

# **Clair Omar Musser: Scherzo Caprice, út a klasszikus marimbázáshoz**

Szives Márton Gábor  
Szegedi Tudományegyetem, Zeneművészeti Kar

## Tartalomjegyzék:

|                                      |    |
|--------------------------------------|----|
| Jó napot, szakirodalom van?.....     | 3  |
| Idősebb, mint hisszük.....           | 3  |
| Musser és a modern marimba.....      | 5  |
| A klasszikus marimbázás alapjai..... | 6  |
| Scherzo Caprice és az etűdök.....    | 6  |
| Technikai repertoár                  |    |
| A két verő.....                      | 7  |
| A négy verő.....                     | 11 |
| Valami kimaradt.....                 | 14 |
| Az első summárium.....               | 15 |
| Források.....                        | 16 |

## **Jó napot, szakirodalom van?**

Bár a zenetanítás hagyománytisztelő és a zenei mesterség nem sajátítható el könyvből, néha-néha segítségünkre lehet, ha van szakirodalom, amihez hozzáférhetünk. Szerencsére ma már kottát bárhol tudunk rendelni, ám a magyar nyelvű zenei és pedagógiai szakirodalomban a dallamjátszó ütőhangszerek területén óriási a hiány, amit az elmúlt évek szakdolgozatai sem tudnak betölteni, mivel a hangszereket egy-egy mű szemszögéből vizsgálják. Ezt annyira nem akartam elhinni, hogy e sorok megírása közben is többször ellenőriztem a nagy magyar könyvtárak és kiadók katalógusait. Nincs, semmi. Így e törekvés csírája legyen e cikk, melyben Clair Omar Musser prométheuszi munkásságával foglalkozom.

A dallamjátszó ütőhangszerek a XX. század közepéig alig voltak ismertek az európai-amerikai kultúrkörökben, így röviden történetüket is bemutatom. Nem térek ki azonban a teljes hangszercsalád történelmére, csak az idiofon instrumentumok jelentőségére koncentrálok, azon belül a marimbáéra. Hasonlóan nem törekszem a darabok zeneelméleti elemzésére sem. Az én szempontomból most az, hogy milyen újdonságot hoztak a hangszer irodalmába és technikai repertoárjába, hogy a kortárs irodalomban hova tudjuk besorolni őket, fontosabb, mint formájuk, szerkezetük, egyéb elméleti aspektusuk.

## **Idősebb, mint hisszük**

Túlzónak tűnik, de igaz kijelentés, hogy az ütőhangszerek szinte egyidősek az emberiséggel. A ritmus nem csak az őt körülvevő világ, hanem az egyén, a közösségek életét is meghatározta. Gyors út vezetett a taps, tánc, a testre mért ritmikus ütésektől, hogy felfedezzék: erős, színes hangokat is elő tud állítani, ha különböző anyagokat használnak- fát, követ, csontot, később fémeket. Valószínűsíthetjük, hogy e felismerés hatására jelentek meg az idiofon hangszerek. Az első formájuk a különböző vastagságú és hosszúságú fa-, esetleg bambuszcsovek voltak, melyek oldalát ütve különböző magasságú hangokat tudtak megszólaltatni. Ezek még mindig megfigyelhetőek a mai Nigéria, Guinea területén.

Így született meg az ősi xylofon, mely Ázsiában és Afrikában terjedt el. Kezdetben csak két-három, eltérő hangon szóló fadarab, amiket a játékos a lábán tartva ütött, kezében egy-egy kemény fapálcával. Ez utódait, a különböző marimbákat, barungot, az afrikai balafont, amadindát mai napig használják marimba-zenekarokban főleg, melynek összetétele a mi könnyűzenei felállásunkhoz hasonlít. Maga a marimba szó a földre helyezett xilofont jelöli Afrikában. A mai afrikai marimbázásról:

<http://www.our-africa.org/zimbabwe/marimba-maker>

A következő linken egy mai guineai felállást láthatunk.

### Guineai djembe és balafon ([music-world.org/idiophones](http://music-world.org/idiophones))

Érdekes megfigyelni, hogy Európában aligha találunk példát dallamjátszó ütőhangszerekre. Míg Kínában már i. sz. 900 körülre megjelent a metalofon, addig az európai irodalomban 1511-ben említik meg először a xylofont,<sup>1</sup> ami ráadásul az afrikai gyarmatosításoknak és rabszolga-kereskedelemnek köszönhetően jutott a köztudatba. Akkor már szülőföldjén a hangszer és művészete is jelentősen fejlett volt.<sup>2</sup>

Blades azt állítja a szerepükről, hogy ez a fajta zenészerszám már főképp az örömszerzés, a szórakozás eszköze, ami jól megfigyelhető a ma élő gamelánban. Afrikában még élő szokás emellett, hogy csak férfiak játszhatnak e hangszereken. Bár Madagaszkáron és az adoptálása után Mexikóban ez oldódik, mégis Musser szakít ezzel drasztikusan, mikor megszervezi 1929-ben a 25 nőből álló marimba együttesét.

Maga a hangszer egy, vagy később a kromatikus skálát használó kultúrákban kettő sorban fekvő hanglapokból áll, melyek hangjait a lapok fizikai tulajdonságainak alakításával variálják. A hangszereket a helyi pentaton és diatonikus hangsorok igényei szerint alakították ki, az első félhangokat is tartalmazó marimbát azonban a mexikói Chiapasban készítették el<sup>3</sup> 1874-ben, nem véletlenül ott népi szimbólumnak számít. A hangterjedelmük azóta óriásit ugrott; a 2, majd 5-7 hangos ősekből mára 5, sőt Guatemala-ban 6 és fél oktávós monstrumok váltak.<sup>4</sup> Ehhez persze sok újírtásra is volt szükség. Ezek egyike volt a hanglapok precíziós csiszolása és a hangot erősítő, adott hangmagassághoz igazított rezonátorcső.



Egy az első szériához hasonló mai és egy modern 5 oktávós marimba ([ludwig-drums.com](http://ludwig-drums.com))

A ma látható konstrukció sokáig váratott magára, a XVII. században még mindig tököt, illetve egyéb természetes rezonátorokat alkalmaztak, később még üres konzervdobozokat is. Majd csak az 1800-as években jelenik meg a fadoboz, illetve -cső, és majd csak a Deagan gyár készíti először

1 Smith p. 24.

2 Blades p. 408.-tól

3 Készítői Chauquin and Manuel Lopez (Pimentel, i.m.)

4 Smith p. 13-15.

fémről a rezonátorokat, amiket Musser tökéletesít. A ma már egyre többet látható „basszus marimba” viszont még későbbi, Keiko Abe és a Yamaha hangszergyár fejlesztése, Musser még csak 'kis c'-s marimbákon játszott s csak e hangtartományban tervezte hangszereit, amit jelez az is, hogy sem a Scherzo Caprice, sem etűdjei nem mennek azon hang alá.

### **Musser és a modern marimba**

Világhódító útjára a hangszer az 1870-es években indult, mikor a bevándorlókkal együtt megjelent az USA-ba. John Calhoun Deagan<sup>5</sup>, ütőhangszeres hangszerész kezdte el fejleszteni igazán az idiofon hangszereket, s mikor Clair Omar Musser 1930-ban csatlakozott, mint vezető mérnök az ütőhangszeres részleghez, akkor teljesedett ki a marimbának és családjának képe. Végre hangolhatóvá, teljesebb hangúakká váltak, hiszen Musser zsenialitása mellett tagja volt az Acoustical Society of America<sup>6</sup>-nak és Society for the Advancement of Science<sup>7</sup>-nek, így az akkori akusztikai elméleteket fel tudta használni a marimba és általában az ütőhangszerek gyártásához. Ezáltal finomabb, élesebb hangzású hanglapokat és pontosabb hangolású rezonátorcsöveket tudtak készíteni, amiket fáról fémre cseréltek, így már nem csak szóló, illetve kamara művekhez voltak jók, hanem zenekarokban is helyet tudtak foglalni. Természetesen még eltartott egy ideig, hogy olyan művek lássanak napvilágot, mint Paul Creston Concerto for Marimba-ja. Ezt kifejezetten elősegítette, hogy Musser 1927–30 között saját tervezésű marimbájával koncertkörútra indult, illetve 1933-ban a Chicago-i világkiállításon a megalomániájának hódolva megszervezte 100 főből álló marimba-zenekarát.



**Musser és a 100 fős marimba zenekara az 1933-as chicagói világkiállításon (steveweissmusic.com)**

---

5 A Deagan Inc. alapítója

6 Amerikai Hangtani Társaság

7 Társaság a Tudományos Fejlődésért

Vajon miket játszottak? "Új" hangszer volt, a zeneszerzők, mint például Leopold Stokowski eljátszogatottak vele, de igazából nem tudtak egyelőre mit kezdeni a hangjával. A világkiállításon a 100 fő is Wagner, Chopin, Elgar, és Dvořák átiratokat játszott. Tehát, akik az első műveket szerezték marimbára, azok a marimba első művészei, majd az általuk inspirált zeneszerzők voltak, legjelentősebb a művész-zeneszerző-tanár-mérnök Musser.

### **A klasszikus marimbázás alapjai**

Mint mérnök, marimba művész, első mestertanár, komponált zenekari és kamara műveket is, főleg a dallamjátszó ütőhangszerekre. Átdolgozta Bach, Wagner, Saint-Saens műveit. Etűdök tucatjait írta meg tanítványainak, és bár sokan nem tartják ezeket zeneileg kiemelkedő daraboknak, a hangszer haladó szintű technikai apróságainak elsajátításában elsőrendűek. Legtöbb etűdje egy-két ütési technikára összpontosít, ám mindegyik külön dallammal, színpadra termett formával bír. Egy 1948-as módszertani cikkében<sup>8</sup> James Dutton<sup>9</sup> Musser darabjait említi meg, mint első, igazi négyverős darabokat.<sup>10</sup> Sajnos Musser nem igazán törődött darabjai sorsával, így a több mint 100-ból alig 15 maradt fenn, ezek legtöbbje a klasszikus marimbázás technikáit megalapozó etűdök.

De mit nevezünk klasszikus marimbázásnak? Bár több ezer éves történelemmel rendelkezik a hangszer, mégis a mi – európai, észak-amerikai – szempontunkból fiatal hangszer. A ma fellelhető irodalom, technika nem merít közvetlenül a proto-hangszer vívmányaiból. Musser, Keiko Abe, Leigh Howard Stevens és a többi marimba művész és zeneszerző munkásságai révén új, néhol sajnos a már meglévő hangszeres hagyományokra épülő, néhol pedig önálló, hangszer-ihletett nyelv jött létre. S mivel Musser volt az első, ki következetesen és rendszerbe szedve, céltudatosan kialakított egy technikai világot, őt követték a további nemzedékek - Vida Chenoweth, Stevens, stb. - és ezekre alapozva fejlesztették ki saját stílusukat, Stevens esetében technikájukat is. Így klasszikus marimbázásnak a hangversenytermekben megjelenő, egyelőre musseri és keikoi alapokon nyugvó játékmódot nevezem.

### **Scherzo Caprice és az etűdök**

Musser Caprice-a 1975-ben jelent meg nyomtatásban<sup>11</sup>, Creston és Kurka<sup>12</sup> koncertói után. Ám ez utóbbiak nem képesek a marimba adottságait egyértelműen kihasználni. A Caprice egytétéles, zongorakíséretes mű, ám három részre - tételre - osztható, gyors-lassú-gyors megszokott felépítésben. A nevéhez hűen a játékosan csapongó két szélső harmadot a szentimentális, ad libitum középső rész osztja meg – ahogy egy romantikus scherzóhoz illik -, s ezt a kontrasztot még

<sup>8</sup> The Instrumentalist (November 1948), Bar and Mallet Clinic, p. 34.

<sup>9</sup> Amerikai ütőtanár és ütős

<sup>10</sup> James Dutton, "Bar and Mallet Clinic," The Instrumentalist, (November-December, 1948) p. 34-5.

<sup>11</sup> Studio 4 Music (S4M) kiadó

<sup>12</sup> Paul Creston: Concertino for Marimba(1940), Robert Kurka: Concerto for marimba (1957)

növeli, hogy ez a rész négy verőre, míg a presto szélsők kétverős technikára íródtak, kimerítve annak szinte minden formáját. A 271. ütemtől kezdődő négy verővel játszandó részhez bár nincs kiírva tempóváltás, egyedül az ütemmutató változik. Nem is találunk előadói utasítást, mégis, játszva a darabot kiderül, hogy a hangulata, de a mű dramaturgiája is megköveteli itt a lassabb lüktetést. Nézzük most sorban, milyen technikai formákkal találkozunk, mivel alapozta meg a klasszikus marimbázást Musser, s állítsuk mellé azokat az etűdöket tőle, amikkel egy tanuló fel is készülhet a Scherzo Caprice-ban és az előtte-utána eltelt 50 évben megjelent nyugati marimba művekben felmerülő kihívásokra. Ezekhez példákat is mellékelek, amikhez megpróbáltam zeneileg és technikailag is megfelelő előadásokat találni. Itt szeretném a tisztelt olvasók elnézését kérni. Úgy tűnhet, e dolgozat csak az elérhető írásos és hangzó dokumentumokon alapul, s ha így lenne, minden hitelességét el is veszthetné. Ellenben e sorok kiindulási alapja egy OMDK dolgozatom, s magam is gyakorló ütőhangszeres lévén volt szerencsém az itt felsorolt műveket előadni. Nem keletkezési sorrendben fogom őket elővenni, hanem a Scherzo Caprice tematikáját követve mindig kitekintünk, mit érdemes előtanulmányként megnézni.

#### Technikai repertoár: A két verő

A kétverős játékban a marimbás gyors futamokat, dallamokat, arpeggio-kat képes a megszokott lineáris módon, két szólamban, esetleg eltolt ritmusban is játszani és óriási hangtávokat ugrani könnyedén. Ezek mindegyike felbukkan majd így-úgy. A fenn említett hármas osztáson belül még egy logikai struktúrát is felfedezhetünk a műben, ugyancsak ütéstechnikai alapon; Mussernél a témák és kidolgozásuk mindig egy technikai formához kötöttek. A kétverős részben két forma és azok al-formái – variált, nehezített, kicsit változtatott változatai - váltogatják egymást: az arpeggios-futamos dallamvonal és a lassabb mozgású tremolós témák, melyeket a zenekar közjátéka és a főtéma rondótéma-szerű visszatérése tagol.

A főtéma egy Esz-dúr akkordbontás 4 oktávon keresztül, ami egy gyors futammal visszatér a kis Esz-re. Ez az önmagát gerjesztő, gördülékeny 3/8-os scherzo könnyed képeket fest elénk, egy pajkos játékot. A hangszer tulajdonságaiból adódóan a nagy hangterjedelmű futamok kicsit nehezebben játszhatók, mint más hangszereknél, hiszen a játékosnak végig teljes testtel haladnia kell játék közben, azonban a skálázáson és a távfutáson kívül a következő etűdöket ajánlom:

Kísértetiesen hasonlít az op. 6. no. 2. Asz-dúr etűd témája a Scherzo Caprice első témájának technikájára, főleg annak piano, ritmikai variációjára, ahol az akkordfelbontást kettő paralel, de eltolt ritmusú szólamban valósítja meg, a lineáris főtéma után. E főtémát utána megismétli mollban, s az op. 6. no 8-ban is kimerített tritónusz ugrásokkal érünk a második témára.



#### A Scherzo Caprice minore rondótémája és az op. 6. no. 2. eleje (Warner Bros Inc. és Studio 4 Production)

Itt megmutatja a következő technikát, mint melléktémát; A marimbán nincs kitartott hang, minden leütött hanglap a fizikai tulajdonságainak és a terem akusztikájának megfelelően szól egy igen rövid ideig. Ezt ütős hangszereken tremolóval, pergetéssel lehet áthidalni. Kétverős etűdjeiben pergetéssel nem találkozunk, ott a kitartott hangot igénylő vagy orgonapont-szerű szólamok problémáját úgy oldja meg, mint Keiko Abe vagy Gordon Stout: kis ritmusértékekben leírt szólamokban a többször megszólaltatott hang hallásérzetben kitartott hangot eredményez. Ilyen az op. 6. no. 2. középrésze, vagy az op. 11. no. 3. egésze, ahol a mozgó szólam mellett legtöbbször egy repetáló hangköz vagy álló hang szerepel.



#### Az op. 11. no. 3. G-dúr etűd, részlet (Studio 4 Production)

Ám a Scherzo Caprice-ban pergetést írt, s nem csak egy helyen. Két verővel a pergetés nem más, mint a hanglapok egymásba csengését kihasználó gyors ütés, mely így egy tartott hang érzetét kelti. Mussernél itt ez rögtön két szólamban valósul meg, melyek nem is párhuzamosan mozognak. Ez a későbbi, oktávpárhuzamos részben felvet egy problémát: az alsó regiszterek terem akusztikájától függetlenül jobban zengenek, mint a magasabb hangú, kisebb hanglapok. Ez más gyorsaságot igényel a pergetésben. Míg alul elég egy szinte lassan kiütött tremoló az egységes zúgáshoz, addig egyre feljebb haladva a ütésnek gyorsulnia kell, hogy ugyanazt az egységes hangot kapjuk. Mivel ráadásul nem is egy hangot ütünk, el kell érni, hogy a két verő a két hanglapon egy hangszínnel szóljon. Ez a kétszólamú, legato, kromatikusan moduláló „kitartott hangos” rész többször megjelenik a műben, mint önálló epizód és mint átvezetés is.



A Scherzo Caprice oktávpárhuzamos tremolói, részlet (Warner Bros Inc.)

Itt figyelhető meg legjobban egy hiányossága a hangszernek: bármennyire is szeretnénk leutánozni egy fűvös vagy vonós hangszer kötéseit, képtelenek vagyunk. Amennyiben mégis más hangszereket másolva a marimbás megpróbálná ugyanazt a hangszínt elérni, könnyen összemoshatja a hangokat. Ilyenkor szinte az egész karját, felsőtestét használnia kell, figyelve még mindig, hogy a két verő hangszíne megfelelő legyen, hogy kihasználva a hanglapok utózengéseit „marimbás-legatokat” hozzon létre érthetően elszeparált hangokkal, s a lépés előtt a rezonancia erősítésével. Mussernél a legato az egybetartozó dallamívet jelenti, a kötést természetesen nem alkalmaz két különböző hang között, így az egyes lépéseket, mint említettem, enyhén szét kell választani, a mozgás jelentős megszakítását csak a kötőívek között ajánlom. Ez a megközelítés általánosan alkalmazható a marimba darabokra.

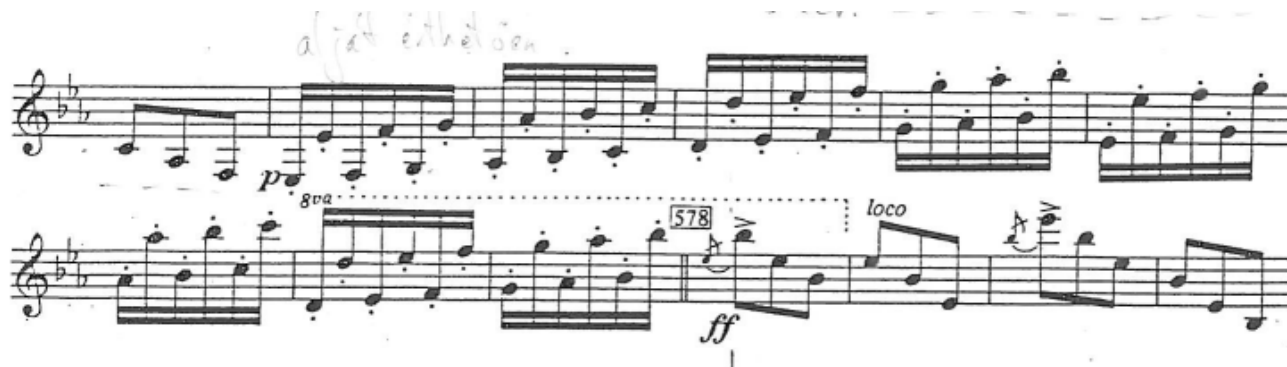


A Scherzo Caprice első tremolós témája, részlet (Warner Bros Inc.)

Mielőtt a lassú tételt megnéznénk, ugorjunk a reprízre és a coda-ra, mely folytatja a kétverős technika boncolgatását. Eddig a gondolatok, emóciók egész tárházát felvonultatta a szerző, de még maradt; Rapszodikusán váltakozó témák és hangerők, a feszült kadencia, a több oktávós fel-le rohamok mind jobban ingerlik a hallgatót és játékost, hogy egy rövid repríz után a coda-ban még nagyobb hatással törhessen ki Musser romantikus nagyzólása.

Bár a skálák és a felbontások gyakorlásához rengeteg módszer létezik, és nem is szükséges azokat kottából gyakorolni, Musser is írt egy olyan etűdöt, mellyel a hangszer birtoklása erősíthető és ehhez a részhez előnyös. Az op. 11. no. 4. csak felbontásokból áll, s lehet kettő, lehet négy verővel is játszani.

A Caprice végén új technikai kérdést alig láthatunk: eltolt ritmusú skálát játszik zárlatként az előadó, ahol az alsó szólamot a felső egy harmincketteddel késve imitálja. Ez az eddigi kétszólamú részekhez hasonló, az Asz-dúr és G-dúr etűdök után már nem jelenthet nehézséget. Ilyenkor kiválasztunk egy vezető kezet, esetünkben a balt, s így pontosabban játszhatjuk a futamot, hisz a csúszó szólamot, csak hozzáfűzzük ritmusban és hangszínben.



A Scherzo Caprice codája, oktávpárhuzam, részlet (Warner Bros Inc.)

### A négy verő

Miért ezekre fókuszálok? Mert a Scherzo Caprice tényleg tekinthető egy pedagógiai céllal írt műnek; a korabeli ismert technikákat és játékmódokat mind felsorolja, amit Crestonnál, más zeneszerzőknél vagy az etűdökben lehet látni, s amik bonyolultságukkal már különböznek a népi gyökerektől. Musser következetesen felsorolja és összegzi kora technikai repertoárját. Ezt vehetjük a klasszikus marimba stílus kialakulásának, hisz e tájt és ez után születnek olyan atonális, poliritmikus, vitruóz művek, mint Gordon Stout mexikói táncai<sup>13</sup>, Keiko Abe virtuóz darabjai, vagy Ney Rosauero könnyed művei, amik majd a modern ízlést elégitik ki.

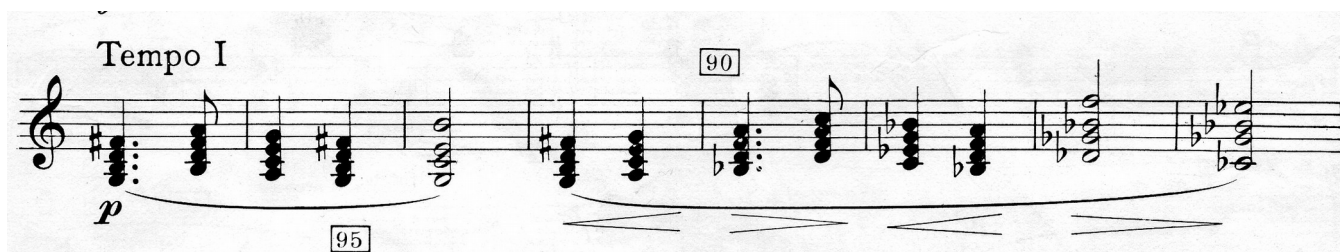
Ezek mind-mind négy verőre íródtak. Nem tudni, szólójátékban a marimbán mikor jelent meg a két párral való játék, de valószínűleg még a korai közép-amerikai időkben, talán a mayáknál.<sup>14</sup> Zenekari állásokban már ismerünk viszont rá példákat; Rimszkij-Korszakov *Orosz húsvét nyitány* című 1888-as zenekari művében, Respighi *Róma fenyőiben* a glockenspiele-t három verővel kell megszólaltatni, illetve *A Lúdanyó meséi* szvitben Ravel négyverős szólamot írt (1912).

Természetesen ezek még csak hangzatok játszására szolgáltak, és az első kifejezetten négy verőre írt művek is csak kísérleteztek a lehetőségekkel. Creston versenyműve, bár nagy hatással volt a későbbiekre a hangszeren<sup>15</sup>, a második, lassú, négyverős tételben a négy verő zárt állásban együtt mozog, s két verő távolsága sehol nem haladja meg a nagy szextet. Ez még alig fedi le a technika alapjait. Musser viszont nem csak kísérletezett a gondolattal.

<sup>13</sup> Gordon Stout: Two Mexican Dances, Studio 4 Productions

<sup>14</sup> Vida Chenoweth: Guatemala marimbái (The University of Kentucky Press, 1974) p. 1-70.

<sup>15</sup> Robert Bridge: Marimba Paper, p. 6.



Paul Creston: Concerto for marimba 2.tétel, részlet (Schirmer G. Inc.)

Mitöbb, maga dolgozta ki az egyik közkedvelt fogástechnika alapját, a Musser fogást, melyet aztán Leigh Howard Stevens fejlesztett tovább a ma ismertté. Ellentétben a klasszikus fogással, ahol a két verő függ egymástól- egymáshoz is érnek- itt függetlenek. Ezáltal a verők reakcióideje a hangtávolságok váltásánál lecsökkent, az átérfető hangtávok pedig jelentősen megnőttek. Ráadásul e grippel<sup>16</sup> az egyes verők relatív szabadsága miatt könnyebb külön szólamokként gondolni rájuk.. Ez annyira igaz, hogy Vida Chenoweth oly tökélyre fejlesztette tanára technikáját, hogy bevallása szerint Bach négyszólamú koráljait átdolgozás nélkül képes volt előadni.<sup>17</sup>



A Stevens-fogás

A Scherzo közepső, ad libitum részében, melyet felfoghatunk Creston második tétele érettebb analógjaként, lassan mozgó szólamokat hallunk, amik végül polifónikus karrá nőnek ki magukat. Tremolós kitartott hangokból áll ez a lassú, szomorkás "tétel". Öt, a másiknál egy picit mindig többet mutató, mélyebb érzelmeket és komplexebb technikát feltáró részt különíthetünk el. Már itt, előljáróban nézzük meg ehhez a részhez a csatolható etűdöket, mindjárt el is árurom, miért.

Kellemes kiegyensúlyozottságot mutat, hogy Musser fennmaradt hét etűdjéből öt darab négy verőre íródott – talán négy, ha valaki az op. 11. no 4-et két verővel szereti játszani – s ezekből 3 a gyors, precíziós és függetlenített mozgásokat hívatottak kidolgozni, mint az op. 6. no. 9., op. 6. no. 10., és az op. 11. no. 4. prelűdöt. A másik kettő, az op. 6. no. 8. ("Egészhangú prelűd") és az op. 11. no. 7. Prelude, pedig dominánsan a pergetésre, a lassan változó akkordkapcsolatokra fókuszál.

<sup>16</sup> Grip: (angol) verőfogás neve az ütős szakzsargonban

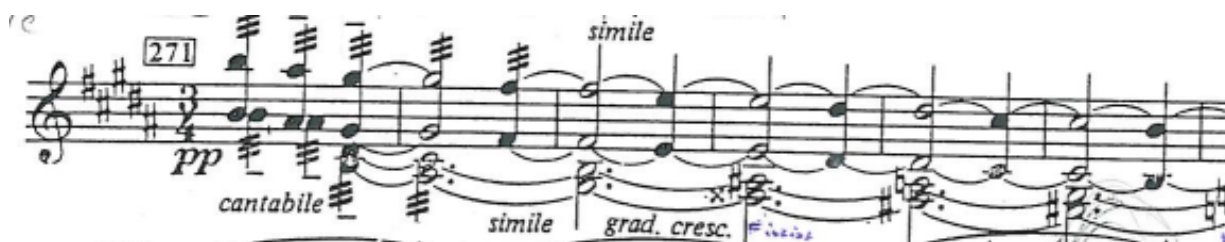
<sup>17</sup> Vida Chenoweth, "The Marimba: a Challenge to Composers," International Musician, (November, 1959) p. 20-21.

Mint nevük is mutatja, ezek már többek, mint etűdök, s véleményem szerint technikai és zenei szinten is magasabban állnak. Nos, ez utóbbi kettő tartalmazza az összes olyan tremolós technikát és helyzetet, amivel Musser is találkozott, illetve amikből a Scherzo Caprice felszínesen merít.

Ugyanis alig egy oldalnyi benne e rész! A lassú, korál-szerű szólammozgásokban, mint majd látjuk, a részek között egy precízen és tudatosan felépített technikai építkezés jelenik meg. Mégis, azzal szemben, hogy milyen technikai palettát mutat fel négy verős etűdjeiben Musser, a Scherzo Caprice-ban – ami elvileg az egyetlen nagyvolumenű előadási darabja – igencsak fukarkodik velük. Így nem közlöm mindegyik egységnél a megfeleltethető prelűdöt, mert ugyanazokat tartalmazzák.

Viszont jó észben tartani, hogy neki külön pergetési technikát is szentelt az utókor. Manapság háromféle pergetést különböztetünk meg a négyverős technikában;<sup>18</sup> Az egyik a gyors repetícióval, váltott kézzel kiütött tremoló, ahol kihasználjuk, hogy a hanglapok óhatatlanul egymásba zengnek rövid távon belül, s másik az ejtettet, amikor a két csukló felváltva mozog, ám a verők szabadon mozogva érnek a hanglaphoz, majdnem véletlenszerűen egymás után – ezt nevezzük Musser-tremolónak. A harmadik az első alkalmazása egy kézen belül, függetlenített tremolónál használjuk. Természetesen Musser sem csak egy fajtát használt, s tudta is, hogyan tanítsa meg őket.

Az első téma egy akkordikus kromatikus süllyedés, ám a két kézben nem pontosan párhuzamosan, egy negyeddel eltolva mozognak, míg a jobb oktávban lép, a bal egy tercet tart, s vica versa, így mindig késik valami a hármashangzatokban. Itt még alkalmazható a váltottkezes és a Musser tremoló is, a lényeg a mozgás függetlenítése és a távtartás.



Scherzo Caprice, négyverős rész, első téma, részlet (Warner Bros Inc.)

A második téma az előző tonikájáról indulva az alapgondolatot is követi, csúsztatja a szólamokat, ám itt már megjelenik egy kézzelfogható dallam. A jobb kézben marad az oktáv, de előtűnnek a tremoló nélküli, kijátszott nyolcadok, ami alatt a bal kéznek a basszust töretlenül tartania kell, a két kéz egymástól függetlenül perget. A zene egy értetlenkedéssel teli fájdalmat sugároz, amiben kitöréseket, vagy gondolatbeli megakadásokat okoznak ezek a "csak leütött" hangok. Itt már a Musser-tremoló nehézségeket okozhat, a váltottkezes természetesen a legegyszerűbb megoldás, hiszen ott végülis végig "kiütött" hangokat játszunk, így csak bele kell illeszteni az említett

<sup>18</sup> Samuel Z. Solomon: How to Write for Percussion: A Comprehensive Guide to Percussion Composition című könyve zeneszerzőknek még kottázási különbségeket is megmutatja, szerencsére.

nyolcadot. Mégis, a töretlen hangzás, az egységes zúgás érdekében tapasztalataim szerint a Musser- vagy a függetlenített pergetést javaslom.



Scherzo Caprice, négyverős rész, kiugró nyolcadok a tremolóban (Warner Bros Inc.)

Ezek után a harmadik kis rész lecsengést ad ennek az érzelemhullámnak. Itt ezek a staccato nyolcadok nem okoznak már olyan megrendülést, mint előbb, mert egy ereszkedő szekvencia részei, így hozzászokik a fül. Új technikát nem mutat, az első kettőét dolgozza ki.

Viszont a negyedik meglepően más lesz. A jobb kéz már nem oktávot játszik, inkább húzódnak a szólamok, s külön-külön mozognak, még egy kézen belül is, ami eddig nem volt megfigyelhető sehol más zeneszerző művében. Ez a korál-szerű betét talán a szentimentális csúcspontja a műnek, itt készül fel a továbblépésre az az ember, aki eddig összetörve ült előttünk. Mivel a verők önállóan mozognak, de azonos lüktetésben, a független tremoló még gondot okozhat, a kiütött pedig darabossá válhat, de ezutóbbit és a Musser-tremolót találtam én megfelelőnek.



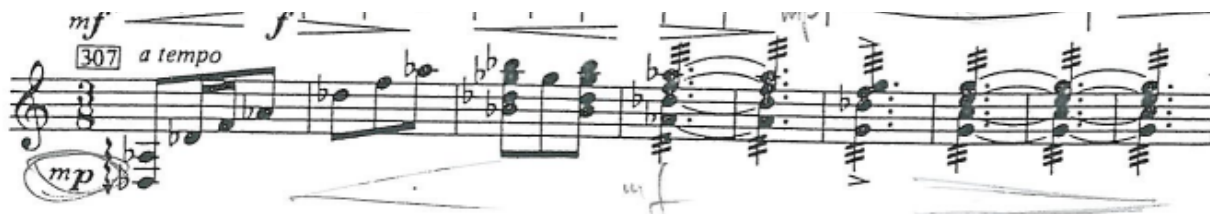
Scherzo Caprice: változó verőtávolság, négyverős rész, részlet



Scherzo Caprice: középrész záró ütemei, függetlenített kezek, részlet

Mindkettő Warner Bros Inc.

A mű technikai csúcsa viszont e rész záróütemei, melyben ténylegesen megjelenik a függetlenítés: a bal kéz még tremolózik, önállóan a jobb kéz viszont kiütött hangokkal rubato dallamívet hoz a kitartott hangköz fölé. A középrész záró része egyben a kétverős előkészítése; már újra 'a tempo'-ban pergő gyorsasággal játsza a megszokott témafejet négy verővel, ami után visszatér a kétverős gyors rész, majd a coda.



### Scherzo Caprice, transzponált rondótéma visszatérése négy verővel (Warner Bros Inc.)

#### Valami kimaradt

Mint említettem, a Scherzo Caprice a fokozatossága ellenére még megközelítőleg sem mutat fel a középrészben olyan változatos technikai diverzitást, mint a két verős témáknál, vagy amit az etűdjei felhalmoztak. A négyverős, tremolós részénél alkalmazott technikák mind megtalálhatóak az op. 6. no. 8. és az op. 11. no. 7. prelűdjeiben, ám még ezek is alkalmaznak más és más módszertani kérdést.

Az op. 6. sorozatból a 9. és a 10. etűd ugyanazt a ritmikai megfontolást követi: a gyors 16-od és 32-ed mozgás nem engedi, hogy a hangzó anyag kilyukadjon. Ezekben az etűdökben a verők egy kézen belül egyszerre mozognak, s a két kéz néhol együtt, néha felváltva jeleníti meg a mindig többszólamú anyagot. Viszont Crestonnal és Kurka-val ellentétben a verők távolsága sosem állandó. A csukló vertikális és könnyed mozgására alapoz mindkettő nagyrészt. Míg az no. 9-ben találhatunk olyan részt is, ahol a jobb kéz orgonapontja alatt a bal kéz felbontást játszik váltott verővel egy kézen belül, a 10-ben pedig a visszatérés előtt váltott négy verőt írt, ahol mindkét kézben kézen belül is váltakozva mozognak.

Op 6. no. 9.:

[https://www.youtube.com/watch?v=Y\\_0US0XqwbU](https://www.youtube.com/watch?v=Y_0US0XqwbU)

Op. 6. no. 10.:

<https://www.youtube.com/watch?v=VcuqJbyJ5MQ>

A négyverős résznél említett két prelűdje egy másik, a Caprice-ban megcsillantott aspektusát mutatja meg. Mindkettő rövid előadási darab, s a négyverős pergetésre koncentrál. Az op. 11. no. 7. bár az előbb említett módszerekkel él az elején és a végén, jelentős része a váltottkezes és Musser-tremolóra írott lassú, négyszólamú anyag.

[https://www.youtube.com/watch?v=ZL39ME\\_0DMM](https://www.youtube.com/watch?v=ZL39ME_0DMM)

Az "Egész hangos" prelűdnél a témák változatosabbak, így technikailag is heterogénebb.

<https://www.youtube.com/watch?v=P4F0RyrHr08&t=0m15s>

#### Az első summárium

Mussernek sikerült szinte teljes képet mutatnia hangszeréről és annak klasszikus előadásmódjáról; A Scherzo Caprice-ban az akkor ismert és használt legtöbb technikát felhalmozta, mindemellett etűdjeivel és prelűdjeivel egy összeszedett, egységes módszertani

rendszer hozott létre, a marimba irodalmában először. Utána ilyen szintű munkát nem végzett senki, mindössze Raymond Helble és Leigh Howard Stevens közös munkásságából születtek meg a Helble etűdök, ám azok felsőszintű gyakorlatok csupán a Stevens fogás elsajátítására. Gondoljunk bele! Durván egy évszázados történelemre tekint vissza a nyugati marimba-játék kialakulása. A hangszer koncerttermi úttörőinek és első virtuózainak kortársai lehetünk, s ez olyan érzés és felismerés, amely már csak nagyon kevés hangszernél lehet megtapasztalni. Így természetesen még rengeteg átalakulás és újulás áll előttünk, de egy olyan iskola, mint Musseré biztos alapot adott neki.

A Scherzo Caprice-t én többre tartom, mint összegző, pedagógiai művet mindezek után is. Úgy gondolom, hogy élvezhető, romantikus dallamvilágával könnyen képzelhet történetet mögé a hallgató. Az előadótól pedig elvárja, hogy e mögöttes tartalmat éppúgy át tudja adni, mint virtuóz technikáit. Nem mellesleg zenei értéke sem marad el Creston vagy Kurka idősebb versenyművei mögött. De ha ezekben valaki nem is értene egyet velem, vitathatatlan, hogy az első tudatosan konstruált technikai előadási darabról beszélünk a marimbairodalomban, mely nem utolsó sorban igencsak közönségbarát!

#### **Források:**

- James Blades: Percussion Instruments and their History (London: Faber & Faber, 1971)
- Robert Bridge: Marimba Paper
- Gary Burton: Clair Omar Musser by Gary Burton (2009) – [vibesworkshop.com](http://vibesworkshop.com)
- Vida Chenoweth, "The Marimba: a Challenge to Composers," International Musician, (November, 1959)
- James Dutton, "Bar and Mallet Clinic," The Instrumentalist, (November-December, 1948)
- Historiae Americae part III., 1592
- P. R. Kirby: Musical Instruments of the Native Races of Africa
- Linda Pimentel: The Aristocracy of Manufactured Marimbas, Percussive Notes Vol. 21.
- Thomas D. Rossing: Science of Percussion Instruments
- Sarah E. Smith: The development of the marimba as a solo instrument and the evolution of the solo literature for the marimba
- Samuel Z. Solomon: How to Write for Percussion: A Comprehensive Guide to Percussion Composition
- Internetes írások
  - [musser-mallets.com](http://musser-mallets.com)
  - [keiko-abe.com](http://keiko-abe.com)
  - [mostlymarimba.com](http://mostlymarimba.com)
  - [theinstrumentalist.com](http://theinstrumentalist.com)
  - [tiaharvey.com/2015/06/03/gender-implications-and-the-marimba-part-2](http://tiaharvey.com/2015/06/03/gender-implications-and-the-marimba-part-2)

Előre is köszönöm a kiadók, Music 4 Production, Schirmer G. Inc és a Warner Bros Inc szíves segítségét! I would like to express my thanks to the publishers, Music 4 Production, Schirmer G. Inc. and the Warner Bros Inc. for their kind help, in advance.

Külön köszönet Siklósi Gábor főiskolai docens és Mucsi Gergő segítségével!

A tanulmány az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-16-1 programjának támogatásával készült.



**Szives Márton Gábor**