

# **A marimba-játék technikai újdonságai Musser Scherzo Caprice című művében**

Előadó: Szives Márton  
Szegedi Tudományegyetem, Zeneművészeti Kar  
Ütőhangszeres Tanszak, I. évfolyam  
Témavezető: Siklósi Gábor, főiskolai docens

**Tartalomjegyzék:**

|                                 |    |
|---------------------------------|----|
| Témamegjelölés.....             | 3  |
| A hangszer fejlődése.....       | 3  |
| Musser és a modern marimba..... | 5  |
| Scherzo Caprice.....            | 5  |
| Technikai repertoár             |    |
| A két verő.....                 | 6  |
| A négy verő.....                | 8  |
| Értéke.....                     | 11 |

### **Témamegjelölés**

Dolgozatomat a választott darabom és hangszere, a marimba köré építem fel. Mivel a dallamjátszó ütőhangszerek a XX. század közepéig alig voltak ismertek az európai-amerikai kultúrkörökben, így történetüket is bemutatom. Azóta már rohamosan terjed a felhasználásuk, minthogy a modern és kortárs zene egyre inkább az atonalitás, a polyritmia, a minél újabb hangzások felfedezése felé tolódik el, s kiforrott irodalom híján ezek a hangszerek igazán megfelelőek interpretálásukra. Hangszerem bemutatásánál nem térek ki azonban a teljes hangszercsalád történelmére, csak az idiofon instrumentumok jelentőségére koncentrálok, azon belül a marimbáéra.

Hasonlóan nem törekszem a darab teljes zeneelméleti elemzésére sem. Szerintem az, hogy a kortárs irodalomban hova tudjuk besorolni, milyen céllal íródott, esetünkben fontosabb, mint formája, szerkezete.

### **A hangszer fejlődése**

Az ütőhangszerek szinte egyidősek az emberiséggel. A ritmus nem csak az őt körülvevő világ, hanem az egyén, a közösségek életét is meghatározta. Természetes, hogy az alapvető zenei megnyilvánulás a ritmus volt tehát, s ehhez nem kellett semmi eszköz, elég volt a test különböző részeit csapni ütemesen, tapsolni. Innen rövid út vezetett oda, hogy felfedezze: erősebb, színesebb hangokat is elő tud állítani, ha különböző anyagokat használ- fát, követ, csontot, később fémeket. Afrikában a kaffir törzsnél pajzsokat, mint dobokat használtak rituáléikon<sup>1</sup>, Dél-Amerikában a maracas-szerű<sup>2</sup> *hochet* és a láb csapkodása adta a tűztánc ritmusának alapját<sup>3</sup>.

A legősibb hangszerek között így megjelenhettek az idiofon<sup>4</sup> hangszerek. Az első formájuk a különböző vastagságú és hosszúságú fa-, esetleg bambuszcsövek voltak, melyek végét ütve különböző magasságú hangokat tudtak megszólaltatni. Ezek még mindig megfigyelhetők a mai Nigéria területén. Ugyanilyen hatásokat értek el, mikor falapokat ütöttek csonttal, kővel.<sup>5</sup>

Így született meg az ősi xylophon, mely főleg Ázsiában és Afrikában terjedt el. Az egész kezdetben csak két-három, eltérő hangon szóló fadarab, amiket a játékos a lábán tartva ütött, kezében egy-egy kemény fapálcával. Ez utódjait, a különböző marimbákat, barungot, az afrikai balafont, amadindát mai napig használják. Érdekes megfigyelni, hogy Európában aligha találunk példát dallamjátszó ütőhangszerekre. Míg Kínában már i. sz. 900 körülre megjelent a

---

1 P. R. Kirby: Musical Instruments of the Native Races of Africa

2 Rumbatök

3 Historiae Americae part III., 1592

4 idiofon: olyan hangszer, amelynek megszólaltatásához elég saját teste, nem kell külön rezonátor, húr, kifeszített bőr.

5 James Blades: Percussion Instruments and their History

metalofon, addig az európai irodalomban 1511-ben említik meg először a xylofont, ami ráadásul az afrikai gyarmatosításoknak és rabszolga-kereskedelemnek köszönhetően jutott a köztudatba. Akkor már szülőföldjén a hangszer és művészete is jelentősen fejlett volt.

Ha a kevés mondabeli, régészeti forrásokat nézzük, s összevetjük a ma élő, effajta hangszereket használó népek szokásaival, azt láthatjuk, hogy ez a zeneszerszám már nem a jeladás, rituálék, hanem főképp az örömszerzés, a szórakozás eszköze volt, s azok is a mai napig, elég csak egy gamelán<sup>6</sup> előadást megnéznünk. Afrikában még elő szokás, hogy csak férfiak játszhatnak e hangszeren. Bár Madagaszkáron és az adoptálása után Mexikóban ez oldódik, mégis Musser szakít vele véglegesen, mikor megszervezi 1929-ben a 25 nőből álló marimba együttesét.

Maga a hangszer egy, vagy később, a kromatikus<sup>7</sup> skálát használó kultúrákban kettő sorban fekvő hanglapokból áll, amik hang a lapok fizikai tulajdonságaival változtatják, manapság precíziós csiszolással. Távolságuk és sorrendjük változó; míg Ázsiában az általunk is megszokott módszerrel balról jobbra növelik a hangmagasságot, addig Afrikában ezt fordítva alkalmazzák. A hangszereket a helyi pentaton és diatonikus hangsorok igényei szerint alakították ki, majd az első kromatikus hangszert a mexikói Chiapasban készítette el Borrás Moreno<sup>8</sup> 1892-ben, ahol a hangszer nemzeti szimbólumnak számít.

A hangterjedelmük óriásit ugrott; a 2, majd 5-7 hangos ősekből mára 5 oktávós monstrok váltak. Ehhez persze sok újításra is volt szükség. Ezek egyike volt a hangot erősítő, adott hangmagassághoz igazított rezonátorcső. A ma látható konstrukció sokáig váratott magára, a XVII. században még mindig tököt, illetve egyéb természetes rezonátorokat alkalmaztak, később még üres konzervdobozokat is. Majd csak az 1800-as években jelenik meg a fadoboz, illetve -cső, és majd csak a Deagan gyár készíti először fémből Musser tervei alapján. A ma már egyre többet látható basszusmarimba viszont még későbbi, Musser még csak 'kis c'-s marimbákat tervezett, amit jelez az is, hogy sem a Scherzo Caprice, sem etűdjei nem mennek azon hang alá.



Közép-afrikai tökrezonátoros xylofon (James Blades: Percussion Instruments and their History)

6 Gamel szó jelentése: ütő, ütni. A gamelán kifejezés egy „kamarába” tartozó hangszercsoportot jelöl, amiket egymáshoz készítenek, egy együttesbe, így nem lehet helyettesíteni őket. Bali és Java szigetein honos, mitológiai történeteket előadó együttesek. Hangolásuk és stílusuk zenekaronként, tájegységként változik.

7 Kromatikus hangsor: a 7 fokú hangsor további 5 félhanggal kiegészítve

8 Teljes nevén Corazón de Jesús Borrás Moreno

### **Musser és a modern marimba**

Világhódító útjára a hangszer az 1870-es években indult, mikor átszivárgott az USA-ba. John Calhoun Deagan<sup>9</sup>, ütőhangszeres zenész és hangszerkészítő kezdte el fejleszteni igazán a hangszert. 1913-tól a gyára meghatározó szerepet töltött be az idiofon hangszerek fejlesztésében, gyártásában, terjesztésében, s mikor Clair Omar Musser 1930-ban csatlakozott, mint vezető mérnök az ütőhangszeres részleghez, akkor teljesedett ki a marimbának és családjának képe. Végre hangolhatóvá, teljesebb hangúakká váltak, hiszen Musser zsenialitása mellett tagja volt az Acoustical Society of America<sup>10</sup>-nak és Society for the Advancement of Science<sup>11</sup>-nek, így az akkori akusztikai elméleteket fel tudta használni a marimba és általában az ütőhangszerek gyártásához. Ezáltal finomabb, élesebb hangzású hanglapokat és pontosabb hangolású rezonátorcsöveket tudtak készíteni, amiket fáról fémre cseréltek, így már nem csak szóló, illetve kamarában való zenélésre voltak jók, hanem zenekarokban is helyet tudtak foglalni. Mindaddig ott csak a csőharang- melyet ugyancsak Deagan tökéletesített- és a glockenspiele<sup>12</sup> volt az elterjedt a hangszercsoportból. Hallhatjuk még ugyan a xylofont Saint-Saens Haláltáncában és Állatok farsangjában is, ám a marimba csak ezek után törhetett be a nagyzenekari világba. Természetesen még eltartott egy ideig, hogy olyan művek lássanak napvilágot, mint Paul Creston *Marimba Concerto*-ja (1940). Ezt kifejezetten elősegítette, hogy Musser 1927–30 között saját tervezésű marimbájával koncertkörútra indult, illetve, hogy megszervezte a fent említett női együttest a Paramount Pictures rendezvényén. 1933-ban a Chicago-i világkiállításon a megalomániájának hódolt, mikor összehozta 100 főből álló marimba-zenekarát.

Miket játszottak? "Új" hangszer volt, a zeneszerzők, mint Leopold Stokowski eljátszogatnak vele, de igazából nem tudtak egyelőre mit kezdeni a hangzásával. A világkiállításon a 100 fő is Wagner, Chopin, Elgar, és Dvorak átiratokat játszott. Így, akik az első műveket szerezték marimbára, azok az első művészei, majd az őáltaluk inspirált zeneszerzők voltak, legjelentősebb Musser.

### **Scherzo Caprice**

Mint tervező, marimbaművész, első mestertanár, komponált zenekari és kamara műveket is, főleg a dallamjátszó ütőhangszerekre. Átírta Saint-Seans, Bach, Wagner műveit. Etűdök tucatjait írta meg tanítványainak, átiratot készített 160 fős marimba-együttesre, ám nem igazán törődött darabjai sorsával, így a több mint 100-ból alig 15 maradt fenn.

---

9 A Deagan Inc. alapítója

10 Amerikai Hangtani Társaság

11 Társaság a Tudományos Fejlődésért

12 Fémlapokból álló, rezonátor nélküli idiofon hangszer, hasonlatos a xylofonhoz. Transzponáló hangszer, egy oktávval feljebb szól, mint a leírt hang.

Jellemzően romantikus műveket dolgozott fel, s neo-romantikus stílusban szerezte sajátjait. Mivel szerzeményeit főként tanítványainak írta, sokan nem tartják ezeket zeneileg kiemelkedő daraboknak, de a hangszer haladó és mesteri szintű technikai apróságainak elsajátításában elsőrendűek. Legtöbbje egy, a *Scherzo Caprice*<sup>13</sup> esetében több ütési technikára összpontosít, ám mindegyik külön dallammal, színpadra termett formával bír. Egy 1948-as módszertani cikkében<sup>14</sup> James Dutton<sup>15</sup> Musser prelűdjeit említi meg, mint első, igazi négyverős darabokat. Érdekes, hogy ennek ellenére az első igazi concerto-t, amit előadásra szántak a hangszeren, nem neki tulajdoníthatjuk; Paul Creston *Concerto for Marimba*-ja az első marimbára írt teljes, háromtételes versenymű.

Musser Caprice-a 1975-ben jelent meg nyomtatásban<sup>16</sup>, Creston és Kurka<sup>17</sup> concertoi után. Egytételes, zongorakíséretes mű, ám három részre - tételre - osztható, gyors-lassú-gyors megszokott felépítésben. Formailag tekintve egy szabad szonáta-rondó expozícióval, kidolgozási résszel, reprízzel és coda-val, ám kiírt ismétlések nélkül, amitől azt hihetnénk, hogy egy versenymű utolsó tétele. A nevéhez híven a játékosan csapongó két szélső harmadot a szentimentális, majdnem ad libitum<sup>18</sup> középső rész osztja meg, s ezt a kontrasztot még növeli, hogy ez a lassú rész négyverős, míg a szélsők presto<sup>19</sup> tempójú kétverős technikára íródtak, kimerítve annak szinte minden formáját.

#### Technikai repertoár: A két verő

A kétverős játékban a marimbás gyors futamokat, dallamokat, sőt arpeggio<sup>20</sup>-kat képes a megszokott lineáris módon, két szólamban, esetleg eltolt ritmusban is játszani és óriási hangtávokat ugrani könnyedén. Ezek mindegyikére látunk példát Mussernél; maga a főtéma egy Esz-dúr akkordfelbontás 3 oktávon keresztül, ami egy gyors futammal visszatér a kis Esz-re. A hangszer tulajdonságaiból adódóan ezek kicsit nehezebben játszhatók, mint másoknál, hiszen az 5 oktávot a játékosnak végig kell teljes testtel haladnia játék közben. E dallam témafejét variálja, transzponálja<sup>21</sup> majd a műben, míg az önmagát gerjesztő, gördülékeny 3/8 ütemmutató könnyed képeket fest elénk, egy pajkos játékot. Ám ennyiben még nem merül ki az érzelemvilága. Rögtön az expozíció után megmutatja a következő technikát, mint

13 Scherzo: (olasz) jelentése: tréfás. A klasszikus szinfóniákban a menüett-et váltotta fel. A romantikában karakterdarabbá fejlődött; tréfás, szeszélyes hangulatú, ahol az alaphangulatot mindig egy ellentétes szakítja meg.

Caprice: az olasz capriccio megfelelője: szeszélyes, virtuóz, szabad formában írt mű

14 The Instrumentalist (November 1948), Bar and Mallet Clinic

15 Amerikai ütőtanár és ütős

16 Studio 4 Music (S4M) kiadó

17 Robert Kurka: Concerto for marimba (1957)

18 (lat.) Szabadon.

19 Gyors, sebes.

20 Jelentése: hárfászerűen. Akkordok játéka törve, hangonként, ritmuson kívül.

21 Hangnemek közti váltás.

melléktémát; A marimbán nincs kitartott hang, minden leütött hanglap a fizikai tulajdonságainak és rezonátorcsöve hosszúságának megfelelően szól egy igen rövid ideig. Ezt ütős hangszereken tremolóval, pergetéssel lehet áthidalni. Mussernél ez rögtön két szólamban valósul meg, melyek nem is párhuzamosan mozognak. Ezekben a témákban szabadon váltogat, modulál a hangnemek között, ezzel bizonytalan hatást keltve. Igazából nem tudjuk, melyik akkordba fogódzkodjunk, s ettől ezeken a helyeken a mű elkomorul.

A pergetés felvet egy problémát: az alsó regiszterek teremtől függetlenül jobban zengenek, mint a magasabb hangú, kisebb hanglapok. Ez más gyorsaságot igényel a pergetésben. Míg alul elég egy szinte kiütött tremoló, addig egyre feljebb haladva a sebességnek gyorsulnia kell, hogy ugyanazt az egységes hangot kapjuk. Mivel ráadásul nem is egy hangot ütünk, el kell érni, hogy a két verő a két hanglapon egy hangszínnel szóljon. Ez a kétszólamú, kromatikusan moduláló<sup>22</sup> „kitartott hangos” rész többször megjelenik a műben, mint önálló epizód és mint átvezetés is.

A téma újbóli visszatérése és variációi után oktávpárhuzamban mozog a két kéz, tremolózva szintén. Fix távolságtartást kíván a technika, s hogy a karmozdulatokkal meg tudja tartani a játékos a dallamívet és a kiírt legato-kat.<sup>23</sup> Itt figyelhető meg jobban az újabb nehézsége ennek a játékmódnak: bármennyire is szeretné leutánozni egy fúvós vagy vonós kötéseit a marimbás, ezen a hangszeren a tremolóval könnyen összemoshatja a hangokat, illetve a váltott kezes ütés miatt késhet a lépésekkel- ami ebben a szakmában igen nagy hiba. Ilyenkor szinte az egész karját, felsőtestét használnia kell, figyelve még mindig, hogy a két verő hangszíne megfelelő legyen.

Bár az ütősnek nem kell figyelnie az intonálásra, ez a hangszer az egész testét igénybe veszi. Az 5 oktávos marimba hossza több, mint 2,5 méter<sup>24</sup>, ami azt jelenti, hogy egy teljes hangterjedelmet kihasználó műnél- s ez az összes Musser műre igaz – a játékosnak végig kell „táncolnia” ezt a hosszt a futamoknál, felbontásoknál. Ráadásul nagy hátrány, hogy ellentétben a többi hangszerrel – kivéve a cimbalmot – nem tudunk érintkezni a hangszerrel, nem érezzük, meg kell tanulnunk a verőn keresztül kommunikálni vele. Hangképzésnél nem érezzük testünkkel, kezünkkel, ujjunkkal a hangszer visszajelzéseit, csak halljuk azt.

Mielőtt a lassú tételt megnéznénk, ugorjunk a reprízre és a coda-ra, mely folytatja, illetve visszatér a kétverős technikára. Végig a műben megfigyelhetjük, hogy igen kontrasztosan bánik a szerző a hangerővel, ami itt kiéleződve megjelenik. Már alig használ crescendo-kat<sup>25</sup>,

22 Nem funkcionális akkordokat használ egy hangnem eléréséhez, hanem a szólamokat kromatikusan-félhangonként lépteti a kívánt hangnemig.

23 Összekötött hangok, melynél nem érezzük elvágólag a hangok közti váltást egy hangközlépésnél.

24 Adams Artist marimbák átlagos mérete, <http://www.adams-music.com/pf/products/marimbas/>

25 Hangerő növelése, ellentéte a decrescendo vagy diminuendo.

lépcsőzetes dinamikát ír elő, de a már látott technikákat, megoldásokat használja a coda-ig. Egész eddig a gondolatok, emóciók egész tárházát felvonultatta a szerző, de még maradt; a harmadik rész számomra végig egy viaskodás mindazzal, ami az elsőben felépült, s a másodikban összedőlt. Rapszodikusan váltakozó témák és hangerők, a feszült kadencia, a 4 oktávnyi fel-le rohamok mind jobban ingerel, hogy egy rövid repríz után a coda-ban teljes erővel kitörhessen Musser romantikus nagyozolása.

Itt egy új technikai kérdést láthatunk, az eltolt ritmusú menetet. Skálát játszik záratként az előadó, ahol az alsó szólamot a felső egy harmincketteddel késve imitálja. Ilyenkor kiválasztunk egy vezető kezét, esetünkben a balt, s így pontosabban játszhatjuk, könnyebb agyban lekövetni, hisz a csúszó szólamot, a kiegészítő ritmust csak hozzáfűzzük gondolatban az elsőhöz.

#### A négy verő

Miért ezekre fókuszálok? Mert a Scherzo Caprice tényleg tekinthető egy pedagógiai céllal írt műnek; a korabeli ismert technikákat és játékmódokat mind felsorolja, amit Crestonnál, az etűdökben lehetett hallani, s amik a kifinomultságukkal már különböznek a népi gyökerektől. Ezt mondhatni a marimbázás klasszikus stílusának kialakulásának, hisz e tájt és ez után születnek olyan atonális, poliritmikus és polifónikus művek, mint Gordon Stout mexikói táncai<sup>26</sup>, Keiko Abe virtuóz darabjai<sup>27</sup>, vagy Steve Reich repetitív művei, amik majd a modern ízlést elégítik ki.

Ám ezek mind négyverős technikára íródtak. Nem tudni, szólójátékban a marimbán mikor jelent meg a két párral való játék, de valószínűleg még a korai közép-amerikai időkben.<sup>28</sup> Zenekari állásokban már ismerünk viszont rá példákat; Rimszkij-Korszakov *Orosz húsvét nyitány* című 1888-as zenekari művében, Respighi *Róma fenyőiben* a glockenspiele-t 3 verővel kell megszólaltatni, illetve *A Lúdanyó meséi* szvitben Ravel négyverős szólamot írt (1912).

Természetesen ezek még csak hangzatok játszására szolgáltak, és az első kifejezetten négy verőre írt művek is csak kísérleteztek a lehetőségekkel. Creston versenyműve, bár nagy hatással volt a későbbiekre a hangszeren<sup>29</sup>, a második, lassú, négyverős tételben a négy verő zárt állásban együtt mozog, s két verő távolsága nem haladja meg a nagy szextet. Ez viszont még alig fedi le a technika alapjait. Musser viszont nem csak kísérletezett a gondolattal, egész darabokat írt rá<sup>30</sup>.

---

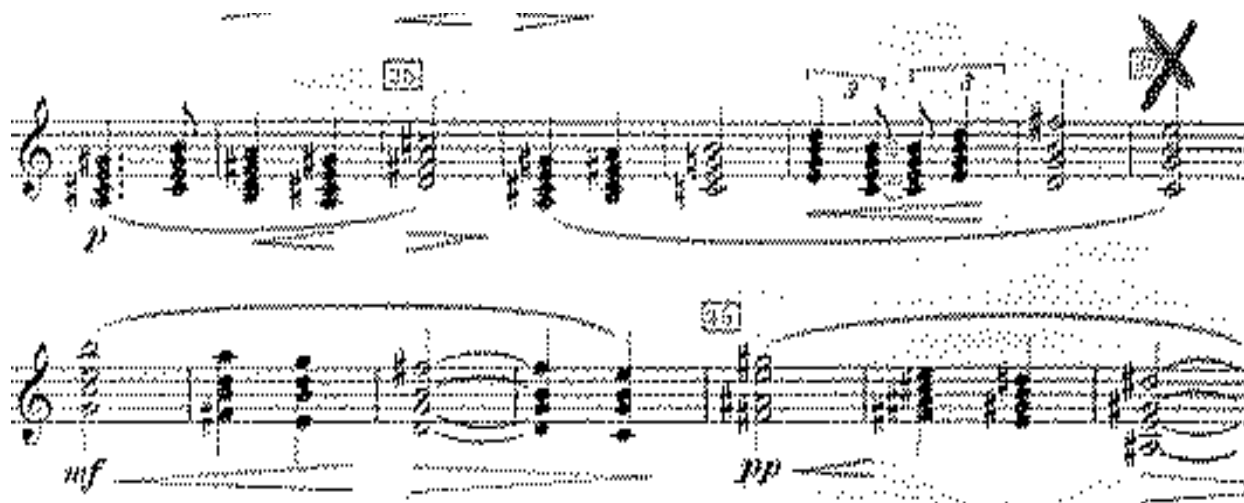
26 Gordon Stout: Two Mexican Dances, Studio 4 Productions/KPP ([www.mostlymarimba.com](http://www.mostlymarimba.com))

27 Keiko Abe: Frog, Michi

28 Vida Chenoweth: Guatemala marimbái (The University of Kentucky Press, 1974)

29 Robert Brifge: Marimba Paper, 6.o.

30 Etude in C Major, Op.6, No.10; Prelude, Op.11, No.3 (G Major)



Paul Creston: *Concerto for marimba* 2.tétel, részlet (Robert Bridge: *Marimba Paper*)

Mitöbb, maga dolgozta ki az egyik közkedvelt fogástechnika alapját, a Musser fogást, melyet aztán Leigh Howard Stevens fejlesztett tovább a ma ismertté. Ellentétben a klasszikus fogással, ahol a két verő függ egymástól- egymáshoz is érnek- itt függetlenek. Ezáltal a verők reakcióideje a hangtávolságok váltásánál lecsökkent, az átérhető hangtávok pedig jelentősen megnöttek. Ráadásul a grip-pel<sup>31</sup> az egyes verők relatív szabadsága miatt akár külön szólamoknak is tekinthetjük őket. Ez annyira igaz, hogy Vida Chenoweth, akit az első klasszikus marimbajátékosnak tartanak, s aki történetesen Musser tanítványa volt, oly tökélyre fejlesztette tanára technikáját, hogy bevallása szerint Bach négyszólamú koráljait átdolgozás nélkül képes volt előadni.<sup>32</sup> Ezek miatt használom én is ezt a technikát a *Scherzo Caprice* előadásánál.

A középső részben, melyet felfoghatunk Creston második tétele érettebb analógjaként, de a scherzo kötelező váltásaként is, korál-szerű mozgó szólamokat hallunk, amik végül polifónikus karrá nőnek ki magukat. Tremolós kitartott hangokból áll ez a lassú, szomorkás "tétel". Őt, a másíknál egy picit mindig többet mutató, mélyebb érzelmeket és komplexebb technikát feltáró részt különíthetünk el.

De már az első téma sem a legkézenfekvőbb párhuzamos mozgással kezdi kromatikus süllyedését; a két kéz egy negyeddel eltolva perget, míg a jobb lép, a bal egy tercet tart, s vice versa a jobb pedig a hangzat többi részét, oktávban- ami ezzel a fogással nem okoz gondot, így mindig késik valami a hármashangzatokban. Ez mintegy felkészíti a hallgatót a következő részekre, de magát a játékost is; a két kéznek külön kell pergetnie, míg az egyik vált, a másik tartja a hangját, és a verők távolságát. A dallamvonal egy lemondással teli légkört teremt a mű háttértörténetében.

31 Grip: (angol) verőfogás neve az ütős szakzsargonban

32 Vida Chenoweth: *The Marimba: a Challenge to Composers*, *International Musician*

A második téma az előző tonikájáról indulva az alapgondolatot is követi, csúsztatja a szólamokat, ám itt már megjelenik egy kézzelfogható dallam. A jobb kéz még mindig oktávot fog, s még mindig külön pergetnek, de előtűnnek a tremoló nélküli, kiugró nyolcadok, ami alatt a bal kéznek a basszust töretlenül tartania kell. A zene egy értetlenkedéssel teli fájdalmat sugároz, amiben kitöréseket, vagy gondolatbeli megakadásokat okoznak ezek a 'csak leütött' hangok.

De utána a harmadik kis rész lecsengést ad ennek az érzelemhullámnak. Itt a staccato<sup>33</sup> nyolcadok nem okoznak olyan megrendülést, mint előbb, mert egy ereszkedő szekvencia részei, így hozzászokik a fül. Új technikát nem mutat, az első kettőét dolgozza ki.

Viszont a negyedik meglepően más lesz. A jobb kéz már nem oktávot játszik, inkább húzódnak a szólamok, s nincs olyan, hogy egy szólam ne mozdulna meg. Ráadásul külön mozognak még egy kézen belül is, ami eddig nem volt megfigyelhető sehol más művekben. Ez talán a szentimentális csúcspontja a műnek, itt készül fel a továbblépésre az az ember, aki eddig összetörve ült előttünk. Technikai csúcsa viszont a rész záróütemei, melyben ténylegesen megjelenik a függetlenítés: a bal kéz még tremolózik, a jobb kéz viszont már csak egy negyedre áll meg pergetni, s a kitartott hang felett megütött nyolcadokat hoz. Mindaddig lehetett alkalmazni az ejtett tremolót<sup>34</sup>, itt viszont szigorúan megköveteli a zenén keresztül Musser a független pergetést.



Musser: Scherzo Caprice négyverős rész, részlet

33 Röviden megszólaltatott hang; itt: a tremolóval ellentétben egyszer megütve

34 A verőket nem kezenként pergeti a játékos, hanem a négy verő egy bizonyos sorrendben, de nem egyszerre esik le a hangszere, még kézen belül sem. A két kéz összefüggésben van, de váltva mozog, s megfelelő gyorsaságnál ez úgy hat, mintha pergetné a hangokat.

**Értéke**

A záró része egyben a kétverős előkészítése; már újra A tempo<sup>35</sup>-ban pergő gyorsasággal játsza a megszokott témafejet, csak négy verővel, ami után visszatér a kétverős gyors rész, majd a coda.

Mussernek sikerült szinte teljes képet mutatnia hangszeréről és annak klasszikus előadásmódjáról; A Scherzo Caprice-ban az akkor ismert és használt összes technikát felhalmozta a marimba első művésztanára, s bár nincs keletkezéséről pontos adat, valószínű, hogy ezt is a tanítása egyik segédeszközének szánta.

Miért tartom többre mégis, mint egy pedagógiai művet? Úgy látom, több, mint technikai etűd érzéseket fejez ki, s romantikus dallamvilágával könnyen képzelhet történetet mögé a hallgató, főleg az előadó, s ahogy bemutatja a különböző technikákat, úgy elvárja, hogy a mögötte lévő tartalmat is át tudják adni a bő tíz percében.

Mussernek egész életében fő célja volt, hogy népszerűsítse, tökéletesítse a marimbát, kiaknázza és megtanítsa annak játéktechnikáit és szerintem ebben a műben ez neki sikerült.

**Források:**

Robert Bridge: Marimba Paper

James Blades: Percussion Instruments and their History (London: Faber & Faber, 1971)

[musser-mallets.com](http://musser-mallets.com)

[keiko-abe.com](http://keiko-abe.com)

[mostlymarimba.com](http://mostlymarimba.com)

[theinstrumentalist.com](http://theinstrumentalist.com)

Gary Burton: Clair Omar Musser by Gary Burton (2009) – [vibesworkshop.com](http://vibesworkshop.com)

Külön köszönet Siklósi Gábor tanár úr segítségéért!

**Szives Márton Gábor**

---

35 Előző vagy kezdeti tempó