

A prelúd műfajának kiteljesedése marimbadarabokban

Lengyel Erik Krisztián

Témavezető: Szabó István DLA főiskolai tanár

Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar

Tartalomjegyzék

1. A prelűdök megjelenése	2
2. A zongora és az ütőhangszerek korrelációja.....	2
3. A dallamjátszó ütőhangszerek kialakulása	3
4. Musser prelűdjei	5
5. Sejourné prelűdje	7
6. Helble-prelűd.....	8
7. Összegzés	9
Források	9
Felhasznált irodalom	10
Internetes hivatkozások	10
Melléklet	12

1. A prelúdók megjelenése

A prelúd, a 16. században jelent meg mint billentyűs hangszerre vagy lantra íródott műfaj. Később zenekaros változata is létrejött, melynek neve már prelúdium lesz. Praetorius¹ szerint a prelúdium fő funkciója figyelemfelkeltés a következő darabra. A műfaj magasabb szintre a reneszánsz billentyűs zeneszerzők műveiben ér a 17. században. Andrea Gabrieli² írt először szóló-orgonadarabokat, melyben a toccata mellett már prelúd is található. Johann Sebastian Bach szilárd tételpárrá alakítja a prelúdiumot és a fűgát. Bach halála után a műfaj háttérbe szorul, de a bachi alapok számos más zeneszerző művészetére is jelentősen kihatnak. Külön kiemelném Frédéric Chopin 24 prelúdjét. (Brockhaus, Riemann.148–149. oldal. 1985)

A prelúd intim műfaja Chopin művészetében kiteljesedik. A hét zeneművében Hamburger Klára Chopin férfias temperamentumát véli felfedezni. Bach művészte nagy hatást gyakorolt Chopinre. Eme romantikus zongoraköltemények nagyon rövidek és tartalmasak. (Kroó György, Hamburger Klára. 26–28. oldal.1976/3)

Az esz-moll prelúd rövid, gyorsan mozgó, komor hangvételű. Az F-dúr prelúdban a jobb kéz tizenhatod mozgása a tenger fodrozódó hullámaint szimbolizálja. A d-moll etűdben a bal kéz ostinato ritmusa a darab támasza, szomorú karakterét a jobb kéz dallama idézi elő. A fisz-moll prelúd ritmusképlete akkordidegen, diszsonáns harmóniák hallhatóak. A Desz-dúr (Esőcsepp) prelúd nagyon népszerű, melyben az orgonapont³ mellett ostinato technika⁴ figyelhető meg. Az E-dúr prelúd egyszerű dúr harmóniái kellemes hatást keltenek. A zongorahangzás sajátos varázsa hallható ezekben a darabokban. Chopin egyszerű, könnyedén kifejezhető stílusa világosan kirajzolódik e művekben. (Kroó György, Hamburger Klára. 29–33. oldal. 1976/3)

Chopin népszerű darabjai mellett Claude Debussy a Trubadúr nevezetű prelúdjét kiemelném humoros karaktere miatt. A darabban sok kérdés-felelet rész található, mely izgalmassá teszi a művet. George Gerschwin Egy amerikai Párizsban című darabjában, ebből a prelúdból is hallhatunk dallamfoszlányokat. (Murtey Emerte. 29. oldal. 1958)

Szergej Prokofjev⁵ Prelude, Op. 12, No. 7. darabja világosan három részre osztható. A kezdeti fényes, üdítő, tiszta harmóniákkal átszőtt rész után egy kicsit komorabb, de határozott közép-rész következik. A köztes rész után visszatér a mű kezdeti, vidám, örömteli karaktere. (Murtey Emerte. 32. oldal. 1958)

2. A zongora és az ütőhangszerek korrelációja

A zongora és a dallamjátészó ütőhangszerek között számtalan hasonlóság fedezhető fel. A zongora klaviatúrája teljesen megegyezik egy xilofon vagy egy marimba hanglapsorával. Bartók Béla a zongorát ütőhangszer-jellegűen használja számtalan művében. Az Allegro barbaróban a kopogós és feszes ritmika abszolút ritmushangszeren való játékra utal.

¹ Praetorius: reneszánsz, kora barokk német zeneszerző és zenetudós

² Andrea Gabrieli: olasz reneszánsz zeneszerző és orgonista

³ orgonapont: hosszan kitartott, az orgonapedálra emlékeztető mély hang, amely fölött különféle harmóniák váltakoznak

⁴ ostinato technika: állandóan, makacsul ismétlődő motivikus zenei anyag

⁵ Szergej Prokofjev: orosz zeneszerző, zongoraművész

Az üstdobokat először Lully⁶ a Thésée című korai francia operájában használják. A szimfonikus zenekarok létrejöttével egyre több ütőhangszert alkalmaznak a zeneszerzők. Ludwig van Beethoven IX. szimfóniájában már nagydobot, cintányért és triangulumot is alkalmaz. A romantika korában Hector Berlioz⁷ csőharangot, összeütős cintányért, függesztett cintányért, tenordobot és nagydobot is ír Fantasztikus szimfóniájába. A 20. századi zenében Igor Sztravinszkij⁸ A katona története című előadási darabjában már több ütőhangszert alkalmaz egyidejűleg. (Baldwin John. 286. oldal. 1958; Blades James. 236. oldal. 1992)

Bartók Béla 1937-ben komponált két zongorára és ütőhangszerekre írt szonátája kitűnő példája annak, hogy harmonizál együtt a zongora az ütőhangszerekkel. A lassú tétel codája kiváló minta a zongorák és az ütőhangszerek egységesítésére. Először az üstdobon megszólaló kis terece a második zongora válaszol, majd kánonszerűen belép a két kisdob és a kisterc-motívum a végén teljesedik ki a xilofonon megszólaló hangokkal. (Melléklet 1. ábra) (Kroó György, Hamburger Klára. 143. oldal. 1973/3)

A teljes szerepcseré a harmadik tétel elején születik meg, ahol a zongorák átveszik a ritmushangszerek szerepét, és ostinatoszerűen kalapálják a tizenhatodokat. A dallam átkerül a xilofon és üstdobok szólamaiba. (Melléklet 2. ábra) (Kroó György, Hamburger Klára. 144. oldal. 1973)

A szonáta után számtalan mű született még zongorára és ütőhangszerekre. Jacques Delecluse⁹ A la maniere de... sorozatában már egyenként lebontja az ütőhangszereket és ír zongorakíséretes műveket.

3. A dallamjátszó ütőhangszerek kialakulása

Az első rezonátorcsövekkel rendelkező dallamjátszó ütőhangszerek megjelenése a régészek szerint Krisztus előtt 2300-ra datálható. A babilóni nyomok előtt Kínában már készítettek tizenkét csengőből álló dallamhangszert. Az 1949-ben felfedezett vietnami „goong” lehetett az első ütős dallamhangszer, melynek használatát Krisztus előtt 1500-ra datálják. A gamelán zenében a mai napig is használatos gender Java szigetén jelent meg először. A középkorban már rezonátorcsövek ráhelyezésével is megnövelték a hanglapok hangerejét. (Smith E. Sarah. 5–6. oldal. 1995)

Az első xilofonhoz hasonló hangszer Afrikában jelent meg, lábxilofonnak nevezték. A játékos két párhuzamosan tartott lábára helyezte rá a hanglapokat, és a hanglapok közepét megütve hangot generált. Az ezután létrejött amadindának már nem olyan szűkös a hangterjedelme. Az amadindát, a játékosok a két tuskóra kötözött hanglapok szélét megütve szólaltatják meg. Az amadinda alapján építik meg a keretes xilofont. Ezeket a hangszereket már nyakba akasztva is hordták. Az 1586-ban megjelent lopótökre épített xilofon a mai modern marimba ősi elődje. (Smith E. Sarah. 8–9. oldal. 1995)

A marimba egyik őse a mbila. (Melléklet 3. ábra) A hangszerek kemény fából készültek. A mai napig használják ezeket az instrumentumokat Afrikában. A mbila zenekarok produkcióit táncokkal és más ütőhangszerekkel színesítik. A marimba másik őse a balafon. (Melléklet

⁶ Jean-Baptiste de Lully: olasz származású francia barokk zeneszerző

⁷ Hector Berlioz: francia romantikus zeneszerző, karmester, író, zenekritikus

⁸ Igor Sztravinszkij: orosz zeneszerző

⁹ Jacques Delecluse: francia ütőhangszeres művész, zeneszerző

4. ábra) A rezonátorai felett található egy bőr, mely rezgő hangot hoz létre. A balafont dicsőítő énekek kíséretéhez használják. (Smith E. Sarah. 10–12. oldal. 1995)

A marimba eredetileg Guatemalából származik, ahol a mindennapi élet része a hangszer, és magas szintű kultúrája van. Az instrumentumot rózsafából készítik. Frank K. Macmally szerint a guatemalai marimbák hangszíne olyan, mint egy zongoráé. (Adato Joseph és Judy George. 24. oldal. 1984; Smith E. Sarah. 14. oldal. 1995)

Számtalan családból marimbazenekarok alapultak. Az egyik legnépszerűbb, a Hurtado család, mely zongoradarabokat írt át marimbaegyüttesekre. 1901-ben Sebastian Hurtado tökéletesíti a zongora klaviatúrájával megegyező kromatikus marimbát¹⁰. A Hurtado család az Amerikai Egyesült Államokban turnézott, és népszerűségük annyira megnőtt, hogy felvételeket is készítettek. A legsikeresebb darab Franz Suppé Pikk dámájának nyitánya lett. Celso Hurtado 1944-ben pedálos marimbát mutat be közönségének, melyet saját maga épített, de a pedált még a hangerő szabályozására használja. (Melléklet 5. ábra) A New York-i Carnegie Hall-beli előadása után a kritikák valóságos akrobatikai produkciónak tartják koncertjét. (Smith E. Sarah. 22. oldal. 1995)

A 19. század végére kétfajta xilofontípus alakul ki. Az első típus 34 hanglapból áll, amelyen a hanglapok függőlegesen vannak elhelyezve. A hangszer hasonlít a cimbalomhoz. A második típus pedig a zongora klaviatúrájával egybevethető, melyet Albert Roth talált ki. John Calhoun Deagen klarinétos elégedetlen volt a zenekari harangjáték intonációjával, és 1880-ra létrehozta a hangolt harangjátékot, majd 1893-ban hoz létre egy xilofont, melyben még a „fekete” billentyűk nem találhatók meg. A Deagen cég 1927-ben már vibrafont is készít. (Smith E. Sarah. 26–27–28. oldal. 1995)

A xilofonhanglapok anyaga lucfenyő, juharfa és rózsafa lehet. Eleinte rezonátorcsövek nélkül készített xilofonokat a Deagen cég, majd 1903-tól már építenek hozzá csöveket is. 1910–1918 között a nabimbának nevezett hangszer születik meg, melyből már 5 oktávós is készült. (Melléklet 6. ábra) A kiváló zongorista, zeneszerző Percy Grainger¹¹ ír a hangszerre darabot. (Smith E. Sarah. 29–30–31. oldal. 1995)

1927-ben könnyű alumíniumból a Deagen cég rezonátorcsöveket gyárt a xilofonhoz. A xilofonokat komolyzenében és könnyűzenében egyaránt használják. George Hamilton Green népszerű xilofonjátékos, közismert ragtime-jai: „The Ragtime Robin,” „Charleston Capers”. (Smith E. Sarah. 31. oldal. 1995)

Claire Omar Musser munkásságának köszönhetően 1930 és 1940 között az amerikai gyárakban megemelkedik a marimbák eladási rátája. Musser létrehozta a marimba-celesta nevezetű hangszert mellyel bejárta az Egyesült Államokat és Európát. Musser csatlakozott a Deagen gyárhoz, és létrehozták az első modern marimbákat. Készült György király tiszteletére speciálisan marimba és a második világháború alatt úgynevezett „Győztes” modelleket is gyártottak. (Kastner, Khatleen Sharry. 30. oldal. 1989; Smith E. Sarah. 36–37. oldal. 1995)

A második világháború után a marimba népszerűsége megnő, és a Canterbury modell lesz a közkedvelt marimbatípus. Ma már a csúcsmínőségű modellek guatemalai és hondurasi

¹⁰ 1874-ben José Chauquin és Manuel Lopez létrehoznak egy kezdetleges változatot.

¹¹ Percy Grainger: ausztrál születésű zeneszerző és zongorista, aki az Amerikai Egyesült Államokban tevékenykedett

rózsafából készülnek. A hanglapokat a fatest közepéről indulva faragják ki, és így születik meg egy hanglap kívánt hangmagassága. Minél nagyobb az íve a faragott résznek, annál mélyebb lesz a hangmagasság. A hanglapok alatt találhatóak a rezonátorcsövek, ezek biztosítanak nagyobb rezgést a hangnak. Mai népszerű marimbagyártók az Adams, Marimba One, Bergerault. (Tóth Levente. 3–4. oldal. 2018)

4. Musser prelűdjei

Cairl Omar Musser 1905-ben született. 1930-ban lett a J. C. Deagen Company dolgozója, és az ütős dallamhangszerek gyártásával foglalkozott. Musser kikísérletezte a marimba megfelelő hangolásának technikáit. Alapított egy 100 főből álló marimbazenekart, mely nagyban hozzájárult a hangszer népszerűségének a növeléséhez. A zenekarral szimfonikus zenekarra írt műveket is megszólaltattak, mint például Cesar Franck¹² d-moll szimfóniája, Richard Wagner Tannhäuserből a Zarándok kórusa. A marimbát egyre többen megismerték, és az együttese is folyamatosan bővült. (Kastner, Khatleen Sharry.30–32–34. oldal.1998)

Musser írt öt etűdöt és két prelűdöt marimbára, melyek a hangszer körül kialakult technikai problémákkal foglalkoznak. A darabokból fény derül arra, hogy a szerző érdeklődött a komolyzene iránt. Ezek a darabok Chopin etűdjeire is emlékeztethetnek. A zeneszerző saját verőfogást is létrehozott, mely különbözik a hagyományosan kialakult négy verő tartásától. A Musser-féle verőfogást általában jazz vibrafonosok használják. (Kastner, Khatleen Sharry. 34–36. oldal. 1998)

Musser G-dúr prelűdje 4 ütem zongora bevezető után az alaphangnemben kezdődik. A G-dúr első fok mellett egy hetedik fokú szeptim akkord szólal meg. Két hangsúlyjelzést láthatunk a notációban, ami a 6/8-os ütemünk frazeálását mutatja. Az ütemben még egy crescendo és decrescendo jelölés is megfigyelhető, amit németül *schweller*-nek nevezünk. Az ütem megismétlése után, az egyvonalas D hangig, hangnemünk domináns fokáig haladunk fel, majd a kilencedik ütemben már visszatérünk egy második fokú kvintszext akkordhoz. A hetedik és nyolcadik ütemben a *schweller* két ütemre terjed ki.

A kilencedik és tizenharmadik ütem között ugyanaz a folyamat ismétlődik meg, mint korábban, csak modulálva. Érdekesség, hogy folyamatunk első két ütemében már nem látjuk a crescendo, decrescendo jelöléseket. A tizenharmadik és tizennegyedik ütemben, a jobb kéz szólamában, egy lefele menő dallamot hallunk, majd a következő két ütemben szintén, ennek a modulációját, a két felvezető ütem után megjelenik az első dinamikai jelzésünk a darabban. A halk rész négy ütemig tart, majd a crescendo után találkozhatunk egy *forzando* jelöléssel, ami a hangsúlyos hang megütésével jön létre. A huszonötödik és huszonhatodik ütemben megszólal a darab alaphangneme, a G-dúr. (Melléklet 7. ábra)

A második oldalon a hatodik fokú kvint szext után F-dúr akkord következik. A harmadik sor utolsó ütemében H-dúrba modulál a darab. Az ötödik sorban Bé-dúr lesz az új hangnemünk. Az ötödik sor első két ütemében ötödik fokú kvint szext akkord hallható, ami Bé-dúr első fokra oldódik. A hatodik sor második üteme d-moll hármás, majd a következő ütemben már szűkített harmónia hallható. A hetedik sor első két ütemében ugyanez megismétlődik. A hetedik sor harmadik ütemében egy szekvencia indul el. A harmadik fok után ötödik fokú kvintszext akkord, majd első fok következik. Utána modulál g-mollba és ötödik fokú kvintszext után

¹² Cesar Franck: zeneszerző, orgonaművész, zenetanár

hatodik fok következik. Az elsőfokú szeptimakkord után, mellékdomináns negyedik fokú szeptimre megy a szekvenciánk. Ezek után Musser szépen visszavezeti mondanivalóját g-mollba.

A visszatérés az ötvenkilencedik ütemben kezdődik G-dúrban. Létrejön a darab keretes szerkezete, amit így definiálok: A B A_v. A hetvenötödik ütemben van először változás a mű kezdetéhez képest. Innentől a figurációkba Musser belecsempészi a darab közepén használt g-moll esz hangját is. A nyolcvanegyedik ütemtől a prelúd vége G-dúrban pompázik.

A két verővel megszólaltatott műben kitűnően gyakorolhatók a csuklóval végzett mozgások technikai nehézségei. A forgatás módszerének elsajátítása nagy segítséget nyújt nehezebb marimbadarabok megvalósításához is.

Clair Omar Musser D-dúr prelúdja a négyverős marimbadarabok alapjait fekteti le. A mű 12/8-ban kezdődik. Az első két ütemben a későbbi dallam szólamát mutatja be Musser. A jobb kézben ostinato nyolcadolás hallható a harmadik ütemtől kezdve, ami egészen a kilencedik ütemig kitart. Alatta a harmadik, negyedik ütemben hangsúlyos, halkuló A hangok szólalnak meg. Az ötödik és hatodik ütemben a bal kéz kromatikus dallamának megszólaltatása technikailag nehéz feladatnak bizonyulhat az előadó számára. (Melléklet 8. ábra)

A tizedik ütemben subito dinamikai váltás van, majd a tizenkettedik ütemben egy *schweller*rel találkozhatunk. A tizenharmadik ütemben visszatér a darab eleje, de itt már hangosodik, és a kezdeti két ütem helyett már csak egy ütemig szól a rávezetés. A tizennegyedik ütemtől háromütemig jobb kéz ostinato nyolcadolás, alatta bal kéz dallamvezetés. A tizenhetedik ütemben a marimbát átszelve felugrik a dallam a háromvonalas Aiszra és onnan kecsesen visszaugrik a kis Aiszra ismét.

A B rész korálszerű. A különböző akkordokat tremolóval szólaltatom meg, hogy az átkötések érvényesüljenek. Az írott hangmagasságnál egy oktávval mélyebben kell játszani a kotta szerint. A számos dinamikai jelzés mellett a huszonhetedik ütemben már hangsúlyjelzéssel is szembesülünk. Technikai nehézség a játékosnak a tremoló mellett még hangsúlyt is játszani. A C előtti rész előtt látható egy korona jelzés, mely egy levegővételyi szünetet jelent az új rész előtt. Számos olasz zenei kifejezéssel találkozhatunk a középrész alatt. Például *dolce*¹³, *accelerate*¹⁴, *crescendo*, *ritardando*, *espressivo*¹⁵, *appassionata*¹⁶. (Melléklet 9. ábra)

Az E résztől érkezik a darab befejező része, ami egy tréfás gyors futammal indul a darab kezdeti tempójában. Az F rész már prestóban apró *schweller*ekkel mutatja magát. A lecsendesedés után az ötvenhetedik ütemtől egy lassú, határozott, kiteljesedő coda szól négy ütemen keresztül.

A D-dúr prelúd négy nagy részre osztható. Technikailag gyakoroltatja az egy kézben két verő használatát és a váltott kezes tremolót. A technikai problémák kiküszöbölése pedig remek dallamos etüddel születik meg.

¹³ dolce: lágyan

¹⁴ accelerate: gyorsul

¹⁵ espresso: kifejezően

¹⁶ appassionata: szenvedéllyel

5. Sejourné prelűdje

Emmanuel Sejourné a franciaországi Limoges-ban született 1961-ben. Zongorát, hegedűt, zenetörténetet, zeneelméletet tanult a Strasbourgi Zeneakadémián, majd felfedezte az ütőhangszereket, és azok a specialistájává vált. Sejourné 23 évesen már színpadi zenét komponált, melyek közül a La Legende Des Siècle-t díjjal is elismerték. Számtalan versenyművet írt főként dallamjászó ütőhangszerekre, melyeket híres szimfonikus zenekarok tartanak a repertoárjukon. Darabot írt neves ütőhangszeres játékosoknak, mint például Bogdan Bacanu, Christoph Sietzen számára. Zeneszerzői tevékenysége mellett kiváló szólista és pedagógus, a Strasbourgi Zeneakadémia ütőhangszeres professzora. Zenéjében egyesül a nyugati zene és a pop-, jazzkultúra. (Sejourné Emmánuel.1. oldal. 2019)

Emmanuel Sejourné Prelude No.1 nevezetű darabja a salzburgi nemzetközi marimbaversenyre íródott 2012-ben. A darabot Bogdan Bacanunak írta a szerző. A darab neoklasszikus stílusban íródott. A szerző szerint a művet, nem lehet a klasszikus zongoradarabok ismerete nélkül jól eljátszani. A pontos metronómjelzések szándékosan nincsenek meghatározva a darab során. A bevezető hét ütem egy lassú korálhoz hasonlít. A hét ütem alatt három zenei gondolat hallható. Az átkötés megvalósításához tremolót alkalmaz a zeneszerző. A tremolót egy hangjegy szárára három vonal rajzolásával szimbolizálja Sejourné. A bevezető tempójelzése largo, melynek jelentése szélesen. A három zenei gondolatot, aposztróf jelzéssel választja el a szerző. (Melléklet 10. ábra) (Sejourné Emmánuel. Levelezés. 2020)

A bevezető után *andante*¹⁷ rész következik. A 8. ütem bé-moll, a 9–10. ütem asz-moll, a 13. és 14. ütem Bé-dúr. A részben technikai nehézséget okozhat a tizedik és tizenegyedik ütemben megjelenő egykezes tremoló. A tizedik ütem harmadik negyedén pedig két darab *tenuto*¹⁸ jelzéssel is találkozhatunk. Ez után a rész után visszatér a bevezető szerkezete, csak más zenei anyaggal.

A második oldalon megszólaló adagio rész hullámzó karakterének támasza az egyes harmóniák oktávban megszólaló basszusa. A zeneszerző ezeket a hangokat világosan elkülönítve ábrázolja. (Melléklet 11. ábra) Az oktávban való basszusmegjelenítés vizionálhat a zongorán pedállal megerősített basszushangokra is. A huszonkettedik ütemtől a huszonnyolcadik ütemig három különböző tempójelzéssel találkozhatunk: *adagio*¹⁹, *piú mosso*²⁰, *meno mosso*²¹. Ebben a részben a hangjegyek sebessége a jelzések szerint alakul.

A huszonnyolcadik ütem felütésével kezdődik a refrén esz-mollban. Első fok után hetedik fokú szext akkord, majd elsőfokú szext után negyedik fok, és végül ötödik fokkal zárul a refrénünk zenei anyaga. A téma bemutatása után variációk következnek. Az első variációban előképpel díszíti a témát a szerző, illetve a basszusba a funkciókat nyomatékosító hangokat ír még be Sejourné. A harminckilencedik és negyvenharmadik ütem között öt ütem új résszel szembesülünk. Az ötödik fok után második fokú terckvart akkord szólal meg a harminckilencedik ütemben, és ez háromszor megismétlődik. A *piú mosso* rész rávezet újra az első variációra.

¹⁷ *andante*: lépésben

¹⁸ *tenuto*: tartva, kitartva

¹⁹ *adagio*: lassan, kényelmesen

²⁰ *piú mosso*: még mozgalmassabban

²¹ *meno mosso*: kevésbé mozgalmasan

A negyvennegyedik ütemben visszatér a refrén. A második variáció a negyvennyolcadik ütemben kezdődik, és az ötvenhetedik ütemig tart. Ebben a részben a harmóniai vázunk megegyezik a refrénnel, csak a ritmikai bővülés technikailag nehezebbé teszi a művet. A következő variáció az ötvenhetedik ütemben kezdődik. Az andante részben már nehezebb nonolák és szextolák is találhatóak. (Melléklet 12. ábra) A hangnemi vázunk ugyanaz marad itt is. A darab csúcspontja a hatvanhatodik ütem első hangján van. A hatvannyolcadik ütemtől visszatér a darab refrénje, mely az extázisszerű rész visszhangjának tekinthető. A hetvenkilencedik ütemben modulál a darab E-dúrba. Egy teljesen új rész a nyolcvanadik ütemben kezdődik. A királyi hangnemben hullámszerűen mozognak a hangok. A nyolcvanötödik ütemben visszatér a darabunk esz-mollba. A kilencvenedik ütemben utóhangként szólal meg három ütemen keresztül az esz-moll zárlat.

A mű Sejourné egyik remekműve. A darab sok apróbb részből tevődik össze, melynek közepén a refrén variációi hallhatóak. Az érzelmi extázist is a refrén végletekig való kibontása adja.

6. Helble-prelúd

Raymond Helble 10 évesen kezdett zenét írni, és 12 évesen vezényelni. Autodidakta módon tanulta a vezényelést, csak hegedűórákra járt. A University of Rochester's Eastman School hallgatójaként neves zeneszerzők tanították, mint például Samuel Adler²², Joseph Schwantner²³. Darabjai főleg technikai szempontból közelítik meg a marimbát. Töretlen kézügyesség szükséges fényes darabjainak a megvalósításához. (Helble Raymond. 1. oldal. évszám nélkül)

A negyedik, ötödik, hatodik prelúdjeit Leigh Howard Stevens szerkesztésével írta a zeneszerző. A darab meglehetősen rövid, mindössze 3 oldal. Ez a prelúd technikailag nehezebb feladat az előadó számára. Az egy kézzel való játék nehézsége kerül elő a darab megszólaltatása során. A forgatásnak mint technikai problémának a gyakoroltatását tűzte ki célul a zeneszerző. Az ütemmutató $\frac{3}{4}$. Tempójelzés allegro, azaz gyorsan. Az első hat ütemben a tizenhatodmozgás bal kézzel és jobb kézzel két-két hang megütésével valósul meg. A disszonáns hangok oldása a hetedik ütemben indul meg, ahol már technikailag nehezebb feladat tárul elénk. Bal kézzel tizenhatodokat kell játszani a jobb kéz dallama alatt. A tizenegyedik ütemben látható egy crescendo jelzés, majd az ütemvonalon egy fermáta, ami rövid megállást jelöl. (Melléklet 13. ábra)

A tizenkettedik ütemtől a tizenegyedik ütemig az elejéhez hasonló tizenhatodmozgás következik. A tizenötödik ütemben már a jobb kézben szólnak a tizenhatodok, a bal kézben pedig a dallam. A bal kézben trilla található, ennek megszólaltatása külön technikai nehézséget okoz az előadó számára. A második rész befejező üteme a huszonharmadik ütem, melyben ritartando, lassítás van. A huszonegyedik ütemtől a huszonhetedik ütemig ismét visszatér a kezdeti két-két hangos formula, ám most már sűrűbb dinamikai jelzésekkel. A huszonnyolcadik ütemben először a jobb kéz, majd utána a bal kéz játszik dallamot. (Melléklet 14. ábra) A harmincadik ütemben a bal kezes tremoló ismét technikai nehézségnek számít. A harmincadik ütemben egy nagy lassítás van, ami a harmadik rész végét jelöli.

²² Samuel Adler: amerikai zeneszerző, karmester

²³ Joseph Schwantner: amerikai zeneszerző, pedagógus

A darab befejező része a harmickettedik ütemben kezdődik. A szerző ebben a részben egyesíti az eddig alkalmazott zeneszerzési módszereket.

7. Összegzés

A prelúd mint műfaj a kezdeti megjelenéséhez képest rengeteget fejlődött. Dolgozatomban a marimbás darabokra térek ki, azon belül hova tartott, és hogy lett egyre több zeneszerző által kedvelt. Átfogó értekezésemben a korai prelúdoiktól kezdve a XXI. században írt darabokról is esik szó. A műfaj tovább él, és a kortárs zeneszerzők továbbra is írnak ilyen műveket. Ilyen darabok például Ney Rosauero Három Prelúdje, Michael Burritt Prelúdjei, illetve William Penn Négy Prelúdje.

„AZ INNOVÁCIÓS ÉS TECHNOLÓGIAI MINISZTERIUM ÚNKP-19-2-I-DE-236 KÓDSZÁMÚ ÚJ NEMZETI KIVÁLÓSÁG

PROGRAMJÁNAK SZAKMAI TÁMOGATÁSÁVAL KÉSZÜLT.”



Források

Felhasznált irodalom

- Adato Joseph és Judy George (1984): *The percussionist's dictionary*. Belwin Mills Publishing Corp.USA.
- Blades, James (1992): *Percussion Instruments And Their History*. The Bold Strummer, Ltd., Westport.
- Brockhaus Riemann (1985, szerk.): *Zenei lexikon*. (3. kötet). Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.
- Kroó György és Hamburger Klára (1973): Bartók Béla: Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre. *A hét zeneműve*.3.139–153.
- Kroó György és Hamburger Klára (1976): Fryderyk Chopin: 24 Prelüd. *A hét zeneműve*.3.24–33.
- Tóth Levente (2018): *A sokoldalú marimba, a japán filmzenei elemek bemutatása Tagatsugu Muramatsu: Land című műve alapján*. Kézirat. Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar. Debrecen.

Internetes hivatkozások:

- Baldwin, John (1968): Multipercussion in chamber and solo music. *Percussionists*, Volume V, Number 3.286-289. 2018. december 3-i megtekintés, Percussive Arts Society, <http://publications.pas.org/Archive/complete/mar68/mar68.pdf>
- Frederick D. Fairchild(é.n.): George Hamilton Green. PAS Hall of Fame. 2019. 11. 13-ai megtekintés. <https://www.pas.org/about/hall-of-fame/george-hamilton-green>
- Helble Raymond (é.n.): Helble, Raxmond.C. Alan Publications. 2020.01.30-ai megtekintés. <http://c-alanpublications.com/brands/Helble%2C-Raymond.html>
- Kastner, Khatleen Sharry_(1989): The emergence and evolution of a generalized marimba technique. 2019. november 15-ei megtekintés, Percussive Arts Society. <https://www.pas.org/docs/default-source/thesisdissertations/Kastner.pdf>
- Murtey, Emerte (1958): The keyboard Prelude, 2019. október 21-i megtekintés, California State University, <http://csus-dspace.calstate.edu/bitstream/handle/10211.9/1518/MurteyProject.pdf?sequence=1>

- Sejourné Emánuel (2019): Emánuel Sejourné. Biography. Levelezés. 2019. november 15-ei megtekintés. <http://www.emmanuelsejourne.com/biography/>
- Smith, E. Sarah (1995): The development of the marimba as a solo instrument and the evolution of the solo literature for the marimba. 2019. november 15-ei megtekintés, The Ohio State University. https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/osu1180463390/inline

Melléklet

85 *Più andante, ♩ = 76*

P. I

P. I*

P. II

Pero. I

Timp.

89 *tornando - - - al Tempo I (♩ = ca. 66)*

P. I

P. I*

P. II

Timp.

Pero. I

S. D. c. c.

Pero. II

Xyl.

B. & H. 8675

Duration approx. 5' 38"

1. ábra

Bartók: Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre – a II. tétel vége

Forrás: Bela Bartók (1938): Sonata for two pianos and percussion, Boosey&Hawkes

III

Allegro non troppo, ♩: ca. 125-132

Piano I

Piano II

Allegro non troppo, ♩: ca. 125-132

Timpani

Percussion I

Xylophone

Percussion II

P. I

P. II

Timp.

Perc. I

Xyl.

Perc. II

B. & H. 8675

2. ábra

Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre – a III. tétel eleje

Forrás: Bela Bartok (1938): Sonata for two pianos and percussion, Boosey&Hawkes



3.ábra
Mbila

Forrás: <https://digitalcollections.lib.uct.ac.za/collection/islandora-20804>



4.ábra
Balafon

Forrás: <https://www.awalebiz.com/en/hobbies/balafon-en/>



5. ábra

A Hurtado család San Fransiscóban

Forrás: <https://laprensa.com.gt/2019/09/20/presentaran-grabacion-y-ensayo-de-celso-hurtado-quetzalteco-virtuoso-e-innovador-de-la-marimba/>



6. ábra

Nabimba

Forrás: <https://www.lapercussionrentals.com/instruments/nabimba-deagan/275>

To Dr. John W. Brantley
Dean, School of Music, Northwestern University

PRELUDE

Op. 11, No. 3

MARIMBA

CLAIR OMAR MUSSER

Vivacetto $\text{♩} = 110$

6
9
12
15
18
21
24

• Allegro Vivacetto from 2nd Marimba Concerto in E Major
© 1948 WARNER BROS. INC.
S4P-1008
Copyright renewed. All rights reserved.

7. ábra
Cairl Omar Musser: G-dúr prelúd – 1. oldal

MARIMBA

PRELUDE

Opus 11, No. 7

CLAIR OMAR MUSSER

Allegretto $\text{♩} = 132$

8va bassa

4

6

8

10 (A)

12

14

17

8va

8. ábra

Cairl Omar Musser: D-dúr prelúd – 1. oldal

19 *p* *grazioso* decrease ritard.

21 *dolce* *sva bassa* **B** Andante *p*

24 *fz* *p*

27 *f* *cresc.* *accelerate* *f* *p* *cresc.*

31 *rit.* *pp* *espressivo* *sva* *cresc.* **C**

34 *ritard.* *ppp* *passionata* **D**

37 *♩ = 100*

40 *fp* *ritard.* *fp* *scherzando* *grazioso* **E** Tempo 1

43

* Strike "sharp notes" above outside mounting cord (node)
 ** Notes 2-3-4 accentuate

9. ábra
 Cairl Omar Musser: D-dúr prelúd – 2. oldal

1^o Bogdan Bacanu
Prélude N°1

Emanuel Sejourne

Marimba

Largo

7

Andante

10

13

Più mosso

Largo

18

Copyright © 2011 by Norsk Musikforlag A/S, Oslo.

N. M. O. 13155

10. ábra
Emánuel Sejourné: Prelude No. 1. – 1. oldal

22 **Adagio**

23

24 **Più mosso**

25 **Meno mosso**

26 **Più mosso**

27 **rit. Andante**

11. ábra
Emmanuel Sejourné: Prelude No. 1. – 2. oldal

55 5

sub p *mp* *f* *rit.* *Andante*

58

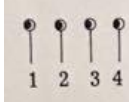
61

64

67 *molto rit.* *Andante* *pp*

Detailed description of the musical score: The score is written for piano in G-flat major (three flats) and 3/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. Measure 55 begins with a *sub p* dynamic and a triplet of eighth notes in the right hand. The tempo is marked *Andante*. Measure 58 continues with triplet patterns in both hands. Measure 61 features a *p* dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 64 includes a *ff* dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 67 starts with a *molto rit.* marking and a *pp* dynamic, followed by a triplet of eighth notes. The score concludes with a final *Andante* tempo marking.

12. ábra
Emmanuel Sejourné: Prelude No. 1. – 4. oldal



Preludes for Marimba

No. 4

by Raymond Helble
 Edited by
 Leigh Howard Stevens

Allegro

S4P-1017

© 1977 Studio 4 Productions

DEENK
 Zeneművészeti Könyvtára

13. ábra
 Raymond Helble: 4. prelűd – 1. oldal

Musical score for Raymond Helble's 4th prelude, page 2. The score is in G major and 3/4 time. It features a variety of textures and dynamics, including triplets, slurs, and accents. The piece is marked with dynamics such as *f*, *mf*, *mp*, and *p*, and includes performance instructions like *con sva* and *a tempo*. The score is divided into systems, with measures 17, 24, and 28 clearly marked. The bottom left corner of the page contains the publisher's code S4P-1017.

14. ábra
Raymond Helble: 4. prelúd – 2. oldal