

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

Doktori iskola (7.6 zeneművészet)

**A 20.- 21. SZÁZADI MAGYAR
NAGYBŐGŐ IRODALOM
KODÁLY ZOLTÁNTÓL NAPJAINKIG**

SZTANKOV IVÁN

**DOKORI ÉRTEKEZÉS
2012**

Köszönetnyilvánítás

Szeretném megköszönni mindenkinek, akik elősegítették, hogy ez a dolgozat elkészülhessen. Elsősorban és mindenki előtt Dalos Annának, aki többi társammal együtt bennem is tartotta a lelket, és mindig optimista hozzáállásával elhitette velünk, hogy meg tudjuk csinálni. Külön köszönet illeti azért is, hogy nem csak a felkészítő tanfolyamon, hanem bármikor, ha tanácsra volt szükségem készséggel és azonnal volt a segítségemre. Mindenképpen meg kell említenem Wilhelm András és Tihanyi László tanár urakat, akiktől a Kurtág és Ligeti György kapcsán kapott kottákból értékes információkhoz juthattam. Természetesen nagyon köszönöm a nagybögös tanáraimtól, kollégáimtól, barátaimtól kapott anyagokat. Elsősorban köszönöm ifj. Saru Károlynak, aki nagy idők tanújaként rengeteg hasznos információt és írott anyagot osztott meg velem. Köszönettel tartozom Enreiter Istvánnak, aki a kottatárát és Tibay Zoltánról fellelhető anyagokat bocsájtotta rendelkezésemre. Mindenképpen meg kell említenem Tibay Zsolt nevét, aki Japánból látott el hasznos információkkal, és nem csak édesapjával kapcsolatban. Köszönettel tartozom még kollégáimnak, elsősorban Kubina Péternek, aki a zenekari munkánk beosztása során vállalt többletmunkájával lehetővé tette kutatási munkám zavartalanságát.

2012-11-21

Sztankov Iván

Bevezetés

Ennek a munkának bevallott célja az, hogy végre egy kicsit tisztábban lássunk a magyar, - főleg szólisztikus – nagybőgő irodalom terén. Általános felfogás, hogy a bőgő nem szólóhangszer, szólófeladatok ellátására alkalmatlan. Tudom, hogy hazánkban rajtam kívül is sokan vannak, akik nem értenek egyet ezzel a nézettel, és nagyon kíváncsi voltam milyen írott bizonyítékokat tudok felhozni ennek az elavult gondolkodásnak a cáfolatára. A címben szereplő időmeghatározás adta magát, mivel a 20. század előtt nem igen beszélhetünk Magyarországon szólisztikus nagybőgőzésről, lévén a hangszer oktatása hazánkban, csak a 19. század második felétől kezdődött el.

Az tény, hogy kutatásom során a témával kapcsolatban nagyon kevés hitelt érdemlő írásos dokumentummal találkoztam, így sok esetben személyes beszélgetések, levelezések útján juthattam információkhoz. Főleg Montag és Tibay kapcsán voltam kénytelen kortársakat, családtagokat „meginterjúvolni”, hogy a nagyon csekély, néha ellentmondásos adatokból összerakhassam a képet. Kurtág és Ligeti esetében pedig partitúráikból, hangzó felvételeik anyagából szűrhettem le azt a tényt, hogy igenis komolyan gondolják azt, hogy a nagybőgő is alkalmas szólódarabok előadására és hangszerkezelésük alapján, a többi hangszerrel teljesen egyenrangú félként tekintenek a gordonra.

A másik ok, amiért úgy gondoltam, hogy a kortárs nagybőgőzésről írok Dubrovay László Solo No. 10-es bőgőre írt szólódarabjának szeretete volt. Hiszem, hogy ez a darab „megér egy misét”, hangzásbeli érdekessége, technikai megoldásai alapján úgy gondolom, hogy sokkal gyakoribb vendége kellene hogy legyen, akár a hazai, akár a nemzetközi koncertpódiumoknak. Annak reményében vettem górcső alá, hogy elemzésem következtében, hátha tisztább lesz a kép, hátha kedvet kap hozzá az, aki kapcsolatba kerül ezzel a darabbal, hátha nem ijed meg a kottaképet látva, és hátha nem gondolja úgy, hogy nem éri meg a befektetett munkát. A darab jobb megértése érdekében az a megtiszteltetés ért, hogy beszélgettem a szerzővel, aminek anyagát a Dubrovay riport című fejezetben közlöm. Úgy gondolom, érdemes elolvasni, mert a Solo No. 10-en kívül sok más olyan információt is megtudhatunk, ami bepillantást enged az alkotási folyamat hátterébe is.

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás

Bevezetés

1. Zenetörténeti bevezető	1
2. A nagybőgő, mint szólóhangszer Kodály műveiben	9
2.1 A három zenekari szóló szerepe és jelentősége	9
Psalmus Hungaricus	10
Marosszéki táncok	10
Felszállott a páva, variációk egy magyar népdalra	15
2.2 Nagybőgőre átdolgozott egyéb Kodály művek	17
Epigrammák	17
Adagio	18
Romance Lyrique	19
3. A két nagy egyéniség Montag Lajos és Tibay Zoltán munkássága	20
3.1 A két életpálya összehasonlítása, zenepedagógiai munkásságuk jelentősége	20
3.2 Montag Lajos művei, azok hangszertechnikai jelentősége	33
3.3 Tibay Zoltán művei	39
4. Magyar szerzők művei nagybőgőre	40
5. Kurtág és Ligeti különleges hangszerkezeltése	50
6. Solo No. 10 Dubrovay László forradalmi újításai - 21. századi technika és hangzásvilág	54
6.1 A Dudrovay riport	54
6.2 A Solo No. 10 elemzése előadói szempontból	63
7. Függelék	83
8. Bibliográfia	84

1. Zenetörténeti bevezető

Annak ellenére, hogy e dolgozat témája a 20. századtól kezdődik, mégis úgy gondolom, hogy pár szóban meg kell emlékeznünk az idáig vezető útról.

Magyarországon a hangszeres zeneoktatás, így a nagybögő oktatás is szervesen kapcsolódik a mindenki számára hozzáférhető zeneiskolák alapításához. 1836-ban egyszerre két ilyen zenei intézmény is létrejött. Az egyik Joksch Anasztáz nyilvános zeneiskolája, mely Pesten a mai Vörösmarty tér 2. szám alatti épület helyén lévő bérházban működött, tizenhét esztendőn keresztül. Zenetanulók százai ismerkedtek meg a zongorázás, hegedülés és csellózás fortélyaival.¹ Az oktatás komolyságát bizonyítja, hogy az négy- illetve hatéves tanfolyamokra szerveződött. A negyedik év végén bizonyítványt, a hatodik év végén diplomát kaptak a növendékek. A zeneiskola megnyitására kért beadványban szerepelt a nagybögő oktatás terve is, de hogy ez végül megvalósult-e, nincs hitelt érdemlő adatunk.

A másik, talán még komolyabb zenei intézmény, a szintén 1836-ban megalakult Pest-budai Hangászegyesület, melynek Tanodája 1840 márciusában nyitotta meg kapuit. Ez irányú kutakodásom során ráakadtam a Hangászegyesület 1836-os alakuló közgyűlése által elfogadott - korunk kulturális politikája számára példaértékű üzenetként kiáltó - alapszabályára, amiben tiszteletreméltó elődeink a következő nemes célokat tűzték ki:²

Az 1934-es tanulmányt, a benne megfogalmazott gondolatok – a mai kor emberének – élvezetes stílusa miatt, szó szerint idézem.

Az alapszabályok szerint az egyesület célja, „hogy a zenészetnek valódi ismeretét s tökéletes gyakorlatát legjobb módon előmozdítva s így a hangművészet tisztább örömei és társalgás iránti érzelm fensőbb kifejtését, s képződését terjessze”. A szabályzat emez első szakasza még erősen magán viseli a társadalmi összejövetelek és a zene művelésének alapján való társas érintkezés ápolásának szükségességét hangsúlyozó kaszinót, közintézeteket és egyesületeket részvényes (azaz tagdíjas) alapon létesítő, demokratikus korszellem bélyegét. A második szakasz módot nyújt arra,

¹ Barátság 16.évf. 5.szám 3. oldal

² Tanulmányok Budapest múltjából 3. (1934)

hogy az egyesület igen széleskörű munkásságot fejthessen ki, mert megállapítja, hogy céljainak elérésére az egyesület:

- „a) A nagy, remekművek méltó előadására legnagyobb szorgalmat fordítand, hogy így a zenészetben jobb ízlést terjesszen, a két város művelt lakosainak magasabb műélményt nyújtson és tökélyesedésre törekvő művészi elméket saját eredeti szüleményekre lelkesítsen.
- b) Az egyesület törekedni fog, jeles bel- és külföldi hangművészek részvételét megnyerni.
- c) Azon lesz, hogy kezdő és haladó műbarátok gyakorlására mennél több alkalmat szerezzen.
- d) Vagyontalan, de kitűnő elmetehetségű kezdőket úgy gyámolítand, hogy jó zeneiskolabeli célirányos oktatás által valódi művészekké képeztesse.
- e) Jeles hangszerzemények készítésére különös jutalmakat rendelend.
- f) Egy, jövőben nyilvános használatra szolgálendő hangászati könyvtárat állít.
- g) Gondoskodni fog nyugpénzintézet alapítása felől, egyesületi tagjai, ezeknek özvegyei s árvái számára.
- h) Végre munkálkodása felől az illető hazai hírlapokban helyes értesítéseket közlend.”

A szabályzat utolsó előtti szakaszában körülírja a fenti d) pontban kitűzött tanítási célt, s ezzel alapot teremt az egyesület keretén belül felállítandó zeneiskola részére, mondván:

„30. §. Az egyesület, céljainak annál gyorsabb és sikerebb elérése végett törekedni fog időszakonként (értsd egymásután) megkívántató nyilvános zenetanító intézeteket megnyitni, hol a csekély tehetségű (értsd szegénysorsú) mindkét nembeli fiatalság díjfizetés nélkül taníttassék.”

A Tanoda első évét 73 hallgatóval indították, tíz év múlva ez a létszám – az intézmény sikerességét bizonyítandó - 253-ra emelkedett, köszönhetően az ország olyan nevezetes személyiségei, politikusai és művészei támogatásának, mint Batthyány Lajos, Hollósy Kornélia vagy Egressy Béni. A növendékek, a nagylelkű mecénatúrának köszönhetően ingyen tanulhattak, hiszen az adományok nemcsak az iskola zökkenőmentes működtetését, de a tandíjakat is fedezték.

Érdekességként megemlíthetjük, hogy Liszt Ferenc, aki szinte a Hangászegyesület megalakulásától kezdve, több alkalommal támogatta az

intézményt koncertjei teljes bevételével, a *Szent Erzsébet legendája* című oratóriumát az iskola fennállásának 25. évfordulójára komponálta.

A Pest-budai Hangászegyleti Zenede – a Tanoda és az Egyesület összeolvadását követően – 1851-ben jött létre. Az énekiskola mellett hamarosan hegedűtanfolyamot szerveztek és „szavalati osztály”, vonósnégyes és zenekari tanszak is létrejött a Zenedében.

A nagybögő rendszeres tanítása itt, az 1858-59-es tanévben kezdődött meg Trautsch Károly vezetésével.

Trautsch Károly (1830-1910)



Trautsch Károly volt hazánkban az első hivatalosan is elismert bőgőtanár. Tuchomeritzben, Csehországban született. Josef Hrabě növendékeként végzett Prágában 1849-ben. 1859-től ötven éven át a Nemzeti Zenede nagybögő tanszakának tanára, hangszerének a fővárosban első és egyetlen tanára volt. A zenede kottatárát huszonöt éven át kezelte, szakszerűen rendezte és címtárta. Tevékenységével nagy szolgálatot tett fejlődő, kialakuló zenei életünknek. 1855-től 1888-ig az Operaház, majd 1903-tól a Filharmóniai Társaság zenekarának tagja volt. 1840-es évek végén állította össze híres és, azóta feledésbe menő

(cseh) operák nagybögőszólamaiból készült gyűjteményét. "pestbudai Zenedének szentelvé Trautsch Károly zenedei tanár úr 1859. augusztus 2.-án" - kézírás található, az egyébként kézzel írott szólamokban. Vízjelei és papírminősége az 1840-es évek végére utal. "Pesten Zenede tulajdona" bélyegző található a példányban, régi zenedei l.sz.: 3468.³ 1860-ban ő írta az első magyar nagybögőiskolát, de ez sajnos kéziratban maradt. Néhány kisebb művet komponált.

³ BMC Magyar Zenei Információs Központ zenei könyvtár

„Az első évben három növendéke volt: Horn Antal, Kirschner József és Werner András. 1860-ban öt növendéke volt, 1861-ben hat, 1862-ben öt, 1863-ban pedig csak három. Ezután a tanszak létszáma meglehetősen ingadozó volt és csak jóval később erősödött meg. A tanszak eleinte három, 1877-től pedig hat évfolyamból állt. Ez két alsó-, két közép-, és két felsőfokú évfolyamra tagozódott.”⁴

Az iskola a kiegyezés évében felvette a Nemzeti Zenede nevet, majd az 1948-as átszervezés után, Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskolaként működik a mai napig.

Nagybögő tanárok:⁵

Trautsch Károly 1858-1910

Schmitz Róbert 1910-1931

Montag Lajos 1931-1964

Váczy László 1972-1994

Lukácsházi István 1984-

Som László 1994-2000

Így kezdődött Pest-Budán a szervezett zeneoktatás és benne a nagybögő is elkezdhetette magyarországi fejlődését.

A budapesti Zeneakadémia alapításának eszméje 1869-ben merült fel azzal a céllal, hogy a tehetséges növendékek itthon is részesülhessenek felsőfokú képzésben, amit addig csupán külföldön szerezhettek meg. A magyar parlament 1873-ban szavazta meg az intézmény felállításának költségeit, bár az eredetileg tervezetthez képest jóval szerényebb keretek között. A tanítás öt tanár és harmincnyalc növendékkal vette kezdetét 1875. október 14.-én. Igazgatója Erkel Ferenc, elnöke Liszt Ferenc volt.

A nagybögő tanszak 1890-ben indult. Első tanára Gianicelli Károly volt, aki huszonkét évi tanítás után adta át a tanszakot Tintner Bertalannak.

⁴ Bordás Tibor: Nagybögők és Nagybögősök 1995 Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest 148. old.

⁵ Nagybogo.hu

Gianicelli Károly (1860-1939)

Gianicelli Károly Festetics Gábor gróf tiszttartójának fiaként, gyermekéveit Tolnán töltötte, ahol elemi iskolai tanulmányait is folytatta. 1870-től a wiedeni főreáliskola hallgatója volt. 1877-ben felvételizett a bécsi zenei Konzervatóriumba. Tanulmányait 1881-ben kiváló sikerrel fejezte be és gordon művészi oklevelet nyert. 1881 és 1884 között a hannoveri Királyi Színház



zenekarának tagja volt és megkapta a *királyi porosz kamarazenész* címet. 1884-ben a budapesti Magyar Királyi Operaház zenekarához szerződött, ahol előbb negyedik „gordonjátész”, 1888-tól a gordon szólam vezetője. 1886-ban *a bayreuthi ünnepi előadásokhoz nyert meghívást*, ahol évtizedeken keresztül *minden ünnepi előadás évében, mint első gordonjátész működött*. 1890-ben nevezték ki a Zeneakadémia tanárává. Kiváló zenei képességeit széleskörű tudással ötvözte. Pontos, lelkiismeretes és szigorú tanár volt, aki a kötelességet nem csak tanítványaitól követelte meg, hanem maga járt jó példával előttük. Az új tanszak tantervének összeállításáért és fokozatos bevezetéséért is Gianicelli volt felelős. Mint kiváló ízlésű és tudású művész, aki a Filharmóniai Társaság választmányának is tagja volt, éveken át működött közre a filharmóniai hangversenyek műsorának összeállításában. Szellemességével, műveltségével kedvelt volt társasági körökben, a lipótvárosi Kaszinó művészestélyeinek is lelkes szervezőjeként és művészeti vezetőjeként tevékenykedett. 1912-ben Bayreuthba költözött. Ettől fogva nincs életéről adatunk. Az utolsó híradások a minden évben megrendezett bayreuthi Liszt-ünnepségek alkalmával jutottak el Magyarországra, ahol a Liszt Ferenc Zeneakadémia nevében koszorút helyezett el a Mester sírjánál. Utoljára 1938-ban.⁶

⁶ Szirányi Gábor, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem honlapja

Tintner Bertalan (1855-1936)

1855-ben született, majd Bécsben végzett Simandlnál. 1879 és 1914 között a budapesti Operaház, valamint a Budapesti Filharmóniai Társaság zenekarának tagja volt. 1912-ben Gianicelli visszavonulásakor mindenben megörökölte az ő feladatait. Nagyszerű hangszeres művész és kiváló pedagógus, akinek kiemelkedő tanítványa Montag Lajos volt. 1936-ban halt meg.⁷

Tintner tanár úr után Schwalm Ferenc vette át a nagybögőoktatás feladatát a Zeneakadémián.



Schwalm Ferenc (1884-1944)



1884-ben született. A Zeneakadémián végzett Gianicellinél 1908-ban. Ugyanezen évtől kezdve – akárcsak elődei – az Operaház, valamint 1928-tól a Filharmóniai Társaság zenekarának tagja lett, s az is maradt egészen haláláig. 1924-től tanított a Zeneakadémián.⁸ De nem csak ott! Álljon itt egy részlet a Műgyetem zenekarának akkori életéből, melyben - a krónika szerint - igen csak aktív szerepet töltött be Schwalm Ferenc.

⁷ Bordás Tibor: Nagybögők és Nagybögősök, 1995 Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest 144. old.

⁸ Bordás Tibor: Nagybögők és Nagybögősök, 1995 Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest 144. old.

Az 1904/5. tanév elején a zenekar tagjai, *Tötössy Béla* műegyetemi tanárt kérték fel a zenekar vezetésére. Azóta lankadatlan buzgalommal ő a műegyetemi zenekar karmestere.

Tötössy mindig érezte minden dilettáns zenekarnak Achilles-sarkát, a csak félig-meddig is szakszerűen kiképzett kontrabasszisták hiányát. A hiányon segítendő, pár esztendővel a háború kitörése előtt, a műegyetemi zenekarban kontrabassz-kurzust szervezett, mely minden váratkozáson felül sikerült.

Schwalm Ferenc, a m. kir. operai zenekar fiatal kontrabasszistája, nagy lelkesedéssel és ambícióval vállalta a kurzus vezetését és olyan kontrabassz-gárdát nevelt, amelyet Budapest összes zenekara nemcsak megirigyeltek a műegyetemi zenekartól, hanem sűrűn igénybe is vettek.

A műegyetemi zenekar tehát ebben a tekintetben is valóságos kulturmissziót teljesített.

Érdemes a felemlítésre, hogy a kontrabassz-kurzus tanítványai közül többnek az ott szerzett tudása a mai nehéz megélhetési viszonyok között igen tisztességes mellékkeresetet biztosít.

9

A Zeneakadémia nagybőgő tanárai:¹⁰

Gianicelli Károly	1890 - 1912
Tintner Bertalannak	1912 – 1924
Schwalm Ferenc	1924 - 1944
Tibay Zoltán	1945 – 1989
Tibay Zsolt	1976 – 1979
Pege Aladár	1978 – 1992
Kubina Péter	1987 –
Ruzsonyi Béla	1994 - 2006

Ennek az időszaknak a magyar zeneoktatás jövője szempontjából talán legfontosabb eredménye az volt, hogy az egyre erősödő polgári réteg elterjedésével szinte minden nagyobb városban zeneiskola létesült. 1945 után Magyarországon - Európában egyedülálló módon, 640 zeneiskolában 300 ezer gyermek részesült alapfokú művészeti oktatásban. 1966-ban a budapesti és vidéki szaktanárképzők helyett létrehozták a Zeneművészeti Főiskola zenetanárképző tagozatait, ahol olyan zenetanárokat képeztek, akik az alsó fokú zeneoktatásban taníthattak. Ezen főiskolák tanári karát túlnyomórészt a budapesti Zeneakadémiáról kikerült művésztanárok

⁹ A Műegyetem története/ a Műegyetemi Zenekar, IX. fejezet 300. old.

¹⁰ Bordás Tibor: Nagybőgők és Nagybőgősök 1995 Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest 143.-144. old.

alkották. Ugyanettől az évtől a korábbi szakiskolák szakközépiskolákká alakulva a teljes körű középfokú képzés feladatára szakosodtak. Előbb az ország hat legnagyobb városában alakultak zeneművészeti szakközépiskolák, majd az 1980-as évektől kezdve számuk tovább gyarapodott. A mai napig hat helyen található az országban Zenetanárképző Főiskola, igaz már nem, mint a budapesti Zeneakadémia, hanem mint a helyi egyetemek zenei fakultásai.

E rövid zenetörténeti bevezető után, térjünk át a dolgozat alap gondolatának, a 20-21. századi magyar nagybőgő irodalom, és azon belül is a bőgő, mint szólóhangszer témakörének tárgyalására.

2. A nagybőgő, mint szólóhangszer Kodály műveiben

2.1. A három zenekari szóló szerepe és jelentősége

A nagybőgő, mint szólisztikus feladatokra is alkalmas hangszer, a 20. századi magyar nagybőgőzés területén, kétség kívül Kodály Zoltán zenekari szólóival kapta meg az első bizalmat. Hogy honnan is eredhet ez a bizalom? Gondoljunk csak Haydn, vagy akár Mozart hangszerkezelésére, arra a hitre, amivel a klasszikus zeneszerzés e két géniusza leírta a kismartoni szimfóniák,¹ illetve a *Per questa bella mano* K.612 című basszusária bőgőszólóit.

Azt, hogy Kodály hallhatta-e ezeket a szólókat a századelői Magyarország koncertjei valamelyikén, azt nem tudjuk, de hogy ismerte őket, az biztos.

Továbbá felidézhetjük Mahler első szimfóniájának harmadik tételét, ahol a nagybőgő nem kevesebbre, mint a tétel indítására, és a téma - egy szál pianissimo üstdob szólam fölötti - bemutatására hivatott. Ez talán a zeneirodalom legexponáltabb zenekari bőgőszólója.²

Ha nem is mindennapos, de azért időről-időre a nagybőgő is megmutatja magát nem csak, mint kísérő funkciót ellátó instrumentum, hanem mint dallamot is magas színvonalon interpretálni tudó hangszer.

Nézzük, hogy Kodály hogyan használja a vonós hangszerek legmélyebb hangfekvésű tagját, mint szólóhangszert. Vizsgálatunk első tárgya, a mester 1923 nyarán komponált *Psalmus Hungaricus* című oratórikus műve.³ Az első kottapéldában láthatjuk, hogy a bőgőszóló a darab legvégén, a kórus alatt szólal meg, azonos hangmagasságban a basszus alsó oktávját éneklő kórustagokkal. Érdekes megjegyezni, hogy a zsoltár első két sorában, a kórusal nem azonos ritmust játszik a nagybőgő, a harmadik sor első fele már megegyező ritmikailag is, de a harmadik sor

¹ No.6, No.7, No.8, No.31, No.72

² A „Titán” ősbemutatójára 1889. november 20-án került sor a budapesti Vigadóban, a Filharmóniai Társaság zenekarát maga a szerző vezényelte.

³ A mű bemutatója azon a filharmóniai díszhangversenyen volt, amelyet 1923. november 19-én tartottak a pesti Vigadóban Pest, Buda és Óbuda egyesítésének 50. évfordulója alkalmából. A koncert műsorán Liszt *XIV. magyar ábrándja* és Berlioz *Rákóczi-indulója* mellett három ősbemutató is elhangzott: a karmester-zongoraművész Dohnányi Ernő *Ünnepi nyitánya*, Bartók Béla *Táncszvitje* és Kodály Zoltán - az esten még *Magyar zsoltár* címmel szereplő *Psalmus Hungaricus*. Az est karmestere Dohnányi Ernő volt.

második felében – nyilvánvaló prozódiai okból - megint szétválnak a szólamok. A zsoltár negyedik sorában ismét helyreáll a ritmikai és dallami azonosság.

Vajon miért írta Kodály ezt a szólamot a kórus alá? És miért pont egy nagybögőt választott ennek megszólaltatására? Úgy gondolom, hogy elsősorban intonációs támaszként szolgál a kórusnak és erősíti a basszisták alsó oktávját. Azért a gordont választotta erre a nemes feladatra a mester, mert ez a hangszer az, amely bársonyos, sötét tónusú hangjával szinte észrevétlenül bele tud olvadni a kórus hangzásába, de emellett az a széles hangtér, ami a bögő megszólaltatását követően kialakul, biztos alapot teremt az összhangzásnak. Ahogy mondani szoktuk, rá lehet ülni a hangjára. Építkezni csak biztos alapra lehet. Nagyon igaz ez a mondás a zenében is, mi nagybögősök vagyunk, akik pontos játékunkkal biztonságérzetet adunk a többi szólamnak és a hallgatóknak egyaránt.

A *Psalmus Hungaricus* bögőszólója annak ellenére, hogy nem annyira exponált, mint a „Titán” szólója, nagyon fontos feladatot ad a nagybögőnek és játékosának egyaránt. E sorok írója is számos alkalommal játszotta, ezért előadói szempontból is elmondhatjuk, hogy igen hálás, mindig nagy örömmel játszott szólóról van szó. Kodály a lehető legjobb helyre írta, ebben a lágéban szól legjobban a hangszer, az intonációs biztonságot nagymértékben segíti az a-moll hangnem, így bátran használhatjuk – és ajánlatos is – a bögő *G*, *D*, és *A* üres húrjait a zsoltártéma megszólaltatásához.

A második zenekari nagybögőszóló az 1930-ban írt *Marosszéki Táncok*⁴ című zenekari mű közepén hangzik fel, egy fafúvósok által gazdagon díszített visszatérő rubato dallam, záró formulájaként Desz-dúrban. Ez a szóló, - a hangnem miatt - már koránt sem fekszik olyan jól a hangszeren, mint a fent említett *Psalmus* állás. Itt nem más szólam támaszául használja Kodály a nagybögőt, hanem önálló feladatot ad neki. A második kottapéldában láthatjuk, hogy a zeneszerző a hangszereléssel, - szinkópázó vonósok egy kis fuvola és piccolo színezéssel - megpróbálja minél áttetszőbbé vékonyítani a faktúrát. Erre hivatott a rész pianissimo dinamikai jelzése is. Ennek ellenére ez egy nehezen hallható állás, a nagybögősnek az előírt dinamika helyett mindenképpen erősebben kell játszania, jellemzően a magyar prozódiát idéző

⁴ A darab 1927-es eredeti verziója zongoramű volt, nagyzenekarra Toscanini tanácsára dolgozta fel Kodály. A bemutató 1930-ban volt New York-ban, természetesen Toscanini vezényletével.

akcentuált játékmóddal, hogy az előtte megszólaló fafűvös és hegedűszólok egyenrangú partnereként élvezhessük a mélység és komolyság hangjait.

87

allargando *lungo* 380 **40** Molto moderato ♩ 84

Fl. *dim.*

Ob. *dim.*

Cl. *dim.*

Fg. *pp*

Cor. *pp*

Tr. *pp*

Trb. *pp*

Timp. *pp*

Org. *pp*

S. *pp*

A. *pp*

S. *pp*

O. *pp*

R. A. *pp*

O. T. *pp*

C. B. *pp*

Szent Dá-vid ír-ta az zsol-tár-könyv-ben.

Szent Dá-vid ír-ta az zsol-tár-könyv-ben.

Szent Dá-vid ír-ta az zsol-tár-könyv-ben.

allargando *lungo* 380 **40** Molto moderato ♩ 84

Vl. I *dim.*

Vl. II *dim.*

Vla. *pp*

Vlc. *pp*

Cb. *pp* Solo

Z. 2052

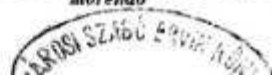
1a kottapélda, Psalmus Hungaricus

385 *poco rinf.*
 S. öt - ven - ö - tö - dik dí - esé - re - té - ben, Mely - ből az hí - vek,
 A. Mely - ből az hí - vek ke - se - rű - ség -
 T. *cresc.* Mely - ből az hí - vek ke - se - rű - ség -
 B. öt - ven - ö - tö - dik dí - esé - re - té - ben, Mely - ből az hí - vek,
 Cb. *Solo* *poco cresc.* 385

dim.
 S. ke - se - rű - ség - ben, Ví - gasz - ta - lá - sért szőr - zék így ver - sek -
 A. ke - se - rű - ség - ben, Ví - gasz - ta - lá - sért szőr - zék így ver - sek -
 T. ke - se - rű - ség - ben, Ví - gasz - ta - lá - sért szőr - zék így ver - sek -
 B. ke - se - rű - ség - ben, Ví - gasz - ta - lá - sért szőr - zék így ver - sek -
 Cb. *dim.*

390 *pp* *rallent.* *morendo* 395
 S. ben.
 A. *p espr.* Ví - gasz - ta - lá - sért szőr - zék így ver - sek - ben.
 T. *pp* Ví - gasz - ta - lá - sért szőr - zék így ver - sek - ben.
 B. *pp* ben.
 Vlc. *rallent.* *Solo*
 Cb. *Tutti* *pp* *ppizz.* *pp* *morendo* 395

Z. 2052



1b kottapélda, Psalmus Hungaricus

A második zenekari nagybőgőszóló az 1930-ban írt *Marosszéki Táncok*⁵ című zenekari mű közepén hangzik fel, egy fafúvósok által gazdagon díszített visszatérő rubato dallam záróformulájaként, Desz-dúrban. Ez a szóló, - a hangnem miatt - már koránt sem fekszik olyan jól a hangszeren, mint a fent említett *Psalmus* állás. Itt nem más szólam támaszául használja Kodály a nagybőgőt, hanem önálló feladatot ad neki.

A második kottapéldában láthatjuk, hogy a zeneszerző a hangszereléssel - szinkópázó vonósok egy kis fuvola és piccolo színezéssel - megpróbálja minél áttetszőbbé vékonyítani a faktúrát. Erre hivatott a rész pianissimo dinamikai jelzése is. Ennek ellenére ez egy nehezen hallható állás, a nagybőgősnek az előírt dinamika helyett mindenképpen erősebben kell játszania, jellemzően a magyar prozódiaát idéző akcentuált játékmóddal, hogy az előtte megszólaló fafúvós és hegedűszólók egyenrangú partnereként élvezhessük a mélység és komolyság hangjait.

⁵ A darab 1927-es eredeti verziója zongoramű volt, nagyzenekarra Toscanini tanácsára dolgozta fel Kodály. A bemutató 1930-ban volt New York-ban, természetesen Toscanini vezényletével.

32

Musical score for Piccolo, Flute I, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats. A box labeled '150' is placed above the Piccolo staff. The Cello part is marked '(1. Solo)'. The score consists of six staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Musical score for Piccolo, Flute I, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horns, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats. A box labeled '150' is placed above the Piccolo staff. The Oboe, Clarinet, and Bassoon parts are marked 'pp'. The Cello part is marked '(1. Solo)'. The Viola part is marked 'arco'. The Cello part is marked 'Tutti (arco)'. The score consists of ten staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Z. 2051

2. kottapélda, Marosszéki Táncok

A harmadik, és egyben utolsó zenekari nagybögőszóló Kodály műveiben a *Fölszállott a páva, változatok egy magyar népdalra* – közismert nevén a Páva variációk - című zenekari művében található.⁶ Azért írjuk, hogy található, mert a partitúrában, mint szóló szerepel, de mint ahogy a harmadik kottapéldában is láthatjuk ez a szóló teljesen unisono az egész cselló szólammal. Tehát látható a kottában, látható a koncertteremben, hogy a bögő szólam vezetője „szólózik”, de ez a szóló akkor jó, ha nem lehet hallani. A kérdés jogos: ha nem lehet külön hallani, akkor miért írta bele a szerző? Főleg így, hogy a teljes csellószólammal – alkalmasint nyolc-tíz csellistával – kell egy darab bögőnek együtt játszania.

A nagybögőnek itt nyilvánvalóan színező szerep jut, sötétíteni és erősíteni akarta a szerző a csellókon ereszkedő dallamot, ami pont a bögő legjobb hangfekvésébe kúszik le. Az állás végén megfigyelhetjük, hogy a dallam folyamatos ereszkedésének biztosítása céljából a tutti cselló szólamát a tutti bögő folytatja tovább. Tehát a bögőszóló egyfajta híd funkciót tölt be a homogén hangzás, az ereszkedő dallam színének folyamatossága biztosítására.

Előadói szempontból vizsgálva, nem könnyű ez a szóló, főleg, ha minden kritériumnak meg akarunk felelni. Az elején a csellókkal való tökéletes intonáció a feladat, azután, a kottában jelölt crescendo olyan mértékű és minőségű megoldása, hogy a tutti bögő belépése észrevétlen legyen a hallgató számára. Mesteri példája ez annak a zeneszerzői fortélynak, hogyan lehet a faktúrát észrevétlenül növelni.

⁶ A *Fölszállott a páva* című népdalra írott variációkat Kodály az amszterdami Concertgebouw zenekar fennállásának ötvenedik évfordulójára írta. A művet a jubiláns együttes 1939 novemberében mutatta be *Willem Mengelberg* vezényletével.

3

The image displays a musical score for the piece 'Fölszállott a páva' by Sztankov Iván, specifically measures 237 through 240. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Violin I (I. Viol.), Violin II (II. Viol.), Viola (Vle.), Cello (Ve.), and Contrabass (Cb.). The second system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Violin II (Viol. II), Viola (Vle.), Cello (Ve.), and Contrabass (Cb.). The music is written in 7/8 time and features complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes. Performance instructions such as *p espr.* and *div.* are present. A rehearsal mark '240' is enclosed in a box. The word 'Tutti' appears at the end of the second system.

3

Z 2664

3. kottapélda, Fölszállott a páva

2.2 Nagybögőre átdolgozott egyéb Kodály művek

Annak ellenére, hogy maga Kodály Zoltán nem írt művet gordonra, mégis időről-időre találunk Kodály műveket nagybögőkoncertek műsorán. A hangszertechnika folyamatos fejlődése által Kodály sem kerülhette el sorsát, lelkes nagybögősök új darabokat keresve rátaláltak azokra a kompozíciókra, melyeket hangszerükre átültetve bővíthették azok irodalmának repertoárját.

Három Kodály műről tudunk, amit átdolgoztak nagybögőre. Érdekes módon elsőként a legkésőbb, 1954-ben komponált *Epigrammák* sorozat kilenc darabjából hetet Montag Lajos ültetett át gordonra. Montag több alkalommal próbálta Kodályt rábírní egy eredeti bögődarab megkomponálására, de ez irányú megkeresései sikertelenek maradtak. Végül Kodály megengedte Montagnak, hogy az amúgy is pedagógiai célzattal írt *Epigrammák* sorozatát átírhatja nagybögőre. „*Énekhangra vagy hangszerre zongorakísérettel, szöveg nélkül*”¹ – így szól a sorozat előadókra vonatkozó megjelölése. A kotta előszavában Montag is megemlíti a darabok tanulmányi céllal való átdolgozását, de mivel az *Epigrammák* pusztán pedagógiai daraboknál magasabb művészi értéket képviselnek, hangsúlyozza koncertszerű előadásának lehetőségét is.

A kilenc tételes sorozat darabjainak vizsgálata során magától értetődő módon merül fel a kérdés: Montag miért csak hét tételt ültet át a kilencből? A kimaradt kettő² sem nehezebb hangszertechnikai szempontból a többinél, tehát nyilvánvalóan nem ez játszott közre a döntésben. Azt is meglepődve látjuk, hogy Kodály eredeti sorozatának utolsó tételét Montag a saját átíratának az utolsó előtti tételként szerepelteti. Érdekes kérdések, amik megválaszolatlanok maradnak most már. Csak feltételezhetjük, hogy Montag saját szuverén egyéniségén átszűrve, átértelmezve új értelmet, új zenei mondanivalót ad a sorozat ebben a formában való átdolgozásának.

Akárhogy is van, mi nagybögősök csak hálások lehetünk Montag Lajosnak, hogy vette a fáradságot és mindannyiunk örömére egy új, magyar darabbal gazdagította a nagybögőirodalmat. Annak ellenére, hogy még Kodály életében kész volt az átdolgozás, nyomtatásban 1982-ben jelent meg az Editio Musica Budapest gondozásában.

¹ Négy évvel a sorozat megszületése után, Kistétényi Melinda „néni” szöveget ír a dallamokhoz, így énekelhetővé válnak a tételek.

² Az eredeti darab 2. és 6. tétele marad ki a Montag féle átdolgozásból

A második átírat keletkezése szinte törvényszerű volt. A meglehetősen korai, 1905-ben komponált és Waldbauer Imrének³ ajánlott *Adagio*, igen rövid időn belül a brácsások és csellisták repertoárjába is bekerült, mivel a darab romantikus harmóniái, melankolikus dallamvezetése, szépsége nagyon népszerűvé tette a többi vonóshangszeres között.

Brácsára és csellóra maga Kodály dolgozta át a darabot, bár talán helyesebb lenne úgy fogalmaznunk, hogy hegedűre és csellóra, mivel eredetileg - pontosan a darab hangvétele miatt – az *Adagio*-t mélyhegedűre szánta a mester. Ez minden bizonnyal így is lehetett, mert egyedül a brácsa változatban járja be a darab a hangszer hangfekvésének teljes spektrumát. Annak ellenére, hogy a csellónak is *C* a legalsó hangja, Kodály a csellóváltozatban nem erről a hangról, hanem az egy oktávval magasabban lévő *c*-ről, indítja a témát így az, annak ismétlésekor, ugyanabban a hangmagasságban szólal meg még egyszer. Mint említettük, a négy változatot összevetve egyedül a brácsa kezdi a legmélyebb hangjáról a darabot, így egyedül ez az instrumentum járja be azt a nagy ívet, ami - így megszólalva - különösen széppé, sóhaj-szerűvé teszi a művet.

A Duka Norbert által 1983-ban nagybőgőre átdolgozott verziónál is ez a probléma. A darab eleje mind a kétszer a cselló-lágéban szólal meg, de ebben az esetben a darab középrésze a „Piú Andante” rész egy oktávval lejjebb játszható csak bőgőn. Viszont a folyamatosan ereszkedő dallam, újabb oktávvtáltás szükségességét vonja maga után, így a 61.-ütem közepén az átdolgozó visszavált a csellószólam magasságába. A visszatérés nagybőgőn is folytatódik a cselló-lágéban, azonban ez, a téma tetőpontjánál szintén túl magasnak bizonyul. A *ff* dinamika prezentálása a kétvonalas *d* hangon igen nehezen hozható létre, a hangszer akusztikai paraméterei ennek megszólalását egyszerűen nem teszik lehetővé. A befejező szakasz kezdetének magassága miatt szintén oktávvtáltásra kényszerül az átíró, amit aztán a 132. ütem közepén csempész vissza.

³ Waldbauer Imre (Bp., 1892. ápr. 13. – Iowa, USA, 1953. dec. 3.) Hubay Jenő tanítványa, 16 esztendősen kora óta hangversenyezett. 1909-ben Kerpely Jenővel alapította híressé vált vonósnégyesét, mellyel 1910-ben mutatkozott be Bartók és Kodály vonósnégyeseinek bemutatójával. 1919-től a Zeneművészeti Főiskola tanára volt 1946-ban Iowába költözött, s haláláig az ottani egyetemen tanított. A magyar kamarazene-kultúra megteremtése javarészt együttesének az érdeme. Bartók Béla, Kodály Zoltán, Lajtha László, Weiner Leó kamaraműveinek bemutatásával nagy szolgálatot tettek az új magyar zene ügyének.

Kodály *Adagio*-jának dallamvezetése olyan nagy ívet ölel fel, hogy nagybőgőn való eljátszásához igen csak szabni kell a matériát, főleg, ha ragaszkodni akarunk a csellón természetes szépséggel megszólaló hangmagasság követéséhez. A darab szépsége, még ebben a formájában is megmutatkozik, nem véletlen, hogy oly sok alkalommal hangzik fel - sajnálatos módon, inkább határainkon kívüli - nagybőgőestek műsorain.

A harmadik és egyben legutolsó általunk ismert átdolgozás Kodály 1898-ban, 16 évesen komponált *Lírikus Románc*-a, vagy ahogy ő nevezte *Romance Lyrique*-je. Az eredetileg csellóra írt zongorakíséretes darab Kodály egyik legkorábbi fennmaradt kompozíciója. A 2002-es, Wilhelm András közreadásában megjelent első kiadás előszavában olvashatjuk, hogy a budapesti Kodály Archívumban őrzött, „1898. VIII. 8.”-ra datált kézirat, különálló gordonka-, illetve zongora-szólamból áll. Tehát a zongoraszólam nem partitúraszerűen van írva, amiből arra következtethetünk, hogy az egyetlen fennmaradt kézirat, az eredeti kotta, előadás céljára készült másolata. Mégis számos törlés és javítás van a két hangszer szólamanyagában, mind dinamika, mind artikuláció szempontjából. Nyilvánvaló, hogy a korabeli előadók – akár maga Kodály is lehetett – hozzátették saját elképzelésüket a műhöz, illetve az interpretáció során az adott akusztikához illesztették a darab különböző gesztusait.

Ennek az ártatlanul gyönyörű kompozíciónak a cselló szólamát e sorok írója 2010-ben ültette át nagybőgőre, abban a hitben, hogy az eredetinél egy oktávval lejjebb megszólaló gordon kristálytisztá, komoly hangja képes ugyanazt az élményt nyújtani a hallgatónak, mint a hajlékony, szenvedélyes cselló. Biztos vagyok abban, hogy a *Lírikus Románc* legalább akkora karriert fog befutni a nagybőgős társadalomban, mint az *Adagio*, sőt bízom benne, hogy a darab egyszerűsége és szépsége folytán, népszerűsége növekedésével egyre több koncertműsor programjában szerepel majd, és egyre több koncertpódiumról gyönyörködteti a közönséget.

3. A két nagy egyéniség Montag Lajos és Tibay Zoltán munkássága

3.1. A két életpálya összehasonlítása, zene-pedagógiai munkásságuk jelentősége

Amikor a 20. század magyarországi nagybőgőzéséről beszélünk, elsősorban és mindenekelőtt két nagy egyéniség jut eszünkbe. Montag Lajos és Tibay Zoltán élete és munkássága felölelte a 20. századot és meghatározó szerepet játszott nem csak a hazai, de nyugodtan kijelenthetjük, hogy a nemzetközi nagybőgőzés fejlődése szempontjából. Mindketten elévülhetetlen érdemeket szereztek a nagybőgő, mint szólóhangszer széles körű megismertetésével és elfogadtatásával. Mindketten hazánk legrangosabb zenei intézményeiben tanítottak és az akkoriban rangnak számító Magyar Királyi Operaház és Budapesti Filharmóniai Társaság zenekarának vezető művészei voltak.

Most vizsgáljuk meg konkrétan e két életpályát, a két különböző egyéniség egyazon célért való munkálkodásának hasonlóságait és különbözőségeit.

Montag Lajos 1906. május 26.-án született Budapesten, Délvidékről



származó zenész szülők első gyermekeként. Szülei először hegedülni tanították,¹ de a 14 éves korában nagyra nőtt nagyobbik fiút,² egy családi barát tanácsára a nagybőgő tanulása felé irányították.

Ahogy ő maga meséli: „*Én egy szófogadó gyerek voltam és nagy szorgalommal kezdtem tanulni ezt a nagy hangszert és elég gyorsan haladtam.*

Rövid idő elteltével már olyan szép hangokat akartam megszólaltatni, mint a hegedűsök vagy a csellisták. Ez persze nagy munkámba került, de ez a vágyam mindig bennem maradt.”³

¹ Mint sok nagybőgőst, pl. e sorok íróját is

² Montag Lajos 1908-ban született Vilmos nevű öccse hegedűművész diplomát szerzett a Zeneakadémián, majd a Nemzeti Zenedében a karmesterképzőt és a zeneszerzés szakot is elvégezte. Ezt azért fontos itt megemlítenünk, mert a későbbiekben Lajos számos alkalommal kikérte Vilmos véleményét, akár zeneszerzői, akár interpretációs kérdésekről volt szó, és mert ő is számos nagybőgő darabot írt szeretett bátyja számára.

³ Montag Lajos hagyatéka /kéziratok/

A középiskolai évek után 1921-től a Zeneakadémián Tintner Bertalannál folytatta tanulmányait, majd 1927-ben Schwalm Ferenc tanítványaként kapott művészi oklevelet, akire később így emlékezett:

„...féltekeny volt rám, pedig mikor az Operaházban a kollégája lettem, akkor sem akartam soha eléje kerülni.”⁴

Még Akadémista korában írta három nagy koncert-etűdjét, amit Schwalm Ferenc elutasított és nemtetszését nyilvánította ki a hallgató túlbuzgósága miatt. Szorgalmasan gyakorolt, még kamarazene tanárai Weiner Leó és Molnár Antal is elragadtatással beszéltek róla. Erről az időszakról Montag így beszélt: *„... ennek a hangszernek izgatott a karaktere és napról-napra inspirált...”⁵*

Diplomája megszerzése után mozgóképszínházakban, varietékben, cirkuszokban dolgozott, később nagyobb színházakhoz, szimfonikus zenekarokhoz került, míg végül 1929-ben egy próbajátékot követően a Magyar Királyi Operaház zenekarának nagybögőse lett. Az 1931-es tanévtől kezdve Schmitz Róbert utódként már a Nemzeti Zenede nagybögő tanáraként tevékenykedik. Néhány év múlva már, mint az Operaház nagybögő szolamának vezetőjét üdvözölhetjük. Ezt a megtisztelő pozíciót fáradhatatlan lelkesedéssel 1966-ban bekövetkezett nyugdíjazásáig töltötte be. 1961-ben az Országos Filharmóniai Társaság⁶ - amely az Operaház legjobb zenészeiből alakult - tagja lett és ezt a pozícióját is nyugdíjba meneteléig megtartotta.

Operaházi zenekari és kamarazenei működésén kívül, mint virtuóz szólistát ünnepelte egész Európa. Bécsben, Berlinben, Drezdában, Párizsban Prágában, Salzburgban és Weimarban játszotta saját és az általa inspirált kortárs szerzők műveit, szép sikerrel.⁷ Ezen kívül folyamatosan koncertezett Budapesten és vidéken egyaránt. Kamarapartnerre legtöbbször Sebestyén Albert, a Filharmónia szólistája volt.

Nagy súly fektetett a már közismert szerzők – Dragonetti, Bottesini, Koussevitzky – műveinek megszólaltatására. Érdekességként kell megemlítenünk, hogy - Bach szóló és gamba szonátáinak kivételével - átiratokat szinte nem játszott.

⁴ Montag Lajos hagyatéka /kéziratok/

⁵ Montag Lajos hagyatéka /kéziratok/

⁶ Ezt az önálló testületet 1853-ban Erkel alapította és a II. Világháború végéig Budapest egyetlen szimfonikus zenekara volt.

⁷ Bordás Tibor: Nagybögők és Nagybögősök 1995 Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest 149. oldal

Missziójának tekintette, hogy bővítse az amúgy szegényes nagybögő irodalmat és eredeti nagybögő művekkel ismertesse meg az őt hallgató közönséget.

Montag nem csak hangszerének kiváló művésze volt, hanem komponálással is foglalkozott. Több darabot írt nagybögőre, melyek között karakter és virtuóz darabok is helyet kaptak: *Mikrokoncert, Humoreszk, Extrém, Pièces eccentricques, Melodia, Capriccio, Miniature, Etűd nagybögőre és zongorára, Három etűd, Farawell, és Az elkésett vallomás.*

Ezen kívül nagy jelentőségű a gondott tanuló diákok számára összeállított négy kötetes kiadványa; a *Magyar szerzők művei gordonra és zongorára.* Fontos megemlítenünk, hogy saját darabjait rendszerint ő maga mutatta be.

A kortárs zeneszerzőket nagybögőművek komponálására inspirálta. Fáradozásának eredménye lett az a sok kitűnő mű, amelyeknek megszólaltatásában minden esetben energiájának teljes mozgósításával vett részt. Felkérésének köszönhető, hogy bögő darabokat komponált – többek között – Járai István, Hidas Frigyes, Kardos István, Montag Vilmos, Patachich Iván, Kósa György, Bogár István, Bordás Tibor, Farkas Ferenc, Paul Hindemith, Otto Klemperer, Kozma József, N. Sprongl és R. Malaric.

Nagy bánata volt - és ezzel mi is együtt érzünk -, hogy Dohnányi Ernő, Bartók Béla és Kodály Zoltán nem írtak nagybögő darabokat, így továbbra is hiányoznak az igazi mesterművek a magyar bögőirodalomból. Azért Montag fáradhatatlan ostromának köszönhetően Kodály végül is beleegyezett az Epigrammák sorozat néhány tételének átírásába. Élete végéig szomorúan emlegette, hogy Leonard Bernstein ígéretet tett egy nagybögőre írott mű megkomponálására, de ennek megvalósításában a kitűnő karmester-zeneszerzőt halála megakadályozta.

Montag Lajos hangszerre iránti fanatikus rajongását bizonyítja az is, hogy a nagybögőjáték lehetőségeit - reform törekvéseivel - igyekezett bővíteni. Szándéka szerint megpróbálta a nagybögő nagyságát, menzúrájának hosszát a fizikai lehetőségek határáig csökkenteni. Hogy ez irányú törekvéseit megvalósítsa Kovács Lajosnál kitanulta, - és vizsgát is tett - a hangszerkészítés mesterségét és ennek eredményeként 1937-től saját hangszerket kezdett készíteni. Két hegedűt, egy brácsát és egy nagybögőt készített önállóan.

Saját találmánya az úgynevezett „gépnyak”, aminek egy - a nagybögő nyakában elhelyezett - csavar, kulccsal való állítása révén változtathatóvá vált a hangszer nyakának dőlésszöge. Ezzel az újítással lehetővé vált a húrok hangszerre

gyakorolt nyomásának és a fogólaphoz viszonyított távolságnak a változtatása, ami egyben az adott hangszer hangerejének és hangszínének változásával is járt.⁸

Montag Lajos kutató, rendszerező munkája a nagybögőre vonatkozó adatoknak, emlékeknek, könyveknek, fotóknak és zeneműveknek az egész világon fellelhető anyagára kiterjedt. Ezeket akár eredetiben, akár másolatban megszerezve a hangszerre vonatkozó olyan gyűjteményt hozott létre, melynek párja ebben a teljességben sehol sem található meg. Korának szinte valamennyi jelentősebb nagybögőseivel kapcsolatban állt, ezen kívül szinte az egész zenei világgal levelezett az életrajzi és hangszer-történeti adatok begyűjtése céljából. A birtokába került adatokat, egy közel 700 oldalas Nagybögőlexikonban rendszerezte, amely a nyolcvanas évek közepére szinte teljesen naprakész volt. Ennek kiadására nem kerülhetett sor, mert Montag halála után sajnálatos módon tudományos munkái, hagyatékának többi dolgával együtt szétszóródtak, részben megsemmisültek.

Szeretett hangszerre iránti rajongásának egy másik, számunkra nagyon fontos példáját bizonyítja az is, hogy nagy lelkesedéssel írta - sok nagybögős példaképének - Serge Koussevitzkynek az életrajzát. Ez is, mint oly sok más a Montag hagyatékából, elveszett, pedig kortársak visszaemlékezései alapján tudjuk, hogy egy majdnem kész életrajzot hagyott maga után.⁹

Metodikai munkásságának másik, számára nagyon fontos területe az oktatás, mellyel tudományosan is foglalkozott. Az ő általa tanult és később tudományos céllal vizsgált iskolák¹⁰ továbbfejlesztése nyomán írta meg 1955-től, saját hat¹¹ kötetes nagybögő iskoláját, mely Európa majd minden országában és a tengerentúlon is mind a mai napig rangos helyet foglal el a bögőoktatás területén.

Az Operaház mellett, 1931-től 1964-ig a Nemzeti Zenede – jelenleg Bartók Béla Konzervatórium – nagybögő tanára volt. Később 1966 és 1986 között a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Tanárképző Intézetének budapesti tagozatán oktatta teljes odaadással a nagybögőt. Nagyon fontosnak tartotta a helyes alapokat, s ennek megfelelően a jó alapfokú oktatást, ezért 1957 és 1977 között a XIV. kerületi Állami

⁸ Ez az újítás nem terjedt el széles körben, de néhány innovációra fogékony hangszerész készít olyan nagybögőket, amiben a Montag féle „gépnyak” továbbfejlesztett változatával akár leszerelhetővé vált a nyak, így sikerült megépíteni a szétszedhető nagybögőt. Megemlíthetjük pl. James Ham nevét akinek ilyen építésű bögője van többek között olyan szólistáknak, mint: Gary Karr vagy Jonathan Camps. De készítenek még „szétszedhető” nagybögőt: Patrick Charton vagy Jean Aureay is.

⁹ Interjú ifj. Saru Károllyal. A beszélgetést rögzítette Sztankov Iván 2012-11-19.-én

¹⁰ Josef Hrabe, Franz Simandl, J.E. Storch.

¹¹ A VI. kötetet a Zeneműkiadó üzletpolitikai okból nem jelentette meg. Az intézmény későbbi átszervezése, költözése során a leadott kézirat elveszett!!!

Zeneiskola – jelenleg Szent István Zeneművészeti Szakközépiskola – tanáraként is tevékenykedett.

Tudományos munkái és az oktatásban elért eredményei nemcsak itthon, hanem nemzetközileg is elismertek. Minden nagybőgővel kapcsolatos eseménynek, versenynek, szemináriumnak külön rangot adott Montag Lajos részvétele. Kurzusokat tartott Weimarban, a Varga Tibor fémjelezte sioni fesztiválon és Európa számos országában megrendezésre kerülő nagybőgős találkozókön. Elismert tagja volt a markneukircheni és a genfi nemzetközi nagybőgőverseny zsűrijének.

Művészi, pedagógiai érdemeiért 1955. április 4.-én „Kiváló Dolgozó” kitüntetést kapott. Szinte élete végéig dolgozott, fáradhatatlanul tanított, zenét szerzett, és egyéb munkáit rendezte sajtó alá. Sajnos gyermeke nem született, így nem volt, aki megőrizze és továbbvigye az életművét.

90 éves korában 1997. január 25.-én hagyott el bennünket örökre, de élete fő műve a Montag *Nagybőgőiskola* által, szelleme folyamatosan jelen van a magyar bőgősélet mindennapjaiban. Élete teljes, végtelen szeretettel teli és példamutató volt.

Végezetül álljon itt, mintegy hitvallásul egy idézet tőle, amivel nem csak mi nagybőgősök, de úgy gondolom, minden zenész mélyen egyetérthet: „...a muzsikusz szerepe és kötelessége, hogy az embereknek széppel, gyönyörködtetéssel szolgáljon.”¹²



Montag Lajos mellett a 20. századi magyar zenei- és ezen belül nagybőgős élet

másik prominens személyisége, e sorok írójának is egykori tanára, Tibay Zoltán volt. **Tibay Zoltán** 1910. szeptember 6.-án látta meg a napvilágot Soroksáron. Édesapja - Tibay Sándor a soroksári Állami Iskola igazgatójának, és körzeti gyermekvédelmi felügyelőjének - második házasságából született öt gyermek középső gyermekeként.¹³ Zoltán – mint Montag Lajos is - először hegedülni tanult, de nála egy igen érdekes momentummal kezdődött a zenetanulás.

¹² Montag Lajos hagyatéka /kéziratok/

¹³ Tibay Zoltánnak volt két bátyja, Ervin és Mihály, egy öccse Tibor, és egy húga Sarolta.

Erről a nem mindennapi esetről a Muzsika című újság Tibay 70. születésnapjára írt cikkében így olvashatunk: „...három és fél éves korában elvesztette eszméletét. A tanácstalan házi orvos azt javallta a még tanácstalanabb anyának, kérdezze meg a föléledőtől: mit akar, mit kíván? „*Egy hegedűt szeretnék, Édesanyám!*” – hangzott a válasz. Ezzel a titokzatos eredetű tárggyal kezdődött Tibay Zoltán muzsikusi pályafutása. Mert bármilyen szegénységben élt sok gyermekével a tanító, a kisfiú megkapta a hangszeret.”¹⁴

Arra vonatkozóan, hogy mikor és kinek a hatására tért át a nagybögőre, nem rendelkezünk pontos adatokkal. Minden bizonnyal a főként németajkúak lakta Soroksáron akkoriban virágzó zenei élet vezető nagybögősei lehettek rá ösztönző hatással. Lebenguth Mihály,¹⁵ Wieland Ferenc¹⁶ és Neuner Miklós¹⁷ közül bármelyik is volt, aki elindította Tibay Zoltánt a nagybögőzés nem könnyű, ám igen szép útján, közvetve hatással volt egész zenei életünk, azon belül is a mai magyar gordonjáték színvonalára.

Középiskolai tanulmányai mellett zenei képzését már, mint nagybögős folytatta. Az akkor már kedvenc hangszerének sötét tónusú, meleg hangjától megbabonázva szorgalmasan gyakorolt és hamarosan a továbbtanulás dilemmája elé került. Budapesten, zenei felsőfokon való tanulásra akkoriban két lehetősége volt a tehetséges zenészipalántáknak. A tandíjas Zeneakadémia, vagy az ingyenes képzést nyújtó Nemzeti Zenede.

A pedagógusok már a 20. század első évtizedeiben sem tartoztak a tehetős réteghez, főleg nem az öt gyermeket nevelő családok. Így miután a tandíjas Zeneakadémiát a család nem engedhette meg magának, az egyetlen lehetőség az ingyenes Nemzeti Zenede maradt. 1925-ben a fiatalember Schmitz Róbert tanár úr növendékeként iratkozott be az intézménybe, ahol 1932-ben művész oklevelet szerzett. - Montagnak megvolt a szükséges anyagi háttere, hogy a Zeneakadémián tanuljon, de mint a későbbiekben látni fogjuk, Tibay Zoltán életpályájára semmilyen negatív hatással nem volt, hogy „csak” a Nemzeti Zenedében folytathatta tanulmányait.-

¹⁴ Muzsika, 1980. szeptember, XXIII, évf. 9.szám, Albert Mária, Tibay Zoltán hetvenéves

¹⁵ Lebenguth Mihály, 1918-tól 1936-ig az Operaház - emellett 1928 és 1936 között a Filharmóniai Társaság - zenekarának tagja volt. A Postás Zenede nagybögőtanára volt.

¹⁶ Wieland Ferenc: az Operaház zenekarának tagja volt 1943 és 1965 között, 1953-tól Filharmóniai Társaság zenekarában is közreműködött.

¹⁷ Id. Neuner Miklós, 1919-től 1944-ig Budapesten az Operaház zenekarának tagja volt. 1928-tól a Budapesti Filharmóniai Társaság zenekarában is játszott.



Az ifjú Tibay Zoltán

Még a diploma megszerzésének évében a Magyar Királyi Operaház zenekara próbajátékot hirdetett. Az elbíráló bizottságban Radnai Miklós igazgató mellett ott ült Dohnányi Ernő is. Természetesen a biztos megélhetést nyújtó állás reményében számos pályázó jelent meg, néhányan jelentős pártfogóktól származó ajánlólevelekkel. Tibay Zoltán egyetlen ajánlólevele a saját hangszeres tudása volt, s játékával elbűvölte a tekintélyes zsűrit: a próbajátékot megnyerte. Ő volt az Operaház máig egyetlen olyan nagybögőművésze, akit „magángordon szólista” státuszban alkalmaztak. Ezen felül a Filharmóniai Társaság Zenekarának szólóbögősi titulusát is megkapta. A Muzsika fent említett cikkében olvashatjuk:

„...A dalszínházban is az európai élet legnagyobb dirigensei vendégszerepeltek: Richard Strauss, Dobrowen, Knappertsbusch, Bruno Walter, Furtwängler állott a karmesteri dobogóra. Molinari-Pradelli Budapesten csak úgy volt hajlandó vezényelni az Otellót, ha a gordonszólót Tibay játszotta.”¹⁸

Tehát összehasonlítva a két életpálya kezdetét elmondhatjuk, hogy Montag Lajossal ellentétben Tibaynak egyenes útja volt a biztos megélhetést jelentő Operaházi tagságig, nem kellett éveket várnia az őt megillető pozíció megszerzésére.

Párhuzamként említjük meg, hogy mindkét muzsikus aránylag fiatalon, 22-23 éves korában nyerte el azt az állását, ami aztán egész aktív pályájukat végigkísérte.

¹⁸ Muzsika, 1980. szeptember, XXIII, évf. 9.szám, Albert Mária, Tibay Zoltán hetvenéves

A tehetséges ember mindenben tehetséges – szokták mondani. Tibay Zoltán sokoldalú tehetségét bizonyítja, hogy egyszer benevezett egy filmnovella-pályázatra, amit azután meg is nyert. A díjazottak között olyan nevek voltak még, mint Márai Sándor és Bibó Lajos.

Számos művészeti ág iránt érzett ambíciót. Foglalkozott szobrászattal, és verseket is írt. Két kerámia domborművet is készített, valószínűleg egy időben. Az egyiket szeretett feleségének, Marának – leánykori nevén Haiden Margitnak –, a másikat Montag Lajos kollégájának. E szép gesztus is bizonyítja, hogy mennyire jó viszonyban voltak egymással. Igazi baráti-kollegiális viszonyuk az egymás személyisége és művészete iránti kölcsönös tiszteletből fakadt. A mai életünkre annyira jellemző „két dudás egy csárdában” sztereotípiája helyett viszonyuk példaértékű volt.

Bensőséges barátságuk ékes bizonyítéka, hogy Tibay Zoltán fia, Zsolt a középfokú tanulmányait Montagnál folytatta a Konzervatóriumban. Tibay Zsolt mind a mai napig nagy tisztelettel és elismeréssel beszél szakközépiskolai nagybögő-tanáráról, Lajos bácsiról. Emlékei szerint Montag többször járt a Tibay család I. kerületi, Donáti utca 3. szám alatti lakásában is. Az alábbi kép hangulata és tartalma hűen tükrözi a fent leírtakat:



Tibay és Montag az 1940-es években

Egy másik szép példa kettejük viszonyára: előfordult, hogy Tibay rádiós hangversenyein – saját kompozíciói mellett – Montag műveit is műsorra tűzte.



Tibay, Montag: *Humoreszk*-jét játszotta a rádióban.

Montaghoz hasonlóan Tibaynak is sok zeneszerző barátja volt, akikkel rendszeresen tartotta a kapcsolatot. Farkas Ferencsel például kimondottan jóban voltak, többször össze is járt a Tibay és a Farkas család.

Ő is, mint Montag játékaival nagy hatással volt korának zeneszerzőire, rendszeresen közreműködött szerzői estjeiken, és jó néhányszor be is mutatta gordonra írt darabjaikat. Jemnitz Sándor például neki írta nagybögőre komponált szólószonátáját.

Ifjú korától rendszeresen adott önálló koncerteket Budapesten, és a Magyar Rádióban is számos alkalommal játszott. Az ő nevéhez fűződik Budapesten az első olyan hangverseny, amelyen a nagybögő, mint szólóhangszer magyar művész kezében szólalhatott meg. Ezt a koncertet 1934. augusztus 1-én rendezték, amit a rádió egyenes adásban közvetített. Ez a fellépés hatalmas sikert hozott számára.

„Tibay kiváló virtuóza a gordonnak. Nagy könnyedséggel játszik hatalmas hangszerén, szinte azt mondhatnók >>hegedül<< azon az otrombának látszó alkotmányon, amit – talán éppen az oly gyakori kontárkezelés miatt – szeretnek >>nagybögőnek<< nevezni.”¹⁹ Láthatjuk, hogy az 1940-es évek közepén, mi volt az általános közfelfogás a nagybögővel kapcsolatban. Ezt az „otrombának látszó alkotmányt” emelte fáradhatatlan munkával Tibay és Montag a többi hangszerrel egyenrangú szintre.

1948-ban hatalmas műsorról volt Bécsben önálló szólóestje. Műsorán a legnehezebb művek szerepeltek: Láska és Koussewitzky nagybögőversenyeit, Jemnitz szólószonátáját, és ezek mellett egyik saját kompozícióját játszotta. 1958-

¹⁹ Csuka Béla: A Magyar Muzsika Hőskora és Jelene Történelmi Képekben. *A gordonjáték múltja és jelene Magyarországon.* (Budapest, Dr Pintér Jenőné, 1944.) 189.old.

ban a párizsi televízió számára adott hangversenyt, szintén szép műsorral. A koncert külön érdekessége volt, hogy a szokásostól eltérően, hárfakísérettel játszott, partnere Rohmann Henrik hárfaművész volt. Tibay több ízben fellépett a kassai rádióban is, ragyogó muzsikussá, virtuózzá szőlista, a magyar zenei élet egyik büszkesége volt.

A sajtókritikák is mind lelkesen emlékeznek meg Tibay játékaról és csak felsőfokú jelzőket használnak méltatására.

A Budapesti Hírlapban 1939. március 14-én, *Mozart est a Zeneakadémián* címmel olvashattuk:

...Tibay Zoltán az Operaház fiatal művésze pompás felkészültséggel és stílussal játszotta Mozart *Per questa, bella mano* nagy szőlőját Littasy György közreműködésével.

Ugyanerről a koncertről az Est így ír:

A nagyigényű kontrabasszus szólómat Tibay Zoltán játszotta, hegedűt megszégyenítő, káprázatos virtuozitással és puhán vibrált hanggal. Ezt a számot a közönség megismételtette!

A Magyar Nemzet 1940. április 17-én ezt írta róla:

A közreműködők közül külön érdeklődés kísérte a ritkán hallható gordonversenyt kitűnő technikával tolmácsoló Tibay Zoltán művészetét.

A Magyarság, 1941. május 17-én:

A nagybőgőversenyt Tibay Zoltán szólaltatta meg boszorkányos technikával. Aki nagybőgőkonzertet még nem hallott, alig tudja elképzelni a zenekar e szerény hangszerének lehetőségeit.

A Világosság, 1949 áprilisában:

Tibay tegnapi hangversenyén talán Koussewitzky-nek, a gordon nagy művészenek és karmesternek versenyművével érkezett el a csúcshoz. Tibay nagy mesternek bizonyult a legfinomabb árnyalatokban is.

A Népszava így ír Jemnitz Sándor szerzői estjéről:

Megállapítottuk, hogy Tibay Zoltán nehézségeket nem ismerő játékában a gordon nem is úgy hangzott, mint magasabb testvére, a gordonka, hanem inkább, mint valami hatalmas zengzetes brácsa.

Lénerék vonósnégyes Schubert estjéről:

.....a *Forellenquintettben* Tibay Zoltán társult. A Művészetbéna[sic!] gordon, nem nagybögőnek, hanem finom csellónak tetszett.

Ezeket a kritikákat olvasva egy fájó gondolat merül fel az emberben; hogy lehet az, hogy a fent említett *Pisztrángötösön*²⁰ kívül semmilyen felvétel nem maradt az utókorra a legendás interpretációkból?

Népszerűségére jellemző, hogy a negyvenes években a Hangszerész Szövetkezet, *Tibay Nagybögő Gyanta* néven hozta forgalomba egyik termékét.

Tibay Zoltán nem csak, mint ünnepeelt szólista, hanem mint szeretett nagybögő tanár is él emlékeinkben. 1945-től haláláig a Zeneművészeti Főiskola tanára volt. 1960-ban docenssé, később professzorrá nevezték ki. Pályafutásának eredményeként több mint ötven neves nagybögőst indított el mind a magyar, mind a külföldi zenei élet gazdagítására. Kiemelkedő tanítványai valamennyien rangos zenekarokban dolgoztak, illetve dolgoznak napjainkban is. Volt idő, amikor a Zeneakadémián tanuló karmesterképzősöknek két évig kötelező volt nagybögőt tanulniuk, hogy ilyen módon „testközelből” is megismerjék a zenekari irodalmat, illetve a nagybögő szólamanyagot. Ezt a – véleményünk szerint – nagyon hasznos feladatot is Tibay Zoltán vállalta magára és fáradhatatlan lelkesedéssel próbálta tanítani a jövő magyar karmester generációját arra, hogy mennyire fontos a zenekari hangzásban a nagybögő szerepe.²¹

E sorok írója „Zoli bácsi” élete utolsó két esztendejében járt hozzá és még akkor is - tulajdonképpen az utolsó percig – régi idők igazi úriemberének elegáns, sármos példáját képviselte. Mindig lelkes, érdeklődő személyisége, a zene iránti szeretete példaértékű hagyaték mindannyiunk számára. Kollégái, barátai, ismerősei és növendékei körében valóban nagy-nagy szeretet és tisztelet övezte.

²⁰ Franz Schubert: „Trout” Quintett. Hungaroton, Echo Collection, HRC 1039.

²¹ Riport Ifj, Saru Károllyal, készítette Sztankov Iván 2012-11-18-án.

1985. április 17-én jubileumi koncert keretében ünnepelte születésének 75. és pedagógiai pályafutásának 40. évfordulóját. A Zeneakadémia Nagytermében az egykori és akkori tanítványai mellett az est díszvendége, a világhírű osztrák bőgővirtuóz Ludwig Streicher is fellépett, aki játékaival óriási sikert aratott.

Tibay Zoltán 1989. május 24.-én hunyt el a Zeneakadémián.

Összegzésképpen elmondhatjuk, hogy a 20. századi Magyarország két meghatározó nagybőgősének életútja azon túl, hogy sok közös szakmai hasonlóságot mutat, több ponton is találkozik.

Mind a ketten nagy szerepet játszottak a nagybőgő, mint szólóhangszer elfogadtatásában. Tibay volt az első, akinek hangversenyét a Magyar Rádió élő egyenes adásban sugározta. Montag pedig az Országos Filharmónia szólistájaként járta az országot. Abban az időben a rádió kéthavonta műsorára tűzött nagybőgő szóló-hangversenyeket, melyeken a gordon zongorakísérettel, vagy egymagában szólalhatott meg. A hangszer iránti elkötelezettségüket mi sem bizonyítja jobban, mint az a tény, hogy játékaikkal nagy hatást gyakoroltak a kortárs zeneszerzőkre, akik nagy számban komponáltak műveket nagybőgőre.

Közös szakmai vonásként említhetjük még a rendszeres külföldi szerepléseket, és a legnevesebb magyar vonósnégyesekkel történő fellépéseket. Ide sorolható a Waldbauer-Kerpely és a Léner vonósnégyes is. A *Pisztrángötös* előadásában Fischer Annie-val, Montag Lajos és Tibay Zoltán is közreműködött.

Mindketten vezető művészei voltak az Operaház és a Budapesti Filharmóniai Társaság zenekarának.

Külön érdekesség, hogy – Montaggal ellentétben – Tibay nem írt iskolát, mint ahogyan a hangszerkészítés sem érdekelte különösebben. Őt inkább gyakorlati zenészként lehetne jellemezni, míg Montagot inkább elméleti, egyfajta analízáló, kutató típusként definiálhatnánk. Érdekes aspektus az a tény is, hogy amíg Montag különleges érdeklődést mutatott az alap- és középfokú növendékek szakmai fejlődése iránt, addig Tibay – noha szakfelügyelőként figyelmesen követte a szakiskolás tanárok és növendékek munkáját – inkább a felsőfokú tanulmányokat folytató hallgatók között tevékenykedett. Ettől függetlenül – mint már korábban említettem – mindketten kitűnő és eredményes tanárok voltak. Az is vitathatatlan tény, hogy kölcsönösen tisztelték egymás szakmai kvalitásait.

Még egy dologban különböző nézeteket vallottak. Tibay hangversenyein szeretett átíratokat előadni, sőt ő maga is sok átíratot készített. Ezzel szemben Montag az eredeti nagybőgőirodalmat és annak bővítését részesítette előnyben. Mint az érem két oldala, így lesz kettejük munkássága teljes egész.

Véleményem szerint, természetesen szükség van a – többi hangszerhez képest – szegényes bőgőirodalom bővítésére, de miért ne lehetne törekednünk a más hangszerekre írt darabok, nagybőgőn való megszólaltatására is? Főleg, ha azok igazi gyöngyszemei a zeneirodalomnak. E sorok írója is előszeretettel készít, illetve készített átíratokat nagybőgőre, és koránt sem csak könnyebb cselló darabokat, hanem a hegedű- vagy akár a zongorairodalom egy-egy szebb darabját ülteti át hangszerünkre.²² Emlékezzünk csak Montag hitvallására: „...a muzsikus szerepe és kötelessége, hogy az embereknek széppel, gyönyörködtetéssel szolgáljon”.

Most, hogy nagy vonalakban megvizsgáltuk Montag Lajos és Tibay Zoltán életútját, láthattuk, hogy mit tettek le a magyar és - nyugodtan kijelenthetjük – a nemzetközi nagybőgőzés asztalára. Hangszeres munkásságuk által robbanásszerű áttörést értek el, közös céljuk, a nagybőgő szólóhangszerként való elfogadtatása területén. Zenepedagógiai jelentőségük elvitathatatlan a magyar bőgőoktatásban. A Montag nagybőgőiskola újításaira, betonbiztos alapjaira építkezve, Tibay legmagasabb igényű zenei elvárásainak megfelelően, több évtizedes tanári pályafutásuk eredményeképpen kinevelték azt a magyar nagybőgős nemzedéket, aki napjaink - akár hazai, akár nemzetközi – zenei életében meghatározó szerepet töltenek be. Mi magyar nagybőgősök, mindannyian vagy az ő növendékük, vagy az ő általuk tanított nemzedék tanítványai vagyunk.

²² The Virtuoso Double-Bass HCD 31518
Double-Bass Parade HCD 31732

3. 2. Montag Lajos művei, azok hangszertechnikai jelentősége

Montag Lajos nem csak missziójának tekintette az eredeti nagybögő irodalom bővítését és azok előadását, új darabok bemutatását, hanem ezért a nemes célért ő maga is tett. Nem elégedett meg azzal, hogy kortárs zeneszerzőket inspirált új darabok megírására, hanem ő maga is komponált szeretett hangszerére. Az akkori Zeneakadémiai oktatás keretein belül alapvető zeneszerzési ismereteket is kaptak a növendékek így természetes volt számára, hogy ezeket az ismereteket felhasználva a saját hangszerére komponál darabokat.

Első próbálkozása e téren a *3 Etűd a vonótechnika fejlesztésére* 1928-ban készült, és ahogy a címéből is következtethetünk rá, pedagógiai célzatú mű. Már 22 évesen feltört belőle az egész pályáját jellemző pedagógus hajlam. Bár ezeket az etűdöket rajta kívül akkoriban senki nem tudta eljátszani, mégis a nagybögőtechnika fejlesztésére, a jövő böggős generációinak fejlődésére szánta őket. A 3 Etűd harmóniailag és formailag is jól megírt darab, akár a 3 Koncertetűd címet is kaphatta volna, eklatáns példája annak, hogy Montag milyen technikai szinten állt akkoriban.

A 3 Etűd három különböző vonótechnikai problémát céloz meg. Az elsőben célzottan a húrsík problémájával foglalkozik. Minden vonós hangszernél, így a nagybögőnél is nagyon fontos, hogy „érezzük” az un. húrsíkot, tehát egy húr a többi húrhoz való síkbeli viszonyát. Ez azért nagyon fontos, mert óhatatlanul előfordul, hogy a húr váltásnál megszólal egy másik, nem kívánatos húr, így egy nem odavaló hang „piszkos” hangzást eredményez. - Vannak karmesterek, akik kimondottan „utaznak” a véletlenül megszólaló üres húrokra, vagy azok felhangjaira. - Az első etűd ennek a problémának a kiküszöbölésére íródott, igen magas nehézségi fokon.

A második etűd az un, spiccato játékmódra koncentrált. Természetesen nem csak hegedűn vagy csellón lehet spiccatózni, hanem nagybögőn is. Sőt kell is! Nagyon sokszor, akár zenekarban, akár kamaraprodukciókban ez a vonásnem az egyedüli üdvözítő annak elérésére, hogy a hangzás a böggő miatt ne legyen nehézkes. És ez nem csak a gyors futamoknál szükséges, hanem akár lassú tételekben is szükség lehet rövid hangokra, amit ezzel a vonásnemmél tudunk produkálni. Tehát a jó spiccatorra minden nagybögősnek szüksége van.

A harmadik etűd két húr egyidejű megszólaltatásával, az úgynevezett kettősfogásokkal foglalkozik. Ez a technika a nagybögő mély hangfekvése miatt igen ritkán fordul elő zenekari vagy akár kamaraprodukción szólamaiban. Montag lelki szemei előtt, itt egyértelműen az a magas technikai színvonal lebegett, amivel a gordonjátékosok majd kezelni fogják hangszereiket és kristálytisza hangközeikkel fogják lenyűgözni az őket hallgató közönséget. Be kell vallanunk, ez a játékmód nem sokat fejlődött az elmúlt majd' száz esztendőben, a nagybögősök többsége nem szívesen veszi a fáradtságot, hogy időigényes munkával „kiintonálja” a hangközöket. Igaz, nincs is rá szükségünk. Leggyakrabban versenyművek kadenciáiban fordul elő kettősfogás, amikor a bögős bemutathatja, hogy ő még ezt is tudja a hangszerén. Mindenesetre Montag fontosnak tartotta, hogy erre a technikára külön etűdot írjon, és ezzel - mintegy példaként – adja meg a lehetőséget későbbi korok zeneszerzőinek, a duplahangos játékmód alkalmazására.

A *3 Etűd* nehézségi fokára jellemző, hogy amikor Montag Lajos nagy lelkesen megmutatta akkori tanárának Schwalm Ferencnek a neki ajánlott darabokat, az a lejátszhatatlannak tűnő kottaképet látva úgy érezte, hogy a növendék gúnyt akar üzni belőle és sértődötten kidobta Montagot a teremből. A *3 Etűd* 1937-ben a Rózsavölgyinél jelent meg nyomtatásban.

Mint már említettük Montag a Zeneakadémia elvégzése után igen sokrétű tevékenységet folytatott, mint nagybögős. Megélhetése céljából a legkülönbélebb stílusokban volt kénytelen helyt állni, de ezekről az időkről soha nem panaszkodott, sőt úgy gondolta, hogy minél több zenei irányzatba kóstol bele, annál többretegű, gazdagabb lesz tudása. Az ezekben az években szerzett benyomások, élmények, zenei hatások tetten érhetőek későbbi karakterdarabjai hangulatában is.

Az *Extrém* című darabjának az eleje például kimondottan cirkuszi hangulatot áraszt. Erre hivatott a darab elején sokkolólag ható – kicsit Rimszkij-Korszakov: *Dongó*-ját idéző - bögőszólam le-föl száguldozó virtuóz, kromatikus tizenhatod mozgása. A darab középrésze pedig régmúlt idők füstös varieté hangzását és hangulatát árasztja.

Montagot érdekelte a kortárs zene, az egészhangúság, a bizonytalan harmóniavilág már-már atonális hangzása. Ezeket a hatásokat egybegyúrva születtek meg kompozíciói, sőt Nagybögőiskolájában is ez érezteti hatását. Persze legfontosabb volt számára a hangszerszerűség, soha nem írt le olyat, ami idegen – akár technikai, akár akusztikus szempontból – a nagybögőtől.

A darabok keletkezésének idejéről, néhány kivételtől eltekintve nincs hitelt érdemlő adatunk.

Fennmaradt művei: *Három etűd* /1928/, *Pièces eccentrices* /1934/, *Extrém*, /1936/, *Az elkésett vallomás* /1939/, *Etűd nagybögőre és zongorára*, *Melodia*, *Farawell*, *Humoreszk*, *Capriccio*, *Miniature* és a *Mikrokoncert*./1960/

Annak ellenére, hogy Montag több kísérletet tett műveinek különböző formában való kiadására, ez sajnos nem sikerült neki. Eddig úgy tudtuk, hogy az egyetlen darabja, ami megjelent nyomtatásban az *Extrém* volt, de kutatásaim során rátaláltam az *Etűd nagybögőre és zongorára* című kompozíciójának nyomtatott verziójára is. Mindkét darab 1965-ben jelent meg a Zeneműkiadónál.

Fő művének a *Mikrokoncert*-et tartotta, aminek bemutatójára 1962. március 27.-én került sor az Országos Filharmónia Kamaratermében. Ebben a darabjában már szakít a karakterdarabokra jellemző stílussal, itt már az egészhangúság a jellemző elem. A „versenyművet” meg is hangszerelte és tudomásunk van arról is, hogy zenekari kísérettel is előadta. Igazi „Montag-os” darab, tele színes ötlettel, kellően nehéz – feladat – mégis mindig hangszerszerű. A második tételt, az *Improvisata quasi rubato*-t, - ami egy kíséret nélküli szóló, egy intim vallomás, - sikerült belecsempésznie a *Nagybögőiskola* III/B kötetébe, így megjelenhetett nyomtatásban is.

Hogy teljes képet kapjunk Montag nagybögőre írt munkái vonatkozásában, meg kell említenünk még egy, - mi bögösök számára - nagyon fontos momentumot. Mindannyian játszottuk a híres nagybögős-karmester, Serge Koussevitzky: Op.3-as fizs-moll nagybögőversenyét. Ez a darab a bögőirodalom egyik legkomolyabb műve – ez a mi Dvorak: Csellóversenyünk – és mindannyian kissé csalódottan vettük tudomásul, hogy a szerző nem írt bele kadenciát. Vajon, miért nem? Természetesen, Montag Lajost is foglalkoztatta a kérdés és jellemzően nyughatatlan egyéniségére, ő maga járt utána a dolognak. Egy kalandos történeten keresztül, személyesen tette fel ezt a kérdést Koussevitzky-nek. Erről ő maga így ír:

1929-ben meghívtak, hogy mint szólista játsszak egy koncerten, melyet a rádió is közvetített. A felkérést elfogadtam, az előadást nagy elismeréssel fogadták. Koussevitzky Op. 3. Nagybögőkoncertjét adtam elő a Magyar Rádió Zenei Társulatával. Régóta foglalkoztatott egy gondolat, amit néhány külföldi nagybögőművész is megkérdezett tőlem: miért nincs kadencia ehhez a

csodálatos darabhoz? Nagyra becsültem ezt a művet, és mindig sikeresen játszottam kadencia nélkül, de a kérdés továbbra is izgatott. Ugyanebben az évben a Magyar Filharmóniai Társaság fiatal tagjaként Párizsba mentem, ahol két koncertünk volt. Ugyanakkor, a Bostoni Filharmonikusok is koncertet adtak ott. Nyilvánvaló volt, de számomra mindig hihetetlen: ezt a zenekart Koussevitzky vezényelte. Csodálatom és örömöm hatalmas volt, és nem haboztam az elhatározással: meg akarok ismerkedni Koussevitzkyvel, és egyúttal személyesen szerettem volna megkérdezni tőle, hogy miért nem írt kadenciát ehhez az értékes darabhoz? Fiatalos hevülettel feltételeztem, hogy felkérésemet követően Ő meg fogja írni a kadenciát, és már láttam magamat, amint elsőként előadom azt egy koncerten. Mindezek a csodálatos álmok korán véget értek, mert nem tudtam elképzelni, hogyan kerülök Koussevitzky közelébe. Megtudtam, hogy a Mester apartmant bérel Párizsban, mert a kiadója, az Orosz Zeneműkiadó kötelezettséget vállalt, hogy Ő meghatározott időszakokban ott tartózkodjon. Kikerestem a címét a telefonkönyvből, és többször is felhívtam telefonon az apartmanját és a kiadóját is, de haszontalan. Így egyenesen a házához mentem, csengettem, de senki nem nyitott ajtót. Próbálkozásom sikertelen volt. A többszöri próbálkozás alatt elég időm volt átgondolni a dolgot. Hirtelen jött az elhatározás, hogy az egyik próbán keresem fel a Mestert. Érdeklődtem a következő próba helye és ideje után, és megtudtam, hogy az másnap lesz a Salle Pleyel-ben. Tudatták velem azt is, hogy Koussevitzky zárt ajtó mögött fog próbát tartani. Közel álltam az örülethez. Ez a próba volt az utolsó lehetőségem, hogy találkozam vele. Nem volt más választásom, mint, hogy másnap reggel becsempészem magam a hátsó ajtón a Salle Pleyel-be, és megpróbáljak láthatatlan lenni valahol a nézőtérben. A sötétben tapogatózva próbáltam helyet keresni magamnak a hátsó sorok valamelyikében, végül leültem az ülések között a padlóra. Elzsibbadt végtagokkal, kényelmetlen helyzetben váraкоztam, a szívem kalapált, míg elkezdődött a próba. A zenekar tagjai egymás után kijöttek a színpadra, végül Koussevitzky is elfoglalta a helyét a pódiumon, és a próba elkezdődött. Akkor döbbsentem rá, hogy az ülések között, a padlón ülve egyre kényelmetlenebbül érzem magam, de nem mertem mozgatni a végtagjaimat. Így kellett várakoznom a próba végéig, elzsibbadt karokkal és elgémberedett lábakkal három órán keresztül. Végül sikerült kiszabadítani magam a rettenetes körülmények közül. A zenekar tagjai már elhagyták a színpadot, csak Koussevitzky ült egyedül, és a felesége tiszta inget adott neki. Előre jöttem, hozzá, és köszöntem neki. Miközben Ő kicserélte az átnedvesedett inget

szárazra, én bocsánatot kértem tőle váratlan megjelenésemért, bemutatkoztam és elmondtam neki, hogy játszom a Koncertjét és, hogy szeretném feltenni neki a kérdést, amin az egész világ nagybőgő játékosai törik a fejüket: miért nincs kadencia ehhez a csodálatos Koncerthez? Ő nagyon kedvesen reagált, és magyarázta nekem: ezt az alkalmat már elszalasztottam, de nem hiszem, hogy ez bármit is változtatna nagybőgős hírnevemem, nem is beszélve arról, hogy úgy gondolom, ez nem lenne kifizetődő vállalkozás. Ha ma kellene megírnom a Koncertet, kadenciát is írnék. Sajnálattal közlöm, hogy számomra már nem csak a nagybőgő létezik. A karmesteri elfoglaltságom miatt nincs lehetőségem, hogy annyit foglalkozzam a nagybőgővel, amennyi szükséges lenne ahhoz, hogy kadenciát írjak. A kezével olyan mozdulatot tett, mintha a világ legtermészetesebb dolga lenne kadenciát írni, és hozzátette: de miért nem ír Ön egyet? Ezt mondta, de én nagyon jól tudtam, hogy képtelen lennék megírni egy kadenciát, mert koromnál fogva, elegendő gyakorlat hiányában, még nincs elég tapasztalatom a komponáláshoz. Egy olyan kadenciára volt szükség, amit valóban kiválóan írnak meg, egyszóval ami gyönyörű, méltó a Koncerthez. Úgy tűnt, hogy a kadencia probléma megoldatlan marad. Végül Ő nagyon kedvesen adott nekem egy autogramot. Nagyon büszke és boldog voltam, hogy beszélhettem Koussevitzkyvel, annál is inkább, mert én voltam az utolsó a magyarok között, akinek lehetősége volt néhány mondatot váltani vele a nagybőgőről. De a kérdés még mindig izgatott: miért nincs Koussevitzky Nagybőgőkoncertjének kadenciája? A mai napig kérdezik tőlem a kollégák, hogy miért hiányzik a kadencia a Koncertből. Akkor ismét megszólalt bennem a Mester hangja: miért nem ír Ön egyet? Így éreztem késztetést annyi év után, hogy szembesítsem magam a problémával, és megírjam a kadenciát, amit most szeretnék átnyújtani a nagybőgősök nemzetközi közösségének, jókívánásaimmal együtt.”¹

¹ Montag Lajos hagyatéka /kéziratok/,
megjelent az International Society of Bassist (ISB) Magazin 1986. XII/ 2-es számában
Montag német nyelvű írását Alvin Meynecke fordította angolra.

8. K. an. Koussevitzky

KADENZ
zu
S. Koussevitzky

Konzert für Kontrabaß

KADENZ L. Monty

Moderato a piacere

Allegro

Santo

Allegro

Prof. L. Monty's original, with S. Koussevitzky's corrections for the concert, as printed from his composition book, "Lectures, Exercises and Studies," 1911. The manuscript is now in the possession of the Library of the University of California, Los Angeles.

Copyright © 1911 by L. Monty

Ez a történet hűen tükrözi Montag elkötelezettségét, fanatizmusát szeretett hangszere minden vonatkozásában. Kár, hogy művei – ahogy a kadencia sem – nem jelenhettek meg nyomtatásban. Egy-két kézzel írott, másolt példány van még belőlük itt-ott, régi növendékeknél, pályatársaknál és nagyon féltő, hogy idővel, mint hagyatékának oly sok darabja, ezek is az örök enyészet rabjává válnak.

3.3 Tibay Zoltán művei, azok helye a magyar bőgőirodalomban

Tibay Zoltán műveiről még kevesebb adatunk van, mint amennyit Montag Lajos kompozícióiról tudni lehet. Ő Montaggal ellentétben nem volt rendszerező típus, volt kollégái, növendékei emlékezetében, mint egyfajta bohém művész él, aki modorával, tehetségével mindig lenyűgözte környezetét.¹ Darabjai kiadásával sem foglalkozott, ezért azok egy kivételével mind kéziratban találhatók és az örökösök tulajdonát képezik.

Művei rendszerezésének és megjelentetésének feladata az utókorra hárul, aminek létjogosultsága – ismerve az ő pályájának magas művészi minőségét - elvitathatatlan. Kompozícióit – mint Montag esetében is – saját maga mutatta be, egyrészt azok technikai, másrészt zenei színvonala miatt.

Kéziratban lévő kompozíciói: *Andantino*, *Capriccio*, *Idyll*, *Perpetuum mobile*, *Tarantella*² és a *Változatok egy témára*, ezeket a darabokat főként a 1940-es években írta³ csakúgy, mint a *Keleti jelenet* című Op. 6 jelzéssel ellátott művét,⁴ mely izgalmas témája miatt egy újabb kompozíció megírására ihlette az utókort. *Bagatelle* című szólóművét az örökös emlékei szerint, az '50-es évek végén írta.

Egyetlen kiadott kompozíciója a *Fantasia Concertante* szintén a 1940-es években készült, amit az Editio Musica Budapest jelentetett meg 1985-ben, Dobra János hathatós közreműködésével.

¹ Interjú ifj. Saru Károllyal. A beszélgetést rögzítette Sztankov Iván 2012-11-19.-én

² <http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ABC15363/15716.htm>

³ Tibay Zsolt-tal történő levélváltás alapján

⁴ ennek témáját Gallai Attila dolgozta fel a *Capriccio, Hommage á Tibay Zoltán* című darabjában, ami a Debrecenben 1997-ben megrendezett Tibay Zoltán Nemzetközi Emlékverseny kötelező anyaga volt

4. Magyar szerzők művei nagybőgőre

Amikor a 20.-21. századi magyar, nagybőgőre írt darabok összegyűjtését és felsorolását végeztem, magam is meglepődtem, hogy mennyi művet írtak zeneszerzőink a vonós család legmélyebb tagjára. Igaz, ezek egy része edukatív célzattal és nyilvánvalóan legtöbbször célzottan egy lelkes gordonjátékos „közbenjárására” íródtak, mégis meglepő a kompozíciók száma. Számunkra ez azt bizonyítja, hogy igenis érdeklik a szerzőket a nagybőgő lehetőségei és esetleg egy új, még kiaknázatlan területet, kifejezési formát látnak e hangszerben.

Felsorolásomba kizárólag eredetileg nagybőgőre írt műveket tettem, különös célzattal koncertpódiumon való megszólalásuk lehetőségét is szem előtt tartva. Azért számoztam meg a darabokat, hogy pontosabb képet kapjunk arról, hogy eddig hozzávetőlegesen hány darab eredeti nagybőgőmű született Magyarországon a 20.-21. században. Mint láthatjuk, közel 150 darab kompozícióról beszélhetünk. Annak eldöntését, hogy ez sok-e vagy kevés az olvasóra bízom.

Versenyművek:¹

Bihari Sándor

1) *Koncert nagybőgőre és zenekarra* (kézirat)

Bónicz Márton

2) *Nagybőgőverseny* (kézirat)

Fekete Gyula

3) *Concerto per Contrebasse e orchestre* (Brassimum: Dunaharaszti)

Járay Janetschek István

4) *Nagybőgőverseny* (kézirat)

Kardos István

5) *Concertino nagybőgőre* (kézirat)

Montag Lajos

¹ Bordás Tibor: *Nagybőgők és nagybőgősök*, Nemzeti Tankönyvkiadó Budapest, 1995

6) *Mikrokoncert* (kézirat)

Montag Vilmos

7) *Konzertstücke, I-III.* (kézirat)

Nyitrai Endre

8) *Nagybőgőverseny* (kézirat)

Pálfalvi Á. János

9) *Gordonverseny* (kézirat)

Patachich Iván

10) *Gordonverseny* (kézirat)

Vécsey Jenő

11) *Concerto* (Astoria: Berlin)

Szonáták:²

Bihari Sándor

1) *Szonáta* (kézirat)

Bogár István

2) *Szonáta* (Edition Brassimum: Dunaharaszti)

Bordás Tibor

3) *Szonatina* (Bordás: Debrecen)

Eszláry Erzsébet

4) *Szonatina* (kézirat)

Farkas Ferenc

5) *Népdalszonatina* (Zeneműkiadó: Budapest)

² Bordás Tibor: Nagybőgők és nagybőgősök, Nemzeti Tankönyvkiadó Budapest, 1995

Gallai Attila

6) *Szólószonáta nagybőgőre* (Broekmans and Van Popel: Amsterdam)

Hajdu Mihály

7) *Szonatina* (Zeneműkiadó: Budapest)

Horusitzky Zoltán

8) *Sonata* (Zeneműkiadó: Budapest)

Jodál Gábor

9) *II. szonatina mélyhegedűre és gordonra* (kézirat)

Kardos István

10) *Szonáta* (Zeneműkiadó: Budapest)

Kozma Géza

11) *Szonáta* (kézirat)

Montag Vilmos

12) *Sonata e-moll* (Hofmeister: Hofheim)

Patachich Iván

13) *Sonatine* (Astoria: Berlin)

Rajter Lajos

14) *Szonatina* (Slovensky Hodobny Fond: Bratislava)

Szántó Jenő

15) *Szonata* (kézirat)

Szőnyi Erzsébet

16) *Szonáta* (Zeneműkiadó: Budapest)

Vas László

17) *Szólószonáta nagybőgőre* (kézirat)

Előadási darabok:³

Ábrányi Emil

- 1) *Capricci ungherese* (Zeneműkiadó: Budapest)

Arányi György

- 2) *Versenyváltozatok* (Zeneműkiadó: Budapest)
- 3) *A kis mackó járni tanul* (Zeneműkiadó: Budapest)
- 4) *A nagybőgő kis panasza* (Zeneműkiadó: Budapest)
- 5) *Fantázia gordonra és zongorára* (kézirat)
- 6) *Esti séta* (kézirat)
- 7) *Ein kleiner Hexenwalzer* (kézirat)

Árvai Pál:

- 8) *Hűség nagybőgőre* (kézirat)

Bordás Tibor

- 9) *Korál és változatok op. 1* (kézirat)
- 10) *Ballada és Románc op. 2-6* (Bordás: Debrecen)
- 11) *Menüett és Bolero op. 9-10* (Bordás: Debrecen)
- 12) *Chanson op. 11* (kézirat)
- 13) *Koncertkeringő op. 24* (Bordás: Debrecen)
- 14) *Változatok egy Simandl-etűdre op. 15* (kézirat)
- 15) *Miniatúrák, I-II. op. 16-17* (Bordás: Debrecen)
- 16) *Három dal op. 18* (kézirat)
- 17) *Változatok egy G. Mahler témára op. 19* (kézirat)

³ Bordás Tibor: *Nagybőgők és nagybőgősök*, Nemzeti Tankönyvkiadó Budapest, 1995 és saját gyűjtés

18) *In memoriam op. 20* (kézirat)

19) *Kadencia J. Geissel a-moll koncertjéhez op. 21* (kézirat)

20) *Változatok egy Chopin prelűdre op. 22* (kézirat)

Borlói Rudolf

21) *Andante e Allegro* (Zeneműkiadó: Budapest)

Ceglédy János

22) *Berceuse*

23) *Conflagration*

24) *Der Fischer*

25) *Nostalgia*

26) *Psalm, double bass solo a Tibay ZSOLT ar*

27) *Tumbalalaika*

Csemiczky Miklós

28) *Egyperces novellák Nr. 2* (kézirat)

Csire József

29) *Metamorfose* (kézirat)

Dudrovay László

30) *Solo No.10* (kézirat)

Dukay Barnabás

31) *Harmat csillogása az elmosódó lábnyomokban – hangszeres monódia nagybőgőre* (kézirat)

Eszlár Erzsébet

32) *Rapszódia Nagybőgőre és cimbalomra (zongorára)* (kézirat)

Farkas Ferenc

33) *Négy darab* (Zeneműkiadó: Budapest)

Fekete Gyula

34) *Solo* (kézirat)

Gallai Attila

35) *Divertimento* (Novotrade: Budapest)

36) *Capriccio, Hommage á Tibay Zoltán*

Gárdonyi Zoltán

37) *Szvit* (Zeneműkiadó: Budapest)

38) *Siciliano* (Zeneműkiadó: Budapest)

Gergely János

39) *Capriccio* (Zeneműkiadó: Budapest)

40) *Trois épisodes en forme de sonate* (Zeneműkiadó: Budapest)

Geszler György

41) *Négy Ex libris* (Zeneműkiadó: Budapest)

Gianicelli Károly

42) *Recitativo und Arie* (Kramer: Wien)

Hajdu Mihály

43) *Karikás tánc* (Zeneműkiadó: Budapest)

Hermann László

44) *Két magyar népdal* (Zeneműkiadó: Budapest)

Hidas Frigyes

45) *Andante e Allegro* (Zeneműkiadó: Budapest)

Járay Janetschek István

46) *Novelle* (Zeneműkiadó: Budapest)

Jemnitz Sándor

47) *A levél* (Zeneműkiadó: Budapest)

Kardos István

48) *Poema* (Zeneműkiadó: Budapest)

49) *Burlesca* (Zeneműkiadó: Budapest)

50) *A nótázó* (Zeneműkiadó: Budapest)

51) *Az udvarló* (Zeneműkiadó: Budapest)

52) *A búslakodó* (Zeneműkiadó: Budapest)

53) *A csúfondáros* (Zeneműkiadó: Budapest)

Kazacsay Tibor

54) *Divertimento per contrabasso* (Zeneműkiadó: Budapest)

55) *Ballo dell'orso* (Zeneműkiadó: Budapest)

56) *Melódia* (Zeneműkiadó: Budapest)

57) *Bábtánc* (Zeneműkiadó: Budapest)

58) *Hajdútánc* (Zeneműkiadó: Budapest)

Kenessey Jenő

59) *Andante* (Zeneműkiadó: Budapest)

Kósa György

60) *Két bagatell* (Zeneműkiadó: Budapest)

Kosma, Joseph: (Kozma József)

61) *Duet* (Eschig: Paris)

Kurtág György

62) *Botschaft an Valerie*

63) *Message-Consolation a Christian Sutter*

64) *Shadows for Double Bass solo*

Maros Rudolf

65) *Albumlapok* (Zeneműkiadó: Budapest)

Molnár Antal

66) *Valse triste* (Zeneműkiadó: Budapest)

Montag Lajos

67) *Pièce excentrique* (kézirat)

68) *L'aveu retarde* (kézirat)

69) *A Farewell* (kézirat)

70) *Extrême* (Zeneműkiadó: Budapest)

71) *Melodia,*

72) *Humoreszk,*

73) *Capriccio,*

74) *Miniature*

Montag Vilmos

75) *Silhouette* (Doblinger: Wien)

Nyitrai Endre

76) *Meditációk nagybőgőre és zongorára* (kézirat)

77) *Ballada szóló nagybőgőre* (kézirat)

Patachich Iván

78) *Virágének* (Zeneműkiadó: Budapest)

79) *Vidám nóta* (Zeneműkiadó: Budapest)

80) *Rokokó dal* (Zeneműkiadó: Budapest)

81) *Románc* (Zeneműkiadó: Budapest)

82) *Polka* (Zeneműkiadó: Budapest)

83) *Dal* (Zeneműkiadó: Budapest)

84) *Granadiana* (Zeneműkiadó: Budapest)

85) *Népdal* (Zeneműkiadó: Budapest)

86) *Sánta nóta* (Zeneműkiadó: Budapest)

87) *Tréfa* (Zeneműkiadó: Budapest)

88) *Tarantella* (Zeneműkiadó: Budapest)

89) *Öt kis darab* (Zeneműkiadó: Budapest)

Ránki György

90) *Suite* (Zeneműkiadó: Budapest)

Rékai Iván

91) *Öt vázlat gorgonra és zongorára* (Zeneműkiadó: Budapest)

Rechofsky Sándor

92) *Preludio e Capricietto* (Zeneműkiadó: Budapest)

Rózsa Pál

93) *5 Bagatell*

94) *Sonatina*

Sztankov Iván

95) *Aicha's runaway* (magánkiadás)

96) *Eipo* (magánkiadás)

Tibay Zoltán

97) *Andantino*, (kézirat)

98) *Bagatelle* (kézirat)

99) *Capriccio*, (kézirat)

- 100) *Fantázia Concertante* (Zeneműkiadó: Budapest)
- 101) *Idyll*, (kézirat)
- 102) *Keleti jelenet* (kézirat)
- 103) *Perpetuum mobile*, (kézirat)
- 104) *Tarantella* (kézirat)
- 105) *Változatok egy témára* (kézirat)

Tibor György

- 106) *Bevezetés, téma és változatok* (kézirat)

Trautsch Károly

- 107) *Magyar fantázia* (kézirat)
- 108) *Valse brillante* (kézirat)
- 109) *Barcarola* (kézirat)
- 110) *Rondo* (kézirat)
- 111) *Moment de Valse* (Schmidt: Heilbronn)

Vannay János

- 112) *Induló* (Zeneműkiadó: Budapest)
- 113) *Játék* (Zeneműkiadó: Budapest)
- 114) *Keringő* (Zeneműkiadó: Budapest)
- 115) *Kis pentaton tanulmány* (Zeneműkiadó: Budapest)
- 116) *Falusi tánc* (Zeneműkiadó: Budapest)
- 117) *Pusztai szerenád* (Zeneműkiadó: Budapest)
- 118) *Hat népdal* (Zeneműkiadó: Budapest)

Vasadi Balogh Lajos

- 119) *Scherzo és ária* (kézirat)
- 120) *Rapszódia* (kézirat)
- 121) *Tristia* (kézirat)

5. Kurtág és Ligeti különleges hangszerkezeltése

Bartók és Kodály után következő magyar zeneszerző generáció másik két nagy alakja Kurtág György és Ligeti György. Érdeemes talán megvizsgálnunk, hogy egy újabb kor és a nagybőgő játéktechnikájának fejlődése milyen hatással volt korunk két meghatározó komponistájának hangszerkezeltésére.

Kurtág gyakran használta a nagybőgőt kamaradarabjaiban és nem csak kísérő funkciót szánt a hangszernek. Egyenrangú félként kihasználta a gordon minden lehetőségét, előszeretettel szólaltatta meg rajta a legkülönfélébb üveghangokat és a legbonyolultabb ritmusképleteket is bátran rábízta a nagybőgőszólamra. Gondoljunk csak akár az Op. 27/1-es *Quasi una fantasia* vagy akár az Op.14/d jelzésű „*Bagatellek*” bőgőszólamára. E sorok írójának volt szerencséje mindkét darabot játszani, ezért nyugodt szívvel kijelenthetjük, hogy mindkét darab gordon szólamának makulátlan eljátszása, nagy felkészültséget és hangszerismeretet kíván a nagybőgő játékostól.

Kurtág az „*Hommage*” sorozatában komponált, *John Cage emlékére* című darabját nagybőgőre és trombitára szánta. Talán nem véletlen a két hangszer sorrendisége a címben: *Hommage a John Cage for Bass & Trumpet*. A darab gesztusai szinte végig párhuzamosan mozognak mindkét hangszeren, de ez a mozgás a bőgőn több mint négy oktávos hangterjedelemben szólal meg, körülölelve ezzel a trombitaszólam szűkebb spektrumát. Érdekes kontraszt a két hangszer használata. A legmélyebb vonós, a legmagasabb rézfűvós hangszerrel lamentál, de ez a hangzás és játékmódbeli különbség, az együttmozgás által egy szomorú, de mégis nagyon beszédes kifejezési formát ad a darabnak.

A másik, mindenképpen említésre méltó duó, a Georg Christoph Lichtenberg feljegyzéseire készült mű, szoprán hangra és nagybőgőre. Ennek az 1999-ben íródott 22 tételes kompozíciónak az érdekessége szintén a hangzásában rejlik, Kurtág a legmagasabb énekhangot a legmélyebb vonóshanggal párosítja. A legmélyebb itt valóban a legmélyebb, hiszen a szerző az 5-húros, un. alsó *C* hangolású nagybőgőt használja, aminek a legmélyebb húrját le kell hangolni *H*-ra, ami azt jelenti, hogy a bőgő már a szubkontra regiszterben szólal meg.¹

¹ Ennél mélyebb hanggal e sorok írója csak Dukay Barnabás egyik művében találkozott, ott a szubkontra *A*-ra kellett lehangolni az alsó *C*-t.

Hogy Kurtág mennyire komolyan gondolja a nagybőgő, mint szólóhangszer lehetőségeit, azt mi sem bizonyítja jobban, mint az a tény, hogy a „*Jelek, Játékok és Üzenetek Vonósokra*” című sorozatban ezen az instrumentumon üzen Valerie-nek, még hozzá egy szólódarab megírásával. Ebben a szólódarabban a legfontosabb elem, az egész kompozíción végigvonuló, tremolo technikával megkomponált szólamvezetés, amit a szerző a hangszer alsó regiszterében sul ponticello hangzással színezve szólaltat meg. De az eredetileg *Botschaft an Valerie* című nagybőgőszólóban megtalálunk mindent, amit a kor bőgőtechnikája használt. Sul ponticello és tasto hangzások váltakozását, a természetes felhangok széles tárházát, a pizzicatók Bartók pizzicatókéig való fokozását és mindezt négy oktávós hangterjedelemben.

A második szóló nagybőgődarab szintén a „*Jelek, Játékok és Üzenetek Vonósokra*” sorozat, *Message-Consolation a Christian Sutter* címet viselő darabja. Ez egy igazi bőgő-hangzású darab, nincsenek benne különösebb akusztikai mutatóvonalak, a nagybőgő igazi, természetes hangján szól. Itt inkább a szélsőséges dinamikai határok kifeszítése a feladat, természetesen – Kurtágra jellemzően – az egész menzúrát bejárva.

A harmadik, *Shadows for Double Bass solo* címet viselő Kurtág mű egy nagyon érdekes hangzású kompozíció. A hangzás különlegességét a – Kurtág által számos más alkalommal is használt – hotel-sordino különleges, fojtott akusztikája biztosítja. Az „árnyak” nem megfogható, valós dolgok, csak ezek vizuális vetületei. De ezek az árnyak lehetnek nagyon kontúrosan, élesen elkülönültek az őket körülvevő világtól. Ezt a képet nagyon jól jeleníti meg a hotel-sordino hangzás elmosódott világából előtörő éles, szinte a végletekig eltúlzott gesztusok sora, amit a szerző az észlelési küszöb alatti hangok, esetenként a *fffff* dinamikai jelzéssel ellátott hangerejéig feszít. Eközben - a hotel-sordino használata által - a hangszerjátékos úgy érzi magát, mintha egy nála sokkal nagyobb láthatatlan erővel kellene megküzdenie, így sokkal nagyobb belső feszültséggel játssza a darabot, ami óhatatlanul kisugárzik az őt hallgató közönségre.

Elmondhatjuk, hogy Kurtág György hangszerkezelése hűen tükrözi korának lehetőségeit, minden benne van, amit a 20. század közepének-végének nagybőgőtechnikájáról tudunk. Még a zenekari darabjaiban sem (lásd. Stelle) kizárólag kísérő funkciót ad a hangszernek, így szólamainak eljátszása kimondottan nagy felkészülést és hangszerismeretet kíván.

Ligeti György nem írt szóló nagybőgődarabot, viszont kamarazenekari illetve nagyzenekari műveinek bőgőszólamaiban nagyon sokszor használja a „Solo” instrukciót, ami sok esetben nem csak azt jelenti, hogy egy hangszerjátékosnak kell játszania, hanem, hogy az anyag, ami le van írva szólistikus jellegű. Kompozíciós technikájából adódóan, gyakran osztja fel a tutti szólamokat – így a nagybőgőszólamot is – egyéni „szólistákra”, így nem ritka, hogy egy hangszercsoport tagjai, mind külön anyagot játszanak.

Az 1961-ben komponált *Atmosphères* című nagyzenekari darabjában például nyolc különböző nagybőgő szólamot írt. Ezeknek különböző bonyolult ritmusképletei, hangjai, illetve természetes felhangjai vannak. Ligetinek a natúrhangokhoz, ill. a vonósoknál a természetes felhangokhoz különleges viszonya van. Műveiben ezeknek meghatározó szerep jut, sok esetben harmóniaviláguk alapját képezik. Gondoljunk csak a *Hegedűverseny*-ére, amiben a nagybőgőnek meghatározó szerep jut.

A zenekari anyagban két scordaturás szólóhangszert, egy hegedűt és egy brácsát használ, melyek hangolásának meghatározására a nagybőgő természetes felhangjait veszi alapul. Konkrétan, a hegedű *e* húrját, bőgő *G* húrjának hetedik felhangjára, a tisztánál 45 cent-el, - tehát majd' fél hanggal alacsonyabb – *F*-re kell felhangolni, majd ehhez tiszta kvintenként a többi húrt. A brácsa esetében pedig a nagybőgő *A* húrjának az ötödik felhangjára, a tisztánál 14 cent-el alacsonyabb *Cisz*-re kell felhangolni a mélyhegedű *C* húrját, és ehhez tiszta kvintenként a többi húrt.²

Ezeket azért tartom fontosnak megemlíteni, mert annak ellenére, hogy Ligeti nem tüntette ki a gordont szóló kompozíció megírásával, mégis a vonós család legmélyebb tagjának sok esetben meghatározó szerepet juttat. Nézzünk még egy érdekes példát a fent leírtak bizonyítására és arra, hogy Ligetinél is, ahogyan Kurtágnál is, a többi hangszerrel egyenrangú virtuozitást bíz a szerző a nagybőgőre.

Az alábbi 4. kottapéldában³ láthatjuk, hogy a szerzői instrukciók között az első, a „Solo” megjelölés, majd olaszul és németül aláhúzva: „amilyen gyorsan csak lehet”. Ha figyelmesen megnézzük a hangokat láthatjuk, hogy a nagybőgősnek a virtuozitás igen magas fokán kell állnia, hogy ezt az állást, háromszoros fortissimóban makulátlanul eljátssza.

² Ligeti György: *Hegedűverseny* partitúrájának előszavából

³ 1966-ban Siegfried Palm-nak komponált *Csellőverseny* 2. tételének partitúra részlete

mit viel Bogen und minimalem Bogendruck
(eine Art flautando)

Solo, senza sord.

ppp senza vibr., sehr gleichmäßig

mit viel Bogen und minimalem Bogendruck
(eine Art flautando)

ppp senza vibrato, sehr gleichmäßig

mit viel Bogen und minimalem Bogendruck
(eine Art flautando)

Solo, senza sord.

ppp senza vibrato, sehr gleichmäßig

feroce, impetuoso, prestissimo possibile, virtuosissimo

Solo, senza sord.

al talora
con tutta
la forza

fff den Bogen sehr stark auf die Saite drücken

* Solo-Kontrabaß: Der Einsatz der kadenzartigen Figur ist metrisch festgelegt, nach dem Einsetzen wird aber die Figur unabhängig vom Metrum und von Taktgrenzen, auch unabhängig von den anderen Instrumenten gespielt, so schnell wie möglich. (Der Rhythmus muß nicht regelmäßig sein.)

4. kottapélda, Ligeti: Csellóverseny 2. tétel

A fent említett kottapélda nagybőgő szólamanyaga hűen tükrözi Ligeti, 14. századi menzurális szerkesztési és lejegyzési módjának tanulmányozását. A menzurális notáció technikája lehetővé tette számára, hogy nem taktushoz kötött egységek szimmetrikus és aszimmetrikus osztásaiban gondolkodjon. Lehetősége nyílt arra, hogy olyan, nagyon komplex polifon struktúrákat hozzon létre, ahol az egyes szólamok egyidejűleg különböző sebességgel haladnak. A rá jellemző mikropolifon szerkesztési formának köszönhetően a nagybőgőt a többi hangszerral teljesen egyenrangú félként használta, pontosan ugyanolyan bonyolult és virtuóz szólamot adott neki, mint a többi szólamanyag.⁴

⁴ Ligeti György válogatott írásai, szerk. Kerékfy Márton, Rózsavölgyi és Trsa 2010. 382. old.

6. Solo No. 10 Dubrovay László forradalmi újításai - 21. századi technika és hangzásvilág

6.1 A Dubrovay riport

Sz.I. – *Sok kérdés merült föl bennem, amikor kiderült, hogy van lehetőség arra, hogy a szerzővel beszéljünk erről a darabról. Rögtön az első nem is annyira a Solo No. 10-zel kapcsolatos, hanem egy tágabb értelemben vett kérdés, jelesül az, hogy vajon van-e a zeneszerzőknél is olyan, mint az orvosi- ill. az ügyvédi titoktartás, tehát meg lehet-e kérdezni Dubrovay Lászlót arról, hogy hogyan komponál? Természetesen, a Solo No. 10 keletkezésének története fölöttébb érdekel minket.*

D.L. – Persze, hogy meg lehet kérdezni. Hogy egy ilyen mű megírásához mennyi idő kell, és hogy azt valójában hogyan írja meg a zeneszerző, azt mondanám, hogy annyi év kell hozzá, ahány éves az ember. Szükséges hozzá az a tapasztalat, amit az egész addigi életében szerzett, és amit ötven, hatvan néha hetven év alatt tanult.

Természetesen rengeteg dolgot kellett ahhoz is tanulni, hogy egy ilyen szóló sorozatot – mert itt nem csak egy darabról, hanem 15 szólóműről van szó, aminek tizedik tagja a nagybőgő mű-, megkomponáljak. Meg kellett ismerni minden hangszert olyan alaposan, ahogy csak lehetséges. Ennek a háttérében, olyan akusztikai, fizikai ismeretek húzódnak meg, amik fontosak ahhoz, hogy megértse az ember egy-egy hangszernek az akusztikai vagy akár a mechanikus működését. [.....]

A legapróbb részletekbe menően kell az adott hangszert megismerni, ezáltal annak játéktechnikáját megérteni. És szükség van még egy olyan előadóművészre, aki a legmodernebb és legfelkészültebb hangszerttechnikai tudással rendelkezik, és aki saját hangszerét a legmagasabb fokon ismeri, és aki a saját tapasztalatait hozzá tudja adni egy ilyen kompozícióhoz. A szerző, - hogyha megvan a kellő nyitottsága a sok esetben teljesen új akusztikai elemekre -, ezeket összeadva képes olyan új hangeffektusokat, olyan új hangzásokat beépíteni a műveibe, melynek révén természetesen, a zenei nyelv megújul. Egyébként a zenetörténetben ez egy állandó folyamat.

Tulajdonképpen három dolog kell ahhoz, hogy új hangzások és új kompozíciók létrejöhessenek. Az első, a zeneszerző felkészültsége. Nyitottnak kell

lenni a legmodernebb technikákra, a legújabb dolgokra, mindent meg kell tanulni, mindent meg kell érteni, mindent be kell fogadni.

A következő, a hangszer építési technikája. Nagyon sok esetben történik a hangszerek építési technikájában egy olyan fejlesztés, aminek következtében teljesen megváltozik a hangszer használati lehetősége. [.....] Például a rézfúvósoknál ameddig nem voltak ventilek, csak azt a néhány, 4-5 natúr hangot lehetett használni, amit pl. a Mozart partitúrákban is látunk. A ventilek megjelenésével kromatikussá tudták tenni ezeket a hangszereket, ezáltal gyökeresen megváltozott a funkciójuk is. [.....]

És a harmadik momentum pedig, az előadóművészeknek a legmagasabb fokon való felkészültsége.

Tehát ez a három dolog az, ami egységében képes megújítani akár a hangszeres játéktechnikát, - azon belül természetesen a szóló és kamarairodalmat-, vagy tovább gondolva a zenekari hangzásvilágot is. Gondoljunk csak Richard Strauss darabjaira, ahol a kürt új használati lehetősége, neki egy óriási lehetőséget és új hangzásvilágot jelentett.

Sz.I. – Beszéltél az előadó felkészültségéről, hangszerismeretéről. Én úgy gondoltam, amikor a Solo No. 10-et - most már több mint húsz éve – megírtad, hogy elég jól ismerem a bőgőt. Ehhez képest, amikor kézhez kaptam ezt a darabot, és azóta is akárhányszor előveszem, gyakorolom, játszom, az első kérdés, ami megfogalmazódik bennem az az, hogy honnan ismerheti a szerző ennyire a nagybőgőt, ill. a vonós, húros hangszereket?

Beszéltünk a fúvósok natúr hangjairól, amit mi vonósok felhangoknak, természetes üveghangoknak hívunk. Maradjunk csak ezeknél egy pillanatra. Általában annyit tudunk ezekről, hogy elindulunk az alaphangtól, az üres húrtól, és ha megyünk egyre följebb akkor szépen kapjuk az egyre magasabb felhangokat. De ebben a darabban ugyanilyen természetes felhangok szerepelnek és szólalnak meg, amik nem fölfelé, hanem az üres húr oktávjától lefelé hozunk létre, sok esetben ugyanannak a pontnak kis föl/le mutató nyíllal jelölt elmozdulása által. Érthetőbben fogalmazva, mondjuk egy F hang fölötti természetes üveghang magassága megváltozik, ha egy kicsit magasabbra vagy alacsonyabbra teszem az ujjamat, mint az egzakt pontja az F-nek. De ezek attól még az F hang fölött vannak és mind a

*három pont egy másik felhangot hoz létre. Ez a fajta hangszerismeret, vagy rezgésan ismeret teljesen példátlan.*¹

D.L.- Erre egyszerű a válasz, ahogy az elején is mondtam, ehhez szükségesek az akusztikai ismeretek. Az akusztikai ismeretek tartalmazzák ezt is, hogy egy húr, tehát egy vonós hangszer esetében annak húrja, milyen módon rezeg, milyen felhang csomópontok keletkeznek és milyen törvényszerűség alapján. Ha ezt a törvényt érti az ember, akkor utána mindent ért.

A törvény pedig az, hogy ezek a rezgési csomópontok a húr hosszának bizonyos arányaiban jönnek létre. Még hozzá olyan arányban, hogyha a húr felénél érinted meg a pontot, akkor az oktávja szólal meg. Ez a második felhang, mert a fél a 2-vel van párosítva. Hogyha a kvint flageolettet érinted meg, az a húr harmad részénél van. Természetesen, hogyha három részre osztod a húrt, akkor van az egyharmad részénél is és a kétharmad részénél is egy ilyen csomópont. Tehát kétféleképpen tudod létrehozni, vagy úgy, hogy az a pont az üres húr kvintjénél van, és ott érinted meg a húrt, vagy fönt a másik oldalról, ahol a vonóval játszol, a lábtól számított egyharmad részénél is van egy ilyen pont. Ez csak a harmadik felhang.

A negyediknél viszont csak a húr egynegyednél és a háromnegyednél hozható létre természetes felhang, mert ha a felénél érinted meg a húrt, akkor az erősebben jelen lévő oktáv szólal meg, amiben benne van ugyan annak az oktávja is, csak az olyan kis dinamikai aránnyal, hogy az első oktáv természetesen elnyomja. Ebben az esetben alulról a kvártnál és a másik oldalon is a húr hosszának a negyed részénél érinted meg. Eddig ugye világos. Ha még tovább, az ötödik felhang eléréséhez lejjebb kell hogy menjél, tehát azt a nagytercnél találod meg. De mivel öt részre osztod a húrt, itt a második ötöd is, a harmadik ötöd is és a negyedik ötöd is képes arra, hogy ugyanazt a felhangot rezgésbe hozza. Tehát ha megérinted a nagytercet ott is megszólal, de itt egy érdekes törvényszerűséget figyelhetünk meg.

Vegyük például a nagybögő üres szóló *A* húrját, - ami az írott kis *A*-nak felel meg - alaphangnak. Ennek ötödik felhangja a hangzó kétvonalas *Cisz*. Egy oktávval lejjebb, pontosan az egyvonalas *Cisz*-nél is ott van ez a pont, aztán ha lejjebb még egy kvinttel, a *Fisz*-nél is ott van ez a pont és még lejjebb, ott van a *Cisz*-nél is. Na most ez egy fordított felhangsor. *Cisz3 – Cisz2 – Fisz1 – Cisz1 – A*. A számok az

¹ Lásd.10. kottapélda alsó sor, 2. ütem.

adott felhang kottában írott helyét mutatják, tehát azt, hogy háromvonalas, kétvonalas vagy egyvonalas magasságban kell megszólaltatni a felhangot.²

Szóval megvan az oktáv, a kvint, a kvárt, a nagyterc. Ha ezt tovább folytatjuk és megyünk lefelé a következő, a kistercnél lévő ponton meg fog szólalni a hatodik felhang. A sort tovább folytatva lefelé, a *H*-nál a hetedik és így tovább.

Egy idő után már olyan kicsik lesznek az intervallumok, hogy a notációban a kisszekunddal már nem lehet pontosan meghatározni a felhangok helyét, és tényleg egy picit lejjebb vagy egy picit följebb már ott van a következő felhang. És mivel itt van úgy, hogy felmegyünk a 12., 13. sőt a 17. felhangig, ott ezek már olyan közel vannak egymáshoz, hogy a mi 12 fokú notációs rendszerünkben ezt nem tudjuk pontosan lejegyezni, csak tudunk adni egy instrukciót, hogy mi kell, hogy megszólaljon, tehát egy picit lejjebb, vagy picit följebb kell megérinteni a húrt, mint egy nagyszekund, vagy kisszekund. Logaritmikusan csökkennek a távolságok, fél – harmad – negyed – ötöd stb. és az 1/12-ed az már olyan közel van, hogy a milliméteren belüli mozgások a szükségesek.

Például a 11. felhang a húr 11 különböző helyén található meg, így ennek megszólaltatására 11 lehetőségünk van. Ez akusztika. Na most ha ezt érti az ember, akkor természetesen nem csak üres húrokra lehet ezt használni és alkalmazni, hanem itt törvényszerűség ugye, ha egy bárhol lefogott hangot a kvártjánál megérintesz akkor mesterséges üveghanggal a lefogott hang negyedik felhangját rezgésbe tudod hozni. Ugyanígy a nagytercnél az ötödik felhangot tudod rezgésbe hozni. Magyarul, ha bárhol a fogólapon lefogsz egy hangot és megérinted annak nagytercét, akkor a nagyterc plusz két oktávja fog megszólalni. Ezt lehet természetesen csúsztatni, meg bármit csinálni vele, mindenképpen meg kell hogy szólaljon az a hang.

*Sz.I. – Gyakorlatilag a lehetőségek tárháza szinte végtelen, mert nem csak a láb közelében tudunk bűvészkedni az üveghangokkal, hanem lent is és ezeket tudjuk kombinálni a természetes hangokkal. Ebben a darabban szerepel olyan is, hogy félig átnyomott félig üveghang, tehát az eredeti átnyomott alaphang is benne van a hangzásban, miközben annak *x*-edik felhangja is szól.*

D.L. – Na, ezt én tőled tanultam. Olyat én soha nem hallottam előtte vonós hangszeren, hogy egy húron egyszerre két hangot meg lehet szólaltatni.

² Sok esetben problémát okoz a nagybőgőnek az írotnál egy oktávval alacsonyabban való hangzása. Ezt a zeneszerzők vagy számokkal, fent, vagy pl. Kurtágnál a „loco” jelzéssel teszik egyértelművé.

Sz.I. – *Igen, csak kettőnk között a különbség az, hogy ez nekem nem volt tudatos, hanem csak egyfajta érdekes hangzás volt.*

D.L. – Én meg megértettem, hogy mi az akusztikai törvény mögötte, és amikor a törvényt tudom, akkor tudom úgy alkalmazni, hogy valamilyen kifejezés érdekében a megfelelő módon használjam. Ezt az egész felhangrendszert, azt hiszem, a vonós tanárok nagy része sem tudja.

Sz.I. – *Nem. Én is vonós tanár vagyok, úgyhogy nyugodtan mondhatom, hogy nem tudjuk. Pedig főleg nálunk a bőgőn, pontosan a hangszer akusztikai paraméterei, és a húr hossza miatt gyakran használunk üveghangokat. Jó esetben eljutunk a 7. felhangig és ezzel be is fejeződnek ez irányú tanulmányaink.*

D.L. – Igen, ki lehet számolni, hogy ez rendszerint - *A* húr esetében - a fogólap végénél lévő *G* hang, de ha egy oktávval lejjebb érinted meg ott is megszólal, ha a *C*-nél ott is megszólal, és az egyvonalas *G*-nél is megszólal. Sőt az *Esz*-nél is! Na, ez már érdekes, ha az *A* húron megérinted a bővített kvártnál, akkor megszólal fönt a két oktávval följebb lévő *G*.

Az *A* húron *Esz* és *G*! Most ha ezeket például egyszerre, félig lenyomott flageolett hanggal az alap hanggal és az üres húrral szólaltatjuk meg, akkor gyakorlatilag az *A* – *Esz* – *G*, egy nagyon komplikált hangzású hármashangzat tud egyszerre megszólalni egy húron. Ez mind akusztika.

Sz.I. – *Igen. Elképesztő...*

D.L. – És így jönnek létre azok a négyszólamú harmóniák, amiket a darab közepén lévő korálba írtam. Valóban hihetetlen, hogy két húron négy szólamban játszol. Ilyet senki a világon nem tud és tudtommal nem produkált azóta se.

Sz.I. – *Sőt a vonóval a lábnál való sul ponticello-s hangzással még több hangot bele tudunk tenni a hangzásba.*

D.L. – Igen, ez is akusztika. Mit csinál a sul ponticello esetében a vonó?

Sz.I. – *A lábnál lévő nagyon közeli felhangokat szólaltatja meg.*

D.L. – Igen, mert ha a húrnak a végén nézzük, ott már olyan sűrűn vannak a felhangok egymás mellett, hogy elvileg, akár a 32. felhang is meg tud szólalni. Mivel a vonó szőrének van egy szélessége, az nem egy felhangot von meg egyszerre, hanem mivel ott egy sávot húzol meg, az e sávon belüli összes felhang meg tud szólalni, akár 8-10 felhang is meg tud szólalni egyszerre.

Sz.I. – *Valóban! Ez például eszembe se jutott eddig....*

D.L. – És minél több szőrrel játsszuk a sul ponticello-t, annál fényesebb hangzást kapunk, nagy dinamikával. Mivel a láb közelében jobban meg van feszülve a húr, attól lesz olyan borzasztóan éles a hangzás. És azzal is lehet játszani, hogy a vonó kicsi forgatásával változtatod a játszófelület szélességét és ezzel befolyásolod, hogy hány felhang szólaljon meg. Ilyet egyébként nem is írtam bele ebbe a darabba. Még azt is elképzelhetőnek tartom, hogy esetleg pontosan is meg lehet határozni, hogy hány felhang szóljon. Először szóljon hat felhang, ha kinyitod, akkor tizenkettő

Sz.I. – *Azért ehhez olyan fül is kell, ami ezt hallja.*

D.L. – Nem biztos, hogy szükséges, hogy mind a hatot halljad, hanem csak azt, hogy egy változás történik, színesedik a hangzás. De próbáld ki otthon... Biztos, hogy fogod hallani a változást, amit úgy hívunk, hogy hangszín moduláció. Tehát a hangszínében változik az az alap, amit játszol és ennek következtében olyan gyönyörű dolgok születhetnek meg, mintha egyszer csak a szivárványnak bizonyos spektruma egy pillanatra megjelenne az égen. Ezek fantasztikusan szép dolgok, ezért is szeretem én ezeket.

Sz.I. – *Magyarul, egy elképesztően nagy tudásanyag áll e mögött, amit itt leírtál, vagy amit akármelyik szólóhangszerre leírtál ebben az antológiában..... Beszélhetünk egy kicsit a Solo No. 10-re fókuszáltan, akár a darab legelejéről, hogy itt például mi történik? Addig értem, hogy kistercnel megszólal az 5. felhang....*

D.L. – A hatodik.

Sz.I. – *Akarom mondani a hatodik felhang, ez eddig világos. Elindulok a mesterséges üveghang glissandóval fölfelé, úgy, hogy tartom az alap- és üveghang távolságát. Na, most itt mi történik?*

D.L. – Az történik, hogy mivel fölfelé csúszol, a kisterc távolságból lesz egy nagyterc, aztán lesz egy kvart, azután lesz egy kvint és ilyenkor ezeknek a felhangjai szólalnak meg. És azért esik vissza a hangmagasság mindig a kiindulási magasságig, mert annak ellenére, hogy a 6.-5.-4.-3. felhang, ugye egyre mélyebb kellene, hogy legyen, a fölfelé glissando következtében, ezek mindig egyre magasabb alaphangról indulnak. Tehát a végeredmény, egy ugyanarról a hangmagasságról induló, ismétlődő, emelkedő glissando-sorozat lesz, miközben a hangszerjátékos egy folyamatos fölfelé mozgást végez a kezével. És ez az akusztikai elem ugyanígy viselkedik fordítva, lefelé is.

Sz.I. – *Értem. Jó, hogy így 22 év után végre megtudom, hogy mit is csinállok valójában. Kicsit úgy érzem magam, mint amikor használom a számítógépet, de valójában fogalmam sincs, mi miért történik...*

D.L. – Végül is az a lényeg, hogy működjön, - és működik is – és hasson. Ez is egy égi hangzás itt az elején. Ahogy kezdődik a darab, olyan, mintha a világúrból kis aszteroidák mozognának, egy teljesen más világból érkező hangok, amik aztán eljuttatnak a reális világba.

Sz.I. – *Egyébként az egész darabnak rendkívül érdekes a hangzásvilága, nem csak az elején, hanem később is. Például amikor ezeket a mikro felhangokat nézzük és nem is a többszólamúságukat, hanem csak önmagukban....*

D.L. – Igen, a frázisok végén kitartott dupla felhangok, sul ponticello-val színezve csodálatos túlvilági hangzást eredményeznek.

Sz.I. – *A Solo No. 10 hangzásvilágában merőben új, előremutató, de formailag nézve talán a klasszikus rondóformára hasonlít leginkább.*

D.L. – Igen, érdemes talán néhány szót ejteni a 20. századnak erről a problémájáról. Vannak olyan irányzatok, amelyek a zenei formát, mondatszerkesztést elavultnak tekintik. Én pont azzal próbálom ezeket az anyagokat egy mondatszerkezetté építeni, hogy - ahogy akár egy Mozarti vagy Beethoveni mondatnál is, aminek határozott struktúrája, szerkezete van, kezdődik valahol, közepe és vége van -, itt is teljesen világosan megtalálhatóak ezek a zenei mondatszerkezeti törvényszerűségek. Nézzük csak például a bevezetést. Itt úgy épül föl a mondat, hogy van egy A rész, azt követi egy Av, egy B és végül egy A2v-al zárul az eleje. Mind a 4 sor rokon, egy anyagból van kifaragva, tehát a téma megjelenéséig egy mondat. Ezután szólal meg a téma, ami állandóan visszatér a darabban, tehát ha úgy tetszik, nevezhetjük Rondó témának is. Ha ezt a témával kezdődő részt is megvizsgáljuk, láthatjuk, hogy itt is megvan a négysoros szerkezet, tehát ez is egy mondat.

Sz.I. – *Van annak valami jelentősége, hogy a téma glissandokkal szólal meg?*

D.L. – Igen, a glissandos technika onnan származik, hogy a zenének a kőkorszakában még nem alakultak ki a pontos hangmagasságok, hanem a gesztusok (pl. hórúkk) mindig artikulátlanok voltak. De ez az artikulátlanág is mindig tartalmazza ugyanazokat az emóciókat, érzelmi tartalmakat, sőt még sokkal érzékenyebben, mintha glissando nélküli pontos hangmagasságokkal szólalna meg. Azáltal, hogy a glissando kitölti a hangok közti távolságot, több lehetőségünk van

dinamikával is segíteni, ha fölfelé megyünk, - a természetes dinamika szabálya szerint – így emiatt egy sokkal érzékenyebb motívum keletkezik.

Úgyhogy, a bevezetésben egyrészt előremegyünk az űrbe, másrészt a téma megjelenésekor pedig vissza a kőkorszakba. És a kettőnek az egységéből jön létre egy más, új zenei nyelv. [.....]

Sz.I. – *Engem még mindig érdekelne az, amit az elején kérdeztem, hogy hogyan születik meg a kompozíció? Megvan a tanult tudásanyag, megvan a hangszerjátékosokkal való személyes együttműködés... Ezek után - pl. jelen esetben – az a feladat, hogy meg kell írni egy nagybőgő szólóművet. Leülsz az íróasztalhoz és ez csak úgy jön? Emlékszem, hogy amikor a születendő darabban kapcsolatban találkoztunk, rá két-három hétre készen volt a Solo No. 10. Pedig egy 11-12 perces darabról beszélünk. És úgy volt készen, hogy ahhoz utána nem kellett hozzányúlni, minden, amit leírtál lejátszható volt. Ezt azért hangsúlyozom, mert ha belenézünk a kottába, vannak azért „vadnak” tűnő dolgok benne...*

D.L. – Nehéz ezt megfogalmazni...

Sz.I. – *Ez lenne a tehetség? Hogy a meglévő információ mennyiségét, olyan módon képes az ember kifejezni, hogy kész egészként kerül a kottapapírra.*

D.L.- Én inkább azt mondanám, hogy – persze, a tehetség nélkül nem megy semmi – amit az ember tud, amit összegyűjtött a nagy mesterektől, a partitúráikból, amit tanult egész életében, az ott munkálkodik a háttérben. Az ott megtanult törvényszerűségek, a különböző stílusokból, különböző korokból merített nagyon sokféle gondolkodás, az ott él az ember agyában, és amikor amire szükség van, azt előhúzza.

De végül is a kompozíció az mindig az elképzelésben, a fantáziában születik meg. Az a legfontosabb, hogy az ember becsukja a szemét és hallja, hogy minek kell megtörténnie. [.....] Itt dől el a dolog. Hogy az a rengeteg anyag, az a rengeteg hang milyen módon tör felszínre. Például egy ilyen darab megírásához a zeneszerzőnek a fantáziájában sokkal több hangminőség kell hogy legyen, mint amit adott esetben felhasznál. [.....] És természetesen, nem csak a hangok, effektek vannak jelen, hanem a 20. század összes stílusirányzata, úgymint az impresszionizmus, az expresszionizmus, a dodekafon szerkesztési technika, az alleatoria, a neo irányzatok. Az új hangok révén az elektronikus zene, a computer zene, és az új hangszer technikák. Ezeket mind együtt és a hagyományos zenének a gondolkodási rendszerét egyesítve egy szintézist próbáltam létrehozni egész életemben. Ezek ismeretében az ember a fantáziája segítségével könnyen tud olyan

elemeket előhívni, megszólaltatni, ami esetleg sehol a zenetörténetben nem fordult még elő, és ezeket a hangzásokat aztán megpróbálja úgy összeépíteni, hogy abból értelmes zenei gondolat, értelmes zenei közlések keletkeznek.

Ezt én úgy hívom, hogy – a bennünket körülvevő millió elem, effektus ami fantasztikus gazdagon sokféle – ezeket mind humanizálni kell. Ez a humanizálás azt jelenti, hogy ezeket a szerző egy emberi érzelmeket, gondolatokat közvetítő rendszerbe legyen képes beépíteni, amit a zenei mondatszerkesztés által egy erős architektúrává, egy megépített nagyon stabil pilléreken álló rendszerré dolgoz ki, ami biztosítja a műnek a hangzásgazdagságát és egységességét. Nagyon fontos, hogy legyenek olyan összekötő, azonos elemek egy kompozícióban, amelyek képesek az egész műnek az egységességét biztosítani. Mert, hogyha mindig új, más és más anyag jön, akkor az eredmény átcsap pontosan az ellentétébe, a semmilyenbe.

Sz.I. – *Tehát gyakorlatilag Neked megvan ez az egész struktúra, ezt hallod belülről és egyszerűen leírod.*

D.L.- Igen, ezt el kell képzelni, és akkor ebből következhet nagyon sokféle levezetett, átértelmezett, transzformált vagy akár transzmutációval átalakított formában lévő olyan közlés, - ami, mivel egy matériából épül, az egységesség már biztosítva van, de tudok neki olyan másfajta karaktereket, másfajta mondanivalókat adni - aminek révén a különbözőség is létrejöhet. És ennyi csak a kompozíció.

Sz.I. – *Köszönjük szépen.*³

³ A riportot Sztankov Iván készítette 2012-11-09.-én

6.2 Dubrovay László: Solo No. 10 nagybőgőre írt művének elemzése előadói szempontból

Hadd kezdjem mindjárt egy személyes megjegyzéssel. Szeretem ezt a darabot. Szeretem, mert mindent megmutat a mai nagybőgőzésről, amit a XXI. század elején egy előadónak tudnia kell. Mert egyéni, különleges hangzásvilága van, ami a darab első pillanatától kezdve figyelmet érdemel. Előadótársaim bizonyára találkoztak már az un.”rossz játszani – rossz hallgatni” kortárs darabbal. A Solo No.10 nem ebbe a kategóriába tartozik.

Érdemes néhány szót ejteni a darab keletkezésének körülményeiről.

A szerzőt a „nagy újító” jelzővel szokták illetni, - aki ismeri a „Solo” sorozat többi darabját is, az gondolom, egyetért e jelző hitelességével. Ahogy a többi darabnál, így a Solo No.10 esetében is a darab megszületése egy személyes találkozással kezdődött. A Mester – az én legnagyobb csodálkozásomra – csak annyit kért, mutassak neki különleges effektusokat a hangszeremen. Minden hangszeres szokott „humorizálni” a hangszerén, ami sok esetben nem a megszokott, klasszikus értelemben vett zenei hangok megszólaltatását eredményezi. Én is bátran mutattam be ez irányú tudományomat: felcsendültek a bálna hangok, az elektronikusan túlvezérelt gitár gerjedése, a kis manók szaladgálása, a forma 1-es versenyautók hangjának utánzása, a bogarak koppanása effektusok. Természetesen, azért megpróbáltam a tőlem telhető legszebb zenei hangokat is megmutatni, - mégis csak egy zenedarabról van szó.

Három hét múlva kész volt a darab.

A kottát kinyitva ez a kép fogadott: (kottapélda)

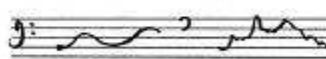
Solo No 10
per contrabasso

Das Instrument muß folgendermaßen gestimmt werden:




Die Partitur ist Spielpartitur.

Zeichenerklärung

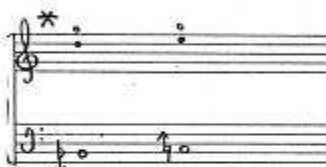
 = Glissandi nach der graphischen Darstellung

 = Grenztöne in Glissandi

 = Flageolett-Glissando, den gleichen Abstand haltend der Tonprozess wiederholt sich

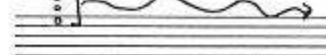
= zwischen die zwei Seiten bewegend, die zwei Seiten mit dem Bogengriff anschlagen

 = so hoch, wie möglich

 = beim Flageolett-Punkt die Seite muß schnell abwechselnd so berührt und gedrückt werden, daß man die beiden Töne gleichzeitig hört

 = tiefer  = höher

 = der Anstreichungspunkt verändert sich beim Steg, improvisierend

 = Flageolett-Glissandi parallel auf die 4 Seiten

Dauer: circa 10'

5. kottapélda

Na, ez az – gondoltam – amit ha meglát egy előadó, azonnal elmegy a kedve a darabtól. De mivel én is részese lehettem a mű születésének, elkezdtem bogarászni a kottát. Azonnal kiderült, hogy amit a jelmagyarázatban láttam, az azoknak az effektusoknak a kottában való jelölése, amit én mutattam a szerzőnek. A jeleket újra kódolva kezdett kibontakozni egy hangzásvilágában nagyon izgalmas, kimondottan virtuóz előadási darab. A leginkább csodálatra méltó számomra az volt, hogy hogyan

állnak össze kész egésszé a különböző érdekes hangzások, hogyan lesz zenemű az egyedi effektusokból.

Dubrovay László minden kétséget kizáróan mestere a húr rezgésánál kapcsolatos általános fizikai törvényszerűségek alkalmazásának, a különböző természetes üveghangok új, a menzúrán teljesen szokatlan helyeken való megszólaltatásának.

A mű külön érdekessége, hogy a lassú középrész egy négyszólamú korállá fejlődik, ami szintén páratlan az eddigi nagybőgő irodalomban. Ez szintén a szerző ragyogó hanszerismeretét és mesterségbeli tudását dicséri, egészen pontosan azt, hogy hogyan tudunk egyhúron többszólamú, - akár akkordikus – hangzásokat is létrehozni. Ha ezek az akkordok két húron szólalnak meg egy időben, olyan komplex multifon harmóniák jönnek létre, amik eddig elképzelhetetlenek voltak a vonós hangszereken.

A nagybőgő a hangfekvése miatt különösen alkalmas az ilyen jellegű hangzások megszólaltatására, mivel a felhangrendszere tovább appericipiálható az emberi fül számára, mint a magasabb hangolású vonós hangszereké.

A darab virtuóz voltát az un. négyhúros spiccatoval éri el a szerző, ami fokozatosan gyorsulva és egyre magasabbra kúszva - a végén már a fent említett, ez idáig ismeretlen, természetes üveghangokba kulminálva –, elementáris erővel ragadja magával a hallgatót.

Ejtsünk néhány szót a darabban szereplő különleges lejegyzési módok technikai megvalósításáról. A jelmagyarázat elején a szerző azonnal egy szokatlan instrukciót közöl. A scordatura nem az általában megszokott valamelyik¹ kvárt hangolást, hanem ebben az esetben a két szélső kvárt tritonuszra való áthangolását jelenti.

E – Bé – Esz – A. Ez a darab eljátszása során nyer értelmet, miszerint a műben előforduló témák különböző húrokon, természetes üveghangokat alkalmazva azonos hangmagasságon, illetve oktáv eltéréssel való megszólalását teszi lehetővé.

A mű elején a tempójelzés helyén a *Libero* szó áll, amit - az előadó improvizatív képességeinek szabad utat engedve - a szerző e játékmód alátámasztására a kompozíció első felének ütemvonal nélküli lejegyzésével húz alá.

¹ A szokásos zenekari E – A – D – G hangolás mellett elterjedt a zenekarinál egy nagy szekunddal magasabb szóló Fis – H – E – A hangolás, amit előadási darabok játszásánál alkalmaznak a nagybőgősök. Újabban egyre gyakoribb az úgynevezett magas szóló hangolás, ami a zenekari felső három húr fölé egy C húrt tesz, így A- D – G – C hangolást kapunk.

Az első téma, mondhatnánk a rondótéma megjelenése előtti bevezetés két karakterében jól elkülönülő motívumra épül:

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Libero". It consists of three staves of music. The first staff is in treble clef and contains a melodic line with various dynamics: *p*, *pp*, *p*, and *pp*. There are also some notes with dots above them and a "Libero" marking. The second staff is in treble clef and shows a rhythmic pattern with a wavy line above it, marked "accel.". Dynamics include *pp*, *p*, *mf*, and *f*. The third staff is in treble clef and has a "rit." marking above it, with dynamics *pp*, *pp*, and *ppp*.

6. kottapéllda

Az első figura, kisterc fogású mesterséges üveghang glissandója fölfelé, amit a kezdeti, két ujj közötti távolság megtartásával hajtunk végre, és aminek kivitelezése során egymás után ismétlődő azonos hangmagasságú „kisglissandók” szólalnak meg.² Ezt igen pontosan jelzik a figura melletti fölfelé irányuló párhuzamos és a figura fölötti sarkos hullámvonalak. A második motívum megszólaltatása a vonó kápacsavarjával a láb alatt történik oly módon, hogy a jelzett két húr között, mindkét húrhoz hozzá ütögetve változtatjuk az ütögetés helyét, ezáltal különböző hangmagasságú kopogó hangokat kapunk. Ennek lejegyzése is igen szemléletes és a hangzó eredményt tekintve meglehetősen pontos. (6. kottapéllda)

Érdeemes megfigyelni ennek a kis bevezetőnek a komplexitását, azt hogy Dubrovay milyen módon hoz ki mindent amit lehet, ebből a két kis motívumból. Ellentétes gesztusok játékos szembeállításával, egyszerű kijelentések és azok nyomatékossá tételével, a dinamikával és tempóval való variálás végtelen tárházával ragyogó lehetőséget ad az előadó kezébe, és egy kimondottan érdekes zenemű reményét a hallgató számára.

A bevezetőt hallván nem derül ki, hogy milyen hangszert hallunk, ám a fő – rondótéma felcsendülésével minden kétséget kizáróan ismerünk rá a vonós család legnagyobb és legmélyebb tagjára. A darab fő motívuma a nagybőgő legmélyebb hangján kezdődve szólal meg először:

² Lásd. Interjú a szerzővel

7. kottapéllda

Ez a motívum formailag a klasszikus értelemben vett négy soros szerkezetű, úgynevezett tökéletes téma, mivel a harmadik sora a témában szereplő legmagasabb hanggal kezdődik. Nagyon fontos a téma első megszólalásának dinamikája. Szinte a semmiből bőg fel ez az ősi dallam, - a „sul tasto *pp*” szerzői beírás is ezt hivatott elősegíteni. A kottaképet nézve szinte halljuk azt a nagy, kupolás szerkezetű dinamikai ívet, amit ez a téma bejár. A harmadik sor elejéről, a téma csúcspontjáról - a témafej tükörfordításában -, mintegy lemondóan ereszkedik lefelé a mondanivaló, ami a negyedik sor elejének újbóli nekirugaszkodásával új reménysugárként sejlik fel egy pillanatra. Egy utolsó felkiáltás, egy gyors gesztus, - az első tizenhatod mozgás a témában - ami után a teljes megadás következik. Nagyon tetszik, nagyon „adja magát”, nagyon lehet „beszélni” ezzel a témával, dramaturgiai szempontból kiváló játszánivaló.

Minket a formai elemzés mellett, előadói szempontból elsősorban a technikai megvalósítás érdekel.³ A lejegyzésből kiválóan látszik, hogy a motívum hangjait glissandókkal érzük el. A zárójelek jelzik az intonáció körülbelüliségét, szabad utat engedve az előadó improvizatív elképzeléseinek. A téma első *E* és hatodik *A*sz hangja zárójel nélküli fix intonációjú, de a közöttük lévő hangokat csúsztatva, - a szerző

³ A téma további elemzéséhez, a szerzővel készített beszélgetésben elhangzott zenei mondatszerkesztésre vonatkozó részben leírtak a mérvadóak.

szavaival élve sírósan -, viszonylagos hangmagasságokkal érzük el. A teljesebb kifejezést az apró schwellerek, crescendók, diminuendók, és subito dinamikai változások segítik. (7.kottapélda)

Ami némi magyarázatra szorul, az a téma második sorának végén, illetve a harmadik sorában szereplő alsó szólam alatti kereszttek jelzése. Ezek balkéz pizzicatók, amit a fölötte lévő hang tartása közben - erre utal a vonal -, E illetve A-E húrokon kell játszani.

A teljes témát, a témafej balkéz pizzicatókkal variált alakja, majd a téma első két sorának tercfogású mesterséges üveghanggal való megszólaltatásának, szintén balkéz pizzicatókkal variált alakja követi.⁴ Ez alkalommal az ősi motívum nem a semmiből tör elő, hanem nagyon is valós, mondhatni sokkoló megjelenésével akar nyomatékot szerezni mondanivalójának. A forte dinamika, a molto vibrato a balkéz pizzicato akkordok mind azt jelzik, hogy a szellem kiszabadult a palackból. Most már nem lehet őt visszazárni, ér annyit ez a gondolat, hogy meghallgassák, hogy tovább mondja, hogy egy egész mesét mesélhessen el nekünk.

8. kottapélda

⁴ Személyes megjegyzésként hozzáfűzném, hogy ennek a variációnak az eljátszása okozta a legtöbb problémát, úgy is mondhatnám, ez egy nagyon nehéz variáció.

Nézzük, hogy technikailag hogyan oldhatóak meg a fenti kottapéldában előforduló balkéz pizzicato akkordok. Mint láthatjuk, a témát a legalsó *E* húron szólaltatjuk meg, - amit a szerző is jelez – de ez alkalommal végig a bal kezünk mutató ujjával, az első ujjunkkal. Így lehetőségünk van az akkordok három szabad ujjunkkal való megpengetésére. Minden ujjunkra jut egy húr és ez addig nem is okoz különösebb nehézséget, amíg üres húrokat kell megszólaltatnunk. A nehézség ott kezdődik, amikor a motívum végén a tartott hang mellé le kell fogunk a többi húr is, így „alig” marad ujjunk az akkord megpengetésére.

A másik probléma akusztikai jellegű, mégpedig az, hogy az üres húrok sokkal hangosabban szólnak, mint a lefogott hangok, főleg ha ezeket a bal kezünkkel való „bűvészkedés” eredményeként szólaltatjuk meg. Persze a szerző ezt is pontosan tudja, így ezt a nehézséget könnyítendő olyan ponton használja ezt a nehéz elemet, amikor a mondanivaló megnyugvásával a dinamika is csökken.

Ez a rész két „normál” jobbkezes pizzicato akkorddal ér véget, amik az ezek előtti tartott hangos balkéz pizzicatos harmónia teljes megpengetésével, mintegy harangozás-szerűen cseng le. És most a „harangok” elhalása után egy suttogó, vékony hang szólal meg és mondja el még egyszer ugyanazt a gondolatot, - a szerző szavaival élve - „transzformált” formában, mégpedig mesterséges nagyterc fogású üveghangokkal. Ez nem könnyű feladat. Nagyon vékony jégen járunk, nagyon törekenyek ezek az üveghangok. Főleg akkor, amikor a balkéz pizzicatók következtében megmozdul a hangszer és akkor, amikor a suttogásból sikoly lesz.

A tárgyalt részlet a 8. kottapéldában a „sul G”, tehát *G* húron jelzésnél kezdődik, és ha jobban megnézzük, illetve „meghallgatjuk” mi is szól itt, érdekes felfedezésre jutunk. Mit is tanultunk a Dubrovay Lászlóval való beszélgetés során? A nagyterc fogású üveghangoknál az alaphang ötödik felhangja szólal meg, tehát jelen esetben a *D3*, ami írott háromvonalas, de a nagybőgőkotta írásmódja miatt, hangzó kétvonalas *D*. De mivel itt a scordatura miatt nem *G*, hanem hangzó *A* húron játszunk, a megszólaló hang is egy nagyszekunddal magasabban, tehát hangzó kétvonalas *E* hangon szólal meg. És ha megnézzük az úgynevezett főtémánk hangjait, amik az *E* húr normál hangolása miatt azon a hangmagasságon szólnak, mint ahogy le vannak írva, láthatjuk, hogy ugyanazon hangokon szól a nagyterc fogású üveghangos variációnk, mint a rondótémánk, csak természetesen négy oktávval magasabban.

És nézzük meg, hová érkezünk ennek a variációnak a végén! Írott kétvonalas *E*, - tehát *E2* - *Gisz* mesterséges üveghanggal, aminek a hangzó értéke két oktávval és egy nagyterccel magasabban szólal meg, tehát a négyvonalas regiszternek a vége felé járunk, hiszen mivel scordaturát használunk, ez a leírtnál egy nagyszekundddal magasabban értendő, ami azt jelenti, hogy a négyvonalas *Aisz*-ig kapaszkodunk fel. A valós hangzó érték persze ennél egy oktávval lejjebb szólal meg, a nagybőgőkotta írásmódja miatt. De ez akkor is igen magasnak számít a nagybőgőn, főleg, hogy nem csak egy effektus-szerű, nagyon magas sikolyt kell előhozunk „hóhatár fölött” a hangszerből, hanem egy dallam csúcspontját kell drámai erővel megszólaltatnunk úgy, hogy a téma kulminációs pontján, még bal kézzel meg kell pengetnünk a hangszer két legmélyebb húrját.

Ha belegondolunk, ez azt jelenti, hogy Dubrovay László majdnem hat oktávos hangterjedelemben használja a nagybőgőt úgy, hogy ez az egymástól pontosan öt oktáv és egy kisszeptim távolságra lévő „hangköz” egyszerre szólal meg a hangszeren melodikus közegben. A nagybőgő irodalomban ez a hangtér használat páratlan, - a billentyűs hangszereket kivéve – minden bizonnyal a többi hangszeren sem mindennapos.

Ennek a résznek a technikai megvalósítása nem könnyű, legalább is nekem ez okozza a legtöbb nehézséget. Először is a kezdő *B–D* tercfogás, - a pizzicato akkordok utáni - pontos megfogása okozza a problémát. A fogólapon kényelmetlen helyen, a *G* húron eléggé lent kell a hüvelyk ujjunkkal lenyomni a *B*-t és afölött, a nagy távolság miatt a 3. ujjunkat, hozzáérinteni a *D* helyén. Sok esetben itt minden más megszólal, csak nem az a kétvonalas *D*, ami nekünk kellene.⁵ Ha végül mégis megvan a hangunk, akkor a további nehézséget az okozza, hogy mivel a témánk hangterjedelme igen nagy, pontosan másfél oktáv, ezt kell végigjátszanunk mesterséges tercfogású üveghangokkal úgy, hogy közben a fogott terc távolsága a dallam hangmagasságának emelkedésével - a szerző szavaival élve – „logaritmikusan” csökken. Ez nem könnyű feladat, főleg úgy nem, hogy közben „bezavarnak” a balkéz pizzicato kvártok.

Ha a bevezetés utáni témánkat formailag nagy *A*-nak nevezzük, (7. kottapélda) a témánk balkéz pizzicatokkal variált alakját és ennek tercfogású mesterséges üveghanggal megszólaló alakját *Av*-nak, akkor a most következő rész, mint teljesen új anyag lesz a Solo No. 10 *B* része. *A-Av-B*, ha úgy tetszik, felfoghatjuk a középkor egyszólamú világi zenéjéből ismert *Bar*-formaként is, ahol

⁵ Az egyszerűség kedvéért írott hangokról beszélek

az A” neve stollen - rövid, egyszerű rész, a „B” neve abgesang, mely hosszabb, cifrázott, kolorált anyag. És valóban, ha megnézzük a következő 9. kottapéldát láthatjuk, hogy hosszabb is és igencsak cifrázott zenei anyag következik.

Fent említettem a majdnem hat oktávós hangterjedelmet átfogó hangzást, ami példátlan a nagybőgő irodalomban. A most következő rész elején látható hatodik pótvonaltól fölötti x-el jelölt hang, a szerzői utasítás szerint, a legmagasabb megszólaltatható hang, amit bőgőn le lehet játszani. A balkéz pizzicatók megszólalásának pillanatában a hangtér terjedelme jóval meghaladhatja a hat oktávót, amit a tremolo sul ponticello színezés is elősegít.

Ennek létrehozása valójában sokkal könnyebb, mint a téma üveghangos variációjában megjelenő, alig hat oktávós hangzás, mivel itt nem pontos intonációjú melodikus anyagot kell játszani, hanem az ujjunkat a lehető legmesszebb, illetve a lábhoz legközelebb kell rátenni a húrra, és ami megszólal, az lesz a kiindulási pontunk a továbbiakhoz. A „lehető legmagasabb” hang megszólaltatása hangszer és hangszeres függő. Függ attól, hogy mekkora a nagybőgő és függ attól, hogy milyen hosszú a hangszerjátékos karja, gyakorlatilag milyen magasságig ér el. Tehát itt különböző előadások során, különböző hangmagasságokat hallhatunk.

Minden darabban kell találnunk olyan pillanatokat, amikor pihenhetünk. Én ezt a pár másodpercet szoktam kihasználni erre, annak tudatában, hogy az előző nehézségek után és a továbbiak nagy koncentrációt igénylő játszánivalója között ez a fél sor az, amikor „lazíthatunk” egy kicsit.

A „lehető legmagasabb” éteri szintről egy improvizatív glissandóval ereszkedünk alá a háromvonalas *D*-re,⁶ ahonnan valójában elkezdődik a formai B részünk. Ezt a részt szinte mindenki, bálnahangokkal, bálnák „beszélgetésével” asszociálja. Lehet, hogy földünk legnagyobb emlései is felhangokkal kommunikálnak?

A sempre gliss. szerzői utasításnak köszönhetően van legalább egy kapaszkodónk, hogy hogyan kezdjük hozzá a harmincketted és hatvanegyed metrikájú üveghangok igen virtuóz megvalósításának. Nem kell tehát trükkös ujjrendeken törni a fejünket, az egész megoldható egy ujjal is. Csak hogy aki próbált már ilyen magasságban játszani vonós hangszeren, az tudja, hogy a láb közelében nagyon nehéz plasztikusan megszólaltatni az egymást követő felhangokat. A feladatot nagyban nehezíti a bőgőn az, hogy itt már gyantás a húr és mint köztudott, a

⁶ Írott anyagról beszélünk

nagybőgő-gyanta sokkal puhább és ezáltal ragacosabb, mint a többi vonós hangszeré.

Mi hát a megoldás? Az ujjunk odaragad a gyantás húrhoz, de mégiscsak az ujjunkkal kell eljátszani valahogy a hangokat. Egyetlen lehetőségünk van ezeknek az üveghangoknak a tiszta megszólaltatására ebben a magasságban, a körmünk. Mégpedig a hüvelyk-ujjunk körme. A kezünket el kell fordítani olyan módon, hogy a hüvelyk-ujjunktat körömmel a húrra tudjuk tenni és - mintha hawaii gitáron játszanánk, - azt csúsztatva szépen, tisztán megszólalnak a leírt üveghangok.

Nagy koncentrációt igényel a szerző által nagyon akkurátusan leírt hangok maradéktalan eljátszása. Nem csak körül-belüli hangmagasságokról van szó, hanem nagyon fontos a leírt hangok pontos reprodukálása. Ez igazából akkor derül ki, amikor halljuk a leírtakat, mert itt nyer értelmet a scordatura használata. Látjuk, hogy két sorban van leírva az anyag, mert a motívumok végén lévő koronás, illetve hosszú vonallal jelölt hangok tartása alatt/fölött már egy másik húron elindul a következő motívum.

The image shows a page of handwritten musical notation for Solo No. 10 by László Dubrovay. The score is written on multiple staves, likely for a double bass. It features complex notation with many slurs, dynamics markings such as *pp*, *p*, and *ppp*, and performance instructions like *sul p.*, *sul D*, and *sempre gliss.*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and a prominent use of glissandi and scordatura techniques, as indicated by the 'gliss.' and 'sul D' markings. The score is dense and detailed, reflecting the technical demands of the piece.

9a kottapélda

The image displays a handwritten musical score for a double bass (bőgő) in G major. The score is written on five systems of two staves each. It features various techniques such as sul ponticello (sul A, sul E, sul D) and octaves (8). The notation includes chords, arpeggios, and melodic lines with slurs and accents. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is a study or exercise piece, likely for a specific technique or sound effect.

9b kottapélda

Ennek a másik motívumnak a megszólaltatásához is a hüvelyk-ujjunk körmére van szükség, ezért, hogy az szabaddá váljon, az előző motívum záró hangján át kell váltanunk a harmadik ujjunkra olyan módon, hogy azt ne lehessen hallani. Ezt a mutatványt minden új motívum bejövetelekor meg kell ismételni.

A húrok elhangolásának következtében két motívum kapcsolódásakor olyan kapcsolati lehetőségekre – hangazonosság, oktáv, tritonus vagy éppen ismétlődő nagyszeptim természetes felhangok – van mód, ami normál kvárt hangolásnál nem lenne lehetséges. A későbbiekben látni fogjuk, hogy a korál rész dallamának - különböző húrokon való természetes felhangjai - megszólalása is a scordatúrás hangoláson alapszik.

A fenti kottapéldában látható B formarész végét a bőgő alsó két húrján játszandó írott három illetve négyvonalas *Gisz-Cisz* kvárt - ami ugye hangzó bővített

kvárt – tartásával egy improvizatív ereszkedő és diminuáló glissando zárja, hogy helyet adjon a Solo No. 10 közepén elhelyezkedő két, majd négyszólamú korálnak.

The image shows a handwritten musical score for Solo No. 10, titled "Moderato" with a tempo of 60-68 and "quasi choral". The score is written on six systems of staves. The top system includes dynamic markings like "mf" and "p", and performance instructions such as "sul A", "sul D", "sul E", "sul G", and "sul pant. ord.". The score shows complex harmonic textures with various accidentals and articulation marks. The bottom system includes an "accel." marking and a "p" dynamic marking.

10. kottapélda

A fenti 10. kottapéldában a kétszólamú korál részt láthatjuk. Ennek lejegyzési érdekességeit a szerzővel készült riportban részletesen leírom. Az alsó sorban láthatóak azok a kis nyilak, amelyek azt hivatottak szolgálni, hogy az adott hang pontos helyéhez képest merre keressük a felső sorban megszólaló hangokat. Néha a felső sorban is vannak nyilak, ezek pedig a hangzó eredményt mutatják, tehát a leírt hangzó hang megszólaló intonációját. Dubrovay László nagyon pontosan jelzi a

micro-felhangok helyét a húron, ez a húr és rezgéstán ismeret az, ami csodálattal tölt el a mai napig. Nézzük meg a kottapéldánk legalsó sorának második ütemét. Alacsony *F*-magas *F*, alacsony *Gesz*,-magas *Gesz* és a felső sorban láthatjuk, hogy mind a négy hang más hangzó felhangot ad, és mindezt *G* húron, az üres húr első oktávja alatt!

Tehát az alsó sorban le van jegyezve, hogy melyik húron, melyik hang környékén kell megérintenünk a húrt, hogy a felső sorban leírt hangok megszólaljanak. Eddig világos, de hogyan lesz ebből kétszólamú anyag? Úgy, hogy az alsó sorban leírt hangokat félig átnyomva megszólaltatjuk, és ennek a félig átnyomásnak az eredményeként megszólalnak a felső sorban leírt felhangok is.

Nagyobb biztonsággal játszható ez a kétszólamúság, ha először a felhangra gondolunk, az alaphang mindenképpen meg fog szólalni. Természetesen nagyon nem mindegy, hogy a vonóval hol játszunk a húron, mennyire közel a lábhoz. Azt tudjuk, hogy a felhangok sokkal könnyebben és nagyobb biztonsággal szólalnak meg, ha közelítünk a vonóval a láb felé. Itt azonban az alaphangok is meg kell hogy szólaljanak, tehát ez egyéni kísérletezés, hangszer és szőrminőség kérdése, hogy a vonóval hol játszunk az optimális eredmény elérése érdekében.

A klasszikus, négysoros korál első két sora négy-négy ütemből áll, egy-egy koronás ütem bővítménnyel. A harmadik sor az aszimmetrikus szerkesztési mód ragyogó példájaként öt ütem, plusz a koronás bővítmény, viszont a negyedik sor az öt-ütemes harmadik sornak pont a duplája, tíz ütem, és a koronás bővítmény. A bővítmény ütemek a korál élő gyakorlatát hivatottak visszaadni, jelesül azt, ahogyan a gyülekezet énekel. Amikor elérnek a sorok végére minden alkalommal lassítanak, levegőt vesznek, tehát olyan, mintha lenne ott még egy ütem. A szerző ezt a hullámvonalas ütemekkel oldja meg. A hullámvonalak fölött láthatjuk a sul ponticello utasítást, tehát a szerzői szándék az, hogy sul ponticello játékmóddal a vonót közelítsük-távolítsuk a lábtól, mintegy hullámmozgás szerűen. Ennek rezgéstani törvényszerűségét a szerzővel készített riportban részleteztük. A hangzó eredmény egy nagyon érdekes, folyamatosan változó felhangsorú harmónia, - a szerző szavaival élve, „zenekari hangzás” - aminek az alaphangja a félig átnyomás következtében, az alsó sorba írt megszólaló hang. Tehát a korál előadásának élő gyakorlata mellett, itt egy kórus-zenekar felelgetést is megfigyelhetünk, az egy-egy sorban a kórus által elmondottakra, a zenekar válaszol.

Formailag nézve a kompozíció korál része is háromtagú forma. C-A2v-Cv. A kétszólamú kezdetet nevezhetjük C-nek, ennek továbbfejlesztett négyszólamú

variánsát pedig Cv-nak. De a szerző a kettő közé remek arányérzékkel, mintegy visszautalásként beteszi a rondótémánk tercfogású változatát, amiből kitör a darab érzelmi csúcspontja. Ez a kitörés is a főtémánk motívumából fejlődik ki, tehát a két korál közötti részt hívhatjuk A2v-nak.

Nézzük a 11. kottapéldában ezt az A2v részt, mi újat mond vele a szerző?

The image shows two systems of handwritten musical notation for a tuba. The first system consists of two staves (treble and bass clef). The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a series of notes with slurs and dynamic markings: *p*, *P*, and *p*. Above the staff, there are markings: "sul G. ord.", "sul pont. * ord.", and "sul G. ord.". The bass staff has a key signature of one sharp and a common time signature, with notes and dynamic markings *p* and *ff*. The second system also consists of two staves. The treble staff has a key signature of one sharp and a common time signature, with notes, slurs, and a dynamic marking *ff*. Above the staff, there are markings: "sul p. * ord.", "ord.", and "ord.". The bass staff has a key signature of one sharp and a common time signature, with notes and a dynamic marking *ff*.

11. kottapélda

Először csak nagyon óvatosan „benéz”, jelzi, hogy itt van. A második megszólalásánál, már ráismerünk, pedig alig mutat meg magából valamit. És akkor megszólal az első négyszólamú harmónia. Fenyegető, ismeretlen új hangzás, amiből nem tudjuk, hogy mi lesz. Ekkor teljes egészében elhangzik a rondótémánk első sora, mintha attól félne, hogy az ismeretlen hangzás valami újnak az eljövételét jelenti, ahol ő már nem szólhat többé. És megint a fenyegető négyszólamú sul ponticellós akkord. És végül csak a témánk utolsó hangja szólal meg elhalóan, amit végérvényesen magába temet egy újabb négyszólamú harmónia:

The image shows three systems of handwritten musical notation for a tuba. The first system consists of two staves (treble and bass clef). The treble staff has a key signature of one sharp and a common time signature. It features a series of notes with slurs and dynamic markings: *ff* and *f*. Above the staff, there is a marking: "sul G. molto vibr.". The bass staff has a key signature of one sharp and a common time signature, with notes and dynamic markings *ff* and *f*. The second system also consists of two staves. The treble staff has a key signature of one sharp and a common time signature, with notes, slurs, and dynamic markings *ff* and *f*. The bass staff has a key signature of one sharp and a common time signature, with notes and dynamic markings *ff* and *f*. The third system consists of two staves. The treble staff has a key signature of one sharp and a common time signature, with notes, slurs, and dynamic markings *ff*. Above the staff, there is a marking: "sul A". The bass staff has a key signature of one sharp and a common time signature, with notes and dynamic markings *ff*. Below the staves, there is a tempo marking: "Moderato" and a metronome marking: "♩ = 60-68".

12. kottapélda

Nekem ez a rész ezt mondja dramaturgiai szempontból.

De ha ránézünk a 12. kottapéldára, látjuk, hogy nem hagyja annyiban. A tématranszformáció⁷ következtében a mondanivaló sokkal hevesebb, sokkal magasabb érzelmi hőfokon megy tovább. Mint látjuk az eredeti rondótémánk nyolcad mozgását itt a zaklatott pontozott negyed, tizenhatod-mozgás váltja fel. Itt is megfigyelhetjük - az egyébként az egész darabra jellemző – tritonus, nagyszeptim hangközök használatát, amik közötti glissandók különösen nagy feszültséget teremtenek.

Megint csak a szerző hangszerismeretét dicséri, hogy nagyon jól játszható, a bőgőn nagyon jó helyen lévő hangokkal szólaltatja meg a darab kulminációs pontját. Akusztikai szempontból is itt a legkifejezőbb a hangszer, ezen a helyen tudjuk igazán megmutatni, hogy mit tudunk kihozni hangerővel, vibratóval a nagybőgőből. Úgy gondolom, hogy ez is nagyon fontos nekünk előadóknak, hogy legyen olyan rész egy darabban, ahol mi is meg tudjuk mutatni a képességeinket, hogy hol is tartunk éppen a hangszerjáték terén.

A csúcspont drámája után a befelé fordulás percei következnek, az extrovertált őrzöngést felváltja a minden szempontból introvertált hangzás. A négyszólamú korál eljátszása nagy koncentrációt kíván az előadótól, befogadása pedig a hallgatótól. A formarészként Cv-nak nevezett korál, az egy húron félig átnyomott hangzás, két húrra való átranzformálásából létrehozott négyszólamú harmóniák folyamatából áll.

Technikai megvalósítása tulajdonképpen ugyanazon az elven működik, mint az egy húros C részé, csak itt ugyanazt két húron kell csinálnunk. A különös nehézséget itt az okozza, hogy kétfelé kell figyelni, mind a két húron pontosan kell tudnunk a hangok alatti/fölötti kis távolságok mértékét és mivel egyszerre két húron játszunk, a húrok különböző vastagsága miatt máshol, illetve más nyomással kell a vonót húznunk, hogy ne esetleges eredményt kapjunk, hanem a szerző által leírt hangok szólaljanak meg.

Mint a C részben, itt is a sul ponticellós hullámvonalas harmóniák „zenekari hangzásai” a bővítmények. A Cv rész két sorból áll, az első sor öt ütem és egy bővítmény, a második sor hét ütem és egy bővítmény, de ez a legutolsó ütem kétszer olyan hosszú ideig tart, mint az első bővítmény ütemünk, az ütem közepén és végén lévő koronák miatt.

⁷ Lásd a szerzővel készített interjú ide vonatkozó sorait.

The image shows a handwritten musical score for Solo No. 10 by Dubrovay László. The score is written for guitar and includes the following elements:

- Tempo and Meter:** The tempo is marked "Moderato" with a metronome marking of $\text{♩} = 60-68$. The meter is 4/4.
- Dynamic Range:** The score uses a wide range of dynamics, including *f* (forte), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo).
- Techniques:**
 - sul pont.* (sul ponticello) is used in several places, often with *ord.* (ordine).
 - sul A*, *sul E*, and *sul D* are used to indicate specific string positions.
 - ord.* (ordine) is used to indicate natural harmonics.
 - trem.* (tremolo) is used in the lower register.
 - pizz.* (pizzicato) is used in the final measure.
- Structure:** The score is divided into measures, with some measures containing multiple chords or complex textures. The final measure is a long, sustained note with a *pizz.* marking.

13. kottapélda

Ha megfigyeljük (13. kottapélda) ennek a hosszú utolsó ütemnek a dramaturgiáját - a kottapéldában nem is fért el egy sorban – láthatjuk, hogy nem csak az idő lassul le, hanem az előadó által végzett gesztusok is egyre nyugodtabbak lesznek.

Tremolo fönt, tremolo lent, hosszú hang fönt és a végén egy pizzicato lent. Nagyon fontos ez az utolsó pizzicato. Egyrészt akusztikailag ez egy szép, zengő, megnyugtató hang, másrészt az előadónak lehetősége van a teljes ellazulásra, a jobb kezét kinyújthatja és az *F* megpengetése után, a korona ideje alatt van ideje felkészülni a Presto rész virtuóz száguldására.

14. kottapélda

A 14. kottapéldában ismerős zenei anyagot látunk. Igen, ez a rondótémánk harmadik variánsa, jelezzük A3v-nak. Ez alkalommal a szerző tizenhatod metrikával változtatja az ősi dallamot izgalmas lüktetéssé, mintegy zenei időutazásként utalva 21. századunk felgyorsult világának tempójára. Az alapgondolat ugyanaz, csak annak megnyilvánulása más, gyorsabb és csak az marad életben, aki bírja ezt a tempót. Az előadóban is egy kicsit ezek az érzések munkálnak, miközben a dinamika emelkedésével a belső feszültség is nő benne. Erre a belső feszültségre nagy szüksége is lesz, mert a folyamatos tizenhatod mozgást megtörő, „botladozó” - hangzó - tritonus-kvárt-tritonus nyolcad mozgás után, a négyhúros arpeggiók

spiccato száguldásával egy ideig kontroláltan a leírt hangok betartásával, de egy idő után már az előadó mentális és fizikai képességeit is próbára tevő hangerőig és magasságig kell fokoznia és kifejeznie ezt a belső feszültséget: (15. kottapélda)

15. kottapélda

Ennek megvalósítására nincs különösebb „trükk”, még azt sem mondanám, hogy laza jobb kézzel kell kezelni a vonót, mert a feszültség és a hangerő növelését nem lehet „lazán” megoldani. Igenis tartanunk kell a vonót, sőt a kulminációs pont felé közeledve egyre több súlyt kell a vonóra helyezni.

Ennek a résznek a formai elnevezése D lesz, lévén egy teljesen új anyaggal van dolgunk. A rondóforma szerkezete alapján az új közjáték után, szintén a rondótémának kell jönnie. És az is jön, de mivel az egész kompozícióra a variációs elv a jellemző a fő témánk egy negyedik variált formában jelenik meg. Ebben az A4v részben (16. kottapélda) már megjelenik a Coda zenei anyaga, de az A3v is visszatér, aminek a vége olyan módon van megírva, hogy az előzményekből a tényleges Coda magától értetődően következhesen:

The image shows a handwritten musical score for guitar, labeled "16. kottapélda". It consists of eight systems of staves. The first system shows a melodic line starting with "sul A" and "f" dynamics, transitioning to "sul D" with "cresc." markings. The second system features "sul G" and "ff" dynamics, followed by "sul E" and "p" dynamics. The third system is a bass line with "pp" and "mf" dynamics. The fourth system is a bass line with "sul pont.", "sul A", and "sul D" markings, and "pp" and "mf" dynamics. The fifth system is a bass line with "sul pont.", "sul D", and "sul G" markings, and "cresc." markings. The sixth system is a bass line with "sul pont." and "ff" dynamics. The seventh system is a bass line with "ord." and "ff" dynamics. The eighth system is a bass line with "ff" dynamics.

16. kottapélda

17. kottapélda

Tehát, hogy teljes legyen a formai elemzésünk, megállapíthatjuk, hogy a Solo No. 10 második nagy egységét, a Presto-tól kezdődő gyors részt is háromtagú formaként értelmezhetjük: A3v-D-A4v. A 16-os kottapélda utolsó ütemétől kezdődő igazi Codában – formai E - a szerző még jobban fokozza a már szinte fokozhatatlant. A végletekig feszített dinamikai szint, a Prestissimo tempójelzés, a nagybőgő E húrján a lehető legmagasabb pontról induló nagyszepentes glissandók tizenhatod metrikával leírt anyaga, a különös feszültségű négyeshangzatok és a Bartók pizzicato éles csattanása igazi fináléhangzás, méltó befejezése ennek a minden szempontból figyelemreméltó kompozíciónak. (17. kottapélda)

Végezetül, érdemes „betűrendbe szedni” a mű, Dubrovay Lászlóval folytatott beszélgetésünkben kifejtett formai tagolását. A teljes kompozícióra a háromtagú formaszervezés a jellemző. A darab három főrészből áll, és mindhárom fő rész három tagból. Az első főrész előtt, hangzik el a Libero bevezetés, a harmadik főrész után pedig a Coda.

Bevezetés, Főtéma: A-Av-B, Korál: C-A2v-Cv, Gyorsrész: A3v-D-A4v, Coda.

Láthatjuk, hogy a mű, nagy egészében is formailag szimmetrikus, így teljes egyensúlyban van „architekturális” szempontból is. „Ez a humanizálás azt jelenti, a szerző egy emberi érzelmeket, gondolatokat közvetítő rendszerbe legyen képes

*beépíteni, amit a zenei mondatszerkesztés által egy erős architektúrává, egy megépített nagyon stabil pilléreken álló rendszerré dolgoz ki, ami biztosítja a műnek a hangzásgazdagságát és egységességét. Nagyon fontos, hogy legyenek olyan összekötő, azonos elemek egy kompozícióban, amelyek képesek az egész műnek az egységességét biztosítani.”*⁸ Láthatjuk, hogy ez a szerzői célkitűzés, a Solo No. 10 esetében maradéktalanul megvalósult.

Úgy gondolom, hogy a Solo No. 10 technikai és hangtér szempontjából méltán nevezhető korszakalkotó munkának. Habár a múlt század végén született - 1991 jan.23.-án -, újításai terén a XXI. századi kortárs zeneszerzés meghatározó zeneműve lehet.

Sztankov Iván

:

⁸ A Dubrovay riport 60. old.

Függelék

- Franz Schubert: „Trout” Quintett. Hungaroton, Echo Collection, HRC 1039

Malcolm Frager, Komlós Péter, Németh Géza,
Botvay Károly, Tibay Zoltán - Hungaroton Records Ltd., 1999

- A 6. fejezetben tárgyalt Dubrovay: Solo No. 10 című kompozíció elhangzott az M2 televízió által közvetített Mini Fesztiválon. A felvétel a Pesti Vígadóban készült. 1992-ben.
- Továbbá elhangzott az M1 Tv, Kis Esti Zene sorozatában 1993-ban.
- Dubrovay: Solo No. 10 című darabja megjelent a Hungaroton Classic Ltd, HCD 31518 The Virtuoso Double Bass című kiadványban.
-

Mindhárom felvételen Sztankov Iván játszik.

Bibliográfia

- A Műegyetem története/ a Műegyetemi Zenekar, IX. fejezet 300. old.
- Barátság 16.évf. 5.szám 3. oldal
- BMC Magyar Zenei Információs Központ zenei könyvtár
- Bordás Tibor: Nagybőgők és Nagybőgősök 1995 Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.
- Csuka Béla: A Magyar Muzsika Hőskora és Jelene Történelmi Képekben. *A gordonjáték múltja és jelene Magyarországon.*(Budapest, Dr Pintér Jenőné, 1944.) 189.old.
- Csuka Béla: Kilenc Évtized a Magyar Zeneművészet Szolgálatában, Filharmóniai Társaság, 1943
- <http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ABC15363/15716.htm>
- International Society of Bassist (ISB) Magazin 1986. XII/ 2
- Ligeti György: *Hegedűverseny* partitúra
- Ligeti György: *Csellóverseny* partitúra
- Ligeti György válogatott írásai, szerk. Kerékfy Márton, Rózsavölgyi és Trsa 2010. 382. old
- Magyar Életrajzi Lexikon
- Montag Lajos hagyatéka /kéziratok/
- Muzsika, 1980. szeptember, XXIII, évf. 9. szám, Albert Mária, Tibay Zoltán hetvenéves
- Nagybogo.hu
- Szirányi Gábor, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem honlapja
- Tanulmányok Budapest múltjából 3. (1934)