

Kárpáti János

SZÓLLÓSY

Egy megkésett bemutató ürügyén

Öt évvel ezelőtt, amikor Szóllósy András hetvenéves születésnapját szeretnénk volna megünnepelni, ám ő ezt kifejezetten megtiltotta, a tilalmat azzal hágtam át, hogy egy akkor már három éve kész, de Magyarországon még be nem mutatott művéről, a VONÓSNÉGYES-ről adtam közre analízist a *Muzsika* hasábjain. Most, a hetvenöt éves születésnap táján a VONÓSNÉGYES végre itthon is megszólalt, a Tavaszi Fesztivál sokoldalú programjában, Mozart C-DÚR VONÓSNÉGYES-e és Schumann ESZ-DÚR ZONGORAÖTÖS-e között. Ismerve Szóllósy nézeteit a mai zene recepciójáról, neki tetsző dolog volt „rendes” koncerten szerepelni, és nem a kizárólag kortársi zenének szentelt és csak „vájtfülűeknek” szánt műsorokon. Másrészt viszont hálátlan dolog egy Mozart-vonósnégyes után mai nyelven megszólalni, még ha az a „Dissonanzen”-kvartett is.

A magyarországi bemutató nagy sikere azonban azt igazolta, hogy a jelentékeny mű klasszikus környezetben is átütőképes. A sikerhez nagymértékben hozzájárult az akadémiai Kongresszusi Terem zsúfolt nézőterének jó atmoszférája, valamint – főképp – a fiatal művészekből álló kitűnő együttes, az Auer Lipótról elnevezett vonósnégyes-társaság. Talán nem fölösleges itt zárójelben azt is elmondani, hogy Szóllósy vonósnégyesének hazai bemutatóját néhány kedvezőtlen körülmény is késleltette. A kompozíció a hollandiai Orlando Fesztivál megrendelésére készült még 1988-ban, és ott volt az ősbemutatója 1989. július 30-án, az Orlando-kvartett tolmácsolásában. Ez a kiváló holland együttes nagy sikerrel tartotta keresztvíz alá a művet, ám később – személycserék következtében – félretette, és ugyancsak meg voltunk lepődve, amikor tavalyi, szombathelyi koncertjük műsorán nem szerepelt az általuk rendelt magyar kompozíció.

Azt is el kell mondanom: az előadók számára rendkívüli feladatot tartogat Szóllósy vonósnégyese, mégpedig nemcsak hangszertechnikai szempontból, hanem zeneileg is. Csak két példát ragadok ki annak érzékeltetésére, milyen próbák elé állítja előadóit a szerző. A kvartett egy olyan zenei „raszterrel” kezdődik, amely a négy hangszer magas fekvésű, tizenhatod ritmusértékű, ám (látszólag) szabálytalan időközökben megszólaló „pontjaiból” áll össze. Zenész legyen a talpán, aki egy ilyen ritmikailag rendkívül bonyolult s ugyanakkor „in medias res” hatású anyaggal indítani képes egy zenei folyamatot. Avagy egy másik nehéz előadói feladat: a lassú zárótétel utolsó előtti szakasza párhuzamosan mozgó, „térben és időben” elcsúsztatott, lépcsőzetesen ereszkedő melódiaivek sorából jön létre. A lépcsőfokok dallamegységei 1/16 érték különbséggel 3:4:5:6 arányban viszonyulnak egymáshoz, ami óhatatlanul azt vonja maga után: ez a ritmikus szervezettség nem illik bele a hagyományos metrika divízió rendjébe, felborítja azt, és olyan hatást kelt, mintha a szólamok különböző tempóban haladnának.

A megrendelő Orlando-kvartett szerepét tehát most egy fiatal magyar együttes, az Auer-vonósnégyes vállalta át, rendelkezve a szükséges képességgel és áthatva a feladat megtisztelő felelősségétől. Produkciójukkal jelentős közönségsikert arattak, és ezzel –

részben – jóvátették a magyar zeneélet mulasztását is. Egy mulasztást, ami azért is érthetetlen, mert a magyar vonósnégyes-kultúra mindig is igen magas fokon állott – a Hubay–Popper-vonósnégyestől kezdve a Léner-, a Waldbauer-, a Végh- és a Székely Zoltán-féle együtteseken keresztül a közelmúlt és a jelen kvartettjeiig. Tulajdonképpen azt is kérdezhetnénk: miért nem magyar együttes rendelt kompozíciót Szöllőstől?

Végül is azonban a mű elkészült, és a magyar vonósnégyes-irodalom – melynek modellje és mércéje óhatatlanul a bartóki kamarazene – értékes, jelentős darabbal gazdagodott. Ez a kompozíció ugyanis izig-vérig vonósnégyes, a nagy hagyományok maximális figyelembevételével. Egy-egy hangszer szólama itt nem téveszthető össze valamely zenekari mű vonósszólamával, mert a zeneszerző a szólista típusú hangszer-tudás követelményét állítja muzsikusai elé. Ez azonban nem vezet öncélú virtuozitáshoz, a négy vonóshangszer pontosan adagolt egyenlő súllyal vesz részt a zenei folyamatokban.

Visszatekintés

Szöllősy András a magyar zeneszerzőknek abba a nemzedékébe tartozik, amelynek életébe szinte jóvátéhetetlenül taposott bele a háború, majd az azt követő vulgarizáló művészetpolitika. 1921-ben született az erdélyi Szászvárosban. Tanulmányait Kolozsvárott kezdte, majd Budapestre jött, ahol a Zeneművészeti Főiskolán Kodály és Viski irányítása alatt zeneszerzést tanult, az Eötvös-kollégiumban pedig magyar és francia szakot végzett. Doktorátusát a párhuzamos tanulmányok megkoronázásaként Kodály művészetéről írta 1943-ban. Hazai tanulmányait a háború után olaszországi stúdiók egészítették ki: a római Santa Cecilia Akadémián Goffredo Petrassi mesteriskoláját látogatta.

Ahogy tanulmányait a filológia és a zeneszerzés párhuzamossága jellemezte, úgy későbbi útja során is egy ideig együtt haladt Szöllősy tevékenységében a kutatás és a komponálás. Az ötvenes és hatvanas évek nagy jelentőségű Kodály- és Bartók-publikációi mellett azonban Szöllősy akkori kompozíciói eltörpülnek, legalábbis ő maga nem szeret beszélni róluk. A túlzott önkontroll és a másodlagosságtól való félelem is bénítólag hatott rá, mígnem a hatvanas évek közepe táján fordulat állott be. Ezt a fordulatot – vagy mondjuk inkább: a szerző önmagára találását – a híres olasz fuvolaművésznek, Severino Gazzelloninak komponált *TRE PEZZI PER FLAUTO E PIANOFORTE* jelezte, mely Darmstadt, Madrid, Velence modern zenei fesztiváljain is jelentős sikert aratott. Az igazi alkotói fellendülés azonban csak az 1968-ban komponált *III. CONCERTÓ*-tól számítható, mely a párizsi Nemzetközi Zeneszerző Tribünön 1970-ben első helyezést ért el, és Szöllősy nevét egy csapásra ismertté tette egész Európában. Hangszeres darabok hosszú sorát nyitotta meg ez a kompozíció, egy sorozatot, melynek főbb állomásait a *TRASFIGURAZIONI* és a *MUSICA PER ORCHESTRA* (1972), a *SONORITÀ* (1974) és a *LEHELLET* (1975) című nagyzenekari darabok, valamint a *MUSICA CONCERTANTE* (1973), a *MUSICHE PER OTTONI* (1975), a *PRO SOMNO IGORIS STRAVINSKY QUIETO* (1978) és a Maros Rudolfot gyászoló *TRISTIA* című, kamaraegyüttesre komponált művek jelzik.

Nem célszerű dolog művészi pályát mesterségesen megállapított periódusokba szorítani, ám Szöllősy pályáivében tisztán megfigyelhető egy belső ritmus. Ha a hetvenes években a zenekar dominált az imént sorolt nagyszerű darabokkal, a nyolcvanas évek elején egy vokális periódus kezdődött el néhány mesteri kórusművel és két szextettel

a King's Singers megrendelésére. Végül a nyolcvanas évek végén és a kilencvenes évek elején a hangszeres kamarazene került az előtérbe – az említett vonósnégyessel, egy megragadó zongoradarabbal (PAESAGGIO CON MORTI) és egy tíz hangszerre – vonósötösre és fúvósötösre – írt kamarakompozícióval (ELÉGIA).

A nagyzenekar rehabilitációja

Amikor Arnold Schönberg 1906-ban „szimfóniát” komponált, a nagyzenekar helyébe tizenöt szólóhangszer együttesét állította. Így született meg a már címében is deklaratív I. KAMARASZIMFÓNIA, századunk zenetörténetének egyik kulcsfontosságú darabja, mely nemcsak a tercépítkezésű harmóniarendnek üzent hadat, hanem a kései romantika zenekari hipertrófiájának is. Mindez nem jelentett végleges száműzést a szimfonikus nagyzenekar számára, de annyi bizonyossá vált, hogy a zenekari együttes funkciója megváltozott. Schönberg ÖT ZENEKARI DARAB-ja vagy Webern HAT ZENEKARI DARAB-ja mutatja a legplasztikusabban a változás lényegét: a zenekari apparátus többé már nem egységes hangzó test, hanem választék, „paletta” sokszínű, többnyire kamara jellegű kombinációk kikeveréséhez.

A fordulat óta eltelt hét-nyolc évtized többé-kevésbé igazolta Schönberg törekvését, s a zeneszerzői tapasztalat váltakozó következetességgel végig is járta ezt az utat, sok értelemben árnyalva, finomítva a megoldásokat. A fejlődés-változás ismert törvényszerűsége: a magasabb szinten való visszatérés azonban a zenekari műfaj XX. századi sorsában is érvényesül. Míg világszerte egymás után születtek az újabb és újabb kamarakompozíciók és zenekari „effektus-zenék”, már jelentkezett az igény a zenekar régi jogainak visszaállítására is. Az egyik nyomatékos érvet éppen Szóllósy András mondta ki TRASFIGURAZIONI és MUSICA PER ORCHESTRA című darabjaival.

A nagyzenekari hangzás rehabilitációját mutatja már a két mű apparátusa is: nagyméretű szimfonikus zenekar, melyben sem ütő-, sem pengetőhangszerek nem szerepelnek, ami már önmagában is pregnánsan fejezi ki a szerző szándékát, többek között szembefordulását az akkoriban divatos csengő-bongó hangzásideállal. A szimfonikus zenekar a maga puritán egyszerűségében vonul fel, s ráadásul minden hangszer a maga eredeti karakterének megfelelően szólal meg. Ez azonban távolról sem jelent – legalábbis Szóllósy mesteri megvalósításában – hangzásbeli elszegényedést; sőt olyan új hangzásvilág nyílik meg a hallgató előtt, amely sok tekintetben versenyre kelhet az effektus-zenék színeivel. Csak két példát említek ennek igazolására a MUSICA PER ORCHESTRÁ-ból: a második lassú tétel emberi hangként feljajduló kürtrepeticióját és az epilógus vonós üveghangjainak „harangozását”.

Ebben a zenekarban az egyes hangszerek, illetve hangszercsoportok tömbökbe állnak össze, hol kiegészítve egymást, hol pedig egymással kontrasztálva. Ez valóban *per orchestra* komponált zene, nincs „hangszerelve”, mert szerzője eleve a nagyzenekar hagyományos testére képzelte el. Volt idő, amikor a zeneszerzők a zenekari hangzás differenciálására, színeinek széthúzására törekedtek. Szóllósy ezzel szemben integrál, a különböző hangszínek minél tömörebb összefogását célozza meg, a színeket valóság-gal összesímitja, egészen odáig, hogy a különbségek már-már eltűnnek.

Szóllósy bontakozóban lévő „új szimfonizmus” nemcsak a hangzás vetületében jelentkezik, hanem szoros, elválaszthatatlan összefüggésben van a zene anyagával és a mű struktúrájával. Nézzük először az anyagot! Már a két nagyzenekari darab előtti kompozíciókban is megmutatkozott, hogy a zeneszerző az új zenei nyelv eszközeit is egy alapjában véve melodikus zene szolgálatába állítja. A „melódia” szó ugyan ez eset-

ben kissé megtévesztő, mert régi értelemben vett dalszerű struktúrára enged asszociálni, holott itt tágabb értelemben vett jelenségről, a zene *lineáris* mozgásáról van szó. Szóllósy zenéjében nagy szerepe van a linearitásnak, még akkor is, ha ezek a „vonalak” azután komplementer szőtt nyalábokká, sávokká szélesednek.

A melodikus tartalmú széles hangnyalábok látszólagos kontrasztjául erősen ritmikus, kifejezetten „zakatoló” hatású elemek is megjelennek. A mélyebb vizsgálat azonban arról győz meg, hogy ez a kemény nyolcadértékekben pattogó, zakatoló anyag is melodikus tartalmú, hiszen valamennyi szólam a „zenei térben” mozog, mégpedig olykor igen tágra feszített hangközökben. A zenei anyagnak ezt a mozgását egy tizenkét fokú „sor” vezérli, vagyis az egyes szólamok lineárisan is a „sor” és annak „rákfordítása” szerint haladnak.

Szóllósy András műveinek hátterében csaknem mindig egy-egy tizenkét vagy tizenhárom hangú sor áll mint szervező-meghatározó tényező. Jelentőségét, a műben betöltött szerepét nem szabad túlbecsülni, hiszen Szóllósy sohasem tartozott az ortodox dodekafon zeneszerzők közé, mindig fenntartotta magának a „jogot” más, olykor hagyományos alkotói technikák ötvözésére. A *sor* másodlagosságát az is mutatja, hogy olykor ugyanazt a sort fedezhetjük fel különböző kompozíciókban is – például a TRASFIGURAZIONI alapsorát még a MISERERÉ-ben, a CANTO D'AUTUNNÓ-ban és a PAESAGGIO CON MORTI-ban –, különböző környezetben, más és más mechanizmusok működése közben. Nyilvánvalóan a szerző számára egy-egy sor nem jelent többet vagy mást, mint a régi zeneszerző számára a hangnem: keretet, viszonyítási pontot a felépítendő mű egyedi rendszerében. Ugyanakkor ez a többé-kevésbé rejtett közös háttér vagy keret végső fokon mégis fontos része, lényeges alkotóeleme a kompozíciókban megjelenő személyes stílusjegyeknek. Mint ami a g-moll hangnem Mozart számára.

A TRASFIGURAZIONI egyik nagy „trouvaille”-ja, hogy a melodikusan fogant és immanens funkciójú szervezőelem, a sor a ritmikára is átsugárzik, és – ha nem tudatosan is első hallásra – appercipiálható. Ha ugyanis az alapsor melódiájának hangközértékeit – vagyis a kiinduló hanghoz viszonyított félhangok számát (félhang = 1) – sorba rendezzük, olyan számsort kapunk, mely kis kitérőkkel ugyan, de egyetlen ívben vezet el a 11-ig (nagy szeptim):

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

Nos, a kompozíció említett „zakatoló” részeiben a szólamok „melodikus” szervezetsége mellett a ritmust is ez a számsor szervezi, mert a hangok ilyen csoportokban ismétlődnek-zakatolnak, mégpedig vagy emelkedő, vagy csökkenő sorrendben. Talán nem szükségtelen megjegyezni, hogy míg a Messiaen–Boulez-féle szeriális technika „ritmus-szériája” önkénytel társít bizonyos ritmusértékeket bizonyos hangmagasságokhoz, Szóllósy eljárása egészen természetes, és nyoma sincs benne zenén kívüli spekulációnak.

És itt jutunk el Szóllósy „szimfonizmusának” második kérdéséhez, a választott apparátussal és a meghatározott módon szervezett anyaggal szorosan összefüggő „nagyformához”. Korunk zenéjének egyik alapvető problémája a forma, mely sok esetben akkor is megoldatlan, ha az anyag önmagában véve tehetséges, invenciózus. A zeneszerzők ugyanis vagy valamely hagyományos modell alapján építik meg műveiket, vagy pedig valami gyökeresen új szerkezetet próbálnak létrehozni. A jelentékeny zeneszerző kezében azonban a jelentékeny anyag maga alakítja ki sajátos szerkezetét, nem követve egy más kor más anyagának szerkezeti modelljét, de nem is szögesen és mesterségesen szembehelyezkedve azzal.

A szerkezet tulajdonképpen nem immanens forma, hanem dramaturgia, amely tisztán hangszeres mű esetében is érvényes lehet. Drámai logikán Szöllősy esetében nem szavakkal kifejezhető programot értek, hanem zenei és lélektani folyamatokat, melyek értelmet és jelentést biztosítanak a kompozíciónak, s lehetővé teszik annak közvetlen befogadását. A folyamat persze nem jelent feltétlenül folyamatosságot, sőt a drámai logika kifejezést épp az teszi jogossá, hogy az egyenletes, aprólékosan kidolgozott átmenetek helyenként robbanásszerű fordulatokat, indokolt megszakadásokat eredményeznek.

Vox humana

Hogy valóban született-e új szimfonizmus Szöllősy András műveiben, azt minden bizonnyal inkább az utókor fogja eldönteni. Azt azonban mindenképpen megállapíthatjuk: Szöllősy alkotómódszerében az a – legnagyobb mestereknél is ismert – magatartás mutatkozik meg, hogy nem csapong az apparátusok és műfajok között, hanem következetesen próbál végigvinni egy-egy művészi eszmét, szinte mániákusan keresve-kutatva egyazon probléma mind jobb, mind teljesebb megoldását.

A TRASFIGURAZIONI és a MUSICA PER ORCHESTRA magaslata után Szöllősy elhagyta a zenekari kompozíció terrénumát, és pár évig keresgélni látszott más – a nagyzenekar és a kamarazenekar közötti – médiumok között, míg végül, a nyolcvanas évek elején ismét talált egy olyan műfajt, amely több évre is lekötötte figyelmét: a kóruskompozíciót.

Különös, hogy Szöllősy András 1964-ben kezdődő zeneszerzői megújítása első másfél évtizedében határozott ellenállás mutatkozott az emberi hanggal szemben. Aligha tévedünk, ha ezt – akárcsak az ütőhangszerekkel kapcsolatos elutasító attitűdjét – a divat iránt érzett ellenszenvvel magyarázzuk. Ő tisztában volt azzal, hogy a költői szöveg nagy felelősséget ró a zeneszerzőre, s a jó szöveg nemhogy szárnyakat ad, de inkább megbénít mindenféle „zenésítési” próbálkozást. Okkal-joggal csömöre is lehetett a Magyarországon és világszerte egyaránt elszaporodó, tágas ugrásokkal szőtt poszt-schönbergiánus deklamációtól.

A kóruskompozíciónak is megvolt a maga Szküllája és Kharübdiszé. Nem vagyunk még oly messze Kodálytól, hogy magyar zeneszerző ne kerüljön a vonzásába. A másik oldalon viszont újra csak a divat: a vokálisok virtuóz módon halandzsázó összeszövése vagy a különböző hangfűrtök minuciózus szemezgetése. (Remélem, senki nem érti félre, hogy mindez nem a méltán nagy hírű divatdiktátoroknak, hanem elsekélyesítő követőiknek szól.)

Ebben a periódusban, mely az 1982-es esztendővel vette kezdetét, négy szorosan összetartozó, mégis igen különböző arcú vokális kompozíció született. A FARIZEUSOK ELLEN – ez lehetne a fordítása a VULGATÁ-ból vett szövegű vegyes kar, az IN PHARISEOS címének. Nem sokkal ezután komponálta meg Szöllősy az IN PHARISEOS párdarabját, a női karra készült PLANCTUS MARIAE-t. A két kompozíció minden bizonnyal együtt, egymás mellett forrt-alakult a szerző képzeletében, egymást nemcsak ismételve, fokozva, hanem kiegészítve, sőt ellenpontosva. Az kemény hangvételű „férfidarab”, indulatosan vádló jajszó, lelki ostorozás, fenyegetés, ez szelíd és fájdalmas „női zene”, sirató és vigasztalás. Az vegyes kar, s azon belül is a férfiszólamoké a vezető szerep, ez női karra íródott, melyből két szólóhang is kiemelkedik.

Az IN PHARISEOS biblikus indulata Kodályéra emlékeztet, csak míg a JÉZUS ÉS A KUFÁROK epikus formában perreg le, Szöllősynél a lira fokozódik drámai erejűvé. Ezen

túl azonban semmi több nem emlékeztet Kodályra, noha Szöllősy közeli vizeken jár: bibliai szövegű vegyes kari kompozíciót ír – szuggesztív felkiáltásokkal és sűrű polifon szólamszövevel. Az elszakadás egyik legfontosabb eszköze, hogy Szöllősy dallamossága szikár, csontos, vállaltan neobarokk. Nem kapcsolódik azonban közvetlenül a barokk kor zenéjéhez, hiszen nem tartalmaz hosszú dallamfolyondárokot, széles fejlesztéseket, inkább töredezett és darabos, mintegy magán hordva egy közbülső vagy közvetítő géniusz: Stravinsky kézjegyét. Ez a csontos dallamosság azután helyenként a melódia szélső határait ostromolja: egyetlen hangmagasságot repetál súlyos ritmus-szkémákra építetten, sőt előfordul, hogy odahagyja a zenei hang intonált magasságát, és beszélt ritmikus recitátóvá egyszerűsödik.

A PLANCTUS MARIAE szövegét a szerző két különböző irodalmi anyagból állította össze: az egyik Jacopone da Todi STABAT MATER-ének klasszikus veretű középkori latin lírája, a másik pedig egy XVIII. századi magyar népi passiótöredék. Már a szöveg kiválasztása magában hordozza az alkotói leleményt: a latin és a magyar nyelvű anyag rétegzését, egymásra torlasztását. A kész kompozíciót látva oly természetesnek, oly magától értődőnek tűnik fel, hogy a latin szöveg egy barokk témafej kissé elvont és ellenpontra predesztinált dallamosságát hordozza, a magyar népi passió szövege pedig a népi siratók melodikáját stilizálja. A kontraszt mögött azonban – miként a nagy variáló mesterek művészetében – azonosság is rejlik, hiszen a „*Jaj édes szülöttem*” lefelé hanyatló, keleti ízzel fűszerezett siratódallamában is felfedezhetjük a barokk témafej ősmotívumát, csak éppen fordításban: a kvint helyett kvart, a szűkített szeptim helyett bővített szekund szerepel.

Szöllősy dramaturgiai bravúrját e kis kompozícióban a különböző korok és különböző közösségek egymásra rétegzése mutatja meg. Amikor a kétféle irodalmi alapanyag és a kétféle zenei megvalósítás torlasztásáról szoltunk, már érintettük ezt a kérdést. Észre kell vennünk azonban azt is, hogy az említett két réteg nemcsak egyszerűen a „nyugati” barokk zene és a „keleti” magyar népzene világát állítja szembe egymással, hanem egy lírai réteget egy drámai réteggel is. A kompozíció e kétrétegűségét bonyolítja azután egy harmadik megszólalási forma, mely afféle ritornellként tér vissza bizonyos formai pontokon. Az első pillantásra ez pusztán szerkezeti funkciót tölt be, a beleélés és a mélyebb vizsgálat azonban arra hívja fel a figyelmünket, hogy itt egy harmadik dramaturgiai rétegről van szó: ez a hívó közösség fájdalmas reflexiója, *együttérzése*, olyasféle dramaturgiai mozzanat, mint Bach passióiban a korál.

Nagy ösztönzőerőt gyakorolt Szöllősy vokális művészetére a világhírű King’s Singers együttes megrendelése: felkérték, hogy komponáljon valamit kifejezetten az ő összeállításuknak és hangszínüknek megfelelően. Erre a megrendelésre született 1982 szeptemberében a hat férfi szólótára (két alt, egy tenor, két bariton, egy basszus) írt FABULA PHAEDRI. Ez már a harmadik vokális mű, melyet a szerző az 1982-es esztendőben fejezett be, a munka tehát tulajdonképpen szorosán összefonódott a két előző kórus komponálásával. Az összetartozást azonban csupán technikai, szerkesztésbeli mozzanatok mutatják, maga a mű ugyanis ismét egy teljesen új világ. Pajzán humorú, virtuóz darab, melynek nemcsak Szöllősy oeuvre-jében, de az egész magyar kórusirodalomban nincs párja, megfelelője.

Az első században élt nagy római meseíró, aki megannyi Aiszóposz-mese latinra való átültetésével vált először híressé, hatos jambusokban mondja el egy római menyegző pajzán történetét. Két ifjú: egy gazdag és egy szegény szeretett egy leányt, ki végül is a gazdagnak ígérte kezét. A nászi ünnepet azonban vihar zavarja meg, s a

menyasszonyt hordozó számár (mely véletlenül a szegény ifjúé) félelmében megbokrosodik, és hazavágtat. Így esett meg, hogy az esküvőt végül is a szegény fiú fejezi be.

Szöllősyt e mesében a humor, az elbeszélés festőisége, ábrázolhatósága ragadta meg. Az IN PHARISEOS is csábította már néhány madrigaleszk zenei képre, érthető tehát, hogy tovább kívánt menni ezen az úton. A Phaedrus-mese pedig számos jó alkalmat kínál ilyesmire – a nászmenet forgatagának ábrázolásától kezdve a vihar festésén keresztül a számárvágtáig. Szöllősy nem riad vissza ezektől, különösen nem ebben a humoros közegben. Zenei humoráról egyébként már korábban is tanúbizonyságot tett a RÉZFŰVŐSZENÉ-ben, melyben a NÉGY KERÉK című scherzotétel tulajdonképpen hangszeres előképe a Phaedrus-mese viharjelenetének, csak míg ott kvartolák festik a mozgást, itt triolák pörögnek-forgognak.

A képszerű ábrázolás és a humor mindazonáltal egy pillanatra sem téríti el Szöllősyt a korábbi vokális művekben önmagának kijelölt szigorú ellenpontozó technikától. Sőt a polifónia még bonyolultabb és még rafináltabb ebben a darabban, mert a gyakran alkalmazott nagyszekund-kánonok mellett kettősfugatók, ellenmozgásos kánonok, szőlampár-imitációk jelennek meg a kompozíció minden pontján, s a hallgató, aki élvezzi a humort és a képeket, nem is mindig realizálja magának, milyen tudósan megszerkesztett zenét hall.

A King's Singers Szöllősy András e művével a világ számos országában nagy sikert aratott. Ez készítette az együtttest újabb megrendelésre, melynek eredményeképpen 1984-ben megszületett a második hatszólamú vokális kamaramű, a MISERERE. Az 50. (más számozásban 51.) zsoltár e latin nyelvű változatának zenébe öntése, miként a XVI. századi kóruspolifónia korszakának nagy proprium missae, vesperás és matutinum tételei, méreténél és jelentőségénél fogva is a nagyszabású kompozíciók sorába tartozik. Bár az IN PHARISEOS és a PLANCTUS MARIAE is közel áll a vallásos eszméhez, liturgikus műnek csak a MISERERE tekinthető. Ám épp e korábbi darabok tükrében győződhetünk meg arról, hogy Szöllősy András számára a liturgia nem cél, hanem eszköz egy általánosan emberi élmény megfogalmazásához.

A MISERERE summázó szerepét és jelentőségét az is alátámasztja, hogy a mű strukturális alapját alkotó „sor” lényegében azonos a TRASFIGURAZIONI dallamosságát, akkordjait és időbeli viszonyait meghatározó sorral. A vokális és az instrumentális komponálás tehát ezen a ponton találkozik, ami arra enged következtetni: Szöllősy számára a többször is felhasználható hangláncolat nem egy a kompozíciós alapötletek közül, hanem afféle XX. századi „idée fixe”, mely egy-egy művön túlmutatva az egész pályára is kiható jelentőségű.

A sor következetes, de egyáltalán nem ortodox felhasználásával az is együtt jár, hogy attól idegen elemek is szerepet kapnak a zenei folyamatban. Ilyen idegen anyagként szólal meg a mű befejező részében – mondhatnánk lélektani csúcspontján – a Bachtól ismert lutheránus korál, O HAUPT VOLL BLUT UND WUNDEN, melyet a tenor szólista a „Miserere mei deus” szövegre alkalmazva énekel végig. Szöllősy előszeretettel alkalmaz műveinek végén egyfajta „idegen” elemet, melynek megjelenése meglepetést és – megfelelő előkészítés révén – megtisztulást vált ki: harangot a vonószekerekben (III. CONCERTO), Liszt-idézetet a mű csúcspontján (MUSICA PER ORCHESTRA), trombitát a kórusban (IN PHARISEOS). A mű végén felcsendülő korál azonban sok esetben viszsztatér formaelem, mondhatnánk: kulcsfontosságú dramaturgiai mozzanatot. Farkas Zoltán KORÁLOK ÉS HARANGOK SZÖLLŐSY ANDRÁS MŰVEIBEN című nagyszerű tanulmányában (*Muzsika*, XXXIX, 1996. március) teljes katalógusát közli tizenöt kompo-

zicció korálmozzanatainak, s ebből a summázó egymás mellé állításból világosan kiderül: a korál csak ritkán idézet, többnyire inkább „mintha-korál”. „*Szőllősy bachi szépségű dallamokat ír, de mégsem pusztán reprodukálja a Bach-stílust – írja Farkas Zoltán. – Talán a dallamvonalak finom elcsúsztatása emeli át Szőllősy dalát a szuverén kompozíciók világába. A komponista [főiskolai óráin] egyszer arról beszélt, hogy mióta Schönberg meghirdette a tizenkét hang egyenlőségét, csak azóta elemeznek ki Bachnál, Mozartnál és más régi mestereknél tisztán dodekafon részleteket. Ő mintha a fordított utat is ismerné, tizenkét fokú zenéjéből is képes hűséggel kirajzolni Bach portréját, amelyen persze áttetszik saját arcéle is.*”

Tájkép halottakkal

A zongoradarab címe – és megannyi más Szőllősy-cím is, mint a CANTO D'AUTUNNO, az ELEGIA – lírai állóképet sugall. A címnek persze mindig is másodlagos volt a jelentősége – gondoljunk csak Arthur Honegger, Szőllősy egyik példaképe, híres PACIFIC 231-ére! Szerzője eredetileg csak egy ritmikai ötlet kifejtésére szánva *Mouvement symphonique*-ként emlegette, és csak később írta a kész műre a nagy sebességű vonatok mozdonyának jelzését. Szőllősy műveiben azonban olykor kifejezett ellentmondás is feszül cím és darab között, s az állóképet sugalló címmel szemben a zene éppen hogy nagyon dinamikus. Dinamikán persze nem kizárólag a ritmus dinamikáját értem, hanem a zene mozgását, folyamatát, haladását valamely adott irányban. Azt hiszem, épp ebben rejlik a Szőllősy-zene egyik legfőbb hatóereje.

Szőllősy zenéje akkor is „halad valahová”, amikor a mozgást nem a ritmus motorja hajtja, hanem egy olyan belső mozgatóerő, amely az időbeli művészetek természetes adottsága, de amellyel nem minden alkotó akar vagy képes élni. A haladás érzetét ismétlődő elemek módszeres változása kelti, nyilvánuljon az meg akár a ritmusban (ez a megszokott), akár a dallamban, akár a szólamok számában, akár a megszólaltatás módjában és színeiben. Lehet növelés, lehet csökkentés, lehet széthúzás, lehet tömörítés és lehet számtalan egyéb, itt fel sem sorolható mozgatóelem. A folyamat a lényeg – eltekintve attól, hogy milyen formában nyilvánul meg.

A valamilyen irányban való haladás azután a kompozíció szerkezetében is megmutakozhat, s így például a statikusan kerek, visszatérő vagy szimmetrikus formák helyébe „elmozduló” aszimmetrikus formák kerülhetnek. Bartók is, mielőtt rátért volna a tökéletes szimmetriák tételrendjére (IV. és V. VONÓSNÉGYES), az első világháború nyomasztó éveiben olyan struktúrát valósított meg, amely a polarizáló szétfeszülés csíráját hordta magában: a *moderato* első tétel után egy gyors tétel, majd egy nagyon lassú tétel következik (II. VONÓSNÉGYES). A polarizálás klasszikus példáját azonban Alban Berg LÍRIKUS SZVIT-je nyújtja, melynek hat tételéből az első, a harmadik és az ötödik tempója a *presto delirandó*ig növekszik, a második, a negyedik és a hatodik tempója pedig a *largo desolató*ig fokozatosan csökken. Úgy tűnik fel, Szőllősy is egy hasonló dinamikus-polarizáló formaelvet érvényesít VONÓSNÉGYES-ében, ahol az indító gyors-lassú tételpárt egy – tematikusan is visszautaló – még gyorsabb és egy még lassabb tétellel egészíti ki.

A VONÓSNÉGYES tulajdonképpen még szomorúbb „tájkép”, mint a zongoradarab. Az utóbbi végén ugyanis megszólal egy korál, s a maga történelmi távlatával, bölcs nyugalommal nemcsak megtisztít, de vigaszt is nyújt. A VONÓSNÉGYES viszont a maga nagyon lassú (*adagio assai*) tempójú zárórészével, a magányos dallamok és a hideg üveghangok kontrasztjával, az újra és újra lehanyatló, párhuzamos, se térben, se időben nem találkozó melódiafolyondárok végső elsimulásával az elmúlás megrázó és vigasztalan üzenetét küldi.