

TUDOMÁNYOS GONDOLATOK ZENÉRŐL ÉS ZENEOKTATÁSRÓL



**A Gulyás György Szakkollégium hallgatóinak tanulmányai
2015–2017**

**Szerkesztő:
DR. VÁRADI JUDIT**

DUPress

DUPress

Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar
Gulyás György Szakkollégium



TUDOMÁNYOS GONDOLATOK ZENÉRŐL ÉS ZENEOKTATÁSRÓL

A Gulyás György Szakkollégium hallgatóinak tanulmányai
2015–2017

Szerkesztő:
DR. VÁRADI JUDIT



Debreceni Egyetemi Kiadó
Debrecen University Press
2017

A kiadvány támogatói:



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA



EMBERI ERŐFORRÁS
TÁMOGATÁSKEZELŐ

Emberi Erőforrások Minisztériuma



Nemzeti
Tehetség Program

Nemzeti Tehetségprogram



Gulyás György Szakkollégium



Debreceni Egyetem Tehetséggondozó Programja

Borítóterv: Varga Júlia

DOI: 10.5484/tudomanyos_gondolatok_zenerol

© Dr. Váradi Judit

© Debreceni Egyetemi Kiadó Debrecen University Press,
beleértve az egyetemi hálózaton belüli elektronikus terjesztés jogát is

ISBN 978-963-318-705-0

Kiadta: a Debreceni Egyetemi Kiadó, az 1795-ben alapított
Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülésének a tagja
www.dupress.hu

Felelős kiadó: Karácsony Gyöngyi

A nyomdai munkálatokat

a Debreceni Egyetem sokszorosítóüzeme végezte 2017-ben

TARTALOMJEGYZÉK

Előszó	7
NAGY ROLAND	
Az irodalom és a zeneművészet találkozása	
Sydney Hodkinson: Kerberos című művében	9
SIMON BENCE	
Az analízis szerepe az interpretációban –	
J. S. Bach: c-moll prelúdium BWV 1011	19
LUKÁCS HEDVIG	
A Bach csellószvit (BWV 1007–1012) sarabande tételei kiemelve	
a c-moll sarabande	29
LENGYEL ERIK	
A vibrafon mint jazzhangszer komolyzenébe való beilleszkedésének	
bemutatása Andrei Pushkarev Valse Brillante című művén keresztül	45
RADÓCZ MIKLÓS	
A megújuló trombitairodalom Stanley Friedman Solus című műve alapján	57
SVÉD FANNI VIRÁG	
A balkezes zeneoktatás alternatívái	79

DUPress

ELŐSZÓ

A Gulyás György Szakkollégium 2008-ban jött létre azzal a céllal, hogy a DE Zeneművészeti Kar szakmailag kiemelkedő hallgatóinak lehetőséget biztosítson az elmélyülésre saját szakterületükön.

A szakkollégiumban rendszeres és színvonalas tevékenység folyik, amely az oktatás kiegészítéseként előadásokkal, hangversenyekkel készíti fel tagjait a különböző megmérettetésekre. A szervezet a szakmai napok mellett hangversenyeket, ismeretterjesztő előadásokat, mesterkurzusokat, szakmai kirándulásokat is szervez. Tagjaik küldetésüknek érzik a felnövekvő generációk megismertetését a klasszikus zene világával, amelynek érdekében hangszerbemutató foglalkozásokat rendeznek. A hazai és nemzetközi hangszeres versenyek mellett a helyi és országos Tudományos Diákkör OMDK és az InterTalent konferencián is több hallgató részt vett előadóként.

A zenei előadás sajátossága az újraalkotás szükségessége, a zeneszerző gondolatait az előadóművész tolmácsolja a hallgatóság számára. Élőzenei előadásban egy mű pontosan ugyanúgy kétszer nem hangzik el hangversenyen, az interpretáció sajátossága és varázsa a megismételhetetlen egyediségében rejlik. A leírt szavak tudományos tanulmánnyá formálódva megőrzi eredeti formájukat. Az előadóművésznek kivételes ajándék, amikor a zenéről megfogalmazott gondolatai nyomtatásban is megjelennek, a befektetett energia, idő a szerzők szakmai életútját támogatva mégis egy másféle tevékenységben nyilvánul meg.

A kiadványban található hat zenei témájú tanulmány kiválóan mutatja a zene-művészeti és zenepedagógiai képzés sokszínűségét.

A legtöbb tanulmány központi témája a szerzők által is játszott zenei művek értelmezése mind formailag, mind zeneelméleti megközelítésben, feltárva a barokk korszak és napjaink zeneszerzői újításainak hangszertörténeti, technikai és zenei megoldásait. Simon Bence és Lukács Hedvig Johann Sebastian Bach szvitjének különböző tételeit elemzi, valamint megtudhatjuk, hogy a zenei analízis hogyan segíti az interpretációt. Radócz Miklós írása megismerteti a megújuló trombitairódalommal, Lengyel Erik bemutatja hogyan vált a vibrafon a jazz és a klasszikus zene hangszerévé és Nagy Roland tanulmányából kiderül, mi köze van a kisdobnak Dante Isteni színjátékához. Teljesen újszerű gondolatként jelenik meg a zenepedagógia eddig feltáratlan területének, a balkezes gyermekek oktatásának problematikája, amellyel Svéd Fanni Virág foglalkozik.

A tudományos munkák a 2015-ben megrendezett 31. és a 2017-ben megrendezett 33. Országos Diákköri Konferencia Művészeti és Művészettudományi Szekciójában elhangzott prezentációk szerkesztett változatai.

A kötetben található tanulmányokat szeretettel ajánljuk az olvasó figyelmébe.

DR. VÁRADI JUDIT *egyetemi docens*

DUPress



AZ IRODALOM ÉS A ZENEMŰVÉSZET TALÁLKOZÁSA SYDNEY HODKINSON: KERBEROS CÍMŰ MŰVÉBEN

NAGY ROLAND

Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar
Előadóművészet, klasszikus ütőhangszer, BA II. évfolyam

Témavezető:
Dr. Szabó István főiskolai tanár

1. A kisdob eredete és megszólaltatási módjai

A kisdob eredete a középkori Európára nyúlik vissza, ahol a maihoz képest a hangszernek merőben eltérő volt a kialakítása. Mindegyik kisdob fából készült, mind a teste, mind a kávája és a dobtest jóval nagyobb volt. Állatbőrt feszítettek rá, aminek ma egy kifinomultabb, rendkívül speciális módon kezelt változatát használjuk, de érzékenysége miatt legtöbbször műanyagból készült rezgőhártyát szokás ráfeszíteni a kisdob testére, ami ma már készülhet fémből is. A középkori Európában elsősorban a hadseregekben használták a kisdobokat, a hangszeren játszókat adták a tempót a katonák meneteléséhez.

A kisdob menetenében betöltött szerepe alapján a 17. századi Nyugat-Európában kialakult egy új kisdobolási irányzat, az úgynevezett rudimental kisdobolás. Az első fennmaradt lejegyzett rudimental stílusú kottát 1621-ben találták Baselen. Ez az irányzat a kisdobnak azt a lehetőségét használja ki, hogy a dobütő visszapattan a bőr felületéről, valamint jobban kihasználja az ujjak és a kéz apró mozdulatait, ezáltal virtuózabb játékokra tehet szert az előadó. Ezt a technikai bravúrt használták ki a 20. századi amerikai könnyűzenészek. A szolóirodalomban is helyt kapott ez az irányzat, mai főbb képviselői például Mitch Markovich¹ és Charley Wilcoxon² akiknek darabjait és etűdjeit a kisdobtechnika alappilléreinek tekintjük. Ezekhez a művekhez általában nagy testű, kevlár bőrös dobot szoktak használni, aminek rövid csattanós hangja van, ezáltal tisztábban hallatszódna az apró értékek.

Klasszikus szimfonikus zenekarokban fából vagy fémből készült pergődobot használnak, ahol legtöbbször a kisdob normál ütőfoltján szokták ütni a dobot, hiszen itt érik el azt a hangzást, amiben a sodrony és a bőr kiegyenlítően szól. Professzionális hangszereken – valamint állatbőrös kisdobokon – előfordul, hogy a bőr közepének hangkarakterét is kihasználják magasabb dinamikáknál. Amennyiben az adott darabban nincs meghatározva a kisdob hangjának magassága, úgy az előadó saját ízlése szerint dönthet, hogy milyen mélységű pergőt kíván használni. A nagyobb testű hangszereknek mélyebb a hangja, ezzel szemben vannak nagyon magas hangú kis hangszerek. Amennyiben az adott mű halkabb játékot követel meg a muzsikustól, a játékos közelíti a hangszer kávájához. Így csökkentjük az ütő által keltett rezonanciát a bőrön, viszont magasabb hangszínt kapunk.

A kortárs kisdobdarabok szerzői legtöbbször ütőhangszeres művészek voltak, akik keresték, milyen hangszíneket tudnak kicsalni a kisdobból. Példa erre Alexej Gerassimez³ *Asventuras* című darabja, valamint Gert Mortensen⁴ *March-*

¹ Amerikai ütőhangszeres művész (1944–)

² Amerikai ütőhangszeres művész (1897–1966), híres etűdgyűjteménye: „The All-American Drummer – 150 Rudimental Solos

³ Német ütőhangszeres művész (1987–)

⁴ Dán ütőhangszeres művész (1958–)

Cadenza című kisdobdarabjai. E művekben megszólal a kisdob kávájának a hangja többféle módon. Ezeket a hangszíneket korábban csak a könnyűzenében használták. A jazz korszak kedvelt eszköze, a dobseprű is megjelenik a darabok egy-egy részletében. Ennek az eszköznek a használata egy teljesen új hatást kelt a kisdobon. Szintén a könnyűzenéből származik az úgynevezett rimshot hangszín, ami a bőr és a káva együttes megszólaltatásával jön létre.

2. Sydney Hodkinson: *Kerberos* című művének keletkezése

Sydney Hodkinson: *Kerberos* című műve 1988-ban keletkezett, erre utal, hogy a mű végén két dátum található: 1988. szeptember 29. és 1990. február 8. Valószínű, hogy az első dátum a mű keletkezésére utal, a második pedig a nyomdába adás dátumára. A művet a Sonic Art Editions adta ki egy gyűjteményes kötetben Stuart Saunders Smith amerikai ütőművész és zeneszerző kezdeményezésére.

Stuart Saunders Smith 1948-ban született a Maine állami Portland-ben. Zenei tanulmányait hat évesen kezdte. Tanult a Berklee School of Music-on, a Hartt School of Music-on, és az Illinoisi Egyetemen. Megkapta a Kelet–Nyugat Művészeti Díjat, tagja a Maryland Állambeli Művészeti Társaságnak, valamint megkapta a Művészetek Mestere Művész Díját. 1988 és 1990 között gyűjtött össze egy négy kötetre szóló kisdobgyűjteményt, amelyet *The Noble Snare* címen adott ki.

A sorozatban különböző témájú-, stílusú- és lejegyzésű darab található meg összesen harminchárom zeneszerzőtől. A szerzők között olyan nevek is feltűnnek, akik nem csupán az ütős irodalomban tevékenykedtek, mint például John Cage,⁵ akinek *Composed Improvisation for Snare Drum* című darabja került bele a sorozat második kötetébe. Sydney Hodkinson műve a sorozat harmadik kötetében kapott helyet.

Sydney Hodkinson 1934-ben született Kanadában, a manitobai Winnipegben. Az alap és a mester képzését az Eastman School of Music-ban végezte zeneszerző szakon, majd a Princeton Seminars-on folytatta tanulmányait. Itt többek között Elliott Carter⁶ is tanára volt, akinek darabjai fontos helyet töltenek be az ütőhangszeres repertoárban.

3. A mű notációja

A reneszánsztól kezdve a kottaírás és a kottakép rengeteg változáson ment keresztül. Eleinte a szerzők neumákat használtak műveik lejegyzéséhez, majd az évszázadok során fokozatosan kialakult az ötvonalas rendszer, ami a legtöbb

⁵ Amerikai avantgárd zeneszerző (1912–1992)









⁶ Amerikai kétszeres Pulitzer-díjas zeneszerző (1908–2012)

hangszeres és vokális mű leírásához a mai napig jól funkcionál. A klasszikus ütőhangszeres művek lejegyzésekor a notáció nem egyszerű kérdés, hiszen az ütőhangszerek legtöbbje nem rendelkezik konkrét hangmagassággal. A zenekari kottákban a ritmushangszerek lejegyzésekor úgynevezett ütős kulcsot írnak a zeneszerzők az ütemmutató elé és egy vonalra írják a ritmust.

A klasszikus szóló kisdobdarabokban a szerzők rákényszerültek, hogy a különböző hangszíneket valamilyen módon jelöljék. Ezeket a szimbólumokat teljesen egyénileg és szabadon találták ki. A darabok előtt vagy után azonban mindenhol találkozhatunk egy olyan oldallal, ami egyfajta jelmagyarázatként funkcionál az előadó számára, hogy képes legyen megfejteni a hangszínek instrukcióját.

Valaki egy vonalat használ kisdobdarabjai lejegyzéséhez, mint például Eugene Novotney,⁷ „*Minute of News*” című darabjában, és ez alapján jelöli a hangszíneket, néhányan csupán kettő vagy három vonalat használnak, mint például Nebojsa Jovan Zivkovic,⁸ „*Pezzo da Concerto*” című darabjában, és vannak, akik az egész ötvonalas rendszert kihasználják, mint például Áskell Mászon, „*Prím*” illetve „*Kim*” című kisdobdarabjában. Syndey Hodkinson, „*Kerberos*” című darabjában összesen három vonalat használ, és néha pótvonalakat is.

Hodkinson a következő notációt csatolja darabjához:

-  Conventional Stroke: Hagyományos ütés a kisdob normál ütőfoltján.
-  Dead Stroke (Dead stick): Rövid, száraz hang, amelyet a bőrre nyomott kisdobütővel hozunk létre.
-  Fingers: A bőr ujjakkal való megszólaltatás.
-  Crush Roll: A kisdobtremolóban használt technika egy kezes változata.
-  Brushes: Dobseprűkkel történő megszólaltatás.
-  Brush – Stir: A dobseprű cirkuláris mozgása a bőrön.
-  Rim: Kisdob ütővel, vagy dobseprűvel a kisdob káváján való játék.
-  Rimshot: A hivatalos elnevezéssel ellentétben a szerző nem a hagyományos értelemben használja a rimshot hangszínt. Itt az egyik ütőt a bőrre és a kisdob kávájára fektetjük, ezt ütjük meg a másik kisdobverővel.

⁷ Amerikai ütőhangszeres művész (1960–)

⁸ Szerb ütőhangszeres művész (1962–)

4. A Kerberosban használatos ütők

A *Kerberos* előlapján a szerző leírja, hogy milyen ütőkre lesz szüksége a megszólaltatáshoz az előadónak. Emellett Hodgkinson leírja azt is, hogy milyen ütőt ajánl a darab hitelesebb megszólalásához. Egy könnyű, és egy nehéz kisdobütőt ajánl, ezen kívül szükség van egy pár dobseprűre, amit manapság előszeretettel használnak a kortárs szerzők ütőhangszeres darabjaikban, valamint kér egy pár marimba ütőt.

A műben alkalmazni kell négyütös fogást. A négyütös fogásokat a huszadik század közepén találták ki, eredetileg dallamhangszer játékhhoz, hogy lehetővé tegye, hogy a játékos ne csupán két hangot tudjon megszólaltatni egyszerre, hanem hármat vagy négyet is. A szerző ahhoz is ad ajánlást, hogy melyik négyütös fogást használja, hiszen négy fogást is a legnépszerűbbek között tartunk számon. A tradicionális-, a Burton-,⁹ a Stevens-,¹⁰ és a Musser¹¹ fogás. Ez utóbbit ajánlja a szerző, de természetesen az előadón múlik, hogy neki melyik a legkényelmesebb. A Musser-fogást Clair Omar Musser találta ki, akinek marimba etűdjei és darabjai fontos részét képezik a marimba irodalmának. Ez a fogás merőben eltért az addig létező tradicionális négyütös fogástól, mert itt az ütők teljesen függetlenek voltak egymástól. Ennek a fogásnak a modern változatát Leigh Howard Stevens fejlesztette ki. A darabban az ideális megoldás az, ha a külső verők helyén a seprűk vannak, a belső verők helyén pedig a marimbaütők.

A verőhasználaton kívül az előadónak hangszínt kell kreálnia a kezével, hasonló technikával, mint a tradicionális kézi dobokon, például a congákon, a bongókön, vagy akár a djembén. Néhány helyen viszont, ahol nem megoldhatóak a hangok eljátszása tenyérrel, vagy ujjakkal, bizonyos technikai okok miatt, ott az előadó kreativitásán múlik, hogy hogyan szólaltatja meg azt a bizonyos részletet.

5. A mű témája

A mű Dante Alighieri: *Isteni színjátékából* merít ötletet, mégpedig olyan módon, hogy kiragad egy mondatot a műből és ez kíséri végig az alkotást különböző módokon. Dante Alighieri 1265-ben született Firenze-ben. Költő volt, tudós, és politikus. Firenze város nagymértékben kötődik az élete fontos pontjaihoz, mivel itt született, itt nevelkedett, itt tanult, és itt ismerte meg élete szerelmét, Beatrice-t, valamint fontos politikai életet élt. Dante a ghibelinpárt képviselője volt, Firenze önállóságáért harcolt. Ekkoriban nagy ellentét húzódott a pápaság és a császárság között. Dante pápaellenes volt. Amikor kettészakadt a guelfpárt,

⁹ Gary Burton, amerikai jazz-vibrafon művész (1943–)

¹⁰ Leigh Howard Stevens, amerikai marimba művész (1953–)

¹¹ Clair Omar Musser, amerikai marimba művész (1901–1998)

a radikálisabbak segítséget kértek a pápától, és kaptak is. Dante a császári oldalon volt, ezért a pápa száműzette őt, majd távollétében máglyahalálra ítélte, ezért élete végéig bujdosnia kellett. Száműzetésében kezdte el írni az Isteni Színjátékot, amit halála előtt nem sokkal fejezett be. 1321-ben hunyt el Ravennában. Halála után megbocsájtottak neki, és tanítani kezdték műveit.

Az Isteni Színjátékban határozott rend uralkodik: összesen száz énekből áll, ezek három részre oszlanak fel, ez a három túlvilági birodalom. A bevezetésen kívül mindegyik rész 33 éneket foglal magába, ezen kívül a három birodalom háromszor három részre van osztva: kilenc kör, kilenc gyűrű, és kilenc ég. A háromnak és a kilencnek misztikus jelentősége van a műben. A hármas a Szentháromságra utal, a kilenc pedig Beatrice-re, mivel a kilenc az a három magával megszorozva, ami a legtökéletesebbet jelenti, és Dante számára Beatrice volt a legtökéletesebb. Ezen kívül a hármas szám megjelenik a mű több pontján is, például Kerberosz egy háromfejű kutya, és maga az ördög is háromfejű. Pápaellenessége megjelenik az Isteni Színjátékban is, ahol a VI. körben szenvednek az eretnekek úgy, hogy egy közös sírban égeti őket a tűz. Dante Pokla egy lefelé szűkülő tölcser, ami kilenc körből áll. Kerberosz a görög mitológiában az alvilágot őrző démon, aki az óriás Tüphón és a félig nő, félig kígyó alakú Ekhidna gyermeke. A mítosz szerint Kerberoszt az istenek közül egyedül Hádésznek sikerült megszelídítenie, így tette őt a birodalma őrzőjévé. Kerberosz bárkit beengedett az Alvilág kapuján, azonban onnan senkit nem engedett ki. A görög mitológiával ellentétben, Dante művében Kerberosz nem a Pokol kapuját őrzi, hanem a Pokol harmadik körében van. A neve görögül azt jelenti, hogy a mélység démona. A görög mitológiában azt tartják, hogy amikor a halott rángatózik, Kerberosz vérfagyasztó üvöltését hallja.

6. A szöveg és a darab dramaturgiai és tematikus elemzése

„Én rajtam jutsz a kinnal telt hazába,/én rajtam át oda, hol nincs vigasság,/rajtam a kárhozott nép városába./ Nagy Alkotóm vezette az igazság;/Isten hatalma emelt fel égi kénnyel,/az ő Szeretet és a fő Okosság./ Én nem vagyok egykoru semmi lény-nyel,/csupán örökkel; s én örökön állok./ Ki itt belépsz hagyj fel minden reménnyel!”
Dante Alighieri: Isteni színjáték; Harmadik szín: A Pokol kapuja /Babits Mihály fordítása/

A felhasznált szövegrészlet Dante: *Isteni Színjátékából* származik, ami a világirodalom egyik leghíresebb műve, ebből merít ötletet a szerző. Dante művén belül a harmadik színben hangzik el a mondat, ahol a Pokol kapujával találja szemben magát Dante és Vergilius.¹² Az utolsó mondat már-már közismertté vált, ami azért lehet, mert ez összegzi a Dante által leírt pokol kapujának és ma-

¹² Publius Vergilius Maro, római költő (i. e. 70–i. e. 19)

gának a pokolnak a jelentését, lényegét. A szerző is az említett mondatot ragadta ki a műből, majd a darabban többször is elhangzanak különböző részletei olasz nyelven, ami így szól: „*Lasciate ogni speranza voi che entrate!*” A szerző nem az eredeti Dante által írt szöveget használja a műben, hanem E. M. Forster¹³ átiratát, amiben a „speranza” szót helyettesíti a „baldanza” szóval.

A szerző megköveteli, hogy olaszos kiejtéssel használja az előadó a megadott szavakat. Az előadandó vokális anyagnak hátborzongatónak és extrovertátnak kell lennie, ily módon nem téve különbséget a beszéd és a suttogás között, ezzel érzékeltetve, hogy a kimondott szöveg egy gonosz rejtett „áramlat” a dobolás mellett. A szöveget a szerző ugyanúgy ellátja dinamikával és ritmussal, mint magát a játszani való anyagot, a kisdob felé írja, mint egy másik szólamot, valamint ellátja utasításokkal olyan módon, hogy az előadó milyen módon játsszon a hangjával a szöveg és a darab dramaturgiája érdekében.

Hodkinson formailag visszanyúl Dante művéhez, mivel a zeneszerző is három különböző részt nevez meg a Kerberos-ban, éppúgy mint az Isteni Színjátékban. A szerző által meghatározott részek leginkább hatásaikban és karakterükben térnek el, habár mind a három résznek ijesztő atmoszférát kell teremtenie. Az első rész az elejétől az 59. ütemig tart. A műben gyakran használ a szerző hirtelen dinamikaváltásokat, ezzel fokozva a zaklatott hangulatát a darabnak.

Az első két sorban felfedezhető némi kapcsolat a darab és a költészet között, mégpedig, hogy az ütemek ritmusa pontosan ráillik két verslábra, az anapestusra, ami úgy épül fel, hogy rövid – rövid – hosszú, mint ahogy például az első ütem: 2 nyolcad + 2 nyolcad + 3 nyolcad. Megtalálható még a Paeon versláb, ami pedig rövid – rövid – rövid – hosszú, mint például a második ütem: 2 nyolcad + 2 nyolcad + 2 nyolcad + 3 nyolcad. A darab eleje halkán, sejtelmesen kezdődik, váltakozó ütemmutatóval, itt bemutat egy témát, ami az első részben, valamint máshol is feltűnik különböző módokon variálva. A szerző azt is előírja, hogy az elején valamiféle tompítás használata ajánlatos a kisdobra, a fojtott, halk és száraz hangok eléréséhez. A téma végén egy ritmikai modulációval az addig váltakozó lüktetés átmegy egy teljesen statikus lüktetésű átvezető részbe, ahol a hallgató teljesen elveszíti a tempóérzetét, ezzel még jobban fokozva az előadó által keltett instabilitást és zavartságot a darabban. A 15. ütemben visszatér a téma, de már dinamikailag variálva. A téma első két ütemében a két nyolcad értékű motívumokat emeli ki, a második felében pedig a három nyolcad értékűeket, ezzel is kontrasztot állítva, hiszen amit kiemel, azt forte dinamikán írja le, amit pedig nem, azt piano dinamikán. A 24. ütemben bekövetkezik egy újabb ritmikai moduláció, és megjelenik egy motívum, ami a mű folyamán szintén megjelenik még számos alkalommal, általában átvezető vagy visszavezető témaként, ezért a dolgozat további részeiben ezt vagy az ehhez hasonló részeket átvezető-motívumként fogom említeni. A 26. ütemben az előadónak csak a jobb kezében van

¹³ Edward Morgan Forster, angol regényíró, novellaíró, esszéíró (1879–1970).

kisdobütő, a bal keze ütő nélkül üti a kisdobot. Ebben a részben a kézhangok csupán kitöltő hangok, a könnyűzenében ezt úgy nevezik, hogy „ghost note”. A 30. ütemben induló folyamatos tizenhatod lüktetés a feszült hangulatot készíti elő a szöveg megszólalása előtt, aminek a dinamikája mezzoforte. A darab 33. taktusában szólal meg először az előadó, amihez azt írja a szerző, hogy „spoken” valamint hogy „hoarsely” ami a kettő együtt azt jelenti, hogy rekedten beszélni. A 39. ütemben újra kisdobverővel kell játszani a bal kézzel is. Ezen a ponton a szövegnek csak egy bizonyos részletét mutatja be a szerző, majd a 42. ütemben egy másik részét is, amit már forte dinamikán ír elő a szerző, viszont ehhez már nem írja a „hoarsely”, vagyis „rekedt hangon” utasítást. Az 52. ütemben megjelenik újra az átvezető-motívum, amely ez esetben visszavezet a mű elejére egy „Da Capo al Coda” jellel, ami azt jelenti, hogy az elejétől egy bizonyos „Coda” jelíggel, ami a 24. taktus végén van. Az ismétlés nem teljesen reális, mivel az első eljátszástól eltérően lekapcsolt kisdobhúrral kell elkezdni a darabot, tompítás nélkül, és forte dinamikán. A „Coda” után az 54. ütemre kell ugrani, ahol ismét szükséges visszakapcsolni a húrt. Az 56. ütemben a szerző visszanyúl egy barokk zeneszerzői eszközhöz, az ekhóhatáshoz, vagy más néven visszhang-hatáshoz, az 55. ütem témáját ismétli meg visszhangszerűen. Az 59. taktusban kezdődik a második rész, és bekövetkezik egy váltás, ami egy teljesen új atmoszférát hoz létre a darabban. Ez a darab mélypontja mivel a tempó itt a leglassabb, legvonatottabb, az előtte bekövetkező ritmikai modulációnak köszönhetően és egyben egyik legijesztőbb pontja is, de hasonlóan, mint az első beszéd előtt, itt is feszült, hektikus hangulatot teremt a folyamatos pianissimó tremolóval, amit váratlan időközönként crescendál sokszor fortissimóra, majd hirtelen decrescendál pianissimóra és időnként megszakítja szünetekkel, apró halk hangokkal a kisdobbor szélén, vagy dead stroke-okkal. Ebben a részben szólal meg az idézett szöveg teljes egészében a rész elején, valamint a vége felé. A 70. ütemben újra a kezét kell használnia a kisdobon az előadónak, majd a 72. ütemtől egy újabb átvezető-motívum után, dobseprűt kell felvenni a másik kézbe. A 72. taktustól egy új karaktert jelenít meg a rész elejéhez képest, innen lekapcsolt kisdobhúrral kell játszani, és egy táncos karaktert hallhat a közönség, ami a hangszínek miatt a törzsi dobolásokra hajaz. A 80. ütemtől mind a két kézben dobseprűre lesz szükség, a 83. ütemben pedig megszólal az egész idézett szöveg második része, amit a játszott anyagban folyamatos dinamikai hullámváltás előz meg. Ezután a 92. ütemben egy újabb átvezető-motívum található, majd egy ritmikai modulációval a 93. ütemben elkezdődik a harmadik rész, és újra az mű elején található téma ugyanabban a tempóban, ugyanazokkal a hangsúlyokkal, de lerövidítve, egy teljesen új hangszínen, a kisdob káváján dobseprűvel nagyon alacsony dinamikán. A harmadik rész a leghosszabb, és egyben a legváltozatosabb is. Innentől egy folyamatos fokozás következik a darab csúcspontjáig. Amint a téma véget ér, megismétli, ezúttal különböző részeit különböző hangszínein a kisdobnak, de változatlanul alacsony dinamikán. A téma ismétlése után megszólal két – már az

első részről – ismerős téma. Megszólal az átvezető téma ritmikailag „egyenletesítve”, ez azt jelenti, hogy nem hiányos tizenhatod értékű kvintolák által, hanem nyolcad és tizenhatod értékeket felhasználva szólal meg, valamint feltűnik a 25. és az 54. ütemben található motívum, a különbség, hogy itt más hangszíneken. Ezután megmarad a labilis hangulata a darabnak, majd a 101. ütemtől ugyanez kezdődik el egyenletes lüktetésben, ekkor kell használnia az előadónak a négy-ütös fogást. A 120.–121. ütemekben újból megszólal a mű elején elhangzó téma, itt hangszíneiben is és dinamikájában is variálva van. A 123. ütemben ismét egy ritmikai moduláció következik be, aminek köszönhetően gyorsul a tempó, ezáltal még hajszoltabb lesz a darab hangulata, és egyre inkább a csúcspont felé közelít a darab. A 134. ütemben fel kell venni mindkét kéznek a nehéz kisdobütőt és a húrt is szükséges felkapcsolni. A gyors tempónak köszönhetően a hirtelen dinamikai váltások még hatásosabbak, mint fogottabb tempóban. A 141. ütemben ismét megjelenik az ekhó-hatás, ami már egyszer felbukkant a darabban. A 147. taktusban újra megjelenik a vokális anyag, amit suttogva kell elmondani, mialatt a kisdobon játszott anyag is halk, itt $\frac{6}{8}$ -os ütemmutatóban eltolva van egy $\frac{5}{8}$ -os motívum leírva a 150. ütem közepéig. Ezek után egy ütemre elhallgat a vokális anyag, a kisdob szólam piano dinamikáról fokozatos crescendo-t kezd, majd a következő ütemben a szerző a beszédhez azt az utasítást adja, hogy „shout” vagyis üvölni, ezzel meglepetésszerűen hat a közönségre az előadó, és ezzel jelzi, hogy a darab a csúcspontjára ért. A 157. ütemre a játszott anyag is hangosodik fortissimó dinamikára, és itt a folyamatos tizenhatod értékű rimshot hangokat kell a kisdobra ütni fortissimó dinamikán a 162. ütemig. Azt ezt követő 163. taktusban a szerző által leírt „rimshot” hangszínt kell használni, szintén nagyon magas dinamikán, ezzel jelezve, hogy a műnek még mindig a csúcspontja tart. A koronás ütem után ugyanazt a szövegrészletet kell elmondani, mint a mű elején, ezzel a szerző bizonyos szempontból egy keretes szerkezetet kreált a műnek. A darab vokális anyaggal ér véget, ami teljesen elhal, mind hangerőben, mind pedig hangmagasságban.

Hivatkozott irodalom

- Dahlhaus, C. és Eggebrecht, H. H. (1985, szek.): *Brockhaus-Riemann Zenei Lexikon*
- Baker, J. (2006): *The History and Significance of the Noble Snare*
- Szabó György (1992): *Mitológiai kislexikon*. Merényi könyvkiadó.
- www.alexegerassimez.de
- www.askellmasson.com
- www.humboldt.eu
- www.mostlymarimba.com
- www.sydhodkinson.com

DUPress



AZ ANALÍZIS SZEREPE AZ INTERPRETÁCIÓBAN

JOHANN SEBASTIAN BACH

C-MOLL PRELÚDIUM BWV 1011

SIMON BENCE

Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar
Klasszikus ütőhangszerművész, MA I. évfolyam

Témavezető:
Dr. Szabó István főiskolai tanár

1. Bevezetés

A barokk interpretáció vizsgálata nem újszerű kezdeményezés. Nyugat-Európában már az 1950-es évek óta foglalkoztatja a szakmabelieket, de már Magyarországon is több mint 25 éve elérhetőek a témában született alapvető fontosságú írások. Emiatt általánosan elterjedt az a nézet, hogy a barokk zenéről már nem lehet újat mondani. Alapvetően egyet tudok érteni a nézettel és az én dolgozatom sem valami friss felfedezéssel foglalkozik, ami új megvilágításba helyezi az egész régizenet. Ezzel szemben a célom inkább az, hogy a meglévő és rendelkezésre álló információkból állítsak össze egy olyan rendszert, ami végeredményben más – reményeim szerint jobb – útra tereli az egész játékot.

Az interpretáció kialakítását véleményem szerint két fázisra kell osztani, melyek mindegyike elengedhetetlen a hiteles és magas színvonalú produkcióhoz.

Az első fázis során meghatározzuk a darab alapvető sajátosságait – ez szolgál majd a szakmai hitelesség alapjául –, majd a második fázisban ehhez képest azonosítjuk a megszokottól eltérő dolgokat, szabálytalanságokat, amik pedig az izgalom forrásai, a figyelem fenntartását biztosítják.

A darab alapvető sajátosságai közé tartozik az ütemmutató, a hozzá tartozó súlyrend, a hangnem, a karakter, a leggyakoribb ritmusértékek, ritmusfordulatok, a leggyakoribb lépések, hangközök. Először ezeket kell letisztázni, rendbe tenni.

Ezután – és csakis ezután – jöhet a következő lépés, az eltérések felderítése. A második fázis során megkeresünk minden súlyrendi eltolódást, modulációt, hangnemi kitérést, ritka vagy szokatlan ritmust, hangközt, lépést vagy akkordot. Ezek szolgálnak majd az izgalmasság alapjául.

A két lépcső egyikének hiánya komoly hiányosságokhoz vezethet. Az első lépcső kihagyása szakmailag hiteltelenné teszi az előadást, míg a második lépcső kihagyása vezet a szabályos de unalmas játékhoz.

Előadásomhoz maga a marimba, mint hangszer csak eszköz lesz. Azért nem térek ki a marimbával kapcsolatos szakmai dolgokra, mert sokkal fontosabbnak tartom, hogy a mögöttes gondolkodás jó legyen. És ebben talán más hangszereknek is segítséget tudok nyújtani: a tapasztalatom ugyanis az, hogy az ember sokszor a kezével küzd, ott keresi a bajt, aztán kiderül – vagy még ki sem derül – hogy fejben van a gond. Általánosságban tehát bátran kijelenthetem: ha az embernek van egy tisztán zenei koncepciója, célja, gondolata a fejében, akkor előbb-utóbb meg fogja találni az ennek a kifejezéséhez szükséges eszközöket is.

Most az előbbiekben felvázolt rendszert fogom megmutatni a gyakorlatban J. S. Bach c-moll prelúdiumán keresztül.

2. Analízis

2.1. Első benyomás

Első lépésként kirakjuk magunk elé az egész kottát, hogy a maga teljességében tudjuk áttekinteni a művet és később a nagytól haladhassunk a kicsi felé. Amellett, hogy úgy tekintünk a műre, mintha először látnánk, bizonyos dolgok miatt muszáj legalább a hangok ismeretét feltételeznünk. Az első benyomások a döntőek, figyeljük meg, mi az a dolog, ami a legszembetűnőbb. A legszembetűnőbb dolog véleményem szerint az, hogy két nagy, eltérő anyagú részből áll (1. ábra). Van egy szabálytalan, improvizatívnak tűnő és egy következetesebb, határozott ritmikájú anyag. Ez egyébként a zenében járatos ember fejében már egy „prelúdium és fúga”-szerű alkotást sejtet.



1. ábra: a két nagy rész

2.2. Első rész

Első fázis

A fent leírt rendszer alapján az első fázis során megállapítjuk az adott rész alapvető sajátosságait. Az ütemmutató 2/2. Ez papíron elég egyszerű súlyrendet feltételez, egy erős, súlyos 1-et és egy gyenge, súlytalan 2-öt. Az eltérések taglalásánál fogok rá kitérni, hogy vajon ez tényleg ilyen egyszerű-e valójában vagy sem.

Itt érdemes kitérni arra, hogy a szerzők milyen eszközöket használtak és használnak az előadó pszichológiai befolyásolására. Arról van szó, hogy az ember első ránézésre joggal teszi fel a kérdést: miért nem 4/4-ben írta le Bach? Ennek a vizsgálatához meg kell néznünk, hogy mi változna, ha 4/4-ben lenne leírva. A legszembeötlőbb különbség, hogy míg a 4/4-es ütemben két erős karakterű ütés van, a 2/2-ben csak egy, méghozzá az ütem egy. Ez számomra azt üzeni,

hogy az ütem egyek – ahol nem ritkán akkord szólal meg, tehát tágabban értelmezve akár a harmóniaritmusra is gondolhatunk – a fontosak és az összes többi futam, figura vagy díszítőelem csak a fontos hangok összekötésére szolgál.

Az alaphangnem c-moll, ehhez fogunk viszonyítani minden hangnemi kitérést és modulációt a második fázis során.

Karakterként a két nagy rész egymáshoz viszonyított sajátosságai miatt az improvizatív, spontán, szabálytalan tulajdonságokat tudom hozzárendelni, ami alapból feltételez egyfajta tempóbeli szabadságot is. Illetve itt is segít az, ha a szabadságot és a harmónia-ritmust összekapcsoljuk. Ha tisztában vagyunk a darab akkordikus felépítésével bátrabban játszhatunk az idővel és nem kell attól félnünk, hogy hiteltelen vagy szakmaiatlan lesz az előadás.

A leggyakoribb ritmusértékek tárgyalásánál ütközünk az első kisebb problémába. Első látásra nincsenek leggyakoribb figurák, csak egy spontán, improvizatív anyag áll előttünk. Mivel gyakorlatilag nincs ritmikai kohézió, ez alapvetően azt vetíti előre, hogy fontos lesz a darab akkordikus felépítése, a harmóniaritmus, és a rész gyakorlatilag nem más, mint akkordok egymás után, körülírva ilyen-olyan díszítésekkel.

Ám ha kicsit kitartóbbak vagyunk, és nem állunk meg az első benyomásnál, hanem végignézzük az egyes ütemeket, akkor azért találunk analóg helyeket.

Az első ütemben található ritmusfordulat többször is szerepel. Ez már önmagában tagolja a részt, ez az első kapaszkodónk.

A második legszembeütőbb dolog, hogy viszonylag gyakoriak a nyújtott ritmusok. A nyújtott ritmus nagyon szélsőséges módon szemlélve kétféleképpen kerülhet megvalósításra: pajkosan, táncosan vagy komolyan, feszültséggel teli módon.

Jelzésértékű még az is, hogy az első nagy rész vége felé – még az ütemmutatóváltás előtt – folyamatos tizenhatodokká sűrűsödik az anyag. Ez gyakorlatilag kadenciaszerű befejezést biztosít az első nagy résznek.

A leggyakoribb hangközlépések és akkordok vizsgálatához nem szükséges a konkrét zenei szöveget áttekintenünk. Itt nyugodtan lehet általánosságokban gondolkodni. A legegyszerűbb formák a szekund-terclépések, skálamenetek, hármashangzat-felbontások, akkordok terén pedig a hármashangzatok különböző fordításai. Ha ezekhez képest jelöljük az eltéréseket, rögtön kirajzolódik egy újabb kép, a sokadik segítségként, amit a darab interpretálásához kapunk.

A módosított hangok megjelenéseire is az előző bekezdésben írtak érvényesek, alapvetőnek tekinthetjük az alaphangnem előjegyzését és a vezető hangot (moll tételről lévén szó), viszont minden módosító jel, ami nem a fentiekre vonatkozik, fontos helyet jelöl. Erre részleteiben a hangnemterv végigvezetésénél és az eltérések vizsgálatánál fogok kitérni.

Meghatároztuk tehát a mű bázisát, következhet a második fázis, az eltérések azonosítása.

Második fázis

Az ütemmutatóban mutatkozó eltéréseket a különböző hosszúságú frázisokban érzékeljük. Gyakori, hogy a második, súlytalan ütésen indul újabb mondat vagy mondatfoszlány, ezeket azonban az új indítás tudatosítása mellett felütésként kell kezelnünk (2. ábra). Ehhez egy jó módszer, ha saját magunknak vezényelünk és arra énekeltük rá a tárgyalt rész hangjait. Itt tudok visszautalni a bevezetőben leírtakra: ha a gondolkodás rendben van, az eszközöket már nem olyan nehéz megtalálni.



2. ábra: példa a súlytalan helyen történő indításra

A hangnemhez tartozó változások első tünetei nyilván a módosított hangok, hangnemi kitérések lesznek. Az első résszel kapcsolatban megállapított kísérletező jelleget támasztják alá a hangnemi kilengések is. Konkrét, szabályos modulációt az egész első részben nem találunk. Azonban vannak azért többé-kevésbé határozottan elkülöníthető területek, ezek azonban olyan lehetetlen módon vannak egymásba ágyazva, hogy ez újfent egy dolgot üzen: nem szabad nagyon tördelni, legyen egy természetes folyása az egész résznek.

A hangközlépések vizsgálatánál arra érdemes figyelni, hogy hol tapasztalunk szűk, gazdaságos mozgást és hol kezdenek növekedni a lépések, ezzel feszültséget generálva. Az első három sorban kis mozgásokat látunk, aztán a negyedik sor tágabb, az ötödik sor eleje újra szűk, az ötödik sor vége-hatodik sor eleje újra tág, aztán az egész beletorkollik a szűk folyamatos tizenhatod-mozgásba.

Bár Bach általában nem írt dinamikát a kottáiba (a korabeli játékosoknak ugyanis egyértelmű volt, hogy mit hogyan kell megszólaltatni), azt gondolom, ezeknél a részeknél célszerű a fent megfigyelt jelenségeket dinamikával és dramaturgiával is alátámasztani. Nem öncélú dologról van szó, pont akkor dolgoznánk a zene ellen, ha egységes mezzofortéban játszanánk mindent és nem mutatnánk meg a darab különböző hangulatait és árnyalatait. A hangközök példájával ezt kiválóan lehet szemléltetni.

A ritmusértékek tárgyalásánál két jelenségre szeretnék rávilágítani, és ez is összefügg az előbb elhangzottakkal.

A negyedek interpretálása történhet nyugodt, békés vagy feszültséggel teli, drámai módon. Ez két dologtól függ: hogy milyen dramaturgiájú résznél és hogy adott frázison belül hol vagyunk.

Jó példa erre az 2. sor 2. üteme és az 5. sor 4. üteme. Az elsőként említett példa egy frázis lekerekítése, ezért szólal meg nyugodtan, míg a másik helyen pont egy frázis csúcspontján, kellős közepén járunk, ezért szólal meg az a két hang feszültséggel teli módon. (3. ábra)

A nyújtott ritmusoknál is hasonló dolgot figyelhetünk meg. A negyedik sorban a hangközök feszültsége miatt feszült módon szólaltatom meg a kis nyújtottakat, míg az ötödik sor elején, ahol szűk mozgást tapasztalunk, játékosabban, puhábban, hangszínt váltva.



3. ábra: az interpretáció megváltoztatása a zenei közeg figyelembevételével

A különleges jelenségek címszó alatt tárgyalok minden olyan jelenséget, amely nem volt beilleszthető a fenti kategóriákba, azonban alapvető fontosságú, hogy szót ejtssek róluk.

Fontos megfigyelés, hogy az első kilenc ütemben hétszer konzekvensen megszólal a nagy C hang. Az első oldal negyedik sorában továbbá találunk négy analóg ütemet, amik egy váz-ritmus feldíszített verziói. A hangközlépésekről tapasztaltakat és ezt a négy ütemes analógiát összerakva, azt kapjuk eredményül, hogy ez egy folyamat, ha úgy tetszik egy fennsík, ahol folyamatosan feszülten kell játszani.

2.3. Második rész

Első fázis

Az első részhez hasonlóan itt is a fent leírt rendszer alapján állapítjuk meg az adott rész alapvető sajátosságait. Az ütemmutató $\frac{3}{8}$. Az ehhez tartozó legalapvetőbb súlyrend az erős – gyengébb – leggyengébb. Azonban én a táncosság és a folytonosság miatt szeretek úgy gondolni a harmadik nyolcadra, mint ugródeszkára a következő ütemhez. Ez viszont valamelyest a súlyrendet is árnyalja: erős – gyenge – kevésbé erős.

A karakter a hármasság miatt táncos, könnyed. A hármasság alapvetően nem feltétlenül utal könnyedségre, ha pl. $\frac{3}{4}$ vagy $\frac{3}{2}$ lenne, az teljesen mást jelentene, de a $\frac{3}{8}$ -nál meglehetősen biztosan kijelenthetjük, hogy ez valami könnyedebb karakter.

A leggyakoribb ritmusértékek megfigyelésénél nagyon szembetűnő, hogy a rész nagy hányada tizenhatodokban mozog. Ezzel kontrasztba állítva jelennek meg különböző helyeken nyolcados területek.

Az első nagy rész vizsgálatakor azt írtam, hogy a leggyakoribb hangközlépések és akkordok vizsgálatához nem szükséges a konkrét zenei szöveget áttekintenünk. Abban a változatos zenei közegben ez teljesen helytálló volt, ám itt nyugodtan lehet konkrétumokban gondolkodni. Első ránézésre nagyon szűk, gazdaságos mozgást látunk, sokszor skálamenetekkel, egyszerű, kis lépésekkel.

Második fázis

Ha tényleg teljesen őszintén úgy akarom elemezni ezt a részt is, mintha először látnám, akkor be kell ismernem, hogy a $\frac{3}{8}$ -os részben mutatkozó eltéréseket első ránézésre nem olyan könnyű érzékelni, mint a bevezető $\frac{4}{4}$ -es részben.

A fenti alapvető sajátosságok közül talán a legegyszerűbb, ha ennek a résznek a szövetét kezdjük el vizsgálni, mert ez az első igazi kapaszkodónk. Azt már az első fázis során rögzítettük, hogy túlnyomó részt tizenhatodokból áll és ezt a szövetet szakítják meg a nyolcados területek.

A nyolcados területek vizsgálatakor kiderül, hogy fugato-szerű imitációs szerkezetről van szó. Tehát a nyolcados területek tartalmazzák a témás szakaszokat, ám attól, hogy megtaláltuk a témákat, még nincs garancia arra, hogy esetleg nincs elrejtve valami a tizenhatodos területekben. A most felderített információk alapján viszont módosítani kell az eredeti haladási terven, ugyanis egy imitációs szerkezetet a legkézenfekvőbb témás és közjáték szakaszok mentén értelmezni és elemezni.

Először tehát a téma kerül kiveszésre. Ha jól megfigyeljük a témát, kiderül, hogy valójában több szólamról van benne szó. A legalapvetőbb dallamvezetési lépés a szekund, a skálamenet és itt elég szembeötlő, hogy kis motívumok szólnak meg egymástól terc-kvart-kvint-szext távolságban. Nagyon fontos, hogy felismerjük az ilyen helyeket, mert ennek az új információnak kihatása van a darab végső megszólalására. Ha ugyanis egyetlen dallamként játszanánk az egészet, akkor pont a lényeg maradna ki belőle, ugyanis érintetlen, szabályos és azt gondolom, unalmas maradna a súlyrend. Ha azonban megnézzük és komolyan vesszük az egymástól bizonyos távolságban megszólaló motívumokat, akkor máris egy olyan játékba csöppenünk, melynek lényege, hogy biztos és bizonytalan szakaszok váltogatják egymást, aszerint, hogy a motívum indulások, a súlyok valóban súlyos ütésre esnek-e vagy a szabályokat megbontva eltolásokat eredményeznek. (4. ábra)

A másik ütemmutatóval kapcsolatos változást kicsit mélyrehatóbb átnézés után észleljük, viszonylag sok hemiolával találkozunk, ami ez esetben annyit jelent, hogy két $\frac{3}{8}$ -os ütemből csinál a szerző egy nagy $\frac{3}{4}$ -et. Ezek a pontok is már előre sejtethető, hogy fontos helyeket, sarokpontokat jelölnek.



4. ábra: a téma kétféle felfogási lehetősége

Az első nagy résznél rögzítettük, hogy a karakterben nincs változás, mert nem lép ki az improvizatív keretek közül. A második nagy rész esetében sem feltétlenül kell kitérést keresnünk a táncos karakterből, azonban a hangnemtér és a motívika együtt meghatároz egy bizonyos területet, ahol kicsit ha nem is kitér az eredeti karakterből, de mindenképp homályosabbra, tapogatózóbbra színezi azt. Ez alatt azt értem, hogy amikor a legtávolabb, legmélyebben vagyunk, és a legtávolabb nem jelenik meg a téma, akkor lehet kicsit változtatni a hangvételen, lehet puhább, akár improvizatívabb kicsit.

A leggyakoribb ritmusértékeket már említettük, azonban van egy hely, ahol harminckettedeket használ a szerző, ez nagyon fontos rész, azt jelzi, hogy már nem tudja hova fokozni, közeledik a tétel vége.

A leggyakoribb hangközlépések a kis lépések, de mivel a motívumok végig mindig így épülnek fel, ez esetben a motívumok megszólalása közti távolságot kell vizsgálnunk. Ahogy egyre nő a távolság, a feszültség is növekszik. Érdemes megfigyelni, ahogy az egymásnak válaszoló motívumok egyre távolabb kerülnek egymástól. (5. ábra) Ha már a motívika szóba kerül, fontos hely, ahol a téma eredeti magasságban, pontosan úgy szólal meg, ahogy először hallottuk, nyilván csak a továbbmenetel más belőle.



5. ábra: a motívumok közti távolság növekedése

3. A két rész kapcsolata

A két rész külön tárgyalásán túl érdekes még a két rész kapcsolata is, ugyanis itt is különleges jelenséggel találkozunk: az első rész végén szabályos, három funkciós zárlattal érkezünk meg g-mollba, azonban a következő rész, mintha mi se történt volna, c-mollban megy tovább. A g-t lá-ból mi-vé értelmezi át a szerző. A leírásban való folytonosság és ez a hangnemi trükk számomra egyet üzen: nem szabad túl komolyan venni a zárlatot. A játékmódnak világosan jeleznie kell, hogy megállóról van ugyan szó, de ez korántsem a végállomás.

4. Az analízis és az interpretáció kapcsolata

Most, hogy ízekre szedtük a művet, elérkeztünk a dolgozat legfontosabb pontjához. Ez az a lépcső, ami nélkül az egész eddigi munka semmit sem ér.

Ugyanis az a tapasztalatom – a saját játékból is –, hogy minél több információ birtokába jutunk, annál inkább vagyunk hajlamosak elveszni a részletekben, vagy szem elől téveszteni a nagy egészet. Ez a gyakorlás során nem probléma, sőt ez a cél, kísérletezni, formálni, alakítani kell a részeket, tartalmat és alakot kell adni minden egyes hangnak.

Ám ezután az egész darabot egyben is végig kell vezetni. Itt hangsúlyoznám ki, hogy a rendelkezésre álló sok információra ilyen szemmel is lehet tekinteni. Minél több pontunk van, annál könnyebb pontos vonalat húznunk. Az egész analízis célja tehát végeredményben nem a darabokra szedés, hanem pont az, hogy az információkból alakuljon ki egy minél részletesebb interpretáció.

A darab nagyon sok rétegben lett kielemezve, ami alapvetően nem baj, mert az emberi agy képes átlátni és rendszerezni ezeket az információkat, ám így előadásszerűen nagyon nehéz – szinte lehetetlen egyben átfogni a sok részletet és párhuzamosan végigvezetni azt.

Ez egyszerre átok és áldás. Átok, mert így önmagában nem lehet teljes ez a dolgozat, viszont áldás, mert így még szervezettebben kapcsolódik majd a zenei előadás a beszédemhez, a két megnyilvánulás így válik elválaszthatatlan, összetartozó egésszé.

Az információk összegzése, az analízis és az interpretáció végső összekapcsolása tehát történjen meg a zene nyelvén.

DUPress



A BACH CSELLÓSZVITEK (BWV 1007–1012)
SARABANDE TÉTELEI
KIEMELVE A C-MOLL SARABANDE

LUKÁCS HEDVIG

klasszikus előadóművész, gordonka, BA II. évfolyam

Témavezető:
Dr. Scholz Anna adjunktus

1. Bevezetés, a témaválasztás indoklása

Bármilyen szinten is végez valaki csellótanulmányokat biztosan megismerkedik Johann Sebastian Bach szülő csellóra írt szvitjeivel (BWV 1007–1012). Magyarországon a zeneművészeti szakgimnáziumokban a csellóvizsgák kötelező elemét képezi egy-egy tétel előadása, később főiskolai vagy egyetemi vizsgákon is hasonló fontossággal szerepel. A lelkesebb zeneiskolai vagy autodidakta tanulók, ha nem is kötelezően tanulják a szviteket, de saját kedvükre felfedezhetik az internet adta kimeríthetetlen információforrásnak vagy egy koncertélménynek köszönhetően.

A hat egymást követő szvit fokozatosan összetettebb zenei anyagot mutat és egyre magasabb technikai képzettséget követel a játékostól, vagyis sokkal nehezebb feladat az utolsó, D-dúr szvit, mint az első G-dúr szvit eljátszása. Ez a jelenség akár egy-egy adott tételtípus vizsgálatán is végigkövethető. Ennek következtében a leggyakrabban tanult és játszott szvitek közé az első három tartozik, az utolsó két szvit pedig talán kevésbé ismert és ritkábban hallhatjuk tételeit vagy az egész művet koncerteken.

Gordonka tanulmányaim során mindig is közel álltak hozzám Bach csellószvitjei, azokon belül is a sarabande tételek. Véleményem szerint talán ezeket a tételeket a legnehezebb megtölteni az interpretálás során hiteles tartalommal, például azért is, mert sokszor nehéz megtalálni az egyensúlyt a lassú tempó és a sokszor éneklő karakter, valamint a táncosság között.

A dolgozatom célja a hat csellószvit sarabande tételeinek összehasonlító elemzése, és annak bemutatása, hogy a c-moll sarabande a hat között és általában a műfajban, mennyire különleges helyet foglal el. Elemzésem eredménye pedig az előadói koncepció fontos kérdéseire is választ ad.

2. A szvit műfaj eredete és jellemzői

A szvit tánctételek sorozatából álló, általában zenekarra vagy szólóhangszerre írt mű. Az elnevezés a francia *suite* szóból ered, ami azt jelenti követés, sorozat. Eredetileg tánczene volt, csak később váltak a benne szereplő táncok annyira stilizáltakká, hogy az eredeti tánc csak bizonyos sajátosságait mutatják a tételek, például ritmusképleteket, lüktetést, karaktert. Johann Froberger (1616–1667) német zeneszerzőtől maradt fenn elsőnek nyomtatásban ennek a műfajnak megfelelő egybefüggő alkotás a fellelhető források alapján. 12 szvitet írt csembalóra, melyek tételei Allemande, Courante, Sarabande és Gigue.

Ezek a tételek lettek a szvit állandó tételei, melyeket a későbbi zeneszerzők egy Preludiummal, illetve más egyéb tánctételekkel (pl. *bourrée*, *branle*, *forlana*, *gaillarde*, *gavotte*, *menüett*, *loure*, *passepied*, *pavane*, *rigaudon*, *saltarelle*) egészítették ki. (Denizeau, 2009) A szvit jellemzően a barokk kor műfaja volt, a 19.

században nem keletkeztek új kompozíciók ebben a műfajban, csak a 20. században elevenítette fel, például Claude Debussy, Prokofjev és Darius Milhaud (Denizeau, 2009).

A szvitben különböző tempójú és karakterű táncművek követik egymást, melyek azonos hangnemben íródtak, esetleg egyéb formai elem is erősítheti a művek közötti kohéziót; például a német területeken elterjedt *partita* művelei variációs formát adnak vissza. A francia szvit, vagyis *rendre*-ek vagy *ordre*-ok, művelei lazábban követték egymást és némely műveik leíró címet kaptak. (Denizeau, 2009). A táncművek nagyrészt bináris szerkezetűek, vagyis két, kettősvonalal elválasztott részre oszthatók, melyek nagyjából hasonló terjedelműek és megismétlődnek. Az első rész az alap hangnemből kiindulva általában a domináns hangnemben (illetve moll esetén a párhuzamos dúrban) zár, majd a második részben pedig más egyéb hangnemeket érintve tér vissza a mű végére az alap hangnembe. (Denizeau, 2009).

3. A sarabande táncmű eredete és jellemzői

A sarabande tehát a szvit egyik jellegzetes és szinte kötelező táncműve. A sarabande (vagy spanyolul *zarabanda*) a 17–18. századi hangszeres zenében elterjedt andalúz vagy mór származású tánc fajta. Táncdal szövegek is fennmaradtak ugyanezen megnevezéssel, melyek egyezést mutatnak egy arab refrénformával az úgynevezett *zéjel* táncdal formájával. (Brockhaus–Riemann, 1985) A *zéjel* egy a rondóformához hasonlatos strófászerkezetű táncdal, mely refrén és ugyanazon rímekkel rendelkező három soros strófák váltakozásán alapul (*zéjel* definíció).

Érdekes adat, hogy a sarabande éneklését 1583-ban Spanyolországban betiltották. A korabeli spanyol irodalmi alkotásokban ugyanis féktelen, buja táncnak írták le, melyet kasztanyettával és esetleg csörgődobbal kísérve egymással szemben állva párokban táncoltak. 1618-ban a spanyol királyi udvarban kedvelt táncá vált, majd innen továbbterjedt más európai országokba és 1625-ben a francia udvarban is bevezették. Az 1740-es évekig a sarabande előfordult csembalóra, egyéb szólóhangszerre, vagy hangszeres együttesre írt művekben, de operákban és balettekben is. Legfőbb tulajdonságai közé tartozik, hogy általában 3/2-ben vagy 3/4-ben jegyezték le a dallamot, és hogy sokszor az ütem második ütése is hangsúlyt kapott. (Brockhaus–Riemann, 1985) A táncmű jellemző ritmusmintái, ritmusképletei a melléklet első ábráján láthatók. (Little, Jenne, 2009)

4. Johann Sebastian Bach sarabande-jai

Johann Sebastian Bach mintegy 40 sarabande-ot írt melyek mind egy-egy több műveles szvitjében kaptak helyet (Brockhaus–Riemann, 1985). Jó néhány

vokális művében is fellelhetők a sarabande-ra emlékeztető tulajdonságok, mint például a BWV 6. számú kantátájának első *Bleib bei uns* kezdetű kórustételében, a BWV 57. számú kantátájának harmadik tételében az *Ich wünsche mir den Tod* című áriában (Máté Balázs, 1965-ben született barokk cselló tanulmányokat végzett gordonkaművész észrevétele), vagy a Máté passió (BWV 244), illetve a János passió (BWV 245) zárókórusában. Mindegyikben egyértelműen kivehetők a sarabande alapvető tulajdonságai: a hármas lüktetésen kívül, a második ütés hangsúlyossága, valamint a tipikus, sarabande-ra jellemző ritmusképletek. (Melléklet, 2–5.) A két passió záró, illetve utolsó kórus tételében lévő szöveg témája a halál, a gyász és az azzal járó fájdalom, majd a megnyugvás. A *Bleib bei uns* kezdetű kantáta szövege egy részlet Lukács evangéliumából: „*Maradj velünk mert esteledik, a nap is lehanyatlott már!*” (Mt 24;29 Károli Biblia). A BWV 57. számú kantáta harmadik tétele különösen hasonlít a c-moll szvit sarabande tételére. Nem csak a hangnemek egyezik, de a hangzásviláguk, a hasonló lehajló, illetve késleltető szekund lépéseik, és hasonló egyszerűségű ritmusuk. Ennek a tételnek a szövege pedig igazán beszédes: „*Jézusom, ha nem szeretnél, halálomat kívánnám. Ha mégis elszomorítasz, fájdalom nagyobb lenne, mint a pokol.*” (saját fordítás) Ha ezekből a szövegekből indulunk ki, a c-moll sarabande interpretációjánál véleményem szerint hasonló sötét, gyászos karakternek kell dominálnia.

5. A Bach csellószvitek keletkezése

Bach a számos billentyűs hangszerre és lantra írott művén kívül más szólóhangszerekre is komponált önálló alkotást: hegedűre, csellóra és fuvolára. A barokk korban ezekre a hangszerekre kevesen írtak szóló darabokat, mivel e hangszereken adottságaiból fakadóan nehezebb rajtuk harmóniai teljességet, és többszólamúságot elérni. Ennek ellenére a zeneszerző úgy tudta megserkeszteni a fent említett műveket, hogy egyik sem szorul kíséretre, vagyis harmóniai támaszra. (Igaz Robert Schumann, német romantikus zeneszerző, zongorista, később írt kíséretet a hat szóló csellószvithez, de a korra jellemzően több más mű kíséretét is a közízlésre hivatkozva átírták. Melléklet 6. ábra) (Kroó, 1974).

Bach a zenei anyagot úgy írta meg, hogy a hangszerek adottságait teljes mértékben kihasználja, és ebből adódóan a játékostól igen nagy hangszeres tudást is követel meg. A zeneszerző 1717–1723 közt a kötheni Lipót herceg szolgálatában állt, és itt írta a hangszeres műveinek tekintélyes részét, mint például a Brandenburgi versenyeket (BWV 1046–51), *Das wohltemperierte Klavier* első kötetét (BWV 846–869), a Francia szviteket (BWV 812–817) és például a három hegedűpartitáját és hegedűszonátáját (1001–1006). 1720-as évek körül itt komponálta a hat csellószvitet is (BWV 1007–1012), feltehetőleg Ferdinand Christian Abel (1682–1761 gambavirtuóz) vagy Christian Bernhard Linigke (1751-ben elhunyt német csellista) részére (Wolff, 2009).

Sajnos az eredeti Bach-kéziratot nem ismerjük a csellószvitéből, csak négy másolat maradt fenn, melyből kettő még Bach életében keletkezett. Az egyiket ezek utóbbiak közül Anna Magdalena Bach (1701–1760) készítette, aki Bach második felesége volt. Elemzésemben és előadásomnál ezt a kéziratot veszem alapul, valamint a c-moll szvit lantátíratát (BWV 995) melyből ismerjük Bach saját lejegyzését.

6. A hat szóló csellószvit sarabande tételeinek összehasonlító elemzése

A hat szóló csellószvit tételeinek sorrendje a következő: Preludium, Allemande, Courante Sarabande és Gigue, valamint a Gigue előtt az első két szvitben Menuett, a harmadik- negyedikben Bourrée, az utolsó két szvitben pedig Gavotte szerepel.

Az utolsó két szvit különleges hangolást kíván, az ötödik, c-moll szvit 'A'-ról 'G'-re lehangolt felső húrral (scordaturával) játszandó, míg a hatodik, D-dúr pedig öt húron, egy felső 'E'-húrral kiegészítve a megszokott négyet.

A továbbiakban a sarabande-tételeket szeretném elemezni a következő szempontok alapján: hangnem, metrum, ütemszám, hangnemi váz, ritmus, kiírt díszítések, akkordok, kettősfogások száma, és tételek záróüteme.

A hat sarabande-tétel bináris szerkezetű, és hangnemi vázukban igen hasonlóak, ugyanis a dúr hangneműekre jellemző, hogy az első részük domináns hangnemből zárul, illetve a két moll hangnemű szvit első fele pedig a párhuzamos dúrban zár, és mind a hat tétel második felében tér vissza az alaphangnem. A harmóniaváltások igen sokszor éreztetik az ütem második negyedének súlyosságát, valamint a pontozott ritmusképletek elhelyezkedése is ezt erősíti. (Melléklet 8–10. ábra) A tételek metruma $\frac{3}{4}$ -es kivéve az utolsó $\frac{3}{2}$ -es ütemmutatójú D-dúr *sarabande*-ot. Jellemző a tételeken belül a különféle pontozott ritmusok és az apróbb ritmusértékek, mint például tizenhatodok esetleg harminckettedek előfordulása. Ez egyedül a c-moll sarabande-ra nem igaz, ahol végig nyolcadok és negyedek váltakoznak. A táblázatban lévő adatok (Melléklet 7. ábra) alapján jól észrevehető, hogy a tételek egyre hosszabbak, egyre színesebbek, például az akkordok gyakoribb használata miatt, és ez alól is kivétel a c-moll sarabande, mivel ott nem szerepelnek akkordok. A hat sarabande-ban előre haladva a kiírt díszítések száma nem növekszik az akkordok, kettős fogások számával ellentétben, de ebben az esetben elképzelhető, hogy Bach nem dolgozta ki ebből a szempontból teljesen a darabokat, hanem az előadóra bízta a díszítések hozzáadását.

Érdekességképp megfigyelhető a G-dúr és d-moll sarabande utolsó ütemében egy lefelé oktáv található, a C-dúr és D-dúr sarabande egy-egy akkorddal végződik, míg az Esz-dúr és c-moll sarabande tételek befejezése egy felfelé tartó akkord felbontás. (Melléklet, 11. ábra)

Az első három szvit hangnemei egyszerűbbek: itt találkozunk 1 egy keresztes, 1 bés, valamint 1 előjegyzés nélküli hangnemm (G-dúr, d-moll, C-dúr szvit). A negyedik, ötödik szvit előjegyzése már három 'bé', illetve az utolsó szvitté pedig két kereszt, melyek például intonálási szempontból is nehezebb hangnemek, főleg ha a D-dúr szvitet négy húros csellón játszuk. Bach korában a hangnemekhez egészen konkrét hangulatot, karaktert, jelentést társítottak. A G-dúr hangnemet Johann Mattheson 1713-ban megjelent *Das neue- eröffnete Orchester* című értekezésében ilyen szavakkal írja le: „sok behízalgés és beszédesség van benne”. Athanasius Kircher *Musurgia universalis* című művében (1650) úgy nevezi: „szerelmes és képes” (Pintér, 2002–2003, 4–5. o.). A G-dúr sarabande tétel kifejezetten mutatja a fentebb említetteket, éneklő dallamossága, és nyújtott ritmusai sugallnak szerelmes érzelmeket.

A második szvit (BWV 1008) d-moll hangnemű melyről Mattheson így vélekedett: „Hogyha (...) a d-mollt megfigyeljük / (...) úgy, azt fogjuk találni, hogy, valamiféle alázatosság, nyugalom / egyfajta nagyság, kellem és meglegedettség jellemző rá” (Pintér, 2002–2003, 4. o.). Megfigyelhetünk a d-moll *sarabande* tételen belül egy mindig felfelé tartó két ütemes szekvenciát, ami szerintem valóban valami emelkedett, valami örömtelit sejtet (Melléklet 12. ábra).

A harmadik cselló szvit C-dúr hangnemű (BWV 1009). Mattheson gondolatai a hangnemről:

„A nyers merészség, vagy szemtelenség jellemző rá / nem rossz ujjongó tételekhez és olyanokhoz, amelyekben az ember az örömet juttatja kifejezésre; ugyanakkor egy ügyes zeneszerző valami kellemeset és finomat is ki tud hozni belőle.” (Pintér, 2002–2003, 4. o.). Ha a C-dúr sarabande tételt nézzük, valóban elég finom szövésű.

A sorozatban a negyedik helyen az Esz-dúr szvit következik (BWV 1010). „Sok emelkedettség van benne...” (Pintér, 2002–2003, 4.o.) írta Mattheson a hangnemről. Christian Friedrich Daniel Schubart szerint „A szerelem, az áhítat, az Istennel való meghitt beszélgetés hangneme; a három ”b”-jével a Szentháromságot fejezi ki.” (Fodor, 1998, 48. o.). Az egész tételben szinte állandó a jelenléte a kis nyújtott ritmusnak, mely ünnepélyessé teszi a karaktert. A kétütemes téma, amivel a tétel indul, mintha egy kérlelő gesztust rejtene. A záróütem, a többi sarabande tétellel ellentétben nem lefelé lépő oktáv, hanem egy felfelé menő akkord felbontás, mely éterivé teszi az egész tételt és valóban egy utolsó sóhajhoz, vagy hálaadó szóhoz hasonlatos egy ima végén.

Az ötödik szvit (BWV 1011) c-moll hangnemű, és egyik különlegessége hogy scordatura elnevezésű módszerrel jegyezték le, ami annyit jelent hogy a legmagasabb 'A'-húrt kell 'G'-re hangolni a hangszeren. Ezzel a lejegyzéssel nem csak könnyebben játszhatóbbá válik a tétel, illetve az egész szvit, hanem más hangszínt is kap a hangszer. Schubartnak a hangnem következőket jelentette: „Szerelmi vallomás és egyszerre a boldogtalan szerelem panasza. A szeretet éhes lélek minden sóvárgása, vágyódása, sóhajtozása benne találthatik ebben a hangnemben” (Schubart, 1806, 377–378. o.). A lehangolt hangszer valóban különös fátyolosságot kölcsön-

nöz az egyébként is szomorú hangnemnek. A tétel puritánsága és hangzása valamiféle mély gyászt, fájdalmat sejtet, főleg ha figyelembe vesszük főhangokat késleltető szekund lépéseket, melyek akár sóhajokra is emlékeztethetnek. Hangzásban ez talán a legföldöntúlabb tétel a hangok közötti nagy távolságaival és harmóniakat megbontó hangjaival. A hatalmas hangtávolságok mellett nagyon sok kis szekund lépés található a tételben, amit J. Ph. Kirnberger értelmezése szerint ez a hangközlépés valami szomorúságot jelent (Kirnberger, 2014, 103–104. o.)

Az első ütemben egy c-moll felbontást hallunk a második negyeden egy ‘H’ hanggal, amely vezetőhangként megjelenve súlyossá teszi a második ütést, viszont a c-moll akkordba nem illő ‘Asz’ hanggal fejeződik be az ütem. Ez a hang egyrészt véleményem szerint más megvilágításba helyezi az addig elhangzott akkordot (egy szeptimakkord keletkezik), illetve megelőlegezi a következő ütem harmóniáját is, így nagyon erős a továbbvivő funkciója. A lant átiratban (BWV 995) mely a Bach-kézirat tanúsága szerint később született mint a c-moll szvit, ezt a különleges szerepű hangot külön szólamban és egy oktávval lejjebb jegyezte le Bach. (Melléklet 14. ábra)

A második ütem felépítése hasonló az elsőhöz, csak magasabbról induló f-moll felbontással kezdődik, majd ‘H’ hangra lép. A harmadik ütemben pedig még magasabbról indul egy szűkített akkord, mely a harmadik negyeden a dominánssal előkészít egy c-moll zárlatot. Ha az első és második ütemben a harmadik negyeden lévő hangokat lineárisan nézzük, bővített szekundlépést mutatnak. Ez a két hang elbizonytalanítja a harmóniak érzékelését az ütemekben, egy teljesen túlvilági, megfoghatatlan hangulatot jelenít meg általuk a kezdő két ütem. Az ötödik ütem már Esz-dúr felé mutat, csak a főhangokat egy-egy szekund lehajlás nyomatékositja. A tétel első része ugyanúgy a parallel dúrban fejeződik be, mint a d-mollnál már tapasztalhattuk. A második rész eleje a tétel kezdetét idézi fel, és a 12. ütemben megérkezik f-mollba, amely az eredeti hangnemhez képest egy szubdomináns irány. A folytatódó akkordfelbontások hangjai egyre nagyobb regisztert járnak be, majd eljutunk a 17. ütem harmadik negyedén például egy dodecima fellépésig, amely egy ‘A’ és egy ‘Esz’ hang között jön létre. Ezek után a g-mollt végleg elhagyva záródik a tétel c-mollban, hasonlóan az Esz-dúr *sarabande* tételhez felfelé menő akkord felbontással. (Melléklet 11. ábra)

7. Az elemzések eredményeiből kialakított előadói koncepció

A c-moll sarabande harmóniailag és formailag is nagyban különbözik a többi csellószvitben található sarabande tételektől. Díszítetlensége, egyszerűsége és késleltető kis szekundjai fájdalmassá, teszik a tételt. A hangnem az Esz-dúr párhuzamos mollja, mely Schubart értekezése alapján „*Istennel való beszélgetésre*” (Schubart, 1806, 377. o.) illetve a Szentháromságra utal. Ebből, valamint Bach vokális sarabande-szövegeiből kiindulva, ebben a tételben a vallási áhítat mellé

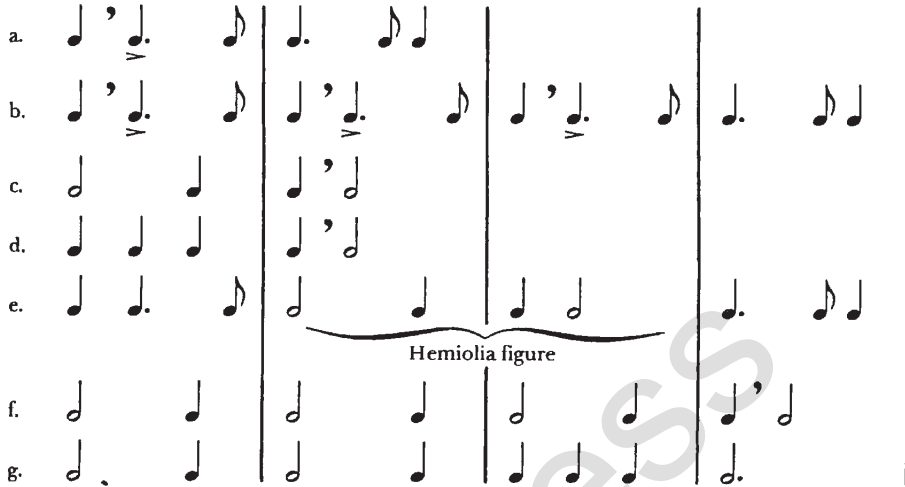
mérhetetlen nagy elkészeredettség társul. Kiemelném a BWV 57 kantáta harmadik tételének szövegét, mely zenei anyagban is sok hasonlóságot mutat ezzel a sarabande-dal. A scordatura nagyon fontos az előadásnál, nem csak azért hogy fennmaradt kéziratokhoz hűek maradjunk, de sokkal különlegesebb hangszínt ad a hangszernek, és könnyebb azt a sötét és reményvesztett hangulatot kelteni, amit a tétel sugall. A hangvételéből és a sarabande alaptulajdonságából fakadóan nem lehet gyors tempójú az előadása, és ki kell emelni, hogy a látszólag egy szólam helyett több rejlik a tételben. Fontos szempont ezeken kívül a tagolás, hogy az első rész kétszer négy ütemre bontható, míg a második háromszor négy ütemes egységre.

Hivatkozott irodalom

- Biblia Károli Gáspár fordításában <http://www.bibl.u-szeged.hu/Biblia/49.html>.
- *Brockhaus-Riemann Zenei lexikon* (1985): szerk. Dahlhaus, C. és Eggebrecht, H. H. 3. kötet
- Denizeau, G. (2009) : *A zenei műfajok képes enciklopédiája*, Rózsavölgyi és Társa, Budapest.
- Fodor Géza (1998): *Kísérlet a Varázsfuvola nyitányának értelmezésére*. In: F.G.: *Zene és színház.*, Argumentum, Budapest.
- Kirnberger, J. Ph. (2014): *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Book on Demand Ltd., Berlin.
- Kroó György (1974): *A hét zeneműve*, Zeneműkiadó. 4. Budapest.
- Little, M. és Jenne, N. (2009): *Dance and the Music of J. S. Bach*. Indiana University Press, ISBN: 978-0-253-21464-5.
- Schubart, Ch. F. D. (1806): *Christ. Fried. Dan. Schubart's Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Degen, Wien. http://reader.digitale-sammlungen.de/fs1/object/display/bsb10599461_00001.html.
- Pintér Tibor (2002–2003): „*A hangnemek határesetétikájának kritikai vitája a 18. századi német zeneesztétikában*” Laokoón, 2., <http://laokoön.c3.hu>. Utoljára letöltve: 2016. 11. 17. Szerk. Budapest: Zeneműkiadó. Utoljára letöltve: 2016. 11. 17.
- Wolff, Ch (2009): *Johann Sebastian Bach: A tudós zeneszerző*, Park Kiadó, Budapest.
- *zéljel* definíció <http://www.wordreference.com/definicion/z%C3%A9jel>. Utolsó letöltés: 2016. 11. 17.

Melléklet

Fig. VII-3: Typical rhythmic patterns in the sarabande.



1. ábra: A sarabande táncétel jellemző ritmusmintái, ritmusképletei

Forrás: Meredith Little, Natalie Jenne (2009) *Dance and the Music of J. S. Bach*

Soprano.
Bleib bei uns, bleib bei uns, denn es will A - - bend

Alto.
Bleib bei uns, bleib bei uns, denn es will Abend

Tenore.
Bleib bei uns, bleib bei uns,

Basso.
Bleib bei uns, bleib bei uns, denn es will A - bend wer - -

2. ábra: BWV 6. Bleib bei uns kezdetű kórustételből részlet

3. Aria

Violino I

Violino II

Viola

Soprano
(Anima)

Continuo
Organo (bez.)
Org.

9

17

pp

pp

pp

pp

Ich wünsch-te mir den Tod __, ich wünsch-te mir den Tod __,



3. ábra: BWV 57 Ich wünsch-e mir den Tod című ária részlet

a T. 13-24 Wir set - zen uns mit Trä - nen nie - der und ru - - fen dir
im Gra - be zu: Ru - he sanf - te, ru - he sanf - te, sanf - te Ruh!

b T. 37-48 Wir set - zen uns mit Trä - nen nie - der und ru - - fen dir
im Gra - be zu: Ru - he sanf - te ru - he sanf - te, sanf - te Ruh!

4. ábra: Máté Passió (BWV 244) zárókórus dallam

col Basso grosso 6 6 5 6 6 7 5 6 4

7 7 6 4

6 5 6 8 7 5 4 4

5. ábra: János Passió (BWV 245) zárókórusétel részlet

JOH. SEB. BACHS (1686-1750)
Sonaten
Violoncello solo.
MIT BEGLEITUNG DES PIANOFORTE
herausgegeben
VON
Dr. W. STADE. (1817-1902)

Herzogl. sächs. Hofcapellmeister.

Neue billige Ausgabe, correct nach der von **Robert Schumann** (1810-1856)
auf Grund der Berliner Handschrift gemachten Revision.

Preis complet M. 3, — netto.

Die Pianofortestimme à part . 2, 25 .

Die Violoncellstimme à part . 1, 50 .

Ausgabe für Violoncello.

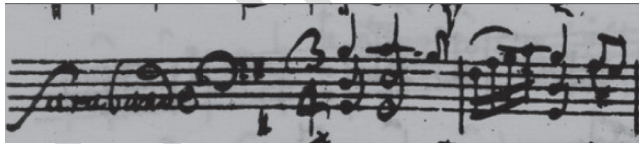
Eigentum des Verlegers.

Leipzig, Gustav Heinze.

6. ábra: Robert Schumann kíséret a J. S. Bach csellósztvitjeihez

BWV	Hangnem	Metrum	Ütem szám	Hangnemi váz	Ritmus	Kiírt díszít és	Akkord, kettős fogás
1007	G-dúr	$\frac{3}{4}$	8+8	G-D-e-a-G	negyed pontozott negyed és nyolcad, tizenhatodok	4	6–1
1008	d-moll	$\frac{3}{4}$	12+16	d-F-g-d	pontozott negyed és nyolcad, tizenhatodok	7	9–13
1009	C-dúr	$\frac{3}{4}$	8+16	C-G-a-d-G-C	pontozott nyolcadok, tizenhatodok	1	15–7
1010	Esz-dúr	$\frac{3}{4}$	12+20	Esz-B-c-B-Esz	pontozott nyolcadok negyedek	1	13–21
1011	c-moll	$\frac{3}{4}$	8+12	c-Esz-f-c	nyolcadok és negyedek	nincs	nincs
1012	D-dúr	$\frac{3}{2}$	8+24	D-A-G-D-d-D	pontozott félértékek, negyedek	nincs	36–33

7. ábra: elemző táblázat



8. ábra: G-dúr sarabande részlet



9. ábra: d-moll sarabande kezdő üteme



10. ábra: C-dúr sarabande részlet



G-dúr sarabande tétel záróütem



d-moll sarabande záróütem



D-dúr sarabande tétel záróütem



D-dúr sarabande záróütem



Esz-dúr sarabande tétel záróütem



c-moll sarabande tétel záróüteme

11. ábra: sarabande tételek záróütemei



12. ábra: d-moll sarabande részlet



13. ábra: c-moll sarabande



14. ábra g-moll lantszvit sarabande tétele (BWV 995)

DUPress



A VIBRAFON MINT JAZZHANGSZER
KOMOLYZENÉBE VALÓ
BEILLESZKEDÉSÉNEK BEMUTATÁSA
ANDREI PUSHKAREV VALSE BRILLANTE CÍMŰ
MŰVÉN KERESZTÜL

LENGYEL ERIK

Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar
Előadóművész, klasszikus ütőhangszer, BA/III. évfolyam

Témavezető:
Dr. Szabó István főiskolai tanár

1. Bevezetés

1.1. A vibrafon kialakulásának kezdete

A zenetörténetben az ütőhangszerek megjelenése egészen az őskorig nyúlik vissza, amikor már különböző fadarabokon megszólaltatnak ritmusokat, dalmokat. A kezdeti csörgő és dörzsölt hangszerek megjelenése után Afrikában kialakulnak az első membranofon hangszerek. A dallamjátszó, azaz idiofon hangszerek első európai megjelenése 1511-re datálható. 1735-ben már Händel harangjátékot használt egyik operájában, és a zeneszerzők egyre nagyobb érdeklődése hozzájárult az ütős hangszercsalád fejlődéséhez (Aldridge, 1994).

Az ipari forradalom hatása, az új manufaktúrák megjelenése elősegítette az ütőhangszerek szakosodására létrejövő gyárak megjelenését. Ilyen volt a Leedy Drum Company Indianapolisban, ahol az első vibrafonhoz hasonlító hangszer megjelent a 20. század elején. Hermann Winterhoff, a Leedy Drum Company mérnöke a marimba elődjével, a fémmarimbával (1. ábra) kísérletezve tremoló hangzást, vibrátót próbált meg elérni. A hangszeren vékony, lapos, acél hanglapok voltak. A fémmarimba, marimbafon hangterjedelme két, két és fél vagy háromoktávnyi volt. Először egy motort szereltek a fémmarimbára ami le-fel mozgatta a rezonátorcsöveket, így közelítve-távolítva azokat a lapoktól. A második kísérleti modellben a rezonátorok oldalra mozdultak (Blades, J. 2005; Blades, J. 1992; Mucsi, 2010; Blades, Holland, 2016).

1.2. A végleges forma létrejötte

1922-ben George H. Way eladási menedzser és tanácsadó kezdeményezésére megszületett a ma is használatos neve a hangszernek: „Vibraphone” (vibrafon). 1924-től kezdve elindult a hangszer gyártása, de eleinte még kevés példányszámban. Louis Frank Chiha, vaudeville művész, szórakoztató darabokban használ „Leedy vibraphone”-t (2. ábra), és ennek hatására rohamosan nőtt a vibrafonrendelések száma (Smith, 2008; Mucsi, 2010; Scott, 2015).

A vaudeville 1880 és 1930 között népszerű teátrális szórakoztató műfaj volt az Amerikai Egyesült Államokban és Kanadában. Az előadásokon (kabarékon) számos művészeti ág képviselője fellépett, mint zenészek, táncosok, artisták, mutatványosok, színészek. „Az amerikai show-business előfutára”. 1927-ben Henry Schluter, a J. C. Deagan Company főgépésze egy új hangszert épít a Vibra-Harpot (3. ábra). Az új hangszer alumíniumlapokat kapott és a lapok hangolásán és méretein változtattak, így kiküszöbölve a disszonáns harmóniák, felhangok megszólalását. A Leedy cég ennek hatására lecseréli a hanglapjait alumíniumra. A hanglapok egy huzalra vannak felfűzve, és a hanglapok mindkét végüknél ki vannak fúrva. A huzal áthaladt minden hanglapon, amit egy kis pillér tartott

minden lap között (Mallows, 2004; Mucsi, 2010; Deagan 2006). William D. „Billy” Gladstone 1927-ben feltalálja a lábdobpedált, és ennek hatására Schluter konstrukciójában megjelenik a vibrafonhoz szükséges tompítópédál. A tompítópédál a hangszer fontos része. A pedál mozgathatósága megkönnyítette az előadó játékát. A pedál lenyomásával a lapok szabadon zengtek, mint a zongoránál. Amikor felengedik a pedált, akkor a tompítósín filcrétege hozzányomódik a hanglapok aljához, így elfojtva a hangot. Később a kísérletezések során született néhány konstrukció, melyeken a pedál mechanikája ellentétesen működött. Ezeket a hangszereket ma már nem használják (Mallows, 2004; Mucsi, 2010). Két tengely halad a két sor alatt végig a hangszeren, pulzátorokkal. Ezek vékony, kerék fém körlapok voltak minden egyes rezonátorcső fölött (Mucsi, 2010; Blades, Holland, 2016).

A motor, ami a kis lapátokat forgatja, a lapok alatt, a hangszer jobb oldalán helyezkedik el. Motorral változtatható sebességű vibrató hangzás, míg motor nélkül egyenes hang érhető el. A motorral a mai hangszereken is ugyanezt a hatást lehet elérni (Mucsi, 2010).

A Vibra-Harp konstrukciója sokkal népszerűbb lett, mint a Leedy hangszere, szinte sablonjává válva minden mai vibrafonnak. Mai vibrafongyártó cégek például: Adams, Musser, Ross és a Yamaha (4. ábra).

2. A vibrafon mai megszólaltatási technikájának kialakulása

Eleinte a xilofonhoz hasonlóan két darab kemény verővel játszottak a hangszeren. Red Norvo volt az első vibrafonos, aki kezdeményezte a négyverős játékot, a kétverős játék mellett. A négy verő használatával lehetőség nyílt akkordok megszólaltatására, és ennek hatására kísérő hangszerként is funkcionálhatott a vibrafon a különböző jazzformációkban. A négy verő tartására háromféle módszer alakult ki, ami a mai napig használatban van. A hagyományos verőfogás, a Gary Burton-féle verőfogás és Musser által kitalált, Stevens által tökéletesített verőfogás. A vibrafonon a tradicionális mellett a Burton-féle verőfogást használják leginkább. Milt Jackson volt az, aki a puhább verők használatát kezdeményezte, és így lehetőség nyílt lágyabb, énekszerű hangzást kialakítani a hangszeren.

A hangok és akkordok összszűgésének elkerülésére különféle lefogási technikák jelentek meg. A lefogás történhet kézzel, illetve verővel a hangszeren (Mallows, 2004).

3. A vibrafon kezdeti szerepe a zenében

A vibrafon létrehozásának kezdő szándéka az volt, hogy új színt adjanak a hatalmas ütőhangszeres arzenálhoz, melyet zenés-táncos show-műsorokban,

vaudeville-ekben könnyűzenei együttesek alkalmaztak Amerikában. A vibrafon az 1920-as évektől a tánczenekarok szerves része. Több jazzmuzsikus, aki elkezdte használni a vibrafont, később főhangszerévé választotta, úgy mint Red Norvo, Milt Jackson, Lionel Hampton. Az első jazzhangfelvételt vibrafonnal Lionel Hampton játszotta fel 1931-ben *Memories of You* címmel, Louis Armstronggal és zenekarával. Az 1950–60-as években Terry Gibbs és Gary Burton tovább növelték a hangszer népszerűségét. Magyar előadók is hozzájárultak a hangszer ismertségének elnyeréséhez. Ilyenek például: Beamter Jenő, Tommy Vig, Szaniszló Richárd (Smith, 2008; Mucsi, 2010).

4. A hangszer megjelenése a szimfonikus zenekarokban

Nem sokkal azután, hogy a vibrafon megjelent a jazz-zenei életben, megindult kortárszenei és klasszikus zenei karrierje is. A hangszert több neves szerző is alkalmazta szimfonikus zenekari műveiben, néhány példa: Darius Milhaud: *L'annonce faite à Marie*, Alban Berg: *Lulu*, Benjamin Britten: *Spring Symphony* és *A Midsummer Night's Dream*, Pierre Boulez: *Le marteau sans maître*, valamint Leonard Bernstein: *West Side Story*. Bernstein művében ötvöződik a jazz és a klasszikus zene, egyik legjobb lehetőség a vibrafon alkalmazására (Smith, 2008; Mucsi, 2010).

Az első versenyművet Milhaud komponálta a hangszerre. A *Concerto for Marimba, Vibraphone and Orchestra* című műve 1947-ben íródott, az első bemutató 1949-ben volt a St. Louis-i szimfonikus zenekar által, a szólót Jack Conner játszotta. Milhaud ezzel a művel egy új oldalát mutatta be a hangszernek, és megalapozta a vibrafon helyzetét a komolyzenei koncertéletben. Később számos versenymű született még a hangszerre, ilyenek például: Siegfried Fink: *Concerto for Vibraphone and Strings*, Emanuel Sejourne: *Concerto for Vibraphone and Strings Orchestra*, Ney Rosauo: *Concerto for Vibraphone and Orchestra*. A Fink-mű tartalmazza az első lejegyzett kadenciát is vibrafonra (Smith, 2008; Mucsi, 2010).

5. A vibrafon repertoárja

Az első szólómű, amely kifejezetten vibrafonra íródott James Beale *Three Pieces for Vibraphone* Op. 27. című műve, mely 1959-ben készült. Azóta rengeteg művet komponáltak szóló vibrafonra, mely ékes bizonyítéka mind a hangszer, mind a szólókoncert-műfaj népszerűségének. A szeriális zene egyik képviselőjét, Karlheinz Stockhausent is megihlette a hangszer sokszínűsége. A *Freitag aus Licht* operájának egyik részletét átdolgozta vibrafonra, és így született meg a *Vibra-Elufa* című alkotás 2003-ban (Smith, 2008).

A technika fejlődésének hatására egyre jobban növekedtek a lehetőségek, és a szólóművek mellett előszeretettel komponáltak zongora-, elektroakusztikus kíséretes műveket is erre a hangszerre. Elektroakusztikus mű például: Chris Hanning *Mirror Image* című darabja, amelynek az elején vonóval szólaltatják meg a hangszert. Ez az új alternatív megszólaltatási technika különleges hatást kelt a publikumnak. A vibrafon puha és lágy hangzása lehetőséget nyújt átíratok készítésére is. A barokk kor egyik kiváló zeneszerzőjének, Johann Sebastian Bachnak a művei, számos kortárs átíratkészítőt megihlettek. Korunk jelentős transzkripció készítői például: David Friedman, Steven Machamer és Andrei Pushkarev.

6. A Valse Brillante keletkezésének háttere

A *Valse Brillante* Manos Hadjidakis „*The Waltz of the Lost Dreams*” című zene-művének átdolgozása. Manos Hadjidakis görög zeneszerző négy évesen kezdett el zongorázni, 15–18 évesen zeneelméletet és zenetörténetet tanult, de a háború miatt a tanulmányait nem tudta befejezni. Színházi munkáin kívül filmzenéket is írt. 1960-ban Oscar-díjat kapott Jules Dassin *Never on Sunday* című filmjének zenéjéért. Manos Hadjidakis kiadott négy verseskötetet is (Hadjidakis, évszám nélkül). A mű egy keringő, mint a nevében is szerepel. A keringő eredete egészen az 1100-as évekig nyúlik vissza. VII. Lajos udvarában már láthattunk keringőző embereket. A keringő első operabeli megjelenése Vicente Martín y Soler *Una cosa rara* művében található. Az évek során meghódította egész Európát ez a műfaj, és a korai 19. században két típusa alakult ki: a német vagy bécsi és a francia. A francia tánc lassabb és nőiesebb volt, mint a német. A kezdetekben a keringő 2×8 ütemből állt. A közönség igénye megnőtt, és kibővítették a zeneszerzők a szerkezetét, megjelenik a trio, menüett és CODA. Johann Nepomuk Hummel volt az első zeneszerző, aki önálló szóló, előadási, keringő darabot írt. Franz Schubert és Carl Maria von Weber a bevezetők megjelentetésével és az ütemszámok periodikus növelésével megágyaztak a romantikus keringő bővülő szerkezetének. Weber már zenekarra is komponált. A romantika korszakában a keringők nagy alkotóinak Josef Strausst, Johann Strausst és Chopint tekinthetjük. A bevezetők és a Codák tökéletesítése mellett érdekes harmóniak és különböző zenekari effektek jelennek meg. A 20. században a keringő népszerűsége töretlen, Mahler és Sztravinszkij alkotásai mellett Lehár Ferenc is belecsempészi a műfajt operettjeibe. A jazzben is megjelenik a műfaj, ámde szóló vibrafonra nagyon kevés mű íródott. David Friedman *Vienna* című alkotása mellett Andrei Pushkarev *Valse Brillante*-ja a jelentős (Blom, 1961).

A *Valse Brillante* zongorára és tangóharmonikára íródott keringő. Hadjidakis műve eredetileg világzenei kompozíció, és egy téma folyamatos, végtelenszerű ismétlése. A harmonika folyamatos hangzását először a középrészben érzékelhetjük. Ami érdekesség, hogy Hadjidakis alkotásában is később száll be a tangóhar-

monika, és Pushkarev átiratában is a darab közepén vehetjük észre a hangzásképet a jobb kéz folyamatos hiányos triolás mozgásával.

Andrei Pushkarev zenészcsaládba született 1974-ben. 5 évesen zongorázni kezdett, majd 14 évesen kezdett ütőhangszerekkel foglalkozni. 1992-ben felvették a Kijevi Csajkovszkij Zeneművészeti Konzervatóriumba és itt folytatta tanulmányait. Egyetemi éve alatt Pushkarev elkezdte írni saját műveit, átiratait, és a vibrafon több mint kedvenc hangszerévé vált. 1995-ben Pushkarev megnyert egy ukrán nemzeti versenyt szólóvibrafonosként. 22 évesen a Kijevi Szimfonikus Zenekar timpanistája volt. 1999-ben csatlakozik a Kremerata Baltica kamarazenekearhoz. Szólótimpanistaként hallható az *After Mozart* című, Kremerata Baltica által előadott albumon, ami 2001-ben Grammy díjat, 2002-ben ECHO-díjat kapott. Számos zeneszerző műveiből átiratokat készített már. Ilyen zeneszerzők például Astor Piazzolla, Richard Rogers, Pjotr Iljics Csajkovszkij (Pushkarev, évszám nélkül).

7. A Valse Brillante játéktechnikai megvalósítása vibrafonon

A Valse Brillante négyverős előadási darab, amely szerkezetileg egy variációs formának tekinthető. Az első rész 8 ütemes bevezető. Az első 4 ütem Frédéric Chopin *Grand Valse Brillante* mű kezdetének hasonmása, ebből is látszik Pushkarev széles körű ismerete a komolyzenében. A fanfárhoz hasonlító nyitányban hemiola figyelhető meg a harmadik és negyedik ütemben. (Melléklet, 5. ábra)

A bevezető második felében decrescendót és ritartandót írt ki a zeneszerző. Ezek a jelzések halkulást, illetve lassítást jelentenek. Utalhat a fúvós hangszerek pl.: trombita elhaló hangjára. (Melléklet, 6. ábra)

Majd következik a téma bemutatása. $\frac{3}{4}$ -ben, a keringő-alapülkötésben. Az elején tonikai, majd domináns szeptimes kísérettel. A zongora transzkripcióját az állandó basszushangok megszólaltatásával és a jobb kezes dallam leírásával oldja meg. Periodizáló jellege van a 8. ütemek végén megállásokkal. A főtémát az eredeti mű témájának a lefelé tartó részéből képezi. (Melléklet, 7. ábra)

Az első rész után újra megszólal a főtéma, de immár variálva, díszítve, szélesebb dinamikai síkon. A másodszori főtéma megjelenés után egy úgynevezett közjáték következik, egy kicsit gyorsabb tempóban, itt már harmóniaiag is más akkordok szólalnak meg. Ez a rész az eredeti műben nem hallható, abszolút Pushkarev egyéni gondolata. Játéktechnikailag is egy virtuóz triolás futamokkal tarkított rész, a négyverős játék maximális kiaknázása. A basszushangok itt is a zongora bal kezét szimbolizálják az első négy ütemben. Ebben a részben a pedált csak akkor alkalmazzuk, amikor basszushangok is megjelennek.

A visszavezetés után megszólal az eredeti mű témája. Pushkarev triolás díszítése különbözik az eredeti nyolcados megoldástól, de a téma teljesen ugyan-

az. A tangóharmonika díszítő szerepe kifejezhető a triolás jobb kéz szerepével. Hadjidakis egész műve egy tempóban van, míg Pushkarev tempókat vált és különböző lassításokat és gyorsításokat ír darabjába. (Melléklet, 8. ábra)

Ezek után Pushkarev modulálva és más ritmikában szólaltatja meg a forrásként funkcionáló művet, elérkezünk a darab csúcspontjához. Ebben a részben nagy szerepe van egy már korábban is használt zenei utasításnak, a *colla parte*-nak. A kifejezés arra utal, hogy a kísérőszólamnak, nevezetesen itt a bal kéznek, a főszólamhoz, a jobb kézben vezetett dallamhoz kell alkalmazkodnia (Szabolcsi, 1965). (Melléklet, 9. ábra)

Következik egy Da Capo rész, a bevezető nyolc ütem visszatérése. Ezek után az eredeti mű egyik fő témája szólal meg ismét halkán és lassú tempóban, különleges pedálhasználattal.

A pedált csak az első negyedre kéri lenyomni a zeneszerző, és utána secco, (szárazon), pedál nélkül kell játszani. Ez egy új, egyedülálló hangzókép a darabban. A zenei anyagot zongorán tompítópédál alkalmazásával lehetne megvalósítani. Ez a szakasz egy görög népi táncra hasonlít, a sirtakira, mellyel Pushkarev utal az eredeti dallam szerzőjének a származási helyére. (Melléklet, 10. ábra) Ezután a mű leghalkabb és leglágyabb része következik, egy altató jellegű rész, melyet egy vidám triolás ritmikájú, virtuóz lezárás követ a kezdő tempóban.

8. Befejezés

Ez a mű megmutatja a vibrafon felhasználhatóságának sokrétűségét. A különleges pedálhasználattal és a virtuóz technikai elemekkel Pushkarev megmutatja a vibrafon hangszínbeli sajátosságait. A vibrafon egyre jobban elterjedt. A szimfonikus zenekari művek és versenyművek azt mutatják, hogy a hangszer komolyzenei eszközként is használható. Manapság még mindig a jazzformációk alkalmazzák leginkább a hangszert és ennek köszönhetően sokszor a komolyzenészek is jazzhangszerként tekintenek rá.

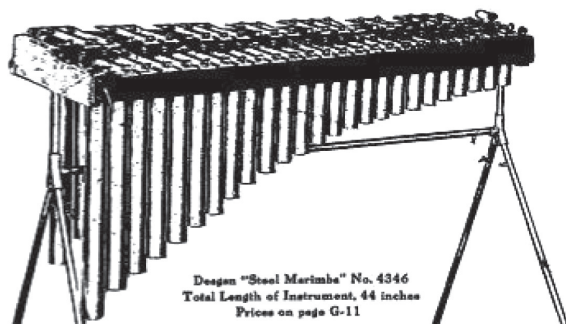
A dallamjátszó ütőhangszerek megjelenése új irányokat mutat a zenében. Az új hangzások megjelenése a publikum tetszésnyilvánításában is kifejeződik. Ennek hatására az ütőhangszeres repertoár folyamatosan bővül.

Hivatkozott irodalom

- Aldridge, J.: (1994). *Vintage Drums*. Centerstream Publishing. ISBN 0-931a759-79-X.
- Blades, J. (2005): *Percussion Instruments And Their History*. The Bold Summer, Ltd. Blades, J. (1992): *Percussion Instruments And Their History*. The Bold Summer, Ltd.

- Blades, J. és Brett, Th. (2014) *Vibraphone*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 17 Oct. 2016. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2258609>.
- Blades, J. és Holland, J. (2014): *Vibraphone*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 17 Oct. 2016. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29286>.
- Blom, E. (1961): *Grove's Dictionary of Music and Musicians* Fifth Edition Edited by Eric.
- Blom Volume IX Vir-Z. St. Martin's Press.
- Deagan, (2006) *Vibraharp* <http://www.deaganresource.com/vibraphones.html>. Utolsó letöltés: 2016.11.17.
- Hadjidakis, Manos (évszám nélkül) <http://palio.antibaro.gr/culture/mg/hadjidakis.html>. Utolsó letöltés: 2016.11.17.
- Mallows, A. F. (2004): *An Historical Survey of the Development of the Vibraphone as an Al Terna Tive Accompanying Instrument In Jazz*. Disszertáció. https://open.uct.ac.za/bitstream/item/8138/thesis_hum_2004_mallows_fa.pdf?sequence=1. Utolsó letöltés: 2016.11.17.
- Mucsi Gergő (2010): *A vibrafon története, felépítése és különleges játéktechnikáinak alkalmazása a kortárs zenében*. Szakdolgozat. Szegedi Tudományegyetem.
- Pushkarev, A. (évszám nélkül) <http://www.kremeratabaltica.com/portfolio-item/andrei-pushkarev/>. Utolsó letöltés: 2016.11.17.
- Scott, K. L. (2015): *Musical and technical challenges in selected vibraphone works of Ney Rosauero* Disszertáció <https://search.proquest.com/openview/340bbebed3610b2365b98fd00ad6b5c/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>.
- Smith, J. D. (2008): *Extended Performance Techniques and Compositional Style in the Solo Concert Vibraphone Music of Christopher Deane*. Disszertáció. http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc9030/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf. Utolsó letöltés: 2016.11.17.
- Szabolcsi Bence-Tóth Aladár (1965): *Zenei Lexikon* I. kötet, Zeneműkiadó Vállalat.

Melléklet



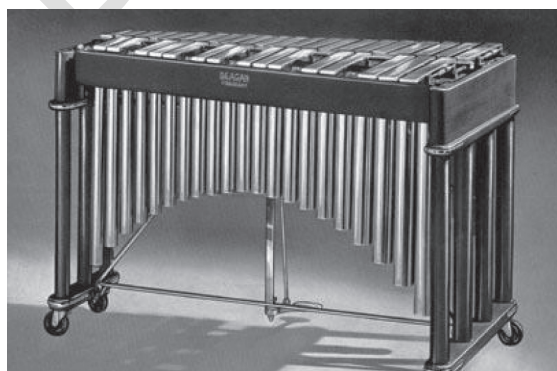
1. ábra: Deagan fém marimba

Forrás: <http://www.deaganresource.com/steelmar.html>



2. ábra: Leedy Vibraphone

Forrás: <http://rhythmdiscoverycenter.org/onlinecollection/leedy-vibraphone/>



3. ábra: Deagan 45-ös Vibraharp

Forrás: <http://www.deaganresource.com/vibraphones.html>



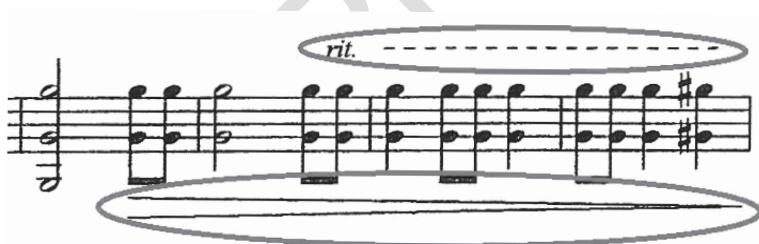
4. ábra: Adams Koncert vibrafon

Forrás: <http://www.steveveissmusic.com/category/vibraphone>

Tempo di Valse Brillante $\text{♩} = 80$



5. ábra



6. ábra

Meno mosso $\text{♩} = 60$



7. ábra

A vibrafon mint jazzhangszer komolyzenébe való beilleszkedésének bemutatása...

Tempo di Valse Brillante $\text{♩} = 80$
(tempo subito)

59

p

Detailed description: This musical score is for a vibraphone and piano. The tempo is 'Tempo di Valse Brillante' with a quarter note equal to 80 beats per minute, and the instruction '(tempo subito)' is present. The vibraphone part (treble clef) features a continuous triplet eighth-note pattern. The piano accompaniment (bass clef) consists of a steady eighth-note bass line and chords. The piece begins at measure 59 with a piano (*p*) dynamic.

8. ábra

colla parte

Detailed description: This musical score shows a vibraphone part with a 'colla parte' instruction, indicating it should play in unison with the piano. The notation is in treble clef and shows a series of chords and single notes.

9. ábra

$\text{♩} = 50$

p * * (Pedal simile)

Detailed description: This musical score is for a vibraphone and piano. The tempo is marked as $\text{♩} = 50$. The vibraphone part (treble clef) features a continuous eighth-note pattern. The piano accompaniment (bass clef) consists of a steady eighth-note bass line and chords. The piece begins at measure 59 with a piano (*p*) dynamic. There are asterisks (*) under the piano part, and the instruction '(Pedal simile)' is present.

10. ábra

Valse Brillante

For Vibraphone

Andrei Pushkarev



BE P14-001



BEURSKENS MUZIEKUITGEVERIJ

Specialist for percussion, drum- and showband music
OUD PASTORIESTRAAT 34, 5993 XX MAASBREE THE NETHERLANDS
TEL.: +31 77 465 19 07 / FAX. +31 77 465 38 83



A MEGÚJULÓ TROMBITAIRODALOM STANLEY FRIEDMAN SOLUS CÍMŰ MŰVE ALAPJÁN

RADÓCZ MIKLÓS

Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar
Osztatlan tanári mesterszak – trombitatanár III. évfolyam

Témavezető:

Dr. Váradi Judit, egyetemi docens

1. A témaválasztás előzményei

Napjainkig számos zeneszerzéssel és zeneelméleti témával foglalkozó értekezés jelent meg, ám az a tapasztalatom, hogy egyes hangszerek specifikus újításairól nagyon kevés összegző írást olvashatunk. Nincs ez másképp a trombita esetében sem, pedig kialakulása óta mind szerkezete, mechanikája, mind felhasználási módja rengeteget változott, ebből adódóan pedig a zeneszerzők is másképpen viszonyultak hangszerhez. Éppen ezért tartottam – a nagy kihívás mellett – rendkívül fontosnak, hogy ilyen témájú rendszerezést készítssek.

Mielőtt munkához láttam, komoly problémát jelentett számomra, hogy milyen út mentén vizsgáljam ezt a területet, mivel az évszázadok alatt nagyon sokat változott a zeneszerzők hangszerhez való viszonyulása, a 20. századi és a kortárs trombitaírodalom pedig már egyenesen bővelkedik az újításokban. Hosszas elmélkedés után arra a következtetésre jutottam, hogy a téma teljes körű összegzéséhez és megértéséhez érdemes először röviden áttekinteni a hangszer történelmi fejlődését. Ez nagyjából – egészen a 20. század közepéig – viszonylag könnyen rendszerezhető képet alkot, hiszen a barokk kor kivételével a trombita – néhány versenymű mellett – legfőképpen zenekari hangszerként funkcionált. Az 1950-es évektől kezdve viszont, a modern zeneszerzői kultúra eredményeként a hangszer egyre újabb és újabb szerepekben tűnik fel.

Bár a kortárs zenében a trombita zenekari megjelenése is nagy fejlődésen ment keresztül, értekezésemben elsősorban a szóló-irodalomra, azon belül is leginkább Stanley Friedman *Solus* című művére koncentrálok. Természetesen a *Solus* mellett több kiváló kortárs trombitadarab is született, amelyeknek részletes bemutatása azonban nem lehet célom. Ugyanakkor említés szintjén néhány alkotásra mégis ki fogok térni. Friedman művére azért esett a választásom, mert annyi újítást, illetve újszerű megoldást tartalmaz, hogy ezek által viszonylag áttekinthető képet kaphatunk a kortárs zeneszerzőknek a trombitazenében alkalmazott innovatív eszközeiről.

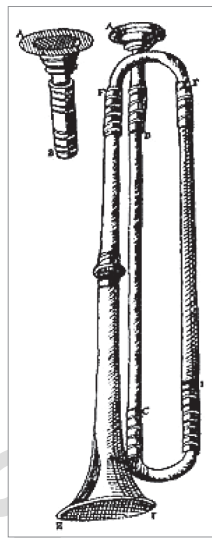
2. Történelmi háttér

2.1. A hangszer kezdeti megjelenése

A trombita a világ egyik legősibb hangszere, hiszen már előadóművészi alkalmazása előtt is használták, eleinte jellemzően harcászati feladatok betöltésére, mivel a trombitások nem csak zenészeknek, hanem külön katonai egységnek is számítottak (Hontvári, 2008). A trombitán elsősorban szignálokat és felhívójelek különböző variációit szólaltatták meg. Ez a hagyomány a hangszer továbbfejlődése mellett egyébként többé-kevésbé a katonaságnál a mai napig használják a hangszert jelzőeszközként.

A kora középkorban a trombita szerepe jelentősen megváltozott. Harci feladatai megőrzése mellett a hangszer a hatalom és a pompa jelképévé vált, ráadásul egyre nagyobb szerepet kapott az egyházzenei életben is (Zilcz, 1971). A királyi udvarok egyre nagyobb fényűzése, az udvari zenei élet felvirágozása szinte törvényszerűen hozta magával a trombita szélesebb körben való alkalmazását (Velenczei, 2011). A hangszer magas, kissé érces hangja ünnepi, magasztos hangulatot teremtett, így előszeretettel használták jeles események és lovagi tornák megnyitására, illetve természetesen a király vagy egyéb magasabb rangú nemesek köszöntésére, éltetésére. Ettől az időszaktól kezdve a trombitások már királyi zenészeknek számítottak, ennek megfelelően megítélésük és társadalmi rangjuk is előkelőbb volt (Hontvári, 2008).

A következő nagyobb zeneművészeti korszakban, a reneszánsz korban már megtaláljuk a virágzó barokk trombitakultúra közvetlen előzményeit. A 15–16. század a hangszer szempontjából elsősorban a technikai kísérletezésről, a mechanika tökéletesítéséről szólt. A hangszerkészítők egyre nagyobb hangsúlyt fektettek a minél nagyobb hangterjedelem elérésére, ugyanakkor rengeteget fejlődött a trombita hangzásvilága is, amely egyre tisztábbá és kifinomultabbá vált.



1. ábra: 17. századi natúrtrombita

2.2. A natúrtrombita kialakulása, a virágzó barokk trombitakultúra

A barokk korszakot tarthatjuk a trombita első igazi fénykorának. Mind a hangszer technikai adottságai, mind a játékosok technikai képességei hatalmas mértékben fejlődtek. A hangszer hosszas tökéletesítésének eredménye az ún. natúrtrombiták megjelenése. Ezek a hangszerek – mint a nevük is mutatja – hangolásuktól függően az alaphangjuk természetes felhangjainak megszólaltatására voltak alkalmasak. Az addig alkalmazott hangszerektől azonban különböztek, mert a hozzájuk készített precízebb, sekély fúvókákkal a felhangok sokkal stílusosabban és tisztábban szólaltak meg. Az új hangszertípus játékosai sajátos technikáikkal elképesztő magasságokat értek el: nemcsak az akkor viszonylag átlagosnak számító 16–17. felhangot, hanem akár még a 24. felhangot is képesek voltak megszólaltatni. A kor trombitásainak felkészültségét mutatja az a tény is, hogy képesek voltak néhány a természetes hangrendszerbe nem illő hangot is kijátszani (bizonyos hangokat fél hanggal lejjebb intonáltak), ezzel is tovább bővítve lehetőségeik tárházát (van der Meer, 1971). Ez a bravúrsorozat végleg új szerepet bízott a trombitásokra. A zeneszerzők szemében a hangszer egyre több lehetőséget rejtett magában. Ennek oka rendkívül egyszerű, magas hangfekvésben a felhangok egymás után diatonikus sorban következnek (Zilcz, 1971), ilyen

módon a trombitások képesek voltak összetettebb dallamokat is játszani, nem csak az addig megszokott fanfár jellegű felhívójeleket. Ez természetesen egyre vonzóbbá tette a hangszert a kor nagy zeneszerzői számára. Példaként említhetjük Johann Sebastian Bach *h-moll mise* [BWV 232], *Karácsonyi oratórium* [BWV 248], 2. *Brandenburgi verseny* [BWV 1047], vagy Georg Friedrich Händel *Vízizene* [HWV 348–350], *Tűzijáték-szvit* [HWV 351] című műveit (Stanley, 2006). Bár az előbb említett alkotások egyike sem 'trombitaverseny', de a hangszer mindegyikükben kiemelt, szólistikus szerepet kap. A barokkban virágzott a trombita szóló-irodalma is. Számos ma is népszerű és gyakran játszott barokk trombitára írt versenymű maradt fenn, mint például Georg Philipp Telemann *D-dúr trombitaversenye* (TWV 51:D7) vagy akár Antonio Vivaldi *C-dúr két trombitás verseny* (RV. 537). Ezek eljátszása még a ma használatos, lényegesen korszerűbb hangszerállománnyal is igen nehéznek számít, csak kifejezetten képzett trombitások adják elő. A korszak végén olyan kompozícióval is találkozunk, mint Michael Haydn *D-dúr trombitaversenye* (MH 104.), melyben kifejezetten előírás a 24. felhang megszólaltatása, ugyanis a versenyműnek az a legmagasabb hangja (Tarr, 1977).

2.3. A bécsi klasszika trombitairodalma



2. ábra: Hagományos klappentrombita

A trombita fejlődése nagyjából a 18. század második felére hirtelen megtorpant. A natúrtrombita – hiányos hangkészlete miatt – egyre kevesebb újírtási lehetőséget tartogatott, míg a magas fekvésű (ún. clarino) játékmód többé-kevésbé elérte lehetőségeinek határait, így a zeneszerzők szép lassan el is fordultak a hangszertől. Ezt az „elidegenedést” tovább erősítette az a tény, hogy a zenei kultúra is nagy változáson ment keresztül. A bécsi klasszika térhódításával a trombita elvesztette vezető szerepét. A lágyabb, egyszerűbb, dallamosabb hangzásideálnak a virtuóz, szólista trombitajáték kevésbé felelt meg; a zeneszerzők többnyire az erre lényegesen alkalmasabb vonós, illetve fafúvós hangszereket részesítették előnyben, míg a rézfúvós hangszereket többnyire akkordokat megerősítő, tutti zenekari hangszerként alkalmazták.

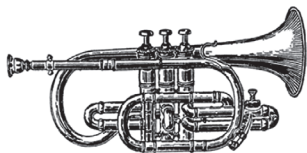
Nagy lépést jelentett a hangszer fejlődéstörténetében az úgynevezett klappentrombita feltalálása. Ez az új típusú trombita már képes volt a teljes kromatikus skála megszólaltatására, így a zeneszerzők számára egy sor új lehetőséget biztosított. Ekkor született Joseph Haydn híres *Esz-dúr trombitaversenye* (Hob.VIIe/1) illetve Johann Nepomuk Hummel *E-dúr trombitaversenye* (S.49.) is. Ezek a versenyművek a trombitairodalom talán legszebb alkotásai, ám a maguk korában

– a hangszer mechanikája miatt – kissé jellegtelen, tompa hangon szólaltak meg (Zilcz, 1971), ezért kisebb volt a sikerük. A trombita újabb aranykorát nem ez az időszak hozta el.

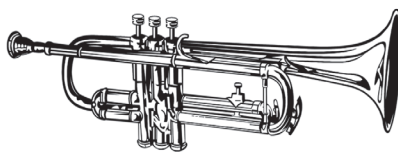
2.4. A 19. század kromatikus trombitája

A 19. század közepére végül megtörtént az igazi technikai áttörés, feltalálták az úgynevezett „ventiltrombitát” (szelepes trombitát). A szelep alkalmazása révén nem csak megnőtt a trombita hangterjedelme, hanem elérhetőbb lett egy sokkal kiegyensúlyozottabb, hajlékonyabb játékmód, mely természetesen szintén számos új utat nyitott a kísérletező alkotók számára.

Valószínűleg a sors iróniája lehet, hogy a trombita végül mégsem ennek köszönhette újabb felemelkedését, hanem a szintén a 19. század közepén Franciaországban elterjedt – a postakürthöz és a trombitához hasonló – kornettnek (Velencei, 2011). A kornett és a trombita – szerkezetüket és hangképzési módjukat tekintve – testvérhangszerek. Megszólaltatásuk és játékmódjuk lényegében teljesen megegyezik (a hangszerkezelés miatt apró intonációs eltérések előfordulhatnak). Ezt mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy a kornetten is trombitások játszottak és játszanak a mai napig. A kornett hangzása azonban teltebb, lágyabb volt, mint a korabeli trombitáké, ezért a zeneszerzők előszeretettel alkalmazták kiemelt zenekari hangszerként (pl. Hector Berlioz: *Fantasztikus szimfónia*). Sajátos módon éppen a kornett hangzás-ideálja irányította a zeneszerzők figyelmét ismét a trombita felé. A fejlesztés arra törekedett, hogy a trombita megőrizze nemes, szólisztikus hangzását, de képes legyen a kornett lágyabb, sötétebb színeinek földezésére is. (Ennek köszönhetően a romantikus művek kornett-szólamait ma már gyakorta trombitával játsszák.)



3. ábra: zömök, öblös építésű kornett



4. ábra: hagyományos építésű piszton trombita

Érdekes tény, hogy bár a trombita újra egyre népszerűbbé vált, a romantika korszakában mégsem született egyetlen önálló versenymű sem, az igazi fejlődés a zenekari játékban ment végbe. Kilépve a klasszikus szimfóniákban betöltött tutti szerepükből, egyre több drámai, szólisztikus feladat hárult a zenekari trombitásokra (Boldoczki, 2008).

A későromantika legnagyobb mesterei már kifejezetten vezető szerepben alkalmazták hangszert: Gustav Mahler: *5. cisz-moll szimfóniája* a mai napig az



5. ábra: Gustav Mahler: 5. cisz-moll szimfónia első sorai trombita szólóval



6. ábra: Richard Wagner Parsifal című zenedrámájának részlete, nagy ívű trombita vezérdallammal

egyik legnagyobb kihívás a zenekari trombitaművészek számára. A zeneszerzők műveikben a trombitát már nem csak a monumentális, hősiességet kifejező effektekhez használták, hanem egyre gyakrabban pattogós vidám, scherzo gesztusok, vagy akár sötét, hosszú ívű melankolikus dallamok megszólaltatására is: Richard Wagner Parsifal című zenedrámájának első sorai a trombita lírai oldalát mutatják be (Boldoczki, 2008).

2.5. A 20. századi modern trombitairodalom kialakulása

A 20. század elejére a gazdag zenekari irodalomnak köszönhetően a trombita végleg visszaszerezte régi fényét, ugyanakkor szóló irodalma továbbra is hiányos maradt. A hangszerre (elsősorban továbbra is inkább kornettre) néhány alig ismert alkotón kívül (*Oscar Böhm: f-moll trombitaverseny Op. 18; Willy Brandt: Első és Második koncertdarab*) nem írtak versenyműveket (Boldoczki, 2008), viszont az ezután töretlenül bővülő zenekari repertoár hatására a zeneszerzők újra felkarolták a trombita szólóirodalmát is, ennek köszönhetően az 1950-es évektől egyre több kiváló mű született szóló trombitára is.



7. ábra: Willy Brandt: Második koncertdarab című posztromantikus művének virtuóz futamai

A kor művészi elvárásainak megfelelően kísérletek kezdődtek, melyek a hangszer lehetőségeit feszegették. A zeneszerzők a modern hangzásvilág mellett (hangrendszerek; bonyolult ritmus) egyre merészebb technikai újításokat is felhasználtak alkotásaikban, ennek megfelelően az előadói korlátok feszegetése is egyfajta szempontként szerepelt egy kortárs trombitadarab megírásakor. Az új effektek alkalmazása mellett a korszak sajátosságának tekinthetjük a kísérlet elhagyását is. Egyre több mű született kísérlet nélkül, szóló trombitára is. A trombitásoktól ez az új szituáció még nagyobb felkészültséget igényelt, hiszen a kísérlet nélkül még több feladat marad az előadóra, ilyen módon még nagyobb állóképesség szükséges egy-egy hasonló stílusú darab előadásához.

A kortárs trombitairodalom több jeles magyar zeneszerző által is gazdagodott. Lendvay Kamilló, Petrovics Emil, Jereb Ervin, Ligeti György és Dubrovay László is számos kitűnő kompozíciót írt trombitára. Ezek előadása nemcsak rendkívül nehéz, de gyakran kifejezetten sajátos: a szerzők korszakalkotó újításokat alkalmaznak, mint például az emberi hang használata, glissando, érdekes hangutánzó effektek.

3. Az előadóművészi és technika elemek bővülése

3.1. Stanley Friedman élete és munkássága

Stanley Friedman 1951-ben született a Tennessee állambeli Memphisben. Nagyon fiatalon, már középiskolás éve alatt végleg elhatározta, hogy életét professzionális zenészként, zeneszerzőként fogja leélni. Első diplomáját 1973-ban szerezte a Memphisi Állami Egyetemen trombitából és zeneszerzésből. Két évvel később Mester fokozatú diplomáját is megkapta, majd rá egy évvel, az egyetemi évek után elnyerte a Zeneművészetek Doktora (DLA) címet is.

Aktív trombitaművészként a világ számos zenekarával lépett fel zenekari első trombitásként. Játszott a Hong Kongi Filharmonikusokkal, az Új-Zélandi Szimfonikusokkal és az Izraeli Filharmonikus Zenekarban, de tagja volt az Eroica Kamaraegyüttesnek is. Elismert művészként több szóló koncertet is adott világszerte.

Akárcsak trombitásként, tanárként is több helyen megfordult. A nagyobb amerikai egyetemek mellett tanított Új-Zélandon és az izraeli Tel Avivi Egyetemen is. Sokoldalúságát jelzi, hogy a trombita mellett zeneelméletet, zeneszerzést és vezénylést is oktatott. Friedman nagy elismeréseket szerzett zeneszerzőként is. Habár több műfajban és stílusban is alkotott, legelismertebb művei elsősorban kíséret nélküli trombitára születtek.

Stanley Friedman legsikeresebb műve, a szóló trombitára írt *Solus* egyben szinté a legkorábbi is, még egyetemi évei alatt, 1975-ben keletkezett. A szerző nagyon hamar jelentős sikereket könyvelhetett el ezzel a darabbal, hiszen 1976-ban az International Trumpet Guild zeneszerzői versenyén második díjjal jutalmazták. A siker azóta is töretlen: a *Solus*-t rendszeresen választják nemzetközi trombitaversenyek kötelező darabjának, előadása kivételes odafigyelést és technikai felkészültséget igényel.

3.2. A *Solus* általános jellemzése

A mű nem egy hagyományosan értelmezhető trombitadarab. A *Solus* több tételes, kíséret nélküli alkotás, amelyet a szerző kifejezetten összegző, pedagógiai célzatú darabnak szánt. A kortárs zenei eszközök mellett (modern, atonális hangrendszer; bonyolult ritmusok; töredezett dallamkezelés stb.) szándékosan használ kifejezetten a hangszerre szánt különleges effekteket, sajátos utasításokat, amelyekre a későbbiek során elemzésemben részletesen visszatérek. A *Solus* különlegességével kapcsolatban érdekes megjegyezni, hogy Friedman bevallottan parodisztikus darabnak szánta. Művében kifigurázza a 70-es évek avantgard zeneszerzőit, akik – a szerző állítása állítása szerint – „*túl komolyan veszik magukat*” (Friedman, 2008.). Alkotását akkori trombita tanárának, Sidney Mear-nek ajánlotta (Sullivan, 2014).

3.2.1. 1. tétel: *Introduction*

Poco rubato, 46 ütem

Az első tétel a *Bevezetés* címet viseli. Zenei anyagát három, jól elkülöníthető részre oszthatjuk: az ,A' szakasz (1–11. ütem) az első kettősvonalig, a ,B' (12–30.) a második kettősvonalig, a ,C' (31–46.) pedig a mű végéig tart. A tételnek nincs alaphangneme. A tétel hangrendszere az Arnold Schönberg által kifejlesztett „Zwölftontechnik” azaz a tizenkétfokúság elveit alkalmazza (Sullivan, 2014). Érdekes megjegyezni, hogy Friedman a tételben több helyen is szabályos sort használ, azaz pontosan követi Schönberg dodekafonikus rendszerének *Reihe*-elvét.

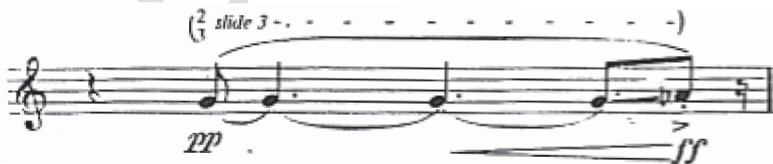


8. ábra: 1. tétel, 6–7. ütem: szabályos Reihe

Az első szakasz egy hagyományosnak mondható, 4 ütemes, lassú, ködös hangulatú bevezetéssel indul. A nyitó széles, nagyívű *legato* dallam után indul az „A” szakasz középrésze. Itt egyből megmutatkozik a mű egyik fő nehézsége: a $12/8$ -os ütemmutató mellé rendkívül bonyolult ritmus párosul, melyet a szerző hirtelen dinamikai változásokkal színesít. Ez a szabad gondolatkifejtés a kortárs zeneszerzők alapvető eszköze. Az indulatos zenei fokozás után végül a zene újra megnyugszik. Fontos kiemelni az „A” szakasz végén megjelenő koronás szünetet. A hirtelen beállt csend drámai hatású, és amolyan átvezetésként szolgál a tétel következő részéhez.

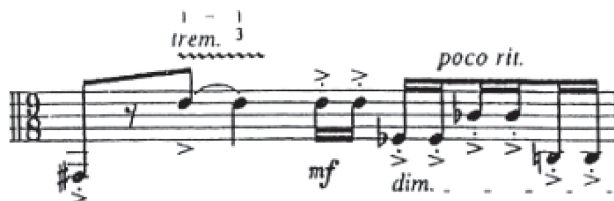
A „B” szakasz két kisebb részre bontható. A B/1 elején a szerző az első két ütemet imitálja, de azt egyből tovább is vezeti egy szinte skizofrén állapotot idéző trillákkal tűzdelt „dallamba”. A trillák ilyen módon való alkalmazását már tekinthetjük újításnak, hiszen eltér az eddig hagyományosnak tartott megjelenésétől.

A szakasz második része, a B/2 a 18. ütemnél kezdődik. Itt figyelhetjük meg a következő eszközbővülést: a szerző *glissando*-t alkalmaz, de nem a jazzből ekkor már elterjedt jól ismert változatát. A *glissando*-t itt mechanikusan kell létrehozni a hangoló cúgok használatával. Ez egy teljesen új effekt melyet úgy lehet elérni, ha az adott billentyűhöz tartozó cúgot egy megadott ritmus szerint a lehető legjobban kitoljuk (ezáltal nagyjából egy félhangnyi távolságot elérve) majd a ritmusnak megfelelően visszahúzzuk mintha csak egy harsona lenne. Ez az effekt egyik fő motívuma a műnek, később a többi tételben is visszatér.



9. ábra: 1. tétel, 18. ütem: mechanikus glissando

Rögtön a *glissando* utáni ütemben láthatjuk a következő újítást: megjelenik a *tremolo*. A trombitán a természetes felhangrendszer miatt a magasabb regiszterben levő hangok gyakran többféle billentyűkombinációval is megszólaltathatóak. (pl.: a *kétvonalas-D* hang megszólaltatható 1-es billentyűvel illetve az 1–3-as billentyűkombinációval is) Ezt az újszerű effektet úgy érhetjük el, ha a hang lehetséges billentyűkombinációit nagyon gyorsan váltogatjuk. Az eredmény egy sajátos *tremolo* lesz.



10. ábra: 1. tétel, 19. ütem: tremolo segédfogás alkalmazásával

A B/2 szakasz összetettségét jelzi, hogy közvetlen a *glissando* és a *tremolo* alkalmazása után rögtön egy újabb technikai lehetőséget használ a szerző, a fúvósok által ekkora már elterjedt *frullato/Flatterzunge* technikát. A *frullato* egy viszonylag könnyen elsajátítható technikai elem, mely annyiban merül ki, hogy a játékosnak egy hosszú 'rrr' hangot kell képeznie a hangszer testén belül, mely által egy torz, erőteljes hangzást kapunk. Ez az effekt a trombitán elsőként a zenekari játékban terjedt el, amelyet elsőként Richard Strauss alkalmazott erőteljes kifejezőeszközként (Boldoczki, 2008).



11. ábra: 1. tétel, 25. ütem: frullato/Flatterzunge

A B/2 záró mozzanata a már néhányszor megjelenő *glissando* technika, viszont azt magas regiszterben, mindhárom billentyű lenyomásával kell megszólaltatni, ráadásul egy hirtelen erősítéssel pianóról fortissimóra. Ezek kombinációja nagy kihívás elé állíthat minden trombitást. A B/2 és a záró 'C' szakasz közötti átvezetéshez újra a feszült csendet használja a szerző (kettősvonal és koronás negyed értékű szünet). Ez a váratlan szünet viszont ebben a környezetben, a magas *ff* után még drámaibb hatást eredményez.

A 'C' szakasz első tétel sodró lendületű lezárása. Ez a zárórész az átvezető rész csendje után határozott, tömörszerű gesztussal kezdődik, ezután a szerző egyre nehezebb technikai fordulatokat használ: több mint két oktávus *legato* kötés után fokozásként a *tremolo* effektet sűríti más-más hangokon. A tétel zárásaként a már megismert *frullato* és *tremolo* technikákat ötvözi egy erős *crescendo* díszítésével, mely a sajátosan elrendezett befejező hangokra vezet. Az utolsó előtti *desz*'' a tétel és egyben a teljes mű legmagasabb hangja, a tételt azonban mégis a mélyfekvésű, kis regiszterben található *a* hanggal zárja le. A záró hangköz különösen érdekes modern jelleget mutat. A hallgató egyértelműen egy (három oktávval kitégítött) nagytercet hallhat, leírva mégis szűk-kvartot használ a szerző. Ez természetesen

nem a trombitairodalom sajátossága, de érdekes betekintést adhat a korszak zeneszerzői gondolkodásmódjába.



12. ábra: 1. tétel, utolsó 3 ütem: flt. és trem. technikák ötvözése

3.2.2. 2. tétel: *Furtively*

Senza misura, rubato, nincs ütemszám

A *Solus* második tétele a '*Furtively*' azaz a *Titokzatos* címet kapta. A cím sokat sejtetően árulkodik a tételről, mely teljesen más karaktert mutat be, mint az előző, a Bevezetés. Ez a tétel nem rendelkezik ütemmutatóval, eljátszása egy sokkal szabadabb előadási módot kíván, melynek szerepe a tétel sejtelmességének hangsúlyozása. A tétel különlegessége továbbá a *harmon* vagy más néven a *wah-wah* szordínó használata. Ez a szordínó-típus leginkább a jazz-ben elterjedt, komolyzenében ezelőtt elvétve alkalmazták. Érdekes fém hangzása mellett sajátossága abban rejlik hogy a többi szordínóval ellentétben a *harmon-szordínó* a végén nyitott, így a hangszínt akár kézzel is lehet alakítani. A tétel másik fő ismertetőjegye a recitáló jelleg. Szemben az első tétel komplikált, hangonként változó hangmagasságával a második tétel gyakran állapodik meg egy-egy hangon, s azon a szerző ritmus illetve dinamikai játékot mutat be.

A második tétel az elsőhöz hasonlóan három jól elkülöníthető részre osztható. Az 'A' rész (a 6. sor első feléig) rögtön a *harmon-szordínó* sajátosságát használja: kézzel kell szabályozni a hangszínt. Ez a művelet könnyedén megvalósítható, két lehetőséget is tár a trombitás elé: az első opciónál a játékosnak egyszerűen annyit kell tennie, hogy a szordínó nyílása felé tolja a kezét, azzal teljesen megváltoztatva a trombita hangját. A második alternatíva az előadó előtt, hogy gyorsan elkapja a kezét a szordínó vége elől, ezt fokozva egy enyhe hangsúllyal amely így egy különleges *wah*-szerű hangzást eredményez. Értelemszerűen innen ered a szordínó neve is.



13. ábra: 2. tétel, 1. sor: harmon/wah-wah szordínó effektjének alkalmazása

A tétel 'A' szakaszának másik érdekessége a gyorsuló-lassuló ritmus (angolul *feathered beam*) alkalmazása. Ez a kifejezetten modern, újszerű ritmusfajta a szabad előadásmód jellegzetessége. A szakasz első sora után újból megjelenik a csend fontossága, mely a kíséret nélküli szóló irodalomban egyre nagyobb szerephez jut. A szünet hatását Friedman külön kihangsúlyozza, hiszen másodpercre pontosan előírja annak betartását.

A *Bevezetéshez* hasonlóan a szerző ebben a tételben is kombinálja az új eszközöket. Az első tételből megismert mechanikus *glissando*-t ötvözi a gyorsuló-lassuló ritmussal, melynek művészi szintű bemutatása komoly feladat elé állíthatja a gyakorlatlanabb előadót. A *Solus*-t részben az ilyen apróságnak tűnő technikai bravúrok miatt is írják ki nagyobb versenyek kötelező műveként.



14. ábra: 2. tétel, 2–3. sor: gyorsuló-lassuló ritmus és mechanikus *glissando*

A nyitó tételszakasz zárásaként még egy újítást vehetünk észre, ugyanis a szerző néhány hangot basszuskulcsban jegyez le. A hangszer általánosan használt legalsó hangja a *fisz*, a szerző viszont annál sokkal hangokat, nagy regiszterben található *B*-t illetve *A*-t is ír a tételbe, ezek az ún. pedálhangok. Habár ebben a fekvésben nem szoktak írni a hangszerre, de a rendkívül mély hangok eljátszása technikai bravúrral megoldható. Ezek a hangok ugyanis a trombita felhangrendszer-spektrumának legalsó hangjai, megszólaltatásuk szintén igencsak felkészült előadót kíván.



15. ábra: 2. tétel, 6. sor: pedálhangok

A második tétel középső, 'B' szakasza (6. sor végétől a 11. sor első feléig) talán még titokzatosabban indul. Halk recitálással kezdődik, ugyanakkor érződik, hogy ez egy feszült fokozás, melyet nagyobb érzelmi kitörés fog követni. A nyolcadik sortól a zene tulajdonképpen egy zavart, kifejezetten feldúlt érzelmi állapotot tükröz. Ezt a részt a szerző az új technikai elemek sorával színesíti, ezeket

több helyen kombinálja is: mechanikus *glissando*-k sora, amelyek közül néhányat ajaktrillával díszít, előkék és trillák szokatlan alkalmazása, illetve a szakasz végén újra megjelennek a pedál hangok. A tétel külön érdekessége hogy megjelenik a negyedhangos dallamvezetés, annak ellenére, hogy ez nem kap központi szerepet az alkotásban. A nyolcadik sorban egy tizenhatod erejéig Friedman a *f*'' és *e*'' közé átmenő hangként egy negyedhangot is beiktat. Jóllehet, az effekt egészen új távlatokat is nyithatna, a szerző csak ezen az egy ponton alkalmazza a kortárs-zeneszerzők műveiben másutt is megjelenő eszközt. (Allen Vizzutti *Nine Black Riders* című alkotásában például a negyedhang használata központi szerephez jut.)



16. ábra: 2. tétel, 10. sor: váratlan előkék; ajaktrilla és mechanikus glissando

A tétel harmadik része, a 'C' szakasz (11. sortól a tétel zárásáig) zeneileg visszatérés, mely a középső rész indulatainak lecsendesítésére szolgál. Az első néhány hangon a bevezetésből ismert formula szólal meg, újra használni kell a 'wah' effektet, majd kicsit utórengés-szerűen még újra visszatér a zaklatott hangvétel, amit a szerző későbbiek során fokozatos *diminuendo*-val megnyugtat. Ennek érzékeltetésére Friedman egyre több kiírt szünetet használ, a dinamika egyre halkul, a ritmusképletek is egyre szaggatottabbak, beépítve a megkomponált lassítást, míg a tételt egy semmibe tűnő *ppp* hanggal zárja le.

3.2.3. 3. tétel: Scherzando and Waltz

Allegretto, lightly, 83 ütem

A mű harmadik tétele – mintha csak egy klasszikus vagy romantikus szimfónia harmadik tétele lenne – egy karakteres tánc tétel, a címe is erre utal. Mivel kortárs műről van szó magától értetődik, hogy nem hagyományos tánckaraktert jelenít meg, viszont az előző tételekkel szemben a harmadik fogott, feszes tempóban íródott, ez pedig egyértelmű utalás a táncos jellegre. Ezt a tényt erősíti továbbá a lényegesen egyszerűbb ritmusok alkalmazása is.

Az előző két tételhez hasonlóan ezt is három nagyobb részre oszthatjuk. Az első nagyobb, 'A' szakasz (1–28. ütem, a $\frac{3}{8}$ -os waltz kezdetéig) egy groteszk tánc elindulása. Ellenben az előző tételek szabad előadásformájával a harmadik tétel nehézségét éppen a kötött tempója adja. A letisztultabb ritmusok, a pontosan kiírt szünetek precíz betartása egyáltalán nem könnyű feladat egy ilyen stílusú műnél. Az 'A' rész modern jellegét az $\frac{5}{8}$ -os ütemmutató, a hirtelen ütemmutató-váltások, a szétszabdalt dallamkezelés, a váratlan hangsúlyok beiktatása és a hirtelen dinamikai váltások adják. Kifejezetten nem tekinthető újításnak, de az első szakasz végig szordinált trombitát ír elő. Ezt az effektet pedig a legtöbb

modern trombitadarabban alkalmazzák, mivel általa újabb és újabb hangszínek érhetőek el. Az 'A' szakasz utolsó hangjának érdekessége, hogy mély regiszterben fekvő *f* hangon kell trillázni. Ez a hang hagyományos módon már nincs rajta a hangszeren (a legalsó a *fisz*), ezért a mechanikus *glissando*-ból megismert technikát kell alkalmazni: a hanghoz tartozó cúgot a lehető legjobban ki kell tolni, így létrejöhet a fél hangos különbség.

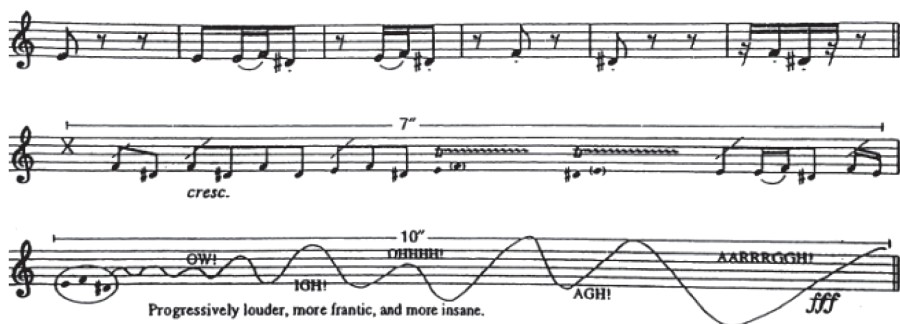


17. ábra: 3. tétel, 26–27. ütem: trila kis-f hangon

A nagy 'B' szakaszt két részre bonthatjuk. A *B/1* (a 28 ütemtől a 72. ütemig, a waltz zárásáig) egy éles karakterváltással indul. Az eddig feszes ritmikájú *scherzo* jelleget egy $\frac{3}{8}$ -os löktetésű tánc váltja fel, de az már az első néhány ütemből szembetűnő, hogy itt sem egy tradicionális tánczenéről van szó, arra csak a löktetése emlékeztet minket. A modern hangzásvilágot erősíti a külön kiírt zeneszerzői utasítás, hiszen Friedman ehhez a részhez egy „túlzó és színpadias” előadásmódot ír elő. Az előző részhez képest éles váltást jelent a szordínó kivétele a trombitából, amely által az élesebb szordinált hangzás után egy teljesen nyílt hangszínt hallhatunk. Ez az effekt a valcer színpadias hangzását segítheti elő.

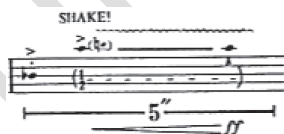
A *B/1*-es szakasz utolsó 6–7 ütemét külön egységnek is tekinthetjük. Véleményem szerint ez már csak formailag tartozik az előző részhez. Ezt a néhány ütemet egy codetta-jellegű átvezető szakasznak is tekinthetjük mely az egész mű egyik legsajátosabb részletének felvezetése.

A középrész második, *B/2* (a waltz 35. ütemétől az $\frac{5}{8}$ -os visszatérésig) a *Solus* egyik legabszurdabb jelenete. Megmarad a $\frac{3}{8}$ -os löktetés, mégis érezzük, ez egy másik karakter, itt valami egészen félelmetes fog történni. A 'dallam' néhány hangot foglal magába mindössze egy szűkített terc hangterjedelemben. Friedman egy újabb nagy kihívás elé állítja az előadót: a trombitásnak színészi képességeit is elővarázsolva úgy kell tennie mintha nem sikerülne eljátszani a mű ezen részletét. Eleinte egyre szaggatottabban szólalnak meg a hangok majd a motívum egyre mérgesebben, dühösebben hangzik fel, ezt követően az előadónak egy hangos kiáltásban kell kiadnia a teljes feszültséget, ami a fokozás alatt felgyülemlett. Ez az effekt még a kortárs művekhez képest is megbotránkoztatónak hathat. Maga Stanley Friedman is megemlíti, ez nem más, mint egy komplett idegösszeomlás bemutatása (Friedman, 2008.). Nem meglepő hogy ezután újra egy hosszabb, 5 másodperces drámai szünetet ír elő a zeneszerző.



18. ábra: 3. tétel, 14–16. sor: az „idegösszeomlás” ábrázolása; emberi hang és teátrális elemek használata

A tétel utolsó részében (73. ütemtől a tétel zárásáig) visszatér az $\frac{5}{8}$ -os, feszes lüktetésű zene, ugyanazokkal a motívumokkal, melyeket az 'A' szakaszból már ismerünk, ám azt pár ütem múlva újra megszakítja egy közbeiktatott szünettel. Szinte a semmiből érheti a hallgatót egy újabb sokkszerű hatás: *ff shake* effekt egy viszonylag magas hangon, amely kétséget kizáróan a maradék feszültség kiadására szolgál. A *shake* szintén egy jazzből ismert hangeffekt. Nevéből adódóan azt jelenti, hogy – játék közben – meg kell rázni a hangszert, ami által egy trillához hasonló, de annál lényegesen erőteljesebb hangzást kapunk. Az utolsó két ütemben újra visszatér az első részből megismert karakter, amely végleg lezárja a tételt.



19. ábra: 3. tétel, utolsó sor 2. ütem: shake effekt

3.2.4. 4. tétel: Fanfare

Freely, nincs ütemszám

A *Solus* utolsó tétele talán a kortárs trombitairodalom egyik legkülönlegesebb alkotása. A tétel címe beszédes, de a szóhasználat természetesen – az előző tételhez hasonlóan – idézőjeles: ez sem egy konvencionális fanfár. A tétel abszolút jellegzetessége, hogy mielőtt az előadó hozzáfekedne az utolsó rész eljátszásához, ki kell vennie a hangszerből a trombita egyik alapkellékét, a második billentyűhöz tartozó hangoló cúgot. Ezáltal az a furcsa helyzet áll elő, hogy az összes olyan hangnál, amikor a játékos használja a kettes billentyűt, a hangszeren nem megy teljesen végig a levegő, hanem a kettes cúg nyílásán távozik. Ez az új effekt teljesen megcsonkítja a trombita nemes hangzását, ön maga paródiáját állítva a hallgató elé. A cúg kivételével nem csak a hangszín változik meg drasztikusan, hanem a trombitán megszólaltatható hangkészlet is, amely ilyen módon egy sa-

játos hangrendszert alkot, *b'* központi hanggal (Meredith, 2008). Újdonságként hathat továbbá a kettős dinamikai jelzés: a szerző segítő szándékkal a cűg kivétele miatti dinamikai változásra utal. A tétel elején megfigyelhető *ppp/mp* a hallható illetve az előadó által érzett dinamikát jelöli. Ez gyakorlatban annyit jelent, hogy a trombitás érzetben *mp* hangerőt próbál megszólaltatni, de a hallgató számára ez egy *ppp* hangzást eredményez. A szerző ebben a tételben sem használ ütemmutatót, szabad előadásmódot ír elő, ennek ellenére ez nem azonos a második tétel teljesen kötetlen stílusával, hiszen mégiscsak egy fanfárt jelenít meg.



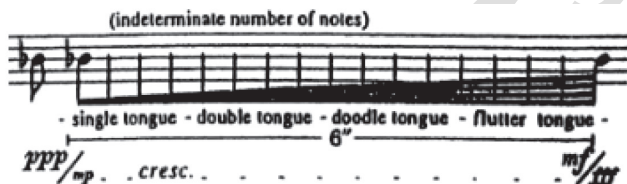
20. ábra: 4. tétel, 3. sor: segédfogások jelzése a cűg kivétele miatt

Akárcsak az összes ezelőtti tételt, a *Fanfare*-t is három részre tagolhatjuk. Az első rész (10. sorig) első két sora a címnek megfelelően egy szokványosnak mondható fanfárt mutat be. A tétel legelső nehézségei már itt megmutatkoznak, ugyanis a kettős cűg kivétele miatt alternatív billentyűkombinációkat is meg kell tanulni, ráadásul a helyes intonáció is nehézkessé válik a hangszeren, így az előadónak ezt a változást is szem előtt kell tartania. A harmadik sortól megváltozik az *A'* rész karaktere. A fanfáros bevezető után a szerző egyre több hangot használva mutatja be a cűg hiányosságából adódó egyedi hangkészletet. A gyakori tritónusz és szűkített kvint hangközök a furcsa sípoló hangzás keveredésével a hallgató számára teljesen instabil, labilis érzetet eredményeznek, mely már csak alig emlékeztet a fanfár karakterére. A negyedik sor végén és az ötödik sor elején újra megjelenik a gyorsuló-lassuló ritmus, amely az alternatív fogások kombinációjával újabb sajátos kihívás elé állíthatja az trombitást. A hetedik sor közepén egy bújtatott technikai kihívást rejtett el a szerző. A két vonalas *b''* hang nem tűnik kiemelkedően nagy nehézségnek, ugyanakkor a cűg kivétele miatt ez a hang pillanatnyilag egyszerűen nincs rajta a hangszeren, megszólaltatása szintén jelentős bravúrnak minősül, amely csakis úgy jöhet létre, ha a két vonalas *b*-t akarjuk megfűjni, de azt nagyon magasra intonáljuk. Ez trombitán szerfelett kényelmetlen feladatnak minősül.



21. ábra: 4. tétel, 7. sor: két vonalas *H* hang egyedi megszólaltatása

A tételt nyitó ,A' szakasz nyolcadik és kilencedik sora újra egy átvezető szakasz-
nak tekinthető. Friedman hirtelen egy *b'* hang változatos ritmusú repetícióját írja
elő gazdag dinamikai fokozással. Ez a rész egyértelműen egy emberi reakciót mu-
tat be, hasonlóan a harmadik tétel kiabálós jelenetéhez. A nagy ívű dinamikai és
ritmikai fokozás egyre hevesebbé válik, mintha csak egy egyre inkább dühösebb
embert látnánk magunk előtt. A csúcspontoz közelítve újabb érdekes techni-
kai effektet használ a szerző. A gyorsuló ritmust a fúvós hangszerek különböző
hangindítási módja szerint építi fel: szimpla nyelv: *tu-tu-tu-tu*; a tempó fokoza-
sával dupla/kettős nyelv: *ti-ki-ti-ki-ti-ki* (Farkas, 1962); majd a jazzből átemelt
doodle-tongue/doodle nyelv, amely gyakorlatilag egy gyorsabb, de puhább dupla
nyelv: *do-ul-do-ul*; ezután a végső gyorsaságra a már megismert flutter-technikát
(rrr) alkalmazza. A doodle-nyelv külön érdekessége, hogy eredetileg kifejezetten
harsonán használt technika, amelyet a hangszeren nehézkesen megvalósítható
gyors kötések tisztább eljátszására használnak, elsősorban jazz műfajban.



22. ábra: 4. tétel, 9. sor: hangindítási típusok fokozásként felhasználva

A tétel ,B' részének (10–15. sor) kezdete maga a fokozás utána csúcspont. Friedman új módot talált a felgyülemlett feszültség kiadására: az alternatív bil-
lentyűkombinációk helyett a normál írott fogásokra kell váltani, amely által újra
a nyílt, klasszikus trombita hangot hallhatjuk újra. Ez a váltás elementáris ha-
tású, hiszen az eddig már szinte megszokott véznább hangzás után az eredeti
trombita hang elsőprő erőit kölcsönöz a tétel ezen részének. Ezt a hatást fokozza a
markáns *fff* dinamika és az erőteljes flutter használata is. Ahogy azt már az előző
tételekben megfigyelhettük, a nagyobb csúcspontok után Friedman gyakorta al-
kalmazza a csendet, mint zeneszerzői eszközt, ez itt sincs másképp.

A ,B' szakaszt folytatva mind a hallgatónak mind az előadónak felüdülést je-
lenthet a 11 sor eleje, amelyben ismételtén a fanfár-motívum tér vissza, ráadásul
mellőzve az alternatív fogásokat, így módon a trombita tiszta hangszínét hallhat-
juk. Ez úgy lehetséges, ha a kettes billentyűt elhagyva egyéb fogáspárokat hasz-
nálunk, így a levegő nem a kettes cűg nyílásán, hanem eredeti helyén, a trombita
korpuszán távozik. Szinte magától értetődő, hogy ezt a letisztult hangzást újra
groteszk irányba tereli a szerző. A tétel legérdekesebb része következik: az alterna-
tív billentyűkombinációk és a hagyományos billentyűkombinációk váltakozása.
Ez normális esetben nem okozna látványos hangeffektet, de mivel a kettes cűg
továbbra is hiányzik, a variálással hirtelen és drasztikusan változik a hangszín is.

Ez az effekt kimondottan egy skizofrén elmeállapotot kíván bemutatni, mintha csak egy párbeszédet folytatna önmagával (Friedman, 2008).

A hirtelen hangszínváltozások először csak a fanfármotívumban jelennek, majd egyre sűrűbben, hangonként variálják azt. A szerző tizenkettedik sor végétől torlasztja az addig már többször alkalmazott technikai elemeket. A ,B' részben ismét *tremolo*-t valamint mechanikus *glissando*-k sorát alkalmazza, de a hiányzó cűg miatt ezek ismételtelen más színben tűnnek fel. A legsajátosabb momentum kétségkívül kívül a *tremolo* alkalmazása, hiszen az alternatív és a hagyományos fogások kombinációja villámgyors hangszín váltakozást eredményez, teljesen elszakítva a művet a realitás talajától. A ,B' szakasz végén újra elcsendesülnek az érzelmek, Friedman egy hosszú, semmibe nyúló hanggal zárja le azt, melyet újra drámai csend követ.



23. ábra: 4. tétel, 12. sor: skizofrén hatás: nyílt és tompa hangszín változtatása; tremolo

A tétel utolsó része (a 16. sortól a mű végig) ismételtelen felidézi az alternatív fogások által megszólaló fanfármotívumot, de az már csak egy rövid visszatekintés. A *Solus* befejező másfél sora a mű elcsendesítésére szolgál, azonban még itt is találhatunk szokatlan technika elemeket. A hangokat a kettes billentyű elkerülése végett eltérő fogásokkal kell megszólaltatni. Ennek legérdekesebb megjelenése a kis regiszterű *asz* hang megszólaltatása: alternatív lehetőség híján egy nagyon alacsony *a* hangot kell fújni, melyben a hármas cűg kitolása segít. A *Solus* záróhangja egy mély pedálhang, amit egy lassú *glissando*-n keresztül érhet el a játékos. Az utolsó hang teljesen a semmibe vész, végleg lecsendesítve az indulatokat, méltóképpen lezárva a művet.



24. ábra: 4. tétel, utolsó sor: a *Solus* szokatlan záró momentuma

4. Összegzés

Megállapíthatjuk, hogy a trombita fejlődésének fázisai egybefüggnek a nagyobb zenetörténelmi korszakokkal. A hangszer az évszázadok alatt óriási változáson ment keresztül mind mechanikailag, mind zeneművészeti alkalmazásának módja szerint. A trombitán ugyan a mai napig állandóan apróbb technikai változtatásokat hajtanak végre, de nagyjából a 20. századra elnyerte végleges formáját ezért a zeneszerzők jórészt a hangszer különleges technikai újdonságai felé fordultak, amellyel a szólista és a hangszer teljesítő képességének korlátait feszegetik. Ezen zeneszerzői felfogás eredménye Stanley Friedman műve is, amelyben az ismert elemek mellett rengeteg addig nem használatos technikai megoldás is szerepet kapott, amelyek több szempont szerint is csoportosíthatóak. Alkalmaz megszokott klasszikus technikai elemeket szokatlan szerepkörben, mint például az előkék és a trillák váratlan használata. A műben fontos szerep jut a jazz-ből átemelt effekteknek, ugyanis a *wah-wah* szordínó, a *shake* és a *doodle-nyelv* is leginkább ebben a stílusban terjedt el. Kifejezetten újító szándékú hangeffektek is feltűnnek a *Solus*-ban: a mechanikus *glissando*, a *tremolo*, a pedál hangok, vagy a trombitairodalom egyik legabszurdabb ötlete, a cűg kivétele a hangszerből mind a darab legjellegzetesebb vonásai közé tartozik, ugyanakkor véleményem szerint a mű legkülönlegesebb vonása a teátrális emberi gesztusok, a hangszeren és az előadó által megvalósítható színészi tehetség bemutatása, amelyeket Friedman rendkívül könnyed és természetesen stílusban valósított meg művében. A *Solus* nemcsak mint önálló zenei alkotás kiemelkedő, hanem pedagógiai szerepe sem elhanyagolható: széleskörű újításai miatt a *Solus* a trombitairodalom mérföldköve, amely később számos zeneszerzőt is megihletett. Habár a kortárs zene napjainkban eltávolodott a közönségtől, a hallgató gyakran másféle élményt vár, mint amit a kortárs zenei hangversenyek többsége nyújt (Váradi, 2015), ez a mű azonban meglepő effektjeivel, újszerű zenei fordulataival, szokatlan hangzásával akár az ifjúság számára is kiváló műsorválasztás lehet, akik életkorukból és nyitottságukból adódóan képesek lelkesedni a különös hangzásokért. Stanley Friedman 1975-ös kompozíciója méltán tekinthető az egyik leginnovatívabb kortárs trombitadarabnak, amely a mai napig mintaeértékű alkotás a modern trombita-technikák bemutatására.

Hivatkozott irodalom

- Boldoczki Gábor (2008): *A trombita alkalmazásának módja Richard Strauss szimfonikus költeményeiben*. Doktori értekezés. Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem. http://docs.lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/boldoczki_gabor/disszertacio.pdf. Utolsó letöltés: 2016. október 28.

- Farkas Ph. (1982): *A rézfúvósjáték művészete. Tanulmány az ansatz kialakításáról és használatáról.* Budapest, Zeneműkiadó Budapest.
- Hontvári Csaba (2008): *Nemzeti iskolák, stílusok a trombitajátékban.* Doktori értekezés. Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem. http://docs.lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/hontvari_csaba/disszertacio.pdf. Utolsó letöltés: 2016. november 18.
- Meer, J. H.(1983): *Hangszerek. Az ókortól napjainkig.* München, Prestel-Verlag München.
- Meredith, S. (2008): *Extended techniques in Stanley Friedman's Solus for unaccompanied trumpet.* Doktori disszertáció. North Texas, University of North Texas. https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc6075/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf. Utolsó letöltés: 2016. november 18.
- Salzman, E. (1980): *A 20. század zenéje.* Budapest, Zeneműkiadó Budapest.
- Stanley, J. (2006): *Klasszikus Zene. Mesterek és mesterművek a kezdetektől napjainkig.* Budapest, Kossuth Kiadó.
- Sullivan, Ph. R. (2014): *The Unaccompanied Trumpet Music of Stanley Friedman.* Doktori disszertáció. North Carolina, Greensboro, Faculty of the Graduate School at The University of North Carolina. https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/Sullivan_uncg_0154D_11564.pdf. Utolsó letöltés: 2016. október 27.
- Tarr, E. (1977): *Die Trompete.* Bern und Stuttgart. Hallwag Verlag.
- Váradi Judit (2015): Közönségnevelés, élmény-koncert-élmény beépítése a köznevelésbe In: *Tanulmányok a levelező és részismereti tanárképzés tantárgy-pedagógiai tartalmi megújulásáért: ének-zene, zenepedagógia, rajz- és vizuális kultúra.* Debrecen, Debreceni Egyetem Kiadó, pp. 137–159 (Szaktárnet-könyvek; 8.).
- Velenczei Tamás (2011): *A trombita története – Példaképeink nyomában.* Doktori értekezés. Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, http://docs.lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/velenczei_tamas/disszertacio.pdf. Utolsó letöltés: 2016. november 9.
- Zilcz György (szerk.) (1971): *Rézfúvós és ütőhangszerek tanításának módszertana.* Budapest, Tankönyvkiadó Vállalat.

Internetes források

- <http://www.digitaltrombone.com/trombone-doodle-tonguing-part-1.html>

Egyéb források

- Dubrovay, László: Trumpet concerto in Geiger György: *Contemporary Hungarian trumpet concertos*, CD, Budapest, Hungaroton, 2004.
- Jereb, Ervin: Trumpet concerto in Geiger György : *Contemporary Hungarian trumpet concertos*, CD, Budapest, Hungaroton, 2004.

- Lendvay, Kamilló: Trumpet concerto in Geiger György: *Contemporary Hungarian trumpet concertos*, CD, Budapest, Hungaroton, 2004.
- Ligeti, György: *Mysteries of the Macabre* in Pálfalvi Tamás: *Agitato* CD, Berlin, Berlin Classics, 2015.
- Petrovics, Emil: Trumpet concertino in Geiger György: *Contemporary Hungarian trumpet concertos*, CD, Budapest, Hungaroton, 2004.

DUPress

DUPress



A BALKEZES ZENEOKTATÁS ALTERNATÍVÁI

SVÉD FANNI VIRÁG

Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar
Tanári mesterszak, gordonkatanár, II. évfolyam

Témavezető:
Dr. Váradi Judit egyetemi docens

1. Bevezetés

A 20. század végétől egészen napjainkig társadalmunk nyitottabban kezeli a különböző progresszív irányzatú nevelési módszereket. Az évek során jobban előtérbe került a gyermekközpontú tanítás, fontosabb szerepet tölt be a digitális forradalom Y és főként Z generációjának oktatásához való alkalmazkodás. A digitális kor szülöttei számára mindinkább próbál felzárkózni az oktatás, a tanárképzés, de az infokommunikációs társadalom lassan modernizálódó oktatási rendszere számtalan különféle neurológiai eredetű teljesítményszavarral küzdő gyermeket diagnosztizál. Az aktív zenélés, zenetanulás, valamint társas kapcsolatok jórékonyan fejthetik ki hatásukat, amelyet az utóbbi évtizedekben több kutatás is bebizonyított (Gyarmathy, 2010). A zeneoktatás így kiváló színtere a Z és későbbi generációk fejlesztésére, zenei tehetségük felfedezésére.

A tehetséggondozás kibontakoztatásának van egy olyan rejtett problémája, ami napjainkban is kevés publicitást kap. Ez nem más, mint a balkezes gyermekek sajátos helyzete, amire a köznevelés, a zenei oktatás nem fordít kellő figyelmet. A balkezesekkel kapcsolatban rengeteg negatív típusú vélemény terjedt el az elmúlt évszázadok során, a 20. század közepéig embertelenül bántak velük, társadalmilag kirekesztés áldozatai voltak.

„Átszoktatással” jobb kézzel való írásra korrigálták őket. A mai pedagógiai álláspont viszont tiltja az „átszoktatást”.

A zeneoktatásban inverz helyzet áll fenn, mert a zenetanárok és zeneművészek nem képviseltek ennyire konzervatív nézeteket a hangszeritanításában és a hangszeratanulásában, mint ma. A balkezes fuvola létezése ugyanis nem újdonság, a reneszánsz korban a fuvolisták választhatták a számukra előnyösebb tartást (Music, 2014). A 21. századi zenei nevelés, azonban történelmi előzmények ellenére sem ejt szót a két kéz preferenciájának figyelembevételéről. A zenészek világában kevesen foglalkoztak/foglalkoznak ezzel a problémával, pedig a gazdag magyar népzenei múltunkban is találhatunk furulyásokat, akik a mai szemmel fordítottan, a számukra mégis természetes kéztartással szólaltatták meg hangszereiket. A történelmi áttekintésen kívül ismerünk néhány olyan hangszercsaládot, ahol kifejlesztettek speciálisan balkezeseknek szánt hangszereket, ilyen a gitár, dobfelszerelés. A probléma megoldásához, vagyis a balkezes zeneoktatás kiterjesztésére hazánkban, a zenetanárok, zenei nevelést folytatók szemléletváltása, alkalmazkodása lenne jövedelmező hatással. A hangszer oktató tanároknak Magyarországon óriási előnye az, hogy egy időben egyszerre, egy gyermekre tudnak koncentrálni és a tanulók egyéni attribútumának megfelelően tudják gondozni a gyermekek zenei fejlődését, így figyelmüket irányítani képesek a balkezes gyermekek egyéni sajátosságaira és a számukra természetes hangszer tartással tanítani őket. Ha valaki számára más hangszer tartás és hangszerkezelés a természetes, miért akarunk ragaszkodni egyfajta szemlélethez?

2. Témafelvetés

Tanulmányomban a balkezes gyermekekkel, illetve némely esetben kiemelkedő tehetségükkel foglalkozom, valamint a már külföldön ismert balkezes hangszereket és balkezes diákok számára kivitelezett hangszeres metodikákra szeretném ráirányítani a figyelmet.

Saját tapasztalatomon keresztül találkoztam először a balkezes gyerekek sajátosságaival, amikor 2016 szeptemberében elkezdtem tanítani a II. Rákóczi Ferenc Általános Iskola Berettyóújfalui Városi Zeneiskolájában gordonkát. Több hangszerbemutató alkalmával, körülbelül 80–100 gyermek próbálhatta ki a gordonkát, átlagosan 7–10 évesek voltak. Előzőleg számukra bemutattam és megszólaltattam a hagyományos tartással, ezek után mégis döbbsenem tapasztaltam, hogy néhány kivételes kisgyermek automatikusan fordítottan ragadta meg a hangszert és szólaltatta meg vonóval, esetleg pengette a gordonka húrjait balkezeivel. Kíváncsivá tett az előttem álló helyzet, így érdeklődni kezdtem a gyerekektől, hogy miért is jött ez a fajta hangszertartás? A kérdésekre két féle választ kaptam, az egyik a „Nem tudom.” a másik, ami elképesztő hatással volt rám, az a „Balkezes vagyok!”.

Miután feleszméltem próbáltam átállítani őket a hagyományos játékmódhoz, de akkor jutottak eszembe Szilvay Csaba szavai, akivel először 2012. október 5-én találkoztam egy Debreceni Egyetemen tartott továbbképzés alkalmával („Hegedű szakos tanárok és hegedűművész-tanárok továbbképzése”). Ő volt az első olyan ember, akinél azt tapasztaltam, hogy a kellő szemléletváltással a vonós hangszeres oktatás miként reformálható meg. Mai napig állítja, hogy nyitottan kell a balkezesek zenei oktatását kezelni, több évtizedes pályája során sok balkezes gyermekkel találkozott és tanította is őket, az egyének számára megfelelő hangszertartással (17 balkezes csellistából csak 3 játszott hagyományos hangszer-tartással).

3. A két agyfélteke funkciójának jellemzői

A bal agyfélteke jellemzői:

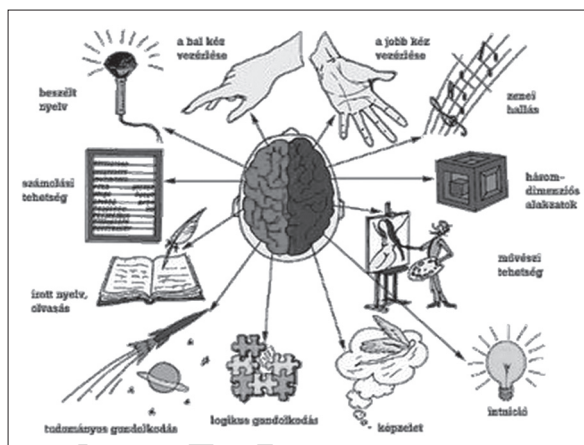
A bal agyfélteke szekvenciális-analitikus gondolkodó, racionális és logikus. Lépésről lépésre történik a bejutó információk feldolgozása, ezeket elemzi, majd kalkulál és kivitelezzi a problémamegoldás egyes lépéseit.

Objektív és kritikus, a bal agyféltekében található a beszédközpont, így ez felel a verbális kommunikációért. Olyan funkciók ellátásában játszik szerepet, mint például a beszéd, írás, olvasás, számolás, logika (Gyarmathy, 2012).

A jobb agyfélteke jellemzői:

A jobb agyfélteke globális, egyidejű információfeldolgozásra képes terület. Kiváló térképész jellemzi, ez a félteke felismeri a színeket, alakzatokat, arcokat. Ide kapcsolódnak a téri-vizuális képességek, a non-verbális kommunikáció, a zene értése, a képzelet és a humor.

A lényegre koncentrál, felel a művészeti alkotásért, a festésért, rajzolásért, muzikális, érti a zenét, felismeri a dallamokat, valamint van humorérzéke. Nem érti a beszédet és nem tud beszélni, viszont a beszédben lévő érzelmi színezetet erősen érzékeli. Módfellett intuitív, megérzéseink ebből a féltekéből származnak. Döntéshozatala gyors, a globális látásmód miatt rögtön reagál (Gyarmathy, 2012).



1. ábra: A két agyfélteke szerepe (<http://kovacsneagi.qwqw.hu/>) ábra alapján

Lateralizáció

A két agyfélteke működése eltérő, és a közöttük lévő különbségek az információk feldolgozásában is nyomon követhetők.

A lateralizáció jelentése, hogy mindkét félteke alkalmas az élmények feldolgozására, funkciótól függően azonban valamely félteke működésének túlsúlya megmutatkozik (<http://pszichologia.blogspot.hu>). Az ember esetében a lateralizáció, vagy más néven dominancia a szerveződési folyamat végén jelenik meg, gyermekeknél a mozgás érzékszervi fejlődés utolsó állomása a dominancia kialakulása (Rácz, 2012).

Az agyfélteke-dominancia alakulására nagy valószínűséggel hat a kézdominancia, mert a jobbkezes emberek nagy része a bal agyféltekei dominanciát mutat (Rácz, 2012). A szakirodalom szerint egy normál fejlődésű gyermek esetében a dominancia kialakulásának van egy kritikus időszaka, amely 6-7 éves korra bekövetkezik, ha ebben az időszakban nem megy végbe a dominancia kialakulása,

akkor a későbbiekben különféle zavarok jelentkezhetnek a gyermek beszédében, olvasás és írás tanulásában, illetve más tanulási folyamatokban (Rácz, 2012).

Kimura (1961) megállapítása szerint 6-7 éves korban jelenik meg a bal agyfélteke- dominancia, Papp (2006) viszont 10 éves gyermekeknél észlelte a lateralitás megszilárdulását, illetve a bal agyfélteke-dominanciát (Rácz, 2012).

Balkezesség kialakulásának elméletei

A balkezességről még ma is többféle teória kering, a bal kéz előnybe részesítése, nem más, mint a jobb félteke dominánsabb működése. Mi váltja ki a jobb félteke domináns működését, arról több elmélet is született.

Paul Bakan (1990) kanadai kutató szerint az oxigénhiányos születés miatt alakul ki a balkezűség. Az elhúzódó nehéz szülés alatt kialakult hipoxia, a bal félteke kérgi mozgató idegsejtjeit károsítja, és ennek következtében a kézmozgató funkciót a jobb félteke veszi át. Vizsgálatai szerint a balkezességet a születéskori agysérülés okozta (<http://irasterapia.hu>). Murray Schwartz (1988) és Paul Satz (1985) is a szülés körüli komplikációt vélik a balkezesség lehetséges egyik okának.

A balkezesség magyarázatának vizsgálatakor természetesen az öröklés gondolata is felmerült, mint lehetséges tényező.

Az eredmények a következők:

Szülők	Jobbkezes utód	Balkezes utód
Két jobbkezes szülő	98%	2%
Egy jobb és egy balkezes	83%	17%
Két balkezes szülő	54%	46%

1. táblázat: (<http://irasterapia.hu>)

Az elmélet nem tudott elégséges választ adni, mert két balkezes szülő esetén is, a kutatás alapján bebizonyosodott, hogy 54% esély van arra, hogy jobbkezes utódok lesznek. Egypetűjű ikreket is vizsgáltak, mivel azonos génállománnyal rendelkeznek és egy megtermékenyített petesejtből alakulnak ki, de a hipotézist, hogy a kezesség örökletes, ezek a kísérletek sem támasztották alá (Kiss, 2006). A vizsgálatról azt várták, hogy a balkezesség az ikrek mindkét tagjára vonatkozik, de egypetűjű és kétpetűjű ikrek esetében is 20% esély van a balkezességre. Geschwind amerikai és Behan angol kutató a balkezesség hormonális hátterét kutatta (Kiss, 2006). Kapcsolatot találtak a balkezesség és egyes beszéd rendellenességek, a tanulási problémák, valamint bizonyos immunbetegségek között.

Problémák	Jobbkezesek	Balkezesek
Beszédfejlődési rendellenesség	1–2%	10%
Tanulási problémák	10–12%	30%
Allergiás megbetegedések	4%	

2. táblázat: (<http://irasterapia.hu>)

Geschwind rájött, hogy valamely tényező együtt növeli a balkezeseknél ezeket a tüneteket. Későbbi kutatások megállapították, hogy ez a tényező a tesztoszteron hormon, ez a hormon hat az agy korai fejlődésére, lelassítva a bal félteke fejlődését (Kiss, 2006). Az elmélet alapján a jobb félteke vesz részt a domináns kezűség kialakításában, emellett visszafogja a beszéddel kapcsolatos funkciókat. A csecsemőmirigy növekedését lelassítva, negatív irányba hat az immunrendszer fejlődésére a tesztoszteron hormon, így asztma, allergia és további autoimmun betegségek könnyebben alakulnak ki (<http://irasterapia.hu>).

A kutatások mai állása szerint a tesztoszteron szint és a méhen belüli fekvése a magzatnak hasonlóképpen befolyásolja a kezesség kialakulását (<http://irasterapia.hu>).

3.1.1. A kézdominancia változása a filogenezisben

A balkéz- és jobbkez-dominancia változásairól több feltételezés alakult ki a törzs- és egyedfejlődés során, ezekről a következő hipotézisek igyekeznek választ adni.

Az emberiség nagyobb százalékát jelenleg a jobbkez-dominancia jellemzi ennek kialakulására több különböző feltételezés született. Thomas Carlyle (1795–1881) angol történész és esszéista véleménye szerint a háborúzás következtében alakult így. Hipotézisét azzal igazolja, hogy az ókori és középkori háborúkban bal kézzel tartották a katonák védőpajzsukat szívük védelmezése céljából, és a jobb kézben forgatták a kardot és lándzsát, ami később a jobb kéz ügyesedéséhez vezetett (<http://irasterapia.hu>).

Calvin (1980) kutatása szerint a női nemi szerepekhez kapcsolja a jobb-kéz dominancia kialakulását. Elmélete alapján a nők baloldalukon, szívük felett hordozták gyermekeiket, jobb kezükkel a támadó állatokat üzték el maguktól (<http://irasterapia.hu>).

Marian Annett (2002) tudományos elmélete a genetikához fűzi a kéz preferencia kialakulását. Az emberiség hozzávetőlegesen 90%-nak jobb-kézdominanciáját a két lábon járással hozza összefüggésbe (<http://irasterapia.hu>). A jobb kéz dominánssá válását Annett kutatása szerint a testi, a kétoldali szimmetriát, egy gén határozza meg, amely két formában fordulhat elő: "jobbra toló", illetve "balra toló" formában. Annett tapasztalati alapján a szimmetrikusságot biztosító génben valamilyen mutáció eredményezte, hogy az evolúció során a "jobbra toló" forma vált dominánssá, ezáltal fordul elő nagyobb arányban jobbkezesesség az emberek között (<http://irasterapia.hu>).

3.1.2. A kézdominancia változása az ontogenezisben

Az ember fejlődése során a kezesség kialakulása egyfajta folyamat, amely a gyermekkor folyamán egyénenként eltérő ideig tarthat. Gessell és Ames (1987) a gyermekkor kezhasználat kialakulásának kutatásaként a 3. táblázatban látható változásokat írták le következtetésképp (<http://irasterapia.hu>).

A gyermek első életében történő kézhasznált változásai:

Életkor	Kézhasználat
12. hét	Mindkét kéz
16–20. hét	Bal kéz
24. hét	Mindkét kéz
28. hét	Jobb kéz
32. hét	Mindkét kéz
36. hét	Bal kéz
40–44. hét	Jobb kéz
48. hét	Bal kéz
52–56. hét	Jobb kéz

3. táblázat: (<http://irasterapia.hu>)

A kézhasználat preferencia fejlődése a gyermekkor első nyolc évében:

Életkor	Kézhasználat
80. hét	Mindkét kéz
2. év	Jobb kéz
2 és fél – 3 és fél év	Mindkét kéz
4. év	Már megfigyelhető a dominancia
8. év	A kézhasználat kialakult.

4. táblázat: (<http://irasterapia.hu>)

Azonban a lateralizáció kialakulása nem minden gyermek esetében tart annyi ideig, mint a fent említett táblázatban, van akiknél hamarabb befejeződik és van ahol később fejeződik be a domináns kézhasználat. Gessel kutatásai alapján a korán befejeződő lateralizáció erős jobb- vagy balkezességre utal (<http://irasterapia.hu>).

Ahogy nincs két egyforma ember, úgy a kezesség mértéke is személyenként változó, kézhasználat alapján öt csoportba sorolhatók:

- enyhén balkezesek
- erősen/teljesen balkezesek
- kétkezesek
- enyhén jobbkezesek
- erősen/teljesen jobbkezesek (<http://irasterapia.hu>).

4. A tehetség felismerése

A XX. század elején, mikor William Stern (1871–1938) kidolgozta az intelligencia tesztjét a magas intelligenciával rendelkező embereket vélték tehetségesnek. Stern hatására sokan kezdtek foglalkozni a tehetség fogalmával, kialakulásával, rájöttek, hogy sokkal komplexebb meghatározásról van szó, mint ahogy azt előtte vélték, az évszázadok alatt sok tehetségdefiníció készült, amelyek teljesebb képet adhatnak számunkra, azzal kapcsolatban mit is nevezünk tehetségnek, hogy kiket is nevezünk tehetségeseknek. Gyarmathy Éva szerint:

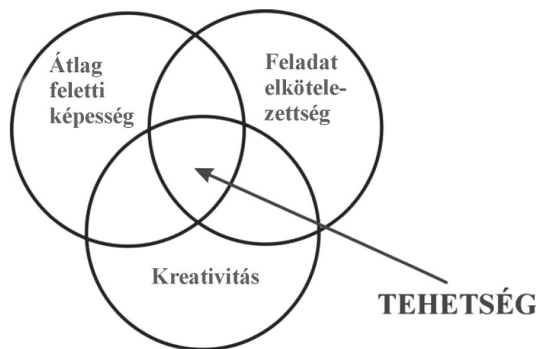
„A tehetség a lehetőségek, különleges feladatok, kihívások által, kiemelkedő színvonalú tevékenységre és ennek következtében kiemelkedő teljesítmény elérésére képes.” (2014, 102–103. o.)

Génjeinkben hordozzuk, velünk született dologról van szó mégis, annyi mindentől függ, hogy felszínre kerül-e a bennünk szunnyadó tehetség. Hámori József vélekedése szerint, a gyermekek tehetségesnek születnek mindannyian, de a környezeti hatások által válnak átlagos képességű fiatallá, később felnőtté. Egy másik nézet szerint felelős az egyéni és intézményi támogatás, egyaránt fontos az iskola szerepe, a támogató család (Bagdy–Kövi–Mirnics, 2014). Számos tényező befolyásolhatja, amit többen definiáltak is, úgynevezett tehetség-modellekkel.

Tehetségmodellek

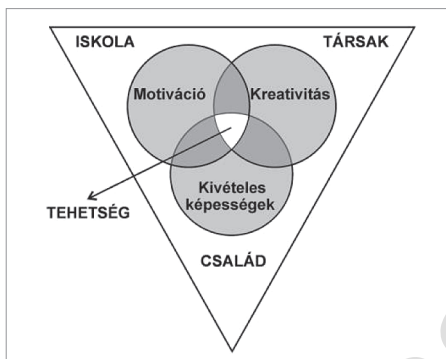
Renzulli háromkörös modellje: Renzulli szerint három komponens alkotja a tehetség fogalmát. Ezek a következők:

- az átlag feletti képesség
- a feladathoz való elkötelezettség, azaz motiváció
- a kreativitás (Turmezeyné és Balog, 2009).



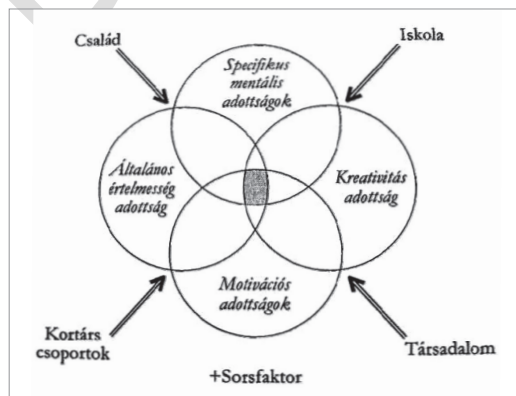
2. ábra: Renzulli tehetségmodell (<http://irasszak.hu/abráalapján>)

Mönks-Renzulli tehetségmodellje: Mönks környezeti tényezőkkel bővítette Renzulli modelljét, hangsúlyt fektet az iskola, a család és a társak fontosságára, amelyek szintén hatással vannak a tehetség kifejlődésére (Turmezeyné és Balog, 2009).



3. ábra: Mönks-Renzulli tehetségmodell
(<http://tehetseg.hu>)

Czeizel féle négygyűrűs táltummodellje: Czeizel Endre (1935–2015) orvos-genetikus, 1997-ben alkotta meg négygyűrűs táltum modelljét, amelyben a Mönks modelljében található átlagon felüli képességet, általános értelmességi adottságra és specifikus mentális képességre bontja, emellett a motivációt és a kreativitást is fontosnak tartja. A környezeti tényezők is tovább bővülnek, a család, az iskola és a kortárs csoportok mellett megjelenik a társadalom, mint a tehetség kibontakozásában fontos tényező. Új szegmense a modellnek, az úgynevezett Sorsfaktor, amelyet először Czeizel használ a tehetség értelmezésére (Turmezeyné és Balog, 2009).



4. ábra: Czeizel négygyűrűs táltummodell
(<http://old.tehetseg.pte.hu/menu/20.html> ábra alapján)

A tehetség jellemzői

VanTassel-Baska rendszerezte a tehetség értelmi és személyiségbeli jellemzőit (1989). A pedagógusok számára rendkívül jó támpontot nyújt a tehetséges gyerekek felismeréséhez (Turmezeyné, 2010).

Kognitív tehetségjellemzők:

- szimbólumok és szimbólumrendszerek használata
- koncentráció
- jó memória
- fejlődési előnyök
- korai nyelvfejlődés
- kíváncsiság, tanulásvágy
- önálló tanulásra való hajlam
- sokrétű érdeklődés
- kreativitás

Affektív tehetségjellemzők:

- igazságérzet
- humorérzék
- érzelmi intenzitás
- maximalizmus
- sok energia
- kötődés

A megfelelő tehetség felismeréséhez és gondozásához, azonban ettől körültekinthetőbben kell megvizsgálni, azokat a gyermekeket, akinél ezek a tehetségjellemzők egy vagy több pontját megmutatkoznak látjuk. A vizsgálati módszer lépései:

- megfigyelés,
- célzott megfigyelés,
- beszélgetés,
- tesztek,
- kérdőív (Péter–Szarka, 2015)

A zenei tehetség

A zenei tehetség szintén nem egységes fogalom, képességek hierarchiájából áll, amelyek közül több teljesen független egymástól (Várad, 2010). A zenei tehetség jelei lehetnek, a zene iránti intenzív érdeklődés a gyermekek részéről, hangokra való érzékenység, amelyek nem feltétlenül zenei hangok, lehet zaj vagy bármiféle zörej. Mozartnak köztudottan érzékeny hallása volt, a hangszerek közül is

számos hangszer hangja okozott számára kellemetlenséget, ilyen volt például a trombita hangja, állítólag ezért alkalmazta több művében a hangfogóval tompított (szordinált) trombitát (Gyarmathy, 2002).

Ezenkívül rengeteg zenei tehetség hamarabb tanul meg énekelni, mint beszélni, azonban számos professzionális zenész nem mutat gyermekként nagyfokú tehetséget, hiszen a szorgalom is szükséges kibontakoztatója a zenei tehetségnek, de nem elegendő feltétele a későbbi sikerekhez.

A zenei tehetségek kivirágzásában is fontos szerepe van a tehetséget körülvevő személyeknek, mint szülők, család és kortársak.

Isaac Stern (1920–2001) hegedűművész szerint, azokból lesz muzsikussá, akik meg tudják szeretni a zenét (Gyarmathy, 2002).

4.1. A zenei tehetség azonosítása

A zenei tehetség jellemzőinek definiálásakor többféle probléma merülhet fel. A zenei érzék nem ad egységes képet, hiszen hallgató, zenész és komponista más képességekkel rendelkezik. A muzsikusságot a kiváló motoros, perzeptív és kognitív képességek alkotják. A zenetanárok vallják, hogy könnyedén meg tudják állapítani egy gyerekről, hogy tehetséges-e. A tehetségesek gyorsan és könnyedén tanulnak, nem okoz gondot hibáik észrevétele és korrigálása, előadásuk magabiztos (Gyarmathy, 2002).

A zenei tehetségek néhány jellemzője, amely segítséget nyújthat a zenei tehetség azonosításában, nem minden elem található meg azonban a zenei tehetségek sajátosságai között, és néhány elem bárkire jellemző lehet:

- Már kétéves kora előtt tud dallamokat énekelni.
- Családjában van zenész vagy zenerajongó.
- Különösen érzékeny a hangokra
- Jó hallása van, könnyen azonosít hangokat, akkordokat.
- Jó ritmusérzéke van.
- A hangerősséget hatásosan tudja változtatni (érzi a zenei-érzelmi hatását).
- Könnyen emlékszik dallamokra.
- Énekel vagy hangszeren játszik rendszeresen.
- Kitaratóan és nagy koncentrációval foglalkozik a zenével.
- Szeret zenét hallgatni.
- Saját dallamokat talál ki.
- Könnyen átalakít egy dallamot, variációkat talál ki (Gyarmathy, 2002)

5. A zenei tehetség és a kéz preferencia közti kapcsolat

A balkezesek aránya a muzsikuskoknál nem nagyobb, mint a normális populációban, a kevert preferencia viszont sokkal gyakoribb. A zenei teljesítmények eléréséhez általában mindkét kéz gyors, pontos, koordinált munkája szükséges, emiatt a zenészek már kisgyermekkoruk óta tréningezik mind a két kezüket. Ez magyarázhatja azokat a vizsgálati eredményeket, amelyek szerint a zenészek között nagyobb számú a kétkezesség, mint az átlag populációban (Gyarmathy, 2002).

Az agyi asszimetriákkal foglalkozó tudományos cikkek számos olyan kutatást írnak le, amelyek az agyi szerveződést, az ahhoz kapcsolódó különféle feladatokat, beleértve az expresszív és receptív motoros és nem motoros működést vizsgálják (Piro és Ortiz, 2010).

Bizonyos kezességi minták, különösen a bal kéz használati preferencia, egyfajta tehetség tartománnyal hozható kapcsolatba, így például a hivatásos építészek, vívók, teniszjátékosok, baseball játékosok, bokszolók, sakkozók, egyetemi matematika tanárok és diákok és zenészek körében megerősödik a bal kéz preferencia (Piro & Ortiz, 2010).

Mivel a kéz preferencia témája gyermekek esetén jelentős zenei képességgel azonosított, általánosságban kevésbé kutatott téma, J. Piro és C. Ortiz (2010) kutatása viszont, a korai azonosulás szerepét vizsgálta muzikális gyermekeknél és azt, hogy ez a jellemző vonás hogyan állhat kapcsolatban a kéz preferenciával.

A tanulmány abból indult ki, miszerint a jobbkezességtől távoli hajlam túlnyomórészt van jelen muzikális gyerekeknél és egy potenciális mozgatójegy lehet a tehetség területén.

Joseph Piro és Camilo Ortiz 2010-es kutatása több éven keresztül zajlott, ahol zenei tehetséggel rendelkező és nem rendelkező gyermekeket vetettek vizsgálat alá. A zeneileg tehetséges résztvevőket egy csoportos teszt alapján szűrték ki iskolájukban. Ez a tesztsorozatot ismertebb nevén (MAST) „Zenei Képességet Kimutató Teszt”-nek nevezzük, ennek keretén belül történt a potenciális zenei képesség keresése. Miután felismerték a zenei tehetséggel rendelkező gyermekeket, a tanulók nagyobb része egy réz- vagy fafúvós hangszeren, kis része a csoportnak pedig egy ütős hangszeren kezdte el zenei tanulmányait. Egy héten két alkalommal jártak az iskola zenei stúdiójába (egy alkalom 60 perces zeneórát jelentett). Emellett a kontroll tanulókat, akik nem tanultak zenét, kiemelten oktatták az iskolákban ének-zene órán, de nem kaptak semmilyen privát hangszeres tanítást. Hogy megállapítsák a kezesség szintjét, minden résztvevő kitöltötte az Edinburgh Handedness Inventory-t (Oldfield, 1971). Ez a teszt egy jól ismert eljárás arra, hogy megállapítsuk kezességünket különböző feladatoknál. A Citation Index forrása szerint ez a legszélesebb körben elterjedt módszer a szakirodalomban (Vlachos & Bonoti, 2004).

Ez a friss kutatás (Piro & Ortiz, 2010), azonban nem talált összefüggést a zenei képesség és a kéz preferencia között gyermekeknél.

Mindezek ellenére akadt néhány innovatív hangszeres zenész, aki figyelembe vette a balkezes zenét tanulók sajátosságait. A következő fejezetben a balkezes hangszeres oktatás ritkaságait szemléltetem.

6. Balkezesek számára kialakított hangszerek és hangszeres metodikák

6.1. Balkezes fuvola

Amint már a bevezetésben említettem a balkezes fuvola nagy történelmi múlt-ra tekint vissza. Theobald Boehm (1794–1881) előtt 1847-ben megkonstruálta a modern fuvalát, a hangszertartás lehetséges volt baloldalon is. A barokk korban, miután bővítették a hangszert az első billentyűvel, még akkor sem volt ritka, a baloldalon helyezkedő hangszer. J. J. Quantz, (1697–1773) II. Frigyes porosz király fuvalatanára, valamint a XVII. század legjelentősebb fuvalaművésze ajánlotta is az osztott kettős billentyűvel ellátott hangszert azoknak a fuvalistáknak, akik jobban preferálták a balkezes hangszer kezelést. Michael Blavet (1700–1768) francia zeneszerző és fuvalaművész, az egyik leghíresebb balkezes példa, sok festményen megfigyelhető, hogy balkezes tartással játszik hangszerén (Music, 2014).



5. ábra: André Bouys festménye (Music, 2014)

A „modern” balkezes hangszer megalkotója, Christina Xu, aki kimondottan érdekesnek látta a hangszeres szemléletet. Azt szerette volna elérni, hogy a fuvalisták egyéni sajátosságainak megfelelően játszassanak hangszerükön, ezek

a balkezes fuvolák kézzel készülnek, nagyfokú minőség-ellenőrzés mellett, Xu személyes felügyelete mellett. A balkezes fuvola visszatérése, újbóli alkalmazása, nagyon értékes tapasztalat lehet a fuvola tanárok számára. Első elgondolásra úgy tűnik, mintha a tükörképe lenne a hagyományos tartásnak, de néhány megszólaltatott hang után kiderül, hogy mindent át kell állítani. A baloldali, aszimmetrikus tartáshoz hozzá kell szoktatni magunkat, a hangszer új tartása másféle izmok használatát igényli (Music, 2014). A balkezes fuvola használatával minden megváltozik, a kevésbé igénybe vett, használt izmok a másik oldalon fejlesztését kell megszokni. Az elején segítséget jelenthet, ha a tanulók partnerrel dolgoznak. Mikor először próbálnak meg balkezes fuvolán játszani, könnyebb lehet másolni az ujjak mozgásait a partner segítségével, aki hagyományos tartással játszik. A fuvolista növendékek számára ez a fajta tapasztalat segíthet később a tanárrá válás folyamatában. Következétesen kell előre haladni, először óvatosan kell a helyes anztaz-ot megtalálni, majd az ujjaknak a helyes kéztartását megkeresni.



6. ábra: Balkezes és hagyományos tartás

Patricia George különös tekintettel ajánlja a bonyolult részek, ütemek gyakorlását baloldali tartással, gyakran az extra agyi aktivitása bonyolulttá teszi ezt a metódust, de a komplikált részeket meg is tudja oldani (George, 2012). Az elfáradt ansatz számára frissítő hatással lehet a balkezes tartása a hangszernek, emellett jó lehetőség a hang indítás fokozására.

A mai zeneoktatás erőlteti a hagyományos jobb kezes kézhasználatot, előidézve rengeteg nehézséget, azok számára, akiknek ez a követelmény természetellenes. Fontos azonban megjegyezni, hogy a fuvola jobb oldalú tartása, a bal kéz számára szignifikánsan bonyolultabb ujjhasználatot jelent, főleg a magasabb regiszterekben. Egy balkezes játékos számára a jobb kezes hangszertartás is jövedelmezőbb lehet, hiszen a magas regiszterekben való játék, könnyebbé teheti az egy bal kéz dominanciájú játékosnak (Music, 2014).

6.2. Balkezes zongora



7. ábra: Losó Géza által tervezett balkezes zongora

Losó Géza zenész családban született, maga is balkezes zenész, a balkezes zongora elméleti kivitelezője és a balkezes zongorakotta megalkotója, 2001-ben készített először saját maga számára balkezes zongorát a Blüthner Zongoragyárnál, amely Grosspösnában, Lipcse mellett található. A zongora mechanikája hasonlóan működik, mint a hagyományosé, az legjelentősebb eltérő különbség, a magasabb hangok a bal, valamint a mélyebb hangok a jobb oldalon találhatóak. Losó Géza szavait idézve: „Balról zongorázni egészen más érzés – sokkal szenvedélyesebb és dinamikusabb”.¹⁴

A balkezes zongorához, természetesen kottát is készített, egy három kötetes kiadványt, melynek címe: Zeneiskola balkezeseknek. Módszertanilag a legnagyobb eltérés, hogy a violinkulcsos és basszuskulcsos sorok a fordított hangszerhez igazodva, felcserélve találhatóak benne (www.gezaloso.de).

¹⁴ http://fidelio.hu/klasszikus/2010/03/23/balkezesek_zongoraja/

24

Für Elise

L.v.Beethoven
(1770-1827)

Poco moto

pp *sempre legato*

This musical score shows measures 24 to 31 of the piece 'Für Elise' by Ludwig van Beethoven. It is written for piano in 3/8 time. The tempo is 'Poco moto' and the dynamics are 'pp' (pianissimo) and 'sempre legato'. The score includes fingerings (5, 4, 5, 1, 2, 5) and pedal markings ('Ped.' with asterisks) indicating where to use the sustain pedal. The piece ends with a first ending bracket.

8. ábra: L. v. Beethoven: Für Elise hagyományos zongorára

32

Für Elise

L.v.Beethoven
(1770-1827)

Poco moto

pp *sempre legato*

This musical score shows measures 32 to 39 of the piece 'Für Elise' by Ludwig van Beethoven. It is written for piano in 3/8 time. The tempo is 'Poco moto' and the dynamics are 'pp' (pianissimo) and 'sempre legato'. The score includes fingerings (5, 4, 5, 1, 2, 5) and pedal markings ('Ped.' with asterisks) indicating where to use the sustain pedal. The piece ends with a first ending bracket.

9. ábra: L. v. Beethoven: Für Elise, balkezes zongorára

2015-től már lehet olyan „e-Piano-t” megrendelni, amely gombnyomással állítható, jobb és bal kezesek egyaránt használhatják.

6.3. A balkezes vonós hangszeres oktatás

6.3.1. Interjú Szilvay Csabával a vonós zeneoktatás kapcsán

A balkezesek zeneoktatásához szükséges ismeretek elmélyítéséhez Szilvay Csaba csellóművészt kerestem fel, egy régebbi konferencia részvétele kapcsán tud-

tam, hogy ő tud megfelelő információkkal szolgálni a bal kezes vonós hangszeres oktatás terén.

A téma felvetésében leírt tapasztalataim miatt szükségesnek láttam, hogy megfelelő tudással rendelkezzen. Szilvay Csaba Finnországban szerzett tanítási tapasztalati során mindig figyelembe vette tanítványainak balkezes sajátosságait, nagy gondot fordított arra, hogy megfelelő hangszertartással oktassa zenészpálántáit. Alapul a gyermekek számára természetesebbnek bizonyuló tartást vette, és így kezdte a hangszertanítást, már egészen kisiskolás kortól. A hangszert fordított húrozással tette alkalmassá balkezes növendékei számára, később külön hangszert készíttetett balkezes tanítványainak. Az oktatás folyamán nem érezte a gyermekekkel különbözőségüket, flexibilisen állt ehhez a típusú tanításhoz. Szakmai tapasztalati azt mutatják, hogy balkezesként is többen eljutottak a professzionális szintig. Balkezes tanítványai közül több szimfonikus zenekarokban, vonósnegyesekben egyaránt muzsikálnak. Szilvay Csaba szavait idézve: *„Balkezes csellistáim boldog kiegyensúlyozott emberek!”*¹⁵

6.3.2. „ColourStrings” és a módszer tehetséges balkezesei

Szilvay Csaba csellóművész és testvére dr. Szilvay Géza hegedűművész, együtt dolgozták ki a „ColourStrings” nevezetű módszert, ami vonós hangszereken tanulni vágyó gyermekek számára íródott. A Színes Húrok módszerének megalkotói mindenekelőtt tartják a gyermekek igényeit és azt, hogy kedvüket leljék a zenélésben, így a balkezes gyermekeket lehetőség szerint nem a hagyományos hangszertanuláshoz szoktatják, hanem kezességüknek megfelelően fordított hangszertartással tanítják meg őket hegedű illetve cselló hangszereken játszani.

*„A kodályi gondolatok hangszerre történő átültetésének vágya, a gyermekek iránt érzett szeretet és felelősség, valamint a verbális kommunikáció hiánya, mint kényszer motiválták és ösztönözték a Színes Húrok – nevű hangszeroktatás létrejöttét. A színes, képes, vonzó, a gyermekeket nem csak oktatni, de nevelni is akaró hegedűiskola első oldalai ekkor készültek el. A hangjegyek nem nyomtatásra, kiadásra, csupán magánhasználatra, legfeljebb sokszorosításra a tanár kollégák részére íródtak, rajzolódtak. Az eredmények mindenkit megleptek...”*¹⁶

Szilvay Csaba tanári pályafutása során 17 balkezes csellista növendékkel büszkélkedhet, akik közül csupán hárman játszottak jobb kézzel, azaz hagyományos hangszertartással. Első balkezes csellista tanítványa testvérenek, dr. Szilvay Gézának a fia, Szilvay Torda. Balkezes tanítványai közül a Helsinki Junior Strings-ben is képviseltették magukat többen (10 csellista). A különleges balkezes diákokhoz Olli-Pekke Haavisto-tól több éven kapott segítséget Szilvay Tanár úr. Nemessányi László hangszerkészítő is erősítette a balkezes zenészekért folytatott

¹⁵ Interjú Szilvay Csabával 2016. 11. 12.

¹⁶ http://www.parlando.hu/2014/2014-1/2014-1-35-Balazs.htm#_ftnref2

küzdelmet, több balkezes csellót épített finn rendelésre a magyar hangszerkészítő. A balkezes gordonkát, az elejétől kezdve balkezesre tervezte és olyanná is építette. A lélek és a gerenda fordítottan épülnek be, valamint a fogólap készítése is egyéni tervezést és kivitelezést igényel. A híd is a húrozással egyetemben fordítottak, azonban, a hangszertartásán kívül a zenehallgató nem vesz észre eltérést a megszokott jobbstól.

Zenei pályára került balkezes csellista tanítványai, akik ugyan hagyományosan tanultak meg a hangszeren játszani:

- **Eeva-Maria Nurmi**, a Lappeenranta-i városi zenekar szólócsellistája,
- **Helen Lindén**, aki Starker Jánosnál diplomázott, majd a Sibelius Akadémián (Helsinki)

Zenei pályára került balkezes csellista tanítványa, akik balkezes csellóoktatásban részesültek:

- **Anna Hannikainen**, a magyar származású Johann Schwab-nál diplomázott Berlinben, majd a Sibelius Akadémián, jelenleg a Kelet-Helsinki Zeneiskolában (IHMO) tanít
- **Inkeri Kallio**, aki 14 évesen játszotta Kodály Zoltán Szólószonátáját (op. 8.), amelyet Mező Lászlónak mutatott be

Zenei pályára került balkezes hegedűművész, balkezes hegedűoktatásban részesült:

- **Paavo Berglund**, a Helsinki Rádiózenekar koncertmestere, majd a Helsinki Városi Zenekar karmestere, aki vezényléskor pálcáját balkézben tartotta

A balkezes hangszeres oktatás problematikája

A sok fent említett példa ellenére a balkezes zeneoktatásnak is van hátránya. A zeneiskola elvégzése után, a hivatásos zenésszé válás útján ugyanis folyamatos akadályokba ütközik a balkezes hangszertartással játszó személy. A kamaraegyüttesekben, valamint szimfonikus zenekarokban ez a fajta játékmód esztétikailag és akusztikailag is problematikus. A szakmai gyakorlatban kevésbé használt, fel-táráásra váró terület.

7. Balkezesek hagyományos tartással

Számottevő balkezes zenész a hagyományos tartás ellenére magas színvonalon, professzionális szinten hangszerének virtuóza. A hangszerkezelés, hangszertartás természetes jellege miatt nem okozott problémát tehetségük, muzikalitásuk kiteljesedése.

Szergej Rahmanyinov (1873–1943), Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) balkezes zeneszerzők és hangszeres muzsikuskok, akik a tradicionális hangszerekkel, hangszertartással zenéltek. Ludwig van Beethoven (1770–1827) zeneszerző és zongoristáról is néhai életrajz kutatója Anton Schindler (1795–1864) felté-

telezte, hogy balkezes volt miután többször látta zeneszerzés közben bal kezében fogni a tollát, de nem bízhatunk teljesen mértékben feltételezésében, mert gyakran a jobb kezében is volt toll a festményeken (<http://www.classicfm.com>). Lehet, hogy nem a leghíresebb a balkezes zenészek listáján, de Paul Wittgenstein (1889–1951) az egyik legfontosabb közülük. Miután elvesztette jobb kezét az első világháború alatt, még elszántabb volt, mint valaha a zongorázás terén. Ravel lenyűgöző D-dúr balkezes zongoraversenyét Wittgenstein felkérésére komponálta. Niccolò Paganiniról (1782–1840) is kering az a teória, hogy „ördögi” balkeze, virtuóz játéka domináns balkezességből fakadt, de igazán meghatározó források nem támasztják alá. Barenboim (1942–) az argentin zongorista legenda szintén balkezes, de a karmesteri pálcáját mindig a jobb kezében tartja vezényleskor (<http://www.classicfm.com>). Ez a néhány zeneszerző és zeneművész kiváló példaul szolgál ahhoz, hogy balkezesként is kimagasló zenei karriert lehet befutni a tradicionális zeneoktatás keretein belül.

8. Összegzés, kitekintés

Ahogy tanulmányomban is bemutattam korábban is voltak kiváló tehetséű balkezesek, akik számára az átszoktatás nem okozott gondot a zenei tehetségének és karrierjének kiépítésében, de napjainkban megjelent az igény, hogy a balkéz dominanciáját a zeneoktatásban is figyelemmel kísérjük. Az új módszereket alátámasztja, hogy balkéz dominanciáját megtartott oktatás kiváló tehetségeket képez, mindezek ellenére a tanár felkészültségének és rálátásának szerepe kiemelkedő, döntése életpályákat határozhat meg, így mindkét tanítási módszert érdemes tanulmányozni és behatóan ismerni.

Az előttem álló zenetanári pálya során kitüntetett figyelemmel fogom kísérni azokat a balkezes gyermekeket, akik zeneoktatásban szeretnének részesülni. A későbbiekben, ha saját tanítványaim között felfigyelek balkezes gyermekre, az összegyűjtött zenepedagógiai ismeretek lehetőségeit mérlegelve hozom meg a döntést a hangszertartást illetően, legyen az a hagyományos vagy a balkezes hangszeres zeneoktatás.

Hivatkozott irodalom

- Dr. Bagdy Emőke-Kövi Zsuzsanna-Mirnicz Zsuzsa (2014): *A tehetség kibontakozása*. Helikon Kiadó, Budapest, 489 p.
- George, P. (2012): *The left-handed flute*. In: Flute Talk July/August
- Gyarmathy Éva (2002): *A zenei tehetség*. In: Új Pedagógiai Szemle 52., pp. 236-244.

- Gyarmathy Éva (2010): *A tehetséggondozás pszichológiája*. Magyar Pszichológiai Szemle. 65., 2., pp. 221–232.
- Gyarmathy Éva (2012): *Egy átmeneti korszak nyűgei és dilemmái*. In: Digitális_degeneráció 2.0. OFOE, Underground Kiadó, pp. 45-61.
- Gyarmathy Éva (2013): In: Arató Ferenc-Balogh László-Bodnár Gabriella-Péter Szarka Szilvia– Vass Vilmos: Ez is tehetséggondozás! In: *Iskolakultúra* 2014/4, pp. 102-103.
- Kiss Erzsébet (2006): *A balkezes gyermekek problémái*. Kecskeméti Főiskola
- Music, P. (2014) *The left-handed flute as a tool for teaching and learning*. PAN, The Journal of the British flute society, December 2014, pp. 30-34.
- Oldfield, R. C. (1971.) *The assessment and analysis of handedness*. The Edinburgh inventory, Neuropsychologia, 9, pp. 97–113.
- Ortiz, C. és Piro, J. (2010) *No Association between Music Ability and Hand Preference in Children*. *Journal of Motor Behavior*, Vol. 42, No. 5, pp. 269-275.
- Péter Szarka Szilvia (2015): *Iskolai tehetségfejlesztés c. tantárgy* 2015/16 tanévi vizsga anyaga.. Digitális kiadvány
- Rácz Katalin (2012): A lateralitás alakulása óvodában In: Darvay, S. (szerk.): *Tanulmányok a gyermekkori egészségfejlesztés témaköréből*. Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest, pp. 126-136.
- Turmezeyné Heller Erika-Balogh László (2009): *Zenei tehetséggondozás és képességfejlesztés*. Kocka Kör & Faculty of Central European Studies, Constantine the Philosopher University in Nitra, Debrecen 277 p.
- Turmezeyné Heller Erika (2010) *A zenei tehetség felismerése és fejlesztése*. Magyar Tehetségsegítő Szervezetek Szövetsége, Budapest, 114 p.
- Váradi Judit (2010): *Hogyan neveljünk értő zenei közönséget a komolyzenének?* University Jyväskylä. Jyväskylä 283 p.
- Vlachos, F. és Bonoti, F. (2004): *Left- and right-handed children's drawing performance: Is there any difference? Lateralit*y,9, pp. 397–409.

Internetes források

- Pszichológiai könyvek, tételek, érvek, érdekességek oldal, (2008) 19. tétel: A két félteke eltérő szerepe az információfeldolgozásban <http://pszihologia.blogspot.hu/2008/01/19-ttel-kt-flteke-eltr-szerepe-az.html>. Utolsó letöltés: 2016. 11. 17.
- Miben jobb a bal? A balkezesség okai <http://irasterapia.hu/miben-jobb-a-bal-a-balkezesség-okai/>. Utolsó letöltés: 2016. 11. 17.
- <http://duohangszerbolt.hu/fl-250-.l> Utolsó letöltés: 2016. 11. 17
- Balkezesek zongorája http://fidelio.hu/klasszikus/2010/03/23/balkezesek_zongoraja/. Utolsó letöltés: 2016. 11. 17.

- Loso, Pianos auch für linkshänder, www.gezaloso.de. Utolsó letöltés: 2016. 11. 17. A zeneoktatás szerepe kisgyermek, és kisiskolás korban. http://www.parlando.hu/2014/2014-1/2014-1-35-Balazs.htm#_ftnref4. Utolsó letöltés: 2016. 11. 17.
- Ten left-handed musicians. <http://www.classicfm.com/discover/music/left-handed-classical-musicians/c>. Utolsó letöltés: 2016. 11. 17.
- Interjú készítés Szilvay Csabával. 2016. 11. 12.
- Interjú készítés Losó Gézával. 2016. 11. 18.

Ábrajegyzék

1. ábra: <http://kovacsneagi.qwqw.hu/?modul=oldal&tartalom=1099118>
2. ábra: <http://irasszak.hu/dev/publikaciok/>
3. ábra: <http://tehetseg.hu/balogh-laszlo-mi-tehetseg>
4. ábra: <http://old.tehetseg.ptre.hu/menu/20.html>
5. ábra: DR. MUSIC, P. (2014) The left-handed flute as a tool for teaching and learning. PAN, The Journal of the British flute society, December 2014 pp.30.
6. ábra: DR. MUSIC, P. (2014) *The left-handed flute as a tool for teaching and learning*. PAN, The Journal of the British flute society, December 2014 pp. 31.
7. ábra: www.gezaloso.de
8. ábra: Az interjú kapcsán Losó Géza kottatárából
9. ábra: Az interjú kapcsán Losó Géza kottatárából

DUPress