

SELELJO ERZSÉBET

A SZAXOFON HELYE A MAGYAR
ZENÉBEN

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2017

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődés-
történeti tudományok besorolású
doktori iskola

A SZAXOFON HELYE A MAGYAR
ZENÉBEN

SELELJO ERZSÉBET

TÉMAVEZETŐ: TIHANYI LÁSZLÓ

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2017

Tartalomjegyzék

Előszó	
Bevezetés	1
1. fejezet	
A szaxofon Magyarországon 1960 előtt	4
1.1 A fából faragott királyfi	4
1.2 Falun	14
1.3 Hány János	16
1.4 Lajtha László szimfóniái	18
1.5 Lajtha László: Intermezzo	25
2. fejezet	
Maros Miklós	30
2.1 Előzmények	30
2.2 A vízváltató: Quartet for Saxophones	33
2.3 John Edward Kelly	40
2.3.1 Undulations	41
2.3.2 Concerto	44
2.3.3 Burattinata	50
3. fejezet	
Eötvös Péter	57
3.1 A szaxofon szerepe	59
3.1.1 Szólisztikus	59
3.1.2 Ensemble	63
3.2. Zenei elemek	67
3.2.1 Artikuláció	67
3.2.2 Dinamika és hangtartomány	68
3.2.3 Kortárs effektusok	69
3.3 Lectures Differentes	71
3.3.1 Szerkezet	72
3.3.2 Párhuzamok a vonósnégyessel	80
3.3.3 Kortárs technikák	82
Összegzés	83
Melléletek	
1. sz. melléklet: Interjú Maros Miklóssal	85
2. sz. melléklet: levélváltás Carina Rascherrel	93
3. sz. melléklet: levélváltás Maros Miklóssal	97
4. sz. melléklet: levélváltás Eötvös Péterrel	101
Bibliográfia	103
5. sz. melléklet: 5. sz. melléklet: magyar zeneszerzők szaxofont tartalmazó kompozícióinak listája	106

Köszönettel tartozom első sorban Tihanyi Lászlónak, aki végigkísérte e dolgozat megírását, mindvégig tanácsokkal és útmutatásokkal látott el. Továbbá hálásan köszönöm Maros Miklósnak és Eötvös Péternek, hogy készséggel válaszoltak kérdéseimre, kotta- és hanganyaggal segítettek a munkámat. Továbbá köszönöm Carina Raschernek, hogy megtisztelt a válaszaival, Karczag Mártonnak, a Magyar Állami Operaház Archívuma munkatársának, aki eredeti szölamanyagokat és kritikagyűjteményt bocsátott a rendelkezésemre, Molnár Szabolcsnak a hasznos tanácsaiért és nem utolsó sorban a családomnak, akik megteremtették számomra e dolgozat megírásának körülményeit.

Seleljo Erzsébet
2017.06.15.


Előszó

Transzpozíció

A szaxofoncsalád köztudottan transzponáló hangszerekből áll. Az egységességre törekedve a hangmagasságokat mindig hangzó hangként tüntetem fel. Mivel az általam elemzett művek partitúrái túlnyomó része is C-ben íródott, ez tűnt a leginkább célravezetőnek. Ez alól a zenekari partitúrák a kivételek, viszont mivel Bartók Kodály és Lajtha kapcsán nem végzek összhangzattani elemzést – kivéve az *Intermezzót* – így az elemzett művek összevetésének érdekében választottam a hangzó leírást. Bár az *Intermezzo* partitúrájában a szaxofonszólam transzponálva szerepel, az egységesség érdekében és a harmóniai elemzés miatt visszatranszponáltam a szólamot hangzóba, így a szövegben említett hangok a hangzó magasságot jelölik. Ugyanez vonatkozik Maros Miklós szaxofonkvartettjére. A partitúra transzponált, a szövegben viszont mindig hangzó magasságokat adok meg.

Hangok jelölése

Az oktávokat a dolgozat során a következő alapján jelzem:



The image shows a musical staff with six clefs: two bass clefs (left), one alto clef (middle), and three soprano clefs (right). Each clef has a corresponding note on the staff, with a diagonal line indicating the octave. Below the staff, the labels are: nagyoktáv (bass clef), kisoktáv (alto clef), C¹ - H¹ (first soprano clef), C² - H² (second soprano clef), C³ - H³ (third soprano clef), and C⁴ - (fourth soprano clef).

Kottapéldák

Lajtha László, Eötvös Péter és Maros Miklós művei mind jogvédelem alatt állnak, a kottapéldák közzétételéhez a kiadók engedélyét megkaptam.

A Magyar Operaház archívumában vizsgált kották néhány részletét fényképként teszem közzé, mivel éppen a z előadók bejegyzései azok, amik fontosak.

Bevezetés

A szaxofon az elmúlt kétszáz év talán a leginkább hanyattatott sorsú és félreértelmezett hangszere. Ennek a disszertációnak nem célja a hangszer történetének részletes bemutatása, hiszen ezzel számos külföldi írás foglalkozik, viszont nélkülözhetetlennek tartom a rövid történeti áttekintést ahhoz, hogy megértsük miért olyan kevés kompozíció született a szaxofon számára magyar zeneszerzők tollából.

Az 1800-as évek első felében a Párizsban működő belga hangszerkészítő mester, Adolphe Sax, mint oly sok kollégája, olyan basszushangszert szeretett volna megalkotni, amelynek megbízható a megszólaltatása, képes a halk és a hangos játéokra egyaránt, illetve a hangszíne átmenetet képez a fa- és a rézfúvósok között és nem utolsósorban használható kültéren is.¹ Sax nevéhez több hangszerfejlesztés is kötődik, mint például a basszuskларinét tökéletesítése és a szaxkürtök, de talán a szaxofon a legismertebb, a legtöbb sikert és konfliktust okozó találmánya. Bár Saxnak sok befolyásos támogatója volt, mint például Hector Berlioz és Georges Kastner, jóval népesebb volt ellenzőinek tábora, akik sorozatos perekben vonták kétségbe Sax találmányának eredetiségét.² Sax álma az volt, hogy a hangszere a zenekarok szerves részévé váljon. A szimfonikus zenekarok számára készítette a C és F hangolású szaxofoncsaládot, a fúvóegyüttesek részére pedig a B és Esz hangolásúakat. Több zenekari és szólóművet is ismerünk a 19. századból, amelyek szaxofont is tartalmaznak, illetve szaxofonra íródtak, mint például Massenet két operája, Bizet *Az Arles-i lány* című operája és ebből készült zenekari szvitek, de az igazi áttörés nem következett be. Ez jól érzékelhető Claude Debussy Pierre Louÿs-nek 1903 júliusában írt leveléből, amelyet egy szaxofonmű megrendelése kapcsán írt:

A szaxofon egy náddal működő állatfajta, melynek szokásait nem ismerem. Vajon képes produkálni a klarinétok romantikus édességét vagy inkább a kontrafagott vulgáris iróniája illik hozzá? Végül melankolikus frázisokat mormol majd pergődob kíséretében. Vajon a szaxofon, mint a Nagyhercegnő (Grand Duchess) szereti a katona férfiakat? Az egészet „Rapsodie arabe” címmel illetem... (éljen soká a sereg, satöbbi).³

Sax az életét a találmánya elfogadtatásának szentelte, a halálával viszont a hangszer sorsa is hanyatlásnak indult. Bár számos katonai fúvószekarban a szaxofon előírt hangszerré vált, a szimfonikus együttesekben továbbra sem alkalmazták rendszeres jelleggel. A 19.-20. század fordulóján a vándorcirkuszok és egyéb szórakoztató zenét játszó bandák növekvő népszerűsége a szaxofont egyre inkább a szórakoztatózene jelképévé alakította, innen pedig egyenes volt az út a tánczene és a dzsessz világába, ahol a hangszer nagyon gyorsan nélkülözhetetlen taggá vált. Ebben az időszakban mindig akadt egy kiváló szaxofonjátékos, akinek a klasszikus repertoár egy-egy szegmensét köszönhetjük. Ilyen például Elise Hall, aki Debussytól, Schmitt-től, D'Indytól és Caplet-től rendel műveket, Rudy Wiedoft vagy Gustav Bumcke, akik mindketten nem csak kiváló előadók voltak, hanem komponáltak is erre a hangszere.

Az igazán nagy fejlődés akkor indult útnak, amikor egymással szinte egy időben három kiváló előadó – Marcel Mule Franciaországban, Sigurd Rascher Németországban és később az Amerikai Egyesült Államokban, és Cecil Leeson

¹ Fred L. Hemke: *The Early History of the Saxophone* D.M.A. disszertáció, The University of Wisconsin, 1975 Music) 11-12

² Hemke, 163.

³ Debussy, Claude: *Lettres 1884-1918*. Szerk.: Francois Lesure (Párizs: Hermann, 1980): 125. A részletet saját fordításban közlöm.

szintén USA-ban – bukkant fel az 1920-as évek végén. Munkásságuk meghatározta a hangszer fejlődését, visszakanyarodását és szerepének megerősödését a komolyzenében. Mindhárman jelenős szólisták voltak, kiváló pedagógusok, akik több generációnyi szaxofonost neveltek ki és mindhárman szaxofon kvartett tagjai is voltak, így ez a kamarafarmáció repertoárja is jelentősen bővült a munkásságuk által. A szaxofonrepertoár első, igazán jelentős kompozíciói mind az 1930-1940-es évekből valók, és a fent említett művészek egyikének felkérésére íródtak, például Glazunov *Concerto* (1934) Ibert *Concertino da Camera* (1936) Raschernek lett ajánlva, Paul Creston a szonátáját (1939) Cecil Leesonnak dedikálta, Bernard Heiden és Fernande Decruck szonátái 1936-ból és 1943-ból pedig Marcel Mule-nek lettek ajánlva. Mule a párizsi Conservatoire Nationale Supérieur de Musique szaxofon professzora volt 25 éven keresztül,⁴ Rascher tanított a Julliard, a Manhattan és az Eastman School of Music intézményeiben is,⁵ Cecil Leeson pedig a chicagói Northwestern School of Music szaxofontanára volt.⁶ Ezek az intézmények ma is fontos képzési helyek a szaxofon szempontjából.

A szaxofonrepertoárt tekintve beszélhetünk szólóművekről (az egyszerűség kedvéért idesorolom a szaxofon-zongora kompozíciókat is, annak ellenére, hogy ezek legtöbbször inkább kamarazenei darabok), kamaradarabokról, amelyek lehetnek egyneműek (szaxofon duó, trió, kvartett, stb.) vagy más hangszerekkel vegyítettek (pl. Webern *Quartet*, Hindemith *Trio*) és szaxofon zenekari alkalmazásáról. Ez utóbbi talán az, amelyik a legkevésbé kötődik személyekhez, amikor a zeneszerző egy különleges karakter vagy szín megjelenítéséhez használta a szaxofont, mint például Ravel Muszorgszkij *Egy kiállítás képeinek* meghangszerelésében vagy Milhaud a *Világ Teremtésében*. A szaxofon szóló- és kamaraművek túlnyomó része egy-egy előadónak íródott, vagy felkérésre, vagy pusztán inspirációként, és legtöbbször ötvözte az adott zeneszerző kompozíciós világának és a szaxofonművész hangszerkezelési képességeinek eszköztárát, bár ez utóbbi inkább a 20. század második felére és a 21. századra jellemző, amikor teret nyernek a különféle kiterjesztett technikák.

Az eddig említett néhány mű csak pár példa a szaxofon más hangszerekhez képest rövid, 175 évnél kevesebb irodalmából, amely a mai napra több, mint 29000 kompozíciót számlál.⁷ Talán éppen a repertoár hiánya teszi a szaxofonosokat oly fogékonyvá a kortárs zene iránt, így rengeteg mű születik szaxofonra ma is, tovább feszegetve a hangszer határait és újabb megszólalási technikákat kutatva.

Magyarországon jóval kisebb a megemlíthető repertoár és jóval későbbi a szaxofonelőadók és a képzési helyek kialakulása. Az első konzervatóriumi osztály 2000-ben indult a Weiner Leó Zeneművészeti Szakközépiskolában, az első főiskolai osztály pedig 2007 szeptemberében, Debrecenben. Az oktatás kialakításának élenjárói mind klarinétművészek, akik szaxofonoznak, a főhangszeres szaxofonosok csak az elmúlt tíz évben léptek színre, vagy azokból, akik már itthon szerezték meg a képesítésüket, vagy azokból, akik külföldi tanulmányaik után tértek haza. Így a magyar szaxofonrepertoár igazi fejlődése valószínűleg csak ezután várható. Viszont így is akad néhány zeneszerző, akik valamilyen úton-módon mégis kapcsolatba kerültek a

⁴ Thomas Dryer-Beers: „Influential Soloists” In: Richard Ingham (szerk.): *The Cambridge Companion to the Saxophone* (Cambridge: University Press, 1998): 48.

⁵ I. m. 42.

⁶ I. m. 39.

⁷ Bruce Ronkin: *Londeix Guide to the Saxophone Repertoire 1844-2012*. (Glenmore, Northeastern Music Publications, 2012).

szaxofonnal és alkalmazták ezt a hangszert zenekari-, kamara- és egyes esetekben szólóművekben.

Időrendben haladva Bartók Béla *Fából faragott királyfia* (1914) az első ismert zenekari mű, amelyben szaxofon szerepel, Bartók egy alt és egy tenor szaxofon szólókat komponált, a tenor szaxofonnak baritonra is kell váltania. A következő jól ismert kompozíció Kodály Zoltán *Háry János* (1926) című daljátéka, amelyben a Franciák indulóját és a Napóleon csatáját színesíti a szaxofon alkalmazásával. Ugyanebben az évben készített Bartók egy zenekari változatot a *Falun* című szvitjéből, amelynek utolsó tételében szintén van egy kicsi részlet, amelyet a szerző erre a hangszerre komponált. A következő szaxofon szempontjából jelentős magyar szerző Lajtha László, aki az 5.-től a 9. szimfóniáig (1952-1961) mindegyikben alkalmazott altszaxofont is, továbbá a kiadója felkérésére komponált egy szaxofon-zongora darabot is.

Ami a 20. század második felét illeti, elszórva találhatunk szaxofonműveket, gyakran külföldön élő, vagy külföldről ihletet merítő szerzők tollából. Ilyen például Takács Jenő *Két Fantasztikusa*, amely a sztenderd szaxofonrepertoár részét képezi, több külföldi szaxofonművész is lemezre vette. Az itthon élő és tevékenykedő szerzők közül talán legérdekesebb Soproni József *Négy tétel* című kompozíciója szaxofonra és zongorára, Patachich Iván szaxofonkvartettje és -triója, a kvartettet a Racher Saxophone Quartet felkérésére komponálta. Továbbá szaxofonnal találkozhatunk Láng István, Jeney Zoltán zenekari műveiben, Sárosi László ensemble darabjaiban, szaxofonra komponáltak Pongrácz Zoltán, Rózsa Pál, és Lendvay Kamilló is, aki versenyművet írt szaxofonra, szimfonikus zenekarra és vegyeskarra.

Az alábbiakban három fejezetre bontom majd a magyar vonatkozású műveket. Először Bartók, Kodály és Lajtha szaxofonhasználatát fogom vizsgálni, majd külön tárgyalom Maros Miklós és Eötvös Péter szaxofont tartalmazó kompozícióit. A két szerző merőben eltér egymástól. Eötvös leginkább ensemble és zenekari műveiben használja a szaxofoncsalád tagjait, Maros pedig szóló-, verseny- és kamaraműveket komponált ezekre a hangszerekre. Nem célom a két szerző szaxofonhasználatának összehasonlítása, mivel máshonnan származnak az ihletforrásaik, ez szakmailag felesleges. Arra térek ki, hogy egy adott környezetben vagy hangszerelésben milyen szerepet szán Eötvös és Maros a szaxofonnak, illetve hogyan illeszkedik ez a hangszer a kompozíciós eszköztárukba. Bár a dolgozat terjedelme miatt csak néhány kiválasztott kompozíciót fogok vizsgálni, a függelékben felsorolom Eötvös és Maros eddig jegyzett szaxofonos műveit és az általam összegyűjtött kompozíciókat magyar zeneszerzők tollából.

1. A szaxofon zenekari alkalmazása Magyarországon 1960-ig

Máig széles körben elterjedt az a tévhit, hogy a szaxofon egy dzsessz-hangszer, hangos, és alkalmatlan a komolyzenében való használatra. Pedig a szaxofon történetét ismerve, a hangszer 80 éves múltja tekintett már vissza, amikor elkezdett beszivárogni a tánczenekarokba és dzsesszbandákba. Nem volt ez másképp Magyarországon sem. 1920 előtt a szaxofont leginkább a katonazenekarok tagjaként ismerték, illetve elvétve felbukkant operákban és szimfonikus zenekari művekben is.⁸ Itthon elsőként Bartók Béla hangszerelt bele két szaxofonszólamot a táncjátékába.

1.1 *A fából faragott királyfi*

Bartók Béla *A fából faragott királyfi* című táncjátékát 1914-ben komponálta, a bemutató pedig 1917 május 12-én volt. Ahhoz, hogy rájövünk, mi ihlette arra Bartókot, hogy szaxofonokat használjon a zenekarban, két dolgot kell megvizsgálnunk. Egyrészt kik azok a zeneszerzők, akik hatással voltak Bartókra, komponáltak-e ők szaxofonra, másrészt pedig, hogy milyen művek hangzottak el a 20. század első tizenöt évében Budapest koncerttermeiben. Mindkét szálon találunk nyomokat. Először is nézzük a szaxofon már létező, szűk irodalmát. A legelső zenekari mű, amelyben szaxofon szerepel, Georges Kastner operája, *Le Dernier Roi de Juda* 1844-ből.⁹ Az ezt követő években több szimfonikus mű is született, amelyben a zeneszerzők szaxofont is alkalmaztak, ám alig néhány került be a sztenderd repertoárba.¹⁰ Ezek Ambroise Thomas 1868-ban komponált *Hamlet* című operája 1876-ból, a két szvit Georges Bizet *Az Arles-i lány* című operájából, az elsőt Bizet készítette 1872-ben, a másodikat pedig Ernest Guiraud 1879-ben, továbbá Jules Massenet két operája: *Hérodiade* 1881-ből és *Werther* 1892-ből és Gustav Charpentier *Impressions d'Italie* című szimfonikus zenekarra írt szvitje szintén 1892-ből. Talán Bartók szempontjából a legjelentősebb Richard Strauss *Symphonia Domestica* című műve, mely 1903-ban készült el.

A *Symphonia Domestica* magyarországi bemutatója 1905. február 15-én hangzott el, a Filharmóniai Társaság zenekarát Kerner István vezényelte.¹¹ A hangverseny műsorfüzetébe Bartók írt analízist.¹² Ám ebben az írásban Bartók egy szóval sem említi a különleges hangszercsoportot. Köztudott, hogy Richard Strauss nagy hatással volt Bartókra. 1902-ben a következőket írja édesanyjának: „Rendkívül tetszett Zarathustra. Még sohasem hallottam semmit Strausstól de Zarathustrájával egészen meghódított.”¹³ Bartók előadóművészként is foglalkozott Strausszal, *A hősi élet* op. 40 (1899) című szimfonikus költeményének zongoraátiratát játszotta 1903 január 26-án, az első nyilvános külföldi koncertjén Bécsben a Tonkünstlerverein-

⁸ Fred Hemke disszertációjában 500 oldalon keresztül tárgyalja a szaxofon részletes történetét az 1920-30-as évekig. A fenti mondatom egy óriási általánosítás, mivel szaxofonosként tudom, hogy számos jelentős szólólista létezett már a századforduló előtt is, leginkább az első mondatom ellenpólusaként próbáltam megfogalmazni egy hasonló általános véleményt, ami a korabeli írásokból leszűrhető.

⁹ Fred L. Hemke: *The Early History of the Saxophone* D.M.A. Music. The University of Wisconsin, 1975. 290-291

¹⁰ Thomas Liley: Invention and Development. In: Richard Ingham (szerk). *The Cambridge Companion to the Saxophone* (Cambridge: University Press, 1994). 1-19. 17.

¹¹ http://db.zti.hu/koncert/koncert_Kereses.asp

¹² ifj. Bartók Béla: *Apám életének krónikája* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981). 70.

¹³ Özv. Bartók Béláné – Pozsonyba, Budapest, 1902. febr. 16. In: ifj. Bartók Béla (szerk.): *Bartók Béla családi levelei* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981). 56.

ban.¹⁴ Strauss hatást mások is érzékelték Bartókon. Dohnányi Ernő egy számára ismeretlen zongoramű első hallása kapcsán mondta: „Meg van! Ez a darab vagy Strausstól van, vagy Bartóktól.”¹⁵ Egy másik alkalommal pedig a Kossuth szimfónia kapcsán mondta Bartóknak, hogy „No ezt akár Strauss is hangszerelhette volna.”¹⁶ A *Symphonia Domestica* hangszerapparátusa négy szaxofont ír elő: C-szopránt, F-altot, F-baritont és C-basszust. Mivel az előadások során többször is felmerült az a probléma, hogy nem tudtak szaxofonjátékosokat biztosítani, így Strauss a szaxofonszólamokat „ad libitum” jelölte.¹⁷ A németországi korabeli előadások mind szaxofonok nélkül hangzottak el, viszont az amerikai bemutatón 1904-ben, amelyet Strauss dirigált, a zenekarban négy szaxofon is megszólalt.¹⁸ Nem tudni, hogy a magyarországi bemutatón szaxofonokkal vagy azok nélkül szólalt meg a mű.

A század eleji budapesti hangversenyéletet vizsgálva azt láthatjuk, hogy számos olyan más szimfonikus mű, opera és balett is volt rendszeresen műsoron, amely tartalmazott szaxofont vagy szaxofonokat. A Zenetudományi Intézet koncertkereső adatbázisa alapján az 1900-as évek a leggyakrabban játszott szimfonikus mű már a század elején is a Bizet *L'Arlesienne* zenekari szvitjei voltak a fentebb felsoroltak közül, ezekben egy altszaxofon szerepel. *A fából faragott királyfi* megszületéséig három előadást is jegyez a ZTI adatbázis: 1908. december 21. Filharmóniai Társaság Zenekarának előadásában, 1910. február 11. Bécsi Tonkünstler Orchester műsorán és 1914. február 22. Országos Szimfóniai Zenekar programjában voltak hallhatók a szvitiek.¹⁹ A filharmóniai társaság emlékkönyvében is találunk hangversenyműsorokra vonatkozó adatokat: Gustav Charpentier *Impressions d'Italie* című műve, melyben a szaxofonosnak szopránon és alton is játszania kell, 1901. XII. 18-án, és 1913. XI. 5-én is megszólalt a Filharmónia Zenekarának előadásában.²⁰ A Magyar Királyi Operaház Évkönyve, amely az Operaház 50 éves fennállása alkalmából készült, a következő statisztikákat közli: Meyerbeer: *Az afrikai nő* 1910-ig 145 előadást élt meg, Massenet *Heródiása* 14-szer került színre, Thomas *Hamletje* pedig 146-szor csendült fel.²¹ Vagyis Bartóknak volt lehetősége itthon is hallani olyan zenekari műveket, amelyekben szaxofon, vagy szaxofonok szerepet kaptak.

Két darabot érdemes közelebbről is megvizsgálunk. Massenet *Hérodiade*-jában egy alt és egy tenorszaxofont alkalmaz, amelyek a 4. felvonásban szólalnak meg először. Az alt szaxofonnak több kisebb önálló és uniszónó dallama van, a balett E jelzése utáni ütemben az alt- és a tenorszaxofon a dallamot játssza uniszónó egészen a felvonás végéig a vonósokkal együtt.

¹⁴ ifj. Bartók Béla: *Apám életének krónikája* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981). 50.

¹⁵ Özv. Bartók Bélánénak – Pozsonyba, Budapest, 1903. márc. 4. In: ifj. Bartók Béla (szerk.): *Bartók Béla családi levelei* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981). 91.

¹⁶ Özv. Bartók Bélánénak – Pozsonyba, Gmunden, 1903. szept. 1. In: ifj. Bartók Béla (szerk.): *Bartók Béla családi levelei* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981). 109.

¹⁷ Hemke, 302.

¹⁸ I. h.

¹⁹ http://db.zti.hu/koncert/koncert_Talalatok.asp. Utolsó megtekintés: 2017. 03. 15.

²⁰ Csuka Béla (szerk.): *Kilenc évtized a magyar zeneművészet szolgálatában. A filharmóniai társaság emlékkönyve 90 éves jubileuma alkalmából.* (Budapest: Filharmóniai Társaság, 1943).

²¹ Vajda M Pál: *A Magyar Királyi Operaház Évkönyve 50 éves fennállása alkalmából.* (Budapest: Globus Műintézet nyomása, 1934-1935). 123-152.

Tempo I. (più animato)

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section (Flute, Piccolo, Oboe, Clarinets, Saxophones, Bassoon) and strings (Violins, Viola, Violoncello, Contrabass) are shown with complex rhythmic patterns and dynamic markings. The brass section (Horns, Trumpets, Trombones) provides harmonic support with sustained notes. The percussion section (Harp, Timpani, Celesta, Percussion) adds texture and rhythmic drive. The tempo is marked 'Tempo I. (più animato)'.

1. kottapélda Jules Massenet: *Heródes IV. felvonás 2. kép 14. jelenet Balett Nr.4 Föníciaiak* 269-272. ütem

A fináléban is szerephez jutottak a szaxofonok, itt hol kíséretet, hol tutti anyagot, hol pedig dallamot játszanak vagy uniszónó, vagy egy oktáv különbséggel. A két szaxofon használatának a célja a szólam akusztikai felerősítése lehetett. A másik példa pedig Ambroise Thomas *Hamletje*. Bár itt alt és baritonszaxofon van használatban, az alkalmazás nagyon hasonló a *Heródes*ben látotthoz. A szaxofonok az 5. jelenetben játszanak először. A jelenet egy polkával indul, amelyet egy $\frac{3}{4}$ -es

Andantino rész követ, amely lényegében egy keringő. Itt a dallamot az oboa játssza, a klarinét pedig körberajzolja az oboatémát. Majd ismét a polka tér vissza, amit a 3/4-es Allegro moderato követ. Két ütemnyi bevezető után az altszaxofon játssza a dallamot 32 ütemen keresztül. Majd 16 ütemnyi zenekari anyagot követve ismét a dallamot játssza az altszaxofon, ám ebben az esetben baritonszaxofonnal uniszónóban.

2. kottapélda Ambroise Thomas: Hamlet IV. felvonása,

Bár Bartók zenei stílusa merőben eltér mind Thomasétól, mint Massenet-étől, mégis úgy gondolom, hogy a szaxofonok használatának az ötletét és az uniszónó alkalmazást ezekből a művekből meríthette.

Fennáll a kérdés, hogy kik játszották ezeket a szaxofonszólamokat? Mivel a francia katonazenekarokban már az 1850-es évektől kezdve alkalmaztak szaxofonosokat is,²² így mindig akadt egy-egy kiemelkedő muzikus, általában ők voltak azok, akik az operában játszottak szükség esetén.²³ Az itthoni helyzet annyiban különbözik, hogy a német és osztrák hadseregben nem írták elő szaxofonosok alkalmazását abban az időben,²⁴ és bár Hemke szerint az 1880-as évek végén már a német katonazenekarokban is elvétve előfordulnak szaxofonok, ez nem szerepelt előírásként, mint a franciáknál, vagy a belgáknál. Marosi László magyar katonazenekarokról írt tanulmányában – ezidáig az egyetlen írás ebben a témában – nem található konkrét adat a szaxofonokra vonatkozóan. Bár a hangszeres apparátus vizsgálata nem elsődleges témaköre Marosi tanulmányának, némi információt tud szolgáltatni ezen a téren. Az első olyan felsorolás, ahol szaxofonokat is találunk, a magyar királyi honvéd Légierő zenekarának összetétele 1942-ből.²⁵ Így felmerül a kérdés, hogy voltak-e egyáltalán szaxofon játékosok Magyarországon 1920 előtt? Ha igen, kik lehettek azok? Esetleg egy-egy katonazenekar elvétve alkalmazott

²² Hemke, 225.

²³ Hemke 30 olyan művet nevez meg, amely szimfonikus apparátusra íródott a 19. században és további 30-t a 20. században, *A fából faragott királyfi* megszületéséig.

²⁴ Wieprecht, a német hadsereg főkarmestere, maga is hangszereket készített – az ő nevéhez fűződik a bathiphone és a tuba feltalálása –, Sax egyik legnagyobb és lehangosabb ellenzője volt.

²⁵ Marosi László: *Két évszázad katonazenéje Magyarországon*. (Budapest: Editio Musica, 1994). 154.

szaxofonost? Ha nem, hol hallhatott Bartók szaxofont? Talán a francia útja során 1914-ben? És ha igen, vajon operában vagy katonazenekarban?

Valószínűleg nagyobb az esélye annak, hogy Bartók külföldi útjai során hallhatta a fent említett művek valamelyikét. Kevés információ van arról, hogy mely hangversenyeket, opera- vagy balettelőadásokat látogatta Bartók francia, svájci vagy olasz útjai során. 1914. június 2-án édesanyjának azt írja, hogy „készül a balett”,²⁶ júliusban pedig Franciaországból tudósít feleségének. Bár a levélben nem tesz említést semmilyen hangversenyről, ez Bartók utolsó külföldi útja a *Fából faragott királyfi* befejezése, hangszerelése és színre kerülése előtt, így nagy valószínűséggel az utolsó lehetőség arra, hogy szaxofont is tartalmazó apparátusú zenekart halljon. Úgy gondolom, ha akár a nászútja, vagy más korábbi utazása során hallott volna ilyesmit, akkor a szaxofon bekerülhetett volna egy másik kompozíciójába is, például a *Kékszakállú herceg várába*. Még egy utalás található a levelei között, amely külföldi koncertélményekre utal:

Tulajdonképpen mire vágyom? Csupa lehetetlenre!
Elmennék az én kedves oláhjaimhoz gyűjteni; elmennék, de
messzire, utazni; elmennék nagyszerű zenét hallgatni, de nem
Budapesten; elmennék a Kékszakállú próbáira; elmennék a
Kékszakállú előadására!²⁷

Ha csupán az 1909-es párizsi útja során hallgatott meg hangversenyeket, akkor talán konkrétan arra utalt volna vissza a feleségének. Így a „nagyszerű zenét hallgatni, de nem Budapesten” arra hagy következtetni, hogy többször is látogatott előadásokat, amelyekről nem számolt be levélben.

Bartók nagyzenekari apparátusa straussi ihletre utal. A táncjáték zenekari kísérete négy fuvola, négy klarinét, négy oboa, négy fagott, két szaxofon, négy trombita, hat kürt, három harsona, egy tuba, ütősök, két hárfa, cseleszta és vonósok. A két szaxofonnak kevés szerep jut, ám az általuk játszott szakaszok prominensek. A szaxofonok először a 3. táncban jelennek meg. Lendvai Ernő ezt a szakaszt a következőképp foglalja össze:

A patakjelenetet [...] kettősség tagolja: az örvénylő-
zuhatagos főszakaszok között nyugodtabb melodikus
epizódok húzódnak meg (42. sz., 45. sz. és 47. sz.), ezek
egyszerű 4-soros dallamokat „énekelnek” a szakszofon (sic!)
érzéki hangszínén: pentaton vagy erősen pentatonikus
színezetű, népi ihletésű melódiákat, melyeknek ereszkedő
vonala a királyfi elcsüggedését tükrözi.²⁸

A 42. számban a szöveges kapcsolat a baletthez: „er kehrte mutlos zurück worauf sich die Heftigkeit des Wellentanzes legt.”²⁹ Vagyis ő (a herceg) csüggedten visszafordul, miközben a hullámtánc hevessége kitart. A két szaxofon uniszónó játszik egy nyolc ütemes népdalszerű ereszkedő dallamot, melynek szerkezete A-A-B-Bv. Az

²⁶ Özv. Bartók Bélánének – Pöstyénbe, Rákoskeresztúr, 1914. jun. 2. In: ifj. Bartók Béla (szerk.): *Bartók Béla családi levelei* (Zeneműkiadó Budapest, 1981). 230.

²⁷ Bartók Béláné Ziegler Mártának – Budapestre, 1915. In: ifj. Bartók Béla (szerk.): *Bartók Béla családi levelei* (Zeneműkiadó Budapest, 1981). 235-236.

²⁸ Lendvai Ernő: Bartók pantomimje és táncjátéka. In: Szabolcsi B., Bartha D. (szerk.): *Zenatudományi tanulmányok Bartók Béla emlékére. X.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962). 69-187. 137.

²⁹ Bartók Béla: *Der Holzgeschnitzte Prinz op. 13.* (Wien: Universal Edition 1924, 1951). 102.

alt- és tenorszaxofonok uniszónó játéka egy különleges hangszínt eredményez, amely semelyik más hangszerpárosítással nem helyettesíthető. A hullámok heveségét egyértelműen a fuvolák váltakozó futamai festik meg, a 2. fuvola E-ről induló lá-pentatont játszik, az 1. fuvola pedig egy szintén É-ről induló kvinthiányos dallamos cisz-moll skálát. A vonósok e-moll szeptimakkordot tartanak ki, ami fölött a szaxofonok dallama két hangrendszerbe illeszkedik. Az A-sorok hangjai a vonósok által megszólaltatott akkord plusz a II. fok, vagyis a Fisz hang. A B-sorok hangjai pedig a domináns hangnem, vagyis a h-moll első öt hangja, azzal a különbséggel, hogy a B-ben a sor végén a dallam lehajlik a szóra, a Bv pedig lá-ra zár. Az ereszkedő dallama jól ábrázolja a herceg csüggedtségét.

A 45. számban ismét a szaxofonok uniszónó játsszák a dallamot, ám itt alt- és baritonszaxofont ír elő Bartók. A hullámokat ezúttal a fuvola és a klarinét párbeszéde zenésíti meg egy-egy hárfával kiegészítve. A szaxofonok dallama ismét négy soros népdalra emlékeztet minket. A szerkezet ezúttal is A-A-B-Bv. Az A sorok hangkészlete: desz-esz-gesz-ász, ami egy hiányos Gesz-pentaton, a B-sor hangjai: cesz-desz-esz-gesz, és a zárósorban a dallam ász-ra zár, így lá-pentatonná teszi a B-sort. Közelebbről megvizsgálva a 2. szaxofon váltási kötelezettségét, inkább praktikumnak tűnik, mint sem hangszínváltoztatási igénynek. Ha ez a szakasz tenoron maradt volna, a 2. szaxofon utolsó hangja kis Bé lett volna, ez a hangszer legelső hangja, amit igen nehéz tisztán és halkán megszólaltatni. Bariton szaxofonon ez a passzázs egy kvinttel feljebb került, így annak a megszólaltatása is könnyebben kivitelezhető, és természetesebben követi a zenei gesztust.

A 47. számban ismét tenorra vált a 2. szaxofonszólam és egy újabb népdalszerű témát hallhatunk uniszónó megszólaltatásban. Ez a téma ismét nyolc ütemes, A-B-C-D sorszerkezetű, C-mollban csendül fel. Ez a három szaxofonon felcsendülő dallam a herceg három kísérlete a patak megkerülésére, és ahogy a dallamok mindig lá-ra zárnak, úgy sikertelenek maradnak a herceg próbálkozásai.

A szaxofonok legközelebb a 7. táncban szólalnak meg ismét. A tánc szöveges utasítása: „Die Prinzessin will erschrocken zu ihm eilen, doch der Wald hält sie auf.” Vagyis a hercegnő ijedten szeretne odasietni hozzá (a herceghez), ám az erdő feltartóztatja. A szaxofonok a 170. számban lépnek be, oboával együtt uniszónó játszanak. A 171. szám utolsó ütemében ismét belépnek és a mű során először tutti állást játszanak divisi módon. Az ütem dinamikai jelzése *fff*, így valószínű, hogy a hangerő növelésének érdekében szólaltatja meg Bartók itt a szaxofonokat. Ettől kezdve a szaxofonok kis motívumokat játszanak brácsákkal és csellókkal együtt. A 172. szám 4. és 5. ütemében egy uniszónó lelépő kvintet, a 173. számban a hegedűk és klarinétok motívumára válaszolnak, az alt és tenor szaxofon, és velük együtt a brácsa és a cselló hangjai kvintpárhuzamban mozognak. A 175. számban ismét uniszónó szólalnak meg a szaxofonok az oboával és a brácsával, a klarinétok, hegedűk és hozzájuk csatlakozó fuvolamotívum ellentémájaként. A 184-től a 186. számig a két szaxofon a fafúvós kórus részévé válik, a három oboa, az angolkürt és a szaxofonok együtt játsszák a témát, időnként a basszusklarinét is csatlakozik hozzájuk. E szám 2. ütemében ismét csak a két szaxofon marad uniszónó, a 3. ütemtől kezdve a 188. szám 3. üteméig pedig kísérőszerepet töltenek be, tremolókat játszanak. 192. szám negyedik ütemének utolsó negyedén indul egy dallam, amelyet a fagott, a basszusklarinét és a tenorszaxofon együtt szólaltat meg, amelyet az első kürt vesz át tőlük. Ez a szaxofon utolsó megszólalása ebben a műben. A 7. tánc folyamán Bartók egyre több szerepben használja a szaxofonokat, hol uniszónóban más hangszerekkel, hol kíséret részeként, és már külön-külön is alkalmazza őket. Olyan mintha ebben a részben kezdené

bátrabban kezelni ezeket a hangszereket, most jönne rá igazán, hogy mennyi mindenre alkalmazhatóak, pusztán egy különleges színfolt létrehozásán túl.

Az előadás előkészítése során Bartók számos nehézségbe ütközött. Nem kapta meg a szükséges apparátust: 12 brácsa helyett csak hatot,³⁰ a zenekari szólamokat nem adták ki időben,³¹ és a próbák is lassan haladtak.³² Ráadásul a hangszerpark is hiányos. Bartók a feleségének a következőket írja: „Az operának nincs szaxofónja (sic!), és most nem lehet sehonnan beszerezni.”³³ A következő levelében pedig arra panaszkodik, hogy „Lehetséges, hogy még a két piston is hiányozni fog.”³⁴ A „még a két piston is” frázis arra hagy következtetni, hogy a szaxofonokat nem sikerült beszerezni és a két trombita hiánya egy további adalék.³⁵ Ahogy már korábban is szóba került, nem tudni, hogy akadt-e olyan katonazenekar Magyarországon, és azon belül is Budapesten, amely alkalmazott szaxofonjátékost abban az időben. Ha mégis volt ilyen, 1917-ben a bemutató idején még javában folyt a világháború, így ők épp a fronton tartózkodhattak. A szaxofon használata a tánczenében, illetve a dzsesszben pedig még egyáltalán nem volt jellemző. A szaxofon használata a dzsesszben csak az 1920-as évektől vált szokássá.³⁶ Az első dzsessz-szaxofonosként számon tartott előadóművész az amerikai Sidney Bechet volt, aki 1920-as angliai turné alkalmával vásárolt egy szoprán-szaxofont és csak hazatérése után kezdett el rajta játszani az együttesében.³⁷ Így 1917-ben valóban elképzelhető, hogy nem volt honnan szaxofonokat kölcsönözni. Lehetséges, hogy ezek a nehézségek vették el Bartók Béla kedvét attól, hogy ismét alkalmazza ezeket a hangszereket műveiben.

Ami az ősbemutatót illeti, nem derül ki, hogy végül lett-e az operának szaxofónja. Még azok a korabeli kritikák sem említik a hangszerpáros használatát, amelyek behatóan foglalkoznak a hangszereléssel.

Nagy, sőt legnagyobb zenekarral dolgozik: de még egyes hangszerek használatát is variálja: a vonósokat gyakran col legno, a puzonokat és trombitákat pedig tompítva szólaltatja meg, a xylofontól sem idegenkedik.³⁸

– írja Dr. Béli Izor a Pesti Hírlapban. Haraszi Emil pedig a következőket emeli ki a Budapesti Hírlapban megjelent kritikájában:

Orkesztere az Elektra zenekarával vetekszik. A nyolcszorosan osztott vonósokhoz ötszörös fafúvós csoportok és hatszoros trombitaszólamok járulnak. Mindegyik hangszer persze a lehetőségig ki van aknázva.

³⁰ Bartók Béláné Ziegler Mártának – Ujtátrafüredre, Budapest, 1917. márc. 31. In: ifj. Bartók Béla (szerk.): *Bartók Béla családi levelei* (Zeneműkiadó Budapest, 1981). 266.

³¹ Bartók Béláné Ziegler Mártának – Ujtátrafüredre, Budapest, 1917. ápr. 4. In: ifj. Bartók Béla (szerk.): *Bartók Béla családi levelei* (Zeneműkiadó Budapest, 1981). 267.

³² Bartók Béláné Ziegler Mártának – Ujtátrafüredre, [Budapest, 19]17. IV. 18. In: ifj. Bartók Béla (szerk.): *Bartók Béla családi levelei* (Zeneműkiadó Budapest, 1981). 268.

³³ Bartók Béláné Ziegler Mártának – Ujtátrafüredre, [Budapest, 1917.] ápr. 22. In: ifj. Bartók Béla (szerk.): *Bartók Béla családi levelei* (Zeneműkiadó Budapest, 1981). 269.

³⁴ Bartók Béláné Ziegler Mártának – Doboz, Rudolf majorba, Rákoskeresztur, 1917. máj. 5. In: ifj. Bartók Béla (szerk.): *Bartók Béla családi levelei* (Zeneműkiadó Budapest, 1981). 269.

³⁵ Ez pusztán saját feltételezés, illetve szövegértelmezés.

³⁶ Gondai János: *Mi a jazz?* (Budapest: Zeneműkiadó, 1982). 68.

³⁷ Richard Ingham: „Jazz and the saxophone.” In: Richard Ingham (szerk.): *Cambridge Companion to the Saxophone* (Cambridge: University Press, 1998). 125-160. 126.

³⁸ Az operaházi kritikagyűjtemény erre az időszakra vonatkozó kötetét Karczag Márton, a Magyar Állami Operaház archivumának munkatársa bocsátotta a rendelkezésemre.

Az eredeti szólamokat vizsgálva némileg több, de nem biztos, hogy konkrétabb információhoz jutunk.

A *fából faragott királyfi* eredeti szólamanyaga tartalmaz külön alt- és tenorszaxofon szólamot. Az operaházi muzsikuskok egyes hangszeres csoportjainak bevett szokása, hogy a szólamanyagok végén bejegyzéseket tegyenek, az előadás dátumával, a karmester nevével, illetve a saját nevükkel látják el a kotta végét, vagy esetleg a borító belső oldalát. Ezekből a firkákból is kaphatunk néhány ötletet. Például azt altszaxofon szólam végén a legkorábbi feltüntetett dátum: 1939. XII. 23. Mellette pedig a következő frázis: „Gyula beteg”.³⁹ Egy későbbi bejegyzés: 1953. XI. 12., 1953. I. 15-én, 1953. I. 20-án és még sokszor nyaraltam e szólam mellett.” A bejegyzés arra utalhat, hogy a szaxofonosnak relatívan kevés a játszanivalója a balettben. A tenorszólam is bővelkedik dátumokban: 1935. I. 30, 1935. II. 8, 1935. III. 26, 1935. VI/7, stb. Ez arra enged következtetni, hogy csak 1935 után kerültek plusz játékosok ezekre a pultokra, addig valószínűleg a meglévő négy klarinétos és a 4. oboás között oszlott el a szaxofonszólamok megszólaltatásának feladata. Szerencsére a klarinétoszólamok is több bejegyzést és nyomot tartalmaznak. Az aláírások alapján az 1. klarinétot Lutz Lambert játszotta, a 2.-at Fröster Ferenc, a 3.-at pedig Altenburger János. A 42. szám altszaxofon dallama bele van írva az 1. klarinét szólamkottájába, a tenor szaxofoné pedig a 2. klarinétéba. Továbbá a tenorszólam szerepel a 4. klarinét kottájában és a 4. oboáéban is. Az 1. klarinét szólamban már a 38. szám első üteme környékén szerepel egy „SAX” ceruzás beírás, majd a 39 előtti szünetben ismét, majd a 41 végén szintén ott található a ceruzás „SAX” bejegyzés.



3. kottapélda A *Fából faragott királyfi* 1. klarinét szólamának részlete (38. szám) - eredeti szólamkotta

Valószínűleg egy figyelmeztetés a játékosnak, hogy vegye fel, vagy helyezze el úgy a hangszert, hogy gyors váltással alkalmazni tudja. Hiszen a 42. szám előtt egy negyednyi szünete van arra, hogy felvegye a szaxofont. Később még ennyi sincs, hiszen a szólamok fedik egymást. Talán egy-egy záróhang lerövidítésével és az első futam kihagyásával oldhatta meg a klarinétos ezt a feladatot. Az eredeti dallam alatt ceruzával bővített kvarttal lejjebb is le van kottázva a dallam.

³⁹ A feljegyzés Váczi Gyulára utalhat, aki az 1935-ben kiadott operaházi évkönyv szerint zenekari tag volt.

4. kottapélda A fából faragott királyfi 1. klarinétszólamának részlete (42. szám) - eredeti szólamkotta

Vagyis valamelyik előadáson a klarinétos A-klarinéttal játszhatta ezt a motívumot, ami teljesen logikus, hiszen a 39. számban ezt a hangszert írja elő a szerző.

A 2. szólam esete még komplikáltabb. Bár az dallam első megszólalása előtt két negyednyi ideje van a váltásra, a második, baritonon megszólaltatandó frázis alatt a 2. klarinétnak is van játszanivalója, a harmadik frázist, pedig ismét tenoron kellene eljátszani úgy, hogy a záróhangot lerövidíti, illetve elhagyja az első passzázt a klarinéton. Ez a fajta hangszerváltogatás felér magasfokú zsonglőrködéssel. Valószínűleg ezért is kerülhetett húzásra a középső szakasz, így csak a két szélső motívumot játszották el, az egyszerűség kedvéért. A szaxofonra utaló beírások valószínűleg hangszerváltási kísérletezés nyomai, ám nagyobb az esély arra, hogy az ősbemutatón a két klarinét játszotta a szaxofonszólokat.

A 4. klarinét két ütemmel a 42. szám előtt basszusklarinétra vált, 43.-ban pedig az ő szólamában is fel van tüntetve a tenorszaxofon dallama. A téma „Solo” és „dolce” utasításokkal van ellátva és csak ceruzával van feltüntetve a „Ten. Sax” a téma fölött itt is és a 47. számban.

5. kottapélda A fából faragott királyfi 4. klarinét szólamának részlete (42. szám) - eredeti szólamkotta

Hasonló a helyzet a 4. oboa szólamban, amelyben a játékos két ütemmel korábban angolkürtre vált, a téma pedig „Solo” és „dolce” jelzések kíséretében szerepel. A ceruzás bejegyzések: „Saxophon”, „TACET”, „sax”. A dallam lejegyzése illeszkedik az angolkürt hangolásához, F-ben transzponálva szerepel a kottában.

6. kottapélda A fából faragott királyfi 4. oboa szólamának részlete (42. szám) - eredeti szólamkotta

Vagyis Bartók nem várta sem az oboástól, sem a 4. klarinétostól, hogy szaxofonra váltson, hanem szaxofon hiányában angolkürtön szerette volna hallani a témát. Ezt támasztja alá Ernst Latzkónak írt levele is: „Azt ajánlanám, hogy a szaxophon-részeket

ne 2 klarinétal, hanem ang. kürttel és basszus klar.-tal adassa elő.”⁴⁰ A fent leírtak alapján lényegében a kísérletezés folyamatát lehet rekonstruálni, mely során a szaxofonok helyettesítésének a legjobb módját keresték a próbák során. Nagy valószínűséggel először első és második klarinétos játszott klarinétokon a népdalszerű motívumokat, de mivel így fráziszáró hangokat kellett kihagyni, kerestek két olyan tagot a fúvósszekción belül, akik könnyebben meg tudják oldani ennek a dallamnak a bejátszását. Így eshetett a választás az angolkürtre és a basszusklarinétra. Ez nem áll távol a korabeli gyakorlattól, hiszen 1931-ben Jaap Kool könyvében azt írja, hogy Bizet, az *Arles-i lány* néhány szőlőjából összeállított gyűjteményéhez klarinétszólamot is mellékel, ami helyes döntés volt tőle, mivel a könyv szerzője mind hangversenyeken, mind felvételeken csakis klarinét megszólaltatásában hallotta a szaxofonnak szánt szólókat.⁴¹

Ami a szaxofonok többi megjelenését illeti a darabban, nagy valószínűséggel feltételezhető, hogy két plusz játékos hiányában ezek a részek nem szólaltak meg. Mivel szó esett már arról, hogy ezek a szakaszok vagy tutti, vagy többszörös uniszónó részei, így a hiányuk nem befolyásolta olyan nagymértékben a mű előadását. A mai bevett gyakorlat, hogy a balett előadásához két szaxofonost alkalmaznak, akik közül a 2. játékos vagy vált bariton szaxofonra, vagy transzponálva, tenoron szólaltatja meg az adott motívumot.

1.2 Falun

Az Egyesült Államokban, az 1920-as években a „saxophone craze” vagyis a szaxofon őrület éppen a tetőfokán tombolt, és bár nem olyan mértékben, de ez a jelenség átkúszott Európába is. Egyes hónapokban több mint 4000 szaxofont adtak el, bárki találhatott a pénztárcájának való hangszert, az egyik legismertebb szaxofongyártó azzal hirdette a hangszereit, hogy bárki népszerűsége, szórakozásra és nagy jövedelemre tehet szert, aki szaxofonba investál, így a szaxofon a legnépszerűbb hangszer volt mind szórakoztatózenét játszó előadók, mind amatőrök körében.⁴² 1925. november 2-a és 14-e között Budapesten vendégszerepelt Sam Wooding vezette Chocolate Kiddies együttes, ez volt lényegében a big band-swingzene első megszólalása Magyarországon.⁴³

A tizenkéttagú zenekar a visszaemlékezések szerint minegy harminc hangszert szólaltatott meg, a közönség nem győzött álmélkodni azon, amilyen természetességgel váltogatták a fúvósok a trombitát, a harsonát, a klarinétot és a szaxofont.⁴⁴

Nem lehet véletlen, hogy egy évvel később Bartók és Kodály is használja a szaxofont váltóhangszerként egy-egy művében. A kor legjelentősebb amerikai szaxofonos Rudy Wiedoft, aki számos saját szerzeménnyel is gazdagította a repertoárt. Emellett klasszikus művek átiratait is játszotta, így igazán színes palettát nyújtva a hallgatóságnak. Wiedoft népszerűségét és magyarországi ismertségét az is

⁴⁰ Ernst Latzkonak – Weimarba. Budapest, Szilágyi tér 4. 1924. dec.16. In: Pávai István – Vikárius László (szerk.): *Bartók Béla élete levelei tükrében*. MTA Zenetudományi Intézet – Hagyományok Háza PC CD-Rom, Budapest 2007, No. 452. levél

⁴¹ Jaap Kool: *Das Saxophon* angol ford: Lawrence Gwozdz (Hertfordshire: Egon Publishers, 1987). 253.

⁴² Fred L. Hemke: *The Early History of the Saxophone*. D.M.A. Music. The University of Wisconsin, 1975. 452-454.

⁴³ Jávorszky Béla Szilárd: *A magyar jazz története*. e-könyv (Kossuth kiadó, 2014). 172.

⁴⁴ I. m.: 172-173.

alátámasztja, hogy 1929. május 4-én a Zeneakadémia Kistermében Lakatos Árpád adott szaxofonhangversenyt, melyen számos Wiedoft-mű és Chopin-, Csajkovszkij- és Brahms-átiratok is felcsendültek.⁴⁵ A műsor összeállítás nagyon hasonlít Wiedoft koncertjeinek tematikájához, illetve egybevág az 1926-ban alapított Szekeres Jazz-zeneiskola programjával.⁴⁶ Habár a zeneakadémiai hangverseny néhány évvel a *Falun* és *Háry János* bemutatója után történt, a tény, hogy egy ilyen hangverseny a zeneakadémián kaphatott helyet azt jelenti, hogy voltak szaxofonjátékosok az országban, akik kellően magas szinten játszottak hangszerükön. A Chocolate Kiddies hatására a kávéházi muzsikuskok is felvették repertoárjukba a dzsesszes dallamokat, a gramofonlemezeken megjelenésével pedig a magyar muzsikuskok is igyekeztek lemásolni, elsajátítani a dzsessz játékstílust.⁴⁷ Egyik legismertebb együttes ebben az időben Paul Whiteman zenekara volt. Molnár Antal könyvében kiemeli, hogy milyen sűrűn váltogatnak hangszereket a Whiteman-zenekar fűvósai. Továbbá a következőket írja:

Ami a játékmódot illeti: a jazzband meglehetősen felfokozta a hangszeres játékmódok változatosságát, [...] amennyire elhanyagolja a játékmódok finomabb fajtáit, annyira megszorította a durva hatásokat; bevezette csaknem minden fűvőshangszeren a glissandót és a vibrátót, [...] alkalmazza minden fűvőshangszeren az Ú. n. „Flutterzunge”-hatást (ropogó gyorsaságú hangismétléseket)⁴⁸

A korabeli beszámolók a következőket tartalmazzák:

Azt már hallottuk, hogy a hangszeres kamarazenekari módon nehéz szólókkal szerepelnek; itt is előljár a szaxofón [sic!], mely felváltva nevet, sír, visít, danol, kiabál és morog.⁴⁹

Néhány évvel később Jaap Kool, a holland származású zeneszerző, kutató és író a dzsesszel kapcsolatban a következőképp fogalmaz:

A szaxofon az egyetlen hangszer, amely testességet/kerekséget kölcsönöz ennek a szögletes, ritmikus és konkrét környezetnek. [...] A dzsessz által a zongora, a hegedű, a trombita és a szaxofon más hangszerekké váltak; csak a jövő fogja tudni megmutatni, hogy milyen komoly mondanivalójuk van.⁵⁰

Jürgen Hunkemöller és Retkes Attila is hivatkozik írásában arra, hogy Bartók részt vett a „néger operett”⁵¹ egyik előadásán, valószínűleg kíváncsiságból az újdonság iránt. Az is elképzelhető, hogy Bartók egy kávéházban hallhatott szaxofonost akár itthon, akár külföldön, de nagy valószínűséggel művébe a szaxofon a dzsessz, vagy mai tudásunk szerint inkább csak korabeli populáris zene hatására kerülhetett bele.

⁴⁵ http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=9922

⁴⁶ Jávorszky Béla Szilárd: *A magyar jazz története*. e-könyv (Kossuth kiadó, 2014). 173.

⁴⁷ Jávorszky, 184-185.

⁴⁸ Molnár Antal: *Jazzband* (Budapest, Dante, 1928). 20.

⁴⁹ I.h.

⁵⁰ Jaap Kool: *Das Saxophon* angol ford: Lawrence Gwozdz (Hertfordshire: Egon Publishers, 1987). 269.

⁵¹ Jávorszky, 172.

1926-ban Bartók zenekari változatot készített a két évvel korábban komponált *Falun* című népdalszvitjéből. Itt az első klarinétosnak a 3. tételben, a *Legénytáncban* a 13. számban hét ütem erejéig altszaxofonra kell váltania. Habár *A fából faragott királyfi* bemutatója óta jó néhány zenekari mű született, amelyekben szaxofon is szerepet kapott, mint például Muszorgszkij *Egy kiállítás képeinek* Ravel-féle zenekari verziója 1922-ben, Darius Milhaud *A világ teremtése* és George Gershwin *Kék rapszódia*ja 1923-ban, általában ezek a szólamok mind külön játékost igényeltek, vagy ha váltást is írt elő a szerző, azt inkább az alsó klarinétosok – 2. vagy basszusklarinét – egyikének szánta. Bartók azonban, ahogy már *A fából faragott királyfi*ban is láthattuk, az első klarinétosnak írja elő a hangszerváltást. A zenei anyag félkották két vagy három hangból álló előkéekkel, amelyek glissando játszandók.



7. kottapélda Bartók Béla: *Falun* 13. szám szaxofon szólam

Ez az elem először a 6. szám előtt egy ütemmel hallható a harsonában, majd a 12. számban a 2. klarinét játssza a fagottal, de az előkék fölött nincs glissando utasítás. Utoljára pedig a 13. számban a szaxofon és a harsona uniszónó játssza ezt a basszusszólamot. A cél valószínűleg ez a motívum hangerejének a fokozása lehetett. A glissando játékmód a szaxofonon sokkal inkább a 20-as évek populáris és táncczenéjére jellemző, nincsen klasszikus darab ebben az időben, amely hasonló utasítást tartalmazna. A harsonának ez a kromatikus csúszás a hangszer felépítésénél fogva természetesebb jelenség, mint a szaxofon számára. Viszont a szaxofon alkalmazása cirkuszokban, vándorbandákban és egyéb szórakoztató együttesekben arra serkentette az előadókat, hogy kiaknázzák a szokatlan, sokszor mókás és szórakoztató effektusokat. Leginkább azt tartom elképzelhetőnek, hogy Bartók a kezdeti harsonaszólamot szerette volna felerősíteni, és valószínűleg egyik hangszert sem találta alkalmasnak arra, hogy a pozan mellé társítsa, így eshetett a választása a szaxofon alkalmazására. Mindenképp hallania kellett a glissando játékmódot könnyűzenei közegben, mielőtt ezt a néhány ütemet altszaxofonra hangszerelte.

1.3 Hány János

Bartókéhoz hasonló Kodály Zoltán szaxofon-alkalmazása a szintén 1926-ban keletkezett *Hány János* című daljátékában. Kodály a szaxofonnak a 12. számban, Franciák indulójában, és a 14. számban, a Gyászindulóban és a 14/a-ban, Napóleon dalában szánt szerepet, a szaxofon lényegében Napóleon hangja.⁵² Dalos Anna a tanulmányában a következőket írja:

a három induló a daljáték leginkább ironikus szakaszai közé tartozik, s mindhárom közvetlen módon utal Napóleon és serege franciaságára. A Gyászindulóban például a szaxofon mint tipikus francia – és nem belga – hangszer jelenik meg, elhangolt formában halljuk a Marseillaise-t, míg a Franciák

⁵² A számokat az Operaház tulajdonában található partitúra javított számozása alapján adom meg.

indulójában az egészhangú skála képviseli a franciák világát.⁵³

A francia allegória érthető lehet, kivéve azt a tényt, hogy ha sorra vesszük a francia műveket, amelyek szaxofont tartalmaznak, azt látjuk, hogy egytől egyik a szaxofon lírai oldalát részesítik előnyben, emelik ki. Ilyenek Bartók quasi-népdal szaxofonszólói is. Egy forrás jöhet szóba, ami megállja a helyét Kodály életművében, az a francia katonazenekar. Már Bartók kapcsán szó esett a franciák szaxofonhasználatáról, Kodály pedig több alkalommal járt Párizsban, így biztosan alkalma nyílt katonazenekart hallani. Ahogy az 1911-ben fogalmazott önéletrajzában is írja: „Berlinben és Párizsban kóboroltam 1906 telétől 1907 nyaráig.”⁵⁴ A párizsi Garde Republicanne 1920-tól öt-hat szaxofont alkalmazott,⁵⁵ ami csökkenés volt a századfordulós nyolcas létszámhoz képest. Logikusnak tűnik, hogy amikor a franciák indulóját és Napóleont hangszereli meg Kodály, a szaxofont választja képviselőjüknek. Amire viszont a francia katonazenekar vonatkozás nem ad választ, hogy miként kerültek bele a lekottázott quasi-glissandók ebbe a szólamba.

Ittész Mihály tanulmányában, mely Kodály viszonyáról a jazzhez és a könnyűzenéhez szól, hivatkozik Kodály egy megnyilvánulására, mely szerint ő nem kedveli ezt a műfajt.⁵⁶ Kodály állítólag azt nyilatkozta 1926-ban, hogy nem hallott jazzbandet, és nem is szeretne, nem tartja értékesnek a populáris és olcsóvá tett néger folklórt. Felmerül a kérdés, hogy ha nem hallott jazzbandet, akkor mi alapján formálta a véleményét? És mi az oka annak, hogy szaxofont alkalmaz? Ugyanebben az interjúban Kodály azt is mondja, hogy hallott egy-két gramofonlemezt, valószínűleg ez alapján alakította ki az álláspontját a jazzről. *A tizenhárom fiatal zeneszerző* című írásában, amelyet 1925-ben fogalmazott meg, pedig megemlíti, hogy az egyik növendéke, Serly Tibor „Amerikában nevelkedett, ami nem kedvezett zenei fejlődésének.”⁵⁷ Talán ő hozhatott magával dzsesszfelvételeket, amelyeket megmutatta mesterének.

A franciák indulójában a szaxofon egy hívószót játszik, majd az indulótémát, amit előzetesen a rezek szólaltattak meg, a gyászindulóban pedig rezek és ütők kíséretében a vereségét siratja.⁵⁸ Kodály a szaxofon groteszk karakterével fejezi ki Napoleon legyőzésének iróniáját. Ezt a jellegét a vaudeville és cirkuszi bandák fejlesztették ki és ismertették meg a közönséggel. A császár bevonulását, az indulót a harsonák, a hozzájuk csatlakozó trombiták és az ütők játsszák. A szaxofon egy

⁵³ Dalos Anna: *Kodály Zoltán eszményi birodalma. A Hány János alakváltásai* http://zti.hu/mza/docs/A_zene_es_a_nagy_haboru/DalosAnna_Hary_Janos.pdf

⁵⁴ Kodály Zoltán: „Önéletrajz”. In: In: Bónis Ferenc (szerk.): *Kodály Zoltán Visszatekintés II.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1964): 477.

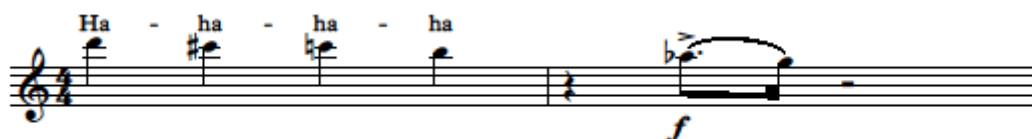
⁵⁵ Hemke, 242.

⁵⁶ Ittész Mihály: „...Ez nem az Én világom” In: Simon Géza Gábor (szerk.): *Fejezetek a magyar jazz történetéből 1961-ig.* (Budapest: Magyar Jazzkutató Társaság, 2001). 87-89. 87.

⁵⁷ Kodály Zoltán: „Tizenhárom fiatal zeneszerző.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Kodály Zoltán Visszatekintés II.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1964). 389-393. 390.

⁵⁸ További érdekes adalék, hogy New Orleansban a gyászmenetek kísérőzenekarai is kislétszámú dzsesszegyüttesek voltak, a város pedig két évig Napoleon francia rezsimjéhez tartozott, míg el nem adta a területet az Egyesült Államoknak. Nem valószínű, hogy Kodály ilyen mélyen beágyazta volna a szaxofon szimbólumát a daljátékába, mert ehhez alaposan kellett volna ismernie a dzsessz korai történetét, de minden esetre érdekes egybeesés, hogy éppen Napóleont jelképezi egy belga eredetű hangszer, amely az amerikai kontinensen jóval nagyobb ütemben nyeri el népszerűségét. A Hány szaxofonszólamában pedig mélyen beágyazva megtalálhatók olyan stílusnak a jegyei, amelynek New Orleans – Napoleon egykori hódítása – a bölcsője, és amelyről Kodály azt nyilatkozta, hogy nem ismeri és nem szereti.

felhívószóval fortissimo lép be. Az akcentuált nyújtott ritmus olyan, mint egy kiírt glissando. Kísértetiesen hasonlít ez a motívum egy Rudy Wiedoft által népszerűsített technikára, a nevető-effektusra,⁵⁹ ami lényegében egy félhangra lehajló glissando. Wiedoft *Sax-O-Phun* című művének ez a fő eleme, megszólaltatva nagy hasonlóságot mutat Kodály által lejegyzett gesztussal.



8. kottapélda Rudy Wiedoft: *Sax-o-Phun* 1. üteme és Kodály Zoltán: *Háry János szaxofonszólójának első motívuma*⁶⁰

Az induló témáját a 3. számban a szaxofon uniszónó játssza a három piccolóval és a trombitával, majd ismét a kiírt glissando motívum következik, ám ezúttal majdnem két oktávval lejjebb, Esz¹-ről kezdődően, ami az altszaxofon hangtartományának az alsó részében található. Ennek megszólaltatása kissé nehézkes és kényelmetlen. Nem valószínű, hogy Kodály tudatában volt a szaxofon alsó regiszter megszólaltatási nehézségeinek, nagy eséllyel csak kontrasztot akart képezni és talán ezzel is előre vetíteni Napóleon bukását. A következő korona után a szaxofon a trombitákkal és a harsonákkal együtt uniszónó szólaltatja meg a rezek által már korábban is hangoztatott szignált. A Gyászindulóban szintén rezek kíséretében szólal meg a szaxofonon. Ez a groteszk dallam, ahogy azt Dalos Anna a tanulmányában írja, a franciákat hivatott kifigurázni.

Az eredeti kottaanyag nem tartalmaz külön szaxofonszólámot, hanem betétként a 2. klarinétban található a három szám szaxofonanyaga. Sőt, a 2. klarinétszólóban magában is ott van a 12.-14. szám, a szólam kotta elején a következő hangszer megnevezés szerepel: „Klar. II vechselt Klar D, Es Saxophon”. Vagyis Kodály egy játékostól várta el, hogy váltson a hangszerek között, és erre időben is adott a lehetőség. Az eredeti szólamanyagban mindkét indulóban az Esz-altszaxofon hangjai alatt ceruzával tiszta kvinttel lejjebbi hangok vannak beírva. Ez azt jelenti, hogy volt olyan előadás, amikor B-klarinéton játszották a szaxofonszólókat. Egy üres oldalon, a 10/c és a 11. szám között a Franciák indulója ceruzával le van kottázva egy tiszta kvarttal feljebb, mint az altszaxofon szólam, ami azt jelenti, hogy arra is volt példa, hogy basszusklarinéttal játszották el ezt a tételt. A furcsaság az, hogy a 2. klarinétnak nem kell basszusra váltania a darabban, de talán a klarinétos úgy érezhette, hogy szaxofon hiányában a basszusklarinét jobban visszaadja a zene iróniáját, mint a B-klarinét. Vagyis többször is probléma lehetett abból, hogy a klarinétos nem feltétlenül tudott szaxofonon játszani, így vagy B- vagy basszusklarinéton szólaltatta meg a két vagy három tétel szólóját.⁶¹

1.4 Lajtha László szimfóniái

Lajtha László kapcsolata a szaxofonhoz egy szólómű és az utolsó öt szimfóniája, melyek mindegyikében megtalálható szaxofonszólám is. Az V. szimfóniájáról (1952) a következőket írja Henry Barroud-nak címzett levelében, 1954 májusában: „E zürzavaros és veszélyekkel teli évek során sok mindent írtam, de ez az V. szimfónia a

⁵⁹ Malcolm McMillan: *'Rudy Wiedoft „Kreisler of the Saxophone.”* Clarinet Classics, 1997, CD0018.

⁶⁰ A hasonlóság hallásra sokkal egyértelműbb, a kottakép ezt nem tükrözi.

⁶¹ A szaxofon szólóban a 14/a Napóleon dala lényegében a Gyászinduló dallama némi változtatással, csak egy nagyterccsel lejjebb hangzik el, esz-mollban és ének is társul hozzá, Napóleon az „Óh, te vén sülülü...” kezdetű népdalt énekeli. Ezt a számot gyakran elhagyják az előadások során.

legtragikusabb köztük... Megtalálja benne szakmai tudásomat és invenciómat, de sok átélt dolgot is.”⁶² Henry Barraud, a levél címzettje Lajtha egyik közeli barátja volt, éveken át levelezést folytattak és egymás műveinek bemutatását segítették hazáikban. Az V. szimfóniát Lajtha barátsága jeléül Barraudnak ajánlja. A már említett levélben következőképpen ír:

...már mikor megírtam, arra gondoltam, hogy önnek fogom ajánlani, drága Barátom... Az V. szimfónia, mely az ön nevét fogja viselni, legyen a mi bensőséges kapcsolatunk tanúságtétele, beszéljen életem azon időszakáról, melyben ön oly fontos szerepet játszott.⁶³

Barraud-val Lajtha az 1930-as évek elején ismerkedett meg, amikor Harsányi Tibor közbenjárására kapcsolatba került a kortárs zene terjesztése céljából alakult Triton egyesülettel,⁶⁴ melynek Harsányi és Barraud alapító tagjai voltak, 1936-tól pedig Barraud vette át a társaság vezetését. Henry Barraud három szimfóniát komponált, egyet még Lajtha V.-je előtt, kettőt pedig az 1950-es évek második felében. Egyik szimfóniája sem tartalmaz szaxofont. Barraud ugyan írt egy szaxofon kvartettet, de ez a mű jóval később, 1975-ben keletkezett. Magyar kortársai között akadtak, akik életművében jelentős műfaj a szimfónia, Kósa György kilenc szimfóniát komponált, Kadosa pedig nyolcat, közvetlen magyar példaképek, Bartók nem komponált ebben a műfajban, Kodály szimfóniája pedig nyolc évvel később keletkezett. John Weissmann cikkében Mahlert, Albert Rousselt és Ralph Vaughan Williemsset nevezi meg Lajtha szimfonikus ihletőinek,⁶⁵ ezek közül csakis Vaughan Williams szimfóniáiban fordul elő szaxofon. Lajtha a következőképpen ír a brit zeneszerzőről:

Vaughan Williams a *szimfónia mestere*. A kor kedveltebb formája a szvit, amelyben változatos tételek követik egymást, s tulajdonképpen minden tételnek megvan a maga vonala, a maga egysége. A szimfónia azonban nagy, töretlen vonal az első hangtól az utolsóig. A modern francia esztétikusok kajánkodva tesznek különbséget a két forma között, és nagy dicséret, ha elmondják valakiről: „*Il a le grand soufflé symphonique*.” Ezt bizony kevés emberről mondhatják el. De el nem hallgathatom Vaughan Williamsról beszélve, hogy milyen *rendkívüli* volt a nagy formákat, igazi szimfóniát összefogó ereje.⁶⁶

Vaughan Williams hatásának tudható be valószínűleg Lajtha hangszerkezelése, legfőképpen a szaxofoné. Eleve ritka, hogy a 20. század közepén a zeneszerzők zenekari műveikben használják ezt a hangszert, és ha alkalmazzák is, általában váltó hangszerként, néhány szólóállás idejére. Williams-hez hasonló módon, Lajtha a szaxofont végig szerepelteti, nem csak az V. szimfóniában, de az ezt követőkben is, a fafúvós szekció elemeként használva, mind tutti, mind szóló anyagokhoz.

⁶² Berlász Melinda: „Lajtha László 23 levele Henry Barraudhoz”. *Magyar Zene* 34/1 (1993). 13-42. 25. I. h.

⁶⁴ Breuer János: *Fejezetek Lajtha Lászlóról* (Budapest: EMB, 1992). 111.

⁶⁵ John S. Weissmann: „Lajtha László: The Symphonies.” In: F. Leighton Thomas (szerk.): *The Music Review* Vol. 36. No. 3 (Cambridge: Heffers Printers Ltd., 1975). 197-214. 198, 201.

⁶⁶ Lajtha László: „Vaughan Williams”. In: Berlász Melinda (szerk.): *Lajtha László összegyűjtött írásai I.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992), 282-286. 285.

Az angol zeneszerző hatásának több nyoma lelhető fel ebben a műben. A legszembetűnőbb, hogy az első tétel kezdő három hangja és e hangok által megfogalmazott gesztus tökéletesen megegyezik Vaughan Williams VI. szimfóniájának kezdőhangjaival.

The image displays two musical scores side-by-side for comparison. The left score is for Lajtha László's V. symphony, first movement, marked 'Tres modéré J = 72-69'. It includes parts for Flute, Oboe, Cor Anglais, Clarinet in Bb, Alto Saxophone, Bassoon, Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello. The right score is for Vaughan Williams' VI. symphony, first movement, marked 'Allegro J = 100'. It includes parts for 2 Flutes, 2 Oboes, Cor Anglais, 2 Clarinets in Bb, Tenor Saxophone in Bb (and Bass Clarinet), 2 Bassoons, Contrabassoon, 4 Horns in F, 1st Trumpet in Bb, 2,3 Trumpet in Bb, 2 Trombones, 3rd Trombone & Tuba, Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. Both scores show a similar melodic motif in the woodwinds and strings, with dynamic markings of 'ff' and 'de toutes forces, un peu rubato' in Lajtha's score, and 'ff' in Vaughan Williams' score.

9. kottapélda Lajtha László V. szimfóniájának I. üteme és Ralph Vaughan Williams VI. szimfóniájának I. üteme

E művét a szerző 1946-47-ben komponálta,⁶⁷ bemutatója pedig 1948. április 21-én hangzott el,⁶⁸ ugyanebben az évben ki is adták, Lajtha hagyatékában pedig megtalálható e kompozíció,⁶⁹ így biztosan állítható, hogy Lajtha ismerte és tanulmányozta a VI. szimfóniát és nem véletlen az egybeesés. Lajtha 1947 őszétől egy évig Londonban él családjával, miközben a *Gyilkosság a katedrálisban* filmzenéjén dolgozik.⁷⁰ Minden bizonnyal ekkor ismerkedett meg Ralph Vaughan Williams-el. Bár a tempó más, Vaughan Williams *allargando*-t ír az első három hang fölé, a 3. negyeden pedig a tempo-t. Lajtha a következő utasítással látja el a kezdeti frázist: „*de toutes forces, un peu rubato*”. Így a két műben a kezdő három hang hasonlóan, kiszélesítve szólal meg, így nem csak hang-idézetéről van szó, hanem a gesztus is ugyanaz. A fő különbség azonban, hogy míg Vaughan Williams tenorszaxofont ír elő, Lajtha

⁶⁷ <http://www.rvwsociety.com/workssymph.html> (utolsó meglekintés: 2013. 02. 11.)

⁶⁸ Michael: Kennedy: *Symphony No. 6*. http://www.philharmonia.co.uk/concerts/series/vaughan_williams/symphony6/ (utolsó meglekintés: 2013. 02. 11.)

⁶⁹ <http://lajtha.hagyomanyokhaza.hu/index.php?menu=601> (utolsó meglekintés: 2013. 02. 11.)

⁷⁰ Breuer János: *Fejezetek Lajtha Lászlóról*. (Budapest: EMB, 1992). 156.

altszaxofon szólamot komponált. Más hasonlóságok is felfedezhetők a két mű között. Ilyen például a zenekari uniszónók használata. Az V. szimfónia egy siratószerű dallammal indul, melyet uniszónó játszanak a vonósok és a fafúvósok, köztük a szaxofon is. Vaughan Williams szimfóniájának első tételében bőven találunk ilyen példákat. A következő ilyen hasonlóság is a kezdeti témához fűződik, Lajtha 28. ütemig tartó dallamuniszónóját a rezesek és az ütösök ritmikus, pergődobot utánzó rövid figurái törlik meg.

10. kottapélda Lajtha László: V. szimfónia 1. tételének kezdete

Ugyanez az elem megtalálható a VI. szimfónia 2. tételében, a leglátványosabb a 8-9. számban, ahol a vonóskar dallamát a rezesek és az ütösök repetitív ri-ri-ti ritmusa törli

meg.

9

The image shows a musical score for the 9th measure of the 2nd movement of Vaughan Williams' VI. symphony. The score is for a full orchestra and includes parts for 3 Trumpets in Bb, Timpani, Bass drum, Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is marked 'pp pesante' and 'pp'. The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

11. kottapélda Ralph Vaughan Williams: VI. szimfónia 2. tétel (Moderato) 9. szám

A zenekari szaxofonnal szólószeremben bőven volt alkalmunk találkozni, eddig szinte csak ilyen művekről esett szó. Viszont egyik magyar szimfonikus műben sem volt még arra példa, hogy ez a hangszer a fúvósok teljes értékű tagjaként legyen jelen. Lajtha a szaxofont a következő szerepekben használja: szóló, uniszónó dallam, dallamtöredék, kíséret része, egy akkord része. Ezeket az alkalmazásokat mutatja a következő táblázat.

1. táblázat A szaxofon szerepkörei az V. szimfónia 1. tételében

Ütemszám	Szerepkör
1-28	dallam – uniszónó része
29-40	szünet
41-48	dallamrészlet
49-61	szünet
62-65	kíséret – a textúra része
66-68	dallam – rövid motívum
69-82	szünet
83-84	dallam – rövid motívum
85-89	szünet
90-92	dallam – rövid motívum, klarinéttal kórusban
93-96	szünet
97-98	dallam – rövid motívum, klarinéttal kórusban
99-107	szünet
108-109	kíséret – a harmónia része
110 (felütéssel)-114	dallam – uniszónó része
115-116	szünet
117-119	kíséret – a harmónia része
120 (felütéssel)-121	dallam – uniszónó része
122-146	szünet
147-149	dallam-uniszónó része
150 (felütéssel)-152	kíséret – a harmónia része

154 (felütéssel)-155	dallam – rövid motívum
156-165	szünet
166-167	dallam – fúvós tutti
168-191	szünet
192 (felütéssel)-199	dallam
200-213	szünet
214-217	dallam
218-222	szünet
223-224	dallam – uniszónó
225-227	dallam – fúvós tutti
228	szünet
229-231	fúvós tutti
232-233	szünet
234	fúvós tutti
235-236	szünet
237-238	fúvós tutti
239-242	szünet
243-244	fúvós tutti
245	szünet
246-247	fúvós tutti
248-251	kíséret
252-258	szünet
259-260	fafúvós korál
261-262	kíséret
263-269	dallam – uniszónó része
270	szünet
271-272	kíséret – a harmónia része
273 (felütéssel)	tutti
274-278	tutti uniszónó

Egy-egy példát érdemes közelebbről is szemügyre venni. A 35. ütemben a fuvola a dallam első két ütemét játssza, melyet előbb az oboa, majd a klarinét veszi át két-két ütem erejéig, és a szaxofon viszi végig. Az altszaxofon számos rövid szólisztikus motívumot is megszólaltat. Ilyen például a 66-68. és a 117-119. ütemek játszanivalója. A szaxofon a klarinétokkal együtt játszik akkordban a 90-92. ütemben és a 96-97. ütemben. A 259-260. ütemben a fafúvósok egy korált játszanak, amelynek a szaxofon is része.

A 2. tétel is tartalmaz néhány említésre méltó alkalmazást. A teljes szerepkört a következő táblázat tartalmazza.

2. táblázat A szaxofon szerepkörei az V. szimfónia 2. tételében

Ütemszám	szerepkör
1-54	szünet
55-61	dallam - klarinétokkal
62-70	szünet
71-73	dallam-rövid motívum
74-126	szünet
127-132	dallam-rövid motívum

133-142	szünet
143-153	dallam-fafúvós uniszónó (oboa, angolkürt, klt.)
154-175	szünet
176-183	kíséret-harmónia része
184-192	dallamuniszónó
193-223	szünet
224-227	dallam-uniszónó (angolkürt, fagott)
228-229	szünet
230-236	kíséret
237-252	szünet
253-270	uniszónó-kétszólamú kánon felső szólama (fuvola, oboa, klarinétok, trombiták, hegedűk, brácsák)
271-414	szünet
415-431	dallam
432-478	szünet
479-503	kíséret
504-514	szünet
515-528	uniszónó-kétszólamú kánon alsó szólama (angolkürt, fagott, kürtök, harsonák, tuba, cselló, bőgő)
529-532	kíséret
535-554	szünet
555-561	dallamuniszónó (I. tétel visszatérése)
562	szünet
563-564	kíséret-a harmónia része
565	ritmusuniszónó-a harmónia része
566-570	teljes zenekari uniszónó

Míg a klarinétokkal továbbra is inkább harmóniában szólal meg a szaxofon, angolkürttel és fagottal többször is uniszónóban játszik. Ilyen például a 224-től a 227. ütemig tartó frázis. A második tétel egyik jellegzetes zenei anyagát a kétszólamú kánon alkotja, amelyben Lajtha két csoportra osztja a zenekart. Ez a kánon először a 253. ütemben indul el és a 270. ütemig tart, majd visszatér az 515-528. ütemig tartó szakaszban. Az altszaxofon az első megjelenésben a kánon első szólamát erősíti, amely ha úgy nézzük, a zenekar felső szólamait csoportosítja, a visszatérésben pedig a 2. szólamhoz kerül, amely a zenekar mélyebben megszólaló hangszereit tartalmazza. A szaxofon az egyetlen hangszer, amely más szólamba kerül át. A szaxofon leghosszabb szólója a 411. ütemben kezdődik és a 431. ütemig tart, amelyet az angolkürttől vesz át, és az oboának adja tovább.

Lajtha ezt követő szimfóniáiban is ugyanez a helyzet a szaxofont tekintve. Továbbra is altszaxofont ír elő, és a hangszerkezelés teljes mértékben megegyezik az V. szimfóniában tárgyaltakkal. Vagyis Lajtha számára a szaxofon nem csak egy egyszeri kaland, hanem a hangszer lehetőségeinek megismerésétől kezdve a kompozíciós eszköztárának a szerves része.

1.5 *Intermezzo*

Lajtha egy szaxofon-zongora művet is komponált 1954-ben, kiadója, Alphonse Leduc kérésére, a címe *Intermezzo*, műfaja angol keringő. Leduc korának legjelentősebb szaxofonkotta kiadója volt. A párizsi Conservatoire minden év végén egy vizsgadarabot rendelt kortárs zeneszerzőktől, melyet az adott évben ott tanuló és vizsgázó diákok mindegyikének elő kellett adnia. Ezek a concours-darabok jelentős részét teszik ki a szaxofonrepertoárnak, illetve biztosították a repertoár folyamatos bővülését. Lajtha *Intermezzo*-ja végül nem került be a vizsgadarabok közé,⁷¹ annak ellenére, hogy a kiadójától pozitív visszajelzést kapott: „Leduc, miután megmutatta a Conservatoire illetékeseinek, meleg és elismerő levélben köszönte meg.”⁷² Az említett illetékes valószínűleg a konzervatórium akkori szaxofon tanára, Marcel Mule volt. Az ok pedig, hogy Lajtha kompozíciója végül nem szerepelt vizsgadarabként az lehetett, hogy a nehézségi foka nem volt megfelelő. Azokban az években a következő műveket tűzték ki vizsgadaraboknak: Marius Constant: *Musique de concert* (1954), Pierre-Max Dubois *Concertstück* (1955) és Alfréd Desenclos *Prélude, Cadence et Finale* (1956).⁷³ Ezek a művek máig a szaxofonrepertoár szerves részét képezik, közülük a legjátszottabb Desenclos darabja, amely ma is gyakran nemzetközi szaxofonversenyek kitűzött kompozíciója. Technikailag jóval nehezebbek és időben is hosszabbak az *Intermezzónál*, így valószínűsíthető, hogy ezért nem vált belőle vizsgadarab. Dubois és Desenclos mindketten tanítottak a Conservatoire-on, Constant pedig életvitel szerűen élt Párizsban, így ők mind jobban tudatában voltak az akkor robbanásszerűen fejlődő szaxofonjáték határaival, és műveiben jobban ki tudták aknázni a hangszeradta lehetőségeket. Lajtha kompozíciója ezzel szemben inkább egy bájos karakterdarab, amely megállja a helyét egy koncert műsorán, de nem támaszt elég kihívást versenytársaként. Lajtha a következőket írja róla: „English Waltz, melyet én finomnak tartok, de Édesanyátok szerint alkalmas arra is, hogy jazz-átiratban nagyobb karriert fusson be.”⁷⁴ Ebben az időben Lajtha több pedagógiai művet is komponál, ilyenek a szintén Leduc által rendelt fuvolaetűdök és a kürtre készülő concours-darab. Ezekről Lajtha a következőt írja a már említett levélben:

Ezeket az utóbbi kompozíciókat azért tartom fontosnak, mert révükön ismernek meg s talállok kapcsolatot avval a zenei ifjúsággal, amelyik már nem emlékszik rám.⁷⁵

A keringő definíciója alapján egy hármas lüktetésű tánc, melyben egy ütemben egy harmónia szólal meg úgy, hogy a basszus az 1. ütésre esik, az akkordok pedig a 2.-3.-ra. A ma is ismert formáját Strauss és Lenner alakították ki, mely szerint a bevezetés és a kóda öt keringőt fog közre, a keringők pedig egy 16 ütemes A és egy ugyanilyen hosszú B részből állnak, melyeket néha az A rész visszatérése zár le.⁷⁶ Az angol keringő alapvetően tempójában különbözik a bécsi társától, attól lassabb; az első világháború után a boston figuráiból alakult ki, majd az 1920-as évek végére alakult

⁷¹ Eugene Rousseau: „Saxophone Contest Pieces at the Paris National Conservatory 1943-1967”. In: Eugene Rousseau: *Marcel Mule: His Life and His Music* (Wisconsin: Étoile Music, 1982). 142-143.

⁷² Lajtha-levél fiának 1954.09.17. In Breuer János: *Fejezetek Lajtha Lászlóról*. (Budapest, EMB, 1992). 224.

⁷³ Eugene Rousseau: „Saxophone Contest Pieces at the Paris National Conservatory 1943-1967”. In: Eugene Rousseau: *Marcel Mule: His Life and His Music* (Wisconsin: Étoile Music, 1982). 142-143.

⁷⁴ Breuer János: *Fejezetek Lajtha Lászlóról*. (Budapest: EMB, 1992). 224.

⁷⁵ I. h.

⁷⁶ K. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht: „Keringő.” in: Boronkay Antal (szerk.): *Brockhaus Riemann Zenei Lexikon* (Budapest: Zeneműkiadó, 1983-85). 284-285.

ki az a formája, amelyet felvettek a versenytáncok sorába. társastáncként a 2. világháborúig örvendett nagy népszerűségnek.⁷⁷

Az *Intermezzó*ban öt különböző keringő szólal meg, helyenként 2-4 ütemes átvezetőkkel összekötve. Szerkezete híd-forma, az utolsó új keringő az aranymetszés környékén szólal meg, azután pedig fordított sorrendben ismétlődnek vissza.

	118. fü.-139. ü.	
	5. keringő	
	140-142. ü.	
	átvezető	
	97 fü.-117. ü.	143-162. ü.
	4. keringő	4. keringő
	94 fü.-96. ü.	163-165. ü.
	átvezető	átvezető
	79-93. ü.	166-179. ü.
	3. keringő	3. keringő
	75-78. ü.	
	átvezető	
	44-74. ü.	
	2. keringő	
	4-43. ü.	180-212. ü.
	1. keringő	1. keringő
	1-3. ü.	213-218. ü.
	bevezetés	kóda

Lajtha *Intermezzója* három ütemes bevezetővel indul, amelyben a zongora jobbkeze megszólaltatja a b-moll hármashangzatot, a balkéz pedig a 2.-tól az 5. ütemig a 2. és a 3. negyedben I-V funkciójú basszust játszik. A szaxofon a 4. ütemben lép be, az első témával, két ütemmel később a zongoraszólamban helyreáll a rend és a basszus kerül vissza az első negyedre a harmónia pedig a 2., illetve 2. és 3. negyedre. Az első keringő első témájának megjelenése 12 ütemig tart, amely 8+4 ütemből tevődik össze, a hozzáadott négy ütem amolyan utószóként hat. Ezt egy két ütemes zongorás átvezető egy rövid epizódba visz át. A szaxofon az epizód során rövid díszítő motívumokat játszik, melyek szerzői utasítása *très lointain*, vagyis nagyon távolról. Ezek a tizenhatodokból, tizenhatod kvintolákból és trillából álló kis passzázsok közbeékelései annak a modulációnak, amelyet a zongora visz véghez a 18-tól a 28. ütemig. Az epizód szerkezete: 4+2+2+3. Az első ütem hangneme Esz-dúr, a másodiké esz-moll, a 3.-4. ütemé F-dúr C-basszussal. A következő ütemben Bé-basszus fölött B-G-Ab-Cb-D hármashangzatok szólalnak meg, az azt követő két ütemben pedig B-basszus fölött ugyanaz a harmóniasor csak tiszta kvarttal lejjebb transzponálva hangzik el. Az utolsó három ütem szintén B-basszussal rendelkezik, a jobbkez 2.-3. negyedben pedig az első két ütemben a basszussal szűkített hármashangzatot alkotó G-E mentén kromatikusan lelépő tercek hallhatók, a 3. ütemben pedig az f-moll harmas két terce szólal meg. A 29. ütemben a már előkészített moduláció megvalósul, továbbra is B-basszussal, de f-mollban, vagyis a kiinduló hangnem dominánsában hangzik el az A-téma. A kezdethez képest csak az első 6 ütem teljesen azonos a szaxofonban – a zongoraszólam itt más

⁷⁷ K. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht: „Angol keringő” in: Boronkay Antal (szerk.): *Brockhaus Riemann Zenei Lexikon* (Budapest: Zeneműkiadó, 1983-85). 55.

funkciók mentén halad, csak néhol használva az első megszólaltatás harmóniáit – a 7. ütemtől kezdve a dallam másfelé kanyarog, 11+4-es ütemszerkezetben. Így a téma nyolcra tizenegy ütemesre bővült, a hozzáadott négy ütem pedig ugyanúgy, mint az elején, itt is egyfajta utószó. A 11 ütemes A-téma f-mollból c-mollba modulál, és az utószó is ebben a hangnemben hangzik el, miközben a zongora szólamában továbbra is a B-basszus dominál. Az utószó harmóniái: B-kvartakkord, b-moll, kvinthiányos c-moll szeptimakkord, F-dúr szeptimakkord, F-moll.

A 44. ütemben a zongora jobbkezeben két nyolcad felütéssel indul a 2. keringő. A zongorában ez a dallam az 52. ütemig tart, ezt a szaxofon a 18. ütemben kezdődő epizódhoz hasonlóan tizenhatod, -kvintola és -szextola futamokkal kíséri, de a kísérő motívumok itt hosszabbak és szélesebb hangterjedelmen mozognak. A basszus még mindig B-központú, fölötté a téma Ász-frígben kezdődik, amit a szaxofon f-moll futamokkal rajzol körül, majd a dallam 7. ütemében enharmonikus váltással modulálni kezd és az átvezető elejére Cisz-dúrba érkezik meg, ezt a szaxofon futama D-dúr hármas, Esz-dúr domináns szeptimével és F-szűkített szeptimakkord felbontásokkal kísérve Cesz-re érkezik meg. Az 52. ütem első negyede a dallam záróhangja és egyben az átvezető kezdete is, amely 3+2 ütemre tagolható. Az első három ütem a 26-28. ütemig tartó átvezető és a B-téma basszusának az ötvözete, de mindez más hangnemben. A kromatikus lépésben lelépő tercek a már említett átvezetőre emlékeztetnek, az I-V basszus pedig a B-témát megelőző átvezetőre és a teljes B-témára volt jellemző, csak itt Cisz-mollban. Az átvezető utolsó két üteme pedig a g-mollba visz át minket, ez a hangnem az 57. ütemben B-témát megszólaltató szaxofon kíséretének hangneme, e fölött a szaxofon a témát F-frígben játssza, ami ugyanazt a viszonyt eredményezi a dallam és a kíséret között, mint a 2. keringő témájának első megszólalásakor. A téma 3. üteme már változik a zongorában bemutatotthoz képest, de még ugyanannak a 2. keringő-témának a variánsát halljuk. A 62. ütem végén megjelenő gesz hang b-moll felé mozdítja ez a dallamot, amely végül a c-moll kvintjén, G hangon pihen meg. Mindeközben a kíséretben is változások következnek be. Eddig a zongora, ha kísérő szerepben tűnt fel, basszus és harmóniák megszólaltatásával tette azt. A 62. ütemtől kezdve a jobbkezeben tizenhatod szextola futamok találhatóak az ütemek 2. negyedén, amelyek lényegében akkordfelbontások. Ebben az ütemben indul el a basszus kromatikus ereszkedése, és habár a 66. ütemben a jobbkezeben ismét akkordokat hallhatunk, a balkéz a C-ről az F-re érkezik meg a 69. ütemben, majd fellép a Bé-re, a jobbkeze szeptimakkordokkal követi ezt az V-I funkciójú lépést, majd a 71. ütemben a szaxofon kitarított G hangja alatt a C-G basszus szólal meg, fölötté C- és H-dúr hármasokkal. Ez a négy ütemen keresztül tartó szakasz a B-téma lezárása, amely egy nagy szekunddal feljebb szólal meg a téma indulásához képest. A következő négy ütem ismét egy átvezető, mely a C-témát készíti elő.

A 3. keringő a szaxofonban a 79. ütem felütésében indul, és a mű szabályoshoz legközelebb álló periódusa, hiszen négyszer négy ütemnyi motívumból tevődik össze, csak az utolsó frázis csonka marad, mivel a zongora elindít egy modulációs átvezetőt. A tizenöt ütemes szaxofondallam F-la pentatonban van, a zongora modulációs folyamata pedig ebben a szakaszban illeszkedik a leginkább a klasszikus összhangzattan szabályaihoz. A folyamat: f-c-(g)-Ab-Db-Eb-Db-Ab-b-c-f. A zongora a 93. ütem 1. negyedén f-mollban zárja a 3. keringő dallamát, majd a 2. negyeden egy négyszer három akkordból álló szekvenciát indít el, mely alapvetően IV-V-I funkciójú. Így f-mollból indulva, C-dúrt, Gesz-dúrt és Bé-dúrt érintve Ász-dúrba érkezik meg, amely a 4. keringő induló hangneme.

A 4. keringő a 97. ütemben a szaxofonban ismét felütéssel indul, a 8. ütemben pedig a zongora veszi át a dallamot. A 8. ütem a frázis záróhangja a szaxofonban, a

zongoraszólam viszont már felütéssel a 8. ütemre elindítja a dallamot, ezzel mintegy sürgetve a továbbmenetelt. A szaxofon egyre sűrűsödő futamokkal kíséri a zongorát, az előzőkhez képest itt megjelennek staccato motívumok és harmincketted menetek is. A szaxofon első négyütemes témafrázisa c-mollban van, a zongorakíséret pedig Ász-dúrban, a szaxofon témájának második fele ász-mollba modulál, miközben a zongora akkordjai F-basszusú ász-moll, esz-moll, D-basszusú Fesz-dúr, melynek emelt kvintú szubdominánsán keresztül jutunk el ahhoz a ponthoz, ahol a zongora veszi át a dallamot Esz-dúrban. A zongoratóma első öt üteme Esz-dúrban van, a szaxofon is ez a hangnem körül mozog, néhol egy-egy kromatikus futammal tarkítva azt. A következő ütemekben az Esz-dúrt Gesz⁷, majd G⁷, C⁷ és Ász-dúr harmóniák követik, ugyanez a változás megy végbe a szaxofon szólamban is. A 113. ütem D⁶ akkordját a 114. ütemben ütéseként változó F-, E- és E⁷ akkordok követik a zongorában, a 115. ütem megül az E⁷-en, amely A-dúrba oldódik, ám leszállított G-hanggal ez az akkord a D-dúrban lévő 5. keringő domináns szeptim funkcióját tölti be. A szaxofon mindeközben az Áisz-dúr – fiszisz-moll hangsorokon mozog. A 4. keringő utolsó két üteme egy ereszkedő D-mixolid skála.

Az 5. keringő a 118. ütem felütésében indul a szaxofonban, amelyet a 128. ütemben a zongora vesz át, majd a 134. ütemtől kezdve ismét a szaxofon viszi tovább a témát. Ez a téma az aranymetszés helyén található, és ez a harmóniai fejlődésben is megfigyelhető, hiszen egészen addig, amíg át nem lendül az aranymetszés pontján, a harmóniai változások a kvintkör mentén haladnak. Így az első két négyütemes frázis harmóniai szerkezete II-V-I, az első D-G-C, a második pedig F-B-Esz hangnemekben. A következő két négyütemes frázis I-IV-I funkciójú, így 126-129. ütemig tartó szakasz Esz-Ász-Esz mentén mozog, a 130-134. ütemig tartó részben pedig A-D-A a kíséret. A 135-137. ütemek a mű aranymetszési pontja, itt a harmónia G-Fisz tercckvart-C, majd Ász- és Cesz-dúr harmóniák követik. A 140. ütem első negyedén két tritónusz helyezkedik el egymás fölött, a zongora jobbkéz felső szólamát figyelembe véve egy megharmonizált emelkedő kromatikus skála vezet át a 143. ütemben kezdődő 4. keringőbe.

A megismételt 4. keringő dallama és kísérete nagy szekunddal feljebb hangzik most el, a szaxofonszólam után egy ütemmel a zongora jobbkéz imitálni kezdi a dallamot. Ahogy az már eddig is jellemző volt, Lajtha nem idéz szó szerint, a 4. keringő 6. ütemében a szaxofon más irányt vesz, és a zongora is imitálva követi. A 155. ütemben az imitáció véget ér, a zongora négy ütem idejére átveszi a vezetést, majd a szaxofon folytatja tovább a dallamot. A zongoradallamot C-dúr és E-szűkített akkordok kísérik, a szűkített szeptim akkord még egy F-nónahanggal is díszítve van, a szaxofon pedig F-eol futamot játszik fölötte. A 159. ütem *Un peu plus alant*-ja a dallam szaxofon általi befejezése, harmóniai: F-Bé-F-c. A 163. ütemben a szaxofon egy sűrűsödő három félhangból álló motívumot kezd el, amely némi repetíció után egy mozgalmas, hosszú tizenhatod futammá fejlődik. Eközben a 166. ütem felütésében a zongora a C-témát idézi fel, ezúttal Bé-la pentatonban. Ennek a résznek a záróhangja a 180. ütem első negyedén b-mollban szólal meg, a 2. negyedről kezdve pedig az *Intermezzo* bevezetője ismétlődik, majd három ütemmel később az 1. keringő dallama csendül fel eredeti hangnemében. A téma a 29-43. ütemig megszólaló variánsának a replikája b-mollban, csak az utolsó két ütem tér el kissé. A 197-198. ütemben a szaxofon Gesz-lokriszi hangsoron keresztül elmodulál a 29.-ben felcsendülő A-téma hangnemébe, f-mollba, miközben a zongoraszólam a Gesz harmóniai körül mozog. A 206. ütemben ismét klasszikus összhangzattani példával, VI-IV-V-I hangsormenettel b-mollba érkezik meg a zongora, és a szaxofon is Bé hangot tart ki az elkövetkező öt ütemben. A balkéz minduntalan a Bé-F lépés ismételő, és ez viszi át a hallgatót a

kódára, ahol meglepetés-szerűen a harmónia mollról dúrra vált. A hatütemes befejező szakasz *pp* dinamikájú, olyan, mint amikor megszépül egy rossz emlék, és sok év távlatából már nosztalgiával gondolunk vissza arra, ami egykor fájdalmas lehetett.

Lajtha hagyatékában két szaxofonmű található, feltehetően kiadójától kaphatta meg a kottákat. Az egyik Claude Debussy rapszódiaja,⁷⁸ melyet a szerző 1903-ban komponált egy amerikai amatőr szaxofonosnő megrendelésére, kiadásban pedig csak halála után jelent meg ez a mű. Máig is több tisztázatlan kérdés övezi a *Rhapsodie* megszületését, Lajtha kottatárában a szaxofon-zongora verzió kottája található. A másik szaxofondarab a hagyatékban Jacques Ibert *Concertino da Camera* című műve,⁷⁹ melyet 1936-ban Sigurd Raschernek dedikált a szerző. Nem teljesen egyértelmű, hogyan juthatott hozzá Lajtha a Debussy-kottához, mivel a mű Debussy kiadójának, Durand gondozásában jelent meg. Ibert műveit Leduc adta ki, így valószínű, hogy ennek partitúráját Lajtha a kiadójától kaphatta meg. Feltételezhető, hogy Lajtha tanulmányozta mindkét kompozíciót, mielőtt az *Intermezzót* megírta. Bár terjedelmében nem, de lelkületében a Debussy-mű áll közel Lajtha darabjához. Lajtha *Intermezzója* különleges helyet foglal el életművében. Hiszen abban az időben született, amikor a zeneszerző két évenként komponált egy újabb szimfóniát. Az azt megelőző hasonló kéthangszeres kamaraműve a *Koncert gordonkára és zongorára* tizennégy évvel korábban készült el, az azt követő *Koncertszonátája* fuvolára és zongorára pedig 1958-ban íródott.⁸⁰ Így kijelenthetjük, hogy az *Intermezzo* ténylegesen egy közjáték Lajtha kompozíciói között, hiszen két szimfónia között helyezkedik el, mind műfajában, mind hangszerösszeállításában egy epizód Lajtha oeuvre-jében.

⁷⁸ <http://lajtha.hagyomanyokhaza.hu/index.php?menu=601> (utolsó megtekintés: 2013.02.11)

⁷⁹ <http://lajtha.hagyomanyokhaza.hu/index.php?menu=601> (utolsó megtekintés: 2013.02.11)

⁸⁰ Breuer J.: Lajtha László Művei in Breuer: *Fejezetek Lajtha Lászlóról* (Budapest: EMB, 1992). 238-239.

2. Maros Miklós

A mai napig Maros Miklós az a magyar zeneszerző, aki a legtöbb kompozícióval gazdagította a szaxofon repertoárt. Művei olyan technikai követelményeket támasztanak a szaxofonosok elé, hogy csak a legkiválóbb előadók képesek a kivitelezésükre. Megannyi darabja közül a szaxofon kvartettje képez vízválasztót. Ez a mű megszületése nem csak Maros szaxofon-kezelésében hozott gyökeres változásokat, hanem hatással volt a kvartett repertoár további fejlődésére. Továbbá olyan életre szóló ismeretségeket eredményezett, amelyek számos további kompozíciót generáltak.

2.1 Előzmények

A szaxofon kvartett előtt két művében használta Maros a szaxofont. A *Coalottinót* 1968-ban egy pályázatra írta Stockholmban,¹ akkoriban Maros Ingvar Lindholm és Ligeti György növendéke volt a stockholmi zeneművészeti főiskolán.² A szerző saját bevallása szerint izgalmasnak találta, hogy a felkínált hangszerek között szerepelt bariton szaxofon is, így azt is alkalmazta művében.³ A többi felhasznált hangszer a következő volt: Zongora I (vált indiai- és kagylóhéjcsengőkre), Zongora II (vált Hammond orgonára), csembaló, hegedű I-II, brácsa, Cselló I-II. A szerző utasítása szerint minden hangszert kontaktmikrofonnal kell ellátni, kivéve a szaxofont és a Hammond orgonát. Ez első sorban a hangszínek változtatását tette lehetővé, illetve a zongora és a csembaló hosszú crescendóját.⁴ A bariton szaxofon kiemelt szerepet kap a darab során, így a *Coalottino* lényegében egy versenymű. A műben időintervallum egységek segítségével lehet tájékozódni. További érdekességek a negyedhangok használata a vonósokban és a szaxofon szólamban, az improvizatív szakaszok és az extrém dinamikák. A negyedhangok használata visszavezethető Maros fogékonyságára az újdonságok iránt: "Mindig érdekelt minden, ami számomra új volt. Aztán volt olyan, amit gyakrabban használtam, volt olyan, amit ritkábban, vagy soha."⁵ Továbbá Maros elmondása szerint 1968-ban kikölcsönözte Bruno Bartolozzi: *New Sounds for Woodwind* című könyvét a könyvtárból,⁶ ebből az írásból merített információkat az új technikákról. Bartolozzi nem tárgyalja a szaxofont az írásában, így Maros csak feltételezhette, hogy a negyedhangok és a glissandók megszólaltathatók lesznek bariton szaxofonon is. Ez is egy példa arra, hogy a zeneszerzők sokszor a megérzéseikre hagyatkoznak, így születhetnek olyan darabok, amelyek felülmúlják az adott kor előadóinak általános technikai képességeit. A mikrotonalitás felfedezhető Maros más akkortájt írt művében is, legjobb példa erre a *Turba* című kompozíciója, amelyet Maros 1969-ben komponált vegyeskarra. Különleges effektusként szerepel még a slap, de itt még nem a ma közismert értelmében kell használni, a szerzői utasítás szerint a jelzett helyeken a zongorista a hangszer fedelére csap rá, a szaxofonos pedig a hangszer corpusára a kézfejjével.⁷ Marosra oly jellemző időalapú lejegyzés, ritmikus uniszónók és komplementer szakaszok is megtalálhatók ebben a korai műben.

A *Clusters for Clusters* egy azonos nevű finn együttes felkérésére íródott 1981-ben. A kamaracsoprotot fuvolás, szaxofonos, gitáros és egy ütőhangszeres alkotta, a

¹ Miklós Maros: „Ett Saxofon-Credo i dialog med mig själv”. In: *Musikrevy* 46/4 (1989) 207-210. 207.

² <http://www.mmaros.com/default.html> (utolsó megtekintés: 2013.04.12.)

³ Miklós Maros: i.m.

⁴ E-mail váltás Maros Miklóssal 2016.08.18.

⁵ E-mail váltás Maros Miklóssal 2016.05.24.

⁶ E-mail váltás Maros Miklóssal 2016.08.18.

⁷ Miklós Maros: *Coalottino per Sassofono baritono e instrumenti obligati* Svensk Music (Stockholm, 1968)

célkitűzésük pedig a skandináv repertoár bővítése volt. A szerző elmondása szerint ebben a műben az együttes hangzás elérése volt a cél, illetve hogy az egyes hangszerek sosem lógnak ki, hanem egy homogén hangképet alkossanak.⁸ A Cluster együttes szaxofonosa Pekka Savijoki volt, aki olyan finn zeneszerzőktől rendelt és mutatott be műveket, mint például Essa-Pekka Salonen és Magnus Lindberg, később pedig karmesterként is ismertté vált. Maros ebben a művében szoprán szaxofont használt a normál hangtartományában, viszont ugyanúgy, mint a *Coalottinó*ban, sok olyan elem feltűnik már itt is, ami jellemző a későbbi szaxofondarabjaira és alapvetően a műveinek nagy részére. A két fő kompozíciós elem, a motorikus, ritmikus szakaszok és az időalapú lejegyzésű részek váltakozása ebben a műben is jelen van. A metrikus szakaszokban a szaxofon legtöbbször egy másik hangszerrel játszik ritmikus uniszónóban, ezáltal különféle színeket hozva létre, a hangszerek között folyamatosan vándorló ritmikus anyaghoz tökéletesen illeszkedik a szoprán fürgesége és áttetsző hangzása. A hangszerek egyenként kiszállnak ebből az uniszónóból és a fuvola és a szaxofon multifóniái, illetve a gitár akkordjai vezetik át a művet az időalapú lejegyzésű részbe.

The image shows a musical score for the piece 'Clusters for Clusters'. It consists of four staves: Flute, Soprano Saxophone, Guitar, and Marimba. The music is written in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. The Flute and Soprano Saxophone parts are marked with 'a niente' and 'p' (piano). The Guitar part is marked with 'p' and 'M'. The Marimba part is marked with 'p' and 'M'. The score is divided into measures, with some measures containing rests and others containing active notes.

1. kottapélda *Clusters for Clusters* 2. oldalának utolsó és 3. oldalának első négy üteme

A multifóniákról Maros a Bartolozzi-könyvben olvasott, illetve Heinz Holliger 1969-es előadásából – amelyet Stockholmban tartott a zeneszerzőknek – és Witold Szalonekkel való találkozásából merített, Holliger is és Szalonek is az oboán megszólaltatható akkordokkal foglalkoztak.⁹ Maros a multifóniák alaphangját adja meg a kottában, a hangzat pontos felépítését az előadókra bízta. Ezzel kapcsolatban a szerző a következőképp nyilatkozott:

[...] beláttam, hogy minden megadott fogás csak arra a hangszerre és arra fogsorra volt értendő, akik ezeket eljátszották Bartolozzinak. Én eleinte ezért csak jeleztem, hogy multiphonic, nem meghatározott hangmagasságokkal. Majd saját tapasztalatból kialakult néhány dolog, ami használhatónak látszott az én harmonikus rendemben is.¹⁰

A ritmus nélküli, időjelölésű szakaszt is fafúvós multifóniák és gitárakkordok törik meg, majd ezek is vezetnek vissza a művet a kezdeti ritmikus uniszónó játékmódba. A mű a fafúvósok multifóniáinak, a gitár akkordglissandójának és a marimba ostinatójának négyszeres megismétlésével és pianissimora való elhalkulásával zárul. A multifóniák használta az 1970-es évektől kezdve figyelhető meg a szaxofon

⁸ Interjú Maros Miklóssal. 2013.03.28.

⁹ E-mail váltás Maros Miklóssal 2016.08.18.

¹⁰ I. h.

repertoárban. Az első közismert ilyen kompozíció Edison Gyenyiszov szonátája szaxofonra és zongorára, melynek 2. tétele tartalmaz több ilyen hangfűrtöt. E technika gyors népszerűségét az is bizonyítja, hogy tíz évvel később két írás is megjelenik, amely részletes leírást és fogástáblázatokat közöl, mely jól használható mind az előadók, mind a zeneszerzők által.¹¹

2.2 A vízvázasztó

A szaxofon kvartett megkomponálásának történetét és körülményeit a szerző mesélte el nekem. 1983 nyarán John-Edward Kelly, a Rascher Saxophone Quartet altszaxofonos kereste fel Marost azzal, hogy művet rendeljen tőle.¹² Az együttest Sigurd Rascher alapította 1969-ben, soprán szaxofonon a lánya, Carina Rascher játszott, Sigurd Rascher altozott, a tenoros Bruce Weinberger, a baritonos pedig Linda Bangs volt. Rascher nyugdíjba vonulásakor, 1981-ben a helyét John Edward Kelly vette át. A csoport elsődleges célkitűzése a mai napig is a kortárs szaxofonkvartett repertoár folyamatos bővítése illetve e művek népszerűsítése.¹³ A 45 éves fennállásuk alatt közel 350 művet mutattak be.¹⁴ Számukra komponált darabokban megmutatkozik a kvartett egyik fő jellegzetessége és erőssége, a kiterjesztett technikák használata. Maros a négy szaxofonra való komponálást nem tartotta túl inspirálónak, leginkább a szűk hangterjedelmük miatt.¹⁵ Ám Kelly – amellett, hogy átadott egy hangszalagot a szerzőnek a kvartett által már megrendelt és bemutatott művekből – a hangszerét is magával hozta, így a szerzőnek helyben demonstrálta, hogy a megszokott két és fél oktávnyi hangterjedelmet kibővítve, négy oktávban képes játszani és negyedhangokat produkálni. Ezt Maros elég kihívásnak tekintette ahhoz, hogy nekiálljon egy szaxofonkvartett megírásának, a mű egy évvel később készült el.¹⁶

A már említett hangszalag kulcsfontosságú kiindulópont lehetett azok a zeneszerzők számára, akik még nem írtak szaxofonra vagy szaxofonkvartettre, így fontosnak tartottam utánajárni, hogy mit is tartalmazhatott az a szalag az 1980-as évek első felében. Erre a kérdésre Carina Raschertől kaptam választ: „Az első mű mindig egy Bach volt, hogy a hallgató kizárólag a hangzásra koncentráljon és egy új darab ne vonja el a figyelmét.”¹⁷ Az új darab alatt modern kompozícióra gondol, amelyek csak a Bach mű után szerepeltek a szalagon. Azon a kazettán, amelyet Maros Miklós is kaphatott, valószínűleg Werner Wolf Glaser, Emil Hlobil és Zdenek Lukas szaxofon kvartettjei szerepeltek.¹⁸ Az említettek közül talán Glaser szaxofonkvartettje az, amely a leginkább előremutató, de ez a mű ennek ellenére meg sem közelíti azt a nehézségi fokozatot, amelyet Maros kvartettje képvisel.

A szaxofonkvartettet két dimenzióban kell elhelyeznünk: egyrészt az 1980-as évek első felében írt szaxofonkvartett kompozíciók között, másrészt pedig Maros Miklós életművében. Az 1930-as évektől kezdve a szaxofon repertoárja és ezen belül a szaxofonkvartett is folyamatosan bővül, a kompozíciók száma évtizedről évtizedre meghatványozódik. Míg az 1971-ben kiadott *125 ans de Musique pour Saxophone*

¹¹ A két gyűjtemény: Ronald L. Caravan: *Extensions of Technique for Clarinet and Saxophone* (University Microfilms 1983), melyet az azonos című 1974-ben írt disszertációja alapján adtak ki és Daniel Kientzy: *Les Sons Multiples Aux Saxophones* (Paris: Editions Salabert, 1982)

¹² Interjú Maros Miklóssal. 2013.03.28.

¹³ Richard Ingham: „The Saxophone Quartet.” In: Richard Ingham (szerk.): *The Cambridge Companion to the Saxophone* (Cambridge: University Press, 1998):65-74. 67-68.

¹⁴ E-mail váltás Carina Rascherrel. 2014.09.03.

¹⁵ Interjú Maros Miklóssal. 2013.03.28.

¹⁶ I.h.

¹⁷ E-mail váltás Carina Rascherrel. 2014. 09.03.

¹⁸ I.h.

3000 művet sorol fel,¹⁹ addig a *Londeix Guide to the Saxophone Repertoire 1844-2012* több mint 29000 kompozícióról tesz említést.²⁰ Marcel Mule (1901-2001) és Sigurd Rascher (1907-2001) munkásságának köszönhetően egyre több szerző ír szaxofonra, és ahogy fejlődnek az előadók technikai és hangszerkezelési képességei, így nehezednek a darabok is. Az 1970-es és 1980-as években számos kulcsfontosságú mű született, amelyek a mai napra a szaxofonos alaprepertoár részei. A kvartetteket tekintve talán egyik leggyakrabban játszott Ida Gotkovsky (1933-) 1983-ban írt szaxofonkvartettje. Ez a mű egy nagyobb szabású – 30 perc terjedelmű – kamaradarab, ám nem tartalmaz modern technikákat. Hasonló jellegű Jindřich Feld (1925-2007) 1980-ban komponált kvartettje is, de ez a mű már túllép a hangszer alapvető adottságain és magasabb szintű hangszertechnikai képességet igényel az előadótól, mint például az altissimo regiszter és a negyedhangok.²¹ A művet Daniel Deffayet (1922-2002) kérte a szerzőtől, aki Marcel Mule növendéke volt, illetve ő vette át Mule helyét a párizsi Conservatoire-on tanára nyugdíjba vonulását követően.²² Deffayet továbblépett a Mule-féle hangszerkezelésen – Mule számára a hangképzés és a magas szintű virtuozitás jelentették a szaxofonjáték és -tanítás alapjait²³ – és mint más Mule-növendékek, ő is kibővítette az eszközeit, így az általa inspirált vagy rendelt művek jelentős része tartalmaz kiterjesztett technikákat. Ezt azért fontos megemlíteni, mert mivel Mule és Rascher kortársak voltak, míg Rascher tanította az altissimo regiszter képzését és megszólaltatását, a Mule-növendékek ki-ki a maga útján kereste és alakította ki a hangszerén ezeket a technikákat. Feld művét 1983-ban mutatta be a Deffayet vezette szaxofonkvartett,²⁴ ám Maros nem ismerte ezt a darabot. Még egy érdekes mű született ebben az időben: Bernardo Kuczer (1955-) *even...The Loudest Sky!* című kompozícióját 1981-ben írta, a darabot akkor játszhatatlannak titulálták és csak 1994-ben mutatta be illetve vette lemezre a Xasax nevű szaxofon kvartett.²⁵ A fentiekből levonható az a következtetés, hogy Maros nem más szaxofonkvartett kompozíciók hatására írta meg a művét, a darab komplexitásának értelmezése Maros szerzői stílusában és más műveiben keresendő.

A szaxofonkvartett két tétel, első tételének szerkezete A-B-A, amelyet egy bevezetés és egy kóda határol be. Az A téma másodperc alapú lejegyzéssel íródott és néhány futamtól eltekintve mikrokromatikus mozgásokból áll, a B téma pedig meghatározott tempójú és metrumú, folyamatos tizenhatod mozgásból álló *quasi legato* rész. A 2. tétel négy különböző zenei anyagot dolgoz fel, melyek közül kettő már az első tételben is előfordult. Az első 1=60 tempójú, tremolókból és őket összekötő futamokból áll, a második ismét a másodperc alapú lejegyzésű, mikromozgásos anyag, amellyel már az első tételben is találkoztunk, a harmadik pizzicato megszólaltatású mély és pontszerű magas hangokból áll, a negyedik pedig egy nagyon rövid szakasz, amely az első tétel kódájából eredeztethető. Ezután ezek az anyagok ismét megszólalnak, de más sorrendben. Először a tremolós anyag tér vissza, amelyből a következő epizód kifejlődik, bár az artikuláció más, mégis az 1. tétel B-témájára emlékeztet minket. Ez a textúra egyre nagyobb hangközökből áll, így jut el a

¹⁹ J. M. Londeix: 125 ans de Musique pour Saxophone (Párizs: A. Leduc, 1971)

²⁰ B. Ronkin: *Londeix Guide to the Saxophone Repertoire 1844-2012*

²¹ B. A. Walters: *Analytical Concepts of Elements of Sonata Theory Applied to Selected Saxophone Music of Jindřich Feld*. DMA disszertáció, University of Georgia, 2012. 16.

²² Thomas Dryer-Beers: "Influential Soloists" in: Richard Ingham (szerk.): *The Cambridge Companion to the Saxophone* (Cambridge: University Press, 1998), 45.

²³ Claude Delangle, Jean-Denis Michat: "The contemporary saxophone" in: Richard Ingham (szerk.): *The Cambridge Companion to the Saxophone* (Cambridge: University Press, 1998), 166.

²⁴ Jindřich Feld: *Quatuor De Saxophones: Soprano, Alto, Ténor Et Baryton* (Paris: A. Leduc, 1984)

²⁵ www.xasax.com

4. zenei anyag, vagyis az 1. tétel kódájának alterált visszatéréséhez, amely a mikrokromatikus mozgású anyagba formálódik át. A mű zárása a bariton szaxofon nyitófutamának a megismétlése, melynek az utolsó kilenc hangjához a tenorszaxofon is hozzácsatlakozik uniszónó játszva, a szopránszaxofon pedig felülről indulva közelít hozzájuk, miközben az alt tartja a pedál F-t. A mű utolsó hangja a négy szaxofon által uniszónó megszólaltatott F hang.

A legkézenfekvőbb a szaxofonkvartettet a vonósnégyeshez hasonlítani, hiszen hasonlóképpen egy hangszercsalád tagjait szedi egy csoportba, széles spektrumú hangterjedelmet, mégis négy különféle hangszínt biztosítva mind a szerzőnek, mind a hallgatóságnak. Ha megvizsgáljuk Maros Miklós *I. Vonósnégyesét*, melyet 1977-ben, hét évvel a szaxofonkvartett előtt komponált, rengeteg hasonlóságot fedezhetünk fel. Mindkét darabban ugyanaz az ütemmutató: 1 cm= 1 sec.

Tempo $\text{♩} = \text{ca } 1 \text{ sec}$

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

2. kottapélda *Vonósnégyes 1. sora*

Sopr.
in Sib
Alto
in Mib
Ten.
in Sib
Bari.
Mib

p *cresc.*

3. kottapélda *Szaxofonkvartett 3. sora*

A vonósnégyes is hasonló textúrájú anyaggal indul, a szaxofon kvartettben pedig egy rövid bevezető után, melyben a szólamok egyesével lépnek be, teljesedik ki a mikromozgásos anyag. Ezt a kompozíciós eszközt a szerző többször is alkalmazza a mű során. Ezekben a szakaszokban a szerző rendszerint átlépi a hangszerek alaphangterjedelmét – a szaxofonok alap hangtartományai: szoprán – kis Ász-F³, alt – kis Desz-A², tenor – nagy Ász-E² és bariton - nagy C-A¹ – és rendszerint negyedhangos lépéseket alkalmaz.

A hangszerek közötti dialógus is fontos eleme mindkét műnek. A vonósnégyesben az egyik példa erre, amikor a 4. oldalon az I. hegedű és a cselló harmóniai textúrát biztosít, míg a II. hegedű és a brácsa párbeszédet folytat, az anyag kétkomponensű: a homofon dallamvonalakat vonóval kell megszólaltatni, az akkordokat pedig pizzicato játékmóddal (4. kottapélda).

The image shows a musical score for a string quartet. It consists of four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The notation includes various playing techniques such as pizzicato (pizz.) and arco (arco), with dynamic markings like *f* and *p*. The music is written in a common time signature and features a mix of rhythmic patterns and articulation.

4. kottapélda Vonósnégyes 4. oldalának 2. sora

Ezekre az eszközökre több példát is találhatunk a szaxofonkvartettben. A következő kottapélda egy hangszerek közötti párbeszédet mutat meg, e szakasz különlegessége az, hogy annak ellenére, hogy alapvetően a dialógus kéttagú – a szoprán és a bariton szólal meg együtt, illetve az alt és a tenorszaxofon társulnak össze – az alt néha a szoprán-bariton vonalat is erősíti, mintha időről időre melljük állna a vitában.

The image shows a musical score for a saxophone quartet. It consists of four staves: Soprano (Sopr. in Sib), Alto (Alto in Mib), Tenor (Ten. in Sib), and Baritone (Bari. Mib). The notation features various articulations and dynamics, with some notes marked with slurs and accents. The score illustrates a dialogue between the instruments, with the Soprano and Baritone often playing together, and the Alto and Tenor providing counterpoint.

5. kottapélda Szaxofonkvartett 6. oldalának 3. sora

A rész végére a szólamok egyesülnek, mintha egységes véleményre jutottak volna. Ugyanezt láthatjuk a vonósnégyes partitúrájában is, itt ez a mű legvégén következik be, amikor a szólamok összeérnek, a mű homofon ritmusú és dinamikájú frázisokkal zárul.

A dialógus másik példája, amely a vonósnégyes arco és pizzicato játékmód váltakozásához hasonlítható a szaxofonkvartettben, egy újabb időalapú lejegyzésű rész után található, ám itt a szólamok egyszerre játszanak normál módon, és egyszerre váltanak át pizzicato, vagyis slap játékmódra. A slap a dzsesszből származó rövid, robbanásszerű hang, melynek a vége erős, brutális és kemény, szimpla nádas hangszereken képezhető és leginkább a bartóki pizzicatohoz hasonlít.²⁶ A Rascher kvartett kérésére ezt az effektust a szerző a kottában pizzicatónak jelöli.²⁷ A feltételezéssel ellentétben a hosszabb pizzicato passzusokat szakít meg egy, vagy esetenként néhány normál megszólaltatású hang. Ebben a szakaszban a négy szólam egy egységet képez és a párbeszédet önmagával folytatja.

²⁶ J. M. Londeix: „Types of sound which can be produced on the saxophone.” In: J. M. Londeix: *Hello! Mr. Sax or Parameters of the Saxophone*. (Párizs: A. Leduc, 1989) 92-94. 94.

²⁷ Interjú Maros Miklóssal. 2013.03.28.

6. kottapélda Szaxofonkvartett 8. oldalának 4. sora

Az egység és a párbeszéd, illetve az effektusok használata Maros más műveiben is felfedezhető. A *Network* című kompozíciót Maros egy férfi kvintettnak írta 1982-ban, két évvel a szaxofon kvartett előtt. Ez egy szöveg nélküli, rendkívül játékos hangzású mű, indulása némiképp hasonlítható a szaxofon kvartett kezdetéhez. A II. tenor lényegében egy három tizenhatodból álló motívumot repetál folyamatosan, néha egy tizenhatod szünettel megszakítva. Ebbe csatlakozik bele az I. tenor is, hasonló anyaggal, csak más hangmagasságon. Ezt az alaphangzást a bariton egy-egy kitörése színesíti. Hasonlóan a szaxofonkvartettben, a szólamokat egyesével vezeti be a szerző, itt pedig a ritmus nélkül lejegyzett hangokat szakítják meg a szoprán és a bariton szaxofonok futamai.

7. kottapélda Szaxofonkvartett első két sora

molto ritmico ♩=96

The musical score consists of six systems of staves. The first system includes Tenore II (9x4), Tenore I (12x4), and Tenore II (p). The second system includes Tenore I (p), Tenore II, and Bariton (f, 6, 3). The third system includes Tenore I, Tenore II, and Bariton (6, 3, 6). The fourth system includes Co Ten, Tenore I, Tenore II, Bariton (f, 6), and Basso (mp). The fifth system includes Co Ten, Tenore I, Tenore II, Bariton (f, 6), and Basso (f). The sixth system includes Co Ten, Tenore I, Tenore II, Bariton (f, 6), and Basso (f).

8. kottapélda *Network* első 6 sora

Egy másik hasonlóság ezzel az énekes kompozícióval a kvartett ritmikus részében található. A szólamok folyamatos, de egymástól elcsúsztatott mozgása motorikus, perpetuum mobile hangzást eredményez. A kvartett első ritmikus szakaszában a folyamatosan fel-lecikázó motívumok éppen csak lélegzetvételnyi pihenőt engednek a játékosoknak, mindig felváltva, tehát a hallgató számára a

folyamat

sosem

török

meg.

tempo ♩=112 quasi legato

9. kottapélda Szaxofonkvartett 3. oldalának 3. sora

Egy későbbi ritmikus szakaszban pedig a *Network*hoz talán még inkább hasonló ritmikus játék látható.

♩ = 90

10. kottapélda Szaxofonkvartett 10. oldalának 1. sora

A *Network* is hasonlóan zárul, mint a vonósnégyes, és amit a szaxofon kvartett hatodik oldalának utolsó sorában (egy másodperc alapú lejegyzésű rész zárásaként) és hetedik oldalának első sorában (egy tempóban meghatározott rész kezdeteként) is látható, vagyis, egységes ritmusban, az öt szólam – a kvartettekben négy – egyként ér el a darab végére.

A fent említettekből az vonható le, hogy a szaxofonkvartett sok olyan kompozíciós stílusjegyet hordoz, amelyek jellemzőek Maros Miklós más, akkortájt keletkezett műveire. Két elem viszont teljesen elkülöníthető és csak a kvartettben található meg, az egyik a kiterjesztett regiszter. A hangterjedelmet tekintve más műveiben, habár Maros feszegeti a határokat, nem lépi azokat túl, a kvartettben viszont tudatosan használja a magas regisztert mind a négy szaxofonon. A passzázsok minden hangszer számára rendszerint az altissimo regiszterbe futnak fel, sőt gyakran egyszerre két-három hangszer is a normál hangterjedelme felett játszik. A már említett feszültség folyamatos mozgásokból és a rendkívüli magasságokból is származtatható. Kiemelendő a szoprán szaxofon hangmagassága: egyes pontokon a játékosnak C^4 -ket kell megszólaltatnia. Sőt, egy ponton a hangmagasság eléri a D^4 -t. A szerző ezzel kapcsolatosan azt nyilatkozta, hogy a helyesbítések során sok hasonló részt átírt, mivel számára ebben az esetben nem a konkrét hangmagasság, hanem a gesztus volt a fontos.²⁸ Ám egy ilyen rész véletlenül „bent maradt”,²⁹ Carina Rascher pedig képes volt megszólaltatni ezeket a rendkívül magas hangokat. Az 1990-es évek során több darab is íródott, amely ilyen magasságot követelt a szoprán szaxofonostól, ám a

²⁸ I. h.

²⁹ I. h.

kvartett keletkezésének idején nincs tudomásom olyan műről, amely ilyen követelményeket támasztott volna az előadóval szemben.

A másik ilyen aspektus a negyedhangok használata. Maros saját bevallása szerint is sosem nyúlt volna ezekhez az eszközökhöz, ha John Edward Kelly be nem mutatja őket neki azon az ominózus találkozón.³⁰ Habár nem Maros az első, aki szaxofonokra negyedhangos passzázsokat komponált – Gyenyiszov szonátájának (1970) 2. és 3. tételében, Rossé *Le Frené Egaré* (1978) című művében és Ryo Noda az 1970-es években írt szólóműveiben is van rá példa – a szaxofonkvartett eddigi repertoárjában ez újdonság volt. Továbbá Maros nem csak egy-egy negyedhangot használt a darab során, hanem bizonyos szakaszokban a kromatikus lépéseket tovább bontva, 24 fokú skálában komponált. A szaxofonokon, az alsó néhány hangot leszámítva, egyetlen egy hangpár között nem lehet könnyen negyedhangot játszani, az írott G és G# között,³¹ máshol viszont akár gyors futamokban is lehetséges a negyedhangok megszólaltatása. Maros ezt kiaknázva tovább feszegette a határokat, és a normál hangtartományon kívül, az altissimo regiszterben is negyedhangos lépéseket komponált bele. A darab egy ilyen szekcióval indul, a bariton szaxofon nagy F²-ről felfut F²-re, máris szexttel túlnyúlva a hangszer normál hangtartományán. Ebbe az F² hangba csatlakozik be a másik három hangszer is, maximum egy hanggal arrébról indulva és negyedhangos lépésekben körbejárva azt (7. kottapélda). A negyedhangos mozgások glissando hangzást eredményeznek. Ezeket a mikromozgásokat csak a szoprán és félúton hozzácsatlakozó bariton-szaxofon normál hangterjedelem fölé nyúló futama szakítja meg. A zeneszerzőt megkérdeztem arról, hogy miért használta olyan sűrűn az altissimo regisztert és a következő választ kaptam:

...amikor az egész fel van préselve nagyon magasra vagy nagyon melyre, akkor a karaktere másmilyen lesz, mint amikor valami kényelmes közép-lágéban van. [...] Az énekes darabjaimban is ez a helyzet. [...] Az a Spannung, ami van egy ilyen nagy hangközökből álló dallamban, ami ráadásul felmegy nagyon magasra, az másképp szól, mint egy egyszerű dallamocska egy középregiszterben. Tehát pont ezt tartom nagyon fontosnak. [...] azt megértettem elég gyorsan, hogy a szaxofon hangszíne az szaxofon. Nem bariton-, meg nem szoprán-szaxofon, hanem szaxofon hangszín. Sokkal kisebb a különbség egy szaxofonkvartettben a hangszerek között, mint egy vonósnégyesben. Tehát ezek a különböző feszültségek inkább a regiszterekben keletkeznek.³²

A kvartett hosszú időt töltött el a darab megtanulásával és a premier egy rádiófelvétel volt, amely során részleteiben rögzítették a művet, csak ezután kezdték el hangversenyeken is előadni.³³ Carina Rascher elmondása alapján a kvartettben töltött ideje alatt összesen körülbelül 60-szor tűzték műsorra, kétszer vették lemezre és többször játszották rádiófelvételeken is, a kollégái pedig azóta is a repertoárjukban

³⁰ Interjú Maros Miklóssal. 2013.03.28.

³¹ Ez kiküszöbölhető úgy, hogy a hangszeren egy parafát el kell távolítani, a hátrány az, hogy a hosszú B fogások közül az 1-6-os használhatatlanná válik, ám mivel ez amúgy is ritkán használt fogás és könnyen helyettesíthető egy másik kombinációval, ez nem olyan nagy veszteség. Így viszont az 1-2-3-6 billentyűk lefogásakor a 6-os csak félig zár, ezzel megszólaltatható az alacsony G, vagy Gisz billentyű hozzáadásával az alacsony gisz. Ezáltal írott egyvonalas D-től felfelé könnyedén negyedhangosra bontható a szaxofon hangtartománya.

³² Interjú Maros Miklóssal. 2013.03.28.

³³ I. h.

tartják Maros kvartettjét.³⁴ Maros műve egyfajta hírnökké vált, mely határokat feszegetve új dimenziókat nyitott meg a szaxofonkvartett irodalmában, mindenkorinál magasabbra helyezve a léceket. „Maros nem csak egy csodálatos darabot adott nekünk, hanem új lehetőségeket nyitott meg a szaxofon számára” – írja Carina Rascher – „mindezért mi, a Rascher Szaxofon Kvartett és a többi klasszikus szaxofonos köszönettel tartozunk neki.”³⁵ Művének hatására születtek olyan monumentális darabok, mint Iannis Xenakis *Xas* (1987), Franco Donatoni *Rasch* (1990) és Sofia Gubaidulina *In Erwartung* (1994) című kompozíciói. Habár az altissimo regiszter és az egyéb technikák használata már korábbi darabokban is jellemző volt – jó néhány Sigurd Rascher számára komponált mű az 1930-as évektől kezdve négy oktávnyi hangterjedelmet ölel fel, az egyéb kiterjesztett technikák korai használatáról pedig már szó esett – ezek ilyen mértékű alkalmazása a szaxofon kvartettben teljesen újszerű és egyedülálló volt. A kvartett után kérték fel Rascherék Marost egy versenymű megírására, így keletkezett *Concerto Grosso* (1988) szaxofon kvartettre és zenekarra. A darab bemutatója után Kelly végleg elhagyta a kvartettet és szólistaként, illetve egyéb kamara összeállításokban folytatta előadói pályafutását.

2.3 John Edward Kelly

Már a kvartettben való közreműködése alatt is szólókarrier építésébe kezdett, az együttes elhagyása után pedig elsődlegesen ismét felkeresett jó néhányat azok a zeneszerzők közül, akiktől a kvartett kompozíciókat rendelt, csak most alt szaxofon darabokat kérve tőlük.³⁶ Így íródott az *Undulations* (1986) és a *Burattinata* (1992) alt szaxofonra és zongorára, a *Concerto* (1990) alt szaxofonra és zenekarra, a *Láncszemek/Links* (1996) alt szaxofonra, csellóra és zongorára, a szólódarab *Rabescatura* (1997) és a *Quintetto cromatico* (2004) alt szaxofonra és vonósnégyese Maros tollából. Szintén Kelly kérésére komponálta Maros a *Sa-Ga* (1992), a *Concerto no. 2* (2004) és a *Windings* (2006-2010) című műveit, ám ezeket már más szaxofonosok mutatták be, a 2. szaxofonverseny pedig mindmáig bemutatatlan.

Fontos megjegyezni, hogy John Edward Kelly kizárólag alt szaxofonon játszott, ez azért jelentős, mert az általános gyakorlat az, hogy egy szaxofonos otthonosan mozog a szaxofoncsalád különböző tagjai között. Mindig is bevett szokás volt, hogy a szoprán az alt, a tenor és a bariton szaxofonok között van átjárás, különlegesebb a szopráninó és a basszus-, illetve a kontrabasszus szaxofon esete. Természetesen a legtöbb előadó specializálódik legtöbbször két hangszerre, de alkalomadtán képes a hangszercsalád többi tagját is megszólaltatni. Mivel minden hangszer külön gyakorlást igényel, így az időt vesz el, amit Kelly képes volt az alt szaxofon játéknak a fejlesztésére szánni. Valamint ide kapcsolódik az a tény is, hogy John Edward Kelly szólókarrierje kibontakozása folyamán arra jutott, hogy a transzponálás egy alapvető feladat, amitől nem lehet eltekinteni, így az *Undulations* keletkezése során még nem, de a *Concerto* kompozíciós folyamata alatt már ragaszkodott ahhoz, hogy a szólamkották hangzó lejegyzéssel készüljenek.³⁷ A valóság az, hogy ez csak akkor működik, ha az illető csak egyféle szaxofonon játszik. Hiszen az alt és bariton szaxofonok Esz-hangolásúak, a szoprán és a tenor hangszerek pedig B-hangolásúak és a hangfekvésük is mind eltérő, a szoprán és az alt szaxofonok egy oktávval magasabban szólnak az azonos hangolású társaikhoz képest. Ha valaki vált a szaxofonok között, nagyon zavaró lehet a négyféle transzpozíciót észben tartani.

³⁴ E-mail váltás Carina Rascherrel. 2014.09.03.

³⁵ I.h.

³⁶ Interjú Maros Miklóssal. 2013.03.28.

³⁷ I.h.

Viszont ha valaki egyfajta szaxofonra specializálódik, könnyebben kialakul a transzponálva olvasás technikája, így ténylegesen megvalósítható az, amit Kelly oly alapvető készségnek gondolt. Ezt azért tartottam fontosnak megemlíteni, mert 1990-től Maros Kellynek dedikált művek partitúráiban hangzó lejegyzést láthatunk. A transzponált szólamanyagot később készítette el, hogy más szaxofonosok is játszassák ezeket a darabokat. A John-Edward Kelly által rendelt és bemutatott művek közül hármát fogok vizsgálni, az időrendben elsőként elkészült *Undulations*-t, a szaxofonversenyt, melyet maga a szerző is jelentősnek tart az életművében,³⁸ és a *Burattinat*, amely mérföldköve mind a szaxofonreperciónak, mind Maros kompozíciós világának.

2.3.1. *Undulations*

Az *Undulations* az ütemszámozást alapul véve három tételre tagolható. Az első tétel *Pastoso*, A-B-A formájú, és ahogy a mű címe is már előre vetíti, hullámzó mozgásokkal indul mind a zongorában, mind a szaxofonban. A zongora futamai a C-pentaton, a szaxofoné pedig a Gesz-pentaton hangjain cikáznak. Ez a fajta harmóniai rendszer Maros védjegyének egyik fő jellemzője. Ez a két hangsor szimultán használata és a belőlük felépített hangfűrtök végigkísérik Maros más kompozícióit is. A hangmagasságot tekintve, a szaxofon első hangja Asz², a normál hangtartomány utolsó előtti hangja, a futam először lefelé halad, majd ismét fel, kis szeptimnyi hangterjedelmen belül hullámokat rajzol. A szaxofon szólam második motívumában – amely a 9. ütem 2. negyedén indul – a hullám felső pontja B², amely már az altissimo regiszter első hangja. Néhány motívum erejéig még ez marad a tetőpont, ám a 28. ütemben, a futam már az Esz³ hangot üti meg. A 31. ütemben megjelennek a negyedhangok. Itt a hullámok rövidebbé válnak, először csak egy negyednyi értékűek a szaxofon hangcsoportjai, majd folyamatosan visszabővülnek másfél-két ütemes motívumokká. A negyedhangos mozgások kis, maximum nagy tercenyi intervallumon belül mozognak, ezzel kontrasztot képezve az előző szakasz akár egy oktávot is felölelő hullámaihoz képest. Ha megvizsgáljuk a zongoraszólam hangkészletét, láthatjuk, hogy a C-pentatont a 29. ütemben egy tiszta és bővített kvartokból álló futam váltja fel, a hangjai: H-E-A-D-G-C-F. Ez a hangsor lényegében az óramutató járásának ellentétes irányban idézett kvintkör és tartalmazza a C-dúr skála összes hangját. A következő tizenhat ütem zongoramotívumai mind e kvartfutam töredékei.

11. kottapélda *Undulations* 29-33. ütemei

A 40. ütemben a Desz és az Esz a Gesz-pentaton visszatérését vetíti előre, amit a szaxofon felerősít a 41. ütem felütésétől induló motívumában. A 44-45. ütemben a zongorában visszatér a C-pentaton futam, amire a szaxofon ismét Gesz-pentatonnal

³⁸ Tar Károly: ...nagyjából megteremttem egy olyan világot, amelyben jól érzem magam. Beszélgetés Maros Miklós zeneszerzővel. In: *Ághegy* 3-4. sz. (2003). 381-397: 384.

válaszol, amely itt felszalad a normál hangterjedelem fölé, a futam legmagasabb hangja az Esz³. A 47. ütemben a zongora H-F hangjai a kvartmenetet idézik fel, amelyre a szaxofon negyedhangú futammal reagál. Érdekes megvizsgálni az első 50 ütem ritmikáját is. A zongora négy ütemnyi előjátékkal indul, tizenhatod kvintolákkal. A szaxofon az 5. ütemben csatlakozik tizenhatodokból és nyolcad triolákból álló passzusokkal. Ha az első tizenhárom ütemet bevezetőnek tekintünk, a 14.-től az 50. ütemig tartó szakasz ritmikai koncepciója a komplementer játék, vagyis a szaxofon és a zongora egymás szüneteiben játszanak, tehát a két szólam anyaga akár egy sorba is összepréselhető lenne, leszámítva, hogy a zongora helyenként két szólamban játszik.

A mű első akkordja az 51. ütemben szólal meg, a zongora jobb kezében egy Fisz-pentaton hangfürt található, kilenc ütemmel később pedig a balkézben megszólal egy C-pentaton hangfürt, miközben a jobbkezben továbbra is a Fisz-pentakkord szól. Mindeközben a szaxofon rövidebb-hosszabb negyedhangos motívumokat játszik. A zongora két akkordja nem hoz új harmóniát a darabba, hiszen ugyanebből a hangkészletből valók a kezdeti kvintolafutamok a zongorában, és a szaxofonanyag is, csak itt egyszerre szólalnak meg ezek a hangok. A plusz réteget a szaxofon rövid motívumai jelentik, amelyek szinte csakis negyedhangokból állnak, így olyan hatást keltenek, mintha a hangok között mozognának. A 65.-től a 91. ütemig Maros a már felvonultatott zenei anyagokat dolgozza fel és vegyíti. Megszólalnak a pentaton-, a kvartfutamok és a hangfürtök a zongorában, a szaxofon pedig egyre magasabbra felkapaszkodó negyedhangos frázisokat játszik. A 67-68. ütem hangrendszere egy negyed hanggal felemelt C-pentaton hangsor, a következő ütemekben pedig ebből kiragadott töredékek szólalnak meg egészen a Gesz-pentaton visszatéréséig a 77. ütemben. A tétel legmagasabb szaxofonhangja, a Gesz³, a 92. ütemben szólal meg először, a hátralévő 17 ütemre tekinthetünk visszatérésként. A pentaton futamok visszaidézik a tétel indulását, ám most a szaxofon kezdi, a zongora pedig becsatlakozik a következő ütemben. Kérdéses, hogy pontosan hol indul a visszatérés, hiszen a zongora már a 90. ütem második felétől is pentaton kvintolafutamokat játszik, amelyeket a szaxofon szakít meg, de az a másfél ütemnyi anyag egyszerre az előző szakasz utolsó zongorafrázisának megismétlése, és a repríz is. A 101. ütemben ismét hallható a negyedhanggal felemelt Gesz-pentaton futam a szaxofonban, amelyre a zongora egyszerre megszólaltatott C- és Fisz-pentatonnal válaszol, az utolsó két szaxofonmotívum ismét C-pentatonban van, a tétel záróhangja pedig a visszatérés elején megszólaltatott Gesz³.

A következő tétel Tempo Q = 60. Ez a rész szintén három egységre tagolható. Az első tizennyolc ütem az Esz felhangjaira épül.

The image shows a musical score for Alto Saxophone and Piano. The Alto Saxophone part is written in the treble clef, and the Piano part is written in the grand staff (treble and bass clefs). The score includes dynamic markings like 'pp' and 'f', and articulation like 'pp' and 'f'. The Alto Saxophone part starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The Piano part starts with a quarter rest, followed by a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. The score is in 4/4 time and consists of four measures.

12. kottapélda *Undulations 2. tételének első négy üteme, az Esz felhangjai*

A zongora basszusában kettőzött Esz szólal meg, amit Esz-B-Esz-G-B hangok követnek a jobbkezben. Az utolsó tizenhatodra rácsatlakozik a szaxofon is, és onnan továbblép a következő felhangra, a negyedhanggal leszállított Deszre. A szaxofon számára ezek a hangok már eleve az altissimo regiszterben helyezkednek el. Az

alacsony Desz a felhangsor 7. hangja, amely köztudottan nem tiszta hangolású, Maros ráerősít erre a tényre azzal, hogy negyedhangként használja a szaxofonszólamban, vagyis a zongorán nem képezhető részhangokat a szaxofonnal játszhatja el. A következő ütemben a zongora a felhangsor 8., 9. és 10. hangját szólaltatja meg, miközben a szaxofon kitartja az alacsony Deszt. A 9. ütemben ismét a felhangsor hangjai követik egymást előbb a zongorában, majd a 6. felhang uniszónó megszólaltatása után a szaxofon viszi tovább felfelé a hangsort, így a 10. ütemben már megjelenik az alacsony Aisz, amely a felhangsor 11. hangja, így a természeténél fogva eleve alacsony. A 14. ütem 3. negyedén a zongora basszusa egy Desz hangot szólaltat meg, amelyre a jobbkez ismét a felhangrendszer hangjait hozza. A menetből kimarad az alacsony Cesz és az alacsony G, vagyis a zongora még a G elérése előtt akkordban kitartja az általa megszólaltatott utolsó négy felhangot. A szaxofon a következő ütemben pedig a kimaradt 7. és 11. felhangokból alkotott formulát szólaltat meg, amely a következő ütemben továbbhalad felfelé a felhangsoron elérve a 13. felhangot, az alacsony Cesz⁴ és hosszan kitartva azt. Mindeközben a zongorában a Desz basszushoz a felső szólamban tíz hangból álló, Desz felhangjait tartalmazó hangfürt szólal meg. Az ütem utolsó negyedén a szaxofon alacsony Cesz⁴-ről elindulva a Desz-felhangsor hangjain futamként legördül.

A 2. tétel középső szakasza tremolókból áll. A zongora jobb és balkeze G-pentaton hangfürtöket szólaltat meg, miközben a szaxofon gesz-desz tremolókat játszik. Ezek a hangok enharmonikusan a Fisz és a Cisz, amelyek a G-pentatonból kimaradt, félhanggal megemelt két hang. A 25. ütemben új hangfürt szólal meg, itt a zongora lényegében két uniszónó clustert szólaltat meg, melynek hangjai: F-G-A-H-C. A 28. ütem második felében kezdődik a visszatérés, amely fél hanggal alacsonyabbról indul, itt a D az alaphang, amelyre a felhangrendszer hangjaiból álló motívumok épülnek. A szaxofon itt is a 7., a 11. és a 13. felhangok megszólaltatásáért felelős. A teljes visszatérés, ugyanúgy, mint az első 14 ütem, a szaxofon számára az altissimo regiszterben fekszik, a dinamika *p*. Bár Marosnál a dinamikai jelzések gyakran inkább karakter-, mint valós hangerőutasítások, ennek a passzusnak a piano megszólaltatása igen nehéz technikai feladat. A zongoraszólam is felfelé törekszik a szaxofon után, az utolsó hét ütemben már violinkulcsban játszik mindkét kéz, ami a szaxofon magas játékával együtt éteri hangzást eredményez. A 2. tételt a szaxofon és a zongora egyszerre megszólaltatott nagy és kis D-je zárja, amely a szaxofont a lehető legmagasabb hangjáról, majdnem a legmélyebbre hozza vissza.

A harmadik tétel két részre tagolható, ebből a befejező rész lényegében a mű első szakaszának, a *Pastoso* tempójú rész visszatérése. Az első rész három különböző zenei anyag váltakozásából áll, amelyek meghatározott tempójelzéssel is rendelkeznek és különféle technikai nehézségeket támasztanak az előadóval szemben. A $Q = 52$ tempójú frázis háromszor fordul elő, ez elején, és a 33. ütemben a szaxofon lírai dallamot játszik, amelyet nagy hangközök jellemzik. A zongora két kvinttel kíséri a dallamot. Az első öt ütemben a szaxofon A²-ja éppen tükörtengelyként választja szét a zongora két megszólaló tiszta kvintjét. A 33. ütemben változik a harmónia, és a kottalejegyzés is enharmonikus az első 5 ütemhez képest. Azonban ha lajstromba vesszük a zongora hangjait, Gesz-Asz-Desz-Esz sort állíthatunk fel. A szaxofon kezdőhangjával együtt ezek az akkordok megszólaltatják a Gesz-pentaton skála összes hangját. A 45. ütemben ennek a frázisnak a töredéke szerepel, ismét a kezdeti hangnemben, ami egyben átvezető a visszatéréshez. A nagy intervallumok kis és nagy szeptimek, a 4. és a 36. ütemben pedig több mint két és fél oktáv a hangok közötti távolság. Ez egy olyan technikai kihívás, amely bár nem tartalmaz kiterjesztett technikát, magas szintű hangszerkezelést követel a megszólaltatása. A zongoraszólam

tiszta kvintjeire tekinthetünk úgy is, mint két terchiányos hármashangzatra vagy akár a pentaton skála felépítéséből is eredeztethetünk őket. Mindkét eszköz beleillik Maros harmóniai szerkesztésébe. Ez a mű során szinte mindig előfordul, hogy amikor a szaxofonnak komplikált, figyelmet igénylő a játszanivalója, a zongoraszólam olyankor egyszerű és letisztult, valószínűleg éppen azért, hogy ne vonja el a hallgató figyelmét.

A $Q = 92$ tempójú szakasz egy folyamatos tizenhatod-mozgás, amelyben a zongorában kimaradó tizenhatodokat a szaxofon szólaltatja meg slap tongue technikával. Ennek a jelölése változik a kvartetthez képest, itt a slapet +-al jelöli a szerző. A jelölést Maros azért változtatta meg, mert így találta praktikusabbnak.³⁹ A zongorában a hangkészlet a következő: a C-D-F hangok között egy Cisz-Disz-Fisz hangfürt szólal meg. Az előbb éppen a zongoraszólam egyszerűségéről esett szó, itt pedig az ellenkezője a példa. A szaxofon gyér, de természetesen ritmikus slap anyagát a zongora tömör hangzású, hat egymás mellett szorosan elhelyezkedő hangból álló zenei anyaggal kontrasztálja.

13. kottapélda *Undulations* 3. tételének 8-9. ütemei

A három *Tranquillo* jelölésű frázis a szaxofonban kétszer szünetet jelent, harmadjára pedig egy hosszú tremolót kell megszólaltatnia a szaxofonosnak. It a zongora G-pentakkordot szólaltat meg, miközben a szaxofon Gesz-Desz tremolót játszik. A 46. ütemtől induló visszatérés összegezi a teljes darabban fellelhető zenei anyagokat, ismét megszólalnak a hullámzó futamok, amelyek vagy felszaladnak az altissimo regiszterbe, vagy a mikrotonális hangtartományban mozognak, ezeket a komplementer tizenhatod mozgású, a szaxofonban slap megszólaltatású szakaszok törik meg. A mű utolsó futama az altissimo regiszterben helyezkedik el, folyamatosan halkulva a darab Geszre³ zárul.

2.3.2. Concerto

A *Concerto*-t a svéd rádió rendelte meg Marostól John Edward Kelly részére. Az *Undulations*-hez képest újabb technikai kihívások figyelhetők meg. A műfaj kapcsán érdekes megfigyelni Maros viszonyát a tradicionális műfajokhoz. Hollós Máténak adott interjúbán a vonósnégyessel kapcsolatban a következőket mondja:

Nem tudok a tradíció ellen dolgozni. Ez nem azt jelenti, hogy hármashangzatot akarok hallani, hanem azt, hogy – akár zongoraszónata vagy szimfónia írásakor – tekintetbe kell vennem mindazt, amit e műfaj(ok)ban korábban alkottak.⁴⁰

Az ütemszámozást figyelembe véve a mű két tételre tagolódik. Számos szaxofonverseny van, amely szintén két tétel, például Jacques Ibent *Concertino da*

³⁹ E-mailváltás Maros Miklóssal. 2016.05.24.

⁴⁰ Hollós Máté: „Művek bontakozóban. Maros Miklós és a vonósnégyes hagyománya.” In: *Muzsika* 51/6. (2008. június). 21.

Camera-ja (1936) vagy Henri Tomasi *Concertója* (1949). Maros concertójának első tétele öt részből áll, formailag ABCBvCvA-nak foghatjuk fel. A nyitó és a záró rész a zenekar által megszólaltatott akkordok, a B a nagy lépésekből álló *cadenza*-anyag, a C pedig az *Allegro*, a tulajdonképpeni klasszikus versenymű-elem. A második tétel egy majdnem 70 ütemes fúgával indul, melyet egy *Allegro* szakasz követ. Ezután a fúga tér vissza, mely szaxofon kadenciába torkollik. Ez a kadencia a fúga témájából indul ki, ezt boncolgatja, fejleszti, majd egy tizenhat ütemes átvezető után ismét *Allegro* szakasz következik, ezúttal egy hosszú dallammal, melyet a szaxofon és a két trombita szólaltat meg. Az Allegrót ismét egy átvezető követ, amely az előző összekötő szakasz anyagából táplálkozik, ezt pedig egy kóda zárja. A kóda az első tétel mottóját idézi vissza, többször rövid, néhány ütemes *Allegro* idézetekkel megszakítva.

A *Concerto* első tételében a tizenhat ütemnyi zenekari bevezető után lép be a szaxofon, ez a két ütemnyi frázis lényegében a concerto mottója, időről időre felbukkan a darab során. Hol egy az egyben, hol pedig részleteiben, máshol pedig a transzponált mottótöredék ismerhető fel a szaxofon zenei anyagában.



14. kottapélda *Concerto* mottója, első megszólalása: 17-18. ütem

Ez a mottó nagy hangközlépésekkel indul, az első negyedhangra ugrik, a második nagy lépés negyedhangról rugaszkodik el és az altissimo regiszterbe viszi a dallamot, a harmadik kötéspár pedig már a C⁴-ről lefelé lép ismét egy negyedhangra. Az első és a harmadik lépés egy negyedhang híján oktáv, a második pedig egy negyedhanggal kibővíti az oktávot. A következő ütemben a szaxofon az előző ütem hangjait használva, négy lépésben a 2. legmélyebb hangról a C⁴-re jut fel, ami Kelly hangtartományában is egyik legmagasabb hang. Ezen technikai elemek nehézségéről már többször szó esett, ami fontos, hogy Maros nem pusztán az effektus kedvéért használja ezeket, hanem mert ez az ő módja a határok feszegetésének. Egyrészt a harmóniai felépítésben eredményez új hangzást egy-egy negyedhanggal eltolt hang, másrészt pedig az előadó képességeinek a kiaknázása és maximális kihasználása a kiterjesztett regiszter által. További érdekesség, hogy ha az első ütem hangjait egy oktávon belül helyezünk el, a kromatikus hangsor felét kapjuk meg, annyi különbséggel, hogy minden második hang negyedhanggal van eltolva.



15. kottapélda A *Concerto* mottójának hangjai egy oktávba rendezve

További kapocs, hogy a 42. ütemben induló szaxofonanyag is innen ered. A 7/8-os ütem első felének hangjai is ebből a hangkészletből valók. A mottó felcsendülése közben a vonóskar tizenegy hangú akkordot szólaltat meg, amely egy oktávba rendezve egy hang híján kiadja a kromatikus hangsort. A concerto első három akkordja a vonósokban és kilenc ütemmel később hozzákapcsolódó fúvósokban a tizenkétfokú skála minden hangját tartalmazza, ugyanez igaz a 19. ütemtől, vagyis a szaxofon megszólalása utáni ütemtől kezdődő akkordokra is egészen addig, amíg a szaxofon ismét be nem lép. A szaxofon-mottó alatt mindkétszer hiányzik a Cisz hang. Így még inkább világossá válik Maros szándéka: ha az akkordban megszólal szinte minden

hang a tizenkétfokú tartományból, a szólistát úgy lehet differenciálni, ha ő tovább bonthatja a hangsort és negyedhangokat iktat be. Maros mikrotonális nyelvezetéről John Edward Kelly a következőképp fogalmaz:

A merev hangviszonyok, amelyekhez hozzá vagyunk szokva a zengő zenei világunkban, bizonyos fizikai törvények logikus eredményeképpen jöttek létre, ám nem feltétlenül alkalmasak a zene belső valóságának kifejezésére: a belső zenei térben a hangközöknek csak az egyéni képzelet szabhat határt. A zengő hangközök, amelyeket a szerző mikrotonálisan megnyújt, precízebben visszaadják Maros belső zenei gesztusait, mint a tiszta intonáció.⁴¹

A 42. ütemben induló *Allegro* rész új zenei anyagot hoz magával, itt a fafúvósok játsszák a dallamot, a szaxofon pedig apró, negyedhangú lépésekből álló tizenhatod futamokkal körberajzolja azt. Ez is olyan hatást kelt, mintha a szaxofon a dallamon belül mozogna. A fúvósok dallama egy ereszkedő C-pentaton, a szaxofon szólam ezt a C-pentatont járja körbe, negyedhangokkal tarkítva azt, az ütem utolsó negyedén egy másik pentaton skálára vált. Ez egy hiányos sor, az Asz-B-Desz-Esz hangok két pentaton skálához is tartozhatnak, Gesszel kiegészítve Gesz pentaton jön lére, F-el megtoldva pedig Desz-pentatont kapunk. A 46. és a 65. ütemben egy-egy taktus erejéig a vonóskar veszi át a szaxofon negyedhangos futamait, a 61-62, a 66-67, a 71-72, illetve a 74. ütemben pedig a fuvolák és a klarinétok játszanak negyedhangos tizenhatod-meneteket. Fontosnak tartottam megvizsgálni, hogy más darabjaiban Maros hogyan viszonyul a mikrotonalitáshoz. Már a *Coalottino* kapcsán esett szó a mikrokromatikáról, akkor említésre került a *Turba* (1969) című kórusmű, ugyanez igaz az 1981-ben készült *Coalottino II* című művére basszus klarinétra és vonósokra, ez utóbbiban a II. hegedű négy hangszere egy negyedhanggal feljebb, három pedig egy negyedhanggal lejjebb van hangolva. A szólógitárra íródott *Capriccio* (1985) szintén negyedhangos mozgásokban gazdag, hosszan repetált hangokat szakít meg egy-egy közeli negyedhang. A szaxofonos darabok jó részében is megtalálható ez az elem, de amint erről már szó esett, Maros kompozícióiban ez nem egy extrém trükk, amit mindenképp bele akart építeni, hanem az ő módszere a klasszikus összhangzat és harmóniavilág megtörésének.

A 77. ütemben egy hosszabb cadenza kezdődik, amelynek a kiinduló frázisa, az első *cadenza senza misura* zenei anyaga. Maros a kezdeti mottót használja kiindulásul és ezt bontakoztatja ki a következő húsz ütemben. Ez a motívum nagy hangközlépésekből áll, amelyek felkapaszkodnak az altissimo regiszterbe, rendszerint negyedhangokat használva köztes lépésként.



16. kottapéllda *Concerto I. tétel 77-84. ütemei, a Cadenza senza misura első nyolc taktusa*

Itt két eleve nehéz technikai feladat olvad össze, újfajta kihívást támasztva az

⁴¹ John-Edward Kelly: *Dancing Quiet. Miklós Maros and the Inner Laws of Music* PSCD 23 (Kokkola, 1992). 6.

előadóval szemben. Ha megvizsgáljuk a cadenza félkotta értékű hangjait, amelyekre ezek a feltörekvő frázisok megérkeznek, egy ívet kapunk. Az első két ilyen félkotta C^4 , a következő A^3 , utána pedig három G^3 következik. Ezután a mottó hangzik el, a záró C^4 nélkül, majd ismét a frázisok felfelé törnek: kettő G^3 -re érkezik, a következő A^3 -ra, majd az A^3 -t körülírva, negyedhanggal leszállított B^3 -re érkezünk. A következő ütemben hasonló körülírással a H^3 -t éri el a dallam, ezt pedig a 93. ütemben rövidített mottóidézettel követi, amely ismét a C^4 -e érkezik meg. Erről egy domb juthat eszünkbe, amelyről könnyű legurulni: C^4 - A^3 - G^3 , viszont jóval nehezebb felfelé menetelni: G^3 - A^3 - B^3 - H^3 - C^4 .

A 2. tétel első ütemében egy akkord hallható a fúvósok és a harmónium megszólaltatásában, amely a C és a Gesz pentaton skálák hangjait tartalmazza. Egymás mellé téve a hangokat a következő sort kapjuk: C-Desz-D-Esz-E-Gesz-G-Asz-A-B. Vagyis F és H híján a kromatikus skála hangjait halljuk egy akkordban. Ezek után a következő ütemben a szaxofon egy tizenkét ütemes fuga-témát ismertet, amely F-ről indul és H-ra ér véget, ezzel kiemelve a kromatikus skála harmónium akkordjából hiányzó két hangját. A sorban belépő szolamok: brácsa, I. hegedű, cselló, I. klarinét, I. fuvola. Ha kivesszük az egyenletből a szólóhangszert, a többiek belépőhangjai C-pentaton skálát adnak ki. Továbbá a belépések az ütemben mindig más helyről indulnak, a szaxofon az ütem egyén kezd, a brácsa a negyedik ütésen lép be, az I. hegedű a harmadik, a cselló pedig a második negyedben kezdi játszani a témát. A klarinét és a fuvola folytatják ezt a sémát, de itt meg is törik a folyamat, valószínűleg azért, hogy a szaxofon hallhatóan lezárhassa a témáját H-val. A 14. ütemben újraindulnak a témák, ám most az I. trombitát tutti brácsák követik, majd az analóg helyeken tutti I. hegedűk és tutti csellók lépnek be, a sort pedig ismét az I. klarinét és az I. fuvola zárja. Amint az I. trombita a téma bemutatásának végére ér, ismét belekezd a 26. ütemben, az előzőkhez hasonló módon a brácsa, az I. hegedű és a cselló követik a belépéseikkel. Mindeközben a 18. ütem közepén a szaxofon egy először ellentémának tűnő motívumot kezd el játszani, ám ebből egy önálló dallam bontakozik ki, amely átveszi az uralmat a fuga felett. A szaxofon mindvégig az altissimo regiszterben mozog, a dallam legalacsonyabb hangja a $Cisz^3$, legmagasabb pedig a $Cisz^4$. A zenekarban kifutnak a fugatémák és a 33. ütemtől kezdve a tizenkétfokú skála összes hangját tartalmazó akkordokkal kíséri a szólóhangszert. Ez az akkord megtalálható a mű elején és a legvégén is. A 49. ütemben ismét a tétel elején megszólaló két pentaton skálából álló harmónium akkordot hallhatunk, amely után ismét a fuga téma, vagy annak rövid töredékei szólalnak meg vonósok és fúvósok tolmácsolásában. A szaxofon az ellentéma-dallamot kezdi el ismételni az 54. ütemben, ám a feléhez érve, sűrű téma megszólalások közepette egy epizódhoz érkezünk.

A 69. ütemben induló *Allegro* részben a szaxofon slap megszólaltatású anyaga ritmikus uniszónót alkot a vonósok pizzikatójával, ez a hangszeregyüttes a rézfúvósokkal játszik komplementer ritmusokat, erre a ritmikus zenei anyagra pedig a fáfúvósok legato motívumai válaszolnak. A 96. ütemben ismét megszólal a már ismert harmónium akkord, a mélyrezek pedig Fisz-pentaton skála hangjait szólaltatják meg egy akkordként válaszul két ütemmel később. Ezzel lényegében felerősítik a harmónium bal keze által megszólaltatott akkordot. Ez a kérdés-felelet megismétlődik még kétszer, közben a vonósok és az oboák is beszállnak egy rövid motívummal a 105. ütemben, a 112. ütemben pedig belép a szaxofon, aki ismét a fuga témát szólaltatja meg, a tétel elejéhez hasonlóan szólóbrácsa, -I. hegedű és -a cselló, illetve a klarinét és a fuvola követik a témaismertetésekkel. Amint a szaxofon a fugatéma végére ér, ismét belekezd, de hat ütem után egy cadenzába torkollik, ahol többek között ismét megjelennek a Marosra oly jellemző nagy hangközlépések. A cadenza egészen a 170.

ütemig tart, lejegyzése metrikus, talán azért, hogy a közben megszólaló kísérő akkordokat könnyebb legyen összeegyeztetni. A harmónium által ismertetett akkordokat szétbontva hallhatjuk, a 136. ütemben a fuvolák, oboák és klarinétok a C-pentaton hangjait szólaltatják meg, a 138. ütemben pedig a vonósokban Fisz-pentaton hangokból álló összhangzatot hallhatunk. A 148. ütemben ismét a harmónium kíséri a szaxofont, aki a fúga témából eredő dallamot szólaltat meg, amely tovább fejlődik, sűrűbb ritmikájú, és egy-egy eltolt negyedhangot tartalmaz. Ettől olyan érzésünk támad, mintha az eddig hallott tétel szigorú struktúrája itt széthullana. A 156. ütemben a szaxofon magára marad, és így teljesen megváltozik az általa játszott zenei anyag is. A tizenhatod-szextola kromatikus skálák magas negyedértékű hangokkal alkotnak dialógust, a legato futamokat pedig egy-egy slap-hang tör meg. Ez újszerű módja a slap használatának, hiszen korábbi műveiben Maros inkább pizzicato-szerű effektusként használta a slap-et, nem túl gyors tempóban, mint például a szaxofon kvartettben vagy az *Undulations*ben. A hangokat tekintve a következő érdekesség figyelhető meg: a 160. ütem egyén egy kromatikus lépésekben lefelé haladó szextola van, amelynek két hangja slap megszólaltatású. A 2. negyeden található szextola hangjai egy oktávba rendezve szintén kromatikát adnak ki, csak az első és az 5. hang egy oktávval feljebb lettek elhelyezve és slap megszólaltatásúak. A 4. negyeden található hiányos szextola két hangja az előző hangcsoport azonos részének a megismétlése, egyfajta echó. A 165-166. ütemben ugyanezt az anyagot hallhatjuk, csak nagyobb szünetekkel elválasztva.



17. kottapélda Concerto 2. tételének 160-166. ütemei, szaxofon szóló

A szextola hangkészlete adja ki a következő szakasz alapmotívumát. A 171. ütemtől kezdve a szaxofon egy ostinátót játszik először 2/4-ben, majd 9/16-ban ismételve, mely hangjai a már említett szextolából származnak, szünetekkel tördelve. A 9/16 tagolása: 4+3+2. Ezt a zenekar tremolókkal és gyors repetitív futamokkal kíséri. A 183-184. ütemben visszatér két ismert harmónia: a vonóskar C-pentaton skála hangjait játsszák futamként, erre válaszol a két trombita, II. harsona, tuba és a szaxofon a Gesz-pentaton hangjaiból álló futammal válaszolnak. Ez a tétel elején megszólaltatott két harmónium akkord. Ez a motívum még egyszer megszakítja a zenekari tremolót, amely egy crescendóval a tétel utolsó új anyagába visz át minket. A 188. ütemtől kezdve a zenekar komplementer ritmusokat játszik váltakozó ütemmutatóban.

A 209. ütemben indul a dallam a két trombita és a szaxofon megszólaltatásában. Az indulóhangok Fis¹ és Cis² a trombitákban és alacsony Bé² a szaxofonban. A trombiták végig kvintben mozognak, a szaxofon pedig 80 ütemen keresztül a hármashangzatok tercét szólaltatja meg hol szűk, hol pedig tágfekvésben, ám mindig negyedhanggal leszállítva.

18. kottapélda Concerto 2. tételének 209-213. ütemei, két trombita és altszaxofon dallam

A leszállítottság azt eredményezi, hogy a szaxofon terchangja mindvégig éppen megfelel a két trombita kvintjét, így se nem dúr, se nem moll a megszólaló hármashangzat, ez a dunántúli terc jelensége. A szaxofondallam hangjai gyakran lépnek fel az altissimo regiszterbe, ismét két technikai nehézség ötvözése figyelhető meg, hiszen a magas hangok megszólaltatása önmagában is nagy kihívás, annak a regiszternek a negyed hangokra bontása tovább nehezíti az előadó dolgát. A 289. ütemben a tremolóanyag és a C- és Gesz pentaton hangsorok kérdés-felelet játéka ismétlődik, hosszabban kibontakoztatva, a 321. ütemben pedig a visszatérés hallható, felcsendül a szaxofon első tételből ismert mottója, majd a C-Gesz pentaton futamok visszaidézik a 2. tételt, a 331. ütemben ismét mottótöredék hallható, amit C-Gesz pentaton párbeszéd követ. A 335. ütem végén a vonósok a tizenkétfokú skála minden hangját megszólaltató akkordot játszanak, a szaxofon a mottó utolsó öt hangjával zárja a darabot C⁴-n.

Maros Miklós tizenhat versenyművet komponált eddig, ebből három kamaraegyüttesre készült zenekari kísérettel, hat billentyűs és akkordikus hangszerre, egy bőgőre vagy tubára és hat fafúvós hangszerre. Az utóbbiak közül az 1980-as években írta Maros a harsonaversenyt és a klarinétversenyt is. A *Konzert für Posaune und Orchester* 1983-ban született, a Rikskonserter (Svéd Koncertiroda) rendelte meg a művet Christian Lindberg és a Gälveborgi Szimfonikus Zenekar számára. A mű alapmotívumát a harsona végig az alaphangjainak a 7. felhangján szólaltatja meg, ami a többi hanghoz képest egy negyedhanggal lejjebb szólal meg. Ezen kívül a harsona szólam gyakran cikázik a felhangrendszer hangjain, ez az alsóbb regiszterben nagy távolságú hangközöket, a felsőbb fekvéseken pedig sűrű kromatikus futamokat eredményez. Továbbá nem egyszer kell megszólaltatnia az előadónak a C² feletti passzázsokat, amelyek gyakran G²-ig, néhol pedig B²-ig futnak fel. A mű egy glissandóval zárul, amely egy oktáv alatt a C³-re csúszik fel. Ezek ugyanannyira extrém magasságok egy harsonajátékos számára, mint az altissimo regiszter a szaxofonban. A műben megtalálható még két közkedvelt technika, a játék közbeni beleéneklés és a frullato.

A hat évvel később íródott *Concerto for Clarinet in si! and Orchestra* hasonlóan virtuóz, mint a harsonaverseny. Itt nem találunk negyedhangokat, viszont Maros teljes mértékben kiaknázza a hangszer nyújtotta lehetőségeket. Ugyanúgy, mint a szaxofon concertónak, a klarinétversenynek is van mottója, ami a mű során többször felbukkan, Farkas Zoltán az 1993-ban megjelent cikkében ezt inkantációnak, vagy ráolvasásnak nevezi.⁴² A hangmagasság itt is figyelemre méltó, hiszen a klarinét normál hangterjedelme G³-n ér véget, Maros viszont többször is a regiszter fölé írt hangokat. Például a 20. ütemben kezdődik el egy folyamat, amely során motívumról motívumra egyre feljebb emelkedik a klarinét szólam, néhány hangcsoport erejéig az

⁴² Farkas Zoltán: „Apák és Fiúk” in: *Muzsika* 36/8. (1993. augusztus): 41-43.

A³ a legmagasabb hang, de aztán még egyet lép felfelé a folyamat, és B³-n tetőzik. Később, a 131. ütemben egy hasonló folyamat tetőzéseként a klarinétos pedig a C⁴ hangot éri el, és hosszan kitartja azt. Ez a klarinéton megszólaltatható lehető legmagasabb hang. Ebben a versenyműben is megtalálhatók a Marosnál már oly megszokott gyors, a teljes hangtartományt nagy lépésekben végigcikázó passzázsok és az apró, néhány hangnyi – a klarinétverseny esetében kromatikus, szaxofonos darabokban pedig sokszor mikrokromatikus – futamtöredékek. Mivel a klarinétverseny egy évvel a szaxofonverseny előtt keletkezett, ösztönösen azt vártam, hogy sok hasonlóságot fog mutatni a két mű. Valójában ugyanannyi a párhuzam e két darab között, amennyi kapcsolatot lehet találni eme darabok és a pozanverseny között.

Összegezve elmondható, hogy mindhárom versenyműben Maros maximálisan kiaknázza a hangszerek-adta lehetőségeket, mindig a lehető legszélesebb hangterjedelemben gondolkozik, használ kiterjesztett technikákat, de csak akkor, ha valami olyasmit keresett, ami másképp nem volt elérhető.⁴³ A versenyművek mindig felkérésre készültek, ám a megrendelők nem vettek részt a kompozíciós munkában.⁴⁴ Maros saját bevallása szerint

nem az előadó képessége volt a kiindulópont [...] Inkább az volt érdekes számomra, hogy elképzelhető-e, hogy épp az az előadó meg tudja-e oldani azt, amit én magam számára kitaláltam.⁴⁵

A technikai nehézségek felsorolása mellett viszont fontos megemlíteni, hogy ezek a kihívások mindig hangszerszerűek. Például a harsonaverseny futamai legtöbbször a felhangrendszer hangjaiból állnak, a klarinétversenyben megfigyelhető, hogy Maros milyen megfontoltan használja a hangszer különböző regisztereit és azok dinamikáit. Ugyanez igaz a szaxofon concertóra is.

2.3.3. *Burattinata*

Az 1992-ben alt szaxofonra és zongorára komponált *Burattinata* fontos szerepet tölt be mind a szaxofon repertoárban, mind Maros Miklós életművében. Ez talán a legnehezebb és egyben a legismertebb szaxofonműve. Virágh András Gábor szerint Marosnál „ekkorra ért be az a folyamat, amely során letisztázódott a zenei nyelve, kialakult a formai és a harmóniai rend.”⁴⁶ Itt a legtisztább az a jelenség, amely Maros harmóniai világát képezi. Maros 1994 nyarán a következőket mondta Földes Imrének adott interjújában:

Nagyon fontos volt számomra, hogyan következnek egymás után a hangok, de azután jött az újabb kérdés: hogyan függenek össze vertikálisan? [...] nagyon sokat dolgoztam, főleg a nyelv, a saját zenei nyelvem kimunkálásán.⁴⁷

Már eddigi műveiben is szembetűnő a hármashangzatok használata, de a *Burattinata* a legtisztább példa a harmóniai szerkesztésére. Ez abból áll, hogy egy ütemen belül

⁴³ E-mail váltás a szerzővel 2016.05.23.

⁴⁴ I.h.

⁴⁵ I.h.

⁴⁶ Virágh András Gábor: *Maros Miklós - A zeneszerző portréja két művének tükrében*. (Budapest, 2013), 4.

⁴⁷ Földes Imre: „Sorsok. Három beszélgetés Stockholmban élő zeneszerzőkkel. 3. Maros Miklós.” In: *Muzsika* 37/12. (1994. december). 12-15: 13.

található négy hármashangzat - kettő a jobb kézben, kettő pedig a balban - egymáshoz való viszonya a klasszikus összhangzattanba beleilleszkedik, viszont a tizenkét hang együttesen kromatikus skálát ad ki.

The image shows a musical score for Alto Saxophone and Piano. The Alto Saxophone part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first two measures of the first system show the piano accompaniment with chords in the right and left hands. The saxophone part is mostly rests in these measures.

19. kottapélda *Burattinata* első két üteme

A mű ilyen módon megszerkesztett akkordokkal indul. A kilenc ütemes zongorabevezető szinte minden üteme a tizenkétfokú skála hangkészletéből építkezik. Az első ütemben Á-dúr és disz-moll illetve f-moll és G-dúr hármashangzatok találhatóak egymás fölött. Hangjaikat egy sorba rendezve kromatikus hangsort kapunk. Hasonlóképp néz ki a második ütem is, itt gisz-moll és B-dúr, illetve C-dúr és fisz-moll hármashangzatok szólalnak meg egyszerre. Az egymás melletti dúr és moll akkordok szólamvezetése pedig a klasszikus összhangzattan szabályainak megfelelően történik. A harmadik és negyedik ütem akkordjai is ugyanezt a mintát követik. Az 5. ütemben az első negyeden található két nyolcad értékű hangfürt megtöri ezt a szabályt, ám a 2. negyedről kezdve ismét az eredeti rendszerbe illeszkednek az akkordok. A ritmus sűrűsödik, így a 8. ütemben már minden negyedre jut egy akkordváltás, így 2-2 negyed hármashangzatai kiteszik a tizenkétfokú skála hangkészletét, a zongorabevezető utolsó ütemében, pedig már minden nyolcadra jut egy-egy hármashangzat a jobb és a balkézben is, így negyedenként négy akkord szólal meg, amelyek együttesen tartalmazzák a kromatikus skála minden hangját. Ugyanez a jelenség figyelhető meg minden rövidebb és hosszabb zongoraközjátéknál, mint például a 33. ütemtől, ahol két ütem után már kíséretként szerepelnek ezek az akkordok, továbbá a 96. ütemben induló *Largo* szakasz is végig ilyen módon szerkesztett hármashangzatokból áll. Talán egyik legérdekesebb példa a 116-tól a 118. ütemig tartó egység. Itt nyolcadonként váltakoznak a hármashangzatok, és ugyanúgy, mint a zongorabevezető 9. ütemében, negyedenként megszólaló négy akkord kromatikus hangsort ad ki. Az e fölött megszólaló, tizenhatodokból álló szaxofondallam pedig az akkordokból kivont hangokból építkezik.

The image shows a musical score for Alto Saxophone and Piano, measures 116-118. The Alto Saxophone part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The saxophone part features a complex, rhythmic melody. The piano accompaniment consists of chords in the right and left hands.

20. kottapélda *Burattinata* 116-118. üteme

A cím magyarul bábszínházat jelent. Ehhez a műhöz fűződik egy festmény, Maros a következőket írta róla:

Az Illés-képet még Anyám hozta a 70-es években. Kicsit félt, hogy mit fognak szólni a vámosok, mire Illés úgy megoldásként (gondolta legalábbis!) ráírta, hogy "Ezt a képet Maros Miklósnak viszi a Mamája". Azóta itt lóg nálunk a

falon. A címe Bábszínház.⁴⁸

Zagorka Zivkovic 1982-ben készített interjút Maros Miklóssal, a *Konsertnytt*-ben megjelent cikkében azt írja, hogy Maros abszolút zenét komponál.⁴⁹ Már a cikk címében is azt emeli ki, hogy Maros számára csak az abszolút zene létezik. Vagyis arról ír, hogy Maros nem foglalkozik szövegek zenei illusztrálásával vagy konkrét zenei tartalom közlésével. Ezért különösen érdekes Maros címválasztása, ami azt sugallja, hogy valamilyen módon a bábszínház kell eszünkbe jusson erről a darabról. Marosnál itt egy egészen másfajta kapcsolatról van szó. Egy írásában éppen ezt fogalmazza meg:

A zeneszerző ugyanis nemcsak inspirációt tud találni egy képben, hanem valami olyasmit, ami valami módon hasonlít arra a munkafolyamatra, amelyen ő a saját munkájában esetleg évtizedekig dolgozik. A kép segítségével pedig könnyebben elmagyarázható, hogyan is alakult ki egy bizonyos zenei kifejezőeszköz.⁵⁰

Tehát nem az Illés-képet zenésíti meg Maros, hanem egyfajta védjegyként alkalmazza. Ennek a képnek a segítségével magyarázza a hangrendszerét és a zenei nyelvét,⁵¹ és ahogy már említésre került, a *Burattinata* című kompozícióban teljeseedik ki Maros formai és harmóniai szerkesztésmódja. A képről Maros a következőket írja:

Tojás alakú figurák láthatók rajta, amelyeket különböző színű arcokká alakítanak a kontrasztáló színek. Az alapszínből keverve csak tojás maradna, ha a háttér színét használná a festő az alakhoz is, akkor a tojás sem látszana.⁵²

Ezt Maros zenei nyelvre is lefordítja:

Az egyik hangcsoportból képezem az egyik zenei anyagot, a másik csoport ennek lehet a kiegészítője. De ugyanabban a regiszterben, ugyanazzal a hangszínnel a téma, vagy motívum eltűnik, mint az említett tojás. Viszont különböző regiszterben, különböző hangszínnel képezhet olyasmit, mint az említett arc. Vagyis valami felismerhető zenei anyagot, ami kisebb-nagyobb változásokkal vissza-visszatér és mindig könnyen felismerhető.⁵³

Erre jó néhány példát találhatunk a műben. Például a 40. ütem végén induló szaxofonanyagot megvizsgálva láthatjuk, hogy a harminckettedek azonos oktávba

⁴⁸ E-mail váltás Maros Miklóssal 2016.08.17.

⁴⁹ Zagorka Zivkovic: Det finns inget annat än absolut musik ett porträtt av tonsättaren MIKLÓS MAROS in: *Konsertnytt* XVIII/2 (1982) 6-9.

⁵⁰ Maros Miklós: „Néhány mondat Illés Árpád: Bábszínház című képéről.” In: Illés Eszter (szerk): *Illés Árpád*. (Budapest: Orpheusz Kiadó, 2005). 193-197: 194.

⁵¹ I. h.

⁵² I. m. 194.

⁵³ I. m. 195.

rendezve egy mikrokromatikus hangsort adnak ki.



21. kottapélda *Burattinata* 41. ütemének harmincketted hangjai a kotta szerint és egy oktávba rendezve

Azáltal, hogy a futam három hangja egy oktávval lejjebb helyezkedik el, pont ugyanúgy előtűnik a háttérből, mint a tojás alakú arcok a festményen. További ilyen eset a mikrokromatikus skála is. A szaxofon a belépése 3. ütemében A¹-ről Cisz²-re megy fel negyedlépésekben. A 17. ütem végén ez a negyedhangos hangsor már a Disz²-ig megy, a 20. ütemben pedig Cisz²-ről Fisz²-re megy fel. Ez a negyedhangos skála többször felbukkan a mű során, hol a már felsorolt hangfekvésben, hol pedig más intervallumokban mozogva, de mindig visszaemlékeztet minket a kezdeti frázisra. Olyan ez, mintha ugyanannak a színnek más-más árnyalatát látnánk. Az egymást kiegészítő elemekre eleve a már taglalt harmóniai összefüggés is jó példa, egy további eset pedig a 81. ütemben figyelhető meg. A zongora jobb és bal keze egy-egy pentaton skálából álló hangfűrtöt játszik, a jobb kézben a C-pentaton hangjai szólalnak meg, a balban pedig a Gesz-pentatoné. Itt megjegyzendő, hogy ugyanez a hangfűrtpáros jelen volt már a *Concertóban* is, a 2. tétel elején a harmónium szólaltatja meg ezt a két akkordot, majd a tétel folyamán többször hallható más-más hangszerelésben is. A *Burattinátában* ez az akkord fölött a szaxofon egy negyed hanggal felemelt Fisz-pentaton hangjaiból táplálkozó dallamot szólaltat meg. Szintén ugyanezen hangkészletből álló dallam található a 139.-től a 150. ütemig, amit szintén pentakkordok kísérnek a zongorában. Ez az elem is megfigyelhető volt a *Concerto 2.* tételében a 209. ütemtől induló passzusban. További példák a *Burattinataban* a 131. ütemtől induló zongoraközjáték, amely szintén a C- és a Fisz-pentakkordokból áll, majd az azt követő negyedhanggal eltolt szaxofondallam kísérete, és az azt követő zongora közjáték is csupa C- és Fisz-pentaton hangjaiból építkező szűk- és tágfekvésű hangfűrtök. Ez a fajta harmóniai szerkesztés még visszatér a mű végén, a 173. ütemben a szaxofon negyedhangú kromatikus skáláját egyszerre megszólaló Fisz- és G-pentaton hangfűrtök szakítják meg. Az utolsó két ütemben a szaxofon ismét mikrokromatikus skálát játszik, amit a zongora egyszólamú harmincketted-menete kísér. Ez a hangsor a két kéz ritmikus komplementer játékából tevődik össze.

22. kottapélda *Burattinata* utolsó két üteme (174-175.)

A jobbkez szólamának hangkészlete a korábban megszólaltatott Fisz-pentaton, a balkézé pedig az azt megelőző ütemben megszólaltatott G-pentaton plusz az F hang. Így a két kéz hangjai C-hang híján kiadják a teljes kromatikus skálát. Ezt a kompozíciós technikát már megfigyelhettük a *Concertóban* is. Mostanra kezd világossá válni, hogy Maros műveiben a pentaton hangsoroknak nagyon fontos szerepük van. A már említett írásban is taglalja, hogy milyen sok lehetőséget rejt a kromatikus hangsorból kivont két különböző pentaton skála.⁵⁴ És mivel a pentaton hangsornak nincs vezérhangja, így összesen huszonöt funkciós viszonyt eredményez.⁵⁵ „Egyik pentaton skálából átmenni a másikba olyan, mint amikor kinyitunk egy ajtót, és onnan hirtelen beáramlik a fény.”⁵⁶

Még egy elem figyelhető meg ebben a kompozícióban, ami kapcsolódik a vizuális művészetekhez, az pedig a szimmetria. Maros Miklós műveiben felesleges a tagolásban vagy a szerkesztésben szimmetriát keresni, ugyanúgy, mint a harmóniai rendszerében, itt is a kis egységekre érdemes figyelmet fordítani. A 16. ütemben a zongorában felcsendülő két harminckettescsoport - válasz a szaxofon negyedhangos menetére - már ránézésre is tükörképei egymásnak. Közelebről megvizsgálva láthatjuk, hogy a két futam ugyanabból a hangkészletből való: F-G-Asz-H-C-D. A kezdőhangok úgy vannak megválogatva, hogy a felfelé futó balkéz és a jobbkez ereszkedő menetének a hangközlései megegyeznek: K3-N2-K2-B2-K2-N2. A következő ütemben csak egy hanggal arrébb indul a futam mindkét kézben, így a sor elejére egy N2 hangköz kerül. A két futam hangkészletére úgy is tekinthetünk, mint két hármashangzat hangjaira: F-Asz-C és G-H-D. Ugyanez megfigyelhető a szaxofonszólamban is. Mivel a szaxofon egy szólamban játszik, a tükörtengely itt a futamot szeli ketté. A 24-25. ütemben hallható és a 79-80. ütemben megismétlődő szextola hangközlései: K3-N2-K2-N2-K3.

23. kottapélda *Burattinata* 24. üteme

Itt két szűkített hármashangzatot fedezhetünk fel: Aisz-Cisz-E és Disz-Fisz-A. A szaxofon futamára a zongora a már taglalt tükörskálával válaszol. Ami további érdekesség, hogy a szaxofon hangkészlete és a zongorafutamok hangjai együttesen a tizenkétfokú skálát adják ki.

Ami a szaxofonra való komponálást illeti, több változás, vagy inkább fejlődés figyelhető meg. Maros egyre magabiztosabban használja azt a két kiterjesztett technikát, amely John-Edward Kelly hangszerkezelésének szerves alkotóeleme, az altissimo regisztert és a mikrotonális hangsort és ötvözi is őket. Az utóbbira a két példát is érdemes szemügyre venni. A 40-43. ütemben a szaxofon az altissimo regiszterben mozog, a mikrotonális lépéseket egy-egy nagyobb intervallumú ugrás

⁵⁴ I. m. 196.

⁵⁵ I.h.

⁵⁶ I.h.

szakít meg. Erről a jelenségről már volt szó háttér-kép kapcsán. 21. kottapélda Burattinata 41-42. üteme

The image shows a musical score for two instruments: Alto Saxophone and Piano. The Alto Saxophone part is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a melodic line with several triplet markings and slurs. The Piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) and provides harmonic accompaniment with chords and arpeggiated figures. The score covers measures 41 and 42.

24. kottapélda Burattinata 41-42. üteme

A harmincketted futamok mind a mikrokromatikus skála kivonatai, annyi változtatással, hogy a harmadik, negyedik és ötödik hang egy oktávval lejjebb kerül, így keletkeznek a majdnem-oktávugrások Ezt technikailag sokkal nehezebb eljátszani, mintha csak egy egyszerű negyedhangos kromatikus menet lenne. A másik példa pedig a mű alapmotívumának, a mikrotonális skálatöredéknek az altissimo regiszterbe való felkapaszkodása. Ez figyelhető meg a 101. és a 119. ütemben.

Az altissimo regiszter használatának legszemléletesebb példája a 44-től az 51. ütemig tartó szakaszban található. Az itt alkalmazott hangkészlet már egyszer szerepelt a 26-tól a 30. ütemig tartó szakaszban, ahol a szextolák hangkészlete: Cisz-Esz-É-Fisz-Á-B-H. Ebben a szakaszban a hangterjedelem az első két és fél ütemben kis E-től a Bé²-ig tart, a futam harmadik negyedét megelőző tizenhatodtól kezdve ez a frázis elkezd felfelé kapaszkodni, így elérve az Áisz³-t a 29. ütem egyén. A 43. ütem végén ugyanebből a hangkészletből álló passzázs eleve a Bé³-ről indul, és az ütem során Esz³ és Fisz³ hangokat érintve újból a Bé³-re érkezik meg. Így a futamon belüli hangterjedelem, nem számítva a megérkezési hangokat, két és fél oktávra duzzad. Ez a szakasz talán technikailag legnehezebb pontja a 49. ütem indulása, ahol a futam eleve a tizenhatod-szextola Bé³-ről indul, ugyanez a passzázs később megismétlődik a 91. és a 94. ütemben. Így ezeknek az ütemeknek a hangterjedelme három és fél oktávnyira növekszik. Az altissimo negyedértékű hangok tartópillérként állnak az ütemek első és negyedik negyedében, amikor a 29. ütemtől kezdve a zongora szextolafutamai a szaxofon megelőző frázisára reagálnak. Hasonló a koncepció a 44. ütemtől is, itt a szaxofon és a zongora ütemenként váltakozva játszanak szextolafutamokat, a zongora futamait a szaxofon hasonlóan Bé³ és H³ hangokkal támasztja meg az első és negyedik negyedeken, míg a zongora a szaxofont nagy szinkópákban megszólaló hármashangzatokkal kíséri. Ez a két hármashangzat f-moll a bal kézben és G-dúr a jobban. A zongora futamok pedig ezek a hangzatok felbontásai. Fontos hozzátenni, hogy bár a zongorafutamokat mindig szextolaként emlegetem, a balkézben mindeközben 3-szor négyes nyolcadcsoportok hangzanak el. Ezek összeilleszthetők a szextolákkal, ám az ismétlődésük miatt felborítják a négy negyedes ütemmutató érzetét. Az altissimo regiszter használatának még egy kiemelkedő, és Marosra oly jellemző példája az 55-től a 63. ütemig tartó szakasz.



25. kottapélda *Burattinata* 55-62. ütemek szaxofon dallama

A szaxofon nagy hangközlépésekből álló dallamot játszik, a legnagyobb ugrás az induló kis D-A³ lépés, ami három és fél oktávot lép át. A nyolc ütemes dallam kétszer négy ütemnyi frázisból áll, amelyek egy mély slap hanggal indulnak, a frázisok 2. hangja szinte mindig az altissimo regiszterben helyezkedik el, és onnan nagy ívekben szeli át a szaxofon majdnem négy oktávnnyira kiterjesztett hangterjedelmét. Ezt a dallamot a zongora komplementer akkordfelbontásokkal kíséri. Az első két ütem két hármashangzata G-H-D a balkézben és Cisz-E-Gisz a jobbkézben. A következő két ütemben pedig F-A-C és Esz-Gesz-Bé hármashangzatok felbontásai hallhatók. Ezek együttesen a kromatikus skála minden hangját magukba foglalják. A következő négy ütem kísérete az előző négy megismétlése.

Maros Kellynek dedikált kompozíciói közül ebben a műben ír először szaxofonra multifóniát. A 85-től a 88. ütemig két hangfürtöt hallhatunk megszólalni, amelyek valójában a kis Esz és az E alaphang és első három felhangjuk. A kompozíciós magyarázat világos, a 81-től a 84. ütemig a szaxofon ritmikus anyagot játszik, amely az alacsony Fisz-pentaton hangjaiból építkezik, a zongora pedig a C és Gesz pentaton hangsorokból álló akkordokat szólaltat meg. Amikor a két hangszer szerepet cserél a 85. ütemben, a zongora jobb és bal keze a már megszólaltatott pentakkordok hangjait ritmizálja, a szaxofon pedig a két multifóniával kíséri azt. Maros multifónia-használatáról már szó esett korábban a *Clusters for Clusters* című művének tárgyalása során. Ezzel kapcsolatban továbbá Maros azt írja, hogy nem feltétlenül ragaszkodik a megjelölt hangok megszólaltatásához, azokat amolyan irányvonalként tüntetett fel, amely mentén az előadó megkeresheti azt a hangfürtöt, amit ő a saját hangszerén meg tud szólaltatni, viszont Maros azt leszögezi, hogy inkább a konzonáns hangzású hangfürtöket preferálja, amelyek beleilleszkednek a harmóniai rendjébe.⁵⁷

Összefoglalva a *Burattinata* kompozíciós szempontból három, szaxofonszempontból pedig további két olyan elemet tartalmaz, amik Maros védjegyévé váltak. A komplementer hármashangzatok, és a pentakkordok illetve a mikrokromatikus skálák átszövik ezt a művet. A kiterjesztett regiszter és a negyedhanggal eltolt dallamvonalak pedig igazi Marosizmusokká váltak a szaxofonos kompozíciókban. Végezetül pedig Tóth Péter *Concerto Grosso*-val kapcsolatos mondata az, ami jó illik erre a műre is:

Maros hatalmas hangzó gránittömbökből folyamatosan jut el a zenei homokszemekig, a mixtúráktól a mikrotonalitásig.⁵⁸

⁵⁷ E-mail váltás Maros Miklóssal 2016.08.18

⁵⁸ Tóth Péter: „Mineralógia. Maros Miklós: Oolit.” In: *Muzsika* 46/10. (2003. október). 42-43: 43.

3. Eötvös Péter

Eötvös Péter pályafutása során számos művében alkalmazott szaxofont. Operáiban gyakran egy játékos vált két-három szaxofon között. Zenekari és ensemble műveiben legtöbbször egyfajta szaxofont alkalmaz, kivéve a *zeroPoints*-t, ai *IMÁt*, a *Jet Streamet* és az *Atlantist*, az utóbbiban egy komplett szaxofon kvartett található, az előző háromban pedig két-két szaxofon. A *Paris-Dakar* együttese szintén négy szaxofont tartalmaz, ez hangszerelésénél fogva érthető, hiszen a felállása lényegében a big band-ével megegyező. Claude Delangle¹-nak adott interjúban Eötvös a következőket mondja, a szaxofonhasználatával kapcsolatban:

A saját hangszerelésemben a két hangzás, amit nagyon szeretek: a magyar cimbalom és a szaxofon, kettő vagy három, leginkább tenor és bariton, vagy alt és szoprán a különféle effektusok kedvéért.²

2014-ben a Quator Habanera felkérésére Eötvös komponált egy szaxofon kvartetttel, amellyel később részletesen foglalkozom.

A korai alkotókorszakához tartozó *Harakiri* (1973) és *Radames* (1975) című zenés színházi darabjaiban a szoprán-szaxofon második választási lehetőségként jön szóba, sakuhacsi helyettesítésképpen, a *Harakiri* két játékost, a *Radames* pedig egyet igényel. A *Harakiri* eredeti hangszerösszeállítása: egy énekes, egy prózamondó, két sakuhacsi játékos és egy ütős, aki fát vág. A *Radames* eredeti hangszerelése pedig: sakuhacsi, kürt, fehér szuzafon, a zeneszerző saját tulajdona, és élőben transzformált elektromos orgona voltak. Az újragondolt apparátus: szoprán-szaxofon, kürt, tuba és elektromos zongora. Az utóbbi operával kapcsolatban Eötvös a következőket nyilatkozza: „ismertem valakit Kölnben, aki játszott sakuhacsin, boldogan írtam a szólamot rá gondolva, s a hangszerválasztást illetően nem törődtem a darab jövőjével.”³ Eötvös szerint így a japán szimbolika elvész a műből, viszont a hangszín egységét erősíti a hangszercsere. Továbbá fontos szempont volt, hogy a mű előadható legyen. Eötvös szavaival élve: „a gyakorlati szempontok határozzák meg az esztétikai élményt.”⁴ A sakuhacsi helyettesítése szaxofonnal nem csak Eötvös ötlete. Ryo Noda, japán szaxofonművész és zeneszerző számos szaxofonművet komponált, melyek a japán sakuhacsi-játék tradícióját és a modern zenei elemeket ötvözik. Ilyenek az *Improvisation I* (1972), *Improvisation II* (1973) és *Improvisation III* (1974). Ezek a rövid altszaxofonra írt darabok számos kortárs technikát tartalmaznak, mint például a negyedhangok, a multifóniák, a 'cutting tone' és a frullato. Ezek az eszközök használata Nodánál abból eredeztethető, hogy abban az időben Jean-Marie Londeix növendéke volt Bordeaux-ban, Londeix pedig a szaxofon előjárója volt a kortárs szaxofonirodalom fejlesztésének és a hangszeres eszköztár bővítésének. Természetesen Nodának semmi köze Eötvös sakuhacsi használatához és annak szoprán-szaxofonnal való helyettesítéséhez. Az egybeesés egy érdekes véletlen. Eötvös japán kultúra iránti rajongása akkor alakult ki, amikor Stockhausen együttese tagjaként részt vett a világkiállításon Oszakában 1970-ben.⁵ A szaxofon pedig talán a

¹ Claude Delangle a mai napra az egyik vezető szaxofonművész, a párizsi Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse szaxofon professzora. Az 1986-tól az Ensemble Intercontemporain meghívott szaxofon művésze, ez az együttes vezető karmestere volt Eötvös Péter 1978 és 1991 között.

² Claude Delangle: Peter Eötvös. In: *APES* Nr. 14/ősz. Lyon, 1990. 14-18: 16.

³ Eötvös Péter-Pedro Amaral: *Parlando Rubato* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015): 53.

⁴ Eötvös-Amaral: 55

⁵ Eötvös-Amaral: 29

legalkalmasabb a fúvós hangszerek közül arra, hogy imitálja a sakuhacsi hangjának hajlékonyságát és hangjainak színváltását.

A japánok kedvelik a szokatlant, a kétértelműt, a bizonytalan és az aszimmetrikus formákat [...] a zenei hang komplex dinamikai koncepcióját [...] a díszítést, mint a zenéjük fontos elemét [...] a csend kifejező használatát [...] és a hangot, amely önmagában is értékes.⁶

Pontosan ezt ragadja meg Eötvös a *Harakiri* sakuhacsi szólamaiban. Bár épp ezzel a művel kapcsolatban Eötvös úgy nyilatkozott, hogy számára a két szaxofon valahogy nem passzolt a darabhoz, így mostanában leginkább két basszusklarinétos verziót preferálja.⁷ A *Radames* sakuhacsi szólamát 1999-ben Eötvös átdolgozta szopránszaxofonra. A kürttel és tubával alkotott trió számos olyan jellegzetességet hordoz, amelyek megtalálhatók Eötvös későbbi darabjaiban is. Ilyen például a precíz artikulációs lejegyzés, és a sűrű dinamikai utasítások. A szopránt a teljes hangterjedelmében használja Eötvös, mivel az átdolgozás idején már számos tapasztalata volt szaxofonosokkal, pontosan tudhatta, hogy mi az, ami megvalósítható és hogyan szólal majd meg az általa lejegyzett szólam.

Eötvös magára mesteremberként tekint:

„Én egy kézműves vagyok, magam készítem a szerszámaimat, én dolgozom meg a nyersanyagaimat, magam rakom össze, csiszolatom és kombinálom őket.”⁸

Az operákkal kapcsolatban Amaral a következőket írja:

„Ha van valami, amit alapelvnek nevezhetünk Péter operaszerzői gondolkodásában, hát az bizonyára az, hogy mindent a szövegkönyv szolgálatában tesz, azt a zenei nyelvet keresi, amely a szöveghez, a színpadi elképzeléshez, az adott opera világához leginkább illik.”⁹

Talán ezért is nem sikerült felfedeznem fejlődést vagy nyomon követhető folyamatot a szaxofon zenekari szólamokban, hiszen, mint minden más hangszert is, Eötvös a szaxofont is az adott zenei világ szolgálatába állítja. Ha szüksége van rá, használja, ha nincs, elhagyja. Szám szerint nézve, hét operájában van szaxofon, háromban nincsen, tíz zenekari művében használ egy vagy több szaxofont, tizenkettőben pedig nem, az ensemble műveit tekintve pedig kettőben előfordul ez a hangszer, kilencből pedig hiányzik.¹⁰ Van ahol a dzsessz világát idéző hangot és artikulációt ad a szaxofonnak, máshol pedig a groteszk karakterét hangsúlyozza, néhol a fafúvósokkal szólaltatja

⁶ Wen, Andy Young-Run. "Improvisation I" and "Pulse 72+-" by Ryo Noda: An analytical and interpretive study. D.M.A. University of Georgia. 1995. 31. In: James Bunte: A Player's Guide to the Music of Ryo Noda. James Andy Young-Run Wen: Improvisation I and Pulse 72+- by Ryo Noda: An analytical and interpretive study. D.M.A. University of Georgia. 1995. 189. In: James Bunte: A Player's Guide to the Music of Ryo Noda. Performance and Preparation of Improvisation I and Mai. D. M. A. University of Cincinnati. 2010: 5. Az eredeti dokumentum számomra hozzáférhetetlen volt, így közlöm az eredeti forrást, és annak a dolgozatnak az adatait is, amelyben olvastam.

⁷ E-mail váltás Eötvös Péterrel. 2017.04.21.

⁸ Eötvös-Amaral: 154

⁹ Eötvös-Amaral: 164

¹⁰ A művek apparátusát és besorolását a zeneszerző honlapján található információk alapján adom meg.

meg, más művében pedig a rézkarral társítja. Ezért a szólamok vizsgálatát a következő szempontok szerint fogom végezni: a szaxofonok szerepe a zenekari együttesekben, hangterjedelem, dinamikai skála és kortárs elemek.

3.1 Szerep

3.1.1. Szólisztikus

Talán a leginkább kiemelt szerepe a szaxofonnak Eötvös első nagyoperájában, A három nővérben jut. A zeneszerző az együttesben alkalmaz szopránszaxofont,¹¹ a meghatározás szerint a hangszer Natasát képviseli. Eötvös választása logikus. Hiszen a többi szereplőhöz is egy-egy hangszert társít, a fuvola Olgáé, az oboa Irináé, a klarinét Másáé, a fagott pedig Andrejé. Így a családot a fafűvósok képviselik, Natasa pedig mind beházasodott, kissé kívülálló családtag a szopránszaxofont kapja, amely maga is mindmáig kissé kívülálló tagja a fafűvós családnak. Ráadásul Natasa kiállhatatlan, bosszantó természetét és olykor rikácsoló hangját a szaxofoncsaládból épp a szoprán képes megformálni. Natasa, mint szereplő, először az első szekvencia 3. számában bukkan fel, vele együtt szólal meg a szaxofon, nem vele együtt, hanem általában a szereplőt kiegészítve játszik. Ezt szemlélteti a következő kottapélda:

The image shows a musical score for two parts: Soprano Saxophone and Natasha. The Soprano Saxophone part is in 3/4 time and features a melodic line with dynamic markings 'PPP' and 'PP'. The Natasha part is in 3/4 time and features a more rhythmic line with dynamic markings 'P secco' and 'PP'. The lyrics are in Russian: 'Прос-ти -те' and 'я по до маш не му'. The tempo/style marking for the Soprano Saxophone is 'lüchtig, mit viel Luft'.

3. kottapélda A három nővér 1. szekvencia 8. szám 1-4. ütem A szopránszaxofon és Natasa viszonya

A szaxofon előfordulását az operában a következő táblázat tartalmazza:

1. táblázat A szaxofon szerepkörei A három nővér című operában

I. SZEKVENCIA	szax. jelenléte	Natasa kísézője	ensemble része
1	-		
2	-		
3	x	x	
4	-		
5	x	x	x
6	-		
7	-		
8	x	x	
9	x	-	x
10	-		
11	x	-	x
12	-		
II. SZEKVENCIA			

¹¹ Az operazenekar két csoportra oszlik. 18 muzsikus – köztük a szaxofonos is – az árokban kap helyet, az 50 tagú zenekar pedig a színpalak mögött helyezkedik el.

	13	x	-	x
	14	x	x	
	15	x	-	x
	16	x	x	
	17	x	-	x
	18	x	x	
	19	-		
	20	x	-	x
	21	x	x	
III.	SZEKVENCIA			
	22	x	-	x
	23	x	-	x
	24	x	x	
	25	x	-	x
	26	x	-	x

A fenti táblázatban jól látható, hogy bár alapvetően a szaxofon Natasával együtt jelenik meg, számos olyan előfordulási hely van, ahol az ensemble részét képezi, a többi hangszerrel együtt harmóniát alkot vagy éppen komplementer zenei anyagokat játszik.

Szintén szólisztikus szerepben indul a szaxofon az *As I Crossed a Bridge of Dreams* című hangjátékban.¹² Az apparátus két szóló duplacsövű harsonát ír elő, három klarinétot, három ütőszólamot és vonósokat a szaxofon mellett.

The image shows a musical score for four instruments: Clarinet 1, Clarinet 2, Clarinet 3, and Alto Saxophone. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music is divided into two measures, labeled 2 and 5. Clarinet 1, 2, and 3 play a melodic line with dynamics ranging from *pp* to *PPP* and *sim.* (sustained). The Alto Saxophone plays a supporting line with dynamics *pp*, *f*, and *pp*, including glissando and vibrato markings.

2. kottapélda *As I Crossed a Bridge of Dreams* 7-8. ütemének klarinét és szaxofon szólamai

Az 1. jelenet 7. ütemében belépő altszaxofon, bár zenei anyagában a klarinétkórus részét képezi, mivel dinamikában föléjük kerekedik, így hangzásban is kiemelkedik. A 15. ütem felütésétől induló motívum az altharsona belépését készíti elő hangzásban és ugyanez a szerepe a bariton szaxofonnak az 5. jelenet 44-47. ütemig tartó

¹² A hangjáték kifejezés a német „Klangtheater” szó magyar megfelelője. Eötvös-Amaral könyvben is ez a meghatározás szerepel. 115. old

szakaszában.

26. kottapélda *As I crossed a Bridge of Dreams* 5. jelenet 42-48. ütemek

Ezt követi a bariton szaxofon szólója, amely *p*-ra crescendáló trillákból áll. Mivel ez az egyetlen játszó fúvóhangszer, így ebben a szakaszban dominálja a zenei anyagot. Még egy különleges kompozíciós szakasz található ebben a műben, a 6. jelenet 11 ütemétől a 48. ütemig tart. A szaxofon az ütőkkel kiegészítve cisz hangon morzehatású ritmusokat játszik.¹³ A szerzői utasítás: *sprachartig, mit variablen Betonungen*, ami annyit tesz, hogy beszédszerűen, változó hangsúlyozással. Ezt az artikulációt a szerző pontosan lejegyezi. A szoprán szaxofonnak egy visszatérő rövid dallam jut a *zeroPoints*-ban. Először a 189-től a 192. ütemig tartó szakaszban hallható ez a motívum, majd megismétlődik a 359. ütemben is.

4. kottapélda *zeroPoints* szoprán szaxofon dallama 189-192. ütemig

A zeneszerző erről a művéről azt írja, hogy azért van benne két szaxofon, mert „Boulez turnéra vitte (Tokio, Chicago.....) és ugyanabban a műsorban volt a Fából faragott szvit, tehát „adva volt” a 2 zenész.”¹⁴ Szintén található egy rövid, de kiemelkedő szaxofonmotívum a *Snatches of Conversation* című kompozícióban, amikor a tenor szaxofon a szólótrombita „to you”-vibrato effektusát utánozza levegős, pulzáló hanggal a 9-től a 13. taktusig tartó motívumban.

5. kottapélda *Snatches of Conversation* trombita- és szaxofonszólamainak 7-10. ütemei

Kiemelt szerep jut a szaxofonoknak az *Atlantis*-ban is. Itt Eötvös egy komplett szaxofon kvartettet alkalmaz. A hangszeregyüttes alkalmazását szintén a dzsessz, és

¹³ Ez a morze-effektus előfordul a *Replica*-ban is, a szólóbrácsa a 13. számban G¹ hangot ismételteti, váltakozó ritmussal, artikulációval, illetve megszólaltatással, hol G-, hol pedig D-húron, hol normál hangzással, hol pedig üveghanggal. A két mű nagyjából egy időben keletkezett.

¹⁴ E-mail váltás Eötvös Péterrel. 2017.04.21.

azon belül a big band ihlette,¹⁵ ennek érdekessége, hogy a big band általában öt szaxofont alkalmaz, két tenort, két altot, és egy baritont. Létezik egy kisebb formátumú felállítás, az viszont rendszerint három szaxofont alkalmaz, két altot és egy tenort, vagy alt-, tenor- és baritonszaxofont. Vagyis az ötletet magát Eötvös lehet, hogy a dzsesszből merítette, de e nagyszabású zenekari művében mégis egy klasszikus felállítású szaxofon kvartettet alkalmazott. A mű 6. ütemében a szopránszaxofon egy elsőre rögtönzésnek ható dallamot játszik 27 ütemen keresztül, melyet a négy oboa fáziskésésben imitál, a karmesternek pedig őket, első sorban a szaxofonost kell követnie. A zeneszerzői utasítás: *scharfe Klangfarbe*, vagyis éles hangszín. Ebbe a szabad szólóba háromszor avatkozik be a karmester, amikor 20. és a 26. ütemekben egy-egy taktus erejéig a szaxofonokat és az oboákat egy kórusként kell megszólaltatnia, illetve a dallam utolsó két ütemében, amikor ismét a dirigens veszi vissza az irányítást a műben. A szólónak még egy érdekes aspektusa van: két helyen, a 22. és a 29. taktusokban a zeneszerző egy variánst kínál fel a játékosoknak, és elsődlegesen a szopránszaxofonosnak kell eldöntenie, hogy az elsődleges anyagot, vagy a variánst játssza, az oboásoknak pedig szabad választaniuk, hogy a szaxofont követik-e, vagy a másik motívumot játsszák. Ez a szóló azért is jelentős, mert ennek a széttöredezett motívumai behálózzák a mű első tételét, sőt, a 141. taktusban induló klarinétkórus zenei anyaga is – teljesen más hangszínnel, dinamikával és karakterrel – mintha ezt a kezdeti szaxofonszólót idézné. Ugyanez a dallam ismét vezetés szerephez jut a 4. tétel elején. Itt rövidebb, csupán egy ütemes bevezető után az altszaxofon szólaltatja meg az első tételben hallott témát, amelyet a három klarinét és a basszusklarinét imitál. A dallam itt egy kvinttel lejjebb szólal meg, reális transzpozícióban, vagyis néhány hangköz eltér, de a kitarított hangok mind tiszta kvinttel lejjebb szólalnak meg a szopránszólóhoz képest. A dallam csupán nyolc ütemig tart, a dinamikája *pp* és *ppp* az első hangot leszámítva, amely *f*, staccatissimo, marcato megszólaltatású. Az artikuláció *legato* az első tétel *staccatójával* szemben, és a hosszú hangok *non vibrato* játszandók, ez tökéletes ellentétet képez a szoprán és oboák trillázott hangjaival. Ezek a különbségek által a másodjára megszólaló téma egy homályos emlék, amely halványan visszaidézi a kezdeti témát. Ez a dallam önmagában is reprezentálja az Atlantiszt, az első tételben a meglévő, kultúrája csúcán lévő népes várost, a 4.-ben pedig az elsüllyedt, amely ott él a feljegyzésekben, de nem rekonstruálható teljesen. Talán a kvinttel lejjebbi megszólalás is az elsüllyedést szimbolizálja. Még egy jelentős különbség van a két szóló között: míg az első tételben az oboák szabadon követhették a szopránszaxofont, itt a klarinétok belépéseit a karmester jelzi, aki továbbra is a szaxofonost követi. A 3. tételben a 13-tól a 23. ütemig a szoprán- és az altszaxofon dominálja a textúrát. A különböző hangszer csoportok harmóniákat szólaltatnak meg, a tenorszaxofon a fagottokhoz, a bariton pedig a kürtökhöz társul. A dinamika a legtöbb hangszer csoportban a *p* tartományban mozog, ez alól kivétel a harsonák, akik *mp*-ről halkulnak négyeshangzataikon, és a két szaxofon, akik leginkább a *mf-f* tartományban mozognak, így hangzásban kiemelkednek a többi hangszer közül.

Kiemelt a szaxofon szerepe az *Angyalok Amerikában* című operában is. Eötvös eredetileg egy szaxofonjátékost írt elő, aki mind a négy hangszert megszólaltatja, az átdolgozott hangszerelésben két előadó között oszlik el a feladat, az egyik szoprán-, alt-, és baritonszaxofonokon játszik, a másik pedig alton és tenoron. Érdekes ez a hangszerapparátus, mert amikor az első szaxofonos baritonra vált, rendszerint mélyebben játszik, mint a második pultos, így a klasszikus hierarchikus zenekari

¹⁵ I. h.

koncepció megbomlik, a két játékos egyenrangú. Ebben az operában is számos alkalommal kihalljuk a szaxofonokat és ha nem is konkrét szólókat szólaltatnak meg, dominálják a hangzást. Ennek legfőbb oka, hogy a tematikája miatt ez az opera erős dzsessz jegyeket hordoz. Külön tanulmányt lehetne írni arról, hogy a dzsessz elemei milyen formában integrálódtak ebben az operában, minden esetre a két szaxofon jelenléte is ezt erősíti. Az 1. jelenetben a két szaxofon kíséri Louis áriáját 270-től 312. ütemig és a továbbiakban is akad néhány egy-két ütemes prominens megszólalásuk, ilyen például a 2. jelenet 317-318. üteme.

3.1.2. Ensemble-játék

A szaxofon szólisztikus szerepének a szimfonikus zenekarokban nagy hagyománya van, Bizet-től Ravelen át egészen a 20. század közepéig számos szerző csak egy-egy dallam erejéig használta ezt a hangszert. Talán Alban Berg az első zeneszerző, aki komoly szólópartitúrát komponál a szaxofonnak, a mű során végig játszatja. Eötvös éppen ezt az operát emeli ki, amikor a dalszínházi élményeiről számol be. „Ha például a párizsi éveimre gondolok, [...] egyetlen egyszer voltam operában, a Pierre Boulez dirigálta *Lulut* megnézni.”¹⁶ A másik meghatározó zenei élmény, amelyre Eötvös gyakran hivatkozik, az Stockhausen *Gruppen* című kompozíciója három zenekarra, amely szintén tartalmaz két szaxofon szólópartitúrát, egy altszaxofont, amely klarinétra is vált, illetve egy baritonszaxofont. Eötvös még diákkorában jutott hozzá a *Gruppen* partitúrájához és az első részéből három zongorás átíratot készített belőle,¹⁷ illetve számos alkalommal vett részt a darab előadásában,¹⁸ így kiválóan ismerte a művet. Stockhausennek még egy kompozíciója van 1959-60-ból, amelyben szerepelnek szaxofonok, a *Carré*-ben alt-, tenor- és bariton szaxofont alkalmaz. Megkérdeztem a zeneszerzőt, hogy a fent felsorolt műveknek van-e köze ahhoz, hogy ő is használ szaxofont a darabjaiban. Azt válaszolta, hogy nincs; az ő inspirációja elsősorban a dzsesszből jön. A legkorábbi élményként pedig, Bartók balettjét említi: tizenkét évesen hallotta először a *Fából faragott királyfit*, amelyben szaxofonok is megszólaltak.¹⁹

Amikor Eötvös ismét aktívabban komponálni kezd, vagyis az 1990-es években, a világ számos pontján a szaxofon már nem egy csodabogár, amely egy kívülálló a klasszikus zenében, és csak néha kap engedélyt az alkalmi részvételre, hanem számos zeneszerző eszköztárában megtalálható. Kiváló szaxofonisták alakultak ki, amelyek sorra termelik a tehetséges kitűnő játékosokat, akik természetesen keresik az érvényesülési lehetőségeket. Ugyanúgy, mint az előre tekintő zeneszerzők, vannak előre tekintő hangszeres játékosok, akik a zeneszerzőkkel való együttműködésben látják a hangszerük és annak irodalmának fejlődését. A szaxofonra – rövid történetét tekintve – ez többszörösen igaz. Egy-egy kiváló játékos nem csak szólóművek komponálására adhat ihletet, vagy éppen kérheti fel a zeneszerzőt. Hanem arra is ösztönözheti, hogy használja a hangszerét a kompozíciós eszköztára szerves részeként.

Eötvös Péter egyes műveiben a szaxofont csakis a zenekari textúra részeként alkalmazza. Ilyenek például a *Shadows*, a *Replica*, vagy az *IMA*. Az előbbiben egy bariton szaxofont alkalmaz, akiket a rezesek közé pozicionálja, a brácsaversenyben egy altszaxofont, amelyet a fuvolák mögé és a trombiták mellé ültet, az *IMÁ*-ban pedig kettőt, mindkét játékos használ alt- és baritonszaxofont is. Eötvös számára hatalmas

¹⁶ Eötvös-Amaral: 73.

¹⁷ Eötvös-Amaral 22-23.

¹⁸ Eötvös-Amaral 94.

¹⁹ E-mail váltás Eötvös Péterrel. 2017.04.21.

szerepe van az akusztikának, így minden kompozíciójához meghatározott ülésrendet ír elő.

„Amikor Kölnbe kerültem, akkor vált számomra világossá, hogy a zenének nem csak művészi, de tudományos aspektusa is van. Egy zeneszerzőnek tudnia kell, hogy mi is a hang, hogyan képződik, hogyan terjed, és mi adja az egyes hangszerek jellegzetes hangszínét.”²⁰

Az ülésrend által éri el, hogy az általa elképzelt hangzás megvalósuljon. Ezt hívja Eötvös sztereó ültetésnek.²¹

„ugyanannak az összeállításnak jobb és bal oldali felültetése nagyobb hangenergiát produkál, mert a hallgató számára nagyobb teret játszik be ugyanannyi hangszeres. Erre egy Zimmermann-darab próbájánál kaptam impulzust, amit a BBC-ben vezényeltem. Olyan mű ez, amelyben a zenészek sakkáblaszzerűen szét vannak ültetve, én viszont gyakorlati okokból úgy próbáltam a darabot a BBC-vel, hogy először egymás mellé helyeztem a négy fuvolát, hogy kapcsolatba legyenek egymással, s tudják a zenészek, mit játszik a másik. Elpróbáltuk tehát a darabot a klasszikus ültetéssel, utána a szünetben átrendezték a zenekart, és szétszórva ültették, akkor tapasztaltam meg, hogy egészen fantasztikus, mekkora különbség származhat az ültetésből a hangélményre, hangmennyiségre nézve.”²²

A szaxofon az ültetés szempontjából gyakran kerül előtérbe. Az *Atlantis*ban például a karmester előtt az ütősök kaptak helyet, a szaxofonok pedig közvetlenül mögöttük helyezkednek el, a többi fafúvós előtt. Az *As I Crossed...*-ban és a *Lady Sarashin*ban is a vonósok előtt ül a szaxofonjátékos, a *Szerelemről...*-ben többedmagával, de ismét a vonóskar előtt helyezkedik el. Érdekes hangzásbeli mixtúrát hoz létre a baritonszaxofon a rezesek – trombita, harsona, két kürt – között ülve a *Shadows*ban, vagy az altszaxofon a trombiták mellett és fuvolák mögött a *Replic*ban. Viszont az együttes elhelyezés minden egyes műnél más, és nincs közvetlen összefüggésben azzal, hogy mely hangszerek játszanak együtt.

A szaxofon szerepét vizsgálva a következőket láthatjuk. Az *As I Crossed...*-ban a szaxofon gyakran harmóniát alkot a klarinétokkal. A három klarinét a szerzői utasítás szerint a nézőtér különböző pontjain ül, a szaxofon pedig a zenekarban, színpalak mögé rejtve, így együttesen valódi térhangzást hoznak létre. Ilyen például a 2. jelenet 89-től 93. ütemig tartó szakasza, amelyből a hangszerek egyenként szállnak ki. Ilyen a 4. jelenet 83-tól 86. ütemig tartó része is, ám itt a harmónia trillákkal szólal

²⁰ Rácz Judit: Settled in the Present. In: Zachár Zsófia (szerk.): *The Hungarian Quarterly* Nr. 192. Vol. 49. Winter Budapest: 2008. 56-70: 64. Az idézetet saját fordításban közlöm.

²¹ Farkas Zoltán: „Számomra a zenélés az artikulációval kezdődik. Földvári találkozás Eötvös Péterrel.” In: *Muzsika* 47/9. (2004. szeptember): 32-27: 34.

²² I. h.

meg.

6. kottapéllda *As I Crossed a Bidge of Dreams* 4. jelenet 83-86. ütemek

Szintén akkordokat szólaltat meg ez a hangszercsoport a 7. jelenet 21. ütemétől kezdve tíz taktuson át, de itt a hangszerek egyesével lépnek be, majd kitartják az akkordokat, ezzel csóharang-hangzást imitálnak, ami a jelenet koncepciójának része. Hiszen a 7. szín címe: Glocken/Bells, vagyis Harangok.

727. kottapéllda *As I Crossed A Bidge of Dreams* 7. jelenet 21-25. ütemek

A *Replica*-ban a szaxofonszólam számos alkalommal a fúvósok harmóniáinak egyik alkotóeleme, a 151-152. ütemekben pedig a vonósokkal játszik uniszónó motívumot.

A *három nővér*-ben a szoprán-szaxofon a szólisztikus feladatai mellett gyakran az együttes hangzásban is részt vesz (1. táblázat). A 13. szám 4. és 7. ütemében a szaxofon a megszólaló harmónia része. A 25. ütemben pedig a harmonikával együtt szólaltat meg ritmikus anyagot. A *Szerelemről és más démonokról* című operájában Eötvös szintén meghatározott ülésrenddel manipulálja az akusztikai megszólalást. Itt a szaxofonosnak szoprán-alt és bariton szaxofonokat kell megszólaltatnia, leginkább más hangszerekkel együtt. Jellegzetesen azt altszaxofon a klarinétokkal, a trombitákkal, illetve a komplett fafúvós család részeként szólal meg, a bariton szaxofon leginkább a fagottokkal játszik együtt, a szoprán-szaxofon zenei anyaga pedig a magasabb fafúvósokhoz csatlakozik. A *Balkon*-ban hasonlóan ír Eötvös szaxofonra, mint a *Szerelemről*-ben. Egy érdekes szakasz ebben a műben a 8. kép 90. ütemében induló tangó. A fúvósok hangszereik nélkül t-t-t mássalhangzókat szólaltatnak meg az 5/4-es ütem 2., 3. é 4. negyedén, majd különböző hangszercsoportok játszani kezdenek: előbb a mélyfúvósok: fagottok, basszusklarinét, harsona, tuba, ezután lép be az altszaxofon, következő fokozatként pedig már mindenki játszik. Az *Angyalok Amerikában* című operájában is a szaxofonok gyakran a többi fafúvóssal együtt kórusban játszanak, big band hangzást imitálva. Ilyen például a 2. jelenet 106-tól 120.

ütemig tartó szakasza vagy a 13. jelenet majd 50 ütemes fafúvós kórusa, amely a 255. taktusban indul.

28. kottapélda *Snatches of Conversation* fafúvós szólamai 106-120. ütemek

Szintén az ensemble szerves része a szaxofon a *Snatches of Conversation*ben, a *Jet. Stream*ben és a négytagú szaxofonkórus a *Paris Dakar*ban. Erről a három műről Eötvös a CD lemez kísérfüzetében azt mondja, hogy ez egy „palackposta az én világomból azok felé, akik szeretik a jazzt.”²³ Így mindjárt egyértelművé válik a szaxofonok használata mindhárom kompozícióban. Hiszen hogy is maradhatna ki a jazz első számú szólóhangszere a stílus által inspirált kompozíciókból? Szitha Tünde fogalmazza meg lemezkritikájában, hogy Eötvös célja ezekkel a művekkel nem az utánzás volt, „hanem az, hogy a jazzt kompozíciós alapanyagként vagy szerkezeti elemként alkalmazza.”²⁴ A *Snatches* egy megkomponált rögtönzés. Eötvös azt írja róla, hogy a mű „egy kedves kávéházi beszélgetés, szellemes társalgási szófecnik rengeteg iróniával ... és mi végigmegyünk az asztalok között ... A pincér egy kéttölcséres trombita...”²⁵ Ebben a műben Eötvös tenorszaxofont alkalmaz. A fúvóskar többi tagja: a fuvola, a klarinét és a harsona.²⁶ Talán a zeneszerző kiindulópontja a zenekari fúvós szólam lehetett, melyből a két felső fafúvóst és a két alsó rézfúvóst kívánta alkalmazni, ám a kürtöt szaxofonra cserélte benne, ezzel is közelítve a dzsessz világa felé. A tenorszaxofon a fúvósokkal együtt ritmikus harmóniaváltásokat játszik, mint például a 45-től 55. ütemig tartó szakaszban. A 306-tól a 314. ütemig tartók szakaszban a fúvósok az ütősökkel együtt uniszónó ritmusú és artikulációjú harmóniákból álló zenei anyagot szólaltatnak meg, mely a komplementer vonósanyaggal együtt kíséri az énekest. A dzsessz elemei leginkább az off-beat játéktechnikában és az ütem második és negyedik negyedjén megszólaló akkordokban

²³ Eötvös Péter: *Snatches* (BMC CD 097)

²⁴ Szitha Tünde: „Üzenetek. Eötvös Péter szerzői lemezeiről.” In: *Muzsika* 2005. június, 48. évf., 6. szám, 22. o.

²⁵ Eötvös Péter: *Snatches* (BMC CD 097)

²⁶ A többi hangszer: két dallamütős, egy szintetizátor és egy vonós kvintett.

fedezhetők fel. Eötvösnél a dzsessz ebben a műben pontosan olyan módon ágyazódott be, mint Bartóknál a parasztzene.

A *Jet Stream* egy trombitaverseny, nagyzenekari kísérettel, amely két szaxofonjátékost is igényel. Az első a tenorszaxofon mellett szopránra, a második pedig altszaxofonra is vált. Itt is érdemes kiemelni néhány szakaszt. Az első a 71. ütemben kezdődik, a fúvósok pontszerű hangokat szólaltatnak meg, majd egyre több hangszeres ritmusjelölés nélküli frázisokat játszik, melyek szintén egy-egy hang repetálásából állnak. Ebbe a textúrába a szaxofonok a 77. ütemben kapcsolódnak be a pontszerű hangokkal, amelyek megdermednek, majd ők is ritmus nélküli, repetált hangokra válnak. A 127. ütemben is a szaxofonok a fafúvósok anyagába csatlakoznak be, H^2 és G^2 hangokon staccato játszanak, a szerzői utasítás: *irregular repetition*, vagyis szabálytalan, vagy éppen az értelemben változó ritmikájú ismételtetés. A 365. ütemben a szoprán- és altszaxofonok nem a fákkel, hanem a rezekekkel játszanak együtt, a zenei anyaguk a fafúvósok motívumaival folytat párbeszédet. A 194. ütemben a fafúvós kar uniszónó játszik egy ereszkedő H-lokriszi futamot, a 252-253. ütemekben pedig a két szaxofon szétválik, és a 2. szaxofon a két klarinéttal és az Esz-klarinétal játszik egy szeptolafutamot, az 1. szaxofon pedig a basszusklarinéthoz csatlakozik ugyancsak ereszkedő szeptola motívumával. Ez a hangszertársítás furcsának tűnhet, de értelmet nyer annak fényében, hogy a 191. ütemben az 1. szaxofonos visszavált tenorra, így a klarinétokkal az altszaxofon szólal meg, a basszusklarinétal pedig a tenor.

3.2 Zenei elemek

3.2.1 Artikuláció

Eötvös Farkas Zoltánnak adott interjújában a következőket mondja:

Számomra a zenélés az artikulációval kezdődik. Az artikulációt tartom a legfontosabbnak, utána a ritmust, majd a dinamikát, és a hangmagasság - úgy mondanám - a legutolsó helyen szerepel, tehát lényegében éppen fordítva, mint ahogy általában gondolják a zenéről.²⁷

Ez tökéletesen nyomon követhető Eötvös műveiben. Szinte alig találunk olyan hangot a partitúráiban, amelyhez nem tartozik semmiféle artikulációs utasítás. Ez teljes mértékben igaz a szaxofonszólamokra is. A művekben az artikulációs jelzések széles palettája található: staccatissimo, staccato, tenuto, portato, marcato, és így tovább. Leginkább figyelemreméltó a staccato és a staccatissimo vagy más szóhasználat szerint a spiccato használata. Köztudott, hogy míg a staccato hangnak rövidebbé ellenére van rezonanciája, a spiccato vagy staccatissimo rövidebb és szárazabb az előbb említetténél. Jean-Marie Londeix könyvében részletesen tárgyalja, hogy a két staccato közötti különbségtétel a fúvósok kiváltsága, hiszen a rezonáló testű hangszereken jóval nehezebb megállítani a hangot; továbbá azt is említi, hogy sajnálatos módon számos zeneszerző nem tesz különbséget a két jelzés között.²⁸ Hasonlóan Eötvös is kifogásolja, hogy számos zeneszerző nem jegyzi le az artikulációt, vagy nem elég precízen, ezzel megnehezítve a darab értelmezését.²⁹

²⁷ Farkas Zoltán: „Számomra a zenélés az artikulációval kezdődik. Földvári találkozás Eötvös Péterrel.” In: *Muzsika* 47/9. (2004. szeptember): 32-27: 34.

²⁸ Jean-Marie Londeix: *Hello! Mr. Sax or Parameters of the Saxophone*. (Párizs: A. Leduc, 1989): 99.

²⁹ Farkas Zoltán: „Számomra a zenélés az artikulációval kezdődik. Földvári találkozás Eötvös Péterrel.” In: *Muzsika* 47/9. (2004. szeptember): 32-27: 34.

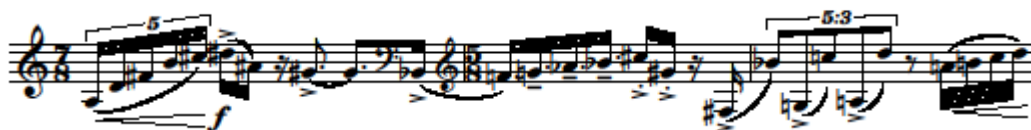
Staccatissimora találunk példákat a *Replicában*: a 33. és a 36. ütemekben a szaxofon mellett a kürt, a két trombita, a hárfa, a vibrafon és a harangjáték hangjai ezzel az artikulációs jellel vannak ellátva. De találunk staccatissimo passzázsokat a *Shadows* baritonszaxofon szólamában az 55-től 73. taktusig tartó szakaszban és sűrűn fordul elő a *Jet Stream*ben is. Ugyancsak staccatissimo passzázsok jellemzik Natasha körüli szoprán-szaxofon szólókat *A három nővér*ben, számos példa akad rá az *Angyalok Amerikában* című operában, és ugyancsak ez az artikuláció dominálja az *Atlantis* kezdeti szoprán-szaxofon szólóját is.

Eötvös a hangok kiemelésére is különféle jelzéseket használ. Természetesen megtalálható partitúráiban a jól ismert akcentus, de gyakran használja a sforzato vagy marcato jelzéseket is. Az utóbbi talán leggyakrabban a dzsessz-ihletésű kompozícióiban fordul elő. Fontos megemlíteni, hogy a dzsessz artikulációban a \wedge szimbólum rövid, fúvósok számára nyelvlezárt hangot jelent, a $>$ jel, pedig erőteljesebb megszólalást, a fúvósok számára egy nagyobb levegőlöketet az elején, majd visszaesést hangerőben. A klasszikus zenében talán inkább csak a hangerővisszaesés mértéke különbözteti meg a két jelet. Londeix a következőképp ábrázolja a különbséget:



1. ábra Az akcentus és a marcato hangerejének esése³⁰

Az artikulációs jelzések széles palettájának egy mintája a *Snatches* szaxofon szólamának 221-223. ütemig tartó motívuma.



9. kottapélda *Snatches of Conversion* szaxofon szólamának 221-223. ütemei

3.2.2 Dinamika és hangtartomány

Zenekari kompozícióiban Eötvös a szaxofonokat a normál hangtartományukon belül használja. A hangszerek felső néhány hangját ritkán használja, ám az alsó határait a hangszereknek gyakran megközelíti. Szinte nincs olyan kompozíció, amelyben ha bariton szaxofon szerepel a partitúrában, az ne szólaltassa meg a nagy C-t, tudniillik ez a bariton legalsó hangja, egy adalékbillentyűvel a többi szaxofonhoz képest. A magasabb szaxofonokon nem lehet megszólaltatni az írott kis A-t, erre csakis a bariton képes. Eötvös számos művében ez a hang kitartva *p* vagy *pp* szólal meg, igazi kihívást támasztva a játékoskal szemben. Ilyen helyek például az *Atlantis* 1. tételének 80-81. üteme és 3. tételének 82-83. taktusa. Szintén hasonló az *As I Crossed* 3. jelenetének a kezdete. A bariton szaxofon nagy C-vel indul, amely *pp* szólal meg. Amíg játszik, az E jelzés végéig, hosszú, kitartott, halk hangokat szólaltat meg, amelyek a hangszer alsó tartományában találhatók.

A dinamikát tekintve Eötvös minden hangszerét kiaknázza, és a lehető legszélesebb dinamikai spektrumon használja. Partitúráiban gyakran előfordul a *ppp* jelzés, mint leghalkabb dinamika. A hangerő tartomány teteje általában *ff*. Ez érthető, hiszen a tutti hangzás eléréséhez ez általában elegendő, hiszen ha egy nagyzenekar, vagy akár egy kisebb létszámú együttes minden tagja fortissimo játszik, az együttes

³⁰ Jean-Marie Londeix *Hello! Mr. Sax or Parameters of the Saxophone*. (Párizs: A. Leduc, 1989): 94.

dinamika talán e fölöttinek is hat. Viszont ahhoz, hogy egy soktagú együttes pianissimo szólaljon meg, mindenkinek még egy szinttel halkabbnak kell lennie, hogy a közös dinamika *pp* legyen. Eötvös mestere az akusztikai komponálásnak, nem ír tömbjelzéseket. A dinamikai beírások mindig megfontoltak, gyakran nem ugyanaz a hangerője az egymás fölött elhelyezkedő szólamoknak, vagyis a szerző számításba veszi a hangszer sajátos adottságait és a szerepét az adott zenei anyagban. A sztereóültetéssel együtt pedig azt éri el, hogy a textúra az ő elképzelésének megfelelően vegyüljön, az egyes szólamok pedig akkor és úgy tudjanak kiemelkedni ebből, ahogyan ő azt elképzelte. A szaxofonszólamaiban előfordulnak szélsőséges dinamikák, ilyen például a *Jet Stream*ben a négyszeres *p*.

10. kottapéllda *Jet Stream* szaxofon szólamainak négyszeres pianója

3.2.3 Kortárs effektusok

A szaxofonjáték kiterjesztett technikájának a fejlődése az 1970-es években lendült meg, amikor egyre több különleges effektust előíró mű született. Az első ilyen emblemikus darab a már említett Denisov szonátája 1970-ből, amelyet számos további kompozíció követett. Tanulmányok születtek e technikák gyakorlására és megszólaltatására, útmutatók a zeneszerzőknek a használatukat tekintve. Mégis a mai napig ritkán találkozhatunk ezekkel zenekari és ensemble közegben. Ennek egyszerű oka van. A kiterjesztett technika minden egyes hangszer esetében olyan, mint egy idegen nyelv. Nem lehet tudni, hogy az adott előadói apparátus beszélni fogja-e ezt a nyelvet, így rizikóssá válik használni ezeket az eszközöket, hiszen nem lehet majd tudni, hogy minden együttes vagy zenekari tag képes lesz-e ezek megszólaltatására, ennek hiányában esetleg gyengébbnek tűnik majd a produkció, sőt, akár el is rejtetheti a karmestereket, zenekarigazgatókat e művek műsorra tűzésétől, ha nem biztosak benne, hogy zenészeik birtokolják-e a szükséges technikákat.

Eötvös Péter szaxofon szólamaiban található effektusok két csoportra bonthatók. Az első csoporthoz sorolandó a vibrato, a levegős játékmód és a glissando. A második csoporthoz pedig a slap, a flutterzunge és a multifón. Az első csoport effektusai azért kerültek egybe, mert egy kortárs zenét nem játszó szaxofonos is könnyen meg tudja oldani a szerzői utasításokat. A vibrato önmagában nem kortárs technika, hanem az 1920-as években a dzsesszből befogadott és komolyzenére adaptált hangfestési eszköz. Ugyanolyan kifejezéssel bír, mint az énekhang vibratója. Szerzői utasításként a non-vibrato, vagy vibrato fokozatos hozzáadása leginkább az elmúlt 50 évben alakult ki. A levegős játékmód szintén a dzsesszből kölcsönzött eszköz, mely a hangmagasság mellett a levegő sisegős hangját is engedi megszólalni, ezáltal egyfajta mélységet adva annak. Sőt, a dzsesszben ez nem eszköz, hanem alapvető hangképzés része a klasszikustól lazább szájartás, nagyobb kamarájú fúvóka használatának következményeképpen. Eötvös szinte minden darabjában találunk rá példákat, az összes szaxofontípuson alkalmazza ezt az effektust. Sőt, előszeretettel keveri is a fent említett két eszközt és kottaiban egy-egy adott hang megszólaltatását *½ Luft* és *vibrato* játékmóddal kéri. Ennek a kombinációnak még egy érdekes továbbgondolása a *Luftvibrato*, amely az *Atlantis* 4. tételének C jelzésében található, a 3-4. ütemben a

szerzői utasítás: *Luftvibrato: ca 2-3 vibrato pro Sekunde viel Luft, wenig Ton*. Vagyis levegővibrató: 2-3 pulzálás másodpercenként, sok levegő, kevés hang.

A glissando szintén egy olyan effektus, amelyet a kortárs zene alapvetően a dzsesszből kölcsönzött. Már Bartók és Kodály kapcsán szoba került a vaudeville és cirkuszi mutatványosok által kifejlesztett technikák beemelése a tánczenébe, ami később a dzsessz zenébe is beszivárgott. Ez szintén könnyebben és természetesebben kivitelezhető ebben a műfajban a már említett technikai különbségek miatt. A laza szájtartás felpréslésével vagy a további leengedésével egész nagy intervallumú glissandók hozhatók létre. Ez a technika talán kicsit nehezebb a klasszikus zenében használt kisnyitású fúvókákkal és jóval kontroláltabb szájtartással, de megtanulható és megint csak az elmúlt 50 év szerzeményeiben előforduló effektus. Marcus Weiss és Georgio Netti a következőket írják erről:

Ez a fajta játékmód flexibilis szájtartást igényel, a dzsessz idiómáihoz tartozik, és mint a blues-os érzéki intonáció, az éneklésből eredeztethető. Ez a fajta mikro-glissandó a szájtartással és a torokkal/szájpadlással képezhető, körülbelül negyed-félhangnyi hangterjedelemű. [...] A gyakran hangoztatott elképzelést, mely szerint a szaxofon egy valódi glissando hangszer, meg kell cáfoljuk. Ennek a pusztán technikai feltételei nem állnak rendelkezésünkre.³¹

Weiss és Netti továbbá azt taglalják, hogy körülbelül tercnyi távolságú glissandók kivitelezhetők fogások és szájtartás elegyével, ám ehhez kiváló ujjkontroll szükséges, a nagyobb távolságú glissandó pedig inkább egyfajta allúzióként hozható létre, mely lényegében egy gyors kromatikus futam amely glissandóval rugaszkodik el a kezdőhangtól és azzal is érkezik meg a záróhangra. Eötvös műveiben mind a lehajló, mind a felfelé irányuló, kicsi és nagy intervallumú glissandóra találunk példákat.

Az effektusok második csoportja, a slap, a frullato és a multifón megszólaltatása komolyabb munkát igényelnek az előadótól. A slap definícióját a Maros-fejezetben közlöm. Több fajtája létezik, a normál, a secco és a nyitott. Eötvös nem tesz különbséget közöttük, így a lejegyzése alapján a normál slap a mérvadó. Kottáiban ez az effektus talán a staccato-staccatissimo családhoz tartozik, egy még rövidebb, szárazabb, csattanósabb hang. Megtaláljuk *A három nővérben*, az *Angyalok...*-ban, a *Balkonban* és az *As I crossed...*-ben is. A frullato a hang megszólaltatása közbeni folyamatos r hang ismétlésével jön létre. Legkönnyebben a rezes hangszereken és a fuvolán szólaltatható meg, de gyakori eleme a kortárs műveknek is. Eötvös egyetlenegy művében találtam erre példát, a *Snatches ...* 23. ütemében. A tény hogy ezek az effektusok a dzsesszből jönnek, tovább erősíti azt a kapcsolatot, amelyet maga a szerző is vall:

Nagyon szeretem a szaxofont a jazzben, nagyon gazdagnak találok az improvizációs kifejezőkészségét. Ha újrakezdeném a zenei életemet, valószínűleg a jazzt választanám. Az az artikulációs világ semely más zenében sem található.³²

³¹ Marcus Weiss, Georgio Netti: *The Techniques of Saxophone Playing*. (Kassel: Bärenreiter, 2010). 177. saját fordítás

³² Claude Delangle: Peter Eötvös. In: *APES* Nr. 14/ösz. Lyon, 1990. 14-18: 16. (saját fordítás)

A multifóniák használata a komolyzenében az 1950-es években terjedt el, a dzsesszben már ennél korábban is használták, szaxofonon John Coltrane tette népszerűvé. A klasszikus szaxofonban pedig mindkét irányból érkezett a hatása. Az első olyan kompozíció, amelyben megtalálhatók a már sokat emlegetett Gyenyiszov Sonata 1970-ből. Bruno Bartolozzi *New Sounds for Woodwind* című könyve, amely többek között a négy fafúvós hangszer multifóniáit is felsorolja 1967-ben jelent meg, a szaxofonosok első multifóniákat összegyűjtő írása Daniel Kientzy könyve, *Les sons multiples aux saxophones* 1981-ben született. Eötvös az *Atlantisban* ír elő multifóniákat a tenor- és a baritonszaxofonoknak, itt a Kientzy-könyv fogásaira hagyatkozik. A multifónia képzése a legkényesebb a kiterjesztett technikák közül, a kidolgozott fogástáblák – bármely hangszerről is beszélünk – csak kiindulási pont ennek képzésében, a megszólaltatás függhet az adott hangszer típusától és a megfelelő szájtartástól és torokpozíciótól. Természetesen vannak könnyebben és nehezebben megszólaltatható hangfürtök, ami bizonyos, hogy Kientzy nem foglalkozik egyes hangzatok szájtartás- és torokpozícióinak leírásával, csakis fogásokat társít a multifóniák mellé. Eötvös a 2014-ben keletkezett kvartettjében is megtalálható egy multifóniákból álló szakasz, ezt részletesen később tárgyalom.

3.3 Lectures Différentes

A szaxofon kvartettet Eötvös a Quator Habanera felkérésére komponálta. Az együttes jelenleg az egyik vezető szaxofon kvartett a világon, több mint húsz éves fennállása során számos új művet mutatott be. Tagjai, Christian Wirth, Sylvain Malézieux, Fabrizio Mancuso és Gilles Tressos mind kiváló muzikusok, a párizsi Conservatoire szaxofon tanszakán végeztek, illetve hangszeres tanulmányaik befejezésével, együttesükkel kamarazenei diplomát is szereztek. Számos francia és nemzetközi versenyen értek el eredményeket, nem csak a francia zenei élet szerves résztvevői, de kvartettként az egész világot bejárták.³³

Eötvös számára a kvartetre való komponálás nem idegen. Claude Delangle-nak adott interjúban a szaxofon kvartettet a vonósnégyeshez hasonlítja, ám attól szenzuálisabbnak, extrovertáltabbnak tartja.³⁴ Mindkét műfajhoz találunk referenciákat Eötvös eddigi életművében. A szaxofonkvartett a zenekar részeként fordul elő az *Atlantisban* és a *Paris Dakarban*, az előbbiben klasszikus szoprán, alt, tenor, bariton felállásban, az utóbbiban pedig a darab stílusához illeszkedve 2 alt, tenor, bariton hangszerelésben. Eötvös ezidáig három vonósnégyest komponált, az első címe *Korrespondenz*, 1992-ben született, a második *Encore* 2005-ben keletkezett, a harmadik pedig *The Syrens Cycle* szopránra és vonósnégyesre íródott 2015-16-ban. A *Korrespondenz* Leopold és Wolfgang Amadeus Mozart levelezését hivatott megjeleníteni zenében, az *Encore* egy két perces miniatűr, *The Syrens Cycle* -nek pedig szoprán szólóval gazda. Annak ellenére, hogy Eötvös minden művéhez más koncepciót választ, mégis érdemes a műfaji hasonlóság miatt megvizsgálni a fellelhető párhuzamokat a vonósnégyes és a szaxofon kvartett között.³⁵

³³ www.quatorhabanera.com

³⁴ Claude Delangle: Peter Eötvös. In: *APES* Nr. 14/ösz. Lyon, 1990. 14-18: 16.

³⁵ A *Korrespondenz* 3 jelenetből áll, melyek kisebb epizódokra tagolódnak, ezeket a szerző is jelzi kettősvonal segítségével. A vonósnégyesben az 1. hegedű a brácsával, a 2. pedig a csellóval alkot egy párost, a partitúrában is egymás alatt szerepelnek ezek a szólamok a megszokott I.-II-brácsa-cselló elhelyezéssel szemben. A mű nagy részében ez a két-két szólam párhuzamosan mozog, illetve társalog egymással, bizonyos szakaszokban egy egységként mozognak a szólamok, ezeket Eötvös „Quartet” felirattal jelzi. A 3. jelenet nagyobb részében pedig a brácsa játssza a dallamot, a többiek pedig kísérik,

A szerző honlapján található információ a darabbal kapcsolatban a következő:

A mű megírásának ötlete akkor fogant meg bennem, amikor Klaus Michael Grüber³⁶ egy próbáját láttam Berlinben. Három színész Kleist³⁷ egy jelenetét próbálta. A végén Grüber a következőt mondta: „... most még egyszer, de másképp.” A szöveg ugyanaz maradt, de az előadás teljesen más volt és szinte semmi közös vonást nem mutatott az előző verzióval. A darabom is abban az irányban halad. Az 1/A jelenetben kialakítottam egy bizonyos karaktert, és az 1/B jelenetben, a másik gyakorlatban ugyanez az anyag teljesen más értelmezést kap. Ugyanez igaz a második tételre is.

Eötvös Péter (2014)³⁸

3.3.1 Szerkezet

Az első jelenet hét kis epizódra tagolódik. Mindegyik epizódnak megvan a maga karaktere és főszereplője. Az első olyan, mint egy nyitány, ahol a hangszerek egyesével lépnek be, hogy legyen alkalmunk kihallani mindegyikük hangját. Elsőként a baritonszaxofon játszik egy kromatikus motívumot, amely Cisz¹-ről indul és E¹-n fordul vissza. A következő ütemben a tenorszaxofon kétszer olyan hosszú frázist játszik, mely szintén kromatikus emelkedik, majd ereszkedik, a második felében pedig a bariton hozzátalakozik kezdőmotívumának megismétlésével. Egy ütemnyi szünet után az altszaxofon belépését hallhatjuk, mely egy teljes ütemet kitöltő motívumot játszik, mely az első felében emelkedik, majd egy visszafordulást követően még egyszer feljut az előző Esz² hangra és csak ezután kezd ereszkedni. A tenor és a bariton az ütem 2. és 3. nyolcadán becsatlakoznak és a már elhangzott frázisaikat ismételik meg. A következő ütemben a szoprán-szaxofon is becsatlakozik, ezúttal nem hallhatjuk magában, hanem az előző ütem zenei anyagát játssza a többi szólam, amit egy üres ütem követ. A 7. ütemtől kezdve fordított sorrendben lépnek be a szólamok. A szoprán az ütem elején kezd, a harmincketted szeptola második felében csatlakozik be az alt, a tenor a 2. nyolcadon lép be, a bariton pedig csak a következő ütem 2. nyolcadán, a darabban először két akkord szólal meg, melyek egy tiszta-, egy bővített és egy szűkített kvart felrakásából állnak. A második négyeshangzat alt szólamában Fisnek kellene lennie, hogy a hangközviszony megmaradjon, a Gesz hang a transzponált szólamban a könnyebb olvashatóságot eredményez. A kvart hangköz a következő motívumot is dominálja, a bariton és a tenor együtt lépkednek felfelé ezeken az intervallumokon, a 10. ütem lépései szűkített és tiszta kvint, amelyhez a

így a brácsaszólam kerül a partitúra tetejére, amint a szóló véget ér, a partitúrában is helyre áll a rend, a szólamok a klasszikus rend szerint szerepelnek a kottában.

³⁶ Klaus Michael Grüber (1941-2008) német rendező és színész volt. Legismertebb a Faust-rendezése 1982-ből, de színdarabok mellett operákat is színpadra állított. Legismertebb színészi alakítása a *Pont-Neuf szerelmesei* (1991) egyik főszerepében volt. Forrás: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-57781804.html>

³⁷ Heinrich von Kleist (1797-1811) német költő, dráma-, novellaíró és publicista volt. Jogot és filozófiát hallgatott a frankfurti egyetemen, később a pénzügyminisztérium beosztottjaként dolgozott Berlinben. 21 évesen írt egy levelet féltestvérének, melyben taglalta, mennyire elképzelhetetlennek tartja az életet terv nélkül, így megírta saját élete tervét, melynek meglete nyugalommal és önbizalommal töltötte el. Jelentősebb tragédiái: *A Schrockenstein család* és a *Penthesilea*, ismertebb vígjátékai: *Az eltört korsó* és az *Amphitryon*, jelentősebb elbeszélései pedig a *Kohlhaas Mihály* és az *Ó, márkíné*.

³⁸

http://eotvospeter.com/index.php?node=compositions&id=126&function=&targetpage=texts¤t_menu=compositions_commissions. A szöveget saját fordításban közlöm. (Utolsó megtekintés: 2017.04.20.)

szopránszólam is csatlakozik, némelyest elrontva a szerkesztést, az első hangköze egy kis terc, a második pedig szűkített kvint. Az ütem utolsó nyolcadán csatlakozik bele az altszaxofon a szoprán hangjával, amelyet a következő három ütemben is kitart. Olyan ez, mint egy kiírt korona. A szólamok ebben a tizenegy ütemben mindig ritmikai és artikulációs uniszónóban játszanak. Azért tartottam érdekesnek ilyen részletesen átvenni az első néhány ütem történéseit, mert ez jól szemlélteti Eötvös zenei gondolkodását. A szerkesztésben érezhető a szisztéma, viszont amint banálissá, vagy túl evidenssé válna, megtöri. Ilyen a szólamok belépése: a bariton és a tenor motívumok kromatikus skála mentén emelkednek és ereszkednek, az altszaxofonban már akad egy hangközfordulat; az alsó három szólam, ha csak néhány hang erejéig is, először egyedül szólal meg, a szoprán már nem követi ezt az elvet. Ami a hangközöket illeti, a könnyebb olvashatóság fontosabb, mint a jól nyomon követhető elvek, vagyis a megszólaltatás szempontjából mindegy, hogy bővített kvart vagy szűkített kvint szerepel írásban, a könnyebb olvasás a mérvadó. Ugyanilyen gyakorlatias megfontolás lehet az altszaxofon tartott Ász¹ hangja, mely könnyebben kiszámítható és a zeneszerző szándékainak megfelelő hosszúságú, mint egy korona.

A második epizód csupán hat ütemnyi hosszúságú, két rövid témát dolgoz fel, egy sajátos fűgaként is felfogható. A szoprán szaxofon motívuma a tenorban ismétlődik a 14. ütem második felében, majd ugyanebben a szólamban hallható két ütemmel később. A másik rövid frázist az altszaxofon szólaltatja meg, ami egy ereszkedő kromatikus skálatöredék. Ez megszólal a baritonban a 15. és 16. ütemekben, a fordítottja, vagyis az emelkedő kromatikus sor pedig a tenorszólam 15. ütemének második felében, ugyanezen ütem utolsó negyedének 2. tizenhatodáról indulva a baritonban, 3. tizenhatodról kezdődően pedig az alt szólamban, illetve az említett két szólamban a 17. ütem végén. Figyelemre méltó a szopránszólam 16-17. üteme. A kezdőhang Desz², a szólam először egy nagy szekundnyit lép felfelé, majd kis tercnyit le, ezt követően egy nagy tercet lép felfelé, majd tiszta kvartot le, majd szűkített kvintnyit felfelé, ezután pedig tiszta kvintnyit le, amit egy kis szext lépés zár, mielőtt visszatérünk a kiinduló Desz²-hez. Olyan ez, mint egy tölcser, vagy egy virág, amely nappal kinyílik, majd estére gyorsan összezár.

A 20. ütemben kezdődő 3. epizód meghatározó motívuma az altszaxofon tölcérszerűen bővülő szólama: az első és második motívum hangjai E-F-Fisz, a harmadikban megjelennek az Esz és a G, a negyedikben pedig az A hang. A tenor és a bariton az előző epizód ereszkedő frázisát ismételik, a 25. ütemben megszólaló kromatikus ereszkedő szoprán- és tenormotívum pedig az első epizód 7. taktusának lefelé haladó kromatikus menetét idézi. Ehhez az uniszónóhoz kapcsolódva a bariton ugyanezt a frázist szólaltatja meg egy tiszta kvinttel lejjebb, az altszaxofon pedig az eddig domináns anyagából a bariton echójává változik, körülbelül egy nyolcaddal később szólaltatja meg az alsó szólam hangjait. A 3. epizód 8. ütemében, a 26. taktusban egy visszatérést fedezhetünk fel, az 1. epizód kromatikus anyaga hangzik el ismét, a lejegyzés itt némileg változik. A kezdeti szextolák és szeptolák helyett itt a szerző változó ütemmutatókkal jelöli a motívumok hangjainak csoportosítását. Az epizód új anyagot mutat be a 35. ütemtől kezdve: a szólamok legmélyebbtől kezdve sorban lépnek be, egymás mellett lévő négy kromatikus hangot szólaltatnak meg *poco slap* játékmóddal. A következő tíz ütemben négyeshangzatok szólalnak meg *sostenuto*, később pedig trillákkal díszítve. A négyeshangzatok mindig két-két kvartból vagy kvintből állnak.

Ezt a hosszabb epizódot négy rövid követ. A 4. csupán öt ütemes, alapját a swing játékmódot idéző tenor és majd hozzácsatlakozó bariton ostinato adja, amely fölött az alt egy szabadabb dallamot bontakoztat ki, ami akár egy lejegyzett

improvizáció is lehet, melyet a szoprán vesz át, miközben az altszaxofon is az alsó szólamok ostinatojához társul. Az 5. Eötvös által oly kedvelt effektusokhoz nyúl, a levegős hanghoz és a vibratóhoz. A hang a semmiből indul el, és folyamatosan hangosodva éri el a forte dinamikát. A harmóniát a bővített hármashangzat dominálja. A 6. alapmotívuma egy vízesés-szerű, több mint két oktávnyi ereszkedő glissandó, amely háromszor megismétlődik, minden esetben más lesz a kezdőhang hossza. Az epizód utolsó ütemében az eddigi gyakori párhuzamos haldás helyett most széttartanak, a két felső szólam tiszta kvint párhuzamban felfelé halad, az alsó kettő pedig nagy szekundnyi távolságban lefelé. Az utolsó, 61. ütemben kezdődő epizód szintén négy ütemes, erre a szakaszra ismét a párhuzamos haladás a jellemző, a szólamok felrakásait a tiszta kvintek jellemzik. Az utolsó előtti ütemben egy negyed erejéig mind a négy szólam egy hangon állapodik meg, de a záróakkord ismét egy tiszta- és egy bővített kvint felrakásából áll. Ebben a zárószakaszban megjelenik egy bonyolultabb ritmusképlet is, a 61. ütemben két félkotta ideje alatt játszandó kvintola jelenik meg. Bár függőlegesen nem minden hangot egyszerre szólaltatnak meg a játékosok, a kvintola felosztás közös nevezőként funkcionál.

Az 1/A az frázisai a következőképpen jelennek meg az 1/B jelenetben:

2. táblázat Az 1/A jelenet elemei az 1/B jelenetben

1/B	1/A
1-6 ü.	4. ü.
7-11. ü.	4. ü.
12. ü. felütéssel – 17.ü.	7-9. ü.
17. ü. felütéssel – 19. ü.	9-10. ü.
19-21. ü.	
22-28. ü.	14-19. ü.
29-32. ü.	20-26. ü.
33. ü. felütése-45. ü.	25. ü. 2. nyolcadától-26. ü.
46-53. ü.	38-42. ü.
53-57. ü.	43-47. ü.
58-74. ü.	48-52. ü.
75-78. ü.	53-56. ü.
79-81. ü.	64. ü.
82. ü. felütéssel	61. ü.
83. ü.	62. ü.
84-89. ü.	63-64. ü.

Néhány szakaszt érdemes kiemelni. Az 1/B jelenet 19-től a 21. ütem 5. tizenhatodáig tartó futama egyfajta összekötő elem, a staccatissimo játékmód pedig *A három nővér* szopránszaxofon szólamát idézi. A 29. ütem felütésétől a 32. ütemig tartó szakasz az

első olyan alkalom, amikor a szerző több szabadságot is megenged a módosítások során.

The image shows a musical score for four saxophones: Soprano Saxophone, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Baritone Saxophone. The score consists of four measures. Dynamic markings are placed below the staves: *p* (piano) at the start of the first measure, *ff* (fortissimo) at the start of the second measure, *p* at the start of the third measure, *f* (forte) at the start of the fourth measure, and *fp* (fortissimo piano) at the end of the fourth measure. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes.

11. kottapélda Lectures Differentes 1/B jelenet 29-32. ütemek

The image shows a musical score for four saxophones: Soprano Saxophone (Sopr. Sax), Alto Saxophone (Alto Sax), Tenor Saxophone (Tenor Sax), and Baritone Saxophone (Bari. Sax). The score is divided into two systems, each with four measures. Dynamic markings are placed below the staves: *p* (piano) at the start of the second measure of the first system, *mf* (mezzo-forte) at the start of the second measure of the second system, and *f* (forte) at the start of the fourth measure of the second system. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes.

12. kottapélda Lectures Differentes 1/A jelenet 20-26. ütemek

Vegyük sorra a szólamokat: a szopránszaxofon az 1/A-ban megszólaltatott Asz^2 -t lelépteti egy oktávval, kihagyja a következő négy hangot, és az azt követő D^3 , $Desz^3$, C^3 , H^2 -t egy oktávval feljebb, majd a B^1 -t ismét a helyén játssza. Az altszaxofon az 1/A 22. ütemét idézi az 1/B 29. ütemének felütésében, de a variánsban a motívumnak nincs felütése, és kihagyja a G^1 -t az Esz^1 és az F^1 között. Az 1/B 30. ütemének harmincketted felütése a szoprán szólamából kimaradt Esz^2 -re érkezik meg, majd kihagyva a 25. ütem (1/A) első három hangját, G^2 -ről kromatikusan halad lefelé, ugyanúgy, mint az 1/A-ban, de itt egy oktávval feljebb. A tenor- és a baritonszaxofon szólamai nagyon hasonlóan alakulnak. A 29. ütem négy harmincketted felütésétől az ütem végéig a hangok megegyeznek az 1/A jelenet 22-től 26. tartó szakasz hangjaival. Viszont a továbbmenetel helyett az 1/B 30. ütem-egyen a két szólam visszaugrik a harmincketted-csoport első hangjára, majd lefelé haladó kis szekund helyett nagy szeptimet fellépnek, és onnan ereszkednek kromatikusan. A 31. ütem 2. nyolcadán megszólaló akkord két tiszta kvint egymástól két oktávnyi távolságra. Egyébként egy a négyeshangzat ugyanaz, amint az 1/A motívumának a befejező hangjai a 26. ütem 2.

tizenhatodán, némi korrekcióval. Az 1/A-ban a kromatikus menet miatt az altszaxofon E¹-re érkezik meg, ezzel elrontva a tiszta kvinteket, és csak egy pillanatra szólal meg, az 1/B-ben, a szólamok korrigálódnak, a két üres kvint pedig hosszan kitarva szól. Az 1/B jelenet 33. ütemének altszaxofon felütése még mindig az előző szakaszból merít. Az A¹-ről ereszkedő kromatikus skála lényegében az 1/A 25. ütemének 2. nyolcadáról induló hangjai. A B jelenetben a visszatérés helyett ezen a ponton beragad a lemez, és szinkópás ostinato alakul ki. A 46. ütemtől az 53. taktusig az idézet össze van ollózva és újra összerakva. A 46. ütem elején található futam megegyezik az 1/A jelenet 42. ütem végi futamával, leszámítva, hogy a szoprán-szaxofon az 1/B-ben nem játssza a kvintolát. Ez a hangcsoport felér A¹, E², A², E³ hangokra, melyek az 1/A 38. ütemében szólaltak meg. Az ezt követő hangok az 1/A 38-42. ütembeli hangok, csak más felépítésben.

A 2. jelenet számos hasonlóságot és jellegzetes ellentétet mutat az elsővel. Például amíg az 1. jelenetben a kromatikus skálatöredékek dominálnak, addig a 2.-ban az egész hangú motívumok kapnak jelentős szerepet, a kromatika pedig másképp, tördelve és szólamok között felosztva tér vissza. A négyeshangzatok is gyakran egészhangú skála hangjaiból, vagy tiszta intervallumokból épülnek fel, az 1. jelenet tritónuszaival és kromatikus felépítésű hangzataival szemben. Csak alig néhány példát találunk az akkordok egyszerre való megszólalására, a 2. jelenetben a szólamok leginkább egymás után lépnek be, arpeggioszerű hangzást eredményezve.

Szerkezetét tekintve a 2/A jelenet három epizódokra tagolódik, az első és a harmadik rövidebbek, 10 és 11 ütemesek, a középső pedig jelentősen hosszabb. Az 1. epizód kezdete az 1/A jelenet 35. ütemében kezdődő motívumra emlékeztet, csak amíg ott a belépő szólamok hangjait egymás mellé helyezve kromatikus skálatöredéket kapunk, addig itt a kvint körüli hangzatok szólalnak meg. Az elsőként megszólaló tenorhoz képest a bariton egy bővített kvarttal lejjebb lép be, az alt pedig egy tiszta kvinttel feljebb. Bár a 4. ütemben megszólaló szoprán hangja már egy új motívumot indít el, az intervallum az altszólamhoz képest kis szext.

A 4. ütem első hangja a már említett szoprán kis H, amit nyolcadonként belépő szólamok követnek, a hangjaik: kis A, kis G és kis F. Együttesen ezek az egészhangú skála egy töredékét adják ki. A kezdeti slap-motívum ismét visszatér a 8. ütem felütésében, a 9. ütem felénél pedig ismét egy akkord-építés veszi kezdetét, ezúttal a baritonszólam kezdi, a többiek pedig nyolcadonként követik, az első megszólaló akkord hangjai kromatikus skála részét képezik, ugyanez igaz a 10. ütem felében induló arpeggioszerű akkordra is, a szisztéma a 12. ütemben szakad meg, ami már valójában a következő epizód kezdete. Itt a szoprán-szaxofon a logikát megtörve E¹ helyett Cisz-t játszik. Érdekes a szólamok horizontális viszonya is: az alsó szólam hangjai: F-A-Cisz, a tenoré Fisz-Aisz-D, az alté pedig G-H-Esz. Ezek mind bővített hármashangzatok, amelyek könnyen eredeztethetők az egész hangú hangsorból.

A 2. epizód egy egészhangú skálatöredéssel folytatódik. A szólamok egymás után lépnek be úgy, hogy mindig fél hanggal lejjebbről indulnak, mint ahol az előző abbahagyta, így mindkét egészhangú skála megszólal. Az első bemutatásban a szoprán nem vesz részt. A 14. ütemben egy arpeggio-akkord épül úgy, hogy az alsó két szólam által megszólaltatott hangok az egészhangú skálához, a felső két szólam hangjai pedig a kromatikus hangsorhoz tartoznak. Ez alól kivétel a szoprán utolsó hangja. A logika szerint ennek D⁴-nek kellene lennie,³⁹ de ez túl magas, megszólaltatása egyáltalán nem biztonságos, így Eötvös egy másik hangot választott, amely már szintén az altissimo

³⁹ Ez a hang szerepel Maros szaxofon kvartettjében, mivel Rascher Quartet ezt a hangterjedelmet adta meg neki, viszont kevesen birtokolják ezt a hangtartományt, Eötvös pedig saját bevallása szerint is gyakorlatias zeneszerző, számára fontosabb a mű előadhatósága, mint a szisztéma, amit esetleg kitalált.

regiszterben van, de még könnyebben kontrolálható. A 16. ütemben ismét az epizód kezdetén hallható egészhangú skálamotívumok szólalnak meg az ott leírt módon azzal a kivétellel, hogy most már a szoprán szóló is kiveszi a részét, sőt, folytatva a logikát, két hurkot is beleszó, így jut el az Esz³ hangig, amely a tiszta kvart-akkord legfelső hangja. A 20. ütem utolsó nyolcadán ismét alulról építkezik fel egy arpeggio-akkord, a hangjai az egészhangú skálához tartoznak, a 21. ütemben egy három tizenhatodból álló rövid motívum hangzik el, melynek hangjai az előző arpeggio egészhangú skálájából valók, ezt a négy szóló unisono játssza. A 23-24. ütemben hasonló arpeggio szólal meg, ám itt tizenhatodonként lépnek be a szólók, együttesen pedig kromatikus skálát adnak ki, a zárómotívum pedig éppen fordítva, nyolcadokból áll az előző hely tizenhatodjaival szemben, és csak két hangot tartalmaz.

A következő szakasz is az 1/A jelenetből merít, az altszólam negyedhangot lép fel és le az A¹ körül, ezzel mintha a vibratót utánozná, a jelenség az 1/A jelenet 48-52. ütemig tartó szakaszára emlékeztet. A kísérethez hozzácsatlakozik a tenor és a baritonszólam 29. és 30. ütemekben, az ő zenei anyaguk pedig az 1/B jelenet 33-tól 40. ütemig tartó szinkópás osztinatójára hasonlít, a hozzá csatlakozó bariton szintén kromatikus lépésekben halad a tenor mintája alapján, de egy nagy szekunddal lejjebb, illetve ütésekre játszva, a tenorszaxofon ütések közötti megszólalásaival szemben. Efölött a szoprán egy dallamot bontakoztat ki, mely a 48. ütemig tart. Közben a kíséret változni kezd, az altszólam a negyedhangos körülírásról pontozott negyed alatt játszandó kvintola-formulákra vált. Bár kicsinyített formában, vagyis tizenhatod csoportban, a kvintolák felbukkannak a tenor- és a baritonszólamokban is. A 48. ütemben az alsó két szóló tiszta kvart tremolója zárja le ezt a szakaszt, a következő hat ütemes szakasz ismét a négyeshangzatokról szól, ám most két-két szóló egyszerre lép be, egymásra reagálva. A szólók vezetése nem követ merev szabályt, de alapvetően a tiszta kvart hangköz dominál. Az 55. ütemben egy taktus erejéig a szoprán a baritonnal, az alt pedig a tenorral fog össze, a következő ütemtől kezdve pedig ismét a két felső és a két alsó szóló játszik ritmikus egységben, a domináns hangközök ismét a kvart és a kvint. Az epizód záróakkordjában a bariton az alttal, a tenor pedig a szopránnal tiszta oktávot alkot, maguk között a két alsó és a két felső szóló kis szeptimet ad ki.

Az altszaxofon tartott Fis hangja átvisz minket a záróepizódba, melyben az akkordok hullámként erősödnek és halkulnak. A dinamikai hullámozás együtt indul, majd szétválik, mint a tenger hullámai, hol kisebb, hogy pedig nagyobb időegység – vagyis negyed és nyolcad ideje – alatt éri el a *f*-t és a *p*-t. A tétel záróhangja nagy *H* a baritonszólamban, mely először *p* és non vibrato szólal meg, majd crescendál *ff*-ra vibrato utasítással, azután pedig visszahalkul a kiinduló hangtartományba non vibrato, levegős megszólaltatással.

A 2/A jelenet motívumainak megjelenését a 2/B-ben a következő táblázat foglalja össze:

3. táblázat A 2/A jelenet elemei a 2/B jelenetben

2/B	2/A
1-8	67-71
9-12. ü.	12-16. ü.
13 felütéssel – 14. ü.	16-18. ü.
15-17. ü.	19. ü.
18 felütéssel – 19. ü.	21-22. ü.
20 felütéssel – 21. ü.	1-4. ü.

22 felütéssel	23-24. ü.
23-26. ü.	1-4. ü.
27 felütéssel	23. ü.
28 első nyolcada felütéssel	22. ü.
29 felütéssel	1-4. ü.
30 felütéssel – 31	23-24. ü.
32-50	
51-59. ü.	50-54. ü.
60-67. ü.	55-56. ü. (visszafelé)
68-75. ü.	56-60. ü. (visszafelé)
76. ü. szünet	
77-83. ü.	56. 2. negyedétől- 60. ü.
84. ü. szünet	
85-104. ü.	64-71. ü.
105-111. ü. kóda	

A 2/B jelenet számos érdekességet tartogat. A tétel öt epizódra tagolódik, az első nyolc ütemes, multifóniákkal indul. Eötvös olyan hangfürtöket választott, melyek különböző dinamikákon más hangokkal szólalnak meg. Forte játszva a hangzás dúsul, piano viszont egyes esetekben csupán egy intervallum szólal meg. Bár nehéz pontosan meghatározni, hogy mely dinamikánál szólal meg egy-egy plusz hang, a multifóniákat realizálva, az akkordok megszólalását a következő kottapélda tartalmazza:

The image shows a musical score for four saxophones: Soprano Saxophone (Sopr. Sax.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Tenor Saxophone (Tenor Sax.), and Bari Saxophone (Bari Sax.). The score is in 2/4 time and features a complex multi-measure rest (multifonija) structure. The Soprano and Tenor parts have a melodic line with dynamic markings of piano (p) and forte (f). The Alto and Bari parts have a more rhythmic, arpeggiated accompaniment with similar dynamic markings. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests, indicating a complex texture.

13. kottapélda Lectures Differentes 2/A jelenet első nyolc ütem multifóniáinak realizációja

Ezek a hangosodó-halkuló, lépcsőzetesen belépő multifóniák a 2/A utolsó epizódjára rímelnek, még ha a hangkészlet nem is egyezik teljesen. A következő epizód zenei anyaga sok töredékből tevődik össze. A 9. ütem felütésétől a 12. ütemig a 2/A jelenet 12-16. ütemig tartó szakaszának hangjait hallhatjuk más ritmusban, az arpeggio akkord viszont néhány módosítást tartalmaz. A bariton a Fis helyett F-re, a szoprán pedig A helyett Giszre lép fel. A következő két ütemben a 2/A jelenet 16-18 taktusainak hangjai szerepelnek, de a futamok egy hanggal rövidebbek és a szólamok fel vannak cserélve: a bariton a tenor hangjait játssza, a tenor pedig a baritonét egy oktávval feljebb, mivel a 2/A-ban a bariton és az alt hangjai ugyanazok egy oktáv eltéréssel, így itt ezek is megszólalnak a tenorszólamban. Az alt és a szoprán hangjai együttesen teszik ki a 2/A szopránmotívumát, a záróhangzat pedig két tiszta kvarttból áll, melyek alaphangjai nagy nóna távolságra helyezkednek el. A 15-17. ütemig tartó

trilla az előző záróakkord folytatása, egyébként a 2/A 19. üteméből ered, csak itt az alsó két szólam egy félhanggal lejjebb helyezkedik el, a 2/A-ban történő fél hangos fellépés pedig itt glissandóval történik. A 18. ütem felütésétől induló arpeggio akkord és az azt követő uniszónó D-E-Fisz motívum a 2/A felütéssel induló 21-22. ütemének felidézése. A következő két ütem a 2/A elejének anyagát használja, de a szólamok egyszerre lépnek be, és itt a szoprán is játszik. Ezt a 2/A 24. üteméből idézett kromatikus felbontás követi, amelyben a szoprán változik, a skála folytatása helyett az előző felmenetel két hangját játssza. 23-26. ütemig ismét a 2/A kezdeti slap anyaga szólal meg ugyan olyan módon, mint ebben a tételben két ütemmel korábban és ezt is a 2/A 23. üteméből idézett kromatikus felmenetel és a 22. ütem uniszónó D-E-Fisz mottója követi, majd ismét egy töredék a slap-szakaszból, amelyet először a 2/A 24. majd a 23. ütemének kromatikus sora követi. Az egészet az uniszónó mottó zárja le, amely viszont a Fisz hang helyett egy akkordra érkezik meg, mely egyben a 3. epizód kezdőhangzata.

A 3. epizód hangjai és motívumai nem találhatók meg a 2/A jelenetben egészen az 51. ütemig, bár az anyag ismerősen hangzik, nem található szoros hang-összefüggés. Az 52. ütemtől kezdve viszont a 2/A 50. taktusában található hangjait fedezhetjük fel, a félhangra fel- és lelépő kvintolák pedig trillák hatását keltik. Az azonosság nem teljes, néhány ütés után a szólamok másfelé vándorolnak, a statikus, tömörszerű megszólaltatást itt a tizenhatod-kvintolák zsongása váltja fel. A 60-tól a 84. ütemig tartó 4. epizód ismét idézetekkel van teli. Az első két ütem hangjai a 2/A 56. ütemének 2. negyedéről induló hangjai, visszafelé haladva. A tenor és a baritonszólamok ismét szerepet cserélnek, de csak három ütem erejéig. A 65. ütemtől a két szólam ismét a saját megfelelőjét játssza, ami a 2/A 55. ütemének felében található. A 2/B 68-75. ütemének hangjai a 2/A 56-60. taktusban található hangjai visszafelé olvasva.

The image shows a musical score for four saxophone parts: Soprano Saxophone (Sopr. Sax.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Tenor Saxophone (Tenor Sax.), and Baritone Saxophone (Bari. Sax.). The score is written in 4/4 time and consists of four measures. The Soprano part starts with a rest in the first measure, then plays a melodic line in the second, third, and fourth measures. The Alto, Tenor, and Bari parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) at the beginning of the first measure, *p* (piano) at the start of the second measure, and *mf* (mezzo-forte) followed by *p* in the third measure.

14. kottapélda Lectures Differentes 2/B jelenet 60-67. ütemei

The image shows a musical score for four saxophone parts: Soprano Saxophone (Sopr. Sax.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Tenor Saxophone (Tenor Sax.), and Baritone Saxophone (Bari. Sax.). The score is written in 4/4 time and consists of four measures. All parts play a melodic line of eighth notes. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present at the beginning of the first measure.

15. kottapélda Lectures Differentes 2/A jelenet 55-56. ütemei

Egy üres ütem után ismét a fenti idézetet hallhatjuk, de most ugyanabban az irányban haladva, csak elváltoztatott ritmussal és artikulációval. A 2/B 88-tól 104-ig tartó

szakasza a 2/A utolsó epizódjának a módosulata, a 2/B utolsó hét üteme pedig egyfajta kódaként fogható fel.

3.3.2 Párhuzamok a vonósnégyessel

Ha a *Korrespondenz*-zel hasonlítjuk össze, a már említett párhuzamok mellett találhatunk továbbiakat. Általánosságban véve mindkét mű nagyon gazdag artikulációs jelzésekben, és széles dinamikai palettát ír elő. A vonósnégyesben is számos példát találunk arra, hogy két szólam ütésre játszik, a másik kettő pedig ütés közé. A leglátványosabb a szaxofonkvartett 2/A jelenetének 59-60. és a vonósnégyes 1. jelenetének C jelzésében található ütem közötti hasonlóság.

The image shows a musical score for a saxophone quartet. It consists of four staves: Soprano Saxophone (Sopr. Sax.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Tenor Saxophone (Tenor Sax.), and Baritone Saxophone (Bar. Sax.). The music is written in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamic marking *f* (forte) is present at the beginning of the passage.

16. kottapéllda *A Lectures Differentes* 2/A jelenetének 59-60. ütemei

The image shows a musical score for a string quartet. It consists of four staves: Violin 1, Viola, Violin 2, and Violoncello (Cello). The music is written in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes. The tempo marking is $\text{♩} = 96$. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present at the beginning of the passage.

17. kottapéllda *A Korrespondenz* C jelzésének 7. üteme

A hangzatok dinamikai fokozása a vonósnégyesben a 3. jelenet K jelzésében figyelhető meg, a szaxofon kvartett 2/A jelenete így végződik, a 2/B pedig ilyen módon indul el, ráadásul a multifóniák további párhuzamba állíthatók a vonósok kettősfogásaival.

The image shows a musical score for a string quartet. It consists of four staves: Viola, Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), and Violoncello (Vcl). The music is written in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamic markings range from *ff* (fortissimo) to *ppp* (pianississimo). There are also articulation markings such as *hurr.*, *vibr.*, *flaut. molto*, *ord.*, *n.v.*, and *n.v. flaut.*

18. kottapéllda *Korrespondenz* K jelzésének 3-8. ütemei

The image shows a musical score for saxophones, divided into two systems. The first system includes Soprano Saxophone (Sopr. Sax.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Tenor Saxophone (Tenor Sax.), and Baritone Saxophone (Bari. Sax.). The second system includes Soprano Saxophone (Sop. Sax.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Tenor Saxophone (Ten. Sax.), and Baritone Saxophone (Bari. Sax.). The score features various dynamics such as *f*, *p*, *ff*, and *pp*. Performance instructions include *non vibr.* and *molto vibr. (scuffie)*. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings.

19. kottapélda Lectures Differentes 2/A jelenet 67-73. ütemei

A negyedhangok használata jóval kiterjedtebb a vonósnégyesben, illetve a szólamok összefonódása is rendezettebb. Könnyebben nyomon követhető, hogy mikor folyik párbeszéd a szólamok között, mikor játszanak uniszónó ritmusban és mikor kíséri három szólam a negyediket. A szaxofonkvartett zenei anyaga rétegeltebb, és bár egy-két rövidebb helyen homofon szerkesztésű több a polifon motívum benne, mint a vonósnégyesben. Talán a legnagyobb hasonlóság az, hogy mindkét mű, kamarazenei műfaja ellenére dramaturgiával rendelkezik, amely meghatározza az előadást. A vonósnégyesben Eötvös végig a kotta fölött a levelezés szövegét is feltünteti. Az utasításban pedig meghatározza, hogy nem felolvasásra szánja a szöveget, hanem a játékosoknak segítségül és iránymutatónak. A szaxofonkvartett pedig egy színházi próba mintájára készült, a jelenetek alatt történéseket láthatunk megelevenedni magunk előtt.

3.3.3 Kortárs technikák

A zenekari kompozíciók során szó esett már a kiterjesztett technikákról, de itt érdemes újrajvizsgálni őket, hiszen több változás következik be, illetve más hatást kelt, amikor négy szaxofon egyszerre szólaltat meg hangokat egy különleges technikával. Az első ilyen a *slap*. Eötvös a partitúráiban leginkább magát a szót írta fölé a hangnak, a kvartettben pedig + jellel látja el, illetve *poco slap* felirattal, vagyis csattanós hangkezdést szeretne, amely hallható hangmagassággal folytatódik. A négy szaxofon fokozatosan lép be ezzel az artikulációval az 1/A 35-38. ütemekben, így indul a 2/A jelenet és ez a hangzás dominálja a 2/B 19-29. ütemig tartó szakaszát. Levegős hanggal először az 1/A 54. ütemében találkozhatunk, a kvartett által megszólaltatott akkord *p soufflé* indul, majd a crescendóval teljes értékű hanggá alakul át. Ugyanilyen megszólaltatású az 1/B ekvivalens akkordja a 75. ütemben és így ér véget a 2/A jelenet baritonszólama is. Eötvös több mint két oktávnyi glissandót ír elő az 1/A 57. ütemében, ez a rövid motívum még kétszer megismétlődik. Ezen a hangterjedelmen ebben a tempóban csak egy gyors ereszkedő skála oldható meg, így a hatás inkább csak quasi-glissando. A 2/A jelenet egy érdekes pillanata, amikor az altszaxofonban egy A^1 -t

negyedhangokkal körülíró tizenhatod-formula szólal meg, miközben a szoprán dallamot játszik. Ebben a formájában a negyedhangos körülírás egy lassú vibrato hangzását idézi. Még egy különleges effektust tartalmaz ez a mű, a 2/B jelenet multifóniákkal indul, ezekről szó esett a jelenet tárgyalásakor.

A kvartett artikulációs gazdagsága és széles dinamikai spektruma megegyező a zenekari kompozícióiban látottakkal. Ami itt előtérbe kerül technikai szempontból, az a virtuozitás és az együttes hangzás mind akkordokban, mind egymásra épülő különféle figurákban. Ez a mű egy csodálatos adaléka a szaxofon kvartett repertoárjának, mely teljesen hű Eötvös zenei nyelvezetéhez, kellő mennyiségű kihívást tartalmaz mind az egyéni szólamokban, mind az ensemble játék szempontjából. Nagy a valószínűsége, hogy az elkövetkező években számos szaxofon kvartett veszi majd fel ezt a művet a repertoárjába.

Összegezve Eötvös éppen úgy használja a szaxofont, ahogy azt Adolphe Sax megálmodta: integrálja a zenekarban, egyfajta vezetőként használja a fafúvósok és a rezek között, hol szólószerepben, hol pedig a zenekar szerves részeként szólaltatja meg. A szaxofon kvartett Eötvös életművében egy kisebb opus, a szaxofonosok számára viszont egy jelentős adaléka az irodalomnak.

Összegzés

E dolgozat célja volt feltárni, hogy mi ihlette a 20. század első felének három nagy zeneszerzőjét, hogy szaxofont alkalmazzanak a zenekari műveikben, illetve vizsgálni két olyan elismert zeneszerző szaxofonhasználatát, akiknél ez a hangszer fontos szerephez jut. Számos kérdésre sikerült megtalálnom a választ, de jóval több kérdés merül fel. Vajon melyik külföldi útja során hallhatott Bartók Massenet- vagy Thomas-operát? Vajon tényleg annyira elítélte Kodály a dzsesszt, amennyire ezt az interjúban állítja? Eötvös viszonyát a dzsesszel egy külön dolgozatban kellene boncolgatni, illetve Maros műveit is egyesével elemezni kellene, hogy mik azok a jegyek, amelyek továbbra is megtalálhatók a *Burattinata* utáni szaxofon kompozíciókban, és mi változott. Ahogy azt Vikárius László fogalmazta meg a *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* című könyvének bevezetőjében:

Természetesen rendkívül érdekes fölismerni, honnan is érkezett a hatás. De az azonosításnál talán még érdekesebb, hogy mi módon tud hatni, s miként tud az alkotóban átformálódva ismét hatássá válni.¹

Éppen Eötvös *Zero Points* című kompozíciója kapcsán esett szó arról, hogy azért komponált bele két szaxofont, mert Boulez turnéra vitte a *Fából faragott királyfit*, így adott volt a két szaxofonjátékos lehetősége. Maros szaxofon kvartettje egy új dimenziót nyitott meg, melynek hatására születtek Xenakis és Dontoni művei, melyek mára a szaxofon kvartett repertoárjának alapműveivé váltak. Bár általánosságban elmondható, hogy a szaxofon leginkább egy kiváló előadónak köszönhetően válik a zeneszerzők eszköztárának részévé.

Természetesen arra is van példa, hogy egy komponista minden nemű személyi ihlet nélkül ír a hangszerre, például így született Láng István *Sassonanti*-ja és Jeney Zoltán *Soliquium Nr. 5.* című műve. Mindkét szerzővel való beszélgetés során rákérdeztem, hogy kinek, vagy miért is komponált szaxofonra szólódarabot. Mindketten azt válaszolták, hogy pusztán nagyon szeretik ezt a hangszert. Érdekes továbbá, hogy Láng István számos kiterjesztett technikát is alkalmaz, mint például a frullato, a multifóniák vagy a hangszerbe való beleéneklés. Amikor megkérdeztem őt, hogy honnan tudta, hogy ezek működnek majd a hangszeren, azt válaszolta, hogy megérezésből. Úgy gondolta, ha más fúvós hangszereken kivitelezhető, akkor nagy valószínűséggel a szaxofonon is.² Hasonló volt a helyzet Jeney Zoltánnal való beszélgetéskor. Nem tudta pontosan, hogy biztosan fölé lehet-e menni a tankönyvekben megadott hangterjedelemnek, de a megérezésére hallgatott, és természetesen a fülére, hiszen a rengeteg hallott zene nyomot hagy az emberben, és így vagy úgy, de valahol az emlékezetben megtalálható az információ.³

Visszakanyarodva az előadó és zeneszerző kapcsolatára, a tárgyaltakon kívül még számos olyan magyar kompozíció van, amellyel foglalkozni kellene. Például ilyen Lendvay Kamilló *Szaxofonversenye*, melyet Dés Lászlónak komponált, vagy a Budapest Saxophone Quartet által bemutatott művek. Továbbá Sárosi László szaxofon tartalmú kompozíciói és Soproni József *Négy tétele*. Számos magyar szerző van még, aki vagy külföldön él, vagy külföldi útja során találkozott a szaxofonnal, ilyenek például Takács Jenő, akinek a *Két fantasztikus* című kompozíciója külföldön is ismert

¹ Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* (Pécs: Jelenkor, 1999): 14.

² Személyes beszélgetés a zeneszerzővel a *Sassonanti* előadásának előkészítése során. 2015. január

³ Konzultáció Jeney Zoltánnal művének előadásáról. 2016. július

és játszott mű, és a Stockholmban élő Deák Csaba, aki a svéd szaxofonosnak, Jörgen Pettersonnak komponálta a kvintettjét. Vizsgálni lehetne, hogy miben és mennyire magyarok ezek a művek és vajon hogyan kötődnek a disszertációmban tárgyalt hagyományhoz, vagy örökséghez. Úgy érzem, hogy a dolgozatommal nem lezártam, hanem inkább felnyitottam számos témakört, amik további vizsgálódást igényelnek. Elsődleges célom az volt, hogy megkeressem az inspiráció forrását Bartóknál, Kodálynál és Lajthánál, illetve vizsgáljam azt a két zeneszerzőt, akinek a szaxofonra való komponálás az életműjük jelentős részét érinti. Személyes tapasztalatom pedig az, hogy leginkább játékkal lehet inspirálni a zeneszerzőket. Ahogy Maros esetében John-Edward Kelly megmutatta a képességeinek széles tárházát, így ma is éppen a nyitottsággal és a sokoldalúsággal lehet hatni a zeneszerzőkre. Eötvös mondja a Delagle-nak adott interjúban, hogy a szaxofonosok nagy szerencséje, hogy szabad emberek, így nyitottak tudnak maradni.⁴ Ez a nyitottság természetesen a hangszer rövid történetéből is ered. Kevés igazán jó művet találhatunk a repertoárban, így a szaxofonosok mindig kutatják az új utakat, legtöbbjük fogékony az újzene iránt és aktívan kíván részt venni a repertoár fejlesztésében, vagyis műveket kér zeneszerzőktől, amelyeket bemutat, beépíti a repertoárjába és igyekszik továbbadni a többi kollégájának is. Mi sem jobb bizonyíték erre, mint a majdnem 50 éves múltra visszatekintő Szaxofonos Világkongresszus, melyet három évenként rendeznek, és egy héten keresztül reggeltől estig új műveket hallhatnak a látogatók. Létrehozásának célja éppen az volt, hogy a világ különböző pontjain, egymástól elszigetelve működő szaxofonosok meg tudják ismerni mindazokat a kompozíciókat, amelyek a távol élő kollégáik inspiráltak vagy rendeltek és bemutattak. Az első ilyen kongresszust 1970-ben rendezték, a legutóbbit pedig 2015-ben.

Végezetül szeretném a személyes vonatkozásomat is megosztani a témával kapcsolatban. Számomra is nagyon hamar kirajzolódott, hogy mennyire izgalmas feladat zeneszerzőkkel együttműködni. Engem is inspirált a tény, hogy ha megmutatom nekik a kiterjesztett technikákat, ki miként alkalmazza majd azokat, illetve mekkora feladatot kapok vissza a felhasznált technikákkal megkomponált művek megtanulásakor. Ebből kifolyólag az elmúlt nyolc évben én is hozzá tudtam járulni ahhoz, hogy néhány új kompozíció napvilágot lásson. Ezekben az években 24 kisebb összetételű kamaramű bemutatásában vettem részt, és számos mű hazai bemutatóját játszottam. Úgy gondolom, hogy előadóként felelősséggel tartozom a hangszeremért, a meglévő repertoár előadása mellett az előadók dolga inspirálni a zeneszerzőket, hogy újabb művek születhessenek. Tanárként pedig ezt az elvet tartom fontosnak közvetíteni a diákok felé. A dolgozatban említett szaxofonosok, Mule, Rascher, Kelly, mind tanítottak is, munkásságuknak köszönhetően számos kiváló generáció nőtt fel. Mule tanítványai közé tartozott Londeix és Kientzy, akik mindketten rendkívüli fejlődést vittek véghez a szaxofon játéktechnikájában, Rascher pedig a lányát, Carinát és Kellyt is tanította, az ő pedagógiájának gyümölcse a Rascher szaxofon kvartett, amely – bár mára már teljes mértékben lecserélődött tagokkal – még ma is fennáll. A következő generáció képviselője Franciaországban Delangle, aki a Habanera szaxofon kvartett tagjainak tanára volt. Vagyis mind Maros, mind Eötvös műveinek inspirálói és előadói egyelőre külföldi szaxofonművészek. Fontos feladatnak tartom, hogy itthon is olyan szintre emelkedjen a szaxofonképzés, hogy hasonló kaliberű előadókat legyünk képesek kinevelni, akik segítségével újabb művek születhetnek majd erre a hangszerre.

⁴ A szabadságot Eötvös arra érti, hogy nem kötődnek szimfonikus zenekarokhoz, legtöbbször nincsen fix zenekari állásuk, szabadúszóként dolgoznak a szakmában. Claude Delangle: „Peter Eötvös” in: *APES* Nr. 14/ösz. Lyon. (1990): 14-18.

Mellékletek

1. sz. melléklet

Interjú Maros Miklóssal 2013. március 23.

S.E.: Hogyan kerültél kapcsolatba a szaxofonnal? Kinek a felkérésére?

M.M.: Amikor először írtam szaxofonra valamit, az inkább egy kíváncsiság volt és nem is csak az én oldalamról. Abban az évben, amikor odakerültem Stockholmba, kiírtak egy pályázatot fiatal zeneszerzőknek. A használható apparátus egy vonósötös volt, három billentyűs, akiknek lehetett akár csembalóra vagy hammondra is írni, lehetett használni kontaktmikrofonokat és baritonszaxofont is. Ez akkor nagyon felkeltette az érdeklődésemet, mivel addig nem is voltam még bariton szaxofon közelében sem, így írtam egy darabot erre a csapatra. Volt benne csembaló, hammond orgona, 2 zongora, vándoroltak az egyiktől a másikig. Igazából egy diákdarab volt. Szaxofonra írtam olyan dolgokat is, amelyek nem voltak egészen lejegyezhetőek. Az volt az érdekes, hogy ez nem egy létező felállású együttes volt. Viszont a rádióknak volt egy zeneiskolája, ahol zongoristákat és vonósokat képeztek, a pályázat kiírója pedig az iskola igazgatója volt, aki maga is zeneszerző - a mi professzorunkkal is jóban volt – az ő ötlete volt, hogy legyen egy bariton szaxofon is a választható hangszerek között. Én voltam az egyetlen pályázó, aki a szaxofont is használta. Keresnem kellett egy szaxofonost a főiskoláról.

S.E.: Ez volt a *Coalottino*, ugye?

M.M.: Igen, *Coalottino*. Ez tulajdonképpen olyasmi, mint a *concertino*, szóval együtt játszás.

S.E.: Mikor volt ez?

M.M.: Ez 68 őszén volt. Ebből a baritonszaxofonosból lett aztán a stockholmi szaxofonkvartett szopránosa valamikor sokkal később. Egyszer felemlítettük ezt a darabot, és mondta, hogy neki van is felvétele ebből a darabból, csak az első néhány taktus lemaradt a felvételtől. A szaxofon, mint egyetlen fúvós, már saját hangzása miatt is „szólista“ az együttesben, a többi hangszer elektronikusan filterezve, felerősítve egy másfajta hangcsoportot képviselt. A szaxofonról nem tudtam túl sokat, inkább exotikus hangszerként szerepelt. Arról nem is beszélve, hogy az írások szerint a szaxofonon 2,5 oktávban lehet csak játszani, de nagyon magasra nem szabad menni, tehát ez nagyon meghatározta, hogy mely regiszterben írjak rá, és hát akkor még nem tudtam, amit ma tudok.

Ezután hosszú ideig nem írtam semmit, szaxofonra. Közben nem is adódott újabb lehetőség: a stockholmi kvartett még nem működött, ezzel a fiúval sem voltam kapcsolatban, ő egy fúvós zenekarban klarinétozott, aztán amikor megalakult a kvartett, akkor ismét felvette a szaxofont.

Egy finn együttes megjelent Svédországban 1981 körül, akik nagyon szerettek volna legalább egy koncertnyi skandináv repertoárt, így minden országból kértek fel zeneszerzőket. És akkor volt egy koncertjük, ahol megszólalt egy svéd zeneszerző szólószaxofon darabja és vegyes összeállítású, többnyire finn darabok. Az együttes felállása egy elég érdekes kombináció volt: fuvola, szaxofon, gitár és ütős. Meghallgattam a hangversenyüket, utána pedig beültünk valahova és kérdezték a véleményemet. Talán kicsit kritikus voltam, de bíráltam a szólódarabot is, mert sehogy sem illeszkedett a koncepcióba és a többi darab is olyan volt, mintha zongoraműveket hangszereltek volna meg, hol a szaxofon jutott vezetőszerephez, hol a fuvola, hol pedig a gitár. Ez nem kedvezett az együttes hangzásnak. Fél évvel később egyszer csak csörgött a telefonom, megkerestek azzal, hogy új turné előtt állnak, és hogy tudnék-e

írni nekik valamit. Ha már olyan jól megfogalmaztam nekik, hogy mi nem volt jó az általuk játszott darabokban, úgy éreztem, tartozok nekik egykompozícióval. Ekkor írtam a *Cluster for Clusters*-t. A Cluster együttes úgy született, hogy adva volt egy ikerpar, Jukka és Pekka Savioki, Pekka tanított a Sibelius Akadémián szaxofont. Ő sem tartozott a Rascher-iskolához, nem volt a magas regiszter specialistája, de hát erről még én sem tudtam semmit, nekem elég volt hogy a szoprán-szaxofont tudom alkalmazni. Szóval azon dolgoztam, hogy ez a Cluster egy együttesként szólaljon meg, így inkább eldugtam és kevertem a hangszereket, és nem kiemeltem őket. Tehát ez szaxofon szempontjából nem annyira izgalmas, mert úgy van keverve a másik három hangszerrel, hogy minél kevesebbet lehessen hallani belőle. Továbbra is úgy tudtam, hogy a szaxofon a maga 2,5 oktávjával kimeríti a lehetőségeket. Mind a két esetben az történt, hogy a szaxofon adva volt egy meghatározott együttes részeként, érdekelt, hogy mit lehet kihozni a hangzásból ebben az esetben.

S.E.: Es akkor ezután jött az ismeretség John Edward Kellyvel?

M.M.: Kelly egyszer csak felhívott telefonon és akart velem találkozni, mert mesélt nekem rólam és neki jutott az a feladat, hogy teremtsen kapcsolatot a skandináv zeneszerzőkkel. Az összeköttetés az volt, hogy Sigurd Rascher felesége svéd volt, és éltek is egy ideig Svédországban, de inkább az idősebb generációt ismerték. Így amikor Kelly megérkezett, felkereste az egyik ilyen korosabb zeneszerzőt, aki anno még komponált Raschernek, és az ő ajánlásai alapján kereste fel a többi szerzőt. Igyekezett kiismerni, hogy mégis milyen zenét írnak a svéd zeneszerzők, kérdezősködött, én pedig akkoriban elég sok mindent írtam. Végülis mondtam neki, hogy én nem nagyon ambicionálom azt, hogy szaxofon kvartette komponáljak, ugye itt van ez a négy hangszer különbözőképpen szól, mindegyiknek 2,5 oktáv a hangterjedelme, én ezzel nem tudok mit kezdeni. Ezt ő nagyon kikérte magának, hogy azért a szaxofon az valami más, majd elővette a hangszerét és megmutatta, hogy ő mit tud. Végigfűjt négy oktávot negyedhangokra bontva. Meg volt egy olyan cédulájuk is, amit mindig osztogattak a zeneszerzőknek, hogy megmutassák, hogy mit tudnak. Például, hogy a staccatót tizenhatodokban 120-nál gyorsabban ne írjunk bizonyos regiszterekben, meg hasonlókat. És akkor mondtam neki, hogy most tanultam valamit, amit eddig nem tudtam, meglátjuk hogy mit tudok ebből kihozni. Azon a nyáron, 1983-ban elkezdtem dolgozni a kvartetten és amint elkészültem, elküldtem nekik. Erre mondták, hogy bizonyos dolgok nem igazán megoldhatók, például a szopránnak kicsit magasabbra ment a regisztere, és bár azt hittem, hogy átírtam ezeket, azért maradt benne egy csomó magas hang, ami nincs rajta a hangszeren, de azóta már többen is megszólaltatták.

S.E.: Négyvonalas C-k...

M.M.: Annál picit magasabbra is megy, írott E-k voltak azok, amik bennmaradtak. Tulajdonképpen ez csak egy gesztus, nem olyan fontos hogy az a magas hang legyen, úgyhogy jónéhányat átjavítottam, de mint később kiderült, néhányat bentfelejtettem.

S.E.: Es itt például a jelzésben a pizzicato alatt a slap-re gondolsz?

M.M.: persze. Ezt ők (Rascher kvartett) nevezik pizzicatónak. A slap valahogy nem volt számukra elég zenei és azt mondták, hogy az pizzicato. Én pedig elfogadtam. Az volt az egészben az érdekes, hogy megírtam, elküldtem, de fogalmam nem volt, hogy hogyan fog megszólalni. Később sem írtam nagyon sok olyat, amiről gőzöm sem volt, hogy játszható-e. Arról volt elképzelésem, hogy milyennek szeretném hallani, de arról nem, hogy ők mit csinálnak majd vele.

S.E.: És ez hogy ennyire kimeríti a hangszernek a kapacitását. Ha abból indulunk ki, hogy ugye a hangszernek 2,5 oktáv a hangterjedelme, és ez kibővül négyre plusz a negyedhangok, plusz az effektusok. Más hangszeres műveiben is ugyanígy van ezzel?

Tehát ha mondjuk fuvolára ír, akkor ugyanúgy a fuvolának is keresi a kitolható határait? Vagy a szaxofont szerette volna odavinni azokhoz a képességekhez ahol a többi hangszer van, vagy általánosságban ez az elve, hogy feszegetni kell a határokat? **M.M.:** Ez általánosságban is érvényes, főleg ebben az időben. Mert ugye ha a határ-regisztere minden hangszernek, szóval amikor az egész fel van préselve nagyon magasra vagy nagyon melyre, akkor a karaktere másmilyen lesz, mint amikor valami kényelmes közép-lágéban van. Vegyünk példának egy énekest. Az énekes darabjaimban is ugyanaz a helyzet. Feleségem fel tudott menni F-ig minden további nélkül, sőt, kicsit magasabbra is, hogyha kellett, és ezért az összes szoprán darabom felmegy olyan magasra. Nem ott fönt van végig, de fölmeleg azokba a magasságokba.

Most a többi hangszerrel: ugyancsak írtam egy fuvoladarabot, az is játszik fönt, mert az a regiszter kicsit más energiát hordoz magában és másmilyenek a feszültségek. Az a Spannung (feszültség), ami van egy ilyen nagy hangközökből álló dallamban, ami ráadásul felmegy nagyon magasra, az másképp szól, mint egy egyszerű dallamocská egy közép-regiszterben. Tehát pont ezt tartom nagyon fontosnak.

De mondjuk a szaxofonokkal nem azért volt ez, hogy préselje föl a negyedik oktávig, hanem ha egyszer ez a lehetőség megvan rá, akkor most miért ne tudjak vele tényleg játszani? Ez volt az egyik, a másik pedig az, hogy azért azt megértettem elég gyorsan, hogy a szaxofon hangszíne az szaxofon. Nem bariton, meg nem szoprán-szaxofon, hanem szaxofon hangszín. Sokkal kisebb a különbség egy szaxofonkvartettben a hangszerek között, mint egy vonósnégyesben. Tehát ezek a különböző feszültségek inkább a regiszterekben keletkeznek. Vagyis egy magas alt vagy egy magas szoprán az valamiképpen más, mint hogyha ezt hangszínekkel lehetett volna megoldani. Szóval egy magas cselló vagy magas hegedű hang, még ha ugyanaz a hang is, nagyon különbözően szól. A szaxofonban nem. A szaxofonnál, ha felprésélek egy bariton-szaxofont az persze hogy másképp szól, mint az alt ugyanabban a regiszterben. De persze mi van, ha csak egy hangot akarok? A szaxofon kvartett elején nem lehet hallani, hogy melyik játssza a tartott hangot, pedig a szoprán és a bariton között nagyon nagy a különbség, de mégis, amikor megszólal az a hang, akkor a szoprán abbahagyhatja és a többiek folytatni tudják körülötte. Szóval ez is engem érdekelt, hogy ez tényleg hogy van, de ugyanakkor nem is akartam volna hogy másmilyen hangszín legyen. Ez így van, ennek ez a lényege. De emiatt aztán az összes regisztert, a melyet es magasat ugyanolyannak hallottam. És aztán elküldtem nekik. Majd kaptam néhány puhatolózós levelet, hogy hát nagyon érdekes, kell vele foglalkozni ... nagyszerű, nagyon jó lesz, ha már el tudjuk majd játszani, de még nem tudjuk. És akkor egyszer csak jött egy olyan levél Kellytől, hogy már nagyon szeretik, de még nem tudják, de már most meg tudja mondani, hogy nem fogja nagyon sok kvartett játszani az elkövetkező időkben, mert egész mást kíván, mint amit bárki valaha is csinált a szaxofonnal. És aztán hallottam is tőlük sokszor, hogy illet meg nem kívánt senki tőlük, de - és ettől ilyen amerikai a dolog, hogy - ettől lesznek ők egy jobb együttes, hogy ilyeneket kívánnak tőlük. Úgy hogy ez egy olyan darab lett, hogy amikor ők mentek körbe és próbáltak zeneszerzőkkel kapcsolatba kerülni, akkor az én darabomat mutatták a kazettán, hogy így tudunk játszani. Amikor hozzám jöttek, akkor azon volt egy szaxofonkvartett, nem jut eszembe a címe, de Luboš Fišer írta. Fischer ugye egy cseh zeneszerző, és őt ismerte a Sigurd. Aztán volt egy Werner Wolf Glaser-darab. Glaser potens zeneszerző volt, rengeteget komponált, nagyon sok szaxofondarabja volt, úgy jutott el hozzá Kelly és akkor rajta keresztül pedig hozzám. Ezek voltak a kazettán, hogy ilyeneket tudnak játszani. Amikor végül el tudták játszani az enyémet, akkor az volt rajta a kazettán. Úgyhogy ez borzasztóan terjedt, de nem úgy terjedt, hogy most milyen nagyszerű szaxofondarab, hanem hogy mi illet tudunk

játszani. Úgyhogy ha megnézed a szaxofon irodalmat, hogy mekkorát változott 1985 után, akkor találsz egy-két párhuzamot. Ha pedig megnézed a Xenakist, akkor még többet találsz, mint párhuzamokat.

S.E.: Igen. Ezután keletkeztek Xenakis, Louvier és Nodaira kvartettjei, bár Louvier és Nodaira abszolút francia vonal. És a bemutató?

M.M.: Egyszer csak jöttek és mondták, hogy van egy fölvételük Brémában a rádióban és bár még nem tudják eljátszani koncerten az egész darabot egyben, de csinálnak egy fölvételt. Leutaztam Brémába, engem is nagyon érdekelt, először írtam olyat, amiről nem tudtam, hogy lehet-e ebből valamit csinálni. És eljátszották tényleg, nem is próbálkoztak egészben eljátszani, részletekben vették föl, hogy majd összerakják. Nem hallottam azt a fölvételt összerakva soha. Aztán egyszer csak jelentkeztek és mondták, hogy lesz egy koncert Londonban és ott eljátsszák. Na most akkor annak lett egy visszhangja. Azért ott is játszottak angol zeneszerzőktől persze, akik jelen is voltak a koncerten. Sokan kapták fel a fejüket, hogy jó, lehet valami mást is csinálni. És akkor ezután mondta Weinberger, hogy ez egy nagyon jó darab, de kell neki 20 előadás, de ne feljek, a 20 előadás elég gyorsan meglesz. Ez lett a repertoárdarabjuk addig, amíg meg nem jelent a következő. A Xenakis után már nem tudták mind a kettőt betenni a műsorba, mert túl sok volt a hasonlóság, és a Xenakist gyakrabban kérték, úgyhogy akkor az enyémet egyre kevesebbet játszották, de nem panaszkodtam, mert olyan 70-80szor eljátszották.

Egy idő után jöttek azzal, hogy írjak egy darabot szaxofonkvartettre és zenekarra, mert hogy az nekik milyen nagyon kellene, erre is igent mondtam. Akkoriban többször találkoztunk, Svájcban is, az öreg Rascher is ott volt, és akkor jött a Weinberger hogy azt álmodta éjszaka, hogy megírtam a darabot és játszotta. Erre kérdeztem, hogy milyen volt? Nagyszerű – válaszolta Buce. De hát mégis? Hát azt ő nem tudja elmesélni, de hát nagyon jó. Úgyhogy elkezdtem rajta dolgozni, és ez lett aztán a *Concerto grosso*.

Közben viszont Kelly elkezdett a saját szólókarrierjével is foglalkozni, úgyhogy a zeneszerzőktől, akikkel ő találkozott a szaxofonkvartett megrendelése kapcsán, kérte, hogy írjanak neki darabokat zongorával vagy szólót. Itt kezdődött aztán el az, hogy én elkezdtem sorra írni a szaxofondarabokat. Megírtam az *Undulationst*, az volt az első. Sok helyen eljátszotta, és akkor jött, hogy vissza akar menni ugyanazokra a helyekre és nem játszhatja ugyanazt, úgyhogy kellene egy új darab, így lett a *Burattinata*. Majd családi és egyéb ügyekből kifolyólag probléma lett a zongoristával, és kérte, hogy írjak már egy szólódarabot, mert Bobbal egyre kevesebbet tudnak dolgozni, akkor írtam a *Rabescaturat*.

Ha Kellynél maradunk, akkor még korán sincs vége a kompozíciók sorának. Ő abbahagyta a Rascher kvartettet a *Concerto grosso* bemutatója után. A szaxofonverseny története pedig a következő volt: Kelly kérte a svéd rádiót, hogy rendeljenek tőlem egy koncertet, amit ő fog bemutatni. Egy idő után a rádió igazgatója jóváhagyta, és megrendeltek. Ez valamikor a '80-as évek legvégén volt, azt hiszem, hogy '90-ben mutatta be. Az megint egy olyan tipikus Kelly-darab volt, föl kell menni a magas regiszter tetejére, Kelly pedig mindenfelé azt mesélte, hogy én kértem tőle a magas C-t, írott Eszt ami C-nek szól, ez amolyan Kelly-virtus volt. A bemutatót Kent Nagano dirigálta, nagyon jól, időnként ma is leadják azt a felvételt. Később Prágában játszotta egy koncerten egy amerikai karmesterrel. Utána jött az elhatározás, hogy vegyük lemezre. Ha már a cseh rádió játszotta egyszer, akkor vegyük fel velük, viszont a karmester nem ért rá, így aztán én dirigáltam.

S.E.: Ez az a lemez, amelyiken a szimfónia is rajta van?

M.M.: Igen. Ez az egy lemezfelvétel van csak belőle. Aztán jött a következő fázis, amikor Kelly elkezdett tanítani. Jött egyszer csak, hogy ő alapított egy kvartettet, de ez nem olyan, mint a Rascher kvartett, nagyon sok mindenben különbözik, egyrészt azért, mert ő alapította, másrészt mert az ő növendékei, harmadrészt pedig nincs benne szoprán szaxofon, mert arra nincs szükség. Ő az első szaxofonos, két alt van benne, ő pedig úgy is fölmege az altjával magasabbra, mint a szoprán, szóval kéri, hogy írjak neki egy kvartettet, és mondtam, hogy majd sorra fog kerülni, elég sok mindent kellett komponálnom akkor. De még mielőtt elkezdhettem volna valamit csinálni, jött, hogy neki egy koncert kellene fúvós zenekarral és ezzel a kvartettel, mert erre van most valamiféle kíváncsi. Kelly kvartett: két altszaxofonos kvartett fúvószenekarra. Kelly kérésére az apparátus lényegében a szimfonikus zenekar fúvósainak a létszáma, két ütőssel kiegészítve. Ez lett a *Windings*. Nem játszották el soha, mert a kvartett szétesett, még mielőtt igazán elindulhatott volna a karrierjük. Sok feszültség keletkezett a csapaton belül, többek között abból is, hogy Kelly elvárta, hogy mindenki transzponáljon, a stímus pedig C-ben legyenek, ugyanúgy, mint a harsonásnak.

S.E.: Ez abból fakadhatott, hogy ő csak alton játszott...

M.M.: Persze, neki ez volt a természetes. Tudjuk, hogy nem véletlenül alakult ki a transzponáló kottairás, de Kelly ezt így gondolta. Ugye a baritonosnak basszuskulcsot kellett olvasni, a tenorosnak pedig nagy nótát transzponálni... Nehéz.

S.E.: És ki mutatta be végül?

M.M.: A Tetraphonics Saxophone Quartett, Steffen Hass vezetésével, az altos Elmar Frey, a tenoros Volker Ax, a baritonos pedig egy amerikai fiú, nagyszerű szaxofonos, Noah Bedrin. Hármójukat ismertem, Linda Bangsen keresztül. Steffen egészen kicsi korától a növendéke volt. Illetve Linda alapította a Süd-Deutsche Saxophon Kammerorchestert, ők is kértek tőlem darabot, nekik írtam a *Saxazionet*, 18 szaxofonra. Steffen 1. szopránszaxofon szólómot játszott, és a másik kettő is tagja volt a szaxofonzenekarnak. Majd ők megkerestek, hogy játszanák a *Windingst*, így ők is mutatták be. Majd ők kérték, hogy csináljak a zenekar helyett egy orgonaverziót is, így talán gyakrabban tudnák játszani, és ekkor írtam át az 1. altszólómot szopránra. Azt a két hangot, amit nem lehetett szopránon eljátszani, kicseréltük. Azért a szaxofonkvartettben mégis csak a szoprán a legmagasabb szóló.

S.E.: Érdekes, hogy az egyik ismeretség hozta a másikat, az egyik darabból kerekedett ki a következő felkérés.

M.M.: Igen, igen. Több szálon futnak a dolgok, nem is tudom, hogy melyiket hol hagyjam abba. Talán az is érdekes kitekintés, hogy írtam Lindának – egy idő után ő is otthagyta a kvartettet és inkább szólóban játszott - egy baritonszaxofon szólódarabot is, *Calling* címmel. Kérdezték is tőlem, hogy a szó szerinti értelmét értik, de mégis mi mélyebb tartalma a címnek. Mondtam, hogy pontosan az, ami. Linda telefonon hívott fel és kért tőlem darabot. Ezt elég sokat játsszák, főleg Amerikában.

S.E.: Kanyarodjunk vissza egy picit még a szaxofonkvartetthez. Abban az időben írtad még a *Speglingart*, az *Intonazionét* és a *Bläserquintettet*. Stilisztikailag közékük illeszkedik a kvartett, vagy valami egészen mást képvisel?

M.M.: Nézd, ezek csak egy időben készültek, de a nagy ouvre-ben nem olyan jelentős darabok. Az *Intonazione* két gitárra van, na jó, a fúvóskvintett talán.

Már ebből az időből, úgy '80-tól kezdve dolgoztam azon, hogy a hangszer, vagy hangszerek játszható regiszteréből minél több hangot ki tudjak használni egyszerre, annyit, amennyit el lehet még játszani. Van egy csellódarabom, ami ennek a tipikus példája, a címe: *Schattierungen*. Adva van négy húr, öt-öt ujj mindkét kézen, azt elérni, hogy minél több hang szóljon egyszerre nem lehet csak vonójátékkal, hozzá kell tenni még pizzicato játékot, plusz a húrokon a fogólap alatt is lehet hangokat

generálni. Szóval abból próbáltam elindulni, hogy mi az, ami még lehetséges. Nem felépíteni valamit nulláról, hanem a nagy egészből megpróbálni úgy filterezni, hogy játszható legyen, de persze még mindig sok minden marad benne. Ebbe a koncepcióba illeszkedik bele a kvartett is.

Ez a metódus úgy működik, mint a szobrászat. Van olyan szobrász, aki az agyagból építi fel a szobrot és azt mintázza. És van a másik fajta, aki fog egy hatalmas, gyönyörű márványtömböt, persze előre tudja, hogy mit szeretne, és addig faragja azt, amíg minden ami fölösleges, eltűnik róla. Na én a másodikat választottam. Megpróbálok kiindulni valamiféle egészből, és erről leszedek mindent, ami nem eljátszható. Ebbe a dologba belefér a *Cluster* is. Mert éppen arról van szó, hogy ez a kő egy darab és nem négy. Tehát nem négy hangszerből felépítünk valamit, hanem megpróbáltam csinálni egy olyanfajta elképzelt hangzást, amiben ez a négy hangszer egy egységként szólal meg, és abból csinálni egy darabot.

Amikor ahhoz a darabhoz jutottam, adva volt a legmélyebb és a legmagasabb hang, és minden, ami közte van, mert az összes többi hangszer nem lóg ki abból, tehát nem kell hangszínekkel foglalkoznom, megpróbáltam valami olyat formálni, ami engem érdekel, még eljátszható és esetleg mást is érdekelne. A kvartett tulajdonképpen regiszterjátékokból áll. Van persze benne dallam, csúsztatott, és nagyívű dallam, recitativo jellegű, és ritmikus rész is. De ennek a jelentősége, hogy leírja ezt a regisztert. Egészen lemegy, majd egészen föl, és átadják egymásnak a hangokat. Ez egy tipikus példája ennek, hogy van egy nagy egység, abból kivágjuk azt, ami nem tartozik bele, és ebből lesznek a különböző fajta figurák. Úgyhogy a Quartet nagyon erősen beletartozott ennek a metodikának a kiépítésébe. Később azzal foglalkoztam, hogy minél áttekinthetőbb legyen a faktúra. Hogy ne legyen benne olyan hang, ami nem hallható. Ez egy hosszú folyamat. Az ember egyre többet farag le, majd egyszer kap egy olyan szövetet, amiben minden hangot lehet hallani. Ebben a darabban persze még nem lehet minden hangot hallani.

S.E.: Magyarországon mi hangzott el ezekből a szaxofonos darabokból?

M.M.: Ez nagyon egyszerű. Egyszer itt járt a svéd szaxofonkvartett, valamikor a '90-es években, és a Musica da Caccia-t játszották a Magyar Rádió 6-os Stúdiójában. Ez ugye eredetileg tárogató kvartett, de akinek írtam, Vadász Antal, beteg lett, így ezt a négy szoprán-szaxofonos verziót készítettem el belőle.

S.E.: Találkoztál Sigurd Rascherrel?

M.M.: Persze! A kvartetten keresztül találkoztam vele. Ő addigra már Amerikában lakott. Volt egy találkozó, amikor átjöttek Európába, a kvartett az én darabomat is eljátszotta, Baselben találkoztam vele egyszer, és még egyszer találkoztam vele valahol Németországban. Sigurdnak a felesége svéd volt, és két lánya van, a másik neve Christine, ő is Németországban él, így időről időre jöttek látogatóba ide. Borzasztó kedves volt, hosszasan beszélgettünk a kvartett problematikájáról is.

S.E.: Mennyire ismerted a szaxofonrepertoárt a kvartett komponálása előtt?

M.M.: Nem igazán. Megmondom őszintén, nem vagyok oda sem a Glazunov szaxofonversenyéért, sem a Debussy rapszódijáért. Ismertem, mert Debussynek is minden darabját érdemes ismerni, de nem szaxofon irányból. Az Ibert-el nem voltam igazából semmilyen kapcsolatban, a Larsson *Konsertet* ismertem, mert azt játszották időként, bár altissimo nélkül.

S.E.: Tomasi?

M.M.: Az pedig nem is nagyon érdekelt. Talán akkor már inkább a svéd zeneszerzők irányából. Glasernek van több darabja, Erland von Kochnak van egy koncertje...

S.E.: És a 2. Concerto?

M.M.: Ez az, ami még nem szólalt meg, mert Kelly közben elment.

S.E.: És a többi darab?

M.M.: A Quintettót is Kellynek írtam, az ő kérésére. Egy francia vonósnégyessel játszott. Az is egy concerto-féle. A Ricamo egy fuvoladarab, de van szaxofonverziója, jó lenne meghallgatni egyszer szaxofonnal. A Sa-Ga egy érdekes darab. Eredetileg oboára és gitárra írtam. Egyszer csak jött Kelly, hogy neki kellene egy darab gitárra, mert találkozott egy gitárossal. Mondtam, hogy nekem erre most nincs kapacitásom. Már nem emlékszem, hogy ő tudott-e az oboás darabról, vagy én említettem neki, de mondta, hogy az is jó lenne, csak a gitáros mániája az, hogy ne átiratokat játsszon, hanem eredeti darabokat, így az eredeti Gobj – oroszul oboát jelent, de ez esetben a G-itár és az OBOa neveiből állt össze – címet közösen analóg módon *Sa-Ga*-ra változtattuk. De aztán nem játszott el soha. Cserébe eljátszotta a svéd szaxofonosunk, egy remek előadó, Jörgen Pettersson.

A *Saper* egy közbülső megoldás – írtam Kellynek, és Lindának is darabot – így jött Weinberger, hogy írjak neki is, de ütővel. Ez nem egy önálló darab, mert van egy művem fuvolára és ütőre, a *Feinschnitten*, gyakorlatilag a fuvolaszólamot írtam át úgy, hogy a tenorszaxofonon játszható legyen, de ez a kettő ugyanaz a darab. Weinberger ezt sosem játszott el, de mindig mondta, hogy igazán borzasztó, hogy még mindig nem találkozott sehol egy schlagwerkessel. De van egy norvég szaxofonos, Rolf-Erik Nystrom, Kelly-növendék is volt Oslóban. Improvizál is, tánczenét is játszik, igazi mindenés. Egyszer csak megjelent, hogy ő tud mindent, tudja az *Undulationst*, elővette a hangszerét, el is játszott. Nyitott volt mindenre. Mondta, hogy tud erről a darabról, de ő leginkább alton játszik, így nem lehetne-e, hogy írjam át azt a három hangot, ami már nincs rajta az alton és ő szívesen játszaná. Így esett, hogy alt szaxofonon többször is hallottam előadva ezt a darabomat, de tenoron még soha.

Van még néhány különálló dolog. Amikor a *Saxazionét* írtam, előállt egy basszusszaxofonos, hogy neki van egy együttese, amiben van egy klarinétos, aki az összes klarinéton játszik, van ő, ha lehet, basszusszólamot szeretne, ha már van egy ilyen hangszere, és egy zongora. Gondoltam, hogy legyen akkor egy különleges felállás: basszektürt, basszusszaxofon és zongora. Ez a *Trio saxetto*. Nem volt túl szerencsés választás, nem is készült belőle felvétel, talán majd egyszer.

Aztán volt egy Carina-növendék, Andreas van Zoelen, ő lett nemrég Tilburgban a szaxofontanár. Ő jelentkezett nálam, hogy borzasztóan szereti a művészetemet, és van egy együttese, a Spektrum Ensemble, a két tagja ő maga basszusszaxofonon és a felesége, aki angolkürtözik. Nekik írtam a *Paarweiset*. De a felesége Susanne a bonni zenekarban játszik, és nagyon ritkán tudnak együtt színpadra lépni, így kérne egy zongorás darabot, így akkor született meg - ez még igen friss, nincs egy éves - a *Danza Profonda*. Andreast, ha jól emlékszem, Weinberger-szervezte szaxofonzenekarban ismertem meg. Weinberger kitalálta, hogy csinálnak egy Rascher-zenekart, nyári kurzusok keretében tartottak próbákat és játszottak együtt növendékekkel. Ez egy 12 tagú együttes volt, Bruce dirigált. Rábeszélte, hogy írjak nekik egy darabot, ez volt a *Lalula*. Ráadásul felkértek, hogy a bemutatón én dirigáljak.

Szóval ezekkel a darabokkal mind úgy voltam, hogy mindegyiken keresztül valaki mással is kapcsolatba kerültem. Egyik darabomat sem csak önmagáért írtam, hanem mindig felkeresésre.

S.E.: Mint általában a szaxofonrepertoár nagy része.

M.M.: Többen is megkerestek Amerikából, egy szaxofonos a *Burattinat* játszott. Aztán valaki más megkeresett, hogy a *Saxazionét* szeretné eljátszani, kaphatna-e hozzá szólamanyagot. Noah Getz az American University-n tanít Washingtonban, lemezre vette a *Rabescaturat*, a felesége pedig hárfás, és szoktak is együtt játszani, így kérte,

hogy lenne-e ilyen darabom. Akkor készítettem el a *Lyria* szaxofon szólamát, amit Noah-ék többször is játszottak, és később a *Games*-ét is, mindkettőt ugye eredetileg trombitára írtam.

S.E.: És a *Festiggamento*?

M.M.: Az is érdekes. Lawrence Gwozdz, aki egy ismert amerikai szaxofonprofesszor, ugyancsak Rascher-növendék volt, eljött Európába, járt Svédországban és megkeresett, hogy mindenképp szeretne találkozni velem. Hosszú órákon keresztül ott volt nálam, zenét hallgattunk, beszélgettünk. Aztán előhozakodott azzal, hogy nemsokára lesz Sigurd Rascher 90. születésnapja, és jó lenne, ha írnék egy duót szopránra és altra, amit a születésnap köszöntőjén előadnának a bizonyos Steffen Hassal, akit már korábban említettem, ő abban az időben éppen Gwozdznál tanult. Közben sajnos Sigurd állapota leromlott, így a születésnap koncert nem valósult meg, de később egy európai turné során bemutatták.

S.E.: Van még néhány darab, amiről nem beszéltünk, például a *Láncszemek*. Érdekes a hangszerelése: szaxofon, cselló, zongora.

M.M.: A *Láncszemeket* is Kellynek írtam. Ő épp találkozott egy zenésszel, akivel együtt szeretett volna együtt játszani, így mindjárt meg is keresett, hogy írjak nekik. Az elképzelésem az volt, hogy láncszemenként illesztem össze ezeket a hangszereket. Viszont a címmel gondban voltam. A német szó, *Kettenglieder*, csúnya, az angol, *Links*, viszont németül *BAL*, ezt Kelly kizártnak találta, hiszen az félreérthető egy és politikai állásfoglalásnak fogható fel! Így lett hát magyar a címe: *Láncszemek*. Az ő kérésére ugyan, bár nem volt boldog, hogy soha nem tudta kimondani helyesen. Ez megint egy olyan darab, ami, Kelly óta nem szólalt meg. Megkeresések voltak, de konkrét előadás nem.

Két darab maradt, *A Medaglia* és a *Party-Game*. A *Medaglia* egy átírat, eredetileg hegedűre és pozánra írtam. Majd egyszer csak jött Petterson, hogy lesz egy koncertjük Rómában, írják-e nekik valamit szaxofonra és harsonára. Ezt a darabot írtam át. A pozannak elég sokat kell énekelni benne a harmóniák miatt. Ezen a koncerten még egy gitárossal és egy ütőssel együtt játszottak, ez lett ugye a *Party-Game* összetétele, az ő kérésükre rendelte a darabot a svéd koncertiroda.

S.E.: Ez nagyon hasonlít a *Clusters* felállítására.

M.M.: Igen, csak fuvola helyett itt pozan van-

Levélváltás Carina Rascherrel. 2014. március 9.
A szöveget saját fordításban közlöm.

What were the pieces that the Rascher Saxophone Quartet commissioned around the beginning of the 1980-s?

(The word „commision” implies that we paid for a work. Of all the over 350 works written for the RSQ, in 45 years, we personally only paid-(in part)-for one. Usually Festivals, Orchestras, Foundations or Radio Stations pay the composers directly)

A small selection: Samuel Adler- 1985, Luciano Berio – 1989, Tristan Keuris – 1986, Hans Kox – 1985, Nicola Le Fanu – 1985, Erik Bergman – 1985, Günter Bialas – 1986, Theo Brandmüller – 1987, Michael Denhoff – 1984, Violetta Dinescu – 1982, Ivan Fedele – 1985, Harald Genzmer – 1982, Roman Haubenstock-Ramati – 1985, Maurice Karkoff – 1984, Sven David Sandström – 1985, Erich Urbanner – 1984, Iannis Xenakis – 1987

Miklós Maros mentioned, that when asking for a piece you would give a cassette with recordings of commissioned works as an example of the quartet's abilities. Would you happen to remember what works could have been recorded on that cassette before 1984?

We usually worked directly with the composers, but in some cases that was not possible. A cassette would always start out with Bach, so that the listener could concentrate entirely on the sound of the saxophones and not be distracted by a new piece. One work that I remember definitely being on a demo tape around 1984 was Denhoff, maybe

Milyen műveket rendelt a Rascher Saxophone Quartet az 1980-as évek elején?

(A „rendelés” szó arra utal, hogy fizettünk egy darabért. A Rascher Saxophone Quartet az elmúlt 45 évben bemutatott 350 mű közül csak egy darabért fizetett, és ezért is csak részben. Általában fesztiválok, zenekarok, alapítványok vagy rádióállomások fizetnek a zeneszerzőknek.)

Egy kisebb válogatás: Samuel Adler- 1985, Luciano Berio – 1989, Tristan Keuris – 1986, Hans Kox – 1985, Nicola Le Fanu – 1985, Erik Bergman – 1985, Günter Bialas – 1986, Theo Brandmüller – 1987, Michael Denhoff – 1984, Violetta Dinescu – 1982, Ivan Fedele – 1985, Harald Genzmer – 1982, Roman Haubenstock-Ramati – 1985, Maurice Karkoff – 1984, Sven David Sandström – 1985, Erich Urbanner – 1984, Iannis Xenakis – 1987

Maros Miklós említette, hogy amikor Önök zeneszerzótől kértek új művet, adtak egy kazettát, amelyen abban az időben bemutatott művek szerepeltek, így ezen keresztül tudták bemutatni, hogy mire is képes az együttesük. Esetleg emlékszik, hogy 1984 előtt mely darabok lehettek azon a kazettán?

Általában személyesen dolgoztunk a zeneszerzőkkel, de egyes esetekben ez nem volt lehetséges. A kazettán az első mű mindig egy Bach volt, hogy a hallgató kizárólag a hangzásra koncentráljon és egy új darab ne vonja el a figyelmét. Egy műre biztosan emlékszem abból az időszakból a demo-kazettánkról, az Denhoff kvartettje volt, és talán Ulrich

Ulrich Gasser, Genzmer, Glaser, most likely Emil Hlobil and Zdenek Lukas.

Gasser, Genzmer, Glaser, talán Emil Hlobil és Zdenek Lukas.

I also know from Miklós that you would give the composers a list of quartet's abilities. Would it be possible to know what was on the list? I mean, was it mainly extended techniques or did it have more to do with the range? Is there any chance that the list still exists and would be available?

Szintén Miklóstól tudom, hogy általában adtak egy listát a kvartett különleges képességeiről. Esetleg meg lehet tudni, hogy mi volt azon a listán? Csupán a kiterjesztett technikák, vagy inkább a hangterjedelmek? Esetleg megvan még ez a lista?

The only list I remember making was one for multi-phonics and a few words about quarter tones. I'm sorry, that list is not available and I doubt that it could be of any help to you since every individual instrument is different. We all play on old vintage Bueschers and large chamber mouthpieces. That also influences the overtone structure.

Az egyetlen lista, amire emlékszem, az multifóniákat tartalmazott és talán néhány szót a negyedhangokról. Sajnálom, már nem elérhető, és kötve hiszem, hogy a segítségére lenne ez a lista, mivel minden hangszer más. Mi mind régi Buscher-hangszereken játszunk és nagy kamrájú fúvókákon. Ez szintén befolyásolja a felhangrendszer képzését.

I know that the 4 octave range was one of your father's assets, he was the first saxophonist to encourage composers to use the high register. But how did you and the quartet come about to use the quater-tone scale? How did that technique come into your use?

Tudom, hogy a négy oktávnyi hangterjedelem az édesapja egyik specialitása volt, ő volt talán a legelső szaxofonos, aki ösztönözte a zeneszerzőket ennek kiaknázására. De mi a helyzet a negyedhangok skálával? Hogyan kezdték el alkalmazni ezt a technikát?

The quarter tones have been used in ancient forms of music that exist to this day in certain cultural circles. Some composers asked us if it is possible to play them on saxophones, so we set out to figure out which fingerings would work well for our instruments and are not too complicated so that fast passages are also possible. (Le Fanu, Stucky, E.Bergman, Halffter)

A negyedhangok ősidők óta jelen vannak a zenében, és ma is megtalálhatók bizonyos kulturális körökben. Néhány szerző kérdezte, hogy lehetséges lenne-e negyedhangokat játszani szaxofonokon, így elkezdtük kikísérletezni, mely fogások működnének a hangszereinken, amelyek nem túl komplikáltak, hogy a gyors futamok is kivitelezhetőek maradjanak. (Le Fanu, Stucky, E. Bergman, Halffner)

Do you remember your and the other members' of your quartet's first thoughts upon seeing Maros' score?

Emlékszik a saját vagy kvartett-társainak első gondolataira, amikor meglátták a Maros-partitúrát?

Yes, I remember very well. We were a bit stunned and doubted that it was possible. (Just think of the opening baritone passage!) But we took on the challenge and set to work. It was an exciting time. No two other pieces more than those of Maros and Xenakis demanded that we expand our horizon, extend our possibilities and find solutions.

How much work did you have to put in in order to give the Maros Quartet a premiere? I mean approximately for how long did you rehearse it (weeks, months?) and how did that amount of work compare to the pieces commissioned before or around that time?

That is a difficult question to answer because there were so many new works coming in, sometimes five and more a month, most of them very demanding. Not to forget that we were on the road, sometimes only home for a few days within a month. My recollection is that I practiced the Concerto by Christobal Halffter for the longest period of time, several months I believe, and Luciano Berio the least, we received the work about 48 hours before the premiere!

Approximately how many times did you perform the Maros Quartet? Also did you tour with it? How long was this work on your quartet's repertoire?

If I remember correctly, there were approximately 60 performances and two recordings as well as several radio recordings made during my time in the RSQ. (1969 – 2002) It has also been played by my colleagues a few times since. Of course we toured with it. The work is still in the repertoire.

Igen, jól emlékszem. Kissé megdöbentünk, és kételkedtünk a kivitelezhetőségében. (Csak gondoldj a bariton nyitófutamára!) De felvállaltuk a kihívást, és elkezdtünk dolgozni vele. Izgalmas idő volt ez. Maros és Xenakis művei voltak azok, amelyek megkövetelték, hogy kitágítsuk a látómezőnket, és kiterjesszük a képességeinket és megoldásokat találjunk.

. Mennyi ideig tartott, hogy megtanulják Maros kvartettjét? Körülbelül mennyi ideig tartottak a próbák és ez az időszak hogyan hasonult a korábban bemutatott művek által megkövetelt próbaidőhöz?

Ezt nehéz megválaszolni, mert sok új darabot kaptunk abban az időben, néha ötöt egy hónapban, legtöbbjük igen nehéz volt. És azt sem szabad elfelejteni, hogy rengeteget utaztunk, egy hónapban csak néhány napra tértünk haza. Az emlékeim szerint Christobal Halffter concertóját tanultam a leghosszabb ideig, néhány hónapig, ha jól emlékszem, és Luciano Berio darabját a legrövidebb ideig, 48 órával a bemutató előtt kaptuk meg a kottát!

Körülbelül hányszor tűzték műsorra Maros szaxofonkvartettjét? Koncertkörutakra is elvitték? Meddig volt repertoárjukon ez a darab?

Ha jól emlékszem, körülbelül 60-szor játszottuk koncerten, kétszer vettük lemezre, és készítettünk néhány rádiófelvételt is belőle a Rascher Szaxofon Kvartettben töltött időm alatt (1969-2002). A kollégáim pedig azóta is játszották néhányszor. Természetesen turnéztunk is vele. A darab most is repertoáron van.

What effect do you think this piece had on any further commissions by other quartets?

The Quartet (1984) by Miklos Maros set a high standard of demands for a saxophone quartet, expanding the musical and technical possibilities to such a great extent, that these techniques have become standard for higher levels of saxophone performance. Not only did Maros give us a marvelous work, but also opened new possibilities for the saxophone. For that, we, the Rascher Quartet, and all other classical saxophone players, are deeply grateful. (CMR, 3.9.2014)

Mit gondolt, milyen hatással volt ez a mű a további kvartett-irodalomra?

Maros Miklós szaxofonkvartettje (1984) magasra tette a lécet a szaxofonkvartett számára, mellyel oly mértékben kitágította a zenei és technikai képességeket, hogy ezek a technikák alapvető elvárássá váltak a magasabb szintű szaxofonjátékban. Maros nem csak egy csodálatos darabot adott nekünk, hanem új lehetőségeket nyitott meg a szaxofon számára, mindezért mi, a Rascher Szaxofon Kvartett és a többi klasszikus szaxofonos köszönettel tartozunk neki.

3. sz. melléklet
Két e-mailváltás Maros Miklóssal

1. 2016. május 24.

Zongorás darabok: Undulations/Burattinata - a zongora stímm nem kíván semmi extrát a zongoristától, úgy értem nincsenek kiterjesztett technikák. A zongoránál sosem foglalkoztatott az egyéb világ?

Mindig érdekelt minden, ami számomra új volt. Aztán volt olyan, amit gyakrabban használtam, volt olyan, amit ritkábban, vagy soha.

A *Coalottino* zongoraszólama tulajdonképpen tele van olyan dolgokkal (effektusok), amik a zongora eredeti jellegétől nagyon eltérnek. Igaz, hogy a „használati utasítás” svédül van, de látod, hogy meg is kellett magyarázni a kottában lévő jeleket). Igaz, hogy a 60-70-es években mindent meg kellett magyarázni. Két oldal kotta, tíz oldal magyarázat (lehetőleg olaszul, esetleg németül...). Lásd a mellékelt magyarázó oldalakat az első zenekari darabomhoz 1969-70-ből! (Denique)). Ugyanabban az időben írtam egy hegedű-zongora darabot is, abban is sokat a zongora belsejében dolgozik a zongorista (nem is adták elő, átírtam cimbalomra, hiszen azon úgy szól, amilyenek esetleg a zongorán kellett volna!)

De a zongora és a szaxofon kapcsolatában nem volt szükség másra, mint ami a klaviatúrán előadható. Később a zongora szólódarabok esetén sem használtam mást, mint a klaviatúrát. Csak akkor, amikor valami olyant kerestem, ami másképp nem volt elérhető. Például az *I. Szimfónia* lassú tételében van egy zongoraszólam, ami végig pizz a húrokon!

Van egy másik fajtája a zongorára írott különlegességeknek: van egy darabom 1/16-hangú zongorára, egy másik pedig 1/3-hangúra. Képzeld el, hogy van egy zongorád, amin a szokásosnál majdnem egy egész oktávval több, vagyis 8 oktávnyi billentyű van, de a legmagasabb és a legmélyebb hang között a távolság egy oktáv. c' - c"-ig, felosztva 96 részre. Egy nagyszekund 16 részre osztódik. Bizony nagyon izgalmas volt kitalálni rá valamit. A 1/3-hangú zongora meg olyan, ami inkább az impresszionista hangzásokra alkalmas, hiszen nincsenek rajta félhangok, így nincs sem tiszta kvart, sem tiszta kvint, helyette van mindenféle más. Egy nagyszekund háromfelé van osztva. Ezek viszont csak azokon a speciális hangszereken játszhatók. (Most vettük fel lemezre mindkettőt...)

Az Undulationsben a slap-et +-al jelölöd, a kvartettben még pizz. szerepelt. Mi az oka a változásnak?

Ezt nem tudom másképp magyarázni, mint praktikus okokból. Nem is emlékszem igazán, hogy miért írtam ki először a pizz-jelzést. Gondolom Kelly lehetett ennek is az oka. De aztán elhagytam, egyrészt, mert egyszerűbb volt a +, másrészt a pizz igazság szerint mást jelent. Valószínűleg a szaxofonosok önérzete (vagy esetleges kisebbségi érzete (!)) miatt kellett a pizz kifejezés, kiemelve ezzel is, mintha a szaxofonkvartett egy vonósnégyes megfelelője lenne.

Abban az időben - talán néha még most is – szinte minden koncert és minden újságcikk azzal kezdődött, hogy lám-lám a szaxofon is hangszer, nem csak jazzre használható, hanem igazi klasszikus zenére is...! Valószínűleg a pizz is erre utalt.

Szerintem felesleges, a fontos csak az, hogy a kottából mindenki meg tudja érteni, hogy mit kell játszani.

A vonósnégyesben nincsenek negyedhangok. Van olyan darabod a 80-as évekből,

amelyben negyedhangok szerepelnek? A Szaxofonverseny Allegrojában a szaxofon a tizenhatod-menetekben sűrűn játszik negyedhangokat, és arra a vonóskar válaszában is vannak. Elgondolkodtató, hogy vajon milyen szerepe van a mikrotonalitásnak a vonósokra írt darabjaiban?

A vonósnégyes, a zongoraszonáta és néhány más hasonló, nekem egy fogalom, a műfajt jelenti, ami a tradíció folytatása kell, hogy legyen. Amikor már odáig jutottam, hogy ebben a műfajban írok valamit, akkor nem a kísérleteket akartam összegezni, hanem a tapasztalatokat. Ebben a negyedhangoknak nem volt ugyanaz a szerepe, akár dallamban, akár harmóniákban használtam egyébként.

De írtam negyedhangokat vonósokra is. A legtipikusabb talán a *Coalottino II* basszusklarinétra és 27 vonós hangszerre. Itt a II. hegedű hét hangszerre közül 4 egy negyedhanggal feljebb, 3 egy negyedhanggal lejjebb van hangolva. Ennek persze harmóniában van elsődleges jelentősége. Az egész darab a felhangsorra épül (franciás beütés, egyfajta kísérlet az én kapcsolatomban és a spektrális zene között). Praktikus okokból a darab soha nem került előadásra. A 27 vonós hangszer ugyanis nem zenekarnak, hanem szólóhangszereknek számít mindenhol, így megfizethetetlen. Talán egyszer...

A Pozanversenyt is említhettem volna, részben a felhangsor negyedhangos, vagyis 7., 11., 13., 14., hangjára épül! De az egyik legelső darabom, a *Turba* című kórusmű, ebben ugyancsak használtam negyedhangokat énekhangra is. A gitáros Capriccióban ugyancsak ott vannak a negyedhangok.

Minél inkább gondolkodom rajta, annál inkább feltűnik, hogy nagyon sok darabom van, amiben vannak negyedhangok. (A legfrissebb szaxofon-szólódarab, a *Zephyr* is ide tartozik!).

Concerto 2. tételének a 128. ütemében indul egy Cadenza, és csak a 171. ütemben van egy tempójelzés, annak ellenére hogy már korábban belép a zenekar egy része. Ezt az egész részt Cadenzanak lehet hívni, vagy valahol lemaradt egy tempójelzés?

A Cadenza-ban a zenekar szerepe csak hangzó háttér, akkordok, amik elindulnak és abbamaradnak, a zenekar (karmester) követi a szólistát. Nem új rész, nincs szükség (új) tempójelzésre.

Concertoid mind felkérésre készültek? Mindig egy adott emberhez/előadóhoz kapcsolódnak? Ugyanúgy a technikai nehézségeket az előadó képességei határozták meg? Leginkább a harsona- és a klarinétversenyre gondolok.

Erről sokat lehetne írni.

A szólódarabokkal is, de még a szaxofonokkal is ugyanez a helyzet, többnyire valakire gondoltam a komponálás közben, tehát a válasz a kérdésre, hogy igen. Vagyis, mindegyik Concerto valakinek készült, tudtam, hogy kik fogják bemutatni. De...

Nem az előadó képessége volt a kiindulópont, nem mutattak semmit, amit szívesen játszanának. Vagyis nem voltak benne a munkában. Inkább az volt az érdekes számomra, hogy elképzelhető-e, hogy épp az az előadó meg tudja-e oldani azt, amit én magam számára kitaláltam. Volt olyan, hogy ki tudtam valamit próbálni még komponálás közben, bár ezt többnyire nem az aktuális hangszeressel tettem! A Klarinétverseny nehéz részeit azzal a klarinétossal vettem át, aki az együttesben játszott. A Pozanverseny már készen volt, amikor Christian először hallott róla, hogy rendelt neki egy darabot a svéd koncertiroda!

Igaz, hogy Kelly megmutatta, hogy négy oktávon keresztül tud játszani és még negyedhangokat is, de azt csak azért, hogy kedvet szerezzen nekem a hangszerhez. De

azt, hogy még mit lehet rajta játszani és mit nem, azt nem tudta megmutatni, hiszen, mint kiderült, olyasmit, mint én a Quartetben, azt nem írt addig még senki. Én sem voltam biztos benne, hogy játszható. Ez volt az első darabom, amit úgy adtam ki a kezemből, hogy nem tudtam, játszható-e, vagy sem. Egy fél évig gyakorolták, amíg először el merték játszani... De írták, hogy attól lesznek egy jobb együttes, hogy valaki olyant kíván tőlük, amit addig még soha senki más.

Ez volt tulajdonképpen a helyzet a saját együttesemmel is. Mindenki mondja, hogy könnyű dolgom lehetett, mert biztosan megmutatták a zenészek, hogy milyen lehetőségek vannak a hangszerükön. Ez igaz is, de a sorrend rossz. Én elképzeltem, hogy mit akarok hallani és azt is nagyjából, hogy szerintem hogyan kellene játszani. Aztán a következő lépés volt, hogy miután megoldották a dolgot, úgy, ahogy én gondoltam, vagy valahogy másképp, de akkor bizonyosodott be, hogy jó volt-e az ötlet, el lehetett-e játszani. Ez a lejegyzésre ugyanúgy vonatkozik. Egy dolog, ha az ember el tudja mondani, hogy mit akar, egy másik, hogy le is tudja írni úgy, hogy azt mások is megértsék és rekonstruálni tudják!

2. 2016. augusztus 17.

Virágh András Gábor szakdolgozatában olvastam, hogy Illés Árpád képének van köze a Burattinatahoz. Egy régi rádióműsorodat is meghallgattam, amelyben arról beszéltél, hogy nem írsz illusztris zenét? Mi a kapcsolat a darab és a kép között?

Valóban nem egy képillusztáció a zene, azt is mondhatnám, hogy a képhez semmi köze sincs. Illetve, valami azért van. Ugyanis azt a zenei anyagot, vagy nyelvet, ami András analízisében olvasható, vagyis az egymásmelletti hármashangzatokból felépülő hathangos harmóniák, amik összességében a kromatikus skálát adják ki, egymáshoz viszont úgy viszonyulnak, mint a klasszikus harmóniarend funkciói. Ezt valamikor elmesélem hosszabban is, ha akarod... Ezt a rendszert próbáltam illusztrálni az Illés Árpád-festménnyel mindenféle előadások során.

Az Illés-képet még Anyám hozta a 70-es években. Kicsit félt, hogy mit fognak szólni a vámosok, mire Illés úgy megoldásként (gondolta legalábbis!) ráírta, hogy "Ezt a képet Maros Miklósnak viszi a Mamája". Azóta itt lóg nálunk a falon. A címe Bábszínház. Ugyanúgy nem tudtam, hogy mi legyen a címe a darabnak amikor elkészült, mint máskor. Aztán gondoltam, hogy a technikai leírások, vagy akár célzások helyett itt van a falon az illusztráció, miért ne legyen ez is Bábszínház, illetve inkább olaszul Burattinata.

Hogy jött a multifónia a Burattinataban? Ezelőtt nem használtad szaxofonokon, és itt is igazából a felhangokat kell megszólaltatni egyszerre (85-88-ütem). Zeneszerzésileg értem, előző 4 ütemben a szaxofon játszik ritmikus anyagot, a zongora pedig akkordokat, a 85. ütemben ez megfordul, a zongora veszi át a szaxofon anyagát, és a szaxofon lekíséri két multifóniával. Ami igazán érdekel az az, hogy tudtad, hogy ez működni fog? Hallottál addigra multifont szaxofonon vagy a megérzésedre hagyatkoztál, hogy valószínűleg kivitelezhető?

Én még 1968-ban elolvastam Bartolozzi könyvét, ami akkor jelent meg. Itt megvolt a zeneszerzés tanszak könyvtárában: Bruno Bartolozzi: *New Sounds for Woodwind*. Egy évre rá itt járt Heinz Holliger és mutatta, hogy mi mindent tud oboán és mi mindent írtak is már a zeneszerzők, többek között ő maga is. Aztán egy évre rá találkozott Apám, nemsokára én is, Witold Szalonek-vel, aki ugyancsak ezekkel az oboán előadható akkordokkal foglalkozott. Valamilyen szisztémát is kidolgozott, amit azt

hiszem, hogy publikált is. Bartolozzi könyvéhez volt egy lemez-melléklet is, amelyen meg lehetett hallgatni a multifóniákat különböző hangszereken. Ez nagyon felkeltette a kíváncsiságomat, így azonnak elkezdtem kísérletezni, írtam is egy rövid kis darabot, inkább etűdöt, ami soha nem is hangzott el. De beláttam, hogy minden megadott fogás csak arra a hangszerre és arra fogsorra volt értendő, akik ezeket eljátszották Bartolozzinak. Viszont mindenféle ötleteket adott a hangszereseknek, hogy merre keressék az esetleges hangzásokat. Én eleinte ezért csak jeleztem, hogy multiphonic, nem meghatározott hangmagasságokkal. Majd saját tapasztalatból kialakult néhány dolog, ami használhatónak látszott az én harmonikus rendemben is.

Miután megindult a munka az együttesünkkel, akkor könnyebben rá lehetett venni a muzikusokat, hogy keressék már ki azt, amit én szeretnék hallani. Van egy darabom, ami erre jó példa, a *Divertimento* 1976-ból. Egy másik darab, a *Manipulation I*, ugyanazokra az akkordokra épül, csak elektronikával. Oboán illetve fuvolán nem szeretem ezeket a hangzásokat, többnyire csúnyán szólnak. Egy kivétel van, Claus Huber darabja a *Noctis...* oboára és cembalora. Egyik kedvencem! Viszont fagotton nagyon szépek. Minél nagyobb a hangszer illetve minél mélyebbek az alaphangok, annál jobban szólnak a felhangok, amikből ezek a hangzások létrejönnek.

Mindehhez még hozzájön az is, hogy a 70-es évek főiskolai szemináriumai között a vendégek között itt járt Vinko Globokar, a pozanos is. Megmutatta, hogy hogyan is lehet több szólámot játszani pozanon. Innen tanultam azokat a harmóniákat is, amik a Pozanversenyben is előfordulnak. És tulajdonképpen ez a hangzás, a valamiféle tiszta hangzatok, kellene nekem, amikor megszólal egy multiphonic valamelyik darabomban. Kevés kivétellel.

Ezért írtam ki a hangokat a Burattinataban. Nem kell ugyanazoknak a hangoknak lenni ugyanabban a sorrendben, ez egy jelzése annak, hogy azokat az akkordokat szeretném hallani, illetve úgy, amennyire meg lehet közelíteni ezeket.

Jól emlékszem, hogy a klarinétversenyedet Horváth László játszotta itthon? Találtam a Muzikában egy cikket, ahol említi, hogy játszani fogja, de nem találtam egyebet, esetleg megvan neked valahol, hogy hol és mikor játszotta? Tudsz más itthoni előadásról? És mi a helyzet a harsonaversennyel? Azt játszották itthon?

A Klarinétverseny Magyarországon egy "családi koncerten" hangzott el Győrben 1993 február 15.-én az ottani filharmonikus zenekarral. Apám két műve valamint nekem kettő. Én voltam a karmester. Itt játszotta Horváth László a *Klarinétversenyt*. Apám siratóját pedig Ilona énekelte.

Az interjú, amit olvastál, akkor készült, amikor Horváth Lászlót kinevezték a Szombathelyi Szimfonikus Zenekar Főnökévé. Aztán ebben is maradt a dolog, nem játszotta többet soha. Még egyszer megszólalt a darab Magyarországon. Budapesten 2009. október 28.-án. A "Magyar zeneszerzők a nagyvilágban" címmel megrendezésre kerülő koncerten adta elő a Kolozsvári Magyar Opera ének- és zenekara, Réman Zoltán szólójával, Selmeczi György vezényletével. És a darab elég nagy részét leadta a Duna Tv is egy kis ismertetés és egy interjú kíséretében, talán a rákövetkező évben Selmeczi Kortársaim címmel vezetett sorozatában.

A Pozanverseny elhangzott Magyarországon Kácsik Jenő diplomakoncertjén a Zeneakadémián, talán 1985-ben, vagy 86-ban? Erről őt tudnád megkérdezni. Talán ismered is, még mindig ott játszik a Nemzeti Filharmonikusoknál.

4. sz. melléklet

Két e-mailváltás Eötvös Péterrel

1. 2017. április 21.

Azt olvastam, hogy a jazz iránti rajongása egészen fiatalokora óta tart, viszont mikor találkozott először a szaxofonnal klasszikus közegben?

Szaxofonnal klasszikus közegben Bartók *Fából faragott királyfi*jában, 12 éves voltam a pesti Operában hallottam. A *zeroPoints*ben azért van a két szaxofon, mert Boulez turnéra vitte (Tokio, Chicago.....) és ugyanabban a műsorban volt a *Fából faragott* szvit, tehát „adva volt” a 2 zenész.

Kerestem a kapcsolódási pontokat az életrajzában olyan szerzőkkel és darabokkal, amelyekben komoly szerepe van a szaxofonnak. Az általam sejtettek: Stockhausen Gruppen, Carré, Der Jahreslauf és Berg Lulu (a könyvben említi, hogy a Boulez dirigálta Lulu előadás volt az egyetlen opera, amelyet látott Párizsban). Van bármelyiknek köze ahhoz, hogy Ön is alkalmazni kezdi a szaxofont?

Nem, nekem a jazzból jön a szimpátiám.

A Harakiri partitúrájában a sakuhacsi alternatívájaként felajánlja az altfuvolákat és a szopránszaxofonokat. Mikor jegyezte be az alternatív lehetőségeket? A kottakép igen „modern”. Csak a '70-es évektől indult meg az a fajta fejlődés a szaxofonrepertoárban, amely hasonló játéktechnikákat kívánt. Konzultált szaxofonossal ezzel kapcsolatban? Esetleg van tudomása róla, hogy előadták szaxofonokkal?

Úgy tudom igen, talán hallottam is egyet, de nem passzolt a darabhoz, most mindig 2 basszusklarinet játssza, és ez a legjobb változat.

Az életrajzát tanulmányozva egyértelmű, hogy számos olyan helyen megfordult, ahol kiváló szaxofonosokkal találkozhatott, kezdve az Ensemble Intercontemporainnel. Azt tudom, hogy jelenleg Vincent David játszik velük rendszeresen (láttam egy felvételt, és az életrajzában is olvastam, hogy 1998 óta dolgozik együtt az együttessel). Azt is tudom, hogy 1986-tól Claude Delangle játszott az EI-el. Ő természetesen egy nagy alakja a szaxofonos világnak, rengeteg új művet mutatott be. Van köze az Ön szaxofonalkalmazásához?

Nincs. Claude-ot személyesen nagyon szerettem, ő vezetett be engem a francia szaxofonstílusba. Nagyon meglepett akkor, hogy teljesen elzárkóztak a jazz-féle szaxofonozástól. Számomra a francia szaxofonstílus túl sima, egyetlen karaktere a „szép” hang. A jazzben változatosabb az anyag, érdekesebb, drámaibb, Sonny Rollins, vagy gyerekkorom ideáljai: Gerry Mulligan és Paul Desmond.

Az Atlantis-ban egy komplett szaxofonkvartettet alkalmaz. Bár ennek van hagyománya, de kötve hiszem, hogy Önt Gershwin vagy akárcsak Richard Strauss ihlette volna... Esetleg megkérdezhetem, hogy honnan jött az ötlet?

A big bandtől. Egy ideig azon gondolkoztam, hogy miért nem integrálta a szimfonikus zenekar a szaxofont, aztán a műveim előadásakor olyan sokféle jó szaxofonossal találkoztam, hogy örültem neki, hogy ők „szabad emberek”. Különösen emlékezetes találkozásom volt Rómában Mario Marzival, kitűnő a könyve.

2. 2017. június 5.

Hogyan találkoztak Christiannal vagy a Habanera szaxofon kvartettel? Volt-e korábbi munkakapcsolat?

Nem volt korábbi kapcsolat, csak ő Párizsban sokszor hallott és rendelt egy kvartettet, amit talán 6-8 év késéssel írtam.

Értekeztek-e a hangszer lehetőségeivel kapcsolatban? Mutattak-e ők bármit?

Nem, csak a legelső próbán mutatták meg például a multifóniákat és lediktálták a lejegyzésüket. Idén márciusban hallottam ezt a kvartettet a zürichi főiskolán négy fiatal lány előadásában, ami egyszerűen perfekt volt. Nem tudom, ki a tanáruk, de a lányok energikusak és 100% precízek voltak.

A 2/B jelenet 1. multifóninak kidolgozásához használt bármilyen irodalmat? Weiss-Netti vagy Kientzy könyvei?

Nem.

BIBLIOGRÁFIA

- Bartók Béla, ifj. (szerk.): *Bartók Béla családi levelei* Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
- Bartók Béla, ifj.: *Apám életének krónikája* Budapest: Zeneműkiadó 1981.
- Bartók Béla: „Strauss: Sinfonia Domestica.” In: Szöllösy András (közr.): *Bartók Béla Összegyűjtött írásai I.* Budapest: Zeneműkiadó, 1966. 707-714.
- Berlász Melinda: „Lajtha László 23 levele Henry Barraudhoz”. *Magyar Zene* 34/1 (1993): 13-42.
- Breuer János: *Fejezetek Lajtha Lászlóról* Budapest: EMB, 1992.
- Caravan, Ronald L.: *Extensions of Technique for Clarinet and Saxophone* University Microfilms 1983.
- Csuka Béla (szerk.): *Kilenc évtized a magyar zeneművészet szolgálatában. A filharmóniai társaság emlékkönyve 90 éves jubileuma alkalmából.* Budapest: Filharmóniai Társaság, 1943.
- Delangle, Claude – Michat, Jean-Denis: "The contemporary saxophone" in: Richard Ingham (szerk.): *The Cambridge Companion to the Saxophone.* Cambridge: University Press, 1998. 161-183.
- Delangle, Claude: „Peter Eötvös.” In: *APES* Nr. 14/ösz. Lyon. (1990): 14-18.
- Dryer-Beers, Thomas: "Influential Soloists" in: Richard Ingham (szerk.): *The Cambridge Companion to the Saxophone.* Cambridge: University Press, 1998. 37-50.
- Eötvös Péter: *Snatches.* Budapest Music Center Records 2004, CD 097.
- Eötvös Péter-Pedro Amaral: *Parlando Rubato.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015.
- Farkas Zoltán: „Apák és Fiúk” in: *Muzsika* 36/8. (1993. augusztus): 41-43.
- : „Számomra a zenélés az artikulációval kezdődik. Földvári találkozás Eötvös Péterrel.” In: *Muzsika* 47/9. (2004. szeptember): 32-27.
- Földes Imre: „Sorsok. Három beszélgetés Stockholmban élő zeneszerzőkkel. 3. Maros Miklós.” In: *Muzsika* 37/12. (1994. december): 12-15.
- Gonda János: *Mi a jazz?* Budapest: Zeneműkiadó, 1982.
- Hollós Máté: „Művek bontakozóban. Maros Miklós és a vonósnegyes hagyománya.” In: *Muzsika* 51/6. (2008. június): 21.
- Hunkemöller, Jürgen: „Bartóks Urteil über den Jazz.” In: *Die Musikforschung* XXXVIII. (1985): 27-36.
- Ingham, Richard: „The Saxophone Quartet.” In: Richard Ingham (szerk.): *The Cambridge Companion to the Saxophone.* Cambridge: University Press, 1998. 65-74.
- Ittész Mihály: „... Ez nem az Én világom” In: Simon Géza Gábor (szerk.): *Fejezetek a magyar jazz történetéből 1961-ig.* Budapest: Magyar Jazzkutató Társaság, 2001. 87-89.
- Kelly, John-Edward: *Dancing Quiet. Miklós Maros and the Inner Laws of Music* PSCD 23 Kokkola, 1992.
- Kientzy, Daniel: *Les Sons Multiples Aux Saxophones.* Paris: Editions Salabert, 1982.
- Kodály Zoltán: „Önéletrajz.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Kodály Zoltán Visszatekintés II.* Budapest: Zeneműkiadó, 1964. 477.
- : „Tizenhárom fiatal zeneszerző.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Kodály Zoltán Visszatekintés II.* Budapest: Zeneműkiadó, 1964. 389-393.
- Kool, Jaap (angol ford: Lawrence Gwozdz): *Das Saxophon.* Hertfordshire: Egon Publishers, 1987.
- Lajtha László: „Vaughan Williams.” In: Berlász Melinda (szerk.): *Lajtha László összegyűjtött írásai I.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992. 282-286.

- Lendvai Ernő: „Bartók pantomimje és táncjátéka.” In: Szabolcsi B., Bartha D. (szerk.): *Zenetudományi tanulmányok Bartók Béla emlékére. X.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962. 69-187.
- Liley, Thomas: „Invention and Development.” In: Ingham, Richard (szerk). *The Cambridge Companion to the Saxophone.* Cambridge: University Press, 1988. 1-19.
- Londeix, J. M.: *125 ans de Musique pour Saxophone.* Párizs: A. Leduc, 1971.
- .: *Hello! Mr. Sax or Parameters of the Saxophone.* Párizs: A. Leduc, 1989
- Maros Miklós: *Ett Saxofon-Credo i dialog med mig själv.* In: *Musikrevy XLIVI.* Stockholm, (1989/4). 207-210.
- .: „Néhány mondat Illés Árpád: Bábszínház című képéről.” In: Illés Eszter (szerk.): *Illés Árpád.* Budapest: Orpheusz Kiadó, 2005. 193-197.
- Marosi László: *Két évszázad katonazenéje Magyarországon.* Budapest: Editio Musica, 1994.
- McMillan, Malcolm: *'Rudy Wiedoft „Kreisler of the Saxophone' Clarinet Classics,* 1997. CD0018
- Rác Judit: „Settled in the Present.” In: Zachár Zsófia (szerk.): *The Hungarian Quarterly* 192/49. (2008/tél). 56-70.
- Retkes Attila: „Bartók Béla és a jazz.” In: Papp Márta (szerk.): *Zenetudományi tanulmányok Kroó György tiszteletére.* Budapest: Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1996. 228-237.
- Ronkin, B.: *Londeix Guide to the Saxophone Repertoire 1844-2012.* Glenmore: Northeastern Music Publications, 2012
- Rousseau, Eugene: *Marcel Mule: His Life and His Music.* Wisconsin: Étoile Music, 1982.
- Szitha Tünde: „Üzenetek. Eötvös Péter szerzői lemezeiről.” In: *Muzsika* 48/6. (2005. június). 22-24.
- Tar Károly: „... nagyjából megteremttem egy világot, amelyben jól érzem magam. Beszélgetés Maros Miklós zeneszerzővel.” In: *Ághegy* 3-4. sz. (2003). 381-397.
- Tóth Péter: „Mineralógia. Maros Miklós: Oolit.” In: *Muzsika* 46/10. (2003. október). 42-43.
- Vajda M. Pál: *A Magyar Királyi Operaház Évkönyve 50 éves fennállása alkalmából.* Budapest: Globus Műintézet nyomása, 1934-1935.
- Weiss, Marcus & Netti, Giorgio: *The techniques of Saxophone Playing.* Bärenreiter, 2010.
- Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók Béla zenei gondolkodásában.* Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999.
- Zivkovic, Zagorka: Det finns inget annat än absolut musik ett porträtt av tonsättaren MIKLÓS MAROS in: *Konsertnytt* XVIII/2 (1982) 6-9.

Disszertációk, szakdolgozatok:

- Hemke, Fred L.: *The Early History of the Saxophone.* The University of Wisconsin, D.M.A. 1975 Music.
- Walters, B. A.: *Analytical Concepts of Elements of Sonata Theory Applied to Selected Saxophone Music of Jindřich Feld.* DMA disszertáció, University of Georgia, 2012. 16.
- Virágh András Gábor: *Maros Miklós - A zeneszerző portréja két művének tükrében.* Budapest, 2013.
- James Bunte: *A Player's Guide to the Music of Ryo Noda. Performance and Preparation of Improvisation I and Mai* D. M. A. University of Cincinnati. 2010

Weboldalak:

www.mmaros.com

www.eotvospeter.com

www.zti.hu

www.rvwsociety.com

www.hagyomanyokhaza.hu

www.quatorhabanera.com

www.rsq-sax.com

www.xasax.com

5. sz. melléklet

Magyar szerzők szaxofonművei

Zeneszerző		mű	hangszerelés		
Balogh Máté	1990-	Kikaku&Basho	szoprán szax, hárfa (SeRa)	2015	7'
Bolcsó Bálint	1972-	30 Days	SSSS kvartett	2012	
Bolcsó Bálint	1972-	Kívül-Belül	szax, élő elektronika	2015	
Bolcsó Bálint	1972-	Metszéspillanat	alt szax, hárfa, elektronika (SeRa)	2017	5'
Borbély Mihály	1956-	Concerto for Saxophone, orchestra and jazz combo	alt szax, zk, jazz trio	2014	
Borbély Mihály	1956-	Sonata Rapsodia	alt szax, zg (Selejjo)	2014	10'
Csepregi György	1966-	Northern	alt szax, zongora	2014	
Deák Csaba	1932-	Octet szaxofonkvartettre és vonósnégyesre	SATB kvartett, vonósnégyes	1998	
Deák Csaba	1932-	Quartet for saxophones	SATB kvartett	1986	
Deák Csaba	1932-	Quintet for alto saxophone and string quartet	SATB kvartett, vonósnégyes	1988	
Deák Csaba	1932-	Sax appeal	SATB kvartett	1999	
Deák Csaba	1932-	Vindpuszt : all' ungherese	SATB kvartett	2008	
Dubrovay László	1943-	Bánat és Öröm	SATB kvartett	2005	
Durkó Péter	1972-	Kvadroszaxofonia	SATB kvartett	2006	4'
Eichinger Tibor		Szerenátha	SATB kvartet (BSQ)	1998-	
Eötvös Péter	1944-	"As I Crossed a Bridge of Dreams"	1 szax (S, A, Bar) a zenekaron belül	1999	50'
Eötvös Péter	1944-	Alle vittime senza nome	2 szax (A, Bar) a zenekaron belül	2016	
Eötvös Péter	1944-	Atlantis	4 szax.(S, A, T, Bar) a zenekaron belül	1995	27'30"

		CAP-CO Concerto for Acoustical			
Eötvös Péter	1944-	Piano, Keyboard and Orchestra	zongoraverseny, 1 szax a zenekaron belül	2005	20'
Eötvös Péter	1944-	Harakiri	2 szopr szax. (sakuhacsi alternatívájaként)	1973	19'30"
Eötvös Péter	1944-	IMA	2 szax a zenekaron belül	2002	27'13"
Eötvös Péter	1944-	Jet Stream	trombitaverseny, 2 szax (1. S/T, 2. A/T) a zenekaron belül	2002	18'
Eötvös Péter	1944-	Konzert für 2 Klaviere	zongoraverseny, 1 szax a zenekaron belül	2007	20'
Eötvös Péter	1944-	Lady Sarashina	opera, 1 szax (S, A, T, Bar) a zenekaron belül	2007 2001-	
Eötvös Péter	1944-	Le Balcon	opera, 1 sax. (S, A, Bar.) a zenekaron belül	2002	1:50
Eötvös Péter	1944-	Lectures Différentes	SATB kvartett	2014	
Eötvös Péter	1944-	Love and Other Demons	opera, 1 szax. (S, A, Bar.) a zenekaron belül	2007	
Eötvös Péter	1944-	Multiversum	orgona szóló, zenekar, 2 szax (T, Bar) a zenekaron belül	2017	
Eötvös Péter	1944-	Music for New York	soprano sax and perc. With tape	1971	10'40"
Eötvös Péter	1944-	Paris-Dakar	4 szax.(S, A, T, Bar) a zenekaron belül	2000	7'
Eötvös Péter	1944-	Radames	kamaraopera, zenekar: szoprán szax., kürt, tuba, e-piano	1975/1997	35'
Eötvös Péter	1944-	Replica	brácsaverseny, 1 altszax. a zenekaron belül, 1 AltSax., 2 fagott / 2.2 (2. also bugle).2.1./ 2 perc./accordeon, celesta, harp/strings: 8.6.5.4.3	1998	15'
		Seven - Memorial for the Columbia			
Eötvös Péter	1944-	Astronauts	hegedűverseny, 1 szax. a zenekaron belül	2006	21'30"
Eötvös Péter	1944-	Shadows	fuv, klt szóló, 1 Bar szax az együttesen belül	1996	15'
Eötvös Péter	1944-	Snatches of a Conversation	két tölcéses trombita szóló, 1 tenor szax az együttesen belül	2001	11'
Eötvös Péter	1944-	Three Sisters	opera, 1 szopr. Szax az árokban lévő együttesen belül	1996- 1997	1:40

Eötvös Péter	1944-	zeroPoints	2 szax. (1.A/T, 2 A/B) a zenekaron belül	1999	14'
Fekete Gyula	1962-	Blue Moon	SATB kvartett	1993	
Fekete Gyula	1962-	Két epigramma	alt szax, zg.	2005	
Fekete Gyula	1962-	Pyramus és Thisbe	alt szax, hárfa (SeRa)	2015	
Gallai Attila	1943-	4 tétel 3 szaxofonra	2 alt, tenor szax		
Gallai Attila	1943-	Concerto	alt szax, zk/zg		
Gallai Attila	1943-	Négy tétel	SATB kvartett (BSQ)	2014	
Gryllus Samu	1976-	DoPaMiNa	szopr.szax, cselló, csemb., elektr.	2010	11'
Gryllus Samu	1976-	Se-Ra-nade	alto sax, harp	2017	
Gyulai Gaál János	1924- 2009	Four Romantic Pieces	SATB kvartett (BSQ)		
Hidas Frigyes	1928- 2007	Adagietto	bariton szax, vonós zk.	2000	
Hidas Frigyes	1928- 2007	Concerto	SATB kvartett, koncertfúvós zk.	1998	
Hidas Frigyes	1928- 2007	Musique de Chambre	SATB kvartett	1990	
Hidas Frigyes	1928- 2007	Sax-Fantasy	alt szax, koncertfúvós zk.	1998	
Hidas Frigyes	2007	Saxophonia	alt szax, koncertfúvós zk.	1998	
Horváth Balázs	1976-	Alterego I.	SATB kvartett (BSQ)	1999	5'24"
Horváth Balázs	1976-	Autópálya-leágazás	SATB kvartett (BSQ)	1996	6'31"
Horváth Balázs	1976-	Kb 10	alt szax, hárfa	2016	16'
Horváth Bálint	1986-	DEAC Nr. 2	alt szax, hárfa	2015	
Horváth Márton					
Levente	1983-	Litany	alt szax, hárfa	2014	6'

Horváth Márton					
Levente	1983-	Psalmoid Nr. 2	szopr szax, hárfá	2012	6'
Horváth, Marcell	1977-	Film music medley	SATB kvartett (BSQ)		
Illés Márton	2017-	Én-kör II.	alt szax, hárfá	2017	
Jeney Zoltán	1943-	Halotti szertartás	SATB kvartett a zenekaron belül	2005	
Jeney Zoltán	1943-	Soliloquium Nr. 5.	alt szax		
Kedves Csanád	1984-	A little bit now	hegedű, alt szax, zg	2015	
Kedves Csanád	1984-	Isolation 1, 2	2 szax (S, A) a zenekaron belül	2010	
Kedves Csanád	1984-	Levitation in a Bright Thought	alt szax, hárfá (SeRa)	2015	9'
Kedves Csanád	1984-	Puerian	2 szax (S, A), 2 klt, vonósnégyes	2007	
Kedves Csanád	1984-	Tegnap és holnap	rec., sopr. Sax, cello, pno 4 hands	2016	
Kedves Csanád	1984-	Volumetric Melodies	1 szax (S) az együttesen belül	2015	
Király László	1954-	Virágok	SATB kvartett (BSQ)	2003	
Kocsár Miklós	1933-	Duo	szopr szax, hárfá (átdolg. Tr.ról, a szerző)	1997/2016	8'
Kocsár Miklós	1933-	Fantázia és Friss	szopr szax, cimbalom/hárfá	2008	8'
Kutrik Bence	1976-	Divergenciák	alto sax, harp	2017	5'
Kutrik Bence	1976-	The Mandelbrot Riddle	klt, alt szax, zg, ütő	2016	12'
Laczó Vince Zoltán	1964-	Szaxofonkvartett	SATB kvartett	2014	
	1892-				
Lajtha László	1963	Intermezzo	alt szax, zg.	1955	5'
	1892-			1953-	
Lajtha László	1963	Szimfóniák Nr. 5-9.	alt szax a zenekaron belül	1963	
Láng István	1933-	Lüktető szálak	alt szax, hárfá (SeRa)	2015	15'
Láng István	1933-	Musica Funebre	alt szax a zenekaron belül	1969	
Láng István	1933-	Sassonanti	alt szax	2000	8'
	1965-				
Legány Dénes	2000	Air	fuv, ob, alt szax, cselló, zg		

Legány Dénes	1965- 2000	Allegro Moderato	alt szax, zg.		
Legány Dénes	1965- 2000	Hét tétel	SATB kvartett		
Legány Dénes	1965- 2000	Melancholikus Ének	alt szax, zg.		
Lendvay Kamilló	1928-	Concerto	szopr szax, zg, női hangok	1996	17'
Maros Miklós	1943-	Burattinata	alt szax, zg.	1992	13'
Maros Miklós	1943-	Calling	bar. szax	1996	4'
Maros Miklós	1943-	Clusters for Clusters	fuv., szopr. szax, git., ütő	1981	8'
Maros Miklós	1943-	Coalottino	bariton szax, ensemble	1968	6'
Maros Miklós	1943-	Concerto	alt szax, zk	1990	24'
Maros Miklós	1943-	Concerto grosso	SATB kvartett, zk	1988	20'
Maros Miklós	1943-	Concerto No. 2	alt szx, vonószk.	2004	20'
Maros Miklós	1943-	Contradanza	bar szax, zg.	2016	7'
Maros Miklós	1943-	Danza Profonda	basszus szax, zg.	2012	7'
Maros Miklós	1943-	Festeggiamento no. 2	szopr, alt szax	1996	5'
Maros Miklós	1943-	Games	alt szax, hárfá (er. tr, átdolg. a szerző)	2008	8'
Maros Miklós	1943-	Lalula	12 szaxofon	2003	10'
Maros Miklós	1943-	Láncszemek /Links/	alt szax, cselló, zg	1996	14'
Maros Miklós	1943-	Lyria	alt szax, hárfá (er. tr, átdolg. a szerző)		
Maros Miklós	1943-	Medaglia	alt szax, hars.	2003	8'
Maros Miklós	1943-	Musica da caccia	4 szopr szax (er. 4 tárogató, átdolg. a szerző)	1997	9'
Maros Miklós	1943-	Paarweise	angolkürt, basszusszax	2001	8'
Maros Miklós	1943-	Party Game	szax, hars, git, ütő	2000	11'
Maros Miklós	1943-	Quartet	SATB kvartett	1984	10'

Maros Miklós	1943-	Quintetto cromatico	alt szax, vonósnégyes	2004	18'
Maros Miklós	1943-	Rabescatura	alt szax	1997	10'
Maros Miklós	1943-	Sa-Ga	alt szax, gitár	1992	8'
Maros Miklós	1943-	Saper	tenor szax, ütő	1995	6'
Maros Miklós	1943-	Saxazione	18 szax	1994	14'
Maros Miklós	1943-	Sextet	alt szax, fafúvós kvintet	2014	15'
Maros Miklós	1943-	Trio saxetto	basszetürt, basszus szax, zg	1996	7'
Maros Miklós	1943-	Undulations	alt szax, zg.	1986	8'
Maros Miklós	1943-	Zephyr	szopr szax	2016	7'
Maros Miklós	1943-	Zopf	alt, tenor szax	2015	8'
Maros Miklós	1943-	Windings	SATB kvartett, koncertfúvós zk./orgona	2006	15'
Matkó Tamás	1981-	ubi tunc vox inauditae melodiae?	szopr szax, ének, csemb.	2016	4'
Mérész Ignác	1943-	Öt bagatell	alt szax, zg		
Mérész Ignác	1943-	Szonatina	SATB kvartett	2014	
Nógrádi Péter	1952-	Dervistánc	alt szax, zg	2014	
Ott Rezső	1981- 1922-	Saxon	alto sax, pno		
Patachich Iván	1993 1922-	Patience /Türelem/ II.	szax, magn.szalag	1983	
Patachich Iván	1993 1922-	Quartettino	SATB kvartett	1972	
Patachich Iván	1993	Terzettino	AAT trio	1987	
Pócs Katalin	1963-	Két Noktürn	alt szax, zg.	2016	8'
Pongrácz Zoltán	1912-	Concertino	alt szax, magn.szalag	1982	
Reményi Attila	1959-	Slowly and Quickly	SATB kvartett (BSQ)		
Rózsa Pál	1946-	3 darab op. 319	alt szax	1998	9'

Rózsa Pál	1946-	Quartetto Sassofonissimo Nr. 2 Op.372	SATB kvartett (BSQ)	2002	10'
Rózsa Pál	1946-	Quartetto Sassofonissimo op.327	SATB kvartett (BSQ)	1998	15'
Rózsa Pál	1946-	Quintett Op.306	szopr szax, vonósnégyes	1997	15'
Rózsa Pál	1946-	Quintetto Sassofonissimo op. 132	SAATB kvintett	1989	7'
Rózsa Pál	1946-	SeRapsodia	alt szax, hárfa szoprán, tenor, basszus és narrátor. szax., basszetkürt, basszus klt, zg	2016	10'
Sáry László	1940-	Adorjánok és Jenők, (kamaraopera)		1994 1992-	40'
Sáry László	1940-	Concerto obligát szaxofonokra	szax, hárfa, ütő, vonószk.	1993	20'
Sáry László	1940-	Egérrágta mese (Mouse-chewed tale)	szax, git, bőgő	1995	15'
Sáry László	1940-	Hexagramm	6 énekes, 6 fűvós hgsz, benne A szax	1985	10'
Sáry László	1940-	Incanto	5 szax	1969	8'
Sáry László	1940-	Tánczene	kl.(esz) vagy heg./ kl.(b) vagy szax, bőgő, zg	1994	5'
Solti Árpád	1985-	Why Are You So La Violetta?	alt szax, hárfa (SeRa)	2014	5'
Soproni József	1930-	Négy Darab	alt szax, zg	1978	10'
Szalai Katalin		Divertimento	SATB kvartett (BSQ)		
	1904-				
Szelényi István	1972	Improvisation	alt szax, zg		
		Concerto for Saxophone Quartet and Orchestra			
Szentpáli Roland	1977-		SATB kvartett, zk (BSQ)	2001	
Szentpáli Roland	1977-	Kiss and dance	SATB kvartett, tuba (BSQ)		
Szentpáli Roland	1977-	When she is coming	SATB kvartett (BSQ)		
	1902-				
Takács Jenő	2005	Two Fantastics	alt szax, zg.	1969	12'
Tallér Zsófia	1970-	Intermezzo	SATB kvartett (BSQ)		
Tallér Zsófia	1970-	Praliné táncparkettre	SATB kvartett (BSQ)		
Tornyai Péter	1985-	Narcissus	alt szax, hárfa (SeRa)	2015	8'

Tűzkő Csaba	1964-	Jeux composé	alt szax, zg	2015-16	
Tűzkő Csaba	1964-	Két népdal és variáció	alt szax, zg	2015-16	
Tűzkő Csaba	1964-	Kopanitsa	SATB kvartett (BSQ)	2014-15	
Tűzkő Csaba	1964-	Moldvai népdal	SATB kvartett (BSQ)	2014-15	
Tűzkő Csaba	1964-	Öt elem (föld, fém, víz, fa tűz)	SATB kvartett (BSQ)	2014-15	
Tűzkő Csaba	1964-	Páratlan ritmusban	szopr szax, zg	2015-16	
Tűzkő Csaba	1964-	Suite	szopr szax, zg	2015-16	
Tűzkő Csaba	1964-	Széki lassú és csárdás	SATB kvartett (BSQ)	2014-15	
Vajda Gergely	1973-	Rhythm and Brass	SATB kvartett, rezes kvintett (BSQ)		
Vajda Gergely	1973-	Turning	SATB kvartett (BSQ)	1998	
Virágh András Gábor	1984-	Accende lumen sensibus	alt szax, orgona	2016	10'
Virágh András Gábor	1984-	Concerto	alt szax, zk (Selejjo)	2012	20'
Virágh András Gábor	1984-	Quintet	fuv, alt szax, kürt, cselló, zg	2010	17'
Virágh András Gábor	1984-	Tetra	alt szax, zg (Selejjo)	2011	10'
Virágh András Gábor	1984-	Triptique	szopr szax, zg (er fuv, átdolg a szerző)	2013	5'
Virágh András Gábor	1984-	Waves	alt szax, hárfa (SeRa)	2014	5'
Vukán György	1941- 2013	Concerto for saxophone quartet and strings	SATB kvartett, vonós zk (BSQ)		
Wetzl Mátyás	1987-	My Favourite Instruments	alt szax, hárfa (SeRa)	2015	5'
Zarándy Ákos	1985-	Bethin	alt szax, hárfa (SeRa)	2015	5'
Zombola Péter	1983-	Choral	alt szax, hárfa (SeRa)	2014	3'