosra. Szóló hangszerként a Burleszk zongorára és zenekarra című darabjában emelkedik ki a négy üstdob a többi hangszer közül.

Gustav Mahler (1860-1911) a szimfóniáiban igen széleskörűen használta a timpanit. Mestere volt a hangszer alkalmazásának, tovább szélesíti a hangterjedelmet. A hetedik szimfóniában az alsó hangszerre nagy desz-hangot hangoltat. Sok esetben az üstdobot szólistaként használva hoz létre különböző színárnyalatokat. A szólók tekintetében a halk pillanatokban is szívesen fordul ezekhez a hangolható ütőhangszerekhez. Szimfóniáiban gyakran használ két üstdobjátékost. Verőválasztását a dinamikai árnyalatok, frazeálási és a ritmikai lüktetés határozza meg. Nem ritka, hogy faverő alkalmazását kéri a játékostól a jól érthetőség miatt. Sok helyen pontosan meghatározza a használható verő típusát. Több esetben kéri a tételek folyamán a hangszer tompítását.

Gustav Theodore Holst (1874-1934) Planéták című művében (1917) csakúgy, mint sok esetben Mahler, két garnitúra üstdobot alkalmazott. Az Uranus tételben a négy üstdobnak szóló részt írt.

Igor Sztravinszkij (1882-1971) az üstdobok esetében a hangszer ritmikai oldalát emelte ki. A Tűzmadárban (1910) és a Petruskában (1911) kisdobverő alkalmazását is kéri, a Tavaszi áldozatban (1913) két garnitúra üstdobot használ.

Giacomo Puccini (1858-1924) műveiben kevés szóló állással találkozhatunk. Az üstdobok használatával kapcsolatban a Pillangókisasszony (1904) című operáját érdemes megemlítenünk. Az opera utolsó felvonásában kvint hangolású egyszerre megütött tizenhatod hangokat kér a szerző könyörtelenül kopogó ritmikával a főhősnő lelkiállapotának kifejezésére.

Bartók Béla (1881-1945) Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára (1937) című darabjának harmadik tételében az üstdob glissando játékát termolóval és tremoló nélkül is alkalmazza. Ugyanezt teszi a Szonáta két zongorára és ütőkre (1937) című kamaraművében is. A Kékszakállú herceg vára (1911) című egyfelvonásos operájában egyszerre, akkordszerűen szólaltatja meg a négy hangszert. Hegedűversenyében találunk először utasítást arra vonatkozóan, hogy a hangszert a bőr szélén kell megszólaltatnia a játékosnak.

Kodály Zoltán (1882-1967) a Galántai táncok (1933) című zenekari művében a verbunkos jelleg segítségéül használja fel az üstdobot. A darab egyik részében a középütést és a normál ütőfolton megszólaltatott módot felváltva alkalmazza. Ezt a középütést használta George Gershwin (1898-1937) az Egy amerikai Párizsban című darabjában is.

XX. század kompozíciói az ütőhangszerek tekintetében mind ritmikai, mind pedig hangszertechnikai lehetőségeiben új kihívások elé állították az ütőhangszereket. Nem kivétel ezek alól az üstdob sem, mint zenekari hangszer. A zeneszerzők egyre intenzívebb és átgondoltabb feladatokat komponáltak az üstdob számára, egyre többször éltek a gyors hangváltoztatás lehetőségével. Említhetnénk többek között Dimitrij Sosztakovics, Paul Hindemith, vagy Szergej Prokofjev nevét a teljesség igénye nélkül. Az újító zeneszerzők között Leonard Bernstein nevét érdemes még kiemelnünk, aki például a West Side Story-ban maracassal megszólaltatott üstdobhangzást kért.

2. Elliott Carter: Eight Pieces for Four Timpani

2.1. A sorozat keletkezése

Elliott Carter üstdobokra írt sorozata a mai napig vezető helyet foglal el az ütőhangszeres irodalomban. Eredetileg csak tanulmánynak szánt darabjaiban egyesítette a hangszer használat addigi vívmányait saját zeneszerzői elképzelésével.

Az 1908-ban született világhírű amerikai zeneszerző, Elliott Carter 2008. december 11-én jó egészségnek örvendve ünnepelte századik születésnapját. Carter 1932-ben a Harvard Egyetemen fejezte be zenei tanulmányait, innen Európába, Párizsba vezetett az útja, abba a mesteriskolába, amelyben oly sok jelentős muzsikus tanult: 1932 és 1935 között Nadia Boulanger növendéke volt – akárcsak Aaron Copland, George Gershwin és számos más amerikai zeneszerző. Kezdetben neoklasszikus darabokat írt, mint Sztravinszkij, de idővel ő is túllépett ezen a korszakán. Későbbi zenéjét atonalitás és fokozott ritmikai összetettség jellemezte. Az ő nevéhez fűződik a metrikai moduláció fogalma, amellyel a műveire jellemző állandó, pontosan meghatározott mértékű tempóváltásokat jelölik az elemzők. Több főiskolán és egyetemen tanított, utolsó munkahelye 1972-től a Juilliard School of Music volt.

Üstdobra írt sorozata a Six Pieces for Four Kettledrums, amelyből 1960-ban az Associated Music Publishers két tételt jelentetett meg nyomtatásban. A Recitative és az Improvisation tételek, már 1950-ben elkészültek. A többi négy tétel csak kéziratban létezett. Carter másolatot készített belőlük, és Paul Price-nak, valamint növendékeinek adta át őket kipróbálásra. Carter egy nyilatkozatában azt mondta, hogy a hat darabból álló sorozatot már 1949-ben elkészítette (valószínűleg ekkor kezdte a munkát, és az első darabok elkészültének lehet ez a dátuma), a kottában és más nyilatkozatokban az 1950-es év szerepel.[31] Érdemes elmondanunk, hogy ezeket a darabokat eredetileg ritmikai tanulmánynak készítette az első vonósnégyeséhez, melynek megjelenési dátuma 1951. Elliott Carter interjújában beszámolt arról is, hogy a hat tétel megírása után a new york-i ütősöknek adta bemutatásra darabjait, de

[31] Patrick Wilson: „Elliott Carter: Eight Pieces for Four Timpani". *Percussive Notes* 23/1 (1984.10.): 63-65. 63. oldal

nem volt elégedett azzal, ahogyan azok hangzottak. Ezután került sor az átdolgozásukra 1966-ban.[32]

A négy üstdobra írott sorozat végleges alakjának elnyerésében nagy segítségére volt a szerzőnek az akkor még fiatal ütős Jan Williams, aki Carter-rel együttműködött a végleges változat kidolgozásában. Jan Williams-től egy írásában megtudhatjuk, hogy Carter darabjaival Paul Price növendékeként találkozott először. Visszaemlékezésében – melynek apropója egy müncheni ütős verseny volt, ahol együtt zsűrizett többek között Elliott Carterrel – leírja, hogy az 1950-ben írt hat darabot két részletben ő is bemutatta az Új Zenei Esték modern zenei sorozatban. Először 1965 május 9-én Buffaloban a Recitative, a Moto Perpetuo és az Improvisation című tételeket játszotta el az Albright-Knox Art Galery-ben, 1965 november 7-én a Saëta, a March és a Canary (Canaries) tételeket szólaltatta meg ugyan ebből a sorozatból. Az előadást 1965 december 21-én a Carnegie Recital Hall-ban ismét eljátszotta.[33]

Elliott Carter a New York-i előadáson jelen volt. Jan Williams-szel ekkor találkoztak személyesen először és kezdtek el kísérletezni a Recitative és az Improvisation tételek kiadásának átdolgozásán, valamint a másik négy darab közzétételének előkészítésén. Már a koncertet követően Carter érdeklődést mutatott az üstdob hangszínlehetőségei iránt. Az első kiadásban még nyoma sincs a különböző ütőfoltoknak, a különböző ütésmódoknak, sok esetben a hangzengések idejének megállítására szolgáló jeleknek sem.

A Buffalo Philharmonic Orchestra tulajdonában lévő újszerű állapotú Ludwig Professional Symphonic Timpani volt az a hangszer, ami a kísérletezésben segítette Carter és Williams munkáját. Jan Williams visszaemlékezéséből megtudhatjuk, hogy ez a hangszer műanyag bőrözésű volt.[34] Ez az információ a hangzáskép szempontjából meghatározó jelentőségű a mai előadók számára, bár Carter egyik későbbi nyilatkozatában a bőrös hangszerek hangját dicséri.[35]

A közös munka során a felmerülő kérdések közül az első valószínűleg az volt, hogy hogyan lehet a hangszereken különböző hangokat, hangszíneket létrehozni. Nyilvánvalóvá vált, hogy a használatban lévő különböző fajtájú verők mellett a

---

[32] i.m. 65. oldal
[33] Jan Williams: „Elliott Carter's Eight Pieces for Timpani – The 1966 Revisions" *Percussive Notes* 38/6 (2000.12.) 8-17. 8. oldal
[34] i.m. 9. oldal
[35] Wilson, i.m. 64. oldal

megütés helyétől függően is különböző hang jön létre. A normál helyen megütött (N), a középen megszólaltatott (C) és az egészen szélen, majdnem a keretnél (R) megütött perem hangoknál más és más hangot ad az üstdob.

A kísérletezés során Carter kíváncsi volt arra, lehet-e az üstdobokon üveghangokat játszani. E hang megszólaltatásnak módszerében a következőkre jutottak:

1. A dobbőr közepe és széle között félúton négy-hat inch-nyi távolságban egy vagy két ujjal a bőrt gyengéden meg kell érinteni.
2. Az üstdobot a legszélén kell megütni, de nem az üsttel érintkező peremén.
3. Az üstdob megütése utáni pillanatban gyorsan fel kell emelnünk az ujjakat a bőrről. Így a hang egy oktávval magasabbnak hallatszik, mint amilyen hangra az üstdob hangolva van.

A kísérletezés eredményeként rájöttek arra is, hogy ha az ujjak túl hosszú ideig maradnak meg a bőrön, a felhang rezonanciája jelentősen lecsökken, ezért van szükség az ujjak gyors elvételére. Carter a notációban minden esetben kiírja az alaphangot, és egy másfajta jelzéssel az oktáv felhangokat is minden esetben jelöli.

A közös munka alatt még nem volt szó újabb két tételről. Valószínűleg az Adagio és a Canto tételek ötletét Carter az együtt töltött munka alapján képzelhette el, majd írta meg és küldte el véleményezésre Jan Williams-nek azokat 1966 őszén. Carter-nek kételyei voltak az új tételek játszhatóságát illetően, például a verőhasználatról a hatodik tételben. Williams leírja, hogy Carter ötlete volt a kisdobverő használata, de nem volt teljesen bizonyos elgondolásának helyességében. Jan Williams-től megtudhatjuk azt is, hogy a tétel kipróbálása során felvételt készített a különböző verőkkel való játékról, s ezt elküldte a szerző számára. Ezek győzték meg Cartert, hogy eredeti elképzelése a kisdobverő alkalmazásáról helyes volt.[36]

[36] Williams, i.m. 12. oldal és Wilson, i.m. 65. oldal

2.2. A két kiadás: 1960, 1968

Az 1960-ban elsőként nyomtatásban megjelent két darab – Recitative and Improvisation (melléklet 1.) – címlapján nincs utalás arra, hogy ezek a művek egy sorozat részei lennének. Az utalást csupán a belső lapon a cím utáni csillaghoz tartozó lábjegyzetben találjuk, megjegyzésként fűzi a darabhoz a kiadó vagy a szerző, hogy „From Six Pieces for Kettledrums", tehát a hat darabból a játékos kettőt tart a kezében. A másik négy darab (Saëta, Moto Perpetuo, Canaries, March) ebben az időben még csak kéziratban létezett. Ezeket a darabokat játszották ugyan, Paul Price osztálya számára is elküldött Carter egy másolatot ezekből a tételekből, de kiadásukról ebben az időben még nem esett szó. A Recitative és Improvisation tételek ebben a változatban a későbbi kiadáshoz képest feltűnően kevés szerzői utasítást tartalmaztak az előadásra vonatkozóan. A Recitativo tétel lábjegyzetében összesen annyira hívja fel a figyelmet, hogy az aprókottás kereszt-jelölésű kottahangok ritmusakor az üstdobok zengését tompítani szükséges. Érdekes utalást tesz a staccato-pontokra, azt kéri a játékostól, hogy az írott hang ritmusérték szerinti hosszúságának második felén a játékos fogja le a hangszert, így érje el a szerző által kívánatosnak tartott úgynevezett staccato hangot. Ezzel a jelzéssel találkozhatunk a 18, 32, 34, 36, 40, 44. ütemekben. Az előbbi utasítással ellentétben azonban nem ad magyarázatot a tenuto és a zárójelben lévő marcato jelzések játszására. Külön felhívja a figyelmet a szünetek alkalmazásának módjára. Carter a szüneteknél azt kéri a játékostól, hogy az üstdobok zengését a jelzés előtti pillanatban szüntesse meg, a hangszereket fogja le.

Az Improvisation tételben egyetlen szerzői kérés található lábjegyzetben, amely arra kéri a játékost, hogy az utolsó három sorban minden hangot hagyjon kicsengeni anélkül, hogy még egyszer megütné azokat.

Egy információval mégis gazdagabb a korai kiadás. Mind a két tétel végén az előadás időtartamára vonatkozó megjegyzés található. A Recitative tétel hosszúságára körülbelül 4 percet, az Improvisation tételére pedig 2 és fél percet írt Carter. Az 1966-os kiadásban időtartamra vonatkozó jelöléseket egyik tétel végén sem találunk.

Az 1968-ban megjelent kiadásban (melléklet 2.) csak a tételek végén található évszámok árulják el a játékosnak, hogy a sorozat bizonyos tételei 1950-ben íródtak,

1966-ban kerültek átdolgozásra. Ez mind a hat tétel végén látható. Az újonnan komponált és intenzív pedálhasználatot kívánó tételek – Adagio, Canto – végén az 1966-os évszám látható. Ez a kiadás már részletes, két oldal terjedelmű előadói utasítást tartalmaz. A hat részből álló szempontrendszer első pontja előadási javaslatokat fogalmaz meg, a második a hangszerekről szól. A harmadik és negyedik pontban az ütések eszközét és módját taglalja. Az ötödik pontban a különböző ütésfoltokat és azok jelzéseit mutatja be, a hatodik pont pedig a különleges effekteket magyarázza és többek között az artikulációs kéréseket taglalja. Nézzük a pontokat részletesen.

Nemcsak nyilatkozataiban, hanem a kotta előszavában is jelzi Carter, hogy a darabok nyomtatott sorrendje praktikussági szempontok alapján alakult ki, az előadáskor azonban szabadon felcserélhetők és variálhatók. A szerzőnek csupán annyi a kérése, hogy előadáskor ne játszanak többet belőle, mint négy tételt, majdhogynem szvit-szerűen. Javaslattal annyiban él, hogy mely tételeket kezelheti az előadó szabadon akár nyitó, akár záró tételként, és mely tételek azok, melyek közöttük játszhatók. Érdekes megjegyzést tesz a hangolásra vonatkozóan. Fontosnak tartja, hogy amennyiben sorozatot játszunk, egy hangot mindig tartsunk meg és vigyünk át egyik tételből a másiba, a többi hangot pedig az után hangoljuk be.

Az üstdob méretére vonatkozóan az akkoriban használatos hangszerek méreteit írja le előszavában. Carter mintha előre látta volna a konstrukciós fejlődést, a ma már öt hangszerből álló üstdob garnitúrák létezését. Megjegyzi, hogy más méretű hangszereken is játszhatunk, ha az effektek azokon a hangszereken is megvalósíthatók. Megjegyzése, hogy pedálos hangszer szükséges az Adagio és Canto tételekhez kiegészül azzal, hogy a koncerten történő előadáshoz mégiscsak ilyen konstrukciójú hangszerre van szükség a gyors áthangolások miatt. Valószínűleg abban az időben még nem teljes körűen terjedtek el a pedállal rendelkező négyes üstdobgarnitúrák. Jan Williams büszkén ír arról, hogy akkor a Ludwig cég pedálos hangszere két éves volt és nagyon jó állapotú.[37]

Carter a zeneszerzők és ütősök addigi elképzeléseit az üstdob megszólaltatásában összefoglalja és továbbfejleszti. Őt is a karakterek kiemelése, a frazeálások érthetősége motiválja, mikor az előadóra bízza az I, III, IV, V, VII tételekben a verőhasználatot. Valószínűleg felmérte annak lehetőségét, hogy a

[37] Williams, i.m. 9. oldal

karakter sok esetben nem csak a verőtől, hanem többek között az előadóterem nagyságától és akusztikájától is sokban függ. Azokban a tételekben, ahol speciális hangzásokat szeretett volna létrehozni, nem bízza az előadóra az ütők kiválasztását. A March tételben közepesen kemény verőt javasol, de mivel ebben a tételben párhuzamosan két különböző hangzást szeretne elérni, ennek egyik eszközeként javasolja ezt a verőtípust. Ez a két különböző hangzás a verő puha fejével és a verő nyelével történő megszólaltatás. Ezek segítségével azután bravúrosan kombinálja és alkalmazza a két hangszín egyszerre történő megszólaltatását. Akárcsak az előbb említett műben, a Saëta tételben is használja a timpani verők fa nyelét, de itt nem kombinálja a verő puha fejének megszólaltatásával. A Canto tételben a verő nádból készült nyelének megszólaltatása nem volt megfelelő számára, nem nyerte el Carter tetszését, egyenesen kisdobverő használatát írja elő a kívánt hangzás érdekében. A második tételben - Moto Perpetuo - egy kísérletezés eredményeként létrejött kétféle tónusú verő használatát kéri. Az elkészítését sem bízza a véletlenre, konkrét javaslattal szolgál az ütő elkészítésére, ezzel is megmagyarázva elképzelését a létrehozni kívánt hangzásról.

A következő pont magyarázatai a különböző ütéstípusok létrehozásainak módját és jelölését tartalmazzák. Megkülönböztet normál és fojtott ütést. Hasonlóan az első kiadásban alkalmazott jelöléshez, a hanglefogás jelölését és mikéntjét magyarázza el. Megjegyzi, hogy hasonló kottagrafikai megoldást alkalmazott a Canto tételben, de itt ezt a jelölést az üstdob bőr nélküli szélének megütésére használja az utolsó előtti ütem előkéjénél. Szintén külön jelöli a hangszer szélének bőrrel együtt történő ütését, az úgynevezett rim shot hangot.

A következő rész az üstdob megszólaltatási pozícióját magyarázza. A zenekari irodalomban már láthattunk példát az üstdob két különböző ponton történő megszólaltatására (Kodály: Galántai táncok 1933). A normál ütőfolt (N) és a középütés (C) zenei értelmezésre, a verbunkos jelleg segítésére szolgált Kodály művében. Carter továbbment az ütőfoltok használatában, kiegészítette ezt a két lehetőséget egy harmadikkal, a bőr peremhez közel eső részének a megszólaltatásával, hasonló módon, mint ahogy az előző pontban a rim shot ütést kérte (R), csak ebben az esetben az ütés kicsit távolabb kerül a peremtől. E között a három pont között szaggatott vonallal jelöli a játék közben történő glissando szerű átcsúszást egyik pontról a másikra. Az ilyen módon meghatározott ütőfoltok

megütése során létrejövő különböző hangszínű hangok fontos szerepet töltenek be a darabok megszólaltatásakor artikulációs és ritmikai szempontból egyaránt.

Az utolsó pont a speciális jelöléseket és magyarázatokat tartalmazza. Ebben a pontban tér ki a Moto Perpetuo tétel egyedi kéttónusú verőjének használatára, valamint a verő elkészítésére. Szintén ebben a pontban magyarázza el ugyanennek a tételnek az artikulációs jelöléseit is. A következő (Adagio) tételre vonatkozóan külön szól az üstdobokon eddig nem használt üveghangok megszólaltatásáról. Szintén ehhez a tételhez kapcsolódóan magyarázatot ad a kiskottás részek alkalmazására.

A Canto tételhez akusztikai hozzáfűzései vannak. A sorok alatti szöveges bejegyzéssel jelölt beúszásos belépésekre hívja fel a figyelmet, melyek indulásánál azt kéri Carter, hogy minden esetben az előző, magasabb dinamikájú ütés zengését kihasználva indítsuk el a tremolót.

Ezek után vegyük alaposabban szemügyre Elliott Carter sorozatának tételeit.

2.3. A sorozat ajánlásai

Mindegyik tételben a cím alatt egy-egy név olvasható, olyan ütőhangszeres előadók nevei, akikkel addigi élete során kapcsolatba került. Az ajánlások tételek szerint bontásban a következő amerikai ütősöknek, timpanistáknak szólnak:

I. Saëta - Al Howard-nak ajánlva

Al Howardról kevés adatot lehetett találni az ütős folyóiratokban. Ami biztos, hogy New Yorkban élő timpanista volt, aki már a negyvenes évek végén elismertséget vívott ki magának a technikája és kifinomult hallása révén. Carter timpani sorozatának, vagy valamelyik tételének első bemutatása valószínűleg az ő nevéhez fűződik. Egy újságcikk tesz említést a bemutatóról, ennek alapján tudhatjuk, hogy a mű vagy részlete 1952 május 6-án elhangzott Al Howard tolmácsolásában, de nem derül ki a cikkből, hogy a teljes sorozat, vagy csak a sorozat részletei szólaltak meg ekkor.

II. Moto Perpetuo és

V. Improvisation - Paul Price-nak ajánlva

Paul Price-t a második világháború utáni időszak egyik legjelentősebb ütőhangszeres személyiségeként tartják számon az Egyesült Államokban. Hosszú időn keresztül a Manhattan School of Music tanáraként dolgozott. 1949 és 1956 között oktatott a University of Illinois-on is, ahol elsők között indított ütőegyüttes kurzust. 1986-ban bekövetkezett haláláig több száz mű bemutatásával hozzák összefüggésbe személyét, valamint az általa alapított Paul Price ütőegyüttest.

III. Adagio és

VI. Canto - Jan Williams-nek ajánlva

Felsőfokú tanulmányait a Manhattan School of Music hallgatójaként végezte Paul Price osztályában. Tanulmányai után ütőhangszeres szólistaként és karmesterként tevékenykedett, sok zeneszerzővel dolgozott együtt. Tanárként a University of Buffalo-n harmincéves munkássága után Professor Emeritus címet kapott.

Még tanulmányai során találkozott először Elliott Carter darabjával, az akkor még csak Six Pieces for Four Kettledrums című művel. Diákként Williams sok órát töltött együtt egy modern zenei est után Carterrel, segítve a zeneszerzőt a hat darab átdolgozásában és kiadásának előkészítésében. Ő segítette Cartert a hangszínek és a különböző verők alkalmazásának kitalálásában a sorozat átdolgozásakor 1966-ban.

Nem sokkal közös munkájuk után írta meg és illesztette bele sorozatába Carter azt a két tételt, ami eredetileg nem szerepelt az eredetileg hat tételből álló sorozatban, az Adagio-t és a Canto-t. Ekkor nyerte el a ma is ismert végleges alakját a darab „Eight Pieces for Four Kettledrums" címmel. Ezt a két új tételt Jan Williams-nek ajánlotta a szerző. Williams zeneszerzőként is tevékenykedett. Egyik legjelentősebb művét Carter-rel történt találkozása előtt írta, melynek címe Variation for Solo Kettledrums.

IV. Recitative, Morris Lang-nak ajánlva

Bronxban nőtt fel, zenei tanulmányait a Juilliardon kezdte. 1955-1995 között a New York Philharmonic tagja volt. Olyan karmesterekkel dolgozott együtt, mint Leopold Stokowski, Pierre Boulez, Leonard Bernstein és Zubin Mehta. Tanárként a következő iskolákban tanított: Manhattan School of Music, New York College of Music, Kingsborough Community College és Brooklyn College. Egy koncert után, ahol Carter timpani-sorozatát játszotta, felkérte a Columbia (Sony) e művek felvételeinek elkészítésére. A hetvenes években saját, többnyire technikai darabokat, kortárs műveket és átiratokat készített üstdobra, kisdobra, dobfelszerelésre és dallamhangszerekre a Lang Publishing Company és a Plymouth Music kiadásában.

VII. Canaries, Raymond DesRoches-nek ajánlva

Diplomáját a Manhattan School of Music-on szerezte Paul Price növendékeként. Ezután tagja volt a Group for Contemporary Music-nek és a Contemporary Chamber Ensemble-nak. Ütősként és előadóművészként játszott a New York Philharmonic-ban, a Joffrey Ballet-ben és a New York City Opera-ban. 1968-tól a William Patterson University professzora volt 34 évig, ő alapította és nyugdíjazásáig vezette a New Jersey Percussion Ensembles-t. 2002-ben vonult nyugdíjba.

VIII. March, Saul Goodman-nek ajánlva

Goodman Brooklynban született. 11 évesen találkozott először az ütőhangszerekkel, majd három év múlva kezdett timpanin játszani. 19 évesen lett a New York Philharmonic tagja, ahol 46 évig dolgozott. A zenekar számtalan felvételén játszik, de nem csak a zenekarral készített lemezt, hanem szólistaként is megtalálhatók felvételei. Több mint negyven évig tanított a Juilliard School of Music-on. Nevéhez fűződik a Modern Method for Tympani című metodikai könyv, amely Amerikában széles körben használatos. Életéről nyilatkozva elmondta, hogy elsők között kezdett ütőegyüttessel dolgozni már 1944-ben a Juilliard-on. Később díjat alapított a legjobb ütős művek számára. Nyolcvankilenc évesen, 1996-ban halt meg.

2.4. I. Saëta

A sorozat első darabja a Saëta címet viseli. Ez egy andalúziai dal, amelyet szabadtéri vallásos körmenet során általában Húsvétkor, Nagypénteken énekeltek. A zeneszerző jegyzete szerint az eső szertartások leszármazottja ez az ének, ahol nyíllal (saëta-val) lövöldöztek a fellegekre, hogy elűzzék az esőt.[38] A tétel karakterének egyszerre kell improvizációsnak és rituálisnak tűnni.

A tétel hármas tagolású, a címe és a tempójelzése az elejétől a végéig kellemes nyugodtságot hordoz magában, táncos karaktert adva a megszólaltatásnak. A tétel hangkészlete is ezt a nyugodt karaktert támasztja alá az E,-A-D-E' hangolással, szinte harangozást sejtetően az a-hang és a d-hang állandó kiemelésével és ismétlésével.

A tételt Carter d-hangon az előadó arányérzékére bízott tetszőleges hosszúságú gyorsítással nyitja meg, amely sforzatoval induló tremolóban végződik. Ezzel a típusú indítással nem találkozunk többet a sorozat darabjaiban, talán csak az Adagio tétel indítása emlékeztet erre a gyorsulásra, ott azonban sebességváltozást hangváltással és tremolóval köti össze. Ezután egy rövid motívumrészlet következik a tétel első részének anyagából. Az első három ütemet kezdi el játszani úgy, hogy a második ütemet még egyszer megismétli és a harmadik ütem megállásán be is fejezi a motívumot. Ezt követően az a-hangon, az előző d-hang domináns hangján ismét egy gyorsítás következik, de ennek tetőpontján d-hangra zár, mintha tonalitás érzetet szeretne adni a tételnek. Ezt a szabadon kezelhető gyorsításos ütemet még egyszer, a tétel zárásakor felhasználja Carter, akkor a kis e-hangon játszatja, a gyorsulás lezárását az oktávval mélyebbre hangolt üstdobon, a nagy oktávba hangolt e-hangon üti le.

A gyorsulásnak mind a három alkalommal más a végződése. Első alkalommal rögtön a tétel második ütemében a sforzato leütés után azonos hangon játszott halkuló tremolót ír, a második alkalommal a hetedik ütemben a sforzato után a tremoló helyett lassulást képzel el. Mint az előbb már említettük, a darab végén a kis e-hangon eljátszott gyorsulás befejezésekor azt az egy oktávval mélyebben lévő nagy e-hangon üti le. Ekkor már az ütemmutatót is megváltoztatja. Az előzőeknél az ütemmutató 6/8 volt, itt azonban megismétli az első részt követő ritmikai modulációt, így a 4/4-es részt szakítja meg két ütem után a gyorsuló ütemmel.

---

[38] David Schiff: *The Music of Elliott Carter.*(London: Faber and Faber, 1998): 132. oldal

Mind a három gyorsuló motívumú szakasz szerzői utasításokat tartalmaz a gyorsulás utáni tempóra vonatkozóan, ezek közül azonban a nyolcadik ütem utasítása nem egyértelmű. Míg a második ütemben a tremoló mellett utasításként az *in tempo* szerepel, addig a nyolcadik ütemben a *molto rit.* szerzői utasítás ellentmond a pontozott negyed egyenlő 50 tempójelzésnek. A következő ütem *in tempo* kiírása egy olyan elképzelést is takarhat, hogy az előző ütemben ritmikai lassulással kell visszaérkezni a tempóra az ütem időkeretét meghagyva és úgy folytatni azt. Egyértelműbb az utolsó három ütemre adott – negyed egyenlő 60 – alá jegyzett *ritartando* utasítás, ami a darab tempóbeli megnyugtatását kérheti a játékostól.

A Saëta első és utolsó része a 9-25. ütemek között és annak kissé rövidebb visszatérésekor a 77-90. ütemek között két síkon mozog. A normál helyre írt és tenutoval kiemelt hangok adják a dallamát a táncnak, miközben a staccatoval jelölt center ütések fojtott hangú ritmikai kíséretet szolgáltatnak hozzá. A középső részben eltűnik ez a kétsíkúság, a középen megszólaltatott hangok egy időre megszűnnek, ezek helyét a normál ütőponton játszott marcatoval és sforzatoval indított tremolók, nyolcadhangok és ezek átértelmezett változatai veszik át. Ezek segítségével jutunk el a fenségesen lassú tempóból az állandó átértelmezések és gyorsuló menetek során a 64. és 76. ütemek közötti lendületes csúcspontra. Ezután ismét visszaáll a kétsíkú játékmód, amely megmarad a tétel végéig.

A Saëta tételben a 21-27. ütemben található az első ritmikai moduláció, melyet a visszatérésben a 86-92. ütemek közötti részben hasonlóképpen hoz vissza a szerző. Az 5/8-os ütem középső, azaz harmadik nyolcad hangját kétfelé osztja tizenhatodokra, így létrehozva két öt tizenhatodként értelmezhető csoportot. Az így megszólaló ötös osztás szerinti a-hangokat és d-hangokat először csak tenutoval, azután pedig egyre magasabb dinamikával emeli ki. Így a korábban tizenhatod értékű és sebességű hangok ötös osztásban tizenhatod kvintolaként átértelmeződnek. A végén az aprózott értékek nélküli vázhangokat halljuk forte dinamikával, melyek önmagukban maradva az új tempó negyed lüktetését mutatják az a-, és d-hangokon megszólaltatva. Carter azonban még játszik egy kicsit az értelmezésekkel a 28 - 29. valamint a 31 - 32. ütemekben. A régi lüktetés szerinti tizenhatodokat – melyek most már kvintolaként értelmezendők – helyezi szembe az új tempó szerinti hármas osztással, a triolákkal. Ez a ritmikai játék érdekes kontrasztot ad ennek a résznek, kicsit elbizonytalanítja ezzel a hallgatóságot is a tempót illetően. Ezzel a játékkal a visszatéréskor már nem találkozunk, helyét egy rövid átvezetés foglalja el, mely a

kezdő gyorsuló ütem visszatérését készíti majd elő. A 27. ütemre elért tempóban – negyedhang egyenlő 60 – a triola hangjait értelmezi át a ritmikai időegység megtartása mellett nyolcadokká – a pontozott negyed metrumszáma megmarad 60 – majd az itt már nyolcadokként játszott hangokat négyes csoportokba osztja. A lüktetés a félkottára módosul – félhang egyenlő 45 – a ritmusunk sebessége még mindig változatlan. Ezután a lüktetés négyes osztását ötre módosítja, a sebességünk gyorsabb lesz és kvintolának írja le az új ritmikát. Ezeket a kvintolákat módosítja hamarosan nyolcadhangokká a sebesség megtartása mellett. Az legutolsó metrumszámunk még mindig 45, de az 54. ütemben hármas csoportra bontja a nyolcadokat, az ütemmutatót 6/8-ra változtatja. Ezt a hármas lüktetést tartja meg sokáig, majd a 65. ütemtől kezdődően először csak kissé megemeli az a-hangot, majd a 70. ütemtől kezdődően egyre határozottabban duolában (leírás szerint pontozott nyolcadban) fortéig vezeti a hang dinamikáját, miközben a többi hangot pianissimoban játszatja. Ez már a visszatérő első tempó előkészítése. Két ütem után a pontozott nyolcadot nyolcad hanggá értékeli aminek a tempója 150. Ezt 6/8 ütembe helyezi, melyben már a nyolcadok tempója megegyezik az indító nyolcadok sebességével, így a tempóra visszaérkezve következhet az első rész kissé rövidebb visszatérése. Ezt a részt elvezeti az első ritmikai modulációig, amit azonban két ütem után megszakít és ebbe a 4/4-es ütembe egy rövid kadenciát ír a gyorsulás és a tételt záró tremoló közé. Szólnunk kell erről a kadenciáról is, ugyanis a rövid kadencia eljátszását fojtott (DS) ütésekkel valósítja. Ezt az ütésfajtát a Saëta tétel során Carter egyedül itt használja.

A tempóváltások matematikailag a következőképpen történnek a darabban:

50x3=150, 150x2=300, 300:5=60, 60x3=180, 180:4=45, 45x5=225, 225:3=75, 75x2=150

A darab előadásakor már az első ritmikai modulációnál sokan elveszítik a tizenhatod-hangok sebességét, így az átmenet az új tempóra többnyire gyorsra sikerül. Hasonló gondot okoz a 42-43. ütemekben és az 51-52. ütemekben lévő metrikai váltás. Az elsőnél a lüktetés változása okozhat problémát, a másodiknál a kvintolák sebességének gyorsasága kíván fokozott figyelmet. Sok esetben a játékos számára is csak a darab utolsó harmadában, a visszatérésre történő megérkezéskor derül ki a 77. ütemben, hogy nem sikerültek pontosan a váltásai. Szerencsétlen, ha ez megtörténik,

mert a darab visszatérésekor másik tempóra való megérkezés felborítja a tétel szerkezetét.

A tétel előadásakor a üstdob verőket körültekintően kell megválasztani, hogy a karaktert ki tudjuk hozni a darabból. Jan Williams kísérletei és tapasztalatai alapján javasolja a közép-kemény verők alkalmazását, mert ezek a legjobbak erre. Szerinte a túl puha vagy túl kemény verők nehézséget okozhatnak a karakter megvalósításában.[39] Javaslata mindenki számára megszívlelendő lehet. Írásában kitér arra, hogy nehézséget okoz, és külön figyelmet kell fordítani azokra a helyekre, amikor a játékosnak mindkét kezével egyazon hangszeren két különböző ütőfolton kell játszania: az egyik kézzel normál ütőfolton (N), a másik kézzel pedig az üstdob középen (C). Ez történik a tétel első és a harmadik oldalán. Javasolja azt is, hogy ahol kettős ütéssel egy hangszeren csak egy megütési pontot ír a szerző (N), mint például az 53. ütemben, ott nem szükséges a kettős ütések alkalmazása. Meg kell jegyezni azonban, hogy ezeknek a hangoknak a dinamikája és karaktere semmiben sem különbözhet a duplán megütött hangokétól.

A Saëta dinamikai felépítéséről is érdemes pár szót ejtenünk. Az előadó számára a hangerő szintjeinek kiválasztásakor fontos szempont, hogy a dinamikai skála e tételben használt legalsó szintje nem a verő puha fejével játszandó, hanem a verő nyelével. Mivel gyors tempóban ez a legritkább esetben sikerül nagyon halkra, érdemes az összes dinamikai szintet a játékos által még biztonsággal eljátszható 64-65. ütemek hangerejéhez igazítani.

[39] Williams, i.m. 11. oldal

2.5. II. Moto Perpetuo

Perpetuum mobile –(örökmozgó) hangszeres darab, amelyen sebesen és egyenletesen mozgó ritmus vonul végig.[…][40]

Ebben a tételben nem találkozunk ritmikai modulációval. Az állandó tizenhatod mozgás – mint a címe is mutatja – a meghatározója a tételnek. Érdekes a tétel hangolása. Egymás mellé hangolt kis-, és nagy szekundokat használ, ezeket kiegészíti az ütőfoltok és a különböző ütéstípusok használatával, így adva sajátos hullámzást a darabnak. A tétel hangjai magasodó sorrendben *Hisz, cisz, disz, e*. A hangsorral és annak lejegyzésével kapcsolatban Robert M. McCormock egy elemzésben furcsa megjegyzést tesz, mégpedig, hogy valószínűleg Carter a félreérthetőség elkerülése miatt írt hisz-hangot c-hang helyett ebben a tételben.[41] Az előjegyzéseket nem a hangok elé, hanem a sorok elejére írja Carter, a megszólaltatott hangok vonalrendszer szerinti helyére. A ritmus csoportok és a gyakran változtatott ütőfoltok segítenek a játékosnak abban, hogy a szerző által elképzelt frazeálási íveket könnyebben felfedezze a darab játszása során. Óvatosnak kell azonban lennünk a frazeálások megvalósításával. A túlértelmezések legalább annyira veszélyesek az előadáskor, mint a tizenhatodok állandó egyenletes sebességéhez való könyörtelen ragaszkodás.

A szerző a sorozat előszavában az értelmezés megkönnyítéséhez tanácsokat és magyarázatokat ad az előadónak. Kis súlyokat kér az ütemek első hangjaira, könnyed súlyozást az ütemen belül újra induló motívumok kezdetére, valamint egy gyenge lüktetést a tizenhatodok kottakép szerinti csoportosítása alapján. Olyan speciális jelzésekkel is találkozunk, melyeket csak ebben a tételben használ a szerző. Ezek közül a vessző-szerű jelölés az elvárt súlyozásokat mutatja, ezzel szemben az ellentétes jelölés azokat a hangokat mutatja meg, amelyeket Carter egyáltalán nem szeretne kihangsúlyozni.

Az ütésmódok használata nem sokban tér el a többi tételétől. Ugyan úgy megtalálhatók a közép-, normál-, és peremütések, mint a Saëta-ban. A fojtott ütéseket itt már nem csak egyszer a tétel végén használja, hanem a tétel közepén is

---

[40] Darvas Gábor: *Zenei zseblexikon.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1978): 183. oldal
[41] Robert M. McCormick: „Eight Pieces for Four Timpani by Elliott Carter”. *Percussionist* 12/1 (1974/Fall): 7-11. 9. oldal

előfordulnak. A tétel végén az utolsó előtti ütemben a fojtott ütéseknek egy másfajta, duplán fojtott módjával találkozhatunk, melynek magyarázatát lábjegyzetben írja le. E szerint a hangcsoportok kezdő hangját a játékosnak mindkét kézzel egyszerre kell megütni, ez után a dupla ütés után az egyik kézben lévő verő a bőrön marad, továbbra is tompítandó a hangszer zengését, eközben a hangcsoport többi hangját a másik kézzel fojtottan kell játszani.

Mint az előszóban már látható volt, ehhez a tételhez Carter egyedi verő használatát kéri. Amennyiben a játékos elfeledkezne erről, a cím melletti csillag és az ahhoz tartozó lábjegyzet figyelmezteti az előadói utasítások elolvasására. Ebben – mint már említettük – a verőhasználat jelöléseink magyarázata mellett a verő elkészítésére is találunk rajzot. Ez a verő Jan Williams ötlete volt, aki a verőhasználat és készítés koncepcióját Michael Colgrass amerikai ütőstől kölcsönözte 1960-ból. Colgrass kisdobra írt saját darabjaiban ért el különböző hanghatásokat a textillel bevont kisdobverő használatakor. A kisdobverő a próbák során túl keménynek bizonyult ebben a darabban, így Williams elhatározta, hogy egy vékony nád nyelet megpróbál textillel bevonni. Az előszó magyarázatában kordbársony anyagról olvashatunk, Williams ennek kiválasztásáról annyit ír, hogy ez az anyag volt kéznél.

> Egyszerűen levágtam egy kis kör alakú darabot az anyagból, és horgászzsinórral ráerősítettem a nád végére. Így a csúcsnál egy réteg anyag volt, a száron viszont vastagabb rétegű anyag lett. Ezzel dolgoztunk végül, érezhető különbséggel a csúcs (Tp) ütés és a szár (Hd) ütés hangszínében. Teljesen a csúcsnál játszott hang keményebbnek hallatszik, míg a domború oldal puhábbnak szól.[42]

Mint a fent idézett szövegből is kitűnik, a csúcs ütés és a normál pozíciójú ütés hangszínében különbség keletkezett az anyag vastagságának következtében. Ezt a plusz hangszínt felhasználta Carter a tételben, ezzel bővítve ki az eddig sem túl szegényes hangszínek színgazdagságát.

A tétel elején a szerző határozottan tudtunkra adja, mennyire fontosnak tartja az érthető előadást, ezért nagyon érthetően külön kiírja az utasítást. A könnyedén kiírás viszont ellentmond a dinamikának, így valószínűleg szándékosan hívja fel rá külön is a figyelmünket. A tétel nagy részét halk dinamikára írta, aminek megvalósítása a nagyon gyakran változtatott ütőfoltok és ütésmódok miatt nagyon

[42] Williams, i.m. 12. oldal

nehéz. Nem könnyíti meg a játékos dolgát a hangszerek váltásainál a nagy távolság miatti nagy mozgás sem. A pianissimo és mezzopiano dinamika közötti hullámzások először csak a 18. ütemben emelkednek mezzofortéig. Sokáig azt hihetnénk, hogy ettől magasabb dinamika nem is lesz a tételben, aztán a 38. ütemben, a darab vége előtt nem sokkal hitelen fortéra vált, hogy egy ütem kiemelkedés után máris visszatérjen a pianissimo alapdinamikához, hogy így fejezze be a Moto Perpetuo tételt.

Jan Williams a tétel tempójával kapcsolatban megjegyzi, hogy az a sebesség – negyed hang egyenlő 120 – amit a szerző a kottában megadott kicsit gyorsnak tűnik. Szerinte a tiszta és érthető előadáshoz körülbelül negyed egyenlő 94 ≈ 98 metrumérték lenne a megfelelő.[43] Ezzel a megjegyzéssel természetesen lehet vitatkozni, a gyakorlat viszont sok esetben Williams állítását igazolja. Elgondolkodtató viszont, hogy Carter a darab kiadásában ezt a metrum jelzést hagyta benne a kottában és nem változtatta meg. Feltételezve, hogy nem nyomdahiba történt valószínűsíthető, hogy Carter a Moto Perpetuo végleges tempójának valóban ezt a sebességet képzelte el. A gyors játék akusztikai szempontból sokkal jobban összemossa a tizenhatodokat, eltünteti a kopogást és így előtérbe helyezi a hangszínváltozásokat. A másik ok az lehet, hogy irányként értelmezi a tétel sebességére megadott metrum számot, arra inspirálva a játékost, hogy lehetőségei szerint minél jobban közelítse meg azt.

[43] Williams, i.m. 12. oldal

2.6. III. Adagio

Adagio – nem csupán tempójelzés, nagyobb mű lassú tételének vagy akár önálló darabnak a címe is lehet. (például Kodály: Adagio hegedűre és zongorára, 1905.)[44]

Az 1966-ban írt Adagio tételben Carter kiaknázza a timpani pedálhasználatát a hangszer akusztikai lehetőségeivel. A mű közeli rokonságban van Zongoraversenyének timpani szólamával.[45] Jan Williams visszaemlékezései szerint Carter 1966. augusztus 29-30-án írta ezt a jellegzetes hangzású tételt. Valószínűleg a legelvontabb tétel a nyolc között. Így írt Carter erről a tételről Jan Williams-nek küldött levelében, amikor postán elküldte neki véleményezésre a Canto tétellel együtt:

> Nem szeretném, ha a darabom a kelleténél hangosabban szólna, csak annyira hangosan, hogy a felhangok és a hosszú kromatikus változások csengése megszólalhasson. Olyan verőt kell használni, amelyik a felhangok megszólalása szempontjából a legjobb.

Jan Williams ennek kapcsán nem minden ok nélkül megjegyzi, hogy csak az tudja eljátszani a tételt, aki kifejleszti a felhang játszási technikáját és képes folyamatosan a darabot így végigjátszani. Ez nem egyszerű feladat, de gyakorlással megvalósítható.[46]

Elsőként az oktáv felhangok játszásának technikai problematikájáról ejtsünk néhány szót. Mint már korábban leírtuk, Carter – Williams-szel egybehangzóan – az oktáv felhang létrehozására azt a technikát javasolja, hogy egy vagy két ujjunkkal érintsük meg a dobbőrt a hangszer széle és közepe között. Fontos, hogy ne szorítsuk rá az ujjakat a hártyára, éppen csak érjünk hozzá, az ütés pillanata után pedig azonnal vegyük el róla. Ha hosszabb ideig tartjuk kezünket a bőrön, azzal nemcsak a felhangok megszólalását gátolhatjuk, hanem ellentétes hatást is elérhetünk, a bőr természetes zengését fojtjuk el. Jan Williams írásában elmeséli, hogy a Carter-rel történt találkozás és közös munka milyen hangszeren történt. Említést tesz arról, hogy a buffalo-i hangszer műanyag bőrös volt. Ezzel kapcsolatban meg kell jegyeznünk, hogy egy Carter-rel 1983-ban készült interjúban a szerző kritikával illeti

---

[44] Darvas, i.m.10. oldal
[45] Schiff, i.m. 133. oldal
[46] Williams, i.m. 12. oldal

a műanyag bőrös hangszereket a zengésük és felhangjaik miatt. Újságírói kérdésre válaszolva a borjúbőr használatát javasolja, mivel szerinte azon szebb felhangokat lehet játszani. Szintén ebből a cikkből tudjuk meg azt is, hogy a felhangok zengetése nem saját ötlete volt. Varsóban hallotta először egy lengyel zeneszerző darabjában ezt a hanghatást, és ez az ötlet is segítette a tétel megírásában.[47]

Első pillantásra feltűnik, hogy a kezdő hangot jelölő kiskottában csak egy hang szerepel. A kotta mellette lévő csillaghoz tartozó lábjegyzet fogalmazza meg az előadásra vonatkozó szerzői javaslatot arra vonatkozóan, hogy mit gondol Carter arról, ha egy másik tétel után adjuk elő az Adagio-t. Javaslatában leírja, hogy csak a hármas hangszert szükséges a kezdő hangra beállítani, a többi hangszer a kezdés után is behangolható.

Az előadók számára mindig nagy problémát okoz a darab közben történő áthangolás. Egyrészt oly módon kell megtörténnie, hogy a közönség ne vegyen belőle észre semmit, másrészt a hangolás csendes módja a játékos számára jelent nagy bizonytalanságot a hang tisztaságát illetően. Carter az üstdob tulajdonságai közül pontosan azt a hatást szeretné használni és kiemelni a tételben, melytől nap mint nap óvjuk magunka, az áthangoláskor hallható hangcsúsztatást. Az Adagio a hangszereken létrehozható glissandos játék és az üstdob hosszan tartó zengésének maximális kihasználására épül. Carter nem bízza a véletlenre a hangzengésben lévő lehetőségeket, határozott kéréseket fogalmaz meg az előadó számára az akusztikai elvárásokra vonatkozóan.

Az előszó kapcsán már elmondtuk, hogy a tételben találhatók kiskottás részek, melyek első pillantásra a játék szempontjából alkalmazható alternatíváknak tűnnek. Sok darabban ezek technikai vagy zenei könnyítéseket, esetleg másfajta zenei megoldásokat javasolnak az előadónak. Ebben az esetben ez másképpen van. Carter akusztikai kéréseit jelzi a két azonos hangra hangolt hangszer közötti együttes rezonancia létrehozásának érdekében. Az azonos hangolás miatt az egyik hangszer megütése után mindkét hangszeren rezonancia keletkezik. Ezt a hatást használja ki Carter az áthangolásokkor, a kiskottával megadott módon történő hallható hangolást kér a játékostól. Így átcsúsztatja az adott hangszer következő megszólaltatás szerinti hangjaira a hang magasság változtatását, miközben a glissando csúszását is kihasználja a tétel hangzásában. Amennyiben ez az együttes rezonancia nem jönne

[47] Wilson, i.m. 64. oldal

létre a két hangszeren, arra az esetre azt javasolja, hogy a kiskottás hangokat gyengéden, alig hallhatóan üssük meg a zengés létrehozásához. Külön felhívja a figyelmünket arra, hogy a kiskottás hangok esetében a glissandoknak jól hallhatóaknak kell lenniük.

Külön kérést fogalmaz meg a harmadik sor végén kezdődő területre vonatkozóan. Mint a lábjegyzetben leírja, a marcatoval kiemelt hangokat olyan hangerővel kell megszólaltatni, hogy az utánuk következő glissandos hangoknak zengő hátteret biztosítsanak anélkül, hogy letakarnák azok zengését. A zengés rövid kicsengése miatt gyors pedáljátékra van szükség ennél a résznél, ezt harminckettedekkel jelzi Carter a kottában. A második alkalommal kicsit növeli a glissando hosszúságát, a harmadik – leghosszabb – megszólaltatásánál pedig a hosszú zengés megsegítésére egy középütést ír, amelyik tovább segíti a zengést annak kioltása nélkül. Ez a tétel egyetlen közép-ütőfolton játszandó hangja.

A hangszínek érdekes játéka máshol is felbukkan az Adagio folyamán, több helyen ugyan azokat a hangokat egymás után különböző hangszereken szólaltja meg. Rögtön ezzel találkozunk a második sorban, amikor az f-hangot oktáv különbséggel az egyes és négyes hangszerre hangoltatja, majd a következő sorban a hármas és a kettes hangszert is f-hangon szólaltatja meg, először az egyvonalas hangtartományban, majd a nagy oktáv f-hangját üti meg a másik hangszeren felhanggal játékmóddal. Ebbe a két ütésbe belekomponálta az együttes rezonanciát is. Kár, hogy az előadók többsége rögtön a tiszta hangolás majdnem lehetetlen rémét látják meg ezekben a hangokban, és nem a hangszerek különböző méretéből adódó akusztikai változatosságot és hangszíneket.

Meg kell említenünk, hogy ebben a tételben Carter a hangtompításra vonatkozóan egyetlen egy helyen kér csak lefogást. A harmadik sorban a legmagasabb üstdobon a megütött hang után külön jelzésben hívja fel a figyelmet a hang elfojtására.

Jan Williams többször emlegetett írásában ezzel a tétellel kapcsolatban megjegyzi, hogy ügyelnie kell az előadónak arra, hogy a darab állandóan mozgásban legyen, ne álljon meg egy pillanatra sem, eközben pedig megfeleljen a rubato kiírásnak.

A tétel nem tartalmaz ritmikai modulációt, annál inkább szabadon játszható gyorsulásokat és lassulásokat. A leírás szerinti gyors ritmusok miatt az előadóknak nem kell túlságosan megijedniük, a negyed egyenlő 36 metrum jelzés és a mellette

található szerzői utasítás is a nyugodt, szabad előadásra figyelmezteti a játékost. Ennek megerősítése az ütemvonalak elhagyásában fedezhető még fel. Valószínűleg Carter semmilyen módon nem kívánta az előadót korlátok közé szorítani. Mindenképpen említést kell tennünk a tétel végén található hangszereken átívelő glissandoról, melynek fontos a szünetmentes kigyakorlása.

Ha ez idáig a glissandok és az áthangolások nem tántorítottak el bennünket a Canto eljátszásától, ez az a pont, amikor felvetődik a játékmód kérdése: ülve, vagy állva játszunk? A probléma eldöntése mindig az előadó feladata, mégis meg kell jegyeznünk, hogy egy helynek a könnyebb technikai megoldása nem döntheti el egyértelműen a kérdést. Ha valaki mégis bizonytalan döntésének helyességében, azt arra biztatjuk, hogy neves előadók sokszor játék közben változtatnak pozíciót, a zenei megvalósítás érdekében ülő pozíciójukat egy-egy rész kedvéért állóra változtatják, vagy éppen fordítva.

Végezetül egy olyan különleges kérés Jan Williams írásából, ami a mai napig aktuális. Az Adagio tétel előadásával kapcsolatban cikkében azt a kérést fogalmazta meg, hogy mindenképpen jó minőségű hangszereken és jó minőségű bőrön szólaltassuk meg a tételt, hogy a darab folyamán történő hangolásokkor az üstdob ne zörögjön és ne nyikorogjon.[48]

[48] Williams, i.m. 12. oldal

2.7. IV. Recitative

recitativo - ének beszéd, melyet a kottában zenei hangok jeleznek ugyan, de előadása inkább középút a beszéd és az ének között, ennek megfelelően rugalmas ritmus, szillabikus szövegkezelés és gondos prozódia jellemzi.[…][49]

A Recitative és az Improvisation volt az első két publikált darab, amelyek az eredetileg hatos sorozatból nyomtatásban megjelentek. Ennek is köszönhető, hogy ez a két darab talán a legismertebb és a legtöbbet előadott két mű a sorozatból.
A Recitative tétel a klasszikus üstdob hangolást tekintve cisz-moll érzetű lehetne (Gisz, Aisz, cisz, d). Carter mégis szinte szándékosan kerüli a tonalitás érzetének kialakítását. A tiszta kvartot szinte alig használja, inkább a szűk kvintet, a terceket és szekundokat részesíti előnyben. A hangmódosításokat a tétel folyamán a sor elején írja ki, hasonlóan a második tételhez.

A tétel Adagio drammatico utasítása és lassú tempójelzése sokat sejtet a hangulatról. A darab egészében szinte alig találkozunk átmenetet jelentő crescendokkal, decressendokkal. A dinamikai változtatás e formáit szinte csak a hosszan ismételgetett képleteknél, ritmussorozatoknál használja. A tagolást a gyakran változtatott dinamika alkalmazásával hozza létre Carter. Ez egyfajta párbeszédes érzetet kelt mind a játékosban, mind pedig a hallgatóságban, különösen a darab második részében, ahol a center pozícióban folyamatosan lüktető fojtott (DS) dupla ütések kontrasztjaként normál ütőfolton zengő hangú tizenhatod-triolás és kvintolás szólamot játszat kiemelve azt a piano dinamikából. Ezt a szólamot a tétel végére aztán mesteri módon elhalkítja. Ebben a részben a fojtott középhang lüktetése és a normál játék adják a kontrasztot, az első részben viszont a lassú mozgású hosszú hangok, és az aprózott értékek váltakozásából jön létre ez az ellentét.

A tételben fontos a hangzengés ritmikailag is megkomponált megszüntetése. Carter a harmadik ütemben lévő csillaghoz tartozó lábjegyzetben külön felhívja a játékos figyelmét arra, hogy a Recitative és az Improvisation tételekben a szüneteket ki kell fogni. Meg kell említenünk azonban, hogy ez a sor nem található meg mindegyik kiadásban. Bármennyire is egyezik a kiadvány száma (AMP-6820), találkozhatunk olyan kottával, amelyikből ez a lábjegyzet hiányzik (melléklet 3.). Ez

[49] Darvas, i.m. 197. oldal

sokszor félreértésekre, illetve félmegoldásokra adhat okot. Előfordulhat, hogy emiatt az előadó saját elképzelése szerint fogja le a szüneteket, így sajátos értelmezést adva a tételnek.

Mint már a Saëta tételben is láthattuk, a szünetjelzéseken kívül itt is találkozunk hanghosszúság megszüntetésére vonatkozó apró kottákkal. Itt is ritmust rendel Carter hozzájuk, így utasítva a játékost arra, hogy ne a hagyományosan alkalmazott lefogási rend szerint fogja le az üstdobokat. Lefogásnál általában azt a szabályt alkalmazzuk, hogy a legutoljára megütött még hangosan zengő hangokat tompítjuk először, azután következik a többi hang. Carter valószínűleg ezzel a technikával nem értett egyet a darabjai eljátszásakor, így a hanghosszúságokat a kottában jelzett módon megkomponáltan szabályozta. Nehézséget okozhat a lefogás technikai megvalósítása, mert a gyors ritmusok kapkodásra kényszeríthetik a játékost, ennek következtében pedig kontrolálatlan, „hallható" lefogások keletkezhetnek. Ezek sokszor komikussá teszik a hangtompítást, mert a zengés megszüntetése helyett inkább egyfajta ujjakkal megszólaltatott ritmusjátékot hoz létre az előadó szándékával ellentétben.

A Recitative-ban ismét találkozhatunk metrikai modulációval. Azon tételek sorában, amelyekben Carter élt ezzel a komponálási technikával ez az egyetlen, ahol csak egyszer, a tétel körülbelüli kétharmadánál nyúl a tempó megváltoztatásának ehhez a módszeréhez. Nem túl könnyű megoldást választ az átértelmezésre. A 22. ütemben a kiinduló tempó negyed lüktetését kilenc részre osztja, és ezt a sebességet tartja meg további kilenc ütemen keresztül mindig másként átértelmezve. A kilences osztáson belül alkalmazott hangsúlyok segítségével egyfajta gyorsuló érzetet hoz létre. Öt egymás utáni kilences csoport végére az egyre gyakrabban kiemelkedő marcatok miatt már teljesen kizökkenünk a kiinduló lüktetésünkből, a következő ütemben is csak a taktus metrum száma és a gerendázat emlékeztet bennünket az eredetileg kilences csoportra, az ütemmutatónk18/32. Ebben az ütemben a sűrítés révén hármas lüktetést alakít ki a taktus végére a marcatokból. A következő ütemben ezt a lüktetést visszük tovább magunkban 9/32 ütemmutatóval. Ezt az ütemet csak a zengés megtartására és tompítására használja fel, az igazi változás a most következő ütemben kezdődik. A sebességet megtartva, a ritmust a következő ütemben hetes csoportokba fogja össze, az ütemmutató14/32 lesz. Az ezt követő ütemben 2/4 ütemmutatót ír ki, az előző ütemben harminckettedként viselkedő hangokat hanmincketted szeptolaként értelmezi át, a csoportok első hangjain hangsúlyokkal

erősíti meg a megváltoztatott lüktetést. A tétel indításakor kért 49-ről a metrum számunk ilyen átértelmezés után 63-ra változik. Innentől kezdve a darab végéig ezt a lüktetést megtartja, az ütemmutatónk is 4/4 marad.

Fontos megjegyezni, hogy az előadások során sokszor adják elő ezt a tételt gyorsabban vagy lassabban, mint az előírt tempó. A megkomponált rubato csak a szigorúan vett tempóban jön át, hiszen a gyorsabb tempó az első részben kapkodáshoz vezethet. A lassabb tempó kényelmessé teszi ugyan az első rész gyors váltásait, de mind az első rész frázisait, mind pedig a második rész kopogó lüktetését nagyon nehéz benne zeneileg összefogni. Hibaként szokott még előfordulni, hogy az előadó emlékezvén az első rész tempójára, a metrikai moduláció után akaratlanul is a kezdő sebességre próbál visszaállni, pedig a ritmusok átértelmezése során el kell fogadnunk a gyorsabb lüktetést. (49 x 9 = 441 : 7 = 63)

Jan Williams cikkében a tétellel kapcsolatban arra hívja fel figyelmünket, hogy verőválasztáskor kerüljük el a túl puha timpani verőt, mert annak használatakor a darab ritmikája nem lesz érthető.[50] Bármennyire is kísértésbe esünk gyakorlásakor a puha hangzás miatt, hogy e verőket előtérbe helyezzük, gondoljunk az első rész peremen játszott harmincketted-trioláira, vagy a ritmikai moduláció gyors ütéseire, melyek csak kissé keményebb verővel szólalnak meg értelmesen.

A tétel befejezésekor puha nagydobverőt ír Carter, a lágy hangzású befejezés miatt. Sokan nem tulajdonítanak ennek jelentőséget, pedig vegyük komolyan a szép, zengő befejező hang érdekében a szerzői utasítást!

[50] Williams, i.m. 12. oldal

2.8. V. Improvisation

Improvizáció – rögtönzött, tehát előzetesen nem rögzített, a kitalálás pillanatában előadott zene / előzetesen rögzített zenemű előadása közben egyes részletek vagy szólamok rögtönzése.[…][51]

Ahogy már említés esett róla, ez a másik legnépszerűbb és legkorábban nyomtatásban is megjelent tétel a Recitative mellett. Jan Williams írja róla, hogy a szerző nem titkolt célja az volt, hogy egy olyan tételt írjon, aminek a hatása olyan, mintha az előadó improvizálna.[52] Azt gondolhatnánk az eddig ismertetett tételek kapcsán, hogy Carter ebben a tételben sok megoldást az előadói fantáziára bíz. Találkoztunk már ilyennel, például a Saëta tétel elején, vagy az Adagio tétel lassuló tempót jelző glissandos tremolói közben. Mégis csalódnunk kell, Carter itt nem bíz semmit a véletlenre. Az Improvisation elejétől a végéig tele van megkomponált gyorsításokkal és lassításokkal, valamint érdekes ritmikai modulációkkal.

A tétel hangolására egy kvinthiányos f-moll nónakkordot használ, melynek alaphangjára nagy szeptimet épít, ennek tetejére pedig kistercet. Valószínűleg a könnyebb olvashatóság miatt előjegyzések nélkül használja a vezetőhangot, a sor elejére nem írja ki a f-moll szerinti előjegyzést, amit így nem kell feloldania. A notációnak az eddigi módját választva ebben a tételben csak az a-hang lefelé történő módosítását jelöli a sorok elején. A tétel tempója viszonylag gyors, az Allegro mellé írt negyed hang sebességére kiírt 126-os metrum szám is ezt mutatja.

Első pillantásra szembetűnik az Improvisation tiszta lejegyzésmódja, nem túl bonyolult ütemhasználata. A hagyományosan használt ütőfoltjai mellett az ütéstípusokat sem bonyolítja, a dead stroke (DS) ütést is csupán pár ütemben kéri. Fel kell figyelnünk a 19. ütem ilyen típusú fojtott ütésére, amit gyors váltás után az alsó két hangszerre írt, ez egy csattanásszerű duplaütés fortissimo dinamikával a felső timpani peremütései után. Ezt az ütésfajtát ebben a tételben nem kéri többször a szerző. Érdekes viszont, hogy a tétel végén találkozhatunk egy olyan hellyel, ahol három hangra tompítást kér, de nem a fojtott ütéseket használja fel erre. A sor felett lévő külön kiírt szerzői utasításban arra kéri a játékost, hogy egyik kezével tompítsa le a bőrt, miközben a másik kezével megüti a hangokat, melyeket staccato jelzéssel látott el. A tompításnak ez a módja egyedül ebben a tételben található meg.

---

[51] Darvas, i.m. 108. oldal
[52] Williams, i.m. 12. oldal

Carter az Improvisation tétel elejét és végét 4/4-ben jegyezte le, e között azonban jelentős ütem-, és tempóváltásokon megyünk keresztül. Az elején a 8. ütemtől kezdődően egy megkomponált lassítást ír a lendületes kezdés után. Az egyre ritkábban megszólaló hangokat a már említett „dead stroke" ütéssel kéri megszólaltatni. Mivel crescendoval kombinálja, ez egy érdekes hangzást eredményez. Azt hinnénk, rögtön megállítja a cselekményt vagy mindjárt a kezdés után egy ritmikai modulációban találhatjuk magunkat. Három ütem után – amibe a lassítás miatt egy ütemet egy negyeddel 5/4-re bővít – kiderül, hogy ez a lassítás egy hatásos feszítés eszköze volt. Ugyanazzal a tizenhatodos lüktetéssel folytatja tovább a rövid közjáték után, mint amivel elkezdte a tétel elejét. Pár ütem múlva kiderül, hogy az első ritmikai modulációt mégis ebből építi fel. A 13-14. ütemekben lévő center ütőfolton játszott tizenhatodokat hangsúlyokkal látja el, amire azt hihetnénk, hogy színesítést, lüktetést akar adni a két ütemen keresztül egyfolytában zakatoló ritmusnak. Két ütem múlva derül ki, hogy szándékos volt a hangsúlyok alkalmazása. A sorozat elején már hármas osztásba csoportosítja a hangokat a marcatokkal, azután a csoportosításokban öt, négy, megint három végül kettes csoport következik, hogy egy hatos csoport után a 15. ütemben csak a hármas lüktetés szerint magát a vázat hagyja meg, itt még tizenhatod szerinti leírásban. Aztán a következő ütemben ezeket a pontozott nyolcadokat értékeli át negyedekké, így jutunk el az új tempónkhoz (126 x 4 = 504 : 3 = 168). Az új negyed lüktetésünk csak pár ütemig él, de a hangszín változást jelentő középütésről normál ütőfoltra utasító jelzés elárulja számunkra, hogy még mindig az átmenetnél tartunk. A következő ütem normál hangszínen játszott fél kottái mutatják meg az új rész metrikus lüktetését, majd ezekbe a félhangokba komponálja bele Carter a kvintolákat. Két ütem múlva a kvintolák már nyolcadként értelmezendők, az ütemmutatónk pedig 7/8, a második ütemben ezt a lüktetést marcatoval meg is erősíti. Ezután egy újabb átértelmezés következik. Ezzel kapcsolatban Jan Williams cikkében egy olyan nyomtatási hibára hívja fel figyelmünket, amit bizonyára sokan észrevettek. A 26. és 27. ütemek között a ritmikai átértelmezéshez kapcsolódó tempójelzésnél a nyomtatásban helytelenül az szerepel, hogy a duplán pontozott negyedhang egyenlő a fél hanggal. Ez az előző taktusok 7/8 ütemmutatója miatt helytelen. A helyes kiírásban az átmenet előtti részre duplán pontozott fél kottát kell írni, ami egyenlő a következő taktus fél kottájával. Ebben az esetben helyes az új részre kiírt metrum szám is. Itt az átértelmezés után a 7/8.-os ütem sebessége megmarad, de a nyolcadok szeptolaként

értelmezendők 2/2 ütemmutató mellett. Pár ütem erejéig megmarad a lüktetésünk, a 36-37. ütemekben halvány utalást is tesz a tétel elejének egyik motívumára. Aztán a 38. ütemben újra elkezdődik egy gyorsulás. A nagytriolával kezdődő tíz ütem elején a nyolcadok állandó lüktetését ötös súlyozásra csoportosítja. Ennek megfelelően változnak az ütemmutatók, a 2/2 után 5/4, majd 10/8 következik. A következő ütemmutató ismét 2/2, itt az előző ütem nyolcadainak sebességét megtartva kvintolaként írja le a ritmust. Gyakorlatilag négy ütemen keresztül ugyanaz szól – kvintolák – csak a kottaírás változik. Azután a 44. ütemben a metrum megtartása mellett elindul egy gyorsítás, szextolák, szeptolák következnek, amelyeket azután tizenhatoddá értelmez át, így érkezve meg az új tempóra. Nem sokkal ezután már egy másik átértelmezésnek lehetünk tanúi. Sokáig a hallgató számára sem derül ki, hogy változás történik. Valójában az adott egységnyi lüktetés (pontozott félhang) hosszú időn keresztül történő kettes, illetve hármas osztás váltogatásának lehetünk tanúi. A leírás minden esetben a háromnegyed lejegyzési módját követi, de az összetartozó részek sokszor duola szerint vannak felosztva. Azután a 95. ütemben a 3/4-et 2/4 váltja fel és két ütem múlva negyed lüktetés mellett nyolcad triolák szólnak. Ezeket máris átértelmezzük 6/8 szerinti nyolcad hangoknak. Egy ütem szünet után két nyolcadonkét dupla ütést szólaltat meg, ezek a következő 4/4 ütem negyedei lesznek, a tempónk pedig a záró tempó, negyed egyenlő 189-es sebességgel. Ettől az ütemtől kezdve már nem változtat sem az ütemmutatón, sem pedig a tempón. A befejezés hatásos, pianissimoról induló megkomponált teraszos crescendonak lehetünk tanúi, amely az utolsó négy ütemben egy nagyon virtuóz, hangsúlyokkal megtűzdelt triolás menetbe torkollik bele. A tétel ezzel a lendületes három ütemmel fejeződik be.

2.9. VI. Canto

Canto - ének, dallam[53]

Az Adagio mellett ez a másik tétel, amit Carter az 1966-os átdolgozás során a hat részből álló sorozathoz hozzákomponált. Jan Williams többször emlegetett írásában szívesen hivatkozik Elliott Carter-rel történt találkozásuk utáni levelezésük aktuális soraira. Most a már többször említett levélből idézzük a Canto tétel idevonatkozó részletét:

> Rávettem a kiadómat, hogy küldjön el két kisebb darabomat neked, az egyik a Canto (ideiglenes cím), amelyiket kisdob verőre szántam – egyfajta glissando hangzással, amit a rövid recitativók megszakítanak. Számomra a melodikus ötlet a legérdekesebb.

Mint láthatjuk, az ideiglenes cím a végleges maradt. Williams leírja, hogy Carter-re mély hatást gyakorolt a nagyon feszes, egyenletes kisdobtremoló, melyet összekapcsolt a glissandoval. Valószínűleg ezt a fajta játékmódot korábban ennyire konkrétan nem ismerte, csak Williams hívhatta fel rá a figyelmét, hiszen az üstdobok kisdobverővel történő megszólaltatására a zenekari praxisban kevés alkalommal találkozhatunk. A barokk időkig szinte kivétel nélkül fa ütővel szólaltatták meg az üstdobot, de akkor még nem tudtak glissandot játszani játék közben. A későbbi korokban sokáig a lágyabb hangzást kedvelték, majd Hector Berlioztól kezdve a nagyzenekari művekben tér vissza a fa verő. A fából készült barokk timpani verők nem vékonyodnak el olyan módon, mint a kisdobverők, gömb alakban végződnek. A hangjuk is sokkal teltebb és vastagabb. A kisdobverőkkel egy másfajta hangzást és játékmódot lehet létrehozni, amit Carter kizárólag ebben a tételben használ. Mint a fenti idézetben olvashatjuk, eredetileg is kisdobverőt képzelt a megszólaltatás eszközének. Nem volt azonban biztos benne, hogy a megszólaltatásához a legmegfelelőbb hangot a kisdobverővel lehet létrehozni, ezért tanácsot kért Williams-től. Miután megkapta a Williams által többféle verőhasználattal előadott darab felvételeit, Carter véglegesen úgy döntött, hogy ez a megoldás a legjobb a darab előadásakor.[54]

Ez a tétel nem tartalmaz ritmikai modulációt, a kiírt tempója: negyed hang egyenlő 66-tal, metrum jelzése 3/4. A hangolás megadásakor az üstdoboknak az

[53] Darvas, i.m. 34. oldal
[54] Wilson, i.m. 65. oldal és Williams, i.m. 12. oldal

indító hangjait adja meg, a hangszereket a szerzői elképzelés alapján játék közben áthangolja. Ennek következtében ennél a tételnél nem alkalmazza azt a lejegyzési módot, hogy a sor elejére előjegyzést ír ki. .

Újfajta ütésmóddal ebben a tételben is találkozhatunk. A kisdobverőnek egy olyan alkalmazásával, amit timpani verőkkel nagyon nehéz lenne létrehozni. Ezt az ütésmódot Carter bounce stick-nek nevezte el. Nagyon találó a kifejezés, mert a kisdobverő szabad pattogtatása révén hozza létre a gyorsuló ritmikát. A pattogtatás természetes velejárójaként a halkuló dinamikát is belekomponálja. A 10. ütemben még ritmikát ad a gyorsulásnak, az első pár hangot triolával indítja, utána gyorsul vele. A tétel végén mintegy kadenciaként használja fel ezt a féle gyorsítást. Magas dinamikán megállítja egy pillanatra a zenei folyamatot, majd kihasználva a két verő különböző időben elindított pattogását, létrehoz egy érdekes effektet. Az alsó szólam halkuló gyorsulásának utolsó hangját már ritmusban írja ki, a tételen végigvonuló tremoló nélküli motívum első hangja lesz, s hogy a folyamatot megtartsa, ettől a pillanattól kezdve ismét tempóban játszatja a befejezést. A játékost elbizonytalaníthatja, hogy a kotta ezen a helyen nem tartalmaz ütemvonalat, mintha nyomtatáskor kifelejtették volna. Valószínűleg ez nem véletlen és nem nyomdahiba, mert így a játékos nem kényszerül a pattogtatott ütések lerövidítésére, nem akarja a befejező részt újra indítani, hanem egy folyamat részeként kezeli.

A tétel, mint már az előzőek során megszokhattuk, az üstdobok akusztikai lehetőségeinek kiaknázására törekszik. A *quasi cant. espr.* szerzői utasítás jól mutatja, hogy Carter nemcsak a címében, hanem az egész tétel játékmódjában az énekszerűségre törekszik. Vigyáznunk kell, mert a mértéktelen szabad játék eltorzíthatja a darab ritmikai folyamatosságát. Ennek megoldása különösen nehéz feladatot ad az előadónak, mert a részek frazeálása fontos az eljátszás során. Az értelmezést sokban segítik Carter dinamikai és hangsúly jelzései, melyek a tételben végéig jó értelmezhetőek. Ügyelnünk kell azonban a szélsőségekre, hiszen a dinamikai túlzások és az értelmezések megjátszásai a Canto tétel előadását tönkretehetik. Különösen érzékeny hely ebből a szempontból azoknak a tremolóknak az indítása, melyet a szerző *sneak entrance* utasítással látott el. Ezek a beúszó tremoló indítások csak abban az esetben érvényesülnek, ha az előttük játszott figurákhoz képest nem indulnak időben messzebb, mint ahogy azt a szerző a ritmikával leírta. Nagyon fontos az előadás során a dinamika kontrollálása, hiszen a beúszás előtti bátortalan játék, vagy a tremoló túl hangos indítása nem hozza létre azt

az akusztikai játékot, melyet Carter oly nagyszerűen elképzelt: az előzőleg játszott, Carter által recitativonak hívott rész zengésébe beleúszva, szinte hallhatatlanul elindítani a következő tremolót.

Két érdekes ütésről is szót kell ejtenünk. Az egyik a „rim shot" ütés, amelyik hasonló az előző tételek timpani verővel megszólaltatott rim ütéseihez. A timpani verős hangokról azt írtuk, hogy használatuk során magas hangszínű hangok jönnek létre a bőr perem közelében történő megütésekor. A kisdobverővel játszandó rim shot ütések inkább egy, a kisdob játéktechnikájából kölcsönzött ütést használnak, melyek a perem és a bőr egyszerre történő megszólaltatásával, egy úgynevezett fektetett ütéssel létrehozott hangot jelentenek. Ezek hangszíne is magas, de inkább csengő, kissé fémes hangzású. Vigyáznunk kell azonban, mert az utolsó sorban a kis kadenz előtt egy díszítő hangos rim shot hangot ír Carter. Ennek a főhangja az előbb említett rim shot ütés, de az előtte lévő díszítő hang egy egyszerű peremhang, melynek nagyon kicsi a zengése. Külön fel is hívja a figyelmet a megütési különbségre a szerző.

A ritmikai lejegyzése a Canto tételnek annyiban változott az előzőekhez képest, hogy a hosszú hangcsúsztatások irányváltásai közben csak ritmikai jelöléseket, ritmus szárakat használ a ritmika érthetősége kedvéért. A hangváltások sebessége a játék során az előadó által elképzelt tempóban történik, ezt nehéz lejegyezni, illetve ezzel korlátozni az előadói szabadságot. Technikailag – éppen úgy, mint az Adagio tételben – hangsúly kell fektetnünk a folyamatos tremolók közben történő hangszerváltásokra. A 38. ütemben a hangszerváltáskor Carter lehetőséget ad arra, hogy kihasználva a negyedik hangszer zengését, ne átkössük a tremolónkat a hármas hangszerre, hanem észrevétlenül újraindítsuk.

2.10. VII. Canaries (eredetileg Canary)[55]

Canarie – a XVII. században divatos francia tánc, gyors 3/8 vagy 6/8 lüktetésű, a gigue-hez hasonló pontozott ritmusban. Elnevezése a Kanári-szigetekre utal. Európában e vidék bennszülötteit akkoriban egzotikus, vad népnek tartották – Shakespeare „tüzes és mozgalmas Canarie-táncot említ egyik darabjában. Helyet kapott a tánc Purcell, Lully és Couperin hangszeres zenéjében is.[56]

A Canaries tétel Carter művei közül nemcsak az első vonósnégyesére, hanem a csembalo-szonátájának Forlana tételére utal vissza.[57] Leggyakrabban a sorozat-előadás záró darabjaként szólal meg ez a tétel. Az intenzitás, a technikai és ritmikai komplexitás valamint a sokszínű dinamika teszi különösen hatásossá a Canaries-t mint záró számot.

Ritmikai modulációk tekintetében a tétel sokáig a negyedhang egyenlő 90-es sebességű tempót követi. Ez lesz a záró tempónk is, de addig sok kitérő történik a tételben. Az első modulációs kísérlet az átértelmezésre a 10-11. ütemekben kezdődik. Egységnyi lüktetésen belül a hármas és a négyes osztás közötti különbséget próbálgatja. Ezt követően már gyorsításra használja a megváltozott sebességet, a négy gyorsabb sebességét kihasználva egy átmenő 3/8 ütem után – ahol még a négyes osztás szerinti egyenletes hangok szólnak – egy 6/8-os ütem következik az előző ütem hangjainak a sebességét megtartva, de a pontozott tizenhatodokat átértelmezve nyolcaddá, és ebben a gyorsabb tempóban jelenik meg ismét a Canaries tétel pontozott nyolcados ritmikája 120-as tempóban. Ezt folytatja tovább a 17-18. ütemekben, ahol az először 6/8-ban, majd 5/8-ban három plusz kettes osztású nyolcad hangokat 3/4-be osztja negyedenkénti súlyozással, majd a következő ütemben nyolcadok helyett gyorsabb sebességű triolákat ír. Ezeket a triolákat folytatja a 20. ütemben, de már nyolcadként átértelmezve, 3/8-ban. Ekkorra már felgyorsult a tempónk, a pontozott negyed sebessége 180, ami még mindig nem a végleges tempó. A 21. ütemet 3/4-ben folytatja, a sebességünk megmarad, értelmezésben negyed marcatokkal súlyozott nyolcadokat hallunk, melynek tempója így 270 lesz. Mint már Carter-nél hozzászokhattunk az előző tételek ritmikai modulációi során, a következő 22 ütemben az előző ütemből csak a súlyokra játszott

[55] Williams, i.m. 14. oldal
[56] Darvas, i.m. 34. oldal
[57] Schiff, i.m. 134. oldal

hangjaink maradnak meg, megmutatva az új tempót, a következő ütemben már csak az ütem első hangjait szólaltatja meg dupla ütésben. Visszaérkeztünk az indító tempónkhoz, csak a pontozott felet kellett pontozott negyeddé értelmeznünk, amit Carter meg is tesz, és ismét a kezdő ütemeket hallhatjuk az első tempóban. A következő moduláció ritmikailag hasonlóan indul, de más folytatása lesz. Kezdetben az egységen belüli hármas és négyes osztás váltogatását kezdi, majd a négyes osztás tizenhatod hanggá átminősítésénél nem marad meg a 47. ütemben, hanem rögtön marcatok segítségével öt egységbe foglalja a hangokat, és ez lesz az átmenet továbbvivő egysége. A metrumunk ennek következtében lelassul 96-ra. Innentől kezdve a tétel és a teljes sorozat egyik legérdekesebb ritmikai játékának lehetünk tanúi. Két szólamra osztja az anyagot, a magas szólamot center ütőfolton tartja, az alsót normál ütőfolton, így tisztán követhetők a szólamok egymáshoz viszonyulásai. Az alsó szólam egyenletes lüktetése a 60. ütemben kezdődik és állandó marad egészen a 77. ütemig. E fölé az állandó pulzálás fölé egy folyamatosan gyorsuló ritmikát hoz a másik szólamban. Ez a gyorsulás minden esetben az alaplüktetés kettes osztásából indul ki, és hármas osztásúvá gyorsítja fel. A lüktetés megtartásának segítésére és az értelmezés jól hallhatóvá tételére hangsúlyokat is használ a felső szólamban. Már a 63. ütemben sokat elárul a kettős ütemmutató a készülő változásról, mivel az előtte lévő 6/8-os taktus ütemmutatóját kétféle értelmezésűre írja Carter. Ilyen lejegyzéssel még nem találkoztunk a sorozatban. Valószínűleg szándékosa kerülte a 6/4 kiírását és használta inkább a 3/2, 12/8 jelölést, mert így a kettős ütemmutató jobban felhívja a figyelmet a kétféle szólam és ritmika szétválására.

A magas szólam gyorsulásai viszonylag egyszerűek, az átértelmezések tempóját a kottában e szólam alapján adja meg Carter. A magas szólamban a korábban felvázolt módon jutunk el a 62. ütemtől a 73. ütem végleges sebességéhez. Az adott egység kettes osztását hármasra gyorsítja, amit átértelmez a következő rész kettes osztására. A tempó az érkező 3/4-es ütemben a pontozott fél kottára vonatkozóan 108 metrum számú. Innen már csak apró értelmezési váltások következnek, a negyedeket előbb nyolcadokká értelmezi át a lejegyzésben 3/8 ütemmutatóval, majd ezt a nyolcad mozgást a hármas lüktetésből páros lüktetésűvé változtatja. Ennek a páros lüktetésnek a marcatoi lesznek a következő rész negyed hangjai, a metrum szám pedig 162.

Kicsit bonyolultabb a sebességét megtartó alsó szólam lejegyzése. Mint már az előbb láthattuk, a másik szólam állandóan változó taktusai és gyorsasága miatt a lejegyzési mód ez esetben nem túl egyszerű feladat, de a közös aprózott ritmusértékek megtalálásával nem lehetetlen vállalkozás. A 60. ütem tempójának megtartás mellett a 64. ütem leírásakor az alsó szólam aprózott időértékét tizenhatod szextolákra kell osztani. A felső szólam triola negyedeiben ezekből az apró hangokból négy darab található. Az alsó szólamban a szextoláknak az időegységnyi csoportosítása kilenc hangonként történik. A 65. ütemben ez folytatódik tovább, csak a szólamokat átértékeljük a leírási móddal együtt, a tizenhatod triolákat tizenhatodokká változtatjuk. Ugyanúgy, mint az előző osztásban, az alsó szólamban itt is kilenc egységként, azaz kilenc tizenhatodonként következnek a megütések. A 66. ütem végén aztán ismét visszaállunk a triolás számolásra, a két szólam közös ritmusa a harmincketted triola lesz. A felső szólam hangjai az aprózott érték szerint nyolc hangonként, az alsó szólam hangjai – ha az előző rész egységnyi indulásától már ekként számolunk – huszonhét hangonként következnek. A 67. ütemben a felső szólamban ismét átértelmezi a gondolkodást negyedek szerint, ehhez alakítja az alsó szólamot. A közös aprózott értékek harminckettedekké vállnak, így folytatódik a kotta leírása a 67. ütemtől. Carter természetesen egyszerűsít a leírásban, a felső szólamban megtartja a negyedes írásmódot, és ehhez igazítja az alsó leírását is, az átértékelés következtében harminckettedenként. A 72. ütem hoz ismét változást, itt a felső szólam a korábbiak szerint ismét gyorsul, a lüktetést újra harmadolja. Az alsó szólam állandóságához ismét közös aprózott értékeket kell hozzárendelnünk, amik ebben az esetben az előző mintája alapján először hatvannegyed triolák lesznek, s ezek értékelődnek át majd hatvannegyedekké. Az alsó szólam hangjai ebben az aprózottságban nyolcvanegy hangonként kerülnek megütésre. Az utolsó hang azonban a folytatás miatt rövidebb lesz, az eddigi rendszer alapján csak negyvennyolc egységnyi. A kotta lejegyzésében az aprózott ritmusosztást csak abban az esetben vesszük észre, amikor a lejegyzés nem ad lehetőséget egyszerűbb leírási módra. Természetesen az egész modulációs részt visszafelé is ki lehet számolni ebből a nagyon aprózott értékből.

A kottában Carter szöveges bejegyzéssel is nyomatékosítja a két szólam különválasztásának megszűnését, ezt a 77. ütemben mindkét kézzel kiírás mutatja az előadónak. A hátralévő részben a felgyorsult tempó modulációval megkomponált visszalassítása történik az induló tempóra. A 162 sebességet először 135-re lassítja a

95. ütemben. Ehhez először a lüktetést fél kottákra veszi, így a 162-es tempó felezett lüktetését halljuk. Ebben a tempóban egy ritmikai gyorsítás következik, nyolcadok után kvintolát ír, amik a következő 10/8-os ütemben már nyolcad hanggá értelmeződnek. Ezeket a nyolcadokat ismét marcatoval csoportosítja négyes osztásúvá, ezen belül pedig az első két nyolcadra nyújtott ritmust ír. Innen már csak egy lépés és elhagyja a negyedik nyolcadot, így megkapva a nyújtott ritmusú három nyolcados ritmusképletet, elérve a 135-ös tempót. A három nyolcados nyújtott ritmusú képletből a 105. ütemben csak az első két hangot tartja meg, a duolákat. Ezeket a tizenhatodok segítségével egy 18/16 ütemmutatójú taktusban kétszer hármas tagolásba rendezi a 107. ütemben. Ez az ütem segít az indító tempónk visszahozásában, ugyanis ennek a sebessége nyolcadra átértelmezve a kezdő tempónk, mint ahogy ez a 109. ütemben kiírva is szerepel. Ettől a ponttól kezdve Carter nem változtat a tempón. Zseniális témakombinálással és sűrítéssel egy fokozást indít el a hatásos befejezés érdekében. Ismét két szólamot használ normál-, és center-ütéssel a 118. ütemtől kezdődően, és mindkettő tematikáját állandóan sűríti. Mindezek mellett a 6/8-os ütemek nyolcadai közé kétnyolcados majd három tizenhatodos ütemeket szúr be, ezzel is fokozva a záró rész izgatottságát. A 132. ütemtől kezdődően ismét egyszólamúvá válik a gondolkodás, a dinamikákban egyre fokozódó záró figurák végén két ütem erejéig a téma ritmusa jön vissza, kontrasztjaként a hatásos befejezésnek. Az utolsó hang kottakép szerinti eljátszása – mindkét irányba húzott a szerző szárat a hanghoz, ami mindkét kézzel egyszerre történő megütést jelent – rendkívül hatásos, nem érdemes a látvány szempontjából sem elfeledkezni róla.

A tétel előadásához körültekintően kell verőt választanunk. A hangolásból adódóan a bőrök feszessége eléggé különböző. Az alsó üstdob laza bőrével szemben áll a felső hangszer magas hangolás miatti feszessége, a gyors tempó és a fürge ritmusok viszont kemény verők használatát kívánják. Ügyeljünk azonban arra, hogy a nagyon kemény verők a középütéseket nagyon kopogóssá teszik a feszes bőrön, a laza bőrön viszont csattogni fog a hangjuk.

Ütőfoltok alkalmazásának tekintetében a Canaries nem hoz újdonságot az eddigiekhez képest. Annyiban más, hogy a témát többnyire center és perem ütőfoltokon hozza. Carter ebben a tételben is különös gondot fordít a helyes értelmezésre, a zárójelben lévő akcentusok tenuto és staccato jelölések mind-mind a megformálást segítik.

Óvatosnak kell lennünk a tempó pontos betartását illetően. Ne legyen gyorsabb, mint a megadott (pontozott negyed egyenlő 90), ellenkező esetben a ritmikai modulációk során a gyorsulások oly mértékben eltorzítják, hogy az veszélyezteti a darab érthető eljátszását.

2.11. VIII. March

Marsch – induló – embercsoportok felvonulását kísérő zene. Az induló ritmusa […] egyszerű, páros ütemű, feszes és egyenletes; […]Fő típusa a menetinduló, vagy katonainduló, amelynek külön irodalma alakult ki […][58]

Ez a tétel olyan, mintha két ütőst, és játékuk által két különböző indulót hallanánk egy időben úgy, hogy mind a kettőnek saját tempója és karaktere van. David Schiff erről írt elemzésében azt mondja, hogy a kompozícióban felfedezhetjük Charles Ives humorát.[59] „A zene ritmikai alapját a száraz, rövid hangon megszólaló C-G hangolású hangszerek adják, az E-H fanfár szerű melódiát ad mindehhez." – írja le másféle elképzelését Robert M. McCormick cikkében a Marsh tételről.[60]

A hangszerek hangolásában a két képzeletbeli játékos két hangszerének kvartjait halljuk egymás mellett. Az üstdobgarnitúra négy hangszerének adottságai miatt és a középrész hangszerszerűbb megszólaltatása érdekében a két kvartot nem egymás mellé, hanem a hangmagasság sorrendjében hangoltatja Carter (G-H-c-e).

Mint a Saëta vagy Canaries tételben, itt is ugyanarra a tempóra kell megérkeznünk a visszatéréskor, mint ami a kezdő tempónk volt. Az értelmezés miatt fontos ebben a tételben is a tempó jó megválasztása és a ritmikai modulációk pontos megvalósítása. Igazi induló tempót adott Carter ennek a tételnek, a negyed hang sebessége 105 metrum számú. Ez a tempó nemcsak a tétel karakterét határozza meg jól, hanem matematikai értelemben olyan egész szám, amellyel jól lehet számolni a ritmikai modulációk folyamatában. Nemcsak emiatt érdemes betartani a szerző által utasításba adott sebességet, hanem a verőhasználat is erre int bennünket. Ebben a tételben ugyanis a verőhasználatnak egy újabb módját kéri Carter. Mint a fent említett írások is mutatják, kétféle síkon mozgatja a darab elejét a szerző, de ezt a Canaries középrészével ellentétben nem ütőfoltok szerint választja szét, hanem az üstdobverő különböző használatával. Induláskor az egyik verőt normál módon használja, míg a másikat megfordítva, a verő nyelének a végével üti meg a bőrt, így száraz, rövid hangot létrehozva az üstdobon. Sok előadás hibája, hogy a játékos nem figyel a két különböző hang közötti dinamika kiegyenlítésére. Nem veszi észre, hogy a verő vége által létrehozott hangok hangereje erősebb, ezt mindenképpen

[58] Darvas, i.m. 108. oldal
[59] Schiff, i.m. 134. oldal
[60] McCormick, i.m.10. oldal

ellensúlyozni kell a másik verő használatánál. Ennek az egyszerű ötletnek az alkalmazása végigvonul az egész tételen. Egyszer kizárólag csak verővéget használ, kis idő múlva verőfej használatát kéri mindkét kézben. Ez a játékmód rendkívül színessé teszi a March megszólalását.

Mint a szakasz elején említettük, nagyon fontos a metrum jó megválasztása, hiszen a lendületes tempó miatt technikailag a verők gyors feldobása vagy cseréje eleve nehézséget okozhat, sokkal gyorsabb eljátszás során viszont teljesen lehetetlenné válhat a verőváltás. Mint már korábban említettük, a verőhasználat beírt rendje az Amerikában használatos rendszer szerint szerepel a kottában, ez a német rendszer szerint összeállított hangszer esetén megfordul. Ennek tudatában kell a szerzői utasításokat az eljátszás előtt értelmezni. A verők megválasztásánál figyelembe kell venni, hogy a verővég használatból adódóan eleve sok helyen kemény hangokat játszunk, ezeket a verő filccel bevont része csak abban az esetben tudja kiegyenlíteni, ha ennek is megfelelő keménysége van. A verők kiválasztásánál legjobb kipróbálni azokat a területeket, amikor a két szólam nem választódik el hangzásban határozottan egymástól. Ilyen például a 41. ütemmel kezdődő terület.

A tétel végén egy másik, az eddigiek során nem alkalmazott effektet kér a szerző, ez pedig a hangszerek tompítására vonatkozó utasítás. A korábbi tételekben már találkoztunk fojtott, tompított ütésekkel (DS), az Improvisation tételben kézzel történő tompítással, de olyan fajta megoldással, mint amit ebben a tételben kér Carter, még nem. Az előadónak a hangszerek tompítását meghatározott sorrendben játék közben kell megoldania úgy, hogy csak az egyik kezét veheti ehhez igénybe, a másikkal ugyanis játszania kell. A tompításhoz különböző hangtompítókat, copertokat kell használni, de vigyázni kell arra, hogy ezek a copertok a hangot teljesen ne tompítsák le, a hangnak csak a zengése rövidüljön. A copertok bőrre való helyezésére több megoldás létezik. Legjobbnak talán az tűnik amikor az üstdobok mellett felállított két vízszintesen lehajtott kottaállványra rakjuk fel a copertokat, így azokat játék közben könnyedén le lehet csúsztatni az üstdobokra a nem játszó kézzel.

Az eddigi tételekkel ellentétben itt sehol sem találkozunk a zengések megszüntetésére vonatkozó jelöléssel. A szünetek lejegyzésének tételben használatos módja nincs összefüggésben akusztikai elvárásokkal úgy, mint az előző tételekben. Sok esetben a szünetek ideje alatt a verőhasználat megváltoztatását írja elő a játékos számára. Mint már említettük, a March-ban a zengő és a tompított hangszereket

állítja egymással szembe Carter, s ezek segítségével a tétel végén akusztikailag távolodás érzetét kelti a hallgatóban.

A March tétel indításakor rögtön a kétféle verőhasználatot írja elő Carter, a verővéggel játszott egyenletes negyedek úgynevezett ritmikai kíséret adnak a McCormick által fanfárszerűnek nevezett verőfejjel megszólaltatott másik szólamnak. Ez a negyedhangos kíséret szinte állandóan követi a másik szólam dinamikai irányát. A másik megközelítés szerint a két játékos különböző indulójának a ritmusát halljuk kétféle, jól elkülönülő hangzás szerint. Egyfajta ritmikai kísérletnek is tanúi lehetünk, hiszen a két szólam együtthangzó ritmikai képlete az egyenletes lüktetéseket illetően a harmadik taktusban a 4:7 arányt mutatja, majd két ütemmel később az 5. ütemben a 4:5 ritmusfelosztási arányt halljuk. A 8. ütemtől kezdődően ütemekben a 3:4 ritmikai kombináció variációit dolgozza fel. A 10. taktus ebből a szempontból rendhagyó. A második taktusban bemutatott három negyed alatt négy hangot játszó motívumot fél figurával kibővíti, így egy hat hangos motívumot kapunk. Gyakorlatilag 6/18-os bővülést (=3/8) ír erre a helyre úgy, hogy az előtte lévő ütemet 4/4-ben tartja meg. Az eredetileg négyhangos motívum utolsó hangja és a bővülés egy új ütembe kerül át, így lesz ennek a taktusnak az ütemmutatója 5/8. Az alsó szólamban az eredeti ritmuskombináció utolsó hangját elhagyja ennek az ütemnek az elején. A következő két ütem ismét az előző 3:4 ritmuskombináció variált változata, majd a 13. ütemben a felső szólamban a kombináció utolsó két hangját egy váratlan harmincketted triola ritmus közbeiktatásával variálja. A második ütemben már találkozhattunk hasonlóval. A különbség e között a két hely között annyi, hogy míg először a felső szólam motívumának indításánál használja, addig itt a motívum utolsó hangjára hozza a triolát. (Ugyanez a díszítés még egyszer feltűnik a 38. ütemben.) De nemcsak ez az érdekes ebben az ütemben. Óvatosan már a ritmikai moduláció előkészítése zajlik az ütem második negyedétől kezdődően. Az itt játszott három tizenhatod értékű hangokat, pontozott nyolcadokat, értékeljük át a következő ütemben negyedekké. Carter szinte észrevétlenül az alsó szólamba becsempész az ütem hetedik nyolcadára egy hangot, ami segítséget adhat a játékosnak a ritmika átértékelésében, a tempónk felgyorsul 140-re (105 x 4 : 3 = 140). Az itt következő szakaszban egy rövid ideig a két verőt egyformán használja, de az ütésmódokat gyorsan váltogatja. A 25. ütemben az addigi 2/4 ütemmutatónk hirtelen 10/8-ra változik, a nyolcadhangok hangsúlyok szerint osztása páratlan, ötös osztású lesz. Carternél ez ismét egy ritmikai moduláció előjele. Első lépésként a

következő ütemben szétválasztja a két kéz verőhasználatát, a 27. ütemben pedig a nyolcadok fölött a 2:5 arányú ritmussal kísérletezik. Ebben az ütemben csak egyszer próbálkozik vele, az ütem második felére szünetet ír. Először azt hihetnénk, hogy megmaradunk a kísérletezés szintjén, pontosan úgy, mint a tétel legelején egyszer kipróbált 4:7 ritmusnál. A következő ütemben azonban ismét visszatér az elkezdett kísérletezéshez a nyolcad-kvintolákkal. Egy átvezető ütem után a 29. ütemben a felső szólamba negyed ütéseket hoz be a már kvintolaként lejegyzett hangok fölé Ezek a negyedek – mint a következő ütemben kiderül – az új tempónk lüktetésének sebességét mutatják meg. Szinte észre sem vettük, hogy a ritmikai modulációt a szerző már korábban végrehajtotta, a 27-28. ütemek között az addig öthangonkét értelmezett nyolcadaink kvintolákká váltak, tempónk sebessége a félhangos lüktetésben 56 lett. A 31. ütemben a megadott tempóra az előző ütemek ötös, majd hatos osztása után nyolcas osztás – tizenhatodok – következnek. Ezek a 34. ütemben sforzatokkal súlyozva hetes csoportosításba kerülnek. A fél kotta szerinti lüktetésünk továbbra is megmarad, csak a súly nélküli hangok dinamikai kiúsztatása után hármas csoportok – nagy triolák – következnek. Ezek a hangok értékelődnek át a 40. ütemben nyolcadokká. A következő ütemben 2/2 ütemmutató mellett a nyolcad ritmus tempója 192, a fél kotta sebessége 48. Itt egy érdekes hangszínjátékot ír a szerző, folytatva az előző ütemekben elkezdett két verő használatát. A nyolcadokat és az előttük lévő díszítőhangokat kétfajta verőhasználattal jegyzi le, mintha a két szólam majdnem összeérne. Pár ütemmel korábban egy motívum erejéig már találkoztunk ezzel az ötlettel, de akkor még kidolgozatlan maradt. Itt néhány ütemen keresztül játszik az ötlettel, majd a soron következő ritmikai modulációt ebből indítja el. A lassúnak tűnő tempónk a 43. ütemben kezd gyorsulni, a nyolcadokat ismét kvintolák váltják fel. Ezek értelmeződnek tovább a következő 10/8-os ütemben nyolcad-, illetve negyedhangokká. A 45. ütemben ezekből a negyed hangokból kapjuk meg a lüktetésünk új tempóját, ami 120 (48 x 5 = 240, 240 : 4 = 60, 60 x 2 = 120). Innen ritmikai modulációs szempontból csak az eredeti tempóra való visszavezetés van hátra. A 120-as tempót először félhangok szerint 60-ra felezi le, ezekhez szeptolákat rendel a 48-55. ütemek között. Az 57. ütemben a szeptolák sebességét átértelmezi tizenhatodokká és máris visszaérkeztünk az első tempónkhoz (120:2=60, 60x7= 420, 420:4=105). Ezután egy rövid tizenhatodos hangsúlyjáték következik, majd a 61. ütemben elkezdődik a ritmikai kíséret visszatérése. A 62. ütemben egy tenuto jellel találkozunk, ami elárulja, hogy a tétel elején is

megtalálható két negyed felütést komponálta ide Carter. A visszatérés variált formában és rövid motívumbővülésekkel zajlik. A bővüléseket arra használja ki Carter, hogy a hangszereket egymás után letompítsa a már korábban említett módon, majd az utolsó hangszer letompítása után egy pár ütemes megkomponált gyorsítással befejezze a tételt. A befejezés tremolóban végződő gyorsulásos ritmusképletei távolodó hatást keltenek, mintha csak kiúszna, a semmibe veszne az indulónk.

Dilemmára adhat okot a tremoló kérdése az utolsó ütemben. Technikailag mind a kétfajta tremoló – a kiütött és a kisdobszerű, úgynevezett húzott tremoló – megfelelő lehet a darab befejezéskor, de a kisdobszerűen játszott tremoló talán szerencsésebben használható a halkuló dinamika és az accelerando miatt.

2.12 Összegzés

Elliott Carter eredetileg bármennyire is csak ritmikai tanulmánynak szánta sorozatát, bátran állíthatjuk, hogy nagyszerűt alkotott. Nemcsak azért, mert a ritmikai modulációt az ütősök számára mesterien kitalált üstdob-darabokba ágyazta, hanem azért is, mert az üstdobot, mint szólisztikus hangszert újra felfedezte. Olyan, eddig nem használt tulajdonságait nyitotta meg a hangszernek, amelyek kortársai előtt is ott voltak, csak nem figyeltek fel rájuk. A háromféle ütőfolt más-más zengésének kihasználása, az oktáv felhang játéktechnikájának e darabokba történő beemelése eleve izgalmas színhatásokat hozott létre a hangszeren. Mégsem érte be ennyivel. Éles szemmel felfigyelt a különböző keménységű verők használatban rejlő lehetőségekre, a verőnyél és a kisdobverő által az üstdobok megszólaltatásának különleges módjára. Ezek mellett segítőtársának, Jan Williams-nak a közreműködésével kéttónusú üstdobverőt készített annak érdekében, hogy a megszólaltatáskor gazdagabb artikulációs lehetőséget érhessen el. A verőhasználat kapcsán rájött arra, hogy a különböző módon alkalmazott ütések is befolyásolják a hangzás minőségét, ezt ő sok esetben a frazeálás eszközeként használta fel a sorozat egyes tételeiben. Érdekesen új szemlélettel nézett az üstdobok akusztikai lehetőségeire. A hangszer zengésének szabályozása akusztikai, vagy zenei értelemben szinte mindegyik tételben megtalálható. Egyedül a March tétel kapcsán vetődhet fel, hogy Carter nem foglalkozott külön a hangzengésekkel és hanghosszúságokkal, de erre rácáfol a tétel utolsó része, amikor kiderül, hogy szándékosan a zengő és a tompított hangszereket állította akusztikailag egymással szembe.

Mai szemmel visszatekintve pár lehetőség kiaknázatlan vagy kevéssé kidolgozott maradt a hangszerkezelés során. A sorozat elsőként komponált hat tétele nem él a harmóniák és a hangmagasságok játék közbeni megváltoztatásának lehetőségével. A szerzői gondolkodás fejlődését ebben a tekintetben a két később komponált tétel jól mutatja, ahol viszont intenzív pedálhasználatot ír elő, pótolva az előző tételek hiányosságát.

Ritmikai moduláció tekintetében szinte minden esetben két elvet követ. Az egyik az, hogy az adott sebesség megtartása melletti ritmust értelmezi, vagy csoportosítja át más ritmikai egység szerint. A másik eset az, amikor az adott lüktetést megtartja, de először a tempón belüli felosztást változtatja meg más

sebességű ritmusra, majd ennek tartja meg a tempóját kiindulásként az átértelmezéshez. Sokszor olyan érzése van az előadónak, mintha szándékosan a váltások után a zeneszerző megerősítené a ritmikát és a tempót. Gondolhatunk itt a Saëta tétel első ritmikai modulációja utáni pár ütemre, de a Recitative-ben lévő átértelmezés utáni néhány ütem is az új lüktetés megerősítésével telik el. A megerősítésnek a módja mind a két esetben ugyanaz, triolát állít szembe az átértelmezett lüktetés sebességével, az első esetben a kvintolával, a másikban a szeptolával, aminek sebessége megegyezett a korábbi kilences osztás sebességével. A Canaries tételben az új tempó lüktetésének megerősítésére szintén triolát használ a 81. ütemben. A March tételben pár ütem erejéig találkozhatunk ezzel az eszközzel a 37. ütemben, de itt a triola egy ütem után inkább az átértelmezés eszközeként és nem a megerősítéseként szolgál.

A tempójelzések megadásakor Carter valószínűleg szem előtt tartotta azt az elvet, hogy a matematikai műveletek eredményei törtszámok nélküli végződjenek. Így lehet csak a metronóm segítségével a tételek folyamán a tempónkat ellenőrizni.

Ez a sorozat óriási lökést adott a zeneszerzőknek és a hangszerjátékosoknak új darabok és új hangzások létrehozására. Mielőtt megemlítenénk néhányat a legújabb üstdobra írott darabok közül, meg kell állapítanunk, hogy Carter zseniális timpani sorozatát a mai napig kevesen értik. A darab megközelítésében talán segítségül hívható egy-két olyan mű, amelyek megpróbálják követni a szerző komponálási technikáját, viszont zenei értelemben nem szabad sokat várnunk tőlük. Végezetül érdekes elgondolkodni azon, mi lett volna, ha a manapság használt öt hangszeres garnitúra Carter rendelkezésére áll, amikor ez a sorozat készült. Vajon milyen darabok születtek volna akkor?

3. A timpani használata napjainkban

Az üstdob nagyon sok zeneszerzőt és hangszerjátékost inspirált már arra, hogy újabb és újabb ötletekkel próbálja ezt az ütőhangszert szólóhangszerként bemutatni. Az utóbbi időkben az ütőhangszeresek között is elindult egy olyan irányzat, ami a hangszer szólisztikus megszólaltatására helyezte a hangsúlyt. Egyre több olyan darab született, amely feldolgozta és továbbfejlesztette e hangszer hangzási és technikai lehetőségeit. Sokáig a timpanira írt művek szorosan összefonódtak a zenekari játék gyakorlatából ismert állásokkal és azok technikai megvalósításával. Carter sorozata után egyre jobban próbáltak a zeneszerzők a zenekari irodalomra alapuló művek helyett saját ötletekkel előállni. További új hangzásokat próbáltak ki az üstdobon, illetve az üstdob rezonanciájának segítségével új hangzásszíneket fedeztek fel.

Ez utóbbiak között meg kell említenünk azt a színt, amikor cintányért vagy különböző hangzó edényeket helyeznek az üstdob felé vagy az üstdobok bőrére, és puha ütővel vagy bőgővonó segítségével szólaltatják meg, sok esetben a pedál mozgatását is igénybe veszik hozzá. Az egyébként is hosszú zengésű hangszerek hangját az üstdob felerősíti és a bőr által érdekes hangszín születik. Ezzel a színnel találkozhatunk például Yoshihisa Taira: Hiérophonie V. című 1974-ben írt nagyszerű kamaradarabjában, illetve egy másik példát megemlítve Emmanuel Sejourné: Vibrafon versenyének kíséretében.

A másik lehetőség, amit többnyire az ütőhangszeres szerzők használtak ki, az az üstdobok megszólaltatására használt ütők még változatosabbá tétele. Így bekerült a megszólaltatás eszközei közé a dobseprő és nagyon ritka esetben a fémpálca vagy a triangulum ütő is. Nem ritka a kézzel, vagy ujjheggyel történő megszólaltatás sem, ez is kedvelt eszköze a zeneszerzőknek. Példaként Torbjörn Iwan Lundquist: Sisu című szextettjének indítását hozhatjuk fel.

Szintén újdonság a hanghatások között az üst hangjának belekomponálása a darabokba. Az üstök megütése során a méretükből adódóan más és más magasságú csengő hangot kapunk. Ez szintén kedvelt effekt lett a szerzők között, sokszor azonban nehéz feladat elé állítják alkalmazásukkal az előadót a bőr és az üst megütési szögének különbözősége miatt.

Szóló üstdobra az első darabok a XX. század közepe táján jelentek meg. Ide tartozik Szergej Prokofjev: Virtuóz etűd című műve, melyet 1948-ban adott ki. A maga nemében abban az időben különlegesnek számító darabban a szerző már öt üstdobot használ. Ezt megelőzve jelent meg első változatban Alexander Cserepnyin Szonatinája 1940-ben. A négy rövid tételből álló mű előadásakor két vagy három üstdob alkalmazását kéri a szerző, a hangszerellátottság és az üstdobok hangolhatóságának függvényében. A művet 1951-ben Cserepnyin dolgozta át. Amerikából származik az a két mű, amelyek körülbelül ugyanabban az időben íródtak, mint Elliott Carter sorozata. Daniel Jones: Sonata for Three Unaccompanied Kettledrums (1953) című műve állandóan változó ütemmutatójával és poliritmikájával hívta fel a szakma figyelmét. A másik mű Alan Ridout: Sonatina for Timpani (1967) című darabja, amelyben hasonló ritmikai kísérletezések fedezhetők fel, mint Carter sorozatának March tételében. Egy évvel később, 1968-ban komponálta és mutatta be művét William Cahn. A darab ötletét az indiai zene és az indiai tradicionális hangszer, a tabla ritmusa és játéktechnikája inspirálta. A darab középső részében a szerző kézzel szólaltatja meg az üstdobokat. Egyik kézben ujjtremolót kér, a másik kézzel meghatározott ritmus szerint körülbelüli dallamív játszását kéri egy hangszeren a csúsztatások alkalmazásával. Jóval később íródott Xavier Joaquin: Drei Szenen für Vier Pauken (1981) című darabja, amely már megszólaltatja az üstöket méghozzá kétféle módon, a verőfejjel és a verő szárával. A jelölések és hangszínek tekintetében a mű alkalmazza Carter háromféle ütőfoltjának a használatát, valamint a hanghosszúság szabályozását is sok esetben kéri a játékostól a szerző. Carter-rel ellentétben Joaquin nem használ felhangokat és a játék közbeni pedálhasználatra sem fordított túl nagy gondot. Nagy szerepet szán viszont az előadó szabad elgondolásának a három tételes mű első és utolsó tételében alkalmazott improvizációs részben. Halála után pár évvel, 1982-ben adták ki Carlos Chávez 1973-ban írott művét. Címe Partita for Solo Timpani, amelyben hat üstdobot használ barokk tánctételek stílusában. A műben Praeludium, Sarabande, Allemande és Gigue tételek követik egymást. A darabban Chávez maximálisan kihasználja az üstdobok hangolhatóságát a díszítéseknél és a dallamvezetésnél egyaránt.

Két francia művet is meg kell említenünk azok közül, amelyek legtöbbször kerülnek kiírásra az üstdob kategóriájában a nemzetközi versenyeken. Ezek közül az egyik Michel Cals: Impromptu pour 5 Timbales (1998) című darabja. A hagyományos hangszerkezelésű mű legnagyobb játéktechnikai nehézsége a

harmóniák váltakozásának hangolása, valamint darab végén a változó akkordok négy üstdobverővel történő megszólaltatása. A másik mű Frédéric Macarez szerzeménye, melynek címe Des Pieds ez Des Mains (2000). A négy hangszerre írott mű részeinek összekapcsolására a szerző más-más megoldásokat alkalmaz. Egy alkalommal a ritmikai moduláció eszközét is igénybe veszi. A műben négy hangszínt kér a darab előadásakor, és az üstöket is megszólaltatja, nemcsak az improvizációs, hanem a táncos karakterű részekben is.

Két magyar zeneszerző üstdobra írott műveiről érdemes még szót ejtenünk. Az egyik Láng István 7 studi per 4 timpani (1986) című műve, amelyben különböző stílusú rövid négy hangszerre írt darabokat találunk. A sorozat koncerttermi előadása a tételek hangolásának különbözősége miatt eléggé nehézkes volt, ezért a szerző később készített egy olyan változatot is, amelyik bizonyos hangok megtartásával és a következő tételre történő átvitelével segítette az előadót a hangolásban így meggyorsítva az előadás menetét. Az első változat megjelent kiadásban is, sajnos az átdolgozott változat csak a szerző kéziratában érhető el.

A másik szerző Dénes István, aki két nagyszerű művet írt üstdobokra. Az egyik darabjának a címe Fuga 4 timpanira. Ebben a darabjában a szerző nem hagyományosan elrendezett üstdobokat szólaltat meg két játékos segítségével, hanem két-két párra szétosztott és egymással szembeállított hangszert. Az előadás közben derül ki, hogy a játékosok nemcsak saját hangszerüket, hanem a másik előadó hangszereit is igénybe veszik. A másik szólóüstdob mű a Carmen címet viseli és 5 üstdobra készült. Már maga az alapötlet is érdekes. Bizet: Carmen című operájának témáit felhasználva rövid keresztmetszetet kaphatunk a műből. A darab Dénes István feldolgozásában három szereplőssé válik – Don José, Carmen és a Torreador (Escamillo) jelennek meg a műben témáikkal, sokszor párbeszédükkel. Ez a darab igazi kuriózumnak számít az üstdob repertoárban.

Nemcsak zenekari alkalmazásában, hanem versenyművek szólóhangszerként is érdemes pár szót ejtenünk az üstdobokról. XVIII. században az egyre virtuózabb játékmód arra inspirálta a zeneszerzőket, hogy az üstdobot szólista szerepben is kipróbálják. Korábban már említettük Moltert, aki öt üstdobot használt darabjában és egy teljes kadenciát írt a szólamába. Érdemes szót ejtenünk egy magyar vonatkozású adatról is. Georg Drusetzky (1745-1819) cseh származású zeneszerző több mint harminc évet töltött Magyarországon különféle főurak szolgálatában. Művei között találkozhatunk két olyan darabbal – egy versenyművel és egy partitával – melyek

zenekar közreműködésével szólalnak meg hat üstdobon. Oboára, üstdobra és zenekarra írt versenyművében nyolc üstdobot szólaltat meg.

A XX. században is több versenymű íródott üstdobokra zenekari kísérettel, ezek között olyan darabokat is láthatunk, melyek Magyarországon még nem hangoztak el. Ottmar Gerster: Capriccietto für vier Pauken und Streichorchester, Mauricio Kagel: Konzertstück für Pauken und Orchester (1990-1992). Werner Tärichen: Konzert für Pauke und Orchester (1954), Siegfried Matthus: Der Wald – Konzert für Pauke und Orchester (1984). Kottakatalógusokban gyakran találkozhatunk zongorakíséretes versenyművekkel is mint például Gabriel-Pierre Berlioz: Concerto pour timbales et piano című darabjával. [61]

A XX. század más szempontból is forradalmasította a hangszer irodalmát. A hangszer eredetileg kialakult négyes garnitúrájának méretei a század közepén a 23, 26, 29 és 32 inch nagyságú hangszerek voltak. Ezek mellett megtalálhatóak a korabeli mintákra készült hangszerek és újdonságként az öt hangszeres garnitúrák. Az igények különbözőségével és a gyártási technológia korszerűsödésével magyarázható, hogy a hangszerek méretei sok esetben módosultak és változtak. Az egyik hangszergyártó cég honlapján például a következő üstdob méreteket adják meg a vásárló igényeinek minél teljesebb kielégítésére: 20”, 23”, 25”, 26”, 28”, 29”, 30”, 32”.[62] Ezek alapján az igénybevételnek és a használatnak megfelelő egyedi hangszer-összeállítások vásárolhatók meg. Ez indított el egy olyan irányzatot, amely a hangszerek számát és összeállítását szabadon kezeli. Ennek egyik példája Philip Glass (1937-) Concerto Fantasy for Two Timpanists (2000) című versenyműve, melyben két játékos által megszólaltatott tizennégy üstdobot állít szembe egy teljes zenekarral. A három tételes műben egy virtuóz üstdob kadencia is helyt kapott a második és a harmadik tétel között. A másik példa William Kraft (1923-) XIII The Grand Encounter (2005) című darabja. A mű alcíme: Concerto No.2. for Timpani and Orchestra. Mint az alcímből is látható, a szerzőnek nem ez az első darabja üstdobokra és zenekarra. Az elsőt 1983-ban írta és egy évvel később mutatták be. Az újabb mű hat hangszeres alapgarnitúrája mellett kilenc darab tenor üstdobot használ. A tenor dobokat egy konzol segítségével helyezték az alapkészlet köré, így a játékos könnyebben tudott hozzájuk férni. A felfüggesztett hangszerek között helyt kapott

[61] Blades, i.m. 431. oldal és Percussion Katalog, www.percussion-brandt.de
[62] www.adams.nl

négy darab 18 inches, három darab 16 inches és két darab egészen kicsi, 14 inches hangszer. Ezeknek a kis hangszereknek a használata igazán ritkaságnak számít.[63]

[63] Aaron T. Smith: Genesis of a Concerto: „William Kraft's XIII The Grand Encounter and the Birth of Tenor Timpani". *Percussive Notes* 45/5 (2007/10) 18-24.19. oldal

4. Utószó

Az üstdobok konstrukciós fejlődése felerősített napjainkban egy olyan törekvést, ami már régóta foglalkoztatja a hangszerjátékosokat, és a karmestereket. Számtalan alkalommal találkozhatunk olyan helyekkel Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Rossini vagy akár Verdi műveiben is, ahol az üstdobok hangolása miatt a harmóniában egyfajta disszonancia jön létre. A modern hangszerek már lehetővé teszik a játék közbeni gyors hangolást, ami arra inspirál sok-sok karmestert és előadót, hogy bizonyos esetekben az üstdob szólamot a darab harmóniájának megfelelő módon megváltoztassa. Ez a dilemma legjobban Verdi operáinak az esetében került előtérbe. Léteznek olyan kották, amelyekben megtalálhatók az eredeti nyomtatás mellett ceruzás bejegyzéssel az akkord szerinti hang, sok esetben a mű basszus szólamának kottái. Nem szeretnék ebben a vitában állást foglalni, de mindenképpen el kell gondolkodni rajta, hiszen napjainkban egyszerre van jelen a korhűségre törekvés és a modernizáció vágya. Mégis fontosnak tartom leírni, hogy sok zeneszerző idejében már használtak több üstdobot. Amennyiben a komponista úgy kívánta volna, lett volna lehetősége ezek használatára, de arra is lett volna módja, hogy a szólamba szünetet írjon és másik hangszerre bízza a szólam folytatását. Másik gondolatként szeretném megjegyezni, hogy az írások sok esetben megemlítik, hogy az üstdobjátékosok nagy elismertségnek örvendtek, mint például Verdi korában Pietro Pieranzovini, akit virtuóz timpanistaként tartottak számon.[64] Nem véletlen tehát, hogy megfontolt elgondolás alapján maradtak annál a hangnál és hangzásnál a zeneszerzők, mint amit mai napig a partitúrákban láthatunk.

[64] Blades, i.m. 321. oldal

5. Függelék

5.1. Melléklet 1.

Elliott Carter: Recitative and Improvisation for Four Kettledrums

Associated Music Publishers, Inc., New York, 1960.

ELLIOTT CARTER

Recitative
and Improvisation
for
Four Kettledrums
(one player)

ASSOCIATED MUSIC PUBLISHERS

The Comprehensive
Percussion Library
Drums unlimited inc.
BETHESDA, MARYLAND
20814

Duration: about 6:45

Recitative and Improvisation*

for Four Kettledrums (one player)

Recitative

Elliott Carter
(1950)

Adagio drammatico (♩ = 49)

* From "Six Pieces for Kettledrums"

** Notes with '+' heads indicate the moment at which each drum is to be damped. Staccato dots indicate damping the note or notes under which they are placed at half the written value. Rests indicate damping of *all* sounding drums just before the beginning of the rest.

** *Noten mit '+'-Köpfen zeigen an, wann die betreffenden Pauken gedämpft werden müssen. Staccato-Punkte bedeuten, dass die so bezeichneten Noten während der zweiten Hälfte ihrer notierten Dauer gedämpft werden müssen. Pausen bedeuten, dass alle klingenden Pauken einen Moment vor dem Anfang der Pause gedämpft werden müssen.*

© Copyright 1960 by Associated Music Publishers, Inc., New York
All rights reserved, including the right of public performance for profit.

f
ff
p
f
mf (espr.)
p
f marc.
f
p
mf
p
tr
mp
p
pp
f
tr
accenti ben marcati
f
(f)

ff
p
ff marc.
f
(♩ = 63, sempre)
p (non troppo secco)
f
mf
p
mf
p
mf
mp
p
f sub. marc.
p
mf
p
mp
p
mp
pp
Duration: about 4 minutes

Improvisation

ff marc.
mf
ff
(l.v.)
f
sff (l.v.)
mp
cresc. poco a poco
f marc.
mp
f marc.
fp
f
ff
f
ff
f
ff
f
ff
mf
f
p
ff

* Let each tone fade out without striking again.

* Jeden Ton ausklingen lassen, ohne ihn wieder anzuschlagen.

5.2. Melléklet 2.

Elliott Carter: Eight Pieces for Four Timpani (one player)

Associated Music Publishers, Inc., New York, 1968.

* See Performance Note #4 regarding damping notation.

AMP-6820

BUTTS
(N)
pp
emphasize A slightly
pp sempre
mp
f
HEADS
ff
(C)
p
mf
(p)
ad lib. (accel.)
rit.
DS
NS
tr

6
to Paul Price
II. Moto Perpetuo*
Elliott Carter
♩=120 (♪=♪ throughout)
cloth-covered rattan sticks
Hd
pp (lightly and very distinctly)
[Hd]
pp sub.
mp
cresc. poco a poco
DS
NS
Tp
mf
* See Performance Note #6 regarding accents and sticks.
AMP-6820
© Copyright 1968 by Associated Music Publishers, Inc., New York

With the stick of one hand, strike and hold against drum head; the other stick plays the repeated notes.

MP-6820

III. Adagio

Elliott Carter

♩=ca. 36, very freely

damp A♭

sympathetic resonance (see Performance Note ♯6)

(rapido) (rit. . . . .) (ring of drum . . . . .)

* If this piece is performed after another of the series, it is only necessary to tune Drum 3. Drums 1, 2 and 4 may start on any note and slide into the first notes not in parentheses.

** The drums played before the harmonic and glissando note should be loud enough to form a ringing background without covering that note. (See Performance Note ♯6 regarding the production of harmonics.)

sympathetic resonance (see Performance Note)

*All rests in IV and V indicate hand damping.

AMP-6820 © Copyright 1960, 1968 by Associated Music Publishers, Inc., New York

f
ff
mf
mf (espr.)
p
f marc.
f
p
mf
p
tr
mp
p
pp
f
tr
accenti ben marcati
f
f
AMP-6820

12
(N)
ff
p
(♩=63, sempre)
DS
(C)
ff marc.
f
p (non troppo secco)
[DS]
(C)
NS
(N)
mf
mp
f sub. marc.
pp
soft bass drum stick

V. Improvisation

Elliott Carter

AMP-6820 © Copyright 1960, 1968 by Associated Music Publishers, Inc., New York

ff marc.
mf
ff
(l.v.)
f
sff (l.v.)
mp
cresc. poco a poco
f marc.
mp
f marc.
fp
f
ff
f
ff
f
ff
mf
f
p
ff
AMP-6820

(N)
(R)
(C)
tr
mf
f
mp
ff
p
p sub.
f sub.
ff sub.
=126
(=189)
Damp with hand held on drum head
(damp)
pp
ma sonoro
(pp)
mf martellato
poco rit.

16

to Jan Williams

VI. Canto

Elliott Carter

snare drum sticks

♩=66

(rim shot)

ff f f-mf pp (quasi cant. espr.)

p mf f

pp<p mf p

('sneak entrance' · see Performance Note #6)

bounce stick

f mf (ad lib.) p

mf sf p f

pp<p mf p pp p mf

('sneak entrance')

p pp f fp pp p

attack on C♯

© Copyright 1968 by Associated Music Publishers, Inc., New York

[1]
(tr)
mf
p
f
pp
[2]
(tr)
p
mf
p
mf
mf
f
[2]
f
ff
f
ff
[2]
tr
f-mf
p
f
(poco)
[4]
(tr)
mf
p
[3]
(tr)
mf
f
ff
[3]
(tr)
mf
p
ppp
f
ff
[2]
(on rim)
ff
f
bouncing stick
to silence
etc.
f
bouncing stick
etc.
to silence
sub f
f-mf
ff

18

to Raymond DesRoches

VII. Canaries

Elliott Carter

(N)
= 120
= 96
(N)
(C)
(R)
(N)
mp
mf
f
(N)
(R)
(C)
(N)
p
mf
f
mp
(C)
(R.H. (C) sempre)
(♩=144, 𝅗𝅥=72)
(𝅗𝅥=𝅗𝅥.=72)
R.H.
(C) sempre
poco a poco cresc.
L.H. only
(C)
(𝅗𝅥=108)
𝅗𝅥=𝅗𝅥.=108
mf
cresc.
(N) sempre (L.H. only)
(C)
(𝅗𝅥.=108)
(♩=162)
(N) (both hands)
(N)
ff
(R)
pp
(N)
ff
(R)
pp
(R)
f
(N)
(R)
p
AMP-6820

20
(♩=162, 𝅗𝅥=81)
ff
mf
5
ff
f
(♩=135)
DS
NS
ff non troppo
p
f (cantando)
ff non troppo
p
f
p
poco
mf
f
f
marc.
f
p
mp
mf
mf
(R.H. only)
più f
f
mf
(both hands)
f
marcato
più marc.
p
f
sff
sff
AMP-6820
1956-1966

to Saul Goodman

VIII. March

22
R.H.-Change to BUTT
[HEAD]
[BUTT]
[BUTTS]
Both hands change to HEADS
L.H.-Change to BUTT
[HEADS]
BUTTS
AMP-6820

[HEADS]
BUTTS
meno f
(♩=105)
[BUTTS]
ff f
ff f
ff f
(♪=♪) (♪=140)
f-p
(♪=♪)
[BUTTS]
f sub.
R.H.-Change to HEAD
(♪=♪)
mp
[BUTT]
HEAD
mf sub.
[HEAD]
[BUTT]
[HEAD]
[BUTT]
L.H.-Mute C and G
muted
[HEAD]
[BUTT]
(muted)
[HEAD]
R.H.-Mute B
muted
R.H.-Mute E
and change to BUTT
muted
[BUTT]
p
(muted)
Both hands, BUTTS.
All drums muted.
accel.

5.3. Melléklet 3.

AMP-6820 © Copyright 1960, 1968 by Associated Music Publishers, Inc., New York

6. Bibliográfia

Blades, James*: Percussion Instruments and their History*. Westport: The Bold Strummer, Ltd., 1992.

Darvas Gábor: *Zenei zseblexikon.* Budapest: Zeneműkiadó, 1978

Longyear, R. M.: „Percussion in the 18th-Century Orchestra". *Percussionist* 2/1&2 (1965.02): 1-5

McCormick, Robert M.: „Eight Pieces for Four Timpani by Elliott Carter". *Percussionist* 12/1 (1974/Fall): 7-11.

Michels, Ulrich: *SH atlasz. Zene.* Budapest: Springer Hungarica Kiadó Kft., 1994

Schiff, David: *The Music of Elliott Carter.* London: Faber and Faber, 1998

Smith, Aaron T.: Genesis of a Concerto: „William Kraft's XIII The Grand Encounter and the Birth of Tenor Timpani". *Percussive Notes* 45/5 (2007/10) 18-24.

Spivack, Larry S. : „Kettledrums: A European Change in Attitude 1500-1700", Part 1,2 . *Percussive Notes* 36/6, 37/1 (1998.12.,1999.02.)

Williams, Jan: „Elliott Carter's Eight Pieces for Timpani – The 1966 Revisions" *Percussive Notes* 38/6 (2000.12.) 8-17.

Wilson, Patrick: „Elliott Carter: Eight Pieces for Four Timpani". *Percussive Notes* 23/1 (1984.10.): 63-65.

Percussion Katalog, www.percussion-brandt.de

www.adams.nl