

**Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem**

**28. Számú Művészet- és Művelődéstörténeti**

**Tudományok besorolású**

**Doktori Iskola**

**A TROMBITA TÖRTÉNETE –  
PÉLDAKÉPEINK NYOMÁBAN**

**VELENCZEI TAMÁS**

**TÉMAVEZETŐ:**

**DR. GYÖNGYÖSSY ZOLTÁN, Egyetemi tanár**

**DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS**

**2011**

## Tartalom

### Bevezetés

<b>1. A trombita története-annak kialakulása</b>	<b>6.</b>
1.1 Kezdetek	6.
1.2 Középkor	7.
1.3 Reneszánsz (15-16.század)	8.
1.4 A natúrtrombita (17-18.század)	9.
<b>2. A kromatika nyomában - A ventilek kifejlesztése (19.század)</b>	<b>17.</b>
2.1 A ventilrendszer	21.
2.2 A modern trombita	25.
2.3 Joseph Jean-Baptist Arban	26.
2.4 A B-trombita megjelenése és térhódítása	38.
<b>3. Az amerikai és német rendszerű trombita összehasonlítása</b>	<b>39.</b>
3.1 A kétféle rendszerű hangszer kialakulása	40.
3.2 Technikai átláthatóság (német/amerikai rendszerek közt)	41.
3.3 A hangszerek megjelenése a zenekarban	45.
<b>4. Az utánzás művészete</b>	<b>46.</b>
4.1 Késleltetett utánzás	50.
4.2 Szimbolikus modellek	50.
<b>5. Példaképeink</b>	<b>52.</b>
5.1 Példakép és nevelés	57.
5.2 A példaképek értéktartalmáról	60.
5.3 ... És a jövő?	61.
5.4 Herbert L. Clarke	64.
5.5 Frank Simon	70.
5.6 A zenekarok és a zenekari trombitálás kialakulása	72.
5.7 A német hagyományok képviselője – Berlini Filharmonikusok	75.
5.8 Az amerikai hagyományok képviselője Chicago-i Szimfonikus Zenekar	77.
5.9 Adolph „Bud“ Herseth	79.
<b>6. A művészi fejlődés ugródeszkája - a próbajáték</b>	<b>84.</b>
6.1 A próbajáték – ellentétek az európai és amerikai előírásokban	87.
<b>7. Befejezésül - A trombita jelentősége a zenetörténetben</b>	<b>89.</b>

<b>Összegzés, köszönetnyilvánítás</b>	<b>91.</b>
<b>Irodalomjegyzék</b>	<b>92.</b>
<b>Felhasznált illusztrációk</b>	<b>95.</b>

## Bevezetés

Miért fontos emlékeznünk, miért hallgatunk régi felvételeket, keresünk metódusokat évtizedekre, esetleg évszázadokra visszamenőleg?

A leírtakból, úgy gondolom, kiderül, hogy miért is tartottam, tartom fontosnak elődeink munkáját, akár a hangszerfejlesztések terén, akár a saját magukon megtapasztalt gyakorlatokat, amiket mi átvehetünk, tovább csiszolhatunk, alakíthatunk, a saját ízlésünk szerint.

Tanári tapasztalatok mutatják, hogy a 21. század felnövő, kinevelendő trombitásai sokszor inkább virtuálisan tájékozódnak, mint kutassanak, keresgéljenek a múltban, és a trombita irodalmában.

A felgyorsult világban sokan úgy gondolják, hogy nincsen idejük alapos munkálkodásra, és sokszor a tanáraik is hosszú, nagyon fontos fejezeteket ugranak át az elmélyült trombitaoktatás terén. Sokan már idejekorán olyan darabokat tanulnak, lépnek velük közönség elé, amelyektől még mind fizikailag, mind technikailag igencsak messze állnak.

Nem lehet „hétmérföldes csizmával“ haladni, és nem is szabad. Később, ahogy sok helyütt a világban tapasztalhatja az ember, ezek az óriási „lépések“ visszaütnek, olyan problémák alakulhatnak ki, amelyek kijavítása, megszüntetése komoly szakembert, és nagyon sok, türelemmel ráfordított időt igényel.

Dolgozatom áttekintés a múlt századoktól, a trombita kialakulásának történetét érintve napjaink zenekari próbajátékaiig, kiemelve azon emberek közül néhányat – hiszen a teljes névsor végtelen -, akik a lehető legtöbbet tették azért, hogy a mai rézfúvósok ilyen magas szinten játszhassanak, és olyan helyekre kerülhessenek, amelyeket évtizedekkel ezelőtt elképzelni sem tudtunk. Ha áttekintjük elődeink életét és munkásságát, mindenütt látszik, érződik a lépcsőzetesség, a zeneművészet iránti alázat.

*„Egy rézfúvósnak tisztában kell lennie azzal, hogy mindig hibázhat, és hibázni is fog. Soha, senkinek nem sikerülhet hibátlannak maradnia“* – írja Arnold Jacobs: Song and Wind című könyvében.

Hibátlanságra törekedni azért lehet. És tették ezt a trombita fejlesztői, építői, előadói, és teszik a ma művészei is...

## **1. A trombita története-annak kialakulása**

### **1.1 A kezdetek**

A trombita a világ egyik legrégebb hangszere. Már a középkor előtti korokban is használták, és csaknem minden kultúrában megjelent valamilyen variációja. A legrégebb hangszertípus a megaphone, egyfajta „beszélő trombita“, hiszen az emberi hang képezte a hangszer hangjait. Ezt a hangszert leginkább vallási ünnepeken használták, de az ausztrál bennszülöttek körében a mai napig kedvet instrumentum. Bár ugyanarról a hangszerről van szó, nevében eltérés mutatkozik, hiszen Európában az említett megaphone, Ausztráliában pedig a Didgeridoo elnevezést használják.

Egy másik érdekesség, hogy Dél-Amerikában a tatu közel 50 centiméteres, megkövesedett farkából készítettek trombita-szerű hangszert.

Ami az egyiptomi kultúrát illeti, a korszak trombitái bronzból vagy ezüsből készültek, és már megjelent rajtuk a hosszú tölcser, ugyanakkor a fűvóka helyét még csak a hangszer végének lekerekítése jelezte, itt szólaltatták meg azt. 1922-ben az egykor meggyilkolt fáraó, Tutanchamun sírjában is találtak két hangszert, az egyik bronzból, a másik ezüsből készült. A kutatások szerint ezek a hangszerek Krisztus előtt 1260 körül készülhettek, és így ezek a világ legrégebbi, még ma is megszólaltatható trombita-szerű hangszerei. Igaz, ezekkel csak néhány alaphangot, és az ezekhez tartozó felhangokat lehet megszólaltatni, mert hiányzik a hangszerekhez illő fűvóka.



1. A Tutanchamun sírjában talált hangszerek (Kr. e. 1333–1323) (Egyptian Museum Valley of the Kings)

A trombita elődeit jellemzően a harcászatban alkalmazták, felhívójelek, szignálok megszólaltatására. A hangszer első elnevezése is csatához, mégpedig a 3. keresztres hadjáratához kötődik (1189-1192). Ez volt a Trumpa, és ebből fejlődött ki a legtöbb európai nyelvben ma is használatos elnevezés.

## 1.2 Középkor

A trombita előállításának kezdetben nem volt egyszerű feladat. Leginkább a réz meghajlítása okozott sok fejtörést az első fejlesztőknek. A középkorban aztán jelentősebb átalakuláson esett át a hangszer, de még mindig csak a katonaságnál használták, a felhívójelek megszólaltatására. Nagyobb, zenekarszerű együttesbe akkor helyezték, ha kifejezetten az ellenség elriasztása volt a cél. Ugyanakkor a királyi udvarok életének fellendülése új szerephez juttatta a hangszert. A trombitások feladatai közé tartozott ezentúl, hogy urukat különféle társasági eseményekre kísérjék, és szignálokat játsszanak, amikor uruk belépett, vagy elhagyott egy területet. Így a trombitások már nem csak katonazenészként, de udvari muzsikusként is szolgálták uralkodójukat. Ez külsőségeken is megnyilvánult,

mert csillogó uniformisuk mellett hangszerüket is feldíszítették, természetesen uralkodójuk címerével. És ekkor kaptak először nyilvános szerepet is, mint a városok kapuőrzői.

A középkorban egyre nagyobb öntudatra ébredő hangszeresek megalkották az első trombitaegyütteseket, amelyeknek azonban – természetesen – még nem sok közülük volt a mai kamaracsoportokhoz. A középkor muzikusai még csak a mélyebb hangfekvésekben játszottak, levegőtől felfújttal arccal, és rendkívül laza ajkakkal. Többre nem is igen lehettek képesek, már csak azért sem, mert hangszerük jóval hosszabbak voltak, mint mai rokonaik, és továbbra sem találtak föl számukra a megfelelő fúvókát. Így még nem lehettek képesek sokszínű, és igazán tiszta játékmódra.

### **1.3 Reneszánsz (15-16.század)**

A művészet és a technika reneszánsz-kori fejlődésével új távlatok nyíltak a trombita számára is. Minden eddigi hangszer, legyen az rövidebb, vagy egészen hosszú, rendkívül gyengén volt meghajlítva. A hangszeresek akkoriban folyékony bronzból készítették, és megalkotásuk nem volt különösebben komplikált.

Ám ekkor új ajtó tárult fel a hangszerkészítők számára azzal, hogy rájöttek, határozottabban meg kell hajlítani a hangszer testét. Felismerték, hogy különféle fémek más és más olvadásponttal rendelkeznek. A sárgaréz például körülbelül 900 °C-on olvad, míg az ólom már 327 °C-on. Tehát, ha egy egyenes formájú sárgaréz-nyersanyagot folyékony ólommal töltöttek ki, és megvárták, amíg az ólom teljesen kihűlt, és megszilárdult, az anyag hajlíthatóvá vált. Ugyanakkor arra nagyon figyelni kellett, hogy az anyag belső oldala ne „meggyűrődve“ szilárduljon, külső felülete pedig ne repedjen meg.





2. A. Schnitzer Trompete (Nürnberg 1581)

Ezzel a technikával az addig sokszor közel 2 méteres trombita teste körülbelül egyharmadával rövidíthető lett. A két, leggyakrabban épített forma a „Bügel“, vagy hajlított trombita, és az S-alak lett. Hosszú távon a *Bügeltrompete* aratott több sikert, végül ez adta a későbbi barokktrombita formáját is. Ez a hangszerforma megtartotta vezető szerepét egészen a 19. századig.

Mindezzel egy időben megjelent egy teljesen új hangszer is, az első, úgynevezett Zugtrompete, vagyis tolótrombita, amely elnevezés egy későbbi hangszer kapcsán majd újra megjelenik. Ennek a hangszernek az újfajta tartozékát természetesen nem úgy kell elképzelni, mint egy harsona tolókáját, sokkal inkább arról volt szó, hogy végre önállósult a fúvóka, a teljes darabot ki lehetett már húzni a hangszertestből. Vagyis a trombita előre- és visszafelé mozgott, miközben a fúvókát kézzel szorosán tartani kellett. Ezzel a nem túl egyszerű technikával tisztán mechanikusan lehetett változtatni a hangokat, nem csak a levegő mozgásával. Ugyanakkor még mindig csak olyan dallamokat játszhattak el a hangszeresek, amelyek hangrendszerei a trombita alaphangolásával megegyeztek.

Az új fejlesztések megjelenésével az udvari hangszeresek még nagyobb befolyásra tettek szert. Olyannyira, hogy gyakran az uralkodók személyes „védelmét“ élvezték.

Ugyanakkor már azt is elvárták, hogy a hangszerek folyamatosan fejlődjenek, így megszületett az első, 5-évfolyamos trombitaoktatási rendszer. Ennek bevezetése több okból is szükséges volt. Az uralkodó elvárásai mellett jelentős, szakmai ok volt, hogy a hangszerek ekkoriban kezdtek egyre magasabb regiszterben játszani, ez volt az úgynevezett clarino-hangfekvés. Igazán gyakorlott hangszerek akkoriban képesek voltak a 24. natúrhangot is megfújni, amelynek lehetősége ma már gyakorlatilag elképzelhetetlen.

Ezzel a képességükkel a trombitások végérvényesen megszabadultak egykori, egyszerű, utazó trubadúr-szerepüktől, és hamarosan az egyház is áldását adta a muzikusokra. Ezzel a felemeléssel azonban a félelem is megszületett, hogy hamarosan túl sok trombitás jelenik meg a színen. Ezért a hangszerek megalapították az első trombitás-céheket. Ezek a céhek minden átutazó trombitást kiűztek saját városukból, és „lecsaptak“ azokra is, akik nem tartották be a szabályokat. A büntetés valódi ütés volt, hiszen ezen rebelliseknek egyszerűen kiverték a fogait, hogy ne tudjanak többé trombitába fújni.



3. Trompete in D, (Webb, London)

#### 1.4 A natúrtrombita (17-18.század)

A következő két évszázadban a trombita még mindig fontos szerepet kapott, mint katonai hangszer, de ekkoriban ismerték el valódi „zenei hangszerként“, és szerepeltették zenekari hangszerként is.

Mivel a hangszert befogadta a kor zeneművészete, a trombitásoknak további fejlődéseket kellett eszközölniük, mind a hangszerek, mind hangszeres tudásuk területén.

Az úgynevezett natúrtrombiták jellemzője a kiegyenlített hangzás, és a csillogó hangszín volt. Ennek oka elsősorban a hangszerhez használt fúvókában keresendő, hiszen a nagyon sekély kehellyel készült fúvókákkal koncentráltan lehetett irányítani a levegőt, és elérni az ideális hangzást. Természetesen a hangerő meg sem közelítette a mai hangszerek tudását, de erre az akkoriban létező zenei együttesekben nem is volt szükség. Hátránya előbb-utóbb természetesen éppen az lett, ami ma a különlegességét adja, hogy csak natúr hangokat lehetett rajta megszólaltatni, és bizony ezzel a hiányossággal nem maradhatott sokáig az élvonalban.

Ami a hangszeres játékot illeti, a muzikusoknak meg kellett tanulni biztonságosan halkan, és érzelemdúsan játszani. Már nem volt érvényben a régi trombitás-mottó: „Minél hangosabb, annál jobb.“ Hiszen a zenekari trombitás már nem nyomhatta el hangerejével a többi hangszert. Így a trombitásoknak fel kellett adniuk a középkorban kialakult, és azóta is használatos befújási technikát, és rengeteg gyakorlással gyakorlatilag mindent előlről kellett kezdeniük.

Az új befújási technika alapvető eltérése a korábbihoz képest az volt, hogy az orcákat többé nem telítették levegővel, és nem „fújták fel“, a fogsort és az ajkakat pedig szorosabban zárták, szűkebb nyíláson engedték át a levegőt.

Ekkor kapott hangsúlyt igazán a tiszta játékmód, vagyis a hamis hangokat az ajkak finom állításával igazították a többihez. A hangok ilyen jellegű indítása

meglehetősen nehéz feladatot adott a játékosoknak, hiszen gyakran hangonként kellett változtatni az ajkak helyzetén.

Természetesen amint a trombitások a zenekarokba kerültek, már nem engedhették meg maguknak, hogy csakis improvizációból éljenek, hanem meg kellett tanulniuk a kottaolvasást is. Ennek egyenes következménye lett az első, nyomtatott trombitaiskolák, és előadási darabok megjelenése.

A hangszeret elsőként elismerő írások egyike Michael Praetorius, zeneszerzőtől maradt ránk:

*„A trombita egy nagyszerű hangszer, de csakis akkor, ha egy igazi mester, ki jól, és művészién képes azt irányítani, uralma alá hajtani. Ugyanakkor csodálatra méltó, ahogyan ezen a hangszeren erőltetés nélkül csaknem az összes hangot meg tudják szólaltatni a magas regiszterekben is, és bármely melódia utat talál magának a hangszer testén át.“* - Michael Praetorius, 1619.<sup>1</sup>

A kor leghíresebb olasz származású trombitaművésze kétségtelenül Girolamo Fantini (1600-1675) volt. 1634-ben, Rómában, ő adta a minden bizonnyal legelső olyan koncertet, amelyen bilentyűs hangszer mellett a szólót trombita játszotta. Az orgonista sem volt akárki, hiszen Borghese kardinális házi orgonája mellett Frescobaldi ült.

Fantini 1638-ban publikálta *Modo per imparare a sonare di tromba* címmel trombitaiskoláját, benne a legelső, igazán trombita számára alkotott darabokkal, köztük nyolc, trombitára és orgonára írt alkotással. És az olasz művész volt az első, aki hosszan képes volt magas regiszterben játszani. A G<sup>2</sup> és A<sup>2</sup> hangokról indulva elérte a C<sup>3</sup>-t, és egy alkalommal a D<sup>3</sup>-t is. A művészt rendkívül érett játékaért, és kidolgozott technikájáért ünnepelték kortársai.

---

<sup>1</sup> Siegfried Vogelsänger: *Michael Praetorius – Hofkapellmeister und Komponist zwischen Renaissance und Barock*. Möeseler, Wolfenbüttel 2008.

Amikor Johann Sebastian Bach 1723-ban Lipcsébe érkezett, a trombitajáték már fontos hagyományait találta a városban. A Tamás-templom korábbi kántorai számára is fontos volt a hangszer. 1675-ben egy bizonyos Johann Christoph Pezel, tanult trombitás és hegedűs adott ki egy kötetet 6, gondosan kidolgozott szonátával, két trombitára és continuóra.

Ami pedig Bach-ot illeti, a legtöbb (de nem minden) kiváló trombitadarabját Gottfried Reiche számára írta. Ezt egészen 1734-ig, Reiche haláláig tehetette. Gottfried Reiche volt kora egyik legkitűnőbb német származású trombitaművésze.

Angliában leginkább Henry Purcell-t (1659-1695) érdekelte a rézfúvós hangszer. Az egyik legnagyobb angol zeneszerző kórusra és zenekarra írt műveiben, drámai kompozíciókban és a királyi udvar számára írt szonátákban alkalmazta a trombitát.

Az ugyancsak „angol zeneszerzőként“ számon tartott Georg Friedrich Händel is remekművekben használta a trombitát. A hangszer fontos szerepekben jelenik meg úgy a Messiás című oratóriumban, mint a Tűzijáték-szvitben, vagy a híres Vízzenében.

Francia földön elsősorban a művek hősiességének kifejezésére volt hivatott a trombita. Jean-Baptiste Lully és Marc-Antoine Charpentier Te Deum-jainak előjátékai kifejezetten izgalmas, és nagyon jól ismert példák erre.

Mai kutatások szerint a legelső német trombitaiskola Johann Ernst Altenburg (1734-1801), német zeneszerző, orgona- és trombitaművész munkája volt, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst* címmel jelent meg 1795-ben, Halle-ban. Ez a mű az egyik legjelentősebb bizonyítéka, hogy a 18. században jelentős trombitaművészet létezett már. A zenei anyag egy része a nyomtatás idején már több, mint 25 éves lehetett. A trombitaiskoláról első alkalommal Johann Adam Hiller folyóiratában, a *Musikalischen Nachrichten*-ben adtak hírt, már 1770-ben.<sup>2</sup> Sőt, a kéziratról a zeneszerző Altenburg először egy 1767. februárjában kelt levélben tesz említést.

<sup>2</sup> Rochus Freiherr von Liliencron: Hiller, Johann Adam. In: Allgemeine Deutsche Biographie (ADB). Band 12, Duncker & Humblot, Leipzig 1880.

Művében Altenburg kora teljes trombitaművészetét foglalja össze, sok helyütt szabadon, saját zeneszerzői és előadói tapasztalatára építve. A zenei anyag összeállításakor mintegy 118 művet kölcsönzött mintegy 104, név szerint is említett szerzőtől, és további kilencet anonim szerzőktől.

Altenburg műve természetesen nagyon távol áll a ma ismert trombitaiskolák jellegétől. A trombita történetének taglalása sokkal nagyobb teret kap, mint a gyakorlati tanácsok.

Ami a műveket illeti, az ismeretlen szerzőktől származó alkotások között találunk egy Biciniumot (103. oldal) két clarino-ra; egy Bourrée-t (105. oldal); egy Triciniumot (105. oldal) polonéz-formában; egy Quatrinium-ot (107. 108. oldal); és egy korált 3 clarino-ra, egy szólórtombitára és ütőre (110. oldal). A mű 104. oldalán pedig található egy kis Fúga, két clarino-ra, ez utóbbi mű Heinrich Ignaz Franz Biber: „12 Sonatae Polycarpi à 9“ (Für Trompete, Streicher, Pauken und Basso Continuo) című darabjából való, amely 1676-ban, tehát egy évszázaddal Johann Ernst Altenburg előtt született.<sup>3</sup>

---

3, Lars E. Laubhold: *Magie der Macht. Eine quellenkritische Studie zu Johann Ernst Altenburgs Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst (Halle 1795)*. Königshausen&Neumann, Würzburg 2009.

A hangszeres játék fejlődésével egy időben a trombita legnagyobb problémája foglalkoztatta a hangszerfejlesztőket. Ez pedig a „kutatás“ további hangok után, tehát a hangterjedelem növelése. Az adott hosszúságú hangszertestben keringő légoszlop fizikai lehetőségeinek megfelelően egy bizonyos mennyiségű hang létrehozására volt lehetőség. Ezek a hangok az úgynevezett alaphangok, vagy natúrhangok, innen a hangszer elnevezése: natúrtrombita.

Ha az ember hosszabb, vagy éppen rövidebb anyagból készíti a hangszert, ezzel természetesen változik a megszólaltatható natúrhangok magassága is.

Egy C-hangolású trombitával korábban csak a következő natúrhangokat lehetett megszólaltatni: C, G, C, E, G, stb. Az anyag meghosszabbításával tudvalevőleg mélyebbek lesznek a hangok. Így a valamivel hosszabb B-trombitával a C-trombita natúrhangjai mellett megszólaltathatók a B-trombita alaphangjai: B, F, B, D, F, B, stb. – hangok.

Természetesen, a rövidebb anyagból készült hangszerrel magasabb hangokat lehetett megszólaltatni. Így alakult ki az Esz-trombita alaphangrendszere a natúrhangok mellett: Esz, B, Esz, G, B, Esz, stb.

Amennyiben a három hangszer hangolását egyetlen hangszerbe építették volna, akkor a következő hangterjedelmet érték volna el: B, C, Esz, F, G, B, C, D, Esz, F, G, B, C, D, Esz, stb. És a lehetőség valóban adott volt, ahogy a kor első hangszerépítői bebizonyították. Elsőként Charles Clagget építette meg az úgynevezett Inventionstrompete-t, amely a 18. század végén született. Ennek a hangszernek a felépítése megengedte, hogy további, vagy más hangolócúgokat illesszenek a hangszertestbe. Ezzel az eljárással ha rövidítették a hangszert, akkor magasabb hangok is elérhetőek voltak vele, ha hosszabb lett a test, akkor a mélyebb hangfékvéseket erősítették. Igaz, arra utaló történelmi dokumentumok nem maradtak fenn, vajon valóban megvalósultak-e ezek az elképzelések, ahogy azt sem tudjuk, az ilyen formán kialakított hangszerek érdekelték-e a trombitásokat, szívesen játszottak-e ezeken az instrumentumokon.

1750. körül egy drezdai kürtművész próbálta ki először a fojtást. Amikor a kürtösök a kezüket a hangszer tölcsérébe dugják, a hangszer hangjait egy fél-, de akár egy egész hanggal is mélyíthetik. Ezt az ötletet aztán kipróbálták a trombitán is, és a drezdai kürtös irányításával építettek egy görbe trombitát. Görbének kellett lennie azért, hogy a játékos a kezével egyáltalán elérje a hangszer tölcsérét.

Az 1720 és 1800 közé eső periódust a barokk trombita sikerének csúcspontja éppúgy jellemzi, mint a hangszer hanyatlása.

Később, az uralkodói házak gyengülésével, különösen a Francia Forradalom idején, úgy a trombitavirtuózok, mint más muzsikusként lehetőségei, szerepe folyamatosan csökkent, az udvar zenei életének, és egyáltalán, a királyi udvar megszűnésével már nem volt szükség rájuk. A francia trombitások és ütősök császári céhét megszüntették. A céh majd csak 1810-ben kel új életre Poroszországban, 1831-ben pedig Szászországban.

A 18. század végére kifejezetten krízisbe került a trombita. Egyrészt, ahogy már jeleztük, a trombita-technika a kor hangszereinek megfelelően maximálisan kifejlődött, és az udvari muzsikusként a legnagyobb színvonalon adták elő koncertjeiket. A clarino-játék technikáját nagyjából tökélyre fejlesztették ekkoriban. A szóló barokk-trombitára írt legutolsó darabok Michael Haydn, Franz Xaver Richter és Leopold Mozart műhelyéből kerültek ki. Ezután a trombitára írt versenyművek „kimentek a divatból.” Az új, és sokkal kevésbé fellengzős zenei formák inkább a hegedűt, oboát és a fuvolát részesítették előnyben, és már nem volt szükség a trombita régi szerepére.





4. balra: Inventionstrumpete von Joseph Riedl, Wien, 1830. körül, jobbra: Natúrtrombita, 1780-körül

## 2. A kromatika nyomában - A ventilek kifejlesztése (19. század)

A trombita fejlesztői természetesen mit sem foglalkoztak a hangszer népszerűségének hanyatlásával, hacsak nem olyan szempontból, hogy az új lehetőségeket felkínáló trombita újra érdekessé válhat a zeneszerzők számára. A legfontosabb feladat a kromatikus skála lehetővé tétele volt, tehát a hangszer hangjainak terjedelmét sürgősen bővíteni kellett.

Az gyorsan kiderült, hogy sem az *Inventionstrumpete*, sem a *Stopftrumpete* nem felel meg teljes mértékben a kívánalmaknak. Így aztán további kísérletezések folytak, amelyek első eredménye az úgynevezett Klappentrompete, avagy billentyűs trombita lett.

Az első kísérletek, amelyeknek eredményeképpen egy rézfúvós hangszer alaphangjainak sora egy, vagy több billentyű nyitásával bővíthet, a 18. századra nyúlik vissza. A legsikeresebb kísérletező, és egyben a kor legjelentősebb billentyűs trombita-virtuóza az osztrák Anton Weidinger volt. Weidinger hosszas

kísérletezés után, 1792-ben fejlesztett ki egy 5 billentyűvel ellátott hangszert, amelyen megszólalhatott a teljes kromatikus skála. Az új hangszer hamar felhívta magára a figyelmet, olyannyira, hogy a trombitára addig nem alkotó Joseph Haydn is érdeklődni kezdett a kedves barátja által kidolgozott rézfűvós instrumentum iránt. Valószínűleg Haydn az elsők között volt, akik láthatták a hangszert, és mindenképp a legelső volt, aki 1796-ban erre az új hangszerre versenyművet írt, ez lett az Esz-dúr trombitaverseny.

*„Amennyiben ez a mű nem egy tökéletesen befejezett zenedarab lenne, az új találmányra elsőként megírt, legjobb stúdium lenne, hiszen ez bújik meg a mestermű mögött. Egy eleddig soha nem hallott módon kezd énekelni a trombita, egészen mintha vonós hangszer lenne – és mégis megtartja közben a hangszerre oly jellemző lendületet, amely a gyors tételekben elengedhetetlen.“*

- Anton Gabmeyer -<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Anton Gabmayer: Joseph Haydn. Konzert für Trompete und Orchester Es-Dur, Hob.VIIe:1.

Sajnos a hangszer mégsem lett tökéletes, hiszen a billentyűk nyitogatása miatt nem szólt szépen, mégis erre a trombitára születtek a legszebb versenyművek, hiszen Haydn darabja után 7 évvel Johann Nepomuk Hummel is megírta Esz-dúr trombitaversenyét.

Ám sikerei, és a modern trombitáirodalom számára is a legszebb művek megszületésében elért érdemei ellenére hosszú távon nem tudott elismert hangszerré válni fejlesztése. Az általa épített billentyűs trombita csak a katonazenekarokban talált helyet magának Ausztriában és Olaszországban, és mindössze körülbelül 1840-ig.

Ezután egy újabb trombita jelenik meg, ez az úgynevezett angol slide trumpet, amelynek eredetét kutatva sötétben tapogatózunk, nincsenek hiteles dokumentumok. Ez a tolótrombita nem azonos a korábbi fejezetben tárgyalt hangszerral. Nagyon valószínű, hogy ezt a hangszert egy bizonyos John Hyde fejlesztette ki elsőként, 1799 körül.



5. Tolótrombita (zinkenisten.de)

Ez a hangszer egy különleges fenomén, hiszen Angliában csaknem a 19. század végéig megőrizte vezető pozícióját, miközben Európa többi országában gyakorlatilag a negyvenes évektől kezdve már a ventilhangszereket használták.

Az angol hangszer hosszú uralkodása két különösen erős egyéniségnek köszönhető, akik a hangszert képviselték: idősebb és ifjabb Thomas Harper, trombitaművészekről van szó.



6. id. Thomas Harper (1836) (photographersdirect.com)

A tolótrombitát F-hangolásban készítették. különféle, a hangszer testébe helyezhető cúgokkal hangolták át a hangszert C-, vagy B-trombitára. A cúg leginkább fél-, vagy egészhangokra volt beállítva. Bár ezzel a hangszerrel nem igazán lehetett könnyedén játszani, hamisítatlanul nemes hangzását nagyra értékelték. Igaz, ez a hangszer inkább volt zenekari instrumentum, mint szólóhangszer.

Érdekes módon Németországban már 1767-ben, egy bizonyos Hübsch nevű matematikus felvetette Johann Ernst Altenburgnak, hogy a natúrtombita tökéletlenségeit egy Zug használatával lehetne kiküszöbölni. Altenburg elutasította a felvetést, azzal az indoklással, hogy a toronyőrök már régen ilyesfajta hangszeren játszanak, ám az udvari muzsikusok számára – akiknek nehéz, és

rendkívül igényes szólókoncerteken kell maradéktalanul helytállniuk -, ez a hangszer a „nehézkés, és folytonos ki-be húzogatás miatt nem igazán lenne praktikus.“ Ezzel együtt is azt írta Altenburg levele végén, hogy „ennek a természettől fogva heroikus zenei instrumentumnak a művészet csakis segítségére lehet.“

## 2.1 A ventilrendszer

És ez a végleges megoldást nyújtó segítség a ventil kifejlesztése lett. A ventil feltalálása és kifejlesztése olyan áttörés a hangszer történetében, mint a trombita bevezetése a zeneművészetbe, az 1600-as években.

A ventil fejlődése lassan érő folyamat volt, ugyanakkor válasz egy egészen 1750-re visszanyúló, egyre erőteljesebb szükségserűsége, hogy a hangszer hangterjedelme jelentősen növekedjen. A ventil adta lehetőségekkel jelentősen, alapjaiban változott meg a trombitajáték. A ventilrendszer egyesítette az addigi elképzeléseket, kísérleteket, csak éppen kiküszöbölte az addigi hátrányokat.

A stopftrompete hátránya az volt, hogy a nyitott, és tompított hangok hangszíne egymástól zavaróan eltérő volt. A billentyűs trombita hátránya hasonló volt, ez esetben a billentyű nyitásával születő hangok színe, és a billentyűk nyitásának zavaró hangja volt a nehézség. A tolótrombita ugyan nem ezekkel a nehézségekkel küzdött, mint a másik két hangszer, de a körülményesen működtethető zug-rendszer ugyancsak nehézkessé tette ezt a hangszert.

A ventilhangszerrel a többi rendszer három hátrányát tudták kiküszöbölni. 1. az új hangszer a teljes kromatikus skála eljátszására képes volt. 2. minden hang egységes, harmonikus hangzásban követte egymást. 3. ez a hangszer mozgékony, flexibilis játékra volt képes.

A ventilrendszer elve tulajdonképpen nagyon egyszerű. Amíg a billentyűs trombita csőhosszát rövidebbre építették, addig a ventilhangszemél – a tolótrombitához hasonlóan - meghosszabbították. A hangszer fő csövében alakítottak ki egy vagy több rendszert, amelyeket ventilrendszernek neveznek.

Ezek a levegőt vagy akadálytalanul engedik át a fő csőrendszeren, vagy rövid mellékcsöveken - azaz ventilcúgokon - át vezetik, valami hasonló elv alapján, mint a sínek váltóinál, végül a levegőt visszavezetik a fő csőrendszerbe. A ventilecúgok hosszától függően a hangok magassága fél, egy, vagy másfél hanggal mélyül, és mindhárom ventil működtethető külön-külön, vagy különféle variációban együtt is.

Ahogy a korabeli natúrtróbiták, úgy a ventilhangszerek is F-hangolásúak, és hangolócúgok beillesztésével változtatták a hangszert E-, Esz-, D-, C-, H-, B- vagy A-tróbitára.

A már meglévő, és egyre fejlődő előadói technikák – hangindítás, kötőivek, magas hangok biztonságos megszólaltatása – mellett megjelent egy újabb kihívás a hangszer művészeinek számára: az ujjak készenlétének fejlesztése.

Amíg a barokktróbitások csak az ajkak és a nyelv munkáját kellett, hogy összehangolják, addig a ventilhangszerek számára három tényező egyensúlyba hozása volt a feladat: ajkak, nyelv, ujjak. Így aztán könnyen elképzelhető, hogy a hagyományos rendszerekhez szokott hangszerek körében az új instrumentum kényelmetlensége, és valószínűleg az új hangszerek ritkasága miatt, a ventitróbita számos ellenzőre talált. Sok idősebb hangszeres egyenesen a tróbita és a vadászkiáltás „kasztrálásáról” beszélt, a ventilek bevezetése kapcsán. A drezdai Opera zenekarának koncertmestere is úgy gondolta a század közepén, hogy az új tróbita hangja egyáltalán nem lehet zenekarba illeszthető, hiszen alig megy bele a levegő, tehát semmilyen kicsengése nem lehet. A hangszer első, viszonylag gyors sikerét a katonazenekaroknál aratta, de lassan végül mégis befogadták a szimfonikus zenekarok is.

Természetesen nem csupán egyetlen ventilvariáció született, számos kísérletből készült ventil, ám ezek között épp annyi jót, mint ahány használhatatlant állítottak elő. A ma is használatos forgóventilt Joseph Riedl, bécsi mester 1832-ben találta föl, és a mai napig használatos egyes hangszereken Németországban és Ausztriában. A forgóventiles szerkezettel szerelik az úgynevezett német tróbitákat, és ezek a hangszerek a német hangzásideál alapját képezik.

A másik ma is használatos rendszer az úgynevezett Périnet-ventil, amelyet 1839-ben, Párizsban, François Périnet fejlesztett ki, egy korábbi, tolóventil-kísérletből kiindulva.

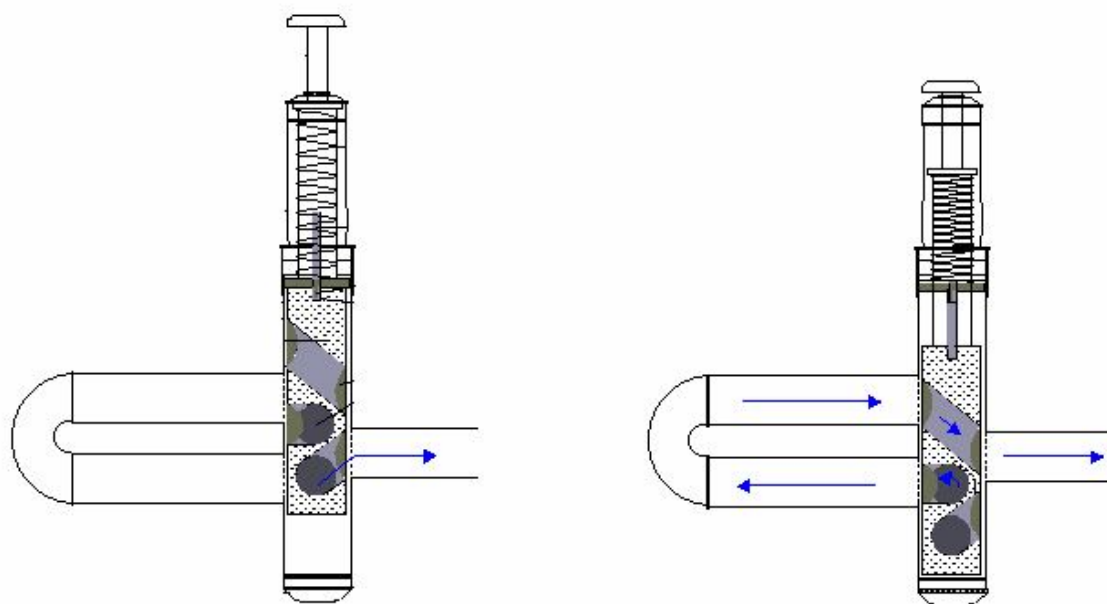
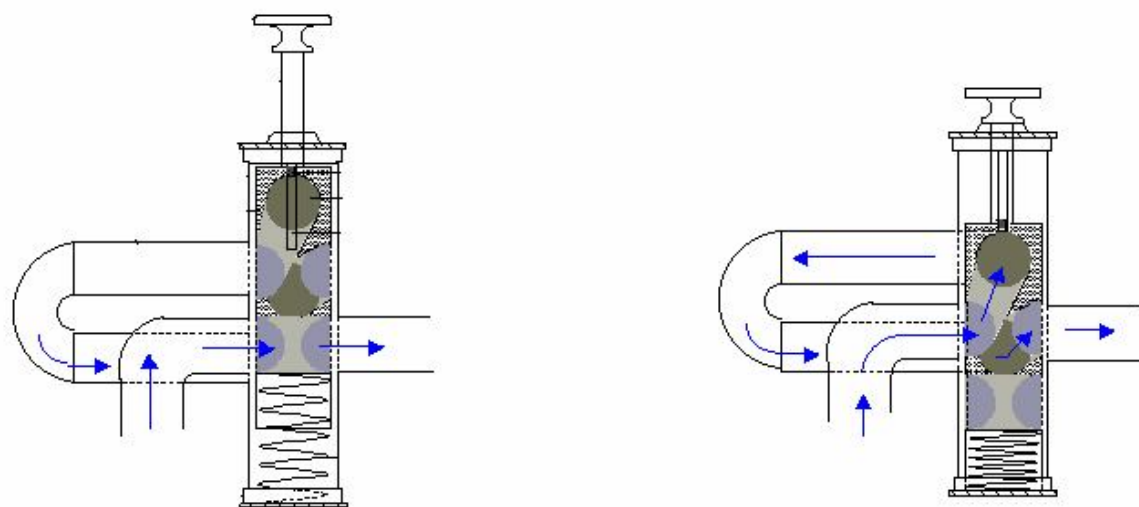
A ventilrendszer első sikeres kidolgozása azonban minden valószínűség szerint az ír származású Charles Clagget nevéhez fűződik. A legenda szerint Clagget már 1788-ban megbízást kapott a rendszer kidolgozására, de mivel sem ez a szerződés, sem Clagget-készítette hangszer nem maradt fenn, a ventilek fejlődésének további eseményire semmilyen befolyással nem lehetett az ír mester.

Az első ventilek 1827-ben jelentek meg Párizsban, ezek voltak a már említett Périnet-ventilek elődei. F. G. A. Dauverné, hangszerkészítő mester pedig megépítette az első, ezeket a ventileket alkalmazó hangszereket.

1827-ben, Berlinben Friedrich Blühmel, kürtművész és hangszerész mester megpróbálkozott a váltóventiles rendszer szabadalmaztatásával, de elutasították kérvényét. Mégis ez lehetett a legelső forgóventil, amelyet meg is építettek, de a helyzet ugyanaz, mint az ír Clagget esetében. Mivel sem a rendszer leírása, sem Blühmel hangszerei nem maradtak fenn, a kérdés örökre nyitva marad.

További, kisebb-nagyobb sikerrel megépített ventilfajta volt a dupla csövű bécsi rendszer, amelyet 1830-ban Leopold Uhlmann épített; a berlini „pumpás ventil“, Wilhelm Wieprecht munkája 1835-ből; vagy a „scheibenventil“, 1840-ben, John Shaw-tól.

Ahogy már említettük, François Périnet 1839-ben alkotott ventilje a már létező tolóventilből született. Az új találmány lényege, hogy a főcsőre szelepeket helyeztek, amelyekhez toldalék csöveket forrasztottak. A szelepek lenyomásával a légáram a toldalékcsővekbe áramolva segített a kromatikus skála hangjait biztosabbá, tisztábbá tenni.



7. Périnet-rendszer (Brass Bulletin, 1999.06.)



További ventilfajtákat azért nem érdemes külön részletezni, mert ezek már csak a meglévő rendszerek tökéletesítésével jöttek létre, de alapjaiban ugyanarra az elvre épülnek.

A hosszú ellenézés időszakát lassan, de biztosan leküzdve, a ventiltrombita 1840 körül talált utat magának végérvényesen a zenekari világba. Ám ebben az időben még számos zeneszerző írta műveit változatlanul a natúrtrombitára. Így aztán a trombitások nem tehettek mást, egyszerűen mindkét hangszeren folyamatosan gyakoroltak...



8. Forgóventiles trombita (Musikhaus Martin und Christian Lechner GmbH, Bischofshofen, Austria)

## 2.2 modern trombita

A ventilek megjelenésével, 1850 körül, elkezdődött a modern trombita története. Ugyanakkor a trombita létét még erősen veszélyeztette a kornett térhódítása. A kornett a posthorn (postakürt) továbbfejlesztése, és nem sokkal 1830 előtt született, voltaképpen mint a posthorn ventiles változata. A kornett csőrendszere rövidebb és öblösebb volt, mint a trombitáé, így aztán a kornett jóval mozgékonyabb hangszer volt. A magas hangok eltalálása is jóval egyszerűbb volt ezen, mint a trombitán. És bár a kornett hangja kevésbé volt nemes, kevésbé határozott, mégis szépnek, lágynak és tetszetősnek írták le. A hangszer hamarosan a katonazenekarok új felfedezettje, és a szalonok virtuóz instrumentuma lett. A kornett legelső, igazi sztárja Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban volt.

### 2.3 Joseph Jean-Baptist Arban



9. (photographersdirect.com)

A legendás előadó 1825. február 28-án született, Lyonban. Trombitára és kornetre irt iskolája a mai napig az oktatás alapja. A szakmai zsargonban az általa alkotott metód elnevezése: a „trombitások bibliája“.

Arban tizenhat évesen került a Párizsi Konzervatóriumba, Dauverné osztályába. Kilenc hónap múlva engedélyt kapott egy féléves szakmai utazásra, majd folytatta tanulmányait. Nemsokára ismét útra kel Londonba, ahol mint szólista tevékenykedik. 1845-1855 közt katonazenészként lép fel és építi tovább karrierjét, mint szólóhangszeres. Pontos adat nincs arról, hogy mikor lett igazán kornettszólista, de a kritikák már korán említik lírikus, gyönyörű hangját és briliáns nyelvtechnikáját. 1874-1880 közt többször Oroszországban találjuk, ahol külön épületet emeltek számára, Szentpétervárott, „Arban koncertek kertje“ néven. Bár egyik célja az volt, hogy megállítsa a német zene és zenészek dominanciáját Oroszországban, az egyik közeli barátja mégis a német származású Wilhelm Wurm (1826-1904) volt. Arban a német művésznek ajánlotta több darabját.

1857. május 25-én kinevezik a párizsi Conservatoire professzorává, és kezdeményezésére megalakul a kornett oktatás. A kornett már elismert

szólóhangszer volt, de a trombitások csak másodhangszerként kezelték, holott a közönség köreiben nagy sikere volt. A legtöbb darabban mégsem alkalmazták, és a trombitások, harsonások, és kürtösök is csak másodrangú hangszerként kezelték.

Legendás hangszeres iskoláját, a „La Grande Méthode Complète de Cornet á Piston et de Saxhorn“ már tanári éve alatt írja 1864-ben, és ezzel megalkotja a rézfúvós irodalom „Bibliáját“. Olyannyira értendő ez szó szerint, hogy az eredetileg a trombitacsalád számára született anyag ma már valóban elérhető már harsonára és tubára átírt változatban is.

Arban célja az volt, hogy olyan formába öntse a kornett oktatást, amellyel elkerülhető lehet a trombita használat eltűnése, hiszen a barokk korban gyakori hangszer később sokat veszített népszerűségéből.

Bár az előző évtizedek jelentős fejlesztéseket hoztak a trombita történetében, Arban mégis attól tartott, ha leáll a fejlesztés, a hangszer végképp elveszíti jelentőségét. 1868. novemberében levelet írt a párizsi Konzervatórium igazgatójának, Daniel Auber-nek:

*„Valójában manapság alig játszanak már trombitán; nem csak a vidéki színházakban, de még Párizsban is komoly probléma ez. Általánosítható, hogy a kiváló trombitásokat éhhalál fenyegeti, míg aki ezzel szemben ügyesen megtanult a kornettel bánni, az jól megélhet belőle.“<sup>5</sup>*

Arban kiemeli a levelében, hogy a kornettet sokszor melodikus hangszerként a trombita elé helyezik, még az eredetileg egyébként trombitára íródott darabokban is.

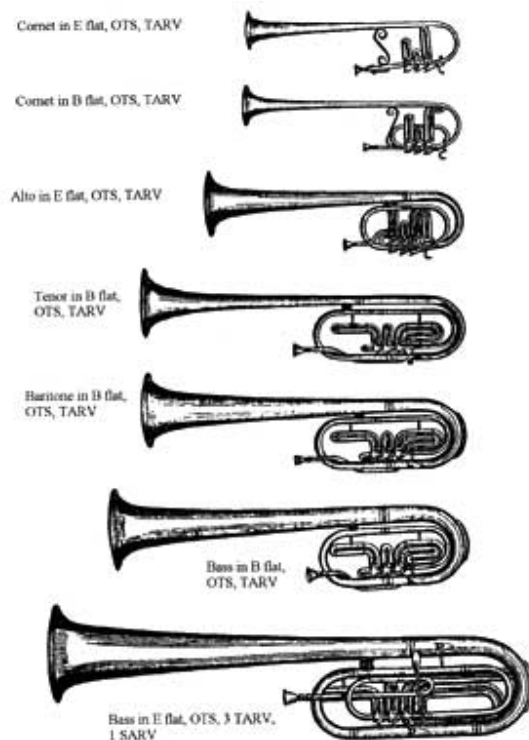
---

<sup>5</sup> The New Langwill Index (Waterhouse 1993) and Correspondence (Eldredge 1999).

Abban hitt, hogy olyan kombinált osztályt, tanítási metódust kell létrehozni, amellyel elkerülhető a trombitának, mint hangszernek az eltűnése.

Ennek érdekében elengedhetetlennek vélte a trombita, mint hangszer tudásának növelését, így J. B. Arban a hangszer továbbfejlesztésével is aktívan foglalkozott. Kiváló fejlesztője, aki 1846-ban Adolphe Saxnak dolgozott, és tanácsokkal látta el a Saxhorn építésében. Ezen rézfúvós hangszerek menzúrája a kúrthöz áll közel. A szakember édesapjától gyűjtötte tapasztalatait a rézfúvós hangszerek megfelelő rezonanciája terén, és ezen tapasztalatok révén született meg hangszercsaládja.

Adolphe Sax, akinek neve természetesen elsősorban a szaxofonok révén maradt a köztudatban, élen járt a ventiles trombiták gyártásában is. Sokat konzultált Hector Berliozzal, így a szerző pontosan tudta, hogy mi az, ami eljatszható, így megírható ezekre az új típusú hangszerekre. Amikor Berlioz műveket adtak elő különböző zenekarok, sokszor maga Arban is ott ült, és valamelyik új Sax-Berlioz hangszeren játszott. Arban nevéhez fűződik a „Comet compensateur“ bemutatása is, amelyet Adolph Sax alkotott, 1848-ban.



10. A Saxhorn-hangszercsalád (Smithsonian Institution, Division of Musical Instruments)

Tekintettel az idei, nemzetközi Liszt-évre, hadd idézzek egy rövid részletet Hector Berlioz Liszt Francnek írt leveléből:

*„Gondolom elégedett lesz a karlsruhei muzsikusokkal, de ha segítségre lenne szüksége, vagy éppen egy harsonára, kültre, kornettre, akkor kérem ne felejtse Rome, Baneux, és Arban nevét!”<sup>6</sup>*

<sup>6</sup> H. Berlioz - *The New Letters of H. Berlioz 1830-1868*. Columbia University Press. (1954.) 54. old. Idézi E. H. Gross – *Brass Bulletin* No. 67/1982. (22. oldal)

Tanári évei alatt, 1880-ban, Arban egy új modellt fejlesztett ki, amelynek a neve „Cornet Arban“ lett. Az instrumentumot 1883-ban jegyezték be. Egy évvel a bejegyzés után kijelentette, hogy bárki legálisan megépítheti ezt a hangszeret, és az Antoine Courtois által vezetett – és ma a párizsi Buffet Crampon tulajdonában lévő - cég meg is tette ezt. Később megalkottak egy speciálisan Arban szakértelmével készült fúvókát is, amelynek az „Arban-Courtois“ nevet adták. A Courtois-Arban kornettnek nagyon érdekes a kialakítása. A befúvócső tesz egy természetes kanyart visszafelé, a játékos testének irányába, és mielőtt beleérne a harmadik ventilbe, még egyszer megcsavarodik.

Arban 1885-ben kezdett együttműködni L. Bouvet, civil mérnökkel, egy új instrumentum kidolgozásában. Ennek eredménye lett az Arban-Bouvet kornett 1889-ben; ezen hangszer típus több darabját ma is fellelhetjük gyűjtőknél és antikváriumokban.

A hivatalos "Arban & Bouvet"-céget 1889-ben jegyezték be, és bár mindössze egy éven át működött, a párizsi Világkiállításon még bemutatták alkotásaikat. Ezeket a hangszereket François Millereau cége kezdte gyártani. Millereau aktív évei 1861 és 1931 közé esnek, a mester Párizsban irányította cégét egészen addig, amíg Henri Selmer föl nem vásárolta azt. A Selmer cég 1938-ig írta fel hangszereire François Millereau nevét is.

Összefoglalásként elmondhatjuk, hogy 1883 és 1888 közt J. B. Arban nagy előrelépéseket tett a hangszer fejlesztésében, és építésében, ezen újítások hasznát a mai hangszereken is érezzük.



11. Arban-Courtois model Bb/A – 1800-as évek vége (vintagecornets.com)

Ami pedig Arban másik vesszőparipáját, a trombitaoktatás megújítását illeti, bár módszere közel 150 éve íródott, a mai napig használatos világszerte az oktatásban. Arban mint kitűnő szólista ügyesen dolgozta ki a jövő alapiskoláját.

*„Aki az Arban-t végigfújta, mindent el tud fújni“* - tartja egy rézfúvós berkekben gyakran hangoztatott mondás.

A trombitaiskola szinte minden fejezetében találhatunk a kezdők számára is használható gyakorlatokat. Szisztematikusan, és minden részletre kiterjedően építette fel az iskola szerkezetét.

22

The image displays three systems of musical notation, numbered 2, 3, and 4, representing chromatic studies. Each system consists of five staves. System 2 shows a melodic line with chromatic movement in the upper voice and a supporting bass line. System 3 continues the chromatic exercise with similar voice leading. System 4 features a more complex texture with multiple voices and dense chromatic patterns. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

12. Arbans page 22 chromatic study



Le-livre.com

GRANDE MÉTHODE COMPLÈTE  
DE  
**CORNET A PISTONS**

ET DE  
**SAXHORN**

COMPOSÉE POUR LE CONSERVATOIRE ET L'ARMÉE

PAR

**ARBAN**

Professeur au Conservatoire National de Musique

QUATRIÈME ÉDITION

FRANCE ET ÉTRANGER

PARIS, LÉON ESCUDIER, ÉDITEUR

21, RUE DE CHOISEUL, 21

ALLEMAGNE, ED. FOTE ET BOCK, A BERLIN

A bevezetőben leírt hosszú tartott hangoktól eljutunk a különböző artikulációs gyakorlatokon keresztül a variációkkal tűzdelt darabokig.

A szerző darabjait elemezve, előadva kialakul az a „könnyedség, gyönyörű hang, kiváló artikuláció, nyelvtechnika ami az ő játékát jellemzi, és amely minden jellegű – legyen zenekari, kamarazenei, vagy szólista – játékmód elengedhetetlen követelménye.

Hatása, befolyása 150 éve van a fejlődésünkre és mivel egy igazi „alapkö“, így az is marad a következő generációk számára.

Ha Arbanról beszélünk, hadd említsem meg újra a híres zeneszerző, Hector Berlioz nevét, akivel szakmai és magánemberi barátságot ápolt. Berlioz híres Fantasztikus szimfóniájában a két trombita mellett két kornett is szerepet kap a zenekarban.

Nézzük, hogy egy korabeli értekezésben hogyan vélekednek a kornetttről:

*„A kornett Franciaország bizonyos köreiben nagy divatra tett szert. Leginkább ott, ahol a méltóság, a fennköltség, és stíluszisztaság nem tartozik az elengedhetetlen jellemzők közé. Ezért vált e hangszer a másodosztályú darabok főszereplőjévé, mint a galoppok, variációs dalok, és hasonlók. Egy dallamos frázis, amelyet egy hegedű vagy fafúvós hangszer megfelelő hatással eljátszik, szegényesnek, és rútnak hangzana, ha a hangos és tolakodó kornett játszana el.“<sup>7</sup>*

---

<sup>7</sup> H.Berlioz *The New Letters of H.Berlioz* 1830-1868.Columbia University Press.(1954) 54.old. idézi E.H. Gross Brass Bulletin No.67/1982 (22.old.)

A lehangoló értékeléssel mit sem törődve – vagy éppen azért -, 1844-ben, 14 évvel a Fantasztikus szimfónia születése után, Berlioz átdolgozza a darab Bál című tételét, és ír bele egy kornett obligato-t. Ennek körülményeit többen kutatták, és arra a következtetésre jutottak, hogy minden boznnal személyesen Joseph Jean-Baptist Arban számára írta. Berlioz és Arban jól ismerték egymást, a szerző igen nagyra becsülte a kornettszólista művészetét.

Ezt az átalakított, kornettszólos tételt viszont Berlioz sosem adta nyomdába. Ez arra enged következtetni, hogy különleges alkalomra készült a változtatás. Ez az alkalom lehetett az 1844. május 4-i koncert, a Theatre Italien színpadán. Ezen a hangversenyen Párizs legjobb zenészeiből álló zenekar játszott, és ekkor hangzott el legelőször ez a tétel.

Bár Berlioz nem tervezte a Fantasztikus Szimfónia megváltoztatását, az átirrt tétel mégsem lett teljesen az enyészeté, jóllehet a mai karmesterek közül sem mindenki játszatja el ezt a kornettszólos tételt. Amikor a zenekari szezonban jelzik a Fantasztikus Szimfóniát, akkor a legtöbb trombitás rögvest rá is kérdez, hogy az Arban-féle változattal, vagy anélkül tervezik-e a mű előadását. Tapasztalatom szerint kevés karmester kívánja ezt a verziót előadni. A kevés kivétel közé tartozik Sir Simon Rattle, vagy Lorin Maazel.

Talán éppen azért ódzkodnak a tételtől a dirigensek, mert a zeneszerző csakis egy alkalomra szánta a művet. Mégis, a nemzetközi zenei világ tapasztalatai azt mutatják, talán bátrabbnak kellene lenni ezzel a tétellel, hiszen a közönség minden alkalommal hálás ezért a változatért. Az pedig Arban hangszeres tudását jelzi, és dicséri, hogy a tétel a mai napig komoly kihívás a trombitások számára.

Röviddel Arban halála előtt megtörténhetett a csoda, és felvételt készített vele az Edison Company. A Helsinkiben kiadott *Hufvudstadsbladet* című újságban Arban felvételét említik.



13. Edison Phonograph (cylinders.library.ucsb.edu)

*“Ma Mr. Gillin és Droese fonográf kiállítást tartanak Helsinkiben. Az előadás és Edison fonográfjának bemutatója az “F.B.K.-teremben” lesz, 14 órakor, és este 20 órakor. Belépődíj: 2 finn márka.*

*Edison találmánya mutatkozik itt be, egy gazdag repertárral: köztük beszéddel, dallal, hangszerszólókkal, és zenekari felvételekkel. Egy különleges felvételt kell megemlítenünk, amelyen a francia kornettvirtuóz, Monsieur Arban játssza a “Fanfare d’Edison” című darabot. Ezt egy másik felvétel követi a “Marche d’Exposition Universelle 1889” Olivier Métra-tól. Ezt az indulót 60 katonazenész játszotta, Edison jelenlétében, amikor az meglátogatta a kiállítást. Majd egy szólódarabot hallunk piccolóra, amit Monsieur Damaré játszik, aki a párizsi Opera tagja. Követi ezt két, az angol királynő gárdájából fellépő katonazenész angolkürt duettje, Variáció holland táncokra. A fonográf hangját úgy teszik hallhatóvá az egész terem hallgatósága számára, hogy egy óriási trombita tölcserít erősítenek a szerkezethez, így mindenki együtt, egyszerre élvezheti a hangját.”<sup>8</sup>*

---

<sup>18</sup>, Hufvudstadsbladet 96. kiadás, 1890.04.11

— **Fonografen:** I dag gifwa  
 hr Stillin och Droese de första två fo-  
 nografseancer i Helsingfors.  
 Företräget och föreläsningen af E d i-  
 son's fonograf kommer att förliggå i  
 F. D. R:s festsal kl. 2 och half 8 e.  
 m. med ett entredpris af 2 mk.

Edisons fonograf „debiterar“ hos oss  
 i dag med en rikhaltig fonograf-repertoire  
 såsom tal, sång, musikinstrumentjolos, vo-  
 tal- och orkester-fonogram.

Bland fonogrammen må nämnas sär-  
 skildt: solo på cornet a piston, speladt  
 af den berömda spanska virtuosen monsieur  
 Urban och kalladt „Fanfare d'Edison;“  
 stort orkesterfonogram „Marche d'Exposi-  
 tion Universelle 1889“ af Clavier Met-  
 ra. Denna marsch spelades af 60 mili-  
 tärmusikanter i närvaro af Edison, då  
 han i sjöl besökte utställningen i Paris.  
 Vidare solo på piccolo-flöjt, speladt af  
 monsieur Damare, medlem af orkestern vid  
 stora speran i Paris; duett på två en-  
 gelska horn, variationer på skotska  
 danser, spelad af två militärmusikanter  
 tillhörande regementet her Majesty's stor-  
 se Guards (dröfning Victorias kavaleri-  
 garde regementet) på en france vid hos-  
 nel i London. Bland kuriositeter som  
 „Mister Fonograf“ ljuder på, nämner  
 dess förvisare äfven sången „Mara  
 Stjerna“, som sjungits af en svensk bap-  
 tensångare i Petersburg, hr D—st.  
 Denna sång har sjungits af hr D. sållt,  
 d. w. s. i alla möjliga tonarter, emedan  
 hr D. ville öfwertygga sig om fonogra-  
 fen är i stånd att noggrant återgifwa al-  
 la de vokalistiska fel, som han enkom gjor-  
 de sig skyldig till.

Hr Stillin har bedt att så framsördt,  
 „att det wore mycket angenämt om nå-  
 gon af våra sångare wille wara så gen-  
 til och sjunga en svensk sång, hwilken  
 på dagens seancer komme att återgifwas  
 af fonografen i publikens närvaro och  
 sedermera gäcka turen genom Finlands öf-  
 riga städer, då fonografen lemnar Hel-  
 singfors.“

Dagens program omfattar 10 till 12  
 olika musikfonogram, oöfverräknadt de två  
 w a g e n l i n d r a r, som äro bestända för  
 tal och sång.

Ljudet från fonografen göres förnim-  
 bart för åhörarne genom en apparat, lik-  
 nande en fälttrumpet, hwilken är fäst  
 wid fonografen och åstadkommer, att he-  
 la auditoriet kan samtidigt åhöra den-  
 samma.

## 2.4 A B-trombita megjelenése és térhódítása

---

A hangszer történetéhez visszatérve, a kornett csaknem mindenütt – Franciaországban, Belgiumban, Angliában, sőt, az USA-ban is – veszélyeztette a trombita létjogosultságát. Ahogy már említettük, a kornett hangja közel sem volt olyan nemes, mint a trombitáé, de sokkal könnyebb volt rajta játszani. Persze, volt ennek pozitív aspektusa is, hiszen a szólista-játékmódot újra fejlődésre ösztönözte, hiszen ez a 19. század elején erősen visszaesett, elveszítette jelentőségét.

A trombita története akkor vett újra lendületet, amikor a B-trombita a zenekari világ tagja lett. A B-trombitát, vagyis a hangszer rövidebb, kornetthez jobban hasonlító változatát (hangterjedelmét illetően is) Németországban már az 1830-as években elkezdték építeni, és hamarosan katonazenekarokban használták, gyakran francia név alatt: „cornet à pistons“-ként említve.

A zenekarok egyre nehezedő irodalma vezetett oda, hogy a zenekari trombitások – mivel a hangszer kevésbé zenekarba illő hangzása miatt a kornettet nem akarták használni -, hamarosan felfedezték maguknak a B-trombitát. Ez a hangszer, és közeli rokona, a C-trombita, a mai napig „A“ hangszert jelenti. A B-trombita csillogó hangszíne, és a hangok viszonylag könnyű megszólaltatása, és a magas hangok meglehetősen jó „találati aránya“ révén gyorsan népszerűbbé vált a korábbi, meglehetősen nehézkes F-trombitánál. A 19. század végére már teljesen biztossá vált, hogy az egykori F-trombitát mindenütt lecserélik a B-re, amellyel a magas hangokat biztonságosabban lehetett megszólaltatni, a mélyebb hangok pedig megfelelő öblösséggel szólaltak meg.

A B-trombita megjelenésével tulajdonképpen befejezettek tekinthető a trombita fejlődésének útja. A hangszer térhódítását mutatja, hogy a 20. század húszas-, és harmincas éveiben helyet követelt magának a jazz területén is.

### 3. Az amerikai és a német rendszerű trombita összehasonlítása

A B-trombita használata tehát ezek után a hangszeresek mindennapjainak főszereplője lett, és sok lehetőséget adott különböző darabok megírásához is. Például Paul Hindemith, német zeneszerző Szonátáját már kimondottan német rendszerű trombitára írta. Több német zenekar próbajátékán kötelező a szonáta első tétele, mert ebből megfelelően felmérhető, hogy a jelentkezők milyen állóképességgel, és forte-fortissimo hangkvalitással rendelkeznek.

A tradicionális német zenekari trombitások maradtak a cylindrikus ventilrendszerrel, mert mind a szólista-, mind a zenekari hangzásban erre volt és van igény, és szükség. Az amerikanizálódás inkább a könnyebb műfajban terjedt el, hiszen a trombita a jazz-műfajok meghatározó hangszere is lett, és a mulatók zenészeinek könnyebb dolguk volt a Francois Perinet által feltalált szisztémájú hangszeren, hiszen nekik elegánsan, kecsesen, és virtuózan kell játszani.

A francia zene alakulásában, karakterében szinte mindig ott van a könnyedség és elegancia. Vegyük példának Debussy: A Tenger című művét. Ez a darab inkább a Perinet-hangszereken fekszik jobban. A transzparens zenét jobban visszaadja a hallgatónak, mint ugyanezt a német hangszer.

Sokszor lehetünk tanúi annak, hogy nagyhírű zenekarok - ragaszkodván a tradíciókhoz -, saját (német rendszerű) hangszereiken adják elő a művet, ezért a darab meghatározó karakterei változhatnak. Nincs meg a könnyedség, elegancia, ehelyett inkább súlyossá válik a zene. Ugyanez érvényes arra is amikor német zenét, példának okáért Brahms szimfóniákat játszanak Perinet-rendszerű trombitákon. A szerző nem erre a hangszerre képzelte el darabjait, és a harsány, egyenes, alapvetően érzelemmentes hangkarakter kimondottan bántóvá teszi a darab előadását. Ezeket a problémákat manapság már úgy orvosolják, hogy minden zenekar több gamitúra hangszert vásárol, ezek között aztán megtaláljuk mindkét rendszert.

Ha Beethoven, Brahms, Bruckner, R. Strauss, vagy Mahler darabokat tűznek programra a zenekarok, akkor előveszik a cylindrikus német rendszerű

trombitákat, ha pedig egy amerikai, vagy francia est műsorát kell interpretálni, akkor előkerülnek a Perinet-féle trombiták.

Akik pedig sok barokk zenét játszanak, és a műfaj specialistái, akkor csak az adott kor instrumentumai után épített hangszereken játszanak.

### 3.1 A kétféle rendszerű hangszer kialakulása

A középkori trombiták a reneszánsz, és barokk időkben natúrhangszerek voltak, ez annyit jelentett, hogy a lyukak és bilentyük nélküli instrumentumokon csak az ajkak állításával intonálták a hangokat, vagy csak az alaphangokat szólaltatták meg. Alaphangolásuk a D vagy C, amelyekkel a legjobban tükrözték az ünnepi hangzást. A csövek hosszúsága ennek megfelelően 2,20-2,50 méter hosszúságig terjedt. A hangterjedelem négy és fél oktáv lehetett maximálisan, ebből pedig a felső másfél oktáv az extrém magassághoz tartozott.

A 19. században szükségszerűvé vált, hogy a mélyebb hangterjedelemben kromatikus skálát szólaltathassanak meg a trombitán. Ez vezetett a ventil kidolgozásához. Ezeket kiváltképpen F-trombiták mély regiszterében alkalmazták, és volt egy úgynevezett átkapcsoló ventil, ami lehetségessé tette a kromatikus játékot. Szinte ezzel egy időben, a francia forradalom után, a trombitát elutasították, mert az uralkodók szimbóluma volt, és egy úgynevezett szopránkürtöt, azaz a kornettet fejlesztették ki.

Tulajdonképpen a polgárok szolgálatára, szalonzenélésre fejlesztették ki a „Comet a Piston“-t, a francia Perinet által épített ventilekkel. Így egy könnyen kezelhető, végig kónikus (szélesedő) menzúrával rendelkező hangszert kaptak. A hadsereg zenészei számára ezen még alakítottak egy kicsit, az új hangszer neve pedig a „tromba petite“ lett. Ebből alakult ki a trombita. Ennek a hangszernek cylindrikus részekre volt szüksége ahhoz, hogy sugárzó, csillogó hangot kapjon.

1920-ban kezdődött a lemezkészítés-korszaka, ami arra ösztönözte a trombitásokat, hogy sokkal precízebben játsszanak, a fejlesztőket pedig, hogy minél tökéletesebb hangszereket kreáljanak.



Első lépésben lerövidítették a csőhosszúságot, és bevezették a B-trombitát, kevesebb felhanggal. Franciaországban perifériára szorult a kornett használata, és általánosságban a Perinet félé B-trombita lett népszerű. Már csak operazenekarokban találjuk meg az eddig megszokott „1. és 2. kornett“, illetve „1. és 2. trombita“-felállást. Németországban, Ausztriában, Lengyel-, és Oroszországban is lerövidítették az F-trombitát, és megszületett a „Deutsche-B-Trompete“, vagyis a német rendszerű B-trombita. Amerikában a Perinet-szisztémájú hangszereket leginkább a jazzben, szórakoztató zenében, filmzenében, musical-ben, és koncert-opera zenekarokban használták.

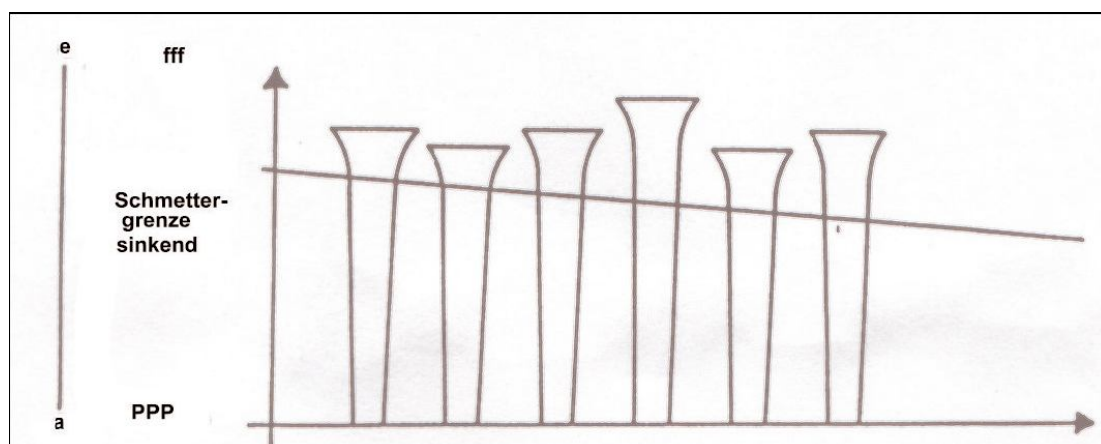
A második világháború után, Európában amerikanizálódtak a trombitások, és sok zenekar is. A német rendszerű trombita csak kevés, jelentős tradícióval rendelkező zenekarban maradt vezető hangszer. A modern zenekarokban használják az amerikai típusú, és német rendszerű trombitákat is, attól függően, hogy éppen milyen darabokat adnak elő. A natúrhangszereket inkább specialisták szolgáltadják meg, a zenetörténeti korszakok műveinek bemutatására alapított régi zene együttesekben. Ez a megkülönböztetés szinte a világ összes nagyzenekarában természetessé vált, és nem csak a rézfúvósok, de a fáfúvósok, vonósok, timpanisták, ütősök is megismerkedtek ezzel a változással, a saját hangszercsoportjukon belül.

### 3.2 Technikai átláthatóság (német/amerikai rendszerek közt)

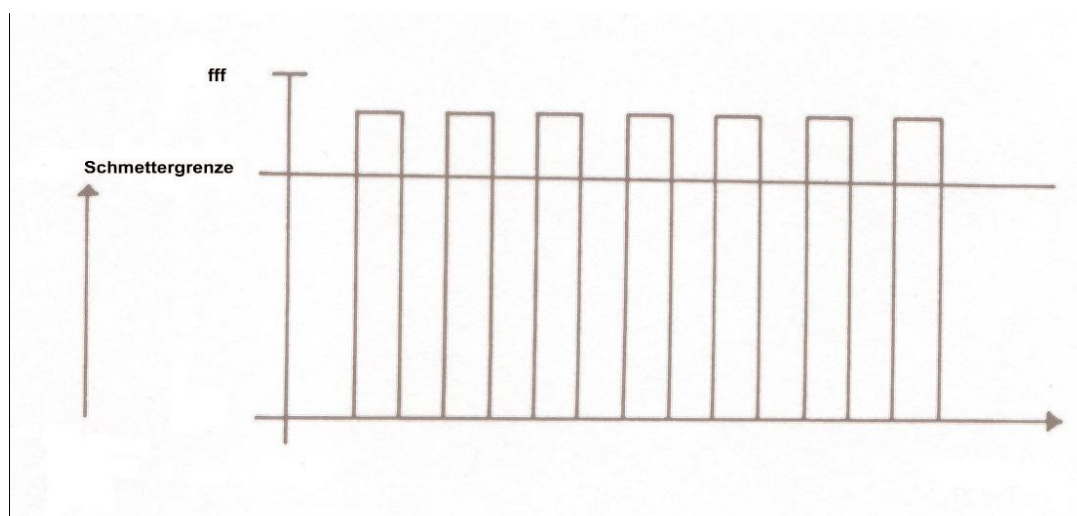
	Német rendszerű trombita	Amerikai rendszerű trombita
<b>Furat</b>	kicsitől a közepes furatig (10,5 mm) 11,0 mm (Dresden) 11,3 mm (Berlin) 11,5 mm (Hamburg)	közepestől a széles, nagy furatig 11,3 S/M 11,5 M/L 11,7 L 12,0 XL

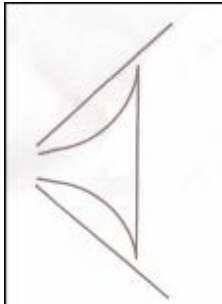
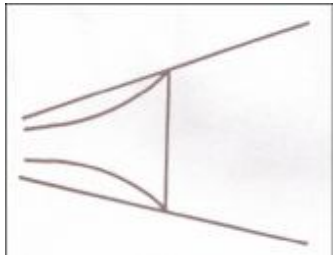
<b>Menzúra</b>	Cilindrikus	Kónikus
<b>Korpusz</b>	Æ 135 mm Æ 140 mm	Æ 120 mm Æ 125 mm
<b>A korpusz széle</b>	Felfektetett, ezüst koszorú	Síma korpuszvég ráförasztott „drótvéggel”
<b>Anyag</b>	Vörösréz - „Kruspe“ Metall (ötözött vörösréz) Újzüst-Cugok és vasalás - kézimunkával kikalapált formák	- Sárgaréz „Revolver“- Messing - hidraulikusan kialakítva
<b>Formák (gyárilag) A korpusz anyagvastagsága (mm)</b>	0,28 0,30 0,35 0,40 0,45 A vége elvékonyodik	0,50 0,60 0,70 0,80 1,0 Egyforma falvastagság
<b>A ventilnyomás méretei</b>	8 mm	16 mm
<b>Építése</b>	- sérülékeny csak annyira nehéz amennyire kell - kevés támaszték kemény és vékony falvastagság - A korpusz egy darabból áll a közepén” összevarrva”	puha, ugyanolyan falvastagság, általában keresztben „felvarrott korpusz”
<b>Korpuszforma</b>	szélesre nyitott „Hyperbel- Astes“	V formában kónikusan kialakított, rövidre vágva
<b>Támasztékok</b>	kovácsoltak	öntöttek


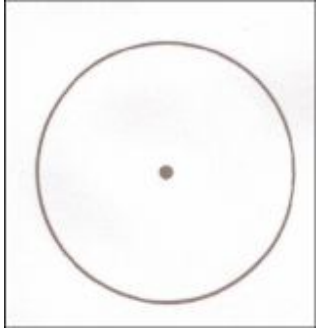
Fentiek grafikai megjelenítése: Német rendszerű trombita



Amerikai rendszerű trombita



	<b>Német rendszerű trombita</b>	<b>Amerikai rendszerű trombita</b>
<b>Hang kisugárzása</b>	A cylindrikus rendszer hatására nagy hangkisugárzás, terítettség mutatkozik meg. Majd a hangszer korpusza felé való kónikus építés miatt a hang centrálissá válik.	
<b>Kisugárzási szög</b>		
	Minden hangnak a pianótól a fortéig „saját élete” van, és fokozatosan emelkedő dinamikailag.	A fortissimót „harsányként” jellemezhetjük.

	<b>Német rendszerű trombita</b>	<b>Amerikai rendszerű trombita</b>
<b>A hangszerek megszólalásának viselkedésformái</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Zenei sokszínűség</li> <li>- A hangok színekre bonthatók</li> <li>- Nagy tér</li> </ul> <p>Optikai összehasonlítás:</p>  <p>„Akár egy autó - vezetni kell, és tudni kell vezetni!”</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Biztonságra törekvő, nagyon centrikus hangkép</li> </ul> <p>Optikai összehasonlítás:</p>  <p>„Akár egy vonat, ami saját maga választja meg haladási irányát.”</p>
<b>Építési hagyományok</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- a reneszánsz-, barokk-, klasszika-, és a romantika korából származó tradíciók</li> <li>- egyéni, művészhangszerek építése</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- katonazenekarok hangszereinek tradícióiból</li> <li>- legtöbbször tömeggyártásban, stabil hangszer olcsón</li> <li>- ma elsősorban ipari előállítás, egyfajta „fúvószenekari, vagy big band-hangszer”</li> </ul>

### 3.3 A hangszerek megjelenése a zenekarban

A trombita magas regiszterének domináns hangzása mutatja legjelentősebben a német és amerikai rendszerű hangszerek közötti különbséget. A zenekari trombitaszólamban természetesen az a legideálisabb, ha a szólamon belül minden muzsikussal ugyanazt a menzúrájú hangszert használja.

A hangszeres egyéniségének, és alkalmazkodóképességének egyensúlyba állításával válhat a szólam meghatározó tagjává, függetlenül attól, hogy hányadik szólamot játssza. Rendkívül fontos, hogy az adott zenekarban kívánt hangzást minden muzsikussal egyénileg is kialakítsa, és ezzel idomuljon a többiekhez. Az egyéni hangzást a szólam más tagjaihoz igazítva, tapasztalatok szerint a német rendszerű trombitával érhető el az igazán egységes, tradicionális zenekari hangzás.

Éppen ez a különleges hangzás az oka annak is, hogy a német rendszerű trombita határozottan más fúvástechnikát igényel, mint amerikai rokona.

---

<sup>9</sup> Heinrich Thein: „Deutsches“ und „Amerikanisches“ Posaunenkonzept Anmerkungen zur Geschichte und zum Klangbild - Das Musikinstrument Heft 11, 1985. 38-42. oldal

<sup>10</sup> Herbert Heyde: Trompeten Posaunen Tuben, Leipzig 1980, 176-180. oldal

<sup>11</sup> Heinrich Thein: Zur Geschichte der Renaissance-Posaune von Jörg Nenschen (1557) und zu ihrer Nachschöpfung. In: Baseler Jahrbuch für Historische Musikpraxis V 1981, 388-390, 391-393. oldal

<sup>12</sup> Heinrich Thein: Instrumentenbautechnische Forschungen und Erfahrungen im Nachbau und der Restaurierung von Blechblasinstrumenten Posaunen und Trompeten: Geschichte Akustik Spieltechnik – Michaelsteiner Konferenzberichte 60, Michaelstein 2000; 207-214. oldal

<sup>13</sup> Gisela und Jozsef Csiba, Die Blechblasinstrumente in I. S. Bachs Werken, Kassel 1994.

#### 4. Az utánzás művészete

Ahogy a hangszerek fejlődése kapcsán már megjegyeztük, a B-trombita megjelenésével, valamint a német és amerikai rendszerű hangszer hagyományoknak megfelelő, világos elválásával, a trombita fejlődésének története gyakorlatilag befejezettnek tekinthető.

Ez azonban soha nem vonatkozhat az előadóművészet fejlődésére. A zeneiskolák kis tanítványaiban, az első lépcsőfokok elsajátítása után gyorsan megmutatkozik, érdemes-e magasabb szinten folytatni a hangszer tanulását. A közép- és felsőfokú intézmények hallgatóinak a tanári útmutatás mellett már az önálló fejlődésre is hangsúlyozottan figyelniük kell.

Ám a világ vezető zenekarainak művészei is akkor maradhatnak pozícióikban, ha folyamatos előrelépéseket tesznek egyéni hangszerismeretük további feltérképezésében.

Évszázadokra visszamenőleg már eddig is bemutattunk olyan egyéniségeket, akik tudása, kísérletező kedve, és tehetsége nélkül ma nem lenne sem hangszer, sem trombita-előadóművészet. A muzsikálás nem elméleti, vagy nem csak elméleti tárgy. Elengedhetetlen a gyakorlati képzés, amely legegyszerűbb formájában akár figyelésben, és jó értelemben vett utánzásban is megnyilvánulhat.

Albert Bandura, kanadai származású amerikai pszichológus, 1953 óta majd 60 éven át a Stanford Egyetem professzora szerint a szociális tanulás nem magyarázható az operáns vagy instrumentális kondicionálással. Az "utánzás" (behaviourista elnevezés) és "identifikáció" (személyiségelméletben használják leginkább) fogalmait szinonimáknak tekinti, mivel lényegét tekintve mindkettő ugyanarra a viselkedésre vonatkozik, vagyis az egyénnek azon törekvésére, hogy a viselkedést és attitűdjeit valódi, vagy szimbolikus modellek viselkedésével megfeleltesse. (Bandura az utánzás fogalmát használja, s ez alatt az összemérő viselkedést érti.)<sup>14</sup>

Jean-Gabriel De Tarde (1903), William McDougall, angol pszichológus (1908), az utánzási hajlamot velünk született, ösztönös tendenciának tekintették.

---

<sup>14</sup> McDougall, William (1909. First published 1908), *An Introduction to Social Psychology* (2nd ed.), London: Methuen & Co, pp. 1–2.



A fogalom csak Neal E. Miller és John Dollard (1941) munkájában illeszkedett be a viselkedésselméletbe, s ekkor fogalmazódott meg tisztán tanulási jellege is. Kísérleteikben különböző megkülönböztetési feladatokat alkalmaztak. Itt lényegében mások cselekedetei szolgálnak megkülönböztetési ingerül olyan válaszokhoz, amelyek a ksz-ek, ill. állatok viselkedési képletében már megtalálhatók. Elméletük szerint olyan motivált személyre van szükség, aki megerősítést kap. Az utánzást az instrumentális tanulás egyszerű esetének tekintik, és a helytanulásra összpontosítják figyelmüket.

A legtöbb utánzásos tanulási forma e kísérletekkel ellentétben inkább *válasz-*, mintsem *helytanulást* jelent. Ennek során a ksz-ek a különböző választöredékeket aránylag összetett, új mintákba szervezik, s ez kizárólag a szociális modellek megfigyelése alapján zajlik le, gyakorta bárminemű megerősítés nélkül.

Orval Hobart Mowrer (1950) *kéttényezős utánzáselmélete* kínálja Bandura szerint az utánzás legmegfelelőbb magyarázatát. Felfogása szerint az egyén készletében megtalálható válaszok eredetileg klasszikus kondicionálás során alakulnak ki. Mivel a gyerekek számára mindig modellek közvetítik a jutalmakat, e modellek viselkedésjellemzői ismételten pozitív megerősítéssel társulnak. E klasszikus kondicionálási folyamat eredményeképpen a modell viselkedése másodlagos megerősítővé válik. 1960-ban azzal egészítette ki elméletét, hogy a szenzoros tapasztalatok nem csupán klasszikus módon kondicionálják a pozitív vagy negatív érzelmeket, hanem egyúttal létrehozzák azokat a kondicionált érzeteket vagy képzeteket is, melyek a szükséges szenzomotoros kapcsolatokat biztosítják. A válaszokat eredetileg nem eszközi értékük, hanem önjutalmazó tulajdonságaik miatt sajátítjuk el, és őrizzük meg.

Bandura és munkatársai végeztek kísérletet az utánzásos tanulással kapcsolatban:

*Hipotézis:* ha egy modell viselkedési jellemzőit következetesen megerősítéssel társítják, akkor e modell viselkedése másodlagos megerősítő tulajdonságokra tehet szert, s emiatt sokkal nagyobb mértékben szólíthat fel utánzásra, mint a pozitív megerősítéssel nem társított modell viselkedése.

*Eredmény:* a modell jutalmakkal való társítása elősegíti a modell szóbeli viselkedésének pontos utánczását.

#### **4.1 Késleltetett utánczás**

Az utánczásos tanulást azzal lehetne igazán meggyőzően igazolni, ha azt is kimutatnák, hogy az utánczásos válaszok a modell távollétében is általánosulnak új helyzetekre. E célból végzett Bandura, Ross és Ross kísérleteket.

Az utánczáselmélet egyik általános feltevése szerint a tanulási forma lényegében lappangó instrumentális tanulási folyamat: a megfigyelő a modell viselkedésének lappangó gyakorlása révén sajátítja el az utánczásos válaszokat. Az effajta tanulásnak az a szükséges előfeltétele, hogy a modell válaszai pozitív megerősítést kapjanak. Amilyen mértékben a megfigyelő *a modell megerősítéseit behelyettesítő módon átéli*, oly mértékben erősödnek majd a megfigyelő rejtett utánczásos válaszai.

#### **4.2 Szimbolikus modellek**

Karl Duncker, német pszichológus, kísérletében bemutatta, hogy megfelelő tekintéllyel rendelkező szimbolikus modellek segítségével az egyén szokásai könnyen megváltoztathatók. A szimbolikus modellek gyakran társadalmi normák alakjában hatnak.

Donald Thomas Campbell, amerikai társadalomkutató, a válaszok elsajátításának hatféle módját sorolja fel: 1. próba-szerencse tanulás, 2. észlelés, 3. végeredmények megfigyelése valamely személy kutató viselkedésekor, 4. valamely személy válaszainak megfigyelése, 5. a fontos jelzőingereket illető szóbeli instrukció, 6. a helyes viselkedésre vonatkozó szóbeli instrukció. A tanulási teljesítmény szintje, és a tanulásra fordított idő mennyisége igen eltérő lehet aszerint, hogy a modell a válaszokat milyen formában mutatja be.

A kísérletek alátámasztották az utánczás szociális hatalomelméletét. Az egyén a jutalmazó erővel rendelkező modellt nagyobb számban utánczza, mint akár a versengő, akár a mellőzött modellt. A kutatások kimutatták, hogy az emberek hajlamosak modellek viselkedésének utánczására. Az utánczás általában nem korlátozódik egyetlen modellt. Így lehetséges utánczással új válaszmintákat kialakítani.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> *Albert Bandura: Szociális tanulás utánczás útján - Pedagógia szociálpszichológia, Pataki szerk. 84-120. oldal Körtvély Emőke, 1995.*

## 5. Példaképeink

“A népszerű sorozatokban látott ruhákat és frizurákat az egész világon utánozzák. A popzene nemzetközi, a gyerekek mindenütt ugyanazokkal a tévéből megismert játékokkal játszanak...”<sup>16</sup>

Hozzávetőleg ugyanazokban az években, amikor a norvég médiakutató a fent idézett megállapítások alapjául szolgáló tapasztalatait szerezte, ugyancsak Norvégiában egy szociológiai felmérés is készült.<sup>17</sup>

A vizsgálat arra vállalkozott, hogy egy korábbi, a gyerekek ideáljaival kapcsolatban végzett felmérés kérdéseit megismételve, összevethesse a serdülők által választott példaképek változásait az eltelt kilencven év alatt. A két időszak között tapasztalt változások nagyságrendje még az előzetes kutatási hipotéziseket is felülmúlta. Bebizonyosodott, hogy míg a 19–20. század fordulóján élt kamaszok többnyire a történelem és az irodalom nagyjai közül választották ki eszményeiket, addig kilenc évtizeddel későbbi kortársaik számára a követni kívánt hősök elsősorban a sport, a popzene és a mozi világából kerültek ki.

---

<sup>16</sup> Anita Werner: *A tévé-kor gyermekei*. Fordította: Kunszenti Ágnes. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1998, Magyar Felsőoktatás Könyvek 9.

<sup>17</sup> Karl Harvor Teigen – Normann Engdal – Hanne Trime – Jan Ove Bjorkheim – Sturla Hellend: *Who would you most like to be like? Adolescents' ideals at the beginning and the end of century*. Scandinavian Journal of Educational Research, 2000/1.

A vizsgálatot végző norvég szociológusok az amerikai Kaliforniában és Minnesotában készült korábbi felmérések alapján azt is tudták, hogy már a 20. század első évtizedeiben feltűnő különbségek mutatkoztak a két nem példaképei között is. Akkoriban a fiúk inkább választottak közéleti figurákat, mint a lányok, náluk viszont gyakoribbak voltak a közvetlen környezetükben lévő, általuk személyesen is ismert személyekkel kapcsolatos példaképválasztások (szülőre vagy egy-egy rokonra való utalások). Egy másik – New Jersey-ben és Londonban végzett – vizsgálatból pedig azt a tapasztalatot szűrték le, hogy míg a lányok igen nagy hányada – korcsoportonként húsz és ötven százalék között – választott magának férfi példaképet, addig a fiúk között nem fordult elő, hogy női példaképet jelöltek volna meg. Így tehát igazából az sem lepte meg őket, hogy ebben az újabb kutatásban is világossá vált: mostanság is másutt keresik – és találják meg – példaképeiket a lányok, mint a fiúk. A kérdés csak az, hogy mi lehet ennek a magyarázata.

Nos, a kutatók feltételezése szerint e – sok szempontból döntőnek tekinthető – változás kezdetei a múlt század negyvenes, ötvenes éveire nyúlnak vissza: azokra az esztendőkre, amikor a háború utáni általános kiábrándultság és ideálnélküliség világába egyszerre csak berobbantak az akkortájt induló televíziós adások; s a képernyőn látott – amúgy képzeletbeli – figurák viharos gyorsasággal kiszorították a gyerekek és fiatalok gondolataiból a valós történelmi figurák akkor már amúgy sem stabil befolyását. Ezzel egyidejűleg – egyéb életmód- és társadalmi változásokkal magyarázható okokból – az emberek belső tulajdonságai is kezdtek háttérbe szorulni. Mindennek következtében fontossá vált a külső, azaz a látható tényezők együttese, valamint a hozzájuk kapcsolt vélemények, főleg a siker mindennél vonzóbb aurája.

A norvégiai kutatás pszichológus szakértői elemzéseikben arra is felhívták a figyelmet, hogy az ötvenes évek nevelő célzatú példaképkaraktereit az idők folyamán egyre inkább felváltották a főként az angol-amerikai pszichológia által leírt, úgynevezett példakép-személyiségek. Mindezek ellenére a megkérdézett norvég tizenévesek által fontosnak tartott értékek

között változatlanul szerepelt az őszinteség, a becsületesség, a segítőkészség ideája is. Sokkal lejjebb került viszont az önzetlenség és a kemény munka korábban minden szinten megnyilvánuló népszerűsége.

Egy amerikai kutató, D. S. Hill ugyancsak 1930-ban észrevette, hogy a gyerekek és serdülők a korábbi esztendőkhöz képest egyre gyakrabban választanak valós kortárs személyiséget; egy másik kutató, Havighurst adatai pedig 1955-ben azt jelezték, hogy a 13–15 évesek választásai között a történelmi és irodalmi szereplők korábban húsz százalékos aránya egyetlen évtized alatt tíz százalékra csökkent. S bár 1965-ben, ottani vizsgálati adatok szerint a németországi tizenévesek többsége még mindig Albert Schweitzert tekintette eszményképének, két évtizeddel később, 1985-ben, Angliában és Európában a példaképválasztások alakulásában már határozottan megfigyelhető volt a következő két trend erősödése. Egyrészt kezdett nyilvánvalóvá válni a média befolyásának a túlsúlya, másrészt pedig, éppen ellenkezőleg, észre kellett venni, hogy mind több fiatal kezdi azt hangsúlyozni, hogy ő tulajdonképpen senkihez sem akar hasonlítani, ő elsősorban saját maga akar lenni.

Láthatóan tovább mélyült a két nem választásai közötti különbség is. 1994-ben a norvég fiúk elsősorban a kortárs akcióhősöket, sportolókat és – szigorúan férfi – popsztárokat tekintettek példaképeiknek. A lányok körében viszont elsősorban a népszerű színésznőké, modelleké volt a „pálma”. (Elgondolkodtató persze az is, hogy tanárt mindössze négy fiú és öt lány választott példaképének.) A mintába került huszonhét norvégiai iskolából akkor összesen tizennyolc tanuló – nyolc fiú és tíz lány – választott nem kortársat, például a norvég sarkkutató Nansent.

Meglepő módon a nemek közötti példaképválasztás különbségeit – míg a lányok hajlandóak férfideálokra is „felnézni”, addig a fiúk kizárólag saját nemükből választanak – sokan a mai médiabefolyás bizonyítékaként is értelmezik, a hasonló tapasztalatokat felmutató történelmi előzmények ellenére. Ebben a jelenségben Anita Werner is elsősorban – norvég példák nyomán – a mai korban érvényesülő szerepmegosztási tendenciák érvényesülését látja; azt, hogy miközben a lányok ma már egyre több férfias tevékenységgel foglalkozhatnak, addig a fiúszerep még mindig sokkal rigidebb, és kevés vagy semmi lehetőséget nem nyújt a nőies elfoglaltságok

vállalására. Arról nem beszélve, hogy a média a férfiakat mindig több hatalom, nagyobb presztízs birtokosaként – s így vonzóbb helyzetekben – jeleníti meg, mint a nőket. Ehhez hasonló következtetésre jutottak egyébként az Anita Werner által hivatkozott amerikai és svéd vizsgálatok is: sőt ezekből még az is megtudható, hogy a sok televízió nézés a fiúknál többnyire pozitív, a lányoknál inkább negatív önkép kialakulásához vezet.

A norvégiai szociológusok korábban említett kérdőíveinek felhasználásával, néhány évvel később, a kilencvenes években, Ausztráliában is elvégeztek egy hasonló felmérést, amelynek tanulságai igencsak összecsengenek a norvégiai következtetésekkel. A vizsgálat leginkább elgondolkodtatónak tekintett megállapításai közül a kutatók mégis azt emelték ki, hogy az ő 16-17 évesek körében a mintának tekintett személyek között már szinte teljesen háttérbe szorultak a szülők, illetve a vizsgálati mintába bevont iskolákban egyetlen tanár személye sem vált példává a tanítványok körében!

Évtizedes hagyományai vannak a világ népességének mára már megközelítőleg nyolcvan százalékát érintő, hasonló témájú felméréseknek (a World Values Survey programjainak) és a nyomukban elindított európai értékutatásoknak is. A European Values Survey első ízben, 1981-ben hozott adatokat, majd ugyanezt a programot megismételték 1990/91-ben, 1995/96-ban és 1999/2001-ben is; 2006-ra pedig már az ötödik hasonló felmérést készítik elő. E programban hazánk is részt vesz. Ezek a kutatások ugyan elsősorban a lakosság erkölcsi, vallási, politikai és szociális értékeit kívánják feltárni; de a célba vett generációk között – természetesen – sorra kerülnek a serdülők és a fiatalok is; a nekik feltett kérdések nyomán időről időre kirajzolódnak az adott időszakra jellemző s a példaképkeresésben meghatározó szerepet játszó értékválasztási trendek is. Ezek pedig olyan sok hasznos információt tartalmaznak, hogy a nemzetközi áttekintések alapján egyes országok külön is értékelik a saját fiataljaikra vonatkozó adatokat. Ennek köszönhető, hogy nemrégiben két ilyen jellegű külföldi vizsgálatról olvashattunk elemzéseket az egyik hazai folyóiratban.<sup>18</sup>

Az egyik vizsgálatban, melyet az amerikai egyesült államokbeli Saint Louis egyetemének kutatói – Judith Gibbons és Deborah Stiles<sup>19</sup> – végeztek, húsz országban, 15 éven át nyomon követték a serdülők példaképválasztásait. (Eredményeik igencsak összhangban vannak a már hivatkozott norvég vizsgálat tapasztalataival.) Két portugál kutató<sup>20</sup> pedig – akárcsak a fentebb idézett norvég felmérés – egy 1929 és 1944 közötti időszakból fennmaradt felmérés adatait vetette össze saját, 1993-as, hasonló témákban szerzett tapasztalataival. Ők és sokan mások is ugyanazt állapították meg, amiből mi is kiindultunk: mindenütt kimutathatóak a példaképek változásai, valamint világszerte egyre nyilvánvalóbbá válnak a példaképekben testet öltött szociális értékek hatásainak gyengülésére utaló folyamatok.

---

<sup>18</sup>, Bacsák Nóra – Molnár Zsuzsanna: Az osztrák ifjúság- és értékvizsgálat (1990–2000 között) összefoglalója. Új Ifjúsági Szemle, 2004/2; Balogh Lidia: „Minket neveznek ifjúságnak” – Svéd ifjúsági attitűd- és értékrendvizsgálat 2003-ban. Új Ifjúsági Szemle, 2004/3.

<sup>19</sup>, The Thought of Youth: An Internal Perspective on Adolescents' Ideal Persons. 2004. Information Age Publishing Incorporation.



## 5.1 Példakép és nevelés

A példaképek nevelésben betöltött szerepének jelentőségével kapcsolatban, Einstein egyenesen úgy fogalmazott: „...nincs más ésszerű nevelés, mint mintaképnek lenni, ha másképp nem megy, hát elrettentő mintaképnek”.<sup>20</sup> Mivel pedig a nevelés – egyebek között – értékek és eszmények generációk közti át- és továbbadására is törekszik, e folyamat szereplői hagyományosan nagy jelentőséget tulajdonítottak a gyerekek elé állított példaképek fontosságának.<sup>21</sup>

A kisebb és a nagyobb gyerekek elé ezért nevelőik – a családban és az iskolában egyaránt – a legkülönbözőbb formákban olyan személyeket igyekeztek példaképül állítani, akik életvitelükkel, tulajdonságaikkal egy-egy adott kor és társadalmi közeg erkölcsi és kulturális értékeit jelenítették meg.

A példaképek természetesen – különösen a gyerekek esetében – mindig bizonyíthatóan szociális és kulturális produktumok voltak, s mint ilyenek sok tekintetben folyamatosan változtak attól függően, hogy mit és hogyan várt el tőlük – gyerekektől, serdülőktől, fiataloktól – a társadalom, a család, az iskola vagy éppen az életükben mind erősebb befolyásra szert tevő kortárs csoport.

Amikor például a testi erő, az ügyesség és a bátorság voltak a társadalom férfi tagjaitól elvárt legnagyobb értékek, akkor – természetesen – a fiatal fiúk elé a vitézi erények birtokosait állították, mint ahogy tette azt Balassi Bálint is Egy katonaének című versében. Vagy a nők társadalmi szerepének megváltozásával egyidejűleg az irodalomban megjelentek az önálló hivatású, független életre is képes nőalakok. A történelem azonban – a nevelésé is! – időnként a példaképek tudatos alakításának kifejezetten elrettentő gyakorlatáról is számot ad; feljegyezték például, hogy a korabeli iskolai tankönyvek a szovjet gyerekek elé egyik lehetséges példaképként azt a Pavlik Morozovot állították, aki feljelentette, és munkatáborba juttatta az apját, amiért az országot sújtó nagy éhínség idején családja számára krumplit és répát lopott.

---

<sup>20</sup>, Nevelés és nevelő. In *Hogyan látom a világot?* Gladiátor Kiadó, Budapest, 1994.

<sup>21</sup>, Doret J. de Ruyter: *The Importance of Ideals in Education*. Journal of Philosophy of Education, 2003/3.

Hosszú évszázadokon át tehát a példaképek megjelenítésének (és ennek köszönhetően azok megőrzésének is) egyik leggyakoribb és leghatékonyabb eszköze az irodalom volt. Az ókorban élt Ezópus, a felszabadított görög rabszolgából lett mesélő, vagy a 16. században élt magyar Heltai Gáspár, majd a 17. századi, francia La Fontaine megteremtették az állatmesék révén közvetített erkölcsi példázatok műfaját; hasonlóan direkt példákkal, így a szentek életének oktató célú bemutatásával az egyház is idejekorán megkezdte az általa fontosnak tartott értékek – a szegénység, az alázat – népszerűsítését irodalmi művek segítségével. Gondoljunk csak az első magyar költőnő, a 16. században élt Ráskai Lea Szent Margit életét bemutató művére. De folytathatnánk a sort az egész irodalomtörténeten keresztül, különösen a gyerekek és a fiatalok szórakoztatását, esztétikai, szellemi és erkölcsi nevelését magukra vállaló művek citálásával, hiszen ez a műfaj is meglehetősen hosszú múltra tekint vissza. Az „ifjúsági irodalom” önállóvá válását ugyanis az 1700-as évektől, a „gyermekirodalom” megjelenését pedig némileg későbből, az 1800-as évektől számítják.

A szépirodalmi alkotások megismerése során ugyanis – direkt vagy indirekt módon – példaképként felfogható szereplőkkel is találkozhattak a fiatal olvasók; e példaképek többnyire pozitív figurák voltak, bár az alkotók nevelő céllal gyakran megjelenítettek kifejezetten negatív, az olvasókból feltétlen elutasítást kiváltó szereplőket is. Feltehetően ezeknek a szempontoknak is szerepük van abban, hogy az iskolai kötelező olvasmányok listájában – a tanulók s olykor a szakma minden berzenkedése ellenére is – mindmáig erősen tartják hadállásaikat a régebbi korok irodalmi alkotásai. Hiába azonban az elszánt próbálkozás: a mai tizenévesekről leperegni látszik minden olyan törekvés, amely a történelmi-irodalmi hősök példaként való elfogadtatásával próbálkozik. A kutatások által jelzett trendek ugyanis láthatóan és megállíthatatlanul az irodalmi élmények kiválasztásában és megítélésében is érvényesülnek.

Ráadásul az újabb elemzések<sup>22</sup> még arra is felhívják a figyelmet, hogy a „példakövetés intenzitásában a legkisebb az olvasottak hatása”. Lám-lám, ezért is következhetnek be azok a változások, amelyek egyrészt az eddigi hagyományos példaképfaktorok, azaz a család és az iskola mellé – növekvő jelentőséggel – felzárkóztatták a főleg képi elemekkel dolgozó médiát, amely képes arra is, hogy a sosem látott történelmi és irodalmi figurák helyére beépítsen sosem volt, vagy legalábbis az ábrázolt módon sosem létezett, de a technika segítségével mégis láthatóvá tett szereplőket is. Ennek következtében akár úgy is tűnhet, hogy példaképek továbbra is vannak, csak más milyenek, mint a korábbiak.

A mai példaképek ugyanis egyáltalán nem olyanok, mint amilyenek régebben voltak. A bennük testet öltött értékek is felszínessé/felszínesebbé váltak – sok esetben kizárólag a külsőségekre, haj- és ruhaviseletre, a test díszítésére vonatkoznak –, és relativizálódtak is, nem beszélve arról, hogy eme tulajdonságaikból következően szinte pillanatról pillanatra változnak.<sup>23</sup> E változásban pedig feltűnően nagy szerephez jutnak a különféle üzleti szempontok is. A mai példaképek ugyanis úgy „aktivizálnak”, hogy a külsőségeknek való megfelelés érdekében állandóan újabb és újabb termékek fogyasztására ösztönöznek. S amilyen gyorsan felkap valakit a média, olyan gyorsan tudja ejteni is; ami pedig egyet jelent azzal, hogy az addigi lelkes követők tüstént más ideál után néznek. Ez az újabb ideál pedig egyben újabb megszerzendő tárgyat, élményt mutat fel nekik. „Levitézlett” médiaszereplőt, bukott vagy divatból kiment, netán kiöregedett „sztárt” viszont már senki nem akar utánozni.

---

<sup>22</sup>, Szvetelszky Zsuzsanna: *Láttuk, hallottuk, másoltuk*. In *Értékek és mértékek*. Fordulópont, 2004. 2–3. sz. Szerk.: Büki Péter és Szollár Zsuzsanna.

<sup>23</sup>, Nyitrai Imre: *Példa-kép-telenség, avagy ki lesz ma tűzoltó, katona és vadakat terelő juhász?* Fordulópont, 2003. 4. sz.

Azt se feledjük azonban, hogy a szigorú hierarchiák oldódása, a függőségi rendszerek lazulása sem kedvez a példaképekhez való következetes ragaszkodásnak; nem csoda, hogy annyi, magát függetlennek képzelő fiatal érzi úgy, hogy tulajdonképpen nem is akar máshoz hasonlítani, kizárólag önmaga akar lenni. Ez a magatartás ugyanakkor nem feltétlenül a külső modell elfogadásának szándékát tagadja; jelezheti egyrészt azt is, hogy a meglévő választékból hiányzik a megfelelőnek tartott példa, másrészt azt, hogy a fiatal annyira sem bízik magában, hogy alkalmasnak tartaná magát bármiféle, mások által megtestesített érték követésére.

## 5.2 A példaképek értéktartalmáról

A példaképválasztásban megtestesülő minőségek többsége azonban – a jelzett változások ellenére – viszonylag állandó. Az idézett norvég kutatás például a 20. század elején és végén is nagyjából ugyanannak a tíz minőségnek az érvényesülését látta a fiatalok értékválasztásában; legfeljebb a minőség konkrét megnyilvánulásában vagy a választások nagyságrendjében történtek változások. Ez a tíz kimutatható érték a következő volt: tehetség, tudás, szaktudás, hitelesség, segítőkészség, empátia, humor, szociális, erkölcsi, valamint fizikai minőségek. (De az értékeken belül változott a tehetség megítélése, a tudás tartalma, a hitelesség megjelenése; mások lettek az erkölcsi elvárások, valamint a külsőségek elemei is, mint ahogy másképpen alakult a fontossági sorrend is.)

Az európai értékrendvizsgálat osztrák elemzői azonban nem annyira az ifjúság által választott értékek tartalmát, inkább azok kialakulásának, illetve a korábbiakhoz képest bekövetkezett változások jellegzetes motivációit emelték ki. Felhívták a figyelmet az értékválasztást befolyásoló tényezőkre a fiatalok körében: a vallástól való távolodás, a tradicionális politizálás elutasítása, a barátságok és a párkapcsolatok jelentőségének az egyén életében tapasztalható növekedése, az önmegvalósítási vágy erősödése – szemben a gyermekvállalás fontosságának csökkenésével –, valamint a társadalmi problémák individualizálódásának folyamatai.

A svéd fiatalok közötti attitűd- és értékrendelemzésekről (2003) készült beszámoló<sup>16</sup> is a változások magyarázatát tűzi célként maga elé. A kérdőíves felmérésekből kiderült, hogy a mai fiatalok példaképválasztásában – az osztrák elemzés megállapításain kívül – nem lehet eltekinteni a felnőttkorba való átlépés kitolódásától, a tanulmányi idő meghosszabbodásától, a szabadidős tevékenység értékének növekedésétől sem. A kutatók szerint a mai példakép- és értékerőzsióban annak is szerepe lehet (van?), hogy a nehéz munkaerő-piaci helyzetben egyre több fiatal kénytelen olyan munkát végezni, amelyhez nincs képzettsége. A jelenség magyarázata: mivel a példaképekben valamiképpen a célok és a vágyak is megfogalmazódnak, ha a társadalmi valóság ennyire nem veszi figyelembe ezeket – márpedig a pályaválasztási ambíciók letörése egyértelműen a megfogalmazott célok kudarcát jelenti a fiatalok számára –, akkor óhatatlanul bekövetkezik a példakép tartalmi-minőségi elemeinek sokat emlegetett „fogyatkozása”.

### 5.3 ...És a jövő?

A tapasztalatok azt mutatják: a nevelés egyre nehezebben birkózik meg a példaképhiányból, a megfogyatkozott vagy elértéktelenedett modellek követéséből adódó nehézségekkel. De tanúi lehetünk a helyzeten javítani kívánó, különféle próbálkozásoknak is. Több mint egy évtizede Jérôme Vignon, az Európai Unió egyik szakértője – az Európai Bizottság egyik vizsgálatára<sup>24</sup> hivatkozva – a női példaképek számának növelését tűzte ki távlati célként az Unió tagországainak pedagógiai intézményei elé.

A „hősfogyatkozás” sokat tapasztalt trendjei ellen próbálnak fellépni olyan értékes kezdeményezések, amelyek jelzik, hogy egyre több iskola szeretné saját hagyományait példává nemesíteni tanulói szemében úgy, hogy különféle módokon megőrzik régebbi tanáraik nevét, tevékenységének emlékét.

Ily módon kívánják érzékeltetni az újabb generációkkal, hogy az ő világukban is jelen vannak példaképként elfogadható személyek, követésre alkalmas tettek.

---

<sup>24</sup>, Pető Andrea – Berteke Waaldijk: A női példaképek élettörténeteinek feldolgozása. A feminista pedagógiai eszköz története, gyakorlata és jövője. Új Pedagógiai Szemle, 2005. 2. sz.

Az értékválasztási lehetőségek ugrásszerű bővülése sok esetben nem gazdagodáshoz, hanem elbizonytalanodáshoz vezet. Ez a helyzet felértékelte a hiteles példaképek jelentőségét. Magyarországon a pozitív példa még sokkalta ritkább, és ezért még sokkalta fontosabb, mint másutt.

Hol és miben kereshetjük a pozitív példákat ma? A hősök inflációjának korát éljük. Senki sem lehet igazi hős, mert van nála még nagyobb. A jellemfejlesztő pozitív példák keresésének első tanácsa tehát: a csoda helyett keresd a köznapian jót, keresd az emberszabásút.

Az élet egésze nem másolható. A jellemet a kiválóság sokoldalúsága edzi meg. Nem a mester megy a tanítványhoz, hanem a tanítvány találja meg a mestert. A pozitív példák második és harmadik tanácsai tehát: keresd a sokoldalúan, az integránsan jót, és keresd a belső sugárzást, az intenzitást.

Hol és miben kereshetjük a pozitív példákat ma? A hősök inflációjának korát éljük. Senki sem lehet igazi hős, mert van nála még nagyobb. A Superman-jellegű példák olyan mércéket állítanak, amelyek az „ez a történet nem rólam szól” belső hangját hívják elő. Az ilyen példák a törpeséget erősítik meg, és ezért jellemtorzítóak. A jellemfejlesztő pozitív példák keresésének első tanácsa tehát: a csoda helyett keresd a köznapian jót, keresd az emberszabásút.

Jámbor Józseftől, a Debreceni Csokonai színház művésztől származik a keleti embertípus mindennapi kiválóságát igen jól leíró alábbi történet: „Egy japán nagyúr útra kelt egyszer kíséretével, s mivel veszélyes terepen haladtak át, a teaszertartásokat végző öreg szolgáját beöltöztette szamurájnak. De amikor megérkeztek az úti céljukhoz, egy valódi szamuráj párbajra hívta a szerencsétlen teamestert, aki azonnal megértette, hogy eljött a halála pillanata. Hiszen ha fölfedi valódi kilétét, akkor azért ölik meg, mert nem szamurájként jogtalanul öltött szamurájviseletet magára. Ha pedig kiáll a párbajra, akkor azért kell meghalnia, mert bizonyosan alulmarad. Elment hát egy kendőmesterhez, hogy tanítsa meg neki a kardvívás kezdő alapállását, mert eldöntötte: ha már párbajoznia kell, tisztességesen akar meghalni. Megtanulta, majd alaposan begyakorolta a kezdőállást, s amikor elérkezett a párbaj ideje, fogta a kardját, és az előírásokat szigorúan betartva odalépett kihívója elé. De amikor az igazi szamuráj meglátta a halálra készülő öreg szolgát, a lába elé borult, s arra kérte, hogy hadd lehessen a tanítványa, mert soha nem látott még olyan tökéletes alapállást, mint akkor. Pedig hát a szolga nem csinált semmi

különöset. Csak a lehető legtökéletesebben igyekezett elvégezni a teaszertartásokat egész életében.”

A példakép bármely szakágban igen fontos hajtóerő. A kiváló futó, a kiváló esztergályos és a kiváló asztrofizikus még kiválóbb futóktól, esztergályosoktól és asztrofizikusoktól tanul. Ahogy a jóra, és még tökéletesebb előadásokra törekvő muzsikus is. Az élet egésze azonban nem másolható. A jellemet a kiválóság sokoldalúsága edzi meg. A jellemfejlesztő pozitív példák keresésének második tanácsa tehát: keresd a sokoldalúan, az integránsan jót.

Mi minden jelenhet meg, mi minden integrálható egy példaadó egyéniség cselekedeteiben?:

- az örök értékek (szép, jó, igaz) felismerése, tisztelete és képviselése,
- a környezet harmóniája iránti fogékonyság, rendszeretet,
- a minőségigény, a pontos, megbízható munka öröme, a kiváló teljesítmény kitüntetett értéként való elfogadása,
- az új iránti fogékonyság, önértékelés, a szabadság, a kreativitás és originalitás igénye és tisztelete,
- felelősségérzet, a hosszú távú, távlatos gondolkodás igénye, a fenntarthatóság szerinti életvitel,
- kölcsönös megbecsülés, hagyomány- és tekintélytisztelet, az egyéni különbségek iránti nyitottság és tolerancia,
- érzelmi érettség, belső harmónia,
- közösségépítés: együttműködési és segítőkészség,
- értékelvűség és integritás: az értékrend betartásának és betartatásának igénye, igazságosság, tisztesség, bölcsesség.

Az igazi példa nem hivalkodik, nem árulja, és nem mutogatja magát. Nem a mester megy a tanítványhoz, hanem a tanítvány találja meg a mestert. De hogyan? A csend ereje, a belső látás világossága és a nagy jellem sugárzó tisztasága alapján. A jellemfejlesztő pozitív példák keresésének harmadik tanácsa tehát: keresd a belső sugárzást, az intenzitást.

#### 5.4 Herbert L. Clarke



14. Library and Archives Canada/Music

A trombitaművészek történetének évszázadai számos modellt állítottak a zeneművészet színpadára. Az egyik legjelentősebb Herbert L. Clarke, akit minden idők legnagyobb kornettszólistájának tartanak. Muzsikusi családból származik; apja orgonista volt Clarke először hegedülni tanul és zenekari művészként a Torontói Filharmonikusoknál játszik egészen addig, amíg meghallja B. Rj. Church kornettszólista fellépését. Ezután az öccse kornettjén kezd tanulni és egy év múlva már egy fúvószenekarban találjuk.

1884-1887 között hegedűsként és kornettistaként egyaránt játszik. A következő öt évben különböző együtteseket vezet és lép fel velük szólistaként. The Taylor Safe Workus Band, Heintzmann Piano Company Band. Emellett tanított a Torontói konzervatóriumban, és egyidejűleg játszott annak vonósnégyesében is.



1893-ban lett a legendás Philip Sousa Band tagja, később a New York-i Filharmonikusok, és a Metropolitan Opera Zenekarának művésze lett. A Sousa Band-et a névadó, John Philip Sousa, amerikai romantikus zeneszerző-karmester alapította. Az együttes 1892-1931 között számos turnén vett részt, 15.623 koncertet adott karrierje során.<sup>25</sup>

Clarke 1898-ban visszatért a Sousa Band-hez, majd az együttes karnagya és szólistája lett. A rengeteg utazás és fellépés ellenére is maradt ideje arra, hogy a Conn céggel új hangszereket fejlesszen, tökéletesítse a kornettet, a „Conn Wonder Instruments“-család számára.

1918-1923 között ritkábban lépett fel, de zeneszerzéssel és egy kornettképző iskolával írta be a nevét a zenetörténelembe. A muzsikus több, mint 50 szólódarabot írt kornetre, ezek közül sok darabját többször is kiadták. Pld. Bride of the Waves, The Debutante, From The Shores of The Mighty Pacific.



15. Conn-Cornet (conn-selmer.com)

---

<sup>25</sup>, Bierley, Paul Edmund, "The Incredible Band of John Philip Sousa". University of Illinois Press, 2006.

# THE DÉBUTANTE

Caprice Brillante

Cornet Solo  
Baritone (♩) Solo

HERBERT L. CLARKE  
Edited by  
Arthur Brandenburg

Allegro Moderato

Solo

(Piano)

*mf*

*f*

*legato*

*p*

*cresc.*

*f furioso*

Cadenza

*f*

Allegro

*f*

© 1942 (Renewed) WARNER BROS. INC.  
All Rights Reserved

16. Clarke: The Débutante (Warner Bros. Inc.)

Solo B♭ Cornet

## CARNIVAL OF VENICE

B♭ Cornet Solo  
with Piano accompaniment

HERBERT L. CLARKE

**Vivace** ♩ = 160

*Intro:*

*f* *cresc.* *en . . do.* *Solo* *f* *Cadenza*

*p* *f* *rall.* *Band* *p*

**Allegretto** ♩ = 72

*mf* *accel.* *f* *mf* *a tempo* *rall.* *f*

**Moderato** ♩ = 96

*THEME*

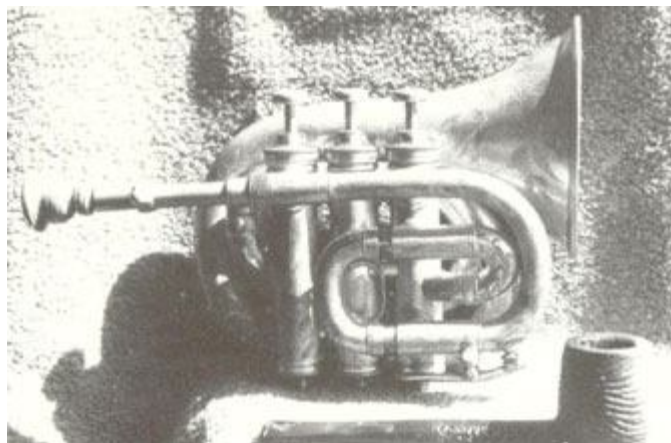
**Allegro** ♩ = 96

**VAR. I**

*mf* *mf* *cresc.* *f* *mf* *cresc.*

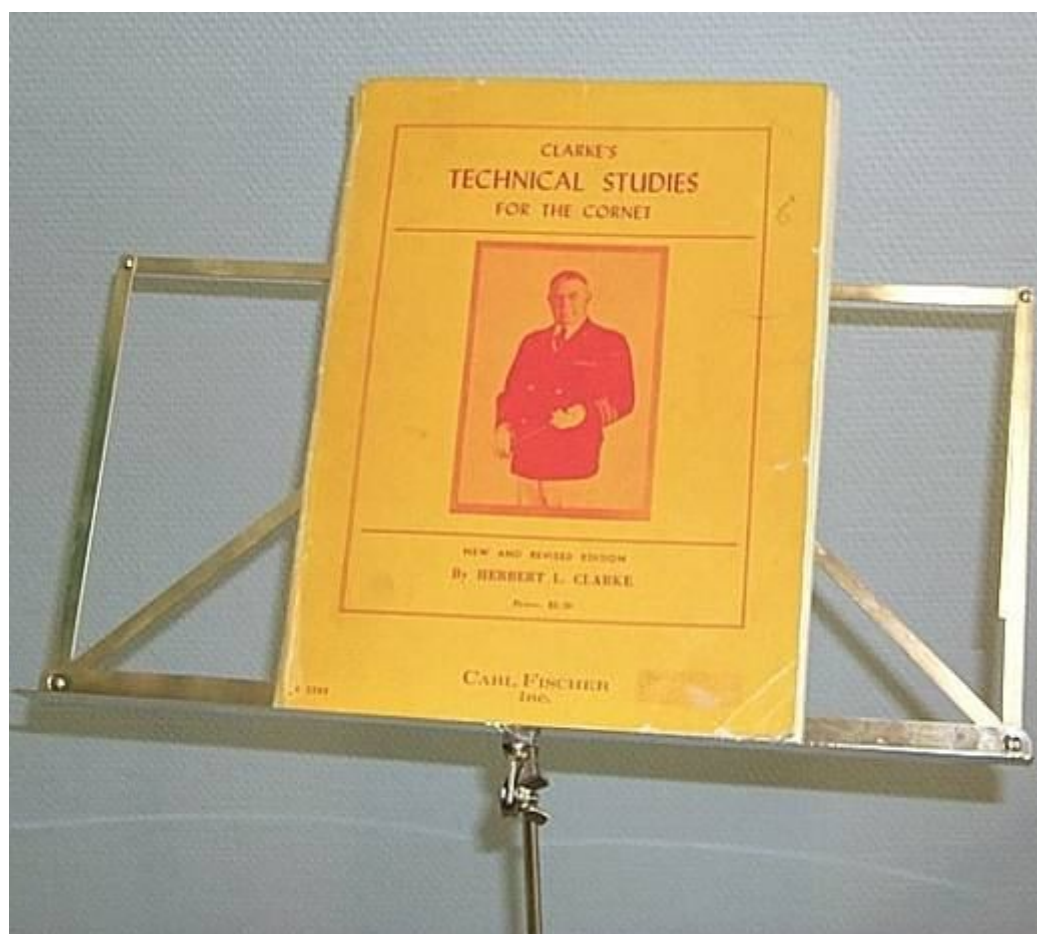
© 1912 (Renewed) WARNER BROS. INC.  
This Arrangement © 1938 WARNER BROS. INC.  
All Rights Reserved

17. Clarke: Carnival of Venice (Warner Bros Inc.)



18. Pocket cornet in B flat made by Henry Distin and won in a cornet contest by Clarke plating Levy's Cornet Polka in 1886 (The Besson Company)

Leghíresebb, kornetre írt metódja a *Techikai Tanulmányok/Technical Studies 1912/- Karakterisztikus Etűdök (Characteristic Studies 1915)*



19. Clarke: Technical Studies (Carl Fischer Inc.)

A bevezetőben Clarke a következőket írja: „Minden gyakorlat eljátszható a könyvből. Nem nehezek, csak lassan játsszuk őket először, és nem ne túl sokáig. A mindennapi gyakorlásom során mindig használom ezeket, ezáltal elkerülöm azt a problémát, hogy fáradt legyek egy kétórás koncert végére, és még a magas hangok is biztosan szólaljanak meg.“

Egy új ötlet születése - Herbert L. Clarke

*„Szerettem volna a J. B. Arban-metódus első (a könyv vége felé található) karakterisztikus etűdjét megtanulni, eljátszani. Szembesülnöm kellett azzal, hogy nagyon sokat hibázom, és ezen javítanom kell. Az etűd könnyed eljátszása elasztikus ajkakat, és komoly állóképességet követel. Már az első 12 ütem, amelyeket két légzés alkalmazásával el kellene tudni játszani, nagy nehézséget okozott, és sok hang ment mellé. Sokszor próbálkoztam, de csak rosszabb lett, és a türelmemet is elvesztettem, a hangszeremet is a földhöz akartam vágni. Csak amikor megnyugodtam, akkor jöttem rá, hogy az alapjaim nem tökéletesek ennek a gyakorlatnak az eljátszásához. Ha jó kornettista akarok lenni, akkor más úton kell megközelítenem a hozzá vezető utat. Előrelapoztam a 11-es gyakorlathoz, a könyv elejére. A metronómot 120-as tempóra állítottam, és megpróbáltam eljátszani egy levegővel. Először nagyon lassan haladtam, csak ütemeket tudtam lassan hozzáadni az előző fázishoz. Amikor rájöttem arra, hogyan tudom magam a helyes légzéssel feltölteni, akkor egyre könnyebb lett. Hat hét munkámba került, hogy egy levegővétellel eljátsszam. Aztán már 10-szer is el tudtam fújni, 10 levegőt véve. Néhány hét múlva egy belégzéssel már kétszer is végigjátsszottam az etűdöt. Ezzel a gyakorlási fázissal alapítottam meg a fizikai, és talán szellemi kitartásomat is. A sikeren felbuzdultam, és olyan fegyelmezett gyakorlási szisztémám alakult ki, amely aztán sosem hagyott cserben, és örömet szerzett az új darabok elsajátítása.<sup>26</sup>*

---

<sup>26</sup> Clarke, Herbert L. *How I became a Cornetist*. St. Louis: Joseph L. Huber, 1934. Reprint, Kenosha: G. Leblanc Corporation, 1973.

## 5.5 Frank Simon



20. Frank Simon (Library and Archives Canada/Music)

A trombitaiskoláról Frank Simon írt először, aki együtt játszott Clarke-kal a Sousa Band-ben.

"A legjobb tanács, amit valaha kaptam!"

*Clark úr nagyon szerény, és finom úriember volt. Úgy bánt velem, mint apa a fiával. Én csak egy fiatalember voltam, de minden tudását és tapasztalatát megosztotta velem. Egy három hetes periódus után éppen haza készülődtem a Sousa Band-ből. Soha életemben nem játszottam még ilyen sokat, mint amennyit az együttessel játszottunk. A szám teljesen dagadt volt a sok fújástól, és egy gyűrött darab lógott a számon belül. Azt mondtam Clark úrnak, hogy attól tartok, el kell hagynom a zenekart, mert nem tudok lépést tartani ezzel a munkatempóval. Ez itt nehezebb, mint bárhol, ahol eddig életemben játszottam. Tehát beszélni fogok Sousa úrral. Meg is tettem, említvén, hogy attól tartok, nem tartozom a csapatba, mert a szám túl könnyen elfárad. A válasza teljesen érzéketlen és hideg volt: „nem értem, hogy egy kornettista miért nem tud olyan sokáig játszani, mint egy hegedűs.“*

*Ez olyan nevetséges volt számomra, hogy elhagytam a színpadot, és a kulisszák mögött könnyekben törtem ki a fájdalomtól.*

*Clark úr követett, és a következőket mondta: “ma este már ne trombitálj, és holnap délelőtt gyere el hozzám, beszélni akarok veled!”*

*A következő nap reggelén találkoztunk, és így szólt: “Frank te egy kitűnő játékos vagy addig, amíg friss a szád, de ebben az együttesben ez soha nem lesz így. Én is keresztül mentem ezeken a nehézségeken, amíg megtaláltam*

*azt a módszert, amivel nagyobb állóképességet tudok szerezni ehhez a munkához. Èvekbe tellett, míg rájöttem. Először is, te egy kicsivel jobban préseled a fúvókát, mint kellene. Megmutatom, hogyan tudod megerősíteni az ajkaid körülötti izmokat, hogy a fúvókanyomás csökkenjen.“*

*Ezután addigi életem legjobb kornett-órájában részesültem. Megmutatta, hogyan erősíthetem az ajkizmaimat, csakúgy, mintha a karizmokat edzenék, hogy erősek legyenek.*

*„Holnap nem akarom, hogy játssz a zenekarban, ha Sousa úr rád néz, ne is figyelj oda rá! Csak azt csináld, amit én mondok!“*

*Egész nap, és este sem fújtam egy hangot sem, csak a hangszert tartottam. A duzzanat lelapult, és a szám fekete és kék lett. Aztán elkezdtem úgy fújni, gyakorolni, ahogy ő ajánlotta, és hallottam is tőle.*

*Kifejlesztett egy csodálatos befúvást. Magam is mindig használtam, majd később a növendékeimmel is átvettem, tanítottam nekik. Lassan olyan erőre kaptam, hogy az egész évi munka, ami még rám várt, már egyáltalán nem jelentett többé problémát. Nagyon sokkal tartozom ennek az embernek, aki megtanította nekem, hogy a trombitajáték alapja 90 százalékban a kitartás.*

*Amikor Clarke nyugdíjba ment, engem ért az a megtiszteltetés, hogy utódjául választottak, és az általa kezdett felelősségteljes munkát próbáltam mindig követni. Clarke elképzelése a következő elméleten alapul: „Mondj egy magánhangzót!“ - kérte. Én pedig mondtam az A, E, I, O, U betűket. „Ahogy megfigyeled“ – mondta -, „a szád a kiejtéskor öt különböző pozícióban áll. Most próbáld meg úgy, hogy nem mozdulnak az ajkaid. Ahogy tapasztalod, ez nem sikerülhet.“ Ezek után a mindennapi feladataimhoz tartoztak a magánhangzós gyakorlatok, amíg csak játszottam a hangszeren. Mindennap másfél órával, de legalább 45 perccel korábban érkeztem a próbák előtt, és átvettem a napi gyakorlatokat. Mindig nagyon izgultam, amikor Mr. Clark a „Sextet from Lucia“, vagy a „Quartet from Rigoletto“-t játszotta, mert mindkét darab a háromvonalas oktávban, az Esz-hangon végződik. Ezek valóban igazi kitartást igényeltek az ajkaktól.“<sup>27</sup>*

---

<sup>27</sup>"ASBDA Presents the Sounds of Sousa"

## 5.6 A zenekarok és a zenekari trombitálás kialakulása

A szólista példaképek után hamarosan megjelentek a hangszer további nagy egyéniségei, de ehhez szükséges volt, hogy a hangszer megtalálja igazi helyét a zenekarokban. A B-trombita megjelenésével, és a német és amerikai rendszerű hangszer határozott szétválásával kialakult a zenekarok trombita szólamainak egyéni hangzásvilága is. A nemzetközi zenei élet két legmeghatározóbb rézfúvós hangzásvilágát a német és az amerikai tradíciók határozzák meg.

Ahogy már említettük, a trombita szerepe a barokk korban – ha egyáltalán szerepelhetett a zenekar hangszer-összeállításában –, a szignál-szerű, vagy kifejezetten heroikus, vagy éppen az emelkedett hangzás megjelenítése volt (Pl: Johann Sebastian Bach: Magnificat-jában).

A klasszika és a kora romantika idejének zenekaraiban – elsősorban természetesen a ventilrendszer fejlődésének köszönhetően –, rendszeres szerepet kapott a trombita, jóllehet még mindig csak az alaphangok, megszólaltatását bízták az általában párban szereplő hangszerre, a tuttiban. Időnként azonban már a zenekari akkordok felépítésében is szerephez jutott a hangszer.

A ventiltrombita – elsőként inkább a komett – minden zeneszerző tetszését megnyerte, szerte Európában, és innentől rendszeresen szerepet szántak a hangszernek a születő kompozícióikban. A német nyelvterületről érdemes megjegyezni azon neveket, akiknek köszönhetően különösen jelentős szerepet kapott a trombita: Richard Wagner operái, Anton Bruckner szimfóniái, Richard Strauss – pl. Alpesi szimfónia; Gustav Mahler – V. Szimfónia.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Friedel Keim: *Das große Buch der Trompete*. Schottverlag, Mainz 2005



A zenekarok trombitaszólamainak, és hangzásuknak kialakulása természetesen nem választható külön a zenekarok fejlődésétől.

A modern zenekarok történelmi gyökerei az ókori Egyiptomba vezetnek vissza. Az első zenekari formációk kis létszámúak voltak, és társadalmi eseményekre – ünnepek, temetések – gyűltek össze. A Római Birodalomban a zenészek elnyomott szerepbe kerültek, a zenekari formációkat betiltották. Ezek a birodalom bukása után jelenhettek meg újra.

A modern zenekarhoz leginkább hasonló együttes a 16. században alakult ki, amikor a zeneszerzők már meghatározott hangszercsoportokra komponálták műveiket. A 15. és 16. századi Olaszországban a tehetős családoknál már megjelentek a muzsikuskok, akik táncesteken szolgáltatották a zenét. A valódi zenekarhoz hasonló társaságok aztán a színház, különösen az opera 17. század eleji megjelenésével álltak össze.

Az opera műfaja Olaszországban született, de német földön hamarosan ugyancsak megjelent a műfaj. A 17. század végén Angliában is létjogosultságot nyert az opera Purcell-nek, Franciaországba pedig Lully-nek köszönhetően.

A 17. században, és a 18. század elején a legtehetségesebb muzsikusokból kezdtek összeállni a zenekarok. Egy olyan jelentőségű zeneszerző, mint Johann Sebastian Bach, egy város teljes zenei élete fölött rendelkezhetett, például Händel pedig a véleménye szerint legtehetségesebbeket alkalmazhatta. Utóbbi egyik legjelentősebb darabját, a Messiást, csaknem minden évben átírta, annak megfelelően, hogy mely – és milyen képességű - muzsikusokkal kívánta előadni.

A nemesi osztályok aztán saját zenekart szerveztek, így olyan fiatal zeneszerzők, mint például Joseph Haydn, állandó összeállítású zenekarral dolgozhattak. Az arisztokraták által fizetett zenekarok meglehetősen hosszú időn át dolgozhattak együtt, ez lehetővé tette, hogy a muzsikusok az állandó együtt-gyakorlással folyamatosan fejlődjenek.

A ventiltrombita az 1840-es évektől talált végérvényesen helyet magának a zenekarokban. Az 1830-as években a francia dirigens, François Antoine Habeneck már válogatott társasággal kezdte próbálni Beethoven-szimfóniáit. Párizsban ezelőtt még nem mutatták be a műveket. François Antoine Habeneck kifejlesztette a ma is érvényes zenekari próba-technika alapjait, amelyet hamarosan Európa-szerte sokan követtek. Habeneck riválisa,

ugyanakkor jó barátja, a dirigensként is elismert Hector Berlioz is sok ötletet átvett barátja újításaiból, és ezeket európai turnéin is alkalmazta.

Ami pedig a zenekarok fúvós szekcióját illeti, a rézfúvósoknál a ventilrendszer bevezetése volt az első meghatározó innováció, ezt követte Theobald Böhm fejlesztése a fuvola, és Adolphe Sax vívmányai a többi fafúvós hangszer terén, amely a fúvós hangszerek zenekari szerepét erősítették, és elősegítették, hogy az egyes zenekarokra jellemző fúvós hangzás kialakulása is nagyobb léptékben folytatódhasson.<sup>29</sup>

A trombita ventilrendszerének feltalálásával a hangszerépítők jelentősebb fejlesztésre voltak képesek, ez nem csak a hangszer technikai, de intonációs biztonságát is jelentős mértékben fejlesztette. Amint az intonáció valóban irányíthatóvá vált, és a hangzás egységessé alakult, megszülethetett az előkelőbb rézfúvós hangzás, ami hamarosan a puhább, összehangoltabb zenekari hangzás irányába vezetett. Ennek jelentős képviselői között találjuk az Ormándy Jenő-vezette Philadelphiai Szimfonikus Zenekart, és a Herbert von Karajan-vezette Berliini Filharmonikusokat.

---

<sup>29</sup> D. Kern Holoman *„Instrumentation and Orchestration: 4. 19th Century*

## 5.7 A német hagyományok képviselője – Berlini Filharmonikusok

A Berlini Filharmonikusok 129 éves történetének kétségtelenül legmeghatározóbb alakja Herbert von Karajan volt, aki 35 éven át „uralta“ a zenekar életét, és alakította ki a német tradíciókat féltőn vigyázó együttes összetéveszthetetlen hangzásvilágát. *„Amikor először álltam a zenekar élén, éreztem, hogy vágyaim netovábbjához érkeztem – bárhová is vezessen később az utam, itt valósíthatom meg legtökéletesebben az elképzeléseimet és önmagamat.“*<sup>30</sup> Karajan elődjének, Wilhelm Furtwängler-nek még közel sem volt olyan fontos a lemezkészítés, mint utódjának – akit az agg mester kissé elutasító formában nevezett egyszerűen „Herr K.“-nak. Karajan ezzel mit sem törődve formálta az együttest „médiazenekarrá.“ A mai napig nincs zenekar, amely több lemezt készített volna, és adott el, mint a Berliniek. A sikerek meghatározó gyökere pedig a zenekar különleges hangzásában rejlik. Ezt a hangzást kritikusok is egyfajta művészi alkotásként értékelik. Furtwängler alatt a zenekar sokkal inkább egy meleg, határozott megjelenésű basszushangzást mutatott, míg Karajan szárnyakat adott a hangzásnak, addig nem ismert, csodálatos csengést kialakítva.

Ugyanakkor, ha a szakemberek az igazi, német-hangzást keresik a zenekarban, akkor sokkal inkább Furtwänglernél, mintsem Karajannál találják meg azt. Jóllehet Karajan irányításával a zenekar jogdíjai után gazdagsága csúcspontjára érkezett, hangzásvilágát tekintve a nemzetközi lemezpiac csábításának áldozata lett. Sok minden, amit az egyébként tökéletesen játszó zenekar akkoriban mutatott, kissé túldimenzionáltnak hatott.

---

<sup>30</sup> Peter Uehling: *Karajan – Eine Biografie*, Rowohlt Verlag, Reinbek 2006, 22-25. old.

Akito Morita, a Sony cég alapíja feltétlen híve volt Karajan művészetének. Az ő anyagi támogatásával építették fel a világ (az idő tájt) legkorszerűbb hangtechnikai berendezésével felszerelt stúdióját, a mester birtokán. Karajan pedig elhatározta, elkészíti minden idők legtisztább, legtökéletesebb felvételeit. A fűvósoknál nem szabad hallani a hangindítások apró zörejeit, nem lehetnek zavaró zajok, minden egyes hangszer kristálytisztán, mégis élön hangozzék. A klasszikus repertoárt a Bécsi és a Berliini Filharmonikusokkal vette fel. A zenészeket és a hangtechnikusokat a végkimerülésig hajtotta, mire megelégedett az eredménnyel. Ugyanakkor, a ma már kevésbé sikeres digitális felvételek kategóriájába tartoznak ezek a lemezek, főként a túl szintetikus hangzó vonósok miatt.

A híresen Karajan-ellenes Sergiu Celibidache így nyilatkozott ellenfeléről: „*Tudom, hogy rajong érte a tömeg. De az rajong a Coca Coláért is.*“

A zenekar mai vezetője, Sir Simon Rattle is ki kellett, hogy alakítsa a hagyományokat tiszteletben tartó hangzást. És a dirigens valóban visszatért a német hagyományokhoz, az általa megálmodott hangzásideal sokkal közelebb áll Furtwängler elképzeléseihez: „*Időnként határozottan érzem, Furtwängler ott áll a hátam mögött*“ – vallja Rattle.

A legendás, német hang-tradíció megjelenésének egyik alappillére a trombiták hangzásvilága. A korábban már részletesebben tárgyalt, német rendszerű B-trombita sötét tónusú, meleg, vastag, de hangirányban széles hangzása tökéletesen be tud folyni a német rendszerű harsonák, és a zenekar fafűvósainak egységes hangtestének réseibe. Ugyanakkor nem fedi el a vonóskar hangzását sem, persze, ehhez az is szükséges, hogy a vonósok is kellő energiájú hangtesttel rendelkezzenek.

Az sem véletlen, hogy a legjelentősebb német zenekarok próbajátékain napjainkban is a német rendszerű, forgóventiles B-trombita használata kötelező már a próbajátékon is, olyannyira, hogy az első fordulóban előírt Haydn: Esz-dúr Trombitaversenyt is ezen a hangszeren kell eljátszani. A zenekarok ugyanis ezen a darabon, és ezzel a hangszerrel mérik fel, vajon a jelentkező hangzásvilága, előadói kultúrája illeszkedik-e a szigorú szabályok szerint működő zenekari hagyományok rendszerébe.

Említettük már, hogy a B-trombita megjelenésével a hangszer fejlődése gyakorlatilag véget ért, de magának a B-trombitának további fejlesztése, tökéletesítése korántsem. A natúrtrombitákat először felváltó billentyűs trombiták egyik nagy hátránya az volt, hogy a billentyűk mozgatása zavaró hangeffektekkel járt, a másik pedig az, hogy a túl szélesre fűrt lyukak miatt a hangminőség meglehetősen gyenge volt.

Ám a segédbillentyűk használata bizonyos szempontból, és konkrét okokból a mai német rendszerű trombitákon is szükséges. A modern kor hangszerépítői azonban – okulva a századokkal ezelőtti tapasztalatokból is -, ma már sokkal körültekintőbben formálják meg a segédbillentyűket.

A német rendszerű hangszereken több olyan hanggal találkozunk – Gis<sup>♯</sup>, A<sup>♯</sup>, B<sup>♯</sup>, H<sup>♯</sup>, C<sup>♯</sup>, Cisz<sup>♯</sup>, D<sup>♯</sup> -, amelyeknek megszólaltatása a klapnik, azaz segédbillentyűk nélkül meglehetősen nehéz, és koncerteken „veszélyes.” A klapnik használata egyfajta biztonságérzetet nyújt a játékos számára, és centralizálja a hangot.

Ez az eljárás az amerikai rendszerű hangszereken a pumpás ventilrendszer építése miatt nem szükségszerű, nem is használják, mert ezen a ventilrendszeren belül a levegő útja irányítottabb, és a hangok „eltalálásának” százalékos aránya magasabb, mint a német rendszerű hangszereken.

## **5.8 Az amerikai hagyományok képviselője – Chicagói Szimfonikus Zenekar**

A zenekarok hangzásvilágára visszatérve érdemes a német hagyományok mellé állítani az úgynevezett amerikai hangzásvilágot is. Fentebb említettük az első, igazán jelentős hangzású magyar karmester-vezette amerikai együttest, vagyis Ormándy Jenőt és a Philadelphiai Szimfonikus Zenekart. Ám évtizedekre visszamenőleg azt mutatják a világ nagyzenekarairól szakmai berkekben, és közönség soraiban készített hivatalos, és nem-hivatalos felmérések, hogy a legmeghatározóbb amerikai együttes a Chicagói Szimfonikus Zenekar, amelynek összetéveszthetetlen hangzásának kialakítása ugyancsak egy magyar mester, Reiner Frigyes nevéhez fűződik.

Ami a zenekar rézfúvós hangzását illeti, két kiemelkedő egyéniség volt meghatározója évtizedekig. A tubaművész Arnold Jacobs mellett az élő legenda, a nemzetközi zenekari világ talán legtiszteletreméltóbb alakját, Adolph Herseth, trombitaművészt kell említenünk.

Az chicagói zenekar különleges hangzását alaposabban vizsgálva kitűnik, hogy ez a jellegzetesség nem véletlenül ennyire meghatározó, hiszen közelebb áll az európai zenei, és zenekari gyökerekhez, mint a jóval fiatalabb amerikai klasszikus zenéhez.

A Chicagói Szimfonikus Zenekar Amerika egyik legrégebbi együttese, 1891-ben alakul. Ennél az együttesnél csak a New York-i, a Boston-i zenekar, és a Metropolitan zenekara állt össze korábban. A chicagói zenekar történetének meghatározó dirigensei között több német nyelvterületről érkezett, és több magyar művészt fedezhetünk fel. Érdekesség, hogy a jeles amerikai zenekar próbái a megalakulástól 1914-ig – amíg a dirigens biztonságosan meg nem tanulta az angol nyelvet - német nyelven folytak, köszönhetően az első két karmesternek (Theodore Thomas, 1891-1905; Frederick Stock, 1905-1942). A hangzásvilág kialakításában erőteljes hatást gyakorló magyar karmester Reiner Frigyes (1953-1962) után néhány évvel a másik, leghosszabb ideig regnáló dirigens, Solti György (1968-1991) irányította a zenekart.

## 5.9 Adolph „Bud“ Herseth

Ami kifejezetten a rézfúvósokat illeti, a két, említett muzsikussal, Arnold Jacobs és Adolph Herseth játéktílusának erőteljes hatására a rézfúvósok színes, nagy dinamikai különbségeket mutató szólamná váltak, karakteres, precíz és magabiztos játékot produkáltak.

Az évek során Adolph Herseth egyénisége olyannyira meghatározta a zenekar egészét, hogy maga Daniel Barenboim (vezető karmester Solti György után, 1991-2006) így nyilatkozott róla: *„Herseth a teljes zenekar művészeti vezetője. Személyiségének erejével, és játékával lefektetett, és a technikai pontosság és muzikalitás hatására, amellyel mindezt közvetíti, a zenekar hátsó, rézfúvós sorából is irányítja az egész együttest.“*<sup>31</sup>

Solti pedig röviden így jellemezte: *„Úgy gondolom, Herseth a világon a méltán legelismertebb Nagyöreg!“*<sup>32</sup>

„Minden valószínűség szerint ma ő a világ legképrázatosabb játékosa ezen a hangszeren!“<sup>33</sup>



21. Adolph Herseth (International Trumpet Guild)

<sup>31</sup> Chicago Tribune (cultural section) May. 14. 1994.

<sup>32</sup> Kent. J. Timothy: *Within the Sphere of the Master*; Silverfox Enterprises, Ossineke, Michigan; 2006. 130-132. oldal.

<sup>33</sup> The New York Times By Donal Henahan; August 06, 1975, Section, Page 1.

Újra egy korábbi fejezet témájára szükséges visszautalnunk. Az istenadta tehetség ugyanis egyetlen muzsikust sem segített még a zenei Olümposz tetejére. Ehhez talán még a kitartó gyakorlás is kevés. Elengedhetetlen a jó értelemben vett utánczás, vagyis a meghatározó modellek kiválasztása, és azok tudásának leképezése, beépítése a saját egyéniségbe.

A zenekari trombitások legnagyobb egyénisége is kiváló példa erre. Herseth, aki ma már maga is a példaképek közé tartozik, folyamatos tanulással, és a nagy elődök megfigyelésével jutott a zenekari világ csúcsára.

Elképzelései és véleménye határozottan tükrözik a hangszer kutatóinak álláspontját, mely szerint ma már nem annyira a hangszer, mint inkább az egyén, a muzsikus állandó fejlődése viszi előbbre a hangszer történetét.

Egy szenvedélyes zenészt még kisebb egészségügyi problémái sem zavarják abban, hogy magas színvonalon, motiváltan teljesítsen. Motiváltságunkat magunk irányítjuk, természetesen a megfelelő körülmények – jó karmester, kollegialitás, megfelelő honorárium, egy koncert feltételei – elengedhetetlenek ehhez. A zenekarban motiválni kell lenni a zenélésből ered, hiszen egymást hallgatva, a muzsikuskok ráhangolódnak a magas szintű munkára. Aki a legtöbbet teheti ehhez, az a vezetés, akár adminisztratív, akár szakmai téren. A magas művészi kvalitást az hozza ki a zenekarból, aki a dobogón áll. A zenekar a karmester hangszere. Ha ezt a hangszert nem ápolják, könnyen elveszti azokat a tulajdonságait, amelyek világszínvonalra emelhetik. Egy felmérés szerint - ami zenekari zenészek között készült -, 90 százalékban állították, hogy a karmesternek az első 10-15 percben el kell nyernie a testület figyelmét, különben az „automatára vált”, de mivel a tagok valamilyen szinten motiváltak – vagyis ebben a helyzetben is jól tudnak teljesíteni -, a produkció jó színvonalat mutat. Az igazi karmestereknek kisugárzásuk van, és hangszerük - a zenekar – rögtön minden elképzelésükre, mozdulatukra reagálnak. Ebből a közös motiváltságból születnek az igazán kiemelkedő színvonalú koncertek.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Stöckler, Eva Maria: *Motivation statt Stagnation* erschienen in: das Orchester 12/2010, Seite 10.



Talán a fent idézett gondolatok azok, amelyek Adolph Herseth-et 53 éven át motiválták a pályáján, mint szólótrombitást.

Louis Davidson: Trumpet Profiles című könyvéhez készült interjúban Herseth meg is említi, kik voltak rá a legnagyobb hatással: *„A legelső felvételek között - amiket nagyon sokat hallgattam - volt Sosztakovics zongoraversenye, a Cleveland-i Szimfonikus Zenekarral, Arthur Rodzinski vezetésével. Louis Davidson jászotta a szólókat. Még nem tudtam, hogy ki ez az ember, de a játéka lenyűgözött, és csodálatos volt. Lássuk csak tovább – Maurice André - egy igazi szólista, aki hihetetlenül szépen játszik, ezt állíthatom. A legnagyobb csodálattal tudok róla beszélni, akár Amszterdamban, akár az Államokban hallom a koncertjeit. És Adolf Scherbaum, aki az elsők közé tartozott a barokk irodalom meghódításában.”*

Ha saját titkairól beszél, kiderül, semmi olyat nem említ, amit ne tudna bárki, kérdés, hogy az egyén tudatosan, és kitartóan dolgozik-e. *„Fontosnak tartom, és ahogy öregszem, még jelentősebbnek érzem, hogy elegendő időt hagyjak arra, hogy az agyam fogékony legyen, és munkára fogjam. A befűvés is csak egy gyakorlás, lassan megközelítve azt, amin dolgozni szeretnénk. Az alapoknál kezdünk, és lehetőleg minőségi hangon dolgozzunk már ekkor is. Ezután vegigjárunk néhány artikulációs gyakorlatot, a hangterjedelmet növelve a mélytől a magasig.”*

A trombitások fejlődésének, és felszerelésének elengedhetetlen tartozéka a megfelelő fúvóka. Ám a nem megfelelő fúvóka használata olyan, mintha csavarhúzóval ütnénk szöveget a falba. „Mindenki azt mondta a pályánk elején, hogy próbáljunk meg mindent ugyanazon a fúvókán fújni, és kerüljük el az úgynevezett fúvóka csapdákat. Sok év gyakorlata után biztosan állíthatom, nem ez a megfelelő vélemény. Az emberek mindig keresik az új, a "varázsfúvókát." De csak keresik, hiszen ez valójában nem létezik. Több klasszikus trombitás különböző fúvókákat használ más és más hangolású hangszerein, így például a B, C, D, Esz, vagy pikkoló trombitákon. Néhányan alkalmanként a művek közben váltanak, hogy olyan hangminőséget, vagy finomságot produkáljanak, ami sokszínűvé alakítja játékukat.” - Bobby Shew, trombitaművész.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> David Hickman: *Trumpet*, Crystal kiadó (1990.)

„Előfordult, hogy 6 különböző fúvókával, és 2 eltérő hangszeren játszottam ugyanazon az estén, és a kollégáktól nagyon jó visszajelzéseket kaptam. Még Sir Georg Solti sem sajnálta a dicséretet az Mahler: 1. szimfónia után” – Arnold Jacobs<sup>36</sup>

„A zene a kommunikáció egy formája, egy történet elmondása. Az éneklés a zenei kifejezés legtermészetesebb formája. Egy hangszeres előadónak úgy kell megközelíteni játékát, mintha egy szöveget énekelne. Küldj egy üzenetet a hallgató számára az előadásod során, néha képzelj el különleges szavakat a zenéléshez. A legjobb megközelítés az, hogy képzeljük el mentálisan, mi fog megszólalni a korpuszunkból: a hangot, a dallamot, a frazeálást, és az érzelmi összetevőit. Hozzá tartozik még a pozitív hozzáállás, és egy lírikus megközelítés. Megfelelő hozzáállással, és erős koncentrációval a muzikalitás művészi kifejezésre jut, és a legtöbb technikai, pszichikai probléma természetes módon kizáródik. Ezért mindig interpretáljunk, és ne gyakoroljunk.

A hang bársonyossága, szépsége, erőssége, szélessége abból alakul ki, amit az agy elképzelt, elraktározott. Nem a különböző méretű fúvókák adják meg ezt a minőséget, csakis az, amit hallani, hallatni szeretnénk, és ez a hangkép a fejünkben van, és marad is.” – Adolph Herseth.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Arnold Jacobs: *Song and Wind*, Edited by John Taylor, WindSong Press Limited (1996)

<sup>37</sup> Timothy J. Kent: „*Within the Sphere of The Master*“, Silver Fox Enterprises (2006)

## 6. A művészi fejlődés ugródeszkája - a próbajáték

Úgy a legnagyobbak – ahogy az imént példaként említett Adolph Herseth -, mint a mai fiatal muzsikusok, számos stresszhelyzetnek kell, hogy megfeleljenek karrierjük során. Amikor a muzsikusok egy zenekarba, vagy énekesek operaházhoz jelentkeznek, különleges bátorságot, és felkészültséget igénylő procedúrának kell alávetni magukat: a próbajátéknak illetve előéneklésnek. Ez a megmérettetés olyan stresszhelyzet elé állítja a muzsikusokat, amelyben azok is kéz- és lábremegést, tenyérizzadást éreznek, akik egyébként nem tartoznak a pánik-lámpalázások kategóriájába. Az is lehet, hogy a belső feszültség miatt jelentősen gyengébb, élettelenebb teljesítményt nyújtanak, mint amire egyébként képesek.

Márpedig egy próbajátékon a jelentkezőnek az első néhány percben száz százalékosan meg kell győznie az öt hallgató együttest, és ez az, ami jelentős, és nehezebben kezelhető nyomást okoz az egyénben. A próbajátékokon, és egyetemi vizsgákon a képességeket, és a tanultakat összhangba kell hozni, és egyetlen alkalomra összpontosítani. Ez gyakran elképesztően nagy stresszt okoz. Tehetséges fiatalok között is számos akad, akik képtelenek megfelelni az ilyen jellegű lámpaláznak, és akár a zenei pályával kapcsolatos minden álmukat föl kell adniuk.

Ennek a különleges helyzetnek kezelésére ma már Európa több országában tartanak úgynevezett „coaching”-ot, vagyis stresszkezelést, problémamegoldó, irányított tréningeket. Ezek célja, hogy a fiatalok személyiségét fejlesztve, tehetségük legjavát legyenek képesek egyetlen, rendelkezésükre álló alkalomra összpontosítani.<sup>38</sup>

A fent említett problémák miatt egyre több zenekar maga neveli ki saját utánpótlását, az úgynevezett zenekari akadémia égisze alatt. Az oktatási lehetőség havi ösztöndíjjal is jár, és mellette rendszeresen játszhatnak, közreműködnek különböző produkciókban, különböző karmesterekkel, és természetesen a tanáraik mellett a zenekarban. A korhatár általában 26 év körül van, és az innen kikerülő növendékeknek jóval nagyobb esélyük van rangos próbajátékokra meghívást nyerni. Mivel első kézből sajátíthatják el a tudást a zenekaron belül, így pszichikai, és mentális felkészültségük jóval biztosabb

alapokon nyugszik, mint azon társaiké, akik nem ilyen „testközeli“ képzésben részesültek tanuló éveik alatt.

A legfontosabb megtanulni, hogy a próbajáték eredménye fejben dől el. A stresszoldó munka lényege, hogy a fiatal muzikusokat az ellentétek világába vezetik a coach-ok, színlelt paradoxonokkal konfrontálják őket, amelyek „véget nem érő” stresszt hoznak magukkal.

A hangszeresek egyrészt a perfekt előadói technikára, és a szép, hibátlan játékmódra igyekeznek koncentrálni. Ugyanakkor, a zenekarok egyre gyakrabban jelzik kiírásaikban, hogy igazi muzikusok, hiteles művészek után kutatnak, és nem gépekre van szükségük.

A jelentkezők természetesen azért jelentkeznek próbajátékra, hogy megnyerjék az állást. Ez a cél irányítja az életüket a megmérettetés előtt már jó néhány hónappal, de akár évvel is. Azt is tudniuk kell, hogy mind a felkészülés, mind a helytállás akkor lesz egészséges, ha hideg fejjel tudnak gondolkodni, és nem a pánik irányítja életüket, és felkészülésüket.

Egészséges önbizalommal, jó értelemben vett makacssággal kell részt venni a próbajátékon, és meg kell tanulni kizárni azt, hogy számtalan másik jelentkezővel kell „szembeszállni.” Ugyanakkor reálsan kell értékelni mind a zenekari „piacot”, vagyis a próbajáték-kínálatot, és tisztában kell lenni az önnön értékekkel, hogy mindenképp azon a megmérettetésen vegyen részt a fiatal, amelynek megnyerésére – tehetségénél, felkészültségénél fogva – esélye van.

Az utóbbi években egyre több főiskola kínál – érdekes módon elsősorban fúvósok számára – kifejezetten próbajátékra felkészítő tanfolyamokat. És számos zenekar – leginkább természetesen az úgynevezett A-kategória együttesei – képezik ki saját zenekari akadémiájukon a következő zenészgenerációkat. És a szintén egyre gyakrabban megjelenő coaching-ok is különleges segítséget nyújtanak. A próbajáték-helyzetekben való megfelelés mellett mentális tréningek, hallás-, és hallásvédelmi előadások, és egyéni tanácsadás segít a felkészülésben.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Dr. Michael Bohne: *Klopfen gegen Lampenfieber, rororoTaschenbuch*, 84. o. 2008. 02. 05.

<sup>39</sup> Neue Musikzeitung, *Ausgabe 12/08.* – 57. Jahrgang

Annyi bizonyos, hogy a korábbi generációk muzsikusaiknak több lehetőségük adódott, így kevesebb stresszt éltek át, mint a mai fiatalok, akiknek sokszor egyetlen próbajáték-lehetőség. Egyre több országban szűnnek meg zenekarok, vagy összevonnak több együttest. Ezáltal pedig csökkennek az álláslehetőségek, ez pedig nagy konkurenciaharcot eredményez a fiatalok között.

Alfred Rinderspacher, a mannheimi főiskola professzora nyomába eredt a témának, és évtizedekre visszamenőleg végezte kutatásait. Ezek eredménye szerint a 60-as években feltűnően nagy volt az utánpótlás-keresés, és sok helyen több, mint 50% volt a külföldiek aránya 1-1 zenekarban, hogy a munkahely megmaradjon, és a zenekar munkaképes legyen.

Manapság ennek éppen az ellenkezőjét tapasztalhatjuk. Nagy a túlkínálat, sok a fiatal muzsikust. A próbajátékok követelményei, és a zenekarok nívója, így minőségi követelményeik is nagymértékben emelkedtek. A zenei együtteseknek megvan a lehetőségük arra, hogy esetenként átlagban 80-100, vagy még több jelentkező közül válasszanak. Csak egy példa a túljelentkezés arányaira: a WDR kölni szimfonikus zenekarába egy alkalommal, több, mint 300 jelentkező futott be egy tutti cselló-állásra.

Amikor a fiatalok befejezik a tanulmányaikat, elküldik jelentkezéseiket a meghirdetett próbajátékokra, de manapság már korántsem magától értetődő, hogy meghívást is nyernek az első meghallgatásra. Ezt mindig az adott zenekar egyes szólamainak tagjai döntenek el.

Alfred Rinderspacher professzor szerint a kiemelkedő szempontok közé sorolhatjuk a meghívók postázásánál az életkort, az addig összegyűjtött tapasztalatot (amely gyakran nincs arányban, hiszen a legtöbb zenekar fiatal muzsikust kíván fölvenni megfelelő tapasztalattal, ám a tapasztalatok összegyűjtésére éppen fiatal kora miatt nem volt még lehetősége a muzsikusként, figyelmeztet a professzor. Az is számít természetesen, hogy melyik zenekarból, illetve melyik főiskoláról, és tanártól érkezik a jelentkező.

## 6.1 A próbajáték – ellentétek az európai és amerikai előírásokban

Tizenöt-húsz trombitás ugyanabban a teremben. Mindegyik „fújja“ a magáét, próbálják még az utolsó másodpercekben is csiszolni a tudásukat, miközben aggódva méregetik egymást.

*„Egy ilyen meghallgatás a zenész legfőbb vizsgálója” - magyarázza professzor Rinderspacher. – „Régebben nem egészen így volt. Amikor valaki hosszú időn át valaki helyett egy szólamon belül kiegészítőként működött közre, azt egy idő után általában felvették a zenekarba. Ez manapság már elképzelhetetlen. A próbajátékot megnyerni követelmény lett ahhoz, hogy az egyén felvételt nyerjen az adott zenekarba.”*

A megmérettetésen azonnal teljesíteni kell, említettük már. Ahogy a Freiburg-i Zeneművészeti Főiskola trombitaprofesszora, Antony Plog, tanulmányában írja, rögtön az első körben, a kötelező darabbal megjelennek a problémák, és szakmai kétségek. A legtöbb európai zenekarban Haydn: Eszdúr trombitaversenyével „szórják ki” a jelentkezők jelentős részét. A német és osztrák zenekarokban – amelyekbe a magyar hangszeresek is elsők között küldik el jelentkezéseiket – a német rendszerű B-trombitán kötelező eljátszani a darabot.

Az amerikai zenekaroknál ezzel szemben szabadon kiválaszthatják a hangszert a jelentkezők, továbbá néhány zenekari darab részlete is szerepel az első kör programjában.

Amikor kizárólag a Haydn-koncertet írják ki az első körre, fennáll a veszélye, hogy bármily tehetséges a fiatal, a német rendszerű hangszer nehézsége miatt nem tud megfelelő minőségű versenyművet játszani. Szólistaként a trombitások általában az Esz-trombitát választják Haydn darabjához, mert ezen a hangszerezen jelentősen elegánsabban játszhatják el a művet.

Persze, ha meg is volna a lehetőség a megfelelő hangszert választani, még akkor is érdemes lenne elgondolkodni az első kör programjának kiszélesítésén. *„Véleményem szerint” – írja Anthony Plog – „4-5 különféle darabot kellene kiírni az első kör követelményeként. Ezek mindegyike más és más nehézséget rejt magában. Így például Respighi: Róma fenyői című művének részlete, mint lírai előadásmód; Mahler: 5. szimfóniájának bevezetése*

*a drámai megformálás; Debussy: Egy kiállítás képei című művének Promenade-ja a hangszín és a frazírozás, Ravel: G-dúr zongoreversenye pedig a technikai tudás igazolására szolgálhatna. És mindezek mellé természetesen maradna a Haydn-koncert.*”<sup>40</sup>

Amennyiben a zenekarok trombita-szólamai követnék a professzor által felvázolt első forduló-rendszert, jelentősen hosszabb időt kellene szánniuk a bemutatkozó fordulóra, ugyanakkor a ráfordított idő eredményt is hozna, hiszen a jelentkezők azonnal teljesebb képet mutathatnának magukról, és jelentősen csökkenne annak a valószínűsége, hogy a zenekar elvárásainak nem megfelelő próbajáték-színvonal csak a harmadik körben derül ki, ami általában a próbajáték eredménytelen megszakításához vezet, mint ahogyan ez számtalan esetben meg is történik.

---

<sup>40</sup> Bettina Hölscher: *Steinharte Auslese - Orchestermusiker zwischen Studium und Beruf*, das Orchester 2/2002 2.o.



Plog professzor szerint a próbajátékok második körében komplikáltabb zenekari anyagokat kérhetnének a jelentkezőktől, míg a harmadik fordulóban a trombitaszólammal együtt mutatkozhatnának be a továbbjutott jelentkezők.

A fent említett harmadik kör az amerikai zenekaroknál bevett gyakorlat, így az is egyértelműen kiderül, a jelentkező intonációs képességei, hangszíne és játékmódja idomulni tud-e a zenekar szólamának tagjaihoz. Megfelel-e a jelentkező, hogy szóló-pozíciót kapjon, vagy nagyobb esélye lehet a tuttiba kerülni – fontos kérdés, amely döntően befolyásolhatja a végső ítéletet, vajon a jelentkező megfelelő tagja lehet-e az adott zenekarnak.

## **7. Befejezésül - A trombita jelentősége a zenetörténetben**

A trombita gészen a 17. századig nem számított zenei hangszernek, sokkal inkább egy munkaeszköznek. Háborúkban alkalmazták, a szignálok megszólaltatására. Udvarokban szerepelt, hogy az uralkodót magasztalja. De soha nem használták arra, hogy a hallgatónak egyszerűen örömet szerezzen.

Ez a helyzet akkor változott meg, amikor a trombita teljes értékű hangszerré érett. de továbbra sem volt egyértelmű a helyzete. Használatának elején, a barokkban, a zenekari trombita fokozatosan kapott szólós szerepeket, különösen akkor, amikor egyre magasabb regiszterekben volt képes játszani. Ebben a magasságban persze, legtöbbször két hangszeres játszott együtt, mert a hangszer hangjának vékonysága miatt csak így feleltek meg a kívánt hangerőnek. Erre a hangszertudásra minden bizonnyal Johann Sebastian Bach írta meg a legfontosabb műveket, aki olykor annyira magas, és nehéz állásokat írt a hangszernek, hogy az előadásokon gyakran két játékos szerepeltetésére volt szükség. Ám ekkor sikerült a trombitának igazán, hogy vezető dallamhangszerré váljon. Ebben az időben a trombita egyben „presztízshangszer“ is volt, hiszen minél több hangszerest állítottak a zenekarba, annál impozánsabb látványt és persze, hangzást értek el.

A klasszika idején, különösen Beethoven zenéjében, eltűnt a trombita heroikus jellege, és egy egészen új művészet született. Jóval több szólódarab is született a mélyebb regiszterekben, amelyekben a hangszer érzelemgazdag

játékot mutathatott, és a magas fanfárok már csak időnként emlékeztették a hallgatót a trombita korábbi pozíciójára.

A romantikában a trombita a tutti ritmikus megerősítésére szolgált elsősorban. Kevesebb szólódarab született, és régi szerepét már csak a zene fokozásában, hangsúlyozásnál, vagy akcentusokban jelenik meg. Az érzelmes tételeket ekkoriban inkább a vonósok kapják, akik ezt – a kor felfogása szerint – jobban ki tudják fejezni. A magas regisztert a 12. natúrhangig építik le, és a barokkban még oly egyértelmű magas regiszterű játék most már meglehetősen nagy feladat elé állítja a hangszereseket.

A következő időszakban, a ventilrendszer bevezetése után, a trombita sokkal több variációban használható volt, és a zenekarokban újra visszakapta vezető dallamhangszer szerepét. Ismét jelentős számban kapott ragyogó szólókat. De továbbra is jelentős szerepet kapott a zenekar hangzásának erősítésében is, ha fontos akkordokat, vagy témákat kellett hangsúlyozni. Egyre gyakrabban szerepelnek ettől kezdve a trombitások hárman a zenekarban, hogy a tökéletes, és teljes hangzást felépítsék. De fejlődésre még ma is van lehetőség, hiszen bár egyre több zenei műfajban alkalmazzák, még mindig vannak a trombita számára felfedezetlen területek, a hangszeresek számára fejlődési lehetőségek.

## Összegzés, köszönetnyilvánítás

Egy dolgozatot nemcsak megírni, de lezárni is nehéz. Sok témát, ezeken belül hangszereket, korszakokat, hangszerfejlesztőket, tanárokat, művészeket, említettem értekezésemben. A megújítás, vagy megújíthatóság szintjén elemeztem a nemzetközi próbajáték-rendszert is, amelyet a művészi fejlődéshez, és kiteljesedéshez szükséges, ám mind a mai napig talán túlzott lelki megterhelést jelentő megpróbáltatásként értékelünk mi, a legnagyobb zenekarok hangszeres művészei is - még ha újra és újra ki is írjuk -, ám folyamatosan egyeztetések folynak róla, hogyan lehet ideálissá formálni azt.

Ugyanakkor bármelyik témát is tárgyaljuk, a legátfogóbb képet természetesen csak akkor kapnánk, ha még több művészt kérdeznénk, és azok tapasztalatait is tovább kutatnánk, idéznénk.

Pályám során olyan helyekre juthattam el, és olyan művészeket ismerhettem meg, akiktől mindig volt valami újat tanulni - akár szakmailag, akár emberileg -, vagy azokat továbbfejleszteni, máshol is kamatoztatni. Mindenki nevét nincs módomban megemlíteni, de szerepeljenek itt azok akik a legtöbbet adták nekem ahhoz, hogy pályám így alakulhasson, és ez a dolgozat létrejöhessen.

Külön köszönetel tartozom tanáromnak Huszár Gábornak; tanáromnak-kollégámnak, Geiger György Kossuth-díjas trombitaművésznek; Solti Györgynek szeretetéért, és támogatásáért Chicago-ban töltött hónapjaim idején; a Chicago Symphony Association-nek; Adolph Herseth-nek, aki kora ellenére mindig segítőkész maradt, és számtalan hasznos információval szolgált; Rozsnyai Zoltán karmesternek, aki hasznos kapcsolatokhoz juttatott az Egyesült Államokban, ezek pedig dolgozatom megírásához is segítségemre voltak. Jelenlegi kollégáimnak a Berlini Filharmonikusoknál: Martin Kretzernek és Georg Hilser-nek, akik a német rendszerű trombitának kiváló képviselői; Sir Simon Rattle rövid, de szívből jövő útmutatásait. Köszönöm a Fővárosi Szabó Ervin könyvtár dolgozóinak; a salzburgi Eliette- Herbert von Karajan Archívumnak; és külön köszönettel tartozom témavezetőmnek, Dr. Gyöngyössy Zoltán egyetemi tanárnak, segítő munkájáért, és hozzáállásáért.

## Irodalomjegyzék

Altenburg J. E.: *Versuch einer Anleitung zur heroisch musikalischen Trompeter und Paukerkunst* VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig. 1972

Bacsák Nóra – Molnár Zsuzsanna: *Az osztrák ifjúság- és értékvizsgálat (1990–2000 között) összefoglalója*. Új Ifjúsági Szemle, 2004/2;

Balogh Lídia: „Minket neveznek ifjúságnak” – Svéd ifjúsági attitűd- és értékrendvizsgálat 2003-ban. Új Ifjúsági Szemle, 2004/3.

Bandura, A.: *Szociális tanulás utánpótlás útján - Pedagógia szociálpszichológia*, Pataki szerk. 84-120. oldal Körtvély Emőke, 1995

Berlioz, H.: *The New Letters of H. Berlioz 1830-1868*. Columbia University Press. (1954.) 54. old. Idézi E. H. Gross – Brass Bulletin No. 67/1982.

Bohne, M. Dr.: *Klopfen gegen Lampenfieber*, rororo Taschenbuch, 84. o. 2008. 02. 05.

Csiba, J. und G.: *Die Blechblasinstrumente in J. S. Bachs Werken*, Kassel 1994.

Dahlqvist, R.: *The Keyed Trumpet and Its Virtuoso, Anton Weidinger*. Brass research series, No.1. The Brass Press 1975.

Dauverné, F. G. A.: *Methode pour la Trompette*. Paris. Editions I.M.D., Paris. 1991.

Eichborn, H.: *Die Trompete in alter und neuer Zeit*. Verlag von Breitkopf und Haertel, Leipzig. 1968.

Gabmayer, A.: *Joseph Haydn. Konzert für Trompete und Orchester Es-Dur, Hob. VIIe:1*.

Harvor Teigen, Karl – Normann Engdal – Hanne Trime – Jan Ove Bjorkheim – Sturla Hellend: *Who would you most like to be like? Adolescents' ideals at the beginning and the end of century*. Scandinavian Journal of Educational Research, 2000/1.

Heyde, H.: *Das Ventil Blasinstrument*. VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig 1987

Heyde, H.: *Trompeten, Posaunen, Tuben* Leipzig 1980.

Hölscher, B.: *Steinharte Auslese - Orchestermusiker zwischen Studium und Beruf*, das Orchester 2/2002

Jacobs, A.: *Song and Wind*, Edited by John Taylor, WindSong Press Limited (1996)

Jones, P.: *Brass in Europa*. The Band Journal, London No.56. 1996.

Keim, F.: *Das große Buch der Trompete*. Schottverlag, Mainz 2005

Kent, T. J.: *Within the Sphere of the Master*. Silver Fox Enterprises. Ossineke, Michigan. 2006

Laubhold, L. E.: *Magie der Macht. Eine quellenkritische Studie zu Johann Ernst Altenburgs Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst (Halle 1795)*. Königshausen&Neumann, Würzburg

Nyitrai Imre: *Példa-kép-telenség, avagy ki lesz ma tűzoltó, katona és vadakat terelő juhász?* Fordulópont, 2003. 4. sz.

Pető Andrea – Berteke Waaldijk: *A női példaképek élettörténeteinek feldolgozása. A feminista pedagógiai eszköz története, gyakorlata és jövője.* Új Pedagógiai Szemle, 2005. 2. sz.

Pietsch, H.: *Die Trompete.* C.F.Schmidt, Heilbronn.1901

Ruyter, Doret J. de: *The Importance of Ideals in Education.* Journal of Philosophy of Education, 2003/3.

Smithers, D. L.: *The Baroque Trumpet after 1721. Part One: Science and Practise.* Early Music, Vol.5.1977.

Stein, M.: *Forschungen und Erfahrungen im Nachbau und der Restaurierung von Blechbläserinstrumenten, Posaunen und Trompeten.* M. Steiner Konferenzberichte 60. im Jahr 2000. 207-214.old.

Stöckler, Eva Maria: *Motivation statt Stagnation,* das Orchester 12/2010

Szvetelszky Zsuzsanna: *Láttuk, hallottuk, másoltuk.* In *Értékek és mértékek.* Fordulópont, 2004. 2–3. sz. Szerk.: Büki Péter és Szollár Zsuzsanna.

Tarr, E. H.: *Die Trompete.* Hallwag Verlag, Bern und Stuttgart.1977.

Tarr, E. H.: *The Baroque Trumpet, high trumpet, so called Bach trumpet.* Brass Bulletin No.2-3. 1972.25-39.old.

Thein, H.: *Deutsches und Amerikanisches Trompetenkonzept - Anmerkungen zur Geschichte und zum Klangbild.* Das Musikinstrument.Heft 11.1985.38-42.o,

Uehling, P.: *Karajan – Eine Biografie,* Rowohlt Verlag, Reinbek 2006

Vogelsänger, S.: *Michael Praetorius – Hofkapellmeister und Komponist zwischen Renaissance und Barock.* Möseler, Wolfenbüttel 2008.

Werner, A.: *A tévé-kor gyermekei*. Fordította: Kunszenti Ágnes. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1998, Magyar Felsőoktatás Könyvek 9.

### **Felhasznált illusztrációk**

---

1. A Tutanchamun sírjában talált hangszerek (Kr. e. 1333–1323) (Egyptian Museum Valley of the Kings)
2. A. Schnitzer Trompete (Nürnberg 1581)
3. Trompete in D, (Webb, London)
4. balra: Inventionstrompete von Joseph Riedl, Wien, 1830. körül, jobbra: Natúrtrombita, 1780- körül
5. Tolótrombita (zinkenisten.de)
6. id. Thomas Harper (1836) (photographersdirect.com)
7. Périnet-rendszer (Brass Bulletin, 1999.06.)
8. Forgóventiles trombita (Musikhaus Martin und Christian Lechner GmbH, Bischofshofen, Austria)
9. Joseph Jean-Baptist Arban (photographersdirect.com)
10. A Saxhorn-hangszercsalád (Smithsonian Institution, Division of Musical Instruments)
11. Arban-Courtois model Bb/A – 1800-as évek vége (vintagecornets.com)
12. Arbans page 22 chromatic study

13. Edison Phonograph ([cylinders.library.ucsb.edu](http://cylinders.library.ucsb.edu))
14. Herbert L. Clarke Library and Archives Canada/Music
15. Conn-Cornet ([conn-selmer.com](http://conn-selmer.com))
16. Clarke: The Débutante (Warner Bros. Inc.)
17. Clarke: Carnival of Venice (Warner Bros Inc.)
18. Pocket cornet in B flat made by Henry Distin and won in a cornet contest by Clarke plating Levy's Cornet Polka in 1886 (The Besson Company)
19. Clarke: Technical Studies (Carl Fischer Inc.)
20. Frank Simon (Library and Archives Canada/Music)
21. Adolph Herseth (International Trumpet Guild)