

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Doktori Iskola

Szepesi Gábor Bence

**A SZAXOFON HANGZÁSVILÁGÁNAK
SAJÁTOSSÁGAI ÉS HASZNÁLATA,
MAGYAR ZENESZERZŐK 1995 UTÁN,
SZAXOFON KVARTETTRE ÍRT
MŰVEINEK TÜKRÉBEN**

DLA értekezés

Témavezető: Prof. Dr. Farkas István Péter, Professor Emeritus

2022

Tartalomjegyzék

Bevezetés

I. Előzmények

A szaxofon feltalálója: Adolphe Sax

A szaxofon elterjedése a szabadalmaztatást követő években

A szaxofon hangzásvilága és annak változásai az első 100 évben

II. A fúvókák, a kompozíciók és a hangszínvilág összefüggései

Különböző anyagokból készült fúvókák

A klasszikus és jazz fúvóka különbségei

III. A szaxofon megjelenése Magyarországon

Bartók Béla: A fából faragott királyfi - táncjáték

Kodály Zoltán: Hány János - daljáték (Opera)

Bartók és Kodály után - A szaxofon kamarazene kezdete Magyarországon

IV. Magyar kortárs zeneszerzők szaxofon kvartett műveinek bemutatása kiemelt műveken keresztül

Dubrovay László: Öröm és bánat

Fekete Gyula: Kék hold

Vajda Gergely: Forgó

Horváth Balázs: Alterego

Szentpáli Roland: Concerto for Sax Quartet

Összegzés

Képjegyzék

Függelék

Önéletrajz

Köszönetnyilvánítás

Bibliográfia

Bevezetés

1995-ben a Budapest Szaxofon Kvartett megalapításának legfőbb motivációja az volt, hogy míg Nyugat-Európában és az Amerikai Egyesült Államokban a szaxofon kvartett formációnak és műfajnak már kialakult hagyománya és repertoárja volt, addig Magyarországon az a hangversenyéletben még nem létezett, illetve magyar zeneszerzők ilyen összeállítású együttesre csak elenyésző számú művet komponáltak. A szaxofon, mint hangszer ismertsége és megítélése ezen időszakban nemcsak a nagyközönség, de maguk a zeneszerzők számára is legfőképpen a jazz műfajhoz kötődött, mivel elsősorban nem klasszikus zenei, hanem jazz hangszerként tekintettek rá. A Budapest Szaxofon Kvartett megalapításakor azonnal világossá vált az a tény, hogy a műfaj hazai megteremtése nem korlátozódhatott a koncertpódiumon való megjelenésre, hanem a repertoár fejlesztését is szükségképpen magában kellett foglalnia.

A hazai klasszikus szaxofon előadói és zeneszerzői tradíciójának kialakításához szükséges legfontosabb feladatnak ezért magyar zeneszerzők inspirálását tartottuk új művek komponálására. Az ebben való közreműködés és a folyamat megtapasztalása vezetett oda, hogy disszertációmban egy olyan témát ismertessek meg, amely megmutatja, hogy a klasszikus szaxofon elterjedésének sajátos hazai fejlődési folyamatában milyen szerepet játszott a szaxofon, illetve a kvartett formáció hangzásvilágának a különböző zeneszerzőkre gyakorolt hatása. A magyar kortárs zeneszerzők által komponált művekben olyan sajátos megközelítéssel találkozhatunk, mely egyaránt érvényes a hangzásvilágra és az előadói technikára is.

1995 után egyre több magyar zeneszerző ismerte meg a szaxofon kvartett formációban és annak hangzásában rejlő lehetőségeket, így a kutatásom során indokolt volt az ezt követő időszakban keletkezett művek tanulmányozása.

Munkámban a szaxofon hangzásvilágának bemutatásához nélkülözhetetlen történeti és gyakorlati információk megismertetését követően áttekintést nyújtok az 1995 után magyar zeneszerzők által szaxofon kvartettre komponált művekről. Ennek során – különös tekintettel a terjedelmi korlátokra – nem célozom minden egyes, ezen időszakban született műre kitérni, hanem kiemelem belőlük és részletesen ismertetem azokat a szerzőket és műveiket, amelyek véleményem szerint mind a kompozíciós

technika, illetve a művészi megközelítés szempontjából, mind pedig előadói szemszögből egyéni és sajátos hangzásvilágot teremtettek. Céлом elsősorban annak az előadók és zeneszerzők közötti kölcsönhatásnak a bemutatása, amely jelentős szerepet játszott a magyar klasszikus szaxofon irodalom sajátos fejlődésében.

A disszertációmban látható időrendi törés a klasszikus szaxofon és szaxofon kvartett műfaj magyarországi hiányát láttatja. Ebben az időrendi folyamatban a Bartók és Kodály műveiben való szaxofonhasználat a hangszer feltalálása és a magyarországi tradíciók megszületése között véleményem szerint mintegy hídként funkcionál.

A kiemelt művekre legfőképpen azért esett a választásom, mert fontosnak tartottam a szaxofon kvartett műfaj 1995 után kialakult különböző arculatait bemutatni, amelyek nem kötődtek sem a hangszer romantikus hagyományaihoz, sem az ezredfordulón kialakult nemzetközi zeneszerzési irányzatokhoz.

Kutatómunkámat meghatározta, hogy két évig az Amerikai Egyesült Államokban, New Yorkban élhettem, ahol az egyik legismertebb amerikai szaxofon professzor - Dr. Paul Cohen, a Manhattan School of Music professzora - segített megismertetni velem mindazokat a klasszikus szaxofon műfajjal és repertoárral kapcsolatos forrásokat, melyek Magyarországon a mai napig nem érhetőek el. Disszertációm azon fejezeteiben, melyek nem kifejezetten a magyar vonatkozásokat tárgyalják, céлом volt minél több olyan forrásra való hivatkozás, illetve az azokból megismert információk átadása, melyek Magyarországon fizikailag, vagy magyar fordításban nem érhetőek el, de jelen disszertáció által új ismereteket biztosíthatnak a magyar olvasók számára is.

I. Előzmények

A szaxofon feltalálója: Adolphe Sax

Disszertációmban elsősorban a szaxofon hangszercsalád feltalálása óta eltelt 180 évben megváltozott hangzásvilág fejlődésével, valamint magyar zeneszerzők 1995 után szaxofon kvartettre írt kompozícióival foglalkozom, de mindezen változások megértéséhez szükségesnek látom azokat a főbb információkat is leírni, melyek a XXI. századi szaxofon hangzásvilág kialakulásához vezettek. Ennek megkerülhetetlen alapköve az a hangzás, ami a szaxofon feltalálóját, a belga Adolphe Saxot¹ arra ösztönözte, hogy a XIX. század első felében egy teljesen új, felépítésében és megszólalásában is újító jellegű hangszert hozzon létre. Amint megértjük, hogy Adolphe Saxnak mi volt az elsődleges célja a hangszer megalkotásával, láthatjuk azt is, hogy miként válhatott egy új hangszer rendkívül rövid idő alatt egy széleskörben alkalmazott, mind a zeneszerzők, mind a közönség körében népszerű hangszerré. Az 1. számú ábrán Adolphe Sax, a feltaláló látható.



1. ábra: Adolphe Sax, a szaxofon feltalálója

¹ A hangszer feltalálója eredetileg Antoine-Joseph Sax névvel született, tekintettel azonban arra, hogy az egész világon Adolphe Sax néven vált ismertté, a disszertációban következetesen Adolphe Sax néven említem.

Adolphe Sax, aki 1814-ben született a belgiumi Dinant városában, hangszerkészítő édesapja mellett már fiatalon elsajátította a hangszerek felépítésére és az arra vonatkozó ismereteket, hogy egyes mechanikai alakítások milyen módon befolyásolják a különböző hangszerek megszólalását. Később édesapja brüsszeli hangszerüzletében is dolgozott, így tökéletesítette tudását a hangszerkészítés terén. Sax ugyanakkor maga is játszott hangszereken, többek között klarinéton, így ismerte a hangszerkészítés előadói szempontjait, elvárásait is. Ezek az előzmények jelentősen hozzájárultak ahhoz, hogy Sax egy teljesen új, korszakalkotó hangszert hozzon létre. Ahhoz, hogy megalkossa a szaxofont, igen jól kellett ismernie a különböző fúvós hangszereket, a fafúvósokat éppúgy, mint a rézfúvósokat. Fontos megjegyezni azt is, hogy Sax már a szaxofon feltalálása előtt több olyan újítást is bevezetett különböző fúvós hangszereken, amelyek jelentős hatással voltak ezen hangszerek fejlődésére, de a szaxofon megalkotásának folyamatára is. Ide sorolható a basszusklarinét, valamint a rézfúvós ophicleide, amely utóbbi hangszer meghatározónak bizonyult a szaxofon feltalálásában, ugyanis Sax arról mintázta az első szaxofont.

Sax, mint fafúvós hangszerjátékos egy olyan hangszert kívánt létrehozni, mely a fa- és a rézfúvós hangszercsalád között helyezkedik el, egyesítve ezáltal a fafúvósok lágy és puha hangszínét a rézfúvós hangszerek harsány és erőteljes hangzásvilágával. Sax ötlete véleményem szerint egy gyakorló muzsikus kreatív szándéka volt annak érdekében, hogy a különféle zenekarok (katonazenekar, fúvós együttes, szimfonikus zenekar stb.) megszólalása gazdagodjon, hangszínben teljesebb és átütőbb legyen. Sax az ophicleide elnevezésű rézfúvós hangszer testére a klarinétéhoz hasonló, úgynevezett egynyelvű nádsípos fúvókát erősített. A fúvóka tehát nem fémből készült, mint a rézfúvós hangszereknél, így változtatva meg a rezgést és a hang terjedését. Ezzel az egyszerűnek tűnő lépéssel olyan melegebb és lágyabb hangszínt tudott előállítani, amely azelőtt elképzelhetetlen volt réztestű hangszereken. 1844-re már a teljes hangszercsalád ötlete megfogalmazódott a feltaláló fejében. (Cohen, 1984) Sax 1846-ban 14 általa készített, a szaxofon családdhoz tartozó hangszer szabadalmaztatását kérvényezte.²

² Kat Eschner: „The first saxophone was made of wood”, Smithsonian Magazine, 2017.03.22., <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/first-saxophone-made-of-wood-180962541/> Letöltés dátuma: 2021.01.06.

A szaxofon elterjedése a szabadalmaztatást követő években

1845 után a szaxofonok már rendszeresen helyet kaptak a francia katonazenekarokban. Sax 1846-ban szerezte meg a szabadalmat találmányaira a francia államtól. Az ezt követő néhány évben nemcsak Párizsban, hanem Svájcban, Belgiumban, Spanyolországban és Olaszországban is használni kezdték a szaxofont. Az egyik neves zeneszerző, aki szintén hozzájárult a szaxofon hangszerek népszerűsítéséhez, az olasz Gioachino Rossini volt. A források szerint úgy nyilatkozott a szaxofonról, hogy „a legszebb hangú hangszer, amit életemben hallottam.”³ Annak ellenére, hogy a XIX. század második felében Rossini már visszavonult az aktív zenei élettől, mégis az ő hatására indult szaxofon tanszak Olaszországban, a bolognai konzervatóriumban. Rossini az 1868-ban katonazenekarra írt *La Corona d'Italia* című művében is használt szaxofonokat. 1855 kezdetén Sax egy saját kiadóval rendelkezett Párizsban, amely már ekkor nem kevesebb, mint 36 eredetileg szaxofonra írt zeneműkötőjét birtokolta a hangszer repertoárjából. Az 1850-es évek végére a szaxofon már annyira elterjedt Európa szerte, melyre azt megelőzően csak a sokkal hosszabb történelemmel bíró hangszerek esetében volt példa. A neves Párizsi Zeneakadémia (Conservatoire de Paris) ennek elismeréseként 1857. júniusában létrehozta az első szaxofon osztályt, melynek vezetője és tanára maga Adolphe Sax volt.

A szaxofon hangzásvilága és annak változásai az első 100 évben

A szaxofon hangszercsalád elsőként megalkotott tagja - melynek mintájául az ophicleide szolgált - a basszusszaxofon volt. Adolphe Sax az ophicleide nevű rézfúvós hangszer testére basszusklarinét fúvókát illesztett és ily módon hozta létre az általa elképzelt hangszínt. A basszusszaxofon ugyanakkor nem egyeduralgoként létezett, hiszen Sax néhány éven belül a hangszercsalád több, más hangolású tagját is kifejlesztette. Ennek következtében a szaxofon hangszíne nem azonosítható önmagában a basszusszaxofon hangszínével. A szaxofon feltalálását követő években egyrészt a repertoár legelső zeneműveiben a hangszernek szánt szerep, másrészt az eltérő hangolású szaxofonok különböző zenei formációkban való felhasználása alakította ki azt a hangzásélményt, melyet más hangszeres zenészek, illetve a közönség elkezdett a szaxofonhoz társítani. Nagy különbséget jelentett ugyanakkor egy nagytestű,

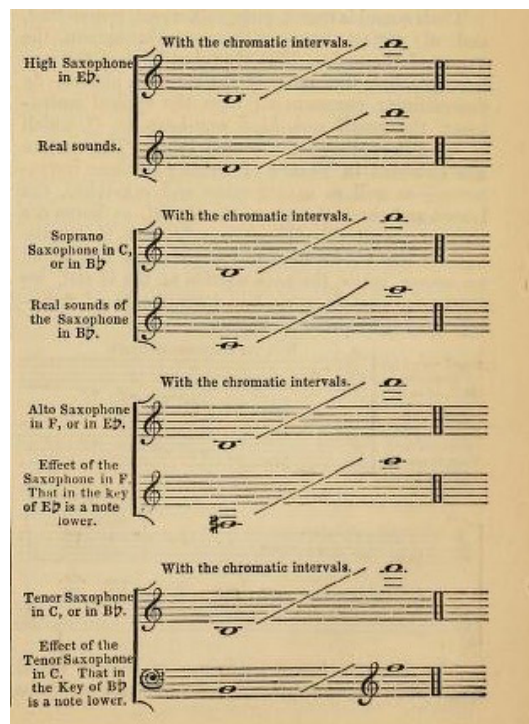
³ Wally Horwood: Adolphe Sax, 1814–94: His life and legacy, 51.o.

nagyméretű fúvókával rendelkező basszus szaxofon, vagy egy hozzá képest sokkal kisebb testű, kisebb méretű fúvókával megszólaltatható altszaxofon hangja, hangzásvilága. A hangzáskülönbségeket azonban nemcsak a hangszerek mérete és hangolása, hanem számos egyéb tényező is befolyásolta. Ilyen például a különböző anyagú fúvókák és vastagságú nádak kialakítása, melyek eltérő hangzást hoznak létre.

Az egymástól eltérő hangszínek kialakulását befolyásoló további tényező az akusztikai közeg is, tehát az, hogy milyen zenei környezetben használják a hangszert. Amíg egy szaxofon zongorakíséret mellett halkabb, lágyabb megszólalással is képes szólisztikus maradni, addig például egy nagylétszámú fúvószenekarban ugyanazon fúvókával megvalósított játékmód hasonló hangképzés ellenére sem tűnik ki a többi hangszer közül. A különböző stílusú zenék előadásmódja ugyancsak nagyban befolyásolta a hangszeres játék befűjési technikáját és ezáltal a hangszer hangszínét. A szaxofon hangszercsalád első megjelenése utáni évtizedekben a romantikus repertoár a hangszín Sax által elképzelt légységét követelte meg. Később azonban a ragtime, dixieland, bigband és különböző jazz műfajok térhódításával előtérbe került a harsányabb, főként a magasabb regiszterekben élesebb, de ezáltal jobban hallható, szólisztikus jellegű hangkép és előadásmód megteremtése.

A szaxofon zenekari alkalmazásának első éveiben a hangszert még csupán a klarinét szólam kiegészítőjének tekintették. A szaxofon későbbi fejlődése, hangszínének változása, zeneszerzők általi alkalmazása alapjaiban függött attól a megközelítéstől, ahogyan a XIX. században a szaxofon hangszercsaládot szakmai szempontok, például a hangszerek hangterjedelme alapján megítélték. Hector Berlioz azonban egy 1855-ben készített, a hangszereket bemutató tanulmányában nem a klarinéttal és a többi fafúvóssal együtt említi a szaxofont, ami egy újfajta gondolkodás kialakulását jelzi a szaxofon megítélésében. Az említett tanulmányban Berlioz a hangszereket külön-külön, egyesével mutatja be, kezdve a vonós, illetve húros hangszerekkel, majd a fafúvós és rézfúvós hangszereken keresztül az énekhangokig és az ütős hangszerekig. Berlioz a fúvós hangszerek között foglalkozott a C/B/A hangolású klarinétokkal, basszus klarinéttal, basszetcürttel. Mindegyik hangszernek részletesen ábrázolja a hangterjedelmét, jelentősebb zenekari szólók kottapéldáin keresztül illusztrálva a zenekarban betöltött szerepüket, és átfogó leírást ad az adott hangszer használatáról is. A szaxofont azonban Berlioz nem a fafúvós hangszerek között helyezi

el, hanem arról egy különálló fejezetben ír „Új hangszerek” címmel. Ebben a fejezetben nemcsak a szaxofonokkal foglalkozik, hanem Adolphe Sax más hangszereivel, így a saxhornnal, saxotrombával és a saxtubával is. A szaxofonokról szóló fejezetben említést tesz a szoprán szaxofonról, valamint a kontrabasszus szaxofonról is, de a hangterjedelmet illetően ötféle szaxofont jelöl meg: szoprán szaxofon, alt szaxofon, tenor szaxofon, bariton szaxofon és basszus szaxofon. A különféle hangolású szaxofonok írott és hangzó hangterjedelmét ábrával is illusztrálja. Berlioz tanulmánya szerint a szoprán szaxofonnak írott kis H hangtól két vonalas D hangig terjed a hangja, az alt, tenor, valamint bariton szaxofonnak írott kis H hangtól a három vonalas F hangig, a basszus szaxofonnak pedig az írott kis H hangtól a három vonalas Esz hangig. A 2. ábrán Berlioz hangterjedelem-ábrázolását látjuk.



2. ábra - A szaxofon hangterjedelmének Berlioz általi ábrázolása

1941-ben megjelent Sigurd Rascher szaxofonművész tanulmányának első kiadása *Top-Tones for the Saxophone Four-Octave Range* címmel, amelyben Rascher az altszaxofon hangterjedelmét az írott kis B hangtól az öt vonalas C-ig ábrázolja, külön fogástáblázattal, többféle lehetőséggel.

Ez a két tanulmány is jól érzékelteti, hogy a hangszer alkalmazásának kezdete után az első 100 évben mintegy másfél oktávot nött a hangszer hangterjedelme. Ez a kivételes, más hangszerre nem jellemző gyors fejlődés a hangszer hangszínére is hatással volt oly módon, hogy a magasabb oktávban kifejlesztett hangok a hangszer test felső részének szűk furatának okán vékonyabban, élesebben szólnak, mint az addig megszokott hangszínek.

A hangszer hangzásvilágának fejlődésében kiemelkedő szerepet játszott a repertoár alakulása és a hangszernek a zeneszerzők számára jelentett szerepe is, hiszen a zeneszerzők előtt is új lehetőséget nyitottak meg az új hangszercsalád által megjeleníthető hangulatok, más hangszerekkel együtt megszólaló hangzások.

A zeneszerzők elképzeléseit a gyakorlatban megszólaltató zenészek képességei, valamint az általuk képviselt előadásmódok adott esetben ugyancsak eltérő hangszínt eredményeztek. A fent említettek szerint a hangszer kezdetben főként katonazenekarokban használták, ugyanakkor a szimfonikus zenekarokban való alkalmazása is hamar elterjedt. A szaxofon megkönnyítette a fuvola- és a klarinét-szólamok duplázását, ugyanis nagyobb nehézségek nélkül elsajátíthatóak voltak rajta az említett hangszerekre írt szólamok, míg hangzása könnyen alkalmazkodott a különböző fafűvös hangszerekhez. A szaxofon hangszercsaládot elsőként alkalmazó zeneszerzők, valamint az első, szaxofonokon játszó zenészek lelkesen kísérleteztek a hangszerrel. A négy zeneszerző-előadóművész, akik elsőként írtak szaxofonra műveket: a kor neves szárnykürtöse, Joseph Arban, a fuvolaművész Jules Demersseman, a klarinétművész Hyacinthe Klosé és a zeneszerző Jean-Baptiste Singelée volt, utóbbi több mint 30 versenyművet komponált különböző hangolású szaxofonokra. (Ingham, 1998)

A szaxofoncsalád ugyanakkor, amint azt a Berlioz által készített, már említett tanulmány is jól érzékelteti, a kor elismert zeneszerzőinek a figyelmét is felkeltette. A hivatkozott tanulmány megjelenését megelőzően, a *Journal des débats* c. folyóirat 1851. április 13-i számában Berlioz ezt írta: „A hangszer máshoz nem hasonlítható és kifejező tulajdonságokkal rendelkezik; a hang valódisága és szépsége, amelyet csak akkor lehet létrehozni, ha valaki igazán elsajátítja a technikát.”⁴

⁴ Frederick Hemke: The early history of the saxophone 292.o. – (a disszertáció szerzőjének fordítása)

Liszt Ferenc is elismerően beszélt a szaxofonról, amikor Joachim Józsefnek, a kor elismert hegedűművészenek a következőket írta: „A Sax által feltalált hangszercsalád tagjai közül több (különösen az alt és a tenor szaxofon) rendkívül hasznos lesz még a szokásos zenekarainkban is”.⁵

A ma ismert repertoár alapján feltételezhetjük, hogy a kezdeti időkben a szaxofon a zeneszerzők számára inkább lírai hangú eszköz volt, mintsem a virtuozitás megtestesítője. A XIX. század végére kialakult a szimfonikus zenekarokban használt azon hangszer-összeállítás, mely már nem tette szükségessé a szólások szaxofonok általi duplázását. Ezen folyamat eredményeként, valamint a zeneszerzők által szóló- és kamarafarmációkra írt bőséges repertoár alapján azonban látható, hogy a szaxofon sem más hangszert kiváltani, sem pedig új hangszerként a szimfonikus zenekari repertoárba beépülni nem tudott annak ellenére, hogy alig pár évtized alatt, kamara- és nagyzenekari formációban rendszeresen alkalmazott hangszerré vált.

Ezt a folyamatot az is erősítette, hogy a szaxofon kvartett műfajt a kor híres szaxofonművésze, Edward A. Lefebre vezette együttes már a század végén interkontinentális turnén népszerűsítette Amerikában és Kanadában. (Noyes, 2000) A XX. század első felében a zeneszerzők leginkább egy-egy különlegesebb hangzás, illetve hangulat megjelenítéseként írtak szaxofonszólamot a szimfonikus zenekarok repertoárjába tartozó művekbe. Ez azonban ugyancsak azt eredményezte, hogy a szaxofon inkább szóló hangszerként maradt fenn az utókor számára, mintsem a klarinét, fuvola, vagy bármely szimfonikus zenekari fúvós hangszer egyenrangú zenekari társaként.

A hangszereket megszólaltató művészek ugyancsak hatással voltak a szaxofon hangszercsalád alkalmazásának, ezáltal hangzásvilágának alakulására is. Az első jelentős szaxofonjátékosok - képzés hiányában - alapvetően más hangszer területén megszerzett tudásukat átemelve váltak a szaxofon virtuóz szólistáivá. A többnyire klarinétművészekből lett szaxofonosok helyett a valódi szaxofonos nemzedékek kialakulása időigényes folyamat volt. Ezalatt azonban nem született elegendő zenemű a szaxofon szimfonikus zenekari repertoárjában, így a következő generációk is a szaxofon szólistikus, illetve kamarazenei megszólalását erősítették. Az egyik példa

⁵ Frederick Hemke: The early history of the saxophone 296.o. – (a disszertáció szerzőjének fordítása)

erre Jules Demersseman francia fuvolaművész *Fantaisie sur un thème originale* című, 1860-ban komponált műve, mely a szaxofon megszólaltatását mind a hangszínt, mind a virtuozitást tekintve művészi szintre emelte. Demersseman felismerve az akkor még igen fiatal szaxofon hangszerben rejlő lehetőségeket, alt szaxofonra egy romantikus, hangzásvilágában rendkívül dallamos és egyben nagyon virtuóz művet komponált, melyben a szaxofont szinte fuvolaként kezelte: gyors kromatikus skálák, regisztereken túlmutató futamok és romantikus dallamvilág váltakoznak a műben. Erre az igencsak előremutató zeneműre akként tekinthetünk, hogy az nagyban hozzájárult a szaxofon XX. században elért népszerűségéhez.

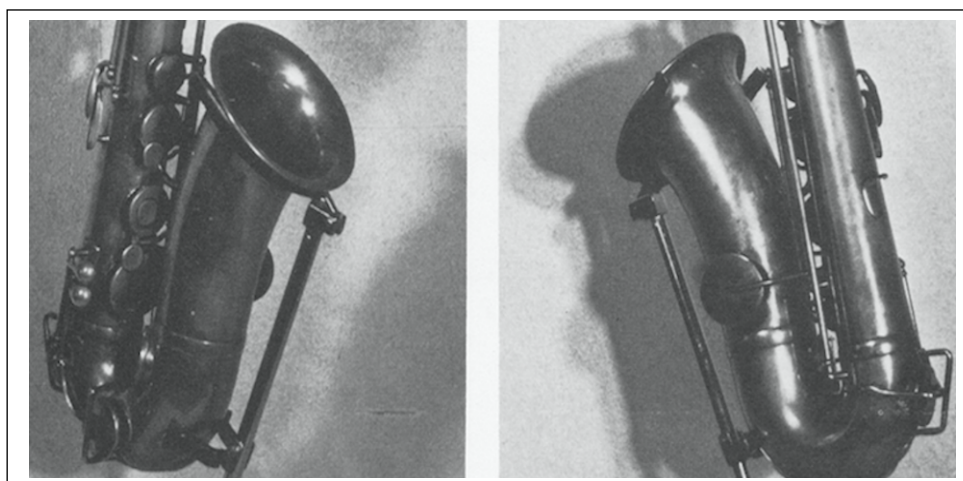
A hangszer hangzásvilágának változásait és fejlődését jelentősen befolyásolták azok a technikai fejlesztések, melyek főként a hangszer szabadalmaztatása utáni első 100 évben történtek. A megnövelt furatok és lyukak mérete, a hozzájuk fejlesztett billentyűk és azok elrendezései mind hozzájárultak ahhoz, hogy a ma használatos szaxofonoknak jóval erőteljesebb a hangjuk és magasabb regiszterekben lehet rajtuk játszani, mint a kezdetekben. A szaxofon irodalom egyik legfontosabb darabját jelentő, Jacques Ibert francia zeneszerző által komponált *Concertino da camera* (1935) című mű előadásának idején az alt szaxofon már olyan hangerővel és hangszínnel szólalt meg, amely minden bizonnyal nem egyezett a korai, Berlioz által hallott és alkalmazott hangzással.

Érdeemesnek tartom megemlíteni itt azt a tényt is, hogy sok hangszerjátékos (mind klasszikus, mind jazz területen) szívesen kutatja fel és vásárolja meg a több évtizeddel ezelőtt gyártott legendás szériák hangszereit még akkor is, ha azokon a mai szemmel nézve meghatározó billentyűk hiányoznak is. Ennek elsődleges oka maga a hangszín, ami az előadóművész zenei önkifejezésének egyik fontos eszköze. A szaxofon anyagának, lakkozásának, ezüstözésének vagy éppen aranyozásának vastagsága, belső üregének akár csak milliméterben kifejezhető különbsége mind hozzájárul ahhoz, hogy minden hangszernek egyedi hangja legyen.

A hangszer népszerűségének növekedésével egyre több hangszergyártónál megfigyelhető volt, hogy a szaxofonokat nemcsak az Adolphe Sax által megalkotott változatban gyártották, hanem szinte azonnal elkezdték azokat a technikai fejlesztéseket, melyek a hangzásvilág módosulását is eredményezték. Adolphe Sax halála után Ferdinand August „Gus” Buescher megépítette a C. G. Conn nevű

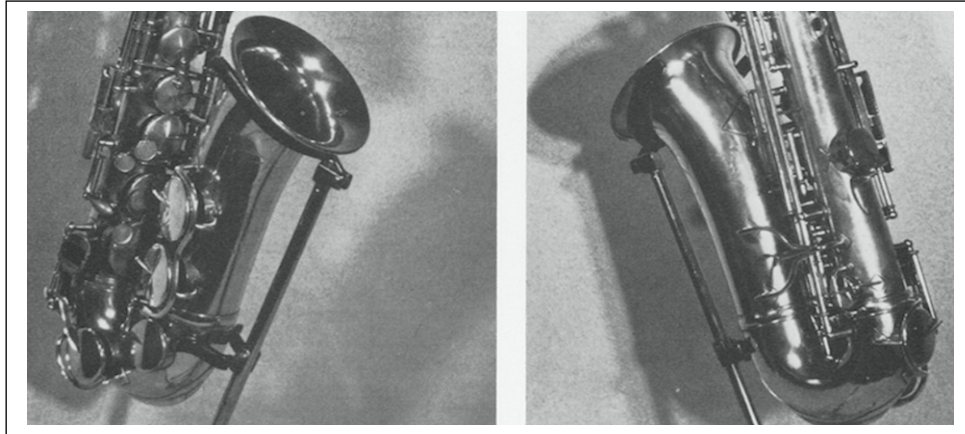
hangszercég első egyenes alakú szoprán szaxofonját, és alig egy évtizeddel később az összes neves gyártó (Conn, King, Buescher, Martin) mind egyenes, mind hajlított nyakú szoprán-szaxofont is gyártott, mely utóbbtól a hangszer kevésbé nyers, nazális hangját várták el. Francia hangszergyártó cégek szintén gyártottak hajlított nyakú szoprán-szaxofont az 1920-as években, de mind közül az amerikai Conn és Buescher cégek voltak a legismertebbek. Az 1920-as évek végén a Conn hangszergyártó cég a szopráninó és az F hangolású bariton szaxofonokkal együtt elindította a később feledésbe merült F hangolású mezzo-soprano szaxofon előállítását, mellyel kiteljesítették a teljes C és F hangolású szaxofon hangszercsaládot. Ebben helyet kapott az akkor már népszerű C hangolású szoprán és tenor (C-melody) szaxofon is. A szoprán szaxofonok iránt az 1930-as években tapasztalt gyér érdeklődés az 1960-as évek közepén vett fordulatot, amikor a ma is népszerű hangszergyártó cégek (Selmer Paris, Yanagisawa, Yamaha) megalkották és továbbfejlesztették modelljeiket. A hangszer technikai és mechanikai fejlesztéseivel (melyek magukban foglalták többek között a görgők kialakítását, az oktávbillentyű egyszerűsítését, a billentyűk felfüggesztését, fém gyűrűk alkalmazását, a billentyűk párnázását) minden hangszergyártó cég a hangszer könnyebb és még szebb megszólaltatásán fáradozott.

A 3, 4, 5. számú ábrákon három különböző szaxofongyártó cég korai hangszereit és azok különbségeit, valamint intonációs diagrammját láthatjuk, mindhárom modell Esz hangolású alt szaxofon.

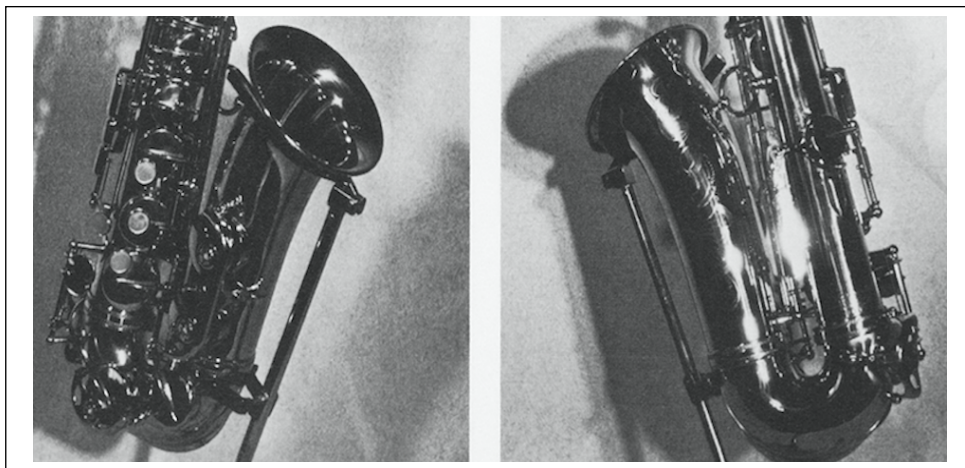


3. ábra: Adolphe Sax alt szaxofonja Nr. 32063

A 3. számú ábrán Sax hangszerén az oldalsó segédbillentyűk pozíciója és száma, illetve a jobb oldali ábrán a corpuson látható billentyűvel fedett hanglyuk az, amely ezt a hangszeret a többi gyártó hangszerétől megkülönbözteti.



4. ábra: King-Sephyr alt szaxofon Nr. 261625

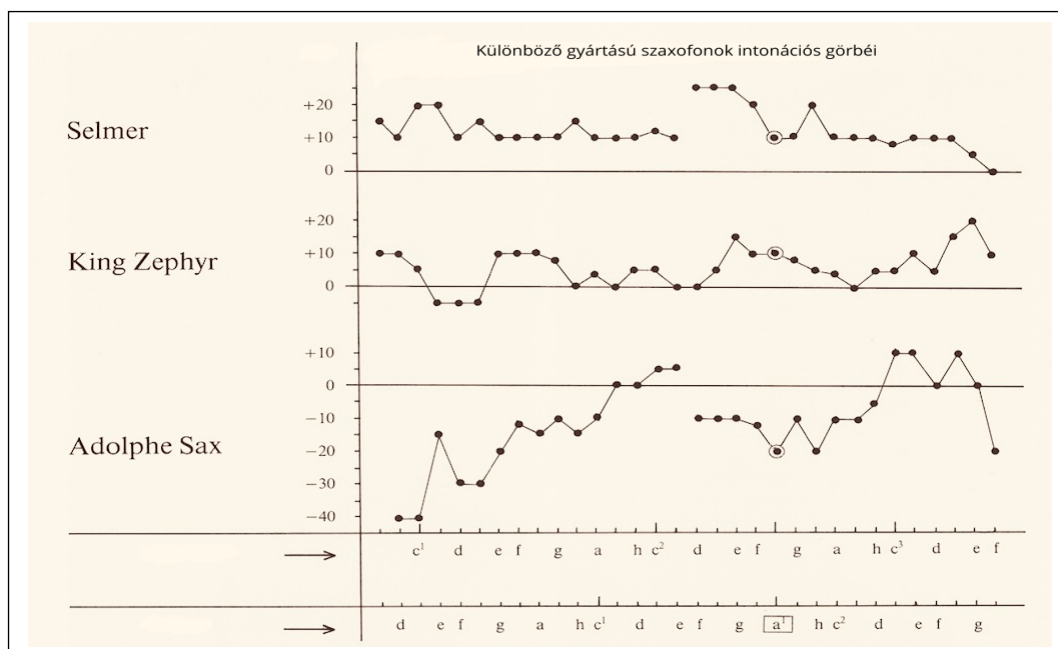


5. ábra: Henri Selmer altszaxofon Nr. M 53225

Sax alt szaxofonjához képest a 4. számú ábrán, a baloldali képen látható oldalsó segédbillentyűk pozíciója és száma is megváltozott, valamint úgynevezett „görgős” megoldás került kialakításra a fogott egy vonalas Cisz-Disz hang eléréséhez szükséges billentyűk között a könnyebb pozicionálás miatt. A jobb oldali képen látható, hogy a corpusról eltűnt a hanglyuk kialakítása. Előbbi újítás az előadó számára fogástechnikai könnyebbséget jelent a görgők használatakor. A corpusról elhagyott hanglyuk ugyanakkor véleményem szerint hangzásbeli különbséget is jelent, mivel a hangszerresten elhelyezkedő lyukak megnyitása vagy lezárása nyitottabb, vagy

fedettebb hangszínt eredményez. Ilyen például a Cisz hang megszólaltatása, amely fő fogás szerint a kétvonalas oktávban semmilyen billentyű lenyomását nem igényli, de ha például olyan segédfogást használunk ugyanezen hang megszólaltatására, amely az oktáv váltó billentyű használatát beleértve kilenc billentyű lenyomását igényli, akkor a hang hangzásának fedettsége és intonációja is hallhatóan megváltozik.

Az 5. számú ábrán a hangszertesten lévő billentyűk pozíciója változik, az egy vonalas Cisz-Disz hangok egymás utáni még könnyebb megszólaltatása érdekében a görgős billentyűk egymás felé döntve pozícionáltak. A jobb oldali képen látható hangszertest jobb oldalának alján már szintén nincs hanglyuk, a zárt hangszertest pedig szintén hatással van a máshol kiáramló levegő által megszólaltatott hangra. A baloldali ábrán is látható Cisz-Disz billentyűk görgős egymás felé pozícionált kialakítása nagyban kedvez a két hang közötti melodikus megszólaltatásnak, mivel a sima görgős vagy görgő nélküli billentyűkombináció lenyomásakor két mozdulatot végez a kisujj, ahogy az egyik billentyűről a másikra lép át. Ezzel szemben az egymás felé pozícionált billentyűk között csak egy mozdulatra van szükség az ujj dőlésszögének megváltoztatására.



6. ábra: Selmer, King Zephyr, Adolphe Sax szaxofonok intonációs görbéi

A különböző kialakítású hangszerek által képviselt eltérő hangzás érzékeltetésére a 6. számú ábrán egy olyan intonációs diagramot mutatok be hertzre lebontva, amely mindhárom feljebb említett szaxofonra érvényes az írott és hangzó hangmagasság jelölésével, valamint az egyvonalas, kétvonalas és háromvonalas hangok figyelembevételével, különbségeivel. Az ábra jól érzékelteti, hogy milyen jelentős intonációs különbségek voltak az Adolphe Sax által készített szaxofon - mely jellemzően alacsony intonációval bírt - és a Selmer cég által készített, inkább magas intonációjú hangszer között.

A szaxofon hangzásvilágának alakulására gyakorolt befolyás szempontjából meg kell említenünk két olyan korszakos előadót, akik a szaxofongyártó cégekkel való együttműködés során létrehozott fejlesztéseken keresztül, újító előadói technikák révén, illetve előadóművészeti és oktatói tevékenységükön keresztül jelentős hatást gyakoroltak a hangszer ma ismert klasszikus hangzásvilágára.

Sigurd Rascher a XX. század egyik legjelentősebb szaxofonművésze, szaxofontanára, valamint egy olyan nemzetközi hírnévű szólista volt, aki a hangszer kialakításának és repertoárjának fejlődésére rendkívül jelentős hatást tett. A Németországban született Rascher 1933-ban a politikai változások hatására előbb Dániába költözött, majd ezt követően az Egyesült Államokban telepedett le. A „Rascher-iskolát” német iskolának is nevezik, de pedagógiai hatása legfőképpen az Egyesült Államokban terjedt el. Szólistaként a legismertebb szimfonikus zenekarokkal (pl. Berlini Filharmonikus Zenekar) koncertezett, zeneszerzőket új versenyművek megírására inspirált, valamint ő emelte be a klasszikus szaxofont a koncertpódiumok világába. (Lee, 2014) Rascher pedagógiai munkájában, valamint művészi karrierjében is a lehető legközelebb akart maradni ahhoz a hangzásvilághoz, amelyet Adolphe Sax a hangszer megalkotásakor a szaxofonoknak szánt.

Marcel Mule ugyancsak korának egyik legjelentősebb szaxofonművésze, a francia klasszikus szaxofoniskola megalapítója, a XX. század egyik legmeghatározóbb európai szaxofon tanára volt. Mule aktív szaxofonos tevékenységét szólista mivolta mellett azonban inkább az jellemezte, hogy a szaxofont, mint kamarazenei hangszert mutatta be, illetve hangsúlyozta a hangszer sokoldalúságát. Az 1920-as évektől kezdve rendszeresen zenélt színházakban, kísérletezett a szaxofon hangzásvilágának egyedi kialakításával, megalapította a kor legismertebb szaxofon kvartettjét és kiszélesítette

annak repertoárját. Az első számú francia koncertfúvós zenekar (La Garde Républicaine) szóló szaxofonosaként tovább erősítette azt a meggyőződést, hogy a szaxofon az egyik legfontosabb fúvós hangszer. (Rousseau, 2012) Korának számos elismert zeneszerzőjét inspirálta szaxofon művek írására, például Eugene Bozza-t, vagy Darius Milhaud-t. A klasszikus szaxofon európai fejlődésében megkerülhetetlen fontosságú volt az a pont, amikor Mule-t kinevezték a Párizsi Zeneakadémia szaxofon tanárává. A párizsi szaxofon tanszak Mule általi újraindításával kezdődött el az a pedagógiai folyamat, amely a többi európai nagyváros zenei felsőfokú oktatási intézményeiben folytatódott. A szaxofon hangzásvilágával kapcsolatban szót kell ejtenünk e két úttörő előadó, Sigurd Rascher és Marcel Mule pályájának talán legfontosabb hatásáról. Kijelenthetjük, hogy a klasszikus szaxofon ma ismert hangzásvilága (tehát nem számítva sem a jazz, sem a popzenei kultúrában megszólaló szaxofonokat) ezen két művész munkásságának köszönhetően alakult ki és különült el. (Ingham, 1998) Mint ahogy más fúvós hangszerek esetében (fagott, klarinét, oboa) is tényszerűen beszélhetünk különböző iskolák hangzásvilágának elkülönüléséről, a klasszikus szaxofon ma ismert hangzásvilága egyértelműen két - a francia és az amerikai - iskolára bontható szét. Rascher mindvégig az Adolphe Sax által elképzelt hangzásvilághoz maradt közel (Lee, 2014), illetve részt vett olyan fúvókák kialakításában és gyártásában, amelyek a Sax által használt hangszerek hangzásvilágát reprodukálják. Mule ugyanakkor művészi és pedagógiai munkássága részének tekintette, hogy saját egyéniségét is hozzáadva kialakítsa azt a hangzást, amit ma a francia - és többnyire európai - klasszikus szaxofon hangzásvilágának nevezünk.

Eugene Rousseau amerikai szaxofonművész (Marcel Mule egyik tanítványa) Marcel Mule: *His Life & the Saxophone* című könyvében így ír Mule fúvóka használatáról: „Mule fúvóka használatban való preferenciája az évek során megváltozott. Körülbelül 1930-ig kemény gumiból készült fúvókán játszott. Ezután a kemény gumiból készült fúvókát a Selmer cég fémből készült fúvókájára cserélte, és körülbelül 1958-ig ezt használta. 1958 körül tért vissza a keménygumi típusra, mert úgy vélte: "A hangzás puhább általa".⁶

⁶ Eugene Rousseau: Marcel Mule: His life & the Saxophone 26.o.

A két művész pályája teljesen különböző volt: Rascher az igazi - más hangszeresekkel teljesen egyenértékű - szólistát jelenítette meg a számára komponált több, mint 200 zeneművel (pl.: Paul Hindemith (1895-1963): Koncertdarab két altszaxofonra (1933), Alexander Glazunov (1865-1936): Esz-dúr szaxofonverseny (1934), Jacques Ibert (1890-1962): Concertino da Camera (1935) stb.). Mule ugyanakkor zenekari és színházi muzsikusként, illetve kamarazeneszként a sokoldalú szaxofonos pályáját járta (többek között a következő zenekarokban játszott: La Musique de la Garde Républicaine, Opéra-Comique, Quatuor de la Garde Républicaine, Quatuor de Saxophones de Paris, Quatuor Marcel Mule stb.). Éppen ezért a befújás technika, a fúvóka használat, a vibrato kialakítása, valamint magának a hangszer megszólaltatásának hangzásvilága elkülönült a két művésznél. Míg Mule inkább a hangszer használatának sokoldalúságát helyezte előtérbe, Rascher sikerének és világhírűvé válásának a kulcsa a szélsőségekben rejlett: egyedülálló módon négy oktávon használta a hangszert az akkori megszokott két és fél oktávos regiszter használatától eltérően. (*Rascher*, 1941) Rascher hatására a későbbi években több szaxofonművész is kifejlesztette a legfelsőbb regiszter használatát, például Eugene Rousseau amerikai szaxofonművész is saját ujjrendet hozott létre annak érdekében, hogy magasabb regiszterben megkönnyítse a hangok megszólaltatását. (*Rousseau*, 1978) Ez a folyamat ahhoz vezetett, hogy a művészek a szaxofonon egyre gyakrabban szólaltattak meg magas regisztereket, ami a szaxofonhoz társított korábbi hangzás határait tágította.

A hangzásvilág technikai és akusztikai hátterét tekintve az Adolphe Sax - és így Sigurd Rascher - által használt, majd általuk elterjedt fúvókák méretükben kisebbek, belső kialakításukban viszont üregesek, teltebbek, míg a Mule által létrehozott és az ő segítségével gyártott szaxofon fúvókák méretükben hosszabbak és vékonyabb testűek. Tekintettel arra, hogy Marcel Mule a francia Selmer, Sigurd Rascher pedig az amerikai Buescher hangszercéghez és annak fejlesztéseihez kötődött, az említett hangszercégek újításain keresztül a XX. században kialakult hangkép szintén e két meghatározó szaxofonművész öröksége.

Annak megértéséhez, hogy Adolphe Sax hangzásbeli újítása miben állt, említést kell tennünk néhány alapvető akusztikai szempontról is. Minden hangszer megszólaltatása úgy történik, hogy a hangszeren belül az egyik irányban haladó hullám

egy határról visszaverődik, és kölcsönhatásba lép az eredeti irányból érkező következő hullámokkal. Az így létrejövő állóhullámok a levegővel való kapcsolat révén kisugároznak és a hangszer megszólal. Ha egy hullám eléri egy közeg határához, ahol megváltoznak a terjedés feltételei, akkor a hullám egy része tovább halad, más része pedig visszaverődik. A visszaverődés fázisa attól függ, hogy a közeg határa szabad vagy rögzített végnek minősül-e. A különbség fontos a hangszerek hangszíne szempontjából. Egy hang vagy hangszín gazdagsága ugyanis leírható különböző számú frekvenciák összegeként. A fúvós hangszerek többsége félig zárt csőnek tekinthető, hiszen egyik vége tölcséresen nyitott, a másik végét azonban a művész ajka lezárja (ellentétben például a fuvolával, mely akusztikai szempontból mindkét végén nyitott csőnek minősül). A nyitott végű hangszerek (mint nyitott csövek) esetében a felhangok frekvenciái az alaphangok egész számú többszörösei. A nyitott cső hossza az alaphang hullámhosszának felét teszi ki, ezért pl. a fuvola átfújása esetén az alapfrekvencia kétszeresét, egy oktávot kapunk. A klarinét esetében a hangszer átfújásakor már duodecimát, az alapfrekvencia háromszorosát kapjuk a hangszer félig zárt cső jellege miatt. A klarinét felhangjának frekvenciái az alaphangénak a páratlan számú többszörösei, azaz a klarinét esetében a felhangsor nem teljes. (Ludmány, 2021)

Említésre került, hogy Adolphe Sax akként alkotta meg a szaxofont, hogy fáfúvós hangszerekhez használt fúvókát helyezett réztestű hangszerre. Annak ellenére azonban, hogy a hangszeret fémből készült, a szaxofon akusztikai szempontból nem a rézfúvós hangszerekkel, hanem a fáfúvósokkal (pl. klarinéttal) rokon. A szaxofon esetében a hangkeltés eszköze a fúvókára helyezett nád, ellentétben a rézfúvós hangszerekkel, ahol a hang kialakítását nád nélkül közvetlenül a művész ajka végzi. A szaxofon esetében továbbá annak a csőhossznak a változásait, amit a különböző magasságú hangok esetében a hanghullámoknak be kell járniuk, szintén nem a rézfúvósoknál alkalmazott szelepek okozzák, hanem a klarinéthoz hasonlóan furatok és billentyűk. A szaxofon ugyanakkor hangzását tekintve jelentősen különbözik a klarinétoktól. A fémtest, mint hangkeltő közeg a faanyagoktól eltérő módon veri vissza a hanghullámokat. Általánosságban a fémek erőteljesebben verik vissza a hanghullámokat, mint a faanyagok, így a fémtesttel rendelkező hangszerekhez képest erőteljesebb, élesebb, fényesebb hangzás jellemzi a fémtestű hangszereket, így a szaxofont is. A klarinéttól eltérő hangzás másik jelentős oka a szaxofonok formájában

rejlük. A fúvós hangszerek formáját tekintve megkülönböztetünk kúpos furatú (kónikus), illetve hengeres (cilinderes) furatú hangszereket. A szaxofon kónikus formájának akusztikai jelentősége abban áll, hogy a kúpos formánál már megjelennek a páros felhangok is. Sax újítása révén tehát a páros és páratlan számú felhangok jelenléte miatt a felhangsor a szaxofon esetében szinte teljes.

Az imént ismertetett akusztikai kitekintés segít megérteni, hogy a szaxofon hogyan viszonyul azokhoz a hangszerekhez (fafúvós, rézfúvós), melyeket Adolphe Sax sajátos módon ötvözött és a velük való rokonság ellenére miért eredményeztek az általa alkalmazott újítások egy olyan hangzásvilágot, mely a két említett hangzercsoport tagjaitól is jelentősen különbözik.

II. A fúvókák, a kompozíciók és a hangszínvilág összefüggései

Meggyőződésem (melyet tapasztalataim is alátámasztanak), hogy minden zeneszerző egyedi hangzásvilágot társít a különböző hangszerekhez a komponálás során. Amennyiben például az előadó ugyanazt a hangszert két, egymástól teljesen különböző fúvókával (például: fém, illetve kristály) szólaltatja meg, az általuk létrehozott hangszínek teljesen eltérő hatása lesz a zeneszerző fejében megszületendő kompozíció jellegére, stílusára, megszólaltatására vonatkozóan. Míg a fémből készült fúvókával éles, nazális és harsány hangszínt lehet megszólaltatni, addig a kristályból készült fúvókával meleg, tónusos, puhább hangszínt lehet elérni. Az előbbi hangszín képes akár egy szimfonikus zenekar hangzása felett is kiemelkedni, míg az utóbbi inkább egy bensőséges, intim közegben, azaz egy kamarazenei alkotásban vagy szóló megszólalásban képes egyedi hangzásra. Mivel a különböző technikai fejlesztéseknek és az eszközöket gyártó gépek fejlődésének tulajdoníthatóan a XX. század vége felé általánossá vált a különböző anyagból készült, eltérő méretű fúvókák gyártása, a zeneszerzők lehetőségei a hangszereken megszólaltatható hangeffektek és leírt hangzások vonatkozásában is szélesebbé váltak.

Különböző anyagokból készült fúvókák

Laikusok számára könnyen adódhat a feltevés, hogy a művész személyisége, tehetsége, előadókészsége, művészi kvalitása az, ami képes befolyásolni a hangszer

hangszínét és ezáltal a hallgatóság élményét. Ha azonban közelebbről megvizsgáljuk a kérdést, akkor láthatjuk, hogy a művész által közvetítendő hangszín és annak kifejező hatása nagyban függ a fúvókától, illetve a fúvóka és a nád viszonyától, sokkal jobban, mint annak a hangszernek a felépítésétől, amin a művész játszik.

A hang minőségét többek között olyan paraméterek is meghatározzák, mint a fúvóka és a nád felső - a levegő befújására használt - része közötti távolság. A szűkebb távolság például keményebb nádat igényel, ezáltal viszont vékonyabbnak és a magas regiszterekben élesebbnek tűnnek az előállított hangok. (Teal, 1963) Ha két különböző anyagból (például: fából és fémből) készült fúvókát hasonlítunk össze, a kibocsátott hangszín különbsége azonnal hallható lesz. Ha fémből készült fúvókát helyezünk a hangszerre, akkor a hang sokkal erőteljesebb és fényesebb lesz, ha pedig fából készült fúvókával szólal meg a szaxofon, akkor az előállított hang ugyan halkabb, de puhább és melegebb hangszínű is lesz tekintettel arra, hogy a fémhez képest a fa a hanghullámokat jobban képes elnyelni. A fémtestre helyezett bakelitből készült fúvókával megszólaltatott hangszer a fafúvós hangszerek szokásos hangjánál erőteljesebb, de a rézfúvós hangszerek hangjánál lágyabb hangzást képes előállítani, így tehát a fémtestre helyezett egyéb anyagokból előállított fúvókák szintén eltérő hangzást eredményeznek. A különböző anyagokból (ebonit, műanyag, üveg, fa) előállított fúvókákra viszont egyöntetűen igaz, hogy a hő és a páratartalom is hatással van rájuk, azonban mindegyikre másképp. Míg az üvegből (kristályból) készített fúvóka hő hatására (amit maga a befújás állít elő) természetszerűleg melegszik és így a hangszerestéből kiáramló hang intonációja magasabbá válik, addig a műanyagból készített fúvóka kevésbé reagál érzékenyen a hőmérsékleti változásokra, ezért stabilabb intonációt biztosít.

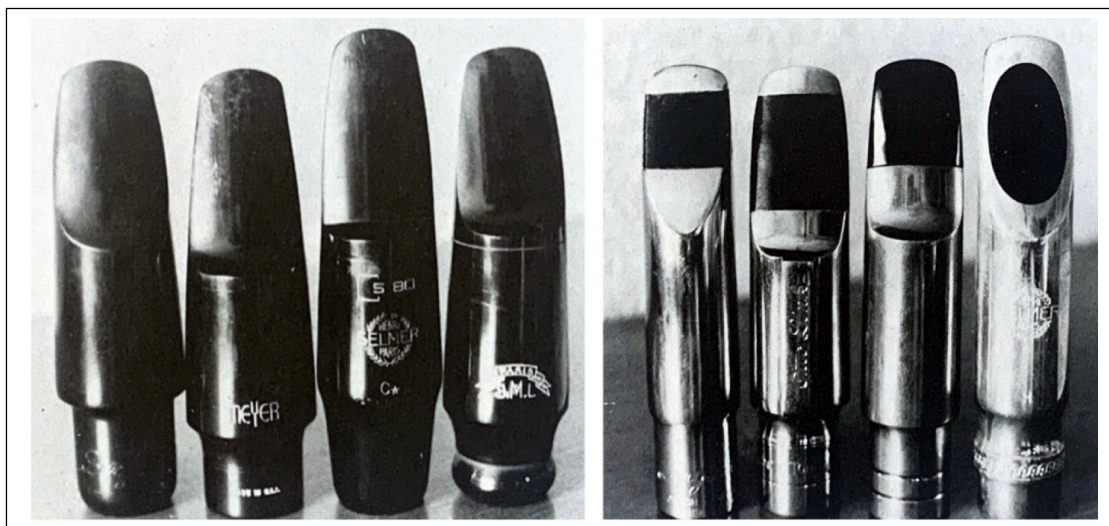
Tapasztalataim azt mutatják, hogy a különböző anyagtypusok hatással vannak a hangszíntre és a hangerőre is. A szaxofon hangszer családdhoz közel álló klarinétok kezdeti fúvókáinál (amelyek nagyon hasonlóak a szaxofon fúvókák kialakításához) használt faanyagok (például grenadil és rózsafa) puha szerkezetűek, egyúttal könnyen megmunkálhatóak és faraghatóak voltak. Mivel a szaxofon feltalálásakor a grenadil és a rózsafa anyagot a klarinét fúvókák gyártásához már használták, a szaxofon fúvókákat is ilyen anyagokból kezdték el készíteni. A grenadil anyag sűrűsége azonban sokkal nagyobb, mint a korábban használt faanyagoké, ezért az általa kibocsátott hang is sokkal

kiegyensúlyozottabb, biztosabb, kifejezőbb lett. Tekintettel arra, hogy a szaxofon fúvókák készítésénél is ez az anyag került előtérbe, alkalmazása a szaxofonok esetében (főleg a középső regiszterben) gazdagabb és felhangdúsabb hangszínt eredményezett. A grenadil tehát nemcsak a szaxofon hangjának minőségét, de a hangerejét is fokozta. Ezeknek a szaxofon fúvókáknak a belső kamrája nagyobb lett, így sötétebb hangszínt lehetett velük előállítani, ami meghatározta a hallgatóság (beleértve a zeneszerzőket is) első benyomásait a hangszerről és a benne rejlő lehetőségekről. A grenadilból készült fúvókák falai vékonyak, ezáltal jól rezegnek, ezt a rezgést pedig felerősíti a fúvókára ráhelyezett, a hang előállításához elengedhetetlen tartozék, a nád is. Ehhez képest a műanyagból, fémből és kristályból készített fúvókák teljesen máshogy vezetik a hangot, más a rezgőképességük és a befújt hőre is teljesen máshogyan reagálnak. Ez vezethet intonációs eltéréshez és hangerő különbséghez is a grenadilból készített fúvókákhoz képest.

Saját tapasztalatom az, hogy a kristályból készített fúvókának a többtől teljesen eltérő, melegebb tónusú hangszíne van, hangja kiegyenlített és stabil, a befújt levegő által képződő hő hatására viszont gyorsabban melegszik, használaton kívül pedig hamarabb visszaáll az eredeti hőfokára. A műanyagból készített fúvóka könnyen megszólaltatható, azonban a falvastagság hiánya miatt a rezonálás erőteljesebb, a hangszín pedig vékonyabb lesz. A fémből készített fúvókák hangja általában véve nagyobb, klasszikus szaxofonozáshoz azonban napjainkra már teljesen háttérbe szorult, míg a jazz zenében hallható erőteljesebb szaxofon hangzás eléréséhez többnyire éppen a fémfúvókákat használják. Érdekes azonban megemlíteni, hogy a XX. század első felében még a klasszikus szaxofonozáshoz is használtak fémből készült fúvókát, erre példa a korábban már említett francia szaxofonművész, Marcel Mule és az általa alapított Párizs Szaxofon Kvartett is, amelynek tagjai fémből készült fúvókán játszottak klasszikus zenét. Ezek a fúvókák általában méretben hosszabbak, befúvási nyílásuk pedig szűkebb volt a bakelit fúvókákénál. Ez a két paraméter a hang előállításánál is hallható különbséget okoz.

Az 1940-es évekig a szaxofon fúvókák többsége az Adolphe Sax által eredetileg gyártott fúvókák mintájára, nagy belső kamrával készült a sötét tónusú hangszínt előállításához. A jazz térhódításával azonban az 1940-es évektől körülbelül 1960-ig előtérbe került a szűkebb belső kamrával gyártott, ezáltal fényesebb hangszínt előállító,

nagyobb, erőteljesebb hangú fúvókák használata. Amint az a 7. számú ábrán is jól látszik, az egyes fúvókák külső és belső kialakításukban is különböznek egymástól, ez a két paraméter pedig már alapjaiban változtatja meg a szaxofon hangszínét.



7. ábra Kaucsuk és fém fúvókák

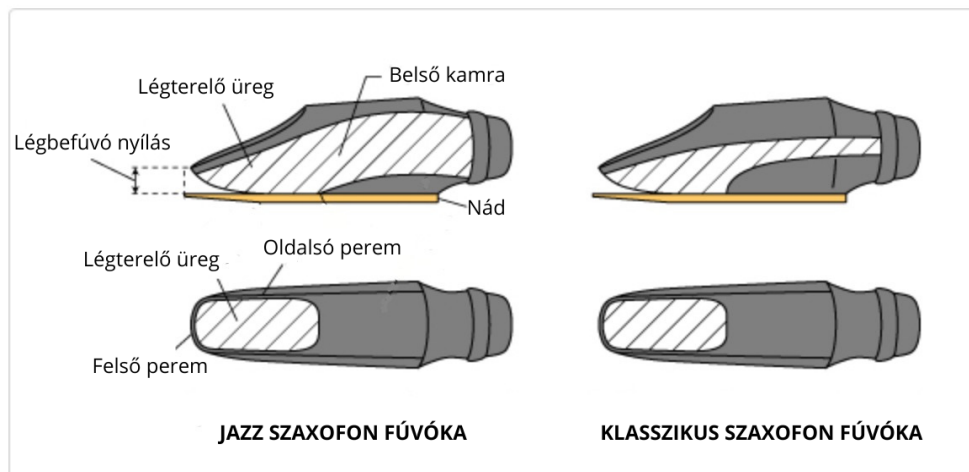
A klasszikus és jazz fúvóka különbségei

A következőkben azt a fontos különbséget szeretném bemutatni, ami a klasszikus és a jazz szaxofonozás hangzásvilágát alapvetően megkülönbözteti egymástól. Bár mindkét stílusban használunk glisszandót és vibratot is, az ansatz pozíciója az alsó ajak elhelyezkedésében különböző. Míg a klasszikus szaxofon hangképzésénél az ajak feszes és stabil pozíciót vesz fel, addig az úgynevezett jazzes szaxofon hang képzésénél az alsó ajak pozíciója változtatható, többnyire inkább ernyed formát vesz fel. Klasszikus szaxofon képzést tanult előadónál ez a váltás bonyolult és nehezen kivitelezhető. A 8. számú ábrán a japán Yamaha hangszergyártó cég illusztrációját láthatjuk klasszikus és jazz szaxofon fúvóka viszonylatában.⁷

Jól látható, hogy a kétféle stílusú fúvóka belsejében kialakított üreg mérete nagyban különbözik egymástól. A belső üreg (chamber) mérete azért fontos, mert a kibocsátott hang rezgését alapvetően változtatja meg a vékonyabb, illetve vastagabb fúvókafal, valamint az így a hangszerestbe áramló levegő sűrűsége és mennyisége.

⁷ https://www.yamaha.com/en/musical_instrument_guide/saxophone/mechanism/mechanism004.html

Letöltés dátuma: 2021. 03. 19.



8. ábra - A Jazz és a klasszikus szaxofon fúvóka különbségei

A hang előállítását tehát alapvetően négy tényező kombinációja határozza meg:

- a fúvóka homlokzatának hossza
- a nád pereme és a fúvóka pereme közötti távolság
- a nád típusa
- a fúvóka belső üregének kialakítása

Ebből az aspektusból megközelítve tehát a klasszikus hangképzésre kifejlesztett szaxofon fúvóka és nád teljesen más hangszín előállítására alkalmas, mint a jazz szaxofon hangképzésre gyártott fúvóka és nád. (Ingham, 1998)

III. A szaxofon megjelenése Magyarországon

Míg Nyugat-Európában és Amerikában a szaxofon hangszer család a szabadalmaztatást követően rendkívül gyors fejlődésnek indult és számos zeneszerző alkalmazta a szaxofont különböző formációkban, a hangszer magyarországi megjelenése és a zeneszerzők hangszerre adott reakciója nem követte azt a dinamikus terjedési ívet, mint Nyugat-Európában vagy Észak-Amerikában. A magyar zeneirodalomban Bartóknál és Kodálynál találkozhatunk először a szaxofon zenekari alkalmazásával, Bartók Béla *A fából faragott királyfi* című művében, míg Kodály a *Háry János* című daljátékában szerepeltette a hangszerrel. Bartók és Kodály említett

zenekari művei után 1989-ig összesen csupán tizenhárom, magyar zeneszerző által írt zenemű született szóló szaxofonra, illetve kamarazenei formációban való használatra, és mindössze hét olyan zeneműről tudni, amely kamaraegyüttesre (szaxofon trióra, kvartettre, vagy kvintettre) íródott.

Bartók Béla: A fából faragott királyfi - táncjáték

Bartók *A fából faragott királyfi* (op. 13, BB 74) című egyfelvonásos táncjátékát 1917-ben mutatták be a budapesti Operaházban. A szólamkottát megfigyelve kijelenthetjük, hogy Bartók a szaxofonok számára nem egy virtuóz szólamot írt, ugyanis hangnemét és regiszterét is tekintve könnyen olvasható, kényelmesen játszható. A szimfonikus zenekari szaxofonhasználat általában szólisztikusabb szerephez juttatja a szaxofonokat (pl. Muszorgszkij: *Egy kiállítás képei*, Ravel: *Bolero*), Bartók művében viszont kifejezetten az az érzésünk lehet, mintha vagy szándékosan nem akart volna több szerepet adni a szaxofonoknak, vagy esetleg még nem ismerte volna eléggé a szaxofonok képességeit. Ebben a darabban ugyanis a szaxofonok hangszíne inkább beleolvad a zenekari hangzásba, semmint, hogy szólolistaként kiemelkedne abból. Nyitott marad a kérdés, hogy Bartók miért nem írt később semmilyen egyéb vonatkozásban szaxofon vagy szaxofonok által játszható művet. A *Fából faragott királyfi*ban gyönyörű hangszínt jelenít meg mindkét szaxofon, a patakjelenethez társulnak. A szaxofon első megszólalását Lendvai Ernő zeneteoretikus (aki leginkább Bartók-kutatásai révén vált ismertté világszerte) szintén a hangszín oldaláról közelíti meg:

„A patakjelenetet magát is hasonló kettősség tagolja: az örvénylő-zuhatagos főszakaszok között nyugodtabb melodikus epizódok húzódnak meg (42. sz., 45. sz. és 47. sz.), ezek egyszerű 4-soros dallamokat »énekelnek« a szaxofon érzéki hangszínén: pentaton vagy erősen pentatonikus színezetű, népi ihletésű melódiákat, melyeknek ereszkedő vonala a királyfi elcsüggedését tükrözi.”⁸

Feltételezhetjük, hogy Bartók a párizsi utazásai alkalmával hallhatott klasszikus szaxofont és ez is közrejátszott a hangszerek használatában. Véleményem szerint Bartók tudatosan írt érzékeny hangszínű, a szimfonikus zenekari hangzásba beleillő szólót a szaxofonokra, ez pedig arra utal, hogy Párizsban klasszikus, nem pedig (csak) jazz stílusban megszólaló szaxofont hallhatott. Érdekes tény, hogy abban az időben,

⁸ Lendvai Ernő (1964): *Bartók dramaturgiája*. Zeneműkiadó Vállalat. 128. o.

amikor Bartók és Kodály szaxofont hallhatott, a klasszikus szaxofonjáték technikailag már nagyon fejlett volt, mégis mindkét magyar szerző csak melodikus szólót adott a hangszereknek, virtuóz technikai megszólalást azonban nem.

Kodály Zoltán: Hány János - daljáték (Opera)

Kodály szaxofon használata ugyancsak sok kérdést vet fel. Több tanulmány is foglalkozik ezzel a témával, de a kutatásaim szerint nincs kézzel fogható bizonyíték arra vonatkozóan, hogy Kodály mennyire és milyen forrásból ismerte a klasszikus szaxofont. Tekintettel arra, hogy többször járt Párizsban, az ő esetében is feltételezhetjük, hogy ott hallott különböző hangfajú szaxofonokat. Azt is feltételezhetjük továbbá, hogy a XX. század elején kibontakozó dixieland zenét (melyben szaxofonokat is elkezdtek használni) is ismerhette, de nem áll rendelkezésre kellő mennyiségű információ annak egyértelmű megállapításához, hogy a *Hány Jánosban* ténylegesen mi ösztönözte a hangszer klasszikus zenei alkalmazására.

A szaxofonnak a darabban elfoglalt szerepe alapján arra következtethetünk, hogy Kodály a szaxofon által képviselt hangszín különleges karaktere és vélhetően a hangszernek a francia zenei kultúrával való azonosítása miatt alkalmazta a szaxofont. Dalos Anna *Kodály Zoltán eszményi birodalma. A Hány János alakváltásai* című tanulmányában így fogalmaz: „S valóban, a Gyászinduló, az azt megelőző franciák indulója és Napóleon indulója (16. és 17. szám) teljes összhangban áll a librettóval: a három induló a daljáték leginkább ironikus szakaszai közé tartozik, s mindhárom közvetlen módon utal Napóleon és serege franciaságára. A Gyászindulóban például a szaxofon, mint tipikus francia – és nem belga – hangszer jelenik meg, elhangolt formában halljuk a Marseillaise-t, míg a franciák indulójában az egészhangú skála képviseli a franciák világát.”⁹

Ebből is következtethetünk arra, hogy Kodály egyfajta groteszk, gúnyos felhangnak szánta az altszaxofon megszólalását mind a hangnem, mind a karakter, illetve a hangszín tekintetében is. A Napóleon csatája című tétel kétszer szerepel a daljátékban, a szólamkottában 14 (Gyászinduló) és 14/a (Napóleon dala) jelzéssel. Az előadóművész szemszögéből nézve az első megszólalás a szaxofonos számára

⁹ https://zti.hu/mza/docs/A_zene_es_a_nagy_haboru/DalosAnna_Hary_Janos.pdf Letöltés dátuma: 2021.10.31

technikailag nem okoz nehézséget, a második megszólalást azonban Kodály rendkívül kényelmetlen regiszterbe és hangnembe írta. Nem ismert, hogy a szerző mennyire ismerte magát a hangszert, annak hangterjedelmét, illetve nehézségeit. A második megszólalás terccel alacsonyabb hangneme mindenesetre teljesen más hangszínt ad a megszólaló szaxofonnak, ezért arra következtethetünk, hogy Kodály a szaxofonnal a karakter megjelenítését helyezte előtérbe.

Angi István zeneesztéta *A hanglejtés retorikája Kodály Zoltán műveiben* című írásának „Megszemélyesítés Napóleon karikatúrájában” fejezetében ugyancsak azt fejtegeti, hogy nemcsak a dallam, de a hangszín is megváltozik a Napóleon csatája című tételben (14 és 14/a).

„Napóleon karikatúráját a csataepizód kezdőmotívumának groteszk mása személyesíti meg. Másságában felhagy harcias lendületével, és térdre hull. Nemcsak dallama, de hangszíne is megváltozik. A harsonák és trombiták alla marcia hangvétele átvált gyászindulóba, és Hány János foglyaként Napóleon Esz-szaxofon hangján siránkozik” (Angi, 2017. 296. o.)

Kodály Zoltán Hányja a magyarországi klasszikus szaxofon műfaj elterjedésének egyik fontos mérföldköve volt, de a korabeli feljegyzések alapján feltételezhetjük, hogy még maga Kodály sem elsősorban a klasszikus zenei oldaláról közelítette meg a hangszert. A *Hány János* bemutatójának évében Vannay János így ír *A jazz zene* című írásában a szaxofon hangszerről és annak egyre fontosabb szerepéről: „A gordonkát, klarinétot, sőt legujabban a hegedűt is az 1844-ben Sax Adolf által feltalált és ma hétféle nagyságban gyártott saxofon helyettesíti, mely éppen a jazz bandok szereplése folytán, de csak ma lett közismertté.”¹⁰

A fenti cikk jól mutatja azt, hogy a kor magyarországi gondolkodásában a szaxofon, mint klasszikus zenei hangszer kimaradt, arra a hangszer magyarországi történelmének kezdetétől jazz hangszerként tekintettek annak ellenére, hogy már a jazz születését megelőzően, a XIX. században világszerte csaknem 600 mű született szaxofonra.

¹⁰ Vannay János: *A jazz zene. Zenei szemle*, X. évfolyam, 5. szám 130.o.

Bartók és Kodály után - A szaxofon kamarazene kezdete Magyarországon

Láthatjuk, hogy Kodály és Bartók csupán röviden megszólaltatva, legfeljebb egy-egy tételben szerepeltette a szaxofont, ugyanakkor szaxofonra teljes darabot egyikük sem alkotott.

A legelső, magyar zeneszerző által szaxofonra komponált teljes zeneműveket Seiber Mátyás, Kodály Zoltán növendéke komponálta 1929-ben és 1932-ben *2 Jazzolettes for 2 saxophone* címmel, amelyek annak ellenére, hogy a címük erre utal, nem szaxofon duók, hanem kis létszámú (2 szaxofon, harsona, trombita, ütő, zongora) kamaraegyüttesre írt művek. Az első szólamot játszó szaxofonos szoprán és tenor szaxofon hangszereken játszik, míg a második szólamot játszó szaxofonos 3 különféle szaxofont (bariton, szoprán, alt) is megszólaltat. Maga a mű a kortárs jazz-re jellemző hangvétellel rendelkezik, mivel Seiber művészetére (Bartók Béla, Arnold Schönberg és a szeriális zene mellett) hatással volt a jazz is. Míg Kodály Zoltántól nem tudunk olyan fennmaradt dokumentumról, mely tanúsága lehetne annak, hogy a szaxofon hangszer családjának hangzásvilágában látott-e és mennyiben látott új lehetőségeket, tanítványát, Seibert már láthatóan foglalkoztatta a Magyarországon még mindig új hangszernek számító szaxofonok hangzásvilága, illetve az addigra megjelenő jazz zenekarok újfajta hangzása a szimfonikus zenekarokéhoz képest. Ezt támasztja alá az alábbi cikk-részlet is:

„A jazz zenekar új hangszereket kombinál olyan régiekkel, amelyeken új módon játszanak, és ez a funkció nagyban különbözik a szimfonikus zenekari gyakorlattól. A szaxofonok családja, a bendzsó és az ütős csoport is újonnan hozzáadott instrumentumok. A vibrato használata és a különböző méretű szaxofonok csoportos alkalmazása lágy, fátyolszerű hatást eredményezett a hangzás egészére nézve. Seiber összehasonlította a szaxofon funkcióját a romantikus zenekarbeli francia kürtökével. A szaxofont a dallamjátékban sokkal hajlékonyabbnak találta, mint a kürtöt. Nézete szerint a szaxofon-család tipikus zárt szűkfekvésű harmóniai és párhuzamos akkordikus mozgása igen primitív, ám a közönségre nézve hatásos. Bár Seiber rabja volt a szaxofonok által képezhető effektusok sokaságának, azért figyelmeztet arra, hogy a hangszer játéktechnikája káros lehet a zenekari klarinétosok „Ansatz” -ára nézve.”¹¹

¹¹ Kathryn Smith Bowers: Egy váratlan fordulat Seiber Mátyás pályafutásában (ford. Kovács Soma) <http://www.parlando.hu/Bowers-Seiber.html> Letöltés dátuma: 2021.09.03.

A leírtak alapján megállapítható, hogy a szaxofon újfajta hangzásvilága, illetve a szaxofonok által megszólaltatható effektek a hangszer magyarországi megjelenését követően nem gyakoroltak átütő hatást a korabeli klasszikus műfajt képviselő zeneszerzőkre, és már ekkor kialakulni látszik az a tendencia, mely azt mutatja, hogy Magyarországon a klasszikus műfajban a szaxofonok nem terjedtek el olyan mértékben, mint a jazz-zenében. Magyarországon a szaxofonok mind a zeneszerzők megközelítésében, mind a köztudatban egyre inkább a jazz-zene szimbólumaként jelentek meg, eltérően például a francia vagy belga zeneirodalomtól, ahol a klasszikus műfajban is jelentős számú darab született akár szóló szaxofonra, akár kamarazenekari formációkra, de a hangszerek szimfonikus zenekari alkalmazása is gyakoribb. Ez a megközelítés csak évtizedekkel később, a magyar kortárs zenében látszik megtörni, ahol klasszikus műfajt képviselő, illetve a klasszikus és jazz hangzásokat tudatosan keverő zeneszerzők is hangsúlyosabban alkalmazzák azt a számtalan hangzásbeli, illetve technikai lehetőséget, melyek a különböző hangfajú szaxofonokat jellemzik.

IV. Magyar kortárs zeneszerzők szaxofon kvartett műveinek bemutatása kiemelt műveken keresztül

Ebben a fejezetben azt a folyamatot szeretném bemutatni, ahogyan kortárs magyar zeneszerzők a szaxofon kvartett hangzásnak köszönhetően 1995 után találkoztak a klasszikus szaxofon műfajjal. A művek komponálási folyamatában megfigyelhető volt, hogy az ebben a fejezetben kiemelt zeneszerzők mindegyike teljesen más oldalról találkozott addig a szaxofon hangszeresaláddal. Volt, aki addig nem hallott még szaxofon kvartettet élőben megszólalni, volt, aki addig csak felvételtől hallott ilyen összeállítású külföldi együttest, és olyan is volt, aki a klasszikus zenei hangzását és repertoárját a hangszernek szinte egyáltalán nem ismerte. Ennek tükrében érdemes tehát megfigyelni, hogy milyen fejlődésen ment keresztül hazánkban a hangszer klasszikus megszólaltatásának és a szaxofon kvartettre írt művek hangzásvilága.

A hangzásvilágban és az előadó - zeneszerző viszonyában az 1995 után Magyarországon alkotott művek születését tekintve fontos megjegyezni az alábbi jellegzetességet. Míg Nyugat-Európában és az Amerikai Egyesült Államokban a XX.

században töretlenül fejlődött a szaxofon klasszikus irodalma és a klasszikus szaxofon képzésben tanuló növendékek a kezdő szinttől elkezdve többnyire rögtön szaxofonon játszottak, addig Magyarországon a klasszikus szaxofon műfajt meghonosító zenészek klarinét hangszeren kezdték tanulmányaikat. Ez azért nagyon fontos különbség, mert a klarinét hangzása, szerepe a klasszikus zenei művekben, kezdeti oktatásának klasszikus hangzásbéli gyökerei meghatározzák az előadó szaxofonon való játékának gondolkodásmódját és hangképzését, míg a szaxofon hangszeren kezdő és tanuló növendékek kizárólag a szaxofonra írott repertoárral találkoznak és azon keresztül képzik a hangjukat, kevés alkalommal, vagy sokszor egyáltalán nincs lehetőségük szimfonikus zenekarban zenélni, így a hangzásképük jellemzően nem különböző típusú hangszerekhez (vonós, rézfúvós, ütős) alkalmazkodva fejlődik és alakul ki, hanem többnyire egy másik szaxofon hanghoz vagy a zongora hangszínéhez képest viszonyul. Azért tartom fontosnak kiemelni ezt, mert a szaxofon hangzásvilág változásai tekintetében jelentős szerepet játszott az a tény, hogy 1995 után a magyar zeneszerzők által komponált zeneművek esetében a zeneszerzők egy olyan szaxofon kvartett hangzásvilággal találkoztak műveik komponálásakor, amely gyökereiben különbözött attól a hangzásvilágtól, amit egy külföldi szaxofon kvartett által hallottak volna. Ezen sajátosságtól függetlenül természetesen a magyar kortárs szaxofonművek hangzásvilágát is alapvetően befolyásolták olyan előadói technikák, melyek a külföldi kortárs művek és az azokat kifejlesztő és alkalmazó külföldi előadók által szivárogtak a magyarországi előadók repertoárjába és hatottak ily módon a magyar zeneszerzők által elképzelt és megírt hangzásvilágra is. A terjedelmi korlátok okán ezen előadói technikákra e fejezetben nem térek ki, ugyanakkor a Függelék 1. fejezetében azon részletesebb leírása is megtalálható.

A korábbiakban említetteknek megfelelően a magyar kortárs szaxofonirodalom jelentősen szűkebb akár a nyugat-európai, akár az amerikai repertoárnál. Tekintettel arra, hogy Magyarországra a klasszikus szaxofon külföldi irodalma nem igazán jutott el a rendszerváltásig, a zeneszerzők maguk is legfeljebb korlátozott külföldi élményeik alapján, vagy a külföldi zenei életben már részt vevő előadóművészek által ismerték meg a hangszercsaládban rejlő új lehetőségeket. Számos kompozíciót kifejezetten egy-egy előadói formációra írtak, az ezen előadók által alkalmazott technikák, hangzásvilág figyelembevételével. Jelentős szerepet játszik ebben a tekintetben a Budapest Szaxofon

Kvartett, mely az első ilyen jellegű formáció volt Magyarországon és a szaxofoncsalád olyan tagjait, olyan műveket, technikákat és hangzásvilágot is megismertették mind a zeneszerzőkkel, mind a nagyközönséggel, melyek addig lényegében még nem jelentek meg Magyarországon. Az együttes számára több tíz mű született, melyek listáját a Függelék 2. fejezete tartalmazza. Terjedelmi korlátok miatt jelen disszertációnak nem célja, hogy valamennyi, 1995 után született művet bemutassa, ezért a korszak szaxofon kvartettre írt műveiből öt olyan darabot tartok fontosnak kiemelni, melyek egymástól stílusban, megszólalásban, kompozíciós technikában, előadói technikában és hangzásvilágában is teljesen eltérőek, ezért alkalmasak arra, hogy átfogó képet nyújtsanak az említett korszakban szaxofon kvartettre írt zeneművek jellemzőiről.

Dubrovay László: Bánat és öröm

Dubrovay László (1943-) – Gilányi Gabriella muzikológus szavaival élve – „a 20–21. század nemzedékének egyik legtermékenyebb magyar komponistája, az elektronikus zenei újító, aki maradandót alkotott az összes hagyományos zenei műfajban is – vokális és zenekari művek, kamaradarabok, opera, balett, szólóhangszeres kompozíciók sora kap helyet a szerzői műjegyzékben. Míg az egyik oldalról az elektronikus zenei tapasztalatok, a hangzó világ lehetőségeinek kikutatása, más oldalról a gyökerek felvállalása, a hagyományok tisztelete jellemző zeneszerzői habitusára. Művészi meggyőződése, hogy az összes inspiráció, ismeret, amit az évtizedek alatt magába szívott, végül megtalálta a helyét az életműben”.¹²

A Nemzet Művésze címmel kitüntetett, Kossuth-díjas és Erkel Ferenc-díjas zeneszerző, Érdemes Művész tanulmányait 1972-1974 között Kölnben, Karlheinz Stockhausennél végezte, ahol az elektronikus zenével, és a legújabb hangkutatási eredményekkel ismerkedett meg.

Dubrovay a pályafutása első éveiben főként kamaraegyüttesekre, elektronikus együttesekre, zongorára, zenekarra komponált. Ezen darabok közé tartozik *Bánat és öröm* című műve, melyet 2000-ben szaxofon kvartettre komponált.

Mivel a szerző által írt szaxofon kvartett nemcsak a kamaraformáció tekintetében, de előadói technikájában is újítónak számított, ennél a fejezetnél célozott volt azt kutatni, hogy milyen út vezetett számára ahhoz a zenéhez, a hangokról alkotott

¹² <https://mmakademia.hu/alkoto/-/record/MMA19986> Letöltés dátuma: 2021.05.26

egyedi képekhez, amelyekkel ezt a zeneművet évtizedekkel később megkomponálta, úgy véltem, hogy fontos rávilágítani a zeneszerzői folyamatra is, mely meghatározta azt, hogy milyen hangzásvilág kialakítására törekedett a szerző. Hogy mennyire újító volt Dubrovay az általa tanult, majd továbbfejlesztett zenei világgal, azt Gilányi Gabriella a szerzővel készített interjú alapján az alábbiak szerint fogalmazza meg:¹³

„Az új hangkutatási eredmények úgy forradalmasították a hangról alkotott képünket, mint a hangkutatás a fizikában a század elején. Ugyanis itt is lehetőség nyílt különböző technikai eszközök segítségével feltárni a hang mikrovilágát. Fel lehetett térképezni egy hang belső életét, felépítését, frekvencia, amplitúdó, hanghullámforma (hangszín) változásait. A hanganalízisek sok összefüggést tártak fel a zenei paraméterek között. Egy hang felbontása, szűrése különböző módokon új hangminőségeket eredményezett. Mivel a szinusz-generátorok a legegyszerűbb rezgéseket is létre tudták hozni, saját elképzelés szerint olyan hangkeverékeket, hangspektrumot állíthattunk össze, amely nem létezik sem a zenei hangok birodalmában, sem környezetünk zajkészletében. Mindig, mindenütt a cél az új, eddig nem hallott hangminőség létrehozása volt, amivel kifejezési eszközeinket gazdagíthattuk új mondanivalók közlésére.”

Mivel a *Bánat és öröm* alkotói folyamatában a legelső pillanattól kezdve részt vehettem, így fontosnak tartom kiemelni a szerző hangképekkel, hangkezeléssel, hangzásvilággal és előadói technikára vonatkozóan megalkotott egyedi jelrendszerét. Ellentétben a megszokott gyakorlattal, Dubrovay a szaxofonokat nemcsak egyben – a szokásosan összeállítva -, a mindegyikre jellemző hanggal és hangképpel készítette megszólalásra, hanem részeire bontva (fúvóka, hangszerrest) külön-külön is kifejező erőt ad minden megszólaló hangszernek, feltárva ezzel a hang mikrovilágát. A csak fúvókával, vagy csak hangszerrestbe fújt levegővel megszólaltatott hangok világa különbözik mindattól a megszólaló zenei kifejezéstől, amit a klasszikus zenében hagyományosan alkalmazni szoktak. A hangok mikrovilágát - és így a szerző saját kompozíciós technikáját, - stílusát jellemzi az a sokszínűség is, amelyet a *Bánat és öröm* jelrendszerében láthatunk: a zene megszólaltatásához nemcsak a levegő befújás felhasználásának sokoldalúságát, valamint a befújt levegővel, a különböző nyelvtechnikákkal, az ajakkal, a fogak pozíciójával, a hangszerrestbe való énekléssel, a

¹³ <https://mmakademia.hu/mobil-munkassag/-/record/MMA19986> Letöltés dátuma: 2020.11.13.

billentyűk levegő befújás nélküli használatával, a fúvóka tenyérrel való nyitásával-zárásával való kezelési módot, hanem az általánosságban a csak egy szólamot megszólaltatni képes hangszerekre nem jellemző módon akkordokat és hangszínmelódiákat is meghatározza, kihasználja a szerző, újításaiban ezáltal teljesen egyedi megszólalást és eszköztárban sajátos zenei kifejezést hoz létre. A kotta első oldalán egyedi módon tizenöt különböző előadói és hangtechnikai megszólalásra látunk jelzéseket, azaz a zeneszerző rövid időn belül rendkívül sok különböző és a megszokott szaxofon-hangzástól eltérő hang megszólaltatását írja elő: levegőhang, levegőhang változó hangmagassággal; levegő nyelvütéssel; levegő - flatterzunge; billentyűütések; ajakvibrátó; visítás, fogcsúszással a nádon szakaszosan; trillaszerűen; ajakrezgetés; hangszerbe énekelt berregő hang; fúvókával csúszás; a fúvókát tenyérrel nyitni-zárni; olyan magas, ahogy csak lehetséges; hangszínmelódia különböző fogásokkal, hangszíntrilla; nem harmonikusan felépített akkordok, szabadon választva; egy hanghoz egy akkord hozzájátszása; akkord egy alaphangra.

A darab két tételes. Az első tétel szokatlan Libero/Adagio, Andante, majd ismét Libero/Adagio tempó megjelöléssel készült, amely híd-formájú első és utolsó része sok megállással, sikításokkal és sírásszerű motívumokkal, a négyféle szaxofon egyéni hangvételt is kihasználó többszörösen tagolt mondat szerkezetekből áll össze egy formarésszé, míg a középrész andante jelzése lüktetés szerint nagyon lassú tempót ír elő (pontosított negyed = 44), mintegy 60 ütemen keresztül egy háromtagú ABA formát alkot. A szaxofon hangszerek megszólalásának, hangzásvilágának egyedinek mondható sokoldalúságát kihasználva a szerző már a darab legelső hangjától kezdve színes és egyben szokatlan megszólalásokat tesz lehetővé. A szoprán szaxofon által kezdett zenemű legelső hangjai - amit a többi szaxofon is hasonlóképpen követ - a hangszertest nélküli megszólalást írja elő: a csak fúvókával előadott ütemekhez a szerző a „visítás, fogcsúszással a nádon, szakaszosan; trillaszerűen” jelzést adja, amely hangszín leginkább a madarak vijjogásához hasonló. Ehhez hasonló szerzői előírással, valamint ezen előadói technika zenemű kezdetében való használatával kutatásaim alatt nem talákoztam. Az első tétel első Libero (szabadon kezelve), valamint a tétel végén visszatérő Libero részébe a szerző multifón (többszólamú) megszólalást is ír „nem harmonikusan felépített akkordok, szabadon választva” előírással. Ami a szerzőt és zeneművét is kiemeli a többi, 1995 után magyar zeneszerző által szaxofon kvartettre írt

darab közül, az a mélységekig felhasznált hangszertechnika és hangszínkezelés. Már az első tétel elején találkozhatunk olyan jelzésekkel, ami igen ritkának mondható: „Hangszínmelódia különböző fogásokkal; hangszíntrilla”. A teljes jelmagyarázatot, valamint a hangszíntrilla jelzését, láthatjuk a 9. és 10. ábrán.

Jelmagyarázat - Signs

Δ ; Δ i = levegőhang; levegőhang változó hangmagassággal
= air-sound; air-sound with changing pitch.

$\{\Delta\}$ \rightarrow = levegő nyelvütéssel
= air-sounds with tongue beatings

$\{\Delta\}$ \rightarrow = levegő-flatterzunge /r-rei/
= air-sounds with flatterzunge /r/

$+$ \rightarrow = billentyűütések
= keybeating sounds

b^{v} \rightarrow = ajkakvibráció
= mouthvibrato

\otimes \rightarrow = visítás, fogcsúszással a nyáron szakasszon; trillázserőn
= screaming by toothsliding on the reed step by step, continually, as triller

Buz \rightarrow = ajkakregezés
= lip-buzzing

f \rightarrow = hangszerbe énekelt berregő hang /r/
= sing into the instrument with flatterzunge /r/

\uparrow \rightarrow = fúvókával csúszás
= sliding by mouthpiece

\uparrow \rightarrow = a fúvókát tenyérrel nyitni - zárni
= the mouthpiece opened - closed by the handpalm

\times \rightarrow = olyan magas, ahogy csak lehetséges
= as high, as possible

tr \rightarrow tr = hangszínmelódia különböző fogásokkal; hangszíntrilla
= timbre-melody by different fingering; timbre-triller

tr \rightarrow = nem harmonikusan felépített akkordok; szabadon választva
= chords, not harmonical; free chosen.

tr \rightarrow = egy hanghoz egy akkord hozzájárítása
= to a tone add a chord/free chosen

tr \rightarrow = akkord, egy alaphangra
= chord, based on ground tone.

Duration: circa 11'40"

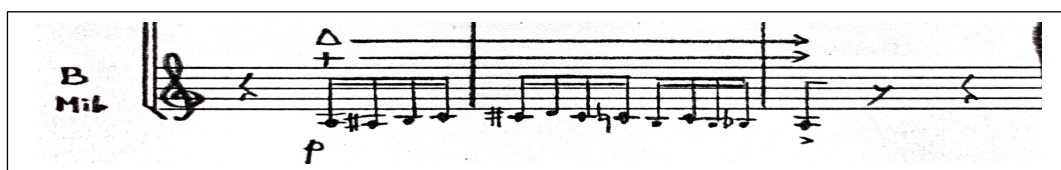
9. ábra: Dubrovay László: Bánat és Öröm - jelmagyarázat

tr \rightarrow tr = hangszínmelódia különböző fogásokkal; hangszíntrilla
= timbre-melody by different fingering; timbre-triller

10. ábra: Dubrovay László: Hangszínmelódia és hangszíntrilla megszólaltatásának jelzései

A hangszínmelódia szaxofonon való előadása csak kevés 20. századi, a szaxofonnak szerepet szánó zeneműben jelenik meg, Dubrovay László ennek ellenére első magyar zeneszerzőként bátran nyúl ehhez a kifejezőeszközhöz is, kiegészítve a hangszíntrillával, így egy olyan egyedi hangzásvilágot hoz létre négy szaxofonon, amely ebben a műfajban teljes mértékben újtásnak számít.

A második tétel az Allegro tempójelzést kapta, amely egy játékos, virtuóz trió formájú rondó tétel. A tétel bevezetése ritmikus, feszes, kiszámítható lüktetésű, melyben a szerző ismét egy újításhoz nyúl: a hangszertestből kiáramló levegőt szólaltatja meg hang nélkül, de mégis változó hangmagassággal („levegőhang; levegőhang változó hangmagassággal”). Ezzel a szerző ismét azt a sokoldalúságot használja ki, amellyel a szaxofon hangszerek felépítésükből fakadóan rendelkeznek. Mivel a szaxofon hangszereken a klarinéttal ellentétben csak teljesen fedett billentyűk találhatók, ezek lenyomásának és lyuk-takarásának kombinációival különböző magasságú úgynevezett levegőhangokat tudunk létrehozni a hang tényleges megszólaltatása nélkül. Ennek előadói technikája igen sok levegőt igényel, hiszen minél kevesebb billentyű fedi a lyukakat, annál több helyen tud a levegő egy azon pillanatban kiáramlani anélkül, hogy ezt a levegőáramlást szabályozni tudnánk. A rondótéma kétszeri variált megisméltése után a Trióban a szerző ismét csak a fúvókát helyezi előtérbe. A 11. számú ábrán ennek a kezdését láthatjuk a bariton szaxofon szólamban anyagában, amit a többi szaxofon is meghatározott sorrendben követ.



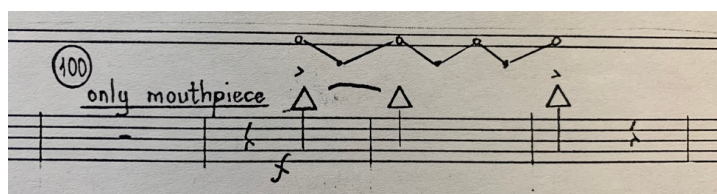
11. ábra: Dubrovay László: Bánat és Öröm – hangszertest nélküli fúvóka alkalmazás jelzése a bariton szaxofon szólamban

A hangszertest nélküli, csak fúvókába történő levegőbefújás teljesen más hangszínt eredményez, mint a hagyományos hang előállításakor keletkezett hangszín. Amikor mind a négy szaxofon más és más, a saját fúvókájuk méretétől függő hangot egyszerre szólaltat meg, egy egészen egyedi hangzásvilág keletkezik. A szerző ehhez még azt a rezes (főleg kürt, de akár trombita is), de vonós hangszereknél is használt eszközt is felhasználja, amit szordinálásnak (hangfogás, hangtompítás) nevezünk. A

magyar etimológiai szótár szerint az olasz sordino kifejezés a sordo (jelentése: süket) kicsinyített formája a latin surdus alapján, tehát süketecske jelentéssel bír. A vonós és rezes hangszerek a szordinált hangzást egy eszközzel érik el, a vonósok mérettől függően ugyanolyan formájú és anyagú (általában gumiból készült) szordinót használnak, míg a rezes hangszeresek természetesen méretben is, de sokszor anyagában is különböző tompítókat használnak.

A fafűvós hangszerek közül - ritkán - az oboisták használnak szordinószerű tömítőanyagot, a többi fafűvós hangszer esetében ez vagy indokolatlan, vagy technikailag kivitelezhetetlen. Szaxofon hangszeren általában gyakorlásnál, a hangerő csökkentése érdekében használnak időnként szordinót, a hangtompító koncertpódiumon való használatát azonban semmilyen körülmény nem indokolja, ezért az csak kifejezett zeneszerzői instrukció esetén kerül alkalmazásra.

A második tétel Triójának (101. ütemtől) alkalmazott jelrendszer szerinti hangtompítás lényege ugyanakkor nem a hangerő csökkentése, hanem a hang magasságának kézzel történő változtatása. Mivel a csak fűvókán megszólaltatott hang eleve magas, a fűvóka tölcserének tenyérrel való takarása (és a fedettség változtatása) mélyebb hangot eredményez. Dubrovay László az erre vonatkozó jelzésében irányt és ritmust is meghatároz a csak fűvókával megszólaltatott hang magasságára, előállítására vonatkozóan, ezt ábrázolja a 12-es ábra.



12. ábra: Dubrovay László: Bánat és Öröm - fűvóka nyitás-zárás, a hangmagasság változtatásának érdekében

A szerző a második tétel jelentős részében közel negyven ütemen keresztül a hangszertest nélküli, csak fűvókával való játékmódot helyezi előtérbe, ezzel is kihasználva a hangzás különbözőségeit. A szerző a rá jellemző színes és egyedi, különlegesen megszólaltatható előadói technikákat szinte minden, egyéb fűvós hangszerekre (trombitaverseny, fuvolaverseny stb.) és hangszercsoportokra (pl. hármaverseny trombitára, harsonára és tubára) írt műveiben hasonlóképpen gyakran

használja. Mivel szaxofon hangszereken az előadók hangtompításhoz nem használnak olyan eszközöket, mint a rézfúvós hangszeresek, ezért Dubrovay a hangszerestről leválasztott fúvókát, annak tenyérrel való nyitását-zárását, hangmagasságának és hangszínének változásait tenyérrel való szordinálással használja eszközként.

A rondótéma variált visszatérése után (171. ütem) még egy lírai közjáték következik, amelynek anyaga az első tétel andante témája, majd a visszavezetés után még egyszer halljuk a rondótémát újabb szokatlan játéktechnikai elemekkel kombináltan: levegő-flatterzunge, berregő hang (244. ütem). Ennek jelzését a 13. ábrán láthatjuk. Ez a zeneszerzői újítás az előadó számára igen nagy kihívást jelent, hiszen magában a szájüregben kell olyan változtatást eszközölni játék közben, amely a normál hangot megszólaltató levegőbefújás mellett igen nagy mértékű nyelv és ansatz pozíció változtatással jár. Rövid coda (síró motívum az első tétel elejéről) és presto-stretta után fejeződik be a mű.



13. ábra: Dubrovay László: Bánat és Öröm - flatterzunge és berregő hang jelzései a szoprán és alt szaxofonban

Megállapíthatjuk, hogy Dubrovay László a *Bánat és Öröm* című szaxofon kvartettre írt művében ugyanúgy, mint a más fúvóshangszerekre írt versenyműveiben a kiterjesztett előadói technikák sokaságát, addig nem hallott és nem használt hanghatások sokszínűségét, a megszólaltatható hangképek teljesen új variánsait fedezte fel és alkalmazta. Bár a rézfúvós hangszereknél (pl. trombita hangszeren) legalább huszonöt különbözőféle szordinó is létezik, Dubrovay a hangtompítás-hangszínváltoztatás lehetőségét olyan hangszernél sem veti el, ahol a szordinó eszköze kizárólag az előadó tenyere. Dubrovay *Bánat és Öröm* című művét elhelyezve nemcsak

a magyar-, hanem a külföldi kortárs zeneszerzők szaxofon kvartettre írt művei között is, kijelenthetjük, hogy korszakos újításaival Dubrovay teljesen egyedülállót alkotott, ilyen kiterjesztett hang- és előadói technikával más szaxofon kvartett műben nem lehet találkozni.

Fekete Gyula: Kék Hold

Fekete Gyula, Erkel-, Bartók-Pásztory-, Artisjus-, Kincses Zeneszerzői-, Philip and Ruby Danielson (Northwestern University) -, és Faricy Zeneszerzői (Northwestern University) díjas zeneszerző, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem rektorhelyettese és tanszékvezető tanára. Igen aktív zeneszerzői tevékenysége többféle zenei formációra is kiterjed: szólóhangszeres művek, kamarazene, zenekari művek, vokális darabok, operák, elektronikus művek és kísérőzenék egyaránt jellemzik zeneszerzői munkásságát. Tanulmányai során szintén széles látókör jellemezte, több ösztöndíj birtokosa volt (Fulbright, Római Magyar Akadémia, Eötvös, Békésy Posztdoktori és Fulbright Professzori), doktori fokozatát a chicagói Northwestern Egyetemen (Illinois, USA) szerezte kitüntetéssel (DMA). 1981-1989 között a Tomkins Énekegyüttes tagja volt, ami meggyőződésem szerint meghatározó jelentőséggel bír művei egy részében a különböző hangszínek és hangeszközök felhasználása szempontjából. *Kék Hold* című szaxofon kvartettre írt művét is elsősorban ehhez kapcsolódóan választottam bemutatni disszertációmban.

A szóbanforgó szaxofon kvartett darab első változata a Chicago-i Northwestern Egyetem (Evanston, IL, USA) doktori programja keretében készült 1993-ban, ezt dolgozta át a szerző 1998-ban a Budapest Szaxofon Kvartett számára. Fekete Gyula zeneszerzés professzora Martin William Karlins (1932-2005) volt, aki maga is szaxofonjátékos volt. (A Northwestern Egyetemen Frederick Hemke tanított szaxofont, aki a XX. század egyik legnevesebb szaxofon professzora volt.) Úgy vélem, hogy Fekete Gyula művének keletkezésére, jellegére, stílusára nagy hatással volt, hogy az Egyesült Államok egyik - klasszikus szaxofon szempontból is - legjelentősebb egyetemén ismerkedett meg behatóbban a szaxofon hangszer családdal, és lehetősége volt sok nagyszerű szaxofonjátékost és kvartetteket hallgatni. A szerzővel készült interjúm során Fekete Gyula így emlékezett vissza művének keletkezésére és arra az inspirációra, amelyet az akkori szaxofonos közeg adott számára:

„Rengeteg kiváló szaxofonost és szaxofon kvartettet hallgattam, ismertem meg az egyetemen. Hangzásuk magával ragadott, inspirálóan hatott, ezért gondoltam, hogy magam is írok szaxofonra, kvartetre, hiszen a legjobb erők voltak ott körülöttem. A kvartett hangzás több okból is különleges volt számomra. Egyrészt a gyors anyagok ereje és impulzív energiája hatott rám, másrészt a csendesebb, líraibb anyagok puha lágy hangzása, néha andalító hatása, lírai szépsége. A *Kék Hold* című darabban az utóbbi hatás érvényesül. A sok kvartett, amit akkor hallottam, ezzel a hangütéssel kevesebbet foglalkozott, általában a hangosabb, virtuózabb darabok szerepeltek nagy számban a kvartettek műsorán, ahol technikai virtuozitásukat tudták csillogtatni. A hang minősége kevésbé játszott fontos szerepet. Én a kvartett darabomban a szaxofon hangszerek eredeti, klasszikus hangszínének szépségét, érzékenységét, sokszínűségét és hangulatát szerettem volna megmutatni.”¹⁴

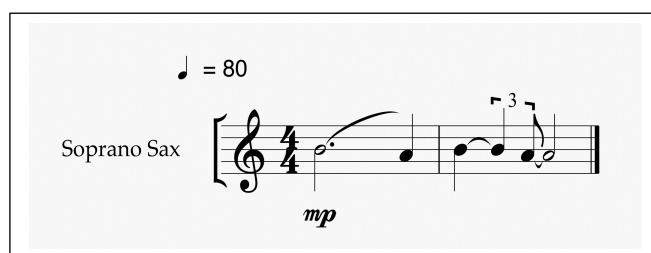
A disszertációmban arra a tényre is szeretnék rávilágítani, hogy milyen fontos hatása van egy zeneszerző kompozíciójának a hangszer megítélésére. Ahogy Fekete Gyula is említi, sok szaxofon kvartett, amit hallott, általában a hangosabb, virtuóz darabokat részesítette előnyben, a hang minőségének, a hangszín érzékenységének kevésbé tulajdonítottak jelentőséget. Amikor a disszertációm témáját kiválasztottam, akkor a folyamat saját tapasztalatom szerinti érdekességeire szerettem volna kutatásommal rávilágítani. Ahogy a klasszikus szaxofon egyre jobban szerepet kapott a nagy koncerttermekben, úgy lett egyre nagyobb az igény arra is, hogy a hangszer - hasonlóan a jazz szaxofon hangzáshoz - ne egy zenekari vagy kamarazenei fafúvós hangszer érzékenységevel álljon a pódiumra, hanem inkább a rezes hangszerek dominanciát, erőt, nagy és impulzív hangzást nyújtó élményét hordozza magában. Ehhez természetesen más fúvókára, sokkal harsányabb, dinamikusabb és szólisztikusabb hangzást eredményező hangra volt szükség.

Előadói tapasztalataim alapján meggyőződésemmel, hogy az a kiindulási pont a klasszikus szaxofon hangzásvilágát és így a szaxofon kvartett együttes hangzását tekintve, hogy a négy különböző méretű és hangolású szaxofon együttesként funkcionáló egységes hangzásvilága az ének, és azon belül a kórus megszólalásából kell, hogy kiinduljon. A szoprán-, alt-, tenor-, és baritonszaxofon hangszerekből álló klasszikus szaxofonkvartett felállás megegyezik egy kórus szólamainak

¹⁴ A disszertáció szerzőjének 2021. január 11-én készült interjúja Fekete Gyula zeneszerzővel

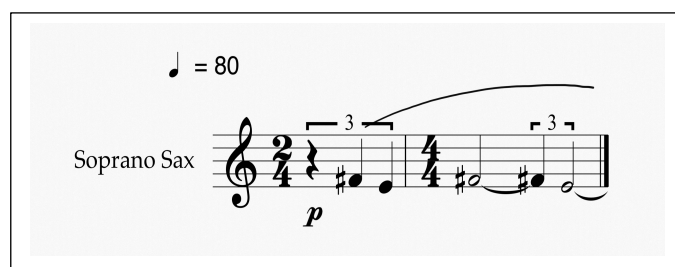
felhasználásával. A szaxofonkvartettet gyakran nevezik a modern kor vonósnégyesének, de ahogy a dolgozatban kiemelt szerepet kapott szaxofon kvartett zeneművek mindegyike előadó technikai és kompozíció technikai különbözőségük ellenére bizonyítja, a négy különféle szaxofon egységes hangzása a kórus szoprán-, alt-, tenor-, basszus szólamaihoz áll a legközelebb.

Fekete Gyula kompozíciója az 1995 után magyar zeneszerzők által írt szaxofon kvartett művek közül azzal emelkedik ki, hogy hangszín világát maga a zenemű hangulata határozza meg és teszi evidenssé. A melankolikus, bús hangvétellű *Kék Hold* elképzelt világa mind a négy hangszer legintimebb hangját hozza elő, melyek külön-külön és együtt is az érzelmekre vannak hatással. A kompozíció alaptechnikája imitációs eljárás alapul. A négy szólam független individuum, a darab első tizenhat ütemében a szólamok ugyanazt a monológot mondják el, de más-más hangról indítva és különböző sebességben, ritmikai szabadsággal. A téma maga egyszerű, nagyszekund lépésekből áll, ami a négy szólam összességében egy egészhangú skála lehetőségét villantja fel. A 14. ábrán a mű fő témáját láthatjuk.



14. ábra - Fekete Gyula: Kék hold - főtéma

Ez a hangkészlet a garanciája annak, hogy organikusan előálljon az a fajta puha akkord készlet, ami az egészhangú skálából képződik. A téma maga négy-öt ütemes egységet alkot, ami egy levegővétellel jól frazeálható. Az imitációs szerkesztés a tizenhetedik ütemnél megtörik, akkordikus gesztusokkal áll meg, megszakítva a folyondáros közép-halk lágú zenefolyamot. A 17-22. ütemek között rövid motivikus szegmenseket találunk, nagyobb dinamikai hullámzással, ami által a zenei anyag kifejezőbbé válik. A 23-32. ütem a szakasz zárása, mely visszacsendesedik és konzonanciával zár. A 33. ütem (33-38. ütemig tartó szakasz) újraindítja a kezdeti imitációt más ritmikai relációban, mélyebb regiszterben, ezt láthatjuk a 15. ábrán.



15. ábra - Fekete Gyula: Kék hold - 33-34. ütem

A darab folytatása a 109. ütemig kidolgozásnak tekinthető, az eddig felvetett motívumok, gesztusok több színben és emocionális töltettel jelennek meg. Ebben a hosszabb szakaszban kisebb és nagyobb szegmensekre bontva jelennek meg motívumok, melyek egymásra utalnak, egymásból építkeznek, amelyet dinamikai és regiszter választással ér el a szerző, az akkordok szonoritását is megváltoztatva a felrakások minősége által. „A hangszínek jelentősen változnak azáltal, hogy mély, közép, vagy magas regiszterében szólaltatjuk meg a hangszereket. Akár ugyanaz az akkord más-más jelentést kap azáltal, hogy magas, mély vagy közép regiszterbe van elhelyezve. Más lélektani kifejező erővel bírnak.”¹⁵ A 109. ütemtől némileg bluesos hatás figyelhető meg, ami a triolás lüktetés által jelenik meg. A határozott blues ritmusok következetesen szét vannak törve olyan szabad ütemek által, amelyekben kvintolák és kis triolák alkalmazásával válik bizonytalanná a lüktetés. A 137. ütemtől a szerző tudatosan lecsendesíti a hangzásvilágot, szaggatottá válik a motívum-kifejezés, a szólamok lépésről-lépésre magukra maradnak, a hangzásvilág elhalványul, a mű végén a szaxofonok által tartott fermata megnyugvást fejez ki, hosszú szünet után csak a fennmaradó negyedik, az alt szaxofon helyez rá egy utolsó hangot, mielőtt a végső elmúlás csendje bekövetkezik. Jól kivehető, ahogyan a szerző a hangszereket tudatosan használja. Disszertációmban azért kapott kiemelt szerepet ez a mű, mert a szaxofon hangszínezésének felhasználási módja és hangulati megközelítése teljesen különbözik az általában jelentős hangeffekt készletet és előadótechnikai bravúrokat kihangsúlyozó modern, XXI. századi szaxofon kvartett művektől, mely által a hallgatók a szaxofon klasszikus, illetve lírai megszólalását újból felfedezhetik egy olyan

¹⁵ A disszertáció szerzőjének 2021. január 11-én készült interjúja Fekete Gyula zeneszerzővel

korszakban, melyben ez a fajta hangzás a hallgatóság nagy része számára már újdonságként hat.

Vajda Gergely: Forgó

Vajda Gergely Bartók Béla - Pásztory Ditta díjas zeneszerző, Artisjus Előadóművészeti Díjas karmester, klarinétművész, generációjának kiemelkedő alakja. 1973-ban, Budapesten született zenész családban, hangszeres tanulmányai mellett már fiatalon foglalkoztatta a zeneszerzés is. Disszertációmban tárgyalt *Forgó* című műve mellett érintőlegesen megemlítem, hogy az alábbi kompozícióiban foglalkoztat kiemelt szerepben valamilyen fajta szaxofont:

Az óriáscsecsemő - bábopera Déry Tibor színműve alapján (2001/ 2018-19) című darabban B szoprán és Esz altszaxofon szerepel váltásban. A *Dűvő* című zenekarra írt darabjának 2007-es és 2010-es verzióiban egyaránt Esz altszaxofont szerepeltet, míg a *Georgia Bottoms - komikus opera a mai Délről, Mark Childress regénye alapján* (2012-14/ 2017) című és a *From Left To Right kamaraegyüttesre* (2019) című művekben egyaránt B szoprán és Esz altszaxofon jelenik meg váltásban.

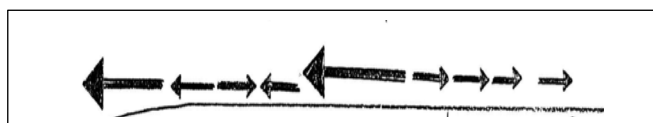
Vajda Gergely *Forgó* című művét 1998-ban írta a Budapest Szaxofon Kvartett felkérésére, amely felkérés semmilyen formai, tartalmi, zenei, vagy stílusbeli megkötést nem tartalmazott. A szoprán, alt, tenor és bariton szaxofonból álló kvartetre írt, közel tízperces kompozíció mind hangzásvilágában mind pedig a zeneszerző által pontosan előírt színpadi mozgás tekintetében olyan újításokat tartalmaz, amelyek tudomásom szerint addig, szaxofont foglalkoztató kamarazenei műben nem létezett. A cím arra az egyszerű, általában papírból hajtogatott és gombostűvel egy hurkapálcikára rögzített gyermekjátékra utal, amelyre, ha ráfújunk, vagy hagyjuk, hogy a szél belefújjon, akkor körbe-körbe forog, és ha a kis szélkerék fényes papírból készült, akkor ez a változó sebességű forgó mozgás szemet gyönyörködtető fényjátékkal is társul. Ennek a jelenségnek akusztikai kivetülését az előadók — kompozíciós szempontból szisztematikus, befogadói szempontból pedig spontán, de folyamatosnak ható — általában körkörös színpadi mozgása eredményezi. A zeneszerző elképzelése tehát nem az volt, hogy a mű egy forgatható színpadon szólaljon meg, hanem hogy maguk az előadók, egymásnak háttal állva, kifelé játszva, illetve néha saját tengelyük körül is forogjanak, így meghatározott rendszer szerint kiemelve a különböző szólamok és a

különböző méretű és hangszínű, hangmagasságú hangszerek megszólalását a közönség számára. A darab során a mozgások sebessége, ritmikája, valamint a játszott zenéhez való kapcsolata folyamatosan változik, és ez a közönség figyelmét nem az évszázadok óta használt egységes, mindazonáltal statikus kamarazenei hangzásélményre, hanem az adott pillanatban hozzá közel eső hangszer hangszínének kiemelésére és középpontba állítására fókuszálja. Így valósul meg Vajda azon elképzelése, hogy egy-egy hangszer szólisztikus megjelenése ne, vagy ne csak egy megkomponált hangosabb dinamikai tartomány miatt legyen érzékelhető, hanem a négy hangszer közötti azonos dinamikai tartományú anyag fizikai térben való forgásából fakadó távolság által is.

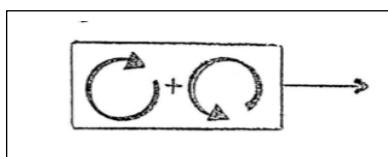
A zenemű előadását előadói szempontból tehát nagyban nehezíti az a nem megszokott játékmód is, hogy minden játékos partitúrát olvas, nem pedig csak a saját szólamát. Vajda elképzelése ugyanakkor nem kifejezetten bravúr-technikai, hanem elsősorban zenei és hangzás-élménybeli különlegességet takar: a mű során visszatérő motívumok sokszor egy-egy akkord hosszabb megjelenésével és aközben való forgással, az akkord dinamikai tartományának mozgatásával a hallgatóságnak ad új akusztikai élményt oly módon, hogy sem a hallgatóság ültetésén, sem a színpad szokványos kialakításán nem változtat: a forgás által minden pozícióból minden hallgató ugyanazt az akusztikai élményt kapja csak más időben. A *Forgó* ritmikai, koreográfiai és az együtt való játék bonyolultsága miatt csak játszó-partitúrából adható elő. A folyamatos forgás és a szinte szünet nélküli játék miatt a kottalapok is egymás mellett, az arccal kifelé, egymásnak háttal álló zenészek körül elhelyezett állványokon helyezkednek el. Az együttes színpadi felállása tehát abból a szempontból különleges, hogy a négy játékosnak a négy — szükség esetén nyolc — kottaállvány által határolt területen belül kell elhelyezkednie. A négy kottatartóra meghatározott számú, kartonpapírra ragasztott partitúra oldal, — az olvashatóság miatt kartonpapíronként összesen tíz oldal — kerül, amelyeken játék és mozgás közben is minden szólam a zenészek számára jól láthatóan követhető. A kvartett térbeli mozgását, forgásának folyamatát és a játék menetét minden játékos bármely kottaállvány elé jutva ugyanúgy átlátja. Mivel a négy játékos a mű előadásakor végig egymásnak háttal helyezkedik el, így nem látják egymást, nincsen lehetőségük sem a szokásos egymás felé való jelzésekkel való kommunikációra, sem pedig a kamarazeneiben megszokott szemkontaktusra. A forgások, pontosabban a játékosok által meghatározott irányokban

megteendő lépések ritmikáját és sebességét a szerző a partitúra sorok fölött külön jelzi, amely bejegyzés minden játékosra ugyanúgy értendő. Jelrendszerében a forgás irányát és ritmikáját vagy a forgás leállítását — a játékosok mozdulatlanságát — a szoprán szaxofon szólam felett elhelyezett balra vagy jobbra mutató, időtartamuk függvényében kisebb vagy nagyobb méretű nyilakat, vagy STOP feliratot alkalmaz. A mozdulatlanság alatti szünetek, koronákra vonatkozóan alkalmanként bejegyzett időtartamot a lap alján, a legalsó, bariton szaxofon szólam alatt, míg a zenei, hangzásbeli és dinamikai előírásokat minden szólamsorban külön-külön is jelzi attól függően, hogy az adott kontextusban a kérdéses hangszer milyen funkcióban szerepel. A *Forgó* előadásának nehézségét nemcsak a folyamatosan váltakozó ritmusképletek, de a gyakran változó különböző lüktetések, valamint az elvágólag megjelenő zenei karakterek, kötött és szabad zenei anyagok váltakozó megjelenése is jelenti, utóbbiakból Vajda gyakran épít mozaikszerű együtthangzást. Előadói szempontból igazi kihívás a darab összetettsége ellenére egyértelmű formai irányának megmutatása. A szerző által elképzelt hangzás megvalósítása során tizenkétféle dinamikai jelzésre, húszfajta lüktetésre és ütemmutatóra, huszonegyféle különböző karakterű zenei jelzésre, négy oldalazó mozgásra irányuló, valamint két forgásra vagy helycserére irányuló jelre és azok ritmikus variációira kell figyelni egy mindössze tízperces darab során. Mindezeket túlmenően mind a négy hangszer szólama szólisztikus hangzást követel meg.

A 16. ábrán mozgásra utaló jelek és azok lüktetése, ritmikája, a 17. ábrán pedig szabad mozgásra utaló jelek figyelhetők meg a kottában.



16. ábra: Vajda Gergely: *Forgó* - mozgásra utaló jelek a 29-30-31. ütemekben



17. ábra: Vajda Gergely: *Forgó* - szabad mozgásra utaló jelek a 103. ütemben

A 18. ábrán a mű első kartonlapján elhelyezett első tíz oldalát és a különböző forgások ritmikájának, irányának és sebességének jelzéseit láthatjuk:

The image displays a handwritten musical score for the piece 'Forgó' by Vajda Gergely. The score is presented on ten numbered pages (1-10) arranged in two rows. Each page contains multiple staves of music, including vocal lines and piano accompaniment. The score is annotated with various musical notations and markings:

- Page 1:** Features a tempo marking of $f = 90$ and a time signature of $\frac{3}{4}$. It includes dynamic markings like *pp* and *f*, and performance instructions such as *rit.* and *rit. cresc.*.
- Pages 2-10:** Each page is marked with a large number in a box (1-10) and contains rhythmic diagrams consisting of arrows pointing left or right, indicating the direction of the rotation. These diagrams are placed above the musical staves. The score also includes various dynamic markings (e.g., *pp*, *f*, *mp*, *mf*, *ff*) and performance instructions like *rit.*, *rit. cresc.*, *rit. dec.*, and *rit. dim.*.

18. ábra: Vajda Gergely: Forgó – első 10 oldala az első kartonlapra felhelyezve

Miközben a szerző a mű során többször előre meghatározott időtartamig tartó szünetet jelöl a kottában, külön jelentőséggel bír minden STOP felirattal ellátott ütem, illetve fermata jelzés. Itt a szerző kihasználva a vizuális hatást, nemcsak az előadók, hanem a közönség számára is kihangsúlyozza a mozdulatlanságot. Ennek példáját láthatjuk a 19. ábrán.

19. ábra: Vajda Gergely: Forgó - mozdulatlanságot kifejező STOP feliratok, 128-132 üteme

A fenti kottapéldában látható, ahogy a mozdulatlanság pillanatai megmeggzakítják az önmaguk tengelye körül forgoló zenészek táncát. Ezen hatásból, azaz a zenei anyag és a mozgásanyag kontrasztjára épülő, erőteljes drámaiságot hordozó, mintegy filmes vágási technikát alkalmazó formálásból épül aztán a mű befejező gesztusa is. Minden drámai megszakadás után az addigi akkordikus anyagban apró változások, modulációk keletkeznek, ami a kontrasztos szerkesztésen túl is hozzáad a feszültség növekedéséhez, a kompozíció zárófolyamatának kifuttatásához.

A *Forgó* zeneileg egy speciális passacagliaszerű anyagra épül. A passacaglia főként a 17. és 18. században a hangszeres irodalomban használt forma, amely során a téma variációs formában az egymástól eltérő szólamokban is megjelenik. A szólamokban megjelenő variációk metruma és ritmikája eltérő lehet, de a téma vezérmotívuma változatlan marad. Vajda darabjában az egyes hangszerek szólamában megjelenő hangsor ugyanaz, csupán transzpozíción megy keresztül, és egymással imitációs viszonyba kerülve építi fel a négy szólam együtthangzását. A legato anyag, amely a térben forgatott akkordokat adja — főleg a felrakás miatt — hatásában a jazzre emlékeztet, ezzel is a szaxofon, mint hangszer zenetörténeti fenoménjához kapcsolva a

művet. Az akkordikus anyag spirálszerű ismétlődése hatásában a passacaglia tradíciójához közelít, erre példa a 20. és 21. ábrán a 3. és 18. ütemtől kezdődő szakasz, mely ütemek során a téma először páratlan (ahogyan eredetileg a barokk stílustörténeti korszakban használták), majd később páros lüktetésben jelenik meg.

20-21. ábra: Vajda Gergely: *Forgó* - téma megjelenés páratlan, majd páros lüktetésben a 3. és 18. ütemekben

A 22. ábrán a *Forgó* egy olyan mixtúrája szerepel, melyben mind a négy szaxofon más hangról indítja a motívumot, egyfajta tükör-fordításban (a hangközök horizontális tükrözésével), de ritmikailag teljesen azonos módon. A különböző motívum fordítások (tükör, rák, tükörrák) a fuga művészetben, valamint a tizenkétfokú és szeriális zenében lehettek fel.

A darab fontos formaképző eleme — amint azt fentebb, a befejező szakasz bemutatásakor már említettem — a kontraszt. Folyamatosan hullámzó vagy zakatoló zenei anyagok váltakoznak hosszabb vagy rövidebb csöndekkel, megszakadásokkal, illetve egyes zenei anyagok elvágólag váltakoznak másokkal. A kontraszt hatását vagy erősíti, vagy ellenpontozza a zenészeknek megszabott koreográfia, ami a többször felbukkanó hasonló zenei anyagok változatosabbá tételéhez is hozzájárul.

22. ábra: Vajda Gergely: Forgó, tükörfordítás mixtúra 38-40. ütemek

A zenei anyag mozgással való kiemelésének egyik szélsőséges példája a mű során nagy mértékben együtt mozgó négy előadó fele közötti pozícióváltás, miközben a másik két hangszeres a saját pozíciójában marad. Ebben az esetben a harmóniai tér is megváltozik, hiszen az addig hallott és látott „1-2-3-4” számú hangszerek sorrendje megváltozhat „1-3-2-4” vagy „3-2-1-4” sorrendre is. Az ily módon keletkezett hangzáskülönbségek egyértelműen hallhatóak a közönség számára, különösen például az adott formációban legmagasabb és legmélyebb hangú hangszer pozíciócseréjénél.

A 23. ábra kottapéldájában a hangszerek pozícióváltását láthatjuk:

The image shows a handwritten musical score for saxophone quartet. It consists of four staves. The top staff has a circled number '87' and a key signature change to F major. The time signature is 3/8. The score includes notes, rests, and dynamics such as 'mf' and 'f'. There are also some handwritten annotations and a large, stylized graphic element in the center of the staves.

23. ábra: Vajda Gergely: *Forgó* - szoprán szaxofon/tenor szaxofon, valamint alt szaxofon/bariton szaxofon pozíció váltás

Vajda Gergely *Forgója* olyan mértékben fejleszt zenei és ritmikai képességeket, amely az általam eddig megismert kamarazenei kompozíciókban nem volt fellelhető. A dolgozatomban kiemelt őt, stílusában, struktúrájában, előadói, illetve kompozíciós technikájában, hangszerhasználatában és hangzásvilágában is különböző, egymástól teljesen eltérő kompozíciók közül véleményem szerint a *Forgó* a legkomplexebb, mind a zeneszerzéstechika, az előadók elé állított kihívások, mind pedig a közönségtől megkívánt figyelem szempontjából. A hangzás és a vizuális élmény erősítik egymást, a darab zenéje pedig mintegy diskurzusba kerül a fizikai térrel. Annak ellenére, hogy a darab anyaga és formája komplex, Vajdának sikerült olyan hangzó felületeket alkotnia, amelyek a hagyományos darabokhoz szokott közönség számára teljesen újszerű hangzásélményt biztosítanak. Ezek az izgalmas zenei anyagok, valamint a sikeres előadáshoz a zenészek részéről tagadhatatlanul szükséges virtuóztatás lenyűgöző hatása egyszerre teszik a művet különlegessé és a szaxofon kvartett repertoár kiemelkedő elemévé.

Horváth Balázs: Alterego

Horváth Balázs Erkel Ferenc díjas zeneszerző, generációjának sokoldalú képviselője, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem egyetemi docense. A kortárs zenei

élet állandó résztvevője zeneszerzőként és karmesterként is. Gazdag szerzői repertoárját a sokszínűség jellemzi: átiratok, hangszerelések mellett elektronikus kompozíciók, vokális darabok, szólódarabok, kamarazene darabok, ensemble művek és zenekari darabok is fellelhetők a fiatal zeneszerző eddigi, mintegy százötven művet tartalmazó munkásságában.

A klasszikus szaxofonnal először a Budapest Szaxofon Kvartett révén került kapcsolatba 1996-ban, mintegy tizenhárom átirat mellett két szaxofonkvartett művet is komponált számukra: 1996-ban az Autópálya-leágazás című darabot, melyet 1999-ben az *Alterego* követett.

Disszertációm korábbi részeiben már foglalkoztam azzal a számomra fontos témával, amely a kutatásom egyik alapját szolgáltatta a klasszikus szaxofon hangzás változásait tekintve magyar zeneszerzők szaxofon kvartettre írt műveinek tükrében. Az a tény foglalkoztatott, hogy a magyarországi klasszikus szaxofon tradíciójának kialakításában részt vett zeneszerzők hogyan, miként találkoztak és viszonyultak a hangszerhez, a zenemű írásakor visszanyúltak-e az eredeti előadói, zeneszerzői és hangzás felhasználási tradíciókhoz, vagy teljesen más úton közelítették meg a szaxofonok lehetőségeit. Amint a zeneszerzők többsége teljesen új megközelítést választott, Horváth Balázs sem a tradicionális utat követte. *Autópálya-leágazás* című első, szaxofonkvartettre írott művében a négy különböző szaxofont alig két oktáv terjedelemben használta, a négy hangszer sokszor párban mozog és a darab egészére jellemző a ritmika egységes felépítése. Az *Alterego* című hosszabb terjedelmű műve ehhez képest mind hangszerhasználatban, mind hangterjedelem használatban, kamarazenei együtt játékban, hangszín- és hangzásvilágban, valamint ritmikailag is teljesen különböző.

A 2000-ben bemutatott mű 1999-ben íródott. Az idegen szavak szótárában a latin eredetű *alterego* szó jelentése: „másik én” vagy „hasonmás”. Ennek megfelelően a darab két tételből áll, amelyek szinte tükörképei egymásnak. Mint ahogy a dolgozatomban kiemelt öt kompozícióból több (Vajda Gergely: *Forgó*; Dubrovay László: *Bánat és öröm*), úgy Horváth Balázs *Alteregojának* egy része (első tétele) is partitúrából játszandó az együttjáték ritmikái szabadságának megtartását könnyítendő azzal a céllal, hogy a kamarazenei előadásmód térbeli és időbeli hatásai ne sérüljenek. Horváth Balázs az első tétel címének a *Quasi Boogie-woogie* címet adta, jelezvén a

ritmika előadói szabadságának lehetőségét a leírt tagolások keretein belül. A legelső előadói jelzés a kottában a „senza sincronia al m. 11”, ami azt a célt szolgálja, hogy a 11. ütemig minden játékos önálló individuum, témafejeit szólisztikusan bonthatja ki. A mű alapvető és különleges jellemzői a metrum nélküliség és a kamarazeneiség.

Az első két tétel két részből (A rész – B rész) áll, amely tétel karakterben megegyezik a második tétellel, hangrendszer, illetve skálahasználat tekintetében viszont kereszt-szimmetria figyelhető meg. Karakterét tekintve ugyanis a két tétel eleje, valamint a két tétel második fele egyezik meg, a hangrendszer tekintetében viszont az első tétel első része a második tétel második részének felel meg, a második tétel első része viszont az első tétel második részére reflektál. Ez maga az Alterego játérendszer. Kívülről azonosnak tűnik, belül viszont egymás fordítottja, ez volt a szerző formai koncepciója. Horváth Balázs szintén azon zeneszerzők közé tartozik, aki az első szaxofon kvartett darabja megírása előtt nem ismerte a hangszer klasszikus múltját. Ez azért bír jelentőséggel, mert nem az akkor már évtizedek óta ebben a műfajban kialakult zeneszerzői és előadói technikákat, jól bevált modern zenei trendeket követte műve megírásakor, hanem új szellemiséggel, a kamarazene előadói oldalát kihangsúlyozva használta fel a különböző hangolású szaxofonokat.

A szaxofon kvartett műfaj magyarországi megjelenése után keletkezett magyar szerzői művek közös jellemzője, hogy ezen művek szerzőinek többsége már a modern szaxofonhangzással, előadói és zeneszerzéstechnikával együtt találkozott a szaxofon kvartett formációval, nem képezte sem az előadóművészet, sem a zeneszerzés részét az a múltbéli tradíció, amely a szaxofon hangszerek Nyugat-Európában és Észak-Amerikában ismert romantikus hangzását és repertoárját jelenítette meg.

A Horváth Balázssal készült interjú¹⁶ során a szerző kiemelte, hogy amikor más hangszerre, például hegedűre komponált darabot, akkor ismerte mind Bartók, mind Mozart hegedűre írt versenyműveit. Amíg ezek hangzásvilága, a hangszer által tradícióvá vált hangképe befolyásolta azt, amit a hangszerre kortárs szerzőként komponált, addig a szaxofon hangszerrel és a szaxofon kvartettel, mint kamarazenei formációval kapcsolatban semmilyen előzetes hangképe és hangzásélménye nem volt akkor, amikor találkozott ezzel a formációval. Így a zenemű komponálásakor a

¹⁶ A disszertáció szerzőjének 2021. január 12-én készült interjúja Horváth Balázs zeneszerzővel

hangszerek akkor megismert adottságait tudta csak figyelembe venni, a másfél évszázados repertoár tradícióit nem.

A darab első tételében több olyan érdekességgel is találkozhatunk, amelyek nem megszokottak a hagyományos kamarazene műveknél. A tétel harminchét ütemből áll, és ezalatt a szoprán szaxofonnak ötvenhat, az altszaxofonnak hatvanhat, a tenor szaxofonnak negyvenhárom, míg a bariton szaxofonnak hatvankilenc helyen szerepel tagolás és megállásra való jelzés a kottában. Ez azt jelzi, hogy a tétel nem a hagyományos formákra épül, amelyben a szólamok mindegyike vagy bizonyos szólamok együtt mozognak és frazeálnak, valamint legtöbbször a basszus szólamnak van folytonos játékmód előírva, hanem mind a négy hangszer külön individuusként jelenik meg: sem szólisztikus, sem kísérő szerepben nem fontosabbak vagy lényegtelenebbek egymásnál.

Az első tételben zeneszerzői elképzelés volt, hogy minden egyes ütemnek saját karaktere legyen. Azonban amíg az első tételben minden előadó önálló karaktert jelenít meg, addig a második tételben mindenki eljátssza az összes karaktert. Ahogy korábban más kiemelt műnél (Vajda Gergely: Forgó) is lényeges szempontként mutattam be a partitúrából való játék előnyét és egyben nehézségeit is, Horváth Balázs művében is tudatos a partitúrából való játék használata. Ahhoz ugyanis, hogy hallhatók legyenek a karakterbeli imitációk, minden szólamnak egységesen kell ezeket megformálni mind ritmikailag, mind megszólalásban. Előadóként azt tapasztaltam, hogy a szólamkottából való kamarazenélés a kortárs zenében sokszor ritmikai nehézségeket okoz, a partitúrából való játék a többi szólam követhetősége által segít az egymáshoz való alkalmazkodásban és hozzájárul az egységes hangzáshoz.

Horváth Balázs műve kiemelt jelentőséget tulajdonít a hangzások különbözőségeinek, mind struktúrában, mind megszólalásban. A kottában látható különböző betűkkel jelzett részek végén található ütemvonalak egy-egy zenei egység végét jelölik, egy betű általában egyféle akkordot, egyfajta hangzástípust jelent, az adott hangzástípus tehát minden betűvel jelzett résznél megváltozik. A következő, 24. számú ábrán a mű első tételében található C, D, E betűkkel jelzett részek kezdetei láthatók, melyek mindegyike ritmikailag és harmóniailag is egyedi hangzástípust ábrázol.

24. ábra: Horváth Balázs: Alterego - I. tétel, C, D, E betűkkel tagolt részek

A hangzások változásai mellett az egész első tétel másik fő jellemzője a metrikus érzet hiánya. Egyedi zeneszerzői technika, hogy minden szólamnak más a metruma. Ennek célja az ütemek, imitációk egymástól eltérő időben való hallhatósága.

A mű második tételében ismét egy különleges hangzásélményt biztosító zeneszerzői megoldással találkozhatunk. A szerző egy különleges orgonapontot szólaltat meg, amely nem a hagyományos módon, egy szólamban szólal meg, mely tipikusan a basszus szólam, hanem egyrészt egy hang helyett két hang (C és Desz hang) adja az orgonapont alapját, másrészt a hangszín, regiszter, hangzás változásainak elérése érdekében az orgonapont hangjait az összes szólamban, mind a négy hangszer kottájában megjeleníti. Az orgonapont mint alaphang, a hallgatóság számára hagyományosan a stabilitást fejezi ki, a különböző regiszterű és megszólalású hangszerek mindegyikében kontinuitásában hallva azonban egyéni hangzástélményt ad, mivel nemcsak a szokásosan legmélyebb hangú hangszerből hallható ez a megszólalás, hanem mindegyik szaxofontól. Ez a módosított hangzás felborítja a hallgató által elvárt hangzásbéli arányokat. A C-Desz hangok közötti kis szekund vagy nagy szeptim hangköz valahol mindig hallhatóan szól. Hallható emellett egy Esz-G-B-C-Desz hangsor is, amely megegyezik a boogie-woogie stílus alap hangsorával. A szerzővel készített interjúm során Horváth Balázs azt is kiemelte, hogy a 17. századi vokál-polifon zenéhez hasonlóan (ahol nem találunk ütemvonalakat) az *Alterego* kifejezése is szabadabb lett volna ütemvonalak behatárolása nélkül, de a szólamok imitációi között lévő előre és hátra csúszások pontosságát nem lehetett volna ütemvonalak nélkül

kivitelezni. A különböző hangszerek kis metrumváltásai együtt adnak ki egy polifon összjátékot, amely a C-Desz hangköz folyamatos orgonapontja miatt nem darabolódik szét. Az imitációk együttállására, összeérésére látunk példát a 118-119., 124-127 ütemekben is, amit a 25. ábra illusztrál.

25. ábra: Horváth Balázs: Alterego - unisono és együttállások, 116-127. ütem

A szerző célja az volt, hogy a mű végén az imitációk találkozzanak, ennek érdekében a szüneteket használta fel a zeneszerző: csökkentette, illetve növelte őket. Ennek segítségével alakulnak ki együtthangzások, de a metrum itt sem fontos, mert nincs igazi súlyérzet. Ezt követően a darabban egyre hosszabb hangok jelennek meg. A darab végén a C-Desz eltűnik, a ritmusok addig-addig csúszkálnak egymás mellé, hogy két-két hangszer már együtt mozog, összeállnak egy ritmussá. Ugyanakkor nem egy lineáris folyamatról beszélünk, ahol a négy hangszer nem mozog teljesen együtt, itt két-két hangszer egy időben való megszólalása adja az együttállást. Ezt az együttállást láthatjuk a 26. ábrán.

26. ábra: Horváth Balázs: Alterego - együttállások, 150-152 ütemek

Korábban már szó esett annak jelentőségéről, hogy az első tételt partitúrából kell játszani. Szerzői újítás, hogy a két tétel kottája különbözik: míg az első tételt partitúrából, addig a második tételt szólamkottából kell előadni. A fentiek szerint a partitúra azért szükséges, hogy pontosan lehessen követni belőle a többi szólam ritmikai mozgását, ezzel ellentétben a szólamkottából való játék során nem derül ki a többi szólammal fennálló metrikus viszony. A darabban mindig felfedezhetünk valamilyen kapcsolatot a szólamok között, mégpedig egy nem metrikus viszonyt. Előadás közben tehát egy olyan egyedi előadói készség szükséges, amivel a játékos egy időben tudja a saját és a többi szólam kottáját is figyelni, úgy zeneileg, mint ritmikailag.

Azt is ki kell emelni, hogy a szerepek nem vezető szólam és kísérekre oszlanak, főleg a második tétel dolgozik nagy átfedésekkel. A szaxofonkvartett repertoárban a vonósnégyes művekhez hasonlóan a hangszerek szerepei általában ugyanazok (szoprán szaxofon – vezető dallam, alt és tenor szaxofon – töltő szólamok, néha motívum ismétlésekkel és kisebb szólókkal, bariton szaxofon – basszus, continuo szerep). Horváth Balázs *Alterego* című műve a disszertációban kiemelt öt, különböző hangzásvilágú zenemű között is sok tekintetben formabontó. A legszembetűnőbb egyedisége, hogy úgy alkot kamarazenét, hogy a négy különböző hangszert teljesen egyenrangú partnerként kezeli mind hangzásban, mind pedig hangszínhasználatban. A négy szaxofon mindegyike szólólista és kamarazenesz is egyben, ennek a kamarazenei egységnek a létrehozása pedig teljesen új hangzásbéli megközelítést kíván az előadóktól és a hallgatóktól egyaránt.

Szentpáli Roland: Concerto for Sax Quartet

Szentpáli Roland tubaművész, zeneszerző. Nemcsak előadóművészként, de együttesvezetőként, hangszerelőként, valamint a mély rézfúvós hangszerek elkötelezett interpretálójaként is ismertté vált világszerte. Színpadi sokoldalúságát mutatja, hogy nemcsak a klasszikus zene, hanem a könnyűzene világában is elismertté vált. Zeneszerzőként kompozícióiban nemcsak a tubát, és a rézfúvós hangszereket részesíti előnyben, jelent meg műve fafúvós hangszerre (például: *Clarinet Concerto* című műve szóló klarinétra és szimfonikus zenekarra) és vonós hangszerre is (például: *Flirts* című műve csellóra és zongorára), valamint komponált jazzes hangvételű művet (például: *Fasten Your Seatbelt* című jazz suite-je szóló eufóniumra és jazz együttesre),

szimfonikus zenekari művet (*Magnificat* szoprán és tenor hangra, vegyeskarra, szimfonikus zenekarra és jazz kvartetre) és balettet is *Orfeusz* címmel. Művei között több, különböző formációkra írt jazzes hangvételű szerzemény is megtalálható. Ezek közül kettő (*Concerto for Sax Quartet; Jazz Quintet for tuba and 4 saxophones*) szaxofon kvartetre íródott, kettő (*3 Dances for soprano saxophone, tuba and wind band; Rhapsody for 3 instruments*) pedig szaxofonnak szólisztikus szerepet adó kompozíció.

A *Concerto for Sax Quartet* című mű 2001-ben készült felkérésre. A szerző egy olyan három tételes versenymű megkomponálását tűzte ki célul, amelyben a négy különböző szaxofonból álló kvartett hangzás szempontjából többnyire egy hangszerként, vagy két-két szaxofon párban szólal meg és „versenyez” egymással, illetve a zenekarral (ezalól csupán a harmadik tételben található improvizációs rész jelent kivételt, ahol mind a négy szaxofon egymás után kap szóló szerepet). A concerto zenében használt kifejezés eleinte (1519 körül) olaszul annyit jelentett: összeköt, egyetért, megállapodik valamiben, nem pedig vetélkedik; verseng; vitatkozik, ahogy a 16. század végén használták. Ez a két különféle értelmezés a 16. század végétől a 18. század közepéig egymás mellett létezett a zenében.¹⁷ A *conserere* ige a közös hangszerjátékra utal. Kezdetben nem volt ugyanis egyértelmű, hogy a különböző hangszeresjátékok közös játéka összhangot eredményez a különféle hangolások és megszólaltatási módok miatt. Szentpáli szaxofon kvartett versenyművének struktúrája kapcsán azért érdemes megemlíteni a concerto műfajjal kapcsolatos két fenti megközelítést, mert a darabot egyfelől a versengés, ugyanakkor az együttműködés is jellemzi. A zenetörténet során többféle concerto jelleget különböztetünk meg, például barokk concerto, concerto grosso, vagy éppen az úgynevezett klasszikus versenymű típusait. Szentpáli zeneműve a klasszikus gyors-lassú-gyors formát követi, de a hangszerhasználatban, valamint a szóló hangszerek – zenekar viszonylatában nem a hagyományos utat járja. A versenyművek hagyományos értelemben főleg egyetlen hangszer és a zenekar zenei párbeszédéről szólnak, de kettős versenyre (Johannes Brahms: *Kettősverseny hegedűre és gordonkára* - op.102), hármaversenyre (Ludwig van Beethoven: *C-dúr hármaverseny zongorára, hegedűre és csellóra* - op. 56.),

¹⁷ David Dodge Boyden: When is a concerto not a concerto? – Oxford Academic, *The Musical Quarterly*, Volume XLIII, Issue 2, April 1957 - a disszertáció szerzőjének fordítása Letöltés dátuma: 2021.01.06.

négyesversenyre (Johann Sebastian Bach: *a-moll versenymű 4 csembalóra* BWV 1065) és ötösversenyre (Antonio Vivaldi: *h-moll versenymű 4 hegedűre, csellóra és vonósokra* - Op.3, No,10.) is találunk példát a zenetörténetben. Zenekari kíséretes versenyművet, amiben a szaxofon kvartett, mint együttes szólistaként szerepel, először 1934-ben Germaine Tailleferre francia zeneszerző írt *Concerto grosso pour deux pianos, quatuor de saxophones, huit voix solistes et orchestre* (Versenymű 2 zongorára, szaxofon kvartettre, 8 énekes szólistára és zenekarra) címmel, bár ahogy a cím is mutatja, ebben a műben nemcsak a szaxofon kvartett volt az egyedüli szólista. Kutatásaim szerint olyan szaxofon kvartettre és zenekarra írt versenyművet, melyben a négy szaxofon, mint egyetlen szólista szerepel legkorábban Calvin Hampton amerikai zeneszerző komponált 1977-ben *Concerto for Saxophone Quartet, Strings and Percussion* címmel, amelyet a New York Filharmonikus Zenekar mutatott be.

Mielőtt a szaxofon - és így a szaxofon kvartett - megszólalásának egyik legfontosabb jellegzetességét, a Szentpáli művéhez szervesen kapcsolódó hangzásvilág egyediségét bemutatnám, fontosnak tartom röviden elemezni is a művet, hiszen a szerző mind formáját, mind szerkezetét tekintve egy teljesen új megközelítést hozott létre ebben a művében. Szentpáli zeneszerzői korszakának azon szakaszában született ez a szaxofon kvartett versenymű, amikor kompozícióiban erősen vonzódott a jazz műfajához. Azonban mivel e versenymű megírására a felkérés klasszikus szaxofon képzést tanult és annak hangzását használó szaxofonosoktól érkezett, a szerző a klasszikus szaxofon hangszínnel találkozáskor nem tette kritériummá darabjának eljátszásához a jazz szaxofonosok által használt, a hangszínt és hangzásvilágot alapvetően meghatározó jazz (például fémből készült) fúvóka használatát. A versenymű a szerzőnek abból a korszakából való, amikor még nem a kiterjesztett technikák alkalmazása foglalkoztatta. Szentpáli elgondolása az volt, hogy mivel jazzes hangvételi a versenymű, ne a klasszikus zenei formát kövesse, hiszen a darab nyelvezetében is jazzes. Ennek a versenyműnek a műfaja tehát szimfonikus jazz, amely írott improvizációt tartalmaz. A mű jazzes hangvételét alapjaiban meghatározza, hogy a nagy létszámú, tradicionális szimfonikus zenekar hangszerei közé Szentpáli egy jazz trió formációt (zongora, dobszerelés, nagybőgő) is beemel.

A mű első tétele egy tizennégy ütemes bevezetéssel indul, amelyet a négy szaxofon a zenekar nélkül szólaltat meg, erre reflektál a zenekar a szaxofon kvartett

nélkül. A három-négy ütemes felelgetések végén valójában a 15. ütemben indul el a téma, melyet az altszaxofon játszik, mint egyedüli szóló hangszer. Ez a kezdés nagyon szokatlan a klasszikus versenyműveket tekintve. Ahelyett ugyanis, hogy a klasszikus versenyművek struktúráját követve a szólista csak a zenekar témabemutatása után szólalna meg, itt a négy szóló hangszer zenekari kíséret nélkül kezdi a művet, melyhez a zenekar csak később csatlakozik. Megszólalásában ritmikai játék és sokszínűség jellemzi a tételt. A 42. ütemben indul egy zenekari groove (a groove a jazzben tartósan ismétlődő ritmikai egységeket jelent), amely állandó ritmikai képlettel alap ritmust biztosít a szólistának – ez esetben a szoprán szaxofonnak. A mintegy két periódusnyi egyhangszeres szólista és zenekari közjáték után egy együttállás következik be: a szoprán szaxofonhoz csatlakozik a másik három szaxofon is, és együtt uniszónóban játszik a dallamot, concertálva a szimfonikus zenekarral. Ezután a kvartett ismét zenekari kíséret nélkül marad, de immár négy teljesen különböző ritmikai dallamot játszva. Megfigyelhetjük azt is, hogy a szerző az igen nagy apparátusra írt műben a zenekari hangszereket is felhasználja teljesen azonos ritmikai megszólalásokhoz, erre példa a 85. ütem, ahol az előretörő eltolt ritmikában a zenekar a négy szólistához csatlakozik. Ezt a kottapéldát láthatjuk a 27. ábrán.

27. ábra - Szentpáli Roland: Concerto - Egységes hangzásbeli és ritmikai megszólalás - I. tétel 83-85 ütemek

Véleményem szerint az említett példák is megerősítik azt, hogy a concerto szó jelentése kétértelmű: egyrészt egyfajta egymásra reflektálás szólista és zenekar között, másrészt nagymértékben együtthangzás, együttállás is. A 92. ütemben fokozatosan, először zenekari tutti hangzásban tér vissza a mű elején egy hangszertől hallott téma, majd több hangszercsoport felváltva ismételve ugyanazt, beleértve párban két szóló szaxofont is (tenor, bariton szaxofon), majd egy-egy fafúvós hangszer által (klarinét, fagott, basszus klarinét) fog el mind hangzásban, mind ritmikában a tétel: egy ütem szoprán szaxofon megszólalására már csak két klarinét és két ütőhangszer válaszol. Az is formabontóvá teszi a tétel szerkesztését, hogy a klasszikus concerto szerkezet, a főtéma-melléktéma-zárótéma megszólalás helyett a melléktéma után a szerző egy új, improvizációs részt ad a szaxofon kvartettnak, de oly módon, hogy az improvizáció kialakulása után a szerző megváltoztatja a szólista-zenekar viszonyát, a szerepekben is formát bont: a szaxofon kvartett kezd el ritmikus háttérrel játszani, míg a szimfonikus zenekar kap egy előre megkomponált, de improvizációnak ható zenei anyagot. A tétel végül a két concertáló hangszercsoport uniszónó játékában egyesülve ér véget.

A második tétel jazz ballada formát (téma, improvizáció, refrén, bridge, refrén) követ. Pár ütemes zenekari bevezető után megszólal a szólista, jelen esetben egyetlen szaxofon. Lassú, konstans tempóban halljuk az egész tételt, ritmikai változások nélkül. A szerző ebben a tételben is biztosít szólisztikus megszólalást a szaxofon kvartett mind a négy hangszerének, de több olyan egyedi hangzást biztosító megszólalást is hallhatunk, amikor párban mozognak a szaxofonok. Erre láthatunk példát a 22. ütemtől kezdődően is a 28. ábra kottapéldáján.

The image shows a musical score for four saxophones: Soprano Sax, Alto Sax, Tenor Sax, and Baritone Sax. The music is in 4/4 time and the key signature has two sharps (D major). A tempo marking at the top indicates a quarter note equals 60 beats per minute. The score is divided into four measures. In the first two measures, all four saxophones play a unison melody. In the third and fourth measures, the saxophones play a more complex rhythmic pattern, with some notes being tied across measures.

28. ábra - Szentpáli Roland: Concerto - Párban mozgó szaxofonok uniszónó hangzásban - II. tétel 22-25 ütemek

A 61. ütemtől egy ismétlődő refrénnel éri el a tétel a tetőpontját, amit egy pár ütemes hangszerelési és ritmikai ritkulás után a szaxofon kvartett és a zenekar együtt fejez be.

A harmadik tétel latin zenei stílusok személyiségjegyeit hordozza magában: salsa, szamba és montuno stílusban íródott. Mindhárom stílus dél-amerikai eredetű. A tétel ugyancsak a klasszikus versenyművekhez képest szokatlan módon kezdődik: az altszaxofon tizenhárom ütemen keresztül a második tétel átvezetéseként egyedül játszik, mind tempóban, mind ritmikában, mind pedig megszólalásában szabadon kezelve a zenei mondanivalót. Ez a szabad, szólisztikus játékmód a jazz műfaj eszköztárában rendszeresen előfordul, itt a tétel elején lévő hangok előadásához glisszandó is szükséges. (A glisszandó technikáról a disszertációm függelékének 1. fejezetében, a különböző játékmód technikák bemutatásakor teszek említést.) Szentpáli a harmadik tétel stílusának a salsa montunot és a szambát választotta, melyben a szaxofonkvartett mellett hangsúlyos szerepet kap a zongora, valamint a szimfonikus zenekar ütőhangszerei is. Ebből a három latin stílusjegyből a montuno a legkevésbé közismert. Montunonak a latin zenében a kromatikus hangokra épülő, ismétlődő szinkópáláson alapuló ritmusképletet hívjuk.¹⁸ Minden latin zenei stílusnak egyedi montunoja, tehát egyedi ritmusképlete van. A versenyműben hallható egyedi montuno kottapéldáját a 29. ábrán láthatjuk.

29. ábra - Szentpáli Roland: Concerto - Montuno kottapélda - III. tétel

A disszertációban bemutatott kiválasztott művek közül Szentpáli műve formailag is egyedi, hiszen a jazz irányvonalait követve olyan elemeket használ (kórus,

¹⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/Montuno#cite_ref-2 Letöltés dátuma: 2022.01.12.

wamp, refrén, bridge), amelyek a klasszikus zenei formákban (például rondó forma, szonáta forma) nem találhatók. „A kórus ez esetben egy jazzben használatos kifejezés, azt jelenti, hogy nemcsak egy előadó szólaltatja meg a témát, hanem többen együtt.” (Részlet a szerzővel készült interjúból.¹⁹) A wamp jelentése: bevezetés, felvezetés. A bevezető egy 2, 4 vagy 8 taktusos rész, amely a játszandó dal stílusjegyeit hordozza magában. Ezt a néhány taktusos előjátékot sokszor egy hangszer szólaltatja meg, amiből kiderül a tempó, a hangnem, a zenei irányzat, a stílus és persze a muzsikuskészültsége is.²⁰ A refrén ismétlést jelent, amely a zenében egy, a témának állandóan visszatérő formájára utal, a bridge szó pedig angol kifejezés, amely hidat jelent, ahogy ez esetben a zenében is összeköti a különböző ritmikai és zenei témákat.

Disszertációm egyik célja azt a hangzásbeli különbséget bemutatni, amely egyrészt a szaxofonra született zeneművek megszólaltatásából, másrészt a szaxofon befűzési módjából keletkezik. A hangképzés elsődleges eszköze a fúvóka, Szentpáli művénél is markáns különbséget tesz hallhatóvá. A szerzőnek nem volt kritériuma, hogy a művet csak kifejezetten jazz fúvókával lehet előadni. A szerző szándéka a szimfonikus zenekari hangzáshoz illeszkedő, de stílusában jazzes hangvétel volt, amit befűzés technikával, valamint előadói technikával (például a klasszikus zenében használatosnál jóval intenzívebb vibrato és glisszandó használat) el lehet érni. Amennyiben a művet a klasszikus zenében használt fúvókákkal adják elő, akkor puhább, jellegében finomabb, lágyabb hangszín keletkezik, míg a jazz zenét játszó szaxofonosok által használt fúvókákon előadva sokkal harsányabb, ércesebb, erőteljesebb, de hangszínében nazálisabb hangzás keletkezik. Szentpáli a magyar zeneszerzők által szaxofon kvartettre írt művek között elsőként alkalmazta azt a kettősséget, amely a szaxofon hangszerek sajátosságát - miszerint a szaxofonok hangzásvilágukat tekintve egyaránt használhatóak klasszikus és jazz zenében is - magában hordozza. A szimfonikus zenekar, mint klasszikus zenei formáció és a szaxofonkvartett mint jazzes hangvételű megszólalásra képes hangszercsoport találkozása a kompozíció számára egyedi stílust, hangvételt és hangszínvilágot biztosít.

¹⁹ A Szentpáli Rolanddal készült interjú ideje: 2021.01.19

²⁰ <https://dollsok.freeweb.hu/blues-wamp/> Letöltés dátuma: 2022.01.12.

Összegzés

A szaxofon klasszikus zenei megjelenése és fejlődése Magyarországon jelentősen eltér az ezen a téren nagy hagyományokat felmutató országok tradícióitól. Míg Nyugat-Európában és az Amerikai Egyesült Államokban inkább a közismertté vált szólisták erősítették a hangszer megismerését, Magyarországon a kamarazene, ezen belül is a szaxofon kvartett műfaj megismertetése által vált ismertté Sax hangszercsaládjának klasszikus zenei vetülete. A disszertációmban szereplő magyar szerzők kiemelt művei mind ennek a folyamatnak a korai szakaszában készültek, ezzel mintegy utat mutatva nemcsak a később keletkezett művek számára, hanem kialakítva azt a hangvételt, amely sem Bartók, sem Kodály után nem született meg a magyar zenei életben. Célom annak az egyedülálló és mind a hangvételt, mind hangszerhasználatot, mind pedig az előadói technikát tekintve sokszínű kezdetnek a bemutatása volt, amely megteremtette és kialakította a magyarországi klasszikus szaxofonkvartett, de tágabb értelemben a magyar klasszikus szaxofon műfaj sajátos hangvételét.

Érdekességképpen megemlítem - globálisan nézve a szaxofon kvartett formációt alkalmazó kortárs zeneművek tükrében -, hogy a zeneszerzők nagy többsége a négy különböző méretű és megszólalású szaxofonból álló alapfelállást alkalmazza műveikben, ellenben nem tudni olyan magyar zeneszerző által komponált műről, amely négy egyforma hangolású szaxofonra íródott. Párhuzamot vonva, kürt kvartetre például (mely általában azonos hangolású hangszerekből áll) számtalan zenemű készült, négy ugyanolyan hangolású szaxofonra írt kompozícióból viszont külföldi zeneszerzők által is csak kevés íródott. Tekintettel arra, hogy a magyar oktatási rendszerben az alap szaxofon, amelyen minden növendék tanul, az alt szaxofon, ezért a növendékek mindegyike rendelkezik ezzel a hangszerrel, míg a kiegészítő hangszerek (szoprán, tenor, bariton szaxofon) sok esetben meg sem találhatók az oktatási intézményekben. Mínderre tekintettel pedagógia szempontból érdemes felvetni azt a repertoárbővítő gondolatot, miszerint hasznos lenne a zeneszerzőket négy altszaxofonra komponált művek megírására is felkérni, így számottevően több előadóhoz és szélesebb közönséghez el lehetne juttatni a felhangzó darabokat.

Képjegyzék:

1. ábra: Ventzke, K./Raumberger, K. (1979): *Die Saxophone*, Verlag Das Musikinstrument, Frankfurt Am Main. 55.o.
2. ábra: Berlioz, H.: *A treatise upon modern instrumentation and orchestration*. Novello, Ewer and Co. 1858. Second edition. 233.o.
3. ábra: Ventzke, K./Raumberger, K. (1979): *Die Saxophone*, Verlag Das Musikinstrument, Frankfurt Am Main. 84.o.
4. ábra: Ventzke, K./Raumberger, K. (1979): *Die Saxophone*, Verlag Das Musikinstrument, Frankfurt Am Main. 85.o.
5. ábra: Ventzke, K./Raumberger, K. (1979): *Die Saxophone*, Verlag Das Musikinstrument, Frankfurt Am Main. 86.o.
6. ábra: Ventzke, K./Raumberger, K. (1979): *Die Saxophone*, Verlag Das Musikinstrument, Frankfurt Am Main. 83.o.
7. ábra: Ventzke, K./Raumberger, K. (1979): *Die Saxophone*, Verlag Das Musikinstrument, Frankfurt Am Main. 20.o.
8. ábra:
https://www.yamaha.com/en/musical_instrument_guide/saxophone/selection/selection002.html
9. ábra: Dubrovay László (2000): *Bánat és öröm*, kézirat
10. ábra: Dubrovay László (2000): *Bánat és öröm*, kézirat
11. ábra: Dubrovay László (2000): *Bánat és öröm* m, kézirat
12. ábra: Dubrovay László (2000): *Bánat és öröm*, kézirat
13. ábra: Dubrovay László (2000): *Bánat és öröm*, kézirat
14. ábra: Fekete Gyula (1998): *Kék hold*, a disszertáció szerzője által készített kottapélda
15. ábra: Fekete Gyula (1998): *Kék hold*, a disszertáció szerzője által készített kottapélda
16. ábra: Vajda Gergely (1998): *Forgó*, kézirat
17. ábra: Vajda Gergely (1998): *Forgó*, kézirat
18. ábra: Vajda Gergely (1998): *Forgó*, kézirat
19. ábra: Vajda Gergely (1998): *Forgó*, kézirat

- 20 - 21. ábra: Vajda Gergely (1998): *Forgó*, kézirat
22. ábra: Vajda Gergely (1998): *Forgó*, kézirat
23. ábra: Vajda Gergely (1998): *Forgó*, kézirat
24. ábra: Horváth Balázs (2002): *Alterego*, Editio Musica Budapest
25. ábra: Horváth Balázs (2002): *Alterego*, Editio Musica Budapest, a disszertáció szerzőjének kiegészítésével
26. ábra: Horváth Balázs (2002): *Alterego*, a disszertáció szerzője által készített kottapélda
27. ábra: Szentpáli Roland (2018): *Concerto for Sax Quartet*, a disszertáció szerzője által készített kottapélda
28. ábra: Szentpáli Roland (2018): *Concerto for Sax Quartet*, a disszertáció szerzője által készített kottapélda
29. ábra: Szentpáli Roland (2018): *Concerto for Sax Quartet*, a disszertáció szerzője által készített kottapélda

Függelék:

A függelékben két olyan fejezetet tartok fontosnak megjeleníteni, amelyek szervesen kapcsolódnak a disszertáció főtémájához, ugyanakkor annak egyfajta háttérinformáció bázisát adják meg. A kortárs zenei kompozíciós és előadói technikák, valamint a Budapest Szaxofon Kvartett részére 1995 után készült kompozíciókat tartalmazó műjegyzék leírásával azonban nem kívántam megtörni a disszertáció történeti és tartalmi ívét, de elengedhetetlenül fontosnak tartottam a disszertáció tárgyát képező téma részletesebb megismeréséhez.

1. Kortárs zenei előadótechnikák bemutatása

Külön részt szentelnék azoknak az elmúlt évtizedekben kialakult előadói technikáknak a bemutatására és megközelítésére, amelyek az általános gyakorlat szerint szükségesek a kortárs zenei előadó művészetben. Mindemellett a disszertációban szereplő, hangsúlyos szerepet kapó kompozíciókban több olyan zeneszerzői újítás is szerepel, amelyek megvalósítására a kutatásaim szerint még nem volt gyakorlat a színpadi zenében. Külföldi egyetemek szaxofontanáraival való, e tárgyhoz kötődő előadások, kurzusok alkalmával azt az összegzést szűrtem le, hogy bár léteznek a lejjebb bemutatott játékmódokon kívül egyéb technikai modern zene előadói technikák is, véleményem szerint az alább felsorolt technikák a leggyakrabban előforduló szükségsszerűségek felsőfokú intézményben tanuló diákok számára a mai kortárs, modern zenei tájékozottságban való jártassághoz. Megszólaltatási módjukat a személyes tapasztalatom alapján próbálom definiálni.

Glissando - hanghajlítás

A Glissando olasz kifejezés, szó szerint fordítása hajlítást, csúszást jelent. A szaxofonra írott és hangszerelt rengeteg féle típusú zene repertoárjában számtalan lehetőséget találhatunk a glissando használatára. A szó rövidítése „gliss”, előadói technikájából kétféle verzió létezik:

- a) Ujjakkal előállított glissando
- b) Ajakkal képzett glissando

Az ujjakkal előállított glissando-t nem a fél–negyed hangos ujjrenddel, kromatikus skála előadásával tudjuk elérni, ebben az esetben is használnunk kell az ajkunkat. Az ujjrend és fogástáblázat csak segítségként tud szolgálni a hajlított-csúsztatott hang megszólaltatásához. (Rousseau, 2013)

Az ajakkal képzett glissando viszont valójában nem teljesen megfelelő elnevezés, hiszen ténylegesen nem az ajak állítja elő a hajlított-csúsztatott hangot, hanem a befűjt légáram technikája. Természetesen az így, ajakkal – légárammal előállított hajlított-csúsztatott hang technikájához hozzá tartozik a száj belső üregének változtatása, amelyet a nyelv pozíciójának változtatásával érhetünk el. Egyik leggyakrabban előforduló példája a glissando játékmódnak Maurice Ravel Bolero című zenekari alkotása, amelyben mindegyik szaxofon szólóját ezzel az előadói technikával hallhatjuk megszólalni.

Az ujjakkal előállított glissando a hangszer minden hangtartományában használható technika, míg az ajakkal előállított glissando szinte kizárólag a hangszer felső hangtartományában előállítható megszólaltatási technika.

Általánosan elfogadott, hogy a glissando hangokban kifejezett írás- és előadásmódja a két szélső – kezdő és záró – hang között található minden félhangra is érvényes lehet, valamint szigorúan alkalmazott rendszer szerint az sincs szabályozva, hogy maga a hang csúsztatása mikor, melyik pillanatban kezdődjön el.

1.2. *Quarter-tone - negyedhang*

A kromatikus skála félhangjai közé negyedhangokat játszani szaxofonon speciális ujjrendet, fogástáblázatot igényel, mely különböző hangolású szaxofonokon változó, eltérő is lehet. Bár a hagyományos billentyűmechanika kialakítását nem ezeknek a köztes hangoknak az előállítására lett terveztek, a negyedhang rendszerének kialakítása újabb és újabb, mind akusztikailag, mind mechanikailag bonyolult fogástáblázatokat, ujjrendeket, „kereszt-fogást” („cross fingering”) eredményezett, amelyek egyúttal a kortárs zenei előadói technikák tárházát is fejlesztették. Az úgynevezett „kereszt-fogás” meghatározása azt a helyzetet jelöli, amikor a hangszeren való játék közben egy vagy több lefogott lyuk található egy nyitva hagyott lyuk alatt, amely lejjebb még további nyitott lyukakat eredményez, például a fogott egy vonalas fisz hangnál, amikor nem a kromatikus és nem is a „villa” fisz hangfogást alkalmazzuk.

Mivel a kereszt-fogások hatással lehetnek a hang rezonanciájára és csökkenthetik a harmonikus tartalmat, az általános fogásrenddel szemben torzíthatják is a hangszínt. Általánosságban elmondható, hogy az általános fogásokkal szemben a negyedhangos fogások fedettebb és hangszínből deformáltabb hangot eredményeznek.

Mindezzel szemben az előadó a hang előállításának változtatásával (például ajak vagy nyelvpozíció változtatás) ezeket a hangszínbéli egyenlőtlenségeket a zenei tartalommal összefüggésben minimalizálni tudja. Összességében látnunk kell azt is, hogy néhány kifejezésbeli hangszín eltérés a negyedhang előállításánál egyszerűen a hangszer sajátossága. Habár kijelenthető, hogy a negyedhangos megszólaltatás a szaxofonon nem igényel különösebb technikai követelményt, néhány aspektus mégis különös figyelmet érdemel. Az egyik legfontosabb szempont maga az előadó belső megkülönböztetési képességének finomítása. Van olyan, aki egyszerűen intonációs megközelítéssel, csupán hallás alapján is különbséget tud tenni negyedhangok között. A hagyományos kromatikus skála félhangjainak meghallásához viszonyítva azonban sokkal nagyobb fokú hangmagasság-érzékenység kell a pontos negyedhang előállításához.

1.3. *Growl-tone - morgó, zümmögő hang*

A growl-tone nevű technikát többnyire a jazz zenészek használják. Pontos megfogalmazása: a hangszeren való játék közben egyidejűleg alkalmazott zümmögés vagy morgás. A szájüreg belső változtatásával – az énekesekhez hasonlóan – különböző tónusokat, hangmagasságokat tudunk képezni. (Rousseau, 2013) A „growl-tone” képzése kétféle módon történik, egyik magában a szájüreg elülső részén, míg a másik hátrébb, a torok mélyebb részén történik, amihez szükség van a hangszál igénybevételére is. Ez utóbbi hangképzési és előadási mód inkább a pop és rockzenében használatos. A zümmögés gyakorlása könnyebb, ha először a hangszerrel nélkül, csak a pipát és a fúvókát használjuk, és olyan hangmagasságot szeretnénk megszólaltatni, amely magasabb, mint ami a pipa (nyakrész) – fúvóka kombinációból eredendően hallható. Ha ugyanazon a hangmagasságon szeretnénk zümmögő hangot képezni, mint ami a nyakrész-fúvóka hangja, akkor a hatás nem jön létre, alulintonált zümmögésnél pedig az alaphang minősége és intonációja romlik. Mivel képzése közben olyan mechanizmust viszünk végbe, mintha beleénekelnénk a hangszerbe, a szájüreg belül

megnagyobbodik, a torok kinyílik, így sokkal több levegő egyidejű kifújására van szükség, mint csak a normál hangszeres hang sűrített, precíz, a nád és a fúvóka közötti milliméteres résbe préselt levegő útjának szabályozása esetén. Ahhoz hasonlatos ez a folyamat, mint amikor az énekes fejhangon énekel. A „morgó” hang effektust leginkább a fogott két vonalas „a” hang felett érdemes használni, abban a tartományban érhető el a legtisztábban hallható hatás.

1.4. *Flutter-tongue - Pergő nyelv*

Ez az egyik olyan technika, amely nagyon gyakran előfordul a kortárs zenei kompozíciókban, használata alapvető fontosságú már a felsőfokú tananyag elvégzéséhez is. A flutter-tongue technikát kétféleképpen lehet előállítani. Az egyik a szájüreg elülső vagy középső részén történik, a másik hangszállal, torokból képzett módon. A szájüreg belső elülső és középső részén képzett pergő hatás előállításához a szájpadlás felső részéhez hozzá nyomott nyelv szükséges, erős r betű folyamatos kimondása közben. Megszólaltatása során természetesen nem szabad a fúvókához érni a nyelvvel, hiszen ebben az esetben a nyelv az akadályoztatása okán leáll. A nyelvpergés előállításához intenzív és sűrű levegőnyomás szükséges – ennek hiányában a nyelv szintén leáll. A szájüreg belső részének elülső és hátsó részén is lehet képezni az ezzel a technikával előállított hangot, de a legjobb eredmény érdekében a szájüreg középső részét érdemes használni. A másik előállítási mód a torokból, hangszállal történik, ugyanúgy, ahogyan a francia nyelv képi az „r” betűt. Ennek megszólaltatása eleve sokkal nagyobb százalékban ütközik nehézségekbe, mint a szájpadlásnál képzett pergőnyelv, hiszen a francia nyelven kívül sem a magyar, sem más nyelvek beszédtechnikái sem tartalmazzák ezen torokhang előállítását, megszólaltatását a hangszál folyamatos rezgetésével. A „raccsoló” hang folyamatos előállításához laza torok és még intenzívebb, sűrűbb levegő kipréselésére van szükség. Általánosságban összefoglalhatjuk, hogy bármely előállítási technikát vesszük figyelembe, a „pergő nyelv” megszólaltatása ugyan mindenki számára elsajátítható technika, mégis létezik olyan eredendő fiziológiai alapja is, amely minőségében hallható különbséget tesz különböző előadások között.

1.5. *Slap-tongue - csapott nyelv*

Előadói és oktatói tapasztalatom szerint ez az egyik legnehezebben kivitelezhető előadói technika, amelynek tanítása, működési mechanizmusának megértése és kivitelezése egyaránt bonyolult. A „slap-tongue” – azaz csapott nyelv – a hangnak egy különleges megszólaltatási technikája, amit elsajátítani hosszú idő kitartó munkájával lehet, hosszú gyakorlás után sem képes elsajátítani minden szaxofonjátékos, és tanítani is csak az elvi technikát lehet, mert a nyelv mozgáskoordinációja a szájban belül történik, amit kívülről nem lehet kontrollálni. A „slap-tongue” hatás kétféle módon érhető el: hanggal vagy hang nélkül. Ez utóbbinál a hatásmechanizmus végeredménye inkább olyan lesz, mint ha csettintenénk a nyelvünkkel. Képzésének és előállításának definíciójaként úgy kell meghatároznunk a folyamatot, hogy nyelvünk teljes felületének a nádfúvókához való nyomása közben szívó hatást keltünk, majd az erős vákuumképzés után hirtelen felengedjük nyelvünket. A nád fúvókához való ilyen módon történő hirtelen visszacsapódása által érhetjük el a kívánt végeredményt a nyelvcsettintés előállításához. A másik mód, ahogyan hanggal együtt képezzük a csapott nyelv technikát, amikor nyelvünk teljes felületével hangindítást kezdeményezünk, miközben természetes levegő befúvást eszközölünk. Az így képzett „slap-tongue” egyszerre hangzik csettintésnek és előállított hangnak egyaránt. Képzése a hangszer alsó regiszterében, a legalsó hangtól felfelé elindulva a legkönnyebb, míg a felső, illetve altissimo regiszterben szinte előállíthatatlan, és a fül számára hallhatatlan is. Slap-tongue hatást legkönnyebben tehát a szaxofon legalsó hangján, az írott kis „bé” hangon lehet előállítani.

1.6. *Circulate Breathing* - körlégzés

Amennyiben a körlégzés technikát szó szerint szeretnénk definiálni, a következő meghatározásra jutunk: orron át történő levegővétel közben a hang megszakítás nélküli, szájon át történő levegőkifújás szünet nélküli folyamata. A levegővétel és kifújás tulajdonképpen egyszerre történő folyamata zeneművek megszakítás nélküli előadását teszi lehetővé. A klasszikus hangszeres irodalom jónéhány zeneműve igényli ezt a különleges technikát, ide tartozik például Niccolò Paganini Op.11-es *Moto Perpetuo* című kompozíciója, mely több fúvós hangszer repertoárján is szerepel. A mű a legelső hangtól egészen az utolsó előtti ütem elejéig, azaz 2337 hangon keresztül nem tartalmaz semmilyen szünetet, ezért ennek a darabnak fúvós hangszeren történő előadása

semmilyen más módon nem lehetséges, csak körlégzéses technikával. A körkörös légzéstechnika meghatározása úgy fogalmazható meg, hogy a tüdőből kiáramló, hangszerbe szájon át történő levegő befűvése közben a szájüregben tartalékolunk levegőt, majd miközben csak ezt a szájüregben tartalékolt levegőt préseljük be a hangszerbe, az orrunkon át végzett levegővétellel teljes értékű és mennyiségű oxigént tudunk a tüdőbe juttatni. A szájüregben a száj felfűvésével könnyebb több mennyiségű levegőt megtartani és ezután onnan a hangszertestbe tovább préselni, de ennek a technikának a legmagasabb szintű elsajátítása esetén a végrehajtás és végeredmény a kívülálló számára már észrevehetetlen. A technika tökéletes elsajátításához az orron át történő levegővétel minél gyorsabb végrehajtása szükséges. A tökéletes elsajátítás után a körkörös légzés bármikor, bármilyen gyakran végrehajtható, ezzel megkönnyítve az előadó dolgát hosszabb frázisok előadásánál.

1.7. *Multiphonic - multifónia*

A „multiphonic” – azaz multifónia (többhangúság) – elmélete egyszerű alapokon nyugszik: különböző befűjástechikákkal és fogásrendszerrel az elvileg csak egyetlen dallam megszólaltatására képes hangszerrel is többszólamúságot létrehozni. Ezt a technikát a mai modern zenében szinte mindenhol megtaláljuk már, ezért a hangszeres számára kikerülhetetlen tananyag. A hangszer sajátosságaiból (építéséből, korából) fakadóan a különböző márkájú, valamint különböző hangolású (szopránszaxofon, altszaxofon, tenorszaxofon, baritonszaxofon) hangszereken teljesen eltérő lehet. A fafűvős hangszerek – szaxofon, klarinét, oboa, fagott, fuvola, furulya mindegyikén lehetséges multifónia előállítás, képzése. Ennek a technikának több képzési módja van, például új billentyű fogásokkal, különböző ajak „ansatz” pozíciókkal vagy hangképzési sajátosságokkal. Napjainkig számos olyan kiadvány született, amely konkrét és részletes leírást, segítséget, ábrázolást ad multifónia gyakorlására, képzésére, előállítására.

Multifónia náddal megszólaló hangszereken azonban olyan módon is előállítható, ahogyan ezt rézfűvős hangszereken is teszik. Azonban mindezen pontos és részletes útmutatók, szakkönyvek és megfogalmazott előállítási technikák sem tudnak százszázalékos garanciát nyújtani a technika elsajátításához, mivel minden ansatz, minden ajak, minden szájüreg, minden emberi torok, ezen felül minden fűvóka és

hangszer, azaz minden technikai és minden fiziológiai összetevő különbözik egymástól. Konkrétan a szaxofon hangszerekre vonatkozóan, egy szakkönyvben megfogalmazott és ábrázolt multifónia hangszertípustól függően is nagyban eltérhet, hiszen – bár százalékos arányban egyezik – az aktuális kottában vagy könyvben leírt és ábrázolt akkord egy bizonyos típusú hangszeren lett kifejlesztve, ezért más – akár csak milliméterekkel eltérő – méretű és belső üregi kialakítású hangszer esetében a befújt levegő terjedése és így megszólalása is változó lehet. (Kientzy, 2017) Legfőképpen azonban a fiziológiai adottságok határozzák meg az akkordok, multifóniák képzését, hiszen ugyanazon fogás használata két különböző előadónál, két különböző hangszeren – vagy egy ugyanazon hangszeren is eltérő lehet. Személyes oktatói tapasztalatom is megerősíti ezt: multifónia tanításánál, amit a saját szaxofonossal mutatok meg a növendéknek, ugyanaz a billentyű fogás nem biztos, hogy a növendék hangszerén is kivitelezhető. Az eltérés természetesen nem minden akkordfogásnál jelentkezik, de azt jelzi, hogy egy-egy zenemű elsajátítása minden játékos számára saját megtanulási módot is igényel. Fontos megjegyezni, hogy bár mind a négy általánosan használt szaxofon (szoprán, alt, tenor, bariton) billentyűrendszere azonos, mégis az azonos multifóniák fogástechnikája hangszerenként eltérő lehet.

1.8. *Double Tongue - dupla nyelv*

Ennek elsajátítása „dupla” gyorsaságú, kétszeres tempójú hangindítást tesz lehetővé. A hagyományos hangindítás „T” betű képzését „K” betű képzésével kombinálva a nyelv előre-hátra mozogva, mindkét irányban hanghatást fejt ki. A „T” betű képzésénél a nyelv első része által a nádat a fúvókához hozzányomva valójában elzárjuk a levegő áramlását, a hang pedig a nyelv felengedésével – a levegő újra áramlásának engedésével – keletkezik, egészen addig, amíg újra el nem zárjuk a nyelvünkkel a hangszerbe fújt levegő áramlását. A „dupla nyelv” másik részét használva a „K” betű kimondásával, a nyelv tényleges hátra húzásával a nádat semmi nem nyomja oda a fúvókához, így ezáltal nincs elzárva a befújt levegő útja. Hang megszakítást „K” betűvel fordított módon tudunk elérni: a torkunkból kiáramló levegőt zárjuk el nyelvünk hátsó – hátrafeszített – részével. Ennek precizitása természetesen sosem lehet elég pontos, hiszen a garatnál lévő rést nagyon nehéz azonnal és teljesen elzárni – ez adja ennek a nyelvtechnikának az előadói nehézségét. Elsajátítva viszont a

„T” és „K” betűk váltott egymás utáni használata egy „ta-ka-ta-ka” mozgást és hangot eredményez, amellyel dupla gyorsaságú hang indítást tudunk létrehozni a hagyományos szimpla „ti-ti” nyelvmozgás használata helyett.

Oktatói tapasztalatom az, hogy a nyelv mozgása, sebessége szimpla vagy dupla nyelvtechnikát alkalmazva mindenkinél fejleszthető, de fiziológiai okokból mindenkinél eltérő végeredménnyel. A dupla nyelv technika elsajátítása során mind saját előadói tapasztalatom alapján, mind oktatói tevékenységem során sokszor találkoztam azzal a problémával, hogy a nyelv túl hamar elfárad ezen technika használata közben. Úgy tapasztaltam, hogy az erős és rövid “T” betű használata hamar elnehezedik és görcsössé válik. Ezért az elképzelt “T” betű helyett “D” betű kimondását alkalmazom. Ennek oka maga a hangképzés, ugyanúgy, mint az énekben és a beszédben használt zöngés és zöngétlen mássalhangzók különbsége: a nyelv pozíciója, vízszintes és függőleges helyzete különböző a zöngés és zöngétlen hangzók képzésekor. “D” betű használatánál a nyelv a nád közvetlen közelében tud maradni, ezáltal nem a teljes nyelv súlyát mozgatjuk, hanem csak a hegyét, ezáltal a fáradás később következik be.

1.9. *Ghosting - fedett hang*

Ennek képzése, megjelenítése a beszédhez hasonlatos, hasonlóan az alábbiakban említésre kerülő „subtone” elállításához. A „ghosting” szó jelentése árnyaltabbat, fedettebbet jelent, hasonlóan ahhoz, amikor a beszéd során kiemelünk, kihangsúlyozunk bizonyos frázisokat, szavakat, majd másokat „elnyelünk”, jelentéktelenné teszünk. Helyes használatával főleg az alsó regiszternél hallhatunk jelentős változást a hang színében, karakterében az ajakpozíció eltúlzott elengedésével, lazaságával képezzük az így előadott hangokat, amelyek ezáltal alacsonyabb intonációval szólnak. A természetesen előállított hangokhoz képest ezzel a technikával tehát lényegében egy torzított hangminőséget és szándékosan alacsonyabb intonációt hozunk létre.

1.10. *Subtone - csillapított hang*

A subtype használatával a nád rezgését csillapítjuk, megváltoztatjuk a hang színét, karakterét, változhat vele az intonáció is. Kétféle módját ismerjük ennek a technikának, az egyiknél használjuk a nyelvünket, míg a másikonál nem. Ez utóbbinál az

állkapocs hátra és lefelé a nád teteje felé való húzásával, valamint több levegő nyomással állítjuk elő az így képzett hangot. A másik móddal a nyelv használatával azonnal hatásosabb különbséget tudunk tenni a normál képzett hang és a subtone között. Nyelvünk nádra való helyezésével, nyomásával nem állítjuk meg a rezgést teljesen csak részlegesen, így főleg a hangszer legalsó hangjai lesznek fedettebbek, aminek előállításához több és intenzív levegőbefújásra van szükség. A kortárs zenében, valamint a jazzben is szükség van ennek a technikának az elsajátítására. (Ingham, 1998)

1.11. *False fingering - hamis ujjrend*

Ezt a technikát alkalmazva pontosan megtervezett hangszínváltást, intonációs különbséget tudunk előállítani segédbillentyűk, vagy a normál fogásrendhez hozzáadott extra billentyűk használatával. Az ajakpozíció és torok változtatásával ellentétben az ujjrend változtatásával előre kiszámított változásokat eszközölhetünk abban az aktuális hangsorban, amit az előadott mű megkövetel az előadótól. Egyik egyszerű előállítási és bizonyítási módja, amikor a fogott A hangot játszva a jobb kéz mindhárom ujjával szintén lenyomjuk a billentyűket (amelyeket egyébként nem tennénk), ezzel az A hang intonációja körülbelül negyedhanggal megváltozik. Másik példája ennek a technikának, amikor a hangszer alsó tartományába tartozó fogott egyvonalas C és Cisz hang második felhangjával kétvonalas G, Gisz hangot tudunk előállítani. Természetesen extra – alap ujjrend táblázatban hanghoz nem rendelt – billentyűkkel a hangok intonációját is lehetőségünk van javítani, amennyiben erre szükség van. Mivel a hangszeren lévő sok billentyű rengetegféle kombinációra ad lehetőséget, ahogy a multifóniának, úgy ennek a technikának a kivitelezése is külön fogástáblázatot igényel.

1.12. *Mikrotonalitás, alternatív fogások és hangszínváltoztatás*

A mikrotonalitás definíciója a félhangok között elhelyezkedő hangtartományt foglalja magában, így nevezhetjük negyedhangos változásnak is. Bár maga a mikrotonalitás nagyon jellemző a mai modern világzenére, paraméterei sok vitára is okot adnak. A mikrotonális hangok akusztikailag a félhangok közé esnek. Ennek megszólaltatási módja alternatív ujjrendet használva azon billentyűk használata, amelyek az adott hanghoz nem alapvető fontosságúak. Ezen alternatív fogások szinte mindegyike elérhető már fogástáblázatokban. A szaxofon hangszer alapvetően jóval

több hangszínváltozásra képes, mint a többi fűvós hangszer. A különböző típusú fűvókák és nádak váltásával azonnal mérhető és rendkívül differenciált hangszín- és stílusváltást tud eszközölni klasszikus és jazz zenében egyaránt. Ezt bővíti egy igen gazdag billentyűkombinációs lehetőség, amihez az alternatív fogások is hozzáadódnak.

A hangszínváltoztatás (bisbigliando) előállítására kétféle általános megközelítés létezik. Az egyik kizárólag a száj belső ürege, az ansatz és a torok külön-külön vagy együttes változtatására helyezi a hangsúlyt, a másik megközelítés viszont ezzel teljesen eltérő módon a hangszert csupán, mint egy eszközt kezeli és ennek megfelelően a hangszer szerkezetére, azaz billentyűire bízva a változtatások megszólaltatását. Ez utóbbi azért vált elfogadottabbá mind az előadók, mind a zeneszerzők körében, mert szinte száz százalékosan előre kiszámítható végeredményt produkál: egy speciális, hangszerre (különböző hangolású szaxofonokon különböző billentyűkombinációk is előfordulnak) és zeneműre előre meghatározott billentyűkombinációval a zeneszerző minden esetben azt a végeredményt kapja vissza az előadótól, amit a komponálás során elképzelt. Az előbbi előállítási módnál ezzel szemben a „produktum” sokkal esetlegesebb, hiszen egyrészt az előadó adottságaitól is függ, másrészt akkusztikailag kevésbé appercipiálható. Az egyik jelentős példa ezen technikák előadására Luciano Berio *Sequenza* című szaxofonra írt művei („IX.b.” – alt szaxofonra, „VII.b.” – szoprán szaxofonra).

Általánosan elfogadott, hogy Alois Hába (1893–1973) cseh zeneszerző volt az első, aki részletesen és mélységében foglalkozott kompozícióiban a mikrotonalitással. Ennek példája szaxofonra a *Suite for alto saxophone solo* Op.99-es 1968-ban írt négytétéles műve. A másik, szaxofonra írt kiemelkedő jelentőségű modern zenei mű, Iannis Xenakis (1922–2001) román zeneszerző 1987-ban szaxofon kvartettre írt *XAS* című kompozíciója, amely a modern zene szinte összes technikai elemét tartalmazza, így a mikrotonalitást is. Xenakis ezt a művét a *Rascher Szaxofon Kvartettnek* írta. Serge Bertocchi francia szaxofonművész így jellemezte Xenakis művének kiemelkedő fontosságát:

“Iannis Xenakis *XAS* című, szaxofon kvartettre írt kompozíciója 12 évvel a mű megírása után az egyik legmeghatározóbb jelentőségű zeneművé vált a szaxofon kvartett irodalomban. Idővel meggyőződhattünk róla, hogy erre a hangszer összeállításra ez volt az első „komoly” zenemű híres zeneszerzőtől. Ahogy korábban

meggyőződhattünk róla (hasonlóan a rézfúvós kvintetthez), a 20. századi (valamint 19. századi) nagy zeneszerzők többsége megítélésben sokszor szorította be a szaxofon repertoárját is a népszerű és jazz tartomány közé. Köszönettel tartozunk Xenakisnak, az Ő dicséretre méltó „nem komformista” hozzáállásáért, amely biztosan hozzájárult a szaxofon kvartett mai kimagasló műfaji megítéléséhez. Megállapíthatjuk, hogy a „XAS” kiadása óta több kiemelkedő zeneszerző művével – például Donatoni, Cage, Dufourt, Aperghis – is gazdagodott a szaxofon repertoár. Ezen zeneszerzők mindegyike felvállalta, hogy szembenéz a szaxofonkvartett műfaj eddig még kiaknázatlan lehetőségeivel.”²¹

²¹ http://saxophonemes.fr/eng.saxophonemes.fr/XAS_2.html - a disszertáció szerzőjének fordítása
Letöltés dátuma: 2022.03.10.

2. 1995 után magyar zeneszerzők által a Budapest Szaxofon Kvartett felkérésére komponált zeneművek listája (ABC sorrendben):

1. Agócs Katalin: Coloratura
2. Borbély Mihály: Eastern European Moments for Saxophone Quartet (2016)
3. Burkali Teodor: TetrAPHone
4. Burkali Teodor: Chronoludium No.2.
5. Dubrovay László: Bánat és öröm (2000)
6. Durkó Péter: Kvadrosaxofonia
7. Fekete Gyula: Kék hold (1998)
8. Gyulai Gaál János: Négy romantikus darab
9. Horváth Balázs: Autópálya leágazás (1996)
10. Horváth Balázs: Alterego (1999)
11. Király László: Virágok (2003)
12. Könczei Árpád: Aqua Bianca - szaxofon kvartettre és zongorára (2015)
13. Mérész Ignác: Sonatina (2014)
14. Ott Rezső: Imagination (2015)
15. Pánczél Tamás: Fúgaakadémia (2021)
16. Pertis Jenő: Öt közzjáték
17. Reményi Attila: Slowly and Quickly
18. Rózsa Pál: Quartetto Sassofonissimo Op.327 (1998)
19. Rózsa Pál: Quartetto Sassofonissimo No.2. Op.372 (2002)
20. Szalai Katalin: Öt közzjáték
21. Szentpáli Roland: Concerto for Sax Quartet (2001)
22. Szentpáli Roland: Jazz-quintet tubára és szaxofon kvartettre (1996)
23. Szentpáli Roland: When she is coming (1998)
24. Tallér Zsófia: Intermezzo
25. Tallér Zsófia: Tarantella - szaxofon kvartettre és ütőkre
26. Tallér Zsófia: Praliné táncparkettre
27. Tűzkő Csaba: Kopanitsa
28. Tűzkő Csaba: Moldvai népdal
29. Tűzkő Csaba: Ruchenitsa

30. Tűzkő Csaba: Nyitány
31. Tűzkő Csaba: Largo
32. Tűzkő Csaba: Széki csárdások
33. Tűzkő Csaba: Széki lassú
34. Tűzkő Csaba: Belső-Ázsia
35. Tűzkő Csaba: Helyzetdal
36. Tűzkő Csaba: Öt elem
37. Vajda Gergely: Rhythm and Brass szaxofon kvartettre és rézfúvós kvintettre
38. Vajda Gergely: Forgó (1998)
39. Vukán György: Concerto szaxofon kvartettre és vonószekarra
40. Vukán György: Concerto szaxofon kvartettre és szimfonikus zenekarra

Képjegyzék:

1. ábra: Ventzke, K. / Raumberger, K. (1979): Die Saxophone, Verlag Das Musikinstrument
Frankfurt Am Main. 20. 55.o.
2. ábra: Berlioz, H.: A teatrise upon modern instrumentation and orchestration. Novello, Ewer and Co. 1858. Second edition. 233.o.
3. ábra: Ventzke, K. / Raumberger, K. (1979): Die Saxophone, Verlag Das Musikinstrument
Frankfurt Am Main. 20. 84.o.
4. ábra: Ventzke, K. / Raumberger, K. (1979): Die Saxophone, Verlag Das Musikinstrument
Frankfurt Am Main. 20. 85.o.
5. ábra: Ventzke, K. / Raumberger, K. (1979): Die Saxophone, Verlag Das Musikinstrument
Frankfurt Am Main. 20. 86.o.
6. ábra: Ventzke, K. / Raumberger, K. (1979): Die Saxophone, Verlag Das Musikinstrument
Frankfurt Am Main. 20. 83.o.
7. ábra: Ventzke, K. / Raumberger, K. (1979): Die Saxophone, Verlag Das Musikinstrument
Frankfurt Am Main. 20. 20.o.
8. ábra: www.yamaha.com/en/musical_instrument_guide/saxophone/selection/selection002.html
9. ábra: Dubrovay László (2000): Bánat és öröm, kézirat
10. ábra: Dubrovay László (2000): Bánat és öröm, kézirat
11. ábra: Dubrovay László (2000): Bánat és öröm, kézirat
12. ábra: Dubrovay László (2000): Bánat és öröm, kézirat
13. ábra: Dubrovay László (2000): Bánat és öröm, kézirat
14. ábra: Fekete Gyula (1998): Kék hold, a disszertáció szerzője által készített kottapélda

15. ábra: Fekete Gyula (1998): Kék hold, a disszertáció szerzője által készített kottapélda
16. ábra: Vajda Gergely (1998): Forgó, kézirat
17. ábra: Vajda Gergely (1998): Forgó, kézirat
18. ábra: Vajda Gergely (1998): Forgó, kézirat
19. ábra: Vajda Gergely (1998): Forgó, kézirat
- 20 - 21. ábra: Vajda Gergely (1998): Forgó, kézirat
22. ábra: Vajda Gergely (1998): Forgó, kézirat
23. ábra: Vajda Gergely (1998): Forgó, kézirat
24. ábra: Horváth Balázs (2002): Alterego, Editio Musica Budapest
25. ábra: Horváth Balázs (2002): Alterego, Editio Musica Budapest, a disszertáció szerzőjének kiegészítésével
26. ábra: Horváth Balázs (2002): Alterego, a disszertáció szerzője által készített kottapélda
27. ábra: Szentpáli Roland (2018): Concerto for Sax Quartet, a disszertáció szerzője által készített kottapélda
28. ábra: Szentpáli Roland (2018): Concerto for Sax Quartet, a disszertáció szerzője által készített kottapélda
29. ábra: Szentpáli Roland (2018): Concerto for Sax Quartet, a disszertáció szerzője által készített kottapélda

Önéletrajz

Tizenkétszeres díjnyertes művész (Németország, Japán, Olaszország, Magyarország, Belgium), több mint 25 országban koncertezett (USA, Kanada, Japán, Dél-Korea, Qatar, Mauritius, Oroszország, Izrael, Kína, Taiwan, Dél-Afrika, Malaysia, Szingapúr, Thaiföld, Franciaország, stb.). A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen, majd a Párizsi Zeneakadémián szerzett diplomát. A Holland "Marine Band of the Royal Netherlands Navy" ösztöndíjasa 1995-ben, majd ugyanebben az évben a WASBE IYWO zenekarának meghívott koncertmestere Hamamatsuban (Japán). A Budafoki Dohnányi Ernő Szimfonikus Zenekar szólóklarinétosa 1992-óta, a Budapest Saxophone Quartet alapítója és művészeti vezetője. Országos, valamint külföldi (Olaszország, Szlovénia, Izrael, Szlovákia, Lengyelország, Szerbia, USA - New York, Los Angeles, Florida -, stb.) klarinét- és szaxofonversenyek, valamint mesterkurzusok, nyári zeneakadémiák tanára. 2009-ben Ennio Morricone zenekarának szaxofonosa Ázsiában, Afrikában, Európában. A D'Addario (USA) valamint az RZ (cseh) és a BG (francia) cég művésze, Artisjus díjas (2010.) 2010-től a Miskolci Egyetem Bartók Béla Zeneművészeti Intézetének szaxofon és klarinét tanára. A Nemzetközi Klarinét Szövetség (ICA) Magyarországi képviselője, a Magyar Klarinét és Szaxofon Társaság elnöke. Alapítója és művészeti vezetője a BalatonSAX Nemzetközi Nyári Szaxofon- és Klarinét Akadémiának. Szólistaként 2018-ban debütált a New York-i Carnegie Hall-ban, az egyetlen magyar fúvós művész, akinek három szóló koncertje volt a világ legismertebb koncerttermében. Nagy sikerrel adott szólókoncertet többek között a Katzen Art Centerben Washington DC-ben, a Chicago Cultural Center Preston Bradley Hall-ban Chicagóban, az Esplanade Concert Hall-ban Szingapúrban, valamint Malaysiában, Taiwanban, Bangkokban, Oroszországban és Dél-Afrikában is. Szepesi Bence az AGP Agency New York exkluzív művésze.

Köszönetnyilvánítás

Elsősorban a szüleimnek, családomnak szeretnék köszönetet mondani, mert a disszertáció írásának pár éve csak egy rövid szakasza azoknak az évtizedeknek, amelyek által az ő segítségükkel és hitükkel eljuthattam idáig. Köszönetet szeretnék mondani témavezetőmnek Prof. Dr. Farkas István Péter Professor Emeritusnak, valamint mindazon tanárainknak, akik gyermekkorom óta fejlesztettek. Köszönetet szeretnék mondani Dr. Paul Cohennek, akinek megtisztelő barátsága és szakmai segítsége nélkül ez a disszertáció sem nekem, sem a jövő szaxofonos generációinak nem nyújthatna forrást Magyarországon a klasszikus szaxofon irodalmának továbbfejlődéséhez. Végül, de nem utolsó sorban köszönöm feleségemnek a soha nem lankadó türelmét, segítségét és biztatását a dolgozat megírásához.

Szepesi Gábor Bence

2022

Bibliográfia

- Angi István (2017): A hanglejtés retorikája Kodály Zoltán alkotásaiban. *Magyar Zene*, LV. évfolyam, 3. szám. 296.
- Becze Szilvia (2019): *Bartók Kodály Dohnányi*. Holnap Kiadó, Budapest. 34.
- Dalos Anna (2014): *Kodály Zoltán eszményi birodalma. A Hány János alakváltásai*. A 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum által az MTA BTK Zenetudományi Intézetben, 2014. november 27-én, A zene és a nagy háború címmel megrendezett konferencián elhangzott előadás szerkesztett változata. 5.
- Cohen, P. (1984): *The Magnificent Contrabass Saxophone*. The Saxophone Symposium. 6.
- Dubrovay László (2000): *Bánat és öröm*, kézirat
- Fekete Gyula (1998): *Kék hold*, kézirat
- Hemke, F. L. (1975): *The Early History of the Saxophone*. The University of Wisconsin, D.M.A. 1975 Music.
- Horváth Balázs (2002): *Alterego*, Editio Musica Budapest
- Horwood, W. (2014): *Adolphe Sax, 1814–94: - his life and legacy*, John Heenan. 51.
- Ingham, R. (1998): *The Cambridge Companion to the Saxophone*. Cambridge, University Press. 37-84, 89-93, 101-132.
- Kientzy, D. (2017): *Les Sons Multiples Aux Saxophones*. Paris, Editions Salabert. 26.
- Lendvai Ernő (1964): *Bartók dramaturgiája*. Zeneműkiadó Vállalat. 128.
- Noyes, J. R. (2000): *Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent Saxophonist of the Nineteenth Century*. Diss. (D.M.A): Manhattan School of Music, New York, NY, 149.
- Patrick, L. (2014): *The Rascher Reader - Sigurd M. Rascher Collection*, Daniel A. Reed Library, The State University of New York at Fredonia. 98-99, 143-147, 180.
- Rascher, S. M. (1941): *Top-Tones for the Saxophone Four-Octave Range*. New York, Carl Fischer Inc. 19-21.
- Rousseau, E. (1978): *Saxophone High Tones*. Shell Lake, Wisconsin: Étoile Music. 34.
- Rousseau, E. (2012): *Marcel Mule: His life & the Saxophone*, Etoile Music. 16-32.
- Rousseau, E. (2013): *Saxophone Artistry in Performance & Pedagogy*, Jeanné Music Publications. 51-53.

- Szentpáli Roland (2018): *Concerto for Sax Quartet*, Edition Bim
- Teal, L. (1963): *The Art of Saxophone Playing*. Evanston, IL: Summy-Birchard Co. 19.
- Vajda Gergely (1998): *Forgó*, kézirat
- Vannay János (1926): A jazz zene. *Zenei szemle*, X. évfolyam, 5. szám, 130.
- Ventzke, K. / Raumberger, K. (1979): *Die Saxophone*, Verlag Das Musikinstrument
Frankfurt Am Main. 20.
- Weiss, M. - Netti, G. (2010): *The Techniques of Saxophone Playing*, Barenreiter-Verlag
Karl Votterle

Weboldalak:

- <https://zti.hu/index.php/hu/mza/mz-20/100-dalos-magyar-zene-a-20-szazadban>
- http://db.zti.hu/mza_folyoirat/pdf/ZSz_1926_X_05.pdf
- <http://www.parlando.hu/Bowers-Seiber.html>
- http://www.mim.be/bass-clarinet-adolphe-sax?from_i_m=1
- <https://www.wired.com/2010/06/0628saxophone-patent/>
- https://en.wikipedia.org/wiki/Montuno#cite_ref-2
- https://zti.hu/mza/docs/A_zene_es_a_nagy_haboru/DalosAnna_Hary_Janos.pdf
- https://music.unideb.hu/sites/default/files/upload_documents/zenei_akusztika_20220501.pdf