

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar

Doktori Iskola

Bakos Tibor

Az Orosz és Ukrán harsonaiskola kialakulása a
kezdetektől napjainkig

DLA Értekezés

Témavezető: Dr. Farkas István Péter harsonaművész,
egyetemi tanár

2017

Tartalom

Előszó

Történelmi előfeltételek	4
Harsona ábrázolása képzőművészeti alkotásokon.....	7
Harsonások udvari szolgálatban, és hangszerkészítő mesterek.....	9
Az Oroszországi és Ukrajnai előfeltételek	15
Az első külföldi zenészek Oroszországban	19
I. Péter cár szerepe a zenei élet kialakulásában.....	20
Jobbágy zenekarok Oroszországban és Ukrajnában	22
Rogovaja muzyka – Kürtzenekarok Oroszországban.....	23
Az Ukrán zenei kultúra fejlődése	25
A zenei élet Oroszországban a XIX. század elején.....	27
Az Ukrán opera megszületése.....	28
III. Sándor cár és a rézfúvós hangszerek.....	29
Victor Vladimirovich Ewald.....	30
A nyugat európai harsonaiskolák kialakulása	34
A harsona alkalmazása nyugat európai és orosz zeneszerzők műveiben	40
A harsona az orosz és ukrán zeneszerzők műveiben.....	42
S. Rachmaninoff, I. Stravinsky, S. Prokofiev és D. Shostakovich.....	48
A harsona a XX. századi ukrán zeneszerzők műveiben.....	49
Az orosz és ukrán harsonaiskola keletkezése	50
Piotr Naumovich Volkov.....	52
Vladislav Mikhailovich Blazhevich	54
Eugen Reiche.....	59
Paul Martin Fassgauer	62
Ernst Lange.....	63
A II. világháború utáni harsonaoktatás Oroszországban és Ukrajnában.....	64
Nikolay Korshunov	65
Akim Alexeyevich Kozlov	65
Vladimir Arnoldovich Shcherbinin	68
Boris Petrovich Grigoriev	70
Olexy Fedorovich Dobroserdov	71

Garany Vasil Olexandrovics	73
Zdorov Vladimir Naumovich	74
Az Odesszai harsonaiskola	75
A Lembergi harsonaiskola.....	76
A Leningrádi és Moszkvai harsonaiskola XX. század második felének alkotói	78
Módszertani munkák és iskolák áttekintése	89
V. Blazhevich: Shkola dla razdvizhnogo trombona	89
Eugen Reiche: Etűdök	92
B. Grigoriev – N. Vostryakov: Harsonaiskola	92
A shcherbinini szisztéma.....	94
B. Manzhora: Metodyka navchanna hry na tromboni	96
V. Venglovsky: Osnovy racionalnoy postanovki pri igre na trombone	106
V. Sumerkin: Metodika obuchenija igre na trombone	109
Gyakorlásra nevelés, és mindennapi gyakorlatok	124
A. Skobelev: Praktichesky kurs igry na trombone	127
Összegzés	131
Bibliográfia	132
Képjegyzék.....	135
Köszönetnyilvánítás	137
Szakmai önéletrajz	137
Melléklet.....	142

Előszó

A XX. századot a harsona történetének az aranykorszakának is nevezhetnénk. Ebben a században találja meg a hangszer végleges helyét a szimfonikus zenekarokban és a koncertpódiumokon is. Az 1950-es évekre a nemzeti iskolák kialakulása a rájuk jellemző jegyekkel már befejeződni látszik úgy Európa országaiban, mint Amerikában is. Hatalmas mennyiségű előadási darab, versenymű, és kamaraegyüttesekre íródott darabok jellemzik ezt az időszakot. Végre a harsona is résztvevője lehet nagy presztízsű, híres nemzetközi versenyeknek!

Megalakul a Nemzetközi Harsona Szövetség, mely egyre jobban összefogja, összehangolja a világ harsonásainak munkáját. Új művek születnek, újabb és újabb versenyek kelnek életre, ösztönözve az ifjúságot a folyamatos, és igényes munkára.

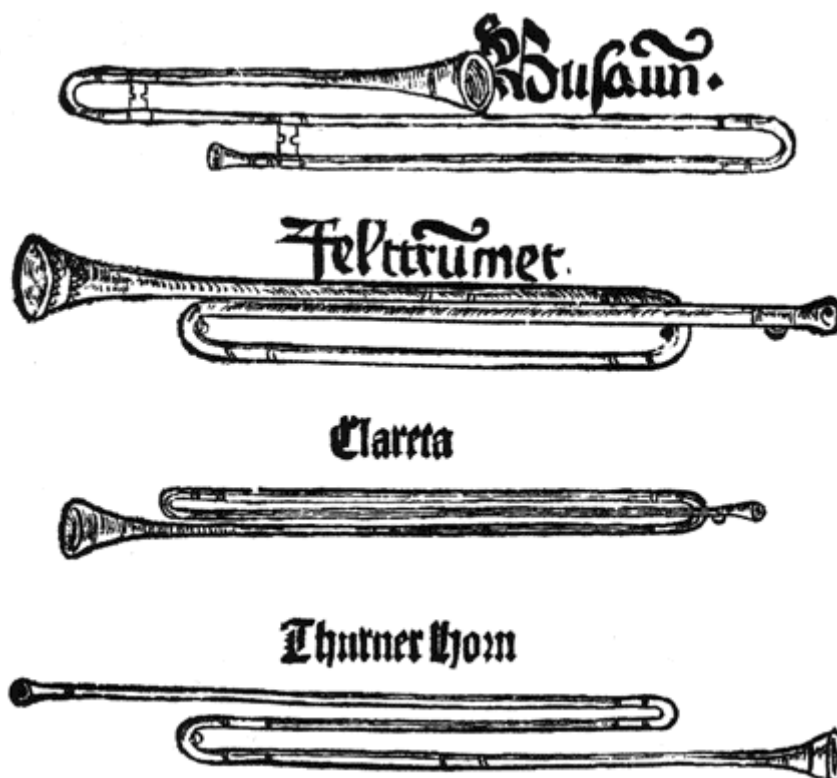
Történelmi előfeltételek

A többi hangszerhez képest a harsona az, mely fejlődése során a legkevesebb változást élte át, azonban ez a hangszer is folyamatosan modernizálódik, fejlődik, könnyebbé téve a harsonások mindennapi munkáját.

A tudósok között a mai napig is vita folyik a harsona keletkezési helyét illetően. Néhányan Észak-Olaszországot és Dél-Franciaországot, mások Németországot tartják a harsona születési helyének.

A XV. század óta a harsona előkelő helyet foglal el a rézfúvós hangszerek családjában. Pontos dátumot a hangszer keletkezését illetően lehetetlen megállapítani, de az biztos, hogy mély történelmi gyökerekkel rendelkezik. Az első zenetudós, kinek tudományos munkájában találkozunk a harsonával - Sebastian Virdung. A mű címe: *Musica getutscht*, 1511-ben Bázelen adta ki, és a hangszerkészítésről, zenefeldolgozásról, valamint a hangszerek osztályozásáról szól. Ez a mű XIV–XV századi hangszeres zenére vonatkozó fontos forrásként vált híressé. Sajnos, ebben a műben nem kapunk konkrét leírást a harsonáról, ezt egy később megírandó műben szeretne volna pótolni, de erre nem került sor.

Virdung kísérletet tett arra, hogy a hangszereket összefüggő rendszerbe foglalja: 1–húroshangszerek, (a) billentyűkkel, (b) érintőkkel, (c) nem rövidíthető húrokkal, végül (d) érintő nélkül; 2–hangszerek fúvással megszólaltatott csövekkel, melyek (a) emberi lélegzettel működnek, és tovább oszthatók hanglyukakkal ellátott hangszerekre, illetve hanglyuk nélküliekre, továbbá fújtatóval működőkre. Ez a chordofon és az aerofon hangszerek megkülönböztetésének első példája.¹



1. kép Sebastian Virdung rézfúvóhangszereket ábrázoló fametszete a *Musica getuscht und ausgezogen* (Basel 1511) című könyvből

Martin Agricola német zeneszerző és zeneteoretikus „*Musica Instrumentalis Deusch*” 1529-ben írt tudományos értekezésében a hangszerekről, a harsonáról csak annyit ír, amennyit Virdung művéből át tudott venni. Ez a munka is tartalmaz egy „Busaun” ábrázolást, de ez semmiben sem különbözik a Virdung által ábrázolt képtől. Ezt azzal indokolja, hogy még kevés alapvető tudással, információval rendelkezik e témában.

¹ John Henry Van Der Meer, *Hangszerek*, Zeneműkiadó Budapest 1988, 46. oldal

Michael Praetorius „*Syntagma Musicum*” című művét 1618 és 1620 között írta. A műben Praetorius négy féle harsonát mutat be: altharsona, vagy Discant Posaune, Gemeine Posaune – egyszerű harsona vagy tenorharsona, Quart és Quint Posaune – basszusharsona, egy kvarttal és egy kvinttel a tenorharsonától mélyebb, és egy Octav Posaune – kontrabasszus harsona, egy oktávval mélyebb a tenor harsonától.² Az altharsona alaphangja D vagy E, a tenorharsonaé A, a basszusharsonaé pedig D vagy E. Praetorius tanácsokat is ad e hangszerek alkalmazásához, feltünteti hangterjedelmüket. Munkájában megemlíti két virtuóz harsonást: Filenót Münchenből, és Erhardot Drezdából.

A harsona elnevezéssel is csak különböző feltevésekre támaszkodhatunk. A nyelvészek az ókori Rómában „buccina” néven ismeretes hangszerig vezetik vissza a szálakat mondván, hogy a buccinából ered a „busine”- a harsona középkori német neve - azután a „busaun”, majd a „posaune” szóvá alakul át.³ Az ó - francia „buisine” is a latin buccinára utal. A buccina akkoriban egy egyenes vagy félkör alakú cső volt, melyhez a mai harsona csak a hang csengésében és hangszínében hasonlít hozzá. Az alábbi elnevezések is a fentieket látszanak igazolni: Basun (dán), Bazuin (holland), Puzon (lengyel), Puzoun (cseh).⁴ A tolóka ide – oda mozgatása adta meg a hangszernak a „saquebute” vagy „saqueboute” elnevezést, a francia igének - „saquer” = húzni és a „boute” = tolni - nak megfelelően. A spanyoloknál „Sacabuche”, Angliában „Sackbut”, Portugáliában „Sacabuxa” néven fordul elő.⁵ A „Trombone” szó a görög „strombos”, a római „strombus” szóból ered, mely egy bizonyos fajta kagyló neve. A „tromba” olasz szó, amely szintén az olasz „stromboli” szóból ered, ami dörgedelmet jelent. Annyi bizonyos, hogy a „trombone” szó a harsonának a trombitával való kapcsolatát jelzi.⁶

A „Trombone” a „tromba és az „one” összeolvasztásával nagy trombitát jelent; arra utal, hogy a trombone a mélyebb hangolású trombitával lehetett

² John Henry Van Der Meer, *Hangszerek*, Zeneműkiadó Budapest 1988, 85. oldal

³ Zile György, *Rézfúvós és ütőhangszerek tanításának módszertana*, Budapest: Tankönyvkiadó 1988, 84. oldal

⁴ Zile György, *Rézfúvós és ütőhangszerek tanításának módszertana*, 84. oldal

⁵ Zile György, *Rézfúvós és ütőhangszerek tanításának módszertana*, 84. oldal

⁶ Zile György, *Rézfúvós és ütőhangszerek tanításának módszertana*, 84. oldal

azonos⁷ A XIII. században a trombiták családja két csoportra oszlott: magas - diszkant, és mély - basszus. Ezen utóbbi csoport képviselői voltak a harsona előfutárai. Ezek közül is a tolótrombita – Zugtrumpet - *Tromba da tirarsi* áll legközelebb a harsonához.

Harsona ábrázolása a képzőművészeti alkotásokon

A XV. századhoz kötődő első képzőművészeti alkotás, melyen a harsonához legközelebb álló inkább a tolótrombitához hasonló hangszert láthatunk, ez Matteo di Giovanni 1470 körül Ascianoban, Olaszországban festett oltárképe: *Szűz Mária mennybemenetele*.⁸



1. kép Matteo di Giovanni:
Szűz Mária
mennybemenetele (részlet)



3. kép Matteo di Giovanni:
Szűz Mária mennybemenetele

A tolótrombita meghosszabbított 25 cm-es fúvókacsövén mozgatta a játékos az egész hangszertestet, ami lehetőséget adott az alaphangok 1–3 félhanggal való megváltoztatására. Nem lehetett könnyű mutatvány, és nem kis problémát okozhatott a hangszeren játszónak. Maga az elv, a hangszer mozgatása, nem pedig a cügé, mint a későbbiekben a harsonánál, nem a legjobb megoldásnak tűnt a kromatikus hangok létrehozásához. A XV. századi mesterek a tolótrombita

⁷ Bogár István, *A rézfúvós hangszerek*, Budapest: Zeneműkiadó 1975, 85. oldal

⁸ Asciano, Olaszország: Matteo di Giovanni *The Assumption of the Virgin*, a Szent Agostino templom középső oltárképének részlete

elvét továbbfejlesztve létrehoztak egy teljesen új konstrukciót, az U alakú cügot, ahol már nem a hangszertest mozgásával, hanem maga a cüg ki-be tologatásával lehetett hangmagasságot váltani. Ez lehetővé tette a mélyebb fekvésű hangok képzését is, és nagymértékben hozzájárult a tisztább intonációhoz. Így született meg az első kromatikus hangszer a fúvós hangszerek között: a Harsona!

Egy újabb képzőművészeti alkotás, melyen már a mai harsonához nagyon hasonló, U alakú cüggal ellátott hangszer látható, a római Santa Maria Sopra Minerva templom Carafa kápolnájában található, és Filippino Lippi festette 1489 és 1491 között. A mű címe: *Mennybemenetel*.



4. kép Filippino Lippi: Assunzione della Vergine Capella Carafa Róma



5. kép Filippino Lippi: Assunzione della Vergine, részlet

Heinrich Bessler szerint az 1450-es évektől létezik a ma is használatos tolocüg.⁹ Más zenetudósok az 1430-as évekhez kapcsolják a tolocüg megjelenését.

Ebben az időben a német nyelvű területeken busaun, Angliában sackbut a hangszer hivatalos neve. Ez a hangszer méreteiben kisebb a mai harsonánál. Hiányzik róla a ma használt hangoló cüg. A hangolást a korpusz és a tolocüg összetételénél oldották meg. Vízkieresztő és tolocüg zár sem volt ezeken a hangszereken. A hangszer tölcsérének, valamint a csövek kisebb átmérőjének köszönhetően a harsona sokkal halkabb és lágyabb hangzású volt a mai harsonánál. Ennek köszönhetően már XV. század közepétől különböző zenei formációk teljes értékű, kedvelt és keresett tagjává válik.¹⁰ Erre az időszakra kb.

⁹ H. Bessler, *Die Entstehung der Posaune*, Acta musicologica 22 (1950) 30-31. oldal

¹⁰ D. M. Guion, *Performing on the Trombone: a Chronological Survey*

<http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol9/iss2/6/> letöltés dátuma: 2015. 12. 20

1430-tól az 1520-as évekig, a Schalmei (szoprán) Bombard (tenor) és a Harsona (basszus) összeállítású Shawm - Schalmei együttesek a legjellemzőbbek.¹¹

Harsonások udvari szolgálatban, és harsonakészítő mesterek

Tény, hogy 1438 és 1460 között III. Albrecht bajor herceg udvarában három schalmei játékos, és egy harsonás szolgált.¹² Az 1440 és 1493-as években, Bécsben III. Frigyes császár már öttagú, három schalmei és két harsonából álló zenekart tartott fenn.¹³ Tudjuk, hogy VII. Henrik király udvarában, 1492-ben hat harsonás kapott állandó évi fizetést.¹⁴ Egész Európában híresek voltak VIII. Henrik (1509–1574) sackbut játékosai, akik már tízen voltak, és a király rendkívül büszke volt rájuk¹⁵

A XV. század utolsó negyedének hangszerkészítő mestereinek a nevei is ismertté válnak. Johann G. Doppelmayr: „*Historische Nachrist von den Nürnberghischen Mathematicis und Künstlern*” 1730-ban íródott művének köszönhetően. Az első, akit megismerhetünk: Hans Neuschel harsona és trombitakészítő mester, aki 1465-ben született Nürnberg városában. Nem csak kiváló hangszerkészítő mesterként vált híressé, I. Miksa német-római császár udvari harsonásaként szolgált, és mint harsona virtuóz is ismert volt a kor zenészei között. 1533-ban halt meg.¹⁶ Követői fiai Jörg és ifjabb Hans Neuschel voltak. E mesterek megrendelői közé tartozott Anglia királya is, aki 1545-ben öt darab „Grosse busonen” azaz nagy harsonát, valamint egy „Mittel buzone” közepes harsonát vásárolt olasz harsonásainak az udvari zenekarba.¹⁷

¹¹ K. Polk, *German Instrumental Music of the Late Middle Ages*: Cambridge 1992, 83. oldal Idézi: W. Kimball <http://kimballtrombone.com/trombone-history-timeline/trombone-history-15th-century/> letöltés dátuma: 2015. 12. 23

¹² K. Polk, *German Instrumental Music*, 99 oldal Idézi: W. Kimball <http://kimballtrombone.com/trombone-history-timeline/trombone-history-15th-century/> letöltés dátuma: 2015. 12. 23

¹³ K. Polk, *German Instrumental Music*, 88. oldal Idézi W. Kimball: <http://kimballtrombone.com/trombone-history-timeline/trombone-history-15th-century/> letöltés dátuma: 2015. 12. 23

¹⁴ Zilc György, *Rézfúvós és ütőhangszerek tanításának módszertana*, 85. oldal

¹⁵ Gerold Marcenyuk, *Ukrainszke trombonove vykonavsztvo v kontekstzi Jevropejszkogo muzycznogo mistectva*, Kijev: Inform. analit. agensztvo 2013, 19. oldal

¹⁶ V. Szumerkin, *Metodika obucsenija na trombone*, Moszkva Muzyka 1987, 6. oldal

¹⁷ Trevor Herbert, *Sackbut*, Brass Instruments Cambridge 1997

Híres mesterek voltak még Anton Scnitzer, Erasmus Schnitzer és Kuchart Linder Nürnbergből, valamint Pierre Colbert Reims-ből. A kutatásoknak köszönhetően ismertté vált néhány XV. századi harsonajátékos neve is: Janne de Brecht — 1446-tól 1497-ig volt a belgumi Qudenaarda város zenekarának a tagja; Maestro Giovanni della Magna Sienna város harsonása 1447-től, Johan Bremer Ghent város szolgálatában állt 1459-től, Petro Tristeno szintén Siennában szolgált 1467-től, Bartolomeo Trombone (1470–1535) olasz udvari zenekaroknál játszott, Josse Spillaert 1482-től Lille város harsonása volt.¹⁸

A harsona a zenei élet minden rétegében megtalálható a XVI. században. Udvari zenekarok kedvelt hangszere, társadalmi események résztvevője. Az egyházi zene is felfedezi a hangszer lehetőségeit, és aktívan ki is használja ezeket. A harsonások ott vannak a csatatereken is, de a koronázási ünnepségek, királyi esküvők sem zajlanak nélkülük. Bizonyíték erre a siennai katedrális Piccolomini könyvtárának falait díszítő freskó, melyet Bernardino Pinturicchio festett 1503-ban. A mű címe: *III Pious pápa koronázása*.



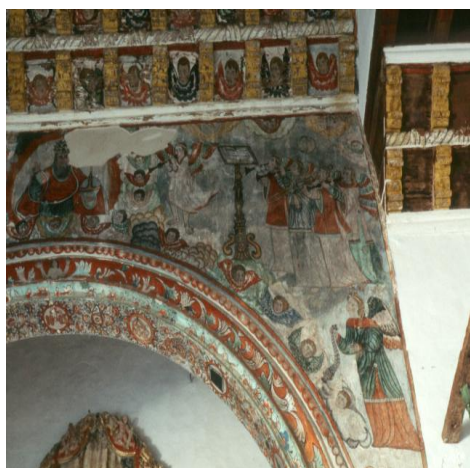
6. kép Pinturicchio: *Incoronazione di Pio III*, (1509) Duomo di Sienna



7. kép Pinturicchio: *Incoronazione di Pio III*, részlet

¹⁸ W.Kimball, *Trombone History: 15th Century* <http://kimballtrombone.com/trombone-history-timeline/trombone-history-15th-century/> letöltés dátuma-2015. 12. 23

A katolikus vallás terjedése Európa határain túlra azt eredményezte, hogy a liturgiában részt vevő zenészek, hangszerek, hangszercsoportok is ismertté váltak, és elterjedtek az újonnan felfedezett földrészekén. A mexikói San Esteban templom falán ismeretlen festőművész ábrázol egy angyalokból álló zenészcsoporthat, mely az akkori korra jellemző hangszer összeállításban szerepel: három schalmei és egy harsona. Érdekes, hogy kottából játszva ábrázolja őket.¹⁹



8. kép Zenélő angyalok a San Esteban templom boltívén, Tizatlan, Tlaxcala, Mexikó, XVI. század



9. kép Zenélő angyalok, San Esteban templom, részlet

Dél Amerika spanyolok általi gyarmatosítása a vallási és kulturális központok gyors kialakulását eredményezte.²⁰ A Quitói Katedrális megalapításában résztvevő flamand ferences rendi szerzetesek a bennszülött indiánok zenei oktatását végezték.²¹ Az egyik sackbut játékos az 1560-as évben a Quitói Katedrálisban a lotakungai Juan Mitima.²²

A német-római birodalom császára, I. Miksa zeneszerető ember volt. Az udvari zenekarában kb. 40 rézfúvós és fafúvós zenész szolgált. Az általa rendezett 1515-ös Bécsi Kongresszuson az ünnepi fanfár előadásában 45 harsonás, 45

¹⁹ W.Kimball, *Trombone History*, <http://kimballtrombone.com/trombone-history-timeline/trombone-history-16th-century-2/> letöltés dátuma 2015. 12. 23

²⁰ Trevor Herbert, *The Trombone*, New Haven and London: Yale University Press 2006, 80. oldal

²¹ Trevor Herbert, *The Trombone*, 80. oldal

²² Trevor Herbert, *The Trombone*, 81. oldal

trombitás és 65 üstdobos vett részt!²³ Hans Burgkmair egész sorozatot készít „I. Miksa császár diadalmenete” címmel 1516-ban, melyeken láthatjuk a harsonát.²⁴



10. kép Hans Burgkmair. I. Miksa császár diadalmenete. 1516. 26. lap Musica Canterey

A XVI. században a fúvós együttesek rendkívül népszerűek. A zenélés e formája elterjed a hölgyek körében is. A ferrarai San Vito kolostor nővérei messze földön híresek voltak kornett és harsona játékuokról.²⁵ Giovanni Artusi (1545-1613) olasz zeneszerző és teoretikus beszámol az 1598-as évben Ferrarába látogató Ausztriai Margit tiszteletére adott hangversenyéről, ahol a San Vito

²³ D. Whitwell, *A Catalog of Multi – part Instrumental Music for Wind Instruments or for Undesignated Instrumentation Before 1500*, Northridge, CA: Winds, 1983, 253. oldal. Idézi: W. Kimball <http://kimballtrombone.com/trombone-history-timeline/trombone-history-16th-century-2/> letöltés dátuma: 2005. 12.26

²⁴ J.H. van der Meer, *Hangszerek*, 102. oldal

²⁵ Trevor Herbert, *The Trombone*, 78. oldal

templom nővérei játszottak vonós és fúvós hangszereken, többek között harsonán is, óriási sikert aratva.²⁶

Ezekben az együttesekben a harsona többnyire basszus funkciót töltött be. A tisztán fúvós együttesekre írt művek hiánya azt eredményezte, hogy vokális polifonikus művek előadására kényszerültek. Minden hangszer egy énekszólamot játszott. Itt azonban egy újabb problémával találták szembe magukat a kor muzikusai. Az énekhangok szoprán, alt, tenor, basszus hangfekvésekben való játékhoz megfelelő hangszerekre volt szükség. Ez azt eredményezte, hogy a hangszerkészítő mesterek e hangfekvéseknek megfelelő homogén hangszercsoport igényeit kielégítő hangszereket kezdtek építeni. Ezt a folyamatot felgyorsította a harsona egyházi zenében való szereplése is, ahol többnyire a kórust erősítették játékkal. A XVI. század elején már ismert volt a tenor és az alt harsona. A basszus harsona a század közepén jelenhetett meg. Bizonyíték erre a már korábban idézett VIII. Henrik és Neuschel mester közti levelezés. Hans Mielich bajor udvari festő ábrázolásában láthatunk először basszusharsonát. Ez a kép Orlando di Lasso két kötetes motetta gyűjteményében található, és a mestert ábrázolja zenészei körében.²⁷



11. kép Hans Mielich, *The Munich Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms, p. 187

²⁶ Sz. Levin, *Duhovyje insztrumenti v isztoriji muzykalnoj kultury*, Leningrád: Myzyka 1973, 87. oldal

²⁷ W. Kimball, *Trombone History XVI. Century*, <http://kimballtrombone.com/trombone-history-timeline/trombone-history-16th-century-2/> letöltés dátuma: 2016.02.18

A XVII. századi hangszertörténeti események tanulmányozása elképzelhetetlen lenne Michael Praetorius *Syntagma Musicum* c. műve tanulmányozása nélkül. Neki köszönhetően tudjuk, hogy ebben a korban már négy féle harsonát használtak: alt (vagy diszkant), tenor, basszus - kvart vagy kvint, és Oktáv. Az alt harsonát a melodikus vonal vezetésére használták, megerősítve ezzel a legfelső szólamot. Praetorius azt írja, hogy a megfelelő gyakorlatok végzésének köszönhetően és egy jó fúvókát használva különösen a magas regiszterben szól szépen az alt harsona. A basszus harsona pedig az erő, mozgékonyság, rugalmasság ötvözete a zenében.²⁸

Az oktáv harsona kétféle formában létezett. Az első a tenor harsona kétszeres hosszában épített hangszer, melyet Hans Schreiber munkája, aki Praetorius korának hangszerkészítő mestere volt. A második változat mérete azonos volt a tenor harsonával, viszont a hangszertest sokkal nagyobb, a cűg átmérője is szélesebb az előbbi változatnál.

A hangszercsalád legkésőbbi „gyermeké” a szoprán harsona, mely csak a század közepén jelent meg. Ritkán használták, főképp az egyházi zenében találta meg alkalmazását. A zeneszerzők közül Schütz késői műveiben, valamint Johann Sebastian Bach kantátáiban találkozhatunk vele leginkább. Fennmaradt egy 1677-ben készült szoprán harsona Cristien Kofahl mester munkája. Utolsóként Mozart alkalmazta a C - dúr misében.

Nagy változást hoz a harsonák életébe a zenei együttesek nagymértékű önállósodása.²⁹ A kor zeneszerzői egyre változatosabb feladatokkal látják el a hangszercsoportokat, köztük a harsonát is. Giovanni Gabrielli (1557–1612) *Pian e forte* szonátájában két hangszercsoportot használ: egy cink és három harsona az első, és egy hegedű és három harsona a második csoport. Ez egy fontos zenetörténeti momentum a harsona fejlődésében, mivel eddig egyszerre hat harsona nem jutott szóhoz egy zeneszerző művében sem.

A XVII. században megszülető új zenei műfaj, az opera is kiaknázza a harsonák dramatikus hangzását. Claudio Monteverdi „Orfeo” című operájában öt harsonát, két altot, két tenor és egy basszus harsonát ír elő a partitúrájában. Itt már

²⁸ Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, Volume Two, New York: Da Capo press 1980, 31 – 32 oldal

²⁹ Bogár István, *A rézfúvós hangszerek*, 129. oldal

nem csak a kórus szólamainak erősítésére szolgál a harsonaszólam, hanem önálló drámai szerephez is jut.

Gabrielli kedvenc tanítványa, Heinrich Schütz a harsona alkalmazásának magas szintű hozzáértéséről tesz bizonyosságot a *Symphoniae Sacre Fili mi*, Absalon című tételben, ahol a négy harsona a basszus szólót kísérve a cantilena játékmód magasiskoláját mutatják be.

Heinrich Biber, a XVII. század végi osztrák zeneszerző műveiben a harsonát nagyon sokoldalú megszólalásokra kényszeríti: hol hősiezen, ünnepélyesen, néha titokzatosan, tragikusan, de sokszor mennybéli hangzást produkálva szólalnak meg alkotásaiban. E hangzásbeli igények kielégítése már nagyon komoly szakmai és hangszeres tudást igényelt a kor harsonásaitól.

Johan Sebastian Bach csak ritkán alkalmazta a harsonákat műveiben. Néhány kantátában azonban a kórus szólamok erősítésére vagy önálló kvartettként a szoprán harsonát is szerephez juttatva mégis megtette.

Georg Friedrich Händel partitúráiban is ritka vendég a harsonaszólam. Az egyik ilyen mű a Sámson oratórium, melynek a gyászinduló tételében kap szerepet egy alt harsona és egy tenor harsona.

Az Oroszországi és Ukrajnai előfeltételek

A keleti szláv népek életében a fúvós hangszerek különleges szerepet töltek be. Az ószláv irodalmi emlékek az instrumentális zene nagymértékben való elterjedéséről tesznek bizonyosságot. A régészeti ásatások során a Dnyepr medencében a Csernyigovi terület Molodoe faluban talált „fuvola” — síp tizennyolc ezer éves. Ez egy csontból készült negyven centiméteres háromlyukú hangszer. A tudósok véleménye szerint vadászatkor, az állatok csalogatására használták.³⁰ Az újabb rétegek feltárásakor hasonló hangszereket találtak, de ezeken már négy lyuk volt, előkerültek még különböző állat formájú okarinák is. Szintén ezen a területen Mezin faluban az ukrán régészek különlegesen

³⁰ Jurij Uszov, *Isztorija otecsestvennogo iszpolnitetstva na duhovyh insztrumentah*, Moszkva: Muzyka 1986, 7. oldal

kidolgozott mamut csontokat találtak, melyekről a különböző vizsgálatok elvégzése után megállapították, hogy ütőhangszerek voltak, és rituális eseményeken, ünnepeken használhatták. Ezek a leletek több mint húsz ezer évesek! A leletek is bizonyítják, hogy az e területeken élő népek életében jelen volt és fontos szerepet töltött be mindennapi tevékenységeik során a fúvós és ütőhangszerek elődeinek tekinthető zeneszerszámok használata. A hangszerek különböző funkciókat töltöttek be: jelző funkció (a kürtök, sípok, dobok jelezték a veszélyt, vagy összehívták az embereket), rituális funkció (temetések, különböző mágikus cselekmények) esztétikus funkció (különböző naptári ünnepek, esküvők).³¹

A legfontosabb történelmi esemény a keleti szlávok életében a Kijevi Rusz Nagyfejedelemség megalakulása a IX. században, mely korának egyik legnagyobb, és legjobban szervezett államalakulata volt a középkori Európában. A Kijevi Rusz társadalmi és politikai virágzása három fejedelem, Vladimir Sviatoszlavovich (980–1015) Bölcs Jaroslav (1019–1054) és Vladimir Monomah (1113–1125) uralkodásának idejére esik. A fejedelmek igyekeztek politikai, gazdasági és kulturális kapcsolatokat kialakítani úgy nyugat, mint kelet irányába. Nagy hatással volt a társadalomra a 988-ban bizánci mintára felvett keresztény vallás. A kultúra rohamos fejlődésnek indult. A fejedelmek udvartartásában megtalálhatjuk az udvari zenészeket és énekeseket.

Az egyházi zene szintén a bizánci kulturális tradíciókra épült. A bizánci vallást követők közé tartoztak még a bolgárok, görögök, szerbek. Ezekből az országokból az egyházi méltóságokon kívül énekesek, zenészek is érkeztek, akik a szertartások megtartásához szükséges tudást hozták magukkal, és terjesztették a helyi lakosság köreiben.

A Gustynskyj Litopys (Gusztini krónika) közli, hogy Vladimir fejedelem Korszunyból hozta az első metropolitát, püspököt, és a bolgár származású énekeseket.³² Vladimir fejedelem nevéhez fűződik a kijevi Szófia székesegyház alapletétele 1011-ben, melynek építését fia, Bölcs Jaroslav fejezte be.³³ 1053–

³¹ Ildija Kornij, *Isztorija ukrajinskoji muzyki I.* Kijev-Harkiv-New York: M. P. Koc 1996, 16. oldal

³² Ljubov Kyjanovszka, *Ukrajinszka muzycsna kultura*, Ternopil: Aszton 2000, 4. oldal

³³ Nagyezsda Nyikityenko – Vjacseszlav Kornijjenko, *Drevnyejsie grafiti Szofii Kijevszkoj*, Kijev: Insztitut arheografii i isztocsnikovedenija im. M Sz Grusevszkogo 2012, 7. oldal

ban Bölcs Jaroslav fejedelem meghívására három egyházzenei szakértő érkezik Görögországból, és a nyolcszólamú éneklés művészetét oktatják a helyi énekeseknek.³⁴ Erre az időszakra a zenei kultúra kettéágazása a jellemző: népdal, népi ének—világi tartalmú, egyházi ének—vallásos tartalmú művek.

A fejedelmi udvarban gyakran szólt zene hivatalos ceremóniákon, és az udvari multságok alkalmával. Széleskörűen elterjedtek a hősi dalok, melyekben a csatából hazatérő fejedelem hősi cselekményeit dicsőítették. A hangszeres zene népszerű a nép körében is. A népi fúvós hangszerek közé tartozik a pánsíp, gudok, szvirely valamint a zsalejka, a húros hangszerek közül pedig a guszli a legnépszerűbb. Az ünnepek, esküvők, multságok közkedvelt szereplői voltak a „szkomorohok”- vándorzenészek. Az Ipatyivszki krónika is megemlíti egy Or nevű vándorzenészt, aki mindenféle hangszeren játszott, és palóc dalokat is énekelt.³⁵ A hadseregben is használnak sokféle hangszert. A különböző méretű kürtök, fából készült trombiták, zurnák a katonai élet mindennapi résztvevői. A Kijevi Rusz hadseregében a katonai egységekben pontosan meghatározott és előírt számú hangszerjátékosnak kellett szolgálni. Sokszor a krónikások a sereg nagyságát a hangszerek és a zászlók mennyiségén keresztül adták meg. Így a Lipecki csatában, melyet a szuzdali fejedelmek Jury és Jaroslav vívtak egymás között 1216-ban, a krónika szerint az egyik oldalon tizenhét zászló, negyven trombita és ugyanennyi dob, a másik oldalon pedig tizenhárom zászló, és hatvan trombitás és dobos állt szemben egymással.³⁶

Egyedül az egyházi szféra az, ahol nem tud érvényesülni a hangszeres művészet. Az ortodox egyház nem engedi be a hangszereket a templomba! Ez valószínűleg azért volt így, mert az egyház a hangszereket a pogány szertartások résztvevőinek tartotta a múltban, valamint a nagy rivális, a katolikus egyház szertartásaiban használta őket. Ez a hangszerellenesség az egész középkorban tartott. A hangszereket az ördög eszközeinek tartották, mellyel megkörnyékezi, és bűnbe viszi az embereket. Odáig fajult a tiltás, hogy 1551-ben a „Sztoglavai szobor” törvényt alkot, mely megtiltja a hangszereken való játékot, táncot, sőt még a kockajátékot, és a sakkozást is!

³⁴ L. Kornij, *Isztorija ukrajinszkoji muzyki I.*, 62. oldal

³⁵ L. Kyjanovszka, *Ukrajinszka muzycsna kultura*, 5. oldal

³⁶ J. Uszov, *Isztorija otecsesztyvennogo iszpolnitelsztva na duhovyh insztrumentah*, 9. oldal

A Kijevi Rusz fejlődése a XIII. század második felétől több száz évre a mongol-tatár hódításnak köszönhetően megszakadt. A felégetett, megsemmisített városokban a kultúra nem képes fejlődni. Egyedül a Galíciai-Volinyi fejedelemség az, ahol a Kijevi Rusz kulturális vívmányai részben fennmaradhattak! Csak a XV. század második felében a városok, falvak újjászületése után kezd éledezni az oktatás, tudomány és a kultúra. A kijevi állam nagy része, az úgynevezett bal parti területek a Lengyel-Litván állam fennhatósága alá kerülnek, a jobb parti országrészek pedig a Moszkvai állam részévé válik.

A XV.–XVI. századi zenei élet a mai orosz és ukrán területeken nem az európaihoz hasonló mértékben fejlődik. A vándormuzsikuskok, népzeneészek egyre gyakrabban és nyíltan fellépnek az egyház és az uralkodók ellen, sokszor nevetség tárgyává téve őket. Sokszor helyi lázadások, felkelések is kezdődnek hatásukra. Így az egyház valamint az uralkodó réteg viszonyulása e műfajok képviselőihez sem a pozitív irányba hajlik. Minden eszközzel, törvényekkel próbálják gátolni tevékenységüket. Az uralkodó réteg a külföldről származó muzsikuskokat kezdi előnyben részesíteni.

A XVI. században --- Moszkvában bemutatásra kerül egy Angliából származó orgona, és egy klavikord. A palota ablakai alatt ezrek tolongtak, hogy hallhassák e hangszerek ablakon kiszűrődő hangját.³⁷

A hangszeres játék elterjedésében fontos szerepet játszott a Lengyelországgal kialakuló egyre szélesebb kulturális kapcsolat, ahol már a XV. században olasz zenészekből álló zenekarok működtek. A lengyel - német hatás még erősebbé vált Ukrajna Oroszországhoz csatolása után. A szomszédos országokkal kialakult kapcsolatok azt eredményezték, hogy a nyugat európai zenei vívmányok utat találnak az eddig elszigetelt országok - Oroszország és Ukrajna zenei életébe.

A XVI. század a nyugati irány felé fordulás jellemzi a kulturális életben. Ebben az időszakban, a nyugati kultúrában nagyon jól képzett zenészek működnek közre úgy az egyházi, mint a világi zenei együttesekben. Amit az ortodox egyház tűzzel - vassal tilt, a hangszeres játék minden formáját - azt a

³⁷ G. Marcenyuk, *Ukrainske trombonove vykonavstvo v konteksztii Jevropejszkogo duhovogo muzycsnogo misztectva*, Kijev: Inform. – analit. agesztvo 2013, 37. oldal

katolikus egyház nagyban támogat, utat adva a hangszeres játékosok fejlődéséhez. A rézfűvös hangszerek, közülük a harsona is csak a XVII. század második felében jut el az orosz és ukrán vidékre. Kivételt képez a Lemberg terület, ahol száz évvel korábban már jelen vannak ezek a hangszerek.

Az első külföldi zenészek Oroszországban

A XVII. század második felében Alexey Mikhailovich cár saját megbízottját küldi nyugatra azzal a feladattal, hogy az külföldi zenészeket szerződtessen Moszkva zenei életében való részvételre.³⁸ Ez a misszió sikerrel járt, és ez volt az első alkalom, hogy jelentős számú külföldi zenész áramlik be az országba. Egy külföldi világutazó 1672-ben Moszkvai látogatásáról szóló beszámolójában megemlíti, hogy találkozott gazdag orosz házaknál szolgáló lengyel zenészekkel, akik a hangszeres szolgálaton kívül oktatási feladatokat is elláttak munkaadójuk családtagjait képezve.³⁹

Nagy szerepe volt a kulturális élet fellendítésében Artamon Sergejevich Matvejev bojárnak, akinek a nevéhez köthető az első Moszkvai Udvari Színház létrehozása 1674-ben. A színházban főként német zenészekből állt a zenekar. Maga a tény, hogy a színház saját zenekarral rendelkezett, óriási lépés volt előre, a nyugati országok zenei kultúrájához való felzárkózásban. Ez a színház nem volt hosszú életű, de a jelentősége a zenei kultúra fejlődésében óriási!

Dokumentumok bizonyítják, hogy az ukrán hetmanok is rendelkeztek ebben az időben zenekarokkal. Bogdan Hmelnickij zenekara 1652-ben három hegedűből, csellóból és egy harsonából állt, Ivan Bruhoveckij trombitásaira és dobosaira volt büszke.⁴⁰ Ivan Mazepát moszkvai látogatása során 1689-ben tíz trombitás és „öt zenész” kísérte.⁴¹ Nagy zenekarral rendelkezett Stepan Ljubomirsky mágnás, aki Belocerkva előljárója volt⁴²

³⁸ J. Uszov, *Isztorija otecsešyvennogo iszpolnitelstva na duhovyh insztrumentah*, 10. oldal

³⁹ J. Uszov, *Isztorija*, 10. oldal

⁴⁰ G. Marcenyuk, *Ukrainszke trombonove vykonavsztvo*, 38. oldal

⁴¹ G. Marcenyuk, *Ukrainszke trombonove vykonavsztvo*, 38. oldal

⁴² Dmitro Scserbakivszkij, *Orkesztry, hory i kapelly na Ukrajini za panscsynu*, Kijev: Muzyka 1924, 142. oldal. Idézi: G. Marcenyuk, *Ukrainszke trombonove vykonavsztvo*, 38. oldal

Az ukrán zenei fejlődést ösztönözték a nyugat Ukrajnában német mintára létrejövő zenész céhek. A lemergi zenészek még 1580-ban megalapították céhüket. Fennmaradt néhány név az akkori tagok közül: Kaspar -- fuvola (1568–1569) Jakob Bojárin — trombita (1588), Izsik Yuri és testvére Andriy – harsona (1566–1567).⁴³ A lemergi céh a zenészeket képességeik alapján két kategóriába osztotta. Az alacsonyabb képzettségű zenészekből állt a „Szerb Capella”. Ők a mindennapi zenei igényeket voltak hivatottak kiszolgálni. Játszottak vásárokon, esküvőkön és temetéseken, multságokban az egyszerű, nem nemesi réteg képviselőinek. Az „Olasz Capella” a jobban képzett, sok esetben külföldön tanult, világot járt zenészekből állt. Ők a magasabb szintű társadalmi események -- fogadások, bálók, egyházi ünnepek kísérői voltak.

I. Péter szerepe a zenei élet kialakulásában

Az orosz és ukrán nemzeti kultúra a XVIII. században még mindig a feudális rendszer és a jobbágyrendszer megléte mellett fejlődik. Oroszországban megalakul a Tudományos Akadémia, egyetemek nyílnak, zenekarok alakulnak, színházak kezdik meg működésüket. A harsona megjelenése az orosz birodalomban I. Péter cárnak köszönhető. Az uralkodónak nagyon tetszett a harsona ünnepélyes, fényes hangja, amit nagy valószínűséggel első külföldi útján hallhatott Hollandiában. Rigából szerződtettek egy harsona „kórust”, mely a cári ebédek méltóságát volt hivatott emelni.⁴⁴

Péter cár szerepe Oroszország zenei életében felbecsülhetetlen. A zene fontosságát államérdeki szintre emeli. Az egész orosz és ukrán fúvószenei művészet neki köszönheti azt az óriási löketet, ami nélkül még ki tudja, hány évtizedre, netán századra lett volna szükség e folyamat elindításához. I. Péter cár az orosz katonazenekari szolgálat megálmodója, megalapítója. Uralkodása előtt az ezredekben szolgáltak fúvósok, de jelentőségük csekély volt, elsősorban jelző funkciókat töltöttek be.

⁴³ Andrij Karpjak, *Sztanovlennya ta rozvytok lvivszkoji skoly hry na flejti*, Muzycsne vykonavsztvo, Kijev: NMAU 2000, 157. oldal

⁴⁴ Viktor Szumerkin, *Trombon*, Moszkva: Muzyka 1975, 46. oldal

Az 1711-es évben születik a péteri „Ukáz”, mely minden katonai alakulatnál zenekar létrehozását, meglétét írta elő. Ez azonban nem egyik napról a másikra véghezvihető feladat volt. Az ukázt alapos előkészítő munka előzte meg. 1704 és 1705-ben külföldi, elsősorban német és cseh származású fúvós zenészek tömegét szerződtetik Oroszországba. A zenekari munkájukon túl kötelességeik közé tartozott a helybéli ifjak oktatása is fúvós hangszereken. Már 1705-ben létrejön az első mai nevén katonazenész képző intézmény a fővárosban, és 1711-ig az ország sok pontján nyílik ehhez hasonló iskola. Később Péter cár komplett zenekarokat hív meg, szerződtet, és helyez ki katonai alakulatokhoz. Ezekhez a zenekarokhoz kerülnek sok esetben a nehéz körülmények között élő, sokszor árva gyermekek, itt katonai és zenei neveltetésben részesülnek.

Péter cár parancsa értelmében a nap első felében a katonazenekaroknak próbálniuk kellett, és ezt nyilvánosan, nem pedig próbatermekben. A rézfúvósok az Admirális tornyában, a fafúvósok és kürtösök pedig a Petropavlovsky erőd templomtornyában helyezkedtek el.⁴⁵

Jakob Staehlin művészettörténész „*A zene és a balett Oroszországban a XVIII században*” című könyvében beszámol vonós hangszerek beszerzéséről is a Preobrazhenszky, Izmailovszky, és a Semionovszky ezredek zenekarainál az 1731-es évben.⁴⁶ Ezek a hangszereken a fúvószenekar tagjai játszottak. A külföldről jött fúvósok általában több hangszer mesterei voltak, így többek között a vonós hangszerek sem álltak tőlük messze. A délelőtt fúvószenészek este bálokon, fogadásokon játszanak. A világi zene nagy divattá válik ez időben. 1731-ben hivatalosan is megalakul az Udvari Zenekar. 1756-ban pedig Szentpéterváron megnyitja kapuit az Orosz Színház.

Rendkívül népszerű volt Szentpéterváron a Holsteini herceg zenekara. A herceg távozása után a zenekar az udvarnál marad alkalmazásban.

⁴⁵ J. Uszov, *Isztorija otecsesztvennogo iszpolnitelstva na duhovyh insztrumentah*, Moszkva: Muzyka 1986, 11. oldal

⁴⁶ Jakob Staehlin, (B.Zagurszkij fordítása) *Muzyka i balet v Rossziji XVIII. veka*, Leningrad: Muzizdat 1935, 149. oldal

Jobbágy zenekarok Oroszországban és Ukrajnában

Érdekes jelenség Oroszország és Ukrajna zenei történelmében a jobbágy zenekarok, és a jobbágy társulatok jelenléte a kulturális életben. Ezekből a zenekarokból a XVIII. század második felében több száz volt Oroszországban és Ukrajnában. Nagyhírűek voltak Menshikov és Razumovsky zenekarai. A nagy ukrán földesurak sem maradtak le ezen a téren, több ilyen zenekar működött ott is: M. Korsakov, D. Apostol és P. Bruhovecky zenekarai híresek voltak a határokon túl is. Potocky zenekarában magas szintű hangszeres oktatás is folyt, Lopuhin zenekarából pedig többen is a Kijevi Opera zenészei lettek.⁴⁷

Illinsky gróf a fúvós zenészeit Olaszországba küldte tanulni, Kamensky gróf pedig Németországba, Lipcsébe.⁴⁸ A zenekarok tulajdonosai jelentős összegeket fektettek be a zenekari tagok taníttatására. Sokszor kölcsönadták a zenekaraikat jelentős összegekért, de előfordult, hogy a zenészt jobbágy lévén eladták, elcserélték. Tehették, ugyanis a tulajdonuk volt!

Felmerül a kérdés, hogy mit játszhattak ezek a zenekarok? Fennmaradt Alexei Razumovsky gróf zenei műtárának a jegyzéke. Közel kétezer cím szerepel a jegyzékben, köztük Gossek, Stamitz, Haydn, Meierber, Rossini, Beethoven művei. És ezek a művek között sok olyan is található, ahol a harsona is szerepel a partitúrában. Így bátran állíthatom, hogy ezekben a zenekarokban játszottak harsonások is! Érdekesség, hogy M. Ovsianiko-Kulikovsky földesúr jobbágyzenekarában szoprán harsona is volt, ami nagy ritkaságnak számított.⁴⁹

A XVIII. század 90-es éveiben, Romanov faluban (Volinyi gubernija) August Iliinsky szenátor, gróf birtokán egy óriási palotát építtetett Novyj Rim – Nuova Roma – Új Róma néven. Ez a gróf egy száztagú szimfonikus zenekart is fenntartott. Ezen kívül még egy harminctagú kórus is a tulajdonában volt. A gróf társulat W. A. Mozart „*Don Giovanni*” című operáját is bemutatta. Ebben az operában Mozart epizodikusan alkalmaz három harsonát. Danylo Scherbakivsky

⁴⁷V. Apatszkij, *Vihy istoriji duhovogo vykonavsztva v Ukrajini*, Kijev: NMAU 1999, 11. oldal

⁴⁸Joszip Miklasevszkij, *Muzychna i teatralna kultúra Harkova kinca XVIII. Persoji polovyny XIX. Stolitta*, Kijev: Naukova dumka 1967, 160. oldal

⁴⁹G.Marcenyuk, *Ukrajinszke trombonove vykonavsztvo*, 41. oldal

ukrán etnográfus és zenekutató szerint a harsonaszólamokat már az Olaszországban tanított harsonások játszották.

A XVIII. század végén és a XIX. század elején a színházi zenekarok nagy részben jobbágy zenészekből állnak. 1740–ben Szentpéterváron hangszeres osztály nyílik, ahol jobbágy zenészeket oktatnak, többek között fúvós hangszereken is. Később egész Oroszországban nyílnak ilyen intézmények, ahol elsősorban a jobbágysorban lévő szülők gyermekei tanulhattak hangszereken játszani.

Jelentősen hozzájárult az Ukrán zenekari játékosok képzéséhez a harkovi egyetemen belül létrehozott hangszeres osztály, ahol a fúvós hangszereket is oktatták. Az első tanár, aki többféle hangszert oktatott, köztük fúvósokat is, a lengyel származású, tanulmányait Bécsben végző Ivan Vitkovsky volt. Az ő érdeme, hogy zongorán és hegedűn kívül Lipcséből többféle fúvós hangszert is beszereztek, amin elkezdheték a zenekari zenészek képzését. Szimfonikus koncerteket szervezett, ahol az intézmény tanulói fellépési lehetőséghez juthattak. Ivan Vitkovsky mutatta be zenekarával Harkivban J. Haydn: „Az évszakok” és „A Teremtés” című oratóriumait 1810–ben.⁵⁰ Ebben az időszakban Vitkovszkij osztályában három fuvolás, egy oboás, két klarinétos két kürtös egy fagottos, és egy harsonás tanulnak, így a hiányzó fúvós szólamokat játszó zenészeket a jobbágyzenekarból kölcsönözték nem kis összegért.⁵¹

Rogovaya muzyka – Kürtzenekarok Oroszországban

Érdekes színtöltte a XVIII. század második fele zenei életében a „*Rogovoy Orkestr*” - azaz kürtzenekar születése, létrehozása. Ez az esemény Semjon Narishkin ösztönzésének az eredményeként jöhetett létre. Narishkin szolgálatában állt ez időben a cseh származású Jan Mares. Ez a személy egy nagyon jól képzett kürtös volt, aki tudását Drezdában szerezte. Mares értett a hangszerek javításához, valamint a hangszerkészítés is közel állt hozzá.

⁵⁰ D. M. Koloney, *Razvitije csasztnogo muzykalnogo obrazovaniya na slobozsanscsine v XVIII*122016.03.30<https://docviewer.yandex.ru/?url=http%3A%2F%2Fspace.nbuv.gov.ua%2Fbitstream%2Fhandle%2F123456789/-Koloney>. letöltés dátuma: 2016.03.30

⁵¹ G. Marcenyuk, *Ukrainszke trombonove vykonavstvo*, 43. oldal

Narishkin azt a feladatot adta Maresnak, hogy hangolja össze a vadászat során használt kürtöket. A mester ezt megtette, sőt ennél tovább is ment. Készített egy két oktávot lefedő kürtkészletet. A jobbágyokból összeszedett egy zenekart, és több hónapos „titkos próbaidőszak” következett. Minden egyes hangszer a hangsor csak egy hangját volt képes megszólaltatni. A zenekar többnyire zeneileg képzetlen jobbágyokból állt, az adott hang időben való megszólaltatása hihetetlenül nehéz feladatot rótt a zenekar tagjaira. Egy ünnepi fogadás alkalmával Mares a közeli csűrbe invitálta a vendégsereget, ahol a jobbágyokból álló kürtzenekar már várta az urakat. A zenekar elkezdett játszani, óriási megdöbbenést és csodálkozást kiváltva a hallgatókból. Hangos volt a zene, de nem volt durva, még a föld is rezgett - számolt be egy szemtanú.⁵² Ez az esemény 1751-ben történt. 1755-ben Yelizaveta cárnő is hallott egy ilyen zenekart, és annyira megtetszett neki, hogy az udvarnál is megalakult a „Pridvornyj Rogovoy Orkestr” – az udvari kürtzenekar. Ettől kezdve az ilyen féle zenei együttes fenntartása divattá vált minden magára adó úri háznál. A zenekarok az 1790-es években már európai klasszikus zenei műveket adtak elő. Egy francia utazó, M. Forsia de Piles szerint, aki maga is hallott és látott ilyen zenekart „ez az egyik jó dolog a nem túl sok jó orosz találmány közül, amire méltán büszkék lehetnek”⁵³ Az ő írásának köszönhetően tudjuk, hogy II. Katalin cárnő zenekarában több mint száz kürt volt, és a zenekar összeállítása három évig tartott! 1795-ben már a kontra A – tól a D 3 hangterjedelemmel rendelkeznek ezek a zenekarok. A felső szólamokat több kürt is fújta, így teremtették meg a regiszterek közötti kiegyensúlyozott hangzást. A kürtök mérete kilenc és fél centimétertől két méter huszonöt centiméterig terjedt! Formájuk kónikus volt. 1801-ben J. Haydn „*Teremtés*” című művében a harsonák szólamát kürtzenekar adta elő Szentpéterváron!⁵⁴ Ludwig (Louis) Spohr is kifejezte csodálatát a kürtzenekar iránt: „A kürtzenekar előadta C. W. Gluck nyitányát olyan gyors tempóban, ami egy vonós zenekarnak is nehéz lenne. Elképzelhetjük, hogy mennyire nehéz dolguk lehet ezeknek a kürtösöknek, amikor mindegyikük csak a futamok egy

⁵² Rogovaja muzyka https://ru.wikipedia.org/wiki/Роговой_оркестр letöltés dátuma: 2016.03.30

⁵³ M. Forcia de Piles, (A. Szpascsanszki fordítása) *Progulki po Peterburgu*, Szanktpeterburg: Paritet 2014, 298.oldal

⁵⁴ J.Usov, *Istorija otecsestvennogo iszpolnitelstva na duhovyh insztrumentah*, 23.oldal

hangját játssza! Ha nem hallottam volna a saját füleimmel, ezt teljes mértékben lehetetlennek tartanám!”⁵⁵ 1824-ben Saltikov zenekara Londonban lép fel, 1830 és 1835 között nyugat Európa országaiban koncerteznek. Az 1834-es bécsi koncertjükét Eduard Hanslick neves zenekritikus a koncertévad legizgalmasabb eseményének nevezte.⁵⁶



12. kép J. A. Atkinson, London 1803, Russian Horn Music, St Petersburg Private Collection

Az 1840-es években a kürtzenekarok népszerűsége csökken. A zeneszerzők által támasztott egyre nehezebb feladatoknak ez a típusú zenei formáció már nem képes megfelelni. Még kuriózumként hallhatják őket 1882-ben III. Sándor cár koronázási ünnepségén. Utolsó említés a kürtzenekarral kapcsolatban 1915-ből való.

Az ukrán zenei kultúra fejlődése

Az ukrán zenei kultúra egyik nevezetes eseménye volt a Hluhivi zeneiskola megnyitása 1738-ban. Ez iskola falai között képezték a Birodalmi Udvari Énekkar énekeseit, és „exportálták” később őket Oroszországba. Ennek az intézménynek voltak a tanítványai Dimitri Bortniansky és Maxim Berezovsky.⁵⁷ Itt kezdte tanulmányait Mikola Karbachensky is, akiről a továbbiakban még

⁵⁵ Konsztantin Vertkov, *Russzkaja rogovaja muzyka*, Leningrad – Moszkva: Muzgiz 1948, 29. oldal

⁵⁶ Konsztantin Vertkov, *Russzkaja rogovaja muzyka*, 54. oldal

⁵⁷ L. Kornij, *Isztorija Ukrajinszkoji muzyki II.*, Kijev – Harkiv – New York: M. P. Koc, 1998, 53. oldal

szeretnék megemlékezni. Mindhárom híressé vált zenész életében közös vonás, hogy Hluhiv után Szentpétervárra, onnan pedig külföldre kerülnek, hogy tudásukat gyarapítsák. Maxim Berezovszky kilenc évet tölt Itáliában. Hazatér, és Oroszországban folytatja alkotói és előadói munkásságát. Dimitri Bortniansky tíz évet tölt Bécsben, Rómában, Bolognában és Nápolyban. Ő is hazatér, majd az Udvari Zenekar és Énekkar tanára lett.



13. kép Maxim Berezovsky,
Internet Encyclopedia of
Ukraine



14. kép Dimitri
Bortnianszky, M.I Belssky
(1788)

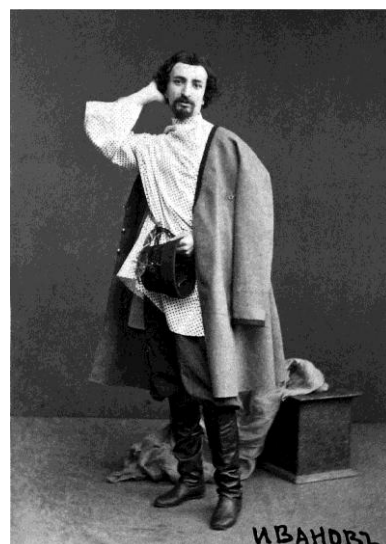
1810-ben született a Hluhiv melletti Voronizs faluban Mikola Karbachensky (művész neve Nicola Ivanoff). Szegény családból származott. Tíz éves korában Szentpétervárra viszik az Udvari Énekkarhoz. Dimitri Bortniansky a tanára, később Mikhail Glinkával kerül kapcsolatba. Glinkának köszönhetően az ifjú énekes két éves ösztöndíjat kap az udvartól, és elutazik Olaszországba. Olaszországban Eliodorn Bianchi, Andrea Nozzari és Joséphine Fodor –Mainville tanítványa. Az ösztöndíj lejártá után úgy dönt, hogy nem tér vissza Oroszországba. 1832-ben mutatkozik be Percy szerepében Gaetano Donizetti „*Anna Bolena*” című operájában. Gioachino Rossini „*Tell Vilmos*” operájában Arnold szerepét énekli. Ennek köszönhetően ismerkedik meg Rossinivel, és erős barátság szövődik köztük.

Rossini imádta az ifjú tenor hangszínét, és kérte szerzőtársait, hogy írjanak az ő hangjára szerepeket. Hanna Cherkasska kulturológus, etnográfus és újságíró szerint Gaetano Donizetti eleget tett e kérésnek, és a „*Szerelmi bájjal*” Nemorino

szerepét az ifjú Mikola Karbachenskynek írta!⁵⁸ Hector Berlioz is nagyra értékelte énekes tudását, tehetségét. Érdekes, hogy Karbachensky az orosz nyelvet elfelejtette, ukrán nyelven pedig még idős korában is gyakran énekelt és beszélt is.⁵⁹



15. kép Mikola Karbachensky



16 kép Mikola Karbachensky, művésznéven Ivanoff -Arnold szerepében a Tell Vilmos operában

A zenei élet Oroszországban a XIX. század elején

A XIX. század zenei élete Oroszországban nagy lendülettel indul. Köszönhető ez elsősorban az 1802-ben megalakuló Filharmóniai társaságnak. Szombati napokon a Mariinsky színház szimfonikus zenekara szabad volt, ezen a napon nem voltak előadások, így a szimfonikus koncertek előre tervezhetővé váltak. Egyre gyakrabban lépnek fel szólista szerepben a jobbagysorból jövő orosz zenészek. Érdekes esemény volt az „Orosz zenészek és énekesek hangversenye külföldiek nélkül” melyet 1802. március 16-án rendeztek Moszkvában. Ezen a hangversenyen fellépett a már akkor nagyhírű Leonid Kostin

⁵⁸ Anna Cherkasska, *Krascy tenor italijszkoji opery z Ukrajiny*, http://uahistory.com/topics/famous_people/3005 letöltés dátuma 2016.04.10

⁵⁹ Anna Cserkasszka, *Krascy tenor italijszkoji opery z Ukrajiny*, http://uahistory.com/topics/famous_people/3005 letöltés dátuma 2016.04.10

fagott művész.⁶⁰ Később ezt a művészt felszabadította gazdája - Volkonsky gróf, és a moszkvai Bolshoi zenekarának a tagja lett. A „Moszkovszkij Telegraf” című újság kritikusa szerint „a külföldről jött zenészek azt mondják, hogy nincs hozzá hasonló fagottos még a zeneileg fejlett országokban sem.”⁶¹ Andrei Zusman fuvolaművész, a Szentpétervári Opera zenekarának a tagját Mikhail Glinka Európa legjobb fuvolaművészenek nevezte.⁶² A kor híres előadóművészek közé tartozott még Samarin oboaművész és Luzin kürtművész.

A XIX. század elején felélénkült a zeneműkiadói tevékenység Oroszországban. A „*Journal pour l’Harmonie*” kiadás havi rendszerességgel jelent meg, és fűvós zenei együttesekre írott műveket tartalmazott.⁶³

Az Ukrán opera megszületése

Az első ukrán opera megteremtője, Semen Gulak - Artemovsky pályafutását kolostori énekesként kezdte. Megismerkedett Mikhail Glinkával 1838 nyarán, Kijevben, ahol a mester énekest keresett Ruslan szerepére saját operájához. Ez az ismeretség barátsággá alakul, és Gulak – Artemovsky elutazik Szentpétervárra, ahol Glinka megkezdte zenei oktatását. 1839-ben koncertet szervez az ifjú énekes számára azzal a céllal, hogy sikerüljön egy mecénást találni, aki finanszírozná az ifjú tehetség külföldi taníttatását. P. Demidov mágnás anyagi támogatásának köszönhetően Gulak – Artemovsky még ebben az évben Párizsba utazik, ahol A. Alari tanítja énekelni, később Firenzében folytatja tanulmányait, P. Romani tanítványa volt két éven át. Itt az operaházban hamarosan V. Bellini és G. Donizetti operái főszerepeit is elénekli. Sikereinek híre eljut Oroszországba, és 1842-ben leszerződtek a Szentpétervári Operába, a Mariinsky színházba, ahol első szerepe Ruslan Glinka operájában.⁶⁴ A pozitív kritikák az orosz énekiskola egyik legjobb basszusaként emlegették. Az 1850-es években zeneszerzéssel is megpróbálkozik. Első műve a *Kartyna stepovogo zhytta cygan* (A cigányok

⁶⁰ L. Ginzburg, *Isztorija violoncselnogo iszkussztva*, Moszkva: Muzgiz 1957, 112. oldal

⁶¹ L. Ginzburg, *Isztorija violoncselnogo iszkussztva*, 112. oldal

⁶² Sz. Bolotin, *Biograficseskij szlovar muzykantov – iszpolnitelej na duhovyh instrumentah*, Leningrad: Muzyka 1969, 43. oldal

⁶³ Borisz Volyman, *Russzkije notnyje izdaniya XIX: i nacsalo XX: veka*, Leningrad: Muzyka 1970, 37. oldal

⁶⁴ L. Kyjanovszka, *Ukrajinszka muzycsna kultura*, Ternopily: Aszton 2000, 26. oldal

sztyeppi élete) című zenés vígjáték, majd ezt követi az *Ukrainske Vesillya* (Ukrán esküvő) énekkara és tánckarra írt szvit. 1861-ben hozzákezd az első Ukrán témájú operához, a *Zaporozhec za Dunajem* című operához, melynek ő a librettistája is. Az opera 1863-ban kerül bemutatásra a szentpétervári Mariinsky operaház színpadán óriási sikerrel. A főszerepet természetesen a szerző énekelte.

III. Sándor cár és a rézfúvós hangszerek

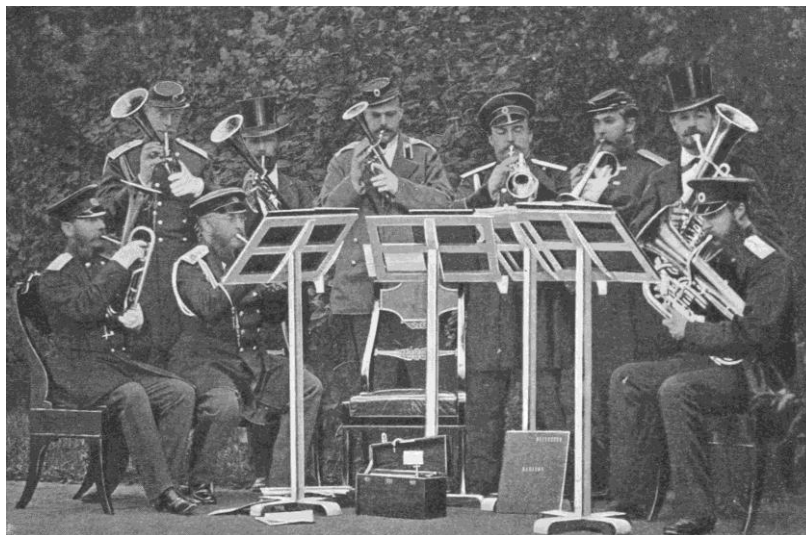
A szentpétervári zenei élet jellemzője az 1850-es években, hogy nem csak az egyszerű polgárok, hanem az magasabb körök, sőt még a cári család is szívesen foglalkozik a zenével. Ennek egyik példája III. Sándor, aki először zongorázni tanul, majd később a fúvós zene szerelmesévé válik.

Az Orosz Birodalom uralkodója, III. Sándor cár életében a zene fontos szerepet játszott. Nyolc éves korában, 1853-ban kezdett zongorázni, tanára Puaro volt.⁶⁵ Édesapja hatalomra kerülése után 1859-ben a kis Sándor figyelmét már nem nagyon köti le a zongora. Beleszeret a kornettbe, melyen ismerősük, Richter ezredes játszott. Tanulmányait a híres trombita virtuóz, Wilhelm Wurm felügyelete alatt kezdi. A fennmaradt naplóbejegyzésekből, melyet N. P. Litvinov készített 1861-ben és 1862-ben látható, hogy III. Sándor napi szinten, óriási odaadással gyakorolt. Sándor is naplót vezetett, melyben 1861-től kezdve egészen 1881-ig havi, sőt napi lebontásokban beszámol Wurm mesterrel töltött foglalkozásairól, későbbi kamaraegyüttesük megalakulásáról, mely már 1881-ben ötven tagot számláló szimfonikus zenekarrá duzzad.

Az 1860-as évek végén Sándor egy rézfúvós oktettet alapít. A francia Courtois cég gyárt számára egy hagyományos formájú kornettet. Később Sándor az újítások hatására egy új formájú, felfelé ívelő korpuzú kornettet rendelt ugyan ettől a cégtől, és csak ezen játszik. Az oktett a következő tagokból állt: III. Sándor trónörökös, gróf Adam Vasilyevich Olsufyev, gróf Aleksandr Vasilyevich Olsufyev, Fedor Andreyevich Srader – kornett, őfelsége Aleksandr Petrovich Oldenburgsky herceg, Francz Osipovich Berger – altkürt, Mikhail Victorovich

⁶⁵ A. Levaskin: *Alekszandr III i muzykalnaja kultura Rossiji* <http://www.tuba.org.ru/AIII> letöltés dátuma: 2015. 04. 03

Polovcov generális – tenorkürt, Francz Osipovich Turner konzervatóriumi tanár – bariton, Alexandr Alexandrovich Bers, a Testőrségi Ezred kapitánya – basszus.⁶⁶



17. kép Ófelsége III. Sándor rézfúvós oktettjével, Carszkoje Szelo 1872

A próbákat általában a palotában tartották, este kilenc órai kezdéssel. A trónörökös számára ez jelentette a kikapcsolódást. Az összejövetelek többnyire jó hangulatban, mindenféle hivatalos ceremónia nélkül zajlottak. Az utolsó oktett összejövetelre 1872. július második felében került sor, ahol Sándor bejelentette egy fúvószenekar megalapításának a szándékát.

A rézfúvós kamarazenélés a XIX. század végén egyre szélesebb körökben terjed. Megalakul egy új műfaj is Oroszországban, a rézfúvós kvintett. Ennek a műfajnak a szülőatyja Victor Vladimirovich Ewald.

Victor Vladimirovich Ewald

A klasszikus kamarazenei együttesek között a rézfúvós kvintett az egyik legfiatalabb formáció. Ettől eltekintve nyugodtan kijelenthetem, hogy a hangzásvilágának és a technikai lehetőségeinek köszönhetően óriási népszerűségnek örvend úgy a rézfúvósok, mint a kamarazene iránt érdeklődők között. Az orosz zenei életben ez a műfaj Victor Vladimirovich Ewald

⁶⁶ A. Levaskin: *Alekszandr III i muzikalnaja kultura Rossiji* <http://www.tuba.org.ru/AIII/18>
letöltés dátma: 2015. 04. 03

munkásságának köszönhetően került előkelő helyre. Victor Vladimirovich 1860. november 27-én született Szentpéterváron. Négy eredeti, rézfúvós kvintetre írt műve világraszóló elismertséget hozott számára. Ma nehéz olyan kvintettet találni, akinek a műsorában nincs egy Ewald mű.

Ewald egyike azoknak a zeneszerzőknek, akik ráéreztek az akkor már kromatikussá vált rézfúvóshangszerekben rejlő lehetőségekre. A műveiben ott a virtuozitás, és a mély, széles cantilena. Azonban Victor Ewald életéről, további zenei munkásságáról nem sokat tudunk. Kutatásaim során rátaláltam André M. Smith az *ITG Journal* 1994. februári és májusi számaiban megjelenő hiánypótló cikkeire, melynek köszönhetően információkat kaptam Victor Ewald életéről, munkásságáról.

Victor Vladimirovich Ewald szakmája szerint építészmérnök volt. Ebben a szférában is óriási sikereket ért el, 1900-ban kinevezik a Szentpétervári Építészeti Egyetem professzorának. Tudományos kutatásokat végez az építőanyagokkal kapcsolatban, melynek eredményeit egy kiadott könyvben összegzi, és ez a könyv tizenkét alkalommal került kiadásra! Az általa kidolgozott technológiákat a mai napig alkalmazzák az építőiparban, Oroszországban.

A zenei életben is aktívan részt vett, tizenhat éven keresztül a leghíresebb Szentpétervári vonósnégyes tagja, csellón játszott. Ebben a vonósnégyesben brácsázott Mitrofan Petrovich Beliaev, a híres orosz mecénás, aki kiadóként is tevékenykedett. Az együttes fontos feladatának tekintette az orosz zeneszerzők műveinek a népszerűsítését. Beliaev szervezte a híres „Pénteki Zenei Esték” című koncerteket, ahol először csendültek fel Rimsky - Korsakov, Ljadov, Skrjabin, és a kevésbé ismert Victor Ewald művei is. Beliaev zeneszerzői versenyeket is támogatott jelentős összegekkel. Kiadói tevékenysége nem hozott hasznot számára, többet fizetett a zeneszerzőknek, mint a kották eladásából kapott. Beliaev kiadója gondozásában került kiadásra Victor Ewald első rézfúvós kvintetre írt b - moll No.1 op.5 műve. Ez az egyetlen mű, melyet még a szerző életében adtak ki.

Victor Ewald nem csak csellón játszott. Tizenkét éves korában a Szentpétervári konzervatóriumba tanul kornetten játszani Wilhelm Wurm osztályában, ezzel egy időben zongorán, kürtön tanul, és zeneszerzői képzésben is

részesül.⁶⁷ Tagja lesz egy fiatal, dilettáns zeneszerzőkből álló körnek, akik az orosz zene népszerűsítésén fáradoznak. Hamarosan az Orosz ötök csoport tagjai is e zeneszerzői körhöz csatlakoznak, nagy hatást gyakorolva az ifjú zeneszerzőkre. Ebben a zenei körben kerül közeli kapcsolatba Rimsky - Korsakovval, aki az Orosz Birodalmi Haditengerészeti Fúvószenekarok felügyelője volt 1873 és 1884 között. A feladatai közé tartozott a zenekari karnagyok kinevezése, a hangszerek állapotának ellenőrzése, valamint a zenei repertoár összeállítása. Rimsky - Korsakov saját maga is készített átíratokat a zenekarok számára, és a zenekari karnagyokat is folyamatosan erre ösztönözte.⁶⁸ Nagy valószínűséggel a már nagy hírnévvel rendelkező zeneszerző Ewaldot is ösztönözte eredeti, rézfúvósokra írt művek komponálására. Hosszú időn keresztül Victor Ewald kvintettjeit tartották az első, eredetileg rézfúvós kvintetre írt műveknek, melyeket két kornettre, altkürtre, tenorkürtre és tubára írt a szerző. Azonban a közelmúltban felfedezték Jean Francois Victor Bellon tizenkét négyteteles kvintettjét, melyet a szerző az 1840-es években komponált Párizsban. Bellon kvintettjének összeállítása: két trombita, kürt, harsona és ofikleid. Azonban fontosnak tartom megjegyezni, hogy habár negyven évvel korábban születtek ezek a művek, nem csökkentik Viktor Ewald szerepét és jelentőségét. Mindketten az újítások folyamán létrejött hangszerekben rejlő lehetőségek bemutatására törekedtek, és egyesítették őket egy zenei együttesben, létrehozva egy új műfajt. Ewald kvintettjét eredetileg két B kornett, Es kürt, tenorkürt és tuba alkották. Mint láthatjuk, a kónikus hangszercsoportot részesíti előnyben, a tömör és lágy hangzást alkalmasabbnak tartva a kamarazenéléshez. A harsona nem kap szerepet, helyette az általa virtuózabbnak tartott tenorkürt az együttes tagja. Ennek az oka az is lehet, hogy harsonát beszerezni Oroszországban abban az időben nehéz feladat volt. Julius Heinrich Zimmermann 1883-ban megalapítja hangszergyártó cégét Szentpéterváron, ahol a kónikus hangszercsoport gyártása magas minőségben folyik. Első vásárlói a műkedvelő zenészek voltak, azonban fokozatosan a hivatásos zenészek is felfedezik ezt a márkát, és hamarosan Zimmermann a Cári

⁶⁷ André M. Smith, *Victor Vladimirovich Ewald (1860 - 1935) Civil Engineer & Musician* February, 1994/ ITG Journal 7. oldal

⁶⁸ V.Matvejev:*Ruszkij vojennij orkestr* Leningrád:Muzyka 1965, 99.oldal

Udvar hivatalos beszállítójává válik. Így világos, hogy a helyben gyártott, könnyen beszerezhető hangszerek előnyt élveztek Ewald műveiben.



18. kép Victor Ewald és kvintette 1912 körül A. M. Smith gyűjteményéből

A zeneirodalom és az előadóművészek előtt hosszú ideig ismeretlenek voltak Ewald kiadásban meg nem jelenő művei. Azonban André M. Smith aprólékos kutató munkát folytatva 1963-ban kapcsolatba lépett Ewald rokonaival. Ewald veje, Evgeny Gippius a második, harmadik és negyedik kvintett kéziratát André M. Smithnek ajándékozta.⁶⁹ Több éven keresztül a kézirat eredetiségének megállapításán dolgoztak, majd 1974 és 1975-ben a Carnegie Hallban az American Brass Quintett előadásában kerültek bemutatásra.⁷⁰

André M. Smith a művek születésének idejét is időrendbeli sorrendbe rendezte. Első az As Dúr Op.8 (No.4) - 1888, a második a b moll Op. 5 (No.1) - 1890, a harmadik az Es Dur Op. 6 (No.2) - 1905, a negyedik Des Dur Op. 7 (No.3) - 1912.⁷¹ A művek számozásában és a megjelenési időbeni kavargást az okozza, hogy a ma No.4 As Dur kvintettet vonós átiratként tartották számon, viszont André M. Smith bebizonyította, hogy először rézfúvós kvintetre írta a szerző, ám a felmerülő technikai problémák miatt áthangszerelte vonós kvartettre. Victor Vladimirovich Ewald 1935. április 26-án hunyt el Leningrádban.

⁶⁹ André M. Smith: *The History of the Four Quintets for Brass by Victor Ewald*, May, 1994/ ITG Journal 18. oldal

⁷⁰ André M. Smith, *The History of the Four Quintets for Brass by Victor Ewald*, 21. oldal

⁷¹ André M. Smith, *The History of the Four Quintets for Brass by Victor Ewald*, 15. oldal

A nyugat-európai harsonaiskolák kialakulása

A XIX. század elejéig a harsonások képzését a céhek, valamint az udvari zenekarok művészei végezték. A német nyelvű területeken még a katonazenekarokban is folyt ilyen jellegű oktatás. Mint már az előző fejezetben kitértem rá, az oktatás különböző ideig tartott. Ezt nagyban befolyásolta, hogy a tanonc hol szeretett volna szolgálni, és hány hangszeren akart megtanulni játszani. A falusi zenészi szolgálathoz elegendő volt egy év is, azonban ha városi fúvós szeretett volna lenni, legalább két esztendő volt köteles mesterétől tanulni. A tanonci időszak leteltével vizsgáznuk kellett a céhtagok, vagy ha udvari zenekarnál tanult, akkor a Cappelmeister és az udvari zenekari tagok előtt. Ha sikeres vizsgát tett a tanonc, oklevelet kapott és vállalhatott szolgálatot vagy udvari zenekarnál, vagy városi fúvós lett belőle. Azonban 1773-ban a híres francia St. Julien céh megszűnik. Hasonló sors vár a híres bécsi Nicolai Bruderschaft céhre is, mely 1782-ben szünteti be tevékenységét. Az eddigi oktatási modellek átalakulásra vannak ítélve. Alakulnak különböző egyesületek, ahol zenei oktatás folyik, de egy iskola megfogalmazására, kialakítására képes intézmény létrehozása, ahol egy egységes előadásmód oktatása, nem csak gyakorlati, de elméleti és módszertani tudás elsajátítására is lehetőség legyen, elengedhetlenné válik! Ez az intézmény a konzervatórium.

A nyugat európai harsonaiskolák kialakulásával kapcsolatos kutatásokat a XVIII. század végén, a XIX. század elején kell kezdeni. Ez az időszak egybe esik az első Nemzeti Konzervatóriumok megalapításainak idejével. A XIX. század elején a fúvós hangszeres művészet már eléggé magas szintet ér el. Hatással volt erre a folyamatra az 1795-ben megnyíló Párizsi Konzervatórium, az 1811-ben megalakult Prágai Konzervatórium, a Varsói Konzervatórium, mely 1821-ben nyílt meg, az 1822-ben alapított Londoni, a Pesti–1840, a Lipcsei–1843, az egy időben alapított Berlini és Kölni 1850-ben, és a Bukaresti Konzervatórium, mely 1864-ben nyitotta meg kapuit.⁷² A leghíresebb intézmény közülük a kezdetekkor a Párizsi Konzervatórium. Ennek az intézménynek az első igazgatója Bernard

⁷² Jurij Uszov, *Isztorija zarubezsnogo iszpolnitésztva na duhovyh insztrumentah*, Moszkva: Muzyka 1989, 131. oldal

Sarette volt, akinek a nevéhez köthető az új Franciaország első zenei társulatának, a Nemzeti Gárda fúvós zenekarának a megalapítása. Sarette a fúvós hangszerek oktatásának fontosságát hangsúlyozta nyitóbeszédében. A konzervatóriumi fúvós tanári státuszok száma is a fúvós oktatás preferálását bizonyítja.⁷³ A harsona tanszak megalakulásakor 1795-ben három tanulóval indul. Az első harsonatanárok valószínűleg Philippe Widerkehr és Pierre-Francois Marcillac voltak.⁷⁴ 1802-ben azonban a harsonaoktatás a konzervatóriumban megszűnik.⁷⁵ Az első ismert módszertani kiadvány, ami a harsonaoktatáshoz kapcsolódik, André Braun „*Gamme et méthode pour le trombones*” műve, melyet 1793 és 1797 között adtak ki Franciaországban. 1831-ben Victor Cornette kiadja harsonaiskoláját. 1833-ban Luigi Cherubini igazgatói tevékenysége idején indul újból a harsonaoktatás ideiglenes jelleggel Felix Vobaron irányítása alatt 1836-ig.⁷⁶ 1834-ben jelenik meg Felix Vobaron harsonaiskolája, mely sok tekintetben javítja, kiegészíti Cornette munkáját. Felix Vobaron az első francia harsonás, aki szólóhangszer szintre emeli a harsonát Franciaországban. 1836-ban az ideiglenes harsonatanszak állandóvá válik, de ismeretlen okok miatt az állandó harsonatanári kinevezésért kiírt pályázaton nem indul Felix Vobaron. Csak találgatni lehet, hogy a vezetőség nem volt elégedett a munkájával, vagy Vobaron nem szerette a tanári hivatást. A kiírt pályázaton végül ketten indulnak: Victor Cornette és Antoine Dieppo. A zsűri egyhangú döntésével az akkor huszonnyolc éves Antoine Dieppot választotta.⁷⁷ Dieppo egy hihetetlenül tehetséges harsonás volt. Tehetségét Hector Berlioz is nagyra értékelte. Ő volt az Opera és a Société des Concerts du Conservatoire szóló harsonása 1867-ig. Hector Berlioz *Simphonie Funebre et Triomphale* harsonaszólóját Diepponak írta. 1871-ig tanított a Párizsi konzervatóriumban, és Ő a francia harsonaiskola megalapítója. Dieppo is megírja saját harsonaiskoláját 1837-ben „*Méthode compléte pour le trombone*”-címmel.⁷⁸

⁷³ Sz. Levin, *Duhovyje insztrumenty v isztorii muzykalnoj kultury II*, Leningrad: Muzyka 1983, 23. oldal

⁷⁴ Trevor Herbert, *The Trombone*, New Haven and London: Yale University Press 2006, 130. oldal

⁷⁵ Trevor Herbert, *The Trombone*, 129. oldal

⁷⁶ Benny Sluchin and Raymond Lapie (1997) *Slide Trombone Teaching And Method Books In France (1794-1960)*, *Historic Brass Society Journal* 9. 4-29

⁷⁷ David Guion (2013), *Antoine Dieppo, French trombone virtuoso and teacher* <http://music.allpurposeguru.com/2013/02/antoine-dieppo-french-trombone-virtuoso-and-teacher/> letöltés dátuma 2016.05.04

⁷⁸ Trevor Herbert, *The trombone*, 138. oldal

Dieppot a harsona tanszéken 1871–től Paul Delisse követi, majd 1888–tól 1925–ig Louis Allard kezébe kerül a francia harsonaoktatás, aki szintén virtuóz harsonás, és kiváló tanári egyéniség volt.

A német előadó művészeti iskola szoros kapcsolatban áll a XVIII. századi zenekarok megalakulásával. A zenekari előadásmód kultúrája rohamos fejlődésen megy át. A XVIII. század második felében, és a XIX. század elején a növekvő esztétikai igények egyre nagyobb kihívások elé állítják úgy a zeneszerzőket, mint a zenekari művészeket. A német államszövetség területén a céhes oktatási forma csak a XIX. században szűnik meg. Inkább nem is megszűnésről, hanem átalakulásról kell beszélni. Különböző egyesületekben és kulturális szövetségekben folyik az oktatás. Egymás után alakulnak meg a városi polgári és a katonai fűvös zenekarok. Az udvari zenekarok vezetői a zenei oktatás vezéregyéniségeivé válnak. A német rézfűvösök Európa szerte nagy hírnévnek örvendenek, azonban ha az oktatási rendszerüket összevetjük a francia rendszerrel, érzékelhetjük a különbségeket. Míg a francia kiadású iskolák, módszertani útmutatók sorra jelennek meg, addig a német harsonás virtuózok mintha titkolnák módszereiket, és csak egy nagyon kis rétegnek, saját tanítványaiknak fedik fel féltve őrzött titkaikat. Ez az előző céhes oktatási rendszerre jellemző „titkos” tanítási módszer még sokáig fennmarad a XIX. század folyamán.

A XVIII. század végén, XIX. század elején alakuló professzionális zenekarokban folyó oktatási tevékenységet a német rézfűvös oktatás bölcsőjének is tekinthetjük. Ez a módszer sokban megegyezik a mai napig Németországban működő „zenekari akadémiákkal” Ahhoz, hogy ez a folyamat a múltban elinduljon, magas szintű zenekarokra volt szükség. Az első ilyen professzionális zenekar a Mannheimi zenekar volt. Itt egy teljesen új formában, új tradíciók szerinti munka folyt. A Mannheimi iskola tradíciói felkészítik a közönséget egy újabb zenei kor, a bécsi klasszicizmus hangzásvilágának az elfogadására. A Mannheimi zenekar első karmestere Jan Václav Stamitz cseh származású zeneszerző, karmester és hegedűs volt.⁷⁹ Rengeteg újítást vezetett be a zenekari munkában. Ezek az újítások mind technikai, mind kompozíciós téren nagy

⁷⁹ Sz. Levin, *Duhovyje instrumenty v isztorii muzykalnoj kultury*, Leningrad: Muzyka 1973, 182. oldal

jelentőséggel bírtak, a későbbiekben a klasszicizmus jelentős képviselői, Haydn és Mozart korai szakaszban írt műveikben is fellelhetők. Zeneszerzőként is rendkívül termékeny, hetvennégy szimfóniát szerzett.

A lipcsei Gewandhaus zenekara fontos szerepet játszik a német harsonás szólisták életében. 1815 és 1876 közötti időszakban harmincnégy harsonaszólistás hangversenyt rendeznek! Ebben az időközben lépnek itt fel más virtuóz művészek is: Niccolò Paganini, Johann Hummel, Felix Mendelssohn, Liszt Ferenc. A híres német harsonaművész Friedrich Belcke (1795–1874) Carl Heinrich Meyer lipcsei zeneszerző művét adta elő a Gewandhaus zenekarának a kíséretével 1815-ben. Ilyen típusú előadásra eddig még nem került sor Európában!⁸⁰ Az akkori újságok tudósítása szerint Meyer „a harsona teljes körű ismeretéről, és annak lehetőségeinek teljes kihasználásáról tett bizonyosságot a mű komponálása alkalmával.” Belcke nagy pontossággal, tisztasággal, eddig harsonástól nem hallott szépséggel adta elő a művet.⁸¹ Friedrich Belcke harminc éves harsonaszólista karriert futott be, és egész Európában fellépett különböző zenekarokkal szólistaként. 1816 és 1858 között a Berliini Udvari Zenekar harsonása. Számos harsona művet is komponált: Concertino op. 40; (zenekarral) Fantasia op. 58 (zenekarral, vagy orgonával) etűdök és duettek. A berlini időszakában tanítással is foglalkozott.



19.kép Friedrich Belcke

⁸⁰ David Guion (2014), *When the trombone was almost cool*, <http://music.allpurposeguru.com/2014/08/when-the-trombone-was-almost-cool/> letöltés dátuma 2016. 04. 25

⁸¹ D. Guion, *When the trombone was almost cool*

A másik, talán leghíresebb harsonavirtuóz a XIX. század első felében Németországban — Carl Traugott Queisser. (1800–1846). Ő az a harsonás, aki részére 1837-ben komponálta Ferdinand David a mai napig játszott, és a harsonások életében sok esetben sorsdöntő, a világ minden zenekarában belépőnek számító harsonaversenyét. Eredetileg a harsonaverseny megírása nem Ferdinand David, hanem Felix Mendelssohn feladata lett volna. Ebben az időszakban Mendelssohn vezette a Gewandhaus zenekarát. Mendelssohn és Queisser jó barátok voltak, és 1830-ban felajánlotta Mendelssohn, hogy komponál egy harsonaversenyt részére, amit a Gewandhaus zenekarával adnának elő. Az idő múlt, és amikor Queisser emlékeztette a Mestert ígéretére, az elfoglaltságára hivatkozva ezt a feladatot „átpasszolta” Ferdinand Davidnak, aki a Gewandhaus zenekarának a koncertmestere volt. 1837-ben mutatták be Lipcsében Felix Mendelssohn karmesteri irányítása alatt a művet.⁸² Queisser több mint száz alkalommal szerepelt szólistaként zenekarral Németországban. Ebből huszonhat alkalommal a Gewandhaus zenekarával. Robert Schumann Queissert a „harsona Istenének” nevezte.⁸³ Érdekes, hogy a harsonavirtuóz a zenekarban brácsásként dolgozott!

A sok ellátandó feladat mellett Queissernek is voltak tanítványai. Harsonaiskolát, vagy módszertani útmutatót azonban nem hagyott ránk, ami talán korai halálával magyarázható.



20. kép Carl Traugott
Queisser

⁸² Lindberg Christian, *History of the Concertino* <http://tarrodi.se.cl/ruta.asp> letöltés dátuma 2016.05. 11

⁸³ David Guion, *When the trombone was almost cool*, <http://music.allpurposeguru.com/2014/08/when-the-trombone-was-almost-cool/> letöltés dátuma 2016. 04. 25

A XIX. század német virtuóz harsonásai közé tartozik Moritz Nabich. Az első említés a sajtóban Nabichről 1847-ből található, az *Allgemeine Wiener musikalische Zeitung* című lapban.⁸⁴ Queisser halálát követő évben, 1847-ben mutatkozik be Lipszében, majd a következő évtől 1855-ig a Liszt Ferenc által vezetett Weimari Udvari zenekar tagja lett. 1855-ben Angliába utazik, ahol 1861-ig dolgozik.⁸⁵ Németországba csak 1864-ben tér vissza, ahol 1867-ig a Gewandhaus zenekarában dolgozik. Nabich több mint húsz éves szólista karriert futott be. Ez alatt az idő alatt Európa szinte mindegyik nagyvárosában fellép szólistaként.

Fontosnak tartom megjegyezni, hogy a XIX. századi német harsonaiskola e három képviselője olyan jelentőségű szólista tevékenységet folytatott, hogy nevük bekerült az 1882-ben Lipszében kiadott Hugo Riemann által írt Zenei Lexikonba!

A prágai konzervatórium 1811-ben nyílik meg a professzionális képzésre vágyó ifjú tehetségek előtt. Prága ez időben még csak regionális központ. A harsonaoktatás nem játszik központi szerepet az intézmény életében, inkább másodlagos funkciót tölt be. A kezdetekor bizonytalanság uralkodott a tanári körökben, hogy a tolóharsona, vagy pedig a ventiles harsonaoktatást vezessék be. A konzervatórium igazgatója és Joseph Kail a ventiles harsonaoktatást támogatta. Az első időszakban nem volt kimondottan harsonára szakosodott oktató. Az első cseh származású harsonatanár Václav Smita volt, aki 1868-ban kezdte meg tanári pályafutását a konzervatóriumban. Smita zeneszerzőként is hozzájárult a harsonairodalom bővítéséhez. Az ő szerzeménye az Esz dúr Koncert Ária, valamint a Concertino in Es. 1903-tól Joseph Hilmer tanít harsonát Prágában. Hilmer leghíresebb tanítványa Jaroslav Usak, akit a modern cseh harsonaiskola atyjaként tartanak számon a világban. Fontosnak tartom megjegyezni, hogy mind Hilmer, mind Usak pályájuk kezdeti szakaszában Oroszországi zenekarokban dolgoztak.

⁸⁴David Guione (2013), *Moritz Nabich and the second generation of 19th century trombone soloists*, http://music.allpurposeguru.com/2013/04/moritz_nabich/ letöltés dátuma 2016. 05. 14

⁸⁵David Guione, *Moritz Nabich and the second generation of 19th century trombone soloists*

A harsona alkalmazása nyugat-európai és orosz zeneszerzők műveiben

A harsona alkalmazását a szimfonikus és opera műfajokban a XV. és XVI. században kialakult zenei együttesek kultúrájának és a tradíciók logikus és természetes folytatásának is tekinthetjük. A harsona fokozatosan vált a nagy szimfonikus zenekar állandó tagjává. Nagy szerepük volt a fejlődésben a kezdetekor a toronyzenészeknek, akik a jelzőfunkciókon túlhaladva, mesterségüket tökéletesítve komolyabb dallamok eljátszására is képesekké váltak. Az ilyen típusú együttesekre írta Daniel Speer négy harsonás, valamint három harsona és cink összetételű szonátáit, Gottfried Reiche a huszonnégy két tételes szonátát három harsonára. A cinkes gyakran vettek részt harsona együttesekben, a felső szólamot játszották úgy a toronyzenében, mind az egyházi művekben is. A velencei Szent Márk székesegyház zenekara is a kezdetekkor rézfúvósokból áll, később bővítették vonós hangszerekkel. A firenzei zenei együttesekben is megtalálható volt a harsona.

Orlando di Lasso *Laudate pueri Dominum* művének a partitúrájában két fuvola, két viola, három harsona szerepel. Michael Praetorius *In Convertendo* művében már két kórusra ír: az első kórus három fuvola vagy hegedű, harsona vagy fagott, a második kórus hegedűkből és violákból, blockflöte és fagottból áll. Megállapíthatjuk, hogy a zenekarok kialakulásának az első fázisában a fúvós hangszerek szerepe fontosabb, mint a későbbiekben.⁸⁶

Nagy változást hozott a XVI. század második felében a hangszeres zene mind nagyobb önállósodása.⁸⁷ A hangszeres műfajok továbbfejlesztői nem feledkeztek meg a harsonáról sem.⁸⁸ Egyik legszebb példája ennek Giovanni Gabrieli *Pian e forte* című szonátája, melyben a szerző hat harsonát használ.⁸⁹ Giovanni Gabrieli tanítványa Heinrich Schütz is mestere hagyományait folytatja, és bátran alkalmazza a harsonákat. Gyakran találkozhatunk a vokális szólam négy harsona által kísért hangzásvilággal, vagy harsona szólóval más hangszerek kíséretében.

⁸⁶ Georgij Blagodatov, *Isztorija szimfonicseszkoj orkesztra*, Leningrad: Muzyka 1969, 10. oldal

⁸⁷ Darvas Gábor, *Évezredek hangszerei*, Budapest: Zeneműkiadó 1975, 129. oldal

⁸⁸ Darvas Gábor, *Évezredek hangszerei*, 129. oldal

⁸⁹ Darvas Gábor, *Évezredek hangszerei*, 129. oldal

A XVII. századi olasz opera igényelte a zenekar bővítését új hangszerekkel, melyek szerepe a konkrét művészeti célok megvalósítása volt. A harsona a dramatikus hangzásának és az ez által létrehozható hatásoknak köszönhetően az opera zenekar tagjává válik. Claudio Monteverdi az *Orfei* - óban (1607) négy harsonát ír elő.⁹⁰ Usov szerint Monteverdi fektette le az utat a partitúra megalkotásához és a zenekar kialakulásához. Ő volt az, aki bebizonyította, hogy a hangszerelés megváltoztatásával különböző emocionális hatásokat lehet előidézni.⁹¹ Az ünnepélyes, tragikus vagy szomorú epizódokban a harsona a mély vonósokkal és az orgonával szól. Ez a hangzásvilág az opera világában zord és sötét karakterek jellemzésére szolgált. Monteverdi az *Orfei* - óban alkalmazott harsonák megfélemlítő hatásokat kiváltó, alvilágot idéző módja hosszú időre meghatározza a harsona hangszín felhasználásának módját a XVII. században és a későbbiekben is.

Jean-Baptiste Lully műveiben is megtalálhatjuk a harsonákat. Leginkább a *Te Deum*-jában lévő harsonaszólam érdemel említést.⁹²

A késői barokk képviselői Johann Sebastian Bach és Georg Friedrich Händel műveiben ritkán találkozhatunk harsonával. Ennek az oka valószínűleg a jól képzett harsonások hiányára vezethető vissza. Händel a „*Sámson*” és az „*Izrael Egyiptomban*” című oratóriumokban használ harsonákat.

A XVIII. század első fele a harsonások számára még többnyire az egyházi zenei világot és az operát jelenti. Az operákban a szerzők még mindig a különböző zenei effektusok kiváltásához használják őket. Egyelőre még nem találja meg a harsona az utat a koncertpódiumra. Ennek a mellőzésnek az okai közé tartozhat a harsonaszólam hangszíniileg kiegyenlítetlen hangzása is. Ebben az időszakban alt, tenor és basszus harsonákat használtak, melyek hangszínükben jócskán eltértek egymástól. Az alt harsona eléggé felhangszegény, a basszus harsona telt, de a tenorharsonához képest matt hangszíne nem képezték azt a hangképet, amelyre az akkor alkotó zeneszerzők vágytak.

⁹⁰ Darvas Gábor, *Évezredek hangszerei*, Budapest: Zeneműkiadó 1975, 130. oldal

⁹¹ Jurij Usov, *Istorija zarubezsnogo iszpolnitelstva na duhovyh insztrumentah*, Moszkva: Muzyka 1989, 19. oldal

⁹² Darvas Gábor, *Évezredek hangszerei*, 130. oldal

A XVIII. század operavilágában Christop Willibald Gluck operareformjának köszönhetően a harsona új, változatos funkciókhoz jut. A Mannheimi tradíciók is előkészítik, idővel szinte kikényszerítik a harsona bevezetését a nagy szimfonikus zenekarba.

A bécsi klasszikusok közül Joseph Haydn „*A teremtés*” és „*Az évszakok*” című oratóriumokban alkalmazza a harsonákat.

Wolfgang Amadeus Mozart nagyon ritkán írt harsonát a partitúrába, azonban amikor mégis megtette, páratlan remekművek sikeredtek, melyek a mai napig próbára teszik a harsonásokat. Az egyik legismertebb példa erre a *Requiem Tuba mirum* tétele, ahol a második harsona bizonyíthatja, hogy ezen a hangszeren is lehet összetett dallam íveket játszani. A Don Giovanni című operában nagy drámai nyomást kifejtő, a sors beteljesedését előre vetítő, a Varázsfuvolásban ünnepélyes, emelkedett hangulatot keltő hangzást hoz létre a harsonák révén.

A harsona nagy szimfonikus zenekarba jövétele egybe esik a francia forradalom idejével. Ez magyarázható azzal is, hogy ebben a korszakban jóval magasabb érzelmi szintek dúltak, melyeket a zeneszerzők kifejeznek ebben a periódusban keletkezett műveikben. A mély érzelmek, emóciók kifejezéséhez nagyban hozzájárulhatott a harsona szólam, mely az opera világában már bizonyított. Ezekkel a felpezsdült érzelmi állapotokkal találkozhatunk Ludwig van Beethoven műveiben is. Munkássága elején nem használ harsonákat a műveiben, de mintha intuitívan érezte volna a hangszercsoport hiányát, és fokozatosan az ötödik, hatodik és kilencedik szimfóniában már ott van a zenekarban a három harsona! Beethoven a „*Krisztus az olajfák alatt*” című oratóriumában használ először harsonát 1803-ban. A *Fidelióban* (1805) már két harsona, a *Leonóra* nyitányban (1806) már három harsonát ír! 1812-ben születik a „*Drei Equale*” harsona kvartett, amiben a szerző a hangszercsoport dinamikai lehetőségeivel kísérletezik. Beethoven előtt senki sem próbálkozott az ilyen típusú dinamikai lehetőségek kihasználásával. A harsonák használata nagyban megváltoztatta a bécsi klasszikus hangzásvilágot!

A XIX. század eleji partitúrákban megfigyelhető a kürtök számának a növekedése, és a harsonák gyakori használata. Kialakul a vonós, fafúvós és rézfúvós szólam, melyek egymástól melodikusan és harmonikusan függetlenek,

önállóak, és az ütőhangszerekkel együtt megalkotják a teljes mai modern szimfonikus zenekart.⁹³ A késői Beethoven és C. M. Weber zenekara a magja az összes zenekari kombinációnak, melyek képesek kifejezni a XIX. századi zeneszerzők legfinomabb zenekari koncepciót is.⁹⁴

A zenei romantika korában indul meg a harsonák máig is tartó másod - (vagy harmad?) virágzása.⁹⁵ A XIX. században a zenekari harsona szólamok összetettsége egyre növekszik. Giacomo Rossini és Giuseppe Verdi műveikben olyan technikai tudást igénylő szólamokat írtak, hogy a mai napig a próbajátékokon és az előadásokon a tapasztalt harsonásokat is megizzasztják. Robert Schuman *Rajnai* szimfóniájának a IV. tételének pianissimo dinamikában előadandó harsona korál bevezetője a legjobb és legösszeszokottabb harsonaszólamokat is próbára teszik. Franz Schubert VIII. „*Befejezetlen*” szimfóniában a legkülönbözőbb dinamikákban és hangszín kombinációkban használja a harsonákat. Hector Berlioz a harsonára fontos, dramatikus funkciókat betöltő hangszerként tekint. Műveit nehéz elképzelni harsonák nélkül. A „*Grande Symphonie funebre e triomphale*” második tétele harsonaszóló, zenekari kísérettel! A „*Requiem*”-ben pedig 12 harsona kap szerepet! Berlioz a harsonaszólam kiegyenlítetttségének érdekében három tenor harsona használatát ajánlja a zeneszerzőknek, a basszus harsona használatának a lehetőségét is a három tenorharsona jelenlétéhez köti.⁹⁶ Richard Wagner sem elégszik meg minden esetben három harsonával, a kontrabasszus harsonát is bevezeti a műveiben. Ezt a hangszert 1860-ban Berlinben C. A. Moritz készítette R. Wagner rendelésére. Wagner még Berlioznál is nagyobb mértékben bővíti ki a zenekart, bevezeti a „Wagner tubát”, basszus trombitát, és a tubát!

A harsona az orosz és ukrán zeneszerzők műveiben

A XIX. századi nyugat – európai zenekari kultúra fejlődésével párhuzamosan folyik az orosz és az ukrán zenei kultúra fejlődése is. Itt azonban

⁹³ A. Carse, *Isztorija orkesztrovki*, Moszkva: Muzyka 1990, 16. oldal

⁹⁴ A. Carse, *Isztorija orkesztrovki*, 16. oldal

⁹⁵ Darvas Gábor, *Évezredek hangszerei*, 134. oldal

⁹⁶ G. Marcenyuk, *Ukrainszke trombonove vykonavsztvo v kontekszti jevropejszkogo duhovogo muzychnogo misztectva*, Kijev: Inform. – analit. agensztvo 2013, 28. oldal

fontos megjegyezni, hogy azok a tradíciók, melyek nyugaton a XV. századtól éltek, itt teljes mértékben hiányoztak.

Az orosz és ukrán zenekarok kialakulásának a feltételei sokban különböznek a nyugat-európaiktól. Nyugat Európában a zenekarok az egyházi és világi zenei együttesekből nőttek ki magukat. Az orosz és részben az ukrán zenei kultúrában hiányzott az egyházzenei hangszeres együttes. A világi zenélés főképp a népzenei tradíciókra épült, mely nem ismerte a rézfúvós hangszereket, köztük a harsonát sem. A professzionális hangszeres műfaj csak a XVII. század második felében kezdett éledezni, mikor cári parancsra külföldi zenészeket szerződtettek és hozattak Oroszországba. Ezek a zenészek kezdték meg a helyi, főképp jobbagyosorban lévő ifjak hangszeres oktatását. A XVII. század végi, XVIII. század eleji orosz zenekar a korai klasszicizmus korát idéző olasz opera zenekari összetételével azonos. Az ukrán származású Dimitri Bortniansky zeneszerző, aki Oroszországban dolgozott, egyházi témákra írott műveiben a harsonaszólamokat kürtzenekarra írta. Zenei különlegességnek számított ebben az időszakban, hogy a harsonák hiányát így próbálták ellensúlyozni a zeneszerzők. Így tett a híres Giuseppe Sarti is, ki a harsonák alternatívájaként kürtzenekarokat használt operáiban. Osip Kozlovsky *Requiem* - jében a harsonaszólam hangzásának felidézésére kürtzenekart írt, a harsonák csak a mű harmadik kiadásában jelennek meg 1826-ban. Kozlovsky különböző színpadi művek zeneszerzőjeként is ismerté vált. Vladislav Ozerov „*Ödipusz Athénban*” művéhez írt zenében egy harsona kap szerepet, a „*Monokli*” zenés tragédiában is egy harsona, de itt még a színpadi zenekarban is egy harsonát alkalmaz. A későbbi művekben már gyakran jut szerephez három harsona is. Meg kell jegyezni, hogy a zeneszerzők többnyire a környezetükben szóba jöhető harsonások számától tették függővé a partitúrában szereplő mennyiségüket. A XIX. század elején, Szentpéterváron nem volt sok harsonás, így még az 1801-ben Szentpéterváron előadott Joseph Haydn „*A teremtés*” oratóriumában is a harsonákat kürtzenekarral helyettesítették!⁹⁷ Az 1790-ben koprodukcióban létrejött opera „*Oleg uralkodásának kezdete*” (Nachalnoe upravlenie Olega) melynek szerzői Vasil Pashkevich, Giuseppe Sarti és Carlo Canobbio voltak, két harsonaszólamot tartalmaz. Jevstignei Fomin

⁹⁷ V. Szumerkin, *Trombon*, Moszkva: Muzyka 1975, 48. oldal

„*Orfeo*” című operájában újból a harsonaszólamhoz hangzásban legközelebb álló kürtzenekart alkalmaz.⁹⁸ Fomin tanulmányait Bolognában végezte, mesterei Giovanni Battista Martini, a nagy W. A. Mozart egyik tanára, valamint Stanislao Mattei, G. Donizetti és G. Rossini mesterei voltak. Ő volt az első orosz zeneszerző, akit a bolognai Királyi Akadémia tagjai közé választott egyhangú szavazással. A következő, csak száz év elteltével Tchaikovsky volt! Katerino Kavosz Oroszországban élő és ott alkotó zeneszerző 1815-ben írt „*Ivan Susanin*” című operájában egy harsona, a „*Zefír és Flóra*” című balettzenében már három harsona és egy ofikleid kap helyet.⁹⁹ Még egy fontos zeneszerző, aki a harsonák használatát szorgalmazta, Alexei Nikolaevich Verstovsky. A „*Tvardovszkij úr*” (Pan Tvardovszkij) 1828-ban, valamint a „*Vadim, vagy a tizenkét szűz ébredése*” (Vadim, ili probuzhdenie dvenadcati dev) 1832-ben írt operáiban három harsona szólal meg.¹⁰⁰

A XVIII. századi orosz zeneszerzők a rézfúvós hangszereket még főképpen hatáskeltésre, dramaturgiai vonalak, cselekmények felnagyítására, a zenekari tutti hangzás erősítésére használták. Azonban a XIX. századi európai hangzásvilág utat talál az orosz zeneszerzők műveiben is, és az orosz szimfonikus zenekar „fiatal kora” ellenére hamar felnő az európai szinthez, hangzáshoz, megőrizve saját nemzeti vonásait. A XIX. század elején a komikus opera népszerűsége csökken Oroszországban. Helyébe a varázslatos, fantasztikus, valamint a hősi, patriotikus elemeket előtérbe helyező művek kerülnek.¹⁰¹ Ebben az időszakban születik az orosz operára jellemző hangszerek által megformált vezérmotívumi hangzás, melynek a megformálásában a harsonák nagy szerephez jutnak.

Levin zenetudós írásai alapján köztudott, hogy sok fúvós hangszeres szólista koncertezett Oroszországban a XIX. század első felében. Köztük harsonások is koncertpódiumra léptek.¹⁰² Bizonyára a zeneszerzők is hallhatták ezeket az előadókat, és ezek a hangversenyélmények hatással voltak munkásságukra, ösztönözve őket a zenekari hangzás színesítésére, a harsona minél gyakoribb

⁹⁸ T. Livanova, *Muzyka doglinkovszkogo perioda*, Moszkva-Leningrad: Gosz.MuzIzdat. 1946, 5. o

⁹⁹ Sz. Levin, *Duhovyje insztrumenty v isztorii muzykalnoj kultury II*, Leningrad: Muzyka 1983, 131. oldal

¹⁰⁰ Sz. Levin, *Duhovyje insztrumenty v isztorii muzykalnoj kultury II*, 131. oldal

¹⁰¹ Sz. Levin, *Duhovyje insztrumenty v isztorii muzykalnoj kultury II*, 131. oldal

¹⁰² Sz. Levin, 154. oldal

alkalmazására műveikben. A XIX. századi orosz zeneszerzők műveikben a harsonát már szóló feladatokkal is ellátják. Aljabyev Alexandr Alexandrovics „*A halász és a sellő*” című operában, valamint az „*Őrült nő*” (Bezumnaja) zenei költeményében elsőként él ezzel a lehetőséggel.

Mikhail Ivanovich Glinkát Vladimir Vasilevich Stasov zenetörténész és zenekritikus az új orosz zenei nyelv megalkotójának nevezi: „Ők ketten (Puskin és Glinka) megalkották az új orosz nyelvet - egyikük a költészetben, másik a zenében”.¹⁰³ Fontosnak tartom azonban megjegyezni, hogy a Glinka előtti zeneszerzők által kijelölt irány, elvégzett munka, a „nemzeti” hangzás megalkotása terén nagy hatással volt a zeneszerzőre, és az ő későbbi, értett munkáiban teljesedik ki igazán. A zeneszerző kapcsolatáról az elődök tradíciójához két vélemény létezik: 1) A. Carse szerint Glinka olyan stílusban komponált, alkalmazta a zenekari hangzást, mely nem kapcsolódik semmilyen zeneszerzői iskolához, zeneszerzőkhöz.¹⁰⁴ 2). B. Asafjev szerint Glinka munkásságában sokkal több összetevő van a múltból és az ő korabeli kultúrájából, mint azt általában gondolják.¹⁰⁵ Munkásságában megtalálhatóak a korai romantikus stílus jegyei. Nagyon fontos helyet töltenek be zenekarában a harsonák. Glinka úgy jellemzi a harsonákat a „Jegyzetek a hangszerelésről” című munkájában, mint a zenekar ékkövei.¹⁰⁶ Glinka partitúráiban ritkán egy, többnyire három harsona szerepel. A „*Vals-Fantazia*” című műben harsonaszólót ír, az orosz zenei kultúrában először ír elő *vibrato* előadásmódot a harsonának! Az „*Aragonszkaja ohota*”, valamint a „*Kamarinskaja*” műveiben is találkozhatunk kisebb harsona szólókkal. Glinka nagyon ügyesen használja a harsonákat az „*Ivan Susanin*” című operában is különböző szereplők jellemvonásainak megformálására, a nagy opera finálékban a hallgatókban hazaszeretet fokozó hatásokat képes kiváltani, valamint még a kürtzenekari hangzást is képes felidézni, átadni harsonák által. A „*Ruslan és Ludmilla*” operában titokzatos harsona korálok szólnak, élénk tárva a mesevilágot, különböző érzelmi hatásokat képes kiváltani a harsonaszólamban rejlő lehetőségek kiaknázásával. Az orosz

¹⁰³ O. Levasova, A. Lebegyeva - Emelina, *M.I. Glinka*, Bolsaja Russzkaja Enciklopedija, Moszkva: BRE 2007, 7. kötet, 233. oldal

¹⁰⁴ A. Carse, *Isztorija orkesztrovki*, Moszkva: Muzyka 1990, 227. oldal

¹⁰⁵ Borisz Aszafjev, *Izbrannye trudy*, Moszkva: Akademia Nauk CCCP 1955, 4. kötet, 27. oldal

¹⁰⁶ M.I. Glinka, *Zametki ob insztrumentovke*, Leningrad: Muzgiz 1937, 8. oldal

szimfonikus zenében Glinka az, aki kilépteti a harsonákat az addig sokszor másodlagos funkciókat betöltött szerepkörből. Ő az első orosz zeneszerző, aki teljes mértékben kihasználja a harsonaszólam technikai és művészeti kapacitását!

A Mihail Ivanovich Glinka utáni időszak zeneszerzői, elsősorban a „Moguchaja kuchka” -az „Orosz ötök” képviselői sem feledkeztek meg a harsonákról műveikben.

Modest Musorgsky műveiben is meghatározó a harsonák hangzása úgy a „*Boris Godunov*” című operájában, mint szimfonikus műveiben. Az „*Éj a kopár hegyen*” című szimfonikus költemény erre jó példa. (1. kottapélda a mellékletben.)

Alexandr Porfirievich Borodin, az „Orosz ötök” másik jeles képviselője is mind az „Igor herceg” operájában, mind második „*Bogatyrskaja*” szimfóniájában a mindent elsöpörni képes erőt harsonák által testesíti meg. (2. kottapélda a mellékletben.)

Nikolai Rimski-Korsakov a harsonával közelebbi ismeretségre is szert tett, mikor 1877-ben harsonaversenyén dolgozott. Igaz, hogy nagy eredményeket nem ért el a hangszerjátékban, de a hangszerszerű írásmód egész pályafutását végig kíséri. (3. kottapélda a mellékletben.)

A szimfonikus műveiben a „*Seherezádé*”, valamint a „*Spanyol Capriccio*” -ban és operáiban „*Sadko*”, „*Mese Szaltán cárról*” a harsonák sokszor különböző, szomorú történetet mondanak el, kegyetlen uralkodókat varázsolnak elénk, csodálatos tájakra visznek el bennünket, és mindezt a zeneszerző tollának és a harsona hangjának köszönhetően!

Az ukrán zeneszerzői iskola megalapítója Mykola Vitaliovich Lysenko. Művészetére nagy hatással volt M. Berezovsky és D. Bortniansky, valamint A. Vedel. Zenei tanulmányait Lipcsében és Szentpéterváron végzi, így alkotásaiban érezhetőek a nyugat európai valamint az orosz zenei hatások is. Tanára volt N. Rimsky – Korsakov, akinek a hangzásvilágával gyakran találkozhatunk Lysenko operáiban, a romantikus jegyeket hordozó heroikus „*Taras Bulba*”, a „*Natalka-Poltavka*” vígoperában, és az „*Utoplenná*” - „Vízbe fullasztott lány” fantasztikus operában is. Ezekben a művekben a harsonákra jelentős feladatok hárulnak a nagy zenekari tutti részekben, valamint a korálok előadásában.

Pyotr Ilyich Tchaikovsky az orosz zeneszerző iskola legjelesebb képviselője. Az ő munkásságában egyesülnek az orosz nemzeti hagyományok a nyugati romantikus zenével. Műveiben a harsonákra nehéz feladat hárul. Az általuk játszott motívumok, szólamok ugyanis nagyon sok esetben, a szereplőkben, vagy a témában rejlő belső feszültségek, pszichológiai állapotok feltárására, átadására, érzékeltetésére szolgálnak. Így van ez az „*Eugene Onegin*”, valamint a „*Pik Dáma*” című operákban, az V. e-moll és VI. Patetikus h-moll szimfóniáiban, a „*Francesca Da Rimini*” és a „*Rómeó és Júlia*” zenekari fantáziákban. Ezen szólamok eljátszásához nagy tudástárral kell rendelkezni a szólam minden tagjának, ugyanis az extrém fortissimótól az öt pianissimóig terjedő dinamikai jelzésekkel találkozunk a művekben. (4. és 5. kottapélda a mellékletben.)

Bőven van fűjnivaló Tchaikovsky balettzenéiben is. A „*Hattyúk tava*”, „*Diótörő*”, és a „*Csipkerózsika*” szólamai is komoly kihívás elé állítják a harsonásokat, de saját tapasztalataim alapján mindenki nagyon szívesen, és nagy élvezettel játssza őket.

S. Rachmaninoff, I. Stravinsky, S. Prokofiev és D. Shostakovich

A harsonák alkalmazásában az orosz szimfonikus zenében a Pyotr Tchaikovskyt követő időszakban élen járt Sergei Rachmaninoff és Igor Stravinsky. A különbség köztük abban rejlik, hogy míg Rachmaninoff a Tchaikovsky által kitaposott úton haladt tovább, Stravinsky a Rimsky - Korsakov zeneszerzési elveire jellemző módon kezdi zeneszerzői pályafutását. Az orosz népzenei hagyományokon alapuló, de impresszionista elemekkel kibővített műveiben a *Petruska*, a *Tűzmadár*, a *Tavaszi áldozat*ban wagneri módon a zenekari apparátus kibővítésével, saját zenekari stílust hoz létre. Ezekben a művekben a harsonák gyakran használnak szordinót, sok a glissando, trillák, néha dupla, sőt tripla nyelv használatára is kényszerülnek. (6. és 7. kottapéldák a mellékletben.)

További, fejlődésre ösztönző feladatokat állítottak a harsonák elé Sergei Prokofiev és Dimitri Shostakovich. Prokofiev sokszor a hangterjedelem lehetőségeit feszegetve, de a drámai hangzást megőrizve használja a harsonákat.

Írásmódja sok esetben okoz kellemetlen meglepetéseket a tapasztalatlan játékosoknak. Ezeket a szólamokat szinte lehetetlen elsőre leblatolni. Gyakran használ alt kulcsot még a pótvonalak alatt is, ami más zeneszerzőkre nem jellemző, így ez váratlan meglepetést tud okozni. Prokofievre készülni kell!

Dimitri Shostakovich különleges módon és sokoldalúan használja a harsonákat. Az Ő műveiben a harsona a legkülönbözőbb zenei érzések és képek átadására hivatott. Jelentős harsonaszólókat ír a III. Esz - dúr, XII. d-moll, és a XV. A - dúr szimfóniáiban. A „*Katerina Izmaylova*” című opera utolsó drámai jelenetében is megszólal a harsona, ezúttal szordínóval, ami a zenei feszültség legmagasabb pontját alkotja meg a műben. (8. kottapélda a mellékletben.)

A harsona a XX. századi ukrán zeneszerzők műveiben

Az ukrán szimfonikus műfaj jeles képviselői a XX. század elején Lev Mikolayovich Revucky és Boris Nikolayevich Lyatoshynsky. Munkásságuk korai periódusában érezhetőek P. Tchaikovsky, és S. Scriabin hatása műveikben. A nagy tutti állásokban mindig ott vannak a harsonák, színesebbé téve a zenekar hangzását. Későbbi műveikben már ennél bonyolultabb technikai feladatokkal is ellátják a harsonaszólókat.

A XX. századi ukrán zeneirodalom jeles képviselői közé tartoznak Levko Kolodub, Miroslav Skoryk, Evgen Stankovich és Valentin Silvestrov. Levko Kolodub két harsonaverseny és több harsona kvartett szerzőjeként ismert az ukrán harsonások között, de az „*Ukrán kárpáti rapszódia*” basszus harsona szólója sem ismeretlen a zenészek előtt. (9. és 10. kottapélda a mellékletben.)

M. Skoryk a neofolklorizmus jeles képviselője műveiben bőkezűen látja el feladatokkal a rézfúvós hangszereket. A harsonák is gyakran disszonáns hangzásukkal, néha a havasi kürtöket, „trembitákat” imitáló motívumokkal hívják fel magukra a figyelmet. E. Stankovich hangzásvilága sokszor megidézi előttünk a mahleri örökséget. 1971-ben szerzett művében a „*Simfonietta*”-ban vonós pianissimo szőnyegen játssza a harsona dramatikus hangvétellű szólóját. Sokan a

harsonairodalom egyik legösszetettebb szőlójának tartják. (11. kottapélda a mellékletben.)

A fejezet végén visszatekintve a harsona szerepére az egyházi és világi zenei életben, látható, hogy az út, mely a koncertpódiumra vezetett, nem volt könnyű. A zeneszerzők által kitűzött feladatok egyre nehezebbé válása folyamatosan motiválták és motiválják a harsonásokat a hangszerükön való játék minél magasabb szinten való elsajátítására. Fontos szerepük volt és van a mai napig a hangszerkészítő mestereknek, kik a harsonásokkal együttműködve alkották meg a hangszereket, melyek hangja a tehetséges harsonás kezében megihlette a zeneszerzőket már a kezdetekkor - különböző zenei közegbe való kihelyezésre ösztönözve őket. Ezek a próbálkozások, kísérletezések a zeneszerzői oldalról a mai napig folynak sokszor megdöbbentő eredményeket produkálva, melyet aztán a harsonásnak meg kell oldani. De fontosnak tartom megjegyezni, hogy újabb feladatok nélkül a fejlődési folyamatok megállnának.

Az orosz és ukrán harsonaiskola keletkezése

A zenei élet területén meghatározó esemény volt 1859-ben Szentpéterváron az Orosz Zenei Társaság (Russkoje Muzykalnoe Obshchestvo – RMO) megalakulása, melyet a későbbiekben 1873-ban Birodalmi Orosz Zenei Társaságnak neveznek át. Moszkvában 1860-ban, Kijevben 1863-ban nyílnak meg a társaság fiók intézményei. A társaság fő feladatai közé tartozott a zenei élet szervezése, valamint a zene népszerűsítése a lakosság széles rétegeiben. Ezen feladatok ellátásához nagy szükség volt jól képzett hivatásos hazai zenészekre. Vasili Alexeyevich Kologrivov, a moszkvai részleg zenei titkára 1865-ben jelentésében írja: „a Moszkvában élő több mint 360 zenész közül lehetetlen összeállítani legalább egy olyan szintű zenekart, mely méltó lehetne a Birodalmi cím viselésére! Néhány olyan ritka hangszerből, mint az oboa, fagott, harsona – még az átlagos szintet megütő zenészeket is nehéz találni.”¹⁰⁷ A helyzet

¹⁰⁷ V. I. Malyshevszkij, *Kratkij istoricseszkij ocserk IRMO*, Odessza: G. Russzo 1911, 141. oldal

megoldására elengedhetetlen volt a saját nemzeti konzervatóriumok megalapítása. Így 1862-ben Szentpéterváron, majd 1866-ban Moszkvában megalakulnak az első orosz zenei konzervatóriumok, melyek szerepe felbecsülhetetlen volt a zenészek képzésében a különböző hangszereken. A harsonaiskola keletkezésének, az alakulási folyamatnak katalizátora az orosz zenei kultúra rohamos fejlődése a XIX. század második felében.

A Szentpétervári Konzervatórium első igazgatója Anton Grigoryevich Rubinshtein volt. Legfontosabb feladatának tekintette a diák szimfonikus zenekar megalapítását. Több ösztöndíjat alapított a fúvós hangszereken tanulók részére, ingyenessé tette számukra az oktatást.

A Moszkvai Konzervatórium első igazgatója Nikolai Grigoryevich Rubinshtein, aki szintén a zenekari zenészek képzésének a pártolója volt. Szívügye volt az akkori időben nem nagy népszerűségnek örvendő fúvós hangszerek oktatása. Ami a tanári kart illeti, mindkét intézményben külföldi tanárok, elsősorban német nyelvterületekről érkezők, és cseh nemzetiségűek kaptak bizalmat.

A szentpétervári konzervatóriumban a harsona osztály 1870-ben alakult, és első tanára 1870-től 1909-ig Franz Josef Turner volt. F. Turner osztrák származású, zenei tanulmányait Ausztriában végezte. Az Orosz Császári Színház zenekarának a tagja volt, de mint katonazenekari karnagy is tevékenykedett. Turner egy iskolát is kiad „Gyakorlati Alapiskola Rézfúvós hangszerekre” címmel, és ez a mű számít az egyik első orosz, fúvós hangszerekre írt módszertani munkának.



21. kép Franz Türner, Gyakorlati Alapiskola Rézfúvós Hangszerekre, Moszkva: Jurgenszon kb.1870¹⁰⁸

Türner szigorú követelményeket támasztott tanítványaival szemben, elsősorban a technikai kérdéseket kezelte kiemelten.

A moszkvai konzervatóriumban a harsonaoktatás 1876-ban kezdődött. Itt a harsonatanár Christophor Bork 1916-ig. Ch. Bork porosz származású harsonás, a Bolshoi zenekarában 1861-óta szolgált. Az Orosz Állami Levéltár adatai alapján 1861-ben tesz állampolgársági esküt Oroszországban. 1867-től timpanisként is közreműködik, de az első harsonás feladatokat is ellátja.

Kijevben még egyelőre nem nyílik konzervatórium, itt a Birodalmi Orosz Zenei Társaság által működtetett zeneiskolában indul a harsonaoktatás 1872-ben G. Samborsky vezetésével, aki 1885-ig oktat, majd Alexander Masek veszi át a harsonaosztályt 1907-ig.

A harsona szakok indulásakor mindhárom helyszínrre jellemző, hogy nem sok a jelentkező Egy tanárnak általában két-három tanítványa volt. A tanulókat többnyire minden előképzettség nélkül iskolázták be, így a színvonal nem lehetett túl magas. A tanárok többsége az operaházak vezető hangszeres szólistái voltak, kevesen rendelkeztek tanári tapasztalatokkal. Így az első húsz év folyamán nem találkozhatunk kiugró tehetséggel, aki ezen intézményekből került volna ki.

Pyotr Naumovich Volkov

A szentpétervári harsona iskola megalapítójának számító Pyotr Naumovich Volkov 1877. január 12-én született Kurszki megyében, Golovcsino faluban.

¹⁰⁸ A. Levaskin, *Kartinki iz isztoriji tuby v Rossziji*, 5. oldal <http://www.tuba.org.ru/kniga5.php>
letöltés dátuma 2015. 01 .05

Édesapja korábban jobbágy zenész volt, kürtön játszott. P. N. Volkov 1900-ban diplomázott Franz Turner osztályában. 1899-től Volkov a Mariinsky színház első harsonása. 1906-ban kezdi eredményes tanári pályafutását, mely haláláig, 1933-ig tart. Nagy hatással voltak játékstílusára az orosz operaénekesek. A német harsona iskola precizitását, technikai alapjait felhasználva, valamint a leghíresebb orosz énekművészek eszköztárának ötvözésével létrehozott egy új stílust, az orosz előadói stílust a harsonán. Volkov kiváló mestere volt a harsonának, erőteljes, de lágy, ezüstös hang, és széles dinamikai választék jellemezte játékát. „Szigorú, de igazságos tanár volt. Követelményei törvények voltak a tanulóknak, reálisak, meggyőzően előadva, becsületesen dolgozó, gondolkodó előadókra szabva. Különleges figyelmet fordított a konkrét hangindításra, a technikailag helyes és szép hangvezetésre, a hangindítás és a levegő koordinációjára. A skálákra, hármashangzatokra és etűdökre fordította az órák nagyobb részét.”¹⁰⁹



22. kép Pyotr Naumovich Volkov

A tanári pályán eltöltött huszonhét év alatt számos kitűnő harsonást képzett, akik valódi mesterei voltak hangszerüknek. Többek között V. Kuznecov, a Mariinsky színház első harsonása, később a Leningrádi Konzervatórium

¹⁰⁹ B. Anyiszimov: *Pyotr Naumovics Volkov*
<http://www.russian-trombone.com/?page=korefei&nnews=13> letöltés dátuma:2016. 09. 28

professzora, P. Kurilov, a Leningrádi Filharmonikusok első harsonása, Y. Raichman, a Bosztoni Szimfonikusok első harsonása.

Vladislav Mikhailovich Blazhevich

Az orosz harsonaiskola moszkvai ágának megalapítója Vladislav Mikhailovich Blazhevich 1881. augusztus 3-án született Tregubovkában, Szmolenszki területen. Önéletrajzában így ír magáról: „Nemzetiségem litván, vallásom római katolikus. Olvasok, írok és beszélek lengyel, litván és német nyelveken.”¹¹⁰ Születése évében elveszti édesapját, majd hat éves korában édesanyja is meghal. Ezek a tragikus események egy életre nyomot hagynak Blazhevichben, egész élete folyamán zárkózott s hallgató volt.¹¹¹

A szülei halála után nagybátyja neveli, élete inkább a jobbagyosban lévőkre hasonlít. Tizenkét éves koráig még rendes cipőt sem kapott nevelőjétől. Sorsa csak akkor fordul jobbra, mikor nagybátyja elküldi tanulni a Harmadik Szmolenszki Tüzérségi Brigád zenekarába. Itt közelebbről megismerkedik a fúvós hangszerekkel. Első hangszere a bariton. Három év alatt tökéletesen megtanul játszani ezen a hangszeren, és a zenekar szólistájává válik. Különleges meleg hangon szólt kezében a hangszer, és tökéletes zenei ízlése volt. Blazhevich azonban nem elégedett meg a baritonista karrierrel, Ő többre vágyott! A zenekar karmestere Yakob Bakin engedélyezte a harsonán való gyakorlást. A hangszerváltás sikeres, a harsona tökéletes választás volt az ifjú Blazhevich számára. Ekkor már szimfonikus zenekari pályafutásról, és felsőfokú tanulmányokról álmodozik. 1899-ben elhagyja Szmolenszket, Moszkvába költözik, és a moszkvai Asztrahanyi Gránátos Ezred zenekar szóló harsonása lett. Egy év elteltével felvételt nyert a Moszkvai Konzervatórium harsona szakára. Tanára Christophor Bork, aki rendkívül pedáns, szigorú, ellentmondásokat nem tűrő tanár volt. Blazhevich nem elégedett meg csak a harsona órák látogatásával, engedélyt kér és kap a konzervatórium vezetőségétől – zeneszerzés, hangszerezés

¹¹⁰ A. Levaskin: *Kartinki iz istorii Tuby v Rossii* 16. oldal
http://www.tuba.org.ru/kniga.php_letöltés dátuma 2015. 01 .05

¹¹¹ B. P. Grigorjev, *V.M. Blazsevics-trombonist, pedagog, dirizsor*. Mastera Igry na Duhovyh instrumentah, Moszkva: Muzyka 1979, 168. oldal

és zongoraórákat is látogat. Ezen kívül a többi fúvós professzor óráin is részt vesz, szélesítve ezzel látókörét. A sok óralátogatás eredményeképp Blazhevich egyre elégedetlenebb, látja azokat a hiányosságokat, melyek a harsonás diákok felkészítésében vannak! A végzős hallgatók módszertanilag gyengén voltak képezve, a basszuskulcson kívül mást nem ismertek, a lapról olvasás gyenge szinten volt, az összetettebb metrumok és ritmusok rendkívüli nehézségeket okoztak számukra. Itt merült fel benne az igény egy újfajta megközelítési mód, egy logikusan és következetesen felépített iskola kidolgozására. Természetesen Blazhevich tanárától a technikai alapokat megkapta és átvette, aminek bizonyítéka a sok hangverseny, melyeken nagy sikerrel szerepelt. Tehetséges és nagy jövő előtt álló diák hírében állt a konzervatóriumban.



23. kép Vladislav Blazhevich, Moszkva 1903

1905 augusztusában kapta meg diplomáját, és a sors úgy hozta, hogy már 1906-ban megmérettetheti magát a Bolshoi próbajátékán. Itt történt meg vele, hogy a fordulók között őrizetlenül hagyta harsonáját, és ezt kihasználva valaki homokot szórt a cúgba. Ez az incidens azonban nem zavarta meg Blazhevichet és magabiztosan nyeri meg a meghirdetett pozíciót, melyet huszonkét éven keresztül tölt be. Gyönyörű hangszíne, virtuóz technikája és makulátlan intonációja a fúvós szólam egyik vezető személyiségévé teszi. Az első év a repertoár megtanulásával és tapasztalatszerzéssel telik. Az új közeg jótékonyan hat, elkészülnek az első

harsona kvartett átíratok orosz és külföldi szerzők műveiből, néhány trió, valamint duó, ahol már tudatosan alkalmazza a sokféle artikulációs és dinamikai változásokat. A szólamtársak I. Lipayev, P. Krotov, A. Nikitin aktív résztvevői voltak ezeknek az első zenei kísérleteknek. Megalakul a Bolshoi harsona kvartettje, melynek fő célja a rézfúvós kamarazene népszerűsítése. Az első világháború idején színházi elfoglaltságán túl egy katona kórházban is szolgálatot teljesít. Ekkor már jótékonyági koncertet szervez, melynek bevételét a fronton elesett és megsebesült katonák családjainak ajánlotta.



24. kép Vladislav Blazhevich és a Bolshoj rézfúvósai

A tanári hivatás sem állt távol Blazhevichtől. Már 1909-ben egy magán zeneiskola tanára.¹¹² Itt lehetősége nyílik élesben is próbára tenni a harsonaiskolája alapjait képező elvek helyességét, életképességét. A legfontosabb elemei tanítási módszerének a helyes légzés kialakítása, a fúvóka helyes elhelyezése az ajkakon és a jobb kéz tartásának a pontos beállítása volt. A cűg kezelésének a technikáját fokozatosan sajátították el. A frazeálás, a dinamika, és a trillák szintén a tananyag részei voltak, de csak az előző feladatok pontos elsajátítása után kerültek bevezetésre. Sok gyakorlat és etűd zongora kíséretet is kap, ami a tiszta intonáció fejlesztéséhez elengedhetetlen. 1920-ban M. M.

¹¹² B.P.Grigorjev: *V. M. Blazsevics - trombonyszt, pedago, dirizsor*. Moszkva: Muzyka 1979, 174. oldal

Ippolitov - Ivanov, a Moszkvai Konzervatórium rektora felkéri a konzervatórium harsona tanszakának a vezetésére, amit nagy örömmel elfogad. Ebben az időben a harsona irodalom elég szegény volt, így Blazhevich fáradhatatlanul dolgozik a repertoár bővítésén. 1925-ben végre kiadják a *Shkola dla razdvizhnogo trombona (dla nacsinajuscsih)* című iskoláját, 1926-ban a *Shkola razvitija legato na cug-trombone (A legato fejlesztése a tolóharsonán)*, 1928-ban *Koncertnye duety dla dvuh trombonov (koncertduók két harsonára)* 1935-ben egy újabb iskola következik – *Shkola dla razdvizsnogo trombona (v klucsah)*. Blazhevich tizenhárom harsonaverseny szerzője! Ezek a művek az 1920-as években születtek. Sajnos nem került mind kiadásra. Ezek közül a legnépszerűbbek a No. 2, No.5, No. 8, No. 9, No. 10, No. 11. A 12. és a 13-as harsonaverseny szinte ismeretlen az előadók között. A No. 1, 4, 6, 7-es harsonaversenyek csak kézirat formájában léteznek. Ezen kívül írt egy tubaiskolát is, valamint hetven etűdöt tubára, ötven etűdöt altharsonára, huszonnégy etűdöt tenor harsonára, ötven etűdöt basszus harsonára, tíz koncert etűdöt harsonára és zongorára, öt koncert eszkízt harsonára és zongorára, húsz miniatúr harsonára és zongorára, tíz indulót fúvószenekarra, több mint hatvan művet rézfúvós kamaraegyüttesre, elsősorban harsona kvartettre és trióra. P.Volkov, az akkor már Leningrádi Konzervatórium tanára a következőket írja levelében Blazhevichnek: „Én, P. Kuznecov és E. Reiche játszottuk a színházban az Ön trióit a többi zenekari tag jelenlétében. Mindenki nagyra értékelte ezeket a műveket, az újfajta friss hangzásukat”¹¹³

¹¹³ I. Liszenko: *Ocserk-isszledovanie „V.M.Blazsevics”* Moszkva 1960. 15. oldal



25. kép Vladislav Blazhevich, Moszkva

Az 1935-ben írt Shkola kollektivnoy igry dla duhovogo orkestra óriási segítség és egy fejlődési irányt világosan megmutató mű volt a műkedvelő fúvószenekarok vezetői részére. Ebben az évben még egy fontos esemény Blazhevich életében, november 28-án megalakul a katona karmesteri tanszék, melynek Ő lett a tanszék vezetője. Ez volt az első, mind a mai napig egyetlen katonakarmesterek részére egyetemi szintű képzést nyújtó intézmény az akkori Szovjetunió területén.

1937-ben újabb feladathoz lát hozzá, a Szovjetunió Állami Fúvószenekara megalakításához. Többhónapos szervezés, és a meghallgatások, próbajátékok után 90 zenész nyert felvételt ebbe a nagy jövővel kecsegtető zenekarba. Itt is tesztelhette a fúvós zenekarra írt iskoláját, ezek a gyakorlatok voltak az újonnan megalakult fúvószenekar első közösen játszott művei. Blazhevich vezetésével állandó szereplői voltak a rádióműsoroknak, turnéztak az egész országban, Moszkva legnevesebb koncertpódiumain szerepeltek, de felléptek falusi klubokban is. 1941 júniusában, mikor a háború elérte a Szovjetuniót is, a zenekar tagjai önkéntesnek jelentkeztek a Moszkvai Népi Milícia tagjai közé, és ősszel Vjazma térségében életüket vesztették, Moszkvát védve. Blazhevich nem sokkal éli túl zenekarát, 1942. április 10-én hosszú betegség után éri a halál.

Leghíresebb tanítványai, akik munkásságukban folytatták a Blazhevich által kijelölt irányokat: Vladimir Shcherbinin, Boris Grigoriev, Klaudia Moreynis, Azat Sedrakyan.

Eugen Reiche

Az orosz – szovjet harsonaiskola Szentpétervári ágának a másik jeles képviselője, formálója, aki sokat tett ezen iskola fejlődéséért Eugen Reiche, vagy ahogy Oroszországban hívták - Evgeni Adolfovich. A XIX. század vége és a XX. század elején, Szentpéterváron élő és alkotó művészek egyik legszínesebb alakja, aki mint harsonás szólista, karmester és zeneszerzőként is ismert volt. Eugen Reiche 1878. március 26-án született Drezdában. Édesapja zenész volt, és már nyolc éves korában elkezdte hegedülni tanítani gyermekét, később tizenkét évesen klarinétozni tanul, de a Drezdai Konzervatóriumba 1891-ben már a harsona szakra veszik fel. 1896-ban sikeresen befejezi tanulmányait, és egyből álláshoz is jut, a dortmundi szimfonikus zenekar tagja egy évig, 1897-ben pedig már Szentpéterváron Sheremetiev gróf zenekarában dolgozik, majd az Olasz Opera zenekarának a tagja. 1899 augusztusában a Mariinsky színház zenekarába játszik próbajátékot. Itt saját művét, a B - dur Concertot adja elő. A színház főkarnagyának E. F. Napravniknak nagyon tetszett az ifjú Reiche, és felvételt nyer a zenekarba, basszusharsonás pozícióba. Ez jelenti a kezdetet az egyik leghíresebb európai mélyrézfúvós szólam megalakulásának, melynek tagjai P. N. Volkov - első harsona, V. V. Kuznecov - második harsona, E. Reiche - basszus harsona, és P. V Petrov – tuba voltak. Kivételesen tiszta intonáció, az arányok példaértékű betartása, a kamarazenélés magasiskolája jellemezte ezt a szólamot, ahol még a fortissimo állások is bársonyosan, orgonaszerűen szóltak.¹¹⁴ E. Reiche negyven évig volt tagja ennek a zenekarnak. Közben a koncertpódiumon is fellép szólistaként. 1903-ban és 1913-ban Németországban koncertezik. Zeneszerzőként is sok maradandót alkotott: 1903 – B Dúr Concerto, 1906 – D - Dúr Concerto harsonára és zenekarra, több mint nyolcvan etűd harsonára, harsonaduók. Zenekari szerzeményei: Koncert Valcer-zenekarra (1908), Valzer –

¹¹⁴ B. Vinogradov: *Tribute to Eugen Reiche* –ITA Journal 2000.április 18. oldal
letöltés dátuma 2016.10. 11

Intermezzo (1909), Elegia (1920). Egy operettet is ír, ez a mű azonban nem maradt fenn. A tanári pályát is viszonylag hamar kezdi, két Szentpétervári zenei középiskolában is tanít. Osztályában nagyon kreatív légkör uralkodott, nagy figyelmet fordított a kamarazene tanítására. Rendkívül szigorú tanár volt, de tanítványai viszonylagos szabadságot élveztek a darabok választásában, és azok interpretálásában. 1933-ban a Leningrádi konzervatórium docense, majd 1935-ben professzori kinevezést kap ebben az intézményben. Tanítványai A. Kozlov és N. Korshunov így jellemzik Reiche munkásságát: „Igazi alkotói légkör uralkodott, az órákhoz való hozzáállása rendkívül komoly volt. Mindig kiegyensúlyozott, precíz, nem bőbeszédű, az óráit teljes mértékben végigtartotta. Az óra módszertani felépítése, a feladatok világossága, megalapozott, célirányos kitűzése értékessé tette az óra minden percét. Nem nyomta el a tanítványok egyéniségét a művek értelmezésekor. A technikai anyagok és koncerteken kívül a kamarazenélés volt a legfontosabb követelmény, ugyanis ebben látta a jövő zenekari harsonás sokoldalú fejlődésének lehetőségét. Elképesztő volt a munkabírása, igazságos, és nagyon jóakarató ember volt”¹¹⁵



26. kép Eugen Reiche harsona kvartett órát tart a Leningrádi Konzervatóriumban

1941 márciusában, Moszkvában Országos Harsonaversenyt rendeznek. E. Reiche is a zsűri tagja. Ezt a versenyt tanítványa, Josif Polyackin nyerte.

¹¹⁵ B. P. Vinogradov, *E.A.Reiche-Biograficheskij ocherk* <http://russian-trombone.com/?page=korefei&nnews=8> Letöltés dátuma:2016. 10. 11

A II. világháború kitörése nagyon elkésérítette Reichét. A Szovjetunió megtámadása után a konzervatóriumot evakuálják Taskentbe, Üzbegisztánba, ahová Reiche is elutazik. Borzasztó nehéz körülmények között élnek, de még itt sem enged a tanítványaival szemben támasztott követelményeiből.

1942 januárjában számúzik feleségével együtt német származása miatt egy távoli üzbég faluba, a túléléshez szükséges legalapvetőbb feltételek nélkül. Néhány híres zenész és karmester, köztük Evgeny Mravinsky közbenjárásának köszönhetően visszatérhetett Taskentbe, de ekkor már egészségi állapota megromlott.

1944-ben, mikor a Konzervatórium visszatér Leningrádba, Reiche nem mehet vissza. Kérelmet ír az akkori hatalom képviselőihez, hogy visszatérhessen Leningrádba, melynek végén ezt írja: „Egész életemet, tudásomat a művészetnek és a zenének szenteltem. Tanítványaim a Szovjetunió legjobb zenekaraiban játszanak. Munkáim megjelentek nyomtatásban.”¹¹⁶ Ezek a sorok nem hatották meg az ország vezetőit, és élete végéig ott kellett maradnia Taskentben. 1946-ban hunyt el szívroham következtében. Kruspe gyártmányú harsonája megtekinthető a Taskenti Állami múzeumban. E. Reiche harsonára írt művei a mai napig alap irodalomnak számítanak az orosz harsonások között, D-dúr harsonaversenye pedig mostanáig megőrizte aktualitását, sokszor játsszák diploma hangversenyeken is, de a nemzetközi versenyek programfüzetében is gyakran szerepel.

Az ukrán harsonaiskola keletkezésében és formálásában is fontos szerep jutott a külföldről származó zenészeknek. Az 1867-ben Kijevben megalakult orosz opera rézfúvósai és első sorban harsonásai, csehek és németek voltak. A harsonaszólam tagjai voltak ez időben: G. Samborsky, A. Masek, G. Eller, I. Zilotti. 1885-től 1907-ig a Kijevi Zeneművészeti Szakközépiskolában a cseh származású Alexander Masek tanít harsonát. Az első években itt is kisszámú tanulói létszám a jellemző. A tanulók képzésében az egyik alapmű F. Turner: „*Gyakorlati alapiskola rézfúvós hangszerekre*” című munkája volt. Ezen kívül még G. Concone „*17 kis gyakorlat*” - át tanulták technikai anyagként, különböző

¹¹⁶ B. P. Vinogradov: *E.A.Reiche-Biograficheskij ocherk*
<http://russian-trombone.com/?page=korefei&nnews=8> Letöltés dátuma. 2016. 10. 11

opera ária átiratok, románcok, Graffe Concerto, ami nagyjából megegyezett a Moszkvai konzervatórium harsonaosztályának tanmenetével. 1907–ben új tanár érkezik, a híres Wilhelm Wurm tanítványa, M. Podgorbunsky. Trombitás lévén a kürt, valamint a harsona és tuba oktatását is ő irányítja. Tanítványai közé tartozott V. Yablonsky, a Kijevi Konzervatórium professzora, (a későbbiekben), V. Vasilevsky, a híres T. Dokshitzer tanára, Kindrát Bálint az Ukrán Rádiózenekar harsonása. Bevezetésre kerül az osztályban a rézfúvós kvintett, és kvartett oktatása is.

Az 1913–as év nagy jelentőséggel bír az ukrán professzionális zenei képzés terén, ugyanis ebben az évben a Kijevi Zeneművészeti Szakközépiskola bázisán megalakul a Kijevi Konzervatórium. Fontosnak tartom megjegyezni, hogy a képzés ideje a rézfúvós hangszereken még csak három év. Az öt éves képzés csak 1936-ban kerül bevezetésre!

Paul Martin Fassgauer

A tanári kar zöme már az oroszországi konzervatóriumok volt tanárai, vagy végzősei voltak. Kivétel volt azonban a harsona tanszak, melynek első oktatója a poroszszármazású, német harsonaiskola hagyományain felnőtt Paul Martin Fassgauer lett. Fassgauer a XIX. század végén jött Oroszországba. Moszkvában több zenekarban is dolgozik. Még itt is folytatja harsonás tanulmányait a Bolshoi zenekarában tevékenykedő szintén Németországból érkező Franz Besslernél.¹¹⁷ 1914–ben Kijevbe költözik, ahol a Kijevi Operaház első harsonása pozíciót szerzi meg. Fassgauer a német iskola hagyományain neveli tanítványait. Nagy figyelmet fordít a precizitásra, a technikai képzésre, a hangminőségre, valamint az alkalmazkodni tudás nevelésére, mely a zenekari játékos egyik elengedhetetlen képességének kell, hogy legyen. A záróvizsga követelmények nem támasztottak túl magas elvárásokat: egy etűd, egy önállóan megtanult előadási darab, lapról olvasás tenor és basszuskulcsban, zenekari állások.

¹¹⁷ I. V. Lipajev, *Byloje Orkestra Bolsogo teatra*, Moszkva: Muzgiz 1924, 62. oldal

Ernst Lange

1924-ben új tanár váltja Fassgauert, mégpedig a szintén német nemzetiségű Ernst Lange, aki a Kijevi Opera harsonása volt. Sajnos a Kijevi Konzervatórium levéltári adatai az 1925 és 1941 évekre visszamenőleg a háborúban megsemmisültek, így nem sok konkrétumot sikerült Lange munkásságával kapcsolatban megtudni. Annyi bizonyos, hogy 1905-ben a Moszkvai Birodalmi Színházak zenekarában dolgozott, 1925 és 1935-ös években a Kijevi Opera zenekarának a tagja. Tapasztalt előadóművész, és tanár, aki a német harsonaiskola hagyományaira támaszkodva oktatta tanítványait. E. Lange leghíresebb tanítványai: A Butenko, J. Pavlov, V. Romanovich - a Kijevi Opera zenekarának a tagjai, I. Doburenko - az Ukrán Rádió Zenekar tagja.



27. kép Ernst Lange és osztálya a Kijevi Konzervatóriumban, az 1920 – as évek elején

Az ukrán harsonaiskola egyik érdekes színfoltja az Odesszai harsonaiskola megalapozója, az olasz Giuseppe Loezzo, a Velencei konzervatórium volt növendéke. Az Orosz Birodalmi Zenei Társaság odesszai fiók intézetének a vezetősége 1889-ben kéri fel Loezzót, az odesszai olasz opera zenekrának harsonását a harsona osztály megalapítására. Az intézmény zeneművészeti szakközépiskolává való átalakulásakor 1897-ben, sőt még az 1913-ban megnyitott Konzervatóriumban is egész 1925-ig tanít!

Ő is a Turner féle iskolát, valamint a Concone és Paudert etüd iskolákat használja technikai anyagként, de játsszák tanítványai a Graffe, Alshausky, Sachkse, és Novakovsky Concertókat is.¹¹⁸

A mai nyugat ukrainai területen Lviv, vagy, ahogy az monarchia idején hívták Lembergben is élénk zenei élet folyt. Az 1776–ban megalapított Dráma és Opera színház tizennyolc tagú zenekarral rendelkezett, ezek között három harsona státusz is volt!¹¹⁹ 1838–ban megalakul a Galíciai Zenei társaság, és 1854–ben a társaság megnyitja a Konzervatóriumot. A fúvósoktatás 1855–ben indul, a tanárok Franz Tregler és Michal Lozinsky. Az 1903–as évben feltűnik Carl Fisher nevű harsonatanár neve is, de több adatot nem sikerült róluk beszerezni. Az Első világháború a százéves tradíciókat a feje tetejére állította, és az ezt követő geopolitikai változások, majd a második világháború kitörése ebben a régióban a harsonaiskola alakulásának a nyomon követését ellehetetlenítette. A fennálló adatok csak 1945–től állnak rendelkezésre.

A II. világháború utáni harsonaoktatás Oroszországban

Visszatérve az orosz harsonaiskola már leningrádi ágának az elemzéséhez a Reiche utáni időszakban 1945 és 1948 között a harsonatanszak oktatója Vasili Vasilevich Kuznecov. Ő Volkov tanítvány. 1913–tól a Mariinsky színház harsonása. A színház karnagya S. Jelcin így jellemezte Kuznecovot: „Az ő játéka mindig magas színvonalú volt, kellemes élményekhez juttatva ezzel a hallgatóit.”¹²⁰

Kuznecov a történelem egyik legzavarosabb és legnehezebb időszakában vezette a harsonaoktatást Leningrádban 1945–től 1948–ig. Tanítási koncepcióját és módszereit a volkovi vonal folytatása jellemezte

¹¹⁸ G. Marcenyuk: *Ukrajinske trombonove vykonavstvo v konteksti evropejskogoduhovogo muzycznogo mistectva* Kijev: Inform.-analit.gensztvo 2013, 150. oldal

¹¹⁹ A. Karpjak: *Stanovlenna Lvivskoji skoly flejty*, Muzycsne vykonavsztvo, Kijev: NAMU 2000, 158. oldal

¹²⁰ V. Venglovskyky: *Trombone Schooll of the Petersburg-Petrograd-Leningrad Conservatory*, ITA Journal 1988

NikolaY Korshunov

1948-ban két új harsonás kezdi meg tanári pályafutását a Leningrádi Konzervatóriumban. Egyikük Nikolay Korshunov, a Volkov és Reiche féle iskola folytatója. 1933-ban a „Munkás Ifjak” iskola P. Volkov osztályának elvégzése után felvételt nyer a konzervatóriumba E. Reiche osztályába. Diplomáját 1939-ben szerzi, ezután még az aspirantúrán folytatja tanulmányait 1941-ig. Ő a Leningrádi Filharmónia Szimfonikus zenekarának a basszusharsonása 1937-től 1973-ig. 1958-ban docens, 1972-ben professzori címet kap. Az Orosz Köztársaság Érdemes művésze címmel tüntetik ki 1963-ban. Vitaly Bujanovsky legendás kürtművész a következő képen jellemezte játékmódját: „az akadémikus precizitás, a tökéletes hangszerkezelés, a romantikus, lírai orosz éneklő játékmód ötvözése, néha szigorú, de jótékonyan visszafogott, sajátos rituálé...”¹²¹ Leghíresebb tanítványa, pedagógiai elveinek folytatója Victor Sumerkin.

Akim Alexeyevich Kozlov

A másik tanár Akim Alexeyevich Kozlov. Ez a név az egész Szovjetunió területén egy fogalom, mely a gyönyörű harsonahangot, az énekszerű előadásmódot, és a fantasztikus világos, fényes hangzást jelentette. Kozlov már életében legendává vált a harsonások között! Ami az életútját illeti a Leningrádi Konzervatórium és a Leningrádi Filharmonikus zenekar szóló harsonás pozíció eléréséig, nem volt egyszerű. 1908. szeptember 9-én született Jarigino faluban, a Szmolenszki területen egyszerű, szegény családban. Édesapja besorozásra kerül az első világháború kitörésekor, így csak az édesanyja által vezetett apró családi gazdaság biztosította számukra a megélhetést. Alapfokú tanulmányai elvégzése után nyaranta pásztorfiúként kereste kenyerét. Saját elbeszélése alapján ennek köszönheti, hogy kapcsolatba került a zenével: „Abban az időben reggelente hajtottam a teheneket a legelőre. Volt egy rézkürtöm, amit hangosan fújtam, hogy ébredjenek fel az emberek. A falu főutcáján lakott egy katona karmester, akit elképesztett az az erő, amivel a kürtöt fújtam, és meghívott a fúvószenekarába

¹²¹ Sz. V. Bolotin, *Enciklopedicseskij biograficseskij szlovar muzykantov ispolnitelej na duhovyh instrumentah* 2. bővített kiadás, Moszkva: Radunica 1995, 135-136. oldal

szolgálni.”¹²² Először kornetten, később baritonon tanul játszani a zenekarban, de végül rátalál a harsonára, melynek a XX. század nagymesterévé válik, 1931-ben Leningrádba utazik, és itt felvételt nyer a „Munkás Ifjúság” tanszakra, mely a Leningrádi konzervatóriumon belül működött. A tanára itt Volkov professzor, aki felismerve benne a tehetséget, a német precizitásra neveli, de a rá jellemző lírai éneklő mód alkalmazására is megtanítja. 1933-ban, Volkov halála után már Reiche tanítja, aki a magas szintű előadásmód kultúráját oltotta tanítványaiba. 1937-ben megnyeri a próbajátékot a Leningrádi Filharmónia Szimfonikus zenekarába. 1938-ban a zenekar élére Evgeny Mravinsky kerül. Innentől kezdve pályafutása szorosan összefonódott. Kozlov Mravinskyt tartotta „felsőfokú” zenei tanárának.¹²³ 1941-ben a zenekart Novoszibirszkbe evakuálják. A háború folyamán Szibériában Mravinsky vezetésével 538 koncertet adtak! A háború utáni pályafutása úgy a zenekari, mind a tanári pályán fantasztikus magaslatokba lendül. Tanárként kitűnt csodálatos intuíciójával. Az óráin nem lehetett közömbösen részt venni, minden pillanatban a legjobbat kellett nyújtani. Nem nyomta el a tanítványai alkotói, előadói szabadságát, de rengeteget várt el tőlük. Az órán demokratikus légkör uralkodott, viszont a tanítványok játékához kritikusan viszonyult. Gyakran játszott tanítványainak, illusztrálva ezzel a levegő szerepét a hangminőség kidolgozásában, a támasz fontosságát a különböző kifejező árnyalatok létrehozásában. Az intonáció is az első helyen volt. Megbocsáthatatlan volt a hamis hang! Nagy figyelmet fordított a tanítványai technikai fejlesztésére. A V. Blazhevich, E. Reiche, K. Kahila etűdöket gyakran játszották. Ez meghozta az eredményeket, tanítványai nagyon magas technikai képességekkel rendelkeztek. Az előadási darabok tanításakor nagy figyelmet fordított a formailag helyes, stílusos előadásmódra. A sokszínű dinamikai árnyalatok, a kifejező, hajlékony frazeálás követelményrendszerének fontos elemei voltak.

¹²² B. Vinogradov: *Maszter Trombona* A. A.Kozlov, <http://russian-trombone.com/?page=korefei&nnews=7> letöltés dátuma 2016. 10. 11

¹²³ B. Vinogradov, *Akim Kozlov Prominent trombonist and Teacher of Russia*, ITA Journal, Volume 38, No 2 April 2010, 37. oldal



28. kép Akim Alexeyevich Kozlov

Kozlov nagy figyelmet fordított a kamarazenei oktatásra. Az oktatási rendszer legfontosabb feladatának tekintette a zenekari játékos nevelést. A kamarajátékot a jövőbeli zenekari munka modellezésének tartotta. Szerinte, aki sokat játszik kamaraegyüttesben, annak sokkal könnyebb dolga lesz a zenekarban. Leghíresebb tanítványai Victor Venglovsky, Boris Vinogradov. Előadóművészi tevékenységét csak 1988-ban fejezi be! Az utolsó, tiszteletére rendezett hangversenyen Shostakovich Tizenötödik szimfóniája, valamint Ravel - *Bolero*ja hangzott el a mester szólóival! A karmesterek nagy tisztelettel és csodálattal viszonyultak hozzá. Mravinsky azt mondta, hogy míg él, és vezényel a Leningrádi Filharmonikusoknál, addig együtt fognak dolgozni. És ez így is lett. A XX. század egyik legnagyobb zeneszerzője, Dimitri Shostakovich a művei előadásakor sokat követelt a zenekartól, nehéz volt megfelelni a zenei igényességének. Azonban a nyolcadik, tizenkettedik, és tizenötödik szimfóniák előadásai után nagy megelégedését fejezte ki, és külön köszönte meg Kozlovnak a harsonaszólók kiváló, hibátlan interpretációját.¹²⁴ Sokan a Bolero királyának tartották. Az általa

¹²⁴ B. Vinogradov, *Akim Kozlov Prominent Trombonist and Teacher of Russia*, 38. oldal

előadott harsonaszólók követni való példa, etalon az utána jövő generáció számára. 1992. november 22-én hunyt el Leningrádban. A nevét arany betűkkel vésték a Leningrádi Konzervatórium emléktáblájára.

Vladimir Arnoldovich Shcherbinin

A moszkvai harsonaiskola további jeles alkotója és képviselője Vladimir Arnoldovich Shcherbinin. 1896-ban született Majkopban. Egyedül tanul meg baritonon játszani. Különböző fúvószenekarokban játszik, és az ezért kapott pénzzel hozzájárul családjá szegényes költségvetéséhez. 1918-ban már virtuóz baritonistaként lép be a Vörös Hadsereg soraiba. 1924-ben a parancsnokság a Moszkvai Konzervatóriumba irányítja. Itt V. Blazhevich osztályába kerül. Már konzervatóriumi tanulmányai kezdetén tehetségével magára vonja a zenei élet képviselőinek figyelmét. Harmadéves diákként próbajátékot nyer a Bolshoi zenekarába, ahol tizennyolc éven át szólóharsonásként dolgozik.¹²⁵ Shcherbinin rendkívüli szervezői képességekkel rendelkezett! Ötödéves hallgatóként a ZIL autógyárba irányítják az ottani kulturális élet megszervezésére. Rövid időn belül a gyár műhelyeiben tíz fúvószenekart, kórust, népi zenekart és koncertbrigádot szervez. Rendkívül aktív művészi életet folytat: karmester a Vörös hadsereg szimfonikus zenekarában, koncertbrigádok munkájában vesz részt. 1937-ben kitüntetik az Orosz Köztársaság Érdemes Művésze címmel.

Különleges helyet foglalt el életében a pedagógiai hivatás. 1938-ban kezd el tanítani a Moszkvai Konzervatóriumban Blazhevich mentorállása mellett. Shcherbinin a blazhevichi tanítási elméletekre támaszkodva megalkot egy saját „*Komplex módszer az ansatz fejlesztésére a harsonán*” gyakorlatok gyűjteményét. Az egyszerű, könnyen megjegyezhető, minden nap játszandó gyakorlatok rendszere a légzést, az arc és ajak izmokat erősíti, de különböző artikulációs gyakorlatokat is tartalmaz. Ez egy új minőségi szint volt a harsonaoktatásban. A szükségességét az egyre bonyolultabb és nehezebb zeneszerzői feladatok indokolták, melyek kivitelezésére már a régi tudástár nem volt elegendő. A harsonásoktól már elvárando a nagymértékű terhelhetőség, flexibilitás, magas

¹²⁵ V. Batasov, *Ucsenik V. M. Blazsevicsa V. A. Scserbinyin*, Masztera igry na duhovyh insztrumentah Moszkovszkoj Konzervatorii, Moszkva: Muzyka 1979, 182. oldal

technikai tudás, kiegyenlített hangzás a magas és mély oktávokban. Ezeknek a képességeknek a fejlesztésére kiváló az adott gyakorlatok rendszere. Fontosnak tartom megemlíteni Shcherbinin kapcsolatát a zeneszerzőkkel, akik a harsonarepertoár bővítésében aktívan részt vettek. Ezeknek az alkotói kapcsolatoknak az eredménye az A. Nesterov és P. Platonov által írt harsonaversenyek. Több átíratot is készít harsonára: G. Frescobaldi – *Toccata*, H. Eccles – *Sonata*, Marchello szonáták, S. Rachmaninoff szonátái csellóra és zongorára. Előszeretettel tanítja a modern, nyugati szerzők műveit is.



29. kép Vladimir Arnoldovich Shcherbinin és osztálya a Moszkvai Konzervatóriumban

Sok szép eredményeket elérő harsonást nevelt. Közülük megemlíteném az első hölgy harsonást a Szovjetunióban – Klaudia Moreynist, aki az 1941-ben Moszkvában rendezett Országos harsonaversenyen második helyezést ér el! A nemzetközi versenyeken is sikerrel szerepelnek növendékei - M. Turusin Budapesten 1949-ben és 1951-ben Berlinben első helyezést, K. Ladilov Bukarestben 1953-ban első hely, V. Batashov Genfben 1958-ban első, és Prágában 1962-ben harmadik helyezést ér el.

Amikor tanított, nem foglalkozott az idő múlásával. Ha valamilyen feladattal nem készültek el, és a Konzervatóriumban már záróra volt, akkor a lakásán folytatták tovább a megkezdett munkát.¹²⁶ Shcherbinin nem ismerte el a

¹²⁶ V. Batashov, *Ucsenik V. M. Blazsevicsa V. A. Scserbinyin*, 184. oldal

szabadnap vagy szabadság fogalmát. Mindennapos gyakorlás a hangszeren ünnepnapok és kimenők nélkül - ez volt a jelszava. Ez az elhivatottság a tanítványaira is áterjedt. A napi öt - hat órás gyakorlások napirenden voltak. Az első hangnak reggel hét órakor meg kellett szólalnia, és ezt a szabályt a tanulók betartották. A tanszakon tanulók többségére jellemző volt, hogy nem jómódú család gyermekei voltak. A háború utáni időszak gyermekei nehéz körülmények között, sokan árvaházakban, sokan katonai fúvószenekarokban nevelkedtek. Aki már eljutott a konzervatóriumig, azt a tudás iránti vágy, a legjobbá válás vezérelte. És Shcherbinin ebben tudott segíteni! Élete utolsó pillanatáig dolgozott, 1963. június 5-én hunyt el.

Boris Petrovich Grigoriev

Még egy Blazhevich tanítvány, akinek a neve a világ harsonásai között jól ismert - Boris Petrovich Grigoriev. 1906-ban született Kalinyin városban, Tver megyében. 1916-ban már a Szinodális (zsinati) iskola hangszeres osztályának a tanulója. 1920 és 1924 között különböző fúvószenekarokban dolgozik Kalinyinban, majd 1924-ben Moszkvába kerül a határőrség zenekarába. 1926-ban felveszik a Moszkvai konzervatóriumba, ahol 1931-ig V. Blazhevich tanítványa. 1929-től Ő is a Bolshoi zenekarának a harsonása egész 1961-ig. Már 1929-ben megkezdte az oktatási tevékenységét a Moszkvai Ippolitov - Ivanov Zeneművészeti Szakközépiskolában, és az akkor formálódó katona - karmesteri tanszakon is oktat. 1932-től a Gnesin Zeneművészeti Szakközépiskola, majd 1944-től 1978-ig a Gnesin Zenei Tanárképző Főiskola docense, később professzora. Grigoriev társszerzője egy zeneiskolásoknak írt harsonaiskolának. További művei: etűdök tenor harsonára, basszusharsonára, tubára, skálagyakorlatok és szekvenciák harsonára, átiratok harsona trióra, kvartettre, zenekari állások gyűjteménye. Művei a világ számos országában kiadásra kerültek. Tanítványai országos versenyek győztesei: V. Zdorov, V. Dosadin, K. Lokalin, P. Tkachenko. Rendkívül pedáns ember volt, öltözködésének elmaradhatatlan része volt a csokornyakkendő. Ez a pedánság jellemezte a

tanításhoz való hozzáállását is. Előadóként és tanárként is követnivaló példát mutatott az őt körülvevőknek.



30. kép Boris Petrovich Grigoriev

Olexy Fedorovich Dobroserdov

Oleksy Fedorovich Dobroserdov, az ukrán harsonaiskola alapítók egyik vezér alakja. Volt tanítványai mesélték róla, hogy a mester méltó volt vezetéknévéhez, ami magyar nyelven jó szívűt jelent! Dobroserdov is nagyon letről indult, hosszú utat bejárt, keményen dolgozva jutott el a Kijevi Konzervatórium tanári posztjára. De ez a folyamat megtanította szeretni és tisztelni környezetét, együtt tudott érezni az emberekkel. 1909-ben született Tambovban, Oroszországban. Nagyon szegény családból származik, és hamar árván marad. Tizennégy évesen az Ötvenötös Lovaszred fúvószenekarába kerül, ahol tenorkürtön tanul. Később harsonázni kezd. Mindkét hangszer különleges légysággal, puhán szóló kezében. A Tambovi Zeneművészeti szakközépiskola tanulója lesz, itt igazi mesterévé válik hangszerének. 1930-ban Moszkvába megy, és különböző zenekarokban csiszolhatja tudását. 1932-ben jut el Ukrajnába, ahol először a Harkovi Szimfonikus zenekarban dolgozik. Virtuóz harsonásként tartották számon és ez azt eredményezte, hogy 1934-ben a Kijevi Operaház zenekarába hívják. Itt a Glazunov által „legjobb orosz trombitás” - nak nevezett V. Yablonsky mellett első harsonás lett. Itt végre méltó hangszerhez is jut, ugyanis a színház vezetősége egy Kruspe harsonát rendel neki Németországból!

1935-ben a Kijevi Konzervatórium harsonatanára lett.¹²⁷ Ez egy különleges, kivételnek számító esemény volt, ugyanis középfokú végzettséggel kapta meg ezt a kinevezést! 1936-ban a Kijevi Opera Moszkvában vendégszerepel, ahol a kritikusok külön kiemelték a fúvósok, köztük Dobroserdov játékát. Itt ismerkedik meg Shcherbininnel és Grigorievvel, és alakul ki köztük az a baráti és munkakapcsolat, mely életük végéig tart, és tanári nézeteit, és módszereit is meghatározza. A háború idején Irkutzkba evakuálják az Operaház társulatát. A háború utáni nehéz időszakban tanítványai állandó vendégei otthonában. Nem csak tanárként, de szülőként is gondoskodik róluk. A háború idején Dobroserdov megtanult csizmát és cipőt készíteni, és nem volt olyan növendék az osztályában, aki lyukas cipőben, vagy csizmában járt volna! Még a csokornyakkendőket is Ő készítette!



31. kép Oleksy Fedorovich Dobroserdov és tanítványai az 1950-es évek elején

A tanításban általa követett elvek és szempontok az orosz iskola, elsősorban a blazhevichi vonal folytatása volt.¹²⁸ Híve volt a kifejező és dinamikus játékmódnak. Nagy figyelmet fordított az ajakhoz illő fúvóka kiválasztására, az ansatz helyes beállítására. A különböző hangindítási módszereket is megtanította növendékeinek, a levegő, nyelv és jobb kéz koordinációja pedig kiemelt figyelmet

¹²⁷ G.Marcenyuk, *Ukrajinszke trombonove vykonavstvo v kontekshti jevropejszkiego duhovogo misztectva*, Kijev: Inform.-analit. agensztvo 2013, 71. oldal

¹²⁸ G. Marcenyuk, 73. oldal

kaptak az órákon. A légzésre odafigyelt, óva intette tanítványait a feleslegesen nagy levegővételektől, és az el nem használt levegő káros hatásaira is felhívta figyelmüket. Gyakran vette kezébe a harsonát, és így is szemléltette a felmerülő problémák megoldásának módját, lehetőségeit. Nem szerette, ha valaki recsegett a hangszerét. A kulturált, szép hang, a piano és pianissimo dinamikákban is biztonságosan játszani tudást a harsonás minőségi mutatójának tekintette. Sok ukrán dalt, operarészlet, előadási darabot írt át harsonára, megalkotva így a háború utáni időszak ukrán nemzeti harsonás repertoárt, mely addig nem létezett!

Negyven éves tanári pályafutása során számtalan kitűnő harsonást tanított. Közülük: V. Garany – a Kijevi Konzervatórium professzora, tanárom S. Hanich – a Lembergi Konzervatórium docense, K. Kano – Moldávia Érdemes művésze, M. Dubirny, az 1963-as Országos Harsonaverseny győztese, a Novoszibirszki Konzervatórium professzora. Élete végéig, 1976-ig tanított a Kijevi Konzervatóriumban.

Garany Vasil Olexandrovich

Garany Vasil Olexandrovich az ukrán harsonaiskola másik jeles képviselője és fejlesztője 1921-ben született. Első tanára V. Yablonsky trombitaművész, a Kijevi Opera szólistája. A háború után kezdi meg tanulmányait a Kijevi Konzervatóriumban. Tanára O. Dobroserdov. Már a tanulmányai idején a konzervatórium opera stúdiójának a zenekarában játszik. Utolsó éves hallgató, mikor sikeres próbajáték alapján az Ukrán Nemzeti Szimfonikus Zenekar tagja lett. Az itt eltöltött huszonöt év alatt sok kiváló hazai és külföldi karmesterrel dolgozott együtt. Már 1950-ben tanára mellett tanít a Kijevi Konzervatóriumban. Előadásmódját a jó ízlés és a magas zenei kultúra jellemzi. Követelményei között első helyen említendő a szép harsonahang. A helyesen kialakított ansatz, és a helyes légzéstechnika elsajátítása is a figyelem központjában volt. Ellenezte az „erőből” való játékmódot!¹²⁹ A *vibrato* alkalmazását nagyon óvatosan kezelte. Csak a nagyon indokolt, zeneszerző által kért esetekben engedélyezte. Szerinte a túlzott vibrálás vulgárisá teszi az egész művet, az egész előadást. A nyelv

¹²⁹ G. Marcenyuk, 77. oldal

hangindításban betöltött funkciójáról, szerepéről az ajkak rezgésbe hozataláról véleménye szerint a nyelvnek csak a rezgés elindításában van szerepe. Ha a képzett hang nem olyan minőségű, amelyet az előadó szeretne, akkor máshol kell keresni a hibát. Ilyen esetekben nyelv nélküli, csak levegővel indított hangok képzését javasolta. Nem volt híve a dupla és tripla nyelv használatának, mivel ez szerinte rontott a hang minőségén. A tanítványok viszonylag szabadon interpretálhatták az előadási darabokat. A technikai részletek kidolgozása viszont csak az általa jóváhagyott módon történhetett.

Tanítványai voltak F. Kryzhanivsky, a Kijevi Opera szólóharsonása, a Kijevi Zeneakadémia professzora, I. Sokolik, az Országos Harsonaverseny győztese, Ukrajna Érdemes Művésze, R. Usenko, Országos és Nemzetközi versenyek győztese, a Zürichi és a Brémai Opera harsonása. Garany Vasil Olexandrovich 1997-ben hunyt el Kijevben.

Zdorov Vladimir Naumovich

Zdorov Vladimir Naumovich is sokat tett az ukrán harsonaiskola fejlesztésében. Ő, mint virtuóz előadóművész vált híressé Ukrajnában. Érdekes, hogy Zdorov nem tanított sem a zeneművészeti szakközépiskolában, sem a konzervatóriumban, mégis harsonások több generációja fordult hozzá tanácsokért, jártak hozzá órákra.

Zdorov V. az orosz harsonaiskola tradícióin nevelkedett. 1927-ben született Oroszországban, és szülei korai halála után árvaházba kerül. Már ott kitűnt nem mindennapi zenei képességeivel, ezért az Első Moszkvai Katonazenész Nevelői iskolába küldik. A későbbiekben különböző katonazenekarokban szolgál, és a Gnesin Zeneművészeti Szakközépiskolában is tanul. Boris Grigoriev volt a tanára. 1947-ben a Moszkvai konzervatórium tanulója, Vladimir Shcherbinin a mestere. 1949-ben Budapesten a Világ Ifjúsági Találkozó keretein belül megrendezett Nemzetközi Versenyen első helyezést szerzett. 1949-ben a Mariinsky színház harsonása lett Leningrádban. Virtuóz harsonás volt. Tökéletes dupla és tripla nyelvtechnikával rendelkezett, a légzéstechnikája valami fantasztikus volt. Igazi vezéregyéniség volt az akkori harsonások között. 1964-től a Kijevi Opera

szólóharsonása. Aktív szóló tevékenységet folytat. A színház karmesterével K. Yeriomenkoval közösen írnak egy harsonaversenyt, mely bemutatja a harsonán játszható összes bonyolult technikai elemet, a hangszer technikai lehetőségeit feszegetve annak lírikus és kifejező hangzását is megmutatva.¹³⁰ Ezt a művet lemezre is vették. Zdorov 2015-ben hunyt el Kijevben.

Az Odesszai harsonaiskola

Az ukrán harsonaiskola odesszai ágának a II. világháború utáni periódus első képviselője Rudenko Afanasy Polikarpovich. 1897-ben született. Tanulmányait a Varsói Konzervatóriumban végezte. 1927-től 1956-ig az Odesszai Opera basszusharsonása volt. 1946-ban kezd tanítani az Odesszai Konzervatóriumban, és ezt a tevékenységét húsz éven keresztül, 1966-ig folytatja. Különleges hangszínen harsonázott, és az intonáció szempontjából is makulátlan volt. Az ő nézetei nem az orosz, hanem a német és cseh harsonaiskola irányába fordultak. Előszeretettel használta a Kopprasch és a Müller etűdöket. Az előadási darabokban a helyes artikulációra, a kiegyenlített hangzásra figyelt különösen. A dinamikailag színes előadásmódot preferálta. Sok átíratot készített harsonára. Halála után tanítványa, Kaluzhny Victor Fedosiovich veszi át az osztályt.

Kaluzhny a tanulmányok kezdeti szakaszának a helyes beidegződések, szokások kialakításának a fontosságát emelte ki. Volt tanítványa, V. Gotchev elbeszélései alapján Kaluzhny kidolgozott egy mindennapi gyakorlat rendszert a harsonára, melyek a szájizomzat és a fúvástechnikai elemek fejlesztésére szolgáltak. A tartott hangok az egyenletes levegővezetés kialakítását segítették. A skálagyakorlatok és hármashangzat felbontásokat különböző dinamikában kérte játszani. Victor Kaluzhny 1977-ig vezette a harsona tanszakot.

¹³⁰ G. Marcenyuk, 112. oldal

A Lembergi harsonaiskola

A nyugat ukrainai harsonaiskola kialakulását az 1940-es években a moszkvai iskola felé fordulás jellemezte. Ebben az időben jön Lembergbe Pavel Gulyaev, aki 1935-ben végezte el a Moszkvai Konzervatóriumot. Tanára V. Blazhevich volt. A háború előtti időszakban Moszkvában, Sztálingrádban, Jaltában dolgozott szimfonikus zenekarokban és tanít zeneművészeti szakközépiskolában, 1938-tól 1941-ig a Szverdlovszki Konzervatórium tanára. 1945-től a Lvovi Filharmónia Szimfonikus Zenekarának a harsonása, 1946-tól a Lembergi Konzervatórium harsona tanára. Érdekes tény, hogy már ekkor felismeri a „mosolygós” ansatz helytelenségét. Gulyaev nem ragaszkodott a fúvóka elhelyezésénél az ajkakon a $2/3 - 1/3$ -os arányhoz. A fúvóka esetleges enyhe elmozdulását balra vagy jobbra is tolerálta, szerinte az egyén ajkainak és fogainak a felépítésétől függ az elhelyezkedése a fúvókának. A hangképzésnek természetesnek, feszültségmentesnek kell lennie. Az esetleges hibák a hangindításkor a nyelv megfeszítéséből és a helytelen levegővezetésből adódhatnak. Ennek korrigálásához az egész folyamat megértésére van szükség. A nyelv, mint egy szelep, csak a hang kezdésének a pillanatában vesz részt a folyamatban, de kellő összhangban kell lennie a rekeszizommal. Ezért hangképzési probléma esetén javasolta a nyelv teljes kiiktatását a hangindítási folyamatból egy időre. Gulyaevnek köszönhetően bevezetésre kerül a hangszerjáték módszertan oktatása. Népszerű tanár volt, ezt mutatja az 1948 és 1949-es tanév harsona tanszakának a létszáma. Míg a fúvós tanszéken két fuvola, három oboa, három klarinétos tanuló van, addig a harsona tanszak hét tanulóval büszkélkedhetett!¹³¹

A Gulyaev utáni időszak felejthetetlen és emblemikus tanára a Lembergi Konzervatórium harsona tanszakának Stepan Fedorovich Hanich. 1935-ben született Ungváron. Gyermekkorában először hegedülni tanul, később, ahogy mesélte, az ujjai annyira megnőttek, megvastagodtak, hogy hegedülni képtelen volt.¹³² Ekkor esett választása a harsonára. A zeneművészeti szakközépiskolában

¹³¹ A. Karpjak, *Flejtovo mistectvo v muzychnij kulturi Lvova* –PhD disszertáció Lviv 2002, 173. oldal

¹³²1990-től 1992-ig, a halála beálltaig tanítványa voltam.

már harsonára jelentkezik, ahol tanára P. Nefyodov. 1954-ben fejezi be szakközépiskolai tanulmányait Ungváron, és sikeresen felvételizik a Kijevi Konzervatóriumba. Itt tanára O. Dobroserdov. 1959-ben lediplomázott Kijevben, és a Lvovi Opera szólóharsonása lett. 1962-ben veszi át a harsonatanszak irányítását. Munkájára a rendkívüli igényesség volt a jellemző. A megszólaló hangnak tartalommal kellett bírnia. A helyes levegővétel, levegővezetés fontosságára minden órán felhívta a figyelmet. A szép telt hang képzése szerinte nem valósulhat meg a nyelv és a rekeszizom munkájának koordinációja nélkül, a játék folyamán pedig ehhez még hozzáadódik a jobb kéz munkája is, létrehozva azt a hármass koordinációt, ami nélkül minőségi előadás nem születhet. A minőségi, szép harsonahang összetevői szerinte a hangindítás módja, a tudatos levegővezetés, a helyesen formált ansatz, minőségi hangszer és a jól választott fúvóka. Soha sem sajnálta az időt visszatérni az alapokhoz. A zeneművészeti szakközépiskolából érkező tanulóknál az első évfolyamon bizony volt tennivaló, sokszor még az ansatzot is át kellett állítani az eredményes fejlődés érdekében. Nagy óvatossággal és körültekintően fogott az ilyen jellegű munkához. A problémával küszködő tanulókkal minden nap találkozott, nem sajnálva idejét. Feleségével folytatott beszélgetésem során elhangzott, hogy sok esetben még az előre eltervezett programokat is képes volt lemondani, ha valakivel gyakorolni kellett, és ez még a hétvégi napokra is vonatkozott! Az első órákon előszeretettel vette elő az Arban kötetet. Az egyszerűnek tűnő, kis kétsoros etűdök az óra elején mosolyt csaltak a növendék arcára, aztán amikor még az óra végén is csak a sor végén tartott, megértette, milyen az, ha valaminek tökéletesnek kell lenni. Az intonáció kérdése megkerülhetetlen volt. Szerinte bűn hamisan játszani! Felkészületlenül menni az órára senki sem engedte meg magának. Minden skálának, etűdnek, darabnak a következő órán jobbnak kellett lenni, fejlődést kellett produkálni. „Így már hallottam a múlt órán, így nem kell még egyszer eljátszani, felesleges az időt pazarolni! Legyen jobb, legyen szebb, ezért dolgozunk!”¹³³ A kamarazenélést fontosnak tartotta. Minden lehető formáció megfordult osztályában. Szerinte a kamaraegyüttesben formálódik a legeredményesebben a zenekari muzsikusság, itt alakul ki az alkalmazkodó képesség,

¹³³ Személyes emlékeim alapján.

az arányok fontosságának a megértése, a hangszín és az artikuláció egységessé tétele. Nem mondhatom, hogy csak az orosz iskola szellemében tanított! Egyéni stílus alakult ki a tanítási módszereiben, melyben megtalálható volt a német iskola, valamint a cseh és francia iskola elemei is. Kedvenc etűdei az Arbanon kívül Müller, Kopprasch, Vobaron, Kahila. etűdök voltak. A nagy romantikus, hangos előadásmódot, és az erőltetett vibrálást nem szerette! Főképp kamarazenében nem! „Honnan tudod, hogy kamaratársad mennyire éli át a művet, mennyire fog vibrálni? Hallottál már két egyforma vibrátót? Ez iszonyú hamis lesz, ha nem egyformán csináljátok, márpedig pontosan ugyanúgy vibrálni lehetetlen!”-mondta, rövidre zárva ezzel az esetlegesen kialakuló vitát. Nagy szakmai tekintélynek számított nem csak Ukrajnában, hanem az egész Szovjetunió területén is. Boris Manzhora „A harsonatanítás módszertana” 1976-ban kiadott könyvének előszavában köszönetét fejezi ki S. Hanichnak a harsonaoktatás területén végzett munkájáért.¹³⁴ Munkássága elismerésének a mutatója, hogy a 2007-ben Lvovban megtartott Nemzetközi Rézfúvós Verseny Stepan Fedorovich Hanich nevét viselte!

A Leningrádi és Moszkvai harsonaiskola XX. század második felének alkotói

Victor Venglovsky a leningrádi harsonaiskola egyik legfényesebb csillaga Ukrajnában, Balta városban született 1926. május 17-én. Három éves korában veszteti el édesanyját, édesapja 1934-ben hal meg. Árvaházban nevelkedik 1940-ig. Szerencséjére egy zenei tehetségek feltárására indult programnak köszönhetően katonazenész képző iskolába küldik Rosztov na Donu városba. Itt először Esz tubán tanul, később baritonon játszik. 1943-ban már hivatásos katonazenész. 1945-ben jelentkezik a Leningrádi Rimsky-Korsakov Zeneművészeti Szakközépiskolába. A katonai szolgálat és tanulás mellett esténként egy Jazz zenekarban játszik. A harmadik évfolyam befejezése után felveszik a Leningrádi Konzervatóriumba, A. Kozlov osztályába. Időközben leszerel a hadseregből, és 1950-ben a Leningrádi Filharmónia Szimfonikus Zenekarának a váltó harsonása lett. 1951-ben kiváló tanulmányi eredményeiért

¹³⁴ B.Manzsora: *Metodyka navchanna hry na tromboni*. Kijev: Muzychna Ukraina 1976

felterjesztik Sztálini ösztöndíjra. 1953-ban kitűnő eredménnyel diplomázik. Ebben az évben a Bukaresti Nemzetközi harsonaversenyen második díjat szerez. 1954-ben lép tanári pályára, egy zeneiskola tanára, 1961-től a Leningrádi Konzervatórium Különleges Tehetségek tanszakán tanít. 1963-tól a Leningrádi Konzervatórium tanára. Tagja a legendás hírű Leningrádi harsona kvartettnek, mellyel számtalan koncerten lépnek fel, TV és rádió felvételeket készítenek és lemezek is készülnek a Melodia cégnél.

Venglovsky koncertező szólistaként is közreműködik Leningrád zenei életében. Számtalan átíratot készít orosz, szovjet és nyugati zeneszerzők műveiből, melyet a későbbiekben tanítványai is játszanak. Az aspirantúrán eltöltött időszakban nyolc különböző tematikájú koncert műsort ad elő. Sok mű az Ő előadásában szólal meg először a Szovjetunióban. Ilyen a P. Hindemith: *Sonata*, D. Milhaud: *Concertino d'Hiver*, Dutilleux: *Choral cadence et fugato*, F. Martin: *Ballade*, Casterede: *Sonatine*. Az aspirantúra befejezése után Venglovsky évente ad szólóestet a Leningrádi Konzervatórium kistermében. Előadásait többször rögzítette a TV és a rádió. Pályafutása során tíz lemezt készített! Állandó zongorakísérője és kamaratársa felesége -Tamara Venglovskaya.

A kortárs zeneszerzők megismerték az ifjú tehetséget, és számára írnak műveket. Többek között V. Uspensky - *Concertino*, G. Okunjev - *Scherzo e Adagio*, V. Bujanovsky - *Három darab szóló harsonára*, V. Angelov - *Scherzino*, I. Yelcheva - *Ünnepélyes nyitány harsonára* - című művek Venglovskynak köszönhetik megszületésüket.

A sok zenekari munka, kvartett, szóló fellépések mellett fontos helyet töltött be életében a tanítás. Komoly zenei követelményeket támaztó, következetesen kitartó, de rugalmas hozzáállás jellemezte munkáját az osztályban. Tanítványaiba tudta oltani az előadó művészeti készségeket. Nagy elméleti tudással és sok tapasztalattal rendelkezett, célirányosan formázza tanítványai helyes hangszerkezelési jártasságát. Tanítási elveit és módszertani tanácsait összefoglalja és leírja egy 1983-ban kiadott *Voproszy muzykalnoj pedagogiki* című kötetben. A sok külföldi turnénak és a külföldi kollégákkal tartott kapcsolatoknak köszönhetően Venglovsky rengeteg új művet hoz be az országba. A hagyományos tanszaki hangversenyeken történik ezeknek a műveknek az ősbemutatója. Ezek a

hangversenyek nagy eseménynek számítottak a konzervatórium életében. Több tanítványa is folytatta a szóló karriert a zenekari munkájával párhuzamosan. Azonban nem felejtette el felhívni figyelmüket a kamarazenélés fontosságára, így készítve őket a későbbi zenekari munkára.

Venglovsky a kiadói munkával is aktívan foglalkozik. Neki köszönhető E. Reiche első és második harsonaversenyének valamint etüdgyűjteményének az újabb kiadása. 1986-ban jelenik meg a *Jezsednevnyje uprazsnenija na trombon* (Mindennapi gyakorlatok harsonára) című kötete.

Még egy oldala, miről nem sokan tudtak, ez a hangszerkészítéssel kapcsolatos. A Leningrádban működő hangszergyár tanácsadójaként közreműködött az ott készített hangszerek jobbá tételéhez. Neki köszönhették a leningrádi basszus harsonák készítésének az elindítását, a legjobb ötvözetek készítését a hangszerek anyagához, a kvartventil mechanizmusának a modernizációját. Ezek óriási dolgok voltak abban az időben, ugyanis külföldi, nyugati hangszerekhez jutni szinte lehetetlen volt. A Kelet Európában gyártott hangszereknél ezek a Leningrádban gyártott mesterhangszerek jobbak voltak.

Tanítványai voltak a Moszkvai Konzervatórium későbbi professzora - A. Skobelev, az 1973-as Genfi harsonaverseny győztese, R. Krasner - Országos Harsonaverseny helyezettje, A. Morozov - a Bolshoi szólóharsonása és még nagyon sokan mások.



32. kép Viktor Venglovskij és felesége, Tamara Venglovskaja

1991-ben életútjáért az Orosz Köztársaság Érdemes Művésze címmel tüntetik ki. V. Venglovskij 1994. március 28 - án hunyt el Szentpéterváron



33. kép Viktor Venglovskij Érdemes Művész kitüntetésének okirata

A moszkvai harsonaiskola még egy jeles képviselője a mai napig aktívan dolgozó Victor Batashov. 1937-ben született Ramenszkoje faluban, Moszkva mellett. Gyermekkori szerelme a fúvószenekar, mely az akkori lakóhelyétől nem messze heti két alkalommal vonult, és Ő mindig mellettük menetelt, arról ábrándozva, hogy egyszer köztük fog játszani. Azonban ez sokáig csak álom volt, ugyanis a gyakori tüdőgyulladások szövődményeként egy folt volt a tüdején, és szülei nem engedték, hogy fúvós hangszeren játsszon. Tíz évesen, titokban kezd el járni egy zenekarba, ahol először baritonon tanul. Egy idő után feltárja szülei előtt a titkot, akik azonnal orvoshoz viszik, és kiderül, hogy a folt a tüdejéről eltűnt. Ettől a naptól hivatalosan is engedélyezték a zenekari tevékenységét. Később trombitássá „léptetik” elő, és ekkor már felébred a komolyabb szintű tudás utáni vágya. A szerencsének köszönhetően a legközelebbi zeneiskolában, ahová fordultak a trombita tanár nem tartózkodott az iskolában, ezért egy másik iskolába mennek meghallgatásra. Itt S. Yeriomin, a Moszkvai Konzervatórium professzora hallgatja meg, és a következő tanévtől már a Konzervatóriumon belül működő zeneiskola, két év múlva pedig a zeneművészeti szakközépiskola tanulója. Másodikos volt, amikor a trombitálás egyre rosszabbul kezdett menni, és veszélybe került a további zenei pályafutása. Más hangszert kellett választania-

ekkor váltott harsonára. Itt tanára Mikhail Turusin, aki két nemzetközi verseny győztese, Shcherbinin egykori tanítványa volt. Egyik főtárgy óráján váratlanul megjelent Shcherbinin professzor, aki aktív érdeklődést tanúsított volt tanítványai munkája iránt. Látva az ifjú Batashov elszántságát, elkötelezettségét a harsona iránt, felajánlotta segítségét. Lehetőséget kapott a konzervatóriumi főtárgyi órák látogatására. A konzervatóriumi légkör valósággal elvarázsolta. Shcherbinin óráin jelen voltak más tanszakok hallgatói is. A professzor mindenkinek szívesen segített, aki tanácsért fordult hozzá. Batashov a shcherbinini módszer szerint kezdett el gyakorolni, és a siker nem maradt el. 1956-ban felvételt nyer a Moszkvai Konzervatóriumba, most már hivatalosan is Shcherbinin tanítvány. Itt egy céltudatos, a tanulás iránt elkötelezett társaságba kerül. „Reggel hét órakor az első hangnak kötelező volt megszólalni. Az intézményben este tizenegy órakor volt záróra. Messze laktam abban az időben a konzervatóriumtól, legalább másfél óras utazás. Ez azt jelentette, hogy valamikor éjjel fél egykor értem haza, és reggel legkésőbb már fél hatkor el kellett indulni. Sokszor, hogy legalább egy órával tovább tudjak aludni, este elbújtam a konzervatórium valamelyik termében, és ott aludtam az asztalon”.¹³⁵

1957-ben vesz részt először versenyen az Országos zenei fesztiválon, ahol harmadik helyezést ér el. 1958-ban Genfben a XIV. Nemzetközi Előadó művészeti versenyen első helyezést szerez! Hamarosan a Moszkvai Nagy Szimfonikus zenekar első harsonása lett. Itt lehetősége nyílt a világ vezető karmestereivel közös alkotó munkában részt venni.



34. kép Viktor Batashov első harsonás a Nagy Szimfonikus Zenekarban

¹³⁵ O.Nyeszterova: *Viktor Batashov*, Portrety szovetszkij Iszpolnityelej na duhovyh insztumentah Moszkva 1989 Szovetszkij kompozitor 319.oldal

1962-ben a Prágai Tavasz Nemzetközi Harsonaversenyen harmadik helyezést ér el, 1963 pedig a pedagógiai pályafutásának a kezdete.

A szólótevékenység sem volt idegen Batashovnak. Leonid Roizman orgonaművésszel közösen Moszkva szinte összes koncertpódiumán felléptek, de a Szovjetunió több nagyvárosában is bemutatkoztak. Ez a közös munka több mint tíz éven át tartott. Fontosnak tartotta a szovjet zeneszerzők harsonaversenyeinek is az előadását, de R. Boutry, M. Spisak, J. Matej harsonaversenyei Moszkvában először az Ő előadásában csendültek fel. Lemezfelvételei közül kiemelendő G. F. Händel *Szonáta*, és N. Rimsky - Korsakov harsonaversenye, L. W. Beethoven - *Drei Equali* harsona kvartettje.

Victor Batashov a mai napig a Moszkvai Konzervatórium professzora. Tanítványai V. Kiseliiov, A. Pavlov - Oroszország Érdemes Művészei, A. Zhigankov - a Bolshoi szólóharsonása, D. Sharov a Nagy Szimfonikus Zenekar szólóharsonása. Mesterkurzusokat tartott Oroszországban és Lengyelországban. 1995-ben professzori címet kap. Munkásságában a shcherbinini tradíciók folytatójának tekinthetjük.

Anatoly Skobelev nem ismeretlen a magyar harsonások előtt, ugyanis mint zsűritag, részt vett a 2005-ben Budapesten megrendezett harsonaversenyen. Miként vált híres előadóművésszé, tanárrá? Kik segítették ezen az úton? Ezekre a kérdésekre szeretnék választ adni a következő soraimban.

Anatolij Skobelev 1946-ban született Leningrádban. Már gyermekkorában eldöntötte, hogy zenész lesz. Az Ő életében is fontos szerepet játszik a fúvószenekar. Itt szerzi meg az alapokat, és tizenkét évesen az ország egyik legjobb zeneiskolai tanárához Georgy Strautmanhoz kerül. Strautman a Kirovi (Mariinsky) színház szólóharsonása volt. Különleges, személyre szabott oktatásban volt része Skobelevnek. Tanára kimondottan az Ő részére írt etűdöket, készített zenei átiratokat. 1968-ban kezdi meg tanulmányait a Leningrádi Musorgskyj Zeneművészeti Szakközépiskolában. Itt a tanulmányai elején óriási problémával kell megbirkóznia - gyermekkorában az elmulasztott fogszabályzásnak köszönhetően a fogai játék közben elviselhetetlen fájdalmat okoztak. Egy jó kezű fogorvosnak köszönhetően ez a probléma megoldódott, de az egész ansatzot újból kellett építenie. Ekkor már a Szovjetunióban is terjedni

kezdett a non-press szisztéma, és Skobelev egyedül, tanárától titkolva problémáit, hozzákezd egy teljesen új ansatz felépítéséhez a non-press egyes elemeit felhasználva! Több évre volt szüksége ennek a kivitelezéséhez. Sok negatív kritikát kapott, de a kitartó, három éven át tartó munka meghozta gyümölcsét. Ezek a nehézségek, melyeken keresztül ment, és egyedül oldott meg, az ansatz problémák szakértőjévé tették. A leningrádi zenei élet, a sok hangverseny, melyeket látogat, a saját harsonahang, hangzásvilág, saját zenei interpretáció kialakítására ösztönzi. A Leningrádi Konzervatóriumba Victor Venglovsky osztályába felvételizik, aki már nem annak a romantikus előadói stílusnak a követője, mely eddig uralkodott. Ez egy jó választás volt! Ezt az időszakot a harsona előadóművészek körében már az egységes, nemzetiségtől független játékmódra való törekvés jellemzi. Az új módszerekre, új hangzásra nyitott Venglovsky segítségével megtalálja azt a hangzást, amit ez idáig keresett, és a hangszer sokféle módon megszólaltatni képes harsonás válik belőle Még első éves hallgató, mikor megnyeri a konzervatóriumban rendezett háziversenyt! Az 1973-as Genfi verseny felkészülési időszaka óriási mérföldkő volt a zenei érettség megszerzésében. A verseny műsora különböző századok és irányzatok zenéjét foglalta magába. Tanára és zongorakísérője, Nora Nuridzhanian segítségével megtanult tájékozódni ezeknek a koroknak a zenéjében. Ezen a versenyen Skobelev első díjat kapott! A verseny különdíját is megkapta a technikai tökéletesség, és az egyéni interpretáció magas szintű ötvözéséért. Így vált tanítványból mesterré. 1974-ben a Bolshoi szóló harsonása lett. Szólóesteket ad Moszkvában, Leningrádban, Kijevben, Minszkben, Vilniusban. Előadasmódjára nem csak a technikai tökéletesség, hanem a művekben rejlő mély gondolatok átadása, dramaturgiai vonalak vezetése, hangsúlyok elhelyezése, csúcspontok megmutatása a jellemzőek. Mintha egy színházi rendező készítené egy előadást. Nem csak a mű előadója, hanem annak szerzőtársaként alkotóként is részt vett ebben a munkában. Skobelev a Szovjetunióban a már elfeledett, használaton kívül lévő altharsona népszerűsítését is szívügyének tartotta. Ő hozta vissza ezt a hangszer a harsonás köztudatba, sok átíratot készítve erre a hangszerre. Skobelev előadói stílusa is megihlette a zeneszerzőket. Ő mutatta be Dimitri Shostakovich emlékére írt művet - az *Elégiát*, melynek szerzője G. Kalinkovich volt. Közös

munkájuk eredménye ezzel a zeneszerzővel a *Concertino*, mely az 1984-es Országos harsonaverseny kötelező darabja volt. „Skobelev harsonája, mintha emberi hang lenne, énekel, szónokol, ezért a harsonaverseny a harsona monológjával kezdődik” nyilatkozta a műről a zeneszerző.¹³⁶ E. Denisov, aki a *Korál és Variációk* című művét ajánlotta Skobelevnek, a következőket mondta: „a közös munkánk során rájöttem, hogy a harsonának nem kell mindig hangosan játszania, a piano, sőt pianissimo csodálatosan hangzik. Megértettem, hogy a magas regiszterben is nagyon jól szól a hangszer, és egy egyszerű melódia első vagy második oktávban nagyon kifejezően és lágyan képes megszólalni.”¹³⁷

A tanári hivatás is közel állt Skobelevhez. Úgy érezte, hogy ez által is fejlődik, gazdagodik. A Gnesini iskolában és Szakközépiskolában kezdi a tanári pályáját, majd a Moszkvai Konzervatórium tanára lett. Kialakítja saját tanítási módszereit, melynek az alapja a helyes ansatz beállítás. Fontos feladatnak tartotta a növendékek gondolkodásra való nevelését, saját elvégzett munkájuk elemzését, megtalálni a hibákat, és képesnek lenni ezek kijavítására. Nem utánozni, hanem alkotni, ez volt a fő mottója! A kamarazene oktatása fontos szerepet töltött be munkásságában. Jelentős kamaraegyüttesi tevékenységet folytatott. A Bolshoi harsona kvartettjét vezette, tagja volt a Bolshoi zenekarának szólistáiból alakult kamaraegyüttesnek. 1990-ben a Bolshoi zenekarából távozik, és az akkor alakuló Orosz Nemzeti Zenekar szóló harsonása lett 2003-ig. Itt megalakítja a *Lou Brass Section* együttest, mely 1992-ben Németországban nagy sikerrel szerepel az ITA fesztiválon. Számos nemzetközi verseny zsűrijének tagja, rengeteg mesterkurzust tartott Oroszországban, és külföldön is. Mint annak idején a karrierje elején felismerve az új irányvonalat a harsonázásban, egész pályafutása alatt kereste a fejlődés lehetőségét, és ezt nem csak saját magára, hanem az egész orosz harsonaiskolára nézve kötelezőnek tekintette. Tanítványai voltak: Erkin Yusupov a Bolshoi szólóharsonása, a Moszkvai Konzervatórium docense, Arkady Starkov, az Állami Akadémikus Szvetlanov szimfonikus zenekar szólóharsonása, a

¹³⁶L. Poleh, *Anatolij Szkobelev*, Portrety szovetszkij iszpolnitelej na duhovyh insztrumentah, Moszkva: Szovetszkij Kompozitor 338. oldal

¹³⁷L. Poleh, *Anatolij Szkobelyev*, Portrety szovetszkij iszpolnitelej na duhovyh insztrumentah, Moszkva: Szovetszkij kompozitor 339. oldal

Moszkvai Konzervatórium tanára, Anatoly Fedotov, az Orosz Nemzeti Zenekar tagja, Pavel Larin, az Orosz Nemzeti Capella harsonása.

Anatoly Skobelev 2011. augusztus 19-én, 65 éve korában hunyt el, óriási űrt hagyva maga után. Sok terv függőben maradt, többek között egy harsonaiskola megírása is. Ez a mű csak jegyzetek formájában érhető el.

Tanítványai aktívan ápolják emlékét. Létrejött az emlékére egy harsonás zenei fesztivál, mely az Ő nevét viseli, és eddig már négy alkalommal került megrendezésre. A mester hetvenedik születésnapja előtt is emlékkoncerttel tisztelegnek a volt tanítványok.

Az orosz harsonaiskola egyik legeredményesebb, külföldön is elismert képviselője, alkotója, Victor Vasilevich Sumerkin 1933. január 3-án született Volkovóban. A Leningrádi Konzervatóriumot 1957-ben végezte kitüntetéssel. Még ebben az évben megnyeri a Leningrádi, a Köztársasági majd az Országos Harsonaversenyt, majd a Moszkvában rendezett Világifjúsági Találkozó Nemzetközi Harsonaversenyén is díjat nyer. A Mariinsky színházban kezdi zenekari művészi pályáját, majd 1959-ben a Leningrádi Filharmónia Szimfonikus Zenekarának a szólóharsonása lett, és ezt a pozíciót harminc éven át töltötte be. Közben az aspirantúrán is folytatja tanulmányait a legendás M. N. Buyanovsky vezetése alatt. Zenekari művészként a zenekari harsonairodalom minden szólóját eljátszotta. Olyan legendás karmesterekkel dolgozott, mint A. Gauk, E. Mravinsky, A. Jansons, K. Kondrashin, E. Svetlanov, G. Rozhdestvensky, Y. Temirkanov, G. Karajan, L. Maazel, I. Stravinsky. A világhírű előadóművészek közül együtt játszott az alábbi művészekkel: E. Gilels, S. Richter, D. Oistrakh, L. Kogan, I. Stern, M. Rostropovich. Résztvevője volt D. Shostakovich, A. Khachaturian, D. Kabalevsky, R. Shchedrin, A. Schnittke szerzői estjeinek. A szovjet rádióban felvételeket készített S. Rachmaninoff, A. Grechaninov, R. Schuman, E. Bozza, B. Anisimov műveiből. Állandó résztvevője a harsona kvartetteknek, rézfúvós kvintettnek. A Leningrádi rádió C. Saint - Saens harmadik szimfóniájának Adagio tételét, K. Serocki - *Suite* négy harsonára, T. Pederson - *The Picnic bear*, és a *Spanish Waterwheel* című művekből készített felvételt Sumerkin részvételével.

A zeneszerzők körében is nagy tiszteletnek örvend V. Sumerkin. Az amerikai D. Uber harsonaversenyét Sumerkinnak ajánlotta. Az orosz zeneszerzők közül A. Nesterov basszus harsonára írt harsonaversenyét, V. Uspensky pedig „Második” harsonaversenyét írta a Maestro tiszteletére. Az ukrán A. Potienko tizenkét harsonára írt művének a *Sumerkiana* címet adta.

A pedagógiai pályán 1956 óta jelen lévő V. Sumerkin rendkívüli tanári képességekről tett bizonyosságot. Hatalmas módszertani tudással rendelkezik, aminek a mindennapi alkalmazásával csodálatos harsonás generációkat nevelt. Tanítványai a növendékhangversenyek állandó szereplői, gyakran lépnek fel különböző konferenciákon, harsona esteken, országos és nemzetközi versenyeken. Érdekes tény, hogy 1963 óta bármilyen versenyen részt vevő tanítványa minden alkalommal helyezést ért el, vagy megnyerte azt! A nemzetközi versenyek győztesei: 1991–Nemzetközi Harsonaverseny Lengyelország – A. Yagodin első hely, 1994–I Nemzetközi Harsonaverseny Nizhny Novgorod - D. Antoniuk, V. Gorlicky, M. Selivestrov első díjasok, 2002–Markneukircheni Nemzetközi Harsonaverseny - A. Gorbunov első díj, az orosz versenyzők számára hosszú idők óta különlegesen nehéz Prágai Tavasz Nemzetközi Verseny 2004–D. Andreyev második díj¹³⁸, Budapesti Nemzetközi Harsonaverseny 2005–A. Gorbunov első díj.



35. kép Victor Sumerkin

V. Sumerkin módszertani nézeteit a *Metodika obucsenija igry na trombone* című, 1987-ben Moszkvában kiadott könyvében fejti ki részletesen. 2005-ben a

¹³⁸ Az első díjat nem ítélte oda a zsűri, a második megosztva az osztrák Hannes Hölzsel

könyv átdolgozott, bővített kiadása jelenik meg. Tevékenységének köszönhetően 1981-től megrendezésre került a Leningrádi Előadói és Tudományos Módszertani Konferencia, melyen az ország harsonatanárai és harsonás tanítványai vettek részt. Ehhez hasonló konferenciákat szervezett később Ukrajnában, Belorussziában, a Balti Köztársaságokban, Kazahsztánban és Moldáviában. 1995-ben Szentpéterváron került megrendezésre az Első Nemzetközi Harsonás Konferencia, melyen részt vett Heinz Fadle, a Nemzetközi Harsonaszövetség akkori elnöke is. Mesterkurzusokat tartott Finnországban, Lengyelországban, Hollandiában, Németországban, Luxemburgban. Megkapta Az Oroszország Érdemes Művésze címet, majd 2004-ben Oroszország Népművésze címmel tüntetik ki az orosz harsonaiskola fejlődéséért végzett munkájáért.

Születésének nyolcvanadik évfordulóját az Orosz Haditengerészet Rimsky-Korsakov Központi Fúvószenekara által rendezett nagyszabású hangversennyel ünnepelték 2013. november 13-án a Leningrádi Filharmónia hangversenytermében ahol felléptek tanítványai: M. Ignatyev, A. Gorbunov, D. Andreiev, A. Lobikov, M. Selivestrov. Victor Sumerkin módszertani munkáját, a harsonaoktatással kapcsolatos nézeteit a dolgozatom következő fejezetében részletezem.

A Szentpétervári Konzervatórium ifjabb generációjához tartozó harsonatanárok: Igor Yakovlev docens, Oroszország Érdemes Művésze, a Mariinsky Színház harsonása, Maxim Ignatyev docens, a Leningrádi Filharmonikus Zenekar szólóharsonása, a Russian Brass kvintett harsonása, Oroszország Érdemes Művésze. Aktív előadó művészeti tevékenységet folytat Alexandr Gorbunov és Alexey Lobikov.

A Moszkvai Konzervatórium harsona tanszakának az oktatói közé tartozik Erkin Yusupov docens, a Bolsoi színház szólóharsonása. Gyakran tart kurzusokat Oroszországban és külföldön is, a Youtube csatornán gyakran tart előadásokat a széles harsonás társadalom részére. Arkady Starkov az Orosz Állami Szimfonikus Zenekar szólóharsonása és szólamvezetője 2011-ben kezdte meg oktatói tevékenységét ebben az intézményben.

Módszertani munkák és iskolák áttekintése

Az orosz és ukrán harsonaoktatásban a módszertani kérdések kezelése és oktatása előkelő helyet foglal el. Az iskolák kialakulásának kezdeti fázisaiban azonban ez nem volt így. A külföldről érkező, elsősorban német és cseh származású tanárok a harsonázás technikai oldalát oktatták növendékeiknek, azonban e folyamat elméleti oldalról való megközelítését nagy ívben kerülték. Egy híres professzor egy alkalommal feldúlt állapotában elárulta ennek az okát: „Mit képzelnek, csak nem fogunk magunknak konkurenciát nevelni!”¹³⁹ Ebben az esetben a konkurencianevelést a tanári hivatásra érthette a professzor, ugyanis a hangszerjátékot becsületesen megtanították növendékeinek. Itt a titok ennek a folyamatoknak és funkcióknak a megértésében és továbbadásában rejlik. Megérteni, mit hogyan és miért kell csinálni, és ezt később már a saját tanítványnak is tudni átadni!

V. Blazhevich: Shkola dla razdvizhnogo trombona

Vladislav Blazhevich 1925-ben kiadott „*Shkola dla razdvizhnogo trombona*” című harsonaiskolájában igyekszik egy szélesebb látókörű, a zenekari játék folyamatosan növekvő igényeinek megfelelő harsonást nevelni. Az iskolája elején leírja, hogy kizárólagosan a konzervatóriumi hallgatók részére, és semmi esetre sem kezdőknek! A szerző által kitűzött fő feladatok:

- 1.) - megtanítani a biztonságos tolokakezelés alapjait
- 2.) - megtanítani a skálákat és hármashangzatokat
- 3.) - a muzikalitás és a technika fejlesztése a mai idők igényeinek megfelelően¹⁴⁰

A kezdő harsonásokat gyakorlati tanácsokkal is ellátja, felhívja figyelmüket a hangszer tisztán tartásának a fontosságára, a cűg rendszeres kenésének

¹³⁹ I.Lipajev, *Byloje orkesztra Bolsogo Teatra*, Moszkva: Muzgiz 1924, 17. oldal

¹⁴⁰ V.Blazsevics, *Skola dla razdvizhnogo Trombona*, Moszkva: Muzykalnyj Szektor Gosudarstvennogo Izdatelstva 1925 Előszó

jelentőségére. Erre a célra „különlegesen elkészített” kenőcsöt ajánl.¹⁴¹ A cüg nehézkes mozgása esetén a technikailag összetett részek előadása nehézkessé válik, az intonáció elbizonytalanodhat, a finom korrigálások ellehetetlenülnek. A gyakorló növendék keze és csuklója elfáradhat, és a fokozott energia felhasználástól a fellépő fáradtság a gyakorlástól is elveheti a kedvét.¹⁴²

A mindennapi gyakorlatok végzésekor a sorrend fontosságának betartására int. Nem ajánlja egyből a skálagyakorlatok, etűdök, előadási darabok játszását. Szerinte a legjobb fokozatosan erősíteni az ansatzot, fejleszteni annak rugalmasságát, és a hangindítás biztonságát különböző dinamikai közegekben, valamint az egyenletes levegővezetésen dolgozni különböző hangfekvésekben. A gyakorlatok végzését a közép lágé hangjaitól ajánlja kezdeni, és ezt fokozatosan szélesíteni mindkét irányba. (12. kottapélda a mellékletben.)

Ezekhez a tanácsokhoz gyakorlatokat is mellékel, melyben a tenorharsonásokon kívül az alt és a basszusharsonások is megtalálhatják a nekik megfelelőket. (13. kottapélda a mellékletben.)

Az adott gyakorlatokon kívül ajánlja a hangközök, köztük a szűkített és bővített hangközök gyakorlását is lehetőleg azonos szájtartással legalább egy kvint hangközön belül. Óva int a fúvóka préselésétől a magas hangok képzésekor. Ezt inkább az ajkak helyzetének megváltoztatásával - hol befördítással a mélyebb hangoknál, a magas hangoknál pedig az ajkak széthúzását javasolja. Szerintem az ajkak széthúzása, a mosolygós ansatz nem a legszerencsésebb megoldás, a mai időkben kifejezetten ellenjavallt!

A továbbiakban fekvéstáblázat következik tenorharsonára, valamint külön kvartventiles harsonára. A kromatikus skálát bemutató táblázatot már három – basszus, tenor és alt kulcsban mutatja be, előkészítve ezzel a növendéket a későbbiekben gyakran előforduló kulcsváltoztatásokhoz. Blazhevich még a fekvések elsajátítása előtt ajánlja megtanulni a különböző kulcsokat, mivel a legegyszerűbb fekvésgyakorlatokban is változtatja őket, állandó figyelemre kényszerítve ezzel a gyakorló növendéket. Mint az előző fejezetben írtam,

¹⁴¹ Abban az időben háztartási szappan, briolin és ricinusolaj összekeverésével és ennek főzés útján történő összeolvasztásával készítették a cügzsirt. Mindenkinek titkos receptje volt, ami az arányokat illeti

¹⁴² V.Blazsevics –*Skola dla razdvizhnogo Trombona* V. oldal

Blazhevich a harsonáképzés gyenge pontjának tartotta a tanulók járatlanságát a különböző kulcsok, és a bonyolultabb metroritmikus képek olvasását, ezt hivatott korigálni többek között ez az iskola. Már a négyes gyakorlatban találkozunk a 3/8-os ütemmutatóval, az ötös gyakorlatban megjelenik az 5/4-es ütemmutató és a harmadik ütem második felében az alt kulcs is, így szinte kikényszeríti a magabiztos kottaolvasást a különböző kulcsokban. És ez még csak az első fekvés gyakorlása! (14. kottapélda a mellékletben.)

A további fekvésgyakorlatokban megjelennek az olyan ütemmutatók, mint a 3/16-od, 3/2-ed, 4/2-ed, 3/1-ed, 5/2-ed, 2/2-ed. Az ezek után következő 12/8-os ütemmutató már nem okozhat gondot a növendéknek.

A következő fejezetben a skálák s hármashangzatok elsajátításának különböző ritmusképleteit adja meg a szerző. (15. kottapélda a mellékletben.)

Ezeket a példákat dúrban és mollban, lehetőség szerint két oktávban mind a hét foktól ajánlja gyakorolni. A hármashangzatokat, domináns szeptimakkordot és a szűkített szeptimakkordok különböző ritmusokban és felbontásokban játszhatók. (16. kottapélda a mellékletben.)

A következő fejezet különböző ritmusképletű skálát, nagy és kis hármashangzatot valamint sajátos ritmusvilággal rendelkező, és változó karakterű, hangnemek szerint rendszerezett etűdöt tartalmaz. Itt a különböző artikulációk gyakorlásának a lehetősége is adott. Az etűdök dallamvilága már nagyon közelít az előadási darabok nehézségi szintjéhez, sőt némelyik túl is szárnyalja azokat komoly nehézségeket támasztva a növendékekkel szemben. Találkozhatunk itt a romantikus, éneklő – cantabile karakterű, de a komoly nyelv és cűg technikát fejlesztő etűdökkel is.

Ez az iskola egy haladó szellemben felépített munka, melynek népszerűsége túlnyúlt az orosz és ukrán határokon, elérve a tengerentúlra, és a tananyag szerves részévé válva a mai napig komoly és biztos tudást képes közvetíteni a növendékek irányába.

E. Reiche: Etűdűk

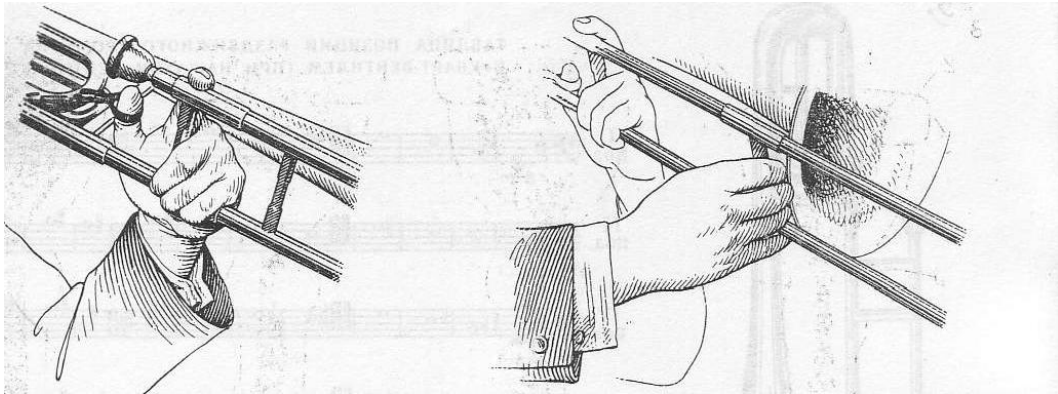
A leningrádi vonal képviselője - Eugen Reiche által szerzett etűdűk, szám szerint hatvanegy, a fokozatosság elve szerint épűlnek fel.¹⁴³ Egyszerű zenei tartalommal rendelkeznek, a kitűzűtűt feladatok világosak. Sokban hozzájárulnak az intonáció fejlesztéséhez, a kontrolált levegűvezetés kialakításához, a gazdag artikulációs és dinamikai kultúra fejlesztéséhez. Ezek az etűdűk az esetlegesen fennálló hibák - hangindítás, ajakrugalmasság, levegűvezetés, ritmus - korrigálására kitűnűően alkalmasak. Ez egy alap lehet a késűbbi, technikailag és ritmikailag nehezebb tananyag elsajátításához.

A szerzű javasolja első alkalommal a technikai feladatok tisztázását, az etűdűkben kitűzűtűt feladatok és céllok felismerését, megértését. Hangsűlyozza a nehezebb rűszek külön gyakorlását, majd a már technikailag és zeneileg igényesen megtanult rűszek beillesztését a zenei kűzegbe. Ebben az etűdűgyűjteményben a zeneiskola felsűbb osztályáiban tanulók, a szakkűzűpiskolások és a fűiskolai hallgatók is találnak szintjűkhűz illű gyakorlatokat. (17. és 18. kottapűlda a mellékletben.)

B. Grigoriev – N. Vostryakov: Harsonaiskola

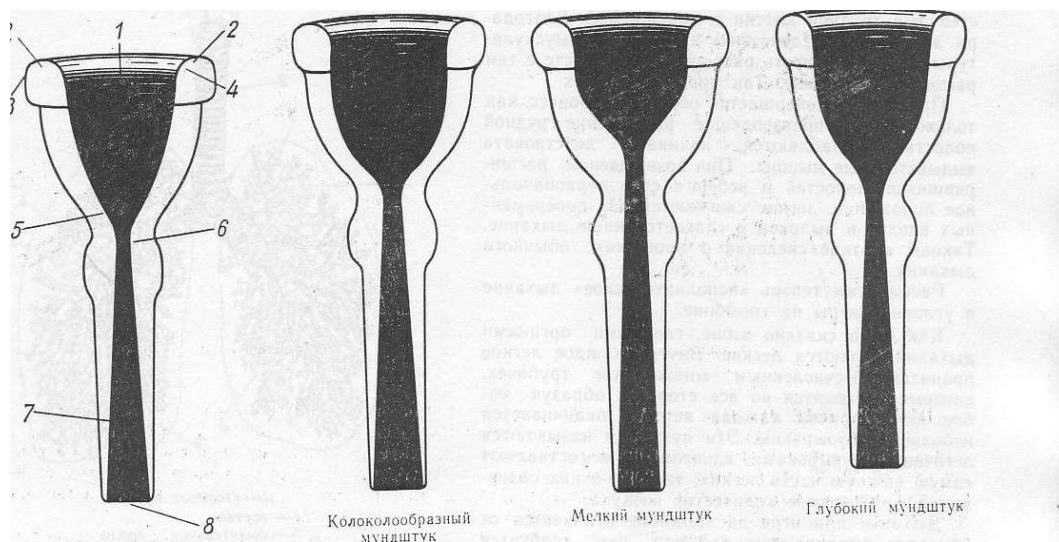
Boris Grigoriev és Nikolay Vostryakov kűzűsen írtak egy harsonaiskolát kezdűk számára, melyet 1963-ban adtak ki Moszkvában. Ez az első ilyen típusű harsonaiskola a Szovjetunióban. Az egyszerű feladatok és ritmuskűpletek megtanulásával fokozatosan szélesedik és fejlődik a tanulók hangterjedelme, zenei hallása, ritmusérzűke. Az első fejezetben rűviden ismertetik a szerzűk a harsona keletkezésének tűrtűnetét, fekvűstáblázatot mutatnak be, módszertani kűrdűseket tárgyalnak, kűpeket kűzűlnek a helyes hangszertartásrűl, a fűvűka elhelyezésének az arányárűl az ajkakon és az ansatz felépítését segítű gyakorlat sorozatokat mutatnak be.

¹⁴³ E. Reiche, *Etudy*, Leningrad: Muzyka 1979



36. kép B.Grigoriev és N. Vostryakov: Harsonaiskola, hangszer tartás, és a jobb kéz helyzete a tolókán

A helyes fűvókaválasztás fontosságára is kitérnek, valamint a különböző fűvóka típusokat is bemutatják.



37. kép: Különböző harsona fűvókák bemutatása Grigoriev és Vostryakov harsonaiskolájában

A légzést tárgyaló fejezetben bemutatásra kerül a három különböző típusú légzés - a mellkasi, a rekesz és a kombinált légzés. A nyelv szerepét a különböző típusú hangindításokban is elemzik. Nem tartották feladatuknak az említett kérdések részletes, sokoldalú megvilágítását, inkább informatív jelleggel bírnak a közölt tények.

A bevezető gyakorlatokban a hangképzésre helyezik a fő hangsúlyt. Megismertetik a tanulót a kulcs szerepével a sorok elején, világossá teszik az ütem, valamint az ütemmutató fogalmát. Érdekes módon a skála és azt követő

gyakorlatok nem a harsonaiskolákra jellemző B dúrban, hanem C dúrban kezdődnek. Ebben a hangnemben ismertetik meg a tanulókkal a hangközöket is. Az etűdöket könnyű zongorakíséretes előadási darabok és harsona duók követik. Fontosnak tartom megjegyezni, hogy a zenei anyag elsősorban az orosz népdalokra épül.

A C dúr után a párhuzamos a-moll skálát, hármashangzatot, hangközöket tanítja meg, továbbá az a mollban írt etűdök, előadási darabok és harsona duók következnek. Fokozatosan megismertetik a tanulókkal a dinamikai jelzéseket, az artikulációs jeleket, valamint azok előadási módját, sőt még az olasz zenei terminológia alapjait is!

Azonos strukturális felépítés szerint a szerzők a három kereszt, három b - dur, és párhuzamos moll hangnemekig avatják be a harsonázni tanulókat, ajánlanak gyakorlatsorokat, etűdöket, előadási darabokat és harsona duókat. A fokozatosan nehezedő tananyagban a nagy és kis nyújtott ritmusokkal, valamint szinkópás ritmusgyakorlatokkal és azok részletesen kidolgozott magyarázatával is találkozunk. Az iskola kötésgyakorlatokat is tartalmaz. Az előadási darabok elsősorban orosz és ukrán szerzők művei, de találkozhatunk benne barokk táncokkal is, külföldi szerzők, többek között J. S. Bach, J. B. Lully, F. Chopin, R. Schumann, L.W. Beethoven műveinek átirataival is.

Az adott harsonaiskolát áttekintve megállapítható, hogy egy teljes mértékben átgondolt, logikusan felépített, a tanulók gyors fejlődési tempóját ösztönző munkát sikerült megalkotnia a szerzőpárosnak. Ez az iskola a harsonaoktatás szerves részévé vált az orosz és ukrán zeneiskolákban.

Kolechki Shcherbinina – A Shcherbinini szisztéma

Az egyik legendás Blazhevich tanítvány, Vladimir Arnoldovich Shcherbinin, a Moszkvai Konzervatórium professzora is megalkotta saját gyakorlatsorát, melynek köszönhetően tanítványai csodálatos hangot, magabiztos hangindítást voltak képesek produkálni bármilyen szituációban. A gyakorlatsor a „*Shcherbinini szisztéma*” néven vált ismertté a szovjet harsonások között, volt még egy másik neve is a gyakorlatrendszernek- *Kolechki Shcherbinina* azaz

shcherbinini gyűrűk. Ez a mű nem jelent meg nyomtatásban, csak kézirat formájában létezik, melynek eredeti példányát V. Batashov tanár úr féltve őrzi pánccsaszekrényében. Ez a gyakorlatsor a kutatásaim kezdetén még ismeretlen volt előttem, mivel elsősorban Moszkvában alkalmazták. Szerencsére moszkvai harsonás barátaim és kollégáim felhívták rá a figyelmemet, valamint a professzor néhány volt tanítványának a tanítványától sikerült információkat szerezni az adott munkáról.

Az adott gyakorlatsor a hangképzésben résztvevő izomzat fejlesztéséhez járul hozzá nagymértékben, valamint a légzést hivatott fejleszteni. A gyakorlatsor végzése időigényes, nagyon fegyelmezett hozzáállást igényel. Fontos odafigyelni az izmok állapotára, ha nagymértékű fáradtság lép fel, ajánlatos pihenni! Az egyszerűnek tűnő gyakorlatokat azonban lehetetlen helyesen, jó minőségben játszani, ha problémák vannak az alapfunkciókkal. A hangok nem fognak megszólalni a pianissimo dinamikában az oktávlépésekben, ha támasz nélkül játsszák a hangokat, változtatják a fúvóka helyzetét az ajkakon. A nagymértékű fúvókanyomás az ajkakra is azonnal felszínre kerül, egyszerűen képtelen lesz a tanuló már az első gyakorlatsort is eljátszani végig. Ezek a gyakorlatok jelzésképpen szolgálhatnak a fizikai állapotunkról, türelmes és kitartó végzésük sok esetben szinte észrevétlenül megoldja a fennálló problémák többségét. A lényege, hogy szép hangon, nem erőltetve, az előírt dinamikai utasításokat betartva végezzük! Természetesen én is kipróbáltam ezeket a gyakorlatokat, saját magamon éreztem jótékony hatásukat.

A rendszer alapját képező általam megismert gyakorlatokat szeretném bemutatni:

1. gyakorlat. Cél – a kitartóképesség növelése, a *legato* játékmód tökéletesítése, kiegyenlített hangzás a különböző regiszterekben

A levegővétel megengedett szükség szerint, kerülendő a levegőéhség, mivel ez az izmok túlzott feszültségét eredményezheti. A továbbiakban minden „gyűrűhöz” hozzáadunk egy felső és egy alsó hangot.

Így haladunk tovább, míg a fenti hangunkkal elérjük az F hangot, lent pedig az Es hangot. (19. 20. és 21 kottapéldák a mellékletben.)

Ezután újabb gyűrűkkel bővítjük, egy kvart hangközzel, és ezeket már háromszor játszuk, a leírtak szerint. (22. kottapélda a mellékletben.)

Ezek után a gyakorlatok után feltétlenül pihenjünk öt-tíz percet!

2. A második gyakorlatsor a legato játékmódot fejlesztő gyakorlatokra épül. Célja a hangindítás tökéletessé tétele, a nyelv szerepének tisztázása a hangok létrehozásában. Az adott esetben az előadó részére korlátlan lehetőségek nyílnak a gyakorlás változatossá tételére. Gyakorolható a tá - tú a határozott, kemény hangok képzéséhez, valamint a dá - dú a puhább hangok létrehozásához, és a nyelvnélküli, csak a légoszlop segítségével létrehozott hangok, az orosz iskolában a *frikatív* hangindításként ismert módon. Ajánlja a szerző a különböző hangerőkön végzett gyakorlást, és a tenuto, staccato, marcato artikulációk alkalmazását. (23. kottapélda a mellékletben.)

A továbbiakban bővítjük egy felső és egy alsó hanggal a legato gyakorlatsor mintájának megfelelően.

A leírtakból láthatjuk, hogy nem túl bonyolult ez a rendszer, a nagyszerűsége a fokozatosan és helyesen végzett gyakorlatok végzése során szerzett beidegződések rögzítésében rejlik. A legfontosabb, mint már fentebb is említettem, valamint sok orosz harsonás fórumon is olvastam, nagyon odafigyelni az ansatz izomzatára, kerülve annak túlterhelését.

B. Manzhora: Metodyka navchanna hry na tromboni

Az első könyv formátumban megjelenő módszertani munka mely a harsonaoktatás összetevőit mutatja be, az 1976-ban Kijevben kiadott *Metodyka navchanna hry na tromboni* (A harsonaoktatás módszertana), melynek szerzője Boris Georgievich Manzhora. Ez az első és hosszú ideig egyetlen olyan munka, melyben részletes leírást, magyarázatokat, válaszokat kaphatunk az oktatási folyamat során felmerülő kérdésekre. A szerző kilenc fejezetben ad információt százötven oldal terjedelemben.

Az első fejezetben a harsona kialakulásával kapcsolatos információkat találunk, a hangszer zenei kifejezőképességéről, és a harsona szerepéről különböző zeneszerzők munkásságában is tájékoztatást kapunk. Tárgyalja az

előadó művészet fejlődését is, természetesen az akkori időkben fellelhető információkra támaszkodva.

A második fejezet a harsona felépítésével, a hangszer ápolásával, a konstrukciótól függő hangzással, a hangképzéssel, és a fekvésekkel foglalkozik. A harsona felépítését tárgyaló részben a fúvóka szerepét, mint a hangzás minőségét nagymértékben meghatározó összetevőt is elemzi. A hangszer konstrukciójával kapcsolatos elemzésben a tenor harsonát, valamint a tenorbasszus harsonát különbözteti meg. A ma használt, és általunk ismert basszusharsona még ez időben nem volt használatban Ukrajnában, csak később terjedt el. A hangszer korpuszának a méretétől függő hangszín és hangerő összefüggéseit is vizsgálja.

A harmadik fejezet témája a hangszerjáték összetevőinek elemzése. A helyes testtartás, valamint kéztartás fontosságát kiemeli. A jobb kéz, és a csukló lazaságának megőrzésének, és a tartó funkció kialakulásának elkerülése érdekében lazító gyakorlatok végzését ajánlja. A laza csuklónak nagy szerepe van a finom intonációs korrekciók végzése során. Az ansatz kérdésével több oldalon keresztül foglalkozik. Az egyik sarkalatos pontnak a fúvóka felhelyezését tekinti. Ezt a feladatot tartja a tanár egyik legfontosabb feladatának, amire nem kell sajnálni az időt. Később kijavítani nehezebb lesz! Felsorolja és ábrázolja a hangindításban résztvevő izmokat.¹⁴⁴ Ezek túlzott megfeszítésének elkerülése érdekében a tükör gyakori használatát ajánlja. A „szép hang” sem egyből születik meg! Sokszor évek munkájának eredményeként jön létre, amit csak rendszeres gyakorlással lehet fenntartani - írja Boris Manzhora.¹⁴⁵ Az esetleg hibás ansattzal felvett tanulóknak az ansatz átállítására csak, mint végső és legutolsó megoldásként tekint.

A negyedik fejezet témája a légzés, annak anatómiai és fiziológiai összetevői. A légzés fejlesztése, a levegő és az ansatz kapcsolata. „Levegő nélkül nincs hang, hang nélkül nincs zene” - mondja Boris Manzhora.¹⁴⁶ A fejezet elején teljes értékű leírást találunk az emberi légzőszervrendszerről és elmagyarázza annak működését. Fontos, hogy megkülönbözteti az izmokat, melyek a belégzési folyamatban vesznek részt, és a kilégzést irányítják! Ez a felesleges

¹⁴⁴ B. Manzsora, *Metodyka navcsanna gry na tromboni*, Kijev: Muzycsna Ukrajina 1976, 26. oldal

¹⁴⁵ B. Manzsora *Metodyka*, 27. oldal

¹⁴⁶ B. Manzsora, *Metodyka*, 36. oldal

izommegfeszítés érdekében tartom fontosnak, ugyanis ha a belégzéskor a kilégzést irányító izmaink nincsenek laza állapotban, nem tudunk teljes értékű levegővételt produkálni! Felsorolja a három légzési típust: hasi, mellkasi, kevert. Nem ajánlja csak a mellkasi, vagy a hasi légzés alkalmazását. A kevert típusú légzés az, aminek segítségével a legnagyobb mennyiségű levegőt képes a tüdő felvenni. Ugyanakkor óva int a sok esetben feleslegesen nagy levegővételektől. Hogy helyesen használjuk fel a levegőt, ismernünk kell a művet. Törekednünk kell olyan helyeken vennünk a levegőt, ahol nem szakadnak meg a zenei folyamatok, irányok, csökkentve ezzel az általunk előadott darab művészeti értékét.¹⁴⁷ A testtartás és a levegővétel közti összefüggéseket elemezve arra a következtetésre jutunk, hogy a helytelen testtartás, hangszertartás negatívan tükröződik légzésünkön, felesleges problémákat idézhet elő a mű előadása során. A légzést is folyamatosan fejlesztést igényel. A gyors belégzést is kell gyakorolni! Ez történhet hangszer nélkül is, de nagyon fontos a tudatosan, célirányosan végzett gyakorlatok játszása a hangszeren. Az egyenletes kilégzést kitartott, hosszú hangokon tanácsolja gyakorolni a szerző ugyanúgy pianissimo, mint fortissimo dinamikában, ügyelve a hang egyenletességére, az intonáció változása nélkül. A hang magasságának a változása jelként szolgálhat, hogy valami nincs rendben az ansatz és a levegő koordinációjában, amit ajánlatos mihamarabb kijavítani!

Az ötödik fejezet témája a hangindítás, a különböző hangindítási módok, a nyelv szerepe, dupla és tripla nyelv. Artikulációs kérdések. A nyelv működésének alapvető hibái, és e hibák kijavításának a módjai.

A hangindítás fogalma magában rejti a hang megszületésének a pillanatát. Ez a folyamat a nyelv segítségével zajlik, mely szelepként szabályozza a levegő hangszerbe jutását. Attól függ a megszólaló hang, hogy miként működik a nyelv, és miképp vezetjük a levegőt a hangindítás után.¹⁴⁸ Fontosnak tartja B. Manzhora helyesen elmagyarázni a tanulóknak a nyelv szerepét a hangindításban. Felhívja a figyelmet a nyelvűtés kifejezés helytelenségére! A nyelv hátrahúzódik az adott pillanatban, de nem üt!¹⁴⁹ Megkülönbözteti a kemény és a puha hangindítási

¹⁴⁷ B. Manzora, *Metodyka*, 39. oldal

¹⁴⁸ B. Manzhora, *Metodyka*, 44. oldal

¹⁴⁹ B. Manzhora, *Metodyka*, 44. oldal

módot. A kemény hangindítás eredménye a konkrét, energikus, csillogó hang.¹⁵⁰ Sok esetben azonban szükség van a puha, lágy hangindításra. Ebben az esetben az akadálymentesen áramló légoszlopot a nyelv csak minimálisan érinti. A nyelv munkája és a légzés között fontos kapcsolat áll fenn. Ezt látványosan bemutathatjuk a fp, vagy a sf előadásakor.¹⁵¹

A dupla és tripla staccato egyre gyakrabban alkalmazott artikulációs mód a harsonán. A dupla staccato gyakorlását két részre osztja: egy azonos hang ismétlése a nyelv elejének, hegyének a segítségével a tu-tu szótag alkalmazásával, majd ugyanígy, de a nyelv hátsó részének a segítségével a ku-ku szótagot használja, törekedve a tiszta megszólalásra. A következő stádium a tu-ku, valamint a ku-tu szótagok egyforma, kiegyenlített megszólaltatása.¹⁵² A tripla staccato gyakorlásánál is hasonló módszert ajánl a szerző.

A nyelv és a levegővezetés kapcsolatát a különböző artikulációk alkalmazásakor is érzékeljük.¹⁵³ Az artikuláció fogalmát is meghatározza - ez a hang indításának módja, a hangok vezetésének és kapcsolásuk formája. Felhívja az hangszeren játszó figyelmét az artikuláció legfontosabb összetevőire: hangindítás, a hang vezetése az indítás után, a hang befejezése, a hangok egymásra hatása. Megkülönbözteti a kemény hangindításhoz köthető artikulációt: marcato, staccato, secco, valamint a lágy hangindítású artikulációt: legato, non legato, portato. Még egy fontos momentum, hogy ezeket a változatos artikulációs lehetőségeket a tanulók a dinamikától függetlenül is tudják alkalmazni! A legjobb technikai anyag, amin ezt gyakorolni lehet, a skálák és skálagyakorlatok.

A hangindítás precizitása sokban meghatározza a játékos kvalitását, mivel elsősorban a technikailag nehéz futamok eljátszása ezen összetevő hiányában lehetetlenné válik. A hibás hangindítás korlátozza a tanuló technikai lehetőségeit, akadályozza a művek helyes interpretálását. Felsorolja a tipikus hibákat: beleúszás a hangba, a dadogó, elindulni nem akaró hang, és a reccsenően induló hang, tanácsokat ad a hibák kijavításához.

¹⁵⁰ B. Manzhora, *Metodyka*, 45. oldal

¹⁵¹ B. Manzhora, *Metodyka*, 46. oldal

¹⁵² B. Manzhora, *Metodyka*, 47. oldal

¹⁵³ B. Manzhora, *Metodyka*, 48. oldal

A hatodik fejezetben a kötések három típusáról olvashatunk. Különböző vélemények a legato előadásmódjáról. Tanácsok a legato fejlesztéséhez. Az ajaktrilla, valamint trillák a kvartventil segítségével.

A legato játékmód elemzésében két vélemény létezik: 1) csak a levegő, az ajkak és a tolóka segítségével, a nyelv használata nélkül; 2) a nyelv minimális használatával az összetettebb esetekben, főképp a glissando elkerülése érdekében.¹⁵⁴ A harsonán három típusú kötésmódot különböztet meg – 1.) az ajkak segítségével; 2.) a tolóka segítségével; 3.) az előző két módszer egyesítésével.

Az úgynevezett ajak legato az egy fekvésen belüli felhangok kötésekor alkalmazandó, a tolóka ebben az esetben nem vesz részt a kötésben. Fontos szerephez jut a levegőoszlop, melynek erősítésével felfelé kötéskor, vagy lassításával, lazításával lefelé kötéskor érzük el a kívánt eredményt.¹⁵⁵

A tolóka segítségével két szomszédos hangot, vagy egymástól fekvésekben távolabb eső hangot tudunk kötni. Már egy félhangnyi lépés is hatást gyakorol az ajkakra, így nagy odafigyelést igényel ebben a kötésmódban az ajkak részvételének a minimalizálása.¹⁵⁶ A tolóka mozdítása nem zavarhatja meg a hang egyenletességét, kerülendő a glissando! Már a kötést tanulmányok kezdeti időszakában gyakorolandó az egyenletes levegővezetés, elkerülve így a véletlenül kialakuló levegőlökéseket, melyet a nyelv helytelen pozíciója is okozhat. A glissando a kezdőknél még jelen lesz, de ez nem okozhat félelmet a tanulónál a távolabbi fekvésekben lévő hangok kötésének gyakorlásában.¹⁵⁷ A mindennapos gyakorlás során szerzett tapasztalatoknak köszönhetően kialakul a precíz kötés képesség, mert ennek hiányában akaratlanul is csak portato vagy non legato artikulációt fog alkalmazni legato helyett!

Sok esetben találkozhatunk a tiszta, tolókával létrehozott kötés folyamán a nyelv használatával is, mely különböző szótagok – lá, rá, dá, du, di – felhasználásával történik. Ebben az esetben már inkább a kombinált kötésről beszélhetünk, melyet lassú etűdök és lassú karakterű előadási darabok

¹⁵⁴ B. Manzhora, *Metodyka*, 60. oldal

¹⁵⁵ B. Manzhora, *Metodyka*, 61. oldal

¹⁵⁶ B. Manzhora, *Metodyka*, 66. oldal

¹⁵⁷ B. Manzhora, *Metodyka*, 68. oldal

gyakorlásával tehetünk tökéletessé.¹⁵⁸ Nagyon fontos azonban, hogy az ilyen típusú kötéseknel tökéletes legyen a koordináció az ajakkötés és a tolókakötés között, mert bármelyik összetevő nem egyszerre történő alkalmazásakor nem lesz jó a végeredmény. A szerző fontosnak tartja a kötések tanításakor a következetes, lépésenkénti módszer betartását. Feleslegesnek tartja az olyan etűdök tanítását a növendékeknek, ahol minden típusú kötésmód jelen van, amíg az egyszerű ajak és tolókakötés nincs elsajátítva.¹⁵⁹ Az ajakkötésekkel ajánlatos minden nap foglalkozni, minél nagyobb hangközök könnyed és változó dinamikai módú előadásmódját elérve azt tökéletesíteni. A tolóka kötések gyakorlásához V. Blazhevich *Shkola legato* című iskoláját ajánlja.

Az ajaktrillák gyakorlása részben kötődik az ajakkötésekhez. Ezek gyakorlását először a középfekvés hangjain tremolo formájában ajánlja, és csak ennek elsajátítása után következhet a magasabb hangokon való trillázás. B. Manzhora szerint a kvartventilt is lehet széleskörűen használni trillázáshoz, de ez nem minden esetben célszerű, és nem olyan szép, mint egy természetes módon játszott ajaktrilla.¹⁶⁰

A hetedik fejezet a harsonázni tanulók három típusát különbözteti meg, besorolva ezzel a felkészültségi szintjük szerint. Az első a teljesen kezdő, a második az olyan tanuló, aki már valamilyen szakkör jellegű képzésben részt vett, és a harmadik, akik már jelentős tudással rendelkeznek. Az első szintnél a zeneiskolai képzést, esetleg hamar megnyilvánuló, különleges zenei képességek birtokában a szakközépiskolai képzést javasolja. A második szintnél is az alapokig történő visszatérést ajánlja, és a zeneiskolai képzési szint az elfogadható, ha a tanuló magabiztos tudással rendelkezik, lehetséges a gyorsabb tempójú, de a követelmények szintjét nem csökkentő oktatási módszer, ami történhet szakközépiskolában is. A harmadik csoport a zeneiskolai és szakközépiskolai szintű tudás birtokában már főiskolai vagy egyetemi képzésre jelentkezhet.¹⁶¹

Az első foglalkozásokon a tanárnak fel kell térképezni a tanulók képességeit. Ha valamilyen hiányosságok merülnek fel, azokat minél hamarabb

¹⁵⁸ B. Manzhora, *Metodyka*, 71. oldal

¹⁵⁹ B. Manzhora, *Metodyka*, 75. oldal

¹⁶⁰ B. Manzhora, *Metodyka*, 78. oldal

¹⁶¹ B. Manzhora, *Metodyka*, 80. oldal

pótolni kell! A tanár fejedelméssel bír tanítványa jövőjével és sikerességével kapcsolatban. Ezért nem kell félni a magas szintű követelmények állításától sem tanítványunkkal szemben!¹⁶²

A képzés kezdeti fázisában B. Manzhora a minden másnapi órák megtartását javasolja. Az első időben a tanítvány fizikai képességei még nem teszik lehetővé a fél óránál hosszabb foglalkozás megtartását. A gyakori találkozásoknak köszönhetően megelőzhető a tanulónál a „rossz szokások” kialakulása.¹⁶³ Ezzel az állítással teljes mértékben egyet tudok érteni, sok időt és energiát lehet így megtakarítani a későbbiekben. Az alapfunkciók megtanítása során nem szabad engedékenynek lenni a tanulóval szemben, bízva a későbbi javítás lehetőségében. Az első lépéseknek maximálisan pontosnak, és helyesnek kell lenniük!¹⁶⁴ Úgy gondolom, hogy ez így helyes, egy rossz beidegződést nehezebb kijavítani, mint helyesen megtanítani. A helyes testtartás és hangszertartás rögzítése elengedhetetlen. Fontos a fúvóka helyes elhelyezése az ajkakon, a helyes légzés kialakítása, a hangindítás folyamatának a megértése, és tudatos alkalmazása.¹⁶⁵ A fekvések megtanításakor fokozott figyelmet kell fordítani a helyes kéztechnika kialakítására. Az önálló gyakorlásra is meg kell tanítani a növendéket, hisz ez a fejlődésének az alapja.¹⁶⁶

A főiskolákra felvételizők között is gyakran találkozhatunk olyan növendékekkel, kinek a technikai felkészültsége sok kívánnivalót hagy maga után. Ők többnyire képességüket meghaladó műveket játszanak, de a biztos alapokat adó etűdöket nem ismerik. Így az első évfolyam a technikai bázisuk megerősítésével, az esetleges hibák és hiányosságok pótlásával zajlik.¹⁶⁷

A nyolcadik fejezet a mindennapos skálagyakorlatok végzésének a fontosságára hívja fel a figyelmet. A gondosan végzett skálagyakorlatoknak a magabiztos intonáció, kiegyenlített hangzás a magas és mély regiszterekben, a levegő, nyelv, és a jobb kéz koordinációjának a javulása lehet az eredménye.¹⁶⁸ A szép hang kidolgozása lehetetlen skálázás nélkül, itt alakul ki a lágú egyenletes

¹⁶² B. Manzhora, *Metodyka*, 81. oldal

¹⁶³ B. Manzhora, *Metodyka*, 82. oldal

¹⁶⁴ B. Manzhora, *Metodyka*, 82. oldal

¹⁶⁵ B. Manzhora, *Metodyka*, 82. oldal

¹⁶⁶ B. Manzhora, *Metodyka*, 83. oldal

¹⁶⁷ B. Manzhora, *Metodyka*, 86. oldal

¹⁶⁸ B. Manzhora, *Metodyka*, 89. oldal

piano, és a recsegés nélküli forte. Nem ajánlatos skálázás során a vibrato alkalmazása! A skálagyakorlatok jó alapot biztosítanak a széleskörű technikai fejlődéshez. Természetesen a következetesen végzett skálázás időigényes folyamat, a tanár feladata, hogy bölcsen adagolja a naponta elvégezendő skálagyakorlat mennyiséget, vigyázva a tanuló ansatzára, kerülve annak túlterhelését.¹⁶⁹ Nem ajánlja B. Manzhora a gyakori hangnemváltásokat, ha még egy hangnemen szeretne dolgozni a tanuló, az lehetőleg a párhuzamos moll hangnem legyen. A gyors tempók erőltetését sem látja célszerűnek a szerző, szerinte a teljes artikulációs és dinamikai lehetőségek kihasználásával legalább másfél – két évig célszerű lassan végezni a skálagyakorlatokat. A harmadik év az, amikor már kialakul a szép, telt hang, és csak ekkor célszerű gyorsítani a skála tempókon. A tanulmányok negyedik évében vezeti csak be a tizenhatod, triola, kvintola szextola ritmusképleteket, ekkora már feltételezi, hogy a növendék rendelkezik olyan légzéstechnikával, hogy egy levegővel képes lejátszani egy két oktáv terjedelmű skálagyakorlatot.

A növendék technikai fejlődését időben behatárolni képtelenség, ez függ a tanuló természeti adottságaitól, szorgalmától is, de B. Manzhora szerint a harmadik év az, amikor már érdemes technikailag összetettebb darabok előadásával próbálkozni.¹⁷⁰

A skálagyakorlatok végzése során hasznos és érdemes az artikulációk alkalmazásai módjainak az elsajátítása. Az artikulációk ismerete és alkalmazni tudása az érett zenész jellemzője!¹⁷¹

A kilencedik fejezetben a szerző az etűdökön és előadási darabokon végzett munkáról, a díszítésekről a vibrátoról, és a zenekari munkáról ír. Az etűdök különböző technikai elemeket és művészeti feladatokat és tartalmakat magukba foglaló művek, ezért a növendéket arra kell ösztönözni, hogy úgy álljon hozzá a munkához, mintha egy előadási darabot gyakorolna.¹⁷² Az etűdök gyakorlásának ajánlatos összhangban lenni a skálagyakorlatokkal, és az előadási darabbal is! Az etűd kiválasztásakor fontos szempont, hogy a növendék új technikai és művészeti

¹⁶⁹ B. Manzhora, *Metodyka*, 94. oldal

¹⁷⁰ B. Manzhora, *Metodyka*, 98. oldal

¹⁷¹ B. Manzhora, *Metodyka*, 98. oldal

¹⁷² B. Manzhora, *Metodyka*, 100. oldal

feladatokat kapjon, amelyek elősegítik zenei fejlődését.¹⁷³ Ezzel a gondolattal teljes mértékben egyetértek, szerintem sem célszerű olyan etűdöt, előadási darabot adni a növendékünknek, amiben nincs új feladat, új kihívás. Azonban fontosnak tartom megjegyezni, hogy a tanítvány képességeit jelentős mértékben meghaladó művet adni nem célszerű, mert ahelyett, hogy a már megszerzett és jól működő készségek rögzülnének, a „rossz” szokások visszatérhetnek, felületesé válhat az előadás. A darabválasztásnak megalapozottnak kell lenni, valamilyen kitűzött célt kell követni, ami egy újabb lépéssel visz előre a technikai, művészeti vagy stilisztikai fejlődésben.

Az első átjátszás alkalmával nem érdemes különösebben foglalkozni a részletekkel, fontos megérteni a darabot egyben, átérezni a fennálló feladatmennyiséget, kijelölni a főbb támpontokat, és azokat a helyeket, melyek gyakorlása több időt fog igénybe venni.¹⁷⁴ A következő stádium a darab részenkénti átdolgozása, a zenei frázisokra osztása és levegővételi helyek kijelölése, a dinamika és a helyes tempók megadása.¹⁷⁵ A kantilénák előadása során gyakran a kezdő harsonások elkövetik azt a hibát, hogy nem a szerző által előírt artikulációt használják, és ez egysíkúvá, unalmassá teszi az előadásukat. Hogy ez ne történjen meg, az artikulációt meg kell tanulni dinamikától függetlenül alkalmazni.¹⁷⁶

Nagy figyelmet igényel az etűdökben és előadási darabokban a nehezebb futamok kigyakorlása. A skálagyakorlatoknak köszönhetően a növendék már bizonyos mértékben felkészült ezek leküzdésére. Először is a lassú tempóban történő gyakorlás ajánlott addig, míg nem érezzük, hogy minden hang a helyén van és tökéletesen szólal meg.¹⁷⁷ Célszerű kisebb részekre osztani a futamot, külön kidolgozni ezeket a részeket lassan, ha már jól megy, újból eredeti formájában, a tempó fokozatos növelésével elérve az előírt tempót gyakorolni azt.¹⁷⁸

¹⁷³ B. Manzhora, *Metodyka*, 100. oldal

¹⁷⁴ B. Manzhora, *Metodyka*, 101. oldal

¹⁷⁵ B. Manzhora, *Metodyka*, 101. oldal

¹⁷⁶ B. Manzhora, *Metodyka*, 102. oldal

¹⁷⁷ B. Manzhora, *Metodyka*, 103. oldal

¹⁷⁸ B. Manzora, *Metodyka*, 103. oldal

Bármilyen etűd, előadási darab, vagy skála gyakorlása során a lehető legnagyobb figyelmet kell szentelni a tiszta intonációra! Jó, ha a növendék tisztában van a segédfekvések alkalmazásának a lehetőségeivel, amelyek könnyebbé teszik a technikailag bonyolult részek lejátszását, a lassú tételekben azonban csak nagyon indokolt esetben érdemes alkalmazni a segédfekvéseket.¹⁷⁹

A harsonások pályafutásuk során, elsősorban a barokk kor műveinek előadása közben, gyakran találkoznak díszítésekkel, melyek előadási módjaival és fajtáival jó tisztában lenni! A díszítésnek jól kell illeszkedni a dallamvezetésbe, kielégítve ezzel a zeneszerző elképzeléseit.¹⁸⁰

Az előadási darabok gyakorlása folyamán a dinamikára is nagy figyelmet kell fordítani! A növendéknek a zenei vonalak irányaira is tudni kell figyelni, értelmezni azt, sokszor ebből olvasva a szükséges dinamikát.¹⁸¹

A vibrató alkalmazását a harsonán bizonyos mértékig B. Manzhora elfogadhatónak tekinti. Ezek létrehozása kétféle képen történhet-1.) - az ajkak segítségével, 2.) - a tolóka segítségével. A tolókével létrehozott vibratóval elsősorban a modern, és könnyű zenében találkozhatunk. Az ajkak vibrató a szóló darabok lassú tételeit teheti gazdagabbá, szebbé, ízlésesen adagolva azt!¹⁸²

Minden harsonás pályafutása során találkozik olyan darabokkal, melyben sordintot kell használni. Fontos a jó minőségű sordino kiválasztása, és a használat során az intonációra való odafigyelés!¹⁸³

A zenekari munkára történő felkészítés történhet iskolai, szakközépiskolai, és főiskolai szimfonikus és fúvós zenekarokban. A zenekari állások folyamatos gyakorlása, és a lapról olvasási készség fejlesztése is segítheti a növendéket ezen az úton. A kamarazenélés is fontos összetevője ennek a folyamatnak, mert a növendék megtanul alkalmazkodni a vele együtt játszókkal.¹⁸⁴

Összegezve B. Manzhora *Metodyka navchanna hry na tromboni* című munkájáról az a véleményem alakult ki, hogy egy nagyon aprólékosan, logikusan felépített tankönyv. A kezdő tanárok praktikus tanácsokat, sokszor kész recepteket

¹⁷⁹ B. Manzhora, *Metodyka*, 104. oldal

¹⁸⁰ B. Manzhora, *Metodyka*, 106. oldal

¹⁸¹ B. Manzhora, *Metodyka*, 106. oldal

¹⁸² B. Manzhora, *Metodyka*, 108. oldal

¹⁸³ B. Manzhora, *Metodyka*, 109. oldal

¹⁸⁴ B. Manzsora, *Metodyka*, 109. oldal

kapnak a problémakörök megoldásához. Természetesen ma már korszerűbb módszertani munkák is léteznek, de ez a mű kiállta az idő próbáját, számos harsonás fejlődését segítette. Az egyedüli negatívum, amit a könyvvel kapcsolatban felhoztak, az volt, hogy csak ukrán nyelven jelent meg.

V. Venglovsky: Osnovy racionalnoy postanovki pri igre na trombone

Nagyon érdekes és szerintem hasznos cikk, ami a harsonázás összetevőit elemzi Victor Venglovsky: *Osnovy racionalnoy postanovki pri igre na trombone*¹⁸⁵ című munkája. Ennek a magyar fordítása kissé bonyolult a posztanovka szó különböző értelmezhetősége miatt. Ebben az esetben ez egy gyűjtőfogalom, ami a harsonázás összetevőit foglalja magába. *A harsonázás racionális alapjai*-szerintem ez a legmegfelelőbb fordítás, ami tükrözi a cikk tartalmát.

A szerző saját előadóművészi és tanári munkája során szerzett tapasztalatait és megfigyeléseit osztja meg az olvasóval. Mit is foglal magába a *posztanovka* szó? 1.) Az előadó testtartása - a fej, törzs, kéz helyzete a játék folyamán.

2.) A fúvóka elhelyezkedése az ajkakon, ennek formája, állapota.

3.) A nyelv funkciói és helyzete.

4.) Az előadói légzés.

Az első pont a helyes és feszültségmentes tartásra hívja fel a figyelmet a játék során - akár ülve, vagy állva. A vállakat kissé hátrahúzva elősegíthetjük a mély levegővételt. A bal kéz végzi a tartó funkciót, a jobb kéz csak a tolóka kezelésében vehet részt. Csakis a laza jobb kézzel lehet gyors futamokat, szép tolókakötéseket játszani!¹⁸⁶

A második pont a fúvóka elhelyezését említi, ami többnyire - 2/3 a felső, 1/3 az alsó ajkakon - arányban szokott történni. Tilos széthúzni a szájszéleket, kerüljük a mosolygást, inkább a fúvóka középpontja felé próbáljuk összpontosítani az ajakizmokat, de ne jöjjön létre csücsörítés. Kerülni kell az ajak és a szájizmok túlzott megfeszítését, mert ez az ajakrugalmasság lecsökkentéséhez

¹⁸⁵ J. Usov, Voproszy muzykalnoj pedagogiki, V.Venglovskij, *Osznovy racionalnoj posztanovki pri igre na trombone*, Moszkva: Muzyka 1983, 57. oldal

¹⁸⁶ V. Venglovsky, *Osnovy racionalnoy postanovki*, 58. oldal

vezet. Az ajkak közti résznek a hangindítás előtti pillanatban zártnak, de nem összeszorítottak kell lennie.¹⁸⁷ A könnyebb hangindítás érdekében a légoszlopot nem a fúvóka közepébe, hanem a fúvóka kehely alsó részébe javasolja irányítani, mivel így azonnal létrejön a rezgés, míg a középpont felé irányított légoszlop esetében ez csak később jön létre.¹⁸⁸ A fúvókanyomás kérdése szerinte összefügg a dinamikával és a hangmagasággal. Természetesen törekedni kell a minimális nyomásra, ami nem gátolja a vérkeringést az ajkakban. A dinamikai szint növekedésével azonban akaratlanul is egy bizonyos fúvókanyomás kialakul az ajkakra, ami megakadályozza az erősödő légoszlop kitörését a fúvókából, elkerülve így a csúnya mellékhangok kialakulását, és ez segít megőrizni a hangminőséget is.¹⁸⁹ Victor Venglovsky a non press szisztémát nem tartja követendőnek. Szerinte ez a hang minőségének romlásához vezet. A túlzott fúvókanyomás viszont korlátozza az ajkak rugalmasságát, és gyors fáradtságot eredményez. A felső ajak kismértékű tehermentesítése könnyebb hangképzést és jobb állóképességet, az alsó ajakra támasztás pedig a hangsínben megjelenő zörej, mellékhang megszüntetésében segíthet. Az alsó ajak és az állkapocs az ajakrész szabályozásában nagy szerepet játszik, ezért a fúvóka elhelyezésekor elsősorban az alsó ajkon kell annak a helyét megtalálni.¹⁹⁰ Eltolódhat – e a fúvóka jobb vagy bal oldalra? A válasz természetesen igen, mivel minden tanuló ansatz felépítése fiziológiailag egyéni.¹⁹¹

A harmadik pontban a nyelv helyzetéről és funkciójáról olvashatunk. A hang indításának a pillanatában a nyelv egy szelep szerepét tölti be, amely utat nyit a hangzáskeltő légoszlopnak a hangszerbe.¹⁹² A nyelv helyzetét illetően azt a felső fogsor metsző fogak mögötti részen határozza meg, függetlenül a hangindítás jellegétől. A staccato, marcato, martelé artikulációkban a nyelv erősebben ér a felső fogakhoz, kiejtésben a „T” betűre emlékeztetve, a portato és non legato artikulációkban puhábban, a „D” betű kiejtésére törekedve. A dupla és

¹⁸⁷ V. Venglovsky, *Osnovy racionalnoy postanovki*, 59. oldal

¹⁸⁸ V. Venglovsky, *Osnovy racionalnoy postanovki*, 59. oldal

¹⁸⁹ V. Venglovsky, *Osnovy racionalnoy postanovki*, 59. oldal

¹⁹⁰ V. Venglovskyj, *Osnovy racionalnoy postanovki*, 60. oldal

¹⁹¹ V. Venglovsky, *Osnovy racionalnoy postanovki*, 60. oldal

¹⁹² V. Venglovsky, *Osnovy racionalnoy postanovki*, 60. oldal

tripla staccato a nyelv hátsó részét is bevonja a hangindításba, a „K” betű kiejtésével, így a tuku, vagy tutuku szótagok használatát javasolja.¹⁹³

Venglovsky szerint a nyelv szerepe nem korlátozódik le csak a hangindítás és az artikulációban való részvételre. A nyelvnek nagy szerepe van a játszott hang magasságában is, szabályozva a hangképző légoszlop sebességét és teltségét, így a hangmagasság nem csak az ajakrés méretétől, hanem a nyelv szájüregben elfoglalt pozíciójától is függ.¹⁹⁴ Nagyon fontosnak tartja még a torok szabadon tartását, ami lehetővé teszi a szép, nyílt hang képzését. Ez úgy érhető el, hogy a növendék a torka környékét egy nyitott, széles „A” betűt képző pozícióban tartja, ami megakadályozza a torok izmainak beszűkülését¹⁹⁵.

A negyedik pont a fúvós előadóművészi légzést tárgyalja. A nagyon gyors és mély belégzés, és a lassú, beosztott, irányított, zenei hanggá váló kilégzés különbözik a normális légzéstől. Ennek elsajátítására sok munkára és időre van szükség. A belégzés folyamán a növendéknek törekednie kell a tüdő teljes megtöltésére, úgy az alsó, mint a felső részét is. A ideális belégzés eredményeként a tüdő kiszélesedik és megnyúl. Ez a kevert típusú belégzés, mely egyesíti magában a rekeszlégzést és a mellkasi légzést.¹⁹⁶ A kilégzés folyamán a rekeszizom és a hasi üreg felső részének izmai irányítják a légoszlopot. Így a kilégzés már csak diafragmális.¹⁹⁷ A fúvós légzés gyakorlása végezhető hangszer nélkül is. Nem mindig van lehetőség azonban a kevert típusú légzés alkalmazására, ilyenkor a gyors levegővételkor a rekesz típusú légzést használjuk. A levegővétel utáni pillanatban Venglovsky ajánlja annak a pillanatnyi visszatartását, előkészítve így a légoszlopot amely szükséges a hang megszólaltatásához. Fontos, hogy a nyelv a felső fogakhoz érjen, és a légoszlop a rekesz és hasüregi izmok segítségével támasztva a kellő pillanatban induljon el a hangszerbe. Ez megelőzheti, esetleg kiküszöbölheti az úgynevezett zenei dadogást, ami a koordináció hiányának köszönhetően alakulhat ki.¹⁹⁸

¹⁹³ V. Venglovsky, *Osnovy racionalnoy postanovki*, 61. oldal

¹⁹⁴ V. Venglovsky, *Osnovy raconalnoy postanovki*, 61. oldal

¹⁹⁵ V. Venglovsky, *Osnovy racionalnoy postanovki*, 62. oldal

¹⁹⁶ V. Venglovsky, *Osnovy racionalnoy postanovki*, 62. oldal

¹⁹⁷ V. Venglovsky, *Osnovy racionalnoy postanovki*, 62. oldal

¹⁹⁸ V. Venglovsky, *Osnovy racionalnoy postanovki*, 63. oldal

Victor Venglovsky mint már az előző fejezetben kifejtettem, nagyon aktív szólista tevékenységet folytatott. A mindennapi gyakorlásai során játszott gyakorlatsorozatból kiadott egy *Jezhednevnye uprazhnenia dla trombona* – mindennapi gyakorlatok harsonára – című gyűjteményt. Már a bevezető részben leírja, hogy a jó forma megőrzésének érdekében elengedhetetlen a mindennapi gyakorlás, aminek mennyisége és tartalma a harsonás professzionális felkészültségével, és az előtte álló feladatok mennyiségével kell arányban állnia. Az általa ajánlott gyakorlatsor az egyszerűtől az összetettig elv szerint épül, függ a reggel rendelkezésre álló szabad idő mennyiségétől, az ansatz állapotától, az aznapi feladatoktól. A gyakorlatok ezek függvényében végezendők, sorrendjük és mennyiségük tetszés szerint változtatható. A mindennapi gyakorlatok összetevői a hangképzés, hangindítás, légzés, levegővezetési és az intonációs gyakorlatok. A tartott hangok játszása is egy összetevő, mely a figyelmet a hang minőségére összpontosítja, és ennek folyamán erősödik az ansatz is. A gyűjtemény öt részből áll. Az első rész bemelegítő gyakorlatokat tartalmaz három variációs lehetőséggel.

A második rész különböző technikai gyakorlatokból áll, melyek közül mindegyik még két variációs lehetőséget tartalmaz: A harmadik rész skálák és hármashangzatokból tevődik össze. A negyedik rész hármashangzatok, bővített hármashangzatok és szűkített szeptakordok variációi, az ötödik részt kromatikus és egészhangú skálák alkotják. A legfontosabb, hogy az összes gyakorlat végzése folyamán a növendék figyelme ne szóródjon szét, végig nagy türelemmel végezze a gyakorlatokat.

V. V. Sumerkin: Metodika obucsenija igre na trombone

Victor Vasilevich Sumerkin az orosz harsonaiskola jelen pillanatban legnagyobb élő egyénisége. Az 1933-ban született mester még a mai napig tanít! A harsonaoktatói tevékenysége mellett számos publikációnak is szerzője. A külföldi neves szakfolyóiratokban is jelentek meg cikkei: „*P. N. Volkov*” „*V. M. Blazhevich*” - Brass Bulletin Svájc, „*V. M. Blazhevich*” - Trombonist Anglia, „*Razvitie legato na trombone*” - Moszkva. A könyvei közül megemlíteném a *Trombon* - Moszkva 1975, *Metodika obucsenija igre na trombone* – Moszkva

1987, majd ennek a műnek a bővített 2005–beni Szentpétervári kiadását. Különleges jelentőséggel bír a *Metodika obuchenia igre na trombone* című munka, melyben a szerző részletesen tárgyalja a harsonázás elméleti és gyakorlati oldalait, és ezeket saját előadóművészi és tanári pályafutása során szerzett tapasztalatai irányából világítja meg. Sumerkin folyamatosan új utakat keres a tudományos módszertani és előadóművészi kérdések megoldására. Munkásságának köszönhetően számos harsonás konferencia került megrendezésre Oroszországban ahol a volt Szovjetunió minden részéből érkeztek érdeklődők.

Szeretném bemutatni a *Metodika obuchenia igre na trombone* 2005–ben Szentpétervári bővített változatát. A könyv kötődik a szerző születésének hetvenedik évfordulójához. Az első részben olyan nagyságok méltatják pályafutását, mint G. N. Rozhdestvensky, K. P. Kondrashin, V. M. Buyanovsky, J. H. Temirkanov, V.V. Gergiey, H. Fadle, I. Wagner, valamint a Nemzetközi Harsona Szövetség, az ITA, aki a Neil Humfeld díjat ítélte oda a mesternek ebből az alkalomból. A *Mesterről* szóló esszében V. Batashov megemlíti, hogy a szovjet harsonaiskola a nemzetközi irányzattól eltérően fejlődött, V. Sumerkin volt egyike azon tanároknak, akik ezt felismerték, és tanulmányozni kezdték a külföldi módszertani munkákat. Tudományosan elemezve és átgondolva a különböző elméleteket a harsonaoktatás módszereiről, szembeállítva azokat az orosz előadó iskolával, egyesítve a Szentpétervári és a Moszkvai Konzervatórium tanítási elveivel, saját tapasztalatainak felhasználásával, megalkotta saját fundamentális módszertanát, melyet a *Metodika obuchenia igry na trombone* című munkájában tesz közzé.¹⁹⁹

Az általános hangszertörténeti bevezető után a harsona technikai felépítésével ismerttet meg a szerző, ahol ismereti a V. Blazhevich és B. Grigoriev által javasolt fekvések közötti távolságot, ami a következő:

- I – II = 70 mm
- II – III = 100 mm
- III – IV = 60 mm
- IV – V = 130 mm
- V - VI = 105 mm
- VI - VII = 80 mm

¹⁹⁹ V. Sumerkin, *Metodika obuchenia igre na trombone*, Szankt-Peterburg: Politechniceszkij Universitet 2005, 24. oldal

Azonban Sumerkin ezzel nem ért egyet. Az általa végzett számítások alapján a fekvések közötti távolságok a következők:

- I – II = 90 mm
- II – III = 96 mm
- III – IV = 102 mm
- IV – V = 109 mm
- V – VI = 116 mm
- VI – VII = 124 mm²⁰⁰

Ezek a távolságok jobban közelítenek a külföldi iskolákban megadottakhoz. Amint a számok is mutatják, az első fekvéstől lefelé haladva a távolság minden egyes fekvésnél növekszik. Ezt fontos szem előtt tartani főként az V, VI, VII fekvéseknél, mert elsősorban a harsonás rövid keze miatt ezekben a fekvésekben az intonáció nem mindig tiszta.

A harsona akusztikus sajátosságairól ír Sumerkin az első fejezetben. A légoszlopé az elsődleges rezgéskeltő szerep, mely először az ajkakat hozza rezgésbe, és a hangszertestben ez a rezgés felerősödik. A hangszerek mérete és formája, a csövek különböző meghajlítása hatással van a hangszínre és a hangmagasságra.²⁰¹ Minél több hajlítás, éles sarok, toldás van egy hangszeren, annál rosszabb akusztikai és intonációs jellemzői vannak.²⁰² A harsonára ez nem vonatkozik, mivel minimális csőhajlítással épül. Ennek köszönhetően hangja ünnepélyes, fényes, telt. A ventiles harsonán a légoszlop sok akadályba ütközik, ami nem tesz jót a hangszínek - matt hangzásúvá válik a hang, és az intonáció is bizonytalan. Sokan a tenorkürtöt és a baritont tartják a legközelebb álló hangszerek a harsonához. Victor Sumerkin ezzel nem ért egyet, szerinte a basszustrómbita az, ami hangképzésben, hangszínből a legjobban közelít a harsonához. A harsona hangzásának a legmeghatározóbb összetevője a korpusz, vagy a tölcser. A régebben készült német harsonák nagyobb tölcserrel készültek, ami kissé mattabb hangzást eredményezett. Az angolok és franciák viszont kisebb tölcserrel használtak hangszereiken, aminek eredménye az éles, szűk hang volt. A ma készült harsonákon már egységes tölcserméretet használnak a világ minden gyárában, a különbség csak az anyagösszetételben rejlik, ami minden gyártó féltve őrzött titka.²⁰³

²⁰⁰ V. Sumerkin, *Metodika*, 42. oldal

²⁰¹ V. Sumerkin, *Metodika*, 51. oldal

²⁰² V. Sumerkin, *Metodika*, 51. oldal

²⁰³ V. Sumerkin, *Metodika*, 58. oldal

A harsona egyik legfontosabb része a fúvóka, mely jelentősen befolyásolja a hangképzést és a hangszín alakulását. A tenorharsonások által használt fúvókák 22,5mm–26,25mm, a basszusharsonások 26,5mm–től 29mm-ig terjednek. A fúvóka biztosítja a kapcsolatot a hangszerrel, a fúvókában alakul ki a hangszín, így nagyon fontos annak helyes kiválasztása.²⁰⁴

A második fejezet témája az ansatz. A játékfolyamat a fúvós hangszeren több összetevő, az ansatz, légzés, nyelv és a kéz összehangolt munkájának az eredménye. Egyik legfontosabb összetevő ebben az ansatz, mely a légzéssel együtt hozza létre a hangot. Minden zenei hang létrehozásához szükség van egy meghatározott nagyságú ajaknyílásra, egy bizonyos ajak és szájizom feszültségre, egy adott sebességű és teltségű kilégzésre, mely arányban van a nyelv helyzetével és a légoszlop irányával.²⁰⁵ A harsonázás folyamán az ansatz izmai sok és különböző féle munkát végeznek, ezért erősnek, kitartónak és rugalmasnak kell lenniük. Az erő és kitartás a fúvós légzés használatával együtt fokozatosan fejlesztendő a mindennapi gyakorlatok végzése folyamán. Ezzel egyidejűleg a rugalmasság fejlesztésén is dolgozni kell! Fontos tisztában lenni az ansatz alkotó izmok elhelyezkedésével, és tulajdonságaival. Az ansatz kialakítása nagy odafigyelést igényel mind a tanár, mind a tanítvány oldaláról. A hibák, melyek a kezdő fázisban előfordulhatnak, és rögzülnek, megszokottá válnak, és akadályozni fogják a további fejlődést.²⁰⁶

Az ansatz vizsgálata történelmi szempontból azt bizonyítja, hogy a fejlődési folyamatok az ajkak helyzetének változásával arányban állnak. Ha szemügyre vesszük a korai képzőművészeti alkotásokon ábrázolt fúvósokat, megállapíthatjuk, hogy laza szájtartással, felfújt arccal játszottak. Ez arra enged következtetni, hogy elég primitív technikai szinten játszhattak, mindenki úgy játszott, ahogy neki kényelmes volt.²⁰⁷

Sumerkin összegzi az orosz mesterek - F. Turner, E. Reiche, V. Blazhevich nézeteit és tanításait az ansatzal kapcsolatban, és megállapítja, hogy ezek a mai idők követelményeinek nem felelnek meg, elavultak. A non press rendszert sem

²⁰⁴ V. Sumerkin, *Metodika*, 59. oldal

²⁰⁵ V. Sumerkin, *Metodika*, 62. oldal

²⁰⁶ V. Sumerkin, *Metodika*, 65. oldal

²⁰⁷ V. Sumerkin, *Metodika*, 66. oldal

tartja célszerűnek hosszabb távon alkalmazni. Szerinte a hangindítási folyamat összetevője a fúvóka által kifejtett nyomás az ajkakra, amely minden harsonás esetében egyéni.²⁰⁸ A „könnyű” és „nehéz” ansatzzal kapcsolatban az a véleménye, hogy léteznek helyesen és helytelenül végzett ajakfunkciók, ami arányban áll a fúvókanyomás erősségével.

A fúvóka nyomásának az erejét szerinte minimalizálni kell, az erős nyomás kárt okozhat az ajkakban, rontja a hang minőségét, a vérkeringést is gátolja, ami az ajakizmok idő előtti elfáradásához vezet.²⁰⁹ A szájizmok mosolyoszerű széthúzásának a veszélyeire is felhívja a figyelmet, és óva int ennek a módszernek a használatától. A száj és a száj környéki izmok egyenlő mértékű megfeszítését tartja célszerűnek, amivel elkerülhető a „mosolygós” vagy a „csücsörítő” ansatz kialakulása.²¹⁰

Az állkapocsra, mint az ansatz egyik fontos összetevőjére is kitér Sumerkin. Az áll izmainak nem megfelelő irányba történő feszítése, annak felhúzása nehézkessé teszi a hangképzést. Az állkapocs előretolása is szükséges ahhoz, hogy a levegőt merőlegesen tudjuk kifújni.²¹¹

A fúvóka elhelyezkedésével kapcsolatban osztja azt a véleményt, hogy középen kell elhelyezni azt. A gyakorlat azonban már sok esetben bizonyította, hogy nem csak az ideális fúvóka elhelyezéssel játszható harsonások érhetnek el sikereket. Az állkapocs és a fogsor építésének az egyedisége sokszor a fúvóka oldalirányú eltolódásának az okozója lehet. Gyakran a rövidebb kezű harsonások is jobb felé csúszthatják a fúvókát, főként akkor, amikor a VI. és a VII. fekvésben kell játszaniuk. A fúvóka ajkakon való elhelyezkedéséről osztja a 2/3-ad felső, 1/3-ad az alsó ajkon kialakult véleményt. Szigorúan tiltja a fúvóka játék közbeni mozgatását. A távoli hangközöket az ajakfeszültség módosításával, vagy az állkapocs helyzetének megváltoztatásával célszerű elérni. Egy jól felépített ansatz esetében a fáradságot nem a fúvóka és az ajkak találkozási pontján fogjuk érezni, hanem a száj sarkaiban, azon a ponton, ahol az arcizmok és a szájizmok találkoznak. A fejezet összegzésében megállapítja, hogy abban az esetben

²⁰⁸ V. Sumerkin, *Metodika*, 69. oldal

²⁰⁹ V. Sumerkin, *Metodika*, 69. oldal

²¹⁰ V. Sumerkin, *Metodika*, 72. oldal

²¹¹ V. Sumerkin, *Metodika*, 72. oldal

beszélhetünk egy jól felépített ansatzról, ha a játékos szép telt hangot képez, a hangindítása könnyed, technikailag nem okoz gondot a legato és staccato artikulációk alkalmazása, a mély és magas regiszterekben szabadon képes különböző hangerőn játszani.²¹²

A harmadik fejezet témája a légzés. A három típus, a mellkasi, a rekesz, és a kevert légzésben résztvevő izmok munkájának elemzése. Az előadóművészi légzés (fúvóslégzés) és az általános légzés közti különbségek feltárása.

Az orosz fúvósoktatással foglalkozó módszertani munkák mindegyike egyetért a kevert típusú légzés alkalmazásának preferálásáról. Azonban nem szabad megfeledkezni a további két típusról, a rekesz és mellkasi légzésről, melyeket a harsonások automatikusan alkalmaznak egy mű előadása során.

Az általános légzési folyamattól eltérően a fúvóslégzés sebessége függ az előadott zenei anyag sajátosságától. Egy jó tempóban vett levegő akár felütésként is értelmezhető. A helyesen vett levegőnek hatása van a kifújásra, és a hangindítás minőségére is. Egy lassú tétel előadása során az első levegővételnek a mű tempójában kell megtörténnie, a későbbi levegővétel egy frazír közepén természetesen lehet gyors is.²¹³ A levegővétel történhet orron keresztül is esetenként, de az általános szabály Sumerkin szerint a szájon át történő levegővétel. Fontosnak tartja, hogy a növendék megtanuljon szükséges mennyiségű levegőt venni, ne alakuljon ki levegőtöbblet, ami nagyon negatívan tud hatni a szervezetre. „A levegővétel vége a hangindítás kezdete”- mondja Sumerkin.²¹⁴ Szerinte a levegővételi és hangindítási folyamat között nem lehet szünet, mert ez a légző és a garat izmok feszültségét okozhatja. A kilégzési folyamat során a légoszlopnak egyenletesen, remegés nélkül kell a hangszerbe jutnia, aminek a végeredménye egy szép, telt hang. Aki birtokában van a jó légzéstechnikának, annak nem okoz gondot a dinamikailag színes játék, a zenei frazírok lekerekítése.²¹⁵

A fúvóslégzés elsajátítása során a támasz, mint technikai összetevő, elsajátítása elengedhetetlen. Azonban ennek gyakorlása nem vezethet a hasi

²¹² V. Sumerkin, *Metodika*, 79. oldal

²¹³ V. Sumerkin, *Metodika*, 82. oldal

²¹⁴ V. Sumerkin, *Metodika*, 84. oldal

²¹⁵ V. Sumerkin, *Metodika*, 84. oldal

izmok túlfeszítéséhez, mert az negatívan tükröződik az előadáson!²¹⁶ A rekeszizom működésének összhangban kell lennie a hasizommal, és az adott hangmagasságtól függően laza vagy feszes állapotban lehet. A rekeszizom és a többi légző izmok szabályozzák a légoszlop méretét.²¹⁷ A támasz helyének érzékelése függ a hangmagasságtól is. „A mély hangok képzése során, a nagyobb ajakrésen sok levegőt fújunk a harsonába, a hasizmok lazák, a rekeszizom lenti pozícióban van, ezzel egy hosszú légoszlopot biztosítunk, amely szükséges az alsó hangok képzéséhez. A középső regiszter hangjainál a rekeszizom a felső pozíció felé mozdul, rövidebb légoszlopot képezve kevesebb levegőmennyiséggel, de nagyobb nyomással. A magas hangoknál a hasi izmok feszültsége nő, a rekeszizom fenti pozíciót foglal el, az ajakrés szűkebb, a levegő nyomása erős, de mennyisége kevesebb.”²¹⁸ A felső regiszter levegőigénye kisebb, ezért Sumerkin óva int a feleslegesen nagy levegővételektől a *Bolero* példáján, ahol inkább a rekeszizom fenti pozíciójára kell odafigyelni. Az izgalom, és a félelem, hogy nem lesz elég a levegő, gyakori levegővételre ösztönöz, és így a feleslegesen vett fel nem használt levegő belső feszültséget okoz, ellenőrizhetetlenné teheti az előadást, és akár hibázáshoz is vezethet.

A mindennapi gyakorlás folyamán oda kell figyelni a légzésre, különösen a hasizom és a rekeszizom együttműködésére. Törekedni kell arra, hogy ez a folyamat természetessé váljon, amit a fellépések izgalma sem zavarhat meg.

A negyedik fejezet témája a nyelv szerepének az elemzése. A hangképzés a harsonán a jól működő légzésfunkciók, helyesen kialakított ansatz mellett a nyelv pontos és változatos munkáját is igényli. A jó és helyes hangindítás a leghatásosabb kifejező eszköz. Sumerkin kiemeli a nyelv sokoldalú és meghatározó szerepét az előadói folyamatban. Az egyik fő szerepe a légoszlop mozgásának a szabályozása. Az ajaknyílás méretének a változásával a nyelv helyzete is változik a szájüregben. A nyelv és a rekeszizom együttműködésével történik egy olyan nagyságú légoszlop létrehozása, mely szükséges egy adott hang képzéséhez.²¹⁹ A nyelv különböző irányú mozgásokra képes, ennek a

²¹⁶ V. Sumerkin, *Metodika*, 84. oldal

²¹⁷ V. Sumerkin, *Metodika*, 88. oldal

²¹⁸ V. Sumerkin, *Metodika*, 89. oldal

²¹⁹ V. Sumerkin, *Metodika*, 95. oldal

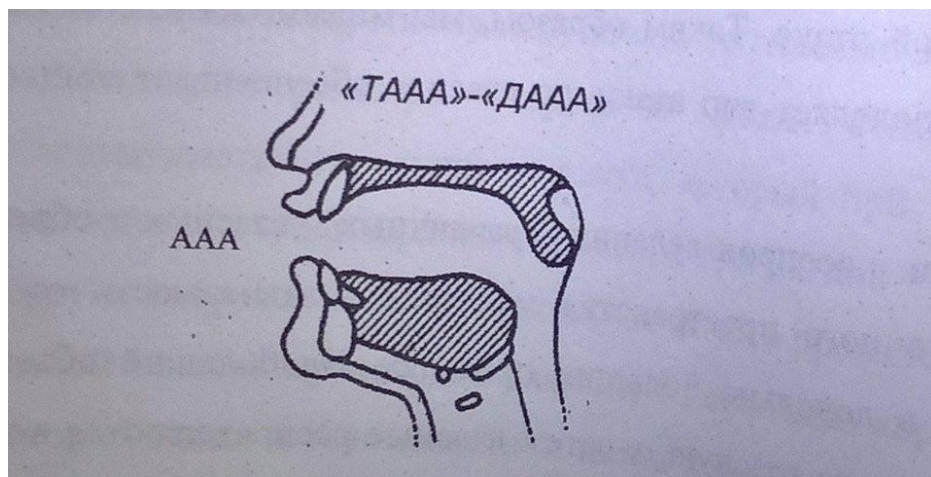
tulajdonságának köszönhető a hangindítás sokféle módja. Nagy veszélyeket rejt a nyelvizom és a torok megfeszítése, ami áterjedhet a légző izmokra is. Ennek az oka lehet a hármas koordináció, a nyelv, légzés, ansatz, valamelyik összetevőjének a természetellenes működése, amely azonnal érezhető a hangképzés minőségén.

A magas regiszterben való játék folyamán a nyelv egy magas pozíciót foglal el, és ez segíti a levegő gyorsabb áramlását. A mély hangok képzése során a nyelvnek egy lenti, alsó pozícióban kell lennie, biztosítva a széles levegőoszlop lassú áramlását.

A harsonán három féle hangindítási módot ír le Sumerkin: 1.) kemény; 2.) puha; 3.) kombinált. A különbség köztük a különböző szótagok kiejtésében - tu, du, - van, az indítás jellegét a mássalhangzó határozza meg. A kemény hangindítás mássalhangzója a „t”, a puha indításé a „d”, a kombinálté a „k”. Fontos, hogy a nyelv mindig a felső fogak mögé üt. A különböző hangindítás a rekeszizom által megtámasztott légoszlop erejétől, és a nyelv mozgásának a sebességétől jön létre.²²⁰ A kombinált hangindítás alárendelt szerepű, kezdő hang képzésére nem használható, csak kemény vagy puha hangindítással egyesülve, a dupla vagy tripla nyelv alkalmazása folyamán kerül sor. A hang folytatódásának érdekében egy magánhangzó kiejtésére is szükség van, de míg a „t” és a „d” a hangindítás karakterét határozzák meg, addig a magánhangzó a képzett hang magasságától függ. A magánhangzó képzésekor a szájüreg formája és térfogata változik. A legnagyobb térfogat az a betűnek jut utána az o, u, e, i betűk következnek.²²¹ A kis oktáv f hangjától lefelé ajánlatos a taa, vagy daa szótagokat használni.

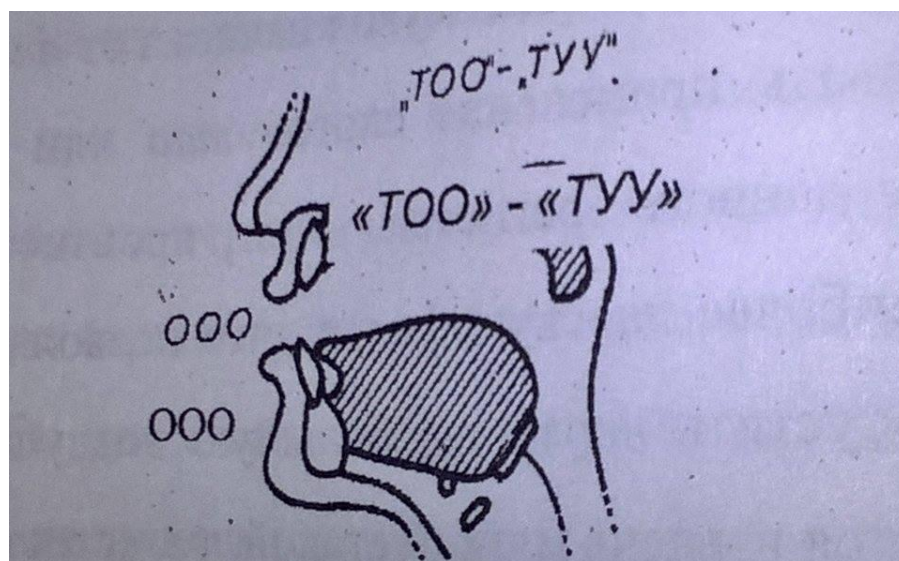
²²⁰ V. Sumerkin, *Metodika*, 101. oldal

²²¹ V. Sumerkin, *Metodika*, 103. oldal



38. kép: A szájüreg formája a mély regiszterben

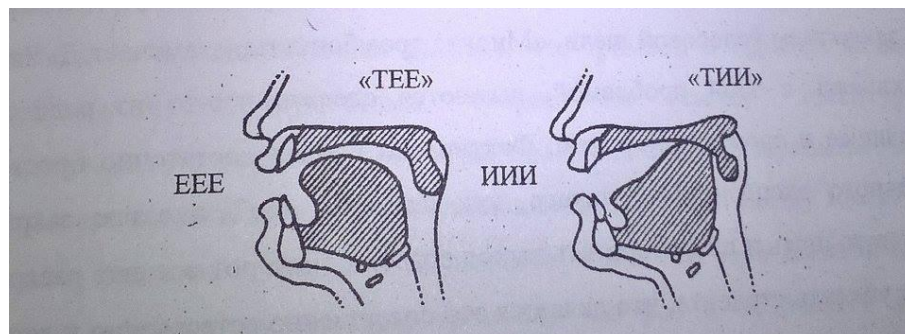
Ebben a helyzetben a nyelv szinte teljesen lapos formát ölt, aminek köszönhetően a szájüreg térfogata megnő, és nem okoz gondot egy széles, nagy légoszlop átjutása. A kis oktáv f hangjától felfelé, az első oktáv f hangjáig a too vagy tuu szótagok a megfelelőek, amelyek a nyelv középső pozíciójának a megtalálását segítik.



39. kép: A szájüreg formája a középső regiszterben

Az első oktáv f hangjától felfelé a tee, vagy a tii szótagok használata a célszerű, aminek köszönhetően a nyelv helyzete magas lesz, a szájpaddás és a

nyelv közti rés leszűkül, és a magas regiszterben könnyebb lesz a hangok képzése.²²²



36. kép: A szájüreg formája a magas regiszterben

Nagyon fontos, hogy a rekeszizom szinkronban működjön a nyelvvel. Ez elengedhetetlen a hangok pontos képzéséhez.

A hangképzés mellett a hangvégzódések, a lekerekítések kivitelezése is nagyon fontos tényező. A hangzás megszüntetése a légáramlás megszüntetésével érhető el. Ennek két módja: 1.) a nyelv segítségével, a légoszlop megállításával;

2.) a nyelv segítségével, annak előretolásával, egy újabb mássalhangzó – egy „t” betű használatával. A második hangvégzódési módot nem ajánlatos használni a klasszikus művek előadása folyamán. Az ilyen hangbefejezési mód inkább jellemző a jazz harsonások előadásmódjára.²²³

A jó minőségű hangra jellemző a pontos, határozott, de nem durva hangindítás. A hangképzési mód a mű stílusától függően változhat a lágy vagy keményebb irányba, de a hang pontos eltalálása alapkövetelmény a növendékkel szemben.²²⁴

A harsonajáték egyik legfontosabb összetevője az artikuláció. Az artikulációról Sumerkin szerint legpontosabban T. Dokshitser ír a *Shtrihi na trube* című munkájában, ahol két részre osztja az artikulációs lehetőségeket: 1.) artikuláció a nyelv részvételével; 2.) artikuláció a nyelv részvétele nélkül.

²²² V. Sumerkin, *Metodika*, 105. oldal

²²³ V. Sumerkin, *Metodika*, 106. oldal

²²⁴ V. Sumerkin, *Metodika*, 107. oldal

Sumerkin ezt még a hangindítás módjához is köti:- *marcato*, *marcatissimo*, *martele*, *staccato*, *staccatissimo* határozott, kemény hangindítás a nyelv részvételével: – *legato*, *non legato*, *portato*, *portamento* - lágy hangindítás, lehetőleg a nyelv használata nélkül. Leírásokat is mellékel, hogyan kell játszani az adott artikulációt. A *legato* játékmódnak egy nagyobb lélegzetvételi írást szentel, ami akár egy külön fejezet is lehetne. „A tökéletes *legato* a harsonán csakis az *ansatz*, légzés, nyelv, tolóka koordinált működésének eredményeképp jöhet létre”- írja Sumerkin.²²⁵ Gyakran találkozunk olyan esettel, hogy a *legato* artikuláció helyett *portato*-t használnak. Ez annak az eredménye lehet, hogy a harsona történetének bizonyos szakaszában tanárok és előadók is állították, hogy tiszta *legato* nem játszható a harsonán, és ezt különböző artikulációkkal próbálták helyettesíteni. A *legato* a legnehezebb technikai feladat a harsonás számára. A harsonán kétféle módon játszható *legato*: 1.) a tolóka mozdítása nélkül a fekvések felhangjain; 2.) a tolóka mozgásával. A tolóka mozgásával még kétféle kötés létezik, a párhuzamos, és az ellenkötés.²²⁶ Az izmok gyors és pontos megfeszítésének illetve ellazításának eredményeképp jön létre a kötés a fekvésen belül, a felhangok játszása esetén. Nagy jelentősége van a helyes levegővezetésnek. A légoszlopnak a hangok elejétől a végéig egyenletesen teltnék és folyamatosnak kell lennie. A hangszerben lévő légoszlop hossza a tolóka helyzetétől függően állandóan változik. A közeli fekvésekben rövidebb, míg a távolibb fekvésekben jóval hosszabb légoszloppal kell dolgozni. Ezt Sumerkin a tolókába töltött vízmennyiséggel szemlélteti. Az első fekvésben lévő tolókába vizet tölt, majd azt a hetedik fekvésbe állítja. Ebben a helyzetben még egy bögre víz belefér a tolókába.²²⁷ Ez azt következtetést engedi levonni, hogy a tolóka lefelé történő mozdítása esetén a levegőoszlop bővítése, erősítése szükséges, felfelé pedig annak gyengítése ajánlott.

A tökéletes *legato* elérése érdekében szükséges a segédfekvések ismerete és alkalmazni tudása.²²⁸ A magabiztos tudást a skálák gyakorlása hozza meg segédfekvések alkalmazásával.

²²⁵ V. Sumerkin, *Metodika*, 120. oldal

²²⁶ V. Sumerkin, *Metodika*, 122. oldal

²²⁷ V. Sumerkin, *Metodika*, 124. oldal

²²⁸ V. Sumerkin, *Metodika*, 137. oldal

Az ötödik fejezetben a zenei kifejezőeszközökről, az intonáció, a hangszín és a vibrató, a dinamika, a metroritmus, a tempó és a frazeálásról olvashatunk. Az intonáció a zenei képalkotás egyik legfontosabb összetevője. Semmi sem tudja úgy elrontani a zenei élményt, mint a hamis játék. Minél magasabb professzionális szinten van egy zenész, egy zenekar, annál közelebb vannak az ideális intonációhoz.²²⁹ Az intonáció a harsonán attól is függ, hogy milyen zenei együttesben játszik - zongorával, harsona kvartettben, vagy zenekarban. Ha zongorával játszunk, akkor a temperált hangrendszerben, ha harsona kvartettben, akkor természetes hangrendszer szerint intonálunk. A zenekari játék is különleges intonációs alkalmazkodási készséget igényel. Hatást gyakorolhat az intonációra a dinamikai szint is, mivel a hangos, forte állásoknál alacsonyabbá, míg a halk, piano részleteknél magasabbá válhat.²³⁰ A harsonaszólamon belüli arányok betartása is fontos, mivel egy játékos hangosabb játéka felboríthatja a dinamikai egyensúlyt, és bizonytalan intonációs hangzást okozhat. A sordino is befolyásolja az intonációt, általában felfelé módosítja azt – hívja fel a figyelmet Sumerkin.

A harsonás legnagyobb értéke a szép hangszín - írja Sumerkin.²³¹ A hangszíntre nagy hatással van a fúvóka, és a harsona minősége. A helyes gyakorlásnak köszönhetően tökéletesedik a növendék előadói stílusa, művészi érzéke, folyamatosan javul a hang minősége. A vibrató képes kismértékben változtatni a hang minőségén, teltebbé, szabadabbá teszi azt.²³² Sumerkin szerint a vibrató fontos összetevője a harsonahangzásnak, azt helyesen, mértékkel adagolva nagyobb művészeti hatás érhető el, a túl széles, mértéketlen vibrató a harsonahangzást egy rossz fúvószenekari baritonra képes emlékeztetni.²³³ A vibrató két előadási módját említi: az ajak vibrátót, és a cűg vibrátót. A cűg vibrátót elsősorban a jazz harsonások alkalmazzák. Az ajak vibrató a rekesz és hasizmok által szabályozott légoszlop sebességének periodikus változtatásával, valamint az ansatz izmainak feszültség váltásával keletkezik.²³⁴ Ebben a részben a szerző megjegyzi, hogy az orosz harsonások többsége gyakrabban használja a

²²⁹ V. Sumerkin, *Metodika*, 145. oldal

²³⁰ V. Sumerkin, *Metodika*, 150. oldal

²³¹ V. Sumerkin, *Metodika*, 156. oldal

²³² V. Sumerkin, *Metodika*, 157. oldal

²³³ V. Sumerkin, *Metodika*, 159. oldal

²³⁴ V. Sumerkin, *Metodika*, 160. oldal

vibrátót a kelleténél, ami a dallamos karakterű művekben még elfogadható, de kifejezetten helytelen egy korál, vagy egy fanfár jellegű, ünnepélyes karakterű mű előadáskor. A zenekarban a vibrató használata kerülendő - írja Sumerkin.²³⁵

A zenei kifejezőeszközök tárába sorolja a dinamikát Sumerkin. Minél magasabb szinten műveli a hivatását egy zenész, annál érdekesebb, változatosabb lesz a mű dinamikai felépítése, írja a szerző. A különböző stílusok és korok dinamikai követelményeinek helyes alkalmazása egy fontos követelmény az előadó művészekkel szemben.

A dinamika és a helyes arányok betartására kellő figyelmet kell fordítani a harsonásnak, tisztában kell lennie az együttesben betöltött szerepével, és ehhez igazítani a hangerőt, megőrizve a hangszínt a dinamikától függetlenül.²³⁶ A dinamikailag árnyalt játékmód kialakítása rendszeres és sokoldalú munkát igényel. A piano és forte dinamikán kívül a gyakorlások folyamán fortissimo és pianissimo dinamikákban is kell játszani, mindezek folyamán a hangminőség és az intonáció megőrzésére kell törekedni!²³⁷

A ritmus az alapja a különböző periódusoknak, motívumoknak, zenei egységeknek. A zenekari játék a zenészek ideális ritmikus együttműködését igényli. A ritmusok pontossága ugyanolyan fontos, mint a zenei szöveg átadása. A ritmusérzék fejlesztésére a zenei tanulmányok kezdetétől fogva oda kell figyelni. A különböző ritmusképletű skálagyakorlatok játéka mellett etűdök, előadási darabok részletei, ritmikailag bonyolult zenekari állások is hozzájárulnak ennek fejlesztéséhez.²³⁸ Sok kortárs etűdiskola áll rendelkezésre a ritmika fejlesztésére, ezek közül Sumerkin kiemeli: *J. Usák – 25 virtuóz etűd*; *M. Bitsch – Rhythmical Studies*; *R. Boutry – 13 Etudes*.²³⁹

A frazeálás a zenei mondat értelmezése, annak átgondolt tagolása. A zenei gondolat, mondanivaló kifejezése is a frazeálás segítségével történik. Itt elsősorban a hangvezetés kultúrája játszik főszerepet.²⁴⁰ Fontos, hogy a harsonás minden zenei frázisban, mondatban, periódusban érezze a zenei vonal fejlődését, a

²³⁵ V. Sumerkin, *Metodika*, 161. oldal

²³⁶ V. Sumerkin, *Metodika*, 165. oldal

²³⁷ V. Sumerkin, *Metodika*, 167. oldal

²³⁸ V. Sumerkin, *Metodika*, 168. oldal

²³⁹ V. Sumerkin, *Metodika*, 171. oldal

²⁴⁰ V. Sumerkin, *Metodika*, 175. oldal

helyi kulminációkat.²⁴¹ A frazeálás kidolgozása folyamán nagy szerepet játszik a helyes légzéstechnika, a levegő tudatos beosztása, mely így biztosítja a frázis végződésnek tisztán intonált megszólaltatását.²⁴² A légzés, ansatz, kéz valamint hallás összehangolt működésére kell összpontosítani a figyelmet a jó eredmény elérése érdekében.

A könyv foglalkozik a tanítás módszertanával is. Itt az első részben ajánlásokat fogalmaz meg a tanulók kiválasztásának a szempontjairól a zeneiskolában, szakközépiskolában, egyetemen. A kezdő harsonás számára nagyon fontosak az első zenei élmények, a hangszer technikai lehetőségeivel való megismerkedés. A szakközépiskolai felvételin a hangszertudáson kívül a hallás és ritmusérzék ellenőrzését is fontosnak tartja. Az első évfolyamot a tanuló lehetséges hibáinak a feltérképezésére, és annak kijavítására kell szentelni. Amennyiben az év végén nem látunk fejlődést, akár minimális mértékűt, akkor érdemesnek tartja elgondolkodni a hangszerváltáson is! Az egyetemi felvételin az előadási darabok meghallgatásán kívül a skálák, hármashangzatok, különböző karakterű etűdök ismeretének a számonkérését is ajánlja.

A főtárgy órák alkotják a képzés legfontosabb részét. A különböző tanulmányi szinteken az órák felépítése egyedi, különleges hozzáállást igényel. Fontos a bizalom kialakulása a tanár és tanítvány között! Minden főtárgy órának konkrét, kitűzött céllal kell rendelkeznie, melyet a tanár a növendék képességeihez és felkészültségéhez kell, hogy igazítsa!

A képzés legfelelősségteljesebb időszakának Sumerkin a tanulmányok első periódusát tekinti, ahol a tanár feladata az alapfunkciók, hangszertartás, testtartás helyes kialakítása. Külön felhívja a figyelmet a bal kéz szerepére, mely sok esetben probléma forrásként is felmerülhet. Itt a hangszertartáson túl fúvókanyomás és helyzetszabályzó szerepet vehet magára a bal kéz, ami főleg a magas hangoknál okozhat problémát, fokozott fúvókapréselést okozva. Ezért a feszültségmentes, szorítás nélküli kéztartást ajánlja hangerő és hangmagasságtól függetlenül. A jobb kéz szerepe csak a tolóka kezelésére kell, hogy irányuljon, ellenkező esetben a kéz tartófunkció végzésének eredményeképpen idő előtt elkophat a tolóka, elgörbülhetnek a belső csövek, az intonáció is romolhat. Az

²⁴¹ V. Sumerkin, *Metodika*, 176. oldal

²⁴² V. Sumerkin, *Metodika*, 176. oldal

első hang, melyet a kezdő harsonásnak ajánl megtanítani Sumekin, az a kis oktáv B hangja, mivel az ajkak összeszedettebbek, mint a kis oktáv F hangjánál, amely egy lazább ajaktartást igényel. Szerinte a B – F hangköz megtanulása hasznosabb, és könnyebb, mint a felfelé irányuló F – B hangközé. A fekvések elsajátításának két lehetséges változatát említi, az első egyből egy skála hangjain, több fekvést is megtanítva, a második, a fekvések természetes felhangjainak fokozatos elsajátítása. A második változatot célszerűbbnek tartja, mivel a fokozatosságnak köszönhetően elegendő idő marad a fúvóka helyzetének a rögzülésére. Nagyon fontos a fokozatos haladás mind a mély, mind a magas hangok irányába. A magas hangok idő előtti elsajátítása az ajak és szájizmok túlterheléséhez vezethet, ami a helyes ansatz felépítését is akadályozza. A mély hangok forszírozása a laza szájartásnak köszönhetően felfúj arc kialakulásához vezet, ami nem megengedett. Ezért nagyon fontos betartani a fokozatosság elvét, mindkét irányba bővítve a hangterjedelmet. A fúvóka helyének megtalálása és a hangképzés mellett a levegővételre is érdemes figyelmet fordítani. Előfordulhat, hogy a növendék az orrán veszi a levegőt, ezt a fúvóka elmozdulásától való félelem is okozhatja. Ez a módszer csak kivételes esetekben alkalmazandó, a szájon át történő levegővétel az elfogadott. A kezdő harsonás sikerei sokban függenek a helyes alapok elsajátításától. Valamelyik alapfunkció hibás rögzülése esetén a fejlődés nehézkes lesz, és ezt csak ansatz átállítással lehet orvosolni, ami nagy kihívás mind a tanár, mind a tanuló felé.

A szakközépiskolai oktatás első főtárgy órái a tanítvány megismerésének jegyében zajlanak. Ha minden funkció rendben működik, és nincs szükség ansatz átállításra, a tanár egyéni haladási tervet készít, mely tartalmazza a befúvási gyakorlatokat, mindennapi gyakorlatokat, etűdöket, előadási darabokat. Minden további munka egyénre szabottan, a növendék képességeinek figyelembevételével kell, hogy történjen!²⁴³

²⁴³ V.Sumerkin, Metodika - 206oldal

Gyakorlásra nevelés, és mindennapi gyakorlatok

Aki hivatásának választotta a harsonázást, annak tisztában kell lenni a mindennapos gyakorlás fontosságával. A tapasztalat azt mutatja, hogy a szerényebb adottságokkal rendelkező, de szorgalmasan gyakorló növendékek képesek jó eredmények elérésére, szemben a tehetséges, de rendszertelenül gyakorló társaikkal szemben.²⁴⁴ Sok múlik a növendék fizikai terhelhetőségén is. Az ansatz fáradékonyságának elkerülése érdekében fontos megérezni azt a pillanatot, amikor szünetet kell tartani gyakorlás közben. A túlterhelt ansatz akár több napos kihagyásra is kényszerítheti a növendéket, ami a fejlődés szempontjából negatív hatásokat válthat ki. Ha túl gyorsan elfárad az ansatz, akkor itt a háttérben valamilyen funkcionális problémát kell keresni, és azt megoldani. A mindennapi gyakorlás folyamán fokozott figyelmet kell fordítani a légzéstechnikára. A helyes légzés jelentős mértékben hozzájárul a minőségi, dinamikailag sokszínű hangzás létrehozásához. Gyakorlás nélkül nem telhet el egy nap sem, mivel ez a fejlődésben visszaveti a növendéket.

Minden tanár az osztályában saját módszere szerint dolgozik. A módszerek különbözőek, de mindegyik fontos része a befűvási gyakorlatok. Nem célszerű egyből skálázással, vagy etüdözéssel kezdeni a gyakorlást. Előtte ajánlatos bemelegíteni az ansatzot, dolgozni annak rugalmasságán. A kitartott hangok játszásának köszönhetően erősítjük az ansatzot, fejlesztjük az egyenletes levegővezetést. Sumerkin a következő gyakorlási menetrendet ajánlja:

Gyakorlás a reggeli órákban:

- | | |
|---|--------------|
| • 1. Fűvókagyakorlatok végzése | 5 – 10 perc |
| • 2. Kitartott hangok játszása különböző hangerőben | 30 – 40 perc |
| • 3. Pihenő | 10 – 15 perc |
| • 4. Skálák, hármashangzatok, hangközök különböző artikulációkban | 30 – 40 perc |
| • 5. Pihenő | 10 – 15 perc |
| • 6. Előadási darabok, harsonaversenyek gyakorlása | 60 perc |

Szünet

²⁴⁴ V.Sumerkin, Metodika - 207oldal

Gyakorlás az esti órákban:

- | | |
|---|--------------|
| 1. Bemelegítő gyakorlatok
(fúvókán is végezhető) | 10 – 15 perc |
| • 2. Etűdök gyakorlása | 60 – 90 perc |

Az ajánlott rendszer szerinti gyakorlás csak egy példa az időbeosztásra, ami a növendék igényei szerint változhat, viszont a felsőfokú tanulmányait végző növendéknek a napi gyakorlással töltött óraszámának három és öt óra között kell lenni!

A mindennapi gyakorlás folyamán időt kell fordítani a skálák, hármashangzatok, hangközök játszására, mivel ezek hozzájárulnak a hallás, koordináció, és az elméleti tudás fejlesztéséhez. Nagy figyelmet igényel a hang minősége, a hangindítás pontossága, a hanghossz pontos, egyenletes kitartása, a hangvégződés, és az intonáció.²⁴⁵ A rutinszerű játékmód elkerülése érdekében Sumerkin a különböző artikulációs lehetőségek alkalmazását javasolja, például két legato – két staccato, egy staccato – három legato, stb.

Az etűdök mindennapi játéka is elengedhetetlen. Minden harsonaiskola a skálakon és gyakorlatokon kívül tartalmaz etűdöket is. Ezeknek az etűdöknek a segítségével fejleszthetőek a harsonázás technikai összetevői – az ansatz, a hangindítás és hangvezetés, a hang minősége, az artikuláció, a növendék hangszerkezelési készségei.²⁴⁶ Az etűdök tematikai és artikulációs tartalma sokszor azonos egy előadási műben található feladatsorral, így ezek nagy segítséget jelentenek a mű technikailag problémamentes előadásában. Célszerű a mindennapi gyakorlási folyamat során különböző karakterű etűdöket gyakorolni. A munka folyamán vigyázni kell arra, hogy ne csak mechanikus, értelmetlen átjátszási folyamattá váljon a gyakorlás, ami a fáradságon kívül semmi hasznot nem hoz. Az etűdben található bonyolult technikai feladatok elsajátításával közelebb kerül a növendék a tökéletes előadáshoz.

A legeffektívebb, de egyben a legösszetettebb feladat a művészeti képzés során az előadási darab elsajátítása. A mű sorsa az előadó kezében van, aki gazdagíthatja a szerzői ötleteket, sikeressé téve így a darabot.²⁴⁷ Az előadási darab

²⁴⁵ V. Sumerkin, *Metodika*, 225. oldal

²⁴⁶ V. Sumerkin, *Metodika*, 237. oldal

²⁴⁷ V. Sumerkin, *Metodika*, 243. oldal

választása során a növendék felkészültségi szintjének a szem előtt tartása a fontos. Nem szabad számára megoldhatatlan feladatok elé állítani, mert ez kishitűség kialakulásához vezethet, ugyanakkor, ha nincs feladat, a fejlődés is lelassul, vagy megáll. A növendék művészeti és technikai szintjének a növekedése érdekében olyan előadási darabok választását javasolja a szerző, melyekben új, fokozatosan nehezedő technikai és zenei feladatokat talál, és kellő gyakorlással azokat meg tudja oldani.

Az oktatási folyamat egyik fontos, ha nem a legfontosabb része a növendék zenekari játékra való nevelése. A tanár feladata, hogy a növendék figyelmét ebbe az irányba terelje. A zenekari harsonás feladata a szólam pontos és helyes lejátszása, az arányok érzékelése, betartása, és az alkalmazkodni tudás, a tempó és dinamikai jelzések figyelembevétele. Az egyik legfontosabb összetevő a hanghosszak pontos kitartása. Az egyszerre induló, és együtt befejezett hang a szólam magas szintű zenekari kultúrájának a mutatója.

A növendék felkészítése során a lapról olvasási készség fejlesztése is nagy hangsúlyt érdemel. Aki ennek a készségnek a birtokában van, magabiztosan fogja érezni magát a zenekarban. Már az oktatási folyamat kezdetén érdemes ehhez hozzászoktatni a növendéket, technikai szintjéhez mért zenekari állások gyakorlása útján. A lapról olvasás minősége függ attól is, hogy a növendék mennyire ismeri a kulcsokat. Míg a basszuskulcs nem okoz problémát, a tenor kulcs néha, az alt kulcs többnyire problémaforrás lehet.

Alapvető különbség a tapasztalt zenekari harsonás és az újonc között a szünetek kiszámolásának a tudománya. Az újonc harsonásnak figyelmesen, tapasztaltabb kollégáira figyelmet nem fordítva ki kell számolni a szüneteket!²⁴⁸ Néhány klasszikus és romantikus műben a harsona csak a negyedik tételben kapcsolódik be az előadásba. Az ilyen esetekben Sumerkin a hangszer „előmelegítését” javasolja, ami az intonációra és az ansatzra is jótékony hatást gyakorol, csökkenti a hibázás lehetőségét.

A koncertpódiumra lépés minden növendék életében jelentős esemény, ami izgalommal jár. Szerintem nincs a világon olyan előadóművész, aki a színpadra lépés előtt ne izgulna. Azonban ezeket az izgalmi szintnek nem szabad átalakulni

²⁴⁸ V. Sumerkin, *Metodika*, 256. oldal

félelembbe, reszketésbe, ami általában a gyengébben teljesítő, rendszertelenül gyakorló tanítványokra jellemző. A rendszeresen és figyelmesen gyakorló, az osztályban sikereket elérő növendék magabiztosabban megy ki a színpadra szerényebb teljesítményt nyújtó társainál. A gyakori szereplés kezelhető szintre állítja az izgalmi állapotot. A zenére, a hangzás minőségére, az arányokra és az intonációra való összpontosítás hozzájárul a mű sikeres előadásához. „Arra gondolj, hogy mit játszol, nem arra, hogy kinek” – mondja Sumerkin.²⁴⁹

Victor Vasilevich Sumerkin munkáját áttekintve megállapíthatom, hogy egy minden problémakört tárgyaló, a kezdő harsonásoktól a professzionális, zenekari és koncertező harsonások számára is tanácsokat, útmutatásokat adó, a problémák megoldásaira tanácsokat tartalmazó mű. Benne a szerző a módszertan tudományában tett jártasságáról, hozzáértéséről, munkásságának fantasztikus eredményekkel alátámasztott helyességéről kapunk sok információt. A könyv az orosz és ukrán harsonaiskola fejlődését sokban befolyásolta, a kor követelményeinek megfelelő irányba terelte. Ilyen szintű, és nagy terjedelmű harsonás kiadvány még nem született sem Oroszországban sem Ukrajnában.

Anatoly Skobelev: Prakticheski kurs igry na trombone

Anatoly Skobelev, az orosz harsonaiskola megújítója, saját harsonaiskolát nem jelentetett meg. Ezt azzal magyarázta, hogy egy ilyen sokoldalú feladat rendkívül időigényes, ami több évet is igénybe vehet. Azonban az ötletet nem vetette el, aminek bizonyítéka a 2009-ben Moszkvában írt „*Prakticheski kurs igry na trombone*” (A harsonajáték gyakorlati kurzusa) című jegyzet. Ez a munka nem került kiadásra, a kutatásaim folyamán találtam rá jegyzet formában az Orosz harsonaszövetség honlapján. Ez a mű a tanulmányokat tenorkürtön végző, a harsonára átállást fontolgató tanulóktól kezdve egészen a professzionális harsonásoknak is szól, különösen azoknak, akik a harsonázás technológiájával kapcsolatos kérdésekre keresnek válaszokat.

A tenorkürt a harsona előhangszere, írja Skobelev, és erre három okot is megemlít: 1.) az ansatz kialakításának folyamata és a remélt eredmény elérése

²⁴⁹ V. Sumerkin, *Metodika*, 257. oldal

kevesebb nehézségbe ütközik, mint a harsonán, mivel ülőhelyzetben a tenorkürt helyzete stabil, a hangszer súlya a növendék combjaira támaszkodik; 2.) a tenorkürtön könnyebb hangot képezni, mint a harsonán; 3.) a három billentyű az nem hét fekvés, a violinkulcson kívül nem kell több bonyolult kulcsot megtanulni.²⁵⁰ És még egy előny a tanulmányaikat tenorkürtön kezdő harsonások részére, a basszus trombita könnyű elsajátítása. Hogy mennyi ideig játsszon tenorkürtön a növendék, azt pontosan Skobelev nem határozza meg, csak néhány kritériumot sorol fel, melyek a helyesen kialakított ansatz, a biztos felső regiszter, mely a tenorkürt szerinti második oktáv C hangját is tartalmazza, a skálák magabiztos ismerete, évi 25–30 etűd megtanulása, a hangszerváltás előtti évben néhány harsonaverseny átiratának az előadása. Az itt felsorolt kritériumok teljesítésére szerintem legalább négy év komoly munkára van szükség.

A jegyzetben az ansatz kialakításának a folyamatát nem részletezi, mivel ez már a tenorkürtön megtörtént, így az első kérdés a jobb kéz beállítása, ami a biztos cűgkezelés alapja. Szerinte a hibás kéztartás az oka a glisszandós kötéseknél, a pontatlan intonációnak. A legdurvább hibának a csukló párhuzamos helyzetét tartja a cűghoz viszonyítva. Ebben az esetben a csuklóval végezhető korrekció ellehetetlenedik, ami intonációs pontatlansághoz vezet. Fontos, hogy a cűg kezelésében olyan sebességre legyen képes a harsonás, mint amennyi egy billentyű lenyomására adott. Ezt segíti az alkar könyöktől kézig tartó szakaszának egy ívben tartása, a csukló befordítása nélkül. A hangszertartásnál a harsona túl magas pozícióban tartása felesleges feszültséget generál, nehezíti a jobb kéz munkáját, a légzésre is negatív hatást vált ki.²⁵¹

A kötés témáját tanulmányozva Skobelev leírja, hogy a harminc-negyven évvel ezelőtti szovjet harsonaiskolában az uralkodó kötésmód a nyelv segítségével létrehozott legato volt. Az új iskola tanításai szerint azonban már a kizárólagos nyelvkötés alkalmazása helyett áttértek a kombinált kötésre. Ez nem egyszerű folyamat volt, az ellenzők szerint nagyon hallható, hogy mikor játszik természetes kötést, és mikor nyelvkötést a harsonás. Az idő azonban Skobelev tanítását igazolja, ma már szinte mindenki a kombinált kötésmódot használja. A kezdő

²⁵⁰ A. Skobelev, *Jegyzet*, Moszkva:2009 <http://russian-trombone.com/?page=stati-2>. oldal
letöltés dátuma 2015. 06. 01

²⁵¹ A. Skobelev, *Jegyzet*, Moszkva: 2009, 4. oldal

harsonások számára a hangközök gyakorlása folyamán a nyelvkötés olyan szintű kivitelezésére kell törekedni, ami hangzásban szinte azonos a természetes kötéssel.²⁵² A napi gyakorlás jelentős részét kötésgyakorlatok végzésére célszerű fordítani, ezek a gyakorlatok fejlesztik a legjobban az ajakrugalmasságot. Sokszor a legnehezebb staccatós futam is könnyen fog sikerülni néhányszori legato módban játszás után.

A tremolo és a trilla kérdés a második fejezet egyik témája. Gyakran merül fel, hogy a növendék már tud trillázni, de nem tudja azt irányítani, ha lassabban vagy gyorsabban kell azt játszani. Skobelev itt a metronóm használatát javasolja. A különböző dinamikán való trillázás is hozzájárul a sikerhez

A harmadik rész témája a hangképzés. Az első három hét brüzzölés, utána fúvókaperemen gyakorlás, majd fúvókázás következik. A nyelv a hangképzésbe csak tíz nap után kapcsolódik be, az első órákon csak a levegővel indítást gyakoroltatja. A nyelvnélküli, csak levegős hangindítás (frikatív) segítségével sok probléma megoldható a már több éve harsonázó vagy tenorkürtöző növendékeknél is. Kategorikusan ellenzi Skobelev a nyelvtetés megnevezést, szerinte ez hibás kifejezés, ami tévútra vezetheti a tanulót, helyette a hangképzés szó használatát szorgalmazza. A hangsúlyos hangok előadásánál is fontosnak tartja tisztázni, hogy a hangsúlyt a levegővel kell elérni, nem pedig nyelvtetéssel. A nyelvnélküli hangindítás pozitívan hat az ansatz izomzatra is. Egy nehezebb hangköz játszása folyamán sokszor akaratlanul is a nyelv veszi át az ansatz szerepét. Ha nyelv nélkül megpróbáljuk ugyanazt a hangközt lejátszani, érezhető lesz az ansatz izmainak az aktivizálódása.²⁵³ Hasonló hatást érhetünk el a hangköz legato játéka folyamán is. Ezért a frikatív és a legato játékmód a napi gyakorlás szerves részévé kell, hogy váljon, az összes nehéz helyet az előadási darabokban és etüdekben érdemes először nyelv nélkül, majd kötve is eljátszani.²⁵⁴

A dupla és tripla nyelv gyakorlását csak akkor tanácsolja elkezdni, ha már semmilyen probléma nincs a hangindításban. Fontos az egyenletesség, és az összes hang érhető indítása. Nincs helye a kapkodásnak, mindent először csak

²⁵² A. Skobelev, *Jegyzet*, Moszkva 2009 <http://russian-trombone.com/?page=stati-5>. oldal
letöltés dátuma 2015. 06. 01

²⁵³ A. Skobelev, *Jegyzet*, 8. oldal

²⁵⁴ A. Skobelev, *Jegyzet*, 8. oldal

lassú tempóban szabad gyakorolni. A nyelvnek a Ka szótag kiejtésekor nem szabad lefékezni, megállítani a légoszlopot.

A negyedik rész a mindennapi gyakorlásról szól. Szokás szerint ez általában három részből tevődik össze: a mindennapi gyakorlatok játszása, etüdözés, előadási darabok, harsonaversenyek gyakorlása. A mindennapi gyakorlatok feladata a szép hang, tökéletes intonáció, virtuóz technika kidolgozása. A mindennapi gyakorlatokat úgy kell összeállítani a növendék részére, hogy azok segítsenek az esetleges funkcionális problémák megoldásában. Ez azonban nem azt jelenti, hogy csak azon kell dolgozni, ami gyengébben megy. A gyakorlatok között helyet kell kapni a tartott hangoknak, az ajakrugalmassági gyakorlatoknak, skáláknak, a dupla és triplanyelv gyakorlatoknak. A gyakorlatsorokat időnként változtatni kell, célszerű újabb feladatok elé állítani a növendéket.

Skobelev szerint különbséget kell tenni a mindennapi gyakorlatok és a befúvási gyakorlatok között.²⁵⁵ Minden harsonásnak rendelkeznie kell egy olyan hatásos gyakorlatsorral, melynek segítségével 15 – 20 perc alatt is az ansatzot előadásra kész állapotba tudja hozni. Egy tanszaki hangverseny vagy vizsga előtt nem célszerű az egész mindennapi gyakorlatsort végigjátszani, elegendő csak bemelegíteni az ansatzot. A befúvási gyakorlatsoron a mindennapi gyakorlatokkal ellentétben ritkán változtatunk. A professzionális harsonássá váló úton mindenki megtalálja a számára legmegfelelőbb gyakorlatokat, melynek segítségével a leghamarabb optimális helyzetbe tudja hozni az ansatzát.

A mindennapi gyakorlatok egyik legfontosabb összetevője az ajakrugalmassági gyakorlatok. Skobelev a mindennapi gyakorlatok idejének legalább egyharmadát erre ajánlja fordítani. A tartott hangok játszásáról az a véleménye, hogy szükséges összetevő, de mértékkel.²⁵⁶ A régi iskola képviselői órák hossza során játszották a tartott hangokat, majd az ezt ellenzők tábora az ajakrugalmasság elvesztéséről, a felesleges ansatz terhelésről beszélve ennek szükségességét vitatta. Itt is a mértékletesség betartása a fontos. Ha 20 percet tartott hangokra fordít a növendék, akkor legalább ennyi időt kell fordítani az ajakrugalmassági gyakorlatokra is.

²⁵⁵ A. Skobelev, *Jegyzet*, 11. oldal

²⁵⁶ A. Skobelev, *Jegyzet*-13. oldal

A harmadik összetevő a skálagyakorlatok végzése. Ennek folyamán a legkülönbözőbb technikai és artikulációs feladatok megvalósítására van lehetőség. Skobelev a skálák játszását minden gyakorlás alkalmával ajánlja. Egy beosztást is mellékel, miszerint a hétfői napon a dúr és moll skálák egy előjegyzéssel, kedden két előjegyzéssel, szerdán három előjegyzéssel, és így tovább kell gyakorolni. Hét nap – hét skála. Ennek a rendszernek köszönhetően naprakészek lesznek a növendékek, és a hivatásos harsonások is a skálák terén, magabiztosan fognak tájékozódni a különböző hangnemekben, ami az intonáció szempontjából csak pozitív hatásokat válthat ki. A skálák általában marcato hangindítással, negyed hanghosszúsággal és forte hangerőn gyakorolandók. Skobelev hasznosnak tartja a skálákat kötve is gyakorolni, sőt a nyelvnélküli, frikatív hangindítást is ajánlja, és külön kiemeli ennek az ansatzra gyakorolt jótékony hatását.

A mindennapi gyakorlást a fejlesztendő funkciók és területek előtérbe helyezésével érdemes összeállítani. A gyakorlás során az odafigyelés a legfontosabb, a megszokásból, odafigyelés nélkül játszott gyakorlatok pozitív hatást nem hoznak. Minden gyakorlási alkalomnak legyen kitűzött célja, a gyakorlatokat időnként nehezítve, néha változtatva célszerű gyakorolni.

Összegzés

Dolgozatomban igyekeztem összefoglalni a harsona kialakulásával, evolúciójával, zenekari alkalmazásával kapcsolatos ismereteimet, emléket állítani azoknak az első harsonakészítő mestereknek, hangszerjátékosoknak, akiknek alázatos és áldozatos munkásságuk nélkül ma a harsona nem töltene be előkelő helyet a hangszerek világában. Azonban fontosnak tartom megjegyezni, hogy a disszertáció fő célja az orosz és ukrán harsonaiskolával kapcsolatos kutatási eredményeim közzlése. Itt törekedtem bemutatni lehetőség szerint párhuzamosan a két országban azt a fejlődési vonalat, ami mentén a zenei élet fejlődése végbement, és a zenekari kultúra kialakulásához vezetett, melyben a harsona megtalálta méltó helyét. Ez egy bonyolult és nehéz folyamat volt, mivel az Ortodox egyház hangszeres zenét megtagadó álláspontja sokáig tiltotta a hangszerek használatát. A nagy áttörés I. Péter cárnak köszönhető, aki a

fúvószenekari kultúrát meghonosította Oroszországban. I. Péter és az őt követő uralkodók magas zenei kultúra utáni vágya lehetővé tette a nemzeti iskolák kialakulását, létrehozva így azokat a jó hírű Nemzeti Konzervatóriumokat, ahol az először külföldi tanárok által képzésben részesülő tanítványokból mesterek váltak. Az Ő érdemük, hogy a kapott alapokat a nemzeti zenével ötvözve létrehozták azokat az iskolákat, melyek mára magas szintű előadóművészek képzését biztosítják. Az orosz és ukrán harsonaiskolának voltak sikeres időszakai, de a nehézségek sem kerültek. Itt elsősorban arra a periódusra gondolok, amikor a kialakult geopolitikai helyzetnek köszönhetően eléggé elszigetelten, a nemzetközi trendektől eltérő játékmódot alkalmazva fejlődött. Azonban fontos tény, hogy mindig jöttek olyan tanárok, akik ezt felismerték, nyitottak voltak az új módszerekre, és ezeket alkalmazva a helyes irányba tudták terelni. Az Ő munkásságuknak köszönhető, hogy mára az orosz és ukrán harsonások az intenzív hazai hangverseny életem kívül a nemzetközi mezőnyben is megállják helyüket, értékes helyezéseket tudnak elérni versenyeken, több külföldi zenekarban is alkalmazzák őket.

Remélem, hogy dolgozatommal betekintést nyújthattam ebbe a két távoli, Magyarországon eléggé ismeretlennek számító, de jó eredményeket felmutatni tudó iskolába.

Bibliográfia

Apatszkij V. (1989): *Teorija i praktika igry na duhovyh insztrumentah*. Muzycsna Ukrajina, Kijev.

Apatszkij V. (1999): *Vihy istoriji duhovogo vykonavsztva v Ukrajini*. NMAU, Kijev.

Aszafjev B. (1955): *Izbrannye trudy*. Akademia Nauk CCCP, Moszkva.

Besseler H (1950): *Die Entstehung der Posaune*. Acta musicologia 22.

Bolotin Sz. (1969): *Biograficszkij szlovar muzykantov – iszpolnitelej na duhovyh insztrumentah*. Muzyka, Leningrad.

Bogár István (1975): *Rézfúvós hangszerek*. Zeneműkiadó, Budapest.

Blagodatov G. (1969): *Isztorija szimfonicseszkiego orkesztra*. Muzyka, Leningrad.

- Blazsevics V.(1925): *Skola dla razdvizsnogo trombona*. Muzykalnij Szektor Goszudarsztvennogo Izdatelystva, Moszkva.
- Carse A.(1925): *The History of Orchestration* Fordította E. Lenivcev, V. Ferman, N. Korndorf (1990). Muzyka, Moszkva.
- Cserkasszka A.: *Krascsyj tenor italijszkoji opery z Ukrajiny*, http://uahistory.com/topics/famous_people/3005 letöltés dátuma 2016.04.10.
- Darvas Gábor (1975): *Évezredek hangszerei*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Gordijcsuk M. (1969): *Ukrajinszka radjanszka szimfonicsna muzyka*. Muzycsna Ukrajina, Kijev.
- Guion M. D. (1988): *The Trombone, Its History and Music, 1697 – 1811*. Gordon and Breach, New York London, Paris Montreux Tokyo Melbourne.
- Guion M. D. *Performing on the Trombone: A Chronological Survey* <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol9/iss2/6/> letöltés dátuma: 2015. 12. 20.
- Guion M. D (2013): *Moritz Nabich and the second generation of 19th century trombone soloists*. http://music.allpurposeguru.com/2013/04/moritz_nabich/ letöltés dátuma 2016. 05. 14.
- John Henry Van Der Meer(1988): *Hangszerek*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Karpjak A (2000): *Sztanovlennya ta rozvytok lvivszkoji skoly hry na flejti*. Muzycsne vykonavszto. NMAU, Kijev.
- Karpjak A. (2002): *Flejtove mistectvo v muzychnij kulturi Lvova* –PhD disszertáció.
- Kornij L (1996; 1998): *Isztorija Ukrajinszkoji muzyki I – II*. M. P. Koc, Kijev – Harkiv – New York.
- Kharlamov A.: *Blazhevich:His life and work*. International Trombone Association Journal. Vol. 36 (July 2008) 30 – 43.
- Kyjanovszka L. (2000): *Ukrajinszka muzycsna kultura*. Aszton, Ternopily.
- Levin Sz. (1973; 1983); *Duhovyje insztrumenti v istorii muzykalnoj kultury I.- II*. Muzyka, Leningrad.
- Levaskin A: *Alekszandr III i muzykalnaja kultura Rossiji* <http://www.tuba.org.ru/AIII> letöltés dátuma: 2015. 04. 03.
- Levaskin A, *Kartinki iz isztoriji tuby v Rossziji*, <http://www.tuba.org.ru/kniga5.php> letöltés dátuma 2015.01.05.
- Lipajev I. (1924): *Byloje Orkestra Bolsogo teatra*. Muzgiz, Moszkva.

- Liszenko I. (1960): *V.M.Blazsevics*. Ocserk-isszledovanie, Moszkva.
- Livanova T. (1946): *Muzyka doglinkovszkogo perioda*. Gosz. Muz. Izdat, Moszkva-Leningrad.
- Manzsora B. (1976): *Metodyka navcsanna gry na tromboni*. Muzycsna Ukrajina, Kijev.
- Marcenyuk G. (2013): *Ukrajinszke trombonove vykonavsztvo v konteksztii Jevropejszkogo duhovogo muzycsnogo misztectva*. Inform. – analit agensztvo, Kijev.
- Miklasevszkij J. (1967): *Muzychna i teatralna kultúra Harkova kinca XVIII. Persoji polovyny XIX. Stolitta*. Naukova dumka, Kijev.
- Nyeszterova O. (1989): *Viktor Batasov*. Portrety szovetszkij Iszpolnityelej na duhovyh insztumentah. Szovetszkij kompozitor, Moszkva.
- Nyikityenko N – Kornijenko V. (2012): *Drevnyejsie grafiti Szofii Kijevszkoi*. Insztitut arheografii i isztocsnikovedenija im. M Sz Grusevszkogo, Kijev.
- Poleh L (1989): *Anatolij Szkobelyev*. Portrety szovetszkij iszpolnitelej na duhovyh insztrumentah. Szovetszkij kompozitor, Moszkva.
- Praetorius M. *Syntagma Musicum*, Volume Two, New York: Da Capo press 1980
- Smith M. A.: Victor Vladimirovich Ewald (1860 – 1935) Civil Engineer & Musician. ITG Journal. Vol. 18. No. 3 (Febr. , 1994). 5 – 23.
- Smith M. A.: The history of The Four Brass Quintets for Brass by Victor Ewald. ITG. Journal. Vol 18. No. 4 (May 1994). 5 – 32.
- Szumerkin (1975): *Trombon*. Muzyka, Moszkva.
- Szumerkin V.(1987): *Metodika obucsenija igre na trombone*. Muzyka, Moszkva.
- Szumerkin V. (2005): *Metodika obucsenija igre na trombone*. Politechnicseszkij Universzitet, Szankt Peterburg.
- Trevor H. (2006): *The Trombone*. Yale University Press, New Haven and London.
- Trevor H. (1997): *Sackbut*. Brass Instruments, Cambridge.
- Usov J. (1986): *Isztorija otecsesztvennogo iszpolnitelysztva na duhovyh insztumentah*. Muzyka, Moszkva.
- Usov J. (1989): *Isztorija zarubezsno iszpolnitelysztva na duhovyh insztrumentah*. Muzyka, Moszkva.
- Usov J. (1976): *Metodika obucsenija igre na duhovyh insztrumentah*. Muzyka, Moszkva.

Vertkov K. (1948): *Russzkaja rogovaja muzyka*. Muzgiz, Leningrad - Moszkva.

Volyman B. (1970): *Russzkije notnyje izdanija XIX: i nacsalo XX: veka*. Muzyka, Leningrad.

Vinogradov B.: Akim Alexejevich Kozlov, Prominent Trombonist and Teacher of Russia. *Internationa Trombone Association Journal*. Vol. 38 (Apr.,2010) 12 – 13.

Vinogradov B.: *E. A. Reiche - Biograficheskiy ocherk*. <http://russian-trombone.com/?page=korefei&nnews=8> letöltés dátuma:2016. 10. 11.

Zilcz György (1971): *Rézfúvós és ütőhangszerek tanításának módszertana*. Tankönyvkiadó, Budapest.

Képjegyzék

1. kép Sebastian Virdung rézfúvós hangszereket ábrázoló fametszete a <i>Musica getuscht und ausgezongen</i> (Basel 1511) című könyvből	5
2. kép Matteo di Giovanni, Szűz Mária mennybemenetele (részlet)	7
3. kép Matteo di Giovanni, Szűz Mária mennybemenetele, Asciano, Olaszország 1470 körül, Szent Agostino templom középső oltárképének részlete	7
4. kép Filippino Lippi, Assunzione della Vergine , Capelle Carafa ,Róm	8
5. kép Filippino Lippi, Assunzione della Vergine, részlet	8
6. kép Pinturicchio, Incoronazione di Pio III (1509), Duomo di Sienna	10
7. kép Pinturicchio, Incoronazione di Pio III, részlet	10
8. kép Zenélő angyalok a San Esteban templom boltívén, Tizatlan - Tlascala, Mexikó, XVI. század	11
9. kép Zenélő angyalok, San Esteban templom, részlet	11
10. kép H. Burgkmair, I Miksa császár diadalmenete 1516, 26. lap <i>Musica Canterey</i>	12
11. kép Hans Mielich, The Munich Hofkapelle unter Orlando di Lasso, Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms, p. 187	13
12. kép J. A. Atkinson, London 1803, Russian Horn Music St. Petersburg Private Collection	24
13. kép Maxim Berezovsky, Internet Encyclopedia of Ukraine	25
14. kép Dmitri Bortniansky, M.I Belszki 1788	25
15. kép Mikola Karbachensky	26

16. kép Mikola Karbachensky, művésznevén Ivanoff, Arnold szerepében a Tell Vilmos operában	26
17. kép Őfelsége III. Sándor rézfúvós oktettjével, Carszkoje Szelo, 1872	29
18. kép Victor Ewald és kvintettje 1912 körül, A. M Smith gyűjteményéből	32
19. kép Friedrich Belcke	36
20. kép Carl Traugott Queisser	37
21. kép Franz Turner, Gyakorlati Alapiskola Rézfúvós Hangszerekre, Moszkva: Jurgenszon 1870 körül	55
22. kép Piotr Naumovich Volkov	56
23. kép Vladiszlav Blazhevich, Moszkva 1903	58
24. kép Vladislav Blazhevich, és a Bolshoi rézfúvósai	59
25. kép Vladislav Blazhevich, Moszkva	61
26. kép E. Reiche harsona kvartett órát tart a Leningrádi Konzervatóriumban	63
27. kép Ernst Lange és osztálya a Kijevi Konzervatóriumban az 1920-as évek elején	66
28. kép Akim Alexejevics Kozlov	69
29. kép Vladimir Arnoldovich Shchserbinyin	71
30. kép Boris Petrovich Grigoriev	73
31. kép Olexiy Fedorovich Dobroserdov	74
32. kép Victor Venglovsky és Tamara Venglovskaya	82
33. kép Victor Venglovsky Érdemes Művész kitüntetésének okirata	83
34. kép Victor Batashov első harsonás a Nagy Szimfonikus Zenekarban	84
35. kép Victor Sumerkin	89
36. kép B. Grigoriev és N. Vostryakov: Harsonaiskola, hangszer tartás és a jobb kéz helyzete a tolókán	96
37. kép Különböző harsona fúvókák bemutatása Grigoriev és Vostryakov harsonaiskolájában	97
38. kép A szájüreg formája a mély regiszterben	121
39. kép A szájüreg formája a középső regiszterben	122
40. kép A szájüreg formája a magas regiszterben	122

Köszönetnyilvánítás

Köszönetemet szeretném kifejezni témavezetőmnek, Dr. Farkas István Péter harsonaművészek, egyetemi tanárnak a dolgozatom megírásához nyújtott segítségéért.

Külön köszönetemet fejezem ki Homa József harsonaművészek, egykori tanáromnak, a páratlan szakirodalom gyűjteményének rendelkezésemre bocsátásáért.

Hálásan köszönöm családom támogatását a kutató munka során nyújtott biztatásukért, és a disszertációm szerkesztése és formázása folyamán nyújtott segítségükért. Köszönöm barátaimnak, Yuri Ivannak és Vitaly Kirichuknak a fordításokban nyújtott segítségüket, Samborsky Alexandernak és Trofimovich Orestnek a szakmai tanácsokat, ötleteket.

Szakmai önéletrajz

Született: 1969. 07. 17 Beregszász

Végzettség, szakképzettség:

1979 –1984 Beregszászi Állami Zeneiskola-tenorkürt

1984 –1988 Ungvári Állami Zeneművészeti Szakközépiskola-harsona tanár, fúvós zenekari karnagy, zenekari művész

1990 –1995 Lvovi M.Liszenko Zeneművészeti Főiskola -Egyetemi Tagozat-előadóművész, kamarazenekari művész, zenekari előadóművész, harsonatanár

Munkahelyek:

1992 –1994-Lvovi M.Liszenko Zeneművészeti Főiskola Opera stúdió -1. harsona

1994 –1999 Kassai Állami Színház -1. harsona

1999 –Miskolci Nemzeti Színház -1. harsona

Művészeti munkásság, szakmai tevékenység

Oktatás

1995 –1999 Kassai Állami Konzervatórium-harsona, kamarazene

2000 –Tiszaújvárosi Vándor Sándor zeneiskola-harsona, tenorkürt, kamarazene

2000 –Szirmabesenyői Szinyei Merse Pál AMI-fúvóshangszerek, kamarazene

2013–2015 Miskolci Egyetem Bartók Béla Zeneművészeti Intézet-harsona (óraadó)

Zenekarok

1990–1992 Lvovi Állami Operaház-2.-1 váltó harsona

1992–1994 Lvovi Állami Szimfonikus Zenekar –váltó harsona

1996–1999 Kassai Állami Filharmónia Zenekar 1. harsona

1997–1998 Állami Kamarazenekar Zsilina (Slovak Sinfonietta)-2. harsona állandó kíségető

2000–Reményi Ede Kamarazenekar (állandó kíségető)

Kamaraegyüttesek

1990–1995 Lviv Trombone Quartet

1995–1999 Brass Harmony Kosice

2000–Theater Brass Miskolc (állandó kíségető)

Szóló és kamarakoncertek, zenekari turnék:

Ausztria, Brazília, Belgium, Csehország, Magyarország, Németország,
Lengyelország, Olaszország, Svájc, Szlovákia, Ukrajna, Japán.

Szóló és kamarazenei szereplések:

1994. 06.23 TV felvétel az Ukrán Televízió lemergi stúdiójában

1996. 04.19 Kassai Megyeháza Díszterme, közös harsonaest Jan Hrubovcsák
harsonaművésszel.

- 1998.03. 19 Harsonaest a Kassai Konzervatórium Nagytermében
2003. Zeneiskolai tanárok Kamarazenei Találkozója, Mezőkövesd
2004. 11. 23 Tanári hangverseny a Derkovits Gyula Művelődési Központban
2008. 05. 20 A Tiszaújvárosi Zeneiskola 40. évfordulója alkalmából rendezett hangverseny a Derkovits Gyula Művelődési Központban
2010. 01. 19 Brüsszel, Európa Tanács – Theater Brass Kvintett hangverseny
- 2010 05.13 Miskolci Nemzeti Színház Zenekara és Négyesi Dániel közreműködésével a Kamaraszínházban
- 2013.04. 26 Lengyel Kisebbségi Önkormányzat hangversenye a Tiszaújvárosi Zeneiskolában
2013. 11. 17 Debreceni Egyetem Liszt terme
2014. 10. 26 Kakaókoncert a Miskolci Nemzeti Színházban
2015. 01.05 KLIK Tiszaújvárosi Tankerületi Újévi hangverseny
- 2016.06.07 Tiszaújvárosi Galéria, kiállítás megnyitó
- 2016.10.23 Ünnepi hangverseny a Szirmabesenyői Petőfi Sándor Művelődési Házban
2017. 01. 11 Újévi hangverseny a Tiszaújvárosi Zeneiskolában

Színházi bemutatók

Kassai Állami Színház:

- G. Verdi: Nabucco - 1994. 09. 23 Vez. Ján Drietomsky
- C. Zeller: Der Vogelhandler -1994. 06. 03 Vez. Boris Velat
- G. Puccini: Tosca - 1994. 10. 28 Vez. Boris Velat
- L. Delibes: Coppélia - 1994. 12. 02 Vez. Ján Drietomsky
- P. Csajkovszkij: Hattyúk tava - 1995. 01. 27 Vez. Ján Drietomsky
- J. Strauss: A Cigánybáró - 1995. 02. 24 Vez. Boris Velat
- G. Verdi: Aida - 1995. 04. 21 – Vez. Boris Velat
- O. Nedbal: Polen Blut - 1995. 10. 22 Vez. Boris Velat
- Letokruhy - 1996. 01. 19 Vez. Boris Velat
- F. Schmidt: Notre Dame - 1996. 03. 08 Vez. Ján Drietomsky

E. Suchon: Krutnava - 1996. 10. 25 Vez. Boris Velat
 K. Millöcker: Der Bettelstudent - 1996. 12. 20 Vez. Martin Braun
 B. Aszafjev: A bahcsiszeráji szökőkút - 1997. 02. 14 Vez. Boris Velat
 G. Bizet: Carmen - 1997.04. 18 Vez. Igor Dohovich
 L. Bart: Oliver Twist - 1997. 06. 14 Vez. Rudolf Geri
 G. Verdi: La Traviata - 1997. 10. 17 Vez. Boris Velat
 P. Csajkovszkij: Diótörő - 1998. 01.09 Vez. Martin Másik
 R. Wagner: A bolygó hollandi – 1998. 05. 01 Vez. Boris Velat
 Sz. Prokofjev: Rómeó és Júlia - 1998. 10. 22 Vez. Boris Velat
 P. Mascagni: Parasztbecsület - 1999. 06. 11 Vez. Boris Velat
 R. Leoncavallo-Bajzzók - 1999. 06. 11 Boris Velat

Miskolci Nemzeti Színház

S. Sondheim: Kis Éji Zene - 1999. 11. 12 Vez. Gillay András
 G. Puccini: Bohémélet - 2000. 02. 25 Vez. Kesselyák Gergely
 Kunze - Lévy: Elisabeth - 2000. 04.07 Vez. Kesselyák Gergely
 G. Verdi: Rigoletto - 2000. 11. 17 Vez. Kesselyák Gergely
 Eisemann Mihály: Fekete Péter - 2000. 12. 15 Vez. Regős Zsolt
 Lehár Ferenc: A víg özvegy - 2001. 03. 09 Vez. Rác Márton
 A. L Webber: Jézus Krisztus Szupersztár - 2001. 11. 09
 G. Donizetti: Szerelmi bájital - 2002. 03. 08 Vez. Kesselyák Gergely
 Lehár Ferenc: Cigányszerelem - 2002. 04. 26 Vez. Philippe De Chalendar
 A. L Webber: Evita - 2002. 10. 11-Vez. Várkonyi Mátyás
 Szilágyi - Zerkovitz: Csókos asszony - 2002. 12. 20 Vez. Regős Zsolt
 G. Donizetti: Don Pasquale - 2003. 05. 16 Vez. Philippe De Chalendar
 Kálmán Imre: Marica Grófnő - 2003. 11. 07 Vez. Bartal László
 Békeffi-Lajtai: A régi nyár - 2004. 10. 29 Vez. Váradi Katalin
 V. Hugo - Kemény G: Quasimodo - 2005. 02. 18 Vez. Váradi Katalin
 P. Csajkovszkij: Anyegin - 2005. 05. 25 Vez. Bartal László
 Kálmán Imre: Csárdáskirálynő – 2005. 11. 04 Vez. Váradi Katalin
 Kurt Weill: Filléres Opera - 2006.01. 27. Vez. Váradi Katalin
 G. Bizet: Carmen - 2006. 02. 17 Vez. Bartal László
 Dés László: Valahol Európában - 2006. 10. 13 Vez. Váradi Katalin

- J. Offenbach: Hoffman meséi - 2007. 01. 26 Vez. Váradi Katalin
- J. Strauss: A denevér - 2007. 11. 30 Vez. Váradi Katalin
- B. Thomas: Charley nénye - 2007. 10. 19 Vez. Regős Zsolt
- G. Puccini: Pillangókisasszony - 2008. 02. 15 Vez. Váradi Katalin
- Lindsay – Crouse – Rodgers - Hammerstein: A muzsika hangja - 2008. 11. 28 Vez. Váradi Katalin
- Lehár Ferenc: A mosoly országa - 2010. 02. 12 Vez. Váradi Katalin
- Jávori Ferenc: Menyasszonytánc - 2010. 10. 22 Vez. Váradi Katalin
- P. Mascagni: Parasztszücs - 2011. 01. 14 Vez. Váradi Katalin
- R. Leoncavallo: Bajazzók - 2011. 01. 14. Vez. Philippe De Chalendar
- G. Puccini: Bohémélet - 2011. 11. 25 Vez. Váradi Katalin
- Schönberg – Boublil - Natel: A nyomorultak - 2012. 03. 02 Vez. Váradi Katalin
- G. Puccini: Tosca - 2012. 06. 12 Vez. Kesselyák Gergely
- Kander-Ebb: Chichago - 2012.10. 19 Vez. Cser Ádám
- Verdi: Nabucco - 2013.02. 22 Vez. Kesselyák Gergely
- Huszka Jenő: Lili bárónő - 2013. 06. 06 Vez. Cser Ádám
- Lerner-Loeve: My Fair Lady - 2013. 10. 18 Vez. Bolba Tamás
- W. A. Mozart: Don Giovanni - 2014.01.18
- Vajda János: Don Perlimplin/Don Cristóbal - 2014. 04. 13 Vez. Cser Ádám
- Fekete Gyula: Egy anya története - 2015. 06. 12 Vez. Balassa Krisztián
- G. Puccini: Tosca - 2015. 09. 24 Vez. Cser Ádám
- Fred Ebb: Zorba a görög - 2016. 01.15 Vez. Cser Ádám
- G. Bizet: Carmen - 2016. 06. 07 Vez. Kesselyák Gergely
- Ábrahám Pál: Viktória - 2016. 09. 2 Vez. Cser Ádám
- R. Wagner: Bolygó hollandi - 2017. 01. 20 Vez. Cser Ádám
- M. Leigh – J. Darion – D. Wasserman: La Mancha lovagja - 2017. 03. 24 Vez. Cser Ádám

Melléklet

1. kottapélda Mussorgsky Éj a kopár hegyen

Allegro feroce

Trombone 1
 Trombone 2
 Trombone 3
 Tuba

f *ff* *sf*
f *ff* *sf*
f *ff* *sf*
f *ff* *sf*

2. kottapélda Borodin II. szimfónia I. tétel

Animato assai

Trombone 1
 Trombone 2
 Trombone 3
 Tuba

f marcato assai
f marcato assai
f marcato assai
f marcato assai

3. kottapélda Rimsky - Korsakov: Harsonaverseny, részlet

Allegro vivace

1

6 A 1

f

4. kottapélda Tchaikovsky VI. szimfónia I. tétel

Allegro

Trombone I

Trombone II

Trombone III

Tuba

ff marcato

5. kottapélda Tchaikovsky VI. szimfónia, Finálé, részlet

quasi Adagio

p

pp

ppp

pppp

ppppp

p

pp

ppp

pppp

ppppp

6. kottapélda Rachmaninoff II. szimfónia, részlet

Tr. I. $\text{♩} = 80$ *marcato*

f *p cresc.* *ff* *dim.*

17 *mf* *poco cresc.* *poco cresc.*

rit. *a tempo* 11 18 *f cresc. dim. p* *mf* *cresc. dim.* *cresc.*

f cresc. *ff* *fff*

7. kottapélda Stravinsky Tavaszai áldozat, részlet

$\text{♩} = 126$

Trombone I 13 *f* *s*

Trombone II 13 *f* *s*

Trombone III 13 *f* *s*

8. kottapélda D. Shostakovich, Katerina Izmajlova, operarészlet, harsonaszóló

Adagio $\text{♩} = 80$

I. Solo

p molto tenuto

9. kottapélda Ljatosinsky III. szimfónia, részlet

Andante maestoso

Tbn. I, II. *f*

Tbn. III
Tuba *ff*

10. kottapélda L. Kolodub Ukrán kárpáti rapszódia, basszusharsona szóló

Andante maestoso
solo

f

11. kottapélda J. Stankovich, Simfonietta, harsonaszóló

Largo 8

Tbn. I. *p*

9 **Tempo I.** 10 *mf*

11 **Più mosso** *ff*

12 *rit.*

13 **Meno mosso** *subito p* *pp* 20 *mf*

12. kottapélda, Blazhevich: Skola dla razdviznogo trombona, bemelegítő gyakorlat tenor harsonára

Exercise 12 consists of three staves (I, II, III) of music for tenor trombone. Each staff contains a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1-5 above the notes. The notes are mostly quarter notes with stems pointing down, and some have accidentals (sharps and flats).

13. kottapélda, Blazhevich: Skola dla razdviznogo trombona, bemelegítő gyakorlatok alt és basszus harsonára

Exercise 13 consists of two staves of music for alto and bass trombone. Each staff contains a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1-5 above the notes. The notes are mostly quarter notes with stems pointing down, and some have accidentals (sharps and flats).

14. kottapélda, Blazhevich: No5. Etűd

Exercise 14 is a study piece (Etűd) consisting of three staves of music. The top staff is the melody, and the bottom two staves are accompaniment. The music is in 2/4 time and features eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals. A dynamic marking 'f' is present at the beginning.

15. kottapélda, skálagyakorlatok Blazhevich harsonaiskolájából, 14. oldal

Five musical staves showing scale exercises. Each staff is numbered 1 through 5. The exercises are written in bass clef with various time signatures and key signatures. Staff 1: 4/4, B-flat major. Staff 2: 4/4, B-flat major. Staff 3: 9/8, B-flat major. Staff 4: 5/8, B-flat major. Staff 5: 4/4, B-flat major.

16. kottapélda, hármashangzat gyakorlatok Blazhevich iskolájából, 16. oldal

Two musical staves showing triad exercises. The first staff is in bass clef, 9/8 time, and contains two measures of triads with the signature "И.Т.Д. М.С.Ш." above and below. The second staff is in bass clef, 3/4 time, and contains a single measure of triads with the signature "Grosse." above.

17. kottapélda, E. Reiche : No1. Etűd, részlet

Two musical staves showing a piano exercise. The first staff is in bass clef, 3/4 time, and contains two measures of eighth-note chords with dynamics *f* and *p*. The second staff is in bass clef, 3/4 time, and contains two measures of eighth-note chords with dynamic *f*.

18. kottapélda, E. Reiche : No57. Etűd, részlet

4+
mf
p cresc.
f
p
5
rit.
5
p

19. kottapélda Shcherbinini gyűrűk

Trombone

mp

20. kottapélda Shcherbinini gyűrűk

Trombone

mp

21. kottapélda Shcherbinini rendszer

mp
mp
mp

22. kottapéllda, a shcherbinini gyűrűk O. Makarishin jegyzete alapján

Trombone

mp

11

Trombone

mp

12

Trombone

mp

11

23. kottapéllda a shcherbinini gyűrűk O. Makarishin jegyzete alapján

p

f

f p