

**PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM
MŰVÉSZETI DOKTORI ISKOLA**

KRESZ RICHÁRD KÁROLY

**DUBROVAY LÁSZLÓ
RÉZFÚVÓS KVINTETTJEI**

DLA-értekezés



Témavezető: Dr. habil. Bazsinka József

2024

Tartalom

Bevezetés	3
1. Dubrovay László	6
2. Quintetto per Ottoni (1972)	14
2.1 Quintetto per Ottoni – Bevezetés	14
2.2 Quintetto per Ottoni – Elemzés.....	15
3. Reneszánsz (Budapest) Rézfúvós Kvintett.....	22
4. Quintetto No. 2 per Ottoni (1980)	30
4.1 Quintetto No. 2 per Ottoni – Bevezetés	30
4.2 Quintetto No. 2 per Ottoni – Elemzés.....	31
5. Ewald Rézfúvós Együttes.....	39
6. Quintet No. 3 (1998).....	43
6.1 Quintet No. 3 – Bevezetés.....	43
6.2 Quintet No. 3 – Elemzés	44
7. Kiterjesztett technikák Dubrovay László rézfúvós kamaraműveiben.....	57
7.1 Az ajakrezgetés különböző módozatai.....	58
7.2 Ajaktrilla és glissando alapú effektusok	60
7.3 Kiterjesztett szordínóhasználat.....	62
7.4 Dupla- és triplanyelvre épülő technikai elemek.....	64
7.5 Egyéb zenei kifejezőeszközök és jelzések	66
8. Összegzés	70
Köszönetnyilvánítás.....	71
Irodalomjegyzék	72
Képjegyzék	73
Szakmai önéletrajz.....	74

Bevezetés

Amikor megfogalmazódott bennem egy doktori disszertáció megírásának gondolata, az első pillanattól fogva biztos voltam abban, hogy kamarazenei témát fogok választani. Művészként ebben az alkotói közegben tudok igazán kiteljesedni, a kis csoportokban való társas zenélés mindig sokkal izgalmasabb és vonzóbb volt számomra, mint a szóló- vagy a nagyzenekari játék.

Ennek háttérében az áll, hogy már viszonylag korán, zeneakadémiai tanulmányaim kezdetétől komoly, professzionális együttesek munkáját figyelhettem testközelből az egyetem Liszt Ferenc téri épületének gyakorlótermeiben. Ezek az élmények nagy hatással voltak rám, és ahogy tehettem, én is mindig igyekeztem különböző formációkat szervezni magam köré a kvartettektől egészen a nagy rézfúvós együttesekig, s előszeretettel közreműködtem olyan kamarazenei produkciókban, amelyek akár egy-egy iskolai program, akár egy diplomakoncert keretében valósultak meg. Vágytam arra, hogy magam is részese legyek mindannak, amit az általam nagyra tartott kamaraművészekről láttam: a véget nem érő próbafolyamatoknak, az utazásoknak, a nemzetközi zenei versenyeken való részvételnek, a közös művészi és emberi formálódás élményének, az önálló műhelymunkának és annak az előadói-alkotói szabadságnak, amit leginkább csak kisebb létszámú együttesekben muzsikálva tapasztalhat meg az ember.

Néhány hosszabb-rövidebb életű kezdeményezést követően, csak évek múltán értettem meg, hogy egy ilyen, a fenti állításoknak megfelelő együttes megalapításához a gyakorlati törekvésen és igyekezeten túl olyan tényezőkre is szükség volt, amelyekre nem lehettem hatással. Az általam keresett élményhez ugyanis elengedhetetlen volt egy különleges együttállás: hogy adott művészek adott pillanatban és élethelyzetben találkozzanak, hasonló zeneiséggel és ambíciókkal.

Ezt végül 2010 januárjában élhettem át először, az In Medias Brass rézfúvós együttes első próbáján, s máig úgy érzem, hogy ez volt a legjobb dolog, ami trombitásként történhetett velem. Az elmúlt csaknem másfél évtizedben többszáz hangversenyt adtunk világszerte, három kontinensen hét nemzetközi díjat szereztünk, és négy lemezt készítettünk. Mesterkurzusokat, előadásokat tartottunk európai, ázsiai és amerikai fesztiválokon, egyetemeken – köztük a New York-i Juilliard Egyetemen

2019 novemberében – magyarországi rézfúvós kamarazenei műveket bemutatva. Megvalósult tehát az álmom: egy folyamatosan működő és alkotó, professzionális kamaraegyüttes tagja lettem.

A közös munka során azonban számtalan kérdés merült fel bennem. Hol vannak a műfaj határai? Hogyan lehetne még izgalmasabb koncerttípusokat, még színesebb programösszeállításokat kidolgozni? Hogyan tudnánk a tevékenységünket felfűzni egy olyan szakmai ívre, amely innovatív, ugyanakkor képes megőrizni a magyar rézfúvós zene hagyományait? Ahhoz, hogy ezekre a kérdésekre hiteles választ tudjak adni, meg kellett ismernem hazánk rézfúvós kamaramuzsikájának történetét, és meg kellett értenem azokat a folyamatokat, amelyek a műfaj felemelkedéséhez vezettek.

Dr. ifj. Bazsinka József tubaművész, az In Medias Brass rézfúvós együttes alapító tagja, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem kamarazene tanára és a Szegedi Tudományegyetem Bartók Béla Művészeti Karának adjunktusa 2017-ben publikálta „A rézfúvós kamarazene fejlődése Magyarországon 1990 előtt” című disszertációját. Ez a dolgozat elsőként, és máig egyetlen összefoglaló irodalomként mutatja be a 20. század magyar rézfúvós társas zenéjét, olyan összefüggésekre rávilágítva, mint például az előadók és szerzők közötti kölcsönhatás vagy a rézfúvós kamarazenei repertoár változásai és a legsikeresebb magyar együttesek pályafutása közötti kapcsolat.

Adta volna magát, hogy kutatásom középpontjában – egyfajta folytatásként – az 1990-es évet követő korszak történései álljanak. Ám ahelyett, hogy dolgozatomban kísérletet tettem volna e több mint háromévtizedes periódus részletes kamarazenei tablójának elkészítésére, próbáltam egy olyan pontot találni, amely kvintesszenciaként foglalja magában mindazt a törekvést, amely ma a rézfúvósok és a számukra író szerzők egymásra ható, közös munkáját jellemzi. Igyekeztem rátapintani egy olyan területre, amelyben egyesül a zenei újítás és a hangszerek megszólaltatási lehetőségeinek teljes kiaknázása, s amely egyszerre épít hazánk rézfúvósainak világszinten is kiemelkedő képességeire és a magyar zenei hagyományokra.

Meggyőződésem, hogy ez a találkozási pont Dubrovay László és a rézfúvós zene kapcsolata. Mivel magam is rézfúvós ötösben játszom, dolgozatomban a szerző három, e hangszerösszeállítású együttesre komponált művével, illetve azok keletkezésével, hatásukkal foglalkozom.

Disszertációmban be fogom mutatni, hogy Dubrovay László – szemben a korábbi hagyományokkal, amikor a szerzők hasonló kamaraműveikben jellemzően a klasszikus, konvencionális hangszerelési és dallamszerkesztési megoldásokat választották – főként elektroakusztikus zenei kutatásainak, illetve neves előadóművészekkel való közös kísérletezéseinek eredményeképpen a rézfúvósok számára egy korábban ismeretlen, új hangot talált. Részletesen írok majd a szerző darabjaiban gyakran alkalmazott, s az általam vizsgált három kamaraműben is számos alkalommal hallható kiterjesztett megszólalási módozatokról, illetve azok hangszertechnikai hátteréről és megvalósításukról. Fontosnak tartottam, hogy – egyrészt a 21. század eszközeit kihasználva, másrészt a jobb áttekinthetőséget és érthetőséget segítve – disszertációm mind a kotta- és hangzóanyagok, mind a speciális effektusok tekintetében QR-kódok segítségével is végigkövethető legyen.

Dubrovay László életútjának rövid áttekintése mellett írni fogok arról a két meghatározó, Liszt Ferenc-díjas együttesről is, akik az általam vizsgált darabok ajánlásait tudhatják magukénak: a Reneszánsz (Budapest) Rézfúvós Kvintettről és az Ewald Rézfúvós Együttesről.

Nem térhetek ki a szóban forgó művek zenei elemzésének feladata elől sem, noha dolgozatomat nem egy zenetudós aspektusából, hanem az előadóművész szemszögéből írom. Ebből következően számos személyes benyomás és tapasztalat is olvasható lesz a továbbiakban, mi több, kifejezetten törekedtem arra, hogy disszertációmban ezek hangsúlyosabban megjelenjenek. Ezt a megközelítést két okból éreztem szükségzerűnek: egyfelől szerettem volna kihasználni, hogy a DLA-dolgozat keretei lehetővé teszik a személyes nézőpont megjelenítését, másfelől a sok esetben talán száraznak érezhető műelemzéseimet kívántam saját impresszióimmal olvasmányosabbá, élvezhetőbbé tenni.

Doktori értekezésem fő célja, hogy bemutassam: Dubrovay László annak köszönhetően hozta létre egyéni, másokkal össze nem téveszthető zeneszerzői stílusát a rézfúvós kamarazene számára, hogy a hangszeres művészekkel való szoros együttműködése révén behatóan tanulmányozta a rézfúvósok megszólaltatási technikáit, valamint olyan előadókkal dolgozott, akik nyitottak, és legfőképp képesek voltak – a hangszer tradicionális játékmódján túlmenően – a kiterjesztett technikák közös kikísérletezésére.

Disszertációm megírásához igyekeztem minden fellelhető, a témához kapcsolódó, illetve azt akár részlegesen is érintő forrást áttekinteni: az Arcanum Digitális Tudománytár online adatbázisában archivált interjúkat, kritikákat, publicisztikákat és fényképeket, a különböző zenei szaklapokban (például *Muzsika* folyóirat és *Gramofon* újság) megjelent tartalmakat, elismert magyar fűvós művészek által írt egyetemi szakdolgozatokat és doktori értekezéseket, a rézfűvós hangszertechnikai, valamint módszertani szempontból releváns tanulmányokat.

Fontos volt számomra, hogy dolgozatom szerves részét képezzék a Dubrovay Lászlóval folytatott beszélgetéseim és interjúim is, amelyek primer forrásként nagy segítségemre voltak az egyes művek keletkezéséről szóló információk, illetve az életrajzi adatok pontosításában, valamint elemzéseim ellenőrzésének során egyaránt. Bízom abban, hogy Dubrovay László rézfűvós ötöseinek vizsgálatával, illetve az e művekben is alkalmazott kiterjesztett technikai elemek bemutatásával sikerül méltóképpen hozzájárulnom a műfaj irodalmának bővítéséhez.

1. Dubrovay László

Dubrovay László a magyarországi kortárs zene egyik legmeghatározóbb szerzője. Műveinek terjedelmes, napjainkban is folyamatosan bővülő listája számos szólódarabot, illetve a kamara-, kis- és nagyzenekari művek mellett táncjátékokat, operákat is magában foglal.

Ahogy beszélgetésünk során is megfogalmazta, műveiben „a ritmus, dallam és harmónia egységét megtartva” keresi az új utakat, az egyes hangszerek lehetőségeinek végletekig történő kiaknázásával. Kompozícióit a legkülönfélébb hangszerösszeállításokra írta, műjegyzékében éppúgy szerepelnek a népi hangszerekre komponált darabok, mint az élő elektronikus és computer zenék.

Kísérletező, újítások iránt nyitott alkotói attitűdje a fűvós, s azon belül a rézfűvós zenére is nagy hatást gyakorolt. Trombitásként én ez utóbbit helyezem dolgozatom középpontjába, hiszen az e hangszerek 20–21. századi irodalmának bővítésében, valamint számos, korábban nem ismert, kiterjesztett fűvástechnikai elem megtalálásában vállalt szerepe elvitathatatlan.



1. kép: Dubrovay László – Érdemes művész, Erkel Ferenc és Kossuth-díjas zeneszerző, a Nemzet Művésze

„Sikerült megértenem a zenei anyag fejlődésének tendenciáját, ami nem más, mint egy állandó előrehaladás a felhangrendszerben. Minden stílust pontosan meg lehet határozni, ha vertikálisan mérjük, hogy milyen hangzatok szólalnak meg. Ennek a gondolatnak a továbbvitele az, hogy tudok olyan harmóniakat építeni, amelyek ezen túlmutatnak.” (Réfi Zsuzsanna, 2017)

Számunkra, rézfúvósok számára kiemelkedően fontos Dubrovay László tevékenysége. Szóló- és kamarazenei repertoárunk egyrészt még napjainkban is meglehetősen szűknek mondható, másrészt – talán hangszereink hosszú és nehézkes fejlődéstörténetének okán – sokáig sem a zeneszerzők, sem a közönség nem számoltak igazán komolyan a rézfúvós hangszerekkel. Ha egy rézfúvós szólista vagy kamaraegyüttes koncertprogramot készít, műsorának nagy részét még ma is jobbra átíratok teszik ki, és repertoárjában csak kisebb részben található meg az eredetileg is ezekre a hangszerekre komponált darabok.

A kamarazene műfajánál maradva, a 20. század során – különösen a 2. világháborút követő évtizedekben – számos új mű született rézfúvósokra is. Ezek közül jónéhány része lett a közép- és felsőfokú kamarazenei oktatás ajánlott tananyagának, s rendszeresen hallható a professzionális együttesek hangversenyein. A magyarok közül itt példaként említhetem Petrovics Emil: *Cassazione* és Szokolay Sándor: *Három tréfás miniatűr* című művét, illetve Hidas Frigyes számos

kompozícióját. Ezeket a darabokat rézfúvós együttesemmel magam is gyakran játszom bel- és külföldi koncertjeinken, és tapasztalataim szerint nemcsak mi, előadók kedveljük őket, de a közönség tetszését is elnyerik. Jellemző azonban, hogy – miközben ez természetesen nem kisebbiti zenei értéküket – e művek szinte mindegyike a rézfúvós hangszerek konvencionális megszólaltatási technikáira és hangzásvilágára épít.

A mai modern hangszerek már alkalmasak arra, hogy az előadók a megszokottól eltérő hangszíneket, effektusokat is előcsalhassanak belőlük. Dubrovay László jelentősége számunkra elsősorban abban rejlik, hogy ezt felismerte, és jelentős magyar szólistákkal, köztük kiemelkedő rézfúvósokkal együttműködve olyan egyedi hangzásvilágot hozott létre, amely a közönségre az addigiaktól eltérő módon volt képes hatni, eközben pedig egy összetéveszthetetlen, egyedi zenei hangot is talált. Ahogy ő maga fogalmaz:

„A megismerés csak lehetőség a továbblépéshez; az önálló gondolkodásmód, az alkotó szellem kialakításához mindenkinek magának kell eljutnia. Ami az eszközök keresését illeti, ehhez is kétféle út nyílik: van, aki képes a legelhasználtabb eszközöket is új tartalommal megtölteni, s van, aki új hangzások, új építőelemek után kutat.” (Feuer, 1977)

A szerző életútján végighaladva világossá válik, hogy gondolkodását, zenéhez való hozzáállását kezdetektől fogva meghatározta egyfajta kíváncsiság, egy ösztönös indíttatás a kísérletezésre.

Négyéves korában ült először zongora mellé, és egy év után felfedezték, hogy abszolút hallása van. Kántortanító édesapja Rácalmásról felvitte Budapestre, ahol a konzervatórium igazgatója zeneiskolába irányította, ám kezdetben mégsem a zongoraórák vonták őt a muzsika bűvkörébe, hanem az opera. A család operarajongó háziorvosa – akinek „titkon librettóírási hajlamai voltak” (Devich, 2003), s aki rendszeresen elvitte őt az Operaház előadásaira – megkérte, komponáljon zenét egyik librettójára. A szövegre az Operában megismert Puccini- és Verdi-művek stílusában íródott dallamok születtek, és ez volt Dubrovay László, ahogy ő fogalmaz, akkor még „minden előképzettség nélkül” (Devich, 2003) megalkotott, első kompozíciója.

Erőteljes inspirációt jelentett számára az 1955-ös Liszt-zongoraverseny elődöntője is, amelyet 12 évesen, a közönség soraiból követett végig:

„Berman, Vlaszenko, Liu Si-kun, Bächer Mihály játéka elvarázsolt. Hatásukra, mint az őrült nekiláttam gyakorolni, és belekezdtem például a legnehezebb transzcendens etűdök megtanulásába... Tulajdonképpen megtudtam tanulni őket.” (Devich, 2003)

Ezután két, a pályáját meghatározó pedagógus vette szárnyai alá: Boross Anna és Vaszy Viktor¹, aki miután meghallgatta, minden vasárnap reggel órát tartott a fiatal Dubrovay Lászlónak. Ezek az alkalmak komoly munkával teltek: minden órára készülni kellett például tíz új népdal megtanulásával, amit azok Bartók-, illetve Kodály-feldolgozásainak közös elemzése követett.

„Akkor ismertem meg igazán, hogy egy nagy mester miként dolgozik, gondolkodik. Tanított szolfézst, összhangzattant, zeneelméletet, népzene-t. Végigasszisztáltam, ahogy a betiltott Bartók- és Stravinsky- művek előadásáért küzdött, ott lehettem a Petruska összes próbáján. Csodálatos mesterhez kerültem, amiért hálás vagyok a sorsnak. Vaszy Viktor készített fel egy év alatt a konzervatóriumi felvételire, amely így már nem okozott gondot, és attól fogva tulajdonképpen egyenes úton mehettem tovább. A konzervatóriumban Szelényi Istvánnál tanultam zeneszerzést, majd 1961-ben a Zeneakadémián Szabó Ferenchez és Vincze Imréhez kerültem, tőlük tanultam meg a mesterséget.” (Devich, 2003)

A Zeneakadémián rendkívül erős évfolyamba került: Jeney Zoltán, Sárosi László és Rózmán Ákos voltak hallgatótársai. Dacára annak, hogy akadémistaként csak egy főtanszakot választhatott, a zeneszerzés mellett zongoratanulmányokat is folytatott, s Ambrózy Béla tanítványaként elsajátította a hangszer repertoárjának legnehezebb műveit.

¹ Vaszy Viktor zeneszerző, karmester, pedagógus, a Zeneakadémia tanára, a Szegedi Nemzeti Színház igazgatója, a Szegedi Szabadtéri Játékok egyik megújítója és zenei irányítója volt

„Például Liszt h-moll szonátáját, a Mefisztó-keringőt, Bartók Szonátáját. Még az 1965-ös budapesti nemzetközi Liszt-versenyre is felkészültem, de végül nem indultam el.” (Devich, 2003)

1966-ban kitűnő minősítéssel szerzett diplomát a Zeneakadémián, s még ugyanebben az évben a Színház- és Filmművészeti Főiskola tanára lett, amely állását 1971-ig töltötte be.

1971 fordulópont volt a szerző életében, hiszen kiváló zongoratudásának köszönhetően egy évadra a Hamburgi Állami Operaház korrepetitora lett, s miután az akkori minisztériumi tisztségviselők végül megadták rá itthonról az engedélyt, később DAAD-ösztöndíjjal² Kölnben tanulhatott tovább: Karlheinz Stockhausennél zeneszerzést, Hans-Ulrich Humpertnél pedig elektronikus zenét.

„Abban az időben Köln – Bonnal együtt – Európa egyik kulturális központja volt. Fantasztikusan pezsgő zenei élet fogadott (ott dolgozott Mauricio Kagel is, Pierre Boulez és Cage is állandó vendég volt), és egészen 1975-ig maradtam Stockhausen növendéke” (Devich, 2003)

A külföldi tapasztalatok, valamint az elektronikus hangkutatás új távlatokat nyitottak Dubrovay László zenei gondolkodásában; megváltoztatta, kiszélesítette a hangról alkotott addigi elképzeléseit. Annak eredményeképpen, hogy például a hangközi távolságok további egységekre, mikrokromatikus elemekre (például a félhang-távolság negyed és hatodhang-távolságra) lettek bonthatók a gépeken, egy új, a korábbiaknál sokkal rétegzettebb, részletgazdagabb zenei hangkészlet létrehozására nyílt lehetőség.

Ez különös jelentőséggel bírt annak tükrében, hogy azidőtájt – ahogy Európában sokhelyütt – Magyarországon is a dodekafónia volt az uralkodó, vagy ahogyan a szerző maga is fogalmaz: „divatos” kompozíciós technika. Dubrovay László maga is ebben a stílusban alkotta meg korai műveinek egy jelentős részét, köztük az *Öt zongoradarabot* és a *Cinque pezzi* című fagott-zongoraművet 1968-ban.

² Deutscher Akademischer Austauschdienst

Jelentőségteljes felfedezés volt a szerző számára az a lehetőség is, amelyet az elektronikus zene a hangszínek kialakításának és változtatásainak tekintetében kínált:

„A hangfantáziát óriási módon ki lehet terjeszteni, mert nemcsak ezeknek a gépeknek, a generátorhangoknak, és az elektronikus módon létrehozott hangrezgéseknek a hangjait lehet a zenébe beépíteni, hanem konkrét hangokat: mindenféle zajokat fel lehet venni, s abból más hangokat létrehozni. Fantasztikus módon ki lehet tágítani a hangzó világot. Szerencsére sok új alternatívát kipróbálhattam a különböző nyugati nagyvárosok stúdióiban. Az új hangzáslehetőségekkel éveken keresztül foglalkoztam, és a sokféle gondolkodás nyilván hatott a későbbi kompozícióimra is. Hazahoztam Németországból az akkori legmodernebb, szállítható szintetizátort, amellyel aztán nagyon sok live elektronikus darabom készült. Egy hangszer hangját bevezetjük a szintetizátorba, így létrehozunk egy teljesen új minőséget, s a két, különböző hang nagyon érdekes együttes hatást eredményez.” (Réfi, 2017)



2. kép: Dubrovay László *Live Electronic* (1979, Hungaroton) című albumának borítója

Dubrovay László a kölni Westdeutscher Rundfunk mellett több európai nagyvárosban is dolgozott, kutató-alkotó munkát végzett Berlin, Freiburg, Lüneburg, a francia Bourges, illetve Stockholm stúdióiban is. E zenei utazás impresszióinak és tapasztalatainak ihletettségekben született a Hungaroton gondozásában 1979-ben

megjelenő, s a maga műfaján belül éveken át eladási csúcsot képviselő *Live Electronic* című lemez, amely a magyar kortárs zene első elektronikus albuma.

Az Országos Filharmónia szervezésében Patachich Iván és Pongrácz Zoltán zeneszerzőkkel közösen elektronikus zenei koncertsorozatot valósítottak meg, és ezeket az előadásokat ugyancsak komoly siker és érdeklődés kísérte. Továbbra is aktívan foglalkozott az elektroakusztikus zenével, a hangszínek keresésével, modulálásával, de ezzel egyidejűleg hagyományos hangszerekre is komponált.

„Én inkább folyamatosan váltogattam a műfajokat. Igaz, akadt egy időszak, amikor a legtöbbet elektronikus zenével foglalkoztam. Majd az az idő is beköszöntött, amikor ez kicsit háttérbe szorult. Amikor úgy éreztem, hogy az elektronikus zene iránt csökkent a közönség érdeklődése, mással próbálkoztam: írtam operát, táncjátékot, versenyműveket: hegedűre, zongorára, trombitára, fuvolára, cimbalomra.” (Devich, 2003)

Dubrovay László hangkutatásai egész későbbi életművét meghatározták. Dolgozatom témájához kapcsolódóan, elsősorban a fúvós művekre, azon belül a rézfúvós kvintettekre fókuszálva is érezhető, hogy a szerző éppúgy, mint elektroakusztikus műveiben, mindig a megszokottól eltérő, új hangszíneket keres.

Ezzel az igénnyel találkozott a rézfúvós hangszerek korábban is említett 20. század végi gyors fejlődése, illetve olyan magyar virtuóz rézfúvós szólisták megjelenése, mint (a teljesség igénye nélkül) Bazsinka József tubaművész, Geiger György trombitaművész, Hőna Gusztáv harsonaművész, Varga Zoltán kürtművész és Wagner Csaba harsonaművész, akik aktívan közreműködtek az új, addig nem alkalmazott fúvóstechnikák kikísérletezésének folyamatában.

„A hangszeres zenében fúvósokon, vonósokon új, meglepő hangzások, játékmód-nóvumok megteremtése képezte le az elektroakusztikum hangzásigényét. E kísérletek barátságokat érleltek Dubrovay és megannyi hangszeres között. A zeneszerző faggatta őket hangszerük extravaganciáiról, s azokat úgy komponálta műveibe, hogy az előadó a közönséget ámulatba ejtő virtuóz feladatot kapott, sőt, a zene stílusa is egyre inkább kilépett a 70-es, 80-as évek kísérleti közegéből, visszanyúlt a

zenetörténet korábbi formavilágához és tonalitásához, így a szélesebb közönség által is felfogható periódus- illetve témaszerkezet talajára helyezte a markáns, de nem taszító, inkább már frivolnak ható hangzásfricskákat. Geiger György, Hóna Gusztáv, Bazsinka József vagy akár – hogy a vonósokat se hagyjuk ki – Sztankov Iván nevét csupán a sokkal szélesebb, barátian együttműködő szólistagárda képviselőjében említjük, akik a kísérletezés „csendestársai” voltak, habár a sikerhez vezető úton már igencsak „hangosan”. Matuz István – mint oly sok komponistánk életében – kezdettől ott állt Dubrovay mellett, ennek köszönhetjük a szerző Matuziádáit.” (Muzsika, 2013)

Többek között ennek köszönhető, hogy napjaink fiatal szólistái ugyancsak előszeretettel tűzik műsorukra Dubrovay László műveit, tovább ösztönözve ezzel az előadókat, valamint lendületben tartva hangszerük fejlődését, s irodalmának bővülését.

A trombitások közül itt elsősorban Boldoczki Gábor, Horváth Bence és Pálfalvi Tamás nevét kell megemlítenünk, illetve Samodai Bence trombitaművész és Szives Márton ütőhangszeres művész 2023-ban készített felvételét, melyen a szerző *Sei Duo* (1967) című kompozíciója hallható.

Dubrovay László zeneszerzői tevékenységével párhuzamosan pedagógiai munkáját is folytatta: 1976-tól kezdve több mint negyven éven át a Zeneakadémia zeneelmélet tanszékének oktatója volt. Jelenleg a Magyar Zeneművészeti Társaság, és a Magyar Művészeti Akadémia tagja.

„Az ember nem tagadhatja meg, hogy honnan jön. Említettem már a bartóki utat, Bartók zenéjének hatását. A zenében mindig is jelenlévő kétpólusosságot figyelembe véve alakítottam ki mikrokromatikus és tiszta akusztikus hangrendszeremet, továbbgondoltam a funkcionális harmóniakapcsolatok korszerű lehetőségeit. Így nincs olyan hang, amelyet ne tudnék a zenémben építeni. Igen sokféle hangot használlok, amelyek mind gazdagítják a hangszíntartományt. Az alkotóművész számára ugyanakkor az a legfontosabb, hogy úgy tudjon stilizálni, hogy egyéni hangzást hozzon létre. Olyat, amelyről azonnal fel lehet ismerni, ami az övé” (Devich, 2003)

2. Quintetto per Ottoni (1972)



3. kép: Dubrovay László *Quintetto per Ottoni* című művének borítója



(Partitúra)

2.1 *Quintetto per Ottoni* – Bevezetés

Dubrovay László 1972-ben, a Hamburgi Állami Operaház korrepetitoraként komponálta első rézfúvós kvintettjét, melyet a magyarországi Editio Musica Budapest 1979-ben adott ki. A műnek nincs ajánlása, tehát nem specifikusan egy együttes számára íródott. Felvételt az Ewald Rézfúvós Együttes készített belőle, amely a Hungaroton gondozásában 2000-ben megjelent szerzői lemezen *Négy tétel rézfúvós kvintettre* címmel szerepel.³

³ A felvételen az Ewald Rézfúvós Együttes a harmadik trombita szólamát kürttel, a második harsona szólamát pedig tubával játssza

A *Quintetto per Ottoni* még nem a modern, illetve ma ismert és általános – két trombita, kürt, harsona, valamint tuba – rézfúvósötös felállásra íródott; a szerző ebben a darabjában három trombitából és két harsonából álló hangszeregyüttest alkalmaz. A hangzás ezáltal sokkal homogénebb és dinamikailag is kiegyenlítettebb, hiszen annak köszönhetően, hogy mind az öt hangszer tölcésére azonos irányban áll, egyfajta fanfáregyüttes jön létre.

Itt fontos megemlítenem, hogy a darab keletkezésének idején, illetve a 20. század közepén a kürt még nem volt a magyarországi rézfúvós kamarazenei formációk gyakori szereplője. A legjelentősebb együttesek (például a Varasdy Rézfúvós Együttes, a Magyar Rézfúvósnygyes, a Lubik-kvintett, vagy az Állami Hangversenyzenekar Rézfúvósötöse) is kürt nélkül játszottak.

Szintén megemlítendő, hogy a trombita és a harsona egyaránt cilindrikus⁴ építésű hangszerek, melyek együttes alkalmazásával sokkal egyneműbb hangzás érhető el. Ezzel szemben a kürt és a tuba kónikusak⁵, s melegebb, bűgőbb hangjuk kerekesebb, hosszú távon „közönségbarátabb”, színesebb és „elviselhetőbb” hangképet közöl a hallgatóság felé.

Nem véletlen, hogy a későbbiekben – leginkább talán id. Szabó László együtteseinek, a Modern Rézfúvós Együttesnek és a Budapest Rézfúvós Kvintettnek köszönhetően – a 3. trombita szólamát a kürt váltotta fel (*Dr. ifj. Bazsinka, 2017*).

2.2 *Quintetto per Ottoni* – Elemzés

A *Quintetto Per Ottoni* a maga formai és hangzási elemeiben igyekszik szakítani a hagyományokkal, modern és friss elemeket használ. A szerző leendő tanárainak is imponálhatott ezzel, hiszen Karlheinz Stockhausen még a 20-21. századi szerzők között is úttörőnek számít.

Már a tételek elrendezése is modern: lassú (I. Adagio ♩ = 66) – gyors (II. Allegro ♩ = 70-80) – gyors (III. Allegretto ♩ = 112) – majd újra lassú (IV. Grave, molto

⁴ A cilindrikus rézfúvós hangszerek csőátmérője állandó, csak a korpusznál (a hangszer tölcésénél) szélesedik ki

⁵ A kónikus rézfúvós hangszerek csőátmérője a fúvócsőtől a korpuszig folyamatosan bővül

sostenuto ♩ = 60) részek követik egymást, tehát két lassú peremtétel fogja közre a két gyors tételt.

A darab teljes hangzásvilágát meghatározzák a disszonanciák, a folyamatosan sűrűlő kissetundok, valamint ennek oktávba rendezett variációi (például kisonák, nagyszeptimek), illetve kissetundos klaszterakkordok. A mű minden értelemben szüntelenül építkezik, s ebben az építkezésben a gesztusoknak és a gesztusok kontrasztjainak, az „akció-reakcióknak” meghatározó szerepe van, beleértve mindenféle zenei intonációt, hangvételt és érzelmi kifejezést.

I. Adagio



(Hangfelvétel)

Az első tétel formája nem kategorizálható úgy, mint például későbbi rézfúvós kvintettjeinek (különösen a *Quintet No. 3*-nak) szonáta-, illetve rondóformái. A klasszikus szerkesztési formák a mű többi tételére sem jellemzők, így azok tekintetében szintén szabadszerkesztésű egységekről beszélhetünk. Természetesen nem „formátlan” a darab, csak épp ebben a tulajdonságában is modern, újító, és semmiféleképp sem akar hasonlítani a korábbi korok zenéjéhez.

A kezdő tétel első zenei gondolata is a korábban említett disszonáns, kissetundósűrűlőadásokban bővelkedő hangzásvilág által adott irányt jelöli ki. Egyfajta mottóként áll az első és második trombita, illetve a két harsona unisonoból⁶ kisona hangközre ugrása, melyre az együttes „középső” tagja nagy szeptimmal válaszol.

⁶ Az unisono (vagy uniszónó) zenei műszó, a többszólamú zenében több szólam együttsengése: az egyes szólamok hajszára ugyanazt a dallamot játsszák vagy éneklük; minden játékos vagy énekes azonos hangot, vagy ugyanazt a dallamot adja elő

Nagyon fontos, hogy a zenészek itt szordínóval játszanak, és a negyedik tétel végén szintén szordínóval jelenik meg erre a két ütemre a válasz, amikor is az első és második trombita tritónusz távolságban ugyan, de ugyanezt az ugrást teszi meg visszafelé, azaz rákfordításban. A „mottó”-variáns mellett szintén az első tételből ismert trombitamotívumot (első tétel 3. ütem illetve az első tétel vége) játssza a 3. trombita, a harsonák pedig szintén ezekről a helyekről ismert kisonna kíséretet szolgáltatóják meg.

QUINTETTO
PER OTTONI
I

DUBROVAY László

Adagio $\text{♩} = 66$
con sord.

© 1979 by Editio Musica, Budapest
Printed in Hungary

Z. 8815

4. kép: Dubrovay László: *Quintetto per Ottoni*, I. tétel (részlet)

Az első tétel kétütemes mottója után öt ütemen keresztül az első trombita kisszekundból induló, de egyre nagyobb lépésekkel operáló dallama vezeti a zenei folyamatokat, melyet továbbra is kisonna-, illetve nagyszeptim hangközökkel kísér a többi játékos. Csak ennek a periódusnak a végére hagyják el ezt a diszsonáns pozíciót,

és változtatnak egy oktávban szétdobott, ám hangkészletében egészhangos akkordra (g-a-h'-cisz-disz).

Ezután egy forte-fortissimo dinamikájú (de még mindig szordínóval játszott), meglehetősen disszonáns ütem reflektál az eltűnt kisszekund-fordításokra, melynek a következő két piano ütem quasi a lecsengése, visszhangja. A tétel csúcspontja következik ezután: egy szordínó nélküli forte, illetve fortissimo disszonancia, megszakítva egy rövid pianissimo szakasszal, hogy utána még erősebbnek hasson az f-fisz'-g'-gisz'-a" kisszekundos, két oktávban szétdobott fortissimo klaszterakkord.

A tételt a harmadik trombita szólója zárja, melyet a már korábbról megismert Asz-a nóna kísér a harsonák játékában, lekerekítve egy lefelé ugró elsőtrombita-szólóval. Az így kialakult akkord is nagyjából megegyezik a negyedik tételt záró akkorddal (asz-a-h-c-fisz), de a darab végén a fisz és h hangok regiszterben helyet cserélnek: a h egy oktávval lejjebb, a fisz pedig egy oktávval feljebb szól.

II. Allegro



(Hangfelvétel)

A két középső tétel a szélsőkhöz hasonlóan szabadszerkesztésű, de a motivikus jellemzők mégis egyfajta háromtagú, visszatérési formát kölcsönöznek mindkét gyorstételnek.

A második tétel 3/2 ütemmutatójú, és huszonhárom taktusból áll. A kezdőtétel mottó-anyagát idézi, mely két, különbözően felrakott kisszekundos (disz-e-f-fisz-g) klaszterakkordra fut ki a második ütem végére. A harmadik és az ötödik ütem közötti pianissimo szakasz ennek a két ütemnek egyfajta visszhangja, melynek végén két tritónusz hangköz szól egymás mellett, nagyszekund távolságra. Ez hirtelen Wagner Trisztán-akkordját juttathatja eszünkbe (ott egy ponton e-gisz-d-aisz) szól.

Ezek után jön a quasi közép-rész, aminek a legfőbb jellemzője a tizennyolc hangból álló (három szextola) osztinató. A visszatérés az a tempo-jelöléstől számítható, majd az utolsó kilenc és fél ütem kerekíti le a tételt, illetve ad egységes formai érzetet.

II

5. kép: Dubrovay László: *Quintetto per Ottoni*, II. tétel (részlet)

III. Allegretto



(Hangfelvétel)

A 3/4-es harmadik tétel is a mottóval indít, csupán a Wah-Wah⁷ szordínó jellegzetes karaktere árnyalja a motívum felismerhetőségét.

A *Quintetto per Ottoni* viszonylag korai keletkezésű mű lévén elsősorban konvencionális hangszerteknikai elemekből épül fel, a műben elhangzó effektusok

⁷ Wah-Wah szordínó: fémszordínó, amely állítható hosszúságú tölcserrel rendelkezik; a játékosok a tölcser ujjakkal, vagy egész tenyerükkel eltakarva váltogathatnak a különböző hangszínek között

(például a frullato⁸, vagy a harsona glissando⁹) más szerzők műveiben is fellelhetők. Újdonság azonban a Wah-Wah szordínó ebben a tételben való megjelenése, amely Dubrovay László számos további rézfúvós szóló- és kamaraművében is egyre nagyobb szerepet kap, s amelynek különböző megszólaltatási módjait a szerző egyre nagyobb részletességgel alkalmazza a későbbiekben.

E tétel középrészét a tizenhatod-triola és nyolcad ritmusképletű osztinató¹⁰ jellemzi, majd a meno mosso szakasz hozza vissza a rövid bevezetőből megismert ritmikus, triolás motívumokat, regiszteri térben és időben mindinkább kiteljesedve.

III

6. kép: Dubrovay László: *Quintetto per Ottoni*, III. tétel (részlet)

⁸Frullato, vagy Flatterzunge: pergőnyelv; a nyelv r-betűt képző pergetésével megszólaltatott effektus

⁹ Glissando: két hang közötti siklás, csúszás; jele a kiinduló hangtól a befejező hangig terjedő egyenes vagy hullámos vonal

¹⁰ Osztinató (ostinato): egy ritmikai, harmóniai vagy dallami elem tartós ismételtetése

IV. Grave, molto sostenuto



(Hangfelvétel)

Az első tétel párjaként tekinthetünk a mindössze tizenkét ütemből álló 4/4-es negyedik tételre, amely azonban merőben más karakterrel indít, mint az első, hiszen itt a tétel főtémáját a harsonák glissandós motívuma adja, melyet a trombiták – glissando-képesség híján – kisszekundos játékkal imitálnak. A szordínóhasználat ebben a tételben is fontos elemként jelenik meg: folyamatosan váltakoznak a *con sordino*¹¹ és *senza sordino*¹² részek, olykor másfél nyolcados (azaz e tétel esetében körülbelül másfél másodperces) eltéréssel, amely nagy figyelmességet és nem kevesebb ügyességet követel meg az előadóktól.

7. kép: Dubrovay László: *Quintetto per Ottoni*, IV. tétel (részlet)

¹¹ Con sordino: szordínóval játszva

¹² Senza sordino: szordínó nélkül játszva

Összefoglalásként a darabról elmondhatjuk, hogy a szerző e rövid tételekben is rendkívül következetesen tükrözi vissza jellegzetes és rendhagyó zenei világát a hallgatók számára, s eközben a lehető legnagyobb mértékben kiaknázza a trombita és a harsona megszólaltatási lehetőségeit is.

3. Reneszánsz (Budapest) Rézfúvós Kvintett

Miután a Budapest Music Center zenei könyvtárából kikölcsönöztem Dubrovay László *Quintetto No. 2 per Ottoni* című művének partitúráját, az első oldalon az alábbi ajánlást találtam: „*A Reneszánsz Rézfúvós Együttesnek*”. A továbbiakban e kivételes, a magyarországi rézfúvós kvintett-műfaj fejlődésében meghatározó szerepet játszó együttes munkásságára térek ki.

A korai éveiben Reneszánsz, majd később Budapest Rézfúvós Kvintett néven nemzetközi hírnevet szerzett együttes volt az a rézfúvós ötös, amelynek köszönhetően hazánkban meghatározóvá vált a jelenleg is legelterjedtebb kvintettfelállítás. Ezek a formációk korábban jellemzően kürt nélkül (három trombita, egy harsona és egy tuba vagy három trombita és két harsona) játszottak, azonban a szóban forgó kamaraegyüttes a tuba és a harsona mellett két trombita szólamot, illetve egy kürtöt alkalmazott. Noha ennek voltak előzményei a nemzetközi zenei életben (ezek közül a legfontosabbak: American Brass Quintet, Canadian Brass, Empire Brass, illetve az angol Philip Jones Brass Ensemble), Magyarországon ez egyedülálló újításnak számított. Arról, hogy milyen változások figyelhetők meg a magyar rézfúvós kamaraegyüttesek – és különösen a rézfúvós kvintett – hangszerösszeállításában, Dr. Ifj. Bazsinka József *A rézfúvós kamarazene fejlődése Magyarországon 1990 előtt* (LFZE, 2017) című doktori értekezésében részletesen ír, ezért erre itt nem térek ki bővebben.

Fontosnak érzem azonban hangsúlyozni, hogy a Budapest Rézfúvós Kvintett számára ajánlott száznál is több zenemű meghatározó részévé vált a magyar rézfúvós kamarazenei repertoárnak, az együttes három évtizedig tartó aktív működése és világraszóló sikerei pedig olyan példát mutattak a később alakult együtteseknek, amelyek mintegy magától értetődővé tették, hogy a rézfúvós kvintett a kürttel válhat igazán teljessé.

„A Budapest Rézfúvós Kvintett tevékenysége és sikerei alapvető hatást gyakoroltak a hazai rézfúvós kamarazenei életre és gondolkodásra, ezért utánuk egy-két kivételtől eltekintve a nem homogén kamaraegyüttesek általában kvintettként működnek. Ahogy az összegzésben számok segítségével is bemutatom, a zeneszerzők is egyre jobban a kvintett felé fordultak. Míg a '70-es évek közepéig nagyon sokféle formációra születtek művek, illetve kiemelkedő volt a szextett műfaja, addig a Budapest Rézfúvós Kvintett elsöprő, párizsi sikere után a sokszínűség egy kicsit alábbhagyott, és a '80-as években megírt rézfúvós kamaraművek egyre nagyobb arányban lettek kvintettek, ez a tendencia pedig a '90-es években is megmaradt.” (Dr. ifj. Bazsinka, 2017)

Az alábbi táblázatból (Dr. ifj. Bazsinka, 2017) jól kiolvasható, hogy a Budapest Rézfúvós Kvintett munkájának eredményeképpen (kiváltképp az 1979-es párizsi versenygyőzelmet követő időszakban) ugrásszerűen megemelkedett a kvintetre komponált rézfúvós kamaraművek száma:

1. táblázat: Kvintetre komponált rézfúvós kamaraművek száma évenként

évszám	az összes mű	szeptett	szextett	kvintett	kvartett ²	egyéb
1964 előtt ³	16	0	0	7	4	5
1974 előtt ⁴	47	1	14	10	7	15
1974-1978	30	1	6	8	1	14
1979 előtt	77	2	20	18	8	29
1979 ⁵ -1989	90	9	8	45	6	22
1990-1999	72	4	2	23	2	41
1990-1999 ⁶	40	4	0	15	1	20
2000-2010	30	1	0	12	1	16

Az együttes 1974-ben kezdte meg munkáját. Tagjai (időrendi sorrendben):

Petz Pál – trombita: 1974-
Csiba József – trombita: 1974- 1977
Füzes Péter – kürt: 1974-1981
Farkas István Péter – harsona: 1974-1988
Wrchovszky Miklós – tuba: 1974-1977
Szabó László – tuba: 1977-2003
Palotai István – trombita: 1977-
Magyari Imre – kürt: 1981-2004

Kóczyás Ferenc – harsona:	1988-1993
Kácsik Jenő – harsona:	1993-1998
Erdei Csaba – harsona:	1998-
Mazura János – tuba:	2003-
Varga Zoltán – kürt:	2004-

Az együttes kezdeti fejlődése, formálódása szempontjából meghatározó volt az az időszak, amit az 1975–1976-os években, az építő táborokban adott számtalan hangverseny foglalt keretbe, hiszen ekkoriban – egy 1976-os finnországi koncertkörút kivételével – még nem voltak igazán komoly fellépéseik.

Az efféle alkalmak során lehet a legtöbbet fejlődni, hiszen amellett, hogy e kisebb koncertek sűrű egymásutánisága számtalan alkalmat biztosít a közös játék (ritmus, intonáció, közös zenei lélegzés) tökéletesítésére, a tagoknak arra is lehetőségük lesz, hogy emberileg is egymáshoz csiszolódjanak, igazi csapatná kovácsolódjanak. Saját tapasztalataim is ezt támasztják alá, ahogyan azt dolgozatomban Dubrovay László *Quintet No. 3* című művéről szóló részében említeni is fogom, első nemzetközi versenyszereplésünket megelőző több mint száz próbánkra és felkészülési koncertjeinkre utalva.

Ahogy a legtöbb együttes esetében, itt is erős volt a fluktuáció, az évek során több tagcsere is történt. A hozzám, mint trombitás számára legközelebb álló, legérdekesebb momentum ezek közül az e disszertáció keletkezésének évében elhunyt Petz Pál (az Állami Hangversenyzenekar egykori első trombitása), és az együttesbe később érkező Palotai István (Rádiózenekar) útjainak találkozása. A két művész megosztva ért el első helyezést az olaszországi Vercelliben megrendezett nemzetközi trombitaversenyen, s Palotait egy, a megmérettetést követő baráti beszélgetés során kérte fel Petz Pál a csatlakozásra. Bár Palotai kezdetben vonakodott a második trombitás szerepétől, rövid gondolkodás után végül igent mondott. A Rádiózenekar fiatal szólamvezetőjeként nem lehetett könnyű számára ez a döntés.

Bár nem ez disszertációm témája, mégis fontosnak érzem, hogy rövid kitekintést tegyek afelé, hogy – természetesen a szakmai követelményeknek való megfelelés mellett – milyen mentalitás, attitűd szükséges egy zenekari első fűvós-pozíció betöltéséhez. Folyamatosan a figyelem középpontjában, ha úgy tetszik, a

rivaldafényben lenni az önkifejezés lehetősége mellett sokszor meglehetősen nagy lelki terhet, pszichés nyomást is jelent a művész számára. Épp Palotai Istvántól származik ez a tréfás, ám mégis sokatmondó megállapítás: „A trombitálás 30 százalék tudás és 70 százalék önbizalom!” Ilyen kitettségek közepette helytállni csak kevesen képesek. Az általam ismert zenekari első fúvósokra ugyancsak jellemző – még ha közöttük számos halk szavú, visszafogott művészt is találni – a határozottság, karakánság. Első pozícióra csak maximális önbizalommal és magabiztossággal lehet beülni. Kiváltképp egy olyan hangszernél, mint a trombita, amelynek már a pusztá megszólaltatása is komplex technikai felkészültséget igényel, s amelyen meglehetősen könnyű hibázni és ezek a hibák általában jól hallhatók. Palotai István tizenkilenc éves kora óta volt a Rádiózenekar első trombitása, és nem akart második lenni.

Hogy ez mégis megtörtént, az a rézfúvósok számára zenetörténeti jelentőséggel bír. Ettől kezdve ugyanis – a korábbi gyakorlattól eltérően – megszűnt a két trombitaszólam közötti alá-fölé rendeltségi viszony az együttesben, a repertoár immár a két kimagaslóan virtuóz művész képességeire és egyenlően fontos szerepére épült. A Reneszánsz Rézfúvós Kvintettnak ettől kezdve két első és két második trombitása volt. Megosztották maguk között a szólisztikus feladatokat, rengeteg időt töltöttek kettesben gyakorlással s egymás játékának megismerésével, amely csakhamar azt eredményezte, hogy – amint azt *Csomós János* egyetemi szakdolgozatában (2014) is olvashatjuk – „Olyannyira összecsiszolódtak, hogy az egyszeri zenehallgató nem mindig tudta megállapítani, ha egy dallamot átvett az egyik trombitás a másiktól. Mintha ugyanaz a hangszer szóló volna tovább.” Ki-ki a saját erősségeinek megfelelő szerepet vállalt, a trombita szólam zenei és fizikai tartalékai gyakorlatilag kimeríthetetlené váltak.

A kvintett eközben rendszeresen próbált: minden nap reggel 8 órai kezdettel ültek össze egy, a Petz Pál lakása felett található padláson bérelt, tojástartókkal hangszigetelt helyiségben. Ahogy azt bevezetőmben is említettem, ez is egy bizonyítéka annak, hogy egy olyan együttesnek, amely hosszútávú célként a professzionális működést tűzi ki maga elé, a tisztán szakmai munka mellett szüksége van a közös motiváció, sőt, adott esetben a bizonyos mértékű kollektív fanatizmus megteremtésére is. Meggyőződésem, hogy ezek a tényezők elengedhetetlenek egy olyan pályáiv beteljesítéséhez, amelyet a Reneszánsz Rézfúvós Kvintett tudhat magáénak.

Ezután következett ugyanis az a fordulópont, amely alapjaiban változtatta meg a szóban forgó rézfúvós kvintett életét s vele a magyar rézfúvós kamarazene fejlődésének irányát. A Magyar Rádió által meghirdetett próbafelvételen való eredményes részvétel, majd néhány, a Filharmónia szervezésében lebonyolított ifjúsági koncertsorozat teljesítése után az együttes jelentkezett az 1979 június 11–22. között Párizsban megrendezett Maurice André Trombita- és Rézfúvós Kamarazenei Versenyre.

Akkoriban az úgynevezett Versenyiroda döntött arról, hogy ki vehet részt nemzetközi zenei megmérettetéseken. A Zeneakadémia Kistermében egy országos rézfúvós fesztiválon az iroda képviselői hallották a Reneszánsz Rézfúvós Kvintettet is, amely nagyon mély benyomást tett rájuk és engedélyezték a párizsi indulást. A verseny óriási sikert hozott, a magyar együttes elhozta az első díjat. Dr. Szabó László tubaművész így emlékszik a történetekre:

„Az akkori szokásoknak megfelelően egy válogató-koncertet rendeztek a Zeneakadémia kistermében, ahol a fellépő együttesek közül minket – a Reneszánsz Rézfúvós Kvintettet – választottak ki arra, hogy elinduljunk a versenyen. Ki is mentünk, gondoltuk, hogy majd jó sok tapasztalattal térünk haza. Ez meg is történt, csakhogy hoztuk magunkkal a győztesnek járó diplomát is – Premier Grand Prix –, amelyet Jacques Chirac, Párizs akkori polgármestere adott át a gálakoncerten, a párizsi Városháza dísztermében, Maurice André forró gratulációi közepette. Akkor minden szempontból más időket éltünk. Mire hazaértünk, több nyugat európai impresszárió szerződésajánlata várt minket, illetve került a Nemzetközi Koncertiroda a – későbbi Interkoncert – asztalára, és ezzel beindult egy addig példa nélkül álló nemzetközi karrier.” (Dr. Szabó, 2010)

A hetvenes évek elején alapított Nemzetközi Koncert Igazgatóság (illetve, ahogy a zenész körökben volt ismert: Interkoncert) alig 20 alkalmazottjával dolgozott azon, hogy a magyar művészek külföldön is fellépési lehetőségeket kaphassanak. Jól mutatja a párizsi siker értékét, hogy a versenyt követően számos ország impresszáriója jelentkezett az NKI-nál, s ennek köszönhetően a Reneszánsz Rézfúvós Kvintett csakhamar szinte az egész világot bejárta.



8. kép: 1979, Párizs. A Reneszánsz (később Budapest) Rézfúvós Kvintett a verseny névadójától, Maurice André francia trombitaművésztől és Jacques Chiractól, a város polgármesterétől átveszi a kamarazene kategória első díját

Mindenképp meg kell említeni Rainer Haas nevét, aki kieszközölte, hogy a kvintett tagjai állandó német vízumot kaphassanak, s ugyancsak ő javasolta, hogy az együttes a Reneszánsz helyett vegye fel a Budapest Rézfúvós Kvintett nevet. A változtatás azért volt indokolt, mert az új elnevezés egyrészt markánsan utalt Magyarországra, másrészt nem keltette hamis látszatát annak a zenetörténeti behatároltságnak, hogy az együttes csak reneszánsz zenét játszik.

1980-ban kezdődött meg az egyre nagyobb ívű nemzetközi turnék időszaka francia- illetve németországi koncertekkel és lemezfelvételekkel, olaszországi fellépésekkel. 1981 és 1983 között 21 koncertkörúton vettek részt Európában. Ezek közé tartozott Ausztria, Belgium, Franciaország, Hollandia, Németország, valamint 1983 végén egy nyolchetes periódus a Skandináv félsziget különböző országaiban.

Csomós János tubaművész szakdolgozatában (2014) részletesen ír arról, hogy milyen sűrűségű és intenzitású turnékról beszélhetünk: 1984 február 15 és április 2 között például egy 29 koncertből álló európai koncertkörúton vett részt az együttes Torinótól Santanderig, Zaragozától Heidelbergig. Összesen 38 város, 16249 km utazás és mindössze 3 szabadnap.

Magyarországon is különböző elismerésekben részesültek: 1981-ben a Magyar Rádió, 1982-ben pedig a Magyar Zeneművész Szövetség nívódíját ítelték meg a számukra. 1983-ban jelent meg *Budapest Brass Quintet* című lemezük a Hungaroton gondozásában.

Az együttes 1985-ben az Egyesült Államokba is eljutott, Floridában és környékén szerepeltek nagy sikerrel. Miközben továbbra is járták az európai országok hangversenytermeit, diszkográfiájukat 1986-ban két lemezzel bővítették: a német Signum kiadóval elkészítették *Brassissimo* című albumukat, és rögzítésre került a barcsi rézfúvós fesztiválon adott hangversenyük is.

Ugyancsak 1986-ban Liszt Ferenc-díjjal tüntették ki az együttest, amely megnyitotta előttük a hazai koncertélet legnagyobb színpadjait, fellépéseik rendszeressé váltak a Zeneakadémián, a Vigadóban és a Magyar Rádió Márványtermében. 1987-ben újabb amerikai turné következett, és ez évben tartották meg 10. jubileumi hangversenyüket is a Zeneakadémia Kistermében.

A Budapest Rézfúvós Kvintett 1993-ban angliai turnén vett részt, melynek során Londonban és az Oxford egyetemen is felléptek, valamint felvételt készítettek a BBC Rádióban is. 1995-ben újabb lemezfelvétel következett, a német Koch Schwann kiadó gondozásában megjelent albumon Alice Giles hárfaművésszel játszanak. 1997-ben – szintén a KS kiadó megbízásából – rézfúvós ötösre és szimfonikus zenekarra írt darabokat vettek fel, a Bayerische Rundfunk zenekarának kíséretével. Németországban rögzítették *Rhapsody in Brass* című albumukat is.

Utolsó lemezüket 1999-ben adták ki, szintén a KS (Musica Mundi) Kiadónál. Az együttes számos olyan felvétele is megtalálható a Magyar Rádió hangtárában, amelyek nem kerültek lemezre. Bár ebben az időszakban is voltak még külföldi koncertkörútjaik, ekkorra már csak a két trombitás, Petz Pál és Palotai István maradt meg azok közül az alapító tagok közül, akik együtt muzsikáltak évtizedeken át, és akik – hazánkban és külföldön is – rangos elismeréseiket kapták.



9. kép: A Budapest Rézfúvós Kvintett tagjai az ezredforduló éveiben.
(Balról jobbra: Petz Pál, Varga Zoltán, Mazura János, Erdei Csaba, Palotai István)

Ezt a fejezetrészt Dr. Szabó László tubaművész idézetével zárom (2010), amely a Budapest Rézfúvós Kvintett párizsi versenygyőzelmének és későbbi fényes pályafutásának tükrében elgondolkodtatóan reflektál a hazai rézfúvós kamarazenei formációk mai érvényesülési lehetőségeire.

„Az azóta eltelt 30 év alatt pedig szinte mindig, szinte mindenhol, szinte minden versenyt magyar együttesek nyernek, de dobogós helyezés nélkül nem jönnek haza soha, sehonnán [...] de sajnos a sok-sok mai siker nem ér annyit már, mint a miénk akkor. Azáltal, hogy megnyíltak az országhatárok, beszűkültek a lehetőségek. Mindenki védi magát, s ha teheti, előnyben részesíti a saját ismeretségi körét a más országbeliekkel szemben. Így aztán ha az érvényesülés szempontjából elemezzük tovább a témát, igen érdekes jelenségekkel találkozunk.”

4. Quintetto No. 2 per Ottoni (1980)



10. kép: Dubrovay László *Quintetto No. 2 per Ottoni* című művének borítója



(Partitúra)

4.1 *Quintetto No. 2 per Ottoni* – Bevezetés

Dubrovay László *Quintetto No. 2 per Ottoni* című kompozíciója 1980. július 22-én készült el, és 1981-ben jelent meg a szerző első kvintettjét is közreadó Editio Musica Budapest kiadásában.

A darab eljátszása rendkívüli mértékben próbára teszi az előadók képességeit, kiváltképp az első trombita extrém magas fekvésű – az e hangszeren játszó muzsikusok nagy többsége számára csaknem lejátszhatatlannak mondható – szólama. Nem csoda

tehát, hogy az ajánlás az akkoriban fénykorát élő Reneszánsz (később Budapest) Rézfúvós Kvintettnek szól.

Ez a mű a *Quintetto per Ottoni* (1972) után már egy merőben más hangulatot képvisel, olyan szerkesztési módozatokat felvonultatva, melyek Dubrovay önálló hangját éppúgy tükrözik, mint az eközben ugrásszerű fejlődésnek indult magyar rézfúvósjáték egyre nagyobb magasságokba törő színvonalát.

Megfigyelhetők a szordínóhasználat vonatkozásában megjelent változások is. A különféle típusú hangfogók segítségével egy rendkívül szofisztikált, színes hangzásvilág valósul meg, melyet korábban jellemzően a könnyűzenében használt fúvástechnikai formulák, illetve az új, kiterjesztett fúvástechnikákkal megszólaltatott effektusok beemelésével tovább árnyalt az alkotó. A különböző szordínók ilyesfajta változatos és kreatív alkalmazásai mára Dubrovay László rézfúvós műveinek egyik fő jellegzetességeivé váltak. Ez a visszatérő technikai elem – kamaradarabjai mellett – szólóhangszerre írt szerzeményeiben, és fúvós-, illetve szimfonikus zenekari műveiben is gyakran érhető tetten.

Fontos megjegyezni, hogy ez a darab – ahogyan a szerző számos kompozíciója – csak partitúrából játszható, ezért az összjáték szempontjából itt is elengedhetetlen, hogy a muzsikusként folyamatosan figyelemmel tudják kísérni egymás szólamát. Ennek apropóján Dubrovay is közös kottában jelöli a lényeges találkozási pontokat.

4.2 *Quintetto No. 2 per Ottoni* – Elemzés

A darab hosszúságát hat és fél–hét percesként jelöli meg a zeneszerző. Különböző pontokon kiírja az egymást követő szakaszok időtartamát is annak érdekében, hogy a műre – annak avantgárd jellegéből adódóan – az előadóknak tempó-, illetve metrumjelzés nélkül is formai rálátásuk nyílhat.

Az első ilyen zenei periódus az 50. másodpercig tart. Jellemzője, hogy *kis f*-hang szól unisono, mind az öt hangszeren. A tuba kivételével itt minden játékos különböző szordínókon játszik: az első trombita és a kürt tű- (straight)¹³, a második trombita

¹³ Straight (tű) szordínó: a rézfúvósok által leggyakrabban használt, jellemzően fémből készült fényes, világos hangtónusú szordínó; a játékosok jellemzően minden olyan esetben ezt használják, amikor a kottában nincs külön utalás a szordínó típusára vonatkozóan

tölcsér- (funnel)¹⁴ szordínót, míg a harsona plungert¹⁵ használ *ppp* – *mf* svellerekkel,¹⁶ mindezzel egyfajta mozgalmas hullámzást előidézve.

A Reneszánsz Rézfúvós Együttesnek
QUINTETTO No. 2
per ottoni

DUBROVAY László

© 1981 by Editio Musica, Budapest
Printed in Hungary

Z. 12.108

11. kép: Dubrovay László: *Quintetto No. 2 per Ottoni*, első kottaoldal

Ahogy a szakasz vége felé közeledünk, egyre sűrűbbé válnak a dinamikai kicsúcsosodások, majd az 50. másodpercben egy frullatós crescendo éri el az első szakasz *mf* tetőpontját, mely egyben a következő periódus indulópontja is. A harsona szólam itt Wah-Wah szordínóra vált, melynek nyílását a játékos egyik kezével különböző mértékben nyitja és zárja, a kottába pontosan bejegyzett szerzői instrukciók alapján.

¹⁴ Funnel: tölcser alakú pasztik szordínó, vagy közönséges műanyag tölcser

¹⁵ Plunger: gumiból készült harang formájú hangfogó, mellyel az előadó játék közben a hangszer tölcserén egyik kezével fojtásokat végez

¹⁶ Sveller: crescendo-diminuendo egymásutánisága; a szó az orgona „schwellwerk”-pedáljából ered

A következő, nagyobb lélegzetvételű zenei egység a zeneszerzői utasítás alapján 1'10" hosszúságú, és körülbelül a darab második percéig tart. Ebben a szakaszban – melyet quasi megszakítás nélkül rajzol meg a szerző – szintén egy nagyobb ívű dinamikai építkezés kezdődik, a szakasz elején felvázolt zenei mintázatok egyre sűrűsödő megjelenítésével.

Ennek eszközei a következők:

- a tuba szólamban egy *kis f*-hang *fp* majd diminuendo játékmóddal, a végén ugyanez a hang *p*-ről *ff*-ra crescendálása,
- a harsonában a Wah-Wah szordínó egyre intenzívebb nyitogatása, végül szintén nagy crescendóval,
- a kúrnél a tuba szólam elé játszandó fojtott, markáns indítások,
- a trombiták pedig a harsona Wah-Wah szordínó nyitogatását imitálják egyre sűrűsödve, a végén immár trilla-gyorsasággal.

5

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is marked 'WA (trem.)' and shows a tremolo effect. The second and third staves also have 'WA (trem.)' markings. The fourth and fifth staves show dynamic markings: 'p', 'cresc.', 'f', and 'ff'. There are also 'tr' markings indicating trills. The system ends with a double bar line and the number '10' below it.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is marked 'senza sord.' and 'pp'. The second staff is marked 'mf'. The third staff is marked 'senza sord.', 'mf', and 'pp'. The fourth staff is marked 'ff'. The system ends with a double bar line.

□ = a hangszerbe énekelt hang
tone sung into the instrument

Z. 12 108

12. kép: Dubrovay László: *Quintetto No. 2 per Ottoni*, harmadik kottaoldal

E zenei egység kezdetén tehát a különböző hangszínváltásaival, majd natúrkötéseivel¹⁷ a harsona dominál. Ezt a formulát másolja a második trombita hasonlóképpen megkomponált szólama, miközben a kürt határozott, ritmikusan repetált írott *c-hang fp* (vagyis szintén *kis f*) indításokkal ellenpontozza a zenei folyamatot. A harsona és a második trombita gesztusait az első trombita is követi, s egy rövid idő alatt végbemenő dinamikai fokozás eredményeképpen érzük el a mű első *f* illetve *ff* dinamikákkal jelölt kulminációs pontját a partitúra írott negyedik oldalán.

A számozott ötödik oldal (harmadik kottaoldal) második szisztémájától a számozott tizedik oldal második szisztémájának közepén megszólaló *ff* tetőpontig összesen két és fél perc telik el. Ez a szakasz először egy 30 másodperces zenei egységre, majd egy kétperces periódusra (30" a hatodik, majd 2' a tizedik oldalon) osztható. Ezt Dubrovay László szintén egy megszakítás nélküli ív alá írja. A különböző motívumok, különleges effektusok folyamatosan sűrűsödő megjelenése, a dinamika és a tempó (*accel. e cresc.*¹⁸) folyamatos emelkedése által vezet minket a szerző a tutti *ff* csúcspontra.

Itt a tuba és a kürt fanfárszerű motívummal indít, s amíg a tuba a *kis f*-hangot repetálja, addig a kürt felugrik egy kvintet. Így megszűnik az eddigi *kis f*-unisono hangszín-hierarchiájának kizárólagossága, immár a kvinthangja is jelen van. Erre a kinyílt kvintre reflektál a második trombita, valamint a harsona játszott és énekelt kvintje: amíg a trombita az alsó, addig a harsona a felső hangját énekli az *f-c* kvintnek. A továbbiakban nem csak az *f*- vagy a *c*-hangot énekli játszott hangja mellett a játékos, hanem az *f-hang* további felhangjait is: *f*-, *a*- vagy *c*-hangokat.

Itt szeretnék röviden kitérni arra, hogy a hangszer általános, ajakrezgetéssel történő megszólaltatásával egyidejű éneklés (multifónia, melyet Dubrovay ebben a darabban □ szimbólummal jelöl) milyen összetett feladatot jelent az előadó számára. A rézfúvós hangszerek ősenek tekinthető didgeridoo¹⁹ fúvástechinkáját idézi ez a komplex

¹⁷ Natúrkötés: a billentyűk (vagy a harsona tolokájának) használata nélkül elért, kizárólag az ajkak feszességének változtatásával és a nyelv emelésével megszólaltatott felhang-kötés

¹⁸ Accelerando e crescendo: fokozatosan egyre gyorsítva és egyre nagyobb hangerővel játszva

¹⁹ Didgeridoo (didzseridu): az észak-ausztráliai őslakosok által használt fúvós hangszer; bár leggyakrabban fából készül, megszólaltatásának módja miatt hangszertani besorolása szerint mégis a rézfúvós hangszerek családjába tartozik

tevékenység, melynek egyik fő nehézsége, hogy az egyszerre két helyen történő hangképzés során rendkívül könnyen sérül az intonáció.

Nem véletlen, hogy – miképpen a didgeridoo belső átmérője is tágának mondható – ez elsősorban a nagyobb méretű fúvókával, illetve bő furattal rendelkező hangszerek technikai palettáján szerepel. Számos olyan példát találhatunk, ahol ez az effektus megjelenik a rézfúvós szóló-irodalomban, ám azon belül is jóval elterjedtebb a basszushangszerek körében (itt a teljesség igénye nélkül említhetném például az *Aboriginal voices* című tubadarabot Neal Corwelltől, vagy éppen Luciano Berio *Seqenza V* című harsona szólódarabját).

A mélyrézfúvós hangszerek esetében – miután a trombitánál jóval bővebb építésűek és belső átmérőjük is tágabb – kifúváskor a levegő sokkal kevesebb akadályba ütközik, s megszólaltatásukhoz lazább szájtartás, illetve nagyobb szájnnyílás szükséges. A torok állása is sokkal nyitottabb, ami játék közben, ráénekléskor természetesebben engedi rezegni a játékos hangszálait.

Napjaink egyik legvirtuózabb trombitaművésze, Pálfalvi Tamás – akinek Dubrovay László 2024-ben (azaz e disszertáció megírásának évében) *Laudate* című trombitára és orgonára írt művét ajánlotta – repertoárjának egyik masszív ékköve Heinz Karl Gruber bravúrdarabja, az *Exposed throat*. Ez a mű, amely szintén bővelkedik az éneklő, multifonikus motívumokban, már címében utal arra, hogy ennek kivitelezése egy trombitás számára milyen küzdelmes feladat.

További érdekességként megemlíteném, hogy Dubrovay 1994-ben íródott *Solo No. 11* című kompozíciójának végén szintén énekelnie kell az előadónak. Ezt a darabot a Rádiózenekar egykori legendás szólótrombitásának, a Kossuth-díjas Geiger Györgynek címezte a szerző, s az első lemezfelvételt is ő készítette belőle.

Dubrovay László itt, második kvintettjében is „megénekelte” a trombitásokat, s ha figyelembe vesszük, hogy a mű elkészültekor 1980-at írtunk (azaz még jócskán a rézfúvós szóló- és kamaramuzsika intenzív fejlődésének hajnalán jártunk), joggal következtethetünk arra, hogy egy ilyen mérvű szerzői utasítás igencsak leszűkítette azok körét, akik egyáltalán kísérletet tudtak tenni arra, hogy ezt megvalósítsák.

Most egy újabb, szintén a témához kapcsolódó rövid kitekintést tennék, ezúttal a Dubrovay Lászlóval való személyes találkozásom alkalmával elhangzottakra utalva. Kérdésekre, hogy mennyire tartja műveit a muzsikusok szélesebb köre által is

játszhatónak, elgondolkodtató választ adott: véleménye szerint a művek és az előadók hatnak egymásra, s bár a játékosokat kétségtelenül próbára teszi egynémely nehéz – adott esetben velük szemben szokatlan elvárásokat támasztó – kompozíciója, megtanulásukkal nem csak az irodalom bővül, hanem az adott hangszeren tapasztalható általános technikai felkészültségi szint kollektíven is emelkedik.

Darabjait nem véletlenül ajánlja a legvirtuózabb művészek számára, hiszen csak ők képesek arra, hogy határaikat feszegetve, munkájukkal és kivételes tehetségükkel előremozdítsák hangszerük fejlődésének ügyét.

Példaként említeném, hogy Johann Sebastian Bach oratorikus műveinek trombita szólamait a korban szinte egyedülként Gottfried Reiche volt képes megszólaltatni, ezzel szemben mára minden zenekari szólótrombitástól elvárható. Bach *II. Brandenburgi versenyének* eljátszása ugyancsak hosszú ideig számított kuriózumnak, azonban a mű napjainkra szinte minden nevesebb szólista repertoárdarabjává vált.

Véleményem szerint Dubrovay László nagysága éppen ebben áll: megtalálja a virtuóz, újítások iránt nyitott, kreatív előadókat, majd műveivel kihívások elé állítja őket, amely kihívás – az ily módon előidézett mechanizmus révén, egymásra ható fejlődést generálva – a későbbi korokban így lesz sztenderddé.

A kitekintés után újra visszatérve az elemzéshez: a hatodik számozott oldal elején a kürt egy újabb technikai elemet vezet be. Ez egy *f*-alaphangra épülő, s annak felhangjait érintő, felfelé irányuló glissando. A tizedik oldalon lévő csúcspont irányába haladva egyre inkább ez a zenei gesztus lesz az uralkodó, melyet először – a második trombitával közösen megtartott multifonikus zenei gesztusokat meg-megszakítva – a harsona imitál, majd az összes hangszer átvesz, immár nem csak felfelé, hanem a szerző által megrajzolt grafikus vonal mentén játszva egyre erősödő és gyorsuló, ismétlődő frázisukat.

Így érjük el a trombita háromvonalas *g*-hangja alatt a *fortissimo* ajaktrillás tetőpontot, mely e kétperces szakasz befejeztével nem ér véget: a trombita csúcshangja kétszer is átvezetve, mintegy átível a többi négy hangszer koronás szünetein, illetve azok – a darabba frissen beemelt – shake²⁰-effektusain.

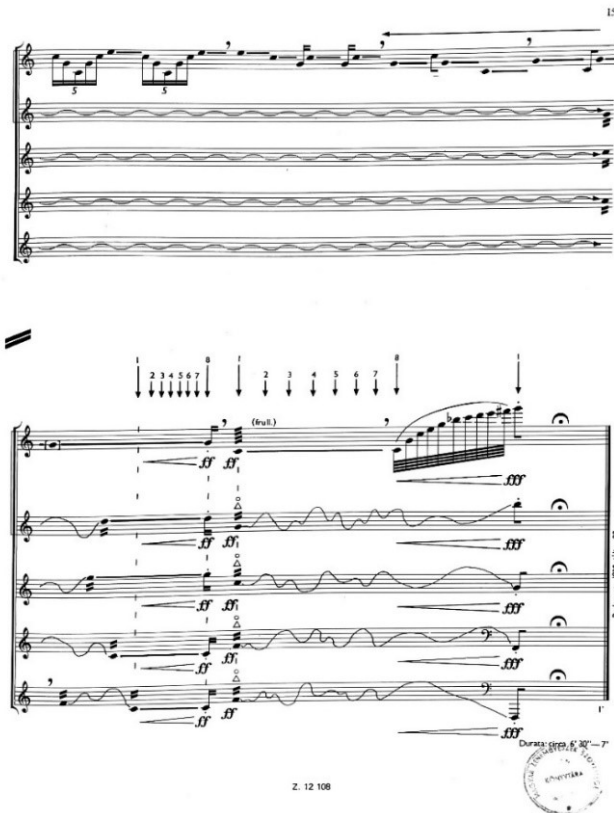
²⁰ Shake: két hang közötti gyors váltogatás, mely a jazz-zenéből eredeztethető; az ajaktrillához hasonló, ám annál erőteljesebb zenei effektus, melyet a játékos nem csupán ajak- és nyelvtechnikával, hanem a hangszer fizikai „rázogatásával” ér el

13. kép: Dubrovay László: *Quintetto No. 2 per Ottoni* (részlet)

Ahogy azt a 13. képen is láthatjuk, tulajdonképpen így a tizenegyedik számozott (kilencedik kottaoldal) oldal első szisztémájának végéig tart a csúcsponti szakasz, mely megközelítőleg – a darab arányait tekintve – az aranymetszés körüli pontra tehető.

Az oldal második szisztémájában egy quasi echo, zenei visszhang szólal meg. Ezen a ponton az előző nagyívű építkezés és *ff* dinamikájú tetőpontpont lecsengetését halljuk a korábbiakban bemutatott különleges technikák immár jóval halkabb dinamikájú megjelenítésével, ugyanabban a hangrendszerben, mint az előzőekben, ám szűkebb regiszterben.

A tizenkettedik számozott oldaltól két hangos, rendkívül erőteljes tutti periódus zárja a darabot egy general pause megszakítással a tizennegyedik oldal elején. Az első *ff* szakaszban az első trombita felhangglissandóját imitálva lépnek be sorban az egyes szólamok, majd egyre kisebb ívben járják körbe a természetes felhangokat. Mindezt lefelé tendáló jelleggel teszik: első, majd második trombita, kürt, harsona, majd végül tuba. Ezzel szemben a dinamikából nem enged a szerző, sőt a végén még egy nagyívű crescendo is elindul a teljes szünet irányába.



15. kép: Dubrovay László: *Quintetto No. 2 per Ottoni* című művének befejező oldala

Ezalatt egy F-dúr akkord szólal meg, melynek tercét a 2. trombita, a kvinthangját a kürt, az alaphangját pedig a harsona és a tuba játssza, utóbbi teszi ezt a kontra oktávban, amely mélységben eddig nem tartózkodott. Ezzel az ugrással a mű hangterjedelme öt és fél oktávra bővül.

5. Ewald Rézfúvós Együttes

A névválasztásával Victor Ewald orosz zeneszerző előtt tisztelgő rézfúvós kvintett 1996-ban alakult Budapesten. Alapító tagjai: Bakó Levente és Tarkó Tamás – trombita, Kovalcsik András – kürt, Káip Róbert – harsona és Kelemen Tamás – tuba. Mindannyian a Zeneakadémia fiatal hallgatói voltak ekkor, kivéve Tarkó Tamást, aki még a budapesti Bartók Béla Zeneművészeti Szakgimnáziumba járt.



16. kép: Ewald Rézfúvós Együttes (2016)

Bakó Levente elmondása szerint már a kezdetektől nagy lendülettel, mindennapos próbákkal kezdtek készülni első versenyükre, amely a franciaországi Narbonne-ban került megrendezésre 1997-ben. Az együttes első díjat és különdíjat is nyert, s ez a Budapest Rézfúvós Kvintett párizsi versenygyőzelmé óta az egyik legnagyobb magyar rézfúvós kamarazenei sikerként volt elkönnyvelhető. Ahogy a Budapest Rézfúvós Kvintett számára Párizs, az Ewald Rézfúvós Együttes számára Narbonne volt az, ami elindította az együttest a professzionalizmus felé vezető úton. Ezután további 8 versenyen szereztek nemzetközi díjakat:

- Németország, Moers: III. díj, 1999
- Németország, München: II. díj, 1999
- Németország, Passau: II. díj, 1999
- Németország, Bréma: I. díj, 2000
- Dél-Korea, Jeju: I. díj, különdíj, 2000
- Egyesült Államok, Athens: II. díj, 2000
- Németország, Passau: II. díj, 1999
- Németország, München: I. díj, 2001

Tíz önálló albumot készítettek, melyek közül több a Hungaroton gondozásában jelent meg. Ezek közül *Brass 5* című kortárs lemezükön olyan magyar szerzőktől hallhatók művek, mint Dubrovay László, Hollós Máté, Láng István, Madarász Iván és Pertis Jenő. Szintén a Hungarotonnál készítették el Hidas Frigyes rézfúvós műveit

tartalmazó szólólemezüket, illetve Jean-Francois Victor Bellon, Johann Pezel, Wilhelm Ramsöe, Gottfried Reiche, J. H. Schein és Antoine Simon darabjaiból készített szerzői albumaikat, melyek közül több felvétel világpremierként, ez alkalommal került először rögzítésre.

A kvintett eddig három ízben rendezte meg – akkoriban hiánypótlónak tekinthető – önálló fesztiválját Fehérgyarmaton, „Szatmári Rézfúvós Napok” néven. Ezen alkalmak során szóló trombita-, illetve kamarazenei országos versenyekre, kurzusokra, fúvószenekari koncertekre, illetve neves együttesek és szólisták által adott hangversenyekre is sor került. F fiatal rézfúvósokként itt hallhattuk játszani Boldoczki Gábort, a Corpus Harsonakvartettet és Szentpáli Rolandot is. Mindez – a Magyar Rézfúvós Kvintettnak köszönhetően a közelmúltban újra feltámadó – barcsi rézfúvós táborok hangulatát idézhette akkor.

Az Ewald Rézfúvós Együttes munkáját Gramofon-, Artisjus-, Junior Prima- és Liszt-díjjal ismerték el. A kvintett jelenleg is rendszeres szereplője a hazai és nemzetközi koncertéletnek, s ahogy a The Times írta egy 2003 novemberi kritikában:

„Az Ewald kvintett mindazonáltal, hogy minden stílust képvisel, rendhagyóan különleges, ragyogó hangzást ér el a művek előadása során”
(Finch, 2003)

Az évek során itt is több tagcserére került sor: Káip Róbert helyére Kelemen Lajos, majd később Magyar Péter érkezett a harsona szólamba, Kelemen Tamás tubaművészt pedig Peresztegi Attila váltotta fel. Kovalcsik András szintén kivált az együttesből, hogy a továbbiakban a kürt szerepét szárnykürt- és trombitajátékával Sonkovics Lóránd helyettesítse. Az együttesben játszó művészek szólistaként is elismertek, illetve zenekari művészként is dolgoznak.

Az Ewald Rézfúvós Együttes tevékenysége és tagjainak szakmai elhivatottsága mindig példa volt előttem. A kvintett sokáig az egyetem épületében próbált, így zeneakadémistaként bepillantást nyerhettem abba a műhelymunkába, amely koncertjeik mögött állt. Figyelemmel kísérhettem számtalan próbát, sőt, 2009-ben néhány hangversenyükön – illetve egy lemezfelvételen is, amelynek alkalmával

Antoine Simon²³ rézfúvós műveit rögzítettük – meghívott művészként én is közreműködhettem. Ezek az élmények tettek igazán elkötelezetté a társas zenélés iránt, s nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy később szakmai érdeklődésemet magam is főként a kamarazene felé fordítsam.



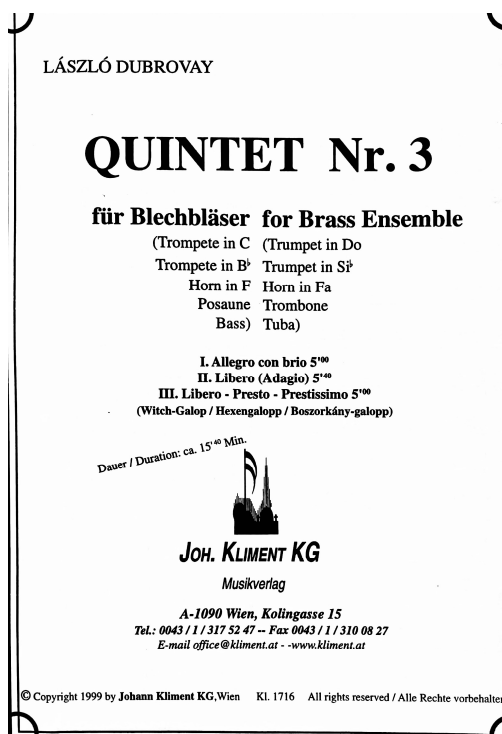
17. kép: Antoine Simon rézfúvós kamaraművei, lemezborító

Az Ewald Rézfúvós Együttes mellett, hogy rendkívül széles repertoárral rendelkezik és otthonosan mozog a legkülönbözőbb stílusokban, fáradhatatlanul keresi, inspirálja a kortárs szerzőket új művek megírására, ezzel elvitathatatlan érdemeket szerezve a magyar rézfúvós kamarazenei repertoár bővítésében. Mondhatni törvényszerű volt az ezredfordulón berobbanó, világraszóló sikereket elérő Ewald, és a kiterjesztett fúvóstechnikákat kereső Dubrovay László találkozása is. A szerző és együttes között kialakuló szakmai kölcsönhatás révén született meg az egyik legtöbbet játszott magyar rézfúvós ötös, a *Quintet No. 3*.

A kotta dedikált példányának borítóján Dubrovay ezt írja: „Az Ewald Rézfúvós Kvintett számára, hogy megmutathassák boszorkányos képességeiket”. Ez kettős utalás, hiszen egyfelől a nevezett együttes kivételes technikai felkészültségére és zenei kvalitásaira utal, másfelől a mű harmadik tételének címére (Boszorkány-galopp) is céloz.

²³ Antoine Simon (1850. augusztus 5. Párizs – 1916. január 19. Moszkva), francia zeneszerző és zongorista, aki élete legnagyobb részében Oroszországban élt és alkotott; az Ewald Rézfúvós Együttes a világon elsőként vette lemezre Simon rézfúvós kamaraműveit

6. Quintet No. 3 (1998)



18. kép: Dubrovay László *Quintet No. 3* című művének borítója



(Partitúra)

6.1 *Quintet No. 3* – Bevezetés

A mű 1998 novemberében íródott Budapesten, és 1999-ben jelent meg Bécsben, a Johann Kliment KG²⁴ kiadásában.

Érdekes látni azt a változást, hogy miként módosult, fejlődött a szerző zenei hangja első rézfúvós kamarazenei műve, az 1972-ben komponált *Quintetto per Ottoni* és az

²⁴ KG/Kommanditgesellschaft, azaz Betéti Társaság

1998-ban íródott *Quintet No. 3* között. Bár a két mű keletkezése között eltelt 26 év nem feltétlenül nevezhető soknak, ez idő alatt olyan változások mentek végbe a rézfúvós hangszerek területén, melyeket azok kamarazenei vonatkozásainak vizsgálatakor sem hagyhatunk figyelmen kívül.²⁵ Itt – a kortárs zenei irányzatok változásain túl – elég csak a hangszerek dinamikus fejlődése által adott új lehetőségeket említenem, illetve természetesen azon nagyszerű magyar szólisták megjelenését, akikkel Dubrovay László közösen kutatót fel új hangszíneket és megszólalási módokat, s akiknek nevét magam is említem e dolgozatban.

6.2 *Quintet No. 3 – Elemzés*

A körülbelül negyedórás mű hangszerösszeállítását tekintve a ma általánosnak mondható²⁶ rézfúvós kvintett-formációra íródott. Partitúrájában az alábbi szólamok vannak megjelölve: két trombita (C és Bb), egy kürt (F), egy harsona és egy tuba.

Három, egyenként öt-öt perc hosszúságú tételből áll, és szerkezetileg letisztult, klasszikus szerkesztési formák jellemzik. Jól beilleszthető abba az ívbe, amely a rézfúvós hangszerek alkalmazásának 20. század közepén használatos általános módjai, és a mai, kortárs művek nagy részében fellelhető hangszerelési faktúra²⁷ között húzódik.

A kottát felnyitva egy egész oldalas felsorolást találunk, ahol a szerző 15 jelzést különböztet meg a műben alkalmazandó fúvástechnikai effektusokra, zenei irányokra, a Wah-Wah trombita- és harsonaszordínó, illetve a kürt gestopft-szordínó²⁸ használatának módjaira vonatkozóan. Ezen utasítások pontos értelmezése és szerző által megkívánt új zenei hangok egyéni gyakorlása, tökéletesítése nélkül a darabot összejátszani nemhogy értelmetlen, de szinte lehetetlen is.

²⁵ Dr. ifj. Bazsinka József „A rézfúvós kamarazene fejlődése Magyarországon 1990 előtt” c. doktori disszertációjában (2017, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem) számos ide vonatkozó adat és információ található

²⁶ Dr. ifj. Bazsinka József „A rézfúvós kamarazene fejlődése Magyarországon 1990 előtt” c. doktori disszertációjában (2017, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem) részletesen tárgyalja a rézfúvós kamaraformációk hangszerösszeállításának változásait

²⁷ Ezt a kifejezést a szó festészetben is használatos, az esetkezelés módját, technikáját leíró értelmében használom

²⁸ Gestopft szordínó segítségével a kürtjátékos a levegő útját elzárva fojtott hangszínt érhet el

Signs - Jelmagyarázat

	glissandi, as the graphical line indicates glissandók, a grafikus ábrázolás szerint
	neiging nyerítés
	overtone glissando felhang glissando
	overtone glissando, later with mouthtriller felhang glissando, később ajaktrillálával
	overtone glissando with touchtriller felhang glissando ventiltrillálával
	lip buzzing ajakrezgetés
	transition from lip buzzing to ordinary átmenet ajakrezgetés és ordinario között
	opening with handpalm nyitás tenyérrrel
	into the instrumentsung buzzing tone (r) with glissando hangszerbe énekelt berregő (r) hang, csúszva
	by double-tongue performed tones with glissando duplanyelvvel játszott hangok glissandoval
	close and open the slot of the gestopft-damper a gestopft sordino nyílását zární, nyitni
	the slow opening and closing of the WA damper's slot a WA sordino nyílásának lassú nyitása, zárása
	the same, with the suddenly moving of the fingers ugyanaz, az ujjak hirtelen mozdulataival
	fast opening, closing gyors nyitás, zárás
	accelerando, ritardando

Duration: circa 15' 40"

19. kép: Dubrovay László: *Quintet No. 3* – jelmagyarázat

I. tétel – Allegro con brio



(Hangfelvétel)

A mű első tétele szonátaformában íródott, ebből fakadóan három nagy részre osztható: exozíció, kidolgozás és visszatérés. A bécsi klasszikus szonátaforma szerkesztési szabályait a hangnemi változások is követik: az exozíció főtéma-

melléktema-zárótema hangnemi relációja T²⁹-D³⁰-D, a visszatérésben pedig végig T, vagyis az alap-tonalitás a meghatározó. Ajánlott tempójelzése 144, az ütemmutató 6/4. A feszes ritmikájú, lendületes tétel eltolt szinkópák lüktetésére épül.

I.

Allegro con brio $\text{♩} = 144$ László Dubrovay

© Copyright 1999 by Johann Neumeister KG, Wien
A-1090 Wien, Kolingasse 15. Tel.: 0043(0)1317 51 47
KI 1767
All right reserved / Alle Rechte vorbehalten
Winnig Phonogramm in Udgabe / Németországi Államok és Postakapcsolatok

20. kép: Dubrovay László: *Quintet No. 3*, I. tétel – részlet

21. Bartók Béla: *Concerto zenekarra* – részlet

Az exozíció egy felütéses, nyolc ütemes, melodikus trombitaszólóval kezdődik. A dallamvezetés kvart lépései, illetve a kíséret kvart akkordjai³¹ (például az első ütemben: C, F, B♭, E♭) a korábbi XX. századi magyar rézfúvós kamaraművekben – így például Hidas Frigyes³² számos kompozíciójában is – gyakran használatos, konvencionális szerkesztési megoldásokra emlékeztetnek. Ez a kompozíciós technika ugyancsak tetten érhető Farkas Ferenc, vagy Szokolay Sándor fúvós kamaradarabjaiban. A *Quintet No. 3* nyitó tételének főtémája számomra mégis

²⁹ T = Tonika, a tonális zenében a dúr/moll hangnem alaphangja

³⁰ D = Domináns, a funkciós zenei rend három funkciójának egyike, a dúr/moll hangnem ötödik foka

³¹ Kvart hangközökre épülő hangzat, a XX. századi zeneművészet egyik új vonása

³² Hidas Frigyes (1928 – 2007) magyar zeneszerző; az életműve zömét adó fúvós hangszerekre írott művei révén világszerte az egyik legjátszottabb 20. századi magyar komponista

leginkább Bartók Béla *Concertójának* rézfúvós fanfárjait idézi. Ez talán nem véletlen, hiszen számos interjúban a szerző maga is hivatkozik arra, hogy mindig is Bartók művészete volt számára az elsődleges példa.

A főtéma-rész két szakaszra osztható. Az első trombita 4 + 4 ütemes periódusa után a kilencedik taktustól már egy 4 + 7 ütemes, 3 ütemmel bővült periódus kezdődik. Itt a tuba veszi át a szólista szerepét. Dallammozgását a második (Bb) trombita kvartimitációja követi, félütemes eltéréssel. A kísérőszólamokra továbbra is a kvartakkordok jellemzők, ahogyan a bővülésben is egy kvartlépéses, kánonszerű fanfár szólal meg, melyet végül két hangsúlyos negyed zár le.

A 20. ütemben jelenik meg a melléktéma. A tétel klasszicizáló jellegét erősíti, hogy a főtémmel ellentétes karakterben szólal meg, hiszen ez már egy lágyabb, fojtott piano hangzás, 6 + 6 ütemes periódusban, G tonalitással. A 20. és a 23. taktus között a kürt egy négyütemes G orgonaponton ritmizál, szerepét később az első (C) trombita veszi át. A két hangszer által játszott mozgó G-orgonapont is a melléktéma-rész domináns hangnemi környezetét támasztja alá.

22. kép: Dubrovay László: *Quintet No. 3*, az első tétel melléktémája

A periódus második felében a korábban bemutatott melléktémafejet a második (Bb) trombita, kürt, harsona és tuba szólamban hallhatjuk, akik kromatikus tizenhatodfutamokkal crescendálva, illetve különböző effektusok megszólaltatásával (például ajaktrilla³³ és frullato technikákkal) ellenpontozzák azt, valamint a két oktávon G-kötéseket játszó első (C) trombita szólamát. A 35. taktusban a két trombita, kürt és tuba pianissimo kromatikus tizenhatodmozgása előlegezi meg a 36. és 38. ütemek által

³³ Két szomszédos felhang között billentésváltás nélkül, kizárólag az ajkak és a nyelv segítségével megszólaltatott gyors, trillaszerű mozgás

határolt rövid zárótémaszakaszt, melynek fontos elemei az erőteljes harsona glissandók.

A kidolgozási rész a 38. taktusban kezdődik. A főtemát itt először a kürt hozza alaphangnemben, az ajaktrillákat játszó kísérszólamok pedig a melléktémáról tremolóinak zenei anyagából származtathatóak. Egészen az 54. ütemig ez határozza meg a zenei történéseket, azonban a 40. és a 44. taktusban a zárótéma tizenhatodjai is megjelennek a kürt és tuba szólamaiban. A 47. és 49. ütemek $\frac{3}{4}$ -esre szűkítése és a dinamikai fokozás egy izgatott zenei hangulatot teremt, így jutunk el az 53. taktus első negyedén hallható hangsúlyos tutti akkordig. Ugyanebben az ütemben a második negyedtől a kürt ismét ritmikus orgonapont-kíséretet ad, a második (Bb) trombita, a harsona és a tuba pedig a melléktémát játssza.

23. kép: Dubrovay László: *Quintet No. 3* – részlet

A tétel 54. ütemétől az első (C) trombita 4 + 5 ütemes, fokozatosan sűrűsödő ritmusú és növekvő dinamikájú *espressivo* szólót játszik. Ez egyfajta ellenpontként jelenik meg a melléktéma felett, motivikus felépítése pedig a főtémából eredeztethető. A 63. és 64. taktusban a melléktéma diminuált változata tűnik fel, majd egy fugato-jellegű zenei egység következik. Mindez a tuba szólam G orgonapontja (azaz a domináns hangnem) felett történik, így érkezünk meg a kidolgozási szakasz végéhez. A fugato végén hallható kvartlépéses fanfár a 16–19. ütemekben található felhívójelszerű zenei részlettel ekvivalens.

A 76. taktusban kezdődő visszatérésben újra a mű elején megszólaló trombitaszóló csendül fel, amelyet az – immár Wah-Wah szordínóval játszott – melléktéma a 89. ütemben alap-tonalításban (C) követ. Ez a hangnemi reláció szintén a tétel

klasszicizáló jellegét bizonyítja. A tétel végéhez közeledve egyre gyakoribbá válik a megszokottól eltérő fúvástechnikai elemek használata, gyakorlatilag nincs olyan pillanat, amikor valaki ne ajak-, vagy ventiltrillázza, frullatózna. A két trombita kánonszerű mozgása és a kísérő szólamok intenzív trillái után következik a befejezés egy sforzando C, E, Dd, Eb, C-akkorddal.

II. tétel – Libero/Adagio



(Hangfelvétel)

A darab második tétele – szerkezeti felépítettségét tekintve – hídformában³⁴ íródott, s a háromtagúság jellemzi.

A nagyívű, érzelmes trombitaszólót egy csaknem kétperces, rendkívül színes bevezető előzi meg, amely egyszerre idézi a szerző korábbi, elektroakusztikus műveinek hangulatát és egy didgeridoo hangját. E bevezetőben a szerző maximálisan kihasználja a Wah-Wah szordínók adta lehetőségeket. A tölcsér nyílásának ritmikus és határozott nyitásával és lezárásával az adott hang különböző színei gyorsan változthatók. A notáció is nagyon érdekes: a leírt hangmagasságok nem a tényleges dallamot, csak az egyes hangszínváltozásokat jelölik, illetve azt, hogy a játékosnak éppen hány ujját szükséges lenyomva tartani a szordínó nyílásán. Közös tájékoztatósi pontot jelent a partitúra, amely e tétel első és utolsó oldalán minden szólamkottában megtalálható.

³⁴ Hídforma: a zenei gondolatok szimmetrikus szerkezetű megformálása; Bartók Béla műveiben gyakran megjelenik ez a struktúra

12 **Libero/Adagio** **II.**

KL. 1767

24. kép: Dubrovay László: *Quintet No. 3* – részlet

A meditatív hangulatot a második írott ütemben tuba glissandók és ajaktrillák, valamint az első (C) trombitában megjelenő főtéma törik meg. Fontos megemlítenem, hogy – mint rézfűvós műveinek jelentős részében – Dubrovay a *Quintet No. 3*-ban is gyakran alkalmazza az arpeggio³⁵-szerű felhangglissandót és -trillát. Ez a technika a játékosoktól rendkívül tág hangterjedelmet követel meg, mert hatása csak a magasabb regiszterben érvényesül igazán.

A tuba szólamban ez az effektus e tétel második ütemében jelenik meg először, három oktávot bejárva, érintve a tuba szokványos hangterjedelmén jócskán kívül eső D² hangot. A bevezető szakasz végül a 13. ütem végén, immár közös glissandókkal és trillákkal zárul, majd következik az első (C) trombita dallamos, romantikus hangvételű, espressivo szólója.

A trombitaszóló a 14. taktus nyolcad felütésével kezdődik egy bővített, 4 + 6 ütemes periódussal, repetitív, szekvenciában mozgó szólamok által kísérvé. A

³⁵ Arpeggio = hangtörés; egy akkord hangjainak egymás utáni, hárfaszerű eljátszása

periódus bővítményében (20. és 21. ütem) a dallam modulál, és egy félhanggal feljebb emelkedik. A 24. ütemtől újraindul a trombita szólója, de a kíséret itt már mozgalmassabb, hiszen a 8 ütemes (2 + 2 + 4 ütem – A + Av + B) zenei mondat első négy ütemében a kürt nyolcadjai emelkednek ki annak szövetéből, majd a 28. és 31. taktus között a harsona súlyos hangjai és a kürt legato mozgása formálódik párbeszéddé. Érzékeny zenei pillanat az ezt követő apró ritartando, hogy e pillanatnyi megtorpanás után a 32. ütemtől hosszú építkezés kezdődjön.

A háromtagú tételnek tulajdonképpen ez a középrésze. Itt is az első (C) trombita játssza a dallamot, amely egyre feljebb és feljebb kúszik. A zenei mondat a 41. ütemben éri el csúcspontját. A tuba e tíz taktus alatt végig egy legato ellenszólamot játszik, szintén egyre magasabban és egyre nagyobb ugrásokkal, a játékos képességeit próbára téve.

A 42. ütemben újra a tétel vezérmotívuma csendül fel az első (C) trombitában, ezúttal Wah-Wah szordínótrillával.³⁶ Itt egy – a 14. taktusban kezdődőhöz hasonlítható – kibővített periódus tér vissza, ezúttal kettős, ismétlések által generált belső toldással (49. illetve 50–51–52. ütemek). Az ellenszólamot immár a gestopft-szordinált kürt játssza. A kísérőszólamok 48. taktusban megszólaló hangsúlyos frullato félhangjai és egy nagy, sodró lendületű crescendo előlegezik meg a tétel zenei tetőpontját, amely az 50. és az 54. ütem között található.

Az 55. taktus az első ütemhez hasonló; szintén egy időben kiterjesztett, kadenciaszerű, ám igen pontosan, részletesen lejegyzett és instruált szakasz. Visszatér a tétel kezdetén is megszólaló didgeridoo-szerű hangzásvilág, mintegy keretbe foglalva a közbülső, túlradóan éneklő, *espressivo* melódiákat.

A tétel utolsó, záró fejezete az 56. ütemben kezdődik. A darab leggyakrabban használt témája, quasi „vezérmotívuma” (mely nem más, mint az első, szonátaformájú tétel melléktémája) tér vissza először a harsona szólamban, majd az első (C) trombitában. A periódus kétszer 8 ütemes, ám a kíséret most ritmikusabb: tuba és kürt glissandók egyenletes mozgása és a második (Bb) trombita felütései egészítik ki egymást. Nincs ritartando, az együttes folyamatos *decrescendo* után egy *pianissimo* akkordra érkeznek meg a 80. ütemben.

³⁶ Ez az effektus a szordínó nyílásának gyors nyitogatása révén érhető el

III. tétel – Boszorkány-galopp (Presto)



(Hangfelvétel)

A darab során előrehaladva mindvégig érezhető egy fokozás a kiterjesztett fűvástechnikai elemek alkalmazásának tekintetében. A mű önálló koncertdarabként is sokat játszott, effektusokban leginkább bővelkedő tétele a harmadik. A triós rondóformában megkomponált Boszorkány-galopp egy féktelen scherzo, tele játékosággal és technikai bravúrokkal.

A második tétel távoli, szinte semmibe vesző záróakkordja után egy meghökkentő pillanat következik: a harsonás megfúj egy piano G-hangot, majd azon hosszan crescendálva egyre gyorsabban változtat az ordinario³⁷ és a brúzóolás³⁸ között. Az effektust két tutti nyolcad szakítja meg, majd fél hanggal feljebb mindez újra megismétlődik, s itt immár a tuba is imitálja a harsona szólamának mozgását. A második taktusban egy 12 ütemes presto szakasz kezdődik, amelyben a szólamok csúszkálva, nyerítve³⁹ követik egymást. Ezt a nyerítő effektust a billentyűket félig lenyomva, közben sebesen ajaktrillázva valósítjuk meg. Fontos azonban, hogy a hangot mindig ordinario indítsuk, hiszen csak így lesz pontosan intonált, érthető és hatásos ez a zenei gesztus. A bevezető szakasz a 13. ütemben zárul le a tuba piano, kontra G hangjával.

A Boszorkány-galopp rondótémája a 14. taktusban szólal meg először egy 18 ütemes, bővített zenei mondat formájában (A + Av + B – 4 + 4 + 10 ütem). A második tag (B) 2 ütemes bővülését a 28–29. ütem betoldása okozza. A témát az első (C) trombita kezdi, és a második (Bb) trombita, valamint a harsona feszes nyolcadmenetei

³⁷ A hangszer hagyományos megszólaltatási módja

³⁸ Brúzóolás, vagy buzzing system: ajakrezgés

³⁹ A szerző által a darab jelmagyarázatában rögzített utasítás, effektus

egészítik ki. A kísérszólamok esztamjai és a tuba nyolcadmozgásai lüktető ritmuskíséretté állnak össze. A 32. taktustól a rondótéma variáltan ismétlődik meg, ezúttal 16 ütemes (4 + 4 + 8 ütem) formában: az első nyolc taktusban a harsona és a második (Bb) trombita, a második nyolc taktusban pedig a kürt és a második (Bb) trombita komplementer-játékában csendül fel. Az első (C) trombita az egész szakaszban lírai, *espressivo* ellenszólamot játszik. Mindez olyan formai érzetet kelt, mintha egy szonáta-rondó melléktéma része lenne.

A 48. taktusban egy 23 ütemből álló kibővített zenei mondat kezdődik, amely nem más, mint a rondótéma újabb variánsa, a harsona erősen vibrált, „csúszó” kísérszólamával. A bővülést itt is – csakúgy, mint az első periódusban – a skálák betoldása okozza, ám ezúttal a 2 helyett 6 ütem szerepel. Ez a szakasz nem csak terjedelmében bővebb, itt a hangszerelés is jóval gazdagabb különleges hangszínekben. A témát az első (C) trombita játssza, szólója alatt a tuba ritmikus staccato nyolcad felhangmenetekkel kíséri. A második (Bb) trombitában és a kürtben marad az esztam-jellegű ritmika, azonban immár tizenhatod-kötésekkel, tükrömozgásban hallhatjuk, s ez tovább tarkítja a zenei textúrát. A periódus bővítményében egy egyre intenzívebb kromatikus tizenhatodmozgás kezdődik, melyben a két trombita, illetve a kürt és a tuba játszanak együtt. A 68–69–70. taktusokban található erőteljesebb zárlati történések plusz egy ütem bővülést eredményeznek. A harsona itt frullatózva, szordínóval trillázik, majd a zenei mondat kiteljesedésekor szintén a harsona szabadon játszott Wah-Wah trillája vezet át a 48 ütemes trióra. Összefoglalásként elmondhatjuk, hogy a trió előtti szakasz a variációs forma, a szonáta-rondó és a háromtagúság kombinációja.

Dinamikáját tekintve a trió egy jóval csendesebb szakasz az előbbiekhöz képest, ám rendkívül mozgalmas is egyben. Rövid, néhány hangos megszólalások követik egymást, azonban ezek mindegyike szólisztikus. A tuba brúzólése a tétel elején hallható harsona-effektust eleveníti fel, majd a trombiták jelennek meg ajaktrillával, a bigbandek lead szólamainak hangzását idézve. A harsona Wah-Wah szordínóval, a kürt pedig gestopft-szordínóval játszik, s visszatérnek a tétel elején hallható nyertések.

25. kép: A Boszorkány-galopp triójának részlete a partitúrából

Két új effektus is feltűnik: a 86. ütemtől a tuba (majd később a harsona) számára „hangszerbe énekelt berregés” van előírva, illetve – ahogy ez fél ütem erejéig e tétel 11. taktusában már hallható volt – a trombita szólamokban nagy hangsúlyt kapnak a duplanyelvvel játszott felhangglissandók. A trió – ez az izgalmas, hangszíneit szinte pillanatonként változtató, sziporkázó zenei egység – a 119. ütemben ér véget.

A rondótémát a tuba hozza vissza a 120. taktusban, majd négy ütemmel később az első (C) trombita veszi át tőle. A 132. ütemben a két trombita szólamai egymásnak válaszolgatva, tizenhatodos építkezésbe kezdenek, mígnem megérkeznek a 136. taktus tutti forte akkordjára.

A kürt ritmikus G-orgonapontja előlegezi meg az első tétel lírai anyagának (azzal azonos hangnemben és szerkesztésmódban hallható) visszatértét, amely itt közjátékként szólal meg. A 143. taktustól – ahogy az első tétel 24. ütemében is – az első (C) trombita veszi át az orgonapontot a kürttől, szintén két oktávon, ám itt már duplanyelvvel variálva. A 152. ütemben a két trombita frullato tizenhatod-futamaival kezdődik meg az a kétszer négy ütemes periódusból álló mozgalmas építkezés, amely a tétel rondótémájának utolsó megszólalását készíti elő. E téma a 160. taktusban

hangzik el, és a 173. ütemig tartó szakasz a 48–61. ütemek közötti szakasszal mutat szinte teljes egyezést. A különbség azonban abban áll, hogy a négyütemes egységek második részében itt a korábbtól eltérő effektusok (például a 166. ütemben tutti brúzólás) szerepelnek. A periódus bővítménye – fortissimo trillák és tutti glissandók után – egy zenei kérdéssel zárul a 179. taktusban, majd egy öt ütemes prestissimo codetta zárja a művet.

Előadói tapasztalataim a darab kapcsán

Korábban már találkoztam Dubrovay-darabbal, sőt, játszottam is, hiszen 1999-ben a Pécsi Művészeti Szakközépiskolában megtanultam az országos trombitaversenyre komponált *Walzer és Scherzót*. Nem volt tehát ismeretlen számomra az a hangzásvilág, amely a szerző rézfúvós kompozícióiban megjelenik. Mégis nagy hatást gyakorolt rám, s mondhatjuk, meghatározó koncertélményként maradt meg emlékezetemben az Ewald Rézfúvós Együttes egyik 2002-es budapesti hangversenye, amikor – mint első éves zeneakadémista – először hallottam a *Quintet No. 3*-at. Ahogy azt a fenti sorokban is részleteztem, rengeteg szín, karakter és effektus jelenik meg ebben a műben, s ezt trombitásként éppúgy izgalmasnak találtam, mint hallgatóként. Bízom abban, hogy egyszer lesz lehetőségem egy jó kamaragyüttesben játszani, s akkor majd magam is megtanulhatom.

A Zeneakadémián tagja voltam egy Espressivo Brass névre keresztelt lelkes, aktív rézfúvós ötösnek. Mielőtt a tagok közül többen külföldön tanultak volna tovább, jutott számunkra három rendkívül tevékeny, intenzív munkával eltöltött közös egyetemi év. Rendszeres és aprólékos próbáink mellett órákat kértünk több tapasztalt kamarazenésztől és tanártól. Versenyeken is megmérettük magunkat, 2005-ben Fehérgyarmat országos, 2006-ban pedig Chieri (Olaszország) nemzetközi kamaraversenyén szereztünk első díjakat. Végül két évvel később, diplomahangversenyemre készülve határoztuk el, hogy a *Quintet No. 3* harmadik tételét, a Boszorkány-galoppot is másorra tűzzük. Muzsikusként ez volt tehát a darabbal való első találkozásom, s ez a találkozás nem bizonyult zökkenőmentesnek.

Egyes effektusokkal, különösen a duplanyelv-glissandóval meglehetősen nehezen boldogultunk, hiszen annak eljátszása igencsak komplex feladat: a jól artikulált

duplanyelv „ta-ka”-hangzóinak megszólaltatásakor a nyelv elülső része alapvetően feszes, ahogyan a nyelvgyök és a szájpadrólás összeérintése is egy határozott mozdulattal történik. Az glissandóhoz ezzel szemben sokkal rugalmasabb nyelvpozíciót kell megtalálnunk, mert ahhoz a nyelvhát folyamatos emelésére van szükség. A felső regiszter felé haladva a nyelvünk egyre magasabb állásba kerül, s így még szűkebb lesz a mozgástér e bonyolult mozdulatok elvégzésére. Mivel Dubrovay darabjaiban a duplanyelv-glissandók rendszerint nagy hangterjedelmet járnak be, sok egyéni gyakorlás után tudjuk csak azokat minden regiszterben megfelelően lejátszani. Ahogy a többi effektussal is, végül ezzel is sikerült többé-kevésbé megbirkózunk, s produkciókra vonatkozóan tanáraink, valamint a közönség részéről is pozitív visszajelzések érkeztek a diplomakonzertem után.

Új dimenziót jelentett azonban, amikor a *Quintet No. 3* Boszorkány-galoppja 2010-ben ismét a látókörömbé került. Ma is működő rézfúvós együttesem, az In Medias Brass első nemzetközi versenyére készült, amely Dél-Koreában, Jeju szigetén került megrendezésre. A megmérettetésre több mint száz próbát tartottunk, s nagy részükben a Boszorkány-galoppal foglalkoztunk. Ez a korábbinál már egy jóval magasabb szintű munka volt. Sokat jelentett, hogy már játszottam ezt a tételt, s a munka minőségét szintén emelte, hogy ekkorra már valamivel talán érettebb, tapasztaltabb muzsikussokká váltunk. Dél-Koreában végül a döntőben adtuk elő a Boszorkány-galoppot, s az ezt követő években további versenyeken, illetve külföldi koncertjeinken számos más országban is műsorra tűztük. A

teljes mű megtanulása azonban egészen 2014. augusztus 3-ig váratott magára. Ekkor játszottuk el ugyanis a komplett darabot a Magyar Rádió 6-os stúdiójában, az „Ars Nova” hangversenysorozat egyik koncertjén. Itt nyílt először lehetőségünk a szerzővel közösen is dolgozni. Dubrovay László együttesünk több próbáján is részt vett, és instrukcióival, zenei meglátásaival segítette a munkánkat. Rendkívül tanulságos és inspiráló volt ez a felkészülési időszak, mely annak is erős bizonyítéka volt, hogy egy kortárs mű megtanulásakor milyen nagy jelentőséggel bír a komponistával való együttgondolkodás. Itt fontos újra megerősítenem disszertációm egyik alapgondolatát, miszerint a Dubrovay által alkalmazott új fúvóstechnikák megszületésének is elengedhetetlen feltétele volt az előadókkal való közvetlen kapcsolat, közös kutatás és kísérletezés. A szerzővel mi is végletekig csiszoltuk a technikai elemeket, minden

tempó és karakter a helyére került, összeállt a darab. A későbbiekben több ízben nyílt lehetőségünk újra eljátszani ezt a kvintettet. Ezek között volt alkalom, amit ugyancsak előben közvetített a Bartók Rádió, de emlékezetes marad számomra az együttes 2018-as New York-i turnéja is, amikor a Juilliard Egyetemen tartottunk négy előadást magyar szerzők XX. századi és kortárs rézfúvós kamarazenei műveiből.

A *Quintet No. 3* az évek során folyamatosan kereste a helyét repertoárunkban. Ennek legfőbb oka, hogy a műben alkalmazott effektusok megvalósítása rendkívüli módon igénybe veszi a rézfúvósok ajakizmait, s eljátszása után nehéz visszaállni a hangszer általános megszólaltatási módjára. Ezért legtöbb alkalommal ráadásszámként játszottuk a Boszorkány-galoppot, ám amikor tehettük, több tételt is műsorra tűztünk a *Quintet No. 3*-ból nyári fesztiválok hangversenyein, ismeretterjesztő hangszerbemutató- és matinékoncerteken, sőt, egy alkalommal például egy csehországi templomi koncerten is.

Bárhol játszottuk el, a közönség visszajelzései mindig nagyon erőteljesek és egyben változatosak is voltak a mű kapcsán. „Bravúros, szórakoztató, újszerű, virtuóz, vicces, ötletes, szatirikus, lehengető, meghökkentő, elgondolkodtató” – mondták legtöbbször, rácsodálkozva a darab sokszínűségére.

7. Kiterjesztett technikák Dubrovay László rézfúvós kamaraműveiben

Dolgozatom utolsó fejezetében bemutatom a Dubrovay László rézfúvós kamaradarabjaiban megtalálható kiterjesztett fúvástechnikai elemeket. Ezekben a művekben 53 különböző jelölés található, a szerző által meghatározott megszólalási módokatokra vonatkozóan.

Kihívás elé állított, hogy ezeket miként foglaljam a lehető legáttekinthetőbben és legértelmezhetőbben rendszerbe. Úgy döntöttem, az effektusokat jellegük és technikai hátterük szerint csoportosítva táblázatot készítek, melyet rövid magyarázattal látok el. Fontos hangsúlyoznom, hogy a felsorolás – dolgozatom témájából fakadóan – kizárólag a szerző kamaraműveit érinti, ezért az egyes szólódarabokban megjelenő további, hangszer-specifikus kiterjesztett technikai effektusokra nem térek ki.

7.1 Az ajakrezgetés különböző módozatai



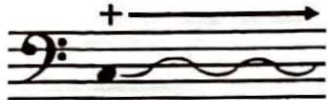

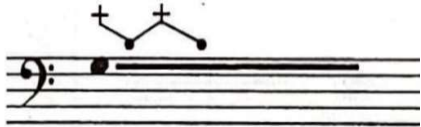

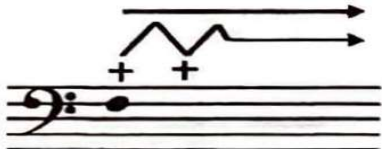



Az ajakrezgetés (másnéven brúzólás, vagy buzzing-system) nélkülözhetetlen eleme a rézfúvós hangszerek megszólaltatási mechanizmusának. A játékos alsó és felső ajkát összeérintve, s azokon levegőt átfújva rezgést idéz elő, s ezt a rezgést veszi át először a fúvóka, majd a hangszer. A legtöbben ezt a mindennapi gyakorlás kezdetekor, a bemelegítő gyakorlatok elvégzésekor használják, egyfajta kontrollgyakorlatként.

„A rézfúvós játékos ansatzának helyes meghatározása tehát: a száj, az ajkak, az áll és az arc izmainak egymással összhangban történő megfeszítése és formálása, ami után ajkainkat a rézfúvós hangszer fúvókájára helyezzük és levegő átfújásával rezgésbe hozzuk a légoszlopot. Ez a meghatározás viszonylag egyszerűen hangzik, s a feltételek teljesítése látszólag nem okoz fizikai nehézséget. De gondoljunk arra, hogy milyen bonyolult és nehéz a különböző izmok ilyen elhelyezése.” (Farkas, 1982)

Ahogy azonban az Dubrovay László műveiből is kitűnik, ennek az effektusnak az előadási darabokba való beemelése izgalmas távlatokat nyit meg a hallgatók előtt. Az alábbiakban láthatjuk, hogy a zeneszerző rézfúvós kamaraműveiben a legkülönfélébb technikai elemekkel párosítva használja az ajakrezgetést. Ilyen például a glissandós brúzólás, melynek fő nehézsége, hogy a hang a nagy hangközváltások, csúszkálások során sem szakadhat meg. Minél magasabb regiszterbe ér a játékos, szájnyílása annál szűkebbé, nyelvének pozíciója pedig annál magasabbá, emeltebbé válik, s így még nehezebb a folyamatos rezgést fenntartani.

Dubrovay műveire ugyancsak jellemző a hangszerbe „belebrúzólt” hang ordinario, azaz természetes játékmóddal változtatott formája is. Ez ugyancsak nehéz feladat az előadó számára, hiszen a fúvókát folyamatosan fel és le kell emelgetnie ajkairól, amelyek így – különösen, ha mindez trillagyorsasággal történik – könnyen megsérülhetnek. Itt segítség lehet az úgynevezett nonpress-jellegű, azaz fúvaskor a szájra a legkisebb nyomást helyező, könnyed játéktechnika alkalmazása.

2. táblázat: Az ajakrezgetés különböző módozatai

<p>Buzz.</p> 	<p>Ajakrezgetés (különböző jelölésekkel)</p> 
	<p>Ajakrezgetés glissandóval</p> 
	<p>Átmenet ajakrezgés és ordinario között</p> 
	<p>Átmenet ajakrezgetés és ordinario között, gyorsítással</p> 
	<p>Trillaszerű változás ordinario és ajakrezgetés között</p> 

7.2 Ajaktrilla és glissando alapú effektusok




Dubrovay László rézfúvós műveiben leggyakrabban az ajaktrilla és a glissando technikai alapjaira épülő zenei gesztusokat használja. A szerző rendkívül kreatívan bánik hangszereink felhangokra épülő rendszerével, ez trombitára írt műveiben ugyanúgy megfigyelhető, mint kürt-, harsona-, vagy tubadarabjainál.



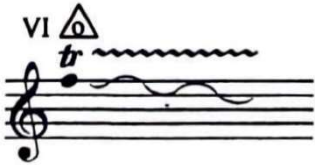



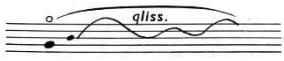




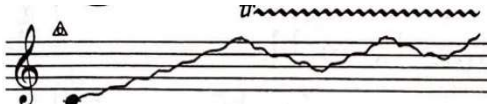



Az alább felsorolt technikai elemek közös tulajdonsága, hogy nagyfokú ajakrugalmasságot, illetve a nyelvtechnika magas szintű alkalmazását követelik meg az előadóktól. Ha tökéletesíteni szeretnénk ebbéli képességeinket, gyakorlásunk során érdemes nagyobb hangsúlyt fektetnünk a flexibilitásra. Számomra a Charles Colin: *Advanced Lip Flexibilities* (1972) című kötetének harmadik fejezetében található ajaktrilla gyakorlatok, illetve Rolf Quinque: *ASA Method* (1980) című gyűjteménye jelentett ebben segítséget. Louis Maggio ugyancsak nagy figyelmet fordít erre, Carlton Macbeth által összeállított tanulmányában (1968).

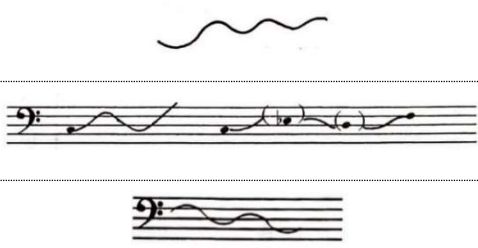



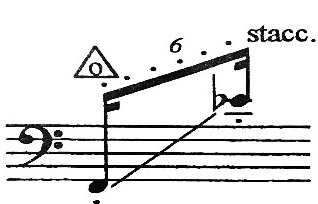

Ahogy láthatjuk, itt is keverednek, színesednek az effektusok: a szerző az ajaktrillát – azaz a két hang közötti, billentyűk, illetve tolóka nélkül megvalósított gyors váltogatást – gyakran a glissandóval együtt használja, amely egy nagyon hatásos „gurgulázó” hangot eredményez. Megemlítendőek ennek ventil-, vagy billentyűtrillával kevert formái is, amelyek szintén kilépnek a rézfúvós hangszerek köznapi megszólalásainak dimenziójából.

A felsorolásban utolsóként említett staccato–glissando eljátszásakor jellemzően szimplanyelvet használunk, amely azonban könnyen válhat nehézkessé, ezért a rugalmasság, a fizikai frissesség megőrzése itt szintén elengedhetetlen.

3. táblázat: Ajaktrilla és glissando alapú effektusok

	Ajaktrilla (különböző jelölésekkel)
	

	<p>Ajaktrilla felhangokon</p> 
	<p>Ajaktrilla változó hangokon</p> 
	<p>Ajaktrilla ventillel modulálva</p> 
	<p>Felhangglissando (különböző jelölésekkel)</p>    
	<p>Felhangglissando, később ajaktrillával</p> 
	<p>Felhangglissando ventiltrillával</p> 

	<p>Glissando (Különböző jelölésekkel)</p> 
	<p>Glissando félig lenyomott billentyűkkel, a díszítés az egyik billentyű lenyomásával történik</p> 
	<p>Staccato felhangglissando</p> 

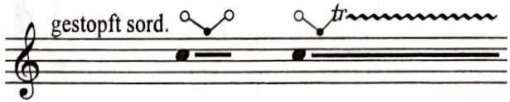

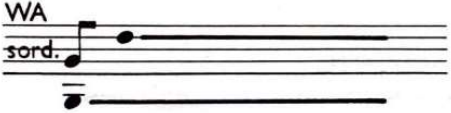

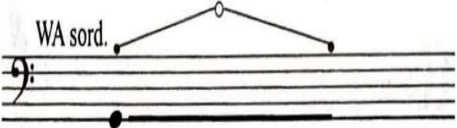



7.3 Kiterjesztett szordínóhasználat



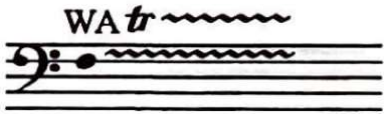
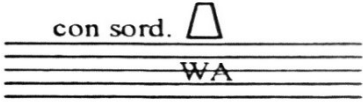

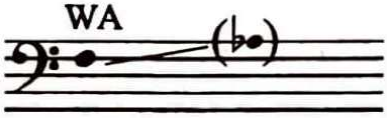

Dubrovay műveiben ugyancsak jellemző a szordínók szofisztikált alkalmazásainak megjelenése. Ezek közül kiemelkedik a Wah-Wah szordínó effektusainak kiterjesztése.

A játékosnak itt ujjait, illetve tenyerét megfelelően használva lehetősége nyílik változtatni a különböző hangszínek között, ahogy a szerző írja: „felhangmelódiát” imitálva, a didgeridoo ősi hangzásvilágát megidézve. Ugyanígy asszociálhatunk azonban az elektronikus zene hangulatára is, s ahogy a *Quintet No. 3* II. tételének elemzésében is említettem, ez a zenei kifejezésmód Dubrovay hangkutatásaira is visszavezethető. Tapasztalataim azt mutatják, hogy ha a kvintettben a Wah-Wah szordínó használata a két trombita számára együttesen van előírva, érdemes azonos típusú és anyagú szordínóval játszani, s a kiegyenlítettebb hangzás elérésének érdekében közösen gyakorolni a nyitogatások mértékét.

Szintén a *Quintet No. 3* kürt szólamában figyelhető meg az a gestopft-szordínójáték is, amely a Wah-Wah effektusokat imitálja.

4. táblázat: Kiterjesztett szordínóhasználat

 <p>gestopft sord. <i>tr</i></p>	<p>A gestopft-szordínó nyílását zárni, nyitni</p> 
 <p>WA sord.</p>	<p>A Wah-Wah szordínó nyílásának különböző mértékű takarásával, illetve nyításával felhangmelódia játszható</p> 
 <p>WA sord.</p>	<p>A Wah-Wah szordínó nyílásának lassú nyitása, zárása</p> 
 <p>WA sord. <i>improvisando</i></p>	<p>A Wah-Wah szordínó nyílásának lassú nyitása, zárása, az ujjak hirtelen mozdulatával</p> 

	<p>Gyorsan nyitni-zárni a szordínó nyílását (különböző jelölésekkel)</p> 
	
	<p>Kúp szordínóval</p> 
	<p>Nyitni a szordínót</p> 



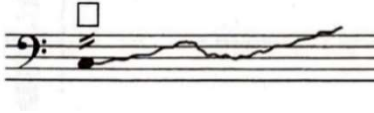



7.4 Dupla- és triplanyelvre épülő technikai elemek



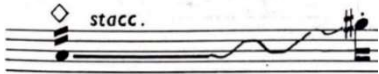

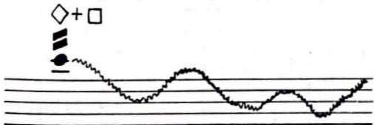

A mai modern rézfúvósjáték egyik alapeleme a dupla- és triplanyelv technika. Ennek alkalmazásakor az előadó „ta-ka” hangzókat változtatva repetitív, vagy váltakozó hangokon történő sebes hangindításokat érhet el. Ez Dubrovay László műveinek jellegzetesen „galoppírózó” fúvós szólamaiban is számos alkalommal érhető tetten, a kamaraműveken túl fúvós-, illetve szimfonikus zenekari darabjaiban egyaránt.

Ahogy arra a dolgozatomban hatodik fejezetében található műelemzéskor is kitértem, ez az effektus (elsősorban kemény hangzói és különösen a torokban képzett k-indítások miatt) az ajaktrillához és a glissandóhoz képest technikailag jóval kötöttebb, merevebb.

A megfelelő kivitelezés érdekében törekednünk kell arra, hogy dupla- és triplanyelv játékunk minél gördülékenyebb legyen, s annak jellegét ne a hangzók kemény koppanásai, hanem a levegő áramlása határozza meg. Itt példaként említhetném az Arban-iskola 145., illetve 165. oldalán kezdődő, ide kapcsolódó fejezeteit (*Arban*, 1864), vagy H. L. Clarke: *Technical Studies* (1912) című füzetét, amely szintén alkalmas arra, hogy az abban szereplő gyakorlatokat a levegő folyamatos áramlására ügyelve, nyelvindításokkal is eljátszhassuk. Ezek a gyakorlatok a frullato technika tökéletesítésére is kiválóan alkalmasak.

5. táblázat: Dupla- és triplanyelvre épülő technikai elemek

	<p>A lehető leggyorsabban repetálni (dupla-, vagy triplanyelvvel), egyénenként különböző tempóban</p> 
	<p>Duplanyelvvel játszott hangok, glissandóval</p> 
	<p>Duplanyelvvel játszott hangok glissandóval, félig lenyomott ventillel</p> 

	<p>Gyors staccato mozgás a felhangskála hangjain, követve az oszcilláló vonal grafikáját</p> 
	<p>Hangismétlés dupla-, vagy triplanyelvvel, olyan gyorsan, ahogy lehetséges</p> 
	<p>Hangismétlés dupla-, vagy triplanyelvvel; a díszítés az egyik billentyű mozgásával történik</p> 

7.5 Egyéb zenei kifejezőeszközök és jelzések

Végezetül álljon itt egy felsorolás Dubrovay László hangzásvilágának olyan elemeiről, amelyek, noha egyik fent említett csoportba sem sorolhatók, egyediségüknél fogva tovább gazdagítják a kiterjesztett technikák palettáját.

A hangszerbe énekelt hang már az 1980-as évek óta megjelenik a szerző különböző kamara-kompozícióiban, a *Quintetto No. 2 per Ottoni* is bővelkedik ezekben a zenei gesztusokban. Megfigyelhető, hogy a multifónia az idő előrehaladtával egyre gyakrabban, ám mindinkább az alsó regiszterben játszó hangszerek eszköztárában jelenik meg hangsúlyosabban. Az éneklés „berregő” hanggal való együttes alkalmazása szintén a harsona és a tuba szólamokra jellemző.






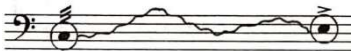

Érdekes zenei gesztus a tuba tölcsérébe fűjt hang is. A hangszer széles korpusza egy zárt akusztikai környezetet képez, melybe az együttes egy másik tagja






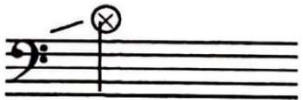



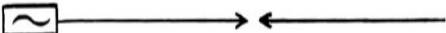

hangszerével belejátszik. A hatás tovább fokozható, hiszen a ventilek mozgásával gyors, vibrato-szerű hangzás idézhető elő.





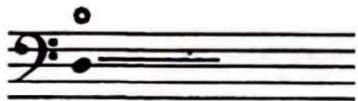






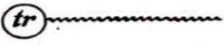

Az úgynevezett „nyerítés” ugyancsak visszatérő Dubrovay-effektus. Joggal következtethetnénk arra, hogy ez szintén egyfajta hangszerbe-éneklő, sikító gesztus, azonban ajakrezgéssel érhető el, és sokkal közelebb áll egy határozottan indított, félig lenyomott billentyűvel játszott ajaktrillás glissandohoz.

A két hang közé intonált berregő hang a nemzetközi irodalomban split tone-ként ismert. Ahhoz hasonlítható, ahogyan egy régi rádió behangolása közben két csatorna között megállunk, és recsegve ugyan, de mindkettő egyszerre szól. Megszólaltatásához az ajkak irányába magasan előre emelt nyelvállás szükséges. Mivel ez a technika is a felhangokra támaszkodik, az alacsonyabb regiszterben lévő szomszédos felhangokat érintve (ahol a következő felhangig nagyobb a távolság) általában könnyebb megvalósítani.

6. táblázat: Egyéb zenei kifejezőeszközök és jelzések

	<p>Accelerando, ritardando</p> 
	<p>A hangszerbe énekelt hang</p> 
	<p>A hangszerbe énekelt, berregő glissandós hang (különböző jelölésekkel)</p>
	

	
	<p>A hangszerbe énekelt „csúszó” hang</p> 
	<p>A két hang közé intonált berregő hang</p> 
	<p>A lehető legmagasabb hang</p> 
	<p>A tuba tölcserébe fújt hang</p> 
	<p>Egyre gyorsuló, illetve lassuló dinamikai hullámok egy kitartott hang játéka közben</p> 

	<p>Gyors, nagy vibrato</p> 
	<p>Időbeli szinkronizáló jelek</p> 
	<p>Nyitva</p> 
	<p>Nytás tenyérrel</p> 
	<p>„Nyerítés” (különböző jelölésekkel)</p> 
	
	<p>Trilla mikrintervallummal</p> 

8. Összegzés

Ahogy az dolgozatomban egy korábbi fejezetében említettem, az első (*Quintetto per Ottoni*) és a harmadik (*Quintet No.3*) mű keletkezése között több mint negyed évszázad telt el. Ebben az időszakban íródott a magyar rézfúvós kamarazenei repertoár egy jelentős része, s ha ezeken a darabokon végigtekintünk, láthatjuk, hogy a zeneszerzők egyre inkább rátaláltak az e műfajban rejlő, mindaddig kiaknázatlan lehetőségekre.

Mivel ez az időszak hazánkban egybeesett a rézfúvósjáték fejlődésének hőskorával, a két folyamat erősítette egymást. Megfigyelhető, hogy az egyes szólamok mindinkább virtuózabbakká váltak, s egyre nagyobb hangszeres tudást követeltek meg a játékosoktól. A művek dinamikai skálája sokkal szélesebbé vált, és hangterjedelmük is jelentősen bővült.

Sorra jelentek meg a korábban nem alkalmazott, új fúvástechnikai elemek is. Ez a folyamat egészen napjainkig egy folyamatosan erősödő, gyorsuló tendenciát mutat. Hangszereinknek természetesen továbbra is vannak bizonyos specifikus, építésükből, jellegükből adódó korlátai, de elmondhatjuk, hogy ma már szinte bármit le lehet írni rézfúvósokra is.

Dubrovay – ahogy rézfúvós kamaraművei, illetve az azokban megfigyelhető változások jól mutatják – él is ezzel a lehetőséggel: mind szóló- és zenekari darabjaiban, mind a disszertációmban górcső alá vett három kvintettjében jóval távolibb célokat tűz ki az aktuálisan megvalósíthatóknál, az új technikai elemek beemelésével pedig megsokszorozza a rézfúvós hangszerek megszólalási lehetőségeit.

Az általam táblázatban felsorolt kiterjesztett technikai elemek sokasága, a Dubrovay-művekre jellemző extremitás, illetve a hangszerekben és előadóművészekben rejlő potenciál végletekig történő kihasználása nem csak a magyarországi rézfúvós kamarazene jövőjére, de az egyéni hangszeres képességek fejlődésére is hatással vannak, így kijelenthető, hogy Dubrovay László nem csak leköveti ezt a fejlődési ívet, de irányítja is azt.

Köszönetnyilvánítások

Mindenekelőtt Dubrovay Lászlónak tartozom köszönettel, amiért zeneszerzői munkássága során ránk, rézfúvósokra is figyelmet szánt. Köszönöm, hogy dolgozatom kidolgozásában aktívan közreműködött, biztatott és tanácsokkal látott el.

Hálával tartozom témavezetőmnek, Dr. habil. Bazsinka Józsefnek, illetve a PTE Művészeti Doktori Iskola oktatóinak és minden munkatársának. Köszönöm Dr. ifj. Bazsinka József és Dr. Dávida Tamás szakmai útmutatásait, illetve a Pálfalvi Tamástól kapott inspirációkat.

Ugyancsak köszönettel tartozom egykori tanárainknak: Budai Attila és Ekkert Miklós trombitaművészeknek, valamint Kapus Jánosnak, Kapusné Dojcsák Editnek, Cziberéné Ráduly Irénnek és a balatonföldvári Ránki György Zeneiskola minden tanárának, hogy a zene szeretetére neveltek. Köszönöm Horváth Zsolt trombitaművésznak és a Pannon Filharmonikusok igazgatójának, hogy ezen az úton tovább vezetett. Szeretettel ajánlom ezt a disszertációt egykori zeneakadémiai tanárom, Szűcs Zoltán emlékének is.

A videók elkészítésében az In Medias Brass rézfúvós együttes tagjai (Dr. ifj. Bazsinka József, Benyus János, Pálfalvi Tamás és Sztán Attila), a budapesti Weiner Leó Katolikus Zeneiskola és Zeneművészeti Szakgimnázium tanulói (Tóth Péter, Szűcs Marcell, Vanyó Karsa), illetve Tarkó Tamás és Sipos Tamás trombitaművészek voltak segítségemre, ezért szintén köszönettel tartozom. Köszönöm a Weiner Leó Katolikus Zeneiskola és Zeneművészeti Szakgimnázium rézfúvós tanszakán tanító kollégáim, valamint Mészáros Lászlóné igazgató asszony támogatását is.

Hálával tartozom családom minden tagjának, hogy segítették zenei tanulmányaimat, és köszönöm, hogy dolgozatom megírásakor biztos háttérrel nyújtottak.

Köszönöm Zsótér Editnek, aki akkor is mellettem volt, amikor minden nehéz volt.

Irodalomjegyzék

- Arban, Jean Baptiste (1864): *Grande Méthode Complète de Cornet à Pistons et de Saxhorn*, Léon Escudier, Párizs, 145., 165.
- Dr. ifj. Bazsinka József (2017): *A rézfúvós kamarazene fejlődése Magyarországon 1990 előtt*, doktori értekezés (LFZE), 22., 85., 88., 102.
- Clarke, Herbert (1912): *Technical studies for the cornet*, L.B. Clarke, New York, 8.
- Colin, Charles (1972): *Advanced Lip Flexibilities*, Charles Colin Publications, New York, 49.
- Csomós János Szabolcs (2014): *A Budapest Rézfúvós Kvintett*, egyetemi szakdolgozat (LFZE), 16., 25.
- Devich Márton (2003): Zene mikroszkóp alatt. *Muzsika*, 2003. július, 19–22.
- Farkas, Philip (1982): *A rézfúvósjáték művészete*, Editio Musica Budapest, Budapest, 7.
- Feuer Mária (1977): Legfontosabb a keresés. *Élet és Irodalom*, 1977. december, 13. *Gramofon*, 2017–18 tél, 20–22.
- Finch, Hilary (2003): Ewald Brass Quintet. *The Times*, 2003. november 20
- Macbeth, Carlton (1968): *Louis Maggio System for Brass*, Charles Colin Publications, New York, 14.
- Quinque, Rolf (1980): *ASA-Methode for Trumpet*, Editions Bim, Sion, 28.
- Dr. Szabó László (2010): *A basszustuba alkalmazási területeinek magyar vonatkozásai*, doktori értekezés (LFZE), 43.
- (szerzői jelölés nélkül) (2013): A konzervatív újíto 70 éves, Dubrovay László köszöntése. *Muzsika*, 2013. március, 101–102.

Képjegyzék

1. kép: Dubrovay László – Érdemes művész, Erkel Ferenc és Kossuth-díjas zeneszerző, a Nemzet Művésze
2. kép: Dubrovay László *Live Electronic* (1979, Hungaroton) című albumának borítója
3. kép: Dubrovay László *Quintetto per Ottoni* című művének borítója
4. kép: Dubrovay László: *Quintetto per Ottoni*, I. tétel (részlet)
5. kép: Dubrovay László: *Quintetto per Ottoni*, II. tétel (részlet)
6. kép: Dubrovay László: *Quintetto per Ottoni*, III. tétel (részlet)
7. kép: Dubrovay László: *Quintetto per Ottoni*, IV. tétel (részlet)
8. kép: 1979, Párizs. A Reneszánsz (később Budapest) Rézfúvós Kvintett a verseny névadójától, Maurice André francia trombitaművésztől és Jacques Chiractól, a város polgármesterétől átveszi a kamarazene kategória első díját
9. kép: A Budapest Rézfúvós Kvintett tagjai az ezredforduló éveiben. (Balról jobbra: Petz Pál, Varga Zoltán, Mazura János, Erdei Csaba, Palotai István)
10. kép: Dubrovay László *Quintetto No. 2 per Ottoni* című művének borítója
11. kép: Dubrovay László: *Quintetto No. 2 per Ottoni*, első kottaoldal
12. kép: Dubrovay László: *Quintetto No. 2 per Ottoni*, harmadik kottaoldal
13. kép: Dubrovay László: *Quintetto No. 2 per Ottoni* (részlet)
14. kép: Dubrovay László: *Quintetto No. 2 per Ottoni*, tizenkettedik kottaoldal
15. kép: Dubrovay László *Quintetto No. 2 per Ottoni* című művének befejező oldala
16. kép: Ewald Rézfúvós Együttes (2016)
17. kép: Antoine Simon rézfúvós kamaraművei, lemezborító
18. kép: Dubrovay László *Quintet No. 3* című művének borítója
19. kép: Dubrovay László: *Quintet No. 3* – jelmagyarázat
20. kép: kép: Dubrovay László: *Quintet No. 3*, I. tétel – részlet
21. kép: Bartók Béla: *Concerto zenekarra* – részlet
22. kép: Az első tétel melléktémája
23. kép: Dubrovay László: *Quintet No. 3* – részlet
24. kép: Dubrovay László: *Quintet No. 3* – részlet
25. kép: A Boszorkány-galopp triójának részlete a partitúrából

Szakmai önéletrajz



Kresz Richárd Károly

Junior Prima-díjas trombitaművész, tanár

Születési dátum: 1984. 05. 13.

Elérhetőség:

richard.kresz@gmail.com

Iskolák:

2021: Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola, doktorandusz hallgató

2008: Trombitaművész - tanár diploma, Zeneakadémia (LFZE, Budapest)

2002 – 2008: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest (tanár: Szűcs Zoltán)

1998 – 2002: Pécsi Művészeti Szakközépiskola (tanár: Horváth Zsolt)

1994 – 1998: Ránki György Zeneiskola, Balatonföldvár (tanárok: Ekkert Miklós és Budai Attila)

Mesterkurzusok, amelyeken részt vettem:

2005: Reinhold Friedrich, Karlsruhe

2005: Reinhold Friedrich, Budapest

2002: Bo Nilsson, Miskolc

2001: Nicolas Eklund, Pécs

2001: Max Sommerhalder, Budapest

1998: Kyle Gregory, Pécs

Mesterkurzusok szakmai előadások, amelyeket tartottam:

2022: Észak-magyarországi Trombitás Találkozó, Eger

2022: Ostrava (Csehország) Zeneművészeti Egyetem

2020: Trakai Fanfare Week (Litvánia)

2019: Palanga Brass Festival (Litvánia)

2019: Juilliard Egyetem, New York (USA)

2016: Kyoto Egyetem (Japán)

2015: Szöul és Daegu, “Jeju Brass Festival” (Dél-Korea)

Díjak, versenyeredmények:

- 2013: „Calvin Smith” Nemzetközi Rézfúvós Verseny, Knoxville, Tennessee, USA: 1. díj (In Medias Brass)
- 2012: Nemzetközi Kamarazenei Verseny, Lyon, Franciaország: 2. díj, közönségdíj és különdíj Guillaume Conneson: Agora c. művének előadásáért (In Medias Brass)
- 2012: „Klassz Tehetségek”- ösztöndíj (In Medias Brass)
- 2011: Junior Prima-díj (In Medias Brass)
- 2011: Nemzetközi Kamarazenei Verseny „Cittá di Chieri”, Olaszország: 1. díj (In Medias Brass)
- 2011: Nemzetközi Kamarazenei Verseny, Osaka, Japán: 2. díj (In Medias Brass)
- 2011: „Svirel” Nemzetközi Kamarazenei Verseny, Stanjel, Szlovénia: 1. díj és különdíj (In Medias Brass)
- 2010: Nemzetközi Kamarazenei Verseny, Passau, Németország: 1. díj (In Medias Brass) 2010: Jeju Nemzetközi Kamarazenei Verseny, Jeju, Dél-Korea: 1. díj (In Medias Brass)
- 2008: Országos Főiskolai és Egyetemi Trombitaverseny, Budapest: 2. díj
- 2007: Nemzetközi Kamarazenei Verseny „Cittá di Chieri”, Olaszország: 1. díj (Espressivo Brass Quintet)
- 2007: Nemzetközi Kamarazenei Verseny „Cittá di Chieri”, Olaszország: 1. díj (Concerto Brasso)
- 2006: Országos Egyetemi és Főiskolai Trombitaverseny, Fehérgyarmat: különdíj
- 2005: Országos Egyetemi és Főiskolai Kamarazenei Verseny, Fehérgyarmat: 1. díj
- 2001: Országos Szakközépiskolai Kamarazenei Találkozó, Veszprém: különdíj
- 2000: Országos Szakközépiskolai Kamarazenei Verseny, Szeged: különdíj
- 1999: Országos Szakközépiskolai Trombitaverseny, Miskolc: 1. díj
- 1998: Megyei Zeneiskolai Trombitaverseny, Balatonföldvár: 2. díj
- 1994: Megyei Zeneiskolai Trombitaverseny, Fonyód: 2. díj

Az alábbi zenekarok hangversenyein közreműködtem:

Budafoki Dohnányi Zenekar
Budapesti Fesztiválzenekar
Budapesti Vonósok
Concerto Budapest
Kodály-Bartók Ifjúsági Világzenekar
Liszt Ferenc Kamarazenekar
Magyar Állami Operaház Zenekara
Magyar Rádió Szimfonikus Zenekara
MÁV Szimfonikus Zenekar
Óbudai Danubia Zenekar
Pannon Filharmonikusok
UMZE Kamaraegyüttes

Fő tevékenységi területem a kamarazene és a tanítás. 2010 és 2022 között a szentendrei Vujicsics Tihamér Zeneiskola trombita tanára voltam, 2019 szeptembere óta a Weiner Leó Katolikus Zeneiskola és Zeneművészeti Szakgimnáziumban tanítok trombita főtárgyat és kamarazentét. Növendékeim megyei, regionális, országos és nemzetközi versenyeken szereztek díjakat, illetve felvételt nyertek hazai és külföldi zeneművészeti egyetemekre. Egykori tanítványom, Turai Gergő 2023 óta a berlini Konzerthaus zenekarának szólótrombitása.

Alapító tagja vagyok a 2010 óta aktívan működő In Medias Brass rézfúvós kvintettnek. Ezzel az együttesel évi 60-80 koncertet adunk itthon és világszerte (például Dubaj, Japán, USA, Olaszország, Svájc, Németország, Franciaország). A Zeneakadémia Nagytermében, illetve Solti-termében is több hangversenyen játszottunk, a Régi Zeneakadémián és a Művészetek Palotájában pedig önálló koncertsorozatot valósítottunk meg. 2017 óta saját szervezésű nemzetközi rézfúvós kamarazenei fesztivállal és versennyel rendelkezünk. Kortárs szerzők számos művet komponáltak az együttes számára, emellett fontosnak tartjuk a fiatal generáció zenei nevelését is. Büszkék vagyunk ismeretterjesztő hangversenyeinkre és arra, hogy

„Rendhagyó zeneórák” című sorozatunkban több száz nehéz körülmények között élő, hátrányos helyzetű gyermek számára vittük el a klasszikus zenét.

Az In Medias Brass munkájában nemcsak előadóművészként veszek részt, a kvintett koncerttípusainak, repertoárjának és arculatának kialakításában is aktív szerepet vállalok. Az együttes eddig négy lemezt készített, köztük egy szerzői lemezt, amely Szokolay Sándor valamennyi rézfúvós kamarazenei művét tartalmazza. *Divertimento* és *Kind of Brass* című lemezünk elérhető a zenei megosztó oldalakon. Munkánkat 2011-ben Junior Prima díjjal jutalmazták, 2012-ben pedig a Klassz Tehetségek-program támogatottjai között szerepeltünk.