

**PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM MŰVÉSZETI KAR**  
**DOKTORI ISKOLA**

**Kalmár Zoltán**

**Szöllősy András rézfúvós  
kamarazenéje**

**DLA-értekezés**

**Témavezető**

**Dr. Farkas István Péter habil. professor emeritus**

**2021.**

<b>Előszó</b>	1.
<b>1. Szőlősy rézfúvós kamarazenéjének eredete</b>	5.
1.1 Goffredo Petrassi hatása	5.
1.2 J. S. Bach hatása	7.
1.3 Kodály és Bartók hatása	7.
1.4 Arthur Honegger hatása	11.
1.5 Igor Stravinsky hatása	12.
1.6 A kortársak hatása	12.
1.7 Szőlősy hagyatéka (levelek és kéziratok)	12.
<b>2. A Hundred Bars for Tom Everett–Száz ütem Tom Everettnak</b>	15.
2.1 Az ütőhangszerek	17.
2.2 Tonális kapcsolódási pontok	18.
2.3 Zenei párbeszéd	18.
2.4 A harsona felhangrendszere, tolókatremoló	19.
2.5 A tizenkétfokúság	20.
2.6 A forma	24.
2.7 A mű utóélete	29.
<b>3. Quartetto di tromboni–Harsonakvartett</b>	31.
3.1 I. tétel Molto Allegro	32.
3.1.1 Tonális kapcsolódási pontok	32.
3.1.2 A tizenkétfokúság	33.
3.1.3 Az I. tétel szerkezeti egységei	34.
3.2 II. tétel Intermezzo–Molto Adagio	39.
3.2.1 A ritmus	40.
3.2.2 A tizenkétfokúság	41.
3.2.3 Poláris jelenségek és az aranymetszés	41.
3.2.4 Ütőhangszeres elemek	42.
3.3 III. tétel Presto Meccanico	42.
3.4 A mű utóélete	45.
<b>4. Musiche per ottoni–Rézfúvószene</b>	46.
4.1 A hangszerelés	48.
4.2 A nyitány tételek	49.
4.2.1 Intrada I.	49.
4.2.2 Intrada II.	50.
4.3 A korál tételek	51.
4.3.1 A korál tételek alapsora	52.

4.3.2 Corale I. (Hommage à J. S. Bach)	53.
4.3.3 Corale II. (Hommage à Zoltán Kodály)	54.
4.4 A scherzo tételek	55.
4.4.1 Scherzo I.	55.
4.4.2 Scherzo II.	56.
4.5 A kánon tételek	56.
4.5.1 Canone I.	57.
4.5.2 Canone II.	58.
4.6 Középkori stílusanulmányok	59.
4.6.1 Organum	59.
4.6.2 Quinte	59.
4.7 Dodekafon tükörfordításon alapuló tételek	61.
4.7.1 Specchio	61.
4.7.2 Riflesso	62.
4.8 Melodia tételek	63.
4.8.1 Melodia	63.
4.8.2 Melodia pentatonica	64.
4.9 Incontri fortuiti	65.
4.10 Az utolsó öt szextett	66.
4.10.1 Dialogo	66.
4.10.2 Vibrato	67.
4.10.3 Glissando	68.
4.10.4 Notturmo	69.
4.10.5 Operetta	69.
4.11 A mű utóélete	71.
<b>5. Suoni di tromba–A trombita hangjai</b>	<b>72.</b>
5.1 A szerkesztés és a hangkészlet	74.
5.2 Hangközszimbolika	74.
5.3 A ritmika	75.
5.4 A forma	75.
5.5 A mű utóélete	80.
<b>6. A rézfúvók szerepe a vegyes hangszer összeállítású kamaraművekben</b>	<b>81.</b>
<b>Összegzés</b>	<b>82.</b>
<b>Bibliográfia</b>	<b>84.</b>
<b>Mellékletek</b>	<b>88.</b>

## Köszönetnyilvánítás

A dolgozat létrejöttében, kutatási tevékenységem előrehaladásában nem hivatalos formában segítségemre voltak: Bakai László, Balogh Sándor, Czirok Zoltán, Dr. Császár Zsuzsanna, Darrin C. Milling, Geiger György, Huszár Lajos, Király Tibor, Kisné Farkas Gabriella, Kiss Ernő, Klebniczki György, Mucsi Gergő, Németi Nándor, Paul Garza, Pálinkás Péter, Simon Áron, Szokody Anikó, Sztranyák Dávid, Lenkei-Major Lilla, Szudi Mária, Trent Shuey, Újváriné Dr. Illés Mária, Varga Tünde, és Veér Mátyás. Hálával és köszönettel tartozom nekik, illetve témavezetőmnek Dr. Farkas István Péternek, aki a képzési idő folyamán erőn felül támogatta kutatási és előadóművészeti tevékenységemet. Köszönettel tartozom feleségemnek, aki türelemmel viselte a disszertáció megírásának időszakát. Köszönettel tartozom Bieliczkyné Buzás Évának, aki a Szöllősy Andrással készült rádióinterjúkat rendelkezésemre bocsátotta. Köszönöm továbbá a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Könyvtár igazgatónőjének, Somogyi Klárának, hogy rendelkezésemre bocsátotta Szöllősy András levelezését, valamint az Intézmény digitális adatbázisainak hozzáférését. Köszönettel tartozom a BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma vezetőjének Dalos Annának és munkatársainak Laskai Annának és Ozsvárt Viktóriának az intézetben őrzött Szöllősy-gyűjtemény rendelkezésemre bocsátásáért és közlési engedélyéért, valamint az MTVA Archívum munkatársainak a Szöllősy-rézfűvősművek felvételeihez való hozzáférés biztosításáért. Köszönettel tartozom továbbá az Editio Musica Budapest igazgatójának, Sigrái Lászlónak, a Szöllősy-művek kottapéldáinak közzétételi engedélyéért, illetve a Schott Music kiadónak és Dagmar Schütz-Meiselnek a Ligeti György-kottapéldák közlési engedélyéért. A Goffredo Petrassi-művek közlési engedélyéért pedig az Editioni Suvini Zerboni Milano kiadónak és Alessandro Savastának. Külön köszönettel tartozom Huszár Lajosnak, aki a zeneszerző szemszögéből segített a XX. századi zene analízisével kapcsolatban felmerült kérdésekben, illetve Dr. Hrubai Attilának, aki a tudományos írásmű kurzus keretein belül és azon túl is olvasta és kritizálta a dolgozat fejezeteit.

„E zene minden boldogságát a boldogtalanság felismerése adja; minden szépségét pedig, hogy megtagadja magától a szépség látszatát.”<sup>1</sup>

## Előszó

A Szöllősy András életművének elemzésével foglalkozó publikációkat áttekintve megállapítható, hogy inkább a zenekari, a vokális és a kamarazenei kompozíciók a meghatározó területek a szerző alkotásait kutató zenetörténészek írásműveiben. Szöllősy rézfűvós kamarazenéje elkerülte a kutatók figyelmét, vagy csak periférikusan érintette ezt a területet. A dolgozat létrejöttének célja a XX. századi magyar rézfűvós kamaraművek eddig feltáratlan szegmensének analízise, és az utóbbi évtizedben feledésbe merülő Szöllősy-rézfűvós kompozíciók köztudatba emelése. Ezeken túl az értekezés lehetőséget nyújt a mester születésének századik évfordulója alkalmából történő tiszteletnyilvánításra. Témaválasztásomat meghatározóan inspirálta Kárpáti János Szöllősy kamarazenéjével foglalkozó írásában olvasható sejtésszerű kinyilatkoztatás:

Ezek a darabok nem csak alkalmi kompozíciók (például versenyre írt „kötelező darab”), tisztelegések egy nagy muzsikusként (Tom Everett) vagy egy kiváló együttes (Hőna-kvartett) előtt, hanem kirándulások a szerző számára járhatlan hangzásvilágba, és ugyanakkor szenzációs eredmények a hangszer meghatározta buffókarakterek komoly, kontrapunktikus alkalmazásában.<sup>2</sup>

Megszületett az elhatározás, hogy elemezzem Szöllősy négy rézfűvós kamaradarabját a tudományos írásmű keretein belül. A dolgozat négy fő fejezete a szerző alábbi műveinek analíziséből áll: *A Hundred Bars for Tom Everett*, *Quartetto di tromboni*, *Musiche per ottoni*, *Suoni di tromba*. A művek analízisének sorrendje nem a keletkezés, hanem a kutatási folyamat előrehaladása szerint követi egymást a dolgozatban.

Előadóművészeti pályafutásom során a kezdetektől érdeklődést tanúsítottam a magyar kortárs harsonairodalom iránt. Rendszeresen választom koncertjeim, szólóestjeim témájaként napjainkban is alkotó szerzők műveit. A nekem ajánlott zeneművek létrejöttük az előadó szemszögéből korrektúrázom és véleményezem a kompozíciókat. Többször is felmerült bennem a kérdés, hogy a nagy kompozíciók elemzési módszereivel, miként lehetne a harsona – tágabb értelemben a rézfűvós – repertoár kompozícióit

---

<sup>1</sup> Theodor W. Adorno: *Az új zene filozófiája*, Rózsavölgyi és Társa Kiadó, Budapest, 2017. ford.: Csobó Péter György, 141. o.

<sup>2</sup> Kárpáti János: A kamarazene-műfaj Szöllősy András művészetében, *Muzsika*, 2001. március, 4. o.

elemezni. Vajon össze lehet-e állítani egy szakdolgozatra való anyagot belőle? Végül a doktori disszertáció témaválasztásakor Szöllősy András rézfúvós művészetében találtam választ a több mint tíz éve nyitva álló kérdésemre.

Különösen nagy hatást gyakorolt rám Kárpáti János munkássága, akinek kutatási érdemei elévülhetetlenek a témában. Az általa „harmadik mesterként” aposztrofált Kossuth-, Erkel-, Széchenyi-díjas, a francia állam „Commandeur de l’Ordre des Arts et des Lettres” díjával kitüntetett Szöllősy András zeneszerző életművét vizsgálja és adja közre a zenetudós szemszögéből. Doktori értekezésem elsődleges hivatkozási alapja Kárpáti János: A kamarazene-műfaj Szöllősy András művészetében című analitikus írása, illetve szintén Kárpáti János tollából: *A magyar zeneszerzés mesterei: Szöllősy András* című interjúgyűjtemény. Értékes forrásként tekintettem továbbá Farkas Zoltán Korálok és harangok Szöllősy András műveiben a *Muzsika* 1996. márciusi számában közreadott tanulmányára. A tizenkétfokú sorok hangközmodellek<sup>3</sup> és diatonikus jelenségek alapján történő vizsgálatában erősen támaszkodtam Huszár Lajos: Lutosławski: Livre pour orchestre–elemzés című habilitációs anyag kéziratára.<sup>4</sup>

A dolgozat fontos kérdésfelvetése, hogy a négy kompozíció valóban szerves része Szöllősy emblemikus kompozícióit magában foglaló életművének, vagy oktatási célú gyakorlatok csupán. A téma több szempontból is körüljárható, mivel senki nem írt még átfogóan ezekről a darabokról. Kibontása viszont nem túl szerteágazó, a doktori disszertáció terjedelméhez jól igazodik. Főbb elemzési szempontjaim: a tizenkétfokúság megjelenési formái, a kompozíció formai elrendezése, a műben fellelhető tonális karakterek meghatározása, a komplex ritmusképletek vizsgálata, a mű utóélete. A dolgozatban kizárólag az elemzett művekről vonok le következtetéseket, ezáltal igyekszem betekintést nyújtani a kompozíciók világába. A leírt megállapítások, tehát nem kötelező érvényűek az életmű más szegmensébe tartozó művekre. Fontos elemzési szempont a zenetörténész Szöllősy András munkásságának hatása saját zeneszerzői praxisára. Szöllősy András mesterei, elődei, és kortársainak életműve szintén érdekes összefüggéseket mutatnak a rézfúvós kompozíciók szerkezeti felépítésében. Az analízis mellett igyekeztem autentikus forrásokkal illusztrálni a szerző rézfúvós művészetének történeti hátterét; amelyhez az LFZE Könyvtárában őrzött Szöllősy-hagyatékából, és a

---

<sup>3</sup> A hangközmodellek számozását nem a modellen belüli hangközlépések irányában számoztam, hanem kizárólag egy irányban (sorba rendezve a hangokat). A hangközmodellek az alábbiak szerint fordulhatnak elő: sorba rendezve; ennek valamilyen fordításában; vagy a hangok cseréjével, megváltoztatott sorrendben (ilyenkor az egymást követő hangközök is változhatnak); és nem szomszédos hangok által alkotott modell.

<sup>4</sup> Huszár Lajos: Lutosławski: Livre pour orchestre elemzése, *Parlando*, 2021. 5. szám

BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Intézet Archívumának Szöllősy-gyűjteményéből idéztem.

Vizsgálom továbbá, hogy a négy elemzett műben megfigyelhető zenei jelenségek hogyan reflektálnak az életmű további kompozícióira, illetve a kortársak és a fiatalabb zeneszerző generációk rézfűvós kamarazenei munkásságára. Eredményeim alátámasztására a nagy számban és könnyen hozzáférhető interjúk és beszélgetések kapcsolódó részleteit idézem. Felhasználom továbbá a szerző hagyatékában fennmaradt levelezését, mely archívum egyes részletei jelen dolgozatban kerülnek először közreadásra. A könnyű elérhetőség sajnos nem mondható el az elemzett művek kiadott és hozzáférhető hangfelvételeiről. Hivatalos hangfelvétel csak az *A Hundred Bars for Tom Everett* című darabról készült. Ellenben az összes kamaradarabot bemutatták a Magyar Rádió stúdióiban, vagy más helyszíni koncertközvetítésből maradt fenn Z-típusú felvétel, ezért az MTVA Archívumának munkatársaihoz fordultam, akik készséggel álltak rendelkezésemre.

A disszertációban feltüntetett Szöllősy-művek a Kárpáti János által összeállított műjegyzékből származnak,<sup>5</sup> a művek első kiadását pedig az Editio Musica adatbázisa alapján rögzítettem.<sup>6</sup> A dolgozat fő szövegét kitevő négy rézfűvós kamaramű kiválasztása a feljebb említett Kárpáti-interjúkötetben szereplő műjegyzék alapján történt. Céлом egy olyan értekezés összeállítása, amely a XX. századi zenei analízis eszközeivel törekszik feltárni a szerző életművének ezidáig nem vizsgált szegmensét. A dolgozatban közreadott eredményeim a történeti háttér mellett a művek dallam-harmónia-ritmika-forma jellegű tulajdonságairól igyekeznek következtetéseket levonni. Ez a négy vizsgálati szempont azonban – amellett, hogy zenetudományos diskurzus alapjául szolgálhat – uniformizálhatja a zeneműről láttatni kívánt képet és nem támasztja alá annak teljes megértését, valamint figyelmen kívül hagyja annak transzcendentális értékeit, társadalmi reflexióját. Dolgozatomnak, azonban nem célja a zenei analízis műfajába nem tartozó tudományterületek szempontrendszerének és fogalmi apparátusának átvétele. Az elemzett rézfűvós kamaradarabok és általában véve a Szöllősy zenéjének zeneesztétikai vizsgálata nem egyszerű feladat. A szerző köztudottan visszafogott szerénységgel nyilatkozott saját műveiről. Gyakran *bon mot*-szerű, önkritikus humorral vélekedik

---

<sup>5</sup> Kárpáti János: *A magyar zeneszerzés mesterei-Szöllősy András*, Holnap Kiadó, Budapest 2005. 164–169. o.

<sup>6</sup><https://www.ump.emb.hu/hu/search?sender=search&searchText=sz%C5%91ll%C5%91sy&bSubmit=OK> utolsó elérés: 2021.11.11

korszakalkotó kompozícióiról, ami alapján azt gondolhatnánk, hogy valóban ennyire közérthető és hétköznapi jelenségek inspirálták egy-egy kompozíció létrejöttét. Valószínűbb azonban, hogy ez a fajta szatirikus felületesség, egyfajta tudatos magatartás, mely nem kíván élőszóval beavatni széles köröket a kompozíciók jelentéstartalmaiba. Szöllősynél ugyanis minden zenei közlendő csak a mű meghallgatása által lehet felfogható, értelmezhető. Munkám során néha olyan érzés lett rajtam úrrá, hogy nehéz ezekről a művekről általános érvényű kijelentéseket tenni, melyek alapján Szöllősy zeneszerzői génusza demonstrálható. A Zeneakadémia Könyvtárában kezembe került az egykori Kodály-növendék Anhalt István levele, melyet átolvastva rájöttem, hogy hasonló kételyek már másban is felmerültek: ez a Szöllősy műveit vizsgáló zenész örök dilemmája:

A Te zenédnek olyan erős és egyéni a világa, amit kevés mostani komponista képes létrehozni. Érzésvilágában ez a zene páratlan textúra-gazdagságot mutat [...] a harmóniák/polyphoniák és textúrák egyben szólalnak meg mint komplex kémiai folyamatok amiket analizálni lehetne, de az ember vonakodik ezt tenni, mert a zenéd folyamatai olyan élők mint érzés/gondolat hullámok amiket nem szabad szétbontani [...]<sup>7</sup>

A disszertáció kutatási eredményeit felhasználjuk a 2021-ben kollégáim, kamarapartnereim, növendékeim és jómagam által megrendezendő RÉZ(k)ARCOK–SZÖLLŐSY100 sorozat prospektusaiban, CD-kiadványaiban, a művekkel foglalkozó előadásokon, valamint a hangversenyek műsorközlésében. A dolgozat egyben előzménye lehet egy sorozatnak, ami kortárs és huszadik századi szerzőink rézfűvós kamara műveivel foglalkozik.

---

<sup>7</sup> Anhalt István: *Szöllősy Andrásnak írt levél*, LFZE Könyvtár, Budapest, 2002. március 3.

## 1. Szöllősy András rézfúvós kamarazenéjének eredete

Bátran kijelenthető, hogy Szöllősy életművében a kamarazene az első meghatározó műfaj, amelyben egyedi szerzői ambíciói megfigyelhetők. Az első ilyen kompozíció a *Tre pezzi per flauto e pianoforte*. Az első kamaramű jelentőségét választékosan fogalmazta meg László Ferenc a balatonföldvári napokról írt beszámolójában: „Szöllősy hangszeres kamarazenéjéből hallhattuk a Severino Gazzelloni megrendelésére írt, *Tre pezzi* című fuvola–zongora darabot (1964), amelyet az életmű magyarázóiban amolyan *hic incipit vita nova*-műnek tartanak”<sup>8</sup> Az alábbi fejezetben a rézfúvós kamaraművek életrajzban és életműben kimutatható kapcsolódási pontjait igyekszem feltárni.

### 1.1 Goffredo Petrassi hatása

Közismert vélemény az életmű elemzésével foglalkozó zenetörténészek körében az Itáliában töltött 1947/48-as tanév eredményessége, mely kimutatható a Szöllősy-életmű fajsúlyos kompozícióiban. Petrassi hazánk modern zenei életének nagy hatású személyisége, mivel a magyar zene több kiemelkedő szerzője is tanult az olasz mesternél.<sup>9</sup> Érezhető hatást gyakorolt Szöllősy rézfúvós művészetére az itáliai mester alábbi négy műve, ezért a konkrét párhuzamok kimutatásán túl hangzásbeli viszonyítási alapként is szolgálhatnak az egyes Petrassi-művek:

*Fanfara per tre trombe*:<sup>10</sup> A trombitafanfár imitációs szerveződése tipikus eljárás a *Musiche per ottoni* tételeiben. Különös tekintettel a Canone I. nagytriolás és imitációs anyagához (5–12. ütemek közötti szakasz). A szintén három trombitára íródott Intrada II. imitációs anyagai, repetitív felületei, valamint virtuóz futamai szintén párhuzamba állíthatók a Petrassi-fanfárral.

*Musica di ottoni*:<sup>11</sup> A kompozíció hangszerösszeállítása terjedelmében meghaladja a *Musiche per ottoni* szextettjeink hangszerösszeállítását, illetve az üstdob és a kürt alkalmazásában is eltér Szöllősy hangszerelési gyakorlatától. A kompozíció

---

<sup>8</sup> László Ferenc: Szöllősy András életei, *Élet és irodalom*, 2002. július 26. 15. o.

<sup>9</sup> Az Accademia di Santa Cecilia zeneszerzés osztályában Goffredo Petrassinál tanulmányokat folytatott többek között: Durkó Zsolt 1962–63, Peskó Zoltán 1963–66, Jeney Zoltán 1967–68, Huszár Lajos 1975, lásd bővebben: Búcsúzunk – Goffredo Petrassi, *Muzsika*, 2003. április, belső borító

<sup>10</sup> Goffredo Petrassi: *Fanfara per tre trombe in do*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1977.

<sup>11</sup> Goffredo Petrassi: *Musica di ottoni*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1964. Az LFZE Könyvtárban megtalálható a mű egy partitúrája melyen szerepel Szöllősy András könyvtárának pecsétje, tehát közelről ismerhette a darabot.

szekund építkezésű akkordjai speciális rézfúvós effektusokat felvonultató eszköztára leginkább a *Musiche per ottoni* utolsó öt szextettjére gyakorolható hatást.

*Inno per dodici ottoni*:<sup>12</sup> A kompozíció három szekcióra osztható (4 trombita, 4 kürt, 4 harsona). Ezek a szekciók jellemzően egymást felváltva, komplementer módon adják át illetve vezetik át egymásba a náluk szereplő zenei anyagokat, mely eljárás a *Musiche per ottoni* bizonyos tételeiben szintén megfigyelhető. Az *Inno* szerzői eljárásai között is megtaláljuk a ritmustorlasztás eljárást,<sup>13</sup> ahol a ritmustorlasztások értéke 10–14 hangra sűrűsödik (például: 60–75. próbajel közötti szakasz). Ez az eljárás megfigyelhető az *A Hundred Bars for Tom Everett* és a *Musiche per ottoni* bizonyos tételeiben.

*Otetto di ottoni*:<sup>14</sup> A négy harsonára és négy trombitára írt kamaramű jellegzetessége a zenei anyagok imitációs szerkezetben történő felvonultatása, mely tipikus eljárás Szöllősy rézfúvós kamarazenéjében is.

Szöllősy tisztelete jeleként a Magyar Rádió megrendelésére komponált *Sonorità* című zenekari kompozíciót az itáliai mesternek ajánlotta. Petrassi 75. születésnapja alkalmából a *Muzsika* hasábjain köszöntötte egykori mesterét: „Caro Maestro! Köszönjük hitét, bizalmát, fáradságát. Nagy értékek megőrzését bízta ránk, s mi szeretnők, ha még nagyon sok évig rajtunk tartaná a tekintetét”<sup>15</sup> Szöllősy Petrassihoz kötődő mester-tanítvány kötelékének beszédes bizonyítéka, hogy 80. születésnapjára is ő írta a köszöntést a *Muzsikában*.

Nyolcvanéves születésnapját az egész világ csodálattal és tisztelettel ünnepli. Sorozatokban hangzanak fel a világ nagy hangversenytermeiben eddig is otthonos művei. A szellem nagyságára, a teremtő akarat erejére, a művészi értékekben való hitre mutatnak példát. A gondolat szabadságát és a kifejezés szabadságát hirdetik. Mi mással ünnepelhetnők – egykori tanítványai –, mint hogy hitet teszünk ismét művészetének e legfőbb tanítása mellett!<sup>16</sup>

Végül, de nem utolsó sorban Petrassi tiszteletbeli tanárrá választását is Szöllősy kezdeményezte a Zeneakadémia akkori vezetősége felé.<sup>17</sup> A Petrassinál töltött tanév gyakorlati hasznáról, Bartók és Kodály monumentális örökségének generációjára gyakorolt hatásáról így vélekedik Varga Bálint Andrással folytatott beszélgetésében:

---

<sup>12</sup> Goffredo Petrassi: *Inno per dodici ottoni*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1984.

<sup>13</sup> VII/b. melléklet

<sup>14</sup> Goffredo Petrassi: *Otetto di ottoni*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1970.

<sup>15</sup> Szöllősy András: Petrassi köszöntése, *Muzsika*, 1979. július 2. o.

<sup>16</sup> Szöllősy András: Petrassit köszöntjük, *Muzsika*, 1984. július 3. o.

<sup>17</sup> Kárpáti János: *A magyar zeneszerzés mesterei-Szöllősy András*, Holnap Kiadó, Budapest 2005. 109. o.

„Nagy igyekezettel nyitogatta előttem azokat a kapukat, amelyek az új zene mélyebb megértéséhez vezettek, de akkor nehezen léptem be rajtuk. Minden kapuban ott állt őrt Bartóknak és Kodálynak a szelleme.”<sup>18</sup>

## 1.2 J. S. Bach hatása

Az új zene szuverenitásáról, illetve Bachhoz való kötődéséről így nyilatkozik a szerző Kárpáti Jánossal folytatott beszélgetésében: „Általában nem szeretem, ha a zene valahova kötődik. Miközben magam állandóan kötődöm Bachhoz. Olykor idézetszerűen.”<sup>19</sup> Zeneszerzők körében népszerű hivatkozási alap Johann Sebastian Bach munkássága. Bach neve az átlagember számára is egyet jelent a legmagasabb fokú zenei zsenialitás megszemélyesítésével. A *Musiche per Ottoni* Corale I. (Hommage à Bach) tétel dodekafon kontextusban szemlélteti a barokk mester által sűrűn alkalmazott korálfeldolgozás műfaját, illetve a tétel alapsorának első hangjai alapján (c-d-esz-desz-e-f) is kapcsolódik két Bach kompozícióhoz. A *Máté Passió* BWV 244 nyitókórusa (e-fisz-g-fisz-gisz-a) és a *Das Wohltemperierte Klavier*<sup>20</sup> BWV 859 I. fisz-moll fűgája (fisz-gisz-a-gisz-aisz-h) is hasonlóan indul. Hasonló azonosság megállapítható a *Quartetto di tromboni* I. tételének alapsoráról is (e-g-fisz-gisz-a), de hiányzik belőle a fent említett Bach-téma második hangja. Ezen gondolatmenetet tovább gördítve kijelenthetjük, hogy a *Musiche per ottoni* korál tételeiben szereplő alapsor hasonlít egy jellegzetes Bach-motívumra, akkor ugyanezen alapsor az életmű meghatározó kompozícióit is Bachhoz kapcsolja, ami a *Trasfigurazioni* című művén túl szerepel még például a *Canto d'autunno*<sup>21</sup> és a *Miserere*<sup>22</sup> című kompozíciókban is. További kapcsolódási pont még Bach számszimbolikájához az *A Hundred Bars for Tom Everett* kompozíció Andante religioso szerkezeti egysége. Pusztán stilizált korál mivoltán túl 14 ütemes terjedelme is Bachra emlékeztet.<sup>23</sup>

## 1.3 Kodály és Bartók hatása

---

<sup>18</sup> Varga Bálint András: *3 kérdés 82 zeneszerző*, Budapest, Zeneműkiadó, 1986. 376 o.

<sup>19</sup> Kárpáti János: *A magyar zeneszerzés mesterei-Szóllósy András*, Holnap Kiadó, Budapest 2005. 136. o.

<sup>20</sup> További Bachhoz kötődő szál található az *Addio* című vonós kamaraműben, ahol a *Das Wohltemperiertes Klavier* I. h-moll fűgájának első hangjai szerepelnek.

<sup>21</sup> Szóllósy András: *Canto d'autunno*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1989; ajánlás: Varga Bálint András; bemutató: Swansea, Wales 1987.

<sup>22</sup> Szóllósy András: *Miserere*, Editio Musica, Budapest 1986; ajánlás: King's Singers; bemutató: Brighton, 1985. május 20.

<sup>23</sup> Farkas Zoltán: Korálok és harangok Szóllósy András művészetében, *Muzsika*, 1996. március. 5. o.

A XX. századi magyar zenét globális szinten reprezentáló két géniusz Szőllősy Andrásra gyakorolt hatását egy alfejezetben tárgyalom. A kronológiai átfedés mellett a két mester életműve több ponton érinti egymást, így hatásuk vizsgálata egy fejezetben plasztikusabban értelmezhető. Kétségtelen, hogy Kodály Zoltán kisugárzása mélyebb nyomott hagyott a szerzőben, mivel Bartók 1940-ben elhagyta az országot. Érdekes átfedés kettőjük sorsában, hogy az első év, amit Szőllősy Budapesten töltött az Bartók utolsó éve volt. Szőllősyre mély benyomást tett Bartók zongorajátéka, amiről az alábbi interjúrészlet is tanúskodik:

Vácz Tamás: Bartókról mit tudnál mondani? [...]

Szőllősy András: Egy évig módomban volt minden hangversenyét meghallgatni, ráadásul úgy, hogy világnagyságokkal mérhettem össze zongorázását. Életre szóló ajándék volt ez az év.<sup>24</sup>

A komponista életművét felületesen ismerők azt gondolhatják, hogy Szőllősy zenéjére gyakorolt legnagyobb hatást első akadémiai zeneszerzéstanára Kodály jelentette, de ez így nem teljesen igaz. Viszont Szőllősy a zenetudós, a tanár, a nemzet műveltségéért aggódó és tenni akaró professzor munkássága már párhuzamba állítható a kodályi eszmékkel.

Szőllősy Kodályban a sugárzó egyéniséget, a hajdani Eötvös kollégistát, a filozoft, a nyelvi igényesség megszállottját, a régi magyar irodalom és nyelvi kultúra bensőséges ismerőjét, a zenévé váló magyar beszéd mesterét értékeli.<sup>25</sup>

Vácz Tamással folytatott beszélgetésében kiderül, hogy a fiatal zeneszerző kifejezetten Kodály miatt akart a Zeneakadémián tanulni.<sup>26</sup> További párhuzam a két szerző között, hogy mindketten bölcsészdoktori<sup>27</sup> diplomát szereztek, illetve mindketten Eötvös-kollégisták voltak. Egzakt zenei párhuzam továbbá, hogy a *Quartetto di tromboni* I. tételében szereplő F-hyperdúr akkordok fényes szimbolikája párhuzamba állítható a *Psalmus Hungaricus*-ban és a *Budavári Te deum*-ban található F-hyperdúr akkordok szerepével, illetve az a tény, hogy mindhárom kompozíció első hangzata a fent említett akkord. Bartók *I. hegedűversenye*, valamint a *Két portré* című zenekari kompozíció

---

<sup>24</sup> Vácz Tamás: A Vigília beszélgetése Szőllősy Andrással, *Vigília*, 1984. 3. 177. o.

<sup>25</sup> Péteri Lóránt: Bensőséges szakmázás, *Magyar Zene*, XLIV/1 2006. 117. o.

<sup>26</sup> Vácz, *id. mű*, 176. o.

<sup>27</sup> Kodály Zoltán: *A magyar népdal strófaszervezete*, Franklin Társulat Könyvkiadó, Budapest, 1906.

szintén hyperdúr akkordfelbontással indul, de ezek d' hangra épülnek, mely elhelyezés Bartók zenéjének egyik sajátossága. A c-hypermoll akkord szekundfordítása szerepel a *Quartetto di tromboni* II. tételének utolsó ütemeiben. A c-hypermoll akkord fontos szerepet kap Bartóknál is például a *Kékszakállú herceg várában* a 7. ajtónál, de a szenvedély és fájdalom ábrázolására máshol is alkalmazta Bartók a hypermoll akkordot. A fennmaradt interjúk és beszélgetések tanúsága alapján a Bartók és Kodály utáni generációk útkeresése sok dilemmát és fejtörést okozott. Mit lehetne még írni a magyar zene két óriása után? Hogyan teljesedhet ki a zeneszerző szubjektív zenei világa a két mester munkásságának árnyékában? A zeneszerzők ilyen jellegű tépelődéseit erősítette a társadalmi nyomás. A II. világháború utáni hangversenyszervezés és a művészeti élet egyéb társadalmi beágyazódásai elsősorban Kodály és Bartók életművét tartották repertoáron. Nyugati kortársaikról nem írtak, műveiket nem tűzték műsorra a koncertszervező irodák, nem születtek mértékadó kritikák és recenziók. A nagyjából 1948–1956 közé tehető időszakban uralkodó állapotokról így nyilatkozik Váczi Tamásnak a fent idézett interjújában.

[...] csodálkozva tapasztaltam, hogy Stravinsky, Schoenberg, Alban Berg, s az új zene többi alakító mestere (akikről korántsem állítom, hogy ismertem őket, de hallottam, olvastam már róluk, s valamennyire sejtettem a jelentőségüket) szinte teljesen kívül rekednek a hangversenyéletből. A magyar zenekritika – s itt talán Jemnitz Sándor<sup>28</sup> a dicséretes kivétel – valahogy úgy akarta Bartókék itthoni elfogadtatását segíteni, hogy tisztára seperte az utat előttük, félretolva más irányok képviselőit. Ma is úgy érzem, hogy az akkori zenekritika túlbuzgó igyekezete sokat rontott a közönség tájékozódási igényein és lehetőségein, s ennek szomorú hatása máig érezhető.<sup>29</sup>

Fontos megjegyezni, hogy Szöllősy aggodalma nem a két nagy előd munkássága és személye, hanem a hozzájuk kapcsolódó epigon lelkület káros hatása ellen irányul. A népdal műzenében történő alkalmazásáról az alábbiakat mondta Kárpáti Jánossal folytatott beszélgetésében.

[...] első kodályos éveimtől kezdve kifejezetten tartózkodtam a népzene műzenei felhasználásától, és ma úgy érzem – egyébként Petrassival folytatott

---

<sup>28</sup> Jemnitz Sándor Schönberg tanítványa volt.

<sup>29</sup> Váczi, *id. mű*, 176. o.

beszélgetések erősítettek ebben –, hogy Bartókék idejében, tehát a század első felében az forradalmat jelentett, ma azonban már nem időszerű.<sup>30</sup>

Ezek alapján feltételezhető, hogy Szöllősy azért fordult el a népzene felől, mert annak felhasználása már nem hatott újszerűen. Így vélekedik a népzene Kodály korabeli jelentőségéről: „A magyar népzene ősi rétege a dúr–moll rendszertől eltérő öthangú hangrendszerben lévén felépítve, különösen alkalmasnak bizonyult, hogy felfrissülést hozzon Európa zenéjébe.”<sup>31</sup> A fenti idézet alapján a parasztzene átvételét Kodály és Bartók esetében az adott kor vívmányának tekinti, később viszont már nem tartotta újszerű kompozíciós eljárásnak. Szöllősy rézfúvós kamaraműveinek legkonkrétabb népzenei utalása a *Quartetto di tromboni* II. tételében uralkodó lassú volta-ritmus, ami zenetörténet folyamán a reneszánsz tánczenéből szivárgott át a népzenebe.<sup>32</sup>

A leglátványosabb kapcsolódási pont a két szerző eszköztárában a dallam jelenléte. Kodály esetében a dallamosság adekvát módon következik a népzene felhasználásából. Szöllősy vélekedése szerint oly mértékben, hogy az már formaképző funkcióval is bír. „A kodályi formaalkotásnak központi magja a dallam, olyan értelemben, mint a nagy klasszicizmusban volt [...]”<sup>33</sup> A Szöllősy-féle dallamalkotás a komponista változatos eszköztárának fontos szegmense. A dallamosságra törekvés az életmű jelentős kompozícióiban megfigyelhető, és a rézfúvós művek harsány, fémes zenei világát is lírai kontrasztjával ékesíti a melódia. Kodály esetében a népi dallam strófikus jellegéből adódóan szimmetrikusak a zenei formák, ugyanez elmondható Bartók magyarnépdal-feldolgozásairól is. Bartóknál már az aszimmetrikus ritmusképletek is megjelennek, amelyeket más nemzetek népzenejére vezetett vissza és bolgár ritmusnak nevezett.

[...] sosem szerettem azokat az „ein zwei drei vier” periódusokat, amiket Bartók lényegében élete végéig nem hagyott el. És ha valamit merek nem szeretni Bartókban, az ez. Mert az maga a csoda, ami a *Zenének*<sup>34</sup> a fűgájában megszólal az első tételben, az is négysoros, csak az első *ti-rirárári* sor a másodikban már *tiriri tirá-rári*-ra bővül.<sup>35</sup>

---

<sup>30</sup> Kárpáti János: *A magyar zeneszerzés mesterei-Szöllősy András*, Holnap Kiadó, Budapest 2005. 136. o.

<sup>31</sup> Szöllősy András: *Kodály művészete*, Pósa Károly könyvkereskedő kiadása, Budapest, 1943. 17. o.

<sup>32</sup> Lásd bővebben: 3.2.1 alfejezet.

<sup>33</sup> Szöllősy András: *Kodály művészete*, Pósa Károly könyvkereskedő kiadása, Budapest, 1943. 76–77. o.

<sup>34</sup> Bartók Béla: *Zene húros hangszerekre ütőkre és cselesztára*, Sz. 106, BB 114

<sup>35</sup> Kárpáti János: *A magyar zeneszerzés mesterei-Szöllősy András*, Holnap Kiadó, Budapest 2005. 133. o.

A rézfúvós kamaraművek formai felépülése és a bartóki hídforma között erős párhuzamok fedezhetők fel. A darabokban alkalmazott sorok és témák hangkészlete, illetve a szólamok egymáshoz viszonyított elhelyezése gyakran követi Bartók komponálási sajátosságait. Szöllősy András, mint zenetörténész jelentős eredményeket ért el a Bartók-életmű kutatásában. Munkásságának eredménye Bartók összegyűjtött írásainak (BÖI) kiadása, valamint az első Bartók-műjegyzék közreadása, melynek betűjelzése SZ.<sup>36</sup>

#### 1.4 Arthur Honegger hatása

Szöllősy András Honeggerhez való viszonyulása sokrétűen összetett. Közkedvelt idézete Honeggertől, amit több interjúban is említett: „Régi játék új játékosának kell lenni”.<sup>37</sup> Zenetörténeti munkásságának fontos eredménye az 1960-ban kiadott *Honegger-monográfia*.<sup>38</sup> A szakma és a kritikusok meleg fogadtatásban részesítették, több neves szakíró Szöllősy zenetörténeti munkásságának egyik csúcspontjaként jellemezte. Az írásmű kidolgozottságáról és időtálló eredményeiről tanúskodik, hogy a húsz évvel később megjelent második kiadás, néhány stiláris korrekciót leszámítva, nem tartalmaz különösebb módosításokat. A trombita jellegzetes kapcsolódási pont a két szerző életművében; a *Musiche per ottoni* két Intrada-tétele címválasztása alapján párhuzamba állítható Honegger *Intrada*<sup>39</sup> című trombita–zongora művével.<sup>40</sup> További párhuzam, hogy az Honegger-mű a genfi nemzetközi zenei verseny<sup>41</sup> kötelező művének készült. Szöllősy *Suoni di tromba* című kamaraműve szintén versenyfelkérésre, az 1984-es Budapesti Nemzetközi Trombitaversenyre íródott. Honegger trombita kezelése több szempontból is inspirálóan hatott a szerző életművére. Honegger II. szimfóniájának szólisztikus trombita állásai közvetlenül párhuzamba állíthatók a *Canto d'autunno* vonósenekar trombitaszólóival illetve, az *In Pharisaeos*<sup>42</sup> kórusmű obligát trombita alkalmazásával. Ugyancsak az Honegger vonósszimfónia trombitaszólója inspirálta a *III. Concerto* váratlanul megszólaló csőharangját.<sup>43</sup>

---

<sup>36</sup> A napjainkban elterjedt Bartók-műjegyzéket Somfai László állította össze, melynek jelzete: „BB”, illetve létezik még Denijs Dille részleges műjegyzéke, amelynek jelzete „DD”.

<sup>37</sup> Szöllősy András: *Honegger*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1980. 39. o.

<sup>38</sup> Szöllősy András: *Honegger*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1960. második kiadás:1980, 255p

<sup>39</sup> Arthur Honegger: *Intrada per trompette en et et piano*, Éditions Salabert, Párizs, 1947.

<sup>40</sup> Szerkezeti szempontból nincs egyértelmű kapcsolódás a művek között.

<sup>41</sup> Szöllősy, *id. mű.*, 239. o.

<sup>42</sup> Szöllősy András: *In Pharisaeos*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1984.; ajánlás: Pászti Miklós

<sup>43</sup> Varga Bálint András: *3 kérdés 82 zeneszerző*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1986. 379. o.

## 1.5 Igor Stravinsky hatása

Szóllósy sokra tartotta Stravinsky művészetét, melynek hatása, a rézfúvós kamaraművei közül, közvetlenül a *Musiche per ottoni* bizonyos tételeiben figyelhető meg. Az alábbi zeneművek hangulatvilága, szerkezeti felépítése, valamint a hasonló hangszerelés párhuzamba állítható az Operetta-tétel zenei világával: *A Katona története*,<sup>44</sup> *Ragtime 11 hangszerre*,<sup>45</sup> *Ebony Concerto*,<sup>46</sup> *Fúvós oktett*.<sup>47</sup> Stravinsky a New York State Theater megnyitójára komponált *Fanfare for a New Theater*<sup>48</sup> című trombitaduó dodekafon szerkezete és ritmusvilága nagyban emlékeztet az Intrada II. gyors, repetitív felületeihez. Stravinsky-ról így ír Szóllósy Szabó Csabának írott levelében: „Az én számomra ugyanis a zene szerkezet, elsősorban szerkezet. Ahogy Stravinsky mondta: rendet kell teremteni az időben, s ha ezt megtettük, akkor mindent megtettünk a többi nem ránk tartozik.”<sup>49</sup> A zene szerkezetére vonatkozó Stravinsky-példa feltűnik egy Varga Bálint Andrással készült interjúban is.<sup>50</sup>

## 1.6 A kortársak hatása

A két nagy kortárs – Kurtág és Ligeti – életműve is tartalmaz rézfúvós kamaraműveket. Ezek közül kiemelkedik Ligeti: *Trió hegedűre, kürtre és zongorára*<sup>51</sup> című műve, mely korszakalkotó jelentőségű szerzője életművében. A *Trió* és a *Suoni di tromba* közötti kapcsolat kimutatható, amivel részletesen a trombitadarabot elemző fejezetben foglalkozok. Hasonló ritmikai minták szerepelnek Szóllósy harsonakvartettjének második tételében és Ligeti *Öt darab négykezes zongorára: Hopp ide tisztán tételében*.<sup>52</sup> Szóllósy és Ligeti barátságáról levelezésük a leghitelesebb történeti dokumentum, melyekből megtalálható egy példány a mellékletben;<sup>53</sup> valamint a *Hetvenöt nagyterc Ligeti Györgynek négy hegedűre és két csellóra*<sup>54</sup> című alkalmi kompozíció.

## 1.7 Szóllósy hagyatéka (levelek és kéziratok)

---

<sup>44</sup> Igor Stravinsky: *L'histoire du soldat*, Chester Music, London, 1924.

<sup>45</sup> Igor Stravinsky: *Ragtime for eleven instruments*, Éditions de La Sirène, Párizs, 1920

<sup>46</sup> Igor Stravinsky: *Ebony concerto*, Boosey & Hawkes, London, 1945.

<sup>47</sup> Igor Stravinsky: *Octet for Wind instruments*, Boosey & Hawkes, London, 1952.

<sup>48</sup> Igor Stravinsky: *Fanfare for a New Theater*, Boosey & Hawkes, London, 1964.

<sup>49</sup> Szóllósy András: *Szabó Csabának írt levél*, LFZE Könyvtár, 1980. szeptember 7.

<sup>50</sup> Varga, *id. mű*, 378. o.

<sup>51</sup> Ligeti György: *Hegedű, kürt és zongora trió*, Schott Music, Mainz, 1982.

<sup>52</sup> Ligeti György: *Fünf Stücke für Klavier zu vier Händen*, Shott Music, Mainz, 1999.

<sup>53</sup> IX./a melléklet.

<sup>54</sup> Megjelenés: *Muzsika*, 1998. 5. szám, belső borító

A zeneszerző a művészetekhez, a zenei közélethez, a hazai és nemzetközi politikához való szubjektív viszonyulásának autentikus forrása a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Könyvtárában őrzött levelezése. Ezen írásmű az első publikáció, mely felhasználja ezt az értékes zenetörténeti anyagot. A jellemzően kollégák és barátok között váltott bensőséges hangulatú levelezés árnyalt képet fest a korszak zenei életéről. Kollégák formálnak véleményt egy-egy Szöllősy-kompozíció felvétele, bemutatója, esetleg kottaképe alapján, és Szöllősy is véleményez, tanácsot ad, megítél zenei jelenségeket, kompozíciós technikákat kollégái legújabb zeneműveiben. Visszatérő tartalmi jelenség a külföldi levelezésekben egy adott országban élő barát kíségetése hiánycikkkel (kottakiadványok, hangfelvételek, hangszer kiegészítők, gyógyszerek, stb.). Az őszinte és gyakran kendőzetlen kinyilatkoztatások sok esetben nem adhatók közre jogi szempontból az adatvédelem, lelkiismereti szempontból pedig a szerző magánéletének tiszteletben tartása miatt, ezért kizárólag általános érvényű zenei gondolatok közreadására törekedtem. Érdekes színfolt a Budapest Rézfúvós Kvintett és Szabó László rézfúvós sextettjének<sup>55</sup> képeslapja, melyet egy-egy külföldi turnéjuk folyamán adtak postára az általuk nagyra becsült Szöllősynek címezve. A Budapest Rézfúvós Kvintett képeslapján<sup>56</sup> említésre kerül egy új mű rézfúvós kvintetre, ami nem került kiadásra, illetve a hagyatékokban sem akadtam a nyomára. Az együttes tagjai úgy nyilatkoztak, hogy rendelték Szöllősytól egy rézfúvós kvintettet, ami végül nem készült el.

Értékes történeti forrás továbbá a szerző rézfúvós műveinek, és az alkalmazott zeneszerzés kategóriájába tartozó munkáinak kézírata. Az LFZE Könyvtárában hozzáférhető az *A Hundred Bars for Tom Everett* (ott még olasz nyelvű címmel),<sup>57</sup> a *Quartetto di tromboni*, és a *Suoni di tromba* kézíratai. A kéziratok írásképe rendkívül precíz és jól olvasható, még a bonyolult és sűrű kottaképek esetén is. Ugyanitt találtam rá Shakespeare: *Othello* színpadi zenéjének rézfúvós fanfárjára.<sup>58</sup> A színházi, televízió és rádióműsorokhoz komponált kísézőzenék jelentős rész a BTK Zenetudományi Intézete 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumának Szöllősy-gyűjteményéből érhető el, ahol a három anyagban találtam rézfúvós kamarazenei betétet: Zsurzs Éva: *Epeois akció*

---

<sup>55</sup> IX./c melléklet.

<sup>56</sup> IX./b melléklet.

<sup>57</sup> II./b melléklet.

<sup>58</sup> VIII./a melléklet.

(film),<sup>59</sup> Lengyel József: *Isten ostora* (rádió),<sup>60</sup> Plautus–Devecseri: *Amphitruo* (színmű).<sup>61</sup> A mellékletben becsatolt faksimile kottapéldák alapján kijelenthető, hogy Szöllősy az alkalmazott zeneszerzői gyakorlatában a tradicionális jelzőhangszer-faktúra megszólaltatására emelte ki a rézfúvókat a zenekari szövetből.

Általános érvényű kijelentés Szöllősy munkásságával kapcsolatban, miszerint az életmű három pólusának (tanár, zenetudós, zeneszerző) szerepe egyenértékű az életműben. A levelezést megismerve is ez a vélekedés körvonalazódott bennem. Szabó Csabának írt levelében ad hangot elégedetlenségének, hogy a Bartók-levelék kiadásával kapcsolatos munka elveszi az idejét a zeneszerzéstől. A zenetudományi munka időigényét, és komponálás nyújtotta alkotói örömét az alábbiak szerint vetette papírra: „Úgy tekintek arra a pillanatra, amikor ismét zenével foglalkozhatom, mint valami csodálatos, soha meg nem valósuló álmovilágra.”<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> VIII./b melléklet.

<sup>60</sup> VIII./c melléklet.

<sup>61</sup> VIII./d melléklet.

<sup>62</sup> Szöllősy András: *Szabó Csabának írt levél*, LFZE Könyvtár, 1980. március 3.

## 2. A Hundred Bars for Tom Everett – Száz ütem Tom Everettnak<sup>63</sup>

Az 1980-ban komponált, magyarul *Száz ütem Tom Everett-nek – basszusharsonára és három bongóra*<sup>64</sup> a zenekari hangszerekre írt XX. századi és kortárs magyar kamaraművek egyik legkomplexebb, és – felkészült előadóművészek kezében – egyik leghatásosabb kompozíciója. Az angol címadás egyértelműen az Egyesült Államokból érkező megrendelésnek köszönhető. A kompozíció kéziratán azonban még olasz nyelvű felirat – *Duettino per trombone basso e tre bonghi* – szerepel.<sup>65</sup> A szerző egyedülálló módon a szólóhangszer-faktúra kiegészítéseként bongót is szerepeltet a basszusharsona mellett. A felsőfokú előadóművészeti képzéseken is előszeretettel oktatják, mint a közérthető, de fajsúlyos modern kamarazene iskolapéldáját, ebből kifolyólag gyakran találkozhatunk vele ifjú rézfúvós művészek diplomahangversenyén. Az oktatási lehetőségeken túl zenetörténeti értelemben is időtálló koncertdarab, amely a világ különböző koncerttermeiben, eltérő zenei kultúrán szocializálódott közönség számára is értelmezhető kompozíció.

Megszóllaltatása magas szintű zenei és hangszeres hozzáértést kíván előadójától, par excellence a basszusharsona-játékmód szólista jellegű virtuozitásának elvárásaival. Egy egészen egyedülálló rézfúvós kamaramű, ami nem elsősorban szonórikus-felhangdús hangzásvilágával ragadja magát a hallgatót, hanem a szólóhangszer játékmód határolta korlátok között szerveződő zenei kifejezőmódok mesteri felvonultatásával. Szóllósy zeneszerzői inspirációja eltér a köztudatban megszokott alkotóművészeti ihletettségtől. Művei keletkezésének háttere gyakran egy megrendelés, amiben hathatósan közreműködtek a Zeneműkiadó Vállalat, majd utódja az Editio Musica Budapest munkatársai. A basszusharsona-ütő kamaramű Thomas G. Everett basszusharsona-művész megrendelésére íródott Varga Bálint András, az EMB promóciós menedzserének közbenjárásával.<sup>66</sup> Everettnak nem ez az első magyar megrendelése, Hidas Frigyes neki ajánlotta a *Meditáció* című szóló basszusharsonaművet, amely megrendelés szintén Varga közbenjárásával jött létre.<sup>67</sup> Varga Bálint András menedzseri tevékenysége jelentősen

---

<sup>63</sup> Kottapélda az I. mellékletben.

<sup>64</sup> Szóllósy András: *A Hundred Bars for Tom Everett*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1981.

<sup>65</sup> II./b melléklet.

<sup>66</sup> Thomas G. Everett (1944) basszusharsona-művész (USA) Az International Trombone Association alapító tagja és egykori elnöke.

<sup>67</sup> Hidas Frigyes: *Meditation for Bass Trombone to Mr. Tom Everett*, EMB, Budapest, 1980.

mozdította előre a magyar kortárszene nemzetközi elismertségét; munkásságát Boronkay Antal is méltatta a *Muzsika* hasábjain.<sup>68</sup>

Tom Everett egy kitűnő harsonás, akinek azt a kérését, hogy írjak számára egy darabot, Varga Bálint András közvetítette. Mondtam, hogy jó, és írtam neki egy darabot. Éppen száz ütemre jött ki, azért adtam neki ezt a címet, hogy Száz ütem Tom Everettnak.<sup>69</sup>

A kamaramű ősbemutatójára 1982. január 17-én került sor Cambridge-ben (Massachusetts, USA), amiről hangfelvételt küldött az előadó-megrendelő Everett. A felvétel viszont nem nyerte el a szerző tetszését, de az előadó is szabadkozott a koncerttermi viszonyok kedvezőtlen mivoltára. Erről tanúskodik az alábbi interjú idézet: „A darabot aztán Tom Everett bemutatta valahol egy templomban. Elküldte a koncert felvételét, és írt hozzá egy magyarázkodó levelet is, hogy nagyon hideg volt, nehezen lehetett a harsonán játszani.”<sup>70</sup> A magyarországi bemutató Balogh Sándor<sup>71</sup> basszusharsona-művészhez köthető. Hazánkban a Zeneakadémián hangzott el először a kompozíció a művész diplomahangversenyén 1982-ben. Az előadás alapján Szöllősy úgy ítélte meg, hogy ezen a hangversenyen valósultak meg teljes mértékben a darab megszólaltatásával szemben állított zeneszerzői elvárásai. Az előadásról így nyilatkozik a szerző egy interjújában:

A Zeneakadémián Balogh Sándor végzős harsonás játszotta el a diplomahangversenyén. Gyönyörűen csinálta. Csak néztem, hogy hogyan tud harsonázni. A rádiófelvételen is ő adta elő, az ütőhangszereken pedig Magda Tünde játszott.<sup>72</sup>

A diplomakoncerten elhangzott előadás hatására rendelte meg Hóna Gusztáv harsonaművész a *Quartetto di tromboni* című kompozíciót saját harsonakvartettje számára.<sup>73</sup> Thomas G. Everett mellett nagyot lendített a kompozíció tengeren túli népszerűsítésén és elterjedésén David Taylor<sup>74</sup> basszusharsona-művész, aki szintén

---

<sup>68</sup> Boronkay Antal: A 70 éves Varga Bálint András köszöntése, *Muzsika*, 2011. november 8.

<sup>69</sup> Bieliczkyné Buzás Éva: *Hogy is volt...? Beszélgetések Szöllősy András zeneszerzővel* <http://fonix-sarok.hu/hogy-is-volt-beszelgetesek-szollosy-andras-zeneszerzovel/> utolsó elérés: 2021.11.11.

<sup>70</sup> Uo.

<sup>71</sup> Balogh Sándor: basszusharsona-művész, zeneszerző. Zeneszerzői munkásságát az alábbi versenyeken díjazták: 1995 Monte Carlo-nagydíj, 1997 Brno-II. díj, 2001 Sanghaj-III. díj.

<sup>72</sup> Bieliczkyné, *id. mű*

<sup>73</sup> Szöllősy András: *Quartetto di tromboni*, EMB, Z 13249, Budapest, 1988.

<sup>74</sup> David Taylor (1944) basszusharsona-művész (USA)

kiadta a művet hangfelvételen.<sup>75</sup> Az egykori David Taylor növendék, Justin Clark 2014-ben megjelent CD-kiadványán<sup>76</sup> szintén szerepel a kompozíció, amelyet meleg fogadtatásban részesített a nemzetközi szaksajtó. Az *ITA Journal* recenziójában kiemeli a Szöllősy-kompozíció kreatív ütőhangszer alkalmazását, ami üde színfoltja a kiadványon szerepeltetett több zenetörténeti korszakot átfogó repertoárnak.<sup>77</sup> Érdekes megközelítés található a kompozícióról a Thomas G. Everett harsonaművész életművét feldolgozó disszertációban, amelynek címe *The contributions of Thomas G. Everett to bass trombone repertoire, literature and research*, szerzője Christopher J. Gassler. Gassler értekezésében kifejti, hogy Everett meg volt elégedve a kompozícióval, azonban időtartamát túl rövidnek ítélte meg. Tíz évvel később Everett megkereste Szöllősyt és további tételeket rendelt meg az eredeti mű kiegészítéseként. Tervei között akár a mű teljes szvitté történő továbbfejlesztése is szerepelt, de ez végül nem jött létre.<sup>78</sup>

## 2.1 Az ütőhangszerek

A mű szerkezeti felépítése a basszusharsona-szólam lineáris dallammozgása köré szerveződik, a szerepeltetett három bongó inkább dramaturgiai támpillér. Az ütőhangszerek alkalmazása önmagában kiemeli a darabot a Szöllősy-oeuvre-ből, mivel a szerző ütőhangszerekhez való viszonyulása inkább elutasító. Az avatott fül azonban meghallja a stilizált módon felcsendülő harangozást, a hegedűk speciális vonókezelési technikájával megidézett dobpergést, és sorolhatnánk még a szimfonikus zenekari hangszereken speciálisan kikevert perkusszív akusztikai elemeket.

A szerző művészetének metaforikus ütőhangszeres elemei differenciált ritmusvilágával a Szöllősy-féle paletta egyedi sajátosságai. Saját meglátása szerint az ütőhangszer direkt módon történő szerepeltetése közhelyszerűvé vált a XX. század folyamán. Bieliczkyné Buzás Évával folytatott beszélgetésében így nyilatkozik a bongó alkalmazásáról:

A darab basszusharsonára és ütőhangszerekre íródott. Először – és valószínű utoljára – alkalmaztam ütőhangszereket, három bongót. Már bánom. A vibrafon-hang például varázslatosan szép, de nem miattam, a zeneszerző miatt

---

<sup>75</sup> A Hundred Bars for Tom Everett (David Taylor, Gordon Gottlieb), *Past Tells*, New World Records/Counter Currents, CD-kiadvány, 1993.

<sup>76</sup> Justin Clark & The Tranzient Ensemble: *Permanent Transience*, NCD4094 2014, Neuklang Records, Ludwigsburg, Németország, 2014.

<sup>77</sup> Schaefer Donn: Audio/Video Reviews: Justin Clark & The Tranzient Ensemble - "Permanent Transience", *ITA Journal*, 2015. április 67–68. o.

<sup>78</sup> J. Gassler, Christopher: *The contributions of Thomas G. Everett to bass trombone repertoire, literature and research*, University of North Texas, Denton, USA, 2002. 30. o.

szép, hanem mert szép a hangszer hangja. Én azonban szeretem magam kitalálni, magam kikeverni a széphangzást. Ez az egyik oka, hogy idegenkedek tőle. A másik oka pedig az, hogy az én kortársaim között túl van használva az ütőhangszer és nem mindig indokoltan. Egy időben minden darab nagy üstdob tremolóval kezdődött.<sup>79</sup>

## 2.2 Tonális kapcsolódási pontok

A következő funkciós zenei okfejtések előtt le kell szögeznünk, hogy Szőllősy életműve szigorúan atonális eredetű zene. Nem kerülheti el figyelmünket, hogy a kompozíció C hangon indul és zár. Megfigyelhetők továbbá bizonyos funkciós síkok a műben, például a 15. ütem *Meno mosso* G tonális centrumra kivetített tematikus építkezés, vagy az *Andante religioso* szerkezeti egység kétszólamú korál-invokációja, ami határozott C tonális epicentrum köré szerveződik. A kompozíció két szerkezeti elemének lezárására is akkordfelbontást alkalmaz: a 30. ütemben Desz-dúr akkordfelbontás kiegészülve Esz és H hangokkal, a 79. ütemben pedig F-dúr felhangok kisszeptimmal. Kroó György így vélekedik Szőllősy tonális megnyilvánulásairól az *Élet és Irodalom* hasábjain: „[...] a tonális tájékoztatásért járó babérkoszorú joggal illeti meg Szőllősy Andrást is”.<sup>80</sup> A szerző ezek ellenére a vele készült interjúkban határozottan tiltakozott műveinek tonális szempontok alapján történő vizsgálata ellen.

## 2.3 A zenei párbeszéd

Már az első ütemekben megjelenik a szólóhangszeres előadás egy fontos kihívása: a műben lezajló zenei folyamatok párbeszédszerűségének megvalósítása többszólamú játékokra nem alkalmas hangszeren. A zenei párbeszéd ebben a kompozícióban a szerkezet több síkján is megvalósul. Kézenfekvő módon az ütőhangszer játékkal folytatott interakciók folyamán, de a basszusharsona-szólam önállóan is magában hordozza a zenei dialógus különféle megnyilvánulásait. A mű elején és végén az oktávon túli ugrások a különböző hangregiszterek (basszus-tenor) villámgyors kommunikációját keltik életre (4–13. ütem).

Egyértelműen párbeszédszerű az 56–69. ütemek között található *Andante religioso* szerkezeti egység. A 70. ütemtől az ellentétes artikulációk, differenciált

---

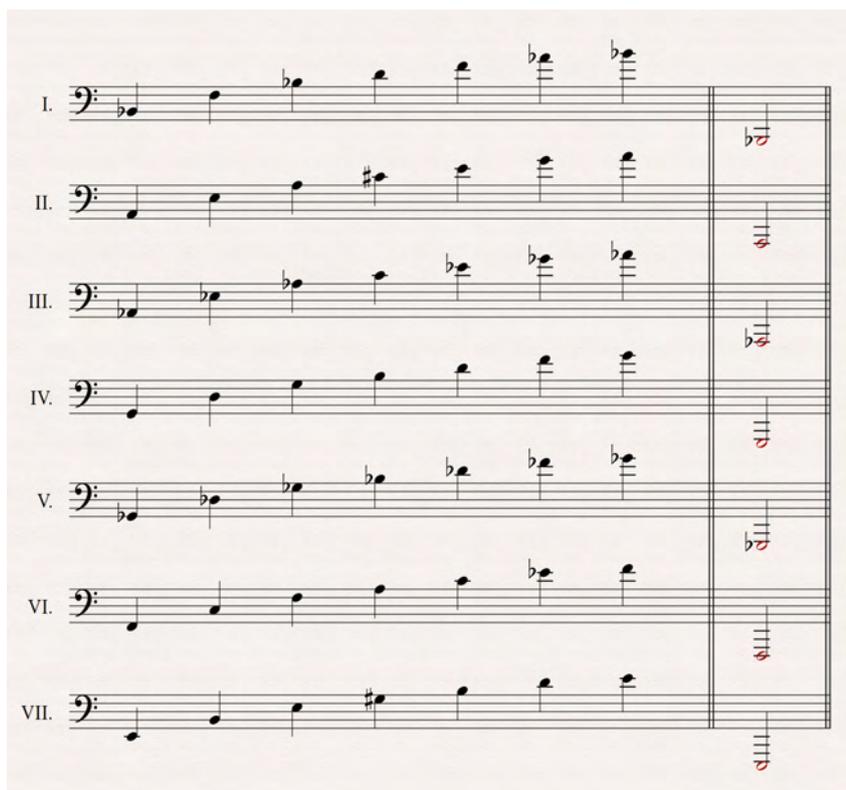
<sup>79</sup> Bieliczkyné Buzás Éva: *Hogy is volt...? Beszélgetések Szőllősy András zeneszerzővel* <http://fonix-sarok.hu/hogy-is-volt-beszelgetesek-szollosy-andras-zeneszerzovel/> utolsó elérés: 2021.11.11.

<sup>80</sup> Kárpáti János: *A magyar zeneszerzés mesterei-Szőllősy András*, Holnap Kiadó, Budapest, 2005. 53. o.

karakterek egymással szembeállítva kommunikálnak. Az ütő és harsona szólamok közötti párbeszéd egyik sajátossága a mű szinte teljes vonulatán megfigyelhető. Az ütőhangszer ritmikusan ellenpontozza a basszusharsona-szólamot, mindig akkor szólal meg, amikor a harsonának szünete van és fordítva. A két hangszer komplementer módon tölti ki az ütemekben rendelkezésre álló időtartamokat. Ez a fajta interakció alapvetően meghatározza a mű kétpólusú szerveződését, ettől csak a moderato szerkezeti egység kantiléna szakaszánál és az Andante religioso koráljánál tér el. Ezeken a helyeken ugyanis párhuzamosan kíséri a harsonát a bongó, egyfajta hangzó dialógust teremtve. A Bartók zenekari *Concerto* második tétele (melynek alcíme magyarul: Párok játéka) szintén párhuzamba állítható ezzel a kompozícióval, az alábbi szempontok alapján: a pergődob a Bartók-műben hasonló dramaturgiai szerepet tölt be, mint jelen esetben a bongószólam. A *Concerto* második tétele fúvós szólamainak párokba rendeződése értelmezhető a szimfonikus zenekari faktúrába integrált kamarafarmációnak (duó). További párhuzam, hogy a *Concerto* második tételében és a Szőllősy-műben is szerepel rézfúvós korál. Köztudott, hogy Szőllősy zenetudósként elvitathatatlan érdemeket szerzett a Bartók-oeuvre rendszerezésében. Mint az életmű tudós ismerője elképzelhető, hogy a zenei poézis ilyenfajta kifejezési formája, tudatosan vagy nem, hatással volt saját alkotói szándékainak megfogalmazására.

#### 2.4 A harsona felhangrendszere, tolókatremoló

A harsona tolókarendszerének sajátosságából adódóan ugyanazon hangok egy magasságban a tolóka fekvésein több helyen is jelen vannak, az aktuális csőhosszhoz tartozó felhangrendszer különböző pontjain elhelyezkedve. Minél távolabbi fekvésben szólaltatjuk meg ugyanazt a hangot, annál magasabb helyen szerepel az adott fekvés (tolókapozíció) felhangsorán.



1. ábra, A harsona felhangrendszere

Szőllősy ezt a hangszersajátosságot direkt módon, egyféle hangszerelési bravúrként használja, mikor egy kitartott hangon repetáltatja a harsonást és minden hangot más fekvésben ír elő (9., 14., 28–29., 44., 46–47. ütemekben). Érdekes, semmihez nem hasonlítható zenei hatást kelt ugyanazon hang különböző felhangsorokból történő kiragadása. A Kárpáti János által közreadott írások és beszélgetések gyűjteményében találunk egy kósza utalást a rézfúvós hangszerek natúr csőhosszhoz tartozó hangzásjelenségeiről, ami által tudatos szerzői eszköznek tekinthetjük az azonos hangok repetálását különböző fekvéspozíciókban.

Attól, hogy szelepeket tettek a kültre, attól csak rosszabb lett. [...] Wagner is naturkürtöket használt, köztük esz-kürtöt, f-kürtöt, b-kürtöt, aszerint, hogy melyikkel lehet naturban fogni a kívánt hangot. Ami egy bizonyos komponálási tudást igényel.<sup>81</sup>

A tolókatremoló-effektus tehát tudatosan eltér a rézfúvós hangszereken szimpla nyelvrepeticíóval azonos pozícióban vagy ventilkombinációval képzett tremolótól.

## 2.5 A tizenkétfokúság

<sup>81</sup> Kárpáti János: *A magyar zeneszerzés mesterei-Szőllősy András*, Holnap Kiadó, Budapest, 2005. 116. o.

A kompozíció szerkezeti felépítése – a korált leszámítva – egyértelműen dodekafon jellegű, de a tizenkétfokúság monotematikus sajátossága nem érvényesül, ugyanis a mű szerkezeti egységei több tizenkétfokú témát is felvonultatnak. A fent említett tények megvilágításában nem lehet dodekafón műnek nevezni a darabot. A kompozíció szerkezeti elvének legjobb meghatározása – Eimert terminusával élve – a „sorsisztémától mentes dodekafon forma.”<sup>82</sup> Találkozhatunk az összes fordítástípussal, de van olyan fordítás, ami csak bizonyos dodekafon témákban figyelhető meg. A darab tizenkétfokúságának jellegzetessége a hathangú tagolás, melynek erős szemléltetése az I. szerkezeti egység kilencedik ütemében szereplő átvezető motívum, amely az A-téma tizenkét hangjának kibontását megszakítva a 6. és 7. hang között szerepel. Ezeket túl a felvonultatott témák fordításai, variációi jellemzően hathangos felosztásban figyelhetők meg a szerkezeti egységek folyamán.

A darab több dodekafon témát tartalmaz, amelyeken megfigyelhetők a kompozíciós technika szerkesztési elvei, vagy ismétlődés nélkül szerepel bennük a tizenkét hang. A témák dodekafon arcéle mögött gyakran diatonikus modelleket (skála, hármas és négyeshangzat) figyelhetünk meg. Jellegzetes Szöllősy-féle eljárás az adott sor tagjain belül történő hangcsere (jellemzően a szomszédos hangok cserélnek helyet). A kompozíció dodekafon témáinak jellegzetessége a kis hangközökből építkezés. Ezen témák skálaszerű jellegét oktávon túli hangközlépésekkel ellensúlyozza a szerző például a 16–25. ütemek közötti szakaszban. Farkas Zoltán vélekedése a Szöllősy sorszerkesztéséről a *Muzsika* hasábjain: „a Reihe vázat fokozatosan kibontó, illetve a Reihe által kijelölt pályát újra és újra megfutó, ingaszerű dallamképzéssel dolgozik a zeneszerző”<sup>83</sup> A kompozíció fontos szerkesztési jelensége az interpoláció,<sup>84</sup> a sorok keresztezése és egymásba tolása. Több témánál is megfigyelhető, hogy hangkészletük bizonyos szakasza megegyezik, esetleg fordításban jelenik meg az egyik témában. Jellemző még, hogy az adott sortéma bizonyos szakaszai egymásnak valamilyen megfordításai. Az alábbi dodekafon témák szerepelnek a kompozíció szerkezeti egységeiben:<sup>85</sup>

---

<sup>82</sup> Eimert, Herbert: *Dodekafónia*, ford.: Várnai Péter, Zeneműkiadó, Budapest, 1969. 64. o.

<sup>83</sup> Farkas Zoltán: *Ars lamentations – donum vitae*, *Muzsika*, 2001. március, 16. o.

<sup>84</sup> Eimert, *id. mű*, 55. o.

<sup>85</sup> Azokban az esetekben mikor a több dodekafon témát is tartalmaz a kompozíció a különböző sortémák hangjait eltérő színű számozással jelöltem, hogy áttekinthetőbb legyen a kottapélda.

A: 1. 2. 3. [4. 2 : 1 : 4 : 1 : 2 5. 6.]\* [7. 8. 2 9.]\*\* 10. 11. 12.

sz7: c-esz-fisz-a sz7: f-asz-d-h sz7: cisz-e-g-b \*alap \*\*ráktükör

alap ráktükör

A1: 7. 8. 9. 10. 11. 12. 1. 2. 3. 4. 5. 6.

A-téma tritónusszal eltolva

sz7: g-b-cisz-e sz7: asz-f-h-d sz7: fisz-a-c-esz

A-téma tükör N2: 4. 2 : 1 : 4 : 1 5. 6. 7. 8. A-téma eredeti magasságában

A2: 10. 12. 11. rák: 9. 8. 7. 6. 5. alap: 1. 2. 3. 4.

sz7: g-b-cisz-e sz7: h-d-asz-f sz7: a-c-esz-fisz

diatonikus skálatörédek: c-d-e-f-g-asz-b

B: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

C: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

pentatón skálatörédek: h-cisz-e-fisz c-g-d-a f-asz-esz-b

D: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

hangközmodellek: 1 : 2 1 : 2 1 : 1 1 : 1

2. ábra, *A Hundred Bars for Tom Everett*: dodekafon témák

A-téma: Az első téma a kompozíció nyitó szerkezeti egységében figyelhető meg. Az A-témát uralkodótémaként is említhetjük, mivel ennek hangkészlete meghatározó a darabban. Előfordulási helye az I. a III. és a VII. szerkezeti egység. A téma jellegzetessége a kisterc építkezés, ami összesen három szűkszeptim akkord felbontása szerint rendeződik. A téma 4-5-6-7-8-9 hangjaiból álló szakasz hangközlépései szimmetrikusak (2:1:4:1:2),<sup>86</sup> ami alapján ezen szakasz fordításai között előfordulhatnak egyezések (A2-téma). A 7-8-9 szakasz pedig ráktükörfordítása a 4-5-6 szakasznak. Az A-téma variánsainak ismertetésénél az eredeti A-téma hangjainak számozását is feltüntettem, hogy jobban követhető legyen a variáció változása az eredeti témához képest.

A: c-esz-f-fisz-asz-a-cisz-d-e-g-b-h=1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12

<sup>86</sup> Ebben az esetben a hangközöket a lépések irányában számoztam.

Az A-téma hangkészlete három szűkszeptim akkordot alkot:

c-esz-fisz-a; cisz-e-g-b; d-f-asz-h

Az A-téma és variánsainak szűk hangközlépésekben történő lejegyzéséhez oktávon túli hangterjedelem szükséges. A téma hangjainak egymáshoz viszonyulását vizsgálva bizonyos komplementer-kromatikai összefüggés mutatkozik meg, mely a *Vonósnégyes*<sup>87</sup> sorában is megfigyelhető: a sortéma bizonyos hangjai célzottan egymásra helyezve (1–7. és 8–12.) emelkedő kromatikus skálát alkotnak.



3. ábra, Az *A Hundred Bars for Tom Everett* A-témája két oktávban

A1-téma: Az A-téma leggyakrabban előforduló variánsa. Elhelyezkedése lefedi a második és hatodik szerkezeti egységet. Jellemzősége, hogy kizárólag tritónusz (poláris viszony) távolságban szerepel az A-témától.<sup>88</sup> Hangkészlete teljes mértékben megegyezik az eredeti témájával, de az első hat és utolsó hat hangból álló szakaszokat felcseréli, tehát a hetedik hanggal indul és a hatodikkal zár a téma. A 4-5-6 és 7-8-9 hangok ráktükör kapcsolata itt is megfigyelhető, de itt a téma elejére és végére kerülnek.

A1: g-asz-b-cisz-e-f-fisz-a-h-c-d-esz=7-8-9-10-11-12-1-2-3-4-5-6

Szépen kirajzolódva egyedüli témaként uralja a II. és VI. szerkezeti egységek hangkészletét. A VI. szerkezeti egységben apró variációként a hetedik és nyolcadik hang helyet cserél a hangok sorrendjében.

A szűkszeptim akkordok által meghatározott hármastagolás itt is megfigyelhető:

g-b-cisz-e; fisz-a-c-esz; f-asz-h-d

A2-téma: A második variáns jellemzősége az eredeti A-téma bizonyos szakaszainak alap és rákfordítása, az eredeti A-téma utolsó három hangja pedig felcserélt sorrendben szerepel. Az A-téma első szimmetriai sajátosságai miatt az 5-6-7-8-9 hangokból álló szakasz rákfordítása megegyezik a nagyszekunddal letranszponált téma 4-5-6-7-8

<sup>87</sup> Szöllősy András: *Quartetto per archi*, Editio Musica, Budapest, 1988. bemutató: 1989. Kerkrade, Hollandia, Orlando Vonósnégyes

<sup>88</sup> Ezért ezt nem jelölöm külön a mellékletben szereplő elemzett kottában.

szakaszának tükörfordításával. Az A2-téma egyetlen előfordulási helye a VII. szerkezeti egység 80–86. ütemek közötti szakaszában figyelhető meg.

A2: g-h-b-e-d-cisz-a-asz-c-esz-f-fisz=10-12-11-9-8-7-6-5-1-2-3-4

B-téma: A tízhangú téma jellegzetessége a skálaszerű szekund építkezésében kimutatható két diatonikus skálatöredék: c-d-e-f-g-asz-b. A téma bizonyos hangjai között 1:2 arányú hangközmodell is megfigyelhető. Előfordulási helye a III. szerkezeti egységben van.

B: cisz-c-d-e-f-g-asz-b-a-h

C-téma: A téma anyaga nem egyezik a kompozíció többi tematikus anyagával. Tizenkét hangból áll amelyek pentaton modellek alapján három részre tagozódnak:

h-cisz-e-fisz; f-asz-esz-b; c-g-d-a.

Ez a három modell nagyterc távolságra van egymástól, így a Lendvai-féle tengelyrendszer alapján a nagyterc tengelyhez köthetők. Az előfordulási helye kizárólag a III. szerkezeti egységben figyelhető meg.

C: c-g-h-cisz-e-fisz-d-f-asz-esz-b-a

D-téma: A tizenkét hangból álló téma 2-3-4-5 és 6-7-8-9 szakaszai rátkülfordításban állnak egymással. Ezen túl 1:2 és 1:1 arányú hangközmodellek is kimutathatók a témában.

D: h-c-d-cisz-e-esz-fisz-f-g-a-asz-b

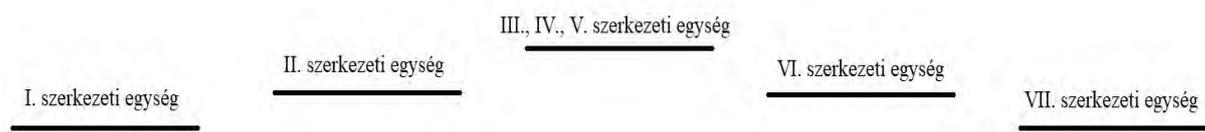
A D-téma előfordulási helye kizárólag a VII. szerkezeti egységben található.

## 2.6 A forma

A mű elkülönülő szerkezeti egységei:

1. táblázat, <i>A Hundred Bars for Tom Everett</i> szerkezeti egységei.	
I. szerkezeti egység	1–13. ütem: Allegro
II. szerkezeti egység	15–28. ütem: Meno mosso
III. szerkezeti egység	33–41. ütem: Moderato
IV. szerkezeti egység	42–55. ütem: kiterjesztett átvezető anyag
V. szerkezeti egység	56–69. ütem: Andante religioso
VI. szerkezeti egység	70–75. ütem: Allegro 2.
VII. szerkezeti egység	80–100. ütem: Allegro molto

A szerkezet visszatérő jelenségeit vizsgálva nyilvánvaló lesz, hogy az I.-VII. és II.-VI. szerkezeti egységek rokon anyagokból építkeznek, ami alapján megállapítható az egyedien kezelt hídforma, abban az esetben ha a III., IV., V. szerkezeti egységet középső elemként értelmezzük a 4. ábrán látható elrendezésben.



4. ábra, *A Hundred Bars for Tom Everett* hídforma felosztás

#### I. szerkezeti egység: Allegro (1–13. ütemig)

A kompozíció első szerkezeti egységének uralkodó hangkészlete az A-téma sora, amely a bongó három ütemes bevezetését követően indul C hangról. Az I. szerkezeti egységben az A-téma hangjai nem egymás mellett sorakozva hangzanak el, hanem az elhangzott sor hangjait szabálytalanul újraindítva alkalmanként kibővülve a következő hanggal, ameddig el nem hangzik a teljes hangkészlet. A hetedik ütemben váratlanul egymás után elhangzik az A-téma első öt hangja, ami a nyolcadik ütemben ráfordításban is szerepel. A kilencedik ütemben szerepel a kompozíció sajátos átvezető anyaga a bongó+tolókatremoló, melynek szerepe a sortéma közepén a hatodik és hetedik hang között a tizenkétfokú téma hathangú felosztásának érzékeltetése.<sup>89</sup> A 10. ütemtől kezd kibontakozni az A-téma utolsó hat hangja hasonló elv alapján (hangismétlődések közbeiktatásával). Az A-téma dodekafon hangkészlete az alábbiak szerint szerveződik az I. szerkezeti egység folyamán:<sup>90</sup>

alap
rák  
 A: **1+1-2+1-2-3+3-4+1-2-3-4-5-4-3-2-1+5-6** tremoló **7+7-8+7-8-9+9-10+7-8-9-11-12**

#### II. szerkezeti egység: Meno mosso (15–28. ütemig)

A szerkezeti egység hangkészlete az A-téma első variánsa az A1-téma, mely tritónusszal transzponálva fisz hangról építkezik. A hangkészlet könnyen beazonosítható, mivel

<sup>89</sup> Nem pedig két szerkezeti egység összekötése, mint ahogy jellemző a darabban.

<sup>90</sup> A sorok fő hangjait 14-es félkövér, a hangismétlődéseket szimpla 10-es betűmérettel jelöltem.

egymás után kizárólag sorban hangzanak el a téma hangjai a szerkezeti egység folyamán. A hathangú tagolás olyan módon érvényesül, hogy a hangsor a 7. hanggal indul, majd a 12. után jön a téma első hat hangja (7–12.+1–6.) Először az A1-téma első négy hangja hangzik el – egymás után kétszer – nyolcad értékekben halkan suttogó dinamikai karakterrel, majd minden egyes ismétlésnél eggyel több hang adódik hozzá a hátralevő nyolcból, mígnem teljes egészében elhangzik a téma 12 eleme. Ez a fajta hangonkénti fejlesztési elv megfigyelhető Beethoven I. szimfóniájának IV. tételében is.<sup>91</sup> Az A1-téma összes hangjának elhangzása váratlanul a 11–6. hangig tartó szakasz ritmikai aprózódásával valósul meg a 25. ütemben (az ütem utolsó három nyolcadát egyenlő értékű nyolc hangra elosztva). Az egység meghatározó artikulációs karakterei a 7–10. témaszakasz piano és staccato játékmódja, és a 11–6. hangokat átfogó szakasz fortissimo és marcato játékmódja, tehát artikulációs karakterek nem igazodnak a hathangú tagoláshoz és az alábbi hangcsoportok szerint rendeződnek:

A1: 7-8-9-10: pianissimo+staccato; 11-12-1-2-3-4-5-6: fortissimo+m marcato.

III. szerkezeti egység: Moderato (33–41. ütemig)

Jellemző, hogy Szöllősy atonális kontextusban sem mond le a dallam jelenlétéről. Ezt bizonyítja a 33–41. ütemek között elhelyezkedő Moderato szakasz. A III. szerkezeti egységben dallamív alatt szerepel az A-téma első hét hangja. Először eredeti magasságában majd nagyszekunddal lejjebb transzponálva. Jelen van továbbá a B-téma teljes hosszában, illetve a csak itt megtalálható C-téma is. A dallamosság szempontjából egyedülálló ez a szerkezeti egység, mivel a kompozíció folyamán csak itt szerepel nemesen zengő, szonórus harsonahangzású legato játékmód. További dallami utalás C-témában szereplő három pentaton modell, és a B-témában uralkodó moll jellegű diatonikus skálatöredék. A szerkezeti egység lírai indíttatását fokozza, hogy a bongót ütők helyett kézzel szólaltatja meg az előadó.

Átvezető szakaszok

A kompozíció bizonyos szerkezeti egységei között hosszabb-rövidebb átvezető szakaszokat találhatunk. A rövid átvezető szakaszokban jellemzően tolókatremoló, arpeggio futam, glissando, és vibrato-effektusokat vonultat fel a basszusharsona, az ütőhangszer pedig tremoló anyagot játszik. Ezek a szakaszok az alábbi helyeken

---

<sup>91</sup> II./a melléklet.

találhatók: az I. és II. szerkezeti egység között a 14. ütemben, a II. és III. szerkezeti egység között a 28. ütem negyedik nyolcadától a 32. ütemig, a VI. és VII. szerkezeti egység között a 76–79. ütemekkel behatárolt szakaszban.<sup>92</sup>

A hosszabb átvezető szakasz a 42–55. ütemig terjedő kiterjesztett átvezető anyag, amely önálló, IV. szerkezeti egységként szerepel. A szakaszon belül háromszor figyelhető meg a tolókatremoló szerepeltetése. A szakasz a glissandók sűrű alkalmazása miatt is elkülönül a kompozíció többi szerkezeti egységétől. A legfontosabb ok, ami miatt önálló szerkezeti egységként szerepel az a 49–52. ütemek közötti szakaszon található önálló zenei anyag: esz-cisz-h-c-asz-f, illetve a 48. ütem utolsó nyolcadán található négy hangból álló kromatika, mely jelenség csak itt figyelhető meg a darabban. A IV. szerkezeti egység szerveződésének meghatározó elve a harsonán megszólaltatható effektusok felvonultatása, háttérbe szorítva a többi szerkezeti egységben uralkodó hangkészletalapú fejlesztést.

V. szerkezeti egység: Andante religioso (56–69. ütemig)

A szerkezeti egység megszólaltatása a hangszerbe történő éneklés technikájával valósul meg. A párbeszédkarakter és a kétszólamúság explicit megidézésére gyakori eljárás XX. századi és kortárs szerzőinknél a fúvós szólóművekben párhuzamosan hangszerbe éneklő szerkezeti egységek alkalmazása. A technikai elem megszólaltatása különös figyelmet kíván, mivel az ajkak rezegtetése mellett egy időben intonálva kell megszólalnia az énekelt dallamnak is, ami meglehetősen korlátozza az ilyen módon előadott zene dallammozgását és hangterjedelmét. A korál strófaszerkezete és a dallamvonal diatonikus lépései erős zenetörténeti asszociációkat ébresztenek. A szerkezeti egység diatonikus hangkészlete eltér a kompozícióban felvonultatott témáktól. Erősen kontrasztál a darab dodekafon jellegű szerkezeti egységeivel. A tizenkétfokú környezetben mintegy gyertyaként fénylik: isteni hang a profán zenei kontextusban. A korál szakasz a mű szerkezeti egységei közti elhelyezkedése alapján is kitüntetett helyen szerepel. A mű terjedelmére kivetített (0,618-es szorzóval meghatározott) pozitív aranymetszésponton foglal helyet, egyfajta archaikus formai arányosságérzetet demonstrálva. A szakasz – hasonlóan a darab kezdő és záróhangjához – c hangon indul és c hangon zár. A stilizált korál-invokáció visszatérő színfoltja a Szöllősy-életműnek a *Musiche per ottoni*, *Miserere*, *Töredékek*, *Trasfigurazioni*, *Musica per Orchestra*, *Sonorità*, *Lehellet*,

---

<sup>92</sup> Hasonló jellegű anyag található az I. szerkezeti egység közepén a 9. ütemben. Az I. szerkezeti egység hangkészlete csak a 13. ütemre bontakozik ki, ezért ennek funkciója nem lehet zárás vagy átvezetés.

*Planctus Mariae, Tristia, Elegia* és a *Paesaggio con morti*<sup>93</sup> kompozíciók tételei/szerkezeti egységei között is megtalálhatóak.<sup>94</sup>

#### VI. szerkezeti egység: Allegro 2. (70–75. ütemig)

A 70. ütemtől kezdődő szakaszban a 15. ütemnél megfigyelhető dodekafon fejlesztéshez hasonló folyamatot fedezhetünk fel. A II. szerkezeti egységben szereplő A1-téma annyiban módosul, hogy az 7-8-9-10 szakasz 8-7-9-10 sorrendben ismétlődik ingaszerűen, legato ívekben rendezve. A dallamív alatt halkan vissza-visszatérő 8-7-9-10 szakasszal erősen kontrasztál a téma 11–6. hangokból álló szakasz felépülése, amely forte hangerővel, pregnáns marcato hangindítással válaszol, dinamikai és artikulációs ellenpontként. Mintegy párbeszédszerűen kommunikál a lírai legato a száraz hatású, kalapácsütés-szerűen éles hangindításokkal. Az artikuláció alapján történő tagolás a II. szerkezeti egységhez nagyon hasonló hangcsoportokat hoz létre:

8-7-9-10=piano+legato; 11-12-1-2-3-4-5-6=forte+marcato

A 15. ütemnél megfigyelhető hasonló karakterrel ellentétben a bongók szerepeltetését itt mellőzi a szerző.

#### VII. szerkezeti egység: Allegro molto (80–100. ütemig)

A 80. ütemtől kezdődik a mű záró szerkezeti pillére, amelynek meghatározó ismertetőjegye a bongó és basszusharsona-szólam közötti motorikus párbeszéd. Az A-téma bizonyos hangcsoportjai eredeti magasságában, kisszekunddal feljebb, illetve nagyszekunddal lejjebb is megfigyelhetők. Kizárólag ebben a szerkezeti egységben hangzik el a D-téma teljes hosszában, valamint egy 2–6. hangokat magában foglaló sorszelet nagyszekunddal feljebb.<sup>95</sup> A basszusharsona és a bongók anyaga állandó mozgásban ingázik, így állítva össze egy szünet nélküli komplementer szerkezetet. Végül a basszusharsona C hangon zárja a kompozíciót, mely megegyezik a darab első hangjával. A szerkezeti egység folyamán az A2 és D-témák hangismétlődések közbeiktatásával hangzanak el az alábbiak szerint:<sup>96</sup>

---

<sup>93</sup> Szöllősy András: *Paesaggio con morti*, Editio Musica, Budapest 1993, ajánlás: Frankl Péter; bemutató: Orkney Island, 1988.

<sup>94</sup> Farkas Zoltán: Korálok és harangok Szöllősy András műveiben, *Muzsika*, 1996. március 6–7 o.

<sup>95</sup> A D-téma hangismétlődések nélkül hangzik el N2-vel feljebb.

<sup>96</sup> A fő hangokat 14-es félkövér, a hangismétlődéseket szimpla 10-es betűmérettel jelöltem.

A2: **10-12**+10-12-**11**+11+**9-8**+9-8+9-8-**7**+10-12-11-9-8

+9-8-7-10-**6**+6-**5**+10-5-6+5-6-1+6-**1-2-3-4**<sup>97</sup>

D: **1-2-3-4**+2-4-2+**5-6**+5-6+**7-8**+7-8+**9**+7+**10-11**+10+**12**

## 2.7 A mű utóélete

A mű napjainkban is népszerű, sűrűn játszott XX. századi kompozíció. Egyedülállóan szellemes modora, eseménydús virtuóz zenei formavilága hamar népszerűvé tette harsonás szakmai körökben. Magyarországon először Balogh Sándor<sup>98</sup> tolmácsolásában rögzítették, amely interpretáció napjainkban is példaértékű előadás. A 2021-es Szöllősy-év már februárban ígéretes koncert szervezésére adott lehetőséget a Zeneakadémián: Kurtág<sup>95</sup>–Szöllősy100 címmel. A hangversenyen elhangzott a kompozíció, ahol a recenzió meleg fogadtatásban részesítette Kozma Cristopher (basszusharsona) és Hencz Kornél (bongó) kiváló előadását: „A vidám darabot Kozma Cristopher basszusharsonán és Hencz Kornél bongókon adta elő virtuóz, párbeszédes, vitatkozó-perlekedő, néha elmélyült, néha humoros módon, a harsonás például beleénekel az ansatzba.”<sup>99</sup> Paul Garza basszusharsona-művész doktori hangversenyén Juwan Blanton ütőhangszeres közreműködésével hangzott el a kompozíció, melyet 2017. október 4-én az University of Houston egyetemen rendeztek meg.<sup>100</sup> Adam Kosberg basszusharsonán és Trent Shuey ütőhangszeren szólaltatta meg a művet a 2013. október 17-én az University of Illinois at Urbana Champaign egyetem hangversenytermében.<sup>101</sup> A kompozíció elhangzott 2002 július 5-én a braziliai Campos do Jordão városában megrendezett zenei fesztiválon, ahol Darrin C. Milling adta elő basszusharsonán, ütőhangszeren pedig Elizabeth del Grande működött közre. A művet Veér Mátyás basszusharsona-művész két alkalommal is előadta: A diplomahangversenyén 2006 júniusában a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen – kamarapartnerre volt Varga Zoltán Mihály –, illetve a 2017. április 11–15. között megrendezett Lille Trombone Festival keretein belül Franciaországban, ahol Swann van Rechem működött közre a bongókon. A kompozíció elhangzott továbbá

---

<sup>97</sup> Az eredeti A2 téma így szerepelnek sorban:10-12-11-9-8-7-6-5-1-2-3-4

<sup>98</sup> Balogh Sándor: harsonaművész, zeneszerző Lásd bővebben:

<https://info.bmc.hu/index.php?node=artists&table=ZENESZ&id=2012>

<sup>99</sup> Weber Kristóf: KURTÁG 95–SZÖLLŐSY 100: A KONCERTRŐL, *PRAE a művészeti portál*, utolsó elérés: 2021.02.27. <https://www.prae.hu/article/11970-kurtag-95-szollossy-100-a-koncertrol/?fbclid=IwAR00xQMNYptZiHFK6YF4H0yoGggfmxXuvNDPPwfxX2vT5GKbRL-p0XjxvY> utolsó elérés: 2021.11.11.

<sup>100</sup> <https://paulvgarza.com/> utolsó elérés: 2021.11.11.

<sup>101</sup> [www.trentshuey.com](http://www.trentshuey.com) utolsó elérés: 2021.11.11

Vörös Péter basszusharsona-művész Szegedi Tudományegyetem Zeneművészeti Karán megtartott diplomahangversenyén 2011 júniusában, Szegény István közreműködésével. Németi Nándor basszusharsona-művész szintén játszotta a darabot diplomahangversenyén Németországban a Hochschule für Music Franz Liszt Weimar egyetemen 2003. november 25-én.

Napjainkban egy adott mű előadói gyakorlatának összehasonlítására és játszottságának felmérésére hasznos adatokat szolgáltatnak a közösségi videómegosztó portálok. A Youtube videómegosztó csatornán – dolgozatom véglegesítésekor – tizenegy felvétel található a kompozícióról, túlnyomórészt amerikai előadóművészek tolmácsolásában. A Szöllősy-oeuvre játszottsága még az egykor nagy sikerű művei esetén is elég alacsony. Elmondható, hogy Szöllősy életművének ez a 100 üteme 1982-es bemutatója óta szinte folyamatosan repertoáron van a magyar hangversenytermekben és külföldön egyaránt.

### 3. Quartetto di tromboni – Harsonakvartett<sup>102</sup>

Általános érvényűnek vélt kijelentés Szőllősy műveinek jelentéstartalmáról a halál és a gyász kifejezésmódjainak jelenléte. A *Harsonakvartett* – és általában a rézfúvós művei – ezzel ellentétben sajátos vidámság megtestesítője a drámai életműben. A szerző ezt a kamara-kompozíciót Hőna Gusztáv harsonaművész megrendelésére írta és Sarlós Lászlónak ajánlotta, aki a Zeneműkiadó Vállalat<sup>103</sup> (napjainkban Editio Musica Budapest) akkori igazgatója volt.<sup>104</sup> A művet a Hőna-Harsonakvartett mutatta be 1986-ban – keletkezésének évében – a Magyar Rádióban. A kvartett megírásának inspiráló eseménye a *Száz ütem Tom Everettnék basszusharsonára és bongóra* című mű magyarországi bemutatója volt. Hőna Gusztáv<sup>105</sup> az előadás hatására konkrét megrendeléssel állt elő saját harsonakvartettje<sup>106</sup> számára. A részletekre így emlékezik a szerző:

Az új harsonadarab megírását Hőna Gusztáv és társai kényszerítették ki belőlem. Azzal a meglepő hírrel álltak ugyanis elő, hogy mennek valahova koncertezni, ahol az én új darabom már ki is van plakátozva. És mi a címe? – kérdeztem. Az egyszerűség kedvéért *Harsonakvartett* – volt a válasz. Ha már ki is van plakátozva, akkor mit tehettem volna mást, megírtam a *Harsonakvartettet*.<sup>107</sup>

A szólamok megszólaltatása speciális felkészülést igényel, mivel eltér a harsonafaktúra jellegzetes megszólaltatási formáitól. Általánosságban elmondható Szőllősy kompozíciós technikájáról, hogy nem mindig hangszereszerű. Hangszerelési gyakorlatáról ő maga így nyilatkozik Kárpáti Jánossal folytatott beszélgetésében:

Én a hangszereket úgy ismertem meg, hogy – őszintén megmondom – soha nem volt a kezemben egyik sem. Különböző hangszerelési könyvekből tanultam meg, és azt hiszem, ez az, amit nagyjából tudok. Fúvós barátaim azt

---

<sup>102</sup> Kottapélda a III. mellékletben.

<sup>103</sup> A Zeneműkiadó Vállalat történetéről részletesen: <https://www.emb.hu/page/about> utolsó elérés 2021.11.11.

<sup>104</sup> Sarlós László 1967–1986 között az EMB igazgatója. Révész Dorrit: „Hát itt hagyott minket, Főnök úr?!” *Muzsika*, 2002. december, belső borító

<sup>105</sup> Hőna Gusztáv: Liszt-, Bartók-Pásztory-, Artisjus-díjas harsonaművész, a Magyar Művészeti Akadémia levelező tagja.

<sup>106</sup> Hőna Gusztáv 1982-ben alapította a Hőna-Harsonakvartettet alapító tagok még: Kácsik Jenő, Cserhádi János tenorharsona, Balogh Sándor basszusharsona.

<sup>107</sup> Bieliczkyne Buzás Éva: *Rádiófónia*, 4. kötet, MEK 14630/4, 242. o.

mondták: nézd meg, mettől meddig terjed a hangszer, és közben írd amit akarsz, a mi dolgunk azt megcsinálni.<sup>108</sup>

Kiadott felvétel nem jelent meg a műről, illetve harsonás szakmai napok, találkozók, rézfúvós kamaraestek programján ritkán hangzik el. Szöllősy merész, kísérletező kedvéről tesz tanúbizonyságot ez a kompozíció, különös tekintettel a harmadik tétel kisterc mozgásformáira, ahol Steve Reich minimalista világát igyekszik megidézni.<sup>109</sup> A harmadik tétel hangszerelési szempontból szintén figyelmen kívül hagy néhány szempontot a fúvóshangszeres játék fiziológiai sajátosságai közül. A saját alkotásaival mindig nagyon kritikus hangnemben nyilatkozó szerző így vélekedik a darabról Bieliczkyné Buzás Évával folytatott beszélgetésében.

[...] a darab végén próbálkoztam egy Steve Reich-féle újdonsággal: egy kistercet fújnak, ami mindig megy tovább, és alakul mássá – ilyen guruló dolog. Csak arra nem figyeltem eléggé, hogy a harsonát megfújni, ahhoz tüdő kell, és ha én 3 percig fújatom egyfolytában, akkor ők kigyilkolódnak. A fáradtság miatt aztán már nem úgy szól a darab, ahogy a kottában le van írva.<sup>110</sup>

### 3.1 I. tétel Molto Allegro

#### 3.1.1 Tonális kapcsolódási pontok

A tonális gondolkodás ellentétes Szöllősy alkotói elveivel, azonban tény, hogy a tétel első akkordja f hangra épített dúr nagyszeptim (továbbiakban hyperdúr)<sup>111</sup> akkord, és a záróakkord szintén ugyanez a négyeshangzat. Az F-hyperdúr akkord egyfajta tonális középponttá válik az első tétel folyamán, ezen túl megkönnyíti a tétel szerkezeti egységei közötti formai tájékozódást is. Megfigyelhetjük az első (1–4. ütem) a negyedik (77–80. ütem) és az ötödik (97–99. ütemig) szerkezeti egységben is. A klasszikus zene funkciók összefüggései, összhangzattani szabályai nem figyelhetőek meg a tétel folyamán. Erős tonális utalásnak mondható a kompozíció alapsorának 5-6-7. hangja által megszólaló moll hármashangzat felbontás. A harmadik szerkezeti egység mozgásformáinak funkciók kör irányait követő pozíciói szintén nehezen érzékelhetőek, mintegy tonális vízjelek a dodekafon szerkezet hátterében.

---

<sup>108</sup> Kárpáti János: *A magyar zeneszerzés mesterei-Szöllősy András*, Holnap Kiadó, Budapest, 2005. 38. o.

<sup>109</sup> Lásd bővebben a harmadik tételt feldolgozó alfejezetnél.

<sup>110</sup> Bieliczkyné, *id. mű*, 242. o.

<sup>111</sup> Lendvai Ernő: *Szimmetria a zenében*, Kodály Intézet, Kecskemét, 1994. 42. o.

### 3.1.2 A tizenkétfokúság

A második szerkezeti egység 23. ütemében kantiléna jellegű téma indul. Ez az a dallami utalás, amelyben exponálódik a mű alapsora. A sor első megjelenése a 26–32. ütemekkel behatárolt szakaszon figyelhető meg. A sor egymás után kétszer alaphelyzetben szólal meg, majd egy tiszta kvarttal feljebb transzponálva is elhangzik az első szólamban. Az első szólamot ellenpontozza a basszusharsona a 32. ütemben induló alapsor témával, amely megszakítás nélkül kétszer hangzik el.

A zenemű tizenkétfokú sora oktávon belül bontakoztatja ki kisterc és kisszekund lépések által meghatározott, dallamívszerűen megrajzolt, melodikus jellegét. Tonális sejtet képez a sor 5-6-7 szakasza, ami moll hármashangzatot alkot. A 8-9-10 szakasz pedig az 1-2-3 rákfordítása. A sor felvezetése az első hangok többszöri újraindításával történik az alábbiak szerint:

1-2-3+1-2-3-4-5+1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12

A sor háromszori újraindulást követően bontakozik ki. A sor fejlesztése elvonatkoztatott módon emlékeztet a schönbergi értelemben vett mondat tagolására és belső ismétlődéseire (2+2+4). Ahol az előtagban az első két ütemének anyaga ismétlődik, az utótagban pedig ezek variációja hangzik el.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'alapsor:' and 'alap' above it. It contains 12 notes: 1. C, 2. D, 3. E, 4. F, 5. G, 6. A, 7. B, 8. C, 9. D, 10. E, 11. F, 12. G. The bottom staff is labeled 'rákfordítás:' and 'rák' above it. It contains 12 notes: 12. G, 11. F, 10. E, 9. D, 8. C, 7. B, 6. A, 5. G, 4. F, 3. E, 2. D, 1. C.

5. ábra, A *Quartetto di tromboni* sor és rákfordítása

A kvartett alapsora egyetlen fordításban figyelhető meg szinte teljes terjedelmében,<sup>112</sup> ez pedig a rákfordítás, amely az 5. ábrán látható.<sup>113</sup> Szöllősy így vélekedik Kárpáti Jánossal folytatott beszélgetésében saját dodekafon szerkesztési elveiről:

Ez a technika nekem ötletet adott, de nem lettem ortodox dodekafonista zeneszerző. Mivel a 20. században a tizenkét, egyenlő félhangokból álló hangrendszer visszavonhatatlan tényvé vált, én is ebből a hangkészletből

<sup>112</sup> A 12.-től a 2. hangig.

<sup>113</sup> Lásd részletesen a 3.1.3 alfejezetben.

kiindulva komponálom műveimet, és arra törekszem, hogy a művekhez prekoncepiált tizenkétfokú sorokkal strukturális egységet hozok létre, amely egyértelműen határozza meg a kompozíció valamennyi – vagyis lineáris és vertikális – mozgását.<sup>114</sup>

Annak ellenére, hogy Szőllősy meglehetősen szabadon kezeli a dodekafon szerkesztés törvényszerűségeit a *Harsonakvartett* alapsora szigorúan szerkesztett, megjelenési formáinál általában végig elhangzik a teljes sor és nem szakítja meg azt hangismétlődésekkel.<sup>115</sup> A tizenkétfokú konstrukció fegyelme elsősorban a Reihe horizontális kialakításán figyelhető meg.

Az alapsor sokszínű formai megjelenéseit változatos ritmikai képletekkel és a különböző hangmagasságokba történő transzponálással éri el a szerző. Az alapsor akkordikus megjelenési formái négy esetben figyelhetők meg az első tételben.<sup>116</sup> Az első három alkalommal mindjárt a sor lineáris elhangzása előtti 23. és 26. ütemben.<sup>117</sup> A negyedik akkordszerű megszólalás az V. szerkezeti egységben figyelhető meg a 89. ütemben. Az akkordszerű megjelenés jellemzően a sor 1–5. csoportjának hangjai alkotják. Az alapsor bachi kapcsolódási pontjairól az 1.2 fejezetben olvashatunk.

### 3.1.3 Az I. tétel szerkezeti egységei

A kamaradarab tételeken belüli formaképző jelenségei megkövetelik, hogy az első és harmadik tétel esetén foglalkozzam a szerkezeti egységek elhelyezkedésével, így segítve az olvasót a műben és a dolgozat szövegkorpuszában való tájékozódásban.

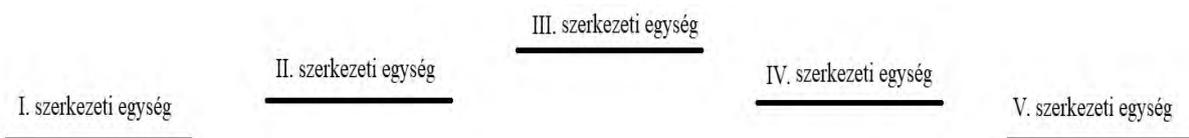
2. táblázat, a <i>Quartetto di tromboni</i> I. tétel szerkezeti egységei.	
I. szerkezeti egység	1–21. ütem: csíramotívumok
II. szerkezeti egység	23–45. ütem: cantabile a sor megjelenése
III. szerkezeti egység	47–69. ütem: repetitív zenei anyag
IV. szerkezeti egység	71–76. ütem: rákfordítás
V. szerkezeti egység	77–99. ütem: repríz

<sup>114</sup> Kárpáti János: *A magyar zeneszerzés mesterei-Szőllősy András*, Holnap Kiadó, Budapest, 2005., 127–128. o.

<sup>115</sup> Kivételek ez alól a 70–74. ütemek közötti szakaszban található rákfordítások, melyekből hiányzik az 1. hang.

<sup>116</sup> Spontán akkordikus együtthangzások szerepelnek még a 70–76. ütemek közötti szakaszban.

<sup>117</sup> III./a melléklet.



6. ábra, *Quartetto di tromboni* I. tétel hídforma felosztása

Az I. és V. szerkezeti egység ritmuskarakterei és témafejlesztése erősen rokon értelmű anyagok, valamint a II. és IV. szerkezeti egység kapcsolódási pontja a tizenkétfokúság, ugyanis csak ebben a két szerkezeti egységben szerepel az alapsor. Megállapítható tehát a II. szerkezeti egység anyagának visszatérése a IV. egységben.<sup>118</sup> Ezek tudatában a tétel szerkezeti egységében értelmezhető az egyedien kezelt hídforma (6. ábra).

I. szerkezeti egység: csíramotívumok (1–21. ütemig)

7. ábra, *Quartetto di tromboni* I. tétel 1–4. ütem

A harmadik ütemhez érve a 4/4 ütemmutató hangsúlyérzetét elbizonytalanítja a folyamatosan bővülő téma, amelynek bővülése csíramotívum-szerűen fejlődik. (7. ábra). A csíramotívumok nyolcadcsoportjainak száma:

5, 7, 9, 3, 11, 13/16, 18, 12/13-glissando-7, 8, 4, 3, 1

A glissando-effektus minden esetben tritónusz hangközt ível át a 13–15. ütemek közötti szakaszon. A kotta- és a hangzaskép nyolcad mozgásokkal feszesen halad előre, mégis olyan érzetet kelt, mintha sietni akarna a mű, esetleg talán gyorsul is; de a tempó valójában egységes és feszes tartást kíván az előadó együttestől.

<sup>118</sup> A rokonság nem annyira egyértelmű, mert a II. szerkezeti egységben a sor kantilénás-polifón szerkezetben szerepel; míg a IV. egységben rákfordításban is és imitációs módon, kvintválasz-szerűen jelenik meg.

A folyamatosan növekedő motívumok kisszekundokban egymás felett haladnak, melyet az éles marcatóval indított F-hyperdúr akkordok impulzusszerűen megszakítanak, hogy újraindulva egy negyed értékkel hosszabbak legyenek (7. ábra). A Szöllősy-féle motivikus fejlesztésnek ez tipikus kézjegye: nem vonultatja fel rögtön a teljes témát, mindig csak egy egységet (ami lehet a sor egy hangja, vagy egy ritmusképlet) ad hozzá, majd újra kezdi; közben a hangsúlyos részek is saját életre kelnek, elszakadva a mű ütemmutatójára jellemző hangsúlyos helyektől. Ez a szerző zenei humorának egyfajta sajátossága, a téma kiteljesedésének frappáns kibontakoztatása. Hasonló motívumfejlesztő építkezés figyelhető meg a *Paesaggio con morti* című zongoramű indulásánál. A négy szólam egymáshoz viszonyítva szűk távolságban helyezkedik el, ebből fakadóan visszafogott atmoszférájú, szerkezeti szempontból inkább ellenpontoszó technikán alapszik az első szerkezeti egység felépítése. A ritmikusan fejlődő frázisok kiszámíthatatlan, spontán tizenkétfokú zenei jelenségeket hoznak létre (1–20. ütem). Az első szerkezeti egységen túl szerepelnek még a második illetve ötödik szerkezeti egységben is. Ezen frázisok fő motivikus jelentősége nem a tizenkétfokú szerveződésen, hanem a folyamatosan fejlődő ritmuspanelek meghatározott mozgásformában történő ismétlődésén nyilvánul meg.<sup>119</sup> A tárgyalt tizenkétfokú jelenségek jellemzője, hogy hangismétlés nélkül képesek szabályos sort alkotni, mégsem nevezhetjük ezeket Reihének, mert a kompozíció vertikális és lineáris síkjain nem mutatható ki jelenlétük, létrejöttük vezérelve egyfajta enigmatikus jelenség: az irányított véletlen. Hangkészletük és a hangközlépések mozgásainak jellegzetessége, hogy a négy szólam kisszekund és nagyszekund távolságban helyezkedik el egymástól, illetve az első négy nyolcadcsoport száma megegyezik mindhárom<sup>120</sup> esetben: (5, 7, 9, 3). A négy szólam szekundsurlódással történő egymásra torlasztása egyfajta vákuum érzetét kelti a megkomponált zenei térben. Erre a sötét tónusú zenei anyagra kontrasztál az F-hyperdúr akkord, mely Bartók és Kodály zenéjében<sup>121</sup> az emelkedettség és fényesség megjelenítésének egyik eszköze.<sup>122</sup> A hyperdúr akkord Kodály és Bartók zenéjében betöltött szerepét az 1.3 fejezetben részletezem.

## II. szerkezeti egység: cantabile, a sor megjelenése (23–45. ütemig)

---

<sup>119</sup> Lásd feljebb: csíramotívumok nyolcadcsoportjainak száma.

<sup>120</sup> A csíramotívumok az I., II. és V. szerkezeti egységben szerepelnek.

<sup>121</sup> A hyperdúr akkord Kodály és Bartók zenéjében betöltött szerepét az 1.3 fejezetben részletezem.

<sup>122</sup> Lendvai, *id. mű*, 42–43. o.

A szekundok okozta fojtó érzet a sor megjelenésével kezd oldódni, olyan módon, hogy először az első szólamban hangzik el a dallam, majd fokozatosan a többi szólamban is felvezeti a dallamtémát (23–45. ütemig).<sup>123</sup> A szekundokból egymásra préselt, sötét tónusú cluster-ek így nyílnak ki áttetsző, archaizáló, légiesen polifón szövetté. A szerkezeti egység legtalálhatóbb jellemzése lehet Kárpáti János kijelentése, amely a komponista tiszteletére Balatonföldváron megrendezett szakmai napokon hangzott el: „Szöllősy Bachtól a folyamatos mozgást, míg Bartóktól a dallami gesztusokat örökölte.”<sup>124</sup> A szerkezeti egység szólamainak távolsága a dallam megjelenésekor felfelé irányulva átlépi az oktávot ezzel fokozva a térbeliség zenei élményét. A sor megjelenése melodikus differenciáltságával éles ellenpontja a tétel szekundsurlódásokkal, repetitív felületei által megjelenített, érzelmi értelemben rideg felületeinek. A dallami építkezés Szöllősynél formai kohéziót is feltételez. A dallam formaképző szerepét Kodály zenéjében is vizsgálta a zeneszerző a *Kodály művészete* című doktori disszertációjában.<sup>125</sup> A sor dallami indíttatású megjelenésénél a komponista ellenpontosító funkcióval ruházta fel az alsó három szólam csíramotívumait. A mű indításánál mind a négy szólam ezt a folyamatosan nyúló zenei motívumot játssza, mely az első és ötödik szerkezeti egységben is jelen van. A csíramotívumok nyolcadcsoportjainak száma:

5, 7, 9, 3, 16, 5, 6, 8, 7, 10, 9, 7, 3

Először a második, majd a harmadik és negyedik szólam játszik kíséretet, ezekután a negyedik harsona is a cantabile témára vált, végül mind a négy szólam a dallamtémát játssza polifonikus szerkesztésben. Az első két szerkezeti egység egymással kontrasztáló dramaturgiai töltettel bír (hangfürtök szembeállítás az imitációs zenei szövettel), tulajdonképpen az „árnyékból a fénybe” plasztikus zenei megfogalmazása. A két szerkezeti egység anyagait párhuzamosan bontja le és építi fel. Ez a folyamat egyfajta átvezetésként is értelmezhető. A legato ívek alatt megszólaló sor énekszerűségével, és a kísérő szólamokhoz viszonyított távolságával a magasság zenei megfogalmazásának válik eszközévé.<sup>126</sup>

### III. szerkezeti egység: repetitív zenei anyag (47–69. ütemig)

<sup>123</sup> Az I. és II. szerkezeti egység között egy ütem szünetet írt a szerző.

<sup>124</sup> Dalos Anna: Omaggio a Szöllősy – Földvári napok 2002, *Muzsika*, 2002. augusztus. 19. o.

<sup>125</sup> Lásd bővebben: 1.3 fejezet.

<sup>126</sup> Szöllősy András: *Kodály művészete*, Pósa Károly könyvkereskedő kiadása, Budapest, 1943. 62. o.

A 45. ütem második felében és a 46. ütemben a basszusharsona átvezetésszerű nyolcadmozgású anyagot játszik. A formai rész szerkezetének sajátossága a moll hármashangzatból építkező motívumok ingamozgása. Funkciós jellegű kohéziót vehetünk észre a szerkezeti egység hangzatainak áttekintésekor. A hangnemek egymás után: e-moll > cisz-moll > h-moll > e-moll újabb tonális áthallást képeznek a szeriális jelenségek és repetitív mozgásformák világában. A hangzások végül mégsem válhat diatonikussá, mivel a negyedik szólamban a basszusharsona feloldja a tonalitás érzetét azzal, hogy diszszonanciát okozó komplementer hangokkal ellenpontozza a felső szólamokban tonálisan megkomponált zenei teret. Kétségtelen, hogy a tétel legszélesebb tonális felülete a 47–69. ütemmel bezáródó szakasz. Ezek mellett repetitív hangzástilágával is kiemelkedik a tétel szerkezeti egységei közül.

#### IV. szerkezeti egység: Rákfordítás (71–76. ütemig)

A 70. ütemben – a tétel egyik jellegzetes tonális pillére – az F-hyperdúr akkord négy darab nyolcadon történő pianissimo repetálása jelzi, hogy új formai egységhez értünk. A 1-2. és 3-4. szólampárok anyagában kvintválasz-szerű archaizáló jelenséget figyelhetünk meg. A 71. ütemben imitációs egymásutánban két negyed eltéréssel szólal meg az alapsor a negyedik és harmadik szólamban, majd éles kontrasztként az első és második szólamban a rákfordítás ugyancsak két negyed távolságban. A mű alapsorának dallami jellege nem mutatkozik meg a pregnáns marcato hangindítások miatt. Hangulatában ez a szakasz képviseli a Szöllősy-féle baljós-diabolisztikus hangvételű zenei hangzástilágot a kvartett alapvetően derűs hangulatú szerkezeti egységei között. A mindössze hat ütemet kitevő formai egység szervező ereje a tizenkétfokú zenei architektúra végletekig fokozása és szólamok tektonikai egymásnak feszülése, amelynek eredménye egy rendkívül intenzív szeriális hangzástilág, amit a mű alapsorának hatványozott felvonultatásával ér el a szerző. A Reihe hangkészletéből álló imitációs megszólalás négy szólamban ugyanis azt eredményezi, hogy ebben a hat ütemben egy időben hangzik el az alapsor a zenei tér és idő párhuzamos (horizontális) síkjain, valamint a sor akkordikus (vertikális) felbontásaiban is végig jelen van. A sor – első megjelenéséhez képest – végig kisterccsel feljebb transzponálva helyezkedik el a szerkezeti egység folyamán.

#### V. szerkezeti egység: repríz (80–99. ütemig)

Az utolsó szerkezeti egységhez újra – a tétel formai választóvonalának nevezhető – F-hyperdúr akkordok vezetnek (77–79. ütem). A tétel lezárása egyfajta visszatérése a nyitó szerkezeti egységnek, azzal a dinamikai eltéréssel, hogy a repríznél az F-hyperdúr akkord dinamikája pianissimo és nem egy negyed, hanem nyolcad értékek négyes csoportján repetál. A csíramotívumok tematikus építkezése pedig forte dinamikán szól. A csíramotívumok nyolcadcsoportjainak száma:

5, 7, 9, 3, 11, 13/16, 12, 9, 8, 3/4-glissando

A glissandók hasonlóan az I. szerkezeti egységhez itt is tritónusz hangközön ívelnek át. A szerző egyfajta zenei közhelyként tekintett a harsona glissandóra, hasonlóan az ütőhangszerekhez kapcsolódó fenntartásaihoz. A glissando, mint a harsona hangszer tolokarendszeréből adódó sajátosság régóta bizonyosfajta zenei humor megtestesítője, sokat hallott és használt, ezáltal nem túl eredeti hangzások. Talán éppen ezért Szöllősy közhelyszerűnek vélte egyik nyilatkozatában.<sup>127</sup> Szöllősy idegenkedett a közhelyszerű zenei humortól. Erről tanúskodik a Szabó Csabának írt levél idézete:

Olyan ritka az igazi zenei humor. Mindig azzal ússzák meg, hogy valami humoros /vagy annak hitt/ szöveget ráhúznak valamilyen korábban megvolt zenére, s ebből aztán szörnyű öszvérek születnek. A legnagyobbak közt is kevésnek volt igazi zenei humora. Még Beethovennek sem [...] De volt Haydnnak, Verdinek, s néha Mozartnak – s milyen csodálatos!<sup>128</sup>

A kvartett első tételének nyitó és záró szerkezeti egységében mégis hallható mind a négy szólamban. Ennek oka vélhetően a kamarazene-faktúra eszköztárának változatosabbá tétele, az egymástól eltérő magasságban lévő frázisok átvezetése, a különböző magasságban elhelyezkedő zenei felületek gyors, vízesésszerű áthidalása. A glissando-effektus vonós hangszereken megvalósítva – ellenben a harsona glissandóval – szerves része Szöllősy sirató-művészetének. Jó példa erre a *Passacaglia, Achatio Máté* fájdalmas hangcsúsztatásai.

### 3.2 II. tétel Intermezzo, Molto Adagio<sup>129</sup>

A közzjáték tétel kottaképe ránézésre, a megszólalás előtt is eltér a Szöllősy-művek egyik fő ismertetőjegytől a 4/4 ütemmutatótól. A szerző ebben a tételben 3/4 ütemekben

<sup>127</sup> Kárpáti János: *A magyar zeneszerzés mesterei-Szöllősy András*, Holnap Kiadó, Budapest, 2005. 84 o.

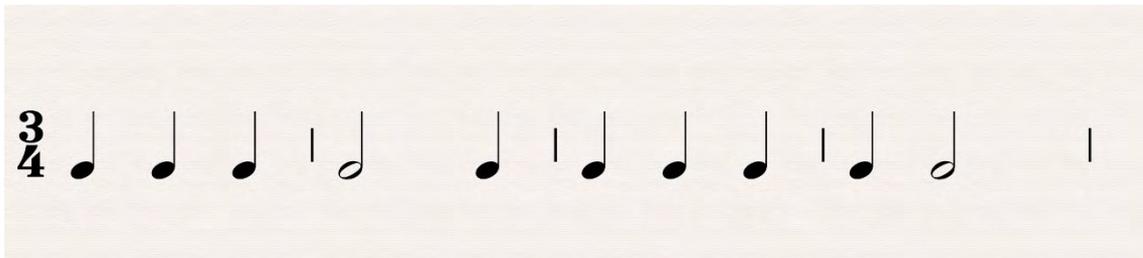
<sup>128</sup> Szöllősy András: *Szabó Csabának írt levél*, LFZE Könyvtár, Budapest, 1985. január 21.

<sup>129</sup> Elemzés a III./b mellékletben.

vázolta fel a mű alapsorának imitációs mozgásformáit. A Molto Adagio tempójelzés és a 44-es metronómszám határozottan utal a tétel hangulatának dallami jellegére. A lírai megidézett pillanat hatását erősíti, hogy az első három szólamban szordínók használatát írja elő a szerző. Szőllősy zeneszerzői műhelyében fontos szerepet kap a történetiség, a zenetörténeti korszakok megidézése. Kárpáti János vélekedése szerint – ami a *Muzsika* Szőllősy András 80. születésnapja tiszteletére ajánlott számában került közreadásra – Szőllősy jellemzően régizenei átültetések esetén alkalmazta a 3/4 ütemmutatót, mint például: *Passacaglia, Achatio Máté*.<sup>130</sup>

### 3.2.1 A ritmus

A tételt meghatározó ritmusképlet egy reneszánsz eredetű tánc-tétel, a volta-ritmus lüktetését (3+2) idézi, ami jelen van a magyar népzeneben is (8. ábra).<sup>131</sup>



8. ábra, *Quartetto di tromboni* II. tétel, volta-ritmus

Érdekes párhuzam, hogy Ligeti is felhasznált volta-ritmusú népzenei anyagot az *Öt darab négykezes zongorára*: III. Három lakodalmi tánc – „Hopp ide tisztán” tételében. További népzenei utalás a sor ismétlődéseinek strófikus jellege, ami az első három szólamban a legszembetűnőbb: jellemzően 5+5, 5+5, 5+5, amihez toldalékként csatlakozik az első szólamban öt a másodikban négy a harmadikban három szótagérték (1–15. ütem). A tétel folyamán végig az 5+5-ös tagolás uralkodik helyenként variálva a ritmusértékeket, illetve helyenként a hagyományos volta-ritmustól eltér és negyed érték helyett két nyolcad szerepel a képletben.

A tétel homogén módon szerveződő folyamatai különálló szerkezeti egységekre nem oszthatók. A sor szélesen megrajzolt dallamíve koráltémára utal – vélekedett Farkas Zoltán – elvonatkoztatott szellemi többlettel ruházva fel a tételt.<sup>132</sup>

<sup>130</sup> Kárpáti János: A kamarazene-műfaj Szőllősy András művészetében, *Muzsika*, 2001. március, 6. o.

<sup>131</sup> például: *Elment a két lány virágot szedni*, Nyitraegerszeg, 1908. Kodály; *Hopp ide tisztán*, Nagymegyer, 1910. Bartók

<sup>132</sup> Farkas, *id. mű*, 5. o.

### 3.2.2 A tizenkétfokúság

A sor megjelenési formái közül a különféle hangmagasságokba transzponált alapsor megszólások a legjellemzőbbek. Az alapsor – egyben a tétel – indulása g'-ről kisterccel magasabbról indul, mint a sor első<sup>133</sup> megjelenése. A sor eredeti transzpozícióban – jelen esetben egy oktávval lejjebb E hangon – történő elhelyezése egy esetben figyelhető meg, amelynek elhelyezkedése egybeesik a tétel középtengelyével (21–24. ütem). Az alapsor az alábbi irányokba transzponálva szerepel a mű szerkezeti egységében:

N2↓(3x), N2↑(1x), K3↑(12x), K3↓(1x), N3↑(1x), T4↑(2x), tritónusz (1x).

A különböző transzpozíciók konkrét rendezési elv nélkül szabadon követik egymást. Kivétel ez alól a g-ről induló sor melyet d-ről induló transzpozíció vált.<sup>134</sup> A sor fordításai az alábbiak szerint figyelhetők meg a tétel folyamán: A 16. ütemben teljes rákfordítás indul, ami nagyszekunddal magasabban helyezkedik el. A darab egyedüli tükörfordítása a tétel 14. ütemétől figyelhető meg, amely mindössze az alapsor tiszta kvarttal feljebb transzponált első négy hangját használja fel. Az alapsor vagy annak részlete jellemzően megszakítás nélkül hangzik el a tétel folyamán.<sup>135</sup>

### 3.2.3 Poláris jelenségek és az arany metszés

A 13. ütemtől ciszről hangzik el az alapsor, ami poláris távolságban van a g-hangtól, a tétel kezdőhangjától. Hasonló poláris jelenség értelmezhető a 17. ütemben induló alapsorra, ami b-ről indul, ez pedig poláris távolságra helyezkedik el a Reihe első<sup>136</sup> megjelenésétől. Az arany metszés tételen belüli elhelyezkedését vizsgálva megállapítható, hogy az Intermezzo tétel 0,618-as szorzóval meghatározott arany metszéspontja a 27. ütemre tehető (pontosan 27,81), mely egybeesik a 25–28. ütemig terjedő come campana szakasszal. Már említésre került, hogy a harangozás-hatás szakrális-elvonatkoztatott motívum Szöllősynél, így érthető, hogy a természetes arányosság évezredes mértékének számító arany metszésen helyezte el ezt a dramaturgiai csúcspontot.

---

<sup>133</sup> e'-ről az első tételben.

<sup>134</sup> Azokban a megjelenési formákban, mikor a g-ről induló sort nagyszekunddal alacsonyabb alapsor a követ a 12. hang megegyezik a nagyszekunddal lejjebb induló sor első hangjával (5. és 34. ütem).

<sup>135</sup> Kivétel például a tritónusz transzpozíció, melynek sorában a 6. helyett a 3. hang szerepel. (19. ütem)

<sup>136</sup> e'-ről az első tételben.

### 3.2.4 Ütőhangszeres elemek

A tétel 25–28. ütemek közötti szakasza valamint a 37–45. ütemek közötti szakasza a zeneszerző alkotói eszköztárának talán legegységibb kézjegyét tartalmazza, a harangeffektust: *come campana* és a *campana*. Szöllősy a harangozás-effektusról így nyilatkozott Varga Bálint Andrásnak:

Amikor a 3. *Concertót* írtam olyan váratlan hatást akartam elérni, mint amilyent Honegger vonósszimfóniájában az előzmények nélkül megszólaló trombitahang kelt. Választásom a harangra esett. Hamarosan úgy éreztem azonban, hogy a valódi harang-hang túlságosan közvetlen hatást kelt. Talán ezért is ismételt meg néhány későbbi darabomban a harangszó megidézést, de úgy, hogy magam keverjem ki a hangzást a rendelkezésemre álló hangszerek segítségével, s ezzel talán egy kicsit tágítsam is a harangszó által keltett képzetársítások körét.<sup>137</sup>

Szöllősy ütőhangszeres hangzásvilága tehát kifejezetten metaforikus zenei ábrázolásmód. A dobpergés, a harangkongás, a cintányércsattanás mind a szimfonikus zenekar nem-ütőhangszerein reprodukált akusztikai jelenségek. Általuk egy új, soha nem látott-hallott perkusszív világ született mely egyedülálló a Bartókot követő zeneszerző-generációk munkáságában. Batta András kifejező terminusával: „álarcos ütőeffektusok”.<sup>138</sup> A két *campana* szakasz képzése hasonló, a négy harsona egyszerre szólal meg, és száraz csattanás formájában szintetizálódik a harangszó. Ami után kitarított hangokban tovább tartják a pregnáns hangindítással megindított négy hangot, ezáltal harmóniai sajátosságokkal is felruházva a harang zenei metaforáját: először d-h-f szűkszext akkordok, majd h-c-esz-g hypermoll<sup>139</sup> szekundfordítású akkordok.<sup>140</sup> A harmónia összetétele megegyezik az előtte lezáródó polifon szerkesztés záróhangjaival, ezek ismétlődése alkotja a *campana*-akkordok hangkészletét.

### 3.3 III. tétel Presto Meccanico

Szöllősy útkereső törekvése érvényesül a harmadik tétel zenei szerveződéseiben, ahol a kísérlet tárgya a zenei minimalizmus. A tétel elsősorban a motivikus fejlesztés

---

<sup>137</sup> Varga, *id. mű*, 379. o.

<sup>138</sup> Batta András: Szöllősy András – *Trasfigurazioni*, in *A hét zeneműve*, szerk.: Kroó György 1981/1, 105. o.

<sup>139</sup> Lendvai Ernő: *Szimmetria a zenében*, Kodály Intézet, Kecskemét, 1994. 42. o.

<sup>140</sup> A hypermoll akkordról bővebben az 1.3 Kodály és Bartók hatása fejezetben.

mellőzésével és a kisterc hangköz életműben betöltött gyászos szerepének szimbolikus átértelmezésével különül el a többi Szöllősy-kompozíciótól. A motivikus fejlesztés hiánya annak tudható be, hogy a tétel szerkezeti háttere az Amerikai Egyesült Államokból útnak indult irányzat, a zenei minimalizmus.<sup>141</sup> A zárótétel szerkezeti egységei nem vezethetők vissza az első két tételben szereplő alapsorra. A tétel szerkezeti egységeit meghatározó jelenség a különböző hangmagasságokban elhelyezett, túlnyomó részt kisterc lépéseket repetáló, nyolcad mozgásaiban homogén, zakatolásszerű futamok. Az ilyen jellegű struktúra a minimalista zene speciális mozgásformájára hasonlít, elnevezése – Steve Reich terminusával élve – a pattern (továbbiakban mintázat). Ezen mintázatok sejtyszerű egymásra épülése az uralkodó szervező elv a tétel folyamán. Ligeti György így jellemzi a Reich-féle terminust: „Nagyon egyszerű motívumok vagy hangzó minták komplex egymásra rétegződéséről van tehát szó. Reich maga pattern-ökről beszél, s a pattern kifejezés az ipar világára utal, amely különben tükröződik is Reich zeneszerzés-technikájában.”<sup>142</sup> A minimalista törekvés mellett a tételt uraló zakatoló zenei anyag másik aspektusára mutatott rá Dalos Anna, mely Ligeti meccanico mozgásformáival, illetve a szintén Ligetihez köthető mikropolifóniával állítható párhuzamba.<sup>143</sup>

A kvartett zárótétele formai részeinek elkülönülése nehezen ragadható meg, egyedüli támpont a mintázatok elhelyezkedése lehet. Ez alapján vázoló fel én is a formai egységek határvonalait.

3. táblázat, A <i>Quartetto di tromboni</i> III. tételének szerkezeti egységei	
I. transzpozíció	1–33. ütem
II. transzpozíció	35–53. ütem
átvezető anyag	53–60. ütem
III. transzpozíció	60–83. ütem
IV. transzpozíció	83–106. ütem
V. transzpozíció	107–116. ütem
befejezés	117–124. ütem

A tétel a második szólam kisterc mintázatával indul, f hangra épülő felfelé irányuló kisterc lépések metrikus nyolcadmozgásával. A négy szólam egymás után lép be az alábbi sorrendben: ütem egyre a 2. harsona, 3. harsona a harmadik ütem hatodik nyolcadán, 4. harsona az ötödik ütem előtt egy nyolcaddal, az 1. harsona pedig az ötödik

<sup>141</sup> Reich, Steve: (1936) zeneszerző (USA)

<sup>142</sup> Ligeti György: Az új zene irányzatai az USA-ban, in *Ligeti György válogatott írásai*, szerk.: Kerékfy Márton, Rózsavölgyi és Társa Kiadó, Budapest, 2010. 286–287. o.

<sup>143</sup> Dalos Anna: *Ajtón Lakattal–Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1956–1989)*, Rózsavölgyi és Társa Kiadó, Budapest, 2020. 273–275. o.

ütem első nyolcadán. Az első szólamban a többi szólammal ellentétben a felfelé irányuló mozgásforma nagytercet lép. Amennyiben az első szólam kistercet lépne fel akkor hangkettőzés jönne létre az első szólam és a harmadik szólam b hangjai által, vélhetően ezt kívánta elkerülni a szerző. A négy szólam mintázatának ritmusképletei eltérnek egymástól, ezért nem állapítható meg konkrét imitációs kapcsolat közöttük. A szerkezeti egységek között hosszabb-rövidebb átvezető anyagok találhatóak: Az 53–59. ütem szakaszában a négy szólamban folyamatos emelkedés figyelhető meg. A 34. ütemben pedig a harmadik harsona tizenhatodfutama köti össze az első és második szerkezeti egységet. A III. szerkezeti egységben megváltozik a ritmikai szerveződés; a nyolcadmozgást széles ritmusértékekben mozgó legato anyag veszi át melynek uralkodó hangköze szintén a kisterc.

A Szöllősy-életmű siratómotívumai között számon tartott kisterc a minimalista kontextusban – negyed=144 metronómszám mellett – elveszíti gyászos jelentéstartalmát, és egyfajta intellektuális zenei humort sugároz. Kárpáti János a Szöllősy-életmű kamarazenei kompozícióit vizsgálva felismerte, hogy a tétel első ütemei megegyeznek a *Tristia* című Maros Rudolf<sup>144</sup> emlékére íródott vonós kamaramű indításával.<sup>145</sup> A mintázatok jellegzetes mozgásformája a felfelé irányuló lépések váratlan megfordítása a terc lépések felső hangjáról az alsóra léptetése. Másik jellegzetesség egy bizonyos pulzáló karakter, amit a nyolcad mozgások tizenhatod aprózása hoz létre hol az alsó, hol a felső terchang irányába. A mintázatok egymáshoz viszonyított hangköztávolságai jellemzően szekund távolságban rendeződnek. Hangkészletüket az alábbi táblázat ábrázolja:

4. táblázat, <i>Quartetto di tromboni</i> III. tétel: mintázatok hangkészlete				
	1. harsona	2. harsona	3. harsona	4. harsona
I. transzpozíció (1–33. ütemig)	g–h	f–asz	b–desz	a–c
II. transzpozíció (35–53. ütemig)	d–f	asz–h	fisz–esz	g–b
III. transzpozíció (60–83. ütemig)	h–d; b–cisz; fisz–a	esz–fisz; d–f; b–cisz	a–c; c–esz	cisz–e; e–g
IV. transzpozíció (83–106. ütemig)	fisz–a	b–cisz	c–esz	g–e
V. transzpozíció (107–124. ütemig)	f–asz	b–cisz; c–esz	c–esz; e–g; fisz–a; h–d	h–d; e–g; c–esz

<sup>144</sup> Maros Rudolf (1917–1982) zeneszerző, Kodály-növendék, Szöllősy közeli barátja volt.

<sup>145</sup> Kárpáti János: A kamarazene-műfaj Szöllősy András művészetében, *Muzsika*, 2001. március, 8. o.

A négy szólam hangkészlete jellemzően változatlan. A variációs törekvés – amit a kistercek abszolút magasságának változtatásai hoznak létre – a III. és V. szakaszban figyelhető meg. A kompozíció egyetlen hangszer nélkül megszólaló effektusa a harmadik tétel zárósorában elhelyezett „Gran soffio sonoro (senza strumento)” utasítás, amely alapján mind a négy harsonás sóhajszerűen vesz egy mély levegőt, majd befújja a tétel – egyben a kompozíció – záróakkordját.

### 3.4 A mű utóélete

A mű valós értéke ellenére nehezen került be a hazai rézfúvós oktatási és előadóművészeti praxis vérkeringésébe. A darabról a Magyar Rádió 6-os Stúdiójában készült hangfelvétel<sup>146</sup> a Hőna-harsonakvartett előadásában. A nemzetközi rézfúvós élet figyelmét szintén elkerülte a kompozíció, hatása azonban megfigyelhető a kortárs magyar szerzők által komponált harsonakvartettekben. A darab előzményének tekinthető Hidas Frigyes *Scherzo e Corale*<sup>147</sup> című harsonakvartetteje. A Márta István által komponált ... *per quattro tromboni*<sup>148</sup> című kamaramű pedig szintén 1986-ban íródott. A Szöllősykvartettet az *Új magyar zene a rádióban* 1987 évi seregszemlájén a kritikusok díjára jelölték kamarazene kategóriában.<sup>149</sup> A díjjal kapcsolatos érdekesség, hogy ugyanezen a megmérettetésen a közönségdíjat kamarazene kategóriában szintén egy harsonanégyes: Márta István fent említett darabja kapta, melyet a korszak meghatározó formációja a Magyar Harsonaegyüttes<sup>150</sup> adott elő Farkas István Péter<sup>151</sup> vezetésével.

---

<sup>146</sup> Magyar Rádió Archívuma: Szöllősy András: Harsonakvartett, Z111114, S-072852/01, 02, 03; előadó: Hőna-Harsonakvartett, zenei rendező: Ella Péter, hangmérnök: Horváth Károly, 1986. november 1.

<sup>147</sup> Hidas Frigyes: *Scherzo e corale*, Editio Musica, Budapest, 1979.

<sup>148</sup> Márta István: ... *per quattro tromboni*, Editio Musica, Budapest, 1987.

<sup>149</sup> Magyar Nemzet: *Napló*, 1988. február 4.

<sup>150</sup> A Magyar Harsonaegyüttes 1975-ban alakult, mely napjainkban is aktív és meghatározó képviselője az élvonalbeli rézfúvós előadóművészetnek, itthon és külföldön egyaránt. Alapító tagjai a Magyar Állami Operaház művészei voltak. Az együttes tagjai a kezdetekben: Prof. Dr. Farkas István Péter, Falvai Antal, Steiner Ferenc, Menyhárt Pál pár év múlva csatlakozott Fejér András és Szabó Sándor; későbbiekben pedig Bálint István Péter, Szakszon Balázs és Csáthy Miklós.

<sup>151</sup> Dr. Farkas István Péter: Liszt-, Bartók–Pásztory, és Artisjus-díjas harsonaművész. A Magyar Érdemrend tisztikeresztje polgári tagozatának kitüntetettje.

#### 4. *Musiche per ottoni* – Rézfúvószene

Az 1975-ben írt *Musiche per ottoni* kamarakötet az első kompozíció Szöllősy rézfúvós kamaraműveinek szegmensében. A húsz apró tételt összefogó ciklus elsősorban oktatási célt szolgál: a kamarazenei kompetenciák XX. századi elvárásainak megfelelő tananyag zeneművészeti szakgimnáziumok növendékei és a felsőoktatási intézmények rézfúvós előadóművészet szakos hallgatói számára. A szerző köztudottan visszafogott szerénységgel, és epigrammatikus tömörséggel nyilatkozott saját műveiről. A *Rézfúvószenéről* például ezt mondta Bieliczkyné Buzás Évával folytatott beszélgetésében:

Korábban sok gondom volt a rézfúvósokkal, mert nem tudták lejátszani, amit írtam. Gondoltam, hogy írok számukra egy etűdsorozatot. Ha azt megtanulják, akkor talán a nagyobb kompozícióimat is jobban fogják játszani ezután.<sup>152</sup>

Talán a didaktikai jellegből adódóan a sorozat szerkesztési elvén egyszerre érződik a zenetörténeti összegző törekvés és a modern hangzásokkal kísérletező útkereső szándék. „Harmonikus, üde miniatűrökből, egy-egy zenei alapötlet, karakter és játékmód felrakásából, s bizonyára nem utolsó sorban tanulmányi, magasabb értelemben vett nevelő céllal alakul a sorozat.”<sup>153</sup> – írja az ösbemutató recenziójában Tallián Tibor. Az aforisztikus terjedelmű tételek nehézségi szintje – progresszív módon – az egészen könnyen előadhatótól a virtuóz futamokkal tűzdelt, komplex ritmikai megoldásokat felvonultató művekig terjed. Egy 13 tételből álló válogatást<sup>154</sup> Antal Mátyás vezényletében a Modern Rézfúvós Együttes<sup>155</sup> mutatott be 1977-ben a Magyar Rádióban,<sup>156</sup> amelyről hangfelvétel<sup>157</sup> is hozzáférhető a MTVA Archívumában.

Az oktatási célok mellett említést kell érdemeljen a sorozat műzenei értéke. A sorozat tételeinek jellegzetessége a rövid terjedelem szabta korlátok között kibontakozó lényegre törő zenei fogalmazásmód. Szöllősynek olykor egy schönbergi értelemben vett

---

<sup>152</sup> Bieliczkyné Buzás Éva: *Hogy is volt...? Beszélgetések Szöllősy András zeneszerzővel* <https://xn--hajdnc-lwa7t.hu/hogy-is-volt-beszalgetesek-szollosy-andras-zeneszerzovel/> utolsó elérés: 2021.11.11.

<sup>153</sup> Tallián Tibor: Századunk zenéje a Rádióban, *Muzsika*, 1977. Október: 33. o.

<sup>154</sup> Az alábbi tételek hangzottak el: Intrada I, Dialogo II, Intrada, Glissando, Scherzo I, Melodia, Schramli (Operetta), Notturmo, Véletlen összecsengés, Organum, Tükröződés, Vibrato, Scherzo II

<sup>155</sup> A Modern Rézfúvós Együttes 1974-ben alakult, alapító tagok: Geiger György, Somorjai István, ifj. Szabó László–trombita, Keveházi Jenő–kürt, Hóna Gusztáv, Egressy Károly–harsona és Szabó Vilmos–tuba. Az együttes az első szeptett formáció, ami a magyar rézfúvós zenét nemzetközi szinten is kiemelkedően reprezentálta.

<sup>156</sup> Kárpáti János: *A magyar zeneszerzés mesterei-Szöllősy András*, Holnap Kiadó, Budapest, 2005. 165. o.

<sup>157</sup> MTVA Archívum: Szöllősy András: Rézfúvószene, CDA 072039/02/02, hangmérnök: Balogh Attila, zenei rendező: Rónai István, Zeneakadémia, Nagyterem, Budapest, 1977. október 15.

mondat sem áll rendelkezésére szerzői szándékának kibontakoztatására. Ennek ellenére a rövid tételek a rendkívül komplex szerkezeti egységekre épülnek, olykor akár négy dodekafon téma is szerepel bennük. A *Rézfűvószene* a sallangmentes, formai és szerkezeti adottságainak magas fokú kidolgozottsága alapján hordozza magán a mestermű jegyeit. A kompozíció a pedagógiai szándékon túl időtálló és méltó szerzeménye a korszak hazai és nemzetközi kamarazenei repertoárjának. Breuer János írta az 1977-es bemutató kapcsán:

A zeneszerző egyperceseknek is nevezhetné miniatűrűit, szám szerint tizenháromat fűzött ciklussá. Apró, csiszolt ékkő mindahány. Végeredményben nemcsak a több karátos, tündöklő briliáns értékes, az a nemesen megmunkált apró gyémánt is, a zenei mondanivalót meg éppen nem mérhetjük stopperórával.<sup>158</sup>

A zeneszerző nem említi feljegyzéseiben, de a *Rézfűvószene* hangzásvilága több szempont alapján is párhuzamba állítható az itáliai mester, Goffredo Petrassi rézfűvós kamarazenéjével.<sup>159</sup> Ezen túl a *Rézfűvószenének* is megtaláljuk a párját Hidas Frigyes<sup>160</sup> életművében, amely az 1973-ban íródott *Signal*<sup>161</sup> rézfűvós együttesre, habár a Hidas-mű egy önálló miniatűr, szemben a Szöllősy-kompozíció húsz tételt magában foglaló sorozatával. Az 1976 után írt Hidas-művek a rézfűvós együttes népszerűségéről, valamint a 70-es 80-as évek hazai rézfűvós előadóművészete magas színvonaláról tanúskodnak.

A tételek megnevezése három csoportba sorolható: egyfelől régmúlt korok kompozícióinak formai besorolását idézi, másfelől pedig az adott tétel szerkesztési és hangzási sajátosságaira mutat rá. A harmadik címválasztási szempontnak szubjektív okai vannak. A sorozat egyedi címadású teteleire lehet magyarázat az alábbi idézet:

Ez volt az első olyan darab, amelyre a Zeneműkiadótól kaptam megrendelést. Akkor készültem új autót venni, amihez a darabért kapott tiszteletdíj nagyban hozzájárult. Az etűdök témái is az autóval kapcsolatosak: Négy kerék, Direkt sebesség stb. Az a FIAT-kocsi amit akkor vettem, így lett megörökítve és 18 évig szolgált engem. Ez a története a *Musiche per ottoni*, azaz *Rézfűvószenének*.<sup>162</sup>

---

<sup>158</sup> Breuer János: Zenei krónika, *Népszabadság*, 1977. július 12. 7. o.

<sup>159</sup> Petrassi hatását lásd a Szöllősy rézfűvós kamarazenéjének gyökerei című 1.1 alfejezetben.

<sup>160</sup> Hidas Frigyes (1928–2007) zeneszerző, Bartók–Pásztory-díjas, kétszeres Erkel-díjas Kiváló művész.

<sup>161</sup> Hidas Frigyes: *Signal*, Editio Musica, Budapest, 1974.

<sup>162</sup> Bieliczkyé Buzás Éva: *Hogy is volt...? „Beszélgetések Szöllősy András zeneszerzővel”* <https://xn--hajdnc-lwa7t.hu/hogy-is-volt-beszalgetesek-szollosy-andras-zeneszerzovel/> utolsó elérés: 2021.11.11.

Az *ad hoc* módon felfűzött, felsorolásszerűen egymás mellé illesztett autonóm zenei sejtek nem állnak egymással összefüggő viszonyban. A kamarasorozat szerkezeti egységei sokszínű zenei palettáról válogatnak, a tételeken belül azonban az adott miniatűrre jellemző homogén hangzások rajzolódik ki. A húsz különböző miniatűr egyenként testesíti meg Szőllősy kompozíciós eszköztárának részleteit, mintegy mikrokozmosz-szerűen<sup>163</sup> felvonultatva a komponista ars poeticáját. A rézfűvós együttes hangszerösszeállítás előre deklarálja a kompozíció fényes hangzásvilágát. Farkas Zoltán a VII. Mini-Fesztiválról készült kritikájában írja: „[...] SZŐLLŐSY ANDRÁS 1975-ös *Rézfűvószenéje*, mely lenyűgöző mesterségbeli virtuozitása mellett arról tanúskodik, hogy századunk második felében is lehet – még hozzá rossz kompromisszumok nélkül – vérbő örömenét írni.”<sup>164</sup> A zeneszerző bizonyos szabadságot biztosít az előadóknak: a kottában feltüntetett megjegyzés szerint egy hangversenyen öt-hat szabadon választott tétel szólaljon meg; azzal a megkötéssel, hogy az előadandó tételek egymással kontrasztos karakterrel bírjanak. Vélhetően ez indokolja, hogy két nyitány jellegű tétel is szerepel a sorozatban.

#### 4.1 A hangszerelés

A kamaraminiatűrök hangszerösszeállítása a szimfonikus zenekar rézfűvós hangszereiből válogat, basszusharsona és vadászkürt azonban nem szerepel közöttük. A rövid tételek harsona szólamai könnyedén megszólaltathatóak tenorharsonán is, akár kvartventil<sup>165</sup> használata nélkül. Az E hang alatti hangok megszólaltatásához pedig tubát ír elő a szerző. A vadászkürt hiánya sokkal inkább a hangszer hangzásbeli, a kürthöz kapcsolódó zenei konvenciók fogalmi szerepével indokolható, mint hangterjedelemi sajátosságokkal. Szőllősy – saját elmondása szerint – nem szívesen használt kürtöt, mivel annak hangja Brahms szimfonikus zenekari hangzásvilágára emlékeztette. Közvetlen módon, de mindenképp közérthetően így beszél a kürt hangjához való viszonyulásáról: „kürtöt nem használtam, mert nem szerettem, a magam fülével mindig túl zaftosnak, túl romantikusnak éreztem a hangzását.”<sup>166</sup> A *Trasfigurazioni*<sup>167</sup> című zenekari kompozíció

---

<sup>163</sup> A kompozíció pedagógiai indíttatása párhuzamba állítható Bartók Béla hat kötetbe rendezett zongora műveivel, a *Mikrokozmosz* (Sz 107, BB 105).

<sup>164</sup> Farkas Zoltán: „A hetedik te magad légy!” Hétéves a Mini-Fesztivál, *Muzsika*, 1995. március. 40. o.

<sup>165</sup> A kvartventil a tenorharsona és basszusharsona ventilszerkezetének része a hangszer hangolását B-ről F-re váltja át. Segítségével az E és a kontra C közötti hangok is megszólaltathatóak.

<sup>166</sup> Bieliczkyné Buzás Éva: *Hogy is volt...? „Beszélgetések Szőllősy András zeneszerzővel”* <https://xn--hajdnc-lwa7t.hu/hogy-is-volt-beszalgetesek-szollosy-andras-zeneszerzovel/> utolsó elérés: 2021.11.11.

<sup>167</sup> Szőllősy András: *Trasfigurazioni*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1973. ajánlás: A huszonöt éves Rádiózenekar; bemutató: Budapest, 1973. június 1.

kapcsán pedig az alábbi szubjektív megjegyzést teszi a kúrtról: „A zenekart úgy állítottam össze, hogy ne legyen benne kürt. A kürt nekem olyan puha hangszer, romantikus mellékízzel, Brahmsot képzelem mögé.” A Goffredo Petrassinak<sup>168</sup> ajánlott *Sonorità* című zenekari kompozícióban ennek ellenére kizárólag a kürtök képviselik a rézfúvós szekciót. Az alábbi meghatározó művekben pedig szintén szerepel kürt: *Musica concertante*, *Musica per Orchestra*, *V. Concerto*, *Elegia per dieci strumenti*, *Pro Somno Igoris Stravinsky Quieto*. A kamarasorozat tételei a duótól a szextettig változatos hangszerösszeállításban szólnak meg:<sup>169</sup>

Intrada (I)	3 Tr. (Do)	3 Trb.	
Intrada (II)	3 Tr.		
Corale (I)	1 Tr.	1 Trb.	
Specchio	2 Tr.	2 Trb.	
Scherzo (I)	3 Tr.		
Canone (I)		3 Trb.	
Organum	2 Tr.	2 Trb.	
Riflesso	3 Tr.	3 Trb.	
Canone (II)	1 Tr.	2 Trb.	
Melodia	2 Tr.	3 Trb.	
Scherzo (II)	2 Tr.	2 Trb.	
Melodia pentatonica	3 Tr.	1 Trb.	
Quinte	3 Tr.	2 Trb.	
Incontri fortuiti	3 Tr.	2 Trb.	
Corale (II)	3 Tr.	2 Trb.	Tuba
Dialogo	3 Tr.	3 Trb.	
Vibrato	3 Tr.	3 Trb.	
Glissando	3 Tr.	3 Trb.	
Notturmo	3 Tr.	2 Trb.	Tuba
Operetta	3 Tr.	2 Trb.	Tuba

## 4.2 A nyitány tételek

### 4.2.1 Intrada I.<sup>170</sup>

Az első tétel a gyűjtemény fanfárjellegű miniatúrjei közé sorolható. A szerkezeti egység meghatározó fejlesztési elve harmóniai jellegű, összesen öt hathangú akkord felvonultatásán alapszik. Hangzásvilágában meghatározó a negyed és nyolcad értékekkel egymást követően belépő szólamok, amelyek a sforzato artikulációból adódóan perkusszív hatást keltenek. A darab folyamán tizenkétfokú jelenségek nem figyelhetők meg. A tétel szerkezetén belül lezajló mozgás imitációs egymásutániségben hosszú ritmusértékekben zajlik, hat szólamban felvázolva; ezen belül pedig két hangszercsoportra oszlik a hangszerelés: három trombita és három harsona szólamra. A

<sup>168</sup> Goffredo Petrassináról bővebben a Szöllősy András rézfúvós kamarazenéjének eredete c. fejezetben.

<sup>169</sup> Szöllősy András: *Musiche per ottoni*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1975. 22. o.

<sup>170</sup> Elemzés a IV./a mellékletben.

hosszú ritmusértékekből adódóan tömbökben lépkedő, akkordikus hangzások rajzolódik ki. Ezeket a hangpilléreket repetitív tizenhatodok választják el egymástól, illetve vezetik át egymásba, amelyek szintén egy akkordra vezethetők vissza. Jellegzetes találkozási pontok a miniatűr tizenhatod képletei, ahol a hat szólam ugyanazt a repetáló ritmusképletet játssza, ami a marcato artikulációval kiegészülve fémes hangzású zenei felületet alkot.

A hathangú harmóniák szerkezete dúr és moll hármashangzat akkordpárok kétrétegű egymásra helyezésével épül fel.<sup>171</sup> Ezen hármashangzatok az első négy akkordban tritónusz távolságra helyezkednek el egymástól, az ötödikben pedig tiszta kvart távolságra. Az akkordok kapcsolata jól szemléltethető a Lendvai-féle tengelyrendszer segítségével.<sup>172</sup> Az első és harmadik akkord a tonika tengely (esz-a); a második és negyedik pedig a domináns tengely (G-Desz); a szubdomináns tengely viszont hiányzik, az ötödik akkord részben ezt hivatott pótolni, amelyben szerepel a C-dúr akkord mint tonika, és az F-dúr mint szubdomináns akkord.

5. táblázat, <i>Musiche per ottoni</i> : Intrada I. akkordok					
	1. akkord	2. akkord	3. akkord	4. akkord	5. akkord
felső réteg	esz-moll	G-dúr	a-moll	G-dúr	C-dúr
alsó réteg	a-moll	Desz-dúr	esz-moll	Desz-dúr	F-dúr
kapcsolat	poláris: tritónusz	poláris: tritónusz	poláris: tritónusz	poláris: tritónusz	funkciós: T4

Az ütemmutató a negyedik ütem 2/4-ét leszámítva 3/4 értékű, ami ritka az életműben. Kárpáti János vélekedése szerint a 3/4 ütemmutató Szöllősynél a zenetörténeti utalás egyik eszköze.<sup>173</sup> A címválasztáson túl a tétel szerkezeti egységében nem mutatkozik meg az archaizáló törekvés.

#### 4.2.2 Intrada II.<sup>174</sup>

A második Intrada egy trombitatrióra komponált szignál. A tétel párhuzamba állítható Stravinsky: *Fanfare for a New Theater* című kétszólamú trombitaduójával. Mindkét kompozíció dodekafon szerkezeten alapszik, de a két mű sorának hangkészleteiben nincs

<sup>171</sup> Kivéve az első akkord, mert ott átfedésben van a két hármashangzat.

<sup>172</sup> Lendvai, *id. mű*, 7–8. o.

<sup>173</sup> Kárpáti János: A kamarazene-műfaj Szöllősy András művészetében, *Muzsika*, 2001. március, 6. o.

<sup>174</sup> Elemzés a IV./b mellékletben.

egyezés.<sup>175</sup> A két trombitadarab ritmusvilága rövid terjedelmük ellenére változatos repetitív megoldásokat tartalmaz. Az Intrada II. szerkezetét a három trombitaszólam egymástól eltérő sortémáinak imitációs egymásutánisága határozza meg. A tétel hangkészletét négy különböző tizenkétfokú téma variánsaiból állította össze a szerző, tehát a szerkezet sorszisztémamentes dodekafónia<sup>176</sup> kategóriájába tartozik. Az első szólamban egymás után két különböző dodekafon témát (A és D-téma) vázolt fel a szerző, melyek máshol nem fordulnak elő a tétel folyamán. A második és harmadik szólamban megjelenő B és C-téma a tétel második felében szólamot cserél: a B-téma rákfordításban hangzik el<sup>177</sup> a harmadik trombita szólamában, a C-téma pedig eredeti formájában hangzik el a második szólamban. A sor hangjainak belső felosztása jellemzően hármas- és négyeshangzatok felbontásai alapján rendeződnek csoportokba, mely eljárás Berg dodekafóniájában is jelen van.<sup>178</sup> A B-téma hangkészlete felosztható négy bővített hármashangzatra,<sup>179</sup> mely a tizenkétfokú totál egyik ideális hármashangzat felosztása.<sup>180</sup> Az A és C-téma egy hang eltéréssel megegyezik a Glissando-tétel A és C-témájával.<sup>181</sup> A tétel kontrasztáló ritmuskarakterei között megtalálhatók a repetitív ritmusképletek, tizenhatodfutamok, és a legato játékmód. A szerkezet felosztására ütemvonalakat nem használ a szerző, ezért ütemszámok hiányában a tempóutasítás nyújt egyértelmű tájékoztató pontot. A tétel tempóinak felosztása az alábbiak szerint valósul meg: Vivace, negyed–120; Adagio assai, nyolcad–42; Vivace, negyed–120; Lento, Vivace, negyed–120. A villámgyors harminckettedeket repetáló Vivace ütemek ellenpontjaként együtemnyi legato töredékek teszik változatossá a tétel zenei világát.

### 4.3 A korál tételek

Farkas Zoltán szerkezeti felépítésük alapján két csoportra osztja a Szöllősy kompozíciókban megszólaló korálok: ellenpontos architektúrából kibontakoztatott, illetve a korálsorok közötti közjátékokkal, kommentárokkal ellátott változatot.

---

<sup>175</sup> Stravinsky *Introitus* című kompozíciójának és Szöllősy *Pro somno Igoris Stravinsky quieto* című kamaraművének megegyezik az alapsora.

<sup>176</sup> Eimert, *id. mű*, 64. o.

<sup>177</sup> Egy hang eltéréssel: a rákfordításban a harmadik h hang helyén a kilencedik b szerepel.

<sup>178</sup> Például Alban Berg hegedűversenyének sorában is megfigyelhető hármashangzat.

<sup>179</sup> A B-téma rákfordításában az egyik bővített hármashangzat dúr hangzáttá alakul: esz-h-g helyett esz-g-bé.

<sup>180</sup> Huszár, *id. mű*, 4. o.

<sup>181</sup> Az Intrada II. A-témája 11 hangból áll, ami a Glissando-tételben kiegészül egy f hanggal a negyedik hangnál. A Glissando-tétel C-témája 11 hangból áll, ami az Intrada II. tételben kiegészül egy h hanggal a hetedik hangnál.

Ugyancsak Farkas Zoltán mutatott rá: Szöllősy korálművészetének kiforrott korszaka a *Musiche per ottoni* két hommage tételében figyelhető meg először.<sup>182</sup>

#### 4.3.1 A korál tételek alapsora

Az archaizáló szerkesztésmód és a mesterek előtti tiszteletnyilvánítás zenei megfogalmazásán túl jelen van egy, a szerző saját életművét par excellence összegző és leginkább meghatározó motívuma: a két korál tétel dodekafon sora, ami megegyezik a *Trasfigurazioni* című szimfonikus zenekari kompozíció alapsorával. A szerző a természetben elvonulva egy erdélyi menedékházban Nagykőhavason alkotta meg az oktávon belül felvázolt, hangközlépéseiben kis és nagyszekund, valamint kisterc hangközökből építkező alapsort. A sor hangjainak egymásutánisága apró lépésekből áll, tonális betagolódásnak még csak a látszatát is elkerülve. Az apró lépésekben felvázolt, komplementer kromatikájú dodekafon téma inkább lírai dallamosságra, jól énekelhető faktúrára vall, mint markáns instrumentális zenei anyagra, amire jó gyakorlati példa az elemzésem tárgyát képező két stilizált rézfúvós korál. A zeneszerző így vélekedett a Reihéhez kapcsolódó dallamosságról és az instrumentalizmusról: „Hogy legyen benne dallam is, azon sokat gondolkoztam, erdőben ülve egy padon, vagy sétálgatva. Másrészt viszont azt akartam, hogy kegyetlen, könyörtelen zene legyen.”<sup>183</sup> A *Trasfigurazione*-ban valóban indultatos és feszült hangulatban jelenik meg az alapsor, melynek keletkezéséről így nyilatkozik a zeneszerző Kárpáti Jánossal folytatott beszélgetésében: „Nemrég jöttem rá, hogy a *Trasfigurazione*-ban a nóta (egyúttal a széria), amit igazán kotta nélkül, sétálva az erdőben találtam, annak a vége pont a fordítottja az elejének. A múltkor dudoláztam és jöttem rá milyen szimmetrikus (9. ábra).”<sup>184</sup> Ez a tizenkét egymásra vonatkoztatott hang keletkezése után szervesen jelen van az életmű több meghatározó kompozíciójában is,<sup>185</sup> mint például a *Canto d'autunno*, a *Paesaggio con morti*, és a King's Singers acapella együttes által megrendelt *Miserere* című vokális műben. Nem véletlen a Farkas Zoltántól származó jelzős szerkezet: „a *Trasfigurazioni* híres Reihéje”.<sup>186</sup> Mindkét korál tételben az alábbi szabály szerint jelenik meg a sor: az első és a tizenharmadik hang megegyezik, ami egyfajta visszatérés érzetét kelti a dodekafon szerkezetben. A sor eleve úgy lett megalkotva, hogy a 12. hang vezetőhangként érkezhessen az 1. (illetve a vele megegyező

<sup>182</sup> Farkas Zoltán: Korálok és harangok Szöllősy András műveiben, *Muzsika*, 1996. március 4–5. o.

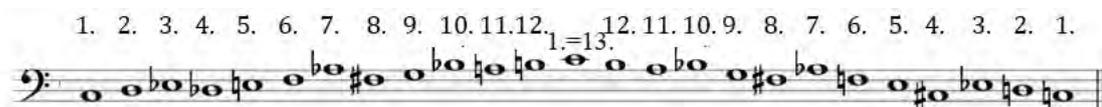
<sup>183</sup> Kárpáti János: *A magyar zeneszerzés mesterei-Szöllősy András*, Holnap Kiadó, Budapest, 2005. 43. o.

<sup>184</sup> Uo. 130–131. o. Szöllősy gyakran „nóta”-ként nevezi a dodekafon művek alapsorát.

<sup>185</sup> Kárpáti János: Szöllősy, *Holmi*, 8. szám, 1996. 1164. o.

<sup>186</sup> Farkas, *id. mű*, 4. o.

13.) hangra. Az alapsor és a rákfordítása egymás után elhangozva így gördülékenyebben hangzik. Ez a jelenség a *Trasfigurazioni* harsona szólamaiban<sup>187</sup> is megfigyelhető.



9. ábra, Corale I. és II. tétel alapsor és a rákfordítás

#### 4.3.2 Corale I. (Homage à J. S. Bach)

**CORALE (I)**  
(Homage à J. S. Bach)

Mesto,  $\text{♩} = 50$

Tromba

Trombone

Tr.

Trb.

Tr.

Trb.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 1. = 13. 12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.; rák: 13. = 1. 12. 11. 10. 9.

5. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.

10 alap: 13. = 1.

12. rák: 12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

10. ábra, Corale I. tétel tizenkétfokú elemzése

A kompozíció – a szó kamarazenei értelemben vett – legelemibb formációra felvázolt miniatúra az egyes számú korál, amelynek alcímében Johann Sebastian Bach<sup>188</sup> előtt tiszteleg a szerző. A névválasztás egyértelművé teszi a tétel dallamíveinek protestáns népének jellegét, egyúttal sejteti a lineáris szerkesztésmód rajzolatát is. A trombita a barokkos-tonális anyagával ellenpontozza a harsonaszólamban exponált koráldallamot. A harsonaszólamban elhangzó két alap- és két rákfordítás sajátossága, hogy hiánytalanul felvonultatja a sor elemeit, oly módon, hogy azok oktávon belül maradnak. A sor alap és rák elhangzása között szerepel a sor első hangja, ami egy c' hang, ezáltal 13 hangúvá

<sup>187</sup> A *Trasfigurazioni* 88. ütemében indul az az alapsor fisz 1. harsona szólamában majd imitációsán a 2. harsona esz'ről és a 3. harsona g-ról. Mindhárom szólamban az alapsor az 1. hanggal zár majd elhangzik a rákfordítás, ami irányából adódóan visszavezet a sor 1. hangjához. 150–155. szakaszban is így van de aszról indul unisonóban a 2. és a 3. harsonánál. V. melléklet.

<sup>188</sup> Bach zenéjének Szönlősy rézfúvós művészetére gyakorolt hatásáról lásd bővebben az 1.2 alfejezetben.

fejlesztve a sort. Az első és a tizenharmadik hang megegyezik, ami egyfajta visszatérés érzetét kelti a dodekafon szerkezetben.

#### 4.3.3 Corale II (Homage à Zoltán Kodály)

**CORALE (II)**  
(Homage à Zoltán Kodály)

The musical score for Corale II (Homage à Zoltán Kodály) is presented for Trombe (Trumpets), Tromboni (Trombones), and Tuba. The score is in common time (C) and marked 'Quieto, ♩ = 72'. It features a melodic line for Trombe 1 and 2, and a bass line for Tromboni 1 and 2, and Tuba. The music is characterized by a linear, homophonic structure with a dodecaphonic scale. The score includes dynamic markings like 'p' and 'cantabile', and articulation like 'sfz'. The piece is divided into measures 1-13, with some measures containing multiple notes.

11. ábra, Corale II. tétel 1–7. ütemig,

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Zeneműkiadó

A második korál rézfúvós szextettje szintén egy laudáció a komponista első egyetemi zeneszerzéstanára, Kodály Zoltán előtt.<sup>189</sup> A miniatűr szerkesztési elve szintén a dodekafónia, amely jellemzően lineáris módon érvényesül. A kompozíció homofón szerveződése és a dallamvonal strófikussága korhűen idézi a protestáns népének hangzásvilágát. A három trombita és két harsonaszólam alatt elhelyezett tuba funkciója erősen dramaturgiai indíttatású. A tuba nem a hangszerhez kapcsolódó felhangdús légies basszushangzás megszólaltatása miatt szerepel a partitúra legalsó sorában, hanem a kontrabasszus-regiszter stabil megszólaltatása indokolta alkalmazását a harsonával szemben. A tuba szerepe továbbá egyfajta átvezetést biztosítani a két korál strófa közötti lélegzetvétel átfedésére. A korálharmonizálás művészete jobban érvényesül a tétel folyamán, mivel – az első kétszólamú korállal ellentétben – itt hat szólamban több lehetőség áll a szerző rendelkezésére. A korálharmóniak a trombita második, harmadik, valamint a harsonák első, és második szólamában bontakoznak ki oly módon, hogy a kompozíció alapsorát jellemzően dúrhármas mixtúra formájában szólaltatják meg

<sup>189</sup> A hangszeres művek közül Kodály emlékére íródott még a *Musica per orchestra* című zenekari kompozíció.

egymás felett.<sup>190</sup> Az első trombita által megszólaltatott dallam jellemzően szext, szeptim, vagy nona kiegészítése a kompozíció akkordjainak. A tétel megszólaltatása nem állít komoly kihívást napjaink rézfúvós előadóművészei elé, annyit azonban meg kell jegyezni, hogy a harmadik trombitát igen mély fekvésben helyezte el a szerző.

#### 4.4 A Scherzo-tételek

A kamarasorozat két Scherzo-tételét – a címválasztáson túl – a sebesen pörgő tizenhatodfutamok és az ebből adódó sodró lendületű virtuozitás kapcsolja össze, valamint a műfaj sugallta könnyed és játékos hangzásvilág.

##### 4.4.1 Scherzo I (Velocità diretta)

A Scherzo I tétel villámgyors tizenhatod frázisaival és repetitív megoldásaival csillogtatja meg a Szöllősy-féle zenei humort. A három trombitára írt miniatúr imitációs egymásutánban indítja nyolcad különbségekkel a három, tizenhatod értékekben mozgó témafejet. Ezen zenei alakzatok tartalmazznak ugyan dodekafon jellegű képződményeket, mégsem nevezhetjük soroknak őket, mivel szerepük nem érvényesül a tétel szerkezetének felépülésében. Szervezési elvük az irányított véletlen, azzal a megkötéssel, hogy a két szélső szólamnak jellemzően szekund, olykor terc távolságban kell elhelyezkednie. A három hangszer egymástól apró ritmusértékkel eltolva indítja és zárja dallamíveit az ötödik ütemmel bezárólag. Az ötödik ütemtől megegyező ritmusértékekben mozognak a szólamok, majd egy ütemeken átívelő folyondárszerű motívummá egyesülnek. A hatodik-hetedik ütemben található repetitív zenei anyag jellegzetes tremolószerű átvezető motívum Szöllősy eszköztárában: ugyanazon hang különböző billentyű kombinációval történő megszólaltatása. Ezáltal az adott csőhossz változik és a csőhosszokhoz tartozó felhangrendszer különböző pontjain szólal meg ugyanaz a hang. Ennek eredményeként erősebben érzékelhető a vonós és zongora előadói gyakorlatban elterjedt tremoló hangeffektus, mintha ugyanazon a csőhosszon repetálna az előadó.<sup>191</sup>

A rövid tétel dinamikai szélsőségeivel a végletek határait súroló zenei felületet exponál, a feszültséget tovább fokozza a gyors tempó; ez a tétel kapta a kompozíció legyorsabb tempó utasítását: Presto, negyed=160. A kompozíció szerkesztési elve nagyban hasonlít a harsonakvartett szekundokban egymásra épített motívumainak mozgásformáira.<sup>192</sup>

---

<sup>190</sup> Kivétel az utolsó előtti ütem első akkordja, ami dúrhármas kisszeptimmel.

<sup>191</sup> Lásd bővebben: 2.4 alfejezet: A harsona felhangrendszere, tolókatremoló.

<sup>192</sup> Lásd bővebben: 3.1.3 alfejezet: csíramotívumok.

#### 4.4.2 Scherzo II (Le quattro ruote)

A Scherzo II. tétel, röviden összefoglalva, egy játékos futamokkal tűzdelt virtuóz dialógus. A harsona és trombita hangszerpárok között kettesével és a négy szólamra kivetítve is megvalósul a hangszercsoportok párbeszéde. A tizenhatod értékben szerveződő, öt tagból álló hangcsoportok apró hangközlépéseiből álló szerkezeti egységet vázolnak fel. A tételben a szünetek és a tizenhatod csoportok komplementer módon váltakoznak egymás felett külön a trombita és a harsona szólampárok anyagában. A szünetek rendje az alábbiak szerint alakul mindhárom szólamban: az öthangú motívumok között először 3/16, majd 2/16=1/8, melyet 1/16 szünet követ, végül pedig szünet nélkül folyamatos tizenhatodok szerepelnek. Ezáltal két szólam egy dallamot alkot. Hasonló eljárás figyelhető meg Stravinsky: *Ebony Concerto* III. tételében a két klarinét anyagában (például: 7–34. ütemek közötti szakasz), illetve Stravinsky: *Octet for wind instruments* című kamaraművében a két fagottnál a 26–28. próbajel közötti szakaszban, illetve Bartóknál a *Csodálatos mandarin* Hajsza-jelentének a harsona szólamaiban. A szerkezeti egységek hangközlépéseinek iránya ellentétes egymással a trombita felső két és a harsonák alsó két szólamaiban. A négyegyedű ütemmutató ellenére a páros lüktetés nem érvényesül a folyamatosan változó marcato hangsúlyozások elhelyezése miatt. Kárpáti János párhuzamot vélt felfedezni a tétel négyes elrendezésű tizenhatod csoportjai és a *Fabula Phaedri* vihar-jelenetének triola mozgásai között.<sup>193</sup>

#### 4.5 A kánon tételek

Az európai zene archaikus korszakát idézi a szerző a kompozícióban elhelyezett két kánon tétellel. A kánon műfaj fontos szerepet tölt be Szöllősy vokális művészetében (*In Pharisaeos, Planctus Mariae, Fabula Phaedri, Miserere*), de előszeretettel írt rövid kánonokat barátai születésnapjára köszöntésére. Balogh Máté disszertációjában közreadta ezeket a rövid alkalmi kompozíciókat, melyeknek címzettjei többek között: Kurtág György, Földes Imre, Bárdos Lajos.<sup>194</sup> Ezeket túl Anhalt István is említést tesz egy kánonról melyet neki írt Szöllősy 80. születésnapja alkalmából.<sup>195</sup> Az instrumentális műfajokban azonban nem meghatározó a kánonok jelenléte. Kivételt képez ez alól az

---

<sup>193</sup> Kárpáti János: *Szöllősy, Holmi*, 8. szám 1996. 1167. o.

<sup>194</sup> Balogh Máté: *Szöllősy András vokális művészet*, DLA-értékezés, LFZE Doktori Iskola, 2018. 77-78.

o.

<sup>195</sup> Anhalt István: *Szöllősy Andrásnak írt levél*, LFZE Könyvtár, Budapest, 1993. április 4.

alábbi két kánon, valamint a *Töredékek* című kamaramű első tételében („Ha”) is szerepel ez a szerkesztésmód kompozíció mélyhegedű és fuvola szólamai között.

#### 4.5.1 Canone I.<sup>196</sup>



12. ábra, Canone I. tétel sora

A kottakép régies notációra emlékeztet, tempójelzése félértékű hangjegy=60 metronómszám. A miniatűr három szólama nagyszekund távolságban helyezkednek el egymástól, az első szólam d'-ről indul, majd a második harsona c', a harmadik harsona pedig b-ről. A szólamok szimmetrikus módon egymástól egészértékű távolságra lépnek be. A szólamok belépésekor a téma első megjelenése ritmusában megegyezik mindhárom harsona szólamában. A kánon megjelenési formái közül ezért az intervallumkánon kritériumainak tesz eleget. A téma második megjelenésekor a ritmusképletek átalakulnak, második megjelenésnél diminúció figyelhető meg a két alsó szólam ritmusértékein. A téma hangközkészlete is átalakul a második megjelenésnél, a mű záróhangja mindhárom szólamban fisz. Az alapsor minden szólamban kétszer hangzik el, melynek fordításai nem figyelhetők meg a tétel folyamán. Mindhárom szólamban egymás után alap formában hangzik el a sor, azzal az eltéréssel, hogy második alkalommal először a második majd az első hang szólal meg. A Szöllősy-féle sorszerkesztésnek ez sajátos kézjegye: a rézfúvós kamaraművei közül az *A Hundred Bars for Tom Everett* sortémáinak módosulásai között is megfigyelhetjük. A sor második megjelenésénél az utolsó hangok átrendeződnek az alábbiak szerint: az I. szólamban helyet cserél a 11. és 12. hang; a második szólam elhagyja a 11. hangot; a harmadik szólamban kimarad a 11. hang és a 9. hanggal zárul a sor.<sup>197</sup> A két alsó szólamban tehát eltűnik a 11. hang, ezáltal nem teljes az alapsor megjelenése. Részben a ritmusértékek csökkenésének folyamánya is lehet ez a Reihe-csonkulás. A miniatűr második szólamának kezdőhangja c', záróhangja pedig fisz. A c'-fisz lépés az oktáv szimmetrikus felezőpontja (tritonus), amit poláris

<sup>196</sup> Elemzés a IV./c mellékletben.

<sup>197</sup> A IV./c mellékletben zöld keretben jelezve.

távolságnak is nevezhetünk. A sor hangjai háromtagú csoportokba rendeződnek, amelynek jellegzetes hangköze a nagyszekund, szervező elve pedig a 2:2 hangközmodell. Sajátos pulzáló karaktert kölcsönöz a tétel hangvételének az állandó triolás mozgás, amely szinte végig jelen van egy, vagy párhuzamosan több szólamban az egész tétel folyamán. A tétel párhuzamba állítható a *Fabula Phaedri* kánonszerkesztési technikájával (például 4–12. illetve 43–53. ütemek közötti szakaszok), ahol a szólamok szintén nagyszekund távolságban helyezkednek el egymástól, valamint szólamok belépései hasonlóan szimmetrikus távolságban történnek. További párhuzam a fent említett kórusmű kánon szakaszaival a triolás lüktetésű ritmika.

#### 4.5.2 Canone II.

A második kánon hangkészlete egy tizenegy hangból álló sorra vezethető vissza. A trombitaszólam indítja a sort, majd a második harsona szólamában kisterccsel alacsonyabban jelenik meg a tükörfordítás. A harmadik harsona anyagában újra az alapsor jelenik meg, de egy nagyterccsel lejjebb elhelyezve. A sor elhangzása előtt két komplementer hang szerepel mindhárom szólamban, melyek szerepe egyfajta felütés lehet a sor elhangzása előtt. További funkciójuk pedig, hogy kiegészülve a sor hangjaival hármashangzatokat alkotnak.<sup>198</sup> Ütemmutató és ütemvonalak hiánya ellenére pontosan követhető a három szólam mozgása. A kánonszerkesztés a három szólam imitációs jellegét leszámítva nem valósul meg teljes mértékben, mivel a szólamok több szempontból eltérnek egymástól, többek között a ritmika szempontjából. Hangkészletük belső tagozódásában diatonikus képződmények: dúr és moll hármashangzatok figyelhetők meg. A tétel hangzásvilága diszsonáns, de a záróakkord dúr hármashangzatot alkot; egyfajta kontraszthatást sugallva a tétel folyamán lezajló szekundsurlódások által megrajzolt sötét tónusú hangzásképpel szemben.

Energico.  $\text{♩} = 56$  CANONE (II)

The image shows a musical score for 'CANONE (II)'. It consists of four staves: Tromba, Tromboni 1, Tromboni 2, and tr. (trumpet). The Tromba staff is in B major (B-dúr) and measures 1-11. The Tromboni 1 staff is in D minor (d-moll) and measures 1-11, with a 'tükörK3' (mirror K3) marking. The Tromboni 2 staff is in G major (G-dúr) and measures 1-11, with an 'N3' marking. The tr. staff is in enharmonic G major (enh.Gesz-dúr) and measures 1-11. The score includes measure numbers (1-11) and brackets indicating groupings. A key signature change to D major is shown at the end of the tr. staff.

13. ábra Canone II. tétel elemzése és sora

<sup>198</sup> Kizárólag a második és harmadik harsona szólamában.

## 4.6 középkori stílusművek

### 4.6.1 Organum

Az európai vokális zene kezdeteire tekint vissza a kamarasorozat Organum-tétele. A műfaj jellegzetes hangközkészlete végig megfigyelhető a tétel folyamán. Emellett jelen van a későbbi korszakokban kialakult párhuzamos hangnemszerű rendeződési elv is. A négyszólamú tétel két trombita és két harsonaszólamból áll, a hangszercsoportok jellemzően kvint, kvart, és oktáv távolságban mozognak egymás felett. A hangkészlet alapján az organumszerkesztés történeti értelemben vett legelső megjelenési formáit idézi a szerző. A miniatűr két rövid szerkezeti egységre osztható: (négy ütem+három ütem). A szerkezeti egységek ütemmutatói egyedülállóak, mivel Szöllősy néhány kivételtől eltekintve 4/4-ben komponált. A szerkezeti egységek utolsó ütemmutatója 6/4 az alábbiak szerint:

4/4, 4/4, 4/4, 6/4+4/4, 4/4, 6/4

Az első négy ütemben a harsona indítja a tételt, majd egy ütemmel később kezd a két trombita. Az imitációs szerkezet, valamint szólamok hangközlépéseinek megegyezése alapján az Organum-tétel első négy üteme kánonszerűen hangzik el. Az utolsó három ütem egy összetettebb, mind a négy szólamot átalakító motivikus, variációs szerkesztést felvonultató szerkezeti egység. Fúgaszerűen először az első trombita, majd a második, őket követi az első harsona; a második harsona utoljára lép be szabályos félértékű eltérésekkel. A második szerkezeti egység imitációs építkezése egyfajta figurációs díszítési elvet követ, amelyben a legelső szólam basszustémáját variálja, ellenpontozza a felső három szólam. Akár egy ostinato basszus felett kibontakozó variációs mű kiragadott szakasza is lehetne. Sajátos pulzáló hangulatot kölcsönöz az állandó triolás lüktetés, ami szinte végig jelen van – egy vagy több szólamban – a tétel folyamán.

### 4.6.2 Quinte<sup>199</sup>

A három trombitára és két harsonára felvázolt imitációs tétel jellegzetessége az uralkodó tematikus anyagot ellenpontozó tradicionális kvintépítkezésű technika. A hangszerelés kifejezetten szűk hangterjedelemben valósul meg. A tétel uralkodótémája a második

---

<sup>199</sup> Elemzés a IV./d mellékletben.

trombitánál szerepel először, majd minden szólamban felhangzik. Az uralkodótéma hangközkészlete megegyezik az összes megjelenési formájánál, valamint a dallam ritmusképletei és értékei sem mutatnak jelentős eltéréseket. Az uralkodótéma további jellegzetessége, hogy mindössze négy ütem terjedelmű, melynek hangkészlete:

G-A-Asz-Fisz-F-E-Esz-F-Gesz-Fesz-Esz-Desz-C-H.

Az alábbi hangokról és ütemektől indul: G 1. ütem, F 5. ütem, Esz 9. ütem. , F 10. ütem, G 12. ütem, B 13. ütem, G 16. ütem, F 20. ütem, Esz 24. ütem, F 25. ütem, G 27. ütem, B 28. ütem. Láthatjuk, hogy a sorrend a 16. ütemtől újra lezajlik. Az uralkodótéma transzpozíciók az első 16 ütemben megfigyelhető pozíciókról indulnak, és a kísérő szólamok is hasonlóan helyezkednek el a második 16 ütemben. Az uralkodótéma minden transzpozíciójához önálló kísérő anyag tartozik:

G: b-esz-c-f-a-d-g-c-asz-desz-b

F: asz-desz-b-esz-g-c-f-b-fisz-cisz-gisz/asz-desz-b-esz-c-h-b-a

Esz: cisz-fisz-gisz-aisz-h-gisz-cisz-fisz-b-esz-asz-esz-a-fisz-h

B: cisz-fisz-esz-asz-c-f-c-d

A tétel változatosságát az uralkodótéma más-más transzpozícióihoz tartozó különböző kísérő anyagai adják.

A forma

A tétel folyamán Szöllősy egyedi formakezelési gyakorlata érvényesül. Az anyag egyértelműen imitációs jellegű, de a fűga elemei nem elég szabályszerűen viszonyulnak egymáshoz (dux-comes). A Quinte-tétel 32. üteme két részre osztható: 16+16. Az első 16 ütem kissé variált megismétlése a második 16 ütem. A két 16 ütemes szerkezeti egység tovább osztható 8+8-ra. A felezőpontra az egyik<sup>200</sup> kísérő téma ciszről indul, ami poláris távolságra van a tétel tonális sarokpontjától a g-től.

A tételben megfigyelhető bizonyos kéttagú rendeződés:

$$32 \text{ ütem} = 16 + 16 = (8+8) + (8+8) = [(4+4) + (4+4)] + [(4+4) + (4+4)]$$

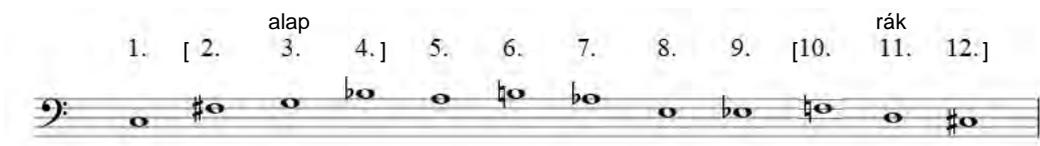
A tétel jellegzetes páros lüktetése a negyed hangok kettős kötéseire vezethető vissza. Ezen páros kötések jellegzetessége a leugró tiszta kvint, ami a tétel címválasztását is indokolja.

---

<sup>200</sup> esz-transzpozíció állandó kísérete

## 4.7 Dodekafon tükörfordításon alapuló tételek

### 4.7.1 Specchio



14. ábra, a Specchio-tétel sora

A két trombitán és két harsonán megszólaló tétel névválasztása megelőlegezi annak szerkesztésmódját, mivel alapsorának egyetlen fordítása figyelhető meg a tétel folyamán, ez pedig a tükörfordítás. Zenei nyelvezete szigorúan dodekafon felépítésű; hangkészlete szinte teljes mértékben visszavezethető egy tizenkét hangból álló sorra.<sup>201</sup> A tétel önmagában is egyedülálló az életműben, mivel a tizenkétfokú szerkesztés ennyire erős dominanciája ritka a Szőllősy-művek szerkezeti egységeiben.

**SPECCHIO**

Allegro deciso,  $\text{♩} = 138$

tükör  
F 1. 2. 3. 4. 5. 6.

*f poco marcato*

15. ábra, Specchio-tétel 1–5. ütemig,

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Zeneműkiadó

A Reihe hangközépítkezése oktávon belül zajlik le változatos hangközlépésekkel.

Az első tritónusz ugrás után kisszekund és kisterc lépés következik, de a tiszta kvart hangköz kivételével az összes lépésvariánssal<sup>202</sup> találkozhatunk, valamint a 10-11-12 szakasz a 2-3-4 rákfordítása. A szólamok imitációs egymásutánban lépnek be,

<sup>201</sup> Az alapsortól két esetben tér el: a 9. ütemben az első harsona g-hangja, illetve a második trombita záróhangja a 16. ütemben.

<sup>202</sup> Tekintettel arra, hogy a tizenkétfokú szerkesztésben a legnagyobb távolság a tritónusz.

fugatoszerűen. Először a harsonaszólamban exponálódik a Reihe, a tükörfordítás pedig a két trombitaszólamban valósul meg. Az alapsor első megjelenése c hangról indul a második harsona szólamában. A második ütem második negyedén az első harsona indítja az alapsort g-ről. Az első tükörfordítás a harmadik ütem első negyedére érkezik a második trombitától, ami c'-ről indít. Hangkészletében teljes mértékben megegyezik az alapsor c-re vonatkoztatott hangkészletének oktávra kivetített tükörfordításával. Az első trombitaszólam f''-ről indít tükörfordítással a negyedik ütem második negyed hangjáról.

tonális kapcsolódási pontok

A fuga jellegű karaktertétel kvart és kvint távolságú szólambelépésein túl is megfigyelhetők bizonyos tonális vonások: például a tétel kezdőhangja c, a zárásnál pedig g-d (üres kvint) szerepel. A szólambelépések elhelyezkedésén a tonális funkciók négy foka azonosítható (T-SD-D-T) lineáris<sup>203</sup> módon a szólamokban és vertikális<sup>204</sup> módon a szólamok belépésénél.

#### 4.7.2 Riflesso

The image shows a musical score for the 'Riflesso' section. It consists of two staves: the top staff is for the 1. harsona (first horn) in bass clef, and the bottom staff is for the 1. trombita (first trumpet) in treble clef. The music is in 2/4 time and consists of 10 measures. Above the horn staff, the notes are labeled with figured bass notation: [ 1. alap, 2., 3. ], 4., 5., 6., 7., [ 8., alap, 9., 10. ]. Between the two staves, arrows indicate the relationship between the notes: upward arrows (↑) indicate the horn playing a higher octave than the trumpet, and downward arrows (↓) indicate the horn playing a lower octave. The figured bass notation below the trumpet staff is: N2, T4, N3, N2, N3, K3/B2, T4, N2, T4.

16. ábra, a Riflesso-tétel sora és tükörfordítása

A Riflesso-tétel korálszerű szerkezeti felépítése és dallamvilága három trombitán és három harsonán bontakozik ki. A második-harmadik trombita és a második-harmadik harsonaszólamok korálszövetű kíséretet játszanak mic a mute-típusú szordínóval. A

<sup>203</sup> lineáris: II. harsona: C-tonika→G domináns→C tonika→F szubdomináns; I. harsona: G domináns→C-tonika→átvezető anyag→c domináns; II. trombita: c'' tonika→f'' szubdomináns→c''' tonika→g domináns; I. trombita: f'' szubdomináns→c'' tonika→g'' domináns→c'' tonika

<sup>204</sup> vertikális: Első témafejlés indítás: II. harsona C (tonika) I. harsona g (domináns) II. trombita c' (tonika) I. trombita f'' (szubdomináns). A második témafejlés indítás: 4. ütem második negyed II. harsona F (szubdomináns), I. harsona 5. ütem második negyed C (domináns) II. trombita 6. ütem f'' (szubdomináns) I. trombita 7. ütem c'' (tonika). A harmadik témafejlés indítás: II. trombita 8. ütem harmadik negyede c''' (tonika) I. trombita 9. ütem negyedik negyede f'', II. harsona 10. ütem harmadik negyede. Itt nincs konkrét I. harsona fuga témafejlés. A negyedik témafejlés indítás: II. trombita 11. ütem negyedik negyed g' (domináns) I. trombita 12. ütem harmadik negyed c'' (tonika) II. harsona 13. ütem harmadik negyed F (szubdomináns) I. harsona 14. ütem harmadik negyed c' (domináns).

kíséret azonos ritmusértékekben mozog a tétel folyamán. A négy szólam hangközlépései tükör irányban, de a hangközlépéseket nem hűen követve mozognak az alábbiak szerint: a második harsona a második trombitával tükröződve, és a harmadik harsona a harmadik trombitával tükröződve. Ezen kísérő jellegű anyag felett bontakoztatja ki az első trombita és az első harsona a tíz hangból álló sort, melyben az 1-2-3 szakasz a 8-9-10 szakaszban nagyszekunddal lejjebb megismétlődik. A tétel folyamán mindössze egyszer hangzik el az alapsor és annak tükörfordítása. Az első trombita és az első harsona – ellentétben a második és harmadik szólamok homofon mozgásával – ellenpontozzák egymást. A tétel címválasztása, az olasz *riflesso*: (visszaverődés/visszatükröződés) nyilvánvalóan erre a jelenségre: az azonos számú szólampárok ellentétes (egymást visszaverő) mozgásaira utal. A visszaverődés fogalmi kapcsolódása visszavezethető még a második és harmadik szólamokban lezajló aszimmetrikus hangköztükrözés eljárásra.

#### 4.8 Melodia-tételek

##### 4.8.1 Melodia<sup>205</sup>

A négysoros tétel egy egyedi hangszerösszeállítású rézfúvósötös, melyet három harsona és két trombita alkot. A két trombita szólama párbeszédszerű és dallami indíttatású, a három harsona pedig glissandókkal tűzdelt harmóniaszönyeget terít a Melodia-tétel trombita dallama alá. A három harsonaszólam – a negyedértékben mozgó glissando csúszásokat egymásnak átadva – komplementer módon képez egy zenei ívet. A tétel szerkezeti egységének kétpólusú hatását eredményezi, hogy a két hangszercsoport dallamívei nem követik egymást, hanem függetlenül mozognak. A trombiták anyaga jobban érvényesül azáltal, hogy a három harsonánál szordínót írt elő a szerző. A rézfúvóskvintett-faktúra szépen kirajzolódik a két trombita szólisztikus dialógusán és a három harsona ellenpontozó funkcióján. A tétel két dodekafon témát dolgoz fel a trombitaszólamokban (A és B-téma), melyek egyenként háromszor hangzanak el és szólamot is cserélnek a két trombita között. Az A-téma 12 hangból áll, mely felosztható két dúr és két moll hármashangzatra. Ezek a hangzatok ultratercokon kapcsolatban állnak egymással az alábbiak szerint: e-moll és Asz-dúr, fisz-moll és B-dúr, mely tizenkétfokú totál egyik ideális hármashangzat felosztása.<sup>206</sup> A B-téma tíz hangból áll, melyben szintén megfigyelhető hármashangzat-rendeződés. A B-téma második és harmadik

---

<sup>205</sup> Kottapélda a IV./f mellékletben.

<sup>206</sup> Huszár, *id. mű*, 4. o.

megjelenésénél felcseréli a 7–10. szakasz hangjainak sorrendjét. A témák jellemzően hangismétlődések közbeiktatásával bontakoznak ki.<sup>207</sup>

A-téma: **1-2-3-4-5-6-7<sub>+6-7</sub>+8-9-10-11<sub>+10</sub>+12** (1. tr.: 1–4 ütemig)

**1-2-3-4-5-6-7<sub>+6</sub>+8-9-10-11-12** (2. tr.: 5–8 ütemig)

**1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11<sub>+10</sub>+12** (1. tr.: 8–10. ütemig)

B-téma: **1-2-3-4-5-6<sub>+5-3-5-3-6</sub>+7-8-9-10** (2. tr.: 1–4. ütemig)

**1-2-3-4-5-6<sub>+5-3-6</sub>+10-8-9-7** (1. tr.: 6–8. ütemig)

**1-2-3-4-5-6<sub>+3+5-8+6</sub>+7-9-10** (2. tr.: 8–10. ütemig)

#### 4.8.2 Melodia pentatonica

A tétel szerkezetét a harsona pentaton anyaga és felette felvázolt – három trombitából álló – kíséret alkotják. A kompozíció rövid terjedelme ellenére változatos hangkészletű hangsorokból építkezik:

A-téma hangkészlete: Esz-F-G-A-H-Desz (1. trombita)

B-téma hangkészlete: E-Fisz-G-A-H-Cisz (2–3. trombita)

C-téma hangkészlete: C-D (2–3. trombita)

D-téma: A-C-D-E-G (harsona)

A zenetörténeti mintákat képviselő pentaton (D-téma), modális Dór-sor (B-téma), és a cantus firmus jellegű anyag (C-téma) mellett szerepel egy egészhangú skálatöredék is (A-téma). Az A és B-témák mindig azonos ritmusértékekben mozognak jellemzően szükkvart távolságban egymástól, mintegy tercmenetet alkotva. A C-téma hangkészlete az A és B-téma hangsorában nem szereplő két hang (C-D). A C-téma széles ritmusértékekben felvázolt cantus firmus-szerű anyaggá rendeződik, melynek előfordulási helye váltakozik a második és harmadik trombita szólamában; hasonlóan a B-témához, mely szintén mindig felváltva hangzik el a második és harmadik trombita között. A kompozíció archaizáló anyagait teszi idézőjelbe az A-téma egészhangú skálatöredéket felvonultató anyaga, mely csak az első trombita szólamában hangzik el. A miniatűr bensőséges hangulatát a szordinált harsona pochissimo in rilievo módon kidomborított ötfokú dallama hozza létre (D-téma). A tétel egyedülálló hangzása többek

---

<sup>207</sup> A sorok fő hangjait 14-es félkövér, a hangismétlődéseket szimpla 10-es betűmérettel jelöltem.

között annak is köszönhető, hogy minden szólam más típusú szordínót használ: az első trombita straight, a második hush, a harmadik mic a mute, a harsona pedig solotone típust.

#### 4.9 Incontri fortuiti<sup>208</sup>

Az intenzív repetitív változatosság és az imitációs szólammozgások a fő ismertetőjegyei a három trombitára és két harsonára írt tételnek. Szóllósy rézfúvós effektusainak egyik egyedi sajátosságával, a rézfúvós tremolóval, itt találkozhatunk először az életmű kamarazenei szegmensében. Ez a technika későbbiekben az *A Hundred Bars for Tom Everett* című rézfúvós kompozícióban teljeseedik ki, majd kerül alkalmazásra a *Suoni di tromba* című trombita–zongora kamaraműben is. Az előbb említett kamaraműnél a harsonatolóka fekvéseire kapcsolódó felhangrendszer megegyező hangjai, az utóbbinál pedig a trombita ventilkombinációihoz tartozó felhangrendszerek egyezéseit használja. Ebben a kompozícióban mindkét előfordulási forma jelen van. Az *Incontri fortuiti* ritmusvilága rendkívül összetett: A tétel folyamán az egymás felett egyidőben elhangzó tizenhatod és harmincketted képletek állnak szemben a B-téma dallami indíttatású anyagával.

A látszólag szabálytalanul rohanó repetitív képletek közötti kohézió megteremtője az első és második trombita, valamint az első és második harsona szólamában szereplő négy önálló dodekafon téma. Ebből kifolyólag ez a darab a sorszisztémamentes dodekafon<sup>209</sup> kompozíciók közé sorolandó. A második trombita szólamában elhangzó tizenkétfokú dallamív (B-téma) egy hangközkészletében rendkívül változatos és váratlan ugrásokat magában foglaló hangsor, amely három szűkszeptim akkordra osztható fel:

c-esz-fisz-a; cisz-e-g-b; d-f-asz-h

Dallamvonala alapvetően emelkedő irányú, viszont a hatodik és hetedik hang lépése lefelé irányuló szűkszept, aminek eredményeként oktávon belül marad a sorszerkezet építkezése. A B-téma széles ritmusértékekben mozog a második trombita szólamában, ami tulajdonképpen egy tételen átívelő dallamív, amely centrum köré szerveződik a többi négy szólam. Egyfajta aránytalan kétpólusú erőter feszül a második trombita dallama és a többi négy szólam repetitív anyagai között. Az első trombita és első harsona dodekafon témája repetitív anyagok kombinálásával bontakozik ki. Az első trombitánál lévő A-téma hangkészlete 10 hangból áll; a sortéma jellegzetessége, hogy az 1-2-3-4 szakasz megegyezik a tiszta kvarttal feljebb lévő 7-8-9-10 szakasszal, valamint

---

<sup>208</sup> Elemzés a IV./e mellékletben.

<sup>209</sup> Eimert, *id. mű*, 64. o.

1:3 hangközmodellek is megfigyelhetők a sorban. Az első harsona szólamában található C-téma tíz hangból áll. A hangsor belső artikulációjában megfigyelhető összefüggés, hogy a 6-7-8 szakasz a 2-3-4 szakasz rákfordítása, valamint jelen van az 1:1 arányú hangközmodell-szerveződés. A második harsona D-témáját is tíz hang alkotja, melyben szintén megfigyelhető belső tükörfordítás: a 8-9-10 szakasz a 3-4-5 szakasz tükörfordítása. Az 1:1 hangközmodellek itt is jelen vannak. A D-téma első hét hangja széles ritmusértékekben bontakozik ki. A 8-9-10 szakasz pedig repetitív módon hangzik el. A harmadik trombita anyagában a repetitív ritmika a meghatározó, melyet egy négyhangú hangkészlet (b-a-cisz-h) kombinálásával vázolt fel a szerző. A szerző az első trombita (A-téma) és első harsona (C-téma) dodekafon anyagának lejegyzésekor nagymértékben helyezett el hangismétlődéseket az alábbiak szerint:<sup>210</sup>

A-téma: **1-2-3+2+4+2+5-6+5+7+5-1-4-1+8+1+9+1-3-9-3-2-6+10**

C-téma: **1-2+1-2+3-4-5-6+5+7-8-9-10**

#### 4.10 Az utolsó öt szextett

##### 4.10.1 Dialogo<sup>211</sup>

A Dialogo-tétel címében rögzített sajátossága a három harsonából és három trombitából álló szekciópár párbeszédszerű kommunikációja. A két szekció imitálja, kiegészíti, és továbbfejleszti egymás zenei anyagait. Az ellentétpár-hatás szemléltetésére a szordínók használata jellemzően felváltva történik a két szekció között. A szekciók szinte sosem szólnak egyszerre, a partitúrát és a zenei teret komplementer módon, felváltva egészítik ki egymással. A szólamok dinamikai utasításai is jellemzően ellentétes szélsőségek. Ezen ellentétek további fokozását eredményezi, hogy a trombita piano és pianissimo frázisaihoz cup mute-típusú szordínót ír elő a szerző, szembeállítva a harsona szekció szordínó nélkül fortén és fortissimón zengő szólamaival. A tétel – rövid terjedelme ellenére – változatos rézfúvós technikai eszköztárat vonultat fel. Az első három ütemben a különböző fekvéseken és ventilkombinációkon megszólaló rézfúvós tremoló figyelhető meg.<sup>212</sup> A viharos Vivace, negyed=144 tempó fejtörést okozhat a harsonaszólamnál, ugyanis ilyen villámgyors tempóban az előírt fekvésváltások nehezen kivitelezhetők a tolókapozíciók nagy távolsága miatt. A 4–6. ütemek között speciális nyelvrezgetések

<sup>210</sup> A sorok fő hangjait 14-es félkövér, a hangismétlődéseket szimpla 10-es betűmérettel jelöltem.

<sup>211</sup> Kottapélda a IV./g mellékletben.

<sup>212</sup> Lásd bővebben: 2.4 alfejezet: A harsona felhangrendszere, tolókatremoló

és a harsonáknál ajaktrillák teszik változatossá az akusztikai környezetet. Az utolsó négy ütemben (7–10. ütem) tizenhatod és triola ritmusban felfelé irányuló szólamépítkezések széles hangterjedelmet járnak körül, amelyek szólamonként önálló tizenkétfokú<sup>213</sup> hangkészlettel bírnak. Végül a harsonák által képzett, frullatóval színezett kisszekund hangzattal érkezünk a tétel záróakkordjára, amely hush-típusú szordínón szólal meg. A tétel utolsó szakaszában (7–10. ütem) egy összetett tizenkétfokú jelenség is szerepel. Összesen négy dodekafon témát különböztethetünk meg az alábbiak szerint: A három trombitaszólam három különálló dodekafon sortémát vonultat fel; a három harsonaszólam hangkészlete viszont egy sortémán alapszik, ami eltér a többi trombitáknál szereplő sortémától. Közös jellemzőjük az oktávon túli ugrásokkal felvázolt megjelenés. Szerkezetük pedig háromhangú sejtekre vezethető vissza, amelyek bizonyos esetekben egymásnak valamilyen megfordításai a soron belül. Tipikus hangközmodellek: 1:1, 1:3, 2:2. A sorok belső tagolásán Webern sorszerkesztésének ismertetőjegyeit figyelhetjük meg; hasonló 1:3 arányú háromhangú sejtek szerepelnek a *Koncert kilenc hangszerre*, op. 24. című kompozíció sorában.<sup>214</sup>

#### 4.10.2 Vibrato

A Vibrato-tétel mind a hangszerelésében, mind kompozíciós technikai megoldásaiban folytatása az öt megelőző Dialogo-tételnek. A tétel címválasztása kissé félrevezető, mert a tételhez kapcsolódó szerzői utasításban nem vibrato játékmódra utasít, hanem a szomszédos felhangokat érintő ajaktrillára.<sup>215</sup> A rézfúvós ajaktrilla<sup>216</sup> képzése azonban hangszerteknikai szempontból hasonlít a vibrato játékmódhoz. A tételben lezajló zenei párbeszéd hasonlatos a Dialogo-tételben megfigyelhető komplementer kommunikációra, valamint ez a tétel is három harsonából és három trombitából álló szekciópárokra lett hangszerelve. A harsonák indítanak ajaktrillás motívumaikkal, majd a trombiták speciális tizenhatod mozgásformákkal válaszolnak, ez a zenei folyamat megismétlődik (nem ugyanazon a hangokon, de ugyanazon technikai elemeket felvonultatva). A nyolcadik ütemben a három harsonatolóka-tremoló motívuma zárja a két szekció komplementer

---

<sup>213</sup> Egyes szólamok alapsoraiban több hangismétlődés is megfigyelhető.

<sup>214</sup> Somfai László: *Anton Webern*, Gondolat kiadó, Budapest, 1968. 214. o.

<sup>215</sup> Szöllősynél előfordul, hogy a címválasztás nem fedi a kompozíció tartalmait. Kárpáti János: Szöllősy. In: *Holmi*, 8. szám, 1996. 1168 o.

<sup>216</sup> Bizonyos hangszeriskolák úgy tanítják a rézfúvós ajaktrillát, hogy a trilla alaphangjáról egyre szélesebb amplitúdójú vibrató hullámot képeznek, míg az el nem éri a felette lévő felhangot és létrejön az ajaktrilla. Ez a fajta trilla akkor szól igazán szépen, ha az alaphang és a felső hang maximum nagyterc távolságra van egymástól, mivel a kvart illetve kvint trilla műzenei környezetben oda nem illő hatást kelt.

párbeszédét. A tétel utolsó harmadában együtt szólal meg a két hangszercsoport. Ezen a ponton elsősorban egyfajta csúszó akusztikai jelenség dramaturgiai szerepe érzékelhető. A záróakkord egy ajaktrillákkal meglebegtetett és kisszekundokból felépített cluster. A pulzáló mozgások a Szöllősy-féle szürreális villódzó fény-árnyék hatását keltik. A tétel vertikális hangzasképének meghatározó tényezője a szekund távolságban egymás felett mozgó szólamok. Ezzel az oldatlan disszonanciával is magyarázható a tétel feszült hangulata.

#### 4.10.3 Glissando<sup>217</sup>

A Glissando-tételben – hasonlóan az előző két tételhez – három-három harsona és trombita szólal meg a kétféle hangszer egyéni hangzaseffektusait felvonultatva. A kottaképen és a tétel zenei terében is jól körvonalazódik az előző két tétel komplementer kommunikációja. A két alsó harsonaszólam negyedhangokról indított glissandóival indul a tétel. Ezt a nyúlós, hajlékony akusztikai jelenséget ellentételezi a három trombita pregnáns artikulációval képzett repetíciós motívuma. Tonális kapcsolódási pont a három trombita szólamában szereplő D-dúr akkord a 2., 4., 5., 9., és 10. ütemekben. A trombitát követő harsona glissando már frullato módon, speciális ajakrezegetéssel szólal meg, amire a trombita az előző staccato motívummal válaszol. Szöllősy az alábbi sommás összefüggésben írja le a frullato-effektust az Honegger: *Archaiikus Szvit* elemzésénél: „[...] a fúvóhangszerek nyelvvel pergetett otromba hangjai”.<sup>218</sup> A kétpólusú zenei tér hatását erősíti, hogy a harsonák és trombiták felváltva használnak szordinót (straight-típusú szordinót) a tétel folyamán, de az utolsó két ütemben az összes szólam szordinált módon játszik.

A tétel speciális rézfúvós hangzások egymásutániságára épülő szerkezeti egységében felfedezhető egy szólamonként eltérő tizenkétfokú hangkészlettel bíró sejt. A mindössze háromnegyed értékű dodekafon parány a mű 6–7. ütemeiben helyezkedik el a harsonák szólamaiban. A harsonaszólamok sortémái jellemzően dúr hármas- és négyeshangzatok belső tagolására oszthatók fel részben vagy teljes mértékben, továbbá a sortémákban előfordul hangismétlés is. Az A-téma sora szabályosan felosztható három dúr-hármas kisszeptimmal akkordra: h-esz-fisz-a, c-e-g-b, cisz-f-asz-h. Egy hang

---

<sup>217</sup> Elemzés a IV./h mellékletben.

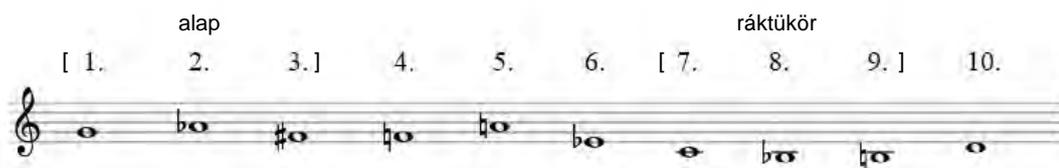
<sup>218</sup> Szöllősy András: *Honegger*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1980. 247–248. o.

eltéréssel<sup>219</sup> az A és C-téma hangkészlete megegyezik az Intrada II. tétel A és C-témájával. A tétel jellegzetessége még az egymás felett különböző ritmikai képletekben mozgó szólamok, ami a Szöllősy-féle ritmutorlasztás letisztult megjelenési formája. A tétel záróakkordja szintén D-dúr, de ezúttal az összes szólam az akkord hangjait szólaltatja meg. A záróakkord sajátossága, hogy a fényes D-dúr hangzást árnyalja a szerző frullato alkalmazásával, illetve az akkord legalsó hangja – triola értékekben – D és Cisz között váltakozik, egyfajta lebegő tonalitás hatását keltve.

#### 4.10.4 Notturmo

A Notturmo-tétel szintén egy rézfúvós szextett, amely az előző tételekben megfigyelt hangszerteknikai elemeket vázolja fel, de mindez bővebb zenei térben bontakozik ki, nagyobb hangterjedelmet körbejárva. A megszokott harmadik harsona helyett tuba játsza az alsó szólamot. Az összes hangszer szordínóval szólal meg a tétel folyamán, ami ellensúlyozza a tág szerkesztésben felvázolt architektúra hatását. A romantika noktürn műfajának lírai hangvételt kölcsönzi a szerző a miniatűr tételnek. A három trombita játékát leginkább a váratlanabb ritmusképletekben és pozíciókban megszólaló ajaktrillák határozzák meg, de az összes szólam játszik frullato és glissando csúsztatásokat a Szöllősyre jellemző villódzó fényhatást<sup>220</sup> megrajzolva. A szólamok egymásra épülve imitációs egymásutániségben szólalnak meg a szekción belül, ahol a meghatározó szólamtávolság a szekund.

#### 4.10.5 Operetta



17. ábra, az Operetta-tétel alapsora

A kamarakötet zárótétele címválasztásán túl is az operett műfaj hangulatát idézi: egy elsöprő erejű zenekari nyitány dinamizmusával indít a tétel. A felvonultatott bohém zenei motívumok és buffókarakterek mind a zenés színház világának elvonatkoztatott elemeit idézik. A 19. századi magyar zenei élet népies műdalainak világa elevenedik meg ebben

<sup>219</sup> Az Intrada II. A-témája 11 hangból áll, ami a Glissando-tételben kiegészül egy f hanggal a negyedik hangnál. A Glissando-tétel C-témája 11 hangból áll, ami az Intrada II. tételben kiegészül egy h hanggal a hetedik hangnál.

<sup>220</sup> Szöllősy András: *Kodály művészete*, Pósa Károly könyvkereskedő kiadása, Budapest, 1943. 62. o.

a rövid tételben. A formai jellegzetességek is a korszak táncaihoz igazodó 2x4 ütemes szimmetrikus egységekbe rendeződnek. A tétel formai kialakítása visszatéréses háromtagú szerkezet. A lírai hangvitelű középrész invenciózus dallamossága megfigyelhető a tuba szólamában és a trombitánál is. Egyedülálló a kompozíció tételsorában, a dallamív tubánál történő szerepeltetése. A 15–23. ütemek közötti szakaszban az első trombita és a tuba unisono szólaltatja meg a dallamot oly módon, hogy a szerkezeti egység legmélyebb és legmagasabb szólamában szerepel a dallam, közrefogva a kísérő szólamokat. Hasonló kettős unisono technika figyelhető meg Stravinsky Jazz Band-re hangszerelt *Ebony Concertó*jának I. tételében, ahol szoprán- és basszushangszereknél szerepel párhuzamosan a dallam (pl.: klarinét-harsona, trombita-baritonszaxofon). A Stravinsky-mű több jellegzetessége is megfigyelhető tétel folyamán: a 15–23. ütemek közötti szakasz trombita–harsona hangsúlyos–hangsúlytalan nyolcadai (ez a jelenség szintén megfigyelhető Stravinsky: *Fúvós oktettjében*), és a szólamok hármashangzat és terc távolságban történő mozgásai. A tétel zenei világa párhuzamba állítható még Stravinsky ragtime-stílusával, illetve *A katona története* bizonyos tételei is tartalmaznak hasonló szerkezeti felépítésű tételeket, mint például a Royal March.

A zárótétel dodekafon hangkészlete tíz hangból áll és csak alap formában figyelhető meg a tétel folyamán. Jellegzetessége, hogy az 7-8-9 szakasz az 1-2-3 ráktükörfordítása, illetve a második megjelenésénél a hatodik hang egy kisszekunddal feljebb szólal meg. A tuba egy passacagliaszerű basszus témával indít, amit átvesz az első trombita, majd újra visszakerül a tubához. A tétel jellegzetes nyolcadlűktetése a passacagliaszerű téma megjelenéseinek, valamint a kísérő szólamok nyolcadmozgásainak köszönhető. A tétel hangzása egyedülálló, mivel a kamarasorozat jellegzetes szekundsúrlódásokkal átszőtt harmóniavilága helyett egyfajta konszonáns hangulat dominál. A Szöllősy-féle kompozíciós sajátosságok nem figyelhetőek meg a miniatűr szerkezeti és dallami egységein. A felfelé irányuló tizenhatodfutamok tonális sorai, a dallamívet „esz-tam” módjára kísérő harsonák, mind arra a következtetésre juttatnak, hogy a zárótétel egy vidám stílusanulmány, ami az operett világát idézi hat rézfúvós hangszeren. Pauk György szívhez szóló köszöntésében külön megemlíti az Operetta tételt, mint a Szöllősy zenei humorának jellegzetes ékkövét:

Műveid többségében a siratás, a gyász nagy művészenek bizonyultál; én zenéd sokkal ritkább, mosolygós pillanatait, például a *Rézfúvószene* ellenállhatatlan

*Operettjét, a Musica concertante Allegro ruvidójának hetyke hangütését vagy a Fabula Phaedri pajzán humorát is nagyon szeretem.*<sup>221</sup>

#### 4.11 A mű utóélete:

A kompozíció nehézségi foka azt eredményezte, hogy a *Musiche per ottoni* lekerült a rézfúvós kamaraestek repertoárjáról. A kamaramű megszólaltatásához szükséges rézfúvós együttes, mint formáció, a 90-es évek óta visszaesett népszerűségéből, helyét kisebb létszámú formációk vették át jellemzően rézfúvós kvintett (Budapest Rézfúvós Kvintett, Ewald Kvintett,<sup>222</sup> In medias brass Kvintett,<sup>223</sup> Brass in the Five Kvintett)<sup>224</sup> és harsonakvartettek (Corpus Harsonakvartett,<sup>225</sup> Budapest Harsonakvartett, Extreme Harsonakvartett). Az említett együttesek a hazai és nemzetközi kamarazenei élet meghatározó szereplői. Rendhagyó fesztiválok, konferenciák, ha elhangzik a *Rézfúvószene* akkor jellemzően ezek az együttesek szólaltatják meg vendégművészekkel kiegészülve. Jó példa erre a 2002-ben megrendezett Omaggio a Szöllősy-konferencia, amelynek hangversenyein az életmű meghatározó művei között elhangzott a *Musiche per ottoni* is.<sup>226</sup> Az 1995. januárjában megtartott VII. Mini-Fesztivál szintén műsorán szerepeltette a kompozíciót.<sup>227</sup> Az Arcanum-adatbázisban fellelhető digitalizált TV- és rádióújságok tanúsága alapján többször is rádióműsorra tűzték a *Rézfúvószene* felvételét, ami bizonyos fokú ismertséget szerzett a kompozíciónak. A kamaramű zenéjének egyedi felhasználására Eck Imre tett kísérletet egy balettkoreográfia formájában, melyet több kortárs mű hasonló feldolgozásával együtt láthatott a közönség a Pécsi Balett Eck-estjén.<sup>228</sup>

---

<sup>221</sup> Pauk György: Levél az őrzőhöz, *Muzsika*, 2006. február 4. o.

<sup>222</sup> Ifj. Bazsinka József: *A rézfúvós kamarazene fejlődése Magyarországon 1990-ig*, DLA-értekezés, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Doktori Iskola, Budapest, 2017. 99 o.

<sup>223</sup> <http://inmediasbrass.hu/> utolsó elérés: 2021.11.11.

<sup>224</sup> Ifj. Bazsinka, *id. mű*, 98. o.

<sup>225</sup> <https://www.koncert.hu/eloado/corpus-harsona-quartet> utolsó elérés: 2021.11.11.

<sup>226</sup> Dalos Anna: „Omaggio a Szöllősy – Földvári napok” 2002, *Muzsika*, 2002. augusztus 20. o.

<sup>227</sup> Farkas Zoltán: „A hetedik te magad légy!” Hétéves a Mini-Fesztivál, *Muzsika*, 1995. március 40 o.

<sup>228</sup> Kenessey András: A Pécsi Balett Eck-estje – Bikasírató, *Magyar Hírlap*, 1982. december 1. 6. o.

## 5. Suoni di tromba – A trombita hangjai

Az életmű kutatóinak általános érvényű megállapítása a Szöllősy rézfűvős kamarazenéjének műfaji sajátosságához rendelt zenei humor, az életvidám hangulat ábrázolására alkalmas zenei eszköztár felvonultatása. Az 1983-ban írt *Suoni di tromba* ezeket szintén magán viseli, de ezeken túl magasabb szintű tartalmakat és magukon hordoznak a műben lezajló zenei folyamatok.

A zenetörténet folyamán a trombita szerepe jellemzően a profán és a szakrális magaslatok metaforikus megjelenítését szolgálta: a mennyei fényesség fémesen szonórus, minden emberi lelket beragyogó angyali szózatának megtestesítője. Szöllősy sem tesz másként mikor a trombitához nyúl. A trombita jelenléte a szerző zenei poézisének fényesen hangzó zenei magaslatait jeleníti meg mind a szimfonikus,<sup>229</sup> mind a kamarazene-faktúrában, de a kórus hangzás obligát kiegészítéseként<sup>230</sup> is. A kompozíció ősbemutatójára az Egyesült Királyságban került sor 1984 május 18-án.<sup>231</sup> A mű a londoni St. James Piccadilly katedrálisban csendült fel először Jonathan Impett<sup>232</sup> trombitaművész és Michael Blake<sup>233</sup> zongoraművész tolmácsolásában.<sup>234</sup> A Miskolci Új Zenei Műhely hangversenyén elhangzott előadásról – ami a Magyar Rádió-Napjaink Zenéje hangversenysorozat keretén belül valósult meg – az alábbiakat írta Grabócz Márta, a hangverseny recenzense:

Az est magyar vonatkozású bemutatója Szöllősy András „*Suoni di tromba*” című trombita – zongora műve volt. A trombita hangzások technikai lehetőségeinek faggatása csak ürügy lehetett a retorika, az „orkesztika” és a hangszeres virtuozitás különféle kifejezőeszközeinek felsorakoztatására. A darabot Király Tibor<sup>235</sup> és Selmeczi György<sup>236</sup> mutatta be.<sup>237</sup>

<sup>229</sup> A *Canto d'autunno* című szimfonikus zenekari kompozícióban szóló szerep jut a trombitának.

<sup>230</sup> Szöllősy *In Pharisaeos* című kórusművében szerepel egy trombita.

<sup>231</sup> Kárpáti János: *A magyar zeneszerzés mesterei-Szöllősy András*, Holnap Kiadó, Budapest, 2005. 165. o.

<sup>232</sup> Jonathan Impett: angol trombitaművész, zeneszerző lásd bővebben:

<https://orpheusinstituut.be/en/orpheus-research-centre/researchers/jonathan-impett> utolsó elérés 2021.11.11.

<sup>233</sup> Michael Blake: dél-afrikai zeneszerző, zongoraművész, lásd bővebben: <https://www.bach-cantatas.com/Lib/Blake-Michael.htm> utolsó elérés: 2021.11.11.

<sup>234</sup> Tempo „New Series”, *Tempo*, 1984. június, 54 o.

<sup>235</sup> Király Tibor (1965) trombitaművész, a Magyar Állami Operaház művésze.

<sup>236</sup> Selmeczi György (1952) Érdemes művész, Artisjus-, Kossuth-díjas zeneszerző, karmester, zongoraművész operarendező.

<sup>237</sup> Grabócz Márta: Századunk zenéje – a Magyar Rádió hangversenyciklusa 1988-ban, *Muzsika*, 1988. augusztus 23. o.

A trombita–zongora kompozíció az 1984-es Budapesti Nemzetközi Trombitaversenyre íródott, melynek megrendelője a Művelődési Minisztérium volt. Körültekintve a kortársak ezidőtájt komponált rézfúvós művei között több párhuzamra lehetünk figyelmesek. Ugyanerre a versenyre írta Hidas Frigyes *Fantázia* című kamaradarabját, valamint Lendvay Kamilló: *Senza sordina* című kompozícióját, szintén trombitára és zongorára.<sup>238</sup> A trombitafaktúra szépségeinek és virtuóz technikai megoldási formáinak szinte minden lehetősége megtalálható és megmutatható a fent említett darabokban, tehát felkészült előadóművészek kezei között hatásos koncertdarabok is lehetnek. A Szöllősy-mű jellegzetességei a visszatérő zenei elemekben felvonultatott karakterisztikus dallami és harmóniai fordulatok. A mű sajátos stílusjegyei az énekszerűségre, a széphangzásra való törekvés, és a hangszer technikai lehetőségeinek briliáns kiaknázása.

A zongorakíséretes szólódarabban a zeneszerző négy, egymástól határozottan elváló, de egymásba szüntelen át is játszó zenei réteget alkalmaz. Szerepelteti a trombitát mint hagyományos jelzőhangszert, jóllehet a szignálok közt konkrét idézet, régi korok után epekedő dallamfordulat nincs. Kontrasztokban gazdag világában pontosan körvonalazott helye van egy felizzóan drámai és egy befelé forduló, magányos, lírai gesztusrendnek. Végezetül, egy-egy nyomatékos formai pillanatban olyan díszítések hangzanak, oly könnyedén gyöngyöző hangfűzések, amilyeneket nemigen írtak még trombitára. Mindez roppant sűrített zenei folyamat része, az előadótól maximális koncentrációt és fölényes hangszertudást igényel.<sup>239</sup>

Jellemezte a művet Breuer János a fellebb említett Király–Selmeczi előadás kapcsán. A nemzetközi és hazai rézfúvós élet a Hidas és a Lendvay-műveket tartja repertoáron, a Szöllősy-kompozíció sajnos ritkán kerül előadásra. Ez annak is betudható, hogy a három kompozíció közül a *Suoni di tromba* megszólaltatása a legmagasabb szintű technikai kihívás. A végletekig fokozott ritmikai variánsok állandó fejlesztése, a dallamvonal magas fekvése, valamint az a tény, hogy igen kevés szünet áll az előadó

---

<sup>238</sup> Az *A Hundred Bars for Tom Everett* és a szintén Hidas-opus *Meditáció basszusharsonára* kompozíciók szintén hasonló zenetörténeti körülmények között: Tom Everett basszusharsona-művész megrendelésére.

<sup>239</sup> Breuer János: Zenei krónika, *Népszabadság*, 1988. június 30. 7. o.

rendelkezésre, komoly felkészülést és az előadás alapos megtervezését kívánja, különös tekintettel a levegővételi helyek és az ansatz erőbeosztása szempontjából.

### 5.1 A szerkesztés és a hangkészlet

A kamaradarab több tizenkétfokú kezdeményezést is felvonultat elsősorban a szerkezet lineáris síkján (például: 36–39. ütemig, 45. ütem). Ezen sorok hangkészlete több belső ismétlődéssel töri meg a tizenkét hang kötött egymásutániságát, illetve nem játszanak átfogó szerepet a szerkezet felépítésében. A kompozíció folyamán egy jellegzetes hangközmenet figyelhető meg: A nagyterc-tritónusz váltások különböző karakterű és ritmusképletű anyagokban való szerepeltetésével sűrűn találkozunk.

A kompozíció szerkezetének meghatározó irányelve az a címválasztást is megindokló tény, hogy a trombitán megszólaltatható hangok összessége szerepel a műben h és cisz'' között. A hangszer természetes faktúráját átölelő lineáris zenei szerveződést egészíti ki a zongoraszólam: a sűrű pedálhasználat intenzív, felhangdús, csengő-bongó hangzást hoz létre. A trombita dallami indíttatású, majd perkusszív elemekkel átszótt szólama sajátos párbeszédet folytat a zongora által exponált felhangdús zenei térrel. Ez a párbeszéd azonban nem mutatható ki konkrét szerkezeti összefüggésekben, mivel a két hangszer anyaga nem épül egymásra, variációs illetve imitációs összefüggések nem mutathatók ki közöttük. A két szólam autonóm zenei anyagának egymástól elidegenedő zenei karakterei hozzák létre a kompozíció kétpólusú szerkezetét.

### 5.2 Hangközszimbolika

Ligeti kürttriójának első tételében szerepel egy módosított hangkészletű stilizált kürtmenet Beethoven op. 81a „Les Adieux” szonátájából.<sup>240</sup> A *Suoni di tromba* szerkezeti egységeinek legmeghatározóbb hangközmenete a nagyterc-tritónusz-nagyterc, ami nagyon hasonlít a kürttrióban szereplő kürtmenet motívumra.

Az eredeti Beethoven-motívum hangkészlete Esz-G, F-B, Esz-G: nagyterc-tiszta kvint-kisszext hangközcsoport variánsa Ligetinél nagyterc-tritónusz-kisszextként szerepel. Ugyanez Szöllősynél nagyterc-tritónusz-nagyterc különböző transzpozíciókban, de megfigyelhetünk egy kisterc-tritónusz-kisterc variánst is a 49–51. ütemek közötti szakaszban.<sup>241</sup> A kürttrió *Suoni di trombára* gyakorolt hatása

---

<sup>240</sup> Kerékfy Márton: *A kelet-európai népzene hatása Ligeti György zenéjére*, LFZE Doktori Iskola, Budapest, 2014. 89. o.

<sup>241</sup> VI. melléklet.

feltételezhető, mivel Szöllősy és Ligeti jó barátságban álltak – ennek tanúbizonysága a fennmaradt levelezésük;<sup>242</sup> illetve az a tényező, hogy a két kompozíció egy év különbséggel íródott. Az LFZE Könyvtárában őrzött Ligeti-levelekben nem találtam erre való utalást, de vélhetően ezt a stilizált kürtmenetet szerepelteti Szöllősy is a trombitadarabban.

A nagyterc és tritónusz struktúrák önállóan is szerepelnek a szakaszok szerveződési folyamataiban, amelyek a legváltozatosabb módon alakulnak át, formálódnak változatos zenei motívumokká. A stilizált *Les Adieux*-téma Ligeti kürttriójában jellemzően a hegedűben szerepel kettős fogással, valamint a zongorán unisono a jobb és bal kéz anyagában, mindkét esetben legato ív alatt. A téma Szöllősynél több átalakuláson esik át: itt is megfigyelhetjük legato ív alatt, de jelen van láncszerűen felfűzve, és a motívum hangközeiből akkordként felépítve is.

### 5.3 A ritmika

Szöllősy életművének rézfúvós kamaradarabjai egyenként képviselik a mester szerzői eszköztárának jellegzetes vonásait.<sup>243</sup> A *trombita hangja*iban elsősorban a Szöllősy-féle végletekig fejlesztett ritmikai jelenségek figyelhetők meg ezek közül. A kompozíció meghatározó ütemmutatója a 4/4, melynek természetes lüktetése nehezen érzékelhető a kompozíció folyamán. A páros lüktetés felvázolta szimbolikus határok idézőjelbe helyezésével izgalmas időbeli eltolások, metrikai jelenségek gazdagítják a kompozíció zenei felületeinek ritmikai transzformációit. Megfigyelhető Szöllősy jellegzetes ritmikai alapú kifejezési formája, a megkomponált *accelerando*. A ritmusértékek finomhangolt aprózásával a zenei gyorsulás hatását éri el a szerző (50–53. ütem). Megfigyelhető még a ritmusosztás eljárás, ami alapján az egy negyed alatt elhangzó tizenhatodok száma növekszik vagy csökken (pl.: 36–39. ütem). Ezeken túl a trombita szólamában megfigyelhető még a girlandszerű poliritmikus futamok jelenléte is (pl.: 44. ütem).

### 5.4 A forma

A *Suoni di tromba* formai egységeinek kialakításához Szöllősy az 1960 utáni huszadik századi magyar zeneművek tipikus formáját választotta. A kompozíció egymáshoz kapcsolódó rövid szerkezeti egységekből áll, melyek jellemzően ellentétes karakterű zenei anyagokat tartalmaznak. A formai egységek rendezésében megfigyelhető az

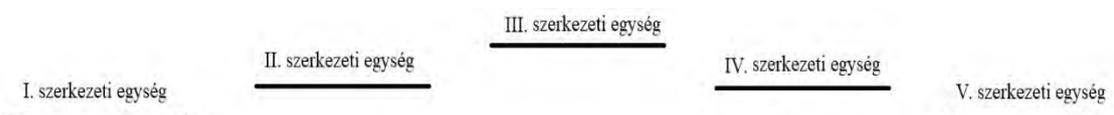
---

<sup>242</sup> IX./a melléklet.

<sup>243</sup> Természetesen kivételt képeznek a vokális kompozíciók.

egyedien kezelt bartóki hídforma. További bartóki kézjegy a trombita kezdőhangja (cisz) és a záróhangja (g) közötti tritónusz (poláris) távolság. A kompozíció az alábbi elkülönülő szerkezeti egységekre osztható fel:

| 6. táblázat, A <i>Suoni di tromba</i> szerkezeti egységei. |   |   |
|--|---|---|
| I. szerkezeti egység                                       | 1–32. Allegro-Moderato                                      | bevezető, aláhulló zong. mot., dallam, Les Adieux-téma 2x, kvintolák, Les Adieux-téma |
| II. szerkezeti egység                                      | 33–43. un poco libero                                       | girland, Les Adieux-téma  |
| III. szerkezeti egység                                     | 44–53. molto misurato, il più presto possibile-molto quieto | girland, aláhulló zong. mot., Les Adieux-téma   |
| IV. szerkezeti egység                                      | 54–62. ütemig terjedő szakasz                               | Les Adieux-téma, girland  |
| V. szerkezeti egység                                       | 63–85. un poco più mosso-libero                             | kvintola, aláhulló zong. mot., dallam, Les Adieux-téma                                |



18. ábra, A *Suoni di tromba* hídforma elosztása

A kompozíció szerkezeti egységein belül is feloszthatók visszatérő, variálódó dallami vagy ritmikai sajátosságok alapján megkülönböztethető motívumokra:

Bevezető: a mű elején elhangzó szólótrombita szignál:

Cisz-A-H-F-A-H-Cisz-F-Esz-A-Asz

Dallam: Kantilénás anyag a trombitánál: E-C-G-Esz-F-H-Cisz.

Les Adieux-téma: A zongora szólamában elhangzó stilizált Beethoven-idézet: nagyterc-tritónusz-nagyterc

Aláhulló zongoramotívum: Egy negyed érték alatt lezajló effektus, melynek hangkészlete változatos hangközökből felfűzött anyagból áll. Csak hangközök alkotják, akkordokká nem rendeződik.

Kvintolák: A trombitánál szereplő zongorakíséret nélküli anyag. Jellemzően kvintola ritmusképletekből áll melyekhez olykor triolák és egyéb képletek társulnak.

Girland-motívum: Jellemzően harmincketted, vagy gyorsabb értékekben mozgó, olykor poliritmikus jellegű frázisok.

### I. Szerkezeti egység: Allegro-Moderato (1–32. ütem)

A kompozíció elementáris erővel indul a trombita szólójával, amelynek jellegzetes hangközei a nagyterc és a tritónusz. Ezt a drámaian deklamáló trombitatémát a negyedik ütemben lezárja a zongora aláhulló motívuma. Az ötödik ütem utolsó negyedén lágy dinamikai ellenpontként csendül fel a dallammotívum. A markáns risoluto indítás, majd az erre reflektáló dolce dallam a Szöllősy-féle kontrasztáló zenei felületek párbeszédszerűségének kiváló példája. A 7–10. ütemek közötti zongorakíséret a beethoveni kürtmenet stilizált megfelelője: nagyterc-tritónusz-nagyterc, majd újra nagyterc-tritónusz.<sup>244</sup> A 12–17. ütemek közötti szakaszban újra elhangzik a kürtmenet, de itt már imitációs egymásutánban, majd a 30–32. ütemig tartó szakaszban a nagyterc és tritónusz egymás felett akkordlépésekben váltakozva hangzik el. Az elhalkuló zenei felületre kontrasztál a 19. ütemben kezdődő poco forte szakasz súlyos kvintolatömbökben kibontakozó trombitaszólója. Mindez a zongoraszólam ellenpontozó vagy akkordikus támogatása nélkül. A 27. ütemre pianóra csituló monumentális freskó átvált az apró ritmusértékek csilingelő futamaira.

### II. Szerkezeti egység: Un poco libero-Misurato (33–43. ütem)

A 33–35. ütemek között elhangzó trombitafrázis önállóan is egy változatos ritmikai megoldásokat felvonultató zenei felület. Az egy negyed érték alatt lezajló szeptolák harmincketted és tizenhatod ritmusosztások mellett, egyfajta deklamáló, kadenciális építkezés is megfigyelhető. A 36. ütemben megjelenik a zongora, amelynek szerepe nem csak a barokkos mozgásformáival ellenpontozó kíséret, hanem a trombita szólamára ritmikus torlasztásokkal reflektáló zenei felület. A zongoraszólam ütemenként különálló, tizenkéthangú anyagokat vonultat fel, de ezek mégsem teszik dodekafónná a szerkezeti egységet. A ritmikai jelenségek összetett jelenléte eredményeként a kottaképben mindössze egy taktus kitesz egy teljes sort (20. ábra). A 36–39. ütemek közötti misurato szakasz negyed érték alatt lezajló ritmusértékeinek aránya az alábbiak szerint valósul meg (trombita:zongora):

| 7. táblázat, <i>Suoni di tromba</i> ritmusviszonyok 36–39. ütemig trombita:zongora |      |      |      |          |      |      |      |
|--|------|------|------|----------|------|------|------|
| 36. ütem   |      |      |      | 37. ütem |      |      |      |
| 6:10   | 5:7  | 8:10 | 2:9  | 3:12     | 3:12 | 2:11 | 9:12 |
| 38. ütem   |      |      |      | 39. ütem |      |      |      |
| 8:9  | 8:11 | 4:11 | 8:11 | 8:11     | 8:12 | 4:11 | 8:12 |

<sup>244</sup> VI./d melléklet.

19. ábra, *Suoni di tromba* 36–38. ütem

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Zeneműkiadó

A 38. ütemtől a trombita nyolcad értékekre kivetített harminckettedeket repetál az úgynevezett ventiltremoló technikával. A zongora párhuzamosan továbbra is egy speciális mozgásformákban örvénylő, tizenkétfokú frázisokat felvonultató anyagot játszik. A 40. ütemtől minden átvezető lehetőséget mellőzve letisztul a zenei tér burjánzó ritmikai gazdagsága. Újra elhangzik a *Les Adieux*-motívum egyik transzformációja.<sup>245</sup> A zongora szólamaiban azonos nyolcad ritmusban váltakozik a tritónusz a nagyterccel, oly módon variálva, hogy amikor nagyterc szól a jobb kézben, akkor tritónusz a balkézben, és fordítva. A 43. ütemben a trombita g'' hangon repetálva és crescendálva átvezet a következő szerkezeti egységre.

### 6.3.3 III. szerkezeti egység: molto misurato, il più presto possibile (44–53. ütem)

20. ábra, *Suoni di tromba* 44. ütem

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Zeneműkiadó

<sup>245</sup> VI./g melléklet.

A trombita szólamában szerepel a szerkezeti egység meghatározó kompozíciós technikai sajátossága az összetett ritmusképleteket tartalmazó futam. A 44. ütemben a zenei tér felhangjainak jelenléte hirtelen megnő, mivel a zongora eddig linárisan ellenpontoszó kísérete kisterceket felvonultató zenei anyagra vált. A 45. ütemben a ritmusértékek tovább aprózódnak, több hatvanegyed értékű ritmusképletet is felvonultat a szerző. A 46. ütemre váratlanul újra a trombita szólisztikus monológját helyezi előtérbe a szerző: dallami indíttatású tíz hangból álló dodekafon témát vázol fel a 48. ütemmel bezárólag. A Les Adieux-téma a 49–51. ütemek között tűnik fel azonos ritmusértékekben mozogva. Itt is megfigyelhető a függőlegesen is váltakozó nagytercből és tritónuszból álló akkordikus szerkesztés. A 49–53. ütemek közötti szakasz átvezető jellegű a kromatikus emelkedés mellett a ritmusértékek fokozatos aprózásával, a megkomponált *accelerando* módszerével vezetik át a kompozíciót az 54. ütemben kezdődő szerkezeti egységhez.

#### IV. Szerkezeti egység: (54–62. ütem)

A szerkezeti egység sajátossága a trombita ritmusértékeinek letisztult, drámaian deklamáló dallamvonalát ellenpontoszó, zongorafutamok, amelyekben diatonikus skálatöredékek figyelhetők meg. A trombita tematikus anyagának meghatározó lépései a terc és a tritónusz. Az 57. ütemben kromatikus mozgás figyelhető meg a trombitában, ez csak azért érdemel említést, mert Szöllősy zenéjében a kromatika szórványos jelenség. Ő maga így vélekedik erről: „[...] minél ritkább a kromatika, annál feltűnőbb és megfelelő helyen alkalmazva, annál többet is mond.”<sup>246</sup>

A 61–62. ütemben átvezetés jellegű zenei anyagot vázol fel a szerző a következő szerkezeti egységhez. A ritmikai megoldással létrehozott *ritartando* módszerével: a trombita g<sup>2</sup> hangon harmincketted értékben repetál, majd tizenhatodokon, triolán, nyolcadon, végül negyed értékre érkezik. A csillapodó érzetet támasztja alá továbbá a fokozatos *decrescendo* dinamikai utasítás is.

#### V. szerkezeti egység: Un poco più mosso-Libero (63–85.)

A 63–71. ütemek közötti szakasz meghatározó hangzasképe a trombita kvintola értékekben mozgó frázisai, majd a 71. ütemben utoljára elhangzik a jellegzetesen aláhulló zongoramotívum. A záró szerkezeti egységben a kompozíció elején elhangzó dallam is szerepel a téma eredeti magasságában és ritmusában. A kezdő dallam megjelenése

---

<sup>246</sup> Szöllősy András: *Kodály művészete*, Pósa Károly könyvkereskedő kiadása, Budapest, 1943. 67. o.

visszatéréses lezárásra utal a Szöllősy-féle formaszkémák gyakorlatában. Az utolsó 14 ütemben egy elcsendesülő dinamikai keretek között felvázolt lírai trombitatéma szerepel. Ezalatt a zongora akkordikus jellegű kíséretet biztosít, amelynek hangkészlete a stilizált Les Adieux-témára utal. A kompozíció megnyitása és lezárása kifejezetten kontrasztáló, mind a dinamikai arányok, mind a kezdő-záróhang viszonya alapján. Az első szakasz kezdő frázisa cisz’’ hangon indít forte risoluto utasítással, míg a záró szerkezeti egység pianissimo és quasi eco, dolcissimo utasítással a cisz hang poláris ellenpontján, g hangon zár.

### 5.5 A mű utóélete

A 2021. február 21-én megrendezett Kurtág95–Szöllősy100 hangversenyen elhangzott a *Suoni di tromba* is Szabó Teréz (zongora) és Szalóky Balázs (trombita) előadásában. Az előadást méltató hangnemben fogadta a hangverseny recenzora, Weber Kristóf:

A trombitaszólamot bemutató Szalóky Balázs mimikájával rá is játszott a hamisságra. Szöllősy ebben a darabjában elhagyja a zongora kísérohanszer jellegét: a párhuzamos zongoraszólam mintha egy másik mű volna, mely időnként találkozik és korrelál a trombita irányjaival. Szabó Teréz a zongorán kiválóan oldotta meg a különállóságot, úgy, hogy korrepetítori rutinnal figyelt azért partnerére, és nem játszotta le a színpadról.<sup>247</sup>

Igazi kuriózumként klarinéton is elhangzott a kompozíció Pálfi Csaba klarintéművész doktori hangversenyén, melyre 2018. november 17-én 18 órakor került sor a FUGA Budapesti Építészeti Központban. Pálfi Csaba a trombitához legközelebb álló hangzás elérése érdekében B-klarinétra írta át a művet. Bakai László trombitaművész szabadon választott darabként adta elő az 1999-ben megrendezett 22. Debreceni Rézfúvós és Ütőhangszeres Találkozó és Versenyen, ahol harmadik helyezést ért el.

---

<sup>247</sup> Weber Kristóf: KURTÁG 95 – SZÖLLŐSY 100: A KONCERTRŐL, *PRAE a művészeti portál*, utolsó elérés: 2021.02.27. <https://www.prae.hu/article/11970-kurtag-95-szollossy-100-a-koncertrol/?fbclid=IwAR00xQMNYptZiHFK6YF4H0yoGggfmxXuvNDPPwfxX2vT5GKbRL-p0XjxvY> utolsó elérés: 2021.11.11.

## 6. A rézfúvók szerepe a vegyes hangszerösszeállítású kamaraművekben

Az alábbi három kompozíció szerepeltetése a dolgozatban külön kommentárt kíván: habár a dolgozat címválasztása által körvonalazott kamaraművek csoportjába nem illeszthetők, de a teljesség igénye mégis megkívánja azoknak a kamara-kompozícióknak a megemlégtetését, amelyek nem tisztán rézfúvós hangszerekre íródtak.

A Magyar Rádió megrendelésére írt *Kolozsvári éjjel*<sup>248</sup> című vokális kompozíció kísérete fúvós kvintett, tehát a kürt itt is megtalálható. Az öt tételt magában foglaló kompozíció folyamán a kürt szerepe elsősorban a szerkezet harmóniai funkciójában érvényesül. A szólam megszólaltatása kifejezetten hangszerszerű, nem jelent komoly technikai kihívást az előadó számára.

A *Pro Somno Igoris Stravinsky quieto* hangszerösszeállítása a megrendelő<sup>249</sup> igényeinek megfelelően vegyes; a tíz hangszerből mindössze két rézfúvós található: egy kürt és egy harsona. A rézfúvók szerepe a kompozíció dallami ihletésű anyagainak megszólaltatására korlátozódik. A kürt és a harsona jellemzően imitációs viszonyban mozognak a kamaramű szerkezetében. A zenemű szerkezeti felépítését és elvonatkoztatott jelentés tartalmait Kárpáti János egy értekezésben feltárta és a *Muzsika* olvasói számára közreadta a magazin 2001. évfolyamának márciusi számában.<sup>250</sup>

Az *Elegia* szerepeltetése az írásműben több szempontból is kérdéseket vet fel: A kompozíció apparátusa ugyanis súrolja a kamarazene-műfaj határait, valamint a rézfúvós hangszercsalád mindössze egyetlen tagja a szerepel, a kürt. A hangszerelés egyfajta olvasztótégelyben egyesíti a kamarazene-műfaj jellegzetes formációit. A szerző egy vonós kamarazenekart ültet egy fúvós kvintett mellé. A kürt funkciója összetett, egyfelől a kompozíció basszus szólamát szólaltatja meg, másfelől a kompozíciói dallami törekvéseinél is szerepet kap az in rilievo módon kiemelt ívszerű témákkal, illetve a ritmikai képletek felvázolásánál is fontos szerephez jut. A kürt kompozícióban betöltött szimbolizáló szerepéről pedig így ír Anhalt István: „A kürt persze fontos és a torzító hangfény ami 94-nél kezdődik nagy fontosságúnak tűnik az egész darab ’tartalmát’ illetően.”<sup>251</sup>

---

<sup>248</sup> Szöllősy András: *Kolozsvári éjjel* – elégia énekhangra fúvósötös kísérettel Jékely Zoltán verseire; ajánlás: Török Erzszi; LFZE Könyvtár, Budapest, 1955 XI.-1956 VII.

<sup>249</sup> A holland Ton Hartsuiker és az Ensemble M együttes.

<sup>250</sup> Kárpáti János: A kamarazene-műfaj Szöllősy András művészetében, *Muzsika*, 2001. március

<sup>251</sup> Anhalt István: *Szöllősy Andrásnak írt levél*, LFZE Könyvtár, Budapest, 1993. április 4.

## Összegzés

A négy kompozíció elemzése alapján az alábbi azonosságok állapíthatók meg a Szöllősy rézfúvós kamarazenéjében alkalmazott kompozíciós eljárásokról:

Szöllősy dodekafóniája egyedi szerkesztési megoldásokat alkalmaz, melyek figyelmen kívül hagynak bizonyos műfajhoz kapcsolódó törvényszerűségeket. Szöllősy saját terminust alkotott a tizenkétfokúság meghatározására: „A szeriális rendszert talán legtalálóbban aritmetikai atonalitásnak nevezhetnők, mert (nagyon egyszerűsítve) a lényege az, hogy valamennyi hangnak egyformán sokszor kell egy kompozícióban szerepelnie.”<sup>252</sup> Az aritmetika jelző tehát erős számtani összefüggésrendszert feltételez a róla meghatározott kompozíciós technika szervező elveiről. A sorok szerepe gyakran témaként vagy dallamként funkcionál a kompozícióban; előfordul, hogy több eltérő hangkészletű sor is szerepel, szemben a műfaj monotematikus sajátosságával. Szöllősy dodekafóniájának arcéle nem elsősorban a sor valamennyi fordításában körvonalazódik. Gyakori jelenség, hogy a sor csak alapsorként szerepel a kompozíció folyamán. A sor különböző hangmagasságokba transzponálása viszont gyakori eljárás Szöllősy rézfúvós művészetében, melyek gyakran visszavezethetők tonális hagyományokra (pl.: kvint, kvart távolságok), illetve a tengelyrendszerhez köthető, Bartóknál is megfigyelhető távolságokra (pl. tritónusz). Megfigyelhetőek továbbá sor nélküli, vagy szabad szerkesztésű szakaszok. Gyakori jelenség a sor hangonként történő fokozatos megjelenése. Sajátos karakterisztikumok Szöllősy soros szerkesztésében a sor hangközei között szerepeltetett diatonikus betagozódások, valamint hármas-, és négyeshangzatokra utaló hangközlépések, de megfigyelhetünk pentaton skálatöredékeket is. A hármashangzatok szerepeltetése párhuzamba állítható Berg dodekafóniájával. Jellegzetes sorszervező elv Szöllősynél a különféle hangközmodellek alkalmazása, mely Webern tizenkétfokúságának is egyedi sajátossága. A szerző jellegzetes sorszerkesztési eljárása a dodekafon anyag hangjai közé ékelt hangismétlődések. Ezek alapján kijelenthető, hogy Szöllősy rézfúvós kamaraműveiben alkalmazott dodekafóniája egy egyedülállóan sokrétű zenei jelenségeket felvonultató rendszer, aminek következtében első meghallgatásra olykor nehezen ragadható meg a kompozíció architektúrája.<sup>253</sup>

A hangközközpontú szerkesztés fontos szervezési elv mind a négy kompozícióban. Szöllősy sirató-költészetének eszközét a kistercet, a rézfúvós

---

<sup>252</sup> Szöllősy András: *Honegger*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1980. 97. o.

<sup>253</sup> A *Musiche per ottoni* Incontri fortuiti-tételében például egymás felett négy különböző dodekafon téma szerveződik, az adott témát olykor hangismétlődésekkel megszakítva.

darabokban új jelentéstartalommal ruházza fel a szerző: itt a vidámság és a humor megtestesítője. A *Suoni di tromba* szerkezetébe uralkodó hangközviszony a nagyterc-tritónusz különféle struktúrákban történő szerepeltetése, mely vélhetően egy Ligeti-művön keresztül Beethoven op. 81/a szonátájáig vezethető vissza. Szöllősy műveinek formai jegyei – a szakirodalomban elterjedt „immanens érthető forma” kifejezés – a rézfúvós kamaraművekben is megmutatkozik. Mind a négy kompozíció szerkezetére jellemző a zárt zenei gondolatok jól körvonalazott elkülönülése. Gyakori formai jelenség a bartóki hídforma egyedi alkalmazása. Az archaizáló törekvés mellett konkrét népzenei utalásnak is értelmezhető a *Quartetto di tromboni* II. tételének uralkodó ritmusképlete a lassú volta-ritmus, melyet Ligeti is felhasznált művészetében.

Kijelenthető, hogy a kamaraművek megszólaltatásában és analízisében elmélyedő előadó és elemző előtt egy rendkívül komplex zenei világ mutatkozik meg, amely felülemelkedik a rézfúvós kamarazene-műfaj lehetőségein. Remélem, a dolgozat eredményei új megvilágításba helyezik eme négy kompozíciót, és elosztatják a hozzájuk kapcsolódó etűdszerű megközelítéseket, melyek a pedagógiai szándékon túl időtálló és méltó művei a korszak hazai kamarazenei repertoárjának. Napjaink előadóművészeinek és pedagógusainak a felelőssége, hogy visszavezessék ezeket a fajsúlyos zeneműveket a hangversenytermekbe és a kamarazene órák tantervébe.

## Bibliográfia

**Adorno**, Theodor Wiesengrund: *Az új zene filozófiája*, Rózsavölgyi és Társa Kiadó, Budapest, 2017. ford.: Csobó Péter György

**Anhalt** István: *Szöllősy Andrásnak írt levél*, LFZE Könyvtár, Budapest, 1993. április 4.

**Anhalt** István: *Szöllősy Andrásnak írt levél*, LFZE Könyvtár, Budapest, 2002. március 3.

**Balogh** Máté: *Szöllősy András vokális művészete*, DLA-értekezés, LFZE Doktori Iskola, 2018

**Batta** András: „Szöllősy András: Trasfigurazioni”, in Kroó György (szerk.) *A hét zeneműve*, 1981/1

Ifj. **Bazsinka** József: *A rézfúvós kamarazene fejlődése Magyarországon 1990 előtt*, DLA-értekezés, LFZE Doktori Iskola, Budapest, 2017.

**Bieliczkné Buzás** Éva: *HOGY IS VOLT...? Beszélgetések Szöllősy András zeneszerzővel* <https://xn--hajdnc-lwa7t.hu/hogy-is-volt-beszelgetesek-szollo-sy-andras-zeneszerzovel/> utolsó elérés: 2021.11.11.

**Bieliczkné Buzás** Éva: *Rádiófónia*, 4. kötet, MEK 14630/4

**Boronkay** Antal: A 70 éves Varga Bálint András köszöntése, *Muzsika*, 2011. november

**Breuer** János: Zenei krónika, *Népszabadság*, 1977. július 12.

**Breuer** János: Zenei krónika, *Népszabadság*, 1988. június 30.

**Dalos** Anna: *Ajtón Lakattal–Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1956–1989)*, Rózsavölgyi és Társa Kiadó, Budapest, 2020.

**Dalos** Anna: „Omaggio a Szöllősy – Földvári napok” 2002, *Muzsika*, 2002. augusztus

**Eimert**, Herbert: *Dodekafónia*, Zeneműkiadó, Budapest, 1969. ford.: Várnai Péter

**Farkas** Zoltán: „A hetedik te magad légy!” Hétéves a Mini-Fesztivál, *Muzsika*, 1995. március

**Farkas** Zoltán: *Ars lamentations – donum vitae*, *Muzsika*, 2001. március

**Farkas** Zoltán: Korálok és harangok Szöllősy András műveiben, *Muzsika*, 1996. március

**Grabócz** Márta: Századunk zenéje – a Magyar Rádió hangversenyciklusa 1988-ban, *Muzsika*, 1988. augusztus

**Huszár** Lajos: Lutosławski – Livre pour orchestre elemzése, *Parlando*, 2021. 5.

- J. Gassler**, Christopher: *The contributions of Thomas G. Everett to bass trombone repertoire, literature and research*, University of North Texas, Denton, USA, 2002.  
<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc3252/> utolsó elérés: 2021. 12. 30.
- Kárpáti János**: A kamarazene-műfaj Szőllősy András művészetében, *Muzsika*, 2001. március
- Kárpáti János**: *A magyar zeneszerzés mesterei-Szőllősy András*, Holnap Kiadó, Budapest, 2005.
- Kárpáti János**: Szőllősy, *Holmi*, 8. szám, 1996.
- Kenessei András**: A Pécsi balett Eck-estje – Bikasírató, *Magyar Hírlap*, 1982. december 1.
- Kerékfy Márton**: *A kelet-európai népzene hatása Ligeti György zenéjére*, DLA-értekezés, LFZE Doktori Iskola, Budapest, 2014.
- László Ferenc**: Szőllősy András életei, *Élet és irodalom*, 2002. július 26.
- Lendvai Ernő**: *Szimmetria a zenében*, Kodály Intézet, Kecskemét, 1994.
- Ligeti György**: Az új zene irányzatai az USA-ban, in *Ligeti György válogatott írásai*, szerk.: Kerékfy Márton, Rózsavölgyi és Társa Kiadó, Budapest, 2010.
- Ligeti György**: *Szőllősy Andrásnak írt levél*, LFZE Könyvtár, 1976. május 9.  
 Magyar Nemzet: *Napló*, 1988. február 4.
- Pauk György**: Levél az őrzőhöz, *Muzsika*, 2006. február
- Péteri Lóránt**: Bensőséges szakmázás, *Magyar Zene*, XLIV/1 2006.
- Révész Dorrit**: „Hát itt hagyott minket, Főnök úr?!” *Muzsika*, 2002. december
- Schaefer Donn**: Audio/Video Reviews: Justin Clark & The Tranzient Ensemble - "Permanent Transience", *ITA Journal*, 2015. április
- Somfai László**: *Anton Webern*, Gondolat kiadó, Budapest, 1968
- Szőllősy András**: *Honegger*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1980.
- Szőllősy András**: *Kodály művészete*, Pósa Károly könyvkereskedő kiadása, Budapest, 1943.
- Szőllősy András**: *Szabó Csabának írt levél*, LFZE Könyvtár, 1985. január 21.
- Szőllősy András**: *Szabó Csabának írt levél*, LFZE Könyvtár, 1980.március 3.
- Szőllősy András**: *Szabó Csabának írt levél*, LFZE Könyvtár, 1980. szeptember 7.
- Szőllősy András**: „Petrassi köszöntése” *Muzsika*, 1979. július
- Szőllősy András**: „Petrassit köszöntjük” *Muzsika*, 1984. július
- Tallian Tibor**: Századunk zenéje a Rádióban, *Muzsika*, 1977. Október.  
 Tempo „New Series”, *Tempo*, 1984. június

**Vácz** Tamás: „A Vigília beszélgetése Szőllősy Andrással”, *Vigília*, 1984. 3.

**Varga** Bálint András: *3 kérdés 82 zeneszerző*, Editio Musica Budapest, 1986.

**Weber** Kristóf: KURTÁG95–SZŐLLŐSY100: A KONCERTRŐL, *PRAE a művészeti portál*,

<https://www.prae.hu/article/11970-kurtag-95-szollossy-100-a-koncertrol/?fbclid=IwAR00xQMNYptZiHFK6YF4H0yoGggfnmxXuvNDPPwfxX2vT5GKbRL-p0XjxvY> utolsó elérés: 2021.11.11.

A dolgozat létrejöttében és a kutatási módszerek rendszerezésében jelentősen segítségemre voltak az alábbi irodalmak:

**Dalos** Anna: Variációk egy témára: Veress Sándor és Szőllősy András szerzői lemezéről, *Muzsika*, 2002. december

**Farkas** István Péter: *Rézfúvós hangszerek története Magyarországon*, DLA-értekezés, PTE Doktori Iskola, 2014.

**Farkas** Zoltán: Infinitívusz és infinitás, *Muzsika*, 1996. június

**Feuer** Mária: *88 muzsikuskó műhelyében*, Zeneműkiadó, Budapest, 1972.

**Pálfi** Csaba: *A halál és gyász Szőllősy András műveiben*, DLA-értekezés, LFZE Doktori Iskola, 2017.

**Kárpáti** János: Filológia és ars poetica – Szőllősy András zenetudósi munkássága, *Muzsika*, 1996. március Kárpáti János: Bemutatók krónikája, *Muzsika*, 1976. augusztus

**Kárpáti** János: Canto d' autunno: *előszó*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1989.

**Kárpáti** János: Hangszeres dramaturgia Szőllősy András műveiben, *Magyar zene*, 2002 4.

**Kárpáti** János: „Kortársaink műhelyében: Szőllősy András” *Muzsika*, 1973. 12. szám: 28-31.

**Kárpáti** János: *Szőllősy András*, Mágus Kiadó, Budapest, 1999.

**Kárpáti** János: Szőllősy András vokális műveiről, *Muzsika*, 1985. szeptember

**Kárpáti** János: Szőllősy András: Trasfigurazioni per orchestra, *Magyar zene*, XIV, 1973.

**Kárpáti** János: Szőllősy András: IV. Concerto, *Magyar Zene*, XII, 1976.

**Kárpáti** János: Szőllősy András: Quartetto per archi, *Muzsika*, 1991. július.

**Schönberg** Arnold: 'Composition with twelve tones' in *Style and Idée*,

Philosophical Library Inc. New York 1950.

[https://monoskop.org/images/8/84/Schoenberg\\_Arnold\\_Style\\_and\\_Idea.pdf](https://monoskop.org/images/8/84/Schoenberg_Arnold_Style_and_Idea.pdf)

**kottapéldák:**

1. ábra, a harsona felhangrendszer
2. ábra, *A Hundred Bars for Tom Everett*: dodekafon témák
3. ábra, Az *A Hundred Bars for Tom Everett* A-témája két oktávban
4. ábra, *A Hundred Bars for Tom Everett* hídforma felosztás
5. ábra, *Quartetto di tromboni* sor és rákfordítása
6. ábra, *Quartetto di tromboni* I. tétel hídforma felosztása
7. ábra, *Quartetto di tromboni* I. tétel 1–4. ütemig
8. ábra, *Quartetto di tromboni* II. tétel, volta-ritmus
9. ábra, *Corale* I. és II. tétel alapsor és a rákfordítás
10. ábra, *Corale* I. tétel tizenkétfokú elemzése
11. ábra, *Corale* II. tétel 1–7. ütemig,
12. ábra, *Canone* I. tétel sora
13. ábra, *Canone* II. tétel elemzése és sora
14. ábra, a *Specchio*-tétel sora
15. ábra, *Specchio*-tétel 1–5. ütemig
16. ábra, *Riflesso*-tétel sora és tükörfordítása
17. ábra, az *Operetta*-tétel alapsora
18. ábra, *A Suoni di tromba*, hídforma elosztása
19. ábra, *Suoni di tromba* 36–38. ütem
20. ábra, *Suoni di tromba* 44. ütem

**táblázatok:**

1. táblázat, Az *A Hundred Bars for Tom Everett* szerkezeti egységei
2. táblázat, A *Quartetto di tromboni* I. tételének szerkezeti egységei
3. táblázat, A *Quartetto di tromboni* III. tételének szerkezeti egységei
4. táblázat, *Quartetto di tromboni* III. tétel mintázatok hangkészlete
5. táblázat, *Musiche per ottoni* – *Intrada* I. tétel akkordjai
6. táblázat, *Suoni di tromba* szerkezeti egységei
7. táblázat, *Suoni di tromba* ritmusviszonyok a 36–39. ütemben

Mellékletek:

I. Az A Hundred Bars for Tom Everett elemzése

## A HUNDRED BARS FOR TOM EVERETT

SZÖLLŐSY András  
(\*1921)

I. szerkezeti egység

Allegro  $\text{♩} = 112$       A-téma alap: 1.

I. szerkezeti egység

A1-téma: 15      *meno mosso*  $\text{♩} = 86$

7. 8. 9. 10. 7. 8. 9. 10.

alap      rák

A: 1+1-2+1-2-3+3-4+1-2-3-4-5-4-3-2-1+5-6 tremoló 7+7-8+7-8-9+9-10+7-8-9-11-12      z. 12 157

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Zeneműkiadó

A1-téma:

7. 8.9. 10. 11. 7. 8. 9. 10.11.12. 7. 8. 9. 10.11.12.13. 7. 8. 3

9.10.11.12.13.14. 7. 8. 9. 10.11.12.13.14.15. 7. 8. 9.10. 11.12.

1. 2. 3.4. 7.8.9.10.11.12.1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.8.9. 10.11.12.1.2.3.4.5.6. 3:8

7. 8. 9. 10. 7. 8. 9. A1-téma N2↑:1.2.3. 10.11.12.1.2.3.4.5.6.

A1-téma N2↑:4.5.6.7.8.9.10.11.12. VII-V-III-I-III-V-VII-V-III-I simile v gliss.

II. szerkezeti egység

Z. 12 157

A1: 7-8-9-10: pianissimo+staccato; 11-12-1-2-3-4-5-6: fortissimo+marcato

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Zeneműkiadó

**III. szerkezeti egység**

4 Moderato  $\text{♩} = 76$  35

A-téma: 1. 2. 3. 4. 5. 6. A-téma: N2↓:1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

*P cantabile con le dita*

*p* 40

**B-téma:** 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. C-téma: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.

**III. szerk. egys.** 10. 11. 12. **IV. szerkezeti egység**

*gliss. gliss. gliss. gliss. cresc. f*

45 I — II I — III I — IV I — VII VII-V-III-I-III-V - VII-V-III-I-III-V VII V

*gliss. cresc. ff p pp*

**III** *più mosso*  $\text{♩} = 88$  50

*ff p bacch. ff*

Z. 12 157

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Zeneműkiadó

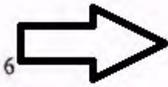
IV. szerkezeti egység ↔ V. szerk. egység ↔ 5

NB = lower note to be played, upper note to be sung into the instrument so that the harmonics in between are also heard

A1: 8-7-9-10=piano+legato; 11-12-1-2-3-4-5-6=forte+marcato

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Zeneműkiadó

VII. szerkezeti egység



80 Allegro molto ♩ = 132  
A2-téma: 10. 12. 11. 9. 8. 7.

Z. 12 157

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Zeneműkiadó

95

D-téma: 1. 2. poco a poco accelerando 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

11. 12. D-téma N21: accelerando 2. 3. 4. 5. A-téma N21: 6. 7. 8. 9.

acce -

- lerando molto . . . . .

*crescen -*

VII. szerkezeti egység ←

100

.fff

- do

D: 1-2-3-4+2-4-2+5-6+5-6+7-8+7-8+9+7+10-11+10+12

Z. 12 157

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Zeneműkiadó



III./a *Quartetto di tromboni* I. tétel (20–79. ütemig) elemzése

2

(20) I. szerkezeti egység ← II. szerk. egys. →

*mf cantabile*

*p*

(25) 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.

(30) 10. 11. 12. 1. 2. 3. 4. 5. 6.

*mf cantabile*

(35) 7. 8. 9. 10. 11. 12.=T4#1. 2. 3. 4. 5.

alap: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

Z. 13 249

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Zeneműkiadó

alapT44:

40 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. alap k3f: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 3

alap k3f: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. alap k3f: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

*f cantabile* N34: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. alap k3f: 12.=1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.

*f cantabile* alap k3f: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. alap k3f: 1. 2. 3. 4.

II. szerk. egys. ←

45 11. 12.

8 9. 10. 12.

10. 11. 12.

5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

*ppp staccatissimo*

*ppp staccatissimo*

*ppp staccatissimo*

*ppp staccatissimo* e-moll (d-f-fisz komplementer hangokkal)

50

tutti: sempre *ppp*, senza crescendo

e-moll ↔ cisz-moll (d-f-fisz komplementer hangokkal)

55

cisz-moll ↔ h-moll (gisz-a-b komplementer hangokkal)

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Zeneműkiadó

60

h-moll ← → e-moll  
(a-asz-f-fisz-gisz-b komplementer hangokkal)

65

e-moll

70

rák k3f: 12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. alapT1: 1. 2.

rák k3f: 12. 11. ff 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. alapT1: 1. 2. 3.

ff alap k3f: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

ff alap k3f: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

75

ppp

ppp

ppp

ppp

III./b *Quartetto di tromboni* II. tétel elemzése

II  
(INTERMEZZO)

**Molto Adagio**  $\text{♩} = 44$

K3↑ 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. N2↓ 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. K3↑ 10. 11. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.

sord. pK3↑ 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. K3↑ 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

sord. K3↑ 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. K3↑ 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

sord. p N2↓ 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.

K3↑ 10. 11. trit.: 1. 2. 3. 4. 5. 3. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

K3↑ 8. 9. 10. rákfordítás: N2↓ 12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1. K3↑ 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

K3↑ 7. 8. 9. tükörford.: T4↑ 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. T1: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

K3↓ 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. K3↑ 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.

(senza sord.) p

a tétel arany metszése: 27. 81

K3↑ 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.

K3↑ 11. 12. \* come campana N3↑ 1. 2. 3. 4.

T1: 8. 9. 10. 11. 12. f come campana f (p) K3↑ 1. 2. 3. 4.

K3↑ 12. f come campana f pp

K3↑ 10. 11. N2↓ 1. 2. 3. 4. 5. f \*\* f

N3↑ 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. f pp campana f pp f pp

K3↑ 5. 1. 2. 3. 4. 5. f pp f pp f pp

K3↑ 1. 2. 3. 4. f pp campana f pp f pp

pp lontano f campana pp lontano f pp f pp

\*\* hypermoll szekund fordításban z. 13 249 \* szűkhármas szext fordításban

III./c *Quartetto di tromboni* III. tétel 1–10. ütemig

resto meccanico ♩ = 144

*pp senza cresc. molto misurato*

*pp senza cresc. molto misurato*

*pp senza cresc. molto misurato*

*pp senza cresc. molto misurato*

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Zeneműkiadó

IV./a Intrada I. tétel elemzése

INTRADA (I)

SZÖLLŐSY András

Solenne.  $\text{♩} = 112$

1. akkord      2. akkord      3. akkord

3. akkord      4. akkord      5. akkord

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Zeneműkiadó

tr.1

tr.2

tr.3

trb.1

trb.2

trb.3

G-dúr a-moll G-dúr C-dúr

esz-moll

a-moll Desz-dúr esz-moll Desz-dúr F-dúr

akkordok sorban: 1. 2. 3. 4. 5.

IV./b Intrada II. tétel elemzése

INTRADA (II)

Vivace, ♩=120 Adagio assai, ♩=42

A-téma: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.

B-téma: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.

C-téma: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

Trombe 1, 2, 3

Tempo I lento Tempo I

D-téma: 1. 2.3.4.5.6. 7. 8.9. 10. 11. 12.

C-téma: eredeti alakjában: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

Bv-téma: rákfordítás: 12.11.10.9.8. 7. 6. 5. 4. 9. 2. 1.

Tr. 1, 2, 3

A-téma: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.

Tr. 1

D dúrhármás kisszeptimmal  
c-e-g-b

B-téma: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

Tr. 2

B B

C-téma: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

Tr. 3

szűkhármás nagyszeptimmal e-g-b-ész dúrhármás kisszeptimmal cisz-f-gisz-h dúrhármás kisszeptimmal d-fisz-a-c

D-téma: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

Tr. 1

szűkhármás kisszeptimmal h-d-f-a mollhármás kisszeptimmal c-esz-g-b m

C-téma: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

Tr. 2

szűkhármás nagyszeptimmal e-g-b-ész dúrhármás kisszeptimmal cisz-f-asz-li dúrhármás kisszeptimmal d-fisz-a-c

Bv-téma: 12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 9. 2. 1.

Tr. 3

B B D

IV./c Canone I. tétel elemzése

**CANONE (I)**

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.

Tromboni 1  
Tromboni 2  
Tromboni 3  
Truh. 1  
Truh. 2  
Truh. 3

az alapsor három transzpozícióban

1. hrs. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

2. hrs. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

3. hrs. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

1. hrs. 2. 1. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 12. 11.

2. hrs. 2. 1. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 12.

3. hrs. 2. 1. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 10. 12. 9.

IV./d Quinte-tétel elemzése

QUINTE

Placidamente,  $\text{♩} = 108$

1  
2  
3  
1  
2

g-transzpozíció  
*p espr.*

g-transzpozíció állandó kísérete  
*p*

5  
f-transzpozíció első kísérete  
*p*

f-transzpozíció  
*p espr.*

esz-transzpozíció 10  
*p espr.*

f-transzpozíció  
*p espr.*

esz-transzpozíció állandó kíséret  
*p*

f-transzpozíció második kísérete  
*p*

g-transzpozíció 15  
*p*

b-transzpozíció  
*p espr.*

b-transzpozíció állandó kíséret  
*p*

g-transzpozíció állandó kísérete  
*p*

The musical score is divided into three systems, each with five staves. The first system (measures 1-20) features a treble staff (1) with a *g*-transzpozíció and *p espr.* dynamic. The second treble staff (2) has an *f*-transzpozíció első kísérete. The third treble staff (3) has a *g*-transzpozíció állandó kísérete. The first bass staff (1) has a *g*-transzpozíció állandó kísérete. The second bass staff (2) has an *f*-transzpozíció. The second system (measures 21-25) features a treble staff (1) with *p* and *p espr.* dynamics. The second treble staff (2) has an *esz*-transzpozíció állandó kísérete. The third treble staff (3) has an *esz*-transzpozíció and *p espr.* dynamic. The first bass staff (1) has an *f*-transzpozíció második kísérete. The second bass staff (2) has a *g*-transzpozíció állandó kísérete. The third system (measures 26-30) features a treble staff (1) with a *b*-transzpozíció and *p espr.* dynamic. The second treble staff (2) has a *b*-transzpozíció. The third treble staff (3) has a *b*-transzpozíció and *p espr.* dynamic. The first bass staff (1) has a *b*-transzpozíció állandó kísérete. The second bass staff (2) has a *b*-transzpozíció állandó kísérete.

IV./e Incontri fortuiti-tétel elemzése<sup>254</sup>

**INCONTRI FORTUITI**

♩ = ca 60

The score is divided into sections for Trombe (Trumpets), Tromboni (Trombones), and Trb. (Tuba/Euphonium). It includes rehearsal marks 1 through 12, dynamic markings like *f*, *p*, and *sim.*, and performance instructions such as *sord.* and *Rep. ad lib.*. Fingerings and breathings are indicated throughout the piece.

**A-téma:** 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

**B-téma:** 1. 2. 3. 4. 5.

**C-téma:** 1. 2.

**D-téma:** 1.

**Trb. parts:** 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

**Rehearsal marks:** 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

**Performance instructions:** *f*, *p*, *sim.*, *sord.*, *Rep. ad lib.*

**Footnote:**  
 \*) A darab a harsonaszólamok hangismétléseivel fejeződik be.  
 Il pezzo finisce con la ripetizione delle parti dei tromboni.  
 The piece finishes with the sound-repetitions of the trombone parts.  
 Das Stück soll mit den Tonwiederholungen der Posaunenstimmen beendigt werden.

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Zeneműkiadó

<sup>254</sup> Folytatás a következő oldalon.

## Incontri fortuiti sorelemzése

tr. 1.  
A-téma: [1. 2. 3. 4.]\* 5. 6. [7. 8. 9. 10.]\*

sz7:c-esz-fisz-a      sz7:asz-f-d-h

tr. 2.  
B-téma: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

sz7:e-cisz-g-b

hrs. 1.  
C-téma: 1. [2. 3. 4.]\* 5. 1 : 1 [6. 7. 8.]\* 9. 10.

hrs. 2.  
D-téma: 1. 2. [3. 4. 5.]\* 6. 7. 8. 9. 10.

tükör

1 : 1      1 : 1

\*alap  
\*\*tükör  
\*\*\*rák

## IV./f Melodia-tétel elemzése

A-téma: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.

Comodo,  $\text{♩} = 52$

tr. 1. *p espr. cantabile*

B-téma: 1. 2. 3. 4. 5. 6.

tr. 2. *p espr. cantabile*

10. 11. 12.      B-téma: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 10. 8.

A: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.

A-téma: 9. 7. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 10

B-téma: 12. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 8. 7. 9. 10.

A-téma: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

m      D      D

B-téma: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

sz      D      m

## IV./g Dialogo-tétel tizenkétfokú jelenségek

A-téma: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

via sord.

Tr. 2

B-téma: *ff* 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

C-téma: *ff* 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.

D2-téma: 1. 10. 3. 4. 5. 6. 7. 1. 2. 9. 1. frull. *ff*

10. frull. *pp*

sord. (hush) *pp*

frull. 9. *pp*

Trb. 2

D1-téma: 1. 2. 3. *ff* 4. 5. 6. 7. 1. 2. 8. frull.

D-téma: 1. 2. 3. *ff* 4. 5. 6. 7. 8. 2. 9. 1. frull.

10. frull. *pp*

sord. (hush) *pp*

frull. 11. *pp*

*pp*

alap tükör

A-téma: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

Tr. 1

1 : 3 1 : 3 3 : 1

alap tükör

B-téma: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

Tr. 2

2 : 2 2 : 2 2 : 2

C-téma: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.

Tr. 3

2 : 2 2 : 2 2 : 2

alap tükör

D-téma: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.

Trb. 3

1 : 1 1 : 1 1 : 1

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Zeneműkiadó

IV./h Glissando-tétel tizenkétfokú jelenségei (5–7. ütem)

A-téma: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

Trb. 1 via sord.

Trb. 2 via sord.

Trb. 3 via sord.

B-téma: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.

C-téma: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.

A-téma: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

Trb. 1

dúrhármas kisseptimmel  
csz-f-asz-h

dúrhármas kisseptimmel  
h-esz-fisz-a

dúrhármas kisseptimmel  
c-e-g-b

B-téma: 1. 2. 3. 4. 5. 6. [ 7. 8. 9. 10. 11. ]\*

Trb. 2

m

D

C-téma: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.

Trb. 3

szűkhármas nagyseptimmel  
e-g-b-esz

D

dúrhármas kisseptimmel  
d-fisz-a-c

\*A 7–11. hangok közötti szakaszon az alábbi hármasok találhatók átfedésben: e-g-c; esz-g-c; e-a-c; a-c-esz

V. Szöllősy András: *Trasfigurazioni* 150–155. szakasz

150

Violin I (VI. I.)  
Violin II (VI. II.)  
Viola (VI.)  
Violoncello (VI.)  
Double Bass (Cb.)

*f in ritieno legato*

150

Violin I (VI. I.)  
Violin II (VI. II.)  
Viola (VI.)  
Violoncello (VI.)  
Double Bass (Cb.)

*f in ritieno legato*

38

Ob. 1. 2. 3.

Fl. 1. 2. 3.

Cl. 1. 2. 3.

Fg. 1. 2. 3.

Tbn. 1. 2. 3.

Vl. I. II. III.

Vl. IV.

Cb.

Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Zeneműkiadó

39

Ob. 1. 2. 3.

Fl. 1. 2. 3.

Cl. 1. 2. 3.

Fg. 1. 2. 3.

Tbn. 1. 2. 3.

Vl. I. II. III.

Vl. IV.

Cb.

Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Zeneműkiadó

ore - - - - - scen -

1.

2.

3.

Ob.

Cl.

Fg.

Trk.

1.

2.

3.

VI.

II.

III.

Vic.

Vic.

Ch.

155 - - - - - do

1.

2.

3.

Ob.

Cl.

Fg.

Trk.

1.

2.

3.

4.

VI.

II.

III.

Vic.

Vic.

Ch.

359F -

*cre -*

Fl. 1, 2, 3

Ob. 1, 2, 3

Cl. 1, 2, 3

Fg. 1, 2, 3

Trb. 1, 2, 3

Vc. I, II, III

Vla. I, II

Ch.

*scen -*

360F -

Fl. 1, 2, 3

Ob. 1, 2, 3

Cl. 1, 2, 3

Fg. 1, 2, 3

Trb. 1, 2, 3

Vc. I, II, III

Vla. I, II

Ch.

40

## VI. A Les Adieux-téma alakváltozásai Beethoven, Ligeti, és Szőllősy műveiben

**DAS LEBEWohl. LES ADIEUX.**  
 VI/a. Beethoven: *Essz-dúr szonáta Op. 81a "Les Adieux"* I. tétel 1-11. ütemig  
 Composit im Mai 1809.

**Sonate N° 26.**

**Adagio.**  
 Le-be wohl  
*p espressivo*  
*esce.*

VI/b. Ligeti: *Trió hegedűre kürtre és zongorára: I. tétel: 1-2. ütemig*  
 © SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

VI/c. Ligeti: *Trió hegedűre kürtre és zongorára: I. tétel: 10-12. ütemig*  
 © SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

**I. Andante con tenerezza (♩ = 100)<sup>1)</sup>**

Violine  
 Violin

Horn  
 in F

*p dolcissimo, legatissimo sempre*  
*p dolcissimo, espressivo*

Klavier  
 Piano

*dim. - - - - - crescendo*  
*dim. - - - - - crescendo*

*p*  
*pp*

VI/d. Szőllősy: *Suoni di tromba: 7-10. ütemig*  
 © Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Zeneműkiadó

*p*

VI/e. Szőllősy: *Suoni di tromba: 49-50. ütemig*  
 © Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Zeneműkiadó

**molto quieto (50)**  
*pp subito*  
*pp*

VI/f. Szőllősy: *Suoni di tromba: 14-18. ütemig*  
 © Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Zeneműkiadó

VI/g. Szőllősy: *Suoni di tromba: 40-44. ütemig*  
 © Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Zeneműkiadó

*f*  
*f*

**0-3**

7115 585



# FANFARE

per tre trombe in do

1944-76

GOFFREDO PETRASSI

Solenne (♩ = 72-76)

1<sup>a</sup> *f* suoni marcati e sostenuti

2<sup>a</sup> *f* suoni marcati e sostenuti

3<sup>a</sup> *f* suoni marcati e sostenuti

Sostenuto (stesso tempo)

Flatt.

poco affrett.

Sostenutissimo

cresc. *fff*

cresc. *fff*

cresc. *fff*





VIII./b Zsurzs Éva: *Epeios akció*, (filmzene) 1963. április 15. MZA-SZA-MUSZ 2041

A faksimile a BTK ZTI 20–21. Sz. Magyar Zenei Archívumának Szöllősy-gyűjteményéből származik.

VIII./c Lengyel József: *Isten ostora*, (rádió) 1964. június 13-14. MZA-SZA-MUSZ-2042

A faksimile a BTK ZTI 20–21. Sz. Magyar Zenei Archívumának Szöllősy-gyűjteményéből származik.

VIII./d Plautus–Devecseri: *Amphitruo*, (színdarab) 1962. augusztus,

MZA-SZA-MUSZ-2009

No. 1. Szöllősy Ándrás.

(5)

FL. I. II. C

CL. I. II. C

Sax. I. II. C

T. I. II. C

Do. I. II. C

Pach. I. II. C

Gitár I. II. C

(10)

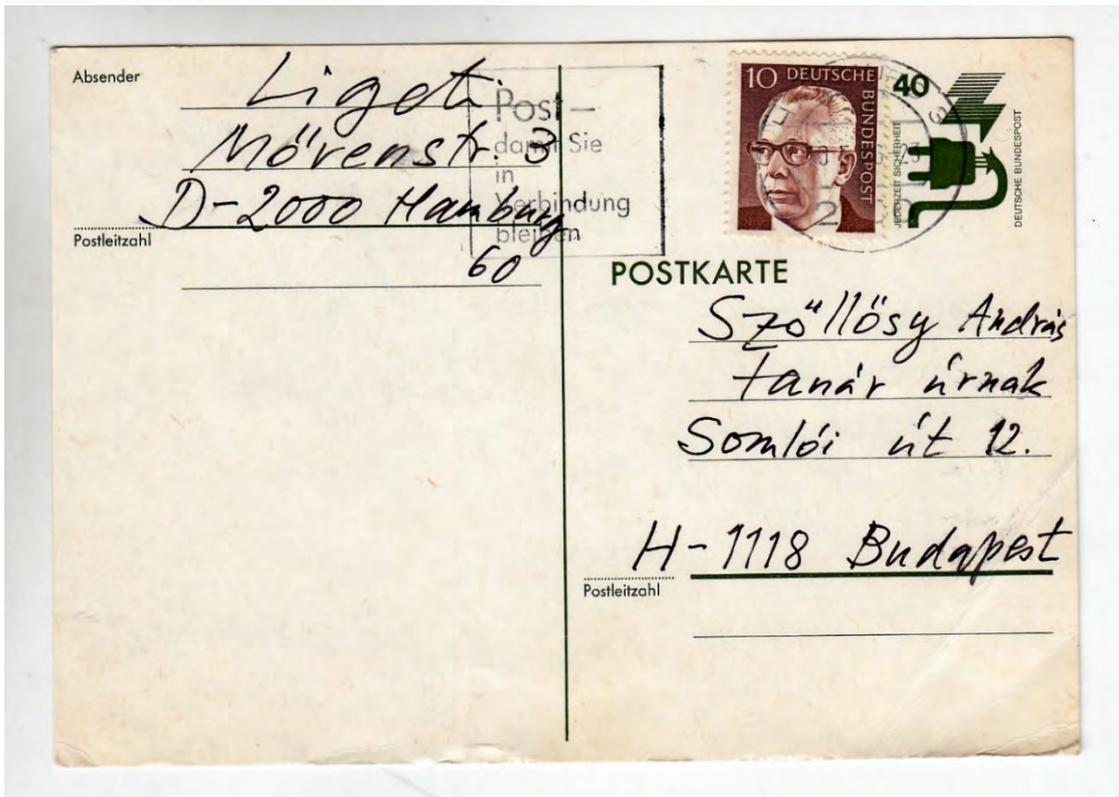
kl

F6. F6. F6. F6.

A faksimile a BTK ZTI 20–21. Sz. Magyar Zenei Archívumának Szöllősy-gyűjteményéből származik.

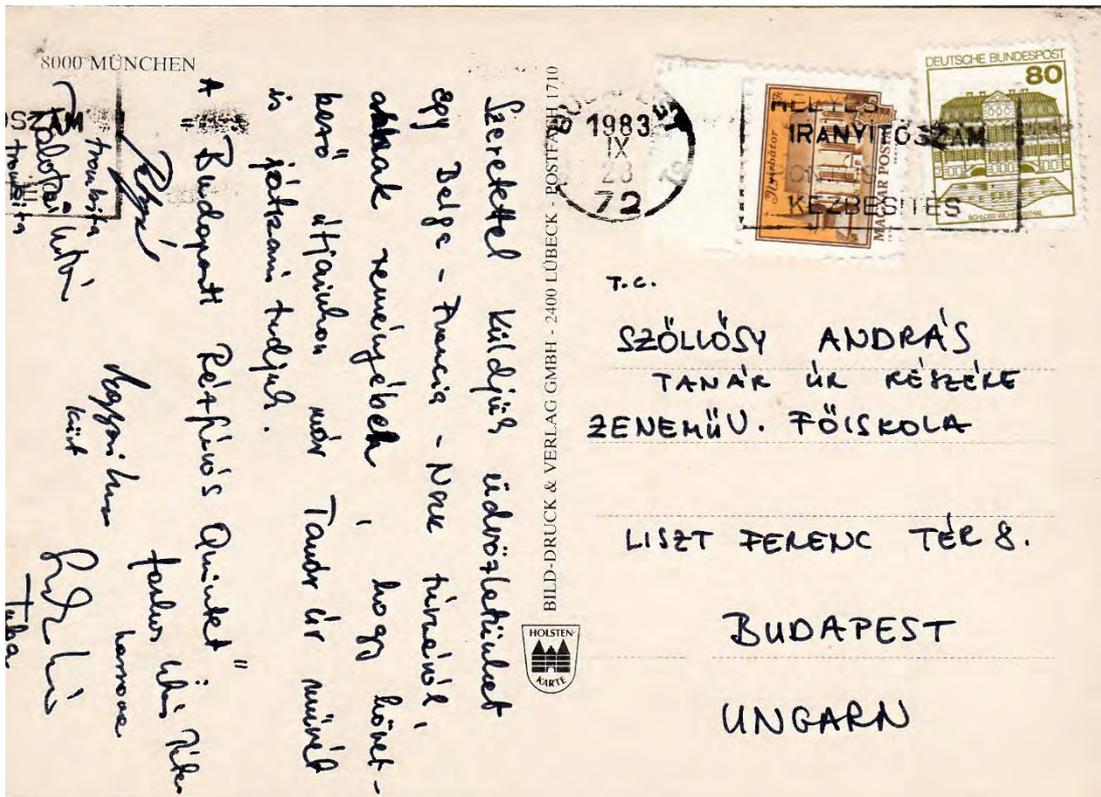
IX./a Ligeti György: Szöllősy Andrásnak írt levél, 1976. május 9.

Hamburg,  
1976. máj.  
9.  
Kedves Bendi!  
Köszönöm a le-  
velet! Többször  
hallgattam, panzi-  
vával. Sz. nyesttel  
Mikor látlak? Érd? in



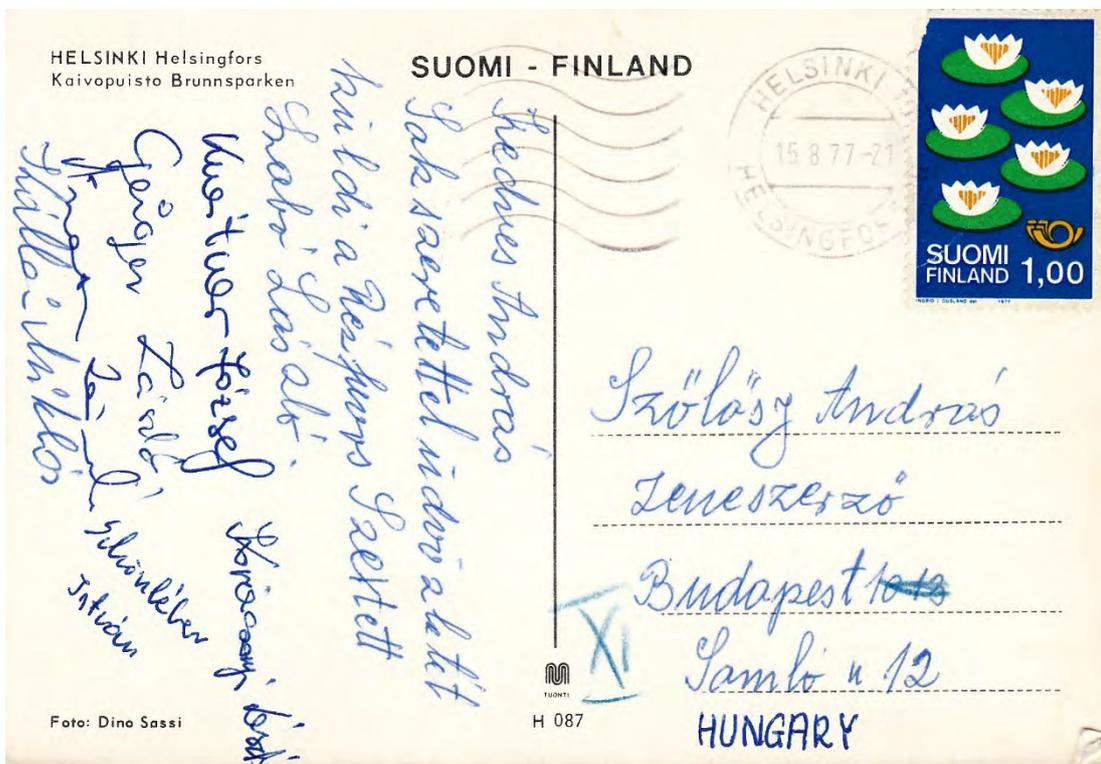
A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Könyvtárának engedélyével.

IX./b Budapest Rézfúvós Quintet: levél Szöllősy Andrásnak, 1983.09.23.



A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Könyvtárának engedélyével.

IX./c Rézfúvós Szextett: levél Szöllősy Andrásnak, 1977. augusztus 15.



A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Könyvtárának engedélyével.