

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar

Doktori Iskola

Szendrői Zsuzsanna

A szaxofonirodalom alakulása 1970-ig

DLA értekezés

Dr. Farkas István Péter harsonaművész

Dr. habil Keresztes Nóra karnagy, zeneelmélet-tanár

2022

Tartalomjegyzék

Bevezetés.....	1
1. Újítások a 19. századi zenei életben.....	2
2. A szaxofon a szimfonikus zenekarban	9
3. A szaxofonozás mesterei	19
3.1 Marcel Mule.....	20
3.3 Sigurd Manfred Raschèr.....	26
3.4 Hagyaték.....	28
4. Glazunov: <i>Esz-dúr Szaxofonverseny</i>	31
4.1 Glazunov, a zeneszerző.....	32
4.2 A versenymű keletkezése	35
5. Creston: <i>Sonata</i>	43
6. Alfred Desenclos: <i>Prélude, Cadence et Finale</i>	54
7. Edison Denisov: <i>Sonate</i>	65
8. Összegzés	81
9. Bibliográfia.....	83
10. Függelék	86
10.1 Darabok Adolphe Sax felkérésére és/vagy idejében.....	86
10.2 Marcel Mule számára készült művek.....	94
10.3 Sigurd M. Raschèr-nak ajánlott kompozíciók	97
10.4 Cecil Leesonak készült darabok	100

Köszönetnyilvánítás

Köszönöm témavezetőmnek Farkas István Péternek, hogy bízott bennem és nagy türelemmel várta a dolgozat befejezését. Köszönettel tartozom társtémavezetőmnek Keresztes Nórának, aki mindvégig támogatott, pontos és határozott útmutatásai nyomán erőt kaptam a folytatáshoz. Óráin és az egyéni konzultációk során is sokat tanultam tőle és ezt a tudást a dolgozatban is hasznosíthattam. Köszönöm Jean-Marie Londeixnek, hogy személyes találkozásaink olyan hatással voltak rám, melyek a későbbiekben is motiváltak a szaxofonirodalom kutatásában. Végül köszönöm családomnak, hogy elviselték ezt az időszakot és igyekeztek segítségemre lenni, akkor és ott, ahol szükségem volt rá.

Szendrői Zsuzsanna

Pécs, 2021.szept.21.

Bevezetés

Életem nagyobbik részét a szaxofonnal és a szaxofonirodalom böngészésével töltöttem. Mint minden fontos dolognak, ennek is története van, azonban ebből csak annyi a lényeges, hogy bizonyítani akartam. Bizonyítani azt, hogy az általam választott hangszernek létezik irodalma. Az emberek nagy része a szaxofont a mai napig a dzsesszel és a könnyűzenével társítja, számomra mindig kihívás volt bizonyítani, hogy létezik ezen kívül egy másik út is, ami szintén nagyon jelentős. Mivel Magyarországon viszonylag későn, a 2000-es évek elején kezdődött a klasszikus szaxofonozás oktatása, ezért tanulmányaimat külföldön végeztem. Addigra Ausztriában a hangszer már 20 éve szerepelt a felsőoktatásban. Nagyon sok művel ismerkedtem meg akkor, könyvtárba, kottaboltba és koncertekre jártam, igyekeztem minél több művet megismerni. Sokat könnyített ezen a helyzeten az internet megjelenése, egyre több kompozícióhoz lehetett hozzáférni. A tanítás során is mindig törekedtem – és törekszem ma is –, hogy újabb és újabb darabokat illesszek a különböző korosztályok tanulmányaiba. Így tulajdonképpen elmondhatom, hogy a szaxofonirodalom iránt érzett szenvedélyem ugyanolyan erős, mint amikor elkezdtem játszani ezen a hangszeren. A repertoár azonban olyan jelentős mennyiségű, hogy egy emberöltő kevés ahhoz, hogy megismerhessük az egészet. Éppen ezért csak egy kis szeletet mutatok be a disszertációban is, amelyet fontosnak tartok a hangszer, a szaxofonművészek és a zeneszerzők kapcsolatának szempontjából.

Ahhoz, hogy a szaxofonirodalom gyarapodásának különböző periódusait átláthassuk, szükséges egyúttal egy rövid történeti áttekintés is, bár dolgozatom középpontjában nem ez áll. Szintén szétválaszthatatlan a neves szaxofonművészek jelenléte a repertoárbővülés szempontjából, valamint azért is, mert az általam elemzett művek nekik íródtak. Így az ő életútjukat és munkásságukat is bemutatom röviden. Ezután következnek a szaxofonirodalom mára már „klasszikusnak” számító művei, melyből négyet mutatok be időrendi sorrendben. Dolgozatomban a repertoár alakulását, változását mutatom be, melyben az idő múlásának is fontos szerepe van.

1. Újítások a 19. századi zenei életben

A 19. század derekán nagyszerű zeneszerzők nagyszerű alkotásai árasztották el Európát, ahol a forradalmak nemcsak a politikai életben voltak jelen, hanem a művészet minden területén újítások szöttek át a kulturális élet megannyi szegmensét.

Míg a 18. században Haydn és Mozart zenéjében a szimfonikus zenekari hangszer-összeállítás egyfajta intimitást, könnyed eleganciát közvetített hangzásában, addig Beethoven már újítónak számított művészi kifejezésében, hangszerelési sajátosságaiban. Ahogy az idő telt, mind több és több – kezdetben furcsának tűnő – változás, újítás szivárgott be a zenei életbe. Fontos jelentőséggel bírt akkoriban Európa opera-élete, mely a kor kulturális gyűjtőhelye, társadalmi tükrö, láthatatlan nevelője, ízlésformálója és egyfajta fokmérője volt zeneszerzőnek és hallgatónak egyaránt. Franciaország a romantika korának egyik legfontosabb fellegváraként aktív szerepet vállalt az újdonságok felvonultatásában.

Egyike a legmerészebb francia reformereknek Hector Berlioz, akinek számos korszakalkotó vívmányt köszönhetünk, a modern zenekar, az újszerű hangszerkombinációk, a programzene, a grandiózus szabadtéri muzsikálás, heves érzelmkifejezés, és a merész, addig szokatlan ritmusok terén. Hector Berlioz nagy tisztelője volt Beethovennek, s a következőket írta róla könyvében: „A zene új világát tárta elém, mint ahogy a költő a költészet új mindenségének fátylát lebbentette fel.”¹

Berlioz sokat utazott és eközben sokat tanult, például a német nagyzenekaroktól. Miközben vezényelt, kellő megszállottsággal tanulmányozta a hangszerek tulajdonságait és nagy gondot fordított rá, hogy aprólékosan ismerje lehetőségeiket és határaikat. Műveiben szívesen feszegette is ezeket és szakított a hagyományos zenekari szólamfelállással, mindent bővített, sokszorozott. Mint a hangszerelés első nagy teoretikusa, tapasztalatait a *Hangszerelés taná*² című könyvében foglalta össze, mely írás a mai napig meghatározó irodalom mind a zeneszerzők, mind a karmesterek számára. Rendszeresen írt kritikákat a *Revue et gazette musicale* című újságba és a *Journale des débats*-ba.

¹Hector Berlioz emlékiratai I-II, ford. Faragó László, Budapest, 1956. 91

²Hector Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris, 1843.

Berlioz, aki a legtöbb német nagyzenekart vezényelte, önéletrajzi művében leírta, hogy vannak olyan mostoha hangszerek, amelyeken a játékosok nem tudnak megfelelően játszani. Ide sorol jó néhány ütőhangszert, valamint a hárfát, az angolkürtöt és az ophikléidet³. Ez utóbbi Németországban valójában sosem terjedt el igazán, inkább a basszustubát részesítették előnyben, mely hangszerről Berlioz is elismerően nyilatkozott. Főként azt találta nagyszerűnek, hogy hangzása jól illeszkedik a harsonák és a trombiták hangszínéhez. Hangját nemesnek nevezte, ellentétben az ophikléid fénytelen hangjával. Ennek ellenére utóbbit is szívesen használta, és volt is belőlük a francia Operaházakban. A folyamat mégis megállíthatatlan volt, és a tuba lassan kiszorította az ophikléidet,⁴ ami a 19. század végére eltűnt először a szimfonikus-, majd a fúvószenekarokból is.

Szerencsére a tubára nem ez a sors várt, hiszen egyike azon kevés hangszereknek, amelyek a 19. században keletkeztek és a mai napig is használatban vannak.

Egy másik ilyen hangszer a szaxofon,⁵ mely feltalálójáról, Adolphe Saxról kapta nevét. Adolphe Sax – valódi nevén Antoine-Joseph Sax – 1814. november 6-án született a festői szépségű Dinant városában, Belgiumban, ami ebben az időben francia fennhatóság alá tartozott. Édesapja, Charles-Joseph Sax asztalos inasként dolgozott, mellette pedig szerpente⁶ játszott amatőr muzsikusként. Annyira bosszantotta kölcsönhangszerének rossz állapota, hogy rövid tanulmányozás után készített egyet magának. 1815-ben a Sax család Brüsszelbe költözött, ekkor indult

³ A francia Halary (Jean Hilaire Asté) 1821-ben szabadalmaztatta ophikléid elnevezésű hangszerét, melynek korpusza U alakban hajlított fém basszuskürt, billentyűinek száma kilenc és tizenkettő között volt, de a leggyakrabban tizenegy billentyű zárta le a hanglyukakat. Játékosa töleseres fémfúvókával tudta megszólaltatni a hangszert. Bár számos fajtája elkészült, különféle méretben és hangolásban, legelterjedtebb a basszus ophikléid lett. Olyan neves zeneszerzők, mint Schumann, Mendelssohn, Verdi, Wagner és Berlioz alkalmazták műveikben. Az ophikléid elnevezése két görög szó egyesítéséből jött létre; ophis – kígyó; kleides – billentyűk.

⁴ Franciaországban az 1870-es évek után a zeneszerzők már nem nagyon írtak rá, a darabokban basszus és kontrabasszus szaxkürtökkel kezdték helyettesíteni. Angliában az 1860-as évektől kezdve euphoniummal váltották ki.

⁵ Számos találgatás látott napvilágot a hangszer keletkezésével kapcsolatban. Mivel biztosan nem tudunk mégis az ophikléidhez kötődő tézisek tűnnek legvalószínűbbnek. Arthur Clappé arról írt, hogy Sax egy ophikléid modellből fejlesztette ki a szaxofont. Harry Wayne Schwartz meggyőződéssel állította, – nézetén Anthony Baineszal osztozva – hogy a szaxofon kitalálása véletlen volt, mert Sax, kíváncsi ember lévén kipróbálta mi történik, ha az ophikléidre klarinétfúvókát tesz.

⁶ A szerpente – melynek jelentése: kígyó – a fúvós-, szimfonikus- és operazenekar rézfúvós hangszereinek basszusaként, valamint a francia katolikus templomok gregorián-ének kísérőhangszereként használták, körülbelül az 1840-es évekig. Többek közt M. Carafa, G. Rossini, F. Mendelssohn és R. Wagner is alkalmazta néhány művében.

útjára a családi vállalkozás, ahol először szerpentek és fuvolák, később klarinétok, fagottok és rézfúvós hangszerek is készültek.

Charles-Joseph 27-évesen az a megtiszteltetés érte, hogy I. Vilmos király⁷ kinevezte a holland királyi udvar hivatalos hangszerészévé, mely természetesen tekintélyes anyagi támogatással is járt. Hamarosan jól ismert hangszerkészítő mesterré vált. Ezek után nem is csoda, hogy fia már tízéves kora körül képes volt bonyolult összeszerelési és átalakítási munkák elvégzésére. Adolphe 14 évesen a Királyi Énekiskolába kezdett járni, fuvolázni, majd klarinétot tanult, mellette szolfézs- és zeneelmélet-tudását is tökéletesítette. Sax – mint hangszerének kiváló játékosa – jól tudta, mik a klarinét és basszusklarinét hiányosságai; természetes volt tehát, hogy kísérletezett és módosításokat végzett, hogy fejleszthesse a hangminőséget és az akusztikai problémákra megoldást keressen. Legjelentősebb fejlesztései a fafúvós hangszerek között a klarinéton és a basszusklarinéton történtek, mely utóbbi a mai napig egyedülálló maradt. 1839-ben a francia fővárosba utazott, hogy bemutassa Franco Dacostának⁸ ezt a hangszert. Ez idő alatt ismerkedett meg olyan művészekkel és zeneszerzőkkel, mint Meyerbeer, Berlioz, Halévy, Kastner, akikkel szoros kapcsolatot alakított ki.

Nem sokkal ezután született meg Párizsba költözésének gondolata. Számos ember ösztönözte őt ebben, például a Párizsi Opera igazgatója, Rumigny generális és bátyja, a francia-belga nagykövét. Théodore du Rumigny számos csatában harcolt Napóleon oldalán, 1816-ban az orléans-i herceg, 1842-ben Lajos Fülöp király szárnysegédje volt. Rumigny - szókimondó indítványozó lévén - reformokat akart bevezetni a francia katonazenekarokba, ezért meglátogatta bátyját Brüsszelben 1842 nyarán, s egyúttal felkereste Adolphe Saxot is, hogy első kézből értesülhessen az újításokról, s halhassa új hangszereit. A szaxofon egyike volt azon hangszereknek, amelyet Rumigny meghallgatott látogatása során. Erre a találkozásra emlékszik vissza Georges Kastner, aki leírja, milyen hatással volt Rumigny-ra a szaxofon.

„Ez a hangszer lenyűgözte őt a nád és a rézfúvós hangszer előnyös kombinációjával és hangminősége miatt, mely rendkívül bársonyos hangzást

⁷ I. Vilmost németalföldi királyként koronázták meg 1815-ben, 1830-tól azonban a belga függetlenedés következtében holland királyként uralkodott egészen 1840-ig.

⁸ Franco Dacosta (1778-1866) a párizsi Académie royale de musique szóló klarinétosa volt.

eredményezett.”⁹ Rumigny tábornok ettől kezdve támogatója és segítője lett Adolphe Saxnak, aki végül 1842-ben Párizsba helyezte át a rezidenciáját.

Ekkorra Adolphe Sax neve már ismert volt, köszönhetően Francois-Joseph Fétisnek¹⁰ és más jó nevű zenészeknek, akik Franciaország és Belgium zenei köreiben mozogtak.¹¹ Berlioz írt¹² a még szinte ismeretlen „jövényről” a *Revue et gazette musicale* című újságban. Az 1842. március 13-i cikk a hangszerelésről szól, és tanulmányában az ophikléidről olvashatunk. Az írás egy nagyon érdekes bekezdést tartalmaz egy új hangszerről, mely biztosan az egyik legkorábbi feljegyzés a szaxofonról. Nyilvánvaló, hogy nem említi a hangszer nevét, hiszen ez idő tájt még Adolphe Sax sem nevezte el találmányát. Ezt írja:

„Nemrég készült el a brüsszeli Sax úr becses találmánya, mely az ophikléidnek gyönyörű hangot kölcsönöz. Fúvókáját klarinét fúvókára cserélte, az ophikléid ilyen módon rézfúvós hangszer náddal, a különbség a rezonanciában keresendő... Nagyon valószínű, hogy az „ophicleid-á-bec” néhány éven belül minden napos használatba kerül.”¹³

Berlioz reményteli gondolata azóta valósággá vált, hiszen manapság rendkívüli népszerűségnek örvend a szaxofon. Azonban ahhoz, hogy idáig juthasson, Adolphe Saxnak komoly erőfeszítéseket kellett tennie az 1840-es évek második felétől. Hiába volt zseniális feltaláló nagyszerű ötletekkel, egyúttal menedzselnie is kellett újdonsült találmányát, miközben anyagi nehézségekkel és irigyekkel is küzdött. Mivel igen jelentős kapcsolati tőkével rendelkezett, híres zenészek, zeneszerzők jó ismerőse volt, közvetlenül és közvetett módon is összeköttetésbe került a számára megfelelő emberekkel. A *Revue et gazette musicale* 1856-os,

⁹ „This instrument impressed him by its favorable combination of a reed adapted to a brass instrument and by its quality of sound which produced an extreme smoothness of timbre.” Fred L. Hemke, *The early history of the Saxophone*, Wisconsin, 1975. 17. Hemke angol fordítását ford. a dolgozat írója, az eredeti szöveg Georges Kastner, *Manuel de musique militaire*, Paris, 1848, 235.

¹⁰ Francois-Joseph Fétis, 1833-tól a brüsszeli konzervatórium direktora, zeneszerző, orgonista, tanár, kritikus

¹¹ Fred L. Hemke, *The early history of the Saxophone*, Wisconsin, 1975. 11-17.

¹² 1841-ben Berlioz elindított egy hangszerelésről szóló sorozatot, melynek ez a 11. cikke.

¹³ „A valuable invention, by nature of the beautiful sound it gives to the ophicleides, is that which has recently been made by Mr. Sax of Brussels. It involves the replacing of the mouthpiece with a clarinet mouthpiece. The ophicleides thus become brass instruments with a reed; the difference in sonority... Very probably the ophicleide-á-bec will come into general use in few years.” Fred L. Hemke, *The early history of the Saxophone*, Wisconsin, 1975. 18. Hemke angol fordítását ford. a dolgozat írója, az eredeti szöveget lásd in Hector Berlioz, *Revue gazette et musicales*, 13. Mars 1842. 99.

novemberi számában megjelent,¹⁴ hogy Rossini és Vivier is látogatást tett az üzemben. Rossini lelkes támogatója volt Sax hangszereinek, az elsők egyike volt, akik alkalmazták azokat. Fontos szerepe volt abban, hogy Sax találmányai a Bolognai Konzervatóriumba kerüljenek, és bár a szaxofon sajnos nem volt ezek között, Rossini továbbra is figyelemmel kísérte a feltaláló tevékenységét.

Meyerbeer élete végén időzött sokat Saxnál, tanulmányozta a dugattyús hangszerek fejlesztéseit. Valószínűleg a szaxofon is hatással volt rá, mert a halála után bemutatott *Afrikai nő* című operájában találhatunk szólamokat rá. Altszaxofonra és bariton szaxofonra is komponált, ám itt még opcionális a használata, helyettesíthető, vagy elhagyható. A hangszer tetszett neki, de nem kockáztatta darabja sikerét, amennyiben nem találnak szaxofont, vagy szaxofonost.¹⁵

Sax hangszerüzemébe előkelőségek és művészek jártak. Tudta, hogy a szaxofont népszerűsíteni csakis stílusos, haladó szellemű, újszerű művekkel lehet. Ezért zeneszerző barátait kérte fel elsőként, hogy komponáljanak hangszerére. Közülük Georges Kastner, Joseph Arban, Hyacinthe Klosé, Jean-Baptist Singelée és Jules Demersseman voltak a legtermékenyebbek. Eközben az átíratok száma is szépen növekedett és egyre többen kaptak kedvet, elsősorban a klarinétosok közül, hogy kézbe vegyék a szaxofont. Sax létrehozta saját kiadóját, hogy az általa felkért szerzők megírt művei ne vesszenek el, hanem nyomtatásban maradjanak fenn az utókor számára is. Ennek köszönhetően ismerünk abból az időből származó darabokat, melyek évről évre látványosan gyarapodtak. Kutatásaim során összegyűjtöttem¹⁶ azokat az eredetileg szaxofonra írt műveket, melyek a hangszer születésétől körülbelül Adophe Sax haláláig készültek.¹⁷ Ez nagyjából 240 darab, mely nem tartalmazza azokat a kompozíciókat, melyeket szerzőik szaxofonra is átírtak. Ez körülbelül további húsz mű. A Sax kiadó által gondozott művek közül 68 szaxofondarabról tudunk, melyből nyolcat Sax-nak ajánlottak. Ebből 35-öt Jean-Baptiste Singelée komponált, akinek minden szaxofonművét Sax adta ki először. A

¹⁴ Fred L. Hemke: id. mű, 101.

¹⁵ A basszusklarinét helyettesíthető bariton szaxofonnal, a színpadi zenekarban pedig opcionálisan használható altszaxofon. Itt egyébként azt is jelzi a szerző, ha nincsenek fafúvósok, harmóniummal is helyettesíthetőek. <https://www.boosey.com/cr/music/Giacomo-Meyerbeer-L-Africaine/26058> letöltés dátuma: 2020.06.17.

¹⁶ A függelékben olvasható az összegyűjtött művek listája.

¹⁷ A gyűjtemény a következő művek felhasználásával készült el: J.M. Londeix, *150 Years of music for Saxophone*, Cherry Hill USA, 1994. 2-285., Evette & Schaeffer kiadó nyomtatványa, 1898., J. Demersseman, *Premier Solo*, Párizs, 1866. 14.

kiadó nem csak szaxofonra komponált darabokkal foglalkozott, készültek zongorára, kürtre, trombitára és fúvószenekarra is művek, de előnyt élveztek a Sax hangszereire szerzett opusok. A művek romantikus stílusban íródtak, a korra jellemző, hogy 59 darab címében szerepel a fantázia, 25-ben a variáció. Néhány zeneszerző a 19. század kedvelt opera-áriáit dolgozta át, de ennél is jelentősebb számú a *solo de concert*-ek jelenléte. A művek többsége altszaxofonra és zongorára készült, ezt követi a szoprán-, vagy tenorszaxofon és zongora, majd a bariton szaxofon és zongora párosítás és különböző összetételű szaxofon duók, triók, együttesek, kvartettől az oktettig, valamint tíz szaxofonig. Etűdiskolák és metodikai jegyzetek is tartoznak az összegyűjtött művek közé, valamint található néhány kamaradarab szaxofonra és más fúvós hangszere. Két esetben választható orgona zongora helyett, egy esetben választható katonazenekar és egyben zenekar, melynek pontos összetétele nem ismert.

Az egyik legjelentősebb tanulmány a Georges Kastner által írt módszertani jegyzet, mely a szaxofon működéséről, lehetőségeiről szól, elsősorban katonazenészek számára. Az eredetileg *Méthode complète et raisonnée de saxophone* című kiadvány megközelítőleg 150-oldalas, a legalapvetőbb zenei ismeretekkel kezdődik, duók és átiratok vannak benne az opera- és zenekari irodalomból, valamint két eredetileg szaxofonra komponált darabot¹⁸ tartalmaz. A művet 1844-1845 között készítette és Adolphe Saxnak ajánlotta, aki bizonyos mértékig részt vett a megalkotásában, a kiadás éve 1846. Tartalmazza azt a szöveget is, melyet Sax a szabadalommal együtt adott le szintén 1846-ban. A szabadalom akkor 8 hangszerről szólt, amiből csak kettő volt tökéletesen kidolgozva, a basszus- és a bariton szaxofon.

A jegyzet vége felé található, hogy Adolphe Sax a kijátszható hangtartományt írott háromvonalas C-ig jelzi, de hozzáteszi, hogy a három oktávot elsősorban virtuózoknak ajánlja, zenekarban inkább a két és fél oktáv használatát javasolja. Sax maga is képes volt kijátszani ezeket a hangokat, sőt be is mutatta.¹⁹ Tehát eredeti elképzelése ez lehetett a szaxofonról, sajnos azonban halálával átmenetileg feledésbe merültek ezek.²⁰

¹⁸ Kastner: *Variations faciles et brillantes*, altszaxofonra és zongorára; Kastner: *Sextuor*, két szoprán-, egy alt-, két basszus- és egy kontrabasszus szaxofonra; mindkét darabot Adolphe Saxnak ajánlotta.

¹⁹ Andreas van Zoelen: Saxophone von Adolphe Sax, *Rohrblatt* 34/1, 2019, 8.

²⁰ A 73-as lábjegyzetben további információ található ezzel kapcsolatban, továbbá a dolgozat folyamán többször említésre kerül a hangterjedelem növekedése, mint kiterjesztett technika.



1. kép basszusszaxofon 1877-ből

Elsőként a basszusszaxofon készült el, melyet rögtön Párizsba érkezése után mutatott be. Francois Habaneck, a Párizsi Opera igazgatója pártfogásába vette Saxot, és bemutatót szervezett neki, ahol Daniel Auber, Fromental Halévy, Édouard Monnais, Julie Dorus-Gras és más jegyzett muzsikuskok előtt prezentálhatta régebbi és új találmányait.²¹

A bemutatóra Berlioz saját, *Chant Sacré* című művét írta át hat, Adolphe Sax által fejlesztett hangszerre, köztük C-basszusszaxofonra is. Kastner elsőként komponált szólamot erre a mély hangszerre *Le dernier Roi de Juda* című oratóriumába 1844-ben. Ezt követte még jó néhány darab: J. F. Halévy: *Le Juif Errant*, 1852; Ambroise Thomas: *Hamlet*, 1868; Georges Bizet: *L'Arlésienne szvit, No.1.* 1872, *No.2.* 1879; Jules Massenet: *Hérodiade*, 1881 és *Werther*, 1892; Vincent d'Indy: *Fervaal*, 1895.²²

Ezek a művek mindenképpen nagy előrelépést mutatnak a szaxofon zenei megítélését illetően, ám meg kell állapítanunk, hogy a katonazenekarokban ennél is

²¹ Fred L. Hemke, *The early history of the Saxophone*, Wisconsin, 1975. 19.

²²Stephen Trier, 'The professional player: the saxophone in the orchestra' in Richard Ingham, szerk., *The Cambridge Companion to the Saxophone*, Cambridge, University Press, 1998, 101.

jelentősebb sikereket ért el a hangszer. A szaxofon szabadtéri használata sokkal kedvezőbb volt mind akusztikai téren, mind pedig anyagát illetően a fatestű fafűvósokkal szemben. A fém nem érzékeny az időjárás okozta hőingadozásra. Kastner leírja módszertani könyvében, hogy hogyan fogalmazta meg Sax első ötletét a szaxofonnal kapcsolatban. Miután tanulmányozta a zenekarok hangszerelését és összevetette a különböző hangzású hangszereket, a következőkre jutott:

„... a katonazenekarokban a fafűvósok nem képesek kellő erővel játszani ahhoz, hogy felvegyék a versenyt a rezesekkel; a szimfonikus zenekarokban pedig a vonósok képtelenek hallhatóak maradni, ha egyidejűleg játszanak a fűvósokkal. Mindezek nyomán szükségyszerűnek mutatkozott egy olyan köztes fajta kigondolása, amely egy áthidaló megoldást ad, működik egyikkel is, másikkal is, nem fedí el a leglágyabb hangszereket, de nem is semmisül meg a legerősebb által.”²³

Kijelenthető, hogy napjainkban a fűvószenekarokban teljesen egyenrangú a szaxofon a többi fűvós hangszerrel, míg a szimfonikus zenekarokban a szaxofon többnyire vendégként szerepel, s bár legtöbbször szólisztikus szerep jut játékosának, leginkább egy üdítő színfolt a koncerttermek előadásain.

2. A szaxofon a szimfonikus zenekarban

Egy 1983-as adat szerint a zeneszerzők több mint 2000 olyan operát, balettet, és szimfonikus művet írtak, melyben egy vagy több szaxofonszólam található.²⁴ Érdekes, hogy tíz évvel később, 1994-ben ez a számadat már 3000 fölé kúszik.²⁵ Ezek közül csak nagyon kevés az, ami 1850 és 1900 között íródott. F. L. Hemke 1844-től 1899-ig összesen 31 ilyen művet sorol fel,²⁶ legalábbis ezek azok, amelyek fennmaradtak, és nevesebb zeneszerzők tollából származnak. Ezek közül néhány

²³ „the fact is that in our military orchestras the woodwinds do not have the power to compete against our brass choir; in our symphony orchestras the strings are incapable of being heard concurrently with the winds. Therefore it was necessary to conceive of a sort of intermediary, acting with one and the other, which would not overwhelm the softest instruments and which would not be overwhelmed by the strongest.” Fred L. Hemke, *The early history of the Saxophone*, Wisconsin, 1975. 11. Hemke angol fordítását ford. a dolgozat írója, az eredeti szöveg Georges Kastner, *Méthode complète et raisonnée de saxophone*, Paris, E.Troupenas et Cie., 1846, 22.

²⁴ Stephen Trier, 'The professional player: the saxophone in the orchestra' in Richard Ingham, szerk., *The Cambridge Companion to the Saxophone*, Cambridge, University Press, 1998, 101.

²⁵ Jean-Marie Londeix, *150 Years of Music for Saxophone*, szerk., Bruce Ronkin, Cherry Hill, Roncorp, 1994, vi.

²⁶ Fred L. Hemke, *The early history of the Saxophone*, Wisconsin, 1975, 305-308.

példát már felsoroltam az előző fejezetben a többet játszott művek közül; azonban van két alkotás, melyeket érdemes megemlíteni. Sajnálatos módon ezekből a szerzők kihúzták a szaxofon szólamot, mert elégedetlenek voltak az eredménnyel. César Franck: *Hulda* című operája, mely 1882-1885 között készült és Camille Saint-Saëns: *La Jeunesse d'Hercule* című szimfonikus költeménye 1877-ből.

Érdekes lenne találgatni, mi okozta ennek az időszaknak a sikertelenségét. A zeneszerzők általában gyönyörű és hatásos szólókat írtak erre a hangszerre, ám egyidejűleg minden 19. századi zenekari szaxofonszólamra jellemző módon, mély hangfekvésben hangszerelték azokat. Nem ismerhették még teljes mértékben a hangszer tulajdonságait, és a benne rejlő határtalan lehetőségeket. A legmélyebb hangok egy kúpos furatú fűvós hangszeren mindig is rendkívül nehéznek számítottak, különösen a halk állásokban. Tovább rontotta a helyzetet, hogy a hozzáértő szaxofonosok nem voltak elegendőek. Adolphe Sax 1857-től volt a Párizsi Konzervatórium professzora, s bár önmagát sosem tartotta igazán annak, szerényen és nagy szakértelemmel taníttatta a katonazenészeket egészen 1870-ig, amikor megszűnt a szaxofonoktatás a Párizsi Konzervatóriumban. Ez természetesen nemcsak a szimfonikus zenekari játékokra volt kedvezőtlen hatással, de a katonazenekari szaxofonozásnak sem tett jót. Sax levélben panaszkodott Ambroise Thomas-nak,²⁷ a Párizsi Konzervatórium igazgatójának,²⁸ hogy lehetetlen muzsikust találni a zenekari feladatokra, mióta a szaxofon osztály megszűnt az intézményben. Pénzügyi okokra hivatkozva számolták fel a szakot, mert a katonai hatalom elszegényítette az országot a francia-porosz háború következtében. Sax felajánlotta, hogy ennek ellenére, ellenszolgáltatás nélkül folytatja a tanítást, de Thomas nem biztosította támogatásáról, ezért a szaxofon osztály befejezte működését.²⁹ Ennek eredményeként egy szerencsétlen helyzet állt elő: a zeneszerzők nem szívesen írtak a továbbiakban szaxofonra, mert nem lehettek benne biztosak, hogy az általuk előírt hangszeren játsszák el a szólamot, válaszul a zenészek abbahagyták a szaxofon-tanulást, mert nem volt anyag, amit játszani lehetett volna. Volt több olyan, már létező szaxofon szólam, amelyet inkább átírtak más hangszerre. Szerencsére néhány

²⁷ Fred L. Hemke: id. mű, 254.

²⁸ Ambroise Thomas 1871-től volt a Párizsi Konzervatórium igazgatója

²⁹ 1942-ig tartott ez az állapot, amikor Marcel Mule irányításával a szaxofonozás végérvényesen helyet kapott a Konzervatóriumban.

lelkes zeneszerző mégis akadt azok között, akik bíztak az ifjú hangszer jövőjében. Ebben az időszakban átlagosan évi egy olyan zenekari mű született, amelyben szaxofonra is írtak szólamot. 1900 és 1920 között nagyjából ugyanannyi műbe került szaxofon, mint az ezt megelőző fél évszázadban. 1903-ban Richard Strauss egy rendhagyó szaxofon kvartettet alkalmazott *Sinfonia Domestica* című művében: szoprán-, alt-, bariton-, és basszusszaxofont, még a régi C- és F-hangolásban. A partitúrában olvasható, hogy a négy szaxofon csak legvégső, kényszerhelyzetben hagyható el.³⁰ Valószínűleg számolt vele, hogy adódhat olyan helyzet, amikor nem állnak az előadók rendelkezésére ezek a hangszerek. Manapság előfordul, hogy kihagyják, ha játsszák mégis, akkor a feladatot nyilvánvalóan csak a használatban maradt B és Esz hangolású szaxofonokkal tudják megoldani a zenészek.

1920 és 1930 között kétszerannyi zenekari darabban találkozhatunk a szaxofonnal, mint 1900 és 1920 között. Minden jel arra utal, hogy a hangszer fejlődési folyamata megállíthatatlan, népszerűsége felfelé ível, a zeneszerzőket mégis csak foglalkoztatja ez a kiaknázatlan és ismeretlen terület. Bár a legtöbb feljegyzés szerint a 19. század vége és a 20. század eleje viszonylag csendes a szaxofon fejlődésében, mégis van néhány vékonyka szál, amiknek mentén bizonyítható, hogy a hangszer pártolói harcolnak fennmaradásáért, és megszületnek az első igen híres zeneszerzőktől származó művek is.

Ilyen fontos ténynek számít, hogy Franciaországban, a Lille-i Konzervatóriumban elindult a szaxofonoktatás kilenc évvel azután, hogy Adolphe Sax-nak fel kellett adnia a tanítást Párizsban. 1879-től Eugène Gaubert kezdte tanítani növendékeit, a kis létszámú osztályban, ahol kettő és hat között volt a tanítványok száma. Amiért mégis fontos ez a szál – a képzésen túl –, azok az év végi vizsgaelőadások, amelyekre minden évben kötelező darabot írtak az arra felkért zeneszerzők. A repertoár így tovább bővült, s néhány jól sikerült mű azóta is színfoltja a szaxofonirodalomnak. Ezek a darabok még a 19. század jól ismert „téma és variációk”- struktúrájú művek, melyek viszonylag egyszerű harmóniai vázzal bírnak. Sok egyéb mellett ilyen opusok Jean Baptiste Singelée: *Fantaisie sur la*

³⁰ Richard Strauss: *Sinfonia Domestica*, Ed. Bote&G.Bock, Berlin, 1904, 2. A partitúrában ez olvasható: „4 Saxophone (Sopran-, Alt-, Baryton-, Bass) nur im äussersten Notfalle ad libitum”
(in C) (in F) (in F) (in C)

somnambule (1887), és Nazaire Beeckmann: *Concerto Militaire* (1894) című darabjai.³¹

Egy másik, ennél is jelentősebb szál Elise Hall nevéhez köthető, aki amerikai szülők gyermekeként Franciaországban született 1853-ban. Később egy jó hírű bostoni sebészhez ment feleségül. Egy utazás alkalmával tifuszos lett, ami a hallása jelentős romlásához vezetett, majd férje javaslatára fűvös hangszeren kezdett játszani, hogy ne rosszabbodjon tovább az állapota. Választása a szaxofonra esett, 47 évesen. Férje váratlan halála után Bostonba ment, ahol hamarosan a kulturális élet egyik vezető egyénisége lett. Georges Longy³² segítségével és irányításával számos francia zeneszerzőt kért fel arra, hogy komponáljon neki szaxofonra és zenekarra. Áldozatos és önzetlen művészetpártolóként létrehozott egy 22 darabból álló gyűjteményt, melyben olyan szerzők művei találhatóak, mint Charles Loeffler, Claude Debussy, Florent Schmitt, Vincent d'Indy, André Caplet. A darabok többsége nem tartalmaz bonyolult technikai passzázásokat, annál inkább találhatunk benne kiemelkedően hosszú íveket, melyek sokszínűen rajzolják meg a zenei folyamatokat. Elise Hall zenei hagyatéka rendkívül fontos mind zenetörténeti, mind a szaxofon fejlődésének szempontjából. Annál is inkább, mert az ő aktív időszak a egybeesett egy új korszak kezdetével, mely a hangszert egy eddig ismeretlen oldaláról mutatja be, mégpedig a könnyűzene oldaláról.

Hosszú időn keresztül, a századelő környékén katonazenekarok és turnézó fűvös-együttesek szolgáltatták a szórakoztató zenét, így időről-időre csemegének számított, ha néhány szaxofonos „téma és variáció”- típusú szólót játszott, vagy kis formációkban *ragtime* válogatásokat adtak elő. Cirkuszokban, revüműsorokban léptek fel szaxofonosok bohócnak öltözve, vagy fekete zenésznek maszkírozva. A „Brown Brothers Saxophone Sextet” emberek millióival ismertette meg a hangszert az 1920-as években. A közönség lassan felfigyelt a hangszerre, tetszett neki, ezért népszerűvé vált. Mindenekelőtt az újdonság varázsa hatott üdítően a közönségre, valamint az a tény, hogy a szaxofont viszonylag könnyű megszólaltatni, és a hangszeres tudást egy jó alapszinten elsajátítani. 1918-tól kezdve olyan mérvű volt

³¹ Fred L. Hemke, *The early history of the Saxophone*, Wisconsin, 1975. 362-363.

³² Georges Longy 1868-ban született, a Bostoni Szimfonikus Zenekar első oboistája volt, valamint ő vezényelte azt a bostoni fűvösökből álló amatőr társaságot a 'Boston Orcestral Club'-ot, mellyel Elise Hall fellépett.

az emberek elragadtatottsága a hangszeret illetően, amelyhez képest az elektromos gitár körüli felhajtás az 1960-as években eltörpül.³³ Még ha olykor méltatlannak tűnt is a hangszerhez, hogy jelentéktelen *foxtrott*- és *ragtime*-átiratokat játszottak rajta, vagy megmutatkozott hétköznapi oldala közönséges effektek használata által – akár a cirkuszban –, mégis ez segítette tovább az útján, hogy fennmaradjon, és maradandó értékeket hagyhasson hátra a későbbi évtizedekben is, nemcsak a könnyűzenében és a dzsesszben.

1919 és 1925 között elindult egy „szaxofon-őrület” az Amerikai Egyesült Államokban, melynek következtében több mint félmillió szaxofont adtak el. 1930-ra már több mint egymillió szaxofon talált gazdára világszerte.³⁴ A Buescher-cég gyártani kezdte a „házi szaxofont”, mely egy C-hangolású tenorszaxofon volt, ezért C-Melody névre keresztelték. Nagyszerűsége abban rejlett, hogy a könnyűzenei kották énekszólamát el lehetett vele játszani zongorakísérettel, anélkül, hogy transzponálni kellett volna.

Az Egyesült Államok nagy szaxofonos ikonja, Rudy Wiedoeft merőben megváltoztatta a szaxofonról addig kialakult képet, újra kivívta a hangszer iránti tiszteletet magas szintű előadói képességével, tiszta játékával, virtuozitásával. Szó szerint tömegeket vonzott a koncerttermek előadásaira, emberek ezrei voltak kíváncsiak játékára. Egyik tanítványa, Rudy Vallee a következőket mondta róla: „Rájöttem, hogy nemcsak nagyszerű művész, de tisztaszívű, érző egyén, aki talán sosem volt tudatában saját zsenialitásának, s nem volt tisztában azzal, amit a világon a szaxofonért és általában a zenéért tett.”³⁵

Felvételei, melyeket 1916-tól kezdve készített, nagy hatással voltak a hallgatóságra, nemcsak Amerikában, de Európában is, felkeltette zeneszerzők, lemezkiadók és befolyásos szakemberek figyelmét. Saját kompozíciói – melyek kellőképp mutatósak, s virtuozitásuk mellett kellemes hangvétellükkel ráadásdarabnak a legkiválóbbak – ma is kedvelt darabjai a szaxofonos koncerteknek. Tanítványaira művészként mély benyomást tett, pedagógusként inspirálta őket,

³³ Harry Gee, *Saxophon Soloists and their Music, 1844-1985*, Bloomington, 1986. 22.

³⁴ Fred L. Hemke, *The early history of the Saxophone*, Wisconsin, 1975, 108.

³⁵ „I realized he was not only a great artist but a lighthearted, warm individual who perhaps never realized how great was his genius, never knew the impression he had made upon the world for the saxophone and music in general.” in Harry Gee, *Saxophon Soloists and their Music*, ford. a dolgozat írója, 1844-1985, Bloomington, 1986, 25.

átiratai, szakkönyvei az oktatás területén hiánypótlóak voltak abban az időszakban. Zenéjével, egyéniségével nagyban hozzájárult a hangszer népszerűsítéséhez, és a „szaxofon-őrület” kibontakozásában is óriási szerepe volt.

Ezzel egyidejűleg zenetörténetileg fontos szakaszhoz érkezünk, mert a 20-as évek előtt már a századforduló táján éledezni kezd New Orleansban az új zenei stílus, a dzsessz, melyhez a szaxofon körülbelül 1914-től kezdődően csatlakozott. Sokan gondolják úgy, hogy a szaxofon a dzsesszből gyökerezve hódított teret magának, és terjedt el aztán a klasszikus zenében is, de ez csak részben igaz – hiszen mint láttuk – ott már jóval korábban használták. Ami ezt a feltevést mégis megerősíti, az az, hogy a dzsessz volt az a felület, ami mentén az egész világ megismerhette a hangszer magasabb szinteken kibontakozó lehetőségeit. Európába is hamar megérkezett az új stílus, 1918-ban már a 'Le Jazz Hot' előadását hallgathatták a párizsiak a város kaszinójában, Baby Deslys és Harry Pilcer közreműködésével. 1921-ben a Billy Arnold's Band játszott ugyancsak Párizsban, s ez a dzsessz-együttes nem kisebb zeneszerzők figyelmét vonta magára, mint Maurice Ravel, Albert Roussel, és Florent Schmitt.³⁶ A francia zeneszerzőkben újra feléledt a vágy, hogy zenekari kompozícióikban használják a szaxofont, mely a tánczenén és a jazz muzsikán keresztül újra utat tört magának a komolyzene irányába.

Vincent d'Indy a következőt mondta a zene fejlődéséről: „A francia zene azzá lesz, amivé a soron következő zenész zseni tenni akarja.”³⁷ A francia zeneszerzők élen jártak a szaxofon zenekarban való alkalmazásában, és később a szóló-, és kamarazene repertoár egy jelentős része is nekik köszönhető. 1920-ra a francia főváros lett minden zenei újdonság központja.

Mogyeszt Muszorgszkij (1839-1881) zongora szvitjét, az *Egy kiállítás képeit* (1874), is francia zeneszerző, Maurice Ravel (1875-1937), hangszerelte meg, akit Szergej Kuszevickij kért fel erre a nemes feladatra. Ravel mellett vállalkozott még néhány zeneszerző erre, de az ő hangszerelése maradt használatban, s ez az átírat felejthetlenné tette Muszorgszkij művét,³⁸ mely azóta is egyike a legismertebb és legkedveltebb szimfonikus zenekari műveknek. Ravel az 1922-es bemutató előtt

³⁶ Fred L. Hemke, *The early history of the Saxophone*, Wisconsin, 1975, 460-461.

³⁷ Darius Milhaud, *Életem partitúrája*, ford. Justus Pál, Budapest: Zeneműkiadó, 1964, 91.

³⁸ Viktor Hartmann festőművész halála után rendezett kiállítás ihlette Muszorgszkijt a mű megírására, az ő képei csendülnek fel a tételekben, melyeket az ún. sétatéma köt össze egymással. A zeneszerző jó barátságban volt Hartmannal.

találkozott már a szaxofonnal, a dzsessz-együtteseknek köszönhetően. A zeneszerzők már a korábbi évszázadban is olyan jelzőket használtak a hangszer hangjára, mint „telt”, „édes”, „bús”, „panaszos”, „kifejező”, „nemes”... Valószínűleg Ravelnek éppen ilyen jelzők jutottak eszébe, amikor az *Ódon várkastély* című tételt kezdte hangszerelni. A tétel *'Il Vecchio Castello'* 6/8-os ütemben íródott gisz-mollban, s a tételhez tartozó instrukciók a következők: *Andantino molto cantabile e con dolore*. Ez a beírás szinte tálcán kínálta a szaxofon lehetőségét. Érdekes azonban, hogy amilyen érzékenységgel formálta meg Ravel ezt a zenei megszemélyesítést, olyannyira nem foglalkozott a hangszer használatával a maradék kilenc tételben. Úgy tűnik, hogy leginkább szólószerében látta a szaxofont, s miután elénekelte szerepét, megfélekedett róla, hiszen nem volt szokványos a zenekarban. Az altszaxofonnal egy trubadúr énekest személyesít meg, aki épp szerenádod ad egy késői órán. A kellemes középfekvésben íródott románcot a *vibrato* segítségével rendkívül fájdalmasan és szenvedélyesen lehet előadni. A prelúdszerű hangszeres melódiát a fagott játssza, míg az énekszólamot a szaxofon.

Saját műve, a *Bolero* szintén az egyik legkedveltebb és legjátszottabb darab a koncerttermek műsorán, melyet 1928-ban mutattak be a Párizsi Operában. Ravel már legendássá vált mondata a műről Honeggernek így hangzik: „Csupán egyetlen mesterművet alkottam, a *Bolerót*; sajnós ebben nincs zene.”³⁹ A darabban egyedülálló a zeneszerzői ötlet, ma is a hangszerelés egyik legékesebb példájának tartják. Ravel művében találkozhatunk egy egyedi hangszer-alkalmazással; tenor-, szoprán-, és szopránino-szaxofont írt a darabba.

Marcel Mule életrajzi regényében olvashatjuk, hogy az ősbemutató alkalmával volt szerencséje Ravel vezénylete alatt játszania a szopránszaxofon szólamot. Marcel Mule és Ravel jól ismerték egymást, a bemutató előtt szóltak Mule-nek, hogy szükség van három szaxofonosra. A partitúra tanulmányozását követően egyértelmű volt számára, hogy a szopránino szólamot meg tudja oldani a szopránszaxofonnal, így elég két muzsikust is erre a feladatra. Azt, hogy Ravel miért írt szólamot F-szopránino szaxofonra, senki sem tudja biztosan, talán a magas hangú hangszerrel egy különleges hangszínt szeretett volna elérni, ám nem vette figyelembe, hogy az Adolphe Sax által szabadalmaztatott F-szopránino szaxofon

³⁹ Pándi, Marianne, *Maurice Ravel*, Budapest, Gondolat, 1978, 153.

sosem készült el.⁴⁰ A premier így két szaxofonnal szólalt meg, Ravel nem firtatta, miért így játszották a zenészek, de tény, hogy azóta is ilyen módon adják elő a szaxofon szólamokat a Bolero előadásain.⁴¹

Darius Milhaud (1892-1974) a *Francia hatok* tagja. Első találkozása a dzsesszel Londonban történt, ahol szintén Billy Arnold zenekara játszott New Yorkból. A zeneszerző gyakran járt el ide, közvetlenül a zenészek közelébe ült, hogy beleolvadva az előadás hangjaiba, elemezni tudja a hallottakat. Így ír erről:

„Itt a timbre⁴² páratlanul finom és művészi volt: megjelent a lélektépő szaxofon, a hol drámai, hol epedező trombita, a gyakran a legmagasabb regiszterben szóló klarinét, s a lírai harsona, mely a csövek csúsztatásával negyedhangokat súrolt a crescendóban, s így fokozta a kifejezést: a zongora pedig egybefűzte, összefogta ezt a sokrétű, de mégsem egyenetlen egészet, amelyet rafináltan hangsúlyozott az ütőhangszer komplikált ritmusa, mint valami belső érverés, a zene ritmusélethez elengedhetetlen lüktetés.”⁴³

Olyan nagy hatással volt rá ez az élmény, hogy elhatározta, ezt a ritmust és ezt a hangzást felhasználja majd egy kamaradarabban, előbb azonban meg kell ismerkednie ennek az új zenei műfajnak a titkos diszciplinájával. 1922-ben egy egyesült államokbeli turnéra indult, ahol New Yorkban interjút adott, s ebben kijelentette, hogy az európai zenére nagy hatással van a dzsessz. Mivel ez idő tájt a legtöbb amerikai muzikus nem értette a dzsessz művészi jelentőségét, meglepődtek ezen a kijelentésen. A szaxofon hangzása egész biztosan mélyen megérintette, így nyilatkozik róla egy másik dzsessz koncert után. „...a szaxofonból alig hallható panaszos nyögést, megannyi igen sajátos hangot csalt ki.”⁴⁴ Hazatérve Franciaországba egyre inkább foglalkoztatta, hogy kamaradarabot komponál, dzsesszes elemek felhasználásával.

1923-ban került bemutatásra a *Création du Monde*, avagy 'A világ teremtése' című balett Párizsban, melynek szövegét Blaise Cendrars, koreográfiáját Fernand Léger készítette. A mű afrikai legendák nyomán meséli el a teremtés-történetet.

⁴⁰ A szopranino szaxofon Esz hangolású változata létezik, így ma ez van használatban.

⁴¹ Rousseau, Eugen, *Marcel Mule: His life and the Saxophone*, Shell Lake, Wisconsin: Etoile, 1982, Minnesota: Jeanné Inc., 2012, 101-102.

⁴² timbre jelentése: a hang hangzása, hangszín

⁴³ Darius Milhaud, *Életem partitúrája*, ford. Justus Pál, Budapest, Zeneműkiadó, 1964, 113.

⁴⁴ Milhaud, id. mű, 129.

Milhaud így nyilatkozik művéről: „A *Création du Monde* végre alkalmat adott arra, hogy felhasználjam a dzsessz-elemeket, amelyeket olyan alaposan tanulmányoztam; zenekaromat harlemi mintára állítottam össze, tizenhét szólistából;⁴⁵ fenntartás nélkül alkalmaztam a dzsessz-stílust, de hozzávegyítettem valamit a klasszikusokból is.”⁴⁶ Később a mű szvit változata is elkészült.

A darabban a szaxofonnak visszatérően szólisztikus szerepe van, így nemcsak egy impozáns rövidke szóló erejéig játszik, hanem a mű teljes egészében része a zenének. Mivel a hangszerezésben nem szerepel brácsa szóló, a szaxofon mintegy azt hivatott helyettesíteni, ezért gyakran előfordul, hogy a színpadon a vonósok közt foglal helyet. A zeneszerző a hangszer lágy, éneklő hangzását éppúgy kihasználja – a középfekvésben – mint a ritmikus, hangsúlyokkal tűzdelt erőteljesebb karakterét. A hangszer széleskörűen tudja megmutatni sokszínűségét a kompozícióban, amely ebben az időszakban más zenekari művekben nem jellemző.

Arthur Honegger (1892-1955) szintén a *Francia hatok* tagja. Műveiben a közérthetőségre törekedett, amely befogadóvá teszi a közönséget és a kritikus hozzáértőket egyaránt. Művészi szabályát így határozta meg: „Ha a dallam és a ritmus rajza pontos és nem sérti a fület, a kísérő disszonanciák sosem rémítik meg a hallgatóságot.”⁴⁷ Honegger nagyon kedvelte a szaxofont, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy 1922-től számos szimfonikus zenekari művében írt szaxofonra. Ezekből néhány: *Skating Rink* (1922); *Antigone* (1927); *Mouvement Symphonique No.3* (1933); *Johanna a máglyán* (1935). Életrajzi művében így nyilatkozik a hangszerről. „Szeretném még egyszer a jövőre vonatkozó kívánságaimat elmondani. Nos, örömmel üdvözlém, ha a szimfonikus zenekarokba bevezetnék a szaxofont és a szaxkürtöt. Zenekaraink összetétele mind a mai napig a klasszikus vagy romantikus kor jegyeit viseli magán.”⁴⁸

A *Johanna a máglyán* műfaját tekintve színpadi oratórium, narrátorokkal,⁴⁹ énekes szólistákkal, szimfonikus zenekarral, gyermekkórossal, nőikarral és vegyeskarral. Paul Claudel librettója a történelemből ismert Jeanne d’Arc harcait,

⁴⁵ Hangszerezés: 2 fuvola, oboa, 2 klarinét, fagott, altszaxofon, kürt, 2 trombita, harsona, ütőhangszerek, zongora, 2 hegedű, cselló, nagybőgő.

⁴⁶ Darius Milhaud, *Életem partitúrája*, ford. Justus Pál, Budapest, Zeneműkiadó, 1964, 141.

⁴⁷ Arthur Honegger, *Zeneszerző vagyok*, ford. Oltványi Imre, Budapest, Zeneműkiadó, 1960, 93.

⁴⁸ Arthur Honegger, id. mű, 58.

⁴⁹ Prózai előadók

küldetését, halálát dolgozza fel költői módon. Monumentális mű, épp ezért sem egyszerű műsorra tűzni. Honegger nem kisebb feladatra vállalkozott, minthogy a kürtöket lecserélte három altszaxofonra, lágyítva ezzel a hangzáson, ám alapvetően a kürt funkcióját sokhelyütt meghagyva a szaxofonoknak. Van néhány szóló-állás egy-két ütem erejéig, megszemélyesít egyszer egy rókát, másszor panaszos fájdalmat fejez ki *tenutos* triolákkal a máglya-jelenet előtt, de a szerző elsősorban a három szaxofon összhangzását használja ki. Sokszor halad például a kórus szólamokkal együtt a három hangszer, támogatva, erősítve azokat. A kürt helyettesítésére hangsúlyos harangozó effektusokat ír a szaxofonoknak, melyek hosszan vonulnak végig a mű több részletében. A három altszaxofon szólam mindegyikében kihasználja a hangszer lehetőségeit a legalsó regiszterben a legmélyebb hangig,⁵⁰ a két felső szólamban pedig a felső regisztert is megszólaltatja. Az első szaxofonnak a legfelső hangját⁵¹ is alkalmazza, bár *ad libitum* lehet egy oktávval lejjebb is játszani. Ebből levonható a következtetés, hogy Honegger jól ismerte a szaxofon lehetőségeit, bár hasonlóan 19. századi komponista elődjeihez, a harmadik szólamban nagyon mély állásokat hangszerelt. Ezt akkoriban nem tudták könnyen megoldani. A mű azon kevesek közé tartozik, hasonlóan Milhaud korábban tárgyalt művéhez, amelyben a szaxofonok végigjátsszák a kompozíciót.

George Gershwin is elsősorban kórusokban gondolkozott, csak a stílus más, akárcsak egy Big bandben. Szimfonikus zenekari műveiben kivétel nélkül legalább három szaxofonra írt szólamot. Az 1924-ben bemutatott *Rhapsody in Blue* hangszerelését hivatalosan nem ő végezte, de határozott elképzelése volt az alkalmazandó hangszerekről, sőt a kéziratba beleírta azoknak a zenészeknek a nevét, akikkel dolgozni akart. A hangszerelést Ferde Groféra bízta. „A munkamódszer eredeti. Ha egy-két oldal elkészül a zongorakivonatból, megy tovább Groféhoz, aki némi hangszerelési utasítást is kap a zeneszerzőtől”.⁵² A két alt- és egy tenorszaxofonra íródott részek együtt haladnak a ritmusok, hangsúlyok, frazeálás tekintetében, s csak néhány ütem erejéig villannak fel egyénileg. Ilyenkor leginkább más hangszerekhez csapódnak és amennyiben ez szólóállás, úgy együtt vonulnak és

⁵⁰ A legalsó hang az altszaxofonon az írott kis B, hangzó kis Desz.

⁵¹ A legfelső hang az altszaxofonon, ami normál fogással megszólaltatható, az írott Fisz'', ami hangzó A''-nak felel meg. A modern technikáknak köszönhetően átfújással ennél jóval magasabb hangok is megszólaltathatóak a hangszeren.

⁵² Gál György Sándor, *Amerikai rapszódia*, Budapest, Gondolat, 1971. 82.

színezik közösen a rájuk bízott ütemeket. Ugyanez a hangszerelési metódus az *Egy Amerikai Párizsban* és az *I got Rhythm* variáció zongorára és zenekarra íródott darabjaiban is, azzal a különbséggel, hogy az instrumentációt itt maga a zeneszerző végezte. Előbbi 1928-ban készült el, utóbbi 1933-34-ben és bátyjának, Ira-nak ajánlotta. A variációban azonban három helyett négy hangszer szerepel, tovább dúsítva így a harmóniákat. Híres operájából, a *Porgy és Bess*-ből Robert Russel Bennett készített szvit változatot 1942-ben, melyben ugyancsak három szaxofon szerepel. Mindegyik műre jellemző, hogy a szaxofonoknak a lírai hangzás mellett virtuóz szerep is jut. A hangindítások sokkal keményebbek, hangsúlyosabbak, mint az előzőekben tárgyalt művekben, a ritmusok is jóval bonyolultabbak, erősen érezteti hatását a dzsessz.

Nagyon jelentősnek találom, hogy a szaxofon megjelenhetett elismert zeneszerzők népszerűvé vált szimfonikus műveiben. Többen közülük behatóbban tanulmányozták, hogy közelebb kerüljenek lehetőségeihez, voltak, akik csak különleges hangszínét felhasználva újítottak a hangzáson. Bárhogy is gondolkodtak, a klasszikus értelemben vett szaxofonozás fontos momentuma ez, további létezésének forrása.

3. A szaxofonozás mesterei

Az 1930-as évek meghozták a klasszikus szaxofonozás várva várt fellendülését, elindult egy megállíthatatlan folyamat, ami nem engedte többé, hogy a hangszer ebben a zenei érában a feledés homályába vesszen. A repertoár gyors és intenzív növekedése – élén három nagyszerű művésszel – más aspektusba helyezte a szaxofonról ez idáig alkotott elképzeléseket. A hangszer alkalmazása a szimfonikus zenekarokban tovább gyűrűzött a harmincas évekbe is. Fontos megjegyezni azonban, hogy az időszak termékenysége szoros összefüggésben állt a következőkben tárgyalni kívánt szaxofonművészek aktív tevékenységével.

A 20. század hajnalán három gyermek látta meg a napvilágot, akik hasonló feladattal érkeztek a Földre.

3.1 Marcel Mule

Forrásként használtam az amerikai származású Eugene Rousseau életrajzi könyvét, melyet Marcel Mule-ről készített.⁵³

1901. június 24. született Marcel René Arthur Mule a franciaországi Aube-ban. Hétévesen kezdett szaxofonozni édesapja hatására, aki amatőr szaxofonos és karmester volt. Marcel Mule hamarosan hegedülni és zongorázni is elkezdett, s mindhárom hangszeren kiemelkedően fejlődött. Bár édesapja nem akarta, hogy zenész legyen, az évek múlásával mégis úgy hozta a sors, hogy fiából hivatásos, ismert és elismert művész lett.

1923-ban, mely fontos mérföldkő volt az életében, bevásztották a Köztársasági Katonazenekarba – La musique de la Garde Républicaine –, ahol szólószaxofonosként tevékenykedett. Miközben Franciaország-szerte folyamatosan játszott a zenekar tagjaként, sokat fejlődött. Leginkább a saját szaxofon-hangjával kísérletezett. Zenehallgatás közben a vonósok és az énekesek gyakoroltak rá hatást leginkább, őket figyelve próbált mindig jobb és jobb lenni. Eközben anyagi okokból éjszakai klubokban tánczenét és dzsesszt játszott, bár a szíve mélyén mindig is komolyzenész maradt.

Ennek a ténynek igen nagy jelentősége van a klasszikus szaxofonozás történetének fejlődésében. Korábban már tanulmányozta a párizsi éjszakai életben tevékenykedő dzsessz-szaxofonosok játékát, és megfigyelte, hogyan vibrálnak a szaxofonon. Bár különösebben nem tetszett neki a remegős hang, mégis arra inspirálta őt ez az élmény, hogy kifejlessze a saját vibratóját. Mialatt éjszakánként a könnyedebb műfajban dolgozott, a hang színesítésére elkezdte alkalmazni ezt a technikát, de a „Gárdában” – ahogy az együttes tagjai nevezték a Katonazenekart –, sosem használta.

Nemsokára több helyre kezdték hívni. Első ízben Massenet *Werther* című darabjában játszotta az altszaxofon szólamot a Vígopera zenekarában. Majd az 1928–29-es évadban megtörtént az áttörés. Műsorra tűzték Edouard L’Enfant balettjét, az *Evolutiont*, melyben az altszaxofon egy blues-dallamot játszik, a zeneszerző utasítása

⁵³ Eugene Rousseau, *Marcel Mule: His life and the Saxophone*, Shell Lake, Wisconsin: Etoile, 1982, Minnesota: Jeanné Inc., 2012, Eugene Rousseau is tanult Marcel Mule-nél, az 1960–61-es tanévben, s mivel jó kapcsolatuk ezután is fenn maradt, Rousseau úgy döntött, hogy megírja a Mule életéről szóló könyvet. Az első kiadás 1982-ben látott napvilágot.

szerint nagyon megvibrálva. Az első próbán L'Enfant megkérte Mule-t, hogy játssza a szólót vibratóval, úgy, ahogy már hallotta tőle dzsessz-játék közben is. Mule vonakodott, de legnagyobb meglepetésére hatalmas sikert aratott a zenekar tagjainak körében. A mellette ülő kürtös meg is jegyezte, hogy így kellene játszania a „Gárdában” is.⁵⁴ Ettől kezdve Marcel Mule elkezdte megfigyelni kollégái reakcióit a munkahelyén. Néha csak egy-egy hangot vibrált meg, máskor egy egész dallamot, de mindig nagy sikert aratott, így arra a következtetésre jutott, hogy a *vibrátót* mindig használnia kell a zenekarban is.

Egy másik fontos momentum fűződik Marcel Mule nevéhez, mégpedig az, hogy 1928-ban megalakította szaxofon kvartettjét, a „Le quatuor de la musique de la Garde Républicaine”-t.⁵⁵ Bemutató koncertjük 1928. december 2-án volt, melynek sikere arra ösztönözte őket, hogy tovább folytassák a közös munkát, átiratokat készítsenek, koncerteket szervezzenek.⁵⁶ Mivel Mule ez idő tájt még csak kísérletezett a *vibratóval*, a kvartettben először csak négy évvel később, 1932-ben kezdték használni és az együttes hamarosan a legjobb kamara formációk között találta magát. Számos személyi változás történt a szaxofonkvartett életében és kétszer nevet is változtattak. Először akkor, amikor 1936-ban Marcel Mule kilépett a „Gárdából”, ekkor a „Le quatuor de saxophones de Paris” nevet választották, majd 1951-ben Marcel Mule-ről nevezték el a kvartettet. Bejárták Európát, és egy két-hónapos turnéra mentek Kanadába.

A harmincas évek kezdetén a kvartett-repertoár kialakulása is elkezdődött, Pierre Vellones számos művet komponált és írt át a kvartett számára. 1932-ben Alexander Glazunov 109-es Opusát a *Quartet*-et, a „Gárda” szaxofon művészeinek ajánlotta.⁵⁷ Néhány mű a jelentősebbek közül, mely számukra készült: Robert Clerisse: *Cache-Cache*, 1930; Gabriel Pierné: *Introduction et Variations sur un thème populaire*, 1936; Jean Absil: *Prémier Quatuor*, Op. 31, 1937; Eugène Bozza:

⁵⁴ Eugen Rousseau, *Marcel Mule: His life and the Saxophone*, Shell Lake, Wisconsin: Etoile, 1982, Minnesota: Jeanné Inc., 2012, 11.

⁵⁵ Az ezt megelőző időszakból két kvartettől tudunk, melyből az egyik, egy amerikai együttes sokat turnézott világszerte a 20. század elején, de kizárólag átiratokat játszott, hiszen összesen három szaxofon kvartettre íródott darab ismeretes, Jean-Baptiste Singelee (1812–1875) tollából, a 19. századból.

⁵⁶ A kvartett tagjai a megalakulást követően: Marcel Mule szoprán-szaxofon, René Chaligné alt-szaxofon, Hippolyte Poimboeuf tenor-szaxofon, Georges Chauvet bariton-szaxofon.

⁵⁷ A kottában ez állt, „Aux artistes des saxophones de la Garde Républicaine”, azaz a „Köztársasági Gárda szaxofon művészeinek”

Andante et Scherzo, 1938; Jean Rivier: *Grave et Presto*, 1938; Florent Schmitt: *Quatuor*, Op. 102, 1941; Claude Pascal: *Quatuor*, 1961, Alfred Desenclos: *Quatuor*, 1964.

1942-ben Claude Delvincourt került a Párizsi Konzervatórium élére, és úgy döntött, szaxofon szakot indít az intézményben. Marcel Mule-t nevezte ki a szaxofon osztály élére, aki ekkor 41 éves volt. Történelmi pillanat volt ez, több szempontból is, hiszen Adolph Sax volt az első, aki itt tanított 1857–1870-ig, s azóta senki nem kapott lehetőséget, aki ezt a hangszert pártfogásába vehette volna, de valószínűleg nem is találtak volna megfelelően képzett személyt erre a feladatra. Ettől kezdve azonban az elismert szólista, hangszerének virtuóza oktatta tanítványait 26 éven át. A növendékek nemes egyszerűséggel csak Mesternek szólították, tisztelték és szerették, kedvessége, bölcsessége és játéktudása miatt. 1968-ban vonult nyugdíjba, ugyanabban az évben, amikor a róla elnevezett szaxofonkvartett is befejezte a közös munkát.

Szólókarrierje egy külön fejezetet érdemel, nem beszélve személyes kapcsolatairól a múlt század híres komponistáival, akik pozitívan befolyásolták a szaxofon irodalmának színvonalas fejlődését. Florent Schmitt francia zeneszerző a *Le Temps* magazin 1938. februári számában a következőt írta Mule-ről. „Marcel Mule, a szaxofonosok királya, bámulatba ejtette közönségét különleges virtuozitásával egy hangszeren, melyet mágus-ujjaival a könnyedség és az érzékenység csodájává változtat át.”⁵⁸

Első jegyzett műve, melyet szimfonikus zenekari kísérettel adott elő 1935-ben, Pierre Vellones⁵⁹ *Concerto en Fa* op. 65 című műve volt. A majd' 25-perces monumentális versenymű csodálatosan színes szaxofon szólama teljes harmóniában szólalt meg a zenekari kísérettel, melyet a közönség rendkívül kedvezően fogadott. Jacques Ibert nagyszerű kritikát írt a bemutatóról, a *Marianne* című újságban.⁶⁰

⁵⁸ „Marcel Mule, the king of saxophonists, astonished the audience with his extraordinary virtuosity on an instrument which his magician's fingers transform into a miracle of lightness and sensitivity.” Eugen Rousseau, *Marcel Mule: His life and the Saxophone*, Shell Lake, Wisconsin: Etoile, 1982, Minnesota: Jeanné Inc., 2012, 56. Az Eugene Rousseau által franciáról angolra fordított idézet fordította a dolg. írója.

⁵⁹ Pierre Vellones (1889–1939) eredeti nevén Pierre Rousseau foglalkozását tekintve orvos volt, de műkedvelő zenészként csodálta a szaxofont, és tizenhét olyan művet komponált, amelyben írt is rá szólamot. *Concerto en Fa* című művét 1934-ben írta, és Marcel Mule-nek ajánlotta.

⁶⁰ Eugen Rousseau, *Marcel Mule: His life and the Saxophone*, Shell Lake, Wisconsin: Etoile, 1982, Minnesota: Jeanné Inc., 2012, 58.

Ibert sok filmzenét írt, melyeknek felvételén Marcel Mule játszotta a szaxofon szólamot, így gyakran találkoztak, jól ismerték egymást. Ibert ekkor ajánlotta fel, hogy megmutatja neki készülőben lévő szaxofon versenyét, a *Concertino da Camerát*, melyet azonban nem neki, hanem Sigurd Raschér-nak ajánlott. A bemutató körülményeit illetően sajnos volt egy kis nézeteltérés a két szaxofonművész között.

Mivel a foglalkoztatott, és elismert zeneszerzők nagy része ez idő tájt Párizsban élt, Marcel Mule első kézből értesült minden újdonságról, ami a zenei életben meghatározó lehetett, ha pedig szaxofonos érdekeltségű volt az ügy, természetesen rögtön tudomására jutott. Nem volt ez másként Glazunov versenyművével, a *Concertóval* kapcsolatban sem, amelyet a szerző szintén Sigurd Raschér-nak komponált 1934-ben, de Marcel Mule az 1935–36-os zenei évadban már előadta Párizsban, Henri Tomasi vezényletével. Tomasi neki ajánlotta *Ballada* című kompozícióját, melyet 1939-ben írt.

Később, mikor 1958-ban Mule meghívást kapott egy amerikai egyesült államokbeli turnéra a Bostoni Szimfonikusokkal, ezt a darabot is műsorra tűzték. A tizenkét koncertből álló turnén a Tomasi-mű mellett elhangzott még Jacques Ibert *Concertino da Camerája* is, mely többek közt New Yorkban, Washigtonban és Bostonban is előadásra került, Charles Münch vezényletével. A koncertek mindenütt nagy sikerrel zajlottak, New Yorkban például négyezer ember előtt játszhatott a mester. Eugen Rousseau-nak adott interjújában elmondta, hogy a turné végeztével számos meghívást kapott – többek közt Japánba, Ausztráliába és az Egyesült Államokba –, de nem vállalta, mert nem akart távol lenni a családjától, ezen kívül ott volt a tanári állása is, amit szintén nem szívesen hagyott volna ott hosszabb időre.⁶¹

Marcel Mule jól ismerte Jacques Ibert-t, Alexander Glazunovot, Henri Tomasit, Vincent d'Indyt, Paul Bonneaut,⁶² Eugen Bozzát, Florent Schmittet, Alfred Desenclos-t, Darius Milhaud-t, találkozott Pierre Max Dubois-val, Heitor Villa-

⁶¹ Eugen Rousseau, *Marcel Mule: His life and the Saxophone*, Shell Lake, Wisconsin: Etoile, 1982, Minnesota: Jeanné Inc., 2012., 81.

⁶² Paul Bonneau (1918–1995) rövid ideig szaxofonozni tanult Marcel Mule-nél, de a zeneszerzés volt a fő tevékenysége. Henri Busser-nél tanult. 1944-ben három darabot írt szaxofonra: *Pièce concertante dans l'esprit jazz*, *Concerto*, *Suite*. 1950-ben írta *Caprice en forme de valse* című művét és a többihez hasonlóan Marcel Mule-nek ajánlotta.

Lobossal⁶³, gyakran dolgozott Jean Rivier-vel, Arthur Honeggerrel. Velük és Ibertrel filmzenék kapcsán találkoztak, mindhárman komponáltak filmekhez és szívesen használták a szaxofont, Marcel Mule pedig szívesen eljátszotta a szólamot. Olyan karmesterek vezénylete alatt játszott szimfonikus zenekarban, mint Herbert von Karajan, Maurice Ravel, Paul Paray, vagy Richard Strauss, aki saját művét, a *Sinfonia Domestica*t vezényelte. Albert Wolff, Philippe Gaubert és Charles Münch irányításával szólistaként lépett színpadra.

Nyugdíjba vonulása után letette a hangszer, és Párizsból egy csendesebb tengerparti városkába, a dél-franciaországi Sanaryba költözött feleségével. Néhány nagy versenyen és Világkongresszuson részt vett még ugyan, de élete hátralévő részét inkább a pihenésnek szentelte. Századik életévében, 2001. december 19-én távozott közülünk.

3.2 Cecil Leeson

1902. december 16-án megszületett Cecil Burton Leeson, az Amerikai Egyesült Államokban található észak-dakotai Candóban. 17-évesen mérnöknek tanult az Arizonai Egyetemen, majd hirtelen érdekelni kezdte a szaxofon és vásárolt magának egyet. Ez idő tájt, ha valaki szaxofonozni akart tanulni, több alternatív lehetőség állt rendelkezésére. Tanulhatott klarinétostól, vagy önképző keretek között, különböző, erre a célra szerkesztett oktatási segédanyagokból és hallgathatott lemezeket, mely ez idő tájt elsősorban a népszerű Rudy Wiedoeft felvételeit jelentette. A környéken az egyetlen intézmény, ahol szaxofont lehetett tanulni Ohióban volt. Az itt végzett hallgatók elérhették a B.M.⁶⁴ szintet. Cecil Leeson 1921-ben kezdte tanulmányait, és 1925-ben szerezte diplomáját, de ezt megelőzően már tanársegédként dolgozott az egyetemen. Nagy jelentősége volt a húszas évektől kezdve azoknak a rádióadásoknak, melyekben Leeson különféle Big Bandekben játszott. Felléptek Buffalóban, Detroitban, Clevelandben. Ez utóbbiban szaxofont kezdett tanítani a saját iskolájában, amit Carmen Lombardótól vett át.

⁶³ Heitor Villa-Lobos (1887–1959), brazil zeneszerző 1948-ban írta *Fantasia* op. 630-as művét szoprán-szaxofonra. A mű megírását egy korábbi párizsi találkozásuk ihlette, a darabot elküldte Marcel Mule-nek, ám sajnos ő sosem játszotta.

⁶⁴ Bachelor of Music

1923-ban Kaliforniába költözött, mert elnyerte a Hollywoodi Zenei Konzervatórium szaxofon tanári állását. Első nyilvános szereplése 1925-ben volt Arizonában, melyet még számos előadás követett. Az első nagy sikerű koncertjét 1931-ben Hollywoodban rendezték, ahol fő műsorszámként Francesco Magliocco *Concert Waltz*⁶⁵ című darabját játszotta, melyet a szerző neki komponált.

Történelmi jelentőségű volt 1937. február 5-i fellépése, melyet a New-Yorki Town Hallban⁶⁶ tartottak. Ő volt az első szaxofonművész, aki ebben a koncertteremben játszott. Nemcsak ezért volt kivételes alkalom ez a koncert, hanem azért is, mert a zongoránál barátja, Paul Creston foglalt helyet. Ezen a koncerten Debussy, Glazunov, Creston, Mana-Zucca⁶⁷ eredeti, szaxofonra írt művei, valamint átíratok kerültek előadásra. Paul Creston (1906–1985) kiváló zeneszerző volt, aki a következőket nyilatkozta Cecil Leesonról. „Cecil Leeson legnagyobb ösztönzője volt a szaxofon repertoár gyarapodásának, és a leghálásabb azért vagyok, hogy hozzájárulhatok ehhez.”⁶⁸ Creston 1937-ig csak egyetlen szaxofonra írt művet ajánlott barátjának, a *Suite*-et, ám a későbbiekben összesen hat⁶⁹ művet írt erre a hangszerre, melyből hármat Cecil Leesonnek dedikált.

A Glazunov-*Concertót* három évvel korábban, 1934-ben ajánlotta szerzője Sigurd M. Raschèrnek Párizsban, ahol ő és Marcel Mule is több ízben eljátszotta. 1938. január 13-án Cecil Leeson szimfonikus zenekari kísérettel is előadta amerikai premierként, a Rochesteri Filharmonikusok közreműködésével, José Iturbi vezénylete alatt. Hasonlóan jelentős zenekari fellépései voltak még a New-Yorki Filharmonikusokkal, Rudolf Ganz vezényletével és a Montreali Szimfonikus Zenekarral, Douglas Clarke irányítása alatt. Éppen egy európai turnét tervezett, mikor a II. Világháború közbeszólt és három évre besorozták Chicago környékére.

⁶⁵ Francesco Magliocco: *Concert Waltz*, opus 109 című darabját Cecil Leesonnak ajánlotta, de a mű sajnos elveszett, miközben Leeson New Yorkból Chicagóba költözött.

⁶⁶ A new yorki Town Hall épülete 1921. január 12-én nyitotta meg kapuit, 1500 látogató befogadására tervezték.

⁶⁷ Claude Debussy: *Rhapsodie*, 1904; Alexander Glazunov: *Concerto in Es*, 1934; Paul Creston: *Suite* op. 6, 1935; Mana-Zucca: *Walla-Kye* op. 115, 1936; A két utóbbi művet a szerzők Cecil Leesonnek ajánlották.

⁶⁸ „Cecil Leeson has been the greatest stimulus for the enrichment of the saxophone repertory, and I am most grateful for having been chosen a contributor to the repertory.” Paul Creston nyilatkozta ezt a közös Town Hall-ban adott koncert után. Idézi Harry Gee, *Saxophon Soloists and their Music, 1844–1985*, Bloomington: Indiana University Press, 1986, 121, ford. a dolgozat írója

⁶⁹ *Rapsodie* című művét eredetileg szaxofon-orgona összeállításra írta, majd elkészítette a szaxofon-zeneszerzőre változatot is, ezzel együtt hat a szaxofonra írt műveinek száma.

Utólag szerezte meg az M.M.⁷⁰ és a D.F.A.⁷¹ fokozatot a Chicagói Zenei Egyetemen, majd a Northwestern Egyetemen kezdett tanítani 1955-től. A koncertezést továbbra is folytatta, elsősorban az Egyesült Államok közép-nyugati területein. Végül 1961-től az Indiana állambeli Ball State Egyetem professzora lett, ahol 1971–1977 között a Fafűvós Társaság elnökévé választották. 1977-ben vonult nyugdíjba.

Értékes zenetörténeti gyűjteményét a dél-dakotai Nemzeti Múzeumban őrzik. Megtalálhatóak itt Adolphe Sax által épített szaxofon-modellek, valamint Conn, Couesnon, Leblanc, Mahillon, Buescher, és H. N. White szaxofonok. A neki ajánlott művek egy részének partitúrái, levelezések, hangfelvételek szintén a gyűjtemény részét képezik. Cecil Leeson 1989. április 17-én halt meg.⁷²

3.3 Sigurd Manfred Raschèr

1907. május 5-én látta meg a napvilágot a németországi Elberfeldben, mely ma Wuppertal része. Miután bekerült a Stuttgarti Zeneművészeti Akadémiára, klarinét szakon tanult Philipp Dreisbachnál, ám úgy döntött, inkább a szaxofont választja. Úgy gondolta, hogy sokkal több lehetőség van ebben a hangszerben, akár a tánc-, akár a koncerttermekben. Két évvel később már három és fél oktávnyi hangot tudott kijátszani, az amúgy két és fél oktávnyi hangot tartalmazó szaxofonon,⁷³ nem kis bosszúságot okozva ezzel a német zene professzoroknak, akik meg voltak győződve róla, hogy a szaxofonnak csupán két és fél oktáv a hangterjedelme.⁷⁴

Kezdetben kisgyerekeket tanított zenére a Rudolf Steiner által alapított Waldorf iskolában, Berlinben.

⁷⁰ Master of Music

⁷¹ Doctor of Fine Arts

⁷² Cecil Leeson életéhez forrásként használtam még: Jean-Marie, Londeix, *Pour une histoire du saxophone*, Vol.II., *Internationalisation du saxophone et des saxophonistes (1900-1942)*, Sampzon, Delatour France, 2020, 204-209.

⁷³ Az alapfogások segítségével két és fél oktávnyi a szaxofon hangterjedelme, de egy bizonyos technikának köszönhetően ez négy oktávnyira bővíthető. A szaxofonon ugyanúgy játszhatóak felhangok, mint például egy rézfűvós hangszeren. Ennek, és különböző billentyű kombinációknak köszönhetően ki tudjuk tágítani a szokványos hangterjedelmet. Első nagy mestere ennek Sigurd M. Raschèr volt, aki *Top Tones for the Saxophone* [Magas hangok szaxofonra] című gyakorlati útmutatójával igyekezett előmozdítani ennek a technikának fejlődését. Marcel Mule csak később sajátította el ennek tudását, 1958-ban például már alkalmazott magas hangokat.

⁷⁴ Harry Gee, *Saxophon Soloists and their Music, 1844–1985*, Bloomington: Indiana University Press, 1986, 139.

Hamar híre ment tehetségének, és felkérték, hogy játssza el Edmond von Borck op. 6-os szaxofon *Concertóját* egy német zenei fesztiválon 1932-ben. Olyan sikere volt, hogy még ebben az évben szerveztek neki egy külön koncertet a Berliini Filharmonikusokkal Eugen Jochum vezényletével. A következő év januárjában már a Berliini Rádió Zenekarával adta elő ugyanezt a művet. Sajnos az aktuális politikai helyzet miatt el kellett hagynia Berlint. A szaxofont a dzsesszel szorosan összefüggőnek gondolták, a dzsesszt pedig az afroamerikaiakkal. Hiába igyekezett már ezidőtájt csak a klasszikus vonallal foglalkozni, mégis csomagolnia kellett.

Koppenhágába ment, ahol egy koncertje után felkérték, hogy tanítson a Dán Királyi Konzervatóriumban. Egy évvel később a svédországi Malmöi Konzervatóriumban is felkínálták neki egy állást, így a két intézményben egyidejűleg tanított 1938-ig. 1933-ban Raschèr a strasbourgi Kortárs Zene Fesztiválon vett részt, ahol megismerkedett Marya Freunddal, aki bemutatta Jacques Ibert-nek. Ibert meghallgatta a játékát, majd levelezni kezdtek és nem sokkal később megszületett a *Concertino da Camera*, melynek ősbemutatója 1935. december 11-én volt a svájci Winterthurban.

Ezt megelőzően készült el Glazunov versenyműve, a *Concerto*, melyet szintén Sigurd Raschèr inspirált. Ennek premierje 1934. november 26-án volt Svédországban, Norrköpingben, Tord Benner vezénylete alatt. Egy nappal később Lars-Erik Larsson⁷⁵ versenyművének ősbemutatóját játszotta ugyanott.

Glazunov *Concertóját* nagyjából ötvenszer játszotta el, többek közt Oslóban, Koppenhágában, Zürichben, Stockholmban, Londonban, Melbournben, Kölnben, Minneapolisban. Raschèr, miután elhagyta Németországot, játszott Dániában, Svédországban, Norvégiában, Finnországban, Angliában, Hollandiában, Franciaországban, Spanyolországban, Olaszországban, Magyarországon,⁷⁶ az egykori Csehszlovákiában, Lengyelországban, Ausztráliában, Tasmániában, Új-

⁷⁵ Lars Erik Larsson (1908–1986), *Konsert*, op.14

⁷⁶ Budapesten keltezte levelét 1947. november 18-án, melyben leírja néhány európai nagyvárosban eltöltött idejét és a koncertek körülményeit. Budapestet is említi néhány bekezdés erejéig, elsősorban a háború utáni várossal és a zenei életről ír nagy lelkesedéssel. Annyi bizonyos, hogy egy hetet töltött a magyar fővárosban, több koncertet is adott, melyből az egyiket zenekarral lépett fel. Lee Patrick, szerk., *The Raschèr Reader*, New York at Fredonia: Daniel A. Reed Library, 2014, 56.

Zélandon. 1938-ban szólót játszott Georges Szell vezénylete alatt az ausztráliai Adelaide-ben.⁷⁷

Ezután Raschèr New Yorkba ment, és elhatározta, hogy játszik néhány karmesternek az Amerikai Egyesült Államokban is. Elsőként Szergej Kuszevickijt, a Bostoni Filharmonikusok vezető karmesterét kereste fel. Kuszevickij először hallani sem akart a szaxofonosról, de amint lehetőséget kapott a játékra, Raschèr elkápráztatta őt is. A karmestert lenyűgözte Jacques Ibert darabja, melyet még nem ismert, s amikor az ifjú szaxofonos nevét kérdezte, Raschèr nemes egyszerűséggel a kottára mutatott, ahol az ő neve is szerepelt, mivel a mű neki íródott.⁷⁸

1939-ben a New York-i Filharmonikusok élén lépett színpadra, Sir John Barbirolli irányítása alatt. Svédországból az USA-ba emigrált és New Yorkban telepedett le. A Manhattan School of Musicban tanított 1940 és 1942 között, majd ezt követően az Eastman School of Musicban oktatott. Az Amerikai Egyesült Államok majdnem mindegyik vezető zenekarával játszott, világszerte közel 250 fellépése volt szólistaként valamelyik szimfonikus-vagy fúvószenekar élén.

1969-ben alakította meg szaxofon kvartettjét, a Raschèr Saxophone Quartet-et, melyben lánya, Carnia Raschèr is játszott. Saját elmondása szerint azért várt ennyi ideig a kvartettezéssel, mert nem talált maga mellé még három olyan embert, akiket megfelelőnek gondolt az együtt zenéléshez.

Utolsó szóló fellépése 1977-ben volt, a hetvenedik születésnapján, kvartettjében azonban még tovább játszott 1980-ig. Ezután már csak mesterkurzusokat tartott 1994-ig. 2001. február 25-én érte a halál, shushani otthonában.

3.4 Hagyaték

Összefoglalva mindhárom művésztől elmondható, hogy szorgalmuk, elhivatottságuk, munkásságuk nélkül ma a szaxofon nem lenne az, amivé így válhatott, a modern repertoár ilyen mértékű fejlődése ilyen rövid idő alatt elképzelhetetlen lett volna. Motivációjukkal, magas fokú művészi képességeikkel arra ösztönözték az éber zeneszerzőket, hogy kihasználják az ismeretlen hangszer számtalan lehetőségét. A szaxofon irodalmának fejlődése azóta is töretlen, hiszen

⁷⁷ Thomas Liley, 'Sigurd Raschèr: His Life and Legacy', *The Saxophone Symposium*, Vol. 26, 2001, 4.

⁷⁸ Lee Patrick, szerk., *The Raschèr Reader*, New York at Fredonia: Daniel A. Reed Library, 2014, 37.

2015-ben került megrendezésre a XVII. Szaxofon Világkongresszus Strasbourgban, ahol hat nap alatt 350 műnek volt európai-, vagy ősbemutatója.⁷⁹

Marcel Mule, Cecil Leeson és Sigurd Raschèr nem csak koncertező művészként hódították meg a világot, de tudásukat továbbadták a fiatalabb nemzedékeknek, megteremtve ez által a hangszer továbbfejlődésének és szélesebb körben való elterjedésének lehetőségét.

Abban az időben azonban, mikor aktívan tanítottak, az oktatás területén csekély számú szakirodalom, etűd, előadási darab állt rendelkezésükre, a módszertani anyagok hiányáról nem is beszélve. Egymástól függetlenül kezdtek el azon dolgozni, hogy tanítványaiknak megfelelő kvalitású tananyagot biztosíthassanak.

Sigurd Raschèr és Marcel Mule is készített átiratokat, melyek azóta is nyomtatásban vannak és szerte a világon tanulják, játsszák a szaxofonosok ezeket. A *The Rascher Collection* nagy részben Raschèr átírataiból áll, olyan művekből, melyeket ő is szívesen adott elő koncertjein. Számos gyakorlati füzetet jelent meg, *Complete Chromatic Scale Chart*, New York: Carl Fischer, *24 Intermezzi*, New York: Bourne Co, 1954, altszaxofonra és zongorára, *Scales*, New York: McGinnis & Marx Music, 1965, *158 Studies*, London: Chappel & Co, 1955-68, *Top Tones for the Saxophone*, New York: Carl Fischer, 1941-61.

Marcel Mule két fontos vonalon haladt az oktatási-, valamint előadási anyagokat illetően. Egyik jelentős tevékenysége az átiratok készítése volt. Sorozatát, melyet több füzetben jelentetett meg a Leduc kiadó, *Pièces Célèbres* néven adta ki. Többek közt Bach, Lully, Rameau, Leclair, Tartini, Händel, Mozart, Beethoven, Schumann, Schubert, Mendelssohn, Weber műveit tartalmazza szaxofonra és zongorára. Másik jelentős munkássága e téren etűdök átírása fuvoláról, hegedűről, oboáról. Ezek az etűdök a mai napig nagyon hasznosak és népszerűek, egész Európában nagyrészt ezekből az etűd-iskolákból tanítanak alap-, közép-, és felsőfokon.⁸⁰ Néhány amerikai egyesült államokbeli egyetemnek készült tanterv tanulmányozása során is találkoztam Mule nehezebb etűdiskoláival, ennek pontos elterjedését és használatát illetően azonban újabb kutatásra lenne szükség. *Etudes*

⁷⁹ 2018-ban Zágrábban volt a XVIII. Szaxofon Világkongresszus, ahol szintén hasonló számokról beszélhetünk.

⁸⁰ Kiegészítve más, kiváló és megfelelő szintű anyagokkal.

Variées dans toutes les tonalités, d'après Dont, Mazas, Paganini, etc., Paris: Leduc, 24 *Etudes faciles, d'après Samie*, Paris: Leduc, 1942, 48 *Etudes, d'après Ferling, augmentées de 12 Etudes originales*, Paris: Leduc, 1946, 53 *Etudes, d'après Boehm, Terschak, Furstenau, etc.*, Paris: Leduc, 1946, *Exercices journaliers d'après Terschak*, Paris: Leduc, 1944, 18 *Exercices ou études, d'après Berbiguier*, Paris: Leduc, 1943, 30 *Grands exercices ou études, d'après Sousmann*, Paris: Leduc, 1944, *Gammes*, 3 kötetben, Paris: Leduc, 1944-46, *Tablature de la gamme chromatique*, Paris: Leduc, 1943.

A Párizsi Konzervatóriumban, ahol Marcel Mule oktatott, bevett szokás volt, hogy minden évben versenyt rendeztek, melyen első helyet szerezni nagy érdem volt, és a későbbiek folyamán, vagy munkába álláskor nagy előnyt jelentett, ha valaki rendelkezett ilyen címmel. Marcel Mule minden esztendőben felkért egy általa nagyra tartott zeneszerzőt, hogy komponálja meg az éves vizsgadarabot, melyet minden diáknak elő kellett adni. Professzori pályafutása alatt 25 mű készült el, melyek megtalálhatóak a függelékben, a neki készült többi darabbal együtt. Szintén a függelékben szerepel Cecil Leesonnak ajánlott összes kompozíció, valamint Sigurd M. Raschèrnek ajánlott művek nagy része.

Cecil Leeson művésztársaihoz hasonlóan készített átiratokat szaxofonra és zongorára. Kreisler, Bach és Glazunov átiratai már nincsenek nyomtatásban, amik még megvannak, azok a Southern Music Company 1984-es kiadásában találhatóak meg: Rimszkij-Korszakov: *Dongó*, Schubert: *A méh*, Glazunov: *Spanyol szerenád*.

Leeson saját kompozíciókkal is büszkélkedhet, melyeket a függelékben sorolok fel, valamint készített egy tanulmányt a szaxofonhang létrehozásáról.

A Leesonnak komponált művek száma ötven fölött van, míg Raschèrnek több mint kétszáz művet komponáltak. A Marcel Mule-nek ajánlott darabok száma is meghaladja a százat.

Nem kétséges, hogy mindhárman egész életüket ennek a nemes feladatnak szentelték és vastagon beleírták nevüket a szaxofonozás egyetemes történetébe.

4. Glazunov: *Esz-dúr Szaxofonverseny*

Az előző fejezetben megismerkedtünk azokkal a művészekkel, akiknek köszönhetően a szaxofon irodalma gyors fejlődésnek indult. Most négy olyan műnek a bemutatása következik, melyek fontos mérföldkönek számítanak a szaxofonirodalomban. Ezeken a műveken keresztül mutatom be azt a változást, mely alig negyven év alatt – 1934 és 1970 között – ment végbe ennek a fiatal hangszernek a népszerűvé válása és fejlődése következtében. Elsősorban a hangszer lehetőségeinek kibontakozását tárom az olvasó elé, az idő múlásának függvényében.

Az első tárgyalt mű Alekszandr Glazunov *Concerto* című darabja. Mielőtt részletesen rátérek a versenymű keletkezési körülményeire, fontosnak tartom bemutatni az akkori kor Oroszországának viszonyulását a szaxofonhoz.

Jean-Marie Londeix gyűjtötte össze az eredetileg szaxofonra íródott műveket, melyből az első, 1971-es kiadás⁸¹ körülbelül egy tucat orosz zeneszerzőről tesz említést, míg az 1994-es kiadásban⁸² ez a szám már harminc körül mozog. Azóta elérhető már az *A Comprehensive Guide to the Saxophone Repertoire 1844-2012*⁸³ című műve is, melyben ez a szám jóval magasabb.

Az oroszok újságcikk formájában olvashatták az első említésre méltó híradást a szaxofonról 1862-ben, öt évvel azután, hogy Adolphe Sax tanítani kezdett a Párizsi Konzervatóriumban. A szentpétervári újság, a *Muzikalnij Svet*⁸⁴ egy kétnapos fafúvós versenyről számolt be, melyet Párizsban rendeztek magas minőségű zsűri jelenlétében. A versenyen Adolphe Sax növendékei remek eredményeket értek el szaxofonnal. Nem sokkal ezután a hangszer megjelent Szentpétervár különböző katonai-, és udvari fúvószenekaraiban, az 1860-as, 70-es években. Pontosan ebben az időben terjedt el a hangszer Európa más országaiban is, elsősorban katonazenekarokban. Amilyen hamar teret nyert magának a szaxofon Oroszországban, olyan hamar nélkülözötté is vált. Rimszkij-Korszakov például egyetértett a Konzervatív Zenei Társaság véleményével, akik azt állították, hogy a

⁸¹ Jean-Marie Londeix, *125 Ans de Musique Pour Saxophone*, Párizs, Leduc, 1971

⁸² Jean-Marie Londeix, *150 Years of Music for Saxophone*, szerk., Bruce Ronkin, Cherry Hill, USA: Roncorp, 1994

⁸³ Jean-Marie Londeix, *A Comprehensive Guide to the Saxophone Repertoire 1844-2012* Bruce Ronkin, Cherry Hill, USA: Roncorp, 2012

⁸⁴ Zenei világ, Музыкальный Свет

szaxofon szerkezetében tökéletlen és nem rendelkezik megfelelő technikai tulajdonságokkal és kifejező erővel.⁸⁵ Rimszkij-Korszakov végül Wilhelm Vurm⁸⁶ tanácsára eltávolította a szaxofont a zenekarokból. A következőket írta: „Ez a hangszer valószínűleg teljesen kikerül az orosz katonai együttesekből annak okán, hogy az éghajlati feltételek kedvezőtlenek a szaxofon számára, mivel a kültéri játék közben a hideg és a nyirkosság befolyásolja a harmóniába illeszkedést és a jó hangot.”⁸⁷

Jó húsz évvel később a szentpétervári „Kapella” javasolta a szaxofon osztály beindítását az 1890-es években. Ebben a korai időszakban Pjotr Arkagyev klarinétos vezette a szaxofonoktatást, mely során számos átíratot játszottak többek közt Johann Sebastian Bachtól, Wolfgang Amadeus Mozarttól, valamint eredeti műveket, például Jean Baptiste Singelée *Quartet* Nr. 1 című kompozícióját. Az 1917-es forradalom után Alekszandr Berezsinn klarinétos tanított szaxofont a tengerészeti iskolában 1922-ig, melyet követően nem volt hivatalos szaxofonoktatás egészen 1970-ig.

A szovjet időkben úgy vélekedtek róla, hogy jelentéktelen hangszer, amely csak a könnyű-, illetve a szórakoztató zenében juthat szerephez. Más vélekedés szerint kapitalista hangszer, ami veszélyes és félni kell tőle.⁸⁸ Megint más teória a dzsesszel kötötte szorosán össze, emiatt nem volt szívesen látott vendég. „Ma dzsesszt játszik, és holnap elárulja a hazáját.”⁸⁹ Szerencsére a 30-as évektől kezdve akadtak bátor zeneszerzők, mint Dunajevszkij, Sosztakovics, vagy Prokofjev, akik zenekari műveikbe írtak szaxofonra szólamot. Érdekes, hogy a két utóbbi zeneszerző Glazunov zeneszerzés-tanítványa volt.

4.1 Glazunov, a zeneszerző

Ahhoz, hogy Glazunovot is elhelyezhessük ebben az időszokban, vissza kell térnünk a 19. századba. Az 1870-es évek vége felé az orosz Ötök csoportja

⁸⁵ Stacey, Maugans, 'The History of the Saxophone in St.Petersburg, Russia', *The Saxophone Symposium*, Vol. XXVI, 2001, 53.

⁸⁶ Wilhelm Vurm, a szentpétervári Konzervatórium trombita- és szárnykürt professzora

⁸⁷ „this instrument will probably soon be entirely eliminated from Russian military ensembles as a result of climatic conditions unfavorable to the saxophone, that is, the cold and dampness while playing the saxophone outdoors affect its harmoniousness and good tone.”, Stacey, Maugans, 'The History of the Saxophone in St.Petersburg, Russia', *The Saxophone Symposium*, Vol. XXVI, 2001, 53–54. A Stacy Maugans által oroszról angolra fordított szöveget ford. a dolgozat írója.

⁸⁸ Stacey Maugans, id.mű, 56.

⁸⁹ „Today he plays jazz, and tomorrow he will betray the motherland.” Stacy Maugans, id. mű, 56. ford. a dolgozat írója. Alekszej Alekszejevics Korabanov mondta ezt, Stacey Maugans-nal készült interjújában.

felbomlott, majd évekkel később Rimszkij-Korszakov egy új csoportosulás központi figurája lett. Beljajev dúsgazdag fakereskedő, művészetpártoló estélyeket rendezett a házában, ahová mindig vonósnégyeseket hívott. Így került a körbe Glazunov is, aki az egyik vonósnégyes csellistájaként működött. Beljajev zeneműkiadót is alapított, később Glazunov műveit hihetetlen gyorsasággal adta ki, melyekből szép honoráriumhoz jutott a zeneszerző.



2. kép Alexander Glazunov

A Beljajev-kör egyik fő célja a sajátos orosz zenekultúra ápolása volt, de az Ötökkel ellentétben ők nyitottak voltak az európai zenére, hallgattak például Wagnert. Amiben még különböznek, hogy nemcsak vokális műveket írtak, hanem szimfonikus- és kamarazene-műveket is komponáltak, közelebb kerültek az európai romantikához. Egyik jelentős figurája Ljadov, Rimszkij-Korszakov tanítványa volt. A másik fontos személy Glazunov, aki 1865-ben született, családi ismeretség fűzte Balakirevhez, aki felismerte tehetségét, tanította, lelkesítette. Első zeneszerzői megnyilatkozása 16-éves korában történt, mikor bemutatták *I. szimfóniáját*. Mindenki nagy jövőt jósolt neki, Beljajev el volt ragadtatva és mindenben támogatta

öt. Glazunov a Beljajev-kör megbecsült tagja lett. Glazunov 1906-tól átvette a szentpétervári Konzervatórium irányítását, mely kezdetben rendben működött, aztán szép sorban kihaltak mellőle kollégái, először Rimszkij-Korszakov, aztán Ljadov is. Oroszországban szerették és tisztelték, elsősorban azért, mert a leghíresebb konzervatórium igazgatója volt. 1912-13-tól nem is nagyon maradt ideje a komponálásra, mert nagyon komolyan vette feladatait. Polgárháború és éhínség sújtotta ezekben az időkben a lakosságot. Nagyon sok embernek írt ajánlólevelet, mellyel azok kenyérhez, munkához jutottak, sokaknak az életét mentette meg így. Igazgatói és tanári fizetését szétosztotta a szegény diákok között.⁹⁰ Mint zeneszerző nem tartották olyan nagyra, bár elhíresült róla, hogy ő az „orosz Brahms”.⁹¹ Műveit manapság ritkán lehet hallani koncertszínpadon, kivéve a sokat játszott hegedűversenyt, valamint a szaxofonosok között nagyon népszerű szaxofonversenyét.

Glazunov a zeneszerzés legfőbb elemének tartotta a polifóniát. Ha a zongoránál bemutatott valamit, mindig kiemelte a kísérő szólamot és a kromatikát, az emelkedő és ereszkedő meneteket, ami előadásának teltséget és energiával teli életet adott.⁹² Soha nem a zongoránál komponált, mindig megvárta, amíg fejében összeáll a teljes mű, utána írta le. Gyakorlati ismeretei a hangszerek terén rendkívül magas szintűek voltak, például amikor hegedűversenyét komponálta, megtanult hegedülni. Ezen kívül több fúvós hangszeren is játszott, többek közt kürtön és klarinéton. Zenei memóriája, képességei különleges és nagyon ritka adottságról tanúskodtak. Első hallás után bármilyen terjedelmű művet vissza tudott zongorázni és még sok évvel később is emlékezett ezekre.⁹³ Rendkívüli muzikus volt, ő magát jó karmesternek tartotta.⁹⁴ 1928-ban ment Párizsba, ahol újra komponálni kezdett. Ott folytatta, ahol abbahagyta. Ekkor írta szaxofonműveit, utolsó vonósnégyesét, cselló-zongora fantáziáját. „Új hazájában” mindösszesen öt művet komponált haláláig, melyből kettőt szaxofonra írt.

⁹⁰ Dmitrij Sosztakovics, *Testamentum, Dmitrij Sosztakovics emlékei*, szerk. Szolomon Volkov, ford. Pándi Marianne, Budapest: Európa, 1997, 251.

⁹¹ Dmitrij Sosztakovics, id. mű, 245.

⁹² Sosztakovics, id. mű, 133.

⁹³ Sosztakovics, id. mű, 129.

⁹⁴ Sosztakovics, id. mű, 246.

4.2 A versenymű keletkezése

Marcel Mule szaxofon kvartettje 1933. december 14-én, első ízben adta elő Glazunov op.109-es *Quartetjét* az Orosz Zenei Társaság szervezésében. A művet 1932-ben írta. Sigurd Raschèr a nézők között foglalt helyet ezen az estén és nagy izgalommal várta a szaxofonkvartett színpadra lépését. A négy szaxofon homogén hangzása ámulatba ejtette. A mű elhangzása után a lelkes taps nemcsak az előadóművészeknek szólt, de még inkább a zeneszerzőnek, aki magas, kissé hajlott termetével, ősz hajával szerényen állt a közönség soraiban. Jóindulatú mosollyal köszönte meg az éljenzést. Glazunov életében sok tapsot kapott, azonban ez a mostani különleges volt, most a barátai ünnepezték.⁹⁵

Sigurd Raschèr ebben az időben nehezen fejezte ki magát idegen nyelven, ezért csak megrázta Glazunov kezét, és azt kérdezte, hogy játszhat-e neki. Glazunov erre csak annyit felelt, hogy már ötven éve ismeri a szaxofont, mire Raschèr könyörgőre fogta, így Glazunov beleegyezett. Másnap a mester lakásában voltak, ahol a szaxofonművész megmutatta, mit tud a hangszerén. Játszott lágyan, hangosan, lent, fent, futamokat, hullámzóan, gyöngyözően, mire Glazunov felkiáltott, hogy csodálatos. Majd a nevét kérdezte és, hogy honnan jött. Mikor Raschèr megemlítette egy versenymű lehetőségét, Glazunov állítólag így válaszolt: „Igen, egy ilyen zenésznek írni fogok egyet.”⁹⁶ Megkérte Raschèrt, hogy néhány hét múlva látogassa meg újra. Mikor visszament, a *Concerto* néhány részlet kivételével készen volt. Egy délután és egy este dolgoztak a versenyművön, itt-ott kijavítottak egy-egy hangot, átírták a kadenciát, és Raschèr kérésére meg is hosszabbították. A 22-es zipfer előtt, a nyomtatásban 4 sor nem szerepelt eredetileg a műben. A szaxofonművész egyik legnagyobb élményét élte át a közös munka során, ekkor látta utoljára a zeneszerzőt, akinek ez volt az utolsó műve.⁹⁷

Marcel Mule régebb óta ismerte Glazunovot. Mióta Párizsba költözött, gyakran feljárt hozzá. Egy másik orosz zeneszerző, Thomas de Hartmann mutatta be a kvartett tagjait Glazunovnak. Mivel Hartmann filmzenéiben sokat írt szaxofonra, Glazunovnak feltűnt a hangszerben rejlő energia. Ezután komponálta meg híres

⁹⁵ Lee Patrick, szerk., *The Raschèr Reader*, New York at Fredonia: Daniel A. Reed Library, 2014, 291.

⁹⁶ „Oui, for such musician I will write one”, Lee Patrick, szerk., *The Raschèr Reader*, New York at Fredonia: Daniel A. Reed Library, 2014, 113. ford. a dolgozat írója,

⁹⁷ Lee Patrick, id.mű: 113–114.

Quartetjét, melyet Mule együttesének ajánlott. A szaxofonverseny írása közben Glazunov megkérte Mule-t, hogy játsszák el együtt a darabot, ennek ellenére a versenyművét az első eljátszás jogával együtt Sigurd Raschèrnek ajánlotta.⁹⁸

Raschèr megkapta a partitúrát Glazunovtól, mely összesen 56 oldal volt, és saját keze írásával, tintával a következő állt a kotta első oldalán „A Mr Sigurd M. Rascher”, vagyis Sigurd M. Raschèr Úrnak, a hátsó oldalon pedig a dátum: „4. May 1934, Boulogne s/S. Alexander Glazunov.”⁹⁹

Glazunov szaxofonversenye több szempontból is különleges. Nemcsak azért, mert az egyik legkorábbi, hanem azért is, mert ezt játsszák legtöbbször. A kompozíció, bár versenymű zenekarra, mégis sokkal inkább tűnik kamarazenének, mint szimfonikus műnek.

A szólistának kellő óvatossággal és megfontoltsággal kell előadni a versenyművet, minden apró zeneszerzői utasítást betartva. Kerülni kell a túlfűtött virtuozitást, ugyanis a darab nem ilyen jellegű. Jellemzői a mindent átható líraiság, mely mérsékelt, egyszerű kifejezésmódjával és kifinomult nyelvezetével varázsolja el a hallgatóságot.¹⁰⁰ A *Concerto* mai füllel hallgatva nem tartalmaz kifejezetten gyors, virtuóz részeket. Zenéjében inkább a mély, érzelmekkel teli grandiózus fokozások tartják életben a feszültséget, amit a szaxofonjátékos nagy levegőkkel és vibrató technikával tud jól érzékeltetni. Akkor születik meg a kiváló előadás, ha a szólista a lassabb részeket képes valóban a beírás szerint prezentálni, máskülönben elvesz a darab drámai intenzitása. Erre azért van szükség, mert a briliáns, virtuóz szakaszok sem túl gyorsak, a zeneszerző a szaxofon eme viszonylag korai időszakában inkább a hangszer lírai, éneklő oldalát állította középpontba.

A Sigurd Raschèrnek ajánlott, ez idő tájt készült művek nagy részében is érzékelhető ez a fajta szemléletmód, bár egyszerűnek semmiképpen nem nevezhetőek ezek a művek, hiszen elég, ha csak a zenei előadásmódra, megformálásra gondolunk. Továbbá Raschèr mint az *altissimo* játéktechnika kiváló ismerője, kiharcolta a neki készült művekben ennek alkalmazását, s ez bizony még

⁹⁸ Eugene Rousseau, *Marcel Mule: His life and the Saxophone*, Shell Lake, Wisconsin: Etoile, 1982, Minnesota: Jeanné Inc., 2012, 102–103.

⁹⁹ Lee Patrick, szerk., *The Raschèr Reader*, New York at Fredonia: Daniel A. Reed Library, 2014, 292.

¹⁰⁰ James C. Umble, *Jean-Marie Londeix, Master of the Modern Saxophone*, Roncorp Publications, 2000, 234.

mai, felvilágosult szemmel is a nehezebben játszható kategóriába sorolja ezeket a darabokat. Glazunov *Concertója* ez alól azért kivétel, mert ebben két helyen fordul elő *altissimo* hang, de be van írva, hogy *ad libitum*, tehát egy oktávval lejjebb is játszható. Raschèr kicsit nehezményezte is ezt, erről visszaemlékezéseiben ír.¹⁰¹ A következőről számol be: Egy-két dolog megváltozott a kéziratban, például a 24-es zipfer előtt három ütemmel nem voltak nyolcad szünetek, ugyanúgy ugrált a dallam oktávokban, mint az azt megelőző részben. Ugyanez volt a helyzet a magas regiszterrel, eredetileg nem volt *ad libitum* *diva*, hanem fent kellett volna játszani. Glazunov elmesélte Raschèrnek, hogy nála járt a „helyi, tiszteletben álló szaxofonjátékos”,¹⁰² aki hallott már Raschèr tudásáról, és röviden csak ennyit fűzött hozzá: „mi itt a párizsi iskolában nem csinálunk ilyet.”¹⁰³

Glazunov levelet írt barátjának, Maximilien Steinbergnek,¹⁰⁴ korábbi tanítványának, hogy leírást adjon darabjáról.

„A szaxofonverseny formája nagyon tömör, és a darab teljes hossza nem több tizenyolc percnél. A vonószekari kíséret sok *divisi* tartalmaz, mely valamelyest kompenzálja a fúvósok hiányát. A következő műveletet gyakran használom: a nagybőgők oktávban vannak megosztva, és a felső szólam *unisonó*t játszik a második csellóval. Fortéban gyakran duplázom a vonósokat.”¹⁰⁵

A szaxofonversenyt nem tudták azonnal kiadni, Glazunov két levelet is írt Raschèrnek, 1934. szeptember 2-án és 11-én. Azt írta, hogy nem sikerült kiadót

¹⁰¹ Lee Patrick, szerk., *The Raschèr Reader*, New York at Fredonia: Daniel A. Reed Library, 2014, 293.

¹⁰² „Glazunov told me, that the ranking local saxophone player visited him,…” Lee Patrick, szerk., *The Raschèr Reader*, New York at Fredonia: Daniel A. Reed Library, 2014, 293. ford. a dolgozat írója. A helyi szaxofonos Marcel Mule volt, aki később maga is belátta ennek fontosságát és megtanulta a technikát. Raschèr azonban név szerint nem említi őt.

¹⁰³ „We wouldn’t do that, we have Parisian Schooling.” Lee Patrick, szerk., *The Raschèr Reader*, New York at Fredonia: Daniel A. Reed Library, 2014, 293. Sigurd Raschèr angol fordítását ford. a dolgozat írója.

¹⁰⁴ Steinberget (1883–1946) a Beljajev kör tagjai tanították a Szentpétervári Konzervatóriumban, majd Rimszkij-Korszakov lányát vette feleségül. 1915-ben átvette apósa helyét a Konzervatóriumban, zeneszerzést és hangszerelést tanított.

¹⁰⁵ „The form of the saxophone concerto is very concise, and the total duration of the work is no more than eighteen minutes. The string orchestra accompaniment contains many *divisi*, which in a certain way compensates for the winds’ absence. Often, I use the following procedure: the double basses are divided in octaves, and the top voice is in unisono with the second cellos. In the forte, I often use doubled strings.” James C. Umble, *Jean-Marie Londeix, Master of the Modern Saxophone*, Roncorp Publications, 2000, 234. ford. a dolgozat írója

találni, végül megnyerte az ügynek Alphonse Leducot, így a mű nyomtatásba került.¹⁰⁶

Jean-Marie Londeix levelezésben állt Gilbert Leduc-kal, Alphonse Leduc fiával, hogy részleteket tudjon meg a művel kapcsolatban. Gilbert Leduc leírta, hogy édesapja nem volt szaxofonos, csak jól ismerte Glazunovot és ő is ösztönözni akarta egy szaxofondarab megírására. Az első kiadást – szaxofon-zongora verzió – 1936. február 10-én rendelték a nyomdából, majd néhány héttel később, amikor megérkezett, Alphonse Leduc azonnal küldött egy példányt Glazunovnak. Valószínű, hogy ez egyike volt utolsó boldog pillanatainak, mert másnap, 1936. március 21-én meghalt. A fotón, amit a halálakor készítettek, látszik az íróasztala, azon pedig ott fekszik a nyomtatott *Concerto*. Feltételezhető, hogy még volt alkalma rápillantani előzőleg.

A kotta borítóján Glazunov neve mellett egy másik név is található, mégpedig André Petiot-é. Ennek okát igyekezett Gilbert Leduc megmagyarázni Jean-Marie Londeixnek, mely magyarázatok tényleges hátterét nem sikerült megtudni, így csak a találgatásokra lehet támaszkodni. Az egyik ilyen lehetőség szerint az orosz forradalom után a Szovjetunióban hoztak egy olyan rendeletet, hogy nyugati zeneszerzők után nem fizetnek jogdíjakat, mire Franciaország válaszul szintén megtagadta a kifizetést a Szovjetunió-béli szerzőknek. André Petiot barátja volt Glazunovnak és azért, hogy később ne essen el a szerzői jogdíjaktól a darab szerzője, rákerült mindkét név a borítóra. Így Glazunov közvetett módon mégis hozzájuthatott a honoráriumhoz.

A másik lehetőség szerint Petiot és Glazunov jól ismerték egymást és amikor Glazunov nagyon gyengének érezte magát, szólt barátjának, hogy segítsen meghangszerelni a darabot. Ezek után, mint szerzőtárs tarthatott jogos igényt nevének feltüntetésére. Nem tudjuk pontosan, melyik verzió valós, lehet, hogy mindkettőben van igazság.¹⁰⁷

A mű Esz-dúrban íródott és egyetlen összefüggő tételből áll, de három részre tagolható. A vonószenekar összetétele: két hegedű, brácsa, cselló, nagybőgő, de

¹⁰⁶ Lee Patrick, szerk., *The Raschèr Reader*, New York at Fredonia: Daniel A. Reed Library, 2014, 292.

¹⁰⁷ James C. Umble, *Jean-Marie Londeix, Master of the Modern Saxophone*, Roncorp Publications, 2000, 235.

minden szólam kivétel nélkül tartalmaz *divisi* részeket, tehát összesen 10 különböző vonósszólamot számolhatunk meg. *Allegro Moderato*val indul az első rész 4/4-ben, a szaxofon a 10 ütemes zenekari bevezető után lép be *p* dinamikán.

A dinamika az egyik vizsgálni kívánt szempont, melyben a változás tökéletesen kirajzolódik majd a negyedik mű tárgyalása közben. Glazunov a szaxofonnak öt dinamikai lépcsőt ír a darab során: *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*. Míg a mű egészében folyamatosan változik a hangerő *pianótól fortéig*, addig *fortissimo* összesen háromszor fordul elő, az is röviden. Ezt a három részt minden esetben *sforzato*¹⁰⁸ zárja, ebből is érezhető, hogy a szerző nyomatékosítani szeretné ezeket. Az első példa az 5. *zipfertől* induló g-moll zenei anyag, mely folyamatosan pulzálva fejlődik, míg a 7-es *zipfertől* elkezdi gyorsulni. Az első négy ütemben még csak az *agogika* segítségével mozdítjuk meg a folyamatot, majd *stringendóval*¹⁰⁹ jutunk el a kezdeti 112-es tempótól 120-ig, melyben négy ütemmel később az *incalzando*¹¹⁰ viszi át a *vivo* utolsó két ütemébe. A zenekari anyagban eközben *f* dinamika szerepel, ugyanúgy *sf*-val a végén. Ebben a verzióban Glazunov *pizzicatót* kér a vonósoktól az utolsó akkordon.

Vivo

1.kottapélda Alexander Glazunov: *Esz-dúr Szaxofonverseny* 65-66. ütem

A 24. *zipfernél* g-mollban megjelenő fúgatéma a 31-es *zipfernél* c-mollban tér vissza a vonószekarában, a szaxofon pedig csak ötnyelcad erejéig egészíti ki ezt a

¹⁰⁸ *sforzato* :Egy-egy hang vagy akkord fokozott kiemelésére, erősebb hangsúlyozására utaló jelzés.

¹⁰⁹ *stringendo* jelentése: sietve, gyorsítva

¹¹⁰ *incalzando* jelentése: sürgetve, siettetve

karakteres, lendületes témát *ff* hangerőn. A 36-os *zipfertől* a kíséretben az ütem elején *sf*-val találkozunk, majd a második nyolcadcsoporra a szólistának és a zenekarnak is *ff* a beírás, melyet a szaxofon hangsúlyos, intenzív trillázó hangokkal erősít tovább. Ez alatt a zenekar a fűgátémát játssza. Ez a leghosszabb *ff* szakasz, két ütemen keresztül tart.

[36] Allegro ♩ = 120

Alto Sax

The musical notation shows a single staff for Alto Saxophone. It begins with a boxed number '36' and the tempo marking 'Allegro' with a quarter note equal to 120. The time signature is 12/8. The melody consists of eighth and sixteenth notes with trills (tr) over several notes. Dynamic markings are placed below the staff: *sf* at the start, *ff* under the first two measures, *sf* under the fourth measure, and *f* under the fifth measure. A fermata is placed over the fourth and fifth measures.

2. kottapélda Alexander Glazunov: *Esz-dúr Szaxofonverseny* 36. *zipfer*

A szaxofonszólamban hétszer fordul elő a *sf* beírás. A dinamika fontos szegmense a *crescendók* és *decrescendók* használata, melyek gyönyörűen alátámasztják és segítik a dallami törekvéseket, az érzelmi fokozásokat, mindig elég időt és teret hagyva a kibontakozásra.

A versenymű hossza nagyjából 15 perc, de ez leginkább az előadótól függ, az általam ismert felvételek 13 és 15 perc között vannak. A darab díszítőelemei az előkék és a trillák, ez utóbbit a szerző előszeretettel alkalmazza a drámaiság fokozására, leginkább *f* és *ff* állásokban. Glazunov sok hangsúlyt írt a szaxofonnak, melyek a különböző dinamikai tartományokban más-más erősségű hangindítást indukálnak, ugyanakkor színesítik és tagolják a zenei anyagot. Találhatunk hangsúlyt kötőív alatt, melyek közül néhányat csak egyszerűen a levegő segítségével valósítunk meg, de vannak olyanok is, amiket nyelvvel elválasztunk.

Ha egy pillanatra csak a technikai megvalósítás szintjén vizsgáljuk a darab nehézségét, megállapítható, hogy nem a nehezebbek közül való. A beírt tempókat tekintve – bár találkozunk *allegro* beírásokkal – negyed, vagy pontozott negyed egyenlő 120-szal, de a leírt hangok ritmikáját tekintve nem olyan sűrű. Ha mégis tizenhatodok tűnnek fel az előbb említett összefüggésben, az szinte mindig kromatikát jelent a szaxofonnak. A kromatika átszövi az egész művet. Két helyen gyorsabb a tempó, az egyiknél negyed egyenlő 132-vel, de itt sem szerepelnek folyamatos tizenhatodok, csak a legvégén, a 46-os *zipfer* előtti ütemben, egy három negyedig tartó kromatikus lefutásban.

44 Piú mosso $\text{♩} = 132$
sf p f p

45
f p

46
cresc. f

3. kottapélda Alexander Glazunov: Esz-dúr Szaxofonverseny 44-46. zipfer

A másik terület a kompozíció utolsó hét üteme, az 55-ös *zipfertől* kezdve. Itt a negyed egyenlő 138-as tempóval és bár nehezebbnek tűnik, de az Esz-dúr hangnemben (ami írott C-dúr a szaxofonnak) a felbontások, a skála viszonylag kézre állnak.¹¹¹ Nem szerepelnek benne nagy ugrások, a két oktávlépésekből álló részt és a fűga indulását leszámítva. Talán a kadencia tekinthető egy nagyobb feladatnak ebből a szempontból, de a valódi nehézséget a darab összefoglalása és zenei értelmezése okozza. Az egyik legkomolyabb kihívás a versenymű során a levegő beosztása, hiszen gyönyörű, nagy frázisokkal találkozunk, melyekben nincs szünet és csak apróbb levegőket lehet venni. Az egyik legfárasztóbb terület az 5. *zipfertől* indul, ahol soronként lehet egy-egy gyors levegőt venni, majd a 7-es *zipfertől* 5 és fél soron át tartó tizenhatod-mozgás következik. Itt is lehet három helyen egész kis levegőt venni, de az idő nagyon kevés rá, ennek ellenére a 8-as *zipfer* utáni ötödik és hatodik ütem nagy *crescendóval* visz fel a *ff*-ig, mely másfél ütemes kromatikában gurul le teljes hangerőn. Manapság már sokan körlégzéssel oldják meg ezt a feladatot, szerintem viszont jó érzés, amikor az ember tudja, hogy képes rá a hagyományos módon is. Kitűnő visszajelzés az állóképesség állapotáról. Jean-Marie Londeix ennél a szakasznál teljes légzést javasol.¹¹²

A ritmusok használata világos, könnyen követhető, kevés az átkötés, ami akár nehezíthetné a megértést. Egyszerű ritmusok alkotják a művet, a leghosszabb hang egy hat negyedig tartó átkötött hang, a legkisebb egység pedig a harmincketted, mely

¹¹¹ A negyedik, következő kottapéldában ez is megfigyelhető.

¹¹² Jean-Marie Londeix azt javasolta, hogy ne csak hasi légzést alkalmazzunk ennél a résznél, hanem töltsük meg a bordák alatti részt és a tüdő felső részét is, egy úgy nevezett kombinált-, vagy teljes légzéssel. Ez 2000.11.21-én hangzott el a kurzusán, melyet a Bécsi Zeneakadémián tartott.

itt a kisnyújtott ritmus utolsó tizenhatodára eső két hang, vagy a mű legvégén a két negyedig tartó Esz-dúr skálamenet lefelé, – szintén C-dúr a szaxofonnak – mely kétségtelenül a darab leggyorsabb része. Ráadásul ebben a zárószakaszban találhatjuk azt a két hangot, amely a szaxofon normál hangterjedelmén felül helyezkedik el az úgynevezett *altissimo* regiszterben, melyet először kis kottával, másodsor *ad libitum* beírással jelöl a zeneszerző.

Alto Sax

55 a Tempo *p*

56 Piú mosso $\text{♩} = 138$

57 *f*

58 *8va ad lib.* *sf*

4. kottapéllda Alexander Glazunov: Esz-dúr Szaxofonverseny, utolsó 9 ütem

Fontos beszélni még egy kifejező eszközzel, mely a zenei csúcspontoknál mutatkozik meg. Glazunov előszeretettel nyújtja meg a dallamívek tetején elhelyezkedő magasabb hangok hosszát, melyet vibratóval még színesebbé tehet az előadó.

Alto Sax

48 *cantabile* *p* *cresc. poco a poco*

49 *f* *f* *rall. poco* *dim.*

5. kottapéllda Alexander Glazunov: Esz-dúr Szaxofonverseny 48-50. zipferig

A vibrató egyéni zenei felfogás és ízlés szerint alkalmazható játéktechnikai eszköz, melyet a hangszín változatosabbá tétele miatt használunk, hasonlatosan a vonósokhoz. Az alsó ajak finom mozgatásával hozzuk létre a hullámzó hangot, intenzitása függ a játékos által létrehozott hullámok amplitúdójától és azok sűrűségétől.

5. Creston: *Sonata*

A huszadik század harmincas éveitől kezdődött a szaxofonirodalom aranykora, mikor híres zeneszerzők olyan nagyszerű műveket alkottak, amelyek a mai napig meghatározóak maradtak a hangszer repertoárjában. Korábban írtam arról, hogy Sigurd Raschérnak és Marcel Mule-nek több száz művet komponáltak, illetve beszámoltam arról is, hogy az egyesült államokbeli Cecil Leeson is rengeteg erőfeszítést tett annak érdekében, hogy a szaxofonra írt darabok számát növelje.

A harmincas évek végén két jelentős szonáta született, melyek amerikai szaxofon-művészeknek készültek. Az egyik Bernhard Heiden¹¹³ műve 1937-ből, melyet Larry Tealnek ajánlott, a másik pedig Paul Creston kompozíciója, mely 1939-ben készült Cecil Leeson felkérésére. Erre a szonátára a mai napig úgy tekintünk, mint a szaxofon-zongora repertoár egyik legmeghatározóbb művére.

Paul Creston 1906. október 10-én született New Yorkban, szicíliai bevándorlók gyermekeként. Neve eredetileg Joseph Guttovoggio volt, majd mikor 1927-ben feleségül vette Louise Grottót, megváltoztatta Paul Crestonra. Nagyjából húszas évei közepén kezdett foglalkozni komolyan a gondolattal, hogy zeneszerző lesz. Önmagát képezve kiteljesítette zeneszerzői ambícióit, közben zongorázni és orgonálni tanult, majd 1934-ben kinevezték a New York-i St. Malachy római katolikus templom orgonistájává.¹¹⁴ Ekkor már komponált, rádióműsort vezetett, zeneszerzést, zongorát és orgonát tanított.

Creston az egyik legkiemelkedőbb amerikai komponista, több mint százötven darabot írt, melyek között zongoradarabok, dalok, szimfonikus zenekari-, fúvószenekari művek, szimfóniák, kamarazene darabok is szerepelnek. Televíziós sorozatokhoz, filmekhez komponált, az *In the American Grain* című dokumentumfilm zenéjéért Emmy-díjat kapott. Műveit a világ vezető zenekarai és elismert szólistái játszották, még életében. Különösen nagyra becsülik hozzájárulását a kevésbé népszerű hangszerek irodalmához, hiszen szívesen írt hárfára, harmonikára, marimbára, harsonára és szaxofonra. Creston hagyatékában számos

¹¹³ Bernhard Heiden (1910–2000) Paul Hindemith tanítványa volt a berlini Hochschule für Musikban. Stílusa rendkívüli módon tükrözi egykori tanára zeneiségét, műveiben egyértelműen felismerhetők a neoklasszicista Hindemith vonásai.

¹¹⁴ 1967-ig töltötte be ezt a posztot.

olyan levél akad, amelyben a művészek mélységes hálával köszönik meg a szerzőnek, hogy műveivel, növeli hangszerük popularitását. Így volt ez a szaxofonnal is.

Az 1930-as évek elején, a hangszer elsősorban a fűvós- és katonazenekarokban kapott szerepet, a szórakoztató zenével és a dzsesszel azonosították, de szép lassan újra felfedezték a klasszikus szférában is. Creston egyike volt azoknak a jelentős zeneszerzőknek, akik felismerték a hangszerben rejlő lehetőségeket és nagyban hozzájárultak a koncertrepertoár fejlődéséhez. Négy művet írt altszaxofonra és egyet szaxofon kvartettre. 1935-ben készítette *Suite* op. 6 című művét, ezt követte a már említett *Sonata* op. 19, majd 1941-ben megírta *Concerto* op. 26 című kompozícióját. Mindhárom művet szaxofonra és zongorára írta és Cecil Leesonnak ajánlotta. Három évtizeddel később 1976-ban, Marcel Mule egykori tanítványának, Jean-Marie Londeixnek is komponált egy szaxofon-orgona darabot *Rapsodie* op. 108 címmel. A művet op. 108b jelzéssel szaxofon-zongora verzióban is kiadatta, majd 1978-ban megszületett az ugyancsak *Suite* című, opus szám nélküli szaxofonkvartett darab.

1939 nyarán készült el a *Sonata*, melyet a szerző Cecil Leesonnak dedikált. A bemutatóra 1940. január 9-én került sor az ohioi Tiffinben, a zongoránál Josef Wagner foglalt helyet.¹¹⁵ A szonáta neoromantikus stílusban íródott, három tételből áll. A mű kottáját az amerikai Shawnee Press cég adta ki, a szerző állampolgárságán túl valószínűleg ez is oka lehet annak, hogy a jól megszokott olasz, vagy francia zenei szaknyelv helyett minden kifejezés, jelzés angol nyelven olvasható.

Fontos megemlíteni a szerző által beírt tempójelzéseket, minthogy ezt Creston később megváltoztatta. Jean-Marie Londeix esszéi között olvasható az a fontos jegyzet, hogy 1975. február 24-én levelet kapott a szerzőtől, melyben leírja, hogy az első és a harmadik tétel tempóbeírásai kicsit gyorsak lettek, amiért elnézést kér.¹¹⁶ 1978-ban volt egy nagy Nemzetközi Szaxofonverseny a franciaországi Gapben, ahol Paul Creston nyilvánosan javaslatot tett a jelenlévő összes szaxofonos előtt a *Sonata*

¹¹⁵ James C. Umble „, *Jean-Marie Londeix, Master of the Modern Saxophone*, Roncorp Publications, 2000, 209.

¹¹⁶ „The tempo in the first and third movements is a little too fast. It’s my fault, I wrote 126 for the first movement, and 160 for the third. Forgive me.” in James C. Umble „, *Jean-Marie Londeix, Master of the Modern Saxophone*, Roncorp Publications, 2000, 212.

tempóinak megváltoztatására. E szerint ő az első tételt legfeljebb 120-as, a második tételt 60-as, a harmadik tételt 144-es tempóban képzelné el.¹¹⁷

Az előadás módjára vonatkozó beírás az első tételben *With vigor*, melynek jelentése lendülettel, élénken. A tétel 4/4-es, hangneme kezdetben E-dúr, ám a tonalitás a darab folyamán többnyire elmosódott. Az első tételben két téma meghatározó. Az első 12 ütem hosszú, melyből az első tíz nagyon energikus, *forte* dinamikájú, *staccatók*, kisnyújtott ritmusok és hangsúlyok határozzák meg a feszes karaktert. A tizedik ütemben található beírás *calming*¹¹⁸, inkább csak az előadásmód változására utal, bár ez együtt jár egy kevés halkulással, illetve a hangszín is lágyabbá válik. Mielőtt a második téma elindul, az első téma utolsó három nyolcadán kis lassítást kér a szerző, mely három hang hozzá van kötve a következő részhez, mintegy kapócsként, hogy a zenei folyamat zavartalanul áramolhasson tovább. A második téma ellentétben áll az előzővel, sokkal lágyabb karakterű, hosszú kötőívek, triolák és parányzók gondoskodnak jellegéről, többségében halk tíz ütem azonos tempóban. A zeneszerző a tétel folyamán többször jelöli, hogy vissza kell térni az eredeti tempóhoz.

¹¹⁷ James C. Umble „, *Jean-Marie Londeix, Master of the Modern Saxophone*, Roncorp Publications, 2000, 212.

¹¹⁸ megnyugodva

To Cecil Leeson
SONATA
for Eb Alto Saxophone and Piano

PAUL CRESTON, Op.19

Alto Sax

With vigor ♩ = 126

f

10

calming

p

retard slightly in time

increase slightly

20

dim.

p

6. kottapélda Paul Creston: Sonata I. tétel 1-22. ütem

Ezt követően a zongora játssza a második témát a jobb kézben, míg a bal kéz előkészíti az átvezetést, melyet a 27. ütemtől a szaxofon szólamban hallhatunk egészen a 34. ütemig, ahol úgy gondolhatjuk, visszatér a téma, azonban ez csak egy amolyan kétütemes halk megelégedés. A valódi visszatérés a 36. ütemben hallható, egyre erősödő dinamikával, kiegészítve új elemekkel. Az egyetlen pont, ahol határozott zárlatot érzékelünk, a zenei folyamatot lezáró plagális kadencia Desz-dúrban az 56. ütem egy-én, majd a zongora hozza a második témát bal kézben, a felső regiszterben ismét az átvezető rész foszlányait hallhatjuk. A tétel során ez az egyetlen ilyen hosszú szakasz – kilenc ütem –, ahol komfortos tonalitás-érzetünk marad, jelen esetben Desz-dúrban. A 65. ütemtől a szaxofon játssza a második témát,

mely szintén kiegészül, ezáltal hosszabb is lesz, a hangnem itt újra E-dúr. A 71. taktusban lassítás van, majd az ezt követő ütemben egy árnyalatnyival visszafogottabb tempó jön, *a shade slower*.¹¹⁹ A 79. ütem második felétől elindul egy gyorsítással egybekötött *crescendo, increase gradually and regain original pace*,¹²⁰ amely két-negyednyi kiszélesítés után visszavisz az eredeti tempóhoz a 86. ütem elejétől. A 34. ütemtől kezdődő szakasztól a témákra kezdetben jellemző paraméterek már nem érvényesek, mind a karakterek, mind a dinamikai árnyalatok keverednek a különböző zenei gondolatokban, a szerző hol egymásra rakja a témákat, hol kiterjeszti, hol összekapcsolja őket. A 78. ütemtől parányzókkal díszíti a dallamot. Ezek a díszítések nagyon gyorsak és ahhoz, hogy jól hallhatóak, tökéletesen kijátszottak legyenek, virtuóz módon kell kezelni a hangszeret. A parányzók között több is van, mely „nem esik kézre”, tehát több gyakorlást igénylő feladat.

Alto Sax

increase gradually and regain original pace

7. kottapélda Paul Creston: Sonata I. tétel 78-81. ütem

A 86. ütemtől elindul az első téma második felének zenei anyaga, mely háromütemes részekre tagolódik, mígnem a harmadik három ütemben már hallható lesz a legelső téma, kicsit másként, eredeti hangnemben, majd a 95. ütemtől ez vonul tovább nagy ívű dallamokkal, de inkább csak foszlányszerűen. Ez a szakasz a 111. ütemig tart.

A 99. ütemben *fortissimo* dinamikában hallhatunk egy másfél ütemnyi *legato* dallamot, mely szintén az első téma anyagából építkezik, azután elindul egy oktávval mélyebbről ugyanúgy, de másként formálva a hangokat, eljutva a tetőpontig, mely a háromvonalas oktávban éri el csúcát, még hozzá háromvonalas 'G' hangon. Ez hangzó kétvonalas 'B', mely nincs már a szaxofonokon, csak átfújással lehetséges a megszólaltatása. Sigurd Raschèrnál korábban több információt is közöltem ezzel kapcsolatban. A 99. ütemtől kezdődő négy taktus a tétel legnehezebb része technikai szempontból, a 103. ütemben pedig az írott háromvonalas 'G' kijátszása igényel

¹¹⁹ Egy árnyalatnyit lassabban.

¹²⁰ Fokozatosan erősíteni és visszanyerni az eredeti sebességet.

magasabb előképzettséget. A *ff* hangerő és a beírt hangsúly további feladatot ró a játékosra.

8. kottapélda Paul Creston: Sonata I. tétel 99-103. ütem

Végül a tétel befejező részére a 112. ütemtől kerül sor, ahol ismét az első téma második szakaszának elemei jelennek meg, *fortissimo* dinamikában, mely felfokozott hangerő már a 99. ütemtől megfigyelhető. Közben csak öt ütem erejéig kér a szerző kicsit halkabb játékot *less loud*, majd egy *crescendó*val eléri a 112. ütemet, ahonnan – viszonylag tisztán érzékelhető E-dúr hangnemben – már ezzel a kirobbanó energiával éri el az utolsó *fortissimo* tartott hangot, mely egy hangzó kétvonalas 'gisz' hang.

A mű második tétele 5/4-ben íródott, 47 ütem, az előadás-módjára vonatkozó beírás pedig *with tranquility*, nyugodtan. Szerkezete variációs formára utal. A téma a zongorában jelenik meg, lágy hangvétellű, hosszú dallamívek formálják az 1. és a 7. ütem között, ahol hangneme A-dúr. A 8. ütemben belép a szaxofon, ez már az első variáció, ahol A-dúrból Fis-dúrba vándorol a tonalitás. A szaxofonszólam első két és fél üteme teljesen megegyezik a zongora-témában található kezdeti ütemekkel. Mindkét szólamban megtalálható az *expressively* utasítás, melynek jelentése kifejezően. Bár meghatározott hangnemekről beszélünk, a szaxofon írott szólama, csakúgy, mint a zongoráé, előjegyzés nélkül áll. Ellenben a hangok harmada előtt találunk valamilyen módosító jelet. A későbbiekre is ez a fajta írásmód vált jellemzővé.¹²¹ Az első variáció kis lassítást követően lezárul a 14. ütemben két Fis-dúr akkorddal, majd elindul a második variáció, mely a 15. ütemtől a 26. ütemig tart megegyező hangnemben. A szaxofon egy *kvarttal* feljebb indítja a témát. Változás a zongora szólamban, hogy az eddigi akkordikus kíséret helyett a bal kézben megjelenik egy folyamatos *arpeggio*-szerű tizenhatod mozgás, melyet néha

¹²¹ Ez Glazunovnál a zene jellegéből adódóan, még jól láthatóan különböző tonalitásokra utal.

nyolcadok és triolák szakítanak meg – ilyenkor a téma foszlányait, íveit fedezhetjük fel benne. A tétel tetőpontja a második és a harmadik variáció határán lepi meg a hallgatót, rendkívül szenvedélyes, egyre emelkedő dallami és dinamikai elemekkel éri el a kulminációs pontot. A harmadik variáció kezdetén Creston kis kiszélesítést kér, mintegy nyomatékosítva a tetőpont-érzet fontosságát. A módosító jelek ismét állandósulnak, szinte másfél ütemenként új hangnembe kerülünk.

The image displays a musical score for Paul Creston's Sonata II, movement 23-30. The score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues the melodic line with a 'retard.' marking. The third system features a 'f' dynamic and 'a little broad' marking, with a '7' indicating a seventh chord. The fourth system starts at measure 30 and continues the melodic line. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

9. kottapélda Paul Creston: Sonata II. tétel 23-30. ütem

A dallam egy nagyszekunddal magasabban kezdődik, mint az előző alkalommal, E-dúrba érkezünk. A zongora ismét új szerepet kap, sebes akkordfelbontásokkal, harmincketted-szeptolákkal, *arpeggiókkal* színesíti a zenei anyagot. A variáció utolsó három ütemében, mely felfogható *codettaként*, csak a zongora játszik, C-dúrba érkezik meg.

Az utolsó, vagyis a negyedik variáció 13 ütem hosszú és annyiban különbözik a többitől, hogy a zenei anyag itt sokkal mélyebben szól, ereszkedő ívet mutat lefelé, mintegy végleg megnyugtatta a folyamatot, elcsendesítve, magára hagyva a hangokat. Erősíti ebben az utolsó szakasz 41. ütemétől kezdődően négyyszer felhangzó együtemes motívum, mely panaszosan fel-felsőhajt, egyre halkabban, majd az utolsó két és fél ütemben a hangmagasság emelkedésnek indul és egy decima távolságra jut el, mintha végérvényesen elrepülne a messzi távolba. A beírás pedig ezt támogatva a következő, *gradually fading away*.¹²²

A harmadik tétel 286 ütemével a leghosszabb, és egyben a leggyorsabb is, beírása *with gaiety*, mely azt jelenti, vidáman. Rondóformában készült, hét szakaszból áll, melyben három epizód található, A B A C A D A.

Az A rész, vagyis a rondótéma az első 39 ütemet foglalja magába és 2/4-ben íródott. Két nyolcad felütéssel kezdődik, de az embernek inkább 5/8-os és 7/8-os érzete van játék közben, a megannyi hangsúlynak köszönhetően, melyek a metrum természetes súlyrendszerét felborítják, áthelyezve így az ütem-egy érzetét. Eközben a zongora teljesen megbízhatóan nyolcadokat játszik a bal kézben,¹²³ ami elvileg erősíthetné a 2/4-es lüktetést, de mivel a hangsúlyok pontosan azokon a pontokon vannak ahol a szaxofonban, így mégsem tapasztalunk támogatást. A jobb kézben folyamatos tizenhatod-mozgás van az első négy ütemben, ami gyakorlatilag is reprezentálja a 2/4-et, ezért ezen a ponton beszélhetünk egyfajta poliritmiáról. A szaxofonszólamban megannyi parányzó nyomatékosítja tovább a hangsúlyokat, technikai téren komoly feladat elé állítva az előadót,¹²⁴ ahogy már az első tételben is

¹²² fokozatosan elhalva, eltűnve, elenyészve

¹²³ A bal kéz *arpeggio*-szerű nyolcadmenete szinte végigvonul az egész tételen, egyedül a 91. ütemtől a 110. ütemig tartó szakaszban van más, illetve még egy részen a 198-as és a 244-es ütem között. A basszus-szólam eleinte hármás- és kettes-lüktetésű csoportok váltakozásából áll, majd később szabálytalan sorrendben következnek, határozott szinkópa-érzetet közvetítve.

¹²⁴ A tétel elején találjuk a *crisp* beírást, jelentése ropogósan, ami lendületes, energikus játékmódot követel, valamint a hangindításoknak nagyon világosnak kell lenniük.

láthattuk. Itt a gyorsabb tempó, a különböző regiszterekben való előfordulás és a többszöri megjelenés tovább fokozzák a nehézséget.

With gaiety ♩ = 160

10. kottapélda Paul Creston: Sonata, az első két ütem témafoszlányának variált előfordulásai a III. tételben

A 'B' rész a 39. ütemtől a 75-ig tart, ötütemes átvezetéssel kezdődik, ekkor csak a zongora játszik, azután megjelenik a szaxofon mely egy lágyabb karaktert prezentál, sok tartott hanggal, melybe jól beilleszthető a *vibrató*, ezzel is növelve a szakasz érzékenységét. A gyors karakter nem vész el, ám a beírt dinamika itt *piano*.

Újra felcsendül a rondótéma Desz–dúrban, de most a zongoraszólam jobb kezében, a szaxofon pedig ugyanazt a tizenhatod menetet játssza, mint a darab legelején a zongora. A 88. és a 94. ütem között a zongora egyedül játszik, visszatér D–dúrba, majd a rondótéma e–mollban lesz hallható a szaxofonszólamban *fortissimó*ban, ami írott cisz–moll a szaxofonnak. A 100-as ütemtől fokozatosan halkul, a 106-os ütemtől a szaxofon egyedül vezeti át a zenei anyagot a 'C'–részhez. A 110-es ütemben induló epizód H–dúrban van, sokkal líraibb hangvételű, a szaxofon hosszú *legato* dallamíveket játszik nagy triolákkal, eközben a zongora jobb kezében akkordok, bal kézben a visszatért nyolcadmozgás hallható, ám ezúttal hangsúlyok nélkül, jól összekötve.¹²⁵ A szaxofon dinamikája *piano*, közben a dallamív emelkedését és ereszkedését *crescendó*val és *diminuendó*val követi. A 126. ütemben megérkezünk F–dúrba, majd a 138. ütemtől Fis–dúr lesz a hangnem, azután fis–moll, majd a kettő között irizál. A 160. ütemig tartó szakasz utolsó 10 üteme a

¹²⁵ A kottában ez olvasható a 110. ütem alsó zongora szólamában, *well tied (Pedal)*, míg a felső szólam alatt, a *pianissimo* beírás mellett van a *smoothly* bejegyzés, vagyis simán.

kezdőtéma augmentált kivonata. Ezt követően újra a rondótéma hallható Fisz-dúrban. A 180. ütemtől egy még energikusabb, dinamikájában előretörő, áramló rész hallható, *sforzatókkal*, gyakoribb hangsúlyokkal és magas technikai követelményeket támaztó passzázzsal. Ebből a nyolc ütemből valójában az utolsó négy számít legendásan nehéznek és a darab nehézsége nagyjából megfelel a közép-fok felső szintjének. Ennek záró ütemében megjelenik egy tizenhatod kvintola, ami ebben a tempóban már mindenképp tekintélyes sebességűnek számít, így méltán bonyolult feladat a szaxofonosnak.

11. kottapéllda Paul Creston: Sonata III. tétel 190-197. ütem

Ezt követi egy ugyanilyen ritmus, mintegy teret adva egy új szakasznak, mely minden eddiginél karakteresebb, hangosabb és ritmikusabb. Segítségére van a zongoraszólam *pizzicato*-szerű negyedmozgása a bal kézben, valamint az eltolt nyolcadok a felső szólamban. Ez a szakasz már a 'D' epizód és a 206-os ütemtől a 245. ütemig tart. Felütésként gyors, pontos tizenhatod-triolák gondoskodnak a feszes játékmódról, mely nem előkeként funkcionál, bár tempójából adódóan erre is gondolhatna az, aki csak hallgatja a zenét. Az epizód hangneme A-dúr, mely D-dúrrá változik a következő rondótéma indulásával és a tonalitás így is marad a darab végéig.

Itt a zongora játssza a témát a bal kéz folytonos nyolcad ugrásai felett, majd belép a szaxofon, ezzel átveszi a témát, mely a 262. ütemben újra elindul és a 270. ütemig tart. Innen egy *coda* veszi kezdetét, mely 17 ütemen keresztül fokozza a feszültséget párbeszéd formában. Az első négy ütem együtt van, a szaxofon hangsúlyokkal tarkított nyolcad-mozgással halad a basszussal, míg a jobb kéz virtuóz tizenhatod-menetet játszik. Utána négy ütem zongora jön, melyre két ütem szaxofon válaszol, megismételve a zongora két utolsó ütemének dallamát, majd ismét a zongora indul egy egyszólamú, kétütemes tizenhatod menettel felfelé, melybe

belefolyik a szaxofon szintén két ütem erejéig, mely végül egy hosszú tartott hangban állapotodik meg, folyamatosan erősödve addig, amíg a zongora befejezi ritmikus záró ütemeit.¹²⁶

A dinamika picit szélesebb spektrumban jelenik meg, mint Glazunov *Szaxofonversenyében*, itt már találkozhatunk *pp* beírásokkal is, illetve a *fortissimók* igen gyakran fordulnak elő és akár öt-hat ütemen keresztül tartanak. Az első tételben összesen ötször találkozhatunk ezzel a dinamikával, míg a második tételben csak egy ütem erejéig. A harmadik tételben négyszer szerepel, végezetül az utolsó *ff* részt felhangosítja és egy *sfff* beírással találkozunk, mely így a darab lehangosabb része. A mű dinamikájára jellemző, hogy a beírt hangerő általában hosszabban marad azonos, ami *diminuendóval* visz halkabb tartományba, vagy *crescendóval* emelkedik hangosabbra, így támogatva a zenei egységek világos tagolását. Érdekesség, hogy a szerző legtöbbször a *pianót* jelöli, *fortéból* is nagyjából annyi akad, mint *fortissimóból*, viszont *mp* csak egyetlen egyszer fordul elő az egész mű során a harmadik tételben, *mf*-val pedig összesen nyolcszor találkozunk, melyből négy az utolsó tételben van.

Sforzatóból egy van az első tételben és tíz a harmadikban. A másodikba nem írt a szerző, hiszen a tétel nyugodt karaktere meghatározó, így itt hangsúlyokat sem találunk. Az első tételben megfigyelhető, hogy a hangsúlyok elsősorban magas hangokra esnek, melyek általában hosszabban szólnak, így nyomatékositva azokat. Negyedeken, átkötött negyedeken és pontozott negyedeken vannak leginkább hangsúlyok, de néhány esetben előfordul nyolcad-, tizenhatod- és félhangon is. Van egy másfélütemes motívum, mely jó példa ennek bizonyítására. Először a hetedik ütemben tűnik fel és még háromszor tér vissza ugyanezzel a ritmikával, hangsúlyozással. Bár a lépések iránya is ugyanaz, a hangközökben előfordul változás.¹²⁷ Az első tétel 123 ütemében 42 hangsúly fordul elő.

¹²⁶ A zongoraszólam utolsó előtti ütemében találhatjuk a következő beírást, *hold back slightly*, kissé visszatartva, majd az utolsó ütem *in time* jelzése visszazökkenti a tempót az eredeti állapotába, így fokozva az erőteljes befejezést.

¹²⁷ A motívum megtalálható a 7-8., 86-87., 112-113., 116-117. ütemekben. A 112. ütemben a lépés iránya csak az oktávtrés miatt változik meg, mert az előző zenei folyamat záróhangja megegyezik a motívum kezdő hangjával.



12. Kottapélda Paul Creston: Sonata I. tétel 7-8. ütem

A harmadik vidám, élénk tétel, 89 hangsúlyal, melyek sok esetben eltolják a lüktetést.



13. Kottapélda Paul Creston: Sonata III. tétel eleje

6. Alfred Desenclos: *Prélude, Cadence et Finale*

Marcel Mule 26 éves pályafutása alatt (1942–1968), melyet a Párizsi Konzervatórium szaxofon osztályának élén töltött, minden évben megkért egy zeneszerzót – melyek közül sokan barátai, kollégái voltak –, hogy írjon növendékeinek az év végi versenyre egy művet, amit mindenkinek kötelezően elő kellett adni. Magyarországon vizsgának nevezzük az évet lezáró ilyen jellegű előadást, de ott valóban verseny volt és sokat ért az első díj. 1956-ban egy ilyen felkérésre született Alfred Desenclos *Prélude, Cadence et Finale* című műve.

Mule és Desenclos jó barátságban voltak, olyannyira, hogy a szünidőt is gyakran töltötték együtt, családjaik társaságában. Desenclos önmagát nem tartotta elég jónak, így kevés önbizalommal dolgozott. Marcel Mule szerint az a két mű, melyet szaxofonra írt kellő bizonyíték ennek ellenkezőjéről. A szaxofonművész néhány mondat erejéig megemlékezik zeneszerző barátjáról. Sajnálattal említi, hogy viszonylag fiatalon halt meg, így nem állt módjában több művet komponálni.¹²⁸

Alfred Desenclos 1912-ben született a franciaországi Portelben és Párizsban halt meg 1971-ben. Tanulmányait a Roubaix-i Konzervatóriumban kezdte, majd felvételt nyert a Párizsi Konzervatóriumba, ahol a későbbiekben zeneelmélet

¹²⁸ Eugene Rousseau, *Marcel Mule: His life & the Saxophone*, Shell Lake, Wisconsin: Etoile, 1982, Minnesota: Jeanné Inc., 2012, 104-105.

professzorként tevékenykedett. 1942-ben megnyerte a Római Nagydíjat,¹²⁹ amely minden zeneszerzőnek óriási megtiszteltetés volt, 1956-ban pedig Párizs város nagydíját¹³⁰ kapta. Szívesen használta a hagyományos, tonális nyelvezetet, nem rajongott a szerializmusért. Leginkább J. S. Bach, Fauré és Franck művei inspirálták. Összesen 14 opusa van, illetve vannak még filmzenékhez írt partitúrái, amiket azonban nem tartott számon. Adminisztratív feladatai és pedagógiai teendői miatt született viszonylag kevesebb műve. Kerülte az extrém szentimentalizmust, olyan előadókat keresett, akik józan, klasszikus felfogásban adták elő opusait. Szaxofonra komponált művei, *Prélude, Cadence et Finale* (1956) altszaxofonra és zongorára, *Quatuor de saxophones* (1964) szaxofon-kvartettre.

Mivel a mű versenydarabnak készült, szerzője különös figyelmet fordított arra, hogy bizonyos kritériumoknak megfeleljen. A főbb szempontok között volt, hogy a hangszer teljes terjedelmét ki kellett használnia. A kényelmetlenebb alsó regiszterben is szép, lírai dallamok követelik a tökéletes, kiegyenlített játékmódot. Az artikuláció ugyancsak fontos szerepet kapott, hosszú *legato* dallamívek és rendkívül virtuóz *staccatók* is megtalálhatóak benne. Desenclos szvitként értelmezi¹³¹ a háromrészes darabot, mely jól megírt, tökéletesen hangszerszerű mind hangzásban, mind játéktechnikailag.

A *prelűd* jelentéséből fakadóan is a bevezetés fontos feladatát látja el, a tétel előadásmódjára vonatkozó beírás a *grave*, súlyosan. Ez a súlyos, igen lassú kezdés megalapozza a darab elejének kissé ködös, misztikus hangulatát, mely tizennégy ütemen keresztül egyre fokozódik, mígnem átcsap egy új témába. Jean Marie Londeix „hangoló prelűdnek” nevezi ezt a részt.¹³² Ez azért releváns, mert az első négy ütemben, a zongora szólamban a bal kéz végig egy G hangot játszik oktávban. Az első ütem hangzó kis D-n indul, mely a szaxofonon a kis H hang. Ez majdnem a legmélyebb, ez alatt már csak egy fél hang van, amit még kijátszhat egy szaxofonos. Mégis ez a H hang a legnehezebben megszólaltatható az alsó hangok közül. A

¹²⁹ Grand Prix de Rome

¹³⁰ Grand Prix musical de la Ville de Paris

¹³¹ James C. Umble, *Jean-Marie Londeix, Master of the Modern Saxophone*, Roncorp Publications, 2000, 226.

¹³² Londeix improvizációnak, úgynevezett Prelud-fantáziának fogja fel. James C. Umble, *Jean-Marie Londeix, Master of the Modern Saxophone*, Roncorp Publications, 2000, 226.

zeneszerző nem véletlenül kezdte ezzel a megrendelésre készült darabot, ráadásul *piano* dinamikával.

A Monsieur Marcel MULE
Professeur au Conservatoire National

PRELUDE, CADENCE ET FINALE

pour Saxophone Alto et Piano

A. DESENCLOS

The image shows a musical score for Alto Saxophone and Piano, measures 1 through 15. The score is written in 12/8 time and begins with a *Grave* tempo marking and a metronome marking of $\text{♩} = 60$. The Alto Sax part starts with a *p* (piano) dynamic. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines. The score includes various dynamics such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo). There are also performance instructions like *rit.* (ritardando), *rit. molto*, and *espress.* (espressivo). The piece concludes with a *T^o* (Tutti) marking and a *p* dynamic.

14. kottapélda Alfred Desenclos: Prelude, Cadence et Finale 1-15. ütem

A mű 12/8-ban kezdődik a szaxofonnak és az első három ütem mindig a tárgyalt írott H-val indul, majd minden ütemre egyre jobban kitágul hangterjedelme. A harmadik indulásnál már két ütemen keresztül tágítja a zenei folyamatot, míg a következő szakasz már háromütemes lesz, de úgy, hogy a második ütemben végig tizenhatod *kvartolák* segítik a feszültség kibontakozását, mígnem a harmadik ütem első hangja a Fisz”, azaz hangzó kétvonalas A, mely – nem számítva az *altissimo* hangokat – a legmagasabb a szaxofonon. Ez az ütem dallamilag ereszkedő, hogy azután ötödszörre is elindulhasson ugyanaz a dallam H-ról, ezúttal azonban utoljára. Ez alatt a zongorában még mindig csak egy oktávmenet szól, mégpedig ereszkedő kromatikus lépésekben.¹³³ Az ezt követő ütem egy kvinttel feljebb indul és tökéletes transzpozíciója az előzőnek, majd még egy *tritonusszal* feljebb folytatja, de ekkor már teljesen más és zaklatottabb. Végül a 11. ütemre eléri a 14-ütemes bevezetés tetőpontját, ez alatt a zongora veszi át a folyamatos nyolcadmozgásos témát két ütem erejéig, de a másodikra már becsatlakozik a szaxofon is. Érdekes, hogy a zongora triolákat játszik, mert – a szaxofon szólammal ellentétben – a zongora 4/4-ben van lekottázva. Az utolsó két ütem visszaemlékezés-szerűen elindítja a témát utoljára, de kis dallami és dinamikai emelkedés után visszahanyatlik, melyet még egy kis lassítás is fokoz, így készítve elő az új anyag megjelenését, melyet ezúttal a zongora játszik. Kutatásom fő célja, hogy rávilágítsak azokra a változásokra, amelyek a korábbi időszakokban nem voltak jellemzőek a hangszer irodalmában. Ilyenek például a kötések, melyek viszonylag nagy hangközökben fentről le és letről fel is előfordulnak, mégpedig nagyon intenzíven.¹³⁴ Ezt csak megfelelő levegővezetés és tökéletesen flexibilis szájtartás segítségével lehet megvalósítani. Fontos megemlíteni a hangszer terjedelmének tudatos kihasználását az alsó regiszterben is. Egy mély hanggal indul a mű, mely aztán öt alkalommal ismétlődik, ráadásul halkán. Fontos még megjegyezni, hogy ezek a nehéz belépések mindig súlytalan helyen indulnak, ezért puhán, kevés nyelvvel kell indítani. Ez sok gyakorlást igénylő feladat, magas szinten kell uralni hangszerét a játékosnak.

A prelúd következő 26 üteme teljesen új hangvételű, derűsebb motívumokkal tarkított, szándékos hangsúlyt helyezve a triolák és a tizenhatod-csoportok

¹³³ A téma felépítése és tágítása az első nyolc ütemben. 1+1+2+3+1. Ezután moduláció fokozza az előrehaladást.

¹³⁴ A leggyakrabban előforduló nagyobb hangközök: *tritonus*, szűk7, szűk8, n7, k6, n6

egymásutánjára. Színesebbé teszik még a témát a parányzók is. A zongora kezdi ezt a 15. ütemben, *espressivo* (kifejezően), majd a 18. ütem végén átveszi a szaxofon a dallamot egy nyolcad felütéssel, mely nyolc ütemen keresztül fejlődik *pianó*ról *forte*ra, az írott egyvonalas oktávból a háromvonalasba.

Alto Sax

p *espress.*

mf

mf *f*

15. kottapélda Alfred Desenclos: *Prelude, Cadence et Finale* 18-32. ütem

Ezután a zongora veszi át a főszerepet egy kilencütemes visszatéréssel, melyből az első hat ütem a darab elejének szó szerinti visszaidézése. Az utolsó három ütemben pedig előkészíti a szaxofon-kadenciát, mely a szaxofonirodalom egyik legszebb és legfontosabb kadenciája. A 18. ütemtől a szaxofon szólam is 4/4-be megy át és bár nem számít igazán újdonságnak, mégis nehéz jól felépíteni az innen induló nyolc ütemet, folyamatos levegővezetéssel és egyenletes *crescendó*val. Számomra ez a darab egyik legkifejezőbb része, melyet, ha megfelelő hangszínen ad elő a művész, minél puhább, meleg, bársonyos hangon, akkor szívet-lelket betöltő, valóban felfokozott, romantikus zenéről beszélhetünk. Elérkezünk a darab második „tételéhez”, a kadenciához, mely két nagy részből áll, az első a szaxofon kadenciája, a második a zongoráé. A szaxofon-kadencia három különböző részre tagolódik, melyből az első a prelúd középrészének témafejével kezdődik.

CADENCE

Alto Sax

p *ad lib.*

16. kottapélda Alfred Desenclos: *Prelude, Cadence et Finale* kadencia eleje

Bár ez a kadencia egyáltalán nem tartalmaz ütemvonalakat és legjellemzőbb rá a szabadság, mégis megőrzi ritmikus jellegét, mely nélkül nem is igazán lehetne értelmezni a hallottakat. Nagyon lágyan, halkan kezdődik, intenzitása nőtön-nő, kilépve ez által a súlyos, komoly és klasszikus karakterből. Az első rész a negyedik sor végéig tart,¹³⁵ ahol nagy jelentősége van az utolsó nyolcadhoz tartozó *diminuendónak*, ám addig törekedni kell a *forte* hangerő betartására. Ez a kadencia felettébb virtuóz, mely ismét újításnak számít. A második rész teljes egészében harminckettedekből áll, ami természetesen dinamikai és tempóbeli fokozáson is keresztülhalad.

Alto Sax

The musical score for Alto Saxophone consists of six staves. The first staff begins with a whole rest followed by a melodic phrase marked *f* and *rit.*. The second staff features a series of sixteenth-note patterns starting with a *p* dynamic. The third staff continues with similar patterns, marked *poco f*. The fourth staff shows a more complex melodic line with a *f* dynamic. The fifth staff features a melodic line with a *dim.* marking. The sixth staff concludes with a melodic phrase marked *p*.

17. kottapélda Alfred Desenclos: *Prelude, Cadence et Finale* kadencia 4-10.sor

Ugyan *accelerandóra* vonatkozó utasítást nem találunk a kottában, de lévén kadenciáról van szó, az előadás módja a játékoson múlik. Az első rész végének

¹³⁵ Alfred Desenclos, *Prelude, Cadence et Finale*, A.L. 21706, Alphonse Leduc et Cie, Párizs, 1956 A szaxofonszólam második oldalán található kadenciát vettem alapul a részek meghatározásánál. A tagolást éppúgy sorok szerint végeztem, mint az eredeti kottában, azért mert nincsenek ütemszámok, amikre hivatkozni tudnék.

dinamikáját követve lágyan indul az ötödik sor, a harmincketted-csoportok első hangjai a prelúd középrészének első négy hangját hozzák kissé variálva, ami a csoportokon belül egy *oktávval* lejjebb is megjelenik. Ennek megerősítéseként az első hangokon *tenuto* található. Majd az *arpeggiók* megjelenésével megállíthatatlanul előretör a tempó – az előadói hagyományok szerint a hetedik sorra a fokozás következtében, már szinte hatvanegyedeket játszik a szaxofonos –, melynek egy megkomponált lassítás vet véget. Korábban hasonló gyorsaságú, sűrűségű kompozícióval nem nagyon találkozhattunk, bár a harminckettedekből álló passzázs szépen kézre áll, ettől függetlenül eljátszása mindenkinek nemes feladat. A szaxofonra sokáig úgy tekintettek, mint egy éneklő, kifejező hangszerre, amin leginkább szép dallamíveket lehet játszani, s bár az 1930-as évek már nagy áttörést hoztak, az 1950-es évek végképp megváltoztatták a szaxofon iránt érdeklődő zeneszerzők szemléletét. Különösen a francia komponisták kezdték megérteni, hogy micsoda technikai lehetőségek rejlenek ebben az instrumentumban. Ennek egyik fő oka a Marcel Mule által irányított osztály és a zeneszerzők közötti szoros kapcsolat volt.

A kadencia harmadik része a tizedik sor végén kezdődik, karakterét az eddig kötőívekben bővelkedő futamok helyett rövid, konkrét kezdetű hangok jellemzik, először emelkedő, azután ereszkedő dallamokkal. A tempó előrehaladtával a *staccato* hangok egyre könnyedebbé válnak. A nagyobb hangközök azonban kettesével itt is össze vannak kötve, csak úgy, mint a korábban tárgyalt részekben.



18. kottapélda Alfred Desenclos: *Prelude, Cadence et Finale* kadencia vége¹³⁶

A zongora-kadencia a szaxofon kadenciájának jól megkomponált, felépített és kiszélesített vége után robban be, nagyon ritmikusan, energikusan, tempójelzéssel ellátva. Ez is három részre osztható, az első rész jellegzetes ritmusképlete a fináléban is hallható lesz majd mindkét hangszernél. Ebben a kadenciában különböző lüktetésű ütemek találhatóak, ami nagyban meghatározza a szabadság mértékét. Ezt követi egy

¹³⁶ A Leduc kiadás szaxofonszólamában a harmadik oldal első és második sorában található ez a rész.

kissé álmodozóbb rész, melyet sokkal szabadabban lehet megformálni, majd újra visszatér fanfár-szerűen az első téma.

A finálé gyakorlatilag a zongora-kadenciából folytatódik, rendkívül ritmikus, határozott módon. Gyors, virtuóz, dinamikus belépővel indít a szaxofon, a zongora folyamatos párbeszédben van vele, jellemző a *staccato* karakter, aztán néhány ütem múlva a zongora háromszor négy hatvanegyedet játszik, a szaxofon pedig három tizenhatod triolával válaszol. Ez nagyon gyors ebben a tempóban, amit a zeneszerző pontozott negyed egyenlő 84-ben határozott meg. Olyan érzés, mintha a zongora és a szaxofon versenyezne egymással.

The image displays three systems of musical notation for Alto Sax and Piano. The first system is in 12/8 time, featuring triplet eighth notes in the Alto Sax part and sixteenth-note patterns in the Piano part. The second system is in 6/8 time, showing a change in the piano accompaniment with a forte dynamic marking. The third system returns to 12/8 time, continuing the rhythmic interplay between the instruments.

19. Kottapélda Alfred Desenclos: *Prelude, Cadence et Finale*, a *Finale* 6-9. üteme, mely a partitúra 7. oldalán található felső három sor

A zongora szerepe ugyanolyan fontos, mint a szaxofoné és legalább annyira nehéz is. Az ütemmutató folyamatosan változik, 12/8, 9/8, 6/8 követi egymást, nem meghatározott sorrendben. Az energikus ritmikusság hangsúlyok beírásával olykor nyomatékot kap, olykor pedig eltolódik, ami még inkább előre visz. A finálé 19. ütemétől a zongora-kadencia álmódzó ütemei következnek a szaxofonban, de olyan hirtelen, mintha egy másik világba csöppennénk. A dinamika lehalkul, a zongora pedig egész halkan játssza a finálé első témáját, majd hét ütem után a szaxofon is követi. A finálé 35. ütemétől a prelúd közepső témája csendül fel ismét, variálva, kvartolákkal, kvintolákkal díszítve.

Alto Sax

The musical score for Alto Saxophone consists of four staves. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and an *espress.* marking. It features a series of eighth notes with slurs and accents, including two groups of four notes. The second staff continues with a *poco f* marking, showing a transition to a more forceful sound with slurs and accents. The third staff starts with a *pp* (pianissimo) dynamic, featuring a complex rhythmic pattern with slurs and accents, including groups of four and two notes. The fourth staff begins with a *f* (forte) dynamic, showing a powerful, rhythmic passage with slurs and accents, including a group of two notes.

20. Kottapéllda Alfred Desenclos: *Prelude, Cadence et Finale*, a szaxofonszólam 4. oldalán lévő 5-8. sor (a *Finale* 35. ütemétől)

Ez gyönyörű *espressivo* rész, melyet izléses *vibrató*val tehetünk még kifejezőbbé. Tíz ütemen keresztül tart, különböző dinamikai fokozásokkal és hirtelen hangszínváltozásokkal, majd a 11.-ben becsapódik a zongora kadencia elejének ritmikája, visszazökkentve a hallgatót a hangsúlyokkal teli ritmikus világba. Két ütemmel később a szaxofon is játssza ezt a súlyos témát a darab során először és utoljára egy ütem erejéig.

Alto Sax

Piano

21. Kottapéllda Alfred Desenclos: *Prelude, Cadence et Finale, a Finale, partitúra 10. oldalának utolsó sora, plusz egy ütem*

Majd egy tízütemes szaxofonszólo jön, ezt a zongora csak néhány akkorddal támogatja. A darab végéhez közeledve jön a szaxofon számára technikai szempontból legbonyolultabb rész. Ennek az az oka, hogy hangonként, kéthangonként kell lenyomni és felengedni az oktávvtáltót, miközben a hangok is változnak. Ez, ebben a tempóban komoly kihívást jelent.

Alto Sax

22. Kottapéllda Alfred Desenclos: *Prelude, Cadence et Finale, a szaxofonszólam 5. oldal 2. sorának 2. üteme*

Ezt követi egy 11-ütemes zongoraszólo, mely a finálé kezdetét eleveníti fel egy hangszeren. A prelúd 19. ütemében szereplő téma tér most vissza, csak másfél oktávval feljebb és *forte* dinamikával. A fel- és legördülő futamokkal a teljes szabadság érzetét kelti, a tetőpont közeledtét hirdelve. A szaxofonszólam utolsó oldalán „*Un peu lent, puis en accélérant*”¹³⁷ beírás olvasható, melynek jelentősége a

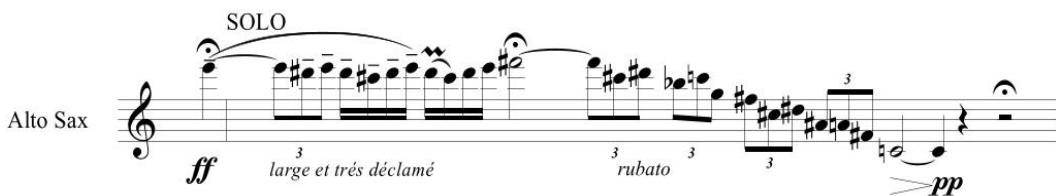
¹³⁷ Kicsit lassabban, majd gyorsítva

még nagyobb fokozás elérése. A szaxofon azt a benyomást kelti, mintha egy ember lamentálna egész lassan, majd egyre indulatosabban, egyre gyorsabban. Ebben segítik az ugráló hangközök, a szűkítettseptim, a nagyszeptim, sőt még a nagynóna is, természetesen kötve.



23. Kottapélda Alfred Desenclos: *Prelude, Cadence et Finale*, a szaxofonszólam 6. oldal 2. sorának utolsó, 3.sorának első üteme

A dinamika három ütemen keresztül *piano*, majd elkezdődik a *crescendó*val egybekötött *accelerando*, ami a kilencedik ütem utolsó negyedén éri el a csúcspontját. Ez egyben az egész mű tetőpontja, magasan szól, behozva ismét a prelúd középrészének már jól ismert foszlányát, melyet a legmagasabb hangon tart ki, immáron *fortissimo* dinamikán.



24. Kottapélda Alfred Desenclos: *Prelude, Cadence et Finale*, a szaxofonszólam 6. oldal 5-6. sorában

A tetőponthoz tartozó zeneszerzői utasítás a következő: „*large et très déclamé*”,¹³⁸ mely egy ereszkedő *rubato* dallammal nyugtatja meg a felborzolt kedélyeket. Eztán már csak egy 11-ütemes befejezés marad hátra, mely a prelúd jól ismert első témáját tartalmazza, finoman, játékosan kezdve, hogy aztán a nyolcadik ütemben kezdődő erősödés elérje végpontját egy háromvonalas 'A'-n – hangzó háromvonalas 'C' –, ami opcionálisan 'Fisz' is lehet – hangzó 'A' –, végül a darab csattanója egy energikus, gyors *staccato* menet, mely a zongorával teljesen egyszerre, *unisono* ér véget.

¹³⁸ Szélesen és nagyon deklamálva

The image shows a musical score for Alto Sax and Piano. The Alto Sax part is in the upper system, and the Piano part is in the lower system. The score is in 9/8 time. The first system shows the Alto Sax part with a melodic line and a fermata, and the Piano part with a complex accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. Dynamics include 'cresc.', 'f', and 'sf'.

25. Kottapélda Alfred Desenclos: *Prelude, Cadence et Finale*, a mű utolsó három üteme

7. Edison Denisov: *Sonate*

Egyisson Vasziljevics Gyeniszov,¹³⁹ 1929-ben született Tomszkban, Oroszországban. Édesapja radiofizikus, édesanyja orvos volt, s bár egyikük sem részesült zenei képzésben, azt szerették volna, ha fiuk zenélni kezd. Szokatlan keresztnevét édesapja Thomas Alva Edison iránti tiszteletéből adta fiának. Eleinte Edik – ahogy a legtöbben hívták Edisont – leginkább a matematika tudományát találta izgalmasnak, csak később kapott kedvet a zenetanuláshoz. Tanult klarinéton, mandolinon, héthúros gitáron, azonban a zeneelmélettudása hiányos maradt. Felvételt nyert a tomszki egyetem matematika-fizika szakára és ezzel párhuzamosan zongora leckéket vett a helyi zenei intézetben. Eközben bepillantást nyerhetett orosz zeneszerzők műveibe. „Különös vonzalmat éreztem az orosz zene iránt. Úgy hiszem, Glinka volt, aki leginkább lebilincselte abban az időben, s akinek a műveit bárki másénál többet játszottam.”¹⁴⁰

¹³⁹ Egyisson Gyeniszov nevét inentől magyar fonetika helyett angol fonetikával írom, mert a forrásanyagokban és az általános használatban is így fordul elő.

¹⁴⁰ „I felt particular attraction to Russian music. I believe it was Glinka who captivated me most at that time and whose works I played more often than anyone else’s.” in Jurij Holopov, Valeria Cenova, *Edison Denisov*, Moszkva, Kompozitor, 1993, angolra ford. Romela Kohanovszkaja, Amszterdam, Harwood Academic publishers, 1995, 2. ford. a dolgozat írója

Folyamatosan őrlődött a matematika és a zene között, végül úgy döntött, elküldi kompozícióit Dmitrij Sosztakovicsnak. 1950-től levelezni kezdtek, majd Denisov Sosztakovics biztatására jelentkezett a moszkvai Zenei Konzervatóriumba. Elsőre nem sikerült, de 1951-ben felvették a Konzervatórium zeneszerzés szakára, melynek később ő maga is tanára lett 1959-től. A 60-as évektől kezdve elsősorban énekhangra komponált, műveinek alapját az orosz népzene adta.

Denisov egy olyan generáció tagja, akik a Sztálin halála utáni időszakban váltak ismertté, és hoztak új áramlatokat az orosz zenébe. Szaxofonra hat darabot írt,¹⁴¹ melyek közül az 1970-ben komponált *Szonáta* című műve altszaxofonra és zongorára egyedülálló módon nyitott új utat a szaxofon-irodalomban az avantgárd kortárs zene előtt. Ez volt az első műve szaxofonra.

Jean-Marie Londeix 1970-ben Kabalevszkij meghívására a Szovjetunióba látogatott, ahol több nagyvárosban is bemutatta a szaxofon lehetőségeit, koncerteket, előadásokat és kurzusokat tartott. Eközben ismerkedett meg Denisovval is, akitől megkérdezte, hogy gondolkozott-e már szaxofondarab írásán. A szerző csak annyit kért, küldjön neki egy kazettát, amire minden olyat felvesz, amit a hangszerén képes megmutatni. Különleges effektusok, szokatlan technikák, hangterjedelem és bármi, amit Londeix fontosnak gondol.¹⁴² Néhány hónap múlva elkészült a mű, egy háromtételű szonáta, melyből az első nyitányként értelmezhető, a második egy monológ szóló-szaxofonra, melyet egy virtuóz harmadik tétel követ. Mindegyik tétel saját zenei nyelvezettel rendelkezik. A darab írása közben még leveleztek *altissimo* technikáról, negyedhangokról és *glissandókról*. Londeix az 1970-es chicagói Szaxofon Világkongresszuson mutatta be a kompozíciót, december 14-én.¹⁴³ Még a

¹⁴¹ *Deux Pièces brèves* (1974) Lev Mihajlov-nak, altszaxofonra és zongorára; *Concerto piccolo* (1977) Jean-Marie Londeix-nek, SATB szaxofonokra (egy játékos) és hat ütősre; *Concerto* (1986-92) brácsára, vagy altszaxofonra és zenekarra; *Quintette* (1991) Cl. & O. Delangle-nak, SATB szaxofon és zongora; *Sonate pour Saxophone Alto et Violoncello* (1994) Cl. Delangle-nak.

¹⁴² 2001 tavaszán részt vettem egy kurzuson a bécsi Zeneakadémia hallgatójaként az intézményben, ahol Jean-Marie Londeix elmesélte a mű keletkezésének történetét, innen az információ. Egész életében fáradhatatlanul dolgozott a szaxofonozás népszerűsítésén, Bordeaux-ban magas szintű oktatói munkát végzett. A kurzus végeztével megkérdezte, hogy honnan érkeztem. Mikor elmondtam, hogy Magyarországról jöttem, elmesélt egy történetet Kodály Zoltánnal kapcsolatban. 1966-ban találkoztak az Egyesült Államokbeli Michigan-ben, ahol Kodály halotta őt játszani. Ezután megígérte neki, hogy komponál egy darabot, amit neki ajánl. Londeix örömmel várta a folytatást, de sajnos zeneszerzőnk a következő évben meghalt. A történetet nem írta le életrajzi könyvében, de egy közös fotó őrzi a találkozás emlékét.

¹⁴³ James C. Umble, Jean-Marie Londeix, *Master of the Modern Saxophone*, Roncorp Publications, 2000, 222.

premier előtt megkérdezte Denisovot a *multifoniák* lehetőségéről a második tételben, mire a szerző örömmel mondott igent.

Denisov művére hatással voltak az orosz klasszikus hagyományok, a népzene, az amerikai dzsessz, japán és nyugat-európai zenei ötletek, melyet sajátos zenei gondolataival tarkított. Személyesen ismerte Pierre Boulezt és Luigi Nonót, kiknek munkássága nagyban befolyásolta zenei gondolkodását. Londeix-szel folytatott levelezésében leírta, hogy az orosz népdalok mellett nagy hatással voltak rá olyan dzsesszmuzikusok, mint Duke Ellington, Miles Davis, Thelonius Monk és Oscar Peterson.¹⁴⁴ A darab Denisov érett időszakából való, amikor a szeriális struktúra, az aleatorikus írásmód, a szokatlan hangszerhasználat, a mikrohangközök, az összetett ritmusszerkezetek, és a punktuális technika¹⁴⁵ is védjegyének számítottak.¹⁴⁶ A két szélső tételben felvillan a 12-fokú szerkesztés lehetősége, valamint mindhárom tételben érezhető időnként Anton Webern és Alban Berg hatása, azonban ha közelebbről vizsgáljuk a 12-fokúságot, a sor nem strukturális alapja a műnek és használata nincs összhangban a dodekafon szerkesztéssel. Londeix könyvében poszt-szeriálistának nevezi Denisovot.¹⁴⁷

Amíg azoknak a hangszereknek, melyeknek több száz éves az irodalmuk, játékosai sokszor el sem jutnak a kortárs zenéig – hiszen megannyi stílus számos kompozíciója közül válogathatnak –, addig a szaxofonosoknak Denisov műve ma már szinte klasszikusnak számít, az azóta eltelt ötven évben íródott művek jó része többnyire bonyolultabb, elsősorban ritmikai és effekthasználati szempontból. Amikor az ember először veszi kezébe a művet, szokatlan kottakép tárul elé. A túl sűrű, kissé kaotikus látvány általában bizalmatlanságot ébreszt a megfigyelőben. Mielőtt valaki tanulni kezdi a *Szonátát*, jó, ha először csak megpróbálja megérteni az első tétel ritmusait. Itt szokatlan ütemmutatókkal találkozunk, például 5/16, 3/16, 6/16, 10/32,

¹⁴⁴ James C. Umble, id. mű, 223.

¹⁴⁵ „A punktuális zene a szeriális zene azon ága, melyben a hangok paraméterei elemsorok formájában rögzítettek. [...] A kifejezés H. Eimertől származik, aki K. Goeyvaerts, K. Stockhausen és P. Boulez szeriális kompozícióira alkalmazta először. [...] A punktuális zene kifejezést és változatait (puktualizmus, pontzene stb.) 1952 után, világosan meghatározott jelentése mellett az atonális zene hallásélményének jelszószerű leírására is alkalmazták. [...]” ’punktuális zene’ szócikk in C. Dahlhaus, H. Eggebrecht, *Brockhaus Riemann Zenei Lexikon* III. kötet, Boronkay A., (szerk.) Zeneműkiadó, Budapest 1985.164-165.

¹⁴⁶ Kolopova, V., *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, „Denisov, Edison”, 1980, 366.

¹⁴⁷ James C. Umble, Jean-Marie Londeix, *Master of the Modern Saxophone*, Roncorp Publications, 2000, 223.

11/32, 9/32, 7/16, 13/32, 14/32, 17/32, 5/32, 9/16, 10/16, 2/16, 7/32, 8/16. Ehhez mérten a ritmusok is komoly analízálásra szorulnak, de ezt követően már gyorsan lehet haladni.

A darab értelmezésének középpontjában sokkal inkább a kontrasztok állnak, – dinamikai szélsőségek, a zenei szövet változásai – mint a harmóniai struktúra. A dinamika a korábbiaktól eltérően nagyon széles palettán mozog, a szaxofonnak nyolc dinamikai szint *ppp-fff*-ig, míg a zongorának tíz lépcső, *pppp-ffff*-ig van a darabba írva. Amíg a korábbi időkben íródott művekben a dinamikai beírások hagytak teret az előadónak – gondoljunk akár csak a barokk művekre, ahol teljes szabadságot élvezett a művész – addig Denisov kompozíciójában teljesen új nyelvezettel találkozunk. A *diminuendónak* és *crescendónak* nincs olyan fontos szerepe, csak akkor, ha a kiinduló hangerőhöz képest új dinamikát kér a szerző, ellenkező esetben csak a hangerőn belüli halkításról, vagy erősítésről beszélhetünk. A dinamika erőteljesen szabályozott, mert egy-egy hangerő szint megszólalásának mindig ugyanolyannak kell lennie. Tehát egy *mf* dinamikának a darab teljes terjedelmében mindig azonosan kell szólnia. Ha megvizsgáljuk a művet, nyolc dinamikai lépcsőt számolhatunk meg, melyeket érdemes külön kigyakorolni és mindenhol ugyanúgy alkalmazni. Ez tulajdonképpen a szeriális szerkesztés egyik síkjára, melyben nem a hangmagasságokkal játszik a szerző, hanem a dinamikával. A hangindítások lehetőségei is megsokszorozódtak, a három tételben összesen nyolc különböző indítási fajtát találhatunk a szaxofon szólamban, de ugyanúgy megfigyelhetjük ezt a zongorában is azzal a különbséggel, hogy a hang létrehozása természetesen más módon történik.

Az első tétel szerkezeti váza egy háromrészes forma, melyet legegyszerűbben ABA_v-sal jelölhetünk. Az első nagy A részben két kisebb egységet találunk. A darab egy háromhangú motívummal kezdődik, mely négyszer tér vissza a tétel folyamán.

Allegro ♩ = 104

26. Kottapélda Edison Denisov: Sonate a háromhangú motívum előfordulásai az I. tételben

Ez a kis motívum mindig egy új rész kezdetét jelzi. A 26. ütemben variáltan jelenik meg, az első A rész második kis egységét nyitja, a 42. ütem a B rész kezdetét, míg a 100. ütem az utolsó A_v egység indulását jelöli. A következő a zakatoló motívum, mely ugyanannak a hangzatnak a repetíciója és a zongorában hallható. A szüneteknek Denisovnál rendkívüli jelentősége van, a leírt hosszúságot mindig pontosan kell betartani. Ebben a tételben megfigyelhető, hogy egyfajta formai válaszfalként működnek a különböző zenei szövetek között, az új anyagot mindig megelőzi egy – akár teljes ütem – szünet, de néha egy bizonyos szöveten belül feszültség-fokozó ritmikai eszközként funkcionál.

The image displays two systems of musical notation for Edison Denisov's Sonata I, measures 8-13. The music is written in 3/16 time. The first system includes a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a complex, rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic line and the accompaniment, featuring dynamic markings like 'f' and 'ff'.

27. Kottapéllda Edison Denisov: Sonate I. tétel 8-13. ütem

Egy újabb szerkezeti elemként megjelenik a harmincketted mozgás, mikor a két hangszer harminckettedeket játszik, csak nem egyszerre, hanem eltolva, egymást kiegészítve, hangmozaikokként.

28. Kottapéllda Edison Denisov: Sonate I. tétel 17-18. ütem

A negyedik és egyben utolsó szövet a „zürzavar”-motívum, mely egy lejegyzett káosz, kívülről hallgatva leginkább improvizatívnak hat, az előadóknak pedig rendkívül áramlóan, de ritmikusan kell együtt játszani.

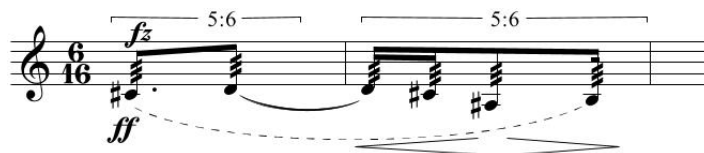
29. Kottapéllda Edison Denisov: Sonate I. tétel 24. ütem

Denisov így nyilatkozik a hasonló részekről: „A zeném időnként hasonlít az improvizációra, de ez ritkán van így. Több részlet kelt ilyen benyomást. Olyan, mint egy megírt *rubato*, de ha valaki gondosan megnézi a partitúrát, észreveszi a ritmusok megtervezett pontosságát.”¹⁴⁸

A következő, „B” rész a 42. ütemtől a 99. ütemig tart. A 49-ben elindul egy fejlődési folyamat, ami a 81-es ütemben éri el csúcspontját. Egy viszonylag új

¹⁴⁸ My music sometimes resembles improvisation, but it is rarely so. There are many fragments that give this impression. It is like a written *rubato*, but if one looks at the score carefully, one notices the calculated rhythmical precision.” Jean-Pierre Armengaud, in *Entretiens avec Denisov*, Editions Plume, Párizs, 1993. in James C.Umble, Jean-Marie Londeix, *Master of the Modern Saxophone*, Roncorp Publications, 2000, 224. ford. a dolgozat írója

komponenssel találkozhatunk a 61. ütemtől, a *frullato*-technikával, melyet legegyszerűbben az 'r' mássalhangzó pörgetésével magyarázhatunk.¹⁴⁹ A 63. ütemben az alsó hangoknál alkalmazza – a hangzó kis oktáv alsó felében –, ami erőteljes, szokatlan, sötét hangzást eredményez, ráadásul *ff* dinamikában.



30. Kottapélda Edison Denisov: *Sonate I. tétel* 63-64. ütem

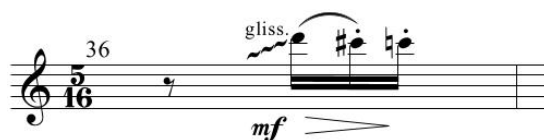
A 65. ütemtől kissé nyugodtabb hangvételen és halkabban folytatja útját a tetőpont felé. A zenei anyag itt változik és ami korábban egy-két ütemes improvizatív beszúrás volt a monoton, zakatoló ütemek között, az most kibontakozik és kilenc, majd újabb nyolc ütemen keresztül jut el a 81-es ütemben található tetőpontra. Mindkét rész tulajdonképpen egy leírt dzsessz-improvizáció, melyből az első egy izgalmasan felépített, jól követhető rögtönzés – a végén *altissimo* hangokkal – mely a hatást fokozva így hivatott a hallgatót még jobban csigázni. A második pedig szintén az alsó regiszterből indulva éri el a csúcspontot hangzó kétvonalas Asz-A trillával, de közben a zenei anyag technikailag nehezebb, jóval gyorsabb, de ugyanúgy felfelé ívelő dallamszerkesztéssel.

Érdekes újítás a tételben az időarányok megjelenése, ami tovább nehezíti a ritmusok értelmezését. Hasonlóan a triolához, egy felső vonalban találhatóak a számarányok – 5:6, 7:6, 5:4, 7:8, 6:4, 9:3, 10:8 – amelyből az első szám mindig a ténylegesen eljátszandó hangértékeket jelenti, melyet a második szám által jelzett időegység alatt kell megvalósítani. Ez mindig az ütemmutató nevezőjéhez aránylik, többszöröse, hányada, vagy ugyanannyi. Ez a zongorában ugyanúgy megjelenik mindhárom tételben, mint a szaxofonban. Lásd előző kottapélda. A 82. és a 99. ütem között a harmincketted mozgás a meghatározó, egymást ingerli, sietteti – *quasi stretto* – a két hangszer. Majd a 100-as ütemben visszatér az A rész a háromtagú motívummal. Ezt megelőzően a 99. ütem ismét teljes egészében szünet, 3/16 értékig, mely a változást készíti elő. A harmadik rész, A_v – szemben az elsővel – lerövidül 18

¹⁴⁹ A *frullato*nak két fajtája van, az egyiket a torokban képezhetjük, (francia „r”) a másik a nyelv segítségével jön létre az 'r' hangzót pörgetve. A nyelv hegye finoman hozzáér a szájjpadlás elülső részéhez. Az első típus kevésbé markáns. A zeneszerzők általában az előadóra bízzák, hogy melyik fajtát alkalmazzák, de előfordul olyan eset is, amikor külön fel van tüntetve a szerző igénye. Lásd még 155. lábjegyzet.

ütemre. A 106. ütemben ismét elindul egy fokozás, melyben mindkét hangszer egyre magasabban játszik, míg végül a szaxofon megáll a hangzó kétvonalas A hangon, *fff* dinamikán és 23/16-on keresztül várja, hogy a zongorával együtt eljusson a végkifejletig. Az utolsó ütemben a zongora több mint hét oktáv hangterjedelemben játszik *ffff* dinamikával. A három tételből ez az első a legoroszosabb az erőteljes ritmusaival, extrém dinamikákkal, disszonáns hangzásával, pillanatnyi káoszaival és az anarchia lehetséges elemeivel.

Megjelenik a *glissando* technika is, melyet Denisov a Londeix-szel való közös munka hatására illesztett a műbe. Első megjelenése a 36. ütemben található, de mindhárom tételben jelen van.



31. Kottapéllda Edison Denisov: Sonate I. tétel 36. ütem

A II. tétel egy szokványosnak nem nevezhető lassú zenei rész. A tempójelzés *lento*, a negyed ütés egyenlő 40-nel. A kotta felett jelölések találhatóak magyarázattal. Azért itt található, mert az első tételben nem szerepeltek a mikrohangközök, csak a második és harmadik tételben fordulnak elő. A használatban negyedhangoknak hívjuk őket és jelölésük szerint negyedhanggal mélyebben, vagy magasabban, vagy háromnegyedhanggal feljebb, vagy lejjebb kell, hogy megszólaljanak, mint eredetileg, módosítás nélkül. Ezeket vagy különleges fogáskombinációkkal, vagy a szájtartás korrigálásával érhetjük el.

A tétel meghatározó momentuma a kezdés, ugyanis az első megszólalás egy, a szaxofon által létrehozott több hangból álló hangzat, melyet *multifóniának* nevezünk. Ugyanúgy, mint a negyedhangoknál, különféle billentyű-kombinációk segítségével és az ajak feszességének változtatásával tudjuk megvalósítani. A leírtak szerint *p* dinamikával kell megszólaltatni a *multifóniát*, azután 5/4 értékig tartani, – nagyjából 8 másodpercig – melyek közül egyik sem egyszerű feladat. Érdekesség, hogy az első tétel utolsó hangja ugyanaz, mint a második tétel első *multifóniájában* a legmagasabb. Ez a tétel két részből áll, AB, melyből az A rész két kisebb egységre tagolható. A kezdő hangzatot követően az első zenei gondolat ugyanúgy a háromhangú motívummal kezdődik, mint az első tétel első ütemében.

II

Lento ♩ = 40

p < > < > *pp* 5:4 5:4 *espressivo*

32. Kottapéllda Edison Denisov: Sonate II. tétel eleje

A harmadik sor közepén ismét megjelenik ez a motívum egy kvinttel lejjebb és kissé színezve, a negyedhangok beékelése miatt. Ezzel indul az A rész második egysége. A B rész az ötödik sor végén kezdődik a hangzó kétvonalas, kitartott H hanggal. Ezt egy elbeszélő rész követi, mely nagyon halk, néhány *crescendónál espressivo* beírással. A modern, 1970 után íródott művekben elterjedt a *vibrato*-technika lényegesen csekélyebb mértékű használata, kivéve az *espressivo* részeknél, ilyenkor a kifejező játék támogatása végett releváns a használata. A szaxofon ezután tremolókat kezd játszani nagyon halkán, de annál sűrűbben. Ebben az esetben leginkább hangszínekről beszélhetünk, nem igazi, konkrét hangzásról. Viszonylag nagy hangközöket kell bejárni a tremoló közben a nagyszekundtól a bővítettkvintig, majd zongorával együtt a kisterctől a nagyszextig. A tételben találunk még *portamentókat* és új színfoltként megjelennek a negyedhangok, melyek a ritmikai eltolásokkal együtt még inkább fokozzák a feszültséget.

A második tétel első kétharmada teljesen szóló a szaxofonnak, a zongora csak az utolsó harmadban csatlakozik. Így azt gondolhatnánk, hogy a szóló rész alatt teljesen szabadon játszhat a szaxofonos, de a hanghosszúságokat és a szüneteket is teljes precizitással kell előadni. Némi szabadság mégis feltételezhető a hallgató szemszögéből, de ezek is lejegyzett változtatások, a hangokat összekötő. nyolcad-, tizenhatod és harmincketted-gerendák grafikus eltorzításával a zeneszerző lassításra, vagy gyorsításra utasítja az előadót.

fpp 9:8 *f*

33. Kottapéllda Edison Denisov: Sonate II. tétel a szaxofonszólam 5. sorának részlete

Nagyon fontos, hogy játék közben érezzük a lüktetést, a folyamat előre haladását, ezért célszerű inkább nyolcad-egységben gondolkodnunk. További érdekesség, hogy nincsenek ütemvonalak, se ütemmutató, így a viszonyítás teljesen egyénivé válik. A dinamikai spektrum itt is nagyon széles, a szaxofonnak *ppp-f*-ig kell játszania, de találunk *sf*-t és *fpp*-t is. A tétel alapvetően nyugodt és csendes hangvételű, olykor mély, meditatív és kifejező. A zongora belépése leginkább egy lágy, pasztellszínű aláfestés hatását kelti *ppp* hangerőn, olykor négyvonalas oktávbeli csilingelésekkel, összemosott, hosszú pedálokkal és legvégül *pppp* dinamikával. A második tétel utolsó hangja a szaxofonnak hangzó A ismét, csak egy oktávval lejjebb, mint az első tétel végén.

A harmadik tétel megállás nélkül következik, hangszerelése egy dzsessz-trió összeállításra – szaxofon, zongora és bőgő – hasonlít, melyből utóbbit a zongora bal keze személyesíti meg. A tételben sokféle dzsessz-karakter jelenik meg, erős ritmikus impulzusok, izoritmia¹⁵⁰, osztinató¹⁵¹, ritmikai anticipációk¹⁵², tercépítkezésű 5-ös, 6-os, 7-es hangzatok¹⁵³, blues-t idéző dallamtöredékek, motívumok.¹⁵⁴

The image shows two systems of musical notation for the 58th measure of the third movement of Edison Denisov's Sonata III. The top system includes a saxophone part with a melodic line featuring triplets and dynamics such as *p*, *mf*, and *ppp*, and a piano accompaniment with chords and triplets. The bottom system continues the piano accompaniment with more complex rhythmic patterns and triplets.

34. Kottapélda Edison Denisov: Sonate III. tétel 58. ütem

¹⁵⁰ Az 52. ütemben, lásd 39. kottapélda

¹⁵¹ 36. kottapélda, az első ütem 12-szer ismétlődik.

¹⁵² 34. kottapélda

¹⁵³ 39. kottapélda az 52. ütemtől az 54. ütem elejéig megtalálhatóak

¹⁵⁴ 35. kottapélda



35. Kottapéllda Edison Denisov: Sonate III. tétel 45. ütem felütéssel

A bal kéz az induláskor azonnal a bőgőt imitálja, ráadásul az előadói utasítás is ezt erősíti, *quasi pizzicato*. Az első nagyobb egység itt kezdődik, mindjárt egy osztinató motívummal, ami a 13. ütemig tart. Az első két ütemben egyedül játszik a bal kéz, majd a harmadikban belép a szaxofon, egy tökéletes 12 hangú sort prezentálva.

Allegro moderato ♩ = 126-132

36. Kottapéllda Edison Denisov: Sonate III. tétel 1-5. ütem

A sor első három hangja megegyezik az első és második tételben is tárgyalt háromhangú motívummal. A tétel tempója *allegro moderato*, s bár ütemmutatója végig 6/4, a stabil metrum-érzetünk még sincs biztonságban. A hangok csoportosítása egy-egy ritmusképleten belül szokatlan, a szerző ütemvonalakon átvágva valósítja meg elképzeléseit, mely alternatív gondolkodásmódra utal. Denisov zenei nyelvezetét nagyban befolyásolja a matematikához fűződő személyes kapcsolata. Lásd 36. kottapéllda 4-5. ütem. A jobb kéz belépésével a 7. ütemben megjelennek akkordok, illetve hármás- és négyeshangzat felbontások. A 20-as ütemben megjelenik a *slap* mint különleges hangindítási technika. A második nagyobb egység a 21. ütemben indul, egy újabb osztinató kísérettel, melynek hangjai

a transzponált alapsorból kerülnek ki. A szerző csak az első hét hangot használja fel nyolcad értékekben és ez ismétlődik sétáló basszusként, ismét a bal kézben.

37. Kottapélda Edison Denisov: Sonate III. tétel 21-22. ütem

Ez a sétáló basszus átvezet a 30. ütembe, de időközben megváltozik, letesz az osztinatóról. A 30. ütemben viszont egy újabb osztinatóra bukkanhatunk, mely az előző hét hang tükör fordítása.

38. Kottapélda Edison Denisov: Sonate III. tétel 30. ütem

A következő fontos szakasz a 43-as ütem második felétől indul, ahol egy párbeszéd veszi kezdetét a két hangszer között. A 45. ütem végén, a zongorában *poco rubato* jelölés olvasható, ami az 53-as ütem első feléig tart, de csak azokra a részekre érvényes, amikor a zongora egyedül játszik. Közben együtt játszanak a szaxofonnal, ezek a részek viszont szigorúan egyszerre indulnak, nagyon ritmikusak, pontosan együtt kell szólnia minden apró momentumnak. Hol szvinges, hol táncos fordulatok teszik izgalmassá ezeket a rövid beszúrásokat. A duó és a szóló zongora részek között mindig van egy pillanatnyi szünet, mely fokozza az együtt kezdések hatását, impulzívva téve a továbbmenéseket. Az 50-es ütem végén elindul egy fokozás, mely az 51-52. ütemek anticipált ritmusainak segítségével, a hangmagasság folyamatos

emelkedésével pattanásig feszül, majd a dallam ereszkedésével együtt kienged az 53. ütem első felére, egy végső *glissandóval* erősítve az érzetet.

39. Kottapéllda Edison Denisov: Sonate III. tétel 52-53. ütem

Még ebben az ütemben elindul a harmadik nagy rész, negyedszerre is az osztinató bevetésével a „bőgő” szólamban. Eközben a jobb kéz, ami akár a gitár szerepét is betölthetné, hiányos alfakivágatokat és egyéb szűkóktávós akkordokat játszik, ezzel is biztosítva a dzsesszes hatást. Az akkordokat olykor tizenhatod-szextola felbontások szakítják meg, mely mozgás a szaxofon szólamban is felbukkan, reagálva egymás folyamataira. Ezzel Denisov ismét improvizatív hatást kelt, mely a darab struktúrájában előremutató, haladva a végkifejlet irányába. A szerző dinamikákkal való játéka továbbra is folyamatos, a hangindítások is állandóan változnak, akárcsak az első tételben, míg végül a *coda* előtt egy óriási tetőpont kialakulását követhetjük figyelemmel.

The image shows a musical score for Edison Denisov's Sonata III, measures 74-75. The score is written for a saxophone and piano. It features complex rhythmic patterns with various time signatures (7:8, 7:6, 8:7, 5:6, 5:4) and dynamic markings (f, ff, espressivo, rall.). The score is divided into two systems, each with a saxophone staff and a piano staff. The first system starts at measure 74 and ends at measure 75. The second system starts at measure 76 and ends at measure 77. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

40. Kottapéllda Edison Denisov: Sonate III. tétel 74-75. ütem

Az ezt követő 10 ütemnyi *coda* rendkívül virtuóz, ismét a tizenhatodszextolákkal dolgozik. Nagyon halkan indul és lépésről-lépésre bontakozik ki egyre jobban és jobban, egyre erősödő dinamikával. A negyedhangok újból szerephez jutnak, majd az utolsó két és fél ütemben megjelenik az első tétel zakatoló motívuma a zongoraszólamban, mialatt a szaxofon ismét hangzó kétvonalas A hangon fejezi be a művet.

Ezek a zenei törekvések, változások Európa-szerte új teret nyitottak a zeneszerzők számára, akik igyekeztek minden esetben kihasználni a rendelkezésükre álló akár hangszeres-, akár komponálási lehetőségeket. A 60-as évektől megjelentek már hasonló technikák, zeneszerzők kísérleteztek új hanghatásokkal, egyik hangszer lehetőségeit próbálták másikon alkalmazni, de teljes tudatossággal Edison Denisov darabja engedett teret a hangszer technikai kibontakozásának, követendő példaként szolgált előadónak, zeneszerzőnek egyaránt és továbbsegítette a szaxofont a kortárs zene új útjaira. Az egész szaxofon-társadalom mérföldkőnek tekinti és nagyon fontos, hogy a darab azóta az alaprepertoár részévé vált.

Összefoglalva a műben előforduló technikákat, megfigyelhetjük, hogy néhány kivételtől eltekintve korábban nem találkozhattunk ilyen effektusokkal, újításokkal. A kivételek közé tartozik a *glissando*, mely a dzsessz-zenében jelent meg először, így ez már létező technikának számít, csakúgy, mint az *altissimo* regiszter használata, mellyel már Glazunov *Szaxofonversenyében* is találkozhattunk. A *frullato*-szerű technika is megjelent már korábban, szintén a dzsesszben, de ott *growl*-ként jelölve.¹⁵⁵ A modern irodalomban külön jelölik a kettőt. Az időarányos lejegyzés, a különféle hangindítások, köztük a *slap*, a szélsőséges dinamika, *multifónia*, negyedhangok alkalmazása, grafikusan ábrázolt gyorsítás, lassítás is új komponensek az eddigiekhez képest. A *slap*¹⁵⁶ egy különleges hangindítási forma, melynek perkusszív karaktere van. Sokszínű lehetőség rejlik benne az erőteljes *marcato* hangindítástól kezdve a nagyon rövid hangokig, de hosszú hang eleje is lehet.¹⁵⁷ A tremoló is megjelenik, mely tulajdonképpen egy továbbgondolt trilla, két hang közötti gyors mozgást jelent, itt a darabban kisterc, tiszta kvint, kissett és nagyszett távolságra lévő hangokon kell sűrűn váltani. Az alábbi táblázatban megfigyelhető, hogy a zeneszerző milyen gyakran használ egy-egy modern technikát, melyik tételben alkalmazza, és milyen kombinációkban fordul elő. Sokszor nem csak egy, hanem két, sőt három technikát is egybeolvaszt, amivel még izgalmasabb hatást ér el. Egy-egy ilyen effektus-kombináció felér egy újabb hanghatással. Az első és harmadik tételben az ütemszámokat jelöltem, míg a másodikban csak a sorokat tudtam feltüntetni, ütemvonalak híján. Érdekeség, hogy a két szélső tétel elejét viszonylag effektusmentesre hagyja. Az elsőben, a 22. ütemben jelenik meg először az időarányos lejegyzés, míg a harmadik tétel első effektusa a 17. ütemben hallható *altissimo* hang.

¹⁵⁵ A *growl* egyfajta toroktremoló, melybe olykor keveredhetnek énekhangok is. „Az afro-amerikai folklór *dirty tone*-jához hasonló intonációs jelenség a hangszeres zenében. Szürcsögő, brummogó effektus, amely különösen a fúvósok játékában fordul elő gyakran.” in Gonda János, *Jazz*, Budapest, Zeneműkiadó, 1979. 510.

¹⁵⁶ F.L. Hemke disszertációjában találtam a *slap*-re vonatkozó korai feljegyzést 1920-as évek végéről, mely szerint az egyesült államokbeli dzsessz-együttesekben alkalmazták. Diszkrétan, sok levegővel próbálták megvalósítani, hogy imitálni tudják a tökéletes vonós *pizzicatót*. Fred L. Hemke, *The early history of the Saxophone*, Wisconsin, 1975. 283-284.

¹⁵⁷ Három fajtája van, a „*standard slap*”, a „*secco slap*” és az „*open slap*”. Marcus Weiss/Giorgio Netti, *The Techniques of Saxophone Playing*, Bärenreiter, Kassel, 2010. 142-143.

MODERN TECHNIKÁK ÉS ÚJÍTÁSOK A NOTÁCIÓBAN	I. TÉTEL	II. TÉTEL	III. TÉTEL
frullato	61.		
glissando	36.	6. sor, 12. sor	53. 65.
időarányos lejegyzés	22. 24. 59. 62. 74-79.	minden sorban	27. 31-32. 34. 36. 52-53.
negyedhang	–	3-7. sorig 9-12. sorig	82. 83.
grafikus „eltorzítás”	–	3-4-5. sor eleje	
multifónia	–	1-2. sor, 9. sor közepe	–
tremolo	–	7-8. sor, 10-11. sor	–
altissimo	72.	–	17.
altissimo+időarányos lejegyzés	73.		44. 75.
glissando+időarányos lejegyzés	40.	7. sor	25. 29. 32-33. 42-43. 65.
frullato+időarányos lejegyzés	63-64.		69. 72.
glissando+frullató	83.		
tremolo+időarányos lejegyzés		7-8. sor találkozása	
grafikus„eltorzítás”+időarányos lejegyzés		3. sor	70. 74.
negyedhang+időarányos lejegyzés		3-7. sor, 9-10. sor 12. sor	69. 82-83.
multifónia+glissando		9. sor	
negyedhang+glissando		6. sor	
slap+glissando			20.
glissando+időarányos lejegyzés+frullato	84.		70. 73.
glissando+slap+időarányos lejegyzés			24. 26. 28.
glissando+negyedhang+időarányos lejegyzés		6. sor vége, 7. sor 10. sor	
slap	-		

1. táblázat Edison Denisov: *Sonate* című művében megtalálható modern technikák és notációs újítások előfordulásai

8. Összegzés

A kutatás során azt a folyamatot kívántam bemutatni, mely a hangszer születésétől kezdve mutatja be a repertoár kialakulásának lépéseit az 1970-ben elkészült szonátaig, melyet Edison Denisov komponált. Érdekes volt elmerülni a számok birodalmában és látni, hogy évtizedről-évtizedre hogyan nő a kompozíciók száma, hogy terjed el a hangszer egyre szélesebb körben. Egy újabb kutatást lehetne végezni, ha az elterjedést földrajzi szempontok alapján is figyelembe kívánnánk venni, hiszen a kettő szorosán összefügg, most azonban erre nem terjedt ki a vizsgálat, csak amennyire a disszertációban szereplő személyeket közvetlenül érinti.

A dolgozat magját az a közel negyvenéves periódus adja, mely az 1930-as években kezdődik, rögtön a dzsessz erőteljes hatása után. A zeneszerzők mindig is úgy alkotnak, ha inspirálja őket valami. Ebben az esetben nagy mozgatórugó volt a híres szaxofonosok jelenléte, akik nélkül a szaxofon-repertoár ma nem lenne ilyen sokszínű. Kapcsolataik, személyes kisugárzásuk jelentősen hozzájárultak a kompozíciók létrejöttéhez, szakmai felkészültségük pedig biztosíték volt a sikerre. Elkezdődhetett egy tartalmas utazás, mely mindig a kor szellemét tükrözve kínálta a zenei lehetőségeket. A művészek felelősségvállalása a koncerteken, a tanításon, és a zeneszerzőkkel való közös munkán keresztül nyilvánult meg és szerteágazó megoldásokat kínált. Nem volt többé kérdés, hogy fennmaradhat-e a hangszer, hiszen repertoárja minden más hangszerénél sebesebben kezdett gyarapodni. A zeneszerzők egyéni hangjukon túl egyre kezdeményezőbbé és kreatívabbá váltak.

Ez alatt a tárgyalt negyven év alatt maga a zene is nagy átalakuláson ment keresztül, így ez az egybeesés is oka volt a robbanásszerű, gyors változásnak. A határok feszegetése elindult minden irányba, a hangszínek, a hangerő, a gyorsaság fokozása, a hangindítások, hangsúlyok, díszítések lehetőségeinek kiterjesztése egyre nagyobb tudást követeltek a játékosoktól. A tempók fokozása és velük együtt a ritmusértékek sűrűsödése, a hangterjedelem bátrabb használata akár az alsó, akár a felső regiszterek tekintetében, a különböző hangindítások számának növekedése a hozzájuk tartozó hanghosszúságokkal szintén jól megfigyelhetőek az általam bemutatott művek során. A dzsessz befolyásáról sem szabad megfeledkeznünk, hiszen számos ponton szólt bele a hagyományos szaxofonozás életébe. Gondoljunk csak a modern technikákra, amelyeket először a dzsesszben kezdtek alkalmazni.

Ahogy a *vibrato* alkalmazása is sokat változott az első megjelenése óta, hiszen átalakult az ízlésvilág, úgy alakultak lépésről-lépésre az általam említett modern technikák is. A disszertációban ennek a folyamatnak a legelejét mutatom be, hiszen Denisov műve nyitott utat ténylegesen a modern zene irányába. Ettől kezdve az előadók és a zeneszerzők is egyre nyitottabbá váltak, hogy kitágítsák tudásukat és lehetőségeiket. Egy teljesen új nyelvezet jött létre, ennek hatására pedig egy teljesen új repertoár látott napvilágot. Mivel elemzésem csak az 1970-ig terjedő időszak anyagát fedi le, ezért a továbbiakban nem áll módomban folytatni ennek kifejtését, de az bizonyos, hogy az azóta eltelt ötven év alatt még nehezebb művek születtek és ezzel egyidejűleg több, kifinomultabb és fejlettebb technikai lehetőség áll rendelkezésünkre. Akár a szakirodalom tekintetében, akár az azóta született kompozíciók tartalmát vizsgálva elmondhatjuk, hogy a szaxofon irodalom a mai napig tud újat nyújtani. A háromévente megrendezésre kerülő Világkongresszuson pedig több száz új művet mutatnak be időről-időre. Ami a hangszer születésekor harminc év alatt ment végbe, az most akár egy év töredéke alatt megtörténik. 1970 óta számos gyakorlati és elméleti kézikönyv született, melyekben a kiterjesztett technikákat tanulmányozhatjuk. Számomra az ezt megelőző időszak alakulása izgalmasabb területnek bizonyult, ezért választottam ennek vizsgálatát. Mivel a szaxofon-repertoár kialakulása, létezése, összetétele és összefüggései mindig is nagyon érdekeltek, rendkívül inspiráló volt kutatómunkát végezni a kezdetektől, hogy miként indult el az irodalom mennyiségi fejlődése. Rengeteg időt töltöttem Adolph Sax ösztönzésére készült műveknek az összegyűjtésével, melyeket haláláig bezárólag kutattam. Legalább ennyi időbe telt a három nagy művész – Marcel Mule, Sigurd Raschèr és Cecil Leeson – számára íródott kompozíciók megtalálása is, melyet azért tartottam fontosnak, mert nem talákoztam olyan forrással, amelyben így egyben összegezve lettek volna. Amit mégis találtam, az hiányos volt, sőt legtöbbször csak néhány zeneszerzőt sorolnak fel a művészek neve mellett. Marcel Mule és Cecil Leeson tekintetében a listát teljesnek vélem, azonban a Sigurd Raschèrnek ajánlottak közül valószínűleg nem sikerült minden művet megtalálnom.

Fontos tény, hogy mind a négy általam választott mű közös munka eredményeként jött létre, az előadók játékkal ösztönözték a komponistákat, sőt többé-kevésbé bele is folytak a munkafolyamatba. A kutatás közben érdekes

összefüggéseket is felfedeztem. Glazunov tanára volt Prokofjevnek és Sosztakovicsnak is. Ők mind a ketten írtak zenekari műveikbe szaxofont, annak ellenére, hogy akkoriban a Szovjetunióban ezt nem nézték jó szemmel. Sosztakovics tanította Denisovot, aki Jean-Marie Londeix felkérésére készítette a *Szonátát*. Jean-Marie Londeix Marcel Mule tanítványa volt, akinek Glazunov a *Quartet* op. 109-et ajánlotta. De vajon, ha Glazunov nem megy Párizsba, megszületnek-e művei? Így, hogy ismerjük a szaxofondarabok keletkezésének történetét nem tűnik túl valószínűnek. Előadóművészek és zeneszerzőnek tehát találkozni kellett. De fontos volt mesternek és tanítványának a hozzáállása is, hiszen az állhatatosságuk, elhivatottságuk nemzedékről-nemzedékre szállt, ugyanolyan példaként néztek fel rájuk nyolcvan évvel ezelőtt is, akárcsak ma. De amiben egészen biztos vagyok, hogy örökre bevonultak a hangszer történetébe, halhatatlanná téve önmagukat és a szaxofont is.

9. Bibliográfia

Ashton, Don, 'In the twentieth century', in: Richard Ingham, szerk. *The Cambridge Companion to the Saxophone*, Cambridge: University Press, 1998, 20-36.

Bate, Philip, 'Ophicleide' in *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*, szerk. Stanley Sadie, London: Macmillan, 1980, 13. kötet, 652 – 654. p.

Berlioz, Hector, *Hector Berlioz emlékiratai I-II, Utazásai Olaszországban, Németországban, oroszországban és Angliában 1803 – 1865*, ford. Faragó László, Budapest: Zeneműkiadó, 1956

Berlioz, Hector, *Grosse Instrumentationslehre*, szerk. Felix Weingarten, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1904

Bornkamp Arno, CD borító ismertető szövege, *Boston-Paris, The Elisa Hall Collection*, Ottavo Recordings: Hague, OTR C30589, 2006

Böhm László, *Zenei műszótár*, Budapest: Editio Musica 1961, 1990.

Cain, Joren, 'The Saxophone Sonatas of Edison Denisov: A Study of Continuity', *The Saxophone Symposium*, 1999, Vol. 24, 1999, 26-40.

Caravan, Ronald L., 'Remembering Sigurd M. Rascher: an individual of profound authenticity' *The Saxophone Symposium*, Vol. 26, 2001, 14-19.

Delangle, Claude, Michat, Jean-Denis, 'The Saxophone today', in: Richard Ingham, szerk. *The Cambridge Companion to the Saxophone*, Cambridge: University Press, 1998, 161-183.

Dryer-Beers, Thomas, 'Influential soloists', in: Richard Ingham, szerk. *The Cambridge Companion to the Saxophone*, Cambridge: University Press, 1998, 37-50.

Copland, Aaron, *Az új zene 1900-1960*, Zeneműkiadó: Budapest, 1973

Gál, György Sándor, *Amerikai Rapszódia*, Budapest: Gondolat, 1971

Gee, Harry, *Saxophon Soloist and their Music, 1844-1985*, Bloomington: Indiana University Press, 1986

Gonda, János, *Jazz*, Budapest, Zeneműkiadó, 1979

Hemke, Frederick L., *The Early History of the Saxophone*, Ph.D.diss., University of Wisconsin, 1975

Honegger, Arthur, *Zeneszerző vagyok*, ford. Oltványi Imre, Budapest: Zeneműkiadó, 1960

Horwood, Wally, *Adolphe Sax 1824-1894, His Life and Legacy*, Baldock, 1992

Helton, Jonathan, 'Edison Denisov's Sonata for Saxophone and Piano: An Analysis for the Performer', *The Saxophone Symposium*, Vol. 25, 2000, 16-38.

Kolopov, Jurij, Cenova, Valeria, *Edison Denisov*, Moszkva, Kompozitor, 1993. angolra ford. Romela Kohanovszkaja, Amszterdam, Harwood Academic publishers, 1995

Kolopova, Valentina, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, szerk., Vol. 5, „Denisov, Edison”, 1980, 366.

Kool, Jaap, *Das Saxophon*, Leipzig: Verlag Erwin Bochinsky, 1931, Frankfurt/M., 1989

Liley, Thomas, 'Invention and development', in: Richard Ingham, szerk. *The Cambridge Companion to the Saxophone*, Cambridge: University Press, 1998, 1-19.

Liley, Thomas, 'Sigurd Raschèr: His Life and Legacy', *The Saxophone Symposium*, Vol. 26, 2001, 1-13.

Liley, Thomas, 'The repertoire heritage', in: Richard Ingham, szerk. *The Cambridge Companion to the Saxophone*, Cambridge: University Press, 1998, 51-64.

Londeix, Jean-Marie, *Hello Mr. Sax!*, Paris: Leduc, 1989

Londeix, Jean-Marie, *Pour une histoire du saxophone, Internationalisation du saxophone et des saxophonistes (1900-1942)*, Vol.II, Sampzon, Delatour France, 2020

Londeix, Jean-Marie, *Saxophon playing Methode*, Paris: Lemoine, 1997

Londeix, Jean-Marie, *150 Years of Music for Saxophone*, szerk., Bruce Ronkin, Cherry Hill, USA: Roncorp, 1994

Lunacsarszkij, Anatolij Vasziljevics: 'A. K. Glazunov munkásságának 40. évfordulója', ford. Katona Erzsébet, in: Lunacsarszkij: *A zene világában. Válogatott cikkek, beszédek, tanulmányok*, Budapest: Gondolat, 1975, 154-162. p.

Maugans, Stacy, 'The History of the Saxophone in St. Petersburg, Russia', *The Saxophone Symposium*, Vol. 26, 2001, 52-74.

Meer, van der John, Henry, *Hangszerek*, ford. Karasszon Dezső, Budapest: Zeneműkiadó, 1988

Milhaud, Darius, *Életem partitúrája*, ford. Justus Pál, Budapest: Zeneműkiadó, 1964

Morris, N. L., *Development of the Saxophone Compositions of Paul Creston*, Kansas City: diss. U. of Missouri, 1996

Nestler, Eric M., 'An Analysis of Alfred Desenclos' *The Saxophone Symposium*, Vol. 21, Nr.3-4, 1996, Vol. 22, 1997, 25-42.

Patrick, Lee, szerk., *The Raschèr Reader*, New York at Fredonia: Daniel A. Reed Library, 2014

Pándi, Marianne, *Maurice Ravel*, Budapest: Gondolat, 1978

Raschèr, Sigurd M., *Top-Tones for the Saxophone*, New York: Carl Fischer, 1941, 1962, 1977

Ronkin, Bruce, Frascotti, Robert, *The Orchestral Saxophonist*, Vol.I-II., Cherry Hill: Roncorp, 1978

Rousseau, Eugen, *Marcel Mule: His life and the Saxophone*, Shell Lake, Wisconsin: Etoile, 1982, Minnesota: Jeanné Inc., 2012

Sosztakovics, Dmitrij, *Testamentum, Dmitrij Sosztakovics emlékei*, szerk. Szolomon Volkov, ford. Pándi Marianne, Budapest: Európa, 1997

Schwinger, Wolfram, *Er komponierte Amerika*, Berlin: Buchverlag der Morgen, 1962

Teal, Larry, *The art of Saxophon Playing*, New Jersey, 1963

Trier, Stephen, 'The professional player: the saxophone in the orchestra' in: Richard Ingham, szerk. *The Cambridge Companion to the Saxophone*, Cambridge: University Press, 1998, 101-108.

Umble, James C., *Jean-Marie Londeix, Master of the Modern Saxophone*, Roncorp Publications, 2000

Van Zoelen, Andreas, 'Saxophone von Adolphe Sax' in *Rohrblatt* 34/1, 2019, 5-10.

Ventzke, Karl /Raumberger, Klaus /Hilkenbach, Dietrich, *Die Saxophone*, Frankfurt/M.: Verlag Erwin Bochinsky, 1979

Weiss, Marcus/Netti, Giorgio, *The Techniques of Saxophone Playing*, Kassel: Bärenreiter, 2010

http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/7/7b/IMSLP306722-PMLP496215-Evette_and_Schaeffer_1898_Instrumental_Catalog.pdf, letöltés dátuma: 2020. 05. 17.

<https://www.boosey.com/cr/music/Giacomo-Meyerbeer-L-Africaine/26058> letöltés dátuma: 2020.06.17.

Képek

1. kép: basszus szaxofon 1877-ből
<http://collections.nmmusd.org/Saxophone/AdolpheSax/7457bass/7457SaxBass.html>
letöltés ideje: 2019.02.23.

2. kép: Alexander Glazunov
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexandr_Glazunov_Bertramka_1928.png,
letöltés ideje: 2021.01.18

10. Függelék

10.1 Darabok Adolphe Sax felkérésére és/vagy idejében

Adolphe Adam (1803-1856)
Le Postillon de Longjumeau-Air – szax szóló
Quintette (185x) – 3 klarinét/ 2 szax

Adriet (18xx-18xx)
Melodie – 8 vagy 10 szax (SSAATTBBs)

Joseph Arban (1825-1889):
Caprice et Variations (1861 A. Sax-nak)
Oberto, Air varié – alt- vagy tenorszax/zg.

Baumann (18xx-18xx)
2.Solo – altszax/zg. (Sax kiadó)
Fantaisie – altszax/zg. (Sax kiadó)

Nazaire Beeckmann (1822-1900)
Concerto Militaire, op.23. (C. Bender-nek) – altszax/zg.
Elégie op. 14/3 (L. Mayeur-nek) – altszax/zg.
Méthode de Saxph.basse; de Saxph.-baryton; Saxph.-Alto; Saxph.-Soprano (1847)
Méthode complète élémentaire et progressive (Átdolgozta és szerkesztette: H Rawson) (1874)
2.Morceau de concert op.17 (1888 P. Segoin-nak) –altszax/zg.
3. Morceau de concert op.27 – altszax/zg.
Souvenir du Chateau de Waterloo, op.21 – altszax/zg.

A. Blancheteau (18xx-xxxx)
Fleur de rosée – air varié, op. 661 (1887) – altszax/zg.

Emile von Bormann (1864-1911)
Frühlingsmärchen – altszax/zg.
Suite im alten Stil – SATB szax.
Valse Impromptu – altszax/zg.

Hippolyte Borrel (1858-1930):
Au bord de l'eau – Fantaisie variée (1893) – altszax/zg.
Sous les tonnelles – Fantaisie (1893) – altszax/zg.

Pierre Bouillon (18xx-1883)
L'Auriole – Fantaise (1884) – altszax/zg.
Diabolino – Air varié – altszax/zg.
Dolcissimo – Air varié (1884) – altszax/zg.
L'Oiseau-mouche – Fantaisie-variée (1883) – altszax/zg.
Papillons – Fantaisie-variée (1885) – altszax/zg.
La Pluie d'Or – Air vairé – Bb szax/zg.

Emile Boussagol (1854-1917) *Duo* – altszax/klar

Victor Buot (1822-1883)
Air Varié sur „Le Carnevale de Venise” (1879) – altszax/zg.
Morceau d'élévation (1880) – altszax/org. v.zg.
Tirolienne variée (1876 L. Mayeur-nek) – altszax/zg.

Léon Chic (1819-1916) *Tirolienne variée* (1861 A. Sax-nak)– altszax/zg.(Sax kiadó)

Charles Joseph Colin (1832-1891)
Airs Italiens – Fantaisie – Bb szax/zg.
Etudes Modernes – Bb szax/zg.
Mélodie – Bb szax/zg.
Ier Solo – altszax/zg.

2. *Solo* – altszax/zg.
3. *Solo*, op.40 (1884) – altszax/zg.
4. *Solo*, op. 44 (1884) – altszax/zg.
5. *Solo* (1886 J. Bertain-nek) – altszax/zg.
- 8 *Solos* – altszax/zg.

Albert Corbin (18xx-1893)

- L'Aurore – Fantaisie mélodique* (1887) – altszax/zg.
Beau soleil d'Espagne – Fantaisie Boléro (1887) – altszax/zg.
Canzonetta – Petite fantaisie (1887) – altszax/zg.
Elégie – Adagio (1887) – altszax/zg.
Fantaisie variée sur un thème original (1890) – altszax/zg.
Le Labrador – Fantaisie variée (1887) – altszax/zg.
Rayon d'or – Fantaisie variée (1884) – altszax/zg.
Tout le long du Rhin – Valse caprice (1890) – altszax/zg.

Napoléon Coste (1806-1883)

- Fantaisie de concert* – 2 szax
Regrets – Cantilène, op.36 (1880) – Bb szax/zg.
 Alphonse-Louis Couleuvrier (1848-1917)
Andante religioso nr.1 (1897) – szopránszax/zg.
Andante religioso nr.2 – altszax/zg.

Jules Cressonnois (1823-1883)

- Fantaisie d'apres Mayeur* – altszax/zg.
Pifférari – SATB (Sax kiadó)
Romance de Proserpine – Trio – 3 szax (Sax kiadó)
Tambourin d'apres Rameau – SATB szax (Sax kiadó)

L. Dassonville (18xx-19xx)

- Elsida la Créole – Fantaisie berceuse concertante* (1895) – altszax/zg.

Jules Demersseman (1833-1866)

- Allegretto Brillante*, op. 46 – altszax/zg.
Ave Maria (1865) – ének/altszax
Chant religieux, op. 45 – altszax/zg.
12 Etudes mélodiques et brillantes (1866)
Fantaisie, op. 32 (1862) – altszax/zg.
Fantaisie pastorale – Bb szax/zg.
Fantaisie pastorale – In Arcadie – Bb szax/zg.
Fantaisie sur un thème original (1860 M. Vuille-nak) – altszax/zg.
Introduction et variations sur „Le Carnival de Venise” – Bb szax/zg.
Sérénade, op. 33 (1862) – altszax/zg.
Solo, op.47 – altszax/zg.
Ier Solo (1865) – szopránszax/zg.
Ier Solo (1865) – baritonszax/zg.
Ier Solo – Allegro et Allegretto (1866 M. Staps-nak) – altszax/zg. (Sax kiadó)
Ier Solo – Andante et Boléro (1866 C. Panne-nak) – tenorszax/zg. (Sax kiadó)

2me solo (1866) – szopránszax/zg.
2me solo – Cavatine (1866) baritonszax/zg.

Emile Durand (1830-1903)
Le biniou – szaxofon szóló
Ière valse, op. 83 – Bb szax/zg.

Hippolyte Escudier (1816-1881)
6 Andantes religioso (1875) – altszax/org. v. zg.
Fantaisie „Carneval de Venise,” op. 7 (1875) – altszax/zg.
Ière fantaisie originale avec variations, op. 3 (1875) – altszax/zg.
3me fantaisie avec thème et variations, op. 46 (1878) – altszax/zg.
4me fantaisie avec variations, op. 55 (1880) szopránszax/zg.
Le chant des vaux, op.48 (1878) – altszax/org. v. zg.
Les premiers pas des jeunes saxophonistes, op. 45 (25 Etüd, 1877)
Nouvelle tablature du saxophone (1878)
Quatuor – Andante – SATB szax/zongora

Caryl Florio (eredeti nevén William James Robjohn) (1843-1920)
Allegro de concert – SATB szax
Introduction, Theme and Variations (1879) – altszax/zkar.
Quintet – 4 szax/zg.

Louis Ganne (1862-1923) *La val fleuri – Mélodie* (1888) – altszax/zg.

Paul Genin (1832-1904)
Air florentin avec variations, op. 65 (1892) – altszax/zg.
Cantilène, op. 64 (1892) – altszax/zg.
Fantaisie sur un air florentin – altszax/zg.
Mélodie avec variations, op. 63 (1892) – altszax/zg.
Moderato, op. 57 – altszax/zg.
Polacca, op. 55 (1887) – altszax/zg.
6 Morceaux, op. 15 (1875) 1) Pastorale 2) Introduction et polacca 3) Variations sur „Malborough”
4) Fantaisie sur „Il pleut bergère 5) Fantaisie sur un thème napolitain 6) Fantaisie sur un thème espagnol - – altszax/zg.
Solo de concours du Conservatoire, op. 13 (A. Sax-nak) – altszax/zg.
Tempo di redowa, op. 56 – altszax/zg.

Emile Jonas (1827-1905)
Prière (1861 A. Sax-nak) – SATB vagy 6 szaxofon – SAATTB
Quatuor (Sax kiadó)
Sextuor – SSAATB szax (Sax kiadó)

Jean-Georges Kastner (1810-1867)
Grand Sextuor (1844) – 6 szaxofon-SAATTBs – (Sax kiadó)
Méthode complète et raisonnée de saxophone – Famille complète et nouvelle d’instruments de cuivre á anche (1862) – (Sax kiadó)

Variations brillantes (1847) – altszax/zg. – (Sax kiadó)

Hyacinthe Klosé (1808-1880)

Daniel d'après E. Depas – Fantaisie chromatique (1869) – altszax/zg.

Le désir d'après Schubert – Fantaisie (1880) – altszax/zg.

Duettino Concertante (1876) - klar/altszax/zg.

25 Daily Exercises for Saxophone

Méthode Complète (1866-1910)

Semiramis – Fantaisie – altszax/zg.

Solo (1858 A. Sax-nak)

Solo (1859 *Escudié-nak*) – alt-vagy szopránszax szóló (Sax kiadó)

La Somnambule – klar/altszax/zg.

Léon Kreutzer: *Ière partie de Quatuor* (1863) – SATB szax (Sax kiadó)

Félix Ligner (18xx-18xx)

Air célèbre de Stradella (1879) – altszax/zg.

Thème Suisse varié – altszax/zg.

Armand Limnander de Nieuwenhove (1814-1892): *Quintette* – SSATB szax (Sax kiadó)

E. Marie: *La Tyrolienne – Air varié* (~1884 L. Mayeur-nek) – altszax/zg.

Octave Mauson: *L'Aveu – cavatine*, op. 60 (1893) – altszax/zg.

Louis Mayeur (1837-1894)

Cavatine du Barbier de Séville de Rossini (1878) – altszax/zg.

Cavatine sur La Lucie de Lammermoor de Donizetti (1869 C. Van Ackere-nek) – altszax/zg.

Don Pasquale de Donizetti – Récréation (1878) – altszax/zg.

10 Duos – 2 szax

1er Duo concertant – 2 altszax

2er Duo concertant – 2 altszax

3er Duo concertant

Fantaisie brillante sur Lucrèce Borgia de Donizetti (1877 P. Mayeur-nek) – altszax/zg.

Ière Fantaisie originale (1877) – baritonszax/zg.

Fantaisie sur Bélisario de Donizetti (1878) – altszax/zg.

Fantaisie sur Cinq-Mars de Gounod (1878) – altszax/zg.

Fantaisie sur des mélodies de Cressonnois (1872) – altszax/zg.

Fantaisie sur Don Juan de Mozart (1872) – altszax/zg.

2me fantaisie sur Don Juan de Mozart (1879) – altszax/zg.

Fantaisie sur Les Noces de Jeannette de Massé (1876) – altszax/katonaszax/zg.

Fantaisie sur les Puritains de Bellini (1878) – altszax/zg.

Fantaisie sur Robert le Diable de Meyerbeer, op. 41 (1877) – altszax/zg.

La Fleurance – Caprice (1885) – altszax/zg.

Grande fantaisie brillante sur „Le Carnaval de Venise” (1869) – altszax/zg.

Grande fantaisie de concert sur La Somnambule de Bellini (1878) – altszax/zg.
Grande fantaisie de concert sur Freyschütz, op. 42 (1878) – altszax/zg.
Grande fantaisie de concert sur Rigoletto de Verdi, op. 42 (1877) – altszax/zg.
Grande fantaisie sur Norma de Bellini, op. 15 (1869) – altszax/zg.
Grande méthode complète de saxophone (1878)
Impromptu SATB szax
Nuevo y Gran método de saxofon (1896)
Polacca – 2 Esz v. 2 Bb szax
Prélude - S-2A-T-B szax (Kvintett)
Quatuor – klar./2 altszax/bariton szax
Récréation sur des motifs de La Favorite (1877) – szopránszax/altszax/zg.
Récréation sur des motifs du Trouvère (1877) – altszax/tenorszax/zg.
Récréation sur La Favorite de Donizetti (1877) – tenorszax/zg.
Rondo Allegretto – 2 Esz v. 2 Bb szax
Rondo Allegro – 2 Esz v. 2 Bb szax
Rondo Polonaise – 2 Esz v. 2 Bb szax
Solo de concert – klarinét v. altszax/zg.

Jean-Baptiste Victor Mohr (1823-1891): *Ière partie de Quatuor* (1864 A.Sax-nak) – SATB szax (Sax kiadó)

Jules Muldermans (18xx-18xx)
Fantaisie brillante (185x) – altszax/zg.
Fantaisie variée – altszax/zg.

Gabriel Pares (1860-1934)
Méthode (1895)
Ier solo de concert (1897) – altszax/zg.
Emile Pessard (1843-1917): *Andantino*, op. 36 (188x L Mayeur-nek) – altszax/zg.

Phoebe Pillevestre (1837-1903)
Duos – 2 szax v. klar./szax
Faune et Bacchante – Duo concertant (1896) – szax/klar/zg.
Idylle bretonne – ob/szax/zg.
Nocturne – Quintette – fl/ob/klar/altszax/baritonszax
Nuit d'été – Réverie (1890) – Bb szax v. Eb szax/zg.
2me Offertoire (1890) – Bb szax v. Eb szax/zg. v. org.

William James Robjohn (1843-1920)
Allegro de Concert – SATB
Introduction, Theme and Variations (1879) altszax/zkar
Quintet – 4 szax/zg.

Joseph-Pierre Sabon (1817-1893)
Autriche et Bohême – Fantaisie – Bb szax/zg.
Les cloches bleues – Trio – ob. v. fl. v. klar./altszax/zg.
12 Études d'après Bochsá
Helvétie – Trio – ob. v. fl. v. klar./altszax/zg.

La Hongroise – Bb szax/zg.
Nocturne – Bb szax/zg.
Noël – Bb szax v. altszax/zg.
Les Pibrochs écossais – Trio – szopránszax/klar. v. ob/zg.

Victor Sambin (1834-1896)

Duo sur 'La Somnambule' de Bellini – 2 szax: szoprán-és tenorszax/zg.
Méthode de saxophone
5 Quatuors brillants SATB szax
30 Récréations musicales (1894) szóló szax

Jean-Nicolas Savari (1786-1853)

Duo – Andante et allegro (M. H. Berthoud-nak) 2szax: szoprán- és altszax, v. tenor- és baritonszax (Sax kiadó)
Fantaisie sur 'Le Freyschütz' (185x A. Aucour-nak) – altszax/zg. (Sax kiadó)
2me fantaisie sur un thème original (Col. Pinard-nak) – altszax/zg. (Sax kiadó)
3me fantaisie sur un thème original (J-B. Singelée) – Bb szax/zg. (Sax kiadó)
Octuor (M. le Ct Marel-nak) 1) Moderato 2) Andante 3) Allegro – 8 szax: SSAATTBB (Sax kiadó)
Quatuor en 4 parties (M. le Gall Mellinet-nak) 1) Allegretto 2) Allegretto quasi allegro 3) Andante quasi adagio 4) Final – SATB szax (Sax kiadó)
Quintetto (M-A. Cambriels-nak) 1) Allegretto 2) Andante 3) Pastorale 4) Final – 5 szax: SSATB (Sax kiadó)
Septuor (Gal Fleury-nak) – 7 szax: SSAATTB (Sax kiadó)
Sextuor (M. le Col. La Piquemal-nak) – 6 szax: SSAATB (Sax kiadó)
Trio en 3 parties (M. G. Kastner-nak) 1) Allegretto 2) Andante 3) Allegro moderato – 3 szax: SAB (Sax kiadó)

Adolphe-Valentin Sellenick (1826-1893): *Andante Religioso* (1861) – SATB szax

Pierre Signard (1829-1901)

Air de Zelmira (1890) – Bb szax/zg.
Cavatine d'Anna Bolena (1888) – altszax/zg.
Cavatine de Mahomet (1885) – altszax/zg.
Cavatine „Il Turco in Italia” (1887) – Bb szax/zg.
Dolcissimo – air varié (1891) – altszax/zg.
Le vieux ménétrier (1892) – szopránszax/zg.
Turco in Italia (1887) – Bb szax/zg.

Jean-Baptiste Singelée (1812-1875) Minden művét a Sax kiadó adta ki először.

Adagio et Rondeau, op. 63 (1859) – tenorszax/zg.
Caprice, op. 80 (1862 M. Elwart-nak) – szopránszax/zg.
Concertino, op. 78 (1861 M. J. Demeur-nak) – altszax/zg.
Concerto, op. 57 (1858 Rumigny tábornoknak) – Bb szax/zg.
Concerto n° 2, op. 58 (1858) – Eb szax/zg.
Duo concertant, op. 55 (1858 G. Kastner-nak) 1) Risoluto 2) Andante 3) Allegretto – 2 szax: szoprán-és altszax/zg.
Fantaisie, op. 50 (185x Gen Fleury-nak) – Bb szax/zg.

Fantaisie, op. 60 (1858 Mme de Cantades-nak) – baritonszax/zg.
Fantaisie, op. 89. (1863 M. Colbain-nek) – szopránszax/zg.
Fantaisie, op. 101 (1864) – tenorszax/zg.
Fantaisie, op. 102 (1864 M. Paulus-nak) – szopránszax/zg.
Fantaisie brillante, op. 75 (1860 M. Mathieu-nek) – tenorszax/zg.
Fantaisie brillante , op. 86. (1862 M. Limnander-nek) – altszax/zg.
Fantaisie pastorale, op.56 (1858 Gen. Maline-nek) – Bb szax/zg.
Fantaisie sur La Siréne op.18
Fantaisie sur 'La Somnambule', op. 49 (185x) Bb szax/zg.
Fantaisie sur Le Pirate, op.15
Fantaisie sur Le Pré-au-Clerc, op.24
Fantaisie sur Les Mousquetaries de la Reine, op.21
Fantaisie sur Le Vol d'Andorre, op.25
Fantaisie sur Lucie de Lammermoor, op.14
Fantaisie sur Robert de Diable, op.16
Fantaisie sur un thème suisse, op.51 (185x) – szopránszax/zg.
1er Quatuor, op. 53 (1858) 1) Andante-allegro 2) Adagio sostenuto 3) Allegro vivace 4) Allegretto – SATB szax
Quatuor, op. 79 (186x) – SATB szax
Solo de concert, op.74 (1860 H. Litolff-nak) – altszax/zg.
2e Solo de concert, op. 77 (1861 M. Sax-nak) – baritonszax/zg.
3me Solo de concert, op. 83 (1862) – baritonszax/zg.
4me Solo de concert, op. 84 (1862 M. Savari-nak) – tenorszax/zg.
5e solo de concert, op. 91 (1863 M. Sellenick-nek) – altszax/zg.
6e solo de concert, op. 92 (1863 M. H. Klosé) – tenorszax/zg.
7e solo de concert, op. 93 (1863 M. C. Sax) – baritonszax/zg.
8e solo de concert, op.99 (1864) – baritonszax/zg.
9e solo de concerto op. 100 (1864) – tenorszax/zg.
Souvenir de Savoie, op. 73 (1860 E. Mareuse-nek) – szopránszax/zg.

Ali ben Soualle (1820~1899)

Caprice (1861) – turcofon v. altszax/zg.
Grande fantaisie variée sur „Lucie de Lammermoor” (1861) turcofon v. altszax/zg.
Le retour – Polka (1866) – turcofon v. altszax/zg.
Souvenirs d'Irlande – turcofon v. altszax/zg.
Souvenirs de Java – turcofon v. altszax/zg.
Souvenirs de Shanghai – Loc-tee-ku-tzin – Air chinois (1861) – turcofon v. szopránszax/zg.

John Philip Sousa (1854-1932)

Belle Mahone (1885 J. Moeremans-nak) – altszax/zg.

Ambroise Thomas (1811-1896)

Deux Chants de l'ancien Perou (1865 O. Comettant-nak) – 3 szax: ATB
Mignon – sélection – Bb szax/zg.

10.2 Marcel Mule számára készült művek

- R. Bariller (1918-1980): *Rhapsodie bretonne*, 1953, altszax./zkar v. zg.
E. Barraine (1910-1999): *Improvisation*, 1947, altszax/zg.
A. Beaucamp(1921-1967): *Tarantelle*, 1946, altszax./zg.
R. Bernier (1905-1984): *Hommage á Sax*, 1958, altszax/zkar v. zg.
L. Beydts (1895-1953): *Romanesque*, 1953, altszax/zg.
E. Bigot (1888-1965): *Prélude et Danses*, 1961, altszax./zkar v. zg.
J.R. Blanc (1907-xxxx): *Aubade et Impromptu*, op.29, 1956, altszax/zg.
P. Bonneau (1918-1995): *Caprice en forme de valse*, 1950, altszax. szóló
Concerto, 1944, altszax/zkar v. zg.
Pièce concertante dans l'esprit jazz, 1944, altszax/zkar v. zg.
Suite, 1944, altszax/zkar v. zg.
R. Boutry (1932-2019): *Divertimento*, 1964, altszax/vonószkar v. zg.
Sérénade, 1961, altszax/zkar v. zg.
E. Bozza (1905-1991): *Aria*, 1936, altszax/zg.
Concertino, 1938, altszax/zkar v. zg.
Etudes caprices, 1944
Improvisation et Caprice, altszax szóló
Pièce brève 1955, altszax szóló
Pulcinella et Scaramouche, op. 53, 1944, altszax/zg.
G. Brenta (1902-1969): *Saxiana*, 1962, altszax/vonószkar/cimb./zg. v. altszax/zg.
Ch. Brown (1898-1988): *Arlequinade*, 1969, altszax./zg.
H. Busser (1872-1973): *Au pays de Léon et de Salamanque*, op. 116, 1943, altszax/zkar v. zg.
P. Capdevielle (1906-1969): *Exorcisme*, 1936, altszax szóló
R. Challan (1910-1978): *Concerto*, 1946 altszax/zkar
M. Constant (1925-2004): *Musique de concert*, 1954, altszax/zkar v. zg.
R. Corniot (1901-1972): *Eglogue et Danse pastorale*, 1946, altszax/ zkar
J.M. Damase (1928-2013): *Concertstück*, op. 16, 1950, altszax/zkar v. zg.
G. Dandelot (1895-1975): *Sonatine*, 1967, altszax/zg.
M. Dautremier (1906-1978): *Tango et Tarantelle*, 1946, altszax/zg.
F. Decruck (1896-1954): *8 Pièces francaises*, 1943, altszax, zg.
Sonate en Ut, 1944, altszax/zg. v. zkar
N. Demuth (1898-1968): *Sonata*, 1955, altszax/zg.
A. Desenclos (1912-1971): *Prélude, Cadence et Finale*, 1956, altszax/zg.
P.M. Dubois (1930-1995): *Divertissement*, 1953, altszax/zkar v. zg.
Concertstück, 1955, altszax/zkar v. zg.
V. Dyck (1882-1943): *1ère Légende hébraïque*, 1936, altszax/zg.
2me Légende hébraïque, 1936, szopránaszax/zg.
J. Francaix (1912-1997): *5 Danses exotiques*, 1962, altszax/zg.
M.F. Gaillard (1900-1978): *Note sobre o Tejo*, 1934, altszax/zg.
I. Gotkovsky (1933-): *Concerto*, 1966, altszax/zkar v. zg.
P. Hasquenoph (1922-1982): *Concertino*, op. 20, 1960, altszax/ vonószkar v. zg.
A. Heck(1878-1947): *Concertino*, op. 41, 1940, altszax/zg.
G. Lacour (1932-2013): *8 Etudes brillantes*, 1963
P. Lantier (1910-1998): *Allegro, Arioso et Final*, 1963, altszax/zg.
L. Laurent: *King-saxo*, 1932, altszax/dzsessz zkar v. zg.

- D. Lazarus (1898-1964): *Sonate*, 1949, altszax szóló
 J. Leleu (1898-1979): *Danse nostalgique*, 1956, altszax/zg.
 P. Letorey (1867-1947): *Papotages*, 1944, altszax/zg.
 E. Lovreglio (1900-1972): *Humoresque*, 1962, altszax/zg.
 M.de Manziarly (1899-1988): *Concertino*, 4 szax/zkar
 E. Marc (1899-1982): *Pierrot et Colombine*, 1945, altszax/zg.
 H. Martelli (1895-1980): *Cadence, Interlude et Rondo*, op. 78, 1952, altszax/zg.
 Trois esquisses, op. 55, 1943, altszax/zg.
 A. Massis (1893-1980): *Six Etudes caprices*, 1954
 P Maurice (1910-1967): *Tableaux de Provence*, 1954-59, altszax/zkar v. zg.
 J. Mazellier (1879-1959): *Fantaisie ballet*, 1944, altszax/zg.
 Quick et Spleen, 1953, altszax/zg.
 M. Meriot (1928-2003): *Le Saxophoniste* (Method), 1964
 R. Monfeuillard (1886-1958): *Deux Pièces*, 1938, altszax/zg.
 Cl. Pascal (1921-2017): *Impromptu*, 1953, altszax/zg.
 Sonatine, 1948, altszax/zg.
 M. Perrin (1912-1996): *Réves*, 1936, altszax/zg.
 P. Petit (1922-2000): *Andante et fileuse*, 1959, altszax/zg.
 P. Pierné (1874-1952): *Prélude et Scherzo*, 1944, altszax/zg.
 Trois Pièces, altszax/zg.
 R. Planel (1908-1994): *Prelude et Saltarelle*, 1957, altszax/zg.
 J. Porret (1896-1979): *Papillons-Caprice*, op. 407, altszax/zg.
 J. Rueff (1922-1999): *Concertino*, op.17, 1951-53, altszax/zkar v. zg.
 J. Semler-Collery (1902-1988): *Fantaisie caprice*, 1965, altszax/zkar v. zg.
 10 études concertantes, 1964, altszax/zg. (ad lib.)
 H. Tomasi (1901-1972): *Ballade*, 1939, altszax/zkar v. zg.
 Concerto, 1949, altszax/zkar v. zg.
 A. Trebinsky (1897-1982): *Concertino*, op. 7, 1945, altszax/vonószkar
 Sonatine, op. 7, 1945, altszax/zg.
 R. Vandelle (1895-1969): *Prélude et gigue*, 1958, altszax/zg.
 M. Vaubourgoin (1907-1983): *6 Petites pièces*, 1951, altszax/zkar v. zg.
 P. Vellones (1889-1939): *Concerto en Fa*, op. 65, 1934, altszax/zkar v. zg.
 H. Villa-Lobos (1887-1959): *Fantasia*, op. 630, 1948, szopránszax/3 kürt/vonószkar
 v. zg.

Marcel Mule felkérésére készült művek a Párizsi Konzervatórium vizsgáira, időrendben (Ezek a művek az előző felsorolásban már szerepelnek.)

- 1943 H. Busser (1872-1973): *Au pays de Léon et de Salamanque*
 1944 P. Pierné (1874-1952): *Prélude et Scherzo*
 1945 E. Marc (1899-1982): *Pierrot et Colombine*
 1946 M. Dautremere (1906-1978): *Tango et Tarantelle*
 1947 E. Barraine (1910-1999): *Improvisation*
 1948 Cl. Pascal (1921-2017): *Sonatine*
 1949 H. Tomasi (1901-1972): *Concerto (I.)*
 1950 J.M. Damase (1928-2013): *Concertstück*, op. 16
 1951 J. Rueff (1922-1999): *Concertino (II-III.)*
 1952 H. Martelli (1895-1980): *Cadence, Interlude et Rondo*, op. 78

A. Trebinsky (1897-1982): *Quatuor*, op. 25, 1956

10.3 Sigurd M. Raschèr-nak ajánlott kompozíciók

H. Badings (1907-1987): *La Malincolia*, 1949, altszax./zg.

W.F. Benson (1924-2005): *Cantilena*, 1954, altszax./zg.

Concertino, 1955, altszax./zkar v. fúvósakar v. zg.

Invocation and Dance, 1960, 2 szax: szopr./alt/ütőhangszerek

J. Bentzon (1897-1951): *Raconto n° 1*, op. 25, 1953, altszax/fl/fg/bőgő

Introduction, Variations and Rondo, 1938, altszax/vonósakar

E. von Borck (1906-1944): *Concerto*, op.6, 1932, altszax/zkar v. zg.

H.D. Brant (1913-2008): *Concerto*, 1941, altszax/zkar v. fl/6klar/tuba/ütők

H.L. Brehme (1904-1957): *Sonata*, op. 25&60, 1932-57, altszax/zg.

R.L. Caravan (1946-): *Jubilate!*, 1982, 8 szax: SSAATTBBs.

Fantasy Piece, 1984, szopr.szax szóló v. klar.

Pastorale for SMR, 1985,

E. Coates (1886-1957): *Saxo-Rhapsody*, 1936, altszax/zkar vagy fúvósakar v. zg.

H.D. Cowell (1897-1965): *Air and Scherzo*, 1961, altszax/kamara zkar v. zg.

Hymn and Fuguing Tune Nr. 18, 1964, 2 szax: SA

I. Dahl (1912-1970): *Concerto*, 1949/53, altszax/fúvószenekar v. zg.

R. D'Alessandro (1911-1959): *Serenade*, op. 12, 1936, altszax v. angolkürt/vonósakar v. zg.

P. Dessau (1894-1979): *Suite*, 1935, altszax/zg.

J.A. Douane (1891-19 xx): *Capriccio*, 1960, altszax/zg.

E. Dressel (1909-1972): *Bagatellen*, 1938, altszax/zg.

Concerto, op. 27, 1932, altszax/zkar v. zg.

Partita, 1965, altszax/zg.

Sonate, 1932, altszax/zg.

W. Eisenmann (1906-1992): *Concertino*, op. 69, 1962, altszax/kamara zkar

Concerto, op. 38, 1937, altszax/vonósakar v. zg.

Duo concertante, op. 33, 1951, altszax/zg.

Movements, op. 68, 1961, altszax/zg.

Nevermore-Ballade, op. 28, altszax/zg.

F. Erickson (1923-1996): *Concerto*, 1960, altszax/fúvósakar v. zg.

J. Eriksson (1872-1957): *Konsert*, 1960, altszax/zkar v. fúvósakar

E. Gates (1914-2006): *Foursome Quartet*, 1957, AATB szaxofon

W.W. Glaser (1910-2006): *Allegro, Cadenza e Adagio*, 1950, altszax/zg.

Canto, 1970, szopránaszax/vonósakar

Concertino, 1935, altszax/zkar

4 Kleine Stücke, op. 8a, 1934, SAAT szaxofon

Kvartett, 1950, altszax/hg./brácsa/cselló

Little Quartet, 1970, altszax/hg./cselló/zg.

3 Pièces, 1981, 11 szax: SSAAAATTBBBs

Quintet, 1964-77, 5 szax: SAATB

3 Sonaten im alten Stil, 1934, altszax szóló

Suite Nr. 3, op. 16, 1935, altszax/vonósakar v. zg.

A.K. Glazunov (1865-1936): *Concerto en Mib*, 1934, altszax/vonósakar

- A.G. Goodman (1920-1999): *Suite*, 1990, szopránszax/altszax/hárfa/bőgő
- R. Grisoni (1922-2012): *Albumblatt*, op. 60, altszax/zg.
Sonatina, op. 64, altszax/zg.
Suite italienne, op. 26, altszax/zg.
- A. Hába (1893-1973): *Partita*, op. 99, 1968, altszax szóló
- W.S. Hartley (1927-2016): *Aubade*, 1985, 6 szax
Chamber Music, 1960, altszax/fl/ob/klar/kürt/fag.
Octet for Saxophones, 1975, 8 szax: SAAATTBBs
The Saxophone Album, 1974, 1 szax: S+A+T+B/zg.
Contra-Piece, 2001 (S. Rascher emlékére) kontrabasszus szax/zg.
- P. Hindemith (1895-1963): *Konzertstück*, 1933, 2 altszaxofonra
- R. Holzmann (1910-1992): *Suite*, 1933, altszax/basszklar/trp/zg.
- K. Husa (1921-2016): *Elégie et rondeau*, 1960, altszax/zkar v. zg.
- J. Ibert (1890-1962): *Concertino da camera*, 1935, altszax/zkar
- B. Israel (1951-1986): *Arioso e Canzona*, 1985, 6 szax: SAATBBs
- W. Jacobi (1894-1972): *Barcarole*, 1964, 2 altszax/zg
Serenade et Allegro, 1961, altszax/zkar v. zg.
Sonata, 1932, altszax/zg.
Skizze, 1932, AATB szax
Niederdeutscher Tanz, 1932, AATB szax
- H. Kaun: (1863-1932): „*Aus den Bergen*”- *Suite*, 1932, altszax/zg.
- E.L. von Knorr (1896-1973): *Chamber Concerto*, altszax/zg./kamarazkar
Introduction für drei Saxophone, 1932, 3 szax: AAT
Sonate, 1932, altszax/zg.
- E. von Koch (1910-2009): *Bagatella virtuosa*, 1978, altszax/zg.
Birthday music for Sigurd Raschér, 1987, 2 altszaxofonra
Cantilena, 1978, opt. Bb hangolású szólóhangszer, kísérettel vagy anélkül
Concerto, 1958, altszax/ vonószkar v. zg.
Dialogue, 1975-77, 2 szax:szoprán- és altszaxofon
Moderato et Allegro, 1981, 11 szax: SSAAAATTBBBs
Monolog n° 4, 1975, szóló szax
- F. Koch (1923-2005): *Concertino* (Raschér-nak és D. Sintának), altszax/zkar v. fúvószkar
- P.J. Korn (1922-1998): *Concerto*, op. 31, 1956, altszax/zkar v. zg.
- J.D. Lamb (1935-): *Concerto „Cloud Cuckoo Land”*, 1970, altszax/zkar
Night music, 1956, szóló szax.
Six barefoot Dances, 1962, 2szax: AA v. TT
Three Antique Dances, 1961, altszax/ütő
- L.E. Larsson (1908-1986): *Konsert*, op. 14, 1934, altszax/vonószkar v. zg.
- W.P. Latham (1917-2004): *Concerto Grosso*, 1960, S.& C. Raschér-nak, 2 szax: SA /zkar
- C. Leonard (1901-1963): *Recitativo and Abracadabra*, 1962, altszax/zg.
- Z. Lukas (1928-2007): *Rondo*, op. 70, 1970
- O. Mácha (1922-2006): *Plac saxofonu*, 1968, altszax/zg.
The weeping of the Saxophone, 1968, altszax/zg.
- F. Martin (1890-1974): *Ballade*, 1938, altszax/ vonószkar/zg/timp. v. zg.
- A. Moeschinger (1897-1985): *Concerto lyrique*, op. 83, 1958, altszax/zkar v. zg.

- S. Osterc (1895-1961): *Sonate*, 1935, altszax/zg.
 R. Palester (1907-1989): *Concertino*, 1938/78, Raschér-nak és D. Pituch-nak, altszax/vonószkár
 A.K. Russel (1932-): *Particles*, 1954, altszax/zg.
 S.E. Tarp (1908-1994): *Concertino*, 1938, altszax/vonószkár
 F. Tull (1934-1994): *Dialogue*, 1987, (S. Rascher 80-ik születésnapjára), 2 szax:AT
 M.W. Turkin (1926-): *Sonata*, 1958, altszax/zg.
 W. Welander (1899-1984): *Arietta*, 1947, altszax/zkar v. zg.
 Due pezzi ur concertino, 1963-64, altszax/zkar
 M.C. Whitney (1909-1984): *Introduction and Samba*, 1950, altszax/fúvószkár v. zg.
 Rhumba, 1949, altszax/fúvószkár v. zg.
 C.A. Wirth (1912-1986): *Beyond the Hills*, 1965, altszax/zg.
 Dark flows the River, altszax/zg.
 David-Triptych, 1978, altszax/fúvósok/ütök
 Idlewood Concerto, 1954, altszax/zkar v. zg.
 Jephta, 1958, 1 szax: S+A/zkar(vonósok/zg/ütök)
 J.C. Worley (1919-1999): *Claremont-Concerto*, 1962, altszax/zkar v. zg.
 Oneonta Quartet, 1970, AATB szax
 Sonata, 1974, altszax/zg.

A Raschér kvartettnek íródott opusok-SATB szaxofonra

Bár S. Raschér csak 1980-ig volt a kvartett tagja, az itt szereplő művek 1987-ig vannak felsorolva. Személyes kapcsolatai a zeneszerzőkkel még jó ideig hatást gyakoroltak az együttes repertoárjának alakulására.

- S. Adler (1928-): *Line Drawings*, 1978
 G.Bialas (1907-1995): *6 Bagatellen*, 1985/86
 J. Boda (1922-2002): *Opus*, 1984
 R. Borel (1944-): *Fugato in F*, 1976
 T. Brandmüller (1948-2012): *Quatuor – Silhouetten*, 1987
 M. Denhoff (1955-): *Gegen-Sätze*, 1984
 Svolgimenti, 1986
 F.Ch. Gerhard (1911-1993): *Fantaisie „Ben venga amre”*, 1970
 G. Roberto (1896-1970): *Quartet*
 W.W. Glaser (1910-2006): *4 Phantasies*, 1982
 R. Grisoni (1922-2012): *Für Sigurd*, op. 60
 W.S. Hartley (1927-2016): *Antiphonal Prelude*, 1984
 Solemn Postlude, 1985, SATB/Org.
 Suite, 1972
 Toccata Concertante, 1984-85, SATB/Org.
 E. Hlobil (1901-1987): *Quartetto*, op. 93, 1974
 M. Karkoff (1927-2013): *Ernst und Spass*, op. 156, 1984
 Reflexionen, op. 160, 1986
 T. Keuris (1946-1996): *Music*, 1986
 E. von Koch (1910-2009): *Cantilena et vivo*, 1978
 Miniatyrer, 1970
 Saxophonia: Concerto, 1976, SATB szax/fúvószkár

N. Le Fanu (1947-): *Moon over the Western Ridge, Mootwinge*, 1985
 Z. Lukas (1928-2007): *Rondo*, op. 70, 1970
 M. Maros (1943-): *Quartet*, 1984,
 K. Meyer (1943-): *Quartet*, op. 65a, 1986
 I. Patachich (1922-1993): *Quartetino*, 1972
 E. Raxach (1932-): *Antevisperas*, 1986
 S-D. Sandström (1942-2019): *Moments musicaux*, 1985
 R. Schollum (1913-1987): *Elegie mit Unterbrechungen*, op. 130, 1985
 R. Starer (1924-2001): *Light and Shadow*, 1977, AATB szax
 E. Urbanner (1936-): *Emotionen*, 1984
 I. Xenakis (1922-2001): *Xas*, 1987

10.4 Cecil Leesonak készült darabok

G. Anderson(1933-2001): *Quartet*, 1968, AATB szax.
 Sarabande, 1966, tenorszax./zg.
 Sonata, 1968, tenorszax./zg.
 A. Bilotti (1906-1963): *Sonata*, 1939, altszax/zg.
 B. Brindel (1912-1997): *Autumnal Meditation*, 1938, altszax/zg.
 Suite, 1938, altszax/zg.
 P. Creston (1906-1985): *Concerto*, op.26, 1941, altszax/zkar v. fúvósakar v. zg.
 Sonata, op. 19, 1939, altszax/zg.
 Suite, 1935, altszax/zg.
 C. Dawson: *Quartet*, 1968, AATB szaxofon
 S. Degastyne (1930-1992): *Quartet*, op. 53, AATB szaxofon
 Suite Rhetaise op. 26, 1961, altszax/2hg/brácsa/cselló
 P. Despalj (1934-): *Concerto*, 1966, altszax/zkar v. zg.
 P.A. Grainger (1882-1961): *Molly on the Shore*, altszax/zg.
 M. Knight (1933-2013): *Concerto*, 1962, altszax/vonósakar
 Quartet No. 1, 1964, AATB szax
 ... *Quartet No. 2*, 1968, AATB szax
 Sonata, 1964, altszax/zg.
 M. Kramer (1907-1993): *Waltz Allegro*, 1938, altszax/zg.
 Ch. Kuhn: *Sonata*, 1969-70, altszax/zg.
 Cl. Lapham (1890-1957): *Concerto in Ab*, altszax/zkar v. zg.
 L. Lunde (1935-2019): *Sonata No. 1*, op. 12, 1959, C. Leeson-nek, B. Minor-nak & J
 Beastman-nek, altszax/zg.
 Sonata-Duet, op. 25, 1967, 2szax: AT
 Sonata, op. 30, 1968, tenorszax/zg.
 Sonata Nr. 2, op. 38, 1970, altszax/zg.
 Suite, op. 11, 1959, SATB v. AATB szax
 Mana-Zucca (1885-1981): *Walla-Kye*, op 115, 1936, altszax/zg.
 E. Moritz (1891-1974): *Concerto*, op. 97, 1939, altszax/zkar
 Quartet, 1962, AATB szax
 Quartet, op. 181, AATB szax
 Quintette, op. 99, 1940, altszax/vonósnégyes
 Sonata No. 1, op. 96, 1938, altszax/zg.
 Sonata No. 2, op. 103, 1940, altszax/zg.

- Sonata No. 1*, 1963, tenorszax/zg.
Trio Sonata, 1963, altszax/hg./zg.
- W. Presser (1916-2004): *Concerto*, 1965, tenorszax/kamarazkar v. zg.
Quartet, 1969, AATB szax
- S. Raphling (1910-1988): *Sonate Nr. 1*, 1945, altszax/zg.
Sonata Nr. 2, 1969, altszax/zg.
- R.W. Sherman (1921-2006): *Sonata*, 1966, tenorszax/zg.
Trio Sonata, 1963, hg./altszax/zg.
Variations, 1961, altszax/angolkürt/zg.
- E. Siegmeister (1909-1991): *Around New York*, 1939, AATB szax
- L. Stein (1910-2002): *Quintet*, 1956, altszax/vonósnégyes
Sextet, 1958, altszax/fl/ob/klar/kürt/fag.
Sonata, 1967, tenorszax/zg.
Suite Quartet, 1962, AATB szax
Trio Concertante, 1961, C. Leesonnek és B. Minornek, klar (v. hg)/altszax/zg.
- B.C. Tuthill (1888-1982): *Concerto*, op. 50, 1965, tenorszax/zkar v. zg.
Quartet, op. 52, 1966, AATB szax
Sonata, op. 20, 1939, altszax/zg.
Sonata, op. 56, 1968, tenorszax/zg.
- D. van Vactor (1906-1994): *Andante et Allegro*, 1972, altszax/vonósnégyes
- J. Weinberger (1896-1967): *Concerto*, 1940/69, altszax/zkar v. zg.
- R. Weinhorst (1920-2010): *Trio Sonata*, 1963, hg/altszax/zg.

Cecil Leeson (1902-1989) művei

- The Basics of Saxophone Tone Production – A critical and Analytical Study*
- Concertino*, 1948, altszax/fúvós- v. kamarazkar.
Concertino, 1957, altszax/fúvós szimfonietta v. zg.
Concerto No.1, 1947, altszax/zkar v. zg.
Concerto No. 2, 1948-60, altszax/zkar v. zg.
Concerto Nr. 3, 1952, altszax/zkar v. zg.
Concerto for Tenor Saxophone, 1960, tenorszax/zkar v. zg.
Sonata Nr. 1, 1953-79, altszax/zg.
Sonata Nr. 2, 1966, altszax/zg.
Three Children's Pieces, 1946, altszax/zg.