10.18132/LFZE.2024.3

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

SZŐLLŐSY ANDRÁS VONÓS KAMARAZENÉJE

G. HORVÁTH LÁSZLÓ

TÉMAVEZETŐ: DR. TIHANYI LÁSZLÓ

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2023

10.18132/LFZE.2024.3

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás IV

Bevezetés V

1. Szőllősy András élete, munkássága 1

2. Szőllősy András kamarazenéje 4

2.1. A vonós kamarazenék 8

2.2. A vonós kamarazene jelentősége a Szőllősy életműben 8

3. A csak vonósokra írt kompozíciók áttekintése 9

3.1. III. concerto 11

3.2. Szőllősy és a sirató. A Tristia, Passacaglia és Addio. 23

3.2.1.Tristia (Maros – sirató) 24

3.2.2. Passacaglia Achatio Máthé in memoriam 31

3.2.3. Addio 39

4.Quartetto per archi 48

4.1 A vonósnégyes műfajról és a nagy elődökről röviden 49

4.2 Az 1988. évben született vonósnégyesek megemlítése 49

4.3 Szőllősy vonósnégyesének keletkezési körülményei, ősbemutatójának és magyarországi bemutatójának története 50

4.4 Az elemzésben használatos fontos kifejezések előmagyarázata 51

4.4.1 Dodekafónia 51

4.4.2 Szeriális zene 51

4.4.3 A Szőllősy-féle tizenkétfokú gondolkodás 52

4.5 Műelemzés az alábbi szempontok alapján 52

4.5.1 Formai elemzés, tételrend 53

10.18132/LFZE.2024.3

4.5.2 Tempó összefüggések 54

4.5.3 Különböző zenei szakaszok bemutatása 55

4.5.4 Különböző zenei anyagok bemutatására egy-egy példa 75

4.5.4.1 Sorok 76

4.5.4.2 Témák 76

4.5.4.3 Zenei anyag 78

4.5.4.4 Zárómotívumok 79

4.5.4.5 Átvezető szakaszok 80

4.5.4.6 Idézetek 81

4.6 Ritmikai változatok és a ritmikai sor 82

4.7 Hangrendszeri áttekintés, a tizenkétfokúság konkrét példái 84

4.8 A vonósnégyes formai táblázata 85

5. Szőllősy egyéni hangszín világa, sajátságos effektusok kialakítása 88

6. Szőllősy és az aranymetszés 91

Összegzés 94

Függelékek 95

Bibliográfia 110

10.18132/LFZE.2024.3

Köszönetnyilvánítás

Ezúton szeretném kifejezni hálámat mindazoknak, akik különböző módokon segítettek ennek a munkának a megvalósításában. Köszönöm Tihanyi László témavezetőmnek a hasznos észrevételeket és a helyes irányba állítást. Köszönöm a beszélgetéseket Dukay Barnabásnak és Rolla Jánosnak. Köszönöm Pauk György visszaemlékezéseit és a rendelkezésemre bocsátott kéziratokat. Köszönöm a családom megértését és biztatását, valamint az Anima Musicae csapatának a helyzethez köthető kitartását. Mindenekelőtt szeretném kiemelten megköszönni feleségem, Borsos Kata áldozatos szerepvállalását, aki nélkül ez a dolgozat nem jött volna létre.

G. Horváth László

Sülysáp, 2023. 10. 29.

10.18132/LFZE.2024.3

Bevezetés

Szőllősy András zeneszerzői munkásságával nem túl terjedelmes, de annál magával ragadóbb, mély mondanivalójú életművet hagyott ránk. Kijelenthető, hogy minden egyes darabjából kirajzolódik a teljesen sajátos, újszerű, mégis tradicionális zenei nyelvezete, melynek különleges ismertetőjegye a többnyire bús, szomorú, de mindenképpen mély érzelmeket és hatalmas belső feszültségeket rejtő gondolatvilág.

Csupán öt olyan kompozícióról tudunk, amelyet tisztán vonósokra írt a szerző, ebből az öt műből kettő vonós kamarazenekari apparátust kíván. Az első ilyen alkotás, amellyel egyúttal mind a magyar, mind az európai komolyzenei életbe berobbant, az 1968-ban komponált és még ezen év december 13-án Bécsben bemutatott III. concerto, amely az 1970. évi párizsi Tribune Internatonale des Compositeurs verseny I. díját nyerte el. A vonós kamaraegyüttesre írott darab Sándor Frigyes és a Liszt Ferenc Kamarazenekar felkérésére született. Majd 15 év telt el a következő, szintén vonós kamarazenekaros apparátusú mű, a *Tristia* megírásáig. Az 1983-ban keletkezett kompozíciót a belső gyász, a zeneszerző barát, Maros Rudolf elvesztése ihlette. Az eddig többnyire felkérésekre komponáló szerzőnek ez az első vonós műve, amely egy általa mélyen tisztelt kollégának és barátnak állít emléket. Ezt követi ismét egy felkérésre komponált mű: az 1988-ban megírt és 1989 júliusában bemutatott Quartetto per archi a holland Orlando Quartet felkérésére született. Élete végén még két siratót írt vonósokra: az 1997-es *Passacaglia Achatio Máthé in memoriam*, valamint az utolsó befejezett mű, a 2002-ben komponált *Addio Georgii Kroó in memoriam* című műveket ismét a gyász, a siratás és a búcsú ihlette.

A Szőllősy életműben helyet kapó öt tisztán vonóskompozíció számszerűen ugyan nem domborítja ki a vonós művek jelentőségét, ha megvizsgáljuk azonban, hogy három igazi siratója gyászzenéje – melyek nem megrendelésre készültek – mind csak vonósokon szólalnak meg, akkor érezhetjük, hogy az amúgy is mindig bús hangvételű szerző számára különös jelentőséggel bírt e hangszercsoport. Az első átütő sikert hozó kompozíció (III. concerto) és az utolsó befejezett mű (*Addio*) rengeteg közös vonásával (például harangeffektus) mintegy keretbe zárja a szerző életművét: mély érzelmeket kifejező vonós művei Szőllősy munkásságát és életfilozófiáját egyértelműen tükröző kiemelkedő alkotásai.

10.18132/LFZE.2024.3

10.18132/LFZE.2024.3

1. Szőllősy András élete, munkássága

Szőllősy András 1921. február 27-én született Erdélyben, a Déva melletti Szászvároson (Orăștie, Bros). 1926-ban a család Kolozsvárra (Cluj) költözött. Az elemi és gimnáziumi tanulmányait a református kollégiumban végezte. Szőllősy így vélekedik erről az időszakról: „A református Collegium, ahova jártam, a maga módján kitűnő iskola volt. Ez a tizenkét Kolozsváron eltöltött év életem egyik legfontosabb meghatározója volt.” [1]

Zenei tanulmányait Csipkés Ilonánál kezdte el, akiről így vall a szerző:

> Ezek az órák mindent magukban foglaltak, ami egy gyermek széles látókörű zenei neveléséhez szükséges: hallásképzést, összhangzattant, formatant, s a zenetörténetnek azokat az elemeit, amelyet egy hat-nyolc éves gyermek is érdeklődéssel tud elsajátítani. Különleges pedagógiai érzékkel tanított, mindig azt téve elém, ami korom szerint a legalkalmasabb volt arra, hogy lelkesedjem a zenéért.[2]

Amikor középiskolai tanulmányainak befejeztével 1939-ben Kolozsvárról Budapestre jött, még nem döntött a zeneszerzői pálya mellett. A Pázmány Péter Tudományegyetem magyar–francia szakára iratkozott be, ahol 1943-ban doktori fokozatot szerzett *Kodály művészete* című disszertációjával, a Zeneakadémián pedig zeneszerzést tanult. Az 1940-ben nyugalomba vonuló Kodály Zoltán csak egy évig volt Szőllősy mestere, a második tanévtől Siklós Albert volt a tanára. Siklós azonban a rákövetkező évben meghalt, így Szőllősy utolsó zeneakadémiai évét Viski János növendékeként végezte el.[3]

A főiskola elvégzése után, 1947-től 1948-ig ösztöndíjjal Goffredo Petrassi növendékeként képezte tovább magát a római Accademia di Santa Cecilián. Erről az időszakról így nyilatkozik az idős szerző: „Közvetlenül a háború után ösztöndíjat kaptam Rómába, s ott egy évig Petrassi mesteriskolájába jártam. Róma szintén óriási hatással volt rám. Nem is elsősorban zenei tekintetben, bár Petrassi mellett hihetetlenül kitágult a zenei látóköröm, hanem főként a gondolkodásomat alakította át.”[4]

A háború után kezdett publikálni, kezdetben zenekritikai írásai jelentek meg Debrecenben a *Magyarok* című folyóiratban.[5] 1950 és 1991 között a Zeneművészeti Főiskola tanára, ahol Szabolcsi Bence és Bartha Dénes mellett asszisztált a hazai

[1]Kárpáti János: *Szőllősy András.* (Budapest: Holnap Kiadó, 2005). 9-11.
[2]I.m., 11-12.
[3]I.m., 16.
[4]I.m., 24.
[5]I.m., 31.

10.18132/LFZE.2024.3

zenetudományi tanszék alapításánál. 1953-ban jelent meg Kodály műjegyzéke, 1955-ben Bartók nagy bibliográfiáját, 1956-ban teljes, kronológiai sorrendbe rendezett műjegyzékét adta közre, 1960-ban Arthur Honeggerről írt könyvet.[6]

Az 1960-as évektől kezdve zeneszerzőként is aktívabbá vált. 1964-ben született meg *Tre pezzi per flauto e pianoforte* című műve, melyet Severino Gazzelloni Darmstadtban, Madridban és Velencében is bemutatott.[7] Nemzetközileg is jelentős sikereket ért el az 1969-ben bemutatott, Sándor Frigyes és a Liszt Ferenc Kamarazenekar felkérésére írt III. concertóval, amellyel 1970-ben Párizsban első díjat nyert a rádiótársaságok nemzetközi Tribünjén.[8] A IV. concertót 1970-ben Sándor János és a Győri Filharmonikus Zenekar megrendelésére komponálta. 1972-ben két nagyzenekari művet alkotott, a *Trasfigurazioni* a huszonöt éves Rádiózenekar számára, a *Musica per orchestra* a főváros megrendelésére, Pest, Buda és Óbuda egyesítésének századik évfordulója alkalmából íródott. 1973-ban a *Musica concertantét* a Mihály András vezette Budapesti Kamaraegyüttes számára, a *Preludio, adagio e fuga* című művét a Dresdener Staatskapelle felkérésére komponálta. Az 1975-ben keletkezett *Lehellet* (V. concerto) a Magyar Rádió megrendelésére, Lehel György ötvenedik születésnapjának alkalmából íródott.[9] Szőllősy az alkalmazott zenék tekintetében is aktív volt: 1954 és 1977 között harmincegy filmhez, tizenhét színpadi darabhoz és tizennyolc rádiójátékhoz komponált zenét.

Munkássága

„Ne várj se ars poeticát, se receptet. Az egyik túl magasztos, a másik túl cinikus. Persze az utóbbi rosszabb, több is van belőle."[10] Talán ezzel a Szőllősy idézettel tudjuk legkonkrétabban jellemezni a szerző munkásságát. A minden téren maximalista alkotónak – aki az utókor számára túlságosan is szigorúnak tűnik önmagához – élete első felében megírt és eldobott darabjai közt találunk mély mondanivalót rejtő műveket. Ezt támasztja alá például az 1947-ben szólóhegedűre írott szonátája, amellyel Goffredo Petrassi zeneszerzés osztályába jelentkezett a római Accademia di Santa Ceciliára. A rendkívül önkritikus zeneszerző azonban a művet – csaknem valamennyi fiatalkori alkotásához hasonlóan – évtizedeken át nem engedte nyilvánosság elé. A mintegy tizenegy perces

[6]I.m., 34-35.
[7]I.m., 36-38.
[8]I.m., 39.
[9]I.m., 42.
[10]I.m.,

10.18132/LFZE.2024.3

Szólószonáta bemutatójára 2006-ban, a Magyar Rádióban került sor Barta Mihály előadásában.[11]

Szőllősy mind zenetudósi, mind zeneszerzői pályafutása során kivételesen fontos munkákat hagyott hátra az utókor számára. Elég, ha csak a Bartók műveinek könnyen kezelhető és számos nyelvre lefordított azonosító jegyzékére gondolunk, de szinte minden zenei területen kiemelkedően aktív volt. Zenei írásai, kritikái rendkívüliek, zenetörténet órái magával ragadóak voltak. Zeneszerzői munkássága a 60-as években bontakozott ki és az 1968-ban megírt III. concertóval ért révbe. Ettől kezdve tartjuk számon darabjait, s kerül túlsúlyba alkotói pályáján a zeneszerzői tevékenység. Komponálás mellett már csak a tanítást tartotta meg, utolsó nagy publikációja Bartók Béla műveinek jegyzéke (Bibliographie der Werke Béla Bartóks, 1972, magyarul 1976).[12] Ezt követően írja meg nagyzenekari műveit (*Trasfigurazioni*, *Musica per orchestra*, *Musica concertante*, Preludio, Adagio e Fuga, *Sonoritá*, *Lehellet*) majd legfontosabb vokális műveit (*In Phariseos*, *Planctus Mariae*, *Fabula Phaedri*, *Miserere*, *Töredékek*), és végül a kamarazene felé fordul.[13] Mindeközben állandó megrendelésekkel látják el, folyamatosan komponálja a színpadi műveket, mindenféle kísérőzenékez filmekhez és tévéjátékokhoz, rádiójátékokhoz, színművekhez.[14] Hihetetlenül aktív zenei pályafutása során felsejlik, hogy amikor belső késztetésből komponál, szívesen fordul a kamarazenéhez és azon belül is a vonósokhoz.

[11]Barta Mihály az 1973-as budapesti Szigeti József Nemzetközi Hegedűversenyen II. díjat nyert, és az 1974-es moszkvai Csajkovszkij versenyen a döntőbe jutott. 1975 és 1980 között a Kodály Vonósnégyes elsőhegedűse volt. 1985 óta az Egyesült Államokban a Carbondale-i Southern Illinois University hegedű és kamarazene tanszékvezető professzora. A felkészülés során a hegedűművész folyamatosan egyeztette elképzeléseit a zeneszerzővel, így az általa közreadott posztumusz kiadás a Szólószonátát a szerző által jóváhagyott, végső alakjában rögzíti. N.N.: „Szőllősy. Szólószonáta hegedűre.” *Editio Musica Budapest* Z. 14885/2 (2014): 9.

[12]N. N.: „Szőllősy András.” https://hu.wikipedia.org/wiki/Sz%C5%91ll%C5%91sy_Andr%C3%A1s (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.10.23.)

[13]Kárpáti, i.m., 164-166.

[14]I.m., 167-169.

10.18132/LFZE.2024.3

2. Szőllősy András kamarazenéje

Amennyiben összegezni szeretnénk Szőllősy András kamaraműveit, két kitérő gondolatot kell tennünk, mi alapján válogatunk a sokszínű összeállítások között. Egyrészről miért hagyunk el beszámolót a rendkívül sok korai műről? Ennek kapcsán magát a szerzőt idézzük:

> Az én zenei indulásomat a zsdanovizmusnak nevezett »művészeti szemlélet« árnyékolta be. Ezalatt rengeteg alkalmi zenét írtam, de komoly darabban azokat az esztétikai elveket érvényesíteni, amiket megköveteltek, nem volt kedvemre való.[15]

Ez alapján Szőllősy saját gondolatait vesszük alapul, amikor az ebből az időszakból fennmaradt három gyönyörű művet – *Csendes kévébe,* József Attila-miniatűr, 1947.; *Kolozsvári éjjel* - énekhangra és fúvóskvintettre, Jékely Zoltán költeményére, Török Erzsinek dedikálva, 1955.; *Nyugtalan ősz* szólókantáta – bariton hangra és zongorára, Radnóti Miklós versére, 1955. – nem vesszük az általunk összeállított szubjektív kamarazene jegyzékébe.[16] Szőllősy megerősíti ezt:

> Komoly darabbal 1957-ben jelentkeztem: az *I. Concertó*val. Fel is vették a Rádióban, de aztán rásütötték a formalizmus bélyegét, s lekerültem a műsorról. Ami azt illeti nem volt jó darab és még örülnöm is kell, hogy nem játszák.[17]

Ebből egyértelműen kitűnik, hogy a szerző saját hangja megtalálásának pontját az I. concertóhoz köti, noha saját maga később nem volt elragadtatva a darabtól. Mivel ez nagyzenekarra íródott, most nem tárgya témánknak. Ezzel el is érkeztünk az első rangos felkéréshez és egyben kamarazene jegyzékünk azon művéhez, amely elsőként mutatja meg Szőllősy egyéni hangját: a Severino Gazzeloni felkérése nyomán készült *Tre pezzi per flauto e pianoforte* című kompozícióhoz. A fentiek alapján jutottunk el az alábbi, szubjektív kamarazenei műlistához:

[15]Kárpáti, i.m., 27.
[16]I.m., 166.
[17]I.m., 27.

10.18132/LFZE.2024.3

2. Szőllősy András kamarazenéje

	címe	**hangszerösszeállítása**	**keletkezés éve**
1.	*Tre pezzi per flauto e pianoforte*	fuvola, zongora	1964.
2.	III. concerto	16 vonósra (9 hegedű, 3 brácsa, 3 cselló, 1 nagybőgő)	1968.
3.	*Musiche per ottoni*	3 trombita, 3 harsona és tuba	1975.
4.	*Gábor első altató dala*	szoprán hang, fuvola, hegedű, mélyhegedű	1976.
5.	*Pro somno Igoris Stravinsky quieto*	klarinét, fagott, kürt, harsona, vonósötös, zongora	1978.
6.	*A Hundred Bars for Tom Everett*	basszus harsona, 3 bongó	1980.
7.	*Fabula Phaedri*	szextett hat férfi szólistára (két alt, egy tenor, két bariton, egy basszus)[18]	1984.
8.	*Miserere*	szextett hat férfi szólistára (két alt, egy tenor, két bariton, egy basszus)[19]	1982.
9.	*Tristia per archi* (Maros-sirató)	Vonós kamarazenekar (9 hegedű, 3 brácsa, 3 cselló, 1 nagybőgő)	1983.
10.	*Suoni di tromba*	trombita, zongora	1984.
11.	*Töredékek* – dalciklus	mezzoszoprán hangra, fuvolára és mélyhegedűre[20]	1985.
12.	Quartetto di tromboni	négy harsona	1986.
13.	Quartetto per archi	vonósnégyes	1988.
14.	*Négy pici darab Fanninak és Flórának*	furulyára és zongorára	1989.
15.	*Elégia*	fúvósötösre és vonósötösre (vagy kamarazenekarra)	1993.
16.	*Passacaglia Achatio Máthé, in memoriam*	szólógordonkára és vonósnégyesre	1997.
17.	*Hetvenöt nagyterc Ligeti Györgynek*	négy hegedűre és két csellóra	1998.
18.	*Addio Kroó György emlékére*	szólóhegedűre és vonós kamaraegyüttesre (négy hegedű, két brácsa, két cselló és nagybőgő)	2002.

1. táblázat: Szőllősy kamarazenei műlistája

[18]A King's Singers együttes megrendelésére
[19]A King's Singers együttes megrendelésére
[20]a szöveget a szerző állította össze Lakatos István költeményeiből

10.18132/LFZE.2024.3

Első ránézésre is egyértelmű, hogy a szerző apparátus tekintetében nem követett egyfajta jól bevált klisét. Rendkívül széles a különböző összeállítású darabok hangszeres, illetve vokális összetétele. Ebből kifolyólag kijelenthetjük, hogy Szőllősy mindig egy-egy alkalom, avagy feladat kapcsán külön-külön igyekezett rátalálni az aktuális hangulathoz megfelelően illeszkedő hangszerösszeállítás és zenei mondanivaló megtalálásához, legyen szó akár megrendelésről, akár köszöntőről akár a siratókról. Ahhoz, hogy eljussunk a vonós kamarazenék primer apropójához, több szempont alapján kell rostálni a kialakult kamaraműveket. Szőllősy saját bevallása szerint is alapvetően felkérésre komponált:

> De azt mondják, egy zeneszerző olyan, mint Schubert meg Beethoven: reggel fölkel és elkezd gondolkozni a zenén. Nem kényszerből foglalkozik vele, hanem belső indíttatásból. Én soha nem voltam ilyen. Ha megrendelték megírtam, ha nem, nem írtam.[21]

Ezen gondolat alapján a kamarazene műveit két jól elkülönülő csoportra oszthatjuk: az első, szélesebb csoport a konkrét megrendelések, felkérések csoportja. Itt hangszer-összeállításban, apparátus tekintetében gyakorlatilag nincs mozgástere a szerzőnek, de ez Szőllősy-t nem béklyózta, inkább ösztönözte. Erről így nyilatkozik Kárpáti Jánosnak:

> Amikor Honegger elkezdte írni a *Dávid királyt*, megkérdezte Stravinsky-t, mit csináljon olyan együttessel, ami két zongorából, egy kürtből, vegyeskarból és más egyebekből áll. Stravinsky válasza: képzelje el, hogy maga választotta ezt az együttest! Ezt én nagyon is megértem.[22]

Szőllősy ilyenformán nagyon korán megszokta, hogy alkalmazkodnia kell egy-egy felkérés, megrendelés adta lehetőséghez az apparátus tekintetében. Talán ezért is oly sokrétű kamarazenéinek a hangszerösszeállítása, hiszen tizennyolc kamaraművéből több mint fele, tíz kompozíció született felkérés nyomán.

[21]Kárpáti, i.m., 121.
[22]I.m., 122.

10.18132/LFZE.2024.3

2. Szőllősy András kamarazenéje

Felkérésre komponált kamaradarabok:

1.	*Tre pezzi per flauto e pianoforte*	fuvola, zongora	1964.
2.	III. concerto	16 vonósra (9 hegedű, 3 brácsa, 3 cselló, 1 nagybőgő)	1968.
3.	*Pro somno Igoris Stravinsky quieto*	klarinét, fagott, kürt, harsona, vonósötös, zongora	1978.
4.	*A Hundred Bars for Tom Everett*	basszus harsona, 3 bongó	1980.
5.	*Fabula Phaedri*	szextett hat férfi szólistára (két alt, egy tenor, két bariton, egy basszus)	1984.
6.	*Miserere*	szextett hat férfi szólistára (két alt, egy tenor, két bariton, egy basszus)	1982.
7.	*Suoni di tromba*	trombita, zongora	1984.
8.	Quartetto di tromboni	4 harsona	1986.
9.	Quartetto per archi	vonósnégyes	1988.
10.	*Elégia*	fúvósötösre és vonósötösre (vagy kamarazenekarra)	1993.

2. táblázat: Felkérésre komponált kamaraművek

A másik csoport, amiben a maradék nyolc mű található, az önszántából, saját kedvére komponált, avagy a belső alkotói mondanivaló kiteljesedésének vágya alkotta darabok. Ilyenek az alapvetően játékos, könnyedebb, köszöntő jellegű darabok, mint például a *Hetvenöt nagyterc Ligeti Györgynek*, *Négy pici darab Fanninak* vagy a *Gábor első altató dala*. De ide sorolhatjuk a *Töredékek* című kompozíciót, illetve a tanító jelleggel megírt *Musiche per ottoni* című művet. Ehhez a második csoporthoz tartoznak azonban a legfájdalmasabb és legdrámaibb hatású kompozíciók is, a siratók, amelyeket tisztán vonós hangszerekre komponált: a *Tristia*, a *Passacaglia* és az *Addio*.

Szőllősy egész életművére jellemző a fájdalmasan lamentáló bús hangvétel, de mégsem lehet véletlen, hogy mindhárom siratója csupán vonóshangszerekre íródott. Meggyőződésem, hogy a szerzőnek sajátságos hangulatpárosításai voltak különböző hangszercsoportokat illetően s a vonóshangszerek primer hangulata a Szőllősy életműben elsősorban a gyász és a sirató jelleg.

10.18132/LFZE.2024.3

2.1. A vonós kamarazenék

Az értekezés témája a kizárólag vonós hangszereket foglalkoztató kompozíciók elemzése, e tekintetben nem számítjuk ebbe az egységbe azokat a kompozíciókat, amelyekben több más, fúvós hangszer vagy ének mellett szerepelnek a vonósok. Így a későbbi elemzéseknek nem tárgya a *Gábor első altató dala* szoprán hangra, fuvolára, hegedűre, mélyhegedűre, a *Pro somno Igoris Stravinsky quieto* klarinétra, fagottra, kürtre, harsonára, vonósötösre, zongorára, a *Töredékek* dalciklus mezzoszoprán hangra, fuvolára és mélyhegedűre, valamint az *Elégia* fúvósötösre és vonósötösre (vagy kamarazenekarra).

Az elkülönítés egyik legfőbb oka, hogy a pusztán vonósokra írt kompozíciók hangulatvilága rendkívül hasonlatos, ami nyilvánvalóan a hangszerek egységes mivoltából és a hangzás ilyenformán homofón jellegéből fakad.

A hat tisztán vonós alkotás között megbúvik egy szellemes köszöntő: a *Hetvenöt nagyterc Ligeti Györgynek* című alkotás, mely ugyancsak vonósokból áll, de elsősorban nem a koncerttermekbe készült, intellektuális szórakozás csupán.[23] Ily módon jelen elemző értekezésnek nem tárgya. Marad tehát öt kompozíció: a III. concerto, Quartetto per archi és a három egymással rokon sirató: a *Tristia*, a *Passacaglia* és az *Addio*.

2.2. A vonós kamarazene jelentősége a Szőllősy életműben

Van egy Szőllősy kapcsán sokat idézett bonmot, miszerint Szőllősy csak a jó zenéket írta meg, s ez nem elsősorban egy számadat; ez egy folyamatos küzdés volt a silányság és a sorminta ellen. Nem mondhatjuk, hogy bármely darabja középszerű lenne, ezért is nagyon nehéz kiemelni az életműből úgynevezett fontosabb darabokat. Minden saját maga által vállalt darabja bizonyos szinten különleges volt, és a komolyzene egyik szegmensében átütő sikert hozott a szerzőnek. A vonós művek jelentősége inkább abban áll, hogy Szőllősy magától akkor nyúlt a pusztán vonóshangszeres apparátushoz, ha a legmélyebb fájdalmát és szomorúságát akarta elmondani. Véleményem szerint kijelenthető, hogy az igazi gyász megjelenítésére Szőllősy egyértelműen a vonós hangszereket hívta segítségül. Így ezek a művek, ha nem is az életműben vagy a karrierben, de meghatározó darabok. A Szőllősy életút fájdalmas pillanataiban társként állnak a szerző mellett. Minden darabja fontos és kiemelkedő, de a színtiszta, őszinte vallomások mind vonóshangszeren jelentkeznek.

[23] Az 1998. évi májusi *Muzsika* folyóirat első oldalán megjelent kompozíció. Szőllősy András: „Hetvenöt." Muzsika 41./5. (1998. május): 1.

10.18132/LFZE.2024.3

3. A vonósokra írt kompozíciók áttekintése

Szőllősy András hangszerösszeállításai jellemzően egyediek, nem szokványos együttállásokat használ. Elég, ha csak a két tíz játékost foglalkoztató műre gondolunk: a *Pro Somno*, illetve *Elégia* kompozíciókra. Még ha elsősorban a megrendeléseknek köszönhető is a legtöbb különleges felállás, Szőllősy láthatóan előszeretettel használja a tradicionálistól eltérő apparátusokat.

A vonós kamarazenekari művek esetében a hagyományos szólamelrendezéseket hiába keresnénk: annak ellenére, hogy a III. concerto kilenc hegedűre, három brácsára, három csellóra és egy nagybőgőre – az akkori Liszt Ferenc Kamarazenekar alap apparátusára – született, minden játékos individuális szólamot játszik. A *Tristiá*ban ezzel szemben a hármasság érvényesül: a hegedűk három részre oszlanak, ezáltal arányában három egyformán fontos szólam rajzolódik ki. A többi szólamban – brácsa, cselló, bőgő – mindenhol egy közös szólam van. Kiemelendő továbbá, hogy bár a Concertóban mindenki külön szólamot játszik, ha csoportosított hangzásokról beszélünk, egy-két rövid részlettől eltekintve itt is végig hármas osztásban gondolkodik a szerző. (Erről bővebben a III. concerto elemzésében.) Ez a hármas osztás különösen fontos, mert így megfigyelhető egy lényeges zeneszerzői magatartásmód; Szőllősy számára ugyanis egészen egyértelmű, hogy az állandó ellenpontozó komponálási technikájában minden szólam egyenértékű, egyik szólam sincs alárendelve a másiknak, egyenlő arányokban vannak jelen. Még ha egy-egy pillanatra úgy is tűnik, hogy egy dallam átveszi az irányítást, rögtön érkezik egy imitálás vagy variálás, kiegészítés vagy válasz az imént még tolakodó dallamívre.

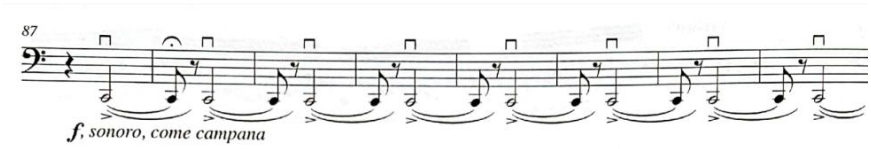
A III. concerto jellegzetesen tömbös hangzására és megoldásaira különösen jellemző ez a fajta kiegyensúlyozott, egységes szólamhierarchia, pont ezért egészen megrendítő, amikor a mű végén megjelenik a harang, talán túlságosan is magára irányítva a figyelmet. A szerző maga így vélekedik erről:

> A harang hangjához gyermekkorom óta vonzódtam azok miatt a képzettársítások miatt, amit bennem felkeltett. Amikor a III. concertót írtam, olyan váratlan hatást akartam elérni, mint amilyet Honegger vonósszimfóniájában az előzmények nélkül megszólaló trombitahang kelt. Hamarosan úgy éreztem azonban, hogy a valódi haranghang túlságosan közvetlen hatást kelt.[24]

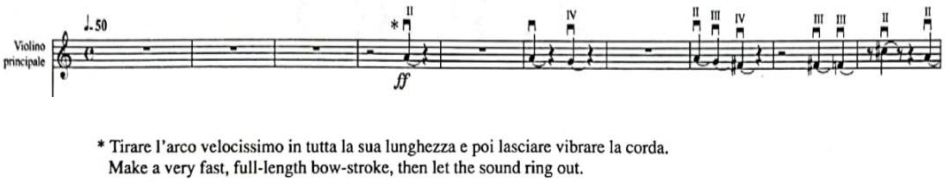
[24]Kárpáti, i.m., 55.

10.18132/LFZE.2024.3

Az említett harang az egyetlen idegen hangszer a teljesen vonós műben. „Túlságosan közvetlen” hatása miatt azonban a szerző később kidolgozott egy különleges technikát a harang megszólaltatásának effektusára vonós hangszereken. Külön jelöléssel ellátva, következő műveiben már ily módon, vonóval harangozik saját hangszerén a játékos.



1. kottapélda: A Passacaglia Achatio Máthé című darabban a szóló cselló szólamban jelzett harang effektus utasítása



2. kottapélda: Az Addio című mű hegedűszólójának harangeffektus lejegyzése és szöveges utasítás

Visszatérve az apparátusok vizsgálatához, az Orlando Quartet felkérésére készült grandiózus mű, a vonósnégyes természetesen teljesen tradicionális felállást követ. Érdekes, hogy bár elég későn született ahhoz, hogy a rengeteg újszerű ismert effektust használja a szerző, mind a leírásmódban, mind a technikai játszani valóban teljesen hagyományos utat követ Szőllősy. Ez egész vonós életművére igaz. Nem az effektushasználattól, a negyedhang használatától vagy különböző szabad lejegyzésektől lesz újszerű egy darab. Szőllősy ezekből az újításokból semmit sem alkalmaz. Mégis, a legtöbb mű, de főleg a vonósnégyes esetében teljesen új utakat nyit a szerző, amitől tévesztethetetlen lesz a zenéje. Az eddig még nem tárgyalt két kompozíció, a *Passacaglia* és az *Addio* is csak kicsit hajlik el a szokványos kamarazene formációktól. A *Passacaglia* apparátusát tekintve két csellós vonósötös annyi különbséggel, hogy a szóló cselló egészen egyértelműen elválik a társaitól és egy szóló cselló darabot hallhatunk vonósnégyes kísérettel. Vannak azonban olyan területek, ahol a szóló cselló teljesen belesimul a kvartett játszanivalójába, így valóban egy vonósötös érzetét kelti.

Az *Addio* szintén szóló hangszerre és vonósegyüttesre íródott. Ez esetben a szóló hangszer a hegedű, „Pauk György vonója alá”.[25] Érdekesség, hogy e szólam rögtön a Szőllősy által kikevert harangeffektussal kezdődik (lásd 2. kottapélda). E búcsú, a legutolsó befejezett darab talán a legérdekesebb apparátus szempontjából és a

[25] A mű kéziratában szereplő ajánlás alapján.

10.18132/LFZE.2024.3

szokványostól leginkább eltérő: 4 hegedű, 2 brácsa, 2 cselló és 1 bőgő alkotja az együttest, amely semmiképpen sem mondható tradicionálisnak. Ugyanakkor rendkívül közeli rokona a Passacaglia felállásának, hiszen itt egy dupla vonósnégyes egészül ki bőgővel és szólóhangszerrel.

Struktúrájában és szerkesztési elveiben lényegében ugyanazt a lehetőséget kínálja, mint a vonósnégyes és szóló hangszer, de hangkészletében sokkal tágasabb és szélesebb skálát ad a szerzőnek. Szőllősy ennek variábilis lehetőségét maximálisan ki is használja a műben: a ritmus-unisonótól kezdve különböző páros együtthangzáson keresztül a tíz játékost individuálisan kezelt szólamjátékra is van példa.

Megfigyelhető, hogy vonós kamarazenéjét illetően 1968 és 2002 között az alapokon nem sokat változtatott a szerző. Különbség, hogy ami az első vállalt darabban még igazi harang volt, az *Addió*ban már egy saját vonóseffektus. Ezen kívül sem a kért játékmódot, sem a lejegyzést illetően lényegi átformálódás nem történt. Szőllősy egészen puritán, tradicionális eszközökkel tudott olyan kamarazenéket írni, melyek nem csak egytől egyig újszerűek voltak – ugyanúgy 1968-ban, mint 2002-ben –, de közös jegyükként magukban hordozták azt a kézzelfogható, mély szomorúságot, amely a szerzőben a vonós hangszerekhez fűzött képzettársításként élt.

3.1. III. concerto

Szőllősy életművében mérföldkő a III. concerto: e műve bemutatásával robbant be zeneszerzőként nem csak Magyarországon, hanem Európa-szerte, köszönhetően az 1970. évi párizsi Tribune Internatonale des Compositeurs verseny I. díjának.[26] Kroó György így nyilatkozott a sikerről:

> Éppen ma egy hete egy párizsi postahivatalban adtam fel azt a táviratot az Új Zenei Újság részére, amelyben az új magyar zene nagy nemzetközi sikeréről számolhattam be egy rövid hír formájában hallgatóinknak. A Tribune Internationale des Compositeurs 1970-es ülésén harminc ország nyolcvan kompozíciója közül a nemzetközi zsűri szerint Szőllősy András III. Concerto című műve vitte el a pálmát. […] A Tribune vagy angol nevén Rostrum rangját mindennél jobban jelzi, hogy tavaly Ligeti, tavalyelőtt Lutoslawski kompozíciója kapta a legtöbb szavazatot, a korábbi években pedig olyan nevek is szerepeltek a Tribune műsorán, mint Berio, Pendereczki, Carter, Britten és mások.[27]

[26]Kárpáti, i.m., 39.
[27]I.m., 39-40.

10.18132/LFZE.2024.3

De mitől is válhatott ez a kompozíció ilyen fontossá az életműben? Ekkorra már a rengeteg kísérletező út és alkalmi zeneszerzés által megszerezhető tapasztalattal rendelkező szerző nem csak, hogy nem a pályája kezdetén volt, de sokoldalú munkájának köszönhetően, és a világ zeneszerző-magatartásformáinak ismeretében rátalált saját kiforrott nyelvezetére. Talán azért is ez az első olyan darab, amely a koncerttermekben mindmáig játszott mű, mert elsőkörben a szerző szigorú rostáján ment át és egyfajta révbeérésnek tekintette. Sikerült úgy megfogalmaznia és megírnia a művet, ahogyan azt előzetesen elképzelte, mint ahogy ezt Kárpáti János könyvében Olsvay Endrével folytatott beszélgetésében is elismerte.[28]

A partitúrából kiderül, hogy abszolút biztos kézzel írott szólamai a legnagyobb jártasságról tesznek tanúbizonyságot a vonós szólamok kialakítása kapcsán. Az összes fontos effektus, ami vonós hangszeren használható, mind szerepel a leírásban, sőt igen végletesen használja a szerző a hangszerek adta lehetőségeket mind hangszín, mind hangerő tekintetében.

A következőkben megvizsgáljuk a művet az alábbi, jól elkülöníthető szempontok alapján:

1. Egységes forma, elkülönülő szakaszok, szakaszhatárok
2. Fermata használata: tételes vagy szakaszos szerkesztés?
3. Tempó összefüggések
4. Különböző vonásnemek és effektusok használata
5. Szólamok használata, variálása, egyedi szólamkapcsolatok

1. Egységes forma, elkülönülő szakaszok, szakaszhatárok

Szőllősy concertója nem követi a műfaj hagyományos értelemben vett tételrendjét. A barokk korszak óta alapvetően három – vagy négy, esetenként öt – különböző karakterű tétel, önmagában is külön egységet alkotó zárt zenei formájának összesége jelent egy concertót.[29] Így volt ez még a nem oly távoli nagy elődnél, Bartók Bélánál is öt tételes nagyzenekari műve kapcsán (*Concerto zenekarra* Sz. 116, BB 123, 1943) vagy a másik példakép esetében: Igor Stravinsky vonósokra írt alkotásánál (*Concerto in D „Bázel”*, 1946), amely neoklasszikus stílusában az eredeti gyors-lassú-gyors tételrendet követi. De említhetnénk az időben közelebbi Nino Rota négy tételes Concertóját, szintén vonósokra,

[28]I.m., 107.
[29]Hézser Zoltán: „Concerto”. In: Szabolcsi Bence – Tóth Aladár (szerk.): *Zenei lexikon.* I. kötet. (Budapest: Zeneműkiadó, 1965.), 396-398., 397.

10.18132/LFZE.2024.3

melyet 1964-65-ben komponált és 1977-ben revideált a szerző, vagy akár Karl Amadeus Hartmann *Concerto Funebre* című vonószenekari kíséretes hegedűversenyét, amelyet 1939-es megkomponálását követően húsz évvel később revideált a szerző; a lengyel Grazyna Baczewicz vonósokra írt Concertóját (1948), amely Stravinsky művéhez hasonlóan három tételes és még számtalan példát lehetne írni.

Valójában a partitúrát látva az első ismertetőjegye Szőllősy-nek, hogy a tőle oly távol álló tétel-megszakításokat nem alkalmazza, ám a darab jól elkülönülő szakaszokból építkezik, amelyek mind folyamatos kapcsolatban állnak egymással. Ezek alapján az alábbi szakaszokat figyelhetjük meg:

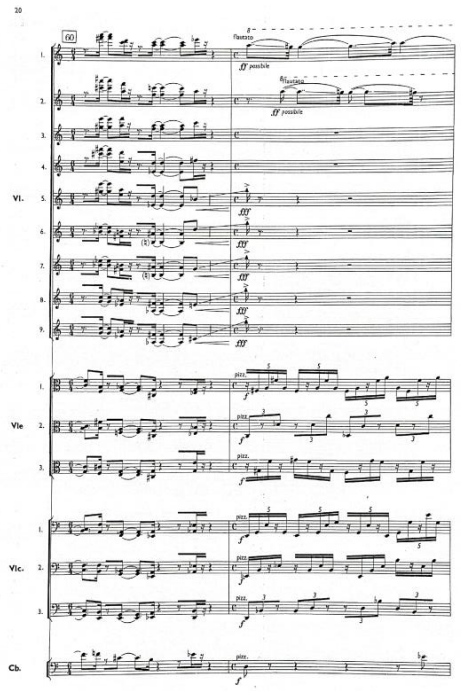
1. szakasz	1-15. ütem végéig
2. szakasz	16-26. ütem végéig
3. szakasz	27-39. ütem végéig
4. szakasz	40-45. ütem végéig
5. szakasz	46-48. ütem végéig
6. szakasz	49-60. ütem végéig
7. szakasz	61-74. ütem végéig
8. szakasz	75-78. ütem végéig
9. szakasz	79-103. ütem végéig
10. szakasz	104-111. ütem végéig
11. szakasz	112-128. ütem végéig
12. szakasz	129-136. ütem végéig

3. táblázat: Szakaszhatárok Szőllősy III. concertójában

2. Fermata használata: tételes vagy szakaszos szerkesztés?

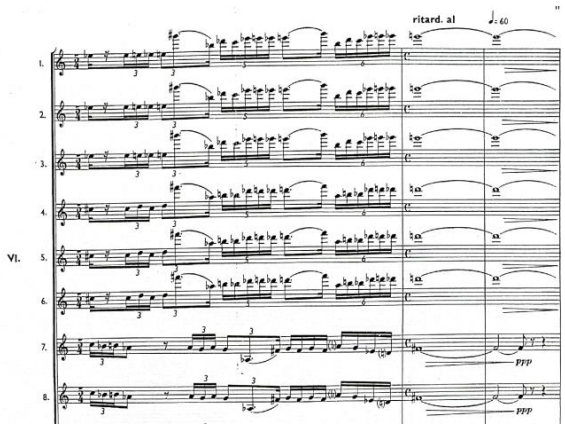
A fenti tizenkét szakasz valamilyen módon mégis nagyobb egységekbe rendeződik: a partitúra vizuális élménye mellett ez főként a mű hallgatása közben derül ki. A különböző szakaszhatárok más és más módon különülnek el. Van, ahol egészen egybemosódnak, mint a 6. és 7. szakasz találkozásánál: itt a bejövő két új anyagrészen kívül - mely az első két hegedűben, illetve a bőgő szólamban jelenik meg - nem különösebben sejteti más, hogy egy új, még vadabb szakasz következik.

10.18132/LFZE.2024.3



3. kottapélda. Összemosódott szakaszhatár

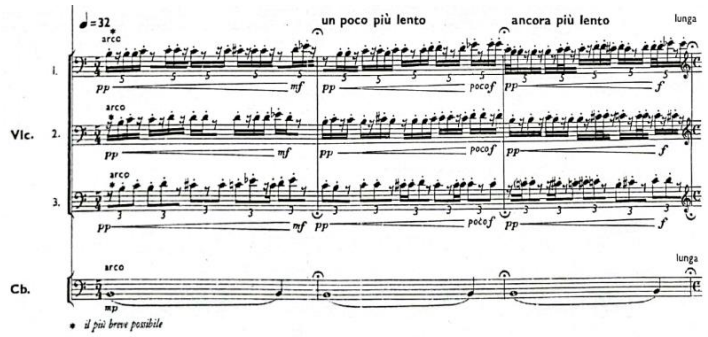
Ezzel ellentétben olyan szakaszhatárokat is találunk, ahol akár konkrét tempóváltozások és anyagátalakulások vannak: mint rögtön a 2. és 3. szakasz kezdetén vagy még inkább a fermatával jelölt határok esetében.



4. kottapélda: tempó változással jelölt szakaszhatár

Fermatából (koronából) is tudatosan kétfélét használ a szerző: az egyik, az ütemvonalra helyezett, elsősorban a határt mutatja – az egyszerűség kedvéért a lenti összegzésben ezt fogjuk kis koronának jelölni -, a másik a szünetre, szünetekre kiírt fermata, jelezve, hogy itt a két szakasz közötti csend is részese az átalakulásnak – alább jelzésként: rendes korona. A vonalon lévő koronák nem határjelölő funkciójára a legjobb példa a 46. ütemtől a 49. ütemig terjedő szakasz.

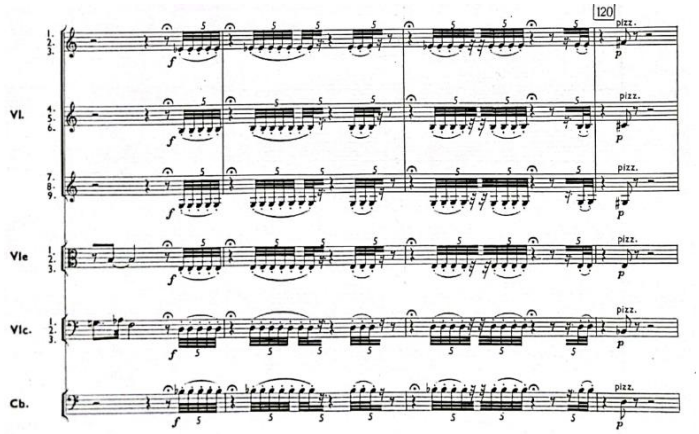
10.18132/LFZE.2024.3



5. kottapélda: nem határjelölő kis korona

Itt egyértelmű, hogy egy szakaszról van szó s azon belüli kisebb tagolásokról, melyre a szerző felhívja a figyelmet.

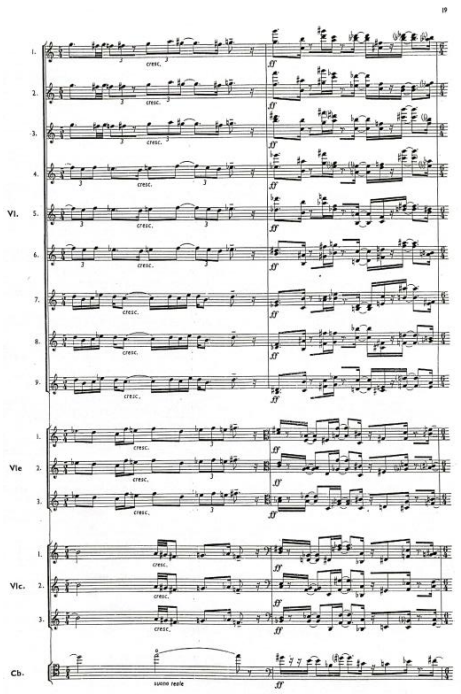
Közös szünet, vagyis general pausa is többféle van és több szempontból használja a szerző. Egyik fajtája a zenéhez hozzátartozó, akár kiírt, akár koronával ellátott csönd, mint például a 116. taktus és a 120. taktus között. Ezek nem tartoznak a határt jelölő szünetekhez, kifejezetten egy szakaszban történő zenei folyamat részei, csendként.



6. kottapélda: nem szakaszhatárt jelölő koronák

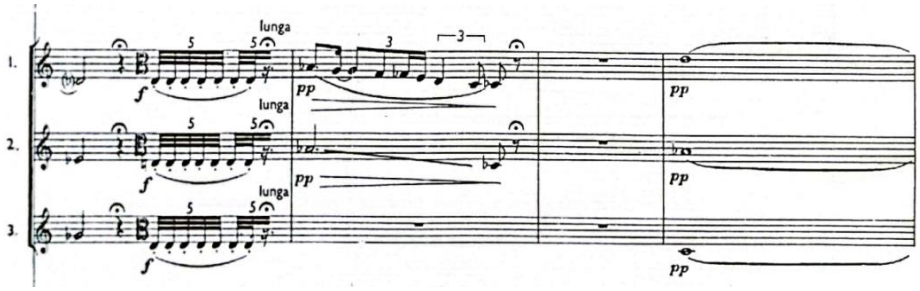
Másik variánsa a tagolást jelölő szünet, amely ugyan nem határt jelöl, de mindenképp a drámai pillanat megteremtésében segít, akár csúcspontként; így például az 58. ütem végi közös tizenhatod szünet. Ez a kis közös levegő vétel az őt követő hangzásegyüttesre hívja fel a figyelmet: az apparátus minden tagja fortissimo ugyanazt az anyagot játssza.

10.18132/LFZE.2024.3



7. kottapélda: nem szakaszhatárt jelölő közös szünet

Ugyanennek az eljárásnak a fordítottja történik a 127. ütem végén lévő koronás pontozott tizenhatod szünetnél: a nagy közös forte záró kvintola sor után, a még ehhez a szakaszhoz hozzátartozó leheletfinom pianissimo *bé* hangról *desz* hangra csúszásnak készíti elő az akusztikai helyet.

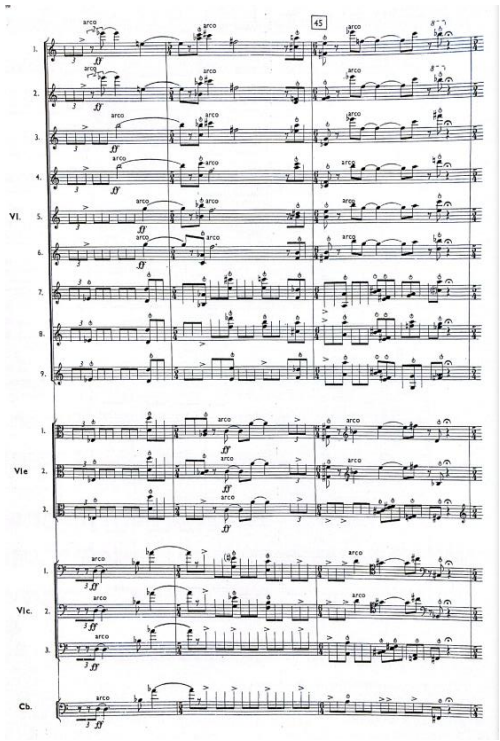


8. kottapélda: a 127. ütem végén lévő „lunga” korona nem szakaszhatárt jelölő kis korona

A fermaták harmadik fajtája kifejezett határjelölő tulajdonsággal bír, mint például a 45. ütem végén. Ez általában egy szakaszvégi szünetet jelöl, amely az előadó számára jelzi, hogy itt valami teljesen más kezdődik.

10.18132/LFZE.2024.3

3. A vonósokra írt kompozíciók áttekintése



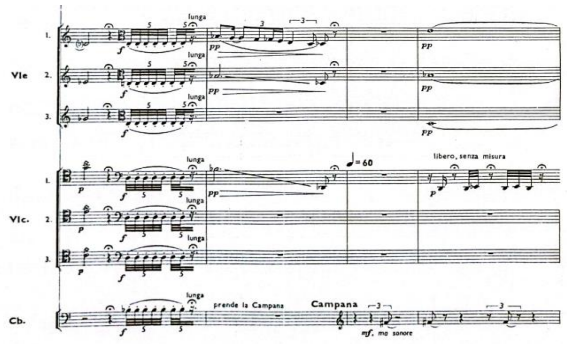
9. kottapélda: szakaszhatárt jelölő korona

Ahhoz, hogy egy másfajta formai képet is kapjunk erről a szakaszosan folyó műről, segítségül hívjuk ezen harmadik típusú koronákat, melyek a szakaszhatárokat jelzik:

1.korona	45. ütem végén
2.korona	75. ütem végén
3.korona	128. ütem végén
4.korona	136.ütem végén

4. táblázat: szakaszhatárt jelölő koronák

A koronák alapján négy részre oszthatnánk a művet, de az utolsó rész semmiképp sem olyan önálló, mint a többi és terjedelemben is jóval rövidebb, összesen 7 taktus. Kétségtelen, hogy nagyon leválik az előzményről abban a pillanatban, ahogy megszólal a harang, de inkább epilógusnak tekinthető, mint önálló szakasznak.



10. kottapélda:az utolsó szakaszhatárt jelző korona az epilógus előtt

10.18132/LFZE.2024.3

Ily módon egy három tételes forma érzete is kialakulhat bennünk, melynek végén egy epilógussal összegzi a művet a szerző. Vannak azonban még – általunk kisfermatának jelzett – koronák, amelyek egyéb szakaszhatárokat jelölnek. Ha ezeknek a helyeit megvizsgáljuk, azt tapasztaljuk, hogy ilyen szakaszjelölő kis fermata található:

1.kis korona	48. ütem végén
2.kis korona	111. ütem vonalán
3.kis korona	124. ütem kezdőhangján

5. táblázat: szakaszjelölő kis fermaták

A harmadik fermata semmiképp nem szakaszhatároló fermáta, itt sokkal fontosabb megvizsgálni, hogy egy unisono *desz* hangon pihenünk meg. Ami viszont az első két kisfermátát illeti, mindkettő fontos szerepet tölt be.

Ha teoretikusan tételekre bontjuk Szőllősy III. concertóját, ez esetben a 45. ütem végéig tart az első tétel, amit egy rövid átvezető szakasz – három, lényegében különálló ütem – követ, s ezt az átvezető szakaszt jelzi egy lunga feliratú megkülönböztetett kiskoronával Szőllősy. Míg a 111. ütem végi szintén egy kis szigetet jelöl, a harmadik tételbe ékelve, önálló entitásként. Ebben az esetben a formai lebontás így nézne ki:

1. szakasz	1-45. ütem végéig	I. tétel
2. szakasz	46-48. ütem végéig	átvezető
3. szakasz	49-74. ütem végéig	II. tétel
4. szakasz	75-128. ütem végéig	III. tétel
5. szakasz	közben a 112-121. ütem végéig	kis sziget
6. szakasz	129-136. ütem végéig	epilógus

6. táblázat: Szőllősy III. concertójának tétel-hipotézise, 1.

Ha ennél még pontosabb tétel-ráerőltetést szeretnénk, akkor el kell gondolkodni azon, hogy nem túl valószínű, hogy a szerző úgy komponál meg egy tételt, hogy a tétel bizonyos szegmensén beiktat egy a tételhez semmilyen okból nem kapcsolódó más zenét (kis sziget), majd, ha ezt lezárta folytatja ismét a tételt. Ha csak nem menüettes trió szerkezetről beszélünk, amit ebben az esetben azonnal kizárhatunk. Akkor tehát legalább olyan jogos volna, ha külön átvezető szakasznak vennénk a 112. ütemtől a 121. ütemig terjedő részt, és ahhoz, hogy jogosan elválasszuk ezt a szakaszt a következménytől, a három szakaszhatáron megjelenő hosszú, legalább két negyed értékig jelenlévő general pausát is bevonjuk a tagoláshoz: a harmadik éppen a 121. taktusban van, az első pedig éppen a második és harmadik tétel határán, a 78. taktusban, de akkor van még egy teljes

10.18132/LFZE.2024.3

ütem szünetünk, a 103. taktus, ami szintén szakaszhatár lesz, ilyen formán az alábbi tételrend alakul ki:

1. szakasz	1. ütemtől - 45. ütem végéig	I. tétel
2. szakasz	46. ütemtől – 48. ütem végéig	átvezető
3. szakasz	49. ütemtől –74. ütem végéig	II. tétel
4. szakasz	75. ütemtől – 78. ütem végéig	átvezető
5. szakasz	79. ütemtől –103. ütem végéig	III. tétel
6. szakasz	104. ütemtől – 111. ütem végéig	IV. tétel
7. szakasz	112. ütemtől – 120. ütem végéig	átvezető
8. szakasz	121. ütemtől – 128. ütem végéig	V. tétel
9. szakasz	129. ütemtől – 136. ütem végéig	epilógus

7. táblázat: tételrend

Az így kapott formai rend jobban megfelel a nagy koronák és general pausák által kirajzolódott szakaszhatároknak, de az utolsó egységek szétszabdalódnak az első és második tételekhez képest.

Véleményem szerint az a helyes – és írásmódjával Szőllősy is azt sugallja –, ha szakaszosan épülő és lebomló, egytételes kompozícióról beszélünk. Itt alakul ki egyértelműen az a fajta elbeszélő, strofikus jelleg, mely a későbbi *Őszikék*ben, a siratókban is fellelhető. Szőllősy életművének összes vonós kamarazenéje – ideértve a később általam tételekbe rendezett vonósnégyest is – lényegében egyetlen önálló ívet írnak le: a versíráshoz hasonlatosan versszakokból állnak ugyan, de külön fejezetek vagy tételek nem tagolják az egészet. A többi vonós mű tekintetében tehát nem is törekszünk majd a tételrend kialakításával, hanem a Szőllősy-re alapvetően jellemző szakaszos építkezési mód szerint elemezzük a műveket.

3. Tempó összefüggések

Szőllősy többi vonós művétől eltérően itt sok tempóváltozás figyelhető meg. Míg a *Tristiá*ban összesen kétféle tempójelzéssel találkozunk, az *Addió*ban nem változik az alapmetrum, a Passacagliában egyáltalán nem ír tempójelzést a szerző. A III. concertóban

10.18132/LFZE.2024.3

ezzel szemben hat különböző tempó, összesen tizenegyszer változtatja meg a haladás sebességét. Az alábbi tempó bejegyzéseket találjuk:

1.	♩= 60	1-16. ütemig
2.	♩ = 140	16-27. ütemig
3.	♩= 60	28-30. ütemig
4.	*poco ritartando* majd újra *a tempo*	30-34. ütemig
5.	♩ = 60	35-40. ütemig
6.	♩ = 120	40-46. ütemig
7.	♩ = 32	46-49. ütemig
8.	♩= 72	49-75. ütemig
9.	♪= 72	75-79. ütemig
10.	♩= 72	79-112. ütemig
11.	♩ = 32	112-129. ütemig
12.	♩ = 60	129. ütemtől a végéig

8. táblázat: Tempóváltozások Szőllősy III. concertójában

Alapsebességei a 60-as negyedjelzés – a 120-as tempójelzéssel is rokon –, amely 51 ütemben szerepel, illetve a 72-es negyedjelzés – ehhez tartozik a 72-es nyolcadjelzés is –, amely 62 ütem metruma: e két pólus között ingázik a szerző. Amíg a 60-as tempójelzés túlnyomóan a mű elején szerepel és csak a darab epilógusában tér vissza, addig a középrészt szinte végig a 72-es metrumjelzés uralja. A két 32-es negyed tempójelzésű átvezető szakasz összesen 20 ütemmel bővíti a művet, az egyetlen 140-es negyedjelzésű szakasz 11 ütemig tart.

A fentiek olvasatában a Szőllősy által használt sokrétű metrumskála alapvetően két meghatározó tempójelzést rejt (♩= 60 és ♩ = 72). Az ettől eltérő tempójelzésű szakaszok alapvetően átvezető, kadenciális részei az egésznek.

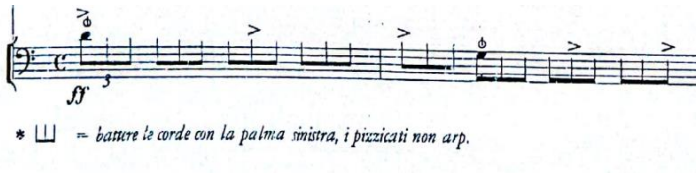
4. Különböző vonásnemek és effektusok használata

Kiforrott zenei nyelvezet, széles hangszínhasználat: Szőllősy már 1968-ban pontosan tudta, hogy milyen effektust milyen hatékonysággal érdemes használni a vonós zenekarokon. Már e művében is jelentkezett olyan új vonásnemmel, amellyel leírva nemigen találkozik máshol a vonós zenész.

11. kottapélda: le és felfelé vonást egyszerre jelző új vonásnem

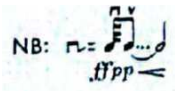
10.18132/LFZE.2024.3

Mindamellett, hogy a hang karakterére vonatkozó, régebb óta ismert utasítások is szerepelnek a kottában – mint például a sotto voce, molto espressivo, flautato vagy éppen a sul ponticello felhívás – a szerző a 20. században bevált különleges játékmódokat is alkalmazza, mint például a Bartók-pizzicatót, melyet ő maga olaszul körülír: pizzicato, deve ribattersi sulla tastiera.[30] A kopogáshoz hasonló, balkézzel a húrok megütését kérő játékód azonban a ritkán látott jelzések közé tartozik, melyet pontosan így kér: battere le corde con la palma sinistra.



12. kottapélda: húron kopogás effektus

Természetesen a sordino (hangtompító) használat és a mesterséges üveghangok játékmódja sem marad el, de mégis a leginkább szembetűnő újítás rögtön a mű elején áll: egy lefelé és felfelé vonásból összeollózva, valamint kottapéldával megmagyarázva az új vonásnem.



13. kottapélda: Akcentuált indítású vonóváltásos hang

Eszerint a fortissimo-pianissimo erőteljes akcentust úgy érje el a vonós játékos, hogy a lefelé vonóra nagyot rántva rögtön irányt vált felfelére, közben nem megtörve a hangot, így egy erős kezdő impulzus után a leghalkabb dinamikát azonnal elérve lehet rögtön a hosszú hangban kezdődő crescendóra fókuszálni a vonóbeosztási energiát.

Szőllősy nem tudott hegedülni, de a vonóshangszerek kezelhetőségével teljes mértékben tisztában volt. A III. concerto tanulófolyamatát végigkísérte a Liszt Ferenc Kamarazenekarral és Rolla Jánossal. Az ő elmondása alapján ismerjük, hogy a Szőllősy fejében kialakult hangkép legmegfelelőbb megszólaltatását a zenészekkel együtt keresték, így a kialakult vonásnemek és effektusok is a rengeteg próba alkalmával kikísérletezett játékmód véglegesítését követően születtek meg.[31] Ebben az első nagy kompozícióban minden olyan hangszertechnikai játékmódot felvonultatott, amely egy jó előadónak tarsolyában van. S mégis nagyon fontos, hogy ezt csak nagyon ritkán, a lehető leszerényebb jelzéssel tünteti fel a kottában, nem kapnak a vonósok minden hangra felesleges információt, a szerző csak annyit instruálja előadóját, amennyi feltétlenül

[30]Fordítása: pengetés, amely visszacsattan a fogólapról.
[31]Rolla János: „Emlékek a III. concertóról.” Muzsika XLIV/3 (2001. március): 15.

10.18132/LFZE.2024.3

szükséges. Ebből a szempontból is különleges a kottakép, nem túl merész, már-már tradicionális lejegyzéssel ér el különleges színvilágokat és sokszínű hangzást egy alapvetően homogén vonóskarból. A lehető legkevesebb eszközzel a lehető legszínesebb hangzásvilágot elérve ezzel, amely a legkiválóbb szerzők sajátja.

5. Szólamok használata, variálása, egyedi szólamkapcsolatok

A III. concerto szólambeosztásánál minden játékosnak külön szólama van, így alapvetően 16 különböző szólamot kell figyelembe venni. Ahogyan már a cím is magában rejti – III. concerto per 16 archi, vagyis 16 vonósra – nem kamarazenekarra vagy vonósokra, hanem tizenhat vonósra, „mely hangszerek mindvégig önálló individuumként saját szólamukat játszák”.[32] Szőllősy a megszokottnál több kombinációt alkalmaz az egyes szólamokon belüli variációk tekintetében (kivéve a nagybőgő szólamnál, sajátságos szóló mivolta miatt).

A szerző a brácsa és cselló szólamokban alapvetően kétfajta magatartásmódot alkalmaz: vagy mindhárom játékos önálló anyagot játszik vagy unisono játszanak, azaz szólamon belül mindenki ugyanazt játssza. Ezen felül előfordul még 1+2-es tagolás: például a brácsákban a 31-36. ütemek között vagy a csellóban a 104. és 105. ütemekben, illetve szintén a cselló szólamban a 130. taktustól a végéig. Utóbbi főként azért lehet, mert a nagybőgő ekkor már harangozik, s a basszus szerepét egy cselló játékosnak kell átvennie; bár az is kétségtelen, hogy a csellószólamban megjelenő siratóanyag szólócsellóval kap kiemelt funkciót; túl sok variálási lehetősége azonban nincs a mesternek a hármasság tekintetében. Van példa a 2+1-es szólamon belüli felosztásra is, esetünkben a cselló szólamban a 79. taktustól.

Sokkal több variábilis lehetőség adódik a hegedűk csoportjában, kilenc egynemű hangszer különböző osztásaival. Természetesen túlnyomó többségében olyan részek vannak, ahol minden hegedű mást játszik, vagy ahol minden hegedű azonos ritmust játszik, tehát ritmus-unisono alakul ki. Azonban vannak jócskán egyéb párosítások, az alábbiak szerint csoportosítva a kilenc hegedűt:

1. variáció: minden hegedű különböző zenei anyagot játszik (mű eleje)
2. variáció: minden hegedű ugyanazt a ritmust játssza (például 35. taktustól)
3. variáció: 6+3 (15. taktustól)

[32]A III. concerto partitúrájában részletesen is kiemeli az apparátust: 9 violini soli, 3 viole sole, 3 violoncelli soli, 1 contrabasso solo (anche campana in Fa#). Szőllősy András: *III concerto per 16 archi.* (Budapest: Editio Musica, 1972.) 1.

10.18132/LFZE.2024.3

4. variáció: 3+6 (21. taktus negyedik negyedétől)
5. variáció: 8+1 (igaz, ez csak egy pillanatra, a 24. taktus végén)
6. variáció: 2+1+6 (37. taktustól)
7. variáció: ha a 40-45. taktusig erre a játékra kihegyezett balkéz kopogásos és Bartók-pizzicatós területet negyedenként írjuk le, akkor az így néz ki: tutti, tutti, 4+5, tutti, 5+4, 5+4, 5+4, 3+6, tutti, felváltva-kvázi divisi, 6+3, 4+5, 6+3, 2+7, 2+2+5, 2+2+2+3, 6+3, 3+3+3, 3+3+3, 3+3+2+1, majd végül tutti ugyanazt a ritmust játsszák. Itt majdnem minden variáció megtalálható. A további elemzésnél csak azt vesszük figyelembe, ha egy negyednél nagyobb területű variálásról van szó, ami még az első hat variációban nem szerepelt. A korábbiakkal megegyező felosztást a továbbiakban nem számoljuk hozzá külön, így csak az újonnan megjelenő szólamvariálási formákat mutatjuk be, ettől még a műben folyamatos a továbbiakban is a szólamvariálás, de azokat, amik már előfordultak, nem írjuk le újból. Ennek fényében az új megjelenési formák:
8. variáció: 4+5 (46. taktustól)
9. variáció: 3+3+3 (49. taktustól)
10. variáció: 2+7 (61. taktustól)
11. variáció: 4+2+3 (82. taktustól)
12. variáció: 4+4+1 (112. taktustól)
13. variáció: 2+1+6 (121. taktustól)
14. variáció: 2+2+1+1+1+2 (124. taktustól)
15. variáció: 5+2+2 (130. taktustól a végéig)

3.2. Szőllősy és a sirató. A *Tristia*, Passacaglia és *Addio.*

Az alábbi három alkotás azonos műfajúnak tekinthető, ezért rövid elemzésük is összefügg, a Szőllősy-siratókra jellemző önálló szerkezet kialakulásának tükrében. Nehéz lenne megmondani, hogy mennyire különül el az életműben e három darab a többitől – akár szerkesztésében, akár témáját tekintve – hiszen a fájdalom, a megemlékezés, a gyász és az alapvető szomorúság Szőllősy szinte egész életművét átitatja. Vannak bizonyos összekapcsolódások, melyek azonban nagyon szorosan összekötik e három vonós kompozíciót.

Először a kézenfekvőbbek: mindegyik sirató, mindegyiket munkássága vége felé írta, s mindegyiket egy közeli barát – tehát nem családtag, mint a *Planctus Marie*, vagy nem példakép, mint a *Pro Somno* vagy a Musica per orchestra eseteiben – elvesztésének

10.18132/LFZE.2024.3

gyásza ihlette. Maros Rudolf, Máthé Ákos és Kroó György a mindennapjait töltötte ki. Az élettere lett szűkebb, az ismert és szeretett világa fogyatkozott meg, így nem csak a barátai elvesztését, hanem a saját belső világának zsugorodását is gyászolhatja a szerző e művekben. Az *Addió*ban már szinte kézzelfogható, hogy mintegy összegzésként a saját munkásságától is búcsúzik, ha nem is tudatosan.

Jelen siratók formáit nehéz meghatározni bármilyen klasszikus formával, mivel szinte végig lineárisan építkezik a szerző. A *Tristia* és a Passacaglia kapcsán van egy elég erős érezhető kettes tagolás, amibe belekapcsolódhat az *Addio* is; azzal a kiegészítéssel, hogy ott a darab első harmadában megjelenő Bach-idézet szakítja ketté a kompozíciót. A sokszor témabemutatást követő variált témák vagy sorok egyfajta variációs formát sejtetnek felénk. Ugyanakkor mindegyik darab sajátja, hogy nagyon jól elkülönülő szakaszok ismerhetők fel, amik hosszai nagyjából egyformák.

Véleményem szerint Szőllősy ezekben a darabokban strofikusan építkezik s a szakaszok, mint versszakok fűzik egybe a kompozíciót, mely egyenletes szakaszos felépítésével nagyon sok rokonságot mutat a klasszikus verseléssel. A *Tristiá*ban különösen erős ez a versszerű szerkesztési elv, amennyiben a versszakoknak tekintett szakaszvégek kivétel nélkül ugyanazzal a motívummal zárulnak. Ezekben a siratókban ez a fajta versszerkesztéses forma valószínűleg – a Szőllősy által egyébként egyáltalán nem kedvelt – népdalhasználatot hivatott pótolni, hiszen a sirató valóban különböző sorokban egymáshoz minden esetben kapcsolódó, mondatokban, szakaszokban elképzelendő. Szőllősy ezt nem verbális elemek behozatalával vagy konkrét siratók, népdalok, népénekek felhasználásával oldja meg, hanem magának a formának abbéli megformálásával, amely forma önmagában emlékeztet egy egyszerű négysoros siratóra.

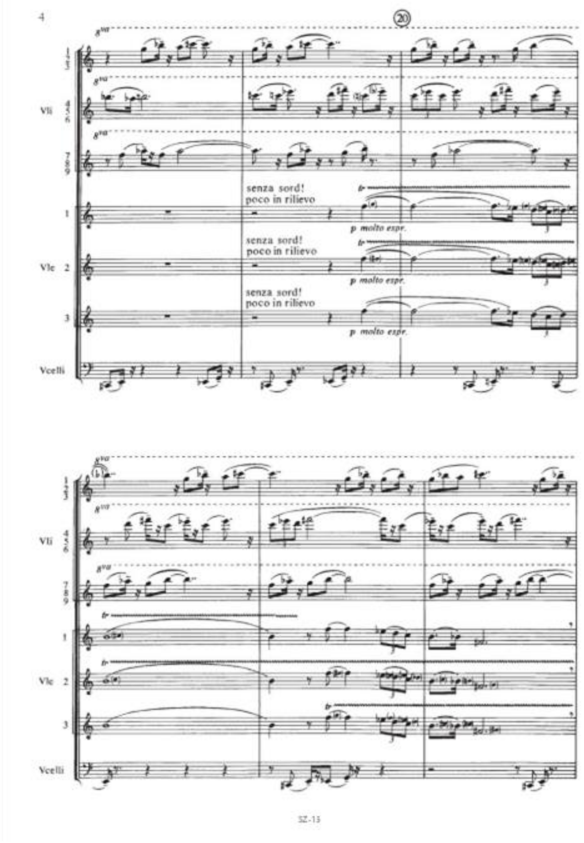
Az egyértelműen A, B, Av, C formában megírt *Tristia* után a Passacaglia már direkt elmosódottabb, s végül az *Addió*ban már formai ráerőszakolás, ha ténylegesen tetten akarjuk érni a strofikus szerkesztés ilyen szimmetrikus megformálását. A költemények szervezetten egyre kevésbé szimmetrikus volta teszi kortárs költészetté Szőllősy siratóit, s bár csak rejtve, de mindenképpen a népi hagyományból merít. Óvakodik az egyértelmű idézésektől, siratóénekek beemelésétől. Az életműve utolsó befejezett művében megjelenő Bach-korál ezért is igen különleges.

3.2.1. *Tristia* (Maros – sirató)

A második pusztán vonósokból álló darabot egy közeli barát elvesztése miatt érzett fájdalom váltotta ki a szerzőből. A vonós kamarazenekari kompozíció – hasonlatosan az

10.18132/LFZE.2024.3

első, tizenöt évvel korábban megírt III. concertóhoz – egy szokványos létszámú vonósegyüttesre íródott. A kisebb újítás annyi, hogy a kilenc hegedűszólam egyértelműen hármas csoportokra bomlik szét, így a többnyire egy-egy szólamot képviselő brácsa és cselló szólamok mellé három felső hegedűszólam járul, ezáltal a szokásos, alapvetően 5 rendelkezésre álló szólamvezetés bővül eggyel, így végig legalább hat szólam áll rendelkezésére a szerzőnek a darab kibontakoztatásához. Fontos különbség a leírásban, hogy míg a III. concertóban alapvetően mindenkinek külön szólama van – s csak akkor játszanak azonos hangszercsoportok unisono, ha ezzel különleges hatást akar elérni a szerző – addig a *Tristiá*ban gyakorlatilag csak tutti szólamjáték van. Ez alól az elején osztott brácsák is csupán látszólag térnek el, hiszen ugyanazt játsszák, csak egy-egy játékos mindig kihagyja a hangok mellé rendelt trilla effektust. Így biztosítja a szerző, hogy a siratás egyik fontos effektusa, a trillázó (remegő) hang nehogy túlnőjön a leírt hangmagasságokon és sirató dallamon.

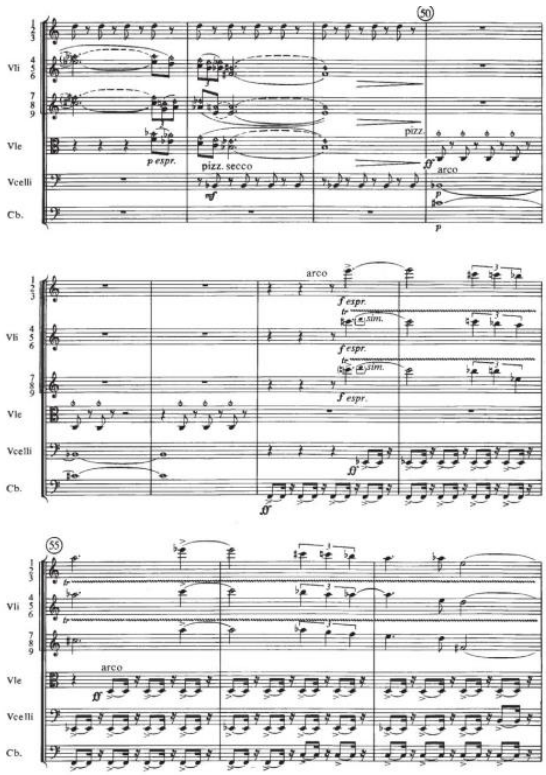


14. kottapélda: Látszólag három brácsa szólam tulajdonképp egy szólam

Az is jól látható, hogy míg a III. concertóban egészen virtuóz módon variálja a szerző a különböző szólamok összekapcsolódását (például hegedűszólamoknál előfordul 9 különböző szólam s ennek különféle elosztásai: 3+3+3, 2+2+2+3, 5+4, 3+2+2+2, 2+1+4+2 stb.), addig a *Tristia* sokkal letisztultabb vonós kamarazene; itt nem elsődleges cél a 16 fő

10.18132/LFZE.2024.3

minden lehetőségének teljes kiaknázása, sokkal inkább a fájdalmas zenei anyag minél teljesebb életre hívása és előtérbe helyezése. A három sirató műfajába tartozó vonós mű első alkotása ez: drámai elemhasználatban letisztult alkotás. Tulajdonképpen az elején a cselló szólamban megjelenő felfelé lépő kisterc s az ebből kinővő nagy szeptim hangközök alkotják az egész darab alapgondolatát. Ellentétben a két későbbi vonós siratóval, itt nem jelenik meg a legfontosabb Szőllősy-effektus, a harangeffektus. Lehet, hogy csak azért nem használja a szerző mert a zenei anyag építkezésébe nem illik bele. Véleményem szerint azonban tudatosan hagyja ki, hiszen például a 35. taktustól induló ostinato-pizzicato sorozat bármely szólamban megjelenő alakja, vagy később a Bartók-pizzicatók illetve nyolcad plusz tizenhatod érték legato átkötve hangok akármelyike alkalmas lenne a harangeffektus bemutatására.



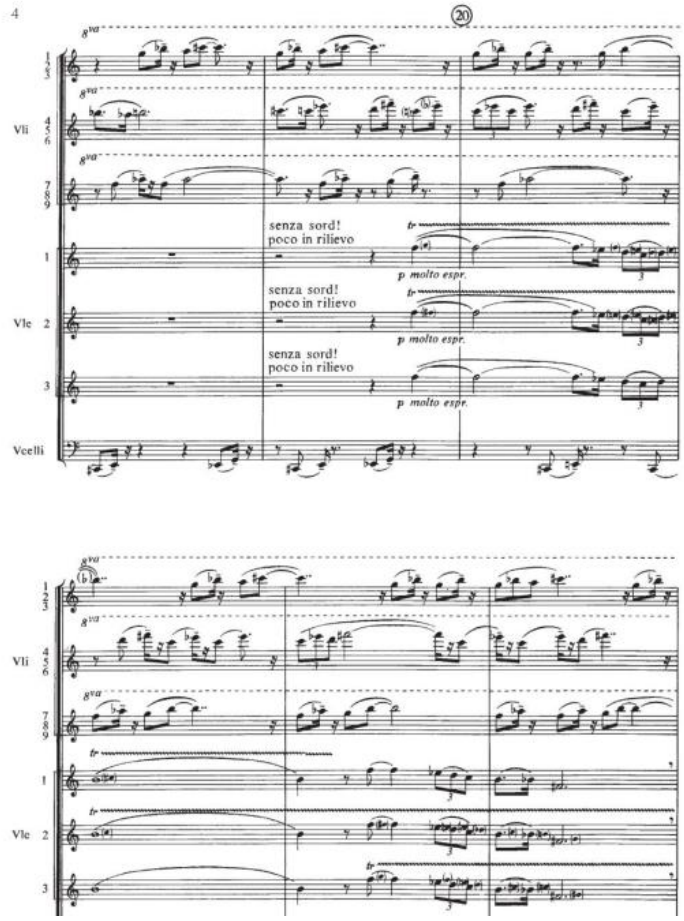
15. kottapélda: lehetséges harageffektusra használható hangok.

Tekintve, hogy ez az egyetlen zeneszerző-barátnak készült siratója, elképzelhető, hogy az emlékezés okán itt többnyire a Marosra illő magatartásformákat használja, háttérbe szorítva a rá oly jellemző Szőllősy-motívumokat.

A Maros-sirató egy, a cselló szólamban mélyen szóló kisterc lépéssel indul, majd ezt háromszor megismételve éri el a nagyobb kinyílást. Ez lesz a főmotívum, az első nagy szakaszt (1-35. ütem) végig kísérő, legtöbbet megjelenő motívum. A hegedűk csoportonként kapcsolódnak a cselló anyagához: a harmadik csoport (7., 8., 9. hegedűk)

10.18132/LFZE.2024.3

imitálja a cselló témáját, majd ezután a második hegedű csoport (4., 5., 6., hegedűk) csatlakozik szintén témát imitálva, majd az első hegedű csoport (1., 2., 3. hegedűk) építkezik ugyanabból az anyagból. A hegedűk hangfekvése jóval magasabb a csellókénál, mégis az egész anyag összekapcsolódva mozog: a hegedűk egyre sűrűbben, egyre több kitartott hanggal másznak felfelé, míg a cselló szólam egyre ritkásabban, s már csak kis terceket játszik. A 20. taktusra felépül a környezet. Ekkor jajongó hegedűszólamok csoportja alatt váratlanul egy igazi siratóba csap bele a brácsa szólam, mintha csak ezt énekelnék: „Jaj, édesanyám!”.

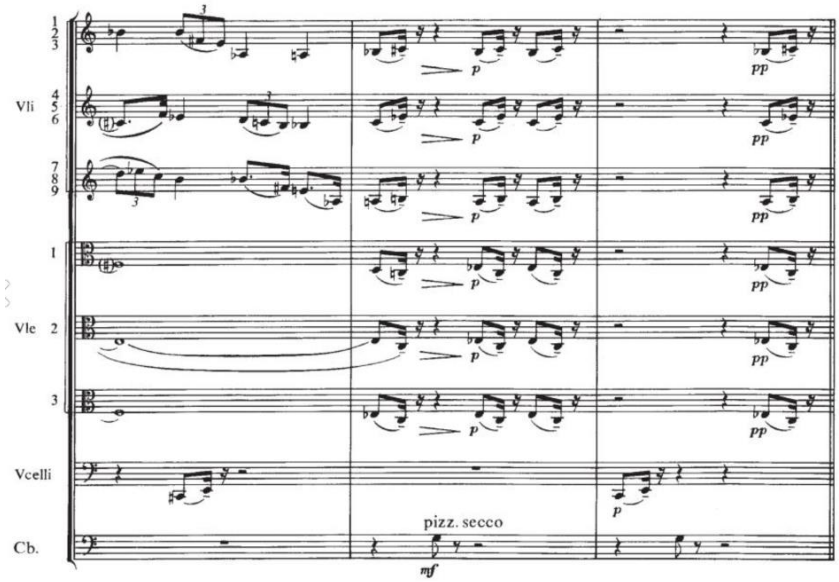


16. kottapélda: A brácsa szólamban megjelenő sirató dallam

A szerző egyértelmű utalásokat tesz a brácsa szólam kiemelésére. Az eddig játszók mind sordinóval vagyis hangtompítóval játszanak, a brácsa szólamokba az indulás előtt külön kiírja, hogy senza sordino, azaz hangtompító nélkül játszandó. Ezáltal hiába az azonos, piano dinamika az összes szólamban, rögtön lehet érezni kiemelendő szerepét. A másik egyértelműsítés a sirató dallam kiemelésére vonatkozóan a beírt szöveges üzenet: poco in rilievo, vagyis kicsit kidomborítva s ha ez még nem lenne elég, a többi szólamban is espressivo hangszínt a brácsa szólamban molto espressivo kéri a szerző, nehogy félreértés essék a lényeges dallam tekintetében.

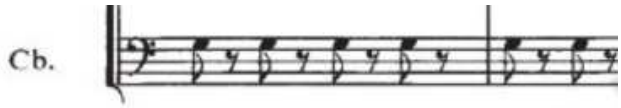
10.18132/LFZE.2024.3

Érdekesség, hogy a későbbi Passacagliában és *Addió*ban is megfigyelhetünk egyfajta bevezetést a dallam előtt. A Passacagliában maga a passacaglia-téma építkezik a csellószóló belépéséig. Az *Addió*ban a 12 hangból álló készíti elő az ehhez csatlakozó campane-hangokat a hegedűszólóban. Itt pedig az alap sirató-motívum felépítése hozza helyzetbe a belépő brácsa szólamot azzal, hogy addig épül az anyag, amíg már szükséges valami mást is beléptetni. A brácsa-sirató vers bemutatása után – ami egyébként szokványosan négy soros – szépen fokozatosan alakulnak át a szólamok feladatai: míg a brácsások a tematikus anyagokból csipegetve fokozatosan ellenszólammá alakulnak át, addig az ellenszólamok egyre több tematikus anyagot használva erősítik meg fontosságukat. A csellók már csak elvétve ismételnek egy-egy kistercet, míg a hegedűk, brácsák anyagai teljesen összefonódnak és a 33. taktusban egységesen sóhajtoznak, felváltva felelve hol a csellónak, hol a bőgőnek.



17. kottapélda: egységes sóhajmotívum

Így az első anyagrész teljes fel- és leépítését éltük meg az első szakaszban (1-35. ütem). A második szakaszt a bőgő kezdi. Eleddig csupán két pizzicato hangja volt az előző két ütemben, s ebből lesz a következő rész ostinato-anyaga.

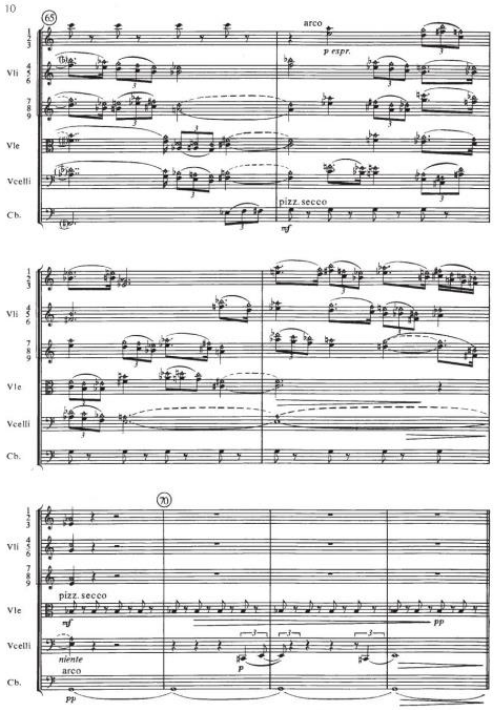


18. kottapélda: ostinato pizzicato szólam megjelenés a bőgőben

Kérlelhetetlen secco pizzicatókkal indul a 35. taktustól a második szakasz, előrevetítve az új hangulatot. A 36. ütem utolsó negyedén megjelenő brácsa és cselló szólamok egy pianissimo szűk terccel jelentkeznek, mely tovább erősíti valami készülését. A 38. ütemben fortississimo, vagyis háromszoros forte dinamikán le is csapnak a hegedűk,

10.18132/LFZE.2024.3

eközben a cselló és brácsa crescendál, hogy az ütem végére ők is háromszoros forte hangerővel kapcsolódjanak a mozgáshoz. E második nagy szakasz a 35. taktustól a 73. taktusig tart, ez idő alatt az ostinato negyedmozgás végig szól valamelyik szólamban: hol pizzicato, hol akcentusos vonással, hol Bartók-pizzicatóval.



19. kottapélda: A több szólamban megjelenő ostinato-pizzicato

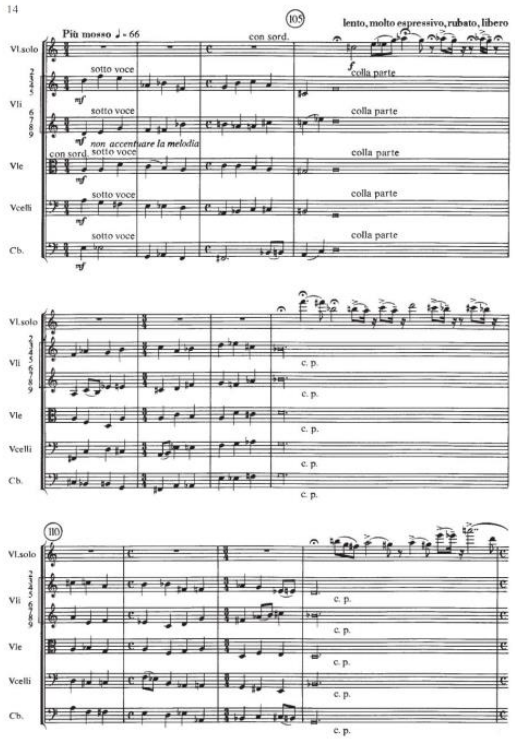
A szakasz legdrámaibb pillanata kétségtelenül az 53. taktus harmadik ütésének közepe: a három hegedűszólam egyszerre kezdi meg a brácsából ismert sirató-témát, egymáshoz képest direkt elhangolt módon. A szerző azt sejteti, hogy a felső szólamot kell kicsit jobban kiengedni a többihez képest, hiszen ez az egy szólam, aki végig nem trillázik, amíg a siratódallamot játssza. Ezt követően mesterséges üveghangokon jelennek meg a siratódallamok és annak különböző rövid idézetei, variánsai, majd a szakasz is a csellószólamban megjelenő kisterccel ér véget. Igaz, itt egy folyamatosan jelenlévő basszus hang és az egyre halkuló, távolodó ostinato-pizzicati kíséri a szakasz lezárását.

A harmadik szakasz egy quasi visszatérés, mely az első rész variánsának is tekinthető, azzal az óriási különbséggel, hogy a 73. ütemtől a 101. ütem végéig terjedő harmadik (Av) szakaszból teljességgel hiányzik az első rész legfontosabb eleme, a siratódallam. Az alapmotívum és annak triola-variánsa határozza meg ezt a szakaszt, de a legfontosabb összetartó ereje mégiscsak a zenei anyag felépítése és lebontása, amely kiválóan tetten érhető és Szőllősy-re oly nagyon jellemző. Új elemet – a triolásított alapmotívumon kívül – nem hoz ebbe a szakaszba. Szépen sűrűsödő és ritmikailag

10.18132/LFZE.2024.3

gyorsuló tematikus anyagok hirtelen crescendóval érik el a szakasz csúcspontját, amely lefutó harmincketted-menetek után ismét megszilárdul, kimerevedik. Lépcsőzetesen elhalkul, hogy az újabb szakaszhatárt ezután az ismét megjelenő és utolsóként a cselló szólamban elmondott felfelé hajló kisterc motívum zárja le.

Az itt következő negyedik, záró szakasz, amely a 102. ütemtől indul és a darab végéig, vagyis a 123. taktusig tart, a darab legizgalmasabb része. Két részre osztja a szerző az együttest: egy szóló hegedűre, mely kiválik az alapcsapatból és a többiekre. A szóló hegedű a meg-megnyugvó, fermatával ellátott korál záróhangokon molto espressivo, rubato, libero kadenciaszerű kiállásokat fűz hozzá az alapcsapat korálsoraihoz, amely anyagrész egyértelműen a mű eddigi fontos alapmotívumaiból épül fel. A szóló szólam feladata, hogy az eddig felépített sirató-struktúrát és annak konkrét idézeteit megformálva teljesítse be az eddigi építkezéseket és lebontásokat. A vonós kamarazenekar többi tagja, az eddigiektől teljesen eltérően egy egészen új anyagot játszik, egyfajta zárókórust imitál, akárha egy Bach-oratórium zárószakasza lenne. Az összes szólam összedolgozik, ami eddig a műben nem volt jellemző. A fő dallam egyértelműen a brácsa szólamban van – ez akár egy magyar népdal is lehetne vagy egy egyházi népének –, ennek a szólamnak az ellenpontjai a többiek, mely révén születnek az önmagában is fantasztikus korálsorok. A korálsorokhoz kapcsolódó sirató hegedűszóló dallammal együtt egészen egyedi hangzást és zenei ötvözést ér el a szerző.



20. kottapélda: korálsorok és hegedű szóló

10.18132/LFZE.2024.3

3. A vonósokra írt kompozíciók áttekintése

A *Tristia* formai táblázata

szakasz	mettől meddig	megnevezés	ritmikai jellemző	melódia vagy jellemző hangköz, hangsor
1. szakasz	1-35. ütem	bevezetés, sirató téma bemutatása	páros kötés, rövidebb második taggal	uralkodó kis terc, melódia, sirató dallam
2. szakasz	35-73. ütem	kidolgozás	negyed pulzusú ostinato mozgás	prím hangköz, tizenkétfokúság
3. szakasz	73-102. ütem	visszatérés	triola és nyolcad mozgás	kisterc
4. szakasz	102-123. ütem végéig	befejezés	negyedmozgás	concertáló rész egy korál dallam és egy recitáló szóló hegedű között

9. táblázat: A Tristia formai táblázata

3.2.2. Passacaglia Achatio Máthé in memoriam

A gyermekkori barát, Máthé Ákos erdélyi orvos elvesztése okozta gyász eredményezte az újabb siratót. Még a református kollégiumban végezték együtt a tanulmányaikat Kolozsváron, de míg Szőllősy Pestre jött, addig gyermekkori barátja Kolozsváron maradt és ott folytatta idegsebészeti orvosi, majd főorvosi munkáját.[33]

Az 1997-ben született műalkotás szóló csellóra és vonósnégyesre íródott. A passacaglia a 17. és 18. század hangszeres irodalmának egyik leggyakoribb variációs formája. Akárcsak a chaconne és a folia, ostinato-basszusra épülő variációsorozatot jelent. A téma túlnyomórészt jambikus lejtésű, 3/4-es ütemű és a variációk során gyakorta a többi szólamban is megjelenik. A téma első megjelenésekor rendszerint méltóságteljes, majd a ritmikusan fokozódó variációk során virtuóz formát nyer. A chaconne-tól való eltérése, hogy az említett ismétlődésnek mindig a basszusban kell lennie.[34]

Formailag teljesen megfelel tehát a fő kritériumoknak Szőllősy Passacagliája is: 3/4-es ütemmutatójú darab, szinte végig szerepel a nyújtott ritmus és a téma majdnem végig a basszusban van akkor is, ha esetleg ez pont a szóló cselló szólam. A 166 ütemes

[33]Péter H. Mária: „Máthé Ákos”. In: Dávid Gyula – Balogh Edgár (szerk.): Romániai Magyar Irodalmi lexikon. III. kötet. (Bukarest: Kriterion könyvkiadó, 1994.), 387.-388.
[34]Pernye András: „Passacaglia”. In: Szabolcsi Bence - Tóth Aladár (szerk.): Zenei lexikon. III. kötet. (Budapest: Zeneműkiadó, 1965.), 81.

10.18132/LFZE.2024.3

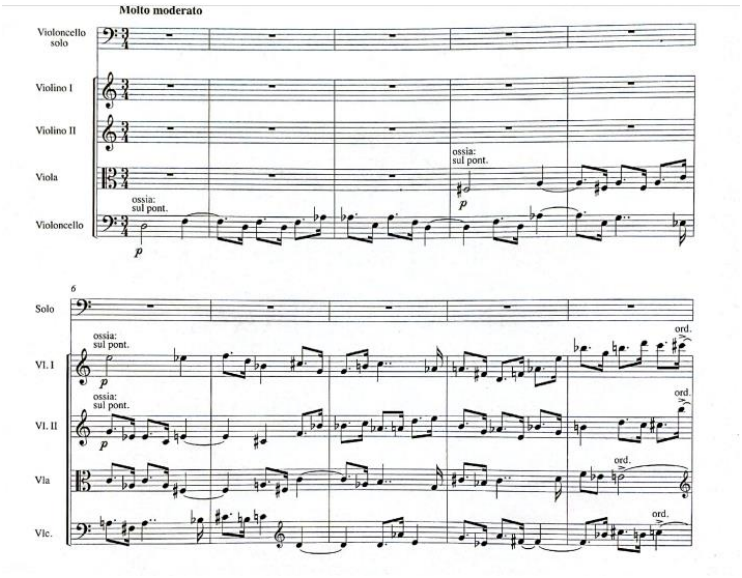
mű lényegében egy teljes folyamat: a különböző variációkat jól el lehet különíteni, ennek érdekében a szerző többnyire koronával választotta el a különböző sorokat. Két, jól elkülönülő nagy részre oszthatjuk a darabot: az A rész az 1. ütemtől a 84. ütem végéig tartó nagy szakasz, ezt követően négy taktusnyi átvezetés következik, majd pontosan a darab felétől, a 88. ütemtől a mű végéig, a 166. ütemig a zenei folyamatok gyakorlatilag még egyszer megismétlődnek a B részben. Hasonlatos ez a barokk kor ismétléséhez, csak itt nem az előadóra van bízva a díszítés, hanem a szerző pontosan lejegyezte, melyik strófa hol és miként változzon meg, akár lényegi átalakuláson is átesve.

A két nagy rész közös elve, zenei anyagának folyamatos épülése a variálódással egybekötött – a mű vége felé óriási kulmináció, majd egy rövidebb elcsendesedés következik be – természetesen semmi esetre sem szimmetrikus arányban. Míg az első részben az anyag épülése hosszan tartó és koncentrált, addig a második, nagy B részben gyorsabban elérjük a kulminációs pontot és sokkal több időnk jut a megnyugvásra, elcsendesülésre. Amennyiben tehát formába kell tömöríteni ezt a zenei folyamatot, mindenképpen variációs forma, két, egymástól jól elkülönülő nagy résszel.

Mégis, a Passacagliában van egyfajta érzékelhető hármas rendeződés, amely ráadásul hídformára emlékeztet: legfőképpen ez a zenei anyag folyamatosa hullámzása, az egymást követő felépítéseknek és lebontásoknak köszönhető, elsősorban dinamikailag és a ritmus sűrűségében értve a változást. A középrészek határai olyannyira elmosódnak, hogy a hallgató akár három vagy négy részre bontva is joggal értelmezheti a darabot. Ebben a műben azonban olyan erős maga a folyamat, hogy a részhatárok másodlagossá válnak.

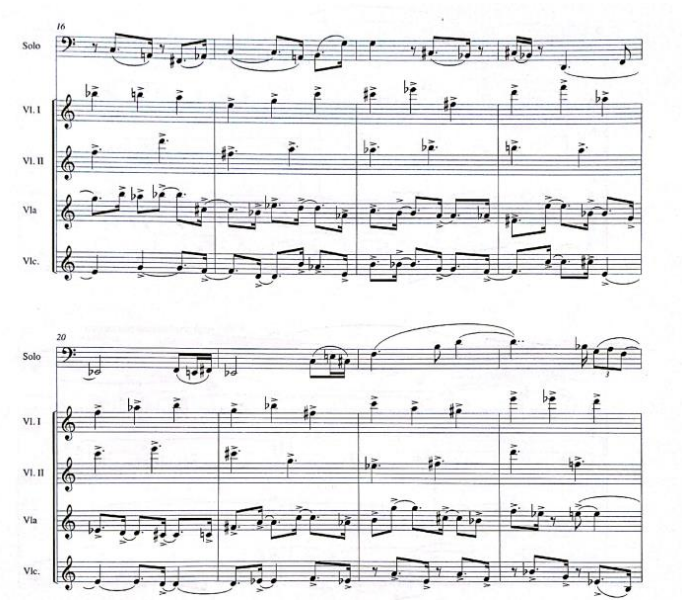
Tömören összefoglalva az első kis rész a bevezető, amely az 1. ütemtől a 11. ütem első negyedéig tart, itt megáll egy koronában, mintegy előkészítve a teret a szóló cselló belépésére. Első ránézésre a mű szokványos felépítéssel kezdődik: megjelenik a basszusban a téma, majd a mélyhegedű és a két hegedű is imitálva csatlakozik; csakhogy egyedül a brácsa szólam beléptetése megszokott, a második hegedű olyan, mintha elfelejtett volna belépni, csak a témája közepén csatlakozik a brácsához, míg az első hegedű rögtön elváltoztatott formában, de jól kivehető módon szólal meg.

10.18132/LFZE.2024.3



21. kottapélda: szólambeléptetés

Ezáltal úgy indul a mű, mint egy háromszólamú imitáció, de mire elmerülnénk a lüktetésben, rögtön megállunk egy koronán. Megjelenik a szóló cselló, mely a következő kis szakaszunkban – amely a 11. ütemtől a 34. ütem első negyedéig tart – végig espressivo uralja a hangzást, hol sóhajokban, hol a passacaglia témával, hol pedig az abból kinövő lírai dallamokkal. Eközben a négy kísérő szólam ebben a szakaszban mindvégig egységesen szikár, szurkáló ellenpontot nyújt a szóló cselló számára.

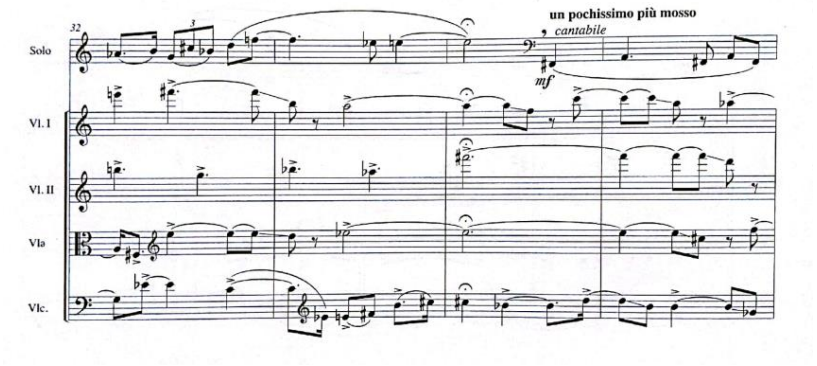


22. kottapélda:A kísérő szólamok akcentusos ritmus váza

A 34. taktus első negyedén újra koronát találunk, mely az első negyedén megszólaló hangon elmereng, jelezve az előző strófa végét és az új strófa kezdetét. A következő kis szakaszunk a 34. ütem második negyedétől a 46. ütem „a tempo” beírásáig tart. Itt, a műben először teljesen elmosódottak a határok, emiatt is lehet kettes, hármas

10.18132/LFZE.2024.3

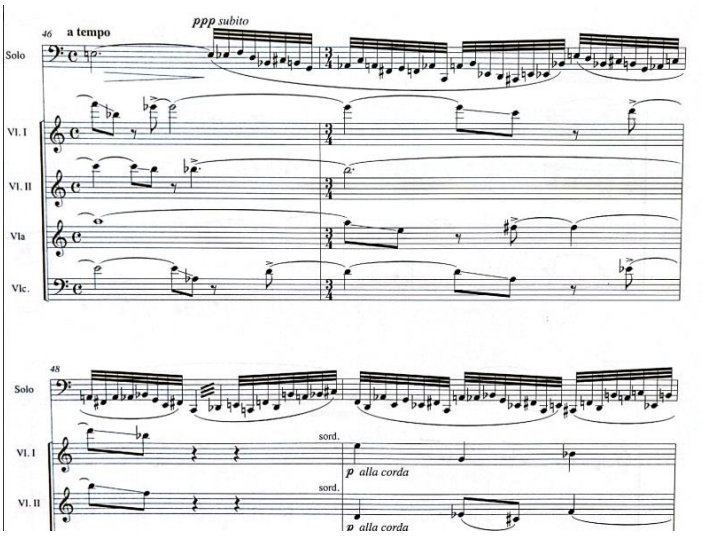
vagy akár négyes tagolási érzetünk. Az új szakasz legfontosabb újítása a glissando megjelenése, amelyet megelőlegzett a szerző a szakaszhatár előtt egy bő ütemmel, a 32. ütem negyedik negyedéről a 33. taktus első negyedére való lecsúszással az első hegedű és brácsa szólamokban. Ettől eltekintve mind a korona, mind a szóló csellóban induló új anyag biztossá teszi az új rész kiindulópontját.



23. kottapélda: elmosódott szakaszhatár

A szóló cselló anyaga lényegében nem változik, de már nem piano, espressivo, hanem líraibb mezzopiano, cantabile énekel tovább az egyértelmű hangi fejlődés mellett. A vonósnégyes anyag azonban szemmel láthatóan ritkul, elsősorban ritmikai sűrűség értelmében. A szakaszhatáron ugyan rögtön elhagyjuk a szigorúan negyedenként szurkáló akcentusokat és azonnal elkezd ritkulni a gesztusrendszer, a kis tizenhatod-mozgások is glissandóvá alakulnák át rögtön, de a vonósnégyes textúra a 34. ütemtől egészen a 48. ütemig lineárisan simul ki, hogy az ő szakaszhatára végén két negyed szünetben megpihenjen. Mégis ki kell jelentenünk, hogy a 46. ütem az igazi szakaszhatár, elsőkörben a szóló cselló játéka miatt. Az ő feladata a műben végig nagyon hasonló volt, amely egyértelműen a 46. taktusban szakad meg; még egy indok maga a szerzői utasítás, hiszen a 34. taktusban induló cselló szólóhoz írt un poco piú mosso jelzést pontosan itt, a 46. taktus szólócselló változásánál igazítja a tempo jelzésre a szerző.

10.18132/LFZE.2024.3

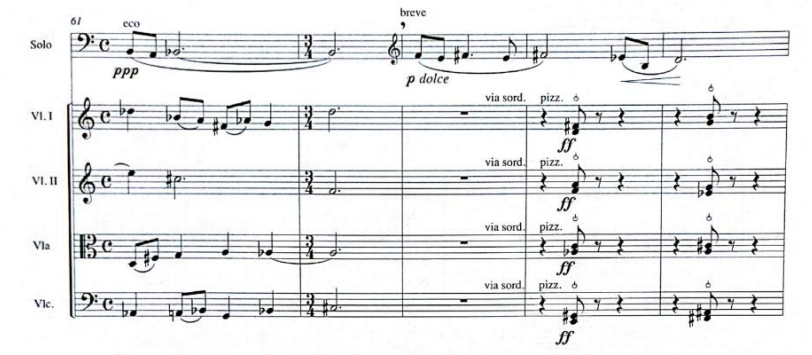


24. kottapélda: tempo jelzéssel megerősített új szakasz kezdet

Valószínűleg Szőllősy strukturális gondolkodásába belefér az a kis mozgástér, amely ezen a pillanaton az amúgy is eddig jól elkülönülő szóló csellónak és a vonósnégyesnek külön-külön saját szakaszhatárt szab. Ugyanakkor azt is gondolhatjuk, hogy ez a fajta szándékos határ-elmosás nem véletlen, hanem a zenei folyamot minél inkább folytonossága és haladása irányába fókuszálja. Akárhogy is, a 46. ütemtől – vagy a 49. ütemtől – kezdődő szakasz a 62. ütem végéig tart. A 46. ütemben a cselló szóló apró harmincketted értékekre extrém halkan, háromszoros piano tér át kísérő anyagként. A 49. ütemben, először a darab folyamán, a vonósnégyes veszi át a főszerepet és polifón dallamosságával előtérbe kerül – még akkor is, ha itt sordino-használatot kér tőlük a szerző.

Az 53. taktusban csatlakozik hozzájuk a szóló cselló és bár látszólag nála van a fő dallam, lényegében itt beleolvad a vonósnégyes-hangzásba és mind az öt szólam egységesen fontos: a legszebb korálokra emlékeztet. Dinamikailag ez a rész ismét kevesebb, mint az előző kis szakasz, ezért érezhetjük, hogy mint egyfajta kis belső hídforma, most következne egy nagyobb szakaszhatár. Arányérzetünk azért is emelheti ki ezt a szakaszhatárt, mert az *Addió*hoz hasonlóan itt is a negatív aranymetszeti pontnál van fontos történés. Míg az *Addió*ban a Bach-korál meglepő megjelenése, addig itt a nagy fokozás kezdete figyelhető meg e ponton. Valójában a következő kis szakaszunk a 63. ütemtől a 84. ütemig még az első nagy részhez tartozik.

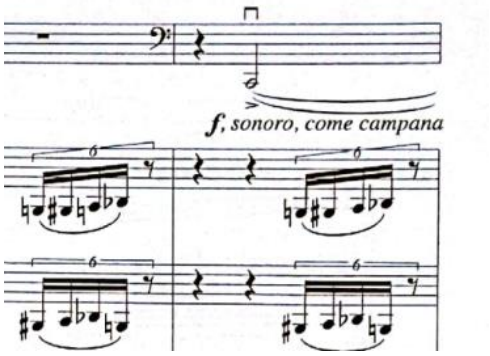
10.18132/LFZE.2024.3



25. kottapélda: negatív aranymetszeti pontban található új forma rész kezdete

A cselló szóló folytatja ugyanazt, amit eddig: kis hangközökre, szekundokra-tercekre támaszkodva líraian énekel. Eközben a 64. ütemtől a vonósnégyes először ritmus-unisono, fortissimo Bartók-pizzicato akkordokkal töri meg a cselló dallamát, természetesen most már sordino nélkül. A cselló szóló is már a harmadik ütemtől crescendál: a 69. ütemben már forte jelzéssel ellátott, és a folyamatos erősödés a darab első nagy kulminációs pontjához vezet. A 80. taktusban a zeneszerzői utasítása – tutta forza, vagyis teljes erővel – nem csak a cselló szólóra vonatkozik, hanem a nagyon sűrű szextola-, kvintola tizenhatodokat, illetve tizenhatodokat játszó vonósnégyesre is; ugyanúgy, mint a háromszoros forte beírás és a frázis végi plusz crescendo.

A 84. taktus első negyede ismét korona: de ezúttal a szüneten, a kicsengésen, a csenden, az átalakuláson áll meg. A hatásszünet után halk morajlások kezdődnek a vonósnégyesben, majd megjelenik egy forte üres húrral, C-vel a szóló cselló – amelynek az előző hangja a 83. ütemben a darabban leírt legmagasabban fekvő hangja volt – a visszatérést megelőlegzendő belépéssel és a Szőllősy-re oly jellemző szerzői utasítással: sonoro, come campana, vagyis zengően, úgy szóljon, mint a harang.

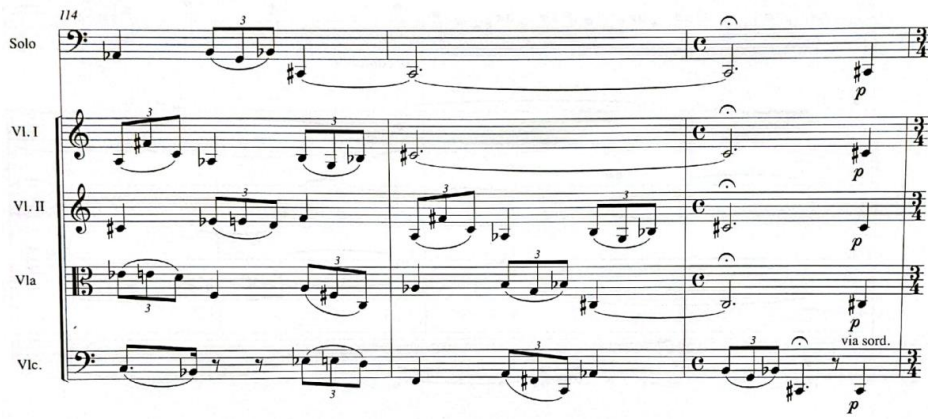


26. kottapélda: A harang-effektus

Az első harang után, a 88. taktust röviden fermatával jelezve megállunk, hallgatjuk a kicsengést és kezdődik a nagy B rész. A következő kis szakaszunk tehát a 88. ütemtől a 116. taktusig tart. Itt az elején – ahol már egyértelmű és tökéletes imitálással léptet minden

10.18132/LFZE.2024.3

szólamot a szerző a passacaglia témával – úgy indul, hogy a cselló szóló már eleve harangozik: az üres C gongása egészen a 95. ütem végéig dominál, ahol brutálisan rácsap a vonósnégyes egy harmincketted-menettel, s ebből az utolsó elfogyásból végül elhalkul a harang és áttérünk a tulajdonképpeni 11. ütem analóg helyére; hiszen az eddigi passacaglia témákat és cselló szóló harangot tekinthetjük a bevezető paralelljének. A 97. ütemtől a 116. ütemig a cselló szóló végig dallamszerűen formálódik és a többi szólamtól kiemelve értendő. A 97. ütemtől először csak a cselló szólam kíséri a vonósnégyesből halk, duruzsoló szextola harminckettedekkel – hasonlóan a 46. taktus cselló szóló részéhez – itt is szinte hallhatatlan, háromszoros pianissimo. A két hegedű és a brácsa egy ritmikus anyaggal követi a csellót a 98. ütemtől, egymáshoz képest egy negyednyi eltolásban belépve, ritmus kánont alkotva. A 103. és 104. ütemekben a szóló cselló átmenetileg átveszi a háromszoros piano kísérő szerepet, ez alatt a vonósnégyes cselló szólama csatlakozik a vonósnégyeséhez; még ugyan elválva tőlük, de már egyértelműen hozzájuk tartozva. A 105. ütemtől a szóló cselló újra szolisztikus anyagot játszik, ettől a pillanattól kezdve azonban egyre jobban hasonlít hozzá előbb a vonósnégyes cselló szólamának szólama, majd a másik három játékos is. Közös triola-csoportjaikban ismét egységben az összes hangszer, majd a szakasz végi 116. ütem második negyedére mindenki egy *cisz* hangon áll meg. Korona jelzi ezt az unisono *cisz* erősebb szakaszhatárt, melyen megnyugszik a zene, mielőtt újra tetőpontjára hág.

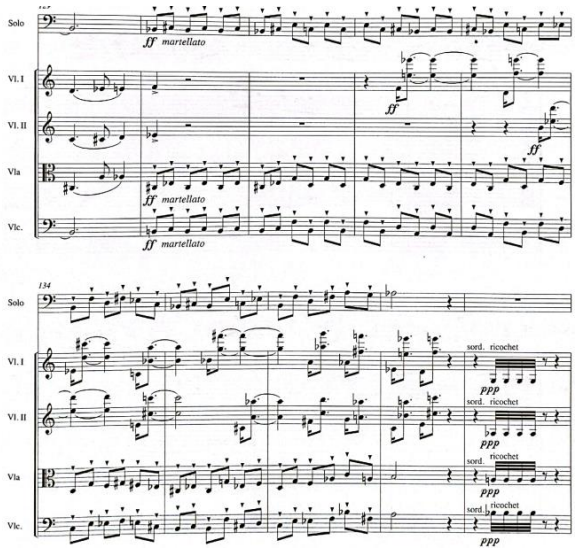


27. kottapélda: koronás unisono cisz szakaszhatár

A nagy B rész folytatódik, mégpedig egy egészen újszerű résszel: a 117. ütemtől a 129. ütem végéig az egyenértékű szólamok szinte ugyanazt játsszák, mégsem unisonót hallunk. Bár a szóló cselló és cselló szólam ritmus-unisono játszik, a hangmagasságok tekintetében van egy sajátságos elhangolás, szintúgy a három felső szólam tekintetében: el-elcsúsznak, néha pedig össze-összezárnak. Ezt követően a 130. taktus első negyedétől hirtelen megjelenik egy durva, erős martellato állandó nyolcadmozgás a két cselló és

10.18132/LFZE.2024.3

brácsa szólamokban, miközben a két hegedű felváltva sivítja a maga nyújtott ritmusát és nagy szeptimét. Bár ütemszámra kicsit korai, kétségtelenül elérkeztünk a második nagy kulminációs részhez, mely után ismét két negyednyi szünetes három halk ricochet vezet minket a befejezéshez.



28. kottapélda: tetőpont és záró ricochet

Az utolsó szakasz a befejezés vagy epilógus, amely a 140. taktustól a 166. taktus végéig tart. Ismét egyértelműen különválik a két csoport: míg a vonósnégyes egy polifon imitációs szerkesztésnek tűnő, valójában ritmizáló akkordokat játszik a háttérben pianissimo, addig a szóló cselló ismét drámai – piano espressivo – hangszínnel előbb lírai éneklésbe kezd, majd el-elcsukló le- és felhajló terceket játszik, melyhez csatlakozik az első hegedű játékosa. Mintegy kéz a kézben haldokolva, egymásnak adják át előbb a lehajló terceket, majd szekundokat, éteri üveghang magasságban. A mű végét a halk, de konkrét cselló pizzicato jelzi.

A Passacaglia formai táblázata

Rész/szakasz	terjedelem	megnevezés	ritmikai, motivikai jellemző
A rész 1. szakasz	1-11. ütem	bevezető	nyújtott ritmus
A rész 2. szakasz	11-34. ütem	témabemutatás	akcentuált negyed és pontozott negyed mozgások + nyújtott ritmus
A rész 3. szakasz	34-46. ütem	1. variáció	kitartott hang a végén leereszkedő glissandóval
A rész 4. szakasz	46-62. ütem	2. variáció	harmincketted mozgások + korál jellegű kíséret, majd cselló szóló dallam

10.18132/LFZE.2024.3

3. A vonósokra írt kompozíciók áttekintése

A rész 5. szakasz	62-88. ütem	zárótéma, befejezés	téma + secco önálló nyolcadok
B rész 1. szakasz	88-97. ütem	bevezető	nyújtott ritmus
B rész 2. szakasz	97-116. ütem	témabemutatás	komplementer játék
B rész 3. szakasz	117-130. ütem	1. variáció	nyújtott ritmus, legato hármaskötés
B rész 4. szakasz	130-140. ütem	2. variáció	ostinato nyolcadmozgás, éles ritmus
B rész 5. szakasz	140-166. ütem	zárótéma, befejezés	pároskötésű nyolcadmozgás lefelé hajló terccel, szekunddal

10. táblázat: A passacaglia formai táblázata

3.2.3. *Addio* szóló hegedűre és 9 vonósra

Az utolsó befejezett mű. Minden zeneszerző életében eljön ez a pillanat, s a legtöbbeknek a legdrámaibb műve; mintha megéreznék, hogy nem fog több darab születni. A korábbi siratókat követve, itt is a személyes gyász a mű keletkezésének igazi indító oka, ahogy mutatja is az ajánlás: Georgii Kroó in memoriam.

Apparátusát tekintve mintha egyenes folytatása lenne az öt évvel korábban keletkezett legutóbbi műnek. Itt a szóló csellót szólóhegedű váltja fel, melynek szólamát a szerző Pauk György világhírű hegedűművésznek ajánlotta.[35] Ami legutóbb vonósnégyes volt, az most kibővült, megkettőződött és hangzásában mélyült. Szőllősy a négy hegedű, két brácsa, két cselló és egy nagybőgő szólammal a vonóshangszerek teljes fegyverzetével rendelkezik, végletekig kinyitotta a teret úgy, hogy mégis megőrizte a kifejezetten individuális kamarazenei hangszerösszeállítást.

Már az a megközelítés is érdekes, hogy nem egy egyszerű vonós kamarazenekaros kíséretet ír a szerző, amelynek tömbjéből egy-egy szólóhangszer kibújik, hanem kilenc önálló játékossal alkot olykor zenekaros tömbös hangzást, megfordítva ezzel a szólamfontosságról alkotott alapvető hozzáállást. Zenekari zenészként az ember, ha tudatában van, hogy többedmagával játszik valamit, igyekszik belesimulni a környezetébe, majd, amikor egy-egy pillanatra szólóállása érkezik, azt rögtön kidomborítja, szolisztikussá teszi. Ezáltal megkülönböztethetően más játékmódban játszik akkor, amikor pasztellizált

[35]Volt szerencsém még évekkel ezelőtt magától Pauk Györgytől megkapni az *Addio* kéziratának másolatát.

10.18132/LFZE.2024.3

szólamhangzásra törekszik és más tónust használ akkor, amikor ebből ki akar bújni. Szőllősy nem gyakorlati zenészként tudott erről, sokkal inkább a próbákon tapasztalhatta a hallható különbséget. Ezzel ellentétben, ha minden szólamot egy ember játszik, rögtön koncentráltabb tónussal, ténylegesen kissé más hozzáállással szólaltat meg egy muzsikus egy-egy szólamot, amelyben egységes egésszé összeadódva akkor is létrejön a kívánt szólamhangzás. Könnyebb azonban az egyedül maradt szóló területeket arányban kezelni, senki nem akar feleslegesen kibújni, ha egyedül marad, ha mindvégig egyedül játszik egy szólamot. A tapasztalat azt mutatja, hogy kilenc jó kamarazene-játékossal gyorsabban és könnyebben lehet a kívánt arányt elérni, mint egy jó karmesterrel és egy jó zenekarral. Erős a gyanúm, hogy ezt Szőllősy is így gondolta s emiatt a kamarai attitűd miatt állította így össze az apparátust.

Ennek az egy tételben megírt kompozíciónak – bár jól elkülönülő részeket találunk – mégis a legnagyobb ereje a folytonosság: az egyik részhez úgy kapcsolódik a rákövetkező, hogy a szerző már előzetesen odavezette hallgatóját. A bámulatosan letisztult alkotás tartalmazza mindazt, amit Szőllősy eddigi munkáiban jellegzetességeinek találtunk: így megjelenik a – persze szabadon kezelt – szeriális szerkesztés, a korál, az ellenpontozás, a saját effektus használata (harangeffektus), a szólamok ritmikai játéka, ahogy hol kiegészítik, hol összekapcsolódva megerősítik egymást. Mégis, a briliáns technikai megoldások mellett, mint minden Szőllősy műben a zenei mélység és mondanivaló, ami magával ragad bennünket s fogva tart a darab kezdetétől a végéig. Méltó búcsú és egyben tömör összefoglalása is e darab a Szőllősy életműnek.

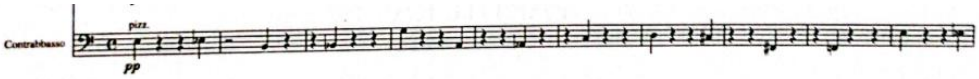
Az ősbemutató 2002. április 25-én, a Bartók Rádió 6-os stúdiójában hangzott el Gazda Bence hegedűszólójával a Gazda Péter vezette Addio kamarazenekar tolmácsolásában.[36] Míg Pauk György, akinek az ajánlás szól, 2003. május 18-án a Zürichi Winterthur konzervatóriumban adta először elő, majd a Liszt Ferenc Kamarazenkarral 2004. április 28-án Budapesten, május 13-én Cambridge-ben, május 14-én Londonban.[37] Pauk György így emlékezik vissza: „Én hosszú évekig noszogattam Szőllősyt hogy írjon nekem egy hegedűversenyt. Mindig csak ígérgette, és megannyiszor azt mondta nekem: »Keresem a nótát!!!« Neki is kezdett, de abbahagyta. Az első pár oldal meg van nekem.”[38] Végül ebből az el nem készült műből, melyet Pauk Györgynek szánt a szerző, emelt át

[36]Farkas Zoltán: „Búcsú Kroó Györgytől, Bach jegyében.” Muzsika XLV/9 (2002. szeptember): 27.
[37]Pauk György személyes beszámolója alapján
[38]Pauk György a készülő hegedűverseny kéziratának másolatát rendelkezésemre bocsátotta, amelyet a Függelék tartalmaz.

10.18132/LFZE.2024.3

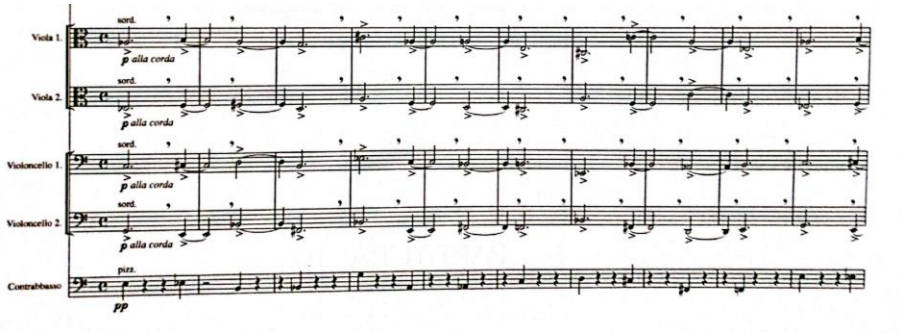
motívumokat az *Addió*ba. Ezzel magyarázható a kettős ajánlás, ami ritka az életműben. Az *Addio* elkészültének valós oka a zenekritikus barát elvesztésének fájdalma, ugyanakkor az egész életében praktikusan gondolkodó szerző így egy régi ígéretének is eleget tudott tenni. A hegedűverseny helyett így egy búcsúdarab lett az utolsó befejezett műve a mesternek.

A mű szakaszosan építkezik, jól elkülöníthető egységeket alkotva, melyek egymásba fonódása, összekapcsolása mindig észrevehetetlenül simára csiszolódik. Hallgatása közben leginkább csak akkor veszük észre, hogy másik szakaszban járunk, amikor már jó ideje ott időzünk. Ez alól kivétel persze a szándékoltan tagolt Bach-idézet, de erről majd később. A kompozíció egy tizenkét hangból álló Reihe-vel kezdődik, melyet a bőgőszólamban találunk.



29. kottapélda: a kezdő Reihe a bőgőszólamban

A sor hangjai ezúttal így következnek: e, esz, h, bé, g, a, asz, c, d, cisz, fisz, f. Eközben a mélyvonósok – ezesetben a brácsa és a cselló – mintha egy kilassított korálharmonizációval ritmus-unisonóban, a végtelenség nyugalmával lépegetve hatnának a bőgőszólamra.



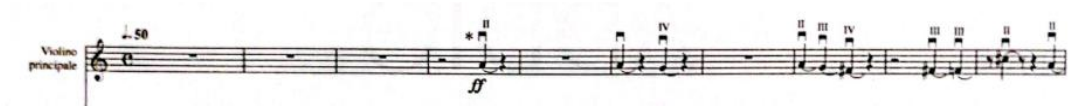
30. kottapélda: a kezdő metrumlüktetés az alsó szólamokban

Az ütemmutató négy negyed, de ez csak az ütemvonalakra vonatkozik; a zene valójában hármas lüktetésű, egészen a második szakasz kezdetéig, a 25. ütemig. Azon nem lepődünk meg, hogy a bőgő fősort követő többi négy szólam is egy-egy önálló szabálytalan Reihe, ez a nyilvánvalóan ellenpontozó magatartástól jön létre, de hogy a szerzőnek még arra is volt gondja, hogy az első három taktusban a két brácsa és a két cselló szólamban a 12 hang úgy szerepeljen, hogy egyszer se legyen ismétlés, ténylegesen különleges körültekintést igényel és egyértelműen a tizenkétfokúság feltett szándéka mellett tesz tanúbizonyságot. Ezt a következő hármas ütemekben lévő egységekben a bőgő dallamíve, és az ezzel párosuló ellenpontozás miatt már nem tudja konzekvensen végig vinni, de ettől

10.18132/LFZE.2024.3

függetlenül is hamisítatlan Szőllősy-kompozícióról van szó, akiről tudjuk, hogy nem szerette a túl szigorúan vett dodekafóniát: „Ez a technika nekem ötletet adott, de nem lettem ortodox dodekafonista zeneszerző.” [39]

Az első tökéletes három ütem után csatlakozik a szóló hegedű; pontosabban berobban, elvág, megjelenik. Mert a teljes pianissimo első három ütem után egy fortissimo üres *a* hangot játszik, ami ráadásul a már jól ismert Szőllősy-jelzéssel, a harang-lefelével ellátott. Instrukciójában szöveggel kiírja a szerző, hogy egy nagyon gyors, teljes vonót kell húzni, utána engedni kell zengeni a húrt.



31. kottapélda: az induló harangeffektusos szólóhegedű szólam

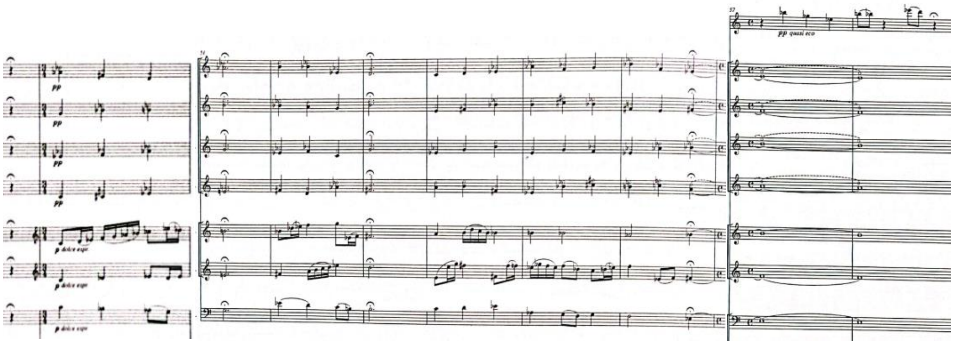
Ez az a jellegzetes vonásnem, melyet maga Szőllősy kevert ki gyermekkori harang-érzéstársításainak megfogalmazására. A hegedű így oly drámai módon jelenik meg, mintha az alsó szólamokban lassan induló, de megállíthatatlanul előre tartó folyamatot szeretné éles sikolyaival szétverni. A szóló hegedű dallama egy-egy hangból, majd hangpárból formálódik, mely elsősorban sóhaj-motívumként értelmezhető, s mely ellentétpárja a bőgő Reihe-nek, mégis egyben szekundlépéseivel imitálja. Később az itt megjelenő anyagrész még nagyon sokéle variált formában jelenik meg.

A második szakasz kezdetén a hegedű panaszos sóhajtozását előbb egy rövid korálsor kíséri, majd az együttes szétválik: a hegedűk különböző ritmusokkal egy-egy tizenkét hangból álló sort ismételgetnek, variálnak hangtompítóval a háttérben, mely különösen elmosódott, fájdalmas fátyolként biztosítja a Szőllősy-színvilágot. A bőgő Reihe-jéből fennmaradó konok kisszekund ismételgetése egyszerre áll szemben a hegedű fájdalmasan lamentáló szólójával, s egyszerre erősíti is azt, melyhez fokozatosan csatlakoznak előbb a csellók, majd a brácsák és hegedűk, hogy végül az egész kar egy közös sikoltással megszakítsa a mű egészének első nagyobb részét.

Ami ezután következik, az az egyetlen olyan jól elkülöníthető része a műnek, mely egy-egy koronával jelzi a rész önálló mivoltát. Egy beépített, újraharmonizált Bach-idézetről van szó – egyértelmű idézet a *Komm, süsser Tod* című művéből –, mely a cselló szólamban kap teret.

[39] Kárpáti János: *Szőllősy András.* (Budapest: Holnap Kiadó, 2005). 127.

10.18132/LFZE.2024.3



32. kottapélda: Az újra harmonizált Bach idézet a csellószólamban majd a szóló hegedű Bach emléke.

Itt érdemes ennek az idézetnek a létjogosultságát megvizsgálni. Az utolsó befejezett műve ugyanis az *Addio* a szerzőnek, és a konkrét idézeteket alapvetően nem használó mester pont egy olyan szövegű Bach korált használ, melynek szövege: „Jöjj, édes halál”.

Többször is az az érzésünk, hogy a szerző tudatosan búcsúzik és a folyamatosan újra és újra átélt gyász megélése közben saját életútja végét is érzi és ebben a műben nem csak Kroó Györgytől, de magától az élettől is búcsúzik. A Bach-idézet mindenesetre a darab kiemelt pontja, melyet a zeneszerző többek között úgy formálja saját ízlésvilágára, hogy a hegedűkben mesterséges üveghangokkal, egyenletes mozgással egy négyszólamú korál kíséretnek ad szerepet, melyben azért mind a tizenkét hang szerepel.

Ez a kis sziget az egyetlen közös, fermatával ellátott general pausa után kezdődik. Záróakkordján, mely koronán megpihen, a szóló hegedű egy hét hangból álló, három kis egységre bontható sóhaj-motívummal zár le, mintegy tényleges búcsúként. Ez a hét hang szintén Bach-idézet, ha nem is azonos hangmagasságban, de a Wohltemperiertes Klavier I. kötetének h-moll fúgája témájának első hét hangját idézi a szerző.

Érdemes egy kicsit elidőzni ennél a területnél, mert a darab egészéhez nagyon kevéssel köthető: sem a kezdő Reihé-vel nem lelhetünk rokonságra, sem az addig kialakult mozgásból, vagy hangzásvilágból nem épülhetett. A szóló hegedű ebben a szakaszban összesen az említett hét hanggal jelenik meg, míg a darabban végig kiemelten sok szerep jut neki. Mesterséges üveghangot sem használ máshol. Talán a hegedűk ritmus-unisono játéka az egyetlen, amely más szakaszban is fellelhető, de hangzását tekintve semmiképp nem mondható rokon anyagnak a többi hasonló területhez. A Reihe-t bemutató és végig kulcsfontosságú bőgőszólam ebben a kilenc taktusban néma marad, holott kezdetben is nála a kulcs és a művet is egy bőgő pizzicato hang zárja.

Kétségtelen, hogy kiemelt mondanivaló jut ezen szakaszra, és a titkosított Bach-idézet is üzenetet sejtet a szerző részéről. Szőllősy András munkásságát ismerve ráadásul

10.18132/LFZE.2024.3

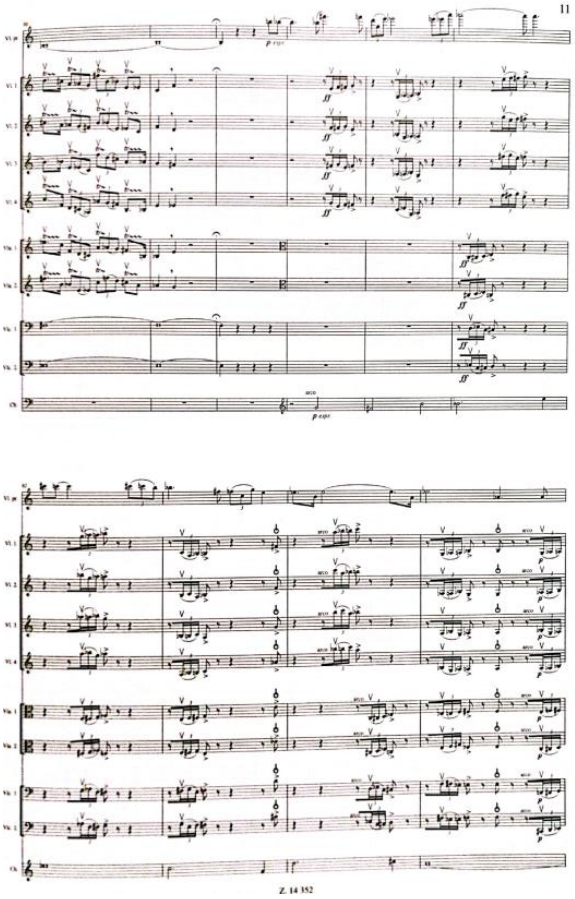
egy egészen derűs, reményekkel teli hangulatot idéz e pár taktus, mely az elején bemutatott kilenc ütemes struktúrát látszólag megtartva tulajdonképpen egy 2+2+3+2 ütemes belső osztásra bomlik, melyben az első három rész a bachi sajátosságokkal bíró és ezáltal mindenképp a Teremtőben bízó három mondat. A hegedű szólóval történő befejezés pedig az emberiségről reménytelenül lemondó – és ez által – összetéveszthetetlenül Szőllősy András sajátságos nyelvén szól. A jól elszigetelt rész vége egyébiránt pontosan a mű egészének negatív aranymetszeti pontjában zárul. Nem tudjuk, hogy tudatosan figyelt-e erre az arányra a szerző, de mindenesetre időben jól érzékelhetően fontos helyen áll a Bach-idézet.

A mű harmadik nagy szakasza egy mélyről feltörő nagy robajjal indul, a háromszoros forte újrakezdést előbb a bőgő, majd a csellók és brácsák kezdik, hogy a hegedű tremolo csatlakozással egy vad, ritmikus, kérlelhetetlen rész induljon meg. A 60. ütemtől a 74. ütemig terjedő szakasz végig fortissimo, vad, szinte barbár hegedű szóló alatt márványtömbként nehezednek a vonósszólamok; ezt a szakaszt is elvágja a szerző két erőteljes Bartók-pizzicato csapással, melyben a már gyengébb visszhangja a hegedűszólónak bent marad, így biztosítva a folytonosságot.

A következő szakaszban a hegedűk és brácsák a magasban piano trillázó atmoszférát teremtenek a szóló hegedű és a két cselló kiemelkedő tónusú kánonjának. Az így összeálló erőteljes dallamív nagyon emlékeztet egy másik gyászzenére, nevezetesen Lutoslawski Bartók emlékére komponált gyászzenéjére. Nem tartom kizártnak, hogy ez a rövid memento a nagy elődd utáni gyászzenére nem véletlen, hiszen Lutoslawski volt az elsők között, akik új impulzust adtak Szőllősy-nek, s akinek nem csak ismerte, de nagyon is szerette a munkásságát.

Ahogy elcsendesülnek a felső szólamok, megáll a dallam is rövid szünet után, ismét lamentál a hegedű, ezúttal halkan fájdalmasan, piano espressivo a magasban, s ehhez ismét párja és ellenpontja lesz a bőgő, aki kiszekund párokból kezdi építeni dallamát.

10.18132/LFZE.2024.3

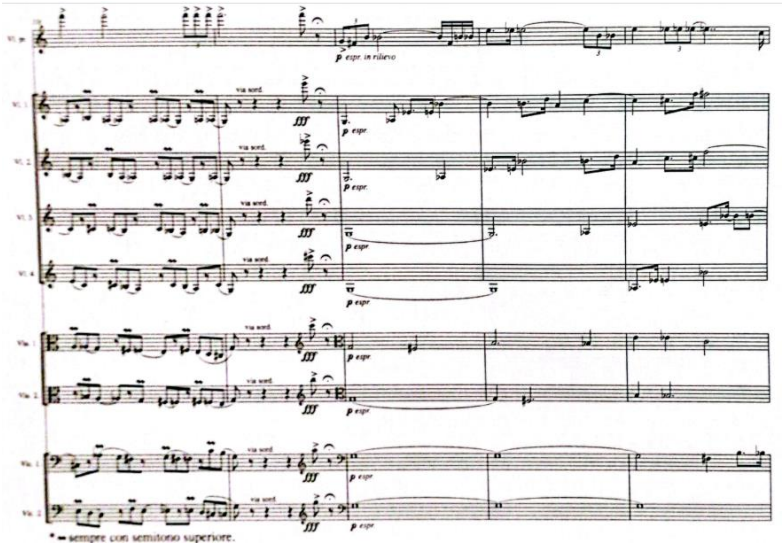


33. kottapélda: a szóló hegedű és a bőgő duettje

A duett közben a hegedűk, csellók és brácsák vad fortissimo apró motívumokkal akarják folyton megszakítani, először még két részre osztva, majd teljes ritmus-unisono. Drámai pillanat az utolsó ilyen közös motívum subito pianója; mintha meggondolnák magukat s miközben az ezt követő ütemben, a 96. taktusban a brácsák megkezdik az eddigi bőgő dallam tökéletes imitálását – természetesen egy cselló ellenponttal –, addig e 96. taktus végén a hegedűk egy Bartók-pizzicato robajjal vetnek véget a szakasznak. Ezt követően a 97. ütemtől a hegedűkben elkezdődik a következő szakasz, amiben előbb a hegedűk kezdik el ritmusban imitálni a szólóhegedűt, majd később csatlakoznak a brácsák és csellók és addig kulminálódik a helyzet, míg a hegedű sikongatva egyedül bent marad. Egy f hangot recitál, s e legőszintébb fájdalmas siratás alatt egy mérhetetlenül precízen megkomponált, alábukó izzó fuvallatként csordogálnak a triolák, amíg el nem halnak s ismét egy nagy közös záró kiáltás, majd megint egy korona, s a zárószakasz következik.

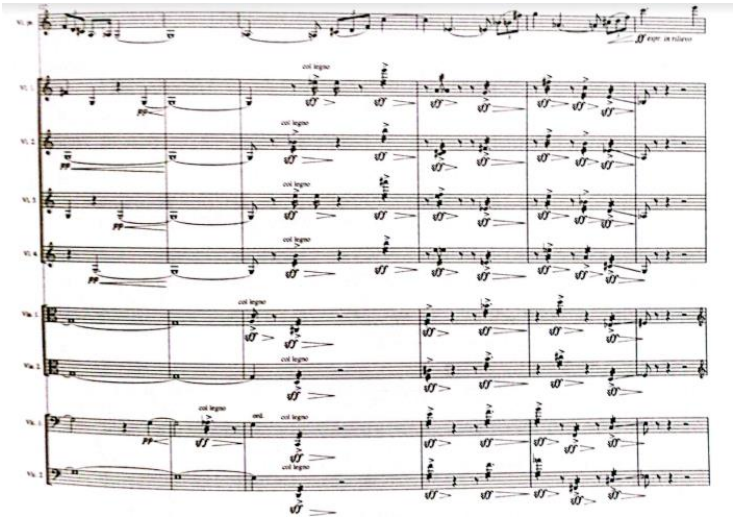
A legfőbb érdekessége e záró szakasznak, hogy egy unisono g hangról indul a teljes együttes, csak a szólóhegedű indul egy oktávval feljebb, de szintén g hangról, ami egy egészen szokatlan hatás az egész kompozíciót tekintve; ugyanis nincs más ilyen pillanat, ahol ne lenne egymás felett megszólaló legalább két különböző hang. Ez a halál jelképe.

10.18132/LFZE.2024.3



34. kottapélda: Az unisono G hangra való összeolvadás

A szóló hegedű anyagrésze is, a felső brácsa szólama is a korábban a 89. ütemben induló bőgő témát imitálja, de míg a brácsa szinte egy az egyben idézi, addig a hegedű szólóban ez rögtön különleges ritmusú variációkkal színezett. Az egyébként elsőként a 118. taktusban, az elsőhegedű szólamban megjelenő nyújtott ritmus – amely az egész műben még nem jelent meg – ad különös zenei világot e záró szakasz kezdetének. Karl Amadeus Hartmann *Concerto Funebre* gyászzenéjére emlékezett bennünket. A zenekari anyag fejlődik, ritmizálódik, lüktet, míg a 128. ütemben ismét bele nem simul abba a bizonyos g hangba, mely a szakasz elején hallható volt, ugyanakkor két negyednyi közös g hallgatása után a felső cselló szólam, egy erőteljes col legno, sforzato, forte akcentusos – mindenképpen eltúlzott – asz hanggal el nem rontja a megnyugodott unisonót.



35. kottapélda: a csellószólamban megjelenő asz hang

A kódára érve ezt az asz hangot veszi át a szóló hegedű, hogy még egyszer utoljára felépítse szóló anyagát, kíséretként pedig az asz hang megszólalásának a színét veszi át a

10.18132/LFZE.2024.3

teljes vonóskar, ugyanilyen col legno, sforzando, akcentussal ellátott tremoló villanásokat szúrva be. Mikor a hegedű szóló eléri csúcspontját, szép szekundfüzérekkel a jól ismért bőgő témát idézve száll a magasban: ellenpontjai ezúttal a két brácsa s a bőgő kivételével a többi szólam úgy fejezi be a művet, mint ahogy a szóló hegedű kezdte a Szőllősy-effektus harangot imitáló vonásnemével. A végén minden elhalkul és a bennmaradó esz-fisz-bé moll-hármast egy finom, de határozott a bőgő pizzicato szakítja meg. Itt érdemes megállapítani, hogy az eddig vizsgált vonós darabok mindegyike halkan és rövid hanggal zárul. Minden esetben a teljes apparátus visszavonul, diminuendál, szép folyamatosan elhalkul, s mikor eltűnne a messzeségben, mint egy tűnő gondolat, végül egy rövid sóhaj vagy utolsó lezáró mozzanat, egy rövid, halk zárópont jelöli a mű befejeztét. A III. concertóban az első cselló szólam sirató hangjai közül játssza végül a legrövidebbet, a *Tristiá*ban a szóló hegedű teszi ugyanezt. A Passacagliában a cselló szólamban van egy záró piano pizzicato, míg végül az *Addió*ban a bőgő zárja le nem csak a darabot, de a Szőllősy életművet is.

Az *Addio* formai táblázata

szakasz	terjedelem	megnevezés	ritmikai jellemző
1. szakasz	1-25. ütem	bevezető, Reihe bemutatás	akcentuált háromnegyed értékű hangok
2. szakasz	25-50. ütem	három rétegű sirató szakasz	hiányos triola
3. szakasz	50-59. ütem	korál (Bach-sziget)	negyed mozgás + korál
4. szakasz	59-76. ütem	ritmus-unisono szakasz	tenuto negyed mozgás
5. szakasz	76-97. ütem	gyászzene, kánon	legato félkotta lépések
6. szakasz	97-118. ütem	imitációs szakasz, torlasztás és sűrítés	kis triola mozgás, hiányos triola
7. szakasz	118-151. ütem	befejezés	nincs meghatározó ritmika

11. táblázat: Az Addio formai táblázata

10.18132/LFZE.2024.3

4. Quartetto per archi

A Szőllősy életmű vonós kamarazenéi közül kétségtelenül vonósnégyese a legösszetettebb kompozíció. Igaz, a három siratónak nem is lehetett célja a komplexitás, elsősorban a műfaji megkötés terén, hiszen a megemlékezésben a zenei hangulat nem lehet oly sokrétű, mint egy bármilyen klasszikus kompozícióban. A felkérésre írott kompozíció mind formavilágát tekintve, mind a szeriális zene Szőllősy-féle használata miatt, mind a vonós darabok között elfoglalt helye tekintetében különleges mű. A következő sokrétű elemzéssel ezt igyekszünk alátámasztani. Elemzési, körbetekintési szempontok:

4.1 A vonósnégyes műfajról és a nagy elődökről röviden

4.2 Az 1988. évben született vonósnégyesek megemlítése

4.3 Szőllősy vonósnégyesének keletkezési körülményei, ősbemutatójának és magyarországi bemutatójának története

4.4 Az elemzésben használatos fontos kifejezések előmagyarázata

4.4.1 Dodekafónia

4.4.2 Szeriális zene

4.4.3 A Szőllősy-féle tizenkétfokú gondolkodás

4.5 Műelemzés az alábbi szempontok alapján

4.5.1 Formai elemzés, tételrend

4.5.2 Tempóösszefüggések

4.5.3 Különböző zenei szakaszok bemutatása

4.5.4 Különböző zenei anyagok bemutatására egy-egy példa

4.5.4.1 Sorok

4.5.4.2 Témák

4.5.4.3 Zenei anyag

4.5.4.4 Zárómotívumok

4.5.4.5 Átvezető szakaszok

4.5.4.6 Idézetek

4.6 Ritmikai változatok és a ritmikai sor

4.7 Hangrendszeri áttekintés, a tizenkétfokúság konkrét példái

4.8 A vonósnégyes formai táblázata

10.18132/LFZE.2024.3

4. Quartetto per archi

4.1. A vonósnégyes műfajról és a nagy elődökről röviden

1988-at írunk, amikor az érett zeneszerző az első vonósnégyesét megírja; ez sem egyfajta belső indíttatásból, hanem egy megrendelésnek köszönhetően történik.[40] A vonósnégyes műfaját a mai formájában Joseph Haydn kialakításának köszönhetjük: az Eszterházán komponáló szerző óta a vonósnégyes a kamarazene repertoár legsikeresebb műfaja. A legnagyobb zeneszerzők is ebben a műfajban tudták megmutatni zeneszerzői nagyságukat igazán, s aki egyszer belefogott e műfajba, mindig is úgy tekintett rá – különösen Beethoven óta –, hogy a legintellektuálisabb formák tere. A négy egynemű hangszert tartalmazó felállás ugyanis mindenfajta zenei koncepció, nyelvezet vagy forma megírására alkalmas, ugyanakkor a négy szólamra redukált lehetőségek különös zeneszerzői virtuózitást igényelnek, hogy a zenei téma kibontakoztatása közben a korszakra jellemző szabályrendszernek is megfeleljenek.

Nem tudjuk, hogy szándékosan kerülte-e Szőllősy annak előtte ezt a műfajt; a szerzőről azonban kijelenthető, hogy bátran komponált a tradicionális felállásokra, s nem törekedett alapvetően a különleges hangszerösszeállítással könnyíteni a zenei újdonság kifejezési vágyának betöltésén. Az viszont biztos, hogy a 20. század vége felé már különös gonddal kellett nekiállni egy vonósnégyes megírásának; ismerve, hogy a zenetörténet legnagyobbjai – Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Csajkovszkij vagy éppen Bartók, Sosztakovics vagy Ligeti – igencsak nagyra tették a mércét ebben a műfajban. Minden szerzőnek megvannak a saját kedvenc műfajai, de abban biztosak lehetünk, hogy minden komponista megpróbálkozik egyszer egy vonósnégyessel; legfeljebb csak egy marad neki, mint Verdinek, Debussy-nek, Ravelnek vagy éppen Szőllősy-nek, akinek a műve méltóképpen állhat be a nagy elődök vonósnégyesei sorába.

4.2. Az 1988-ban komponált vonósnégyesek

Körültekintve a korra, amelyben jellemzően nem sok zeneszerző komponált a tradicionális felállásokra, kifejezetten sok szerző írt éppen vonósnégyest. Ha csak azt az évet vesszük érdeklődésünk középpontjába, amelyben a Szőllősy-kompozíció is született, akkor is tekintélyes listát állíthatunk össze: Henryk Mikołaj Górecki 1. vonósnégyes, Oleg Gotskosik *Seven inventions and cadence* című második vonósnégyes, Jonathan Harvey 2. vonósnégyes, David Horn Vonósnégyes, Walter Hus I. vonósnégyes, Shin-Ichiro Ikebe *Strata I* vonósnégyesre, Nicola LeFanu Vonósnégyes, David Matthew 1. vonósnégyes,

[40] Kárpáti János: Szőllősy András. (Budapest: Holnap Kiadó, 2005). 117-118.

10.18132/LFZE.2024.3

Robert Morris *Arc* vonósnégyesre, Michael Nyman 2. vonósnégyes, George Perle *Windows Of Order* – Vonósnégyes no. 8, Ake Pornerud Vonósnégyes, Bent Sørensen *Angels' Music* vonósnégyesre, Isang Yun 4. vonósnégyes, Milada Červenková Vonósnégyes, Andrzej Krzanowski 3. vonósnégyes, Helmut Lachenmann: 2. vonósnégyes, William Thomas Mckinley 7. vonósnégyes, Ben Johnston 9. vonósnégyes, Steve Reich *Different Trains*.

4.3. Szőllősy vonósnégyesének keletkezési körülményei, ősbemutatójának és magyarországi bemutatójának körülményei

1988-ban a holland Orlando Quartet felkérésére komponálta a művet az ekkor 68 éves szerző.[41] Ez volt ez első, s végül egyetlen vonósnégyese.[42] A bemutató 1989. július 30-án, Kerkrade városában, az Orlando fesztiválon történt nagy sikerrel.[43] Természetesen az Orlando Quartet adta elő a művet, akkori tagjai John Harding és Heinz Oberdorfer hegedűművészek, Ferdinand Erblich brácsaművész és Stefan Metz csellóművész voltak.[44] A koncertről így ír Peter P. Grave a Limburgs Dagblad című lapban:[45]

> A szerző jelenlétében bemutatott vonósnégyes lélegzetelállító kompozíció. Kurtággal szemben (Hét dal, op. 22) Szőllősynek lényegesen több hangjegyre van szüksége ahhoz, hogy üzenetét átküldje, és meglehetősen szokatlan hangzásokat is alkalmaz a – normális – játékmódok kiegészítéseképpen. A hallgatónak kétségtelenül szüksége van egy másodszori meghallgatásra a darab megfelelő befogadása érdekében, és ezt az Orlando Kvartett – a fesztivál záróakkordjaként megismételt előadással – igen szerencsés módon lehetővé is tette.

A koncerten a már említett Kurtág-mű mellett megszólalt Joseph Haydn op. 74 no. 1 c-moll kvartettje, valamint Johannes Brahms op. 115 b-moll klarinétkvintettje.[46] Az 1996-os magyarországi bemutatón sem kifejezetten kortárs zenei koncerten hangzott el a darab, hanem a Tavaszi Fesztivál keretében Wolfgang Amadeus Mozart C-dúr, „Dissonanzen" vonósnégyese (KV 465) és Robert Schumann op. 47-es Esz-dúr

[41] Kárpáti János: Szőllősy András. (Budapest: Holnap Kiadó, 2005). 117-118.
[42] I.m., 165.
[43] I.m., 118.
[44] N. N.: „Orlando Festival." https://www.orlandofestival.nl/historie/1989/ (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.10.23.)
[45] Kárpáti János: Szőllősy András. (Budapest: Holnap Kiadó, 2005). 118.
[46] N.N.: „Orlando Festival." https://www.orlandofestival.nl/historie/1989/ (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.10.23.)

10.18132/LFZE.2024.3

zongoranégyese között a Magyar Tudományos Akadémia kongresszusi termében rendezett koncerten, az Auer Kvartett előadásában (akkori tagjai: Sipos Gábor, Berentés Zsuzsa – hegedű, Gálfi Csaba – brácsa, Takács Ákos – cselló).[47] Azóta több koncerten is megszólalt a mű, többek között előadta egy alkalmi kvartett 2002-ben a Földvári Napok zárókoncertjén (a vonósnégyes tagjai: Kelemen Barnabás, Bujtor Balázs – hegedű, Kokas Katalin – brácsa, Rohmann Ditta – cselló),[48] a Pulzus Vonósnégyes 2015-ben, az Accord Quartet 2021-ben és az Arditti Kvartett 2004-ben és 2020-ban is.

4.4. Az elemzésben használatos fontos kifejezések előmagyarázata

4.4.1. A dodekafónia

A dodekafóniát, más néven tizenkétfokú technikát, mint zeneszerzői eljárást Arnold Schönberg fejlesztette ki.[49] Schönberg a temperált félhangskála 12 hangját egyenrangúként kezeli a dodekafon komponálás során, 12 hangú sorokkal (Reihe) komponál. Anton Webern és Alban Berg később továbbfejleszti, módosítja a rendszert, de a tizenkétfokúság lényege – miszerint minden hang egyenlő és nem hangzatokban (főleg nem hármashangzatokban), tehát nem tonális rendszerekben gondolkodnak – megmaradt. Lényegében Szőllősy is ezt tekinti kiindulópontjának, különös tekintettel a harmonizálás elkerülésére, de saját képére formálva szabadabban kezeli, mint a rendszer kitalálója, Schönberg.

4.4.2. Szeriális zene[50]

A szeriális zene lényegében a dodekafónia kiterjesztése a hanghoz tartozó egyéb változókra. Míg a dodekafónia csak a hangmagasságokban készítette sorait, addig a szeriális zenében a hanghoz tartozó dinamikára, ritmusokra és effektusokra is ki lehet szélesíteni a sortartási kötelezettséget. De úgy is mondhatnánk, hogy a szeriális zene – a 20. század egyik jelentős klasszikus zenei irányzata, amely jellemzője a zenemű elemeinek, eszközeinek és egységeinek számszerű mértani vagy jelleg szerinti csoportosítása, nevében is foglalva eredeti fogalmát (széria = sor, sorrend), első megjelenési formáján, az 1920-as évektől kezdődő dodekafónián alapulva – a nagy tizenkétfokú rendszerezési elv, amely kihathat a zene minden területére: akár a

[47]Kárpáti János: Szőllősy András. (Budapest: Mágus Kiadó, 1999). 24.
[48]Dalos Anna: „Omaggio a Szőllősy.” Muzsika XLV/8 (2002. augusztus): 18.
[49]Fábián Imre: „Dodekafónia”. In: Szabolcsi Bence - Tóth Aladár (szerk.): *Zenei lexikon*. I. kötet. (Budapest: Zeneműkiadó, 1965.), 493-494., 493.
[50]Fábián Imre: „Szeriális zene”. In: Szabolcsi Bence - Tóth Aladár (szerk.): *Zenei lexikon*. III. kötet. (Budapest: Zeneműkiadó, 1965.), 449.

10.18132/LFZE.2024.3

struktúrájára, akár zenei nyelvezetére is. Ennek egy része a dodekafónia, amikor csak a hangmagasságokra kivetített a tizenkétfokúság, tehát az egyenletes félhangok és a sorszerkesztés: a Reihe.

4.4.3. A Szőllősy-féle tizenkétfokú gondolkodás

A Szőllősy által használt zenei nyelv mindenképpen tizenkétfokú, vagyis nem gondolkodik sem hangnemekben, sem tonalitásban. Valójában legtöbb művében Reihe-ket is használ, de a sor szabályainak (például a második Reihe csak akkor jelenhet meg, ha az első sor mind a 12 hangja már egyszer megszólalt vagy amíg nem megy végbe egy szólamban a Reihe, addig nem lehet hangot ismételni[51]) szigorú betartását nem tartotta fontosnak. Az alapkoncepció attól nem lazul, ha egy-két helyen kissé eltér a szigorú sorrendezéstől. Ennél sokkal fontosabb volt számára a zenei folytonosság és a dallamívek iránya, s az ezekhez többnyire tartozó ellenpontok.

Ismerte, tisztelte Arthur Honegger munkásságát, akiről könyvet is írt.[52] Talán az ő zeneszerzési eljárásához lehetne hasonlítani, ahogy Honegger próbálta a német ellenpontozást a francia *Hatok* zenei stílusával ötvözni, így kialakítva saját nyelvezetét. Szőllősy zenei környezete a tizenkétfokúság, mint Honeggernek a *Hatok*, a saját vonzódásuk a korálokhoz, a polifóniához és az ellenpontozáshoz kötődik. Nem csoda hát, ha mindkét szerzőnek Bach volt az egyetlen igazi mintája, s mint ahogy Honeggernek is sajátságos, egyedi és azonnal felismerhető nyelvezete van, így a Szőllősy művekről is első hallás után kiderül szerzője magas minőségű, egyéni hangvételű művészete.

4.5. Műelemzés szempontjai

Szőllősy vonósnégyese komplex mű, amely szerkesztését tekintve egyéb vonós kamarazenéitől nagyban elválik. Egyrészt megfigyelhető a többi műhöz hasonlatos szakaszos vagy strofikus szerkesztési mód, ugyanakkor ez az egyetlen vonós műve, mely jól elkülöníthető tételekből áll. A felkérésre keletkezett mű formája talán a legtradicionálisabb; a négy tételből álló mű gyors-lassú-gyors-lassú rendet követve klasszikus formába tömörül, ugyanakkor a tételek attacca egymásutánisága, valamint a folyamatos fel- és leépülő zenei anyagok egymásba fonódása itt is kissé elmossa a határokat. A műelemzés kitér a darab formájára, tételrendjére, tempó összefüggéseire és a különböző zeneszerzői eljárásmódok vizsgálatára. Mégis, a legfontosabb szempont ezúttal

[51]Fábián, *Dodekafónia*, i.m., 494.
[52]Szőllősy András*: Honegger*. (Budapest: Gondolat, 1980.)

10.18132/LFZE.2024.3

is a lineáris, szakaszos szerkesztési mód végigjárása és a különböző zenei szakaszok pontos bemutatása, illetve azoknak egymáshoz való kapcsolódása és viszonyainak megfigyelése.

4.5.1. Formai elemzés, tételrend

A mű egyben íródott, látszólag egy tételes, de olyan jól elkülönülnek a lassú és gyors részek egymástól, hogy első ránézésre is egy attacca egymásba csúszó s folyton zajló, de több tételes műről beszélhetünk. Ilyen formán négy tételre lehet bontani a művet, melyek szorosan kapcsolódnak egymáshoz és minden tétel egy bevezetővel vagy átvezetővel simul a következő tételhez. A gyors-lassú-gyors-lassú tagolás nem kínál hídformát, sokkal inkább egy belső, kettős tagolású szimmetria fedezhető fel, mint korábban a *Tristia* esetében.

A vonósnégyes belső tagoltsága is strofikus szerkezetű és a különböző tételek fejlesztési szakaszai meglehetősen hasonlítanak egymásra. Az 1. és 3. tételek, illetve a 2. és 4. tételek tulajdonképpen egy A, B, Av, Bv összképet nyújtanak. A 3-4. tételekben egyértelmű idézet szólal meg az 1-2. tételekből. Az előbbi szerkezet mégsem indokolt, egyfelől, mert a 3. és 4. tételekben rendkívül sok az új, önálló zenei anyag, illetve, hogy a szimmetria igencsak megborul a 4. tétel elnyújtásával, ahol az eddig megismert permutációs folyamatokat több kis sziget is megszakítja: például a visszahozott 2. tétel zenei anyaga a 372. taktustól. Annyira azonban nem új a zenei anyag a nagy második felében, hogy bátran kimondhassunk egy A, B, C, D elosztást. Ilyen formán mégis az a célravezető, ha egy egyben komponált négy tételes műnek értelmezzük a formát, ahol a tételek szorosan kapcsolódnak egymáshoz. Ebből a megközelítésből a tételrend:

tétel	megnevezés	terjedelem	bevezető, átvezető
I. tétel	Allegro molto	1-139. ütem végéig	bevezető: 1-10. ütem második negyedéig
II. tétel	Adagio	149-196. ütem végéig	bevezető: 140-149. ütem átvezető: 190-196. ütem
III. tétel	Molto Allegro	197-359. ütem	átvezető: 349-359. ütem
IV. tétel	Adagio assai	359-434. ütem	kóda: 428-434. ütem

12. táblázat: A Quartetto per archi tételrendje

10.18132/LFZE.2024.3

4.5.2. Tempó összefüggések

metrumjelzés	terjedelem	megjegyzés	összefüggés
negyed = 145	1-45. ütem	Allegro molto	A tempo
	33-45. ütem	piú mosso	
	45-49. ütem	3 ütem accelerando	
negyed = 176	49-69. ütem		B tempo
negyed = 132	70-96. ütem	← pontozott negyed = triola →	
negyed = 176	97-139. ütem	← triola = pontozott negyed →	
negyed = 60	140-148. ütem	Calmo	C tempo
negyed = 48	149-196. ütem	Adagio	A tempo var.
negyed = 176	197-287. ütem	Molto Allegro	B tempo
negyed = 56	288-299. ütem	Andante	C tempo var.
	300-302. ütem	2 ütem accelerando	
negyed = 176	302-358. ütem		B tempo
negyed = 48-50	359-371. ütem	Adagio assai	A tempo var.
negyed = 60	372-386. ütem		C tempo
	387. ütem	rallentando molto	
negyed = 38-40	388-434. ütem		D tempo
	399. ütem-	un pochissimo piú vivo	

13. táblázat: A Quartetto per archi tempó összefüggései

A fenti táblázat alapján megfigyelhető, hogy alapvetően négyfajta tempót használ a szerző, de ez nem a négy tétel különböző tempójelzései, hiszen a tételeken belül is igen nagy tempóingadozások megfigyelhetők, még akkor is, ha kijelenthető a gyors-lassú-gyors-lassú tételelrendezés. A nyitó, bevezető tempó ugyan egy gyors, 144-es jelzéssel kezdi meg az allegro molto tételt, ugyanakkor az egész tételben a jóval gyorsabb, 176-os negyed metrumban mozog. Ezt is variálja a szerző, hiszen a 70. taktusban úgy változtatja a ritmust és a metrumot, hogy lényegében a sebesség nem változik, hiszen ami eddig 176-os metrumban nyolcadmozgás volt, az a továbbiakban 132-es metrumban triolaként pontosan ugyanazt a sebességet követi.

Érdekes továbbá, hogy a bevezető szakaszhoz hasonlóan – amit nevezhetünk A tempónak – a mű végén egy befejező tempószakaszt is megjelenít Szőllősy, mely

10.18132/LFZE.2024.3

hosszában majdnem egyforma mértékben van jelen és minden eddigi tempójelzéstől eltér. Ezen D tempó miatt érezhetünk a műben egyfajta tempóbeli hídforma jelleget. Az így kapott középső részben a B és C tempók és ezeknek variánsai sorban váltják egymást két A tempóval megszakítva. További érdekes tempó-összekapcsolás, hogy a két lassú tétel tempója a bevezető A tempóval rokon.

Négy tétel, négyféle metrumalapú sebességreláció és négy külön tempójelzés: Adagio, Calmo, Andante, Allegro. Ebből az Adagio kétféleképpen (Adagio – Adagio assai) jelenik meg, az Allegro előbb Allegro molto, majd Molto allegro felirattal. A Calmo rész csupán a második tétel bevezetője, az Andante pedig egy különös, beékelt lassú rész a harmadik tételben. Így, hiába négyféle tempójelzés, két irányadó tempó van csupán: az Adagio (és Adagio assai), valamint az Allegro molto (és Molto allegro). De hogy még elmosódottabbá váljanak a kontúrok, metrumjelzés tekintetében az első Allegro molto (negyed = 144) a két Adagio résszel (negyed = 48) mutat inkább metrumi rokonságot, mint a másik Molto allegróval (negyed = 176). Minden mindennel összefügg. Még tempórelációkban is figyel Szőllősy arra, hogy bár egyértelmű struktúra rajzolódik ki, mégis egy-két átfedéssel elhomályosulnak az addig jól kivehető körvonalak.

4.5.3. Különböző zenei szakaszok bemutatása

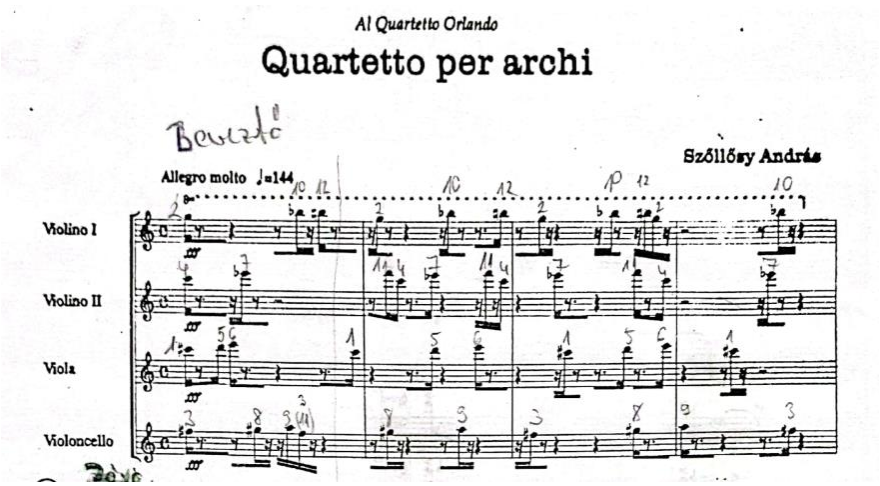
Ebben a műben – bár a többi vonós alkotástól eltérően egyértelműen négy tételes, valamint a gyors és lassú tételek jól elkülöníthetőek egymástól – a Szőllősy-re oly jellemző szakaszos építkezés minden önálló tétel sajátja. A szakaszokat itt a mű elejétől a végéig tételenként lineárisan sorba vesszük.

I. tétel – Allegro molto (negyed=144)

1. szakasz, bevezető (1-10. ütem első negyedéig):

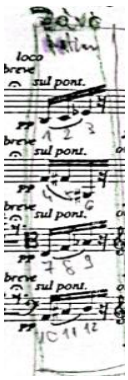
Ez a rövid szakasz is tulajdonképpen négy részből áll, az első négy taktus a Reihe bemutatása.

10.18132/LFZE.2024.3



36. kottapélda: A bevezető dodekafón 3 hangcsoportos elosztású Szőllősy rendszer

A tizenkét különböző hangot már az első ütemben hangismétlésekkel hozza, de nem Reihe-ként bemutatva egymás után, ezzel is láttatva, hogy a szigorú tizenkétfokúság, bár megjelenik a műben, de más rendezőelvek éppoly súlyosak lesznek a kompozícióban. Ezt mutatja a mű elején a szólamok között kiosztott háromhangú csoportosítás is (I. hegedű: *g*, *b*, *h*, II. hegedű: *c*, *esz*, *f*, brácsa: *cisz*, *d*, *e*, cselló: *fisz*, *gisz*, *a*). Ez ugyan lehetővé tenné, hogy hangismétlés csak akkor legyen, ha már mind a tizenkét hang elhangzott, de Szőllősy a ritmikai játékot legalább ilyen fontos elvnek tartja, s ezért a szigorúan vett dodekafónia itt-ott összemosódik. Az első négy ütemben rendkívül gyorsan lezajló, mottószerű, hármas *fortissimó*val ellátott ritmikai bevezetőt egy rövid csend után lezárja egy rövid zárómotívum; ilyen típusú kis zárómotívum többször is megjelenik még a műben s mind amellett, hogy erőteljes szakaszhatár jelölő szerepe is van, tulajdonképpen úgy működik, mint a népdalban a „csuhajja” vagy „ejehaj” sorzáró motívumok. Természetesen ez a kis zárómotívum, amely szólamonként csupán három tizenhatod, ugyanúgy tartalmazza a 12 hangot, ezzel összegezve az eddigi történéseket.

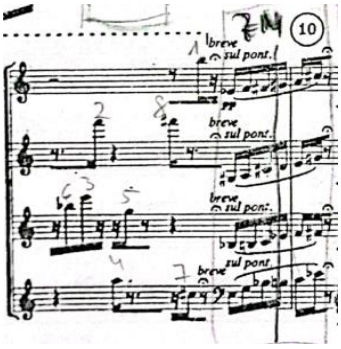


37. kottapélda: Az első tizenkéthangot magábafoglaló zárómotívum az 5. taktusban.

Ezt követően rögtön folytatódik a játék, és bár most minden szólam más-más három hangot kap, az elv teljesen ugyanaz. A zárómotívum megduplázódik és kétszer 12 hangot

10.18132/LFZE.2024.3

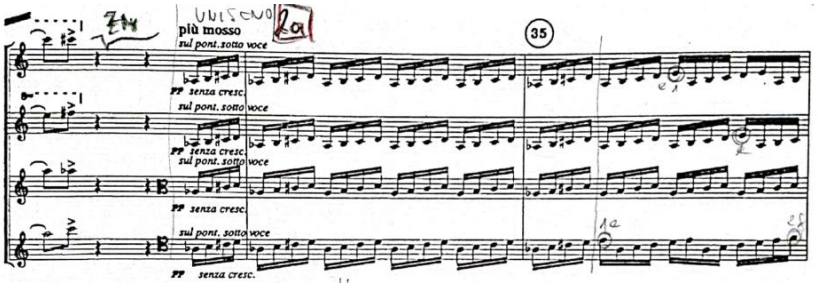
tesz ki, csupán annyi hibával – avagy tudatos tökéletlenséggel – hogy a csellószólamban lévő harmadik tizenhatod *b* hangnak helyet kellene cserélnie a brácsa szólamban negyedik tizenhatodra megjelenő *esz* hanggal.



38. kottapélda: Duplazárómotívum, apró szólamközti hangcserével

2. szakasz, elkezdődik a tétel (10. ütem második negyedétől a 33. ütem negyedik negyedéig):

A virtuóz bevezető után megjelenik az első zenei anyag. Ritmikailag fontos kiemelni, hogy alapvetően az egész első szakasz teljes zenei anyagát az átkötéssel tarkított hosszabb hangok, a nyújtott ritmus erőteljes túlsúlya és a megjelenő akcentusok kissé merevvé, gépiessé és szándékosan szögletessé teszik. Első ránézésre látszik, hogy a bevezetőben elkezdett sormintát az 1. témával is folytatja: 4 ütem zenei anyag, majd egy zárómotívum (14. taktus közepe), ismét 4 ütem zenei anyag, majd egy kissé hosszabb záró motívum (19. taktus). Egyértelműen strukturálisan megismétlődik a bevezető formája. Itt azonban változik a kép: a 20. taktustól új erővel elindul az első zenei anyag, egészen a szakaszhatárig – a 33. ütem második negyedéig – folyamatosan zakatol, és rengeteg akcentusával, robosztus háromszoros forte dinamikájával a mély hangzásokból állandóan felfelé törekedve, majd ismét lebukva és megint felfelé törekedve a véglegekig hevíti az anyagot. A szakaszhatár egy kétnegyedig tartó hirtelen csend, majd mindenfajta átvezetés nélkül elindul a 33. taktus negyedik negyedén a második anyagrész.



39. kottapélda: Szünet, mint zárómotívum illetve szakasz határ, majd a második zenei anyag kezdete.

10.18132/LFZE.2024.3

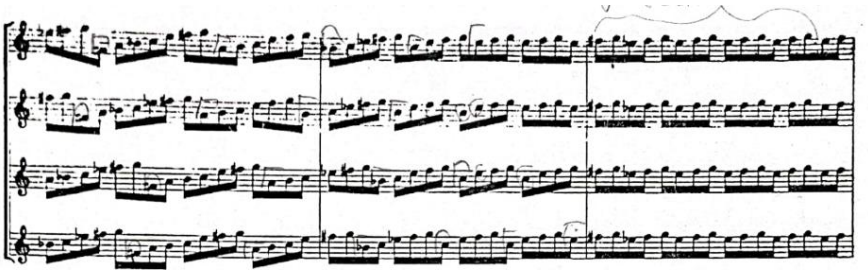
3.szakasz, második zenei anyagrész (33. ütem negyedik negyedétől 45. ütem második negyedéig):

Kontrasztként ez a szakasz egyrészt pianissimo, sul ponticello és sotto voce játékmódot igényel, ellentétben az eddigi fortississimóval, másrészt az eddig komplementer szólamok – amelyek önmagukban is rengeteget variáltak a saját ritmusukkal – most nem csak, hogy egy egyenletes és állandó tizenhatod sebességre kapcsolnak, de egy teljesen tökéletes unisonóra is, melyben még oktávtörés sincs. Ennél nagyobb kontrasztot szinte lehetetlen megszerkeszteni, ezzel be is mutatta a szerző a legélesebben érzékelhető szakaszhatárt.

Az unisono tizenhatodmenetek pontosan hat negyedig zakatolnak teljesen együtt, még mindig pianissimo, sul ponticello színnel, ekkor az egyik szólam továbblép az eddig játszott négy hangról (*asz*, *h*, *cisz*, *d*) a következő hangra (*e*), ezzel elmozdítva, kibillentve egyensúlyából a tökéletes összhangot. A csellószólam mozdul először a 35. taktus második negyedének első tizenhatodán, de egy negyed eltéréssel rögtön követi őt az első hegedű, majd még egy negyed múlva a második hegedű, csak a brácsa késlekedik és várja meg, míg a csellószólam még eggyel továbblép a 35. ütem utolsó tizenhatodán, s csak az ezt követő első negyeden lép egyet a brácsa szólam is. Ami így kialakul, az egy folyamatosan feljebb és feljebb törekvő tizenkéthangú sor, melyet a csellószólam elmozdulása – költői képpel élve, mint tóba hullott kavics – indított el. A fodrok a partok felé egyenletesen növekedve mindig feljebb és feljebb törekszenek addig, míg el nem érik tetőpontjukat: a 12 hangból álló hangsor legmagasabb hangját, a *g* hangot. A 39. ütemre ezt már minden játékos eléri, ebben az ütemben játssza először és utoljára is az összes szólam (sorrendben a második hegedű, első hegedű, cselló és a brácsa) a 12 hangsort, mint skálát az összes hangjával együtt (*asz*, *h*, *cisz*, *d*, *e*, *f*, *a*, *b*, *c*, *esz*, *fisz* és *g*). A következő visszalépésnél már nem ér a kezdőhangig, csak a *h* hangig nyúlik vissza minden szólam; ezzel elkezdődik az előzőleg négy ütemben zajló felépítés négyütemes lebontása, vagyis amit négy ütem alatt felépített a szerző, azt a következő négy ütemben le is bontja, s újra visszaállunk két oktávval feljebb egy unisonóra, amely csak három tizenhatodos formulából áll (*esz*, *fisz*, *g* hangokat mondja körbe-körbe), amely egy nagy terccel lejjebb transzponálva ugyan, de mégis a darab elején lejátszódó első hegedű három ismétlődő hangjaira emlékeztet minket.

10.18132/LFZE.2024.3

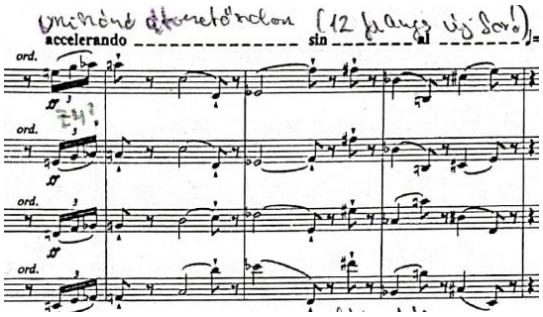
4. Quartetto per archi



40. kottapélda: A kialakult 12 hangú sor és a szakasz végén megmaradó három hangos ismétlés.

5. Átvezető szakasz, rejtett sor (46. ütemtől 48. ütem végéig):

Úgy tűnik, rövid szünet után ez a három hangos formula folytatódik egy kis szekunddal feljebb *e*, *g*, *asz* hangokon – még mindig unisono, de most már az I. hegedű egy oktávval feljebb, a cselló viszont egy oktávval lejjebb hangzóan –, de tovább gördül és megáll a következő *a* hangon. Ezt követően sóhaj-motívumokkal és gyorsítással készíti elő, s fut bele a 6. szakaszba, amely a tétel legyorsabb tempójelzésével indul. Az átvezető szakasz csupán pontosan három taktus és 13 hangból áll: mégpedig egy olyan sorból, amelyben minden szólam unisono egy 12 hangú sort fed fel előttünk, utolsó hangként megismételve az induló *e* hangot.



41. kottapélda: 12 hangos átvezető unisono szakasz.

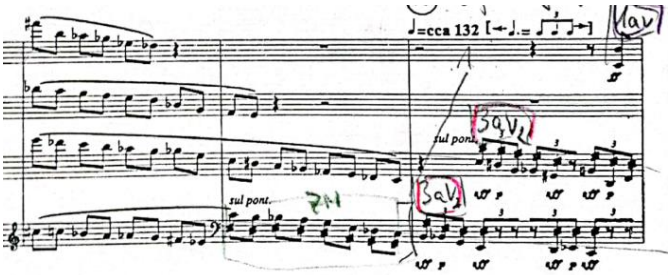
6. Háromrészes összefüggő zárószakasz (a 49. ütemtől a 139. ütemig), két új zenei anyagrésszel és a zenei anyagok folyamatos összepárosításával, kapcsolásával:

Az új zenei anyag a cselló szólamban jelenik meg; ritmikailag egy eddig nem látott motivikával, legato ívekkel polarizált és egy-egy tizenhatod csoporttal megtört folyamatos nyolcadmozgásból álló téma alakul ki. Lényegében az egész óriási szakaszra jellemző, hogy imitációban van mindig minden szólam egy előző társával, sok kánon alakul ki. Máskor egymást ellenpontozva, bizonyos szólamok vagy szólampárok a különböző anyagrészeket ütköztetik egymásnak. Így a szakasz elején (49. taktus közepétől a 61. taktus első negyedéig) egyszerű imitációval kezdenek a szólamok: a cselló által bevezetett témát sorban az első hegedű, a második hegedű és a brácsa is elváltoztatva lemásolja, s amikor mindenki végigjátszotta a sort, akkor a zene hirtelen megáll, zárómotívumként két

10.18132/LFZE.2024.3

negyedszünetet beiktatva. Az előző nagy szakaszhatár mintájára hirtelen pianissimo és legato nyolcad-lefutásokkal imitálják csúsztatott kánonban egymást a szólamok (61. taktus végétől egészen a 70. taktusig).

Itt történik meg az első nagyobb trükk. Ugyanis kottaképileg az előzményhez képest egy teljesen új hely érzetét kelti a ritmikailag lejegyzett triolás, tremolós, akcentuált rész. De ha megnézzük, hogy a csellószólam az előző ütemben nyolcadokat játszott tremolózva, és sebességjelzésnél az új tempó (132-es negyed) mellé kiírja a szerző, hogy ami az előző tempóban egy pontozott negyed volt (tehát három nyolcad érték), az az új tempó sebességében pontosan egy triola értékkel egyenlő, és az előző ütemben lévő nyolcadmozgást ebben az ütemben triolamozgássá változtatja a csellószólam, lényegében semmilyen változás nem történik a sebességet illetően és a saját zenei anyaga sem változik egy fikarcnyit sem.



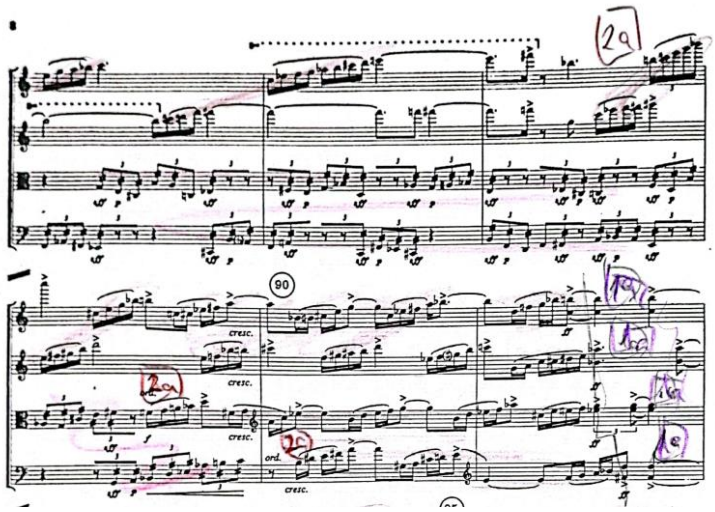
42. kottapélda: leírás változás, sebbesség változás nélkül

Mondhatjuk tehát, hogy a 49. taktusban megjelenő új zenei anyag variánsának tekinthető az a két szólam, amely a 70. taktusban megjelenik, s mivel a cselló szólam csak folytatja az előző szakaszból még el sem hagyott anyagát, egyáltalán nem érzékelünk itt különösebb szakaszhatárt.

Az utolsó nyolcadán azonban egy fontos dolog kezdődik, hiszen most először fordul elő, hogy nem új témával jelentkezik a szerző, hanem két téma variánsának egybetorlasztásával. Ugyanis míg a brácsa és cselló szólamokban a harmadik zenei anyag variánsa található, addig a két hegedűszólamban egy ütemnyi eltéréssel – ami már önmagában is imitáció – megjelenik az első zenei anyag variánsa; a szikár, sok nyújtott ritmust és átkötéseket tartalmazó téma. Miközben a folyamatosan komplementer két hegedűszólam egymással ellenpontozva működik együtt, addig a brácsa és cselló szólamok – bár nem pont ugyanazokat a ritmusokat játsszák – mindvégig maradnak triolában és sforzatissimo hangsúlyaik is mindig együtt vannak. Ez a két szólam meglehetősen konokul kitart az összekapaszkodó szólamuk mellett, egyészen a 89. ütemig játsszák együtt

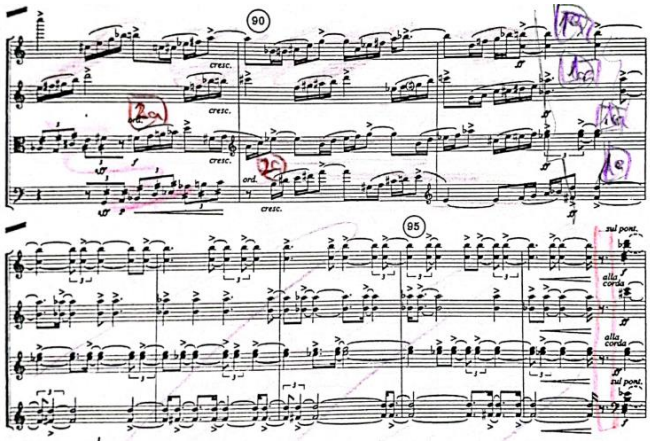
10.18132/LFZE.2024.3

sforzatissimo játékukat, amíg előbb a brácsaszólam, majd a csellószólam is magát megadva csatlakozik a két hegedű szólamához.



43. kottapélda: különböző zenei anyagok folyamatos egybeolvadása.

A két hegedűszólam közben izgalmasan átalakul, hiszen 71. taktustól még egyértelműen az első anyagrész variáns szólamát játszották, ami szépen fokozatosan alakul át. Először a 77. taktus harmadik és negyedik negyedén lopakodik be a második anyagrész folyamatos tizenhatod játéka, majd a 79. taktus végétől már háromnegyed értékben van jelen, hogy aztán világos belső szakaszhatárként a két hegedűszólam már egyértelműen a második anyagrész variánsát játssza egyre intenzívebben és sűrűbb tizenhatodokkal. Ehhez az anyagrészhez csatlakozik a 89. taktusban előbb a brácsa, majd a 90. taktusban a cselló is, hogy végül mind a négy szólam majdnem egyszerre átcsapjon az első anyagrész variánsába a 92. taktus felétől, ahol már mindenki egységesen fortissimo játszik.

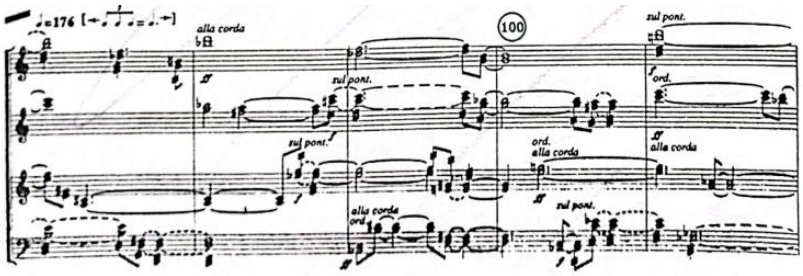


44. kottapélda: Az első zenei anyag újbóli megjelenése mindegyik szólamban a 92.taktustól.

A 92. taktus harmadik negyedétől egy hosszú szakasz következik, ahol a zenei anyagokban nincs túl nagy mozgás: egészen a 112. taktus végéig csak az első anyagrészek

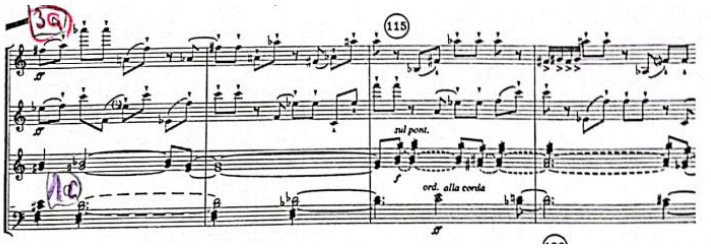
10.18132/LFZE.2024.3

zenei megfelelőit, variánsait szerepelteti a szerző, miközben váratlanul visszatérünk a 176-os negyedtempóra a 97. taktusban.



45. kottapélda: Az első tétel főtempójának váratlan visszatérése

A 113. taktusban, minden előzmény nélkül, hirtelen megint kettéválik az együttes és míg a brácsa-cselló marad az első anyagrész variánsánál, addig a két hegedűszólam a harmadik zenei anyag variánsát játssza.



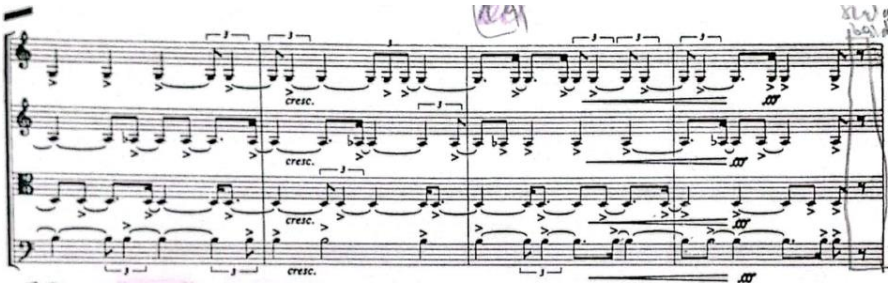
46. kottapélda: Első és harmadik zenei anyagok egyszerre szerepeltetése.

Ez a kettősség megmarad az új zenei anyag megjöveteléig (121. ütem), annyi variálással, hogy míg a 112-118. ütemek között a két hegedű volt párban és a brácsa-cselló játszotta ugyanazt, addig a 118. taktustól a 121. taktusig a két szélső szólam (első hegedű és cselló) játssza a harmadik zenei anyagrészt, míg a második hegedű és a brácsa játssza az első zenei anyag variánsát.

A 121. taktus második negyedén a második hegedűszólamban jelenik meg az új, negyedik zenei anyag, amely páros kötésű tizenhatodjaival és negyedpárjaival fokozatosan veszi át a főszerepet. A második hegedű új témáját először a cselló veszi át a 123. taktus negyedik negyedén, majd a brácsa szólam a 125. taktus első negyedén, s végül az első hegedű a 130. taktus első negyedén. Ekkor egy ideig (három és fél ütemig) egymást imitálva minden szólam ezt az új zenei anyagot játssza, amikor is ismét a szekund hegedű kezdeményezésével a 133. ütem harmadik negyedén folyamatosan visszatérnek az első zenei anyaghoz a szólamok, hogy egy *h*, *d*, *asz*, *g* hangzaton megálljon, még egy nagyot crescendáljon és egy nagy leütéssel jelezze a tétel végét.

10.18132/LFZE.2024.3

4. Quartetto per archi



47. kottapélda: tétel végi crescendo és szakaszhatárt jelölő nyolcad szünet.

Az I. tétel szakaszai:

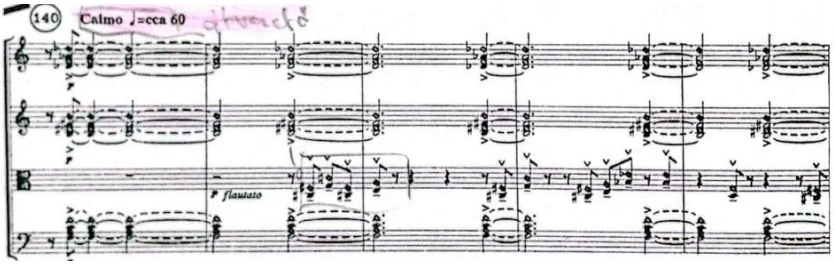
1. szakasz	1-10. ütem első negyedéig	bevezető
2. szakasz	10. ütem második negyedétől a 33. ütem második negyedéig	első zenei anyag (főtéma) bemutatása, kibontása
3. szakasz	33. ütem negyedik negyedétől a 45. ütem második negyedéig	a második zenei anyag bemutatása, felépítése és lebontása
4. szakasz	45. taktus utolsó nyolcadától a 48. taktus utolsó nyolcadáig	12 hangú Reihe-ből álló átvezető szakasz
5. szakasz	49. taktus negyedik nyolcadától a 61. ütem második negyedéig	harmadik zenei anyag bemutatása
6. szakasz	61. ütem utolsó negyedétől a 96. taktus harmadik negyedéig	kidolgozás. A harmadik zenei anyag variánsának bemutatása, majd az első zenei anyag variánsának torlasztása, a második és harmadik zenei anyag variánsainak összefonódása, végül az első zenei anyag visszatérése, vagyis a visszatérés (91. taktusban)
7. szakasz	96. taktus utolsó negyedétől a 139. taktus végéig	zárószakasz. Az első és harmadik zenei anyagok visszahozása, a negyedik zenei anyag (zárótéma) bemutatása – amely egyébként rokon a második zenei anyagával –, végül befejezés

14. táblázat: A vonósnégyes első tételének szakaszait bemutató táblázat

10.18132/LFZE.2024.3

II. tétel, Calmo (negyed = 60), majd Adagio (negyed = 48)

A második tétel is bevezetővel – itt már inkább átvezetővel – kezdődik. Az első tétel háromszoros forte befejezése után nem csak a piano dinamika kelt váratlan hatást, de a játékosok effektushasználatával – a felhanggal teli, mesterséges duplafogással megszólaltatott üveghang akkordfüzéreknek köszönhetően – ér el a szerző döbbenetes hatást. Ugyanakkor, bár nincs kiírva új tétel, kettősvonal vagy bármi egyéb jelzés, érezhetően új rész kezdődik. Itt nem csak a szakasz egyértelmű, hanem kimondható tételhatár is.

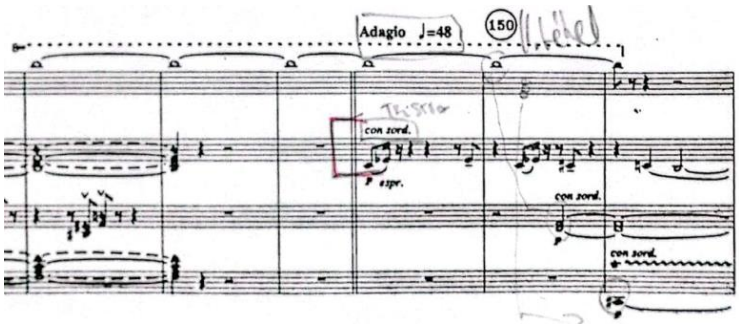


48. kottapélda: A második tétel bevezetőjének kezdete

Meg kell jegyeznünk, hogy ez az átvezető a két hegedűnek és csellónak egyaránt óriási előadói kihívás: a mesterséges üveghangot tisztán megszólaltatni és a másik játékos szintén mesterséges üveghangjához intonálni még akkor is próbatétel, ha csupán egy hangot kell lefognia az előadónak. Azáltal, hogy mindhárom hangszer duplafogást játszik, intonációs szempontból a lehető legkényesebb technikai részt jelenti a darabban.

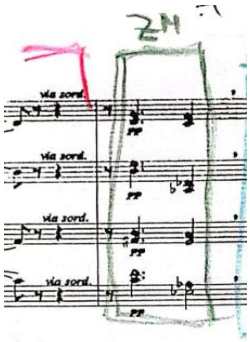
A 140. taktustól a 149. taktusig tehát egy átvezető (1. szakasz) következik, amelyben egy többszörösen megszólaltatott, éteri magasságokban csengő akkord adja meg az alaphangulatot. A brácsa szaggatott nyolcad-sóhajaival előkészíti a valódi tételkezdést, amely mind az akkordok hangzásának, de legfőképpen a brácsaszólam kiemelkedő, flautato hangszínnel játszandó dallamának köszönhetően már sirató hangulatú. Szőllősy a rá olyannyira jellemző drámai pillanat megteremtésével idézi a legutóbbi vonós mű, a Maros-sirató *Tristia* gyászzenéjének főmotívumát, az árván maradt első hegedű háromvonalas *h* hangja alatt. Az elképesztően virtuóz első tétel után – mind kompozíciós eljárásban, mind hangszer-technikailag briliáns zeneszerzői megoldásokkal teletűzdelve – hirtelen ott találjuk magunkat a legmélyebb gyász hangulatában, konkrét idézettel, amely a Maros-siratót egy másik, komplexebb, nagyobb formátumú műbe is áthelyezi.

10.18132/LFZE.2024.3



49. kottapélda: A második tétel kezdetén induló Tristia idézet.

A hosszabb második szakasz (150-174. taktus végéig) ebből a főtémából építkezik. Konkrét idézettel indul: a szekund hegedűszólamban a felfelé hajló legato kisterc (a *Tristiá*ban *cisz-e*, itt *c-esz*) és annak ritmusa (nyolcad-tizenhatod) egyértelműen erre utal.[53] Imitáció formájában az összes szólamban megjelenik. Az első hegedűszólamban a 154. taktus első negyedén, a csellószólamban a 161. taktus első negyedén szintén *c* és *esz* hangokon, míg a brácsaszólamban ugyanennek a taktusnak a harmadik negyedén *g* és *b* hanglépéssel indul az imitáció. A témabemutatások után tematikus összefonódással marad a szakasz végéig a polifonikus szerkesztés, majd a szakasz végét egy önálló, két hangos zárómotívum jelzi.



50. kottapélda: szakasz végi kéthangos zárómotívum

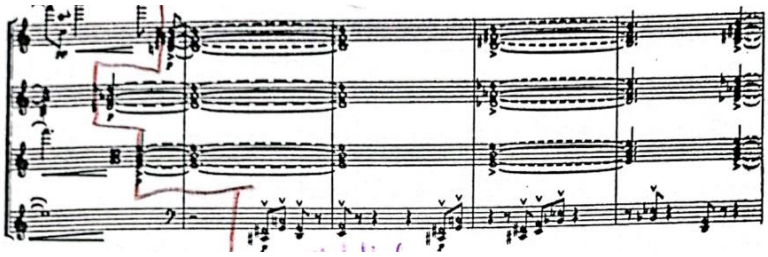
A harmadik szakasz a (175-190. ütem) lényegében kidolgozás. Rögtön új, második zenei anyag jelenik meg, amely a 179. taktusig van jelen, ezután a brácsaszólamban visszatér az első zenei anyag sóhaj-motívuma, de ehhez mintegy ellenpontként csatlakozik – először a két hegedűben (180. taktus), majd a csellóban (183. taktus) – a harmadik zenei anyag. A brácsa szólam a 185. taktusig kitart az első zenei anyag mellett, de a 186. taktus harmadik negyedén ez a szólam is áttér a harmadik zenei anyag (zárótéma) motívumára. Figyelemre méltó, hogy az individuális helyen történő crescendók és subito pianók érdekes pulzálást adnak ki, amely erőteljesen építő hatású, egyben a formarész végét is jelzi; egy-

[53]A folytatásban a felfelé lépő nagy szeptim helyett itt nagy szextet ír, de ennyi változás a sirató témának szükséges a kontextus miatt.

10.18132/LFZE.2024.3

egy hosszú hangban minden szólam megáll, és a befejező zárószakasz következik, amely a 190. taktusban indul szólamonként máshol.

A második hegedűben már a harmadik negyeden megszólal a tétel elejéről jól ismert duplafogás, a brácsában ugyanez a negyedik negyeden, az első hegedűben pedig a taktus utolsó nyolcadán. Keretes szerkezetként a befejező szakaszban – amely a 196. taktus végéig tart – megismétlődik a formarész elején írott bevezető permutációja: ebben a változatban a két hegedű megcseréli szólamait, mint ahogy a brácsa is a bevezetőben még a cselló által megszólaltatott dupla flageolet-hangokat játssza, így a sóhajtozó nyolcad üveghangok ezúttal a cselló szólamban jelentkeznek. A bevezetőből ily módon lesz átvezető a harmadik tételhez.



51. kottapélda: tétel végi átvezető

A második tétel szakaszai:

1. szakasz	140-148. taktus végéig	bevezető
2. szakasz	150-174. taktus végéig	főtéma bemutatás, imitáció
3. szakasz	175-190. taktusig	kidolgozás, második és harmadik zenei anyag megjelenése és a zenei anyagok összefonódása
4. szakasz	190-196. taktus végéig	befejezés, átvezetés

15. táblázat: A vonósnégyes második tételének szakaszait bemutató táblázat

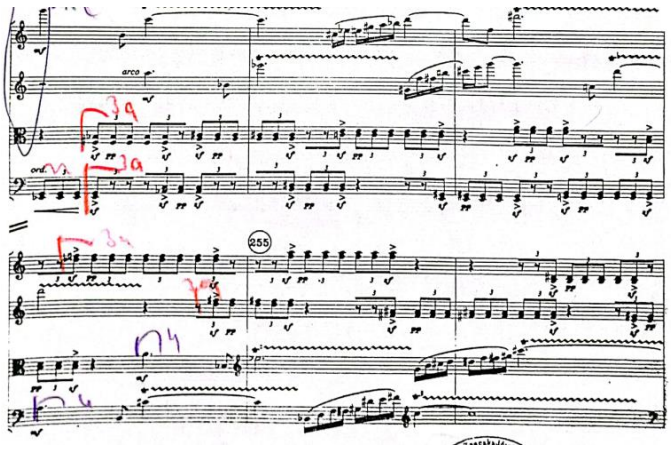
A III. tétel: Molto allegro (negyed = 176)

A műre jellemző, hogy a 3-4. tételekben felsejlenek az első két tétel témái, zenei anyagai, szerzői magatartásformái. A harmadik tétel kezdetén – a második tételéhez hasonlóan – egy rövid, akcentusos közös nyolcad után az első hegedű a második tétel induláshoz hasonlóan egy tartott hanggal marad bent, csak míg ott egy *h* hang lebeg a harmadik oktávban, itt egy konkrétabb duplafogás a második oktávban (*cisz, e*). Eközben a cselló szólamban megjelenik az első téma, ami az 1. tétel harmadik zenei anyagának témája. Az első szakasz, amely a 197. ütemtől a 250. taktus végéig tart, ennek az első témának az összes szólamban beléptetéséről, s ennek variálásáról szól.

10.18132/LFZE.2024.3

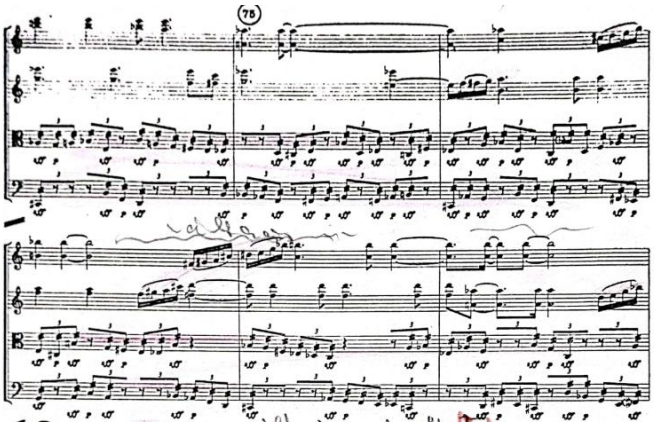
52. kottapélda: III. tétel kezdete és első témájának bemutatása

A repetitív folyamatos nyolcadmozgások, s a folyamatos fortissimo dinamika különösen vad részévé teszi a mű ezen szakaszát, amelyet az 1. tétel záró szakaszához hasonlíthatunk. Egyébiránt mind a témahasználatokban, mind a felépítésben kimutatható egyfajta rák elrendezés az 1. tételhez képest. A 251. ütemben kezdődő második szakasz rögtön két témát indít el, a hegedűkben megjelenő második zenei anyag a 70. taktusban megjelenő első zenei anyag variánsához hasonló, a brácsában és csellóban megjelenő harmadik zenei anyag szinte pontos mása az első tételben szintén a 70. taktustól induló harmadik zenei anyag variánsának. A második szakaszban tehát két új zenei anyag egymás mellett szerepeltetése történik úgy, hogy a 251. ütemtől induló és a 260. taktus végéig tartó szakasz valójában egyetlen motívuma sem ténylegesen új, mert forrása az első tételre vezethető vissza.



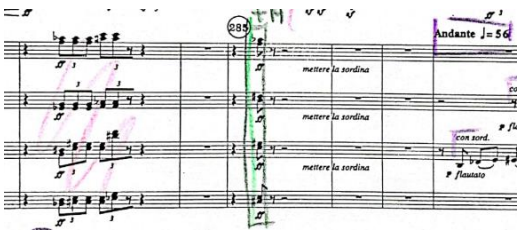
53. kottapélda: A III. tétel 251.ütemtől az első tétel zenei anyaginak használata

10.18132/LFZE.2024.3



54. kottapélda: Az első tétel 70. ütemtől kezdődő szakasza, mely nagyon szoros kapcsolatban áll a III. tétel fentebb idézett szakaszával.

A 260. ütemtől a nagy kidolgozási szakasz csak annyit változik, hogy a második zenei anyagot elhagyja és helyette az első zenei anyag jelenik meg a harmadik zenei anyag környezetében olyan módon, hogy a folyamatos szólambeléptetések egyfajta imitációs szerkesztést, sőt kánont takarnak. Az egymás után belépő szólamokban – a 261. ütemben a brácsa és a második hegedű, a 262. ütemben az első hegedű és a cselló, a 263. ütemben az első hegedű és a brácsa, a 264. ütemben a második hegedű, a 265. ütemben a cselló belépésével – pontosan kétszer fut körbe az első zenei anyag témája úgy, hogy minden szólam belépett egyszer-egyszer. Ezt követően magára marad a harmadik zenei anyag egészen a szakaszhatárig, a 285. taktusig. A 267. ütemtől a szólamok oly módon fejlődnek, hogy szép lassan elhagyják a triola csoportjaikból a szüneteket, ezáltal egyre folyamatosabb a játékmód egészen addig, amíg a 273. taktus első negyedétől már minden szólamban minden triola hangra játszik mindenki. A 275. taktustól egy közös crescendo indul és egészen a fortissimóig gerjeszti a hangerőt, ekkor váratlanul abbamarad a repetálás és egyre hosszabb csendeket beiktatva, csak néhány darab triolahangot játszanak egyszerre a szólamok (előbb 4, aztán 5, majd 3 és ismét 5 hangos csoport szólal meg), míg a 285. ütem második negyedén egy közös nyolcad lecsapó zárómotívummal akár a tétel végét is jelezhetné a szerző. Ugyanakkor ez csak egy erőteljes szakaszhatár.

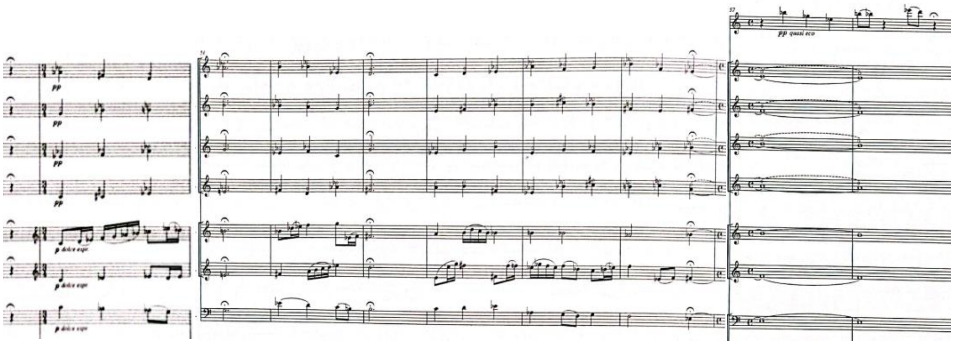


55. kottapéldaegyértelmű szakaszhatár, zárómotívummal

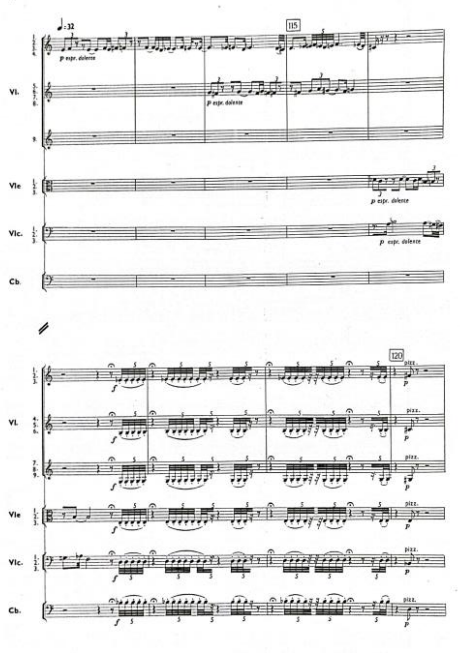
Itt elérkezünk egy nagyon érdekes részhez. A 288. taktusban induló és a 299. ütemig tartó szakasz nem csak hogy tempójelzésével (Andante, negyed = 56) üt el nagyon

10.18132/LFZE.2024.3

a tétel egészétől, de a megjelenő zenei anyag sem kapcsolódik semmihez az egész műben. A con sordino, flautato hangszínen játszandó kettőskötéses szekund lépések mintha egy Bach műből csöppentek volna Szőllősy kvartettje III. tételének harmadik szakaszába. Egy fugatót látunk, amely a megadott formai keretek között, precízen belépteti a fugato témát, mindig torlasztva; előbb a brácsában, majd a második hegedűben és első hegedűben, végül a cselló szólamban. Négyszer futnak végig a különbözően variált fugato témák, majd ahogy sorrendben végeznek, megállnak a záróhangon, bevárják a többi szólamot s amilyen hirtelen jött e szakasz, oly váratlanul véget is ér. Nagyon hasonlít a funkciója e tengerszemnek az *Addió*ban megjelenő Bach-korál részletéhez vagy a III. concertóban a 112. ütemben megjelenő hirtelen extrém lassú (negyed=32) részhez. Mindenképpen egy önálló sziget, amely látszólag nem tartozik a tételhez.

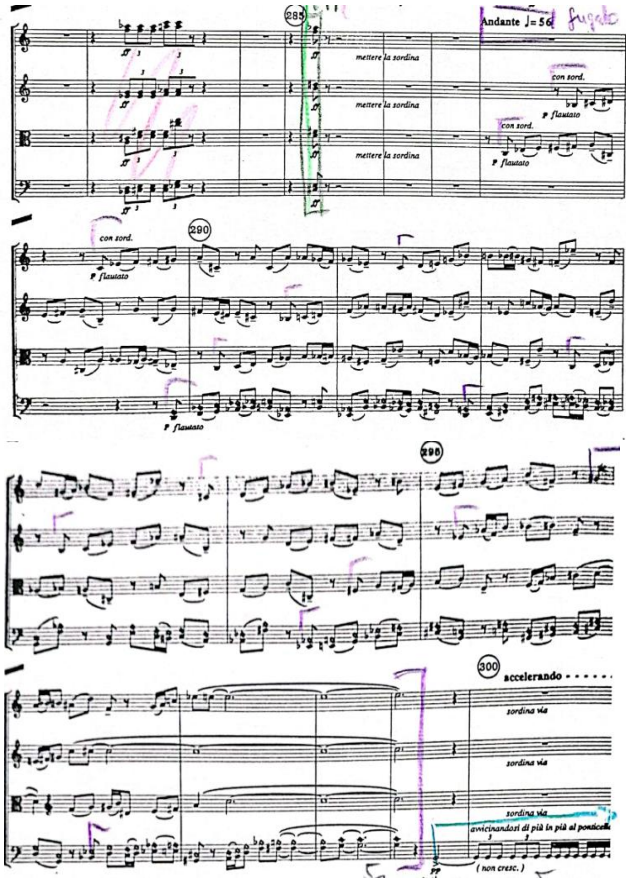


56. kottapélda: Az Addio Bach idézetei, mint önálló sziget



57. kottapélda: A III. concerto 112. ütemében megjelenő kis sziget

10.18132/LFZE.2024.3



58. kottapélda: Vonósnégyes harmadik tételében szereplő Fugato mint önálló sziget

Ezt követően a cselló szólam kezdi a következő szakaszt, mely előbb triola csoportokra, majd tizenhatodokra sűríti hangját és megkezdődik a negyedik szakasz, az első tétel 33. taktusban induló második zenei anyagát idézve. A 299. taktus harmadik negyedén induló cselló szólam az átvezetést itt indítja, de a téma csak a 301. taktus második negyedén indul. Ez a nagy szakasz a 3. tétel kidolgozása, amely a 335. taktusig tart.

A 3. tétel negyedik zenei anyagához – mely a folyamatos tizenhatod játékon alapszik – rögtön társul egy ötödik zenei anyag; a hiányos triolás pizzicatók első ránézésre nem kapcsolódnak sehová, de ha figyelembe vesszük a rövid forte impulzusokat, egy-egy, maximum három hangos formulát ismételgetve, felidéződik a darab nyitánya. Minden bizonnyal a darab induló motívumából táplálkozik ez a zenei anyag. A rövid megjelenés is ezzel rokon, hiszen míg a bevezető is csupán kilenc ütem, az ötödik zenei anyag is csak tizenkét ütem erejéig jelenik meg, majd eltűnik és nem is tér vissza többé.

A 315. taktustól egyedül marad a negyedik zenei anyag egészen a 318. taktus végéig, ahol az utolsó nyolcadon megjelenik egy új zenei anyag: a hatodik zenei anyag,

10.18132/LFZE.2024.3

amely nem mellesleg az 1. tétel első zenei anyagával rokon. E két zenei anyag forgásából, összekapcsolódásából és széthullásából áll össze a szakasz további része, míg végül a negyedik zenei anyag győzedelmeskedik. A 334. taktus utolsó nyolcadán ismét egy zárómotívum jelzi a szakaszhatár végét.

Az ötödik szakasz – egyben a zárószakasz – a hatodik zenei anyagot hozza még egyszer, visszaidézve az 1. tétel első anyagát, megerősítve ezzel az első tételhez mérten szerkezetileg retrográd felépítését a 3. tételnek. Ezt a szakaszt a 346. ütem második negyedén megjelenő zárómotívum zárja, melyet egy rövid, tizenkét ütemes átvezetés követ, melyben négy pizzicato csoport és három harmóniahang visz át a 359. ütemben kezdődő 4. tételhez.

A III. tétel szakaszai:

1. szakasz	197-250. taktus végéig	1. zenei anyag bemutatása, kibontása
2. szakasz	251-285. ütemig	kidolgozás: a 2., 3. témák és zenei anyagok bemutatása, az összes eddigi téma összefonódása, használata
3. szakasz	288-299. ütem negyedik negyedéig	fugato
4. szakasz	299. ütem harmadik negyedétől 334. taktus végéig	4., 5. és 6. zenei anyag bemutatása, kibontása, majd egymással összekapcsolása
5. szakasz	335-346. ütem második negyedéig	befejezés, a 6. zenei anyaggal való lezárása a tételnek
6. szakasz	346-359. taktusig	átvezetés

16. táblázat: A vonósnégyes harmadik tételének szakaszait bemutató táblázat

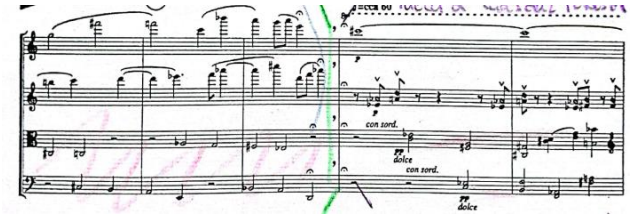
IV. tétel – Adagio assai (negyed = 48-50, majd negyed = 60)

A tétel ismét bevezető szakasszal kezdődik, melyben egy nagyon érdekes ritmikai játékkal indít a szerző. Az eleve nagyon lassú tempójelzésben a két alsó szólam nagytriola mozgásban lépked, mindezt úgy, hogy a csellószólamban megszólaltatott első ütem kivételével minden nagytriola hiányos. A hallgató így elveszti az eddig kialakult metrumérzetet és a megszerkesztett mozgásban teljes időtlenség állapota alakul ki. A 360. taktustól a 372. taktus végéig terjedő bevezető szakaszban két jól elkülönülő részre bomlik a vonósnégyes: míg a tételindító brácsa és cselló szólamok egy háromütemesével

10.18132/LFZE.2024.3

tagolható, 12 hangból álló sort variálnak, addig a két hegedűszólamban egy expresszív legato dallamot formálnak meg, melyben a második hegedű az elsőt imitálja. Az alsó szólamok különlegessége továbbá, hogy egy lefelé lépegető ostinato basszus szólamot játszanak, mintha egy passacaglia, vagy folia szerkesztési elv is irányítaná a hangokat. A folyamatosan lefelé lépegető szekundok egyfajta lamentáló jelleget is adnak a két szólamnak. Ezt a fajta folyamatosan, de nagyon lassan pulzáló nagytriolás ostinato basszust a cselló szólam egészen a 399. ütemig tartja, ott csatlakozik csak mind ritmusában, mind zenei anyagát tekintve a többi szólamhoz. A cselló szólam állandóságának megtörésével maga a tétel is hallhatóan két részre osztódik.

A bevezető szakasz után ismerős elemeket találunk. A 372. taktusban induló új szakasz egy negyedik oktávos *cisz* hanggal indul az első hegedűben, mely rögtön jelzi a rész kapcsolatát a második tétel indulásával. (Ott egy magas *h* indította útjára a fájdalmas *Tristia* idézetet.) További kötődés, hogy a 2. tétel bevezetőjében a brácsa szólamban megjelenő nyolcad sóhajtások itt is megjelennek, mégpedig a második hegedűben a 372. taktus második nyolcadától.



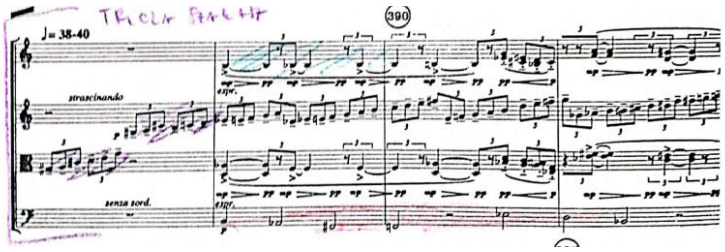
59. kottapélda: A 2.tétellel rokon nyolcad motívum a szekund szólamban

Ettől kezdve biztosak lehetünk benne, hogy a 4. tétel legalább annyi belső kapcsolatot fog rejteni a második tétellel összefüggésben, mint amit az 1. és 3. tételek kapcsán már észleltünk. A brácsa és cselló szólamokban azonban folytatódik a bevezetőben bemutatott nagytriolás basszusmenetelés, de már kettősfogásokkal és egy-egy összekötött negyedlépéssel dúsítva. A brácsaszólam egészen a 377. taktus végéig kíséri a csellót ennek a basszusnak a kialakításában, majd a 378. taktus második negyedétől egy nyolcad felfutással csatlakozik a felső két szólamhoz, hiszen a második hegedű is a 378. ütemben hagyja abba az eddigi nyolcad motívumos zenei anyagot, s a 379. ütemben új anyagba kezd, valamint az első hegedű is ebben az ütemben ér fordulópontjára, s a hosszan kitartott negyedik oktávban appercipiálható *cisz* hangot a 379. ütem utolsó nyolcada előtt abbahagyja és rátér a két belső szólam dallamára. Így, bár a cselló basszusa teljesen egybeolvasztja e két szakaszt és most zárómotívum sincs, jól látható szakaszhatár a 379. ütem, melyben új anyag kezdődik; egy lírai, romantikus hangzású polifon dallamszövevény jön létre a három felső szólamban. Ez a szakasz a 379. ütemtől a 387.

10.18132/LFZE.2024.3

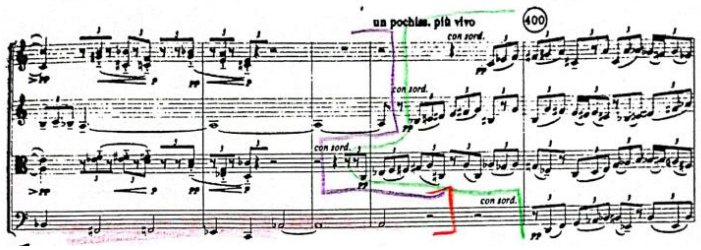
ütem végéig terjed, végig marad piano espressivo és az utolsó ütemben még egy kicsit diminuendál is.

A 388. ütem lényeges szakaszhatár. Egyrészt, mert újabb tempókiírás van – az előző ütem ritenutója egészen lelassul (negyed = 38-40) –, de emellett a brácsa szólamban (már az előző ütem negyedik negyedén) induló, felfelé áramló kistriola csoportja, melyeket rögtön átvesz a második hegedűszólam, egy teljesen új zenei anyagot ígér.



60. kottapélda új zenei anyag szakaszhatára a 388.ütemben

Valóban, a három részre osztott vonósnégyes mintha nem követné tovább a második tétel tematikáját, hanem abból kitörve saját zenei anyagokat talál. A 389. taktustól az első hegedű és a brácsa szólamokban egy akcentuált, ritmikus anyag indul el, mely az 1. tétel első zenei anyagára emlékeztet. A hozzárendelt hektikus dinamikai jelzés pedig a 2. tétel végén, a 185. taktusban megjelenő szakasszal rokon. Mindeközben a cselló folytatja nagytriolás basszusmenetét, s a második hegedűszólam némiképp ehhez csatlakozva játssza a négy ütemig emelkedő, majd négy ütemig ereszkedő kis triola csoportjait. Ez a szakasz a 399. taktussal ér véget (a cselló szólam még két negyedig átnyúl a következő szakaszba, de a szakaszt indító brácsa szólam már az előző ütem utolsó triolanyolcadán elindul.)

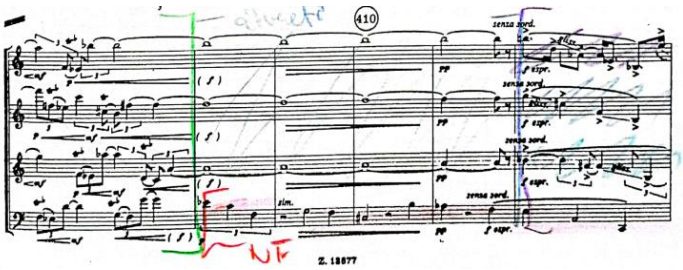


61. kottapélda: Torlasztott szakaszhatár a 399.taktusban.

Itt történik meg először a tételben, hogy a cselló szólam feladja eddigi feladatát és átpártol a többi szólamhoz. A 399. ütemben induló új anyagrész ismét egy imitációs szakasz, ahol a szólamok ritmikailag egyneműen követik egymást. Az induló brácsa szólamot – mely kezdetben legato kis triola csoportokkal indul – a 399. taktus második negyedén követi a második hegedű, majd még ebben a taktusban a negyedik negyeden csatlakozik az első hegedű, a 400. taktus második triolanyolcadától a cselló is.

10.18132/LFZE.2024.3

Ez az imitációs szakasz is teljesen új zenei anyagnak tűnik (legalábbis a tételre nézve), de szerkesztését tekintve a 3. tétel rövid fugato szakasza mindenképpen rokon ezzel a zenei anyaggal, amely folyamatosan bővül, változik, örvénylik felfelé. A 404. taktus végétől a ritmika is változik: megjelennek a triola negyedek és rövid, de meredek crescendo irányok. Az egész együttes érezhetően tart valamerre, fejlődik és épül, hogy aztán elérje a csúcspontját: a 408. taktusban megjelenő forte akkordot (*fisz*, *a*, *b*).

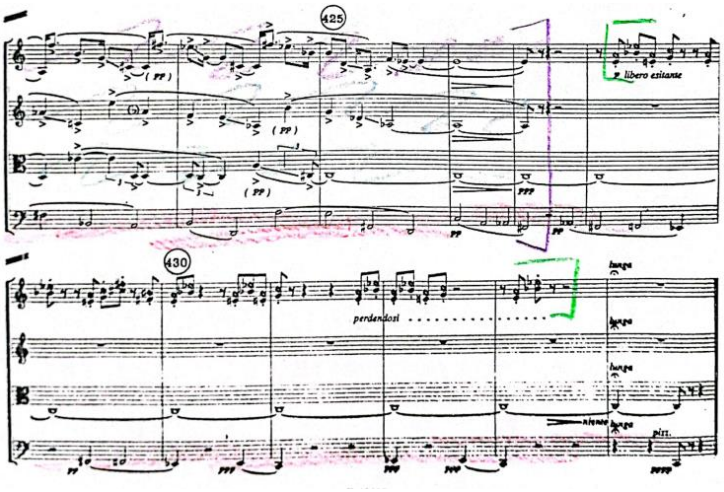


62. kottapélda: dinamikai csúcspont, átvezető és befejezés egybeolvadt szakaszhatára

Ebből a cselló szólam kimarad, mert ő piano suttogja a régi dallamot, a nagy triolát, s a darab végéig ettől már nem tágít. Az egyedüli mozgó szólamként vezet át minket az új szakaszba, ami a 411. taktus utolsó negyedén, a cselló szólamban megjelenő subito forte *f* hanggal kezdődik. Ezt a lépegető új szólamot imitálják a többiek is, ráadásul a lépegetés legatóval van összekötve és a cselló kivételével minden szólamban lefelé hajló glissandókkal megerősítve. A 412. taktuson induló végső, hosszan elnyúló jajkiáltás egészen a 427. taktus elejével ér véget. Tizenötütemnyi, végtelennek tűnő nagy glissando, avagy végső lebontás, lebomlás, ami ezt a szakaszt jellemzi, sőt, ami a konkrét célja. A brácsa szólam az első, aki eléri a végső megnyugvást és a 425. taktusban megérkező legalsó *cisz* hangját egészen a darab végéig tartja. A zárószakaszban az első hegedű a 428. ütemtől (a 2. tétel bevezetőjének brácsa szólamának mintájára) a már itt is idézett suttogó nyolcadmozgással jelzi az idő múlását, a cselló szólam lefelé tartó legato tercekkel és szekundokkal lamentál egyre jobban elhalkulva, meg-meg állva, míg végül egy drámai *c* pizzicatóval vágja el a brácsaszólamot és zárja le a művet.

10.18132/LFZE.2024.3

4. Quartetto per archi



63. kottapélda: A vonósnégyes befejezése és mű végi lezáró pizzicatója

A IV. tétel szakaszai:

1. szakasz	359-372. ütemig	bevezetés
2. szakasz	372-379. taktusig	második tételre való visszatekintés
3. szakasz	379-388. taktusig	1., új zenei anyag
4. szakasz	388-399. taktusig	2. és 3. zenei anyag
5. szakasz	399-408. taktusig	imitáció, fejlesztés és csúcspontra érkezés
6. szakasz	408-411. ütem végéig	átvezető szakasz
7. szakasz	412-427. ütem első nyolcadáig	lebontó, befejező szakasz
8. szakasz	427-434. taktus végéig	búcsú

17. táblázat: A vonósnégyes negyedik tételének szakaszait bemutató táblázat

4.5.4. Különböző zenei anyagok bemutatására egy-egy példa

Szőllősy András sajátságos zenei nyelvezete abból tevődik össze, hogy a különböző struktúraalkotó irányokat előszeretettel keverte és bizonyos értelemben szabadon kezelte. Egyszerre mondhatjuk dodekafon zenszerzőnek, aki egy-egy előre leírt hangsorhoz és annak variánsaihoz igazítja a darabját, de legalább ilyen erősen mondhatjuk dallamszerzőnek, aki a kialakult dallamív, melódia szolgálatába állítja akár ellenpontozó, akár szeriális struktúrájú zeneszerzői magatartásformáját.

A vonósnégyesben is egyszerre több rendezőelv figyelhető meg, mégis mindegyiket felülírja a lineáris folyamat, mely a többi, egyértelműen strofikus vonószenekari művéhez hasonlóan a legerősebb rendezőelv a teljes mű végig követése esetén. Ezzel párhuzamosan megfigyelhetők azonban nagyon fontos építőelemek, melyek az egész darabot alkotják, az alábbiakban ezeket vesszük sorba egy-egy példával szemléltetve.

10.18132/LFZE.2024.3

4.5.4.1. Sorok

A tizenkétfokúság az egész darabot átszövi, azonban különböző technikákkal valósul meg. Egymás után elhangzó sorok csak ritkán jelennek meg egyértelműen, még kevesebbszer uralnak egy teljes szakaszt. (Az első szakaszban például négy szólamba osztja el a tizenkét hangot oly módon, hogy minden szólam három hangot ismételget, majd továbblép.)

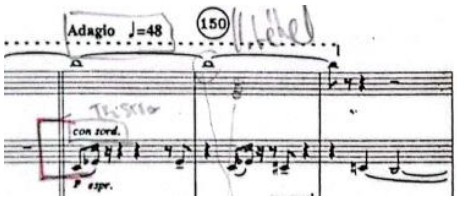
Az első olyan szakasz, ahol hangsor-érzetünk van, a 33. taktus utolsó negyedén kezdődő unisono tizenhatodmenet. Itt mind a négy hangszer egyidőben ugyanazt a hangsort játssza – bár itt is megbonyolítja a szerző azzal, hogy mindig különböző helyeken folytatják a hangsort a szólamok –, s a következő sorrendben megszólaló 12 hang rajzolódik ki: *asz, h, cisz, d, e, f, a, bé, c, esz, fisz, g*. Ez a hangsor meghatározó marad egészen a 45. ütemig, majd a rövid átvezető szakaszban a 45. ütem végétől a 48. taktus végéig az alábbi hangsor jelenik meg*: e, g, asz, a, c, d, esz, f, fisz, bé, h, cisz*. Legközelebb a 315. ütemben jelennek meg az első hegedűszólamban a szakaszra jellemző, skálaszerű, 12 hangos szextola-motívumok, amelyek azonban nem tekinthetők szabályos Reihe-nek. (Ezek mindig más-más hangról kezdődnek és csak eseteként jön egymásután különböző tizenkét hang.)

Szigorúan véve itt nem is számolhatunk sorokkal, sokkal inkább egy egyenletes, tizenkét hangban gondolkodó – s nem harmonizáló – szerkesztésről beszélhetünk. A felsorolt két jól felismerhető Reihe kivételével nincs más egyértelmű sor a darabban, így ez a szerkesztési mód nem jellemző a vonósnégyesre.

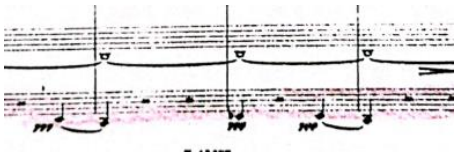
4.5.4.2. Témák

A témák meghatározásánál két fontos tulajdonságot állítunk előtérbe: egyik a ritmika, másik a dallamív. Egy-egy témát tehát meghatározó ritmikája vagy a hangok egymáshoz való dallamszerű kötődése teszi témaszerűvé. Különleges esetben mindkét jellemző jól érzékelhető, ekkor világosan és egyértelműen nevezhetünk egy motívumot témának. Ez utóbbi esetre jó példa a 2. tétel eleje, ahol a 149. ütemben a szekund szólamban bemutatott téma egy addig még nem megjelenő, egyéni ritmikai értékkel indul (páros kötés, rövidebb második taggal) és a felfelé lépő kisterc és annak megismétlése jól felismerhető motívummal dallamként indul el. Ennek augmentált tükörfordítása lesz egyébként a darab zárómotívuma is a cselló szólamban.

10.18132/LFZE.2024.3



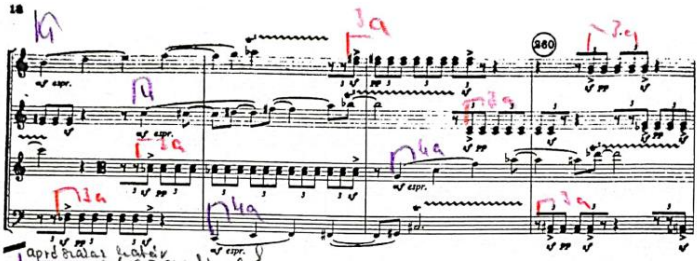
64. kottapélda: A második tétel kezdő témája a második hegedűszólamban



65. kottapélda: A második tétel első témájának augmentált rákfordítása a mű végén a csellószólamban

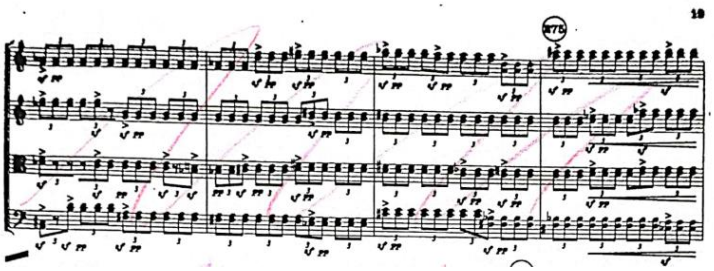
Az összes olyan téma esetében, ahol imitációt is látunk – például a 49. ütemben a csellószólamban induló téma vagy a harmadik tétel fugatója, ami a 288. ütemben kezdődik – ebbe a halmazba vehető, ahol egyértelmű ritmikai adottság mellé egy követhető dallamiság is párosul.

Vannak azonban olyan témák is, amelyek alapvetően a kötött ritmikai rendszerük miatt nevezhetők önálló témáknak. Ilyenek például a 252. ütemben a brácsa és cselló szólamokban megjelenő triolamozgások, melyek nem sorokba rendeződnek, nem harmóniát állítanak, pusztán a pulzus kialakításával jelennek meg és veszik át a vezetőszerepet a szakaszban.



66. kottapélda: ritmikai imitáció

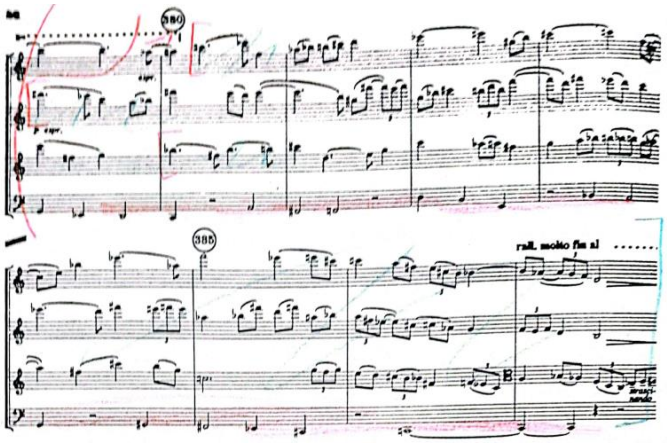
Mint ahogy itt is megfigyelhető, előbb a két alsó szólam (252-254. ütem), majd a két felső szólam (254-257. ütem), majd felváltva a szólamok (257-267. ütem), majd egyre inkább torlasztva (267-273. ütem), együttesen megszólalva, végül ritmus-unisono uralják a szakasz végét.



67. kottapélda: ritmikai unisonová alakulás

10.18132/LFZE.2024.3

Ezzel szemben a 379. taktusban megjelenő témák a felső három szólamban mind melodikusan követik egymást, s mivel nincs kirívó ritmikai jellemzőjük, alapvetően lineáris dallamívként mozognak e rövid szakaszban (379-388. ütem).

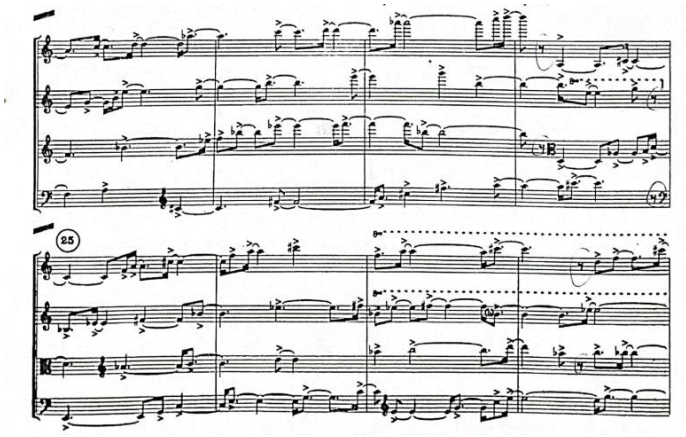


68. kottapélda: egymást követő dallamívek a felső három szólamban

4.5.4.3. Zenei anyag

A különböző sorok és témák mellett rendkívül sok egységes, plasztikus ritmikai vagy dallamelem jelenik meg. Ezek nem átvezető ütemek, hanem teljes szakaszok és azok meghatározó zenei motívumai. Bevált szakkifejezés hiányában ezen részek fő motivikus egységeit hívjuk zenei anyagnak.

Az első tétel első zenei anyaga a legfőképp nyújtott ritmust tartalmazó, egy szólamban általában három hangot forgató és léptető motivika, amely a 10. taktusban jelenik meg és a 33. taktusban ér véget.



69. kottapélda: példa az első zenei anyagra

Itt nem figyelhetünk meg egy önálló témát vagy egy 12 hangú sort, mégis látható, hogy nem egy szekvenciális átvezető kidolgozási területről van szó. Az első zenei anyag tizenkét hangja felépítését tekintve négy szólamba osztódik; minden szólam három hangot

10.18132/LFZE.2024.3

permutálva, egyre magasabban szólaltja meg, míg tovább nem lép. A 20. taktusban az első hegedűszólam a *c*, *d*, *asz* hangokat ismételgeti egyre feljebb és feljebb, egészen a 24. taktusban megjelenő nyolcadszünetig, ahol az új három hang majd az *a*, *cisz*, *f* lesz. Eközben a szekund a *h*, *e*, *c* hangokat, a brácsa az *e*, *asz*, *desz* hangokat, míg a csellószólam a *fisz*, *a*, *cisz* hangokat ismételgeti. Mindegyik szólam a 24. taktusban megjelenő nyolcadszünetig marad ezeknél a hangoknál, azután tovább lép. Bár a struktúra egészen bizonyosan tizenkét hangú, mégsem mondhatjuk rá a szigorú értelemben vett dodekafóniát, hiszen tartalmaz hangismétlést: az első és második hegedűk közös hangja a *c*, a második hegedűnek és a brácsának az *e*, az első hegedűnek és a brácsának pedig az *asz* hang. (Így e pár taktusban túlsúlyba kerül a *c-e-asz* bővített hármashangzat, ez azonban nem sejtet harmóniai elköteleződést, mert e hármas a legritkább esetben szólal meg egyszerre.)

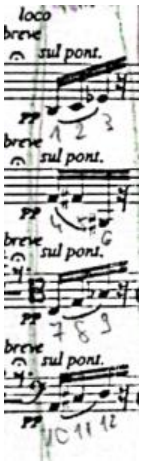
Ennek a résznek tehát világos rendszere és érthető struktúrája van, erős belső összefüggéssel a szakasz rendezőelvét tekintve, ezért nevezhető egységes zenei anyagnak. Az első tételben négy különféle zenei anyagot mutathatunk ki, melyeknek különböző, elsősorban ritmikai variánsai jelennek meg. A négy zenei anyag ritmikai szempontból:

1. nyújtott ritmus uralta zenei anyagok és variánsai,
2. a folyamatos tizenhatod mozgás és variánsai,
3. a folyamatos páros kötésű nyolcad mozgás,
4. páros kötésű tizenhatod csoportok záró nyolcaddal.

4.5.4.4. Zárómotívumok

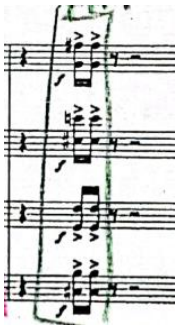
Továbbra is fenntartva a tézist, hogy szakaszos szerkesztési módban írta Szőllősy e művét is, a különböző szakaszhatárokat egy-egy – akár visszatérő – jól elkülönülő rövid motívummal zárja le. Ilyen például a bevezető négy taktusnyi mikroszakasz utáni elválasztás – lezárás–; az 5. taktusban a szerző egy három tizenhatodból álló legato, pianissimo, tizenkét különböző hangból álló ritmus-unisono lezárást ad.

10.18132/LFZE.2024.3



70. kottapélda: Az első zárómotívum

Ez később kétszeres hosszúságban megismétlődik a 9. ütem utolsó negyedén és a 10. taktus első nyolcadán. Ezek a rövid sóhajmotívumok a zárómotívumok, amelyek hosszabb-rövidebb szakaszok végén jelennek meg, a fent említett példák mellett a 19. és a 174. taktusban, illetve a tétel végén is, vagy például a 345. taktusban, egyértelműen jelezve az addigi mondandó végét.



71. kottapélda: zárómotívum a 345.taktusban

Nagy rokonságot mutatnak a magyar népdalból ismert toldalékokkal, mint például a „csuhajja”, „ejehaj”, „jaj, jaj, jaj”, amely a zárt strofikus forma fellazítására szolgál. A legfontosabb feladata ezeknek a többnyire igen rövid – akár két tizenhatodnyi – motívumoknak egy-egy szakaszhatár egyértelmű lezárása. Ennek érdekében a szerző ilyen zárómotívumként használja a szüneteket is, például a 61. ütem második és harmadik negyedén.

4.5.4.5. Be- és átvezetőszakaszok

Szőllősy a vonósnégyest bevezető és átvezető szakaszokkal írta meg, ezeknek elsődleges feladata a különböző nagy formai egységek – első sorban a tételek – összekapcsolása. Mivel a tételek hangulatai igen más jellegűek, egymás után tulajdonképpen mindig ellentétesek, ezért a szoros összekapcsolás, a linearitás megtartása érdekében

10.18132/LFZE.2024.3

elengedhetetlen volt egy-egy jól átívelő átvezető szakasz beiktatása. Ezek a szakaszok egyébiránt a tételek folyamatában is meg-megjelennek.

Minden tétel bevezető szakasszal kezdődik, vagyis négy különböző bevezető szakasz jelenik meg. Sorban ezek a következők: I. bevezető (1-10. ütem), II. bevezető (140-148. ütem), III. bevezető (197-24. ütem), IV. bevezető (359-372. ütem). Ezek a szakaszok mindig a soron következő tétel hangulatához illő, azt előkészítő részek, szemben az összesen szintén négy átvezető szakasszal, melyeknek fő jellemzőjük, hogy nem hoznak új zenei anyagot s szorosan véve nem is kapcsolódnak az adott tétel hangulatához, ritmikai jellemzőjéhez vagy dallamvilágához. Elszigetelődött kis részek ezek, melyek elsősorban valóban arra hivatottak, hogy két zenei anyag közt hidat teremtsenek. Ezek az átvezető szakaszok őrzik meg a folytonosságát a darabnak, s készítik elő az új formai határrészt.

4.5.4.6. Idézetek

A szerző elsősorban saját korábbi műveiből idéz. Kárpáti Zoltán könyvében rá is kérdez egy jól ismert magyar sirató dallam és a *Tristia* sirató dallamának hasonlóságára, amelyre a következőképpen reagál a szerző: „Hát ezt én tagadom, nekem eszem ágában sem volt népi dallamot vagy akár csak ahhoz hasonlót felhasználni!” Később így folytatja: „Általában nem szeretem, ha a zene valahova kötődik. Miközben magam állandóan kötődöm Bachhoz, olykor idézetszerűen.”

Ez a bachi kötődés már az *Addio* kapcsán felmerült, a vonósnégyesben azonban saját korábbi opusza, a *Tristia* jelenik meg egyértelműen. A második tétel valódi kezdete (149. taktus) félreérthetetlen idézet saját korábbi művéből, majd a többi szólamban megjelenő imitálások és a negyedik tételben visszatérő motívum újra a *Tristiá*t juttatja eszünkbe. Ugyanakkor valószínűsíthető, hogy ez nem direkt zenei idézet, hanem a zeneszerző hasonló érzelmi pontokhoz hasonló zenei mondanivalót társít. Szőllősy lassú tételeiben felsejlő dallamai mind átitatódnak a sirató műfajjal, valamint az ezzel szorosan összeköthető lefelé hajló kisterc motívummal.

Érdekessége a műnek, hogy bár mind a négy tétel új zenei anyagokat is hoz, több motívum azonos gyökere, zenei visszatükröződése is megfigyelhető; a harmadik tétel témái egyértelműen az első tétel zenei anyagaiból és témáiból építkeznek, egyszersmind a negyedik tétel rokonsága a második tétel fő motívumaival is szoros.

10.18132/LFZE.2024.3

4.6. Ritmikai megjelenések és változatok

Szőllősy igen komoly energiát fektetett egy-egy szakasz ritmikai egységesítésébe. Egy-egy önálló szakasz sokszor egészen monoritmikus, azaz egy bizonyos ritmus ural egy szakaszt. Ez is egyfajta szeriális gondolkodásra vall az ő munkásságában.

A vonósnégyes esetében a tételek között is szoros ritmikai összefüggés van: míg a nagy formában az 1. tétel ritmusaira a 3. tétel ritmusvariánsai reagálnak, addig a 2. tétel fő ritmusszerkezete kissé kibővítve a 4. tételben jelenik meg. Elsődlegesen a tételeken belüli szakaszosan uralkodó ritmusokat, variánsokat vizsgáljuk meg.

Az 1. tétel hét különálló szakasza hét különböző variánst hoz a ritmusfajtákra lineárisan fejlesztve. Kezdetleges ritmuskezelése van a bevezető szakasznak (1-10. ütem), amelyben tulajdonképpen csak önálló tizenhatodokról beszélhetünk. A második, témabemutató szakaszban (10-33. ütem) egyértelműen a nyújtott ritmusé a főszerep, megadva egy primer ritmusképletet a továbbfűzésre. A harmadik szakaszban (33-45. ütemig) az újabb uralkodó ritmusképlet a folyamatos tizenhatod játékmód, a negyedik, átvezető szakaszban (45-48. ütem) úgynevezett pároskötések dominanciája érezhető, melyeknek a második tagja mindig rövidebb, mint az első. Az ötödik szakasz (49-61. ütem) nyújtja a legtöbb variációt, hiszen az általános nyolcadmozgás itt különböző helyű és nagyságú kötőívekkel tagolt, néha egy-egy négy tagból álló tizenhatod csoport is megbontja a folyamatot. A további két szakaszban az újabb ritmikai elemek bevonása helyett egyfajta összegzésként az eddig megjelenő ritmikákat használja fel két különböző módon. A hatodik kidolgozási szakaszban (61-96. ütem) az összes eddig megjelenő ritmikai változat torlasztva, a különböző szólamokban egymás fölött rétegezve jelenik meg, nagyon sűrű mozgást és rendkívül akciódús összhangzást eredményezve. A hetedik, zárószakaszban (96-139. ütem) ezzel ellentétben sorban vonultatja fel az eddig megjelent összes ritmikát, összegezve az eddigi szakaszokat.

A második tétel ritmikai tagoltsága elsősorban a kezdő és záró szakaszokban fellelhető mottótémában mutatkozik meg. Ez a megszakított nyolcadmozgás a lassú tételek alapgondolata, ezzel kezdődik a második tétel s ezzel zárul nem csak a tétel, de az egész mű is. Ez a megszakított nyolcadmozgás – mely mindig egy tartott hangú környezettel együtt jelenik meg – az uralkodó ritmikai elem a tétel utolsó szakaszában is (190-197. ütem). E két szakasz között a megjelenő második szakaszban (150-175. ütem) a *Tristia*-idézet ismét már az első tételből ismert ritmikai elemet hozza: páros kötés, melynek az első tagja mindig hosszabb, mint a második. A harmadik szakaszban (175-190. ütem) egyszerre

10.18132/LFZE.2024.3

jelenik meg a tételben fellelhető összes ritmikai elem, új elemet is behozva, páratlanul sűrítve ezáltal ezt a harmadik szakaszt.

A 3. tétel szinte egy az egyben követi az 1. tételből megismert ritmikai sűrítést. Az első szakaszban (197-250. ütem) a folyamatos nyolcadmozgás a domináns, a második szakaszban (251-285. ütem) már többféle réteg jelenik meg egymás fölött a különböző szólamokban, de azért kijelenthető, hogy a megjelenő nyújtott ritmusú tematika, illetve az előző szakaszból már ismert folyamatos nyolcad mozgás tematika felé kerekedik az újonnan megjelenő triola ritmikai téma. A harmadik szakaszban (288-299. ütem) megjelenik a legato kettőskötéses nyolcadmozgás, ami ebben a formájában ritmikai újdonság. A negyedik szakasz (299-334. ütem) ismét több ritmikai elemet tartalmaz, de ezúttal nem torlasztja – mint a második szakaszban – hanem sorban lépteti be őket a szerző. Először a folyamatos nyolcadmozgás jelenik meg, majd követi a hiányos triola, végül visszaveszi a terepet a nyújtott ritmus. Ez alapján mondhatjuk, hogy az 1. és 3. tételekben ugyanazt a ritmikai felépítést és variálást alkalmazza a szerző. A tématorlasztásnál mindkétszer kétféle utat jár be. Az első mindkét esetben a ritmikai témák egyszerre szerepeltetése, s ezt követően a sorban bemutatása, felvonultatása jellemzi tehát a kialakult szériát.

A 4. tétel bizonyos szempontból összegző tétel; mint ahogy a mű szinte összes témája megjelenik e tételben, addig a ritmikai variációk is mind megjelennek. A 4. tételre ugyanúgy jellemző a keretes ritmikai szerkezet, mint a második tételre, ugyanakkor a ritmikai elemek egyszerre szerepeltetése, torlasztása és sorban bemutatása is, valamint a folyamatos ritmikai fejlesztés, majd lebontás is megfigyelhető, páratlan variációkat létrehozva ezáltal. Ritmikai variálás értelmében tehát az eddig látott összes technikát felvonultatja a szerző.

A tétel egy bevezetéssel kezdődik (359-372. ütem), amely eddig nem látott melodikus anyagot indít, ritmikailag viszont a nagy triola az irányadó, amely eddig szintén nem szerepelt a műben. A második szakaszban (372-379. ütem) rögtön három réteget látunk; a második tételt idéző megszakított nyolcadmozgás és természetes velejárója, a tartott hang, viszont a nagy triola nem marad el és mivel két szólamban is jelen van, nem lehet eldönteni, hogy az új (emlék) a megszakított nyolcad mozgás, vagy a nagytriola az uralkodó ritmika a szakaszban. A harmadik szakaszban (379-388. ütem) aztán ismét minden ritmikai képlet szerepel egyszerre: nagytriola, nyújtott ritmus, páros kötés, kistriola s mind meghatározó ritmuselem.

10.18132/LFZE.2024.3

Szőllősy a vonósnégyes ritmikai sűrítését is egy nagyon feszes belső rendszer szerint építette fel. Az 1. és 3. tételek a különböző ritmikai anyagok sűrítése mellett azoknak permutalását, kombinálását és torlasztását is bemutatja, míg a két lassú tétel egy hídszerkezetben a kiinduló ritmikai jellemzőhöz tér vissza a tétel végén. Ezt a ritmikai híd szerkezetet a 4. tételen keresztül lehet leginkább bemutatni. A 372-379. ütemig tartó, másodiknak nevezett, kezdő szakasz (az 1. szakasz a bevezető, átvezető) legfontosabb ritmikai jellemzője a megszakított nyolcadmozgás, mely az utolsó szakasz (427-434. ütem) fő jellemzője szintén. A hídformában eggyel beljebb haladva a harmadik szakasz (379-388. ütem) és az utolsó előtt szakasz (412-427. ütem) a tételben fellelhető összes ritmikai jellemzőt egyszerre hozza, ezért nincs is kiemelhető fő ritmikája. Még eggyel beljebb tekintve a negyedik szakasz (388-399. ütem) és a hatodik szakasz (408-411. ütem) legfőbb jellemzője a triola mozgás, míg a középen álló ötödik szakasznak (399-408. ütem) a legato triola a ritmikai jellemzője. Jól kivehető így a ritmikai hídforma.

4.7. Hangrendszeri áttekintés, a tizenkétfokúság konkrét példái

Szőllősy vonósnégyesének hangrendszeri elemzésénél előre kell bocsátani, hogy a művet nem lehet a tonalitás rendszerén keresztül megközelíteni. Abban a szellemben íródott a kompozíció, hogy mind a tizenkét hang egyenlő, éppen ezért nem figyelhetők meg különböző tonalitások, s központi hangok is csak igen kevésszer. A tizenkétfokúság átitatja a művet és rögtön a darab legelején egyértelműen jelentkezik azzal, hogy a bevezető szakaszban egyenletesen elosztott a 12 hang a szólamok között, de alapvetően azért nem beszélhetünk dodekafón Reihe-ről, mert nem a 12 egymást követő hang követi egymást, hanem három hangos csoportok permutálódnak egy-egy szólamban, ezáltal lineárisan nézve hangismétléssel – avagy inkább korai hangmegjelenéssel – is találkozunk.

Ez a négyszeri háromhangos csoportos ismétlés ráadásul egyik szólamban sem ér tökéletesen véget, hiszen az utolsó ismétlés utolsó hangja elmarad – legalábbis egy időre, mert a koronás szünet utáni zárómotívumnál – mely önmagában egy 12 hangos rendszer – az első hang minden szólamban megegyezik az előzőleg abban a szólamban „elmaradt” záróhanggal. Tulajdonképpen egy olyan tizenkétfokú zenét látunk, ahol az előre meghatározott leosztás a szólam hangkészletében rejlik és ennek permutációja alakítja ki a zenei folyamatot. Ebből kifolyólag az első nagy szakaszban egy pillanatra sem alakul ki olyan tonális érzet, melyben egy hang vagy akár hangkészlet uralkodóan hallatszódna. A 12 különböző hang ilyenformán való folyamatos jelenléte biztosítja a teljes atonalitást, melyet a szerző csak fontos pillanatokban bont meg, ezáltal is kiemelve az adott területet.

10.18132/LFZE.2024.3

4. Quartetto per archi

A második szakaszban rögtön egy unisono tizenhatodmenettel indul a szerző, ahol viszont rögtön egy egyértelmű dodekafón Reihe kezdő hangjait véli felfedezni az ember, és ahogy a 4 hangos csoport előbb 5, majd 6, végül 12 különböző hanggá növi ki magát, úgy érezhetjük, a szerző mégis dodekafóniában gondolkodott, legalábbis e szakaszt tekintve mindenképpen.

Ezt követően olyan fúga téma indul, amely első 13 hangjából 11 különböző. A darabot harmóniailag meghatározni, vagy akár egy-egy fő hang köré csoportosítani így nem helyénvaló. Sem dodekafón zenének, sem szeriális zenének nem lehet nevezni. Egy olyan atonális kompozícióról van szó, ahol a dodekafónia, a különböző szériák vagy a permutáció, mint zeneszerzői eszköz használatos, de nem előre meghatározott szabályrendszere a mondanivalónak, nem is strukturális elhatározás. Csupán a dallamoknak vagy inkább kívánt zenei folyamatoknak alátámasztói, segítői ezek a különböző zenei nyelvezetek.

4.8. A Quartetto per archi formai táblázata:

tétel	szakasz	megnevezés	ritmikai jellemző
I. tétel	1. szakasz: 1-10. ütem első negyedéig	bevezető	csak külön álló tizenhatodok
I. tétel	2. szakasz: 10. ütem második negyedétől 33. taktus második negyedéig	első zenei anyag (főtéma)	nyújtott ritmus
I. tétel	3. szakasz: 33. ütem negyedik negyedétől a 45. ütem második negyedéig	a második zenei anyag (melléktéma)	folyamatos tizenhatod mozgás
I. tétel	4. szakasz: 45. taktus utolsó nyolcadától a 48. taktus utolsó nyolcadáig	átvezető szakasz	páros kötés rövidebb második taggal
I. tétel	5. szakasz: 49. taktus negyedik nyolcadától a 61. ütem második negyedéig	harmadik zenei anyag	folyamatos nyolcad mozgás
I. tétel	6. szakasz: 61. ütem	kidolgozás	egyszerre mind:

10.18132/LFZE.2024.3

	utolsó negyedétől a 96. taktus harmadik negyedéig		több réteg, nincs fő jellemző
I. tétel	7. szakasz: 96. taktus utolsó negyedétől a 139. taktus végéig	zárószakasz, befejezés	sorban mind: különböző eddig használt ritmusok
II. tétel	1. szakasz: 140. taktustól a 148. taktus végéig	bevezető	megszakított nyolcadmozgás
II. tétel	2. szakasz: 150. taktustól a 174. taktus végéig	főtéma bemutatása, imitálás	páros kötés rövidebb második taggal
II. tétel	3. szakasz: 175. taktustól a 190. taktusig	kidolgozás	egyszerre mind
II. tétel	4. szakasz: 190. taktustól a 196. taktus végéig	befejezés és átvezetés	megszakított nyolcadmozgás
III. tétel	1. szakasz: 197. ütemtől 250. taktus végéig	bevezetés és első zenei anyag (főtéma)	folyamatos nyolcad mozgás
III. tétel	2. szakasz: 251. ütemtől 285. ütemig	1. kidolgozás	egyszerre mind: triola, nyújtott, folyamatos nyolcad
III. tétel	3. szakasz: 288. ütemtől 299. ütem harmadik negyedéig	fugato	legato, kettőskötéses nyolcad mozgás
III. tétel	4. szakasz: 299. ütem harmadik negyedétől 334. taktus végéig	2. kidolgozás	sorban mind: 1. folyamatos tizenhatod 2. hiányos triola 3. nyújtott ritmus
III. tétel	5. szakasz: 335. ütemtől 346. ütem második negyedéig	befejezés	hangpárok elnyújtott első taggal
III. tétel	6. szakasz 346. ütemtől	átvezetés	nincs meghatározó

10.18132/LFZE.2024.3

4. Quartetto per archi

	359. taktusig		ritmusképlet
IV. tétel	1. szakasz: 359. taktustól a 372. ütemig	bevezetés	nagytriola és melódia
IV. tétel	2. szakasz: 372. taktustól a 379. taktusig	átvezető (második tétel emlék)	megszakított nyolcad mozgás
IV. tétel	3. szakasz: 379. taktustól a 388. taktusig	első új zenei anyag	egyszerre mind
IV. tétel	4. szakasz: 388. taktustól a 399. taktusig	második és harmadik zenei anyag	3 rétegű triola: kistriola, nagytriola, hiányostriola
IV. tétel	5. szakasz: 399. taktustól a 408. taktusig	kidolgozás	legato triola csoportok
IV. tétel	6. szakasz: 408. ütemtől a 411. ütem végéig	átvezető szakasz	nagy triola
IV. tétel	7. szakasz: 412. taktustól a 427. ütem első nyolcadáig	befejező szakasz	egyszerre mind
IV. tétel	8. szakasz: 427. taktustól a végéig (434. taktus végéig)	búcsú (kóda)	megszakított nyolcad

18. táblázat: A vonósnégyes formai táblázata

10.18132/LFZE.2024.3

5. Szőllősy egyéni hangszínvilága, sajátságos effektusok kialakítása

A kialakult egyedi hangzásvilág vizsgálatakor voltaképpen csak a vonósműveket vesszük alapul. Fontos rögzíteni, hogy Szőllősy egy nagyon pontos belső hangzást keresett, amit folyamatosan kísérletező új technikai megoldásokat kereső módon fejlesztett ki. A korábban megírt harang megjelenítésének esetében – mellyel kapcsolatban Kovács Sándor találó megfogalmazása, miszerint a harangozás az, „amikor felfüggesztődik a hétköznapi idő”[54] – is többféleképpen próbálta megidézni darabjaiban, mígnem kialakult egy pontos leírás és egy új vonásnem, ami kifejezetten ezt a harangozó típusú hangot hivatott megjeleníteni.

Kettőség a szerzőben, illetve írásmódjában, hogy bár az életműve végletesen modern zene, a leírásmódja nem követi vakon a korban uralkodó lejegyzési magatartás formákat. Negyedhangos leírást szinte nem használ, a rendkívül hosszú szöveges magyarázatoktól távol tartja magát, az improvizációt hangmagaságokkal, idővel stb. nem keveri a saját elképzeléseivel. Tulajdonképpen tradicionális klasszikus, romantikus lejegyzésben komponál. Ezt a tradicionális lejegyzést igyekszik tökéletesíteni, kipótolni pár olyan új effektussal, ami számára az ő belső zenei világa számára fontos és egyértelműsítendő. A vonós darabokat sorbavéve összegeznénk az újításokat:

A III. concerto elején megjelenő le és felfelé vonás egybeolvadása az első Szőllősy számára fontos új elem és saját találmány. Szintén ebben a műben még használja a balkézzel a húrokat ütni effektust, mely ugyan nem saját ötlet, de ezt sokszor használja később is a szerző a perkusszív hatás elérése végett ugyanúgy, mint az általánosan elterjedt Bartók-pizzicatót, mely visszacsapódásával egy nagyon erős impulzussal párosítja a hangot, kiváltképp a bőgő esetében. Ebben a műben még egy apró érdekesség, hogy amit külön szöveges bejegyzéssel szeretett volna megerősíteni a szerző, ott általában az időhasználattal kapcsolatban ad megerősítő tanácsot. Például: „il piú breve possibile” (lehető legrövidebben), amely hanghosszúságra vonatkozik, vagy a korona felé néhány esetben írt „lunga” (hosszú) felirat, amely a koronák közül kiemel egy-két elválasztást, ahol egyértelműen hosszabban kell szünetet tartani, levegőt venni. Ezek az idővel való variálások nem csak, hogy megmaradnak, de egyre inkább részesei későbbi műveinek.

[54]Bándoli Katalin: „Miért szép? 4. Beszélgetés Kovács Sándor zenetörténésszel Szőllősy András Trasfigurazioni per orchestra c. művéről.” (Interjú készítésének dátuma: 2023.01.27.) (https://www.youtube.com/watch?v=clSa2pLefx0).

10.18132/LFZE.2024.3

A *Tristia* ilyen módon látszólag nem hoz újítást: a megjelenő Bartók-pizzicatók, üveghangok, korál és recitatív szóló dallamok, koronák mind sokat használt technikai módszerek, ugyanakkor a *Tristia* kezdeti felfelé lépő – inkább hajló, mivel legato – kisterce nyolcad, tizenhatod ritmikával szinte ikonikussá vált apró sirató forma lesz, mely minden későbbi vonósművében megjelenik a szerzőnek. Fontosnak tartom ezt kiemelni, hiszen úgy tűnik, Szőllősy-nek is fontos lett ez a kis formula és egyértelmű zenei képet jelöl, mint egyfajta hieroglifa. Amikor ez megjelenik, mi, hallgatók rögtön és pontosan érezzük, mi a zeneszerzői szándék, ezért ezt a motívumot is önálló Szőllősy-effektusnak értelmezem.

A Passacagliában is a meglévő egyszerű lejegyzéssel alkot gyönyörű modern zenét a szerző, nem is használ újfajta beírást egészen a 87. ütemig, ugyanis a III. concertóban még igazi harangként megszólaló Szőllősy-effekt első transzformációja jelenik meg a szóló csellóban; a forte, akcentussal ellátott hang ugyanis „sonore, come campana" szerzői utasítást hordoz, azaz zengzetesen, hangzatosan, zengően játszandó, akár egy harang. A vonóshangszerrel megszólaltatott harang játékmód tehát már lépett egyet előre, ami aztán az *Addió*ban végleges lejegyzési formára kerül. Itt a szóló hegedű kizengetett negyed hangjai a lefelé jelzés és a szünetre átívelő legato mellé hosszú magyarázatot is kapnak arra nézve, hogy miként kellene megszólaltatni ezeket a harang hangokat: „Tirare l'arco velocissimo in tutta la sua lunghezza e poi lasciare vibrare la corda." Ami körülbelül annyit tesz, hogy a vonót nagyon gyorsan, teljes hosszában kell meghúzni és úgy elvenni a húrról, hogy aztán hagyni kell zengeni utána a húrt.[55] A szerző még javasolt választott húrokat is ír a hangok mellé, amiből egyértelműen látszik, hogy amikor csak lehet, mindenképpen üres húrokat érdemes használni. Ez persze fizikailag is alátámasztható, hiszen minél hosszabb a rezonáló húr, annál tovább képes zengeni. A darabban a továbbiakban nem használ új technikai módozatot a szerző, a negyedhangos trillahasználat hat még újszerűen, de ez egy, a népzenéből átemelt gyakorlat, amely egyértelműen a siratóhangulat miatt került beemelésre.

Szőllősy tehát egy nagyon jól felismerhető egyedi hangzásvilággal rendelkezik, melyet alapvetően a már évszázadok óta meglévő tradicionális kottalejegyzéssel és minden újszerű effekthasználat tudatos elkerülésével ér el. Megállapítható, hogy mindaz a konvencionális zenei hagyomány és leírási mód, melyet Bachtól kiindulva Beethovenen, Brahmson és Honeggeren keresztül megörököl a szerző, véleménye szerint elegendő

[55]Itt jegyezném meg, hogy ez csak akkor működik igazán, ha az elengedés pillanatában nem vibrál a játékos, mert különben a rezonanciát kibillenti és nem fog sokáig zengeni a hang.

10.18132/LFZE.2024.3

ahhoz, hogy modern zenei nyelvezettel is ki tudja fejezni saját egyéni zeneszerzői világát. Egy-két apró terület van, ahol fejleszteni kívánt: ezek pont olyan területek, ahol a meglévő hangszerek adottságait kibővíteni szerette volna egy másik irányba, oly módon, hogy magán a hangszeren nem, csak a megszólaltatásának módján kell változtatni. Ilyen értelemben a legtradicionálisabb újító volt Szőllősy, aki a komolyzenei hagyomány teljes tiszteletben tartása mellett igyekezett személyesebbé tenni saját műveit; ezáltal alakult ki egy nagyon jól felismerhető saját hangulatú zeneszerzői hangzás: Szőllősy gyászzenéje.

10.18132/LFZE.2024.3

6. Szőllősy és az aranymetszés

Az aranymetszés a legtöbbször előforduló arányforma a természetben, bármerre tekintünk, példák tucatjait lehet felsorolni ezen arányra: miszerint két rész (a és b, a>b) az aranymetszés szerint aránylik egymáshoz, ha az egész (a+b) úgy aránylik a nagyobbik részhez (a), ahogy a nagyobbik rész (a) a kisebbik részhez (b).[56] Nem csak a természetben, de az emberi alkotásokban, építészetben, festészetben, szobrászatban is számtalanszor fordul elő, mint ahogy a zenei műalkotásokban is. Jelen dolgozatban nem célunk különböző példákkal, s azoknak bizonyításával hosszabban foglalkozni, csupán a Szőllősy vonóskamarazenéinek elemzése kapcsán felmerülő esetleges vonatkozásokat szeretnénk vizsgálni.

A szerző sok tekintetben – mint például a dodekafónia használata – szigorú szerkesztési elvekkel dolgozik, de azokat mégis sajátságosan szabadon kezeli, nem köti gúzsba a megszületendő mű dallamiságát. Az aranymetszés, mint rendezőelv is valahogy így jelentkezik a vonós életműben. Sok tekintetben megfigyelhető, hogy fontos zenei pillantok, kulminációs pontok éppen az arányszám pozitív vagy negatív metszeti pontjára esik a műnek, de kijelenthető, hogy Szőllősy nem tekint rendezőelvként az aranymetszés használatára és nem ez alapján számolja ki dallamívei szakaszainak fontosabb határát. Sokkal inkább arról van szó, hogy az emberi arányérzék legtermészetesebb aránypárja felé vonzódás minden fajta túlgondolás és ragaszkodás nélkül is meghatározza a szerző kompozícióinak elsősorban időbeli tagoltságát. Erre hozhatjuk példának a műveiben fellehető ilyen pillanatokat.

A *Tristiá*ban például a pozitív aranymetszeti pont a teljes mű 123 taktusára nézve valahol a 76. ütemre tehető: nos, a 73. taktustól visszatérésnek nevezhető szakaszban a bevezető három taktus után a 76. taktus második negyedén jelenik meg az a cselló szólam, melyhez szöveges üzenetként még az „in rilievo, ma molto espressivo, dolente" kiemelést is adja a szerző és kétségtelen, hogy kiemelt pillanata ez a műnek. Az *Addio* tekintetében is igen egyértelműen megfigyelhető az aranymetszés aránya, hiszen az egész mű 151 ütemét figyelembe véve a negatív aranymetszeti pont az 56. ütemre esik, ekkor az addig korált játszó hangszerek megállnak egy koronás akkordban és a szólóhegedűben ekkor hangzik el a Bach-idézet: a Wohltemperiertes Klavier I. kötetének h-moll fúga témájának első hét hangja, nagyon egyértelműen kiemelve e részt az egész darabból.

[56]G. Horváth Ákos: Csodálatos geometria avagy a kapcsolatteremtés tudománya. (Budapest: Typotex Kiadó, 2013). 355-364.

10.18132/LFZE.2024.3

A Passacagliában ismét a negatív aranymetszeti pontot láthatjuk kiemelve, hiszen a 166 taktus hosszú műnek ezen aránypontja a 62. ütem végére tehető, ami teljesen egybevág a zárószakasz indulásával és a szóló cselló magára maradt szólamával, mely az egész művet tekintve ebben az egy ütemben marad magára.

A III. concertóban is a negatív aranymetszeti pont mutat rá egy jó elkülönülő szakaszhatárra, hiszen a teljes, 134 ütemnyi darab 49. taktusára eső aranymetszeti pont indítja útjára a hatodik szakaszt, ráadásul egy olyan háromütemnyi átvezető szakasz után, ahol a pianissimo akkordokat ütemesével végletesen crescendáló, repetitív szólamok segítik a dinamikai csúcspontra jutást; így egyértelműen az új szakaszban megjelenő forte tutti hangzás egyfajta kulminációs pontként jelenik meg a műben.

A vonósnégyesben az egész művet tekintve is fontos pillanat a negatív aranymetszeti pont, hiszen itt jelenik meg a cselló szólamban és még ebben az ütemben a brácsa szólamban is a *Tristia* témafej. A különböző tételekben is megfigyelhető a negatív aranymetszeti pontok belső fontossága, míg az első tételben az 53. taktusban a szekund szólam indítja témáját, addig a második tételben – a bevezetőt és átvezetőt is ide számolva – a tételen belüli pozitív aranymetszeti pont egy rövid tagolás és zárómotívum utáni újraindulásban található a 175. ütemben. A harmadik tétel egy belső ilyen metszéspontja az elejétől a fugatóig vizsgálva például a 228. taktusban megjelenő két hegedűszólam belépő témájakor vagyunk a pozitív aranymetszeti pontban, de ha a fugatóval együtt az átvezető szakaszokat is egyben nézzük a teljes harmadik tételt, akkor a pozitív aranymetszeti pont éppen a fugató végére, a 298. taktusra esik. A negyedik tétel negatív aranymetszeti pontja egybevág az újonnan induló triolás szakasszal, ahol eddig még nem látott lassú tempó, negyed = 38 metronóm jelzés áll.

Mindent egybevetve véleményem szerint Szőllősy-nek különösen fontos lehetett az aranymetszés arányelvének használata, ha indirekt módon is, precíz mérnöki pontossággal tette ezt, mert ez az ő szabadabb formakezelését gúzsba kötötte volna. Mindenképp kiérezhető, hogy e legtermészetesebb aránnyal anyanyelvi szinten alkotott a szerző és ha nem is tekintette zeneszerzési kiindulópontként, ösztönösen erre figyelve vagy ezt az arányt helyesnek érezve komponált. Az biztosan megállapítható, hogy minden vonós kamarazenéjében – első sorban a negatív aranymetszeti pontokon – nagyon fontos és kiemelkedő zenei történések figyelhetők meg.

10.18132/LFZE.2024.3

Fontos aranymetszeti pontok táblázata:

Mű, tétel	pozitív aranymetszeti pont (a teljes rész 61,8 %-nál)	negatív aranymetszeti pont (a teljes rész 37, 2%-nál)
Tristia	76. ütem csellószólam szóló	
Addio		57. ütem hegedűszóló Bach idézet
Passacaglia		63. ütem zárószakasz kezdete
III. concerto		49. taktus induló 6. szakasz
Quartetto (egész)		161. ütem *Tristia*-idézet a cselló és brácsa szólamokban
I. tétel		52. taktus a szekund téma indulás
II. tétel	175. ütemben induló átvezető szakasz	
III. tétel (csak fugatóig)	228. ütem két hegedűszólam belépő témája	
III. tétel fugatóval, átvezetőkkel	298. taktus fugató vége, illetve az átvezető kezdete	
IV. tétel		388. taktusban induló utolsó tempójelzéssel ellátott szakasz

19. táblázat: A vonóskamaraművekben fellelhető aranymetszeti pontok táblázata

10.18132/LFZE.2024.3

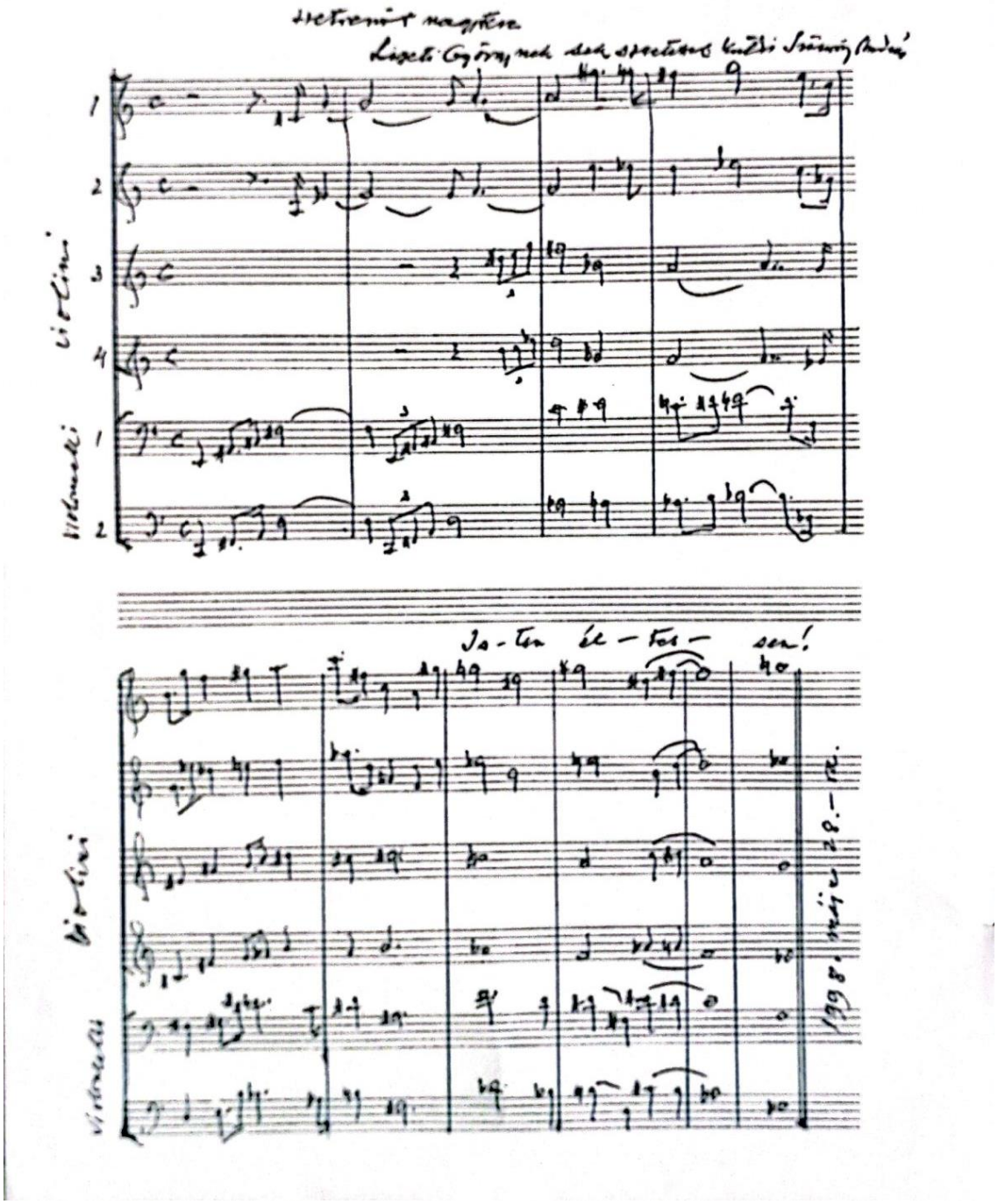
Összegzés

Szőllősy András a 20. századi magyar zene egyik legfontosabb alakja. Nem csak zeneszerzőként, de mint filológus, zenetudós, zeneesztéta és pedagógus is. Talán e sokrétűség miatt hagyott ránk darabszámban oly kevés kompozíciót, melyek viszont egytől-egyig önálló identitásként ragyogó remekművek. Nem termelte a darabokat, nem akart egy bevált receptet követve egymáshoz kísértetiesen hasonlító darabokat ontani magából megannyi – kétes tiszavirág életű - siker érdekében. Ha megfogta valami és érdekelte, akkor azt tudós módon kidolgozva adta át a jövő koncerttermeinek. Mégis, a sok különböző karakterű, műfajú, apparátusú gyöngyszem jól felismerhető, saját egyéni hangzásvilágba rendeződik, ahol a művein keresztül közelebb kerülhetünk a mesterhez is.

A zeneszerző vonós kamarazene-irodalma elférne egy hanglemezen, de jelentősége ennél sokkalta messzebbre vezet. A valahonnan nagyon mélyről gyökeredző, mindenki által anyanyelvi szinten ismert bús magyar tónus az ő kezei nyomán saját autentikus siratóvilággá érik. Saját effektusok kikeverésével a 20. században fellelhető mindenfajta zenei irányzatot jól ismerve, mindenről tudva alkotta meg saját zenei világát, melynek legőszintébb darabjai a pusztán vonósokra írt siratók: a *Tristia*, a *Passacaglia Achatio Máthé in memoriam* és az *Addio.* Ezekhez kapcsolódik két nagyon fontos darabja: az első vállalt mű, a III. concerto és az életmű egyik legsokoldalúbb alkotása, a Quartetto per archi. Ha van zeneszerző, aki saját nyelve megtalálásával tudta folytatni a bartóki és Kodály-féle zenei hagyományt, az Szőllősy. Mégsem másolt sosem, de nem is tért rá olyan avantgárd utakra, melyek csupán az újdonság kedvéért kísérleteznek különböző, magukat gúzsba kötő szabályrendszerekkel. Élt benne a dallam és a melódia szeretete, és munkásságában a dallamív adta meg a fő támpontot, amely köré szinte bármilyen rendszerben és stílusban tudta igazítani a darab struktúráját. Vonós kamarazenéje, amelyben minden hangnak pontosan végigkövethető értelme és külön élete van, kivételesen fontos kapocs Bartók és a mai zeneszerzők között.

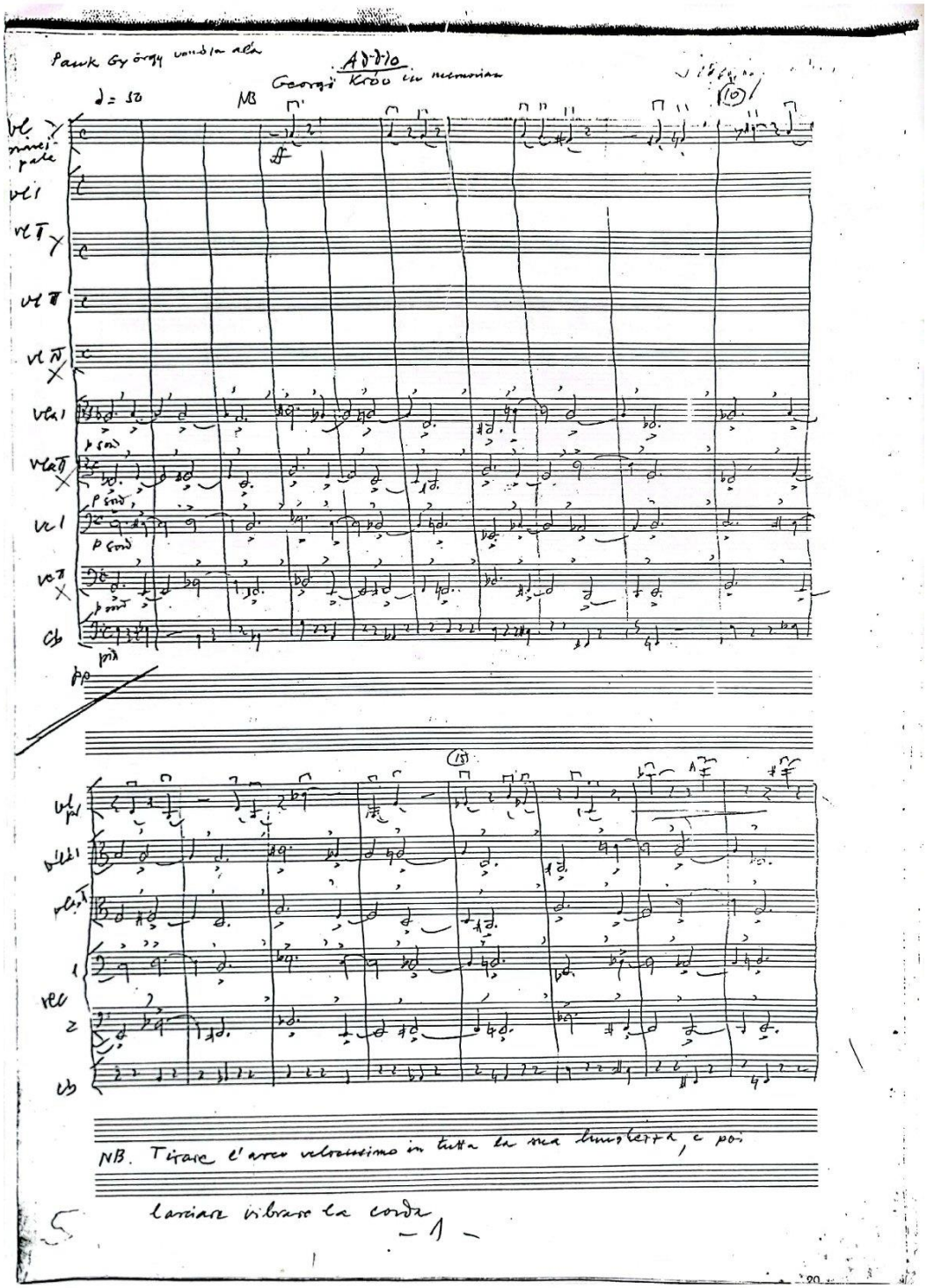
10.18132/LFZE.2024.3

Függelék



1. függelék: Hetvenöt nagyterc Ligeti Györgynek

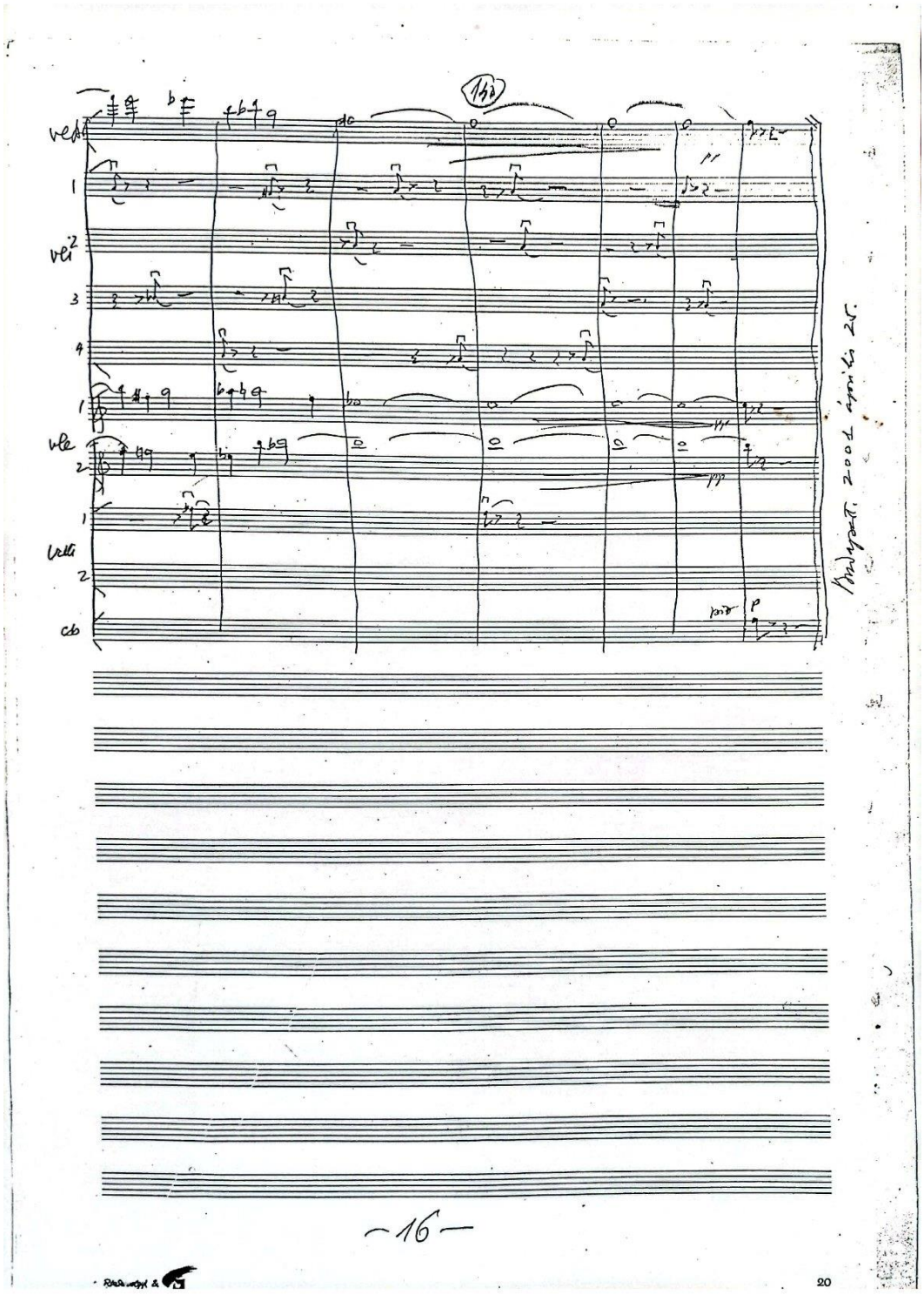
10.18132/LFZE.2024.3



2. függelék: Az Addio kéziratának első oldala

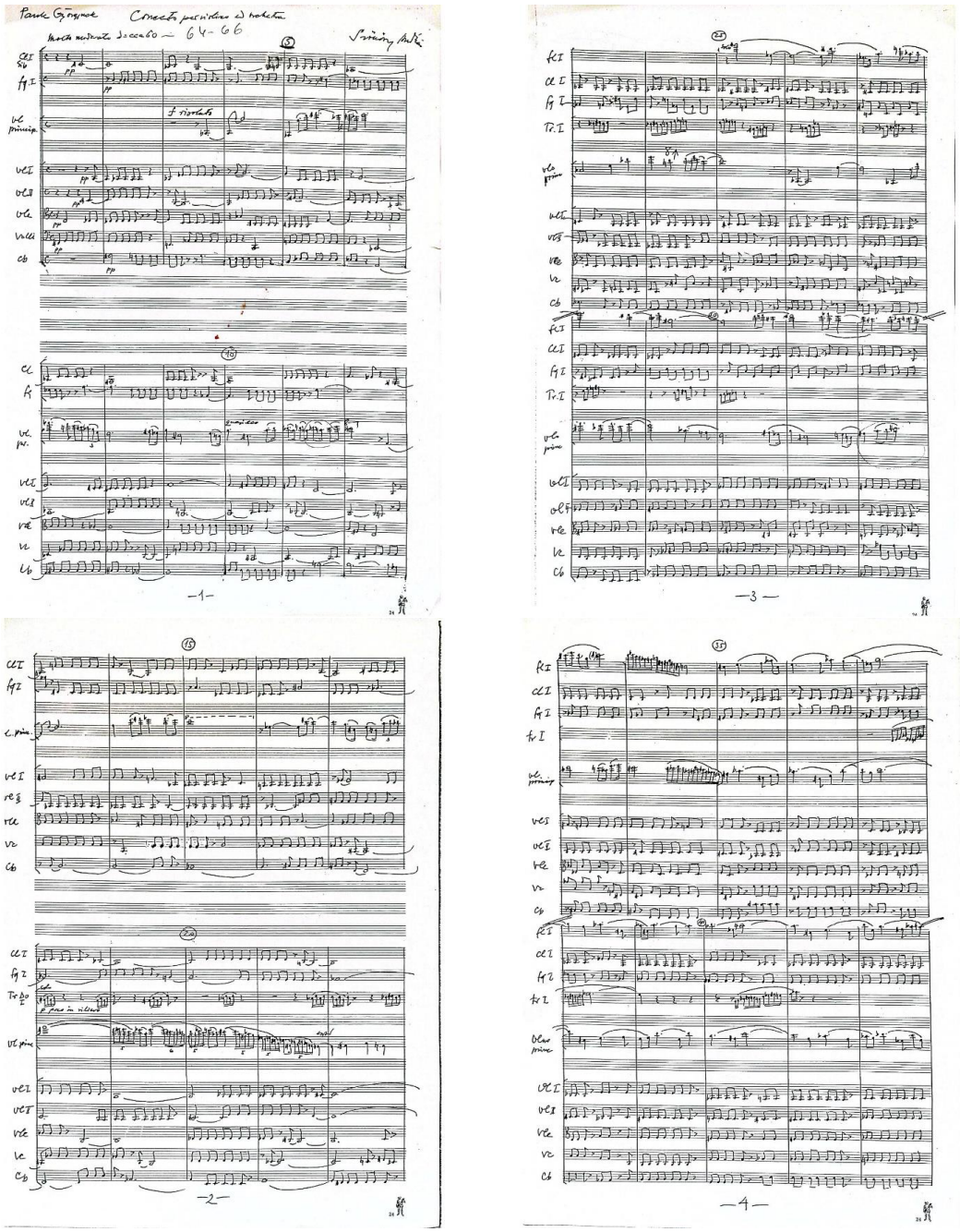
10.18132/LFZE.2024.3

Függelék



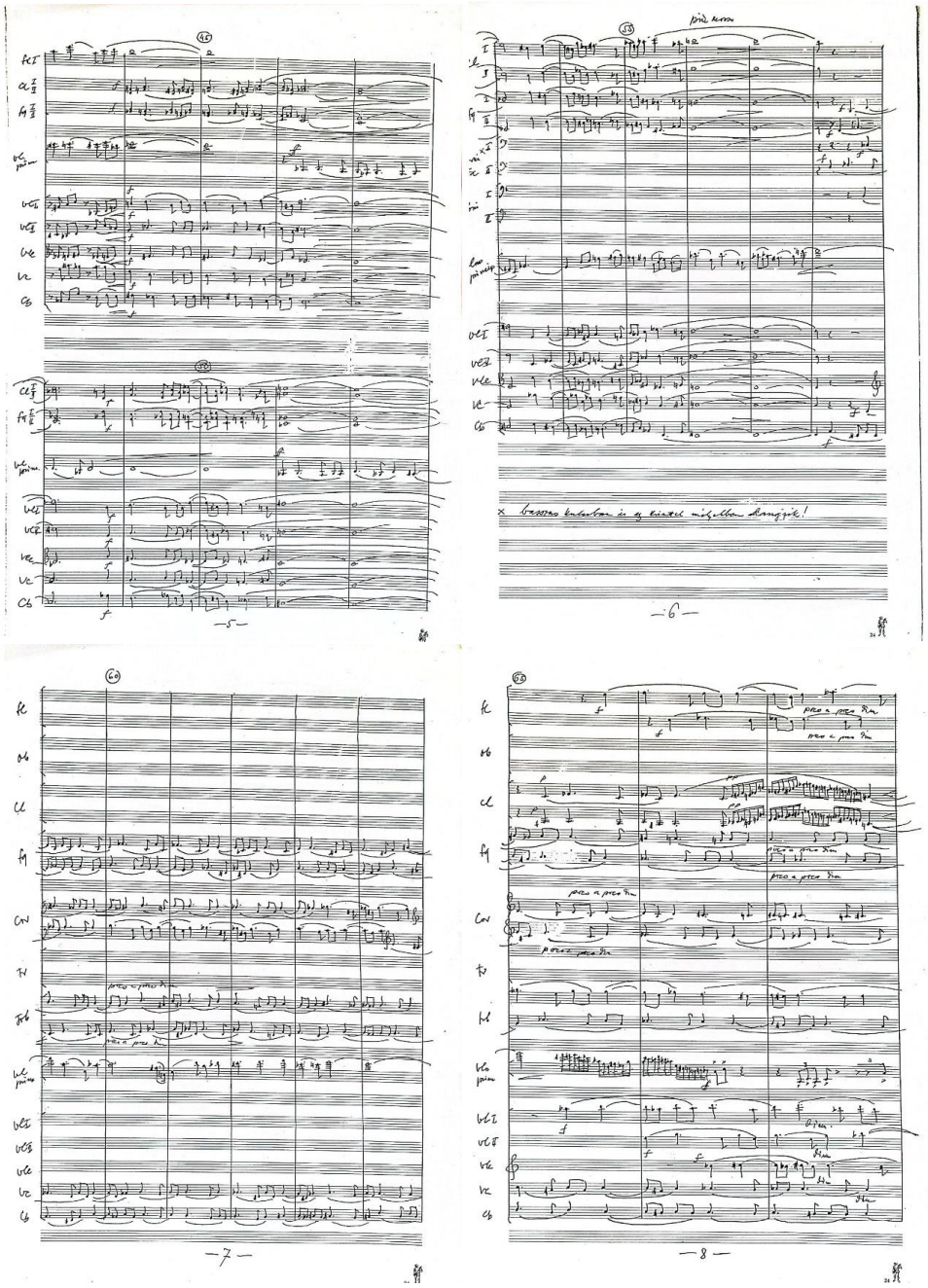
3. függelék: Az Addio kéziratának utolsó oldala, amiből kiderül a mű befejezésének dátuma: 2001. április 25.

10.18132/LFZE.2024.3

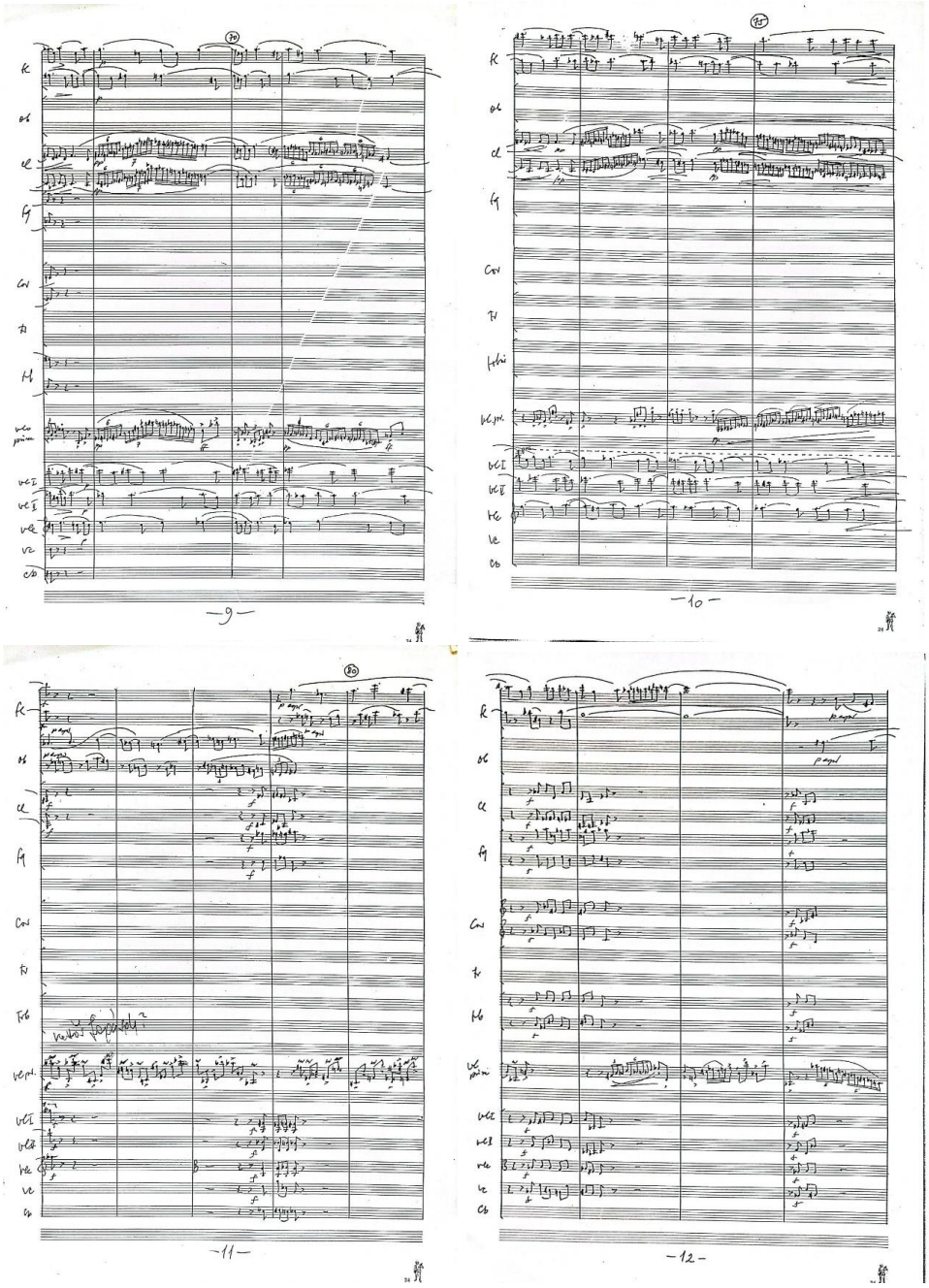


10.18132/LFZE.2024.3

Függelék

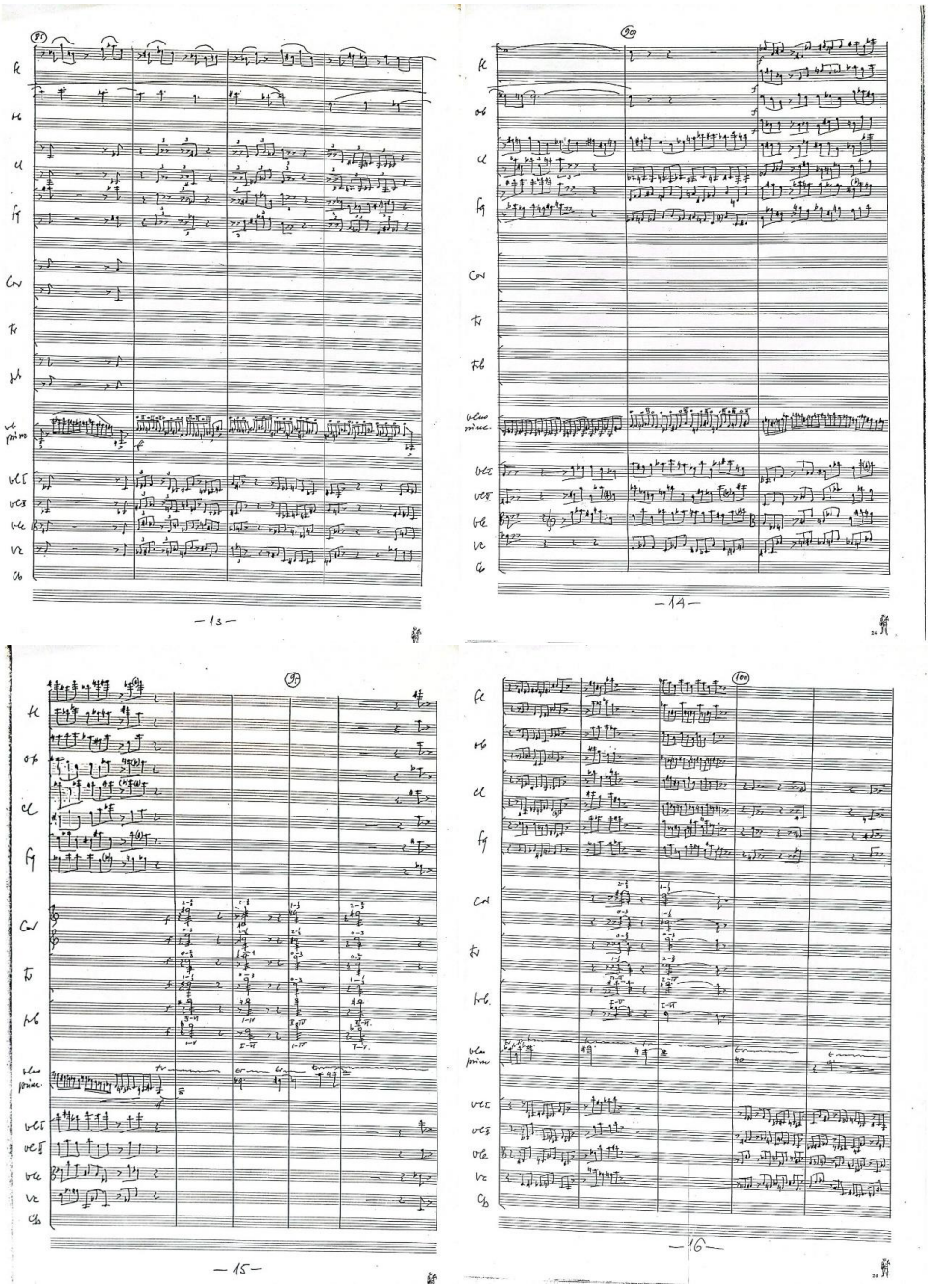


10.18132/LFZE.2024.3

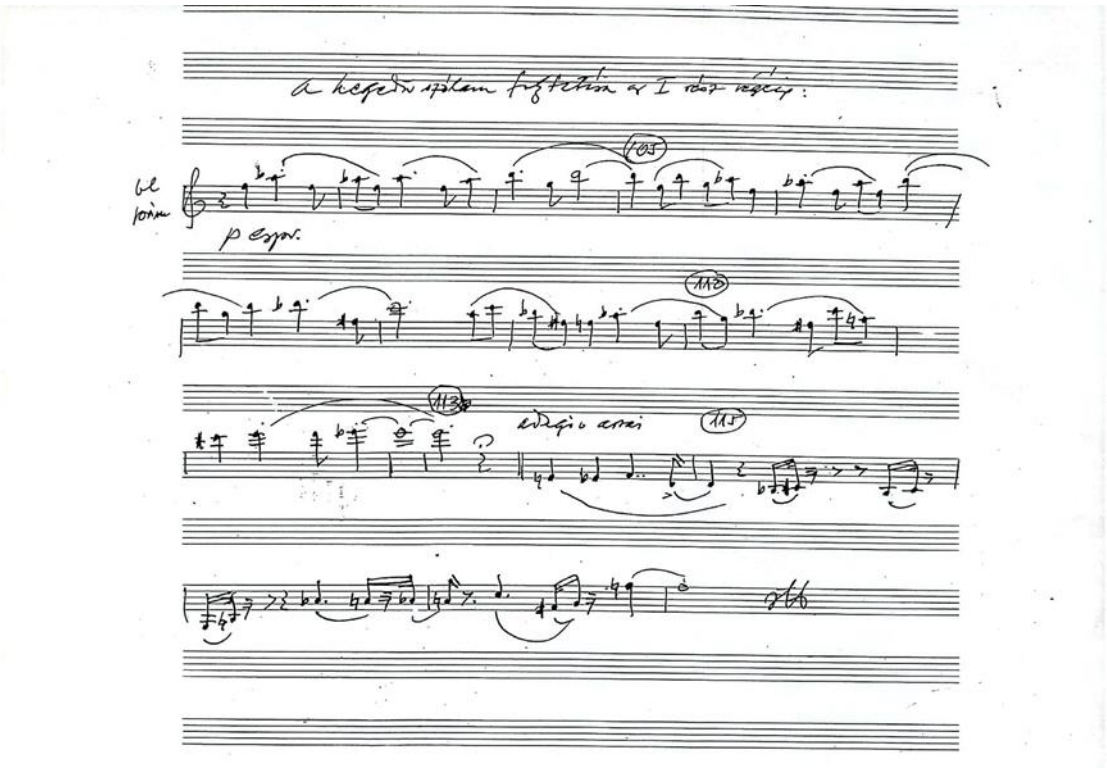


10.18132/LFZE.2024.3

Függelék



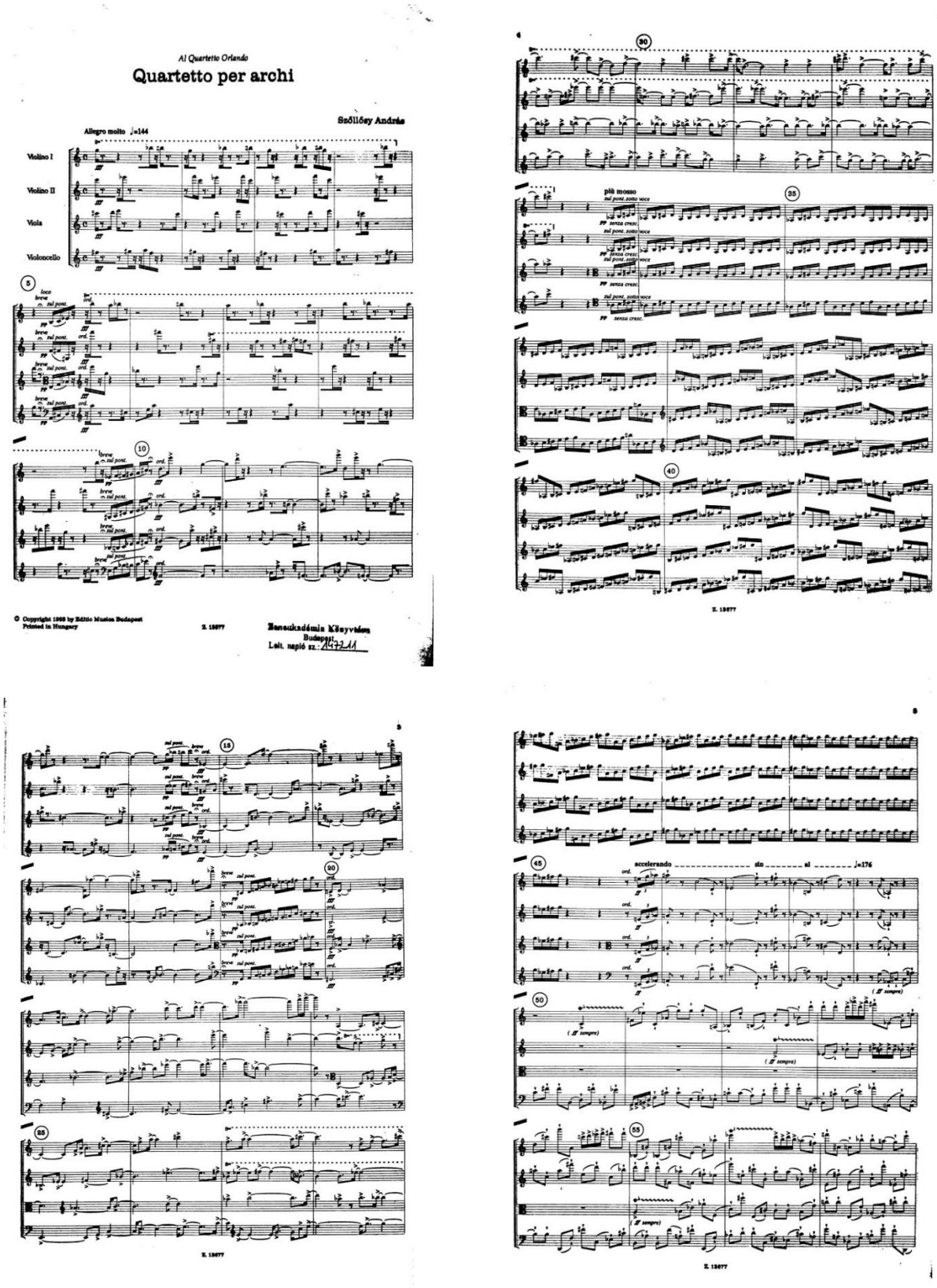
10.18132/LFZE.2024.3



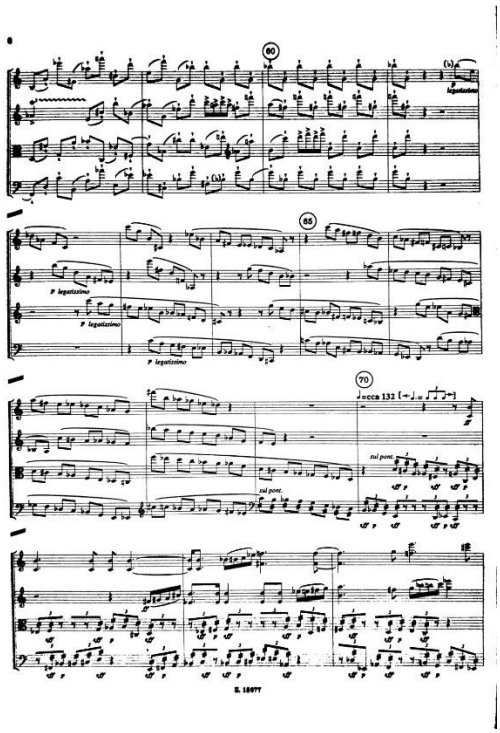
4. függelék: Szőllősy befejezetlen hegedűversenyének kézirata – Pauk Györgynek ajánlva

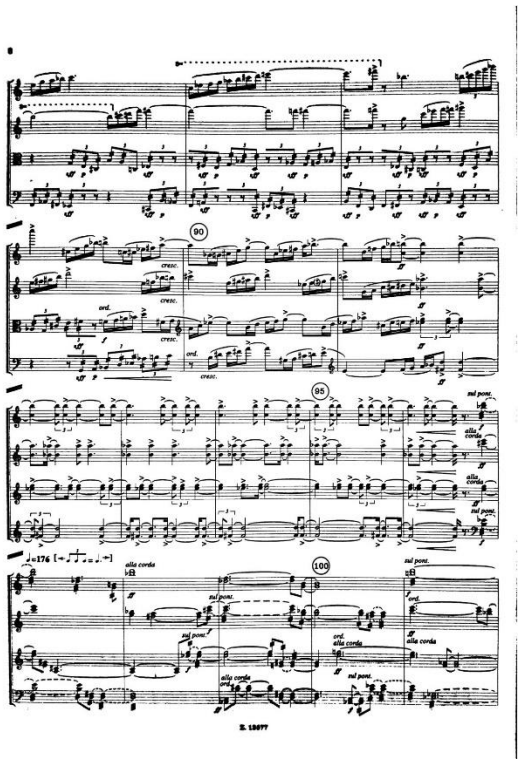
10.18132/LFZE.2024.3

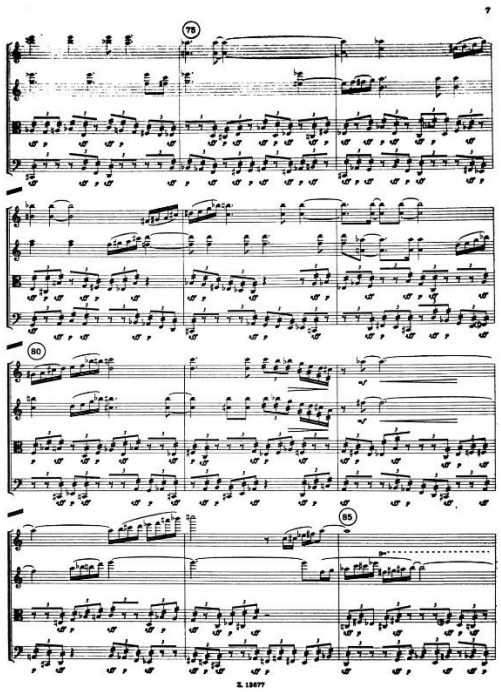
Függelék

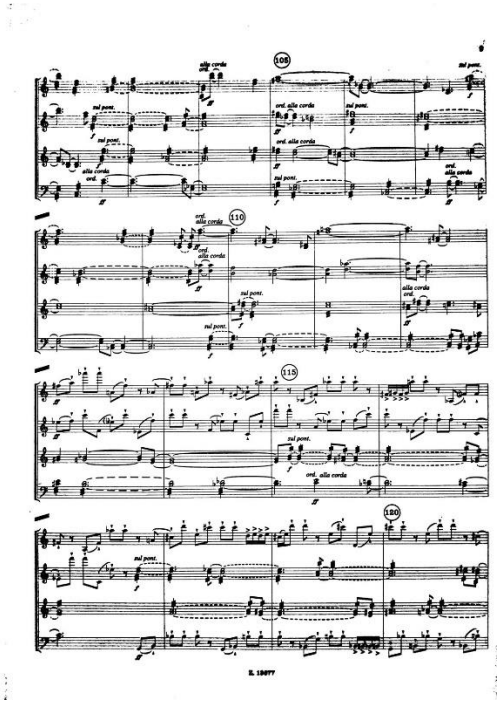


10.18132/LFZE.2024.3



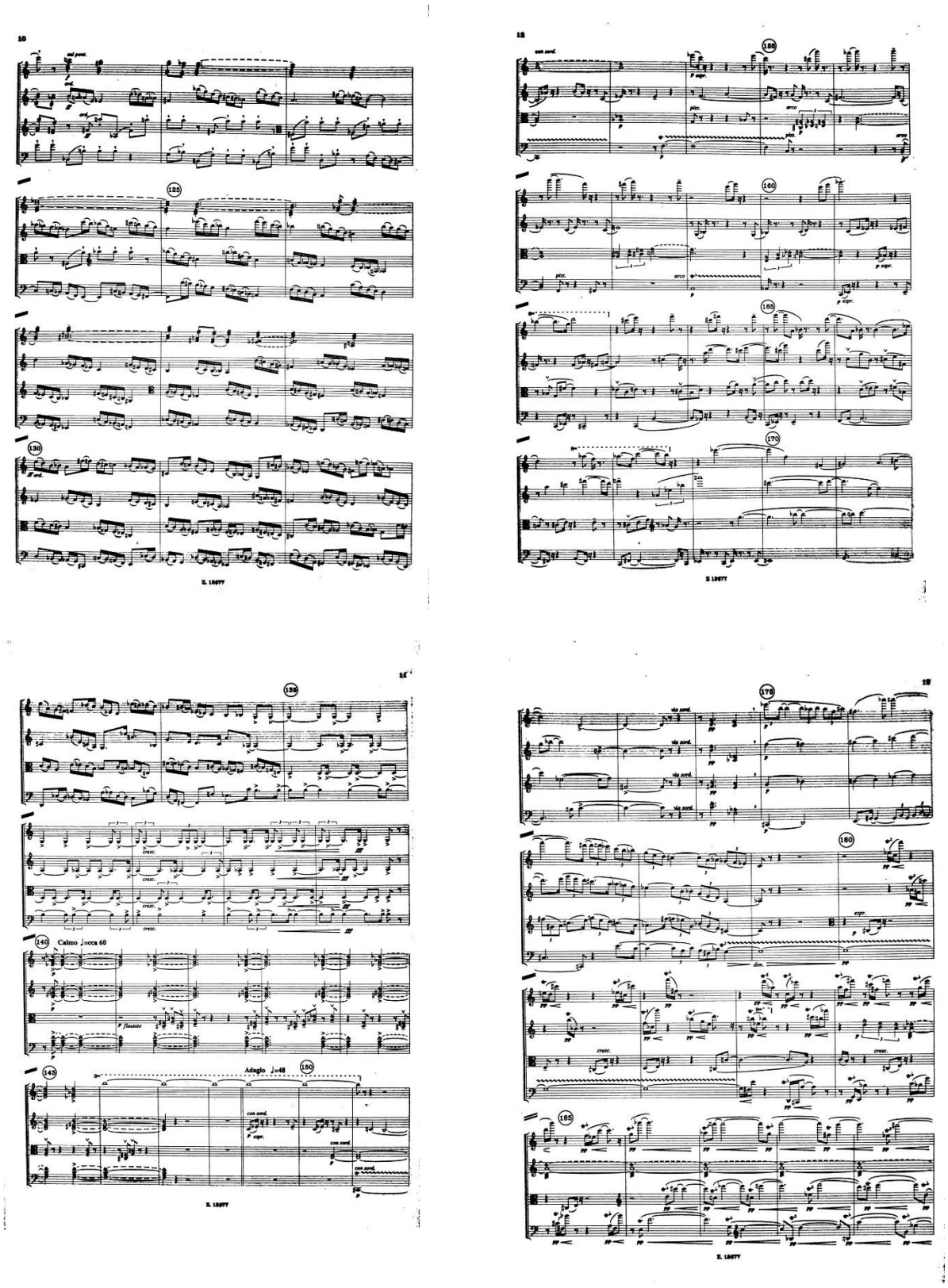




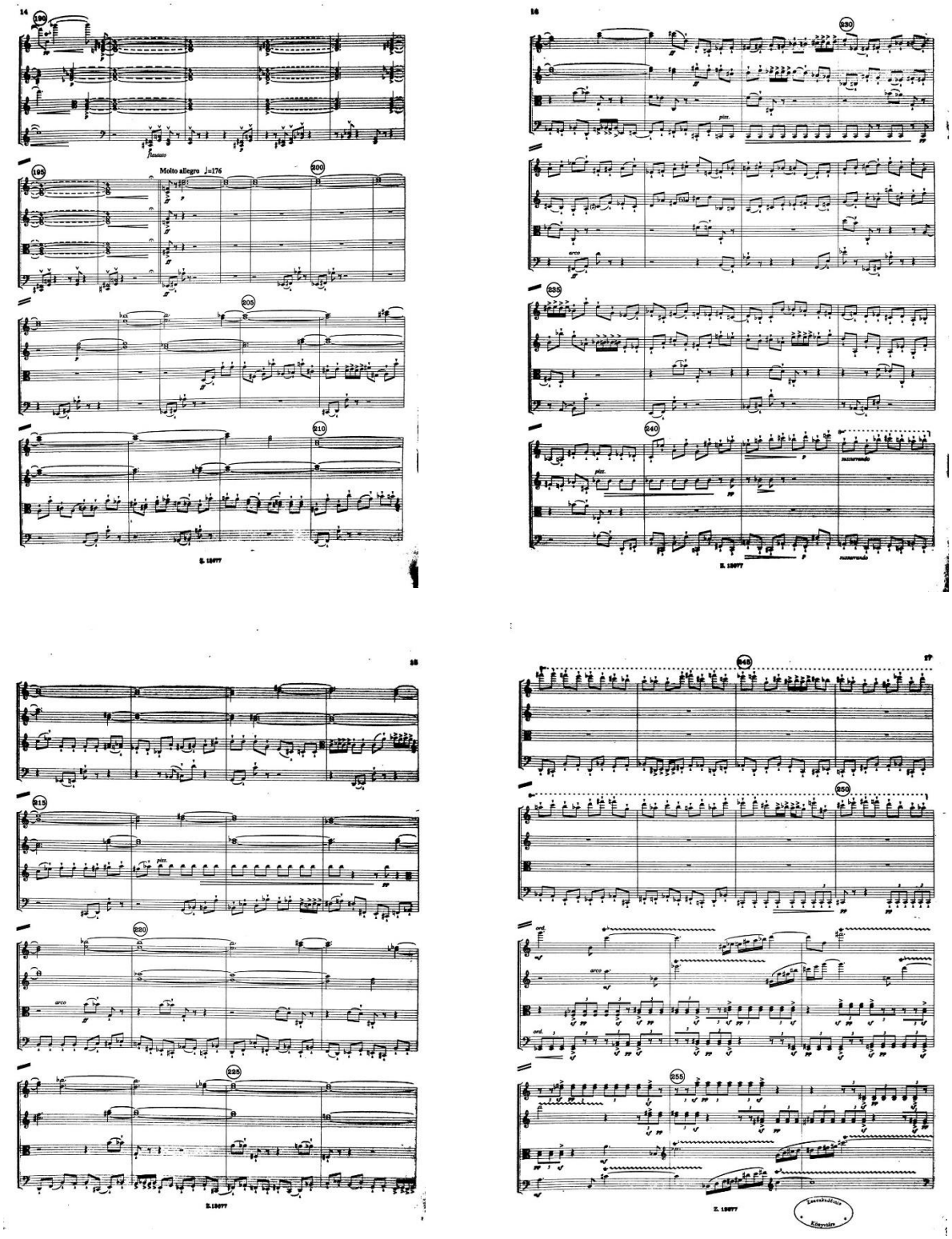


10.18132/LFZE.2024.3

Függelék

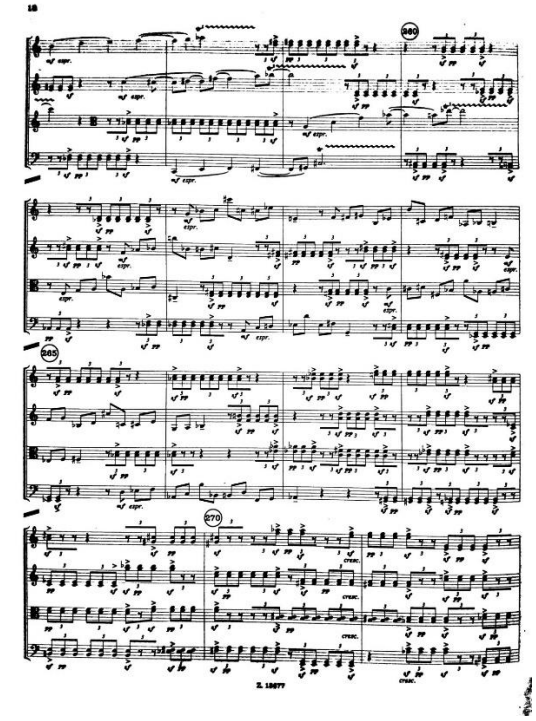


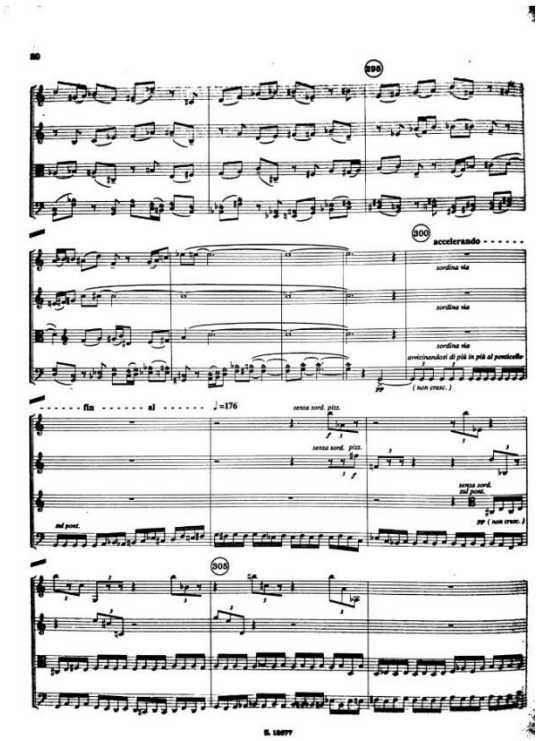
10.18132/LFZE.2024.3

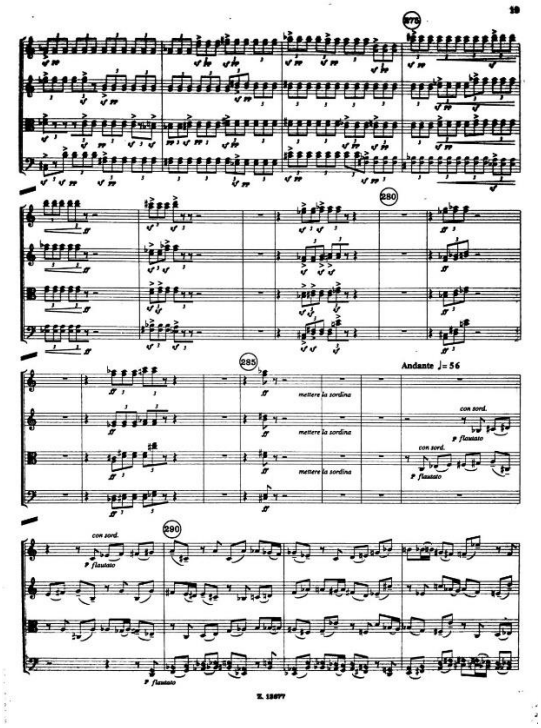


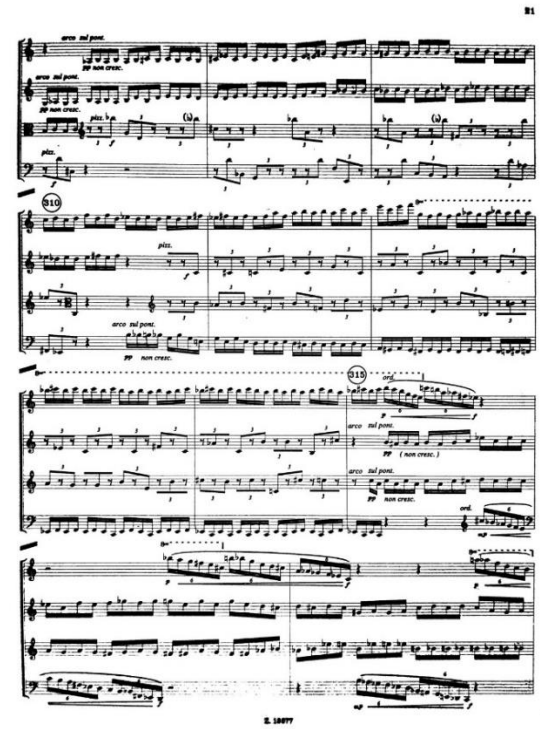
10.18132/LFZE.2024.3

Függelék

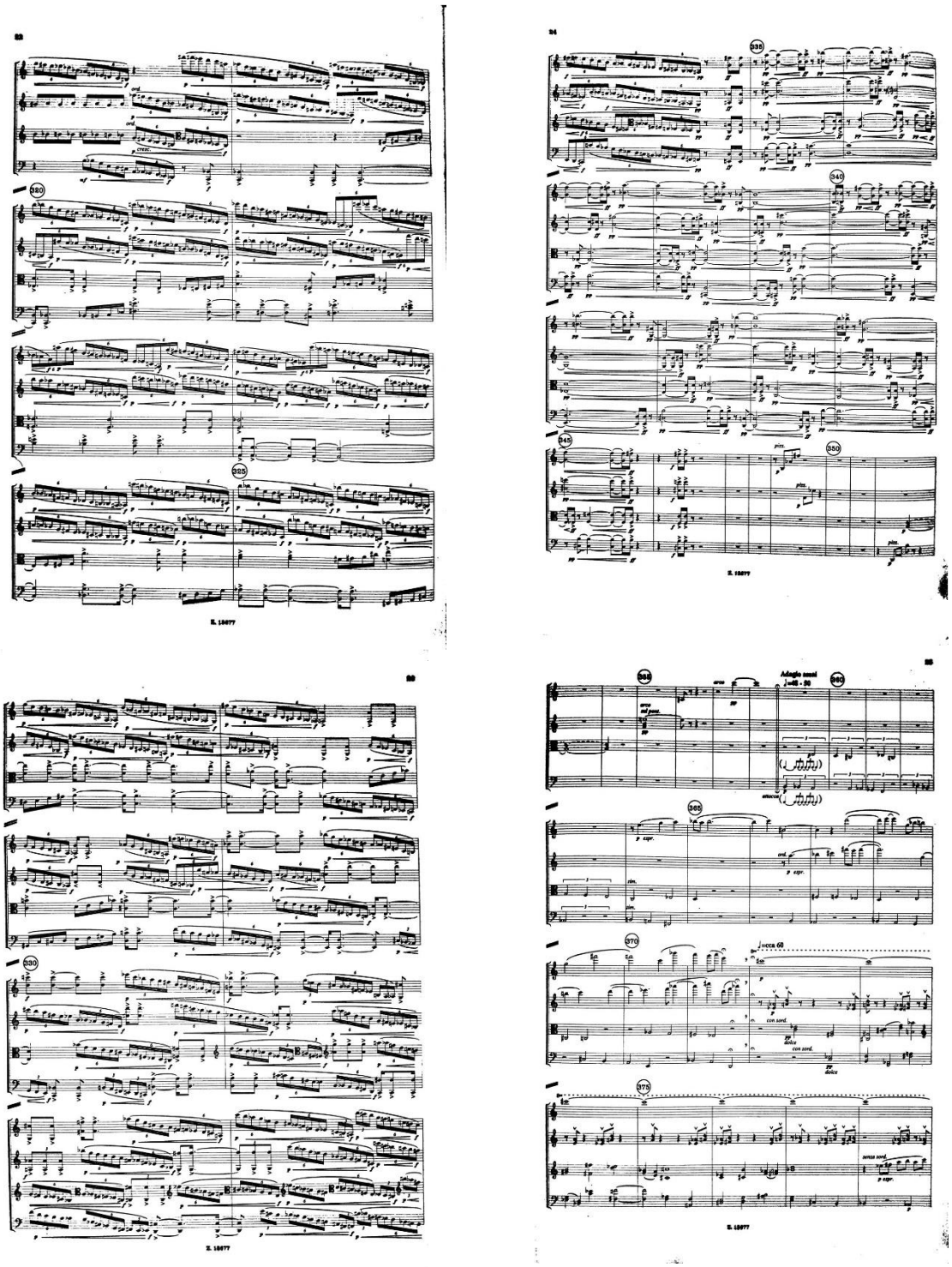






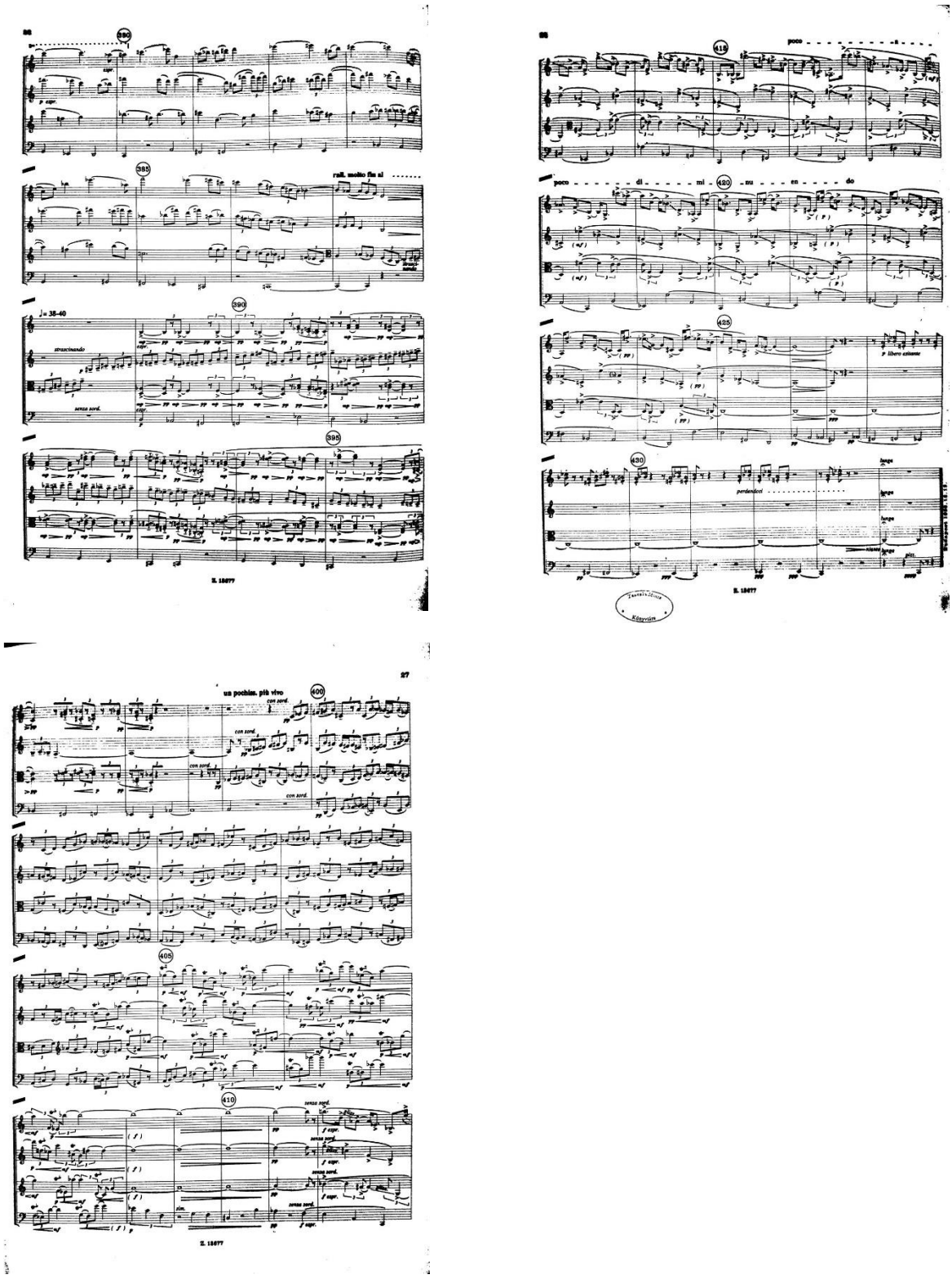


10.18132/LFZE.2024.3



10.18132/LFZE.2024.3

Függelék



5. függelék: A Quartetto per archi partitúrája

10.18132/LFZE.2024.3

Bibliográfia

Balogh Máté: Szőllősy András vokális művészete, DLA-értekezés, LFZE DoktoriIskola, 2018

Bándoli Katalin: „Miért szép? 4. Beszélgetés Kovács Sándor zenetörténésszel Szőllősy András Trasfigurazioni per orchestra c. művéről." (Interjú készítésének dátuma: 2023.01.27.) (https://www.youtube.com/watch?v=clSa2pLefx0).

Bartha Dénes: „Szőllősy András: Kodály művészete." Magyar Zenei Szemle (1944/IV): 71-73.

Batta András: „Szőllősy András: Transfigurazioni." In: Kroó György (szerk.): A hét zeneműve. 1981/1. Budapest: Zeneműkiadó, 1981. 103-111.

Bieliczkyné Buzás Éva: „Számvetés a Magyar Rádió és az új magyar zene évtizedeiről." Muzsika XXXII/4 (1991. április): 425–444.

_____: Hogy is volt…? Beszélgetések Szőllősy András zeneszerzővel. https://xn--hajdtnc-lwa7t.hu/hogy-is-volt-beszelgetesek-szollosyandras-zeneszerzovel/ utolsó megtekintés: 2022.10.08.

Boronkay Antal: „Bemutatók krónikája." Muzsika XXII/2 (1979. február): 24-27.

_____: „Új magyar zene a rádióban." Muzsika XXXIV/4 (1991. április): 31-32.

Breuer János: „Jegyzetlapok Szőllősy Andrásról." Magyar Zene XLI/1 (2003.): 95–103.

Csengery Kristóf: „Korunk zenéje. 1984/2." Muzsika XXVIII/1 (1985. január): 36.

_____: „Hangverseny. Tudományos ülés és szerzői est Szőllősy András 75. születésnapja alkalmából." Muzsika XXXIX/4 (1996. április): 37-38.

_____: „Felhívás birtokbavételre." Muzsika XLIII/3 (2000. március): 38.

Dalos Anna: „Omaggio a Szőllősy." Muzsika XLV/8 (2002. augusztus): 18.

_____: „»Folklorisztikus nemzeti klasszicizmus« – egy fogalom elméleti forrásairól." Magyar Zene XL/2 (2002. május): 191–198.

_____: „A partvonalon kívül: A darmstadti új zenei kurzusok magyarországi recepciójáról (1957-1967)." Muzsika L/1 (2007. január): 18–22.

_____: „A »Harmincasok« és az új zenei fordulat (1957-1967)." Magyar Zene XLIX/3 (2011.): 339–352.

_____: Ajtón lakattal – Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1956–1989), Rózsavölgyi és Társa Kiadó, Budapest, 2020

Farkas Zoltán: „Elégia és optimizmus." Muzsika XXXVIII/1 (1995. január): 36-39.

_____: „A hetedik te magad légy!" Muzsika XXXVIII/4 (1995. április): 31–34.

10.18132/LFZE.2024.3

Bibliográfia

_____: „Korálok és harangok Szőllősy András életművében.” Muzsika XXXIX/3 (1996. március): 1–8.

_____: „Ars lamentationis – donum vitae. Szőllősy András. Passacaglia Achatio Máthé, in memoriam.” Muzsika XLIV/3 (2001. március): 16-19

_____: „Búcsú Kroó Györgytől, Bach jegyében.” Muzsika XLV/9 (2002. szeptember): 27.

_____: „Levél az őrzőkhöz.” Muzsika XLIX/2 (2006. február): 4.

_____: „Pro somno Andrae Szőllősy quieto.” Muzsika LI/2 (2008. február): 4-5.

Feuer Mária: 88 muzsikus műhelyében. Budapest: Zeneműkiadó, 1972.

Frankl Péter: „»Játszd úgy, ahogyan érzed«.” Muzsika XXXIX/3 (1996. március): 16.

J. Győri László: „Hagyomány és újítás – Ember és mű. Eötvös Péter Szőllősy Andrásról és Karlheinz Stockhausenről.” Muzsika LI/2 (2008. február): 12-13.

Kalmár Zoltán: Szőllősy András rézfúvós kamarazenéje. DLA disszertáció Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar, 2021.

Kárpáti János: „Szőllősy András: IV. Concerto.” Magyar Zene XII (1971): 288-290.

_____: „Szőllősy András: Trasfigurazioni per orchestra.” Muzsika XIV/3 (1973. március): 309–321.

_____: „Kortársaink műhelyében. Szőllősy András. II. Visszatekintés.” Muzsika XVI/1 (1974. január): 28-31.

_____: „Kortársaink műhelyében. Szőllősy András. III. A szintézis.” Muzsika XVI/2 (1974. február): 24-26.

_____: „Korunk zenéje a Budapesti Zenei Heteken.” Muzsika XIX/1 (1976. január): 9-10.

_____: „Szőllősy András: Sonorità.” Muzsika XVII/2 (1976. február): 213–224.

_____: „Szőllősy András vokális műveiről.” Muzsika XXVIII/9 (1985. szeptember): 1–9.

_____: Canto d’autunno. Előszó. Budapest: Editio Musica Budapest, 1988.

_____: „Filológia és ars poetica. Szőllősy András zenetudósi munkássága.” Muzsika XXXIX/3 (1996. március): 20-23.

_____: „Szőllősy” Holmi VIII/8 (1996.augusztus): 1161-1168.

_____: Szőllősy András. Berlász Melinda (szerk.): Magyar zeneszerzők. 4. Budapest: Mágus Kiadó, 1999.

_____: „A kamarazene-műfaj Szőllősy András művészetében.” Muzsika XLIV/ 3 (2001.március): 3-10.

10.18132/LFZE.2024.3

_____: „Hangszeres dramaturgia Szőllősy András műveiben.” Magyar Zene XL/4 (2002.április): 365–379.

_____: „A harmadik mester. Szőllősy András.” Forrás XXXV/6 (2003. június):81-87.

_____: Szőllősy András. Várbíró Judit (szerk.): A magyar zeneszerzés mesterei. Budapest: Holnap Kiadó, 2005.

Kodály Zoltán: A zene mindenkié. Szőllősy András (szerk.): Budapest: Zeneműkiadó, 1954.

Kroó György: A magyar zeneszerzés 30 éve. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1975.

Lakatos István: „Első mesterem.” Muzsika XXXIX/3 (1996. március): 17-19.

László Ferenc: „Szőllősy András életei.” Élet és irodalom, XLVI/ 30 (2002. július): 15.

Ligeti György: „Egy barátság kezdete.” Muzsika XXXIX/3 (1996. március): 9.

Maróthy János: „Bemutató.” Muzsika XXVI/3 (1983. március): 38.

Pálfi Csaba: A halál és a gyász Szőllősy András műveiben. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018.

Pauk György: „Pauk György levele Szőllősy Andrásnak.” Muzsika XLIX/2 (2006. február): 4.

Péteri Lóránt: „Bensőséges szakmázás.” Magyar Zene XLIV/1 (2006.): 115–119.

_____: „Zene, tudomány, politika: Zenetudományi Gründerzeit és államszocializmus (1951–1953).” Muzsika XLV/1 (2002. január): 16–22.

Porrectus: „Addio…” Muzsika XLV/7 (2002. július): 38.

Rolla János: „Emlékek a III. concertóról.” Muzsika XLIV/ 3 (2001.március): 15.

Szőllősy András: „Népzenénk Középeurópában.” Láthatár VII/8 (1939. augusztus): 338–339.

_____: „Bartók a zenetörténetben.” Erdélyi Helikon XIV (1941.április): 275–278.

_____: „Bartók, Kodály és ami utánuk következik.” Újhold II/1. (1946. július.): 69–72.

_____: Bartók Béla válogatott zenei írásai. Budapest: Magyar Kórus, 1948.

_____: Bartók Béla válogatott zenei írásai. Budapest: Művelt Nép, 1956.

_____: Bartók Béla összegyűjtött írásai I. Budapest: Zeneműkiadó, 1967.

_____: „Vázlatok Stravinskyról.” In: Révész Dorrit (szerk.): In memoriam Igor Stravinsky. Budapest: Zeneműkiadó, 1972. 5-10.

_____: „Petrassi köszöntése.” Muzsika XXII/7 (1979. július): 1-2.

_____: „Sándor Frigyestől búcsúzunk.” Muzsika XXII/8

10.18132/LFZE.2024.3

(1979. augusztus): 2.

_____: „Honegger.” Gondolat Kiadó, Budapest, 1980

_____: „Szőllősy András búcsúszavai [Maros Rudolfhoz].” Muzsika XXV/10 (1982. október): 9-10.

_____: „Petrassit köszöntjük.” Muzsika XVII/7 (1984. július): 3.

_____: „Váczi Tamás. 1956. VIII. 27 – 1987. X. 4.” Muzsika XXX/11 (1987. november): 34.

_____: „Búcsú Kroó Györgytől.” Muzsika XLI/1 (1998. január): 3.

Tallián Tibor: „Századunk zenéje a Rádióban.” Muzsika XX/10 (1977. október): 33-35.

Tihanyi László: „Aki csak a jó műveit írta meg. Szőllősy András új szerzői lemezéről.” Muzsika XLVII/2 (2004. február): 22-23.

Ujfalussy József: „Egy régi-új könyvről – Szőllősy András: Kodály művészete.” Muzsika XXXIX/3 (1996. március): 12-13.

Váczi Tamás: „A Vigilia beszélgetése Szőllősy Andrással.” Vigilia XLIX/3 (1984. március): 175–183.

Varga Bálint András: 3 kérdés, 82 zeneszerző. Budapest: Zeneműkiadó, 1986.

Wilheim András: „Hangok rendje.” In: Szőllősy András. Zenekari és kamarazenekari művek. Budapest: BMC Records, 2003. BMC CD 080.

_____: Az egyéni szempont. Szőllősy András művészetéről.” Magyar Zene XLI/1 (2003.): 84–95.

Zsoldos Péter: „Portré. Szőllősy András.” Muzsika XIV/2 (1971. február): 8-10.