

Pianistic Approach - A marimba zongoraszerű kezelésének úttörő szemléletei I.

MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet

Zeneművészeti Tagozat

Pianistic Approach

A zongoraszerű játékmód úttörő szemléletei

I. rész: Dallamütők fejlődésének metatanulmánya

Szives Márton Gábor

Konzulens: Dr. Mucsi Gergő

2024

Absztrakt

Pianistic approach, Fluid Movement, legato-játékmód, Milkov-technika, polifón megközelítés... Mindezen kifejezések egy általános törekvést és tendenciát mutatnak a marimba szólisták és a marimba játékmódszertan körében szerte a világon: egy játéktechnikai paradigmaváltásnak vagyunk tanúi.

E paradigmaváltás áttöri az eddigi üvegplafont a marimba-irodalomban és koncerteken, amivel új művek születnek, új virtuóz szint épül, illetve a zenetörténelem olyan repertoárjához férünk hozzá, amely eddig nem volt elérhető egy ütőhangszeres előadóművész számára.

Technikai és mechanikai szemléletváltás ez: megoldásokat nyújt a polifonikus dallamvezetésre, túllép az osztott ritmusú szólam- és verőkiosztáson, valamint tovább finomítja a frazeálási lehetőségeket és új kifejezésmódokat biztosít és bővíti a mozgássablon-palettánkat (Szives, 2019 c; 2019 d).

Azokban ezek korántsem újkeletű célok. Jelen tanulmány első része ennek a történelmi áttekintését foglalja össze röviden, hogy felfedezhessük: a dallamjászó ütőhangszerek fejlődése hangszer- és játéktechnikai aspektusa mellett egy hangszeresztétikai vonalon is követhető.

Kulcsszavak

pianistic approach, marimba, vibrafon, mallet percussion, Musser, Stout, Stevens, Abe, dallamjászó ütőhangszerek, polifónia, gyakorlatok

A szerző műve a Magyar Művészeti Akadémia Művészeti Ösztöndíjprogramjának támogatásával jött létre.



Abstract

Pianistic approach, Fluid Movement, legato technique, Milkov-technique, polyphonic approach... All these terms show a general aspiration and trend among marimba soloists and marimba methodology around the world: we are witnessing a paradigm shift in playing techniques.

This paradigm shift breaks through the glass ceiling in marimba literature and concerts, giving birth to new works, building a new virtuoso level, and gaining access to a repertoire of music history that has not been available to a percussionist as a performer.

It is a change of mechanical and technical approach: it provides solutions for polyphonic melodic conducting, goes beyond split-rhythm parts and sticking, further refines phrasing possibilities and provides new modes of expression.

However, these are not new goals: This first part of the study briefly summarizes the historical overview of this process, so that we can discover that the development of keyboard percussion instruments can be traced along an instrumental aesthetic line, in addition to its acoustic and technique aspects.

Keywords

pianistic approach, marimba, vibraphone, mallet percussion, Musser, Stout, Stevens, etudes, poliphonie

This work of the author is created within the scholarship of the Hungarian Academy of Arts.



Tartalomjegyzék

Bevezetés	5
Előzmények	7
Összegzés	17
Mozgássémák	18
Összegzés	23
Irodalom és források	25
Internetes források	26
Egyéb források	26
Végjegyzék	27

Bevezetés

Pianistic approach, Fluid Movement, legato játékmód, Milkov-technika, polifón megközelítés... Mindezen kifejezések egy általános törekvést és tendenciát mutatnak a marimbások, vibrafonosok és a dallamjátész ütőhangszeres¹ (dallamütös) játékmódszertan körében szerte a világon: egy játéktechnikai paradigmaváltásnak vagyunk tanúi.

Mindegyik törekvés – bármely néven is –, a zongoristák frazeálási és mechanikai² megközelítéseit akarja átültetni a marimbára: Cél a lehető legjobb megközelítése a legatonak, a valós polifón játékmódnak³, a szólamok függetlenítésének, illetve cél a billentyűs irodalom szinte változtatás nélküli importálása. Ehhez a kezek teljes zenei önállósága, a karívekkel való frazeálás és a zárt verőállású rotáció összekapcsolása látszik a megoldásnak – mely eddig ritkaság volt a dallamütők irodalmában. Ezekkel pedig új mozgássablonokat alakít ki, új fejezetet nyit a hangszerkezelésben (Szives, 2019c, 2019d).

Természetesen a mechanikai megoldásokon túl kell mutatnia a fejlesztésnek – hiszen akkor pont maga ellen beszélne, s értelme sem lenne. A szólisták körében egyre erősebben jelentkezik a perkusszív zenei megközelítés levetkőzése (v.ö.: Burton, 1965, 1995; Stout, 1993; Zeltsman, 2003): összekapcsolt hangok helyett frázisok, ívek, hangszínek jelenjenek meg a hangszeren; a kvázi-polifónia helyett valódi többszólamúságot szeretnének játszani; a szólamok szimultán frázisait önállósítani törekszenek; a metronóm-korszakot levetkőzve finomidőzítésekkel (Stachó, 2021), lokális frazeálásokkal akarják énekszerűbbé tenni a játékukat; csembalista és zongorista módon túl akarnak lépni a decrescendo hangszer¹ akusztikus pointilizmusán (v.ö. Szives, 2017b). Ezáltal áttörhetjük a marimba-repertoár üvegfalát, amely alatt naponta új sablon-darabok születnek.

E „mozgalom” magas minőségű műveket is igényel és céloz. A dallamjátész ütőhangszerek az euro-amerikai koncertkultúrához köthető történelme alig 110 éves, (v.ö. Blades, 1984; Colton, 2013; Szives, 2017a) így az irodalma és technikai fejlettsége sem olyan diverz, mint a nagyobb történelemmel rendelkező szólista hangszereké. Ezt a lemaradást az elmúlt időszakban mind a szólisták, mind a zeneszerzők új művek és átiratok mennyiségével igyekeztek behozni. Így megjelent az előadói igény is, hogy a dallamjátész ütőhangszeres társadalom csatlakozni szeretne a

¹ Dallamjátész ütőhangszerek: hangolt idiofon szóló hangszerek, melyeken akkordokat és dallamot is tudunk játszani: marimba, vibrafon, glockenspiel, xilofon, és egyéb metallofonok, litofonok, crystallofonok. A timpani bár hangolt idiofon, nem tartozik (egyelőre?) játéktechnikája miatt ide. E dolgozat keretein belül az angol mallett percussion kifejezésbe értett hangszereket értem: marimba, vibrafon, glockenspiel és xilofon. Röviden dallamütőként fogok rájuk hivatkozni.

² Különbséget teszünk a technikai és mechanikai megvalósítások között. A technika tartalmazza a zenei célok megvalósítását a hangképzéssel, mechanikával, frazeálással együtt. A mechanika a fizikai kivitelezésre összpontosít.

³ Pszeudo-polifonia: Az egy kézben függetlenedett verők hatására osztott ritmussal kialakított, mozgásban és zeneileg is egymáshoz kapcsolt szólamok. (Szives, 2019 c, 2019d; Szives 2021)

történelemmel és változatos stílusjegyekkel rendelkező koncertrepertoárhoz. Ennek egyik formája pedig a billentyűs hangszerek bő és többszáz éves repertoárjának feldolgozása – melyhez jelen technikánk elengedhetetlen lesz.⁴ (Milkov, 2021. p. III.)

Az ütősök szóló repertoárjukban csak korlátozva jutottak hozzá előadóként a zenetörténelem nagy részéhez más szólóhangszerekhez képest. E „bőjtöt” ellensúlyozza a törekvés, mikor a zongoraszerű játékmóddal szinte változtatás nélkül képes a szólista – e dolgozat szerzőjét is beleértve – barokk, klasszika, romantika vagy a kortárs billentyűs irodalom darabjait előadni marimbán vagy vibrafonon. Emellett sorra születnek azok az elsődlegesen marimbára íródó darabokⁱⁱ, melyek ezen említett korok stílusát idézve kihasználják az új hangszerkezelési lehetőséget.

De pontosan mi ez az új hangszer-játékmódszertan és -esztétikai megközelítés? Milyen megközelítései vannak és hol fogható meg az eredete?

A következő oldalakon végignézzük, hogy mennyire új technikáról vagy inkább csak paradigmaváltásról beszélhetünk-e. Felfedezzük az útját és a forrásait, azokat a szemléleteket, amikből kialakult. E dolgozat az első része egy publikációsorozatnak, amely analizálja a fentebb említett törekvést, az ahhoz kapcsolódó írásokat és műveket. Összefoglaljuk a játéktechnika- és mechanika-történeti előzményeket, megpróbálunk felállítani egy eddigi módszertani zeitgeistot, a kialakult technikai és mechanikai repertoár tipológiáját. A második részben később pedig elemezzük azokat, e dolgozat megjelenéséig publikált forrásokat, melyek a pianistic approach-csal foglalkoznak: miként közelítik meg azt és miben különböznek egymástól, s ezen felül megpróbáljuk a közös nevezőket kimutatni bennük.⁵

E cikk és további részei nagyban építenek a Parlandoban 2019-ben megjelent cikkeimre: Szives Márton: Ideokinetika és Fluid Movement – Zenei mozgások a marimbázásban. I. és II. rész (Szives, 2019 c, d), melyek a téma mechanikai alapjait elemzik.

⁴ Ezt elősegíti a dallamjátszó ütőhangszerek hangszerakusztikai és hangképzési hasonlósága a zongorához, csembalóhoz, illetve e két hangszer dominanciája és reneszánsza a zenetörténelem során.

⁵ Szives Márton: Pianistic Approach - A marimba zongoraszerű kezelésének úttörő szemléletei. II. rész: A Pianistic Approach megközelítései. *Parlando*. Megjelenik 2024 decemberében vagy 2025 elején.

Előzmények

Egy-egy hangszer fejlődésének vizsgálata nem lehet független zenetörténeti közegétől: Végigkövethetjük a zenekultúrában elfoglalt helyét, hangszertechnikai fejlődését, játéktechnikai fejlődését, repertoárjának változását és hangszeresztétikai változásait. Ezek mind függenek egymástól, de mi most mégis a hangszeresztétikai és játéktechnikai változásokat vesszük sorra. Az érdekel minket, hogy milyen vezérszálak mentén fejlődött a marimba és a vibrafon játéktechnikája az 1900-as évektől a 2000-es évekig.⁶ Áttekintjük azokat a technikai és mechanikai repertoárt fejlesztő írásokat, melyek nagy hatással voltak a hangszerjáték fejlődésére a pianistic approach szemszögéből. Bemutatunk egy kialakult technikai és mechanikai repertoárt bennük (v.ö. Olson 2008), ugyanis ezek mind azt a felkészültséget célozták, amire szerintük a marimbásnak a korokban szüksége volt és amivel hatottak a koruk játékosaira és szerzőire is (v.ö. Kastner, 1989. p. 15., 24.). Az áttekintett írásokat Olson ötlete alapján is (Olson, 2008) rangsoroljuk a szerint, hogy a hangszerkezelés melyik aspektusa dominál. Kicsit módosítva a típusok: mechanikai, zenei vagy átfogó szemléletű.⁷

Az első kiemelkedő marimba szólolisták, **Clair Omar Musser** és tanítványa **Vida Chenoweth** mutatták⁸ be a marimbát és a vibrafont, mint szóló hangszert a koncertkultúrának. „A szóló marimba irodalom kevesebb, mint fél évszázaddal ezelőtt szinte nem létezett.ⁱⁱⁱ Néhány úttörő zeneszerző/előadó, például Clair Omar Musser és Vida Chenoweth erőfeszítéseitől eltekintve a marimba repertoár az 1970-es években is korlátozott maradt” (Duerden, 1997. p. 6., idézi: Berkowitz, 2011. p. 9–10.).⁹ Ők alakították ki az addigi xilofonból hagyományozódott kétverős játékból egy akkordikus, négyverős virtuóz játékmódot. (u.o.)

Musser saját technikai örökségének nem emelt írásos emléket. Pedig Musser alapozta meg a marimba helyét a koncertkultúrában és fejlesztette ki a rugalmas négyverős játék alapjait saját fogásával (Musser-grip) (Percussive Notes, 1999.; Berkowitz, 2011.). Fogásának előnye a rugalmas hangtávkezelés a klasszikushoz képest, azonban kényelmetlennek és limitálnak tartották használói (Berkowitz, 2011). Az ő művészi hagyatékából emelkedett ki a marimba és vibrafon szólolisták második generációja.¹⁰ Bár több, mint 50 művet és átíratot írt marimbára és vibrafonra, csak körülbelül tíz alkotása maradt fenn: előadási etűdök és a Scherzo Caprice. (Szives, 2017a; pas.org)

⁶ Azért vesszük egy kalap alá őket, mert játéktechnikai palettájuk azonos alapokon nyugszik.

⁷ Mechanikai szemlélet: a gyakorlatok a játéktechnikai mechanikai oldalát célozzák. Zenei: a gyakorlatok, az írás mindent a zenei céloknak vet alá. Átfogó szemléletű: a technikával foglalkozik, ahol a zenei célok és a mechanika is szerepel.

⁸ Clair Omar Musser (1901–1998) és Vida Chenoweth (1928–2018) az első marimba szólolisták az USA-ban.

⁹ Fordította a szerző.

¹⁰ A generációkat most mechanikai és hangszerkezelési paradigmaváltásokhoz kötöm. Így a második generáció Stout-Stevens-Abe körül kezdődik. Erről bővebben a tanulmány további részében.

„Fontos hangsúlyozni, hogy annak ellenére, hogy Musser jelentősen hozzájárult a szóló- és kamarairodalomhoz, zenei preferenciájának középpontjában a tizenkilencedik század zenéje és annak átíratái álltak” (Kastner, 1989. p. 36.).¹¹

Chenoweth kitágította a koralikus és a tremolós játék lehetőségeit (Chenoweth, 1963; Kathleen, 1989; Berkowitz, 2011). Játékában a zene foglalta el az első helyet, szintén nem a mechanikai megvalósítás. „[Vida] mindig lenyomta, közel a hanglapokhoz a verőmet az övével, amit a kezében tartott. Igazából az összes technikai »tipp«, amit kaptam tőle, ennyi volt: »Minél közelebb maradsz a hanglapokhoz, annál könnyebb lesz eltalálni a jót.«”¹² (Leigh H. Stevens, idézi: Weiss, 2018) Írásai főleg az ethnomuzikológiára fókuszáltak, ám írt rövid cikkeket a négy- és kétverős játéktechnikákat összefoglalandó is (Chenoweth, 1963 a,b), melyekben az egyes verők függetlenítéséhez és akkordikus játékához ad utasítást. Bevezeti az orgona-szerű tremolóhangzást és az egykezes tremoló használatát, illetve tippeket ad a tág verőállású marimbakezelés zenei kivitelezéseire.

Az első összefoglaló írásos iskola **Goldenberg** *Modern School*-ja (1950), amely átfogó mechanikai gyakorlatokat nyújt a dallamütőkön való játékhoz két verőre. A hangszerkezelést félig mechanikai, félig a zenekari kihívások felől közelíti meg. Nem él sem zenei, sem technikai utasításokkal, egy mechanikai szemléletű pedagógiai mű, mely a gyakorlatokat (skálák, felbontások) azonban azonnal zenei környezetbe ülteti. (1. kottapélda)

Burton 1968-ban, majd 1995-ben fogalmazza meg vibrafonon azt, amit később Stout csak rejtetten tesz meg: a dallamütők szólamvezetési és zenei lehetőségeit a zongora példájára kell fejleszteni (p. 2.).¹³ Célzottan a négy verőhöz és a két kézhez kapcsolt négy, illetve két szólam technikai függetlenítését célozza, miközben bemutatja az általa használt Burton-fogást: előnye a könnyebb verőkezelés, azonban az átfogott hangtávot nehézkesen változtatja. Részletes mechanikai útmutatókon túl pontos zenei célokat határoz meg (pl. minél nagyobb ívek összekapcsolása és egységes hangszíne egy kézzel játszva). Bár megjelenik nála a polifon játék, mint majd Friedmannél, továbbra is a kétverős és a négyverős technika ötvözésére hagyatkozik náluk. Zenei szemléletű kiadás. (15. kottapélda – a végjegyzetben)

¹¹ Fordította a szerző.

¹² Fordította a szerző.

¹³ Az angol nyelvterületen ennek a szemléletnek kedvez az is, hogy a mallet percussion-ön belül a marimbát, vibrafont, glockenspielt és xilofont keyboard percussion-nek is nevezik.

SCALE STUDIES AND MELODIES IN ALL MINOR KEYS

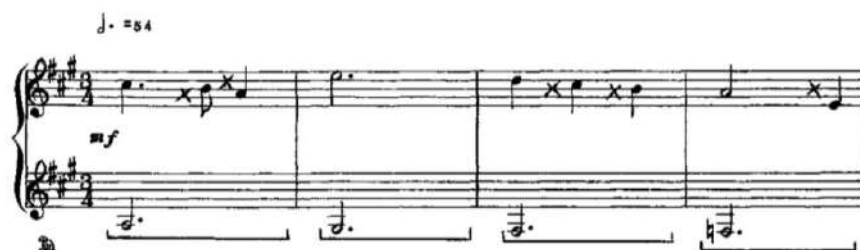
The image displays a musical score for 'SCALE STUDIES AND MELODIES IN ALL MINOR KEYS'. It consists of seven staves of music, each in a different minor key and tempo. The first four staves are scale studies: C Minor, F Minor, B^b Minor, and E^b Minor, all in 4/4 time. The fifth staff is a melodic exercise in C Minor, marked 'Moderato'. The sixth staff is a melodic exercise in C Minor, marked 'Lament'. The seventh staff is a melodic exercise in C Minor, marked 'Lento'. The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings like 'R', 'L', and 'rit.'.

1. kottapélda: Goldenberg, Morris (1950): *Modern School for Xylophone, Marimba, Vibraphone*. Chappel & Co. Inc., USA. p. 18.

Friedman 1973-as *Dampening and Pedaling* című könyvében mindent a zenei kifejezésnek vet alá. Épít Burton-re és elveti a skála és akkord alapú gyakorlatokat: improvizációkra és az előadó alkotói szerepére fókuszál, miközben nagyobb függetlenítést szorgalmaz a kezek között. A demfelést¹⁴ és pedálhasználatot különféle jazz etűdökben fejt ki, folyamatosan a zenei célokra fókuszálva a mechanikai megoldásokat mellőzve. „A gyakorlatokat nem szabad mechanikusan megközelíteni; Ugyanolyan örömmel és zenei kihívással kell kezelni őket, mint egy zenedarabot, ami pontosan a jó gyakorlat; jó zene” (u.o.).¹⁵ (2. kottapélda) Szinte teljességgel zenei szemléletű mű.

7

As you will notice, the melodic line is the same as No. 6, but I have added a single bass line. The problem here is dampening over a sustained note or contrapuntal line. In some cases I find it easier to play the bass note with the No. 4 mallet, in order to leave the No. 3 mallet free to dampen. (See diagram at top of page.) Otherwise, the No. 3 mallet would be constantly jumping to perform two functions—playing the bass note and dampening. It is very important to utilize all four mallets when possible to limit excess movement. This is the real meaning of four-mallet technique. Also, try to play the melody slightly louder than the accompaniment.



2. kottapélda: Friedman, David (1973): *Vibraphone Technique: Dampening and Pedaling*. Berklee Press Publications, USA. p. 8. Az etűd a két szólam önálló, dallamközpontú vezetése, melyet nehézít, hogy a demfelés és a dallamvezetés (a darab további részében) mindkét szólamban két kezet igényel az akkori technikákkal, így a kezek szinte folyamatosan oszcillálnak a szólamok között.

Whaley 1974-es könyve érdekes szerkesztést alkalmaz: mechanikai gyakorlat, olvasógyakorlat, majd egy dallamos memorizációs gyakorlat egy oldalon. A könyv célja a hangszerkezelés és a kottaolvasás erősítése inkább, mint a technikák fejlesztése. Támaszkodik a tanári személy jelenlétére, hangszerkezelési szemlélete didaktikus és zeneelméleti alapú. Címével ellentétben kétverős hangszerkezelésre épít, átfogó szemléletű. (3. kottapélda)

¹⁴ Dämpfen (ném.), dampen (ang.): tompítás vagy lefogás: a hang hosszának rövidítése a hanglap lefogásával. Itthon és szóban a német verzió magyarosított változatát használjuk.

¹⁵ Fordította a szerző.

TECHNIQUE 19

E \flat major triad

READING
(BAGATELLE)

Allegretto BEETHOVEN

MEMORIZATION
(ANGELS WE HAVE HEARD ON HIGH)



3. kottapélda: Whaley, Garwood (1974): *Four-Mallet Technical Studies*. Joel Rothman, USA. p. 19.

Holmgren 1978-ban adta ki a kizárólag négyverős technika fejlesztésére fókuszáló útmutatóját – útmutató, mert olyan instrukciókkal és figyelmeztetésekkel látta el, melyekkel a tanulók egyedül is képesek (lehetnek) a fejlődésre. Kizárólag mechanikai szemléletű, skálákra és hangközökre épít, ám sűrűn hangoztatja, hogy a tanulónak muszáj mindezt zenei környezetbe ültetnie. Az ekkor már elterjedt Moeller-mozgást követve tipologizálja a marimbás ütősfajtákat is, ezzel megalapozva a későbbi tanulmányokat és technika-szemléleteket.^{iv}

Stevens 1979-ben dolgozta ki és újra nagyhatású gyakorlat-gyűjteményét.¹⁶ Az első olyan útmutató marimbásoknak, mely a játéktechnika és a hangszerkezelés minden apró részletére ki akar térni a testtartástól a „megfelelő” marimbás attitűdig. Célja az általa kidolgozott Stevens-technika megtanítása és terjesztése, ezért a gyakorlatok és a példák kizárólagosan az „új” mechanikai megoldásokra és bravúrokra fókuszálnak. Büszkesége a Burton- és klasszikus fogáshoz képest rugalmasabb, nagyobb hangközöket átfogni képest Stevens-fogás: melynek hátránya viszont a lomhább verőkezelés (Berkowitz, 2011 és saját jegyzetek). Először foglalkozik részletesen a csukló, a kar és az ujjak szerepével: Szemléletében a fő frazeáló mozdulat a csukló mozgása és rotációja, melyet a kar pozicionál, illetve az ujjak hangszínnel és plusz dinamikával bővítik. A könyv és a hangszerhasználat megközelítése hasonló Holmgren tipológiájához, mellyel a különböző ütésmódokat modulárisan kezeli. Ezzel csatlakozik az ez idő tájt megszilárduló marimbás mozgássablonok kialakításához. Gyakorlatainak és kottarészleteinek narratívájában a marimbajáték és magának a zenének a hangszeres kifejezése a különböző mechanikai modulok tudatos összekapcsolásából keletkezik, így repetíciók alapulnak. A hangképzés fő iránya a vertikálitás, alap ütése a piston stroke (Szives, 2019c). Horizontális mozgást csak az egyes ütéstípusokat összekapcsolva két kéz között hoz létre (pl. double lateral stroke),¹⁷ melyben a kar és a könyök szerepe, tehát a horizontális mozgás mechanikai aspektusában jelenik meg. Teljesen mechanikai szemléletű. (4. kottapélda)

Exercises 518–521: The single alternating strokes are replaced now by double vertical strokes in sixths.

518 ♩ = 76 – ♩ = 132

519

4. kottapélda: Stevens, Leigh Howard (2005): *Method of Movement for Marimba*. Szerzői kiadás. p. 87. A kevert technikájú etűdben jól látszik az egyszerű, osztott szólamú szólamvezetés és dallamépítkezés. Egy ritmuscsoporton belül a kezek és majd az egyes verők és szólamaik konzekvens helyet kapnak, így kialakul a pseudo-polifónia.

Az Olson-féle felosztás szerint (Olson, 2008. p. 39.) **Cirone**, **Moyer** és **Van Geem** kiadványai (Cirone, 1985.; Moyer, 1992.; Van Geem, 1992) mechanikai kiadványok: csak a játéktechnikai megvalósításra fókuszálnak. Míg Cirone kortársainak művei alapján állít össze gyakorlatokat (Abe,

¹⁶ Ezt 1990-ben, 1993-ban, 1997-ben és 2000-ben átdolgozta, lényegében csak kiegészítette a gyakorlatokat.

¹⁷ Ezeknek a bővebb kifejtésére a [Mozgássablonok](#) részben térünk ki.


Stevens stb.) – bár ezzel indíttatása zenei –, Moyer és Van Geem a repetitív gyakorlatokban hisz. E kiadványok a jelen korok fejlesztőkönyvei, meglévő megoldásokra.

Stout 1993-ban már világhírű marimbás volt, mikor kiadta egyéni gyakorlatgyűjteményét. Szemléletében a vertikális mozgás dominanciáját felváltja a horizontális karmozgás, fő frazeáló erő a kar mozdulata és a csukló rotációja, melyet a csukló csak kiegészít. „(A virtuóz) eredeti művek és átiratok tudatosították bennem, hogy újfajta technikára van szükség. A játékmódja pedig legyen vízszintes – nem annyira a verők fel és le mozgatásával foglalkozzon, hanem azzal, hogy hogyan lehet átjutni a hangszeren az egyik hangtól a másikig” (Stout, 1995. p. 6.).¹⁸ Könyvének fókuszja a minél finomabb hangképzés és a hangszertudat célzott erősítése pusztán mechanikai gyakorlatokon keresztül. Jelentősen merít **Luigi Bonpensiere** hasonló célú, zongoristáknak írt könyvéből (Bonpensiere, 1953).¹⁹ Előnye, hogy zene-fókuszú attitűdöt akar átadni holisztikus módon, nem kizárólagos tudást didaktikus módon. Gyakorlatai kizárólag mechanikai jellegűek és repetíción alapulnak. Használja a Holgren-Stevens féle tipológiát, azonban a játékosokat a rendszerre vezeti rá. (5. kottapélda) Ad ötleteket és utasításokat is zenei kifejezésekhez, bár nem az áll a fókuszban, így mechanikai indíttatású átfogó szemléletű mű.

Exercise 22

This exercise also emphasizes double vertical technique between the hands, the interval of a perfect fifth, and an interesting rhythmic variation. Each measure is sequenced up a major second, creating a whole tone scale in each voice.

Slow-Fast



5. kottapélda: Stout, Gordon B. (1993): *Ideo-Kinetics – A workbook for marimba technique*. Keyboard Percussion Publication, USA. p. 27. A double vertical stroke-ra épülő pozicionálást fejlesztő feladatában a bekeretezett hangok a két kéz közötti kapcsolatot jelzik: azonos hang a két között.

Peters könyve (Peters, 1995) Olson felosztása szerint mind zenei, mind mechanikai alapot kíván nyújtani a marimbakezeléshez. Saját etűdgyűjteményt ír, melyben azonban a zenei megfogalmazások mindig a technikai célokat szolgálják, új mechanikai vagy hangszerkezelési szempontok kifejtése helyett inkább a meglévő gyakorlatok fejlesztésére fókuszál (v.ö. Olson, 2008.).

¹⁸ Fordította a szerző.

¹⁹ Gordon Stout zongoristaként tanult, majd elbűvölte a marimba hangja, s egész életét ennek a hangszernek szentelte.2

Nancy Zeltsman tanításai új szemléletet hoztak a marimbakezelésbe (Zeltsman, 2003), melyet utána sokan követtek: Az alapokat nem a négyverős fogás mechanikai gyakorlataival, hanem a hangképzéssel kezdi. Kifejezetten a zene és a hangszer szeretete a hangsúlyos írásaiban, zenei szemléletű, minden mechanikai kivitelezést ennek vet alá. Magyarázatai az egyes ütés hangképzésétől a futamok zenei célmeghatározásáig és a gyakorlásig lefedik a felkészülést.

Három részben építi fel írását: 1.) Hangképzés, hangszerkezelési alapok, gyakorlás és hangszeresztétika; 2.) 50 rövid négyverős gyakorlat; 3.) Frazeálás és átiratok

Az első rész a hangszer zenei kezelése és megszólaltatása köré csoportosul. Különböző ütésfajtákat vezet be, melyeket hangszín-tulajdonság alapján minősít és használ: Down, Up, Full, Tap (ejtés). Moeller-mozgásból indul ki (v.ö. Szives, 2019 c,d; Jongmsa, 2019), azonban azon kívül gondolkodik: a hangképzés változatossága a cél. Elsődleges szempontja a holisztikus zenei gondolkodás koncepciójának átadása, hogy a hangszer ne „szer”, hanem „hang” legyen a játékos kezében. Például a záró tremolók frazeálásáról egy helyütt így ír: „Hallottad már, ahogy egy jazz szaxofonos befejez egy balladát? Ahogy elhal az utolsó hang, egyre inkább már csak a lélegzetvétele hallod, s abban azokat a gyönyörű szabálytalanságokat? (...) úgy gondolom, ez egy jó példa, hogy hogyan van jelen a gyönyörűség a z egyenletlenségben.”²⁰ (Zeltsman, 2003. p. 41.)

A második rész gyakorlatai minden szempontból zenei megközelítésűek. Zeltsman apró etűdöket ír különböző hangszerkezelési problémák köré. (6. kottapélda)

This study focuses on hand independence as well as coordination. Your left hand sets up a waltz feel and can then go on “automatic pilot”; the right hand plays different material on top. In association with practicing this study, you could try a little improvisation. Play the left-hand pattern as written but, with the right hand, play any A-flats and D-flats, together or separately, in any rhythm.

6. kottapélda: Zeltsman zenei etűdjei, 6. gyakorlat. (Zeltsman, 2003. p. 56.)

„Ez a gyakorlat a kezek függetlenítésére és koordinálására fókuszál. A bal kezed felépít egy keringőszerű lüktetést, majd autopilotába kapcsol, s a jobb kéz e felett játssza a felső szólamot. A gyakorlatra alapozva te is létrehozhatasz kis improvizációkat. játszd a leírt balkéz mintát, míg jobb kézben Ab (Asz) vagy Db (Desz) hangokat hozz bármilyen ritmusban.” (ford. a szerző)

²⁰ Ford. a szerző.

A harmadik részben a frazeálásé a szerep. Mindazt a technikai alapot (hangképzés, verőkezelés, csuklókezelés, ütéstípusok stb.), amit az előző részekben felépített, most tovább finomítja. Kialakít egy szemléletet, ahol az ütések és azoknak a típusai nem csak lokálisan érdekesek, hanem meghatározhatják a frázis, a lüktetés, a dallam és a különböző szólamok szerepét is a zenén belül. Elrugaszkodik a dinamikák (p-ff) és a hangképzések (pl. staccato, tenuto) pusztán mechanikai megközelítésétől, hanem auditív célokat tűz ki, majd ehhez fűz mechanikai kommentárt. Például: „A célom az hangsúlyos (accented) hangoknál nem csak az, hogy hangosabbak legyenek a többi hangnál, hanem hogy egy megkülönböztethető élesebb hangzásuk legyen. Ehhez egy gyors downstroke-ot kombinálok egy hirtelen csuklócsapással felfele.”²¹ (Zeltsman, 2003. p. 84.) Majd a frazeálási példák után áttér a repertoárépítésre és az átiratok elemzésére, ugyancsak ezen a hangképzés és a zenefókuszú technikai megvalósítások fényéből.

Zeltsman könyve egy holisztikus művészei attitűdöt épít fel olyan zenészekben, kik ütőhangszerre, marimbára specializálódtak. Először foglalkozik részletesen az egyes hangok hangképzésével és azok hatásával az egész zenei folyamatra. Megjelenik nála az artikuláció, a zongoraszerű marimbakezelés, foglalkozik az egyes ütésteknikák, verőrendek zenei szerepével (7. kottapélda). Nem állít fel új mechanikai palettát, hanem a meglévőt tisztítja le és rendezzi a zenei célok égisze alá.

A much more comfortable and healthy sticking in situations such as this is 1243, 1243, etc. With this sticking, the music will sound much more beautifully phrased. The 1243 configuration comprises balanced, symmetrical movements that lend themselves to flowing, natural-feeling phrasing.

Vivace ♩ = 68 (Finger in accented style; impressionist)



Copyright © 1983 by Dover Publications, Inc.

7. kottapélda: Zeltsman példája a "zeneibb" verőrendre J. S. Bach B-dúr prelúdium és fűgája Prelúdium tételében, BWV 866.

„Egy sokkal kényelmesebb és egészségesebb verőrend ebben az esetben az 1243. Ezzel a verőrenddel a zene sokkal szebben frazeáltabb lesz. Az 1243 sorrendben a hangszín egyensúlyban van a verők között, a mozgás szimmetrikus, ami így egy könnyebb és folyamatosabb zenei folyamathoz vezet. (Mondja ezt annak ellenétve, hogy sokan 2343 vagy 1343 verőrendet használnának, aza tripla ütés csinálnának egy kézben., mely szerinte nem más, mint egy ritmikus tremoló, melyet mindig megakasztunk – így esetlenebb.

Nem foglalkozik azonban részletesebben az egy kézen belüli frazeálás lehetőségeivel és a lineáris szólamvezetéssel, azonban így is hiánypótló irodalommal gazdagítja az ütősöket.

²¹ Ford. a szerző

Ford óriások vállán áll (Ford, 2005): A marimbajátékról szóló utasításaiban Stevens fogását és vertikális gondolkodását egyesíti Stout és Zeltsman hangszerközeli, puha játékával és gyakorlásmódszertanával, kicsit meghintve Burton és Friedman holisztikus nézetével és az előadó zeneiségébe vetett hitével. A tipologizált ütéstípusokat kizárólag előadási etűdökben, zenei környezetben mutatja be. Továbbra sem szakad el az eddigi technikai vagy mechanikai lehetőségektől és a 2000-es évekre megszilárdult tág állású, kapcsolt ritmusú, pszeudo-polifoniára épülő marimbajátéktól. Műveiben megjelennek a hasonló kiadásokban ritkán látott előadási és frazeálási utasítások, könyve zenei szemléletű. (8. kottapélda)

Medium Soft Mallets

Coventry

Chorale #3

Mark Ford

Roll All Notes ♩ = 66-70 With Honor and Respect

pp

Slower with weight

mp

cresc.

8. kottapélda: Ford, Mark (2005): *Marimba: Technique Through Music*. Innovative Percussion Inc. USA. p. 50. Mindkét szólam egykezes tremolóval indít a 'H', illetve 'D' hangokon, majd kétverős tremolóvá épül. Hogy milyen tremolót ajánl, azt nem írja, előadó választása (Szives, 2019 a). A10-ig ütemig egy bevezetőt láthatunk, mely után a dallamíveket kötőívvel jelzi.

Két szerzőpáros könyve újra az alapokat próbálják meg lefektetni mechanikai és átfogó szemlélettel, etűdöket és átirat-részleteket hozva a zenekultúránk repertoárjából. **Grover and Whaley** könyve (Grover and Whaley, 2006) a mechanikai megvalósítások alapjai mellett átiratokat sorol kis zenei etűdökként. **Lane and Floyd** gyakorlalkönyve (Lane and Floyd, 2006) a Stevens-Holmgren-i alapokat tanítja újra mennyiségi példákkal.

Bobo 2007-ben írta meg „permutációit”: kimeríti a mennyiségi gyakorlás és a mechanikai erőnlét kifejezés fogalmát. „Minden gyakorlat »rács«-szerűen van írva, és ha helyesen gyakorolják, skálákon és arpeggiokon keresztül a könyv potenciálisan több mint 129 600 gyakorlatot tartalmaz. Minden gyakorlatsorozatot egy repertoárlista előz meg, amely több mint 90 marimba művet tartalmaz, bizonyítva, hogy bármely haladó marimbás profitálhat az anyagból.”²² (Olson, 2008. p. 38.) Mechanikai gyakorlatait egy alaposan összeállított repertoárlistával támasztja alá, majd a könyve a *Seven Days* című résszel zárul, ahol gyakorlatait zenei környezetben manifesztálja saját előadási etűdjeivel. Kifejezetten mechanikai szemléletű.

Összegzés

A 2000-es évekre észrevehetünk egy a tipologizált ütéstípusokon megszilárduló játékmódot mind az előadási darabokban, mind a fejlesztő, oktató anyagokban. A marimba zenei lehetőségei a szóló, dallamvezető szereptől a kíséretig és az akkordikus játékmódig terjed, mechanikai és hangszerkezelési fejlődése azonban megtorpanni látszik az ütéstípusok kategorizálása után. Az ütéstípusok pedig egy meghatározott előadási mozgáskultúrát, mechanikai kifejezés-palettát hoznak létre, mely nem csak az előadókat, hanem a szerzőiket is befolyásolja. Onnantól kezdve viszont találkozunk egy újító szemlélettel is: már ismerjük a technikai alapokat, bő 30 év áll a marimba-metodika mögött, kialakultak a klasszikus mozgássémák. Burton-t, Stout-ot követve Peters-nél, Zeltsman-nál és Fordnál felfedezhetjük a többi szólóhangszer történelméből már ismert zenei, esztétikai központú törekvést, mellyel utat nyitnak egy új mozgásséma lefektetéséhez.

²² Ford. a szerző.

Mozgássémák

A következőkben összefoglaljuk a tipologizált ütésfajtákat és megnézzük mind előadói gyakorlatot, mind kotta-szemiotikát követve, hogy mik azok a játékfajták, hangszerkezelési stílusok, melyek a paradigmaváltás előtt meghatározták a marimbajátékot.

Építkezem a Szives, 2019 c és d publikációkra, melyeket ajánlok e rész teljes megértéséhez, azonban itt is teszünk egy gyors összegzést.

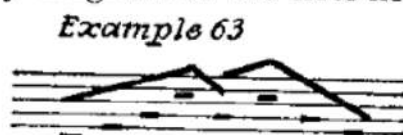
Nem ildomos önmagunktól idézni, azonban most szükséges: „A mozgásséma (vagy mozgássablonok) egy zenei részletet, hangok csoportját a térben egy iránnyal összefoglaló mozdulatsorozat, mely több apró mozdulategységet (mozdulatok, ütestípusok ...) kapcsol össze. Ezt a nagyobb mozdulatot (a sémát) lehetőleg egy lendületre építi fel, igazodva a hangszer felépítéséhez és alkalmazkodva a zenei mondanivalóhoz. Használatuk mind a darab memorizálásánál, mind a kivitelezésénél segítségünkre van az információk tömbösítése miatt, a hallgatót pedig segíti a zenei egységek befogadásába és strukturálásában a mozgás és a mikroidőzítések anticipálásával és rendszerezésével.” (Szives, 2019, d. p. 2–3.)

Például mi egy mozgássablon? Több szintje van. Egy a piston stroke (full stroke vagy egy csuklóütés) (pl. Stevens, 2005) is az, Stevens és Stout-féle gyakorlatok is mozgássablonok építenek fel (4. és 5. kottapélda), illetve egy játékos is ilyeneket dolgoz ki egy-egy művön belül egy még ismeretlen futam, állás kivitelezésére.

Ez a felfogás nagyon hasonlít Bonpensiere hangszertudat-fejlesztő szemléletére, ahol ő is pozíciókat és irányokat határoz meg a zongorán. (9. kottapélda)



After the first symbolic grasp of location, we substitute for the notes the symbol of quantitative (eight to the beat) order, together with the scheme of relative position suggested by the very diagram of the note-heads:



9. kottapélda: *Bonpensiere, Luigi (1953): New Ways To Piano Techniques. p. 77. Kottakép szimbolizálása, mozdulattá alakítás és ráültetése a hangszerre.*

A mozgásséma (vagy mozgásablon) nem pusztán a mechanikai kivitelezést segíti vagy célozza, hanem a mozgás, hangszerkezelés, zenei kifejezés és hangok összegét célozza, hogy fizikai és figyelmi szempontból a legideálisabb legyen előadó és hallgató számára (Szives, 2019d). A probléma akkor adódik, ha ez a sematizálás válik az egyik meghatározó szemponttá egy hangszer kezelésénél.

Felfedezhetjük, hogy az előző etűdkönyvekben a technikai megközelítés dominanciája az előadói utasítások és jelek hiányát okozzák – még a zenei problémák ihlette gyakorlatoknál is (például Goldenberg). Ez pedig magában rejti azt a problémát, melyet később Stevens tipologizálása véleményem szerint erősít: nem zenei, hanem mechanikai alapon képződik a hangok és az ütések összekapcsolása. Az előadói gondolkodás kialakít egy mozgásablon-repertoárt, melyet utána globálisnak vél.

Nem említettük, pedig fontos szereplője a marimba-művészetnek: Abe Keiko. Abe alakította ki a marimbajáték japán stílusát. Egyedi zenei nyelvezetével külön kifejezésmódot hozott létre az 1979-től kezdve^v (Kite, 2014; Santos, 2008; Szives, 2019 a,b), hangszerkezelése és technikája azonban sokban hasonlít az európai és amerikai kortársaira (v.ö.: Colton, 2013, Kastner, 1989.), iskolát vagy gyakorlatgyűjteményt nem írt.

Retrospektívan elmondhatjuk, hogy azok a mozgásmintázatok, amiket a klasszikus és alapszintű dallamütős játéktechnika megkövetel, azokat az előző szólisták és könyvek építették fel (v.ö.: Szives, 2017a; Szives, 2019a, 2019b):

- egyes ütés egy kézben (single independent stroke, SIS)
- váltottkezes játék egyes ütésekkel (single alternating stroke SAS)
- egykezes és kétverős tremoló (one-handed tremolo, mandolin-roll, single stroke roll)
- négyverős akkordikus tremoló (tremolo)
- verők együtt mozgatása, akkordikus játék (double vertical stroke, DVS)
- verők külön mozgatása egy kézben, rotációja és a négy verő különböző permutációja (double lateral stroke, DLS)

Ezek az ütések utána ritmusképtől, de nem dallamtól függően egy mozdulatba csoportosulnak: mozgásablonokká. (Szives, 2019 c, 2019d) Feltűnő az etűdökben és a darabokban, hogy a DVS és a DLS hangközei egy kézben a tág állásokat preferálják még akkor is, ha két különböző szólamot vezet a két verő. Egy kézben egy mozdulatra és rotációra számított hangok ritkán lépik túl a 2, maximum 3 hangot kézváltás nélkül. Azonban az osztott ritmus kihasználásával ez a korlát elpalástolható, a szólamok folyamatosságának érzetét lehet kelteni még akkor is, ha a mozdulatot az egyes hangok és ütések között kézváltások szabdadják: – kialakul a pseudo-polifónia. (10., 11. és 12. kottapélda)

10. kottapélda: Gordon Stout: *Vistas of Amfikaia*. Full Circle Publication, 2019. mm. 24–33. Osztott ritmus által kialakított pszeudopolifónia.

11. kottapélda: Abe Keiko: *Memories of the Seashore*. Scott Japan Company Ltd. 1987. Tranquillo mm. 3–6. A szólalom dallamvezetésénél folyamatosan oszcillál a kézváltás, ám sűrű ritmusképletnél az osztott ritmus is kettő vagy három összefüggő dallamvonalként áll össze hangzó anyagban.

12. kottapélda: Andrew Thomas: *Merlin II*. Associated Music Publisher Inc., New York. 1989. mm. 1–8. Kevert technika és osztott ritmusú szólamkezelés (mm. 5–6). A szólisták művei és lehetőségei hatással vannak a nem hangszeres szerzők hangszerelésére is.

A pszeudo-polifónia kifejezést most nem szerkesztési, hanem inkább előadói szempontból használjuk. Az osztott ritmus használatával egy-egy kéz mozdulata csak egy DVS-ig, egy rotációig vagy egy DLS-ig tart. Utána a kézváltás feloldja az izomfeszültséget és a mozdulatra vonatkozó figyelmet is az adott kézben. Így a két kéz oszcilláló szólamvezetéseit egy mozdulattá kapcsolja össze a figyelem, melyek így zeneileg is dependenssé válnak.

A lineáris és szűk lépésekből álló futamokat vagy dallamvezetést bármilyen szólam-környezetben váltott technikával oldják meg. Leegyszerűsítik vagy elhagyják az akkordikus játékot, s kétkezes verővezetést vagy egyverős duplázást alkalmaznak arra a szakaszra.²³ (13. kottapélda)

13. kottapélda: Clair Omar Musser op. 6 no. 8. Etude "Nature Boy". Studio 4 Publication, 1976. Largamente és Andante mm. 1–7. Facsimile az Indiana University könyvtárából. Az egyszólamú részeket váltott kézzel játsszák, s a kétverős és a négyverős technika, illetve szólamgondolkodás folyamatosan váltakozik.

Így a marimba irodalomban észrevehetünk egy általános hangszerkezelési szemléletet, a második generáció általánosodott technikai palettáját.

- mozgássablonok kialakítása az alap mechanikai fogások összekapcsolásával
- vertikális csukló- és karmozgás fontossága a frazeálásban
- egy kézben a ritmikus verőváltások és rotáció ritkán lépi át a 2–3 hangot, utána kézváltás
- függetlenedett verők egy kézben
- előző kettő kihasználása osztott ritmusú szerkesztésben és pszeudo-polifónia
- virtuóz regiszterváltások és verőtáv váltások
- lineáris dallam vezetése váltott kézben vagy egy verővel duplázva
- törekvés a legato szólamvezetésre
- a tremoló a hanghosszt hivatott kibővíteni: egykezes tremoló (pedálhang, kitartott dallamhang hang), koralikus tremoló (több szólamban), mely megállítja a mozgást

²³ Azaz egy verővel vezetik végig az adott passzázst. Angolul: single mallet line. (Stevens, 2005. p. 106.)

Ez pedig nagy hatással volt később a legtöbb zeneszerzőre is, akik e hangszercsoportra írtak, hiszen a szólisták, vagy ezen etűdökön felnőtt ütősök is csak ezeket a lehetőségeket tudták nekik bemutatni vagy konzultáció során a darabokban hagyni (v.ö. Heagney, 2013; Szives, 2019c; Szives, 2021).

Észrevehetjük, hogy a technikai tipologizálás kevésbé, a polifónikus gondolkodás jobban megjelenik a vibrafonos művek és gyakorlatok körében. Ennek okát csak feltételezem: a hanghossz és identitás. A vibrafon hanghossza többszöröse a marimbáénak – míg a vibrafonnál akár több másodperc, a marimbának 2-3 másodperc maximum egy hanglap lecsengési ideje (Szives, 2017b).²⁴ Így a vibrafonnál kezdetektől kihívást jelentett a hanglapok összecsengésének kezelése. Ám ez lehetőséget is teremt: nagyobb figyelem fordul a szólamok kezelésére. Ugyanezt a gondolatot fogalmazza meg Friedman is, mikor a demfelés fontosságát hangsúlyozza. (v.ö. Friedman, 1973: Section I. Mallet Dampening)



The first three notes, being a triad, can be played smoothly by sustaining the pedal. But what about the four notes that follow? If the pedal is sustained under these notes, they will all ring together and sound like this.



14. kottapélda: Friedman, David (1973): *Vibraphone Technique: Dampening and Pedaling*. Berklee Press Publications, USA. p. 2. (p. 5.)

Kottakép is érdekes. A mai napig jobban elterjedt a 3-oktávós hangszer.²⁵ Ez azt jelenti, hogy a kottakép G-kulcsban egy ötvonalas sorban lejegyezhető, nem lenne muszáj két sort használni, mint a marimbánál. Azonban Burton és Friedman is a kétszólamú lejegyzést preferálja etűdkönyvükben is,²⁶ mely erősíti a polifónikus gondolkodást (2., 14. és 15. kottapélda).^{vi}

²⁴ Természetesen ez függ a gyártótól, anyagtól és teremtől is.

²⁵ Kis f-től a háromvonalas f-ig, vagy az F3-tól az F6-ig.

²⁶ Ennek az elterjedését a 4-oktávós (C3-C7) vibrafon elterjedése erősíti – pl. Adams VAWA40S vagy Mido Concierto vibraphone. A művek körében szerzőfüggő, hogy melyiket használják.

Összegzés

A dallamütők játéktechnikai fejlődését megfigyelhetjük a szólisták és kiemelkedő pedagógusok által írt gyakorlatokon keresztül. Itt felmérhetjük mindazt a lehetőséget, melyeket a szerzők esszenciálisnak gondolnak hangszerkezelésnél mind játéktechnikában mind hangszeresztétikailag. (v.ö. Olson, 2008)

Amennyiben hangszerkezelési paradigmaváltások felől akarjuk megközelíteni a dallamütők fejlődését, úgy a 2000-as évekig kettő nagyobb eseményt fedezhetünk fel. Az első Clair Omar Musser tevékenysége, aki kialakította a négyverős hangszerkezelést, elszakadva a xilofonos kétverős játéktechnikától és hátrahagyva a népi hangszer példáit²⁷ (Berkowitz, 2011; Kastner, 1989). Az ő vonalán fejlődött tovább a tág verősállású, akkordikus és lineáris dallamot két kézzel vezető hangszerkezelés fejlődése.

A következő lépést az 1970-es évek Abe-Stevens-Stout-Burton négyese fémjelezte, akik már öt oktávós marimbán dolgozhattak. A független verőkezeléséből, az osztott ritmusú pseudo-polifóniából, a gyors duplázásokkal vezetett lineáris szólamokból, a tipologizált ütészajták mozgássablonjaiból és a különféle, egyre puhább és korálszerűbb tremolókból (Szives, 2017 a,b) egy virtuóz hangszerhasználati szokást alakítottak ki, mely a további évtizedekben meghatározta a hangszerkezelés fejlődését – megteremtve a második generációt.

Ehhez hozzájárultak a fogások fejlődése is (v.ö. Berkowitz, 2011): Stevens-ék elhagyták a Musser-grip-et, Burton fogásával az egyverős lineáris dallamvezetés gyorsabbá vált, Stevens fogásával a verőfüggetlenítés és a nagyobb hangközök elérhetővé váltak, miközben a klasszikus fogás továbbra is fejlődött és gyors, virtuóz, de távlimitált lehetőséggé fejlődött.

Felfedeztünk egy hangszerkezelési és szólam szerkesztési jelenséget, mely a marimba és vibrafonkezelésre kifejezetten jellemző: a pseudo-polifóniát. Azonban ez nem jelenti azt, hogy a polifonikus szemlélet, a szólamok vezetése és a zenei kifejezés elsőbbsége a technikai megvalósításon túl nem lenne jelen a dallamütők világában. Ez csak azt jelenti, hogy általánosodott egy olyan mozgássablon, mely limitálta a hangszer kifejezőképességét.

Örök törekvésként látjuk a zenei fókuszú gyakorlatoknál (Burton, 1963; Vida, 1963 a, 1963b; Ford, 2003; Friedman, 1973; Sout, 1993. stb.) és a szóló művekben is (Duerden, 1997.; Norton, 1988.; Santos, 2008.; Zeltsman, 2003.) a hangszerakusztikai és mechanikai korlátok leküzdését:

²⁷ Azaz a guatemalai népi hangszer három, négy és kétverős példáit. Az USA-ba guatemalai és mexikói közvetítéssel került a marimba. (Blades, 1984; Chenoweth, 1963 a,b)

többszólamú játék, legato szólamvezetés, hangképzés és hangtest formálása, mellyel a hangszer szólóhangszer helyét szilárdítják meg.

A marimba, mint szólóhangszer felemelkedése az 50-es évekig átíratok és különféle szerzői megkeresések mentén láthattuk, melyek folyamatosan más hangszerekhez viszonyították őt (Berkowitz, 2011). Musser is átíratokkal kezdte (Kastner, 1989. p.36.), a hangszer profiljának kikristályosodása a 70-es évektől látható a dömpingszerűen megjelenő szóló műveken keresztül.

A marimba önképének megszilárdulása saját mechanikai repertoárját is megszilárdítja, melyet különböző szerzők tipologizálnak (Whaley, 1974; Holmgren, 1978; Stevens, 1979), s kialakul a dallamütők és főleg a marimba saját játéktechnikai lehetőségének tárháza, mely fejlődve, kicsit változva és egyre virtuózabba válva meghatározza a nyelvezetét és a rá írott műveket – mi több, az átíratok és az elérhető szolista zeneirodalom skáláját is – a 2000-es évekig.

Ekkortájt már megjelenik az igény a marimbajáték zeneesztétikai megközelítésére a mechanikai tanításon túl, hasonlóan a többi szolista hangszer történelméhez. Ford és Zeltsman ebben alkot hiánypótlót. Időközben a szolisták újabb generációjánál felmerül a lehetőség egy újabb hangszertárs imitálására pont ezen technikai és hangszerkezelési fejlődésből kifolyólag: a zongora-irodalom importálására. Ahogy a *Fluid Movement* című cikkben is megfogalmaztam (Szives, 2019c, p. 3.) minden hangszer fejlődése egy evolúcióként fogható fel: az új megoldások átértelmezik a megszokott mintákat (szokásokat), de nem lecserélik azokat, hanem kiegészítik. Az új megoldások beépülnek a művész vagy előadó tárházába, bővítik a mechanikai és technikai repertoárját, s nem önállóan működnek, kizárva más ötleteket, hanem rájuk épülve, szervesen a többivel együtt. A Pianistic Approach sem váltja fel az eddigi játéktechnikákat, hanem egy újabb – már igen rég várt – adalék a dallamütősök technikai és mechanikai repertoárjában.

Cél a polifón játékmód fejlesztése és a tágállású verőkezelés által limitált lineáris osztott ritmusú szólamvezetésre egy alternatíva kidolgozása, a puha és változatos hangképzés és a fejlett frazeálási lehetőségek. Ez pedig újabb mozgássablonokat és hangszerkezelési attitűdöt követel – a harmadik generációt. Ezt a tanulmány következő részében fejtem ki.

Irodalom és források

- Blades, James (1984): *Percussion Instruments and their History*. Faber and Faber Limited, London.
- Berkowitz, Adam Eric (2011): *A Comparative Analysis of the Mechanics of Musser Grip, Stevens Grip, Cross Grip, and Burton Grip*. Florida Atlantic University, USA.
- Bobo, Kevin (2007): *Permutations for the Advanced Marimbist*. KP Publication
- Bonpensiere, Luigi (1953): *New ways to piano technique*. The Philosophical Library Inc., USA.
- Burton, Gary (1965): *Introduction to Jazz Vibes*. Creative Music Inc., USA.
- Burton, Gary (1968 és 1995): *Four Mallet Studies*. Creative Music, USA.
- Chenoweth, Vida (1963a): Mallet Position with 2 Mallets. *Percussionist*.
- Chenoweth, Vida (1963b) Four-Mallet Technique. *Percussionist*.
- Colton, Michelle (2013): *Typologies of Movement in Western Percussion Performance: A Study of Marimbists' Gestures*. University of Toronto. Canada
- Cirone, Anthony (1985): *Master Technique Builders for Vibraphone and Marimba*. Belwin Mills
- Duerden, Darren (1997): *A Pedagogical Guide for Twenty Unaccompanied Four-mallet Marimba Solos*. Tallahassee: Florida State University.
- Dull, Luke (2014): *Effective Transcriptions: A Discussion Regarding Technical, Musical, and Practical Approaches for the Modern Marimba*. Doctorate School of the University of Kansas.
- Eyler, David (1979): Robert Kurka's Concerto for Marimba and Orchestra. *Percussionist*, Volume 17, No. 1
- Ford, Mark (2005): *Marimba: Technique Through Music*. Innovative Percussion Inc. USA
- Friedman, David (1973): *Vibraphone Technique: Dampening and Pedaling*. Berklee Press Publications, USA.
- Holmgren, Marj (1978): *Developing Four Mallet Technique*. Studio 4 Production, California.
- Goldenberg, Morris (1950): *Modern School for Xylophone, Marimba, Vibraphone*. Chappel & Co. Inc., USA.
- Grover, Neil and Whaley, Garwood (2006): *4 Mallet Fundamentals*. Meredith Publication
- Heagney, Daniel (2013): *Peter Klatzow's Six Concert Etudes For Marimba – A Performer's Guide*. Louisiana State University, USA.
- Howarth, Gifford (2002): *Simply Four*. Tap Space
- Kastner, Kathleen Sherry (1989): *The Emergence and Evolution of a Generalized Marimba Technique*. University of Illinois.
- Kite, Rebecca (2014): *Keiko Abe – A Virtuosoic Life: Her Musical Career and the Evolution of the Concert Marimba*. GP Percussion, USA.
- Lane, Johnny Lee and Floyd, Samuel A Jr. (2006): *Four-Mallet Independence*. Hal Leonard Publication
- Milkov, Theodor (2021): *Four Mallet Method*. Edition Svitzer kiadó, első kiadás.
- Moore, Jeff (1997): The Marching Percussionist as a Total Percussionist. *Percussive Notes* Vol. 35, No. 5. pp. 33-35.
- Moyer, James (1992): *Four-Mallet Method for Marimba*. Studio 4
- Norton, Christopher Scott (1988): *Transcribing for Solo Marimba*. Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College.
- Olson, Darin (2008): Four-Mallet Marimba Methods: from Mechanics to Musicality. *Percussive Notes*, 2008. augusztus. pp. 36–39.
- Percussive Notes (1999): Clair Omar Musser. *Percussive Notes*, 1999 April.
- Peters, Mitchell (1995): *Fundamental Method for Mallets Book*. Alfred Publishing

Pianistic Approach – A zongoraszerű játékmód úttörő szemléletei I.

- Santos, Juan Manuel Àlamo (2008): *A Performance Guide and Theoretical Study of Keiko Abe's Marimba D'amore and Prism Rhapsody for Marimba and Orchestra*. University of North Texas.
- Spalding, C Dan (1980): The Evolution of Drum Corps Drumming: A Brief History of Rudimental Drumming in America from the Music of the Continental Army to the Modern Junior Drum and Bugle Corps. *Percussionist*, Volume 17, No. 3. pp. 118-131.
- Stachó, László (2021): Dohnányi előadói stílusának átfogó vizsgálata: a forráscsoportok nyújtotta lehetőségek. *Dohnányi-tanulmányok*. pp. 211–246. Budapest
- Stevens, Leigh Howard (2005): *Method of Movement for Marimba*. Szerzői kiadás.
- Stout, Gordon B. (1993): *Ideo-Kinetics – A workbook for marimba technique*. Keyboard Percussion Publication, USA.
- Szives, Márton (2017 a): Clair Omar Musser: Scherzo Caprice, út a klasszikus marimbázáshoz. *Parlando*.
- Szives, Márton (2017 b): Megszólal a marimba – stúdióelemzés egy marimba hangjáról. *Parlando*.
- Szives, Márton (2019 a): Tremoló Keiko Abe-nál. I. rész. *Parlando*.
- Szives, Márton (2019 b): Tremoló Keiko Abe-nál. II. rész. *Parlando*.
- Szives, Márton (2019 c): Ideokinetika és Fluid Movement – Zenei mozgások a marimbázásban. I. rész: A mozgássablonok. *Parlando*.
- Szives, Márton (2019 d): Ideokinetika és Fluid Movement – Zenei mozgások a marimbázásban. II. rész: Fluid Movement elemzése. *Parlando*.
- Szives, Márton (2021): Reményi Attila: Strokes for marimba – Kapcsolatok az abe-i világgal. 2/1. *Parlando*.
- Van Geem, Jack (1992): *4 Mallet Democracy for Marimba*. Belwin Mills
- Whaley, Garwood (1974): *Four-Mallet Technical Studies – for Xylophone, Marimba, and Vibes*. Joel Rothman, USA.
- Zeltsman, Nancy (2003): *Four-Mallet Marimba Playing: A Musical Approach for All Levels*. Hal Leonard Inc.

Internetes források

- <https://theomilkov.com/> (Utolsó letöltés dátuma: 2024. 07. 14.)
- <https://kaistensgaard.com/> (Utolsó letöltés dátuma: 2024. 07. 14.)
- <https://spectrumentheogen.com/> (Utolsó letöltés dátuma: 2024. 07. 14.)
- <https://pas.org/resources/> (Utolsó letöltés dátuma: 2024. 07. 14.)
- Vogel Weiss (2018): *In Memoriam: Vida Chenoweth*. <https://pas.org/vida-chenoweth/> (Utolsó letöltés dátuma: 2024. 07. 14.)
- <https://www.keiko-abe.jp/en/composition-list-en/> (Utolsó letöltés dátuma: 2024. 07. 14.)

Egyéb források

- International Marimba Summer Camp (IMSC): Theodor Milkov által 2017 óta szervezett nyári művészeti tábor, melyben új technikáját promotálta és fejlesztette. Társtanárai voltak a 2024-ben alakult Spectrum Entheogen tagjai: Arjan Jongsma és Anders Kann Elten. E táborokban és később online foglalkozásokon vett részt 2018-2021 között minden évben e sorok szerzője.

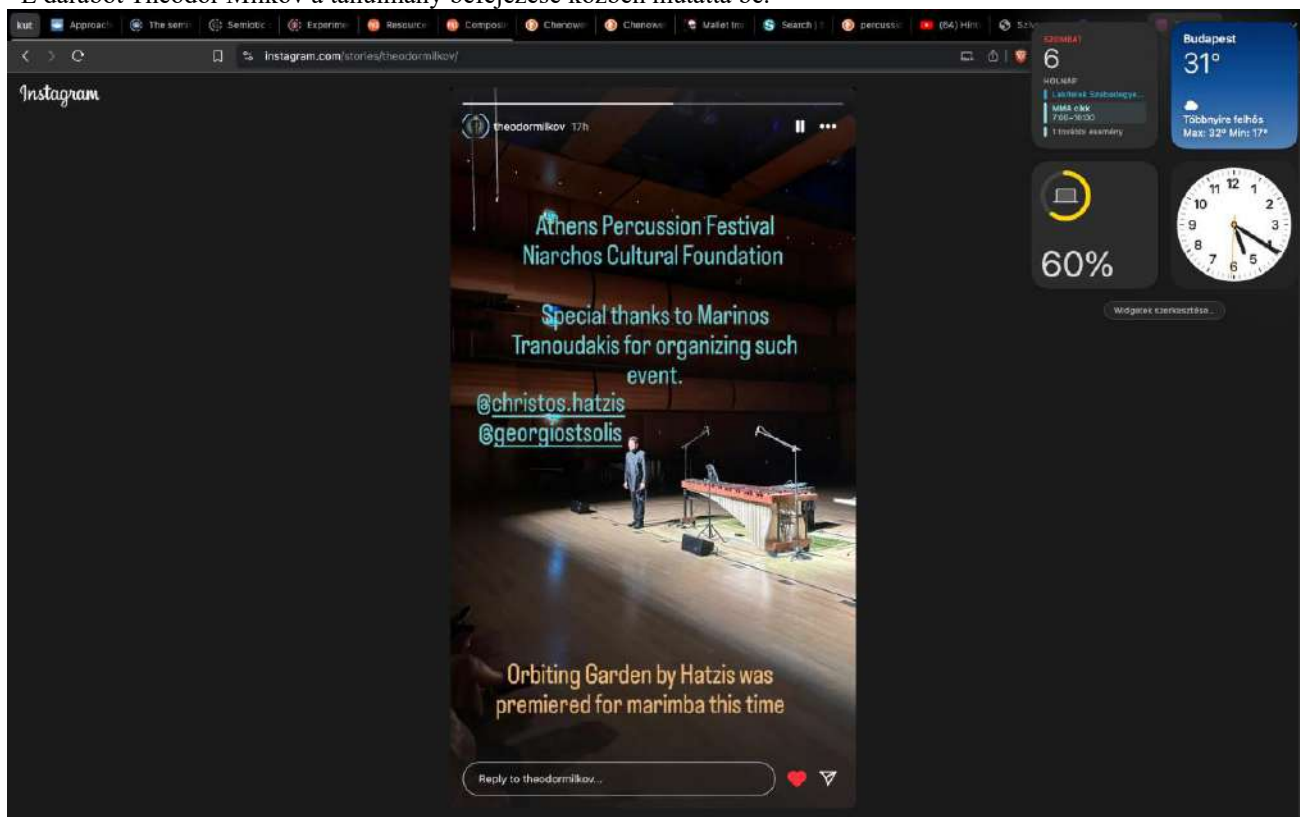
Végjegyzék

ⁱ Decrescendo hangszer: Perkusszív megszólaltatású hangszer, melynek a hangja a hangképzés pillanatától kezdve rövid időn belül elhal, annak formálásába a játékos a létrehozásától kezdve nem, vagy csak korlátozottan tud belenyúlni. (pl.: ütőhangszerek, csembaló, zongora, cimbalom stb.). Ezeknek a lehetőségei: hajlítás és hangolás, lefogás és deadstroke, levegő vibrálása, s játék közbeni preparációk.

ⁱⁱ Az új technikát és a leírt előadói szemléletet célzó művek az elmúlt négy évben egyre szaporodtak (2020-2024). Egyelőre még csak az új technikát űző és ismerő szólisták számára és felkérésére írtak a szerzők, pár példa:

- | | |
|---------------------------------------------------------------|----------------------|
| • Christos Hatzis (2024): Orbiting Garden* | Theodor Milkovnak |
| • Dankó, Richárd (2024): Sonata és fűga | Szives Mártonnak |
| • Hatzis, Christos (2024): Quantum Entanglement | Spectre Entheogennek |
| • Hatzis, Christos (2023): Vernal Equinox | Theodor Milkovnak |
| • Rafalides, Christos (2022): Fast and Furious | Theodor Milkovnak |
| • Tsolis, Georgios (2020): Marimba Sonata no. 1. | Theodor Milkovnak |
| • Dubrovay, László (2020): Solo no. 15/B | Szives Mártonnak |
| • Casey Cangelosi (2019): Theogony | Theodor Milkovnak |
| • Fladmose, Daniel (2019): Concerto for marimba and orchestra | Anders Kann Eltennek |

*E darabot Theodor Milkov a tanulmány befejezése közben mutatta be.



ⁱⁱⁱ Duerden kijelentése annyiban igaz, hogy 1950 körül a marimba irodalom leginkább etűdöket és átiratokat tartalmazott Musser és Chenoweth munkássága nyomán. Az első marimba concertot Chenoweth mutatta be 1959-ben. Robert Kurka: Concerto for Marimba and Orchestra, op. 34, 1957 (Eyler, 1979.). Utánuk következett a marimbások második generációja, akik elkezdtek szóló műveket alkotni és ihletni marimbára (pl.: Stevens, Stout, Abe stb).

^{iv} Moeller-mozgás: Moeller-movement, -technique vagy -method néven emlegetett ütéstechika, melyet a rudiment kisdobolásban fejlesztettek ki. Négy ütészínt különböztet meg, melyeket csoportosítva egy karmozdulatra fűz fel: Full, Down, Tap, Up. Így nagyobb tempit, rugalmasságot ér el, s könnyebben frazeálhatóak a ritmusok a karmozdulatokkal. Célja a beszéd- és zeneszerű kisdobolás elsajátítása. (Spalding, 1980. p. 255.; Moore, 1997. pp. 33-34.)

^v Abe Keiko első műve, a *Frogs* 1958-as kelezésű (Abe, Keiko: *Frogs*. Studio 4 Production, 1958, USA), azonban az még nem dolgozza ki azt a saját nyelvezetet, mint két évtizeddel később a *Michi* (Abe, Keiko: *Mi-chi*, 道. *Music for Percussion*, 1979), mely második műve, s már megjelenik és kicsírázik az a sajátos marimba-nyelvezet, melyet a továbbiakban kivirágoztat (Szives, 2019 a,b; keiko-abe.jp).

^{vi} 15. kottapélda: Burton, Gary (1968 és 1995): *Four Mallet Studies*. Creative Music, USA. p. 25. A lineáris, szűk lépésű passzázásokat egy verő duplázásával szólaltatják meg.