

10.18132/LFZE.2010.3

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú Zeneművészet

besorolású

doktori iskola

A NATÚRKÜRTTŐL A VENTILKÜRTIG
EGY HANGSZER KARRIERTÖRTÉNETE

KECSKÉS GYÖRGY

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2009

Tartalomjegyzék

Tartalomjegyzék.....	I
Rövidítések.....	III
Bevezetés.....	IV
I. rész.....	1
1.1. Történeti áttekintés.....	1
1.1.1. A kürt ősei.....	1
1.1.2. Lur.....	1
1.1.3. Sofár.....	2
1.1.4. Cornu.....	2
1.1.5. Bucina.....	3
1.1.6. Olifant.....	4
1.1.7. Összefoglalás.....	4
1.2. A kürt megjelenése a vadászatokon / vadászmezőkön.....	5
1.2.1. A francia kapcsolat.....	7
1.3. Fejlesztések a kürt építésében.....	10
1.3.1. A fojtástechnika.....	11
1.3.2. Korai kísérletek.....	13
1.3.3. Az omnitonique-kürtök.....	15
1.4. A ventilkürt kialakulása.....	19
1.4.1. Az első ventilek.....	19
1.4.2. Berlin-ventil.....	21
1.4.3. Piszton.....	22
1.4.4. A forgóventil.....	23
1.4.5. Bécsi ventil.....	24
1.5. A duplakürtök.....	26
1.5.1. Miért F és B?.....	26
1.5.2. Billentyűzavarok.....	28
II. rész.....	29
2.1. Az erdőből a koncerttermekbe.....	29
2.1.1. A kürt megjelenése a műzenében.....	29
2.1.2. Első lépések.....	30
2.2. A kürtjáték a barokk korban.....	35
2.2.1. Clarino-technika.....	35
2.2.2. Bach kürt szólamai.....	38
2.2.3. Lituus.....	41
2.2.4. Corno da tirarsi.....	41
2.2.5. Händel.....	43
2.3. A klasszikus kürt a zenekarban.....	44
2.3.1. Haydn.....	44
2.3.2. Mozart.....	47
2.3.3. Beethoven.....	47
2.4. A ventilkürtök és a romantika.....	49
2.4.1. Weber.....	49
2.4.2. Schubert.....	50
2.4.3. Berlioz.....	52
2.4.4. Wagner.....	53
2.4.5. Brahms.....	55
2.4.6. Strauss.....	58

2.4.7. Mahler	61
2.4.8. Összefoglalás.....	63
III. rész	65
3.1. A kürt, mint szólóhangszer	65
3.2. A clarino korszak – kürtvirtuózok kora	65
3.2.1. Telemann.....	65
3.2.2. Drezda	66
3.2.3. Knechtel	67
3.2.4. Neruda	67
3.2.5. J. J. Stamitz	68
3.2.6. F. X. Pokorny	69
3.2.7. Sperger	69
3.3. Klasszikus kürtversenyek.....	71
3.3.1. Haydn	71
3.3.2. Rosetti	73
3.3.3. Danzi	74
3.3.4. Mozart	74
3.3.5. Leutgeb.....	75
3.3.6. Punto	77
3.4. Kürtversenyek a romantikában	81
3.4.1. Lortzing	81
3.4.2. Saint-Saëns.....	81
3.4.3. Weber	81
3.4.4. Schumann.....	82
3.4.5. Strauss	84
Összegzés	86
Epilógus	89
Bibliográfia	90

Rövidítések

Morley-Pegge 1960 = Reginald Morley Pegge: *The French Horn* (London: Ernest Benn, 1960)

Fitzpatrick 1970 = Horace Fitzpatrick: *The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bohemian Tradition from 1760 to 1830*. (London: Oxford University Press, 1970)

Brüchle-Janetzky 1976 = Bernhard Brüchle-Kurt Janetzky: *The Pictorial History of the Horn*. (Tutzing: Schneider, 1976)

Dahlquist 1991 = Reine Dahlquist: „Corno and Corno da Caccia – Horn Terminology Horn Pitches and High Horn Parts”. *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* XV. (1991.)

Janetzky 1977 = Kurt Janetzky: *Das Horn*. (Bern: Hallwag, 1977)

Bevezetés

Dolgozatomban a kürtök eredetével, kialakulásával és hangszerré válásával foglalkozom. Témaválasztásomban szerepet játszott, hogy hangszeresként és tanárként számos kérdéssel találtam szemben magam. Mi is az a natúrkürt? Milyen kapcsolatban van a mai modern kürttel? Ezekre a kérdésekre magyar nyelvű szakirodalom hiányában nem volt egyszerű válaszolni. Ezért kezdtem el kutatni a fellelhető történeti munkákat, amelyek tanulmányozása kapcsán olyan ismeretekhez jutottam (akár a megelőző századok kürttechnikájából eredeztetve), amelyeket a mindennapi zenekari játékokban és az oktatásban is hasznosítani tudok. Igyekeztem az e témakörben megjelent, szakfolyóiratok idevágó cikkeit, illetve az interneten hozzáférhető disszertációkat, tudományos kutatások eredményeit feldolgozni.

Mivel a kürt történetét meglehetősen nehézkes első kézből kutatni, így a meglévő forrásanyagok összevetésével, az ellentmondásos, az ellentétes állításokat is figyelembe véve próbáltam átfogó és részletes ismertetést adni a kürtök történetéről. A kérdés az volt, hogy honnan indult és milyen változásokon ment keresztül, a kezdetben nagyon lapidáris hangszer, amíg elfoglalhatta az őt megillető helyet a zenekarban és a műzenében. Nem pusztán a hangszer technikai fejlődésének bemutatása volt a célom, hanem a kürtnek a zenével, zeneszerzőkkel való kölcsönhatásának tanulmányozása is vezetett.

Kétségtelenül kiderült, hogy a kürt építésében lezajlott változásokat mindig valamilyen zenei indíttatású igény generálta. A zenekar tagjává válásától, vagy szólóhangszerként való megjelenésétől kezdve a változásokat a hangszer zenei kapacitásának növelése, mind teljesebb körű kihasználhatóságának kívánsága hívta életre. Az a sok kísérlet, melyet a kürtösök a hangszerkészítőkkel karöltve végrehajtottak, mind azt a célt szolgálták, hogy ez, a kezdetben igen periférikus hangszer, minél jobban integrálódjon a korabeli zenekari hangzásba. A kürt játéktechnikai változásai, fejlődése is egy-egy lépcsőfokot jelentett a hangszer kiteljesedése felé, mígnem megérkezett a mai formájában ismert kürt.

Dolgozatom másik célja nyomon kísérni a kürt fejlődését zenei szempontból. Bemutatni, hogy az egy hangból álló, ritmikus vadász- illetve felhívójeleket játszó hangszer milyen állomásokon keresztül jutott el arra a fejlettségi szintre, hogy képes legyen megszólaltatni a Richard Strauss által írott bonyolult és kifinomult kürt szólamokat.

J. S. Bach, Händel, Mozart, Haydn, Beethoven, Weber, Schumann, Brahms, R. Strauss, Mahler, Bruckner, mind kiemelten kezelték a kürtöt, és zenéjükkel hozzájárultak ahhoz, hogy ez a hangszer hangulatokat, karaktereket egyre sokoldalúbban és differenciáltabban legyen képes kifejezni.

Nem utolsósorban fontosnak tartottam bemutatni a kürtöt, mint szólóhangszert. A késő barokk és klasszikus zeneszerzők körében igen kedvelt volt ebben a minőségében is. Népszerűsége vetekedett a hegedűével, a különböző udvari zeneszerzők számos versenyművet írtak kürtre, valamint az utazó virtuózok (mint például Punto) maguk is gazdagították a szólórepertoárt saját szerzeményeikkel. A kürt, mint szólóhangszer létjogosultságát és fontosságát aláhúzza, hogy a legnagyobb zeneszerzők – Telemann, Haydn, Mozart, R. Strauss – is alkalmasnak és érdekesnek találták arra, hogy versenyműveket komponáljanak erre a hangszerre.

Jelen munkámmal áttekintést és összefoglalást szándékoztam adni a kürt történetéről és fejlődéséről. Mivel tudomásom szerint magyar nyelven eddig nem jelent meg olyan munka, amely részletesen foglalkozik ezzel a témával, ezért dolgozatomat első kísérletnek, egyfajta hézagpótlónak szánom. Remélem, hogy segítségül szolgál a kürtös céhnek, kürtöt tanulóknak és tanítóknak egyaránt.

I. rész

„Das Horn ist die Seele des Orchesters.”

Robert Schumann

„Egy hangszer, amely egyrészt a szobában mélabús hangjával a gyengéd szívet szépségbe ringatja, másrészt a nyers, érzéketlen vadászt az erdőkben és a hegyeken a vad kedélyét felborzolja – egy hangszer, amely egy mester kezében a hangversenyteremben a hozzáértők csodálatát elragadja, máskor meg a háborúban véres ütközetekre buzdít – mi lehetne más, mint a vadászkürt, amit mi naponta hallhatunk a mezőn és erdőben, templomban és a hangversenyteremben?”¹

1.1. Történeti áttekintés

1.1.1. A kürt ősei

A kürt egyike a legrégebb fúvós hangszereknek – a legtöbb lexikon szócikkében és a kürtől írott könyvekben egyaránt olvasható ez a megállapítás.² Habár ez a kijelentés nem csekély büszkeségre adhat okot, sajnos szó szerinti mégsem teljesen igaz, mivel a ma ismert formáját nem olyan rég nyerte el. Már a történelem előtti időkben használtak kürtszerű, primitív hangszereket, amelyek kagylókürtök, vagy állat szarvból, esetleg fából (havasi kürt) készült hangszerek lehettek.³

1.1.2. Lur

Az első nyomok Észak-Európába vezetnek. A 19. században végzett ásatások során Skandináviában bukkantak kürtszerű hangszerekre.⁴ A legtöbbet Dánia területén találták, de Svédországban, Norvégiában, Németország északi területén és Izlandon is előkerültek, a becslések szerint i.e. második évezredből származó, S betű formájú, bronzból készült instrumentumok. Ezek 1,5-3 méter hosszúak voltak, és párosával használták.



1. ábra: Lur, Danish National Museum, Tuckwell 1983: 4

¹ E.L Gerber: Historisches-Biographisches Lexicon der Tonkünstler. (Leipzig,1752): 142
In: Fitzpatrick 1970: 220.

² Tuckwell 1983:1, Morley-Pegge 1960: 7.

³ Janetzky 1977: 9-10.

⁴ Anthony Baines: *Oxford Companion to Musical Instruments*. (New York: Oxford University Press, 1992): 192.

Feltételezhető, hogy korábban tényleg mamut agyarból készült, amilyen a fellelt példányok formája is. Koppenhágában a Nemzeti Múzeumban őrzött lurokon megfigyelhető az északi bronzkorszak kézműveseinek kifinomult munkája.⁵ Furatuk kónikus volt. Egy mai játékos 12 felhangot tud megszólaltatni ezen a hangszeren, melynek hangja kissé harsonaszerű, és igen mesze hangzó, amint ez kiderült azon a koncerten, amit a koppenhágai városháza tornyából adtak a lur kópiáin.⁶

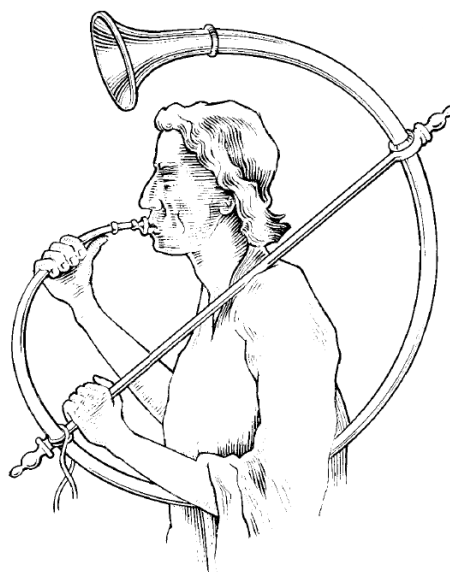
A lurok hangja cd-n is hallható, melyet Cajsza C. Lund svéd zenekutató vezetésével készítettek: „1200 Years in 60 Minutes” – The Sounds of Prehistoric Scandinavia címmel.⁷

1.1.3. Sofár

A sofár egy ősi zsidó hangszer, melyet kürt módjára szólaltattak meg.⁸ Ez is a tölcséres fúvókájú hangszerek családjába tartozik. A Biblia mágikus erővel rendelkező kultikus hangszerként említi, Jerikó falainak leomlásakor, és a Frigyláda Jeruzsálembe vitelénél.⁹ Talmud szerint ez a kosszarv emlékezteti a zsidókat arra a kosra, amelyet Ábrahám feláldozott fia helyett. A bibliában több utalást is találunk használatára: „És lesz ama napon: megfújják a nagy kürtöt, és eljönnek, akik elvesztek Assiria földében, és akik kiűzettek Egyiptom földébe, és leborulnak az Úr előtt a szent hegyen, Jeruzsálemben”.¹⁰

1.1.4. Cornu

Egy másik ős etruszk közvetítéssel jutott el a Római Birodalomba, ezt cornunak nevezték.¹¹ A lurral szemben ez G alakúra hajlított és a játékos egy bot segítségével tartotta a kezében, és a hangszer tölcsére a feje fölött kanyarodott, és előre nézett.



2. ábra: Cornu
Tuckwell 1983: 5.

⁵ Tuckwell 1983: 3.

⁶ Brühle-Janetzky 1976: 32.

⁷ Fornnordiska Klanger: MSCD 101, 1991, Musica Sveciae. In: O.J.'s Trumpet Page/ <http://abel.hive.no/trumpet/lur/bronze> letöltve:2009 08.31.

⁸ Janetzky 1977: 10.

⁹ Brockhaus-Riemann Zenei lexikon. 3. C. Dahlhaus és H Eggerbrecht (szerk.) Magyar kiadás: Boronkay Antal (Budapest: Zeneműkiadó, 1985): 375.

¹⁰ Ézsaiás Próféta könyve, 27. fejezet, 13. vers. Izrael fiainak összegyűjtéséről szól.

¹¹ Anthony Baines: *Brass Instrument: Their History and Development*. (London: Dover Publications, 1993): 250.

A hadsereg zenekaraiban, gyászszerartásokon, és cirkuszi játékokon egyaránt használták a cornukat.¹²

1.1.5. Bucina

A bucina az etruszk cornu rómaiak által továbbfejlesztett változata, félelmetesen penetráns hangjával ugyanazt a funkciót töltötte be, mint a lur.¹³

A hangszertípus maradványa Pompeji romjaiból került elő.¹⁴ Leírásuk megtalálható a Mahillon-katalógusban,¹⁵ a brüsszeli konzervatórium (Brussels Conservatoire) gyűjteményében, valamint Bessaraboff könyvében.¹⁶

A közös kapocs minden különbözőségük ellenére a tölcsér alakú fúvóka, mely azelőtt nem volt fellelhető a mediterrán régióban, ez az etruszkok kiterjedt kereskedelme által jelent meg.¹⁷

A lurt és a bucinát mindig párban használták, és unisonóban játszottak rajtuk – de semmilyen rokonságban nem álltak –, és eltűntek, mint azok a civilizációk is, amelyek létrehozták őket.

¹² Tuckwell 1983: 5.

¹³ A. Baines: *Brass Instruments: Their History and Development*. (London: Dover, 1983): 160.

¹⁴ Morley-Pegge 1960: 8.

¹⁵ V.Ch. Mahillon a Brussels Conservatoire múzeumának megalapítója és hangszerkészletének gondozója. 1877-től évente jelentetett meg katalógust. In: *Grove's Dictionary of Musicians*. 5. ed. vol.5.(New York: St. Martin's Press Inc., 1954): 511.

¹⁶ Bessaraboff: *Ancient European Musical Instruments*. (Boston: Harvard University Press, 1941): 174. In: Morley-Pegge 1960: 9.

¹⁷ Tuckwell 1983: 6.

1.1.6. Olifant

Még meg kell említenünk egy kürtfajtát, amely a középkorban jelent meg, mikor elődei már eltűntek. Ez volt az olifant, mely Bizáncból terjedt el. Mívesen faragott, gazdagon díszített, elefánt agyarból készített hangszerek voltak.¹⁸

A jeladáson túl díszessége tulajdonosának rangjáról, státuszáról is tanúskodott.¹⁹

1.1.7. Összefoglalás

Nevezhették bármilyen néven az ebben az időben elterjedt kürtszerű hangszereket – bucina, boukina, lituus, tuba –, készülhettek állati szarvból, bronzból, vagy különböző fémötvözetekből, de ebben az időben kizárólag jelzőhangszerként használták.²⁰



**3. ábra: Olifant
11. század, Salerno
(Dél-Olaszország)
Brüchle-Janetzky 1976: 63.**

¹⁸ A. Baines: *Oxford Companion to Musical Instruments*. (New York: Oxford University Press, 1992): 227.

¹⁹ Brüchle-Janetzky 1976: 64.

²⁰ Brüchle-Janetzky 1976: 37.

1.2. A kürt megjelenése a vadászatokon / vadászmezőkön

A kürt körülbelül 400 évvel ezelőtt kezdett kiemelkedni a primitív egyszerűség állapotából.²¹ Hosszú századokig nem volt más, mint állati szarvak másolata, mely különböző anyagokból készülhetett.

A fémből készült kürtök szarv, félhold, vagy köralakra hajlított alakban jelentek meg, egyre tökéletesedvén, így alkalmassá váltak a vadászat alatti használatra.

Viszonylagos rövidségük, és csekély mértékű szélesedésük miatt könnyen hordozhatók, szállíthatók voltak, és akár lóháton vagy futás közben is meg tudták fújni, miközben a vadat hajtották.²² A korai kürtöket még nem a ma ismert, kifinomult fúvástechnikával szólaltatták meg. Ebben az időben a különböző jelek, felhívások, kód-szignálok megszólaltatása volt a cél, és nem a kiművelt hangzás, és ekkor még a hangindítás sem játszott jelentős szerepet. Maga az effektus volt lényeges, és nem valamilyen előre elhatározott hangmagasság, vagy hangzás, úgy



4. ábra: Sebastian Brandt fametszete (1502) Morley-Pegge I.1

fújtak, ahogyan az igazi vadászok még ma is teszik Franciaország- és Belgium-szerte.

A kürt ősének tekinthető csigavonalban felcsavart (helikális) hangszer a 16. században jelent meg.²³

Első ismert ábrázolása Sebastian Brandt (1457-1527) fametszetén figyelhető meg (4. ábra), ami egy Vergilius kötet illusztrációjaként jelent meg, melyet először Güringer adott ki Strassburgban (1501), majd Jacobus Sacon, Lyonban (1517).²⁴

A képen jól látható két fúvós: az egyik egy trombitát tart, a másik egy kürtszerű hangszert fúj. A kürt háromszorosan kör alakra hajlított, hasonlít a Franciaországban ma is használatban lévő trompe de chasse-re. Az illusztráción megjelenő hangszer hossza

²¹ Morley-Pegge 1960: 8.

²² Tuckwell 1983: 8.

²³ Tuckwell 1983: 12.

²⁴ Morley-Pegge 1960: 11.

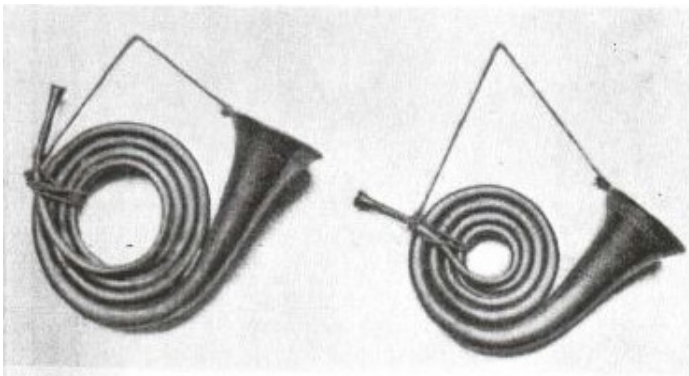
körülbelül 4 méter lehet, ami megfelel egy Esz-hangolású kürt hosszának, a tölcsérének átmérője kb. 17-18 cm. R. Morley-Pegge mégis azt állítja, hogy valószínűbb, hogy ez mégis csak egy basszustrombita, mivel nem szélesedik elég fokozatosan, mint általában a kürtök, hanem csak a vége felé, és hirtelen, mint a trombiták.²⁵

A kürt elődjének tekinthető csigavonalú instrumentumok képzőművészeti megörökítéseit megtalálhatjuk Wenzel Holar (1607-1677) rézkarcán,²⁶ vagy Jan Breughel (1568-1625)

festményén: *Allegoria dell'udito* (Prado, Madrid), valamint valódi példányait állították ki Drezdában²⁷.

Ezeket W. F. H. Blandford vizsgálta meg és írta le 1934-ben.²⁸ A kisebbik

négyszeresen körbecsavart, Asz-hangolású, a modern



5. ábra: Két helikális kürt
A kisebbik kürt keletkezésének becsült ideje 1572., a nagyobb a 17. század első éveiből származik. Staatliches Historisches Museum, Dresden, Morley-Pegge 1960: Plate I/3

kornettnél egy szekunddal lejjebb, valószínűleg 1572-ből, a nagyobb D-hangolású, a trompe de chasse-nál egy oktávval magasabb alaphangú, a 17. század elejéről (5. ábra). A II. világháború után nyomuk veszett, eltűntek, vagy megsemmisültek.

A csiga formájú kürt Franciaországban is igen ismert volt, cor á plusieurs tours néven. Mersenne a *Harmonie Universelle* című művében²⁹ említi így, és felsorol még három, ez idő tájt használt, illetve általa ismert fajtát:

1. le grand cor – egyszeri körívre hajlított
2. cor á plusieurs tours – ezt különböző számú körbe csavarás, és széles tölcsér jellemezte. Nagy súlya és alakja nem tette lehetővé a vadászat közbeni használatát.
3. le cor qui n'á que'un seul tour – karcsú félhold alakúra hajlított.
4. huchet – a grand cor kicsinyített változata.³⁰

²⁵ Morley-Pegge 1960: 10.

²⁶ Staatliche Graphische Sammlung, München. In: Tuckwell 1983: 12.

²⁷ Staatliches Historisches Museum, Dresden. In: Morley-Pegge 1960: Plate I/3.

²⁸ Morley-Pegge 1960: 11-12.

²⁹ Mersenne: *Harmonie Universelle*, Proposition X. (Paris, 1636), Morley-Pegge 1960: 12.

³⁰ Tuckwell 1983: 11.



6. ábra: J. E. Ridinger: Jäger und Falkonier, részlet (1728)
Fitzpatrick 1970: II/b

Mersenne nem ad meg méretezést, sem hangterjedelmet ezeknél a hangszereknél. De megemlíti, hogy gyakorlott játékosok képesek annyi hangot megszólaltatni rajta, mint a korabeli trombitán. Ez valószínűleg egy rövidebb hangszer lehetett, nem a cors á plusieurs tours, hanem az akkoriban használt kürtök félhold alakú változata. A cor á plusieurs toursból nem maradt fenn a múzeumok zenei vagy vadászati gyűjteményében egyetlen példány sem. A Mersennél ábrázolt kürt hatszorosan körbecsavart, becsült hosszúsága 4 méter 20 centiméter, mely az Esz-kürt csőhosszával megegyezik.³¹ Ebből a

sokszorosan meghajlított, csigavonalban felcsavart kürtből alakították ki a hosszra azonos, de nagyobb körben meghajlított utódját. A hangszer teste finomabb és keskenyebb lett, tölcsére kiszélesedett, hangterjedelme megnőtt (6. ábra).

1.2.1. A francia kapcsolat

Van egy név, amelyet mindenféleképpen meg kell említenünk, ha kürről beszélünk. Egy személy, aki megkerülhetetlen, és aki jelentős mértékben járult hozzá, hogy a kürt a bekerüljön a műzenébe. Franz Anton von Sporck (Spörcken, Sporá), birodalmi titkos tanácsos és kamarás, Csehország alkirálya, aki megtestesítette a korabeli osztrák nemesi és cseh lovagi ideált.³² Államférfi, arisztokrata, és a művészetek felkarolója. Apja a 30 éves háború során vitézségével vívta ki a nemesi rangot, amit III. Ferdinánd adományozott neki.³³

Az ifjabb Sporck filozófiát és teológiát tanult a prágai egyetemen. 1680-ban látogatást tett Európa első számú királyi és hercegi udvarainál – Itália, Anglia, Hollandia, Németország, Franciaország –, ahogy ez a korabeli arisztokráciának szokása volt. XIV. Lajos udvarában találkozott azzal a fajta udvari élettel és kultúrával, ami nagyon mély benyomást tett rá.³⁴ A vadászat ebben az időben (is) az

³¹ Fitzpatrick 1970: 5.

³² Fitzpatrick 1970: 11.

³³ Janetzky 1977: 27

³⁴ Tuckwell 1983: 17

arisztokrácia kiváltsága volt, és Franciaországban különösen nagy népszerűségnek örvendett. A nemesek gazdagságát, rangját is jelezte a vadászon elfoglalt helyük.

Pontos részletek nem maradtak fenn, hogyan került kapcsolatba a hangszerrel.

Egyik életrajzírója, Hirsching szerint:

„Párizsban hallotta először ezt a hangszert, amelyet nem rég találtak fel”³⁵

Egy másik szerző, Faustinus Prochaska azt írja, hogy Sporck gróftól annyira elbűvölte a kürt hangja, hogy elhatározta, magával viszi szülőhazájába, Csehországba.³⁶

Azon melegében két kíséretében lévő vadászt ki is taníttatott a kürtjáték alapjaira, Versailles-ban. Wenzel Sweda és Peter Röhlig visszatérve Csehországba tanítani is kezdtek, nagy hatású iskolát teremtve. Alapítói, ösatyjai egy új kürttechnikának és művészi játéktípusnak. Tanítványaik közül kerültek ki – több generáción keresztül – a következő évszázad legsikeresebb kürtvirtuózai, akik az egykori fanfárhangszert zenei rangra emelték.³⁷

Sporck befolyása és aktivitása a tudományos és művészeti élet terén igen jelentős volt. 1681-ben tért vissza szülőföldjére,³⁸ ahol nyomdát alapított, és nemcsak saját filozófiai és teológiai munkáit és fordításait adta ki, de támogatott és megjelentetett számos kortárs költőt is. Képzőművészeti iskolát hozott létre, és megalapította az első operaházat hazájában.³⁹ „Sporck legfőbb időtöltései közé tartozott az írás, a vadászat, és a zene, amelyben igen tehetségesnek mutatkozott, [...] ő volt, aki a Waldhornt elsőként behozta Bohémiába és ismertté tette”.⁴⁰

A vadászat fontosságát sikerült a Habsburg udvarba is átplántálni. A hatalom és gazdagság fokmérője lett, ezáltal a kürt is egyfajta státuszsimbólummá vált. Egy kürt ára akkoriban egy ember egész évi megélhetését fedezte (ez az állítás a mai napig megállja a helyét, mivel a kürt az aprólékos kidolgozottság miatt az egyik leginkább munkaigényes hangszer, ennek megfelelően az ára is igen magas).

³⁵ Hirsching, *Historisch-Litterarischer Handbuch Berühmter und Denkwürtiger Personen*, XIII. (Leipzig, 1792): 146. In: Fitzpatrick 1970:13.

³⁶ „Vix parisiis instandi cornua venatoria inventa ars una est quum delectatus suavitate cantus duo ex hominibus sibi obnoxii ea instituendos curavit”. In: F. Prochaska: *De Saecularibus Liberalium Artium in Bohemia*. (Praga, 1784):400-401. In: Fitzpatrick 1970: 13.

³⁷ Sweda tanítványa volt Smeykal, akit később az egyik legnagyobb hatású tanárként tartottak számon. Az ő szárnyai alól került ki Matejka, aki már a következő generációt nevelte: Hampelt (kinek neve az új játék-technikáról ismert), akinek a növendékei között ott volt a kürtvirtuóz Punto is.

³⁸ Fitzpatrick 1970: 14, 25.

³⁹ Janetzky 1977: 28.

⁴⁰ Ferdinand von Bresler: *Zedler Universal Lexicon*. (Leipzig, 1744): 363, In: Fitzpatrick 1970: 14.

A kürtök fontos szerepet kaptak Lissában,⁴¹ a gróf udvarában. A vadászatok állandó szereplői lettek, emellett Sporck egyik fő törekvése volt, hogy a kürtök a zenekarban, a művészi zenében is helyet kapjanak.⁴² Anton Seemannt szerződtette zeneszerzőnek és udvari karmesternek.⁴³

Köszönhetően Sporck magas rangjának és a csehországi kellemes környezetnek, igen sok befolyásos magas rangú vendég látogatta meg a gróft birtokán (Bad Kukus-Lissa), és a nemesség buzgón követte példáját: nem sokkal később a környező hercegségekben is elterjedt a kürtösök zenekari alkalmazása.⁴⁴

⁴¹ Mai nevén Leszno (Lengyelország).

⁴² J. Humphries: *The Early Horn*. (Cambridge: Cambridge U.P., 2000): 7.

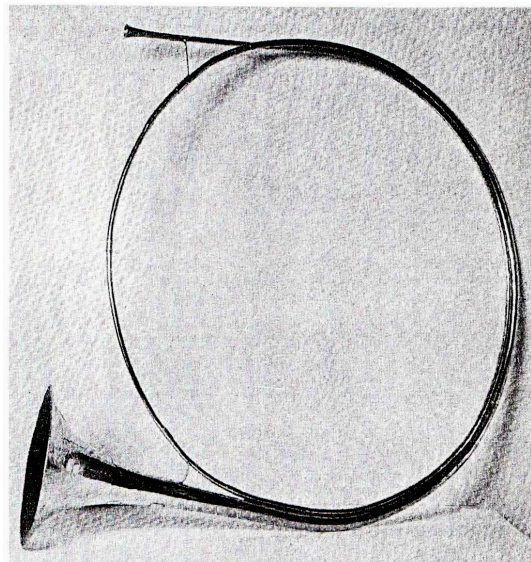
⁴³ Fitzpatrick 1970: 24.

⁴⁴ Fitzpatrick 1970: 17-19.

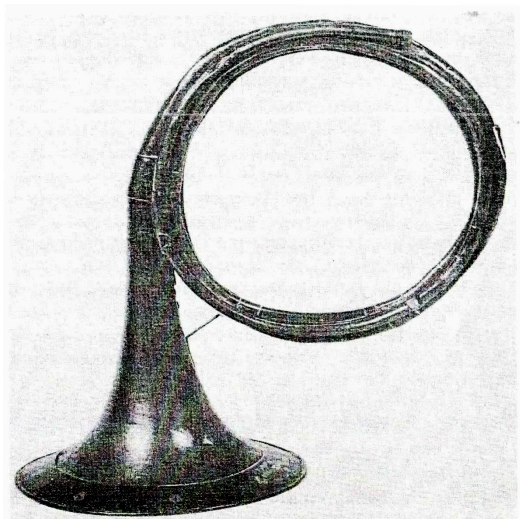
1.3. Fejlesztések a kürt építésében

A kürt bekerült a zenekarba,⁴⁵ de korlátozott lehetőségei miatt a zeneszerzők csak szűkre szabott szerepkörben használhatták. A vadászatokon elegendő szókinccsel rendelkezett ahhoz, hogy az ott lezajló eseményekről tudósítson. A balettekben, majd később az operákban legtöbbször csak illusztratív jelleggel juthatott szóhoz, így hát elengedhetetlenné vált a hangszer továbbfejlesztése, amelyben ennek az időben Bécs volt a kiindulópontja.⁴⁶

A Leichnambschneider fivérek alkották meg a cor de chasse (vagy Jagdhorn) modernebb változatát, mely azután általánossá vált Európaszerte Waldhorn (7. ábra), illetve orchester horn néven.⁴⁷ A korábbi francia típusú, szűkebb építésű kürtökhöz képest egy nagyobb tölcsérű, bővebb torkú és fokozatosabban szélesedő hangszert hoztak létre. Ez kevésbé éles és harsogó, inkább lágyabb és sötétebb tónusú hangot eredményezett, amely még alkalmasabbá tette a kürtöt, hogy új hangszínével beleolvadjon a zenekarba,⁴⁸ hiszen ami a Jagdhorn (8. ábra) előnyére vált a vadászaton – hogy minél harsányabb és messzehangzóbb legyen – az hátrányos volt a korabeli együttesek hangzásában.



8. ábra: Jagdhorn, 1710, Leichnambschneider Kunsthistorisches Museum Wien, No.118511. A legelső bécsi típusú fennmaradt példány. Fitzpatrick 1970: IV/b



7. ábra: Waldhorn zenekari kürt, 1721, Leichnambschneider Schloss Harburg, Dr Volckamer gyűjteménye. Feltehetően J. Türschmidt hangszere lehetett. Fitzpatrick 1970: IV/a

⁴⁵ Morley-Pegge 1960: 24.

⁴⁶ Tuckwell 1983: 22.

⁴⁷ Fitzpatrick 1970: 26-28.

⁴⁸ Fitzpatrick 1970: 29-31.

A másik óriási érdeme a Bécsben működő Leichnambschneider fivéreknek (közülük is Michaelnek) az volt, hogy ők alkalmaztak először (legalábbis bizonyíthatóan) hangolóívet a kürtön.⁴⁹ Az eddigi gyakorlattal szemben, mikor fix hangolással építették a kürtöket, Michael Leichnambschneider olyan hangszereket készített, amelyeknek alaphangját egy csőtoldalék cseréjével meg lehetett változtatni. Ezt tanúsítja az a ránk maradt számla 1703-ból, amelyen „krumbögen” (vagy krumpögen) név alatt jelenik meg ez az újítás.⁵⁰

Ettől kezdve különválik a két fajta kürt további sorsa: a vadászatokon és egyéb sporteseményeken használt típusoknál nem alkalmazták a hangoló cügot, hiszen ezt nem lehetett lóhalálában megfűjni, a behelyezett csövecske sem volt elég stabil, könnyen kieshetett.

Az orchester horn megjelenése nem szorította ki azonnal a fix hangolású cor de chassét, általános használatban maradtak 1750 utánig.⁵¹ Például 1773-ban egy udvari zenekar leltárában, Köthenben hat pár állandó hangolású kürtöt tartottak számon.⁵²

A Leichnambschneider műhelyéből kikerült és széles körben elterjedt orchester horn. F-hangolású volt, ugyanúgy, ahogy a mai modern kürtök.⁵³ Úgy találták, hogy ez a legmegfelelőbb, ugyanakkor a hangszer jellegzetességeit leginkább erősítő, kiemelő hangolás. Hogy ezt mennyire jól felismerték, bizonyítja, hogy a ma használatos duplakürtök is B- és F-hangolásúak.

Az általuk bevezetett formájú és méretezésű hangszerek mintául szolgáltak más mestereknek, és egészen addig forgalomban voltak, amíg a megnövekedett zenei igények és az ehhez kapcsolódó fejlesztések (a Hampel nevéhez köthető fojtástechnika) szükségessé nem tették, hogy újra változtassanak a kürt építésén.

1.3.1. A fojtástechnika

A cserélhető hangolóívek alkalmazásával a kürtön immár minden hangnemben lehetett játszani. A hangszer áthangolását a fúvóka és a hangszer teste közé illesztett körívre hajlított, különböző hosszúságú toldalékcsövekkel tették lehetővé.⁵⁴

Az eltérő nagyságú hangoló „bógnik” miatt a fúvóka és a hangszer távolsága változó volt, a kívánt mély hangnem elérése miatt többszörösen egymásba helyezett

⁴⁹ Morley-Pegge 1960: 20.

⁵⁰ Fitzpatrick 1970: 32

⁵¹ Fitzpatrick 1970: 34.

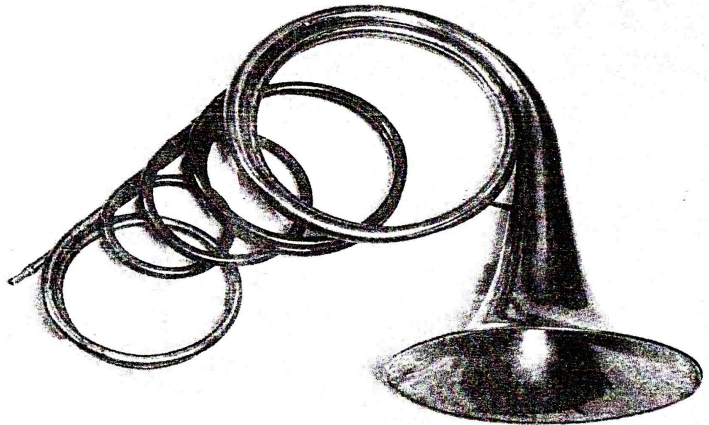
⁵² Herzoglich Haus- und Staatsarchiv, Köthen, 1773. In: Fitzpatrick 1970: 35.

⁵³ Fitzpatrick 1970: 35.

⁵⁴ Tuckwell 1983: 25.

hangolócsövek nagyon labilissá tették a hangszeren való játékot (25. ábra), ezen kívül az illesztéseknél előforduló levegőszivárgás is nehezíthette a kürtös dolgát.

Másrészt igen nehéz volt a zenekarban komoly feladatot a kürtökre bízni, mivel csak a második-harmadik oktávban voltak egymáshoz olyan közel a félhangok, hogy azokon dallam szülessen. Ennek megszólaltatása különleges tudást, az úgynevezett clarino-technikát igényelt,⁵⁵ amelyről a második részben írok részletesen.



9. ábra: Bécsi mintára készült angol vadászkürt hangolócsövekkel, 1760 körül. Hornimann Museum, London. Tuckwell 1983: 24.

A nagyon magas fekvésben is voltak azonban hamisnak deklarált, illetve nem temperált hangok.

A kürt kromatikussá tételében nagy előrelépést jelentett Anton Josef Hampel (Hampl) felfedezése, aki rájött, hogy a hangszer tölcsérébe helyezve a kezét módosítani képes a hangmagasságot.⁵⁶ Ennek finom árnyalatait kihasználva már akár félhangokat, vagy kromatikus skálát is tudott játszani.⁵⁷

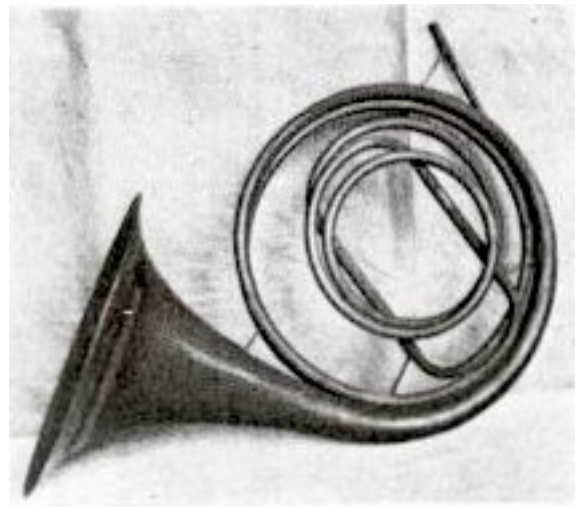
Angliában is átvették a központi hangolócsövet, ezt mégis inkább finomhangolásra használták, és megtartották a fúvóka és a hangszerrest közé applikált bognit, amellyel a kürt alaphangolását változtatták. Ez Franciaországban „le cor d’Anglais”⁵⁸ megkülönböztető nevet kapta, amely természetesen nem azonos az oboák családjából származó hangszerrel.

⁵⁵ Janetzky 1977: 26.

⁵⁶ Fitzpatrick 1970: 84-86.

⁵⁷ Janetzky 1977: 45. és Tuckwell 1983: 19.

⁵⁸ Morley-Pegge 1960: 23-24. 43.



**10. ábra: Cor solo, Raoux.
Louis Francois Dauprat hangszer, az 1789.
Paris Conservatoire versenyének első díja.
Paris Conservatoire Museum, No.585.
Morley-Pegge 1960 Plate IV/2.**

Frankhonban még egy változata született az orchester hornnak. A kürt számára legelőnyösebb és legkarakteresebb hangnemekben, D-, Esz-, E-, F- és G-hangolással a Párizsban működő Raoux fivérek kiváló hangszerket készítettek cor solo⁵⁹ néven (10. ábra). Kitűnő minőségüket bizonyítja, hogy a kor legnevesebb virtuózai – Palsa, Thürrschmidt és Punto – Raoux által gyártott kürtökön játszottak, és igen nagy becsben tartották hangszerüket.⁶⁰

1.3.2. Korai kísérletek

A stopf-technikának köszönhetően a kürtök szerepe megnövekedett a zenekarokban. Kialakult a *cor-basse* – mélykürt.⁶¹ Az idáig „rossz”, hamis hangokat a kéz korrekciójával szalonképpessé tették, és a zeneszerzők is több szerepet szántak a kürtöknek. Hampel és Punto kürtiskoláiban és kürtversenyeiben egy új világ tárul fel: a mély hangok és a kromatika, virtuóz módon tálalva.⁶²

A fojtástechnika összes előnye mellett a hátrányairól is beszélnünk kell: a félig, vagy egészen behelyezett kéz egészen más hangszínt eredményezett, mint nyitott állapotában. Fedett, tompa elmosódott, néha szó szerint fojtott hangok szólaltak meg.

⁵⁹ Tuckwell 1983: 31.

⁶⁰ Morley-Pegge 1960: 22.

⁶¹ Morley-Pegge 1960: 95-96.

⁶² Morley-Pegge 1960: 90. és Tuckwell: 1983: 28.

a)

b)

1. kotta: a) Hampel: Lection pro Cornui
b) Hampel-Punto: Methode

A kürtösök és a hangszerészek tovább keresték a megoldást a hangszer kromatikussá tételére.

Ferdinand Kölbel (1700-178?) az elsők között volt 1758-ban. A fafúvós hangszereknél már ismert módon lyukakat fúrt a hangszertestbe, „klapnikat” – párnázott végű billentyűket – szerelt fel, amelyek a fafúvós hangszerek billentyűihez voltak hasonlóak.⁶³

Az egyik $\frac{1}{2}$, a másik egy egész hangot emelt az aktuális hang magasságán. Ezen kívül apró lyukakat is fúrt a korpusz közelébe, hogy így ellensúlyozza a nem

⁶³ Reine Dahlquist: „The Keyed Trumpet and Its Great Virtuoso, Anton Wedinger”. *The Brass Press* (Nashville, 1975): 4.

kielégítő hangszínt. II. Katalin cárnőnek is játszott ezen a hangszeren,⁶⁴ amelynek a poétikus „Amor-Schall” nevet adta. Ez mégsem volt elegendő ahhoz, hogy széles körben elterjedjen.⁶⁵

Anton Wedinger (1767-1852) először trombitán, majd kürtön is kipróbálta a hangszer testébe fúrt lyukakat billentyűvel fedni, és ezzel módosítani a hang magasságát. Ezt a találmányát 1813-ban egy koncert keretében mutatta be a közönségnek,⁶⁶ mégsem vált népszerűvé.

Az Allgemeine Musikalische Zeitung egy fontos újtásról tudósít 1812-ben „Wichtig Verbesserung des Horn” címmel. Gottfried Weber (1779-1839) zeneszerző és teoretikus írja le Christian Dikhuth mannheimi udvari kürtös fejlesztését. A harsonához hasonlóan egy csúszkával fél hanggal lehetett módosítani a játszott hangot. Ezt a szerkezetet egy rugó működtette, hasonló módon a 18. században megjelent angol „slide-trumpet”-hez.⁶⁷

John Clagett ír feltaláló is figyelemre méltó ötlettel jelentkezett 1788-ban: két hangszert kapcsolt össze egy fúvókával működtetve a szerkezetet. Egy D- és egy Esz-hangolású kürtöt épített egybe, és mindig arra a hangszerre kapcsolt át, amelyiken közelebbi volt a tiszta felhang.⁶⁸ Megpróbálta a különböző csőhosszakat összekapcsolni egy hangszeren belül. Ez az elv a ventilszerkezet elődjének, csírájának is tekinthető.

1.3.3. Az omnitonique-kürtök

Európaszerte hangszeresek és hangszerkészítők azon dolgoztak, hogy megtartsák a kürt kromatikus képességét, mégis kiküszöböljék a nem kívánatos hangszínváltozásokat.

Két gyökeresen eltérő irányba indultak el Németországban és Franciaországban. A két törekvésnek ugyanaz volt a célja: a toldalékcsővek cserélgetésével járó lassú és nehézkes áthangolásnál egy gyorsabb, és kromatikus játékra alkalmas berendezést találni. Németországban a szelepmechanizmus felé tettek lépéseket.

⁶⁴ R. Dahlquist: „The Keyed Trumpe and Its Great Virtuoso”: 17.

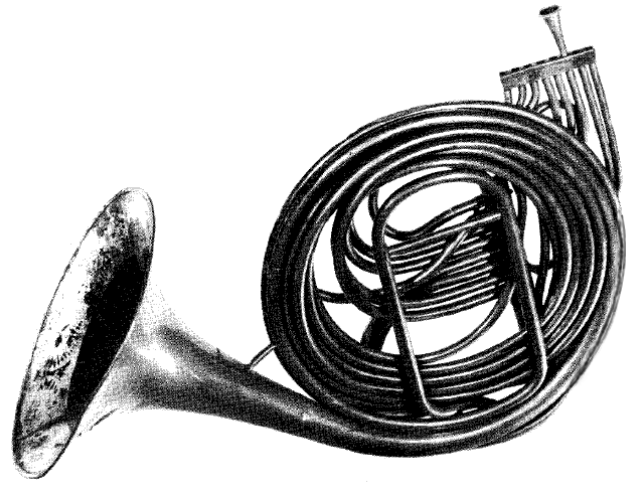
⁶⁵ Brüchlanetzky 1976: 242.

⁶⁶ R. Dahlquist: „The Keyed Trumpet and Its Great Virtuoso, Anton Wedinger”: 17.

⁶⁷ Edward Tarr: „Slide Trumpet”. In: *New Grove Instruments* 3. :404.

⁶⁸ Morley-Pegge 1960: 30.

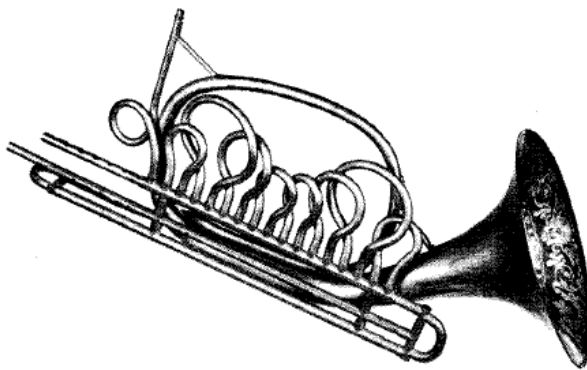
A franciák azonban már hamarabb előálltak egy más elven alapuló találmánnyal. Ez volt az omnitonique – a mindenhangú kürt.⁶⁹ Az elképzelés lényege, hogy megpróbálják egy hangszertestben egyesíteni, összefogni, egybefűzni a különböző hosszúságú (és ennek megfelelően eltérő alaphangú) toldalékcsoveket,



**11. ábra: Az első ismert omnitonique-kürt
J. B. Dupont, Paris Conservatoire Museum No.1184,
Tuckwell 1983: 31.**

egy dugattyúval vagy billentyűvel, vagy valamilyen más mechanikai szerkezettel elérni, hogy mindig a megfelelő csőrendszer kapcsolódjon be, és minél több hangnemet elérjen, így lehetővé tegye a gyors és zajmentes váltást.⁷⁰

Ennek a szerkezetnek a segítségével az áthangolás a cúgok cseréjénél gyorsabb volt, de a ventileknél nehezkesebb és lassabb. Emellett az omnitonique-rendszernél szükség volt a fojtástechnika birtoklására, hiszen ez csak a különböző hosszúságú kürtök gyors váltását biztosította, azt a fajta kromatikus játék lehetőséget, ami a későbbi billentyűs hangszereken adott volt, ez a szerkezet nem tette lehetővé.



**12. ábra: Dupont 1818-as szabadalma, amit Labbay megvásárolt. Paris Conservatoire Museum, No.1185.
Tuckwell 1970: 36.**

Az első fennmaradt (kísérleti) példány 1815-ből származik J. B. Duponttól. Egyetlen megtekinthető darabja a párizsi Conservatoire múzeumában található. Nyolc különálló csőrendszerből áll egy-egy fúvókanyílással (11. ábra). Rettentő súlya miatt nem volt praktikus, ezért nem terjedt el.

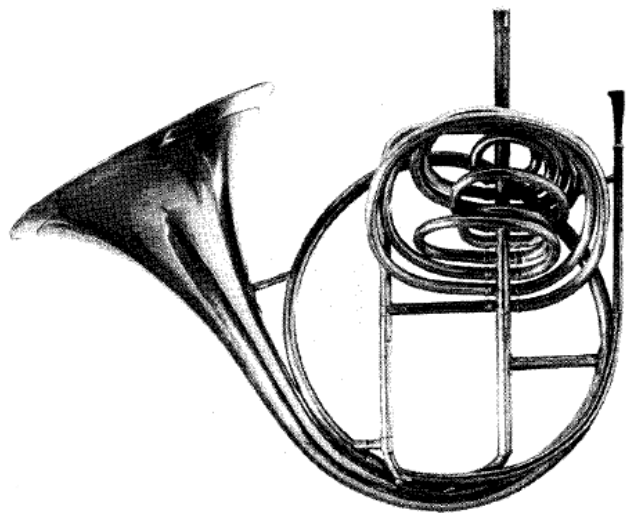
1818-ban már egy jóval kiforrottabb modellel jelentkezett, ami szabadalmat is kapott.⁷¹

⁶⁹ Morley-Pegge 1960: 56.

⁷⁰ Groves Dictionary: 369.

Érdekes módon egy év múlva minden jogot átruházott J. C. Labbayra, aki 1820-ban már mint saját találmányát hirdette (12. ábra).⁷²

Charles Sax 1824-ben, Brüsszelben szabadalmaztatott omnitonique-ja az Inventions Horn-hoz hasonlóan működött, de a központi hangolóív („hurok”) helyén most kilenc, különböző hosszúságú

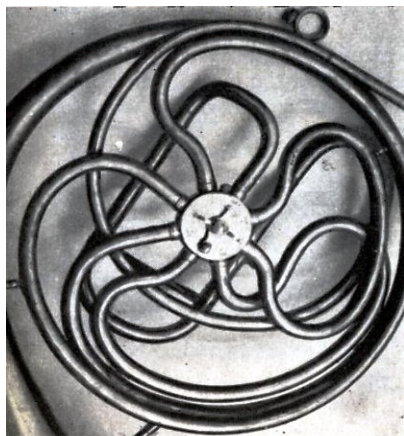


13. ábra: Charles Sax szabadalma 1824-ből.
A legsikeresebb az összes omnitonique-kürt közül, Paris Conservatoire Museum No.586, Tuckwell 1983: 36.

kiegészítő cső csatlakozott. Ezek kiegészítő szisztémával működtek, azaz alkalmasint az egyik csőtoldalékhoz hozzákapcsolt egy másikat, a kívánt hangolásnak megfelelő hosszúságúra kiegészítve – így is csökkentve a nem elhanyagolható súlyt.

Sax kürtje egy villára felcsavart spagettire emlékeztet, mégis ez volt a legsikeresebb az összes „mindenhangú” közül (13. ábra). A korabeli La Revue Musicale-ben is elismerően írt róla Fétis.⁷³

A franciák közül Pierre Louis Gautrot is élenjárt a rézfúvós hangszerek fejlesztésében. Számos találmánya és zseniális ötlete volt, amely közül néhány nem állta ki a gyakorlat próbáját.



14. ábra: Octopus, Gautrot omnitonique kürtje 1875
Messrs. Cuesnon, Paris
Tuckwell 1983: 37.

Első fejlesztése (bejegyezve 1847-ben)⁷⁴ egy olyan omnitonique volt, amely B-alto-tól B-basso-ig összesen tizenkét különböző hangolású kürt használatát tette lehetővé.⁷⁵ Azonban a tizenkét pótcső a hozzájuk tartozó három forgóventillel és a kettős hangolócsövekkel annyira súlyos volt, hogy teljesen elrettentette a profi játékosokat.

Ismert egy másik, szintén általa tervezett modell,

⁷¹ Fr. Pat. No. 892/1818. In: Morley-Pegge 1960: 68.

⁷² Morley-Pegge 1960: 57-58.

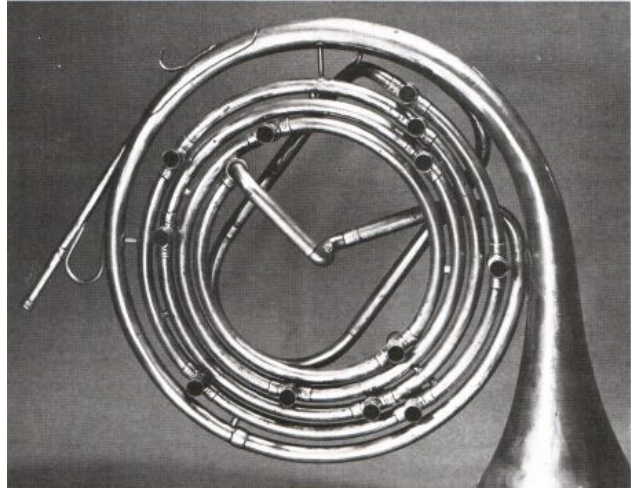
⁷³ J. Fétis: „Nouveau Cor Omnitonique” *La Revue Musicale*. (1833.):172.

⁷⁴ Fr. Pat. No. 3170. In: Morley-Pegge 1960: 68.

⁷⁵ Morley-Pegge 1960: 57.

mely a belső körívének közepén elhelyezkedő henger segítségével hangolta át a hangszert. Kinézete után az octopus – polip – nevet kapta.⁷⁶ Ezzel azonban csak hat különböző hangnem volt elérhető – épp ezért elsősorban fúvószenekarokban használták, ott is csak elvétve, mivel Ch. Sax volt a francia hadsereg hivatalos udvari szállítója,⁷⁷ és ki is használta ezt a privilégiumát, mást nem nagyon engedett a katonazenekarok közelébe.

Egy különleges, egyedi elrendezésű omnitonique-kürt azonban nem Franciaországból, hanem Angliából származik. John Calcott Öfelsége Színházának harmadik kürtöse, az 1851-ben a londoni „Great Exhibition” prospektusában írja le a Radius French Horn elnevezésű hangszerét (15. ábra).⁷⁸



15. ábra: Radius french horn
Bate Collection of Historical Wind Instruments
Oxford, Tuckwell 1983: 38.

Ez is kiegészítő elven működött: mindig csak a kívánt hosszabbítást kellett hozzákapcsolni, illetve

visszadugaszolni a megfelelő rövidsége. Az elrendezés kitűnő volt: az egész csőrendszer a hangszer külső körívén belül helyezkedett el. A súlya is alkalmassá tette volna, hogy széles körben elterjedjen. Sajnos túl későn került forgalomba. Az ebben az időben megjelenő ventiles kürtök szinte azonnal kiszorították.⁷⁹ Az új hangszerről elismerően nyilatkoztak a kor kiváló kürtösei – Ch. Harpen, Kielbach, Puzzi –, akik mind Londonban működtek. Mindhiába – a találmány éppen 20 évet késett.⁸⁰ Mindenesetre az összes omnitonique-kürt közül ez volt a legpraktikusabban megtervezett.

⁷⁶ Tuckwell 1983: 36-37.

⁷⁷ Morley-Pegge 1960: 60.

⁷⁸ Tuckwell 1983: 38.

⁷⁹ Tuckwell 1983: 38.

⁸⁰ Morley-Pegge 1960: 61.

1.4. A ventilkürt kialakulása

Németországban a franciákkal ellentétben, más úton próbáltak eredményt elérni. A cél kettős volt: a nehéz és nehézkes hangolósöveket kiváltani, valamilyen más szerkezettel meggyorsítani és megkönnyíteni a kürt használatát a zenekarban.⁸¹

A másik megvalósítandó feladat az volt, hogy a hangszer kromatikus játékra olyan módon legyen alkalmas, hogy minden hang egyenlő erősséggel és ugyanolyan hangszínnel szólaljon meg a hangszer teljes hangterjedelmében.

A kürt és a rézfúvósok történetében a legforradalmibb fejlesztés a ventilmechanizmus volt. Ez lehetővé teszi, hogy a játékos a hangszer hosszát, és ezáltal a hangolását azonnal megváltoztassa. Az alapvető különbség a ventil és bármely más találmány közt, hogy ezzel a szerkezettel mindegyik hang ugyanolyan nyílt hangszínnel szólal meg.

1.4.1. Az első ventilek

A legkorábbi említést 1814-ben találjuk egy levélben, amit Heinrich Stölzel írt III. Frigyes Vilmosnak, Poroszország királyának.⁸² Ez egy folyamodvány az iránt, hogy a hadsereg fúvószenekaraiban használatba kerülhessen Stölzel saját találmánya – a ventil.

Heinrich Stölzel (1780-1844) a plessi herceg zenekarának kürtöse, később a királyi opera zenekarában játszik, Berlinben hangszerészként is működik, később kinevezik királyi kamaramuzsikussá.⁸³ (Fétis a találmány eredetéről szólva megjegyzi, hogy Stölzelt már nagyon fárasztotta a 9-12 hangolóív cipelése, ez is lökést adott a fejlesztéshez.)⁸⁴

1815-ben G. B. Bierey az Allgemeine Musikalische Zeitungban⁸⁵ méltatja Stölzelt és találmányát: "... majdnem három oktáv hangterjedelemben képes a kromatikus skálára, minden hang teljes, ép és zörejmentes."⁸⁶

Érdekes, hogy egyik cikk sem említi Blühmelt, akinek a neve szintén előbukkan e találmány kapcsán.⁸⁷ Friedrich Blühmel, egy bányász fúvószenekar kürtöse, más

⁸¹ Morley-Pegge 1960: 55.

⁸² „Mein Waldhorn giebt alle Töne, zwischen den tiefsten und höchsten, ohne die Hand in das Schallstück zu stopfen, mit gleichen.” Stölzel. Tuckwell 1983: 41.

⁸³ Morley-Pegge 1960: 30.

⁸⁴ J. Fétis: „Cors á Pistons”. *La Revue Musicale*. (1828.)

⁸⁵ G. D. Bierey: „Notizen: Neue Erfindung”. *Allgemeine Musikalische Zeitung* 17 (1815. May): 303-310. Bierey zeneigazgató volt Breslauban, személyesen vizsgálta meg Stölzel találmányát.

⁸⁶ Janetzky 1977: 65-66.

forrás szerint⁸⁸ még Stölzelnél is korábban foglalkozott a ventiles mechanizmus kidolgozásával.

Ténylegesen először 1816-ból van adatunk róla, mikor a Porosz Szabadalmi Hivatal visszautasítja bejegyzés iránti kérelmét. 1818-ban végül is Stölzel és Blümel együtt jegyezteti be a találmányt, mégis Stölzel-ventil néven terjedt el.⁸⁹

A működési elve a következő volt: a billentyű lenyomásával a levegő egy csótoldalékba terelődött, ezáltal a hangszer alaphangja is mélyült. Az egyik szelep $\frac{1}{2}$ a másik 1 egész, a kettő együtt másfél hangot mélyített az alaphangszer felhangjához képest.

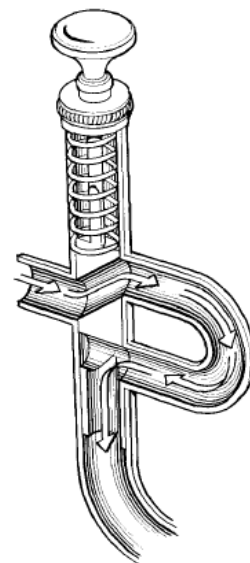
Meifred (1791-1867) volt az első francia kürtös, aki komolyan foglalkozott a ventilkürttel. Labbaye segítségével tökéletesítették Stölzel tubusos szelepét, amely olyan jól sikerült, hogy az 1827-es Párizsi Ipari Kiállításon ezüstérmet nyertek vele.⁹⁰

Az egyik legérdekesebb elképzelés John Shaw-tól származik, Angliából, „Transverse Spring Slides” címen 1824-ben jegyezték be. Ez három teljesen eredeti jellemvonást egyesít magában, melyek közül egy sem a kontinensről való, de később – módosításokkal – itt is átvették.⁹¹

Ezek a következők:

1. ikerdugattyú (twin piston) – mely majd a bécsi kürtök mechanikáját alkotó ventillnél jelenik meg újra
2. független billentyűk – pl. A. Sax ventiles omnitonique-ja, de csak az 1850-es években
3. „Ascending valve” – olyan billentyű mely lenyomásával nem mélyíti, hanem felemeli a hangot. Ezt a franciák alkalmazták előszeretettel.

Visszatérve Shaw-hoz: az ő kivitelezése négy, rugóval működő dugattyút alkalmazott. Ezek közül három felemelte, egy leszállította a hangot. Németországban



16. ábra: Stölzel-ventil
Tuckwell 1983: 42.

⁸⁷ Morley-Pegge 1960: 37-38.

⁸⁸ Tuckwell szerint már 1811-ben. In: Tuckwell 1983: 41.

⁸⁹ Tuckwell 1983: 42.

⁹⁰ Morley-Pegge 1960: 45-48.

⁹¹ Morley-Pegge 1960: 35.

Blühmel 1827-ben rukkolt ki a „Drehbüchsen Ventil”-lel.⁹² Ez valószínűleg egy olyan találmányának újraélesztése, amelyet korábban elutasított a szabadalmi hivatal, és ami most végre szabad utat kapott.

A hivatal valószínűleg úgy gondolta, hogy mostanában sok, ehhez hasonló találmányt jegyeztek be, és nem látták meg benne az újdonságot, pedig a mai kürtök mechanikájának is ez az alapja.

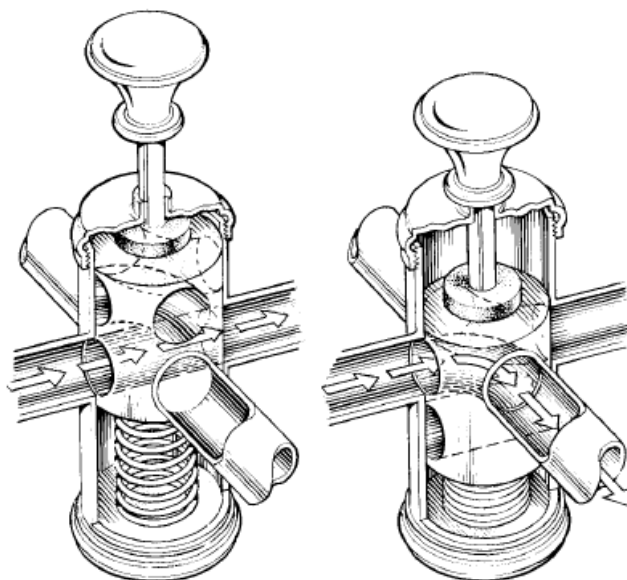
Th. Rode a *Neue Berliner Musikalische Zeitung*ban írja,⁹³ hogy a „Blühmel’schen Büchsen-Ventil” nagy tetszést aratott Bécsben, Pesten és Prágában, melynek tökéletesítéséhez Joseph Kail a Prágai Konzervatórium kürtprofesszora is hozzájárult hasznos tanácsaival. Kail korábban nagy hírnévnek örvendő kürtszólista volt – maga is nagyon érdeklődött a rézfúvós hangszerek kromatikussá tétele iránt.⁹⁴

1.4.2. Berlin-ventil

1835-ben Wieprecht a Porosz Gárda fúvószenekarának karmestere egyesítette a forgóventil előnyeit a piszton rendszer mechanikai egyszerűségével.⁹⁵

A forgóventil könnyen átfújhatóvá tette a hangszert, és biztosította a hang zajmentességét. Az elképzelés jelentőségét az is bizonyítja, hogy Adolph Sax is

kölcsönvette.⁹⁶ Hátránya, hogy lassú volt nagy átmérője miatt, ezért inkább a mélyebb rézfúvókon vált elterjedté.⁹⁷ 1820 és 1830 között a ventileknek számtalan változata alakult ki. Közülük csupán három típus az, amely kisebb módosításokkal máig használatban maradt.



17. ábra: Berlin-ventil
Tuckwell 1983: 45.

⁹² A Drehbüchsen-ventil a fogóventil korai típusa. Morley-Pegge 1960: 37.

⁹³ Th. Rode: *Neue Berliner Musikzeitung*. 1860. In: Morley-Pegge 1960: 38.

⁹⁴ Morley-Pegge 1960: 105.

⁹⁵ Tuckwell 1983: 44.

⁹⁶ Morley-Pegge 1960: 44.

⁹⁷ Herbert Heyde: „Zum Frühgeschichte der Ventile und Ventilinstrumente in Deutschland 1814-1833”. *Brass Bulletin* 25 (1978) 41-50: 48.

1.4.3. Piszton

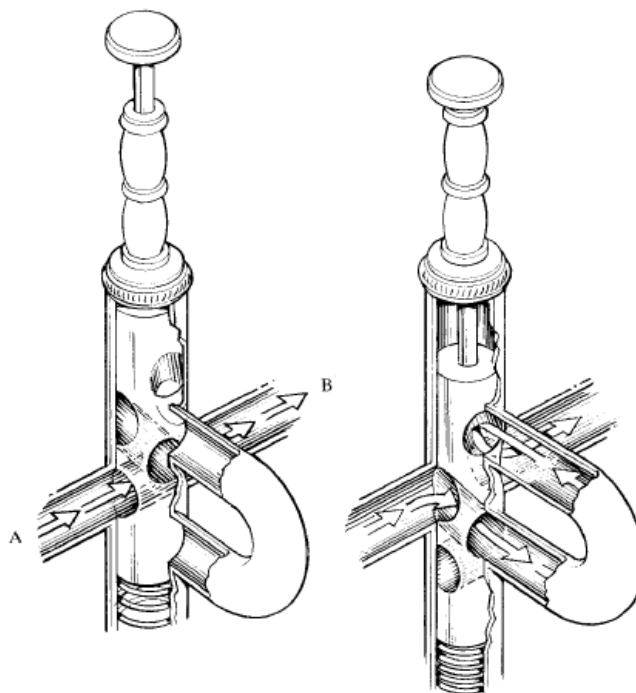
Ezek közül az első a piszton rendszer (19. ábra). A szerkezet Francois Périnet fejlesztése, aki kezdetben a neves Raoux műhelyében dolgozott, majd önállósította magát, és 1839-ben jelent meg a nevével fémjelzett rendszerrel.⁹⁸

A Périnet által alkalmazott szelep átmérője a Stölzel ventil és a Berliner-pumpás közötti átmenet. Szabadabb légáteresztést, könnyedebb átfújást, és jobb minőségű hangot eredményezett.⁹⁹

A Périnet szelep (más néven dugattyús szelep) piszton ventil néven terjedt el. A dugattyú hosszirányú mozgása tereli el a befűjt levegőt. A dugattyúnak négy nyílása van, egy a befúvócsővel kapcsolódik, egy a tölcsér felé, kettő pedig a csőtoldalékokkal.

Lenyomott állapotban a levegő átáramlik a toldalékcsoveken, felengedett állapotban pedig akadály nélkül halad tovább a korpusz (a hangszer tölcsére) felé.

A pisztonokat rugó működteti, egyszerű szétszerelni és könnyű karbantartani. A pisztonos kürtöknél azonban az oldalirányú nyomás miatt a dugattyú súrlódhat a henger falával, és ez lomhaságot eredményezhet a piszton felengedésekor, rosszabb esetben el is akadhat. Ez a mechanika elsősorban Franciaországban és Angliában terjedt el.¹⁰⁰



18. ábra: Piszton
Tuckwell 1983: 46.

⁹⁸ Tuckwell 1983: 45.

⁹⁹ Morley-Pegge 1960: 48.

¹⁰⁰ Morley-Pegge 1960: 41.

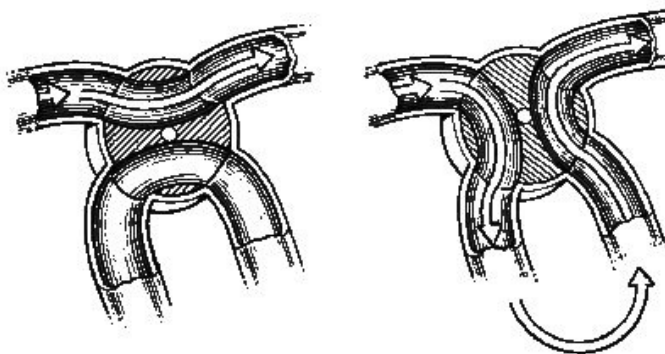
1.4.4. A forgóventil

A pisztonventilhez hasonlóan a henger is négy nyílással kapcsolódik, de a dugattyú helyett egy 90 fokban elforduló henger nyitja, és zárja a levegő útját. A henger egyik állásban tovább engedi a légoszlopot a korpusz irányába, elfordulva eltereli a levegőt, bekapcsolja a kiegészítő csöveket, közben elzárja a másik utat, és így továbbítja a hangszer tölcsére felé a légoszlopot. Maga a szerkezet egyszerű, de szétszerelése, ápolása és javítása bonyolultabb a piszton rendszerénél. Az első ilyen típus még Blühmeltől származik 1827-ből.¹⁰¹

Joseph Riedl Privilegiumot kapott, – R. Morley-Pegge szerint 1832-ben,¹⁰² R. Dahlquist szerint 1835-ben¹⁰³ – „Rad-Maschine” néven a császári és királyi szabadalmi hivataltól.

Bizonyos források¹⁰⁴ szerint már 1824-ben, Bostonban Nathan Adams (1783-1864) elkészítette, valamint Schupbach és Guichard szintén alkalmazott forgóventilt Riedl előtt,¹⁰⁵ mégis Riedl nevéhez kapcsolódva került a rézfúvós köztudatba ez a mechanika.

Cízek azt állítja, hogy Kail Riedltől függetlenül találta ki,¹⁰⁶ egy másik forrás pedig azt, hogy Riedl "megvásárolta" (vagy inkább plagizálta) Kail találmányát, aki sokat időzött bizonyos csehországi sörözőkben, a



19. ábra: Forgóventil
Tuckwell 1983: 48.

sörcesapoló beható tanulmányozása nyomán találta ki a forgóventilt és annak gyakorlati megvalósítását, kivitelezését.¹⁰⁷

¹⁰¹ Morley-Pegge 1960: 104. Ez volt a már korábban említett Drechbüchsen-ventil.

¹⁰² Morley-Pegge 1960: 39.

¹⁰³ R. Dahlquist: „Some Notes on Early Valve”. *The Galpin Society Journal* 33 (1980. March.) 111-124: 118.

¹⁰⁴ Robert Eliason: „Early American Valves for Brass Instruments”. *The Galpin Society Journal* 23 (1970. Aug.): 91

¹⁰⁵ Edward Tarr: „The Romantic Trumpet”. *Historic Brass Society Journal* 5 (1993.): 233.

¹⁰⁶ Bohuslav Cízek: „Josef Kail (1795-1871) Forgotten Brass Instrument Innovator”. *Brass Bulletin* 74 (1991.): 24-29.

¹⁰⁷ Karl Nödl kraslicei hangszerész emlékiratai alapján. In: Brühle-Janetzky 1976: 253.

Német nyelvterületen ez a típus volt használatban leginkább, de Belgiumban, Franciaországban, Angliában a 20. század második feléig pisztonos kürtökön játszottak, majd ezekből az országokból is szép lassan kiszorította a forgóventiles változat.¹⁰⁸

Az egyik jellemző példája ennek a világhírű Dennis Brain, aki pisztonos kürtön játszott sokáig, ez korai fotóin jól látható (20. ábra). Az 1950-es években számos művet ajánlottak neki a kortárs zeneszerzők.¹⁰⁹ Ezek előadásához már nem volt megfelelő a karcsúbb menzúrájú Raoux-Millerau



20. ábra: Dennis Brain. Abbey Road Studio, London, 1944.
The Art of Dennis Brain EMI

modell. Így hallgatva az idők szavára, a legendás kürtfenomén egy német gyártmányú Alexander márkájú hangszerre váltott.¹¹⁰

1.4.5. Bécsi ventil

A sok ígéretes ötlet, újítás és kísérlet számos teljesen különböző, vagy éppen csak néhány részletben eltérő hangszert eredményezett. A hangszerészek műhelyéből sok olyan munkadarab került ki, amely a tömeggyártást nem érte meg. Valószínűleg gyakorlati alkalmatlanságuk miatt nem terjedtek el, vagy egyszerűen elavultak, mire a tervezőasztaltól eljutottak volna a zenészekig.

A ma használatban lévő billentyűzetek közül legkülönlegesebb a Bécsi Filharmonikusoknál használatban lévő ventiltípus.¹¹¹ A mechanizmus érdekessége, hogy a tolóka felfelé mozgatja a dugattyút, tehát lenyomással tulajdonképpen felfelé mozgást idézünk elő. A hangzás szempontjából ez a leghatékonyabb, a leglágyabb

¹⁰⁸ Morley-Pegge 1960: 48.

¹⁰⁹ Hindemith, Jacob, Arnold, Bowen, Britten

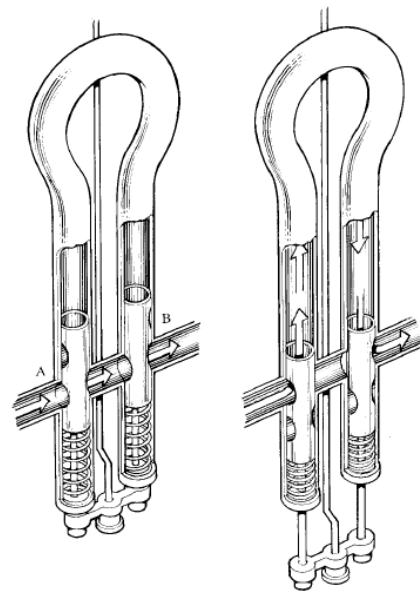
¹¹⁰ Morley-Pegge 1960: 116.

¹¹¹ Tuckwell 1983: 49.

legatókat az ilyen szeleppel felszerelt hangszereken lehet játszani.¹¹² Hátránya, hogy ez a leglassabb a három mechanika közül. A világon egyedül Bécsben kötöttek ki ennél a típusnál: a Wiener Staatsoper és a Wiener Philharmoniker kürtösei változatlanul ezt a hagyományos modellt használják, ezzel is megőrizve a tradicionális bécsi hangzást, amely – valóban – semmi máshoz nem hasonlítható. Jól jelzik ezt a népszerűséget a világ minden pontján alakuló, különböző Wiener Horn társaságok.

A hang szépségén túl magának a szerkezetnek vannak hátrányai: az erőátvitel az ujjak és a gépek között lassú és nehézkes.

Leopold Uhlmann 1830-ban kapta meg a k.u.k. Privilegiumot az ikerpiszton rendszerű szerkezet gyártására.¹¹³ Ez terjedt el Wiener-Ventil néven, melynek alapja a már említett Shaw találmányának egy továbbfejlesztett verziója. Ehhez hasonló elrendezés már 1830 előtt is létezett.¹¹⁴ Maga Uhlmann megpróbálta modernizálni, forgó rendszerűvé átalakítani ezt az elavult rendszert, de a bécsi kürtösök makacsul ragaszkodtak az eredetihez.¹¹⁵ Ezenkívül még a szintén bécsi székhelyű Dehmal cég is próbálkozott a múlt század 50-es éveiben, de ők sem jártak sikerrel.¹¹⁶



**21. ábra: Bécsi ventil
Tuckwell 1983: 49.**

¹¹² Gregor Wildholm: „Bécsi specialitások. A bécsi hangszerek egyedi tulajdonságai”. *Zenekar* X. évf. 3.: 31-36. 33.

¹¹³ Morley-Pegge 1960: 39.

¹¹⁴ A Crosby Brown gyűjteményben fellelhető egy ugyanilyen elrendezésű kürt, a korpuszon „Michael Saurle in München” felirattal, (Metropolitan Museum of Art, New York) Morley-Pegge 1960: 39.

¹¹⁵ Tuckwell 1983: 50

¹¹⁶ Gregor Wildholm: „Bécsi specialitások. A bécsi hangszerek egyedi tulajdonságai”. *Zenekar* X.évf. 3.: 31-36. 32.

1.5. A duplakürtök

1.5.1. Miért F és B?

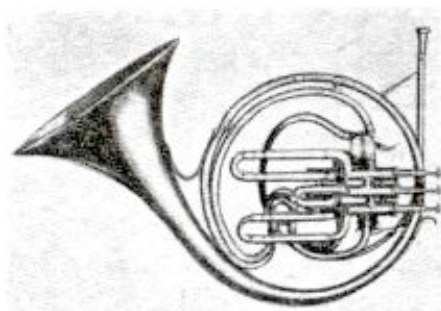
A Hampel névvel fémjelzett fojtástechnika elterjedésével megnőtt a kürtök hangterjedelme, és egyre több versenymű született a virtuózok számára (Leutgeb, Punto, Palsa, Thüschmidt, Boeck-fivérek). A versenyművek a legelőnyösebb hangnemekben íródtak: D-, Esz-, E-, és F-hangolásra.¹¹⁷ Az ennél magasabb hangolások meglehetősen éles hangszínt eredményeztek, az ennél mélyebbek pedig túl sötétet, kevés nyílt hanggal, és a magas hangok elérése túl „veszélyes” volt.



22. ábra: F/B duplakürt, Kruspe, Erfurt, 1902.

A. Horner révén terjedt el az USA-ban.

Morley-Pegge 1960: Plate VIII/6.



23. ábra: Kompenzációs F/B pisztonos duplakürt.

Vuillermoz-Selmer, Paris.

A legtöbb francia zenekarban ezt a típust használták.

Morley-Pegge 1960: Plate VIII/5

Az F-hangolás bizonyult a legmegfelelőbbnek. Rövidebb volt, mint az Esz-kürt (amiben a legtöbb kürtverseny íródott), de a hangszín még elég karakterisztikus és gazdag maradt, és a ventillel felszerelt változatával az összes hangot el lehetett fújni, a repertoáron belül.

A magas szólamokat játszó kürtösök számára kellemetlen és kockázatos volt a felső oktáv használata, így azután rövidebb csőhosszúságú,

magasabb alaphangú hangszert kezdtek el használni, melyből a B-kürt vált leginkább elfogadottá.¹¹⁸ A közép regiszterben a hangminőség azonban még nem volt kielégítő – meglehetősen durvának találták –, és néhány mély hangot nem lehet megszólaltatni.

Gautrot, francia hangszerész, 1847 és 1870 között több omnitonique-kürttel kísérletezett,¹¹⁹ 1864-ben megjelent a „Système equitonique” elnevezésű példánnyal,

¹¹⁷ Az első barokk kürtversenyek szerzői (Telemann, Förster, Quantz, Graun), majd később Mozart, Haydn, Weber és Strauss is ezekben a hangnemekben írták szólóműveiket kürtre.

¹¹⁸ Tuckwell 1983: 52-54.

¹¹⁹ 6 különböző szabadalmi bejegyzés fűződik Gautrot nevéhez 1847 és 1855 között.

ami a kiegészítő duplakürt prototípusának tekinthető. Egy billentyű két csőtoldalékot volt képes be- és összekapcsolni.¹²⁰

A kezdeti kétventiles kürtökhöz képest ez már hárommal volt felszerelve, amelyből

- az első ventil egész hangot,
- a második fél,
- a harmadik tercet mélyített a hangszer hangján.

A rövidebb B-kürtöt mintegy megtoldották a csőhosszat kiegészítve az F-kürt és különböző csőleágazásainak hosszára. A két egybeépített kürt közül csak a B tudott külön működni, az F rész csak a B-vel kiegészítve.¹²¹

Gautrot után 30 évvel 1898-ban, Fritz Kruspe erfurti hangszerkészítő segítségével Friedrich Gumpert konstruált egy hasonló hangszer.¹²² Az átkapcsolást egy hüvelykujjal mozgatható fémpálcával oldották meg, amely még két kisebb ventilt mozgatott. Megbízhatatlansága miatt Kruspe még egyszerűbbé tette: áthelyezte a váltó billentyűt, és lerövidítette az útját.¹²³ A mai napig így használjuk. (Az USA-ban ezt egy pisztonnal helyettesítették sokáig)

1902-ben Kruspe megépítette az első teljesen dupla kürtöt – ez már nem a kiegészítő elven működött. Két teljesen önálló, független hangszer építettek egybe – három ventillel, egy váltóval és egy befúvócsővel. 1906-ban a német Alexander cég piacra lépett duplakürtjével, melyek közül a 103-as modell még ma is az egyik legnépszerűbb Európában.

Angliában is elfogadták a duplakürtöt, mint kiforrott konstrukciót, ennél praktikusabbat ők sem tudtak kitalálni. Persze, nem vették át teljesen a német zenekarokban meghonosodott modellt. D. J. Blaikley a pisztonos és kompenzációs rendszerű változatot terjesztette el, ami építésében az egykori Raoux modellt követte.¹²⁴

Természetesen a franciák is megalkották saját verziójukat. Méretezése szűkebb volt német párjánál, és egy újdonság is megjelent még: az első két billentyű lenyomásával mélyíteni lehetett a hangot, a harmadik azonban felfelé módosította.

¹²⁰ Morley-Pegge 1960: 55.

¹²¹ Morley-Pegge 1960: 48-49.

¹²² Tuckwell 1983: 54.

¹²³ Morley-Pegge 1960: 51.

¹²⁴ Morley-Pegge 1960: 51.

A duplakürttel megérkezett a „jövő”. Lehetett kiegészítő, vagy teljesen egybe épített a két hangszer, sokkal melegebb hangzást biztosított az F-kürt középfekvésében, és nagyobb biztonságot adott a B-kürt felső regiszterében. Számátalan fogáskombináció is létrejött ezáltal, így csökkentve a hamis hangok számát, és lehetőséget adván új hangszínek kikeveréséhez.

1905-ben újra megjelent Berlioz hangszerelésről írott könyve Richard Strauss előszavával és kiegészítéseivel, melyben a duplakürt mellett tör lándzsát:

... az F- és B-kürt közötti különbség a tónus lágyága tekintetében és a hang karakterének eltérő volta a különböző hangnemekben csupán illúzió...

Illetve:

...(a duplakürtön) a magas hangnemek kevésbé fárasztóak, és sokkal biztonságosabbak, – például a Siegfried szólóban, mellyel minden nyilvánvaló nehézsége ellenére, figyelemre méltó könnyebbséggel oldható meg minden kürtös számára.¹²⁵

1.5.2. Billentyűzavarok

A ventilek megjelenésével a kürt nagykorúvá vált. Minden kromatikus hang eljátszható volt már akár négy oktáv hangterjedelemben, és a duplakürtök elterjedésével, a fogáskombinációknak köszönhetően, az intonációs és hangszínkülönbség-beli problémák is megoldódni látszottak. Azonban valami elveszett. Sokan siratták a natúr-kürt régi hangszínét – azt misztikus, énekhanghoz hasonló minőséget, amit ventilek bevezetését követően a „túl steril” hangzás váltott fel.¹²⁶

A természetes kürtökön minden hangnemnek megvolt a maga sajátos hangszíne, hangnemkaraktere. A fejlesztéssel kiegyenlítetté (és sokak szerint uniformizálttá) vált a hangzás, emiatt a kürt bája és egyénisége vesztett varázsából. Kürtösök és zeneszerzők egy része ezért sem tudott megbékélni az új hangszerrel.

Brahms op.40. trióját csak az eredeti Waldhornon tudta elképzelni, és Weber sem állhatta a „gépkürt” hangját.

De a fejlődést ők sem tudták feltartóztatni.

¹²⁵ H. Berlioz: Treatise on Instrumentation, enlarged and revised by R. Strauss. (New York: Kalmus, 1948): 279-280. Brüche-Janetzky 1976: 263.

¹²⁶ C. G. Reissiger (1698-1859) drezdai Hofkapellmeister és zeneszerző dühösen ostorozza cikkében az új hangszert a „fülsiketítő hadizene” „harsona- hang” „színtelen egyhangúság” miatt, és visszasírja a natúr-kürt „elvesztett édes hangját” és „stoppolt hangjainak csodálatos effektusát”. In: C.G. Reissiger: „Über Ventilhörner und Klappentrompeten”. Allgemeine Musikalische Zeitung 39 (1837, Sept): 608-610. In: J. Ericson: "J.R. Lewy and Valved Horn Technique in Germany 1837-1851". Horn Call Annual 9 (1997): 23-35.

II. rész

2.1. Az erdőből a koncerttermekbe

2.1.1. A kürt megjelenése a műzenében

Az első rész a hangszer mechanikai változásairól, technikai fejlődéséről szólt. A második részben szeretném nyomon kísérni, hogyan avanszált jelzőhangszerből tényleges zenei instrumentummá a vadászkürt.

Eleinte jeladásra szolgált, ritmusokat, később speciális kódszignálokat fújtak a kürtösök.¹ Mindegyik jel jól megkülönböztethető jelentéssel rendelkezett. Már ebben az időben is füzetekbe gyűjtötték ezeket, különleges lejegyzéssel rögzítve.

Ránk maradt Hardoyn² (vagy Hardouin)³ vadászkönyvecskéje melyet 1349-ben írt,⁴ és melyet 1856-ban Metzben H. Michelet ki is nyomtatott: *Le Livre du Trésor de Venerie* címmel. Ez a 14 legalapvetőbb kürtszignált tartalmazza, amelyet Henri Kling a híres kürtművész és pedagógus átültetett mai írásmódra.⁵

Angliában is készült ilyen gyűjtés, a *Noble Art of Venerie*, valószínűleg Tuberville munkája 1575-ből.⁶

Jacques Dufoillux IX. Károlynak ajánlotta vadászatról írott tanulmányát, melyben fanfárok is helyet kaptak.⁷

Az első említést zenei kontextusban Tylman Susatonál találjuk. 1545-ben jelentette meg a *Battles, Huntsman Bird-Songs* című gyűjteményt, melynek tizedik kötetében már a kürt is szerepel la chase de cornetz néven.⁸

A madrigálok és motetták hangszereken való megszólaltatása jól dokumentált ebből az időszakból. A Susato kiadásban fellelt darab egy Gombert madrigál meghangszerelt változata, természetesen ez is vadászattal kapcsolatos: *La Chase de Lièvre*. Valószínűleg a korabeli kürtön – a cor á plusieurs tours elnevezésű vállfaján lehetett lejátszani, amit az első részben már említett Mersenne: *Harmonie*

¹ Janetzky 1977: 18.

² Tuckwell 1983: 8.

³ A. Baines: *Brass Instruments: Their History and Development*. (London: Dover, 1993): 147.

⁴ Morley-Pegge 1960: 77. és Tuckwell 1983: 8.

⁵ Az eredetit fekete és fehér négyzetekkel jegyezték le. Henry Kling: „Le Cor de Chasse” *La Revista Musicale Italiana*. (1911) In: Morley-Pegge 1960: 74.

⁶ A. Baines: *Brass Instrument: Their History and Development*. (London: Dover, 1993): 147.

⁷ J. Dufoillux: *La Venerie*. (Poitiers, 1561) In: Fitzpatrick 1970: 3.

⁸ Fitzpatrick 1970: 2.

Universelle című könyvében is megemlíti, és ír arról is, hogy ebben az időben kürt együttesek tették színeesebbé a balett előadásokat négyszólamú fanfárjaikkal.⁹

2.1.2. Első lépések

A kürtök első lépéseiket a balettban tették meg a zenekar felé.

A 17. század első felében francia balett együttesek turnéztak Itália főúri udvaraiban. A zenészek közt kürtösök is helyet foglaltak, hogy a táncjátékban előforduló vadászjeleneteket kürtszignálokkal élénkítsék.¹⁰

Georg Karstädt¹¹ és Barry Tuckwell¹² egybeesengően állítja, hogy az első színpadon megszólaló kürtfanfár Michelangelo Rossitól származik, és az *Erminio sul giordano* című operában hangozhatott el, amit 1633-ban mutattak be Rómában a Palazzo Barberiniben.

Morley-Pegge,¹³ Anthony Baines¹⁴ és John Humphries¹⁵ ellenben Francesco Cavalli: *Le nozze di Teti e Peleo* című darabját tartja az első olyan színpadi zeneműnek, melyben kürtöket használ a szerző (1. kotta). A bemutatója Velencében a Teatro San Cassianóban volt, majd Párizsban is előadták 1654-ben.

Egy igen jelentős operaszerzőnél is előbukkan a kürt viszonylag korai használata. J. B. Lully Molière színdarabjához (*Les Plaisirs de l'Isle Enchantée*) írt kísérezzenét.¹⁶ A *La Princesse d'Elide* egy Versailles-ben tartott ünnepségsorozat második napján hangzott el 1664. május 7-én.¹⁷

Cavalli és Lully voltak az első zeneszerzők, akik igazi közönség előtt léptették fel a kürtöt, valódi művészi-zenei közegben. Ez egyben azt is jelezte, hogy a cor de chasse már a technikai fejlettség és a hangbéli szépség olyan fokára jutott, ami elfogadhatóvá tette, hogy a műzenében is szerepet kapjon.

⁹ M. Mersenne: *Harmonie Universelle* V 10. (Párizs, 1636) ford. R. Chapman (The Hague: Nijhoff, 1957): 318. Fitzpatrick 1970: 4.

¹⁰ Fitzpatrick 1970: 5.

¹¹ G. Karstädt: *Lasst Lustig die Hörner Erschallen*. (Hamburg, 1964): 60.

¹² Tuckwell 1983: 13.

¹³ Morley-Pegge 1960: 13.

¹⁴ A. Baines: *Brass Instrument: Their History and Development*. (London: Dover, 1993): 149.

¹⁵ J. Humphries: *The Early Horn*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2000): 7.

¹⁶ Tuckwell 1983: 16. és Fitzpatrick 1970: 6.

¹⁷ „Air de Valets de Chiens et de Chasseurs avec des Cor de Chasse” in Morley-Pegge 1960: 81



1. kotta: Cavalli: *Le nozze di Teti e Peleo*, Atto I. scena I. Chiamata alla Caccia
Morley-Pegge 1960:80.

Mint korábban említettem, Franz Anton von Sporck volt az, aki megszeliidítette a kürtöt, és az erdőből „beterelte” a színházba, koncerttermekbe. Nem csupán vadászatain használta, hanem zenekart is alapított birtokai székhelyén, Lissában, ebben az együttesben kapott szerepet a Waldhorn is.¹⁸

Sporck gróf kellemes birtokán sok magas rangú látogató megfordult: Erős Ágost brandenburgi és szász főherceg, valamint VI. Károly is sokszor vendége volt.¹⁹ A grófnál hallott zenekar mintául szolgált a szomszédos hercegségeknek, így egyre több helyen váltak a kürtösök a zenekar tagjaivá.²⁰

Peter Röllig és Wenzel Sweda voltak, akik megalapozták a (művészi) kürtjáték tanítását, elindítva zenekari kürtösök, virtuózok és nagy jelentőségű tanárok egész sorát.²¹

Sporck birtokait övező monostorokban, apátságokban és kolostorokban hangszeres oktatás is folyt az elméleti képzés mellett. A tanárok – akik nagy valószínűséggel Swedáék első növendékei közül kerültek ki – nagy hangsúlyt fektettek az énektanulásra, hangképzésre is. Miután egy szintet elértek a diákok az éneklés elsajátításában, csak azután kezdhettek a kürtölés alapjaival ismerkedni.²² A későbbi kürtvirtuózok és tanárok, Punto²³, Heinrich Domnich és Frölich, metodikaikban mindnyájan kihangsúlyozták az éneklés fontosságát. Domnich megállapítja, hogy az éneklés és a kürtölés között abszolút szoros összefüggés van. A helyes légzés megismerésén kívül a jó legato játékhoz is elengedhetetlenül fontos a bel canto technika, általában minden hangszeren, de legfőképpen a kürtön.²⁴ Ez egybecseng a modernkori kürtölés nagy művészeinek véleményével: Peter Damm és Hermann Baumann maguk is tanultak énekelni, és különböző fórumokon hangot adtak azon nézetüknek, amit már a kezdetekkor is felismertek: az éneklés és a kürtjáték egy töről fakad, a légzéstechnika alapjai közösek.

Az 1700-as évek előtről csak a fentebb említett szórványos példák maradtak fenn a kürtök zenekari használatáról. Rossi, Cavalli, Lully valóban alkalmazták ezeket a hangszereket operáikban, balettjeikben, kísérezeneikben – ez mégis mind csupán

¹⁸ Janetzky 1970: 28.

¹⁹ Fitzpatrick 1970: 17.

²⁰ Zeddelmayer (Weissenfels), Fischer, Sann (Drezda), Rossi, Otto (Bécs), Thomas Hiebert: „The Horn in the Baroque and Classical Period”. In: *The Cambridge Companion to Brass Instruments*. 8 (1997): 103-119. 104.

²¹ Smeykal, Mateigka, Hampel, Punto. In: Fitzpatrick 1970: 50.

²² Fitzpatrick 1970: 179.

²³ Punto 1789. kiadású Methode-jának első részében ír erről.

²⁴ H. Domnich: Methode de Premier et Second Cor. (Mainz, 1808/1828): 4

illusztráció volt, igaz, ők teremtették meg azt a mintát, melyet később más szerzők (J. Mouret, J. B. Mourin, Campa és Rameau) is alkalmaztak. Nem kifejezetten zenekari hangszerként bántak vele, szerepük inkább a vadászat megidézése volt, funkciójuk csupán hangzó díszlet.

A kürt ebben az időben ment át nagyobb változáson, elsősorban a Leichnambschneider fivérek bécsi műhelyében. A Jagdhorn éles, rikoltó hangját felváltotta egy lágyabb, bűgőbb, sötétebb hangszín, ami a mai napig hangszer legfőbb jellemzője, attribútuma. Ezzel az újítással alkalmassá vált, hogy belesimuljon a zenekari hangzásba.²⁵

Az 1700-ban Bécsben bemutatott Carlo Agostino Badia: *Diana Rapaficata* című operájában a kürt már szorosan a zenekari hangzás részeként jelenik meg, nem mint külső vadászkorus.²⁶

Ettől az évtől kezdve egyre több nyoma van, hogy a zeneszerzők mind gyakrabban alkalmazzák az udvari zenekarokban, és egyre igényesebb, kifinomultabb szólamokat bíznak rájuk.²⁷

1704-ben a Brandenburgi Hercegség fennhatósága alá tartozó Stetin (Szecsín) zenekarának vezetője és zeneszerzője, Johann Gottfried Klingenberg két kürtöt ír „Die Singende Liebe” című áriájának zenekari ritornelljében. A következő évben keletkezett, a „Die aus dem Markt nach Pommern...” kezdetű ária kürt szólamának fennmaradt kottájából megállapítható, hogy igen felkészült játékost igényelt.

Jeles szerzők, (R. Morley-Pegge, H. Fitzpatrick) akik a kürt történetének különböző korszakait dolgozták fel, egyetértenek abban, hogy Reinhard Keiser 1705-ben Hamburgban bemutatott *Octavia* című operájától kezdve tekinthető teljes jogú zenekari hangszernek, mivel itt már a partitúrában jelenik meg a kürt teljesen integrált, obligát színező hangszerként.²⁸

Ebben az évben keletkezett egy jelentős zeneszerző alkotása is, amely ugyancsak igényelte a Waldhornt. Buxtehude: *Templum Honoris* című műve I. József császár tiszteletére készült.²⁹

²⁵ Fitzpatrick 1970: 31., 27.

²⁶ John Humphries: *The Early Horn*. (London: Oxford University Press, 2000): 8.

²⁷ Morley-Pegge 1960: 83.

²⁸ Morley-Pegge 1960: 83. és Fitzpatrick 1970: 53.

²⁹ A. Werner: *Städtische und Fürstliche Musikpflege in Weisenfels* (Leipzig, 1911): In Fitzpatrick 1970: 54.

Ebből az időből nem csak a kottákban maradtak nyomai, de templomi, udvari, városi évkönyvek és leltárok is bizonyítják a kürtök és kürtösök egyre gyakoribb felbukkanását a különböző zenekarokban. Johann Theodorus Zeddelmayer volt az első olyan kürtös, akit név szerint feljegyeztek, mint szerződöttetett zenekari tagot, 1706-ban Christian weisenfelsi herceg udvari együttesében.³⁰

A szomszédos tartományban Anton Ulrich, Braunschweig-Wolfenbüttel hercegénél 1710-ben jelenik meg a templom nyilvántartásában G. L. Reichel, vagy 1711-ben Drezdában „Hoff-Waldhornist”-ként említik J. A. Fischert és F. A. Sammet.³¹

1713-ra már Johann Georg Mattheson (1684-1764) *Das Neu-Eröffnete Orchester* c. lexikonjába is bekerül a kürt, amelyről így számol be:

A kedvesen pompás kürtök (az olasz *cornette di caccia* vagy a francia *cor de chasse*) mostanában nagyon divatosak, úgy a templomi, mint a színházi és kamarazenében, mert – részben – nem olyan durva természetűek, mint a trombiták, részben pedig könnyedebben játszhatóak. A leghasználatosabbak az F-hangolásúak, és a C-trombitákkal azonos a hangterjedelmük.³²

Az 1720-as évekre Bécs fontos szerepet töltött be a zenei életben. A császári udvar diplomatái a birodalom előőrseiként Európa távoli szegleteibe a zenekarukat is magukkal vitték. Így jutottak el Szentpétervárra, Konstantinápolyba, és Nápolyba is az általában cseh származású kürtösök.³³

³⁰ Valószínűleg részt vett Keiser: *Octaviájának bemutatóján*, valamint Bach: „Was mir behagt” kezdetű, BWV 208. kantatájában is közreműködött. In: Fitzpatrick 1970: 54- 55.

³¹ „Hoffwaldhornisten J. A. Fischer und F. A. Samm, 1711 okt 26, Dresden”. In: M. Fürstenau: *Gesichte der Musik und des Theaters am Kurfürstlichen Hofe zu Dresden*. (Dresden, 1862)

³² „Die lieblich pompeusen Waldhörner sind bei iesziger Zeit sehr en vogue kommen, sowohl was Kircher-als Theatral-und Cammer-Music anlaget weil sie theils nicht so rude von Natur als die Trometen, theils auch weil sie mit mehr Facilité können tractiert werden. Die brauchbarsten haben F und mit den Trompeten aus dem C gleichen Ambitum.” G. Mattheson: „Das Neu-Eröffnete Orchester”. (Hamburg, 1713) In: *Die Musik in Gesichte und Gegenwart* 6 ed. F. Blume. (Kassel: Barenreiter, 1957): 746-747.

³³ A Hosa fivérek Brüsszelben, Maresch Szentpéterváron, Kölbel Konstantinápolyban. In: Fitzpatrick 1970: 81.

2.2. A kürtjáték a barokk korban

Az 1730-as évekre mind a hangszer és a technika olyan fokú fejlettségi szintre jutott, hogy a zeneszerzők az áriák teljes hosszában obligát szólamokat komponáltak, melyek bővelkedtek a nehezebbnél nehezebb futamokban.

Telemann, Händel, Bach – a korszak zeneszerző-óriásai – elismerték a kürt egyre jelentősebb szerepét, és alkalmazták is darabjaikban.

Ezek a művek szép példái a barokk kori magasan fejlett kürttechnikának. Nem csak a hangszer fejlődése szempontjából, hanem zenetörténeti szempontból is jelentősnek mondhatók a különböző műfajú alkotások.

2.2.1. *Clarino-technika*

Az ismert tény, hogy Telemann és Händel, de elsősorban J. S. Bach nagyon magas fekvésű szólamokat írtak kürtre. A nagy komponisták mellett – a ma már kevésbé ismert – főleg udvari szerzőkként működő mesterek nevét is érdemes megemlíteni, a barokk kürtjáték kapcsán.

Zelenka, Stamitz, Veichtner, Pokorny, Knechtel, Quantz, Förster szólamai, melyek szimfóniáikban, kettősversenyeikben maradtak ránk, nem mindennapi kihívást jelentenek a kürtösöknek ma is.³⁴

Mivel az akkori kortárs zenét azon melegében meg is szólaltatták, bemutatták, létezniük kellett olyan játékosoknak, akik megbirkóztak ezekkel a feladatokkal. Számos zeneszerző használta a kürtnek ezt a nagyon magas regiszterét, tehát nem egyedi esetről van szó. Éppen ezért lennie kellett valamilyen speciális technikának, aminek segítségével képesek voltak ebben a fekvésben játszani.

A fojtástechnikát megelőző korszakban csak a 3-5. oktávban lehetett dallamot kicsalni a hangszerből, mivel a felhangok csak itt kerültek egymástól terc, illetve szekund távolságra. Ehhez volt szükség erre a módszerre, amit clarino-technikának neveztek.

³⁴ Dahlquist 1991: 58-72.



1. ábra: Gottfried Reiche
E.G. Haussmann, 1727. Museum für
Geschichte der Stadt Leipzig.
Brühle-Janetzky 1976: 93.

Stadtpeifereknek³⁵ hívták a fúvósoknak azt a speciális csoportját, akik a kürtön és trombitán való játékot egyaránt művelték. Sokan közülük trombitán kezdték tanulmányaikat, amíg egy megfelelően magas fokú tudást meg nem szereztek. Egy forrás szerint már 1698-ban Scheinhardt és muzsikusai a Nagy Péter cár tiszteletére adott ünnepségen kürtön és trombitán is játszanak („Waldhörnern und Trompeten”).³⁶

Ezeket később Neukirchnernmusikereknek nevezték, ők lettek a harmadik független csoport a Kunstgeigerek és a Stadtpeiferek mellett.³⁷ Bach kedvenc trombitásáról, Reichéről is R. Dahlquist állítása szerint ismert volt, hogy a kor gyakorlatának megfelelően kürtön is kitűnően játszott (1. ábra).³⁸ Más források csak kiváló trombitásként emlegetik.³⁹ Mattheson is tudósít

egy Stadtpeiferről, bizonyos M. Amenderől (Rathmusiker Danzigban), aki szintén kiválóan művelte mindkét hangszert.⁴⁰

A kürt tehát rövid idő alatt a Stadtpeiferek kötelező hangszerévé vált. Azoknak a játékosoknak, akik trombitán kezdték, Bach kürt szólamai nem jelenthettek olyan nagy nehézséget.

H. Fitzpatrick bizonyítékként két általa fellelt fúvókát ír le az 1720-as évekből. Széles pereme és szűk profilja miatt a trombita fúvókához hasonlít (2. ábra).⁴¹

³⁵ Fitzpatrick 1970: 67.

³⁶ A. Schering: „Die Leipziger Rathmusik von 1650 bis 1775”. Archiv für Musikwissenschaft 3. (Leipzig, 1921): 47. In: Dahlquist 1991: 56.

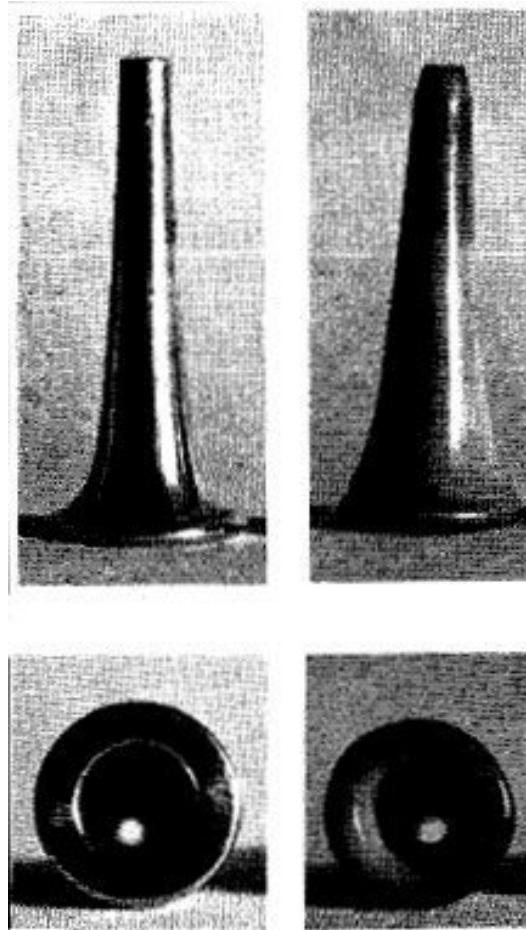
³⁷ Dahlquist 1991: 56.

³⁸ A. Schering: „Die Leipziger Rathmusik von 1650 bis 1775”. (Leipzig, 1921): 34. In: Dahlquist 1991: 50.

³⁹ Székely András: „Trombiták és kürtök: azonosságok és különbségek”. *Hangszervilág* II./4. (1992. szept.): 3-4.

⁴⁰ Mattheson: „Grundlage eine Ehrenpforte”. (Hamburg: 1740, Berlin, 1910) In: Dahlquist 1991: 57.

⁴¹ Fitzpatrick 1970: 187.



2. ábra:

bal: Barokk kürtfúvóka 1720 körül. Kunsthistorisches Museum, Wien.

A széles perem a duplázás technikájára utal.

jobb: Barokk fúvóka, ökörszarvból. 1720, Kunsthistorisches Museum, Wien.

Fitzpatrick 1970: XV

Morley-Pegge is a trombitászerű fúvóka mellett foglal állást, és hozzáteszi, hogy valószínűleg „trombitás ansatz” használata is általános volt a barokk kori kürtösöknél.⁴² Ez azt jelenti, hogy a fúvóka 1/3 részében a felső 2/3 részében az alsó ajkakon helyezkedik el (vagy fele-fele arányban), szemben a mai fordított, tehát 2/3 felső 1/3 alsó ajak aránnyal. A reciprok (vagy kölcsönös) technika ebben az időben teljesen elfogadott volt, azaz általános gyakorlattá vált, hogy a városi trombitások (Stadtpeiferek) kürtöltek, mikor erre volt szükség.⁴³

Az 1720-30-as évekre, a kürtre és trombitára írt zene jellege elvált egymástól, a kürt megszűnt pusztán fanfár hangszer lenni. Jellemzővé vált a 6/8-os metrum, mely a vadászjelekből eredeztethető. Ezen kívül hosszú legato ívek, a dallamos kvint- és

⁴² Morley-Pegge 1960: 84.

⁴³ Dahlquist 1991: 57. és Fitzpatrick 1970: 67.

oktávugrások fémjelezték ezt az írásmódot, mely ennek a hangszernek lett a sajátja, és lehetővé tette, hogy a kürt végre a saját jogán is szóhoz jusson.

2.2.2. *Bach kürt szólamai*

Az egyik legjelentősebb zeneszerző, Johann Sebastian Bach műveiben fontos szerepet szánt a kürtöknek.

A hangszer történetét kutató szerzők (Reginald Morley–Pegge, Stanford Terry, Kurt Janetzky, Rheine Dahlquist) mind foglalkoznak J. S. Bach kürtre írott szólamaival és terminológiájával. Bach partitúráiban különösen sokféle néven jelenik meg a kürt: corno, cornu, corno da caccia, corne da chasse, corne par force, lituus, corno da tirarsi.

Vajon ezek különböző hangszereket jelölnek, vagy esetleg a játéktechnika különbözőségére utalnak? A kürt, mint zenekari hangszer, még szinte újdonságnak számított, mikor Bach megírta a vadászkantátáját 1716-ban (BWV.205).

Charles Stanford Terry két csoportra osztja Bach műveit, kürttípus szerint: Waldhorn és Jagdhorn.⁴⁴ Terry Bachnál a cornót a Waldhornnal azonosítja, melyhez mélyebb fúvókát használtak, aminek tölcser alakja volt, míg a corno da cacciának a Jagdhorn felel meg, mely hirtelen kiszélesedő menzúrájú, és fúvókája sekélyebb. Szerinte ezt inkább ünnepélyes alkalmakkor szólaltatták meg.⁴⁵

Kurt Janetzky ennél több fajta hangszerre osztja fel Bach kürt szólamait: corno da caccia, corno, corne de chasse, corne par force, lituus. Azonban nagyon valószínűtlen, hogy Bach ténylegesen ennyi különféle hangszert értett a megnevezések alatt.⁴⁶

Morley-Pegge kutatásai, és mai ismereteink szerint is Bach idejében 2 fajta hangszer volt használatban, amit a zeneszerző ismerhetett: a cor de chasse – hangolósó nélküli vadászkürt, és a fejlettebb, zenekarban használatos, hangolóívvell ellátott változata.⁴⁷ Mikor Bach különösen briliáns, csillogó hangszínt akart előcsalni, akkor a korábbi, élesebb hangú (az általa különböző neveken nevezett), kör alakúra hajlított, fix hangolású hangszerre gondolhatott. Ha pedig bensőségesebb, tompább effektusra volt szüksége, akkor egyszerűen a „Corno” megjelölést

⁴⁴ C.S. Terry: *Bach's Orchestra*. (London: Oxford University Press, 1933)

⁴⁵ Dahlquist 1991: 36.

⁴⁶ Janetzky 1977: 27.

⁴⁷ Morley-Pegge 1960: 140-141.

használta, mely a nagyobb menzúrájú zenekari kürtöt jelölte.⁴⁸

Janetzky még azt is hozzáteszi, hogy a szerző a nevekkel arra is utal, hogy hogyan kell taratani a hangszert.⁴⁹ A cor de chasse-t felfelé, a cornót pedig lefelé (vagy vállon támasztva) (3. ábra).



**3. ábra: Canaletto: Le Turc Genereux – balettpróba a bécsi Hoftheaterben. 1758. British Museum
Fitzpatrick 1970: VII/a**

Jantezky felvetése új megközelítés, de konkrét bizonyítékok híján nem több puszta feltételezésnél. Janetzky sokfajta kürtelméletének (mely szerint Bach legalább ötféle kürtöt ír elő) ellentmond az a tény, hogy Bach néha egy művén belül is több különböző névvel illeti kürtszerű hangszerét. Például az I. Brandenburgi versenyben található: corn, corne, corni, corni da caccia megjelölés. A h-moll misében (BWV232) pedig: corne, corne da chasse, corno da caccia, corno neveken jelöli a kürtöt (2. kotta).

Azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a terminológiában előforduló megnevezések nem egyértelműek, mivel francia és olasz neveket vegyesen használ, néha felváltva egy darabon belül. Ez egybeesik a korabeli hagyománnyal, hiszen Telemannál is hasonló gyakorlattal találkozhatunk: a megnevezés nála sem egyértelmű („Corno o tromba”).⁵⁰

Nicolaus Harnoncourt a karmester és az újra felfedező szempontjából tárgyalja ezt a kérdést. Úgy véli, hogy Bach a kürtöt elsősorban „lágyság és romantikus természetábrázolás céljaira alkalmazza” (1. vagy 6. kantáta).⁵¹ A hangmagasság kérdése számára is nyitott. Magas, vagy mély C-kürtöt kell-e használni, ha azt a szerző külön nem jelöli? Időnként csak a mű, a szöveg tartalmából lehet következtetni:

„... a magas C-kürtök olyan mértékben hatnak magasnak a kétvonalas oktávban, hogy ezt a különleges effektust csakis a mű egy különleges affektusa hívhatja létre.”⁵²

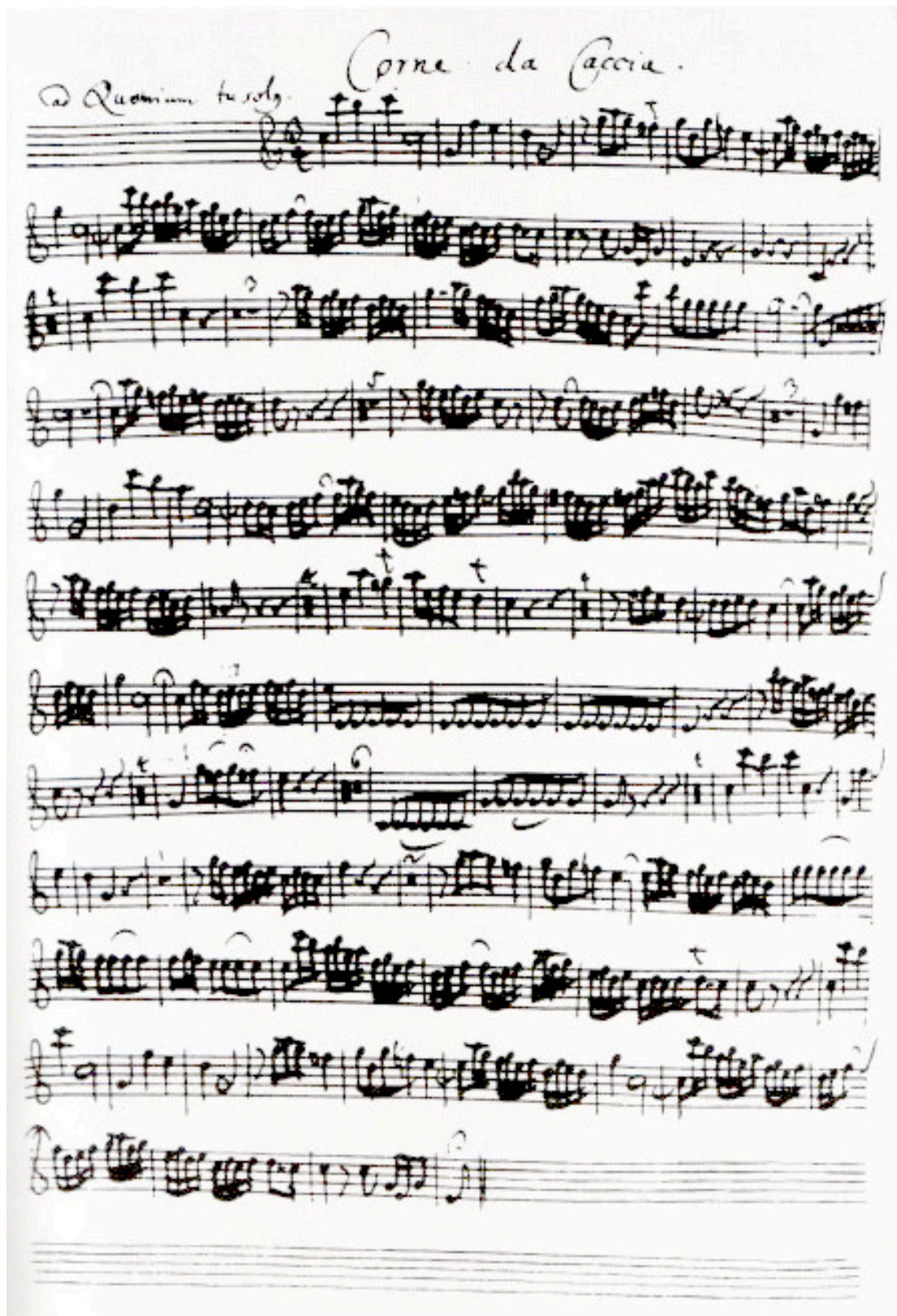
⁴⁸ Morley-Pegge 1960: 142.

⁴⁹ Janetzky 1977: 26.

⁵⁰ Dahlquist 1970: 39-42.

⁵¹ N. Harnoncourt: *A zene, mint párbeszéd*. ford.: Dolinszky Miklós (Budapest: Európa, 2002): 100.

⁵² N. Harnoncourt: *A zene, mint párbeszéd*: 101



2. kotta: J. S. Bach: h-moll mise, Quoniam
Brüchle-Janetzky 1976: 99.

2.2.3. *Lituus*

A 118. kantátában Bach előír egy hangszert lituus néven. Ez egészen a 20. század elejéig ismeretlen volt szélesebb körben. Az ossegi monostor (Csehország) 1706-os hangszerjegyzékére hivatkozva először Paul Nettle említi meg 1921-ben.⁵³ A leltár „Specificatio Instrumentorum Musicalis” fejezetében „Litui vulgo Waldhörner duo ex Tono G”- megnevezéssel bukkannak elő azok a hangszerek, amelyek Bach partitúrájában is szerepelnek. Ugyanebben az évben a Bach évkönyvben is említésre kerül a lituus, szintén az ossegi gyűjtemény kapcsán.⁵⁴

Athanasius Kirechner: *Musurgia Universalis* (Róma, 1650) című akusztikai és elméleti tanulmánya alátámasztja azt a feltevést, hogy ez nem más, csupán a kürt latin nyelvű megnevezése⁵⁵, és Caspar Bartholinus: *De Tibiis Veterum* (Amsterdam, 1697) című tanulmányának illusztrációi sem hagynak kétséget afelől, hogy ez a csigaformájú kürt – lituus néven.

Bach idejében egy kicsit már idejétmúlt dolog volt a hangszerek latin neveit használni, de az elméletírók kitartottak mellette az 1780-as évekig.⁵⁶

2.2.4. *Corno da tirarsi*

A 46., 67., 172. számú kantátákban egyaránt szerepel egy hangszer, melynek a neve alapján köze lehet a kürthöz. Ez a corno da tirarsi.

Azonban több forrás (R. Morley-Pegge és N. Harnoncourt) szerint ez mégsem a kürtök osztályába tartozik, hanem Zugtrompete, azaz tolótrombita lehet, amit Bach általában a korálok cantus firmusának erősítésére használt (N. Harnoncourt), Morley-Pegge szerint nem maradt létező, azonosítható példánya, de valamiféle fojtott vagy szordinált harsona lehetett – a „toló” jelzőből következően.⁵⁷ Nicolaus Harnoncourt azonban – általánosságban és konkrét forrás nélkül – azt állítja, hogy a 17-18. századból maradtak fenn olyan trombiták, melyeknek a fúvókához csatlakozó csőtoldalék három-három félhanggal teleszkópszerűen megtoldható, miáltal az összes koráldallam megszólaltathatóvá válik. De azt is lehetségesnek tartja, hogy harsonán játszották trombita fúvókával, hiszen a korabeli harsona menzúrája

⁵³ Paul Nettle: „Weltliche Musik des Stiftes Osseg im Siebzehnten Jahrhundert”. *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 4. (Leipzig, 1921): 357. In: Fitzpatrick 1970: 55.

⁵⁴ Bach Jahrbuch. (Leipzig, 1921) In: Morley-Pegge 1960: 143.

⁵⁵ Fitzpatrick 1970: 56.

⁵⁶ Fitzpatrick 1970: 57.

⁵⁷ Morley-Pegge 1960: 143.

(csőátmérője) megegyezett a trombitáéval.⁵⁸ Terry feltételezése szerint mély tölcsérű fúvókával játszottak a corno da tirarsin, amit ő sem tart kürtnek, hanem szintén egy fajta tolótrombitának („slide-trumpet”), mivel a hangszíne sem hasonlított a kürtre.

Johann Sebastian Bach kantátái mellett meg kell említenünk a Brandenburgi versenyek első darabját, mely a zenetörténet egyik első olyan műve, amelyben a corno da caccia főszerepet kap a maga összes lehetőségével. A kürtök szólama eleinte inkább a vadászhangszerre jellemző tematikát, ritmust (hármashangzat felbontások, triolák) használ, majd egyenrangú félként csatlakozik a koncertálásba. A virtuóz tizenhatod futamokban előfordul a hamisnak titulált, nehezen intonálható 11. és 13. felhang (fisz, a) is. A mű negyedik tételében eleinte háttérbe húzódnak a kürtök, hogy aztán annál jobban reflektorfénybe kerüljenek a II. menüettben.

J. S. Bach bátorságáról és zenei éleslátásáról tanúskodik az a tény, hogy egyenrangú hangszerekként kezelte ezeket az akkor még távolról sem tökéletes instrumentumokat, és teret adott nekik a műzenében.



3. kotta: Üdvözlő vadász fanfár a 18. századból,
J. S. Bach: I. Brandenburgi verseny, I. tétel

⁵⁸ N. Harnoncourt: *A zene, mint párbeszéd*. ford.: Dolinszky M. (Budapest: Európa, 2002): 102.

2.2.5. Händel

Első találkozását a kürttel 1705 körülire datálhatjuk, mikor is a weissenfelsi udvarnál tett látogatása alatt jelen volt Hamburgban Keiser *Octavia*jának előadásán, amely mérföldkö volt a kürt zenekarba integálásának szempontjából.⁵⁹

Händel a hangszerelést az észak-német komponisták környezetében sajátította el, ez a hatás érződik kürtkezelésében. Számos operájában igen tetszetős szólamokkal látta el őket.⁶⁰

A legszebb példája azonban a végigkomponált obligát szóló stílusnak a Giulio Cesare II. (1724) felvonásából Cesare áriája: „Va tacito e Nascosto...” Legato figurációk, tizenhatod menetek, kötésekkel és staccatokkal variálva, valamint szabad kadencia részek jellemzik ennek az áriának a kürt kíséretét – vagy inkább egyenrangú szólamát.

Händel operáinak és oratóriumainak ránk maradt nagyszámú kottái is azt bizonyítják, hogy olyan játékosokra volt szüksége, akik magas színvonalon művelték a clarino-technikát. Valószínűleg Angliában is osztrák-cseh származású kürtösök számára írt Händel, mivel minden arra enged következtetni, hogy a befúvócsőnél hangoló „Bogen”-nel felszerelt hangszer kellett a szólamok eljátszásához, amit a Leichnambschneider fivérek vezettek be Bécsben. Egyébként Händel nevéhez fűződik a kürtök zenekari alkalmazása Angliában: a *Water Music*ban foglalhatták el először helyüket az együttesben.⁶¹

⁵⁹ Hans Kunitz: *Die Instrumentation* Teil 6. Horn. (Leipzig: Breitkopf u.Hartel, 1956): 345.

⁶⁰ Rinaldo (1711), Floridante (1721), Admeto (1727)

⁶¹ J.Humphries: *The Early Horn*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2000): 11.

2.3. A klasszikus kürt a zenekarban

A barokkban tehát az altissimo játék csúcsra fejlődött és virágkorát élte. Ez nagyjából 1750-ig tartott, amikor is Hampel által kidolgozott fojtástechnika bekerült a gyakorlatba, és általánosan elterjedt. Mint már korábban szó volt róla, ez nem előzmények nélküli találmány volt. 1736-ban Francesco Durante oratóriumában az *Abigaile*-ben stopfolt hangokat kellett játszani,⁶² és 1740-ben már Franz Benda második kürt szólamai is igénylik a hangtompítás ismeretét.⁶³

2.3.1. Haydn

Josef Haydn alkotásainak egy része – kürtös szempontból – az átmeneti időszakra esett. Ekkor már a clarino-játékmód letűnőben volt, de a kéztechnika még nem szorította ki teljesen.

A clarinisták két jeles képviselőjének tehetségét dicsérik Haydn *Sturm und Drang* szimfóniáinak kürt szólamai, valamint a versenyművek. Az egyikük Thaddaus Steinmüller volt, aki az Esterházy herceg szolgálatában állt 1762 és 1772 között. Az 1762-ben írt *Hornsignal* szimfóniát, és a D-dúr kürtversenyt is neki szánta.⁶⁴ A *Divertimento a Tre* (1767) is neki készült, óriási hangterjedelme, és a 24. felhangig felkúszó magassága (Esz-kürtben) jelzi Steinmüller nem mindennapi képességeit⁶⁵ (Steinmüller egyik fia egyébként Haydn keresztyereke volt).

A másik nagy egyéniség, aki inspirálta Haydnt a kürt szólamai megírásában, Johann Thürschmidt volt. Szimfóniái közül a 44., 46., 47., 48., 51., 52-et – melyek a magas regiszterben való jártasságot igényeltek – az ő közreműködésével mutatták be.⁶⁶

J. Thürschmidt 55 évesen nyugdíjba ment, de aktívan kürtölt egészen 75 éves korában bekövetkezett haláláig (1800). Vele fejeződött be a magaskürtvirtuózok tradíciója, melyet még Smeykal tanítványai alapoztak meg az 1720-as években, kezdtek megismertetni a kürtöt, mint szólóhangszert Európaszerte.⁶⁷

Az altissimo regiszterben való játékot lassanként felváltotta a Hampel által bevezetett, kidolgozott és rendszerbe foglalt fojtástechnika. Lényege, hogy a bal kéz

⁶² Fitzpatrick 1970: 65.

⁶³ T. Hiebert: „The Horn in the Baroque and Classical Period”. T. Herbert, J. Wallace (szerk.): *The Cambridge Companion to Brass Instruments*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1977): 108.

⁶⁴ Fitzpatrick 1970: 116-117.

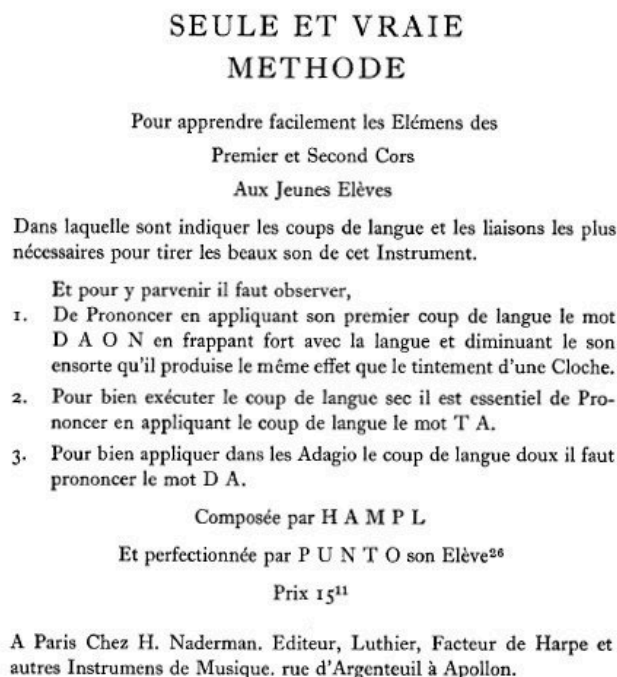
⁶⁵ Morley-Pegge 1960: 150. és Fitzpatrick 1970: 81.

⁶⁶ Fitzpatrick 1970: 82. 119.

⁶⁷ Fitzpatrick 1970: 120.

hangszer tölcsérébe helyezésével különböző mértékben módosítható az adott felhang magassága, ezáltal – sok gyakorlással – kromatikus skála is létrehozható.

Hampel – Morley-Pegge állításával ellentétben⁶⁸ – nem az 1770-es években dolgozta ki ezt a módszert, hanem már az 1750-es esztendők folyamán.⁶⁹ Ezt bizonyítják kürtversenyei és kürtiskolája is⁷⁰.



4. ábra: Hampel és Punto iskolája Morley-Pegge 1960: 92.

Ez az új módszer forradalmasította a kürtjátékot. Ettől kezdve nem volt szükség az extrém negyedik-ötödik oktáv vékony jegén csúszkálni, ha dallamot akartak játszani. Az első kürt is használhatta a harmadik oktávot is, amely kellemesebb volt, és karakteresebb, a kürtre jobban jellemző hangszínt tett lehetővé, és ezáltal lefelé is bővíthetett a hangterjedelem.

A kéz korpuszba helyezésével a tölcsért ki kellett szélesíteni, és feleslegessé vált a „trombitás ansatz”, ennek következtében megváltozott a fúvóka alakja és kiképzése, ezzel együtt a hang is megszabadult az éles színtől, és a lágyabb, puhább jelleg vált dominánssá.⁷¹

⁶⁸ R. Morley-Pegge 1960: 88.

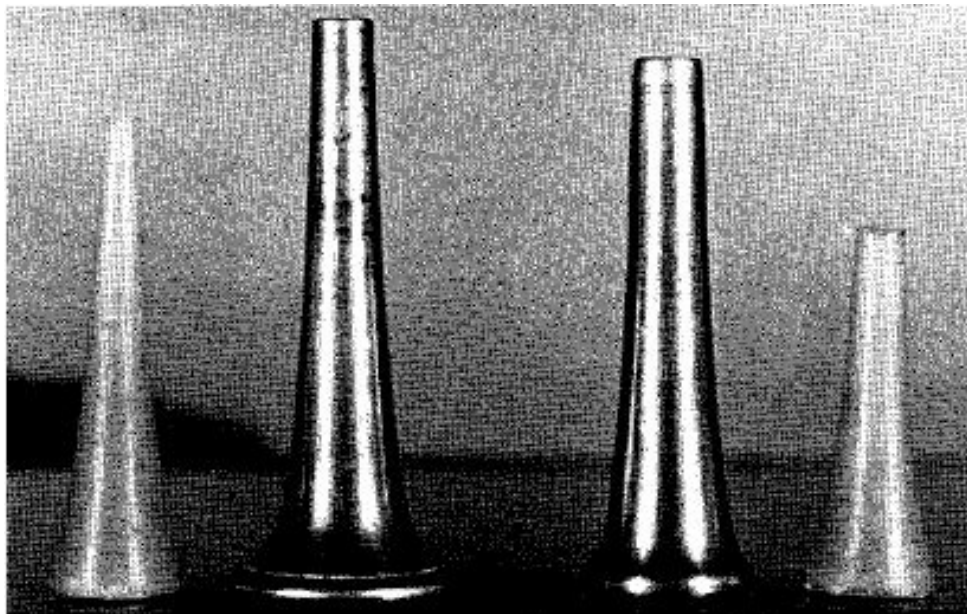
⁶⁹ Fitzpatrick 1970: 84-86.

⁷⁰ Hampel: *Lection Pro Cornui* (kézirata a Paris Conservatoire könyvtárában található), vizsgálatok szerint 1755-1760 között keletkezhetett. Hampel kürtversenyei pedig 1764-ben és 1769-ben bekerültek a Breikopf Kiadó katalógusába. In: Fitzpatrick 1970: 86.

⁷¹ Fitzpatrick 1970: 89.

Erre az átmeneti korszakra jellemző például, hogy Mateigka (aki Hampel szólamtársa volt) karrierjét clarino-játékosként kezdte. Azonban átvette és megtanulta a kéz technikát, olyannyira, hogy Mozart a Prágai szimfóniát és a Don Giovannit is „neki” írta, azaz Mateigka volt az első-kürtös e művek bemutatásakor⁷² a klasszikus stopf-technikát használva.

A megújult technika következtében valamelyest megváltozott a zenekari kürtök szerepe és feladata. Egyrészt a komponisták bátrabban használták a kibővült eszköztárral rendelkező hangszereket, másrészt megnőtt a második kürt jelentősége is. A mélyebb második kürt szólamai sokszor ugyanolyan fontosak, nem ritkán bonyolultabbak és technikailag nehezebbek lettek, mint a magasabban járó első kürté.



**5. ábra: bal: Barokk zenekari kürtfúvóka, Bécs 1720
jobb: Klasszika kori mélykürtfúvóka., Bécs 1770**

A viaszmintán jól látható a különbség a barokkban használt hosszú és szűk profilú, valamint klasszika korának szélesebb, rövidebb fúvókája között.

Fitzpatrick 1970: 138/XV.

A kor kiváló szólistatanárai⁷³ közül néhányan iskolákat is megjelentettek, már a címben is utalva a két különböző szerepű hangszere.

Domnich és Punto még első és második kürtként kategorizálja 1808-ban,⁷⁴ Dauprat már kifejezetten „magas” és „mély”-ként tesz különbséget iskolájában.⁷⁵

⁷² Fitzpatrick 1970: 88.

⁷³ Domnich, Dauprat, Duvernoy, Hampel, Punto. (lásd 4. ábra)

⁷⁴ H. Domnich: *Méthode de Premier et de Second Cor*. (Paris, 1803)

⁷⁵ L.-F. Dauprat: *Méthode de Cor Alto et Cor Basse*. (Paris, 1824)

2.3.2. Mozart

Mozart zenekari szólamaiban a korabeli gyakorlatnak megfelelően töltő szólamokra korlátozza a kürtök szerepét.

Első stopf-technikával játszandó szólamai az 1769-es D-dúr szerenádban tűnnek fel. A K.131 Szerenádban szóló kürt kvartettet szerepeltet. Kevés kivételtől eltekintve zenekari szólamaiban ritkán használ kromatikát, ezt meghagyja kürtversenyeiben szólistáinak. A kivételek közé sorolhatjuk az *Idomeneo* című operából Iliá: „Se il Padre Perdei...” kezdetű áriáját, vagy a *Così fan tutte*-ből Fiordirigi Rondo-ját („Per Pietà ben mio...”), ezen kívül a *Mitridate* -hoz is készült egy obligát szólam, a „Lungi da te mio bene...” kezdetű Sifare-áriához.

A g-moll, K.153. szimfóniában ötletesen használja a natúrkürtöket: egy pár magas B-, és egy pár G-kürtöt ír elő, így osztja fel a dallamot a két különböző hangolású hangszerpár között.



4. kotta: Mozart: g-moll szimfónia No.25

2.3.3. Beethoven

Beethoven szimfóniáiban is nagyjából tradicionálisan alkalmazza a kürtöket, de időnként már dallamhordozó hangszerként is használja őket.

Harmadik szimfóniájának triójában – szokatlan módon – három kürtöt foglalkoztat, mely bizonyos értelemben újdonság, de kezelésében nem tér el a hagyományostól. Újszerű és meglepő, hogy a három kürt ilyen szólistikus szerephez jut egy szimfonikus műben. Ugyanakkor szokásos abban az értelemben, hogy az írásmód nem nyúl a kromatikához, hanem a természetes felhangokból építi fel a tercettet.

Sokkal progresszívebb a *Fidelio* „Komm Hoffnung”-áriája Ez fordulópont Beethoven kürt kezelésében. Az ária obligát kürt kísérete tele van kromatikával, és sok benne a virtuóz futam is. A 6. szimfóniában újra a hagyományos kürtöt

hallhatjuk. Az *Eroica* vadászmuzsikája után a természetet, a harmóniát hozza vissza Beethoven konkrét programzenei utalásában: a vihar elvonult, a tájat béke és derű árasztja el. „Pásztorének: Boldog és hálás érzések vihar után.” Az *Eroica* triója és a *Pastoral* szimfónia magába sűríti mindazt, amit a klasszikában a kürt megtestesít – a természetet, a természetességet, a klasszikus stílus kürthasználatainak emblematisztikus példái.

A Nicolaus Simrocknak ajánlott op.81 szextettjében folytatja a kromatikus írásmódot, mindkét kürtnek komoly feladatokat adva.⁷⁶

És itt van még a 9. szimfónia híres negyedik kürt szólója: rézfúvós folyóiratokban, különböző fórumokon máig tartó találgatások látnak napvilágot, érvelnek ellene és mellette, tanulmányok boncolgatják, hogy Levy, aki a bemutatón is közreműködött, és köztudottan már ismerte és használta ventiles kürtöt, vajon azon játszotta-e, vagy a korábbi natúr változatán?^{77 78 79} Gyakorlatilag mindkét megoldás kivitelezhető, mivel Levy egyaránt birtokolta a fojtástechnikát, és jártas volt a billentyűs kürtön, a szóló pedig játszható volt kéz technikával is.



5. kotta: Beethoven 9. szimfónia

Beethoven ismerte az új felfedezést, de hogy konkrétan előírta-e, ennek nyomait a kottázásában nem találni.

⁷⁶ Tuckwell 1983: 135.

⁷⁷ W. F. H. Blandford: „Studies on the Horn III./ The Fourth Horn in the Choral Symphony” 1. *The Musical Times* (1925. Jan.): 31.

⁷⁸ Theodore Albrecht: „Elias (Eduard Constantin Levy), and the First Performance of Beethoven Ninth Symphony”. *The Horn Call* 29/3 (1999. May): 33.

⁷⁹ John Ericson: „E. C. Levy and Beethoven’s Symphony No. 9”. *Horn Call Annual* 8 (1996): 5-13.

2.4. A ventilkürtök és a romantika

Mint Beethoven 9. szimfóniája kapcsán is kiderült, ismét egy átmeneti korszakhoz érkeztünk.

A hangszer technikai fejlődése során már szó esett róla, hogy a tompa és fojtott hangok kromatikus voltak ellenére sem töltötték el teljes elégedettséggel sem a kürtösöket, sem a zeneszerzőket.

Ez generálta azt a sok kísérletezést, és a számos találmányt, melyeknek köszönhetően, elterjedtek szép lassan a ventilek, egy ideig kiegészítve (elsősorban Franciaországban, amint erről Mengal⁸⁰ és Meifred⁸¹ kürtiskolái is tanúskodnak), majd a 20. sz. elejére teljesen felváltva, feleslegessé téve a kéztechnikát.

A billentyűk alkalmazásával tulajdonképpen egy új hangszer jött létre, amely alkalmas volt minden hangot ugyanolyan hangszínnel és erősséggel eljátszani – szemben a natúrkürt kiegyenlítetlen hangjával.

A megváltozott hang miatt a kürtösök körében, de a zeneszerzők között is igen nagy volt az ellenérzés az új hangszerrel szemben. Ennek az lehetett az alapja, hogy a korai modellek még nem voltak elég hatékonyak sem akusztikusan, sem szerkezetileg.

2.4.1. Weber

Weber műveiben fedezhetjük fel elsőként a kürt újszerű, romantikus használatát. Operáiban a kürt már nem a beethoveni értelemben természeti idillt megidéző hangszer. Az erdők világa mellé társul egyfajta sejtelmes, misztikus jelentés, ami tovább kíséri, és állandó jellemzőjévé válik a romantikus zenében.

Oberon című operájának mottószerű három kürthangjával vezeti be a hallgatót az elvarázsolt világba. A *Bűvös vadász* nyitány távolról beszűrődő kürtkvartettje az erdők hangját, hangulatát idézi fel. Ezzel Weber megteremtette a romantikus kürthangzást. Először nála jelenik meg – ami később Brahms zenéjét is áthatja, mikor kürtöt használ – a természet hangja, amibe azonban vágyakozás és nosztalgia is vegyül. A kürt így összekapcsolódott egy romantikus életérzéssel, szimbólummá vált irodalomban és zenében.

⁸⁰ J. Mengal: *Méthode de Cor et Cor-à-Pistons*. (Paris, 1839-40)

⁸¹ P. J. Meifred: *Méthode pour le Cor Chromatique ou à Piston*. (Paris, 1841)

Weber a hagyományos kürtöt tartotta az igazinak, nem lelkesedett a továbbfejlesztett hangszerért, megvetően csak „gépkürt”-nek nevezte.⁸²

Ám sokan, kürtösök és zeneszerzők is üdvözölték a ventiles kürt eljövételét. Friedrich Schneider cikke is elismerő hangon szól a kétventiles kürtről:

Az ép és erőteljes, de ugyanakkor lágy és vonzó hangja miatt a kürt szerfelett gyönyörű hangszer, de, amint jól ismert, ez idáig távol állt a többi fúvós hangszertől [...] a szóló kürtjáték sokat nyert ettől a találmánytól [...] Különösen feltűnő és hatásos, ahogyan a mély részekben a kürthang teljes erővel hallatszik.”⁸³

Egy másik Schneider, Georg Abraham (1770-1839), volt az első komponista, aki négy kürtre írott Concertinójában az egyik szólamot kifejezetten kromatikus kürtre szánta. Ezt 1818. december 14-én mutatták be.⁸⁴

2.4.2. Schubert

A 19. század elején a zeneszerzők rátaláltak a jellegzetes kürt hangszín nyújtotta új lehetőségekre. A romantikus zenében a kürthangzás módosult, gazdagodott, árnyaltabbá vált. Már nem csak vidéki vadászatot, vagy kürtmenetekkel szimbolizálható természetet fejeztek ki vele. Egyre inkább kihasználták a kürt egyéniségének lírai, gyöngéd és sejtelmes lehetőségeit is.

Franz Schubert (1797-1828) az első jelentős zeneszerző, aki a ventilkürtöt is elfogadta, és meglátta benne az új lehetőségeket.

A kürt a romantikus irodalomban is szimbolikus jelentőséget kapott. A természetet, a tisztaságot, az elvágódást testesítette meg. Ennek egyik példája az a versgyűjtemény, ami Wilhelm Müller (1794-1827) kezei közül került ki, és amely Schubert dalciklusának ihletője és szövegkönyve lett: *77 Gedichte aus den hinterlassen Papieren eines reisenden Waldhornisten*.⁸⁵

Ez Schubert két leghíresebb dalciklusának szolgált irodalmi alapjául: a *Die Schöne Müllerin*, Opus 25. (1823) és a *Die Winterreise* Opus 89. (1828)

⁸² Brüchle-Janetzky 1976: 244.

⁸³ „Das Waldhorn, durch seinem den so vollen und kräftigen, als zarten und anmuthigen Ton so überaus schöne Instrument, stand becommtlich bisher gegen fast alla die andern Blasinstrumenten dadurch sehr zurück, dass es in seinen natutlichen Tönen so sher beschränk war; [...] Was durch diese erfindung für das Solo-Spiel auf dem Horn gewonnen wird. [...] Vorzüglich auffallend und effetreich ist es, inder Tiefe nunStellen, wie mir der vollen Kraft des Horntons zu Hören.”. Allgemeine Musikalische Zeitung (1817.Nov.26.) In: Janetzky 1977: 65.

⁸⁴ John Ericson: Why was the Valve Invented? *The Horn Call* 28. No.3. (1998. May): 35-40. 36.

⁸⁵ Wilhelm Müller: 77 költemény egy utazó vadászkürtös hátrahagyott emlékirataiból.

A billentyűs kürtöt először a *Nachtgesang im Walde* című művében használja.⁸⁶ A Levy fivérek a korszak legaktívabb és legkiemelkedőbb kürtösei közé tartoztak. Schubert kifejezetten nekik szánta ezt a darabját, ami egyben képet adhat technikájukról is. A négy férfihangra és négy kürtre írott műben csak egynek kell ventilesnek lenni a hangszerek közül. A negyedik kürt szólama tartalmazza azokat a hangokat, amelyek a natúrkürtökön erőtlenül, tompán, vagy egyáltalán nem voltak megszólaltathatók (Kérdés, hogy két, vagy három ventiles kürtön játszotta-e R. Levy, aki járatos volt a mindkét hangszeren?). A mű bemutatója 1827. április 22-én volt Bécsben.

A Levy testvérek művészete olyannyira inspirálta a dalköltőt, hogy a következő évben egy új művel állt elő: *Auf dem Strom*, ének (tenor vagy szoprán), kürt, zongora összeállításra. A kompozíciót Ludwig Rellstab verse ihlette, és 1828. március 28-án hangzott el Bécsben rendezett szerzői estjén, amelyben Ludwig Tietze énekelt, az ifjabb Levy kürtön, zongorán pedig a szerző közreműködött.⁸⁷ Ebben a műben a kürt szólama az énekesével egyenrangú, és szükség van a billentyűkre is.

A bevezető taktusok még játszhatók natúrkürtön, de a 129. ütemtől előforduló, a felhangsoron meg nem lévő hangok (f, a, asz, cisz, mély c) miatt egyértelművé válik, hogy Schubert a szólamot ventilkürtre írta, amelynek technikáját barátja Rudolf Levy oly kiválóan elsajátította. A darabot Louis Savart tette igazán népszerűvé, aki eredetileg kürtös volt, majd énekesként folytatta pályafutását. Így mindkét szólamot előadhatta – sőt, egy alkalommal olyan átiratban szólaltatta meg, amelyben felváltva énekelhetett és játszhatott a kürtön.⁸⁸

Általában a kor szokása szerint két-két különböző hangolású natúr-, vagy két natúr- és két ventiles kürtöt használt zenekari szólamaiban. Schubert persze nem minden szólamát írta billentyűs kürtre, mindazonáltal igen kedvelte ezt a hangszert – gondoljunk csak a 9. szimfóniájára, amelyről kortársa, Schumann ilyen poétikusan ír: „... a II. tétel oly áradó hangon szól, hogy nem hagyhatom szó nélkül. Van egy rész ebben a tételben, ahol a kürtök hívása hallik a távolból, mintha egy másik világból

⁸⁶ „Nachtgesang im Walde op.post.139. Für 4 Mannerstimmen mit Begleitung 4 Hörner” In: O.E Deutsch: Franz Schubert *Thematisches Verzeichnis seiner Werke in Chronologischer Folge*. (Kassel: Barenreiter, 1978): 578.

⁸⁷ O.E. Deutsch: *Franz Schubert Thematisches Verzeichnis seiner Werke in Chronologischer Folge*. (Kassel: Barenreiter, 1978): 604.

⁸⁸ D. Fischer-Dieskau: *A Schubert-dalok nyomában*. ford. Tandori D. (Budapest: Gondolat, 1975): 323-324.

ereszkedne le hozzánk. Mindenki figyelmesen hallgat, mintha egy mennyei fuvallat söpörne végig a zenekaron.”⁸⁹

2.4.3. Berlioz

A 19. század másik jelentős zeneszerzője is különböző érzéseket táplált a ventilkürt iránt. Eleinte ő is elutasította,⁹⁰ ám koncertkörútjai alkalmával egyre jobban megismerte, és egyre inkább elismerte erőseit. A romantikus zenekart felrajzoló, hangszerelésről írott tanulmányában⁹¹ az új fejlesztésű kürttel is behatóan foglalkozik. Részletesen leírja a natúr kürt működési elvét, és tisztán rávilágít a billentyűs kürt használatára is. Kifejti, hogy ennek a szisztémának az előnyeit elsősorban a második kürt élvezheti, „köszönhetően annak, hogy kitölti az űrt a mély natúrhangok között a mély C-től felfelé. [...] Szintén képessé teszi a jó dallam játékra, különösen a középső fekvésben.”⁹²

Emlékirataiban tett megállapításaiból kiviláglik az a kezdeti idegenkedés, ami sok más zeneszerzőre is jellemző volt:

A kürtök szép hangerővel szólnak, valamennyi hengeres, Meyerbeer nagy fájdalmára, aki ez új szerkezetet illetően megmaradt azon a véleményen, amelyet nem is olyan rég még én is vallottam. Sok zeneszerző ellenzi a hengeres kürtök használatát, mert azt hiszi, a színük nem ugyanaz, mint az egyszerű kürtöké. Több ilyen irányú kísérletet tettem, és felváltva hallgattam az egyszerű és a kromatikus, vagy hengeres kürt nyitott hangjait. Bevallom, lehetetlen volt akár a hangerő, akár a hangszín tekintetében a kettő között a legkisebb különbséget felfedeznem. Van viszont az újfajta kürttel szemben egy látszólag indokolt ellenvetés, de ezt könnyű megcáfolni. Amióta a zenekarokban ezt a (szerintem tökéletesített) hangszert bevezették, egyes kürtösök, akik a hengeres kürtöt a közönséges kürtre írt szólamok eljátszására használják, kényelmesebbnek találják, hogy nyitott hangként fújják a szerző által szándékosan alkalmazott zárt hangokat. Ez tényleg súlyos hiba, de a zenészek, és egyáltalán nem a hangszer számláját terheli. Éppen ellenkezőleg, mert hiszen a hengeres kürt avatott művész kezében nemcsak a közönséges kürt hangját adja vissza, hanem a teljes skálát is anélkül, hogy egyetlen nyitott [sic!] hangot használna.

⁸⁹ Allgemeine Musikalische Zeitung, 1840, Leipzig, Brüche-Janetzky 1976: 220.

⁹⁰ „A kürtök szép hangerővel szólnak, valamennyi hengeres, Meyerbeer nagy fájdalmára, aki ez új szerkezetet illetően megmaradt azon a véleményen, amelyet nem is olyan rég még én is vallottam.” Berlioz emlékiratai. II. kötet. ford. Faragó L. (Budapest: Zeneműkiadó, 1956): 49.

⁹¹ Berlioz: *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestre Modernes* (1843)

⁹² Berlioz: *Modern Instrumentation and Orchestration*. ford. M: Cowden Clarke (London: Novello, 1858): 141-142.

Mindebből az a tanulság, hogy a kürtösöknek úgy kell érteniük kezük használatához a hangszer öblében, mintha a hengeres szerkezet nem is léteznék, a zeneszerzőknek pedig ezentúl valami jellel fel kell tüntetniük partitúráikban a kürt szólamok azon hangjait, amelyeket zártan kell fújni, és csak azokat fújhatja nyitott hangként, amelyeken nincs semmiféle jelzés.⁹³

2.4.4. Wagner

A 19. század zenekari kürthasználatának egyik csúcspontját Richard Wagnernél találhatjuk. Nála teljes pompájukban jelennek meg a kromatikus rézfúvós hangszerek.

Korai műveiben még tetten érhető a kialakulatlanság az új kürt használatával kapcsolatban. Kezdetben vegyesen alkalmazta a billentyűs és natúrkürtöket. Az 1848-ban írott *Lohengrin*ben, de a *Rienzi*ben, vagy a *Bolygó Hollandiában* is a kor gyakorlatának megfelelően egy pár natúrkürtöt, és egy pár ventileset írt elő.⁹⁴ A billentyűket ekkor még inkább csak gyors hangnemváltásra találta praktikusnak, francia módra, a cügek nehézkes cseréje helyett.

A *Lohengrin* harmadik felvonásának előjátéka igen zavaros lejegyzés, kürtös szempontból. Az overture alatt Asz-, B-, E-, és D-kürtben kell játszani, néha egy ütem alatt kellene váltani. Nehéz eldönteni, hogy Wagner mit is akart?

Lohengrin 2. felvonás, 3. jelenet

Richard Wagner (1850)

Eredeti lejegyzés

Ahogy F-kürtben szól

6. kotta

⁹³ Berlioz emlékiratai, II. kötet. Levél Bertin Lujza kisasszonynak. Berlin, 1842. Ford: Faragó L. (Budapest: Zeneműkiadó, 1956): 49.

⁹⁴ Kortársai közül Berlioz, Schubert és Liszt is így járt el.

A hangolócső cseréje ennyi idő alatt lehetetlen. De akkor miért ilyen módon írta? Csupa olyan kérdés, amelyeket nem lehet teljes bizonyossággal megválaszolni. Barry Tuckwell arra a megállapításra jut könyvében, hogy Wagner valószínűleg félreérthette Levyt, akivel konzultált a billentyűs kürt alkalmazásáról.⁹⁵ Van azonban egy másik magyarázat, amire Levy 1850-ben publikált etüdgyűjteménye adhat választ. A kötetből kiderül, hogy kürtművész-szerző a ventileket csak hangnembváltásra használja, és úgy alkalmazza, mint egy natúrkürtöt. Az ifjabb Levy szisztémája a francia iskolában gyökerezhet, mivel ő bátyjától, Eduard Constantintól tanult, aki pedig Domnichnál, Párizsban sajátította el a kürtölés alapjait.

Wagnernek volt még egy kísérlete a kürtre való írással kapcsolatban. Úgy gondolta, hogy minden kürt szólamát hangzóban, azaz C-kürtben jegyzi le. De Hans Richter karmester – aki korábban maga is elismert kürtös volt⁹⁶ – le tudta beszélni erről a tervéről, meggyőzve, hogy ez további nemkívánatos zavarokhoz vezetne.⁹⁷

A *Trisztán* bevezetőjében már ezeket a megjegyzéseket olvashatjuk:

A zeneszerző nagy figyelmet kíván fordítani a kürtökre. Ez a hangszer kétségtelenül olyan sokat fejlődött a billentyűk kifejlesztésével, hogy nehéz lenne figyelmen kívül hagyni ezt, bár így a kürt veszített hangszíne gyönyörűségéből és sima legatót produkáló erejéből.

Ezen komoly fogyatékok miatt a zeneszerző (aki nagy fontosságot tulajdonít annak, hogy a kürt az igazi karakterét megőrizze), kénytelen lett volna lemondani a billentyűs kürt használatáról, ha a tapasztalat nem igazolta volna, hogy egy jól képzett zenész képes szinte észrevétlenné tenni (különösen gondos vezetés mellett), így csak egy kis eltérés észrevehető a hangszínben, vagy a játék simaságában.⁹⁸

Ez az idézet jól megvilágítja, hogy Wagner végül is elfogadta és megértette a modern billentyűs kürt lényegét. A kürtnek minden lehetőségét kihasználta, és zenedrámainak állandó és lényeges szereplőivé tette. Gondoljunk csak a *Rajna kincse* kezdetére, amikor a nyolc kürt hármashangzat-felbontás kánonjai jelképezik a folyó vizének fodrozódását, vagy a „Ruf”-ot, Siegfried kürtjelét, amely semmilyen más hangszerezen nem szólalhatott volna meg.

⁹⁵ Drezdában, ahol ebben az időben Wagner karmester, Levy elsőkürtös volt. Morley-Pegge 1960: 107.

⁹⁶ Morley-Pegge 1960: 167.

⁹⁷ Tuckwell 1983: 89.

⁹⁸ Tuckwell 1983: 85-86.

Érdekes, hogy noha nagyon sokoldalúan kiaknázza a hangszer nyújtotta lehetőséget, mégis ez az egyetlen igazán kifejezett terjedelmes szóló, amelyet kürtre írt.

Wagner különleges igényei hívták életre a róla elnevezett tubát, amely a kürt váltóhangszere lett, amit ő csak a *Ring*-tetralógiában használt.

Kortársai közül Richard Strauss néhány operájában (*Elektra*, *Die Frau ohne Schatten*, ill. *Alpesi szimfónia*) és Anton Bruckner szimfóniáiban szegődött a kürtök társául ez a különleges instrumentum.

2.4.5. Brahms

Johannes Brahmsot különleges kapcsolat fűzte a kürtökhöz. Apja, Jakob Brahms nagybögös és kürtös volt a Hamburg Városi Milícia kötelékében 1831-67-ig, 36 évig.⁹⁹

Johannes Brahms ebben nőtt fel, és benne a kürt a Waldhorn hangján szólt. Ez a hangzás a gyerekkorára emlékeztette, és szüleine. Ezért is érthető, miért ragaszkodott annyira a natúrkürt hangjához. Ő is azok közé a zeneszerzők közé tartozott, akik elutasították a „neue Maschinenhörner”-t (ahogy Weber nevezte). Az ifjabb Brahms szintén elsajátította a kürtölés alapjait, és pontosan ismerte a fojtás technika mibenlétét.¹⁰⁰ Etűdöket is írt (1872), természetesen a natúr változatra, apja emlékének ajánlva.

Brahms kamarazenéjének és egyben a kürtirodalomnak egyik kiemelkedő alkotása az op.40 Esz-dúr trió zongorára, hegedűre, és kürtre. Egyik legjellemzőbb és legszebb példája a romantikus kúrthangzás ideáljának. A darab először 1865. november 28-án hangzott el, Brahms, Friedrich Hegar, és Glass kürtös előadásában.¹⁰¹ Hivatalos bemutatója 1865. december 7-én volt Karlsruheban. Zongorán a szerző, hegedűn Strauss, natúrkürtön Segisser, a nagyhercegi zenekar két szólistája közreműködött.¹⁰² Brahms ragaszkodott hozzá, hogy az 1886-os és 1891-es kiadáson is Waldhornt tüntessenek fel. Az volt a véleménye, hogy a ventilkürt elveszi a zene szükséges költőiségét. A Bécsben tartott bemutatón (1867. december 29.) is kifejezte ragaszkodását hangszeréhez: olyan művészt kért fel, aki még a

⁹⁹ Joshua Garrett: *Brahms: Horn Trio – Background Analysis for Performers*. Phd Diss. The Juilliard School 1998. 3. fejezet. www.osmun.com/reference/brahms/Title_Page.html. 2009.09.30.

¹⁰⁰ Tuckwell 1983: 77.

¹⁰¹ J. Brahms: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis (M. L. Mc Corkle). (München: Henk Verlag, 1984): 144.

¹⁰² Ludwik Erhardt: *Brahms*. ford. Hary Judit. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978): 153.

natúr-kürtön játszott. A kiválasztott Wilhelm Kleinecke a Bécsi Operaház második kürtöse volt. Ugyanitt első posztton a kitűnő Richard Levy ült, Rudolf unokaöccse, aki már a modern ventiles változaton fújt. Ebből is látható, hogy Brahmsnak fontosabb volt a natúr-kürt hangja, mint a játékos rangja – hiszen Levyt is felkérhette volna.¹⁰³

A szerző meg is indokolta hajthatatlanságát: „Ha az előadót a fojtott hangok nem készítetik a lágy hangzás létrehozására, a zongora és a hegedű nem kényszerül alkalmazkodni hozzá, és a hangzás kezdettől fogva nyers lesz.”¹⁰⁴

Magyarországon 1891. január 19-én mutatták be: Brahms játszotta a zongora szólamot, Hubay Jenő a hegedűt, és Dreschner Raimund az Operaház első-kürtöse volt a trió harmadik tagja.¹⁰⁵

A Fővárosi Lapokban Major J. Gyula így számolt be erről a kamaraműről:

Ez a művek közül a legélénkebb hatást tette... Benne nyilatkozik a legfrissebb invencio [sic!], és a három hangszer együttesébe a szerző hol erőt, hol meleget öntött!¹⁰⁶

Érdekes, hogy a korabeli kürtösök sem mind osztották Brahms nézetét, voltak, akik már túlhaladottnak tartották a ventil nélküli hangszert. Ezt az a levél is jelzi, amelyet Clara Schumann írt a szerzőnek egyik koncertje után, melyen a kürt trió is elhangzott.¹⁰⁷

Brahms még akkor is mellőzte a billentyűket, mikor Wagner már rég kihasználta az új ventilkürt előnyeit.

¹⁰³ J. Garrett: Brahms: Horn Trio – Background Analysis for Performers. Phd Diss. The Juilliard School, 1998. www.osmun.com/reference/brahms/Title_Page.html. 2009.09.30.

¹⁰⁴ Allgemeine Musikalische Zeitung (1899). In: Joshua Garrett: *Brahms: Horn Triackground Analysis for Performers*. Phd diss. Juilliard School, 1998.

¹⁰⁵ Barna István: „Brahms és Magyarország”. In: Ludwik Erhardt: *Brahms*. ford. Hary Judit (Budapest: Zeneműkiadó, 1978): 377.

¹⁰⁶ Major J. Gyula: *Fővárosi Lapok* 1891.Jan.20.

¹⁰⁷ „Dein Trio hatten wir schön einstudierte, und der Hornist war vortrefflich! Freilich hatte Er Ventilhorn, zum Waldhorn war er nicht zu bringen.”: Coblenz, den 22. Dec. 1866. Clara Schumann levele Brahmsnak. In. Brüche-Janetzky 1976: 231.

Ennek ellenére, vagy éppen ezért, nem állítható, hogy Brahms szólamai egyszerűek lennének. Nézzük például a második szimfónia hosszú szólóját: ritkán használt transzpozícióban van, (H-kürt) és nagyon kromatikus, ami tovább nehezíti a játékos dolgát.



7. kotta

Vagy az *Akadémiai Ünnepi Nyitányban* a harmadik-negyedik kürt játszanivalója az *animato* résznél: tele van fojtott hangokkal, melyek éles kontrasztban állnak a nyitva fújtak hangszínével. Gyors tempója miatt natúrkürtön is virtuóz technikát feltételez.



8. kotta

A ritkán játszott D-dúr szerenád (op.11) – hosszú, dallamos kürt szóló, amelyhez teljes mértékben uralni kell a helyes légzéstechnikát, hogy végig tudjuk játszani.



9. kotta

Az I. szimfónia fináléjának témája nem Brahmtól, hanem egy alpesi kürtszignálból származik, melynek Svájcban volt föltanúja 1868-ban, amiről Clara Schumannnak küldött üdvözlő levelében (kottával együtt) be is számolt.



6. ábra

A bemutató után Clara Schumann így ír erről a részről:

A zseniális bevezetés komor és őszinte megrendültsége csak fokról fokra oldódik fel a tétel napsugaras motívumában, amely a szívet valósággal felemeli, amint a hosszú, borús napok után felfrissít a tavaszi levegő.¹⁰⁸

Barry Tuckwell a 20. század sokoldalú kürtművésze egy jubileumi interjúban azt nyilatkozta, hogy pályája során Brahms műveit játszotta a legszívesebben. Hogy miért?

Minden hang, amit Brahms szimfóniáiban, versenyműveiben, szerenádjaiban kürtön kell megszólaltatnod, úgy érzed, mintha neked szánta volna. Gyönyörűen írt kürtre. Megértette a hangszert. Még ha nem is szólót játszol, az az érzésed, hogy valami alkotót, építőt és fáradságot, megérőt csináltál.¹⁰⁹

2.4.6. Strauss

Richard Straussnál (1864-1949) érte el csúcspontját a kürt használata a romantikus zenében. Kora gyermekkorától érték élmények a hangszerrel kapcsolatban, hiszen atyja, Franz Strauss (1822-1905), udvari kamarazenesz, korának egyik legkiválóbb kürtöse volt, aki ráadásul maga is írt néhány zenedarabot. Hans von Bülow „a kürt

¹⁰⁸ Idézi: Berlász Melinda: U.ő: „Johannes Brahms: 1. Szimfónia” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. 1973/3. (Budapest: Zeneműkiadó, 1973): 97-109. 107.

¹⁰⁹ Barry Tuckwell: „A Life with French Horn” Melbourne University Up Close Episode 21.: 3. upclose.unimelb.edu.au/transcript/21 2009.09.30.

Joachimjának” nevezte.¹¹⁰ Az idősebb Strauss leplezetlen ellenszenvvel viseltetett Wagner művei iránt, amit nem is rejtett véka alá. Művészi nagyságáról tanúskodik, hogy felül tudott emelkedni személyes meggyőződésén, mikor a Trisztán vagy a Mesterdalnokok müncheni bemutatóján kiválóan játszott a első kürt szólamot. Wagner meg is jegyezte elismerően:

„Ez a Strauss kiállhatatlan fickó, de ha fúj, nem lehet rá haragudni!”¹¹¹

Így tehát mondhatjuk, hogy Strausst már születésétől kapcsolatba került a kürttel:

„Anyám mesélte, hogy csecsemőkoromban a kürt hangjára nevetéssel, a hegedűére sírással reagáltam.”¹¹²

Richard Strauss életműve páratlanul gazdagon tárja elénk a kürt minden lehetőségét (egyesek szerint lehetetlenségét is), operáiban csakúgy, mint szimfonikus költeményeiben.

Első jelentős szimfonikus költeményében, a *Don Juanban* (1888) a második téma a négy kürtön unisonóban jelenik meg.



10. kotta

A bemutatóra készülve így ír apjának Weimarból:

Egész kitűnően megy. Örömmel állapítottam meg, hogy a hangszerelés terén ismét előre léptem. Remekül szól és pompásan hallható minden, még ha szegény kürtösöket és trombitásokat valóban sajnáltam. Egészen belekékültek a fújásba, oly fárasztó a szólamuk. Még szerencse, hogy rövid a darab. A hangzás csodás volt, óriási tűz és bujaság. A műnek itt pokoli hatása lesz¹¹³ (1889. nov.8.)

Szólamai óriási követelményeket támasztanak a játékosokkal szemben: elvárja a teljes hangterjedelem használatát, még az egyébként magas szólamot játszó

¹¹⁰ Tuckwell: 135.

¹¹¹ Janetzky 1977: 86.

¹¹² Batta András: *Richard Strauss* (Budapest: Gondolat, 1984): 18.

¹¹³ Batta András: *Richard Strauss* (Budapest: Gondolat, 1984): 62.

kürtösöktől is, rendkívüli állóképességet, széles dinamikai skálát, és néhol fuvolaszerű könnyedséget, virtuozitást.

1898 júliusában így ír készülő művéről:

...belső szükségleteknek engedve most egy nagyobb szimfonikus költeményt komponálok, Hősi élet címmel, Esz-dúrban, nagyon sok kürttel, ami ugyebár a hősiesség jelképe...¹¹⁴

Valóban, a „Hős” névjegye a nyolc kürt unisonójában jelenik meg, és a darab tele van sok hálás (és hálátlan) kürtölnivalóval, némelyek szerint ez is Strauss egyik kürtversenye, de ezt a szerző szinte bármelyik szimfonikus költeményéről el lehet mondani.

A kürt érzelmes oldala is megmutatkozik az epilógusban: „A hős menekülése a világtól és megtisztulása” – bár nem valószínű, hogy az ekkor 34 éves és nagy karrier előtt álló szerző valóban komolyan foglalkozott a visszavonulás gondolatával, az első hegedű és a kürt párbeszéde (a feleség és a hős) mégis valóban nagyon lírai lecsengése ennek a műnek.

Strauss gyakorló karmesterként tisztában volt a hangszerek lehetőségeivel, de zeneszerzőként kitágította a határokat. Berlioz hangszerelésről írott tanulmányát is kiegészítette, és kicsit átdolgozta 1905-ben.¹¹⁵

Az a tíz arany szabály, amelyet a fiatal karmesternek, Hans Knappertbuschnak ajánl megszívlelendő tanácsként, szintén tapasztalatát és gyakorlatiasságát bizonyítja, és nem nélkülöz némi humort sem. Íme, néhány ezek közül:

4. Soha ne nézz bátorítón a rezekre, kivéve, ha röpke pillantással beinted őket.
5. Ezzel szemben ne téveszd szem elől a fafúvókat és a kürtöket, ha már egyáltalán hallod őket, máris túl hangosak.
6. Ha úgy véled nem elég erősek a rézfúvók, kétszeresen halkítsd le őket.¹¹⁶

Apjára nemcsak memoár feljegyzéseiben emlékezik, de az ő szellemében, a szülői ház zenei ideáljaira emlékeztén komponálja a II. kürtversenyt és a *Capriccio* végén elhangzó lírai Holdfényzenét.

Franz Strauss egész életében féltő gonddal és nem kis büszkeséggel követte fia zeneszerzői pályáját:

„Richard a komponáláshoz való tehetséget a Mindenható Istentől kapta, a szeretetet, az érzéket a kürt megértéséhez viszont tőlem.”¹¹⁷

¹¹⁴ Idézi: Meixner Mihály: U.ő: „Richard Strauss: Hősi élet”. In: Kroó György (szerk.) *A hét zeneműve* 1976/2 (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 70.

¹¹⁵ Berlioz–Richard Strauss: *Instrumentationlehre*. (Leipzig: Peters, 1905)

¹¹⁶ Batta András: Richard Strauss. (Budapest: Gondolat, 1984): 242.

2.4.7. Mahler

Mahler rajongással, de némi fenntartással hallgatta Wagner műveit. Őt nem vonzotta színpadi megvalósítás lehetősége, tiszta zenét akart.

Richard Straussal is jó kapcsolatot ápolt, Strauss 1895 márciusában egy berlini hangversenyén Mahler 2. szimfóniájának három hangszeres tételét is bemutatta. Mahler tudta, hogy nemcsak ezért tartozik hálával zeneszerző kollégájának, hanem még a talajt is Strauss zeneszerzői munkássága készítette elő számára:

Eltételezve attól, hogy ha Strauss sikerei nem nyitják meg előttem az utat, úgy állnék itt a műveimmel, mint valami szörnyeteg, a legnagyobb öröm a számomra az, hogy kortársaim között ilyen harcostársra, ilyen alkotótársra leltem.¹¹⁸

Azonban az „öncélú hangfestéstől” idegenkedett, és eszébe sem jutott volna olyan címeket és programokat aggatni szimfóniáira, mint azt Strauss tette.

Mahler egy újfajta zenekari nyelvet dolgozott ki, mely fanfárok, indulók, landlerek és keringők dallamvilágát izgalmas hangszerelésben és hangzásban mutatta be, igen fontos szerephez juttatva a kürtöket, egyben nagy kihívások elé állítva a játékosokat.

Strauss-hoz hasonlóan ő is egyike volt azon kiemelkedő zeneszerzőknek, akik meglátták és felismerték a ventilkürt jelentőségét és lehetőségeit, és a végletekig kihasználták azt. Bár nem írt versenyművet, de sok jelentős szólót és fontos zenei anyagot bízott a kürtökre. A 3. szimfónia kezdete a nyolc unisono kürttel biztosan meglepte a korabeli közönséget. A tétel címe: Pán ébredése – bevonul a nyár. A kürtök használata tehát Mahlernél is összekapcsolható a természettel.

¹¹⁷ „Das talent zum Komponieren hat Richard von Gott, dem Allmächtigen, die Liebe, das Gefühl und den Verstand zum Horn hat er aber von mir”. In: Janetzky 1977: 86.

¹¹⁸ Kurt Blaukopf: *Mahler*. (Budapest: Gondolat, 1973): 147.

11. kotta

A harmadik tételben egy obligát kürt szólamot rendel a négy tutti kürtöz. Valószínűleg ennek az elhelyezkedését valahol máshol képzelte el, különben elég lett volna 1-től 5-ig számozni a szólamokat, ugyanakkor ismert tény, hogy Mahlert foglalkoztatta a hangzás a zenekar térbeli elrendezése szempontjából is.

Az 5. szimfóniáról így írt:

Olyan nehéz eljárni az egyes szólamokat, hogy voltaképpen csupa szólistára volna szükség. Igen pontos zenekari- és hangszerismeretem következtében a lehető legvakmerőbb passzázsok és mozgások csúsztak ki az ujjam alól.¹¹⁹

Valóban, nem túlzott a szerző. Richard Strauss mellett ő a másik komponista, akinél a hangszer teljes hangterjedelmét birtokolni kell, emellett a legnagyobb dinamikai különbségeket is meg kell valósítani, a lehető legszélsőségesebb formában is. Nagy állóképességet és rendkívül gyors alkalmazkodóképességet kívánnak kürt szólamai, hangerő tekintetében is nagyon változatos: a legfinomabb pianissimótól a legrobosztusabb fortéig kell ívelnie a dinamikai skálának.

¹¹⁹ K. Blaukopf: *Mahler*. (Budapest: Gondolat, 1973): 231.

Allegro moderato
Nicht zurückhalten
Hn.(F)

pp *sempre pp*
fließend *non legato*
stacc. sempre

12. kotta

(Mikor 1908-ban meglátta a Niagara vízesést, állítólag így kiáltott fel: Végre egy fortissimo!)

A viszonylag ritkán játszott 7. szimfóniában két „Éjjeli zene” tétel is van. Az egyik két kürt párbeszédével, duettjével kezdődik. A tétel végén pedig egy igen hosszú és fárasztó kürt szólót hallhatunk, ami bizonyára sokkolta a bécsi kürtösöket, mikor először találkoztak vele.

A második „Nachtmusik” is komoly próbatétel, ha be akarjuk taratani a szerző előírásait, ugyanis nem sok lehetőséget hagy a levegővételre.

A 9. szimfóniában is hasonló kihívásokkal találja szemben magát az elsőkürtös. Ez nem pusztán egy duett a fuvalával, a dallam csak folyik megállíthatatlanul és sehol egy kézenfekvő, igazán találó hely, hogy levegőt vegyen a játékos.

2.4.8. Összefoglalás

A kürt teljesen kiforrott konstrukcióként, összetéveszthetetlenül egyedi jellemzőkkel, ugyanakkor nagyon jól keverhetően, alkalmazhatóan érkezett meg a romantika zenekarába. Miután a kürtösök megismerték, elfogadták a billentyűs kürtöt, és egyre jobban elsajátították kezelését, a zeneszerzők is kezdték bátrabban használni, és

egyre szövevényesebb és fontosabb szólamokkal látták el. A klasszika kori kürt pedálhangjai már rég a múltba vesztek.

Berlioz kezdeti idegenkedése a ventilektől, és Wagner értetlensége is jól példázza, hogy a nagy komponisták sem ismerték fel azonnal ennek a forradalmi újításnak a jelentőségét, felhasználhatóságát. Richard Straussnál és Mahlernál viszont már színpompásan és teljes fegyverzetben jelenik meg a kürt, és nyoma sincs az egykori primitív hangszernek, amelyből kifejlődött.

Henri Kling¹²⁰ a 20. század elején megjelent hangszerelésről szóló művében a kürtől, mint ellentétes karaktereket is árnyaltan bemutatni képes, sok arcú hangszerről ír:

Ennek a szép hangszernek olyan különleges, sajátos hangjellege van, amely a hegyek és erdők illatára emlékeztet, és a vadászat élvezetére hív bennünket. A középső fekvés telt hangjaival a titokzatosságot festi, a rövid hangok a rejtélyes hangulatok kiváló ábrázolására szolgálnak.

A tompított hangok, ha ezeket erősen fújják, nyomasztó, hátborzongató hangszínt adnak. Akkor ezek a tompa, de mégis sötét, fenyegetően harsogó hangok a bosszút, a félelmet, a nyomort, a veszélyt, a borzalmat, az ördögít és a vész hirdetőt, vagy a haragot, dühöt, a fájdalmat is kifejezhetik. Ezzel szemben ha ezeket a tompított hangokat halkán és kitartott hangon fújják, akkor fájdalmas, kellemetlen, szorongó érzésre izgatnak, egyszóval: ezek a hangok nagyon alkalmasak az olyan helyzetek ecsetelésére, amelyben az emberi lélek úgy érzi, hogy az ellene esküdött sors zsákmánya, játékszere lett. E mellett a gazdag, oly sokféle érzés kifejezésére alkalmas kürt még az emberi hangot is tudja utánozni, de erre egy olyan fúvós alkalmas, aki a hangszerből ki tud hozni egy kerek, puha, érzékeny hangot. A kürtnek különlegesen messzemenően sajátos hangárnyalata teszi lehetővé, hogy ez a sokoldalú, ellentétes hatást keltse. A kürtnek van egy romantikus színezete is, és előadhat kedves, vagy epekedő dallamot is.¹²¹

¹²⁰ Henri Kling a genfi Conservatoire kürt- és zeneelmélet professzora volt, valamint Mozart kürtversenyeit is az szerkesztésében adták közre.

¹²¹ H. Kling: *Modern Orchestration and Instrumentation. The Art of Instrumentation*. 3d. ed. trans. Gustav Saenger (New York: Fischer, 1905): 122-123.

III. rész

3.1. A kürt, mint szólóhangszer

Az előző két részben a kürt technikai fejlődését, majd a műzenében betöltött szerepét és – a hangszer fejlődéséből következő – változását tekintettük át.

A harmadik részben a kürről, mint szólóhangszerről szeretnék írni, egyben megemlékezni azokról a játékosokról, akik mesterségbeli tudásukkal, és néha a hangszer lehetőségein túllépő teljesítményükkel inspirálták a zeneszerzőket arra, hogy versenyműveket komponáljanak a kürtre is.

3.2. A clarino korszak – kürtvirtuózok kora

A 18. század második felére kialakult a már korábban említett clarino-játékmód.

A nagyon magas regiszterre specializálódott játékosok közül legalább egy megtalálható volt minden hercegi udvarban, és az udvari komponisták bőven ellátták őket fújniivalóval.¹

A kürt naggyá tételében fontos szerepet játszottak a Csehországból és a dél-német régióból kikerülő játékosok.²

A regensburgi, mannheimi, és ötingen-wallersteini, drezdai zenekar kürtöseinek kiváló képességéről és képzettségéről képet adnak a sokszor igen virtuóz és nagyon magas fekvésű zenekari kürt szólamaik, és az udvari zeneszerzők szóló, vagy két kürtre írott versenyművei.

3.2.1. Telemann

A legkorábbi kürtversenyek szerzőjeként Vivaldi mellett³ Georg Philipp Telemann tarthatjuk számon.⁴ Bár saját bevallása szerint nem nagyon kedvelte a versenyműveket, mégis számos concertót írt egy, vagy több szólóhangszerre, zenekari kísérettel. Az 1733-ban keletkezett „Musique de Table” című gyűjtemény is tartalmaz jónéhányat a két kürtre komponált versenyművek közül.⁵

¹ Reine Dahlquist 1991: 58.

² Thomas Hiebert: „The Horn in the Baroque and Classical Periods”. Trevor Herbert and John Wallace (szerk.) *The Cambridge Companion to Brass Instruments*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1977): 103-114. 103.

³ F-dúr kettősverseny kürtre, RV.538.

⁴ Dobszay Ágnes: „Kísérőfüzet”. In: *Kürtversenyek*. Telemann, Haydn, Friedrich, Hungaroton SLPD 12992. 1989.

⁵ Morley-Pegge 1960: 84.

Érdekes darabja a szórakoztató programzenének a Hamburgban keletkezett Alsterszvit (TWV55 No. F11).

Első alkalommal 1725. június 4-én hangzott fel Brunswick-Lüneburg herceg látogatása alkalmával.⁶ Az Alster-tó Hamburgban lévő mesterséges tó – ez szolgált névadóul és egyben helyszínül a szvithez. A vonóskar és a három oboa mellett a négy kürt szólóhangszerként jelenik meg. A francia típusú nyitány akár szabad téren is elhangozhatott.

A kürtök a következő tételekben „visszatérnek” a természethez. Telemann számtalan hangutánzó feladatot bíz rájuk: békabrekegést – ahogyan a tétel címe is sugallják. A további tételek is a természetet ábrázolják, jó alkalmat teremtve a kürtöknek a különböző hangutánzó effektusok keltésére:

- III. Visszhang a tónál
- IV. Hamburgi harangok
- V. Alster pásztorok tánca
- VII. Békák és varjak vitája
- VIII. Pán nyugovóra tér
- IX. Pásztorok és nimfák sietős távozása

3.2.2. *Drezda*

Drezdában a trombitások céhe megtiltotta tagjainak a duplázást, azaz a kürtön való játékot.

Ennek köszönhetően ebben a városban voltak olyan hangszeresek, akik csak a kürtre specializálódtak, és ennek következtében igen magas színvonalon művelték ezt a hangszert.

Közéjük tartozott Hoffmann, Schindler, Haudek és Hampel is.⁷

Ezt a magasan fejlett kürttechnikát bizonyítják azok a kürtversenyek, melyek a városban működő zeneszerzők kezei közül kerültek ki. Hasse, Heinichen és Zelenka művei mellett Svédországból is előkerült egy tizennyolc darabból álló különleges gyűjtemény, mely a 18. század első felében Drezdában alkotó komponisták kürtre írott versenyműveit, és olyan kamarazenei műveket tartalmaz, melyekben a kürt szintén főszerepet játszik.

⁶ Lin Foulk: „Kísérőfüzet” In: *Concertos for Four Horns*. Telemann, Händel, Haydn, Schumann. American Horn Quartet. Naxos 8.557747.2005. 2-3.

⁷ John Humphries: *The Early Horn* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000): 9.

A Lund Egyetem könyvtárában található kéziratok valószínűleg egy utazó kürtös másolataiként jutottak Svédországba, aki maga is megfordult Drezdában, és merített az ottani gazdag termésből.

Ezek közül kiemelkedik J. J. Quantz két izgalmas concertója magaskürtre, további kettő Förstertől, a Graun fivérektől és Reinhardtól, akinek kürtversenye nagyon sportos technikát igényel. Található még Schulz, Röllig, Gehra és Knechtel több műve, és négy anonim komponista darabja ebben a gyűjteményben. Az egyik szerzője Georg Melchior Hoffmann lehet, egy másiké pedig Hampel, a kürtös.

3.2.3. Knechtel

A Lund-gyűjteményben megtalálható egy versenymű Knechteltől⁸: „Concerto, ex D-dur del Sigr Knechtel”.

Az első tételben a szólóhangszer gyakran eléri a d'''-t, az utolsó belépéskor az f'''-et, a harmadik tételben pedig a g'''-t.

A gyűjtemény 11. darabjának nincs feltüntetve a szerzője, de stílusából arra lehet következtetni, hogy ez is Knechtel műve.⁹

A „Concerto, ex Dis-dur” szóló része még nehezebb. A d''' és az e''' gyakran előfordul a g'''-t háromszor is eléri.



1. kotta: Knechtel: Concerto, ex D-dur I, (Allegro), 56-60

3.2.4. Neruda

Az utóbbi években került elő egy másik, ugyancsak nagy magasságokat tartalmazó kürtverseny, amely szerzőjének Nerudát tartják. A művet Prágában találták,¹⁰ ahova az oseeki monostorból került. Neruda 1750-től állt alkalmazásban, Drezdában, tehát feltehetően Knechtelnek írta, aki ebben az időben volt ott kürtös.¹¹ A „Primo Concerto in Es'''” többször eléri a f'''-et. Knechtel mellett Hampel volt a második, és

⁸ Johann Georg Knechtel 1753-tól 1755-ig volt tagja a drezdai udvari zenekarnak, mint elsőkürtös. In: Dahlquist 1991: 59.

⁹ Dahlquist 1991: 60.

¹⁰ Narodni Muzeum, Praga. Muzeum Ceske Hudby, Sign. XXXII-A-52. Modern Edition: E. Tarr (Bulle: Ed. BIM, 1990.)

¹¹ Dahlquist 1991: 62.

a később szintén híressé lett Haudek volt a harmadik kürtös a drezdai udvarban, aki aztán Knechteltől vette át a stafétát, miután az felhagyott a kürtöléssel (valószínűleg fog vagy száj problémák miatt), és csellón folytatta a zenei pályafutását.¹²

A 18. század közepén más szerzőknél is találhatunk igen magas szólamokat: **Leopold Mozart**: Sinfonia da Caccia (1755 körül).

Az idősebb Mozart zenepedagógusként (egy nagyhatású hegedűiskola szerzőjeként), és zeneszerzőként is ismert. Kortársai is jelentős komponistának tartották és a közönség körében is népszerűek voltak művei, elsősorban a programzenék, mint a *Parasztlakodalom*, vagy a *Zenés szánkózás* és ezek sorába illeszkedik a *Sinfonia da Caccia* is. A négy kürtön kívül a szerző által előírt három puskalövés gondoskodik a vadászat karakterének igazi megjelenítéséről.¹³ A mű háromtétéles, klasszikus szimfónia. Az első tételben a G- és D-kürtökre „írja szét” a dallamot. A másodikban természeti jelenség ábrázolására a kürtök visszhanghatását használja ki (a gusto d’un echo). A harmadik tétel (Menüett) triójában pedig csak a négy kürt játszik basszus kísérettel. (A kéziratot az öttingen-wallersteini udvari könyvtárban őrizték.)¹⁴

3.2.5. J. J. Stamitz

Stamitz a Mannheimi szimfonikus stílus egyik kiemelkedő alakja. Minden bizonnyal írt versenyműveket kürtre, a kották azonban elvesztek, csak egy listán maradt írásos nyomuk, amelyet Fuldában vetettek papírra 1788-ban, melyen Stamitz más művei is (többek közt egy trombitaverseny) szerepelnek.¹⁵

Esz-dúr szimfóniájának két változata is ismert egy átlagos szólammal, a másik szóló kürttel. Az első tételben és a trióban is g’’ –t kell fújni, Esz-kürtben.

Egy D-dúr hangnemű, szintén kétfajta kürt szólammal maradt fenn, bár gyanítható, hogy a szólisztikusabbat Franz Xaver Pokorny adta hozzá.¹⁶

¹² Dahlquist 1991: 63.

¹³ Dobszay Ágnes: „Kísérőfüzet”. In: *Kürtversenyek*. Telemann, Haydn, Friedrich, Hungaroton SLPD 12992. 1989.

¹⁴ Morley-Pegge 1960: 85.

¹⁵ W. Lewalter: „Zur Geschichte der fürstbischöflein Hofkapelle in Fulda”. (1959): 87. In: Dahlquist 1991: 66.

¹⁶ Deutsche Staatsbibliothek. Berlin M5322



Stamitz, Symphony Eb-6a, I, Presto, 186-205, Corno I in E-flat.



Stamitz, III, (Menuet), Trio, 9-16, Corno in E-flat.

2. kotta: Stamitz: Esz-dúr szimfónia

Stamitz valószínűleg Josef Ziwininek írta magas szólamait, aki ebben az időben Mannheimben volt elsőkürtös („Primarwaldhornist”).¹⁷

3.2.6. F. X. Pokorny

Stamitz kürtversenyei nem, de az előbb már említett Pokorny concertói fennmaradtak. 1745-1766. között szimfóniáiban és versenyműveiben Friedrich Domnich (Heinrich Domnichnak, a párizsi Conservatoire későbbi kürtprofesszorának apja) és Johann Thürschmiedt kürtölnek.

1754-ben szeptember 14-én mutatják be két kürtre írott Esz-dúr versenyművét, melyben az első szólam f^{'''}-ig kúszik föl. Ezen kívül írt egy F-dúr és egy D-dúr hangnemű kettősversenyt, mindkettőt 1760 körül. Versenyműveinek és szimfóniáinak első szólamai nem kisebb kürtösnek készültek, mint Johannes Thürschmiedtnek¹⁸.

Pokorny – Thürschmiedtrel együtt – csatlakozott a regensburgi zenekarhoz, mikor az öttingeni zenekart 1766-ban feloszlatták.

3.2.7. Sperger

Sperger korának legnevesebb nagybőgővirtuóza volt. Albrechtsbergertől tanult zeneszerzést, 1778-ban a Bécsi Zeneművészek Társasága felvette tagjai közé. 1777-től 1783-ig Pozsonyban, Batthyány József kardinális, bíboros, hercegprímás

¹⁷ Fitzpatrick 1970: 123.

¹⁸ Dahlquist 1991: 67.

zenekarának vezetője lett. 1783. és 1786. között Erdődy gróf szolgálatába állt (Fidisch-Burgenland). Majd Bécsbe költözött, később a Mecklenburg-Schwerin udvar alkalmazta.¹⁹

D-dúr és Esz-dúr kürtversenyeiben ő is gyakran használja a 16. felhang feletti hangkészletet. A művek stílusából következően a D-dúr a korábbi, 1779 körül, az Esz-dúr a későbbi (1787) keletkezésű mű. A korábbi mű partitúrában, az Esz-dúr szólamokban maradt fenn.

A D-dúr kürtverseny többször eléri a e'''-t ,néhányszor a g'''-t is. Fojtott hangokat alig tartalmaz, néhány b' és f' kivételével, ami gyors tempóban ajakkal is korrigálható.

Sperger ezt a koncertjét Anton Boecknek ajánlhatta, aki ebben az időben Paul Rauval együtt a zenekar tagja volt, amint az a Batthyány-archívumban megtalálható²⁰.

Játszhatta még Carl Franz is, aki 1782-ben szerződött a Pozsonyi Zenekarhoz. Egyforma könnyedséggel játszott a mély és magas regiszterben egyaránt, és az olmtüzi évek alatt, von Egk hercegérsek zenekarában, elsajátította a stopf-technikát is.²¹

Az Esz-dúrban írott kürtkoncert valamivel kevesebb magas hangot tartalmaz, de itt is előfordulnak a d'''-k, e'''-k és egyszer eléri a g''' -t is (ráadásul Esz-kürtben).

Ez a mű azonban hosszabb és sokkal több fojtott hang fordul elő benne, mint a D-dúrban.



I, Allegro moderato, 42-43



III, Rondo, Allegro moderato, 86-92

3. kotta: Sperger: Concerto per il Corno primo in D

¹⁹ Szalóczy P.: Elfeldett zeneszerzők (Budapest: Typotex, 2007): 151-152.

²⁰ Dahlquist 1991: 71.

²¹ Fitzpatrick 1970: 196-197.

3.3. Klasszikus kürtversenyek

A Hampel nevéhez kötődő újfajta játékmód elterjedésével párhuzamosan a magas regiszter használata fokozatosan háttérbe szorult, feleslegessé vált. A kürtösök nem voltak rákényszerítve kizárólag a legfelső oktávok használatára, és a zeneszerzők kezét sem kötötte meg a hangszer ezen korlátoltsága. A kromatikus lehetőségekkel a komponisták eszköztára is kibővült.

3.3.1. Haydn

Josef Haydn kürtkezelését, használatát, kürtre írását nagyban befolyásolták lehetőségei. Nagy örömmel vette tudomásul, mikor végre jól képzett kürtösöket szerződtethetett a hercegi zenekarhoz, és nem csupán a katonazenekar fúvósaival kellett beérnie. Az Eszterházán eltöltött évek alatt megfordultak a hercegi udvarban a kor kiváló kürtösei,²² virtuóz szólistái: Carl Franz, Thürschmiedt, Steinmüller, J. Oliva, F. Pauer – mint azt néhány különleges szimfónia is bizonyítja: No. 46, 47, 48, 51, 52, valamint divertimentók kürtökre és vonósokra (Esz-dúr, Hob. II:21, D-dúr Hob. II:22). A Divertimento a Tre – hegedűre, csellóra és kürtre – külön említést érdemel: a kürtirodalom egyik legnehezebb darabja, a 2-től a 22. felhangig ível a hangterjedelme.

Ezt a művét – a már Spengernél is megemlített – Carl Franznak szánta, aki 1763-tól 1776-ig volt elsőkürtös Haydn zenekarában.²³ H. Fitzpatrick határozottan állítja, hogy második kürtösként került az Esterházy udvarba, ahol akkor Steinmüller volt a szóló kürtös²⁴, aki már 1750-től (tehát már Franz előtt) a zenekar tagja volt.

Két forrás, Morley-Pegge²⁵ és H. Fitzpatrick²⁶ szerint is a Divertimento a Tre, kiemelkedően nehéz darab, Steinmüllernek íródott.

H. C. Robbins Landon,²⁷ a híres Haydn kutató is R. Dahlquisttal²⁸ együtt Carl Franzot nevezi meg, a mű címzettjének.

Tény, hogy mind a két jelölt korának kiemelkedő hangszerese volt. Steinmüller még egyértelműen a briliáns magassággal rendelkező clarinisták nemzedékéből

²² H.C. Robbins Landon: „Kísérőfüzet”. In: Haydn *Symphonies*. Koster. Sony SK 48371. 1992. 6-7.

²³ Dahlquist 1991: 71.

²⁴ Fitzpatrick 1970: 196.

²⁵ A. Hyatt King: *Musical Times*. (1945.Dec.). In: Morley- Pegge 1960: 118.

²⁶ Fitzpatrick 1970: 196.

²⁷ H. C. Robbins Landon: „Haydn: The Natural Horn”. (Koster, Archibudelli) Sony 01-068253-10 1996

²⁸ Paul Bryan: „Carl Franz, Eighteen Century Virtuoso: A Reappraisal”. *Alta Musica* 4 (1979), 67-73.

származott.²⁹ Carl Franzot – noha több forrás második kürtösként számol be róla – H. Fitzpatrick³⁰ és R. Dahlquist³¹ is az 5C-s, azaz négy oktáv hangterjedelmet birtokló kürtösként tartják számon. Egyforma könnyedséggel játszott a mély és magas fekvésekben, és a fojtástechnikában is járatos volt, mint azt Haydn szólamai is bizonyíthatják. Emellett baritonjátékosként is hírnevet szerzett, mindkét hangszeren kiválóan játszott.

Nem kevésbé kérdésesek Haydn kürtversenyei. A Hoboken-jegyzékben négy versenymű szerepel. A No.1, 3 és 4 szóló kürtversenyek (Hob.VII:1,3 ,4), a No.2 Esz-dúr két kürtre (Hob.VII d:2). A No. 1-es elveszett, de biztosan az ő műve volt, mert a témakezdetét ő maga jegyezte le 1765 körül összeállított műjegyzékébe (Entwurfkatalog).³² A két kürtre írt versenymű saját jegyzékében nem szerepel, Haydn másolója viszont bejegyezte a témakezdetét abba a katalógusba, amit 1805-ben állítottak össze. Ebben azonban szerepelnek nem Haydntól származó művek, tehát nem bizonyítható szerzősége. A No.3-as kürtverseny kétségtelenül eredeti mű, Bécsben őrzik 1762-ben keltezett kéziratát (Gesellschaft der Musikfreunde ,Wien).

A No.4-esnek nincs meg az autográfja és a jegyzékben sem említik. Valószínűleg „reklám célokból” került a Breitkopf cég katalógusába ez a versenymű Haydn neve alatt, először 1781-ben. Egyik hiteles jegyzékben sem található meg, stílusjegyei sem utalnak egyértelműen Haydn szerzőségére.³³ A barokk és klasszikus kor határán mozgó, mindazonáltal szép és érdekes mű.³⁴

A No.3-as (ma No.1-ként számon tartott) kürtversenyt Taddaus Steinmüllernek készítette. A mű alkalmi voltát jelzi a szerző megjegyzése („...im schlaf geschrieben”), valamint az, hogy az utolsó oldalon összecserélt sorokat.³⁵ A versenymű nem bővelkedik virtuóz futamokban, de minden tétel mély mondanivalóval rendelkezik. Haydn mesterien használja ki a korabeli kürt adottságait, és a dallamokat a természetes hármashangzatokra épít. Az első tétel

²⁹ H. Fitzpatrick 1970: 202.

³⁰ H. Fitzpatrick 1970: 196.

³¹ J. G. Meusel: Museum für Künstler und Kunstliebhaber. I:4. (Mannheim, 1788) In: Dahlquist 1991: 71.

³² Somfai L.: „Kísérőfüzet”. In: Haydn: *Kürtversenyek*. Tarjáni. Hungaroton LPX11513.

³³ Dobszay Ágnes: „Kísérőfüzet”. In: *Kürtversenyek*. Telemann, Haydn. Friedrich, Hungaroton SLPD 12992. 1989.

³⁴ H. Fitzpatrick feltételezése szerint ez egy eredeti versenymű, és Haydn Carl Franznak írta. In: Fitzpatrick 1970: 196.

³⁵ Karl Geiringer: *Joseph Haydn* (Budapest: Zeneműkiadó, 1978): 49, 268.

határozott témájával szemben a második lírai, melynek előadásához egyaránt szükséges a magas és a mély regiszter birtoklása, három oktáv hangterjedelemben.

H. C. Robbins Landon, neves Haydn-kutató, egy írásában azt állítja, hogy ezt a – kétségtelenül eredetinek tartott – kürtkoncertet Leutgebnek írta. Legújabb kutatásokra hivatkozik,³⁶ mikor azt írja, hogy a híres kürtös, Leutgeb (akinek Mozart a kürtversenyeit írta) 1763 februárjában leszerződött Esterházy herceg zenekarába. Díjazása megegyezett Haydnéval (400 forint), de egy hónappal később elbocsátották. Ezt az állítást azonban más források nem erősítik meg.

3.3.2. Rosetti

Meg kell említenünk a cseh származású Frantisek Anton Röslert (1750-1792), aki olaszosan Antonio Rosettinek hívta magát. A kor egyik vezető szimfonistája volt. Gerber így jellemzi zenéjét: „Tagadhatatlan, hogy finoman cirógató, édesen dédelgető hangszínek járják át műveit, és ez kifejezetten igaz a fúvós hangszerek kezelésére. Amelyeket sokféleképpen és mesterien használ fel”³⁷. A meckelnburgi herceg udvarának zenekarát vezényelte. 1773 és 1789 között a wallersteini udvar zeneszerzőjeként 23 kürtversenyt és 6 kettősversenyt írt, többek között a kor két nagyhírű kürtvirtuózának, Johann Palsanak, és Carl Thürrschmidtnek, (akik gyakorta megfordultak a hercegi udvarban). Ezek közül is kiemelkedik az Esz-dúr versenymű, amely a mély szólamokra specializálódott ifj. Thürrschmidtnek készült, egyedülálló kéztechnikájának képességeit messzemenőig kihasználva. Rosetti kürtversenyei is egyaránt igénylik a mély és magas regiszter uralását, valamint a virtuoizitást.



4. kotta

³⁶ Haydn Yearbook XVIII, 1993. In: H. C. R. Landon: „Kísérőfüzet”. In: Haydn: *The Natural Horn*. Koster. Sony 01-068253-10. 1996. 8-9.

³⁷ Gerber: *Historisches Bibliographisches Lexicon der Tonkünstler*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 11. ed. F. Bluhme. (Kassel: Bärenreiter, 1963): 623-624.

3.3.3. *Danzi*

Franz Danzi (1763-1826) Mannheimben született, olasz származású apja Stamitz zenekarának csellistája volt. A müncheni zenekarba került, majd a stuttgarti Királyi Konzervatórium igazgatója lett. Az ő felfedezettje volt Weber. Életműve jórészt fúvós hangszerekre írt versenyművekből és kamarazenéből áll.³⁸ E-dúr koncertje a kürtirodalom egyik kiváló darabja, egy elégikus hangulatú Romanza, és élénk harmadik tétellel. (1786 tavaszán, a már többször említett sziléziai születésű virtuóz, Carl Franz egy Némeországi turnén vesz részt, mint szólista, ami annyira sikeres, hogy a müncheni udvari zenekarhoz a következő évtől leszerződött Franz Danzi – mint „Cammermusicus”-t. Az 1802-ben kürtre és fortepianora komponált Sonate Concertante második tételében emlékezik meg Carl Franz éneklő játékmódjáról Danzi.³⁹

3.3.4. *Mozart*

Wolfgang Amadeus Mozart zenekari kürt szólamaiban nincsenek olyan parádés szólóállások, mint Joseph Haydn szimfóniáiban, a kürtversenyek tekintetében igen bőkezűen bánt velünk kürtösökkel.

Mozart 1781-ben Colloredo hercegérseket elkísérte Bécsbe, ahol megismerkedett Jacob Eisen (1756-1796) kürtössel,⁴⁰ aki a bécsi Hofkapelle második kürtöse volt.⁴¹ Ugyanez év márciusában lejegyezte egy Esz-dúr versenymű két tételének vázlatait, Eisen számára. Valószínű, hogy az első tétel teljes kürt szólama elkészült, a kíséret azonban csak nagyon vázlatosan maradt fenn. Mozart szokásos munkamódszere volt, hogy csak később töltötte ki a hiányzó szólamokat, ez a mű azonban soha nem készült el teljesen.

A II. tétele, mint a K.371 számú Koncertrondo ismeretes. Bár néhány forrás ezt a művet is Leitgeb nevéhez kapcsolja, egy 1993-ban megjelent Mozart kürtversenyeihez írott kísérfüzetében Robert D. Levin zenetudós egyértelműen Jacob Eisent jelöli meg, mint a mű inspirálóját.⁴²

³⁸ Szalóczy P.: Elfeledett zeneszerzők (Budapest: Typotex, 2007): 53.

³⁹ Fitzpatrick 1970: 196-197.

⁴⁰ Robert D. Levin: „Kísérfüzet”. In: *Mozart Works for Horn and Orchestra*. Koster. Sony Classical Sk53369. 1993. 6-8.

⁴¹ Köchel: Die Kaiserliche Hofkapelle in Wien. (Wien, 1869): 91, 95. In: Fitzpatrick 1970: 205.

⁴² Robert D. Levin: „Kísérfüzet”. In: *Mozart Works for Horn and Orchestra*. Koster. Sony Classical Sk53369. 1993. 6-8.

Ezen kívül csak Hans Pizka említi meg J. Eisen nevét J. A. Andre (kiadó) és Constanze Weber levelezése kapcsán, mivel Mozart özvegye tudni véli, hogy Eisen („Eizen vagy Eissen”) lehetett az, akinek a zeneszerző az egyik kürtverseny eredeti kéziratát ajándékozta.⁴³

Mozart többi kürtversenyének megszületésében igen fontos szerepe volt Ignaz Leutgebnek, ezért ejtsünk néhány szót róla is.

3.3.5. *Leutgeb*

Leutgeb a salzburgi hercegérsek udvari zenekarának elsőkürtöse, aki 1770-ben pozícióját odahagyva koncertkörútra indult, mint szólólista. A párizsi *Mercure France* kritikájában igen elismerően ír éneklő adagiójáról és előadásmódjáról:

M. Seikgeb [sic!] [...] két versenyművet játszott a legmagasabb művészi fokon. Az intonáció teljes bizottságáról tett tanúbizonyságot hangszerén, mely ámulatba ejtette a szakembereket. Ezen kívül a cantabile előadott Adagio mindvégig bársonyos hangon, érdekesen és teljes biztonsággal szólt.⁴⁴

Mozart kürtre írott művei nagy részét – a fent említett, vitatott K.370b, K.371 és egy K.494 E-dúr töredék kivételével – négy kürtversenyt és egy kvintettet (K.407/386c) Leutgebnek komponálta.⁴⁵

Leutgeb igen közeli kapcsolatban állt a Mozart családdal, Leopold Mozart még kölcsönrel is kisegítette. Mivel szegényes repertoárjával nem volt megelégedve, ezért Mozarttól kért versenyműveket. A baráti viszony, és nem Leutgeb szellemi képességei magyarázzák azokat a sokszor vaskosnak tűnő tréfálkozásokat, melyeket a kürtverseny szóló részeibe Mozart jegyzett be. Az ajánlás így szól: „Wolfgang Amadé Mozart ezennel kegyelmet gyakorolt a számár, ökö, bolond Leitgebbe, Bécsben, 1783. május 27-én.”⁴⁶

K.417 számúban minden szólóbelépésnél egy-egy olasz nyelvű megjegyzés áll, barátilag biztatva Leutgebet:

⁴³ Hans Pizka: *Das Horn bei Mozart*. (Kirchheim: Pizka, 1980). 237.

⁴⁴ „M. Seikgeb (sic!) [...] a donné deux concertos avec tout l'art possible. Il tire de cet instrument des intonations que les connoisseurs ne cessent d'entendre avec surprise. Son mérite est surtout de chanter l' adagio aussi parfaitement, que la voix la plus moelleuse, la plus intéressante et la plus juste, pourroit faire.” *Mecure France*. Mai, 1770.: 164. In. H. Fitzpatrick: 164.

⁴⁵ Cliff Eisen: *The Cambridge Mozart Encyclopedia*. ed. S. P. Keefe. (Cambridge: Cambridge University Press, 2006): 110-111. 247.

⁴⁶ „Wolfgang Amadé Mozart hat sich über den Leitgeb Esel, und Narr, erbarmt zu Wien den 27. May 1783.”

„Önön a sor Szamár úr, rajta... hajrá!... bravo!... bátorság... fúj, de hamis!... jól van, szegénykém... abbahagyod már?... hála az égnek... elég, elég!”⁴⁷

Valószínű, hogy ez baráti évődés csupán, hiszen Leutgeb a korszak egyik virtuóza volt, és Mozart akárkinek nem írt volna versenyművet, ráadásul ennyit.

A legújabb kutatások eredményei⁴⁸ alapján a K.417 kürtversenyek közül időrendben ez az első (manapság No.2-ként tartják számon).⁴⁹ A mű tele van virtuóz futamokkal, bravúros hangközugrásokkal, és csillogó magas hangokkal.

A K.417 után három évvel Mozart új kürtversenyt írt Leutgeb számára, ismét Esz-dúrban. Az autográf szerint négy különböző tintával (piros, zöld, kék, és fekete) készült a darab, ez is a szerző egy tréfás megnyilvánulása. A koncert 1786. június 26-i dátummal megtalálható Mozart téma jegyzékében „Ein Waldhornkonzert für den Leitgeb” bejegyzéssel, de sajnos nem az egész partitúra maradt ránk. Az első tételből – a különböző kiadások alapján – három, egymástól eltérő verzió is napvilágot látott.⁵⁰ Az első kiadás Henri Kling közreműködésével készült,⁵¹ de már 1886-ban átdolgozták, ez felel meg a mai kiadásoknak.

A köztudatban No.3-ként, K.447 számon nyilvántartott koncert a Köchel-jegyzék szerint 1783-ban íródott, Robert D. Levin tanulmányában, Wolfgang Plath és Alan Tyson stilisztikai és kottapapír vizsgálataira hivatkozva 1787-re valószínűsíti a keletkezését⁵². Megállapításuk szerint zenei nyelvezetében, hangszerelésében is érettebb jegyeket mutat ez a versenymű, mint az előző kettő. Bár a szóló rész kevésbé bonyolult, mint a KV.417, bensőséges karaktere miatt mégis az egyik legkedveltebb Mozart kürtversenyei közül. A zenekari kíséretben klarinétok, fagottok is szerepelnek a kürtök mellett, ezáltal az egyik legmerészebb, legérdekesebb hangzású. A középső, Romanza tétel is sokkal gazdagabb, mint a

⁴⁷ „...á lei Signor Asino...animo...presto...sú via...da bravo...Coraggio...oh, che stonatura...Carino asinino...Ma intoni almena una, cazzo!...bravo poveretto...ah termine ti prego!- grazie al ciel! basta, basta!” In: H. Pizka: *Das Horn bei Mozart*. (München: Pizka, 1980): 119.

⁴⁸ Wolfgang Plath és Alan Tyson Mozart kéziratának tanulmányozásai, és a kottapapírok vízjel- és anyagvizsgálatai alapján jutottak erre az eredményre. In: R. Levin: „The Chronology of Mozart’s Works”. www.whrb.org/pg/Levin_Mozart_Essay.pdf 2009.09.04.

⁴⁹ Kézirat: Preussischer Staatsbibliothek, Berlin. In: Fitzpatrick 1970: 196-197.

⁵⁰ Robert D. Levin: „Kísérőfüzet”. In: *Mozart Works for Horn and Orchestra*. Koster. Sony Classical Sk53369. 1993. 6-8.

⁵¹ Breitkopf, 1879.

⁵² R. Levin: „The Chronology of Mozart’s Works”. www.whrb.org/pg/Levin_Mozart_Essay.pdf 2009.09.04.

korábbi lassú tételek. Stanley Sadie szerint ez a tétel 1784-ből származik, és a szélső tételek későbbiek (1786-87).⁵³

A D-dúr, K. 412 (No.1-ként ismert), melyet az újabb kutatások szerint⁵⁴ nem 1787-ben, hanem 1791-ben vetett papírra (az autográf alapján). Csak két tétel maradt ránk és Mozart tanítványa, Süßmayr fejezte be.

Mozart kürtre írott versenyműveiből kitűnik, hogy a szerző megtartotta a hangszer egyes karaktereit, melyek a régi vadászkürttől származnak (ezt elsősorban a III. tételek vadász–rondói illusztrálják). De a szerző zsenialitását mutatja, hogy a korabeli kürt lehetőségeit, korlátait a darabok előnyére fordította: a fojtással megszólaltatott hangok, hangszínek szerves részét képezték ezeknek a műveknek, teljesen integrálódtak a zenei szövetbe. A korabeli concerto-stílushoz és hangvételhez már sokkal több köze van, mint az egykori vadász fanfárokhoz.

Található még egy darab Mozart művei között, amelyben szintén kitüntetett szerepet kap a kürt, azonban ez már nem Leutgeb névéhez kapcsolódik.

3.3.6. *Punto*

1778-ban Joseph Legros a Concert Spirituels igazgatója négy szóló fúvós hangszerre írandó, zenekari kíséretes concerto komponálására kérte fel Mozartot. Négy kiváló hangszeres szólista tartózkodott ekkor Párizsban: Raum, oboista, Ritter fagottos, Wendling fuvolista és Punto kürtös. „...Punto Blast magnifique...” – írta Mozart apjának egy 1778. április 5-én keltezett levelében.

De ki is volt ez a Punto?

A kürtvirtuózok aranykorának legendás alakja, azonkívül hegedűs, karmester és zeneszerző. Már a korabeli kritika sem fukarkodott az elismeréssel: „Punto, minden élő kürtös közt a leghíresebb, újra Münchenben” – írja az Allgemeine Musikalische Zeitung 1800. január 22-i száma.

Jan Vaclav Stich néven Csehországban (Tetschen) született. A kor legnevesebb tanárai képezték: Mateigka Prágában, Shindelarz Münchenben. Hampelnél a fojtástechnikáját, Haudeknél a magasságát tökéletesítette, Drezdában. Mivel rosszul viselte az udvari szolgálattal járó kötelmeket és a libériát, ezért megszökött az öt nagylelkűen kitaníttató von Thun gróftól, és bosszúját elkerülendő, felvette a Punto művésznevet.

⁵³ S. Sadie: Mozart Grove Monográfiák. ford: Révész Dorrit. (Budapest: Editio Musica, 1982.): 104.

⁵⁴ A. Tyson: „Mozart's D-Major Horn Concerto”: *Studies of the Autograph Scores* XVI. (Harvard University Press, 1990): 246-261.



1. ábra: Punto, 1782
The New York Public Library for the
Performing Arts, Müller Collection
Janetzky 1977: 52.

Szólistaként beutazta Európát, megfordult Magyarországon, Itáliában, Spanyolországban és Franciaországban. Angliában akkora sikere volt, hogy III. György 1777-ben meghívta tanárnak a Királyi Zenekar kürtöseihez.

Bécsben találkozik Beethovennel, aki alkalmi mű gyanánt megírja az op.17 kürt-zongora szonátát, melyet 1800. április 18-án játszanak el a bécsi Hoftheaterben (nagy sikerrel), majd a következő

hónapban a Budai Várszínházban, ahol a következő kritika jelenik meg: „Ki az a Beethover [sic!]? Az ő neve zenei körökben nem ismert. Puntot természetesen nagyon jól ismerjük.”⁵⁵

33 éves távollét után visszatér szülőföldjére, ahol a közönség és a kritika egyaránt lelkesedéssel és nagy elismeréssel fogadja. 1803-ban, mikor tüdőbajban meghal, illő tiszteletadással búcsúztatják. Komponistaként is tevékeny volt. 16 kürtversenyéről tudunk (melyből a 9., 12., 13., 15., 16. elveszett), írt 103 duót, 47 triót, 21 quartetet.

Elsősorban kürtre írt műveket, főleg olyanokat, amelyekben virtuozitását csillogtathatta. Némi árnyék vetül erre a munkásságára, mivel – korabeli források szerint⁵⁶ – zenét máshogy is „szerzett”. Saját neve alatt adta ki (többek között) – a turnéi során meglátogatott udvarok zeneszerzőinek terméséből – Carl Stamitz, Rosetti, és mások, így Sterkel, Dimmler és Nadermann műveit.

Vitathatatlan érdeme, hogy művészete elősegítette, hogy a kürt Európaszerte ismert és elismert hangszerré váljon – szólóhangszerként is.

⁵⁵ Tuckwell 1983: 126.

⁵⁶ Thürschmidt beszámolója szerint Punto Párizsban kiadott E-dúr kettősversenyét eredetileg Stamitz írta 1770-ben Schönnnek, akivel együtt volt a Párizs melletti saint-germaini birtokon Roel herceg zenekarának tagja. Punto egyszerűen átírta a második szólam kezdő ütemeit az első szólamba, az első kürt került a második kottájába, és így jelentette meg a saját neve alatt.
In: Brühle-Janetzky 1976: 168.

Mozart tehát a Sinfonia Concertante kürt szólamát Puntonak szánta, de a mű 1778 tavaszán, Párizsban tervezett bemutatója meghiúsult. Különböző – máig fel nem derített – intrikák miatt, amiben benne lehetett a keze Joseph Legrosnak is. A sokáig elveszettnek hitt mű végül Otto Jahn Mozart-kutató hagyatékából került elő, de a fuvola szólam helyett klarinétos változatban. A K.371 Esz-dúr Rondo kapcsán már említett Robert D. Levin 1970-ben megvizsgálta, rekonstruálta, és nemrégiben közreadott egy fuvolás verziót.

Létezik még egy E-dúr, K. Anh 494/a jegyzékszámú kürtversenytöredék, a Német Állami Könyvtár (Deutsche Staatsbibliothek, Berlin) Mozart gyűjteményében. Constanze Mozart gyakran említi ezt a kéziratot Andre-hoz írt leveleiben.⁵⁷ A bevezető tutti szokatlanul hosszú és teljesen meghangszerelt, a szóló rész első tizenhat üteme is kidolgozott. Talán egy tervezett nagy versenymű része volt? Kinek a számára készült? Talán Puntonak, akivel Párizsban ismerkedett meg? Vagy a kiváló bécsi kürtösök valamelyikének? Sok kérdés, melyre csak a véletlen adhat választ.

Mozart kürtversenyei kapcsán még a mi napig folynak kutatások, vannak kérdések az eredetiséget, keletkezést, különböző közreadások autentikusságát illetően. Ezeket érdeklődéssel és várakozással figyeljük, mi kürtösök. De legtöbbünknek ezek a versenyművek a mindenkori kürtirodalom csúcsait jelentik, és azt, amit Barry Tuckwell olyan találóan fogalmazott meg: „Bread and butter...”⁵⁸ – a mindennapi betevőt.

⁵⁷ H. Pizka: Das Horn bei Mozart. (München: Pizka, 1980): 154.

⁵⁸ „The bread and butter concertos are, of course, the four Mozart and the two by Richard Strauss.” In: Tuckwell 1983: 190.

Romanza. Larghetto

o = nyitva
 0 = teljesen nyitva, a kezét a
 korpusból kiemelve
 ◊ = enyhén fojtva, rátakarva
 = = félig fojtva

The score consists of four staves. The first staff has a melodic line with various articulations. The second staff has a more complex, rhythmic line with many notes. The third staff has a melodic line with a fermata and a dynamic marking of 8. The fourth staff has a melodic line with a fermata and a dynamic marking of 9.

3.4. Kürtversenyek a romantikában

A barokk és klasszikus korban számos versenymű született úgy szóló, mint két kürtre. Nemcsak a ma már kevésbé ismert mesterek, de jelentős zeneszerzők (Telemann, Haydn, Mozart) keze alól is kerültek ki kürtversenyek.

A romantika elsősorban a zenekari kürtölés kiteljesedése volt. A komponisták szimfóniáikban egyre fontosabb szólókat bízta a kürtre. A versenyművek viszont nem készültek olyan bőségben, mint az ezt megelőző korszakokban, holott a hangszer technikailag képes volt mindent eljátszani. Néhány szerzőt azért mégis megihletett ez a különleges instrumentum.

3.4.1. Lortzing

Albert Lortzingot (1801-1851) elsősorban operakomponistaként tartják számon. Ezek mellett alkalmi műveket komponált, ezek közül az egyik az 1820. október 9-én bemutatott *Konzertstück*, kürtre és zenekarra.

Az E-dúr hangnemű, variációs formájú koncertdarab különlegessége, hogy a szerzője a ritkán használt *klappenhorn*-ra írta a szólót.⁵⁹

3.4.2. Saint-Saëns

Camille Saint-Saëns (1835-1921) kiterjedt munkásságában a kürt is helyet kapott.

Két műve is készült *Romance* címmel, op.36 és op.67, kürtre és zongorára. Ezeken kívül egy 1887-ben keletkezett versenyműve is ismert. A *Morceau de Concert*, f-mollban (op.94), három tételes variációs repertoárdarab, egyaránt virtuóz és érzelmes, máig népszerű.

A bemutatót Chaussier játszotta omnitonique-kürtön, aki nagy reputációnak örvendő szólista volt abban az időben Párizsban.⁶⁰ Ez az omnitonique-kürt az ő fejlesztése lehetett, aminek a különlegessége, hogy a négy piszton közül az első mélyítette, a második és a harmadik felemelte a hangot. Emiatt külön fogástáblázatot kellett hozzá mellékelni, de lényegében natúr-kürt módjára használta.⁶¹

3.4.3. Weber

Kihagyhatatlan Weber is, akiről már esett szó a hangszerrel ilgili újítások kapcsán. Nála találkozunk először a romantikus kúrthasználattal. Oberon varázskürtjével

⁵⁹ Ulf Schlawinsky: „Kísérőfüzet”. In: *Romantische Hornkonzerte*. Weber, Lortzing, Saint-Saëns, Schumann. Damm. Berlin Classics. "edel" records GMBH 0093242 BC. 1985.

⁶⁰ J. Humphries: *The Early Horn*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2000): 34.

⁶¹ Morley-Pegge 1960: 63-65.

megteremti a természet világának misztikumát. A sok szép zenekari szóló mellett egy E-dúr *Concertinó*val is megajándékozta a kürtösöket, melynek első verziója Karlsruhe-ban látott napvilágot, és egy helybéli művésznek, Dautrevaux-nak ajánlotta, a ma ismert formáját csak 1815-ben nyerte el, amikor is Münchenben Rauch mutatta be.⁶² Ez valójában nem egy nagy lélegzetű romantikus koncert, de egy érdekes és bájos mű: recitativóval, népdalszerű témával és ennek variációival, és az akkoriban népszerű Polaccával a záró szakaszban. Ebben a műben a szólista a szép kúrthangtól a virtuóz technikáig minden erényét felvonultathatja. És még egy különlegességet is tartogat ez a darab: a korabeli közönség körében szenzációt kelthetett a bemutatója, mivel a kiírt cadenzában a kürtösnek akkordokat kell játszania. Evvel egy korábban már ismert technikát tett újra népszerűvé a szerző: ha a játékos az alaphangot a kürtön fújta, az akkord felső hangját beleénekelte-dúdolta a hangszerbe, és ha a hangköz (éneklés) elég tiszta volt, akkor a közbülső akkordhang megszólalt. Weber volt az első szerző, aki zenei foglalatba ágyazta ezt a ritkán hallható, különleges effektust.



6. kotta: Weber, Concertino

3.4.4. Schumann

Robert Schumann (1810-1856) sok kollégájával ellentétben nagyon érdeklődő és fogékony volt az újításokkal kapcsolatban. Számára a billentyűs kürt egy új hangszer volt – vadonatúj technikával és kibővült lehetőségekkel. Schumannnál a ventilkürt saját jogán vált hangszerré, és nem a natúr-kürt egy leágazása, továbbfejlesztett változata volt. Köszönhetően ennek a szemléletnek a romantikus kürtirodalom két legimpozánsabb darabjával ajándékozott meg bennünket.

Schumann alkotói periódusában az 1849-1850-es év különösen termékeny időszaknak számított. A szerző fizikailag és pszichikailag kitűnő állapotban, alkotó ereje teljében volt.⁶³ Ebben az időszakban, 1849-ben keletkezett az Adagio és Allegro kürtre és zongorára (op.70), ami az első igazán jelentős mű erre az új

⁶² Németh Amadé: *Weber*. (Budapest: Gondolat, 1983): 66.

⁶³ Tuckwell 1983: 79.

hangszerre. A ventilkürt minden lehetőségét kihasználja, majdnem négy oktáv hangterjedelemben. B. Tuckwell meg is jegyzi könyvében:

Nagyon jól írt az új hangszerre, de tapintatlan volt a játékos állóképességét illetően, nagyon kevés szünetet engedélyezve neki, például az Adagioban 28 ütemet kell játszani egyetlen pihenő nélkül.⁶⁴



2. ábra: „Pöhle, Hornvirtuos”

C. Reimers csellista litográfiája, Lipcse, 1845
Brüchle-Janetzky 1976: 230.

Schumann saját műjegyzékébe 1849. április 14-én Romanze és Allegro címen jegyzi be.⁶⁵ A mű két különböző karakterű tétele megtestesíti a szerző egyéniségének kétféle oldalát, melyet az általa alapított Neue Zeitschrift für Musikban használt. Az Adagio nemes és érzékeny (Eusebius), az Allegro tüzes és életteli teli (mint Florestan). Clara Schumann is el volt ragadtatva tőle, amint azt egy levelében meg is írja: „A darab pompás, friss és szenvedélyes, ahogy szeretem.”⁶⁶ A szerző felbuzdulva a sikeren már a következő évben neki is lát másik, kürtös szempontból nagyon

jelentős művének: „Mostanában komponáltam egy koncertet négy kürtre, nagyzenekari kísérettel, mely úgy tűnik, egyike legjobb darabjaimnak.”⁶⁷

Schumann nagy várakozással tekintet művének bemutatója elé, egy hónappal a premier előtt így ír:

„Van valamim, ami érdekelheti a közönséget: egy koncertdarab kürtökre nagy zenekarral, igazán biztató, ahogy a négy Kapellhornist eljátszotta nekem.”⁶⁸

⁶⁴ Tuckwell 1983: 79.

⁶⁵ Barna István: „Kísérőfüzet” In: *Kürtművek*. Mozart, Beethoven, Schumann. Tarjáni. Hungaroton LPX 11354.

⁶⁶ „Das stück ist prachtig, frisch und leidenschaftlich, so wie ich es gern habe!” In: Berthold Litzmann: „Clara Schumann, ein Künstlerleben” (Leipzig, 1902): 25. In: Brüchle-Janetzky 1976: 227.

⁶⁷ „...und ganz vor Kurzem hab ich ein Konzertstück für 4 Hörner mit begleitung des großen Orchester gemacht, was mir wie eins meiner besten Stücke vorkömt.” R. Schumann levele F. Hillerneke (Drezda, 1849. Ápr. 10.) P230 In: Brüchle-Janetzky 1976: 229.

⁶⁸ „...ich hätte etwas, was das Publikum vielleicht interessieren würde: ein Konzertstück für vier Hörner mit dem großem Orchester; es hat mir auch gut gefallen, wie es mir die vier Kapellhornisten vorgeblasen.” Schumann levele F. Davidnak. (Drezda, 1850. Jan. 14.) P244 In: Brüchle-Janetzky 1976: 230.

Tehát 1850. február 25-én bemutatták a *Konzertstücköt* Lipcsében, Pöhle, Jenichen, Leichseming és Wilke szólójával. Schumann ezt a darabját is ventilhangszerekre írta, de több forrás megjegyzi,⁶⁹ hogy a komoly feladatot jelentő első szolamot Pöhle a régi, jól bevált natúrürtjén játszotta (31. ábra). Hogy a második tétel mélyebb, illetve kromatikus részeit hogyan oldotta meg, vagy egyáltalán ő fújta-e, erről hallgatnak a beszámolók. Minden bizonnyal besegített valamelyik kollégája, máskülönben ezek a passzázsok igen nevetségesen hangozhattak volna.

3.4.5. Strauss

Mint már említettük, a zenekari kúrthasználat sokrétűsége és kifinomultsága Richard Starussnál érte el a tetőpontját. Szerepe lehetett ebben atyjának is, aki kora egyik legjobb kürtöse volt. Nemcsak kiváló előadóként tartották számon, de zenét is szerzett, főleg erre a hangszerre.⁷⁰ Más kompozíciók mellett Franz Strauss írt egy kürtversenyt 1865-ben, melyet ma már viszonylag ritkán hallani hangversenyen, de a kürtösnek készülő növendékek és tanáraik körében még mindig repertoáron van.

A fiatal Richard Straussnak két korai, kürtre szánt műve előtt (*Bevezetés, téma és variációk*, op.13, és *Alphorn*, op.15) már op.11 számmal, elkészült az első, Esz-dúr kürtversenye, mely – nem véletlenül – kürt próbajátékok állandó anyaga, még ma is.

1883-ban 19 éves korában írta, 5 évvel a *Don Juan* előtt. Az első (zongorás) változatot apjának ajánlotta, aki túlságosan nehéznek és merésznek minősítette.⁷¹ A zeneszerző nem volt képes rábeszélni a kürtművész apát a bemutatóra. Az első előadást így hát Franz Hoyer játszotta a szerző zongorakíséretével, a müncheni Tonkünstlervereinban.⁷² Az idős Strauss asztmája miatt rövid levegőket tudott csak venni, a garmischi Strauss Múzeumban fennmaradt kézirat is megerősíti, hogy eredetileg valóban neki szánta zeneszerző fia ezt a koncertet.

A nyomtatásban megjelent, zenekari kíséretes változaton pedig már Oscar Franznak szól az ajánlás, aki Drezdában vált Strauss barátjává, és maga is korának egyik meghatározó kürtöse és kiemelkedő pedagógusa volt. A bemutaton mégsem ő, hanem Gustav Leinhoss játszotta 1885. március 4-én a meiningeni Hofkapellével,

⁶⁹ Tuckwell 1983: 79., és Brühle-Janetzky 1976: 244.

⁷⁰ Nocturno op.8, Romanze op.12, Theme und Variation op.13, Konzert für Horn op.8, Konzert für Horn op.14.

⁷¹ Tuckwell 1983: 92.

⁷² Bruce Chr. Johnson: „Richard Staruss’s Horn Concerti: Signposts of a Career” *Horn Call* 12. No1. (1981.Oct): 58- 67.

Hans von Bülow vezényletével. Az első koncertben a szóló rész F-kürtben van leírva, a zenekari szólamok Esz-ben. (A másodikban pont fordítva: a szólista transzponál Esz-ben, a zenekari kürtösök F-ben olvasnak.)

Még egy érdekesség: a szólóhangszer megjelölése Waldhorn, ami a ventilek nélküli kürtöt jelölte, és általában a zenekari kürt megkülönböztetésére használták ezt a terminológiát. Kétséges azonban, hogy Strauss valóban Waldhornt akart hallani, hiszen ekkor a ventil már eléggé elterjedt volt, és a kéztechnika már idejétmúlt dolognak számított. Másrészt Franz Strauss igen járatos volt a ventilkürt használatában. Amellett van néhány rész, mint például a második tétel E-dúr szakasza, ami igen komikusan hatott volna a natúr F-kürtön, 5 kereszt előjegyzés mellett.



7. kotta

Furcsasága még ennek a kürtversenynek, hogy (habár Waldhornra készült), mégis F-kürtben van a kürt szóló lejegyezve, a zenekari kürtök pedig Esz-ben transzponálnak. Ez valószínűleg csak terminológiai furcsaság, vagy ifjúkori tréfa, kalandvágy.

Richard Strauss 1942-ig nem tért vissza szólóhangszerként a kürthöz. A szerző életének ebben a szakaszában sokat gondolt apjára: a klasszikus fogantatású kürtversennyel talán Franz Straussnak, és az ő szépségeszményének állított emléket. Ebben is, mint az elsőben, megmaradt a 6/8-os harmadik tétel, mely mozarti örökség, mely visszanyúl a kürt ősi alapkarakteréhez. Ezt a kürtversenyt Gottfried von Freiberg mutatta be az 1943-as Salzburgi Ünnepi Játékokon, a Bécsi Filharmonikusok kíséretével, a karmester Karl Böhm volt.⁷³ Igazán ismertté a második nyilvános koncert után vált, 1949-ben, mikor a legendás Dennis Brain játszotta Krips-szel Bécsben.⁷⁴

⁷³ B.Chr. Johnson: „Richard Strauss’s Horn Concerti: Signposts of a Career” *Horn Call* 12 No1. (1981. Oct.): 58-67. 63.

⁷⁴ Morley-Pegge 1960: 170.

Összegzés

Dolgozatomban a kürt fejlődését kívántam bemutatni, miképp vált alkalmassá az egyszerű jelzőhangszer, hogy az erdők mélyéről és a mezőkről bekerüljön a művészi zenébe.

Helyét nemcsak a zenekarban vívta ki, de szólóhangszerként is igen nagy népszerűségnek örvendett, elsősorban a 18-19. században. Ezt bizonyítja a versenyművek nagy száma, melyek szerzői között a legnagyobb komponisták is megtalálhatók – J. S. Bach, Telemann, Haydn, Mozart, Weber, R. Strauss.

A kürt mára a zenekar „jolly-jokere” lett, hangja minden fajta hangszercsoporttal kitűnően olvad. Úgy vált zenekari kaméleonná, hogy eközben megtartotta saját egyéniségét.

A romantikus kürt hangszínén túl különleges effektusokkal (fojtott hangok, szordinált játékmód) színezi a zenei szövetet.

A néhány évtizede kezdődött historikus zenélési törekvéseknek köszönhetően a natúrkürt újra előtérbe került és ismét hallható a kürt „igazi” hangja, amelyet a billentyűk megjelenésével olyan sokan elsirattak, elveszni láttak.

Az újabb kutatások eredményeképpen a historikusan egyre jobban informált kürtösök újra tanulják a kéz technikát, de a mai zeneszerzők egy részének érdeklődését is felkeltette ez a régi-új hangszer. A natúrkürt egyedi színe új árnyalat a kortárs szerzők palettáján. A hangszer esendőségeiből, technikai korlátoltságaiból eredő tökéletlenségek kihívást jelentenek, és lehetőségeket teremtenek a komponisták számára különböző modern hangszerekkel kombinálva eddig nem hallott hangszíneképek létrehozására. Íme, néhány példa:

- Douglas Hill: *Thoughtful Wanderings* for Natural Horn and Percussions
- (Eagle on the sky, Woodland Trail, Insect Dance, Rain Dance) (Kotta: Horn Society Manuscript Press)
- Robert Patterson: *Quartet for Natural Horn and Strings* (Kotta: robertgpatterson.com)
- Jeffrey Argell: *September Elegy* for Natural Horn and Piano (Kotta: Jomar Press)
- Hermann Baumann: *Elegie*¹ (Kotta: Bote and Bock /Boosey and Hawkes)

¹ Jeffrey Snedecker: „The Natural Horn Today – Composition Today”.
www.compositiontoday.com/articles/natural_horn.asp – 2009.09.04.

Mindenféleképpen meg kell említeni Ligeti György két művét, mely nem csupán illeszkedik ebbe a vonulatba: teljesen modern öltözetben képes megjeleníteni az ősi natúrkürtöt, és megragadni valami igazán lényegit ebből az archaikus hangzáshoz kötődő világból.

Az első a *Kürt trió* (1982), mely ugyanolyan hangszer-összeállítású, mint a romantikus mesteré: hegedű, kürt, zongora. Az alcíme is: Hommage á Brahms.

Ligeti a régi natúrkürtöt idézi fel. Használja a maga hamis felhangjaival, a billentyűkkel időnként csak a hangszer hangolásait változtatva.

Egyfajta intervallikus és ritmikus alapgondolatok [...], a nagy formát egy ilyen kis magból kell lassan, fokozatosan kialakítani. Van egyfajta metamorfózis [...] egy magasabb színvonalon pedig egy organikus burjánzás úgy, ahogy a liánok lassan benőnek egy őserdőt, szóval egy ilyenfajta nagyon komplex polifón lián szerkezet. [...] Ami lényeges volt itt, egy nagyon komplex polimetrika, [...] amit aztán kiterjesztettem egyfajta burjánzó melodikára is, ezt fejlesztettem tovább. [...] Mikro intervallumok is vannak, mert a kürtöt, mint natúr kürtöt használok, de mindig más hangolása a natúr kürt, az egyes dallami egységek mindig egy ventilállásban maradnak, úgyhogy ilyen szempontból rendkívül kürtszerű.²

Még tovább megy a *Hamburg Concerto* című darabjával (1998-2001), amely hat rövid, eltérő karakterű tételből áll. A mű előadása a kis kamaraegyüttes mellett négy obligát natúrkürtöt igényel, melyek különböző hangolásúak. A szólóhangszer F/B duplakürt az 1. és 4. tételben, a továbbiakban natúr F-kürtre kell váltani.³ A kürtöket 2-től a 16. felhangig használja, fojtott hangokra alig van szükség, a natúrkürt megszólaltatásának magas fokú precizitására annál inkább. Ez nem csak a szólistától elvárt dolog, hanem a kamarazenekarban helyet foglaló kürtösökkel szemben is követelmény, mivel sokszor nagyon lágyan, halkan és egyszerre kell elindítani a hangokat. Az eltérő alaphangú hangszerek nem temperált felhangjainak egyidejű használatával Ligeti egy új hangzást hoz létre, mely természetfölötti, furcsa, de ugyanakkor lágy és telt.

² Szigeti István: Budapesti beszélgetés Ligeti György zeneszerzővel – 1983. www.musicianswho.hu/cikkek.php?cikid=1958&oldal=20&cat7 – 2009.09.30.

³ Virginia Thompson: „A Long Awaited Horn Concerto from György Ligeti” *Horn Call*. (2001. May): 32-34.

A szerző megfogalmazása szerint:

„Ennek a darabnak szélsőséges a harmóniavilága, más-más alaphangok harmonikus felhangjaiból származó nem harmonikus spektrumokból épül fel.”⁴

Ligeti *Hamburg Concertó*jában az az újszerű, hogy képes 21. századi zenei nyelvezettel visszavezetni a kürtöt az ősi gyökereihez. Egyidejűleg archaikus, mégis modern. Benne van a 20. század második felének historikus hangszereket megidéző törekvése, mégis új hangzásképet, új idiómát, új karaktereket képes létrehozni.

Ligeti műve bizonyítja, hogy a kürt fejlődése nem szűnt meg. Az általa megteremtett új kezelési mód talán más zeneszerzőket is inspirálhat arra, hogy még sokrétűbben, és régi karaktereihez visszanyúlva használják fel műveikben. Tekintsék új lehetőségeket felkínáló hangszernek, ahogyan Schumann az 1740-es években megjelent ventiles kürtöt – egy új technikát, kifejezésmódot kialakítva írjanak kürtre zeneműveket.

Ma egymás mellett létezik a modern billentyűs kürt, és őse, a natúr-kürt, melynek hangja ismerősen csenghet a koncertlátogatóknak. Köszönhetően a régi hagyományok és elfeledet technikák felélesztőinek, számos natúr-kürt szólista meggyőzheti a kételkedőket, hogy a ventilek nélküli előd sem lehetett alacsonyabb rendű, és joggal volt az egyik legnépszerűbb szólóhangszerek egyike.

A 20. század jelentős zeneszerzők közül Benjamin Britten volt az első, aki meghallotta a kürt ősi hangját, és utat nyitott oda ahova Ligeti eljutott. Az 1942-ben írott *Serenade*-jének *Prologue*-jában és *Epilogue*-jában natúr-kürtöt ír elő, kihasználva a temperálatlan felhangok különös hangzásának ízét.

Ennek sorozatnak alapjául szolgáló versfüzér egyik darabját választottam dolgozatom befejezéséül, mely lírai képet rajzol erről az érdekes, különleges hangszerről.

⁴ E. Roelcke: *Találkozások Ligeti Györggyel*. (Budapest: Osiris, 2002) 148.

Epilógus

ALFRED LORD TENNYSON:

NOCTURNE

The splendour falls on castle walls
 And snowy summits old in story:
 The long light shakes across the lakes,
 And the wild cataract leaps in glory:
 Blow, bugle, blow,
 Set the wild echoes flying,
 Bugle, blow, answer, echoes,
 Dying, dying, dying.
 O hark, O hear, how thin and clear,
 And thinner, clearer, farther going!
 O sweet and far from cliff and scar
 The horns of Elfland faintly blowing!
 Blow, let us hear the purple glens
 replying:
 Bugle blow, answer, echoes,
 Dying, dying, dying.
 O love, they die in yon rich sky,
 The faint on hill or field or river:
 Our echoes roll from soul to soul
 And grow for ever and for ever.
 Blow, bugle, blow
 Set the wild echoes flying.
 And answer, echoes,
 Dying dying, dying.

TÜNDÉRORSZÁG KÜRTJEI

Ormok haván, tornyok falán
 az ég zuhogó fénye lángol,
 tó tükörét nap töri szét
 s a vad vízesés zengve táncol.
 Zúgj, kürt, a vad visszhangot felijesztve,
 zúgj, kürt, visszhang, felelj elhalva, messze
 messze.
 Mily tiszta, halk! Hallod a dalt,
 A tisztuló és halkuló dalt?
 Szirtek felett, mint üzenet
 Tündérország száz kürtje sóhajt.
 Zúgj, a bíbor völgy zengjen veled össze
 zúgj, kürt, visszhang, felelj, elhalva, messze
 messze.
 Óh kedves, a kürtök szava
 belehal az égbe, tájba,
 de lelkeink visszhangja mind
 nagyobb, s csak nő a muzsikája.
 Zúgj, kürt, a vad visszhangot felijesztve,
 Felelj, visszhang, felelj, elhalva, messze
 messze.

Szabó Lőrinc fordítása

Bibliográfia

- Albrecht**, Theodore: „Elias (Eduard Konstantin Levy) and the First Performance of Beethoven Ninth Symphony”. *The Horn Call* 29/3 (1999. May): 37.
- Baines**, Anthony: *Brass Instruments: Their History and Development*. London: Dover Publications, 1993.
- Barna** István: „Brahms és Magyarország”. In: Erhardt, Ludwik: *Brahms*. ford. Hary Judit. Budapest: Zeneműkiadó, 1973.
- Barna** István: „Kísérőfüzet”. In: Mozart, Beethoven, Schumann: *Kürtművek*. Tarjáni. Hungaroton LPX 11354.
- Batta** András: *Richard Strauss*. Budapest: Gondolat, 1984.
- Berlioz**, Hector: *Modern Instrumentation and Orchestration*. trans. Mary Cowden Clarke. London: Novello, 1858.
- : *Berlioz emlékiratai* II. kötet. ford. Faragó László. Budapest: Zeneműkiadó, 1956.
- Blandford**, W. F. H.: „Studies on the Horn III. The Fourth Horn in the Choral Symphony”. *The Musical Times* (1925. Jan. 31.): 31.
- Blaukopf**, Kurt: *Gustav Mahler*. Budapest: Gondolat, 1973.
- Brockhaus – Riemann**: Zenei Lexikon 3. C. Dahlhaus és H. Eggerbrecht (szerk.). Magyar kiadás: Boronkay A. Budapest: Zeneműkiadó, 1985.
- Brüchle**, Bernhard – **Janetzky**, Kurt: *The Pictorial History of the Horn*. Tutzing: Schneider, 1976.
- Cízek**, Bohuslav: „Josef Kail(1795-1871) Forgotten Brass Innovator”. *Brass Bulletin* 74 (1991.): 24-29.
- Dahlquist**, Reine: „The Keyed Trumpet and Its Great Virtuoso, Anton Wedinger”. *The Brass Press*. Nashville (1975)
- Dahlquist**, Reine: „Some Notes on Early Valve”. *The Galpin Society Journal* 33 (1980. March): 111-124.
- Dahlquist**, Reine: „Corno and Corno da Caccia- Horn Terminology Horn Pitches and High Horn Parts”. *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* XV (1991.)
- Deutsch**, Otto Erik: *Franz Schubert Thematisches Verzeichnis seiner Werke in Chronologischer Folge*. Kassel: Barenreiter, 1978.
- Dobszay** Ágnes: „Kísérőfüzet”. In: Telemann, Haydn, L. Mozart: *Kürtversenyek*. (Friedrich.) SLPD 12992.

- Eisen**, Cliff.: *The Cambridge Mozart Encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Erhardt**, Ludwik: *Brahms*. ford. Hary Judit. Budapest: Zeneműkiadó, 1978.
- Eliason**, R. E.: „Early American Valves for Brass Instruments”. *The Galpin Society Journal* 23 (1970. Aug): 86-96.
- Ericson**, John: „E. C. Levy and Beethoven’s Symphony No.9”. *Horn Call Annual* 8 (1996): 5-13.
- : „J.R. Lewy and Valved Horn Technique in Germany 1837-1851”. *Horn Call Annual* 9. (1997): 23-35.
- : Why the Valve Was Invented? *Horn Call* 28. No.3. (1998. May.): 35-40.
- Fischer-Dieskau**, Dietrich: *A Schubert-dalok nyomában*. Ford. Tandori Dezső. Budapest: Gondolat, 1975.
- Fitzpatrick**, Horace: *The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bohemian Tradition from 1760 to 1830*. London: Oxford University Press, 1970.
- Foulk**, Lin: „Kísérőfüzet”. In: Telemann, Händel, Schumann: *Concertos for Four Horns* American Horn Quartet. Naxos 8.557747, 2005.
- Geiringer**, Karl: *Joseph Haydn*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978.
- Garrett**, Joshua: „Brahms: Horn Trio – Background Analysys for Performers” PhD diss. Juilliard School, 1998. www.osmun.com/reference/brahms/Title_Page.html.
- Harnoncourt**, Nicolaus: *Zene, mint párbeszéd*. Ford. Dolinszky Miklós. Budapest: Európa, 2002.
- Heyde**, Herbert: „Zum Frühgeschichte des Ventile und Ventilinstrumente in Deutschland 1814-1833”. *Brass Bulletin* 24 (1978): 9-23.
- : *Das Ventilblasinstrument*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1985.
- Hiebert**, Thomas: „The Horn in the Baroque and Classical Periods”. In: T. Herbert and J. Wallace (eds.): *The Cambridge Companion to Brass Instruments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977. 103-114.
- Humphries**, John: „Kísérőfüzet”. In: *Baroque Horn Concertos*. Tuckwell Decca 417406-2. 1987.
- : *The Early Horn*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Janetzky**, Kurt: *Das Horn*. Bern: Hallwag AG, 1977.

- Johnson, B. C.:** „Richard Strauss’s Horn Concerti: Signposts of a Career”. *Horn Call* 12. No.1 (1981. Oct.): 58-67.
- Kling, Henri:** *Modern Orchestration and Instrumentation. The art of Instrumentation*. 3. ed. trans. G. Saenger. New York: Fischer, 1905.
- Kunitz, Hans:** *Die Instrumentation, Teil 6. Horn*. Leipzig: Breitkopf, 1956.
- Landon, H. C. Robbins:** „Kísérőfüzet”. In: *Haydn Symphonies* Koster. Sony SK 48371. 1992. 6-7.
- : „Kísérőfüzet”. In: „Haydn: The Natural Horn”. Sony 01-068253-10, 1996.
- Levin, Robert D.:** „Kísérőfüzet”. In: „Mozart: Works for Horn and Orchestra”. Sony Classical SK53369. 1993. 6-8.
- : „Chronology of Mozart’s Works”.
www.whrb.org/pg/Levin_Mozart_Essay.pdf
- Morley-Pegge, Reginald:** *The French Horn*. London: Ernest Benn, 1960.
- Németh Amadé:** *Weber*. Budapest: Gondolat, 1983.
- Pizka, Hans:** *Das Horn bei Mozart*. München: Pizka, 1980.
- Roelcke, Eckhard :** *Találkozások Ligeti Györggyel*. Ford. Nádori Lídia. Budapest: Osiris, 2005.
- Sadie, Stanley:** *Mozart*. Grove Monográfiák. Ford. Révész Dorrit. Budapest: Editio Musica, 1982.
- Schlawinsky, Ulf:** „Kísérőfüzet”. Weber, Lortzing, Saint-Saens, Schumann: *Romantische Hornkonzerte* Damm. Berlin Classics, „edel” records GMBh 0093242 BC, 1985.
- Snedeker, Jeffrey:** *The Natural Horn Today – Composition Today*.
www.compositiontoday.com/articles/natural_horn.asp
- Somfai László:** „Kísérőfüzet”. In: Haydn: *Kürtversenyek*. Tarjáni. LPX11513.
- Szalóczy Péter:** *Elfeledett zeneszerzők*. Budapest: Typotex, 2007.
- Szigeti I.:** *Budapesti beszélgetés Ligeti György zeneszerzővel – 1983*.
www.musicianswho.hu/cikkek.php?cikid=1958&oldal=20&cat7 – 2009.09.30.
- Székely András:** „Trombiták és kürtök: azonosságok és különbségek.” *Hangszervilág* II/4 (1992. szept.): 3-4.
- Tarr, Edward:** „The Romantic Trumpet”. *Historic Brass Society Journal* 5. (1993): 213-261.

Thompson, Virginia: „A Long Awaited Horn Concerto from György Ligeti”. *Horn Call* (2001. May.): 32-34.

Tuckwell, Barry: *Horn*. Yehudi Menuhin Instrumental Series. London: Macdonald, 1983.

-----: „A Life with French Horn”. Melbourne University Up Close.
Episode 21. upclose.unimelb.edu.au/transcript/21

Tyson, Alan: „Mozart’s D-Major Horn Concerto”. *Studies of the Autograph Scores* XVI. Harvard University Press, 1990.: 246-261.

Wildholm, Gregor: „Bécsi specialitások. A bécsi hangszerek egyedi tulajdonságai”. *Zenekar* 10/3: 32-35.