

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar
Doktori Iskola

Demeniv Mykhalo Igorovics

A harmonikarepertoár alakulása, bővítésének lehetőségei
Az átíratok szerepe a harmonikarepertoárban

DLA-értekezés

2023

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar
Doktori Iskola

Demeniv Mykhaylo Igorovics

A harmonikarepertoár alakulása, bővítésének lehetőségei
Az átíratok szerepe a harmonikarepertoárban

DLA-értekezés

Témavezető:
Dr. Király Csaba
egyetemi tanár

2023

TARTALOMJEGYZÉK

A harmonikarepertoár alakulása, bővítésének lehetőségei Az átíratok szerepe a harmonikarepertoárban

Bevezetés	3
I. A harmonika történeti fázisai és kapcsolata a repertoár alakulásával.	
Harmonikára írt és harmonikán előadott darabok	5
I.1 Kromatikus harmonika megjelenése és az azt megelőző időszak	5
I.2 Basszusakkord-kíséret rendszerű harmonikák megjelenése	11
I.3 Harmonika fejlődése a 20. század elején. Első harmonikára írt eredeti művek	14
I.4 A harmonikarepertoár fejlődése az 1950-60-as években	16
I.5 Harmonikazene a 20-21. század fordulóján	18
II. A harmonika technikai és zenei kifejezőeszközei, lehetőségei.	
A légszekrény játéktechnikái a harmonikazenében	27
II.1 Hang	28
II.2 Hangterjedelem	29
II.3 Regiszterek	31
II.4 Dinamika	35
II.5 A harmonika kifejezőeszközei, a légszekrény játéktechnikai alapelvei	37
III. Az átíratok szerepe a harmonikarepertoárban, átíratok készítése	
III.1 Az átírat, mint transzformációs folyamat, szerepe a művészetben	40
III.2 Transzkripció elméleti és gyakorlati szinten	42
III.3 Harmonikaátíratok	49
IV. Átíratok bemutatása hangszerek szerint	53
IV.1 Harmonika – harmonika. Bánkövi Gyula: Lebegés	55
IV.2 Orgona – harmonika. Az átírat kérdése az orgona hangzáslehetőségeinek szemszögéből	62
IV.2.1 J. S. Bach: Ich ruf' zu Dir, Herr Jesu Christ – korálelőjáték	66
IV.3 Csembaló – harmonika. D. Scarlatti: A-dúr szonáta	74
IV.4 Zongora – harmonika. Az átírat kérdése a zongora hangzáslehetőségeinek szemszögéből	82
IV.4.1 F. Liszt: Desz-dúr etűd	87
IV.4.2 S. Prokofjev: d-moll Tokkáta	96
V. Összefoglalás	109
VI. Irodalomjegyzék	115

Bevezetés

A harmonika zenéjét és a hangszer felépítését, alakulását megvizsgálva egy gyorsütemű, céltudatos és egyedülálló fejlődési út figyelhető meg. Alig fél évszázad kellett ahhoz, hogy a harmonika felkeltse a zeneszerzők érdeklődését, és eljusson a komolyzenei koncertek színpadára. Népszerűségének köszönhetően számos magas színvonalú klasszikus, illetve kortárszenei átírat készült harmonikára. Anatolij Kusjakov (Анатолий Кусяков) orosz zeneszerző szerint (aki számos művet komponált harmonikára) minőségi hangszerek, technikailag és zeneileg kimagasló előadók, valamint minőségi repertoár együttes jelenléte szükséges ahhoz, hogy egy hangszer magasabb, egyetemes szintre kerüljön a zenei életben.

A következő néhány fontosabb dátum tükrében a harmonika gyors és sikeres fejlődése figyelhető meg. 1829-ben Bécsben Cyrill Demián szabadalmaztatja első harmonikáját. Ugyanebben az évben a német mester Johann Glier létrehozza első harmonikagyárát Klingenthalban. 1921-ben Alban Berg először használja fel a harmonika hangját *Wozzeck* című operájában. 1938-ban Párizsban megrendezésre kerül az első Nemzetközi Harmonikaverseny.

1939-ben a harmonika hangja felcsendül a New York-i Carnegie Hall-ban, ahol Charles Magnante amerikai harmonikaművész nagyszabású koncertet ad. 1978-ban Sofia Gubaidulina – a 20. század egyik legjelentősebb zeneszerzőnője – harmonikára írja egyik leghíresebb művét, a *De Profundis*.

A 20. század elejétől kezdve a harmonikát már egyre gyakrabban alkalmazták a komolyzenei színpadokon is. A hangszer gyors és sikeres fejlődése a hangszerkészítők, a zeneszerzők, valamint az előadóművészek közös munkájának volt köszönhető. Ez egy eléggé összetett folyamatként jelentkezett a harmonika történetében. Max Wadde-Matthews – angol történész és családfakutató – írja *A hangszerek és a zene könyve* című könyvében (Cser Kiadó, 2006, 6. oldal): „A zeneszerzők, előadóművészek és hangszerkészítők kölcsönösen egymásra vannak utalva. Mindegyiküket korlátozzák a többiek behatárolt lehetőségei, ugyanakkor azonban ösztönzik is egymást”.

A hangszerkészítők megosztották egymással az addigi tapasztalataikat, és az előadók új ötleteire, javaslataira hallgatva új hangszereket hoztak létre, törekedve a tökéletességre. Az előadóművészek eközben lehetséges utakat kerestek a harmonikarepertoár összeállításához. A műveket próbálták harmonikára adaptálni már megírt, más hangszeres repertoárból. Ezenkívül a zeneszerzőkkel is fokozatosan formálódott a kapcsolat. A komponisták megismerkedtek az új hangszerrel, zenei és játéktechnikai lehetőségeivel, melynek köszönhetően megjelentek az első harmonikára írt művek.

Manapság a harmonika egyike a legelterjedtebb hangszereknek. Ezt bizonyítják a világszerte megrendezett harmonikafesztiválok és harmonikaversenyek, a harmonikakészítő üzemek aktív működése, valamint a híres koncertező harmonikaművészek jelenléte a nemzetközi zenei életben.

A harmonika művészetének fejlődésével és a repertoár kialakulásával kapcsolatos magyar nyelvű irodalom erős hiányosságokat mutat. Manapság egyetlen könyvkiadás létezik magyarul, amely a harmonika művészetével foglalkozik: Németh Gábor: *A harmonika*. Ebben a következő olvasható: „A hangszerrel szemben érzett elkötelezettség, valamint a harmonika történetével és magyarországi elterjedésével kapcsolatos magyar nyelvű és kiadású szakirodalom teljes hiánya adta az indítást, hogy ezt a könyvet megírjam”.

A disszertációban nem sorolom fel részletesen az összes létező harmonikafajtát, hiszen ezzel a témával már sokan foglalkoztak korábban. A hangszer fejlődésének csak azokat a fontosabb pontjait emelem ki, amelyek hatással voltak a harmonikarepertoár kialakulására. A disszertáció központi témájaként a harmonikarepertoár alakulásával, formálásával foglalkozom. A harmonikairódalom tanulmányozása során megfigyelhető, hogy a különböző korszakokban milyen zenét játszottak, milyen műfajokat kedveltek a harmonikajátékosok, illetve a zeneszerzőknek milyen úttörő szerepük volt a repertoár formálásában. Egyértelműen látható az átíratok jelentősége a harmonikairódalomban. A hangszerek, valamint a zenei műveltség fejlődésével változott az átíratok minősége és művészi értéke is. Mindezekre alapozva az átíratokkal kapcsolatos ismereteknek fontos szerepet szánok. Megvizsgálom az átíratok szerepét, illetve a harmonikarepertoárban elfoglalt helyét.

Az „átírat” meghatározására számos más hasonló vagy azonos definíciót is használnak, például átdolgozás, adaptáció, átültetés, feldolgozás, transzkripció. A disszertáció egészében az „átírat” szót használom.

Az átíratkészítés egyik legfontosabb kérdése, hogy milyen mértékben kerül változtatásra az eredeti zenei szöveg. Cél egy olyan zenei szöveg létrehozása, amely harmonikán jól szól. Az eredeti kottától való eltérést leginkább az a szándék vezérli, hogy az átírt mű „harmonikaszerű” legyen.

Konkrét zenei példákon keresztül bemutatok, illetve összeállítok néhány általános harmonikaátírat-készítési szabályt. Egy külön fejezetben pedig néhány saját átíratom kerül bemutatásra, melyeket tanárommal együtt készítettem, s melyek egyúttal fontos helyet foglalnak el előadói repertoáromban.

I. A harmonika történeti fázisai és kapcsolata a repertoár alakulásával.

Harmonikára írt és harmonikán előadott darabok

I.1 Kromatikus harmonika megjelenése és az azt megelőző időszak

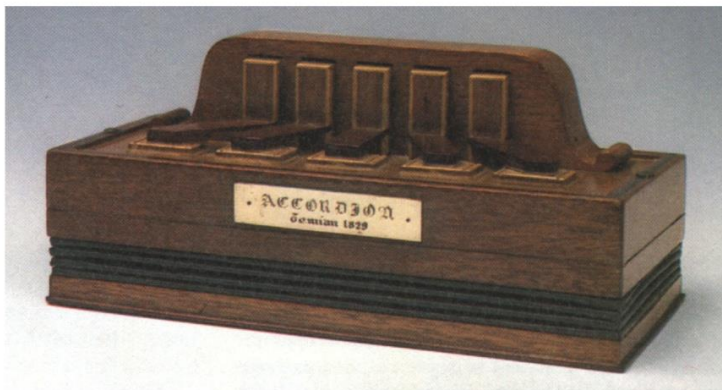
Az első hangszerek még meglehetősen „primitív” felépítésűek voltak. Az első harmonika megépítését Buschmann nevéhez szokták kötni, ugyanakkor erről sajnos nem maradtak fent írásos emlékek¹. Az első olyan hangszer, amelyről olvashatunk, Cyrill Demian harmonikája volt (1. ábra). 1829. május 23-án Demian szabadalmaztatta új találmányát „Akkordeon” néven. Az „akkord” szó alátámasztja a harmonikának azt a technikai tulajdonságát, hogy egy gomb lenyomásával egy egész akkord szólaltatható meg. A légszekrényből közvetlenül a hangsípokba áramló levegő által lehetővé vált a hang dinamikájának szabályozása. A harmonika hangja most már leginkább az énekhanghoz kezdett hasonlítani, ahol a tartott hangot formálni, a kezdését, tartását és befejezését befolyásolni lehetett. A hangszer egy másik kulcsfontosságú jellemzője volt, hogy már lehetett rajta hangsúlyos *Sforzando* hangokat is játszani. Ennek alapján formálódott később a harmonika artikulációjának és játéktechnikájának előadói gyakorlata. Technikai tulajdonságai mellett a hangszer méretei is hozzájárultak széleskörű elterjedéséhez. A harmonika kis méretének és súlyának köszönhetően (18-23 cm magas, 9 cm széles, 500 g) Demian úgy gondolta, hogy ez a hangszer mind a férfiak, mind a nők kedvencévé válhat, akik vidékre utazva magukkal vihetik hangszerüket, ráadásul megszólaltatásukhoz egy ember is elegendő.

Ebből kikövetkeztethető, hogy a harmonika megalkotását egy általános jellegű elvárás előzte meg. Szükség volt egy kisebb méretű, a játékot könnyen elsajátítható hangszerre, amely nagyobb emberi csoportokat is tud kísérni, például tánc és mulatás közben.

A zenei ízlés, az elvárások folyamatosan változtak, ami a hangszer fejlődésén is megmutatkozott. Az első harmonikák még diatonikusak voltak, vagyis – kifelé és befelé mozgatva a légszekrényt – különböző hangok (a diatonikus hangsor hangjai) szólaltak meg.

¹ 1821-ben Friedrich Buschmann azzal kísérletezett, hogy átcsapó hangsípokat szerelt fel a rezonáns kamrára. Ezzel nem új hangszert akart kifejleszteni, hanem egy olyan eszközt, amely a zongora, illetve az orgona hangolásában segített volna. 1822-ben továbbfejlesztette ezt az eszközt, és egy légszekrényt épített hozzá, amely folyamatos levegőáramlást biztosított a hangsípokhoz. Ez úgy működött, hogy a légszekrényt függőlegesen ki lehetett húzni, és amíg saját súlya alatt összecsucodott, addig egy egyenletes hosszú hangot lehetett hallani. Emellett szabaddá vált a két kéz, ami könnyebbé tette más hangszerek hangolását.

Cyryll Demian első hangszere is egy diatonikus harmonika volt, amely csak a jobb kéz billentyűzetével rendelkezett, valamint öt gomb helyezkedett el rajta. Egy gomb lenyomásával egyetlen akkord szólalt meg, ugyanakkor különböző irányú légszekrényvezetés mellett az öt gombbal már tíz akkordot is meg lehetett szólaltatni.



1. Cyrill Demian első harmonikája

Ekkor már kezdtek megjelenni az első harmonikaiskolák, amelyek a zenei műveltséggel nem rendelkezők számára íródtak. Hangok helyett inkább számokat használtak, és főleg a hallás utáni zenélés felé orientálódtak. A legfontosabb feladatuk az volt, hogy a kezdő zenész megismerje a harmonikázás alapjait, illetve megtanulja a kottaolvasást.

Az előadók igényeinek növekedésével nélkülözhetetlenné vált a harmonika hangterjedelmének bővítése. Igény volt egy olyan harmonika létrehozására, amely már kromatikus billentyűzettel, kromatikus hangsorral rendelkezett.

Elterjedt egy téves nézet, hogy 1870-ben Beloborodov volt az első *kromatikus harmonika* megalkotója, pedig ez a hangszer már jóval korábban is létezett. A legjobb példa erre az átcsapó hangsípokkal működő *portatív orgona*². Szintén kromatikus billentyűzettel rendelkezett a *fiszzharmónia*, amely külseje alapján a *zongorára* hasonlított, de a belsejében ugyanúgy hangsípok voltak, ezért ez a hangszer szintén a harmonika családjába sorolható. A kromatikus harmonikák kialakulásában Cyrill Demian játszott fontos szerepet,

² A középkorban a nagy orgonák mellett, egyre elterjedtebbé váltak a kisebb portatív orgonák. A portatív szó egy kisebb hordozható orgonát jelentett, amely 24 billentyűből álló manuállal rendelkezett. Az orgonista a térdén tartotta a hangszert, vagy egy szíj segítségével a vállára akasztotta, így járás közben is tudott játszani jobb kézzel, miközben bal kézzel a levegőt pumpálta. Az átcsapó hangsípokkal működő portatív orgona is a harmonika családjába tartozik, ennek ellenére első harmonikának a Cyrill Demian féle hangszer számít, amelynek működési elve lényegesen megváltozott a portatív orgonához képest.

akinek első harmonikái már vízszintes irányú légszekrény mozgatásával szólaltatták meg a hangsípokat. Ezek közül néhány már rendelkezett kromatikus billentyűzettel.

Ilyen kromatikus rendszerű hangszereken abban az időben már nemcsak mulatók, hanem klasszikus zenét is játszottak. Albert Reisner francia harmonikakészítő saját hangszereinek népszerűsítése érdekében koncerteket is adott, amelyeken Mozart, Weber és Rossini zenéje is elhangzott. Később saját lányát, Louise Reisnert is megtanította harmonikázni, aki 1836. április 10-én adta életének első szóló harmonikakonzertjét, Párizsban.

Louise Reisner kétsoros jobb-kéz billentyűzettel rendelkező harmonikán (2. ábra) játszott, amely már kromatikus hangsorral és háromoktávós hangterjedelemmel rendelkezett. Az ominózus hangversenyen Louise Reisner más zenei művek mellett saját variációit is előadta (3. ábra). Ezek voltak az első írásban fennmaradt művek, amelyek kétsoros kromatikus harmonikára íródtak.



2. Louise Reisner harmonikázik



3. Louise Reisner-variációk

Ezek a variációk olyan díszítéseket tartalmaznak, amelyek ebben a korszakban jellemzőek voltak. Például: nagy ugrások, kettősfogások, tizenhatod akkordfelbontások, melyek mind-mind fejlett technikai tudást igényeltek az előadótól. Mindez alátámasztja azt a tényt, hogy a harmonika már a 19. század harmincas éveiben is virtuóz hangszernek számított.

A hangszer későbbi fejlődése során több változáson ment keresztül, amíg elérte a ma ismert formáját. Változás alatt a folyamatos újítások értendők, amelyeknek köszönhetően rengeteg harmonikafajta született. Ezekben a hangszerekben mégis volt valami közös, ami összetartotta őket egy harmonikacsaládon belül. Mihail Imhanitsky (Михаил Имханицкий) szerint a harmonika családjába tartozik minden olyan hangszer, amely ugyanazon hangképzési elven alapul³. A hang forrása az átcsapó nyelvcsip. A mozgó levegő hatására a sípnyelv egyenletes mozgásba jön, és ezáltal hang keletkezik.

Fontos azt is megjegyezni, hogy fejlődés közben nem tűnt el minden korábbi hangszer, hanem néhány közülük tovább maradt fent, amely megtalálta a célközönségét és kialakította a saját repertoárját. Így történt például a *Concertina*, a *Bandoneon* és a *Harmónium* esetében is.

Az angol *Concertina* (4. ábra) hatszögletes hangszertesttel rendelkezett, amelyen a kromatikus hangsor hangjai felváltva helyezkedtek el, a hangszer jobb és bal oldalán. Ebből kiderül, hogy a *Concertinát* dallamhangszernek használták, amely különböző

³ A 18-19. századig a „harmonika” elnevezést olyan hangszerekre is használták, amelyek teljesen más hangképzési elven működtek, például az üvegharmonika. Az üvegharmonikában egy asztalszerű szerkezetbe tengelyen rögzített, egymásba illeszkedő, növekvő méretű, hangolt üvegcúpok vannak. Ezeket pedállal forgatják, és megnedvesített felületüket ujjhegygel érintve lágy, éteri hangot adnak.

kamaraösszeállításokban vált népszerűvé. A híres francia zeneszerző, Hector Berlioz is szerette ezt a hangszert, és következőképpen jellemezte a hangját: "Az angol Concertina hangja egyszerre éles és lágy, kis hangereje ellenére viszonylag messzire elhallatszik, hangszíne nagyszerűen illeszkedik a hárfa és a zongora hangzásához." A bal kézben már lehetett játszani dallamot, ezáltal elég közel állt a mai úgynevezett konverteres (dallambillentyűzetes), bal-kéz rendszerrel rendelkező harmonikához. Ugyanakkor a *Concertinán* csak dallamot lehetett játszani, hiányzott rajta a basszus kíséret-játék lehetősége.



4. Concertina

1840-ben, a németországi Krefeldben Heinrich Band fejlesztette ki a *Bandoneon*-t (5. ábra). Ez a hangszer is rendelkezett kromatikus hangsorral, a légszekrény kifelé-befelé húzása által különböző hangok szóltak. A Bandoneon nagy hangterjedelemű volt, amely később még a négy oktávot is elérte (72 gomb, 144 hang). A 20. század elején ez a hangszer – Astor Piazzolla művészetének köszönhetően – az argentin zenében vált népszerűvé.



5. Bandoneon

A harmonika családjába tartozó hangszerek közül a *harmónium* összetettebb hangszernek minősül. A 19. század elején kialakult két hangszer – harmonika, harmónium – közül ez utóbbi már gyakorlatilag rendelkezett a mai koncertharmonika hangzásával. Számos híres zeneszerző – többek között Czerny, Berlioz, Saint-Saëns, Rossini, Bizet, Franck, Liszt, Boëllmann és Reger – komponált harmóniumra. Ha a manapság ismert konverteres, hangszínváltós harmonika már akkoriban is létezett volna, a „nagy” zeneszerzők valószínűleg már erre a hangszerre is komponáltak volna.

A kezdeti harmóniumról és fajtáiról alapos összefoglaló olvasható a Riemann-Brockhaus Zenei lexikon 136. oldalán: ”Rezonátor nélküli (szabadon rezgő), átcsapó fémnyelvekkel felszerelt billentyűs hangszer. Kirschnigk orgonaépítő volt az első, aki (Szentpétervárott, 1780 körül) a kínai szájorgona mintájára átcsapó nyelvvel épített orgona-regisztereket, tanítványa, Rackwitz ilyeneket épített Vogler abbé orchestrionjába. A harmónium előfutára volt még többek között az orgue expressif (G.-J. Grenie, 1810), a physharmonika (A. Häckl, 1818), az aeolina (vagy aelodikon; B. Eschenbach, 1820 körül; F. Sturm, 1824), a poikilorgue (A. Cavaillé-Coll, 1834) és a melodium (J. Alexandre, 1844 k.). A tulajdonképpeni harmóniumot, több (négy) regiszterrel és kopulákkal A. Fr. Debain állította elő elsőként (a szabadalom dátuma 1840). A további tökéletesedés folyamán jelentkezett a percussion (a nyelvek kalapáccsal való megütése, amely a pontosabb hangindítások révén a gyors staccato-játékot is lehetővé teszi), a prolongement (egyes billentyűk lenyomott helyzetben való rögzítése), a kettős érintkezés (amelynek segítségével kétféle hangerő nyerhető ugyanarról a billentyűről), az expression (a levegőnek a széltartály kihagyásával, egyenesen a fűvóból a nyelvekhez juttatása, ami a hangnak a fűjtatással való befolyásolását teszi lehetővé; A. Fr. Debain, 1843), a double expression (vagyis az expression-regiszter osztása; Mustel, 1854), továbbá a melody attachment (1864) és a pedalsubstitute, amelyek a szélső szólamok megerősítését célozzák.”



6.

Teofil Kotykiewicz (1849-1920) osztrák
harmóniumkészítő harmóniuma
(Vakok Iskolája, Budapest)

Érdekességképpen megjegyzendő, hogy Liszt Ferenc számára készült egy speciális, kétmanuális kombinált hangszer, az úgynevezett pianínó-harmónium. Ez az egybeépített 7 oktávos pianínó és 5 oktáv terjedelmű harmónium Liszt számára fontos „eszközként” szolgált a komponáláshoz. Számos művet írt erre a két hangszerre (pl. *Via Crucis*, *Ave Maria*, tételek a *Karácsonyfa-ciklusból*, *Am Grabe Richard Wagners*, *Pápai himnusz*). A hangszer egyik példánya a Liszt Ferenc Emlékmúzeumban található. (7. ábra)



7. Liszt pianínó-harmóniuma
(Liszt Ferenc Emlékmúzeum, Budapest)

I.2 Basszusakkord-kíséret rendszerű harmonikák megjelenése

A 19. század közepe felé egyre nagyobb igény jelentkezett egy olyan harmonika megépítésére, amelyen nemcsak dallamot, hanem basszus-akkordkíséretet is lehetett játszani. A kromatikus hangsor kialakításánál legnagyobb nehézséget a bal kéz billentyűzetének kialakítása jelentette. A basszus-akkord bal-kéz billentyűzettel már korábbi hangszeresek is rendelkeztek, de azokon még csak néhány harmóniát lehetett játszani. Ez elegendő is volt egyszerűbb táncdallamok kíséretéhez, azonban az előadók egyre jobban érdeklődtek a komolyzene iránt, és a kromatikus jobb-kéz billentyűzet megjelenése szükségessé tette a bal kéz billentyűzetén játszható harmóniák bővítését.

Ha a kromatikus skála tizenkét basszushangjához külön-külön akkordok is hozzárendelhetők lennének, akkor az annyi hangsípot jelentene, amennyi nem férne el a hangszer belsejében. Ennek megoldására 1897-ben Paolo Soprani jött rá, aki óriási lépésével hozzájárult a harmonika fejlődéséhez.



8. Paolo Soprani, a kromatikus basszus-akkord rendszerű
harmonika megalkotója

Soprani egy olyan rendszert hozott létre, amelyben a tizenkét hang felhasználásával az összes basszushanghoz lehetett társítani dúr-, moll-, később szeptim-akkordokat. Ez egy eléggé bonyolult mechanikus szerkezet volt, melynek működésére gitározás közben jött rá. Ez a szerkezet ugyanis a gitártechnika különböző húr fogásaira hasonlít. Tehát ettől kezdve már nem kellett külön sípot készíteni minden egyes akkordhoz, hanem egy mechanika segítségével a meglévő tizenkét hangsípból valamennyi akkordot meg lehetett szólaltatni.

Ez egy nagy előrelépés volt a harmonika fejlődéstörténetében: az eddigiekhez képest egy sokkal bonyolultabb rendszerű hangszer jött létre, amelyen már nehezebb, komolyabb műveket is el lehetett játszani. Az 1990-es évekből származó bécsi reklámplakátról a következő szavak olvashatók egy hasonló rendszerű harmonikáról: „Az adott harmonika komolyabb zenei műveltséggel rendelkező emberek számára ajánlott, ugyanis ezen a hangszeren már

zongorakottából is lehet játszani műveket”⁴. Ebből jól látható, hogy a harmonikarepertoár most már nemcsak egyszerűbb táncdallamokból állt, hanem megjelentek már az ún. zongorakottaredakciók is. A redakció talán már az első lépés az átiratok felé, ugyanakkor a zongorakottából való játék nem feltételezi a hangváltozásokat, inkább csak az egyszerűbb lépéseket, mint pl. a megfelelő harmóniak keresését, a harmonikaujjrend kitalálását. (Erről részletesebben a III. fejezetben)

Miközben a harmonika különböző fajtáiról esik szó, fontos tisztázni, hogy a hangszernek többféle elnevezése is létezik. Mindezek ellenére ugyanarról a hangszerről van szó. Amíg Keleten az *Accordeon* és *Bajan*, addig Nyugaton inkább a *billentyűs harmonika* és a *gombos harmonika* elnevezés terjedt el. A harmonika a görög „*harmonikos*” szóból ered, jelentése: összetett. Ezt az *accordeon* (akkord) szóból jobban meg lehet érteni, ugyanis egy gomb lenyomásával nemcsak egy hang, hanem egyszerre egy egész akkord is megszólalhat. A két hangszer azonos elven működik, csak különböző jobb-kéz billentyűzettel rendelkeznek, ezért, ha csak a harmonika szót olvassuk, akkor az mindkét harmonikafajtára vonatkozik.

A hangszer további fejlődése során megjelentek a *baritonos*, később a *konverteres harmonikák* is. A baritonos harmonika bal-kéz basszusakkord billentyűzete (a légszekrény felőli rész) felett megjelentek olyan gombsorok, amelyeken a jobb kézhez hasonlóan dallamot lehetett játszani. A hátránya az volt, hogy ezek a gombok nagyon messze voltak és nehéz volt rajtuk játszani. Ez főleg akkor vált érezhetővé, amikor a későbbiek során a hangszer lehetőségeit kutatva a zeneszerzők egyre nehezebb és virtuózabb műveket írtak harmonikára. A probléma megoldását a konverteres harmonikák létrehozása jelentette. A konverteres harmonika azt jelenti, hogy ugyanazokon a gombokon basszusakkord-kíséretet és dallamot is lehetett játszani, a két rendszer között pedig egy kapcsoló segítségével lehetett átváltani. A konverteres rendszerű harmonikák megjelenésével a harmonika elnyerte a ma ismert formáját.

A 19. század végén még nem létezett konkrét harmonikarepertoár, mivel ez ekkor még a keresés és a hangszer alakulásának időszaka volt. A komolyzene irányába történő kisebb kitekintés ellenére a repertoár leginkább szórakoztató és táncdallamokból állt. Ami a legfontosabb volt ebben az időszakban, az a komolyzene felé törekvés, melynek köszönhetően a harmonika végül elnyerte a ma ismert formáját.

⁴ Mihail Imhanitsky: A gombos és billentyűs harmonika művészettörténete (Михаил Имханицкий: История баянного и аккордеонного искусства) – 151. oldal

I.3 Harmonika fejlődése a 20. század elején. Első harmonikára írt eredeti művek

A 20. század elején már több országban is működtek harmonikakészítő üzemek. Néhány közülük manapság is jól ismert harmonikamárka, mint Scandalli (Olaszország), Hohner (Németország). Ennek ellenére a harmonika mégsem lett népszerű az előadók széles körében, mert gyártása nem volt egyszerű, és ennek következtében ára is magas volt. Nem volt még hivatalosan elterjedt harmonikaoktatás, az emberek maguktól tanultak a hangszeren játszani.

Az 1917-es októberi orosz forradalom után az országban megnőtt a harmonika iránti érdeklődés. Oroszországban ekkor népszerű volt a Garmoska (népi hangszer), mint diatonikus harmonika, amely nagy tömegeket vonzott. A Garmoska aktív mozgatórugója volt az emberek csoportosulásainak, végig ott volt a tüntetések alatt, hangjával segített a különböző ideológiákat eljuttatni az emberekhez. A harmonika további fejlődése állami támogatásnak volt köszönhető. Az állam finanszírozta a harmonikaversenyeket, a hangszergyártást, a harmonikaoktatás megszervezését. 1927-ben egyetlen év alatt 2500 versenynél is többet rendeztek Oroszországban, amelyen több, mint harmincezer harmonikajátékos vett részt. Ez kétségtelenül hozzájárult a harmonika későbbi fejlődéséhez.

Hasonló folyamatok láthatók más országokban is. Németországban Ernst Hohner, mint harmonikagyár-tulajdonos nagy lépéseket tett a harmonika fejlődése érdekében. Határozott szándéka volt az emberek érdeklődését felkelteni a harmonika iránt, támogatta a harmonikaoktatást, erőfeszítéseket tett a repertoár bővítésére.

Az 1920-as évektől már híres zeneszerzők is felfigyeltek a harmonikára. Alban Berg volt az első, akit megfogott a harmonika hangja, erősen érdeklődött a hangszer iránt. 1921-ben elkészült *Wozzeck* operájában alkalmazta a megfelelő hangulat létrehozásához a különböző jelenetekben.

1920-as évek második felében, Ernst Hohner azzal a kéréssel fordult Paulo Hindemithhez, hogy írjon egy művet harmonikára. Hindemith visszautasította az ajánlatot, helyette egy fiatal zeneszerzőt, Hugo Hermann-t ajánlotta, aki 1927-ben egy kamaraszvitet írt *Sieben neue Spielmusiken* címmel.

1929-ben, Oroszországban már megalkották az első konverteres koncertharmonikát. Nikolaj Csajkin (Николай Чайкин) – orosz zeneszerző és tanár – megírta első nagyobb terjedelmű művét harmonikára: a *h-moll szólószonátát*.

A magyarországi viszonyokat tekintve 1930-as években a harmonika leginkább egy szórakoztató, könnyűzenei hangszerként volt ismert. A repertoár főleg népdalfeldolgozásokból és népszerű dallamokból állt. A harmincas évek vége felé megindult a zeneiskolai harmonikaoktatás, amely egyre inkább a komolyzene tanítása felé fordult. Németh Gábor *A harmonika* című könyvében olvasható, hogy Molnárné Steinitz Elza 1935-ben bevezette a harmonika szakot a zeneiskolában. Jáhn Pál és Herrer Pál voltak az első harmonikatanárok. Ők igyekeztek a komolyabb zene irányába fejleszteni a harmonikaoktatást és ennek megfelelően állították össze a tanítási darabokat. Ebben az időben már kezdtek megjelenni az első harmonikaiskolák is, például Szekeres Ferenc: *Harmonikaiskola és album* (1937), Kardos István: *Harmonikaiskola* (1956).

Az 1940-es években a harmonikán koncertezők repertoárjában már komolyzenei átiratok is megjelennek. Erről ismét olvasható néhány gondolat Németh Gábor könyvében: „A háború derekán, a budapesti hangversenypódiumokon feltűnt egy fiatal, vöröshajú harmonika – művész. A plakátok Gillian Henny néven hirdették, s a koncertek rajongó közönsége hamarosan igazi sztárra emelte Hennt, aki a legnehezebb klasszikusokat: Bachot, Mozartot, Lisztet, Chopint szólaltatta meg kivételes művészettel.” 1954-ben Lukács Dénes pedig J. S. Bach *d-moll Tokkáta és fugájával* nyert első díjat a Zeneiskolák Országos Tanulmányi Versenyén.

Ha magyar harmonikáról esik szó, elkerülhetetlen Tabányi Mihály neve. Tabányi az 1940-es és 50-es évek legnépszerűbb szórakoztató muzsikusa, országos és nemzetközi harmonikaversenyek többszörös győztese volt, harmonikaművész és dzsessz-zenész. Kiemelkedő szerepet játszott a magyar zenei életben. Repertoárjában egyaránt szerepeltek koncertdarabok vagy azok átiratai, Liszt-rapszódíák, Brahms magyar táncai, szalon- és swingzene, francia musette, harmonikára írt bravúrszámok, a korszak népszerű tangódarabjai, valamint saját feldolgozásai is.

1966-tól Magyarországon elkezdődik a szakközépiskolai szintű oktatás, 1984-től pedig a Zeneakadémián is elindul a harmonikaoktatás.

I.4 A harmonikarepertoár fejlődése az 1950-60-as években

Az egyre magasabb szintű harmonikaoktatás és a minőségi, konverteres, hangsínváltós harmonikák elterjedése megváltoztatta a harmonikások előadói gondolkodását. Bővültek a lehetőségek, a hangszer hangterjedelme egyre több klasszikus mű előadását tette lehetővé. Ennek következtében az előadók egyre inkább az igényesebb előadási darabok irányába fordultak. Az átiratok készítéséhez most már nemcsak a hangterjedelem szempontjából választottak műveket, hanem a zongoradarabok esetében olyan esztétikai kérdések is felmerültek, mint például a pedálhasználat vagy a zongora felhangdús hangzásának megjelenítése harmonikán.

Az 1960-as évek vége felé a harmonikarepertoárban kritikusabban tekintettek a romantikus zongoraszerzők (például Chopin, Schumann, Rachmaninov) darabjaira. Egyre nagyobb helyet kaptak a 17-18. századi orgonaszerzők művei. Egyre több orgonamű átiratát játszották harmonikán (Bach, Buxtehude, Reger, Franck). Ez azzal magyarázható, hogy a harmonika, hangzásában és felépítésében közel áll az orgonához: több manuállal rendelkezik (harmonikán a bal kéz billentyűzetén is lehet egyszerre több rendszeren játszani), valamint a különböző hangszíneket regiszterváltók kezelik, továbbá a hangsípok levegőáramlás hatására szólalnak meg. Mindez lehetővé tette az orgonaművek viszonylag pontos és kottahű előadását harmonikán.

Ezenkívül szintén népszerűvé vált Bach *Das Wohltemperierte Klavier*jének mindkét kötete, illetve más 20. századi zongorára írt prelúdium- és fúgaciklusok (Sosztakovics, Hindemith, Scsedrin).

A harmonikaoktatás kiépítése, régebbi korok repertoárjának elsajátítása harmonikán ahhoz vezetett, hogy most már maguk a harmonikaművészek kezdtek műveket írni saját hangszerükre. Ez egy fontos állomásnak tekinthető a harmonika történetében, ugyanis a hangszer ekkor kezdte megtalálni a „saját hangját”, amikor is jelentős számban születtek eredeti harmonikaművek.

Vladislav Zolotarjev az 1960-as évek úttörő harmonikaművésze és zeneszerzője volt, aki egy új korszakot nyitott a harmonikarepertoárban. Konverteres, regiszterváltós harmonikára írt magas színvonalú, mély zenei tartalommal rendelkező darabokat. Az előadók műveiben megtalálták a minőségi zene és a hangszerszerű lejegyzésmód egységét. Zolotarjev ismerte a harmonika billentyűzetét, játéktechnikai lehetőségeit, ezért műveit kényelmesen lehetett

játszani, miközben a kellő zenei hatás is érvényesült. A faktúrában összetett, egyszerre több zenei elemet is tartalmazó műveket írt. Darabjaiban gyakran olyan elemeket használ fel, mint például a párhuzamos skálák (a két kéz billentyűzetén egyszerre), *glissandók*, *clusterek*. A basszusakkord-kíséret funkciót egyre ritkábban használta műveiben, leginkább konverteres harmonikára komponált. A harmonikára úgy tekintett, mint egy komolyzenei hangszerre. Műveiben mélyebb filozófiai témákat dolgoz fel, mint például a létezés, a béke, a világmindenség. Zolotarjev egyike azon kulcsfontosságú, újító zeneszerzőknek, akinek zenéje harmóniákban és ritmusokban igen gazdag. Kompozícióiban a különböző regiszterek (hangszínek) sokszor egy gondolatot, állapotot jelölnek. Például asszociációiban a filozófiai gondolatokhoz a fagott (regiszterjel) hangszínt használja, a hősiek jelenetekhez a *tuttit* (tuttiyelet), varázslathoz az *oboát* (oboajelet) társítja. Egyik legjelentősebb műve a *Szonáta Nr. 3*, amelyben már a dodekafóniát, a szonorizmust alkalmazza új légszekrény-játéktechnikával (*ricochet*). Mindezzel utat mutatott más zeneszerzőknek a fejlődés további lehetőségeihez.

Szintén az 1960-as években Mogens Ellegaarddal, a dán harmonikaművésszel közösen dolgozva Torbjörn Lundquist több érdekes harmonikaművet komponál: *Partita piccola* (1963), mint egyik legfontosabb műve, *Botany play* (1968) tíztételes szvit, *Plasticity* variációs ciklus. Ezekben a művekben Lundquist egyszerű dallamból variációk során fejleszti a zenei anyagot. Ezenkívül a *Botany play* egyik tételében új légszekrény-játéktechnikát alkalmaz. A levegőmozgás ábrázolására pedig a hangszer levegőeresztő gombját használja fel. Az ötödik tételben éles, disszonáns akkordokat hoz létre légszekrény-vibratóval.

Lundquist tanítási céllal is írt darabokat a fiatalok számára, hogy könnyebben tudják elsajátítani a konverteres rendszert: *Sonatina piccola* (1967), *Nine two-part inventions* (1966), *Microscope – 21 pedagógiai darab harmonikára* (1971). Más hangszerekkel együtt is használta a harmonikát, így például híressé vált a – harmonikára és ütőhangszerekre komponált – *Párbaj* című műve.

Az ugyancsak dán zeneszerző, Niels Viggo Bentzon (1919-2000) az 1950-es, 60-as években szintén sok művet írt harmonikára, melyek közül a leghíresebb az *In the Zoo op. 164* (1964). A zeneszerző ebben a darabjában a harmonika új hangképzési lehetőségeit kutatja, melyek révén a különböző állatok képeit kívánja megjeleníteni: *The Elephant, The Sea – Lion, Monkeys*.

A szintén dán zeneszerző, Per Nørgård harmonikaművészete ugyancsak jelentősnek tekinthető. Leghíresebb műve: *Anatomic Safari for Accordion Solo – szvit* (1967). Ebben a

darabban teljesen új hangszínekkel, hangeffektusokkal, innovatív intonálási lehetőségekkel kísérletezik. Az egyik tételben *Respiration* levegőeresztő gomb segítségével az emberi légzés különböző fajtáit érzékelteti. A *Movements* tételben egy ritmikus emberi testmozgást ábrázol, amely különböző hangokból és zajokból áll, ezeket az effektusokat a két kéz billentyűzete között osztja el. A *Vertigo* részben a szédülő ember érzéseit próbálja visszaadni, melyhez glissandót és elfojtott hangokat is alkalmaz.

Václav Trojan cseh zeneszerző (1907-1983) munkássága szintén hozzájárult a harmonikarepertoár bővüléséhez. Leghíresebb műve a *Fairy-tales for Accordion and Orchestra* (1959), amely a későbbiekben kötelező darabbá tették a Klingenthal Nemzetközi Harmonikaversenyen. A mű ciklikus, héttételes szvit, melynek mindegyik tétele különböző meseszereplőt ábrázol. V. Trojan nemcsak szólóharmonikára írt darabokat, hanem harmonikára és kamaraegyüttesekre is: *Le rossingol de l'empereur* (1963), *The Emperor's Nightingale* (1969).

Az 1960-as évek vége felé kezdenek megjelenni az első polifonikus harmonikaművek Nyugat-Európában: Torbjörn Lundquist: *Kétszólamú invenciók*, Seiber Mátyás: *a-moll Prelúdium és fuga*, Felice Fugazza: *Fantázia és fuga*.

I.5 Harmonikazene a 20-21. század fordulóján

Ebben az időben a zeneszerzők számos országban eredeti harmonikaműveket kezdtek írni, utakat kerestek, kísérleteztek a hangszer lehetőségeivel, hangzásvilágával. Ugyanakkor az eredeti harmonikazene megjelenése mellett a harmonikások repertoárjában fontos helyet foglaltak el a harmonikaátiratok is.

Nagy figyelmet kapott a 17-18. század *csemlalózenéjének* tanulmányozása, elsajátítása harmonikán, amely elősegítette a harmonikások zenei és játéktechnikai fejlődését. A *csemlaló* és a *harmonika* hangképzési módjai – *csemlalónál* a húr megpengetése, harmonikán pedig a levegőáramlás és a hangsíp kapcsolata – nagy mértékben különböznek. Ennek ellenére a *csemlalózene* népszerűvé tudott válni a konverteres, regiszterváltós harmonikán.

A *csemlaló* polifón billentyűs *kordofon* hangszer. A billentyűkkel párhuzamosan futó húrok megszólaltatása azok megpendítésével történik a billentyűkkel összekapcsolt pengetőmechanika segítségével. Hangterjedelme általában 4-5 oktáv. Általában egy vagy két

billentyűsorrall (manuál) látták el. Kisebb, hordozható változata a *spinét* vagy *virginál*, melynél a húrvezetés a billentyűkre merőleges, vagy valamilyen szöget zár be. A *csembaló* a barokk hangszereggyűttesben alapvető szerepet tölt be, a basso continuo szólamát játssza. A *klavikorddal*⁵ (írják *clavichord*ként is) szemben a csembalónak sokkal erőteljesebb és élesebb hangja volt. Dinamikai változásokat nem lehetett rajta létrehozni, ugyanakkor a több manuálnak és regiszternek köszönhetően mégis el lehetett érni hangszín és dinamikai sokszínűséget.

A zongorabillentyűzettel rendelkező hangszereknél – mint például a billentyűs harmonika is – a billentyűzet hasonlósága mellett fontos figyelembe venni a hangmegszólaltatás különbségeit is. Manapság „Clavier” szó alatt a billentyűs-húros hangszereket értjük. Régebben a „Clavier” olyan hangszert jelentett, amely billentyűzettel rendelkezett, függetlenül a hangszer alakjától és hangképzési módjától. Az egyforma billentyűzet felépítésének köszönhetően egy előadó több hangszeren is tudott játszani, például *csembalón*, *klavikordon*, *orgonán*. Hosszú időn keresztül a „Clavier” zenei irodalma nem kötődött egy konkrét hangszerhez, és körülményektől függően más-más hangszereken adták elő őket. Tanulás közben a zenészek sorban váltották a különböző hangszereket, amelyeken zenei és technikai tudásukat fejlesztették. Amikor a „clavier-zene” harmonikán szóval meg, fontos ismerni a régi hangszerek hangképzési lehetőségeit, hogy a változatos játékmódok megfelelően alkalmazhatók legyenek harmonikán is.

Nagyon fontos ebben az időben, hogy nemcsak a harmonikarepertoár bővült, hanem a metodikával kapcsolatos irodalom fejlesztése is nagy hangsúlyt kapott. Amíg a 19. század végén a harmonikametodika olyan kérdésekkel foglalkozott, mint „Hogyan játszunk harmonikán zongorakottából?”, addig a 20. század vége felé a harmonikások már egyre mélyebben kezdtek el foglalkozni az előadóművészet kérdéseivel. Ennek alapját a nagy múlttal és hagyományokkal rendelkező hangszerek metodikai irodalma jelentette, mint például a *zongora*, a *hegedű* vagy a *cselló*.

Az 1960-as években Lengyelországban (és később más országokban) is megjelenik egy fontos metodikai könyv, V. Puhnovszkij *A légszekerényvezetés technikái és artikuláció gombos és billentyűs harmonikán* (В.Пухновский *Школа техники игры мехом и артикуляция на*

⁵ A klavikord vagy klavichord a régi zenének az orgona és a csembaló mellett legfontosabb billentyűshangszere. [...] A klavichordról szóló első traktátus 1410 körül keletkezett. A Weimarer Wunderbuch (1440 körül) egyik ábráján azonos hosszúságú húrokkal felszerelt klavichord látható. A klavichord billentyűzete a többnyire téglalap alakú, láb nélküli vagy állványzattal ellátott szekrényke hosszabbik oldalán foglal helyet. A billentyűk túlsó végére keskeny kis fémlemez van erősítve, amely a billentyű lenyomására felemelkedik, és a rendszerint kettős hűrt megérinti [...]. A klavichord hangja finom, törékeny és jól árnyalható, ebben különbözik a csembalótól, amelynek hangja zizegő, élesen körvonalazott. (Riemann-Brockhaus: Zenei lexikon, 303. old.)

баяне и аккордеоне). Ebben a könyvben a szerző először tanulmányozza átfogóan a harmonikajátékban alkalmazott artikuláció és zenei kifejezés különböző típusait, a légszekrényvezetés és a billentyűzet lenyomásának kapcsolatát, illetve az intonálás fogalmát.

Harmonikametodikai könyvek megjelenése szempontjából ez az időszak leginkább Oroszországban volt jelentős. Ebben az időben adták ki a *Harmonika és harmonikások (Баян и баянисты)* könyvsorozatot. Ezekben a könyvekben a harmonika-zeneszerzők művészetét elemzik, szóba kerülnek a harmonika előadóművészettel kapcsolatos kérdései is, például:

- A. Csernov: *Légszekrényváltás kialakítása a polifonikus zenében*
(А. Чернов: *Формирование смены меха в работе над полифонией*)
- A. Dudnik: *A polifonikus művek tanulása*
(А. Дудник: *Работа над полифоническими произведениями*)
- B. Egorov: *Harmonikabillentéssel kapcsolatos játéktechnikai kérdések*
(Б. Егоров: *К вопросу о систематизации баянных штрихов*)
- J. Akimov: *Előadás, mint a zenemű létezésének egyik formája*
(Ю. Акимов: *Исполнение как форма существования музыкального произведения*)

Nemcsak különböző cikkek, hanem egész könyvek is születtek a harmonika művészetéről. Néhány híresebb közülük, melyet több nyelvre is lefordítottak:

- M. Imhanitsky (М. Имханицкий):
 - *A gombos és billentyűs harmonika művészettörténete*
(История баянного и аккордеонного искусства)
 - *Újdonságok a harmonika-artikulációról*
(Новое об артикуляции на баяне)
- F. Lips (Ф. Липс):
 - *Harmonikajáték művészete*
(Искусство игры на баяне)
 - *Harmonikaátiratok művészetéről*
(Об искусстве баянной транскрипции)

Ebben az időben megjelent egy tízkötetes antológia⁶ is, amely magában foglalta az addigi harmonikairódalom legjobb műveit. Megjelentek az első harmonika-zeneszerzők életéről és munkásságáról szóló könyvek, mint például Nikolaj Csajkin (Николай Чайкин), Jurij Kazakov (Юрий Казаков), Astor Piazzolla, Viacheslav Semionov (Вячеслав Семёнов). Magyarországon 2007-ben jelenik meg Németh Gábor könyve: *A harmonika*.

A metodikai alapok átfogó kidolgozása, a zenei gondolatok kifejezésváltozásai, az előadóművészet fejlődése egyértelmű jelei annak, hogy a harmonikaművészet nagy léptékű előremutató változásokon ment keresztül. A harmonikarepertoár még mindig főleg átiratokból, illetve népdalfeldolgozásokból állt, az eredeti művek pedig még nem igazán feleltek meg az előadók zenei igényeinek. Az 1970-es években a harmonika művészete iránt kezdtek érdeklődni: Sofia Gubaidulina (София Губайдулина), Anatolij Kusjakov (Анатолий Кусяков), Viacheslav Semionov (Вячеслав Семёнов). Munkásságuk egy igazán termékeny időszak a minőségi és professzionális harmonikaművek megjelenése szempontjából.

Sofia Gubaidulina harmonika iránti érdeklődését Vladislav Zolotarjev harmadik szonátája keltette fel. Ennek hatására megírta az egyik leghíresebb, harmonikára írt szólódarabját, a *De profundis*-t, néhány évvel később pedig elkészítette harmonikaszonátáját is *Et expecto* címmel. Művei megírásához sok értékes tanácsot és segítséget kapott Friedrich Lipstől, aki hosszú beszélgetések során bevezette őt a harmonika hangzásvilágába, illetve bemutatta magát a hangszeren is. A *De profundis* megírásához Lips röviden felvázolta a harmonika lehetőségeit Gubaidulina számára.

Ezek a vázlatok⁷ következő képeken láthatók (9-11. ábra):

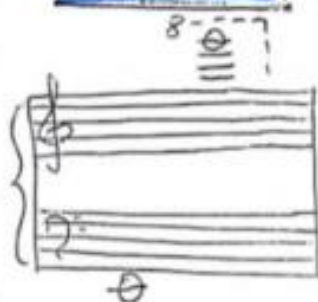
⁶ *Anthology of Compositions for Button Accordion I-X.*, Moszkva 1984-2004, Muzika

⁷ Branko Džinović: *The Composer-Performer Interrelationship in the Bayan and Accordion Compositions of Sofia Gubaidulina* – Doktori disszertáció, 145-147. old., University of Toronto, 2017

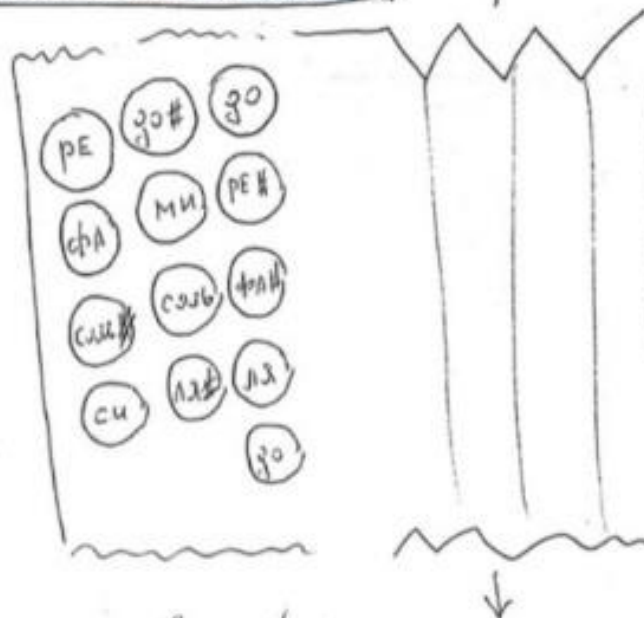
Технические и художественно-выразительные возможности баяна.

I. Диапазон

Правая клавиатура:



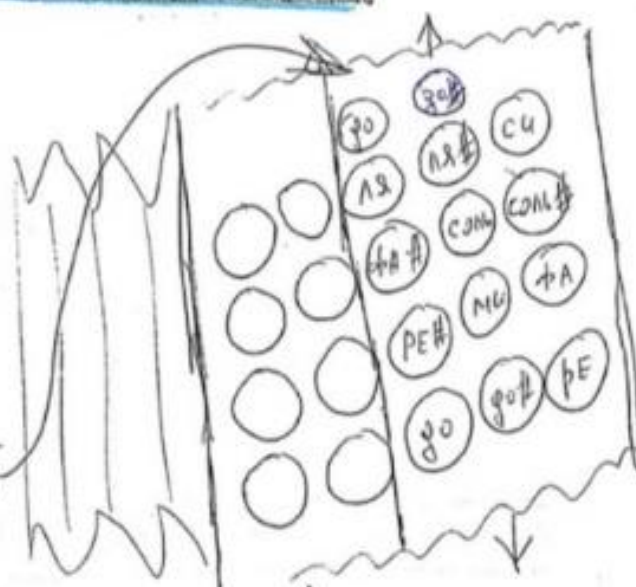
Регистр фАгот и все регистры понижает легг диапазон на октаву, (до, ми контр-октавы).



Левая клавиатура:



Это диапазон
выборной клави-
атуры (3 ряда):
Есть 2 ряда
басов в контр-
октаве:



ПРАВАЯ РУКА более подвижна, т.к.
левая скована в какой-то степени ремнём.

II Динамика

от ppp до ff. Возможна тончайшая нюансировка, cresc. и dim. в любом регистре. Инструмент очень певучий.

III Фактура изложения может быть самая разнообразная. В правой руке расстановка более 2х октав, в левой - более узкой.

IV Приёмы игры мехом, п). более свободны, л). более ограничены в выборе приёмов.

V - разжим

Г - сжим

X G K G

Г Г Г Г

рубли-шрик

Г Г Г Г Г Г Г Г

Г Г Г Г Г Г Г Г

Г Г Г Г Г Г Г Г

Г Г Г Г Г Г Г Г

Г Г Г Г Г Г Г Г

Г Г Г Г Г Г Г Г

Г Г Г Г Г Г Г Г

Г Г Г Г Г Г Г Г

Г Г Г Г Г Г Г Г

Г Г Г Г Г Г Г Г

Г Г Г Г Г Г Г Г

Г Г Г Г Г Г Г Г

Г Г Г Г Г Г Г Г

Г Г Г Г Г Г Г Г

Г Г Г Г Г Г Г Г

Г Г Г Г Г Г Г Г

Г Г Г Г Г Г Г Г

Г Г Г Г Г Г Г Г

Г Г Г Г Г Г Г Г

Г Г Г Г Г Г Г Г

Г Г Г Г Г Г Г Г

Г Г Г Г Г Г Г Г

Г Г Г Г Г Г Г Г

Г Г Г Г Г Г Г Г

Г Г Г Г Г Г Г Г

Г Г Г Г Г Г Г Г

Г Г Г Г Г Г Г Г

Г Г Г Г Г Г Г Г

Г Г Г Г Г Г Г Г - тремоло (может быть с ускорением с замедлением,

Г Г Г Г Г Г Г Г - триольный

Г Г Г Г Г Г Г Г - рикошет

Г Г Г Г Г Г Г Г - рикошет 4х рикошет

Г Г Г Г Г Г Г Г - рикошет квартальный

Г Г Г Г Г Г Г Г - рикошет 5х рикошет

Г Г Г Г Г Г Г Г - рикошет квинтовый

Г Г Г Г Г Г Г Г - рикошет 6х рикошет

Г Г Г Г Г Г Г Г - рикошет 7х рикошет

Г Г Г Г Г Г Г Г - рикошет 8х рикошет

Г Г Г Г Г Г Г Г - рикошет 9х рикошет

Г Г Г Г Г Г Г Г - рикошет 10х рикошет

Г Г Г Г Г Г Г Г - рикошет 11х рикошет

Г Г Г Г Г Г Г Г - рикошет 12х рикошет

Г Г Г Г Г Г Г Г - рикошет 13х рикошет

Г Г Г Г Г Г Г Г - рикошет 14х рикошет

Г Г Г Г Г Г Г Г - рикошет 15х рикошет

Г Г Г Г Г Г Г Г - рикошет 16х рикошет

Г Г Г Г Г Г Г Г - рикошет 17х рикошет

Г Г Г Г Г Г Г Г - рикошет 18х рикошет

Все виды вибрато (с ускор. и замедр.

Непрерывное гемпирование (при нажатии

клавиши и нажатии меха звук падает

вниз, возможно его возвращение в

исходный тон). Глос. фальшивый писк, три,

кластеры на

Шум отдушки (дыхание). Клавиши отрушены

Уникальным является наличие оригинальных

звучков в обеих клавиатурах.

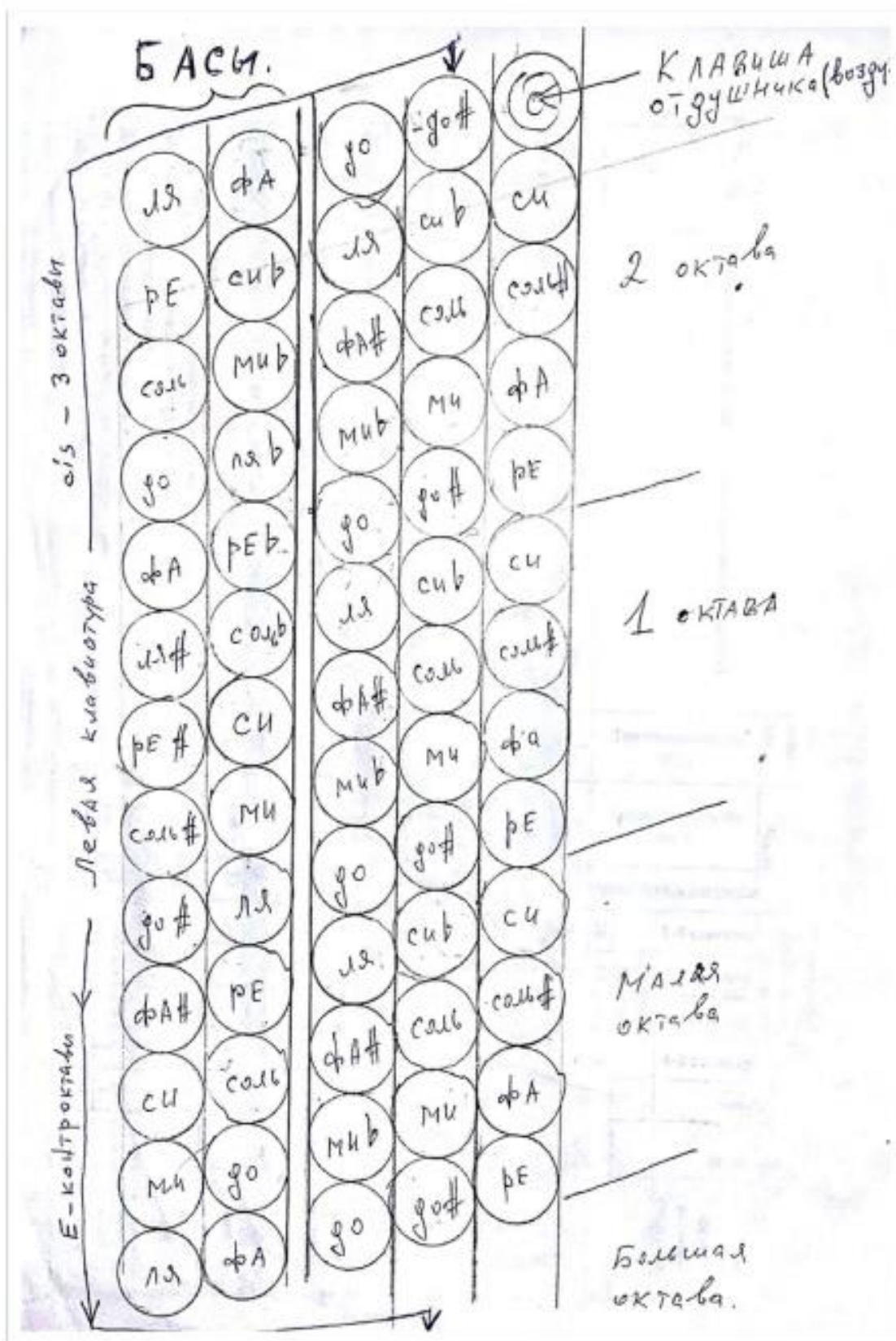
ТЕМБРИ (регистры) - яркие, матовые, орган,

тиг

тиг

тиг

тиг



11. Lips: A harmonika lehetőségei (vázlat /3)

Friedrich Lips-szel folytatott együttműködés során Gubaidulina harmonikára és vonós hangszerekre is írt darabokat:

- *Sieben Worte* partita – harmonikára, csellóra és kamarazenekarra
- *Silenzio* – harmonikára, hegedűre és csellóra
- *Under the Sign of Scorpio* – Concerto harmonikára és szimfonikus zenekarra

Sofia Gubaidulina harmonikazenéje bővelkedik különböző szonorisztikus elemekben, melyeket a zene mondanivalója, az új zenei nyelv megkíván. Ilyen elemek például a hosszú *clusterek légszékény-tremolóval*, az elfojtott *glissando*-hangok, az emberi légzést imitáló *levegőgomb* és a *légszékényváltás* együttes használata.

Sofia Gubaidulina a harmonikairodalom számára új zenei képek, gondolatok kifejezéséhez akkoriban még szokatlan harmóniai felépítést, faktúrát alkalmazott. Ilyen effektus például a bal kéz egyszerű hármashangzatainak, valamint az ezalatt a jobb kéz magas regiszterben játszott *clustereinek* egyidejű megszólaltatása, illetve a különböző összetett légszékényvezetés-technikák alkalmazása. A hangszer játéklehetőségei részletesebben a második fejezetben (A harmonika technikai és zenei kifejezőeszközei, lehetőségei) kerül kifejtésre.

Ebben az időben Anatolij Kusjakov (Анатолий Кусяков) szintén kulcsfontosságú zeneszerző volt a harmonikairodalomban, aki a 21. században már szinte csak harmonikára komponált. Kusjakov első harmonikaműveit a harmonikaművészet egyik jelentős egyéniségének, Viacheslav Semionov (a moszkvai Gnesin Zeneakadémia professzora) irányítása alatt írta meg. Kusjakov *Az élet pillanatai* (Кусяков *Времена жизни*) című könyvének 14. oldalán található az az interjú, amelyben a zeneszerző leírja azt a pillanatot, amikor Semionov először felkérte őt egy harmonika darab megírására. „Azt kérdeztem Semionovtól: 'Hogy kell írni harmonikára?' Amire ő így válaszolt: 'Úgy, mint egy zenekar számára.'”

Majd a következőképp folytatja: „Nehéz találni még egy olyan hangszert (az orgona kivételével), amely szintén rendelkezik 15 hangszínnel (regiszterrel), négy oktávos tuttival, illetve hatkórusos basszussal. Mindezek ismeretében harmonikára úgy lehet írni, mint egy szimfonikus zenekarra, megtartva a hangszín-⁸ és gondolati egységeket.” (A regiszterekről bővebben a II. 3. fejezetben olvasható.)

⁸ A harmonikaregisztterek a különböző hangszerek neveit viselik, melyekre a hangzásuk leginkább hasonlít.

Kusjakov nagy figyelmet fordított arra, hogy zenéjében ne csupán a hangszer összes lehetőségeit használja fel, hanem ezen túl igyekezett elérni, hogy a harmonika minél jobban adja át az általa elképzelt zenei hangzást. Mindig arra törekedett, hogy harmonikára ne csak, mint másodlagos hangszerre komponáljon, hanem teljes odaadással, az összes zeneszerzői tudását felhasználva úgy írjon, mintha akárcsak egy szimfónián vagy operán dolgozna. Ebben sokat tanult Semionovtól is, aki az első darabjait – miután elkészültek – utólag átírta harmonikára, melynek során a zeneszerzővel együtt kereste a legjobb megoldásokat.

Ez azt mutatja, hogy a harmonika már nemcsak mint korlátozott lehetőségekkel rendelkező hangszerként jelenik meg a zeneszerzők körében, hanem olyanként is, amely már egyúttal magasabb zenei és technikai elvárásoknak is megfelel, vagyis több játéklehetőség közül lehet választani az adott zene árnyaltabb interpretálásához, megfelelő kifejezéséhez.

Kusjakov csak konverteres, regiszterváltós harmonikára komponált, mely művek zeneileg magas színvonalúak, s amelyeket manapság is játszanak a különböző koncerteken és versenyeken. Legfontosabb művei közé tartoznak: *Hét szonáta*; *Évszakok – az élet pillanatai* ciklus; *Partita négy részben* (1990); *Divertimento* (1992).

Ebben az időben újra aktuálissá válik az a jelenség, amikor a zeneszerzői és az előadói tehetség egy személyben testesül meg, ahogy ez a nagy zongora-zeneszerzők (pl. Chopin, Liszt, Prokofjev, Rachmaninov, Szkrjabin) esetében ismert. A harmonikaművészet történetében is voltak olyan egyéniségek, akik az előadóművészet mellett zeneszerzéssel, illetve tanítással is foglalkoztak, mint például Vladimir Zubitsky, Viktor Vlasov, Viacheslav Semionov.

Semionov volt az a kezdeményező, aki harmonikazene komponálására ihlette Kusjakovot, akinek a művei bemutatásra kerültek különböző premier-előadásokon. Művészetét bakelit lemez és CD-felvételekkel népszerűsítette. Semionov később saját maga kezdett harmonikazenét komponálni, ezzel gazdagítva az eredeti, minőségi harmonikarepertoárt. Öt szonátát, több szvitet, rapszódia és versenyművet írt harmonikára, illetve számos harmonikaátíratot is készített Bach, Scarlatti, Franck, Liszt, Paganini, Rachmaninov, Prokofjev, Stravinsky, Messiaen műveiből. Zeneszerzői tevékenységének köszönhetően meg tudta érteni az eredeti művek karakterét, mondanivalóját, és ezt képes volt megvalósítani saját harmonikaátírataiban. Műveit nemcsak szóló harmonikára írta, hanem más klasszikus hangszerekkel összeállítva is felhasználta a harmonika hangját: például a vonós, fúvós, illetve ütőhangszerekkel együtt. Semionov egyik kiemelkedő alkotása a harmonikára, kamarazenekarra és ütőhangszerekre írt *Frescos* című versenyműve.

Munkásságában gyakran előfordul a szvit, mint műfaj, például a *Bolgár szvit*, *Gyermek szvit Nr. 1 és Nr. 2*, *Polyphonic suite* (2018). Különböző mesékre is írt szvitet: *The Humpbacked Horse* (2019), *Golden Key* (2020). Alkotói és előadói tevékenysége mellett Semionov kiváló tanár is, aki számos tehetséges növendéket nevelt fel. Műveit sokszor tanítási célzattal komponálja. Ilyen például a *Children Suite* vagy a *Polyphonic Suite* (2018). Ez utóbbi hat invencióból és egy fűgából áll. A tételekben Semionov az imitáció különböző fajtáit alkalmazza, polifonikus felépítésük pedig felkészítik a kezdő harmonikásokat Bach, Sosztakovics, Scsedrin és más szerzők zenéjének befogadására.

A sikeres tanári, előadói és zeneszerzői tevékenysége mellett Semionov igyekszik szabadabb, kreatív gondolkodásra serkenteni a harmonikásokat. Hatásának köszönhetően felbomlott a funkcionális gondolkodás, ahol a jobb kéz a vezető dallamot játssza, a bal kéz pedig csak a basszusakkord kíséretet. Műveiben a harmonika két billentyűzete egyenrangúvá válik, vagyis jobb kézzel és bal kézzel is formál dallamhangokat. Munkásságának köszönhetően megváltozott a zeneszerzők és előadók kapcsolata a harmonikával.

II. A harmonika technikai és zenei kifejezőeszközei, lehetőségei.

A légszekrény játéktechnikái a harmonikazenében.

Mielőtt rátérnék a harmonikaátiratok témakörére, szeretnék figyelmet fordítani magára a harmonikára, technikai és zenei lehetőségeire. A disszertáció formai keretei miatt nem térek ki a hangképzés, illetve a hangformálás részleteire, azonban a témakör érintőlegesen kifejtésre kerül az átiratokról szóló fejezetben.

A légszekrény szerepéről, a regiszterekről és a hangszer zenei lehetőségeiről

A harmonikaátiratok művészetéről című könyvében F. Lips ezt írja (17. old.): „[...] a harmonikaátiratokat készítő zenésznek nemcsak a hangszer művészi-zenei árnyalatait kell ismernie, hanem a hangszer technikai adottságaival is tisztában kell lennie”. És ugyanez a gondolat mintha folytatódna egy másik – *Úgy rémlik, mintha csak tegnap lett volna* című – könyvében (123. old.): „Csak az tud minőségi átiratot készíteni, aki teljes egészében ismeri a saját hangszere specifikus lehetőségeit.”

Az előadói folyamat játéktechnikai alapja a harmonika specifikus hangjának értelmezésére épül. A harmonika a 20-21. században – a széles technikai lehetőségeknek, a regisztereknek és a sokszínű kifejezőeszközöknek köszönhetően már a komolyzenei klasszikus hangszerek közé sorolható.

II.1 Hang

Általánosan ismert az a tény, hogy a különböző művészetek saját kifejezőeszközökkel rendelkeznek. A festészetben ez a *szín* (digitális kép esetében pixel), a zenében, ha leszűkítjük a széles értelmezési skálát, akkor beszélhetünk a *hangról*. Az előadóművészetben közismertek azok a fogalmak, mint pl. a hangképzés, hangformálás. Felépítés és hangképzés szerint a harmonika billentyűs-fúvós⁹ hangszernek tekinthető. A hang meghatározó forrása az átsapó nyelvcsip.

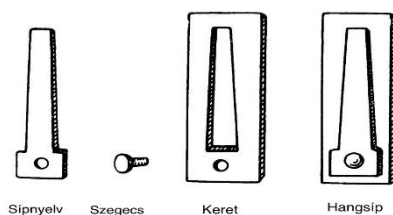
A billentyű lenyomása és a légszekrény megfelelő irányú vezetésekor a mozgó levegő a rezonancia-kamrába jut, és ennek hatására egy adott sípnyelv egyenletes mozgásba (rezgésbe) jön, melynek következtében hang keletkezik. A harmonikajáték során nincs az a fajta közvetlen hanggal való érintkezés érzete, mint például zongorázás közben: a billentyűleütéssel – a hang létrehozása. A gomb lenyomása és a hang megszólalása között harmonikán szükséges még a légszekrény megfelelő irányú vezetése is. Vonós hangszerek esetében ez leginkább a vonóhoz hasonlítható.



12. Rezonancia-kamra



13. Külön hangsípok a rezonancia-kamrában



14. Átsapó hangsíp

⁹ Erre a kérdésre máig sincs egyértelmű válasz a hangszerkutatók közt. A fém sípnyelv – a könnyű anyagból készült náddal szemben – mindig ugyanazon a hangon szólal meg. Az ilyen átsapó hangsípval rendelkező hangszerek az önhangzó (idiofon) elnevezést kapták. A levegő hatása a hangsípra itt hangképzési elemként jelenik meg. A hangmagasság nem változik meg attól, hogy a sípot pengetjük vagy levegővel szólaltatjuk meg. Ugyanakkor ez a csoportosítás csak akkor lenne igaznak tekinthető, ha a harmonikát, mint egy múzeumi tárgyat kezelnénk. Ha a zenélési folyamatot is figyelembe vesszük, akkor harmonika az önhangzó aerofon hangszerek családjába tartozik. (M. Imhanitsky: *Újdonság az artikulációról és a gombosharmonika játékmódjairól*, Moszkva 1997, Gnessin Orosz Zeneakadémia, 25. old.)

Minden hangszer saját hangképzési mechanizmussal rendelkezik, ami külön-külön egyedi hangzásvilágot hoz létre. A légszekrénynek köszönhető az a tulajdonság, hogy a harmonika hangja a megszólaltatás pillanatától a hang befejezésig dinamikailag szabályozható (a hang kezdése, a hang kitartott része, a hang elengedése). Vagyis, ha zongorán leütünk egy hangot, a húrok előbb-utóbb elhalkulnak, míg harmonikán egyenletes hangerővel vagy akár hangosítással is lehet tartani a hangot (hasonlóan az orgonahang esetében is). A harmonika hangja játék közben különböző intenzitással változtatható. A különféle kifejezésmódok az előadó szándéka szerint formálhatók: dinamikai effektusok, hangsúlyok, *sforzando*, *vibrato*. A kitartott hang hosszúsága – egyirányú légszekrényvezetés esetében – függ a hang dinamikájától, illetve a faktúrától (egyszerre megszólaló hangok mennyiségétől, elrendeződésétől).

A hangformálással kapcsolatban további nehézségek merülnek fel például a többszólamú zene során. Polifonikus zene előadásánál, vagy akár egy akkord megszólaltatása közben nehézséget jelent egy külön szólam, vagy egyetlen egy hang kiemelése a többi közül. A nehézség abból adódik, hogy több billentyű lenyomásakor azonos mennyiségű levegő jut mindegyik hangsíphoz. Ennek megoldására természetesen létezik több módszer is (legfontosabb közülük az artikuláció), amelyekről részletesebben a IV. fejezetben lesz szó.

II.2 Hangterjedelem

Amikor hangterjedelemről beszélünk, csupán egy adott hangszer fizikai tulajdonságáról, egy teljesen zárt rendszerről van szó. A billentyű egy meghatározott hangmagassághoz tartozik, és nincsen lehetőség a hang transzponálására, mint a vonós hangszereknél (a húrokon a lefogott pozíciókat változtatva). Egyes regiszterek esetében azonban előfordulhat, hogy egy oktávval alacsonyabb vagy magasabb billentyűt kell lenyomni ahhoz, hogy a kottába írt hang szólaljon meg. Különböző hangszereknél¹⁰ a hangterjedelem eltérő lehet. Az átírat készítésekor fontos ismerni az adott hangszer hangterjedelmét, amelyen később megszólal az átírt zenemű.

¹⁰ Nemcsak gombos vagy billentyűs harmonikáról van szó, hanem ezen belül a különféle márkájú, méretű hangszerek is különböző hangterjedellemmel rendelkezhetnek.

A fejezet következő részeként azért választottam példának az ötsoros gombos harmonikát (Jupiter), mert ez a hangszer rendelkezik a legnagyobb hangterjedelemmel a harmonikák közül (ha mégis van eltérés, az csupán néhány hangot jelent).



15. Ötsoros gombos harmonika (Jupiter)

„A gombos harmonika hangterjedelme a kontraoktáv mély basszusaitól a legfelső regiszterig (4. oktáv hangjai) terjed.” (F. Lips: *A harmonikajáték művészete*, 11-12. old.)

A kottában, a lejegyzés egyszerűségének érdekében a bal kéz basszus hangjait egy oktávval magasabban szokták írni, mint ahogy azok ténylegesen megszólalnak. Az effajta írásmód azért tekinthető előnyösnek, mert így az adott kottaképhez a különböző hangolású hangszereknel is azonos fogásmód tud tartozni, amely nagyon megkönnyíti a kotta olvasását. Oktávtranszponáláskor a magas, vagy mély hangszerek szólamai is jól olvashatók az ötsoros vonalrendszeren belül. Az olvasás megkönnyítésére további kulcsokat is használnak: például *szoprán*-, *alt*-, *tenor*-, *bariton*kulcs. Például egy oktávval magasabban szokták lejegyezni a zenekarban *basszus*kulcsban a nagybögő, a kontrafagott, a „C” kürt szólamát (*violinkulcs* esetén), továbbá az orgona pedálhangjait is, legfőképpen, mert a hangszer basszusalaphangjának számító 16 lábas regiszterek az írott hangmagasságtól egy oktávval lejjebb szólnak.

A harmonikajátékban a bal kéz akkordhangjainak lejegyzése és tényleges megszólalásának hangterjedelme (a különböző hangszereknel más és más lehet) a kis „G”-től az egyvonalas „Fisz”-ig terjed.

A hangterjedelem bővítése lehetséges, egy oktávval lejjebb, illetve feljebb, mégpedig a regiszterek használatával. Ennek köszönhetően a harmonika hangterjedelme – a legmélyebb basszushangoktól eltekintve – szinte a zongoráéval megegyezőnek tekinthető.

Az I. fejezetben olvasható volt, hogy a legelső hangszerek még kevés hanggal rendelkeztek, tehát abban az időben a regiszterek leginkább a hangterjedelem bővítését szolgálták, mintsem, hogy különösebb művészi értékük lett volna. 1930-50-es években a regiszterek felhasználása háttérbe szorult (illetve a legtöbb hangszer még nem is rendelkezett regiszterekkel), ugyanis a harmonika felépítésnek köszönhetően az akkori hangszerek már elegendő hangterjedelemmel rendelkeztek a legtöbb mű előadásához, a regiszterek – mint hangszínek – alkalmazásának pedig még nem volt nagy hagyománya. Ebben az időben főleg regiszterek nélküli harmonikára írtak műveket, például olyan szerzők, mint Nikolaj Csajkin (Николай Чайкин), Alexander Kholminov (А. Холминова), Jurij Shishakov (Ю. Шишакова). Az eredeti harmonikaművek megjelenésével fejlődött, illetve művészi szintre lépett a regiszterek használata is (Vladislav Zolotarjev, Sofia Gubaidulina).

Az átiratok szempontjából különösen fontos a hangszer hangterjedelme. Átiratokat nemcsak más hangszerek zenéjéből, hanem harmonikáról harmonikára (például gombos harmonikáról billentyűs harmonikára) is szoktak készíteni.

II.3 Regiszterek

A harmonika hangjának tulajdonságait illetően fontos megvizsgálni a hangszer széles hangszínskáláját is. Kijelenthető, hogy valamennyi harmonika egyedi¹¹ hanggal, hangszínnel rendelkezik, de ebben a kontextusban a „regiszter” szónak inkább más-más jelentése lehet érdekes. A harmonika esetében a „regiszter” elnevezésnek kétfajta fontos értelmezési szempontját fontos szem előtt tartani: a *hangfekvést* és a *hangszínt*. A hangfekvés a hang billentyűzeten való elhelyezését, a hangszín pedig az adott hang színezetét jelenti.

Hangfekvés szempontjából harmonikán nincs annyira éles határ, mint néhány fúvós hangszer esetében. Ezek a határok a különféle hangszereken különbözők lehetnek. A harmonika jobb kéz billentyűzete mély, közepes és magas regiszterekre osztható. A mély regiszterben lévő hangokra (nagy „G”-től a kis „A”-ig) jellemző a lágy, puha hangzás, illetve a hangok ezen a tartományon belül dinamikailag kevésbé mozgalmasak. A középső regiszter hangjai

¹¹ A harmonika hangja a hangszer márkájától és gyártójától függően különbözhet.

(kis „H”-tól a kétvonalas „E”-ig) dinamikailag a legjobban formálhatók, továbbá ezek a hangok fényes, nyitott jellegűek. A magas regiszter hangjai (kétvonalas „F”-tól a háromvonalas „G”-ig) élesebben és halkabban szólnak, mint a középső regiszterben lévők.

Egyenletes légszekrényvezetés mellett a különböző magasságú hangok más-más hangerővel szólnak harmonikán. Ez azzal magyarázható, hogy a hangsípok méretben különböznek egymástól. Minél mélyebb a hang, annál nagyobb hangsíp tartozik hozzá, és ezáltal dinamikája erőteljesebb, hangosabban szól.

A harmonika hangjának egyik specifikus tulajdonsága, hogy a magas hangok – a mély hangokkal szemben – halkabban szólnak. Tehát a bal kéz basszus (S.B) vagy akkord hangjaihoz leginkább a mély és középső regiszter hangjai illeszkednek a jobb kéz billentyűzetén. Ebben az esetben megmarad a dinamikai egyensúly és minden hang tisztán hallható marad.

A harmonika hangjának egészére jellemző, hogy a kitartott hangok viszonylag egységes hangerővel szólnak meg. Egyetlen hang kiemelése az egész akkordból elvileg nem lehetséges, azonban az artikulációs¹² eszközök segítségével mégis megoldható. Ilyenkor a kevésbé fontos hangokat kicsit hamarabb el lehet engedni, vagy kiemelni a kívánt hang billentyűjét. A megszólaltatás pillanatában kicsit jobban meg kell ütni, ezáltal a beáramló levegő jobban „megüti” a hangsípot, így az jobban, fényesebben fog szólni az akkord többi hangjához képest. Erről a játéktechnikáról a következő fejezetben is lesz szó.

A kutatói munkám foglalkozik a harmonika regiszterkapcsolóinak témakörével is, amely funkció különlegessé teszi harmonikát a hangszeres sorában. (Ebből a szempontból az orgona kivételt képez, amely szintén rendelkezik regiszterekkel, csak azok nem mindig ugyanazt a funkciót töltik be, mint harmonikán.)

A harmonikaregiszterek – funkciójuk szerint – a következő három fő csoportba sorolhatók:

¹² I. Braudo *Artikuláció* könyvében írja, hogy az „artikuláció” megegyezik a „kiejtés” szóval. Braudo a hangok kapcsolódását tekinti az artikuláció legfontosabb eszközének. Az emberi beszédben a szótagok kapcsolódásán kívül a hangsúlyozás is fontos szerepet játszik, ami a zenében ugyanúgy jelen van. Egyértelmű, hogy a „kiejtésben” nemcsak a hang eleje számít, hanem a hang közepe és befejezése is fontos. Annak tudatában, hogy a hangok kapcsolódása nem az egyetlen szempont, Braudo két részre osztja elméletét:

1. „Artikuláció” alatt – a szó tágabb értelmében – az egy hangon belül végig játszódó folyamatokat kell érteni, például hangerő, hangszín, hangon belül a hangmagasság változás.
2. „Artikuláció” – a szó szűkebb értelmezésében – a hangok kapcsolódását jelenti. (Braudo, I.: *Artikuláció*, Leningrád 1961, Állami Zenei Könyvkiadó)

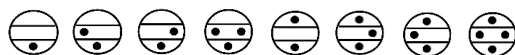
1. Transzponáló funkció: a leütött billentyűhöz képest a hang egy oktávval feljebb vagy lejjebb szólal meg
2. Hangerőnövelő funkció: az egyszerre megszólaló hangsípek számának növelésével, növekszik a hangerő is
3. Kontrasztáló funkció: ez a regiszterek hangszín- vagy dinamikai különbségéből adódik

F. Lips *A harmonikaátiratok művészetéről* című könyvében a következőt írja: „A harmonika jobb billentyűzet-regisztereinek alapját a következő négy hangszín adja:

	Fagott
	Clarinet
	Concertina
	Piccolo

A fő hangszínek különböző kombinációja összesen 15 regiszter létrehozását teszi lehetővé.”.

Valamennyi regiszter különbözik egymástól hangszín, illetve hangmagasság alapján. A transzponáló regiszterek közé tartozik a piccolo  (minden egy oktávval feljebb szól) és a fagott  (minden egy oktávval mélyebben szól). Szintén egy oktávot transzponál lefelé az összes többi regiszter, amely a fagottot is tartalmazza:



V. Semionov *A Kortárs harmonikajáték iskolája* című könyvében megnevezi az összes regisztert, és különösen kihangsúlyozza, hogy pontosan kell ismerni az összes regiszter funkcióját annak érdekében, hogy szakszerűen lehessen őket használni a zeneművekben. Ha pontosan ismert, hogy a regiszterek – az összesre vonatkozóan – egyenként milyen effektust fejtenek ki, akkor az segít a zenemű helyes értelmezésében és előadásában. A helyes regiszterválasztást a zenekari vagy kamaraegyüttes hangszereléséhez hasonlítja leginkább.

A következő oldalon a 15 regiszter jele és elnevezése látható.

	Fagott
	Clarinet
	Oboa
	Piccolo
	Bajan
	Bajan és Piccolo
	Orgona
	Bajan és Fagott
	Fagott és Clarinet
	Fagott és Oboa
	Harmonium
	Clarinet és Piccolo
	Oboa és Piccolo
	Tutti

Ezek az elnevezések viszonylagosak, ugyanakkor mégis egyfajta elképzelést nyújtanak az adott hangszínről. Például, ha fagott- vagy klarinétregisztert választunk, akkor a két hangszer között csak egy hangszínbéli hasonlóság tűnik nyilvánvalónak. Egy magyar kiadású harmonikakottában (*Az ifjú harmonikás II.*) némi különbség látható a regiszterek elnevezésében és jelölésében:

	Piccolo
	Oboe; Clarinet
	Flöte; Flute
	Tremolo
	Musette
	Fagott
	Organ
	Bandoneon
	Harmonium
	Accordion; Tutti

Összehasonlítva a jelöléseket, számos különbség látható. Ennél is fontosabb az a hasonlóság, amely az alapvető transzponáló regiszterek között áll fenn, ezek megegyeznek egymással (fagott, piccolo). A „helyes” regiszterhasználat tulajdonképpen az interpretáció nem egy köbevésett „instrukcióhalmaz”, hanem egy művészet, amelyet lehet, és kell is tanulni.

Vannak zeneszerzők, akiknél különösen fejlett a zenei hangszínhallás. Ilyen szerzők közé tartozik Vladislav Zolotarjev is, akinek harmonikaművészetéről már esett szó az I. fejezetben. Amikor Zolotarjev komponált, a zenei témákat, karaktereket egyből hangszínekben hallotta, ezért műveiben a regisztrálást mindenhol nagyon pontosan jelezte. Műveiben nemcsak néhány regisztert alkalmazott, hanem a négykórusos harmonika összes hangszínét (mind a 15 regiszter lehetőségét) felhasználta.

A regiszterekkel kapcsolatos fejezetet egy idézettel zárom F. Lips *Harmonikajáték művészete* című könyvéből (45. old.): „Hasznos megfigyelni, hogyan használják az orgonisták a regisztereket. Sokszor több hangszínválasztási lehetőségük van, ugyanakkor nagyon racionálisan használják a regisztereket. A jó orgonistákat hallgatva lenyűgöz regisztrálási művészetük. [...] Szerintem a harmonikásoknak sokat kell tanulniuk a regisztrációművészet terén a híres mesterektől – az orgonistáktól! A harmonikaművészetnek persze nincsenek ilyen komoly hagyományai a regisztráció terén, így vagy a hangszínválasztás túlzott változatosságával, vagy egy másik véglettel találkozhatunk – minden darabban a négy-öt legnépszerűbb regiszter használatával.”

II.4 Dinamika

A harmonika dinamikai tartománya a leghalkabb *pianissimo* és *fortissimo* között mozog. Halk hangot lehet a „semmiből” kezdeni, a légszekrény folyamatos vezetésével az előadó pedig képes a hang hangerejének további plasztikus formálására. A harmonikán viszonylag hosszú kitartott hangokat lehet játszani azonos irányú légszekrénymozgással, megtartva a hangzás folytonosságát, változatos dinamikai szint létrehozása mellett.

A harmonikán a *crescendo*-t és *diminuendo*-t nemcsak a légszekrény különböző intenzitású vezetésével, hanem regisztrálással is el lehet érni. Ezt a módszert leginkább az orgonazene előadása esetében szokták használni harmonikán. Ez az úgynevezett teraszos

dinamika, amikor az egyenletes légszekrényvezetés és a megfelelő regiszterváltás segítségével csökken, vagy nő az egyszerre megszólaló hangmennyiség, így ezzel együtt a dinamikai szint is változik, például:



Természetesen a darab stílusának és karakterének megfelelően más regiszterkombinációkat is lehetséges alkalmazni, amelyek nemcsak hangszínárnyalatokat eredményeznek, hanem a darab dinamikai felépítését is segítik.

A harmonika hangja nagyban hasonlít az orgona vagy akár egy egész zenekar hangzásához. Ebből kifolyólag a harmonika-előadók sokszor abba a szélsőséges hibába esnek, hogy forszírozott, dinamikailag túlnyomott hanggal próbálják elérni az orgonára vagy a zenekarra jellemző összetettebb, erőteljesebb hangzást. Erre vonatkozóan F. Lips *Harmonikajáték művészete* című könyvében a következő gondolat olvasható (13. old.): „Minden harmonikaművész, aki tisztában van saját hangszerének adottságaival, egyfelől köteles maximálisan kihasználni a harmonika pozitív adottságait, ugyanakkor nem szabad elvárni olyan dolgokat, amelyek nem felelnek meg a harmonika természetének, hangzásvilágának. Sokszor hallhatjuk, ahogy a harmonikaművészek forszírozott hangokkal próbálnak elérni az orgonához hasonló erőteljes hangzást. Ezt nem szabad csinálni, ugyanis a túlzott levegőáramlás hatására a hangok elkezdenek elhangolódni, hamissá¹³ válnak, és a kívánt eredményt végül nem érjük el.”

Az elképzelt hangzás elérésének érdekében tehát ésszerű mindig az adott hangszer tulajdonságaiból és lehetőségeiből kiindulni. A kívánt hanghatást csak a helyes légszekrényvezetéssel, a megfelelő regiszterhasználattal és a dinamikai skála teljes kiaknázásával lehet elérni. A harmonika hangja esztétikailag mindig szép kell, hogy maradjon.

¹³ Túl nagy levegőáramlás esetén a hangsípek az eredeti hangmagasságukhoz képest elkezdenek hamisan, mélyebben szólni. A hangoknak ezt a „negatív” tulajdonságát viszont külön hangeffektusként is szokták használni a harmonikazenében, ezek az úgynevezett elfojtott hangok, amikor a billentyű minimális lenyomása és a túlzott levegőáramlás kombinációjának következtében a hang egyre mélyebben kezd szólni, majd végül teljesen eltűnik.

II. 5 A harmonika kifejezőeszközei, a légszekrény játéktechnikai alapelvei

A harmonika jellegzetes hangzása leginkább a légszekrénynek köszönhető, amely megkülönbözteti a harmonikát a többi hangszerrel. A légszekrény szó, mint fogalom hasonlóan előfordul az orgonistáknál is: fújtatószekrény, illetve szelláda formájában, ám a hang születésének folyamata nem ugyanaz, mint a harmonikánál. A harmonikaművész közvetlenül a légszekrényvel dolgozik, amely kulcsfontosságú szerepet játszik a hangképzésnél. A légszekrényvezetés hatással van a hang minőségére és dinamikájára.

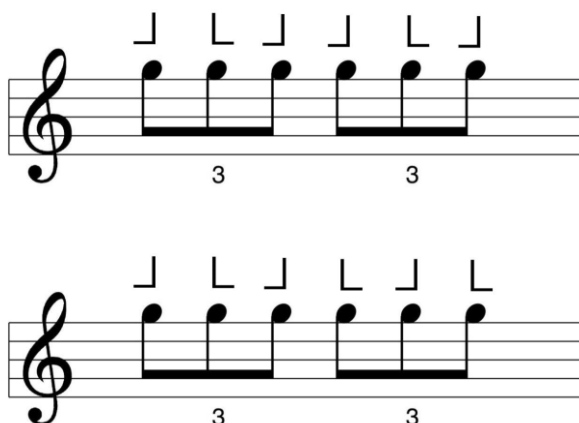
A légszekrényvezetés mellett a harmonikásnak bal kezével egyszerre több dologra is kell figyelni, mint például a dallamjátszásra, a regiszterváltásra, illetve a hangok dinamikai megformálására, továbbá a hang minőségét befolyásoló összetevőkre. Az észrevétlen légszekrényváltás az egyik legfontosabb minőségi tényező, amely megmutatja a harmonikajátékos előadói kifejezőtárát. A légszekrényváltásnál elengedhetetlen figyelni a zene folytonosságára. Ez különösen nehéz feladat többszólamú polifonikus zene előadásánál, ahol sokszor a hosszú tartott hangokon is kell váltani légszekrényt. Ilyenkor fontos, hogy váltásnál megmaradjon ugyanaz a hangkarakter és dinamika, melynek során a légszekrényt gyorsan és cezúra nélkül kell váltani. A hangzás folytonosságára különösen oda kell figyelni, ha például orgonára írt művet játszunk harmonikán, melyekre gyakran a hosszú kitartott hangok, akkordok jellemzőek.

A harmonika legfontosabb légszekrény-játéktechnikái közé tartoznak a *tremoló*, a *triolák* légszekrényváltással, *ricochet* (triola, kvartola, kvintola) és a *vibrato*. Ezek a légszekrényvezetés-játéktechnikák először a harmonika eredeti zenéjében jelentek meg, majd később a harmonika-átiratokba is belekerültek.

Rövid összefoglaló a harmonikán használt leggyakoribb légszekrény-játéktechnikákról:

- *Tremolo* – ez a fajta játéktechnika gyakran fordul elő a harmonikazenében. Ez tulajdonképpen egy repetíció, amely a folyamatosan lenyomott billentyű (lehet akár több hang is) és a gyors légszekrényváltás közös munkájának eredménye. Ha ugyanezt lassú tempóban játszunk, akkor az egy speciális *détacher* játéktechnikának tekinthető. Eredetileg ez egy vonós játéktechnika, elnevezése egy francia szóból származik: *détacher* – elválasztani. Harmonikán *détacher* egy olyan játéktechnika, ahol légszekrényt mindegyik hangra kell váltani.

- *Triolák* légszekrényváltással – ennek a játéktechnikának az alapja a légszekrényváltás. A triolák első és utolsó hangját azonos légszekrény irányába játsszuk, és a triolák első hangját pedig külön le kell ütni. A másik előadásmódja pedig, amikor mindegyik hangra váltunk légszekrényt, ebben az esetben az egyik triola kifelé, a másik pedig befelé irányú légszekrényváltással indul.



16. Triolák és a légszekrényváltás

- *Ricochet* – ezt az effektust legelőször V. Zolotarjev használta fel II. szonátájának záró tételében. A francia *ricochet* szó magyar megfelelője: visszapattanás. Harmonikán ez úgy valósul meg, hogy a légszekrény függőleges irányú mozgása közben annak felső és alsó része felváltva összeütközik, és ez adja az egyenletes lüktető hangzást. F. Lips javaslatára hallgatva Sz. Gubajdulina *Et Expecto* művében legelőször használta fel kvintolás *ricochet*-et. A triolás vagy kvartolás *ricochetre* leginkább a légszekrény alsó és felső részének összeütközése jellemző, míg a kvintolás *ricochet* esetében már a légszekrény mind a négy sarka ütközik össze felváltva, játék közben.
- *Vibrato* – magyar megfelelője: vibrálva. Ezt az effektust a hangmagasság, illetve a dinamika változtatásával lehet elérni. Mivel, hogy harmonikán nem változtatható a hangmagasság (legfeljebb lefelé – elfojtott *glissando* formájában), ezért itt csak dinamikai *vibrató*ként lehet értelmezni. A dinamikai *vibrato* esetében lehetséges változtatni a vibrálás frekvenciáját, illetve a dinamikai különbséget.

Jól érzékelhető tehát, hogy a légszekrény játéktechnikái elég széles skálán mozognak a hangformálás terén, és ezeket helyesen alkalmazva megvalósítható a professzionális, kifejező, színes harmonikajáték.

Megvizsgálva a harmonika fizikai és zenei kifejezésének lehetőségeit, látható, hogy magába tudja foglalni több más hangszer tulajdonságát. Például ki lehet tartani – az orgonahangzásra jellemző – hosszú, egyenletes hangokat, akkordokat, továbbá aktívan megszólaló, majd fokozatosan halkuló hango(ka)t, mint például a zongoráét. A harmonika hangja dinamikailag eléggé hajlékony, fokozatosan hangosodó és halkuló, mint a fúvós hangszerek vagy az énekhang esetében. Talán ezzel magyarázható az, hogy a harmonika hangját gyakran egy egész zenekar változó, összetett hangzásához szokták hasonlítani.

Hasonló tulajdonságokat várt el saját hangszerétől Liszt Ferenc is. A zongorán úgymond szimfonikus zenekari hangzást tudott elérni, miközben mégis megmaradt a zongora hangzáslehetőségein belül, s nem utolsó sorban figyelembe vette a mű lejátszhatósági szempontjait. Akadnak azonban zongoraművei között olyan korábbi verziók is, melyekből – rendkívüli technikai nehézségei miatt – később könnyebb, „lejátszhatóbb” változatot készített. Bámulatos előadói (és zeneszerzői) képességeinél fogva az utókor Lisztre, mint minden idők legnagyobb zongoristájára emlékezik vissza.

Ugyanez hasonlóképp megfigyelhető a harmonika esetében is. Annak ellenére, hogy több más hangszer tulajdonságait is magában foglalja, mégis meg tud maradni harmonikának. Az előadónak nagyon kell ismernie a harmonikahangzás és -játéktechnika lehetőségeit. Nem szabad elvárni a hangszertől olyat, amely nem felel meg a természetének, vagyis a harmonika sajátos jellegére való tekintettel kell elérni a kívánt hangzást.

III. Az átiratok szerepe a harmonikarepertoárban, átiratok készítése

III.1 Az átirat, mint transzformációs folyamat, szerepe a művészetben

A zenei átiratok a művészetben végbemenő összetett folyamatok, kölcsönhatások részét képezik, melyek mozgató rugóként hatnak egymásra, és előre viszik a művészet fejlődését egészében véve. Ennek a folyamatnak köszönhetően számos művészeti alkotás keletkezett.

Így például Shakespeare *Rómeó és Júlia* tragédiájának hatására számos alkotás született több művészeti ágban is. Közülük néhány zenei vonatkozású példa: Csajkovszkij szimfonikus zenekarra írt nyitányfantáziája, Gounod ötfelvonásos operája, Berlioz drámai szimfóniája, Prokofjev balettje, melyek mind a *Rómeó és Júlia* címet viselik.

Másik irodalmi példa Prosper Mérimée *Carmen* című elbeszélése, melynek témáját szintén többen feldolgozták. A mű alapján Georges Bizet négyfelvonásos operát komponált *Carmen* címmel, R. K. Scsedrin pedig megírta *Carmen-szvit* balettzenéjét, mely utóbbi a 20. század balettművészetének egyik kiemelkedő alkotásának tekinthető.

Viktor Hartmann képiállításának hatására Muszorgszkij megírta az *Egy kiállítás képei* című zongoraciklusát (programzene). Ezeken a példákön keresztül szoros összefüggés található a különböző művészeti ágak között. A zene, a tánc, a festészet, az irodalom meglehetősen közeli kapcsolatban állnak egymással, hasonló témákat és gondolatokat dolgoznak fel saját kifejezésük keretein belül. Analóg folyamatok mennek végbe egy azonos művészeti ágon belül is, mint például a zenében a népdal- és táncfeldolgozások, a különböző ismert zenei témákra írt fantáziák esetében is. Szintén ehhez az alkotói folyamathoz tartozik a zenei átiratok készítése. Az eredeti mű gyakran már nemcsak mint motivációs tényező játszik szerepet az átiratkészítő számára.

Az átirat specifikumai megkövetelik az eredeti mű fontosabb jellemzőinek, karakterének megmaradását. Úgy is tekinthető, mint egyfajta másolás az új hangszer lehetőségeinek figyelembevételével. Ugyanakkor fontos tisztázni azt is, hogy az átiratkészítés mégsem vezethető le csupán egy mechanikus, szabálykövető kottázásból, hanem az egész inkább egy kreatív alkotási folyamathoz hasonlítható, ahol a mű új, átdolgozott formájában születik újra. Az átiratkészítőnek át kell értelmeznie a mű tematikus anyagát, utána pedig – az új hangszer hangzásvilágából kiindulva – újraírni a darabot. Ehhez sokszor kardinális

változtatásokra is szükség van, a zenei anyag struktúrájának, felépítésének megváltoztatására, akár pl. egész kadencia-részek hozzáadására, illetve törlésére.

Ilyenkor felmerülhet a jogos kérdés: Hogyan lehet az, hogy számos változtatás után a zene mégis felismerhető marad, megőrzi az eredeti darab műfaját, karakterét, illetve a zeneszerzői stílusjegyeket? Mik azok a zenei elemek, amelyek lehetővé teszik a különböző jellegű változtatásokat?

A zenének erről a tulajdonságáról M. E. Tarakanov művészettörténész *A zeneszerző elképzelésének és megvalósításának módjai* című tanulmányában ír néhány gondolatot (129. old.): „Bármilyen zenei téma önmagában tartalmazza már a különböző kifejezési lehetőségeket, a hangképzés fajta, hangszín, illetve a zenei kontextus függvényében a hangzasképe teljesen más formát ölthet.”

Milyen alkotási stádiumokon megy keresztül a művész alkotó az elképzelés és megvalósítás útján? Egy és ugyanaz a zenei anyag hogyan képes megváltozni, átalakulni a zeneszerző elképzelésének és céljának megfelelően? Az előbb említett munkában a szerző egy konkrét példán keresztül mutatja be ezt az alkotási folyamatot, Prokofjev munkásságán keresztül.

1916-17-es években Prokofjev létre akarta hozni a *Fehér kvartett* nevezetű vonós kvartettet, amelynek hangterjedelme a zongora fehér billentyűivel lett volna azonos. Az 1920-as években a szerző elkezdett foglalkozni a *Tüzes angyal* című operájával, melynek librettóját Valerij Brjusov azonos című regénye alapján készítette. Az opera megírásához a zeneszerző, a nem létező *Fehér kvartett* téma vázlatait használta fel, melyek végül az opera vezérmotívumaivá váltak. Ezen a ponton még mindig nem fejeződött be a zenei anyaggal való munkája.

Különböző okok miatt a *Tüzes angyal* című operáját nem sikerült színpadra vinni az elején, így Prokofjev – a már meglévő zenei anyag alapján – belekezdett egy új, hangszeres mű komponálásába. A zeneszerző egy szimfónia mellett döntött, és így módon kezdődött el a *III. szimfónia* megírása. Ilyenkor jogosan felmerülhet az a gondolat, hogy ez a darab már tulajdonképpen nem is igazán tekinthető egy önálló zenei műnek. Erre kapunk választ Tarakanov munkájában (130. old.), ahol Prokofjev saját gondolatai olvashatók a szimfóniával kapcsolatban:

„Az alap tematikus zenei anyag már korábban született, függetlenül a *Tüzes angyal* operájától. Amikor a zene bekerült az operába, akkor egyfajta programmal, cselekménnyel

gazdagodott, amikor kikerült az operából, akkor viszont elveszítette ezeket a színeket. Azt szeretném, ha a hallgató megpróbálná mindenféle cselekmény nélkül hallgatni a 3. *szimfónia* zenéjét.”

Ezen a példán keresztül megfigyelhető, hogy a szerzői gondolat az alkotói folyamat során sokszor mennyire váratlan és meglepő utakon mozog. Azonos zenei anyag a zeneszerző elgondolásának és terveinek megfelelően mennyire radikálisan tud megváltozni, új formát ölteni.

Az is jól látható, hogy egy azonos zenei anyag mennyire jól tud működni különböző zenei közegben, ha helyesen kerül felhasználásra. Ilyenkor lehet szó a téma különböző műfaj közötti áthelyezéséről, illetve, átiratok esetén a különböző hangszín- és hangszeradottságok közti áthelyezésről.

III.2 Transzkripció elméleti és gyakorlati szinten

Az első kórus- és szóló énekdarabok átiratait már a 16. század közepén kezdték el készíteni. Híresek A. Willaert (1490-1562) lantra készített kórusátiratai. 17. század elején az angol organista, V. Bell (1690-1723) átiratokat készített G. Händel (1685-1759) operáinak és oratóriumainak népszerű részleteiből.

Köztudott, hogy a 18. század legnagyobb átiratkészítője J. S. Bach. Átiratai már egy magasabb szintet képviseltek a műfaj fejlődése szempontjából. Bach átiratainak számát megközelítőleg 500-ra becsülik, melyekben saját, illetve más zeneszerzők műveit írta át.

Bach korában létezett még az úgynevezett szabad hangszerválasztási tradíció. Ennek következtében előfordulhatott, hogy orgonaművei egy részét csembalón adták elő, illetve fordítva. A. Schweitzer *J. S. Bach* című könyvében (203. old.) a következőt állítja: „Ami a szonátáit illeti, tévedés lenne őket orgonaszonátáknak tekinteni. Mind a kettő mai napig fennmaradt kézirat [...] egyértelműen bebizonyítja, hogy a szonáták két billentyűzettel és lábpedállal rendelkező csembalóra íródtak.”

Bach nemcsak saját, hanem más szerzők műveit is átírta. Vivaldi, Marcello, Telemann számos versenyművét orgonára, illetve *Clavierra* írta át. Korálelőjátékai lényegében véve a protestáns korálok átiratainak tekinthetők.

Későbbiek során szintén keletkeztek átiratok, Bach szóló hegedűműveiből sokan készítettek zongoraátiratot: Brahms, Saint-Saëns, Rachmaninov, Busoni, Godowsky. Arról a hatásról, amely Bach saját művészetére hatott, Busoni így ír:

„Tőle tanultam megismerni azt az igazságot, hogy a jó, a nagy, az univerzális zene ugyanaz a zene marad, bármilyen eszköz által hozzuk is létre. Van azonban egy másik igazsága is: „különböző eszközöknek megvan az ő legegényibb nyelvük, mellyel egy és ugyanazt a tartalmat, gondolatot, mindig új és új értelmezéssel nyilatkoztatják ki.” (F. Busoni: *Vázlatok a zeneművészet új esztétikájához*, 30. old.)

Az átirat műfajának további fejlődése olyan nevekhez köthető, mint például Liszt vagy Busoni. A huszadik század 20-as, 30-as éveiben a zongoristák körében népszerűvé váltak a különböző operák témáira játszott parafrázisok. Ez a műfaj a szabad variációs formához tartozott. Abban az időben az ismert zongoristák (Henri Herz, Johann Peter Pixis, Sigismund Thalberg) játékában az effajta parafrázisok sokszor csak mutatványos, tartalom nélküli zenék voltak, amelynek az volt a céljuk, hogy elkápráztassák a közönséget. Liszt fiatalabb éveiben szintén követte ezt a divatot, ugyanakkor a későbbiek folyamán már újabb, magasabb célokat tűzött ki maga elé. M. Druskin *Külföldi zeneirodalom* (М.Друскин *История Зарубежной музыки*) című könyvében a következőképpen nyilatkozik erről: „F. Liszt parafrázisai egyfajta propaganda eszközévé váltak, amelyekkel a klasszikus és kortárs zenét népszerűsítette. Mozart, Weber, Rossini, Bellini, Meyerbeer, Gounod, Wagner, Verdi, Erkel, Mosonyi – ők voltak azok a zeneszerzők, akiknek operáiból Liszt kölcsön vette a témákat saját fantáziáihoz.” (200. old.)

Szintén ugyanezt a célt – a zeneirodalom remekműveinek népszerűsítését – szolgálták a szimfóniákból és nyitányokból készített zongoraátiratai. Liszt ezt írta erről: „A zongora a legelső helyet foglalja el a hangszerek hierarchiájában: a hangszer nagy népszerűségnek örvend és eléggé széles körben elterjedt a zenében. A zongora hét oktáv hangterjedelme magába foglalja az egész zenekar hangzását, és az ember tíz ujjá elegendő ahhoz, hogy a többszáz zenész összjátékában megjelenő harmóniák meg tudjanak szólaltatni rajta. A zongorának köszönhetően lehetővé válik olyan művek megszólaltatása is, amelyek a nagy zenekar megszervezésének nehézségeiből adódóan ismeretlenek maradhattak volna a nagyközönség számára. Ezért egy zongora és egy egész zenekari mű összehasonlítása olyan, mintha egy metszetet vetnénk össze egy festménnyel, amely sokszorosít és terjeszti az adott művészeti alkotást.” (Druskin *Külföldi zeneirodalom*, 201. old.)

Ilyen jellegű zenei metszeteknek bizonyultak Liszt *zongorapartitúrái* is, ahogyan a szerző nevezte őket. Dráfi Kálmán a következő gondolatokat írja disszertációjában Liszt zongorapartitúráival kapcsolatban (5. old.): „Furcsa, sőt ellentmondást is magában rejtő kifejezés a ’zongorapartitúra’, amit Liszt talált ki és vitt be a köztudatba ’partition du piano’ néven. Az elnevezésben a szimfonikus zenekarra és a zongorára egyaránt történik utalás. Liszt több helyen írásban is kitért a ’zongorapartitúra’ magyarázatára, hangsúlyozva, hogy zongorájával a legapróbb részletekig követi a zenekar hangzását, és főként, hogy nem tesz hozzá az eredeti mintához saját ötletet. Liszt azt deklarálta ezzel, hogy alkalmasnak tartja a zongorát a zenekar imitálásra. Zongorakivonat? Jóval több annál.” A Liszt-i zongorapartitúra tanulmányozásához remek példa lehet többek között Beethoven összes szimfóniájának – Liszt által készített – átiratsorozata (S. 464).

Pár sorral lejjebb Dráfi tovább folytatja ezt a témát, és az első zongoraátiratok keletkezéséről, illetve keletkezésének módjáról ír: „A 18. század közepén próbálkoztak először a műfajjal, német földön, műkedvelők számára. A divat összefüggött a zongora mechanizmusának fejlődésével, a csembalót fokozatosan széles körben felváltotta a jóval több árnyalatra képes kalapácszongora. Az idő múlásával az átiratok tehetségesebb szerzői mind jobban törekedtek az eredeti mű szellemének kifejezésére, a zongorakivonatba beírták az énekszólamot, később külön sorban tüntették fel a vokális anyagot, s a kottába bejegyezték a fontosabb hangszereket. A zongorakivonat sokak számára pótolta az operát és a koncerttermet”.

Liszt zongorapartitúrái magasabb, művészi szintű átiratok felé nyitottak utat, amelyek kiszorították a korábbi egyszerűbb, gépiesebb átiratkészítési praxisokat. Ezenkívül a zongora hangzásvilágát is gazdagították, bővítve azt addig ismeretlen zenekari effektusokkal. Liszt zongoraátírataiban két tendencia figyelhető meg:

- 1.) Az eredeti kottakép megőrzése, szinte változtatás nélkül (kötött átiratok), például Beethoven-szimfóniák, 6 Prelúdium és fuga orgonára (Bach), G-moll fantázia és fuga orgonára (Bach), Haláltánc (Liszt saját műve)
- 2.) A kotta szabadabb megközelítése (lásd alább)

A 2. ponthoz kapcsolódva kijelenthető, hogy a szabad zongoraátiratok kategóriájának létjogosultságát mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy Liszt saját, illetve idegen szerzők műveinek témáiból rengeteg átiratot készített, mennyiségi értelemben többet, mint amennyi az

eredeti zongoraműveinek összessége. A különböző témákat feldolgozó zongoraművei fantáziák, operaparafrázisok formájában önálló koncertdarabok, melyek vezérmotívumait a sokféle módon variált témák képezik. E művek tartalmi részét a témák különböző karakterű megjelenései, valamint a más, többnyire nem tematikus zenei anyagok (pl. bevezetés, átvezetés, kóda, improvizatív kadenciák) szerves ötvözetei adják. Formai szempontból pedig meghatározó jellemző bennük a zene céltudatos fejlesztése, építkezése, mely úgy valósul meg, hogy teljes mértékben kiaknázza a virtuóz zongoratechnika, ill. a zongora hangzásvilágát adó kifejezőeszközök lehetőségeit.

A két kategória között átmenetet képezhetnek azok az átiratok (transzkripciók), amelyeknél az eredeti, kötött zenei anyagot önálló szóló-zongorabetétek váltják (pl. Schubert-vagy Schumann-dalok átíratainál. (Erről lásd később, ebben a fejezetben)

Az eredeti kottától való elrugaszkodás tehát leginkább abból a törekvésből adódott, hogy az átírt mű „zongoraszerű” legyen. Busoni későbbi munkássága során egyetértett Liszt elképzeléseivel, miszerint a virtuozitás csak egy eszköz, amely által közvetítjük a darab mélyebb filozófiai gondolatait a hallgatóság felé. Átíratkészítéskor Busoni fontos feladatának tartotta azt, hogy a mű tartalmi részét gazdagabbá, színesebbé tegye és emellett megmaradjon a szerző individualitása, illetve az adott korszak stílusjegye is.

Az átíratkészítéssel kapcsolatban Busoni munkásságában négy fő szempont kristályosodott ki, amely manapság sem veszítette el aktualitását:

Az átírat

- 1) pontosan megőrzi a zeneszerző eredeti ötletét, elképzelését,
- 2) maximálisan visszaadja az eredeti mű hangzását, hanghatását,
- 3) figyelembe veszi a hangszer hangképzési specifikumait és faktúráját,
- 4) kényelmesen játszható, könnyen előadható.

Az átíratkészítés folyamata során az eredeti kotta megőrzése nem csupán egy mechanikus másolást jelent, hanem a megőrzött zenei anyag átértelmezését, az új hangszer (pl. a harmonika) technikai és hangzásbeli tulajdonságainak megfelelő újraírását. Az összes változtatást csak az eredeti kotta alapján szabad elvégezni, megőrizve a szerző mondanivalóját. Végeredményben mégis az eredeti műnek egy új, teljes értékű változata jön létre, amely az új hangszer hangzásvilágában születik újra. Ezek az elvek első pillantásra egyszerűnek tűnnek, ugyanakkor rengeteg időt, tudást és tapasztalatot igényelnek ahhoz, hogy egy minőségi és teljes értékű átírat jöhessen létre.

Ahogy látható, a zenészek évszázadokon keresztül komponáltak különböző műveket, és írtak át darabokat egyik hangszerről a másikra. A zeneművek átalakulásának, átírásának ezt a folyamatát próbálták szavakkal körülírni, elemezni, a különböző metodikai könyvek oldalain saját gondolataikat, tapasztalataikat papírra vetni.

Ennek ellenére személyes véleményem, hogy ez a témakör még mindig nincsen teljes mértékben kifejtve, s úgy gondolom, akad még néhány megválaszolatlan kérdés. A következőkben elsősorban a harmonikaátiratokkal kapcsolatos kérdések kerülnek előtérbe. Gondolataimat harmonikaművész és harmonikatanárként szerzett előadói, illetve átíratkészítési tapasztalataimra építem.

A Művelődési és Köznevelési Minisztérium által *Zenész, szakképesítés, harmonika* címmel 1997-ben megjelentetett országos középiskolai harmonikatantervben a következő olvasható: „[...] Tűzzük ki célul a hangszer pedagógiai és koncertirodalmának állandó bővítését. A könyvtárak mélyén számos, koncertharmonikára kiválóan alkalmas, értékes zenemű lapul, amelyeket különböző okok miatt az eredeti hangszereken ma már alig hallhatunk. Mozart *Üvegharmonika-kvintettje* vagy Weber *Harmóniumkoncertje* szép, ritkán hallott anyag lehet egy kamarazenei koncerten. A manuális orgonairodalom jelentős része kitűnő tananyag. Koncertharmonikán viszont lehetőleg ne játszassunk átiratokat, hiszen e hangszer lehetővé teszi számos mester hangszeres művének lejegyzéshez hű, stílusos, pontos előadását.”.

Véleményem szerint téves megkérdőjelezni az átíratok helyénvalóságát, helyette inkább az átíratok minőségére lenne szükséges fektetni a hangsúlyt. Ahhoz, hogy minőségi átíratot lehessen készíteni, fontos minél többet foglalkozni a harmonikaátíratok témájával, illetve rendkívül hasznos saját átíratokat is készíteni. Azonban természetesen nem szabad túlzásba esni a saját átíratok előadásával, hanem elsősorban el kell fogadni az ilyen jellegű zene létezését, és a tanulás során szükséges megszerezni azt a gyakorlatot, amely képessé teszi a játékost a minőségi harmonikaátíratok megkülönböztetésére. Az előadói tapasztalat növeli, gazdagítja a saját repertoárt, változatossá teszi azt.

Mielőtt közvetlenül a harmonikaátíratok témaköréről esne szó, az átíratok csoportosításával és rendszerezésével kapcsolatos kérdéseket érdemes tisztázni. Kutatásom során a harmonika átíratfajtáinak egységes értelmezésének és csoportosításának hiányát tapasztaltam. Összehasonlítás előtt érdemes megvizsgálni néhány irodalmi forrást, hogyan értelmezik a harmonikaátíratok típusait.

A Brockhaus Riemann zenei lexikon az átirat és a transzkripció fogalmát a következőképpen határozza meg:

Átirat – saját vagy idegen kompozíciónak az eredetitől eltérő hangzó közegre (hangszerre, együttesre) előadás vagy tanítás céljára készült változat. Az átiratban az eredeti műnek többnyire nem zenei struktúrája, inkább hangzasképe változik meg.

Transzkripció – (lat. transcriptio „átírás”) Liszt 1830-as években (elsősorban dalok) zongora átdolgozásaira bevezetett elnevezése: a többé-kevésbé szigorú feldolgozás és a szabad „fantázia” között állnak.

Nikolaj Davidov, aki a *Hangszeres darabok átiratkészítésének metodikája gombosharmonikára (Методика переложений инструментальных произведений для баяна)* című könyvében a következőképpen jelöli és csoportosítja a harmonikaátiratokkal kapcsolatos fogalmakat, az árnyalatok különbségeinek magyarázatával (15. old.):

1.) *Harmonikára alkalmazás (redakció)* – itt olyan művekről van szó, amelyek eredeti lejegyzésének faktúrája megegyezik a harmonika lehetőségeivel, és a szinte lejegyzéshű előadásuk nem torzítja a darab karakterét. A szerzőnek ebben az esetben meg kell határozni a darab harmóniáit és lejegyezni őket a harmonika billentyűzetének (basszusakkord-kíséretnek) megfelelően. Kényelmesen el kell osztani a zenei anyagot a két billentyűzet között, kitalálni a kényelmes ujjrendet, illetve kisebb mértékben meghatározni a játékmód- és pedáljelöléseket.

2.) *Átiratok* – az előbb felsorolt feladatokon kívül itt már átértelmeződnek a különböző játékmódok, illetve a szólamok funkciójának megfelelően a hanghosszúság is változhat. Kialakul egyfajta harmonika „pedálizáció”, és részben a szólamok is megváltozhatnak.

3.) *Transzkripciók* – az ide tartozó darab-átalakulások már leginkább a zeneszerzői munkássághoz tartoznak: egész szólamok hozzáadása az eredeti zenei forrás alapján, ritmusképletek megváltoztatása bizonyos szólamokban, vagy akár egész zenei anyagok áthelyezése egyik regiszterből a másikba; oktávkettőzés vagy -triplázás alkalmazása, a polifónia lehetőségeinek kihasználása.

4.) *Koncert-transzkripciók* – olyan feldolgozások, amelyekben szabadon fejlődik a tematikus anyag, átalakul az artikuláció és a ritmusképlet. Szintén jellemző rájuk az ellenpont és mellékszólamok hozzáadása, a forma bővítése kadencia, bevezetés és záró rész hozzáadásával.

Davidov elmélete tulajdonképpen elfogadható, azonban az egyetlen észrevételt fűznék ehhez: a transzkripció fogalmát nem érdemes két csoportra felosztani. A szerző kijelenti, hogy a transzkripció közel áll a zeneszerzéshez, és ez már magába foglalja a különböző átalakulásokat. A transzkripció legfontosabb feladata, a szerző eredeti mondanivalójának, elképzelésének a megőrzése, amelyet az átíratkészítőnek megfelelő formában meg kell őrizni, és átadni a saját munkáján keresztül.

Lips a harmonika átíratípusait a következőképpen csoportosítja *A harmonika átíratának művészete (Искусство баянной транскрипции)* című könyvében (11. old.):

1.) *Harmonikára alkalmazás (redakció)* – az eredeti lejegyzés megőrzése (Daquin, Couperin, Scarlatti művei, Bach-invenciók). Ebben az esetben lehetséges a játékmód változtatása, illetve ki kell találni a megfelelő regisztrálást és az ujjrendet.

2.) *Átírat* – itt lehetséges az eredeti zenei anyag bizonyos mértékű változtatása abból a célból, hogy a zene az új hangszer hangzásvilágában is meggyőzően szóljon. Szintén az átíratkészítő művészi feladatai közé tartozik a darabhoz illő harmonika-játéktechnikák és módok kitalálása.

3.) *Fantázia, parafrázis, feldolgozás, variációk* – népszerű operák, népzene és tánc műfajok témáira íródott virtuóz hangszeres művek. A klasszikus zongorairodalomban ez az irányzat elsősorban Liszt, Busoni, Godowsky, Rachmaninov nevéhez fűződik. A harmonikaművészetben a következő zeneszerzők kapcsolódnak ehhez a műfajhoz: I. Panickij, G. Senderew, A. Timoshenko, E. Derbenko. V. Podgornij (Ukrajna), R. Vurtner, H. Brehme (Németország), L. Pihlajamaa (Finnország), Ch. Magnante, P. Deiro (USA), A. Astje (Franciaország).

4.) *Transzkripció* – olyan zenei mű, amely eredetileg más hangszerre íródott. Megírása során lehetőség van a darab faktúrájának és struktúrájának megváltoztatására (új zenei anyag hozzáadása, illetve a már meglévő eltávolítása), kadenciák komponálására. A transzkripció önálló művészi értékkel rendelkezik.

Látható tehát, hogy Lips az átíratokhoz sorolja az olyan zenei műfajokat is, mint a fantázia, a parafrázis, a feldolgozás, a variáció. Korábban már említettem, hogy Liszt átírataiban két tendencia figyelhető meg:

- 1.) Az eredeti kotta megőrzése, szinte változtatás nélkül
- 2.) A kotta szabadabb megközelítése

Ennek alapján nézve Lips csoportosítása helyesnek mondható. Ugyanakkor, a szó szoros értelmében az ilyen jellegű műveket (fantázia, parafrázis, variációk) szerintem nem érdemes az átiratokhoz sorolni, ezek külön kategóriába tartoznak. Nem merítik ki a teljesen önálló darabok kategóriáját, hiszen témáik más művekből származnak, azonban átiratnak sem lehet őket nevezni, ugyanis formájuk, faktúrájuk nagyban eltér az eredeti művektől.

Az átirat fogalmához leginkább olyan műveket lehetne sorolni, amelyekben az új hangszer hangzásvilágához való alkalmazkodásból fakadó változtatások mellett mégis megmarad az eredeti darab formája, struktúrája. Ebből kifolyólag az összes olyan mű, amely csak formálisan kapcsolódik az eredetihez, nem tartozik közvetlenül az átirat kategóriájába, mivel csak érintőlegesen utal rá.

Egészében véve látható, hogy a kisebb különbségek ellenére N. Davidov és F. Lips véleménye mégis megegyezik. B. Strannolyubsky: *Útmutató a zeneművek gombos harmonikára történő átírásához* című könyvét idézve még tömörebben csoportosítja a harmonika átiratfajtaát (4. old.):

Az átiratokat leginkább a következő két csoportra érdemes felosztani:

1.) Transzkripciók

2.) Egyszerűbb átiratok

Véleményem leginkább ezzel a csoportosítással tud azonosulni, ugyanis a redakció és az átirat elég közel állnak egymáshoz, nehéz meghatározni a kettő közötti különbséget. Átiratkészítéskor leginkább csak az a kérdés, hogy milyen mértékben változik meg az eredeti zenei szöveg. Az átiratoknál kisebb, transzkripcióknál pedig annál jelentősebb változtatásokról beszélhetünk.

III.3 Harmonikaátiratok

A 20. század ötvenes éveiben a harmonikarepertoár nagyobb részét olyan átiratok képezték, amelyek eredetileg más szóló hangszerekre (orgona, zongora, hegedű), illetve különböző kamaraszerkezetekre, továbbá szimfonikus zenekarra íródtak.

Több mint 70 év elteltével a harmonikaművészet jelentős változáson ment keresztül. Manapság a harmonika-előadó szinte tökéletes hangszerrel rendelkezik. Ezekre nemcsak a harmonikások, hanem különböző műfajokban, más hangszerekre és hangszeregységekre is írnak értékes, minőségi zeneműveket a zeneszerzők. A harmonika meglehetősen gazdag és

sokszínű repertoárja mellett az előadók továbbá is az átíratkészítéshez, más hangszerek zenéje felé fordulnak.

Az átíratok saját előadói repertoárba történő bevonásának célszerűségét manapság már senki nem vonja kétségbe. Erről F. Lips *A harmonikaátírat művészetéről* („Об искусстве баянной транскрипции”) című könyvében így ír (6. old.):

„Mi lehet annak az oka, hogy a harmonikarepertoár jelentős részét az átíratok teszik ki? Ennek számtalan oka lehet, közülük a következőket szeretném kiemelni:

1. Hosszú éveken keresztül a harmonikaművészek repertoárhíánnyal küzdöttek.

2. A harmonika repertoárjából – a hangszer viszonylag fiatal korából eredendően – hiányzik az a klasszikus zenei réteg, amely évszázadokon át gazdagította más, komolyzenei értelemben vett klasszikus hangszerek repertoárját. Bármennyire is tiszteljük az eredeti harmonikaművek legjobbjait, a fiatal harmonikaművészek nevelésének szempontjából ez a repertoár önmagában mégsem tekinthető elegendőnek. Az előző évszázadok klasszikus zenéjének megismerése és elsajátítása kulcsfontosságú szerepet játszik az előadóművész öntudatának, gondolkodásmódjának, zenei ízlésének és kultúrájának formálásában. Egyszóval ez az a bizonyos zenei műfaj, amely leginkább elősegíti a zenei kreatív és művészi gondolkodás kialakulását. Ezért a régebbi korok zenéjéből készített átíratok, felhasználásuk a pedagógiai és koncertrepertoárban jelentős nevelői funkciót tölt be az előadó számára.

3. Az átíratok által a harmonika-előadók nem csupán egy passzív zenei befogadás részesei lehetnek, hanem egyúttal saját hangszerük hangzásvilágán keresztül képesek értelmezni, interpretálni és előadni a nagy mesterek zenei elképzeléseit.”

Az előbb felsorolt szempontok egyértelműen utalnak arra, hogy az előadók zenei nevelésében az átíratoknak kulcsfontosságú szerepük van. Tulajdonképpen bármilyen zenésről is legyen szó, be kell tudni fogadni a zenét a maga teljességében, a zene által nyújtott lehetőségeket. Kutatásaim alapján a harmonikaátíratokat a következő három fő csoportra lehetne osztani:

1. Koncertrepertoár
2. Pedagógiai repertoár
3. Házi zenélés repertoárja

Koncertrepertoárba tartoznak az olyan jellegű művek, amelyek átírás után teljes értékű művészi kifejezőerővel bírnak, és az eredeti művekkel egyenrangú, méltó módon szólalnak meg a pódiumon. Ilyen módon a harmonika-előadók műsorában gyakran hallhatók például Couperin, Rameau, Scarlatti, Franck, Bach, Muszorgszkij, Prokofjev és Sosztakovics művei.

Pedagógiai repertoárba sorolhatók azok a darabok, amelyek átírásuk során ugyan veszítenek valamennyit a művészi értékükből, azonban a tanítás szempontjainak tökéletesen megfelelnek, pedagógiai előnyük nem megkérdőjelezhető. Az ilyen átíratok megismertetésével, szakszerű oktatásával a hallgató elsajátíthatja az előadóművészet különböző elemeit, az interpretáció hagyományait. Ide sorolhatók a következő művek: Czerny, Chopin, Moszkowski etűdjei, Haydn, Mozart szonátái, Liszt rapszódái.

A harmadik csoportot azok a művek képviselik, amelyek különböző okok miatt sem a koncert-, sem a pedagógiai repertoárba nem sorolhatók. Az e típusba tartozók csak lényeges minőségvesztéssel írhatók át harmonikára. Ilyen jellegű repertoárt leginkább tanítási célra érdemes használni. Az előadóművész bővíti a repertoárismeretét, fejlesztheti a lapról-olvasási készségét, illetve szélesítheti látókörét, zenei ízlését.

Mindezek után jogosan merülhet fel a kérdés: Lehet-e bármilyen zenét átírni, illetve lényeges művészi érték vesztese nélkül előadni harmonikán?

Rangos kortárs harmonikaversenyeken, harmonikafesztiválokon megismerhető a résztvevő harmonikaművészek repertoárja, így csakhamar nyilvánvalóvá válik, hogy bármilyen zenét elő lehet adni harmonikán, a hangzashűség különböző szintjeinek megvalósíthatóságával, korszaktól és stílustól függetlenül.

Gyakran hallhatók Couperin, Rameau, Daquin, Scarlatti, Vivaldi, Bach és más barokk szerzők művei harmonikán. Széles körben játszik Franck, Mendelssohn, Reger romantikus zeneszerzők műveit is, amelyek teljes értékűen meg tudnak szólalni harmonikán. A nagy orosz klasszikusok közül kiválóan hangzik Muszorgszkij *Egy kiállítás képei* című zongoraciklusának harmonikaátírata. Nemzetközi harmonikaversenyeken gyakran játsszák Csajkovszkij *Hegedűversenyének Finalját* V. Zubitsky által készített szólóharmonika-átíratban. Ezen kívül Lyadov, Rachmaninov, Borogyin művei is hallhatók harmonikán.

Az orgonaművek (például Bach, Pachelbel, E. Arro, Messiaen művei) – a két hangszer hangképzésének, hangzásának közös vonásai miatt – általában jól szólnak harmonikán. Ezen kívül még több más orgonaszerző – mint például Liszt, Franck, Boëllmann, Reger – műveiből is készült számos átírat, amelyek szintén jól hangoznak harmonikán.

Az átiratkészítéshez történő darabválasztás leginkább az előadó ízlésére támaszkodik. Ugyanakkor az átírás vagy az előadás során felmerülő nehézségek, negatív élmények elkerülése érdekében létezik néhány tényező, amelyet mindenképp érdemes figyelembe venni a darabválasztás során.

Közös gyakorlati tapasztalaton alapul az a szakmai vélemény a harmonikások között, amely szerint bizonyos romantikus és impresszionista stílusú zongoraműveket nem érdemes átírni harmonikára. A harmonika hangzástermészete és játéktechnikai lehetőségei szemszögéből tekintve Schumann, Chopin, Brahms, Debussy, Ravel művei túlságosan zongoraszerűnek bizonyulnak. Műveikben fontos szerepet kap a pedál, a különböző hangszínek, a zongora specifikus hangzása, faktúrája. A harmonika kifejezőeszközei tehát nem nagyon alkalmasak arra, hogy megfelelő mértékben visszaadják azt a hangzásvilágot, amely a szóban forgó szerzők műveit, zenei stílusát jellemezi.

Létezik olyanfajta zene, amely nem kötődik egy adott hangszer hangzásához. Ahogy ez Bach idejében is sokszor előfordult, hogy a műveket egyik hangszerről írták át a másikra, és mindemellett magas művészi értékük mégis meg tudott maradni. Ezzel szemben számos olyan mű létezik, amely hangképzési tulajdonságok, hangzáslehetőségek alapján egy konkrét hangszerre íródtak, emiatt csak az adott hangszer képes teljes mértékben kifejezni a művekben rejlő zenei tartalmat. Az eredeti harmonikarepertoár esetében ez a jelenség ugyanúgy létezik.

Ha a darab megírásához a harmonikára jellemző zenei kifejezőeszközöket alkalmazzuk – például *clusterek*, *elfolytott glissando*, *levegőgomb* használata, különböző légszekrény játéktechnikák –, akkor ezt a hangzást szintén nehéz rekonstruálni más hangszereken. Például fuvolán vagy hegedűn elő lehet adni a darab lírikus, dallamos részeit, ugyanakkor egészében véve a darab túlságosan harmonikaszerű lesz számukra. Még zongorán sem fog egyenértékűen szólni minden, annak ellenére, hogy faktúra szempontjából a zongora talán legközelebb áll a harmonikához. Ebből látszik, hogy az átiratoknál a gyakorlati tapasztalat egyformán fontos, akármilyen hangszerre is készítjük az átiratot.

A disszertációban nem a megoldhatatlan feladatokkal foglalkozom, hanem kutatásaim során inkább azt a kérdést fejtem ki, hogy mely zene szól jól, és azt hogyan, milyen eszközökkel lehet elérni harmonikán.

A harmonikaátiratok gyakorlatában kardinális kérdés, hogy melyek azok a szempontok, amelyek alapján az adott mű harmonikaátiratának elkészítésére, illetve előadásra alkalmassá válhat? Ez a kérdéskör nem határozható meg egyszerűen, mivel a szempontok egybemosódnak,

azaz egy jó átírat számos összetevőtől függ. Az átíratkészítés egy egyéni, kreatív művészi folyamat, melynek során leginkább az átíratkészítő szakmai tudása, tapasztalata és adott hangszer széleskörű ismerete a meghatározó. A kiválasztandó mű paramétereinek feltérképezése, a zenei anyag átültetése, árnyalt megjelenítése, a zenei tartalom megőrzése, a hangszer megfelelő ismerete, a technikai kivitelezés mind-mind egy bonyolult, összetett folyamat, kritériumrendszer.

Az esetek többségében az átíratkészítő és előadó egy és ugyanaz a személy. Bizonyos mértékben ez megkönnyíti az átíratkészítés folyamatát, ugyanis az előadó legjobban ismeri a saját hangszere adottságait és lehetőségeit. A hangszer adottságaiból és az előadó saját képességeiből kiindulva, az előadónak lehetősége nyílik új utak és lehetőségek keresésére, annak érdekében, hogy az átírni kívánt mű még jobban és teljesebben szólalhasson meg a harmonikán.

IV. Átíratok bemutatása hangszerek szerint

Az átíratkészítés egyik hangszerről a másikra egy aprólékos munkafolyamat, amely nemcsak időt, hanem zeneelméleti és előadói művészi készségeket is követel a mestertől. Ezenkívül szintén nélkülözhetetlen némi bátorság és magabiztosság arra vonatkozólag, hogy az elképzelés megvalósítható lesz saját hangszerén is, ugyanis az eredmény a maga nemében újdonság is lehet, ugyanakkor mégis tökéletesen át tudja majd adni az eredeti mű hangzásvilágát és mondanivalóját.

Egy zenekari mű egyesek számára csupán egy zenekarra íródott zenét jelent, ugyanakkor van, aki el tudja különíteni a benne rejlő zenei mondanivalót, zeneszerzői elképzelést egy konkrét hangszercsoport megnyilvánulásától, egyúttal el tudja képzelni egy szólóhangszer előadásában, illetve a megvalósításához vezető utat is ismeri. Tehát az átíratkészítő elhatározása, szakmai tudása és tapasztalata feltétlen szükséges a munka sikeres megvalósításához.

„Kerüljétek a rutint, kezdjétek minden alkalommal, mintha sohasem kezdtetek volna, ne tudjatok semmit, de gondoljatok és érezzetek!” (F. Busoni: *Vázlatok a zeneművészet új esztétikájához* 38. old.)

A hangszer dallamos, többszólamú és erőteljes hangzásának köszönhetően harmonikán jól hangzik Csajkovszkij zenéje, például a *D-dúr* hegedűre és zenekarra írt *koncertfináléja* vagy az *Induló és a Cukortündér tánca* a *Diótörő* című balettjéből. Jó példa Stravinsky hasonló hangvétellő zenéje is, mint a *Farsangutói vásár* (estefelől) a *Petruska* című balettjéből. Kiválóan hangzik harmonikán a szerző *Ebony Concerto* című szólóklarinétra és hangszeres együttesre írt műve is.

A hangszeres átiratok mellett léteznek vokális harmonikaátiratok, amelyek eredetileg énekhangra íródtak, azonban készült belőlük átirat harmonikára is. Ezen példák közül az egyik legnépszerűbb Rachmaninov népszerű *Vocalise* című műve, amelyet eredetileg énekhangra komponált zongorakísérettel. Az énekszólamban nincsenek szavak, csak egyetlen magánhangzó szerepel (ezt a szerző az előadóra bízta). A zenei anyag – a dallamvezetés, a polifonikus játék a dinamikus szólamvezetés segítségével – a harmonika széleskörű játéktechnikai lehetőségeinek köszönhetően jól játszható, hangzásképe jól illeszkedik a harmonikán technikailag megvalósítható hangzásstruktúrához. Mindezek miatt a hangszerszerűség jól érvényesül, a zene technikai és hangzásbeli kritériumai tehát nagyobb nehézségek nélkül teljesülhetnek.

Szintén említésre méltó a zenetörténet egyik legkiemelkedőbb remekműve: Bach *Chaconne*-ja (BWV 1004), szólóhegedűre írt partitájának utolsó tétele. Ez a tétel leginkább Busoni zongoraátiratában ismert, ugyanakkor harmonikán is gyakran hallható. A műből maguk az előadók több értékes átíratot készítettek. A darab első átiratai a 20. század első felében keletkeztek, ugyanakkor ezek még basszusakkord rendszerű hangszerekre íródtak. Manapság a *Chaconne*-t leginkább V. Semionov konverteres harmonikára készített átiratában szokták játszani.

Az ilyen jellegű átiratok népszerűek és jól ismertek harmonikán, ugyanakkor leggyakrabban inkább a billentyűs hangszerek irodalmából készültek átiratok. Kijelenthető, hogy a „clavier-zene” a harmonikaátiratok egyik legfontosabb forrásának tekinthető. Ennek okai a következőképpen határozhatók meg.

A billentyűs hangszerek (clavier) csoportjába tartoznak az olyan billentyűzettel rendelkező hangszerek, mint például az orgona, csembaló, zongora, harmónium. Ebből a szempontból ide lehetne sorolni a billentyűsharmonikát is, hiszen a hangszer e típusa szintén rendelkezik billentyűzettel. Pontosabban, a harmonika több billentyűzettel is rendelkezik (basszusakkord, konverter, jobb kéz billentyűzet), ahogy ez (utóbbi) az orgona esetében is

ismert. Mindenesetre ezek mind polifonikus hangszerek, melyek zenéje nagyon közel áll egymáshoz a faktúra és a lejegyzésmód szempontjából. Az előadás oldaláról közelítve is sok hasonlóság található bennük az artikuláció és a hangképzés lehetőségei tekintetében.

A harmonikások módszertani irodalmuk tanulmányozásához gyakran a zongorairodalmat veszik alapul. A harmonikához képest a zongora nagyobb múltra tekint vissza, és az előadás terén is értékesebb hagyományokkal, tapasztalatokkal rendelkezik. Az ilyen jellegű metodikai munkák a harmonikások számára nagyon hasznosak, úgy az egyéni fejlődés, mint a többi hangszerrel kapcsolatos ismereteinek általános jellegű bővítése szempontjából, ami az átiratok készítésénél rendkívül hasznos tudásanyagként segítheti a munkát. Az átiratkészítő aprólékosan és több oldalról tanulmányozza az átirandó művet. Természetesen ilyenkor nem szabad megfélekezni az egyes hangszerek egyedi hangzásáról és lehetőségeiről sem.

A következő részben kutatói munkám a billentyűs hangszerek zenéjéből vett átirataimmal és megírásuk egyedi problematikáival foglalkozik. Mivel ebbe a kategóriába tartoznak az orgonára, csembalóra és zongorára írt művek is, így – az átiratok mellett – kitérek a fenti három hangszerre is.

A következő műveket hangszerpárok szerint szeretném megvizsgálni:

- Bánkői Gyula: Lebegés (harmonika – harmonika)
- J. S. Bach: F-moll korál BWV 639 (orgona – harmonika)
- D. Scarlatti: A-dúr szonáta K.24, L. 495 (csembaló – harmonika)
- F. Liszt: Desz-dúr etűd op. 1 Nr. 11 (12 etűd zongorára c. sorozatból)
(zongora – harmonika)
- S. Prokofjev: Tokkáta op. 11 (zongora – harmonika)

IV.1 Harmonika – harmonika. Bánkői Gyula: Lebegés

Az átiratok kapcsán az azonos csoportba tartozó, de egyébként különböző típusú hangszerek is kapcsolati viszonyban állnak egymással. Nagyon gyakori és elterjedt a gombos harmonikáról a billentyűs harmonikára történő átirás gyakorlata. Annak ellenére, hogy ezek szinte közel azonos hangszerek, mégis több dologban különböznek egymástól. Vizuálisan a két hangszer teljesen más jobb oldali billentyűzettel rendelkezik, amely az átiratkészítés esetében lényeges szempont. Ilyen például a hangterjedelem, nagy hangközök esetében a kéznyújtás,

illetve a dupla hangos játék. Ezért a gombos harmonikára írt műveket bizonyos mértékben mindig át kell alakítani a billentyűs harmonikán történő előadásukhoz.

Ilyen jellegű átírási folyamat bemutatásához egy különleges zenei példát, Bánkövi Gyula *Lebegés* című darabját választottam. Ez a mű eredetileg billentyűs harmonikára íródott. A darabot átírtam egy újabb rendszerű harmonikára, melynek mindkét billentyűzete rendelkezik már regiszterkapcsolókkal.

Ezen túlmenően némileg változtatni kellett a mű előadásmódján is, amely az értelmezés során a személyes elképzelésen, valamint a mű dramaturgiai tartalmán alapult. A zenei anyag transzformációja tulajdonképpen a következő két főcsoportra osztható:

- 1) *Mechanikus transzformáció*: a zene és a jelzésszerkezet lehetőség szerint pontos, változtatás nélküli áthelyezése egyik hangszerrel a másikra azzal a céllal, hogy az új hangszer technikai adottságainak (pl. hangterjedelem) megfelelően a zene egy új hangzaskörnyezetben szólalhasson meg.
- 2) *Interpretációs transzformáció*: ez a fajta átalakulás leginkább a darab tartalmi rétegének értelmezésével és megváltoztatásával hozható kapcsolatba. Ilyenkor előfordulhat akár teljesen új kifejezőeszközök használata is, melyektől megváltozhat az adott zenéről kialakult benyomás, és végeredményben az egész folyamat egyfajta tartalmi változásként hat. Az eredeti zenei anyag egyedi értelmezésének során bekövetkezett változások a zenemű hangzásának és lejegyzésének átalakulását is magukba foglalják.

Ez a kétfajta transzformáció általában összefügg egymással, és a különböző esetekben más-más mértékben jelennek meg a művekben. A Bánkövi Gyula *Lebegés* című darab átírása folyamán mind a két transzformációs módszert alkalmaztam. Ennek következtében a darab megőrizte az eredeti mondanivalóját, ugyanakkor mégis új színt és irányt kapott, mind az előadó, mind a befogadó számára egyaránt. Fontosnak tartom megemlíteni, hogy a mű átírása és értelmezése közben abban a szerencsés helyzetben voltam, hogy állandó kapcsolatot tarthattam a zeneszerzővel, így lehetőség adódott a mű fontos kérdéseinek tisztázására, átbeszélésére.

Beszélgetéseink során Bánkövi Gyula sok érdekességet mesélt a darabról, a zenei ötleteiről, illetve a mű keletkezésének történetéről. A kompozíció fő motívuma tulajdonképpen

maga a harmonika, illetve egy ismerkedési folyamat a hangszer technikai, művészi és kifejezői képességeivel, valójában egy felfedezés.

A szerző elismerte, hogy ez a mű egyfajta kihívás volt számára, egy lépés az ismeretlen felé. Egy bizonyos zenei elképzeléssel rendelkezett, melyet a harmonika művészi és hangzásbeli lehetőségeinek segítségével próbált megvalósítani. Véleményem szerint végül is egy nagyon mély, filozófiai és „kozmosz” irányzatú zenemű született. A zene az első hangtól az utolsó hangig feszültségben tartja a hallgató figyelmét. Az egész mű megtanulása izgalmas élményt jelentett számomra.

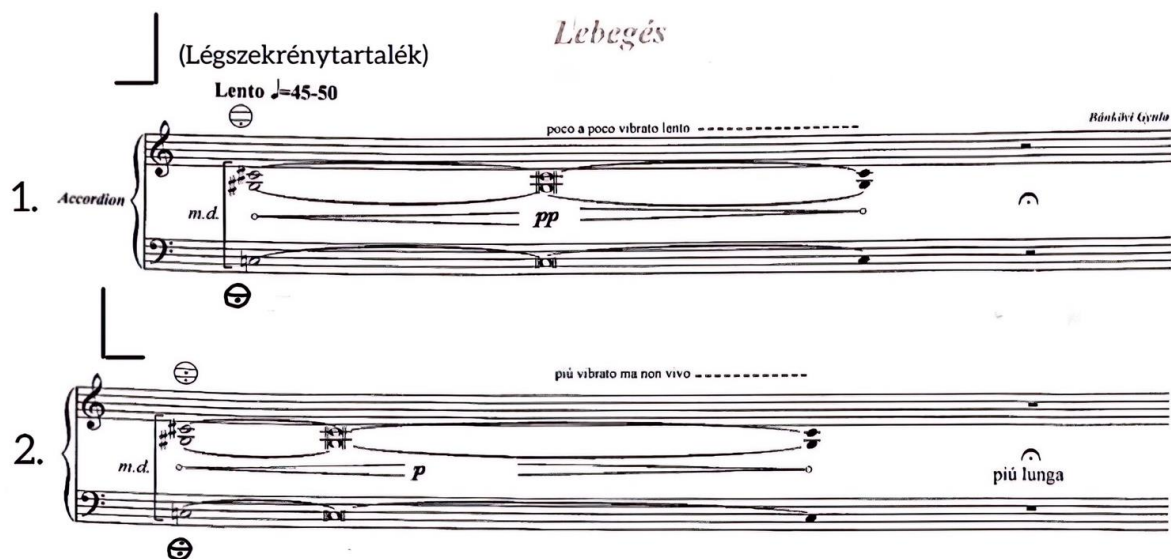
A munkafolyamat első legfontosabb állomása a bal kéz regisztrálásának megoldása volt. Az új típusú hangszeren konverteren (dallambillentyűzet) oktávketőzéssel szólnak a hangok (kétkórusos regiszter ) , illetve csak 8'  vagy 4'  egykórusos regisztert is lehet választani. A mű első sorában először csak egykórusos 8'  , míg a másodikban pedig – a dúsabb hangzás érdekében – kétkórusos  regisztert alkalmaztam. Ennél a megoldásnál a két kéz jobban követi egymást, a fejlődést, összhangban vannak egymással (17. ábra).

(Légszekrénytartalék) *Lebegés*

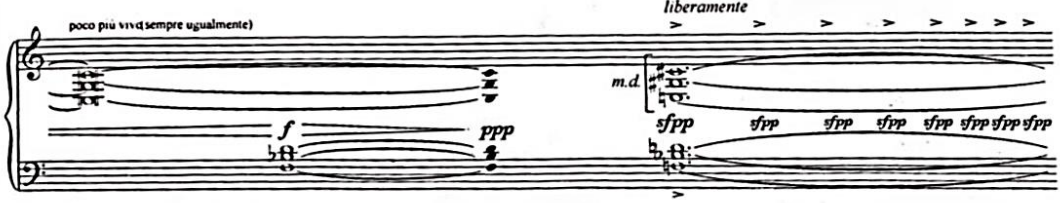
Lento ♩ = 45-50

1. Accordion *m.d.* *pp* *poco a poco vibrato lento* *Ránkóti Gyula*

2. *m.d.* *p* *più vibrato ma non vivo* *più lunga*



Következő változás az 5. sorban található, ahol a két kézben egy hosszú hármashangzat szól, és a kitartott hangok felett pedig hangsúlyok jelennek meg. Az akcentusokat vagy kézemeléssel lehet megoldani, vagy – hosszú hang esetében – pontos, aktív és hirtelen légszekrénymozgással (megrántással). A probléma akkor jelentkezik, amikor a hosszú hangnál a légszekrény eléggé kinyílik. Nyitott légszekrélynél elég nehéz kontrollálni a hangformálást, ráadásul az akcentusok is egyre lágyabbak lesznek. Ebben az esetben a légszekrényt kell váltani. A harmonikajátékban a légzésváltás fontos momentum, főleg a klasszikus zene előadásakor. Ha az előadó figyelmetlen, felesleges hangsúlyok keletkezhetnek, megszakadhat a dallamvonal. A probléma elkerüléséhez persze léteznek bizonyos légszekrényvezetési technikák, gyakorlatok. A *Lebegés* című darab esetében tehát éppen a légszekrényváltás ezen tulajdonságát használtam fel, hogy a zene légzésváltáskor némi hangsúlyt kaphasson. Ezt a módszert alkalmaztam az akcentusok játékához (18. ábra).

5. 

6. 

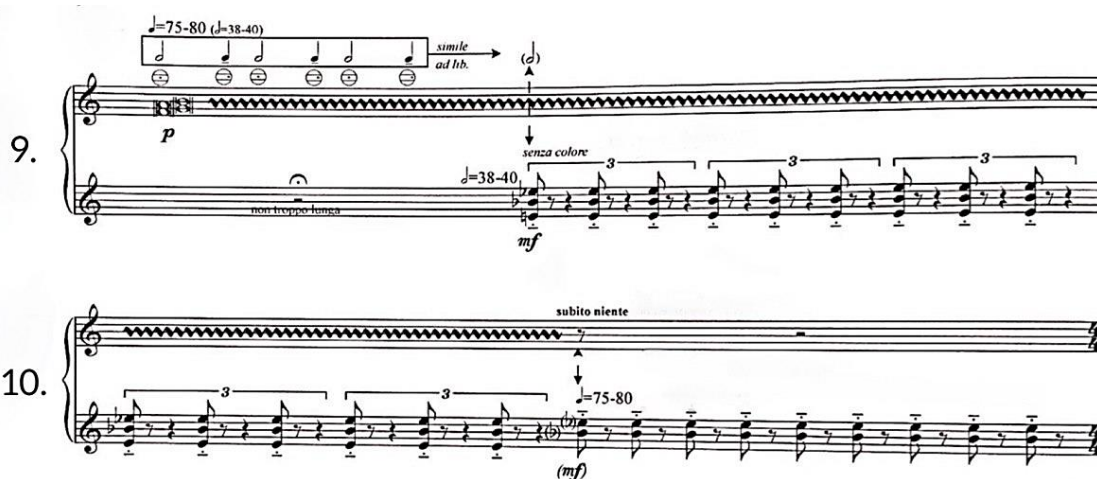
18.

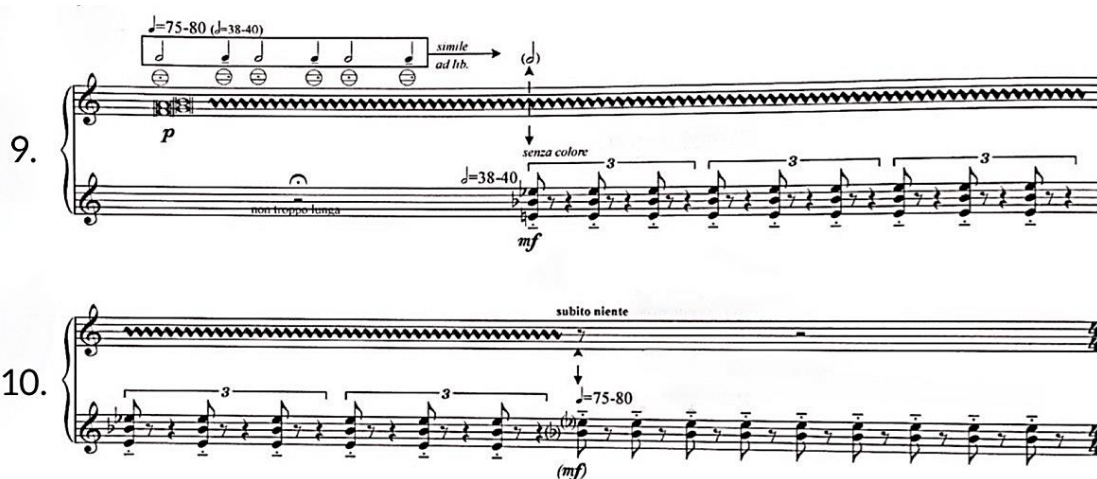
A mű 9-10. sorában a szerző érdekes regisztereket alkalmaz a harmonika jobb billentyűzetén (19. ábra). Kétféle 8' (lábas) regiszter váltakozik, miközben egy négyeshangzat szól a jobb kézben. A probléma a regiszterek elhelyezéséből adódik, ugyanis a hangszeremen ezt a két regisztert nem lehet elérni, mialatt a jobb kéz a négyeshangzatot játssza. A megoldáshoz szükséges ismerni a két regiszter szerepét az adott részben. A két 8' regiszter (klarinét, oboa)  hangmagasság szerint megegyezik, hangszínben viszont eltérő.

A  regiszternek lágyabb, zárt hangzása van, amely leginkább a klarinét hangjához hasonlít.

A  regiszternek viszont élesebb, nyitott hangja van, az oboa hangzását imitálja. Az egész

rész tehát zárt és nyitott hangszínek váltakozására épül. Fontosnak tartottam olyan hasonló hangzásbeli tulajdonságokkal rendelkező regiszterpárokat találni, amelyek ugyanezt a célt szolgálják. Megoldásnak a következő két összetartozó regisztert találtam:  . Az egyik regisztert  (klarinét) a billentyűzet előtt található regiszterváltókon, a másikat  (bajan) pedig a billentyűzet felett lévő ún. „állváltó” regiszterrel kapcsoltam be. Ezzel a zenészerző alapötletének megfelelő hangzást sikerült elérni.

9. 

10. 

19.

A 28. sorban hallható a mű csúcspontja. Ez az egész rész *fff* hangerővel szól, a zene karaktere egyre hangsúlyosabbá, agresszívabbá válik. A teljes zenei anyag szekund hangközökből, illetve instabil akkordokból áll. Mivel a harmonika zenei kifejezőeszközeinek jelentős részét – a dinamikát, hangsúlyokat, a harmóniak általi intenzívebb hangzást – már alkalmaztuk, ezért ennél a résznél a *clusterek* használatát javasoltam a szerzőnek. Ez illeszkedik a mű stílusához, és mintegy a darab fejlődésének logikus csúcspontját képezi – a szekundok összemosódnak és végül *clusterekben* feloldódnak. A zenei logika és a formai felépítés szempontjából ez a megoldás nagyobb feszültséget biztosít, és egyfajta érzelmkitöréshez (agresszív dühkitörés), *clusterek* használatához vezet (20. ábra).

5

28. *molto liberamente, ma poco a poco histerioso*
pp *fff* *fff sempre*
 8^{va}

29. *poco a poco accelerando*
(sempre poco a poco histerioso)
 8^{va}

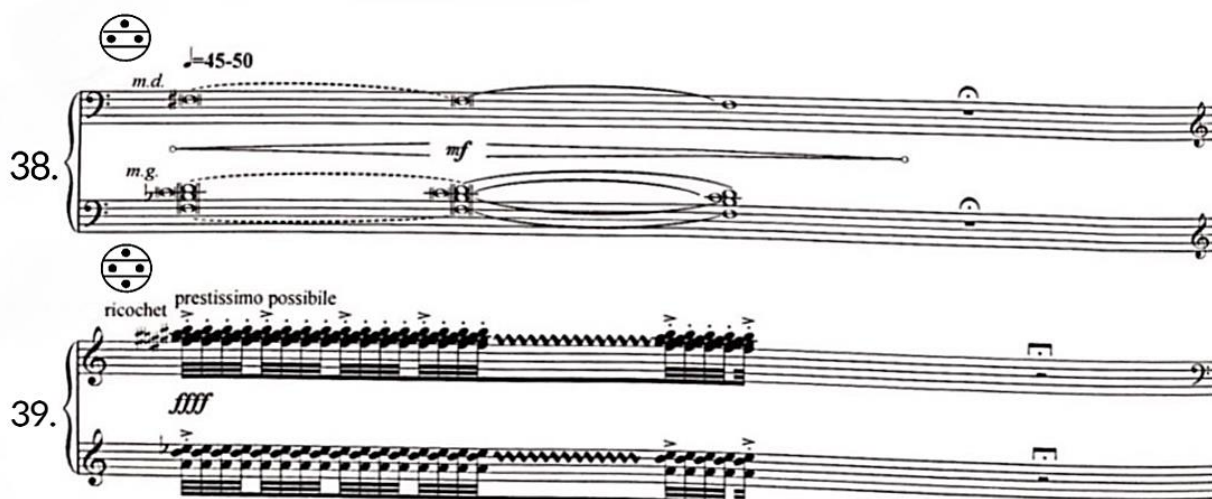
30. *(accelerando sempre)* 125-130
(sempre poco a poco histerioso)
 8^{va}

31. *♩=60-65*
fff possibile
molto histerioso non lunga
fff
 38-40

20.

A zene csúcspontjának effajta megközelítése és megoldása minden bizonnyal csak egy bizonyos jellegű zenei környezetben helyénvaló. Más stílusú, irányzatú és karakterű zenében a csúcspont fogalma természetesen a művek saját törvényszerűségei alapján értelmezhető.

A 38. sorban ismét megszólal egy hosszú akkord, amely a darab elejére emlékeztet. A következő sor pedig egy hosszú harmincketted *tremoló*val kezdődik *ffff* dinamikával. Ezt a két sort – gyakorlati szempontból nézve – ilyen formában lehetetlen előadni harmonikán. Egy hosszú akkord folyamatos hangzásához az előadónak a légszekrényt egy irányba kell vezetnie, ami azt jelenti, hogy a sor végére a légszekrény nyitva marad. A *tremolót* harmonikán pedig mindig csukott légszekrénnel kell kezdeni játszani. Ilyenkor *adaptáció*val, vagyis a zenei szöveg hangszerhez való igazításával állunk szemben (21. ábra).



21.

A probléma megoldására egy meglehetősen ritkán használt effektust választottam, amelyet leginkább a kortárszenében szoktak használni – a *levegő fújtató gomb* használatát. A 38. sorban a hang egyfajta sóhajra emlékeztet, hangosodik és elhalkul, majd pedig egy hosszú szünet következik. Ezt a szünetet arra használtam fel, hogy összecukjam a légszekrényt, felkészülve ezzel a tremolójátékra. Mindezt az előző zenei anyag folytatásaként oldottam meg – a „hangzás” erősödött és halkult, csak most már zenei hang nélkül, mintegy igazi sóhajként, a harmonika levegő fújtató gombja segítségével.

Különféle technikai és zenei változtatások segítségével sikerült még nagyobb kifejezőerőt biztosítani ennek a kreatív kortárs harmonikaműnek. Technikai szempontból a mű előadása még kényelmesebb modern koncertharmonikán, ha az előadó kihasználja a hangszer zenei és technikai adottságait. Számomra legfontosabb és legértékesebb tanulság maga a kreatív alkotói folyamat volt, a zeneszerzővel való beszélgetés és a zenei és technikai megoldásjavaslataim közös átbeszélése, valamint megvalósítása.

IV.2 Orgona – harmonika. Az átírat kérdése az orgona hangzáslehetőségeinek szemszögéből

Az orgona- és a clavier-zene egészében véve a harmonikaátíratok és feldolgozások műfajának legfontosabb forrásának tekinthető. Kijelenthető, hogy az orgonakompozíciók teljes értékű művészi megtestesülést kaphatnak egy modern harmonika hangzásvilágában. Ez elsősorban a hangképzés elveinek rokonságával magyarázható.

Az orgona és a harmonika néhány fontosabb közös vonása:

1. Az orgona és a harmonika a billentyűs-fúvós hangszerek csoportjába tartoznak, és temperált hangolással rendelkeznek
2. Mindkét hangszer (különböző mértékben) képes folyamatos, kitartott hang reprodukálására
3. Mindkét hangszer alkalmas a többszólamú zene lejátszására
4. Az orgonához hasonlóan, a modern harmonika is rendelkezik regiszterekkel (hangszín, hangmagasság)
5. Mindkét hangszernél lehet szabályozni a kitartott hang dinamikáját, a kettő közül a harmonika esetében közvetlenebb a dinamikasabályzás

A hasonlóság mellett természetesen számos különbség is van a két hangszer között, amelyeket célszerű ismerni orgonaművek átírása esetén. A harmonika hangszínét, regisztereit, dinamikáját és a kitartott hangok időtartamát tekintve sokkal szerényebb lehetőségeket kínál, mint az orgona.

Az orgona hangját a lineáris, statikus hangmegszólaltatás jellemzi leginkább. A dinamika fokozatos hangosítása és halkítása a regiszterek be- és kikapcsolása által következik be, köztes árnyalatok nélkül (úgynevezett teraszos dinamika útján), valamint úgynevezett redőnyszekrény nyitásával, csukásával (folyamatos dinamikaváltoztatás). Romantikus orgonák rendelkeznek effajta redőnyszekrénnel, amellyel már fokozatosan lehet növelni és csökkenteni dinamikát. A harmonikát ezzel szemben a dinamika rugalmassága, a hangárnyalatok gyorsabb váltakoztatásának képessége különbözteti meg, amely a légszekrényvezetés különböző technikái által érhető el.

A következő különbség, hogy orgonán az egyes hangok, motívumok, dallamok kiemelése (például hangerő vagy hangszín segítségével) a közös zenei hangzásból nem jelent nagy nehézséget, mivel a szükséges hang, motívum vagy dallam egyszerűen egy másik

manuálon játszható. Harmonikán ez a feladat kicsit nehezebben megoldható, ahol a dallamvezetésben meghatározó szerepe van az artikulációnak.

Ezzel a tudással rendelkeznie kell minden harmonika előadóművésznek, aki orgonaművek tanulmányozásába, illetve átírásába kezd bele. Az imént említett szabályok ismerete és gyakorlati alkalmazása segít az átíratkészítés során felmerülő kérdések és feladatok gyorsabb, hatékonyabb megoldásában.

Ezenkívül még több olyan szempontot tartok fontosnak megvizsgálni, amelyek közvetlenül kapcsolódnak az orgonaművek átíratkészítésének témájához: az orgonazene lejegyzése, a pedálszólam, az orgonajátékban alkalmazott artikulációk sajátosságai, a regiszterek. Mindenekelőtt tisztázandó, hogy az orgonaművek sokféle stilisztikája és változatos faktúrájú lejegyzésmódja mellett lehetetlen egy olyan általános jellegű szabályt alkotni, amely minden esetre tudna megoldást adni.

Vizsgált szempontok:

1. Az orgonaátiratok lejegyzése
2. Orgonapedál
3. Artikuláció
4. Regiszterek

- 1.) Az orgonaműveket a kottában általában három sorban szokták lejegyezni. A harmonikadarabokat ezzel szemben – a billentyűs irodalom legelterjedtebb kottázási módjában –, a két vonalas rendszerben (violin- és basszuskulcsban) olvassuk. Ilyenkor az előadóra bízunk, hogy – az adott mű zenei fejlődésétől, dramaturgiájától függően – melyik kéz játssza az orgonakotta középső sorának szólamát. Erre több lehetőség is kínálkozik:

- a.) A jobb kéz a felső két sort játssza, a bal pedig az alsót
- b.) A középső szólam átmegy a bal kézbe, így az előadó egyszerre játszik a bal kezével a konverter- és basszus rendszerű billentyűzeteken
- c.) A kombinált lehetőség, amikor a dallamvezetést követve az előadó dönti el, hogy melyik szólamot melyik kézzel érdemes játszani
- d.) A kottát megfelelő szöveges utasításokkal ellátva, a szerző meghagyja az eredeti háromsoros lejegyzést

Ez utóbbi módszer akár egyszerűbb is lehet, mint a többi, mivel ilyenkor az egyes sorok nincsenek túlszűfolva hangokkal, ezáltal a kottaolvasás könnyebbé válik. Ehhez természetesen az előadónak rendelkezni kell egy bizonyos zenei, illetve partitúraolvasási képességgel, ami a három sort illeti.

2.) Az orgonapedál szólamának lejegyzése és előadása szintén fontos kérdés harmonikaátírat szempontjából. Az orgonaművekben a pedálszólamot a legalsó sorba írják. A pedálbillentyűzetnek gazdag, differenciált szerepe van az orgonazenében, mind a kíséret, a nagyobb hangzás mély regiszterekkel való alátámasztása, mind a szólisztikus szerep tekintetében. Amikor például a pedálhangokat a csúcspontnál lévő, tutti hangzású részekben alkalmazzák, harmonikára történő átírásukkor a dús és gazdag hangzás megőrzésének érdekében ezt a szólamot érdemes a basszus- vagy konverterbillentyűzet mély regisztereiben (egy oktávval lejjebb) játszani.

A hangok egy oktávval felfelé vagy lefelé történő transzponálása gyakori jelenség az átíratok gyakorlatában. Ebből a szempontból az orgonaművek többségét a hangok lejegyzésének sűrű faktúrája jellemzi. Az orgonista a basszusszólamot a lábával játssza, így mindkét keze szabadon marad. A harmonikán két kézzel játsszák az egész faktúrát, ezért gyakran nem tudják lefedni a teljes zenei anyagot. Ilyen esetekben a tágfekvésű akkordok harmonikán egy oktávba sűrűsödnek, vagyis szűk fekvésben kerülnek átírásra.

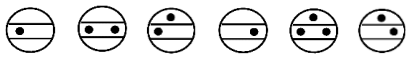
3.) Az artikuláció kissé eltérő módon történik orgonán és harmonikán. Mint ahogyan azt már korábban említettem, az egyes hangok, dallamok kiemelése (például hangerő, illetve hangszín szempontjából) orgonán egyszerűen egy másik manuálon, a megfelelő regiszter kiválasztásával valósítható meg. A harmonikán ez valamelyest nagyobb kihívás, mivel a dallamvezetésben meghatározó szerepe van a kéz artikulációjának és megfelelő légszekrényvezetésnek.

Az orgonazenében a harmonika légszekrénye, a hangformálásnak különböző funkcióit látja el, de elsősorban a hang időtartamáért felelős, és mivel a légszekrény hossza korlátozott, ezért időnként a légszekrényvezetés irányát meg kell változtatni. A légszekrényváltások, ha megfelelően és jó helyen használjuk őket, egyfajta zenei írásjelként is szolgálhatnak a zenei cezúra, a lélegzetvétel, a formai tagolás tekintetében.

A többszólamú polifonikus zenében a légszekrényváltás rendkívül fontos szerepet kap. A légszekrényváltásnál, ha csak az egyik szólam dallamvezetését vesszük figyelembe, akkor nemkívánatos dallamelválasztásokat okozhatunk ezzel a többi szólamban. A légszekrényváltás

megtervezésekor figyelembe kell venni a többszólamú zene egyes szólamaiban a dallamvezetés logikáját, ezzel elkerülve a szükségtelen elválasztásokat, tagolásokat.

4.) Az orgona egyik jelentős megkülönböztető jegye, hogy nagyszámú regiszterrel rendelkezik. Ezért az orgonaművek átírásakor legalább alapvető ismeretekkel kell rendelkezni az orgonaregiszterekről, azok elnevezéseiről és funkcióiról. Az orgonaművek egy részében – korszaktól és szerzőtől függően – nem található regiszterekre vonatkozó utasítás a kottában. Minden orgona saját regisztrációs lehetőséggel rendelkezik. Amennyiben a regiszterjelölések megtalálhatók, valamint a lejegyzési faktúra kényelmesen átírható, az orgonaregiszterek helyes „lefordításával” adott a lehetőség arra, hogy a szóban forgó mű harmonikán jól előadható legyen. Az alábbi táblázatban látható az orgonaregiszterek hangmagasság szerinti felosztása, megfigyelve a hozzátartozó harmonikaregiszterek jelölésével.

Orgonaregiszterek	Harmonikaregiszterek
2' Két oktávval magasabban szól, ahogy írják	Nincs megfelelő regiszter
4' Egy oktávval magasabban hangzik, ahogy írják	 (Harmonikán ez leginkább a piccolo hangszínre hasonlít)
8' Úgy hangzik, ahogy írják	
16' Egy oktávval lejjebb hangzik, ahogy írják	
32' Két oktávval lejjebb szól	Nincs megfelelő regiszter

22. Idézet F. Lips *A harmonika átíratainak művészete* című könyvéből, 57. oldal

Az orgonaátiratokkal kapcsolatos témakör nagyon érdekes és szerteágazó, azonban ebben a fejezetben (továbbra is) csak azokra a szempontokra térek ki, amelyek leginkább az általam kiválasztott műhöz kapcsolódnak. Egy harmonikaátirat szemléltetésére Bach *Ich ruf' zu Dir, Herr Jesu Christ* f-moll orgona-korárelőjátékát választottam. Ebből a műből kétféle átíratot is készítettem, az egyiket a harmonika-duettre, a másikat pedig szóló harmonikára.

IV.2.1 J. S. Bach: Ich ruf' zu Dir, Herr Jesu Christ – korálelőjáték BWV 639

Az orgona-korálelőjátékról

Ahogy az előzőekben említettem, az előadónak és az átíratkésztőnek az adott műről alkotott véleménye kialakításához és formálásához a lehető legtöbb információt kell összegyűjtenie a darabról, és mindenről, ami ahhoz kapcsolódhat. Az ilyen alapvető kérdések közé tartozik például a mű stílusa, műfaja, illetve keletkezéstörténete.

Az orgona-korálelőjáték témájáról, keletkezésük céljáról részletesen ír Albert Schweitzer J. S. Bach című könyvében. Mint kiderül, magát a korált jóval J. S. Bach születése előtt 1529 körül írta Luther Márton és kortársa, a protestáns teológus, Johannes Agricola (1492-1566). Bach idejében a korálelőjátékot a korál bevezetéseként használták, melynek témája megegyezett azzal, amit az emberek utána énekeltek. Innen származik az előjáték (prelúdium) elnevezés. Annak ellenére, hogy az ilyen kompozíciók többszólamúak voltak, bennük a koráldallam mindig jól hallható volt. Bach *f-moll korálelőjátéka* kiváló példája ennek a műfajnak. Ez egy rövid, lírai hangvételű mű, felső szolama egy inspiráló, költői dallam, melyet az alsó szolam nyugodt mozgással kísér.

A korálprelúdium műfajának legnagyobb mesterei, Johann Pachelbel, Georg Böhm és Dietrich Buxtehude voltak, akik a 17. század végén megalkották és kifejlesztették a korálelőjáték műfajának minden lehetséges típusát.

A korálelőjáték három fő típusa:

1. Az egész prelúdium a dallam motívumaiból épül fel, miközben maga a dallam nem változik, hanem úgy szól, mint a *cantus firmus*. Ilyen jellegű motivikus építkezés jellemzi Pachelbel zenéjét.
2. A dallam arabeszkekben oldódik, és a zene egyszerű harmóniáiba szövődik. Ilyen Böhm zenéje.
3. A dallam a szabad fantázia alapját képezi. Ez Buxtehude zenéjére jellemző.

Ez az alap- és kombinált korálelőjáték-típus Bach számára – elődjeinek köszönhetően – kész műfajként állt rendelkezésre. Bach és elődjei között az a különbség, hogy Bach túllépett a forma tökéletesítésén, és továbbfejlesztette a műfajt.

„[...] A korálelőjáték típusait megalkotó mesterek csak művészi formákat alkottak. Bach előtti zeneszerzők csak a korálelőjáték dallamát harmonizálták meg, a szöveggel nem

foglalkoztak, ezért csak zenei feladatokat tűztek ki maguk elé, inspirációjuk nem a költészetnek köszönhető.” (Albert Schweitzer: *J. S. Bach*, 37. oldal)

„[...] Bach arra jött rá, hogy egy valódi korálelőjátékban meg kell szólalnia a költészetnek is, amely szavakkal alátámasztja a dallamot és felkészíti a hallgatót nemcsak a dallam, hanem a szöveg befogadására is. Bach ismerte a titkot, és tudta mit kell csinálni ahhoz, hogy a hangok megszólaljanak és beszéljenek hozzánk, akárcsak az emberi beszéd” (Albert Schweitzer: *J. S. Bach*, 38. oldal)

F-moll korálelőjáték – harmonikaduó átírat

Először érdemes megvizsgálni az f-moll korálelőjáték harmonikaduó-átíratát. Az a tény, hogy a mű úgy íródott, hogy a korál témája tisztán és érthetően kihallatszik az egész zenei szövetből, azt a felismerést hozta, hogy ez a zene két harmonika előadásában különösen kifejezően szólhat. Ha az orgonista a mű dallamát és kíséretét jobb és bal kézzel játssza a különböző manuálokon, akkor harmonikaduó esetén ezeket a funkciókat a két hangszer között fel lehet osztani. Figyelembe véve azt a tényt, hogy a harmonika és az orgona sok tekintetben rokon hangszernek tekinthető, a hangképzés és a hangzás telítettsége szempontjából (főleg két harmonika esetében) meglehetősen természetesnek tűnt számomra a mű zenéjének adaptálása két harmonikára.

Az orgona faktúráját a két harmonika között úgy érdemes elosztani, hogy a felső sor az első, a második sor pedig a második harmonika szólamához lett hozzárendelve. Ezen kívül a regiszterek segítségével is tagolhatók a szólamok úgy, hogy a korál témája az  (oboa), a nyugodt és folytonos kíséret pedig a  (fagott) regiszteren szólal meg. Ismerve a légszekrényváltás hatását a hangzás folytonosságára, ezt a problémát is meg lehet előzni avval, hogy a javasolt légszekrényváltás helyei előre definiálhatók. A váltáshelyek ebben a műben mindkét hangszernél azonos helyre kerültek, hiszen egybeesnek a frázis, illetve a cezúrák helyével.

A basszus szólam eredetileg egy sorban, egy szólamban került lejegyzésre. Előadása technikai szempontból látszólag problémamentes, azonban a harmonika basszushangja soha nem lesz teljes mértékben összehasonlítható az orgonáéval a hangszín, a dús, telt hangzás hallható különbsége miatt. Ezért két harmonika viszonylatában – azok együttes hangzását

kihasználva – színesebbé és gazdagabbá lehet tenni a basszusszólamot. Ezt úgy sikerült elérni, hogy egy és ugyanazt a basszus szólamot játssza az egyik hangszer a basszus-billentyűzeten, a másik pedig a konverter-billentyűzeten. Ennek köszönhetően a hangzás erőteljesebbé és gazdagabbá vált.

Ebben az átiratban tehát lehetőség nyílt kísérletezni az orgona hangzásával és hangszíneivel, illetve megoldást találni arra, hogyan lehet ezt a hangzást harmonikaduett formájában közvetíteni a hallgatóság felé.

Az átirat szólóváltozatában egészen más feltételek adottak. Mivel ebben az esetben csak egyetlen hangszer kísérli meg teljesíteni a hangzásreprodukálás követelményeit, az átíráshoz más zenei eszközöket kellett alkalmazni.

F-moll korálelőjáték – szólóátirat

Összehasonlítva a harmonikaduettre és szólóharmonikára készült két átiratot, látható, hogy két teljesen különböző feladatról és megközelítéséről van szó. A duett esetén a két hangszer lehetőségei biztosítják a kívánt hangzás elérését. Ez vonatkozik mind a regisztrálásra, mind a basszus- és a konverterbillentyűzet egyidejű használatára. A szólóváltozatban más megoldásokat kellett keresni ugyanezen célok eléréséhez.

A duettformációnál sikerült úgy elosztani a szólamokat a két hangszer között, hogy az eredeti lejegyzéshez képest semmit sem kellett változtatni. A szóló változatban először is át kellett írni az egész kottát – a harmonika kottalejegyzésének megfelelő – két vonalrendszerre. Ezután számos változtatást kellett alkalmazni annak érdekében, hogy az eredetivel közel megegyező hangzáseredményt érjünk el. Nem a változtatás vagy az újragondolás volt a cél, hanem az eredeti hangzás lehetőség szerinti megőrzése. Megőrizni a mű tartalmát, karakterét, orgonaszerűségét, vagyis mindazt az egyedi élményt, amelyet ez a korálelőjáték sok évszázadon keresztül nyújtott a hallgató számára.

Az átiratkészítésben alkalmazott zenei eszközök további vizsgálata céljából tanulságos megvizsgálni a korálelőjátékot több más szerző, mint például F. Busoni zongoraátiratában, valamint M. Burlakov gombosharmonikára írt átiratában is. Érdekesnek és hasznosnak bizonyult az a megfigyelés, hogy az átiratkészítők miként bántak a zenei anyaggal és milyen eszközöket alkalmaztak a kívánt hangzás eléréséhez.

Ferruccio Busoni

Az elemzéshez először Ferruccio Busoni zongoraátiratát próbáltam megközelíteni. A mű részletesebb megismerése során kiderült, hogy a szerző ebben a művében is hű marad az elveihez. A darab eredeti zenei nyelvezetének főbb elemeit (dallam, ritmus, harmónia) megőrzi, bizonyos hangok, szólamok hozzáadásával átalakítja, formálja a saját zenei anyagát.

Busoni az orgonahangzás imitálása érdekében a basszuszólamot oktávkettőzéssel oldja meg, ráadásul mesteri módon bányik a zongorapedál-jelölésekkel is, azzal a céllal, hogy elérje az orgonára jellemző dús hangzást. Emellett a 12. ütemben még egy jellegzetes megoldást alkalmaz, mégpedig új hangokat ad hozzá, az eredeti zenei anyagba integrálva. Ebben az esetben a basszus szólamában, pontosabban a bal kéz szólamában nemcsak oktávkettőzést alkalmaz, hanem egész akkordokkal bővíti a hangzást.

Számomra ez nem tűnik túl logikusnak, főleg, ha figyelembe vesszük a dinamika és a hangmennyiség arányát, vagyis a faktúrákat. A 10. ütemben először csak oktávok szólnak a bal kézben. A 12. ütemben Busoni *pp*-t ír ki – a bal kézben *ppp*-t –, ekkor a bal kéz három-, ill. négyszólamúvá válik. Azaz mialatt a zene elhalkul, feloldódik, addig a faktúra pedig sűrűsödik, elnehezül. Elképzelhető, hogy ez direkt szerzői szándék, hogy az új hangok hozzáadásával a dús, orgonaszerű hangzást mégis megtartsa.

Busoni átírataira jellemző még, hogy gyakran megváltoztatja a mű formáját. Ez látható az adott műben is: az eredeti 18 ütem helyett az átirat 22 ütem hosszúságú. Ez annak köszönhető, hogy Busoni az utolsó négy ütemet kétszer megismétli. Ráadásul ez az ismétlés nem szó szerint történik, hanem az egész utolsó témát egy oktávval lejjebb írja, emellett további kiegészítő hangokat is ad hozzá, így az utolsó téma a kis oktávban hangzik fel.

Megállapítható, hogy Busoni – aki több nagyszabású zongoraátíratáról ismert –, egy ilyen kisformátumú műben is teljes mértékben meg tudja valósítani az átiratokkal kapcsolatos elveit, elképzeléseit. Minden változtatás és újítás ellenére a darab mind vizuálisan, mind a hangzás tekintetében – a jellegzetes oktávkettőzések és a pedál természetes használatával – megőrzi a „zongoraszerűség” kritériumait.

A következő vizsgálat tárgya M. Burlakov által készített gombosharmonika-átirat. A szerző konverteres harmonikára írta az átíratot, a bal kéz szólamában az egész mű során csak konverteres rendszert használ. Ezzel a szerző láthatóan maximális hasonlóságot kívánt elérni az eredeti kottához képest. Ez a megközelítés nem mindig tűnik indokoltnak, ugyanis – a hangszerek hangzásbeli jellemzőit közelebbről megvizsgálva – nyilvánvalóvá válik, hogy egy egyszerű kottakép áthelyezésével nem minden olyan egyszerű és egyértelmű.

Ami jól hangzik orgonán, az a kottakép szempontjából másképp fog kinézni a harmonikakottában. A szerző az egész műben változatlanul hagyja a bal kéz anyagát, ennek ellenére a felső szólam mégis változik a regisztráció szempontjából. Orgonaregiszterre vonatkozóan a nyolcadik ütem végén szerzői instrukció is található. Ez a regiszter amellett, hogy dús orgonahangzást eredményez, egyben transzponáló regiszternek is minősül, vagyis ebben az esetben a jobb kéz szólama egy oktávval lejjebb fog szólalni. Ennek következtében – az eredetihez képest – felborul a szólamok közötti egyensúly.

Eltűnik az a vonás, amely a Bach-átíratban egyértelműen jellemző, a mű három összetevőjének: a korál témájának, a tizenhatod kíséretnek és a nyugodt basszus lépéseknek látszólagos abszolút függetlensége, önállósága. Burlakov átíratában a felső szólam regisztrációjának következtében a basszus szólam háttérbe kerül, kevésbé válik észrevehetővé.

Ami a mű felépítését illeti, Burlakov – Busonihoz hasonlóan – az utolsó négy ütem megismétlésével szintén kibővíti a darab formáját. Busoninál az ismétlés némi változtatással is jár: a bal kézben megszűnik az oktávkettőzés, a szólamok egyre közelebb kerülnek egymáshoz. Burlakov más megoldást alkalmaz: az utolsó négy ütem megismétlésekor az adott orgonaregiszter helyett (melyen a mű szólt eddig) átvált fagottregiszterre. Tehát amíg Busoni alacsonyabb regiszterbe (hangmagasság) helyezi a téma utolsó megjelenését, addig Burlakov – mindent ugyanabban az oktávban ismételve – csupán egy új hangszínt választ, amely egyben biztosítja a nyugodtabb hangzást.

Kétségtelenül ez is egy elfogadható változat, amely megfelel az eredeti mű értelmezésének. Ezen kívül az átírat regisztrálásán keresztül megfigyelhető, hogy hogyan lehet egy művet felépíteni regiszterek segítségével formai, ill. dinamikai szempontból. Az egész átírat  (fagott és oboa) regiszterrel kezdődik, ezután egy dinamikusabb  (orgona)

regiszter következik, befejezésül pedig a 19. ütemben jön a  (fagott) regiszter, a megnyugvás szándékával.

Ez egy jó harmonikaátíratnak számít, az utolsó szó viszont mindig az előadóé marad: ő dönti el, hogy eljátssza-e az adott művet, átíratot vagy sem. Használja-e már a meglévő, kész átíratot, vagy írjon-e inkább saját változatot, előadói készségeinek és az eredeti mű értelmezésének megfelelően?

Saját átírat

Ezzel a művel kapcsolatban a második utat választottam – átíratkészítéskor a saját értelmezésem és elképzelésem szempontjai érvényesültek. Számomra az volt az elsődleges feladat, hogy megőrizsem a mű mondanivalóját és orgonaszerű hangzását. Ezenkívül fontosnak tartottam, hogy a korálelőjáték-átírat harmonikaszerűvé váljon, jól szóljon és emellett kényelmes legyen előadás szempontjából is. Ezért teljes mértékben megőriztem az eredeti mű formáját anélkül, hogy kibővítettem vagy lerövidítettem volna azt. Emellett minden változtatás kizárólag az eredeti mű hangzásának maximális megőrzése érdekében történt.

Az előbb elemzett átíratához hasonló módon regisztrálással megoldhatóvá vált a korálelőjáték dinamikai és formai fejlődése. A hangosabb és gazdagabb hangzáshoz egyre összetettebb, többkórusos regisztereket választottam. Ez a következő regiszterváltásokat eredményezte.

Az egész mű  (fagott és oboa) regiszterrel kezdődik, és mivel ez egy transzponáló regiszter (egy oktávval lejjebb szól, mint ahogy írva van), ezért a regiszter az ismert oktávjelölést kapta (8-as szám), aminek köszönhetően a végső hangzás az eredetivel azonos oktávban marad (23. ábra). A kottapéldákon a bal kézben a „B” a standardbasszust, „F” a standardbasszus akkordjait, a „B” jel a konvertert jelenti, a harmóniákat illetően pedig az „M” a moll, a „F” a dúr-, és az „Y” jel a szűkített akkordot jelöli.

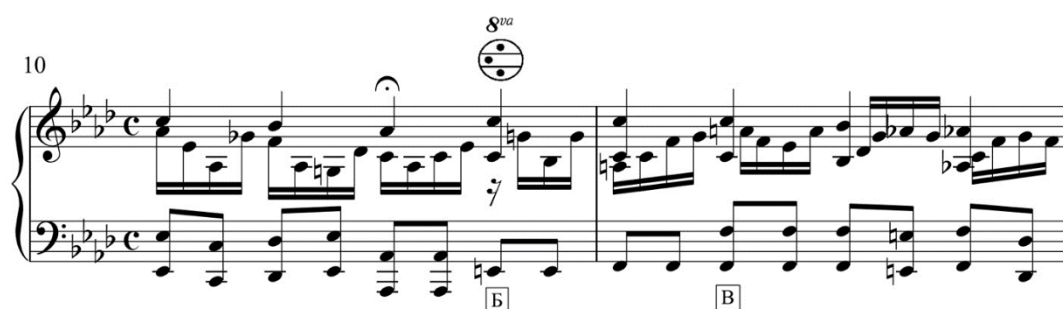
Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ

Adagio



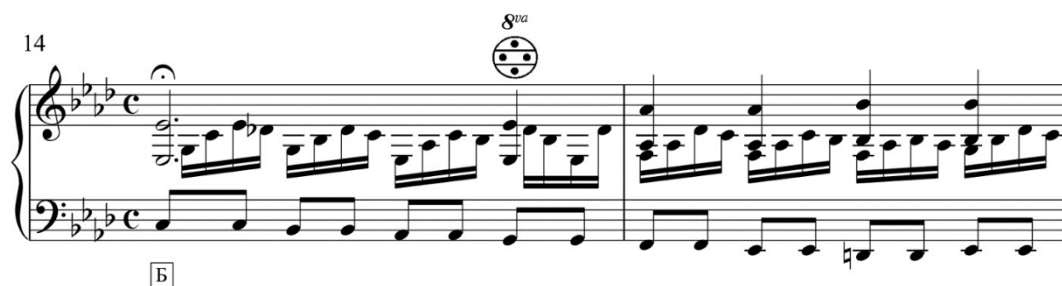
23.

Ezután következik egy dinamikusabb zenei rész, amely már a   (tutti) regiszteren szólal meg. A háromkórusos  (tutti) regisztert a 11. ütem előtt kell bekapcsolni, szintén megőrizve az eredeti hangmagasságot (24. ábra).



24.

A 15. ütem előtt, a korálprelúdium csúcspontjánál a négykórusos  (tutti) regisztert érdemes alkalmazni, mely már kicsit erőteljesebb hangzással rendelkezik, melynél – ahogyan a regiszter neve is jelzi –, megszólal mind a négy kórus (25. ábra).



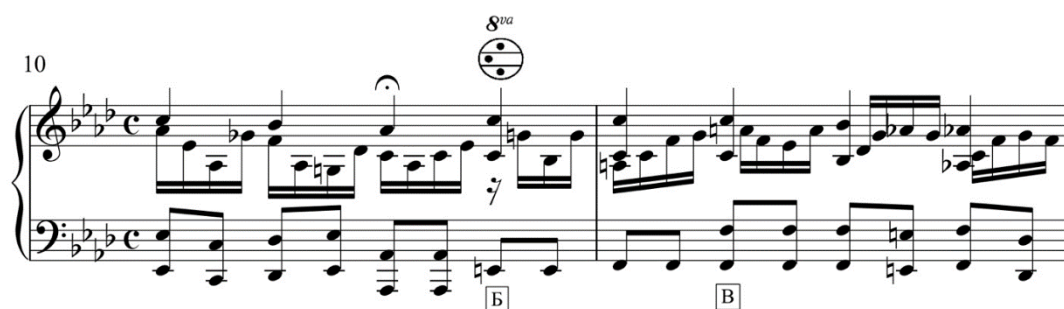
25.

A mű befejező része (a 17. ütem utolsó negyedétől) valamennyire nyugodtabb  (orgona) regiszteren szólal meg. A tuttihoz képest az orgonaregiszternél kevesebb kórus szólal meg harmonikán, ezért végül a hangzás nyugodtabb és kiegyensúlyozottabbá válik (26. ábra).



26.

Határozott szándék volt a basszus szólamban a szólamok közötti egyensúly megőrzése, mégpedig úgy, hogy emellett a basszusmenet mégis önálló és független maradjon. Annak érdekében, hogy az alsó szólam megőrizze önállóságát, és egyformán hallható legyen a mű minden szakaszában, ügyelni kellett arra, hogy a felső szólamok fejlődését követve az alsó szólam is változzon hangszín és erőteljes hangzás vonatkozásában. Ilyenkor a konverterbillentyűzet oktávkettőzött hangjai a basszus billentyűzetre kerülnek át (10. ütem utolsó negyedétől „B” jelölés), ahol a hangzás mélyebbé, erőteljesebbé és dúsabbá válik (27. ábra).



27.

A bal kéz oktávkettőzött konverter-
és basszushangjainak váltakozása

IV.3 Csembaló – harmonika. D. Scarlatti: A-dúr szonáta K.24 - L.495

Manapság a Scarlatti-szonáták feldolgozásait gyakran tűzik különböző harmonika-hangversenyek műsoraira. Ezek a művek, melyek a késő barokk és a kora klasszikus európai clavier-zene stílusát képviselik, a hazai közép- és felsőfokú zenei intézmények oktatási tananyagában szerepelnek. Reprezentatív zenei versenyeken ezek a darabok egyfajta próbatételnek számítanak, amely meghatározza a fiatal versenyzők zenei és technikai felkészültségük színvonalát, s egyben megmutatja a művészi érettség fokát, a harmonikaművészet kifejezőeszközeinek gördülékeny használatára irányuló képességet is.

A csembalóra írt művek átírása egyszerű és összetett feladat is egyben. Azért tekinthető egyszerűnek, mert a csembalódarabok faktúrája többnyire átlátható, sokszor szinte változtatás nélkül eljátszható a harmonika billentyűzetén. Ebben az esetben az átíráshoz az előadó kreatív interpretációs képessége szükséges. A harmonikaművésznek saját játékában kell leképezni a csembaló teljes hangzáspalettáját a csembaló artikulációinak figyelembevételével és a maximális kifejezőerő szándékával, hogy a zenei gondolatok megfelelő művészi színvonalon „megtestesülhessenek”.

Ugyanakkor a csembaloművek faktúrája nem minden esetben egyszerű. Léteznek olyan művek is, amelyek faktúrájukban összetettebbek. Ahhoz, hogy egy csembalódarab jól megszólaljon harmonikán, az átíratkésztőnek rendelkeznie kell megfelelő tudással, kreatív képességgel.

Scarlattinak a zeneirodalomban betöltött fontos szerepét, jelentőségét főként clavier-művei miatt tartják számon. Szonátáinak száma több, mint ötszáz. Maga Scarlatti gyakorlatoknak nevezte őket: „Ne várj mély tartalmi mondanivalót ezektől a művektől, vedd szórakoztatónak, hogy hozzászoktass magad a csembaló játéktechnikájához” (Kuznyecov K.: *Vázlatok a D. Scarlatti születésének 250. évfordulója alkalmából*, “Szovjet zene” folyóirat 55. old.).

Körber Tivadar *Zeneirodalom I.* című könyvében (38. old.) a következőképpen ír Scarlatti szonátáiról: „Scarlatti mintegy 550 egytétel darabjában hatalmas mértékben megújította a csembalójáték technikáját és kifejezési lehetőségeit. Műveit essercizinek, gyakorlatoknak nevezte ugyan, de ezek zenei gazdagsága, tartalmi és karakterbeli változatossága messze túllépi a csupán technikai célokat szolgáló etűdszerűség kereteit.”

Scarlatti kutatta a hangszer lehetőségeit, illetve – Liszthez hasonlóan – gondolkodott a csembaló hangterjedelmének bővítésén is. „Kihasználta a teljes billentyűsort, a regiszterek-hangszínek szembeállításának lehetőségeit, kialakítja a kezek keresztezésének gyakorlatát, váltogatásának technikáját, a gyors hangismétlést (repetálást), a futamokat és a vakmerő ugrásokat.”

A könyv 39. oldalán a Scarlatti szonáták egy másik fontos szempontjára is kitér, mégpedig arra, hogy a darabok milyen formában íródtak: „Emellett a legjelentősebbek a forma megújítására tett kezdeményei. Korábban tapasztaltuk, hogy a barokk szonátatételek általában egyetlen zenei gondolatra, témára, mozgásformára épültek (monotematika). Scarlatti döntő lépést tett a modernebb, ellentétekre-különbségekre épülő, többtémás szonátaforma kialakítása felé [...] Corelli szonátáihoz hasonlóan az első rész folyamán Scarlattinál is kilép a zene az alaphangnemből, a második részben további hangnemeket jár be (modulál), míg a végén visszaérkezik a kiindulás hangnemébe. Ez a formai vázlat lényegében már a későbbi, a bécsi klasszikus szonátaforma csíráját hordozza magában.”

D. Scarlatti szonátáit játszva az előadó megérti, hogy maga a szerző szerint „kellemes szórakozása” leginkább annak a társadalomnak lehet, amelynek Scarlatti a munkáját szentelte. De a modern szemlélő tisztán látja Scarlatti igazi alkotó alakját: tréfás ritmusaiban, szédítő ugrásaiban tréfálkozva és játszva új művészi formákat hozott létre, változatos hangulatú karakterdarabok formájában.

Ami Scarlatti szonátáinak átírását és interpretálását illeti, korábban már jeleztem, hogy gyakran előfordulnak olyan esetek, amikor harmonikán közvetlenül az eredeti kottából lehetséges játszani a szonátákat, mégpedig a zenei szöveg különösebb változtatása nélkül. Ebben az esetben a hangsúly leginkább az interpretációra esik. Véleményem szerint pont az előadás hordozhatja magában a legnagyobb veszélyt, amely könnyen az eredeti zenei gondolat torzulásához vezethet.

A Scarlatti-szonáták értelmezésével kapcsolatban felvetődik a kérdés: Miből indulhat ki vagy kell kiindulnia egy modern előadónak, hogy minél pontosabban közvetítse az akkori zene hangulatát, hangzásvilágát? Honnan tudhatjuk, hogy helyes lesz az interpretáció vagy sem? Vajon ezt akarta közvetíteni művében a zeneszerző?

A szonáták értelmezéséről R. Donington *A barokk zene előadásmódja* könyvében a következő olvasható (17. old.):

„[...] b) Az abszolút hitelesség eszméje, csak illuzórikus lehet, és talán ártalmas is, amennyiben egy eléggé puritán, és egyáltalán nem autentikus barokk- (sőt, Haydn-, Mozart-) játék látszatigazságát sugallja hangversenyeinken.

c) Reális célkitűzést jelent viszont a lényegi hitelesség, amely olyan haladást képes előidézni, amely máris átalakította mai barokk zenei gyakorlatunkat. Modern kor gyermekei vagyunk; sok minden úgy megváltozott, hogy nem fordíthatjuk vissza, ha mégúgy szeretnénk is. Nem változott meg azonban belső emberi természetünk, és az az alapvető zenei érzék, amely oly benső összefüggésben áll az emberi természettel.

A jó barokk előadás akkor kezdődik, amikor észrevesszük, hogy a sok mindent elrejtő parókák és krinolinok alatt, csaloéka etikett és udvari protokoll mögött hozzánk hasonló emberi lények éltek. Természetesen nagy fegyelem van a barokk zenében, de ez az erőteljes érzelmek erőteljes rendjének fegyelme. Üres formalitásnak és óvatoskodó mértéktartásnak nincs helye a jó barokk előadás stílusban.

Az előadó remélheti, hogy részesül azokból a mély, emberi érzelmekből, amelyek a barokk zenét napjainkban is időszerűvé teszik, feltéve, hogy jó zeneiséggel és a szükséges ismeretek birtokában közeledik feléje.”

Saját átirat

A Scarlatti A-dúr szonátája sok szempontból érdekes mű, mind az előadás, mind az átiratkészítés tekintetében. Olyan vonásokkal rendelkezik, amelyek számos más szonátájára is jellemzőek. Ebben a darabban egy gyors és lendületes (*Presto*) tempó mesteri kombinációja látható, lírai témáinak rendkívüli dallamosságával és szépségével, ahol az idő lelassulni és megállni látszik. De mindez csak illúzió, hiszen a ritmus, a tempó és a gyorsan száguldó tempó változatlan marad. Ez a mesteri „kettősség” a zeneszerző rendkívüli zenei tehetségéről tanúskodik.

Az egész mű tehát meglehetősen gyors tempójú, ezért nagyon fontos volt az a célkitűzés, hogy az átiratnak minél kényelmesebbé, kellő biztonsággal, jól játszhatóvá kell válnia harmonikán. Végeredményben sikerült elérni, hogy a szonáta megőrizze jellegzetes vonásait, és egyúttal harmonikaszerűvé is váljon.

A szonáta egy lefelé irányuló ritmikus A-dúr akkord felbontással kezdődik. Az ismétlődő hangokat zongorán jobb és bal kézzel felváltva kell játszani, ami egy energikus, tokkáta-szerű hangzást eredményez. (28. ábra)



28.

Ahhoz, hogy harmonikán ugyanilyen hangzást kapjunk, a zenei anyagot (a kottaképet) át kell dolgozni. A munka kezdetén az első ütemnél a harmonika két billentyűzetén a hangok különböző hangzásával, illetve azok formálásával kísérleteztem. Ebben az ütemben a *váltott kezes játék* kulcsfontosságú lenne, ahogyan az aktív és tokkáta-szerű hangzást a zongoristák éppen úgy tudják megvalósítani.

Hogyan lehetne tehát elérni hasonló hangzást harmonikán?

A kísérletezések során az első lehetséges megoldásnak az tűnt, hogy az ismétlődő hangokat megpróbáltam a harmonika jobb és balkéz billentyűzetén felváltva eljátszani. Első pillantásra ez logikus és „kottahű” megoldásnak tűnt. Ugyanakkor ez mégsem állta meg a helyét, mivel a harmonikán a két billentyűzet hangzása, hangszíne különbözik¹⁴. Ezért egy olyan megoldást kellett keresni, ahol ezt a szakaszt egyetlen billentyűzeten lehetett játszani. Így ennek – az előzőhöz képest – már sokkal egységesebb hangzása volt.

A végleges hangzáseredmény miatt ez a megoldás továbbra sem tűnt megfelelőnek. Amíg zongorán az egész kezünk súlyát használjuk (a váll, a kar, a csukló, valamint az ujjvégek egyidejű mozgáskordinációja) az egyes hangok megszólaltatásához¹⁵, addig harmonikán csak

¹⁴ A két billentyűzet hangszínkülönbségét természetesen nem egy negatív tulajdonságként kell értelmezni, hanem ez csupán a harmonika hangzásának egyik tulajdonsága. Ez egy plusz zenei kifejezőeszköz, amelyet a kortárszenében is sokszor alkalmaznak a zeneszerzők.

¹⁵ Ezalatt a két hangszer hangképzésének különbsége értendő. Amíg zongorán a kalapács által megszólaltatott húr jelenti a hangforrást, addig harmonikán csak egy kis szelep megnyitása szolgáltatja a hangsíp megszólaltatásához szükséges levegőáramlást a rezonánskamrában. Ebből kifolyólag kijelenthető, hogy a levegőáramlás sebessége, vagyis a billentyű megnyomásának sebessége hatással van a megszólaltatott hang karakterére (puha, lágy- vagy éppen hangsúlyos hang).

az ujjakat használjuk a hangképzéshez, aminek következtében a két hangszer hangzáseredménye lényegesen eltér.

Ezt a különbséget talán úgy lehetne jobban szemléltetni, hogy nem két különböző hangszeren játszunk, hanem egy zongorán ugyanazt a zenei részt előadjuk először váltott kézzel, utána pedig csak a jobb kezünk ujjait használva. Mivel harmonikán fizikailag lehetetlen váltott kézzel játszani egy billentyűzeten (és ha lehetne is, a két hangszer különböző hangképzésének következtében a végleges hangzáseredmény akkor is különbözne a két hangszeren), így továbbra is más megoldást kellett keresni.

A következő lehetőségként a légszekrény segítségével történő *tremolójátékmódot* próbáltam ki. A harmonikások nagyon óvatosan szoktak bánni a különböző légszekrénytechnikák alkalmazásával a csembalózene átírása, illetve előadása során. F. Lips következőképpen fogalmazza meg a témával kapcsolatos gondolatait az *Искусство баянной транскрипции* című könyvében (76. old.): „Különös figyelmet érdemel a harmonika speciális légszekrény-játéktechnikáinak alkalmazása. A zenei faktúra szigorúsága és átlátszósága a régi mesterek darabjaiban nem teszi lehetővé a *tremoló*- és *ricochet*-játéktechnikák korlátlan használatát. Elmondható-e, hogy a Scarlatti szonátákban egyáltalán nem kívánatos a légszekrény-játéktechnika alkalmazása? Megkockáztatom feltételezni azt, hogy ez nem így van.”.

A *tremoló* egy viszonylag új zenei kifejezőeszköz a harmonikán, amely egyre gyakrabban fordul elő a harmonikára írt eredeti művekben, és gazdagítja a hangszer jellegzetes hangzásvilágát. Ez a technika leginkább a hegedű vonóváltásához hasonlítható azzal a különbséggel, hogy a hegedűvel szemben harmonikán egész akkordokat is meg lehet szólaltatni, amellyel zenekari hangzás érhető el.

Scarlatti A-dúr szonátájának első ütemében tehát *tremolót* használtam. A V. Semionov *A harmonikajáték modern iskolája* című könyvében a *tremoló* alábbi definícióját olvashatjuk (51. old.): „[...] az egyszerű tremoló – a légszekrény kifelé és befelé irányuló váltásán alapul.”

A magam nevében hozzáteszem, hogy nem olyan egyszerű megtalálni a zeneművekben a légszekrénymozgás megfelelő módját, amely legjobban ki tudja fejezni a zene karakterét, mondanivalóját. Az adott szonáta előadásakor az egyszerű *tremolójátéktól* eltérő légszekrényvezetést tartottam szükségesnek: nem a kifelé-befelé, hanem a lefelé és felfelé irányuló mozgást. Ez a fajta légszekrényvezetés sokkal könnyebbé teszi a játékot, valamint a

hangzás is aktívabbá, pontosabbá válik. Bár ez inkább saját előadói megfigyelés, a hangzaskép formálásában mindenképp döntő szerepe van.

A szonáta első üteme harmonika-átíratban:



29.

Ennek a futamnak az utolsó hangját – amely a második ütem első hangjára esik – egyidejűleg kell játszani a bal kéz basszusával. Ez egy meglehetősen gyakori technika, mellyel meggyőzőbbé válik a futamot lezáró hang. A következő két ütem kottaképe változatlan, a felső sort a jobb, az alsó sort pedig a bal kéz játssza a konverterbillentyűzeten.

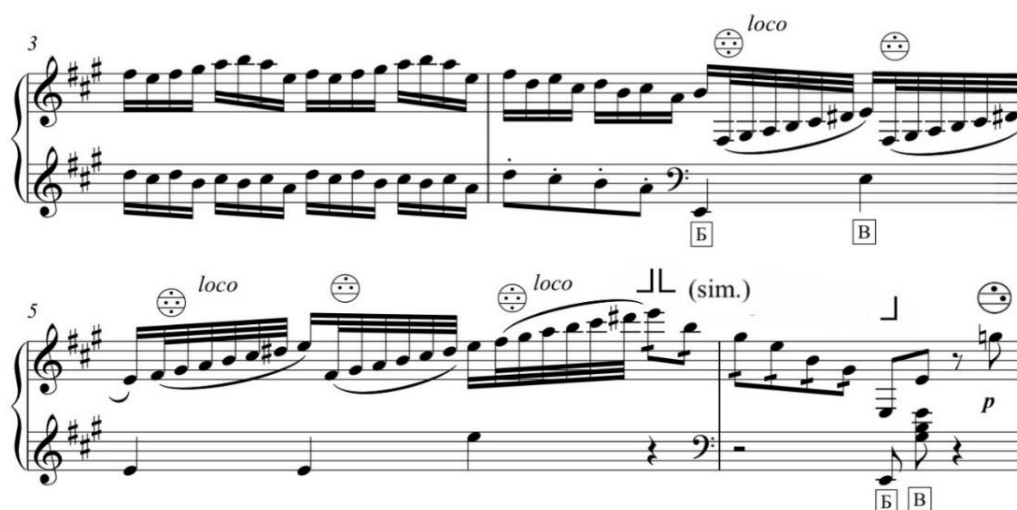
A negyedik ütemtől kezdve a hangok elosztását ismét át kellett gondolni. Egy hosszabb – E-dúr skála hangjaiból álló – futam látható, amely a nagy „E” hangtól a kétvonalas „E”-ig terjed. Scarlatti szonátaiban nagyon gyakoriak az effajta hosszú – gyakran csaknem a teljes billentyűzetet átölelő – skálafutamok. Ez csembalón vagy zongorán nem okoz nehézséget – az előadó a két kéz pozíciójának megfelelően felváltva játssza az adott oktávkereten belüli skálahangokat, a futamzáró hanggal együtt (30. ábra).



30.

Harmonikán ezt a zenei szakaszt lehetetlen ilyen módon megoldani. A harmonikabillentyűzetek hangszínkülönbségéről korábban már esett szó. A jobb oldali billentyűzet hangterjedelme meglehetősen korlátozott, a hosszú futamot két billentyűzeten eljátszani pedig a fenti okok miatt nem lehetséges. Mindezek után meg kellett vizsgálni a harmonika regisztrálási lehetőségeit. Amint az már ismert, a harmonikaregisztterek kettős funkciót látnak el – a hangszínváltás és a transzponálás (egy oktávval feljebb vagy lejjebb) szerepét töltik be.

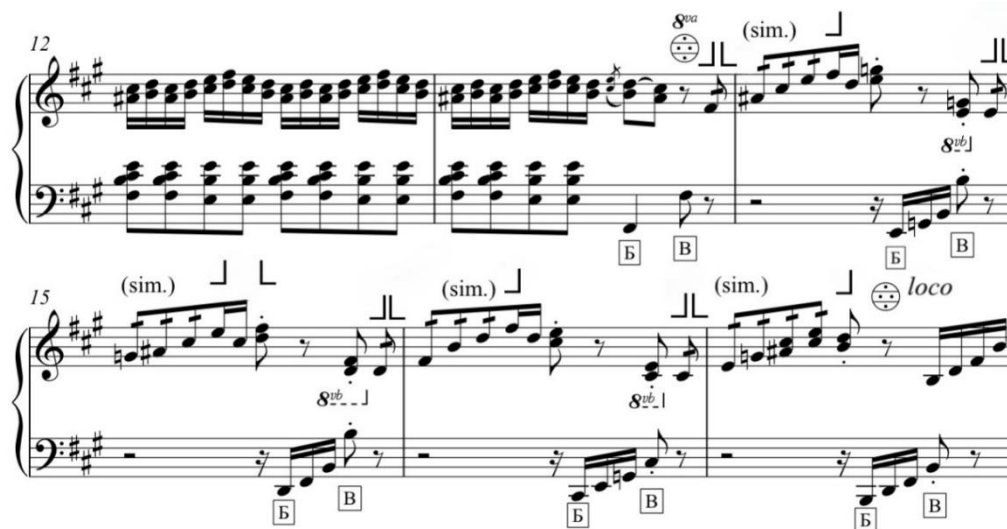
Olyan regiszterkombinációt sikerült választani, amely lehetővé tette, hogy – az eredeti hangmagasság megtartása mellett – az egységes hangszín is biztosított legyen az adott zenei szakaszban. Harmonikán ez egy teljesen lehetséges és zeneileg igazolt megoldás. Az eredeti változat szerint a kottában az egész futam öt csoportra oszlik, melyek mindegyike nyolc hangból áll. Valamennyi csoporthoz saját regisztert rendeltem, így lehetővé vált a teljes futam eljátszása a harmonika jobboldali billentyűzetén. (31. ábra)



31.

A harminckettedekből álló futamok a felső sorba kerültek, szükséges regiszterjelöléseket kaptak, mialatt a bal kéz a hosszú negyedhangokat játssza. Így – az eredeti kottával összevetve – a hangok és a hangzás is változatlanul megmarad az átiratban is.

A további zenei anyag változatlan maradt (a zenei anyag elosztva a harmonika billentyűzetei között), vagy a fent említett hasonló részek esetében (például 14-16. ütem) azonos megoldás született (32. ábra).



32.

A Scarlatti zenéjének megfelelő szintű előadása elsősorban az előadó sokoldalú játéktechnikai tudásán kell, hogy alapuljon. Ezért néhány fontos megjegyzést szükséges tenni a 25. ütemben kezdődő szakasz előadásával kapcsolatban (33. ábra).



33.

Scarlatti szonátaiban gyakran alkalmaz könnyed, lírai jellegű témákat. A dallam karakterét számos díszítés befolyásolja, pl. a *mordent*¹⁶ jelölések. Véleményem szerint a

¹⁶„Mordent – a legrégebbi, jellel ellátott díszítés. Már a 15. század orgonatabulatúráiban is előfordul. Jellege azóta sem változott, mindig éles, „harapós”. Minden esetben hangsúlyosan, a főhangon kezdődik, és annak alsó váltóhangjával játszandó.” – Böhm László: *Zenei műszótár* 169. oldal.

díszítésfajták gazdag választéka (*trillák, grupetto, mordent* és ehhez hasonló formák), alkalmazásuk nem csak a barokk korszak egyik legjellemzőbb kifejezőeszközének egyértelmű jele. Lehetséges, hogy ezzel a zeneszerző mintha csak intuitív módon meghosszabbította volna a fő hang hangzási idejét, és így ezek a díszítések mintegy a dallam részévé váltak. Ezért számomra logikus az ilyen jellegű helyeket líraibban és dallamosabban játszani. Vagyis ahol a zeneszerző szándéka szerint a dallamot *legato*-ban kell játszani – ott a hangszernek „énekelnie” kell; ahol pedig külön kell venni a hangokat, ott pedig – az ujjakkal történő precíz *staccato-játék* mellett – a csukló mozgáskordinációja segítségével, valamint a megfelelő légszekrényvezetéssel kell törekedni a hangok megformálására, az ideális hangzás elérésére.

IV.4 Zongora – harmonika. Az átírat kérdése a zongora hangzáslehetőségeinek szemszögéből

Mielőtt rátérnék Liszt *Desz-dúr etűdjének* és Prokofjev *d-moll Tokkátájának* közelebbi vizsgálatára, fontosnak tartottam kutatni a harmonikaátíratlalt kapcsolatba hozható zongoraművek kérdéskörét, a zongora hangzáslehetőségeit, s magát az átírás kérdését.

Bár a csembaló és a zongora rokonhangszerek, azonban a zongoraművek átírásánál sokkal több a lehetőség, szélesebb a fantázia mozgástere. Ez elsősorban annak köszönhető, hogy a csembalóhoz képest a zongora összetettebb hangszernek minősül, és a következő évszázadok (19-20. sz.) során keletkezett zongoraművek sok újítást hoztak mind tartalmi-érzelmi, mind a lejegyzés vonatkozásában.

„Zongora [olaszul *pianoforte, fortepiano*] billentyűs hangszer, amelynek hangkeltő eszköze kalapács mechanika” (Riemann Brockhaus: *Zenei Lexikon* III. kötet 718. old.). A zongora a 18. század elején szinte egyszerre jelent meg három helyen: Olaszországban, Franciaországban és Németországban. Ekkorra már a zeneművészetben felmerült az igény egy olyan billentyűs hangszer megjelenésére, amely a csembalóhoz és a clavikordhoz képest erőteljesebb hangzású, és a dinamikus árnyalatok szélesebb skáláját is lehetővé teszi. Vagyis a zongorán már nemcsak *forte*- és *piano*-játéokra van lehetőség, hanem – ami ennél sokkal fontosabb –, az egyik dinamikai árnyalatból a másikba történő fokozatos átmenetre is.

Haydn, Mozart, illetve Beethoven voltak az első zeneszerzők, akik már írtak műveket zongorára. A zongora a leggyakoribb hangszer a hangszeres kamarazene-formációban, nehéz olyan szerzőt találni, aki ne komponált volna erre a hangszerre. A harmonikaművész – akinek

a repertoárjában zongorakompozíciók is találhatók –, azzal a problémával szembesül, hogy a hangszere zenei lehetőségeinek megfelelő művet kell választania.

Számos zongoramű jól adaptálható harmonikára, de az olyan zongoradarabokról, amelyekben nagy szerepet kap a jobb pedál használata (például Chopin, Schumann, Szkrjabin, Debussy, Ravel), az átírás nem jöhet számításba. Az átíratkészítőnek a hangszer hangzásbeli sajátosságaival szembe kell néznie. Hogyan célszerű harmonikaátíratot készíteni, hogy az végeredményben egy hasonlóan teljesértékű zeneművé váljon, mint az eredeti?

A harmonikaátírat készítésénél legnagyobb nehézséget a zongora kalapácsrendszere jelentheti, a zongorahang ütő jellegéből és a pedál használatából adódóan. Szükséges-e mindenképpen imitálni és megőrizni ezt a kalapácsszerű hangképzést a kantilénában is, vagy van-e más megoldás az átíratkészítéskor? Milyen lehetőségek állnak rendelkezésre harmonikán, amelyekkel helyettesíteni lehetne a zongorapedál használatát? Használhatók-e harmonikaszerű zenei eszközök, mint például a regiszterek, vagy a különböző légszekrénytechnikák?

Elsőként vizsgáljuk meg, hogyan lehet átírni harmonikára a kantilénát, és hogy mennyire fontos megőrizni a zongorahang-képzés jellegét? A zongora és a harmonika – hasonló és eltérő vonásain túl – dallamformálási módszerek tekintetében különbözőek. Amíg zongorán a *non-legato* játék a mozgásfajták egyik természetes megnyilvánulása, az „énekléshez”, az éneklő *legato*-dallam létrehozásához többek között az „érző” ujjvégektől a kar teljes hosszában árnyalt mozgáskoordináció szükséges, addig a harmonikánál a dallamosság magából a hangszer természetéből adódik. A harmonika hangképzéséről részletesen a II/1. fejezetben esett szó. A zongora és a harmonika dallamformálásával kapcsolatban F. Lips a következőt írja *A harmonikaátírat művészetéről* című könyvében (100. old.): „Heinrich Neuhaus zongoristákhoz szóló híres mondata: 'A zongorán énekelni kell!' lehetőséget ad arra, hogy büszkén kijelentsük: könnyebb és természetesebb harmonikán énekelni, mint zongorán. Bátran fel kell használnunk a harmonika teljes billentés- és artikulációs palettáját a kívánt hangzások eléréséhez, és semmi esetre se másoljuk a zongora ütő, „kalapácsszerű” hangját.”

Az egyik legfontosabb és egyben legnagyobb kihívást – mellyel az átíró szembesül a zongoradarabok átírása során –, a *zongorapedál* jelenti. Önmagában a zongora hangjainak lecsengési ideje, a kalapács által megütött húrok zengése a húrhosszúságtól függően változik. A lenyomott pedál esetében az összes húr szabadon zeng, ezáltal a hangzás dúsabb, felhangban gazdagabb lesz.

A pedál a hangképzés végtelen sokféleségét biztosítja, befolyásolja a hang időtartamát, színét, dinamikáját. A pedál aktívan vesz részt mindhárom artikulációs fázisban – a hangkezdésnél, a “kitartott” résznél, s a lecsengésnél egyaránt.

„A pedál bizonyos akusztikus hatással bír az artikulációs technikák használatára. Az ujjak *legato*-játékánál a pedál hozzájárul a hangok nagyobb dallamosságához és intonációjához. A *non legato recitativo* dallamokban a pedál fokozza a frázis szemantikai integritását, azaz a frázis jellege konkrétabbá válik. Ez azt jelenti, hogy a pedál segít kiemelni és összekapcsolni a dallam részeit anélkül, hogy megsértené a deklaratív és kifejező tagolást. Ami a *staccato*-játékot illeti, a hangok száraz elkülönülését tompító pedál kiegyenlíti azok élességét, ugyanakkor nem gyengíti jelentősen a *non legato*-játék energikus hangzását.” (Seminina N. E.: *A pedalizáció művészete a zenei nyelv műfaji és stílusjellemzőinek figyelembevételével* – 8. old.)

A művészi cél szempontjából a pedál használatát két kategóriába lehetne sorolni: a faktúra felépítését és a hangzást gazdagító pedálhasználat. A romantika korában – különösen Chopin és Liszt óta – a pedál használata egyre bonyolultabbá és összetettebbé válik. A pedál a hang meghosszabbítására szolgál, fenn tudja tartani a hangzást, még akkor is, ha kézzel elengedjük a billentyűzetet. Elősegíti a *legato*-játékot akkor is, ha ez fizikailag nem lehetséges, amikor például a dallamhangok egymásközi távolsága meghaladja a kéz átfogó képességét, illetve többszólamú akkordokat is összekapcsolhat. Még a különböző harmóniak keveredése is lehetséges, aminek következtében a hangzás még összetettebbé és sokrétűvé válik. A pedálnak ugyancsak áthidalós szerepe van abban az esetben, amikor a dallamhangok egymásközi távolsága meghaladja a kéz átfogó képességét.

Az összhangzást tovább képes differenciálni, szűrni a 20. század elején feltalált középső, ún. *prolongációs pedál*, amely játék közben lehetővé teszi tetszőlegesen kiválasztott (letartott) hangok, akkordok tartását, miközben a pedál lenyomását követően megszólaló többi hang összezúgítás nélkül, független marad. Sőt a jobb pedált ekkor is lehet használni a fennmaradó (nem prolongált) hangok összezúgítására.

Valószínűleg ezek lehetnek azok az esetek, amikor úgy tűnik, hogy bizonyos zenéket nem lehet átírni egyik hangszerről a másikra. De persze semmiképpen sem mondható az, hogy a pedál kérdése miatt harmonikán nem lehet zongoraműveket játszani. Éppen ellenkezőleg, rengeteg zongoraművet adnak elő és írnak át harmonikára.

Léteznek bizonyos átírási technikák, amelyekkel lehetővé válik, hogy a zene karaktere – mint szükséges komponens – megmaradjon. A pedál hiánya a harmonikán bizonyos mértékig

kompenzálható a basszusharmóniai kíséret időtartamának növelésével vagy pedig új hangok hozzáadásával. A szükséges hangzási eredmény eléréséhez bizonyos hangok időtartamát lehetséges rövidíteni, mely által a másik szólam hangjait ki lehet emelni. Néha pedig pont ellenkezőleg, a zenei faktúrát sűrűbbé, dúsabbá szükséges tenni.

Egy zenemű átírásakor az átíratkészítőnek tisztában kell lennie mind az eredeti hangszer, mind az átírásra szolgáló új hangszerrel kapcsolatos szakmai kérdésekkel (hangzás, játéktechnika), jelen esetben a harmonikával. Az egyik ilyen kérdés: mivel a zongora nem rendelkezik regiszterkapcsolókkal (mint pl. az orgona), mennyire lehet helyénvaló a harmonika regisztereinek használata egy zongoramű átírásánál? Egy másik nem kevésbé fontos kérdés, hogy a harmonika számára oly természetes légszékélytechnika alkalmazása mennyire illeszkedik szervesen a zongoraművek átírataiba?

A zongora kivételes dinamikai tartománnyal rendelkezik *ppp*-tól a *fff*-ig (néha szerzők még négy vagy akár öt *p*-t, illetve *f*-t is írnak). A hangszer hatalmas hangerőre, továbbá minden regiszterben egyenletes hangszín visszaadására is képes, s nem utolsósorban más hangszerek hangjának imitálására is alkalmas.

Továbbá a híres előadóművész és tanár, Heinrich Neuhaus *A zongorajáték művészete* című könyvében a következőképpen írja le a zongora hangszínének változatosságát (60. old.): „Gyakran mondom tanítványaimnak: a hangszerek közül a zongora a legjobb *színész*, hiszen nagyon sokféle szerepet tud játszani. A zongorán a 'személyesen neki írt' zenék mellett minden előadható, amit zenének hívnak, a pásztorsíp dallamaitól az óriási szimfonikus műveken át az operáig.” Néhány oldallal később (64. old) ezt a gondolatot kiegészíti: „Természetesen nem követelem meg a zongorista tanítványtól, hogy zongorán utánozza a zenekart, hogy a zongorát egy másik, „jobb” hang gyenge másolatának tekintse. Először is, a zongorának megvan a saját egyéni hangszíne. Másodszor, ismerni és szeretni kell a zongorának azt az egyéni, különleges 'énjét', hogy teljes mértékben megérthessük és elsajátítsuk a zenéjét.”

A harmonikás előtt is hasonló feladatok állnak: megmutatni a hangzás egyedi színezését, miközben tisztában kell lennie azzal, hogy ez a hangzás a különböző hangszereknél eltérő lehet. Az összetettebb zongoraművek kapcsán a zongoristák körében ismert az az igény, hogy az előadók a zenekar egész hangzását hallják zongorán. Úgy gondolom, teljesen logikus harmonikaregisztéket használni a harmonikaátíratok esetében is. Természetesen ezt szakszerűen kell megtenni, bizonyos szabályok betartásával.

Lips ugyanerről a témáról ír *A harmonikaátirat művészetéről* című könyvében (102. old.): „A zongorazene képes felébreszteni bennünk a leggazdagabb fantáziát a regisztrálás terén. A hangszerünkön található szinte összes regiszter felhasználható a kívánt zongorahangzás eléréséhez. Milyen kritériumok szerint kell megválasztani a regisztereket? Mint mindig, először is meg kell érteni a szerző szándékát, elképzelését a darabban kapcsolatban.”

Ha pedig konkrétan a regiszterhasználatról esik szó, a harmonikagyakorlatban már sajátos „hagyományai” vannak a regiszterhasználatnak, bár mindez szintén nagyon feltételes. Például a *cantilena* olyan regiszterek lágy, könnyed hangzását követeli meg, mint a  (klarinét),  (bajan),  (fagott). A  (tutti) regisztert leggyakrabban a csúcspontoknál, ünnepélyes részeknél használják. Nagyon fontos, hogy a regisztrálás ne legyen ízléstelen, túlszűfolt, egy zenei képnek egy hangszín feleljen meg. Mindig tisztában kell lenni azzal, hogy a regiszterek a zene kifejezését szolgálják, és nem csupán önmagukért léteznek.

A következő ugyanilyen fontos kérdés, hogy lehetséges-e a harmonika légszekrénytechnikáinak alkalmazása zongoraművek átirataiban? Végül is a hangszín, a regiszterek és a légszekrény azok a tulajdonságok, amelyek leginkább megkülönböztetik a harmonikát az összes többi hangszertől. Mindez azonban az orgonában is megtalálható, a két hangszer közötti hasonlóságokról és különbségekről már korábban esett szó. Tehát ha regiszterjelöléseket, jellegzetes harmonika-légszekrénytechnikákat használunk az átiratban, akkor megmarad-e az eredeti mű mondanivalója, karaktere, hangzásvilága? Kutatásaim, eddigi szakmai tapasztalataim azt mutatják, hogy IGEN.

A légszekrénytechnikák valójában az artikulációs eszközök, hosszú időn keresztül ismétlődő ritmusképletek közé sorolhatók. Ezért, ha egy zongoradarabra egyéni ritmusképlet jellemző, ez esetben a légszekrény segítségével mindezt ki tudjuk emelni, és egységesen végig vezetni az egész művön keresztül. Ennek szemléletes példája Prokofjev d-moll tokkátája, melyről később esik szó.

„A légszekrényjátéktechnikák használata – ez egy fényűző művészi kifejezőeszköz. *Tremolo, triolás légszekrényváltás, ricochet, vibrato* – ezek a technikák, melyek ügyes használata bármilyen átiratot gazdagabbá, kifejezőbbé tesz, a *transzkripció* szintjére viszi. A légszekrénytechnikák helyes alkalmazása mellett az átiratokban igazi szimfonikus hangzás érhető el.” (F. Lips: *A harmonikaátirat művészetéről*, 120. old.)

Ebben a fejezetben tehát szó esett a zongoraművek harmonikaátírataival kapcsolatos szakmai kérdésekről. A következőkben szeretném megvizsgálni két – zeneileg nagyon változatos – zongoraműnek: Liszt *Desz-dúr etűdjének*, valamint Prokofjev *d-moll tokkátájának* – saját magam által készített harmonikaátíratát.

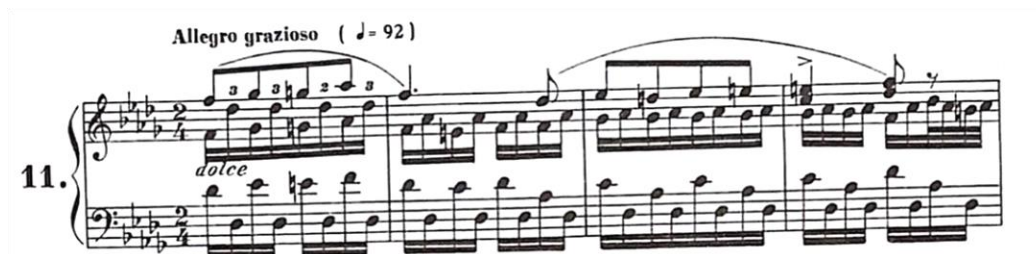
IV.4.1 F. Liszt: Desz-dúr etűd – Op. 1. Nr. 11

A *12 etűdöt* Liszt tizennégy éves korában komponálta 1825-ben. Ezek a darabok a későbbi *Transzcendens etűdök* korai változatainak tekinthetők. Az elemezni kívánt Desz-dúr etűd az egyetlen, amely nem került bele a transzcendens etűdök sorozatba, helyette Liszt egy másik etűdöt komponált. (Ez a tény – véleményem szerint – semmiképpen sem csökkenti az adott etűd művészi értékét.)

Liszt műveinek harmonikára történő átírása mindig kihívást jelent az átíró számára. Előző fejezetben szó volt arról, hogy léteznek olyan művek, amelyeket nem ajánlott harmonikára átírni. Valamilyen szempontból Liszt művei is ebbe a kategóriába sorolhatók. Pontosabban, zenéje különös odafigyelést igényel, bizonyos ismeretek, átírási készségek meglétét feltételezi. Liszt zenéjének dús hangzása, az összetett és változatos faktúrája, a gyakori pedálhasználat megnehezíti az átírást. Mindazonáltal amennyiben egy jó átírátról van szó, Liszt zenéje meglehetősen jól tud szólni harmonikán is. Koncerteken, nemzetközi harmonikaversenyeken gyakran felcsendül a 3. *Paganini-etűd*, a *La Campanella*, valamint az 5. *Transzcendens etűd* „Lidércfény” op. 139.

„11. tanulmány (Desz-dúr). [...] Ennek a bájos, Schubert-i hangú darabnak legfőbb problémája a jobb kéz plasztikus játéka, vagyis a felső éneklő szólam kidomborítása az alatta mozgó 'töltelék szólammal' szemben. [...] A legjobb gyakorlási mód a dallamot a kar súlyával *tenuto*, a kísérő szólamot csak ujjakból *leggero* játszani – lassan” – olvasható Zempléni Kornél jegyzeteivel, magyarázataival és ujjrendjeivel ellátott *Liszt 12 Etűd zongorára* című sorozatának előszavában (18. old.). Ezekből a szavakból kiolvasható, hogy a közreadó (Zempléni) a mű tanulmányozása közben bizonyos következtetésekre jut a mű természetére, zenei karakterére vonatkozóan, majd ezt követően utal a hangszer kifejezési lehetőségeire.

A harmonikaművésznek kettős munkát kell végeznie, hiszen ilyenkor egy másik hangszer nyelvére kell lefordítania a zenét, ami eltérő hangszínviszonyokat, más zenei kifejezőeszközöket jelent. Vizsgáljuk meg Liszt Desz-dúr etüdjének néhány bevezető ütemét (34. ábra).



34.

Első ránézésre úgy tűnik, hogy az etüd közvetlenül játszható eredeti kottából is, különösebb változtatások nélkül, annál is inkább, mivel hangterjedelme megfelel a harmonikáénak. Azonban, ha alaposabban tanulmányozzuk a zenei szöveget, meghallgatunk egy felvételt, vagy eljátsszuk zongorán, vagy egyszerűen megpróbáljuk magunkban elképzelni a művet, világossá válik, hogy a közvetlenül eredeti kottából játszott mű másképpen fog szólni harmonikán, mint ahogyan azt eredetileg zongora-előadásban halhattuk.

Ennek oka a két hangszer hangképzésének, illetve hangzásképzésének különbségéből adódik. Világossá válik, hogy azonos hangzáseredményt harmonikán más eszközökkel kell elérni, mint eredetileg zongorán. Ennek kapcsán felmerül az artikuláció kérdése – a hangképzés, a zenei kiejtés (artikuláció), a hangképzés és zenei kép, a karakter kapcsolata.

Az artikuláció fogalmát a zenei lexikon a következőképpen határozza meg (Riemann-Brockhaus *Zenei lexikon*. I kötet. 74. old.):

„Artikuláció – a beszédben a hangok képzése és megkülönböztetése, a zenében az egyes hangok összekötése vagy elválasztása. Az artikulációs utasítások grafikus jelekkel (pont, ék, ív) vagy szavakkal (pl. *leggiero*) adhatók meg. A frazeálástól eltérően – amely a zenei egységek (motívumok, motívumcsoportok) értelmi tagolása – az artikulációs hangok megszólaltatását (karakterét) és az ebből adódó formálást differenciálja. Emellett az artikuláció és a frazeálás fedheti is egymást. [...] Az artikulációs utasításokat a kottában csak a 17. század kezdete óta jelzik, és a 18. század végére alakultak ki teljesen. Skálájuk a legszigorúbb *legatótól* (*legatissimo*) a legélesebb *staccatóig* (*martellato*) terjed. A legfőbb közbülső fokozatok: *tenuto*, *non legato*, *portato*, *marcato*. A hang időbeli elhatárolásában és intenzitásában megvalósuló

artikuláció eszköze vonós hangszereknél tehát a vonóvezetés, fúvósoknál a levegő nyelv, illetve ajkak szabályozta adagolása, billentyűs hangszereknél az ujjrend és a billentés.”

Az artikulációs eszközök alkalmazása egyik hangszer esetében sem egyszerű feladat. A felsorolás nem tér ki sem a pengetős hangszerek, sem a harmonika artikulációs eszközeinek meghatározására. Az artikuláció a harmonika esetében is összetett folyamat. A meghatározást tehát a következőképpen egészíteném ki:

A harmonika artikulációs eszköze a légszekrény szabályozta levegő adagolása, ujjrend és billentés.

A harmonika artikulációs lehetőségeiről ír M. Imhanitsky az *Újdonság az artikulációról és a gombosharmonika játékmódjairól* című könyvében. Egy másik, szintén az artikuláció kérdésével foglalkozó irodalom I. Braudo könyve *Artikuláció* címmel, amely szintén nagy népszerűségnek örvend a harmonikások világában. Braudo német orgonista volt, aki részletesen tárgyalja az orgonaartikuláció kérdéseit. Meglátása szerint orgonán nem lehet súlyosan (akcentussal) kiemelni egy hangot a ritmikus zene érzékeltetéséhez, mindezt a hangok egymáshoz való kötésének mértékével és az időzítéssel kell megoldani.

Braudo szerint az „artikuláció” megegyezik a „kiejtés” szóval. A hangok kapcsolódását tekinti az artikuláció legfontosabb eszközének. Annak tudatában, hogy a hangok kapcsolódása nem az egyetlen szempont, két részre osztja elméletét:

1. Szélesebb értelemben vett artikuláció – ez alatt az egy hangon belül végig játszódó folyamatokat kell érteni, például hangerő, hangszín, hangon belül a hangmagasság-változás.
2. Szűkebben értelmezett artikuláció – ebben az esetben a hangok kapcsolódásáról van szó.

Saját könyvében Braudo sok példát mutat más hangszerek zenéjéből, de mint kiváló orgonista, az artikulációt mégis az orgona hangképzési szabályai szerint képzelel el leginkább, ahol a hanghosszúság és hangok kapcsolódása a legfontosabb szerepet játssza a zene formálásában. A hangok kapcsolódási módjának sokféleségét az alábbiak szerint foglalja rendszerbe (35. ábra):



35.

Ezeket a gyakorlatokat fokozatosan egymás után végigjátszva a különböző hangkötéseket a következő táblázatba lehet csoportosítani:

Összetartozó:	1. Akusztikai <i>legato</i> vagy <i>legatissimo</i>
	2. <i>Legato</i>
	3. Száraz <i>legato</i>
Szétválasztott:	4. Sűrű “ <i>non legato</i> ”
	5. “ <i>Non legato</i> ”
	6. Metrikusan meghatározott “ <i>non legato</i> ” (a hangzó hang megegyezik a szünettel)
Rövid:	7. Puha <i>staccato</i>
	8. <i>Staccato</i>
	9. <i>Staccatissimo</i> (maximálisan elérhető rövid hangok)

Ezen az ábrán (35.) nem szerepel a *staccatissimo*, valószínűleg azért, mert úgy gondolta Braudo, hogy orgonán nem lehet ennyire rövid hangokat lejátszani, és ezt csak elméletként írja le a táblázatba. Ennek ellenére a mechanikus, illetve elektromos traktúrájú orgonák esetében a billentyű és a síp közötti precíz kapcsolat olykor igen rövid megszólaltatást tesz lehetővé, leginkább a magasabb hangok (kisebb sípok) tekintetében.

A könyv szerzője nem kívánja ezeket nagyon pontosan behatárolni, csupán a kötések sokszínűségét mutatja meg. Ezt a sokféleséget leginkább a különböző dinamikai jelzésekkel lehetne összehasonlítani: *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*. Dinamikai jelzések nincsenek hozzárendelve egy konkrét hangerőhöz, hanem ezek a jelölések viszonylagosak, akárcsak az artikuláció-jelzések is. Előfordulásuk, fajtáik átfogó ismerete, egymástól való megkülönböztetésük gyakorlatba átültetett képessége segíti az előadót a hangképzésben, a karakterek kifejezésében.

Visszatérve a Desz-dúr etűd elejéhez (34. ábra), az előadásmódra vonatkozóan egy *dolce* (lágyan, gyengéden) jelölés és egy *legato* ív látható. Ez utóbbi jelzi, hogy a dallamot kötve kell játszani. Zongorán mindez az ujjak és a pedál kombinált használatával valósítható meg. A pedál használatával zongorán nemcsak a legato mértékét lehet szabályozni, hanem azt is, hogy az elengedett hangok milyen gyorsan csengjenek le. Mint ismeretes, a hang tovább szól, ha lenyomott pedál mellett elengedjük a billentyűt. Így játszható le egy több rétegű zenei anyag zongorán, ahol jelen esetben a bal kézben a dallam (tizenhatodok – felső szólam) mellé egy orgonapontszerű szóló Desz hang (alsó szólam) társul.

A harmonika ezzel szemben másfajta hangzástulajdonságokkal rendelkezik, egyedi jellege természetesen a hangszer felépítéséből adódik. A harmonika hangjára jellemző, hogy a hangsíphez jutó levegőáramlás megszüntetése után majdnem azonnal megszűnik maga a hang is. A „majdnem” szó alatt azt kell érteni, hogy a levegőáramlás megszűnése után a levegő még egy ideig rezonál a rezonánskamrában. Hasonló utóhang még a vonós és ütőhangszerek esetében is megfigyelhető. Az a tény, hogy a billentyű elengedése után megszűnik a hang, jelentős hatással van a harmonikára jellemző sajátos artikulációra is. Ezért minél lágyabb és líraibb a zene, annál sűrűbb lesz a hangok közti kapcsolat.

Ha a 34. ábrán látható példát pontosan úgy játsszuk, ahogyan a zongorakottában írva van, a bal kéz dallama nagyon száraz és üres lesz. Különböző artikulációkkal ez a probléma valamennyire orvosolható, ugyanakkor ez a lehetőség mégsem jelent végső megoldást. Például, ha az alsó szólamban a „Desz” hangot orgonapont-szerűen kitartjuk, a hanghosszúság megegyezik, de hangzásban viszont elnyomja a dallamot. Míg zongorán a pedál segítségével a tizenhatodok folyamatos (zengetett) hangzást biztosítanak, addig harmonikán más zenei kifejező eszközöket kell keresni ugyanezen hatás eléréséhez. Ha pedig röviden játsszuk a Desz-hangot, hangerőben ugyan megfelelő maradna, viszont nagyon szúrós és rövid lenne, valamint hiányozna az utózengés, amely az a zongorahangzásban adott. A problémát tehát az jelentette számomra, hogy harmonikán nem jött át a hatás, a dús zenei hangzás, ami a zongorajátékban jelen van. A zenei hangzásból kiindulva átírtam a bal kéz szólamát, emellett megtartottam az

eredeti elemeket a zongorakottából: a tizenhatod mozgást, a dallamot és a basszusban folyamatosan (negyedenként) hangzó Desz-hangot. (36. ábra)



36.

Az etűd három részből áll. Az első (1-26. ütem) és a harmadik (52-100 ütem) rész a darab fő hangnemében, Desz-dúrban íródott, a középső rész (27-51. ütem) pedig cisz-mollban. Ez utóbbi egy lágyabb és líraibb hangvétellű szakasz. A zenei anyag alaposabb tanulmányozása során kiderült, hogy a középső rész sem játszható harmonikán. A probléma itt is a balkéz szólama miatt jelentkezett.

Amikor ismerkedünk a kottával, először az tűnik nyilvánvalónak, hogy az adott részt standardbasszus-rendszeren kell játszani – ugyanis egy „tipikus” basszusakkord-kottakép látható. Ez az a fajta előadásmód, amivel a harmonika kialakulása, története kezdődött: dallam a jobb kéz billentyűzetén, basszusakkord kíséret pedig a bal kéz billentyűzetén.

N. Recsmenszkij *Hogyan játsszunk harmonikán zongorakottából* című könyve kellő részletességgel ismerteti a zongorazene standard basszus rendszerű harmonikára történő átírásával kapcsolatos kérdéseket. Természetesen ez a könyv nem igazán ajánlható az effajta zenei tevékenység kizárólagos útmutatójaként. A könyv 1951-ben jelent meg, azóta a harmonika szerkezetét és művészi kifejezőképességét tekintve is jelentősen átalakult. Ennek ellenére a könyv – értékes tartalma miatt – nem avul el, manapság is hasznos a harmonikások számára.

A könyvben 16. oldalán található összehasonlító táblázat részletesen mutatja, hogy a zongorakottában leírt akkordok hangjai milyen hangokkal feleltethetők meg harmonikán (az akkordok felépítése természetesen a különböző hangszeren eltérhet, de összhangzattani szempontból funkciójuk ugyanaz).

A 37. ábrán láthatók az eredeti négyeshangzatok zongorán (1. oszlop), az alaphelyzetű akkordok (2. oszlop), valamint a standard basszusok (3. oszlop) lejegyzése harmonikán:

Запись аккорда для фортепиано:	Расположение звуков этого аккорда по терциям:	Запись этого аккорда для левой клавиатуры балла или аккордеона:
1		
2		
3		
4		
5		

37.

1. Négyeshangzatok 2. Alaphelyzetű (szeptim akkordok) 3. Standard basszus (kvinthiányos)

Korábban már esett arról szó, hogy harmonikán nemcsak alapfokú akkordokat lehet játszani standard basszusban, hanem akkordfordításokat is (pl.: szext- vagy kvartszext). Ezt úgy lehet előadni, hogy miközben az adott akkord szól, az akkordfordítás alsó hangja pedig a basszusba kerül. Mindezt figyelembe véve készítettem el az átiratot standard basszusos harmonikára, melynek egyik részlete a következő, 38. ábrán látható:

38.

Standard-basszus átirat

A konverteres harmonikák megjelenése ellenére a basszusakkord-rendszert továbbra is gyakran használták a kortárs zeneszerzők, például S. Gubajdulina. Az átiratok készítésekor nem érdemes szabályszerűen csak az egyik rendszert választani, hanem mindig meg kell vizsgálni, hogy az adott mű melyik rendszeren tud jobban szólni. A bal kéz billentyűzetén három különböző rendszer (basszus, basszusakkord, konverter) teszi kényelmessé a különböző nehézségű zongoradarabok előadását. Ennek alapján készült el a Liszt-etűd egy másik

átíratváltozata is, amelyben a középső cisz-moll részt már – hangszínregiszterek felhasználásával – konverteres rendszerre írtam át.

A 20. században kezdtek megjelenni az első konverteres harmonikák, melyeken már többszólamú polifon darabokat is lehetett játszani. A konverteren nemcsak a dallamjáték volt lehetséges, hanem az akkordkíséretben is nagyobb lehetőségek nyíltak, ugyanis – a standardbasszussal szemben – már tetszőleges akkordfelbontások is megszólalhattak a harmonika balkéz-billentyűzetén.

A kottapéldára visszatérve, a bal kézben tisztán látható a dallam (alsó szólam), afölött pedig a harmóniák (38. ábra). Ha ezt zongorán játsszuk, és pedált is alkalmazunk (a pedálhasználatot nem mindig jelzik a zongorakottában), akkor a basszus és az utána következő akkord összetartoznak, vagyis a basszus az utána következő akkord végéig fog szólni. A pedálhasználat tehát egy dús, felhangokkal teli hangzást fog eredményezni. Harmonikán ezt sokféleképpen lehet játszani.

Az alsó szólamban lévő dallamot lehet a bal kéz konverteres részén játszani, ezáltal megmarad az eredeti kottában írt hangmagasság, ugyanakkor a hangzás sokkal szegényebb lesz, elvész a zongorára jellemző telt hangzás. Erre nagyon oda kell figyelni átíratok készítésekor, különösen olyan zongoradarabok esetében, ahol a pedál használatnak nagyon fontos szerepe van.

Ugyanezt a dallamot lehet a basszusban is játszani, amely már egy sokkal dúsabb hangzást eredményez. Itt nagyon fontos a megfelelő regiszterválasztás, ugyanis, ha lenyomunk egy gombot a bal kézben, akkor valóban nemcsak egy, hanem kettő, három vagy akár több hang is megszólalhat egyszerre (ez attól függ, hogy hány kórusos harmonikáról van szó). A következő (39.) ábrán jól látható, hogy egy gomb lenyomásakor valójában mi fog szólal meg.



39.

Lenyomott gomb és a ténylegesen megszólaló hangok

Ha egy tutti regiszter kerül kiválasztásra (ilyenkor az összes hanghoz tartozó hangsíp megszólal), a hangzás nehézkessé válik, valamint megtörik a dallam folyamatossága. A megfelelő regiszter kiválasztása után (egy egykórusos mélyregisztert választottam) a bal kéz

basszusában játszott dallamnak megmarad a zongorára jellemző dús hangzása, és emellett a folyamatossága sem törik meg.

A dallam felett megszólaló akkordok a konverteren szólaltak meg. Az ilyen akkordkíséretet általában standardbasszuson szokták játszani – éppen ezt a lehetőséget használtam ki az első átíratomban. Ugyanakkor a harmonika-előadók körében manapság egyre népszerűbbé válik a basszus és a konverter billentyűzetének egyidejű használata. Ez a játékmód magas szintű technikai és zenei tudást igényel az előadótól. A standardbasszussal szemben ebben az esetben már nemcsak a megfelelő harmóniák játszatók el, hanem a harmóniák külön hangjainak dallamvezetése is lehetővé válik.

Az akkordok átírásához segítségül kellett hívni a konvertert. Az eredeti zongorakottával szemben az akkordokat tágfekvésben írtam le (az akkordok túllépik az egy oktáv hangterjedelmet). Erre azért volt szükség, mert lenyomott pedál mellett zongorán nemcsak a leütött hangok szólalnak meg, hanem azok felhangjai is. Ezért harmonikán ez a rész tágfekvésben felépítve (az akkord terchangját egy oktávval feljebb játszva) sokkal szebben, színesebben hangzik, és a magas hangok olyan hatást keltenek, mintha az akkord felhangjai is megszólalnának.

Miután a dallamot és harmóniákat lejegyeztem, arra is figyelni kellett, hogy ezek összhangban legyenek egymással, vagyis, hogy az akkordokkal szemben a dallamot jobban ki kellett emelni. Ehhez kihagytam az akkordokból az előttük megszólaló basszushangot, ezáltal a harmóniák nem nyomták el a dallamot. Mindezt kényelmesen lehetett játszani. A következő (40.) ábrán látható az átírat egy részlete:

The image shows a musical score for measures 27 to 30. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a fermata over the final measure. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and common time. It contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The word "con dolore" is written below the first measure of the bass staff. Below the bass staff, there are four boxes containing the letter "B", followed by "(sim.)". The first two boxes are empty, and the last two contain the letter "B". The number "5" is written below the first and third measures of the bass staff, indicating a five-finger grip.

40.

Átírat basszusra és konverterre

IV.4.2 S. Prokofjev: d-moll Tokkáta Op. 11

S. Prokofjev (1891-1953) az orosz-szovjet zeneszerző, akinek munkássága számos nagyszabású és jelentős kompozícióval gazdagította a zenei világot. Többek között hét szimfóniát, egy szimfóniamesét, öt zongoraversenyt, két hegedűversenyt, három gordonkaversenyt, hat operát, három kantátát, kilenc balettzenét és több mint hetvenöt zongoradarabot írt. A legismertebb zongoraművei közé tartoznak: a tizenegy szonáta (ebből kettő befejezetlen), a három *szonatina*, a d-moll *Tokkáta* op. 11, a *Tíz zongoradarab* op. 12, *Szarkazmusok* (5 zongoradarab) op. 17 és a *Továtűnő látomások – 20 zongoradarab* op. 22.

Prokofjev zongoraművei elsődleges, meghatározó szerepet játszottak a zeneszerző munkásságában. Igor Visnyeveckij *Szergej Prokofjev* című könyvében így írja le a zongora szerepét a zeneszerző munkásságában és zenéjének jellegzetességeit (65. old): „A zongora Prokofjev számára olyan eszköz volt, amelyből a lehető legteljesebb hangzást ki lehetett hozni. Innen ered a felgyorsított tempók, a *tokkáta* iránti szeretete. A zenéje érdeklődő, száraz, kalapácszerű, amelyben szándékosan kerül a zongorapedál használatát. Prokofjev tisztán, lendületes elemi erővel, valamiféle fizikai erőszak érzésével kápráztatja el a hallgatót.”

Mielőtt rátérek az op.11-es d-moll *Tokkáta* átiratára, szeretném kiemelni a zeneszerző zongoraműveinek néhány fontosabb jellemzőjét, amelyek részben érvényesek a *Tokkáta* esetében is.

„Prokofjev zenéjének egyik legfontosabb jellemzője, hogy bizonyos dallammintákat nagyon tekervényes harmóniai kíséretszorral kombinál. A kockázatos, összetett modulációk valahogy észrevétlenül fejlődnek ki egymásból, amit a fő tematikus hangok áramlásának teljes koherenciája és szerves logikája támaszt alá. A hallgatónak nincs ideje észhez térni, hiszen már más hangnemben vagyunk az előzővel szemben, és utána több újabb ugrás következik a távoli hangnemek szakadékain. A szorosan összehangolt témák hídjai azonban mindenhol jelen vannak a hallgatóság számára. Valamiféle hangzásillúzióknak vagyunk tanúi, úgy tűnik, hogy a zenében nincsenek modulációk, hanem az egész zenekar hangzásának állandó növekedése vagy ereszkedése, általános fel-le strukturálódása tapasztalható.” – olvasható a második zongorazenekari versenymű recenzióban (Visnyeveckij 90. old).

A fent említett jelenség a d-moll *Tokkáta*ban is megtalálható. A rengeteg módosítójel és kromatika a hangnemváltás érzetét kelti, ugyanakkor a zeneszerző nem ad időt jóváhagyásra egy konkrét hangnemben, hanem továbbmegy. Valójában az általános hangmagasság emelkedése és ereszkedése tapasztalható, amely minden hangnemi kitérés után d-mollba tér vissza, majd a végén egy oktávkettőzött *Sforzando* „D” erősíti meg a *Tokkáta* hangnemét.

„A zongorahangzás sűrűségének csökkenésére Prokofjev különféle technikákat alkalmazott. Egyrészt a faktúra szempontjából igyekezett minimálisra csökkenteni az egyidejűleg megszólaló szólamok számát, másrészt pedig bővítette a hangtartományt (előnyben részesítette a hangok szélsőséges regiszterekbe való elhelyezést a hangzásrétegződés hallhatóvá tétele érdekében).” (Pajma I. S.: *S. Prokofjev zongora stílusának sajátosságai* 3.old.)

Az említett kompozíciós technikát a *Tokkáta* számos részében alkalmazza a zeneszerző. A 145. ütemtől kezdődő szakaszban például több hangszerelési elemet találunk, többek között egy (1) ütemen belül megszólaló második oktáv- és szubkontra-oktáv hangokat is. A mű utolsó hangjai, melyek két kettőzött oktávban szólnak a jobb és bal kézben, különösen érdekes. Itt a legmagasabb hang a négyvonalas "D", amíg alacsony regiszterben a kontraoktáv "D" hangja szól. Ezzel a zeneszerző az egész zongora hangterjedelmét lefedi, két tág tonikai alaphang segítségével.

Mielőtt rátérek a *d-moll Tokkáta* átírásával kapcsolatos ismeretekre, fontosnak tartom tisztázni a *Tokkáta*, mint szó jelentését, történelmi sajátosságait és zenei jellegzetességeit. Célom, hogy a zeneszerző művének kontextusát megérthessem, és az átírás során ne csak a technikai kivitelezésre, hanem a zenei értékteremtésre is figyelmet fordíthassak.

A Gérard Denizeau *A zenei műfajok képes enciklopédiája. Újszerű zenetörténet* könyvében kimerítő választ ad ezekre a kérdésekre. „Az etimológiával kell kezdenünk: mivel a *toccata* olaszul annyit jelent, mint 'érintett, megütött', az e műfajú darabokat 'érintve/megütve', vagyis – legalább a 16. századtól – billentyűs hangszereken játszották. 1650 és 1750 között élte virágkorát, különösen a német orgonisták körében, amikor az olaszok elhagyták a szonáta kedvéért. Bár a klasszicizmus korában teljesen háttérbe szorult, néhány nagyszerű műnek köszönhetően – melyek Schumann, Debussy, Prokofjev (zongora), illetve Widor, Vierne, Dupré (orgona) nevéhez fűződnek – mégis fennmaradt napjainkig. Kevés zenei műfaj rendelkezik ilyen strukturális szabadsággal. Jellegzetességei azonban kellőképpen eredetiek ahhoz, hogy megteremtsék autonómiáját. Így megfigyelhetjük, hogy a zeneszerzők gyakran élnek azzal a szabadsággal, hogy váltogassák a vertikális diszpozíciót (akkordok) és a horizontális szerkesztést (polifónia), és alkalmazzák a tempó, a hangmagasság és hangerő kontrasztjait, miközben nem változtatnak az egyenletes ritmikán.”

Prokofjev *d-moll Tokkátájának* alapos vizsgálata során nyilvánvalóvá vált, hogy a mű több szempontból is követi a *tokkáta* formáját.

Összetett polifon szólamtechnika jellemző például a 77-80. ütemszakaszra. Itt a kromatikus skála tizenhatod hangokkal halad előre, és egy második szólam pedig nyolcadokkal kíséri azt. Ez a két szólam egymástól függetlenül, egymás mellett mozog a jobb és a bal kézben. Ezzel a kétszólamúsággal a zenemű egy stabil ritmikus alapot kap, amely – a gyakori kromatikus mozgások ellenére – megakadályozza a zenei anyag bizonytalanná válását.

A műben Prokofjev meglehetősen sokszor alkalmaz akkordtechnikát, ami némi nehézséget okozott az átíratkészítés során, különösen a bal kéz szólamában. Ennek az az oka, hogy az akkordokat standardbasszus-rendszeren nem mindig lehetett „kényelmesen” elérni harmonikán, ami végül csak a bal kéz billentyűzetén lévő különböző rendszerek alkalmazásával vált lehetővé. Ezt a fajta játéktechnikai megoldást később, az átírat elemzéséről szóló részben részletezem.

Az akkordtechnikán túl a ritmus is meghatározó Prokofjev zenéjében. A ritmus – amelynek monoton jellege mintegy egyenlő részekre osztja a művet, egyúttal összetartja a mű összetett harmóniáit, s mely karakterhez a témák és témaváltozatok is alkalmazkodnak – egyfajta szervező, összekötő elvvé válik. E jellemzőkön kívül ebből a zenéből aktivitás, energikus, optimista életerő sugárzik, amely sajátságok könnyebben felismerhetővé teszik Prokofjev zenéjét.

Itt megjegyzem, hogy amikor először hallottam Prokofjev *d-moll Tokkátáját*, nyomban elhatároztam, hogy eljátszom harmonikán. Az átíratlal kapcsolatos nehézségek ellenére repertoárom részévé kívántam tenni ezt a zseniális művet. Ez nagy kihívás volt számomra. Az inspirált, hogy amennyiben sikerül átírni a darabot, műsorra tűzhetek egy olyan művet, melyet – tudomásom szerint – azelőtt még senki sem játszott harmonikán Magyarországon. Továbbá amiért ez a mű felkeltette a figyelmemet, hogy éppen akkor egy olyan művet játszottam, amely Prokofjev *Tokkátájára* emlékeztetett.

Franck Angelis – francia harmonikaművész – *Impasse* című művét tanulmányoztam, amelyet 2003-ban írt harmonikára. A mű tartalmát tekintve kissé eltér a Tokkátától, inkább tragikus, feszült. Ami azonban közös ebben a két műben, az a rendkívül energikus és lendületes karakter, szüntelen törekvés a zenei anyag dinamikus fejlődésére. Meglátásom szerint a két mű bizonyos mértékben kiegészíti egymást. Az *Impasse-n* kívül – repertoárbővítési célzattal – Prokofjev *d-moll Tokkátáját* is megtanultam, mint a harmonika számára egy egészen szokatlan és különleges művet.

Prokofjev: d-moll Tokkáta – átirat

A fiatal Prokofjev 1912 tavaszán írta a *d-moll Tokkátát*. Zeneszerzői munkásságának már erre a szakaszára jellemző volt a rendkívüli kreativitás, zenéjének jellegzetes vonásai későbbi műveiben is megmaradtak. A *d-moll Tokkátában* Prokofjev új utat nyitott a zongoraművekben alkalmazott kompozíciós technikák, zenei kifejezőeszközök tekintetében. Elmondható, hogy a mű a szerző világfelfogását tükrözi, a zene mozgással és ritmussal való elragadtatását közvetíti.

A *Tokkáta* átírása szakmai szempontból egy kihívásokkal teli, izgalmas kutatói, kísérleti munkát jelentett számomra. A sok változtatás mellett arra törekedtem, hogy a harmonika kifejezőeszközeinek segítségével, technikai lehetőségeinek kiaknázásával megőrizsem a zongoramű eredeti hangzásstruktúráját, s dramaturgiáját megértve átörökítsem a zenei építkezés, fejlődés minden fontos elemét, egészen a csúcspontig, az egész mű felkiáltó, záró pontjáig. Nem utolsósorban egyúttal céljaim között szerepelt, hogy megszülethessen egy új – a klasszikus harmonikarepertoárt bővítendő – technikailag is jól játszható, jól hangzó harmonikamű.

A *Tokkáta* átírása során elsősorban az jelentett feladatot, hogy a zongoramű hangzásstruktúráját újra át kellett gondolni, a harmonikajátékhoz, annak hangzásvilágához kellett igazítani. A darab elején a folyamatos tizenhatodok mozgása, a száraz és hangsúlyos hangok, az egész összhangzás eredményezte azt a felismerést, hogy a zene újra reprodukálása az átiratban a *légszekrény-tremoló* játéktechnika segítségével valósítható meg. A *tremoló* segítségével megőrizhető az adott zenei anyagra jellemző letisztult, száraz hangzás, valamint a fejlődés egysége. Ráadásul a légszekrény segítségével a hangsúlyokat egyszerűen és természetesen lehet lejátszani ott, ahol ezt a szerző elképzelte.

A bevezető rész tehát a következőképpen néz ki a légszekrény-tremoló alkalmazásával:

Toccata

Allegro marcato

S.Prokofiev

8^{va}   (sim.)



41.

A bal kézben ismétlődő „D” hangot, – amely zongorán oktávketőzéssel szól –, harmonikán standardbasszus-klaviatúrára írtam át. A jobb kéz szólamához az  (orgona) regisztert (hangszínváltót) társítottam. Ez a hangszín dús- és telített hangzást eredményez, amely Prokofjev zongoraműveinek egyik jellemző vonása.

A *Tokkáta* világosan és egyszerűen épül fel, két tematikus elemből áll. Az első rugalmas, a hármashangzatok aktív felvezetése és visszatérése:



42.

A második pedig a ritmikusan felépített figurációk ereszkedése a jobb és bal kéz szólamában, a szélső regiszterekből a középső felé:



43.

A kétféle zenei anyagban a hangok energikus és dinamikus hangzást eredményeznek, jellemzőjük az átfedés, a késleltetés, a hangok kromatikus hangpárba rendeződése. Mindkét esetben a zene – ritmikai és harmóniai szempontból egyaránt – éppen annyira összetett, mint amilyen egyszerű: lineáris irányú kromatikus skálahangokat gyakran kombinál egyszerű alaphelyzetű hármashangzatokkal. A témák sokszor ismétlődnek. Amellett, hogy az egész fejlődési folyamat háromszor újraindul, a részeken belül többször ismétlődő téma folyamatosan változik, módosul. A *martellato* és *non legato* játékmód első ránézésre egyformának tűnnek, ennek ellenére annyira célszerűen és művészi módon épülnek fel, hogy egyáltalán nem számítanak csupán egyszerű monoton ismétlésnek.

A 25. ütemben felütéssel kezdődik a *Tokkátá* első témája, amely e lejegyzés szempontjából már sokkal átlátszóbb, egyszerűbb faktúrájú a bevezetőhöz képest. Itt a bal kéz szólama a konverter-billentyűzeten szólal meg, míg a jobb kéz regisztere (hangszínváltója) – a hangszín egységének megtartása érdekében – az előző marad. Ebben a részben Prokofjev a zene hangzásterének maximalizálására törekszik, a zongora hangterjedelmének szinte teljes kihasználásával. Ezzel a zenei elemek jól elkülönülnek, a fejlődés fázisai, a zenei építkezés jól hallhatóvá válnak. A harmonikán ez a hatás úgy érhető el, hogy a bal kéz billentyűzeten a standardbasszus és a konverter hangjait egyszerre lehet használni. Ezáltal a hangzástartomány

A következő ütemszakaszban a harmóniak már nem a konverterhez, hanem a standardbasszus-billentyűzethez lettek társítva:

46.

Az 57. ütemtől kezdve a bal kéz szólamában oktávok szólnak, amiket harmonikán úgy lehetett megoldani, hogy az 57-65. ütemszakasz hangjai a standardbasszushoz kerültek. Az ilyen rugalmas billentyűzetváltás több előnnyel is jár. Először is megőrzi a zongora gazdag és dús hangzását, másodsor pedig faktúrája harmonikaszerűvé válik, így az átírat hű maradhat az eredeti zenei anyaghoz. (47. ábra)



47.

Az átiratban különböző légszekerénytechnikákat alkalmazok, az aktuális zenei feladattól függően. Az 1-24. ütemszakasz (hangonként történő) *tremolójátékától* eltérően, a 25-76. ütemben másfajta a légzésváltás, az ismétlődő hangokra váltok légszekerényt. Az ilyen rövid, gyakori légszekerényváltásokkal megőrizhető a zenei artikuláció tagoltabb hangzása, és kiemelhetők a hangsúlyos hangok is. (48. ábra)

48.

A *Tokkát*a témáinak minden egyes belépése a darab formai fejlődésének megfelelően egyre dinamikusabbá, hangsúlyosabbá válik, melyet az átíratban nemcsak hangerőváltoztatással, hanem további zenei kifejezőeszközökkel is lehet érzékeltetni. A fejlődés intenzitásától függően a jobb kéz szólamában a következő regiszterek (hangszínváltók) használata válhat szükségessé:   .

Ezért a 49. ütemtől, amikor a zenei anyag már magasabb tartományban szól, a jobb kéz szólamában ajánlatos volt magasabb  (bajan és piccolo) regisztert használni. Az 57. ütemben pedig  (orgona), míg a 65. ütemben már  (tutti) hangszínváltót alkalmaztam.

Az átírat szempontjából a következő fontos szakasz a 77. ütemben kezdődik, ahol a bal kéz szólama külön figyelmet igényel. Az első két ütemben (77-78.) az egységes hangzás megőrzése érdekében a bal kéz szólamát standardbasszus klaviatúrára írtam, majd a 79. ütemtől visszatértem a konverterre. (49. ábra)



49.

Korábban már említettem, hogy a *Tokkát*ában a témák többször ismétlődnek, és minden további ismétlésnél újabb elemekkel bővülnek, ami a dinamika és faktúra tekintetében a hangzást összetettebbé teszi. Az átírás során törekedtem az analóg zenei részeknél hasonló megoldásokat alkalmazni.

Mivel a bal kéz szólama „D” hangra épül, az újra felbukkanó bevezető téma – más néven „D” téma – a 97. ütemtől kezdve módosult. A 97-110. ütemszakaszt – hasonlóan az 1-24. szakaszhoz – szintén *tremolójátékkal* oldottam meg. (50. ábra)

The image displays a musical score for piano, spanning measures 97 to 110. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a complex rhythmic pattern of tremolos in both hands. Measure 97 includes a dynamic marking of *p* (piano) and a *dim.* (diminuendo) marking. Measure 101 shows a *fp* (fortissimo piano) marking. Measure 104 has a *pp* (pianissimo) marking. Measure 108 includes a *pp* marking and a box labeled 'B' below the staff. The score is divided into four systems, each containing two staves (treble and bass clef). The first system (measures 97-100) includes a *dim.* marking. The second system (measures 101-103) includes a *fp* marking. The third system (measures 104-107) includes a *pp* marking. The fourth system (measures 108-110) includes a *pp* marking and a box labeled 'B' below the staff.

50.

A zenei fejlődés újabb szakasza a 111. ütemben indul, ahol már – a korábbi részhez hasonlóan (24-56. ütem) – a 111-132. ütemekben az ismétlődő hangokra kerül a légszekrényváltás.

A *Tokkátában* a regiszterek (hangszínváltók) két célt szolgálnak: egyrészt a megfelelő hangszínek elérését, másrészt egyfajta dinamikai váz felépítését. Ennek megfelelően a 118. ütemben ☺ (bajan és piccolo) regiszter használata mellett döntöttem, amely kevésbé intenzív hangzást biztosított, mely által jobban ki lehetett emelni a *p* dinamikát és így az azt követő dinamikai fejlődés is kifejezőbbé vált. A további dinamikai fejlődéshez a 128. ütemben ☺ (orgona) regisztert, a 132. ütemben pedig ☺ (tutti) regisztert alkalmaztam. A zenei fejlődés logikája és az egységes hangzás megőrzése érdekében a 49-68., valamint a 118-144. ütemszakaszok regisztrálási problémáját is hasonló módon oldottam meg (51. ábra):

The image displays a musical score for piano, spanning measures 117 to 130. The score is written in a single system with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'L' (Lento). The score includes several dynamic markings: *dim.* (diminuendo) at measure 117, *p* (piano) at measure 118, *mf* (mezzo-forte) at measure 121, and *f* (forte) at measure 127. Register changes are indicated by symbols above the staff: ☺ (bajan and piccolo) at measure 118, ☺ (orgona) at measure 128, and ☺ (tutti) at measure 132. The score also features various musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The bottom of the page is labeled '51.'.

A 123-128. ütemszakaszban a bal kéz szólamában a tizenhatod csoportok felső hangjai – amelyek a légszekrényváltásra estek –, a jobb kéz szólamába kerültek. Az effajta megoldás harmonikán sokkal természetesebb, hangszerszerűbb, egységesebb hangzást eredményez, emellett kapcsolatot is teremt a szólamok között.

A témák tehát ismétlődnek, ahogy a darab halad előre, a zene egyre dinamikusabbá és gazdagabbá válik. A zenei anyagot a faktúra szempontjából a több szólam, az oktávkettőzések és az egyre szélesebb hangterjedelem jellemzik. Ha összehasonlítjuk a második téma első (57-96. ütem) és utolsó (145-192. ütem) megjelenését, azt tapasztaljuk, hogy a darab fejlődésével a zene egyre mélyebb regiszterekbe ereszkedik, faktúrája gazdagodik. Az átíratban ezt a fajta fejlődést, valamint a mélyebb, telített hangzást próbáltam visszaadni. Ehhez a legjobb megoldás volt a bal kéz szólamát standardbasszus-klaviatúrára írni, a jobb kéz szólamához pedig  (orgona), később pedig  (tutti) regiszterváltót rendelni. Ez a módszer együttesen erőteljes és határozott hangzást eredményezett.

Az eredeti *Tokkátá* kottájában lévő utasítás szerint bizonyos ütemszakaszok (173-184.) tetszés szerint elhagyhatók. A harmonikaátíratban követtem ezt az utasítást, mégpedig technikai okok miatt. Nyilvánvaló, hogy a zongora egy olyan gazdag és felhangdús dinamikai skálával rendelkezik, amely harmonikán aligha elérhető. Az említett ütemszakasz kihagyása lehetővé tette számomra, hogy olyan átíratot készítsek, amely a harmonika saját hangzási lehetőségeit is figyelembe véve hűen visszaadja az eredeti kotta hangzását és zenei tartalmát.

A bevezető „D” téma utoljára a 193. ütemben jelenik meg. Az előző megjelenéseihöz képest itt sokkal hangosabb, dinamikusabb és erőteljesebb a hangzása, ezért tremoló helyett a *ricochet-légszekrénytechnika* javasolt (52. ábra). Ez sokkal élénkebb és sűrűbb hangzást eredményez. A hangzással való kísérletek során bebizonyosodott, hogy légszekrénytechnikák alkalmazásával a harmonikán valóban szimfonikus hangzást lehet elérni.



A 214. ütemben a második téma felütéssel indul utoljára. Az egész darab ekkor éri el fejlődésének csúcspontját, amikor is a felső regiszterben az oktávketőzött első téma motívuma jelenik meg, majd hirtelen megszakad. Ezután a mélyről indulva glissandóval érünk fel az oktávketőzött *sf* záró „D” hanghoz. Ez a „D” hang négy oktávban egyszerre szólal meg, és átöleli az egész zongora hangterjedelmét. Ez a *Tokkát*a fejlődésének kiteljesedése, csúcspontja és egyben az egész mű zárópontja.

Az utolsó néhány ütem harmonikaváltozata:

53.

V. Összefoglalás

Minden hangszer történetében elérkezik az a korszak, amikor a zeneszerzőknek és előadóművészeknek számos kihívással és kérdéssel kell szembenézniük. A hangszer művészetének további fejlődése szempontjából kulcsfontosságú, hogy ezekre a kérdésekre megfelelő válaszokat találjanak. Hasonló helyzet áll ma elő a magyar harmonikaművészetben is.

A 21. század kezdetén a harmonika művészetét számos pozitívum jellemzi. Az oktatás mindhárom szinten sikeresen zajlik Magyarországon: az általános iskolákban, a középiskolákban és a Zeneakadémián egyaránt. Emellett számos harmonikafesztivált, versenyt és mesterkurzust rendeznek az országban, amelyekre a világ különböző pontjairól érkező híres tanárok és előadók tartanak előadásokat és workshopokat. Mindezek mellett az előadók számára lehetőség nyílik arra, hogy jó minőségű, professzionális hangszereken játszassanak.

Azonban a magyar harmonika művészete még mindig bizonyos problémákkal küzd, amelyek első ránézésre talán nem is tűnnek annyira súlyosnak, de hosszú távon komoly hatással

lehetnek a hangszer fejlődésére. Egyik ilyen probléma a hangszer neve, mivel a *tangóharmonika* kifejezés sokakban diszsonáns érzéseket vált ki, amely korlátozza a hangszer művészetben betöltött szerepét. A harmonikát nemcsak a könnyűzenében alkalmazzák, hanem más műfajokban és stílusokban is kitűnően megállja a helyét. Ezért fontos lenne, hogy a magyar harmonikaművészet a sokszínűség és a sokoldalúság jegyében tudjon tovább fejlődni.

A harmonika történetében a könnyűzene is magas művészi szintre emelkedett. Így például a *tangó* – Astor Piazzolla tehetségének köszönhetően – ma már a komolyzenei színpadon is elfogadottabb műfajjá vált. Ez azt mutatja, hogy a hangszernek mindkét arcúlat – a könnyű- és a komolyzene is – tökéletesen egymás mellett képes létezni. Ezért téves lenne korlátozni az előadók tevékenységét egyfajta zene közvetítésére, hiszen a komplex művészi interpretáció változatos és sokrétű tudást feltételez. Az előadók és a teoretikusok felelőssége, hogy a harmonikaművészettel kapcsolatos „információkat” (repertoár, interpretáció, hangszerismeret stb.) közvetítsék a közönség felé.

Továbbra is megoldásra váró és alaposabb tanulmányozást igénylő kérdés a harmonika *repertoárja*, különösen az átíratok tekintetében. Még mindig nincs teljes konszenzus ebben a témában. Vannak zenészek, akik kétségbe vonják az átíratok helyességét a repertoárban. A középiskolai követelményrendszerben például azt olvashatjuk, hogy inkább az eredeti zenék választására célszerűbb törekedni, és lehetőség szerint kerülni kell az átíratokat. Talán ez nem jelent teljes elutasítást az átíratokkal szemben, inkább a diákokat kívánják védeni a rossz minőségű átíratoktól. Azonban a repertoár ilyen felosztása szerintem nem helyénvaló, és valójában arra a kérdésre igyekeztem választ adni, hogy van-e helye az átíratnak a harmonika repertoárjában, vagy sem.

A doktori disszertációban nagy hangsúlyt fektettem a harmonikaátíratok vizsgálatára. Kutatásom során áttekintettem az átíratok kérdését, valamint több harmonikaátíratral is külön-külön foglalkoztam. Vizsgáltam a műfaj kialakulásának okait, a repertoárban elfoglalt helyét és az átíratnak az előadó szakmai fejlődésére gyakorolt hatásait is. Kutatásomat a harmonika megjelenésével kezdtem, majd lépésről lépésre, párhuzamosan áttekintettem a hangszer és repertoár alakulását, fejlődését. Kiemelten csak azokat a harmonikafajtákat tanulmányoztam, amelyek hatással voltak a harmonikarepertoár kialakulására.

Az áttekintés során kiderült, hogy az átíratok mindig is léteztek a repertoárban, és minél professzionálisabb és műveltebb volt az előadó, annál minőségibb átíratokat tudott készíteni. Ennek a háttérében történelmi tények állnak, és alaptalan az a kérdés, hogy van-e helye az

átíratnak a harmonikarepertoárban vagy sem. A 19. század elején keletkezett harmonika nem nélkülözheti a klasszikus zenét, amely a legtöbb klasszikus zenész repertoárjának jelentős részét képezi.

A legfontosabb kérdés azonban nem is a harmonikaátíratok létjogosultságában rejlik, hanem az átírat létezésének okában. Az átírat csak egyfajta repertoárhiány pótlásául szolgál, vagy más szerepe is van a zenében? Alig akad olyan zeneszerző, aki ne komponált volna zongorára, az eredeti zongoraművek irodalma az egyik leggazdagabbnak tekinthető a zenetörténetben. Ennek ellenére nagy zeneszerzők, előadók számos zongoraátíratot is készítettek (pl. Liszt, Rachmaninoff, Busoni).

A válasz gyökerei a természetben és a művészetben jelen lévő kölcsönhatásokra és az alkotói inspirációra vezethetők vissza. A disszertáció megállapítja, hogy az átíratok készítésének oka nemcsak a repertoár hiányában keresendő, hanem az élmények, zenei képek, új hangzásvilágok és innovatív zenei ötletek igényében is. Az átíratok egyfajta összekötő hidat képeznek a különböző hangszerek zenéje között, és egyúttal segítenek a zenei látókör bővítésében.

Az átírat tehát nemcsak egy egyszerű pótlás, hanem egy új dimenziót képez a zene történetében. És ahogy az idő múlik, úgy változik a zenei ízlés is, így az átíratok is újraértékelődnek, újabb és újabb változatok születnek. Az átíratok tehát nemcsak a harmonika repertoárjának részét képezik, hanem az általános zenetörténetben is fontos szerepet játszanak.

Összességében tehát elmondható, hogy az átíratok jelentősége a zenei kultúrában vitathatatlan. Az átíratok lehetőséget adnak arra, hogy új élményeket, új hangzásvilágokat és zenei képeket tapasztaljunk meg, és segítenek a zeneművek széles körű terjesztésében és megismertetésében. Az átíratok készítése pedig az előadó kreativitásának megnyilvánulása, mely egyben hozzájárul a zenei kultúra gazdagodásához.

A disszertáció megírására további motivációt jelentett számomra a magyar nyelvű harmonika-módszertani irodalom szinte teljes hiányának pótlása. Más nyelveken gazdagabb a kínálat hasonló irodalomból, különösen az orosz nyelvű harmonika-módszertani szakirodalom rendkívül gazdag és értékes. Oroszországban bizonyos történelmi időszakban kialakultak olyan kedvező körülmények, amelyek a harmonikaművészet virágzó fejlődéséhez vezettek. Ennek következtében az orosz harmonika fejlesztésére és oktatására intenzív állami támogatás jutott, ami magában foglalta a harmonikamódszertan fejlesztését is. A kutatás során fontosnak

tartottam tehát az orosz nyelvű harmonika-módszertani irodalom felhasználását. Az eredeti orosz nyelvű idézetek szövegét saját magam fordítottam magyarra.

Szintén nagy segítséget jelentett M. Imhanitsky *A gombos és billentyűs harmonika művészettörténete* című monográfiája, amely a harmonika megjelenésével, fejlődésével és repertoárjával foglalkozik. A könyv szerint a harmonikarepertoár korai időszakában főként átiratokból állt, és eredeti harmonikadarabokat csak később kezdtek komponálni. Ahogy egyre több, nagyobb szabású minőségi harmonikamű jelent meg, az előadók elgondolkodtak azon, mennyire fontos továbbra is átiratokat készíteni és azokat repertoáron tartani. A disszertációban kifejtettem a harmonikaátiratok létjogosultságának kérdését is. Arra kerestem a választ: Miért fontos, miért van szükség harmonikaátiratokra, hogyan lehet őket úgy elkészíteni, hogy minőségi és értékes zeneműveket kapjunk? Több könyv, például F. Busoni: *Vázlatok a zeneművészet új esztétikához*, J. Milstejn: *Liszt* és F. Lips: *A harmonika művészete* és *A harmonika átirat művészetéről* segítettek megtalálni a választ.

Az elméleti háttérből kiindulva kutatásom végül gyakorlati szinten folytatódott. Konkrét zenei példákon keresztül mutattam be a harmonikaátiratok készítésének általános szabályait. Példáknak saját átírataimat is használtam, melyek fontos helyet foglalnak előadói repertoáromban. Konkrét zeneművek példáin keresztül bemutattam az átírás során végbemenő változásokat, és indokoltam az egyes átalakítások szükségét.

Az átiratok elemzése során kiderült, hogy minden átirat kezdeti szakasza hasonló. Kezdetben minél több információra van szükség a zeneszerzőről, a stílusról, a darab műfajáról és az eredeti hangszer jellemzőiről, hangzásáról és tulajdonságairól. Az elemzésnek ebben a szakaszában a zenei üzenet és a zeneszerzői elképzelés elkülönül az eredeti zenei megvalósítástól azzal a céllal, hogy egy másik hangszer hangzásvilágának megfelelően kerüljön lejegyzésre, átírásra. Az átírataim közül eredetileg orgonára, csembalóra és zongorára írt műveket mutattam be. Így konkrét zenei példákon keresztül szemléltettem a harmonikára történő általános átíratkészítés szabályait.

A kutatásom egyik célja a harmonikaátiratokhoz egy újfajta felfogás, hozzáállás kialakítása volt. Ha a harmonikaátiratokat az általános transzkripcióművészet részének tekintjük, akkor ezt az összetartozást erősíti az a tény, hogy a harmonikaátiratnak – ahogyan bármely más átiratnak – ugyanazok a keletkezési okai, az átírás általános szabályai és módszerei, amelyek Busoni, Liszt, és más híres – az átirat műfajával foglalkozó – zeneszerzők, előadók jól bevált módszertanán alapulnak.

A disszertációban számomra fontos témákat dolgoztam fel és remélem, hogy annak eredményei hozzájárulnak a harmonikaművészet jobb megértéséhez és értékeléséhez. A kutatói munka során bemutatott saját átíratok pedig segítenek megérteni az általános harmonikaátírat-készítés szabályait, valamint azt, hogy hogyan lehet hatékonyan használni az átíratokat a repertoár formálásban, a zeneoktatásban.

Az átíratok lehetővé teszik azt, hogy diákok olyan zeneműveket tanuljanak meg, amelyekhez egyébként nem lenne hozzáférésük, vagy amelyeket nehézkes lenne megtanulni eredeti formájukban. Emellett az átíratkészítési folyamat segíthet abban is, hogy a diákok jobban megértsék a zene struktúráját, harmóniai vázát.

A kutatás eredményei rámutattak arra, hogy az átíratok fontos szerepet játszanak a zenei kultúra és örökség megőrzésében. Az átíratok lehetővé teszik, hogy a régi és kevésbé ismert zeneművek újra „előkerüljenek” és megszólaljanak, amelyeknek lehetőségeik szerint nagyobb figyelmet követelhetnek maguknak a gyakorlati zenei életben. Ezáltal hozzájárulnak ahhoz, hogy a zenei örökség ne vesszen el, és tovább éljen.

Itt jegyzem meg, hogy zenei átírás, átalakulás problematikája nem keverendő össze az eredeti zene manapság divatossá vált értéktelen, ún. „crossover” típusú átalakításával, amelynek segítségével a könnyűzene vad, diszkószerű, gépies dobütéseivel próbálják ritmikusabbá tenni az eredeti zenét, nem törődve annak nagy mértékű torzulásával, amely átalakítás véleményem szerint lerombolja az eredeti mű örök zenei értékeit.

Visszatérve az átíratokra, azok segítenek a zenekultúra változatosabbá tételében is, hiszen lehetővé teszik, hogy ugyanazok a zeneművek más hangszereken vagy más stílusban is megszólaljanak. Ezáltal a zenei repertoár szélesedik, a zenészek és a közönség a zeneművek különféle megközelítéseivel ismerkedhetnek meg.

Összefoglalva még egyszer: az átíratoknak tehát fontos a szerepük a zenei örökség megőrzésében és a zenekultúra változatosabbá tételében is. Segítségükkel a régi és kevésbé ismert zeneművek újra felfedezhetővé válnak, és lehetőség nyílik a zenei repertoár bővítésére és a zeneművek eltérő megközelítéseinek megismerésére.

Köszönetnyilvánítás

Szeretném kifejezni köszönetemet mindazoknak, akik segítették munkámat doktori disszertációm elkészítésében. Először is szeretnék köszönetet mondani témavezetőmnek, Dr. Király Csabának, aki nemcsak a témaválasztásban nyújtott segítséget, hanem szakértelmével és útmutatásával végig rendkívül magas színvonalon irányította a kutatási folyamatokat. Továbbá köszönet a Művészeti Kar tanárainak, valamint kutatótársaimnak, akik sok értékes tanáccsal láttak el, és véleményükkel szintén segítették a munkámat. Hálával tartozom családomnak és barátaimnak, akik mindvégig támogattak és bátorítottak doktori tanulmányaim évei alatt. Remélem, hogy a disszertáció egésze, az abban kifejtett gondolatok, következtetések, eredmények, tanulságok az adott témában széleskörű és egyben specializált ismeretanyagot nyújthatnak, továbbá kellő inspirációt adhatnak mindenki számára, legyen szó érdeklődő olvasóról, zenész diákról, érett előadóművésztől vagy zeneszerzőről.

VI. Irodalomjegyzék

1. Akimov, Juriy: *Előadás, mint a zenemű létezésének egyik formája* – Cikk a „Harmonika és harmonikások” könyvsorozatból Nr. 3. Szovjet zeneszerző, Moszkva 1977.
[Акимов, Юрий: *Исполнение как форма существования музыкального произведения* – Статья из „Баян и баянисты” Nr. 3. Советский композитор, Москва 1977.]
2. Batta, András: *Az improvizációtól a szimfonikus költeményig*. Egyetemi disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti egyetem, Budapest 1987.
3. Borisz, Egorov: *Harmonikabillentéssel kapcsolatos játéktechnikai kérdések*. – Cikk a „Harmonika és harmonikások” könyvsorozatból Nr. 6. Szovjet zeneszerző, Moszkva 1984.
[Борис, Егоров: *К вопросу о систематизации баянных штрихов* – Статья из „Баян и баянисты” Nr. 6. Советский композитор, Москва 1984.]
4. Böhm, László: *Zenei műszótár*. Editio Musica Budapest, 2000.
5. Braudo, Isay: *Artikuláció*. Állami Zenei Könyvkiadó, Leningrád 1961.
[Браудо, Исай.: *Артикуляция*. Государственное Музыкальное Издательство, Ленинград 1961.]
6. Busoni, Ferruccio: *Vázlatok a zeneművészet új esztétikájához*. (Ford. Kenessei Sándor.) Athenaeum irodalmi és nyomdai R-T. kiadó, Budapest 1920.
7. Csernov, Arkadij: *Légszékényváltás kialakítása a polifonikus zenében*. Cikk a „Harmonika és harmonikások” könyvsorozatból Nr. 7. Szovjet zeneszerző, Moszkva 1987.
[Чернов, Аркадий: *Формирование смены меха в работе над полифонией*. – Статья из „Баян и баянисты” Nr. 7. Советский композитор, Москва 1987.]
8. Dahlhaus, Carl – Eggebrecht, Hans Heinrich (szerk.), Boronkay Antal (a magyar kiadás szerkesztője): *Brockhaus Riemann Zenei Lexikon*, 1. köt. (A-F). Zeneműkiadó, Budapest 1983.
9. Dahlhaus, Carl – Eggebrecht, Hans Heinrich (szerk.), Boronkay Antal (a magyar kiadás szerkesztője): *Brockhaus Riemann Zenei Lexikon*, 2. köt. (G-N). Zeneműkiadó, Budapest 1984.
10. Dahlhaus, Carl – Eggebrecht, Hans Heinrich (szerk.), Boronkay Antal (a magyar kiadás szerkesztője): *Brockhaus Riemann Zenei Lexikon*, 3. köt. (O-Z). Zeneműkiadó, Budapest 1985.

11. Davidov, Nikolaj: *Hangszeres darabok átíratkésztésének metodikája gombosharmonikára*. Muzika, Moszkva 1982.
[Давыдов, Николай.: *Методика переложений инструментальных произведений для баяна*. Музыка, Москва 1982.]
12. Delson, Viktor: *Prokofjev zongorakreativitása és zongoraművészete*. Szovjet zeneszerző, Moszkva 1973.
Дельсон, Виктор: *Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева*. Советский композитор, Москва 1973.]
13. Denizeau, Gérard: *A zenei műfajok képes enciklopédiája. Újszerű zenetörténet*. (Ford.: Aradi Péter, Reviczky Béla.) Rózsavölgyi, Budapest 2009.
14. Donington, Robert: *A barokk zene előadásmódja*, Zeneműkiadó, Budapest 1978.
15. Dráfi, Kálmán: *Liszt Ferenc zeneműveinek zenei és technikai problémáiról*. Doktori értekezés. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest 2002.
16. Druskin, Mihail Semionovich: *Johann Sebastian Bach*. Muzika, Moszkva 1982.
[Друскин, Михаил Семёнович: *Иоганн Себастьян Бах*. Музыка, Москва 1982.]
17. Druskin, Mihail Semionovich: *Külföldi zeneirodalom*. Muzika, Moszkva 1976.
[Друскин, Михаил Семёнович: *История Зарубежной музыки*. Музыка, Москва 1976.]
18. Dudnik, Alexander: *A polifonikus művek tanulása*. Cikk a „Harmonika és harmonikások” könyvsorozatból – Nr. 6. Szovjet zeneszerző, Moszkva 1984.
[Дудник, Александр: *Работа над полифоническими произведениями*. Статья из „Баян и баянисты” – Nr. 6. Советский композитор, Москва 1984.]
19. Džinović, Branko: *The Composer-Performer Interrelationship in the Bayan and Accordion Compositions of Sofia Gubaidulina*. Doktori disszertáció, University of Toronto, 2017.
20. Ernyei, László: *Zenész szakképesítés központi tantárgyi programja – Harmonika*. Főszerk.: Dr. Szüdi János, Művelődési és Köznevelési Minisztérium, Budapest 1997.
21. Forkel, Johann Nikolaus: *Johann Sebastian Bach életéről, művészetéről és műveiről*. (Valerija Erokhina ford. németről.) Muzika, Moszkva 1987.
[Форкель, Иоганн Николаус: *О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха*. (Перевод с немецкого Валерия Ерохина.) Музыка, Москва 1987.]
22. Golubovskaya, Nadezhda Iosifovna: *A pedálozás művészete*. Muzika, Leningrád 1973.
[Голубовская, Надежда Иосифовна: *Искусство педализации*. Музыка, Ленинград 1973.]

23. Imhanitsky, Mihail: *A gombos és a billentyűs harmonikaművészet története.*
Gnessin Orosz Zeneakadémia, Moszkva 2006.
[Имханицкий, Михаил: *История баянного и аккордеонного искусства.*
РАМ им. Гнесиных, Москва 2006.]
24. Imhanitsky, Mihail: *Újdonság az artikulációról és a gombosharmonika játékmódjairól.* Gnessin Orosz Zeneakadémia, Moszkva 1997.
[Имханицкий, Михаил: *Новое об артикуляции и штрихах на баяне.*
РАМ им. Гнесиных, Москва 1997.]
25. Juhász, József – Szőke, István – O. Nagy Gábor – Koválovsky Miklós (szerk.):
Magyar értelmező kéziszótár. (M – Zs.) Akadémiai kiadó, hetedik, változatlan kiadás,
Budapest 1987.
26. Klin, Viktor: *Tokkáták zongorára, IV. kötet.* Zenés Ukrajna, Kijev 1979.
[Клин, Виктор: *Токкати для фортепиано IV. Музична Україна, Київ 1979.]*
27. Körber, Tivadar: *Zeneirodalom I. Műszaki Könyvkiadó, Budapest 2000.*
28. Kuznyecov, Konstantin: *Scarlatti születésének 250. évfordulójára.* Szovjet zene.
Muzgiz, Moszkva 1935.
[Кузнецов, Константин: *К 250-летию со дня рождения Скарлатти.*
Советская музыка, Музгиз, Москва 1935.]
29. Lips, Friedrich: *A harmonikajáték művészete.* Muzika, Moszkva 1985.
[Липс, Фридрих: *Искусство игры на баяне.* Музыка, Москва 1985.]
30. Lips, Friedrich: *A harmonikaátírat művészetéről.* Muzika, Moszkva 2007.
[Липс, Фридрих: *Об искусстве баянной транскрипции.* Музыка, Москва 2007.]
31. Lips, Friedrich – Surkov, Anatolij (szerk.):
Anthology of Compositions for Button Accordion. Muzika, Moszkva 1984-2004.
[Липс, Фридрих – Сурков, Анатолий (составители):
Антология литературы для баяна. Музыка, Москва 1984-2004.]
32. Lips, Friedrich: *Úgy rémlik, mintha csak tegnap lett volna...* Muzika, Moszkva 2018.
[Липс, Фридрих: *Кажется, это было вчера...* Музыка, Москва 2018.]
33. Liszt, Ferenc: *12 etűd zongorára Op. 1.* (Zempléni K.), Editio Musica Budapest, 1960.
34. Max, Wadde-Matthews: *A hangszerek és a zene könyve.* Cser Kiadó, Budapest 2006.
35. Milstejn, Jakov Iszakovics: *Liszt. 1. kötet, 2. kiadás,* Muzika, Moszkva 1971.
[Мильтштейн Яков Исаакович: *Лист. 1. том, 2. издание,* Музыка, Москва 1971.]
36. Milstejn, Jakov Iszakovics: *Liszt. 2. kötet, 2. kiadás,* Muzika, Moszkva 1971.
[Мильтштейн Яков Исаакович: *Лист. 2. том, 2. издание,* Музыка, Москва 1971.]

37. Neuhaus, Heinrich Gustav: *A zongorajáték művészetéről. A tanár feljegyzései.* Muzika, Ötödik kiadás, Moszkva 1987.
[Нейгауз, Генрих Густавович: *Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога.* Издание пятое, Музыка, Москва 1987.]
38. Németh, Gábor: *A harmonika. A harmonika története. A harmonika Magyarországon a 20. században.* Magánkiadás, (Helység nélkül.) 2007.
39. Pajma, Irina Sergejevna: *S. Prokofjev zongorastílusának sajátosságai.* (Nincs kiadó) Belovo 2018.
[Пайма, Ирина Сергеевна: *Черты фортепианного стиля С. Прокофьева.* (Без издательства) Белово 2018.]
40. Pokazannik, Elena Vladimirovna (szerk.-összeáll.): Anatolij Kusjakov: *Életkorok.* Rosztovi Rahmanyinov Állami Zeneakadémia, Rosztov-na-Donu 2008.
[Показанник, Елена Владимировна (редактор-составитель): Анатолий Кусяков: *Времена жизни.* Ростовская Государственная Консерватория им. С. Рахманинова, Ростов-на-Дону 2008.]
41. Pokazannik, Elena Vladimirovna (szerkesztő): *Módszertani kérdések a népi hangszereken történő előadás elméletéhez – 4. szám.* Rosztovi Rahmanyinov Állami Zeneakadémia, Rosztov-na-Donu 2005.
[Показанник, Елена Владимировна (редактор): *Вопросы методики к теории исполнительства на народных инструментах – Вып. 4.* Ростовская Государственная Консерватория им. С. Рахманинова, Ростов-на-Дону 2005.]
42. Prokofjev, Szergej Szergejevics: *Napló (1907-1918).* 1. köt. Szintaxis, Párizs 1990.
[Прокофьев, Сергей Сергеевич: *Дневник (1907-1918).* 1. том. Синтаксис, Париж 1990.]
43. Rechmensky, Nikolaj Sergejevics: *Hogyan játszunk gombosharmonikán vagy billentyűs harmonikán zongorakottából.* Moszkva, Leningrád 1951.
[Речменский, Николай Сергеевич: *Как играть на баяне или аккордеоне по нотам написанным для фортепиано.* Москва, Ленинград 1951.]
44. Schweitzer, Albert: *Johann Sebastian Bach.* Németről ford. Y. S. Druskin, Muzika, Moszkva 1965.
[Швейцер, Альберт: *Иоганн Себастьян Бах.* Перевод с немецкого Я. С. Друскина, Музыка, Москва 1965.]

45. Seminina, Natalya Evgenievna: *A pedalizáció művészete a zenei nyelv műfaji és stílusjellemzőinek figyelembevételével*. Művelődési Minisztériuma, Állami Kiegészítő Oktatási Intézmény, Tula 2017.
[Семьнина, Наталья Евгеньевна: *Искусство педализации с учетом стилевых и жанровых особенностей музыкального языка*. Министерство культуры, Государственное учреждение дополнительного образования, Тула, 2017]
46. Semionov, Viacheslav Anatolyevich: *A harmonikajáték modern iskolája*. Muzika, Moszkva 2003.
[Семёнов, Вячеслав Анатольевич: *Современная школа игры на баяне*. Музыка, Москва 2003.]
47. Strannolyubsky, Boris: *Útmutató a zeneművek gombos harmonikára történő átírásához*. Muzgiz, Moszkva 1960.
[Страннолюбский, Борис: *Пособие по переложению музыкальных произведений для баяна*. Музгиз, Москва 1960.]
48. Tarakanov, Mihail Evgenievics: *A zeneszerző elképzelésének és megvalósításának módjai*. „A Művészi alkotás folyamatának pszichológiája” (Szerk.: B. S. Meilah és N. A. Hrenov.) A Szovjetunió Kulturális Minisztériumának Művészettudományi Intézete, Nauka, Leningrád 1980.
[Тараканов, Михаил Евгеньевич: *Замысел композитора и пути его воплощения*. „Психология процессов художественного творчества” (Ред.: Б. С. Мейлах и Н. А. Хренов.) Институт Искусствознания Министерства Культуры СССР, Наука, Ленинград 1980.]
49. Varavina, Ludmila Vasilyevna (szerk.): Viacheslav Semionov: *A jövő emlékei*. Probel – 2000, Moszkva 2020.
[Варавина, Людмила Васильевна (редактор): Вячеслав Семёнов: *Воспоминания о будущем*. Пробел – 2000, Москва 2020.]
50. Visnyeveckij, Igor: *Szergej Prokofjev*. Fiatal Gárda, Moszkva 2009.
[Вишневецкий, Игорь: *Сергей Прокофьев*. Молодая гвардия, Москва 2009.]
51. Vlasova, Ekaterina Sergejevna (szerk.): S. S. Prokofjev: *Születésének 125. évfordulójára*. Kompozitor, Moszkva 2016.
[Власова, Екатерина Сергеевна (редактор): С.С. Прокофьев: *К 125-летию со дня рождения*. Композитор, Москва 2016.]