SZENTPÁLI ROLAND

A KÓNIKUS MÉLYRÉZFÚVÓS HANGSZEREK FEJLŐDÉSE, SZEREPE ÉS AZOK PÓTLÁSI ALTERNATÍVÁI A MODERN ZENEKAROKBAN

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2018

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet és művelődéstörténeti besorolású
doktori iskola

A KÓNIKUS MÉLYRÉZFÚVÓS HANGSZEREK FEJLŐDÉSE, SZEREPE ÉS AZOK PÓTLÁSI ALTERNATÍVÁI A MODERN ZENEKAROKBAN

SZENTPÁLI ROLAND

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2018

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás V
Bevezetés VI
1. Kónikusság és cilindrikusság 1
2. A szerpent keletkezése és fajtái 2
2.1. Szerpentek 2
2.2. Upright szerpentek 11
2.3. Cinbasso 15
2.4. Kromatikus basszuskürtök 17
2.5. Angol basszuskürt 18
2.6. A szerpent és azok változatainak repertoárja 19
2.7. A szerpent az élő repertoárban 29
2.7.1. Georg Friedrich Händel: Zene a Királyi Tűzijátékhoz 29
2.7.2. Joseph Haydn: Teremtés-oratorium 31
2.7.3. Ludwig van Beethoven: Katonainduló 34
2.7.4. Felix Mendelssohn-Bartholdy: Overture für Vollständе Harmonie-Musik Nocturne, Szentiványéji álom-nyitány 36
2.7.5. Felix Mendelssohn Reformáció szimfóniája és Paulus op.36 oratóriuma 42
2.7.6. Richard Wagner Rienzi, der Letzte der Tribunen WWV 49 42
2.7.7. Gioachino Rossini: Mosé in Eggito 45
2.7.8. Giuseppe Verdi: Nabucco 47
2.8. A szerpent használatának összegzése, létjogosultsága a modern zenekarban és pótlási alternatívái 48
3. Az Ophicleide keletkezése és fajtái 53
3.1. A francia klapnis ophicleide 53
3.2. Német ventil ophicleide 56
3.3. Az ophicleidek repertoárja 58
3.4. Az ophicleidek az élő repertoárban 63
3.4.1. Felix Mendelssohn: Szentiványéji álom – kísérőzene és Éliás oratórium 63
3.4.2. Hector Berlioz: Fantasztikus szimfónia, Faust elkárhozása 72
3.4.3. Giuseppe Verdi: Requiem 90
3.4.4. Erkel Ferenc 96
3.5. Az ophicleide használatának összegzése, létjogosultsága a modern zenekarban és pótlási alternatívái 101
4. A tuba keletkezése és fajtái 106
4.1. A basszus tuba 106
4.2. A kontrabasszus tuba 110
4.3. A basszus tuba és a kontrabasszus tuba repertoárja 111
4.3.1. Anglia 111
4.3.1.1. Szóló repertoár 112
4.3.1.2. Zenekari repertoár 112
4.3.2. Franciaország 114

4.3.3. Német nyelvterületek 114
4.3.3.1. Szóló repertoár....115
4.3.3.2. Zenekari repertoár 117
4.3.4. Olaszország 132
4.3.5. Kelet-Európa 135
4.3.5.1. Szóló repertoár....136
4.3.6. Magyarország 140
4.3.6.1. Szóló repertoár....140
4.3.7. Amerikai Egyesül Államok 155
4.3.7.1. Szóló repertoár....156
4.3.7.2. Zenekari repertoár 156
4.4. A tenor tuba 156
4.4.1. A tenor tuba szimfonikus repertoárja 160
4.4.1.1. Richard Strauss: Don Quixote 160
4.4.1.2. Richard Strauss: Ein Heldenleben 164
4.4.1.3. Bartók Béla: Kossuth Szimfónia 166
4.4.1.4. Gustav Mahler: 7. Szimfónia....181
4.5. A wagner tuba....184
4.6. A bécsi koncert tuba 186
4.6.1. Johannes Brahms....187
4.6.1.1. Begräbnisgesang....188
4.6.1.2. Ein deutsches Requiem....188
4.6.1.3. Symphony no.2.....193
4.6.1.4. Akademische Festouvertüre 197
4.6.1.5. Tragische ouvertüre 198
4.6.1.6. Gesang der Parzen 199
4.6.2. Anton Bruckner 199
4.6.2.1. 1 Symphony no.4.....199
4.6.2.2. Symphony no.5.....204
4.6.2.3. Symphony no.6.....205
4.6.2.4. Symphony no.7.....211
4.6.2.5. Te Deum 213
4.6.2.6. Symphony no.8.....214
4.6.2.7. Psalm 150. 214
4.6.2.8. Symphony no.9.....214
4.7. A tuba használatának összegzése....215
4.8. A szaxkürt és a francia tuba....216
4.9. A szaxkürt és a francia tuba repertoárja....220
4.10. A basszus szaxkürt és a francia tuba az élő repertoárban 228
4.10.1. Cesar Franck: d-moll szimfónia 228
4.10.2. A francia tuba Debussy műveiben 233
4.10.3. A francia tuba Ravel műveiben....236
4.10.4. Igor Stravinsky 251
4.10.4.1. Firebird 251

4.10.4.2. Petrushka 256
4.10.4.3. Rite of Spring 258
4.10.5. Gustav Holst 269
4.10.5.1. Planets 269
4.11. A basszus szaxkürt és a francia tuba használatának összegzése, létjogosultsága a modern zenekarban és pótlási alternatívái 270
5. A szimfonikus zenekar és rézfúvós hangszerei 273
6. A modern szimfonikus zenekar 286
7. Összegzés 300
Bibliográfia 307

Köszönetnyilvánítás

Köszönöm Patrick Wibartnak, Nicolas Indermühlenek, Fedor Shagovnak és a húgomnak Szentpáli Zitának, hogy segítettek felfedezni és rendelkezésemre bocsátottak a dolgozatomhoz szükséges speciális forrásokat.

Kocsis Zoltánnak, Hollerung Gábornak, Hamar Zsoltnak, Kovács Jánosnak, Fischer Ivánnak, Kovács Gézának és Charles Kayesnek, hogy a mai, modern szimfonikus zenekarral kapcsolatos gondolataikat megosztották velem.

Gerhard Meinlnak, Juhász Zoltánnak és Jerome Wissnek, hogy a hangszerépítészet terén tanúsított, rendkívül értékes, mesterségbéli tudásukkal és tapasztalataikkal hozzájárultak a munkámhoz.

Külön köszönet Dalos Annának, hogy instrukcióival segített formába önteni a dolgozatot, valamint Bella Adriánnak a szerkesztésben és formázásban tanúsított profi és kitartó munkájáért.

Végül, de nem utolsó sorban szeretnék köszönetet mondani a családomnak, akik a pályafutásom során szeretetükkel támogattak és a doktori éveim alatt is végtelen türelemmel viseltettek irántam. Nélkülük nem jutottam volna el idáig.

Szentpáli Roland, 2018. szeptember 30.

Bevezetés

A 18-19. század hangszerépítészeti és zenetörténeti szempontból is rendkívül intenzív időszak volt. Átalakultak a zenejátszási és zenehallgatási szokások, így szükségszerűen átalakult ezzel együtt a muzsikosok csoportosulása is. Zenekarok alakultak, amik egyre inkább koncerttermekben játszottak egyre szélesebb közönségnek. Megalakult a filharmónia intézménye, ami következtében a zenészek élete és a koncertek is szervezettebbek lettek. A rézfúvós hangszerépítészet is reflektált a változásokra, amit olyan tényezők befolyásoltak és mozgattak, mint az üzlet, a politika, a növekvő létszámú katonazenekarok, az egyre népszerűbb szabadtéri katonazenei koncertek, a szimfonikus zene és az ezzel együtt növekvő számú és létszámú szimfonikus zenekarok, valamint az azokat befogadó koncerttermek és a zenehallgatási gyakorlat átalakulása. Fontos tényező volt még a repertoárt megteremtő zeneszerzők igénye az új hangzások, hangszínek és regiszterek iránt. Az új hangszerek új problémákat, vagy éppen megoldásokat jelentettek a hangszercsoportokon belüli hangzásegyensúly megteremtésében.

Dolgozatom célja a tuba és a funkciójában az azt megelőző szimfonikus zenekarokban használt kónikus hangszerek evolúcióját tisztázni, a szóló és a zenekari repertoár tükrében, valamint megvizsgálni a mai szimfonikus zenekari létjogosultságukat és felvázolni az esetleges pótlási lehetőségeket. Fontosnak tartottam definiálni mi is pontosan a mai, modern szimfonikus zenekar, hogy alakult ki, mi az aktuális repertoárja és mitől modern.

Igyekszem kizárni a más dolgozatokban és cikkekben tapasztalt, ezeken a hangszereken gyakorlati tapasztalat hiányán alapuló, előítéletekkel teli, évtizedekkel ezelőtti kutatási eredményekre támaszkodó eszmefuttatásokat. A zenekari irodalom legmeghatározóbb, az aktuális repertoár részét képező művek elemzésén keresztül szeretném, a lehető legtisztább képet adni arról, hogy mi és miért történt az elmúlt pár évszázadban a kónikus hangszerek mélyrézfúvós tagjaival.

Évtizedek óta tuba szólistaként járom a világot és az a tapasztalatom, hogy a tuba minőségi szóló repertoárja – attól függetlenül, hogy az elmúlt pár évtizedben több ezer kompozíció született rá – igen szegényes. Az 1835-ös szabadalma óta számottevő szerzők elvétve gazdagították szóló irodalmát. Használható repertoár híján időről időre átiratokat kényszerültem készíteni és játszani nemcsak a recital jellegű, de gyakran a zenekari kíséretes koncertjeimen is. Szimfonikus zenekarban

eleinte alkalomszerűen játszottam, majd a Kodály Filharmóniában már pozícióban, a Hong Kong Filharmonikusoknál vendég szólamvezetőként és 2012 őszétől pedig a Nemzeti Filharmonikusok szólamvezető tuba szólistájaként mélyíthettem tovább a zenekari repertoárbéli tapasztalataimat. Olyan karmesterek keze alatt játszhattam, mint Kocsis Zoltán, Valery Gergiev, Jury Simonov, Fischer Iván, Vásáry Tamás, Edo de Waart, Vladimir Ashkenazy, Jaap van Zweden, Osmo Vanska, Johannes Wildner, Gennadi Rozhdestvensky, Alexander Lazarev, Hans Graf, Alexander Vedernikov, Philippe Herreweghe, Hamar Zsolt, Bertrand de Billy, Carlo Montanaro, Lawrence Renes, Hollerung Gábor, Boris Brott, Kovács János.

Az ok, amiért egyre inkább a tubát megelőző hangszerek kutatása felé fordultam, az a régebbi hangszerek vélt szólórepertoárja felfedezésének reménye volt, valamint a folyamatos rácsodálkozás a szimfonikus zenekari tubaszólamok igen széles hangterjedelmi elvárásaira és nem ritkán játéktechnikai kihívásaira.

Az a kérdés merült fel bennem, hogy ha ezek a zenekari tuba szólamok, mint például Musszorgszkij *Bydlo*ja az *Egy kiállítás képei* című művéből Maurice Ravel hangszerelésében, vagy éppen Berlioz *Fantasztikus Szimfoniája* utolsó tételének virtuóz és rendkívül magas passzázsai, de akár Erkel operáinak egy-egy részlete számomra is gyakorlást igényelnek – aki egy fejlett hangszeres oktatási rendszerben képzett, zeneakadémiát végzett, tanult zenész – akkor ezt hogyan és kik játszották el akkoriban? Két válaszlehetőség merült fel bennem: az egyik, hogy jobbak voltak az akkori tubások, mint manapság, a másik, hogy nem tubára, vagy nem ilyen tubára lett írva, vagy hangszerelve a darab.

Kutatásaim folyamán egyre élesebb kép rajzolódott ki arról, hogyan alakult ki a 19. században a szimfonikus zenekar és hogy és miért tűntek el a 20. század elejére a francia hangszerek a zenekarból. Egyre kíváncsibb lettem, hogy szólnak ezek a hangszerek, milyen a hangképzésük, milyen rajtuk játszani, miben hasonlítanak, vagy különböznek a tubától. Hosszú évek alatt beszereztem minden egyes fából készült hangszerből[1] egy eredeti, játszható állapotban lévő példányt. Rézből készült hangszereket[2] is sikerült megvásárolnom és a legnagyszerűbb magyar rézfúvós hangszerkészítő mester, Juhász Zoltán kimagasló szaktudása és fáradhatatlan munkája segítségével ezeket felújíttattam és játszhatóvá tettem.

[1] Szerpent, szerpent forveille, cinbasso.
[2] Ophicleide, zoomorphic ophicleide, német ventiles ophicleide, tenor tuba, francia tuba és szaxkürt, berlini pumpaventiles tuba, berlini pumpaventiles bombardon, bécsi dugattyús tuba, bécsi koncert bruckner tuba.

A következő, legnagyobb, de egyben legélvezetesebb kihívás, az ezeken a hangszereken – autodidakta módon – való játék elsajátítása volt. Szerencsésnek érzem magam, hogy az elmúlt pár évben módomban állt kipróbálni ezeket a hangszereket különböző szimfonikus zenekarokban és szólóban is. Hála ezért Kocsis Zoltán, Hollerung Gábor, Kocsár Balázs, Vashegyi György, Hamar Zsolt és Carlo Montanaro nyitottságának, de köszönettel tartozom a kollégáimnak is, akik – még ha sokszor nehezükre is esett – de hagyták, hogy ezeken a régi-új hangszereken játszak mellettük.

Mindeközben hazai és külföldi hangszerészekkel, valamint az ezeken a hangszereken napi szinten praktizáló művész-kollégákkal történt beszélgetések alkalmával pótolhatatlan információkra, dokumentumokra és forrásokra tettem szert, ami nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a dolgozatom elkészítsem. Óriási megtiszteltetés volt a Staatliches Institut für Musikforschung, Preusisches Kulturbesitz, Berlin, a Conservatorium van Amsterdam és a Wiener Musikakademie, meghívásának eleget tenni, mely alkalmakkor előadást tartottam, majd koncertet adtam a témában.

Az értekezésem folyamán nem mindig vettem figyelembe, hogy a darabok bemutatóján milyen hangszert használtak, mert nem mindig tartottam azt relevánsnak, ellentétben kiemelten foglalkoztam azzal, hogy bizonyos szerzők milyen hangszeren preferálták a darabjuk előadását.[3]

Szeretném, ha munkám segítségével a karmesterek, a zeneszerzők és a zenész kollégák is egy tisztább képet kaphatnának arról, hogy mi történt az elmúlt pár száz évben a kónikus rézfúvós hangszerek legmélyebb tagjaival, milyen hangszínű, dinamikájú, karakterű hangszert hallhattak és használhattak a darabjaikban olyan korszakalkotó zeneszerzők és hangszerelő zsenik, mint Mendelssohn, Berlioz, Verdi, Wagner, Richard Strauss, vagy Ravel.

[3] Személyes élményem, hogy egy a Solti György által alapított World Orchestra for Peace turné folyamán a Royal Albert Hall, Berlin Filharmónia, Csajkovszkij Akadémia után Pekingben a Forbidden City-ben adtunk koncertet Valery Gergiev vezényletével, ahol többek között Esa-Pekka Salonen: *Helix for orchestra* című darabját adtuk elő. A kontrafagott minden helyszínen bérelt hangszer volt, de Kínában ez annyira rossz állapotú volt, hogy a kontrafagottos kolléga nem tudott rajta játszani. A Helix darab egy több mint egy perces pikkoló és kontrafagott szólóval kezdődött. A főpróbán Salonen és Gergiev rám bízta ezt a szólót, ami a koncerten is tubán szólalt meg. Mindkettőjüknek tetszett az eredmény, de tudtommal Salonen sosem írta át a partitúrában a kontrafagott szólamát tubára, még opcionálisan sem.

1. Kónikusság és cilindrikusság

Alapvetően kétféle rézfúvós hangszertípus létezik. A kónikus és a cilindrikus. Ez az a tulajdonság, ami leginkább meghatározza egy rézfúvós hangszer hangszínét. A kónikus szó jelentése: kúpszerű. Ez egy rézfúvós hangszer esetében azt jelenti, hogy a befúvócsőtől egészen a hangtölcsér nyakáig a hangszertest fokozatosan szélesedik. Ilyen hangszerek a zinkek, bugle-ök, a kürtök, a szárnykürtök, a kornettek és a tubák teljes családja. Jellegzetesen ezeknek a hangszereknek puhább, lágyabb, melegebb hangjuk van. A cilindrikus szó jelentése: hengeres. Ez a trombiták és a harsonák esetében azt jelenti, hogy a hangszer a befúvócsőtől a hangtölcsér nyakáig túlnyomórészt párhuzamos csőfallal rendelkezik. Ezeknek a hangszereknek alapvetően fényes, éles, érces a hangszíne. Minden cilindrikus hangszerben vannak rövidebb kónikus részek és fordítva, azaz egy kónikus hangszer egy bizonyos szakaszon cilindrikus, de ezek a szakaszok a teljes csőhosszhoz mérten nem annyira jelentősek, hogy a hangszertest jellegét és így alapvető hangszín karakterisztikáját befolyásolják.

2. A szerpent keletkezése és fajtái

2.1 Szerpentek

A szerpent a bugle-hornból fejlődött cornett [1] család legmélyebb és egyben legfiatalabb tagja. A bugle a latin buculus, boculus szóból ered. A 14. századra a szarvból készült ivó alkalmatosságokat, valamint a szarvból készült hangszereket bugle-hornnak nevezték.[2] A 11. századból maradtak ránk illusztrációk, ahol zenészek hanglyukakkal ellátott bugle-hornokon játszanak. Ezek a hangszerek voltak a cornettek közvetlen elődei. A cornetteket enyhén görbe, vagy egyenes fából, esetleg csontból faragták, amin 6 felső hanglyuk és egy hüvelykujj hanglyuk volt és a rézfúvósokra jellemző tölcsérfúvókába történő ajakrezgéssel szólaltatták meg.

1. ábra. Cornettek

[1] Angolul: horn, németül: zink.
[2] Clifford Bevan: The tuba family, 2nd edition, Piccolo Press, 10 Clifton Terrace, Winchester, 29.

A hangszer adottságát jól tükrözi, hogy a 15-16. században Giovanni Gabrielli lenyűgöző szólamokkal ajándékozta meg a Symphoniae sacrae gyűjteményében, vagy a *Iubilate Deo omnis terra* című műveiben. A 16-17. században keletkezett a tenor cornett, ami egy kvinttel volt mélyebb a cornettnél. Ennek a hangszernek nem volt igazán szép hangja, éppen ezért ez lett a legkevésbé közkedvelt hangszer, pedig ezt szánták a templomi kórus tenor szólamának megerősítésére. A hangszer alakja egy lapított S-re hasonlított, kb. 1 méter hosszú volt, többnyire Franciaországban használták, Angliában gyakran Lysarden-nek hívták..[3]

A Concilium Tridentinum 6:754-ben az auxerre-i[4] tanács előírja, hogy a szertartásokon a püspök által kiválasztott két canonnak kell gondoskodnia hangszeres segédletről, ami a templomi éneket támogatja. A szerpent érkezése tökéletesen volt időzítve és jól szolgálta a templomi kórusok férfi szólamában énekelt cantus firmust.[5]

A szerpenteket fából faragták és – minden más cornettel, vagy fafúvós hangszerrel ellentétben – több részből lett összeragasztva és bőrrel volt bevonva. A bőr volt az, ami a ragasztón kívül összetartotta a hangszert. A hangszertest hossza átlagosan 2150cm volt és dió, juhar, szilva, körte, platán, berkenye, vagy almafához hasonló puhafából készítették. 1635-ben Mersenne megemlíti, hogy szerpentet lehet készíteni a fán kívül rézből és más fémből is. A 19.század közepén Lander készített rézből szerpentet Carl Grenser drezdai, valamint Herr Feidhart lipcsei játékosnak, mert ők a fa helyett ezt az anyagot preferálták.[6]

[3] Clifford Bevan, i.m., 63.
[4] Burgundiai város Franciaországban.
[5] Clifford Bevan, i.m., 65.
[6] Clifford Bevan, i.m., 66.

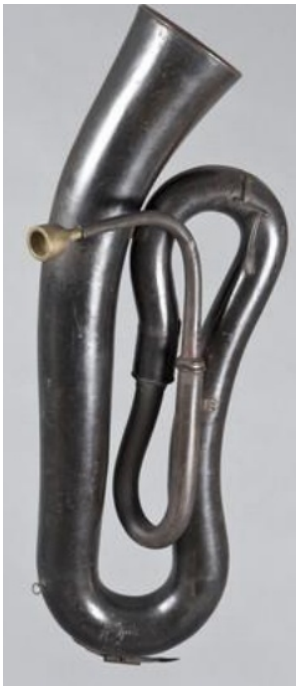
2. ábra. Brass serpent

3. ábra. Kontraserpent

4. ábra. Serpent-violoncell

5. ábra. Serpent militaire

6. ábra. Serpent militaire



7. ábra. Serpent tuba

8. ábra. Serpent tuba

A szerpent esetében az S alakra azért volt szükség, mert az ujjakkal lefogandó 3+3 hanglyuk csak így volt elérhető. Már a tenor cornett is túl hosszú volt ahhoz, hogy – úgy mint az alt verzión – a játékos horizontálisan, maga előtt tartva játszon a hangszeren. Személyes tapasztalat, hogy a tenor cornettet stabilan tartani már a súlya miatt sem lehet, de még nehezebb a jobb kéz ujjaival lefogandó 3 hanglyukat elérni. A tenor cornetten – csakúgy, mint a szerpenten – vertikális pozícióban lehet kényelmesen játszani.[7]

A basszus cornetten a hátsó 3 hanglyuk már több mint 130cm-re esik a fúvókától, ezért volt szükség az S alakzatra. Ebből ered a hangszer beceneve: szerpent, azaz kígyó. Ezt a formát úgy tudták létrehozni, hogy a hangszertestet több részből faragták ki, majd összeillesztették és ragasztották, végül bőrrel vonták be. Az idők folyamán ez a név terjedt el, attól függetlenül, hogy a hangszer a cornett család basszus tagja, így az eredeti neve corno in basso.[8]

A szerpentek hangszertestén lévő hanglyukak pereme hangszerenként eltérő volt. Egyszerűbb esetben a hanglyuk körül semmilyen kiképzés nem volt, de akad elefántcsont peremmel díszített hanglyuk is. A kehely formájú, nagyon vékony peremű, széles – a mai modern tubákhoz használt fúvókák szárával megegyező– szárú fúvókák anyaga is változó volt. Találni, fából, rézből, de elefántcsontból készült fúvókákat is. A befúvócső minden szerpentnél a hangszertesttől elválasztható és a hangszer a befúvócső mozgatásával hangolható. A befúvócső és a befogadó hangszernyak közötti részt hagyományosan gyantába tekert cérnával tömítették, amit napjainkban – a tartósabb és kevésbé sérülékeny, a modern fafúvós hangszerekre jellemző – parafával helyettesítenek. A 19. század elejétől a fedetlen hanglyukak mellett további 2-3 billentyűvel fedett lyuk volt.[9] Erre az egyes hangok intonációját segíteni volt szükség, mert például egy C alaphangú billentyű nélküli hangszeren a H hangot csak ajakintonációval – épp ezért nehezen – lehetett megszólaltatni. Feidhart 1822 környékére datálható szerpentje egy klapnival volt ellátva. Pretorius illusztrált egyet 1619 tájékán. Leginkább a 3 klapnival ellátott szerpent terjedt el és vált megszokottá , mert ezekkel viszonylag tiszta H, Cisz és Fisz is játszható volt, relatív könnyedén.[10]

[7] Gőz László tulajdonában van egy tenor cornett kópia, amit módomban állt napokig tesztelni.
[8] Más nyelveken: bass horn, bass zink.
Clifford Bevan, i.m., 66.
[9] Továbbiakban: klapni.
[10] Poole, H. E., 'Catalogue of musical instruments offered for sale in 1839 by D'Almaine & Co.

Az általunk ma is ismert legtöbb történeti szerpent és az újonnan készült hangszerek hangterjedelme a nagy C-től a kétvonalas C-ig terjed. Egyvonalas G-ig minden hang kromatikusan játszható, de a fölötte lévő hangok képzése játékosfüggő. Múlik azon, hogy a játékos meg tudja-e szólaltatni azt a regisztert, valamint hangszerfüggő, hogy van-e megfelelő fogáskombináció azon hangok tiszta intonációjához. A szerpent szólamok lejegyzése legtöbbször basszuskulcsban történt, nem transzponált, azaz a lejegyzésnek megfelelő hangon és regiszterben szólalt meg, de találunk kivételt is Berlioz *Fantasztikus Szimfóniájá*nak 5. tételében, ahol a szerző a szólamot a partitúrában B-be transzponálva jegyzi le.

A alapvetően két fajtáját különböztetjük meg az S alakú szerpentnek, attól függetlenül, hogy a készítője milyen nemzetiségű volt: templomi szerpent[11] és katonai szerpent.[12] A katonai szerpent építése zömökebb és a hajlatok közt legtöbbször a hangszertest merevítését szolgáló, vékony rézhidak találhatók. Patrick Wibart francia kollégám birtokában levő templomi szerpenttel volt módom összehasonlítani a saját katonai szerpentemet, és szembetűnő volt, hogy a katonai hangszer sokkal robusztusabb felépítésű. Ebből adódóan valamivel nehezebb rajta a hangképzés, viszont a hangja vastagabb és erőteljesebb.

9. ábra. Templomi szerpent

10. ábra. Katonai szerpent 5 billentyűvel

[11] Serpent ordinaire.
[12] Serpent militaire és serpent harmonie.

A szerpenten való játék még nagyobb hangsúlyt kapott, miután a 18. század végén bevezették a hangszert a katonazenébe. A III. György (1738-1820) által bevezetett hagyomány szerint a hangszert oldalvást kell tartani, hogy ne akadályozza a menetelő katonazenész lábát a mozgásban, valamint a tölcsért kifelé kellett fordítani, hogy hangosabban szóljon.[13] Ez utóbbi instrukció figyelmen kívül hagyható, mivel a hangszer egész másként viselkedik, mint általában a rézfúvós hangszerek. Ellentétben a rézfúvós hangszerekkel, a szerpent nem a hangtölcséren keresztül szólal meg, hanem a megnyitott hanglyukakon keresztül is, ami némi magyarázatra szorul:

Alapvetően a rézfúvós hangszerek zárt rendszerűek. Ezt úgy kell érteni, hogy egy összefüggő hajlított, vagy egyenes csőből állnak. Attól függetlenül, hogy voltak-e rajta billentyűk vagy sem, a levegő útja egy zárt csőrendszerben vezetett.[14] Ezzel ellentétben a teljes bugle család – ide értve a cornetto altot, cornetto tenoret, corno in bassot, a serpent droit-eket, klapnis trombitákat és ophicleideket – mind nyitott rendszerű, azaz amint a játékos bármelyik ujját elemeli a fedett lyukról, vagy ha a klapni elemelkedik a lyukról, az a lyuk azonnal hangrésként kezd el viselkedni. Ezért van az, hogy ezeken a hangszereken minél több ilyen lyuk marad fedetlenül, annál nehezebb a hang képzése. A szerpentjáték legfontosabb tényezője maga a játékos, akinek a hallásán, technikai képességein és tudásán múlik minden egyes hang különböző dinamikákban való megfelelő megszólaltatása, amihez nem egyszer új fogások kikísérletezése is szükséges lehet.

Berlioz megemlíti, hogy a D és az A hangok erőteljesebben szólnak a hangszeren.[15]

Forsyth megemlíti a szerpentet a saját zenekari hangszerelésének leírásában, miszerint: „A fafúvósok családjában lévő szerpent B-ben van, de a régebbiek D-ben."[16] Froelich egy Eb hangolású szerpentet említ, ami: „a legelterjedtebb a mai fúvós zenében."[17]

[13] Croft-Murray, E: Wind-band in England, 1540-1840, The' in T. C. Mitchell (ed.), Music and Civilisation (British Museum Yearbook 4), London, 1980. 153.
[14] Megjegyzendő, hogy a barokk hangszereken sem voltak lyukak, ezeket a mai hangszerkészítők teszik rá, hogy egyes hangokat a játékos könnyebben, vagy tisztábban tudjon képezni.
[15] Hector Berlioz, Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes, Paris, 1844: rev. ed. R. Strauss, Leipzig, 1905: Eng. tr. Theodore Frost, New York, 1948, 230.
[16] Clifford Bevan, i.m., 74.
[17] Clifford Bevan, i.m., 74.

A 20. században Monk és Weber is D, valamint F szerpenteket készített, de a Royal Militars School of Music Db es Bb szerpenteket mutat be.[18]

Mersenne megjegyezte 1637-ben, hogy a hangszer dinamikai kapacitása elég, hogy 20 énekest támogasson, de mivel halkan is lehet rajta játszani, így kisebb együttesekben is megállja a helyét.[19]

Beaugeois írja 1827-ben Amiens-ben a *Méthode de plain-chant de musique et de serpent*-ben, hogy a tanulónak jó hallással kell rendelkeznie, mert jó pár hang csak ajakintonációval játszható a hangszeren.[20]

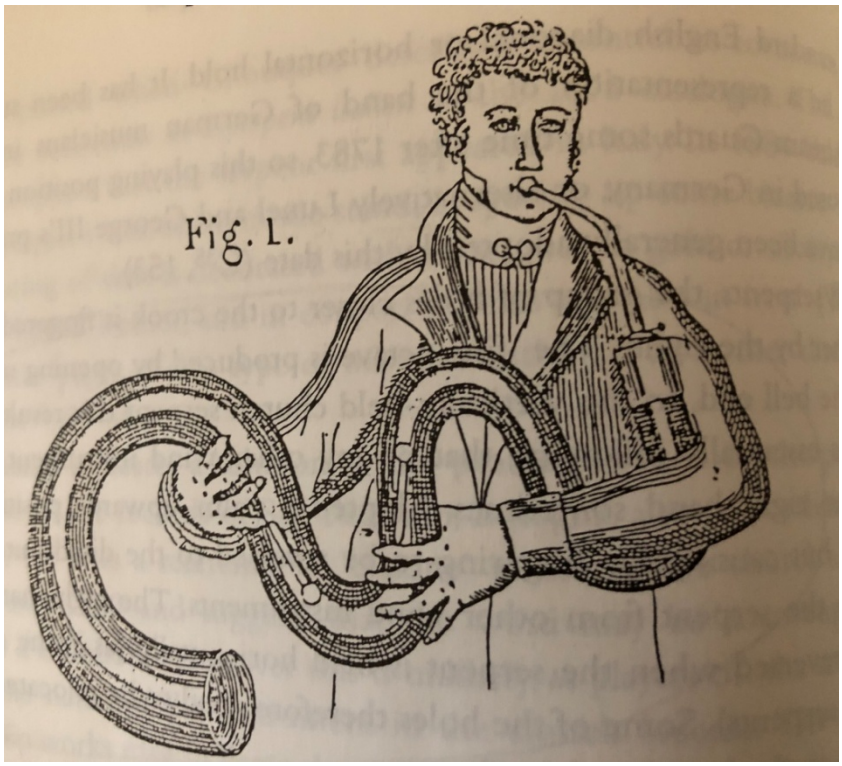
11. ábra. Szerpent játékos Normandiában

12. ábra. Szerpent a templomban

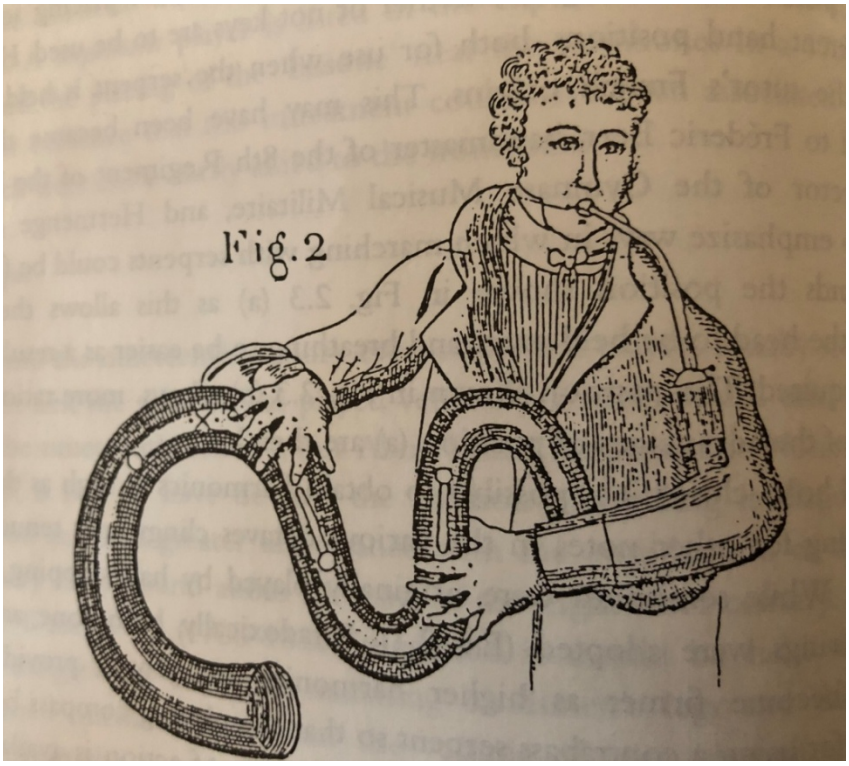
Ha vertikálisan tartják a szerpentet, akkor a fogásai hasonlóak lesznek a fafúvós hangszerekéhez. Néha játszottak úgy is a hangszeren, hogy a jobb kéz tenyérrel felfelé volt pozícionálva. Így sokkal stabilabban lehetett tartani a hangszert, viszont a jobb kéz fogásai így pont a fordítottja lett a fafúvósoknál megszokottnak mondhatóhoz képest, ami kellemetlen volt egy másik hangszerről a szerpentre váltó zenészeknek. A horizontális hangszertartásnál ugyan ebbe a problémába ütközünk. A szerpentet először vertikálisan, majd később a 18. századtól diagonálisan tartották a játékosok, akik a 19. századig mindvégig állva játszottak a hangszeren.

[18] Clifford Bevan, i.m., 75.
[19] Clifford Bevan, i.m., 65.
[20] Beaugeois l'Abbê: Nouvelle méthode de plain-chant, de musique et de serpent, Amiens, 1827, 106.

Hermenge 1817-ben kiadott *Mêthode*-jában különböző pozícióban ábrázolja a szerpentet tartó játékost.[21]



13. ábra. Hermenge szerpent pozíció 1.



14. ábra. Hermenge szerpent pozíció 2.

[21] Clifford Bevan, i.m., 71.

2.2 Upright szerpentek

A szerpent rendkívül jól használható hangszer volt a templomokban, hangja nagyszerűen élt abban az akusztikus közegben, a játékosok tetszőlegesen pozíciókban, ülve, vagy akár állva is játszattak rajta. A katonazenekarokban is egyre nagyobb számban használták, de itt a formájából adódó tartási problémák miatt igény volt átalakítani úgy, hogy ne akadályozza játékosát a mozgásban, menetelésben, valamint magasabbra kerüljön a hangtölcsére és a hanglyukak pozíciója, hogy szabadtéren jobban érvényesüljön a hangja.[22]

A szerpent kiegyenesített formájának első feltűnése J. J. Regibo nevéhez fűződik, aki a Lille-i Saint-Pierre akadémia zenésze volt. Ő egy fagott formájú, a szerpenthez hasonlóan fából faragott hangszert készített, ami az 1789-ben megjelent *Calendier Universel Musical*-ban volt látható. Ez egy három részből álló teljesen egyenes instrumentum volt.[23] A szerpent kiegyenesített változatát könnyebb és kényelmesebb volt tartani, így játszani is könnyebb volt rajta. Valószínű ezen aspektusok miatt terjedt el igen gyorsan a belga és a porosz zenekarokban. Piffault 1806-os, a Paris Conservatoire számára készített *Méthode*-jában így nyilatkozik az új formájú szerpentről:

> Ezt az új szerpentet az eredetihez képest, sokkal könnyebb használni: az alsó részét jobbra kell tartani, mint a fagottét. Ennek a szerpentnek ugyanaz a karakterisztikája, mint a másiknak, ugyanazok a fogásai, regisztertől függetlenül ugyanúgy problémás a Cisz hang rajta, de fényesebb a hangja és nincs bőrrel bevonva.[24]

Előszeretettel hívják ezt a hangszert a mai napig Bassoon Russe-nak, attól függetlenül, hogy nem is igazán fagott és semmiképp nem orosz. A Bassoon Russe elnevezés egyik oka az lehet, hogy a hangszer fagott formájú volt és a poroszok használták előszeretettel. A porosz valamint az orosz szó, angol, német és francia nyelven is rendkívül hasonló hangzású. Mivel a hangszer ebben a kiegyenesített formájában, már nem is hasonlított a szerpentre, így használhatták akár az eredeti nevét is, ami a corno in basso, azaz basshorn, amit jellemzően a poroszok használtak,

[22] Hasonló történt később a tubával: a szabadtéri katonai koncertek miatt egyre nagyobb méretű és menzúrájú tubákat készítettek, amiket igen nehéz volt már csak álló helyzetében is tartani. Menetelni vele még nagyobb fizikai megterhelés volt, ezért Stowasser megformálta a tuba nyakba vehető katonai változatát a Helikont, amit nem sokkal később Sousa is átalakíttatott a saját zenekarának. Ezt hívják Sousaphonenak és a mai napig nagy népszerűségnek örvend Amerikában.

[23] Szerény véleményem szerint innentől kezdve már csak az eredete, beazonosíthatósága miatt hívták szerpentnek, ugyanis a hangszer elvesztette jellegzetes S alakját, így okafogyottá vált szerpentnek hívni.

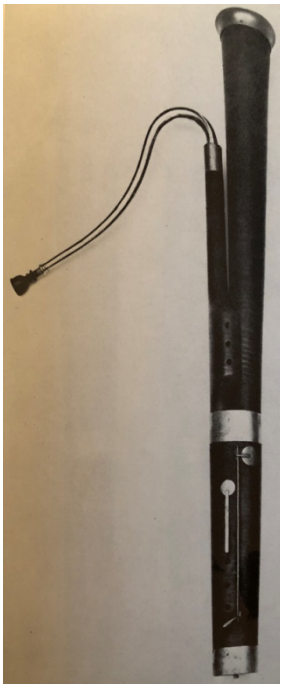
[24] Clifford Bevan, i.m., 79.

azaz ez volt a basshorn prusse, ami kísértetiesen hasonlít a fals bassoon russe névre. A másik oka az lehetett, hogy az egyik legnagyszerűbb készítője ennek a hangszernek egy bizonyos Veuve Rust volt és az ő hangszere híresült el Rust basshorn néven. Ilyen névtorzuláson esett át az angol kürt is, ami nem angol és nem kürt. A tenor oboát, más néven oboa da caccia vagy taille de hautbois a középkori vallási témájú képeken angyalok kezében ábrázolták. Németül engellisches hornnak hívták, ami angol kürtté transzformálódott. Egy másik verzió szerint a befúvócső hajlításából adódott szög miatt hívták angle horn-nak.[25]

15. ábra. Vevre Rust et Duboise serpent driote dit basson russe

A Regibo-féle hangszereket Szászországban is készítették. Az első továbbfejlesztett verziója Markneukirchenből származik. Ez annyiban különbözött a Regibo-féle hangszertől, hogy a hangtölcsére szofisztikáltabb lett, viszont még mindig a szerpent technológiájával készült, azaz két darab fából lett kivájva és bőrrel volt bevonva.

[25] A szög angolul: angle.
Jerome Wiss hangszerkészítő mesterrel 2016 januárjában készített interjúja alapján.



16. ábra. Fagott-szerpent

17. ábra. Fagott-szerpent

Egy szélesebb hangtölcsérrel készített második verzió készült – feltehetően – a göttingeni Johann Benjamin Eisenbrandt műhelyében, amit az 1809-es *Hamburgischer Correspondent* kiadványában találhatunk meg. Itt Eisenbrandt egy Serpent in form der Fagotte, azaz szerpent fagott formában megnevezésű hangszert ajánl, több más fafúvós hangszerrel együtt. 1810 körül Heinrich Grenser egy harmadik verziót készített, ami viszont már basshorn, azaz basszus kürt eljárással készült, ami annyiban különbözött a szerpentétől, hogy ezt már nem faragták, hanem fúrták, így ragasztani sem kellett és nem volt szükség a bőrrel való bevonásra sem. Később ez a technológia hatékonyabbnak bizonyult, ezért a továbbiakban így készítették a basszus kürtöket. A Grensel-féle modell fagott-szerpent néven, 1810-ben került be a szász gyalogsági zenébe, de máshol is építettek ilyen hangszereket Bajorország és Hollandia szerte.[26]

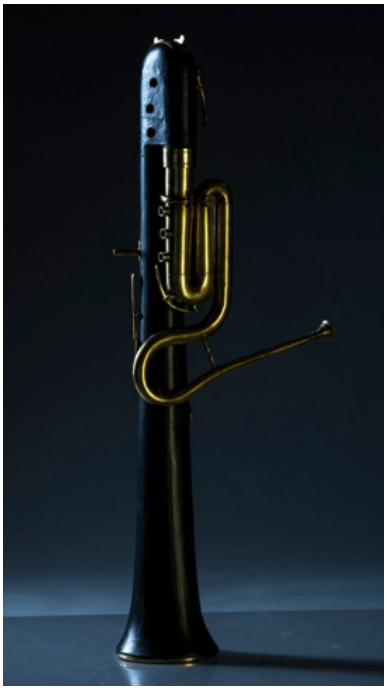
A fagott-szerpent fejlesztésének elsődleges oka az aktuálpolitikának volt köszönhető. Amikor Poroszország katonai szövetséget kötött Ausztriával és Oroszországgal, akkor terjedt el ezekben az országokban a basszus kürt. 1806-ban Napóleon egy ellenszövetséget kötött a Rajnai Konföderációval, ami 37 német államot foglalt magába, többek között Vesztfáliát, Bajorországot, Szászországot és Hannovert. Ez a megállapodás kötelezte a régiót bizonyos eszközök, egyenruhák

[26] Historic Brass Society Journal, 2016, vol. 28. 109.

használatára és határozta meg annak zenéjét és hangszereit is. Mivel az S formájú hangszer használata nem volt praktikus és a basszus kürtöt az ellenség használta, ezért a zenekarok vezetői kitűzték egy olyan hangszer használatát, ami a basszus kürttől némileg különböző, előállítási technológiájában hasonló, de erősebb dinamikájú hangszer. Ezen erőfeszítések eredménye lett a Rajnai konföderációban a fagott-szerpent és annak elterjedése. Miközben a basszus kürt inkább egy bariton hangszer, addig a fagott-szerpent már inkább basszus karakterisztikákat mutat. A különbség a két hangszer között az, hogy a fagott-szerpent befúvó csöve rövidebb, mint a basszus kürté. Míg a basszus kürt befúvó csöve a teljes hangszertest hosszának a 33%-át teszi ki, addig a fagott-szerpentnél ez csak 20%, valamint a fagott-szerpent fa illesztései hosszabbak. Grenser dokumentumai alapján tudjuk, hogy S formájú szerpentet egyáltalán nem készített, viszont Friedrich Backhaus nevű asztalostól fa hangszertesteket, valamint Liebel özvegyétől rézből készült hangtölcséreket rendelt szerpenthez. Gotthelf Finke – Grenser asszisztense – az 1813-ban Drezdában nyitott műhelyében is réz hangtölcsérrel szerelt fagott-szerpenteket készített, ami innentől kezdve a leginkább preferált modell lett. A fagott-szerpenteket a zenészek többféleképpen hívták, úgy mint: serpent, zinkenbass, bass-zink, stockserpent, cane serpent.[27]

A szerpent forveille-t Forveille készítette és 1823-ban lett bemutatva a Párizsi világkiállításon. M. G. Hermenge 1825-ös *Mêthode pour le Serpent ordinaire et clef folio* kiadványában méltatja a hangszert, miszerint a serpent forveille-nak a magas regisztere könnyedén játszható, hangszíne a normál szerpenttel egyezik, elegáns a formája és könnyebb tartani, így a hangszerjátékos dinamikusabban és szebb hangon tud játszani vele. A hangszernek többféle formája volt, a legkülönfélébb alakú befúvócsövekkel, rézből készült zoomorphic [28] és festett hangtölcsérekkel. A sárkányfej formájú hangtölcsér nemcsak dekoráció volt, de az erő, a hatalom és a kegyetlenség szimbóluma is.[29]

[27] Historic Brass Society Journal, i.m., 113.
[28] Sárkányfejre hasonlító.
[29] Historic Brass Society Journal, i.m., 103.



18. ábra. Szerpent forveille

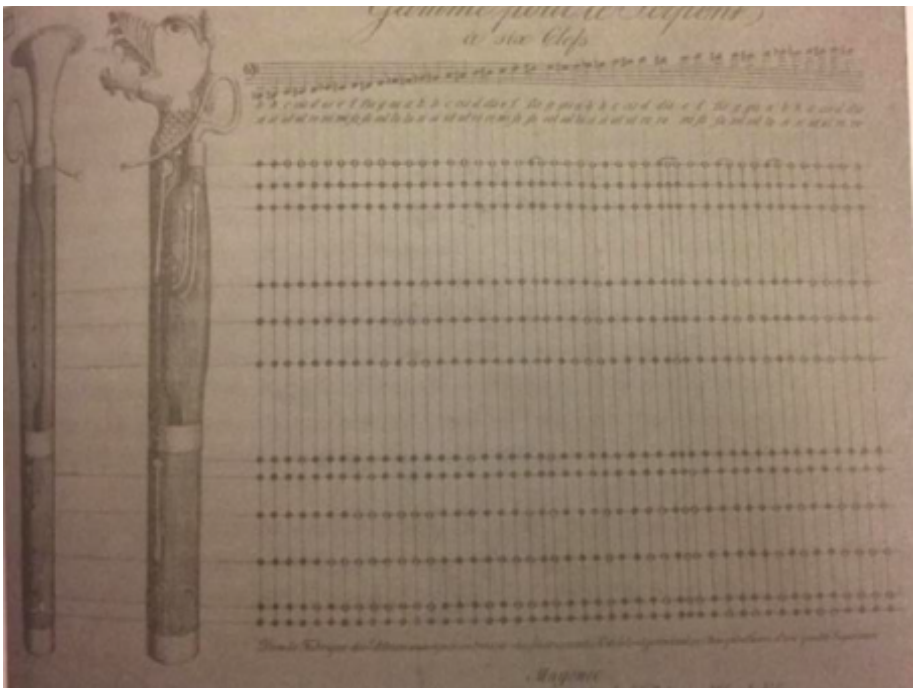
2.3 Cinbasso

Az upright szerpent egyik változata a cinbasso. A cinbasso egy a harsonáéhoz hasonló rézből készült hangtölcsérben végződött. Az a hangszer is egy ilyen hangszer volt, ami az olasz operában hosszú ideig helyet talált magának.

19. ábra. Cinbasso

1805-ben a Berlin Conservatorium der Blasinstrumente oktatási programjába bekerült a basszus kürt. 1814-1816 között bizonyítékokat is találunk arra, hogy a hangszert Poroszországban, Ausztriában, Lombardiában és Oroszországban is használták a katonazenekarokban. Köszönhető ez annak, hogy Friedrich Wilhelm III. a diplomáciai csatornáin keresztül ismertette meg az említett régiót ezzel a hangszerrel. Németországban az első ilyen hangszer 1805-ben tűnt fel a sondelshausen-i Harmoniemusikcorps-ban. Az együttes Frankenhausenben (1810, 1815) és Erfurtban (1811, 1812) rendezett zenei fesztiválok alkalmával népszerűsítette a hangszert.[30]

A Basshorn első olasz feltűnésének a bizonyítéka megint csak Spohr nevéhez fűződik, aki 1816-ban Carlo Soliva: *La statua di bronzo* című művének a Milánói Scala-béli előadása után így ír: „Lombardiában a basszus kürtöt, cinbasso néven emlegetik.” Renato Meucci a cinbasso nevet a Corno in bassoból, a C.in basso, majd a cinbasso rövidülésként magyarázza. 1825-ben a Ricordi kiadó nyomtatott cinbasso fogástáblázatot jelentet meg.



20. ábra. Ricordi cinbasso fogástáblázat

Ugyanebben az évben Bonifazio Asioli illusztrált cinbasso és upright szerpent fogástáblázattal jelentette meg etűd füzetét. Olaszországban – más országokkal

[30] Egy ilyen alkalommal hallotta Louis Spohr a Basshorn-t és ezután használta is az 1815-ben komponált Notturno op. 34 című művében. Historic Brass Society Journal, i.m., 97.

ellentétben – a cinbasso az operazenekar tagjává vált, többek között olyan szerzők jóvoltából, mint Rossini, Pacini, Mercadante és Paganini. Ugyanitt a cinbasso névhez hibásan rendelték hozzá a fémből készült corno inglese di bassot, azaz az angol basszus kürtöt. Ezek a hangszerek többnyire Ausztriából érkeztek, de építettek Milánóban basszus kürtöket olyan készítők, mint Piana, Luvoni és Gaviguanini. Cremonaban Ceruti, Chiaravalle Papalini és Bolognaban Magazzari. [31] Pietro Lichtenthal (1780-1835) 1826-ban megjelent *Dizionario e Bibliografia della Musica* című zenei útmutatójában fél oldalt szentel a szerpentnek, de a cinbassot még részletesebben írja le a Chapter XIII-ban. Ez jól mutatja a hangszer jelentőségét az olasz zenekarokban.[32]

A basszus kürt elterjedése az orosz katonaságban körülbelül 1812-re,a Hatodik koalíciós háború idejére tehető, ami III. Friedrich Wilhelm Porosz király és I. Alexander cár között szövődött szorosabb viszonynak köszönhető. Angliában azért nem tört utat magának a hangszer, mert az angoloknak saját basszus kürtjük volt, [33] a teljesen fémből készült, úgynevezett angol basszus kürt.[34]

Fontos megjegyeznem, hogy a cinbasso a réz hangtölcsér miatt, és mert nem volt bőrrel bevonva, valamivel erősebben szólt, mint a szerpent. Még ezzel a tulajdonságával sem volt képes a harsonákkal egyenértékű hangos dinamikát játszani. Térhódítása viszont az olasz operában a tartási pozíciójából eredő, a harsonákkal szembeni lépéselőnyéből származhatott. Míg a harsonák hangtölcsére előrefelé állt, addig a cinbasso hangtölcsére felfelé. Ez kifejezetten előnyös az operában, mivel így a hangszer kisebb dinamikai erőfeszítés mellett is kiszólt az árokból. Ugyanezért nem szerette Verdi a tubát.

2.4 Kromatikus basszuskürtök

Gottfried Weber 1816-ban azt javasolta, hogy a basszuskürtöket nagyobb hanglyukakkal és a hanglyukakat fedő billentyűkkel[35] kellene felszerelni. 1820-ban meg is valósult ez az ötlet, majd 1828-ban a Griesling and Schlott műhelyből egy Chromatisches Basshorn in F oder Esz nevű hangszer látott napvilágot. 1829-ben a bécsi Wenzl Riedl a klapnival szerelt basszus kürtre a klapnik helyett billentyűket

[31] Historic Brass Society Journal, i.m., 100.
[32] Clifford Bevan, i.m., 82.
[33] Corno inglesa di basso.
[34] Historic Brass Society Journal, i.m., 102.
[35] Későbbiekben: klapni.

szerelt. Ennek a szűkebb menzúrájú változatát megtaláljuk Uhlmann 1845-1848-as katalógusában „Basshorn mit Maschin in F, u E, Es dann D Bögen" néven. Ennek a tág menzúrájú változatát Bombardonnak hívták.[36]

21. ábra. Kromatikus basszuskürt

2.5 Angol basszuskürt

Az angol basszuskürt Louis Alexandre Frichot (1760-1825) – a francia forradalom elől Londonba menekült – hangszerkészítő mester találmánya 1799-ből. Az általa tervezett basszus kürtöt George Astor építette meg. A hangszer teljes terjedelmében rézből készült, V formája volt, 6 hanglyuk és 3-4 klapni volt rajta. Frichot ehhez a hangszerhez teljes fogástáblázatot publikált 1800-ban. 1804-ben visszament Lisieux-be, 1806-ban bemutatta a hangszert a Párizsi Conservatoire-nak. Ez Németországban a Napóleoni háborúk végéig ismeretlen maradt. Itt az 1806-1814 között tartó Continental Blockade miatt nem terjedhetett el a hangszer, mert ebben az egyezményben tiltották a kontinensre az angol termékek behozatalát. A német készítők és játékosok, csak Napóleon bukása után ismerhették meg ezeket a hangszereket. Őket főleg a kíváncsiság hajtotta, hogy összehasonlíthassák az angol basszuskürtöt a saját hangszereikkel.

[36] Historic Brass Society Journal, i.m., 106.

22. ábra. Angol basszuskürt

Mecklenburg-Schwerin fejedelme Harmoniemusikcorps együttesének volt ilyen hangszere, amit a 15 éves Felix Mendelssohn Bartoldy 1824 nyarán hallott Doberanban. A július 24-én írt levelében még egy kis rajzot is találunk a hangszerről, innen tudhatjuk, hogy az angol V-formájú fémből készült basszuskürtről beszél: „gyönyörű mély hangja volt”.[37]

Ezt a hangszert később egész Európában, olyan városokban készítették, mint például Drezda, Dublin, Lipcse és Lion. 1840-ben a német Adolphe Adam megemlíti az angol basszuskürtöt Berlinben, mint rendkívül effektív hangszert. Ugyanitt ez a hangszer már ismert volt, Wilhelm Friedrich Wieprecht karmester, zeneszerző, feltaláló számára.[38]

2.6 A szerpent és azok változatainak repertoárja

A szerpent 17. századi kialakulását követő két évszázadban mindvégig jelen volt a francia kórusmuzsikában, így kijelenthető, hogy a szerpentnek volt talán a legkomplexebb kapcsolata az énekes zenével a többi fúvós hangszerhez képest, ide értve a cornettokat és a sackbutokat is. Meglepően sok metódus jelent meg a szerpenttel kapcsolatban a 18-19. században. Többnyire francia és angol szerzőktől származnak ezek a kötetek, de találni német és olasz iskolákat is. Ezek közül a

[37] Historic Brass Society Journal, i.m., 106.
[38] Clifford Bevan, i.m., 89.

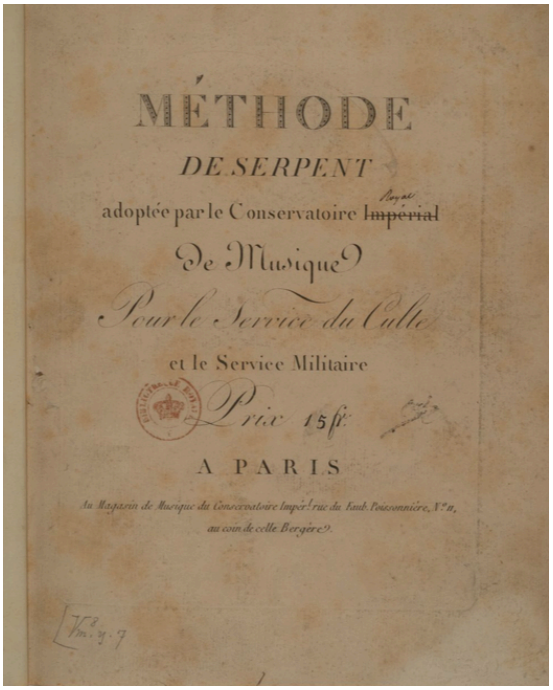
francia a serpent droit-val, míg az olasz a cinbassoval is foglalkozik. Franciaországban és Angliában előszeretettel használták a szerpenteket a templomi ének megerősítésében, nem egyszer többet is egyszerre, a kórus két szélén elhelyezve őket. Annyira népszerű és szokványos volt ez, hogy Offenbach két librettistája az egyik főhős kezébe adja ezt a hangszert a *Pépito* című darabban 1835-ben, tudván, hogy a közönségnek ez tetszeni fog. Angliában a templomi kórusok megerősítésére a szerpent mellett használtak bass viol-t és a fagottokat is, de a szerpentet előszeretettel használták falusi zenészek is, akiknek a templomi szolgálatok mellett egyéb más ceremóniákon is részt kellett venniük. Így biztosra vehető, hogy pusztán tánczenére is használták és szórakoztatás céljából is játszottak a szerpenten.[39] A katonazenében is nagyon gyorsan elterjedt, mivel könnyű és egyszerűen szállítható hangszer volt. Az angol katonazenekari használata kapcsán egy dátum többször is felbukkan, ez az 1783-as év. Ebben az évben az angol katonazenekart Hannoverbe vezényelték. A dokumentum szerint egy zenész a huszonnégyből szerpenten játszott, de 1777-ből is ismerünk olyan angol katona indulót, amiben szerpentet használnak.

A szerpentet a francia katonai zenében először 1770-ben találjuk meg a francia forradalmi zenével összefüggésben. A Gardes Francaises növekedése jól mutatja ezt a tendenciát, miszerint az együttes 1762-ben még 16 fővel, míg 1770-ben 24, majd 1788-ban már 32 fővel rendelkezett. 1777-ben rendkívül intenzív szabadtéri ingyenes koncertsorozat vette kezdetét Versaillesban, majd 1782-től Párizsban is, ahol a városi szerzők műveit preferálták. A szerpent egyre nagyobb számú jelenléte a katonai együttesekben , valamint a templomi zenében betöltött szerepe indokolta azt, hogy 1790-ben Párizsban hivatalos szerpent tanszakot hirdessen a Conservatoire Nationale Supêrieur de Musique. Az első tanár Jean Mathieu volt, akihez 3 évvel később Gaspar Veillard és Jacques Cornu csatlakozott. 1793-ban a növendékek már koncertet is adtak, ahol Francois Devienne (1759-1803) 2 oboára, 2 kürtre, fagottra, 2 szerpentre és vonósokra írt *Symphonie* című művét játszották, majd még ugyanebben az évben Francois-Joseph Gossec (1734-1829) *Symphony Concerto*-ját adták elő, aminek a partitúrája pikkolót, fuvolát, oboát, klarinétot, kürtöt, fagottokat és szerpentet, valamint egy contreclarion nevű hangszert ír elő. 1795-ben az intézményben 6 szerpenttanár volt 24 növendékkel.[40]

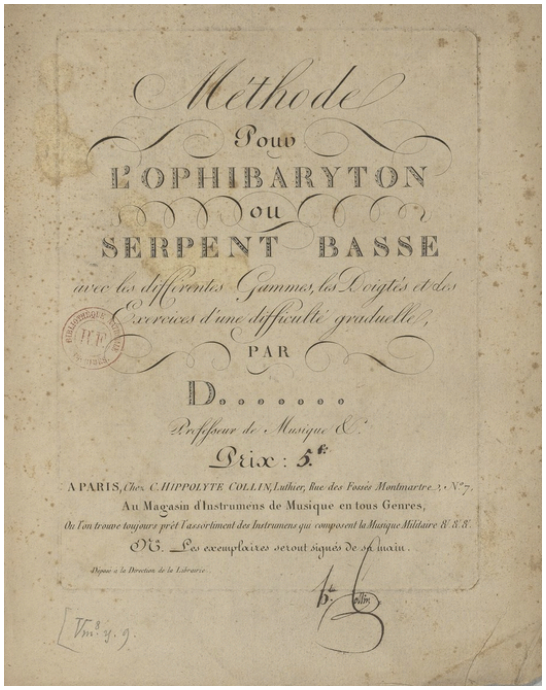
[39] Clifford Bevan, i.m., 93.
[40] Clifford Bevan, i.m., 99.

Szerpent iskolák:

- Gammes du serpent pour apprendre à jouer sans maître , Paris, Imbault, c. 1790, 2 p., Bnf cote A 248(2),
- Tablature ou gamme facile pour apprendre à jouer du serpent par M***, Paris, Boyer, Le Menu, 1772, 6p., Bnf cote cons Cn4 ibid., Paris, Frère, c.1787, 6p.,
- Imbert, de Sens, Nouvelle méthode de plain-chant.contenant aussi une méthode de serpent. , Paris, chez la veuve Ballard, 1780, 286p., Bnf cote cons A.50220,
- La Feillée, François de, Méthode nouvelle pour apprendre parfaitement les règles du plain-chant et de la psalmodie, avec des messes et autres ouvrages de plain-chant figuré et musical, à l'usage des paroisses et des communautés religieuses. Par M. de La Feillée, ecclésiastique..., Poitiers, jean Faulcon, 1748, 384 p.,
- Métoyen, Jean-Baptiste, Méthode de serpent, ms., 1810, Bnf cote Ms 10228
- Roeser, Valentin, Gamme de serpent et 12 duos , Paris, Mmes Le Menu et Boyer, c.1760.,
- Rollet, méthode pour apprendre la musique, localisation inconnue,
- Rozes et Gossec, Méthode de serpent pour le service du culte et le service militaire, Paris, 1812, réimpression, Minkoff, Genève, 1974, 33p.,
- Schiltz, Méthode complète et raisonnée de serpent, Paris, Société pour la publication de musique classique et moderne, s.d., Bnf cote cons Cn1,
- Méthode pour L'Ophibaryton ou Serpent basse, Paris, C. Hippolyte Collin.



23. ábra. Szerpent iskola 1.



24. ábra. Szerpent iskola 2.

A szerpentjátékosok a szerpenten kívül túlnyomórészt fagotton, vagy még ritkábban cornetto-n játszottak. A fagott irodalma összehasonlíthatatlanul nagyobb volt, mint a szerpenté, ezért nem lehet kérdés, hogy a játékosoknak melyik hangszert kellett többet használniuk, melyik hangszert preferálták. Attól függetlenül, hogy konzervatóriumi szinten oktatták a szerpentet, a legtöbb játékos váltóhangszerként tekintett rá, így a játéktechnika nem fejlődött igazán dinamikusan, persze voltak kivételek is. Erre bizonyíték Dunkerquois 1808-as levele, amiben leírja, hogy egy szerpent játékosa a helyi parókiánál szeretett volna elhelyezkedni, ezért próbát kellett játszania. A hegedűs barátja azt találta ki, hogy üljön be az együttesbe a cselló helyett, és játszák el Haydn *op. 33-as vonósnégyesét*. Ezt, a hatvan emberből álló közönség csodálattal hallgatta és a rögtönzött koncert után a szerpent játékos megkapta az állást.[41] A szerpent növekvő népszerűsége a rendszeres, fizetett templomi szolgálatoknak, valamint a katonazenekarokban betölthető álláslehetőségeknek volt köszönhető.

Németországban 1772-ben említették meg a Grenadier Regiment's band kapcsán Pirmasens-ben (Hesse-Darmstadt), de találunk egy Mozart tanítványtól Carl Andreas Göpfert német klarinétvirtuóz, zeneszerzőtől is fúvósegyüttesre komponált *15 Táncot*, amiben önálló szerpentszólam van.

[41] Ménestrel Magazin, 1861. szeptember 22-én megjelent, Jean-Jacques Carlier-ről szóló írása.

A Wiener Zeitung 1789. február 25-i számában beszámol arról, hogy először a régióban Friedrich Lempp hangszerkészítő mester egy basszus szerpentet készített. 1790-ben egy, a Sarti által írt orosz opera színpadi zenéjében is szerepel a szerpent.[42]

Az Osztrák-Magyar monarchiában és Moráviában a zeneszerzők csak alkalmanként használták a szerpentet a hangszereléseikben. Jellemzőbb volt a kontrafagott és a nagybőgő. Érdekes viszont, hogy a török vonatkozású repertoárban találunk szerpentet, pedig a török vagy janicsár katonazenekari hangszerösszeállításban nem szerepel a hangszer. 1812-ben és 1818-ban Hesse-Darmstadtban megjelent *Musique Turque* című publikációban feltűnik a hangszer.[43]

Sok kora 19. századi opera ad szerepet a serpenton-nak, serpan-nak.

Giaccino Rossini (1792-1868) *Armida* című operáját 1817-ben mutatták be Nápolyban a Teatro San Carlo-ban. A darab nyitányában a *Sinfoniaban* 2 fagott, 2 kürt és egy timpani társaságában szólal meg a szerpent, ami vélhetően a cinbasso volt.

A geográfiailag széles körben elterjedő szerpent azzal magyarázható, hogy mindig probléma volt olyan zenekarokban, együttesekben masszív basszust találni, amikben jellemzően nem volt cselló, vagy bőgő. Eleinte 4-6-8 fagottal próbálkoztak több-kevesebb sikerrel. A szabadtéri katonazemekari koncertek gyarapodásával viszonylag gyorsan megnőtt az együttesek létszáma, így nagy szükség volt egy erős hangú basszus hangszerre.

Anglia:

- William Abington: Royal East India Slow March (1777) szerpent,
- Prince Albert: Invocazione all'Armonia (1859) szerpent,
- Michael Balfe: The Maid of Artois (1835) szerpent,
- John Eccles:
    - Rinaldo & Armida (1698) szerpent,
    - Music to Macbeth (1700) szerpent,
- Samuel Wesley: March in D (1777) szerpent,
- Thomas Attwood: Royal Exchange March (1795, London) szerpent,
- Busby Thomas:
    - British Valour March (1798, London) szerpent,

[42] Clifford Bevan, i.m., 98.
[43] Clifford Bevan, i.m., 101.

    - The Triumph Match (1799, London) szerpent,
- Henry Bishop: Grand march (1827, London) szerpent.

Franciaország:

- Francois Devienne: Symphonie (1793) szerpent,
- Francois-Joseph Gossec:
    - Symphony Concerto (1793) szerpent,
    - Kirie (1804-1820) szerpent,[44]
- Charles-Simon Catel: Overture in F (1794, Párizs) szerpent,
- Francois-Joseph Gossec: Hymn of Liberty (1794, Parizs) szerpent,
- Étienne Méhul:
    - Hymn of the Victories (1794, Párizs) szerpent,
    - Le chant de dêpart (1794, Párizs) szerpent,
- Jean-Xavier Lefévre: Hymn (1795, Párizs) szerpent,
- Robert Nicolas-Charles Bochsa:
    - Messe de Requiem de Louis XVI (1815,) szerpent,
    - Overture militaire (1820, Párizs) szerpent,
- Hector Berlioz: Messe solennelle szerpent, Resurrexit (1828) szerpent, vagy ophicleide,
- Pierre Desvignes: Antiennes et motets (1789) 2 szerpent,[45]
- Vincent Gambaro: Collection de muisque militaire (1800) szerpent,[46]
- Daniel Steibelt: Combat naval (1852)[47] – szerpent,[48]
- Giuseppe Maria Cambini: Air de Combat (1794) szerpent,[49]
- S. Antony Patauni: Missa (1689) szerpent.[50]

[44] Általam felfedezett darab.
[45] Általam felfedezett darab.
[46] Általam felfedezett darab.
[47] Göpfert feldolgozásában.
[48] Általam felfedezett darab.
[49] Általam felfedezett darab.
[50] Általam felfedezett darab.

Németország, Ausztria és Magyarország, Csehország:

- Ludwig van Beethoven: Septet[51] (1825) szerpent,
- Wolfgang Amadeus Mozart: Don Giovanni[52] (1780) szerpent,
- Joseph Haydn:
    - Creation Oratorio (1798) szerpent,
    - St Antoni Chorale (Breitkopf, 1782) szerpent,
    - Divertimento In F Hob.II: 44 (-1782) szerpent,
    - Divertimento In F Hob.II: 45 (-1782) szerpent,
    - Divertimento In Bb Hob.II: 46 (-1782) szerpent,
    - Two Marches for Sir Henry Harpeur, to the Volunteer Cavalry of Derbyshire (1795, London) szerpent,
- Johann Nepomuk Hummel: Partita in Eb a 8 parti (1808, Bécs) szerpent,
- Giacomo Meyerbeer: Der Bayrische Schützenmarsch (1814) szerpent,
- Pavel Masek: Harmonie mit Türkischen Musick (1815) szerpent,
- Ludwig van Beethoven: Marsch in D (1816) szerpent,
- Carl Andreas Göpfert:
    - Allegrino alla Turca (1820) szerpent,
    - Harmonie szerpent,[53]
- Georg Friderich Händel: The Music for the Royal Fireworks (1749, London) szerpent,
- Felix Mendelssohn-Bartholdy:
    - Overtüre für Vollständе Harmonie-Music NocturneAngol basszuskürt,
    - Meerestille und glüchliche fahrt – overture szerpent,
    - Paulus – oratorio szerpent,
- Richard Wagner:
    - Rule, Britannia szerpent,
    - Norma, il predisse szerpent,
    - Rienzi, szerpent és ophicleide,
    - Liebesmahl der Apostel szerpent és tuba.

[51] Crussel oktett feldolgozásában.
[52] Richter feldolgozásában.
[53] Általam felfedezett darab.

Olaszország:

Gioacchino Rossini:

- Armida szerpent,
- Mosé in Egitto szerpent,
- Ricciardo e Zoraide szerpent,
- Maometto II szerpent,
- Pontefice pio nono szerpent,

- Vincenzo Bellini:
  - Il pirata szerpent,
  - La Straniera cinbasso,
  - Norma cinbasso,
- Luigi Cherubini:
  - Hymn to the Panthéon (1794) szerpent,
  - Les deux journées[54] (-1800, Párizs) szerpent,
  - Chant repulicain pour la fête du 10 août (1795) szerpent,[55]
- Gaetano Donizetti: Parisina cinbasso,
- Verdi:
  - Oberto cinbasso,
  - Nabucodonosor cinbasso,
  - Il Lombardi alla prima croicata cinbasso,
  - I due foscari cinbasso,
  - Ernari cinbasso,
  - Gerusalemme szerpent,
  - Luisa Miller cinbasso,
  - Rigoletto: cinbasso, Il Trovatore cinbasso, La Traviata cinbasso, Simon Boccanegra cinbasso, Un ballo in maschera cinbasso, La forza del destino cinbasso, Aida cinbasso.

A szerpentnek nincs ismert szóló irodalma a 19. század végéig. Vélhetőleg használták különféle improvizált tánczenékben a basszus funkción kívül is, de ezekről, vagy kifejezetten szerpentre írt szóló darabokról kottát a mai napig nem találtunk. Ha a zenészek játszottak is rajta szólókat, könnyen lehet, hogy olyan

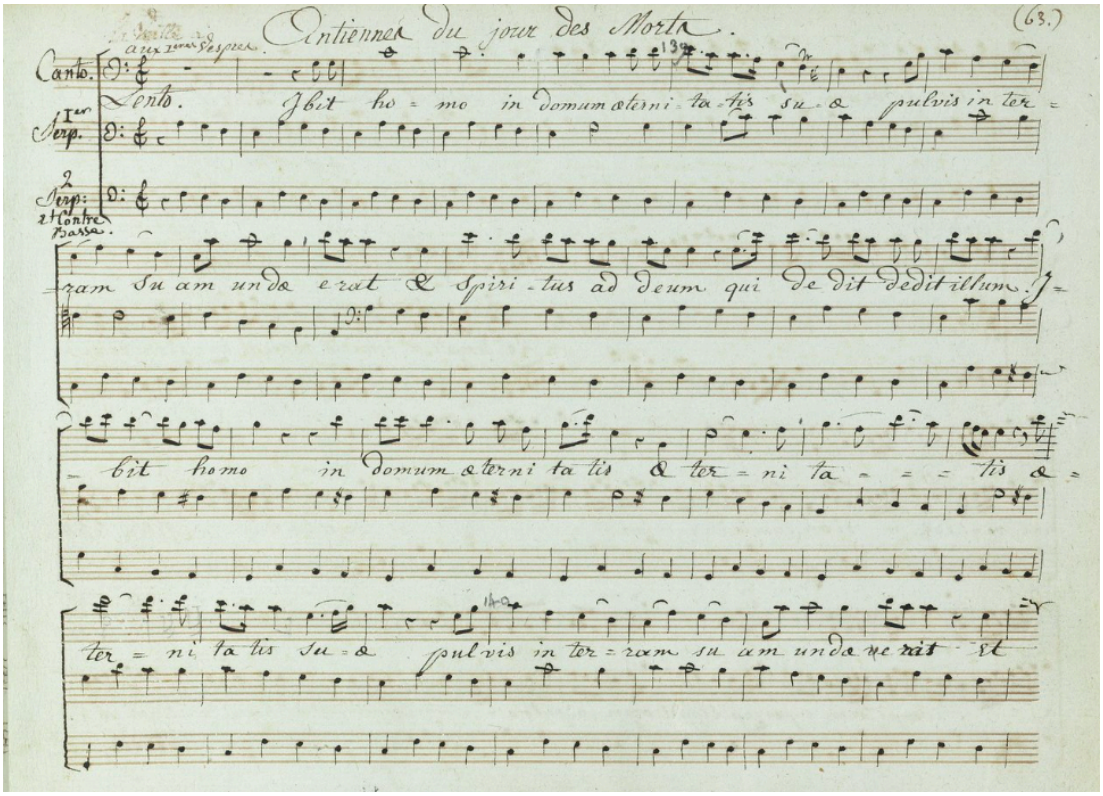
[54] Gopfert feldolgozásában.
[55] Általam felfedezett darab.

darabokat játszottak, amit más hangszerek repertoárjából adoptáltak. Üdítő kivétel, egy francia dal, a *Le Serpent de Village*, amiben a szerpent egy énekessel válaszolgat és Auguste Pilati: *Trois dragons*– opera bouffe en un acte, 1874 januárjában kiadott művéből való.[56]

25. ábra. Serpent village

Saját repertoárbéli kutatásaim eredménye Pierre Desvignes (1764-1820) *Antiennes et Motets* kézirati kötetében talált 2 szerpentre, nagybőgőre és énekhangra komponált műve az Antiennes du jour des Morts. A kötet többi darabja többnyire fagottra énekhangra és basszusra lett komponálva. A darab témájából adódhatott a szerpent hangszerelés. Ez a kötet is egyik bizonyítéka annak, hogy a szerpentet, ha gyakran is használták, elsősorban váltóhangszerként kezelték.

[56] Bibliothéque nationale de France.



1. kottapélda. Desvignes: Antienne du jour des Morts

26. ábra. Contrebasse, serpent, chant

A 20. század második felében egyre több zeneszerző használta a szerpentet:

- Simon Proctor: Concerto for Serpent (1989),
- Szentpali Roland: Symphony Concertante (2015),
- Benjamin Attahir: Adh Dhohr – serpent concerto (2017),
- Szentpáli Roland – Szy Katalin:[57] Éva – szerpentre, színésznőre, 16 individuális vonóshangszerre és csembalóra.

[57] libretto: Szy Katalin.

És gyakran a filmzenében is feltűnik:

- White Witch Doctor (Bernard Herrmann, 1953),
- The Devils (Peter Maxwell Davies, David Munrow, 1970),
- Tora! Tora! Tora! (Jerry Goldsmith, 1970),
- The Golden Voyage of Sinbad (Miklós Rózsa, 1973),
- Alien (Jerry Goldsmith, 1979).

2.7 A szerpent az élő repertoárban

2.7.1 Georg Friedrich Händel: *Zene a Királyi Tűzijátékhoz* (1749)

Georg Friedrich Händel (1685-1759) *Zene a Királyi Tűzijátékhoz* (1749) című műve egy nagyon különleges alkalomra született. A szerző, II. György angol király számára komponálta a darabot, a 8 éve tartó osztrák örökösödési háborúnak véget vető, 1748-as aacheni békekötés alkalmának pompázatos megünneplésére.

A premiere 1749. április 27-én a londoni Green Parkban volt, ahol a petárdák fellövésére egy a Palladio stílusában készült építmény mögül került sor. Az épület előtt egy rendkívül nagy zenekar számára alakítottak ki színpadot. A tényleges koncert előtt nyilvános főpróbát tartottak egy másik helyszínen, az előadásra hozzávetőlegesen 12.000 ember volt kíváncsi. A francia típusú nyitány után egy tánctétel a *Bourrée*, két hangulat-tétel a *La Paix:* Largo alla siciliana*, La Réjouissance,* Allegro valamint két *Menüett* szólal meg. A műben– a király kívánsága szerint – kizárólag a katonazenében használt hangszerek kaptak helyet: 24 oboa, 12 fagott, kontrafagott és szerpent, 9 trombita, 9 kürt, valamint 3 pár üstdob. Az oboa és fagott szólamokhoz vonós hangszeres duplázási lehetőséget írt úgy, hogy az oboa szólamokat opcionálisan hegedűk, a magas fagott szólamot brácsa, míg a szerpent és kontrafagott szólamot a cselló és a bőgő is játszhatja.[58]

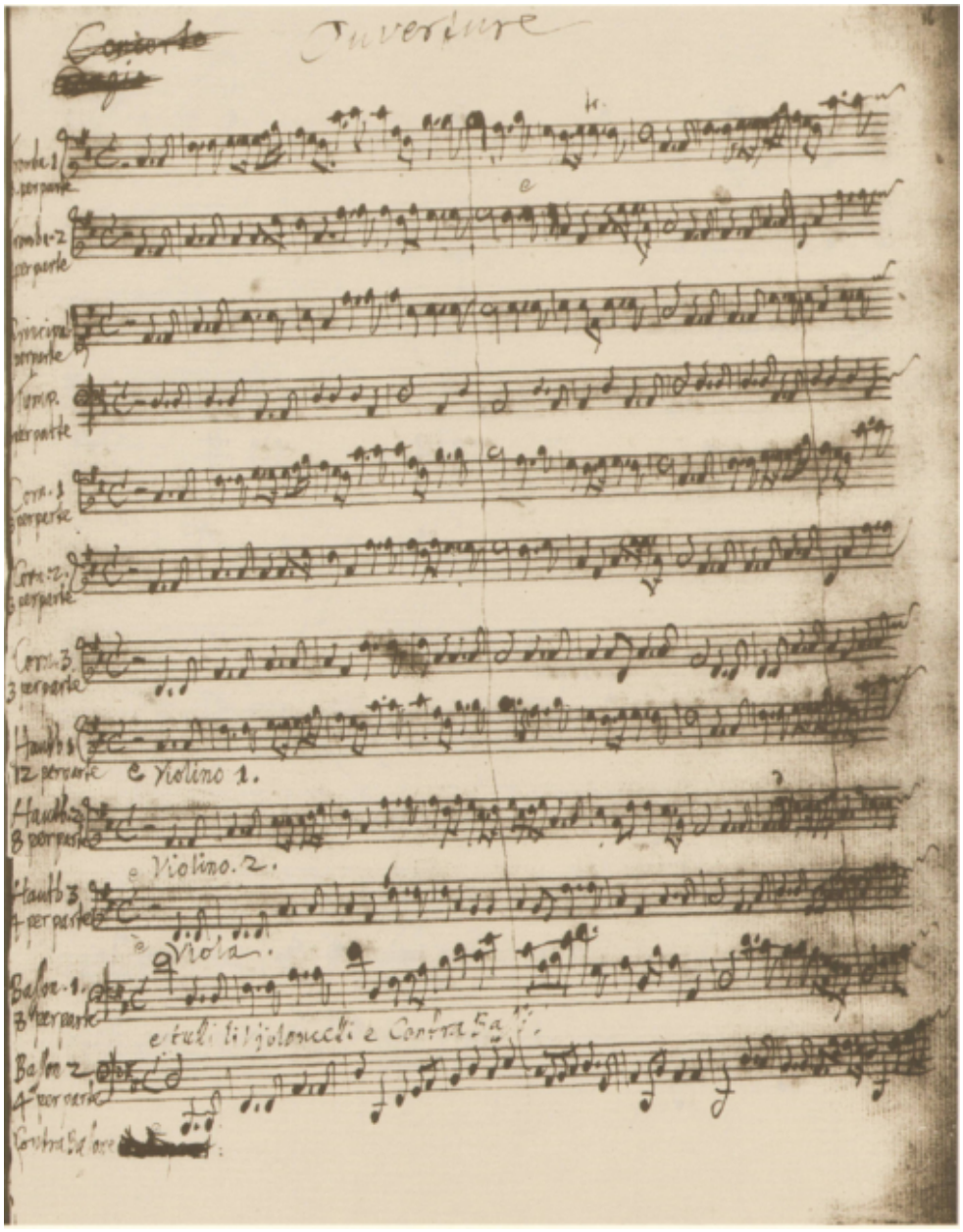
Ez a hangszerelés is jól mutatja a szerpent és a kontrafagott viszonyát és ugyanezt a koncepciót követi később Haydn és Mendelssohn is. Händel viszont átsatírozta a partitúrájában a szerpent szólam megjelölését, de a felsorolásból nem hagyta ki.

Több oka lehetett ennek:

[58] G. F. Händel's The Musick for the Royal Fireworks, Christopher Hogwood CD booklet, Double Decca, 1978, 7.

- Nem tetszett neki az, amit a bemutatót megelőző próbán hallott,
- Nem volt elérhető játékos a közelben, mert az angol templomi zenébe később került be a szerpent és nem lehetett opció, hogy ezért Németországból, vagy Franciaországból zenészt hozzanak az előadás kedvéért.

Mindazonáltal a szerpent a kontrafagottal unisonoban leírt, de oktáv kettőzve megszólaló lejegyzésmódja azt a koncepciót követi, ami a barokk korban a cselló és a nagybőgő viszonyára volt jellemző. A partitúrában a kontrafagott ezúttal nemcsak a szerpenttel, de a 2. fagottal is unisono, így a darab hangzása csak a basszus szólam dinamikájában csorbult a szerpent elhagyásával. Ezért köthette meg ezt a kompromisszumot Händel az első szándékával szemben, viszonylag egyszerűen.



2. kottapélda. G. F. Händel: Zene a királyi tűzijátékhoz

2.7.2 Joseph Haydn: *A Teremtés*- oratórium

Haydn szerpent használata kompozícióiban, több helyszín és tematika köré csoportosítható: Eszterházy Miklós herceg szolgálatában a fúvósegyüttesekre komponált *Divertimentó*iban, londoni tartózkodásai alkalmával az *indulói*ban, míg Bécsben a *Teremtés* című oratóriumában használta ezt a hangszert. A *Feldparthien* címmel jelzett 6 *Divertimento*t 1782 körül komponálta.
6 divertimentos:

- Divertimento in E-flat major, Hob.II:41,
- Divertimento in B-flat major, Hob.II:42,
- Divertimento in B-flat major, Hob.II:43,
- Divertimento in F major, Hob.II:44,
- Divertimento in F major, Hob.II:45,
- Divertimento in B-flat major, Hob.II:46.

A No.1-3. hangszerösszeállítása: 2 oboa, 2 klarinét, 2 fagott, 2 kürt. A No.4-6. hangszerösszeállítása: 2 oboa, 2 kürt, 2 fagott, szerpent és kontrafagott. A szerpent és a kontrafagott unisono szólamok.
A következő művei már londoni tartózkodásának idejére tehetők:

- Marsch für den Prinzen von Wales in Eb major, Hob.VIII: 3 (1792): 2 klarinét, 2 fagott, kontrafagott, 2 kürt, trombita,
- Derbyshire March in Eb major, Hob.VIII: 1 (1795): 2 klarinét, 2 fagott, kontrafagott, 2 kürt, trombita,
- Derbyshire March in C major, Hob.VIII: 2 (1795): 2 klarinét, 2 fagott, kontrafagott, 2 kürt, trombita.

Haydn 1795-1798 között komponálta *A Teremtés* című oratóriumát. 1796. december 15-én Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809) ezt írta a növendékének Ludwig van Beethovennek: „Haydn tegnap meglátogatott. Egy oratóriumon gondolkodik *A Teremtés* címmel. Reményei szerint hamarosan befejezi. Játszott nekem belőle és azt gondolom, ez nagyon jó darab lesz.”[59]

A Teremtést 1798. április 29-én mutatták be a Schwarzenberg palotában zárt körben Bécsben, majd 1799. március 19-én a Kärtnertor színházban nyilvánosan. A mű Thomas Linley (1733-1795) bibliai szövegeire Gottfried van Swieten báró német

[59] J. Haydn: The Creation, John Eliot Gardiner CD booklet, Archiv Production, 1996, 5.

fordítására készült. A darab megkomponálásának gondolata Haydn 1791-es londoni látogatása során született, ahol Linley szövegei mellett – amit korábban Händel is megkapott – egy Westminsteri apátságbéli Händel-emlékünnepségen hallhatta Händel monumentális oratorikus műveit[60] és tapasztalhatta azok előadói gyakorlatát. Bécsen kívüli első előadása 1800. március 8-án volt Budán, ahol a szerző saját maga vezényelte a darabját. A 3 részből és 34 tételből álló darab szoprán, tenor, basszus énekszólistákra, vegyes karra és zenekarra lett hangszerelve. Ennek pontos összetétele: 3 fuvola, 2 oboa, 2 klarinét, , 2 fagott, szerpent / kontrafagott, 2 kürt, 2 trombita, 3 harsona, üstdob, basso continuo és vonósok.

A szerző kézirati partitúrája 1803 óta elveszettnek tekintett, így egy a Bécsben kiadott partitúra adja a bázisát a mai előadói gyakorlatnak.

1800. december 24-én mutatták be a nagyszabású művet Párizsban, aminek egy dokumentumban lejegyzett apparátusa a következő volt: 1 karmester, 3 karigazgató, 2 fuvola, 6 oboa, 6 klarinét, 6 fagott, 12 kürt, 6 trombita, , 3 harsona, 4 szerpent, 1 timpani, 24 prím, 24 szekund, 20 brácsa, 22 cselló, 20 bőgő, 1 zongora a recitativokhoz. Összesen 161 zenész a kórus nélkül.[61]

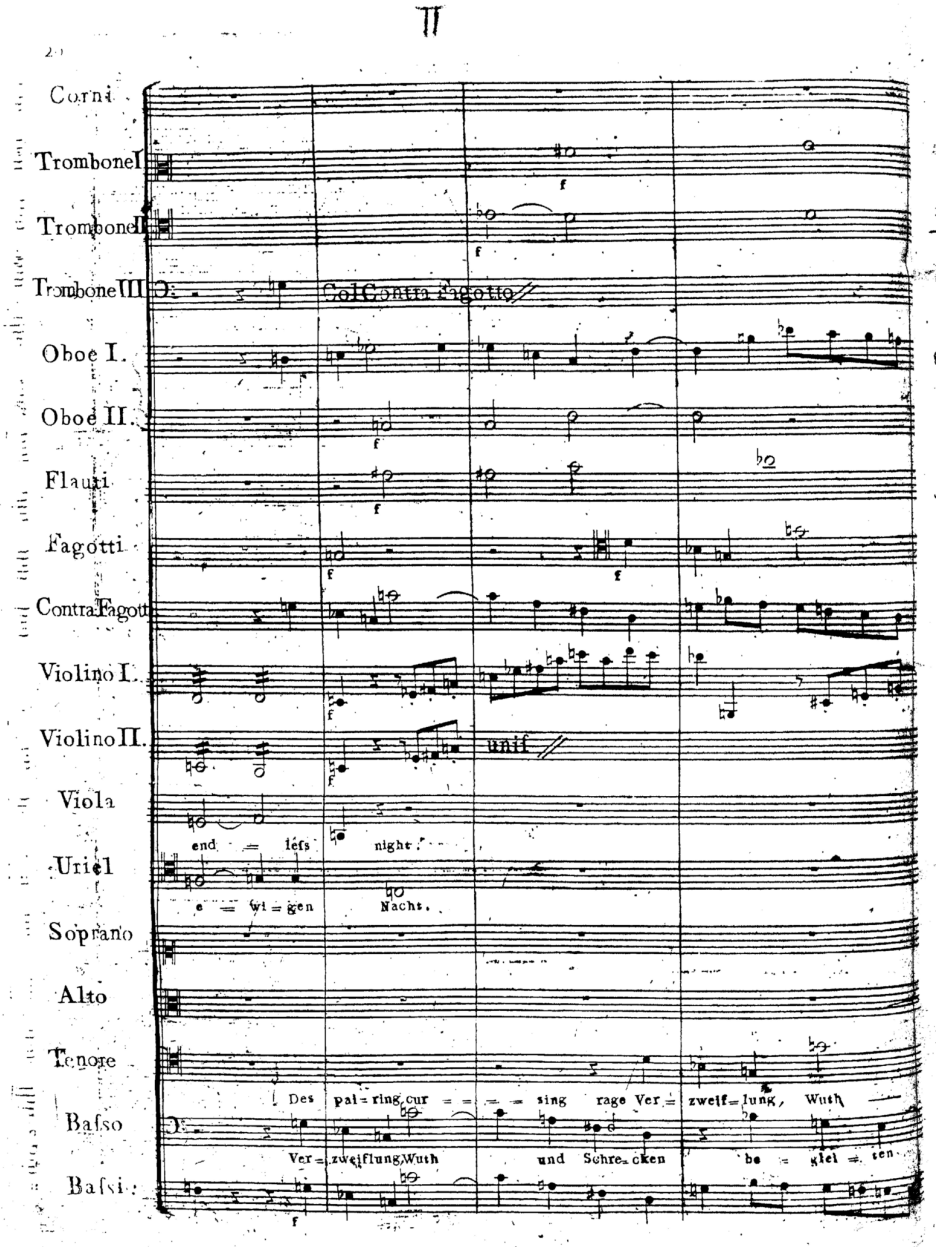
Nincs információm a pár hónappal korábbi Budapesti bemutató apparátusáról, de a párizsi előadás zenekari méretei határozottan a Händel-féle gigantikus oratorikus gyakorlatra rímelnek.

A darab folyamán a szerpent és a kontrafagott szólama oktávban duplázott szólamok. Ez a szólampár teljesen elkülönül az első és a második fagottól.

A 34 tételből a nyitótétel, egyes szólótételek,[62] valamint pár recitativo tétel[63] kivételével a többi tételben szerepet kap a szerpent, kontrafagott szólampár. A zenekari anyag basszus szólamába szépen belesimuló oktáv szólampárnak egy-két dramaturgialiag is fontos megszólalása van. A 3. *Arie und Chor* tételben, amikor a kórus a „Verzweiflung, Wut und Schrecken Begleiten ihren Sturz”[64] fugatoba kezd, akkor a partitúrából kitűnik, hogy egy a barokk korra jellemző hangszerelés valósul meg. A cselló és a bőgő, valamint a szerpent és a kontrafagott oktáv kopulában biztosítják a téma nagy tömegű, sötét hangszínű, barokkos megszólalását. Érdekes, hogy míg Mozart *Requiem*jében a harsonák a kórus tételekben határozottan a kórus

[60] *Eszter, Saul, Júdás Makkabeus, Messiás.*
[61] Théatres Lyriques de Paris, L’Académie Impériale de Musique De 1645 á 1855 par Castil-Blaze. Tome deuxiéme. Paris, 1855. 372.
[62] 9, 16, 24, 30.
[63] 4, 6, 10, 12, 15, 17, 18, 20, 23, 27, 29, 31.
[64] „Kétségbeesés, düh és borzalom kíséri bukásukat.”.

szólamaihoz vannak csatolva, addig Haydn oratóriumában itt csak a basszus harsona kapcsolódik a kórushoz.

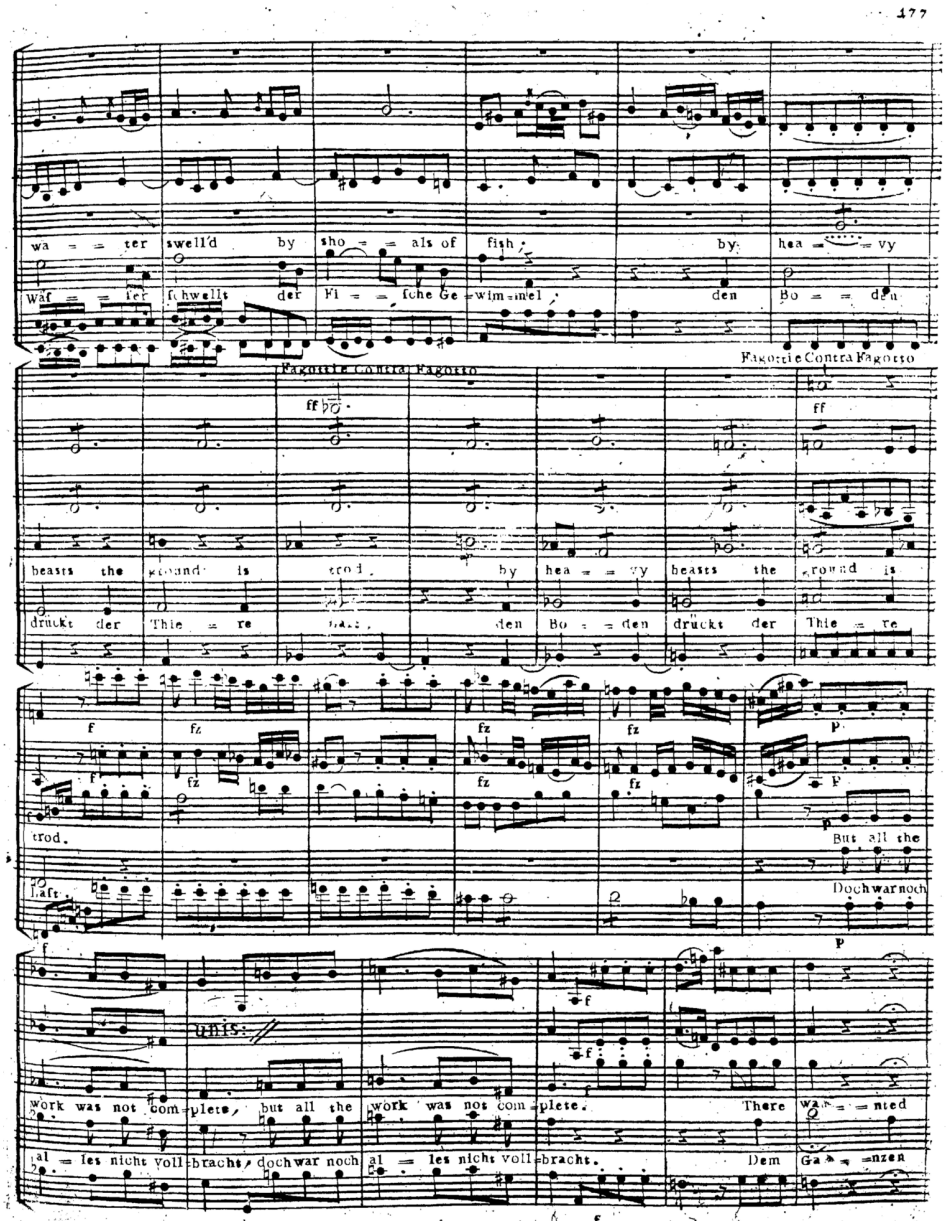


3. kottapélda. J. Haydn: A Teremtés „Verzweiflung, Wut und Schrecken”

A teljes műben ez az analógia folytatódik konzekvensen. A kórustételeken kívül egy hely van, ahol kifejezetten drámai, ha a szerpent is megszólal. A 22. *Arie* tétel az A betű utáni 14. és 18. ütemében „den Boden drück der Tiere Last.”[65] szövegnél a finom piano hangszerelésből oroszlánként üvölt fel oktávban a kontra Bb, szubkontra Bb, majd kis C, nagy C hangokon a szerpent és kontrafagott párosa.

[65] „A föld megfeszül az állatok súlya alatt.”.

Itt kifejezetten a hangszíne és valószínűleg a dinamikája miatt is használta Haydn a szerpentet.[66]



4. kottapélda. J. Haydn: A Teremtés „den Boden drück der Tiere Last."

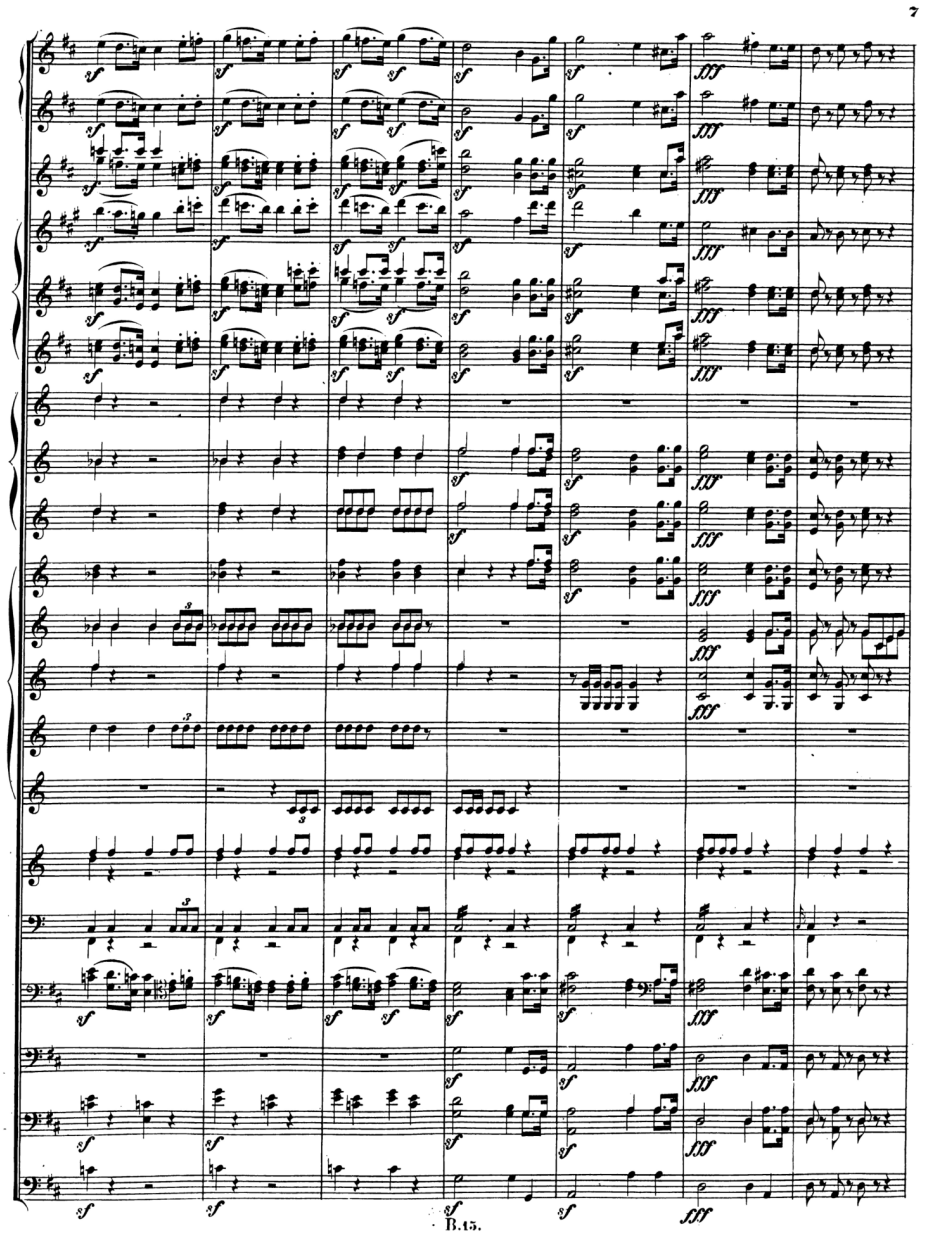
2.7.3 Ludwig van Beethoven (1770-1827): *Katonainduló*

Beethoven egyetlen művében használja a szerpentet. Ez egy bécsi irodista által rendelt 1816-ban komponált *Katoninduló (Militair-Marsch)*. A mű egy meglepően nagy létszámú együttesre lett írva: 2 pikkoló, 2 oboa, 1 klarinét F-ben, 4 klarinét C-

[66] Saját tapasztalat: 2016. augusztus 21-én a Dohnányi Szimfónikus Zenekarral, Hollerung Gábor vezényletével a Zempléni Fesztivál zárókoncertjeként játszottuk Haydn remekművét. A darab folyamán szépen illeszkedett a szerpent a kontrafagottal és az ominózus helyen meghökkentő volt az effekt.

ben, 2 mélykürt B-ben, 4 kürt D-ben, 6 trombita D-ben, 1 trombita B-ben, 1 trombita G-ben, triangulum, cintányér, katonai dob, katonai nagydob, 2 fagott, 1 kontrafagott, 1 tenor harsona, 1 basszus harsona és egy szerpent.

A hangszer szólama a Leipzig Verlag von Breitkopf & Härtel kritikai kiadásában nem a kontrafagott, hanem a harsonák alatt lévő kottasorban helyezkedik el. Funkciója igen vegyes, legtöbbször a basszusharsonával van unisonoban, vagy oktávban, ritkábban a harsonákkal kórusban, vagy a kontrafagott szólamát erősíti unisonoban, vagy oktávban, de egyszerűsített ritmussal. Beethoven megfelelően pozícionálta a szerpent szólamát, nem kockáztatott egyetlen hanggal sem, nem hagyta egyedül a hangszert. Tisztában volt a hangszer hangterjedelmével és egy átlagosnak mondható szerpent játékos technikai képességeivel. Érdekes lenne tudni, hogy hogy és miért került ez a hangszer a hangszerelésbe, és ki játszotta ezt a szólamot annak idején. A *Katonaindulóban* egy, a szerpent szempontjából kiemelkedő hely van: a 34. ütemben a D-dúrban írt mű váratlanul C-dúrba modulál. Itt a szerpentet szinte egyedül hagyja a sforzato basszus funkciójú hangjaival. Nem játszik a kontrafagott és a basszusharsona is a szerpent fölé kerül. Külön érdekessége a darabnak a Trio része, ami a *Trio all'Ongarese* címet viseli.



5. kottapélda. L. v. Beethoven: Katonainduló

2.7.4 Felix Mendelssohn-Bartholdy: *Overture für Vollständе Harmonie-Musik Nocturne* (1824)

Mendelssohn a műveiben az akkoriban rendkívül gyorsan fejlődő és változó kónikus mélyrézfúvós hangszerek családjának széles skáláját találjuk meg:

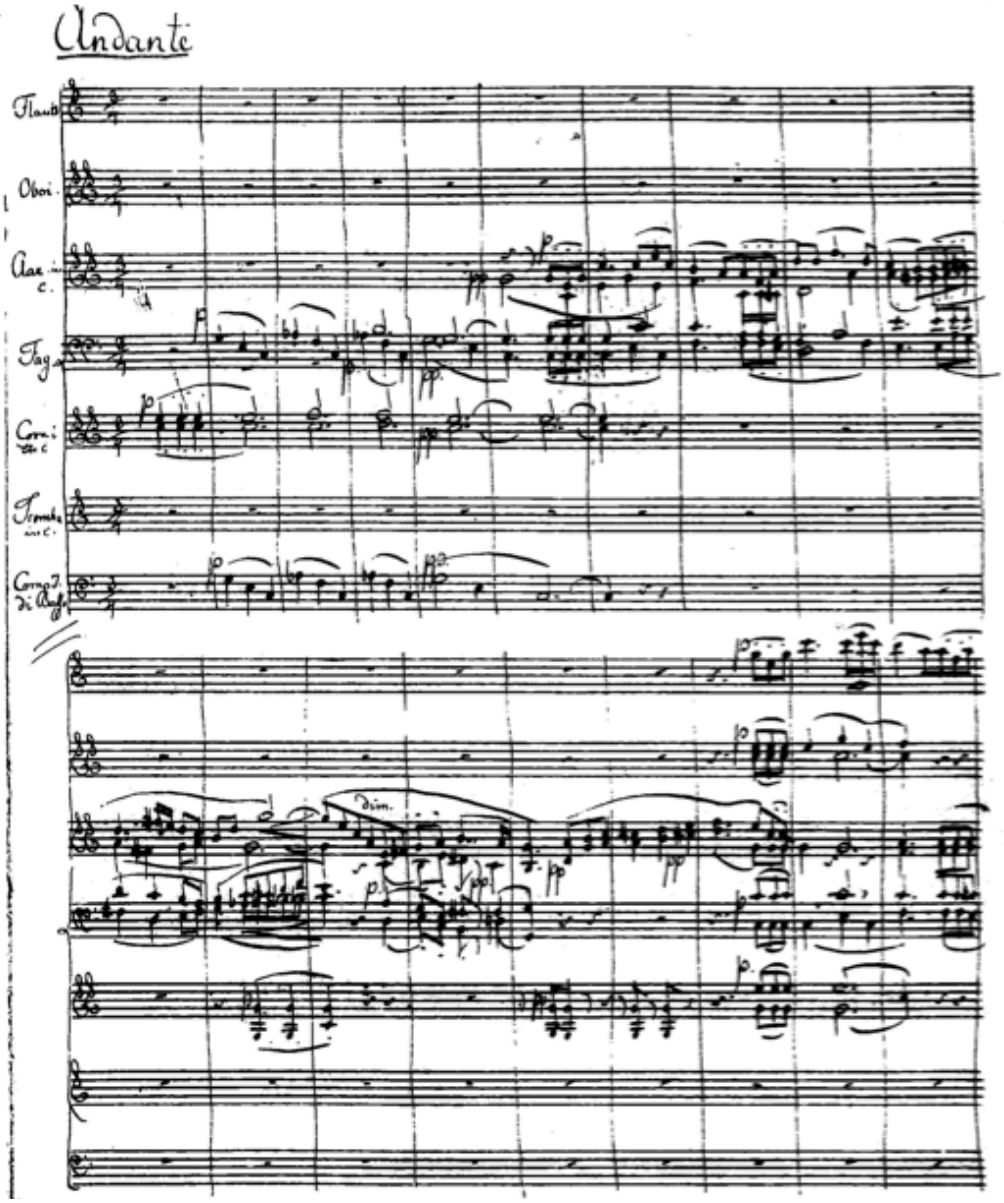
- Nocturno[67] Harmoniemusik (1824) angol basszuskürt,
- Szentiványéji álom – nyitány (1826) angol basszuskürt,
- Szélcsend és szerencsés hajózás (1828) szerpent,

[67] Nyitány fúvós hangszerekre.

- Reformáció Szimfónia (1832) szerpent,
- Szentiványéji álom – kísérőzene (1843) ventil ophicleide,
- Anthália – kísérőzene (1843-1845) ventilophicleide,
- Éliás oratórium (1846) ventilophicleide.

A kronológiát követő felsorolásból kiderül, hogy Mendelssohn olyan sorrendben használta a hangszereket a darabjaiban, amilyen sorrendben azokkal megismerkedett és nem a hangszercsalád fejlődésének kronológiai sorrendjében.

Mendelssohn a corno inglese di basso-t, azaz az angol basszuskürtöt 1824 nyarán ismerhette meg egy apjával töltött nyaralás során, Bad Doberan-ban, a Rostock közeli fürdővárosban. Vélhetően a rezidencián találkozott Mendelssohn az udvari fúvós együttessel (Harmonie) akiknek a *Nocturno* című művét írta.



6. kottapélda. F. Mendelssohn: Nocturno

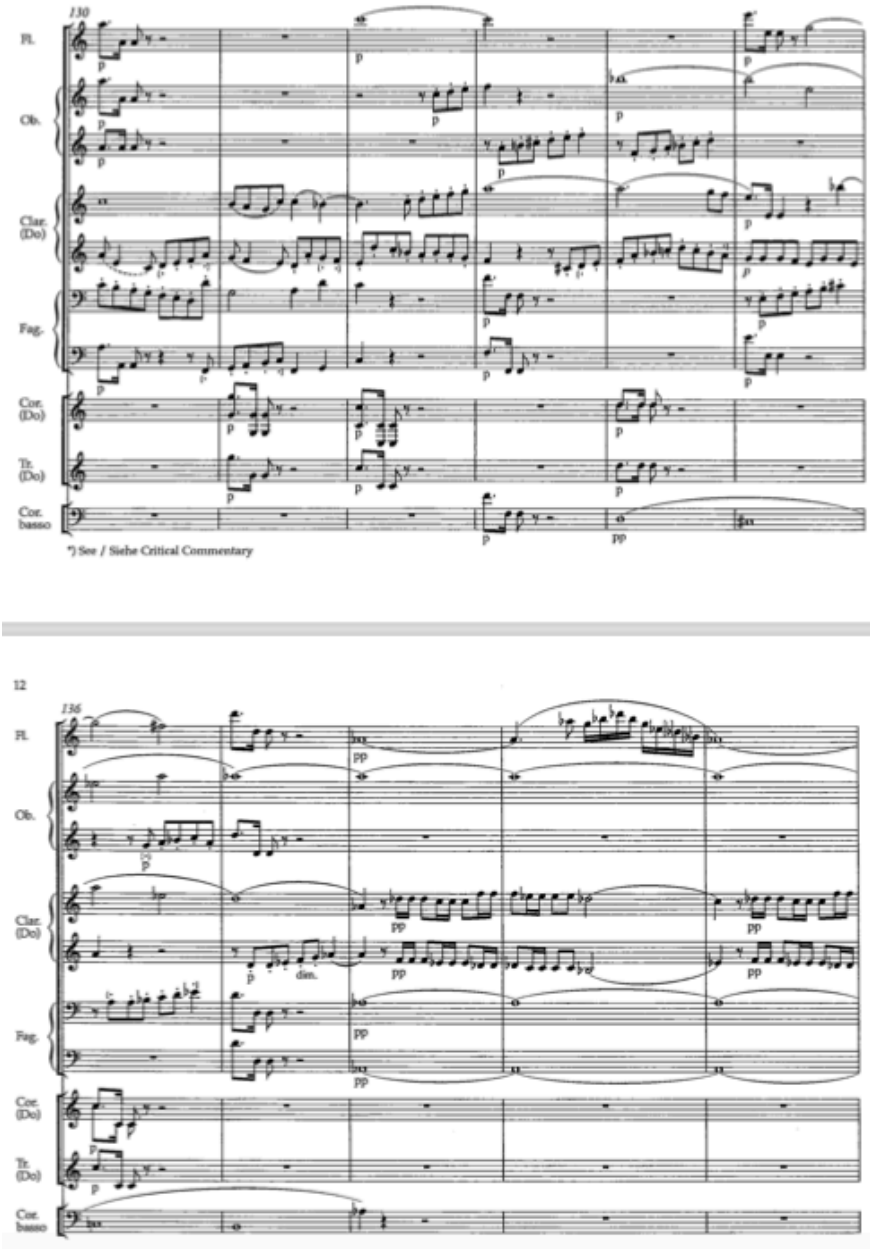
Hangszerelése egy klasszikus oktett: 2 oboa, 2 klarinét, 2 fagott, 2 kürt, valamint egy fuvola, trombita és egy Corno inglese di basso, amit úgy írt le, hogy: „Das is ein grosses Instrument von Blech, hat einen schönen, tiefen Ton und sieht so aus wie eine Giesskanne oder eine Spritze.”.[68] Erről a hangszerről képet is rajzolt 3 nappal később írt levelében illusztrációként.[69]

27. ábra. F. Mendelssohn rajza az angol basszuskürtről

28. ábra. Angol basszuskürt

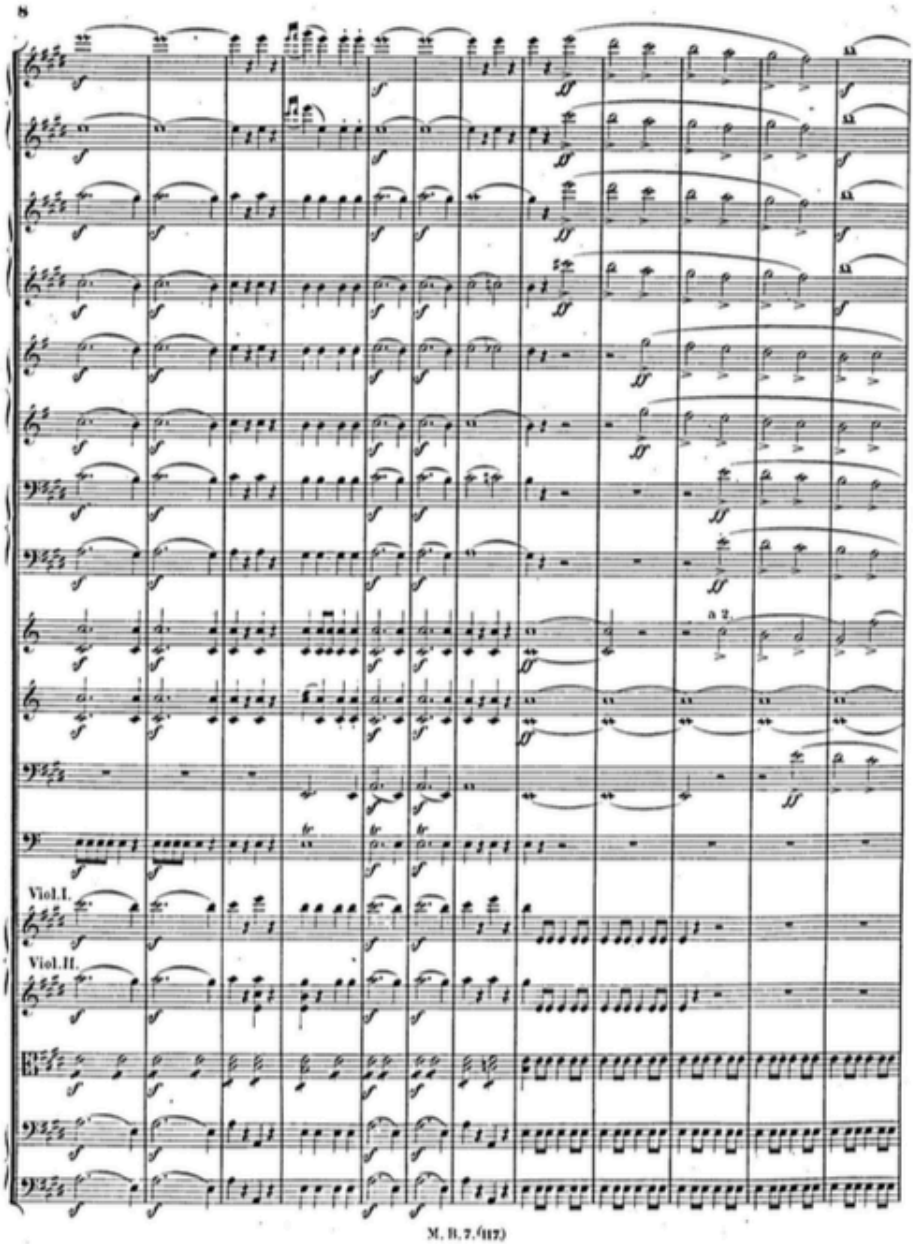
Ugyanezt a hangszert írta a *Szentivánéji álom* nyitányában (1826) is két évvel később. Mindkét partitúrából kiderül, hogy az angol basszuskürtöt leginkább a fagottok mélyebb, vagy tematikájában fontosabb szólamainak megerősítésére használta vastagabb hangszerelésekben. Helyenként bátran egyedül hagyja a szólamát, például a *Nocturno* 134. ütemétől 5 ütemen keresztül, csak az angol basszuskürt játszik basszus szólamot pianissimo dinamikában.

[68] „Ez egy nagy rézből készült hangszer, aminek szép mély hangja van, és úgy néz ki mint egy locsolókanna.”.
[69] Felix Mendelssohn-Bartholdy: Nocturno. Vorwort of Christopher Hogwood. Urtext, Bärenreiter, BA 9064. 2005. 2.



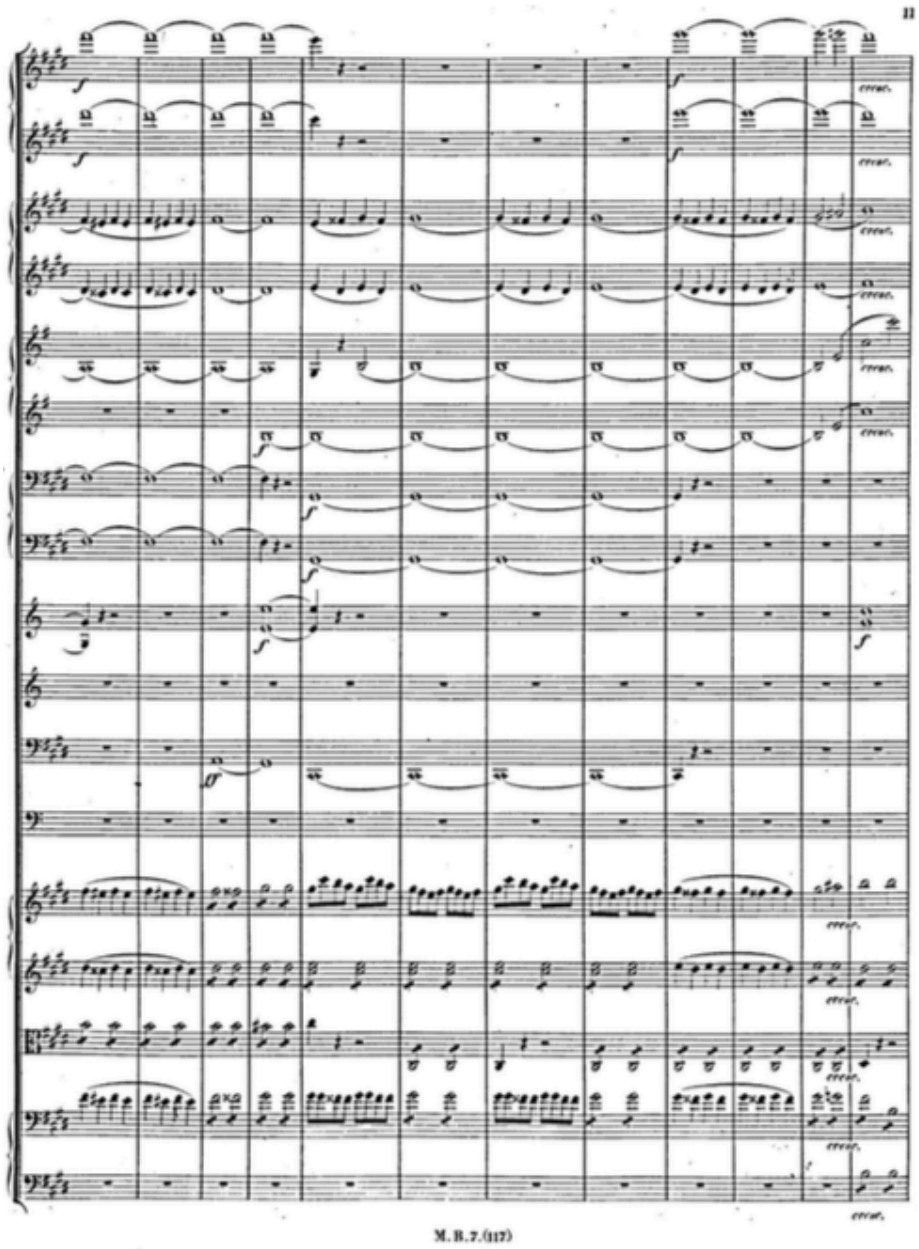
7. kottapélda. F. Mendelssohn: Nocturno– részlet

Egy másik szembetűnő bizonyítékát találjuk az angol basszuskürt felső dinamikai képességeinek a *Szentivánéji álom* nyitányában. Az A betű után 17. ütemtől kánon-szerűen lépnek be a fafúvós szólamok először a 2 fuvola a 2 oboával, majd a 2 klarinét, majd a 2 fagott a 2 kürttel és végül az angol basszuskürt teljesen egyedül.



8. kottapélda. F. Mendelssohn: Szentiványéji álom nyitány– részlet

Nem sokkal később, a B előtt 18 ütemmel, szintén magára hagyja 7 ütem erejéig, immáron basszus funkcióban.



9. kottapélda. F. Mendelssohn: Szentivánéji nyitány – részlet

Helyenként harmonizációs szerepet bíz mindkét darabban a két fagott és az angol basszuskürt triójára. Bátran használja a felső regiszterekben is, és mindenképpen egy, a fagottokkal jól illeszkedő, de adott esetben azoktól elkülönülve, egy különleges hangszínnel bíró hangszer rajzolódik ki Mendelssohn partitúrái alapján. A *Szentivánéji álom* kísérőzene 16 évvel később keletkezett, mint a *Szentivánéji* nyitány. Ekkorra az ophicleide egyre inkább teret nyert Európa-szerte, így a kísérőzenét a dolgozatban később, az ophicleidenél fogom részletesen elemezni.

2.7.5 Felix Mendelssohn: *5. Reformáció* szimfónia (1830)

A d-moll szimfóniát 1829-1830-ban komponálta Mendelssohn a reformáció évfordulójára. A fiatal 21 éves komponista itt az Erős vár nékünk az Isten, Luther korált dolgozta fel. Mendelssohn a fagottok alá írja a szerpent szólamot, unisonoban a kontrafagottal, ami oktáv kettőzve szólal meg. Így tökéletesen kitölti a fafúvósok basszus funkcióját a hangszerpár. Ez a fajta hangszerelési habitus volt jellemző, Händel és Haydn szerpent használatára is. Helyenként a vonósok alatt is basszus szólamot tölt be a szerpent, de ugyanezt soha nem teszi a rézfúvósok alatt. A *Paulus* oratóriumban (1836) a szerpent szólamsora néha a harsonák, máskor a fagottok alá lett lejegyezve, míg a no.45. tételtől újra együtt van leírva a kontrafagottal. A partitúrából tisztán látszik, hogy a kontrapunktikus tételekben rendkívüli jelentőséggel bírt az oktávban megerősített fúvós basszus szólampár, ami kiegyensúlyozza a fölötte megszólaló gazdag fafúvós faktúrát.

Mendelssohn ezt a fajta – a barokk hangzásra emlékeztető – oktávban mozgó basszusban való gondolkodást Carl Friedrich Zelter-től (1758-1832) sajátíthatta el, aki 1819-1821 között volt a tanára. Zelter elméletei J.S. Bach iránt érzett imádatán alapultak. Zelter kiemeli a hagyományos technikák, a számozott basszus, a korál harmonizáció és az ellenpont fontosságát a dallamvonal megformálásához.[70]

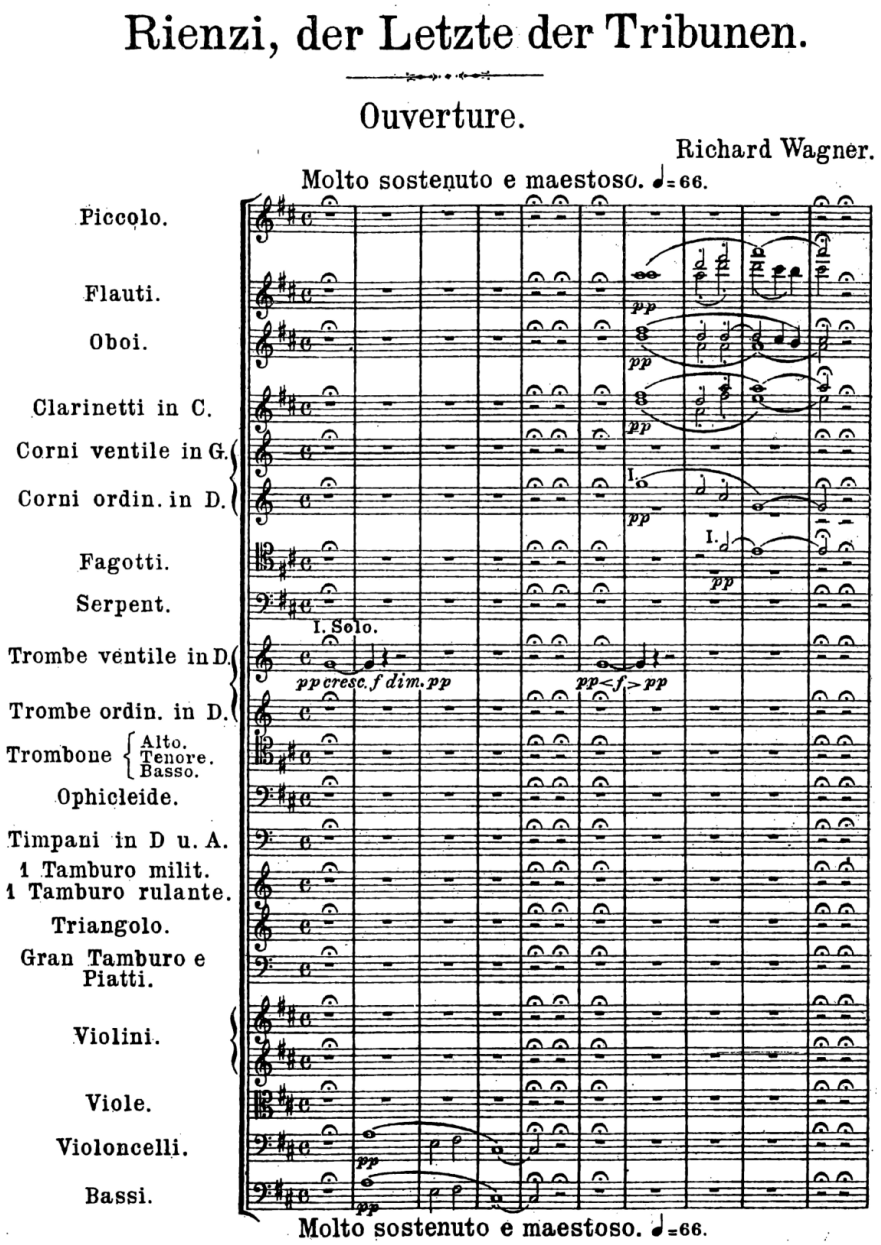
A kórusra és zenekarra írt műveinek komponálása folyamán sokszor kellett Mendelssohnnak szembenéznie a fúvós hangszerek basszus funkciójának megfelelő kitöltésével. A *Reformáció* szimfónia és a *Paulus* oratórium ebből a szempontból példamutató, hogy hogyan tudott a szerpent és a kontrafagott párosával felülemelkedni ezen a hangszerelési problémán.

2.7.6 Richard Wagner: *Rienzi, der Letzte der Tribunen* WWV 49 (1840)

Wagner a *Rienzi* szövegkönyvét Bulwer-Lytton regénye alapján írta és a párizsi operának szánta, de Meyerbeer ajánlólevelének ellenére a dalszínház elállt a bemutatásától. A mű felépítése és hangszerelése követi a francia nagyoperák mintáját, jóllehet a partitúrájába többen belejavítottak. A szólamkiosztás igen érdekes, ugyanis a szerpent mellett zárójelben szerepel csak a kontrafagotté egy

[70] Clifford Bevan, i.m., 482.

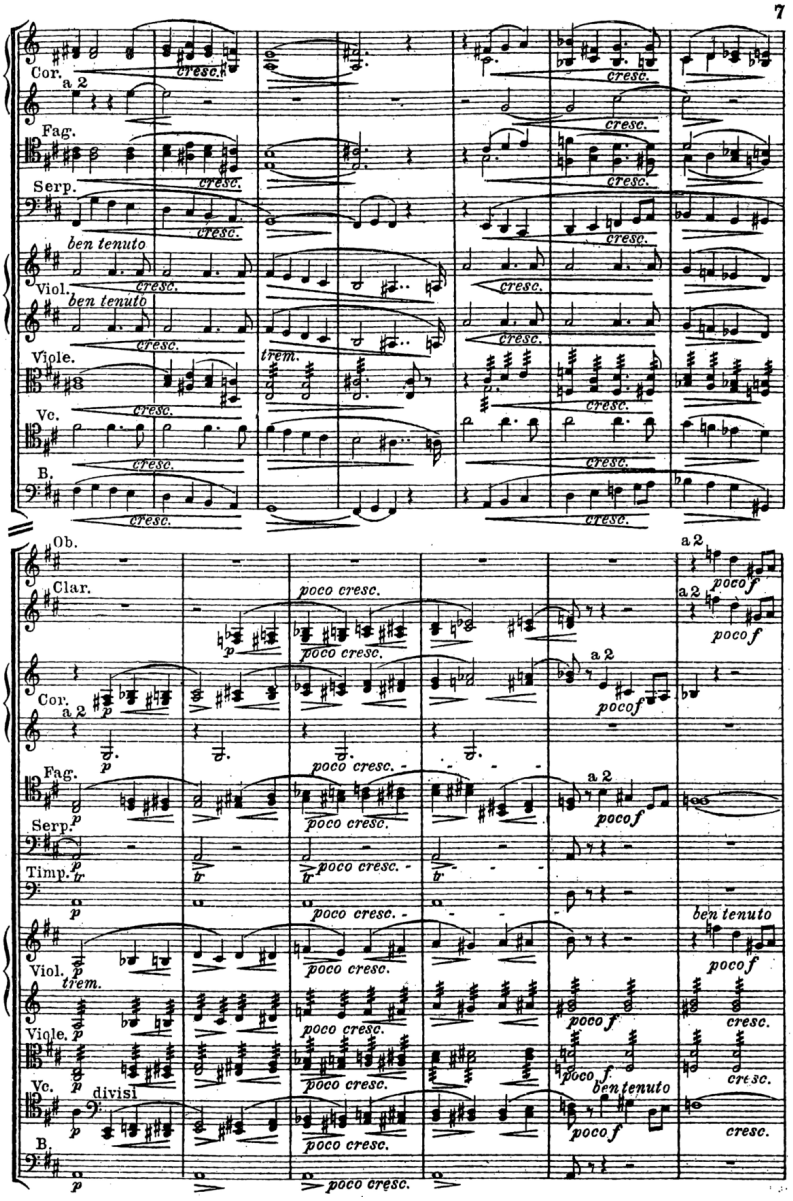
különálló ophicleide szólam is található a rézfúvósok alatt, ami mellett a tuba ugyancsak zárójelben szerepel.



10. kottapélda. Wagner Rienzi – részlet

Erre más magyarázatot nem találok, minthogy Wagner attól függetlenül, hogy a párizsi operának szánta a darabot, azt akarta, hogy a német zenekarok számára is játszható legyen a műve. A *Rienzi*-ben a szerpent szólam az egyvonalas D-től a kontra G-ig terjed, amihez egy igen jó játékos kell, ugyanis a szerpent normál hangterjedelmének alsó határán – a nagy C-n – a kontra G egy kvárttal nyúlik túl, amit kizárólag egy jól képzett játékos tud eljátszani és az is csak ajakkal intonálva képes ezeket a mély hangokat megszólaltatni. A nyitányban még Wagner odafigyel a

szerpent szólamra, és az általánosan használt hangterjedelmének az alsó határának tekintett nagy C alá nem ír. A 7. oldalig a nagybőgőt kettőzi a szerpent a basszus funkcióban teljesen egyedül oktáv kettőzve, majd amikor a basszus melodikusabb anyagot kap, akkor a dallamvezetést a szerpent szólamban a 7. oldal legelején megtöri . Wagner figyelembe vette, hogy a bőgőket abban a regiszterbe nem tudja követni a szerpent. Négy ütemmel később a szerpent teljesen a bőgők szólamával megegyező ritmusú, de ellentétesen mozgó dallamot játszik, amire megint csak a hangszer alsó határhangja miatt volt szükség. Itt ugyan ez a minimális különbség jelentéktelen, nem is hallható, de mégis kiemelkedően szép zeneszerzői, hangszerelői megoldás, hogy kell kompromisszumot kötni és ugyanakkor esztétikailag is megfelelően megoldani a szituációt.



11. kottapélda. Wagner Rienzi –részlet

Az első felvonástól már leírta a kontra B és Asz hangokat, de még ossia alternatívát nyújtott a szólamban. Ezek az extrém mély hangok egyre gyakoribbá váltak a 2. felvonástól. Úgy tűnik, hogy a darab komponálása folyamán a szerző beleesett abba a hibába, hogy szinte válogatás nélkül, meggondolatlanul bemásolgassa a szerpent szólamába az épp megerősíteni kívánt basszus passzázst. Véleményem szerint Wagnert nem nagyon érdekelte, hogy felfedezze a hangszer valódi lehetőségeit, így egy kifejezetten nehéz szólam született. Míg a szerpent szólam nem kivitelezhetetlen, addig a kontrafagott szólam – mivel egy oktávval mélyebben szól a lejegyzettnél – a leírt kontra Asz és G hangok miatt, ezeken a helyeken teljességgel játszhatatlan, vagy egy oktávval feljebb kellene olvasni a szólamát ahhoz, hogy a megfelelő regiszterű hangok szólaljanak meg. Ráadásul ezidőben a kontrafagott még nem terjedt el Franciaországban.[71] Ebből is látszik, hogy Wagner nem igazán törődött ezzel a szólammal. Az ophicleide szólam minden szempontból sokkal jobban sikerült. A legmélyebb hangja a kontra A, ami kizárólag a B hangolású basszusophicleiden játszható. Valószínű pont ezért használták ezt a hangolású ophicleidet akkoriban a párizsi operában is. Szólama egyértelműen a harsonákhoz igazodik, a rézkar basszusát képezi és a regisztere is megfelelő.

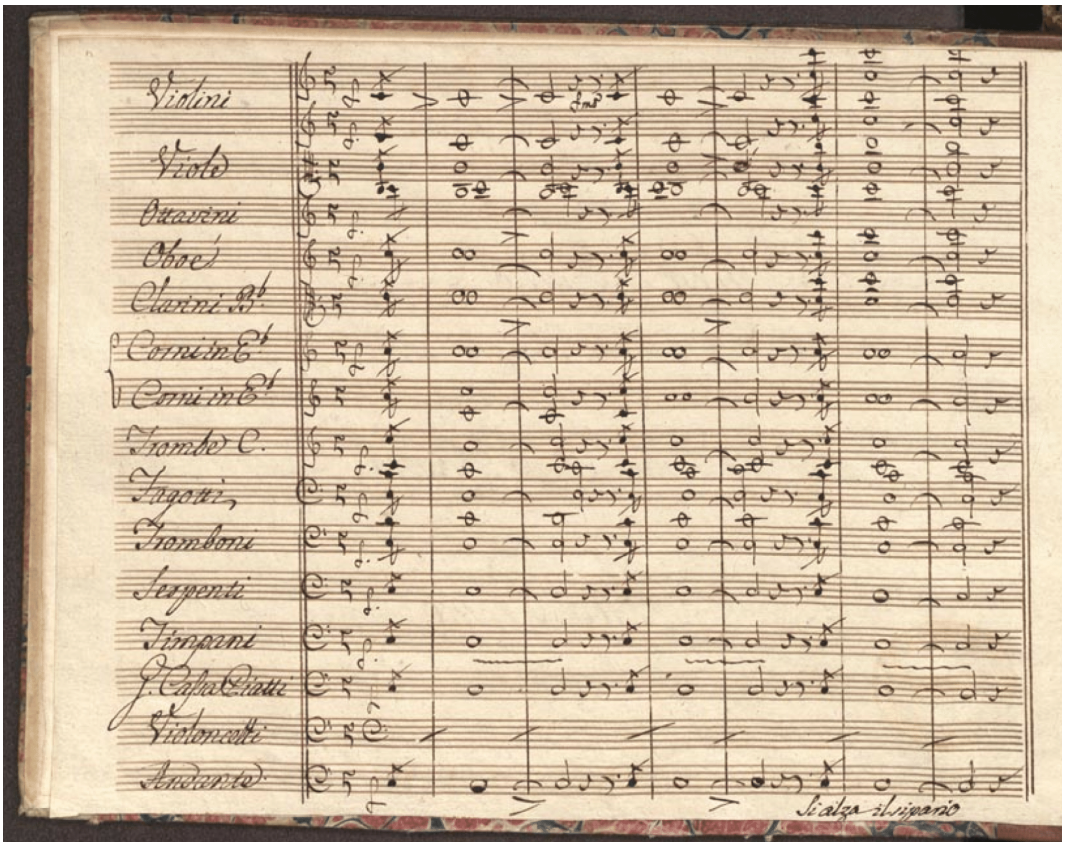
2.7.7 Gioachino Rossini: *Mosé in Eggito* (1818)

Az operát 1818-ban mutatták be a felújított Teatro San Carloban Nápolyban. 1827-ben Rossini átírta a darabot és *Moïse et Pharaon, ou Le passage de la Mer Rouge* címen, francia nyelven a Párizsi Opera mutatta be.

Az egyik kéziratban Rossini serpenti-t jelöl a harsonák sora alatt egy különálló sorban, de egy másik 1849-es Nápolyba szánt partitúrában már offleide szerepel a harsonákkal egy szólamban lejegyezve. A szerpentes kéziratot olvasva a ténylegesen szerpentben való gondolkodás erősen megkérdőjelezhető, mert nyílt fanfár jellegű forte állásban használja a szerpentet a harsona kórus alatt. Ez sokkal inkább a cinbassora enged következtetni, mert – ellentétben a szerpenttel – a cinbasso a réz hangtölcsér miatt és a tartási pozíciójából eredően, felfelé, a közönség felé szóródó hangjával képes volt a harsonák forte dinamikáival megközelítőleg

[71] Berlioz partitúráiban sem találjuk meg a hangszert.

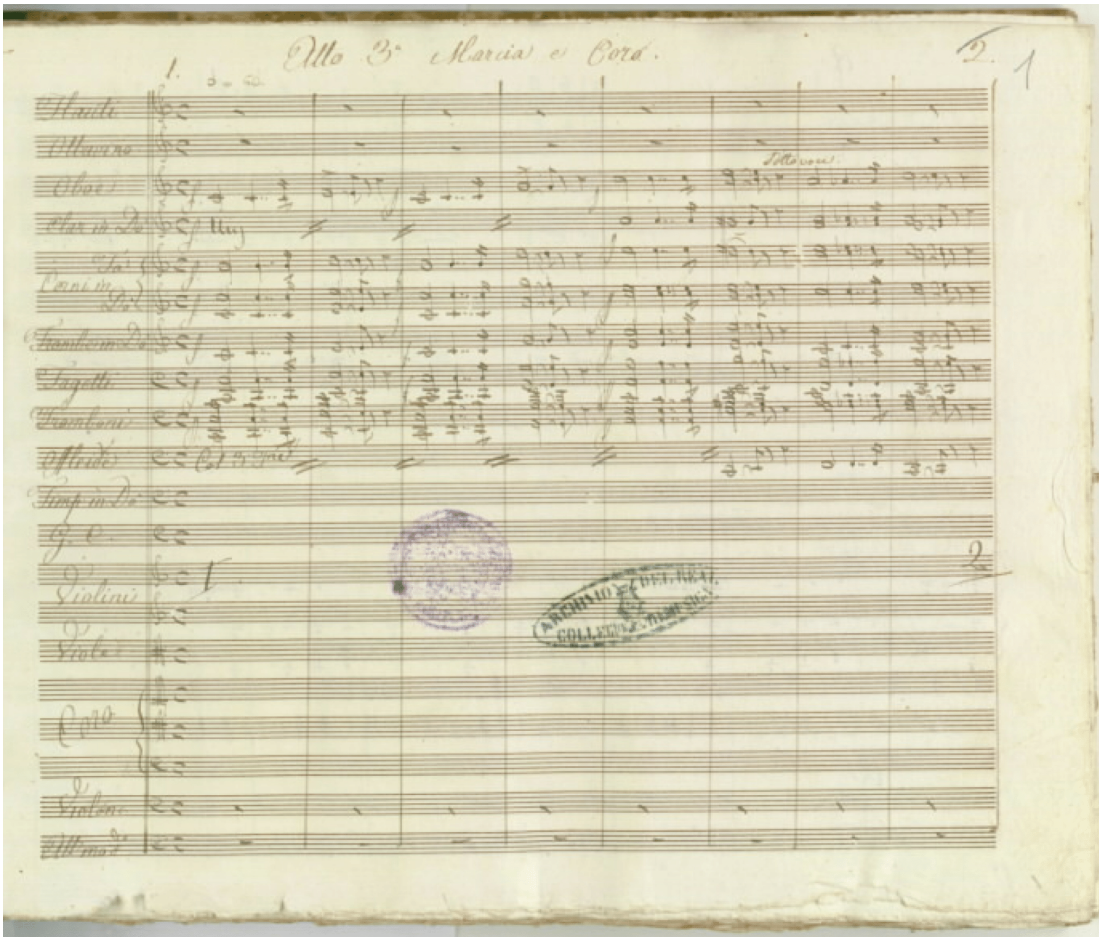
egyenértékű hangerőt produkálni. A darab folyamán alig tűnik fel a szerpent, így a hangszerelés szempontjából súlytalanná válik a hangszer.



12. kottapélda. G. Rossini: Mose in Egitto

Az 1849-es partitúrában az ophicleide már minden szempontból jobban megállja a helyét. Itt már felfedezhető a franciákra jellemző hangszerhasználati habitus.

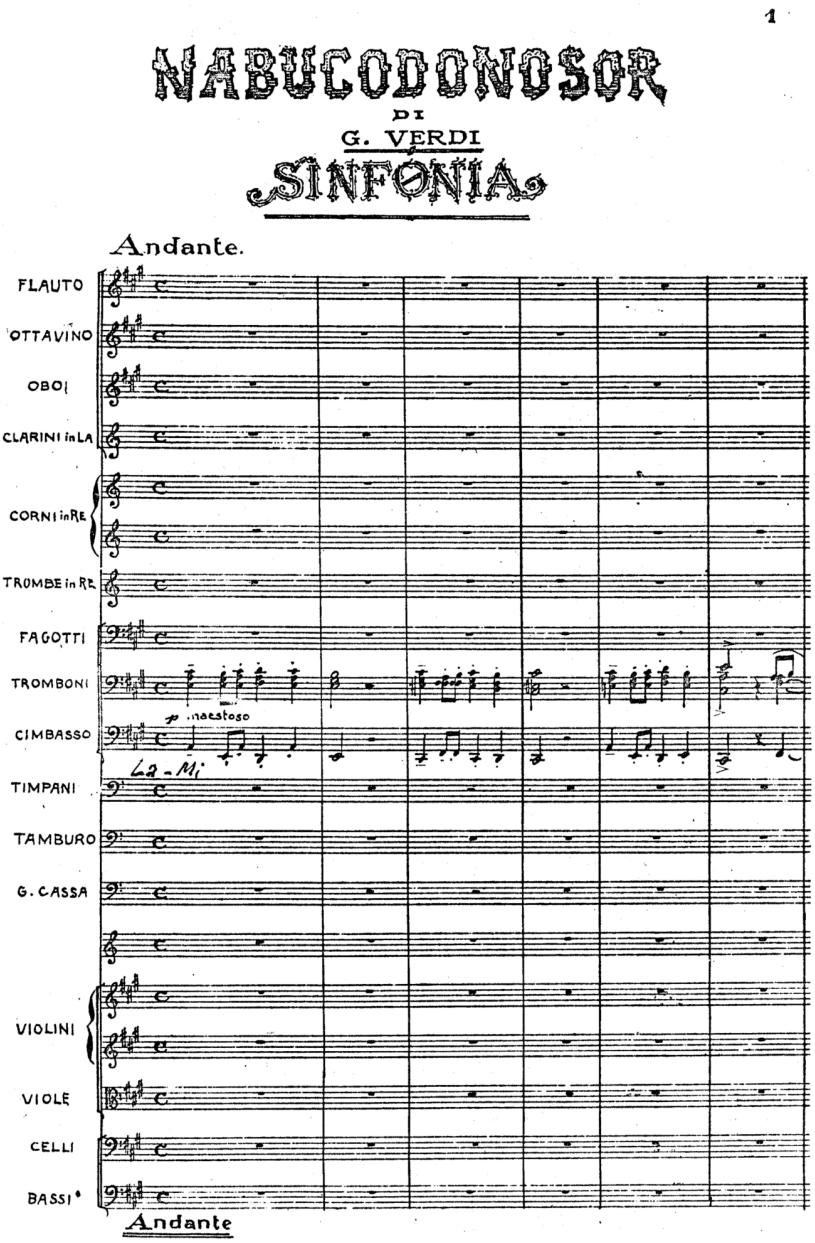
A szólama szorosan összefonódik a harsonákkal, legtöbbször oktáv, vagy prím kettőzve a 3. harsonát erősíti.



13. kottapélda. G. Rossini: Mose in Eggito

2.7.8 Giuseppe Verdi: *Nabucco* (1842)

Verdi zeneszerzői karrierje túlnyomó részében a cinbassot használta a legtöbbet. A cinbasso szólamai jól tükrözik azt, hogy Verdi ismerte a hangszert. A hangszer alsó határát is csak annyira lépte át, hogy egy jobb játékos még biztonsággal meg tudja oldani a megszólaltatását. Legtöbbször a harsonákkal egyidőben használja, de ritmusában már sokszor elkülönül azoktól, és a mélyvonósokhoz igazodik. A Nabucco nyitánya szép példája annak, hogy mennyire bízott a hangszer képességeiben. Itt a basszus funkciót teljes mértékben, duplázás nélkül a cinbassora bízza. Hozzáteszem, ez halk dinamikában minden további nélkül megvalósítható, hisz jellemzően a hangos játékmódban nehéz a harsonákkal a lépést tartani.



14. kottapélda. Verdi: Nabucco

2.8 A szerpent használatának összegzése, létjogosultsága a modern zenekarban és pótlási alternatívái

Händel *Zene a Királyi Tűzijáték*hoz című darabjában oktáv kopulában és a 2. fagottal primben van kettőzve a szerpent szólama, így nem csorbul a hangszerelés és a darab sem, ha kimarad a szerpent, mivel a szólam többszörösen van duplázva már a fúvós verzióban is. A hangszer a színpadi képhez tud igazán hozzájárulni, ott viszont kifejezetten izgalmas látványt nyújt.

Haydn *A Teremtés* című oratóriumában végig a kontrafagottal oktáv kettőzve játszik a szerpent, a másik két fagott teljesen önálló szólam. A szerpent elhagyásával sem sérülne nagyon a hangszerelés, de van egy-két kritikus hely, ahol szükség lenne, hogy a szerpent felpuhítsa a kontrafagott szólamát, mert a basszus harsona nem alkalmas erre. A szerpent itt kifejezetten a basszus és a tenor regiszterű fafúvós és rézfúvós hangszercsoportok közti hangszínbéli átmenet megteremtésével válik a kompozíció javára. A szerpent nélkül a kontrafagott önmagában nem szól igazán jól, nem beszélve arról, hogy a szerpent képezte felső oktáv kopula hídja nélkül, a másik két fagottszólam hangzásában teljesen elszakad. A basszus harsonával párosítva a kontrafagott a hangszínbéli különbség miatt nem szól szépen. Itt megint a szerpent tud átmenetet képezni azzal, hogy fatestű, de tölcsér fúvókás hangszer, ami hangzásában, artikulációjában és dinamikájában a basszus harsona és a kontrafagott egyfajta keveréke. Mindazonáltal a kontrafagott szólam mindvégig kettőzve van a harsonával, vagy a mélyvonósokkal, így a hangszerelés és mű nem szenved csorbát, de a szerpent használata mindenképp előnyére válik a darabnak. Pótlási alternatívája egy fagott lehet, ami ugyan hangszínében és dinamikájában nem, de minden más aspektusában pótolni tudja a szerpentet. Autentikusan szól a hangszerelésben és a felső oktáv kopulával összehúzza a fagott szekció felső két tagja és a kontrafagott közt tátongó regiszterbéli űrt.

A rézfúvós hangszercsalád nem tud alternatívát nyújtani, mert:

- A trombitáknak és kürtöknek nem elérhető ez a regiszter, valamint még egy ilyen hangszer hozzáadásával felborulna a szekcióban az egyensúly és ebben a regiszterben nem lenne autentikus a trombita, vagy a kürt hangzása.
- A basszus harsona használata indokolatlan lenne, mivel van már egy a zenekarban és a szóban forgó regiszterben játszik.
- Más kónikus rézfúvós hangszer – ideértve az ophicleidet, szaxkürtöket, euphoniumot, tenortubát, vagy basszustubát – kor és hangzásidegen lenne, hangszínével kilógna a hangszerelésből felborítaná annak belső egyensúlyát.

Mendelssohn *Reformáció* szimfóniája és *Paulus (St.Paul)* oratóriuma gesztusaiban a barokk zenére jellemző, a kontrapunktikus anyagok miatt feltétlen szükséges, oktávkettőzött basszusban való gondolkodás jellemzi. A szerpent mint hangszer ugyan ignorálható, de a szólamának elhagyása olyan károkat okoz a zenekar fafúvós szekciójának hangzásában, mintha a cselló és bőgő alkotta, oktáv

kettőzött mélyvonós szekcióból elhagynánk a csellót. Pótlási alternatívája – a Haydn *A Teremtés* oratóriumához hasonlóan – kizárólag egy fagott lehet.

Wagner *Rienzi*je egyáltalán nem folytatása a korábbi Händel, Haydn, Mendelssohn-féle szerpent kezelésnek. Itt nincs kontrafagott a szerpent mellett, a kontrafagott csak egy opció a szerpent pótlására. A Rienziben a szerpent még ha egyszerre szólal is meg a fagottokkal, akkor is a bőgő szólamához igazodik.

Tisztán látszik a partitúrából, hogy ha Wagner szerpent szólamát Händel, Haydn, vagy Mendelssohn műveiben tapasztalthoz hasonlóan a kontrafagottal oktáv kettőzve szólaltatnánk meg, akkor a kontrafagott sokszor a bőgők alatt szólna, így ez a lehetőség teljesen kizárható.

Mivel a szerpent a fagottokkal együtt szólal meg legtöbbször a mű folyamán, ezért a szerpentet egy fagottal lehet helyettesíteni. *Rienzi* ophicleide szólama nagyszerűen szól az eredeti hangszeren, szólamának pedálbasszusszerű hangjai is jól játszhatók, semmi sem indokolja a tubát. Ha mindenképp pótolni kell, akkor a leginkább a kis oktávban megszólaló tematikus és motivikus anyagai miatt, egy kisebb méretű basszustubával illeszkedne legjobban a hangszerelésbe és a hangzásképbe.

Rossini partitúráiból kiderül, hogy nem nagyon foglalkozott a rézkar alján megszólaló szerpenttel. Olaszországban eleinte cinbasson, később ophicleiden, míg vélhetően Franciaországban ophicleiden játszották. Leginkább hangszínnek, vagy basszust erősíteni kellett Rossininek a hangszer. Ettől függetlenül a szólam elhagyását semmiképp nem javaslom. A szerpent használatát egy nagyobb méretű zenekarban mindenképp ignorálnám. Egy Rossini korára jellemző dimenziójú zenekarban jól megállja a helyét a cinbasso, de egy ophicleiddel is pótolható. A zenekar méretének növekedésével már opció lehet egy euphonium is. Kisméretű tubát használni koridegen lenne, mert – az euphoniummal ellentétben – túl nagy a menzúrája ahhoz, hogy vastag hangjával hitelesen illeszkedjen a hangszerelésbe. A szerpent / ophicleide szólam harsonával való kiváltása indokolatlan, mert ugyan a négy harsonától homogén lenne a hangzás, de kései Verdiként szólna a szekció, ráadásul a prímben való szólamkettőzés, szekción belüli aránytalanságokat szülne. Egy kónikus hangszer – cinbasso, ophicleide, euphonium – használatával a prímben kettőzött szólam hangzása felpuhul, így a mélyréz kórus hangzása gazdagabbá válik.

Szembetűnő az, ahogy Verdi az élete folyamán mennyire próbálta mellőzni a Bombardont és a tubát. A *Gerusalemme* (1843) című operájában szerpentet ír először, majd az 1847-es Párizsba szánt partitúráján már ophicleidet, a *Requiem*ben (1874) ophicleidet, az *Otello*ban (1887), a *Falstaff*ban (1893) és a *Quattro pezzi sacri*ban (1897) négy harsonát, ezeken kívül minden másban cinbassot. Riccordi írta egy 1871-es levelében Verdinek, hogy az *Aida*t, a La Scalaban bombardonnal játszották. Verdi a válaszában a nem tetszésének hangot adva, a bombardont ördöginek nevezte, miközben a színpadi zenéiben néha használta.[72]

Ennek oka, hogy 1971-ben Verdi volt az elnöke, az olaszországi konzervatóriumok reformjáért felelős szervezetnek. Ez a nagyobb színházak mélyrézfúvós szekciójaként 4 harsonát rendel el. Tíz évvel később 1881-ben a Congresso dei Musicisti Italiani előírta, hogy a zenekaroknak rendelkezniük kell tenorharsonával és altharsonával, valamint a 3. szólamot betöltő tenorharsonát, le kell cserélni F hangolású basszus harsonára.[73] A szerpentet, cinbassot és bombardont pedig tubára kell váltani. Verdi erősen ellenezte, miszerint a harsonákon kívüli bármilyen más hangszer használata fúvószenekari hangzás szegénységét viszi a szimfonikus zenekarba. Ugyanebben az évben Pelitti hangszerkészítő kezei alól-Verdi legnagyobb örömére – egy a tenor harsonáknál egy oktávval mélyebb, B hangolású kontrabasszus harsona látott nagyvilágot, amit kiegyensúlyozni és tartani is igen nehéz volt a hangszer súlyából adódóan. Ezt a hangszert igényli Verdi a kései operáiban – hibásan – Trombone basso néven.[74]

Önmagában a szerpent nem ad igazán stabil basszust, de a hangja rendkívül karakteres. A kis oktávban és az egyvonalas oktáv közepéig – ahol a templomi zenében is használták – szóló szereppel is ellátható és az emberi hanggal és más hangszerrel is jól párosítható, szépen illeszkedő hangszínű hangszer. Unisono kettőzve, határozott, jól artikulált kontúrt ad a basszus szólamnak. Barokkosan a kontrafagottal oktáv koplában hangszerelve kifejezetten vastag, harmónium-szerű hangzást kölcsönöz a fafúvós basszusnak.

A zeneszerzők előszeretettel használták a szerpentet a kompozíciójukban, pedig egy fagottal – ami teljesen kromatikus, hangterjedelme is valamivel nagyobb, a szélesebb repertoárja és fejlett metódusai miatt zeneileg is és technikailag is

[72] Clifford Bevan, i.m., 412.
[73] Ezek az Olaszországban használatos harsonák billentyűs hangszerek, azaz Trombone a pistone-k, vagy Trombone a machina-k voltak.
[74] Clifford Bevan, i.m., 414.

képzettebb játékosállománnyal rendelkezett – bármikor kiválthatták volna a szólamát. Ezek tudatában kijelenthető, hogy a zeneszerzők nem kényszerből használták a szerpentet, hisz mindig volt alternatívájuk mást választani. A hangszer elérhetősége, népszerűsége, – a templomokban és a katonazenekarokban is jelen volt és házi muzsikálásra is használták – de főleg a hangszíne és más hangszerekhez való simulékonysága volt a fő vonzereje.

A cinbasso az olasz opera és Verdi esetében speciális, és óriási repertoárt érintő kérdés. Verdi figyelembe vette a hangszer adottságait, és még ha aggodalomra és kételkedésre is ad okot az, hogy néha külön, a harsona kórus alatt is használta, forte dinamikában, akkor is figyelembe kell vennünk, hogy a cinbasso hangtölcsére felfelé állt az operaárokból, így ha nem is feltétlen hangosan, de mégis jó eséllyel kiszólhatott a zenekari árokból és így hangzásarányaiban elfogadható dinamikát nyújthatott. Verdi 1871-től tartó, a négy harsonára vonatkozó lobbiját nehéz reálisan mérlegelni. Hiányzott az a hangszer, amit szeretett volna és Pelitti csak 1881-re készült el vele, ami még akkor – a súlya és kiegyensúlyozhatósága miatt – nem igazán volt használható. Ami elérhető volt mindenhol, az a cinbasso volt, így azt használta. Ennek a hangszernek a használata és adottságainak a figyelembe vétele azért is volt indokolt Verdi számára, mert kompatibilis volt a francia C hangolású ophicleide hangterjedelmével és a német 3 billentyűs F hangolású ventil ophicleide hangterjedelmével is. Verdi operáiban a cinbasso létjogosultságát egy kisebb operazenekar és szűkebb menzúrájú – esetleg ventiles – harsonakórus esetében semmiképp sem kérdőjelezném meg. Nagyobb létszámú vonóskar és nagyobb építésű német rézfúvós hangszerek esetében két opció merülhet fel a cinbasso pótlására:

- Harsonával helyettesítjük a cinbassot. Így homogenizálva lesz a hangzás, de hiányozni fog belőle a kónikus hangszín, valamint ahol a cinbasso egyedül játszik a fafúvósok alatt basszust és ahol egy másik harsonával játszik prím kettőzve, ott szükséges lesz revizionálni a dinamikát.
- Egy kónikus hangszerrel, ophicleiddel, euphoniummal, esetleg a lehető legkisebb méretű tubával pótoljuk a cinbasso szólamát. Így megmarad a kónikus szín a mélyrézfúvós kórusban és – amit Verdi sem szeretett volna – nem fogja fedni az árokból kiszóló óriási, réz basszus sem a zenekart és elhomályosítani a színpadi szereplők hangzását.

3. Az ophicleide keletkezése és fajtái

3.1 A francia klapnis ophicleide

Az Ophicleide a keyed Bugle horn-ok[1] családjába tartozik. Az első ilyen Bugle horn-t 1810. május 5-én szabadalmaztatta Joseph Haliday angol fúvószenekari karmester.[2] A hangszer testén 5 [3] klapnival fedett lyuk volt és kromatikusan lehetett rajta játszani.

29. ábra. Bugle horn 1

30. ábra. Bugle horn 2

31. ábra. Bugle horn 3

32. ábra. Bugle horn 4

Az ophicleide név két görög szó összetételéből ered, úgy mint: ophis[4] és kleid. [5] Feltalálója Jean Hilaire Asté (1775-1840) francia zenetanár és hangszerkészítő mester. A dokumentum szerint a hangszer az Ophicléide, serpent à clef, basse C, Bb és contrebasse F hangolásban azért készült, hogy az erősebb hangjával és a 9 klapninak köszönhető jobb intonációjával leváltsa a szerpentet.[6]

[1] Klapnis Bugle kürt.
[2] Britsh patent 3334: Bugle Horn.
[3] Később 6-7-8-9.
[4] Kígyó.
[5] Fedést szolgáló.
[6] Ophicleide, French patent, 1821. március 24. No. 1849.

A ophicleide rézből készült kónikus hangszer. Formája a fagottéra és az angol basszuskürtére hasonlít. A hangszerből teljes család készült a szoprántól a kontrabasszusig, de a zenekari repertoárban csak a basszus ophicleideket használták.

33. ábra. Ophichleid

34. ábra. Ophichleid

35. ábra. Ophichleid

36. ábra. Ophichleid

37. ábra. Ophichleid család

A basszus ophicleidek hangszertestének a hossza 2598-2745 mm között volt, ami a befúvócső hosszának és hangolhatóságának mértékével hangszerépítőnként változhatott. Az ophicleide befúvócsövének formája kerek vagy ovális volt. A kerek befúvócsövek esetében a hangszert kizárólag a befúvócső és a hangszernyak illesztésénél lehetett hangolni, míg az ovális befúvócsövön legtöbbször már hangolócső is volt, így két helyen is hangolhatóvá vált a hangszer. A hangszertesten lévő 9, később akár 10-11-12 különböző méretű hanglyukakat fedő kalpnikat, rudazathoz kapcsolt billentyűk lenyomásával kezeli a játékos.

A basszus ophicleidek esetében, alaphelyzetben a hangtölcsér közepén lévő legnagyobb hanglyuk kivételével, minden lyuk fedve van. Mivel a hangszertest rézből készült, így az alaphang és a közvetlen alatta lévő hang természetes felhangskálája ugyanazzal a fogáskombinációval, míg a többi hang egyéb billentyűkombinációk segítségével szólaltatható meg. Hangterjedelmének alsó és felső határa a hangszer hibrid[7] adottságának megfelelően, az alaphanghoz mérten változik. Az ophicleidek alsó regiszterének határa mindig a hangszer alaphangja alatt kisszekundra lévő hang, míg felső határa a játékos fizikai képességein múlik. Fúvókája fémből készült, de előfordulhatott, hogy a játékosok egy korábban a

[7] Réz test, fafúvósokra jellemző hanglyukak.

szerpenthez használt fa, vagy csontból készült fúvókával is használták. A mérete változó, de leginkább a szerpent fúvóka és a harsonafúvóka méretei között mozog:

- A basszus ophicleide hangolásai:
    - C basszus ophicleide,
    - B basszus ophicleide,
    - F kontrabasszus ophicleide.

A szimfonikus zenekarban kizárólag a C és a B hangolású basszus ophicleideket használták. A C ophicleide hangterjedelmének alsó határa a kontra H, míg a B ophicleide-é a kontra A. Mindkét hangszer legmagasabb hangjainak megszólaltatása játékosfüggő, de kétvonalas C fölött ritkán használták.

3.2 Német ventil ophicleide

A ventil a 19. századi rézfúvós hangszerkészítés legnagyobb találmánya. Mindaddig a rézfúvós hangszerek családjának egyetlen tökéletesnek mondható tagja volt a harsona, amin a hangszer alap- és az afölött megszólaló felhangokat a rendkívül hosszú hangolócső mozgatásával lehetett mélyíteni, így a hangszer képes volt kromatikusan áthidalni a természetes felhangok közti távolságot.

A trombitákon csak a magas regiszterben, míg a kürtökön kézzel való fojtással a közép regiszterben is lehetett diatonikus skálát játszani. A szerpentek és az ophicleidek testén elhelyezett hanglyukakkal és azok különböző méretével próbálták a hangszert kromatikussá tenni.

1813-ban készült az első ventil rendszer, amit Bluhmel talált fel és adott el Stölzelnek Breslauban.[8] Ezt 1818-ban közösen szabadalmaztattak, mint cső és doboz ventilek.[9] A ventilek segítségével a levegő útját egy másik csőbe lehetett terelni, amivel az alapcső meghosszabbodott így egy mélyebb hang keletkezett. Három vagy több ilyen ventil és a hozzárendelt csövek együttes használatával már a legtöbb rézfúvós hangszeren áthidalható volt kromatikusan, a natúr felhangok közti távolság. A rendszer a következőképp épült fel:

- ventil csövezete: nagyszekund,
- ventil csövezete: kisszekund,
- ventil csövezete: kis vagy nagyterc.

[8] Hans Kunitz: Die Instrumentation. Teil 9: Die Tuba. (Wiesbaden: 1968).
[9] Clifford Bevan: The tuba family. 2nd edition. (Winchester: Piccolo Press). 182.

Az 1. és a 3. ventil segítségével már kvart, vagy tritonusz hangközzel lehetett mélyíteni az aktuális természetes felhangot, három ventillel már temperálási opció is volt. A ventilek különféle verziói jelentek meg úgy mint:

- röhrenschiebeventil,
- kastenventil,
- kasten Schiebe-Ventil,
- stecherbüchsenventil,
- drehventil,
- doppelrohschubventil,[10]

Leopold Uhlmann wiener ventillel szerelt ophicleidet csinált 1835-ben.[11]

38. ábra. Ventil ophicleide 1.

39. ábra. Ventil ophicleide 2.

[10] Wiener ventil.
Herbert Heyde: Das Ventil-blasinstrument. (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1987). 14.
[11] Austrian Patent 2053 of 1830 (Fig. 4.10.).

40. ábra. Ventil ophicleide rotary

Feltételezhető, hogy a bécsi Stegmann ophicleideje is ventiles volt és Wenzl Riedl Bass-bombardon mit maschine nevű 1829-ben készült hangszere is, valamint az 1833-ban készült Bass-Pumpathon nevű hangszere is az ophicleide formát követte ventilekkel. A francia és az olasz hangszerkészítők is egyre gyakrabban installáltak különféle ventil rendszereket az általuk késztett kónikus hangszereikre. Ilyen volt Raoux műhelyében készült Basse en ut, a milanoi Pelitti Pellitoneje vagy Controficleideje és Giovacchino Bimbioni Contrabasso a Fiato nevű hangszere. Angliában a francia klapnis ophicleidek terjedtek el, a ventiles verziójuk a francia szaxkürtök megjelenése miatt nem tudtak utat törni a szigetországban.[12]

3.3 Az ophicleidek repertoárja

Az ophicleide viszonylag rövid ideig – pár évtizedig – volt preferált hangszer a rézfúvós hangszercsalád basszusaként, viszont annál gazdagabb szóló és zenekari repertoárja lett. Köszönhető volt ez ophicleide a francia katonazenében betöltendő szerepéhez fűzött reményeknek, ami a játékos állományt és a metód irodalmat gazdagította, valamint az új hangszerre nyitott kortárs zeneszerzőknek, akik a zenekari repertoárt és esetenként a szóló repertoárt is bővítették.

[12] Clifford Bevan, i.m., 217-218.

A francia, klapnis ophicleide játékosai Franciaország, Anglia és Spanyolország szerte templomi-, vagy katonazenészek voltak és vélhetően a funkciójában az azt megelőző szerpentről, bass hornról, cinbassoról válthattak át ophicleidre. Ritkább esetben kezdtek el ophicleiden hangszeres zenét tanulni.[13] Német nyelvterületen a basshornról és a fagott-szerpentről, nem volt ilyen egyszerű a váltás a ventil ophicleidre, ugyanis a korábbi hangszerek testén lévő lyukak és klapnik helyett az új hangszerre egy teljesen más szisztéma alapján működő ventil rendszer került. Ezekből feltételezhető, hogy a ventil ophicleide játékosai nagyobb részben, az akkor ugyanezzel a ventil rendszerrel szerelt tenor-, és basszusharsona művelői voltak. Erre az egyik legszembetűnőbb példa Andreas Nemetz: *Allgemeine Musikschule für MilitärMusik* című kötete, ahol a ventiles ophicleide teljes metódusát az előtte taglalt F hangolású ventiles basszusharsonával azonosnak tekinti. Olaszországban többnyire a német szisztéma érvényesült, azzal a különbséggel, hogy itt az operában használt tenor harsonák is ventilesek voltak.

Számos *Mèthode* született a francia, klapnis ophicleiden való játék elsajátítására. Legtöbb ilyen füzet segítségével akár autodidakta módon is meg lehetett tanulni játszani a hangszeren.

A Projean iskola kifejezetten a templomi énekkel való együtt-játékra tanít.

Garnier *Méthode* és Bonini *Metodo* című kiadványa a Németországban használt ventil-, és piston ophicleiden való játékot oktatja, míg Vobaron kötete már a szaxkürtökkel együtt ajánl rá irodalmat. Andreas Nemetz fentebb említett kötete az egyetlen német szerzőtől származó iskola, amit jelenleg ismerünk.

Ophicleide iskolák:

- Schiltz: Grande méthode d'ophicléide basse et d'ophycléïde quinte à l'usage des musiciens de la garde nationale,
- Ricordi: Scala cromatica e sue posizioni per Basso d'armonia, ossia Opikleide (1832),
- G. Foraboschi: New and Complete Tutor for the Ophicleide (1839),
- Sistermann: Nouvelle méthode d'ophicléide (1841),
- L. Franck: Méthode d'ophicléide (1843),
- V. Caussinus: Solfège méthode pour l'ophicléide-basse, en 2 parties (1843),

[13] Clifford Bevan, i.m., 153.

- Th. Garnier: Méthode élémentaire et facile d'ophicléide à pistons ou cylindres (1844),
- Hartmann: Méthode pour l'ophicléide basse et alto (1845),
- J. G. Kastner: Méthode élémentaire pour l'ophicléide (1845),
- C. P. Projean: Méthode complète d'ophiclèïde pour l'accompagnament du plainchant (1846),
- F. Vobaron: Nouvelle méthode d'ophicléide basse avec le doigté du Bass-hor (dit Sax-horn) Basse et Contrebasse à 3 et 4 pistons à boîte cylindique, an 2 parties (1846),
- E. Palazzi: Metodo per bombardone servibile anche per l'officleide, pelittone, contrabasso e basso-d'armonia in do (1853),
- J-B. Steiger: Méthode élémentaire et graduée d'ophicléide,
- A. Blancheteau: Petite méthode s'ophicléide (1864),
- F. Paoli: Metodo progressivo per oficleide o bombardone (1866),
- E. Cam: Méthode pour l'ophicléide basse et pour l'ophicléide alto (1868),
- D. Moreau: Méthode pour l'ophicléide à 9, 10, 11 clés,
- E. Guilbaut: Méthode trés facile pour ophicléide en si et ut (1874),
- A. Boscher: Méthode de Ophicleide en si, a 9, 10, et 11 clefs (1875),
- A. Héral: Méthode pour ophicléide à neuf, dix et onze clés,
- A. Nemetz: Allgemeine Musikschule für MilitärMusik der Bombardon oder Ophicleide stimmt gewöhnlich F,
- G. Bonini: Nuovo metodo per ofichleide (1888),
- G. Capelli: Metodo elementare per oficleide o bombardone,
- G. B. Frosali: Oficleide in fa.

Ophicleide szóló darabok:

- V.Caussinus: 6 duos concertans sur le motifs du Giuramento de Mercadante (1842),
- Vasseillière fils: Air varié (1860),
- J. Raman: Air varié (1868),
- S. Verroust: Variations, sur un théme de Bellini (1869),
- H. Klosé: Air varié,
- A. Simon: La Saint-Loise Polka,

- Kummer: Variations for Ophicléide op.62.,
- Labitzky: Scène et Bolero pour Euphonium ou Ophicléide,
- Demersseman: Introduction et Polonaise pour Basson ou Ophicléide en ut.

Az ophicleide először Spontini: *Olimpie* című operájának színpadi zenéjében tűnt fel 1819.december 22-én, két évvel a hangszer szabadalma előtt Párizsban. Kisebb nagyobb sikerrel, de bekerült a templomi zenébe is, ha nem is a szerpent helyett, de amellett. Pár év kellett a francia zeneszerzőknek ahhoz, hogy teljesen elfogadják.

A Spanyolok a Franciákat követték az ophicleidek használatában.[14]

Angliában a templomi együttesekben voltak ophicleidek a szerpentek mellett például Cornwellben, Hellesveorban, Kentben, Seendben, Wiltshireban, Winkburnben, Nottinghamshireben, Rockhamptonban, Gloucestershireban, Winchesterben és Massachusettsben.[15] Az angol szimfonikus zenében az ophicleide az azt igénylő repertoárral együtt terjedt el.

Németországban a szerpentek mellett sokáig a basszuskürtök és a fagott-szerpentek használata volt jellemző, míg a réz testű angol basszuskürtök csak 1814 után a Hatodik koalíciós háború befejeztével válhattak ismertté. A ventil 1818-as szabadalma és az angol basszuskürt mintája és formája alapján készült hangszer, a valve ophicleide és bombardon alkalmazása és a tuba 1835-ös szabadalma megakadályozta, hogy a Halari-féle klapnis ophicleide olyan széles körben terjedjen el a német nyelvterületeken, mint máshol. Ugyan a hangszerkészítők és hangszerkereskedők kínálatában szerepeltek ezek a francia hangszerek is, a német valve ophicleidek nagyobb népszerűségnek örvendtek. Mendelssohn 1824-ben az angol basszuskürtöt hallotta és nem az ophicleidet, miközben az ophicleide Spontini operájában már 5 évvel azelőtt megszólalt. Gassner 1843-ban már ventil típusú ophicleidekről nyilatkozik, amit berlini zenekarokban látott.[16] Ugyanakkor Berlioz megjegyzi a hamburgi koncertje kapcsán, hogy „erőteljes ophicleideket találtam”[17]

[14] Clifford Bevan, i.m., 162.
[15] Clifford Bevan, i.m., 164.
[16] Clifford Bevan, i.m., 483.
[17] Hector Berlioz: Memoirs. 2 vols. (Paris: tr. R. & E. Holmes, 1870). rev. E. Newman as Memoires of Hector Berlioz. (New York: 1935). 303.

Franciaország:

- C. Franck: Rédemtion,
- C. Gounod: Marche funébre d'une marionette,
- H. Berlioz:
    - Benvenuto Cellini,
    - Le Corsaire,
    - Le damnation de Faust,
    - Les Franc-Juges,
    - Harold in Italy,
    - Requiem,
    - Le Roi Lear,
    - Roméo et Juliette,
    - Symphnie fantastique,
    - Symphonie funébre et triomphale,
    - Tristia,
    - Waverley,
- G. Bizet: Patrie.

Németország, Ausztria, Magyarország, Csehország:

- R. Wagner: Der Fliegende Holländer (1841),
- F. Mendelssohn:
    - Szentiványéji álom – kísérőzene (1843) ventil ophicleide,
    - Anthália – kísérőzene (1843-1845) ventil ophicleide,
    - Éliás oratórium (1846) ventil ophicleide,
- Erkel:
    - Bátori Mária (1840),
    - Hunyadi László (1844),
    - Erzsébet (1857),
    - Bánk Bán (1861),
    - Sarolta (1862),
    - Dózsa György (1867),
    - Brankovics György (1874),
    - Névtelen hősök (1880),

- István király (1885).

Olaszország:

- V. Bellini: Norma,
- G. Verdi: Don Carlos, Messa da Requiem.

20-21. századi ophicleide szóló kompozíciók:

- Simon Proctor: Concerto for Ophicleide (2008),
- Roland Szentpali: Symphony Concertante (2015),
- William Perry: Concerto „Blast from the past",
- Christopher Gordon: Look away.

3.4 Az ophicleidek az élő repertoárban

3.4.1 Felix Mendelssohn: *Szentivánéji álom – kísérőzene* (1843), *Éliás* oratórium (1846)

Mendelssohn 1835-ben a Királyi Művészeti Akadémia és a Lipcsei Gewandhaus Zenekar művészeti vezetője volt. Ekkor írta többek között a *Szentivánéji álom* – kísérőzenéjét (1843) az *Anthália* – kísérőzenéjét (1843-1845) és az *Éliás* oratóriumot (1846).[18]

A *Szentivánéji álom*- kísérőzene, a nyitány megkomponálása után 16 évvel keletkezett. A művet Friedrich Wilhelm IV. kérésére komponálta Mendelssohn, aminek a bemutatója 1843. október 14-én volt Potsdamban.[19]

A szerző a partitúrában Corni Inglese di Basso-t jelöl, de a Breitkopf & Härtel kiadó, már a nyitány szólamainak 1832-es, a partitura 1835-ös és a kisérőzene 1848-as kiadásakor is ophicleidet jelöl a kottában. Mendelssohn a Society of British Musicians számára saját kezűleg adományozott Szentivánéji álom nyitány kópiájában is ophicleidet jelöl már a basszus kürt helyett. Ennek oka, hogy attól függetlenül, hogy klappen vagy ventil, jellemzően mindenhol az ophicleide volt az a rézfúvós testű hangszer, ami a szerpentet felváltotta a katonazenekarokban és akiknek a zenészei a szimfonikus zenekarokban is játszották az aktuális repertoárt.

[18] Szabolcsi Bence-Tóth Aladár: Zenei lexikon, Zeneműkiadó vállalat, Budapest II. kötet, 580.
[19] I.m.

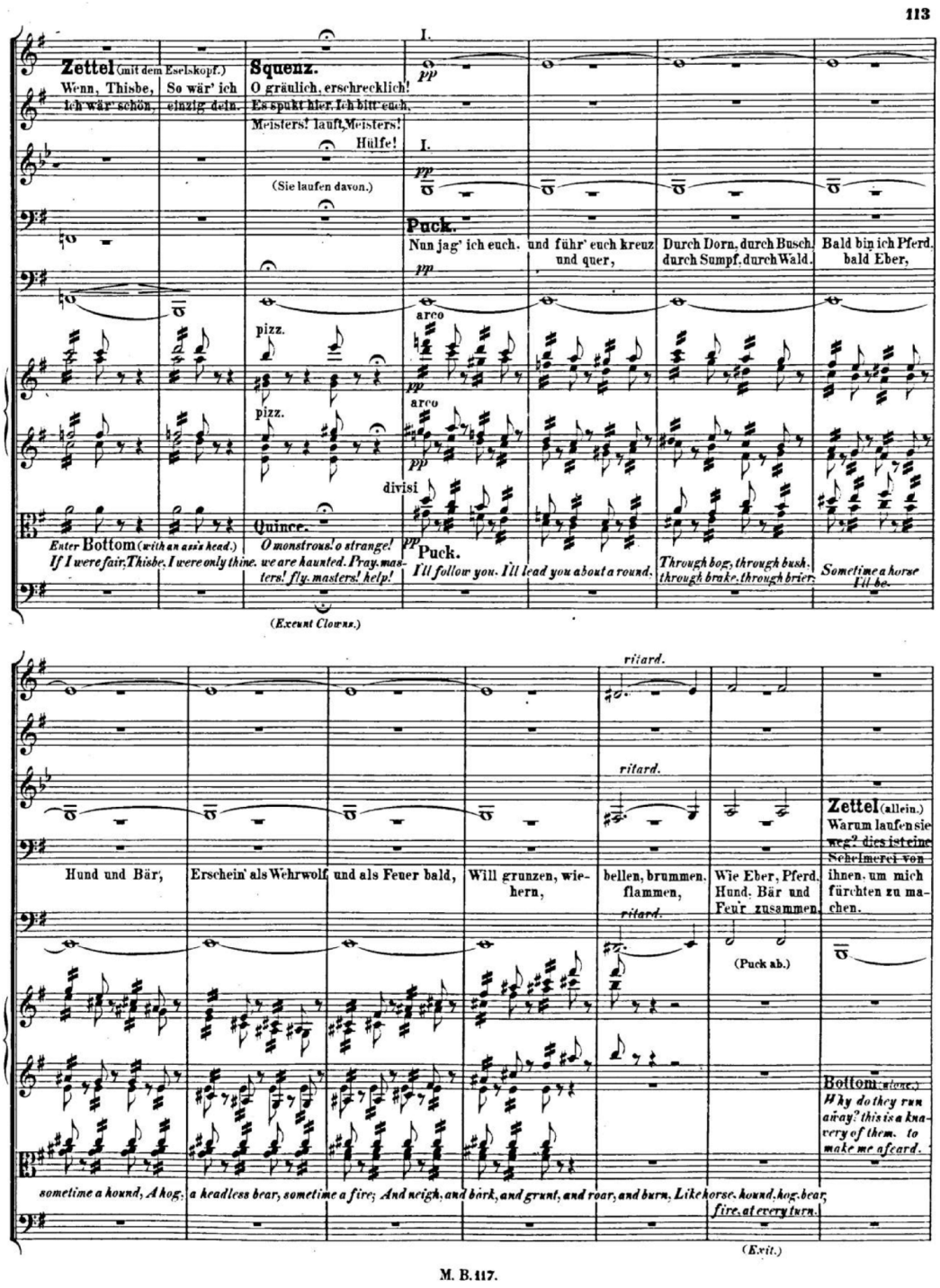
Ezeket minden bizonnyal ventil ophicleideken játszották német területeken, míg ekkor Angliában a zenekarokban jól bevált francia, klapnis ophicleideket használták. Ezt alátámasztja, hogy Berlioz a kisérőzene bemutatójának évében Berlinben vezényelt és megjegyezte, hogy az előadáson egyel több basszus harsonás volt, de Gassner állítása szerint egy ophicleide-et használtak, mégpedig[20] ventil-típusút.[21]

Attól függetlenül, hogy a *Szentivánéji álom* partitúrájában az ophicleide szólama a harsonák alatti sorban van lejegyezve, Mendelssohn nem a harsonákkal együtt gondolkodott a szólam írásakor. Ennek egyik bizonyítéka, hogy a harsonák csak a 9. és a 12. tételben játszanak, míg az ophicleide a nyitányban, valamint a 6. 8. 9. 11. és 12. tételekben. Az ophicleide a mű folyamán csak a tutti tételekben szólal meg együtt a harsonákkal, de szemlélhetjük onnan is, hogy – az ophicleiddel ellentétben – a harsonák csak a tutti tételekben játszanak.

A nyitányban az ophicleide egyértelműen a fagottokkal együtt trióban, vagy azok imitációs ellenszólamaként használja Mendelssohn.[22]

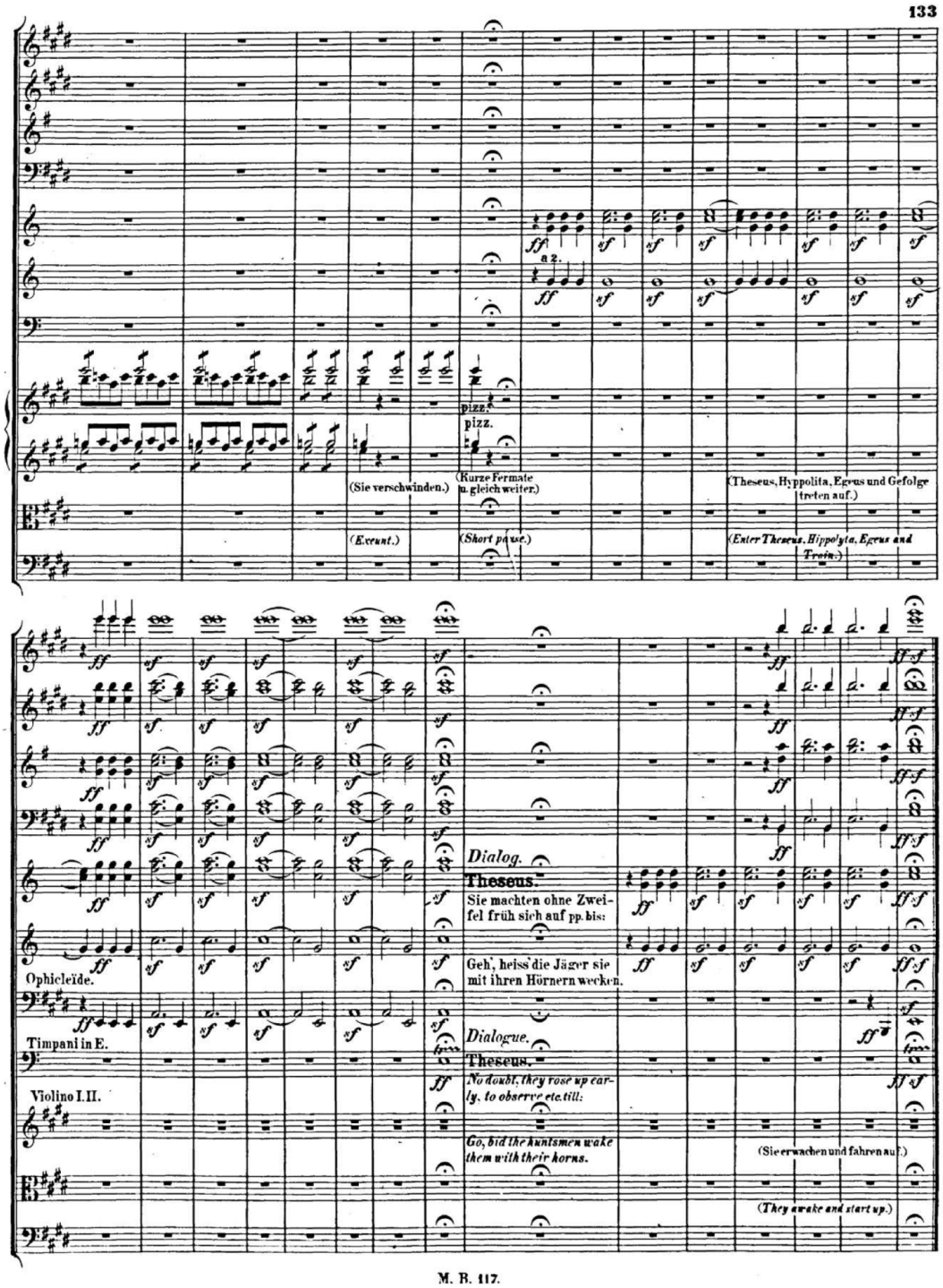
A 6. tételben a fagottokat leváltva, a basszus funkciót betöltve szólal meg a hangszer a hegedűk és a brácsa alatt, a mélyvonósok nélkül. Az ophicleidet egyedül csak két hang erejéig hagyja. Rögtön utána – a mély regiszterben használt –szóló fuvolával és klarinéttal játszik az ophicleide, úgy hogy a teljes zenekarnak szünet van.

[20] Német.
[21] Clifford Bevan, i.m., 485.
[22] lásd dolgozatom 40.oldalán



15. kottapélda. F. Mendelssohn: Op. 61. incidental music

A 8. tételben a vonósok nélküli fúvós tuttiban a nagy oktávban egyedüli hangszerként, 2. fagottal oktáv kettőzve szólal meg az ophicleide.



16. kottapélda. F. Mendelssohn: op.61. incidental music

A *Nászindulóban* tuttiban, a basszus harsonával használja prím, vagy oktáv kettőzve, míg a 11. tételben többnyire a mélyvonósokkal, vagy fúvós kórus alatt basszus funkcióban használja az ophicleidet. A 12. tételben értelemszerűen ugyanúgy használja, mint előtte a *Nászindulóban*.

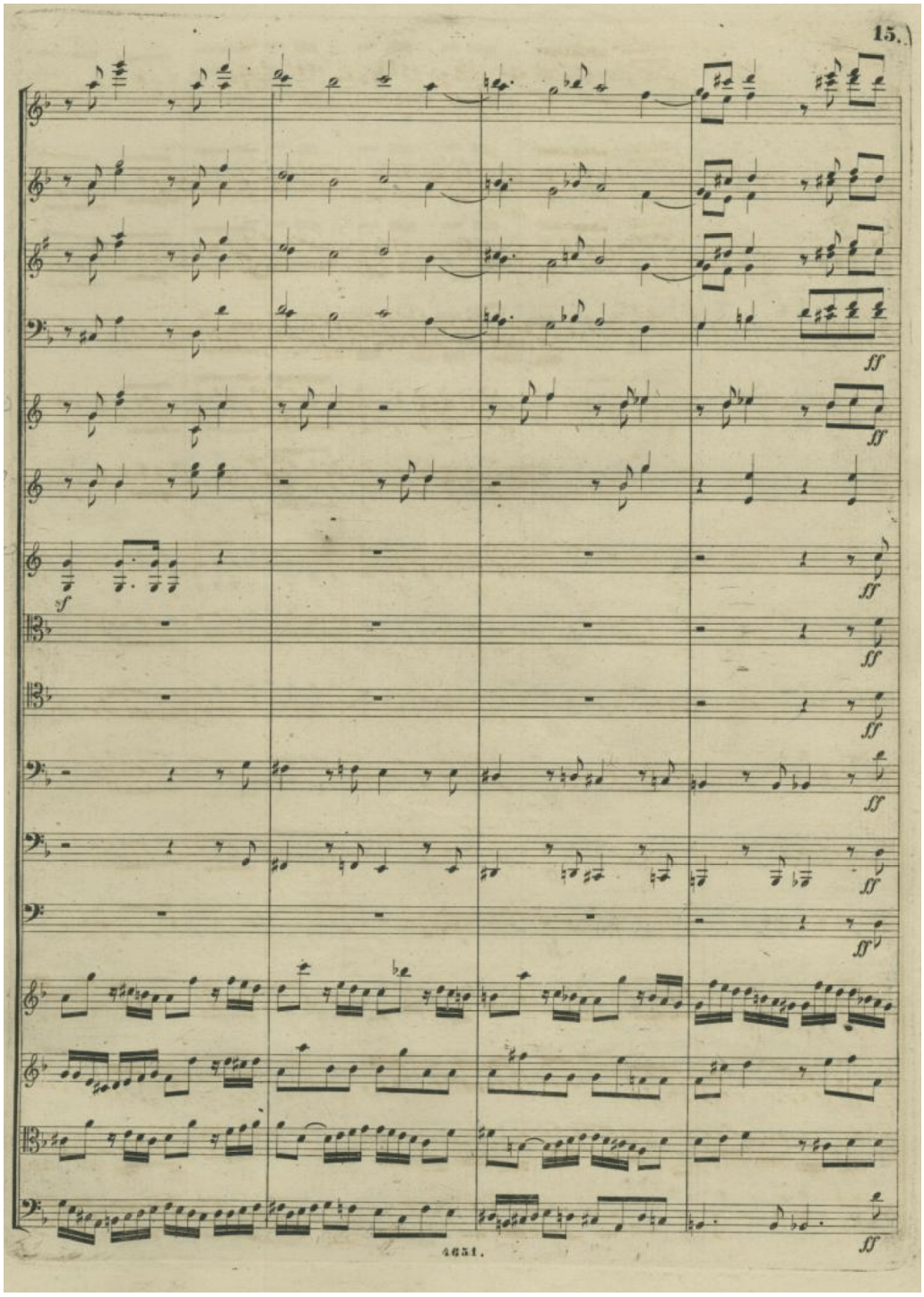
Az *Éliás* oratóriumot a Birmingham Music Festival rendelte és az ottani Town Hall-ban lett bemutatva 1847. augusztus 26-án. Ezen a helyszínen kifejezetten egy Bb hangolású francia, klapnis ophicleide volt kikötve a szólam ellátására.[23]

A *Szentivánéji álom* kísérőzenéjéhez hasonlóan itt is a harsonák alatt található az ophicleide szólam, de az *Éliás*ban más koncepció szerint használja ezt a hangszert.

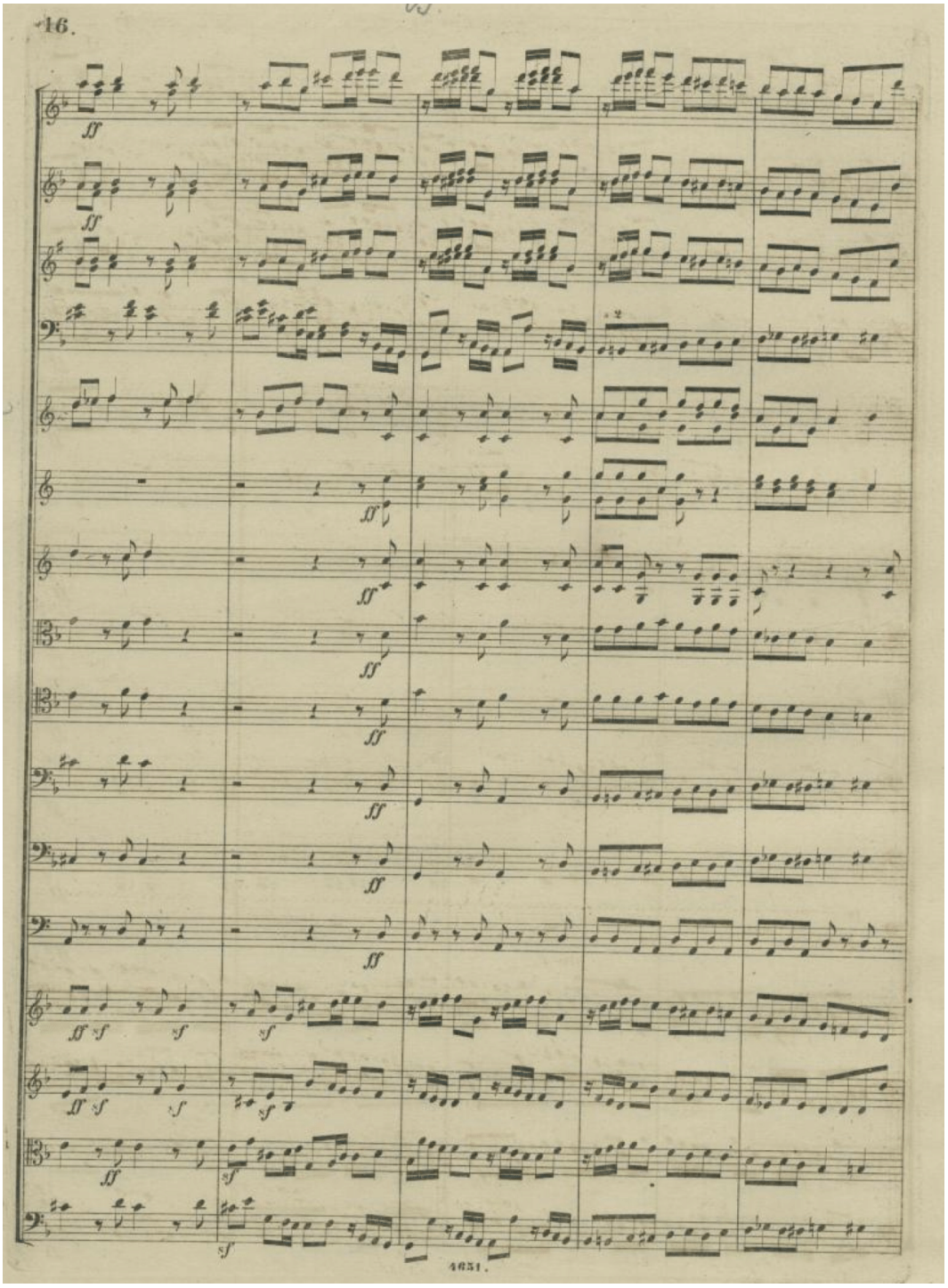
A Bevezetőben a harsonákkal ellentétben, egyáltalán nem játszik az ophicleide.

A Nyitányban a harsonákkal együtt kórusban, azon belül is a basszus harsonával leginkább prím kettőzve használja. Kivétel, amikor zeneileg indokolt egy oktávval feljebb indítani a basszus harsona szólamát, mert egy hosszabb, lefelé törekvő basszus menetet nem, vagy csak oktávtöréssel tudna szépen megoldani a játékos.

[23] Ez abból is adódhatott, hogy ezidőtájt más rendszerű ophicleide nem volt elérhető Angliában. Clifford Bevan, i.m., 483.



17. kottapélda. F. Mendelssohn: Éliás oratórium



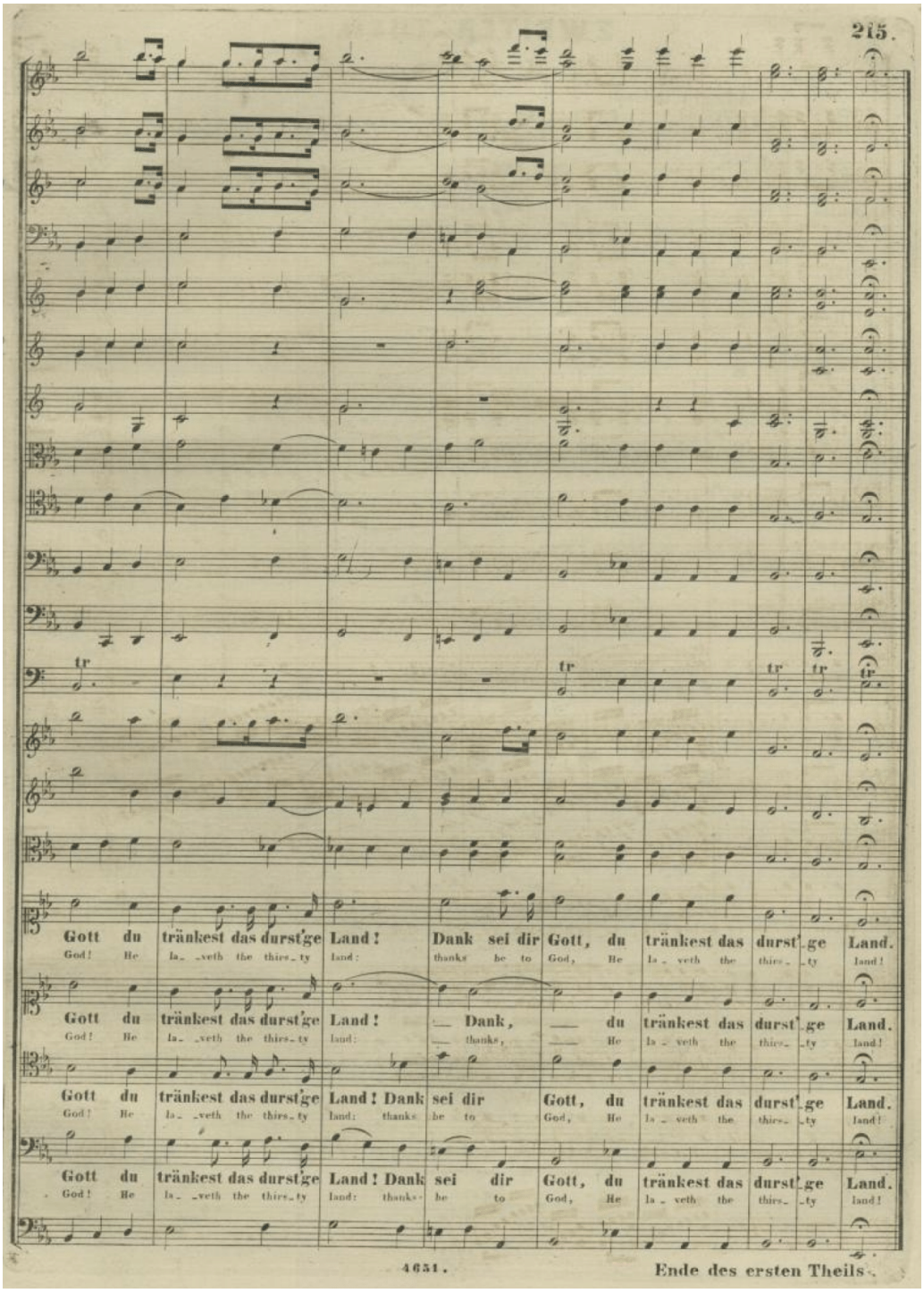
18. kottapélda. F. Mendelssohn: Éliás oratórium

Viszont ebben a műben, már nem egy kompromisszumból született, hanem egy igazi B ophicleide szólamról beszélünk, ugyanis a legmélyebb hangja a kontra A, ami kizárólag a B hangolású francia, klapnis ophicleiden, vagy egy 4 billentyűvel szerelt német, ventil ophicleiddel lehetett megvalósítani.

Az 5. tételben megint a harsonákkal, a basszus harsonával többnyire oktáv kettőzve használja az ophicleidet.

A hangszer a 19. tételig nem játszik, míg a harsonák a 8. 10-13. 16. 19. tételben is játszanak.

A 20. és a 22. tételben megint az eddig megszokott módon használja az ophicleidet, de szemtanúi lehetünk egy, a francia ophicleiden való játszhatóság kedvéért tett oktávtörésnek. A tétel vége előtt 6 ütemmel minden basszus szólam az F után lefelé törekszik az Asz-ra, kivétel az ophicleide, ugyanis a hangszer legalsó hangja a kontra A. Az utolsó előtti ütemben viszont már bátran leírja a kontra B-t a szólamba. Ez a példa is mutatja, hogy Mendelssohn jól ismerte a hangszert.



19. kottapélda. F. Mendelsshon: Éliás oratórium

A 23-34. tétel újra Tacet, csak a harsonák játszanak a 30. tételben. A 35-36. 38-39. 41-42. tételben szintén a basszusharsonával prím-, vagy oktáv kettőzve szólal meg az ophicleide. Nagyon ritkán hagyja egyedül, de akkor is a mélyvonósokkal kettőzi.

3.4.2 Hector Berlioz: *Fantasztikus szimfónia* (1830), *Faust elkárhozása* (1845)

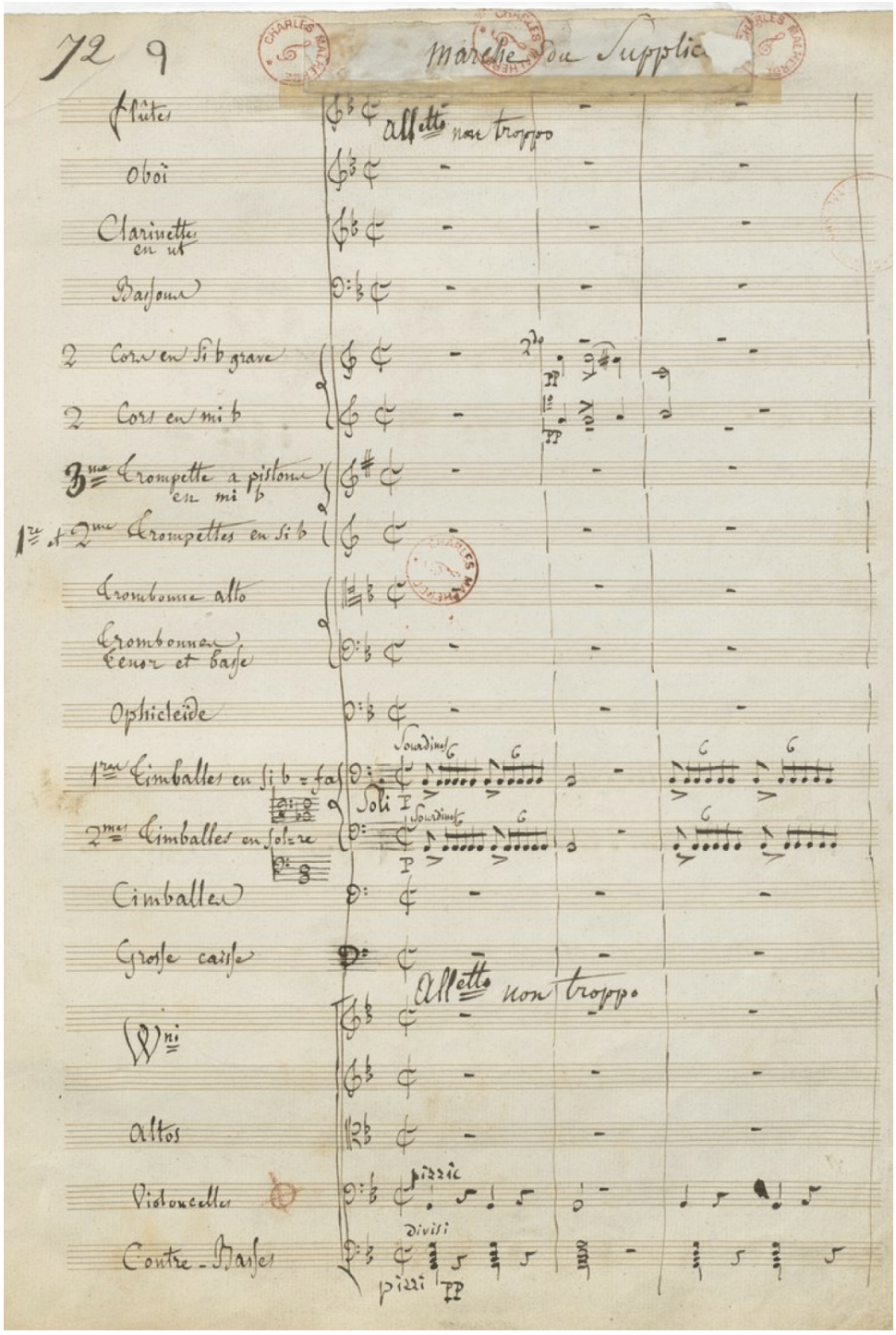
A *Fantasztikus szimfónia* 1830-ban rendkívül rövid idő alatt született. Ugyanez év decemberében be is mutatták, viszont Berlioz 1833-ig még alakított a darabon.

A hangszerelést, mint ahogy a darabot is, ketté lehet osztani, ugyanis a 4. tétel eredetileg a *Vérbírák* (1826) című operájában a *Gárdainduló* volt és onnan lett integrálva a szimfóniába. Az 5. tétel viszont egy a Goethe mű inspirálta Faust darab része volt.[24]

Az ophicleide szólam csak a *Fantasztikus szimfónia* utolsó két tételében jelenik meg. Mindkét tételben alapvetően két nagyon különböző, de rendkívül jellegzetes zenei indíttatás indokolta a hangszer jelenlétét. Mivel az ophicleidet a francia katonazenekarokban használták, ezért a *Gárdainduló*ban szinte törvényszerű volt a hangszer jelenléte. Az 5. tételben az egyházi zenében jól ismert Dies Irae dallam vonzotta be a templomi zenében Franciaországban már a 16. századtól, széles körben elterjedt szerpentet és annak az utódját az ophicleidet.[25]

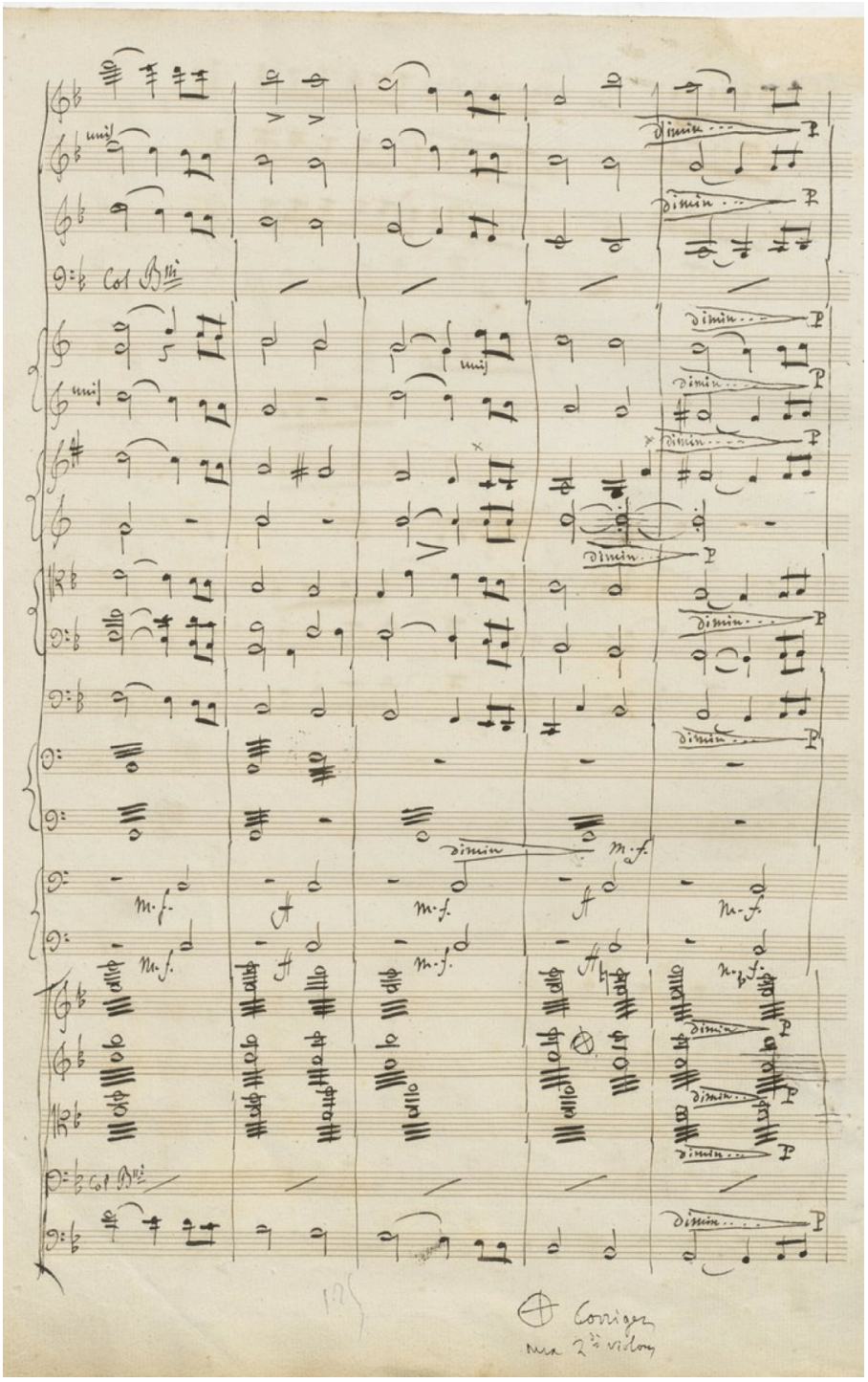
A mindkét tételben csak egy ophicleide szólam van Berlioz kézirati partitúrájában, a harsonák alatt lejegyezve.

[24] Brockhaus Riemann: Zenei lexikon, Zeneműkiadó, első kötet 184.
[25] Elemzésemben Berlioz kézirati partitúráját használtam, mert ezt tartom hitelesnek, ez tükrözi leginkább Berlioz szándékát.



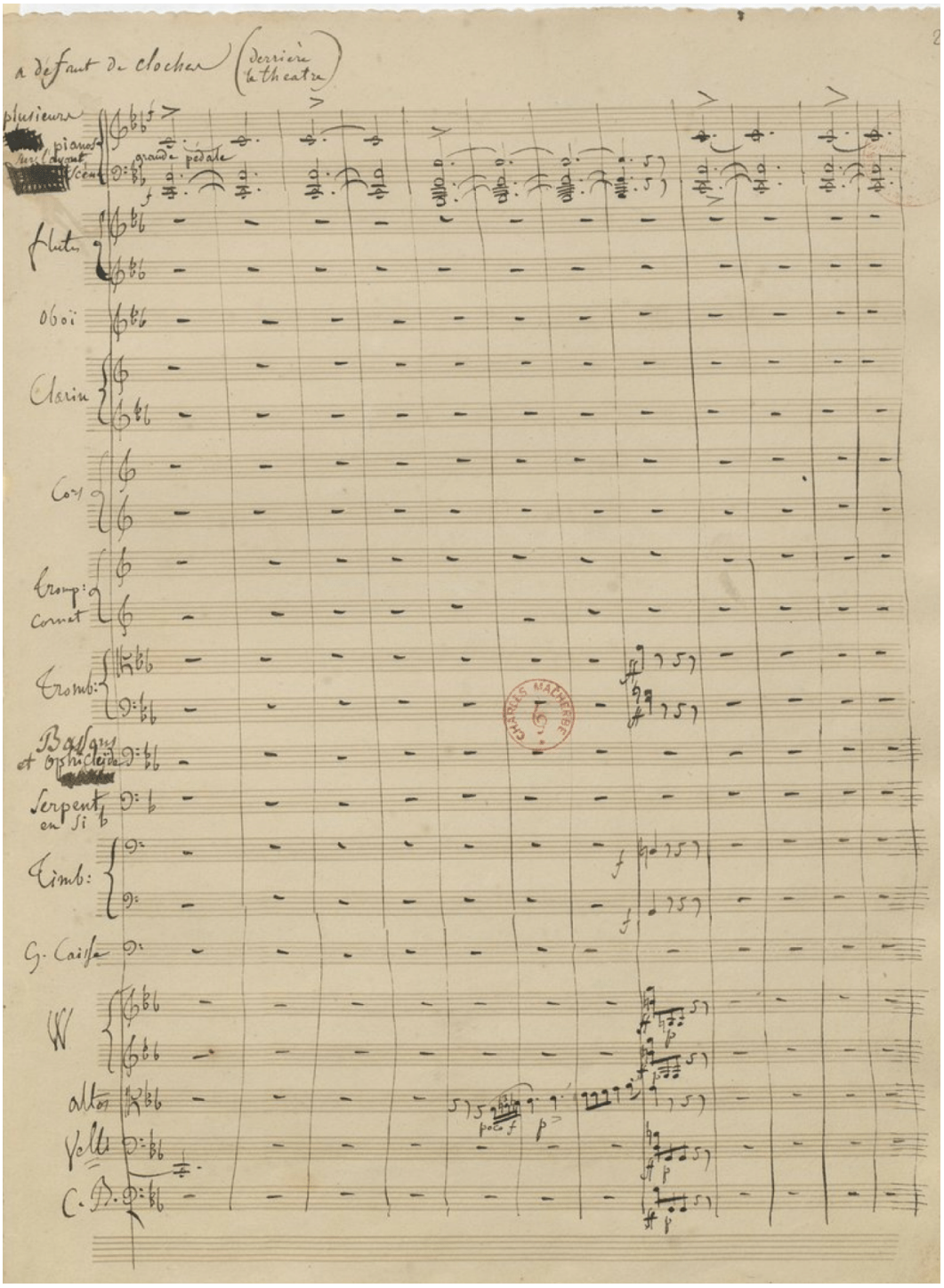
20. kottapélda. H. Berlioz: Fantasztikus Szimfónia, kézirat

Először a teljes fafúvós kar, a kornettek és a kürtök alatt szólal meg egyedül a hangszer, majd később az ominózus tuttiban a harsonákkal prím-, vagy oktáv kettőzve. Itt szembetűnő a témában egy oktávtörés, amire Berlioz az ophicleide véges hangterjedelme miatt kényszerült.



21. kottapélda. H. Berlioz: Fantasztikus Szimfónia, kézirat

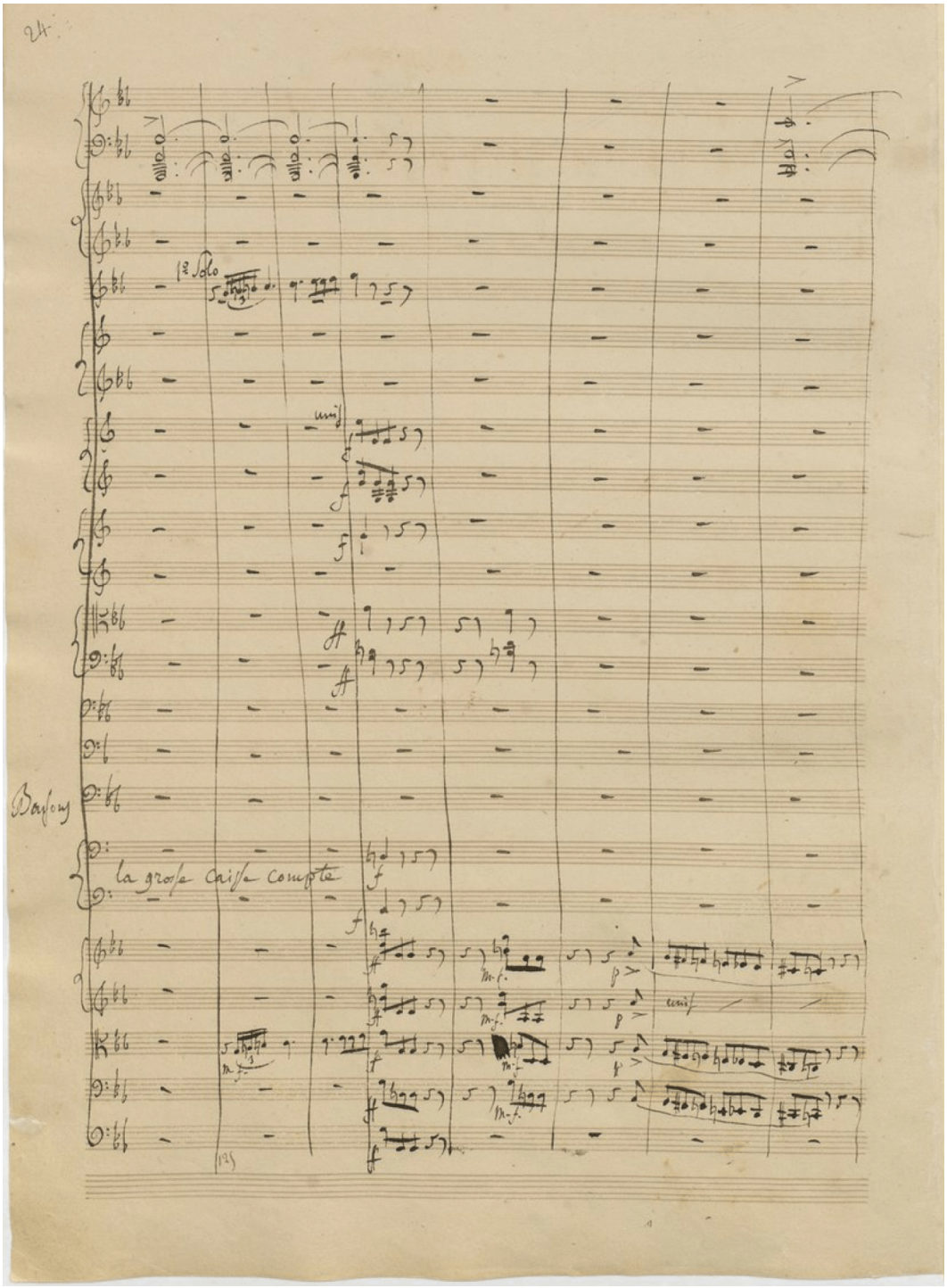
Az 5. tételben a kéziratban a Dies Irae dallam megjelenése előtt Berlioz egy új szólamot jelöl meg a partirúrában, basszus kulcsban, B-be transzponálva, közvetlenül az ophicleide szólamsora alatt: Serpent en Si b.



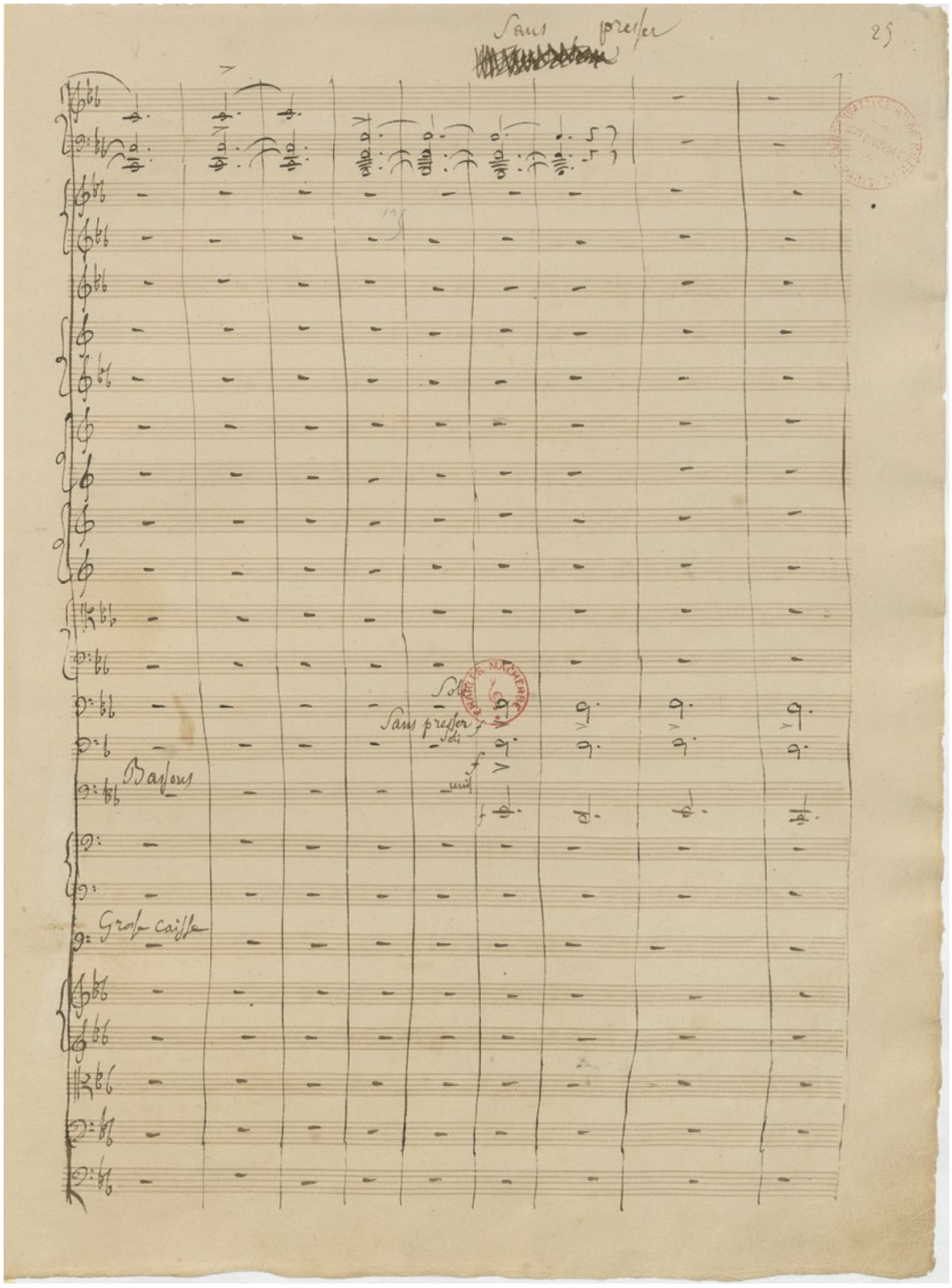
22. kottapélda. H. Berlioz: Fantasztikus Szimfónia, kézirat[26]

A Dies Irae dallam megszólalásakor a kézirati partitúrában az ophicleide és a szerpent unisonoban játszik, míg a fagottok egy oktávval mélyebben.

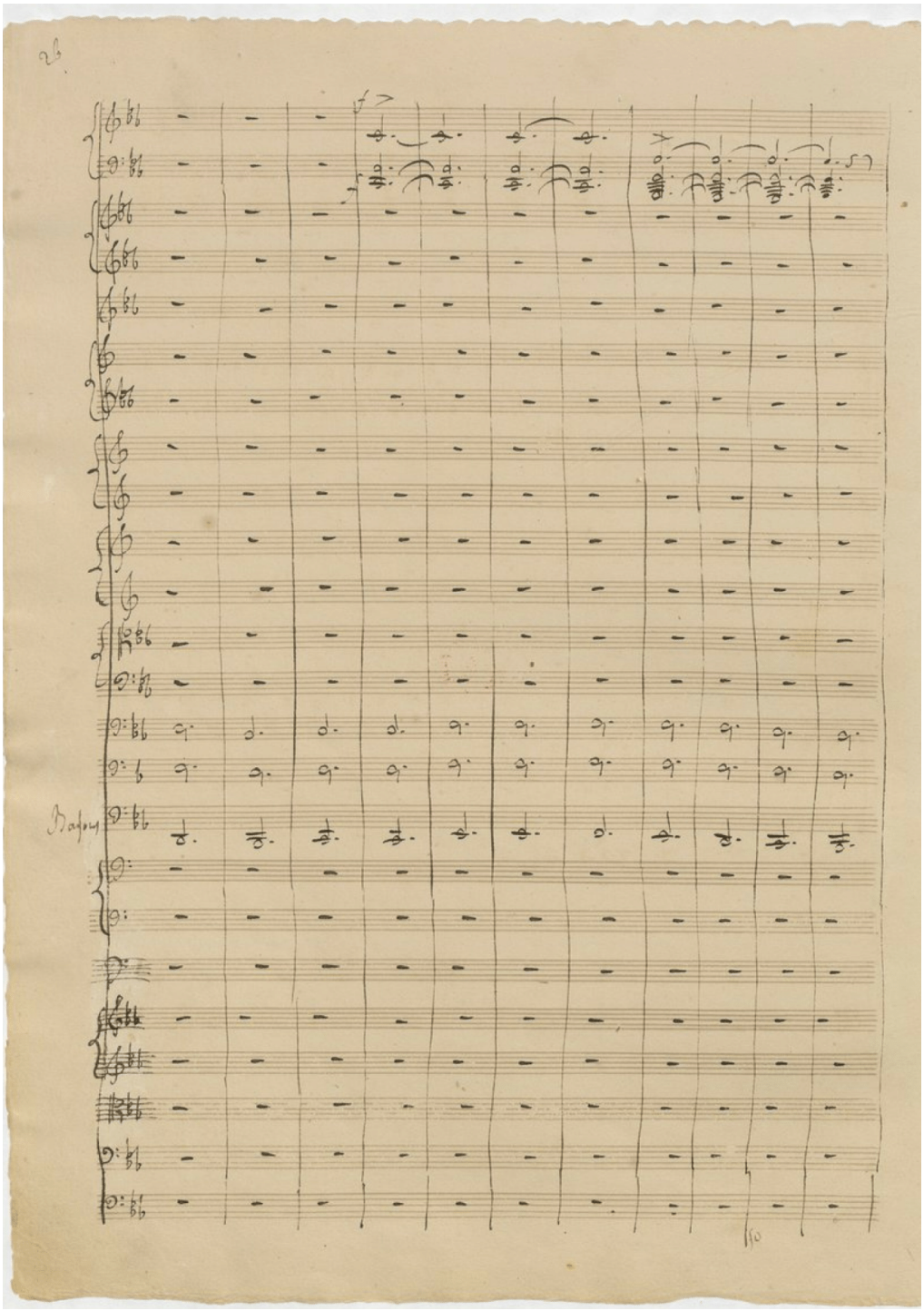
[26] A transzpozícióra azért volt szükség valószínűleg, mert Franciaországban a ton de chapelle egy hanggal volt lejjebb a ton de chambre-nél, egészen a 19. század végéig.



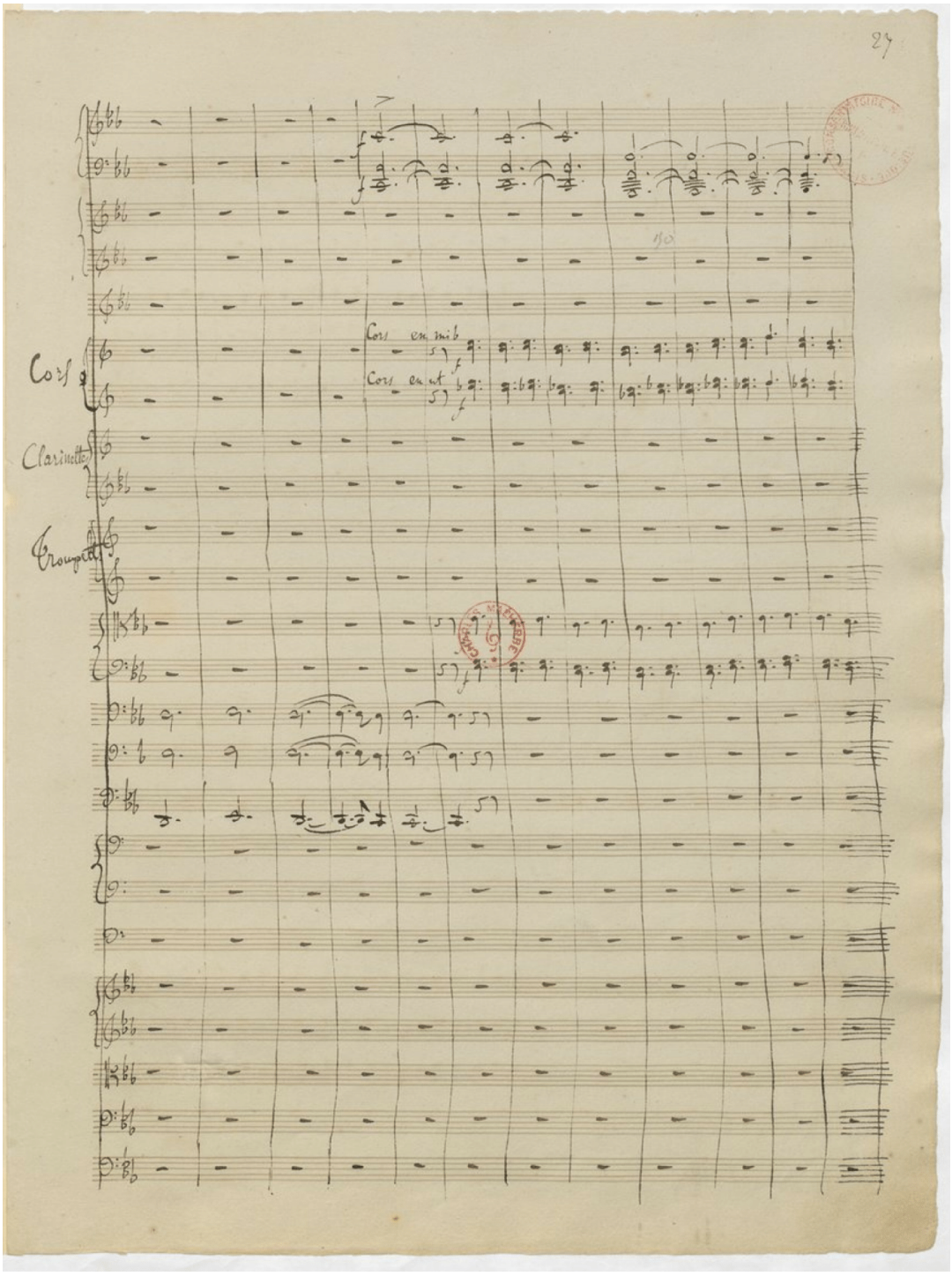
23. kottapélda. H. Berlioz: Fantasztikus Szimfónia, kézirat



24. kottapélda. H. Berlioz: Fantasztikus Szimfónia, kézirat



25. kottapélda. H. Berlioz: Fantasztikus Szimfónia, kézirat

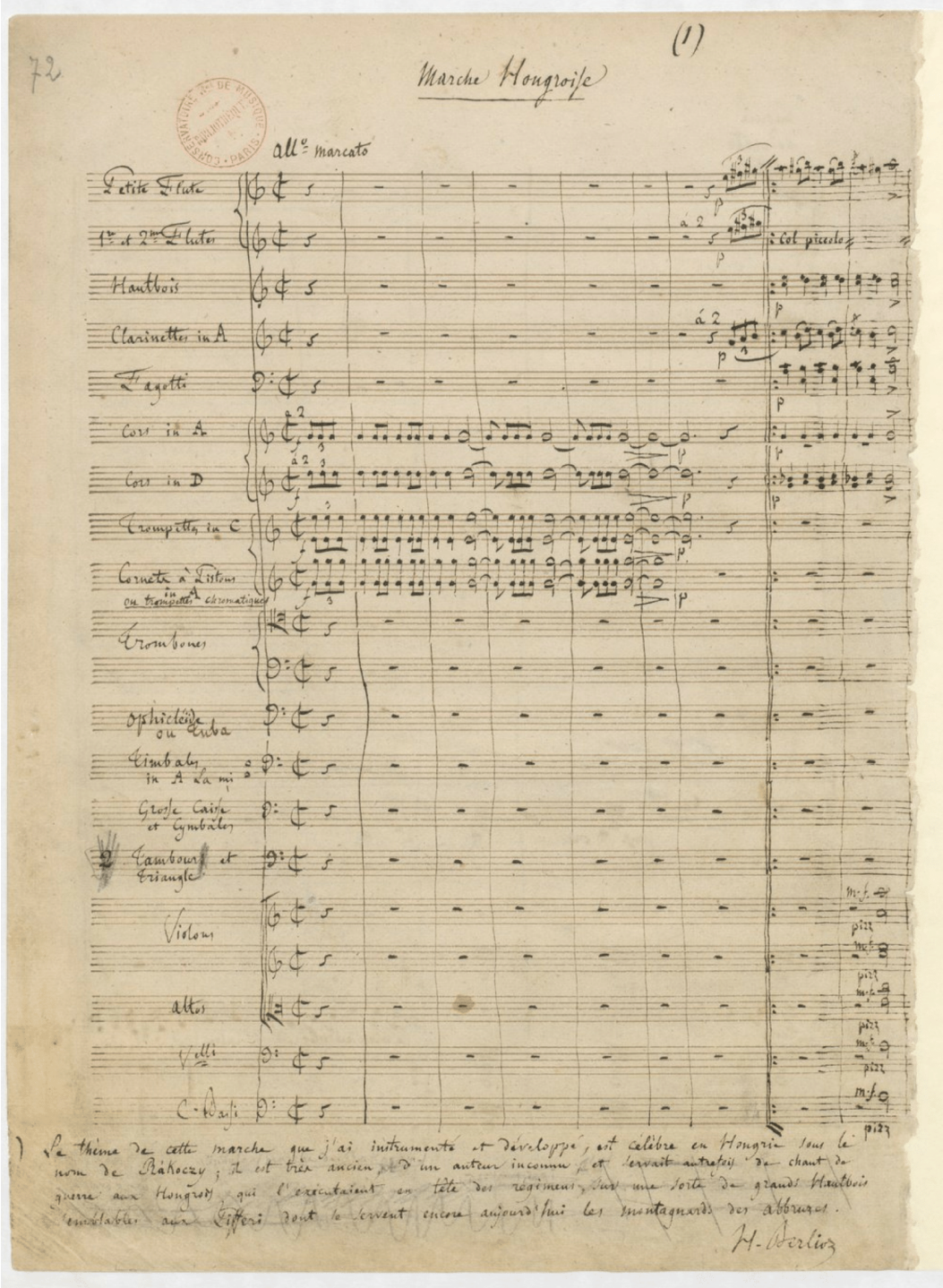


26. kottapélda. H. Berlioz: Fantasztikus Szimfónia, kézirat

Ez egy egészen egyedülálló hangszerelési ötlet, mert az ophicleide rézből készült testével egy puha kónikus hangot ad. A forte dinamikája is stabil, így a közép regiszterben kifejezetten éneklően tud szólni a hangszer. A szerpent ismert volt a templomi zenéből, ahol ugyanebben a regiszterben játszva összefonódott az emberi hanggal. A szerpent rézfúvós hangképzésével és fa testével tökéletes átmenetet képez

az ophicleide és a fagottok között. A fagottok 4-en játszák ugyanezt a dallamot egy oktávval mélyebben, ami a két éneklő kónikus réz-, fafúvós hangszer alatt tökéletes dinamikai egyensúlyt teremt. Az egész passzázs így jól artikulált, a 2+4 osztású oktávkettőzéstől masszív, de a fagottok mély regiszterében jellegzetes nazális hangjától mégis komikus, és egyben archaikus is. A szerpent szólam a továbbiakban megmarad a partitúrában az ophicleide szólama alatt, néha egyszerű basszus hangokkal elkülönülve, ritkán prím kettőzve szólal meg. Mindkét szólam rendkívül jól játszható. Az ophicleide szólama C és B hangolású hangszeren is megszólaltatható, a szerpent szólama pedig rendkívül hangszerszerű, egyszerű, könnyen megvalósítható.

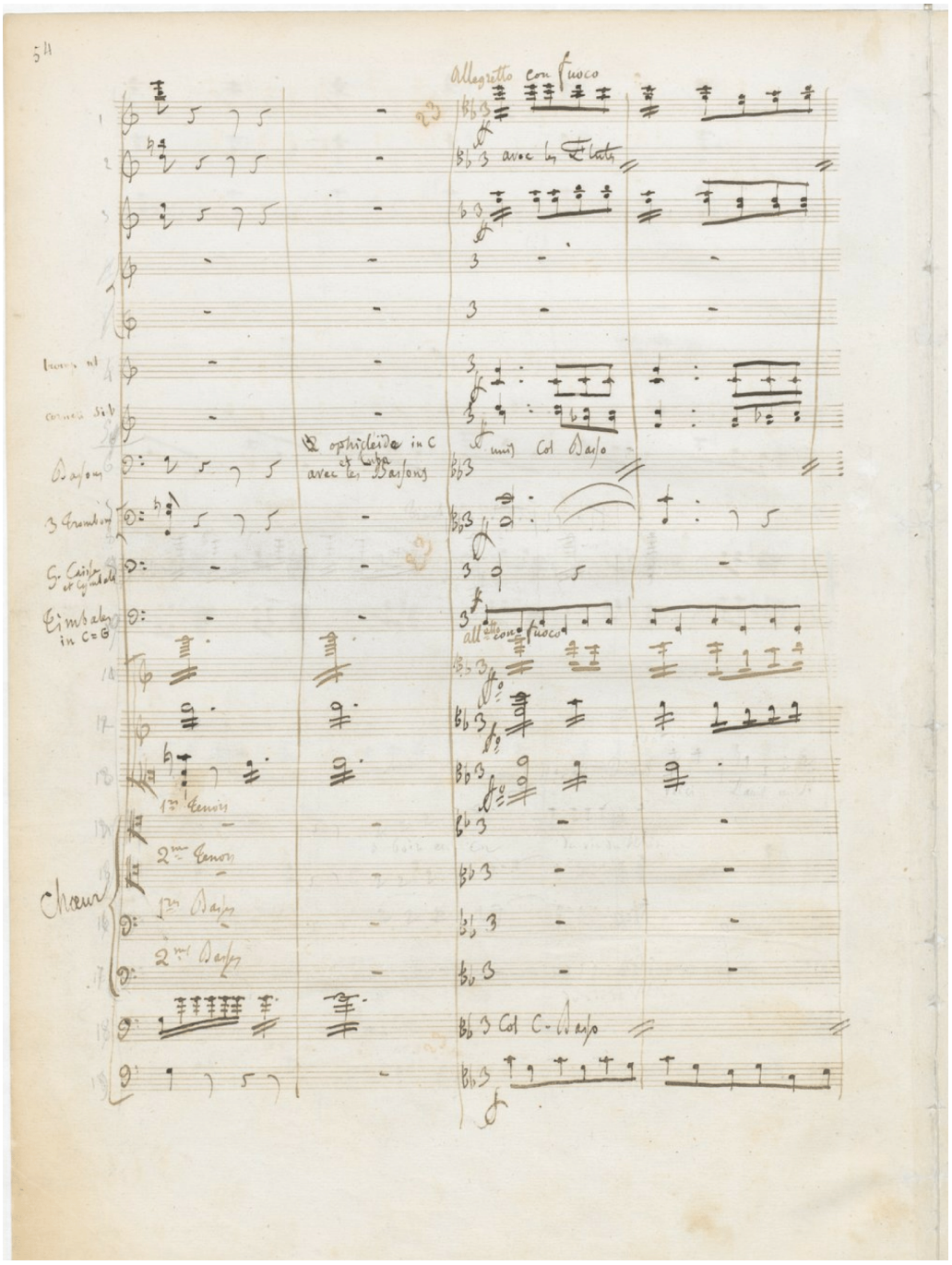
Faust elkárhozása (1846) – drámai legenda, Berlioz európai útja alatt, 1845-1846 között született. A mű két, többnyire jól elkülönülő ophicleide szólamot jegyez. A kézirati partitúrában – az első ophicleide megszólalásnál – a *Marche Hongroise*-ban rögtön feltűnik, hogy minden szólam szépen, rendezetten a kottasor közepére van írva. Az ophicleide szólama alatt viszont szemmel láthatóan más színű tintával az olvasható: „ou tuba” , azaz „vagy tuba”.



27. kottapélda. H. Berlioz: Fauszt elkárhozása

Ez a kiegészítés látszólag később került a szólam alá. Mindettől elvonatkoztatva, megvizsgálva a szólamokat, mindkettő jól játszható ophicleiden. Egyik sem megy a B ophicleide legmélyebb hangja, a kontra A alá, sőt a kontra H alá sem, így C ophicleiden is játszható. A Rákóczy indulóban a két szólam unisono.

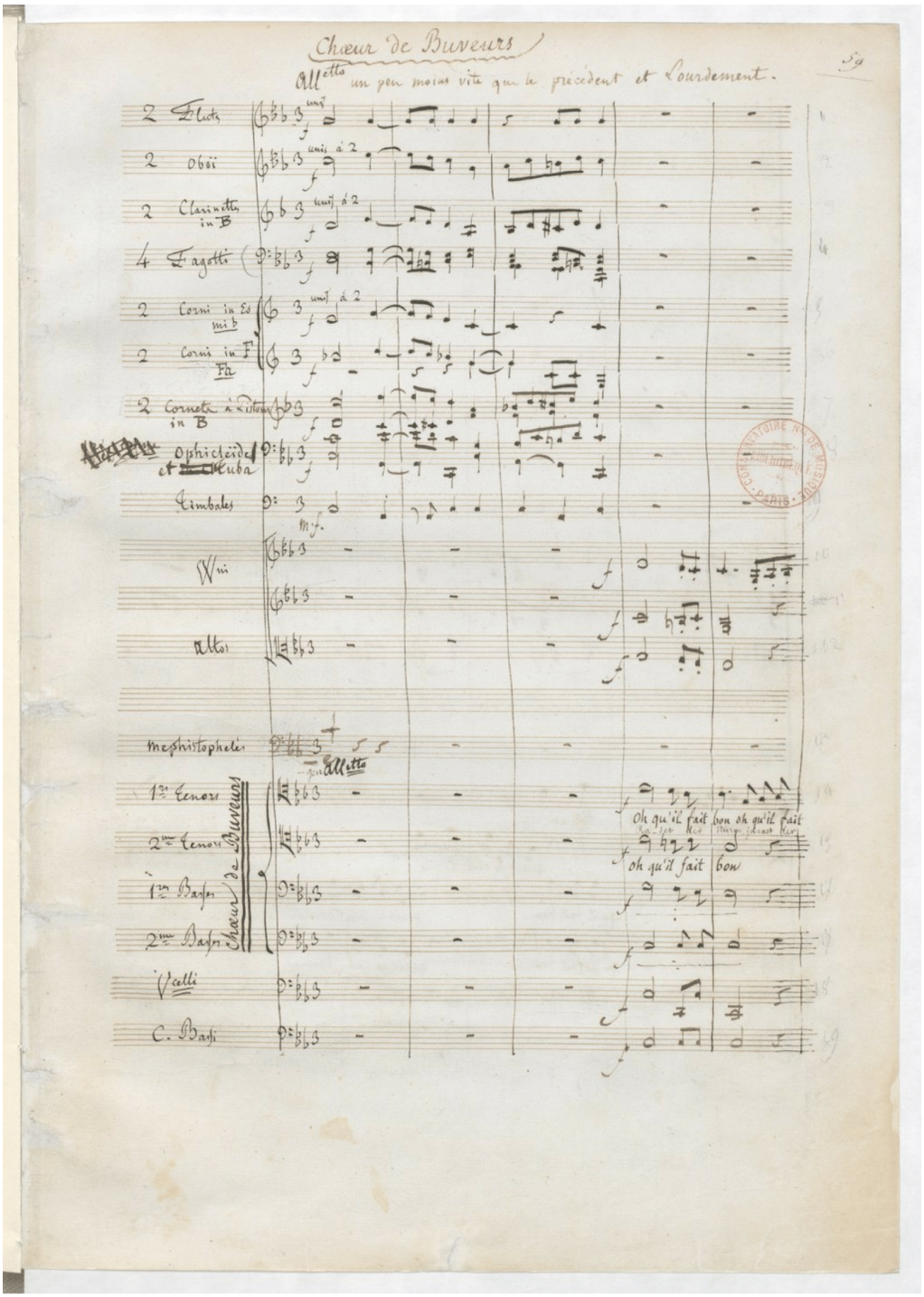
A második jelenetben először a *La cave d'Auerbach à Lepzig* tételben játszik pár ütem erejéig unisonoban a két ophicleide a fagottokkal. Úgy tűnik, hogy első szándékból az ophicleide[27] nem volt a partitúrában, csak később lett indikálva. Itt is mintha egy pillanatra elfelejtette volna, hogy tubát kellene írjon és megint 2 ophicleiddel kezdi a szólamsor jelölését. Pontosan ez látható: „2 ophicleide in C et tuba avec les Bassons" , azaz „2 C ophicleide és tuba a fagottokkal együtt".



28. kottapélda. H. Berlioz: Fauszt elkárhozása

[27] És a tuba.

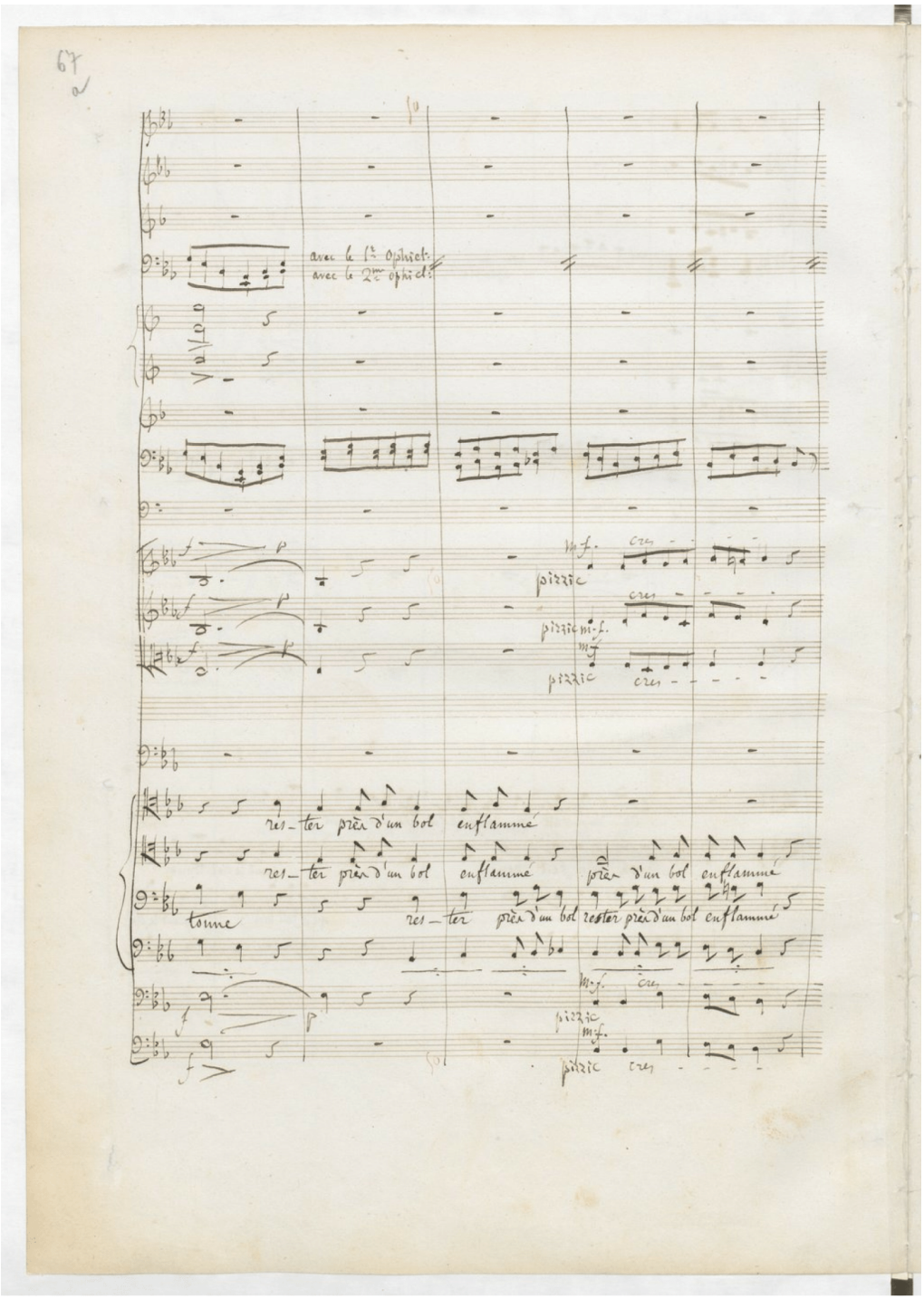
Legközelebb a *Choeur de Buveurs* tételében ugyanúgy egy későbbi módosítás látható, ezúttal: „et tuba”, azaz „és tuba”.



29. kottapélda. H. Berlioz: Fauszt elkárhozása

Itt a felső szólam az elején a dallamot játsza a kornett szólamát oktávban kettőzve, a második szólam pedig a basszus funkciót látja el egyedüli fúvós hangszerként a timpani által támogatva. A tétel folyamán a mélyrézfúvós szólampár

rendkívül virtuózzá válik. Ezúttal a fagottokba írja be, hogy ugyanazt kell játszaniuk, mint az 1. és 2. ophicleidenek.[28]

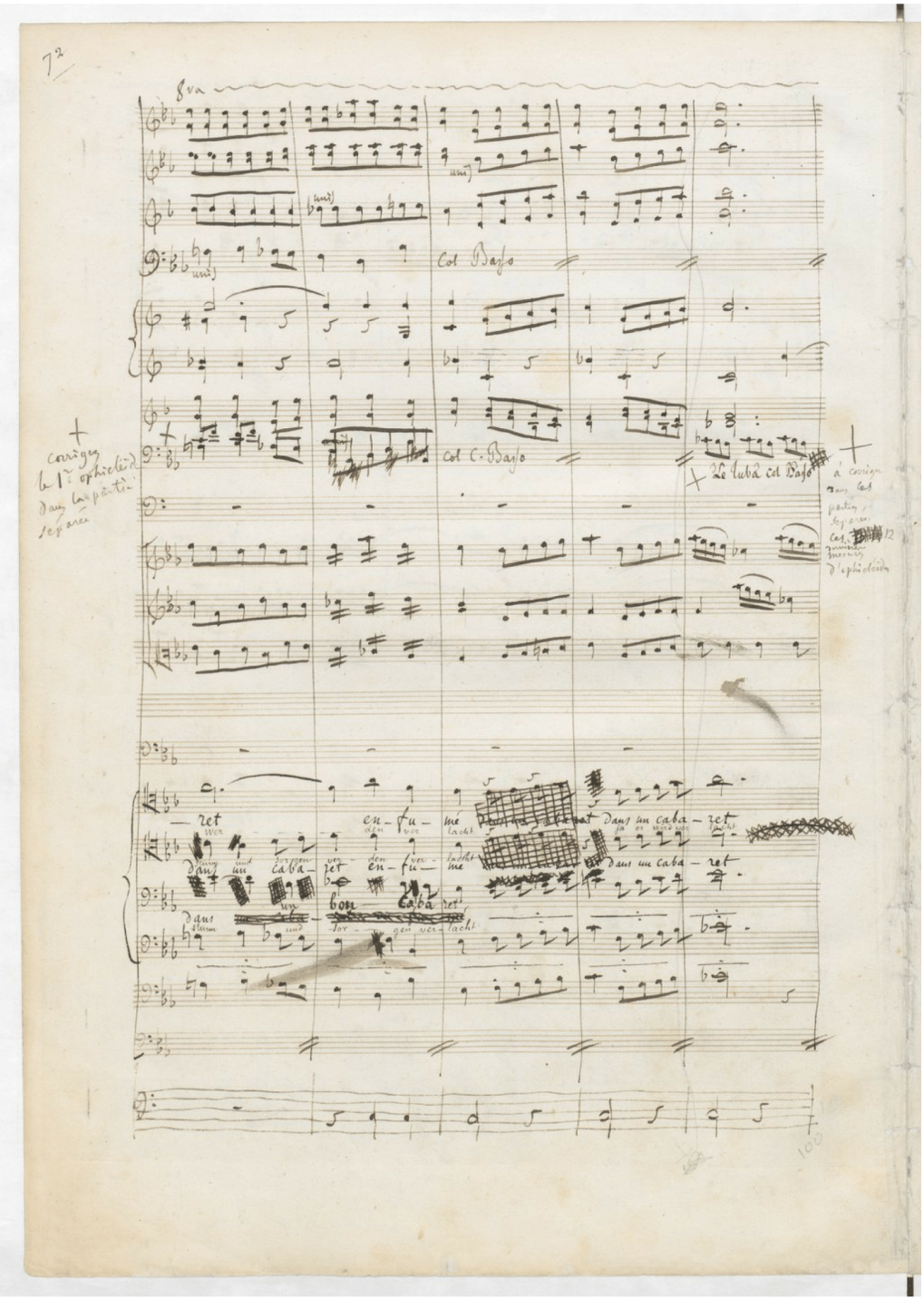


30. kottapélda. H. Berlioz: Fauszt elkárhozása

A tételrész vége előtt 13 ütemmel szemmel látható, hogy az eredetileg unisono szólamba, a tuba szólama később került bele, amihez külön instrukciót is írt

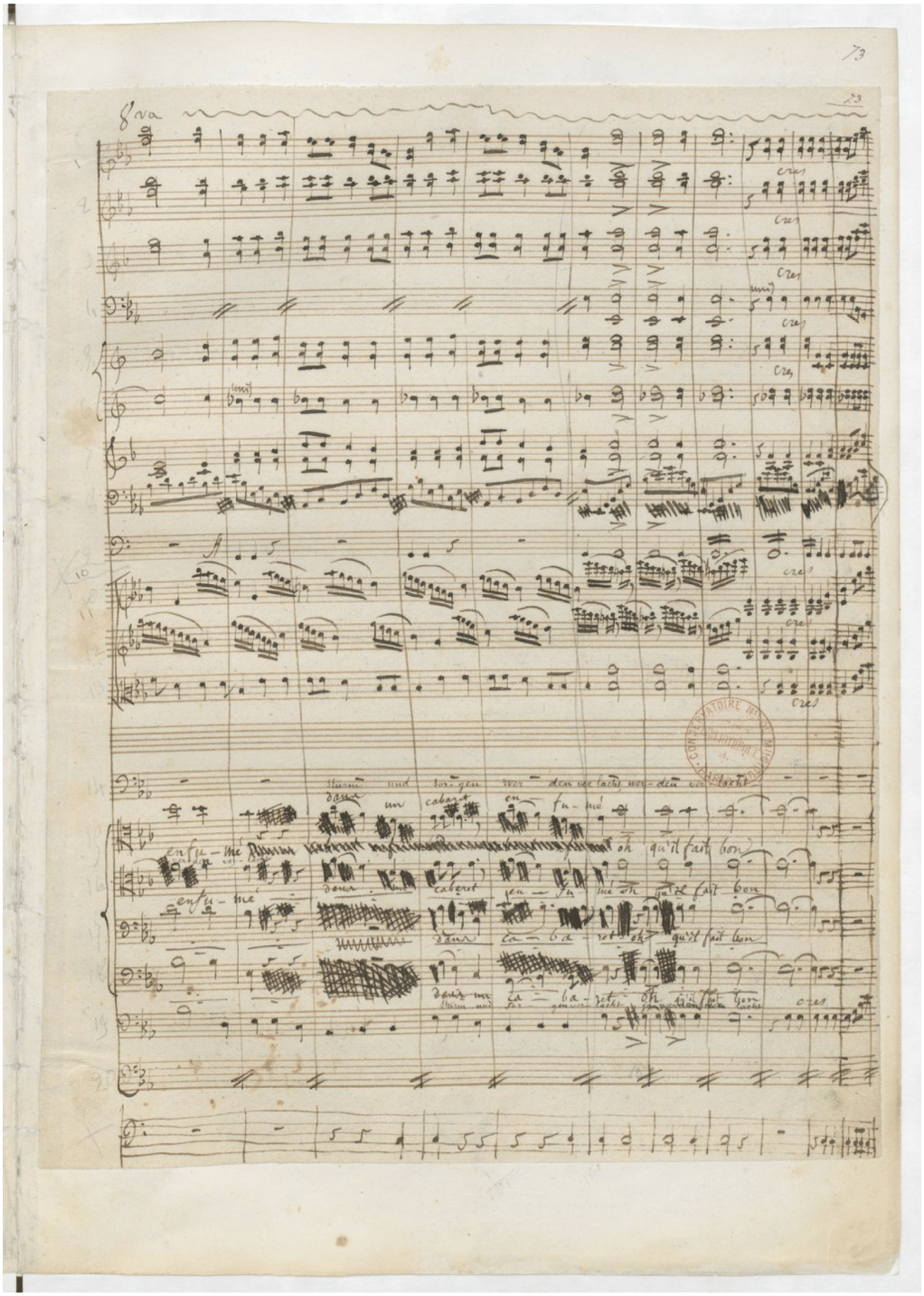
[28] Itt tuba megint nincs egyáltalán megemlítve.

Berlioz, valószínűleg a kotta kiadást instruálva: „Corrigez le 1er ophicleide dans le partie séparée”, azaz „az 1.ophicleide szólamot különítsd el egy másik szólamban”



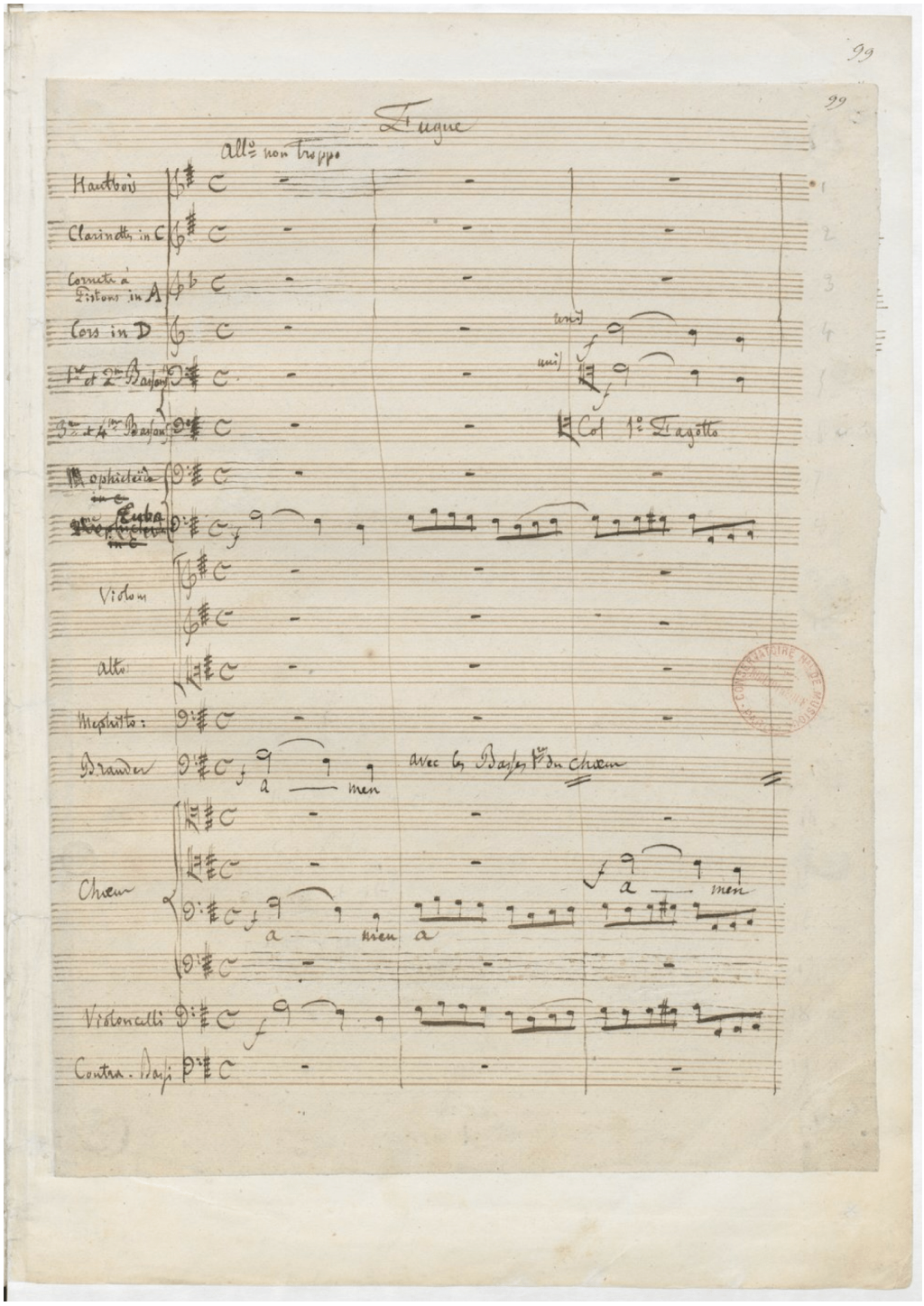
31. kottapélda. H. Berlioz Fauszt elkárhozása

A továbbiakban ki sem írta a tuba játszanivalóját az ophicleide alá.



32. kottapélda. H. Berlioz: Fauszt elkárhozása

A következő és egyben legfontosabb megszólalása a hangszerpárnak a *Fugue* tételben van. Itt már két külön szólamsorba írja a két ophicleidet és itt is szembetűnő az utólagos javítás.

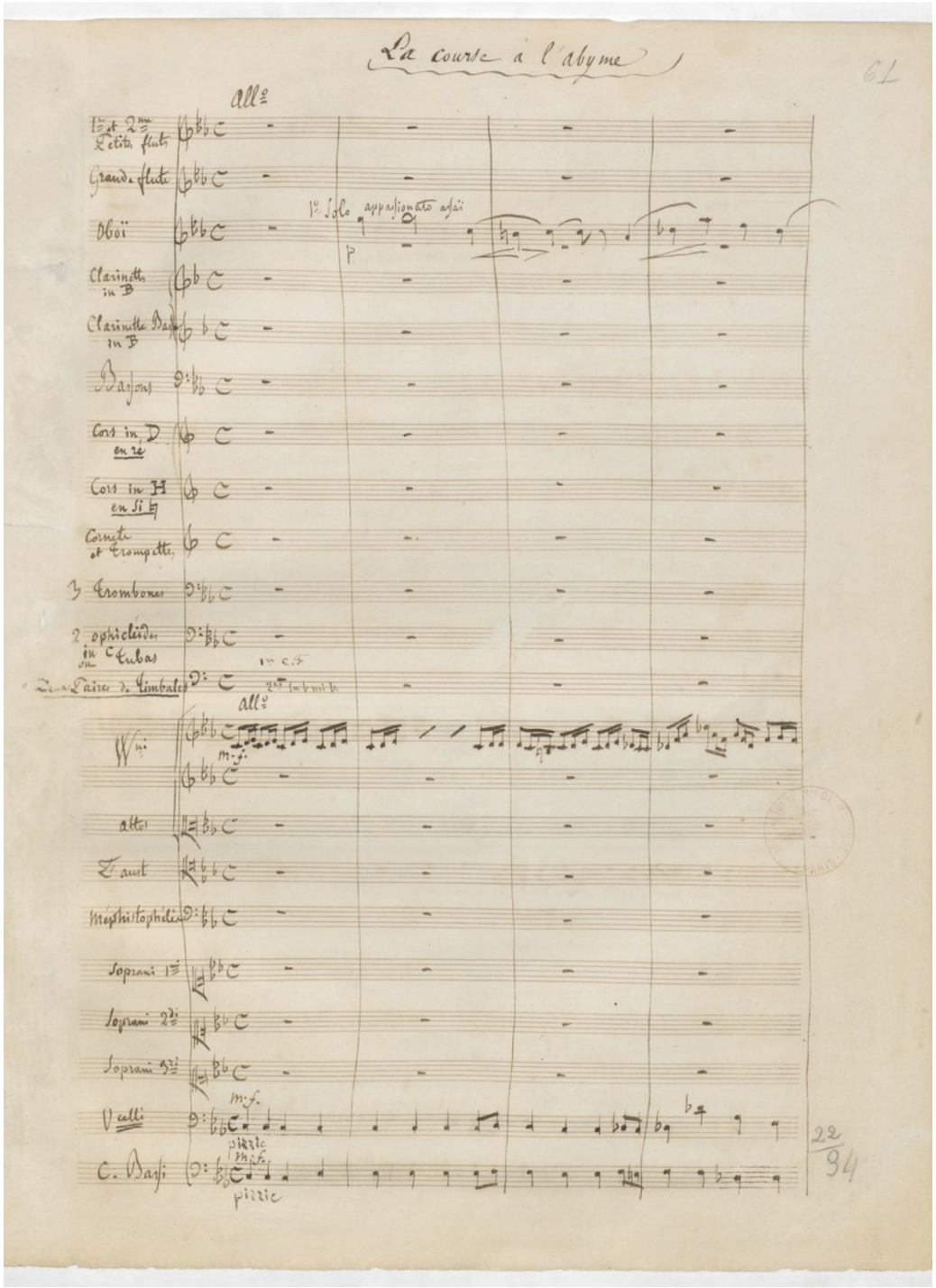


33. kottapélda. H. Berlioz: Fauszt elkárhozása

Ebben a tételben a két ophicleide szólama, ugyanazt a szerepet tölti be, mint a klasszika oratorikus műveiben általában a harsonák: a kórus énekszólamait támogatják.

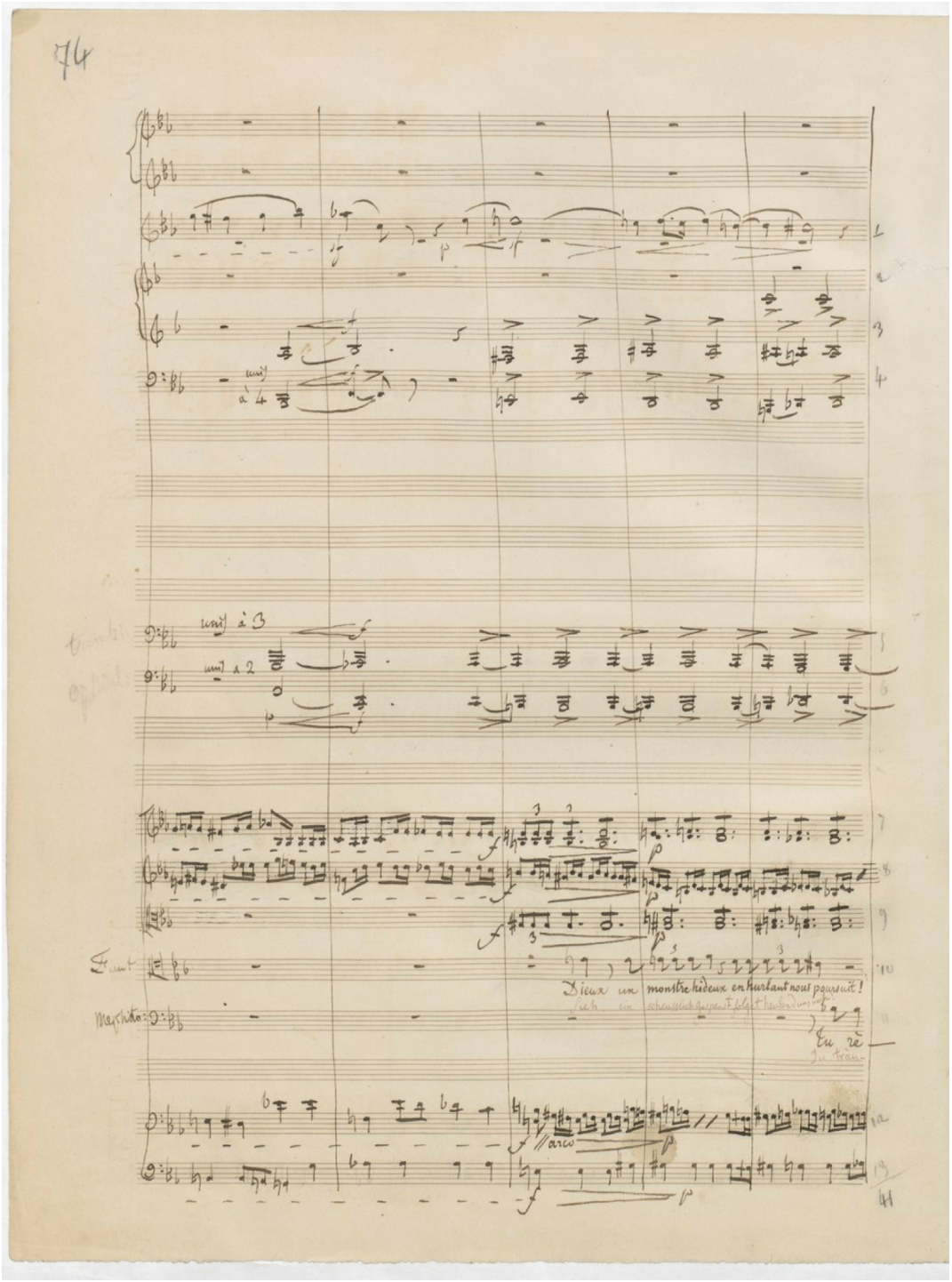
Az utolsó ophicleide megszólalás a 4. rész, 18-19. jelenetében van. Itt végig unisono a két szólam.

A 18. jelenetben már a tuba többes számba van írva, mint opció, az ophicleidek mellett, de itt is jól látszik, hogy a tuba utólagos beírás.



34. kottapélda. H. Berlioz: Fauszt elkárhozása

Rendkívül feltűnő, hogy a két szólam súrolja a C ophicleide alsó hangtartománybéli határát a kontra H-t, de még feltűnőbb, hogy mindhárom harsona az ophicleidek alatt szól – ütemeken keresztül – kontra G és Asz hangokon.



35. kottapélda. H. Berlioz: Fauszt elkárhozása

A 19. jelenetben végig unisono a szólam. A rengeteg utólagos tuba beírás kapcsán érdemes elgondolkodni azon a tényen is, hogy Berlioz a *Faust elkárhozása* befejezésének évében 1846-ban – a magát nem különösen gazdagnak tartó – Adolph Saxtól 1200 frankot kapott.[29]

[29] Clifford Bevan, i.m., 261.

A kézirati partitúrában a legkorábban írt Rákóczy indulóban még szemmel láthatóan utólagosan, más színű tintával, addig a mű vége felé már ugyanolyan színű tintával lett a tuba jelölés a partitúrába indikálva. Nem kizárt, hogy Sax adománya ösztönözte Berliozt erre és így nyilvánvalóan nem a német tubára, hanem a szax tubára – azaz a szax kürtre, francia tubára – irányult a változtatás.

3.4.3 Giuseppe Verdi: *Requiem* (1873)

A gyászmisét Alessandro Manzoni az olasz romantika legkiemelkedőbb költőjének halála ihlette. Verdi nagyrészt Párizsban komponálta a darabot mindössze 4 hónap alatt. Kizárólag ebben a művében, valamint a *Don Carlos* (1867) című operájában használ ophicleidet. Az operát a párizsi opera számára írta, ez indokolta az ophicleide hangszerválasztást.[30]

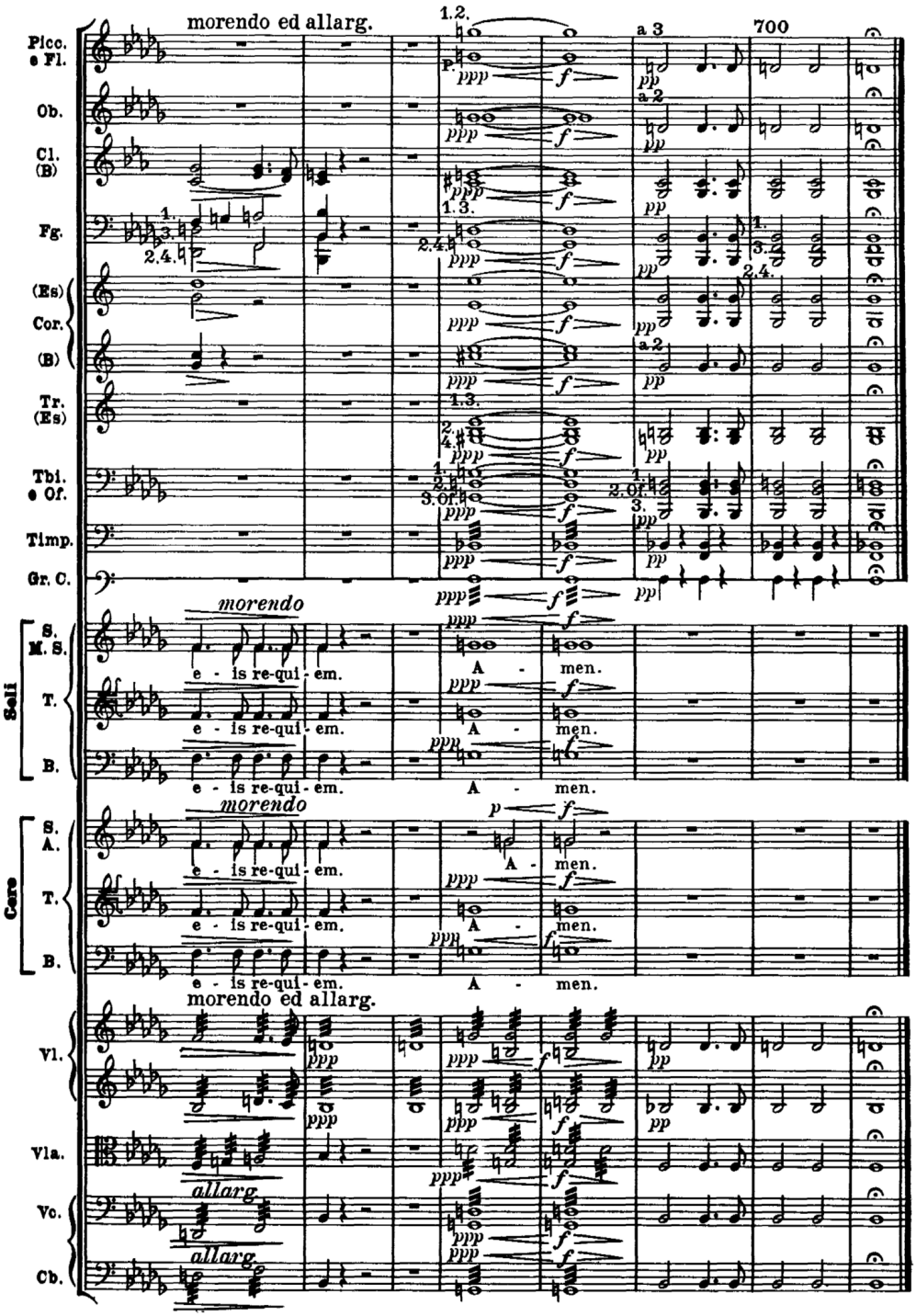
Ezekben az időkben Verdi már nemzetközileg elismert zeneszerző volt, így méltán gondolhatta, hogy ez a nagyszabású oratorikus műve európaszerte játszva lesz. A számára megszokott cinbasso használata, az ophicleiddel szemben több ok miatt nem lett volna célszerű:

- A cinbasso úgy tudta kompenzálni az opera árokban a dinamikai hátrányát a harsonákkal szemben, hogy a hangtölcsére felfelé állt, a közönség felé szólt. A *Requiem* zenekara nyilvánvalóan nem árokból szólt, így erre nem lehetett apellálni.
- Olaszországban elérhető volt az ophicleide francia és német változata is. Franciaországban az ophicleide volt a preferált hangszer és ekkor még Angliában is ezen a hangszeren játszottak a zenekarokban, azaz nemzetközi szinten is kompatibilis volt a hangszerelésben az ophicleide használata.
- A tubát semmiképp sem akarta – pedig ekkor már 38 éve kész volt a hangszer és többek között Liszt, Wagner, Bruckner és Csajkovszkij is használta – mert félt, hogy a hangja befedi a zenekart.

A hangszerelésből kitűnik, hogy az ophicleide szólama körültekintően van megírva, kifejezetten úgy, hogy a francia hangszer kisebbik, C változatán – aminek alsó hangterjedelme egy nagyszekunddal szűkebb, mint a B ophicleideé – is játszható legyen. Ugyanakkor – szándékosan, vagy nem – játszható volt a német 3 billentyűs, F hangolású ventil ophicleiden is, amin szintén a kontra H a legalsó billentyűvel

[30] Brockhaus Riemann: Zenei lexikon. Harmadik kötet. 594.

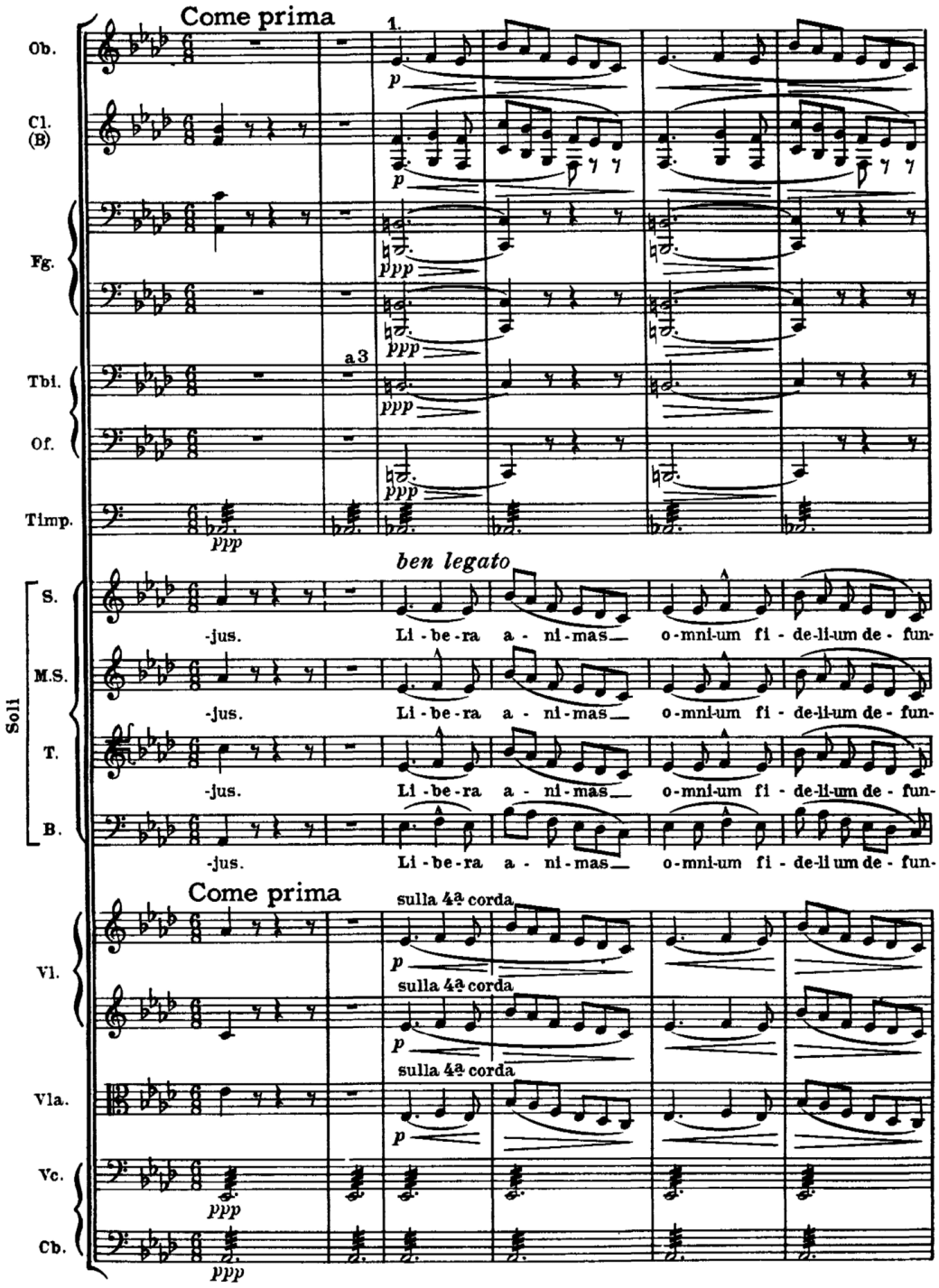
játszható hang.[31]Az egész mű folyamán az ophicleide a harsonákkal együtt játszik általában oktáv, vagy prím kettőzve. Verdi elég jól ismerte a hangszert amire komponált: A No. 2. *Dies Irae* tétel utolsó 5 üteme rendkívül beszédes: a G-dúr akkordban az ophicleide szólam a 3. harsonával van prím kettőzve, majd a B-dúr akkordban már a 2. harsonával prímben-, a 3. harsonával oktávban van kettőzve.



36. kottapélda. G. Verdi: Requiem

[31] Hova tovább, ophicleide hiánya esetén a cinbasson is játszható volt a kompozíció.

Az No.3. *Offertorio* tétel vége is árulkodó a hangszerelés szempontjából: Itt az ophicleide van alul. A kontra H nagyszerűen szól, és nem utolsó sorban a legalsó játszható hang a C hangolású basszus ophicleiden. Ezúttal nem írhatta ezt a hangot le a 3. harsonának, mert a B tenor harsonán ez a hang nem megszólaltatható.[32]

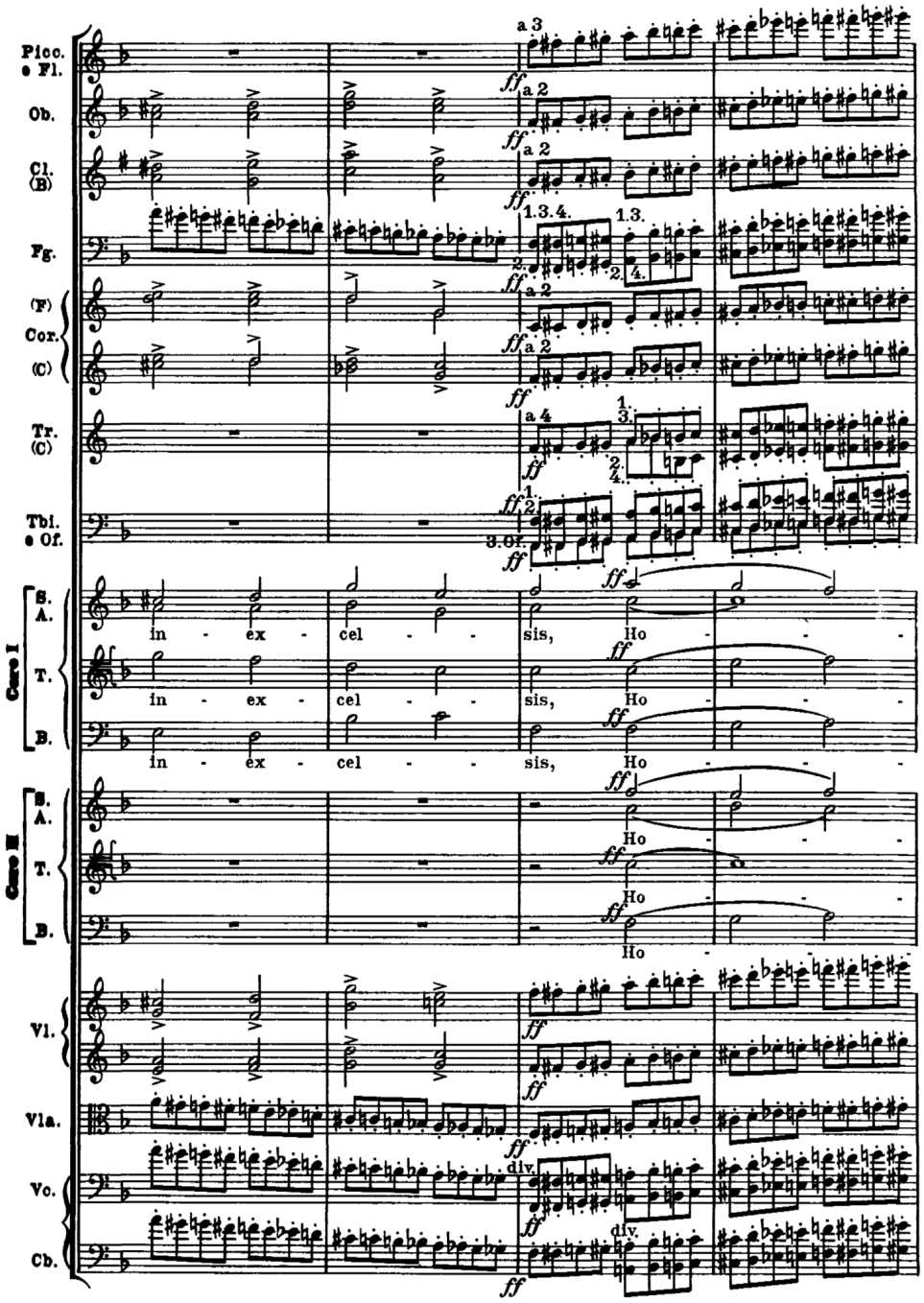


37. kottapélda. G. Verdi: Requiem

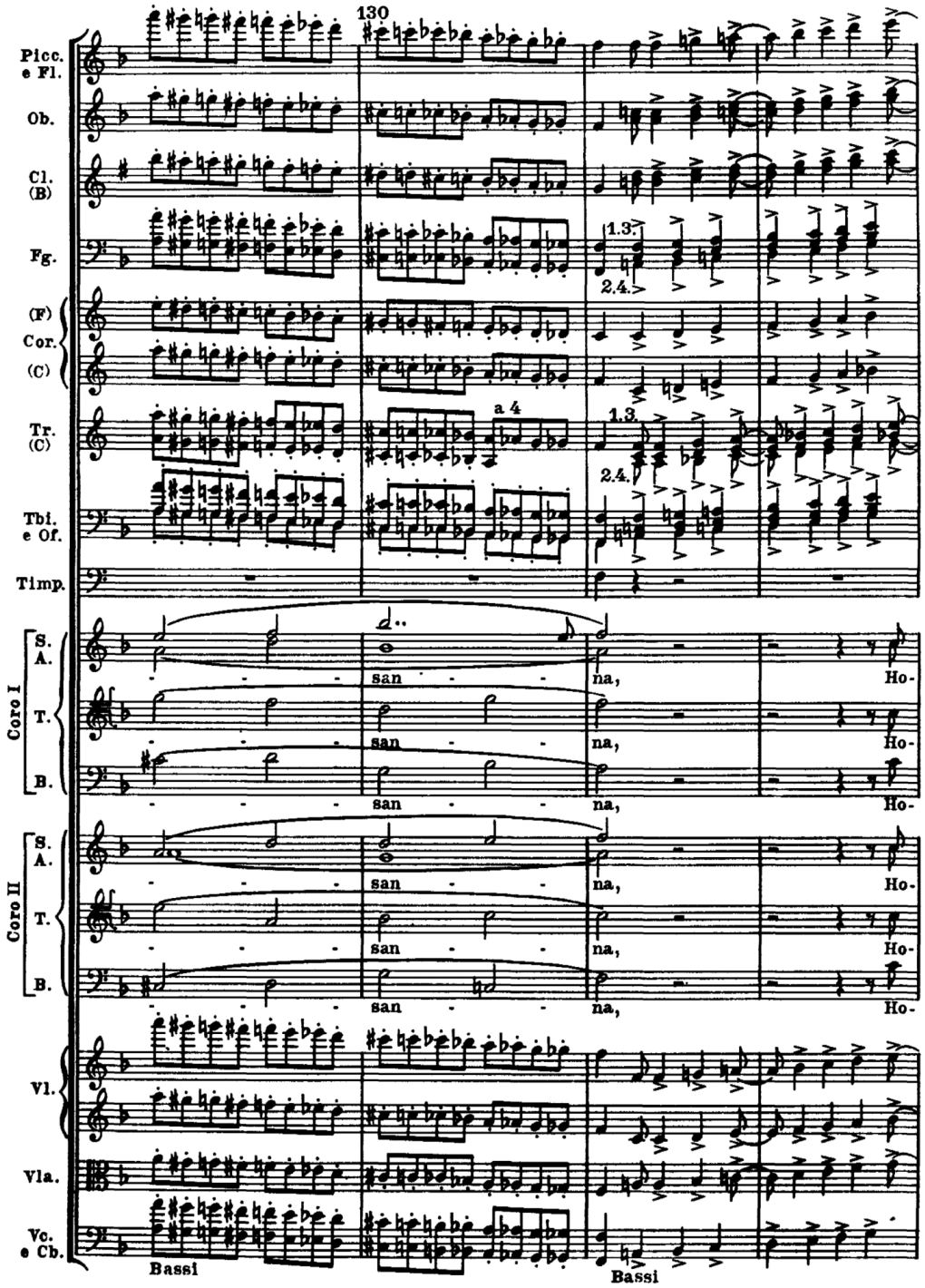
[32] Egy F hangolású ventiles- vagy toló harsonán ez a hang kivitelezhető lett volna.

Az egész mű folyamán látszik, hogy mindhárom harsona szólamban kerüli a nagy E és kontra H közötti hangokat, mert azok nem voltak rajta a B hangolású tenor hangszeren,[33] míg máshol bátran leírja a 3. harsonába a kontra B hangot, mivel az a hangszer alaphangja, ami nagyszerűen, bármikor, könnyedén megszólaltatható volt. A No.4. *Sanctus* tétel végén található passzázsból elég jól következtethető, hogy Verdi harsona szólamai billentyűs tenor harsonákra lettek írva, ugyanis a nyolcad kromatikus futamok egy gyorsabb tempóban, tolóharsonán még most is rendkívül nehezen játszhatók. A toló harosnán ezek talán kevésbé appercipiálhatóan szólnak, míg billentyűs harsonán már akkor is minden nehézség nélkül megvalósítható volt.

[33] A toló harsonákon a kvart ventil nélkül, valamint a ventiles harsonákon a 4. billentyű nélkül ezek a hangok a mai napig játszhatatlanok lennének.



38. kottapélda. G. Verdi: Requiem



39. kottapélda. G. Verdi: Requiem

Mindezzel együtt Verdi a C hangolású ophicleiddel tökéletesen ki tudta egészíteni a harsonák kromatikusan hiányos alsó regiszterét, ugyanis a nagy oktávban a harsonákról akkor hiányzó nagy Esz és kontra H közti hangokat az ophicleide ki tudta tölteni, míg a C ophicleiden már nem játszható kontra B-t a tenor harsonák minden nehézség nélkül meg tudták szólaltatni. Ugyanilyen példákat

találtunk Berlioz *Faust elkárhozásá*ban is. Ezek a partitúra részletek tökéletes bizonyítékai annak, hogy mindkét szerző nagyon jól ismerte a rendelkezésükre álló mélyrézfúvós hangszereket, azok tulajdonságait, lehetőségeit, és rendkívüli érzékenységgel hangszerelték ezeket a szólamokat.

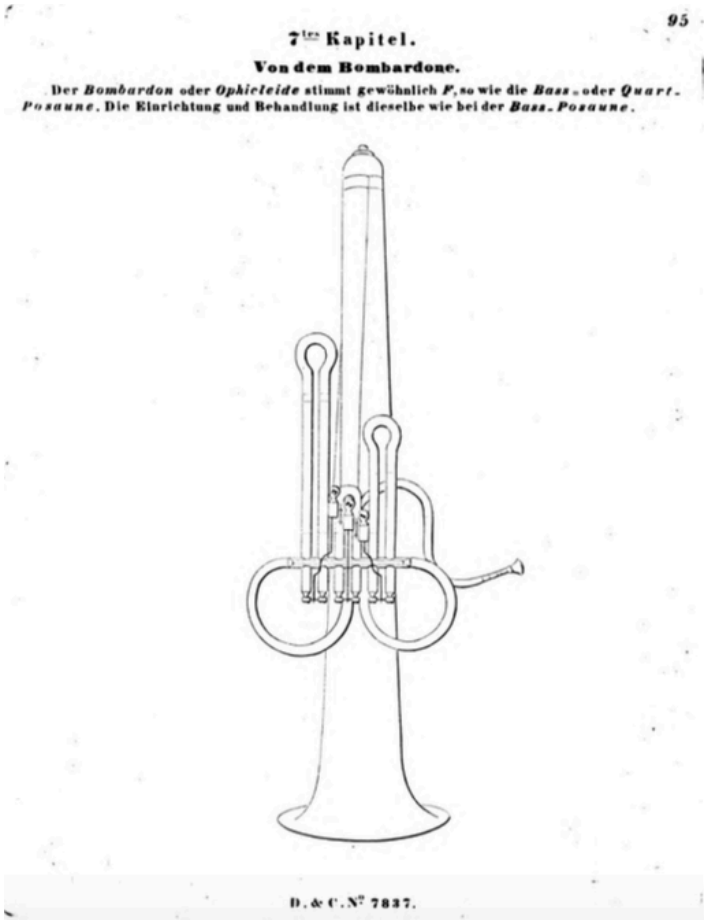
3.4.4 Erkel

Erkel Ferenc operáinak mélyrézfúvós basszusa ophicleidet, bombardont, vagy tubát jelöl meg. A kézirati partitúrákban mindig ophicleide van, míg a szólamanyagon bombardon, vagy tuba írva. Hogy ez a sok hangszerjelölés mit is takar valójában, azt pontos dokumentáció híján nem tudjuk 100%-os biztonsággal megmondani, de logikus következtetésekkel el lehet oszlatni a szólam körüli káoszt.

1837 óta a Pesti Magyar Színház és a Nemzeti Színház adott otthont a zenés drámai műfajoknak. Szabó László doktori értekezésére támaszkodva tudjuk, hogy 1839-ben az intézmény zenekarának állományában, akkor 3 szerződtetett harsona játékos volt. 1846-tól egy további bombardon játékos kapott szerződést az intézménynél, aki vélhetően már csak ezen a hangszeren játszott.[34]

A. Nemetz: *Allgemeine Musikschule für Militär Musik* című kiadványából kiderül, hogy a bombardon[35] hangolása és fogásai is pontosan ugyanazok, mint a basszus harsonáé, ami abban az időben ugyancsak ventiles volt. Az átfedés olyannyira szembetűnő, hogy ebben a füzetben a bombardon / ventil ophicleide etűdökhöz csak annyit ír a szerzője instrukcióként, hogy: „Die Einrichtung und Behandlung ist dieselbe wie bei der Bass-Posaune", azaz „az eszköz és a kezelése ugyanaz, mint a basszusharsonáé".[36]

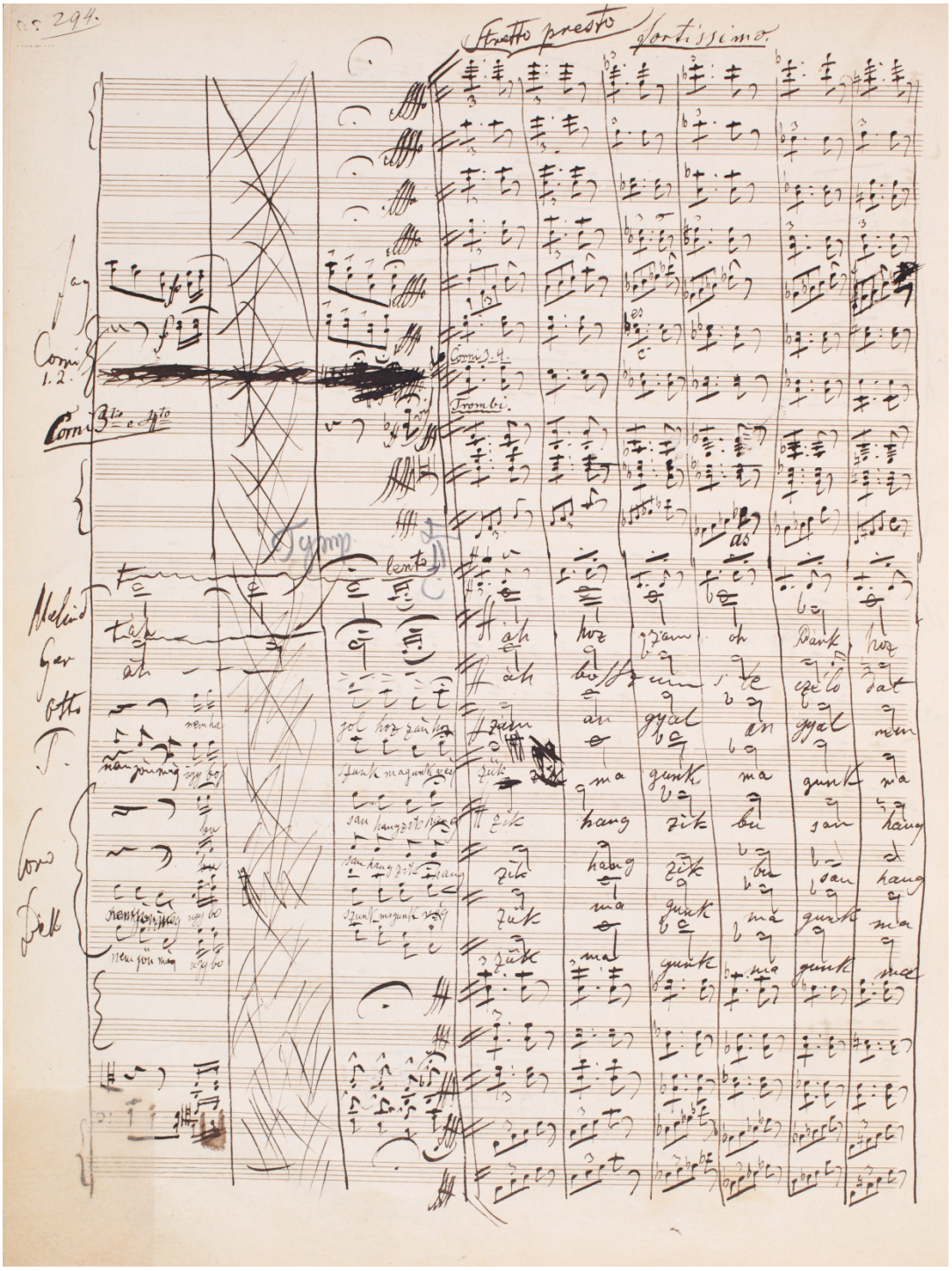
[34] Szabó László: A basszustuba alkalmazási területeinek magyar vonatkozásai DLA doktori értekezés. 2010. 93-95.
[35] Más néven ventil ophicleide
[36] Andreas Nemetz: Allgemeine Musikschule für Militär Musik. (Wien: Diabelli & Comp.). 95.



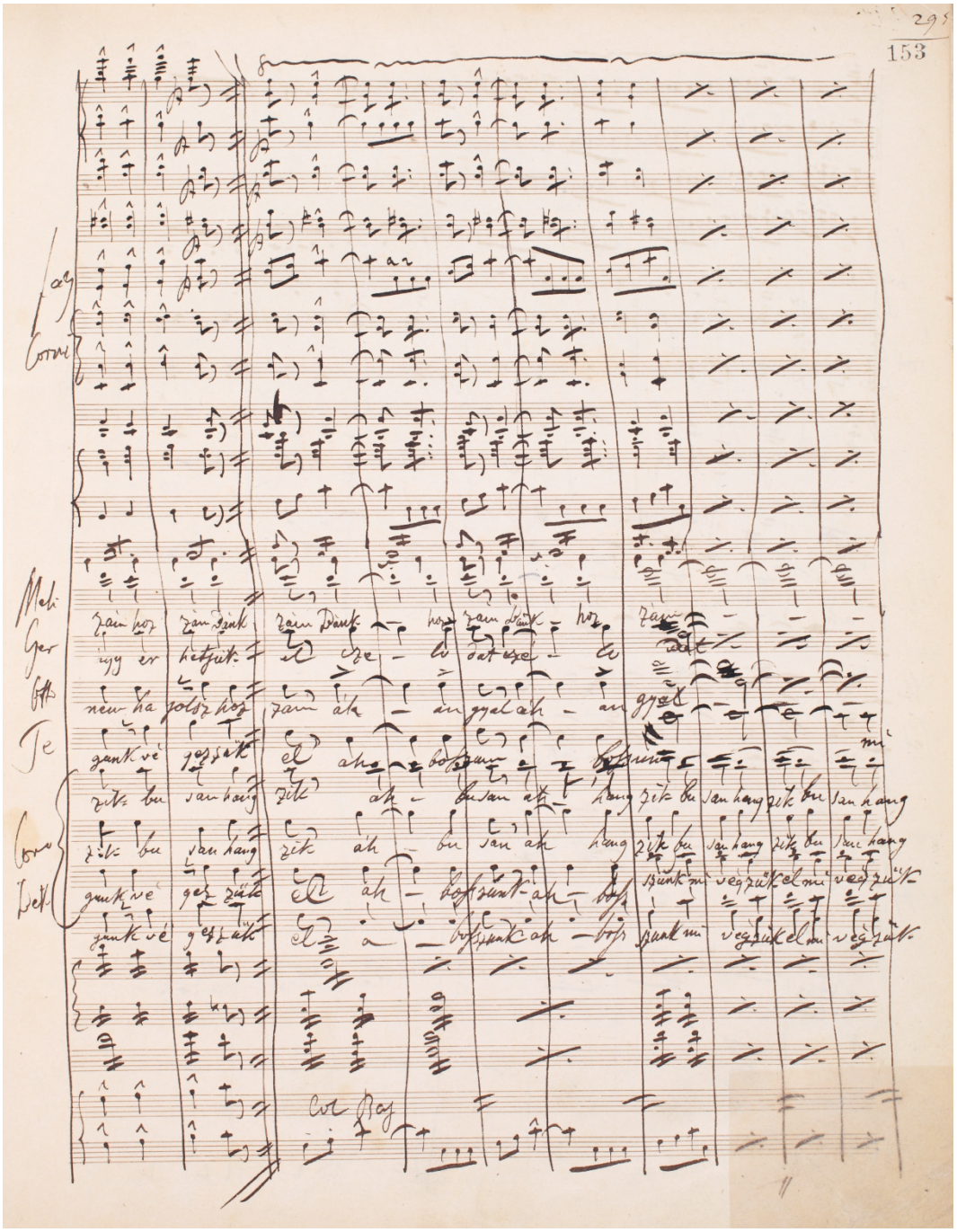
41. ábra. A. Nemetz: ventil ophicleide illusztrációja

Erkel operáiban az ophicleide a harsonák alatti sorban, a timpani felett, transzponálatlanul van lejegyezve. A szólam ritkán megy a nagy C alá, többnyire a nagy-, és a kis oktávban, érintőlegesen az egyvonalas oktáv alsó regiszterében mozog. Legtöbbször a tuttikban a harsonákkal együtt, a mélyvonós szólamokat erősítve, a cselló regiszterében szólal meg a hangszer.

A *Hunyadi László* (1844) című opera 1. felvonásának végén látjuk, hogy az ophicleidet kifejezetten bátran használja, csak minimális módosítással, szinte ugyanazt a virtuóz szólamot kapja meg, mint a mélyvonósok.

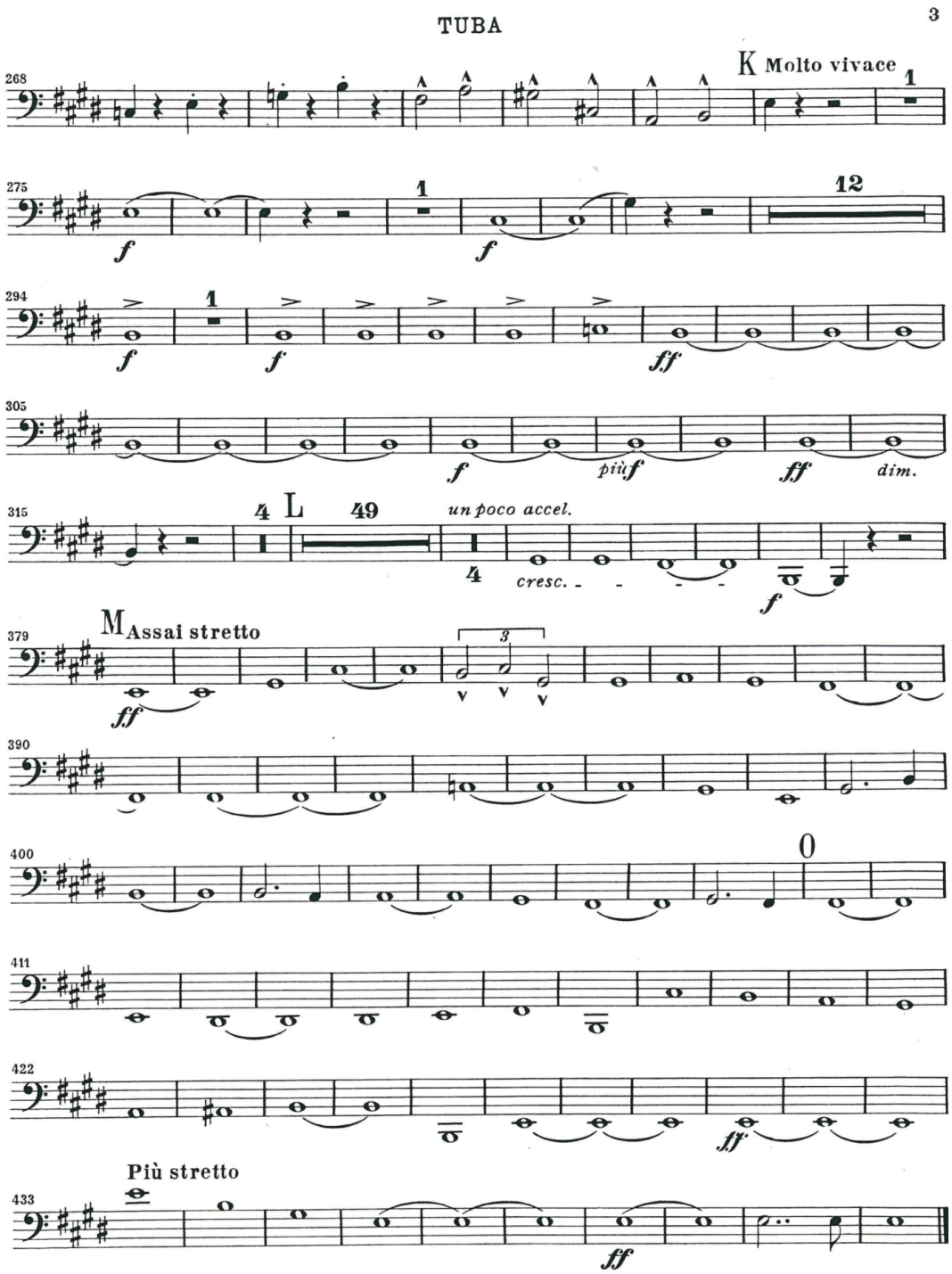


40. kottapélda. Erkel Ferenc: Hunyadi László, kézirat



41. kottapélda. Erkel Ferenc: Hunyadi László, kézirat

A darab keletkezése egybeesik Wagner *A bolygó hollandi*jának bemutatójával és a *Tannhäuser* keletkezésével. Ez utóbbi nyitányának a tuttijában egy korálszerű hangszerelés basszusaként szólal meg a tuba.



42. kottapélda. R. Wagner: Tännhauser nyitány, tuba szólam

Ilyet Erkelnél nem találunk. Ugyan 1844-re már elterjedhetett hazánkban a tuba, de Erkel szólamai sokkal inkább hasonlítanak Berlioz ophicleide szólamaira, mint Liszt, vagy Wagner korai tuba szólamaira. A francia klapnis ophicleide katonazenekari használatára hazánkban nincs bizonyíték, így játékos híján a szimfonikus zenekarokban sem használhatták. A német ventiles ophicleide, a

bombardon és a osztrák euphonium viszont Sawerthal Rudolf József katonakarmester 1846-os magyarországi útjának beszámolójában megtalálható. Ebből az is kiderül, hogy ekkor a lovassági zenében klarinétokat és fém fuvolákat, valamint kontrafagottot használtak, amikkel nem voltak megelégedve, mert nem voltak elég hangosak.[37] A német ventil ophicleide, bombardon és osztrák euphonium legnagyszerűbb készítői a bécsi székhelyű Uhlmann és Bock volt, így ezek a hangszerek hazánkban is teret nyerhettek.[38]

3.5 Az ophicleidek használatának összegzése, létjogosultsága a modern zenekarban és pótlási alternatívái

Az ophicleide sok szempontból meghatározó mélyrézfúvós hangszere volt a 19. század első felében komponáló zeneszerzők hangszereléseinek. A legelső hangszer volt – leszámítva az angol basszuskürtöt – ami a szerpentet volt hivatott felváltani, de teljesen rézből készült, ezáltal a legtöbb aspektusból megközelítette a harsonák intonációs, dinamikai és hangzásbéli dimenzióit.

Mendelssohn 1829 és 1832 közti európai[39] útja során találkozhatott a francia rendszerű klapnis ophicleiddel.

A *Szentivánéji álom* kísérőzene és az *Éliás* oratórium között a hasonlóság az ophicleide jelenléte a hangszerelésben, de a hangszer használata habitusában e két mű esetében nagyon különböző. A kísérőzenében alapvetően az angol basszuskürtre gondolt még Mendelssohn. Az ophicleidet a kiadója kérésére később fogadta el, mint alternatívát. Érezhető, hogy az a szólam még sokkal inkább a fagottokkal, vagy azokat felváltva játszik és többnyire halk állásokban marad csak egyedül. Ennek a szólamnak a pótlása egy tenor-, vagy bariton kürttel, vagy egy euphóniummal viszonylag jól megoldható, persze a kontra H és nagy C-k minősége itt is a játékos kvalitásán fog múlni.

Az *Éliás* ophicleide szólama a *Reformáció* szimfónia és a *Paulus* oratórium szerpent szólamaira rímel. Ezek egyházi indíttatású zenék. Ennek tulajdonítható, hogy Mendelssohn, a Zelter-féle, a barokk zenére és Bach hagyományokra támaszkodó, vastag, oktávban kettőzött basszust igyekezett megteremteni a fúvós kar

[37] Marosi László: Két évszázad katonazenéje Magyarotszágon. (Editio Musica Budapest, 1994). 38.
[38] Lásd dolgozatom 57-58.
[39] Anglia, Skócia, Weimar, Nürnberg, München, Bécs, Pozsony, Velence, Firenze, Róma, Nápoly, Párizs, majd ismét Anglia.

alá. A *Paulus*ban és az *5. szimfónia*ban a szerpent harsonával, vagy kontrafagottal, az *Éliás*ban az ophicleide a basszus harsonával tölti be ezt a szerepet. Csakúgy, mint a *Szentivánéji álom* kísérőzenében, az *Éliás*ban is egy tenor-, vagy bariton kürt, vagy euphonium lehet a megoldás, mert ez az a hangszer, ami kónikus, de nem túl nagy menzúrájú, így tökéletesen tud alkalmazkodni a zenekari szövethez. Egy második basszus harsona nem túl jó alternatíva, mert a cilindrikusságából adódóan a nagy oktáv alján, kontra oktáv tetején rendkívül agresszívan szól, és a prímkettőzésekben felborítaná a szekció arányait. A tuba ugyan erősítené a kónikus színt a fúvós karban, de ugyanakkor könnyen rátelepedne a teljes hangszerelésre.

Berlioz nagyszerű hangszerelő volt, jól ismerte hangszereket, közte a szerpentet, és a francia ophicleidet is. Német, osztrák, magyar turnéi folyamán hallhatta a ventiles ophicleideket, aminek hangot is adott. Hallotta Wieprecht tubáit is, amikről lelkesen beszélt. Berlioz így írja le a francia ophicleidet:

> Kitűnő a legmélyebb szólamok megerősítésére vastag hangszerelésekben. A magas regiszterben agilis, kevésbé a mélyben, ami a staccato passzazsokban aligha kivitelezhető. A mély hangjai szinte nyersek, de valahogy mégis egy nagy rézfúvós kórus alján csodákat tud művelni. A legmagasabb hangoknak kegyetlen karaktere van, amit még nem hasznosítottak megfelelően. A közép regiszter, főleg ha a játékos nem túlképzett, nagyon hasonlít a szerpent hangszínére. Úgy gondolom, hogy abban a regiszterben nehezen használható egy másik hangszerrel való párosítása nélkül.[40]

Persze voltak ennél sötétebb megnyilvánulásai is az ophicleiddel kapcsolatban, de Berlioz csak a visszafogottságban volt visszafogott, így azt tartom relevánsnak, amit a hangszerelési könyvében ír. Mindent összevetve az ophicleide szólamainak karaktere, regisztere, dinamikája, artikulációja, agilitása, – esetenként – létszáma mindvégig ophicleide jellegű maradt. Egyes kéziratiban, mint például a *Fauszt elkárhozása* – valószínűleg Sax kérésére – az ophicleide jelölés alá opcióként felajánlja a tubát. Ez nem a német F basszus tubát jelentette, hanem a Sax-féle szaxkürtöt, francia tubát, ami a tenorharsonával egyező B, vagy az afölötti C alaphangú hangszer volt, ami a német tenor-, bariton kürtnek, vagy a mai euphoniumnak felel meg.

A *Fantasztikus Szimfónia* a modern előadási gyakorlatban megszokott hangszerhasználatának alapvető problémája, hogy egy, már önmagában is sokszorosára erősödött szólam van duplázva, gondolok itt a két legtöbbször óriási

[40] Hector Berlioz: Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes. (Paris: 1844). 227.

méretű és dinamikájú, vastag hangú tubákon megszólaltatott filigrán ophicleide szólamokra. Tény, hogy a második ophicleide szólam is a szerpent hozadéka volt: ha már ott egy szerpent játékos, akkor a nagy tuttiknál nem baj, ha duplázza az ophicleide szólamot. Ez logikus és praktikus is. Így lett egy, az ophicleide szólam kisegítésére használt szerpentből második ophicleide szólam. Ezután a két ophicleide szólamból idővel 2 tuba lett, míg a fagottok ugyanúgy négyen maradtak. Így ugyan frenetikusan hangosan és stabilan szól a két tubán a Dies Irae dallam, de sem a hangszín, sem a karakter, sem az arány nem tükrözi már Berlioz eredeti koncepcióját. A két tuba sokkal hangosabb, mint az ophicleide és szerpent párosa, miközben a 4 fagott dinamikája megközelítőleg ugyanaz. A modern zenekarban is jól szól az ophicleide, ha képesek vagyunk elvonatkoztatni az eddig már megszokott hangzásoktól. Másik opció, a minél kisebb menzúrájú, kónikus hangszer használata mindkét szólamra, ami optimális esetben két tenor-, vagy bariton kürt, két tenor tuba, vagy két euphonium, esetleg két minél kisebb menzúrájú basszus tuba lehet.

A *Fauszt elkárhozásá*nak partitúrájából látszik, hogy az összes tuba jelölés, opció, vagy csak egy alternatíva. Többnyire csak a második szólam ellátására irányulnak és azok is Sax tubáival, azaz szax kürtökkel játszandók. Az egyedüli változtatás, amit a tuba érdekében alkalmazott Berlioz, az a *Choeur de buveurs* tételben volt, amikor a virtuóz unisono helyett, beírta a 2. ophicleide[41] szólamba a mélyvonósok szólamát. Míg Wieprecht tubáin és Sax szaxkürtjein is lehetett kontra G és Asz hangot játszani, addig az akkoriban használt kvart ventil nélküli tenor harsonákon csak a nagy E-ig, majd a kontra B-től lefelé lehetett kromatikusan játszani. A közte lévő hangok hiányoztak a hangszerről. Ez azt eredményezte, hogy ugyan a tuba szólamba beírhatta volna a harsona kontra Asz és G hangjait, a harsonák továbbra sem tudták volna a nagy oktáv alsó regiszterében kívánt hangokat megszólaltatni. Ráadásul így még ophicleiden is játszható maradt a tuba szólam.

Pótlási alternatíva az euphonium, vagy a tenor-, bariton kürt lehet ebben a darabban. Basszustubával túl vastag lenne a szólampár. A *Choeur de buveurs* tételben túl súlyos lenne, a fúgában hangszínével túlnőne a kóruson és a 18. jelenetben rendkívül rosszul szólna a tenorharsonák fölött tercet játszó két vastag hangú basszustuba.

[41] Ha úgy tetszik: tuba.

Verdi nagyszerű zeneszerző és kifinomult hangszerelő volt. Wagnerhez hasonlóan próbálta megújítani a zenekari hangzást és megtalálni a zenekar különböző hangszercsoportjai között a hangszínbéli és dinamikai egyensúlyt. Ophicleide használata rendkívül tudatosnak tűnik. A *Don Carlos* esetében nyilvánvaló, hogy a Párizsi Opera miatt használta a hangszert és az is tény, hogy addigra már az ophicleide volt az elfogadott hangszer az operában, valamint a növekvő hangzásigényekhez ez a hangszer felelt meg a legjobban. A *Requiemben* is rengeteg tematikus anyagot bíz az ophicleidere, sokszor teljesen különválasztva azt a harsonák anyagától. Verdi apparátusa megközelíti, vagy eléri a mai modern zenekarét. Az ophicleide szólama jól van megkomponálva dinamikai szempontból is és – személyes tapasztalatom alapján mondhatom – jól szól a mai zenekarban a hangszer: egy érdekes, izgalmas színt visz a mélyrézfúvós kórusba.

Ha mindenképp szükséges pótolni az ophicleidet, akkor azt Verdi kései korszakának hangzásideálját követve egy harsonával lehet. Ezzel viszont homogenizálva lesz a szólam, elvész a kónikus szín a mélyrézfúvós kórusból és a prímkettőzéseknél újra kell gondolni a dinamikákat. A másik opció egy kis menzúrájú basszus tuba. A szólam elég jól játszható ezen a hangszeren, arányaiban és hangszínében is jól illeszkedik a szekcióba. Egyes helyeken viszont érdemes lenne elgondolkodni a 3. harsona és a tuba szólamának átrendezésén, hogy ne legyen a tuba szólama a 3. harsona felett, mert ez rendkívül előnytelen a hangzás tekintetében. Az euphonium, vagy tenor tuba csak legutolsó esetben lehet opció a pótlásra, mert a darab folyamán a kontra H többször felbukkan, és ez kifejezetten kényes, csak ajakintonációval megszólaltatható hang ezeken a hangszereken.[42]

A szerpentek és az ophicleidek nem tudták felvenni a versenyt a német katonazenekarok egyre nagyobb méreteket öltő basszus hangszereivel és a német zeneszerzők egyre táguló dinamikai-, és hangzásigényeivel. Nem fejlesztették tovább ezeket a francia hangszereket, így nem is volt esélyük tökéletesedni, vagy csak akár lépést tartani a német konkurenciával. Mindettől függetlenül viszont azokat a szerepeket, amiket a zeneszerzők bíztak a műveik hangszerelésében a szerpentre és az ophicleidere, maradéktalanul be tudták tölteni. Azt gondolhatnánk, hogy a

[42] A kontra H hanghoz ezeken a hangszereken mind a négy billentyűt le kell nyomni, ami a kompenzáció rendszer nélküli hangszereken rendkívül magas intonációjú. Ugyanezen okból, hogy az összes billentyűt le kell nyomni, a hangszer teljes csőhosszán végigfut a levegő, ezért ezen hangok hangszíne legtöbbször nazális, nem igazán esztétikus.

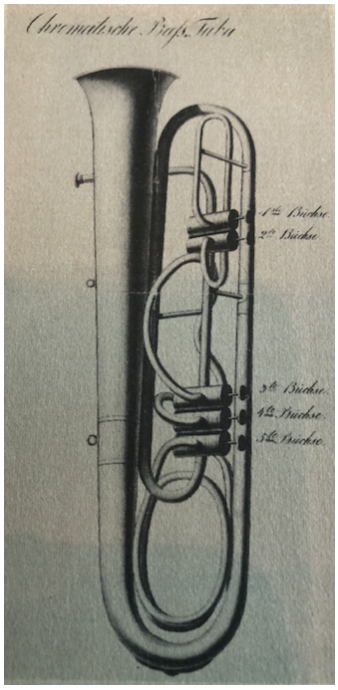
szerpentek és az ophicleidek azóta sem fejlődtek. Ezt cáfolja a tény, hogy világszerte egyre több hangszerkészítő műhely és hangszergyár foglalkozik ezeknek a hangszereknek a modern technika és 21. század hangszerépítészet vívmányainak segítségével való újragondolásával és modernizálásával. Pótlási alternatívák és kompromisszumok helyett, érdemes félretenni az előítéleteket és a fülünkben lévő megszokott tuba hangszín és hangzás keresése nélkül, esélyt adni a szerpenten és ophicleiden jól játszó muzsikusoknak és kipróbálni az ophicleidet és a szerpentet, a mai zenekarban.

4. A tuba keletkezése és fajtái

4.1 A basszus tuba

A kromatikus basszus tubát 5 berlini pumpaventillel szerelve, F hangolásban, 1835. szeptember 12-én szabadalmaztatta Berlinben, W. Wieprecht, Porosz Királyi Udvari muzsikus és Művészeti Akadémiai tag, valamint J. G. Moritz, Udvari hangszerkészítő mester.[1]

42. ábra. Wieprecht-Moritz tuba

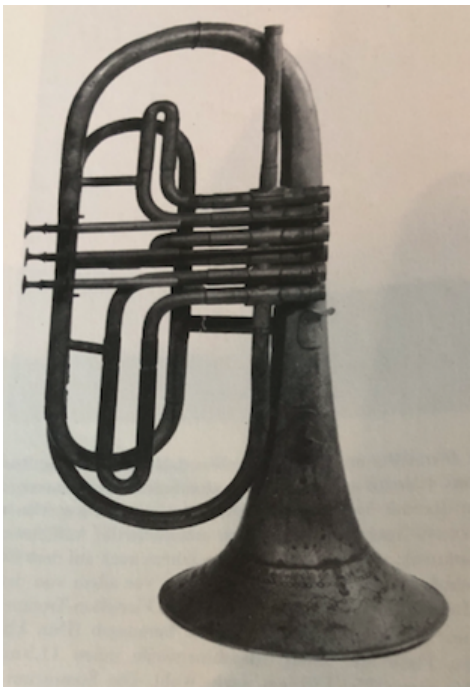


43. ábra. Wieprecht-Moritz tuba szabadalmi rajz

A tuba kialakulása logikusan következtethető. Franciaországban az 1820-as évektől a francia, klapnis ophicleidek terjedtek el a katonazenekarokban és a szimfonikus és operazenekarokban is. A Napóleoni háborúk alatt német nyelvterületen a basszus kürtök és fagott-szerpentek különféle verzióit használták a zenekarokban. 1814-ben véget ért a Continental Blocad, így a teljes mértékben réz hangszertestű angol basszuskürt, egyre nagyobb számban került be a szigetországról az öreg kontinensre, azon belül is legfőképp a német nyelvterületre.[2] 1813-ban feltalálták a ventil rendszert, amit Stölzel és Blühmel az 1818-as szabadalommal

[1] Prussian Patent 19, 12 September 1835.
[2] Így találkozhatott Mendelssohn is 1824-ben Rostock mellett ezzel a hangszerrel.

közkinccsé tettek, így azt egyre több hangszerkészítő mester applikálta különféle építésű és méretű, kónikus és cilindrikus hangszereire. Ekkoriban ezeket a porosz hangszereket trombita formában készítették. Stölzel 1820-ban kész lett Trompetenbass nevű hangszerével, 1821-ben bemutatja a Tenor-trompetenbass nevű hangszerét is, amit később, az 1823-as lipcsei kiállításán már tenorhornnak is neveznek.[3] Ezt a hangszert így jellemezték: „der Ton ist mehr Hornartig, in der Tenorhöhe sanft und angenehm, im Basse stärker."[4] Ebből a hangszerből B, G, F és Esz hangolásút is készített. 1825-1827 között Stölzel és Moritz együtt dolgoztak. 1827-ben Stölzel alt-, tenor-, basstrompeten néven nyilvánosságra hozza hangszereit, amit alt-, tenor-, basshornként is hívtak.



44. ábra. Tenor-trompetenbass

Ehhez 1828-ban Wieprecht is csatlakozott a Griesling & Schlott oldalán a hangszereken való kisebb módosítások erejéig. 1828-1830 között Wieprecht bevezette ezeket a Kavallerie musikba. 1830-tól a berlini és a bécsi hangszerkészítők ventilekkel szerelt hangszerei egyre népszerűbbek és kelendőbbek lettek.[5] 1833-ban Riedls Wiener bombardonjai még két ventilesek, majd 1833. szeptember 4-én két éves osztrák szabadalomban rögzíti a Wiener bombardon 3. és 4. billentyűvel való verbesserungját, azaz feljavítását.

[3] Herbert Heyde: Das Ventilblasintrument. (Lepzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1987). 106.
[4] „A hang inkább kürtszerű, a tenor regiszterben lágy és kellemes, alul viszont erősebb."
[5] Herbert Heyde, i.m., 106.

45. ábra. Wiener bombardon

A bécsi székhelyű Uhlmann 1835-ben készített egy F alaphangú hangszert, bécsi dugattyúkkal szerelve, amit Bombardonnak, vagy ventil ophicleidenek hívtak.[6]

46. ábra. Uhlmann ventil ophicleide

[6] Készítettek ilyen hangszereket G és B hangolásban is.

Az Uhlmann által készített ventil ophicleide ugyan adott esetben egy kvarttal-kvintett mélyebb volt, mint a francia ophicleidek, menzúrájában és külalakjában is meglehetősen hasonlítottak arra.

47. ábra. Francia, klapnis ophicleide és Uhlmann wiener ventil ophicleide

Ezek a ventil ophicleidek gyorsan terjedtek a katonazenekarokban a német nyelvterületeken és természetesen a játékosaik által lassan, de biztosan megtalálták helyüket a szimfonikus zenekarokban is. Mindemellett a francia, klapnis ophicleidet is megtaláljuk néhány hangszerész kínálatában a német nyelvterületeken is. Ennek oka az lehet, hogy a francia ophicleide ekkor már a közel 10 éve rendelkezésre állt, valamint a párizsi kulturális élet és a párizsi operaház meghatározó tényezője volt Európa zenei életének, így a francia ophicleide is mérvadó volt, mint rézfúvós basszus hangszer.[7]

Wieprecht szeretett volna a berlini katonazenekarának egy vastagabb hangú basszushangszert, aminek megtervezésében és kivitelezésében is Moritz volt a

[7] Mendelssohn *Szentivánéji álom* című művének nyitánya és kísérőzenéje is eredetileg angol basszuskürtre lettek hangszerelve, de szólamai ophicleide megjelöléssel lettek kiadva a kiadó javaslatára. Mi több, Angliában francia, klapnis ophicleiddel lettek bemutatva ezek a darabok, mivel akkor az volt ott az ismert és elfogadott zenekari rézfúvós basszus hangszer. Mendelssohn későbbi műveiben – *Anthália* kísérőzene (1845), *Éliás* oratórium (1846) – is mindig ophicleidet jelöl meg, jóllehet tuba már 1835 óta, azaz több mint 10 éve készen volt. Erre azért lehetett szükség, mert Mendelssohn ekkor már egy nemzetközi karrierrel rendelkező zeneszerző és karmester volt, így logikus törekvés volt az általa komponált darabok hangszerelésének Európa szerte kompatibilisnek maradni.

segítségére. Moritz jól ismerte Blühmel és Stölzel vívmányait, a ventileket. A Wieprecht és Moritz által készített hangszer a tuba, nagyobb építésű volt, mint a ventil ophicleide és nem is bécsi-, vagy forgóventillel volt szerelve, mint azok. Az új hangszert első sorban Wieprecht katonazenekarának és más német katonazenekaroknak, és nem a párizsi elvárásoknak megfelelően készítették. Mindezt összegezve: semmi nem indokolta, hogy ophicleidenek hívják a hangszerüket. Wieprecht, mint zenész és feltaláló, valamint Moritz, mint kenyerét a hangszerépítészetből és hangszerjavításból kereső mesterember remélhette, hogy egy ilyen, nagyobb méretű hangszer méltán vonzó lesz a többi katonazenekarnak is, így egy új, erősebb, hangosabb hangú hangszer új néven akár piacot is teremthet. Így lettek közvetve Stölzel tenor-, és tenorbasszus trombitái, tenorbasszus kürtjei, Moritz és Wieprecht kezein keresztül ténylegesen a tuba elődei. Az új, ízig-vérig német basszus tuba nemcsak a katonazenekarokban terjedt el, de lassan és biztosan teret hódított a német nyelvterületeken a szimfonikus-, és színházi zenekarokban is. Mindazonáltal a tuba tökéletes időben érkezett ahhoz, hogy az új, drámaibb, sötétebb, hangzások felé forduló, extrémebb hangterjedelmi elvárásokat támasztó, német romantikus zeneszerzők új generációjának az igényeit is kiszolgálja.

4.2 A kontrabasszus tuba

Václav Frantisek Cerveny 1845-ben egy tág menzúrájú tuba formájú C és B hangolású hangszert készített, amit bombardonnak is nevezett. Ez a hangszer tulajdonképpen egy szellemi válasz volt az 1843-ban készített saxhorn contrebasse-re és egy régóta várt bohémiai reakció a porosz tubára. Cerveny sokoldalú kísérletező kedvének köszönhetően az általa készített F, Esz basszus, C, B kontrabasszus és F szub-kontrabasszus tuba kijelölte az utat a modern tuba felé. 1861-ben Moritz Szentpéterváron, Londonban és Párizsban tett útjai után visszatért Berlinbe, ahol számot adott a Cerveny-féle hangszerek menzúrájáról, ventiljeiről, kónikus befúvócsövéről és részletgazdag kidolgozásáról. Ezek alapján 1866-ban átdolgozta az F tubáját, amiről úgy vélekedtek, hogy „orgonahangú kontrahangjai vannak”.[8]

A C kontrabasszus tuba lejegyzése a szimfonikus repertoárban basszus kulcsban, transzponálás nélkül, abszolút hangmagasságban történik. Hangterjedelmének alsó határa a szubkontra G, felső határa játékos függő.

[8] Herbert Heyde, i.m., 224.

Egyvonalas C fölött ritkán használják. A 4 billentyűs verzióján a kontra D magas, a kontra Desz értékelhetően nem játszható. Az 5 billentyűs verziója teljesen kromatikus.

A B kontrabasszus tuba lejegyzése a szimfonikus repertoárban basszus kulcsban, transzponálás nélkül, abszolút hangmagasságban történik. Hangterjedelmének alsó határa a szubkontra F, felső határa játékos függő. Kis B fölött ritkán használják.

A 3 billentyűs verzióján a kontra E még megszólal, bár intonációja magas, de Esz-től a szubkontra H-ig egyik hang sem játszható. A szubkontra B - mivel a hangszer 1. természetes felhangja – problémamentesen megszólaltatható. A 4 billentyűs verzióján a kontra C magas, a szubkontra H értékelhetően nem játszható.

4.3 A basszus tuba és a kontrabasszus tuba repertoárja

4.3.1 Anglia

Angliában a klasszikus zenére Purcell és Händel halálától a 19. század végéig, alapvetően a német zene volt hatással. Feltételezhetnénk, hogy a hangszerek is ennek megfelelően terjedtek el a szigetországban, de nem így történt. A 19. század végéig francia, szűk menzúrájú fa- és rézfúvós hangszereken játszottak a zenészek.[9] Angliában eleinte euphoniummal[10] váltották le az ophicleideket, majd 1877-től Wagner asszisztense, Hans Richter londoni jelenlétével egyidőben a bécsi tubából kialakult angol F tuba is bekerült a szimfonikus zenekarok rézfúvós basszus hangszerei közé.[11] Az ophicleidet még sokáig használták a zenekarokban a tuba mellet, mert úgy gondolták, hogy az ophicleide az igazi szimfonikus zenekari hangszer. Az euphoniumot és a tubát csak egy megtűrt fúvószenekari hangszernek tekintették. A tuba csak az 1920-as évek végén foglalta el végleges helyét az angol szimfonikus zenekarokban.[12]

A háború utáni időszakban egyszerűen nem gyártották tovább az angol F tubákat, mert a szimfonikus zenekarokban használatos tuba piaca nem volt elég nagy ahhoz, hogy gazdaságilag indokolt legyen ezeket a hangszereket készíteni. Az új

[9] Clifford Bevan: The tuba family. 2nd edition. (Winchester: Piccolo Press). 371.
[10] Dolgozatomból, francia tuba Angliában.
[11] Dolgozatomból, bécsi tuba Angliában.
[12] Clifford Bevan, i.m., 372.

generáció szimfonikus játékosai korábban brass bandekben tubáztak. Ez volt a vízválasztója az angol F és Esz tuba tradíciójának.[13]

A Royal Academy of Music 1965-ben indított először tuba tanszakot John Fletcher vezetésével. A mélyrézfúvós hangszerek oktatása mindaddig a harsonások feladata volt.[14]

4.3.1.1 Szóló repertoár

R. V. Williams: *Concerto for bass tuba* (1954) 3 tételes versenyműve[15] a London Symphony Orchestranak lett dedikálva. Konzervatív, tonális, tisztán strukturált, normál notációban lejegyzett versenymű, sztenderd szimfonikus zenekari kísérettel. Az Oxford University Press által kiadott kotta nem tükrözi a szerző eredeti artikulációs elképzeléseit.[16] A mű folyamán a tuba szólista több mint három oktávot jár be a pianisso dinamikától a fortissimoig. Az első tétel kontrasztáló karakterű és ritmikájú zenei anyagokat mutat be, szélsőséges dinamikai skálán. A rendkívül ritmikus anyag ellenére az előadói utasítások nagy része cantabile és dolce. A tételt mutatós kadencia zárja. A második tétel egy alapvetően polifon, lírikus hangvételű tétel. A zenekar szövetébe a szóló hangszer jellemzően egy meglévő szólamon csatlakozik, majd legtöbbször a basszus szólamhoz kapcsolódva távozik. Hangtartománya egy-két kivétellel a tuba közép és felső regiszterében mozog. Az utolsó tétel a *Finale – Rondo all Tedesca*, rendkívül virtuóz ¾-es lüktetésű tétel. Ebben a perkusszív, ritmikus anyag egy melodikusabb zenei anyaggal kontrasztál, aminek tempói különbözőek. A tétel végén egy kevésbé virtuóz, de a tétel zenei anyagait jól kombináló, megírt kadencia szólal meg. A darab a mai napig a tuba repertoár alapműve, nemzetközi versenyek és próbajátékok kötelező anyaga.

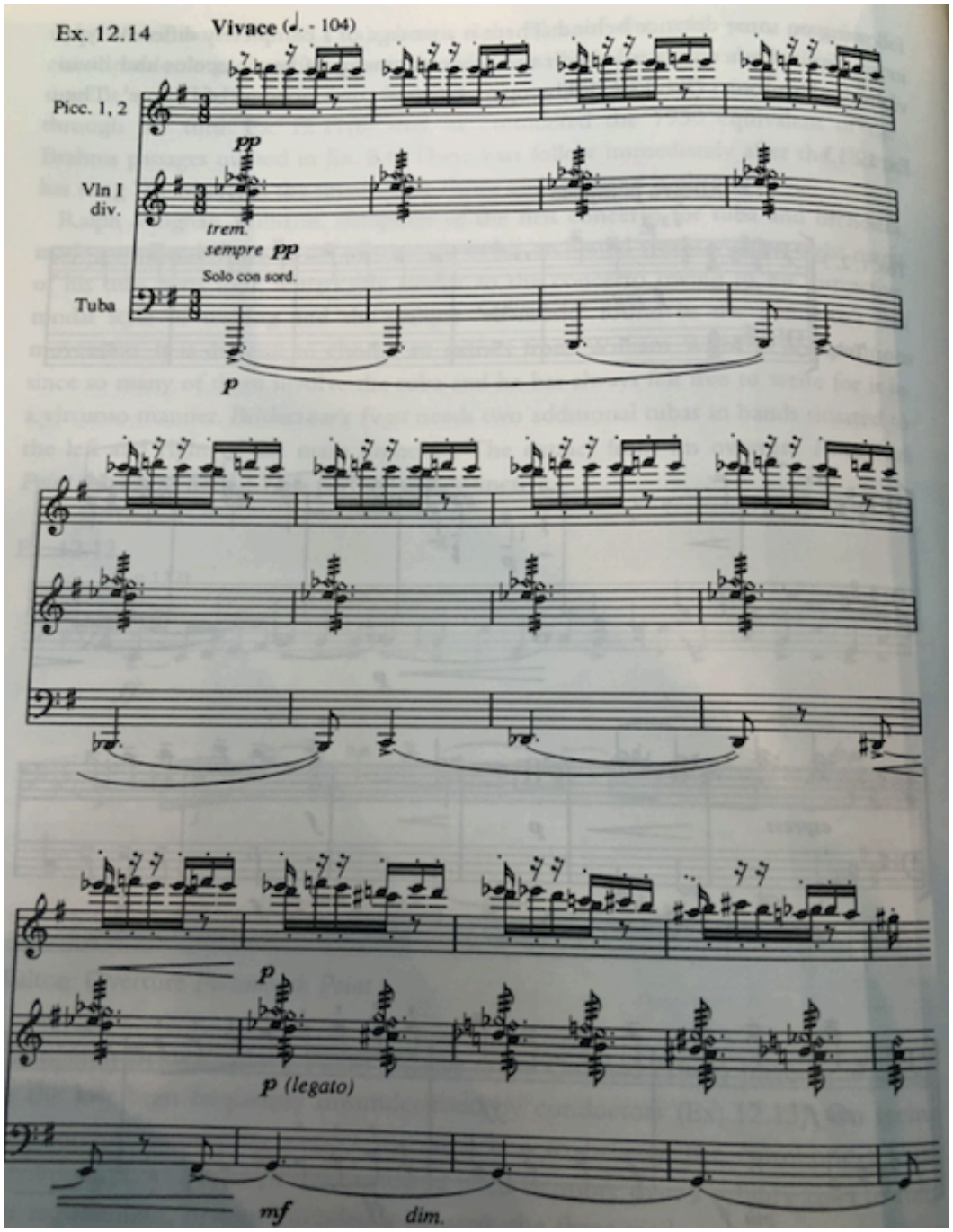
4.3.1.2 Zenekari repertoár

Benjamin Britten (1913-1976) *Négy tengeri közjáték* a *Peter Grimes* című operából (1945), a szimfonikus zenekari repertoár egyik kiemelkedő darabja.

A tuba szólam jól mutatja az angol F tuba sokoldalúságát. Szólama jól kapcsolódik a vonósokhoz és a fúvósokhoz is, de a szerző a tubát szólóban ebben a műben egyáltalán nem használja.

[13] Clifford Bevan, i.m., 385.
[14] Clifford Bevan, i.m., 391.
[15] Prelude, Romanza, Finale.
[16] Roger Boboval 2018. július 28-án folytatott telefonbeszélgetés alapján.

A *Hegedűverseny* (1938, átdolgozva 1958) már sokkal extrémebb ilyen szempontból. A darab folyamán Britten egy egészen különleges hangszerelési környezetben, két motorikusan tizenhatodokat játszó pikkoló és üveghangon tremolozó, osztott első hegedűk társaságában, szordinálvaszólaltatja meg a tubát a második tételben, egészen váratlanul. Ugyan a tuba itt csak hosszú hangokat játszik, de szordinálva, a kontra oktávban, messze eltávolodva a többi hangszertől egy egészen szürreális hangszínt kölcsönöz a passzázsnak.



43. kottapélda. B. Britten: Hegedűverseny

4.3.2 Franciaország

Franciaországban a 19-20. században mindvégig Adolphe Sax B hangolású szaxkürtjét és a kis francia C tubát használták szólóban és zenekarban is egyaránt. Ezt a hangszert és repertoárját a dolgozatom folyamán később taglalom.

4.3.3 Német nyelvterületek

Németországban, Ausztriában és a német nyelvterületeken a basszus tuba és a kontrabasszus tuba viszonylag gyorsan elterjedt a katonazenekarokban, de utat tört magának a cseh, lengyel és orosz területeken is. Itt is csak idő kérdése volt, hogy a szimfonikus zenekarokba is bekerüljön.

Az a Spontini, aki 1819-ben elsőként használta az ophicleidet az *Olimpie* című operájában, 1842-ben a drezdai opera másodkarnagya operájának Richard Wagner *Rienzi*ének az előadása után ezt mondta a szerzőnek: „Hallottam egy hangszert, amit basszus tubának hívsz. Nem kívánnám, hogy ezt a hangszert kitiltsák a zenekarból, úgyhogy írj egy szólamot rá nekem a *La Vestale*-ba.”.[17]

Nem vehető biztosra, hogy a kitiltás csak egy szófordulat volt, vagy arra utalt, hogy a fúvószenekari hangszereket általában nem látták szívesen a szimfonikus- és operazenekarokban.

Van egy bizonyíték, hogy amikor Spontini a Berlin Opera zeneigazgatója volt, akkor már az új hangszer a tuba a mély kürtöt segítette, vagy pótolta. A francia zeneszerző Adolphe Adam *Hamdriades* című opera-balettjában írt pár mély hangot, ami a Párizsi Operában nem okozott gondot, mert ott kromatikus kürtöt használtak már. Ennek a berlini előadása kapcsán jegyezte meg Joseph Meifred, hogy ezek a hangok nem játszhatók az általuk használt kürtökön:

> Találkoztam Spontinivel, aki azt mondta, hogy azok a hangok csak a 3 billentyűs kürtön játszhatók és nem ilyeneket használnak a zenekarban. Az a hangszer, amin ezeket a mély hangokat erőteljesen meg lehet szólaltatni, a basszus kürt pedig már a fúvószenekarokban sem használatos. Annak ellenére, hogy meggyőződésem, hogy Spontininek és a berlini kürtösöknek nincs igazuk, muszáj volt a 4. kürt szólamát tubán játszani.

[17] Clifford Bevan, i.m., 305.

Gyakorlattá vált a német zenekarokban, hogy két tubást foglalkoztatnak, egyet a magasabb, egyet a mélyebb szólamra. Ez a 20. század elejére költségvetési okokból egy tubásra redukálódott.[18]

4.3.3.1 Szóló repertoár

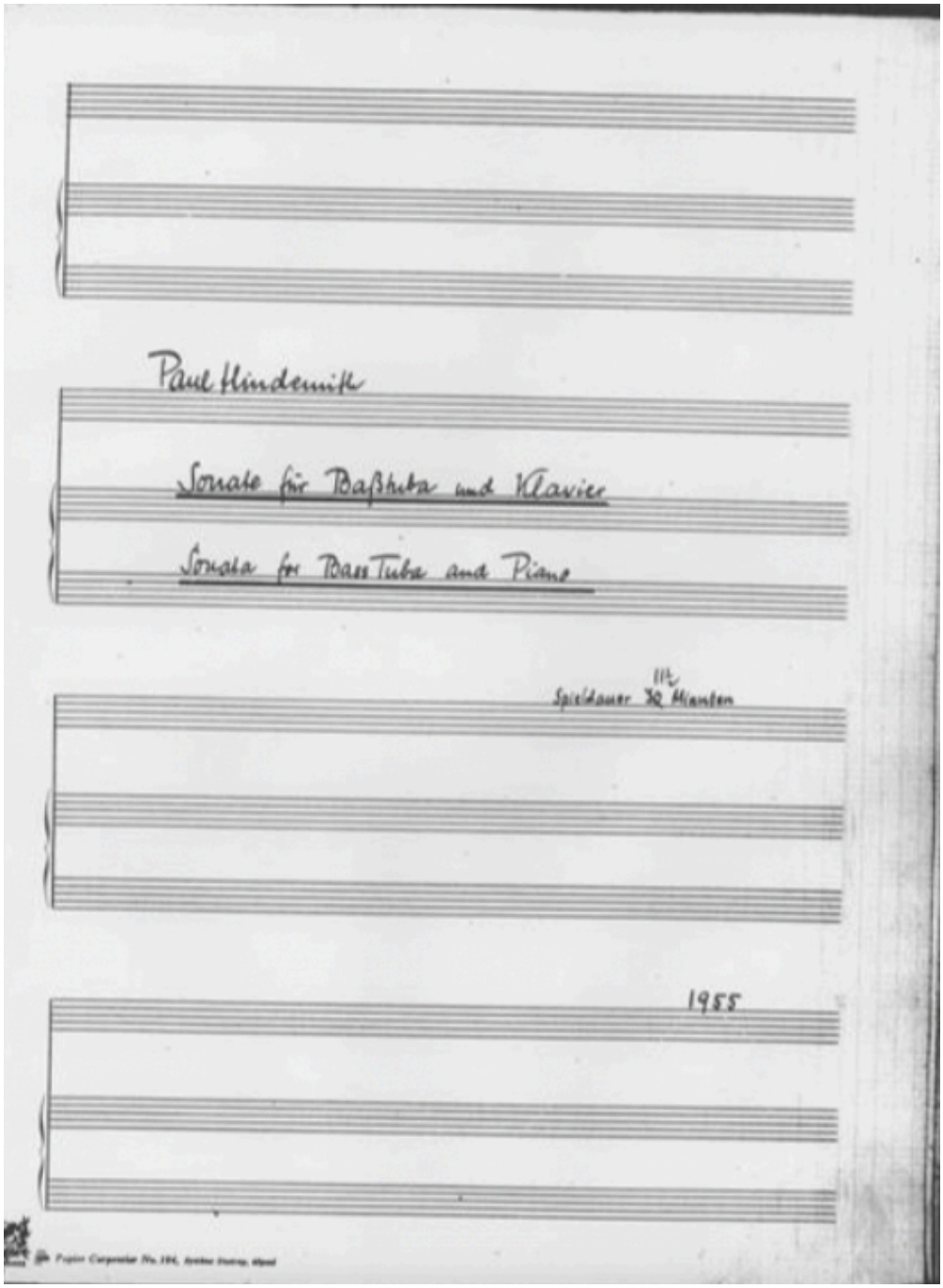
Paul Hindemith: *Sonata für bass tuba* című művét a Neue Sachlichkeit, a Gebrauchtmusik és – az akkor uralkodó dodekafónia helyett – a saját zeneszerzői teóriájának a Totaltonalität hármasságának égisze alatt írta 1955-ben Svájcban.

A szonáta egy 20 éve tartó fúvós szonáta komponálási ciklus utolsó darabja, amiben polyritmikát és polymetrikát is használ. Zeneszerzéstechnikai szempontból a *Die Harmonie der Welt* (1957) és a *Pittsburg Szimfónia* (1958) előfutára. A 3 tételes, darab tehetséges, gyakorlott amatőr tubások számára is játszható, viszont a zongora szólam profi játékost kíván. A kéziraton „basszus tuba", de egy későbbi amerikai kiadáson már csak „tuba" szerepel.[19]

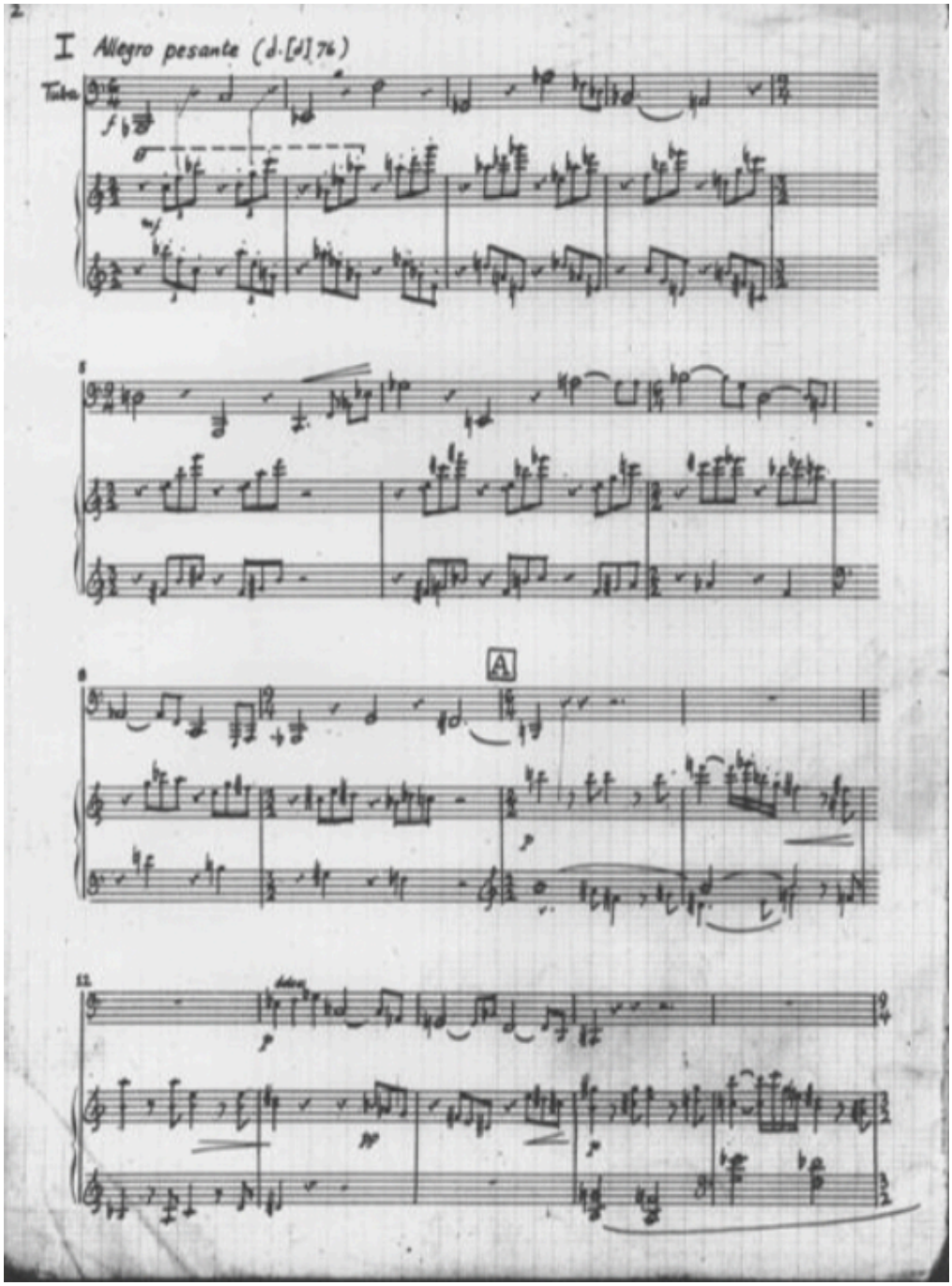
Jóllehet Hindemith fülében a darab komponálásakor az addigra Amerikában leginkább elterjed C kontrabasszus tuba, vagy a német B kontrabasszus tuba volt.

A technikailag nem túl nehéz, kicsivel több mint két oktáv hangterjedelmen átívelő darabot, a sztenderd repertoár részeként világszerte játszák a basszus-, és kontrabasszus tubák teljes skáláján.

[18] Clifford Bevan, i.m., 306.
[19] Kendall Ray Prinz: Hindemith Sonata Treatise, 2010, 4.



44. kottapélda. P. Hindemith: Tuba szonáta kézirat



45. kottapélda. P. Hindemith: Tuba szonáta kézirat

4.3.3.2 Zenekari repertoár

Richard Wagner tuba használata az operáinak és zenedrámáinak a zenekari apparátusával együtt, folyamatosan változott a zeneszerzői pályája folyamán. Több dolog is indokolta ezt. Első operáját a *Tündérek*et (1834) a würzburgi társultnak írta, a *Szerelmi tilalom*mal (1836) már Párizsban akart szerencsét próbálni, de Magdeburgban mutatták be. A két hangszerelés közötti különbség az, hogy a

*Tündérek*hez képest a *Szerelmi tilalom*ban már 4 trombita van és egy ophicleide. Felmerülhet a kérdés, hogy az ophicleide használata lehetett-e az 1835-ös Mendelssohnnal való találkozásának hozadéka? Ez biztonsággal kizárható, ugyanis Mendelssohn ophicleidet csak az *Anthália* (1845) kísérőzenéjében használt először.[20] Mindenesetre a két első opera még óvatosnak mondható, viszonylag flexibilis hangszerelés olyan szempontból, hogy nincs kifejezetten a francia, vagy a német zenekarra szabva a partitúra. A *Rienzi* komponálásába 1837-ben Rigában kezdett bele, de Wagner tisztában volt vele, hogy ott nincs meg a megfelelő minőségű apparátus a mű előadásához. A hangszerelés a *Rienzi* esetében egyértelműen a francia opera zenekar hangszereire reflektál: 2 ventil-, és 2 natúr kürtöt, szerpentet, 2 ventil-, és 2 natúr trombitát és egy ophicleidet találunk a partitúrában. Az 1839-1842 között komponált *Fauszt* nyitány (1840), *Rienzi* (1840) és a *Bolygó Hollandi* (1841) jelentette Wagner műveiben a fordulópontot a tuba szempontjából. Ugyan az 1840-ben befejezett *Fauszt* nyitányt tekintjük hivatalosan Wagner első tuba használatának, jóllehet a 1841-es *A Bolygó Hollandi* első verziójában is még ophicleidet írt a partitúrába.

Ezen darabok első verziójában is még a párizsi zenekarhoz igazította a hangszereléseket, de ezeket később átdolgozta. Ezt támasztja alá egy 1855-ben, Liszt Ferenchez írt levele.[21]

1841-ben műsorra tűzték a *Rienzi*t Drezdában, amire 1842-ben került sor. Ez volt az a pont, ahol Wagner egyre inkább a hazájában látta saját zeneszerzői karrierjének perspektíváját, és ez indokolta a korábbi francia hangszerelések átdolgozását is.

A *Rienzi* óriási sikerét követően 1843-ban kinevezték örökös királyi karnagynak. Wagner Drezdában töltött évei, életének és karrierjének egy igen fontos időszaka volt. Ekkor kötött barátságot Liszttel, az itt töltött évei alatt komponálta a *Lohengrin* című operáját, és hallotta Cerveny nagy menzúrájú katonai kürtjeit is, ami később wagnertubaként került be a zeneirodalomba.[22]

Dolgozatom terjedelme nem engedi, hogy Wagner műveit behatóan vizsgáljam, de a hangszerelés és a tuba szempontjából nem is tartom relevánsnak,

[20] Lásd dolgozatom 63.
[21] Clifford Bevan, i.m., 306.
[22] Lásd: wagner tuba fejezet a dolgozatban.

hogy erre sort kerítsek. Wagner színpadi darabjainak fúvós hangszer-összeállításai jól mutatják a zeneszerző hangzáskoncepcióbéli változását.

Richard Wagner 1834-1848 között komponált, általam vizsgált műveinek fúvós hangszerösszeállítása:

- A tündérek (1834): 2 fuvola, 2 oboa, 2 klarinét, 2 fagott, 4 kürt, 2 trombita, 3 harsona,
- A szerelmi tilalom (1836): pikkoló, 2 fuvola, 2 oboa, 2 klarinét, 2 fagott, 4 kürt, 4 trombita, 3 harsona, ophicleide,
- A Rienzi(1840): pikkoló, 2 fuvola, 2 oboa, 2 klarinét, 4 kürt, 2 fagott, szerpent, 4 trombita, 3 harsona, ophicleide,
- Fauszt nyitány (1840): pikkoló, 2 fuvola, 2 oboa, 2 klarinét, 3 fagott, 4 kürt, 2 trombita, 3 harsona, tuba,
- A Bolygó Hollandi (1841): pikkoló, 2 fuvola, 2 oboa, angol kürt, 2 klarinét, 2 fagott, 4 kürt, 2 trombita, 3 harsona, tuba,
- Tannhäuser (1845): pikkoló, 2 fuvola, 2 oboa, 2 klarinét, 2 fagott, 4 kürt, 3 trombita, 3 harsona, tuba
- Lohengrin (1848): 3 fuvola, 3 oboa, angol kürt, 3 klarinét, basszus klarinét, 3 fagott, 4 kürt, 3 trombita és színpadi trombiták, 3 harsona, tuba.

Wagner a *Rajna kincsé*től (1853-1854) kezdve többek között a Cerveny-féle kontrabasszus tubát használta műveiben. Jelentősége mégsem csak ebben rejlik, hogy egy új hangszert integrált a zenekarba, hanem hogy egy mélyebb 4. harsonával a tubát feloldozta a harsonák kötelékéből és önálló szereppel látta el. A 4 wagner tubával hidat képezett a kürtök és a kontrabasszus tuba regiszterei közé, egyben kiegyenlítette a *Niebelung gyűrűjé*hez szükségeltetett óriási rézfúvós kar cilindrikus és kónikus hangszereinek arányát:

- A 8 cilindrikus hangszer: 3 trombita, basszus trombita, 3 harsona, basszus harsona,
- A 9 kónikus hangszer: 4 kürt, 4 wagner tuba / kürt váltóhangszer, kontrabasszus tuba.

Az új hangszerek között egyértelműen a kontrabasszus tuba volt a legnagyobb hatással, hisz egy addig kromatikusan el nem érhető regiszterben szólalt

meg. Konikusságának köszönhetően gyönyörűen illeszkedett a kürtökkel és továbbra is kompatibilis volt a harsonákkal.

Richard Wagner *A Niebelung gyűrűje* című művének fúvós hangszeröszeállítása:

- A Rajna kincse (1854): 3 fuvola, pikkoló, 3 oboa, angol kürt, 3 klarinét, basszus klarinét, 3 fagott, 4 kürt, 4 kürt váltó Wagner tuba, 3 trombita, basszus trombita, 4 harsona, kontrabasszus tuba,
- A walkür (1856) 3 fuvola, 2 pikkoló, 3 oboa, angol kürt, 3 klarinét, basszus klarinét, 3 fagott, 4 kürt, 4 kürt váltó wagner tuba, 3 trombita, basszus trombita, 4 harsona, kontrabasszus tuba,
- Siegfried (1869): 3 fuvola, 2 pikkoló, 3 oboa, angol kürt, 3 klarinét, basszus klarinét, 3 fagott, kontra fagott, 4 kürt, 4 kürt váltó wagner tuba, 3 trombita, basszus trombita, 4 harsona, kontrabasszus tuba,
- Az Istenek alkonya (1874): 3 fuvola, 2 pikkoló, 3 oboa, angol kürt, 3 klarinét, basszus klarinét, 3 fagott, 4 kürt, 4 kürt váltó wagner tuba, 3 trombita, basszus trombita, 3 harsona, kontrabasszus harsona, kontrabasszus tuba.

A korábbi darabjaihoz képest a *Niebeulung gyűrűjé*ben csak a rézfúvós hangszerekből használ többet. A 4 meglévő kürthöz másik 4 kürtöt rendelt hozzá, akiknek wagner tubán is játszani kellett, a meglévő 3 trombita mellé egy basszus trombitát írt, valamint a meglévő 3 harsona mellé írt egy negyediket. Ezzel a korábban 3 trombita, 3 harsona által, a 4 kürt, tuba ellenében alkotott cilindrikus dominancia, eltolódott a kónikus irányba. Míg a cilindrikus hangszerek 6 tagból álló csoportja két új hangszerrel egészült ki, addig az 5 fős kónikus kórus kis híján megduplázódott.[23]

A fafúvós hangszerek mennyisége minimális mértékben és nem konzekvensen változott.

Richard Wagner utolsó három operájának fúvós hangszerösszeállítása:

- Trisztán és Izolda (1859): 3 fuvola, pikkoló, 2 oboa, angolkürt, 2 klarinét, basszus klarinét, 3 fagott, 4 kürt, 3 trombita, 3 harsona, tuba,
- A Nürnbergi Mesterdalnokok (1867): 2 fuvola, pikkoló, 2 oboa, angol kürt, 2 klarinét, 2 fagott, 4 kürt, 3 trombita, 3 harsona, tuba,

[23] 1862-től egy kontrabasszus C helikont használtak, az akkor még befejezetlen Wagner Ring előadásaira.

- Parsifal (1882): 3 fuvola, 3 oboa, angol kürt, 3 klarinét, basszus klarinét, 3 fagott, kontra fagott, 4 kürt, 3 trombita, 3 harsona, tuba.

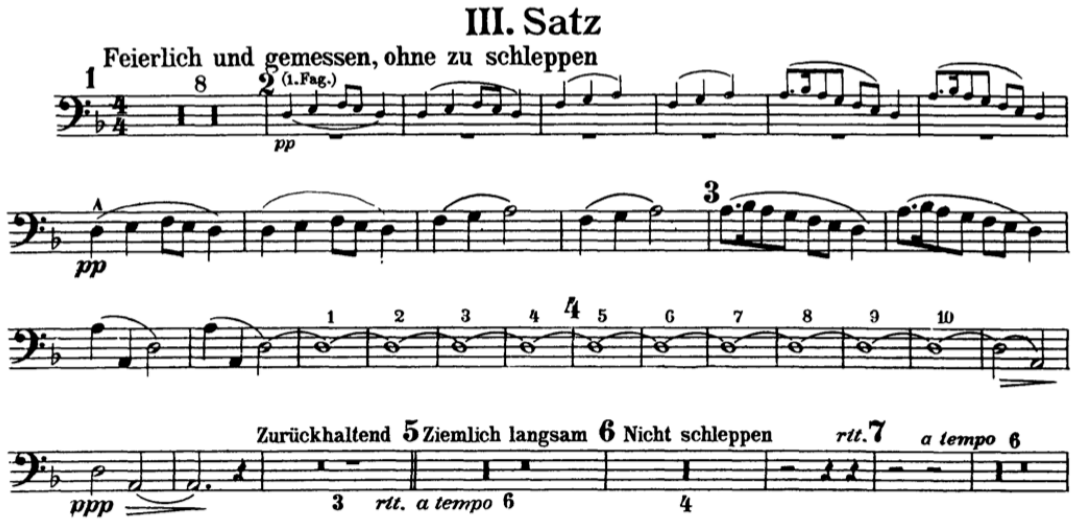
Wagner a *Trisztán és Izolda* komponálásakor, már egy a *Ring*hez képest könnyebben előadható, rövidebb 3 felvonásos operát szeretett volna írni.[24] Ez a törekvés a hangszerelésben is megnyilvánult. Utolsó három operájának zenekarából mellőzi a basszus trombitát, a kontrabasszus harsonát, a wagner tubákat és a tuba használata sem kontrabasszus specifikus, így a *Ring* hangszerelési szempontból jól elkülönül Wagner más korábbi és későbbi műveitől is.

Gustav Mahler a szimfonikus darabjaiban előszeretettel használta a tubát. A 4. Szimfónián kívül mindegyikben megtaláljuk a hangszert. Mahler korábbi művei Brucknerre emlékeztetnek, de Wagnert tekintette példaképének. Szembetűnő, hogy míg Wagner hatására Bruckner használta a wagner tubákat a szimfóniáiban, addig Mahler egyetlen egyszer sem. Elődeivel ellentétben, nem a kürtökhöz csatolja a tubát, hanem a harsonákhoz. Tematikus anyagokat tuttikban legtöbbször a mély harsona szólammal játszik együtt. Áttetszőbb hangszerelésekben a tuba a mély-fafúvós és vonós hangszerekkel játszik együtt, de előfordul, hogy szólóban is megszólal.

Mahler többféleképpen jelöli meg a tubát a partitúráiban, úgy mint Tuba, Basstuba, valamint Kontrabass tuba. A partitúrákat tanulmányozva kiderül, hogy ezek a különböző jelölések korántsem olyan koncepciózusak, mint Wagnernél. Mindegyik szimfóniájában – kisebb eltérésekkel – a kontra F és a kis B között használja a tubát, függetlenül attól, hogy hogyan jelöli. Ez a regiszter jól játszható egy bécsi koncert F tubán, de egy B kontrabasszus tubán is.

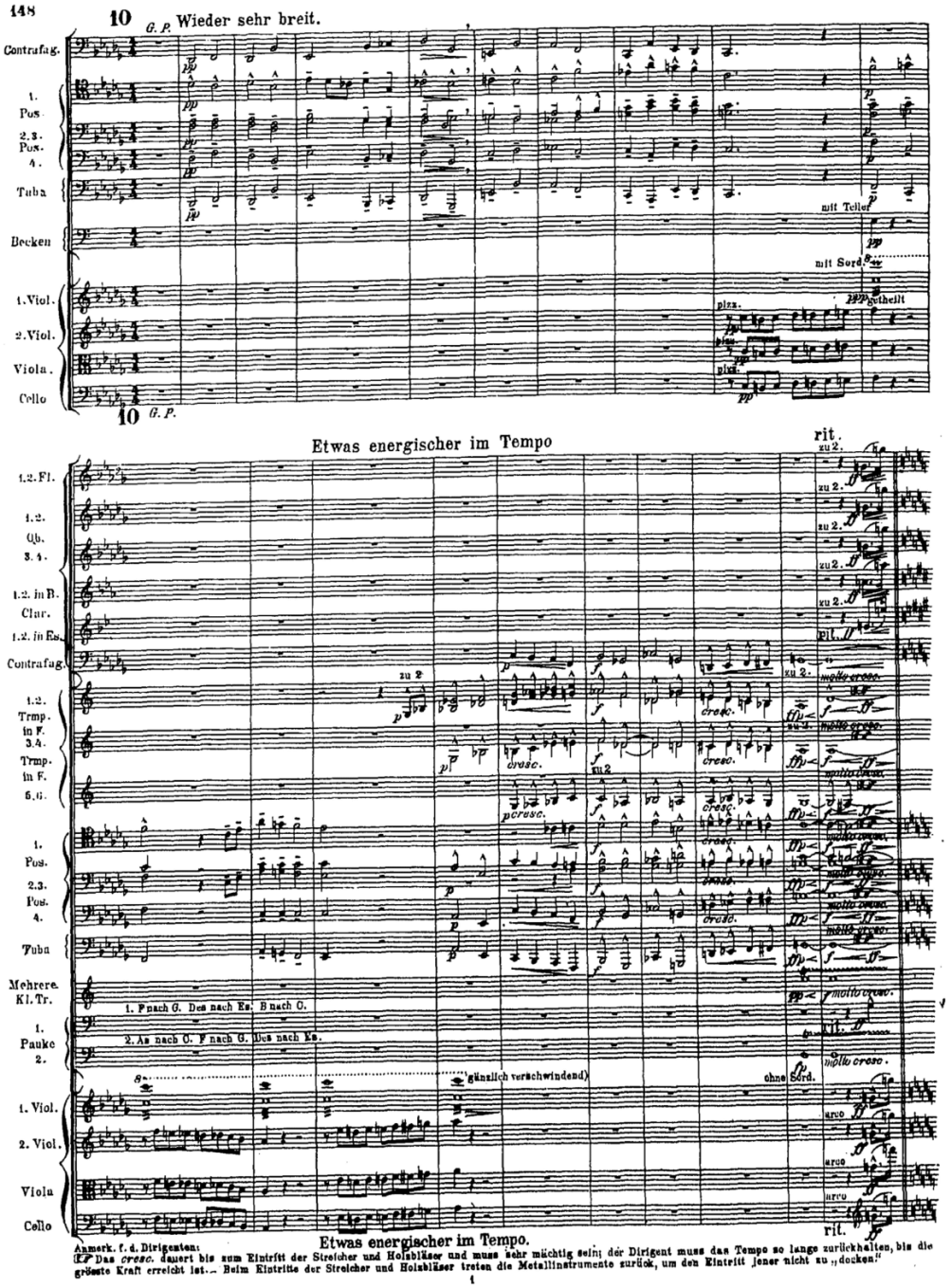
Az első szimfóniájában Tubat ír Mahler a négy harsona mellé, jóllehet a 4. harsona csak „verstärkerung”, azaz erősítés, és csak a 4. tételben játszik. A tuba első játszandó hangja egy orgonapontként kitartott kontra F. Ez a fajta hangszerhasználat jellemző az egész darabra. A tételek folyamán többnyire pedálbasszus szerepet bíz a tubára, kivétel a harmadik tétel, ahol szóló szereppel látja el.

[24] Szabolcsi Bence - Tóth Aladár: Zenei lexikon. Harmadik kötet (Budapest: Zeneműkiadó vállalat). 632.



46. kottapélda. G. Mahler 1. Szimfónia

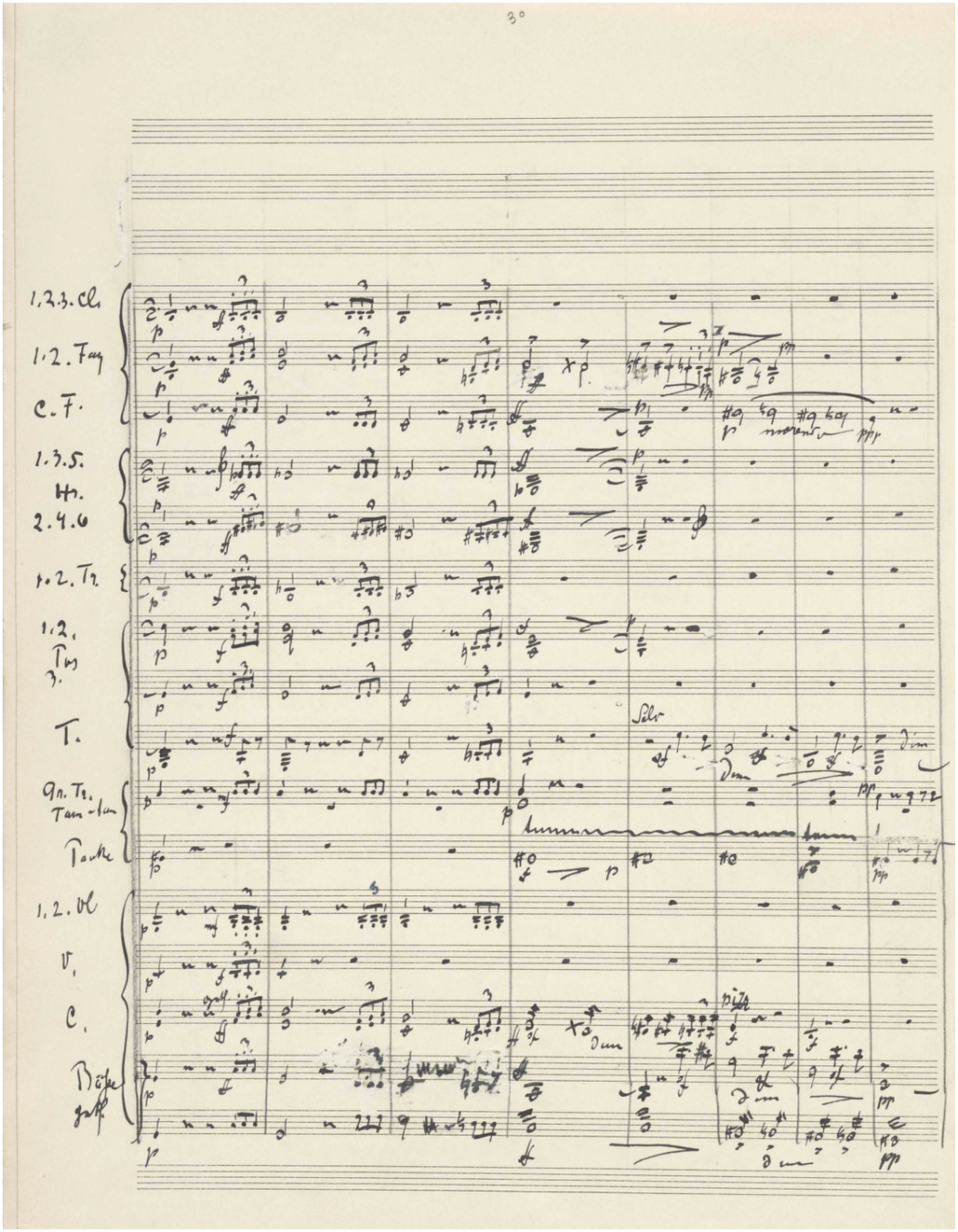
A 2. szimfóniájában a négy harsona mellett már kontrabasszus tuba a megjelölés, pedig az első szimfóniához képest a felső regiszterben csak egy kis terccel használja mélyebben a kontrabasszus tubát, míg a mély regiszterben ugyanúgy kontra F a legmélyebb hang. Ellentétben az első szimfóniával, itt a felső regiszterben nem hagyja egyedül a hangszert. Vastag tuttikban, bátrabban használja a tubát és több tematikus anyagot is bíz rá, a harsonák oldalán. Az utolsó tételben a korál ugyan akár Bruckneri is lehetne, de Mahler hangszerelési koncepciója eltér Brucknerétől. Bruckner a kürtökre, wagner tubákra és tubára írt koráljaival ellentétben, Mahler harsonákra, trombitákra és tubára ír. A tuba nem egyedül játsza a basszust: a szólama a 4. harsona és a kontrafagott között helyezkedik el. Így igen vastagon, de mégis finoman, három oktávban van kopulázva a basszus szólam. A korál első 8 ütemében még játszik a kontrafagott, de a következő 4-ben már kihagyja a hangszert, ezzel némileg világosabbá téve a hangzást. Fontos kiemelni, hogy a basszus szólam gyönyörűen elrejtve, de itt is háromszorosan van kopulázva. A trombiták belépésével nemcsak a hangzás szélesedik ki, de a dinamika is. A basszus szólam továbbra is többszörös kopulát élvez, de a tuba az egyetlen kónikus hangszer, ami részt vesz a korálban.



47. kottapélda. G. Mahler: 2. Szimfónia

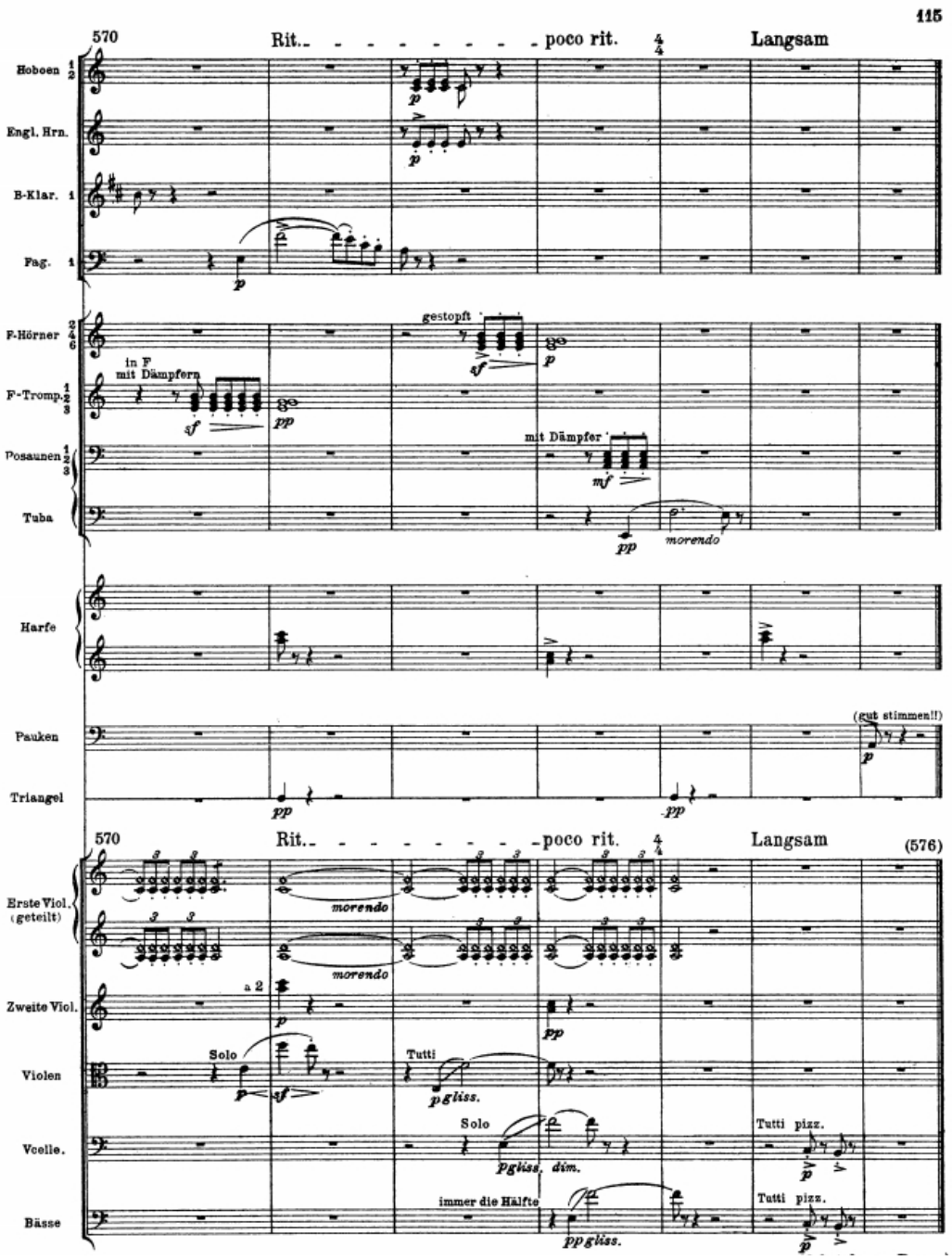
A 3. szimfóniában újra kontrabasszus tuba szerepel a négy harsona mellett. Az 1. tételben basszus funkcióban a bőgőket erősítve, pár akkord erejéig a harsonákkal, néha tematikus anyagokban is használja a tubát. Feltűnő, hogy most először nagy hangköztávolságot átfogó glissandokat ír a tubára. A harmadik tételben tematikus, karakteres szólókat és helyenként virtuóznak mondható kromatikus futamokat bíz a hangszerre. Az utolsó tételben basszus funkciót tölt be.

Az 5. szimfóniában a három harsona mellett kontrabasszus tuba foglal helyet. Ebben a műben Mahler rendkívül sokoldalúan használja a hangszert: halkan egyedüli rézfúvósként a vonósok alatt az első tétel elején, de később több ütemes nagy dinamikai amplitúdót bejáró szólót is ír rá.



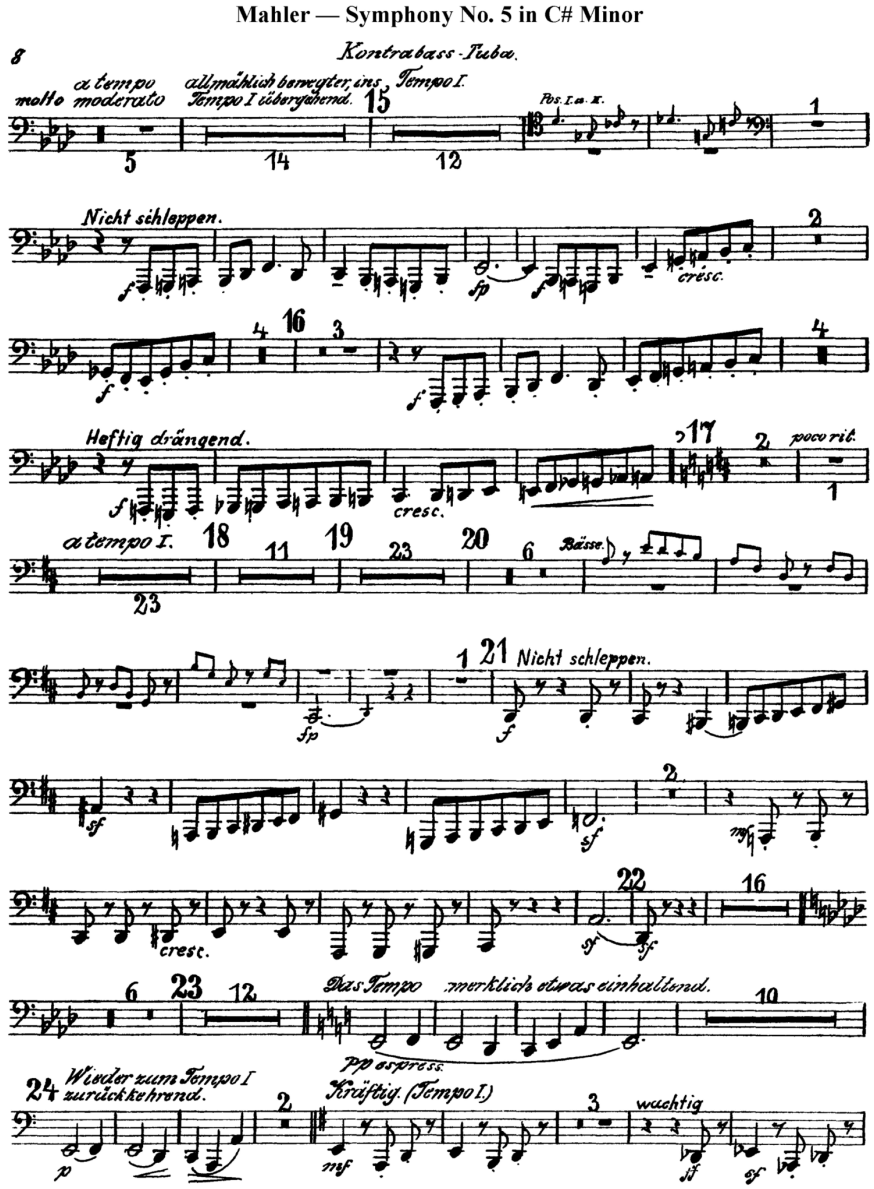
48. kottapélda. G. Mahler: 5. Szimfónia kézirat

A második tételben a harmadik harsonával oktáv kettőzve, drámai hangú passzázsokat ír Mahler, majd a tétel végén megint kiemeli a tubát és egy zenekari diminuendo végén a tuba sóhaj-szerűen szólal meg a motívummal utolsóként.



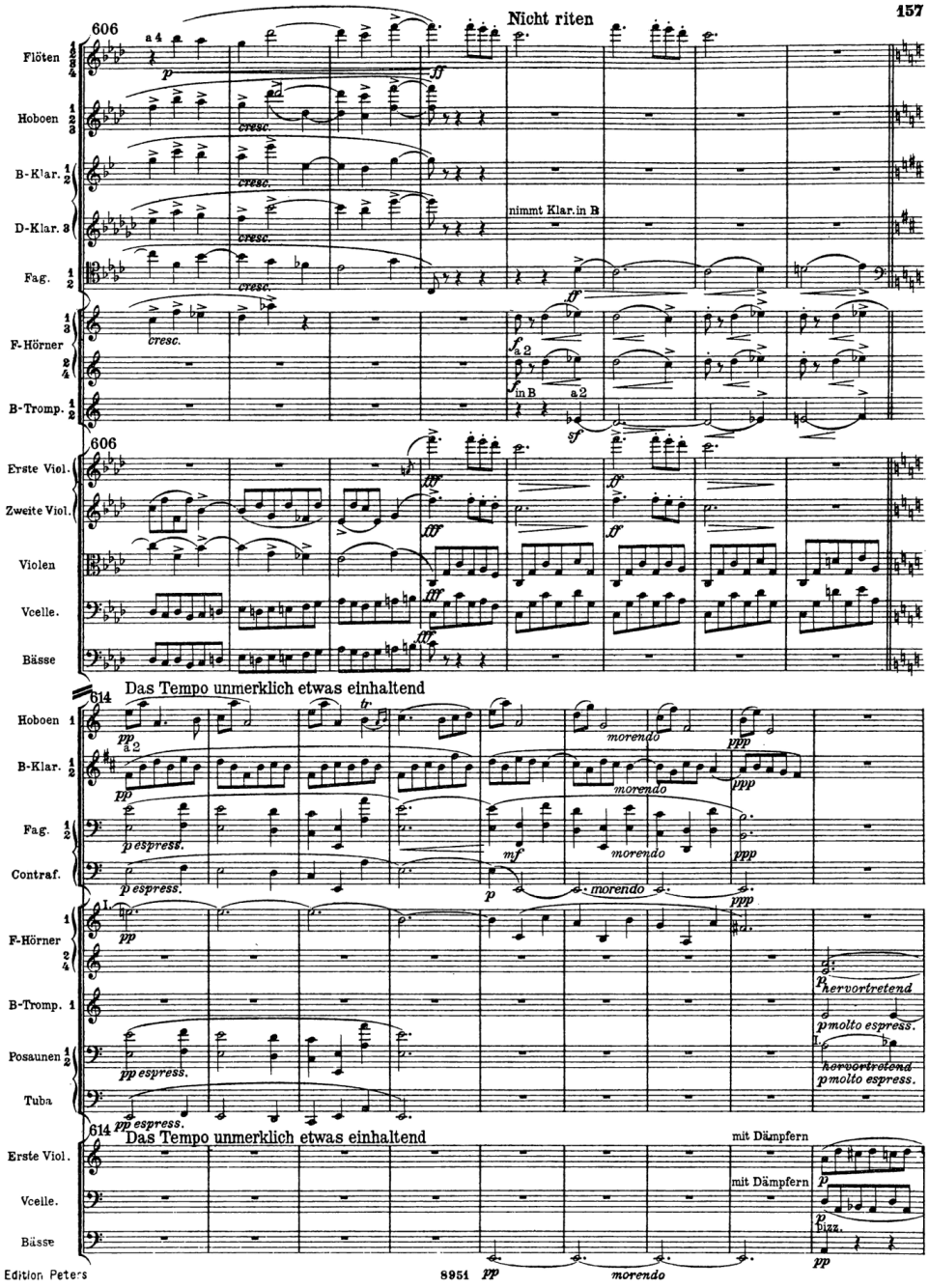
49. kottapélda. G. Mahler: 5. Szimfónia

A harmadik tételben a 16-os és 17-es ziffernél rendkívül virtuóz futamokat találunk a tuba szólamban a 3. harsonával oktáv kettőzve. A 17-es számnál a tuba szólama a kontra E-t is érinti. Ennek a hangnak azért van jelentősége, mert a tétel folyamán egy másik helyen megtöri egy dallam vonalát a tuba szólamban azért, hogy elkerülje ugyanezt a hangot.



50. kottapélda. G. Mahler: 5. Szimfónia

A 23-as számnál nem a széles intervallum miatt töri meg itt a dallamot, hisz ennél jóval nagyobb hangközöket is leírt már a tubának a 2. és 3. szimfóniájában, valamint ugyanebben a tételben korában is ugyanebben a motívumban. A partitúrában látható, hogy minden más fúvós hangszernek, köztük a harsonáknak is eredeti formájában írja le Mahler a dallamot, kizárólag a tubával tesz kivételt.



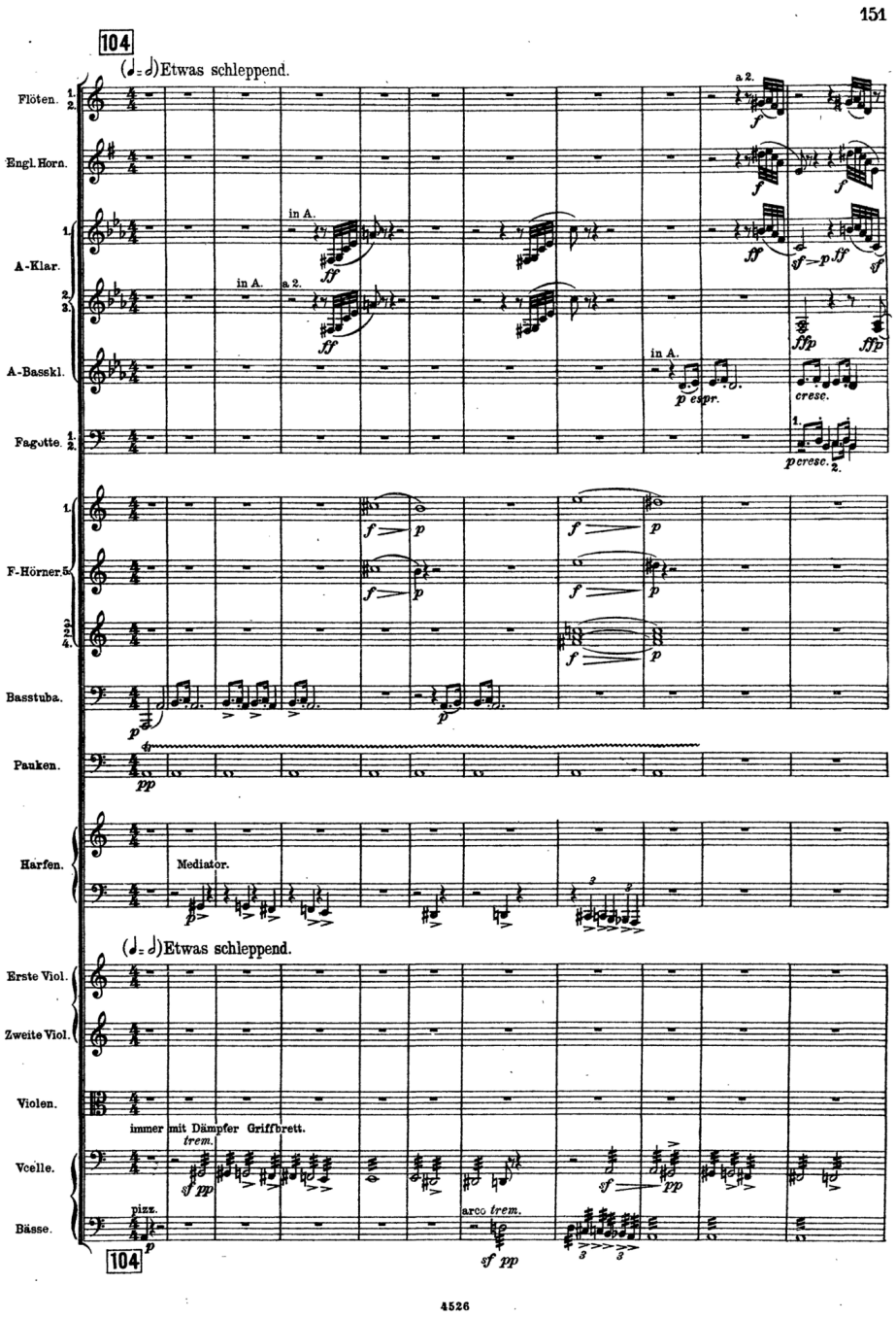
51. kottapélda. G. Mahler: 5. Szimfónia

Ebből az állásból sejthető, hogy attól függetlenül, hogy a kézirati kotta és az Urtext kiadás is csak szimplán tubát jelöl, Mahler leginkább a kontrabasszus B tubát hallhatta a darabjai előadásakor, és ez lehetett az a hangszer, amire gondolhatott a mű hangszerelése közben. A kontra E egy három billentyűs B kontrabasszus tuba utolsó kromatikusan játszható hangja, aminek az intonációja kissé magas. Ez lehetett az a probléma, ami miatt Mahler az imént említett részletben, a 616. ütemben elkerülte ezt a hangot és ezért történhetett, hogy megtörte a dallamot. Korábban a 17-

es ziffer előtt, a futamban gyorsan megszólalva, vastagon hangszerelve nem hallható ez az intonációs probléma. A bécsi koncert F tubán nehézség nélkül játszható ez a hang, sőt kromatikusan bármilyen ennél mélyebb hang is problémamentesen megszólaltatható. Feltűnő viszont, hogy Mahler tuba szólamaiban sosem találunk kontra E-nél mélyebb hangot, ez is a három billentyűs B kontrabasszus tuba használatát sejteti.

Mahler 6. szimfóniájában basszus tubát jelöl. A szólam legalsó hangja a kontra F, míg a legfelső hangja – érintőlegesen – az egyvonalas Cisz. Gondolhatnánk, hogy ez alapvetően egy magasabb tuba szólam, de nem az. Mahler ugyanazokban a regiszterekben, ugyanúgy használja a tubát, mint előtte bármelyik más szimfóniájában. Ebben a szimfóniában használja a legtöbbet és a legkiemelkedőbb szólót is ennek a darabnak a negyedik tételében írja a tubának.

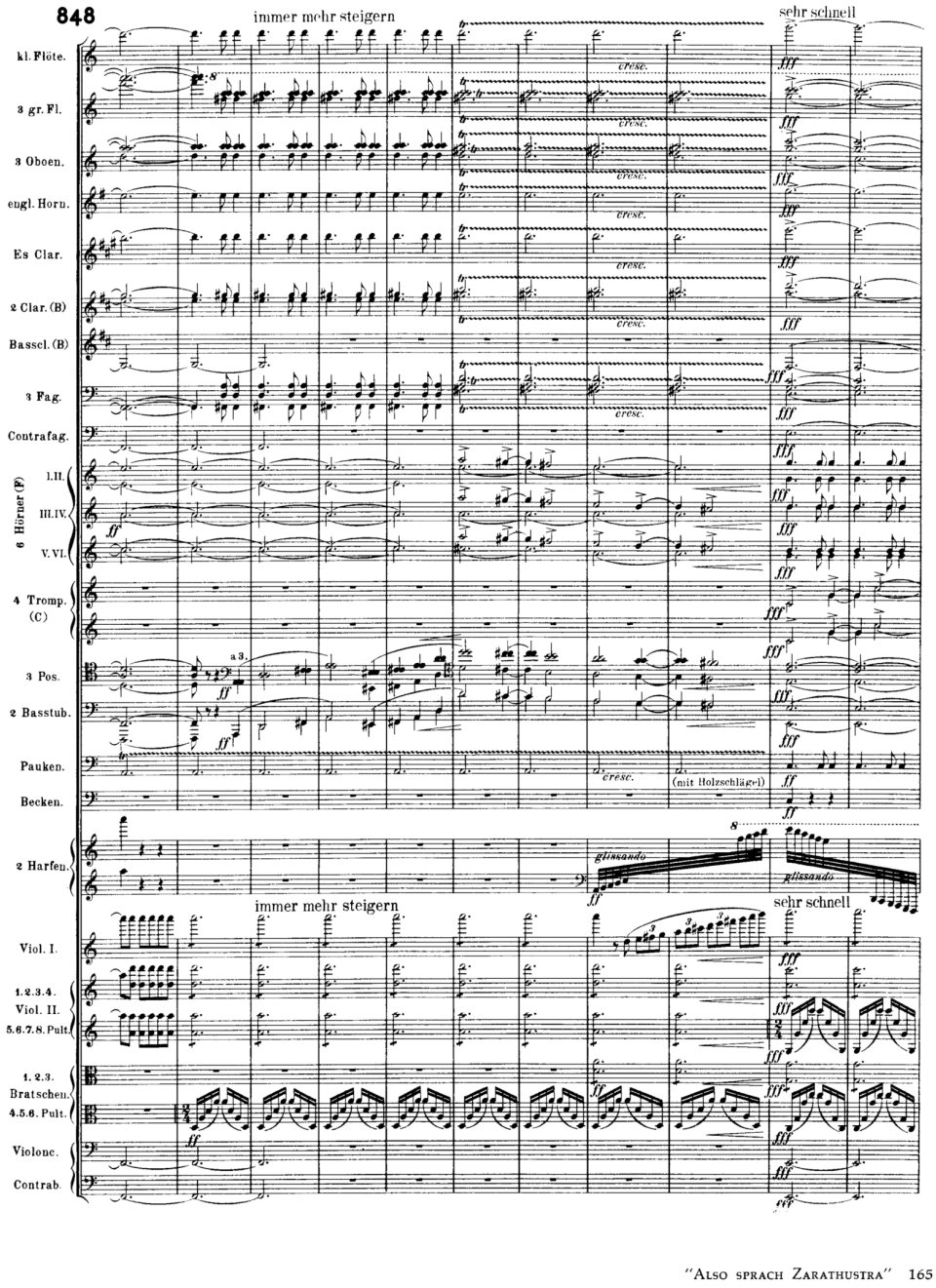
Mindent összevetve a 6. Szimfóniában van a tubának a legtöbb és legaktívabb szerepe. Gondolhatnánk, hogy ez annak köszönhető, hogy itt a filigránabb basszus tubát írja a partitúrába, a korábbi kontrabasszus tuba megjelölésekkel ellentétben, de ennek az elméletnek mond ellent a tény, hogy a 7-9. szimfóniáiban is basszus tubát jelöl meg a partitúrában.



52. kottapélda. G. Mahler: 6. Szimfónia

A 7-9. szimfóniáiban a tubát ugyanazokban a regiszterekben használja, mint korábban a szimfóniáiban bármikor, viszont ezekben a későbbi művekben sokkal passzívabbak a tuba szólamok. Érdekes továbbá, hogy az 5. a 7. és a 9. szimfóniáiban három harsonát, míg a többiben mindig 4 harsonát használ a tuba mellett.

Richard Strauss szimfonikus költeményeiben és operáiban is gyakran használja a tubát. Rendkívül eltérő módon, széles dinamikai skálán komponált a hangszerre, nagy hangterjedelemben, akár szordinálva is, de sosem hangszerszerűtlenül. Játéktechnikai szempontból Richard Strauss már nagyobb technikai kihívások elé állította a tubát, mint Wagner. Nehéz megmondani pontosan, hogy basszus-, vagy kontrabasszus tubára gondolt, amikor papírra vetette a szólamokat, mert a tuba szólamok regisztere olyan széles amplitúdóban mozog, hogy egyik pillanatban kontrabasszus tubát, míg két ütemmel később már basszus tubát indokolna a passzázs. Erre példa az *Also sprach Zarathustra* című szimfonikus költeményének a 847. ütemtől található részlete, ahol a 2. tuba szólam két ütem erejéig kontra fiszt játszik, majd a következő 4 ütemben igen gyorsan legato játékmódban a dallam az egyvonalas D-re vezeti a szólamot. Ez egy terc híján 3 oktáv. Olyan, mintha az első trombitának az egyik ütemben egyvonalas C-t kellene játszania, majd pár ütemmel később háromvonalas Asz-t. Ezekből azt a következtetést lehet levonni, hogy – csakúgy, mint ahogy a többi zenekari hangszerhez is viszonyult – Richard Strausst nem érdekelte, hogy a tuba szólama játszható-e vagy sem, egyszerűen csak leírta, amit elképzelt és elvárta az előadótól, hogy azt megvalósítsa. A darabjaiban nem egyszer több tubát is használ. A partitúráiban az is szépen kirajzolódik, hogy mennyire bízott a szerző a mélyrézfúvós hangszerek képességeiben és azok játékosainak technikai és zenei felkészültségében. Richard Strauss tuba passzázsait játéktechnikai szempontból sokáig nem múlta felül a 20. századi zeneszerzők új generációja sem, sokáig mértékadója maradt a hangszer használatának.



53. kottapélda. R. Strauss: Also sprach Zarathustra

Richard Strauss a tubát alkalmazó, a szimfonikus zenekari repertoáron lévő darabjai:

- Don Juan (1888) tuba,
- Tod und Verklärung (1889) tuba,
- Till Eulenspiegel (1895) tuba,
- Also sprach Zarathustra (1896) 2 basszus tuba,
- Don Quixote (1897) tenor tuba, basszus tuba,

- Ein Heldenleben (1898) tenor tuba, basszus tuba,
- Symphonia Domestica (1903) tuba,
- Salome (1905) basszus tuba,
- Electra (1908) basszus tuba,
- Der Rosenkavallier (1910) basszus tuba,
- Josephslegende (1914) tenor tuba, basszus tuba,
- Alpine Symphony (1915) 2 basszus tuba,
- Die Frau ohne Schatten (1917) 4 tenor tuba,[25] basszus tuba,
- Arabella (1932) basszus tuba ,
- Die schweigsame Frau (1934) basszus tuba.

Mahler és Richard Strauss esetében az előadói gyakorlat azt mutatja, hogy ezeket a darabokat a tubások az általuk leginkább preferált hangszeren szokták játszani. Indokolt lehet az is, hogy darabon belül esetleg hangszert váltsanak. Richard Strauss darabjaiban kevésbé releváns a tuba hangszíne, sokkal fontosabb a hangok legjobb minőségben való megszólaltatása, ugyanis a tubát, mint a basszus szólam erejét használta a műveiben.

Brahms, Liszt, Wagner, Brucker, Mahler és Richard Strauss után, a 20. századi zeneszerzők új generációja, Schönberg, Berg és Webern, egyre nagyobb figyelmet fordított a tubának, mert az új, immáron a szimfonikus zenekarokban is elfogadott hangszer, egy új perspektívát nyújtott a saját maguk által kialakított szimfonikus zenekari hangzásban. Egyre extrémebb hangszerelési kontextusokban, olykor akár szóló szereppel is ellátták a tubát, de a Richard Strauss által felállított technikai és hangterjedelmi sztenderdet nem lépték át.

4.3.4 Olaszország

Olaszországban a tuba elterjedése nem volt zökkenőmentes és egyértelmű. A tubának, mint szimfonikus zenekari hangszernek az egyik legnagyobb ellenzője maga Verdi volt.[26] Az oka, hogy a dél európai országokban, valamint Angliában, Amerikában, de még Franciaországban is eléggé elterjedt volt a ventiles harsona.

[25] 2B, 2F, wagner tuba.
[26] Lásd dolgozatom 51.

A harsona volt az első tökéletesnek mondható rézfúvós hangszer. A tolókán tulajdonképpen valós időben lehetett hangolni a hangszert már a hangszer keletkezésének kezdeteitől. A 7 fekvés segítségével minden hang kromatikusan játszható volt rajta és tökéletesen tudott alkalmazkodni bármilyen korai temperáláshoz. A billentyű tökéletesedésével és sikeres elterjedésével más rézfúvós hangszereken , szinte elkerülhetetlen volt a harsonára való installálása is. A billentyűn való játék összehasonlíthatatlanul egyszerűbb fizikailag, mint a tolókán. Gondoljunk csak Rossini, vagy Verdi virtuóz harsona állásaira, ami a mai napig kihívást jelentenek a profi zenekari tolóharsonásoknak is, de egy ventiles harsonán akár egy ügyesebb trombitás is el tudta játszani, ha megfelelőképp meg tudta szólaltatni a hangszert. 1871-ben az olaszországi konzervatóriumok reformjáért felelős szervezet – aminek Verdi volt az elnöke – 4 harsonát jelöl meg a nagyobb színházak zenekarainak mélyrézfúvós szekciójaként. Semmilyen más hangszert nem említenek meg, attól függetlenül, hogy Verdi a színpadi zenéiben időnként használta a tubát.[27]

10 évvel később 1881-ben a Congresso dei Musicisti Italiani előírta, hogy a zenekaroknak rendelkezniük kell altharsonával és a 3.[28] harsonát F hangolású[29] basszusharsonára, a szerpentet, ophicleidet és a bombardont pedig kontrabasszus tubára kell cserélni. Verdi erősen ellenezte ezt a határozatot. Ugyanez év augusztusában Pelitti műhelyében több hangszert is meghallgatott. Többek között egy kontrabasszus harsonát is, ami rendkívül elnyerte a tetszését. Ezt a hangszert szerette volna Verdi a zenekarba, mert az volt a véleménye, hogy a harsonákon kívül minden más mélyrézfúvós hangszer használata a fúvószenekari hangzás szegényességét viszi a szimfonikus-, és az opera zenekar hangzásába. A legnagyobb baj ezzel, a tenor harsonánál egy oktávval mélyebb B hangolású kontrabasszus harsonával az volt, hogy a súlya miatt nehéz volt tartani és balanszírozni is. Pelitti ezt a hangszert – helyesen – trombone contrabassonak nevezte, Verdi – helytelenül mindig trombone bassonak jelölte. Ez a hangszer 1894-ben az Espozicione Teatre in Milan-ban volt először dokumentálva. Mindazonáltal az F hangolású billentyűs basszusharsona is probléma nélkül meg tudta oldani a szerpentre és az ophicleidekre írt szólamokat. Ezt a hangszert nemegyszer tuba formájúra is építették 3+1

[27] Clifford Bevan, i.m., 412.
[28] Tenor.
[29] Ventiles.

billentyűvel.[30] Meg kell jegyezzem, hogy attól függetlenül, hogy tuba formájú volt ez a hangszer, cilindrikus építése miatt a hangszíne a harsonákéval egyezett. Erre azért lehetett szükség, hogy az 1881-es határozatnak megfelelően – ami tubát ír elő – tuba formája legyen a hangszernek, míg a hangszíne Verdi kívánságának megfelelő volt. Összefoglalva az olasz hangszerhasználati habitust: először szerpentet írtak, amit gyakran az uprigth szerpent olasz változatával, a cinbassoval játszottak, majd egyre inkább cinbassot írtak és azzal is játszották. A 19. század végétől a 20. század első pár évtizedéig bármit, bármivel játszottak, majd áttértek a modern cimbasso-ra, ami valójában egy F hangolású ventiles basszusharsona.

A milanoi konzervatóriumot 1808-ban alapították a párizsi mintájára. 1881-ig kürtösök tanítottak minden rézfúvós hangszert. 1854-től ophicleide és bombardon oktatás is volt. 1882-től a trombita tanár tanított[31] harsonát is. 1965-től hivatalos harsona tanszak is alakult, de túlnyomórészt trombitások tanítottak. 1808-tól 1999-ig hivatalosan nem volt tuba tanára a milanoi konzervatóriumnak. Az olasz játékosok felületesek voltak dokumentációban és hangszerhasználatban is, így bármilyen hangszert bármilyen névvel képesek voltak illetni.[32]

Giacomo Puccini volt Verdi sikereinek az utódja. Puccini 1880-as *Messa di gloria* című vizsgaművében 3 harsonát és egy ophicleidet ír, ami akkoriban Olaszország területén az elfogadott mélyrézfúvós hangszerösszeállítás volt.

Ottorino Respighinél tetten érhető a németes hangszerelés – 3 harsona, tuba – de a Verdis – 3 harsona, basszusharsona – is. Van amikor kontrasztálja őket, például a *Róma fenyői* című szimfonikus költeményében, ahol a Roman warriors marching band is megszólal csupa kónikus hangszerekkel: 2 Flicorni soprani in Bb, 2 Flicorni tenori in Bb és 2 Flicorni bassi in Bb.

[30] Clifford Bevan, i.m., 417.
[31] Ventiles.
[32] Clifford Bevan, i.m., 408.

4.3.5 Kelet-Európa

A 18-19. században a közép-, és kelet európai régióban a német műzene és katonazene határozta meg a zeneirodalmat és hangszerhasználatot.

Ez alól Oroszország némiképp kivételt jelentett. Itt a 17. századtól országszerte udvari zenekarok alakultak, ahol többnyire olasz és francia muzsikusok tevékenykedtek, a hazájukban népszerű hangszerekkel, így a 19. század első felében, még a szerpentek, basszus kürtök és az ophicleidek voltak általánosságban használatosak. Ezt a tendenciát a cseh Cerveny változtatta meg. Az 1842-ben Königsgrazben – jelenleg Hradec Králové[33]– alapított Cerveny cég már az 1867-es kievi műhelynyitása előtt is importálta a hangszereit Oroszországba és a keleti régióba. 1882 körül Cerveny egyik munkása, Josef Josefovich Schediwa (1853-1915) saját céget alapított Odessaban, ahol tubákat és a helikon egy változatát a Herkulesophonet készítette. 1875-ben Julius Heinrich Zimmermann hangszerüzletet nyitott Szentpéterváron, ahonnan széles körben, többek között Moszkvában, Londonban, Rigában és Lipcsében is árulta a hangszereit.

Franz Turner (1831-1909) a szentpétervári konzervatóriumban tanított 1870-1909 között. Turner már a Zimermann által készített hangszereken játszott.

1860-1870 között az orosz katonaságban működött az úgynevezett Wurm Band, ami a német trombitás és karmester, Wilhelm Wurm (1826-1906) után kapta a nevét. Ő volt az, aki az F és C hangolású hangszereket preferálta a zenekarokban. 1874-1876 között Nyikolaj Rimszkij-Korszakov és más zeneileg potens személyek javaslatára, megreformálták a katonazenekarokat. Ebben kikötötték az Esz és a B hangolású hangszerek kizárólagos használatát. Cerveny is részt vett a régió zenekari eszközeinek modernizációjában. A forradalom és a világháborúk után elkezdték újraépíteni a zenei életet, a színházakat, zenekarokat és a zenei konzervatóriumokat. A legnagyobb veszteséget ezen a területen a hangszerkészítés könyvelhetett el, ahol az eszközök, a gépek és a hagyomány is nagy károkat szenvedett. Attól függetlenül, hogy új állami Leningrád hangszergyár nyílt a Zimmermann manufaktúra nyomdokán, a hangszereket rajzok alapján kellett készíteniük, mert minden más dokumentumnak nyoma veszett.

[33] Bohémia, beleétrve Markneukirchent, Klingenthalt és Königsgrázet, 300 évre visszamenőleg a hangszerkészítők egyik legaktívabb régiója volt.

A német rendszerű katonai hangszerek elterjedése egyre több német zenészt igényelt Oroszországban, akik nem csak játszottak ezeken a hangszereken, de tanították is azt. III. Sándor cár maga is lelkesedett a rézfúvós hangszerekért és patronálta a zenét: játszott kornetten, kürtön és tubán, valamint megalapította az Imperial court orchestra nevű együttest, amiből később a Szentpétervári Filharmonikusok lettek. [34] A cár és felesége több szálon kötődtek európai családokhoz, akik külföldi specialistákat szerződtettek, hogy oktassák ezeket a hangszereket. Így került Oroszországba Wilhelm Schunekerl aki 1861-ben a Szentpétervári Operában még ophicleiden játszott, majd 1865-ben már tubázott. Az orosz zenekarok és konzervatóriumok első tubás pozícióit olyan nevek töltötték be mint Wilhelm Hoppe, Karl Tormann, Hermann Tupfer, Hubert, Saalborn, Franz Turner, Christopher Borch, Valenius, Schulze. Csak a 20. század első felétől foglalták el ezeket a pozíciókat orosz tubások: Zintchenko, Kretov, Nikiforov, Vassiliev, Blazhevitch, Matchekho, Zintchenko, Galouzine, Anitchkine, Kouzmitchev, Zhelenov, Levachkine, Lebedev.[35]

4.3.5.1 Szóló repertoár

A. Lebedjev (1924-1993) 1949-től tanított és 1950-1966 között a Bolshoi szóló tubása volt. Egy alapfokú, kollekció jellegű tubaiskola mellett 3 szólódarabot írt tubára.

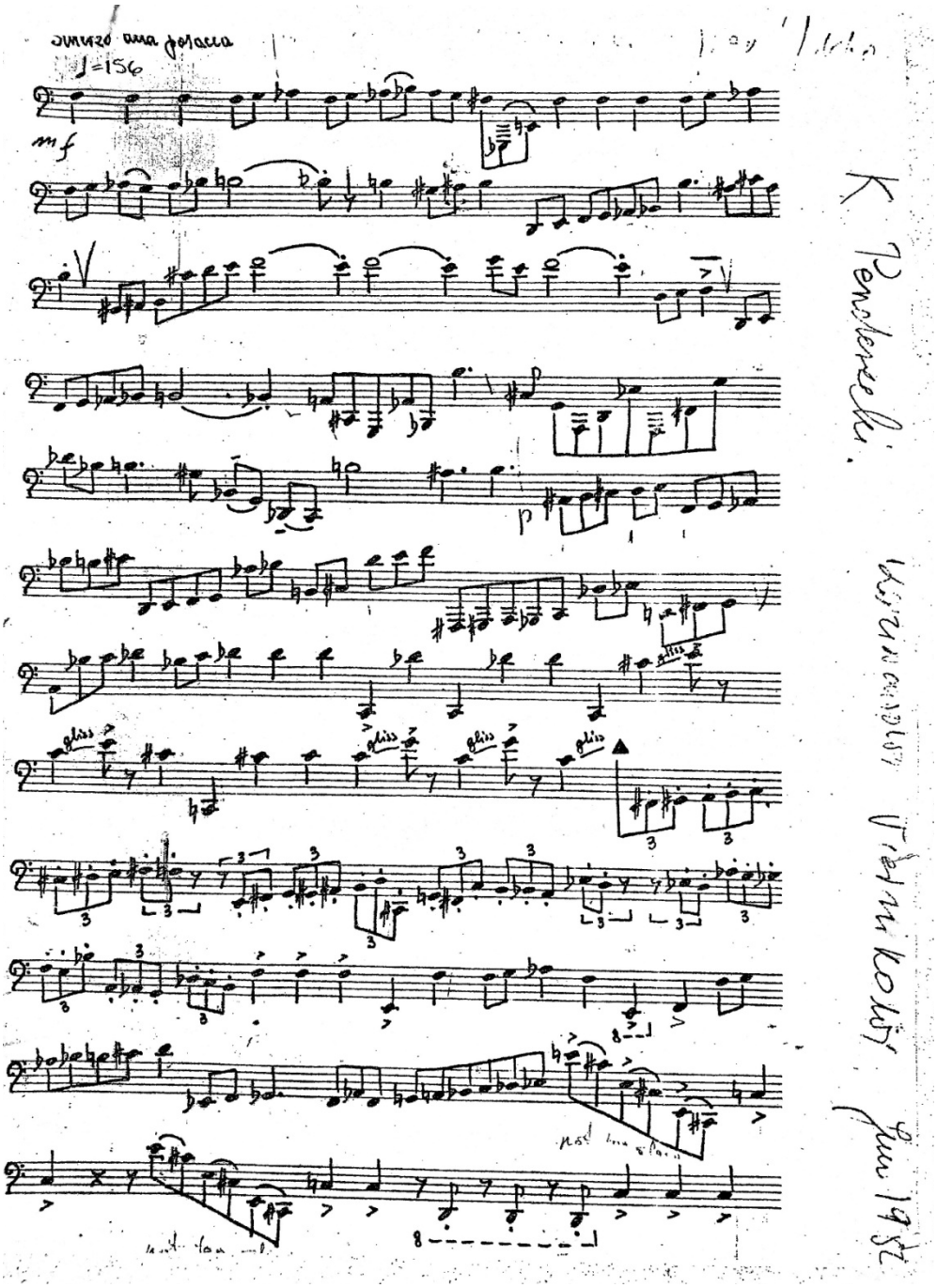
Concerto in A, a *Koncert Allegro* és a *Concerto in B* kompozíciók, kifejezetten oroszos-, posztromantikus stílusban, gazdag harmóniai invencióval, lírai és mérsékelten technikás részekkel tarkított darabok, aminek tuba szólamai megközelítőleg 3 oktávos hangterjedelmen belül mozognak.

V. Blazsevics (1881-1942): 1920-1942 között az Orosz Nemzeti Konzervatórium tanára. A *70 etűd kontrabasszus tubára* című munkája, a mai napig világszerte része az oktatási programoknak. A *Koncert etűd* című kompozíció, a bevezetés, téma és variációk struktúráját követő, a kontra Esz és az egyvonalas Esz közötti intervallumban mozgó, egy líraibb, lassú középrésszel tarkított virtuóz darab.

Krzysztof Pendereczki (1933-) 1980-ban *Capriccio* címmel, szóló tubára komponált műve a mai napig a tuba repertoár egyik alapköve. A nem mindennapi

[34] Alexandre Bers: Memories of Czar Alexandre III.
[35] Fedor Shagovval, a State Symphony Capella of Russia tubásával, 2018.szeptember 6-án történt levélváltás alapján.

technikai kritériumokat támasztó darab notációja ütemvonallakkal és azok nélkül tagolt, ritmizációja a megszokottal egyező, de olyan extrémnek mondható játéktechnikákat is alkalmaz, mint a glissando és frullato. Egy helyen nem jelöl sem felső, sem alsó konkrét hangmagasságot, hanem a játékos képességeihez mérten a legmagasabb és legmélyebb hang megszólaltatását igényli. A mű alapvetően A-B-A formában, három részre osztható, de a középrészen belül egy keringő jellegű rész is helyet kap.



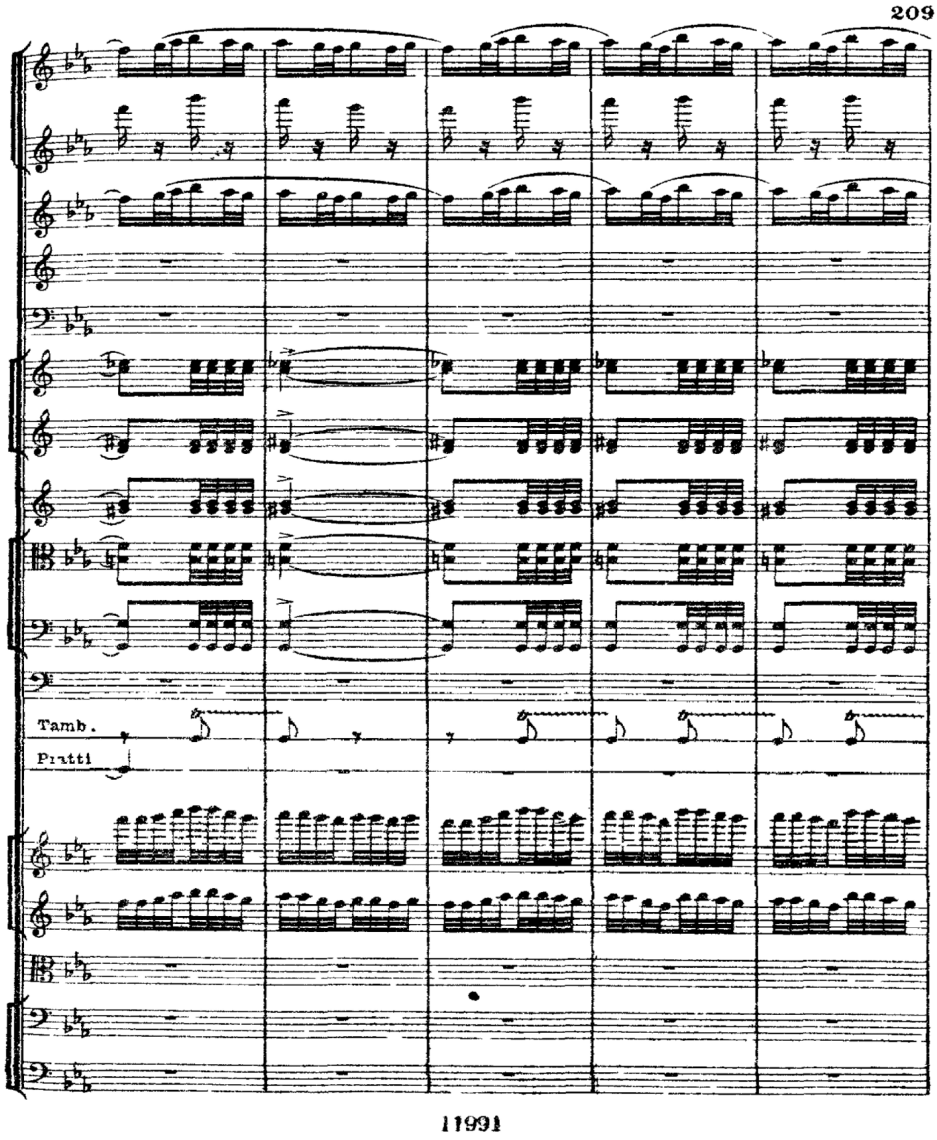
54. kottapélda. K. Penderecki: Capriccio, kézirat

Az orosz zeneszerzést és zeneirodalmat Rimszkij-Korzsakov munkássága befolyásolta a leginkább. Csajkovszkij és Borogyin a barátja, Glazunov és Sztravinszkij a növendéke volt.

Rimszkij-Korszakov, akinek szerepe volt a katonazenekarok reformjában, jól ismerte a tubát és tisztában volt annak hangterjedelmével és technikai lehetőségeivel. Ő volt az aki kollégáit és növendékeit is a bíztatta a tuba használatára.[36] Az orosz szerzők tuba szólamaiból logikusan következtethető, hogy melyik hangszer volt az amire komponált a két leginkább elterjedt tuba, a három billentyűs basszus Esz, vagy a három billentyűs kontrabasszus B tuba közül. Csajkovszkij és Glazunov legtöbb tuba szólama játszható az Esz tubán is, míg Rimszkij-Korszakov szólamai sokszor kontra G-t is érintik, amihez már minden bizonnyal B tuba kellett. Rimszkij-Korszakov *Seherezádé* című művében a tubára nem igazán jellemző, meglepően virtuóz, a trombita-szerű technikai követelményeket támaszt a tuba játékosával szemben: az utolsó tételben, a többi rézfúvós hangszerrel együtt duplanyelvvel megszólaltatandó repetíciót ír. Ez megint egy olyan példa ami alapján feltételezhetjük, hogy abban az időben a tubások többnyire másik hangszerről váltottak erre a hangszerre és nem a tubán kezdtek el hangszeren tanulni. Jó rá az esély, hogy trombitások, ventil harsonások, tenor-, vagy bariton kürtösök kezdtek el tubán játszani, így a másik hangszeren elsajátított technikai agilitást tudták a tubán alkalmazni.[37]

[36] Clifford Bevan, i.m., 330.

[37] Ilyenre több példát találunk Magyarországon is. Egyik ilyen Szabó László, a Zeneakadémia tuba professzora Győrben végezte tanulmányait trombita szakon, ahol az érettségi évében félévkor váltott tubára. Következő évben felvételt nyert a Zeneakadémia tuba szakára, Dr. Újfalusi László tanszakára. Pályája folyamán többek között az Állami Hangverseny Zenekar szólamvezető tubása lett, valamint a Budapest Rézfúvós Kvintett-tel nemzetközi karriert futott be. Több évtizede a Zeneakadémia tuba professzora.



55. kottapélda. Rimszkij-Korszakov: Seherezádé

Prokofjev és Sosztakovics tubaszólamai már egyértelműen a B kontrabasszus tuba használatára utalnak, ami a 20. századra a legelterjedtebb tuba volt Oroszországban a katonazenekarokban és a szimfonikus zenekarokban is. Sztravinszkij tuba használata folyamatosan változott: míg a *Tűzmadár*ban és a *Petruská*ban még inkább oroszosan a Rimszkij-Korszakov-féle habitussal kezelte a tubát, addig a *Tavaszi áldozat*ban már inkább a kis francia C tubára jellemző regiszterekben írt rá fontos anyagokat. Ezután egyre inkább újra a basszus-, és a kontrabasszus tubákra jellemző regiszterekben használta a hangszert, ami igen logikus volt, mert Sztraviszkij a korai balettjeinek francia kötődése ellenére, nemzetközi karrierre törekedett, amihez hozzátartozhatott az is, hogy a hangszerelés – így a tuba szólam is – világszerte kompatibilis legyen.

4.3.6 Magyarország

Magyarországon a tubán történő játék a 19. századig vezethető vissza és a katonazenekarok és az azokon belül alakult szimfonikus katonazenekarokban gyökerezik.[38] A hivatalos tuba oktatás hazánkban 1936-ban a Nemzeti Zenede keretein belül Keil Ernő – végzettségét tekintve harsonás – vezetésével kezdődött. A Zeneakadémia 1945-ben indított tuba tanszakot Dr. Újfalusi László tubaművész irányításával, aki ugyanitt harsonát is tanított. Ez viszonylag későnek mondható, ha számításba vesszük, hogy már a 19. század óta évaddal rendelkező operaház és több évtizede koncertszezonnal rendelkező szimfonikus zenekar is működött, amiket Erkel, valamint Mahler is vezényelt, és többek között Wagner, Richard Strauss, Mahler, Bruckner, Dohnányi, Bartók és Kodály műveit is játszották.[39] A tuba szóló hangszerként történő használatának első példáit Dr. Újfalusi Lászlónak köszönhetjük. A magyar oktatásba általa integrált darabok külföldről, többnyire Franciaországból származtak.[40]Az első magyar szerző tubára írt versenyműve Bogár István 1963-ban Gréts Károly számára komponált darabja volt, amit Szabó László rögzített a Magyar Rádióban.[41] Ezt követően számos új kompozíció született szóló tubára, különféle kísérettel: Szabó László, Szabó Vilmos, Bazsinka József és Szentpáli Roland felkérésére, Vidovszky László, Durkó Zsolt, Láng István, Hidas Frigyes, Dubrovay László, Gulya Róbert, Madarász Iván, Szentpáli Roland és Horváth Balázs tollából.

4.3.6.1 Szóló repertoár

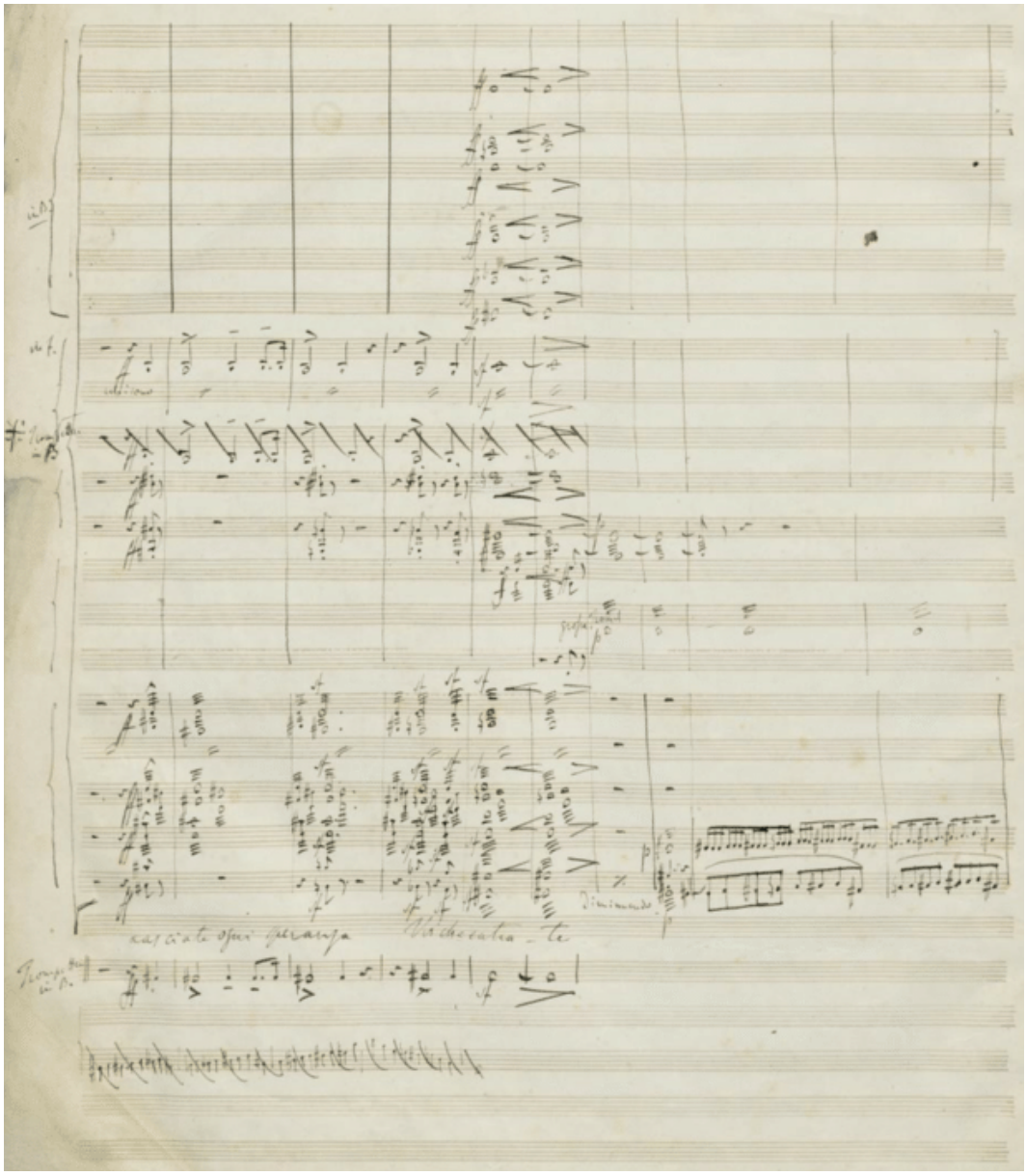
- Hidas Frigyes: Tuba concerto,
- Madarász Iván: ConcerTuba,
- Hidas Frigyes: Tuba concerto,
- Bogár István: Tuba concerto,
- Gulya Róbert: Tuba concerto,
- Szentpáli Roland: Tuba concerto,
- Dubrovay László: Concerto for two tubas,

[38] Szabó László: A basszustuba alkalmazási területeinek magyar vonatkozásai. DLA doktori értekezés. 2010, 24.
[39] Szabó László, i.m., 33.
[40] Szabó László, i.m., 34.
[41] Szabó László, i.m., 36.

- Szentpáli Roland: Ballada,
- Láng István: Aria di Coloratura,
- Durkó Zsolt: Öt darab,
- Szentpáli Roland: Earth Voices,
- Dubrovay László: Caprice,
- Szentpáli Roland: Caprices,
- Gulya Róbert: Burlesk,
- Szentpáli Roland: Melton 200,
- Horváth Balázs: pikokozmosz ⇒ millikozmosz,
- Hidas Frigyes: Három tétel,
- Szentpáli Roland: Visions,
- Dubrovay László: Solo No.3.,
- Farkas Antal: Tuba változatok,
- Szentpáli Roland: Carmen Fantasy,
- Horváth Balázs: Mirabel's Dance,
- Szentpáli Roland: Allegro Fuoco.

A magyar szerzők szimfonikus zenekari tuba használata Erkel kivételével, abszolút német mintájú.

Liszt Ferenc 1848-tól a turnézó zongoraművész életvitelét maga mögött hagyva, a weimari évei alatt kezdett el aktívan komponálni. A következő 11 évben írta meg a *Bölcsőtől a sírig* kivételével az összes szimfonikus költeményét, a *Dante* és a *Fauszt* szimfóniát, valamint az Esz-dúr zongoraversenyt és az A-dúr zongoraverseny második változatát. Liszt mindig a Németországra jellemző sztenderd zenekarra komponált. A tuba hangterjedelmét nem használja ki szélsőségesen: sem magasra, sem mélyre nem ír a szólamban, a legtöbb darabjában kontra A alatt nem hangszerel a tubára. Kivétel ez alól a *Dante* szimfóniája, amiben rögtön a darab elején egy kontra Giszt kell megszólaltatni, de ez Liszt esetében kirívó.



56. kottapélda. Liszt Ferenc: Dante Szimfónia, kézirat

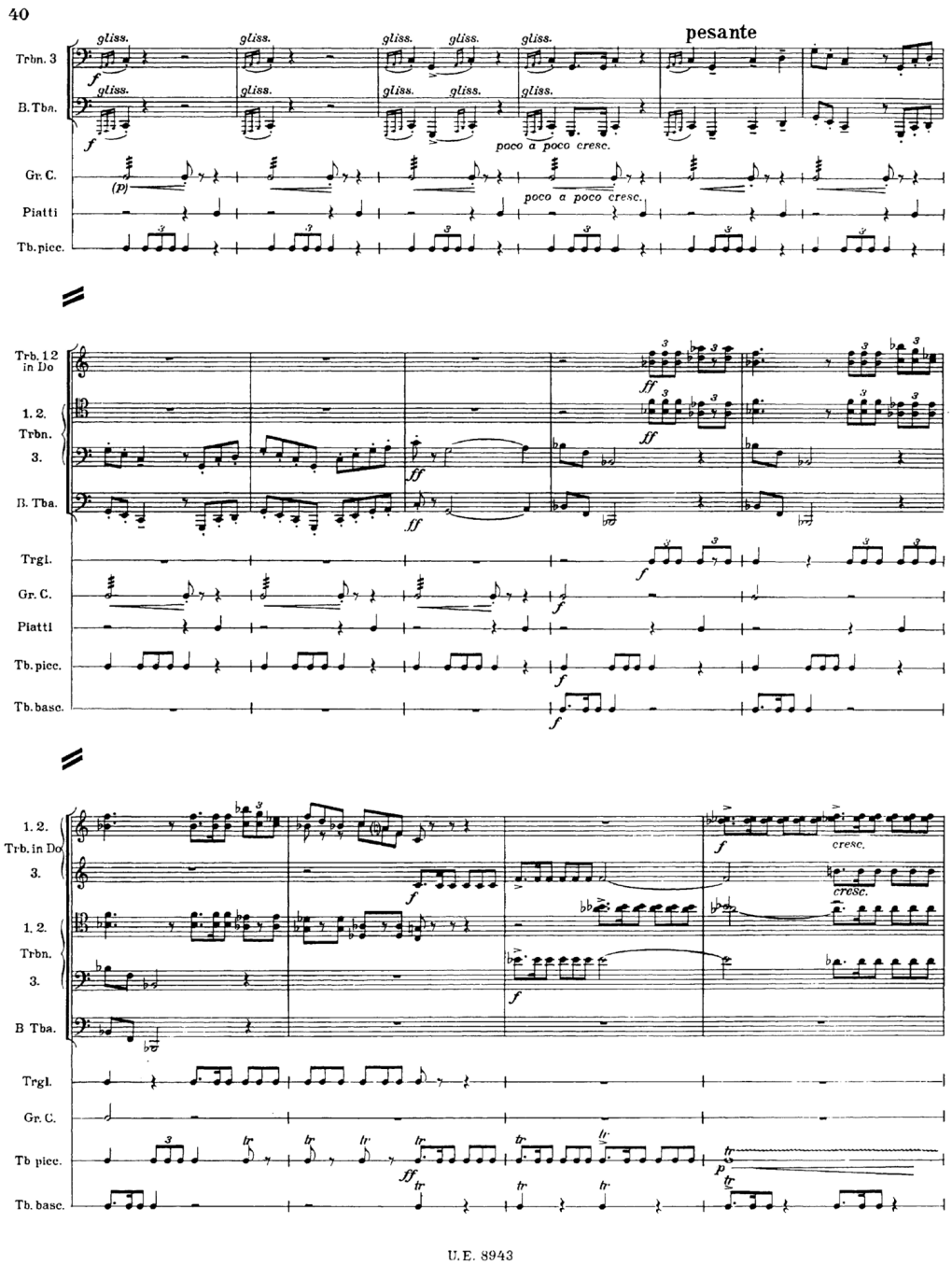
Leginkább tuttiban használja a tubát, a rézfúvós kar pedál basszusaként, egy oktávval a basszus harsona alatt. Ilyen minőségben viszont gyakran tematikus anyagot is ír a szólamba.

Kodály Zoltán és Bartók Béla a Liszt Ferenc által alapított, budapesti Zeneakadémián tanult, úgy ahogy Dohnányi Ernő is. Liszt zeneszerzőként is alapvetően a német zenei irányzatot követte és maga a Zeneakadémia is német szellemiségű volt.[42] A 19. század folyamán a szimfonikus zenekari rézfúvós szekció játékosait képező zenészek is a magyar katonazenekarokban elterjedt német

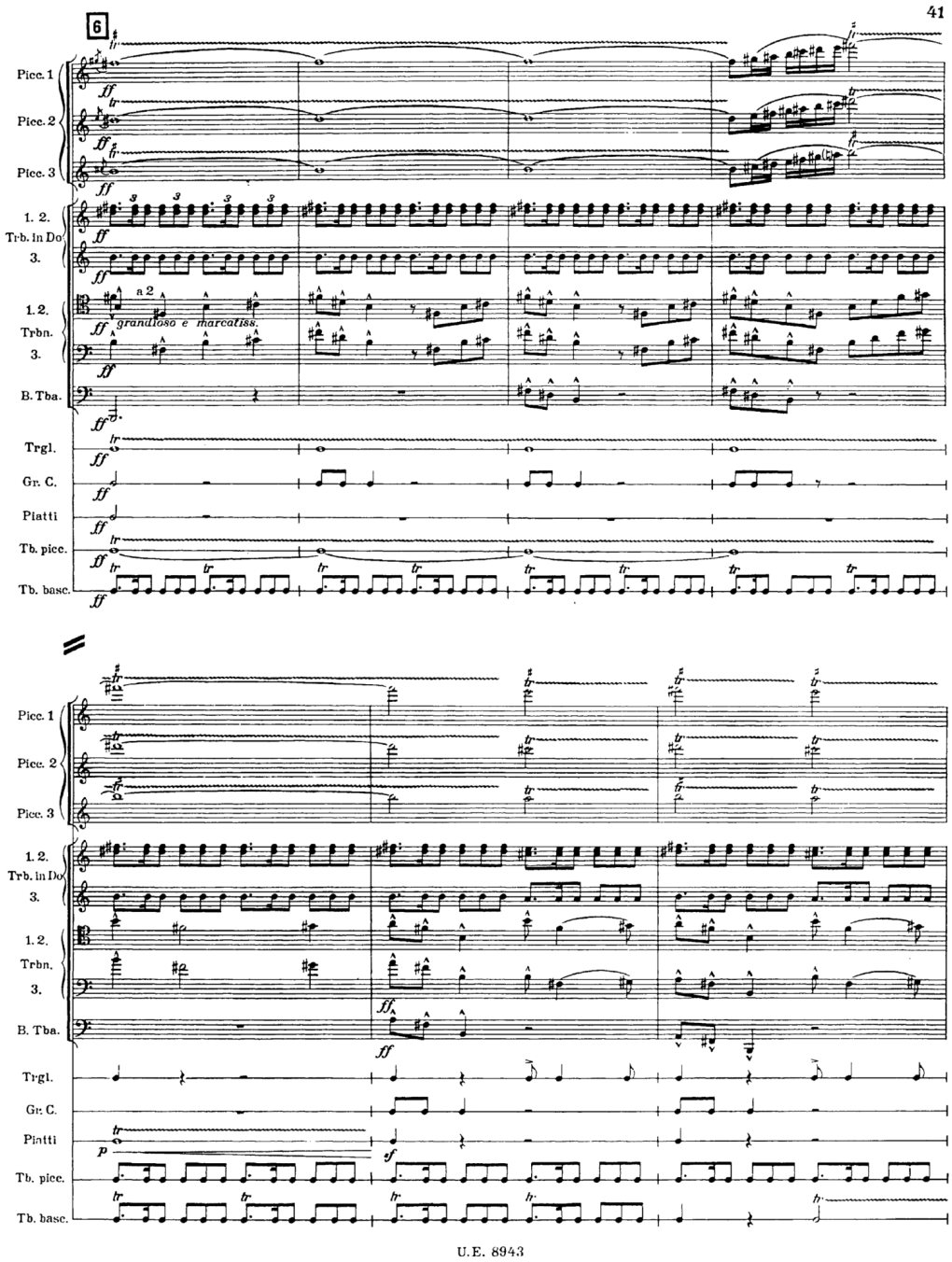
[42] Bónis Ferenc: Így láttuk Bartókot. (Budapest: Püski, 1995). 12.

hangszereken játszottak. Erkel Ferenc ophicleide szólamai kivételével az utána következő magyar zeneszerzők darabjainak hangszerelései mind a német mintát követték. Kodály Zoltán *Háry János* című műve különleges kivétel. A szerző a megszokott 4 kürt, 3 trombita, 3 harsona, tuba mellé, 3 kornettet és egy alt szaxofont is ír a partitúrába, némi francia színt csalva a hangszerelésbe. Furcsa, hogy a kornettek a *Bécsi harangjáték* című tételben szerepelnek és nem a *Napóleon csatájá*ban, ahol a francia hangot, a francia katonazenekar hangszíneit képviselhették volna, ugyanakkor nagyszerű zenei szimbólum a csata végén a kesergő, síró szaxofon: a francia hangszer a vesztes franciák nyöszörgését ábrázolja zenében. Ebben a tételben Kodály szép feladatot ad a tuba szólam játékosának a basszus harsona oldalán. Egy, a menetzenekari összeállításra hasonlító[43] hangszerelésben megszólaló induló után, a basszus harsona és a tuba kettőse indítja az ütők kíséretében a csatát, amihez később a többi, a tétel folyamán korábban már megszólalt hangszer is csatlakozik. Ez a passzázs több mint két oktáv hangterjedelmet fog át a tuba szólamban és a fortissimo-tól a sforzatississimo-n át, a gyászindulóban lévő, pianissimo-val bezárólag óriási dinamikai tartományt jár be. Kiemelendő, hogy a tubának is beírja a glissandot, mint speciális effektet, bár ennél jóval nagyobb hangközt átívelő glissandókat írt korábban a tuba szólamaiba Richard Strauss és Mahler is.

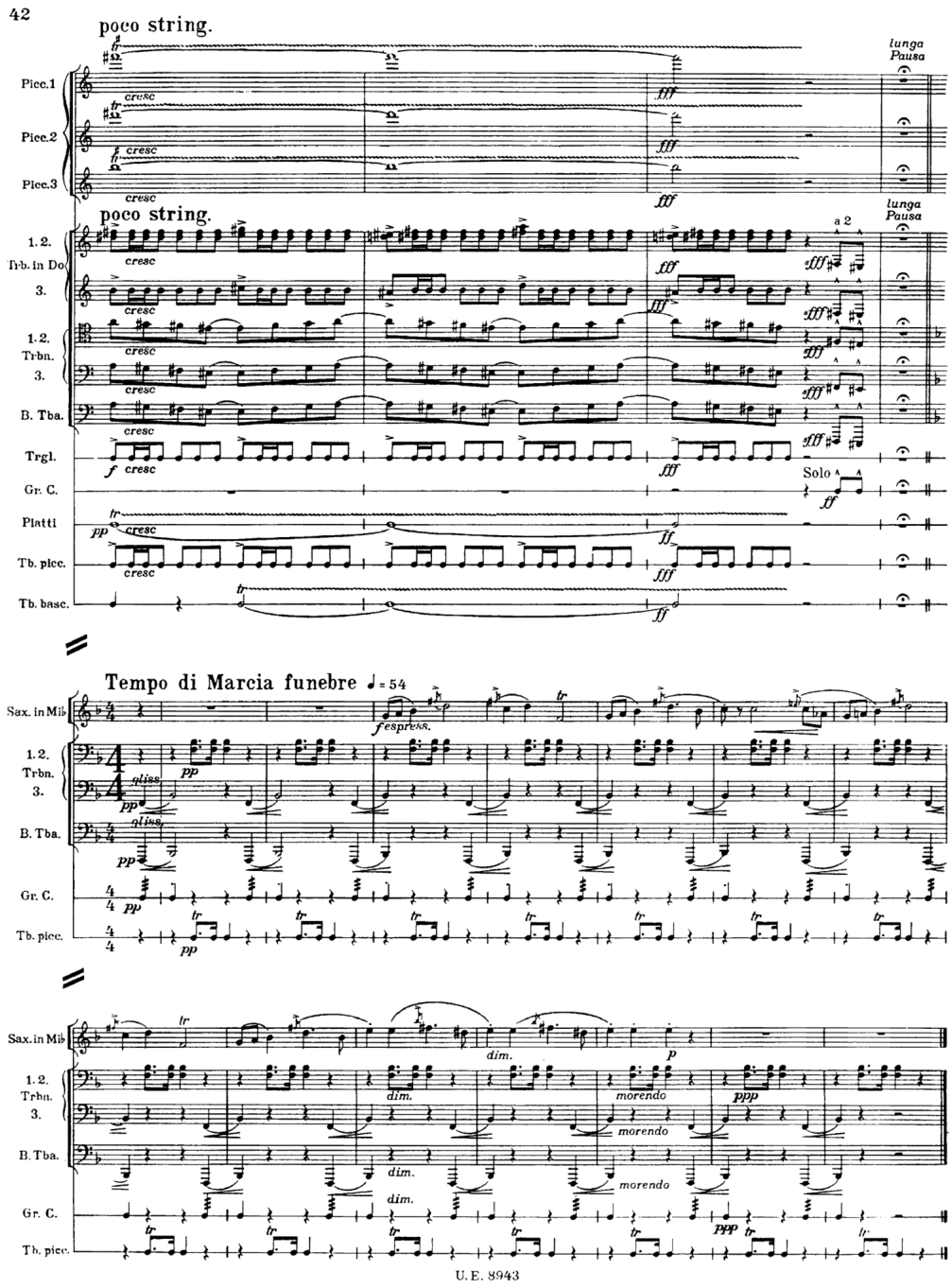
[43] Pikkolók, trombiták, harsonák, ütők.



57. kottapélda. Kodály Zoltán: Hári János

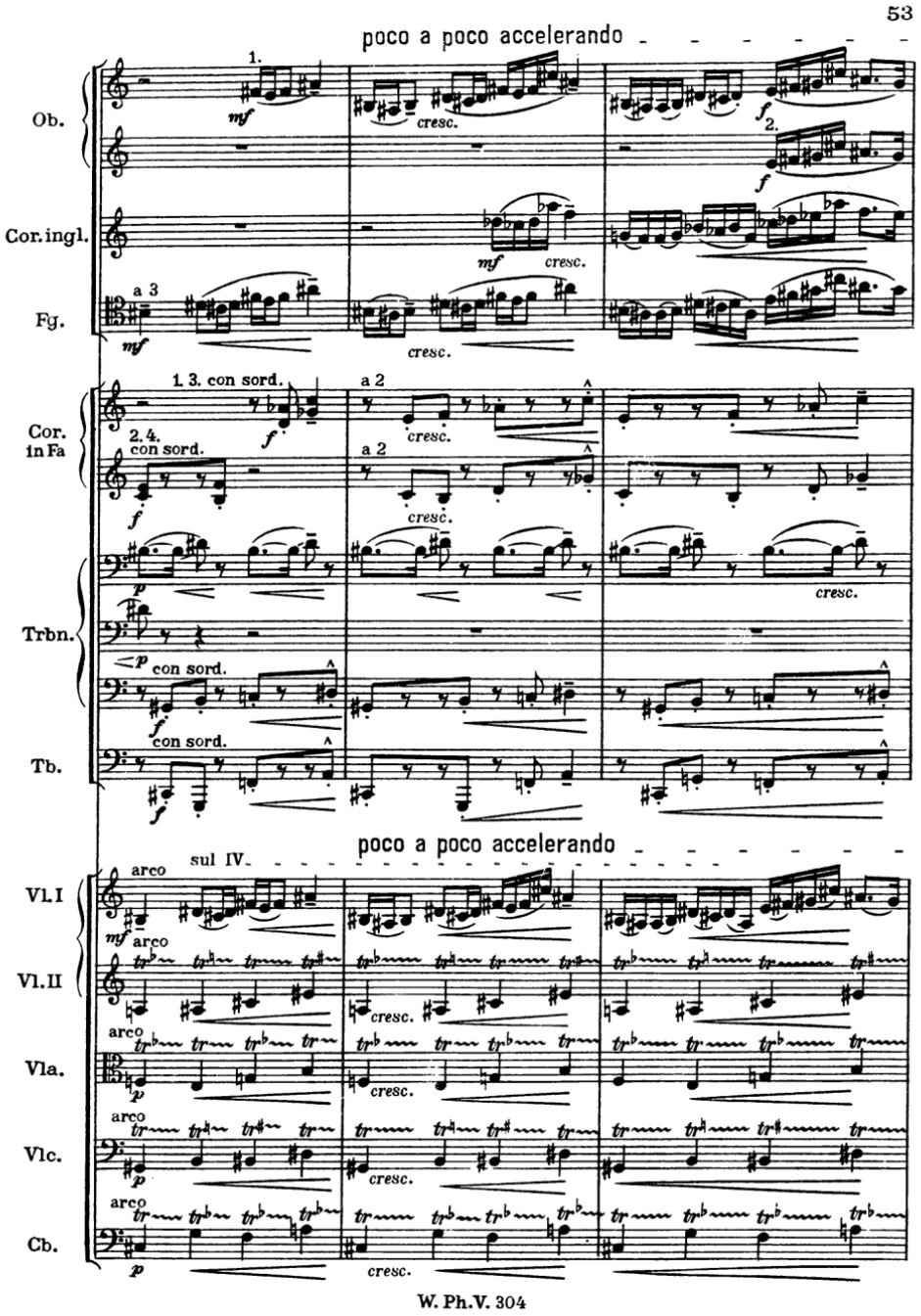


58. kottapélda. Kodály Zoltán: Hári János

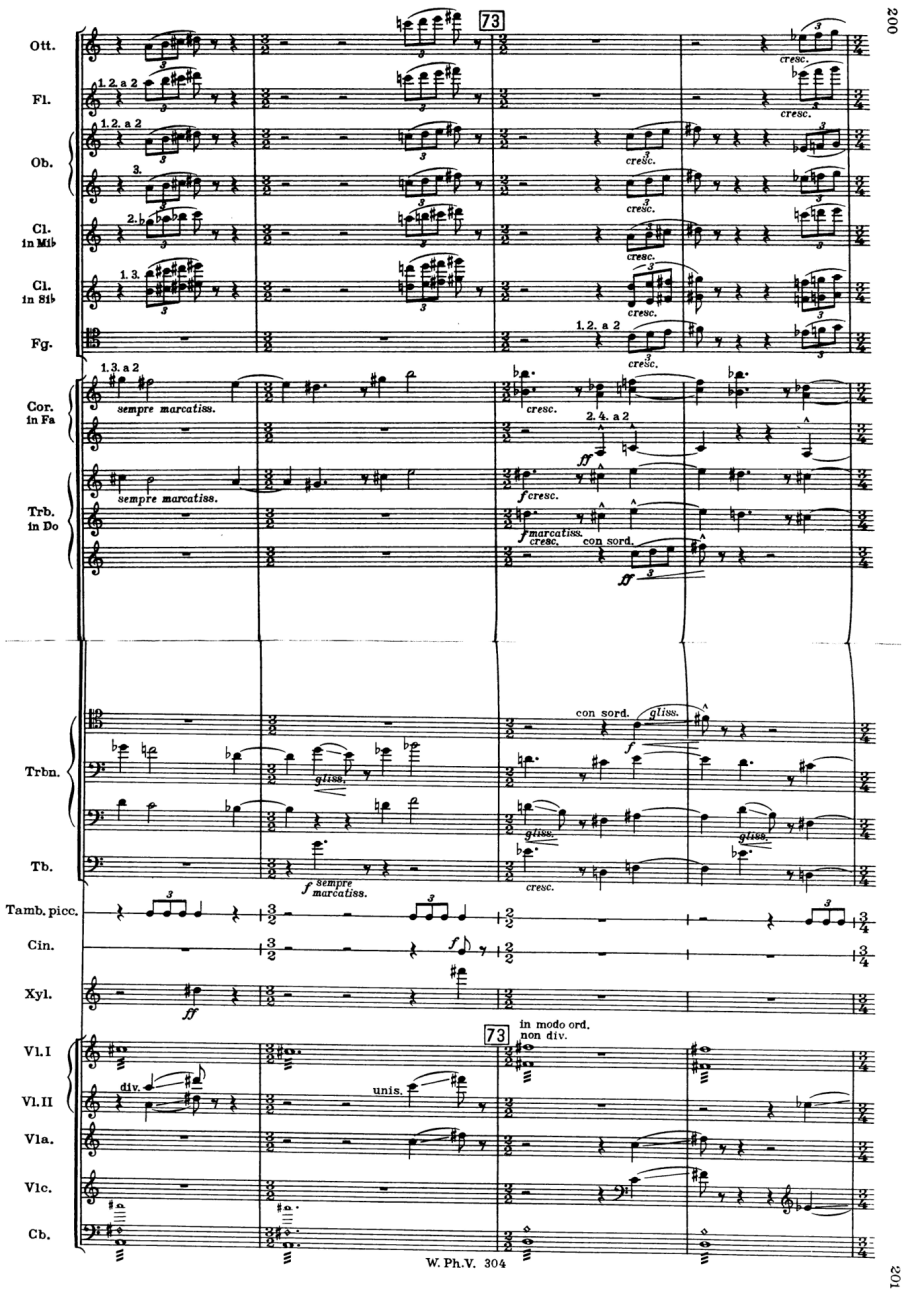


59. kottapélda. Kodály Zoltán: Hári János

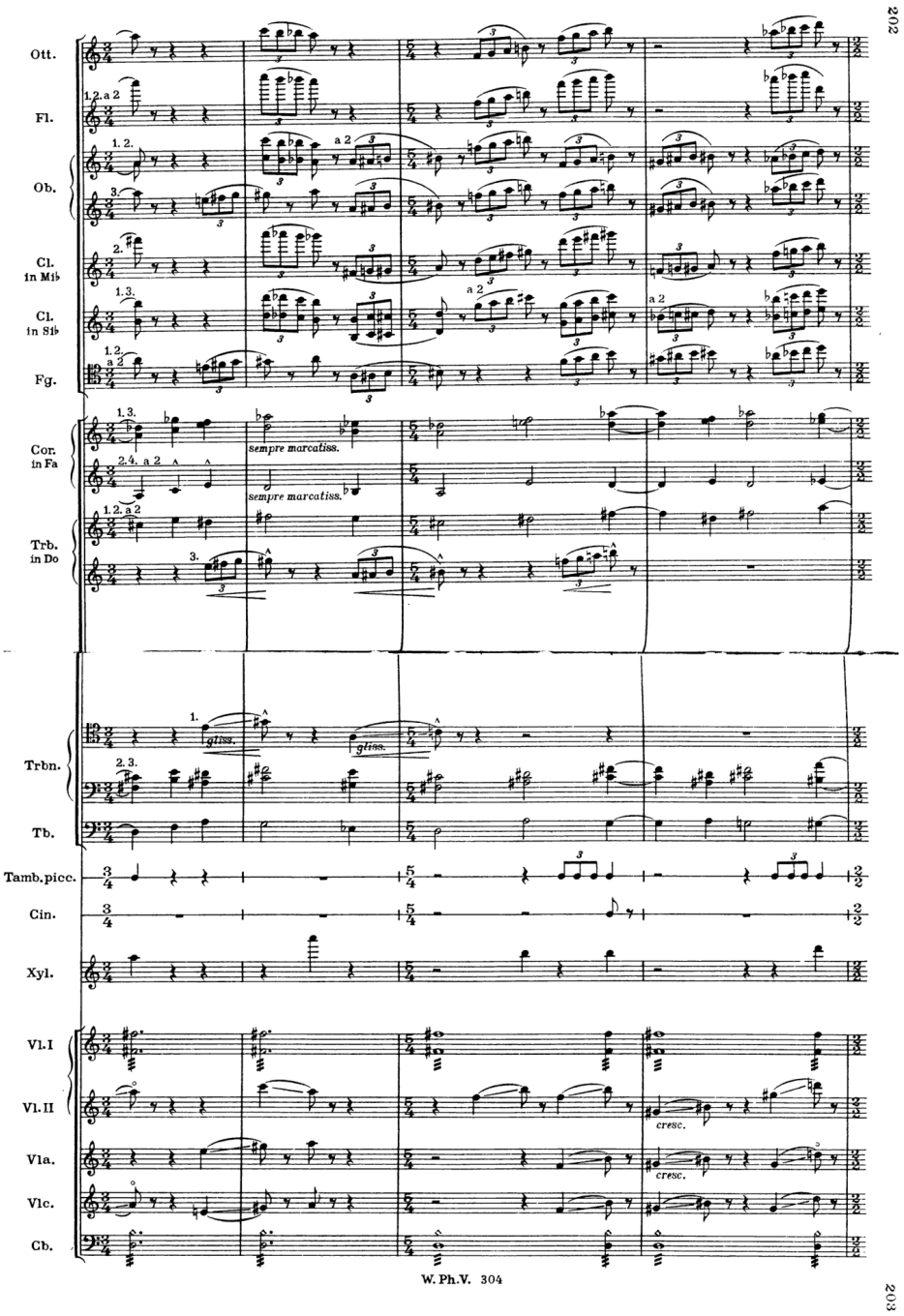
Bartók Béla (1881-1945) is előszeretettel használja a szimfonikus műveiben a tubát. Rendkívül változatosan ír a hangszerre, sokszor akár szordinálva, kettőzés nélkül, jellemzően a kontra G és az egyvonalas G közötti regiszterben. *A Csodálatos Mandarin* (1819) című művében mindkét hang megtalálható. Az alsó hang szordinálva, míg a felső hang nyitva és előzmény nélkül. Mindkét példán látszik, hogy sokszor ütemen belül is oktávon túli hangterjedelmet kell bejárni a játékosnak.



60. kottapélda. Bartók Béla: A csodálatos Mandarin

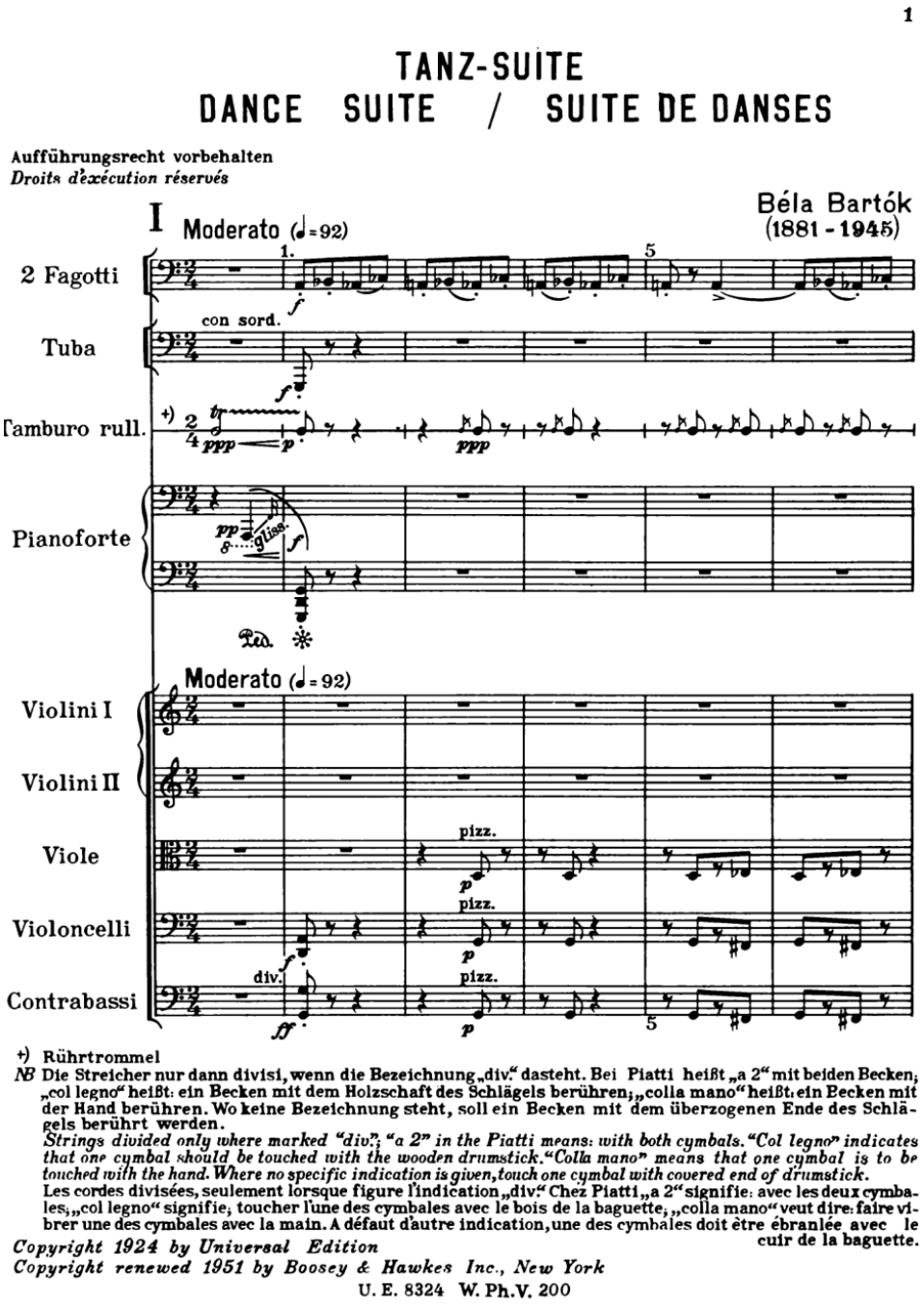


61. kottapélda. Bartók Béla: A csodálatos Mandarin



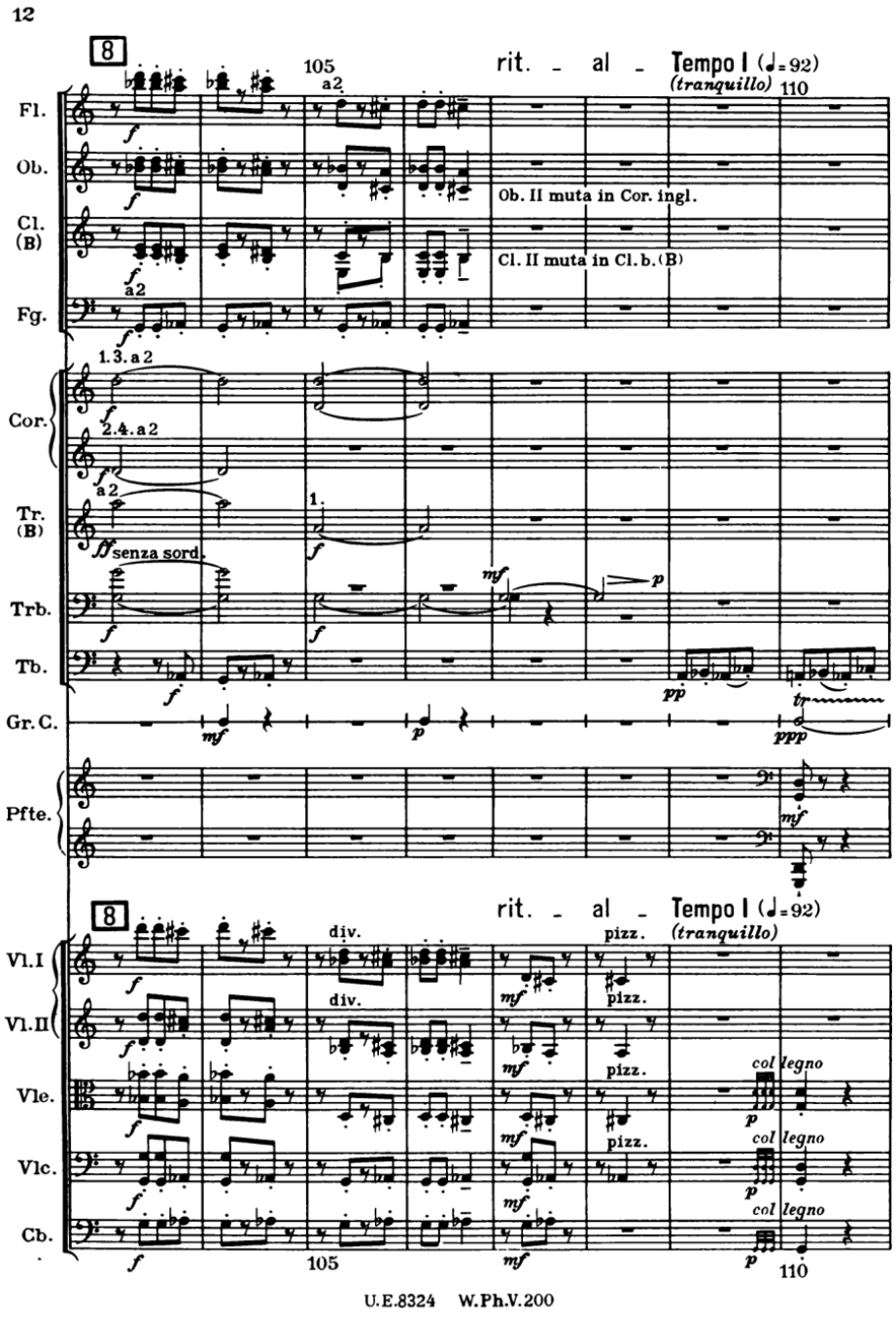
62. kottapélda. Bartók Béla: A csodálatos Mandarin

Ugyanígy, szordinálva kell megszólaltatni a kontra G-t a *Táncszvit* (1923) legelején egyedüli rézfúvós hangszerként egy kifejezetten vékony hangszerelésben, ezért itt sokkal nagyobb hangsúlyt kap a a tuba szordinált megszólalása.



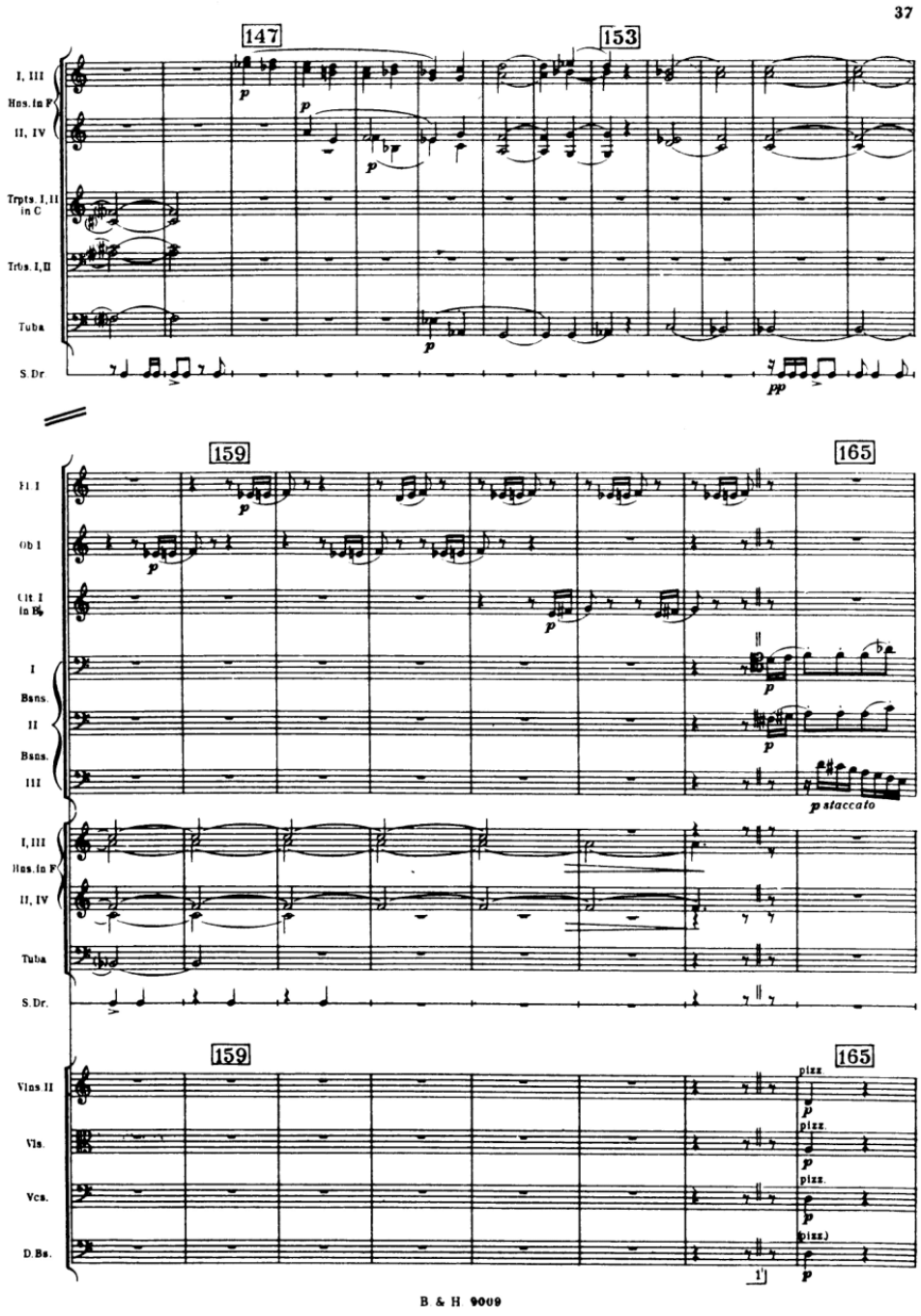
63. kottapélda. Bartók Béla: Táncszvit

Ebben a darabban mégsem ez a kiemelkedő, hanem az *I. Tánc* folyamán a tubán megszólaló téma.



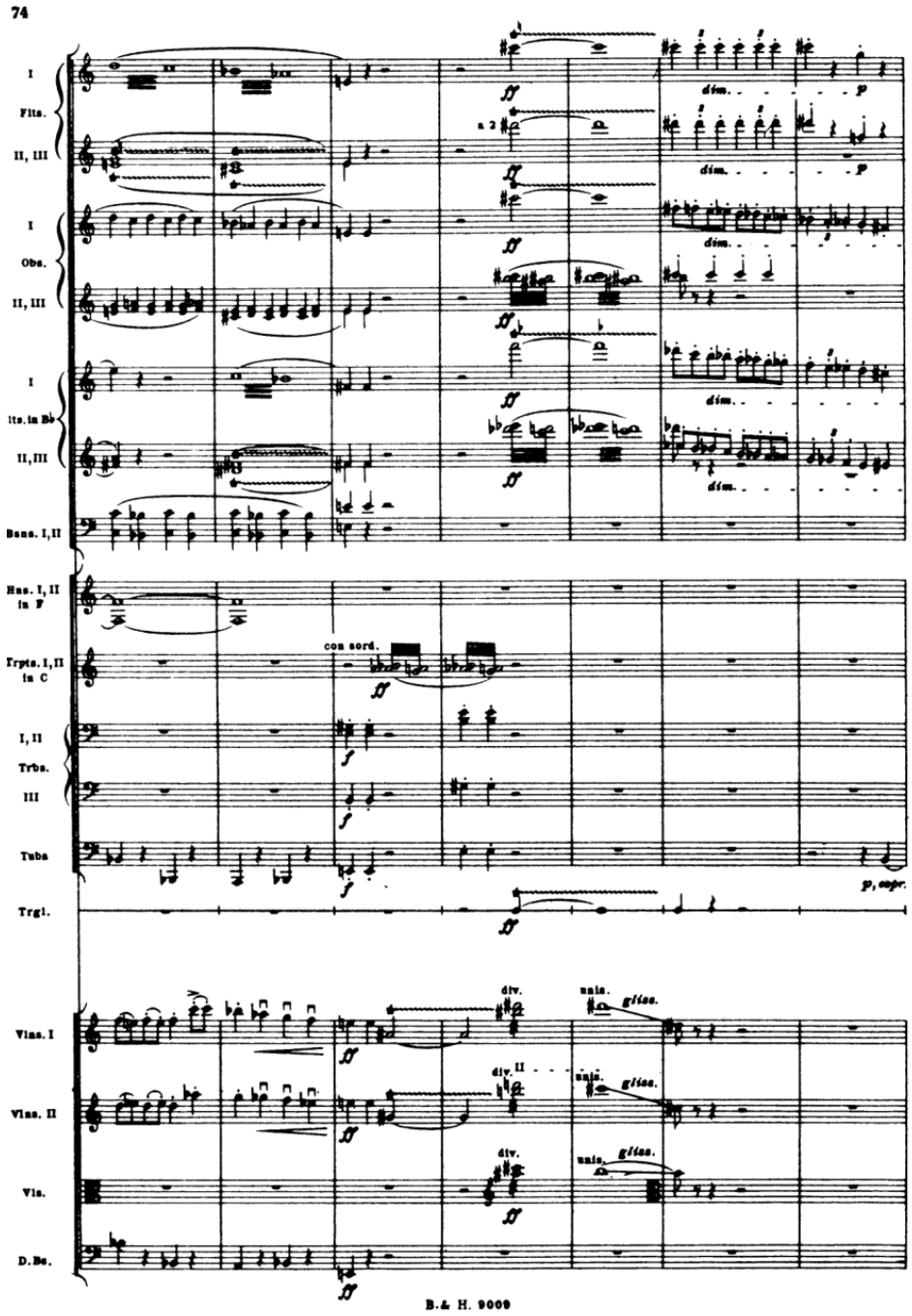
64. kottapélda. Bartók Béla: Táncszvit

A tuba a kürtök alatt, azokkal kónikus, homogén együttest alkotva, ahogy Wagnernél, vagy Brucknernél volt tapasztalható, Bartóknál ritkán fordul elő. Erre egy szép kivétel a *Concerto* (1843) című zenekari darabjának a *2. Giuocco delle coppie* tételben megszólaló korál végén hallható.

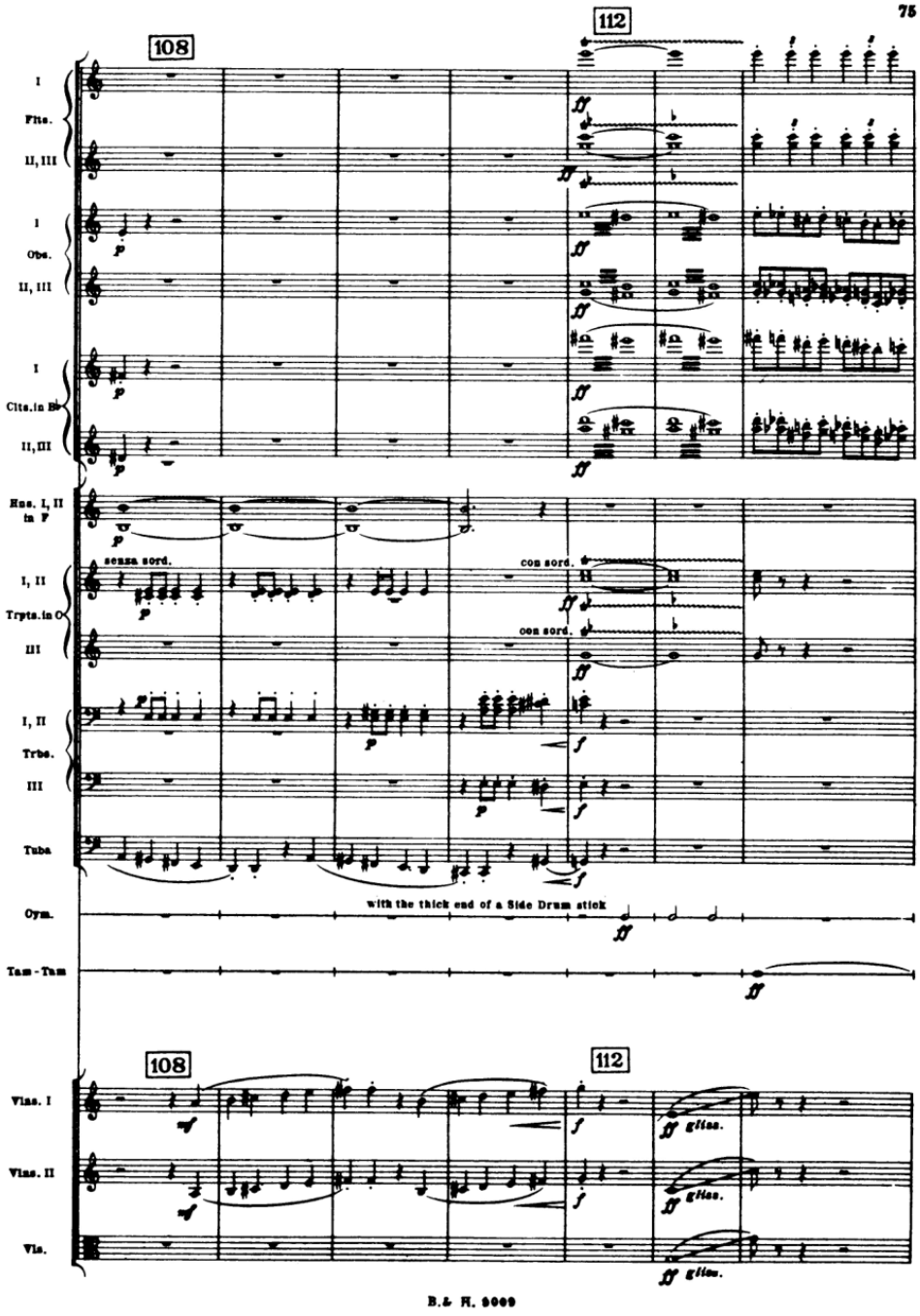


65. kottapélda. Bartók Béla: Concerto for Orchestra

A *4. Intermezzo Interrotto* tételben ír Bartók tubának szólót espressivo előadói utasítással.



66. kottapélda. Bartók Béla: Concerto for Orchestra

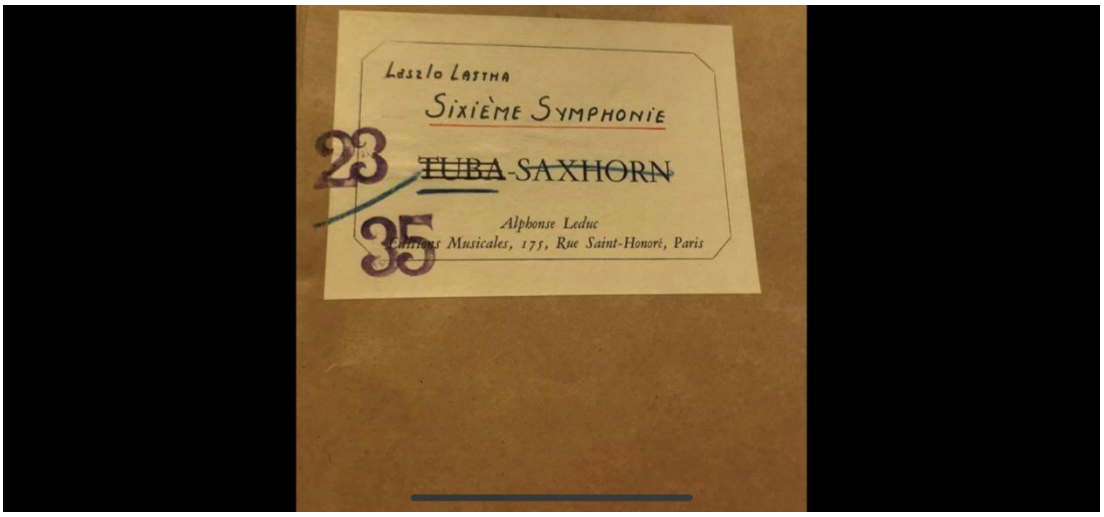


67. kottapélda. Bartók Béla: Concerto for Orchestra

Bartók tuba szólamaiban egy jól artikulált, filigrán, pregnáns ritmusú, a nagy és a kis oktávban szólószerepekkel is kitűntetett, gyakran szordinált, karakteres hangszert ismerhetünk meg. Többször előfordul, hogy az egyvonalas C, Esz, vagy G hangokon kell belépni, ami azt bizonyítja, hogy bízott a hangszerben és annak játékosában is.

Meg kell említsük Lajta Lászlót, aki többek között a budapesti és a párizsi zeneakadémián is tanult. Az 1. Világháború kezdetéig jó kapcsolatokat ápolt

kiemelkedő francia művészekkel, a 2. Világháború után pedig a Magyar Rádió és a Budapesti Nemzeti Konzervatórium igazgatója lett. 1930-tól több darabját is az Alphonse Leduc jelentette meg. Valószínűleg ennek köszönhető magasnak mondható, a francia tubára jellemző zenekari tuba szólamai, amik német basszus tubával is megszólaltathatók.



49. ábra. Lajta László: Sixiéme Symphonie

4.3.7 Amerikai Egyesül Államok

Amerikában 1835-ig egyetlen profi zenekar sem működött. 1842-ben alapították meg a New York Philharminoc Societyt, amiben 3 harsona volt. A folyamatosan alakuló bostoni és philadelphiai zenekaron érezhető volt a német hatás, míg a chicagoi és a clevelandi zenekar már az elejétől kezdve határozottan amerikai zenekarként tartotta számon magát. A 19. században mégsem a szimfonikus zenekar kapta a legnagyobb hangsúlyt Amerikában, hanem az angol brass bandekkel együtt fejlődő fúvószenekari kultúra.[44]

A legelső szerződtetett szimfonikus zenekari tubás August Helleberg volt, aki John Philip Sousa – híres amerikai katonakarmester – zenekarából egy szezon erejéig beült a Chicago Symphony Orchestraba, majd nem sokkal később a Metropolitan Operába. Ez a szokás vezetett oda, hogy a nagy építésű fúvószenekari hangszerek bekerültek az amerikai szimfonikus zenekarokba. A 19. századi amerikai hangszerkészítők legtöbbször európai bevándorlók irányítása alatt dolgoztak. A polgárháború után kialakult az igény a klasszikus zenére és az európai zenészek

[44] Clifford Bevan, i.m., 352.

amerikai jelenléte vehemens fejlődést eredményezett. A C hangolású kontrabasszus tuba lett az amerikai szimfonikus zenekar hangszere, amit gyakran egy B kontrabasszus tuba átépítésével értek el. Ehhez hozzájárult Stokowski a philadelphiai zenekarnál való működése is. Orgonistaként fontos volt számára, hogy a zenekari hangzás egy masszív, vastag basszusra épüljön, így tetszett neki a Philip Donatelli által használt, kifejezetten fúvószenekari hangszerekre specializálódott York cég által készített C kontrabasszus tuba hangja. Erről a hangszerről készült két másolat, amin először visszavonulásáig Arnold Jacobs, majd a mai napig Gene Pokorny játszik a Chicago Symphony Orchestranal és ezt a koncepciót másolja több hangszergyár napjainkban is.

4.3.7.1 Szóló repertoár

John Williams az 1985-ben komponált *Tuba concerto* című művét Chester Schmitznek ajánlotta. A három tételes rendkívül virtuóz, normál notációban lejegyzett mű minden tekintetben magán hordozza a jól ismert filmzeneszerző motivikus és hangszerelési jegyeit.

4.3.7.2 Zenekari repertoár

Az amerikai szerzők zenekari tuba szólamainak habitusára a fúvószenekari tuba szólamok voltak hatással, ezért többnyire mélyebb regiszterű szólamokat írtak. Míg Európában a vibratós játékmód volt az elfogadott, addig Amerikában ezt kevésbé preferálták.

Gershwin volt az a szerző, aki nemcsak jazz-, de a popzenei elemeket is alkalmazott a kompozícióiban. Tuba szólamaira hatással volt az amerikai dance bandekben bevett szokás, miszerint a tuba leginkább a harsonáktól elkülönülve, a nagybőgők szólamával kapcsolódik, de szerepe lehet ebben orosz-zsidó származása is.

4.4 A tenor tuba

1838-ban, 3 évvel a tuba szabadalma után C. W. Moritz egy B hangolású tenor tubát épített 4 billentyűvel, 2 billentyű mindkét kézre. 1843-ban Sommer, a weimari koncertmester egy még nagyobb építésű tenor tubát készített euphonion néven. Görögül, az euphonos édes hangot jelent. Sommer ezzel a hangszerrel turnézott és

Sommerophone-nak hívta, de 1851 után már nem használták ezt a nevet. Sommer ezt a hangszert elvitte Bécsbe, ahol Franz Bock apróbb változtatásokat hajtott rajta végre, majd két koncert után Ferdinand Hell tökéletesítette, amit Hellhorn néven szabadalmaztatott.[45] A tenor tuba nevet Olaszországban és Hollandiában még mindig használják az euphonium szinonimájaként. A hangszer B hangolású, ritkábban C és még ritkábban A. Lejegyzése basszuskulcsban történik abszolút hangmagasságban, vagy vilolin kulcsban nónát transzponálva. Hangterjedelmének alsó határa a kontra C, felső határa játékos függő. Kétvonalas C fölött ritkán használják. A 3 billentyűs verzióján a nagy E még megszólal, bár intonációja magas, de Esz-től a kontra H-ig egyik hang sem játszható. A kontra B – mivel a hangszer 1. természetes felhangja – problémamentesen megszólaltatható. A 4 billentyűs verzióján a nagy C magas, a kontra H értékelhetően nem játszható.

Fontos tisztázni, hogy az euphonium nevű hangszer, egy egész más hangszert jelentett Angliában, mint Európa más országaiban. 1912 Clappé a B basszus szaxkürt egy modifikációjaként írja le az euphoniumot, amit 40 éve vásárolt Londonban Phaseytől. Phasey a nekrológjában megemlékezik, hogy 1857-ben a Párizsi Világkiállításon egy Courtois szaxkürtöt vett és ezt fejlesztette. Így biztosra vehető, hogy az Angliában euphoniumként nevezett hangszer valójában egy nagyobb menzúrájú szaxkürt és nem egy tenor tuba.

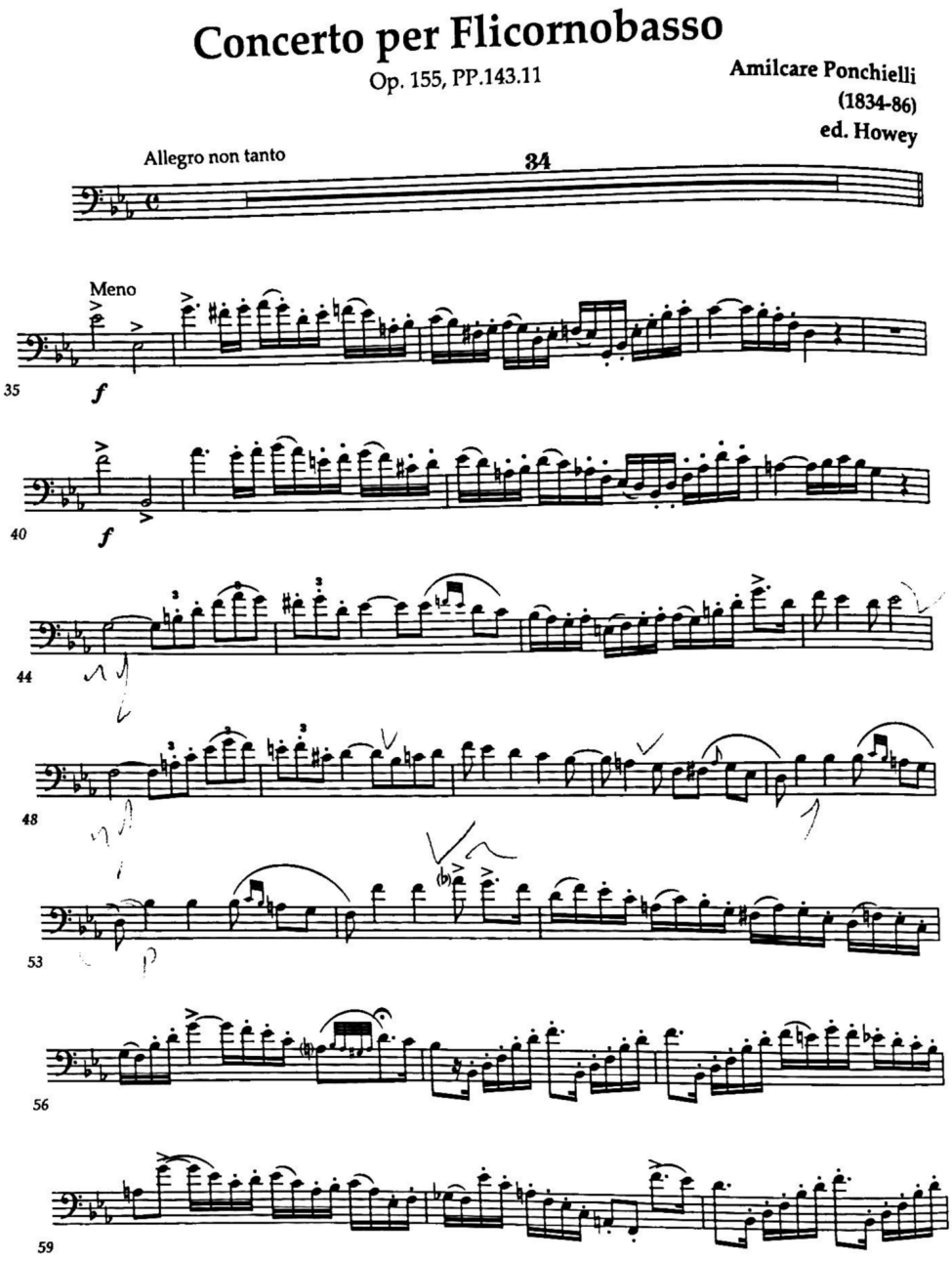
A tenor tuba először a szimfonikus zenekarban Richard Strauss *Don Quixote* és az *Ein Heldenleben* című darabjaiban tűnt fel. Mindkét darabnál a wagner tubára elfogadott, a basszuskulcsban, B-be transzponált lejegyzést használta. Legelőször wagner tubán játszották a kölni és a frankfurti premiereken, de aztán mindig tenor tubán. Strauss a wagner tubához, mint tenor tubához való kapcsolata apjától, Franz Strausstól ered, aki maga is kürtös volt a Müncheni Városi Operában és ő játszotta a *Trisztán*, a *Mesterdalnok* és a *Parsifal* első előadásait. Strauss, *Guntram* című korai operájába szándékozott tenor tubát írni és az apját kérte meg, hogy fedezze fel a hangszer lehetőségeit. Az elismert Strauss karmester, Ernst von Schuch 1899 decemberében a *Don Quixote* próbafolyamatai alatt írja Straussnak: „a tenor tubásom[46] nem igazán jó, ezért holnapra egy baritonistát hívtam!”.[47]

[45] Herbert Heyde: Das Ventilblasinstrument. (Lepzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1987). 218.
[46] Wagner tuba.
[47] Euphonion.

Hallva az eredményt, Strauss így nyilatkozott: ”Én egy szimpla tenor tuba szólamot írtam B-ben, egy basszus tubához viszonyított magasabb oktávban, de az előadások bebizonyították, hogy az euphonion sokkal jobban illeszkedik dallamhangszerként a zenekarba, mint a durva és ügyetlen wagner tubák démoni hangjai.”[48]

A tenor tubaszóló repertoárját nehéz lenne meghatározni. Kifejezetten erre a hangszerre komponált mű kevés van. Ez annak köszönhető, hogy a játékosok fúvószenekarokban, katonazenekarokban és különféle formációkban játszottak és B-be transzponálva, violin kulcsban olvastak. Pont emiatt, bármilyen B basszus ophicleide,B kornett, B trombita, B klarinét darab olvasható és akár játszható is volt, ezért nem is alakult ki az igény egy új, speciálisan erre a hangszerre komponált repertoár megteremtésére. Kiemelendő Amilicare Ponchielli *Concerto per flicorno basso* című műve, ami erre a ventiles tenor rézfúvós hangszerre lett komponálva az 1800-as évek végén. A darab jól kombinálja a hangszer lírai és technikai agilitását. Az olasz operai énekstílusra jellemző cantabile és a ventil rendszer adta virtuózitás kiaknázását kombinálja a kompozíció. Terjedelmes zenekari bevezető után rögtön a hangszer és játékosa képességeit jól prezentáló virtuóz szóló következik. Ezt egy cantabile rész vált fel, ami után zenekari átvezetőkkel elválasztott egyre virtuózabb variációk követnek. A rövid kadenciát és zenekari közjátékot követően egy jól bevált briliáns strettaval zárja Ponchielli a darabot. Figyelemre méltó, hogy Ponchielli írt egy *F-dúr trombitaversenyt* is, így két művel is gazdagította a rézfúvós hangszerek 19. századi repertoárját.

[48] Clifford Bevan, i.m., 234.



68. kottapélda. A. Poncielli: Concerto per Flicorno basso

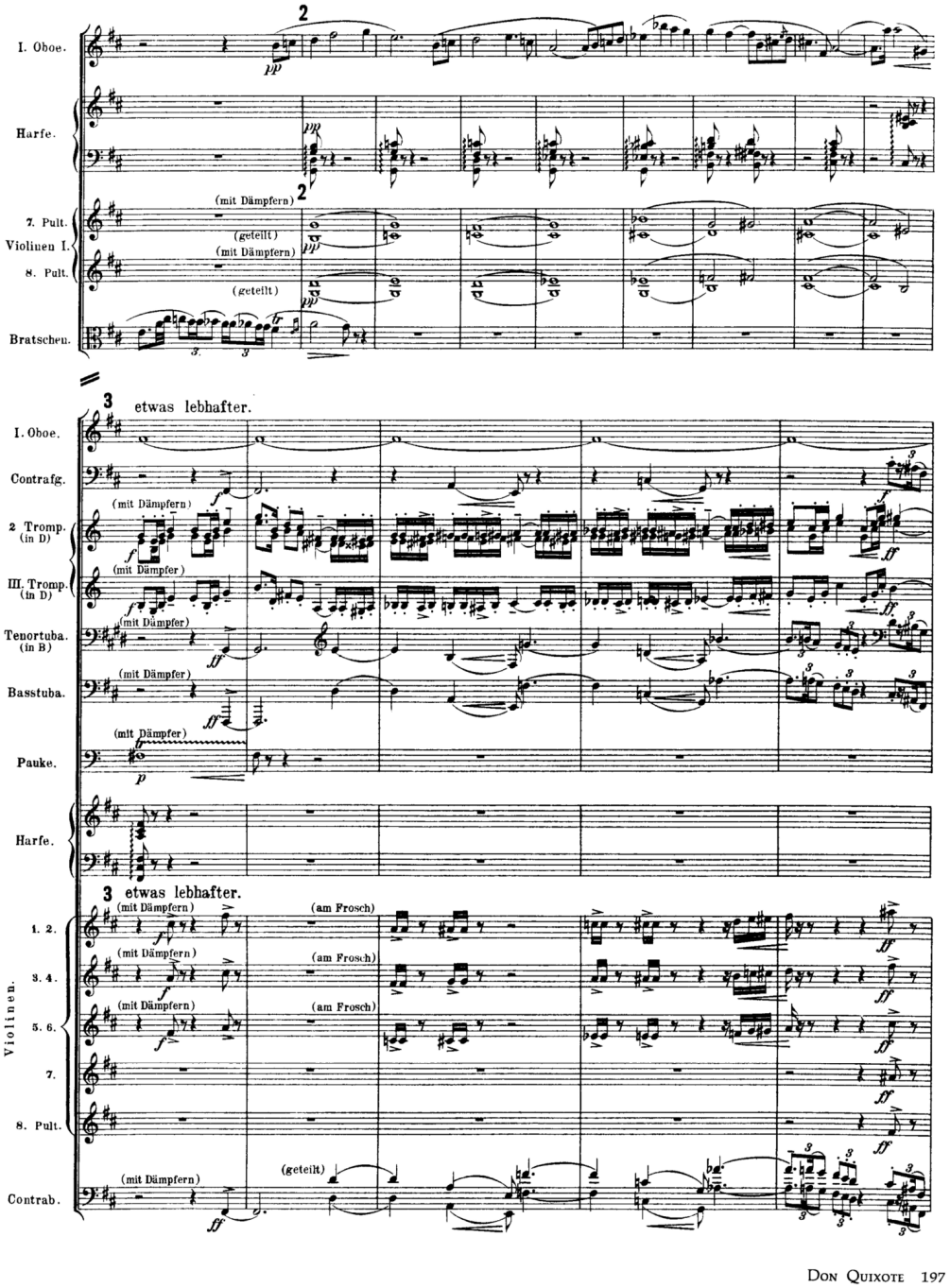
Eduardo Boccalari (1859-1921) *Fantasia di concerto* című műve is a Ponchielli kompozícióhoz hasonló zenei karakterekkel és koncepcióval rendelkezik. Mindkettő mű a mai napig kihívás a legkiválóbb játékosoknak is, része az aktív repertoárnak, és világszerte gyakran bekerül a nemzetközi versenyek kötelező programjába is. A hangszer legnagyobb szólistái, úgy mint Steven Mead, Bastien Baumet, Glenn van Looy rendszeresen műsoraikon tartják ezeket a darabokat és lemezre is rögzítették zenekari, vagy zongora kísérettel.

4.4.1 A tenor tuba szimfonikus repertoárja

- Meyerbeer: Le prophéte,
- Ponchielli: La Gioconda,
- Mahler: 7. szimfónia,
- R.Strauss: Don Quixote,
- Ein Heldenleben,
- József legenda,
- Bartók: Kossuth szimfónia,
- Janacek: Capriccio,
- From the House of Dead: ”Pochod”,
- Sinfonietta,
- Shostakovich: The Bolt,
- The golden age,
- The Tale of the Priest and his Blockhead Servant,
- Stockhausen: Lucifers Tanz.

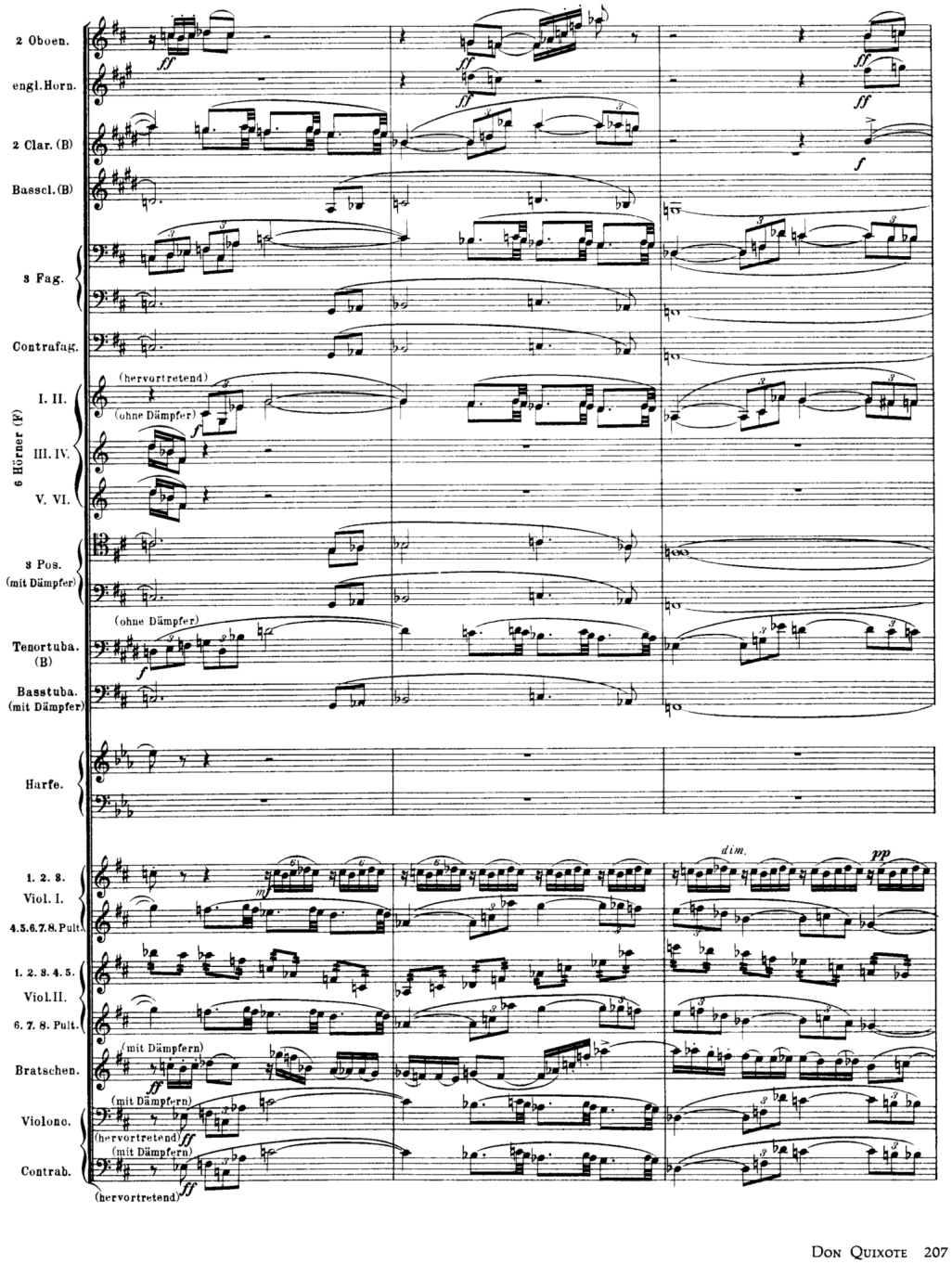
4.4.1.1 Richard Strauss: *Don Quixote* (1897)

A csellóra, brácsára és szimfonikus zenekarra komponált *Don Quixote* nem csak első, de kiemelkedő alkotása is annak az irodalomnak, amiben a tenor tuba szerepet kap. Nem csak egy a szimfonikus zenekari hangszerek közül, hanem azonnal karakterformáló szerepe is van. Lejegyzése basszus- és violinkulcsban B-be transzponálva, a hangzó felett egy nagyszekunddal. Az első megszólalása rögtön szordinálva van, a basszustubával oktáv kettőzve, a nagybőgőkkel karöltve, 5 ütemen belül több mint 2 oktáv hangterjedelmet bejárva.



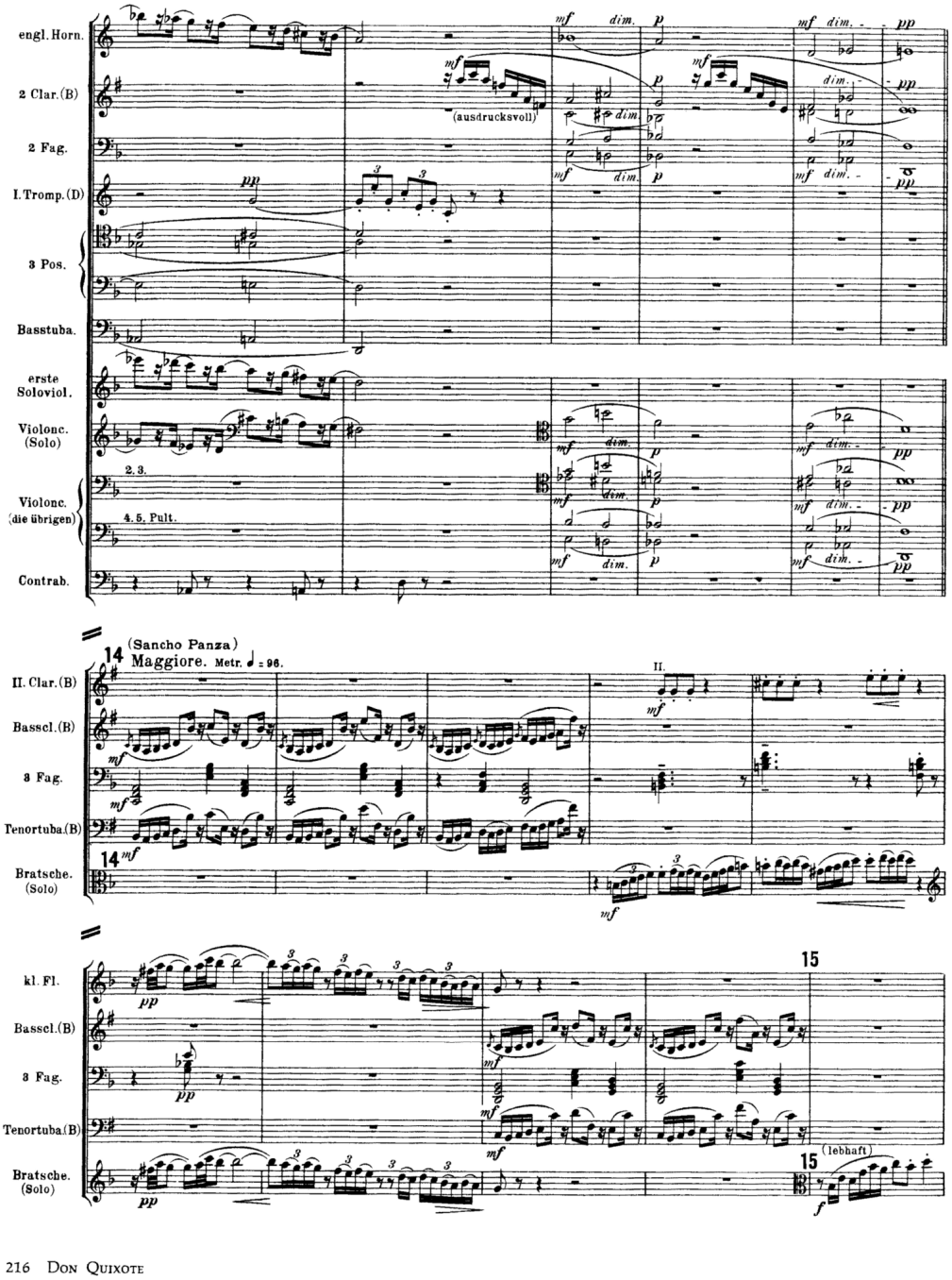
69. kottapélda. R. Strauss: Don Quixote

Következő alkalommal már függetleníti a hangszert a tubától és a fagottokat és a csellókat duplázza prímben a tenor tuba.



70. kottapélda. R. Strauss: Don Quixote

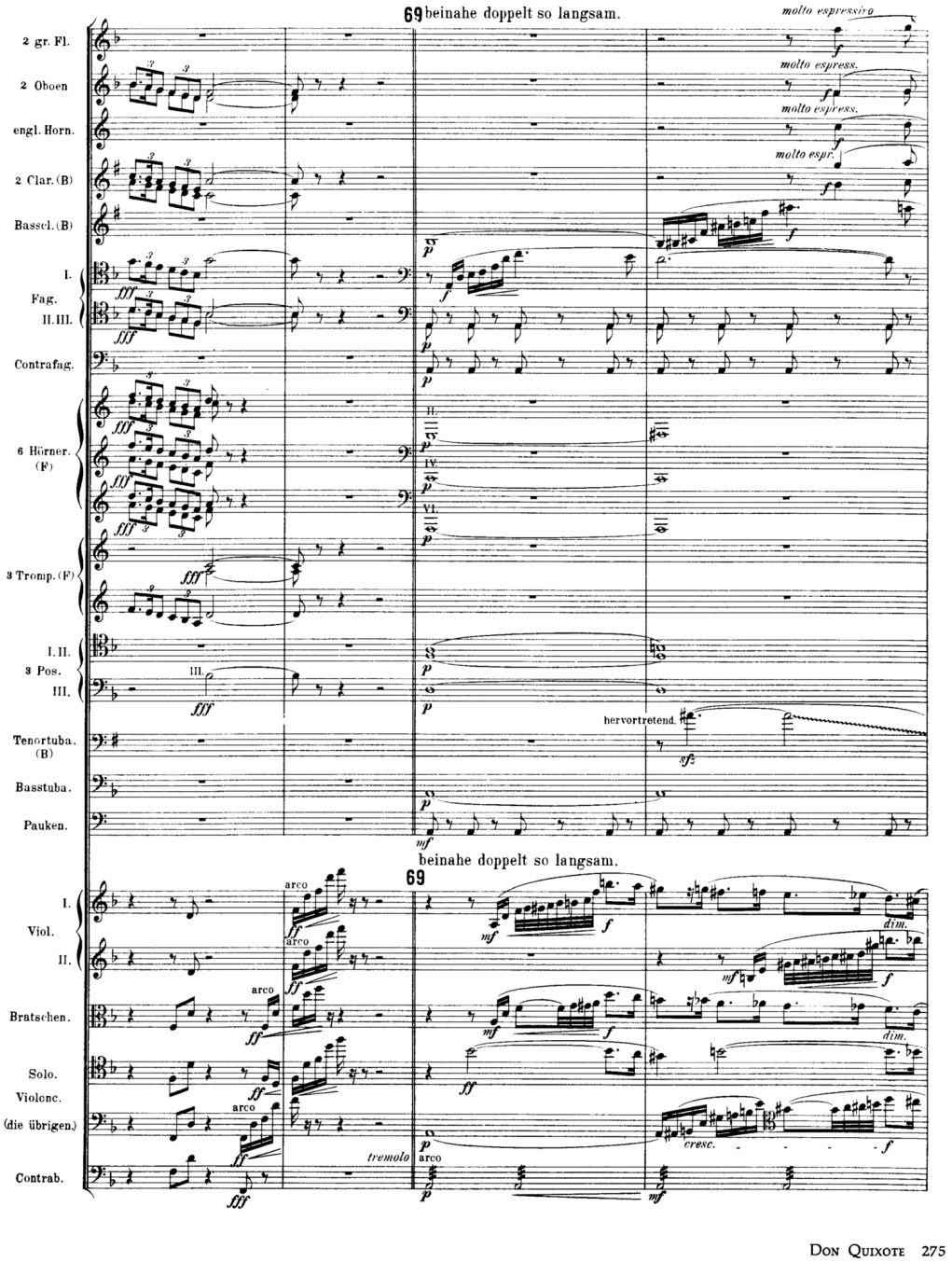
A 14. ziffernél Sancho Panza karakterének megformálásában ad szerepet Richard Strauss a tenor tubának, egy rendkívül vékony hangszerelésben. Itt is szembetűnő, hogy az előkék kivételével hangról hangra ugyanazt játsza, mint a basszus klarinét, azaz a szerző nem kételkedett a hangszer és játékosa technikai adottságaiban.



216 Don Quixote

71. kottapélda. R. Strauss: Don Quixote

A 69. ziffernél – valószínűleg – a hangszer történetének legszórakoztatóbb zenekari megszólalását hallhatjuk. A tenor tuba a szamarat megtestesítve kétszer is átbőg a szimfonikus zenekaron.



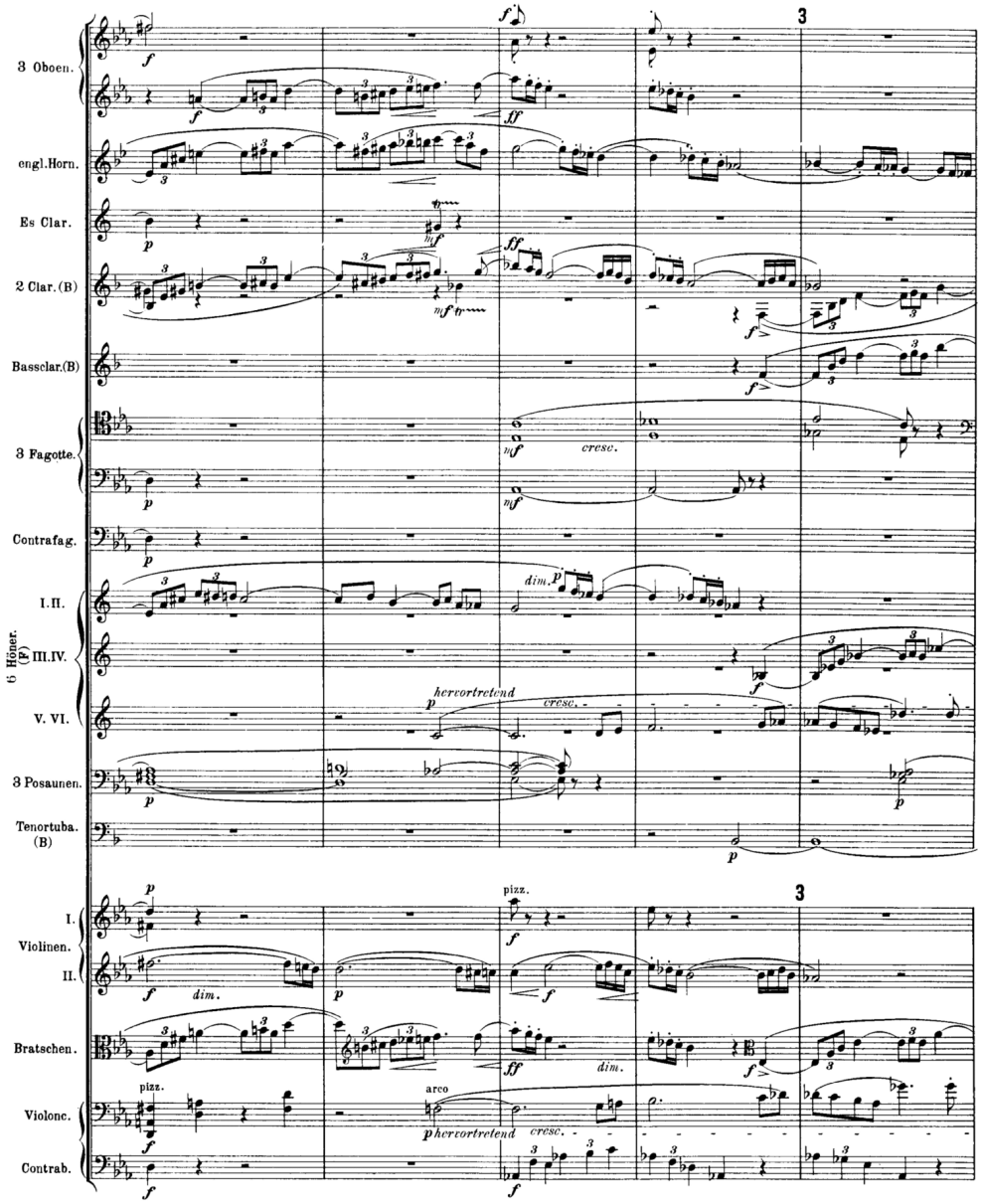
72. kottapélda. R. Strauss: Don Quixote

Hangterjedelem: nagy F – egyvonalas B.

4.4.1.2 Richard Strauss: *Ein Heldenleben* (1898)

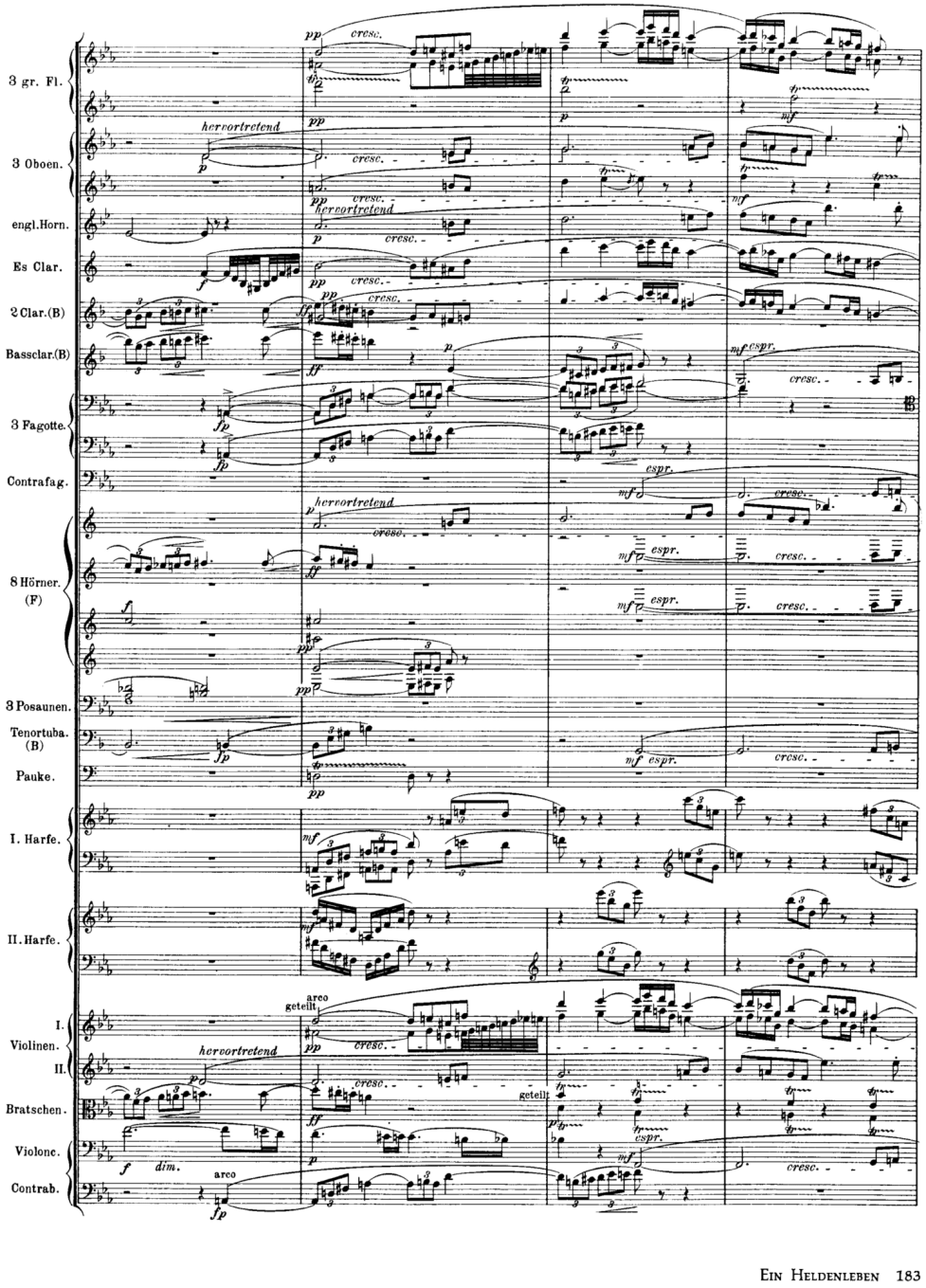
A *Hős élete* (1898) című szimfonikus költemény Strauss nyolcadik alkotása ebben a műfajban. Egyidőben született a *Don Quixote*val és a szerző szándéka is az volt, hogy ez a két mű egymást követően hangozzék el, ezért is lehet, hogy a tenor tuba

mindkét kompozíció hangszerelésében szerepel. A *Hős élete* több mint 30 idézetet tartalmaz a szerző olyan korábbi műveiből, mint például az *Imígyen szól a Zarathustra, Till Eulenspiegel, Don Juan* és a *Halál és megdicsőülés*. Ebben a kompozícióban Richard Strauss nem egy bizonyos hősnek, hanem általánosságban a hősiességet akarta zenében kifejezni. Ebben a műben is a *Don Quixote*hoz hasonló hangszerpárosításokkal, különféle zenekari textúrákban használja a tenor tubát. Ugyan szóló szerepnek nem nevezhető, de a 3. ziffernél a tenor tuba egyedül tart egy Asz orgonapontot egy igen intenzív zenekari szövet alatt, és a tenor tuba indítja útnak a dallamot a fagottokkal és a nagybőgőkkel.



182 Ein Heldenleben

73. kottapélda. R. Strauss: A hős élete



74. kottapélda. R. Strauss: A hős élete

Hangterjedelem: nagy Esz – egyvonalas G.

4.4.1.3 Bartók Béla: *Kossuth Szimfónia* (1903)

Bartók, Liszt folytatását és így közvetetten a saját elődjét is Richard Straussban látta, ami korai műveiben tetten is érhető és amit sokáig nem is tudott levetkőzni magáról.

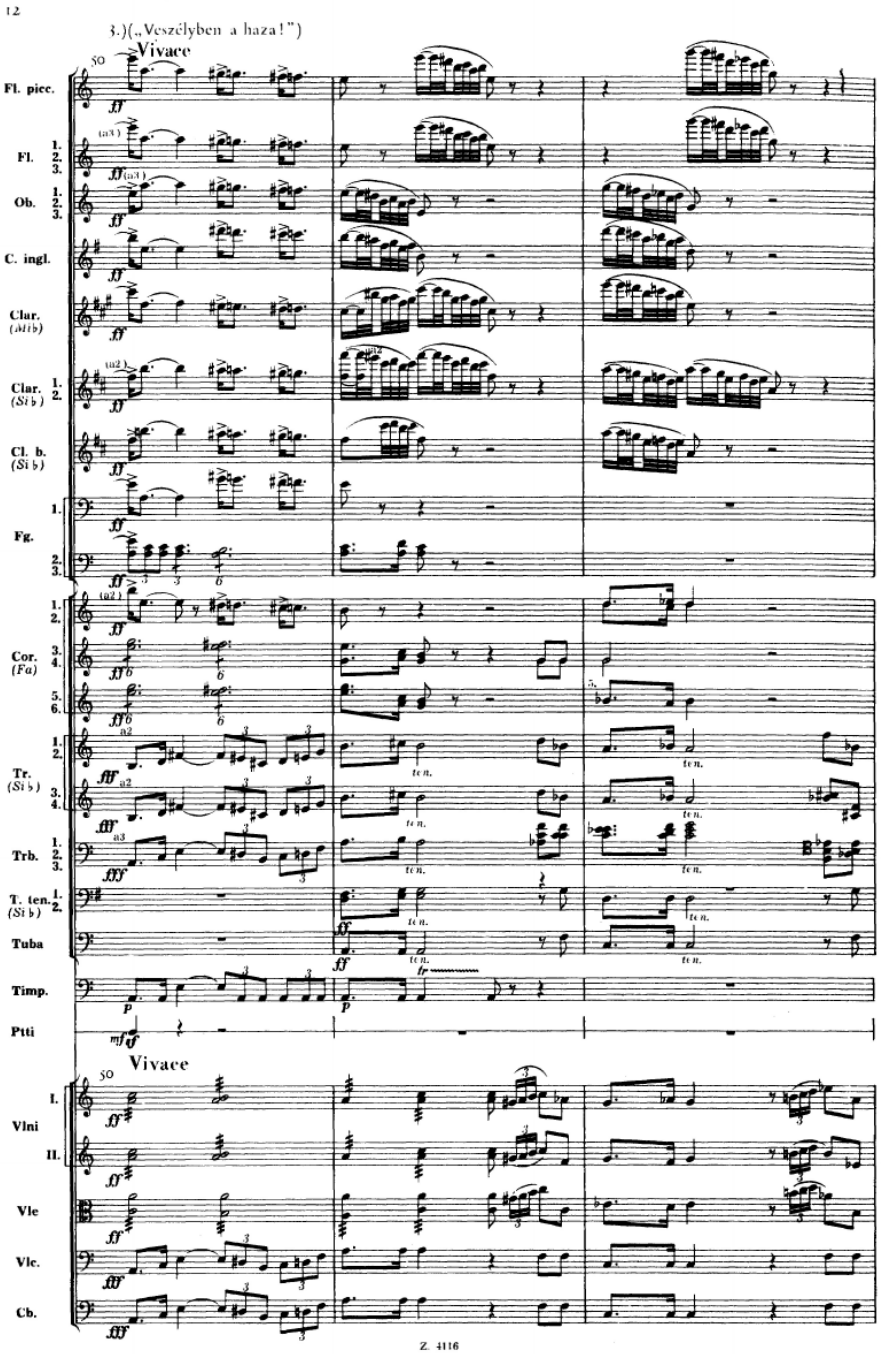
1902-ben halotta a *Hősi élet* és az *Imígyen szól a Zarathustra* című szimfonikus költeményeket, amik után intenzíven vetette magát a komponálásba. Mindazt, amit ekkor írt, még a nemzeti lelkesedés ihlette, nemzeti zeneszerzőnek számított. 1903-ban erős Ausztria- és Habsburg-ellenes mozgolódás kezdődött. 1848 és Kossuth Lajos szellemének idézése időszerűbbnek látszott, mint valaha. Bartókot magával ragadta a hazafias demonstrációk vágya és magyar ruhában járt be a német szellemű Zeneakadémiára. Egy levélben kijelentette: ”Én részemről egész életemben minden téren mindenkor és minden módon egy célt fogok szolgálni: a magyar nemzet és magyar haza javát.” [49] Ekkor születik a *Kossuth Szimfónia* is, amit 1904-ben Budapesten és Manchesterben is bemutattak. Csáth Géza írja Bartókról 1908-ban, hogy: „Első híressé vált munkájában, a *Kossuth szimfóniá*ban kigúnyolta és macskamuzsikává travesztálta a Gotterhaltét. Nem a finom és előkelő Haydn-melódiát, hanem a Habsburgok családi himnuszát. Aki ilyet mer csinálni, az több mint abszolút muzsikus.”[50] Érezhető, hogy mekkora jelentősége volt ennek a műnek az akkori magyar művészeti életben. Egyfajta művészi állásfoglalás volt a nemzeti érzelmek mellett. A sors furcsa fintora, hogy mindezt Bartók, Richard Strauss zeneszerzői és hangszerelési eszközeivel, azaz német zenei nyelven tette.

A mű fúvós hangszerösszeállítása valahol egy Strauss és egy Wagner zenekari apparátusa közt van: pikkoló, 3 fuvola, 3 oboa, angol kürt, Esz klarinét, 2klarinét, A és B basszus klarinét, 3 fagott, kontra fagott, 8 kürt, 4 trombita, basszus trombita, 3 harsona, 2 tenor tuba, tuba, 3 timpani, 5 ütőhangszer, 2 hárfa és vonósok.

Bartók a tenor tubák szólamát a harsonák és a tuba szólamával kapcsolja össze a partitúrában. A tuba szólamot rendszerint a harsonákkal használja együtt és nem a kürtökkel, jóllehet a 8 kürt elég széles hangzási spektrumot és tömeget biztosított neki ahhoz, hogy a tubát a harsonákkal együtt kezelje. A két tenor tuba a „Veszélyben a haza!” résznél játszik, ahol a trombiták és a harsonák, mint cilindrikus hangszeregyüttes, oktáv kettőzve, a mélyvonósokkal unisonoban szólaltatják meg a témát. Itt az első ütemben a kürtök, a vonósokat támogatják harmonizáló és ritmizáló funkcióban. Ehhez csatlakozik a második ütemben a két tenor tuba és a basszus tuba, ahol a triolás lüktetés feszes, heroikus kis nyújtott ritmusba csap át. A partitúrából látszik, hogy itt a tubákat, köztük a basszustubát is a harsonáktól átcsoportosítja a kürtökhöz, egyfajta mély kürtökként használja őket. Ezt követően a tenor tubákat

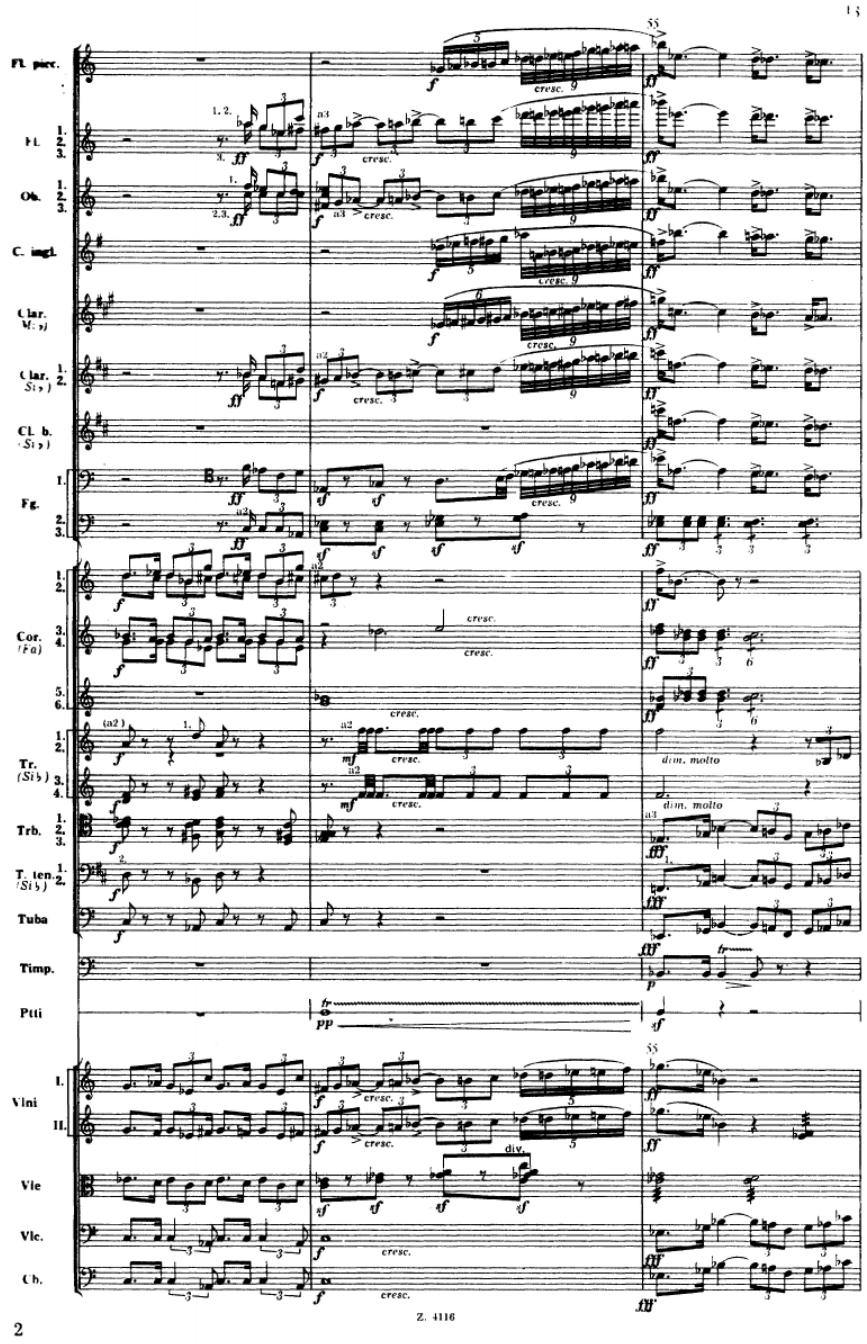
[49] Bónis Ferenc, i.m., 12.
[50] Bónis Ferenc, i.m., 93.

rögtön unisono kettőzi a tubával, hogy bebiztosítsa a tömb-szerűen megszólaló rézkar alatt a basszus erejét, mert ugyanekkor a bőgők ritmusban elszakadnak a rezektől és a hegedűk és kürtök által játszott főanyag ritmusát követik.

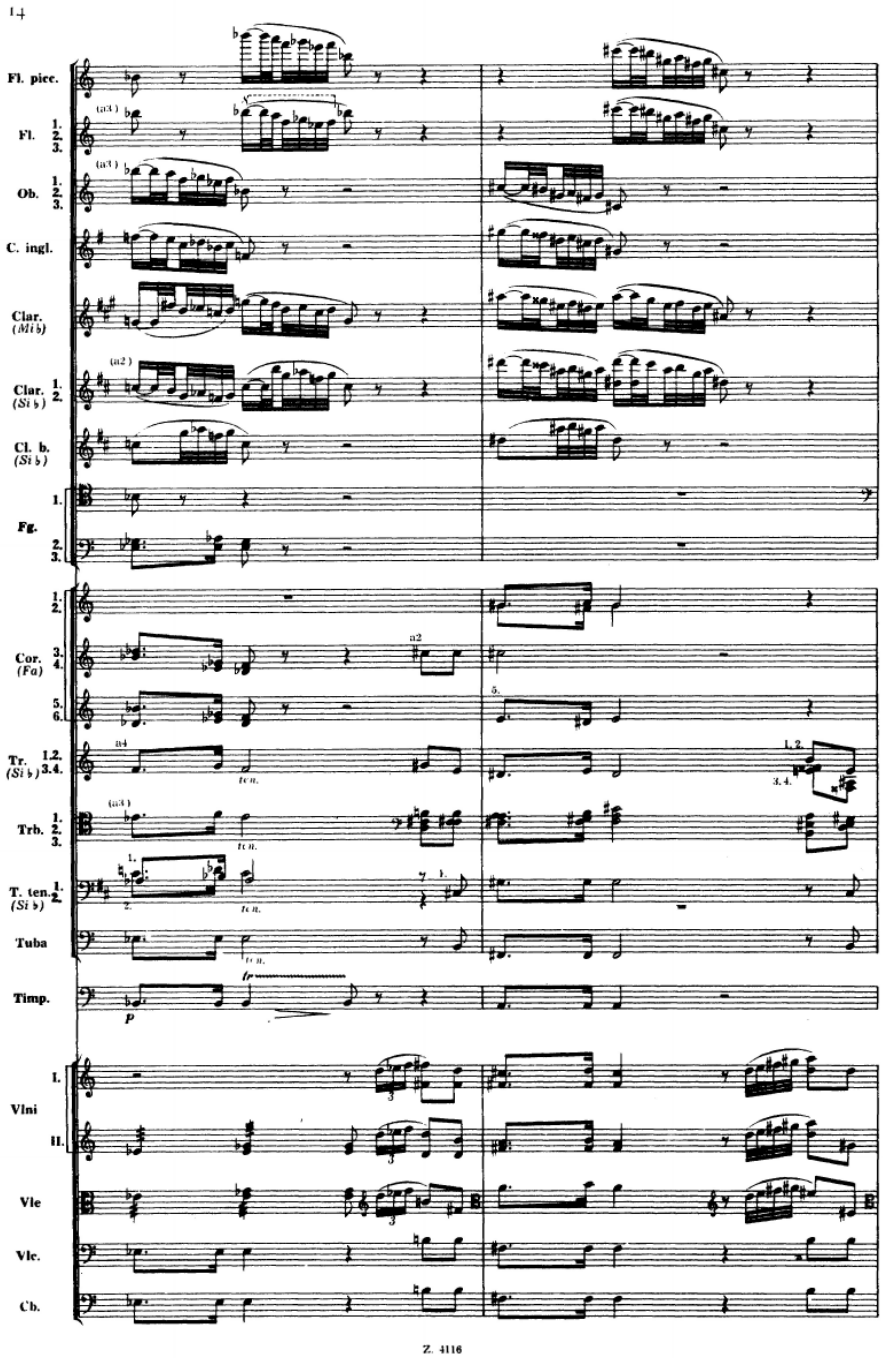


75. kottapélda. Bartók Béla: Kossuth szimfónia

A következő alkalommal viszont már a harsonákat és a tubákat a témát játszva unisono hangszereli, de csak addig, amíg a téma amplitúdója trombiták regiszterébe nem érkezik, mert innen újra a harmonizáló szerep jut a tuba kórusnak.



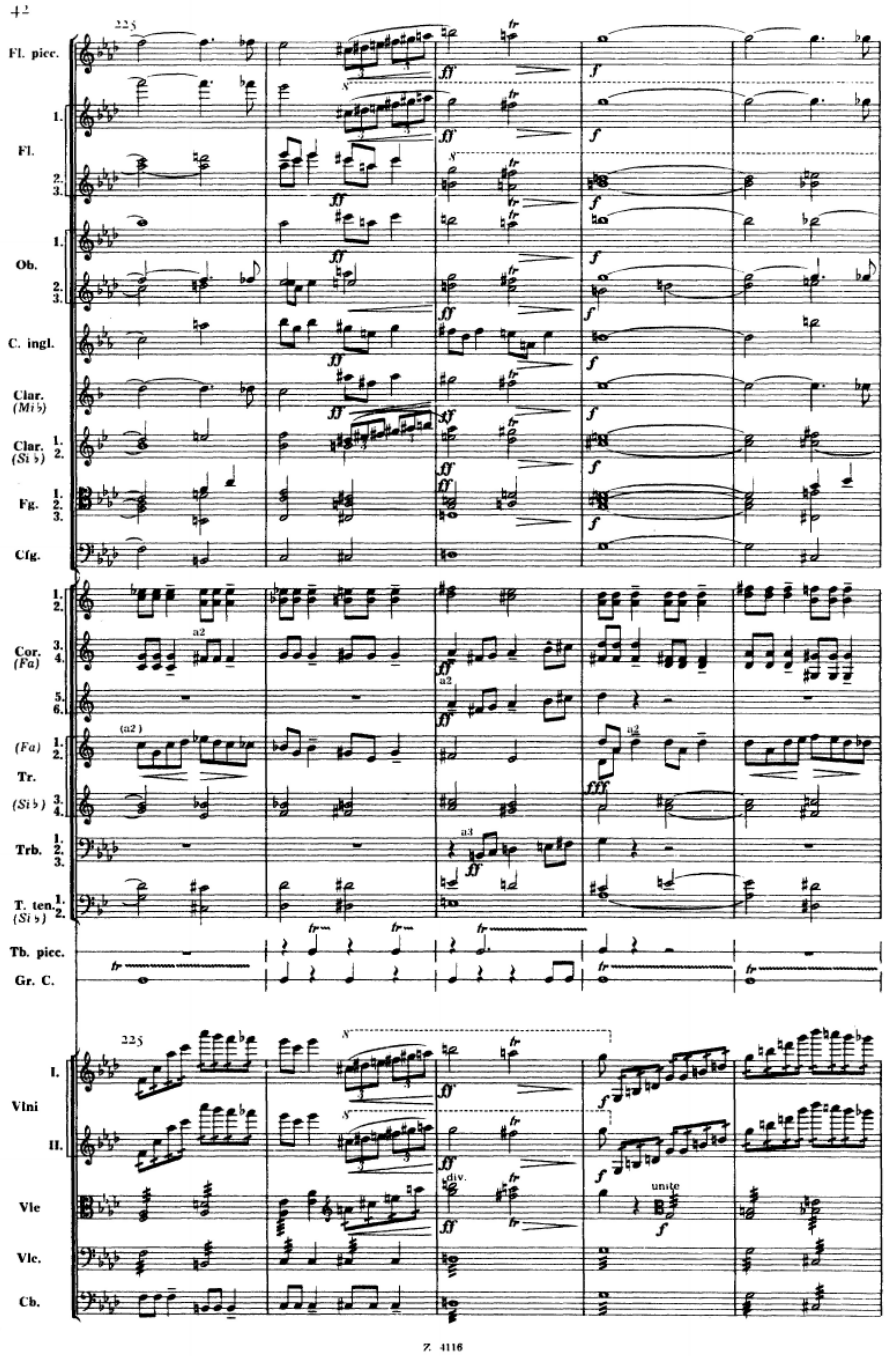
76. kottapélda. Bartók Béla: Kossuth szimfónia



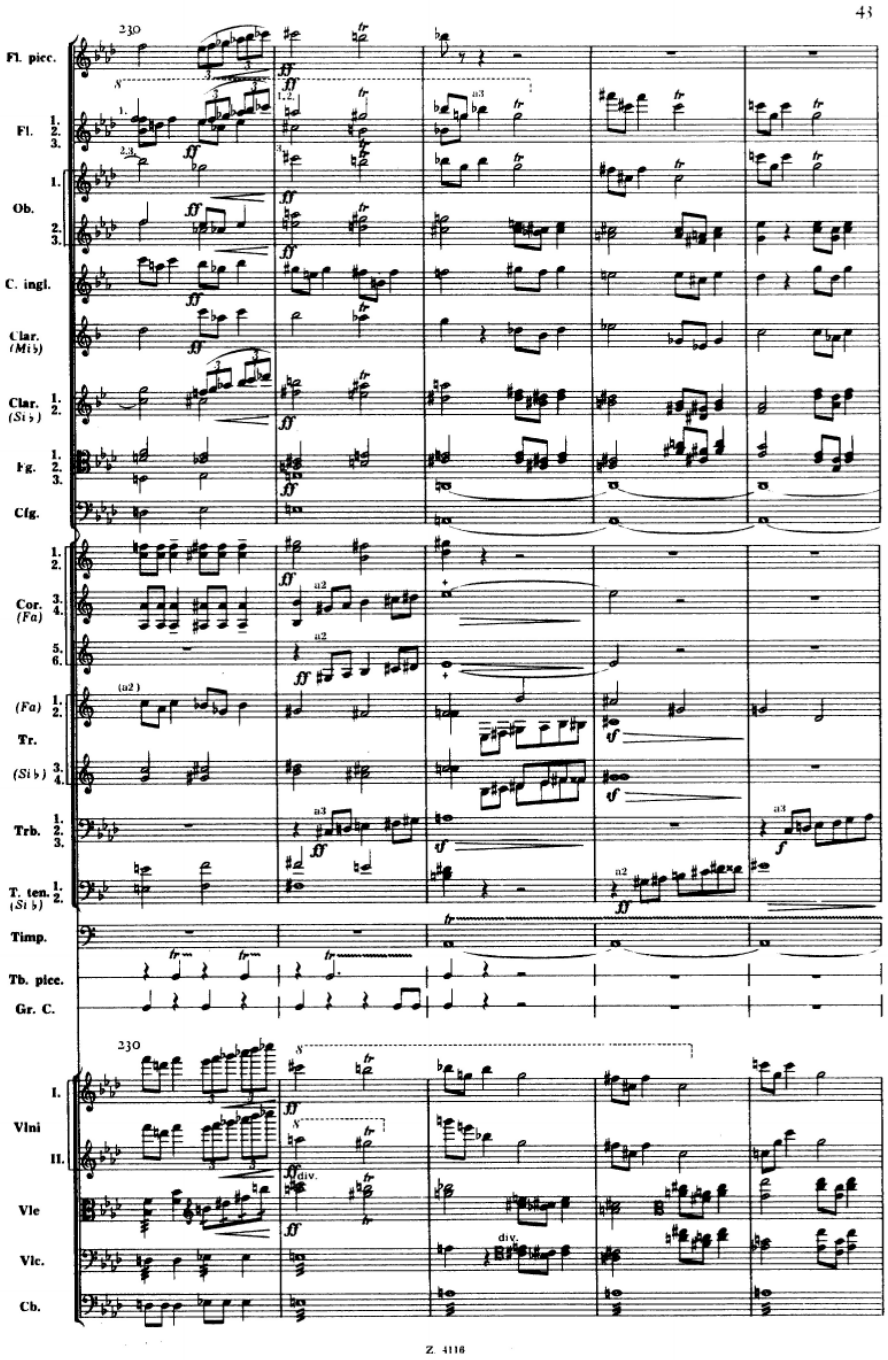
77. kottapélda. Bartók Béla: Kossuth szimfónia

A továbbiakban a tuba többször is megszólal pár akkord erejéig a harsonákkal, míg a tenor tubákat ritkábban, a tubával és a kürtökkel együtt használja Bartók. A „Jöjjetek, jöjjetek! Szép magyar vitézek, szép magyar leventék!” részben új funkciójában halljuk a két tenor tubát. A 17-es ziffernél a kürtök alatt a tuba nélkül csatlakoznak a fúvós akkordhoz, de a kürtökkel ellentétben passzív ritmussal. Itt jó pár ütem erejéig oktáv kettőzve, néhol ebből feloldva, többnyire basszus funkcióban

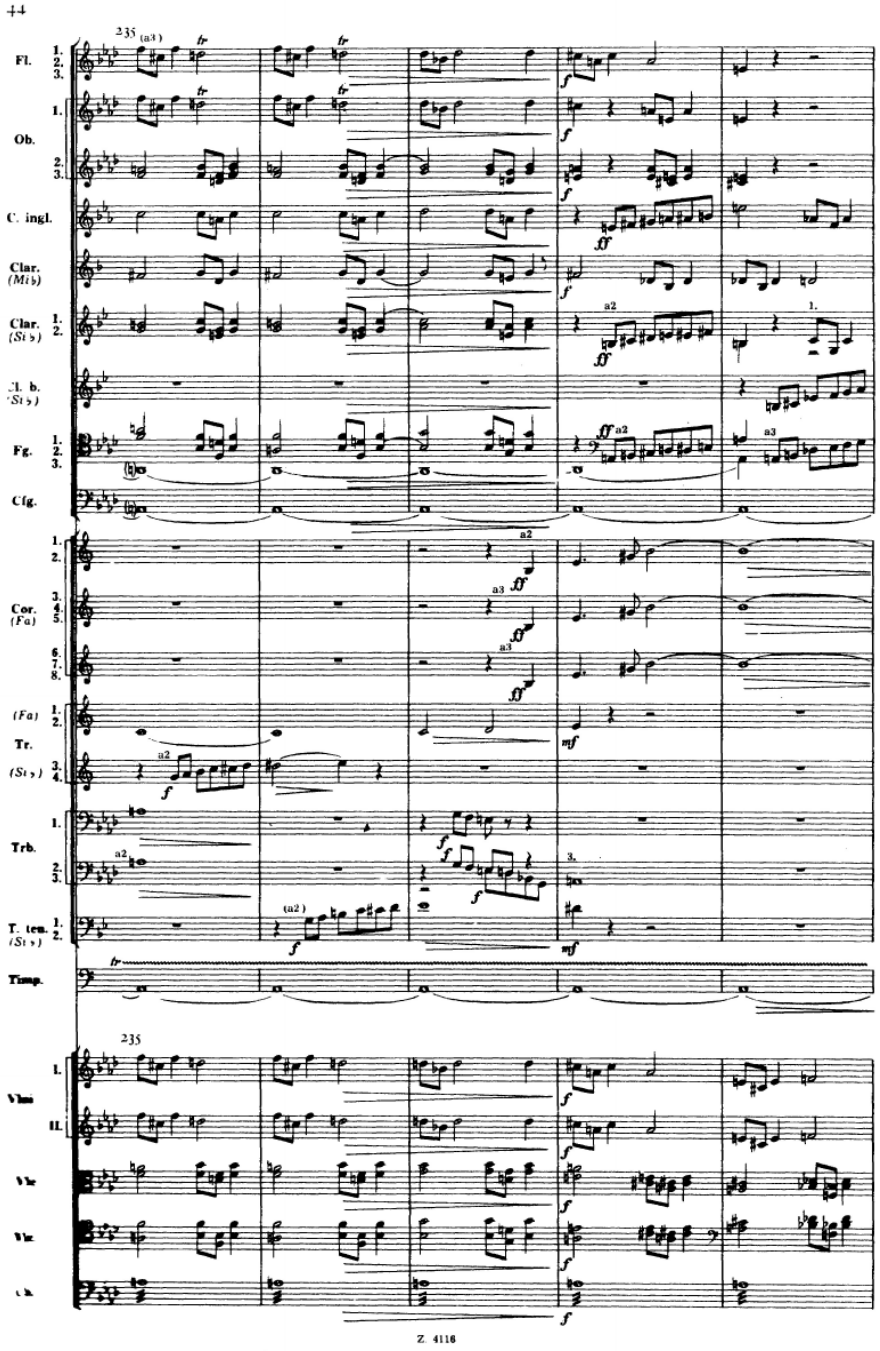
tetszelegnek, majd ezt követően a két tenor tuba unisonoban, de semmilyen más hangszer által nem támogatva válaszol a harsonák és trombiták fokozódó futamaira.



78. kottapélda. Bartók Béla: Kossuth szimfónia

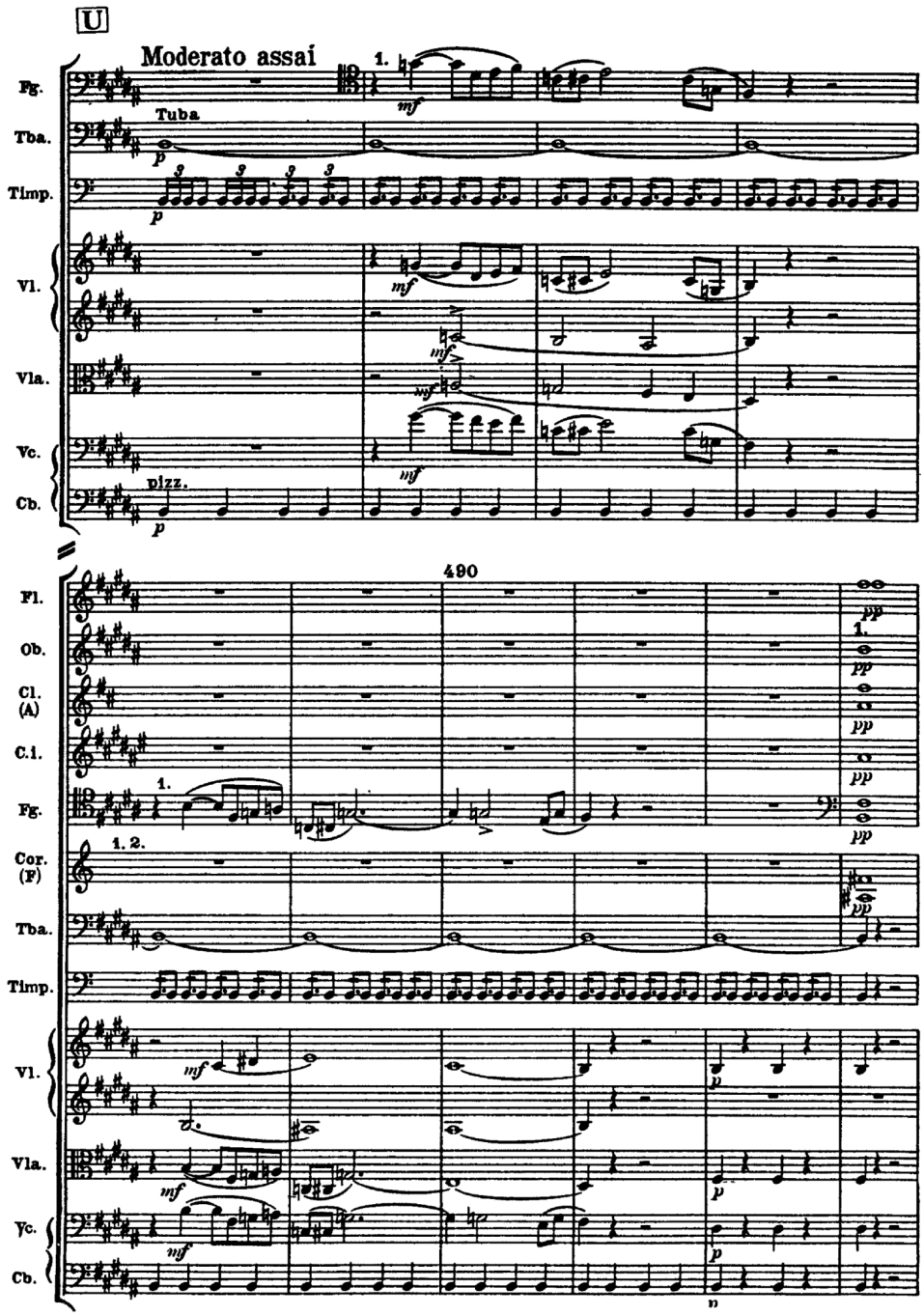


79. kottapélda. Bartók Béla: Kossuth szimfónia

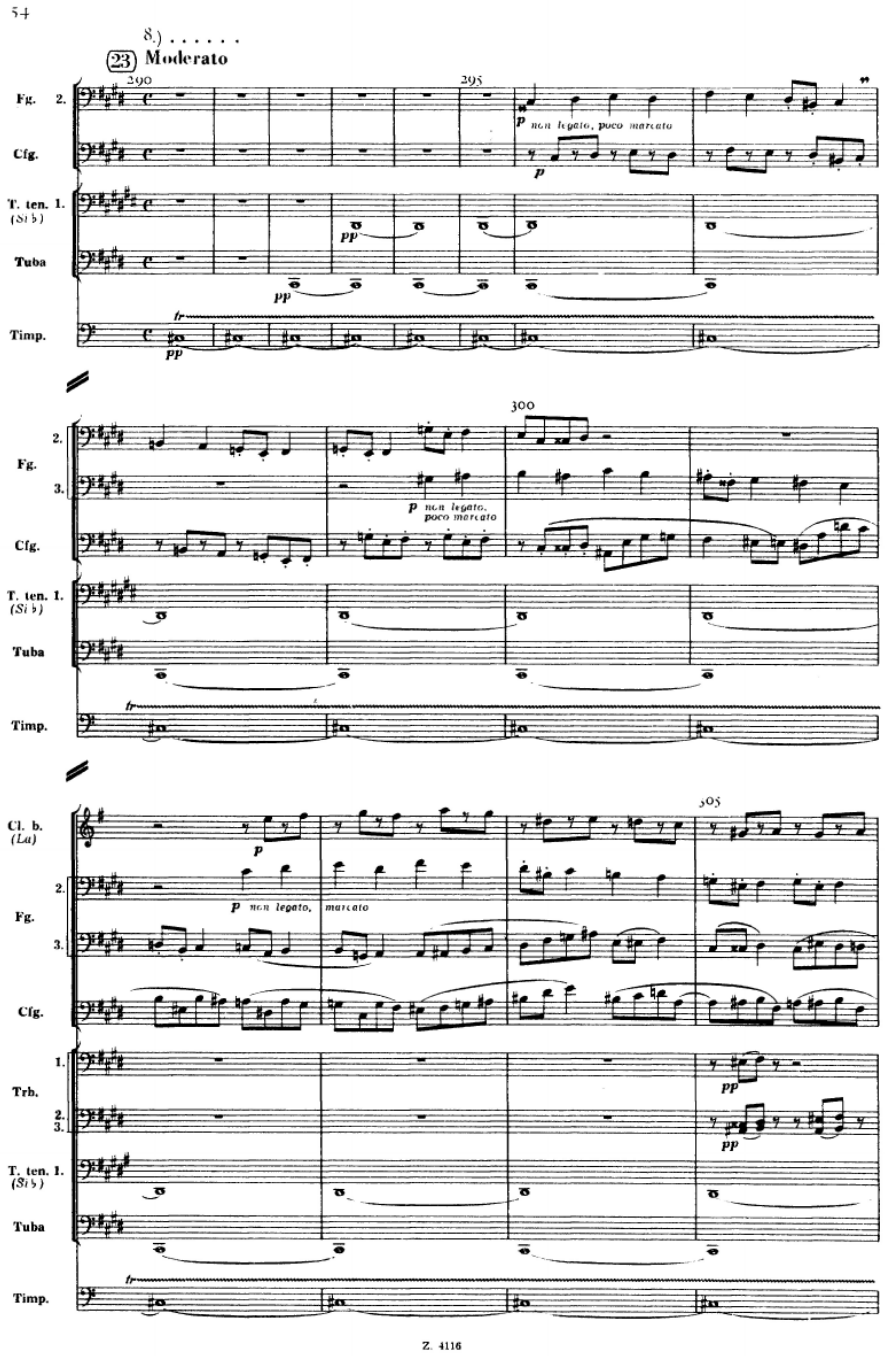


80. kottapélda. Bartók Béla: Kossuth szimfónia

A 23-as ziffernél egy a Csajkovszkijra jellemző hangszerelésben használja a tubákat, de Csajkovszkijnál Bartók már jóval körültekintőbb. A timpani cisz tremoloja alatt egy oktávval képez orgonapontot a tubák segítségével, egymáson átívelő szólamokkal. Ehhez hasonló hangszerelési ötletnek lehetünk szemtanúi Csajkovszkij *Rómeó és Júlia* nyitányfantáziájában.

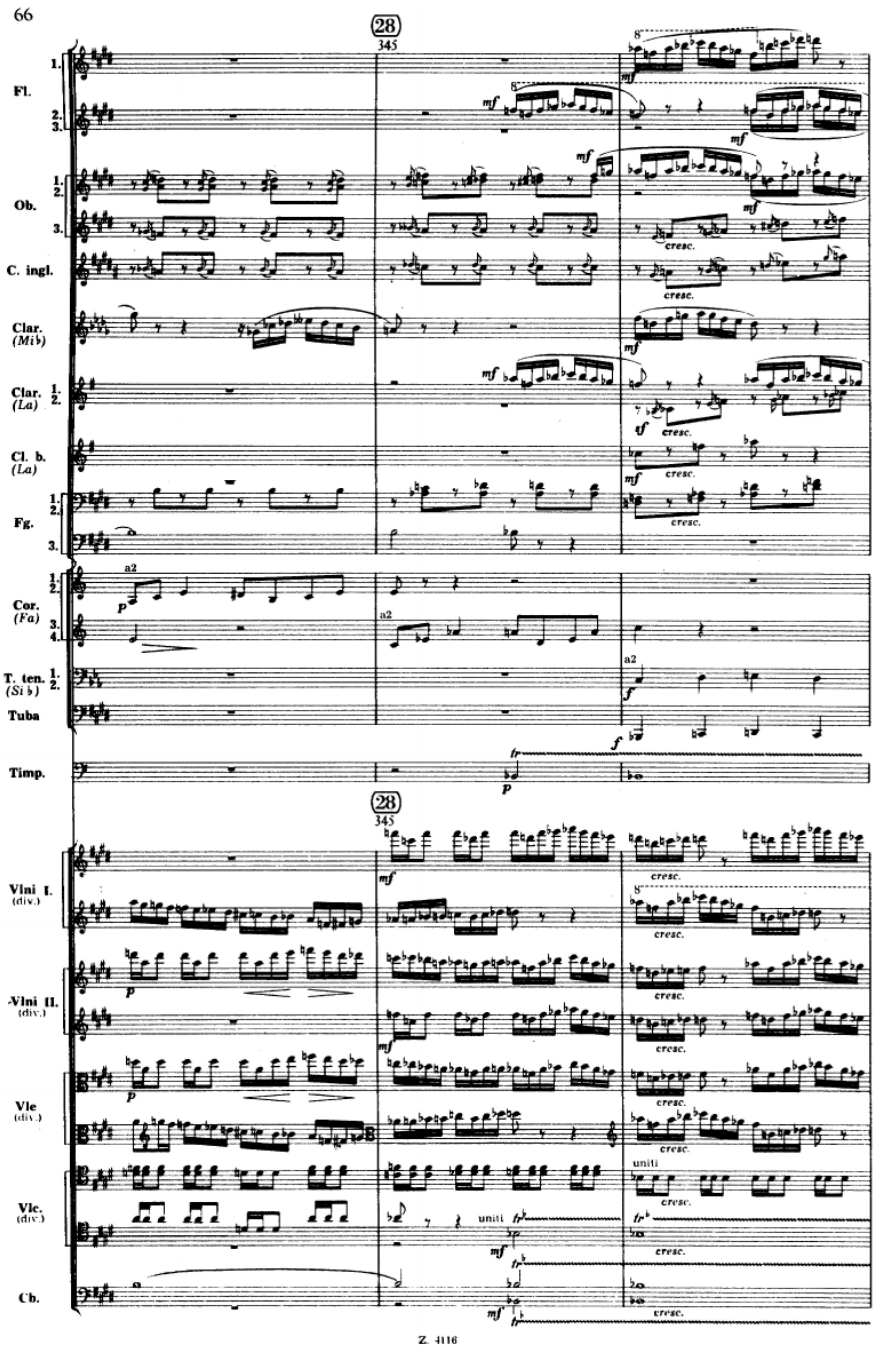


81. kottapélda. P. I. Csajkovszkij: Rómeó és Júlia – nyitányfantázia

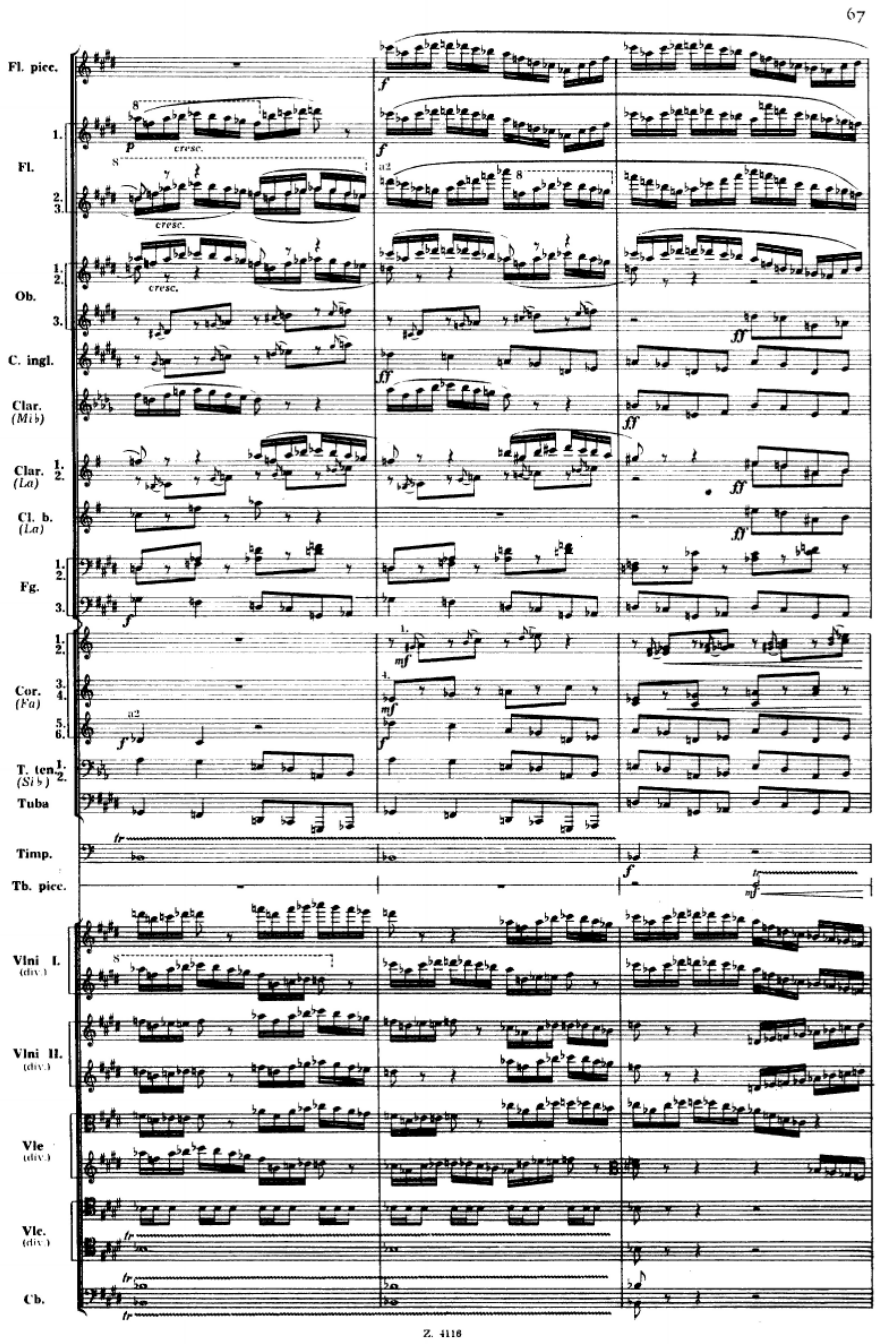


82. kottapélda. Bartók Béla: Kossuth szimfónia

A *Gotterhalte* dallam fokozása tetőfokán megszólal a két tenor tuba és a basszus tuba. Oktáv kettőzve játszák a témát, majd a ritmikai fokozásnál a fagottok mellett az 5-6. kürt is csatlakozik a tubákhoz.

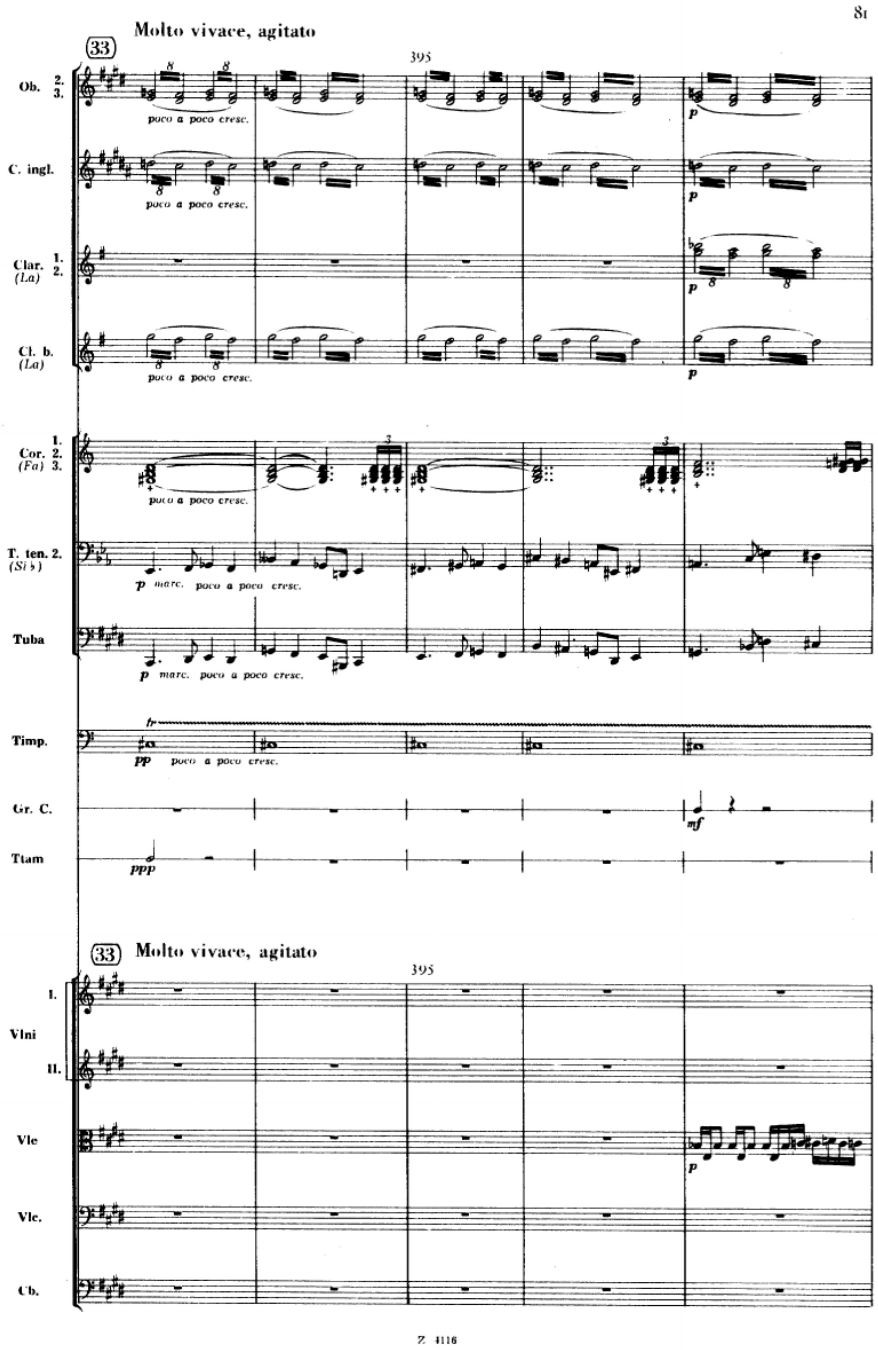


83. kottapélda. Bartók Béla: Kossuth szimfónia

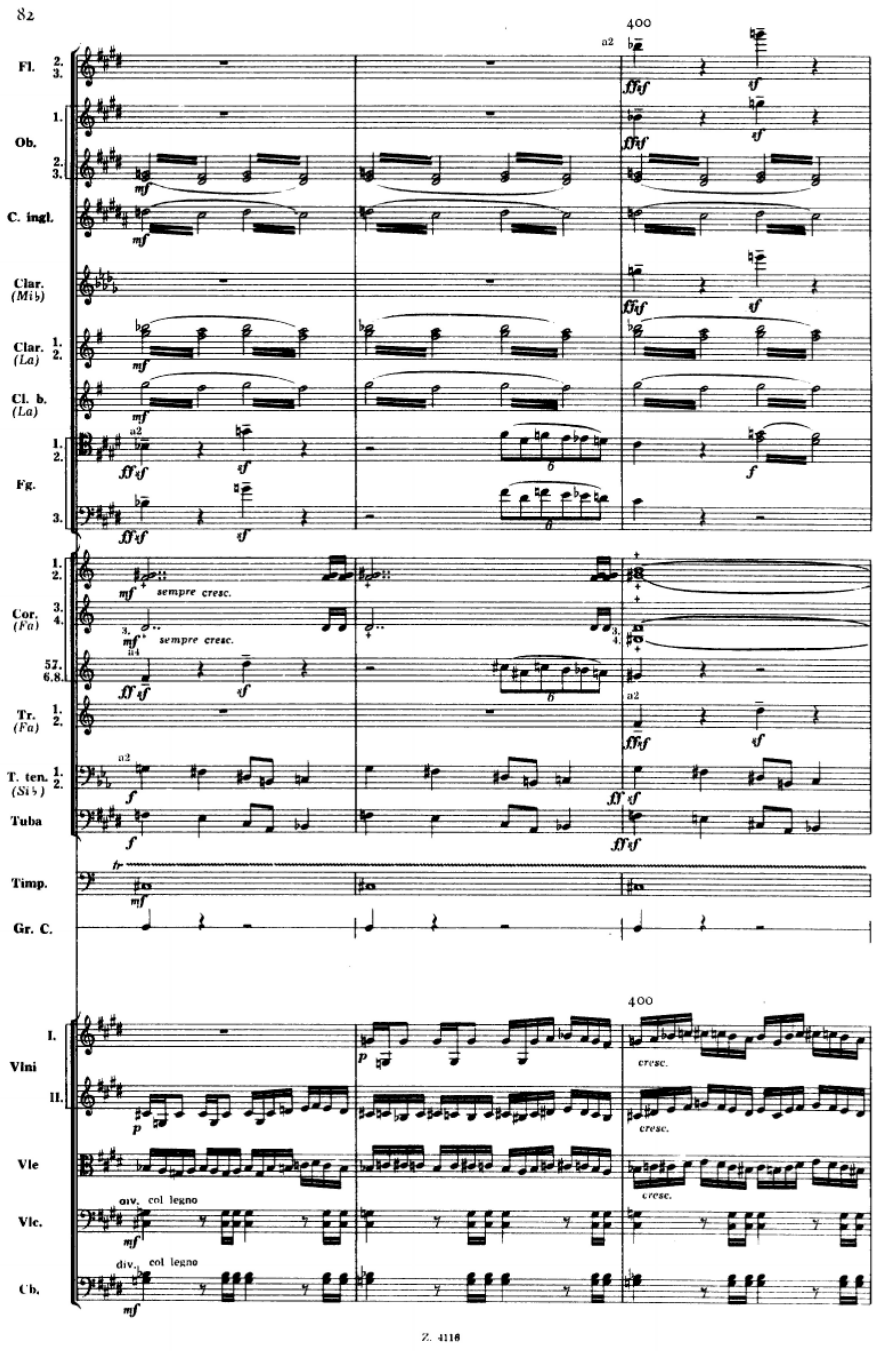


84. kottapélda. Bartók Béla: Kossuth szimfónia

Legközelebb frekventált szerephez a 33-as ziffernél jutnak a tubák, ahol ugyanezt a témát prím kettőzve játszák immáron halk dinamikában.

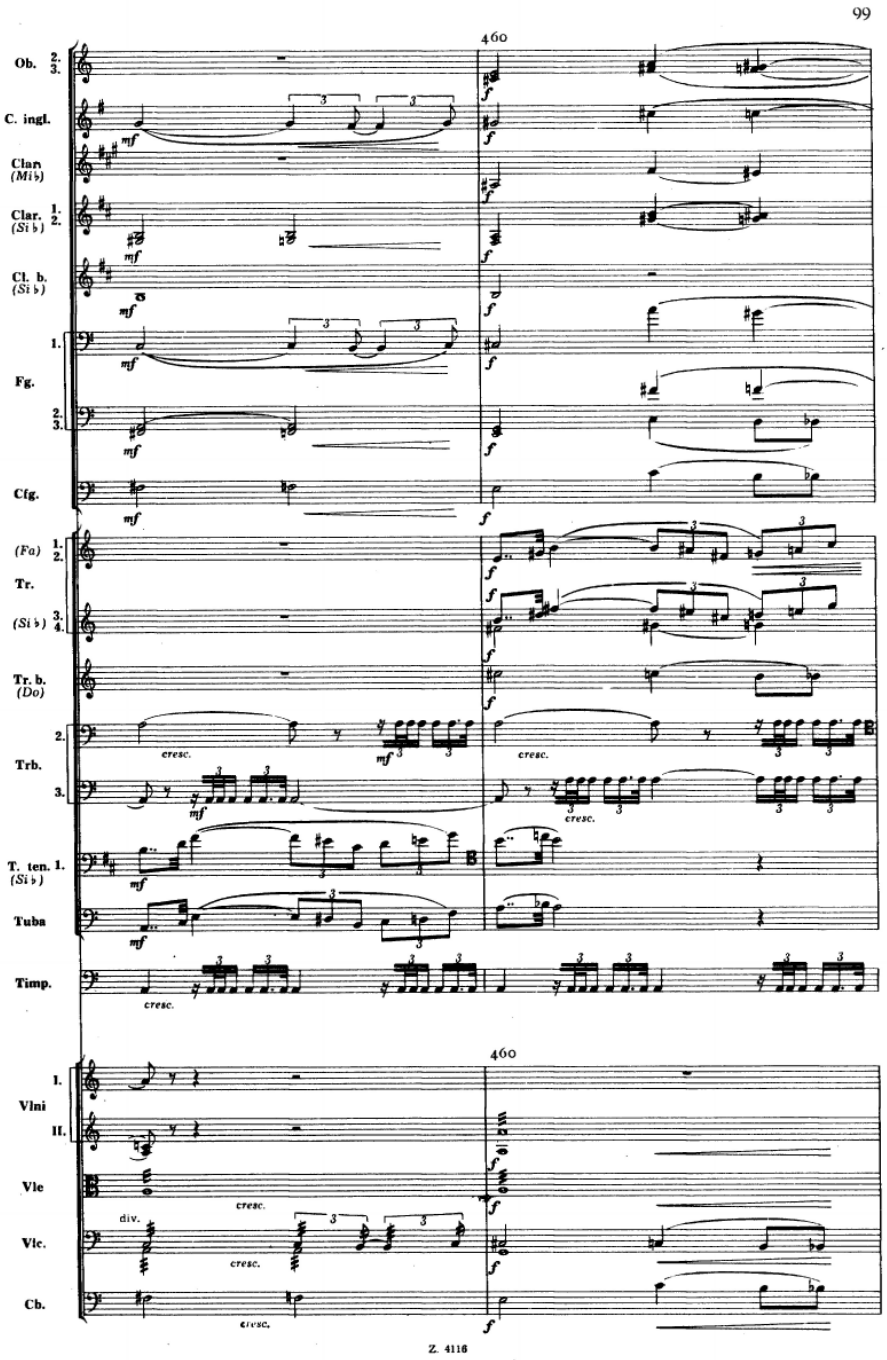


85. kottapélda. Bartók Béla: Kossuth szimfónia



68. kottapélda. Bartók Béla: Kossuth szimfónia

A „Mindennek vége” részben kapnak még szóló szerepet a tubák: oktáv kettőzve játszanak témát.



87. kottapélda. Bartók Béla: Kossuth szimfónia

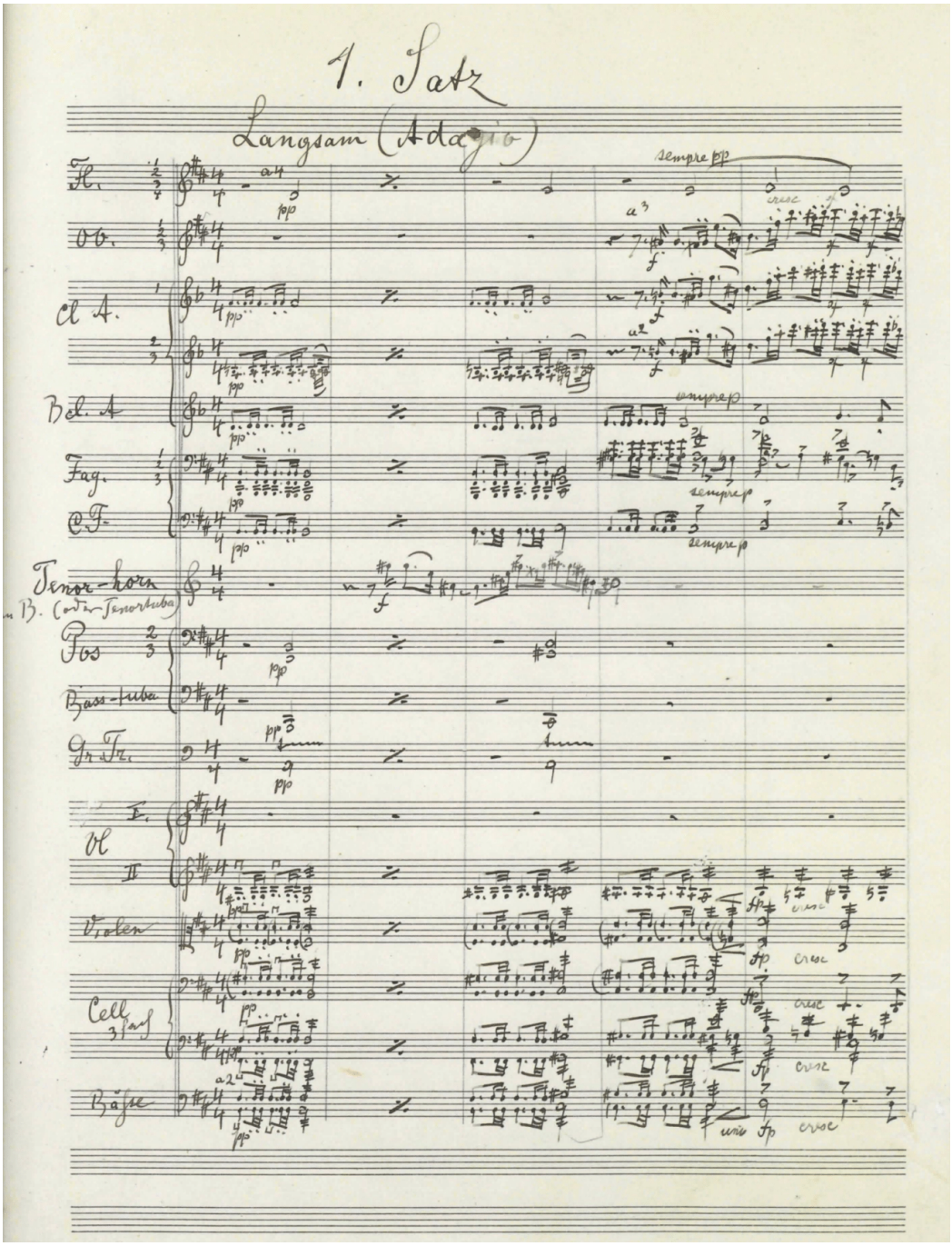
Ez a vastag lírikus, de sötét hangzás ideális volt, hogy a darab lecsengése kezdetén a drámai hangulatot megteremtse. Bartók – Strausshoz hasonlóan – bátran és sokszor szólisztikusan, tematikus szerepben is használta a tubákat. Strauss érett, grandiózus, fölényes szimfonikus költeményeihez képest a *Kossuth szimfónia*, egy igen tehetséges, 22 éves, önmagát kereső, a rendszerrel szemben állni akaró, zongorista, zeneszerző zsengéje, de mindenképpen értékelendő az a meglepően mély drámai gesztusvilág, ami a darabot jellemzi. Már érezhető, hogy az aktuális zenei

nyelvezetet ismerő, az új hangszerek és hangszínek iránt érdeklődő és használni akaró szerző, ha saját hangot talál, akkor nagyszerű zeneszerzői karriernek nézhet elébe. Bartók megtalálta a saját koncepcióját, de soha többé nem használta a tenor tubákat.

4.4.1.4 Gustav Mahler: *7. szimfónia* (1906)

Mahler a *7. szimfónia* komponálásakor már ünnepelt karmester volt, de zeneszerzői munkássága ekkor kezdett el nemzetközileg is elismert lenni. 1904-ben a *6. szimfónia* befejezte után kezdte el a *7. szimfónia* második és negyedik tételét komponálni, majd a következő évben 1905 nyarán írta meg az első, harmadik és ötödik tételeket. A mű hangszerelése 1906-ban lett kész, a bemutatóra 1908-ban Prágában a Cseh Filharmonikus Zenekar előadásában került sor.[51] A szimfónia hangszerelésében több olyan hangszert is használ Mahler, amik nem, vagy ritkán szerepelnek a szimfonikus partitúrákban: tenor kürt, kolomp, gitár és egy mandolin. A tenor kürt csak az első tételben játszik, de annál drámaibb szerepe van. Violin kulcsban B-ben, nónát transzponálva van lejegyezve – meglepően – közvetlen a kürtök alatt. A kézirati partitúrában Tenor-horn felirat van. Azért is írta a kürtök alá a tenor kürt szólamát, mert míg Richard Strauss és Bartók Béla valóban a tenor tubára gondolt, addig Mahler a nagyon hasonló, de valamivel szűkebb menzúrájú, világosabb hangú tenor kürtöt preferálta. A Tenor-horn felirat alatt szabad szemmel is jól látható, hogy az in B.[52] utólagos beírás. Ezzel Mahler alternatívát nyújtott abban az esetben, ha tenor kürt nem lenne elérhető.[53]

[51] Brockhaus Riemann: Zenei lexikon. 2. Kötet. (Budapest: Zeneműkiadó). 470.
[52] Oder Tenortuba.
[53] Emlékezzünk, hogy hasonló zeneszerzői magatartást láthattunk már Berlioznál is, aki a Fauszt elkárhozása című művében utólag – vélhetően Sax hatására – de opcióként kiírta a (szax) tubát is, sőt egy nem számottevő részben bele is írt a szólamba. Holst viszont euphonium helyett tenor tubát írt „gyűjtőnévként" a Planéták című művének partitúrájába, hogy behatárolja nemzetközileg azt a hangszert, ami a legmegfelelőbb a szólam megszólaltatására.

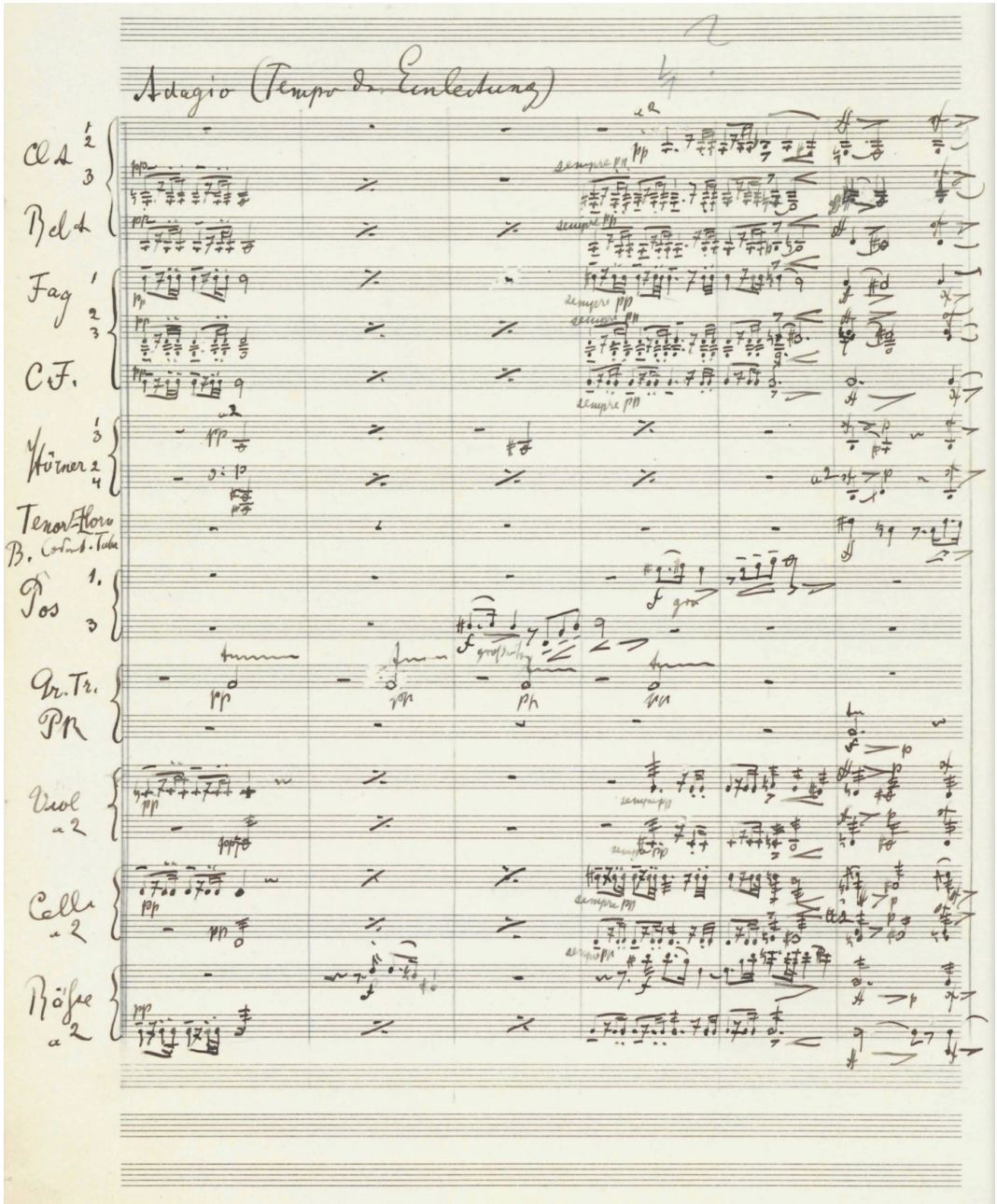


88. kottapélda. G. Mahler: 7. szimfónia, kézirat

Mahler *7. szimfóniája* egészen drámaian indul. A tétel elején az zenekar h-mollban indul feszes ritmusban, pianissimo dinamikával, amit a második ütemben a tenor kürt világos, de fájdalmas hangú belépése tör meg. Nem ez az első eset, hogy Mahler rézfúvós hangszerrel indít szimfóniát. A *3. szimfónia* kürtökkel, az *5. szimfónia* trombitával indul. A *3. szimfóniá*t indító kürtjei heroikus témát játszanak, az *5. szimfóniá*ban gyászos fanfárt fúj a trombita, a *7. szimfóniá*ban a tenor kürt recitalva játszik. Ehhez hasonló zenei gesztust hallhattunk már Beethoven *9.*

*szimfóniájá*ban ahol a bőgők játszanak recitativo-szerűen, valamint Berlioz *Rómeó és Júlia* című művében is, ahol a rézfúvós kar sorokon keresztül recital. Nem idegen ez Mahlertől sem, aki *3. szimfóniájá*ba már írt korábban drámai harsona recitativot.

A *7. szimfónia* első tételében a tenor kürt olyannyira szóló hangszer, hogy ellentétben Strauss vagy Holts tenor tuba szólamaival, itt egyetlen egyszer sem kettőz vele szólamot, mindvégig individuális marad a hangszer. Időről időre belekiált a tételbe, majd a tétel konklúziója előtt újra hosszabb ideig szerepet kap.



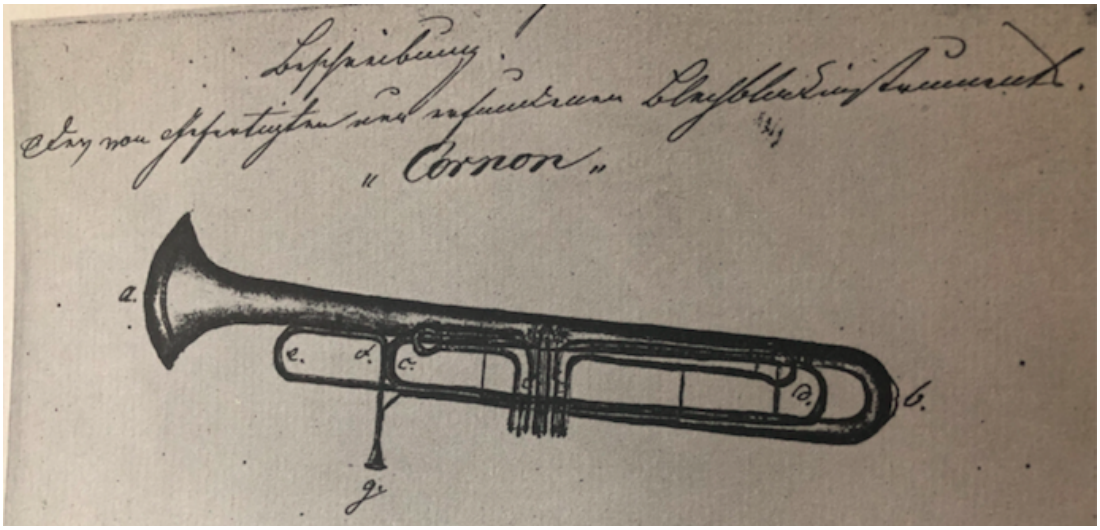
89. kottapélda. G. Mahler: 7. szimfónia kézirat

A tenor tuba a szimfonikus zenekarokban mindig vendég volt, de mint ilyen, mindig speciális, kiemelt szerepet kapott. A regisztere és hangszíne révén alkalmas

volt a lírai szóló szerep mellett, virtuózabb feladatok megoldására. Fagott, brácsa, vagy mélyebb klarinét kiemelendő szólamainak megtámasztására, kürt szólamok duplázására, de a basszus, vagy kontrabasszus tubával oktáv kettőzve masszív tuttikban is jól működött.

4.5 A wagner tuba

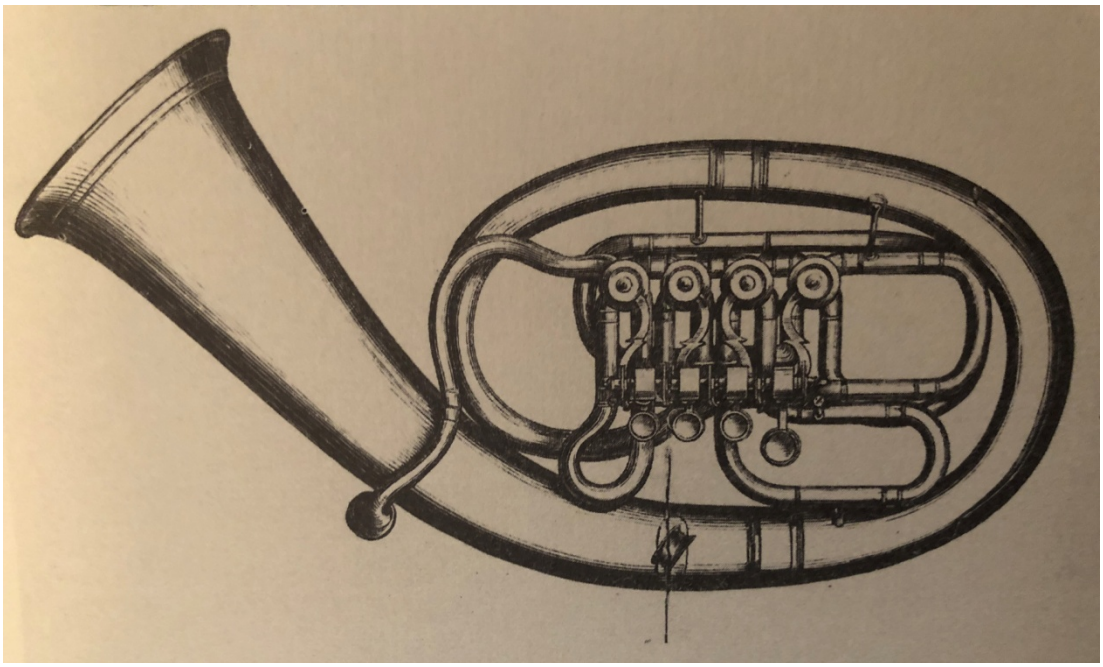
Richard Wagner 1854-ben *A Niebelung gyűrűje* komponálásakor a kontrabasszus tuba mellett 4 új hangszert, 2 B tenor és 2 F hangolású basszus tubát is használt a hangszerelésben. Ezek voltak az úgynevezett wagner tubák. Nehéz meghatározni mikor is született meg maga a hangszer és mikor kapta ezt a nevet, de rendelkezésünkre álló információk alapján képet tudunk alkotni arról, hogy hogyan fejlődött ez a mindig 4 tagból álló hangszercsoport, ami napjainkban is gyakran feltűnik Wagner, Bruckner, Schönberg és Sztravinszkij műveiben. A wagner tuba, mint hangszer konstrukció, nem Wagner saját ötlete. Szüksége volt *A Niebelung gyűrűje* ciklus első darabjába a *Rajna kincsé*be egy olyan hangszerre, ami a kürtök és a másik új hangszer a kontrabasszus tuba között hangzásbéli hidat képez.[54] Ez lett végül a wagner tuba és ezek kialakulásában és fejlesztésében vett részt Wagner. Richard Wagner 1846-ban a drezdai színház karmestere volt és ezen a helyszínen hallhatta Cerveny tubaszerű katonai hangszereit.[55] Ezek voltak a Cornonok,– kürt méretű, de tuba formájú hangszerek – amik kis hangtölcsérrel és viszonylag gyengén szóltak.



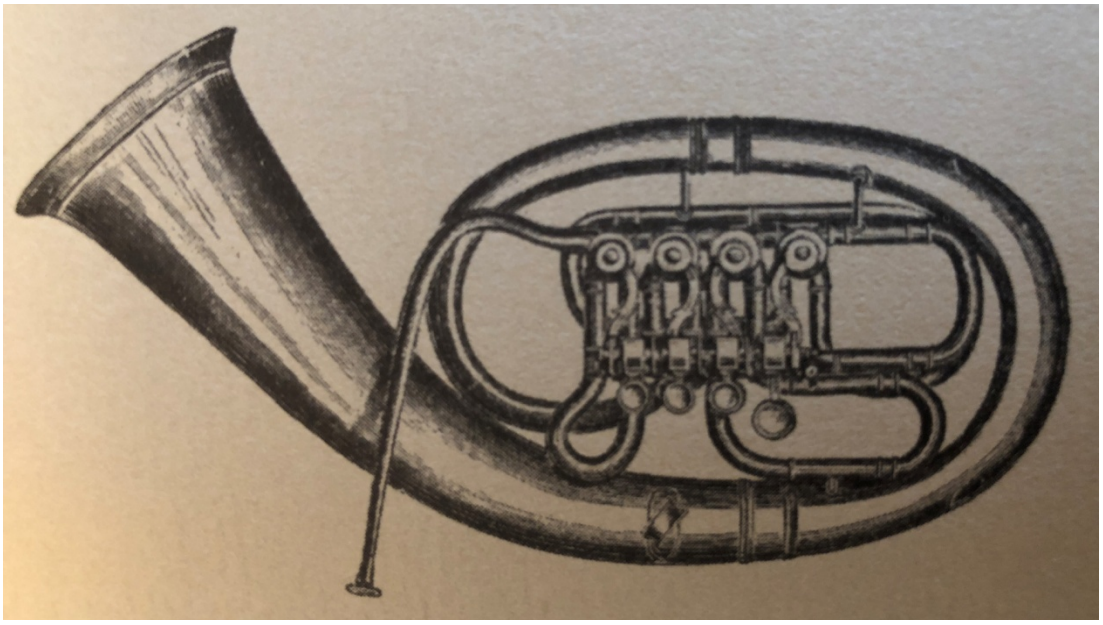
[54] Tuba és kontrabasszus tuba: Wagner.
[55] Clifford Bevan, i.m., 461.

50. ábra. Cornon

1862. október 17-én ezt írja Wagner Wendelin Weissheimernek: „Jut eszembe van egy tubaszerű hangszer, amit különböző neveken találok meg, különösen Bécsben a hadseregben.” A Cornon-nal és egyéb más hangszerekkel nem volt megelégedve Wagner, ezért még 1862-ben elutazott Gebr. Alexander hangszerkészítő műhelyébe, hogy jobb hangszereket készítsenek. Kezdetben sikertelenül.1863. szeptember 27-én H. Porgesnak írja Prágába: „Négy kisegítőkürt kell a *Niebelung* darabokba. A legegyszerűbben Pestről a katonaságtól tudunk ilyet szerezni, az pont jó lesz.” Moritz lényeges, de nem végleges fejezete volt a wagner tubák történetének. Ugyan *A Rajna kincse* 1869-es müncheni bemutatójára Moritztól rendeltek ilyen hangszereket, hosszú távon nem váltak be, mert azoknak túlfedett volt a hangjuk. Ezt követően 1871-1872-ben Moritz a Cerveny által készített Euphonium B nevű hangszerére vadászkürt befúvócsövet szerelt és ezt 1875-től wagner tubaként, míg a normál befúvócsővel Barytonként készítette.



51. ábra. Moritz Baryton



52. ábra. Moritz wagner tuba

Ennek a tubánál kisebb méretű, vadászkürt befúvócsővel szerelt bariton kürtnek volt olyan hangképzése, ami méltó volt, hogy *A Niebelung gyűrűjé*ben a rá bízott wagneri feladatokat megfelelően lássa el. 1877-től Moritz ezeket a hangszereket szállította Bayreuthba és Eschenbach készítette a drezdai előadásokra. Ezeken kürt fúvókával játszottak, de a billentyűk a jobb kéznél helyezkedtek el. 1890-ben a Gebr. Alexander Mainz továbbfejlesztette ezt a hangszert, ami leváltotta az addig használt Moritz-féle wagner tubát.[56]

4.6 A bécsi koncert tuba

A Bécsi Filharmonikus Zenekar mindig büszke volt a saját bécsi hangjára, ami többek között a bécsi kürtnek és a bécsi tubának volt köszönhető.

1836-ban, egy évvel a Wieprecht és Moritz-féle tuba szabadalmát követően a bécsi Leopold Uhlmann 5 forgóventillel szerelt F-tubát készített, így a tuba elérhetővé vált Bécsben is.

1866-tól a kürtös Hans Richter lett Wagner asszisztense a Bécsi Operaházban és a Bécsi Filharmonikusoknál. Ő 1875-ben Berlinből egy 16 éves csodagyereket hozott az operaház tuba posztjára, Otto Waldemar Bruckst és egy berlini hangszerkészítőtől, Paulustól rendelt számára egy F tubát, ami a bécsi koncert tuba

[56] Herbert Heyde, i.m., 190.

prototípusa lett.[57] Egy másik bécsi hangszerkészítő Daniel Fuchs, az 1870-es években egy 6. billentyűt is installált a hangszerre, hogy a kontra oktávban több fogásvariációból választhasson a tuba játékosa. Ezen hangszerek készítése az első világháború után abbamaradt, mígnem 1983-tól a Musica of Steyr egy a Gerhard Zechmeister által továbbfejlesztett verzióval bővítette hangszerinek palettáját. Ezek az alapvetően kis hangtölcsérű, viszonylag szűkebb menzúrájú bécsi tubák rendkívül jól passzolnak a bécsi kürtök hangjával és magvas hangjukkal jól átszólnak a zenekaron. Ez volt az a hangszín, amit olyan zeneszerzők preferáltak, akiknek a darabjait a Bécsi Filharmónikus Zenekar mutatta be. Ilyen volt többek között Brahms és Bruckner is.[58]

A bécsi tuba hangszíne volt a mérvadó az angol F tuba létrejöttében is, ami egészen az 1960-as évekig honos volt a szigetországban. 1877-től Hans Richter egyre többet vezénylet Londonban, majd két év múlva saját koncertsorozatot indított. Megkérte Hillyardot, hogy készítsen egy tubát az akkori zenekari ophicleide játékosnak J. H. Guilmartinnak. Attól függetlenül, hogy a szóban forgó hangszer nem maradt fent, ez a leírások szerint egy kompakt, a bécsi tubához hasonlatos F tuba volt, 5 billenytűvel szerelve. Egy ilyen hangszerre írta Ralph Vaughan Williams az 1952-ben P. Catellinet által bemutatott *Tuba versenyét*.

Fritz Reiner - aki a Bécsi Filharmonikusok karmesteri posztjáról 1956-ban, a Chicago Symphony Orchestra élére került - szerette volna meghonosítani a zenekarban a bécsi hangot. és Az erre irányuló egyik kérése az volt, hogy Arnold Jacobs bécsi tubán játszon, ezért a helyi Dehmallal egy hat billentyűs F tubát készíttetett számára. Mivel Jacobsnak nehézségeket okozott a balkezes játék és maga a hangszer sem volt egy jól sikerült tuba, ezért Jacobs továbbra is a York C kontrabasszus tubáján játszott.[59]

4.6.1 Brahms

Brahms (1833-1897) mindössze 6 művében használta a tubát, ebből az a 4, ami a leggyakrabban a zenekarok repertoárjára kerül, Bécshez kötődnek.

[57] Elképzelhető, hogy ez a hangszer azért lett balkezes, mert Richter kürtös volt és számára ez volt a természetes, amikor egy hangszert készíttetett a fiatal tubásnak.
[58] Clifford Bevan, i.m., 325.
[59] Clifford Bevan, i.m., 248.

4.6.1.1 *Begräbnisgesang* (1860) Hamburg

Alt és Tenor harsona egy sorban, basszus harsona és tuba egy sorban. A tubát többnyire a basszus harsonával prím vagy oktáv kettőzve használja, nem egyszer a kórus alatt teljesen egyedül. Hangterjedelem: Kontra B-től kis Asz-ig.

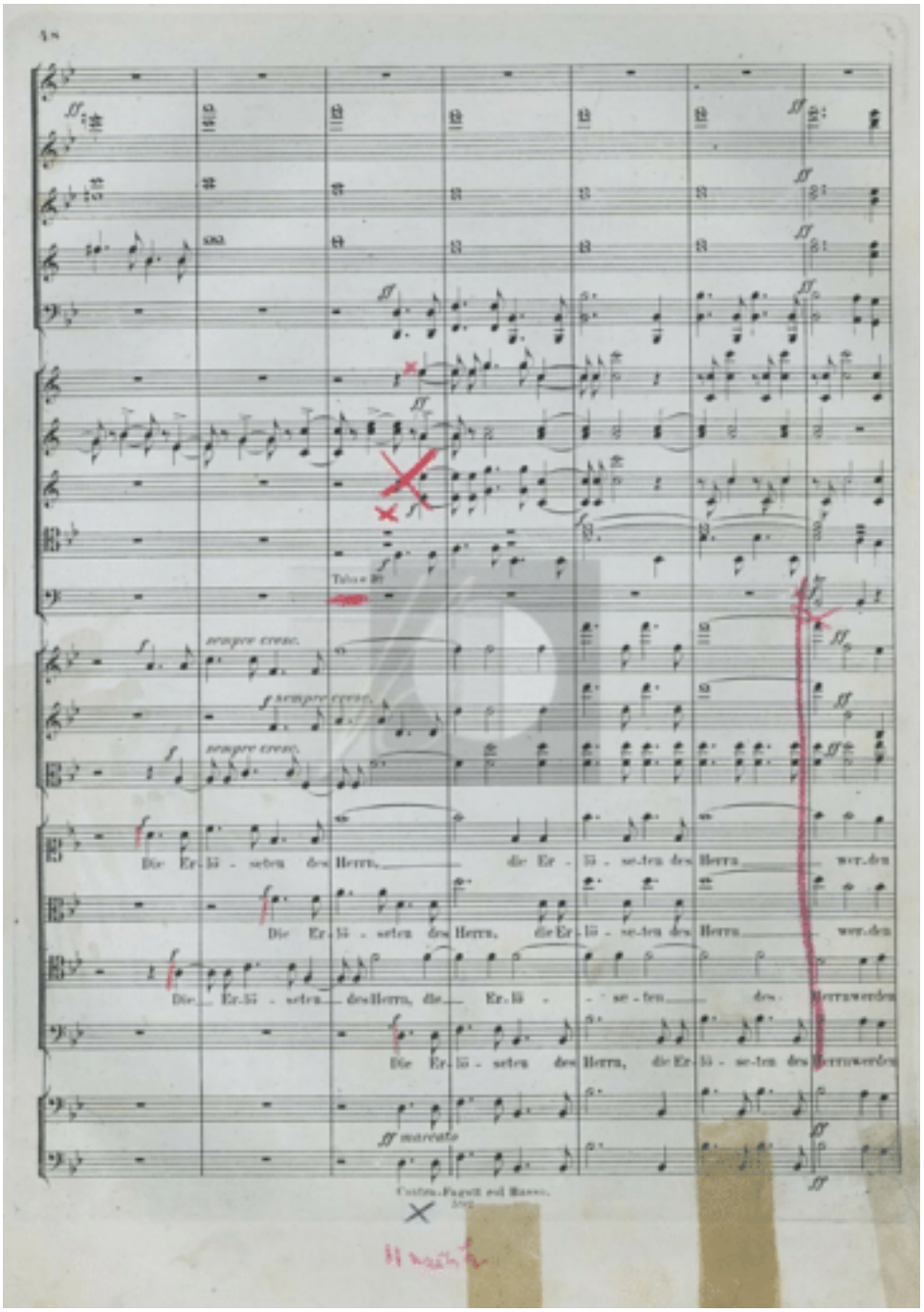
4.6.1.2 *Ein deutsches Requiem* (1868) Bécs

Alt-, tenor-, basszus harsona és a tuba egy sorban, vagy alt- és tenor harsona egy sorban, basszus harsona, tuba alatta, másik sorban. Gyönyörű példája ez egy, a klasszikára jellemző hangszerelési habitusnak, miszerint a harsonák nagyszerűek a kórus alt, tenor és basszus szólamainak megerősítésére.[60]

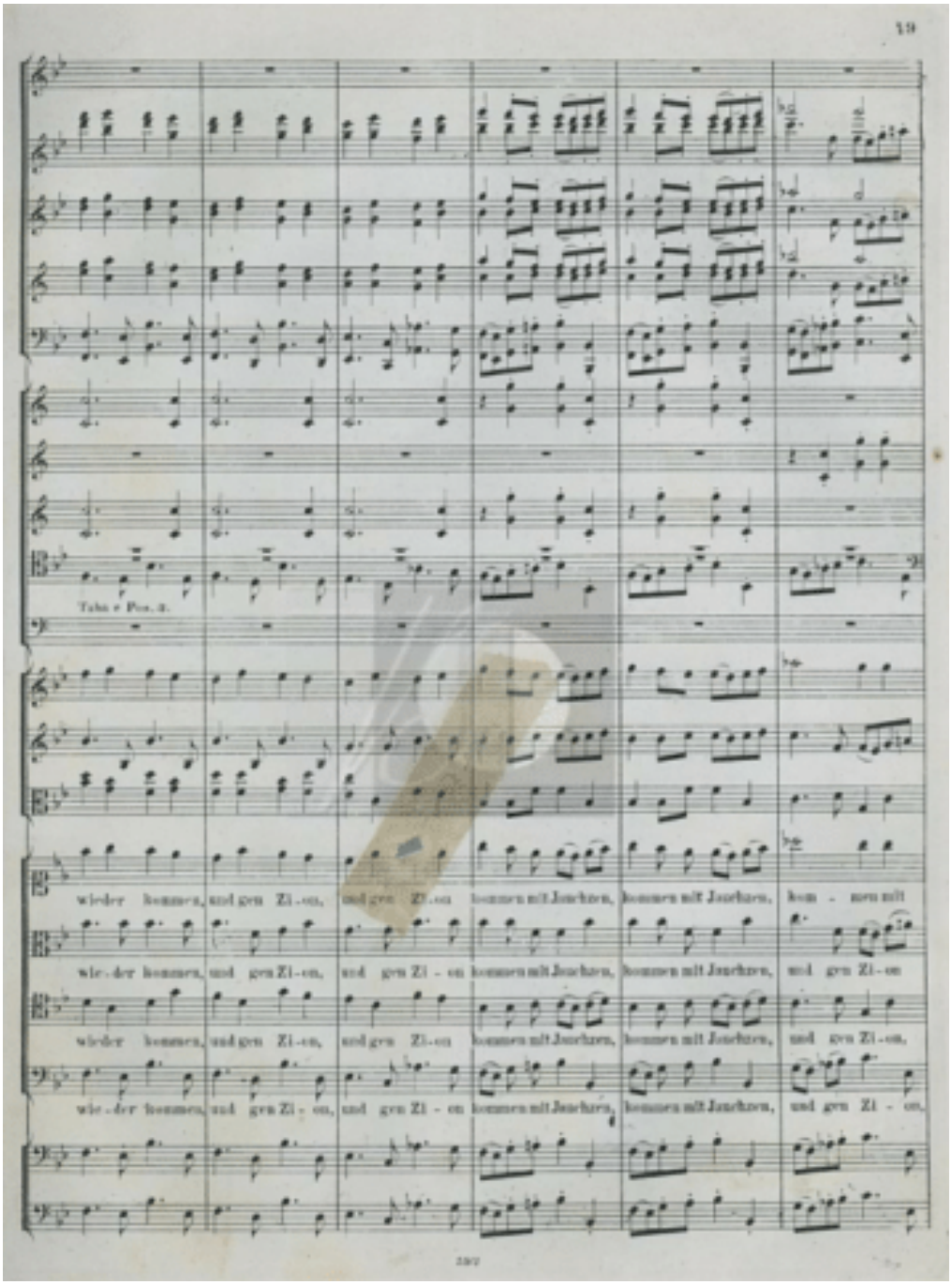
A 2. tételben egy imitációs résznél hallhatjuk egész virtuóz szerepben, a kórus basszusát támogatva a basszus harsonát és a tubát prím kettőzve. Brahms itt a magas vonósokat a kórussal prímben, míg a magas fákat prím és oktáv kettőzve hangszereli, ami gazdag, orgonaszerű hangzást eredményez. Szembetűnő, hogy az egész hangszerelés mennyire eltolódik a basszus szólamok irányába. A kórus basszusán kívül a basszus témát hat szólam játsza, amiből kettő rézfúvós.[61] Négy szólam a szoprán, másik négy szólam pedig az alt és a tenor szólamait támogatják felváltva, aszerint, hogy milyen viszonyban áll az aktuális középszólam a szopránnal. Ezek közt a hangszeres szólamok közt nincs rézfúvós. A kürtök és a trombiták felváltva ugyan játszanak, de az anyaguk megint csak a klasszikára jellemző, alapvető domináns-tonika funkciók megerősítése, ami a natúr – billentyű nélküli – rézfúvós hangszerekre volt jellemző. Az 1-2. harsona nem játszik.

Precedens értékű ez a részlet, ugyanis a zeneszerzők egyik legnagyobb problémája mindig is az volt, hogy a vonós és fafúvós basszusok a tuttikban nem szólnak eléggé. Elgondolkodtató, hogy egy ilyen szinten bebiztosított basszus szólam nem túl erős-e? Figyelemre méltó az is, hogy míg a mélyvonósok és a fagottok oktáv kettőzve játszanak, addig a basszus harsona és a tuba, a kis oktávban prím kettőzve, attól függetlenül, hogy a bécsi tubán egy oktávval mélyebben – a 2. fagott és bőgő szólamával megegyező – oktávban is játszható lenne a szólam.

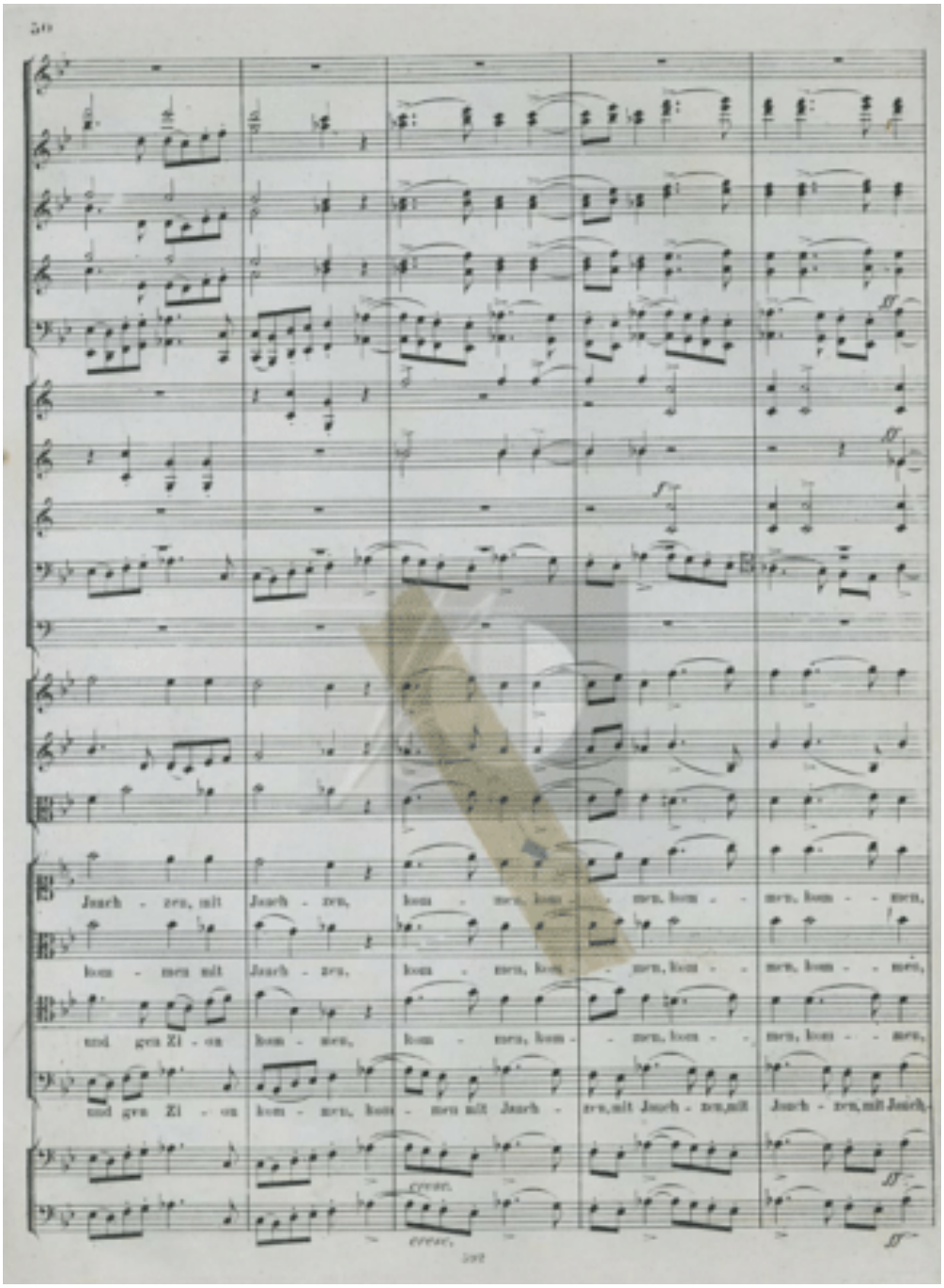
[60] W. A. Mozart: Requiem című művében sem találunk a partitúrában lejegyzett harsona szólamokat, mégis a kórust erősítve folyamatosan jelen vannak, sőt három különféle verziót is ismernek a szólamokból a harsonások.
[61] Basszus harsona és tuba.



90. kottapélda. J. Brahms: Ein deutsches Requiem



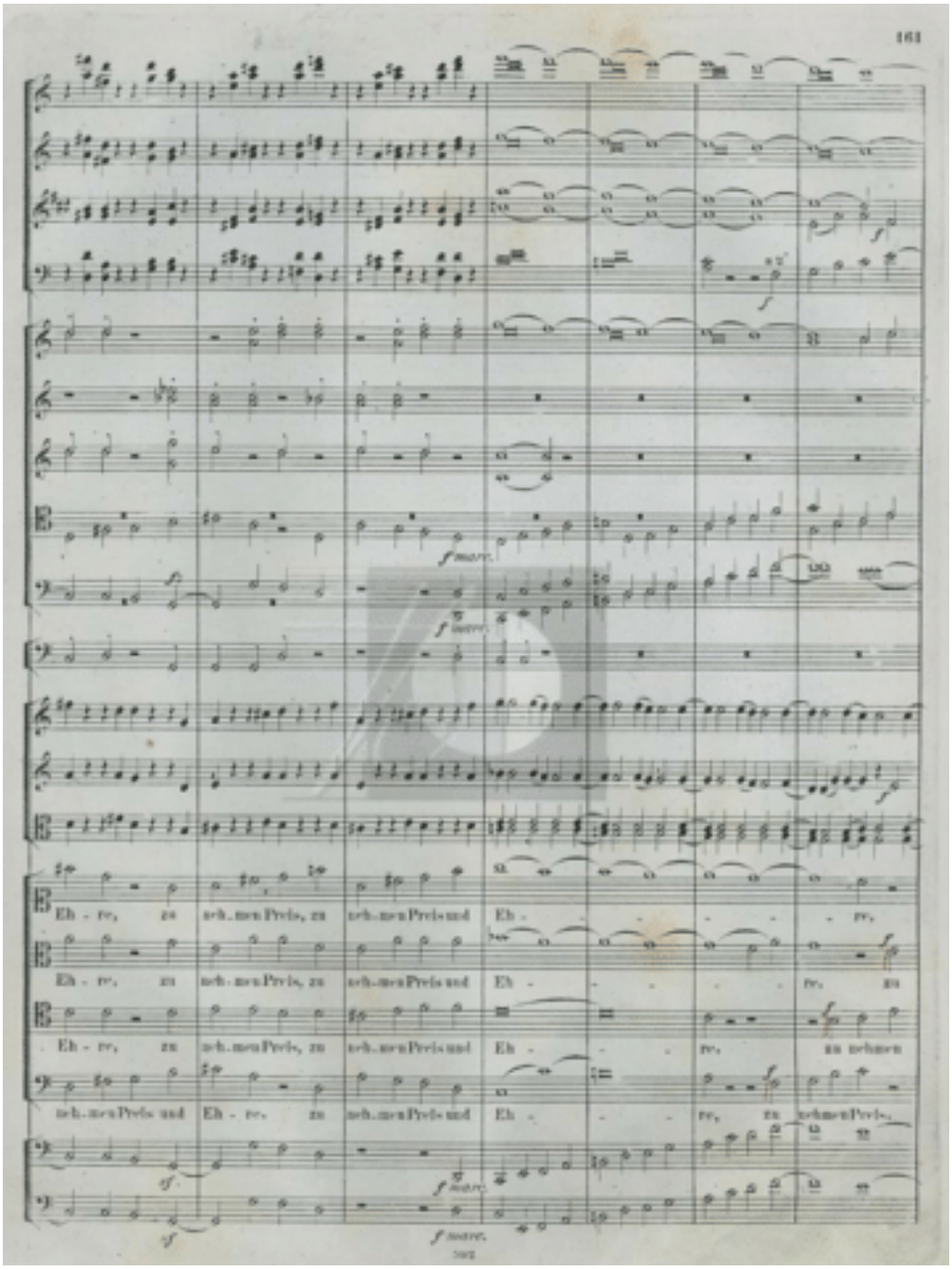
91. kottapélda. J. Brahms: Ein deutsches Requiem



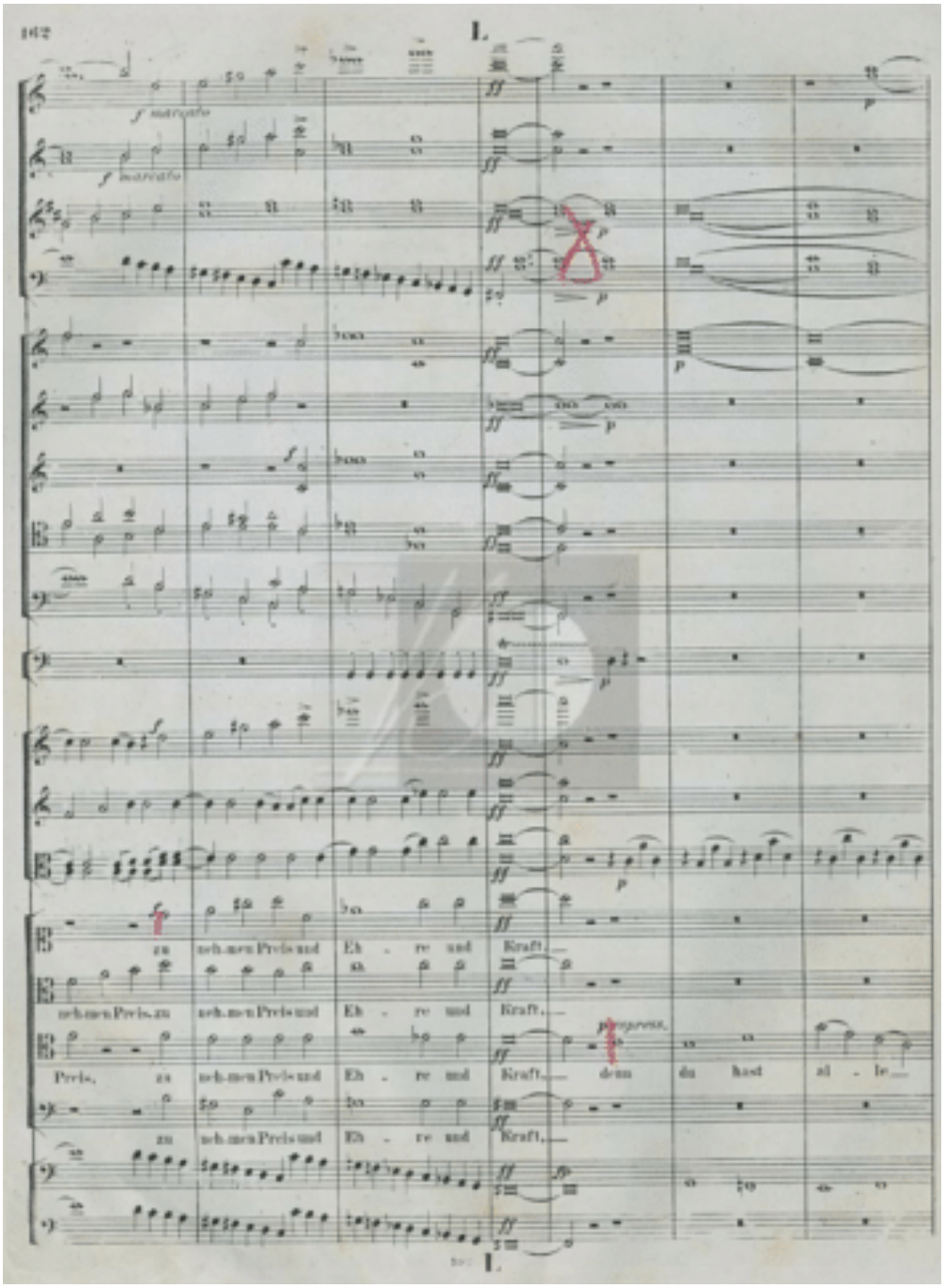
92. kottapélda. J. Brahms: Ein deutsches Requiem

Ez a példa jól szemlélteti a bécsi tuba hang-, és dinamikai adottságait, miszerint magvas, de nem túl vastag hangjával, nem kerekedik felül egy alapvetően kórus orientált, vonós és fafúvós szöveten sem. Joggal mondhatnánk, hogy lehet halkabban is játszani, de hiszem, hogy különböző dinamikai adottságú hangszerek azonos dinamikával másképp szólnak. Egy nagyobb méretű tuba halkabban még mindig vastag hangon szól, ráadásul egy mezzoforte, vagy egy mezzopiano dinamika energiája, nem ugyanaz, mint egy kisebb méretű hangszer kisebb hangja nagy

dinamikával. A 6. tételben Brahms kifejezetten magas szólamot ír a tubának, pedig itt is lenne lehetősége oktáv kettőzni a basszus harsonával, úgy ahogy azt a vonósokban meg is teszi. A fagottok itt nem ezt az anyagot játszák és valószínű, hogy a basszus szólam vonalát sem akarta megtörni a szerző. Ugyanakkor nem akarta vastagítani sem a hangzást az oktáv kopulával és a nagybőgők is inkább színként funkcionálnak itt.



93. kottapélda. J. Brahms: Ein deutsches Requiem



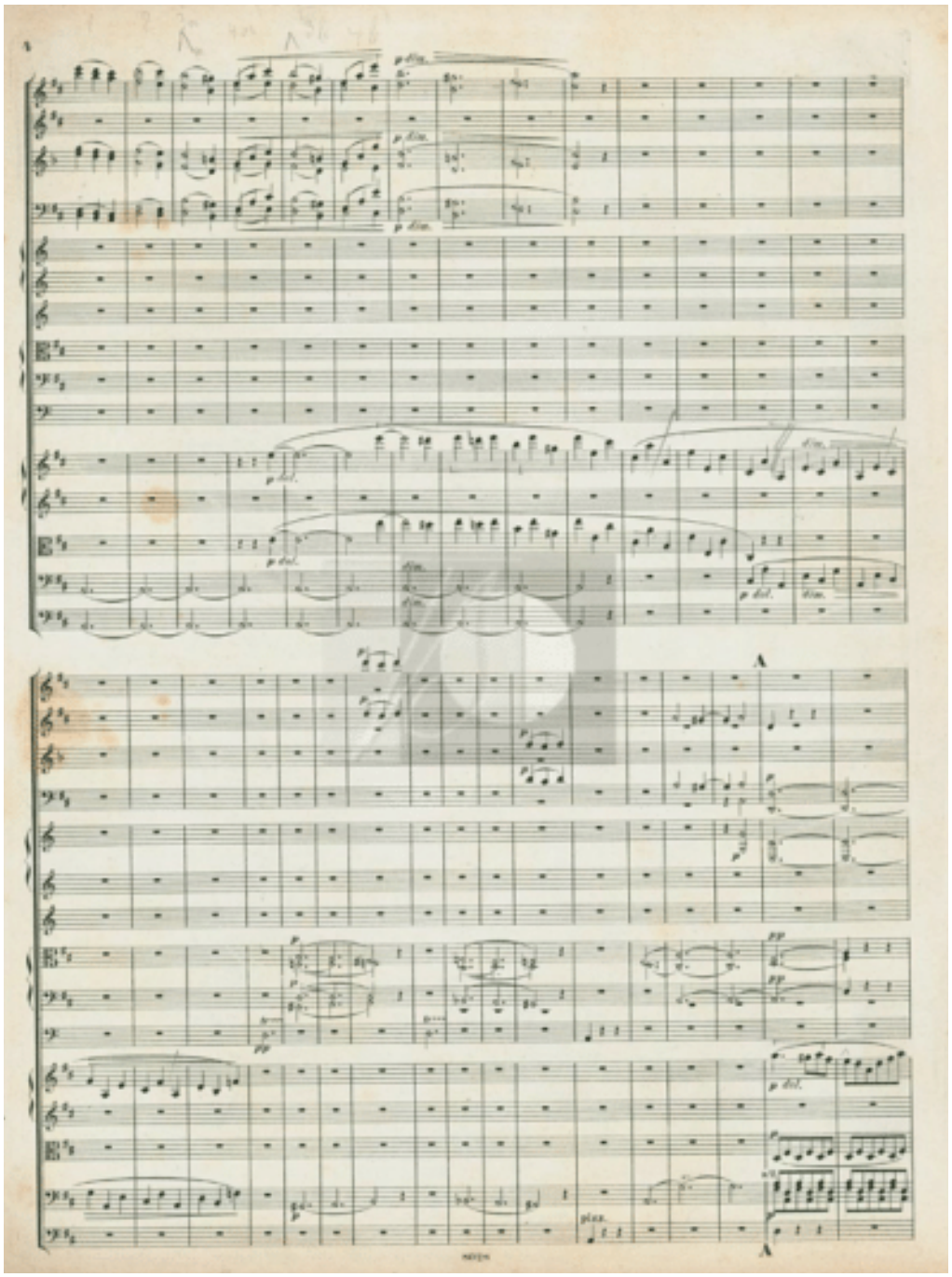
94. kottapélda. J. Brahms: Ein deutsches Requiem[62]

4.6.1.3 *Symphony no.2.* (1876) Bécs

Alt-, tenor-, basszus harsona egy sorban, a tuba az azalatt lévő sorban, vagy alt- és tenor harsona egy sorban, basszus harsona és tuba az alatta lévő sorban.

[62] Ezt a darabot volt szerencsém játszani a Nemzeti Filharmonikus Zenekarral és a Nemzeti Énekkarral, Hamar Zsolt vezényletével. Rendkívül szépen és artikuláltan szólt a 19. századi Gottlied Bécsi Tuba a zenekarban. A koncert után többen megjegyezték a kórusból és a közönségből is, hogy ez az „érdekes" tuba milyen jól illeszkedett mindenhez és hogy nem fedte a szólamokat. Ha kellett, hangos volt, de nem volt sok. Hangterjedelem: Nagy C-től egyvonalas F-ig.

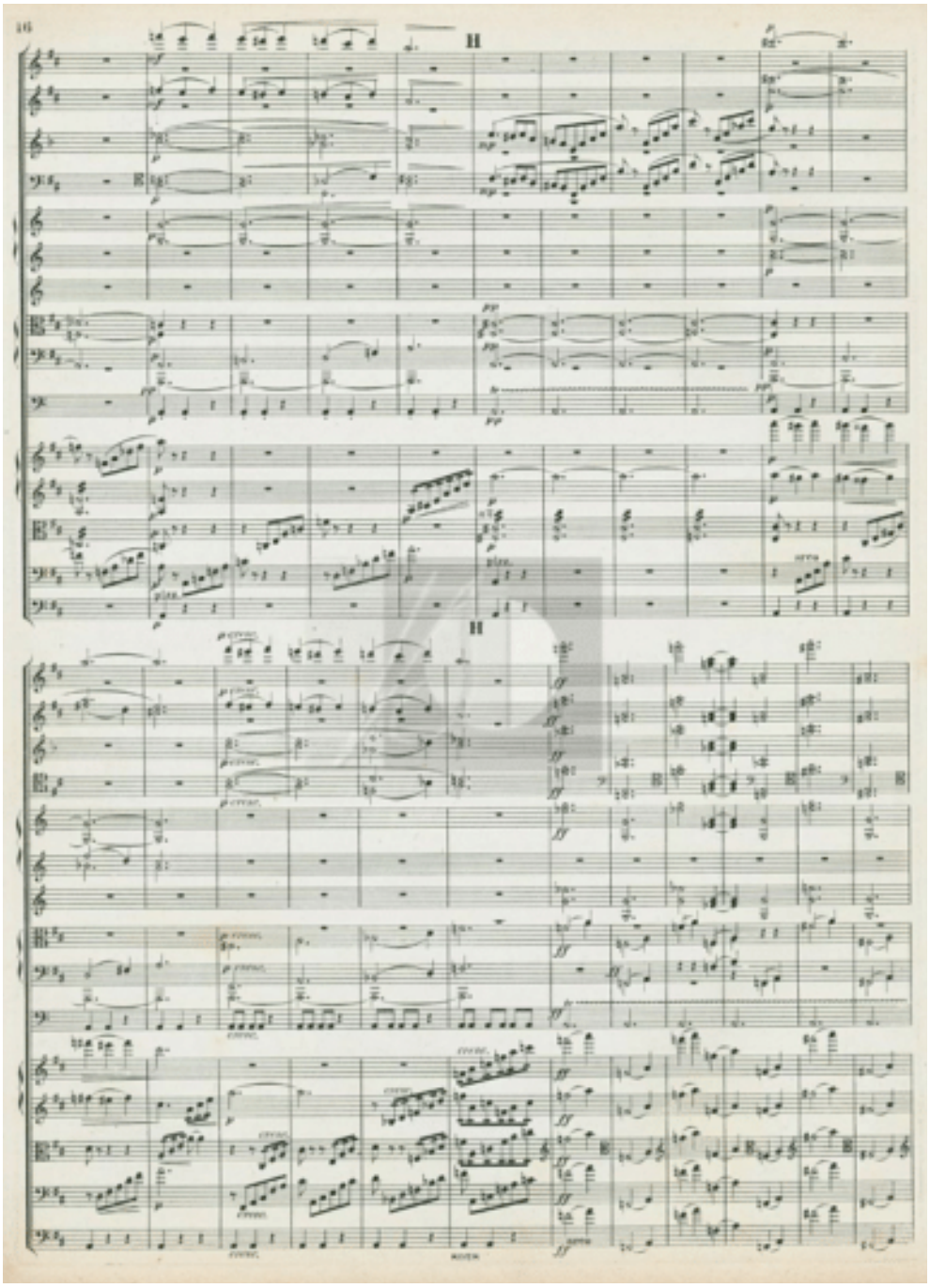
A szimfóniában a tuba első megszólalása a harsonákkal együtt egy háromszor ismétlődő korálban hallható. Gyönyörű, ahogy a zenekar lassan megnyugszik és belép a mélyréz szólam. Szembetűnő, hogy egyetlen szólam sincs kettőzve, csak a tuba a csellóval prímben. Hamar kiderül, hogy ez nem bizalmatlanság a tubával szemben, hanem egyszerűen csak Brahms egy vonós színt is szeretett volna a hangszerelésbe, ugyanis a második belépésnél már nem játszik a tuba, viszont a basszus harsona ugyanúgy a csellóval van prímben kettőzve, mint előtte a tuba.



95. kottapélda. J. Brahms: 2. szimfónia

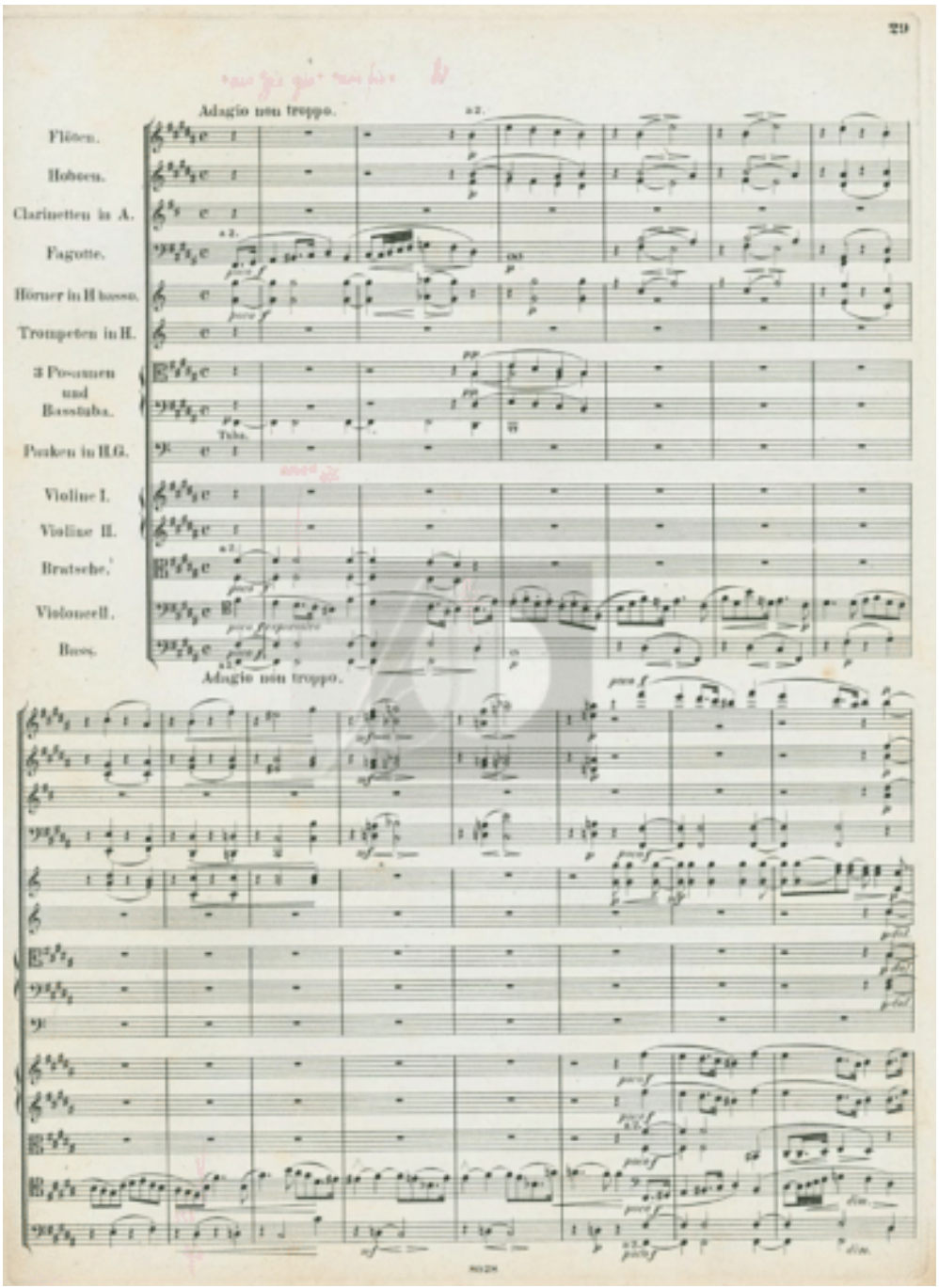
A kidolgozási szakaszban a tuba és a basszus harsona oktáv kettőzve játsza a főtéma motívumát a fagottokkal és a klarinétokkal.

A „H” betű előtt 4 ütemmel talán még fontosabb történik, ugyanis tapintható a bizalom a tuba mély regiszterét illetően. Itt a tuba egyedül játszik egy kontra A-t 4 ütemen keresztül, ami fölött finoman hangszerelt fafúvós akkordok és puha mélyvonós pizzicatok szólalnak meg.



96. kottapélda. J. Brahms: 2. szimfónia

A 2. tétel indulása megint arról tanúskodik, hogy Brahms is észrevette, hogy a tuba és a kürt hangszíne – a konikusság miatt – rendkívül jól illeszkedik. A csellók éneklik a dallamot, míg a fagottok ellenpontot játszanak. Az osztott brácsák a mély kürtökkel alkotnak szólampárt és mivel a csellók nem támogathatják a bőgőket, ezért osztania kellett a bőgő szólamot, hogy a 3 oktávon átívelő az egész hangzásra ráboruló Fisz fátyol ne lyukadjon ki a nagy oktávban. Mi sem tökéletesebb erre, mint a kürtök hangzásához pazarul idomuló tuba.



97. kottapélda. J. Brahms: 2. szimfónia

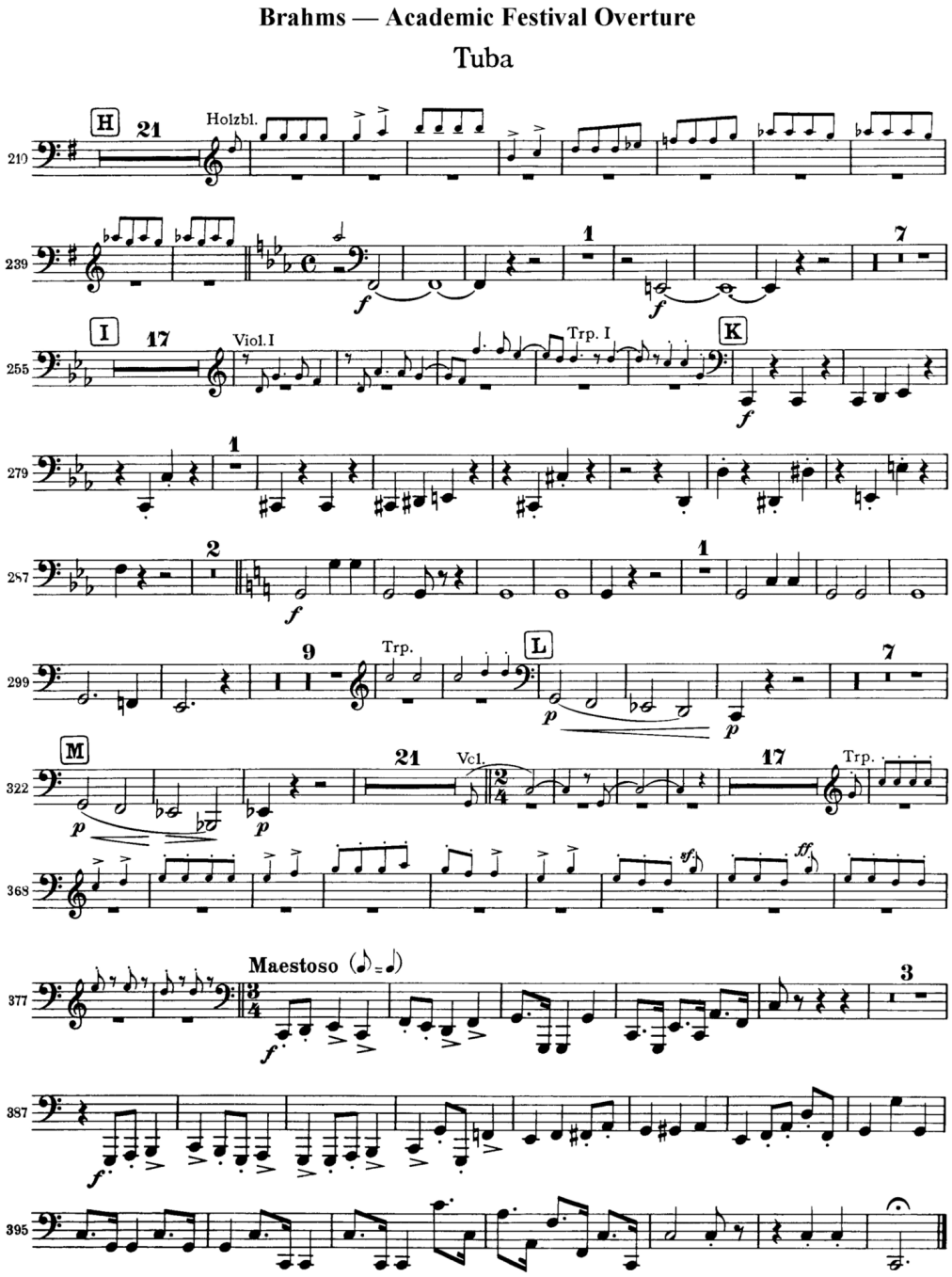
A 4. tételben újra filigrán szerepet kap a tuba. Ugyanitt a harsonákkal játszik együtt tömbszerű akkordokat, de azok viszonylag szűk regisztert járnak be. A tuba ugyanitt több mint két oktávon átívelő anyagot játszik a mélyvonósokkal szorosan összekapcsolva.

Hangterjedelem: Kontra Asz-tól a kis H-ig.

4.6.1.4 *Akademische Festouvertüre* (1880) Wroclaw (1881) Bécs

Alt-, tenor-, basszus harsona egy sorban, a tuba az azalatt lévő sorban, vagy alt- és tenor harsona egy sorban, basszus harsona és tuba az alatta lévő sorban.

Az Akadémiai ünnepi nyitány első tuba megszólalása is egy a basszust önállóan is ellátni képes hangszerre vall. Egy nagy F szólal meg egyedüli pedálhangként viszonylag ritka, de annál sötétebb zenekari hangszerelésben. Később szintén egyedül, a nagy oktávban a mélyvonósokat támogatja. A mű folyamán a már Brahms-tól megszokott módon és textúrákban hallhatjuk a tubát. A nyitány utolsó 23 ütemét viszont érdemes kiemelni, mert nagyszerű példája annak, hogy Brahms mennyire kapacitálta a tubát és milyen feladatokat adott neki. A kontra G és az egyvonalas C között oktávokat, egyszer két oktávot is átugorva kell tuttiban a basszust formálni. Ez olyan, mintha egy trombitásnak a kis G-től a háromvonalas C-ig, vagy az egyvonalas C-től a háromvonalas F-ig kellene játszani.



98. kottapélda. J. Brahms: Akadémiai ünnepi nyitány, tuba szólam

Hangterjedelem: Kontra G-től az egyvonalas C-ig.

4.6.1.5 *Tragische ouvertüre* (1880) Bécs

Alt-, tenor-, basszus harsona egy sorban, a tuba az azalatt lévő sorban, vagy alt- és tenor harsona egy sorban, basszus harsona és tuba az alatta lévő sorban. Ezt a

nyitányt az Akadémiai ünnepi nyitánnyal azonos időben írta, így nem tér el annak hangszerhasználati magatartásától. Hangterjedelem: Kontra A-tól a kis A-ig.

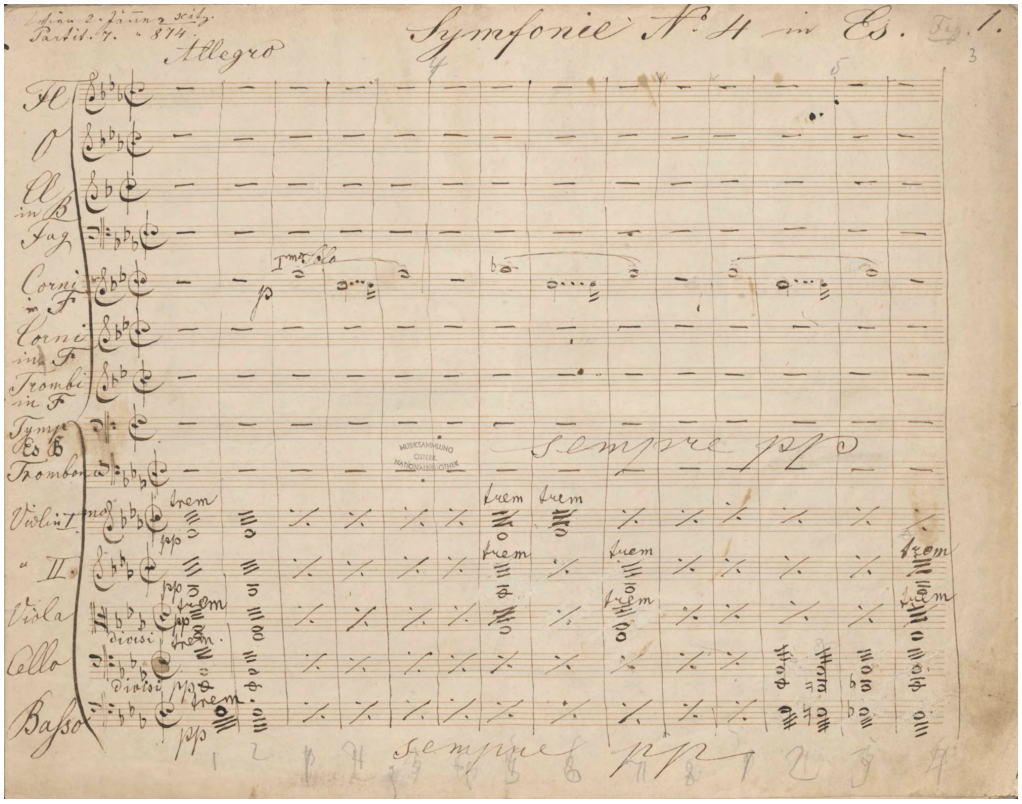
4.6.1.6 *Gesang der Parzen* (1882) Bazel

Alt-, tenor-, basszus harsona egy sorban, a tuba az azalatt lévő sorban, vagy alt- és tenor harsona egy sorban, basszus harsona és tuba az alatta lévő sorban. Az *Ein deutsches Requiemhez* hasonlóan használja a harsonákat, azaz sokszor a kórus szólamait erősítik, de a tuba és a basszus harsona szólam már a *2. Szimfónia* és az *Akadémia ünnepi nyitány* technikai felkészültségét kívánja a játékosaitól. Hangterjedelem: Kontra Gisz-től a kis B-ig.

4.6.2 Bruckner (1824-1896)

Jóllehet a Bruckner szimfóniák keletkezéséről és sorrendjéről önmagában is egy doktorit lehetne írni. Analízisem célja felfedni, hogy Bruckner milyen tubát hallhatott művei bemutatóján, mit érthetett basszus-, illetve kontrabasszus tuba megjelölés alatt, hogy, mikor, miért változott meg a jelölés és hogyan változott tuba hangszerelési habitusa. A darabok mellett megjelölt évszámok ezúttal nem a keletkezés, hanem a bemutató évét és helyszínét jelöli.

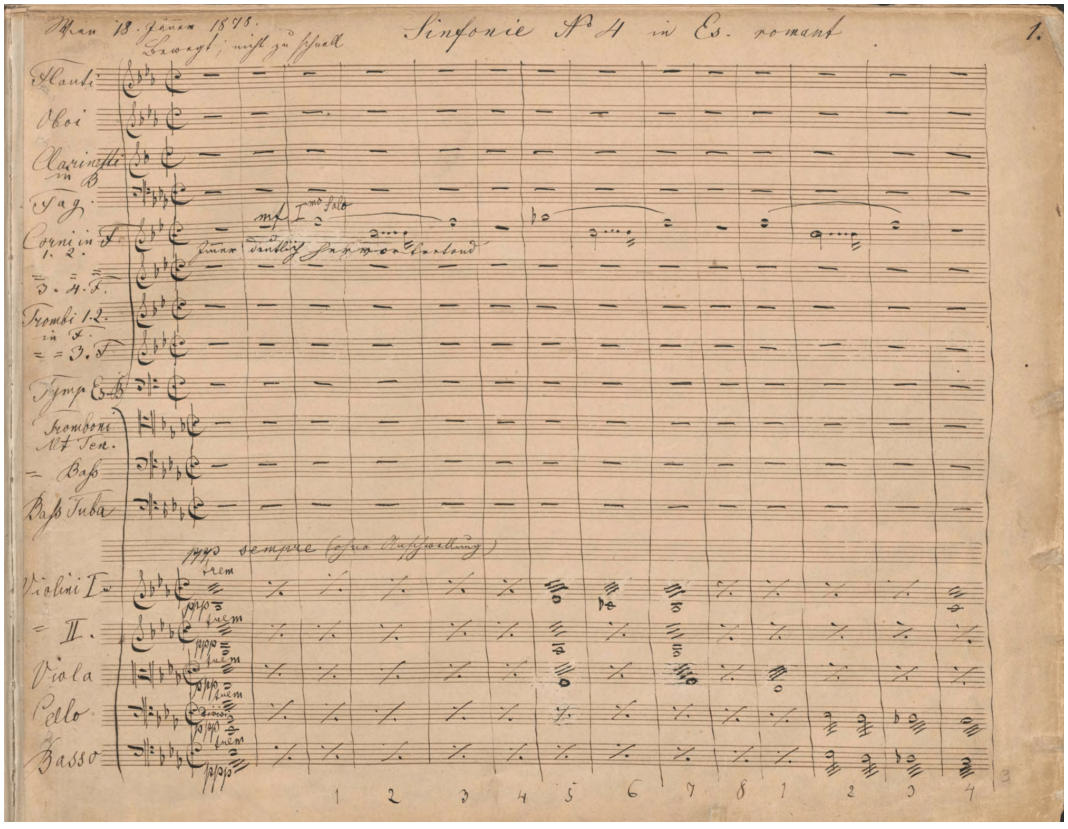
4.6.2.1 *Symphony no.4.* (1881) Bécs



99. kottapélda. A. Bruckner: 4. szimfónia első 1974-es verziójának kézirata

A szimfónia első 1874-es verziójában még nincs tuba.

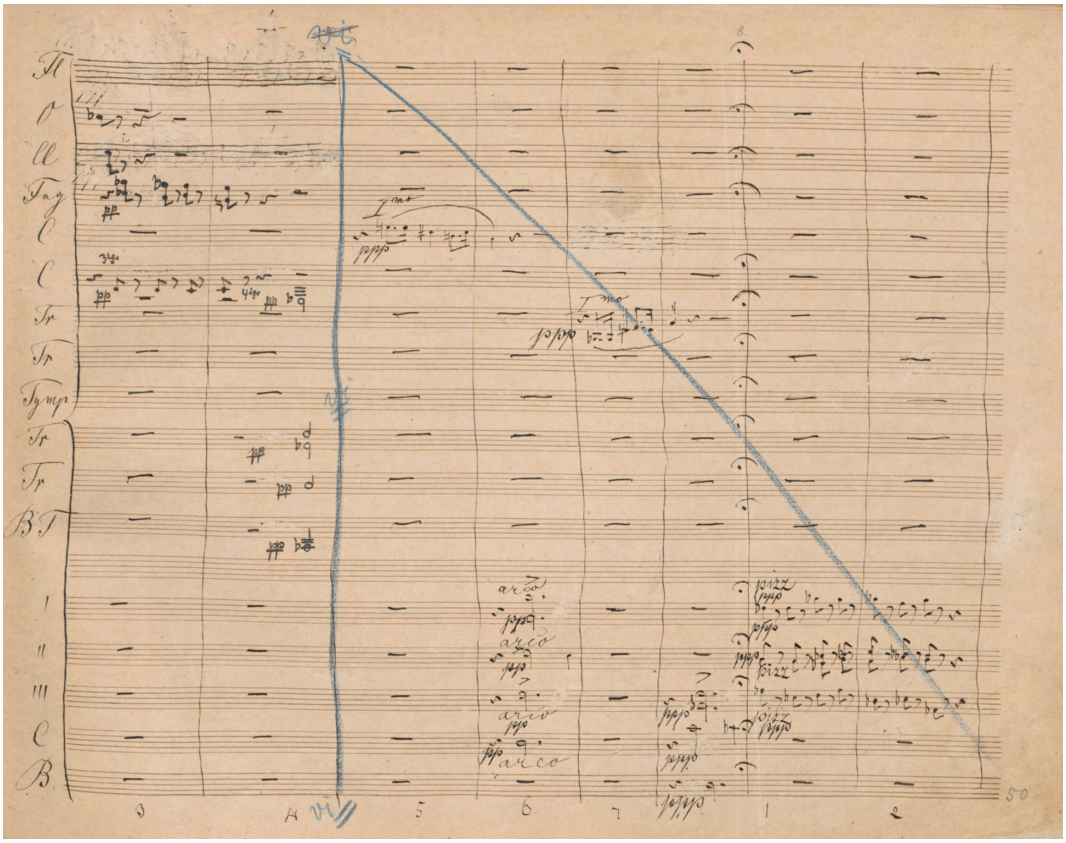
Az 1878-as verziójában már van.



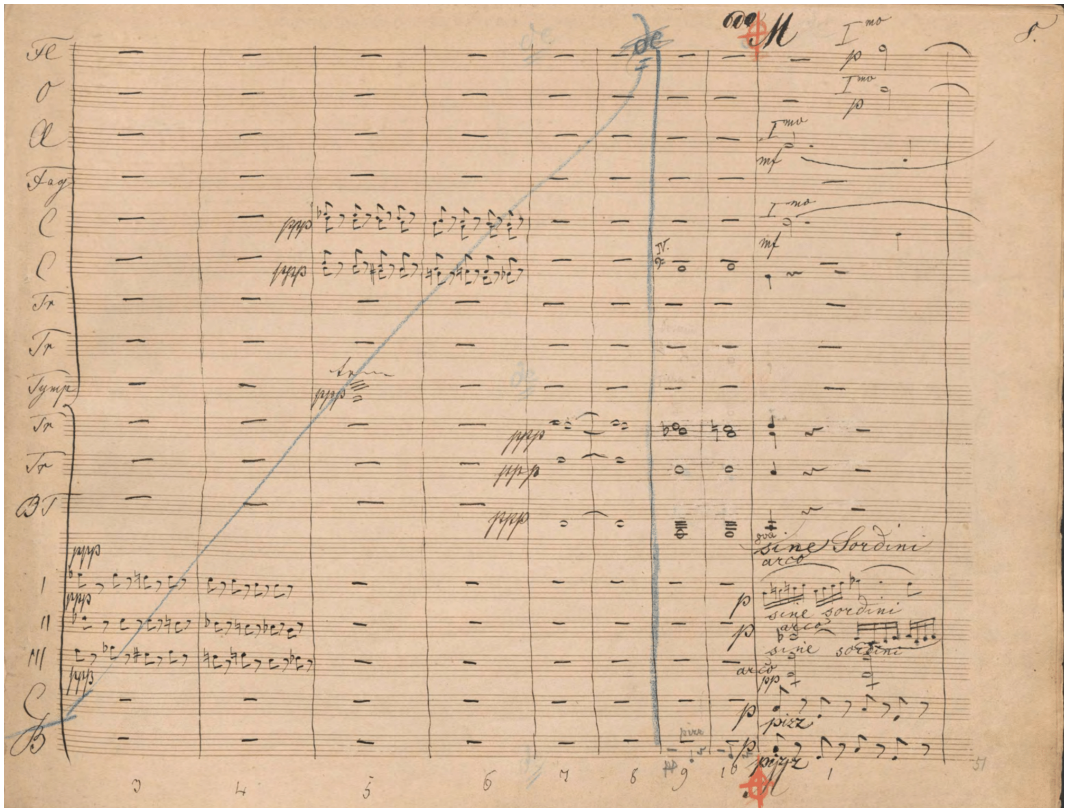
100. kottapélda. A. Bruckner: 4. szimfónia 1878-as átdolgozott verziójának kézirata

Alt-, tenor-, harsona egy sorban, alatta basszus harsona külön sorban, azalatt a tuba, Bass Tuba jelöléssel külön sorban. A basszus tuba jelölés ellenére a tuba a kontra F és egyvonalas Esz között teljes terjedelmében bejárja az intervallumot.

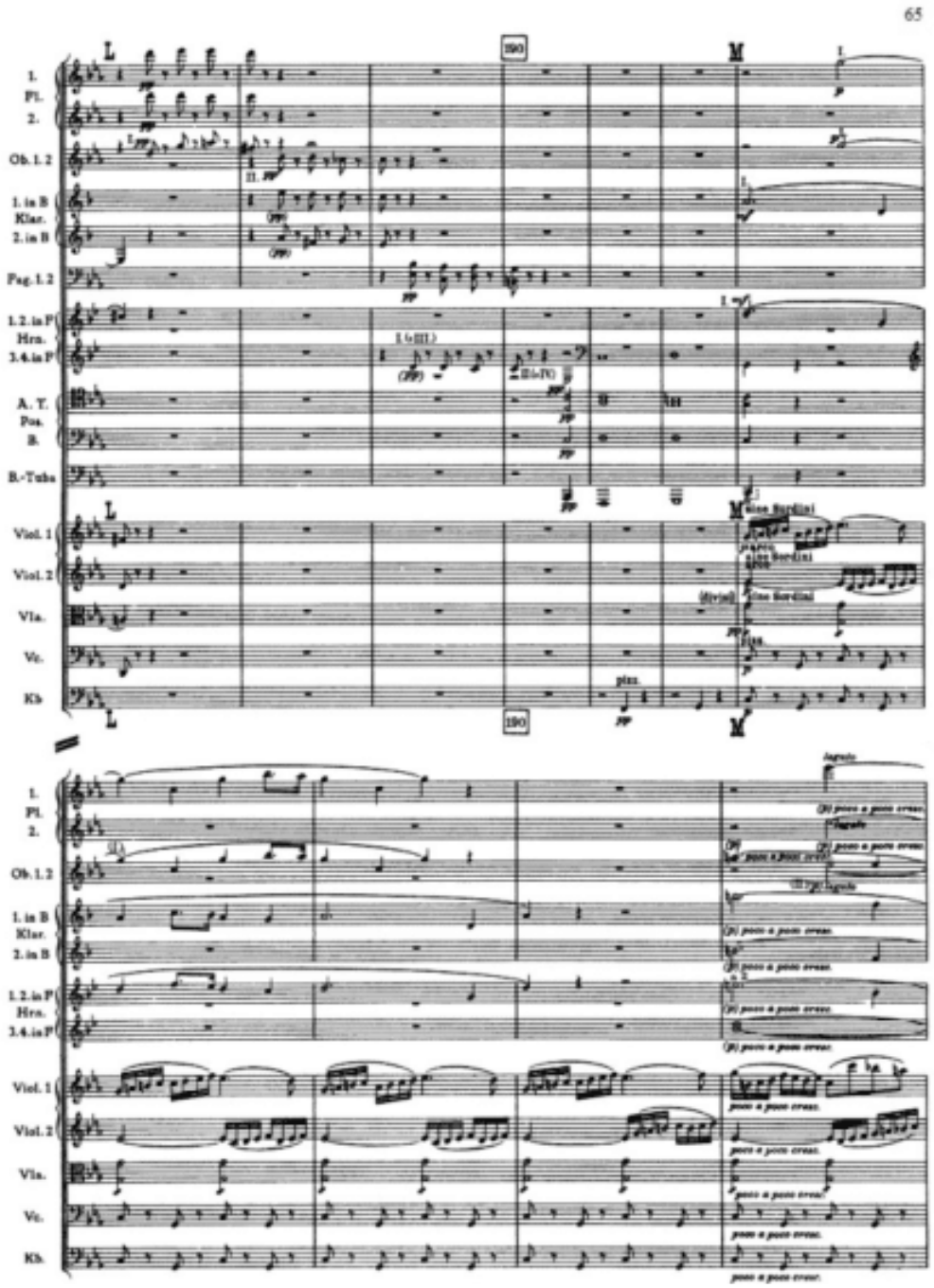
A tuba a basszus harsonával mozog együtt az első tétel folyamán, prím vagy oktáv kettőzve. A második tétel M betűje előtt 2 ütemmel, egy a tuba szempontjából rendkívül árulkodó részt találunk. Egyszerre szólal meg halk dinamikában a 3 harsona és a tuba. Itt Bruckner kifejezetten mélyre írja a tubát és a megszokottól eltérően nem a basszusharsonával kettőzi oktávban, hanem erre az állásra egy mély kürtöt ír a tuba mellé és azzal kettőzi oktávban.



101. kottapélda. A. Bruckner: 4. szimfónia, kézirat

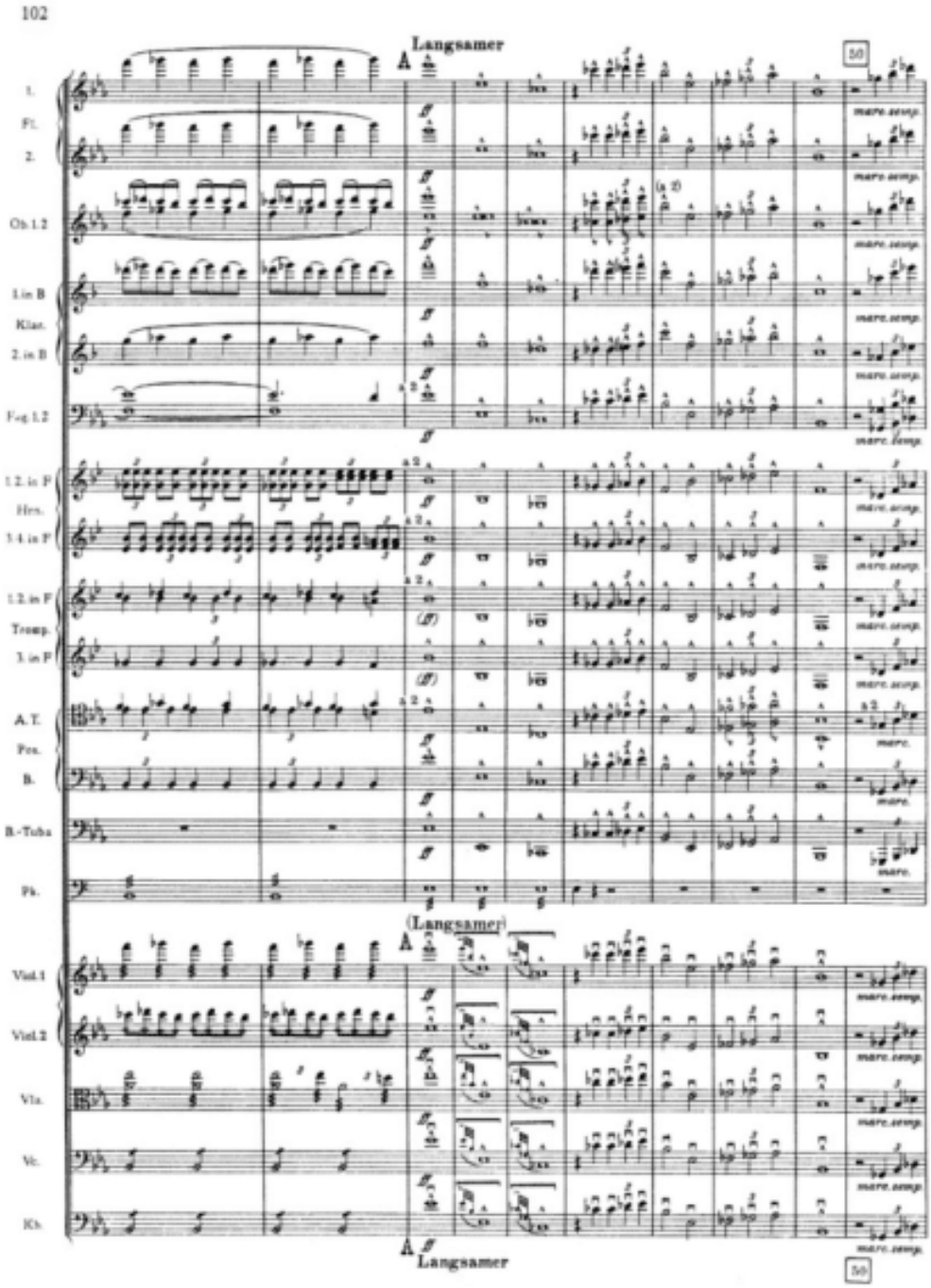


102. kottapélda. A. Bruckner: 4. szimfónia, kézirat



103. kottapélda. A. Bruckner: 4. szimfónia

Az első három tételben jellemzően pár hang kivételével a tubát a nagy oktávban és az afelett lévő regiszterben használja. Bruckner a kontra oktávban sokszorosan kettőzve, nagy tuttiban használja a tubát. Sokat így nem kockáztat vele, inkább csak egy zenekari szín a zenekarban. Ez a hangszerelési habitus egy orgonista gondolkodására vall, aki itt a tuba szólamra egyfajta 8 vagy 16 lábas orgonapedálbasszusként gondol, mint egy frekventált önálló funkcióval ellátott tuba szólamra.



104. kottapélda. A. Bruckner: 4. szimfónia

Hangterjedelem: kontra C-től az egyvonalas Esz-ig.

4.6.2.2 *Symphony no.5.* (1894) Graz

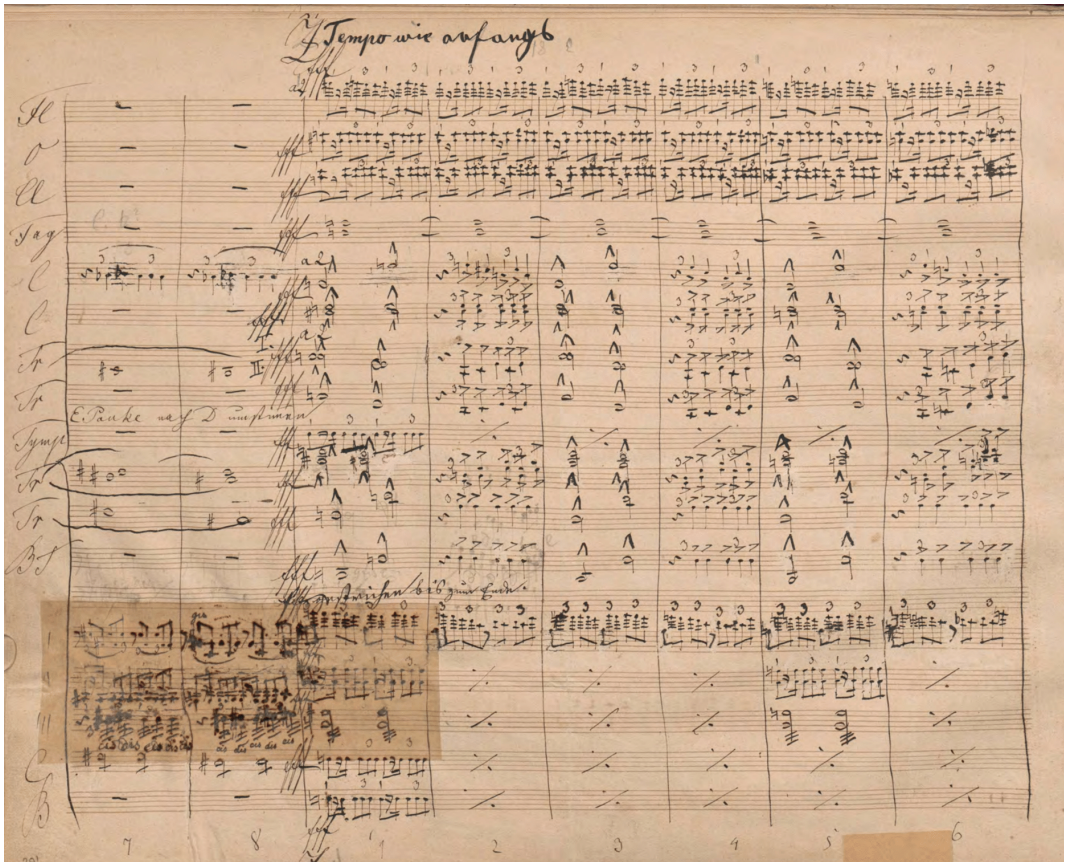
Alt-, tenor-, harsona egy sorban, alatta basszus harsona külön sorban, azalatt a tuba, Bass Tuba jelöléssel külön sorban.

Bruckner 1874-ben fejezte be *4. szimfóniá*ját, de a következő években még többször átdolgozta azt és közben 1875-1876 között komponálta az *5. szimfóniá*t. Hangszerelési szempontból nagyon hasonlít az előzőre. Bemutatója először 1887-ben volt két zongorán Joseph Schalk és Frank Zottmann előadásában. A zenekari verziója, annak is az autentikusnak nem mondható Schalk-féle Wagner divat szerinti átdolgozása 1894-ben Grazban volt, Franz Schalk vezényletével. Bruckner ekkor beteg volt és nem tudott részt venni az eseményen, így ezt a művét sosem hallotta szimfonikus zenekar előadásában.[63] Hangterjedelem: kontra Gisz – egyvonalas D.

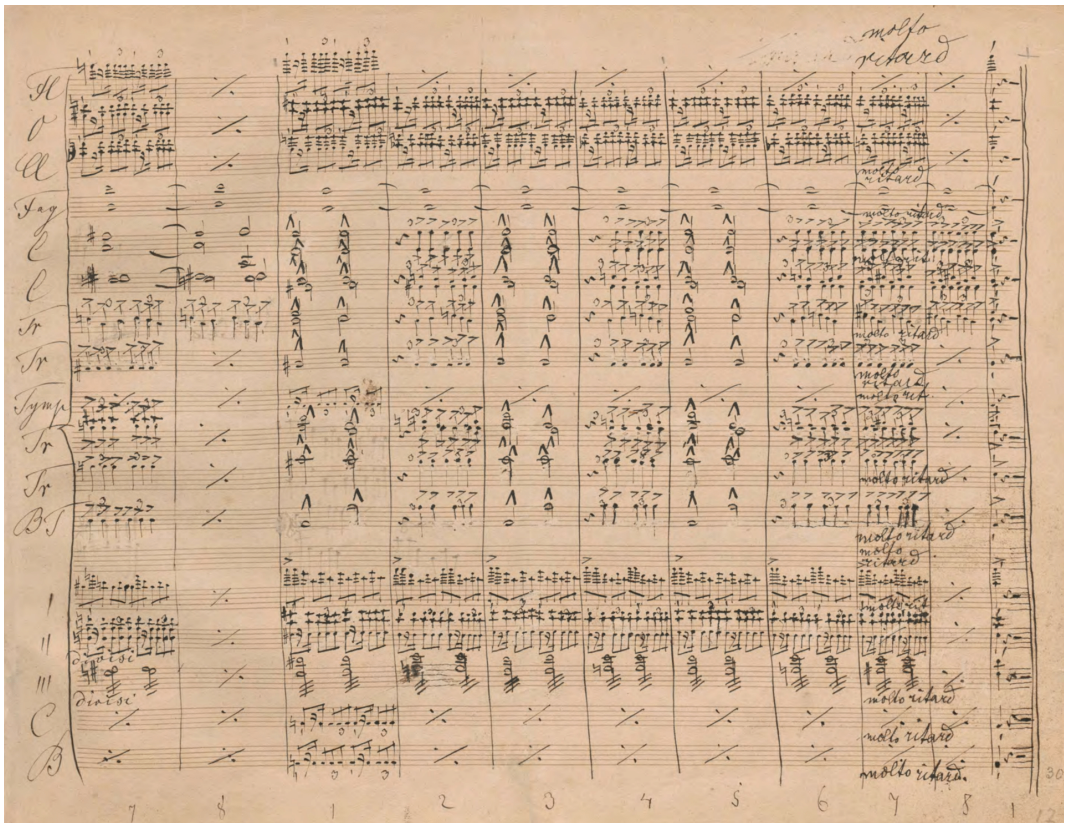
4.6.2.3 *Symphony no.6.* (1883) Bécs

Alt-, tenor-, harsona egy sorban, alatta basszus harsona külön sorban, azalatt a tuba Bass Tuba jelöléssel külön sorban. Feltűnő, hogy a tuba szólam sokkal filigránabb mint a 4. szimfóniában, köszönhető ez a darab zenei anyagának is. Az első tételben a tubát pár hang kivételével a nagy oktáv felső regiszterétől felfelé használja az egyvonalas oktávig. A tételt záró tuttiban a kis oktávban játszik a tuba, azaz Bruckner itt nem pedál hangszerként gondolt a tubára, pedig a mélyvonósok és a fagottok is oktáv kettőzve játszák ugyanezeket a hangokat.

[63] Szabolcsi Bence-Tóth Aladár: Zenei lexikon. Első kötet. (Budapest: Zeneműkiadó vállalat). 304.

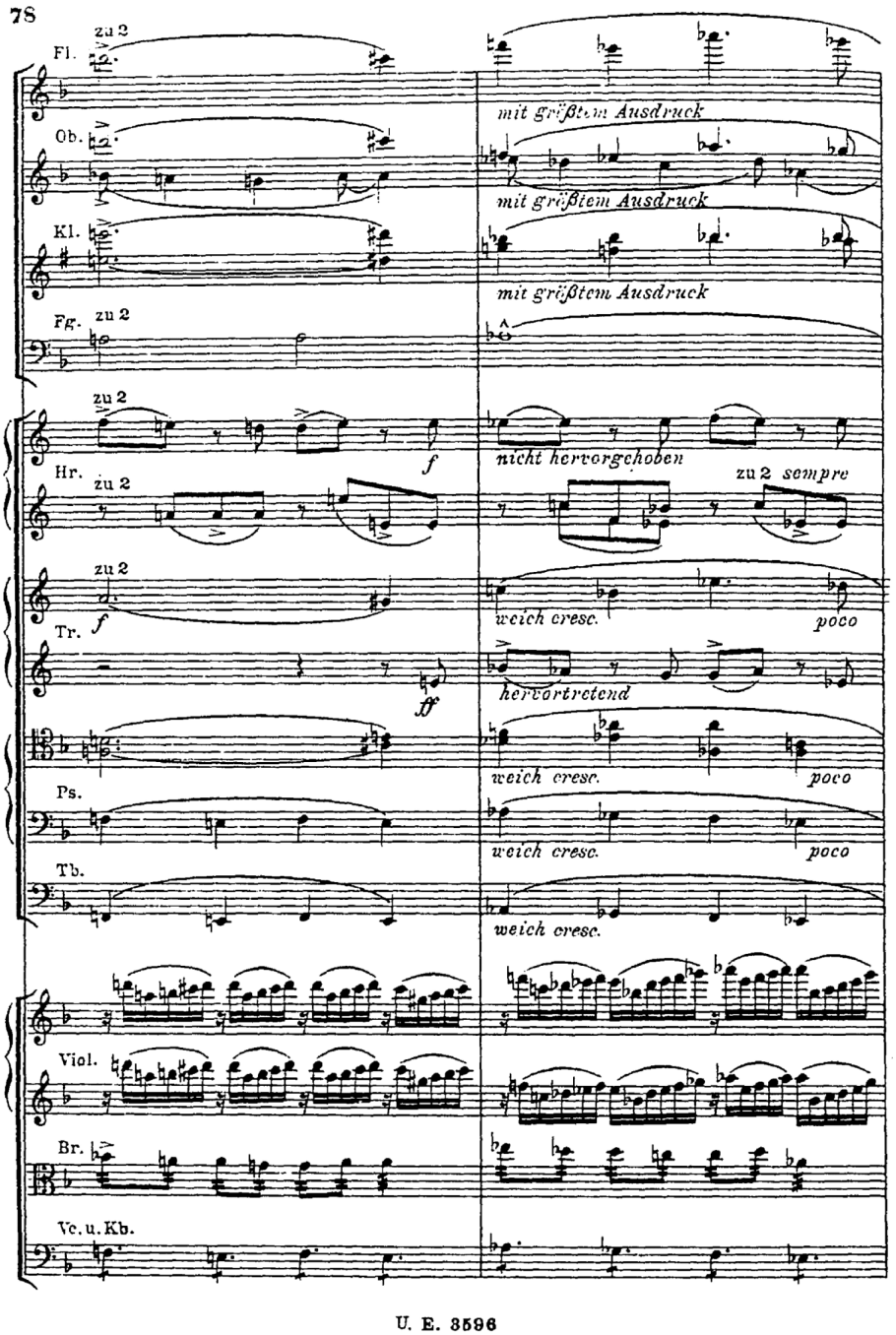


105. kottapélda. A. Bruckner: 6. szimfónia, kézirat

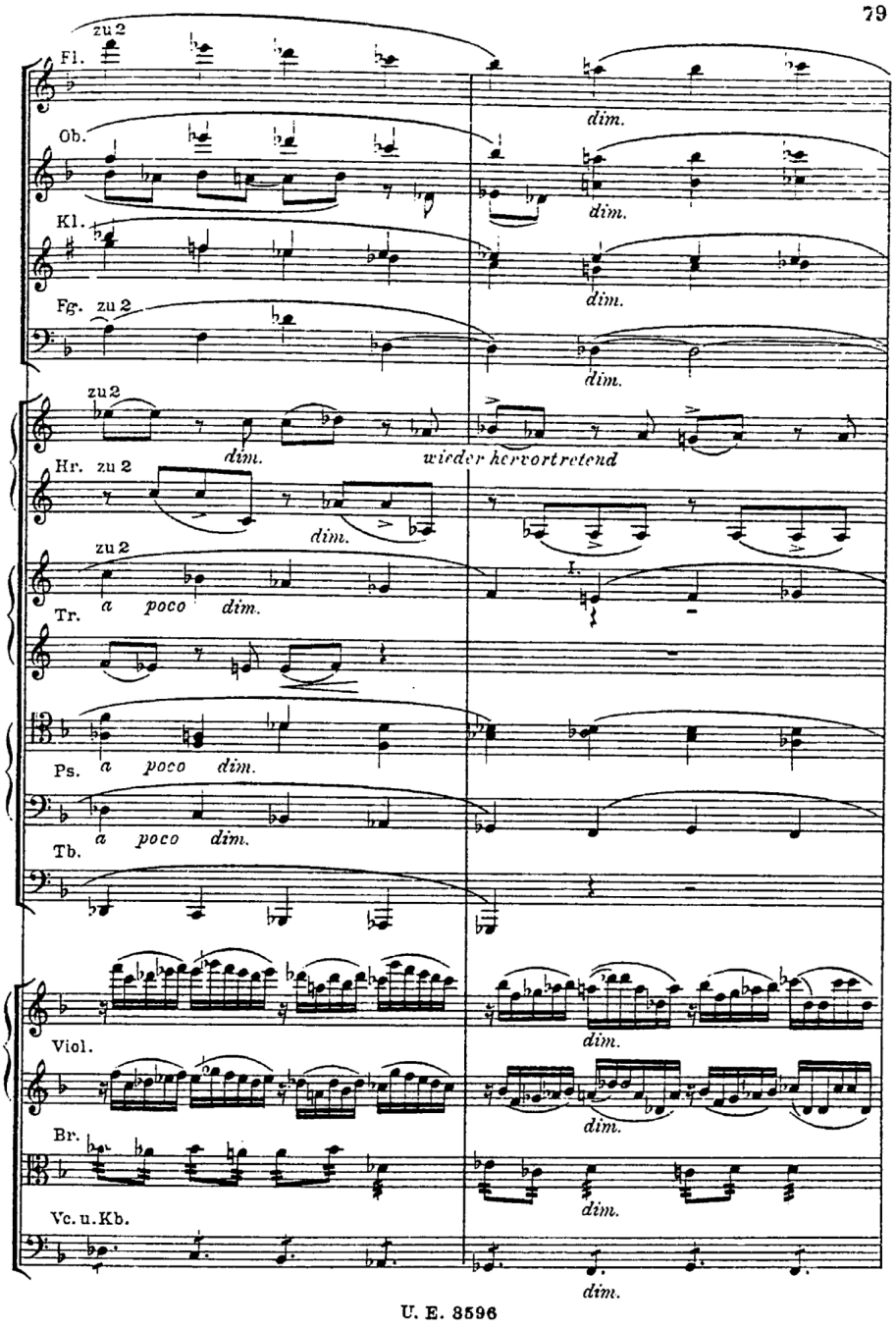


106. kottapélda. A. Bruckner: 6. szimfónia, kézirat

A második tételben viszonylag keveset használja, akkor is többnyire tuttikban és a mélyvonósokat és mély fafúvósokat támogatja. Van mikor a basszus harsonától elkülönülve, önálló szólamot játszik, de a tétel csúcspontján a H betűnél a basszus harsonával oktáv kettőzve szólal meg és itt le is kell mennie a kontra Gesz-ig. Itt megint pedál hangszer a tuba.

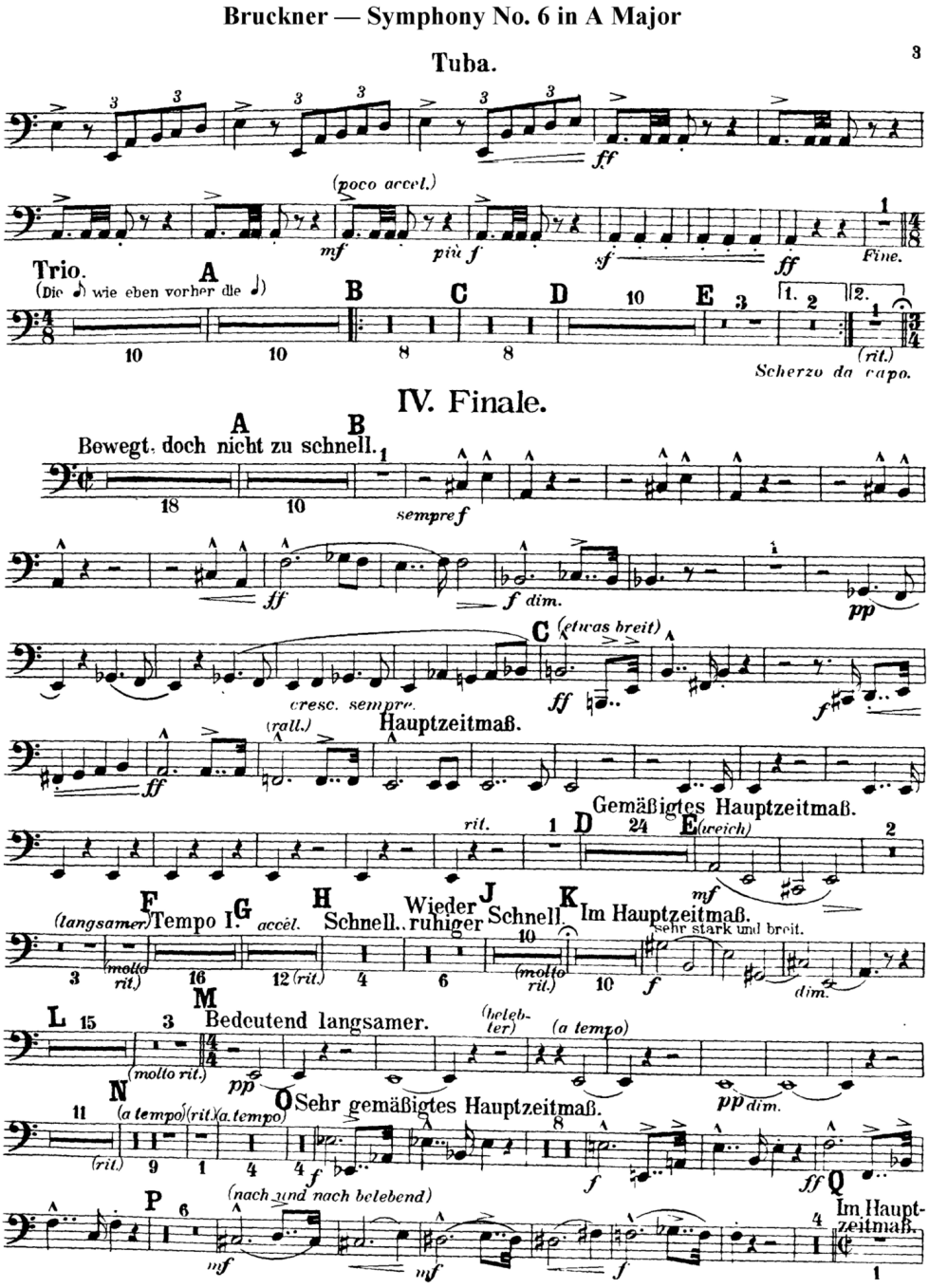


107. kottapélda. A. Bruckner: 6. szimfónia

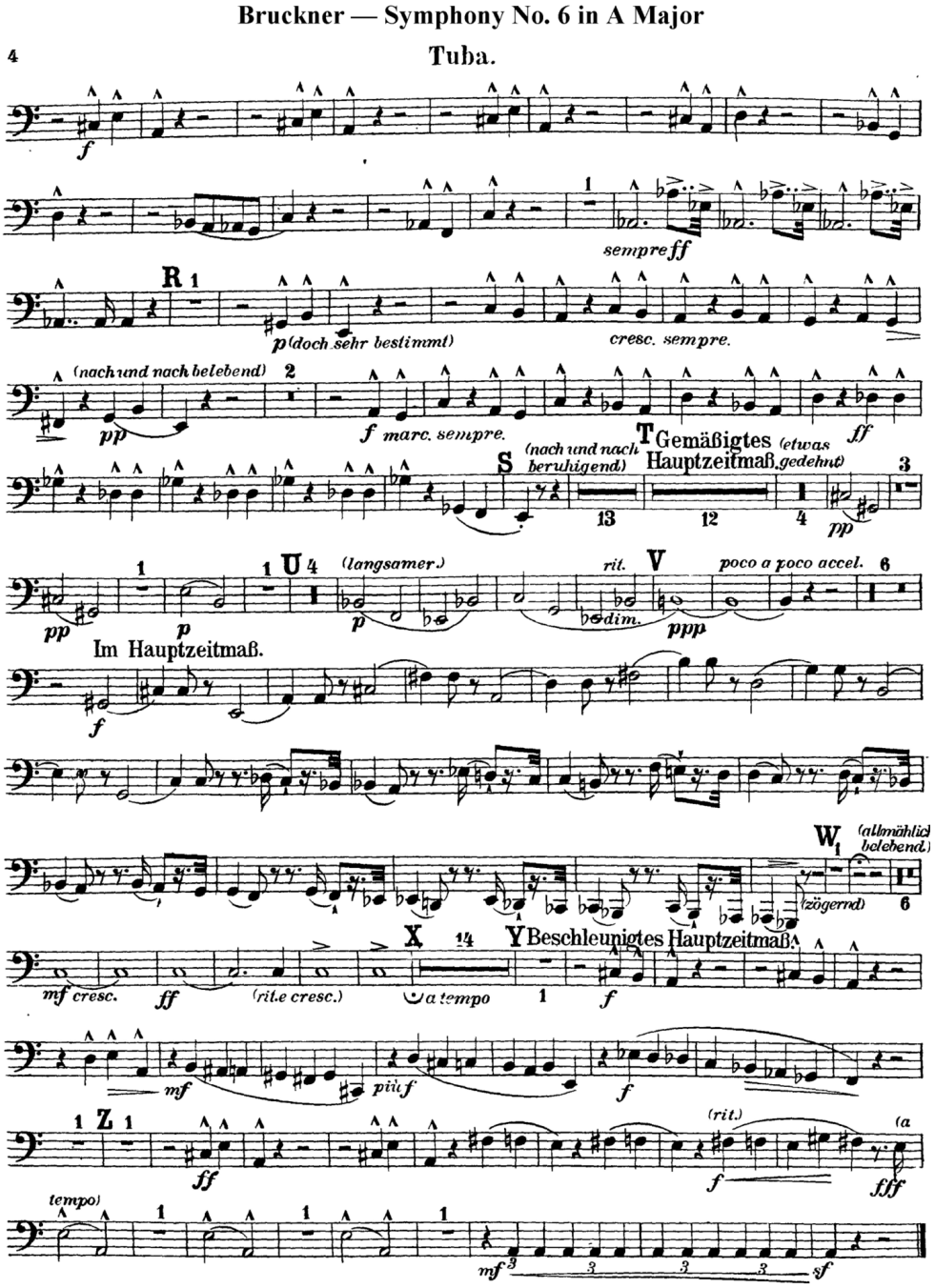


108. kottapélda. A. Bruckner: 6. szimfónia

A 3. tételben sincs túl sok feladata, többnyire vastagabb hangszerelésben, a basszust erősítve használja a harsonákkal együtt, viszont nem azokkal kettőzve, hanem individuális szólamként. Sokat mond az utolsó tétel szólamkottája. A tuba itt vagy nagyon hangosan, vagy nagyon halkan játszik. Ha hangosan, akkor nagy tuttiban, vagy a rezekkel unisonoban, tömbszerű, tematikus anyagot, ha viszont halkan, akkor a kürtökkel, kifejezetten homogenizált környezetben.



109. kottapélda. A. Bruckner: 6. szimfónia, tuba szólam



110. kottapélda. A. Bruckner: 6. szimfónia, tuba szólam

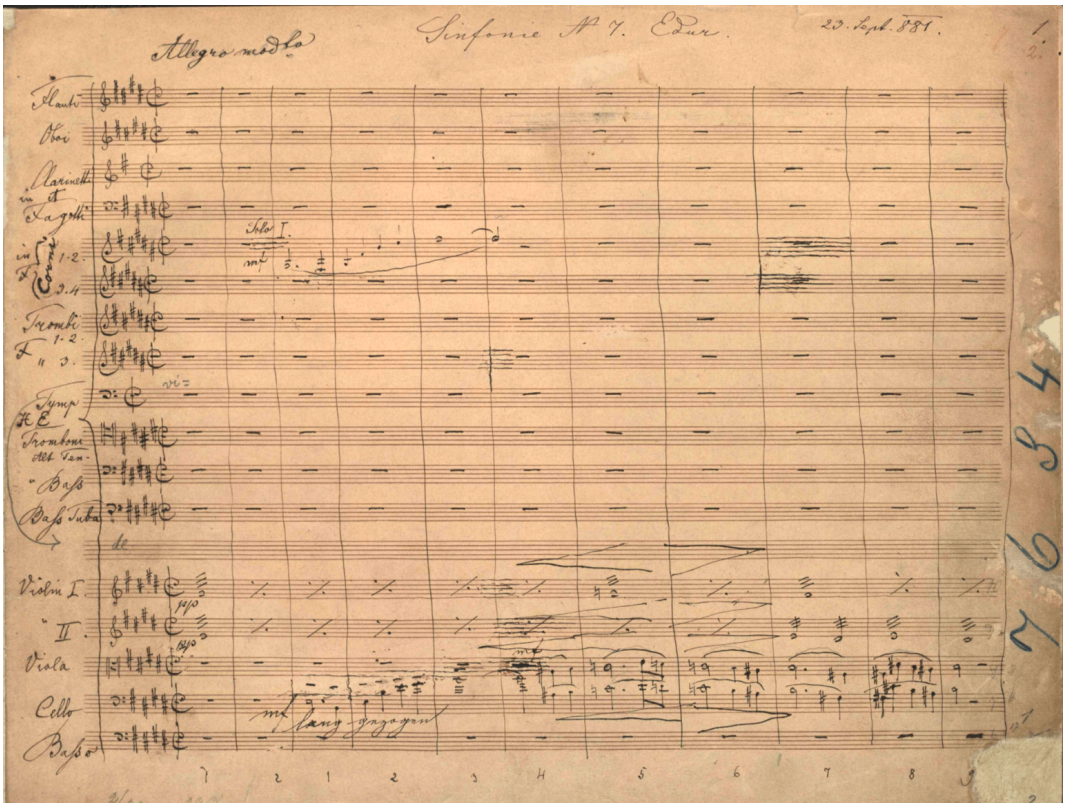
Itt már szembetűnő, hogy a tubát Bruckner a harsonákkal tuttikban heterogén hangszerelési kontextusban használja. Ha korál-szerű anyagot ír akkor a kürtökkel hangszereli össze a tubát. Ez egyértelműen a Wagneri gondolkodásmód, ahol ilyen kritikus helyeken elkülönül a kónikus és cilindrikus hangszercsoport. Hangterjedelem: kontra Gesz-től az egyvonalas Cisz-ig.

4.6.2.4 *Symphony no.7.* (1884) Lipcse

1. és 3. tételben: Alt-, tenor-, harsona egy sorban, alatta basszus harsona külön sorban, azalatt a tuba Bass Tuba jelöléssel külön sorban.
2. és 4. tételben: a négy kürt alatt, 1-2. tenor tuba, azalatt 3-4. basszus tuba, azalatt kontrabasszus tuba.[64]

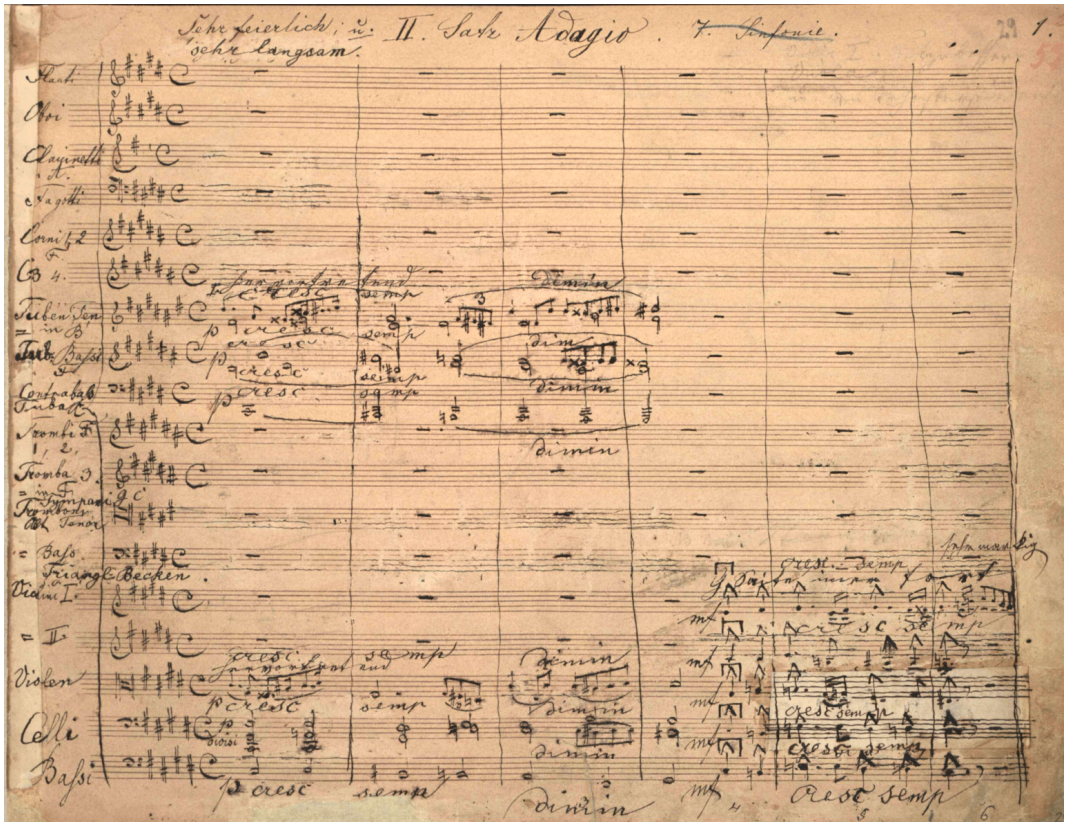
Ez a szimfónia hangszerelési szempontból is szép folytatása a *6. szimfónia*nak, mindazonáltal fordulópontja a Bruckner-féle szimfonikus zenekarban használatos tuba szólam megjelölésének.

Itt is megfigyelhető, hogy a tubát a tuttikon kívül, igyekszik külön használni a harsonáktól. Ha együtt is használja a harsonákkal, akkor is tematikus helyeken, akár önállóan, nem kopula szólamként szólal meg a tuba. Korálszerűen csak akkor használja a harsonák alatt, ha a négyszólamúság miatt nem tudja ignorálni a tubát. A 2. és 4. tétel kézirati partitúrája egy meglepetéssel szolgál. A tuba szólama átkerül a harsonák alól, a kürtök alatt lévő két tenor tuba és két további bassztustuba alá kontrabasszus tubaként.



111. kottapélda. A. Bruckner: 7. szimfónia, kézirat

[64] Tuba alatt: trombiták, timpani, harsonák.



112. kottapélda. A. Bruckner: 7. szimfónia, kézirat

Felmerül a kérdés, hogy itt Bruckner valóban egy kontrabasszus tubát akart hallani, azaz a tuba játékosnak két hangszerrel kellett színpadra lépnie? Ha megvizsgáljuk a korábbi basszus tubaként jelölt tuba szólamait, akkor azt látjuk, hogy azokat is használta a kontra oktávban, hasonló hangszerelői habitussal. Itt sokkal inkább arról van szó, hogy a tuba szólam átkerült a kürtök alatt lévő wagner tubák alá, amit nem wagner tubaként jelölt, hanem B tenor- és F basszus tubaként. Szükségszerű és logikus is ezt a homogén, kónikus, 9 fős hangszercsoportott egybe írni, mert együtt szólalnak meg, így egy helyre írva jól olvasható a partitúrában. A kontrabasszus tuba elnevezésre azért lehetett szükség, hogy a 4 kürt, 2 tenor- és 2 basszus tuba szólama alatt megkülönböztethető legyen ez a hangszer és véletlenül se jusson eszébe az előadónak itt 2 tenor- és 3 basszus – ha úgy tetszik – wagner tubát használni. Kiemeli, hogy ez az a hangszer, ami a basszus tubák – wagner tubák – mellett a kontra oktávban is játszik.[65]

Ne felejtsük el, hogy ezt a darabot az összes korábbi – és későbbi – tubát igénylő művével ellentétben nem Bécsben mutatták be, hanem Lipcsében. Indokolt is

[65] A contre szó szövegkörnyezettől függően azt is jelentheti, hogy mellett: Contre sa mére azaz szülei mellett, Contre basse azaz basszus mellett.

volt körültekintőbben fogalmaznia, ugyanis ez az első darabja, amiben ezeket a hangszereket használja, és egyben első darabja, amit nem Bécsben játszottak először, így az előadók semmiféleképp nem támaszkodhattak egy korábbi koncert előadói gyakorlatára. A kónikus együttesre komponált korálszerű anyagoktól eltekintve, ha megvizsgáljuk a tuba szólamot, akkor a tuttikban játszott tematikus anyag a nagy és a kis oktávba van írva, ami egyáltalán nem indokolja a valódi kontrabasszus tubát. Nyilvánvaló, hogy ez az egész 9 tagú hangszercsoport Wagner miatt került Bruckner 7. és későbbi szimfóniáiba, de ellentétben Wagnerrel, Bruckner ekkor már 9. éve hallhatta a Berlinből Bécsbe invitált tubás csodagyerek, Otto Waldemar Brucks játékát, aki a kifejezetten a számára a berlini hangszerkészítő Paulus által készített bécsi koncert F tubán játszott.[66] Tény, hogy a premier karmestere Hans Richter, ismerte a B kontrabasszus tubát, hisz Wagner asszisztenseként kezdte karmesteri karrierjét és ő mutatta be Wagner *A Niebelung gyűrűje* című ciklusát Bécsben.[67] Tény az is, hogy amikor Londonban meghonosította a tubát, akkor a bécsi koncert F tubát preferálta és nem a Wagner *Ring*jében használt B kontrabasszus tubát.[68] A magyarázat egészen egyszerű: míg egy bécsi koncert F tubán a 6 billentyűnek köszönhetően lehet a kontra oktávban is játszani, minden probléma nélkül, artikuláltan és könnyen szól a kis- és az egyvonalas oktáv is, addig a B kontrabasszus tubán a kis oktávtól az egyre magasabb hangokkal együtt nő a hibalehetőség is, és ugyanilyen arányban veszít a hangszer az artikulációjából, nem beszélve arról, hogy rendkívül sötét és dús hangjával – akarva, akaratlan – rátelepszik a zenekari hangzásra. Wagner műveivel ellentétben Brahms és Bruckner művei koncerttermi és nem operaházi akusztikai kontextusba szánt darabok, így semmiképp nem indokolta egy nagyobb, hangosabb hangszer használatát. Hangterjedelem: kontra Fisz-től az egyvonalas C-ig.

4.6.2.5 *Te Deum* (1884) Bécs

Alt-, tenor-, harsona egy sorban, alatta basszus harsona külön sorban, azalatt a tuba „CB T” jelöléssel külön sorban. Hangterjedelem: Nagy C – egyvonalas C.

[66] Lásd dolgozatom 186.
[67] Lásd dolgozatom 186.
[68] Lásd dolgozatom 187.

4.6.2.6 *Symphony no.8.* (1892) Bécs

Négy kürt alatt, 1-2. tenor tuba, azalatt 3-4. basszus tuba, azalatt kontrabasszus tuba.[69]Hangterjedelem: Kontra F-től az egyvonalas Esz-ig.

4.6.2.7 *Psalm 150.* (1892) Bécs

Alt-, tenor-, harsona egy sorban, alatta basszus harsona külön sorban, azalatt a tuba „CB T" jelöléssel külön sorban. Hangterjedelem: Nagy C – egyvonalas D.

4.6.2.8 *Symphony no.9.* (1903) Bécs

Alt-, tenor-, harsona egy sorban, alatta basszus harsona külön sorban, azalatt a tuba „CB Tuba" jelöléssel külön sorban. A mű 1887-1896 között keletkezett. Azért volt szükség kilenc évre a darab megkomponálásához, mert ezalatt a kilenc év alatt több más szimfóniájának az átdolgozásán is dolgozott, valamint az egészségi állapota is sokszor hátráltatta az írásban. Az első 3 tételt sikerült befejeznie, a 4. tétel befejezése nem Bruckner kezéhez fűződik. A mű a Wiener Musikvereinssaalban került bemutatásra, 1903. február 11-én Ferdinand Löwe által készített – sokáig az eredetinek hitt – feldolgozásában.[70] Hangterjedelem: kontra Gesz-től az egyvonalas C-ig.

A bécsi koncert F tuba kétség kívül az egyik legsokoldalúbb tuba volt a a maga korában. Már a neve is sokat mond a hangszerről: koncert. Ez akkor teljesen egyedülálló koncepció volt, ugyanis a hangszerek fejlesztése és értékesítése is a fúvószenekarokra és azok hangzásbéli igényeire irányult. A nagy menzúra helyett a szűkebb építés, egy jól artikulált, világos, kompakt hangú hangszert eredményezett, ami jól illeszkedett a bécsi kürtökkel és kompatibilis volt minden szimfonikus zenekari hangszerrel is.

F tuba lévén könnyű volt hangot képezni vele a nagy, a kis- és egyvonalas oktávban is, és ugyanezért játékteret adott játékosának virtuózabb passzázsok megvalósítására is. 6 billentyűjének köszönhetően használható volt kromatikusan a kontra oktávban is.. Az átlagosnál szűkebb menzúrája miatt a hangja kisebb, világosabb volt, de jól átszólt a zenekaron.

[69] Tuba alatt: trombiták, timpani, harsonák.
[70] Szabolcsi Bence-Tóth Aladár, i.m.

4.7 A tuba használatának összegzése

A tuba ugyan utolsóként érkezett a rézfúvós hangszercsaládba, de mint ilyen, azonnal megkapta az elődök technikai vívmányait, így nem egy kezdetleges, hanem azonnal egy potens hangszer keletkezett. Első játékosai egy másik rézfúvós hangszeren tanult technikai agilitással játszhattak a hangszeren, miután a hangképzését elsajátították. Ezeknek köszönhetően viszonylag korán, komolyabb feladatokkal is el lehetett látni és nagy hangterjedelemmel rendelkezett. Keletkezése után a basszus-, és a kontrabasszus tuba, német nyelvterületeken való gyors katonazenekari elterjedése elősegítette, a minél előbbi szimfonikus zenekari való szerepvállalást is. Egyre gyarapodó hangszer és játékos állománya biztos hátteret nyújtott a tubát használni kívánó zeneszerzőknek. A hangszer megfelelő időben jött ahhoz is, hogy a Mendelssohnt követő német, romantikus zeneszerzők a francia individuális hangszeres hangszínek, és világos zenekari hangzásokhoz képest egy sötétebb, homogénebb, sokkal inkább hangszercsoportokban gondolkodó, drámaibb hangzást keresve, megfelelő hangszínű, stabil basszust találjon az egyre nagyobb méreteket öltő szimfonikus zenekar és az azzal együtt növekvő rézfúvós kórus aljára. A tuba pompásan illeszkedett a romantika alatt kialakult német zenekar B-, és mély F trombitáival, vadászkürtjeivel és nagy menzúrájú harsonáival. A német hangszerépítészeti innováció és a német műzene növekvő dominanciája elősegítette a német rézfúvós hangszerek és ezzel együtt a tuba nemzetközi térhódítását. A zeneszerzők és hangszerelők egyre színesebben és bátrabban használták a hangszert, ezzel segítve annak fejlődését és egyre gyakoribb alkalmazásával egyszersmind legitimizálták a helyét a szimfonikus és az opera zenekarban. Megkésve ugyan, de a 20. században egyre több helyen elkezdődött a tuba közép-, és felsőfokon történő oktatása is, ami az ahhoz szükséges háttérirodalom gyarapodásával együtt, egyre magasabb színvonalat eredményezett. A tuba zenekari és szóló repertoárja nem csak növekszik, de fejlődik is, mint ahogy az azt interpretáló játékosaik is. Más hangszerekkel ellentétben ez nem csak abban nyilvánul meg, hogy a hangszeresek egyre fiatalabb korban képesek a repertoár legnagyobb kihívást jelentő darabjait megvalósítani, de napról napra tágítják annak technikai-, hangterjedelmi-, és zenei határait is.

4.8 A szaxkürt és a francia tuba

A basszus szaxkürt és a francia tuba kapcsán ugyanazon fejlesztésről, de több hangszerről beszélünk.

Az első szaxkürtök ugyanúgy berlini pumpaventillel voltak szerelve, mint az a két hangszer, amit Sax Moritztól vásárolt Berlinben. Ami mégis újdonság volt, hogy Sax egy koncepció mentén egy egész hangszercsaládot fejlesztett.[71] Sax párizsi műhelyéből 1843-ban Saxhorn néven napvilágot látott hangszerek, kísértetiesen hasonlítottak Wieprecht 1828-ban, a porosz katonaság számára készíttetett hangszereire[72] és Pelitti 1835-ben készült Flicorno Baritono és Bombardino nevű hangszereire is.[73] Ennek köszönhető, hogy szinte ugyanazon hangszerek más és más országban különféle nevekkel terjedtek el. Így alakultak ki Olaszországban a Flicorno, Spanyolországban a Fliscorn, Fiscorn, Ausztriában a Flügelhorn, tenor-, bariton horn, bombardino hangszercsalád.

Sax hangszerei a következők voltak:

- Petit Saxhorn Suarigu en si bémol,
- Petit Saxhorn en mi bémol,[74]
- Saxhorn Soprano en si bémol,[75]
- Saxhorn Alto en mi bémol,[76]
- Saxhorn Baryton/Saxhorn Ténor en si bémol,[77]
- Saxhorn Basse en si bémol,[78]
- Saxhorn Contrebasse en mi bémol,[79]
- Saxhorn Contrebasse en si bémol,[80]
- Saxhorn Bourdon en mi bémol,[81]
- Saxhorn Bourdon en si bémol.[82]

[71] Clifford Bevan, i.m., 247.
[72] Clifford Bevan, i.m., 245.
[73] Clifford Bevan, i.m., 258.
[74] A mai esz trombitának megfelelő hangmagasságú, kónikus hangszer.
[75] A mai B trombitának megfelelő hangmagasságú, kónikus hangszer.
[76] Alt horn, corno alto.
[77] Flicorno Ténore/Barytono, Tenor/Bariton horn.
[78] Flicorno basso, Tenor Tuba, Bombardino, a mai Euphoniumnak megfelelő hangszer.
[79] Esz Bombardon, a mai Esz tubának megfelelő hangszer.
[80] B Kaiser Kontrabass tubával és a mostani B kontrabasszus tubával azonos alaphangú hangszer.
[81] Nincs sem mai sem régebbi ehhez hasonló hangszer. Ez a szub basszus szaxkürt 1.65 méter magas volt és 0.8 méter széles hangtölcsérrel készült.

53. ábra. Szubkontrabasszus szaxkürt

Ezek közül a Saxhorn Basse en si bémol volt az, ami basszus hangszerként a leginkább elterjedt a katonazenekarokban. Ez egy B alaphangú 3+1 billentyűvel szerelt, hozzávetőlegesen a német Tenor tubának megfelelő méretű és építésű, a Tenor harsonák alaphangjával egyező felhangrendszerű hangszer. A hangterjedelmének az alsó határa a kontra C, felső határa a játékos képességeitől függ, de ritkán írtak a hangszerre a kétvonalas C fölé. A hangszer majdnem teljesen kromatikus, a kontra H hang hiányzik róla, nehézkesen, de ajakintonációval, ha feltétlen szükséges, megszólaltatható. A kontra C és nagy C hangok intonációja a 4

[82] Nincs sem mai sem régebbi ehhez hasonló hangszer. Ez a szub kontrabasszus szaxkürt 2.74 méter magas volt és 1.5 méter széles volt a hangtölcsére és az 1855-ös Párizsi Világkiállításra készült, Clifford Bevan, i.m., 248.

billentyű együttes lenyomásától kissé magas. Vélhetően ezen hiányosságok eredményezték azt, hogy nem ez a verziója terjedt el a szimfonikus zenekarokban, bár a francia szimfonikus repertoár túlnyomó része ezen is jól játszható.

Sax első fejlesztései leginkább a billentyű rendszert érintették.[83] Ellentétben Sax indépendant valve-jével, a 6 billentyűs depéndant valve rendszere olyan sikeres volt, hogy az 1960-as évekig jelen voltak a francia szimfonikus zenekarokban azok a szaxkürtök, amiket ezekkel szereltek.

A kis Francia C Tuba, a Petite tuba francais en ut, vagy egyszerűbben tuba en ut, egy 3+2, vagy 3+3 billentyűvel szerelt, a német Tenor tubától valamivel kisebb építésű, a Tenor harsonák alaphangja fölött nagyszekundra lévő C alaphangra épülő felhangrendszerű hangszer. A hangterjedelmének az alsó és felső határa is a játékos képességeitől függ. Jacques Charpentier: *Prelude et Allegro* című művében a kontra C a legmélyebb és a kétvonalas C a legmagasabb hang, amit meg kell szólaltatni a darab folyamán. Ez a hangszer – a 3+1 billentyűvel szerelt B hangolású szaxkürttel ellentétben – tökéletesen kromatikus, ugyanis az 5-6 billentyű segítségével a játékosa több fogáskombinációt is találhatott az alsó hangok jól intonált megszólaltatására. Az 5-6 billentyű és az ahhoz tartozó csőrendszer miatt ez a hangszer viszonylag súlyos volt, de ez a szimfonikus játékban nem volt hátrány. A B verzióján csak 4 billentyű volt, ezért ugyan 3 hang kivételével, de nem volt teljesen kromatikus, de ez a hiányossága nem volt igazán hátrány a katonazenekarokban. A szólamát a szimfonikus zenekarokban basszus kulcsban, transzponálatlanul jegyezték le, abszolút hangmagasságban. A fúvós együttesekben már volt amikor violin kulcsban B-be transzponálva,a megszólaláshoz képest egy nónával magasabban írták, de előfordul a basszuskulcsos B-be transzponált lejegyzés is. A francia zeneszerzők ezért is írtak a német tubákhoz viszonyítva kifejezetten magas regiszterbe a francia tubának, valamint azért, mert az ophicleide is ugyanebben a regiszterben élt a legjobban.

Egy 1995-ös interjúban Michel Godard francia tubaművész említi, hogy 1978-ban egy ilyen kisméretű, 3+3 billentyűs C hangolású tubán kezdte meg a tanulmányait a Besancon Conservatoireban.[84]

A következő évtizedekben Sax különféle változtatásokat, fejlesztéseket hajtott végre a hangszerein, amik rendkívül gyorsan terjedtek el Európaszerte.

[83] 1843. augusztus 17. 9434. [I, 68, pp.256-57, pl. XX] Système d'instruments chromatiques.
[84] Clifford Bevan, i.m., 345.

Köszönhető volt ez a Distin család magas színvonalú rézfúvós játékának, és Berlioz Sax érdekében tett, a politikában és a magas kultúrában véghezvitt sikeres lobbijainak.

Berlioz 1844-ben 2 koncertet szervezett Párizsba, a britt Distin családnak, Sax-nak és J. B. Arbannak, hogy Sax hangszereit népszerüsítsék. Ezeken Distinék és Arban különféle szaxkürtökön, míg Sax szaxofonon játszott. Mindkét koncert óriási sikert aratott, csakúgy, mint a pár hónappal későbbi londoni koncert. Az ezt követő időkben a Distin család és Sax hangszerei soha nem látott sikert arattak, Anglia szerte Saxhorn Bandek alakultak. Distin 1845-ben Sax londoni ügynöke lett, majd 1853-ban saját manufaktúrát nyitott ahol különféle szaxkürtöket készítettek. A család folytatta turnéit Európában és Amerikában, ahol sikerük nyomán egyre több Saxhorn Band alakult.[85]

Ugyanekkor Spontinit – aki először használta az ophicleidet az Olimpie című Operájában 1819-ben – felkérték, hogy szervezze újra a francia katonazenekarokat. Sax is leadta az általa készített hangszerek listáját és fölényesen meg is nyerte a pályázatot. Ennek eredménye lett, hogy minden gyalogsági zenekarnak 12 szaxkürt, minden lovassági zenekarnak 24 szaxkürt, minden 36 főnél nagyobb létszámú könnyű gyalogsági zenekarban 30 szaxkürt volt az előirányzott.[86]

Mindenki egyetértett abban, hogy Sax hangszerei kitűnőek voltak, de a sikeréhez hozzátartozott, hogy Berlioz, Donizetti és Meyerbeer, valamint magasrangú katonai személyiségek támogatták. Mindezek ellenére pont a szimfonikus zenekarokban nem terjedtek el ezek a hangszerek, pedig Widor így vélekedett: „A szaxkürtök tökéletesen homogén együttese a maga 5 oktávot átölelő hangterjedelmével, tökéletes hátteret adna a briliáns és virágzó trombitáknak és harsonáknak.” Azért nem kapott túl sok szerepet ez a hangszercsalád a szimfonikus zenekarokban, mert legtöbbször az ott ülő zenészek konzervatívan álltak az új hangszerekhez és elutasították azt.[87]

Sax ellen gyakorlatilag minden nagyobb hangszerkészítő pert indított, például: Halary, Besson, Gautrot, Rivet és Pelitti. 1845-ben Sax egy coblenzi Jenny Lind koncertet követően találkozott Wieprechttel és Liszttel. Itt Wieprecht

[85] Clifford Bevan, i.m., 251.
[86] Clifford Bevan, i.m., 251.
[87] Clifford Bevan, i.m., 255.

szembesítette Saxot azzal, hogy minden egyes találmánya egyezik, egy már korábban létező német hangszerrel, de ugyanakkor belátta, hogy nem tehet semmit ellene.[88]

Berlioz európai turnéi után lelkesen beszélt arról, hogy a német ophicleidek milyen jól szólnak és hogy Wieprecht hangszerei milyen jók.[89] Ugyanakkor Berlioz az 1851-es londoni Great Exhibition-ön azt hangoztatta, hogy az Angliában és Franciaországban készült szaxkürtök nemcsak jobbak, de olcsóbbak is, mint a német hangszerek. Adolph Sax ezen a kiállításon több mint 50 standot állított fel és Hector Berliozt vitte magával Franciaországból, hogy a hangszereit promotálja.[90] Ez az 1851-es londoni kiállítás volt azaz esemény, ahol és amikor Sax hangszerei utat törtek Angliába. Innentől kezdve óriási volt az érdeklődés az általa készített, vagy szabadalmaztatott új francia rézfúvós hangszerek iránt. Ez lehet az a dátum is, ahonnan a napjainkban euphoniumnak hívott hangszer keletkezése és elterjedése is számítható. Phasey 1857-ben egy a Párizsi Világkiállításon vásárolt Courtois szaxöt fejlesztett tovább, amit Clappé az 1870-es években megvásárolt tőle. Ezt a hangszert Clappé ugyan egy, a basszus szaxkürt modifikációjaként írja le, de már euphoniumnak hívja. Sax egész életét behálózták a szerencsés véletlenek: 1852-ben csődbe ment egy rendívül félresikerült billentyűkonstrukciója, az indépendant system miatt, de 1855-ben arany medált kapott a Párizsi Világkiállításon. 1859-ben a hangolási reformok miatt az egész francia katonaságnak új hangszerekre volt szüksége, ahol Sax hangszereit részesítették előnyben. 1894-ben halt meg. Ugyanebben az évben, számos kiemelkedő francia zeneszerző petíciót nyújtott be a kulturális miniszter ellen, hogy közreműködött Sax kivételes pozíciójának megteremtésében.[91]

4.9 A basszus szaxkürt és a francia tuba repertoárja

Jóllehet a Sax-féle hangszerek széles körben elterjedtek Európában, a szimfonikus zenekarokban csak a C hangolású szaxkürtnek, az úgynevezett francia tubának sikerült pozíciót szereznie.

A Gymnase Musical Militaire (1836-1856) szaxkürt tanszakkal rendelkezett a billentyűs harsona tanszakkal együtt működve. A tanszak tanára Antoine Dieppo

[88] Clifford Bevan, i.m., 258.
[89] Hector Berlioz: Memoirs. 2 vols. (Paris: tr. R. & E. Holmes, 1870). rev. E. Newman as Memoires of Hector Berlioz. (New York: 1935). 256.
[90] Clifford Bevan, i.m., 258.
[91] Clifford Bevan, i.m., 261.

volt, az opera szóló harsonása. A Paris Conservatoire 1944-ben nyitotta meg a szaxkürt, tuba, basszus harsona tanszakát Paul Bernard irányításával, aki ekkor az opera tubása és basszusharsonása volt. A tanszakán 4 tuba, 4 basszusharsona és 4 szaxkürt növendék volt.[92] Paul Bernard francia tubán és ventiles basszusharsonán játszott.[93] A B hangolású basszus szaxkürt a francia katonazenekarokban a mai napig megtalálható, míg a francia C tuba az 1970-es évektől kezdve egyre kevésbé volt jelen a szimfonikus zenekarokban. Ennek oka az volt, hogy a francia szimfonikus zenekarok egyre többet játszottak a német repertoárból, amihez német tuba kellett. Ezt természetesen a zenekarban ülő francia tubán játszó muzsikusok – joggal – váltó hangszerként kezelték, így extra honoráriumot kértek érte. Ezt a zenekarok szerették volna kikerülni, így az 1970-es évektől egy zenekari tuba pozíció meghirdetésekor a német basszus-, és kontrabasszus tubákon való játékot már követelményként és nem opcióként írták ki. Ahogy kezdett eltolódni a szimfonikus zenekarok által játszott repertoár mennyisége a német hangszereket igénylő darabok felé, úgy játszottak egyre inkább a német tubákon a francia tubások is.[94]

A hangszer metódus és etűd irodalma igen szegényes. Ez abból is adódik, hogy nem csak Párizsban, de általánosságban Európa szerte, az intézményekben legtöbbször egy hangszerjátékos tanította az összes mélyrézfúvós hangszert, de nem egyszer minden rézfúvós hangszert. Ha egy tanuló basszuskulcsban olvasott, akkor a harsona etűdöket játszatták vele a tanárok, ha viszont violin kulcsban, akkor trombita etűdöket. Ez bevett gyakorlat volt Magyarországon is a 20. század végéig.[95]

Önmagáért beszél a tény, hogy 1808-ban a Conservatorio di Milano-t, a Paris Conservatoire mintájára alapították, ahol 1881-ig a rézfúvós hangszereket többségben kürtösök tanították. 1864-től a bombardont és ophicleidet speciális órákon tanították. 1882-től 1965-ig a trombita tanár tanította a harsonásokat is[96] és a két hangszer egy osztályban volt kezelve. 1965-től a harsona tanszak már külön indult, de még mindig főleg trombitások tanították. A tuba 1808 és 1999 között nem

[92] Clifford Bevan, i.m., 351.
[93] Fabien Walleranddal, az Opera de Paris tuba művésze és a Haute Ecole de Musique de Genèvetuba professzorával 2018.július 15-én folytatott beszélgetés alapján.
[94] Jerome Wiss hangszerépítő mesterrel, 2017-ben Párizsban folytatott beszélgetés alapján.
[95] Magam is így tanultam a tenor/bariton kürtön a hangszerjátékot Nyíregyházán a zeneiskolában Lukács Sándornál. A tenor kürtön violin kulcsot olvasva játszottam Sződy trombita iskoláit, majd Clodomir és Arban trombita etűdjeit.
[96] Nagy valószínűséggel ventiles harsonára.

volt az oktatási rendszerben, úgyhogy a növendékeknek basszus harsonásként kellett magukat az intézményben regisztráltatni.[97]

Francia tuba és szaxkürt iskolák:

- Carnaud, Félix (1815-1890): Méthode de sax-horns (1863),
- Arban, Jean-Baptiste (1825-1889): Grande méthode complète de cornet à pistons et de Saxhorn,
- Fernand Lelong: Méthode de tuba,
- D. Dondeyene: 5 études,
- A. Girard: 50 études faciles et progressives,
- G. Senon: Kaléidoscope.

A szóló darabok túlnyomó részét is Paul Bernard és Fernand Lelong, valamint a Paris Conservatoire részére lett dedikálva. A szólamok többnyire többféleképpen vannak lejegyezve:

- basszus kulcsban, abszolút hangmagasságban,
- violin kulcsban, B-ben, felfelé nónát transzponálva.
- basszus kulcsban, B-ben transzponálva

Francia tuba és szaxkürt szóló darabok:

- E. Bozza:
    - Allegro et Finale,
    - New Orleans,
    - Prélude et Allegro,
    - Théme Varié,
    - Concertino,
- J. Brouquitéres: Au temps de la cour,
- J. Ed. Barat:
    - Introduction et Dance,
    - Introduction et Sérénade,
    - Réminiscenes de Navarre,
-

[97] Clifford Bevan, i.m., 425.

- J. Semler-Collery:
    - Barcarolle et Chanson Bachique,
    - Saxhornia,
    - Tubanova,
- J. Boisgallais: Moderato Tranquillo,
- H. Challan: Intermezzo,
- J. Charpentier: Prelude et Allegro,
- J. M. Damase:
    - Automne,
    - Bourrée,
    - Prélude, Élégie et Final,
    - Deux Mouvements Contrastés,
- P. Durand-Audard: Dialogue,
- D. Dondeyene: 5 Pieces Courtes,
- P. M. Duboise:
    - Cornemuse,
    - Piccolo Suite,
    - Histories de tuba,
- J. Castéréde: Fantaisie Concertante,
- R. Fayeulle: Bravaccio,
- P. Petit:
    - Grave,
    - Fantasisie,
    - Théme Varié,
    - Wagenia,
- R. Bariller:
    - Hans de Schnokeloch,
    - L'Enterrement de Sain-Jean,
- E. Heym: Passacaille,
- A. Bernaud: Humoresque,
- A. Ameller:
    - Irish-Cante,
    - Logos,

- N. Kaï: Légende,
- R. Clérisse: L'Absent,
- E. I. Ejet: Méandres,
- D. Lesur: Mélodrame,
- A. Lodéon:
    - Campagnarde,
    - Tuba show,
- A. Margoni: Aprés une Lecture de Goldoni,
- H. Martelli: Dialogue,
- V. Mertin: Orbitales VII.,
- J. Moreau: Couleurs en Mouvements,
- C. Pascal: Sonate en 6 minuten 30,
- R. Clérisse:
    - Piéce Lyrique,
    - Voce Nobile,
- V. Brown: Récitatif, Lied et Final,
- P. Rougnon: Sicilienne,
- J. M. Defaye: Suite Marine,
- H. Tomasi:
    - Danse Sacrée,
    - Être ou n pás étre,
- F. Tournier: Recit et Rondo,
- P. Gabaye: Tubabillage,
- P. Villette: Fanatisie Concertante,
- G. Lacour: 2 miniatures.

A szólamok fejlécén: „pour Tuba Ut, Saxhorn basse en sib, Trombone basse ou Contrebasse à Cordes" látható.

A francia tuba és szaxkürt a zenekari repertoárban:

- Berlioz: Te Deum,
- Delibes:
    - Coppélia,
    - Lakmé,

- Sylvia,

- Debussy:
  - Berceuse héroique,
  - L'enfant prodigue,
  - Images,
  - L'isle joyeuse,
  - Jeux, poème dansé,
  - Le martyre de Saint Sébastien,
  - La mer,
  - Nocturnes,
  - Alto Saxophone Rhapsody,
  - Le roi Lear,
  - Le triomphe de Bacchus,
- Satie:
  - Les aventures de Mercure,
  - Cinq grimaces pour „Un songe d'une nuit d'été",
  - Parade,
- Franck:
  - Le chasserur maudit,
  - Le djinns,
  - Psyché,
  - Symphony in D minor,
- Holst: Planets,
- Honegger:
  - Chant de joie,
  - Horace victorieu,
  - Mouvement symphonique no.3,
  - Nocturne,
  - Pacific 231,
  - Prélude pour „La Tempéte" de Shakespeare,
  - Le roi David,[98]

[98] Large orchestra version.

- Massenet:
    - Scénes alsaciennes,
    - Scénes hongroises,
    - Suite no.1,
- Ravel:
    - Alborada del gracioso,
    - Une barque sur l'ocean,
    - Bolero,
    - Piano Concerto for left hand,
    - Daphnis et Chloé,
    - Gaspard de la nuit,
    - Menuet antique,
    - Rapsodie espagnole,
    - Shéhérazade,
    - La valse,
    - Valses nobles et sentimentales,
- Muszorgszkij-Ravel: Egy kiállítás képei,
- Saint-Saëns:
    - Danse macabre,
    - Le déluge,
    - Le jeunnese d'Hercule,
    - Marche du couronnement,
    - Marche héroique,
    - Orient et Occident,
    - Phaéton,
    - Samson et Dalila,
    - Suite algérienne,
    - Symphony No.1,
    - Symphony No.3,
    - Rugby
    - Symphony no.5,
- Donizetti: Le Prophète (1849)
    - Don Sebastian,

- Verdi: Jérusalem – stage band ,
- Milhaud:
    - Les Mariés de la Tour Eiffel,
    - Suite Provencale,
    - Le carnaval d'Aix,
    - Marimba & Vibraphone Concerto,
    - Piano Concerto No.1.,
    - Piano Concerto No.3.,
    - Violin Concerto No.2.,
    - Violoncello Concerto No.1.,
    - Violoncello Concerto No.2.,
    - Cortége funèbre,
    - Les funérailles de Phocion,
    - Murder ofGreat Vhief of State,
    - Overture Philharmonique,
    - Piano Suite Concertante,
    - Suite provencale,
    - Suite symphonique,
    - Symphony No.1-3.,
    - Symphony No.10-12.,
- Poulenc:
    - L'Historie de Babar,
    - Les biches,
    - Piano Concert,
    - Concerto 2 Piano in D minor,
    - Harpsichord Concerto champétre,
    - Gloria,
    - L'histoire de Babar, le petit éléphant,
    - Sécheresses,
    - Stabat mater.

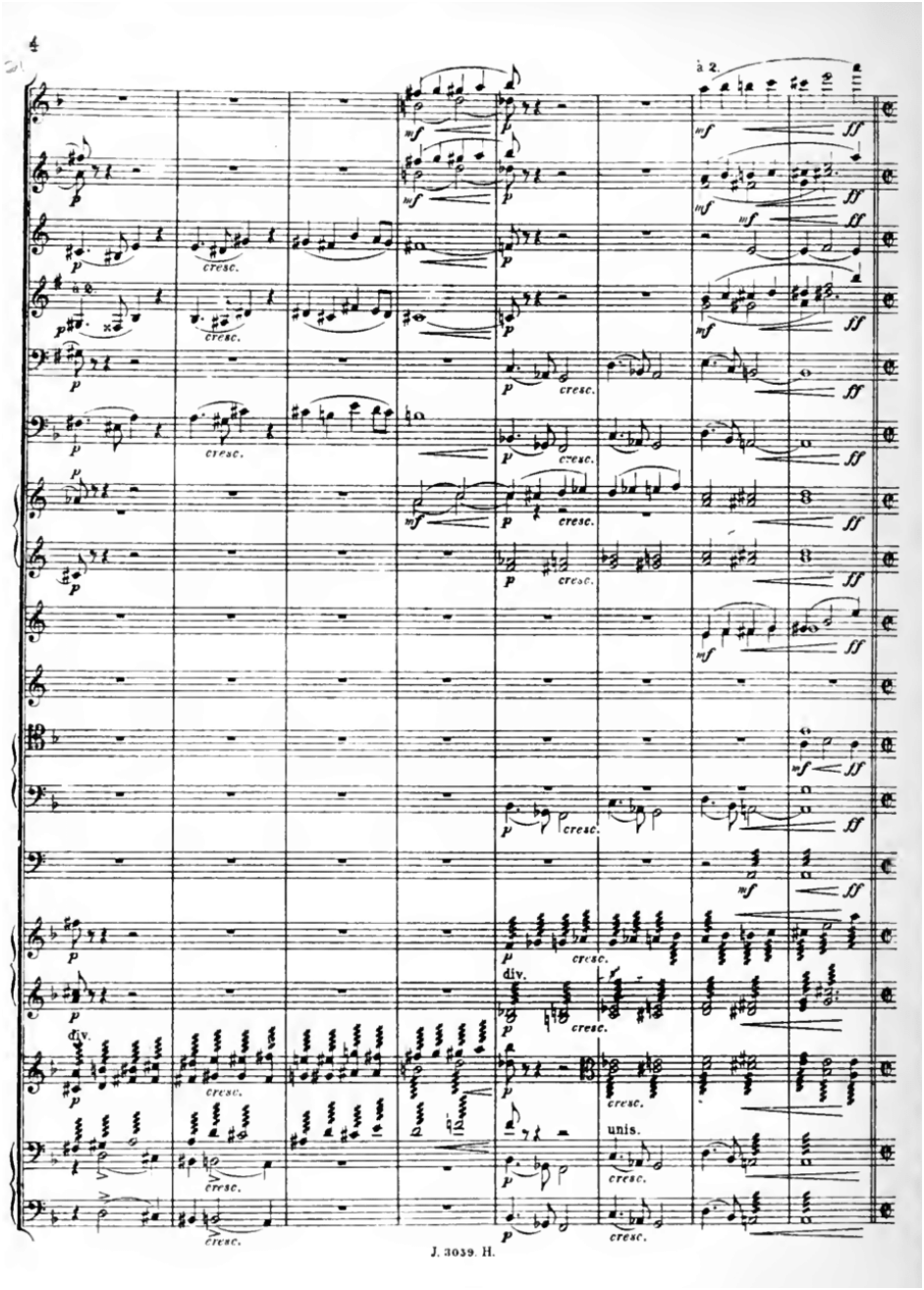
4.10 A basszus szaxkürt és francia tuba az élő repertoárban

4.10.1 C. Franck: d-moll szimfónia

A francia szimfonikus zenekari irodalom, Berlioz 1830-as *Fantasztikus Szimfónia*jától viszonylag hosszú ideig vegetált. Saint-Saens 1885-ben komponált *3. „orgona" szimfóniája* nagy sikert aratott és ezzel tért vissza a szimfónia, mint forma a francia zenébe. Franck 1886-ban kezdte komponálni a *d-moll szimfóniát*, amit a mű befejezése utáni évben 1889-ben mutattak be Paris Conservatoire-ban.[99] A mű ötvözi a francia ciklikusságot, a német romantikus, szimfonikus formával. A darab nyitó motívuma rendkívül hasonlít Liszt *Les Preludes* című művének a témájára.

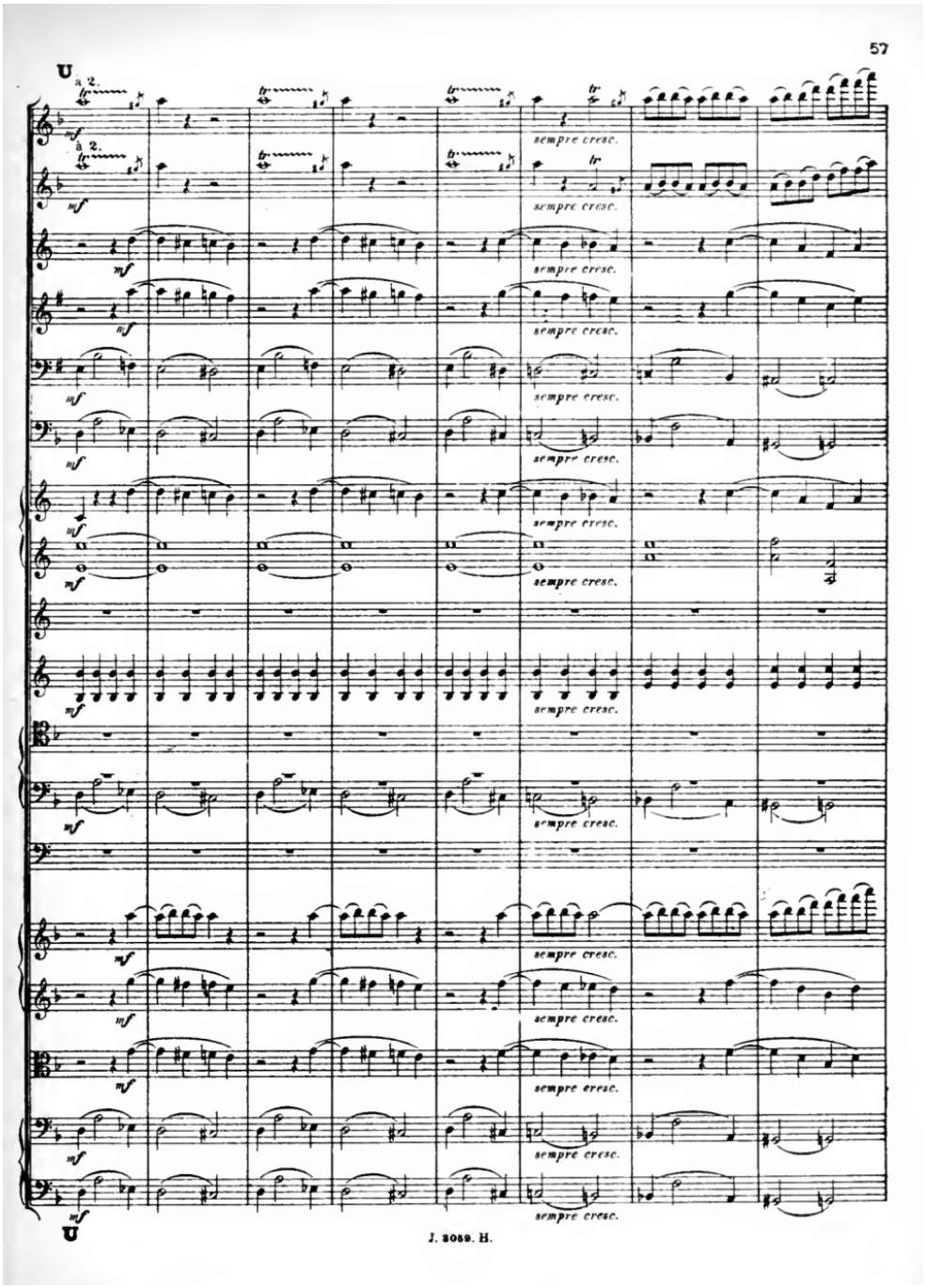
Az első tételben a tuba belépése a harsonáktól függetlenül, tematikus anyaggal kezdődik. A bőgők felett van egy oktávval, a csellókkal, a fagottokkal és a basszus klarinéttal unisonoban, piano dinamikában.

[99] Brockhaus Riemann: Zenei lexikon. Első kötet. (Budapest: Zeneműkiadó). 606.



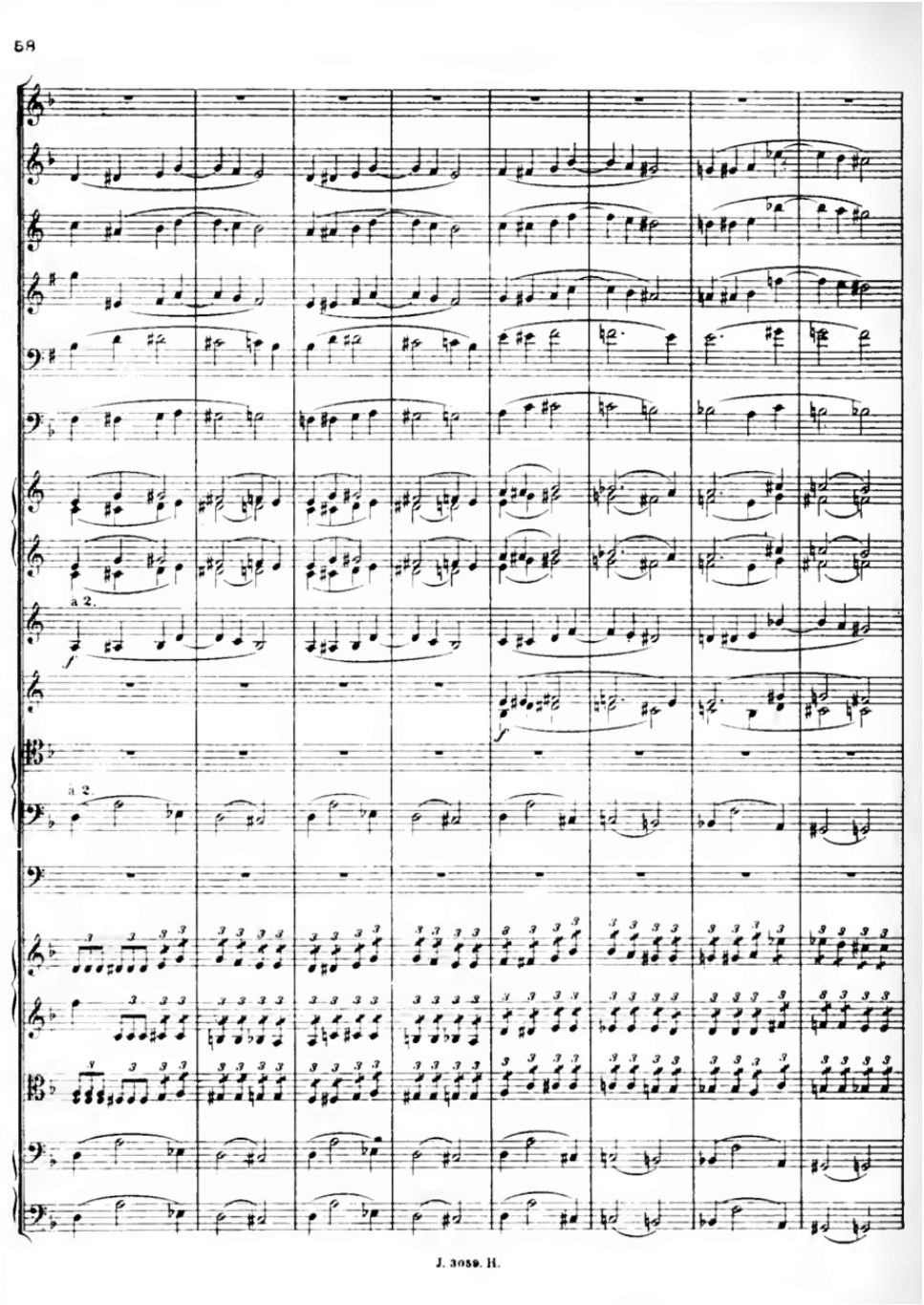
113. kottapélda. C. Franck: d-moll szimfónia

Ez a fajta hangszerelési habitus az egész tétel folyamán tapasztalható. Feltűnő, hogy nagyon ritkán használja együtt a bőgőkkel egy regiszterben, ahogy mondjuk Liszt, vagy Wagner tette hasonló szituációban. Ha mégis a bőgőkkel prím kettőzve játszik együtt, akkor az nagy oktávban szólal meg. A harsonákkal többnyire a tuttikban használja a tubát. A T betűtől induló fokozásban is tematikus anyagot kap a szólam 20 ütemen keresztül, ugyanabban a hangszerelésben, mint a legelején.



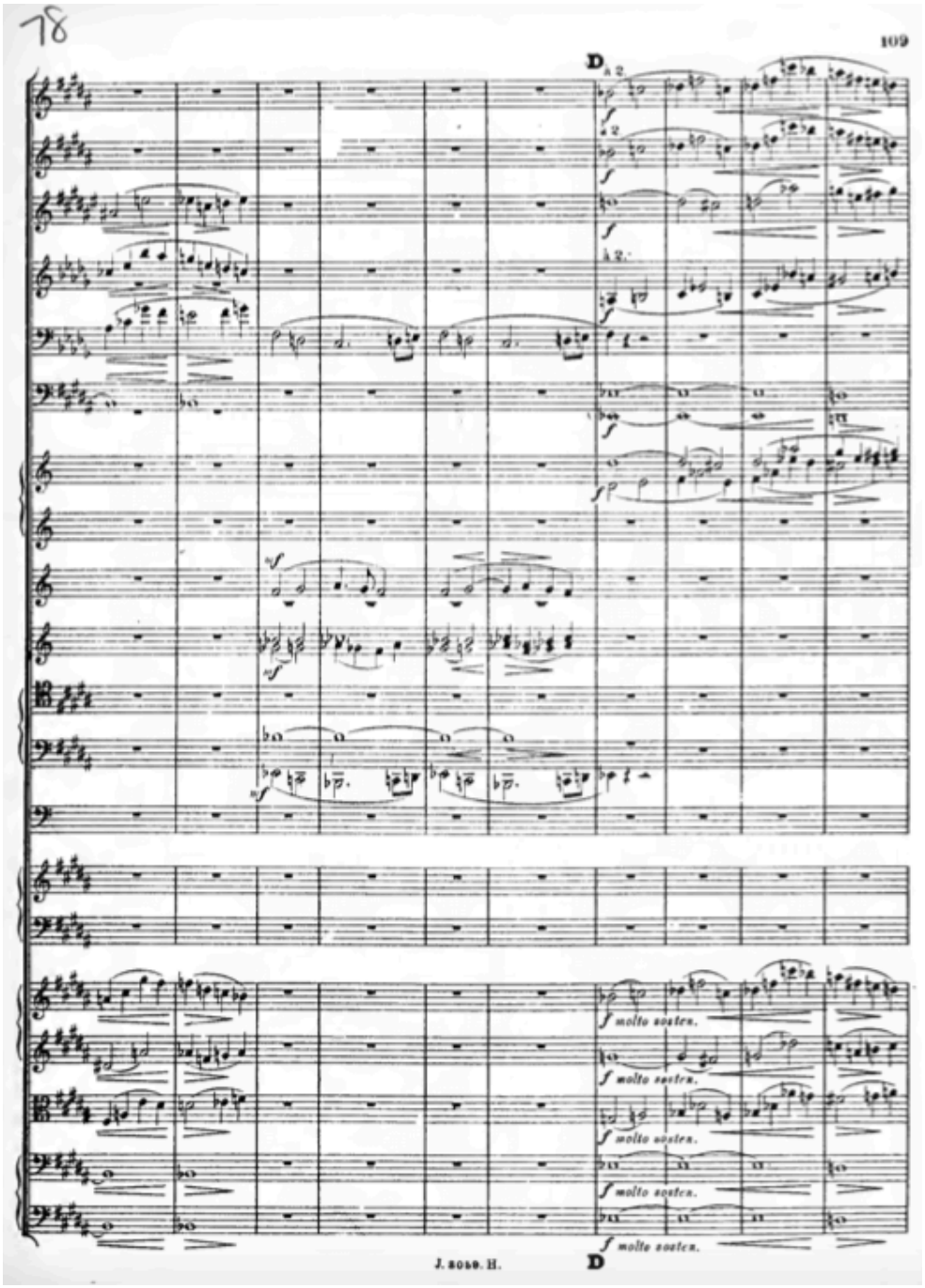
114. kottapélda. C. Franck: d-moll szimfónia

A 9. ütemtől a 3. harsona is csatlakozik, amivel prím kettőzve játszanak. Jellemzően Liszt vagy Wagner, itt már oktáv kettőzve használná a két hangszert.



115. kottapélda. C. Franck: d-moll szimfónia

A 2. tétel Tacet. A 3. tételben a D betű előtt kétszer is megszólal egy 4 ütemes korál, ahol 2 kornett, 1 trombita, 1 harsona alatt játszik a tuba basszus funkciót oktáv kettőzve egyetlen basszus klarinéttal. Itt is nagyszerű az egyensúly a hangszerelésben. Érezhetőek a cilindrikus és kónikus szólampárok és feltűnik, hogy a tuba egy a kis oktávban megszólaló basszus klarinéttal van párban.



116. kottapélda. C. Franck: d-moll szimfónia

A következő számottevő megszólalás az N betű után hallható, ahol Franck a trombitákkal, kornettekkel és magasabb harsonákkal tömi meg orgonaszerűen a hangzást. Itt a tuba, a rendkívül magasra felírt 3. harsona szólammal oktáv kettőzve, a teljes fafúvós karral, a hegedűkkel és a bőgőkkel játszik 12 ütemen keresztül tematikus anyagot. Feltűnő, hogy itt, amikor a hangzás vastagítása lehetett a cél a bőgőkkel, még itt is a bőgő szólam felett egy oktávval játszik a tuba. A mű legvégén viszonylag magasra írja a szólamot, bár az első tételben is nem egyszer játszatta az

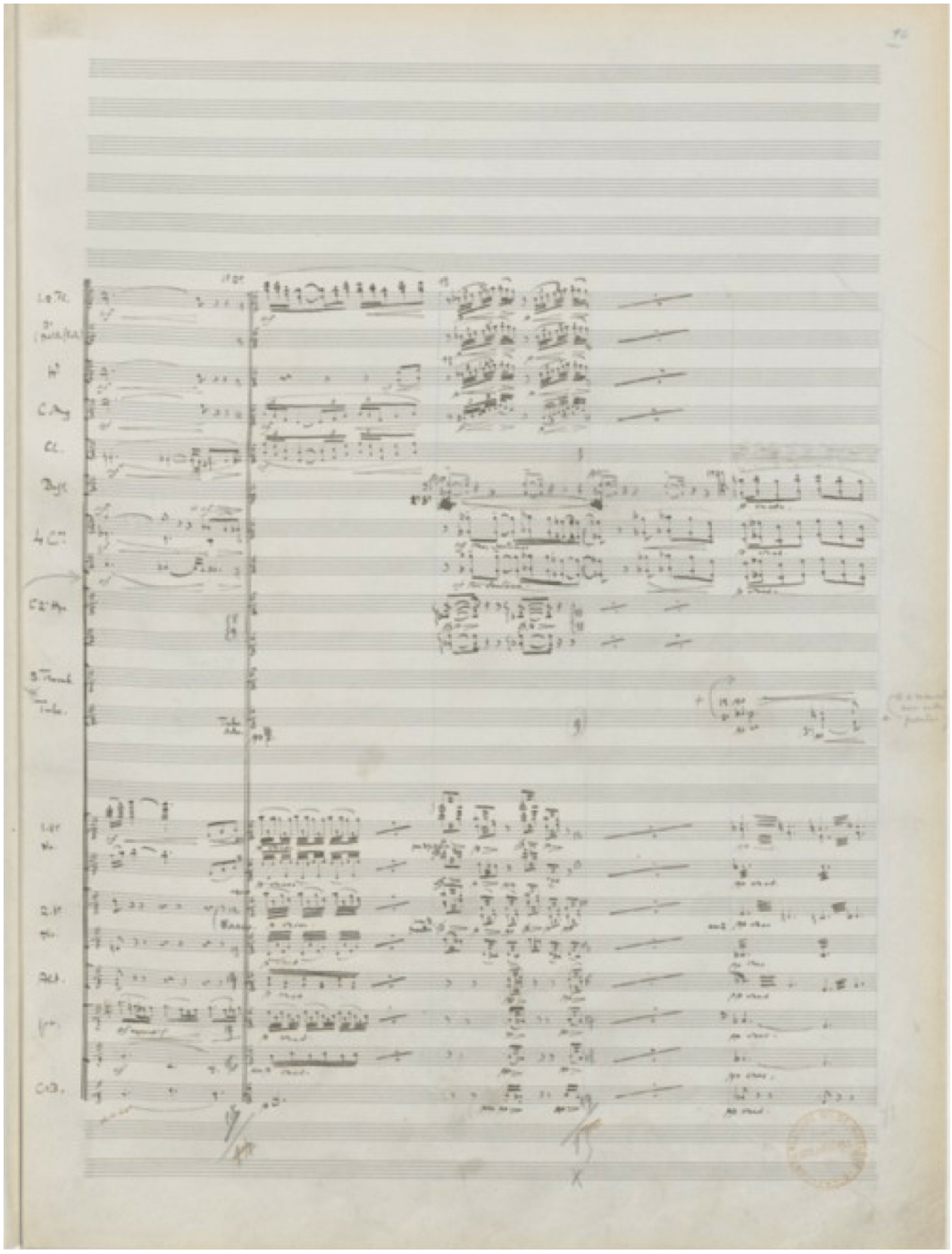
egyvonalas oktávban. Itt azért feltűnőbb, mert a tenor harsonával a prímkettőzés helyett oktáv kettőzhette volna, így a tuba abban a regiszterben szólt volna, ahol a bőgők is játszanak, de nem tette. Ettől a hangszerelés alapvetően filigrán és világos maradt.

4.10.2 A francia tuba Debussy műveiben

Debussy a következő műveiben használt tubát:

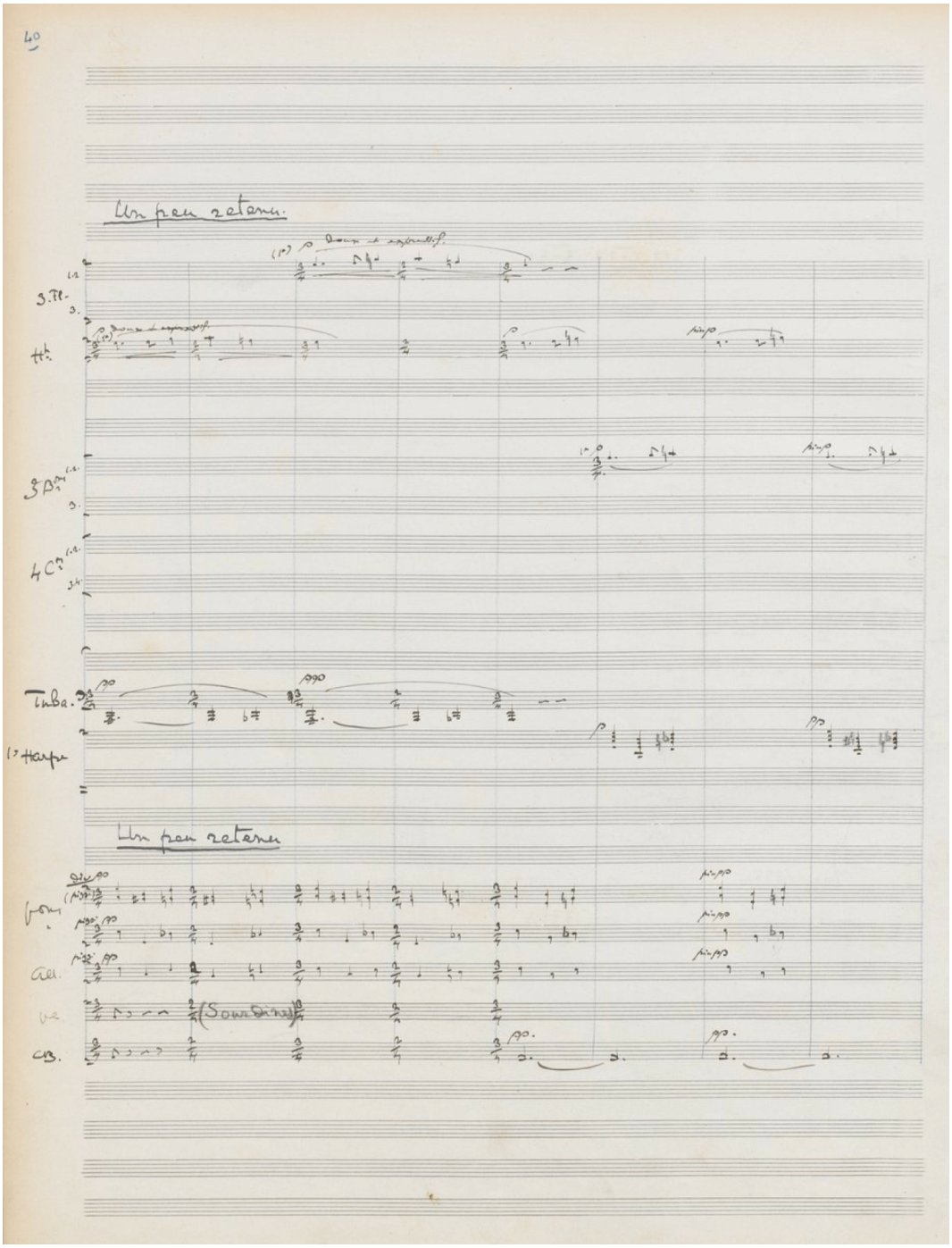
- Jeux,
- Le martyre de Saint Sébastien,
- La Mer,
- Nocturnes,
- Alto Saxophone Rhapsody,
- Le roi Lear,
- Pélléas et Mélisande.

Debussy műveiben ritkán használja a tubát, ha megszólal, akkor viszont nagy figyelmet szentel neki és meglehetősen bizalmas szerepet bíz rá. Nem tematikus értelemben véve használja szólisztikusan, hanem egyszerűen csak teljesen egyedül hagyja pár hang erejéig basszus szerepben. Többnyire a nagy oktávban, vagy a kontra oktávban használja, olykor – meglepően – kifejezetten mély regiszterben.



117. kottapélda. C. Debussy: A Tenger, kézirat

De a *Le Martyre de Sain Sébastien* című művében, egy kisebb együttesben hangszerel a francia tubára a nagy oktávban úgy, hogy egyedül a tuba játsza abban a regiszterben ezt a hangot és nem alaphangot játszik, hanem kvintet. De a *Nocturnes*ben teljesen egyedül hagyja.



118. kottapélda. C. Debussy: Nocturnes, kézirat

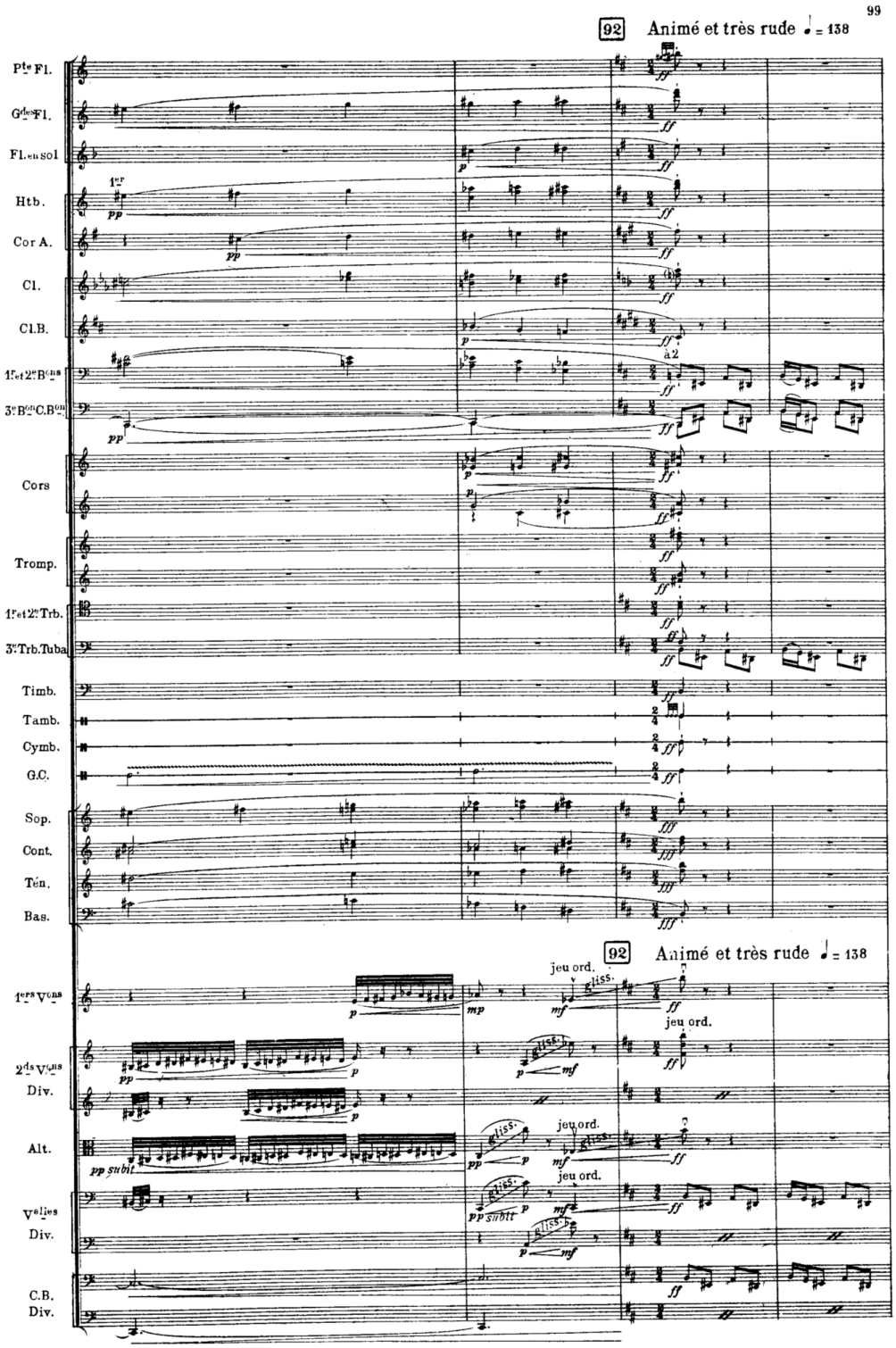
4.10.3 A francia tuba Ravel műveiben

A francia tuba Ravel műveiben:

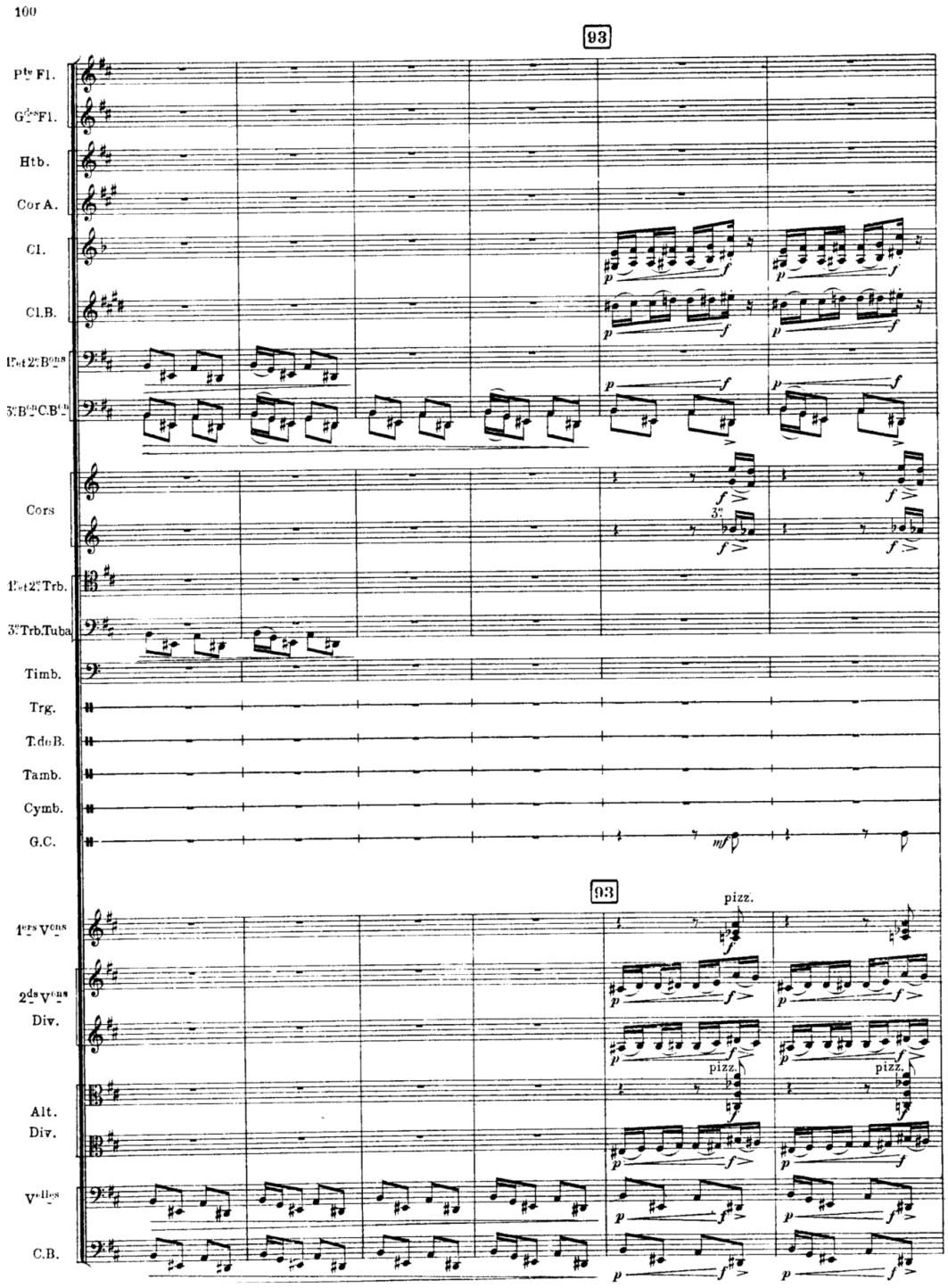
- Alborada del gracioso,
- Un barque sur l'ocean,
- Bolero,
- Piano Concerto in D,
- Daphnis et Chloé,
- Gaspard de la nuit,
- Menuet antique,
- Rapsodie Espagnole,
- Shéhérazade,
- La valse,
- Valses nobles sentimentales,
- M. P. Muszorgszkij:[100] Egy kiállítás képei.

Ravel gyakrabban és virtuózabban használta a tubát, mint Debussy. Ritkábban írt rá hosszú tartott basszus hangokat, viszont annál többször adott neki tematikus anyagot. Szordinálva is többször használja és egészen széles hangterjedelemben ír a francia C tubára. A hangszer egyik legkiemelkedőbb, a mai napig vita tárgyát képező és a legnagyobb fejtörést okozó zenekari állása a Ravel által hangszerelt az *Egy kiállítás képei* című Muszorgszkij mű *Bydlo* tétele, ahol a kis francia C tuba szólót játszik. Ravel a *Daphnis et Chloe*-ban ugyan tuttiban, de kifejezetten virtuóz játszanivalót ír a tubának.

[100] Ravel hangszerelésében.

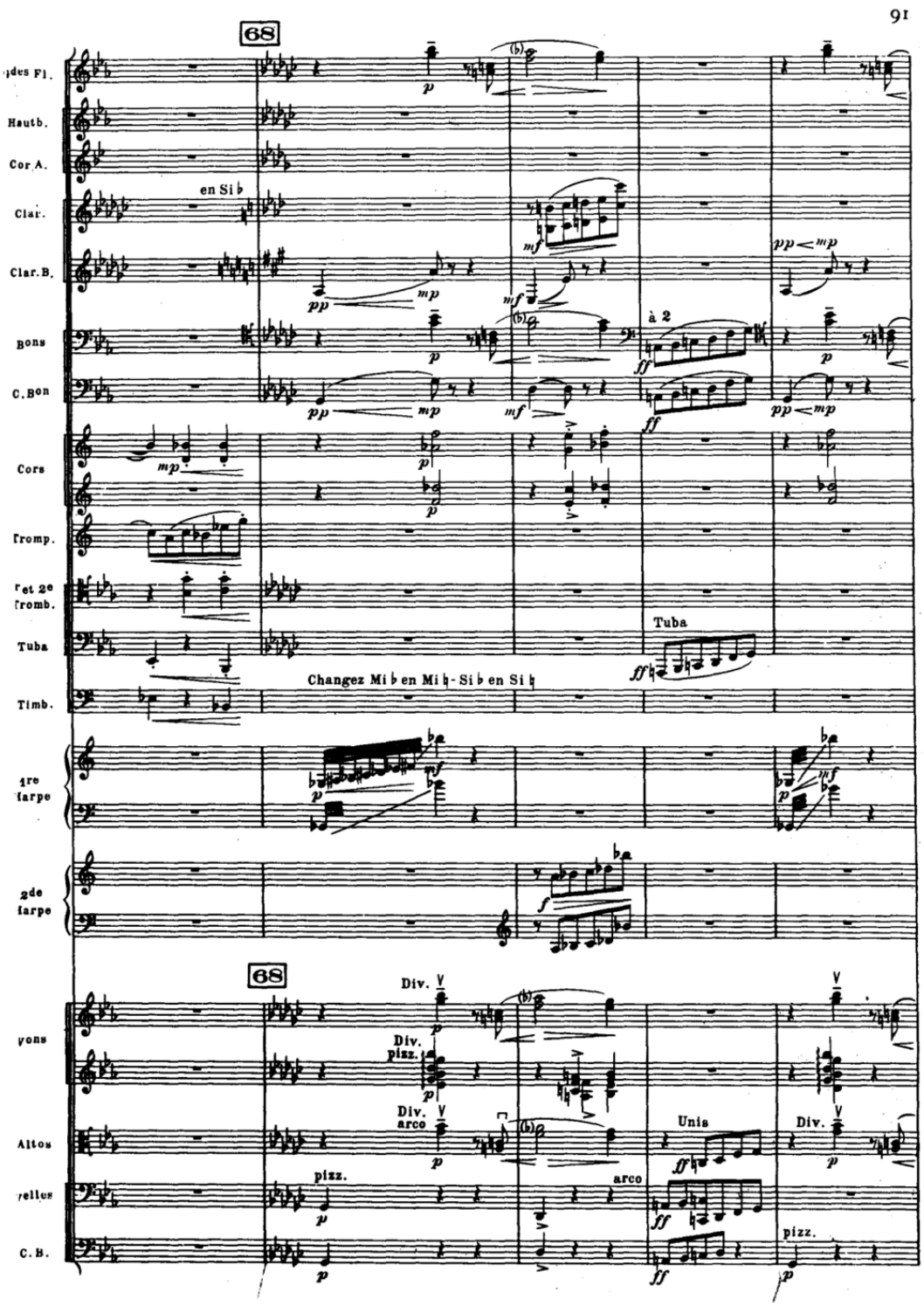


119. kottapélda. M. Ravel: Daphnis et Chloe

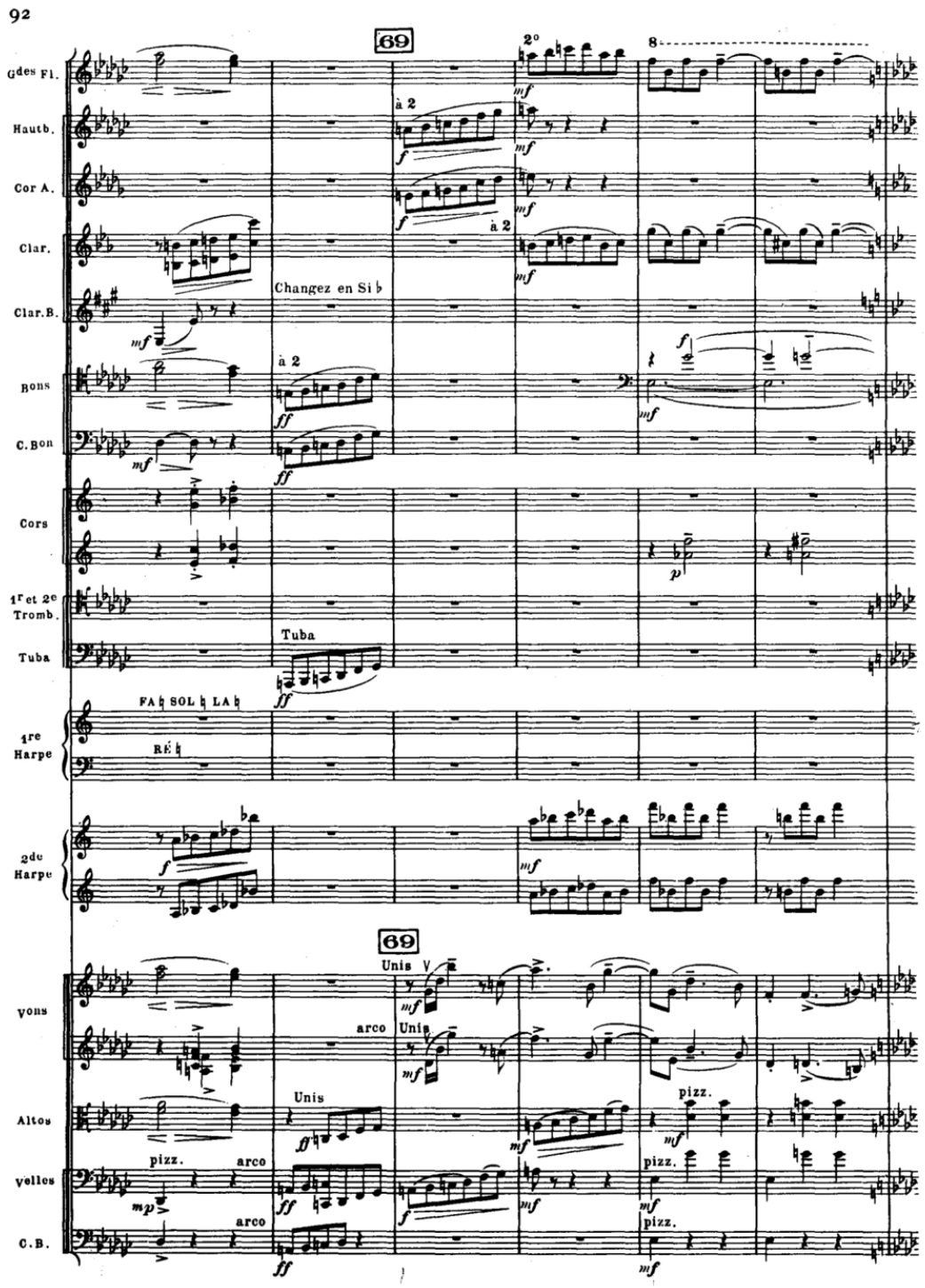


120. kottapélda. M. Ravel: Daphnis et Chloe

Hangterjedelem vonatkozásában is valamivel tágabb intervallumban komponál a tubára Ravel, mint Debussy. Ebben a műben a kontra A és az egyvonalas E közötti intervallumot használja. A *La Valse* is kimondottan virtuóznak mondható, bár ezekben a mutatós állásokban sem marad egyedül a tuba.



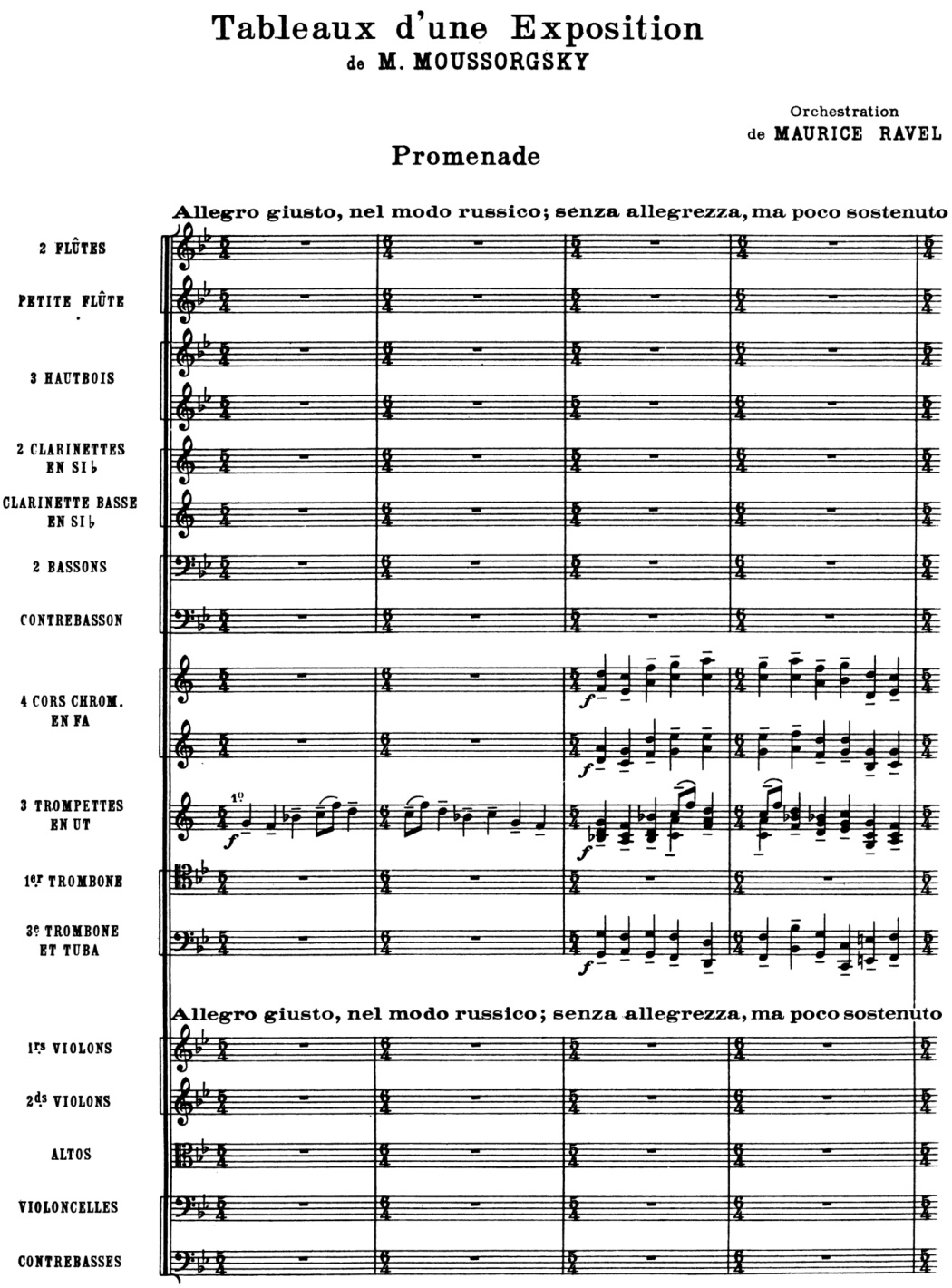
121. kottapélda. M. Ravel: La Valse



122. kottapélda. M. Ravel: La Valse

Sokat használja szordinálva a hangszert, többnyire nagyobb tuttikban. Vastagabb hangszerelésben, szordínó nélkül a basszus anyag kontúrját teremti meg vele. Erre nagyszerű a kis francia C tuba, mert nem vastag a hangja, ettől artikuláltabb, appercipiálhatóbb minden, amit játszik. Ravel, Muszorgszkij az *Egy kiállítás képei* című zongora ciklusának hangszerelésében teljesen új megvilágításba

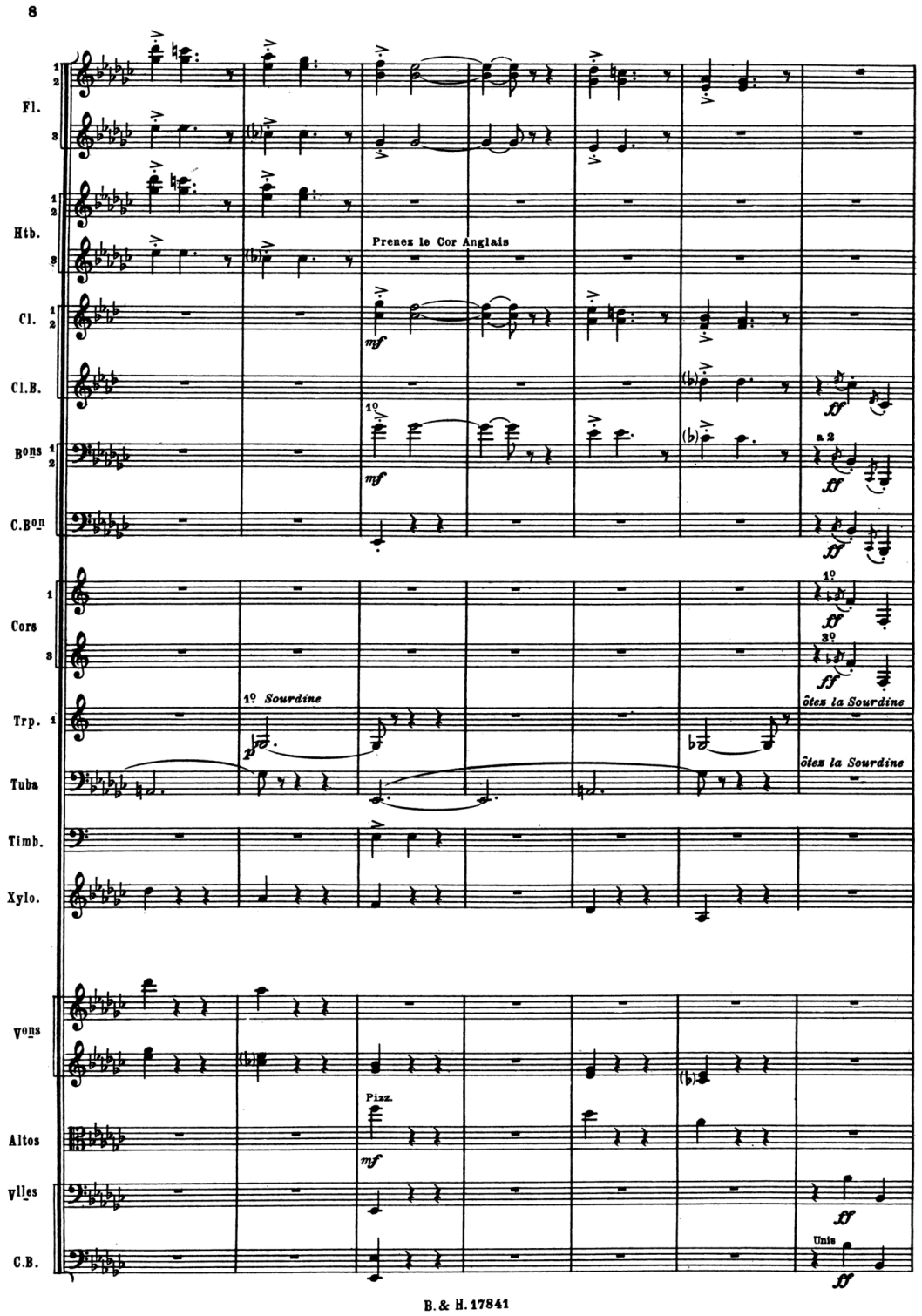
helyezi a tubát. A hangszer hangterjedelmi-, és karakter kapacitásának szinte a teljes palettája tárul fel egy darabon belül. A mű folyamán óriási hangterjedelmet jár be a tuba:a kontra F-től az egyvonalas Gisz-ig különböző regiszterekben, különféle dinamikájú, karakterű és funkciójú feladatokat bíz rá Ravel. Az első *Promenád*ban a 3. harsonával oktáv kettőzve basszus funkciót tölt be a nagy oktávban.



125

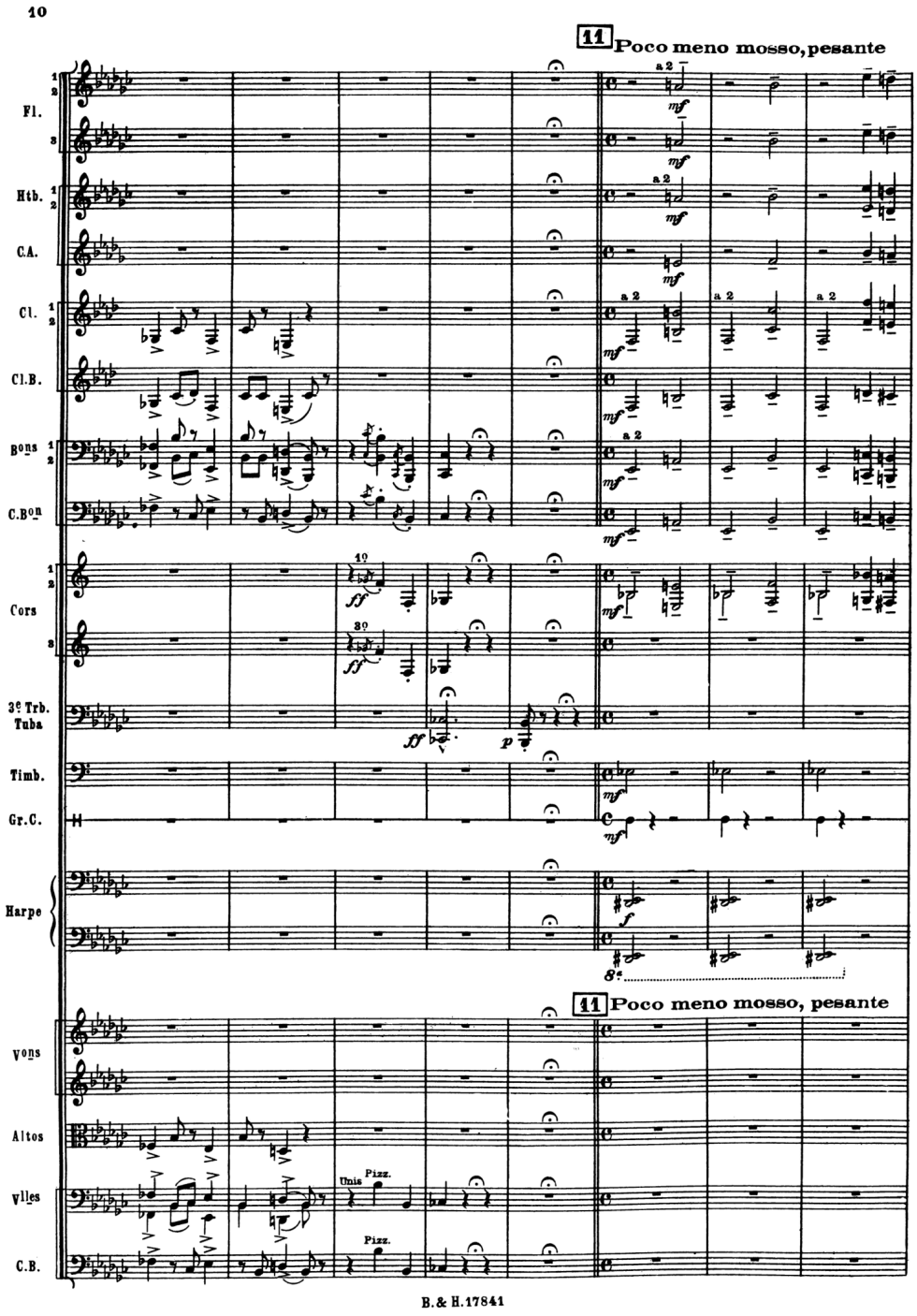
123. kottapélda. Muszorgszkij-Ravel: Egy kiállítás képei

A *Gnomus* tételben szordinálva egyedül játszik legato a fafúvós kar alatt. Sokat elárul a hangszerről az, hogy Ravel a 2x4 ütemes periódusban a 4. és 8. hangokon a trombitával kapcsolja össze.



124. kottapélda. Muszorgszkij-Ravel: Egy kiállítás képei

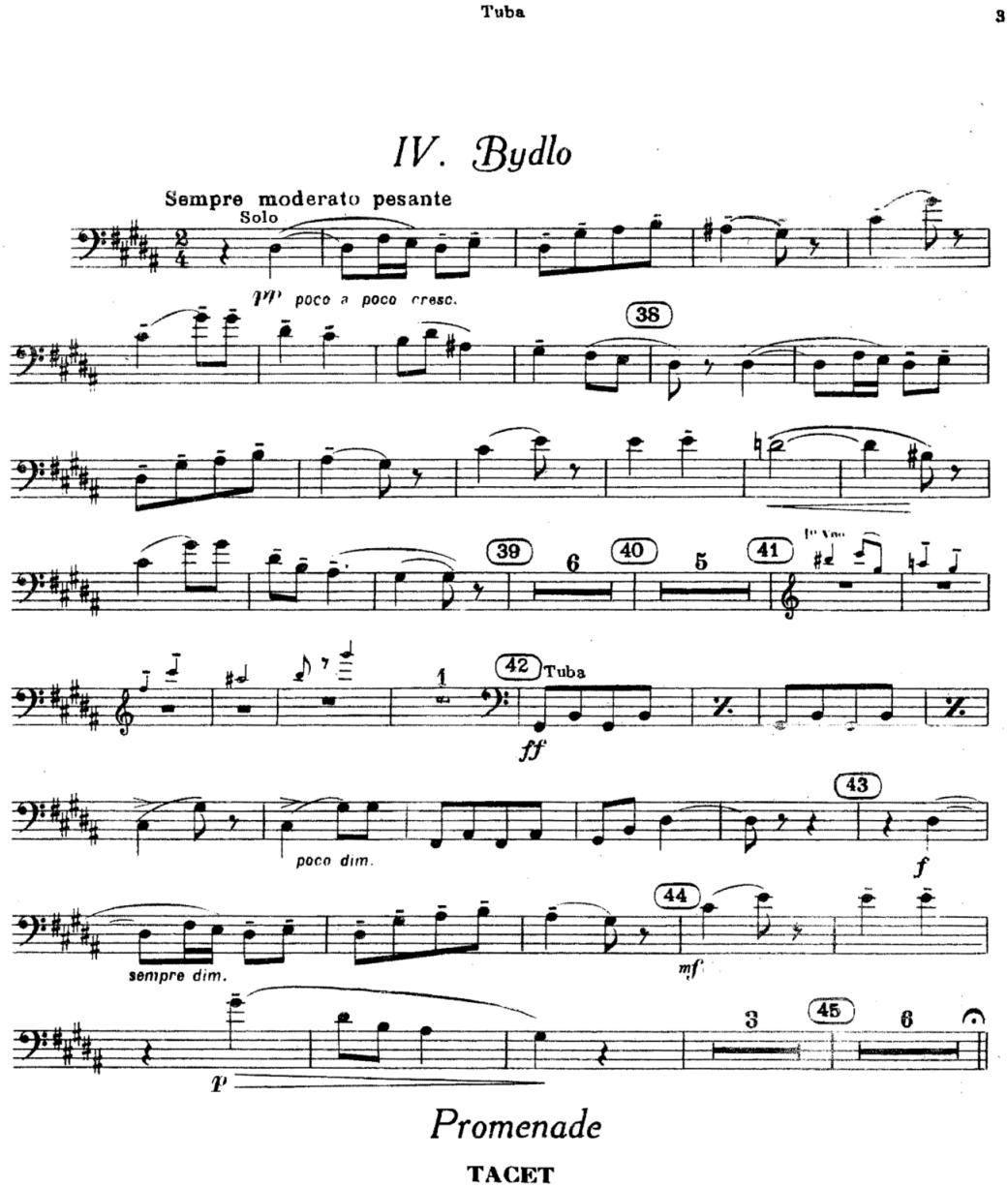
A a 11-es ziffer előtti ütemben a 3. harsonával teljesen egyedül hagyvja. Ez egy olyan hely, ahol tipikusan a német tuba gyönyörű nagy kerek, vastag hangon szól ahelyett, hogy ijesztő és groteszk lenne. A francia C tuba ezen a hangon rendkívül nyíltan és agresszívan szól.[101]



125. kottapélda. Muszorgszkij-Ravel: Egy kiállítás képei

[101] A harsona is, rendkívül érces lesz, ha nem kényelmesen kvart ventillel, hanem – ahogy azt annak idején a szimpla tenorharsonákkal játszhatták – az F hangról alterálva a 7. (utolsó) fekvésben fogja meg a hangot, ugyanis így a teljes csőhossz rezonál.

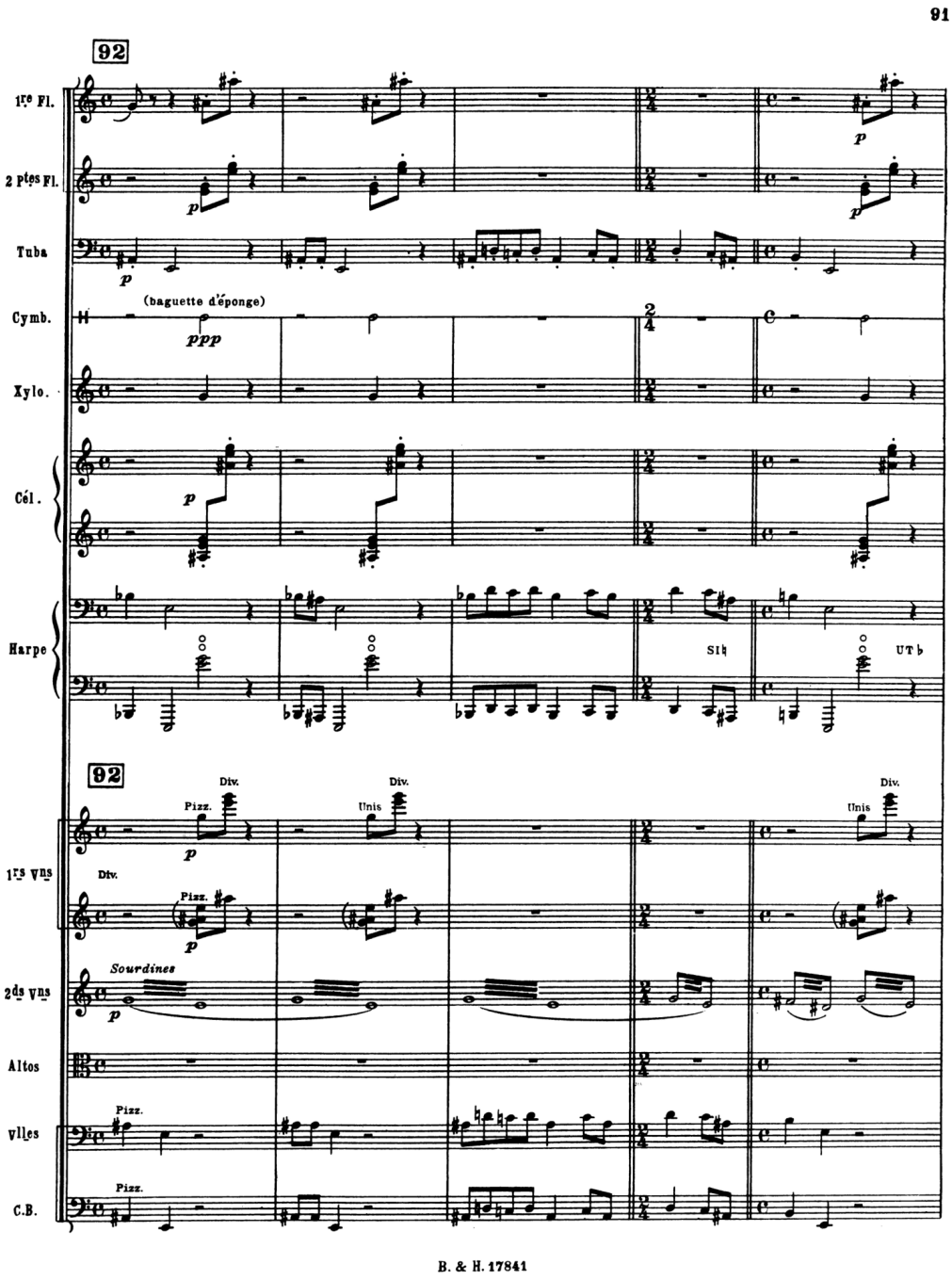
A *Bydlo* tétel önmagáért beszél, a tuba szólistaként, karaktert ábrázol. 13 ütem alatt fel kell építenie zeneileg egy folyamatot, amit nem egy másik szóló hangszer, hanem a zenekar folytat. A tétel folyamán megszólaló nagy tutti után pedig megintcsak egyedül kell 9 ütem alatt diminuálva érzékeltetni a távolodást.



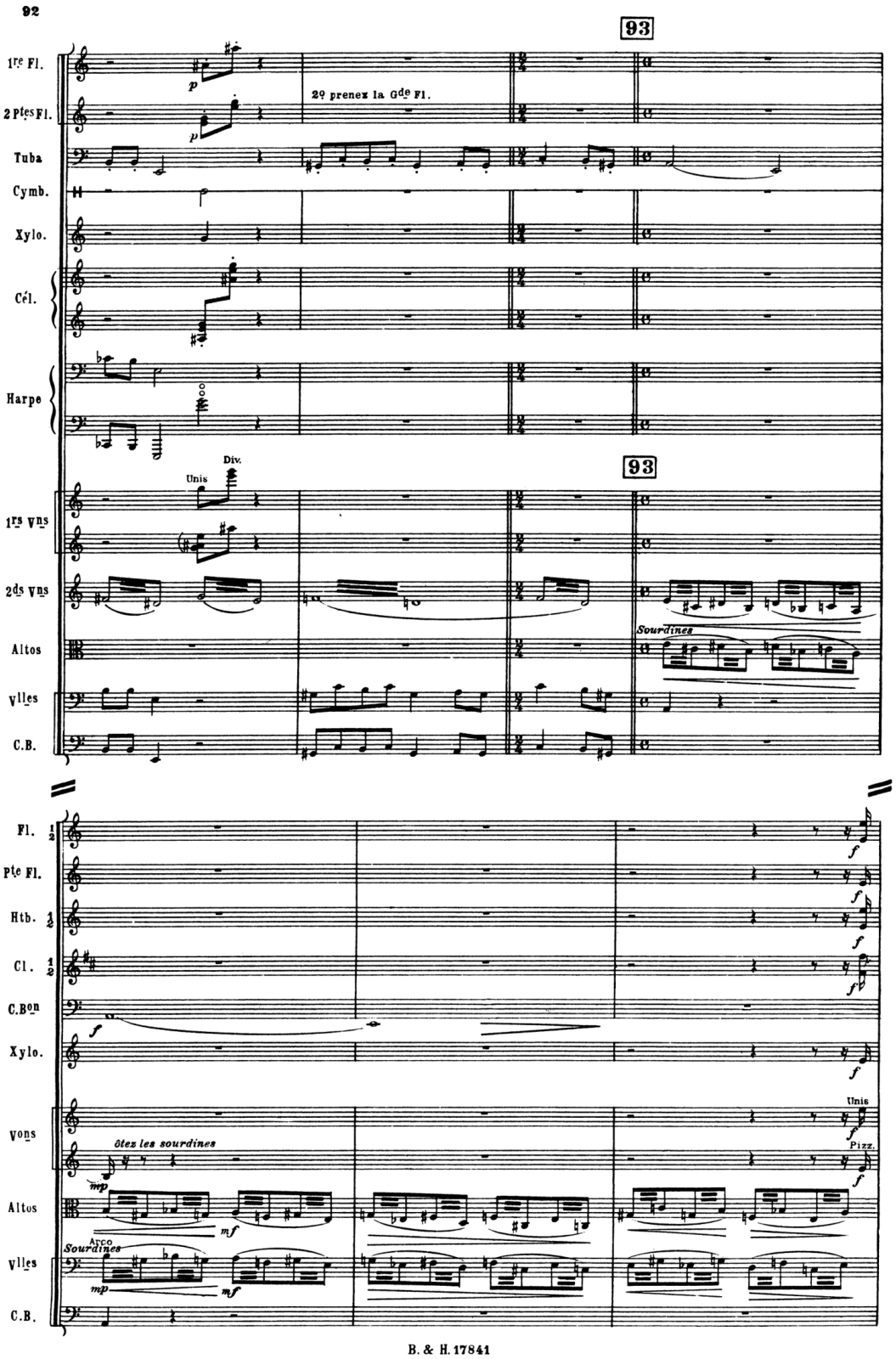
126. kottapélda. Muszorgszkij-Ravel: Egy kiállítás képei

A *Bydlo* tétel nemcsak játéktechnikailag, de zeneileg is óriási kihívás.

A Catacomba és a *La Cabane sur des Pattes de Poules* tételben a jól bevált 3. harsonával oktáv kettőzött fortissimo passzázsok szólalnak meg. Ez után, de még ugyanebben a 9. *Baba Yaga* tételben, egy briliáns hangszerelés középpontjába kerül a tuba. A 92. ziffertől a cselló és a bőgő két oktáv hangköz távolságra pizzicato, a hárfával megszínezve játszik témát. Ennek a középpontjában, a nagy oktávban témát játszva egyedül szólal meg a tuba. A hangszerelés igen vékony, osztott pizzicato 1. hegedűk, szordinált halk 2. hegedűk, cseleszta, halk ütőhangszerek és 1 pikkoló, 2 fuvola. A 93. ziffernél a tuba egyedül fejezi be a témát két lehajló hanggal, amit – nagyon meglepően – az azt követő két ütemben a kontrafagott ismétel meg elnyújtva, hangosabban és pont egy oktávval mélyebben. Ez az, amit Wagner vagy Richard Strauss vélhetően fordítva hangszerelt volna: a fagott játszotta volna a témát előzőleg és a kontrabasszus tuba válaszolt volna a két hanggal a kontra oktávban. Itt is jól megmutatkozik, hogy nem ugyanarról a tubáról és főleg nem ugyanarról a zeneesztétikáról van szó.



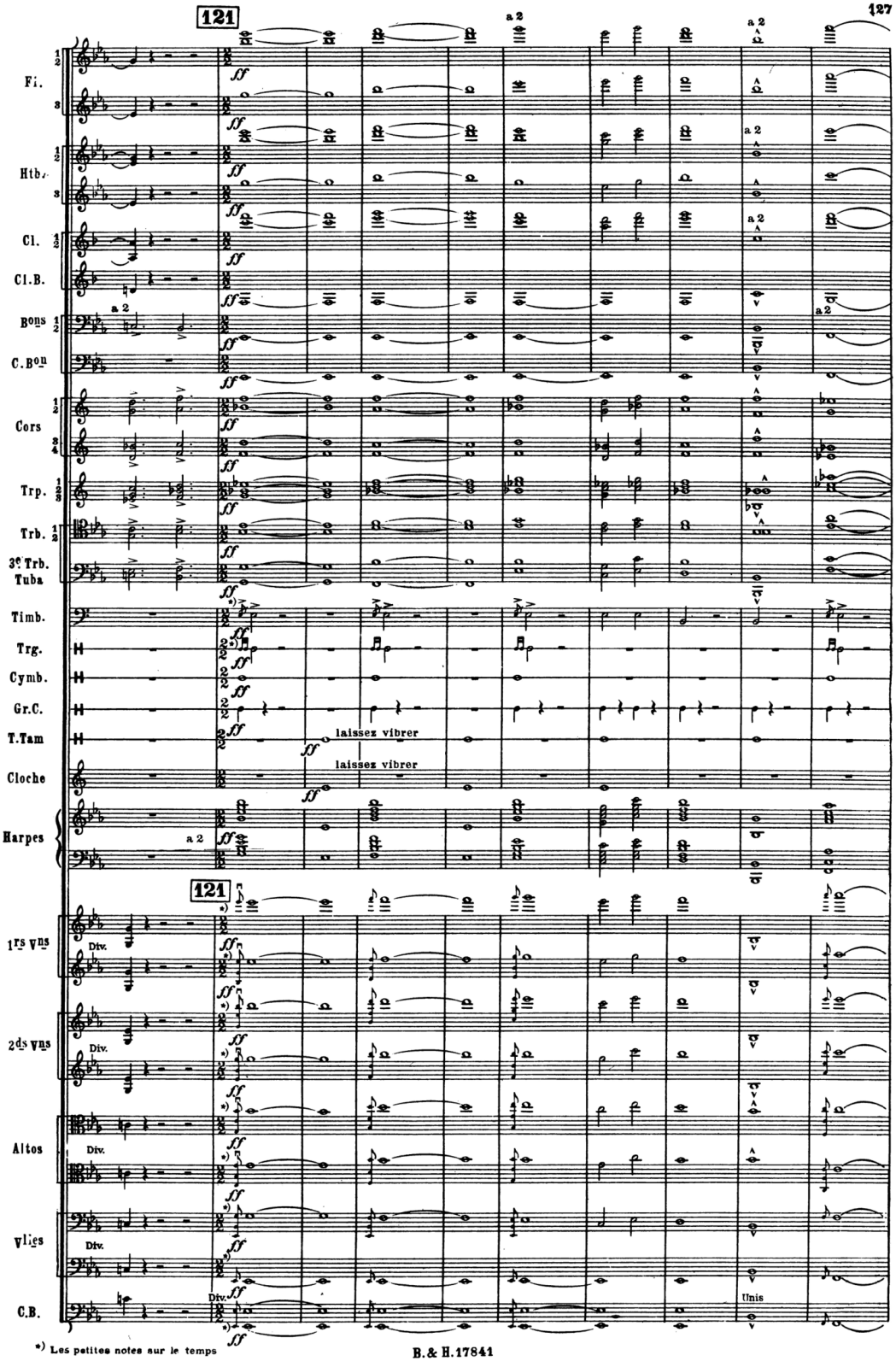
127. kottapélda. Muszorgszkij-Ravel: Egy kiállítás képei



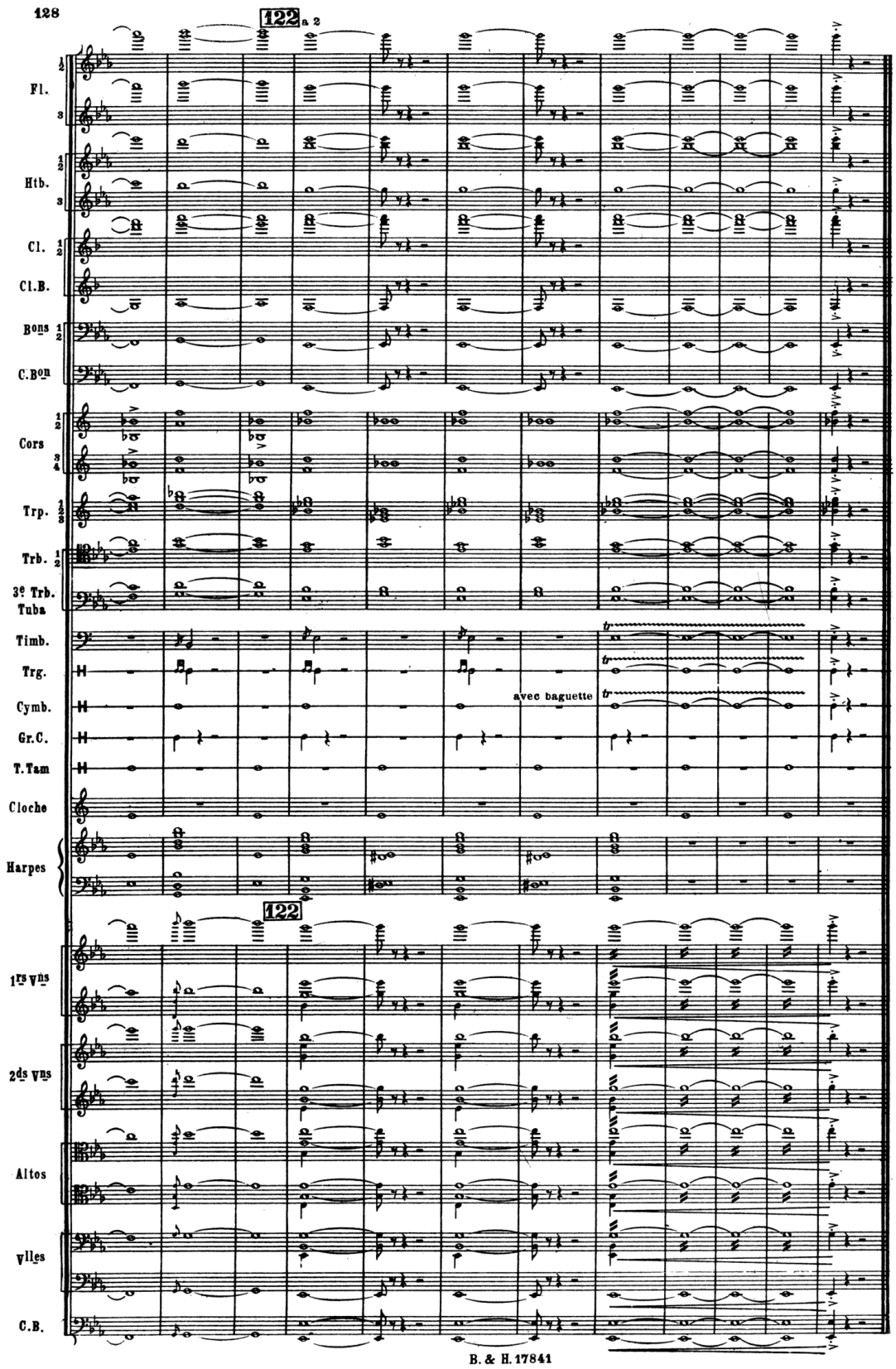
128. kottapélda.Muszorgszkij-Ravel: Egy kiállítás képei

A *La grande porte de Kiev* 121. zifferétől megint mesél a hangszerelés: a mélyvonósok osztva, oktáv kettőzve játszák a mély fafúvós szólamokkal az Esz

orgonapontot, ami felett a 3. harsona és a francia tuba tercet játszik oktáv kettőzve, azaz hangszercsoportokon belül nem mixtúra-szerűen hangszerelt a mély regiszterben, hanem minden hangszercsoportnak külön funkciót adott. A magas fafúvós szólamokat annyira hangszerelte magasra, hogy így a rézfúvósok önálló regiszterben szólalnak meg. Az 1. és 3. kürt, a mély trombita szólamokat, míg az 1. és 2. harsona a mély kürtöket erősíti, azaz itt sem homogenizált a hangszerelés. A fafúvós szólamok efölött ugyanígy mixtúrában vannak hangszerelve, ettől az egész fúvós hangzás orgonaszerűen szól. A vonós szólamok többszörösen osztva egy állandó függönyt és folytonosságot biztosítanak a levegővételre kényszerülő fúvósoknak. Sőt, pont a levegővétel elfedése végett, Ravel előke tört akkordokat ír a vonósokba. Az utolsó 13 ütemben pedig a tubát messze egy oktávval magasabbra írja, mint bármelyik mélyvonós, vagy mély fafúvós szólamot, hogy jól artikulált, nem interferáló, hangos, de világos hangzás legyen a legnagyobb tutti is.



129. kottapélda. Muszorgszkij-Ravel: Egy kiállítás képei



130. kottapélda. Muszorgszkij-Ravel: Egy kiállítás képei

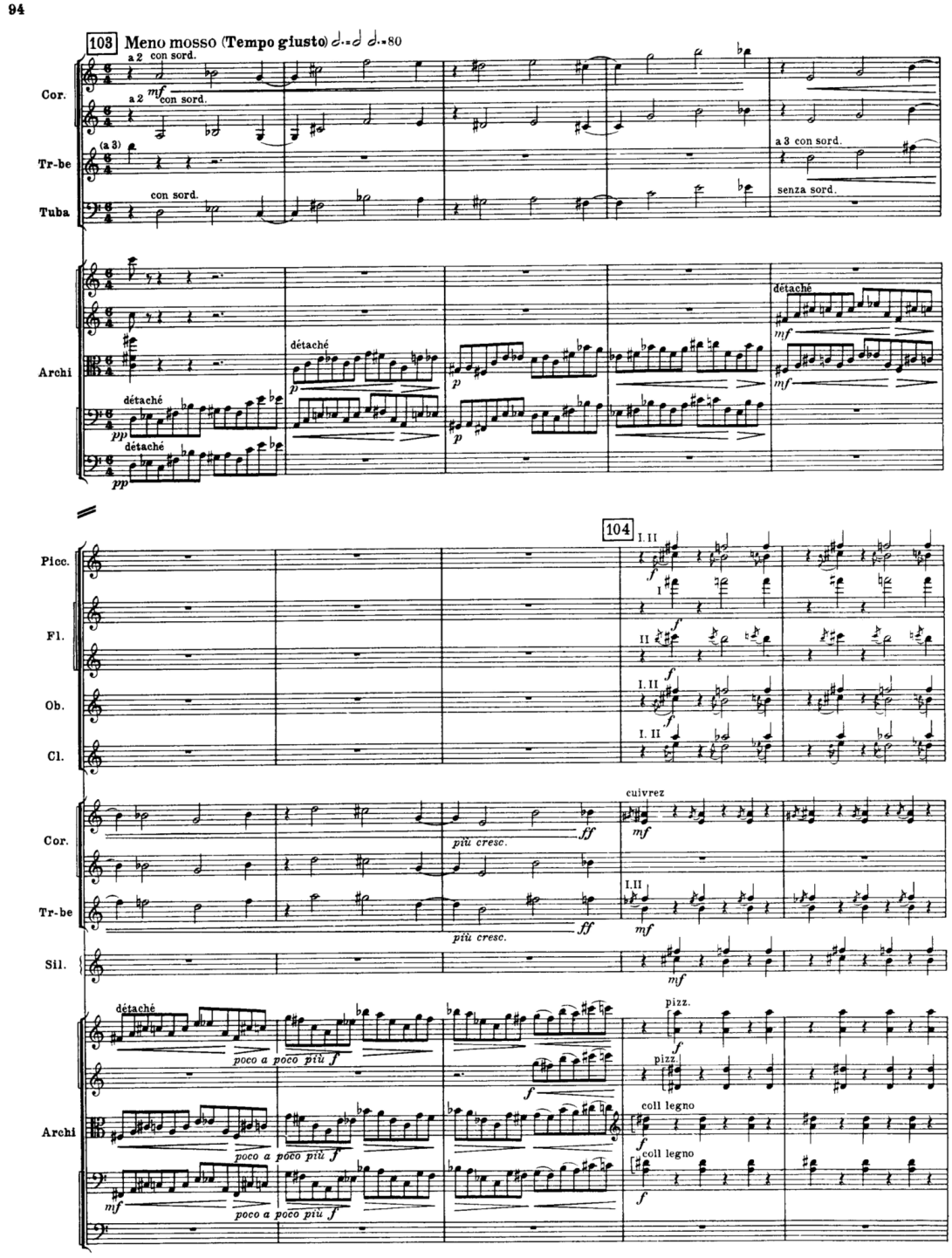
4.10.4 Stravinsky

4.10.4.1 *Firebird* (1910)

Sztravinszkij életében a tuba használatának a habitusa változott, de esetében nem lehet egyértelműen francia tuba használatról beszélni. Zeneszerzés és hangszerelés tanára Rimszkij-Korszakov volt, akitől a Cerveny-féle kontrabasszus tubának a jellemzőit ismerhette.

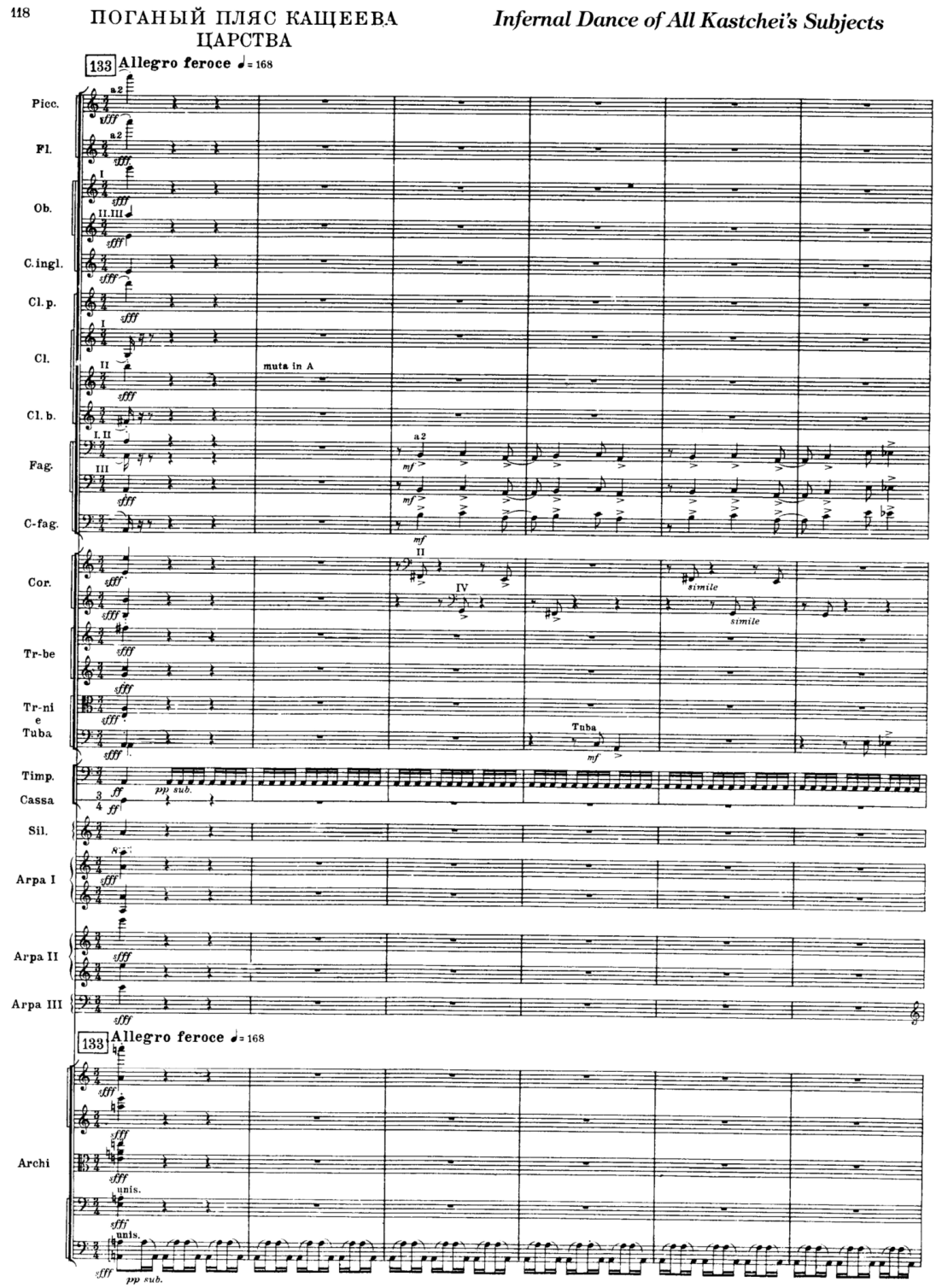
Ugyan a *Tűzmadar*at Gyagilev felkérésére írta az orosz balett Párizsi vendégszereplése alkalmából, de Sztravinszkij Szentpéterváron komponált és csak a próbafolyamatok végére utazott a francia fővárosba.[102] Azt gondolom, hogy ekkor, még ha tudta is, hogy a francia tubára lehet magasabb hangokat is írni, nem volt tisztában azzal, hogy mi is valójában ez a hangszer. A szvit verziókkal ellentétben a balett hangszerelésében 4 színpadi wagner tuba is található, ami egyértelműen a *Niebelung gyűrű*je hozadéka, annyiban módosítva, hogy Wagnernél a Wagner tubák nem színpadi zenét játszanak. A 103. ziffernél a mély kürtökkel prím kettőzve, szordinálva szólal meg a tuba.

[102] Eric Walter White: Stravinsky. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976). 161.



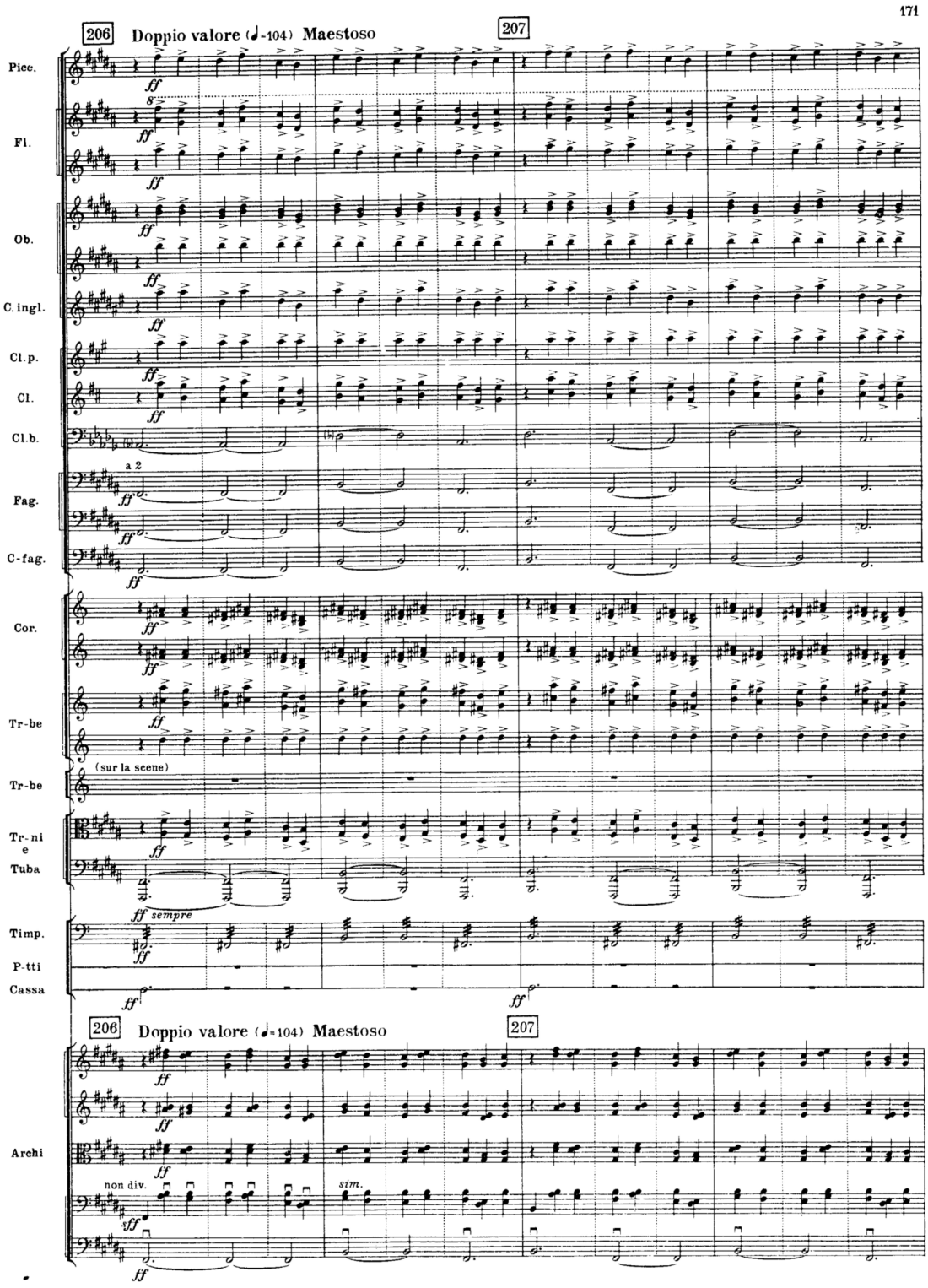
131. kottapélda. I. Sztravinszkij: A Tűzmadár

Az *Infernal dance of all Kastchei's subjects* tételben pár hang erejéig tematikus anyagot erősít, a fafúvós kar alatt, egyedüli rézfúvósként, de ezek a hangok abszolút a közép regiszterben vannak, így bármelyik tubán jól játszható.

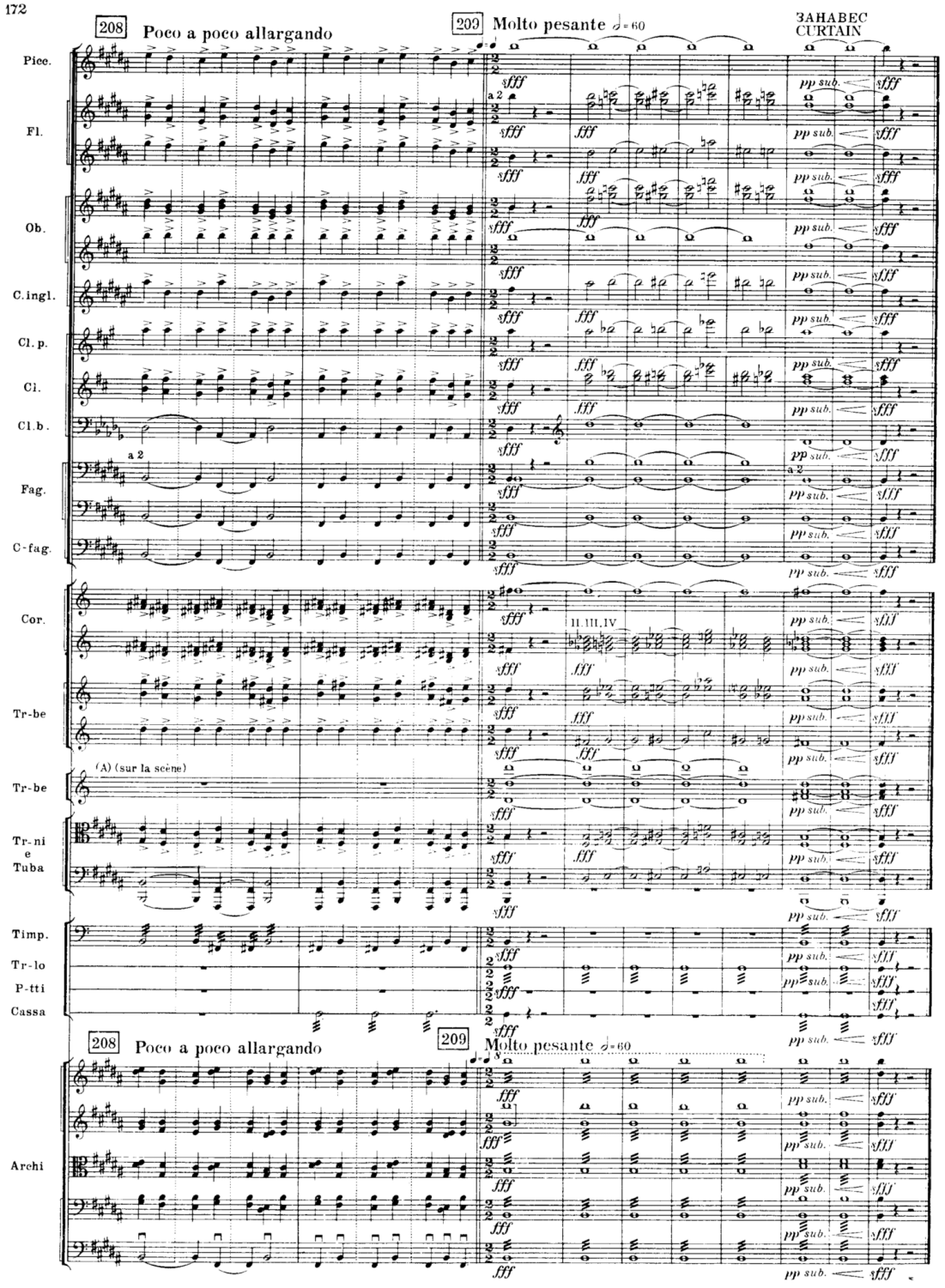


132. kottapélda. I. Sztravinszkij: A Tűzmadár

Ezen felül kiemelkedő szerepet nem kap a balett folyamán. A legvégén a basszus harsonával, a bőgővel és a mély fafúvósokkal oktáv-, vagy prím kettőzve játszik a kontra oktávban basszus funkciót.



133. kottapélda. I. Sztravinszkij: A Tűzmadár



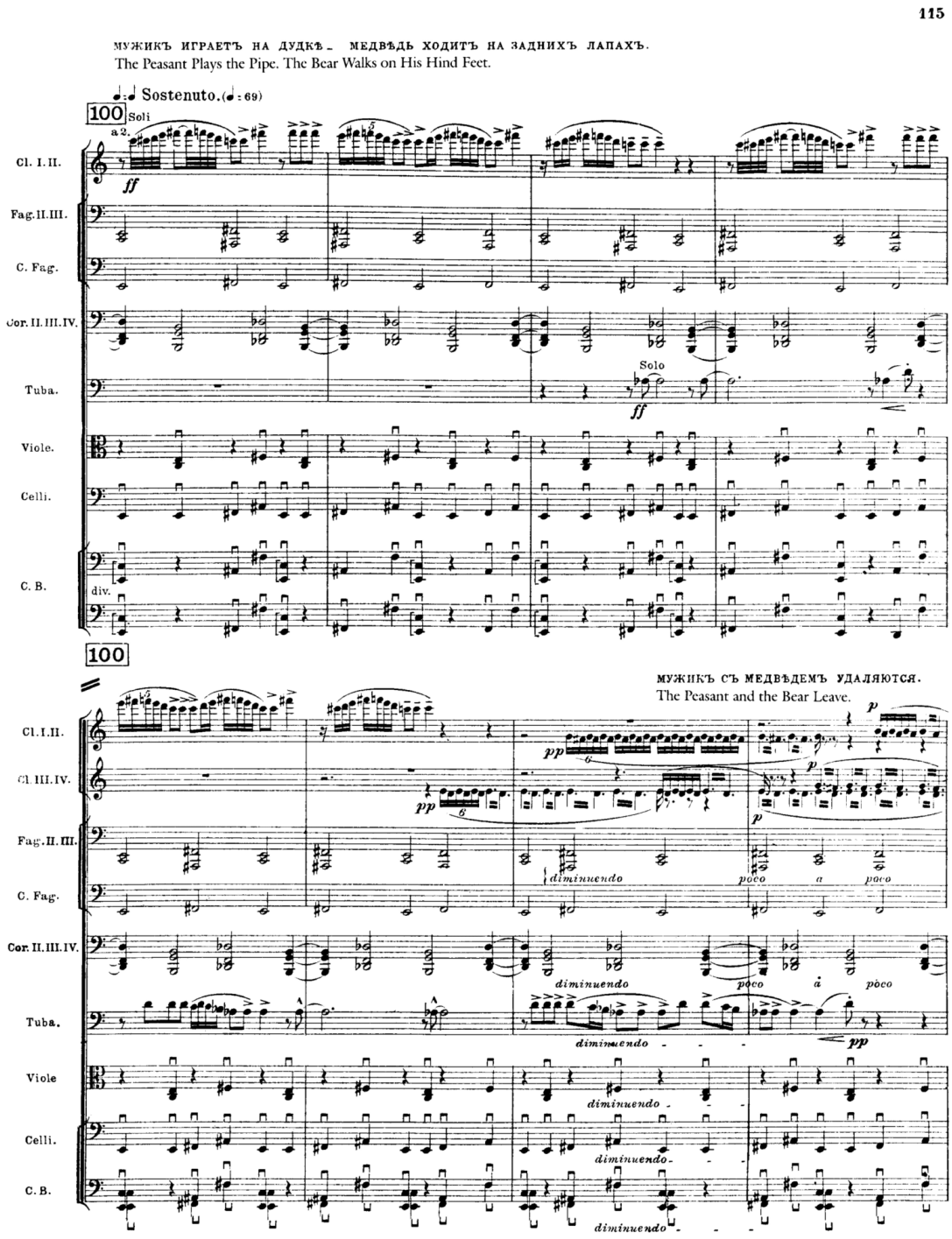
134. kottapélda. I. Sztravinszkij: A Tűzmadár

4.10.4.2 *Petrushka* (1911)

A *Petruskát* Lausanneban kezdte el írni Sztravinszkij, első szándéka szerint zenekari darabnak, kiemelt zongora szereppel. Gyagilev kérésére kezdte el átdolgozni baletté a darabot már Franciaországban, de a mű legvégét a római Teatro Costanzibeli bemutatója előtti hetekben készítette el a szerző, az Albergo d'Italiaban.[103]

A *Petruska* tuba szólama is mélynek mondható. Egyetlen, de igen jelentős kivétel a *L'ours et un paysan jouant du chalumeau*[104] tétel, ahol a tubának a medvét kell megjeleníteni.

[103] Eric Walter White, i.m., 172.
[104] Medve és a schalmeien játszó ember.



135. kottapélda. I. Sztravinszkij: Petruska

Ez a részlet a francia tubával kifejezetten könnyű, de kevésbé drámai. Egy kontrabasszus B tubával már valamivel nehezebb, bár a szólam tökéletesen körbejárja a B kontrabasszus tuba azon hangjait, amit így egyetlen billentyű

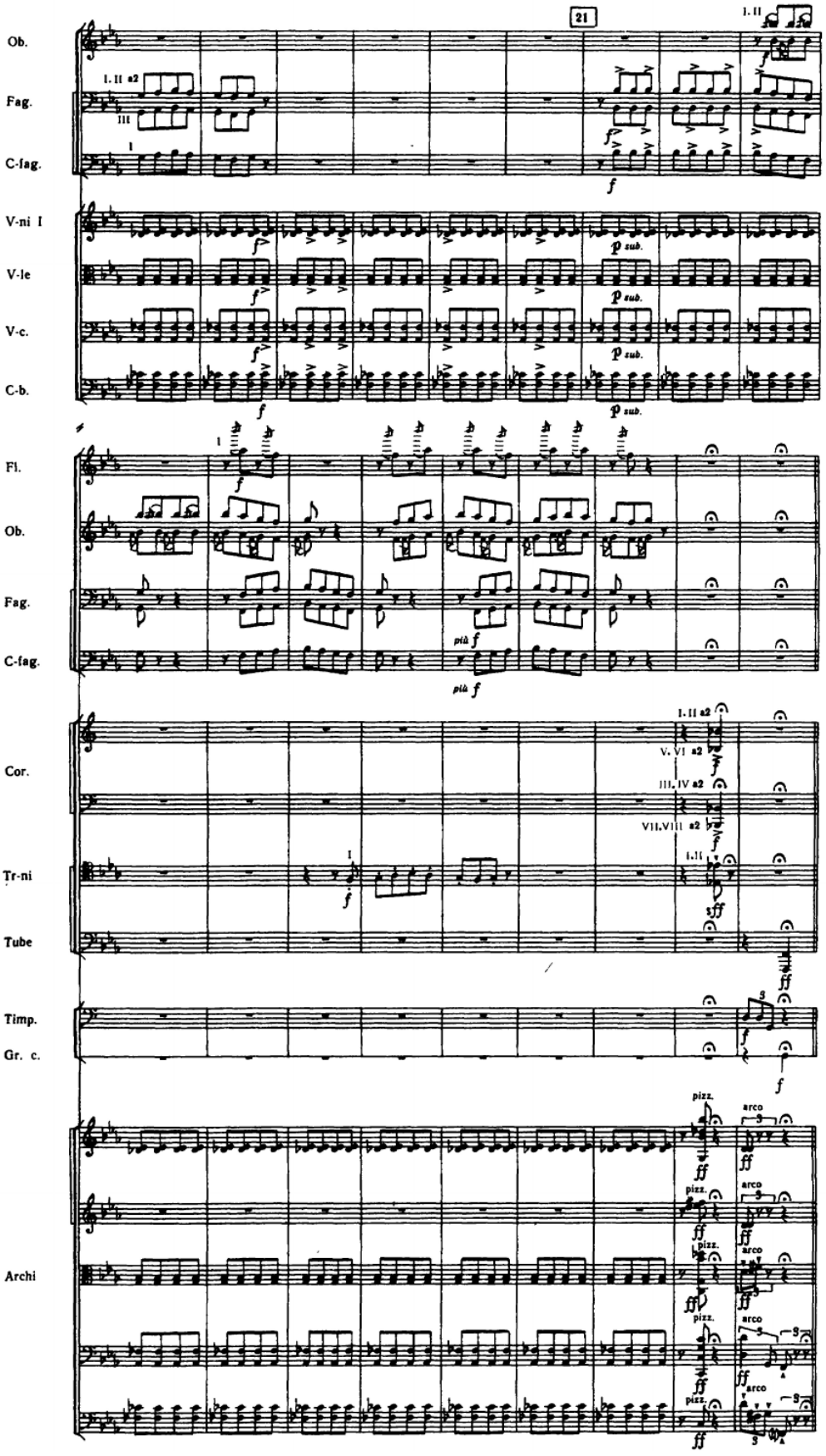
lenyomása nélkül is el lehet játszani. Ezek a hangok[105] a B kontrabasszus tuba 7-10. természetes felhangjai.

4.10.4.3 *The Rite of Spring* (1913)

A Tavaszi áldozat túlnyomó része Usztyilugban készült – csakúgy, mint a *Tűzmadár* és a *Petruska*– Gyagilev felkérésére. A bemutatója a színháztörténelem egyik kiemelkedő pillanata volt 1913. május 29-én a Champs-Elysées Színházban.[106]

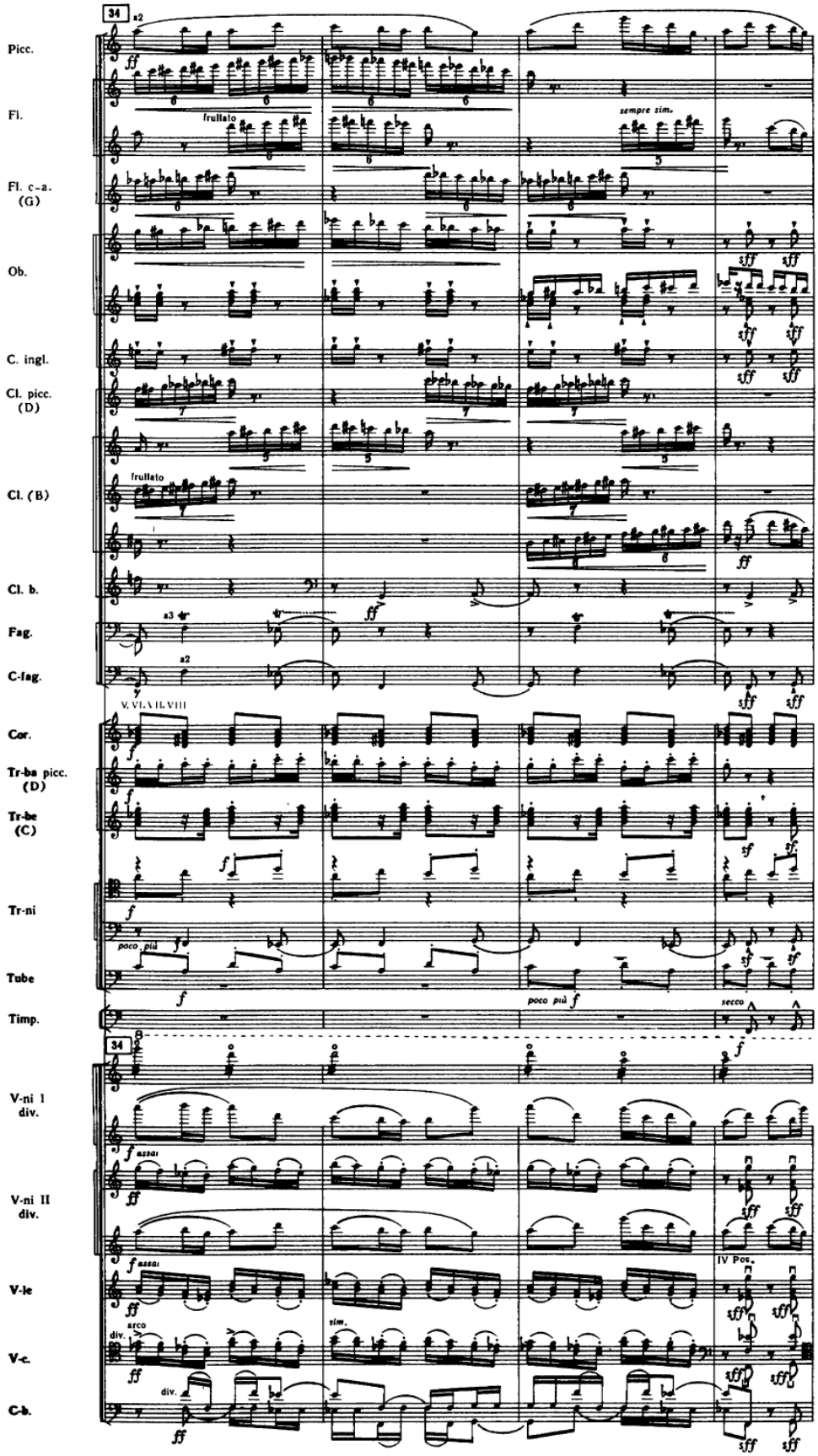
A darab hangszerelése is már nagyban különbözik az előző két balettétól. Itt egy hatalmas zenekart alkalmaz a szerző, óriási fúvóskarral. *A Tavaszi áldozat* tuba szólamain már egyértelműen érezhető a francia tuba ismerete. Az első belépés a *Dances of the young girls* részben, azonnal elementáris erejű: teljesen egyedül nagy F, kontra F.

[105] Asz-D.
[105] Eric Walter White, i.m., 186-192
[107] Steven Mead világhírű euphonium szólistával, a Royal Northern College of Music euphonium professzorával 2018. július 17-én folytatott beszélgetés alapján.



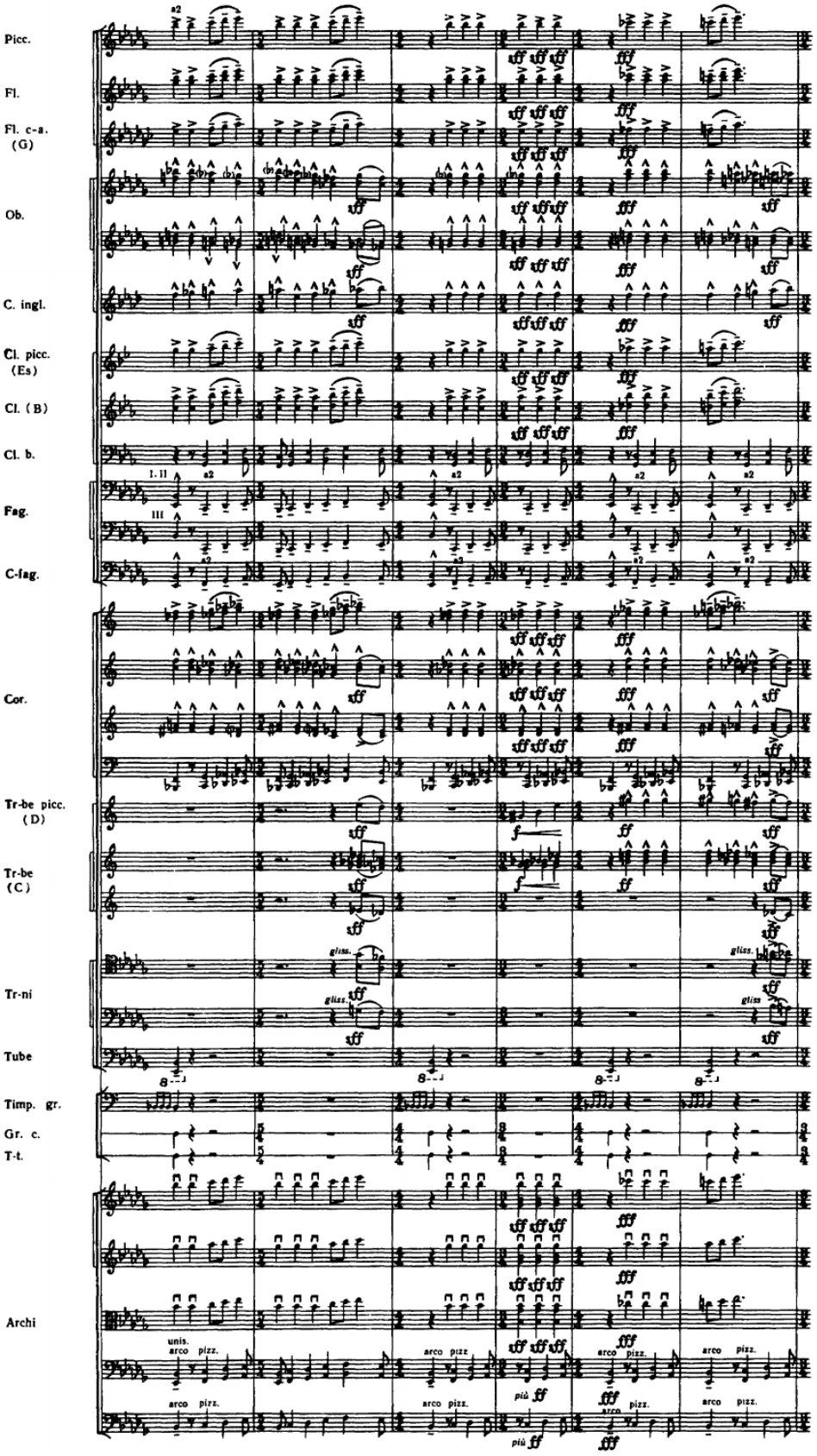
136. kottapélda. I. Sztravinszkij: A tavaszi áldozat

Ez a német basszus-, kontrabasszus tubákon is nagyszerűen hangzik, de a francia tubákon ez a hang fortissimo dinamikában rendkívül agresszíven szól. A partitúrából az is kitűnik, hogy sokszor 9-10. kürtként használja a két hangszert, azonos ritmikai anyaggal és azonos regiszterben. A fagottok a basszus harsonával és a bőgőkkel játszanak együtt, míg a tuba a vezető motívumot játsza, amivel a szerző a tételt felvezette.



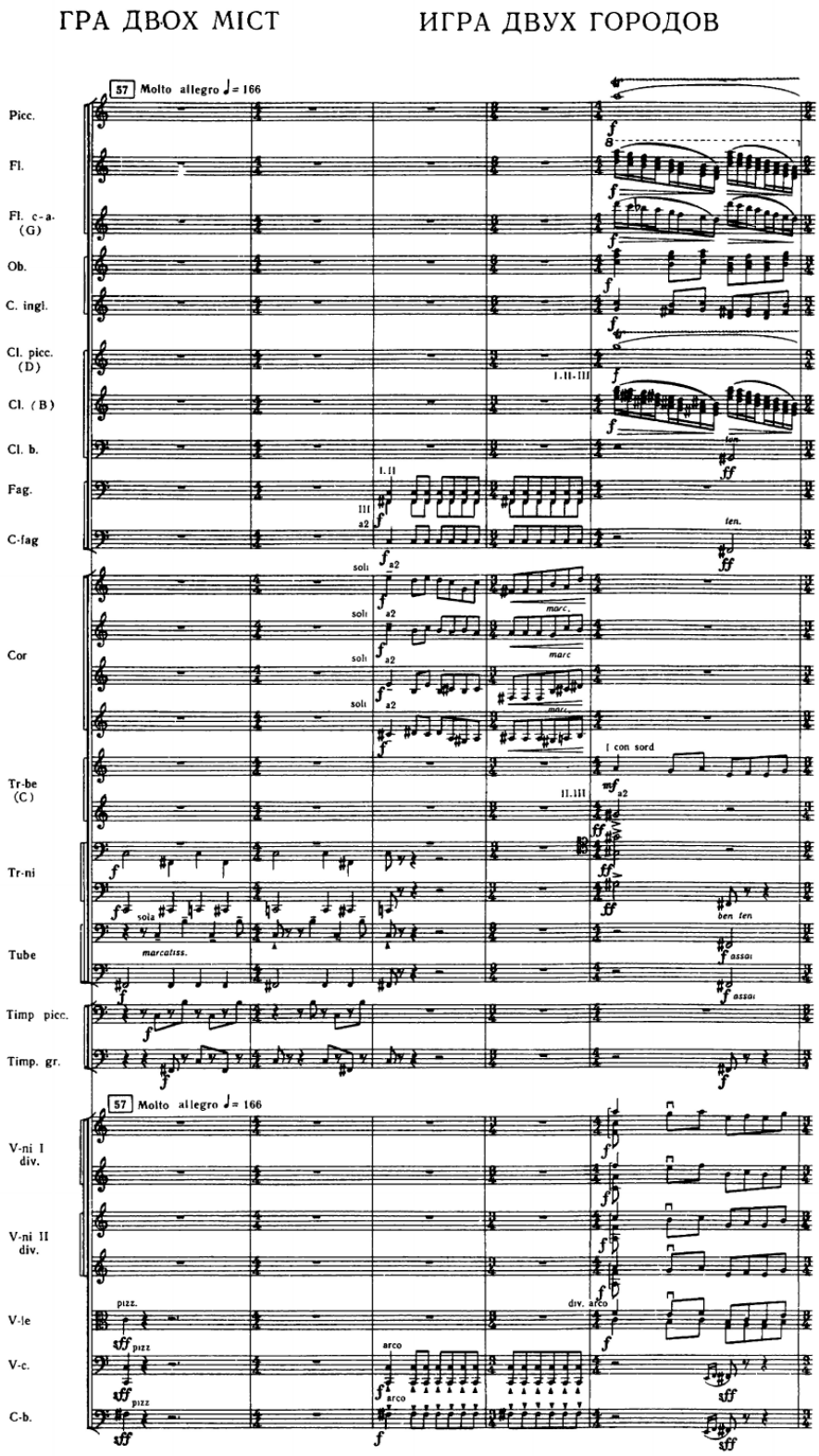
137. kottapélda. I. Sztravinszkij: A tavaszi áldozat

A *Spring rounds* részben a tubák fortissimo kontra Esz és kontra B hangokkal erősítik a fafúvós és vonós basszusait.



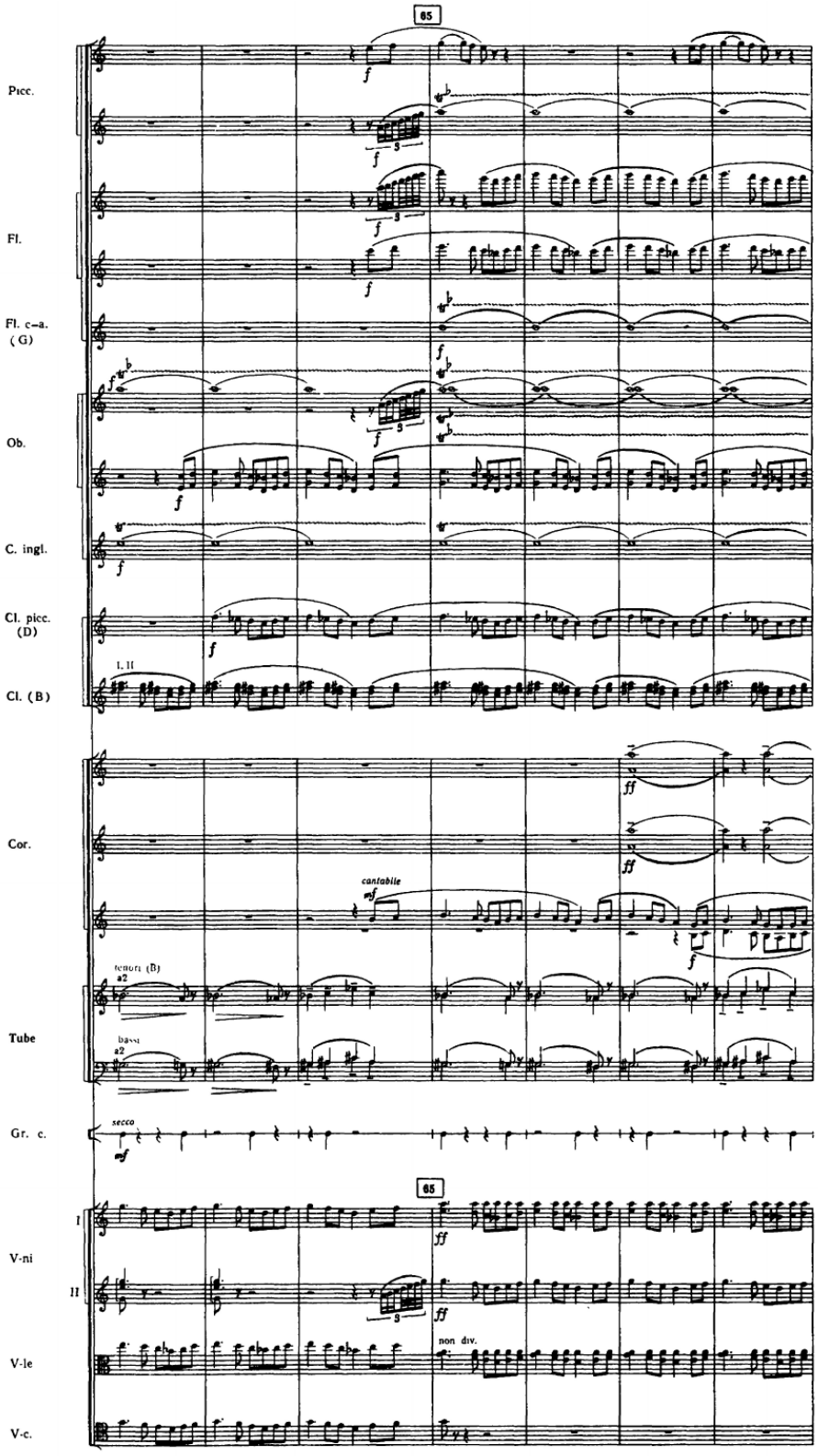
138. kottapélda. I. Sztravinszkij: A tavaszi áldozat

A *Ritual of the two tribes*-ban már szólisztikus szerepet kap az első tuba. Itt egészen extrém módon a timpanival játszanak azonos anyagot. A dinamika itt is forte, marcatissimo.



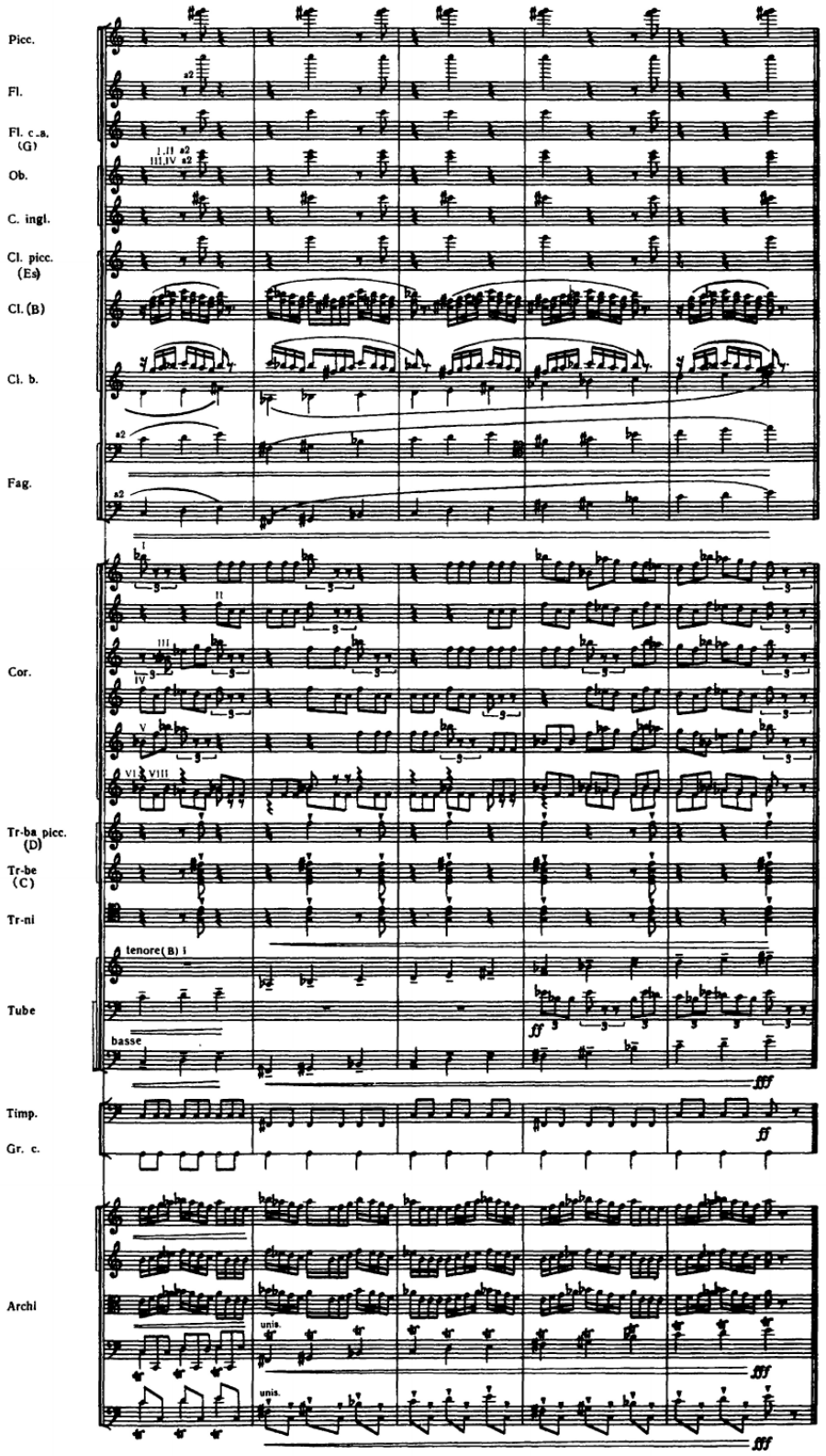
139. kottapélda. I. Sztravinszkij: A tavaszi áldozat

Ugyanennek a résznek a végén a két tuba a 7-8. kürttel prím kettőzve játszanak. Ez egy rendkívül kényelmes és jól játszható regiszter a francia tubán, de a német basszustubákon is gond nélkül megvalósítható.



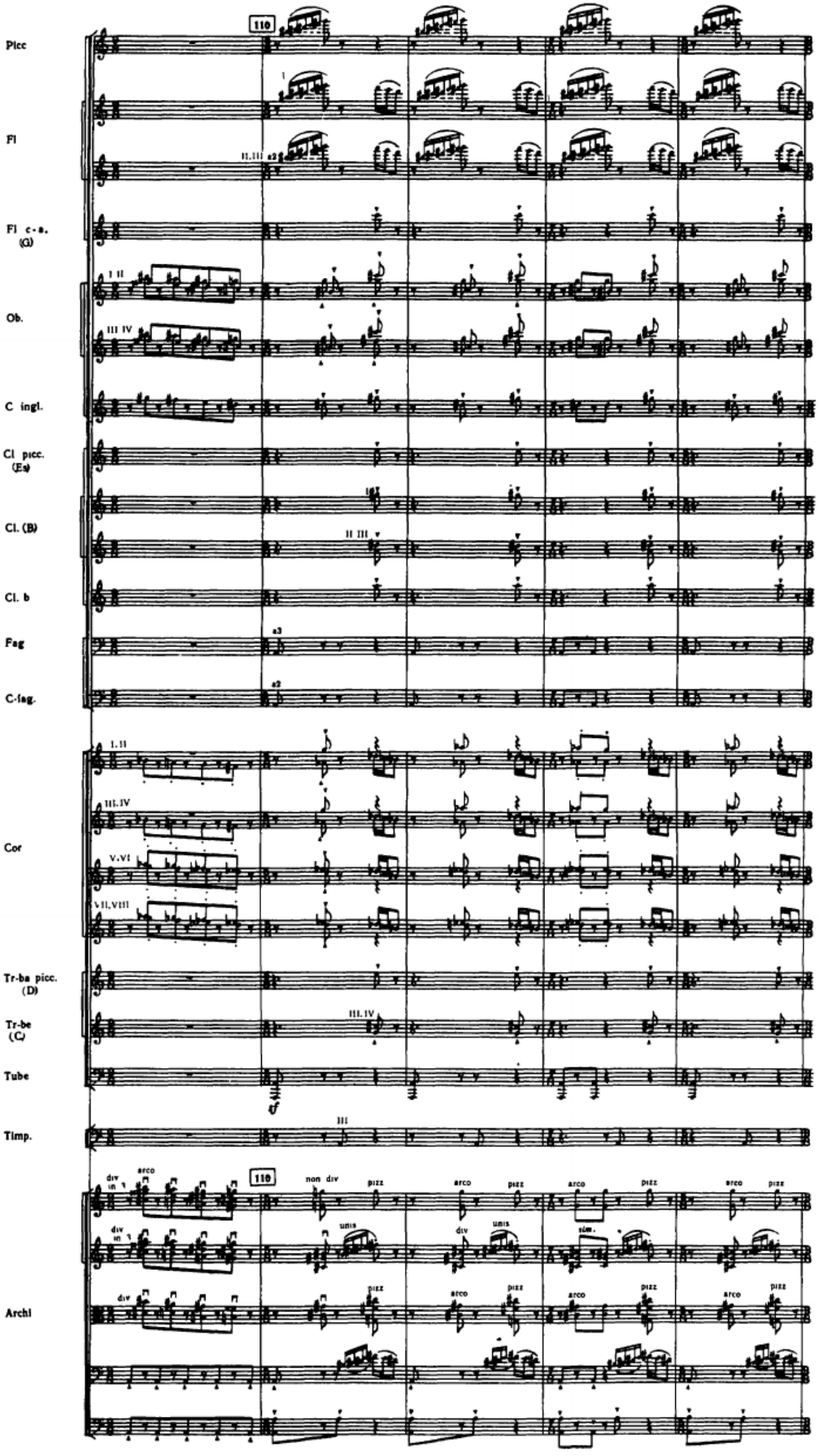
140. kottapélda. I. Sztravinszkij: A tavaszi áldozat

A *Dancing out of the Earth* végén a basszus funkciót erősíti a két tubával, majd az utolsó két ütemben az első tubát hozzácsatolja a 6. és 8. kürthöz.

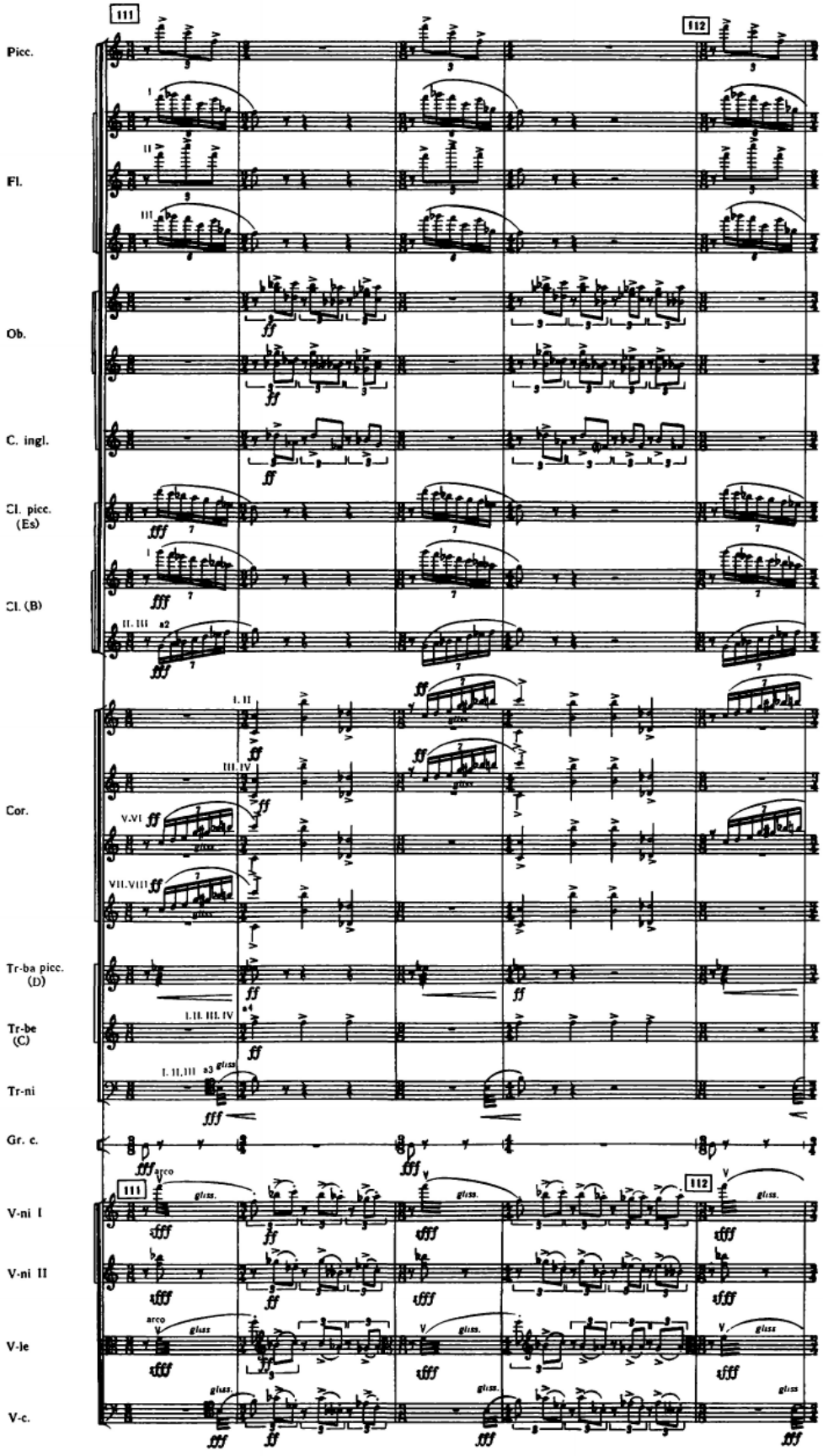


141. kottapélda. I. Sztravinszkij: A tavaszi áldozat

Sztravinszkij nem igazán foglalkozott azzal, hogy mik a hangszerek jól használható, normál regiszterei. Az extrém hatás érdekében extrém regiszterekre, hangszínekre és dinamikákra volt szüksége. A *Naming and honoring of the choosen one* tételben először basszust erősít a két tubával oktávban kettőzve, később pedig prím kettőzve kreál a nagyszeptim kürtkórus hangközeinek, kis nóna tuba ellenszólamot.



142. kottapélda. I. Sztravinszkij: A tavaszi áldozat



143. kottapélda. I. Sztravinszkij: A tavaszi áldozat

A darab hátralévő részében oktáv és kvint kettőzve játszik a két tuba.

4.10.5 Holst

4.10.5.1 *Planets* (1916)

A szerző máig legsikeresebb szimfonikus zenekari műve. Eredetileg két zongorára komponálta és csak később hangszerelte meg szimfonikus zenekarra. A partitúrában tenor tuba és tuba szólamokat jelöl.

A tenor tuba szólam egy euphoniumot takar. A fúvószenekari műveiben mindig euphoniumnak hívja ugyanezt a hangszert. A szimfonikus zenekari partitúrájában viszont egy olyan megjelölést akart írni, ami nemzetközileg is elfogadott és ami gyűjtő névként definiálja a hangszert, de kellő szabadságot ad az előadónak ahhoz, hogy világszerte azon a hangszeren játszák, ami a helyszínen elérhető és ebbe a kategóriába tartozik.[107]Gustav Holst és anglia esetében egy igen érdekes szituációval szembesülünk: a tenor tuba kapcsán itt euphoniumról beszélünk, ami valójában egy nagyobb menzúrájú szaxkürt. Ennek kialakulása a kronológiát követve egy izgalmas történetet tár elénk: a porosz találmányt[108] egy belga-francia lemásol, majd a billentyűjét tovább fejlesztve saját néven forgalmazza. [109] Ugyanekkor egy osztrák, a porosz találmányra egy hasonló hangszerrel, de új néven reagál. [110] Az immáron francia hangszer[111] rendkívül erős kulturális, politikai és katonai hátszéllel, széles körben elterjed. Egy ilyet vásárol egy angol Párizsban,[112] és a menzúrájának megnövelése után euphoniumnak hív. Így lett egy 1828-as német invenció, egy 1843-as francia fejlesztésű billentyűrendszerrel, egy 1857 után Angliában eszközölt méretnövelést követően, az 1843-as osztrák nevén szólítva.

Holst maga is harsonás volt, így jól ismerte a rézfúvós hangszerek adottságait. A *Planéták* című művében egy óriási zenekart használ, így nem volt rászorulva arra, hogy a tenor tuba és a tuba szólamot basszusként használja. A két szólam leginkább tematikus anyagokat, szólisztikusan játszik. A tenor tubát gyakran

[107] Steven Mead világhírű euphonium szólistával, a Royal Northern College of Music euphonium professzorával 2018. július 17-én folytatott beszélgetés alapján.
[108] Stölzel-Wieprecht: tenorbasshorn, tenor tuba, 1828.
[109] Sax: Saxhorn basse in si bemol. 1843.
[110] Franz Bock: Euphonium. 1843.
[111] Saxhorn.
[112] Phasey szaxkürtje Couesnon-tól, 1857, Párizsi Világkiállítás.

használja a tubától külön is, kifejezetten szóló szerepben, de a tubával együtt legtöbbször oktáv kettőzve ír rá, így a legnagyobb tuttikon is elementáris erővel, mégis sötét, vastag hangszínnel, az orgona pedál hangzásához hasonlóan szól át a zenekaron a szólampár.

4.11 A basszus szaxkürt és francia tuba használatának összegzése, létjogosultsága a modern zenekarban és pótlási alternatívái

C. Franck: d-moll szimfóniájában tipikus francia tuba szólamot találunk, pedig maga a hangszerelés sem, és a szimfónia hangzása sem kifejezetten franciás. Hangszerelési homogenizálásra törekvés is van benne, amikor pár ütem erejéig fúvós korálszerű passzázsok szólalnak meg, de gyakori az orgonaszerű, sok kopulás, fúvós, vonós és rézfúvós hangszercsoportokat keverő hangszerelés is. A tuba szólam legmélyebb hangja a kontra A, a legmagasabb hangja pedig az egyvonalas E.[113] Kisebb hangszerelésekben a nagy oktáv alján játszik, érintve a kontra oktávot, basszus klarinéttal oktáv kettőzve. Vastagabb hangszerelésekben többnyire tematikus anyagot kap a mélyvonósokkal és a mélyebb fafúvós szólamokkal. Jellemzően a nagy oktáv felső regiszterétől egészen az egyvonalas oktávig, a bőgők felett egy oktávval. A tuba szólamra nem jellemző a pedálszerű basszus, sokszor tematikus és ilyenkor a kis oktávban játszik. Indokoltabb minél kisebb hangszert használni. Francia tubán, de euphoniumon nagyszerűen játszható, végső esetben egy kisebb méretű F tubán. Fontos, hogy kornettek és minél kisebb építésű harsonák legyenek, hogy ne legyen súlyos sötét hangzás.[114]

Debussy óvatosan, de jól elhelyezve, Ravel viszont bátrabban, nagyobb intervallumot bejárva, helyenként kifejezetten virtuóz passzázsokban is használja a francia C tubát.

Mindkettőre jellemző, hogy ha mélyen, akkor is vagy halkan, ensemble hangszerelésben, vagy hangosan szinte szólisztikusan szólal meg a hangszer. Nagy tuttikban inkább a közép regiszterben, vagy fölötte játszik a tuba. Ravel előszeretettel szordinálja. A partitúrákból kiderül, hogy a francia tuba ugyan használható a kontra

[113] A szólam egy B ophicleiddel is megvalósítható lenne.
[114] Kocsis Zoltán vezényletével játszottam a darabot többször is egy normálméretű F-tubán a Nemzeti Filharmónikus Zenekarral. Kocsis szerette, ha a szerző eredeti szándékának megfelelő hangszeren játszom az aktuális darabot. Amikor bejöttem a normál hangszeremmel és meglátott, odajött és csak annyit mondott: ”Lehetőleg ne csinálj belőle tubaversenyt!”.

oktávban, de az ereje nem ott érvényesül a legjobban. A nagy oktáv és a kis oktávban világosabb, jól artikulált hangszínével nagyszerű kontúrt ad a basszusnak és ugyanebben a regiszterben tematikus anyagot is rá lehet bízni.[115] Semmiképp nem keresnék opciót a francia tuba pótlására a modern zenekarban sem. A német tubától sötét és, kissé alulartikulált lesz a szólam. A *Bydlo* még egy kitűnő tubásnak is nehéz és stresszes feladat, ami miatt a zenei kifejezés sérülhet. Ha már ez a tétel most is euphoniumon, vagy szaxkürtön, esetleg francia tubán szólal meg, akkor érdemes lenne a szólókat a *Gnomus* és a *La Cabane sur des Pattes de Poules* tételekben is azzal játszani, vagy akár az egész művet. Fontos, hogy ha euphoniumot, szaxkürtöt, vagy francia C tubát használunk, egyik műben sem a megszokott sötét hangzást keressük és várjuk ezektől a hangszerektől, hanem egy teljesen új hangszínt a zenekarban.

Sztravinszkij tuba használata sokat változott élete folyamán. Míg Debussy és Ravel Franciaországban rendszeresen francia tubára írt, addig Sztravinszkij a saját zenéjét írta egy olyan zenekarra, amiben adott esetben francia hangszerek is voltak. A zenéje nem francia és nem is úgy használja a francia tubát sem, ahogy a francia szerzők tették. Mindhárom korai balettjében többnyire nagy hangerőn, éles artikulációval, helyenként rendkívül karakteresen szólaltatja meg a hangszert, szándékosan kiragadva a basszus szerepből. A *Tűzmadár* és a *Petruska* tuba szólamai nem francia tuba specifikusak. Jól játszhatók bármilyen tubán, a német basszus-, vagy kontrabasszus tuba hangszíne is jól illeszkedik a zenekari textúrába, mert ezekben a darabokban többnyire basszus funkciót tölt be a hangszer. A hangszerelés rendkívül színes, de erőteljesen – főleg a *Tűzmadár* – a Rimszkij-Korszakov-féle zenekarkezelési koncepciót követi.

A tavaszi áldozat óriási zenekara és az extrém hangszerek, hangszínek és regiszterek kifejezetten kellettek ahhoz, hogy a hangszerelés hűen tükrözze a mű mondanivalóját. Míg a *Tűzmadár* és a *Petruska* hangzásvilágába, és hangszerelési koncepciójába jól illeszkedik egy basszus- vagy kontrabasszus tuba is, addig a *Tavaszi áldozat* brutalitásához a francia tuba élesebb, világosabb, artikuláltabb hangja, a legtöbb aspektusból alkalmasabb.

A kritikus helyeken, ahol a tubák fontos anyagot játszanak, jobb a francia tuba, mert a hangszer azokban a regiszterekben fölényesebben mozog, ezért az

[115] Franck is itt használta dallamainak megerősítésére a d-moll szimfóniában.

extrém artikulációt, dinamikát minden nehézség nélkül maximálisan a kifejezés szolgálatába tudja állítani. Egyes passzázsokban rendkívül hangos, rövid, basszus hangokat kíván játékosától mindkét tuba szólam, a nagy és kontra oktávban, oktáv vagy kvint kettőzve, jellemzően vastagabb, vagy tutti hangszerelésben. A basszus- vagy kontrabasszus tubák kerek, puha, még hangosan is dús, mély tónusú hangjaival ellentétben a francia tubák ércesen, csattogósan, élesen szólnak ebben a regiszterben, amik így jobban tükrözik a darab mondanivalóját. A *Tavaszi áldozat* komponálásakor Sztravinszkijnak már volt tapasztalata a francia tubával kapcsolatban és itt szakadt el a Rimszkij-Korszakov-féle zenekari hangszerelési kliséktől és alapozta meg saját hangszerelési fogásait is.

A francia C tuba, a tuba műfaján belül is egy külön fejezet. Basszus tubaként, a német tenor tubának megfelelő méretével azonnal reprezentálja a francia és a német zene közti hangszín-, hangszerelés- és hangzás-koncepcióbéli különbséget.
A bécsi koncert F tubához hasonlóan, ezen a hangszeren is 6 billentyű volt, aminek köszönhetően minden regiszterben kromatikusan lehetett rajta játszani, így teljes értékű tagja lehetett a szimfonikus zenekarnak is. A szimfonikus zenekarban is jól megállja a helyét, ha a rézfúvós szekción belül – a francia zene jellegének megfelelően – a harsonák is kisebb menzúrájú hangszeren játszanak és – ha a partitúra indokolja – a trombiták is kornettre váltanak. Más esetben a lehető legkisebb méretű tuba használata indokolt. A francia hangszerek könnyed, világos hangja nem hátrány volt, hanem koncepció. A francia zeneszerzőket – az impresszionizmusig és azután is – sokkal jobban érdekelte a fafúvósok és a rézfúvósok között precízen kalkulált hangzásbéli különbségek, mint a német, nagy menzúrájú, hasonlóan sötét hangzások. Debussy hangszín palettáján a kürtök és harsonák hangját sosem kevernénk össze, úgy ahogy egy Bruckner szimfóniában. Minden egyes hangszernek saját hangszíne és egyénisége kellett, hogy legyen.[116]

[116] 1960-ban Párizsban készült egy TV felvétel, ahol Muszorgszkij, Ravel által hangszerelt Egy kiállítás képei című művét játsza az Orchestre National de la RTF, André Cluytens vezényletével. Ezen a felvételen látszik, hogy a tubás nem csak a Bydlo tételben, hanem végig egy kis 3+3 billentyűs francia tubán játszik. A fogásokat látva biztonsággal megállapítható, hogy a hangszer C hangolású. Az is látszik, hogy a trombitások kis építésű piszton C trombitán, a harsonások kis építésű, kvart ventil nélküli tenor harsonákon, a kürtösök viszont már német rendszerű ventiles duplakürtökön játszanak, Clifford Bevan, i.m., 347.

5. A szimfonikus zenekar és rézfúvós hangszerei

A mai szimfonikus zenekar gyökerei a barokk korra nyúlnak vissza és alapvetően a vonós hangzásra épül. A zenetörténeti korszakok előrehaladtával nőtt a vonószenekar mérete és egyre bővült az ehhez kapcsolódó fúvóskar is. A korai nagyzenekari hangzás egyik gyönyörű példája Johann Sebastian Bach *1. Brandenburgi Versenyműve.*[1] Itt a vonószenekarhoz – ahol minden szólamot egy játékos szólaltatott meg – különféle fúvós hangszerek egész csoportja[2] kapcsolódik, feltűnik a partitúrában egy különleges hangszer a violino piccolo, valamint a nagybőgő elődje is a violon grosso.

A bécsi klasszika zenekara már nagyobb vonóskarra épül, legtöbbször páros fafúvós szólamokkal és gyakran 2 kürt és 2 trombita, valamint az üstdob is helyet kapott a zenekarban. A harsonák ebben az időszakban még leginkább csak az oratorikus művekben kaptak szerepet, ott is a kórus szólamok erősítését szolgálták.

A romantikában a forma tágulásával, a művek terjedelmével megnőtt a zenekar apparátusa is. Az egyre nagyobb létszámú vonóskarral a fúvóskar is megduzzadt. A harsonák állandó tagjai lettek a szimfonikus zenekarnak és egyre több ütőhangszer kapott szerepet a darabok hangszerelésiben. A zenejátszás és a zenehallgatás gyakorlata is átalakult.

Előfordult, hogy egyes hangszerek funkciója is megváltozott a repertoár alakulásával és új hangszerek megjelenésével.

A barokk oratorikus művek briliáns magas trombita[3] szólamai a klarinét megjelenésével a bécsi klasszikában teljesen eltűntek. Haydn, Mozart, Beethoven és kortársaik zenekari trombitái a timpanit erősítik az alapvető domináns-tonika funkciókban. Joseph Haydn trombitaversenyét (1796) és Johann Nepomuk Hummel trombitaversenyét nem a ventiles, hanem a klapnis trombitára írta.

[1] BWV 1046.
[2] 2 kürt, 3 oboa, fagott.
[3] Clarino.

54. ábra. Klapnis trombita

A ventil 1818-as megjelenésével a trombita kromatikussá vált, így ugyan – a barokkhoz képest – egy mélyebb regiszterben, de újra teljes értékű tagjává vált a szimfonikus zenekarnak. Egyre gyakrabban tematikus anyagokat is bíztak a trombitára, ritkábban több trombita a harsonákkal az alsó regiszterben kiegészülve harmonizáló funkcióra is alkalmas volt. Ugyanebben az időben a francia területeken a trombiták mellett a kornettek terjedtek el.

55. ábra. Trombita

56. ábra. Kornett

A kürt a trombitához hasonló funkcióbéli átalakuláson ment keresztül. A barokkban – ha nem is olyan gyakran, mint a trombita – felbukkan a kantátákban és az oratorikus művekben is. Ez többnyire a magas regiszterben, hangszínével kevésbé szofisztikált, afféle vadász hangszínt kölcsönzött a hangszerelésnek. A corno da caccia felső regisztere a trombitákéhoz hasonlóan, akár szóló szerep ellátására is alkalmas volt.

A mai napig vita tárgyát képezi ugyan, de nagy valószínűséggel J. S. Bach *2. Brandenburgi Versenyművét* nem trombitára, hanem corno da cacciara írta, trombita fúvókával történő megszólaltatással.[4]

A klasszikában a zenekarban a kürtöt ugyanabban a funkcióban használták a zeneszerzők, mint a trombitát. Ugyanúgy domináns-tonika funkciókat erősített a hangszer, ritkán kapott tematikus anyagot. Mozart kürtversenyeit és Beethoven kürt szonátáját is natúr kürtre komponálta, belekalkulálva a hangszer hangzásbéli egyenlőtlenségeit is.

[4]Ezzel kapcsolatban a szigorlati témám kidolgozása folyamán kutattam és több tény, valamint a partitúra elemzése is ezt a tézist erősítette meg. Borsody László barokk specialista trombitaművésszel 2018. augusztus 8-án folytatott beszélgetésre támaszkodva biztonsággal kijelenthető, hogy a barokk korban nem volt F hangolású trombita. Sem előtte, sem utána F-be transzponált trombita szólamot a barokk korban nem írtak. A mai előadói gyakorlatban, korhű hangszereken történő előadáskor a barokk specifikus trombitások is egy olyan F hangolású barokk trombitán játszák a művet, amit kifejezetten a Bach 2. Brandenburgi Versenyművének az előadására fejlesztettek és készítettek napjaink hangszerkészítő mesterei. Mindazonáltal ez az F hangolású magas trombita – a corno da cacciaval ellentétben – a barokkban sohasem létezett.

A 19. század első felében a ventilek rákerültek a kürtökre is, így a hangszer új értelmet nyert és új funkciót is kapott a szimfonikus zenekari hangszerelésekben.

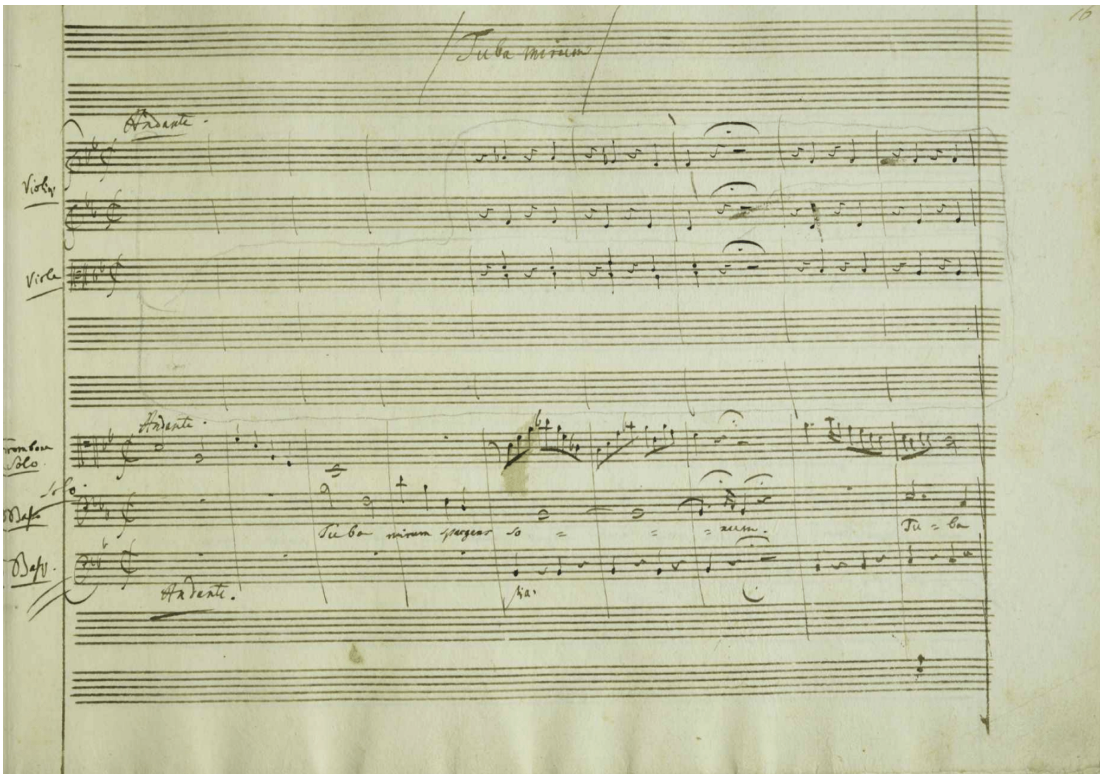
A kromatikussá vált hangszer immáron a mély-, és közép regiszterekben is jól használható puha hangja és dinamikája is jól illeszkedett a vonós-, és a fafúvós hangszerekkel. Egyre gyakrabban kapott tematikus anyagokat szólóban és más szólamokat erősítve is, valamint a 4 kürt immáron egy széles hangtartományban volt képes szélsőséges dinamikai tartományban harmonizáló funkciót ellátni. Így a zeneszerzők szabadabban tudták kezelni a belső vonós és fafúvós szólamokat is. Szóló repertoárja is kiemelkedő darabokkal bővült, többek között Richard Strauss két kürt versenyt is írt zenekari kísérettel, de Robert Schumann is komponált versenyművet négy kürtre. Franciaországban a magas F kürtöket használták legtöbbször pisztonnal szerelve, míg német nyelvterületeken a mély F kürtöket, ventillel szerelve.

57. ábra. Francia kürt

58. ábra. Vadászkürt

A harsona az egyetlen rézfúvós hangszer, ami az elejétől fogva tökéletesnek mondható. Mérete ugyan változott, de alapvető játékmechanizmusa nem. A keletkezése óta kromatikus hangszer alt, tenor, basszus trióban használva, széles hangterjedelemben volt potenciális a kórus szólamainak megerősítésében, de harmonizáló funkciót is el tudott látni. Erre a háromféle hangolásra azért is lehetett szükség, mert a harsona az alaphangon megszólaló természetes felhangsor mindegyikét a tolóka kitolásával, egy tritónusszal tudta mélyíteni. Értelemszerűen az Esz alt harsona alaphangja a nagy Esz és első felhangja a kis Esz között már nem volt kromatikus, mert a kis Esz hangot a 7. fekvéssel nagy A hangra tudta alterálni, így a nagy A és a nagy Esz hang közötti hangok alul hiányoztak. Itt viszont a tenor harsona B alaphangja révén tökéletesen ki tudta egészíteni ezt a regisztert. Ugyanez történt a tenor harsona és a basszus harsona esetében. A tenor harsona B alaphangú, aminek az alaphangja a kontra B. Az afölött megszólaló nagy B-t a 7. fekvéssel nagy E-re tudta alterálni, de nagy E és kontra B közötti hangok kromatikusan hiányoztak a hangszerről. A basszus harsona F alaphangú volt, így tökéletesen egészítette ki a tenor harsona hiányzó regiszterét. Így lett a 3 harsonából álló kórus tökéletesen

kromatikus. A barokk korban még nem kapott szerepet a harsona a zenekarban, viszont a klasszikában egyre nagyobb teret nyert. Sokszor ezek a szólamok nem voltak megírva, hanem automatikusan a kórus alt, tenor és basszus énekszólamait támogatták. A klasszikus korszakban találunk példákat a harsona szólisztikus, vagy kórusszerű alkalmazására. Wolfgang Amadeus Mozart *Requiem* című művének a *Tuba mirum* tétele egy kivételes és szép példa, a harsona zenekarbéli szólisztikus alkalmazására.



144. kottapélda. Mozart Requiem – részlet, kézirat

Ludwig van Beethoven *Drei Equale* című, négy harsonára komponált műve egy tipikus, kórusszerű harsona kórus kompozíció. Johann Christoph Wagenseil (1715-1777), vagy Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809) alt harsonára komponált versenyművei pedig a mai napig részei a hangszer aktív repertoárjának.

A romantikában a harsona nem szakadt el teljesen a kórustól, de egyre több feladatot kapott. Összeállítása és méretei igen eltérőek voltak. Míg az oratórikus repertoárban az alt, tenor, basszus harsona hármasát a kórus szólamainak regiszterei és hangszínbéli differenciáltságuk is indokolták, addig a szimfonikus zenekari repertoár egyre inkább a homogén három tenor, vagy két tenor, egy basszus felé tolódott. Verdi utolsó két operájában, a 3 tenor harsona mellett használ még egy

basszus harsonát, de ez Mahlernél is gyakran előfordul, jóllehet Verdi a tuba helyett, míg Mahler a tuba mellett használja a basszus harsonát. A francia zenekarokban a franciás hangzásnak megfelelő kisebb menzúrájú, világosabb hangú harsonákat használták. A német szimfonikus zenekarokban a kifejezetten nagy menzúrájú, sötét hangú harsonákat preferálták. A német tenor harsonák mérete hozzávetőlegesen megegyezik a mai tenor harsonáéval, míg a basszus harsona sokat változott. Az igazi basszusharsona F, ritkán G, vagy Esz hangolású volt, míg a mai basszus harsona hangolása megegyezik a tenor harsonáéval.[5] Menzúrája minimálisan nagyobb mint a tenoré és egyel több billentyű van rajta.

59. ábra. Mai basszus- és tenor harsona

A romantikában és a századfordulón a harsonák a trombitákhoz és a kürtökhöz hasonlóan jelentős szerepet töltöttek be a szimfonikus zenekari hangszerelésekben, ugyanekkor szóló irodalma nem sokat bővült. Kiemelendő a lipcsei Gewandhaus zenekar koncertmestere Ferdinand David (1810-1873)

[5] Ez ilyen szempontból teljesen kirívó a szimfonikus zenekari hangszerek között: a tenor harsonának és a basszus harsonának ugyanaz a kontra B az alaphangja. Nincs még egy olyan hangszercsoport, ahol a tenor hangszernek és a basszus hangszernek megegyezik az alaphangja és a felhangrendszere is.

szimfonikus zenekari és Nyikolaj Andrejevics Rimszkij-Korszakov (1844-1908) fúvós zenekari kísérettel komponált harsonaversenyei, amik sem mennyiségében, sem minőségében nem lendítettek sokat a hangszer szóló repertoárján a 19. században.

60. ábra. Alulról felfelé: barokk-, francia 19-20. századi, modern (német) tenor harsonák

61. ábra. Felül: mai modern B basszusharsona
alul: 19-20. századi F basszusharsona

Dolgozatom folyamán taglaltam, miért és milyen fejlődésen ment keresztül a tubát megelőző kónikus mélyrézfúvós hangszercsalád, hogyan alakult ki a tuba, és a mai napig repertoáron lévő darabokban melyik szerző, melyik hangszert preferálta, vagy melyik hangszerre komponálhatta művét. Az alábbi képillusztrációim célja, hogy szemléltessem, mekkora különbségek vannak a napjainkban használt, a játékosok által preferált hangszerek és a szerzők által preferált hangszerek között.

Az első képen látható a teljes evolúció a tubáig: szerpent, szerpent Forveille,[6] cinbasso, francia klapnis ophicleide, német ventiles ophicleide, 19. századi tuba.[7]

62. ábra. Az evolúció

A tuba az 1835-ös szabadalma óta is változott. Ugyan a tubára szerelt ventil rendszereket, a forgó ventileket és a pumpa ventileket az 1818-as szabadalmuk óta tovább fejlesztették, de azok drámai átalakuláson nem mentek keresztül. A tuba menzúrája viszont az eredeti Wieprecht-Moritz koncepcióhoz képest óriási méreteket öltött, köszönhető ez a kültéri fúvószenekari koncerteknek és a játékosok megnövekedett hangzásigényeinek. Nyilvánvaló, hogy a nagyobb hangszer impozánsabb a tuba játékosoknak és általában véve a rézfúvós muzsikusoknak. Vastagabban, sötétebben, erősebben, hangosabban szól a nagyobb hangszer. Ez érthető is, hisz a rézfúvós játékosok túlnyomó része fúvószenekarban, vagy brass bandben kezd el játszani, ahol ez fontos szempont. Ugyanakkor elgondolkodtató, hogy ez a hangzásvilág és koncepció megállja-e a helyét a szimfonikus zenekarban is. A vonósok sem bélhúrokat használnak már – mint azt tették a 19. század végén és még a 20. század elején is – de legtöbbjük még most is több százéves átépített hangszeren játszik. A Magyar Nemzeti Filharmonikus Zenekarban végeztem felmérést a kollégáim között, hogy milyen korú hangszereket használnak a zenekarban. A hangszerek kora igen széles spektrumon mozog.

[6] Upright serpent, serpent droit, egyenes szerpent.
[7] A hangszerek Szentpáli Roland saját tulajdonát képezik.

Az általam számba vett 24 vonós hangszer között a legfiatalabb egy 11 éves Makay Gergely hegedű, míg a legidősebb egy 300 éves Gabetti hegedű. A vonós hangszerek átlag életkora 152 év.

20 fúvós hangszerből a legfiatalabb holtversenyben egy 1 éves Marigaux oboa és egy Weimann trombita. A legidősebb egy 26 éves Muramatsu fuvola. A fúvós hangszerek átlag életkora 10 év.

Lett-e annyival hangosabb egy hegedű a fém húrtól, mint amennyivel a rézfúvós hangszerek hangszíne és dinamikája erősödött?

A mai F basszus tuba és a 19. században használatos F basszus tuba:

63. ábra. Modern F tuba és 19. századi F tuba

Ha a nagy menzúrájú hangszerhez igazítva megváltoztatjuk a dinamikákat és halkabbra vesszük a rézfúvósokat, nem vész-e el a hang intenzitása?

A napjainkban Bruckner műveihez használt B kontrabasszus tuba és a Bécsi F koncert Bruckner tuba.

64. ábra. Kontrabasszus B tuba és bécsi bruckner koncert F tuba

Még távolabb esünk a valódi hangzás koncepciótól a francia repertoár kapcsán, ahol a tuba szólamokat a kis francia C tuba helyett, a német kontrabasszus C tubán szólaltatják meg.

65. ábra. kontrabasszus C tuba és francia C tuba

A napjainkban cimbassonak titulált hangszernek – mint az a dolgozatomból kiderült – igazából köze sincs ahhoz a hangszerhez, amit Verdi hallott és használt a műveiben, amikor a cinbasso nevű hangszert jelölte meg a partitúrában. Az olasz – finoman fogalmazva is – hangszerjátékosi nagyvonalúság és leleményesség az, ami miatt a ventiles basszus harsona a cinbasso nevet megkapta. A romantikában használt mély, F hangolású basszus harsona a kvart ventiles, tenor harsona miatt kezdte elveszíteni a pozícióját a zenekarokban, míg Olaszországban a művészeti tanács szabályozásának nyomására[8] a szimfonikus zenekarok rézfúvós basszusaként a tuba lett megjelölve, így a cinbasso teljesen elveszítette a pozícióját. Ezektől függetlenül Verdi cinbasso szólamait meg kellett szólaltatni valamilyen hangszeren. Mivel Verdi nem szerette a tubát a zenekari árokban ezért az addigra elkészült Pelitti-féle, – kiegyensúlyozás és a hangszertartás megkönnyítése végett, a földre letámasztható – B kontrabasszus harsona és F basszus harsona lett a hangszer, amit az akkori zenészek használtak.

A tuba, a katonazenekarokban eszközölt teljes térhódítása egyre több tubást eredményezett a szimfonikus zenekarokban is. A tubásoknak kapóra jött az F hangolású ventiles harsona, mivel a tuba is ventiles és adott esetben F hangolású is, azaz bármelyik tubás nehézségek nélkül meg tudta szólaltatni a hangszert. Így lett, hogy egy új néven, a Cinbassora való átkereszteléssel élte túl azt a ventiles F basszus harsona, hogy teljesen kikerüljön a zenekarból. A ventiles B kontrabasszus harsona szinte teljesen eltűnt, míg a tolókás változatát kizárólag Wagner miatt és kizárólag az ő műveiben használták tovább.

[8] Lásd dolgozatom 133.

66. ábra. Cinbasso

67. ábra. Ventiles F basszusharsona, azaz modern cimbasso

68. ábra. Ventil harsona

A 20. század folyamán a francia rézfúvós hangszerek folyamatosan szorultak ki a szimfonikus zenekarból.

6. A modern szimfonikus zenekar

Egy szimfonikus zenekar mindig központi helyet foglalt el egy város, vagy egy régió kulturális életében. A hangfelvételek korszaka előtt a zenekari koncert, a zenehallgatás csúcsa volt, valamint énekesekkel és színpaddal kiegészülve az opera, a klasszikus zenei műfaj legkomplexebb élményét nyújtotta.

A zenejátszás és a hallgatóság az évszázadok alatt rendkívül sokat változott. A nagyközönség számára is elérhető hangversenytermi zene első épületeiből, mint a lipcsei Gewandhaus, vagy a párizsi Conservatoire régi koncertterme, ma már csak néhány működik. Ezzel ellentétben a 19. század végén, a 20. század elején épített legjelentősebb koncerttermek, a bécsi Musikverein (1870), az amszterdami Concertgebouw (1888), a New York-i Carnegie Hall, a budapesti Zeneakadémia (1907) vagy Buenos Airesben a Teatro Colón (1908) a mai napig jól működik. Ismérvük a zenészek és a hallgatóság számára is kitűnő akusztika, valamint mindegyikük egy-egy a földrajzi és történelmi értelemben vett kulturális mérföldkő.[1]

Az első koncerttársaságok fellépéseinek helyet adó termek akusztikája és mérete is esetleges volt. A század utolsó pár évtizedére a szimfonikus zenekar mérete állandósult, így megtervezhették és felépíthették az első olyan épületeket, amiknek a klasszikus zene koncerttermi előadása és a közönség minél nagyobb számban történő befogadása volt első sorban a rendeltetése. Bécsben Ferenc József adományozott telket a Ring közelében, nem messze a császári palotától, a Zenebarátok Társaságának, hogy azon egy új, ilyen célú épületet emeljenek. A Grosser Musikverein-sal téglalap alakú és az operákéval ellentétben a páholyai nem patkószerűen, hanem a terem hosszával párhuzamosan egyenes vonalban helyezkednek el.[2]

A zenekari zenészek egyszerre művészek és mesteremberek. A zenekari zenészek fizetése kezdetben honoráriumokból és rendszertelen munkabérekből állt, különféle munkaadóktól. Az egyenlőtlenségek integrálódtak a zenébe: ugyanazon darabokon belül a vonósok többet játszanak, többen, míg a fúvósok individuális szólamokat szólaltatnak meg, de mennyiségben kevesebbet játszanak. Ezzel együtt

[1] Dallas Kern Holoman: Szimfonikus Zenekar. (Rózsavölgyi és Társa, 2015). 41.
[2] Dallas Kern Holoman, i.m., 45.

minden zenész saját elhatározásából van a színpadon és a rengeteg tanulással és monoton gyakorlással eltöltött évvel a háta mögött is ezt a pályát érzi a sajátjának.[3]

A filharmóniai társaságok alapítói a felvilágosodás korának eszméit vallották. Az évente ülésező, a problémák szervezett, de titkos szavazáson alapuló megoldását, valamint a irányítást végző tisztségek feladatkörének pontos meghatározását gondolták a megfelelő működési formának. Ezeket a posztokat eleinte a zenekar tagjaiból kiválasztott zenészek töltötték be ingyen, vagy minimális fizetségért cserébe.

A szimfonikus zenekarok elterjedésével és aktivitásuk fellendülésével párhuzamosan ezek a feladatkörök és az azokkal járó munka egyre több feladatot adott annak ellátójára, így sokszor a muzsikusok eltávolodtak eredeti zenekari zenészi posztjuktól, vagy a feladat betöltésére immáron új embert kellett felvenni, aki nem feltétlen játszott hangszeren, viszont az adott munkára specializálódott. Ilyenek voltak az orvosok, jogászok és könyvelők, valamint később a menedzserek. A 20. században professzionálisan működő zenekaroknak egyre inkább ilyen, a zenekar életét és működését elősegítő háttérmunkára specializálódott stábot, azaz menedzsmentet tartott fent.[4]

A 19. század végén a zenészek a koncertsorozatból befolyt összegekből levont költségek után maradt bevétel osztalékaként kapták meg fizetségüket egyenlő arányban, figyelembe véve a hiányzásokat és a kifogásolható viselkedés miatt levont büntetéseket. Ekkor még a járulékos költségek nem voltak tetemes összegek, így a bevétel jelentős része valóban a zenészekhez került.

A társaságok már betöltött poszt alapján adták a fizetségeket. Ezek alapján a karmester egy zenész fizetségének kétszeresét kapta meg. Itt kezdődött el a differenciálódás, ami az idők folyamán a szólamvezetők fizetése a tutti zenészek kétszerese, míg a karmesterek honoráriuma azok nyolcszorosa is lehetett.[5]

A szakszervezet a muzsikusok érdekképviselete, aminek feladata a zenészekkel szembeni jogsértő gyakorlatok kezelése. Ennek létjogosultságát szakmán belül és kívül is vitatják. Modern, tárgyalásos megállapodáson alapuló szerződések kötik ki a zenészek alapfizetését és egyéb juttatásait. A szerződésekhez tartozik egy Elektronikus Média Garancia nevű záradék, amely az előadott művek

[3] Dallas Kern Holoman, i.m., 26.
[4] Dallas Kern Holoman, i.m., 30.
[5] Dallas Kern Holoman, i.m., 58.

sugárzása, vagy hanglemezen történő megjelenése után járó plusz illetményt biztosítja a muzsikusok számára.[6]

A 20. században az évad bérletben való árusításával a bevételek rögzítetté váltak. Az 1920-as évektől a zenekaroknak már a szabadidős sporttevékenységekkel és az autósportokkal is versenyre kellett kelni a közönség kegyeiért, amit a rádió és a hanglemez elterjedése tovább nehezített. A karmesterek és a zenekarok egy helyre való tartozásának hegemóniája is felbomlott és az amerikai és európai gazdasági ciklusok is nagyban befolyásolták a zenekarok költségvetését és működését. Tovább nehezítette a gazdálkodást a sztárrendszer, amiben egy-egy szólista vagy karmester által igényelt óriási összeg felborította és még jobban megnehezítette a rentábilitás alapelveit.

A 21. század fordulópontján a legtöbb szimfonikus zenekar gazdasági problémákkal küzdött. Ezek a tényezők a klasszikus zenét, a zenekarokat és azok irányítóit visszavezették az 1820-as filharmónia-kvócienshez, miszerint egy zenekar élete aszerint alakul, ahogy az őket befogadó közeg a zenéjükre és előadásaikra reagál.[7]

A jegybevételekből ritkán folyt be elegendő összeg a zenekar finanszírozására. A régi világ gondolkodása szerint a kormányzat felelőssége a nemzeti örökség ápolása, de az uralkodók, pártfogók, patrónusok is mindig jelen voltak, akik kezességet vállaltak a hiány kiegészítésére, adott esetben többet fizettek a presztízshelyekért, vagy jótékonysági-, és segélykoncerteket szerveztek.[8]

Az elmúlt két évszázadban egyre több ügynök kapcsolódott be a koncertéletbe és így a zenekarok életébe is. Salomon vitte önköltségen Haydnt Londonba, valamint Belloni intézte Párizsból Liszt ügyeit. Így terjedt el egyre szélesebb körben az a szemlélet, hogy a legkeresettebb szólistáknak, karmestereknek és zenekaroknak szükségük van professzionális menedzserre. Az ügynökök egyre inkább nélkülözhetetlenné váltak, mindenkit ismertek, a hatalmuk megnőtt és a piac verőerén tartották az ujjukat.

A modern karmester maga a paradoxon. A zenekar arca, a koncertműsorok szerkesztője és irányítója. Művészi szempontból egyedülálló kell hogy legyen, irányt kell adjon a zenekarnak, adott esetben meg kell tudnia újítani a zenekart, ugyanakkor

[6] Dallas Kern Holoman, i.m., 36.
[7] Dallas Kern Holoman, i.m., 59.
[8] Dallas Kern Holoman, i.m., 60.

tisztelnie kell a hagyományokat is. A Kapellmeisterek– mint például Bach – maguk szervezték a koncertjeiket. A próbákat is ők vezették, a koncertjeiket maguk vezényelték és legtöbbször még a műsort is ők komponálták. A karmesterség, mint szakma, a filharmóniai társaságokkal együtt keletkezett. Egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy a személy, aki összefogja és irányítja az előadókat, szabadon kell, hogy rendelkezzen a szemével, a kezével és a fejével, hogy az egyre hosszabb darabok és azok növekvő együtteseit, azok próbáit és előadását megfelelően kézben tudja tartani.[9]

Korunk legnagyobb karmesterei nem gazdagították sajátos egyéni jegyekkel a megszokott repertoárt. Egyéniségükkel utat találnak a koncert közönségéhez, szakmaiságukkal pedig hitelesek tudnak maradni és tiszteletet parancsolnak a zenekari zenészeknek.

A teljes évadon keresztül egy helyen működő rezidens karmesterek világa az utazás leegyszerűsödésével némileg hanyatlani kezdett. A karmester-zenekar párosok egyre inkább ritkultak. Kialakult egy hierarchia, miszerint a zenekar mindennapi életét az igazgató szervezi, a zeneigazgató pedig a következő évadok programját tervezte és a koncertek csak egy bizonyos részét vezényelte.

A szimfonikus zenekar repertoárját, többnyire a karmesterek lelkesedése és a hallgatóság igénye irányítja, de hatással van rá a zeneszerzők útkeresése is. A feladat az, hogy a megfelelő mennyiségű híresség és ismert, közkedvelt mű mellett hely legyen az újdonság számára is. A zeneszerzők is különféle eszközökkel próbálták meg a darabjaikhoz közelebb hozni a közönséget. A 19. században egyre terjedelmesebb szimfonikus művek egyre többször fantázianevet kaptak. Ezeket többnyire a szerzők adták műveiknek, hogy pontosabban kiderüljön a darab mondanivalója, de előfordult, hogy a közönség aggatott címet a művekre. A 20. századra ezek a darabok egyre nagyobb számban jelentek meg és egyben az abszolút zene is elmozdult a programzene irányába. A közönség – a sztenderd repertoár kivételével – igényelte a koncertek programját magyarázó nyomtatványokat és a koncert előtti műismertetőket.

Az első szimfonikus zenekar az 1781-ben alapított Lipcsei Gewandhaus Zenekar. A Bécsi Filharmonikusok 1842-ben, a Budapesti Filharmóniai Társaság 1853-ban, a Berlini Filharmonikusok 1882-ben, a Concerto Budapest[10] 1907-ben, a

[9] Dallas Kern Holoman, i.m., 77.
[10] Alapításakor: Postás Zenekar.

Nemzeti Filharmonikusok[11] 1923-ban, az Izraeli Filharmonikus Zenekar[12] 1936-ban, a Budapesti Fesztivál Zenekar 1983-ban, a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekara 1943-ban alakult.

A vasút elterjedésével immáron nem csak a karmesterek és szólisták utazhatták be a kontinenseket, a szimfonikus zenekarok számára is lehetőség nyílt, hogy az egyre gyarapodó, speciálisan ilyen célra épített koncerttermekben játszhassák el aktuális repertoárjukat. Ezzel párhuzamosan gyarapodtak a zenei fesztiválok is, ahol a világ legismertebb és egyben legjobban szervezett zenekarai lehettek nemzeteik kulturális hírnökei.

A szimfonikus zenekarok a konzervativizmusuk miatt sosem voltak képesek a társadalmi változások aktualitásainak megfelelően működni. A 20. század végéig kizárólag fehér férfiak játszottak a zenekarokban. Nőket, vagy színes bőrű férfiakat ritkán, vagy csak egzotikumként és részmunkaidőben foglalkoztattak és mindig a kritika központjában álltak. Amerikában 1918-ban foglalkoztattak nőket a Clevelandi Zenekarban. Ugyanez a nemi áttörés A New Yorkiaknál 1962-ben, míg a Berlini Filharmonikusoknál csak 1982-ben ment végbe.[13]

1995-ben az amerikai és brit zenekarokban 30%, a német nyelvű országokban 15% volt a nők aránya a férfiakhoz képest. A gyengébben fizető zenekarokban a nők száma mindig nagyobb volt.

Fontosnak tartom, hogy ebben a témakörben a szakma vezető művészei és zenekari menedzserei is kifejtsék véleményüket, hogy mit jelent számukra a mai, modern zenekar.

Hollerung Gábor, a Budafoki Dohnányi Szimfonikus Zenekar karmestere, számos hazai és nemzetközi fesztivál szervezője számára a modern zenekar zeneileg művelt, gondolkodó zenészekből áll. A zenekar követi a különböző korok előadásmódjait, artikulációit és hangzásideáljait, azaz tud alkalmazkodni az aktuális repertoárhoz ahol a karmester teremti meg a művek egységességét.

A repertoárt a karmester jelenlétének létjogosultsága határozza meg, azaz attól a kortól, ahonnan a karmester tényezőként lép fel a darab előadásában, összetartásában, levezetésében, onnantól beszélhetünk szimfonikus repertoárról. A zenekari zenészek szükségszerűen játszanak régebbi zenéket is, de a koncerttermi

[11] Alapításakor: Székesfővárosi Zenekar.
[12] Eredetileg: Palesztin Szimfonikus Zenekar.
[13] Herbert von Karajan, Sabine Meyer klarinét művész szerződtetésével törte meg ezt a tradíciót, de a próbaidő lejártával a zenekari tagok 73:4 arányban ellene szavaztak, így nem lett a zenekar tagja.

zenekari repertoár ott kezdődik, ahol a karmester jelenléte a zene szempontjából relevánssá válik. Fontos a közönség igényeit kiszolgálni, így a sztenderd repertoár gerincét képező ismert műveket előadni, de emellett – akár tanító jelleggel – ismeretlen, vagy új, mindenképp értéket képviselő kompozíciókat is élmény-szerűen prezentálva kell bemutatni.

A mai zenekar repertoárjában helyet kell kapnia az újzenének. Hollerung Gábor személyes preferenciája olyan kortárs zeneszerzők műveit előadni, akik felismerik az őket körülvevő világ zenei igényeit és az alaphang, felhang viszonyát tiszteletben tartó, érthető, megérthető zenét írnak.

A szimfonikus zenekar közönségének következő generációjához vezető út, egy az annak ízlésvilágát is figyelembe vevő, élményszerű koncertre való törekvés lehet. Fontos, hogy értsék, a megszólaló zenét, informálva legyenek arról, de ne legyen irányítva a véleményük, és semmiképp ne érezzék magukat kívülállónak.

A jövő zenekarainak szakmai fejlődését az együttjáték minél magasabb szintű kultúrájának megteremtésében látja. Szükséges lenne ehhez egy stabil, kiegyenlített, teljesítmény alapú finanszírozási rendszer is, hogy az értéket teremtő szimfonikus zenekari zenészek megélhetése kisebb terheltség mellett is biztosítva legyen.[14]

Kovács Géza, a Magyar Rádió Művészeti Együttesei ügyvezető igazgatója így vélekedik a modern zenekarról:

> A modern szimfonikus zenekar egy olyan társadalomban működik, mely örömmel fogadja be a zenekar előadásait, értékeli és élvezi az előadott műveket, méltányolja a magas színvonalú művészi teljesítményt és örömmel áldoz a zenekar megfelelő működésére. Cserébe a zenekar a legmagasabb művészi élményt nyújtja a közönségnek.
>
> A modern zenekarban olyan művészek játszanak, akiket tanulmányaik során alaposan felkészítettek a zenekarok működésének mindennapjaira. Olyan művészek, akik örömmel és büszkén vesznek részt a zenekar munkájában.
>
> A modern szimfonikus zenekar működésének finanszírozása átlátható, világosan megfogalmazott keretek között részesül közpénz-támogatásból, mellyel a szabályok szerint el is tud számolni. A finanszírozás legalább három évadra nyújt garanciát.
>
> A modern szimfonikus zenekar menedzsmentjében jól felkészült szakemberek segítik elő a közös sikereket. Olyan szakemberek, akik nem szükségszerűen képzett muzsikusok, de a zene elkötelezettjei, emellett saját szakterületükön fölényes tudással rendelkeznek. (Marketing, kommunikáció, közönségkapcsolatok, edukáció, nemzetközi kapcsolatok, kottatár, gazdálkodás stb.)

[14] Hollerung Gáborral 2018. augusztus 10-én folytatott beszélgetés alapján.

> A modern szimfonikus zenekar él a technika adta lehetőségekkel és minden lehetséges kommunikációs csatornán tartja a kapcsolatot a közönséggel, a nyilvánossággal.
>
> A modern szimfonikus zenekar, mint munkahely óvja a zenekar művészeit a gyakran szükségképp fellépő egészségügyi problémákkal szemben. (Halláskárosodás, bőrelváltozás, pszichés-mentális megbetegedések, ízületi elváltozások, alkohol, tudatmódosító szerek.)
>
> A modern szimfonikus zenekar közösségének döntő szava van az új zenekari tagok és a művészeti vezető, vezető karmester, zeneigazgató kiválasztásában. A zenekar választott művészeti testülete részt vesz a művészeti célok kijelölésében, végrehajtásában és értékelésében.[15]

Fischer Iván, a Budapesti Fesztivál Zenekar karmesterének gondolatai:

> A jövő zenekarának kulcskérdése a repertoár. Jelenleg egy zenekar nem játszik 150-200 év termésénél többet. Az 1800 előtti zene egyre inkább specialisták kezébe kerül; az 1950 utáni zenében a szimfonikus zenekar egyre kevesebb szerepet játszik. Egyre több modern kompozíciót írnak kisebb együttesekre, vagy más hangszereket is magukba foglaló kombinációkra.
>
> A szimfonikus zenekar hangszerösszeállítása Gustav Mahler és Richard Strauss korábban már kialakult. Ehhez a 20. században csak néhány ütőhangszer csatlakozott. A hangszerösszeállítás az utóbbi száz évben megmerevedett.
>
> A jövő zenekarának úgy kell az összeállítását kialakítania, hogy az lehetőséget teremtsen a repertoár bővítésére. Valószínűleg egy olyan művészcsalád lesz ez a formáció, amely képes lesz régi, új, vagy más jellegű zenét (például improvizált zene, elektronikus zene, világzene, népzene) is előadni.[16]

Hamar Zsolt, a Nemzeti Filharmonikus Zenekar karmestere, zeneigazgatója számára a mai, modern zenekar a tökéletességre törekedve, precízen, az adott zenetörténeti korszaknak megfelelően játszik. Nemcsak érzi, de érti is a zenét. A koncertek programját a zenekar képességeit figyelembe véve, annak szakmai és anyagi határaira reflektálva, a hallgatóság igényeit figyelembe véve választja ki.

A zenekar a kortárs zene interpretálásával, új lejegyzésmódokat, játékmódokat, effekteket tanulva és játszva gazdagabb lesz, ezért ezek előadását fontosnak érzi. A közönség számára ezek adott esetben új felfedezések lehetnek, amik ugyanakkor művelik, nevelik is a befogadó hallgatóságot.

Hamar Zsolt nem hisz a crossover műfajban és abban, hogy a jövő közönségéhez ez utat jelenthet, sokkal inkább vallja, hogy a művek hiteles és értékes interpretációjával lehet megnyerni a hallgatóságot a klasszikus zenének.

[15] Kovács Géza, 2018. augusztus 16-án kelt e-mailjében küldött gondolatai, módosítás nélkül idézve.
[16] Fischer Iván, 2018. augusztus 22-én kelt e-mailjében küldött gondolatai, módosítás nélkül idézve.

A hazai zenekarok életében az egyenlő működési feltételek jelenthetnének előrelépést, amik szabályozása a zenekarok és azok vezetői által meghatározott szakmai alapokon nyugszanak.[17]

Kovács János, a Magyar Állami Operaház örökös karmestere és a Magyar Rádió Művészeti Együtteseinek karmestere úgy vélekedik a mai, modern zenekarról, hogy a hangzás és zenekari színek tárházának legszélesebb skáláját kell hogy a zenekar a legmagasabb szinten megvalósítsa. A mindenkori zeneszerzők kívánalmainak megfelelően igazodik a partitúra által kívánt hangszereléshez és annak megfelelően bővíti hangszerparkját.

A zenekar koncert programjainak felépítését az európai klasszikus zene legértékesebb műveinek interpretálása, valamint a kortársművek bemutatása kell hogy alakítsák. Emellett sajnos nem szabad figyelmen kívül hagyni az életben maradás, a működőképesség okán, a rentábilitást, a közönség igényeinek bizonyos szintű kiszolgálását. Bár ebben a kérdésben óvatosan kell bánni a kompromisszumkészséggel. A határt mindig a minőség szabja meg. Bérleti koncerteken a zeneirodalom legértékesebb alkotásait párosítaná ismeretlen, vagy kevésbé ismert remekművekkel és kortárs bemutatókkal. Optimális esetben egy zenekar több szezonra tervez.

Kötelezően, rendszeresen lenne szükséges kortárs zenét játszani a zenekar művészeinek. Kötelességének érzi új művek bemutatását, prezentálni, hogy hol tart a klasszikus zene.

A kortárs művek trenírozzák a zenekari művészek kottaolvasó készségét, bővíti azok technikai tárházát és kimozdítja a rutinszerű hangszerjátékból. Fontosnak tartja, hogy a kortárs művek bemutatójakor a koncerten a szerző, vagy egy zenetudós rövid prezentációval, vagy beszélgetéssel próbálja meg közelebb hozni a közönséget az új műhöz.

A karmestereknek és a zenekari művészeknek semmiképp sem feladata megítélni, hogy a kortárs művek milyen értéket képviselnek. Ez a jövő feladata lesz.

Alapvető fontosságú, hogy a komoly, vagy klasszikus zene fogalma megszűnjön és a zene ne egy elefántcsonttoronyban élő, szűk értő közönség privilégiuma, élvezeti cikke legyen. A zene – együtt az egyetemes irodalom remekműveivel – a legszélesebb társadalom szellemi tápláléka kell legyen, katartikus

[17] Hamar Zsolttal, 2018. szeptember 3-án folytatott beszélgetés alapján.

hatása, emberformáló ereje okán. A közönség következő generációja, azoknak a klasszikus zenének való megnyerése, véleménye szerint a klasszikus zene az általános oktatásba integrálásával lehetne. Ebben az oktatási rendszerben nincs helye a popzenének a klasszikus zenével szemben, ugyanis a popzenével ellentétben a klasszikus zenét zsenik hozták létre. Óriási jelentősége van ebben az oktatásban a jól képzett és motivált alapfokú ének-, és zenetanároknak.

Úgy érzi, hogy a zenekar zenészeinek megközelítőleg ugyanolyan szinten kellene ismernie a darabokat, azok mondanivalóját és felépítését, mint a karmester. Kritérium, hogy a zenészek olyan körülmények között tudjanak próbálni, hogy a zenekari zenészek a hangszereikkel kommunikálni tudjanak, azaz hallják mi történik körülöttük és szólamaik mihez igazodnak. Optimális esetben énekes műfajoknál ismerniük kellene a szöveg mondanivalóját is. Hasznosnak tartaná, ha a zenekaron belül kamarazenei együttesek alakulnának, aminek műsorát a bérleten kívüli koncerteken, arra alkalmas koncert helyszíneken játszanának.[18]

Charles Kaye, aki Solti Györggyel közösen alapította és igazgatója a World Orchestra for Peace nevű szimfonikus zenekarnak, így vélekedik:

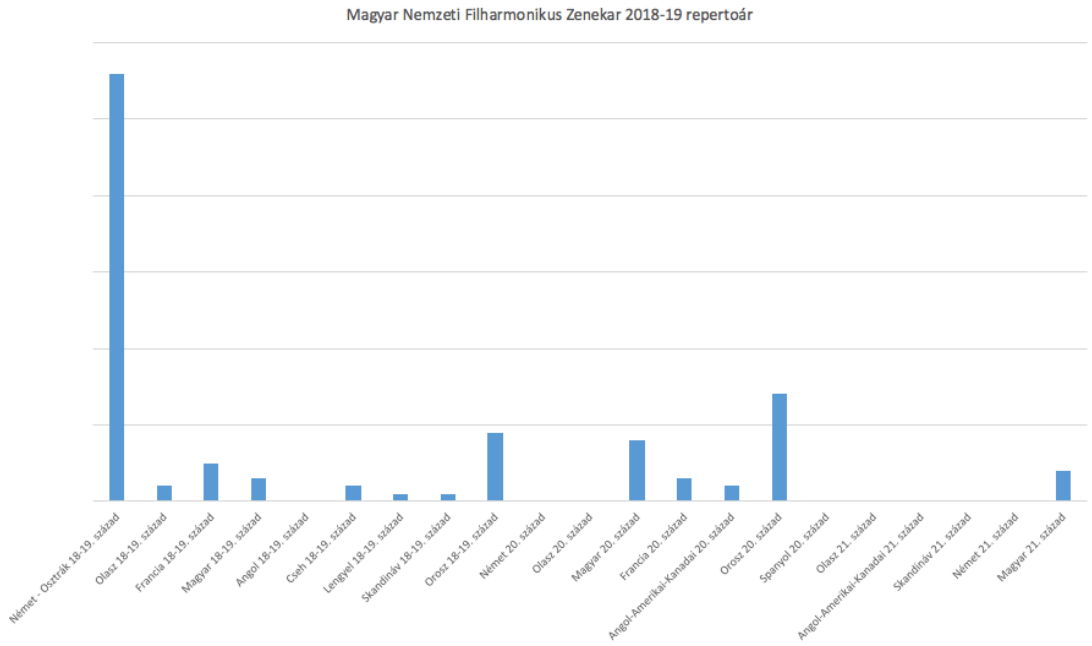
> A mai zenekart méretétől függetlenül olyan zenészek kell hogy alkossák, akik ugyanazon célból ülnek le együtt játszani. Teljesen mindegy, hogy mit játszanak, a legfontosabb, hogy hidat képezzenek a kulturális, filozófiai, vallási, faji és más különbségek között.
>
> A repertoár bármi lehet, ami felkelti a közönség figyelmét és közelebb hozza a zenét a közönséghez. Legjobb esetben a zenekar közvetíteni tudja a hangszeres együttjáték örömét és a koncerten a közönség avatottnak érzi magát.
>
> A szimfonikus zenekarok közönségének következő nemzedéke ott ül az iskolapadokban az ének-zene órákon, így könnyű őket megtalálni. Csak biztosítanunk kell, hogy az iskolai zenetanítás nem állít fel szűk stiláris kereteket és nem demagóg, azaz nem kizárólag a klasszikus szimfonikus repertoárra szorítkozik. A legfontosabb célja az oktatásnak a hangszeres játékra, vagy egyáltalán az aktív zenélésre való ösztönzés kell, hogy legyen. Mindezt stílustól és műfajtól függetlenül, minőségi zenehallgatással és inspiratív oktatási metódusokkal és eszközökkel kell elérni.
>
> A szimfonikus zenekaroknak olyan hangszereket kell használniuk, amit az aktuális, az elmúlt 200 év zeneirodalmának szimfonikus partitúrái megkívánnak. Elképzelhető, hogy a jövőben újabb hangszerekkel fog gazdagodni a szimfonikus zenekar és új zenei stílusok is bekerülnek a szimfonikus repertoárba.
>
> A WOP egyedülálló sikere a zenészek érdeme. Minden egyes muzsikus a világ legkitűnőbb zenekarainak, legkiemelkedőbb zenészei, akik nem a

[18] Kovács Jánossal 2018. szeptember 5-én készített személyes interjú hangfelvétele alapján.

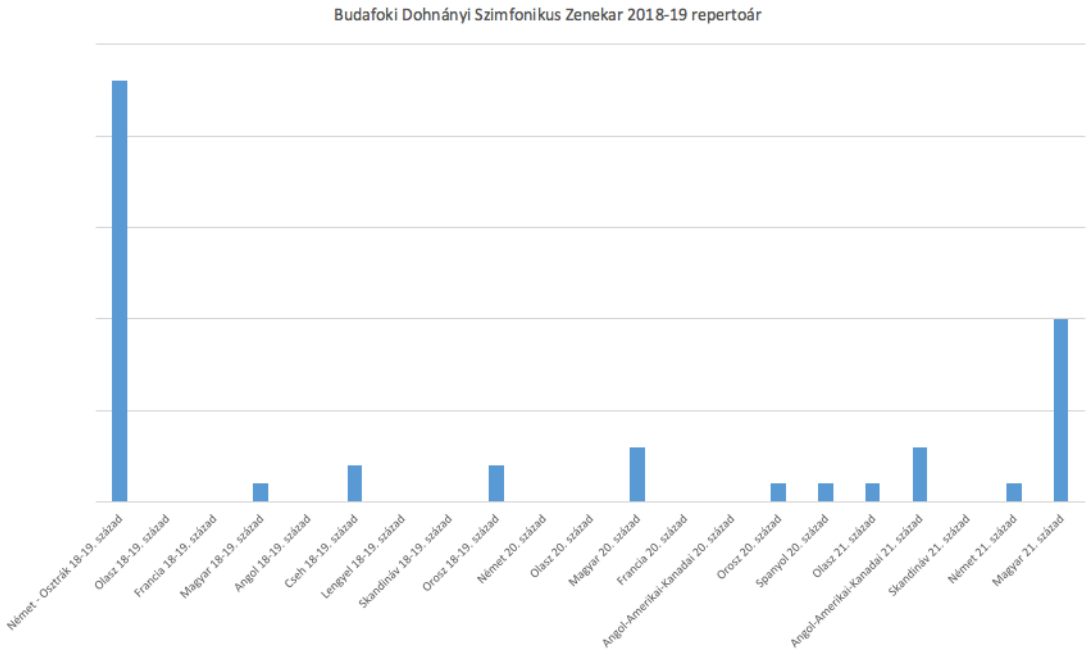
> pénzért jönnek elsősorban játszani. Nem fizetséget kapnak a játékukért, hanem egyfajta hálapénzt a nagyrabecsülés jeléül, hogy az emberiség, fajra és nemre tekintet nélküli összetartozásának az eszméjét a zenén keresztül próbálják megfogalmazni, továbbítani és terjeszteni világszerte. A zenekar az elmúlt 23 évben, 25 koncertet adott 21 országban.
>
> A menedzsment teljesen egyéni. Személyi összetétele nem változott az elmúlt 23 évben. Kommunikációjában mindig igazodik az aktuális médiához, folyamatosan keresi az új eszközöket és csatornákat, hogy megtalálja az utat a közönséghez és közelebb hozza azokat az élő zene élményéhez.[19]

A mai szimfonikus zenekar műsorpolitikáját a zeneigazgatók és a zenekari igazgatók a saját zenei elképzeléseik és érdeklődésük alapján, a zenekar gazdasági lehetőségeit figyelembe véve, a közönség igényeihez igazodva alakítják. Fontosnak éreztem felmérni, mit is jelent ez a gyakorlatban, hogy és milyen arányban jelennek meg a különféle zenetörténeti korszakok kompozíciói, mely korszakból, milyen nemzetiségű szerzők művei dominálnak, és mennyi helyet kap a kortárs zene a mai szimfonikus zenekari repertoárban. Felmérésemben különféle anyagi hátterű, ezért feltételezhetően némileg eltérő műsorpolitikát követő, hazai, vezető zenekarok, valamint a világ vezető szimfonikus zenekarai által meghirdetett 2018-2019-es koncertszezont vizsgáltam. Nem vettem figyelembe a kamara zenekari, és egyéb kisebb apparátusú, nem nagyzenekari koncertjeiken játszott programjaikat, valamint a külföldi turnéik programjait, mert arról szerettem volna képet alkotni, hogy a saját lokációjukban, milyen, kifejezetten szimfonikus zenekari repertoárt játszanak.

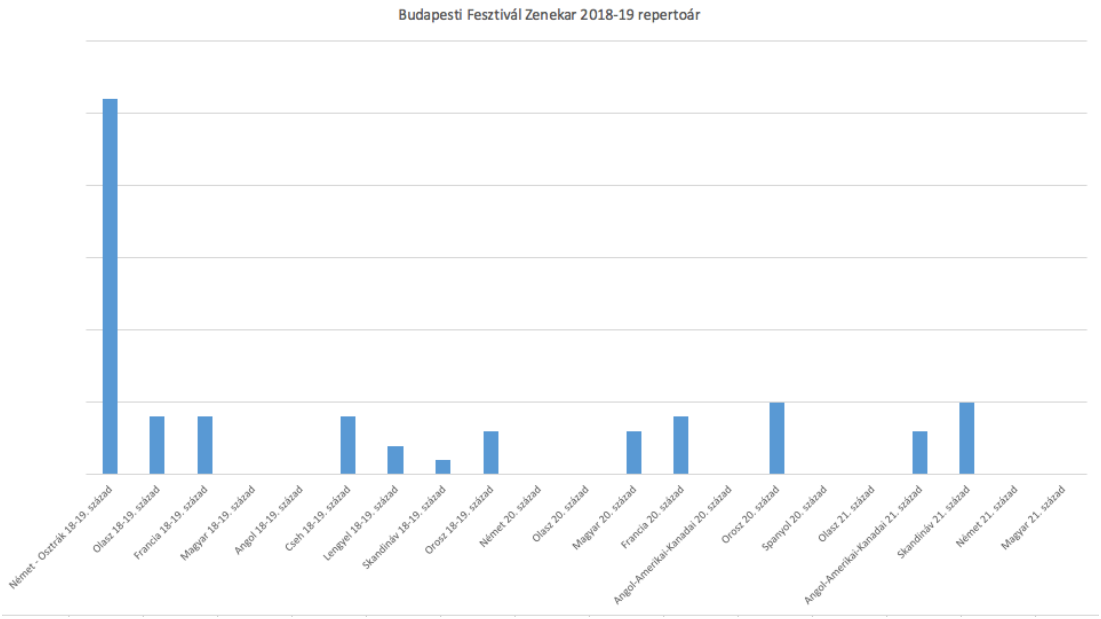
[19] Charles Kaye, 2018. augusztus 21-én kelt e-mailjének a fordítása.



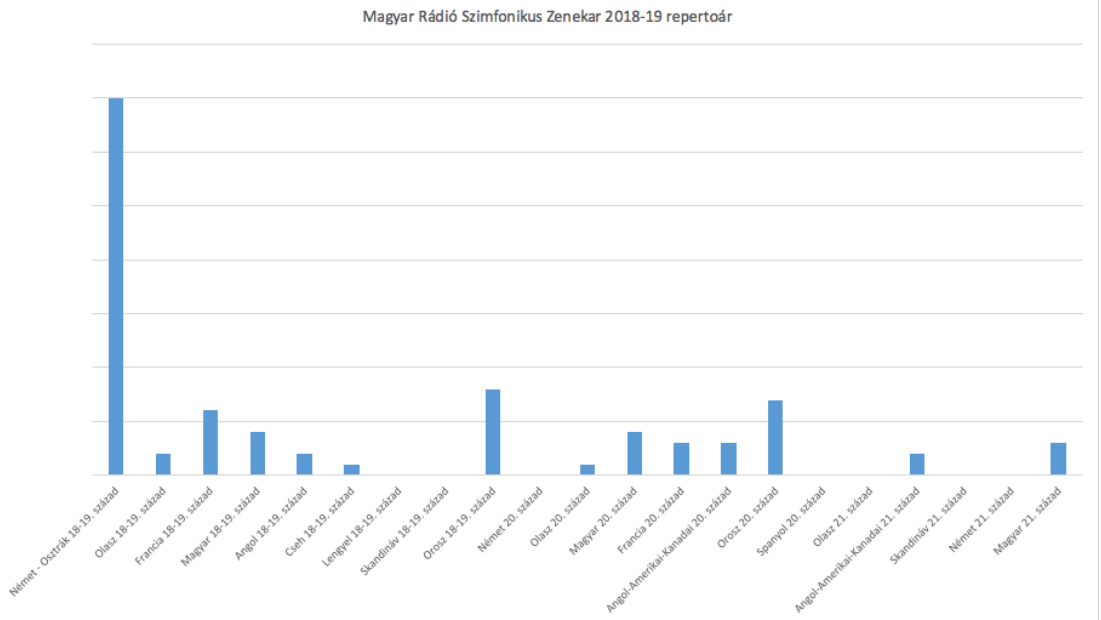
69. ábra. Magyar Nemzeti Filharmonikus Zenekar 2018-19 repertoár



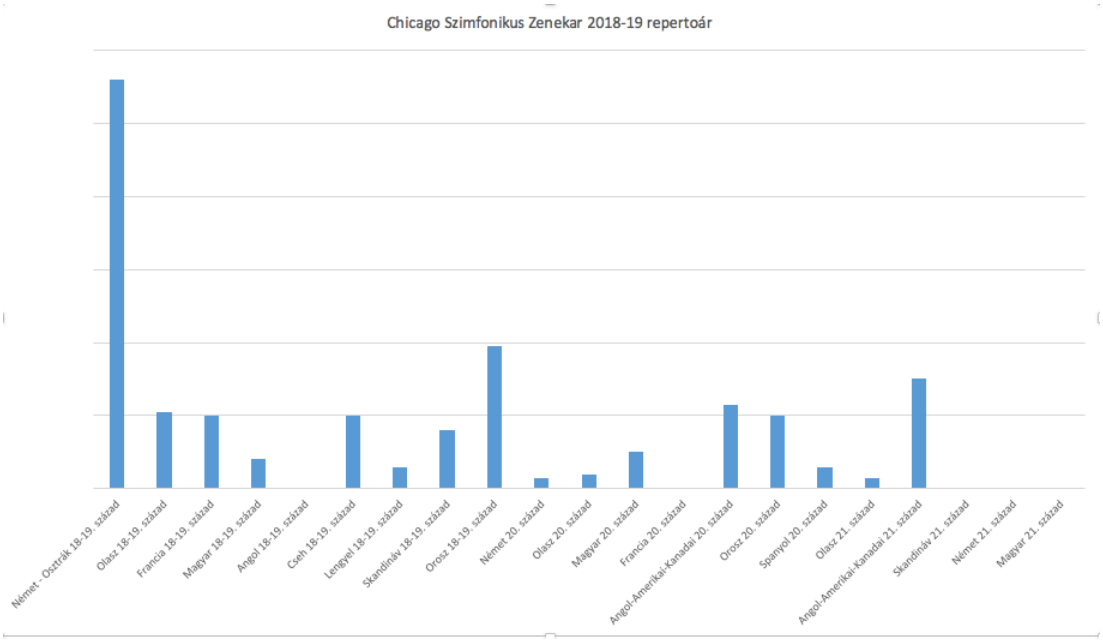
70. ábra. Budafoki Dohnányi Szimfonikus Zenekar 2018-19 repertoár



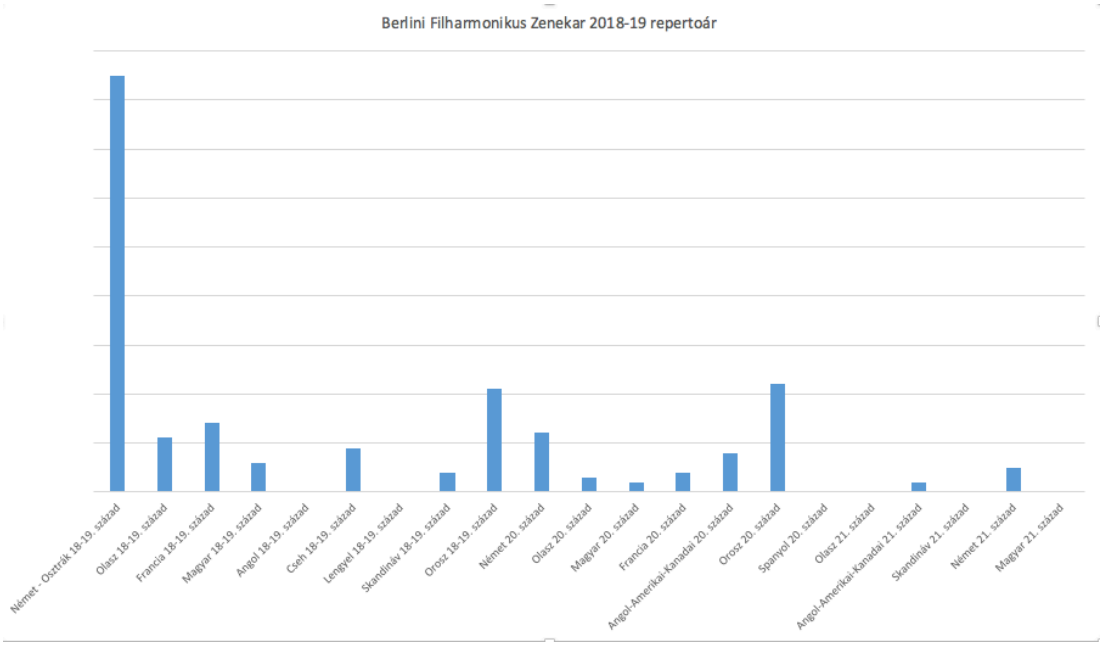
71. ábra. Budapesti Fesztivál Zenekar 2018-19 repertoár



72 ábra. Magyar Rádió Szimfonikus Zenekar 2018-19 repertoár



73. ábra. Chicago Szimfonikus Zenekar 2018-19



74 ábra. Berlini Filharmonikus Zenekar 2018-19 repertoár

A felmérésből kiderül, hogy a zenekarok döntően 18-19. századi német zenét játszanak. A műsorban több-kevesebb súllyal, de helyet kap a kortárs zene, ami a zenekarok esetében nem feltétlen a hazai kortárs zenét jelenti. A francia romantikus és impresszionista zene, valamint a 20. századi zene viszonylag kis mértékben jelenik meg a repertoárban.

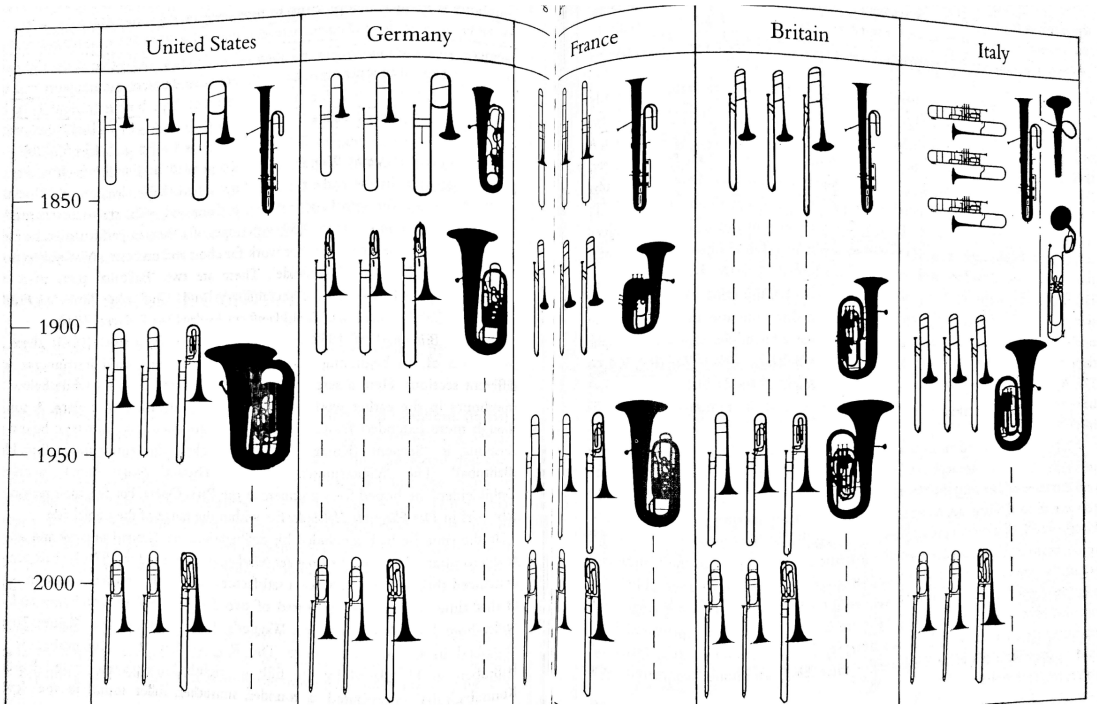
A mai, modern zenekar nem a hangszerei miatt modern. A mai, modern zenekar egyszerre tiszteli és őrzi a múlt valós tradícióit, de nyitott az újra. A mai, modern zenekar hangzását és a darabok előadási koncepcióját azok a karmesterek formálják, akik egyéniségükkel és szakmai tudásukkal tiszteletet parancsolnak és akiknek instrukcióin keresztül a darabot a zenekari zenészek életre tudják kelteni, hozzáadva nemcsak hangszeres tudásukat, de egyéniségüket is. A mai, modern zenekar zenészei közt és mindenkori karmesterei közt kölcsönös tisztelet és harmónia van. A mai, modern zenekar profi menedzsmenttel dolgozik, akik elősegítik a zenekar zavartalan művészi munkáját, törekednek annak minél szélesebb körben megismertetését, jól szervezetten, koncepciózusan kommunikál a közönség felé és modern eszközökkel, modern csatornákon keresztül promotálja a zenekar koncertjeit. A mai, modern zenekar műsorpolitikája igazodik a hallgatóság igényeihez, folyamatosan repertoáron tartja az elmúlt évszázadok remekműveit, de ugyanakkor nyitott az újdonságokra és kortárs szerzőket inspirál új művek komponálására. A mai, modern zenekar fenntartója törekszik arra, hogy a zenekar anyagi hátterét stabilizálja, valamint megpróbálja újabb anyagi források bővítésével a zenekari zenészek szakmai körülményeit javítani, juttatásait és ezzel együtt az életminőségét magasabb színvonalra emelni. A mai, modern zenekar nem zárkózik el a női, vagy színes bőrű tagoktól és nincsenek azokkal szemben előítéleteik.

Összegzés

A dolgozatom folyamán kirajzolódik, hogy a 18-19. században mekkora és milyen különbségek alakultak ki a francia és a német zenekar összetétele között.

A francia hangszerek elbuktak a katonai-, és fúvószenekarokban vívott hangerőversenyben a német hangszerekkel szemben. Ez önmagában is elegendő lett volna ahhoz, hogy a francia hangszerek kikerüljenek a szimfonikus zenekarból, hisz a szimfonikus zenekarokban legtöbbször katonazenészek játszottak. Ha a katonazenészek nem ezeken a hangszereken játszottak volna a szimfonikus zenekarokban, akkor szükséges lett volna külön a szimfonikus rézfúvós hangszerek oktatását megszervezni, amire sem igény, sem lehetőség nem volt. Ugyanekkor a francia romantikus zene minőségben és mennyiségben is alulmaradt a némettel szemben, nem beszélve arról, hogy a francia szimfonizmus is ugyanilyen tendenciákat mutatott. Berlioz, mint egyedüli francia, romantikus zeneszerző – aki jelentősnek mondható szimfonikus, opera és oratorikus repertoárral rendelkezett – kevés volt, hogy a német hangszereket használó Liszt, Brahms, Wagner, Mahler, Bruckner és Richard Strauss által komponált gigászi repertoárt ellensúlyozza. A francia impresszionizmusnak és az francia hangszereknek Debussy és Ravel zenéjével lett volna esélye némileg ellensúlyozni ezt az óriási német fölényt, de a világháborúk végleg megpecsételték a francia hangszerek és kicsit a francia zene sorsát is. A világháború után Európát és a kulturális élettel együtt a szimfonikus zenekarokat is újjáépítették. Azóta a korábbi zenetörténeti korszakokhoz képest még kevesebb kortárs zenét játszanak a zenekarok. A repertoár túlnyomó részét a német 18-19. századi zenék teszik ki.

A mélyrézfúvós hangszerek kónikus tagjai – a szerpent kivételével – az évszázadok folyamán a katonazenekari felhasználásra lettek kitalálva és azoknak az igényeknek és elvárásoknak megfelelően lettek a továbbiakban fejlesztve. A francia és a német zenekar hangszerösszeállításában a rézfúvós hangszerek közt találjuk a legnagyobb különbséget. A francia szimfonikus zenekar rézfúvós kara legtöbbször 2-3 kornettből, 2 natúr trombitából, 2 magas – pisztonnal, vagy egyéb más – billentyűvel szerelt F kürtből, 2 natúr kürtből, 3 szűk menzúrájú harsonából, valamint ophicleideből, vagy kis francia tubából állt.



74. ábra. Mélyrézfúvós szimfonikus zenekari hangszerek Európában

A német szimfonikus zenekar általánosan használt rézfúvós hangszerösszeállítása 3-4 ventiles D, C, vagy B hangolású trombitából és F hangolású mély trombitából, 4 mély B hangolású ventiles kürtből, 2-3 nagy menzúrájú tenorharsonából, mély F hangolású basszus harsonából, valamint basszus-, vagy kontrabasszus tubából állt.

A francia hangszerek alapvetően halk dinamikában világosabban, hangosan viszont élesebben szóltak, mivel kisebb építésű hangszerek voltak.

A francia és a német hangszerek hangszíne, a hangszerek építési differenciái miatt különböznek. A trombita cilindrikus, a kornett kónikus. A francia kürtök magas F kürtök voltak, a mai nap használt kürtök[1] nem azok, hanem mély F hangolású Waldhorn-nok. Míg a romantikában a német zenekarokban használt harsonák menzúrái legtöbbször nagyobbak voltak a mai modern harsonákénál[2], addig a francia harsonák kisebbek voltak a maiaknál. Az ophicleide testén klapnikkal fedett lyukak vannak és – a tenor harsonákkal egyező – B, vagy magasabb C hangolású

[1] Amik attól függetlenül, hogy legtöbbször french horn-nak hívják.
[2] Ian Bousfield harsonaművész, az LSO és a Bécsi Filharmonikus Zenekar szóló harsonása volt évekig. Jelenleg a Berni Zeneakadémián tanít. Részt vesz egy a 18-19. századi harsonákat érintő kutatásban, ami kapcsán több mint 40 ilyen, múzeumi hangszert tesztelt.

hangszerek, addig a tubán ventilek vannak és mély F, Esz, vagy még mélyebb C, vagy B hangolású, így a hangszer drámaian más hangszínű és karakterű. A francia és a német zene koncepciója, struktúrája és hangszínpalettája alapvetően különböző. 1827-ben írják a Revue musicale-ben: „A különféle jellegű és méretű rézfúvós hangszerek inváziója, az ophicleidek és a harsonák fojtogató hangja kezdi felborítani a zenekari basszus hangzását már az Operában is."[3] A szimfonikus zenekarba integrált, rézfúvós hangszerek, méretben és hangerőben is mindig a többi szimfonikus hangszer előtt jártak és ez a tendencia a napjainkban is tapasztalható.

Könnyű lenne azt mondani, hogy a francia hangszerek azért kerültek ki a szimfonikus zenekarokból, mert nem fejlesztették őket és ezért nem voltak elég jók. Az igazsághoz hozzá tartozik, hogy a zenekarokban a rézfúvós hangszereken játszó zenészek zöme, az általuk preferált hangszereken játszottak és nem feltétlen a zeneszerző és a partitúrája által megjelölt hangszereken. Természetesen ez világszerte változó volt, amit eleinte az befolyásolt, hogy hol, milyen hangszereket használtak éppen a legtöbbet a helyi katonazenekarokban, vagy éppen mit preferáltak a helyi zenészek. Manapság pedig – ha úgy tetszik – a divat befolyásolja: a sztár szólisták, sztár zenekari zenészek és a sztár tanárok.

Michel Becquet francia harsonaművész karrierje csúcsán óriási hatással volt az akkori fiatal harsonás generáció hangszer választására, akik az általa használt kis építésű, franciás Courtois tenor harsonát preferálták, míg az amerikai vezető zenekari harsonások és szólisták vastag, nagy építésű Edwards hangszeren játszottak, így az őket követők nyilvánvalóan ennek megfelelően választottak hangszert.

Amerikában a tubások többnyire az óriási York fúvószenekari tuba mintája alapján készült 6/4-es C tubákon játszanak, míg Németországban a zenekarokban kizárólag forgó ventiles F és B tubát használnak a saját tradiciójukra hivatkozva.[4]

Az angolok tradicionálisan 4 billentyűs, kompenzáció rendszeres Esz tubán – ami valójában egy basszus szaxkürt – játszanak, miközben ezt a hangszert az angol tubások a brass bandekből hozták magukkal szimfonikus zenekarokba az 1950-es években.[5]

[3] Rowland Wright: Dictionnaire des instruments de muique. (London: 1941).
[4] Holott Wieprecht és Moritz 1835-ben szabadalmaztatott F tubája nem forgó ventillel, hanem pumpa ventillel volt szerelve.
[5] Előtte a bécsi koncert F tuba mintája alapján készült, 3+3 billentyűs F tubán játszottak Wagner asszisztense Richter 1877-es aktív angol jelenléte óta.

Tulajdonképpen, általánosságban kijelenthető, hogy sokszor a zenészek és a tanárok a tradíciót és a szokás fogalmát keverik össze. Véleményem szerint a tradíció alapja a generációkon átívelő, tapasztalatokon nyugvó tudás, míg a szokás, az egyén individuális véleménye, válasza bizonyos helyzetekre, amit tovább örökít.[6] A tradíció megváltoztatásakor az addig bevált rendszer egyensúlya, vagy éppen a teljes szisztéma borul fel, míg a szokás bármikor megváltoztatható, mivel nem köti erős koncepció.

Tapasztalataim szerint alapvetően 15-20 évente divathullámok követik egymást a rézfúvós társadalomban és így a játékosok hangszer-preferenciájában is. Az aktuális legnagyobb szólistákat, zenekari zenészeket és tanárokat követve választanak a játékosok heavy, vagy éppen light hangszereket. Míg sokáig szinte mindenhol – a világháborúk alatt és után is csúcson lévő amerikai szimfonikus zenekarok rézfúvósaihoz hasonlóan – piszton hangszereken játszottak a trombitások, addig az elmúlt évtizedben – a német zenekarok hatására – egyre inkább a ventiles trombitákat kezdik el használni. Ilyesfajta változásokon és hullámvölgyeken – tudomásom szerint – egyetlen más hangszercsoport sem megy keresztül.

A 19. századi francia szimfonikus zenekarban használt rézfúvós hangszerek zömét a mai napig készítik és fejlesztik. Franciaország, Svájc, Anglia, Hollandia, Belgium és Norvégia szerte elképzelhetetlenül magas színvonalú brass band kultúra, a mai napig óriási felhajtóerő a hangszerkészítőknek, hogy jobbnál jobb francia hangszereket készítsenek. Ezek az együttesek zömmel kornetteken és szaxkürtökön játszanak és az évente megrendezésre kerülő nemzeti brass band versenyeken olyan nehézségű szólamokat valósítanak meg az együttesen belül, hogy az a legnagyobb szimfonikus zenekarok rézfúvós játékosainak is feladat lenne eljátszani. A francia katonazenekarokban a mai napig basszus szaxkürtökön játszanak és az egyik legnagyobb múlttal rendelkező cég a Courtois, a mai napig gyártja ezeket a hangszereket. Szerpentet és ophicleidet is készítenek napjainkban. Bár a szerpent gyártása a 20. században a világháborúk idejére megszakadt, pár évtizede újra reneszánszát éli ez a hangszer. Angliában, Svájcban és Spanyolországban kifejezetten erre a hangszere specializálódott készítők, a régi eljárásokat új technológiákkal ötvözve készítenek hangszereket az egyre gyarapodó játékosoknak, korunk legnagyobb hangszerszólistáinak segítségével. Az ophicleidek is hasonló utat

[6] Természetesen a szokásból is lehet tradíció, ha az tudáson alapszik.

járnak be annyi különbséggel, hogy ezek teljesen fémből készült hangszerek, így a régi hangszerek is javíthatók. Ezáltal a most közkézen forgó ophicleidek zöme eredeti 19. századi hangszer, de több gyár és manufaktúra is foglalkozik ezeknek a hangszereknek a készítésével. Ilyen Jerome Wiss, francia hangszerépítő mester, aki nem egy eredeti hangszert másolt le, hanem egy teljesen új, modern koncepciót tervezett, amivel hazájában díjat is nyert. Az angol Wessex, a frankfurti Schiller, és a japán Tuyama is készít ophicleideket, amik többnyire egy-egy 19. századi hangszer kópiái. Ezeknek a hangszereknek a játékosai tanult, legtöbbször profi zenészek, akik nyitottak felfedezni egy ilyen hangszert, és akik legtöbbször autodidakta módon tanulnak meg rajta játszani. Jó példa erre Nick Byrne, a Sydney Symphony Orchestra harsonása, aki egy kartörés miatt tanult meg ophicleiden játszani, mert gipszben nem tudott harsonán gyakorolni, de nem akart a gyakorlásból heteket kihagyni. Azóta a zenekar minden Berlioz művet ophicleiddel játszik. Ő inspirálta kollégáját Scott Kinmontot is hogy szerpenten és ophicleiden tanuljon, aki Mendelssohn 5. szimfóniáját játszotta a zenekarban szerpenttel.

75. ábra. Sydney Symphony Orchestra mélyfafúvós szekció, F. Mendelssohn 5. szimfóniájában

Nem meglepő, hogy a Sydney-i zeneakadémián ophicleide tanszak is van. Franciaországban sok kiváló mélyrézfúvós játszik szerpenten és ophicleiden. szaxkürtöt a mai napig a Párizsi Conservatoire keretein belül, hivatalos szaxkürt tanszakon tanítanak. Gombamód szaporodnak a szerpent kurzusok és szimpóziumok és egyre nagyobb figyelmet szentelnek a kortárs szerzők is ezeknek a hangszereknek. Az önszerveződő kurzusok és ezek iránt a hangszerek iránt fokozódó érdeklődést látva, idő és igény kérdése, hogy ezen hangszerek akár fő, vagy csak melléktárgyas, de tantervszerű, intézményesített oktatása megvalósuljon. A karmesterek is egyre nyitottabbak ezekre a hangszerekre, mivel egyrészt érzékelik, hogy Mendelssohn *Szenivánéji álom* című kompozíciójában a tuba hangja hangzásidegen, másrészt kíváncsiak is, hogy mire írhatta a szólamot a szerző, mit hallhatott valójában a komponista. Mindazonáltal a mérleg másik nyelvén ott van a karmestereknek, a közönségnek és a zenekari zenészeknek is a fülében egy hangzásideál, amit az elmúlt jó pár évtized túlnyomóan német repertoárjának és német rézfúvós hangszereinek használata hagyott. Azt gondolom, hogy ez változni fog: a historizmus kutatása és az ahhoz igazodó előadásmódok túlhaladtak már a reneszánszon, a barokkon és a klasszikán is. A hitelesség megtartásához, az eredeti hangzás reprodukálásához és a szerzők által elképzelt, különböző zeneesztétikák által diktált hangzáskoncepciókra és hangszínekre törekvések elengedhetetlen kelléke lesz, a partitúrák által kívánt hangszerek pontos betartása. A historikus hangszereken való játék egyre kevésbé lesz egyes együttesek kiváltsága, vezető szimfonikus zenekarok már most is gyakran saját ilyen együttessel rendelkeznek. A napjainkban játszott repertoár túlnyomó része 18-19. századi művek. Ezeket, ha az elmúlt 400-500 év gyakorlatában vizsgáljuk, akkor a mai zenekarok régizenét játszanak, így tulajdonképpen régizenészek. A zenekarok hangszerállományának kora rendkívül vegyes. A vonós hangszerek átlag életkora 150-180 év, a fúvósoké 0-20 év. A napjainkban készült rézfúvós hangszerekre installált billentyű rendszere 1818-ban lett szabadalmaztatva.

Az egyre nagyobb hangversenytermek, egyre nagyobb számú közönség befogadására képesek. Szempont, hogy a zenekar meg tudja tölteni a termet hanggal, azaz elég hangosan tudjon játszani, így a hangerő bizonyos szempontból tényezővé válik. A mai rézfúvós játékosok – mivel egy komoly, jól felépített oktatási rendszerben, fejlett metódusokon keresztül tanultak meg, profi hangszerjátékos tanároktól a hangszereiken játszani – a régi hangszereken is szofisztikáltabban és

dinamikusabban játszanak, mint azok a katonazenészek, akik annak idején ezeket a hangszereket a szimfonikus zenekarokban megszólaltatták.

Az általam megszólaltatott karmesterek és zenekari igazgatók, valamint a szakirodalom sem a zenekari hangszerek korában, vagy technikai állapotában látja a mai zenekar erejét és lényegét. Sokkal fontosabb a művelt, trenírozott, tapasztalt ,hangszeres zenész, a precíz, kifejező, stílus-, és korhű előadásmód, az eredetiség és a kifinomult hangzás, valamint egy határozott és hiteles karmesteri koncepció.

A művészi kifejezés és az előadói szabadság mellett fontos lenne tiszteletben tartani a zeneszerzők partitúráit hangszerelési szempontból is. Érdemes lenne törekedni arra, hogy a művek ne csak zeneileg, de hangzásképileg is hűek legyenek a szerző szándékához, és adott esetben azt a komponista és darab identitásának megfelelő hangszereken kellene előadni. A rézfúvós oktatás színvonala és a zenekari játékosok minősége teret ad arra, hogy ezeket a hangszereket a játékosok újra felfedezzék, és ha kell – akár oktatási keretek között – megtanuljanak rajtuk játszani. A francia hangszerek pótlási alternatívái helyett, nyitnunk kellene a régi, de a mai fülnek új hangzások irányába, hogy Berlioz, Ravel, Debussy és a többi francia szerző, immáron ne a német hangszínek köntösébe, hanem a saját zenei esztétikájuknak megfelelő hangzású, dinamikájú és hangszínű hangszereken szólalhassanak meg. Hiszem, hogy az eddig ignorált francia hangszerek integrálásával gazdagodna a szimfonikus zenekar hangzása, egyúttal közelebb jutnánk a szerzők eredeti szándékához, mondanivalójához és hangzáskoncepciójához. Mindez a hallgatók legnagyobb örömére és a zeneművészet javára válna.

Bibliográfia

Berlioz, Hector: Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes. Paris, 1844.

————————: Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes. Paris, 1844: rev. ed. R. Strauss, Leipzig, 1905: Eng. tr. Theodore Frost, New York, 1948.

————————: Memoirs. 2 vols. Paris: tr. R. & E. Holmes, 1870. rev. E. Newman as Memoires of Hector Berlioz. New York: 1935.

Bevan, Clifford: The tuba family. 2nd edition. Winchester: Piccolo Press.

Bónis Ferenc: Így láttuk Bartókot. Budapest: Püski Könyv Kiadó, 1995.

Brockhaus, Riemann: Zenei lexikon. Zeneműkiadó, I. kötet.

————————: Zenei lexikon. Zeneműkiadó, II. kötet.

————————: Zenei lexikon. Zeneműkiadó, III kötet.

Croft-Murray, Edward: Wind-band in England. 1540-1840, The' in T. C. Mitchell (ed.), Music and Civilisation (British Museum Yearbook 4), London, 1980.

Dallas Kern, Holoman: Szimfonikus Zenekar. Rózsavölgyi és Társa, 2015.

Haydn, Joseph: The Creation, John Eliot Gardiner CD booklet, Archiv Production, 1996.

Heyde, Herbert: Das Ventil-blasinstrument. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1987.

Hogwood, Christopher: G. F. Händel's The Musick for the Royal Fireworks. Christopher Hogwood CD booklet, Double Decca, 1978.

Kunitz, Hans: Die Instrumentation. Teil 9: Die Tuba. Wiesbaden, 1968.

l'Abbê, Beaugeois: Nouvelle méthode de plain-chant, de musique et de serpent. Amiens, 1827.

Marosi László: Két évszázad katonazenéje Magyarországon. Editio Musica Budapest zeneműkiadó, 1994.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix: Nocturno. Vorwort of Christopher Hogwood. BA 9064. Urtext, Bärenreiter, 2005.

Nemetz, Andreas: Allgemeine Musikschule für MilitärMusik. Wien: Diabelli&Comp.

Castil-Blaze:, L'Académie Impériale de Musique De 1645 á 1855. Tome deuxiéme. Paris: Théatres Lyriques de Paris, 1855.

N.N.: Historic Brass Society Journal. vol. 28. 2016.

Poole H., Edmund: Catalogue of musical instruments offered for sale in 1839 by D'Almaine & Co.

Ray Prinz, Kendall: Hindemith Sonata Treatise. 2010.

Szabolcsi Bence-Tóth Aladár: Zenei lexikon. I. kötet. Budapest: Zeneműkiadó vállalat.

——————: Zenei lexikon Zenei lexikon. II. kötet. Budapest: Zeneműkiadó vállalat.

——————: Zenei lexikon, Zenei lexikon. III. kötet. Budapest: Zeneműkiadó vállalat.

Szabó László: A basszustuba alkalmazási területeinek magyar vonatkozásai DLA doktori értekezés. 2010.

Walter White, Eric: Stravinsky. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.

Wright, Rowland: Dictionnaire des instruments de musique. London, 1941.