

# Generációelmélet Dubrovay László ütőhangszeres szólóinak tükrében

## *Identitás és nemzetköziség*

Szives Márton Gábor<sup>id</sup>

Pécsi Tudományegyetem, Művészeti Doktori Iskola, Pécs, Magyarország  
Magyar Művészeti Akadémia, Budapest, Magyarország  
Levelező szerző, e-mail: magaszi@protonmail.com

Beérkezett: 2025. augusztus 4.; elfogadva: 2025. november 20.

### Összefoglalás

Dubrovay László marimbára írt *Solo no. 15/B* című műve a marimbatörténelem első ötven évének intuitív összefoglalása, miközben Dubrovay saját zenei nyelvezete először jelenik meg a dallamjászó ütőhangszereken minden aspektusában. Ez a két tulajdonsága önmagában is figyelemre méltó, együtt pedig egy olyan művet hoznak létre, amely hazai tekintetben nemzetközi folyamatokat képes összegezni.

Jelen tanulmány Dubrovay ütőhangszeres műveinek szerepét elemzi a hangszeres irodalomban, és bemutat egy új generációs elméletet a dallamjászó ütőhangszeres művek tanulmányozására. Bemutatja a generációs elmélet használatát Dubrovay művein keresztül, kiemelve a szerző nem tudatos, mégis jelentős összegző hatását és identitásteremtő munkáját.

**Kulcsszavak:** Dubrovay László, generációelmélet, mozgásminta, identitásbiztonság

## Identity and internationality in the percussion works of László Dubrovay

### *Safety of generation theory*

Márton Gábor Szives

University of Pécs, Artistic Doctoral School, Pécs, Hungary  
Hungarian Academy of Arts, Budapest, Hungary

### Summary

In 1981, László Dubrovay began to create a series called Solos for each instrument. In these Solos, he created a new palette of expressions based on extended techniques and his unique progress of harmony (*Dubrovay 2020b; Solymosi-Turi 2015*), which became the new standard for instrumentalists. In this series, he wrote *Solo No. 15/B* in 2021 for marimba and vibraphone, where he intuitively summarises the techniques of the first 50 years of the mallet percussions. How can a piece be a summarising work? What are the marimba techniques that are invoked in the piece? How can we build upon this, opening the marimba literature for a paradigm shift?

This paper first explores the meaning of movement patterns and paradigm shifts in the literature and instrumental techniques of the mallet percussions, especially the marimba. A new generational theory is proposed here, which can be used to categorize pieces and techniques based on their possibilities of phrasing and the polyphonic use of the instrument. The generational theory consists of three generation from the start of the use of the marimba in the western concert culture (~1910) as a solo instrument up until today and the emerge of the new school of technique, the Pianistic Approach, of which the author himself is a master. We categorize movement patterns and techniques in these generations and set a list of aspects we can categorize music pieces, too.

After this we analyse the percussion works of Dubrovay and their role in percussion literature based on the techniques and movement patterns he uses. We realize that the limited list of techniques he uses coincide the very first generation of our first generation in the theory. However, Dubrovay never knew about the generations, he subcon-

sciously wanted to summarize the possibilities of the marimba not as a virtuoso instrument, but an instrument that can express his own musical language and become “Hungarian” in a way other instruments could not. Thus, with his new harmonic language and the organic use of Hungarian folkloristic build of melody and harmony he creates a safe image of identity for the Hungarian marimbists which is unique, familiar to the work of the world-renown marimbist from Japan, Keiko Abe.

**Keywords:** László Dubrovay, generational theory, movement pattern, safety of identity

## Bevezetés

A tanulmány két művészeti kutatási irányt kapcsol össze: Dubrovay László szóló ütőhangszeres műveinek technikai és mechanikai elemzését, valamint a dolgozat szerzője saját generációs elméletének alkalmazását a dallamjászó ütőhangszerek világában.

Tanulmányunk először a mozgásmintázatokat és a paradigmaváltásokat foglalja össze áttekintésszerűen a marimba területén, különösen a marimba irodalmában. Egy új generációs elmélet kidolgozását látjuk, amellyel a darabok alkalmazott játéktechnikájuk és a hangszer többszólamú lehetőségeinek használata alapján kategorizálhatók. Csoportosítjuk a mozgásmintákat és a technikákat, és felállítunk egy listát azokról a szempontokról, amelyek alapján a zeneművekkel is megtehetjük ugyanezt.

Ezt követően a használt technikák és mozgásminták alapján elemezzük Dubrovay ütőhangszeres műveit és szerepüket az ütőhangszeres irodalomban. Dubrovay László egyedi zenei nyelvezetével vált ismertté, amelyben felismerhető Bartók, Szkrjabin és a magyar népzenei szerkezeti és dallamelemek továbbfejlesztése (Dubrovay 2012; Dubrovay 2020a, 2020b; Grabócz 1988; Solymosi-Tari 2015: 17–18). Ütőhangszeres kompozícióit gyakran adják elő, de még soha nem vetették alá analitikus vizsgálatnak. Hasonlóképpen, a dallamjászó ütőhangszerek technikai fejlődésének szakaszait sem foglalták még össze szisztematikusan sem itthon, sem külföldön.

## Mozgásmintázatok

Első lépésként vizsgáljuk meg a gesztusok és a mozgás szerepét a hangszeres előadásban. A zene által kiváltott mozdulatok, valamint a zenét értelmező gesztusok még az alapvető emberi interakciókban is jelen vannak. Megfigyelték, hogy a gyermekek egyéves koruktól mozgással kísérik a ritmikus szekvenciákat (Papoušek 1996; Papoušek–Papoušek 1981; Bernstein 1976). Noël Carroll és Margaret Moore szerint a periodikus mozgás tükrözi a zenei anyagon belüli mintákat és ismétléseket, a zene strukturális és minőségi értelmezésévé válik (Carroll–Moore 2008).

Hasonlóképpen, a hangszeres előadásban és a táncban a gesztusok és a mozgás nemcsak az időérzékelést befolyásolják, hanem a hangszer sajátos kezelését, a zenei kifejezést, sőt magának a zenének az üzenetét is (vö. Bonpensiere 1953; Broughton–Stevens 2009; Davies 1994; Godoy 2014; Massie-Laberge–Cossette–Wanderley 2019).

Mivel minden hangszer egyedi fizikai megközelítést igényel, mindegyikhez fokozatosan kialakul a megfelelő mechanikai és technikai repertoár. Megfigyelhető, hogy ezekből a technikákból kialakulnak ismétlődő mozdulat-szekvenciák – ismétlődő minták, amelyek reagálnak a gyakori mechanikai kihívásokra –, és így befolyásolják – egyben limitálják is – a zenei kifejezéseket a hangszeren. Az ütőhangszereknél ezeket mozgásmintázatoknak nevezem (Szives 2019a, 2019b).<sup>1</sup>

A mozgásmintázatok lényege, hogy különböző gesztusok sorozatát egységes cselekvéssé sűrítik, amely önálló egészként végrehajtható vagy új mozgásmintákká kombinálható. Elsődleges előnyük, hogy elősegítik a hangszeres előadást. Előnyük továbbá, hogy

- mentális csoportosítással segítik a hangszerkezelést és a virtuozitást (*chunking*; lásd pl. Snyder 2000: 5–12);
- az összetettebb feladatok könnyebben végrehajthatók és megtanulhatók, például az egyedi skálaminták vagy a poliritmikus szólamvezetés;
- az így kialakított mechanikai és technikai repertoárral jóval könnyebbé válik a zeneművek kivitelezése (vö. Stachó 2016).

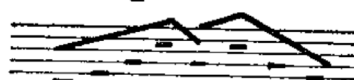
A mozgásmintázat kifejezést 2018-ban kezdtem el használni, amikor megfigyeltem, hogy egyes művek – zeneszerzőtől és földrajzi kontextustól függetlenül – ugyanazokat a mechanikai és technikai megoldásokat alkalmazzák: hasonló mintázatokat hoznak létre, amelyekből hangszeres identitás, visszatérő zenei kifejezések születtek.

A mozgásmintázatok mint koncepció használatára azonban korábbi példákat is találunk, főként a billentyűs hangszereknél. Luigi Bonpensiere zongoramódszertana

Example 62



Example 63



1. ábra | Mozgásmintázat felépítése Bonpensiere szerint  
Forrás: Bonpensiere 1953

<sup>1</sup> Ezeknek az alkalmazása olyan hangszereken domináns, amelyek kialakítása térben periodikus.

(*Bonpensiere* 1953) hasonló ötletre épül, amit ő „ideokinetikának” (sic) hív. Egy előzetes koncepció (kotta, hangszerismeret) alapján a zenész mentális képet alkot a kívánt zenei vagy hangszertechnikai eredményről, amelyhez hozzárendel egy szimbólumot (mozgásmintázatot), majd azt hajtja végre, nem a hangok sorozatát. (1. ábra)

Bonpensiere módszere hatással volt a marimba történelmére is. A két legtöbbször hivatkozott marimbaiskola is merített belőle, szerzői ismerték a könyvet.<sup>2</sup> Gordon Stout *Ideo-Kinetics* és Leigh Howard Stevens *Method of Movement for Marimba* című művei nem adtak nevet a jelenségnek, de ezt használják (Stout 1993; Stevens 1979). Szerintük az igazi virtuozitást és hangszeres mesterséget az mutatja, ha az előadó képes maximális rugalmassággal kezelni ezeket a mozgásmintákat (Olson 2008: 37–39; Szíves 2024: 12–13).

Bonpensiere, Stout és Stevens – és később más zeneszerzők is – használják azt az elméletet, amelyet én mozgásmintázatnak nevezek, mind a technikai gyakorlatokban, mind a zenei részletek végrehajtásában. Ami azt eredményezte, hogy az 1970-es évektől kialakult a marimbát meghatározó technikai nyelvezet, a hangszert jellemző előadói lehetőségek tárháza, amely így befolyásolta – és megítélésem szerint limitálta – részben azt is, hogy milyen zenei kifejezések szólalhattak meg a hangszeren.

## Generációs elmélet

A 2000-es évekre úgy tűnt, hogy a mozgásmintázatok és alkalmazásai ismétlődővé válnak a marimbán (Szíves 2024). Bár szinte naponta jelennek meg új marimbaművek, gyakran ugyanabból a technikai repertoárból merítenek. 2005-ben azonban egy jelentős változásnak lehetünk tanúi: Theodor Milkov görög marimbászlista átírat nélkül adott elő egy Scarlattti csembalószonátát.<sup>3</sup> Az volt az újdonság, hogy képes volt egy kézben arpeggiókat, futamokat játszani, kihasználni a polifonikus szólamvezetést – szinte úgy játszott, mint egy zongorán. Innen ered a 21. századi új technika neve: Pianistic Approach (vö. Jongma 2019; Milkov 2021; Szíves 2025).

Ez a paradigmaváltás felvetett egy alapvető kérdést: látunk-e még hasonló pillanatokat a marimba történetében? Egy ilyen mechanikai és technikai átalakulás megváltoztatja-e mozgási mintáinkat? Kutatásom szerint a válasz igen, és eddig háromszor történt meg. Ez azt jelenti, hogy az azonosított paradigmaváltások és jellemző mozgásmintázataik, technikai nyelvezetük alapján felál-

lítható egy generációs idővonal (Szíves 2017; Szíves 2019a, 2019b; Szíves 2024; Szíves 2025).

Módszerem a következő volt: összeállítottam egy válogatást az elmúlt száz év leggyakrabban használt vagy idézett módszertani könyveiből és etüdgyűjteményeiből, részben Duerden és Olson felméréseire támaszkodva (Duerden 1997; Olson 2008), illetve Sarah E. Smith, Robert Bridge és Ryan C. W. Scott hangszertörténeti munkáit figyelembe véve (Smith 1995; Bridge 2013; Scott 2015). Majd ezeket összevettem azzal a marimbászoló-repertoárral, amely középfokú és felsőoktatási követelményekben, illetve a világversenyeken megjelent (Szíves 2024). Emellett hazai referenciaként a BMC könyvtárának listájában szereplő szerzők által írt marimba- és vibrafonszólókat elemeztem, mert azt is látni kellett, hogy a marimbairadalom itthon hogyan kapcsolódik a világtrendekhez. A kiadványokban és művekben megvizsgáltam az alkalmazott mechanikai és technikai<sup>4</sup> gyakorlatokat és ezek megvalósítását a hangszeren, amelyekből mozgásmintázatokot desztilláltam, és generációkba rendeztem három paradigmaváltáshoz kapcsolódóan. Az alábbiakban áttekintem a generációs idővonal főbb elemeit. (A teljes elemzés idézett munkáimban olvasható.)

A marimba koncerttermi története a 20. század fordulóján kezdődött,<sup>5</sup> amikor a Deagan gyár – illetve velük együtt Clair Omar Musser (1901–1998), az első marimbászlista – importálta Guatemalából és Mexikóból, és megkezdte a hangszer fejlesztését az Egyesült Államokban. A hangszeres játék alapjaiban az addigi közép-amerikai hagyományokra támaszkodtak, de teljesen új irodalma született, amely megteremtett néhány technikai újítást is:

- kétverős lineáris játék (a két kéz verője felváltva játszik dallamot, felbontást);
- kétverős osztott ritmusú játék (a két kéz kapcsolt ritmusban játszik két szólamot);
- kétverős és négyverős akkordikus játék szimultán mozgással vagy tremolóval;
- a lineáris és az akkordikus játék felváltva van jelen;
- a kezek és a verők mozgásai kapcsoltak;
- kezek és verők terén is jellemző a vertikális gondolkodás;
- statikus hangközök négy verőnél.

Példavideó: <https://youtu.be/flrMHC8Xr5c> (utoljára letöltve: 2025. 08. 03.)

<sup>2</sup> Ezt nem csak a művek összevetéséből és hivatkozásaiából tudhatjuk. Gordon Stouttal személyesen is beszélgettem 2018 augusztusában a Theodor Milkov által szervezett International Milkov Marimba Camp alatt, amikor Stout kifejtette mindezt. Az ő javaslatára használtam kutatásomhoz Bonpensiere könyvét is.

<sup>3</sup> Domenico Scarlattti: K98 szonáta, Theodor Milkov. YouTube: Theodor Milkov – Scarlattti Sonata K 98, [https://www.youtube.com/watch?v=Dp\\_1f8HhOdo](https://www.youtube.com/watch?v=Dp_1f8HhOdo) (letöltve: 2025. 07. 15.).

<sup>4</sup> Mechanika: a hangszer megszólaltatásához szükséges mozdulatok, mozgáskultúra és fizikai megoldások (pl. ütőfajta). Technika: a mechanikai elemek csoportosítása zenei kifejezésekhez rendelve (pl. tremoló, skála). A mozgásmintázatok ezekből alkotnak művekben vagy zenei stílusokban visszatérő, ismétlődő csoportokat.

<sup>5</sup> A hangszertörténeti összefoglalás a következő forrásokból táplálkozik: *Blades* 2005; *Bridge* 2013; *Rager* 2008; *Smith* 1995; *Stevens* 1979; *Stout* 1993; *Scott* 2015.

Az 1960-as években a négyverős játék egyre virtuózabbá vált. A következő évtizedek előadói fejlődése Gordon Stout, Leigh Howard Stevens és Keiko Abe munkásságához köthető. Ebből az időszakból származik a két meghatározó etűdkönyv: Leigh Howard Stevens *Method of Movement for Marimba* (Stevens 1979) és Gordon Stout *Ideo-kinetics* (Stout 1993) című művei, amelyeket fent említettem. Stout létrehoz egy módszert, amellyel a hangszerkezelés mozgásmintázatokra bontható, Stevens pedig nevet ad az alapvető ütéstípusoknak, amelyek technikáinak az építőkövei lesznek (Stevens 1979: 24).<sup>6</sup> Így kialakulnak a következő jellemzők:

- dominánssá válik a négyverős játék (akkordok, osztott ritmus és pszeudo-polifónia);
- megjelenik a rotáció és a négyverős kapcsolt mozgások;
- a verők a kezek között függetlenednek;
- továbbra is kapcsolt a kezek mozgása;
- a lineáris és az akkordikus játék továbbra is csak felváltva jelenik meg, vagy duplázással;
- a verők terén továbbra is megmarad a vertikális gondolkodás, a kezeknél megjelenik a vertikális gondolkodás;
- rugalmas hangközök négy verőnél.

Példavideó: <https://youtu.be/TQTinRGnx28> (utoljára letöltve: 2025. 08. 03.)

A 2000-es évek elejére általános igényné vált a kezek teljes függetlenítése és a hangszer többszólamú lehetőségeinek feltárása. Számos példa illusztrálja a váltás kezdetét: Nancy Zeltsman érzékeny marimbajátékról szóló könyve (Zeltsman 2003), Mark Ford zeneközpontú etűdgyűjteménye (Ford 2005), Alex Jacobowitz előadásai, Andrej Doynikov Mozart-versenymű-interpretációja (Szives 2024), valamint Raymond Helble prelűdjei (Helble 2000).

Az igazi áttörést azonban Theodor Milkov már említett 2005-ös felvételei és előadásai hozták meg. Arjan Jongsmával (Jongsma 2019) és Anders Kann Eltennel együtt kifejlesztette és elkezdte tanítani azt, amit ma Pianistic Approachnak vagy Milkov-technikának neveznek. Ami ezt a generációváltást különlegessé teszi, az nemcsak a kezek függetlensége, hanem a könyökkel és a karokkal való frazeálás használata is – hasonlóan a zongoristákhoz –, finomítva a legato-játék lehetőségeit a marimbán (Jongsma 2019; Milkov 2021; Szives 2024; Szives 2025). A Pianistic Approach jellemzői:

- a kezek és a verők függetlenednek, megjelenik a valódi polifon gondolkodás a marimbán;
- a csuklórotáció a kezekben elkülönül, alapvető megszólaltatási móddá válik;

<sup>6</sup> Stevens már itt megemlíti azokat az ütéstípusokat és technikákat, amelyek a harmadik generációban a frazeálás alapjává válnak (Stevens 1979: 18), és felvázol néhány gyakorlatot, amely a Pianistic Approach vívmánya lesz (uo. 24), azonban sem a darabjaiban, sem gyakorlataiban nem használja ki ezeket.

- a lineáris és az akkordikus játék egyszerre képes megszólalni;
- futamokat, felbontásokat tudnak játszani egy kézben;
- verőkezelésben és karmozdulatban is dominánssá válik a vertikális kivitelezés;
- a hangszínnel való frazeálás színesebbé válik;
- megjelenik a legato;
- lehetővé válnak a klasszikus egykezes díszítések.

Példavideó: [https://youtu.be/G3Irg\\_ImZtg](https://youtu.be/G3Irg_ImZtg) (utoljára letöltve: 2025. 08. 03.)

A videókon is megfigyelhető, hogy a három periódus különböző kifejezési módokat használ, és különböző mozgásmintákra támaszkodik. Ezek a megfontolásokon alapul az elméletem, amely a marimba eddigi történetét három generációba rendezi (1. táblázat).<sup>7</sup>

1. táblázat | A marimbatörténelem generációinak összefoglalása a nyugati koncertkultúrában

Generáció	Időintervallum	Technikai és mozgásmintázati újítások
1. generáció	~1920–1970	<ul style="list-style-type: none"> <li>• alapvető kettő- és négyverős játék</li> <li>• kapcsolt vagy szimultán kézmozgás</li> <li>• akkordikus és lineáris játék felváltva</li> </ul>
2. generáció	~1970–2000	<ul style="list-style-type: none"> <li>• független verők és rugalmas hangközök</li> <li>• kapcsolt mozgás és pszeudo-polifónia</li> </ul>
3. generáció	~2000-től	<ul style="list-style-type: none"> <li>• független kezek és verők</li> <li>• Moeller-mozgás és karok frazeálása</li> <li>• akkordikus és lineáris szólamok egyszerre</li> </ul>

A verők függetlensége nő

Forrás: saját szerkesztés

Ezeknek a nemzedékeknek a felismerése nem csupán hangszertörténetileg érdekes. Segíthet a művek előadásában, a hangszeres technika további fejlesztésében, pedagógiai anyagok szerkesztésében. Továbbá alapul szolgálhat a gesztusok további hermeneutikai elemzéséhez és a marimba előadási attitűdjeiben bekövetkezett válto-

<sup>7</sup> Az időintervallumok kiválasztása nem véletlenszerű. Az első generációt Clair Omar Musser munkájához kötöm, aki az 1920-as években kezdte meg a marimba fejlesztését, és megalapította a nyugati marimbakultúrát, amely Japántól Európáig befolyásossá vált. A második generációt az ötöktávos marimba fejlődésétől, Keiko Abe darabjaitól – különösen a *Michitől* (1972) –, valamint Leigh Howard Stevens és Gordon Stout munkáitól számítom. A harmadik generáció kezdete Alex Jacobowitz, Raymond Helble és Theodor Milkov műveivel kapcsolódik.

Dubrovay László, II. zongoraverseny I. tétel

b re pentaton

2. ábra | Dubrovay harmóniamenetének és polipentaton dallamképzésének magyarázata a 2. zongoraverseny alapján  
 Forrás: *Dubrovay 2020b*

zások megfigyeléséhez – beleértve az előadókat, a zeneszerzőket és a hallgatókat. Emellett ez a keret tapasztalataim szerint megkönnyíti a zeneszerzőkkel való kommunikációt az egyes hangszeres technikákkal kapcsolatban, és alapot adhat osztályozási formáknak is – például egy életmű vagy egy nagy szólómű kategorizálásában, amint azt az alábbiakban Dubrovay László műveivel teszem.

### Dubrovay László

Dubrovay László (sz. Budapest, 1943. március 23.) a Nemzet Művésze címmel kitüntetett, Kossuth-díjas és Erkel Ferenc-díjas zeneszerző, zeneoktató, érdemes művész. 1981-ben kezdte el *Solo* című zenei sorozatát, amelyben minden szólóhangszerre külön, a hangszer speciális technikáinak és az általa kifejlesztett mikrotonális megszólaltatási módoknak megfelelő műveket komponált (*Dubrovay 2012; Dubrovay 2020a; Grabócz 2017*). Az 1980-as években a Dubrovay-technikák a hangszerek új mércéjévé, technikai palettájává váltak (például a rezes hangszerek körében: *Szabó 2016; Varga 2012*). A sorozat eddigi utolsó darabja a jelen cikk szerzőjének írt *Solo no. 15/B* marimbára, illetve a hozzá kapcsolódó *Lament for vibraphone*. A két szólómű – a zeneszerző tudtán kívül<sup>8</sup> – 4+1 tételben összefoglalja a generációs elmélet első ötven évének technikai palettáját, miközben mindaddig az egyetlen ütőhangszeres szólómű, amely magyar népzenei hagyományokra épít.

### Zenei nyelv és a népzenei hagyományok

2021-ben, amikor a *Solo no. 15/B* megszületett, Dubrovay zenei nyelvezete harmincéves múltira tekintett vissza; a tudományos irodalom akusztikus spektralistaként írta le (*Grabócz 2017: 120*). Népies dallamkezelésre emlékez-

tető, polipentaton tematikus struktúrákat konstruál (*Dubrovay 2020a, 2020b*) (2. ábra), és – Bartók és Stravinsky nyomdokaiba lépve – felhangkapcsolatokon alapuló, kiterjesztett harmóniarendszerbe helyezi őket, amely túlmutat a Kodály-követőkön és a Bartók-parafrazeáláson (*Solyosi-Tari 2015: 17; Molnár-Szitha-Porrecus 2003: 35*).

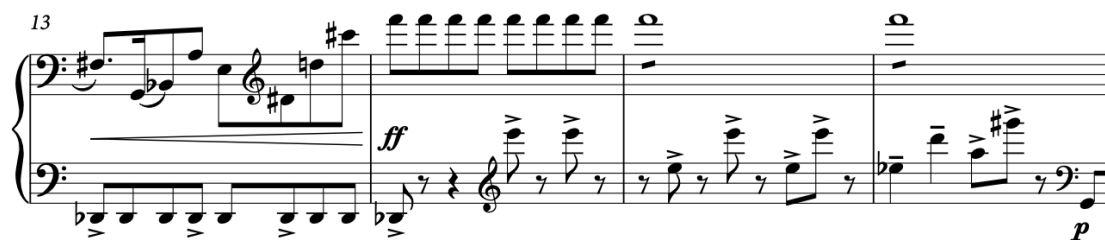
A példánkban is látható felső szólam a pentaton zene gondolkodását használja. A harmóniaszerkezet által ez a pentatónia azonban a darab folyamán kibővül, több öt-hangú rendszer is egymásba fonódik, miközben szerkezeti egységei a kupolás, a variációs és az ereszkedő népdalok formáját kölcsönzik. Dallamvonalai – még ha hangszeres műről van is szó – énekszerűek, népdalra hasonlítanak. Szabó Miklós így jellemezte Dubrovay egyik művét: „[...] inkább impresszionisztikus úton fedez föl direkt kapcsolódást a szuperkromatika »természeti zsongás« mozzanata és a népdalos pre-diatónia pasztorális társításai közt” (*Szabó 1977: 12*). Grabócz Márta már 1988-ban rávilágít, hogy Dubrovay túllép a kísérletezésen. Itthon és Európában is egyedülként harmonikus, kiegyensúlyozott zenei nyelvvé fogja össze a nemzeti, népi hagyományokat és az új kifejezőmódokat (*Grabócz 1988: 32–33*). Dubrovay maga két évtized múltán úgy nyilatkozott erről, hogy az új kifejezések, az új hangszeres zene attól válik nem öncélúvá, hogy tradicionális zenei elemeket képes beépíteni, hagyományt folytat – az ő esetében Kodály, Bartók, Stravinsky és Szkrjabin hagyományát (*Dubrovay 2012: 38–39*).<sup>9</sup>

### Solo no. 15/B

Ezek a gondolatok tisztán megjelennek ütőhangszeres szólójában, a *Solo no. 15/B*-ben is. Dallamszerkesztésén és harmóniavilágán túl felfedezhetjük, hogy tradicionális

<sup>8</sup> A Dubrovay Lászlóval készített interjú alapján (2025. október 27.). A hanganyag a szerzőnél érhető el.

<sup>9</sup> Ez a felfogás szemben áll a posztmodern és avantgárd szemlélettel, amelytől Dubrovay tudatosan elhatárolja magát. – A szerző interjúja Dubrovay Lászlóval, 2025. október 27. (A hanganyag a szerzőnél érhető el.)



3. ábra | Allegro con fuoco, mm. 13–16  
Forrás: *Dubrovay 2021*

nagyszerkezeti formákat is alkalmaz – szonátaformát és rondóformát (vö. *Grabócz 2017*) –, hasonlóan más műveikhez. A *Solo no. 15/B* nem az első ütőhangszeres műve Dubrovaynak,<sup>10</sup> ráadásul nem is az első magyar marimbaszóló. Ezt megelőző ütőhangszeres műveit azonban nem virtuóz szólódarabokként írta. Hangszerkezelésük és technikai repertoárjuk minden esetben a zenei mondanivalónak van alárendelve. Így, ha összevetjük azokat a *Solóval*, azt látjuk, hogy az utóbbiban minden más ütőhangszeres művének a hangszerhasználata összegezve van, sőt túl is lépi azokat, ezért a korábbi művek elemzésétől most eltekintünk.

A hazai marimbaszólók között a *Solo no. 15/B* éppen magyar identitása miatt egyedi. Az olyan közismert szólók, mint Reményi Attila *Strokes* című műve, Szilvási Attila marimbadarabjai, Huszár Lajos *Toccatája* stb. mind a kortárs marimbatechnikák és a hangszerkezelési lehetőségek kifejtését tűzték ki célul. Reményi *Strokes* ezenkívül észrevehetően Abe Keiko japán marimbaművész nyelvére építkezik (*Szives 2021*).<sup>11</sup>

A *Solo no. 15/B*-n 2021 januárjában kezdtünk el dolgozni Dubrovayval, amikor átküldte nekem az első kéziratot. Már akkor nagyon kevés módosítást kellett javasolnom a játszhatósággal kapcsolatban. A darab végül márciusban nyerte el végleges formáját, ősszel pedig be is mutattam a 34. Mini-Fesztiválon.<sup>12</sup> Így Dubrovay a művet és a *Lament for vibraphone*-t – azaz a vibrafonra átdolgozott második tételt, amely egy kiadásban jelent meg a *Solóval* – nekem ajánlotta.

A darab négy tételből áll, amelyek mindegyike az alapvető négy- és kétverős marimbatechnika teljes skáláját igyekszik lefedni. A továbbiakban megvizsgálom az egyes tételek technikai repertoárját, felállítok egy listát az előadói kihívásokról, azonosítom a mozgásmintákat, és meghatározom, hogy a darab hogyan illeszkedik a generációelmélet kereteibe.

<sup>10</sup> *Sei Duo* hegedűre és ütőhangszerekre (1975), *Ütős szimfónia* (1998), *Concerto ütőhangszerekre és zenekarra* (2003), *Három tétel trombitára és ütőhangszerekre* (2006).

<sup>11</sup> Lásd még: Reményi Attila: *Strokes*. Beszélgetés Szives Mártonnal. *Tavaszi Ütős Napok 2021* – 5. <https://www.youtube.com/watch?v=VgP2e00iUqQ> (utoljára letöltve: 2025. 08. 04.).

<sup>12</sup> 34. Mini-Fesztivál, Óbudai Társaskör, Till Ottó terem, 2021. október 2., 18:30.

### 1. tétel: *Allegro con fuoco*

Az első tétel Dubrovay harmóniamenetének<sup>13</sup> hangjait használja fel a dallam kidolgozására, amelyet egy repetáló basszus Desz és F<sup>'''</sup> keretében (lásd: *Dubrovay 2021: 2–3*) (3. ábra). Míg a tétel elméletileg két verővel is előadható, mivel egyszerre legfeljebb két hang szólal meg, a hangszer fizikai terjedelme és a végtagok közötti távolság a négyverős technikát teszi előnyösebbé. Az ismétlődő hangokat egyetlen verővel kell duplázva előadni,<sup>14</sup> míg a dallamot a másik kéz külső-belső verőinek duplázása és váltakozása építi ki. Ez egy jellegzetes mozgásmintázatot hoz létre, amelyben a repetáló kéz viszonylag rögzített helyzetben marad, míg a másik finom csukló- és karvezérelt ingamozgást végez.

A kisebb ritmikai eltérésektől eltekintve a kezek és a verők végig szinkronban mozognak, kapcsolt mozgást fenntartva. Nincs lineáris dallamvonal; a dallam a harmóniahangok ugrásaiból épül fel, amelyek a szinte statikus, tág verőállást kívánják. A 22–23. és a 48–49. ütemek közötti zárt állású és repetált hangú résznél a kíséret eltűnik, és váltott kezes játékkal kell létrehozni a futamot.

### 2. tétel: *Andante*

A második tétel Dubrovay jellegzetes népies kupolás siratódallamát használja, amelyet terc- és kvarttornyokból építkező, sajátos harmóniarendszerrel kísér (lásd: *Dubrovay 2021: 4–7*) (4. ábra). Bár polifon gondolkodásra utal a dallamvezetés – amelyhez a második generáció óta inkább a négy verő párosul –, mégis marad a kétverős megszólaltatásnál: a dallam és az akkordok vezetése folyamatosan váltja egymást. Így, bár az akkordok miatt négy verővel játszandó a darab, a dallamívek kétverős technikát használnak. Ez alól csak a kitarított hangok jelentenek kivételt. Ezeket egy kézzel kell tremolóval kitarítani, míg a harmóniak lassú arpeggióját a másik kéz játssza váltott vagy duplázott verővel. Tipikus mozgásmintázatok nem alakulnak ki tartósan.

<sup>13</sup> Dubrovay saját harmóniamenetéről és akkordépítkezéséről bővebben lásd: *Dubrovay 2020a*.

<sup>14</sup> Ugyanaz a verő többször egymás után, általában gyors tempóban szólaltatja meg a hangszeret, anélkül, hogy másik verő váltaná, itt most ugyanazon a hangon.

4. ábra | Andante, mm. 11–12  
Forrás: *Dubrovay 2021*

5. ábra | Moderato scherzando, mm. 43–51  
Forrás: *Dubrovay 2021*

6. ábra | Toccata, mm. 73–79  
Forrás: *Dubrovay 2021*

### 3. tétel: *Moderato scherzando*

A harmadik tétel gyors tempójú, kis ritmusértékű futamokkal (lásd: *Dubrovay 2021: 8–11*) (5. ábra). Az arpeggiáló technikával, négy verővel játszandó dallam új mozgásmintázatot és technikát jelenít meg. A tétel végig egy virtuóz, magyaros témájú szólámot vezet – néhány, az első tételhez hasonló, repetált kísérő szólamú résztől eltekintve (5. ábra). A sebesen folyó, lineáris mozgás a négy verőben félig rotáló, verők közt váltakozó ütéstechnikát épít ki, ahol a verők hangjai függenek egymástól, a kezek mozdulatai végig kapcsolnak. Ez a mozgásmintázat vezeti végig az egész tételt. A 16–19. ütemekben megjelenő harminketted ritmusértékű frázisok új mozgásmintázatot adnak: osztott ritmusban két verő (vagy alteráló négy verő) vezet egy-egy pszeudoszólámot. A tételben megjelenő tremolós hangokat váltott kézzel játszunk, kivéve a kétszólamú részekenél, tág állású verőkkel egy kézben.

### 4. tétel: *Toccata (Presto possibile)*

Ez az egyetlen tétel, amely címet kapott (lásd: *Dubrovay 2021: 12–17*) (6. ábra). Egy a marimbaművekben gyakran használt, kétverős mozgásmintát alkalmaz,<sup>15</sup> amely lehetővé teszi két-három szólam egyidejű megszólalását: mindkét kéz folyamatos, komplementer mozgásával pseudo-polifóniát hoz létre, míg az osztott ritmusban a hallgató számára pszichoakusztikailag is megjelennek az egyes szólamok. Ezáltal képes létrehozni egy dallamot, amely a második tétel invocációja és átdolgozása, és kíséretként fenn tudja tartani a lüktetést adó kiterjesztett harmóniavilágot. A tétel tartalmaz akkordokat (mm. 110–111, 132–133), azokhoz a négy verő felvétele a tétel tempója miatt azonban elkerülendő, így két verővel felbontva kell játszani őket (6. ábra). A tételben megjelenő tremolós hangokat váltott kézzel, két verővel játszunk.

## Összegzés

Ha listázzuk a Dubrovay tételeiben megjelenő technikai elemeket és mozgásmintázatokat, egy olyan listát kapunk, amely szinte kimeríti az első generációs tulajdonságokat a generációelméletben:

- lineáris futamok és dallam vezetése két verővel kettős és négyverős játék esetén (1–4. tétel);
- akkordikus játék négy verővel;
- tremoló váltott kézzel;
- a négyverős játék verőtávolsága tételenként fix;
- a lineáris dallamvezetés és a kíséret váltakozik;
- mozgásmintázatok
  - négyverős lineáris arpeggiók;
  - komplementer mozgás és osztott ritmus kétverős játékban.

<sup>15</sup> Például: Abe Keiko (1995): *Prism*. Xebec Music Publishing Co. Egy hazai példa: Huszár Lajos (2020): *Toccata for marimba*, 3. tétel.

Egyetlen technikai elem hiányzik a listáról, amely a többi műben megjelenik: a korallikus tremoló (vagy négyverős tremoló). Ez lehetővé tenné a három vagy szövet, vagy kitarított akkord szólamvezetését.<sup>16</sup> A negyedik tételben – ha négy verővel adjuk elő – ez elméletileg alkalmazható a 98. és a 110–111. ütemben. A gyakorlatban az előadók azonban jellemzően két verővel játsszák ezt a tételt. A zeneszerző elmondása szerint nem érezte szükségesnek a korálszerű zenei részleteket, ezért nem is törekedett ennek a technikának vagy bármilyen kapcsolódó mozgásmintázatnak a beépítésére.<sup>17</sup>

Mindezekén túlmenően egy olyan technikával is találkozunk a darabban, amely az én osztályozásomban már a második generáció felé tolja el a kategorizációt. Ez pedig az egykezes tremoló az 1. tétel 24–25. és 51–54. ütemeiben, a 2. tétel felső szólamának dallamvezetésében végig, valamint a 3. tétel 35–36. ütemeiben és analóg részeiben. A tremoló mint kitarított hangú technika két kézzel vagy négy verővel az első generációban is létezett, habár Holm szerint Abe Keiko volt az első marimbaművész, aki egykezes tremolót alkalmazott (*Holm 2016: 4–7*). Abe viszont a második generáció egyik kulcsfigurája volt. Ezt a megoldást Dubrovay az én kérésemre adta hozzá a darabhoz, még mielőtt elemeztem volna, mivel úgy gondoltam, hogy fokozza az előadás és a darab kifejezőerejét.

## Összefoglalás

Tanulmányom két kutatási terület kapcsolatát mutatja be: Dubrovay László szóló ütőhangszeres művének, a *Solo no. 15/B*-nek a technikai és repertoárkontextusi elemzését, valamint a jelen tanulmány szerzője által kifejlesztett generációs elmélet kapcsolatát. A tanulmány összegző képet mutat a marimba technikai fejlődését leíró és azt generációkba rendező generációs elméletéről, amelynek első generációját Dubrovay *Solo no. 15/B* marimbaszólóján keresztül helyezi gyakorlati kontextusba.

A dolgozat első részében ismerteti a mozgásmintázatokat, amelyek a billentyűs és az ütőhangszeres játék alapjai. A mozgásmintázatok és az őket felépítő technikák fejlődése alapján feltár három generációt, amelyek ezáltal különböző gesztushermeneutikai képet mutatnak.

A második rész Dubrovay *Solo no. 15/B* című kompozícióján keresztül mutatja be, hogyan integrálja a zeneszerző a korai marimbahagyomány szinte minden technikai elemét, ezáltal lefedve a generációs elmélet első generációjának elemeit, sőt látunk példát arra is, hogyan készíti elő az átmenetet a második generációba. Mindközben Dubrovay nyelvezetét vizsgálva azt látjuk, hogy bár a *Solo no. 15/B* nem az első és az egyetlen magyar

<sup>16</sup> Hazai példa korallikus tremolóra: Huszár Lajos (2020): *Toccata for marimba*, 2. tétel.

<sup>17</sup> Beszélgetésünkben és interjúnkban. A szerző interjúja Dubrovay Lászlóval, 2025. október 27.

ütőhangszeres és marimbaszóló, mégis az egyetlen, amely magyar zenetörténeti és folklorisztikus utalást tartalmaz. Ezáltal kiemelkedik a globális marimbairóadalomból – hasonlóan a japán szerző, Abe Keiko darabjaihoz –, így a hazai előadók is olyan darabhoz nyúlhatnak, amely nemzetisége miatt egyéni, „magyar” a marimbairóadalomban.

Megjegyzendő, hogy a legtöbb mű nem rendelhető szigorúan egyetlen generációhoz, és a kategorizálás sem határozza meg a marimbadarabok művészi értékét. Egy-egy újabb generáció csak hozzáad a kifejezéspalettához, le nem vált semmit. Dubrovay esetében nem volt szándékos a ma már „limitálnak” tűnő technikai repertoár, azonban saját motívumainak, készleteseinek, törekvéseinek megfelelően pontosan azokat a technikákat építette be, amelyeket az első generációhoz társítok. Így is az előadót próbára tevő, virtuóz darab született.

## Értekezés

El kell ismernem, hogy generációs elméletem belső határai vitathatók. Minden generáción belül számos kisebb technikai fejlesztés is történt, amelyeket azonban elhanyagolhatónak tartottam, ezért nem is részleteztem ebben a tanulmányban. Néhány mű mindig megelőzte a korát. Például Raymond Helble prelúdiумai és etűdjei (*Helble 2000*), amelyek a második generációban és annak technikáira íródtak, de véleményem szerint csak a harmadik generáció vívmányaival tudjuk teljes értékűen előadni.

A másik lehetséges kritika a generációs elmélet zeneszerzők műveire való alkalmazásának hasznosságára vonatkozhat. Mivel elméletem még új, folytatom gyakorlati alkalmazásainak feltárását, amelynek egyik lehetősége a művek elemzése. Azt tudom, hogy zeneszerzőkkel együttműködve segít tisztázni a hangszer technikai lehetőségeit és korlátait, pedagógiai szempontból lehetővé teszi a művek technikai fókusz szerinti osztályozását, és a jövőben segíthet a historikus előadásokban – a technikai szempontokat figyelembe véve. Ennek ellenére a technokrata megközelítésekben kockázatot látok: elméletem okot adhat a zeneszerzői ötletek elnyomására. Előadóként ügyelnünk kell arra, hogy hagyjuk, a zene saját kifejezéseit használhassa, ezáltal olyan nehézségek elé állítsa az előadót, amelyekből akár egy új iskola, egy újabb paradigmaváltás születhet.

Dubrovay darabja is ilyen. Magyar népzeneszerű dalműformálása és Bartók hagyományát folytató felhangrendszer (*Dubrovay 2020a; Solymosi-Tari 2015*) egyedi a világirodalomban. És bár elméletem alapján az első generációba sorolható, Dubrovay műveinek előadása virtuozitást, teljes magabiztosságú hangszerkezelést és maximális muzikalitást igényel. Rákényszeríti az előadókat, hogy újraértelmezzék technikai repertoárjukat. Emellett a tárgyalt darab identitásformáló is: ez az első olyan hazai marimbaszóló, amely magyar dallamhagyományokat követ egy nemzetközi szintű darabban.

## Köszönetnyilvánítás

*A publikációt a Magyar Művészeti Akadémia és a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Doktori Iskolája támogatta. A kutatást részben a 2025. évi Egyetemi Kutatási Program (EKÖP-25-3-I-PTE-637) finanszírozta.*

## Irodalomjegyzék

### Dubrovay László

- Dubrovay L. (2012) A népzenei elemek zenei nyelvbe építésének lehetősége a 21. század elején. *Muzsika*, Vol. 55. No. 5. pp. 38–39.
- Dubrovay L. (2020a) A zenei információs rendszer változása – Előrehaladás a részhangrendszerben (felhangrendszerben). *Koncert 1234 Kft.*, Budapest.
- Dubrovay L. (2020b) Egy dallam születése. *Koncert 1234 Kft.*, Budapest.
- Dubrovay L. (2021) Solo No. 15/B. *Koncert 1234 Kft.*, Budapest.
- Grabócz M. (1988) Kísérletezés és szintézis. Dubrovay László szerzői estje. *Muzsika*, Vol. 31. No. 7. pp. 32–34.
- Grabócz, M. (2017) Entre naturalisme sonore et synthèse en temps réel. Images et formes expressives dans la musique contemporaine (A hangzó naturalizmus és a valós idejű hangszintézis között: képek és kifejező formák a kortárs zenében). *Studia Musicologica*, Vol. 58. No. 1. pp. 119–124.
- Molnár Sz., Szitha T. & Porrectus (sic) (2003) Számok, évek, művek – Nyolc kortárs zenei est a Budapesti Tavasz Fesztiválon. *Muzsika*, Vol. 46. No. 6. pp. 31–38.
- Solymosi-Tari E. (2015) László Dubrovay : un novateur traditionaliste. Inspirations folkloriques dans les œuvres de l'élève hongrois de Stockhausen (Dubrovay László: egy hagyományörző újító. Népzenei inspirációk Stockhausen magyar tanítványának műveiben). *Dissonance*, No. 129. pp. 17–23.
- Szabó M. (1977) Reneszánsz polifónia – gyakor és ma 2. *Muzsika*, Vol. 20. No. 4. pp. 3–12.
- Szabó, Z. (2016) Dr. Gusztáv Hóna: His performance and pedagogical career and contributions to the development of the Hungarian trombone school. Dissertation. University of Iowa.
- Varga Z. (2012) Kortárs magyar kamaradarabok kürttel a duóktól a kvartettekig. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest.

### *Marimbatörténelem, Pianistic Approach, mozgásmintázatok*

- Bailey, R. (2001) Four-Mallet Marimba Technique: Method and Etudes. Meredith Music.
- Bernstein, L. (1976) The Unanswered Question: Six Talks at Harvard. Harvard University Press, Cambridge, MA.
- Blades, J. (2005) Percussion Instruments and Their History. Revised edition. The Bold Strummer Ltd.
- Bonpensiere, L. (1953) New Pathways to Piano Technique. A Study of the relations between mind and body with special reference to piano playing. Philosophical Library.
- Bridge, R. (2013) The Evolution of Solo Marimba Repertoire. Onanda Community College. <http://myhome.sunyocc.edu/~bridger/papers/Marimba%20Paper.pdf> [Letöltve: 2025. 08. 04.]
- Broughton, M. & Stevens, C. (2009) Music, movement and marimba: An investigation of the role of movement and gesture in communicating musical expression to an audience. *Psychology of Music*, Vol. 37. No. 2. pp. 137–153.
- Carroll, N. & Moore, M. (2008) Feeling movement: Music and Dance. *Revue Internationale de Philosophie*, Vol. 250. No. 4. pp. 413–435. <https://doi.org/10.3917/rip.246.0413>
- Davies, S. (1994) Musical Meaning and Expression. Cornell University Press, Ithaca, NY.

- Duerden, D. (1997) *A Pedagogical Guide for Twenty Unaccompanied Four-mallet Marimba Solos*. Tallahassee: Florida State University.
- Ford, M. (2005) *Marimba: Technique Through Music*. Innovative Percussion Inc. USA
- Godoy, R. I. (2014) Understanding Coarticulation in Musical Experience. In: Aramaki, M. et al. (eds.) *Sound, Music, and Motion*. Proceedings of the 10th International Symposium on Computer Music Multidisciplinary Research, Marseille, France, October 15–18, 2013. Springer. pp. 535–547.
- Helble, R. (2000) *Well-tempered marimbist*. Keyboard Percussion Publishing, New York.
- Hodges, D. A. (2016) *Music in the Human Experience: An Introduction to Music Psychology*. 2nd edition. Routledge.
- Holm, M. D. (2016) *The Common Voice from Japan: A Performance Guide and Examination of the Three Unaccompanied Marimba Pieces Performed by Keiko Abe, October 4th, 1968*. Arizona State University.
- Jongsma, A. (2019) *Burgeon from Wood – A method book of unconventional marimba technique*. Conservatorium van Amsterdam.
- Massie-Laberge, C., Cossette, I. & Wanderley, M. M. (2019) Kinematic Analysis of Pianists' Expressive Performances of Romantic Excerpts: Applications for Enhanced Pedagogical Approaches. *Frontiers in Psychology*, Vol. 9. Article No. 2725. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.02725>
- Milkov, Th. (2021) *Four Mallets Method. My Pianistic Approach*. Edition Svitzer, Frederiksberg.
- Olson, D. (2008) *Four-Mallet Marimba Methods: From Mechanics to Musicality*. *Percussive Notes*, Vol. 46. No. 4. pp. 36–39.
- Papoušek, M. (1996) *Intuitive Parenting: A Hidden Source of Musical Stimulation in Infancy*. In I. Deliège, & J. Sloboda (Eds.), *Musical Beginnings: Origins and Development of Musical Competence* (pp. 88–12). New York: Oxford University Press. <http://dx.doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198523321.003.0004>
- Papoušek, M. & Papoušek, H. (1981) Musical elements in the infant's vocalization: Their significance for communication, cognition, and creativity. *Advances in Infancy Research*, Vol. 1. pp. 163–224.
- Rager, D. (2008) *The History of the Marimba*. Cleveland State University, Music Faculty Publications.
- Scott, R. C. W. (2015) *The Art of Marimba in Tokyo: Emergence in the Twentieth Century*. Faculty of Music of the University of Toronto.
- Smith, S. E. (1995) *The development of the marimba as a solo instrument and the evolution of the solo literature for the marimba*. The Ohio State University.
- Snyder, B. (2000) *Music and Memory: An Introduction*. MIT Press.
- Stachó, L. (2016) *Practice Methodology: Mastering the performer's 'real-time navigation' in the musical flow*. *Arts and Humanities in Higher Education – Special Issue*. <https://www.artsandhumanities.org/practice-methodology-mastering-the-performers-real-time-navigation-in-the-musical-process> [Letöltve: 2025. 07. 12.]
- Stensgaard, K. (2020) *Advanced Marimba Techniques*. Kai Steensgaard.
- Stevens, L. H. (1979) *Method of Movement for Marimba: With 590 Exercises*. Marimba Productions.
- Stout, G. B. (1993) *Ideo-Kinetics – A workbook for marimba technique*. Keyboard Percussion Publication.
- Szives M. (2017) *Clair Omar Musser: Scherzo Caprice, út a klasszikus marimbázáshoz*. *Parlando*, No. 2017/2. [https://www.parlando.hu/2017/2017-2/Szives\\_Marton-Musser.pdf](https://www.parlando.hu/2017/2017-2/Szives_Marton-Musser.pdf) [Letöltve: 2025. 07. 13.]
- Szives, M. (2019a) *Idekokinetics and Fluid Movement – Musical movements in playing the marimba*. 1. rész. *Parlando*, No. 2019/5. [https://www.parlando.hu/2019/2019-5/Szives\\_Marton-Mozgassablon.pdf](https://www.parlando.hu/2019/2019-5/Szives_Marton-Mozgassablon.pdf) [Letöltve: 2025. 07. 13.]
- Szives, M. (2019b) *Idekokinetics and Fluid Movement – Musical movements in playing the marimba*. 2. rész. *Parlando*, No. 2019/6. [https://www.parlando.hu/2019/2019-6/Szives\\_Mozgassablon.pdf](https://www.parlando.hu/2019/2019-6/Szives_Mozgassablon.pdf) [Letöltve: 2025. 07. 13.]
- Szives M. (2021) *Reményi Attila: Strokes for marimba – Kapcsolatok az abe-i világgal 2/1*. *Parlando*, No. 2021/4. [https://parlando.hu/2021/2021-4/Szives\\_Marton-Remenyi-Abe.pdf](https://parlando.hu/2021/2021-4/Szives_Marton-Remenyi-Abe.pdf) [Letöltve: 2025. 08. 04.]
- Szives M. (2024) *Pianistic Approach – A zongoraszerű játékmód úttörő szemléletei*. 1. rész: *Dallamütők fejlődésének metatanulmánya*. *Parlando*, No. 2024/4. [https://parlando.hu/2024/2024-4/Szives\\_Marton-Pianistic\\_Approach.pdf](https://parlando.hu/2024/2024-4/Szives_Marton-Pianistic_Approach.pdf) [Letöltve: 2025. 07. 13.]
- Szives M. (2025) *Pianistic Approach*. 2. rész. *Parlando*, No. 2025/2. [https://parlando.hu/2025/2025-2/Szives\\_Marton\\_Pianistic\\_Approach.pdf](https://parlando.hu/2025/2025-2/Szives_Marton_Pianistic_Approach.pdf) [Letöltve: 2025. 07. 13.]
- Zeltsman, N. (2003) *Four-Mallet Marimba Playing: A Musical Approach for All Levels*. Hal Leonard Inc.