

HOMOLYA ISTVÁN 85



**(Székesfehérvár, 1940. április 27.)
zenetörténész, zenei író, igazgató.**

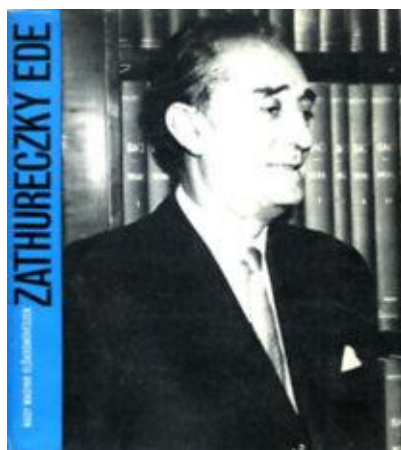
Tanulmányait 1961 és 1966 között a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola zenetudományi szakán, Szabolcsi Bence növendékeként végezte.

1969 és 1986 között a Zeneműkiadó Vállalat zenei szerkesztőségének főszerkesztőhelyettese, 1986-tól 2004-ig a vállalat igazgatója.

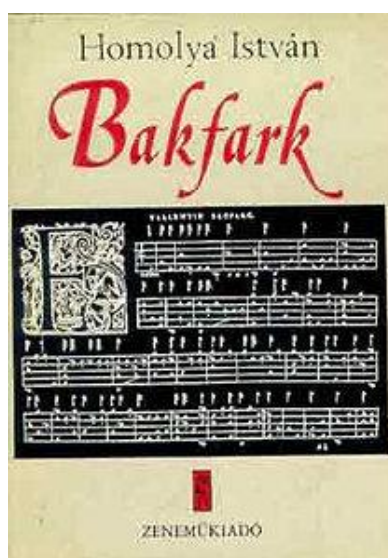
Jelentős munkáiból:



(Kis Zenei Könyvtár-Gondolat, 1968)



(Zeneműkiadó, 1972)



(Zeneműkiadó, 1982)



Berlász Melinda – Homolya István: „Szabolcsi Bence félévszázados munkássága.” Magyar Zenetörténeti Tanulmányok 2. Budapest: Zeneműkiadó, 1969, 7–42.

HOMOLYA ISTVÁN
SZABOLCSI BENCE¹



Szabolcsi Bence

Nehéz feladat megvonni a határvonalat Szabolcsi Bence irodalmi működésén belül a szigorúan tudományos jellegű és az elsődlegesen népszerűsítő, ismeretterjesztő, pedagógiai írások között. Az előző esetben szembeötlő, hogy még a legelvontabb tudományos részletprobléma tárgyalásmódjában is ott lappang valami, ami a szélesebb körű olvasottság igényét is szem előtt kívánja tartani. Mindezt egyáltalán nem a tárgyalásmód elvulgarizálásával teszi, hanem – egészen egyéni és a maga nemében utánozhatatlan módon – nagyfokú, és a modern tudományos irodalomban alig ismert irodalmi igényesség bekapcsolásával. Tegyük hozzá: ez az irodalmi igényesség nem csupán a stílus megnevesedését jelenti, hanem a kifejező eszközök, fogalmak, hasonlatok felduzzasztását a szorosan vett szaknyelven túl a választékos irodalmi nyelv felé – tehát kifejezésmódban tovább lépést egy magasabb minőségi kategóriába, s egyúttal éppen a nem-szakmai, irodalmi fogalom-, hasonlat- stb. -használat révén egy szélesebb körű érthetőséget. Ennek az eredménye, hogy ha muzsikában csak egy kicsit is jártas olvasó kezébe vesz egy Szabolcsi tanulmányt, még ha nem is tudja részleteiben végig követni a gondolatmenetet, valami mindig megragad benne, valami lényeges a tárgyalt műről vagy korszakról.

¹ Magyar Zene 1969/2.

Másrésről viszont olyan írások, amelyek eleve a szélesebb közönség számára készültek, tartalmukban, forrásanyagukban a legszigorúbb tudományos igényességet mutatják, amit csak az tud teljességgel felmérni, aki legalább megközelítőleg hasonló jártasságú az illető témakörben, mint az írójuk. Ez eredményezi, hogy még a legapróbb népszerűsítő írás is fontos tanulságokkal szolgál a szűkebb szakmai olvasótábornak is. Mind mennyiségileg, mind a témaköröket tekintve beláthatatlan anyag tartozik ebbe a kategóriába, ide sorolhatnánk A magyar zenetörténet kézikönyvét vagy A zenetörténetét éppúgy, mint az éneklő ifjúságnak szánt apró kis esszét vagy karcolatot az Énekszó hasábjain.

Ezen a kategórián belül szűkebb határvonalat kell húznunk akkor, amikor Szabolcsi Bence szorosán vett pedagógiai tevékenységéről kívánunk beszélni. E végből eleve félre kell tennünk azokat az írásokat, amelyek a zenei népművelést a legmagasabb tudományos és irodalmi igényességgel valósítják meg, és ki kell válogatnunk azokat a munkákat, amelyek a muzsikusz-ifjúság történeti-esztétikai képzésére íródtak. Néhány rövidebb írás (A tanítványok, avagy a Palestrina-mozgalom története, Mozart és a népdal, Egy Beethoven-dallam története...) mellett – amelyek az Énekszó és az Éneklő Ifjúság című folyóiratokban láttak napvilágot – mindössze egyetlen könyvet említhetünk: az 1947-ben megjelent Régi muzsika kertje című gyűjteménykötetet.



A könyv eredetileg segédtankönyvnek készült 1946-ban a Zeneművészeti Főiskola akkori stílustörténeti kurzusa számára, és jellemző képet ad a válogató pedagógiai elképzeléseiről. Tulajdonképpen zenetörténeti antológia az ősidőktől

a huszadik századig, ám – rendhagyóan – nem zenemű-idézetekből, hanem korabeli írásokból, irodalmi alkotásokból. A gyűjtemény funkciója: a reflektort nem magára a műalkotásra irányítani, hanem a környezetére, a talajára. Mert ugyanúgy, miképp a természetnek valamely csodálatos remekműve, egy faóriás vagy egy parányi virág áttételesen magán hordozza a környezete és talaja speciális vonásait, ugyanúgy a műalkotás és az alkotóművész is meghatározott történelmi-társadalmi körülmények között jött létre, illetve nőtt föl, és mind az ember, mind pedig a produktuma magán viseli ezeknek a körülményeknek a jegyeit. A „zene életviszonyait” kívánja elsődlegesen feltárni, amelyek eltérőek, de sok mindenben mégis rokonok a történelem különböző korszakaiban, és ezeken keresztül kívánja megközelíttetni a régi idők idegennek tetsző művészetét: „...Ha nehezen találsz utat a régi zenéhez, mert szokatlan nyelven szól, kutasd fel és szeresd meg környezetén keresztül!”

A kis könyv alig tartalmaz valamit közvetlenül a szerző tollából: mindössze egy rövid előszót és az egyes fejezetek élén egy-egy néhány soros bevezetést. És ebben ismét valami lényegbevágó tükröződik Szabolcsi Bence pedagógiai elképzeléseiből. Szerény és látszólagos visszahúzóds ez a tények, a valóság közvetlen dokumentumai mögé, hiszen azok önmagukért beszélnek, mindennél hatásosabban és hitelesebben. A pedagógus szerepe: válogatni és rendezni ezeket a tényeket oly módon, hogy az összefüggések maguktól értetődővé váljanak; kiemelni a lényeges momentumokat, rávilágítani a rejtett gondolatokra, de sohasem helyettük beszélni.

Az egész írott életművet tekintve ez a néhány szorosan vett pedagógiai írás annak elenyésző töredékét teszi ki. S nem kedvezőbb a publikációk mérlege, ha Szabolcsi Bence nem irodalmi, hanem élő, aktív pedagógiai tevékenységét tekintjük, amit a legutóbbi időkig töretlen lelkesedéssel, örömmel és nem csökkenő aktivitással folytat. Ezen a területen már csak a kevesek, a „kiválasztottak” válhattak és válhatnak részesévé ennek a nagyszerű működésnek: a muzsikusi fiatalság egy kis része, és mindenekfölött a legutóbbi másfél évtized folyamán a keze alatt felnőtt zenetörténész-, zenekritikus- és zeneesztéta-nemzedék. Amikor rövid gondolatfuttatásunkban Szabolcsi Bence pedagógiai tevékenységét kívánjuk átfogni, éppen ezt az élő, jelentős hatáskörű munkásságot kell felmérni, amit írott, nyomtatott szöveg soha nem rögzített, csakis a közvetlen élmény és ismeretanyag. Ez viszont nem kevés, tanúsíthatja bárki, aki végig Hat éven hallgatta ezeket a kollégiumokat: olyan rétegei tárultak föl egy nagy koncepciójú, hatalmas látószögű muzsikusi-történész ismerettárának és rendszerének, amelyek irodalmi működésében – bármily gazdag is az – sehol

nem találhatók meg. Egy írás, könyv, történeti munka mindenképpen rendszerezettebben, zártabban, koncentráltabban tükrözi a benne foglalt ismereteket, de éppen a rendszer, a koncentráció érdekében kiszorul egy és más, az adott esetben másodrendű dolog, ami azonban más vonatkozásban nagyon is lényeges igazság vagy igazság elem lehet. De már maga az írás, írott szöveg – kicsit hasonlóan egy mégoly jól sikerült hangfelvételhez – eleve nélkülöz valamit, amiben az élő beszéd, a közvetlen kommunikáció esetlegessége, véletlenszerűsége ellenére is több és gazdagabb. Ez az a többlet, amit magukénak vallhatnak a Szabolcsi-növendékek, és ami sajnos csak többszörös áttételen keresztül juthat el esetleg egy szélesebb szakmai vagy érdeklődő közönséghez. A rádió – speciális lehetőségei révén – megpróbált valamit rögzíteni és visszaadni ezeknek az óráknak a gondolat- és hangulatvilágából. Az „Egy óra a zongora mellett” címen hosszú időn át hallható sorozat egy-egy kiragadott részlet kívánt lenni ebből a magas színvonalú és folyamatos pedagógiai munkából, és a legsikerültebb felvételek valóban sok mindent vissza tudtak adni a Szabolcsi-órák légköréből. A műsorsorozatnak éppen szakmai körökben keltett visszhangja mindennél jobban bizonyította, hogy olyasvalamit sikerült vele nyújtani, amit semmiféle irodalmi munkásság nem tud pótolni.

Hat éven át tanítványként volt módomban hallgatni rendszeresen Szabolcsi tanár úr előadásait. Mégis, amikor most ezeknek az élményeknek az alapján megpróbálom felvázolni és összeállítani a pedagógus Szabolcsi néhány vonását, kénytelen voltam előbb az írott anyaghoz folyamodni, hogy egy kis segítséget találjak, nem is az emlékezet számára, hanem a rendszer, a metódus megragadása végett. Ez a metódus ugyanis, talán éppen sokfélesége, gazdagsága miatt, csak alig-alig tudott kirajzolódni még öt-hat esztendő után is. Hiszen az előadások a közvetlen élményt és az ismeretanyagot tekintve éppen olyan pillanatokban nyújtották a legtöbbet, amikor látszatra elhagytak minden logikus és metódikus vágányt, és a gondolat végtelen szabadságát követve szárnyaltak zeneműről zeneműre, alkotóról alkotóra, korszakról korszakra. Afféle zenével telített hangos gondolkodások, szabad beszélgetések voltak ezek, amelyeknél a növendéknek is fontos szerepe volt. Nem magánál a gondolatmenetnél, mert azt a jó pedagógus mindig maga irányítja, még ha ez nem is érződik, hanem magának a légkörnek a megteremtésében. Kevés tanárt láttam, akit ennyire ösztönzött volna az érdeklődésnek a legkisebb szikrája is. Ha ezt tapasztalta a növendékben, akkor hatványozottan többet adott magából, aminek eredménye az említett enyhén dramatizált szabad gondolatfuttatás lett, s ezekből koncentráltan többet nyerhettünk, mint egy többórás előadásból.

Persze az ilyen kitérők között és mögött is mindig látni és érezni lehetett a nevelőt, aki elképzeléseit, hozzáállását mindig – tudva vagy éppen magától értetődően – belevitte a módszerébe. Az a megállapítás, amire az imént idézett antológia alapján jutottunk, minden témakörben és minden időben jellemzője volt az előadásoknak. Zenéről lévén szó, nem szabad és nem is lehet hangzó muzsika nélkül tárgyalni. Hiszen mi mondhatna többet erről a csodálatos művészetről, mint maga a zene. Amit az antológia a zenetörténet irodalmi vonatkozásait tekintve nyújtott, azt nyújtották szélesebb keretek között és nagyobb igénnyel ezek az órák élő muzsikában. Gépzenére csak végső esetben került sor, s ezt saját hasznunkra egy életre magunkkal vittük tanulságnak: többet ér, ha magad jól-rosszul megszólaltatod hangszereden a partitúrában rejlő muzsikát, mint a legjobb, legigényesebb hangmezeifelvétel! Így aztán az órák többnyire a zongora mellett zajlottak le („egy óra a zongora mellett” – mondta a rádióműsor), amelyen megszólalt Gesualdótól Bartókig négy évszázad muzsikája. A stúdium lényege: ráirányítani a figyelmet a lényeges stílusjegyekre. A zene hallgatása és a partitúra egyidejű tanulmányozása révén megtanulhattuk értve hallgatni a zenét. Szabolcsi tanár úr zongoráján mindig úgy szólalt meg a mű, hogy a rejtett karakterek, a tipikus hangvételek előtérbe kerültek, ott szakadt meg, ahol egy közbevetett kommentár vagy egyéb összefüggés szükségessé tette. Ilyenkor az összefüggések beláthatatlan láncolata tárult fel: egy-egy Beethovendallam bonyolult evolúciója, egy romantikus hangvétel útja a csírájától a közhellyé használatáig ... Mindez pedig nem egyszerű utalásképpen, hanem az élő, hangzó zenével dokumentálva, olyanformán, ahogy azt semmilyen könyv vagy írás nem tudja visszaadni.

Ebben a bonyolult rendszerben, amely a zene legkisebb építőeleméig megpróbálja feltárni a kapcsolatokat, rokonságokat anélkül, hogy egy pillanatig is erőltetettnek éreznénk, különlegesen nagy szerepet kapnak a kis mesterek, akik, mint névtelen környezet veszik körül az óriásokat. Meglepően gyakran kerültek a kottaállványra a „kicsik” alkotásai, amelyek nem önmagukban, mint zeneművek voltak érdekesek, hanem a nagyobb alkotásokhoz való viszonyuk révén váltak jelentőssé. „A nagy mű mögött ott húzódik a kisebbek hegylánca...” – írja Szabolcsi a Régi muzsika kertje előszavában, és valóban, a zenetörténet nagyjai nem légüres térből léptek elő a történelem legfelsőbb porondjára, hanem aktív zenei környezetből, amely hatott rájuk, nevelte, alakította őket, s amelynek jegyeit művészetük is magán viseli. Csakhogy ezek a jegyek átlényegülve, szubjektívvé, egyénivé válva kerülnek át a nagy mesterek művészi eszköztárába, kiemelkedve a mindennapiból, „esetleges”-ből „törvény”-nyé válva. Nem

érthetjük Monteverdit igazán, ha nem látjuk mellette Perit, Caccinit, sem Mozartot, ha nem ismerjük Christian Bach, Stamitz és mások muzsikáját. Aligha tudnánk olyan rég feledésbe merült zeneszerző-nevet kiragadni az európai zenekultúra ezer esztendejéből, amihez ne kapcsolódott volna egy-egy pozitív megállapítás, egy zeneműidézet ebben a rendszerben. A történelem iszonyúan komplikált láncolat – mondhatjuk tanulságképpen –, amelyben nem hagyhatjuk figyelmen kívül a legkisebb láncszemet sem. Igazán nagyok csak kevesen vannak, és ezek az esetlegesek hosszú soron át jutottak el a magaslatra; a történetírás pedig csak akkor közelítheti meg a teljességet, ha ennek az útnak minden fázisát igyekszik megrajzolni.

A zenei környezet viszont csupán a legközvetlenebb rétege annak a komplexumnak, amiben az alkotóművész felnő, az alkotás kivirágzik. Mellette, körülötte szüntelen követni kell a társadalom mindennapi tevékenységét, életfunkcióit, gondolkodásmódját. Sőt, ezt a speciális zenei gondolkodásmódot nem érthetjük meg, ha nem látjuk a szünet nélkül ható különböző szellemi erőket, látás- és ábrázolásmódot. Nem kevesebb ez, mint maga a korszak, a kor, illetőleg azok bonyolult egymásutánja, amelyeknek ilyen méretű átélése nagyon nagy erőfeszítést és még nagyobb koncepciót igényel. Nincs az a zenetörténeti munka, amely ilyen hatalmas perspektívákat merészelne célul tűzni magának, mivel szükségképpen és elkerülhetetlenül az általánosságok zsákutcájába sodródna. Egy többéves rendszeres kollégium azonban kísérletet tehet ilyen szédítőnek tetsző utazásra, s ha kölcsönösen megvan a vállalkozó kedv és ambíció, ha közös és egyéni stúdiumok egészítik ki egymást, akkor a vállalkozás sikerrel végződhet. Nem sok pedagógus van a világon, aki hasonló merész vállalkozásba fogott volna, mint Szabolcsi tanár úr.

Nehéz volna a hagyományos tudományágak szerint pontos definícióját adni egy ilyen Szabolcsi-kollégiumnak. A Főiskola tanmenetében a „zenetörténet” nevet kapta, ami legalább annyira általánosító fogalom ebben az esetben, mint amennyire speciális. A hagyományos zenetörténeti kutatás egyes speciális mozzanatait szükségképpen mellékessé váltak egy sokkal szélesebb perspektíva érdekében, maga a zene története „csupán” a központi törzs volt, aminek szempontjából, aminek megértése érdekében tekintettünk szét egy teljesebb ismeretanyag felé. Maga Szabolcsi Bence említi egy helyen a „zenei művelődéstörténet” fogalmát, s ennél megfelelőbb összefoglaló elnevezést aligha találhatnánk a tanultakra.

Bizonyos, hogy nem válik szükségszerűen zenetörténész vagy zenetudós abból, aki egy ilyen kollégiumot akár teljes aktivitással végighallgatott. Viszont

mindenfajta zenetörténet-oktatásnak ez legfeljebb közvetve lehet a célja, és bajosan lehetne – ellentétben más, egzaktabb tudományokkal – valamiféle sztereotip formát adni a zenetudós-képzésnek. Mindenesetre ez a kollégium nagyon messzire esik mindenfajta sztereotípiától, s az eredménye egy olyan gazdag és átfogó koncepció, amit a növendék semmiféle olvasottsággal soha nem tudna megszerezni. Ott segít a legtöbbet, ahol a legnehezebb: talajt teremt, távlatot nyit, felszabadítja és serkenti a gondolatot, szemléletet ad anélkül, hogy merev téziseket diktálna. Ilyen alapokkal, ilyen fegyverzettel ki-ki a maga ambíciója és képessége szerint indulhat neki az egyéni munkájának, de bármerre is indul, mindenütt kivételes előnyöket tudhat magáénak.

Mint minden koncepciózus és logikus, következetesen kialakult rendszernek, ennek is megvan az a veszélye, hogy a felületes szemlélő számára túlon túl magától értetődőnek hat. A dolgok összefüggése, természetes logikája annyira önmagáért beszél, hogy hajlamosak leszünk elsiklani a mögötte rejlő erőfeszítés fölött. Kétségtelen: éppen ez az „erőfeszítés” az, ami – szántszándékkal vagy akaratlanul – közvetlenül nem derült ki a Szabolcsi-órákon. Pedig, ha igazán mögéje tekintünk a tanultaknak, akkor rá kell jönnünk, hogy minden megállapítás, minden összefüggés mögött hosszas, küzdelmes kutatómunka, anyag- és adatgyűjtés, rendszerezés rejlik. Egyetlen konzekvencia esetleg többszáz mű áttanulmányozásának a terméke, egy-egy zenei idézet többéves kutatásnak, dokumentumgyűjtésnek a végeredménye. A filológus Szabolcsi, aki rejtve maradt az előadások közepette, és mégis, a látva figyelőnek szüntelenül jelen volt. A mű, a rendszer esztétikuma érdekében az állványzat eltűnt, de létezése nélkül az építmény soha nem jöhetett volna létre, ezért beleépült, mint egy modern épület-kolosszus vasbetonváz-szerkezete. Ezzel a közvetett, rejtett tanulással tetőzte be Szabolcsi tanár úr pedagógus tevékenységét, útjára bocsátva egy sor zenetörténésznek, zenekritikusnak készülő fiatal. A felmérhetetlen ismeretanyagon kívül saját példáján keresztül belénk oltotta azt a felelősségérzetet, ami nélkül nincs igazi történész, s aminek ott kell rejtőzni minden leírt vagy akár csak kimondott szó mögött; alázatot, elkötelezettséget, ha kell aszkétizmust aziránt, amit ő maga így nevez: a „szent zenetörténet”.

HOMOLYA ISTVÁN

MAURICE RAVEL: F-DÚR VONOSNÉGYES²

Ravel pályakezdése, művészi fejlődésének első szakasza sok rokon vonást mutat a nála több mint tíz évvel idősebb Debussyé-vel. Az F-dúr vonosnégyes ennek az első időszaknak talán legérettebb, legjelentősebb alkotása. Keletkezése idején, 1902-1903-ban Debussy már elismert, nagy személyisége a francia zenei életnek, már túl van a Faun délutánja, a zenekari Noktürnök, a Pelléas és Mélisande komponálásán és bemutatóján. Debussy egyik első átütő sikerét a 31 éves korában, 1893-ban komponált vonosnégyesével aratta. A mű minden bizonnyal inspirálólólag hatott a pályakezdő Ravelre. Érdekes módon mindkét zeneszerző életművében csupán egyetlenegyszer jelenik meg a vonosnégyes műfaja; annak ellenére, hogy mindketten már első alkalommal, viszonylag fiatalon sikerrel hódították meg ezt a „nehéz” klasszikus kamarazenei formát, egyikük sem találta lehetségesnek a folytatást.

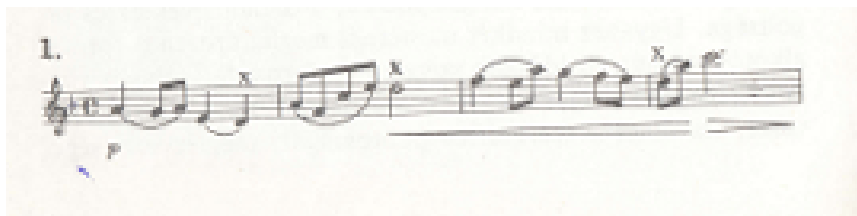
Jóllehet Debussy zenéjének óriási szerepe volt a Ravel-stílus kialakulásában, a jelentős különbségek már itt, a korai állomásnál egyértelműen megmutatkoznak. Debussy finom kontúrú, légies motivikájával szemben Ravelnél már itt szembeötlő a világos dallamvonal hangsúlyozása, a dallamszerkesztés tagoltsága. Ugyanez mindkét mesternél meghatározza a forma-alkotás módját: az idősebb szerzőnél a forma látszólagos váz-latszerűségéhez, egyediségéhez és „megfoghatatlanságához” vezet, Ravelnél a szerkesztés pontosságát, megtervezettségét eredményezi. Végül pedig Debussy emocionálisan telített zenéjével szemben Ravel muzsikájában mindenkor érzünk egyfajta hideg csillogást.

Maga Ravel partitúrájában nem jelöli a hangnemet, az első és utolsó tételben azonban egy *bé* előjegyzést ír elő, és a darab zenéje alapján az F-tonalitás egyértelmű. Az F-dúr hangnem megjelölés mégsem fedi teljesen a szerzői szándékot, sem a tényleges eredményt. Ravel zenéjének legfontosabb újítása 1900 táján éppen az – hasonlóan a Debussyéhez –, hogy elszakad a klasszikus értelemben vett dúr-moll hangrendszertől, és egyéni eszközökkel egyfajta „új-modális” rendszert épít ki. Dallam-vezetésében kerüli a klasszikus funkciórend pillérhangjait, elő-szeretettel él viszont pentatonos fordulatokkal. Harmónia világából gyakorlatilag kizárja a hagyományos domináns-tonika kapcsolatot; a

² A hét zeneműve. Szerkesztő: Kroó György (Elhangzott: 1981. január 5. Kossuth Rádió), megjelent: Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1981 A hét zeneműve. Szerkesztő: Kroó György

funkciós zene vonzásrendjének legfontosabb elemét, a vezetőhangot következetesen megkerüli vagy lefelé módosítja. Ily módon – jöllehet az F-tonalitás egyértelmű –, ami végül is megvalósul, az már nem F-dúr, legalábbis nem a mozarti, beethoveni vagy éppen brahmsi muzsika értelmében. Érdekes felidézni ennek szemléltetésére az I. tétel záróütemeit. Hasonló, modern szellemű modális harmóniamenet készíti elő a teljes darab lezárását a negyedik tétel végén.

Ez a minden részletében új, „modern” zenei nyelvezet hagyományos tétel- és formarendben valósul meg. A klasszikus műfaj követelményeinek megfelelően az első, közepesen gyors tétel szonátaformában íródott. Főtémája az egész darab legkarakterisztikusabb zenei gondolata, amely vezérgondolat-szerűen később is visszatér. Témafejének modális jellegét az adja meg, hogy a funkciós zenében indifferensnek számító hatodik fok, a *Dé* köré épül.



A főtéma terjedelmes motivikus kibontása után szólal meg a melléktéma. A dallamnak nincs meghatározható hangneme vagy tonalitása. A dallamvonal a *Bé-E* tritonus távolságot köti össze, amely – mint az egészhangú skála része – atonális hatást kelt. Figyelemre méltó a téma hangszerelése, felrakása: az elsőhegedű és a brácsa két oktáv távolságban kettőzve intonálja a dallamot, a harmóniák e párhuzamos dallammenet között szólalnak meg. Ez a hangszerelési fogás Ravel egyik kedvelt hangszínkeltő effektusa lesz, a vonósnégyesben is több alka-lommal feltűnik, és csak azért nem nevezhetjük egyéni stílus-jegynek, mert a századforduló számos zeneszerzője alkalmazta.

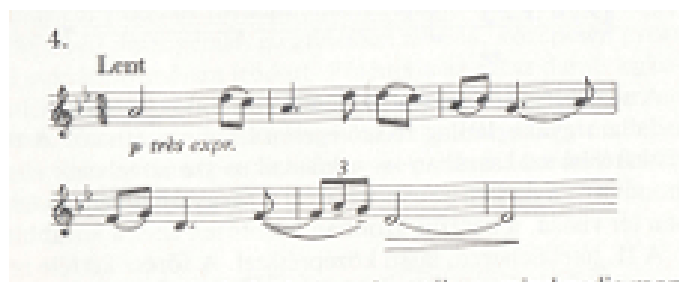
The image shows the first theme of the second movement, marked '2.'. It is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) in C major, 4/4 time. The Violin I and Viola parts play the melody in octaves, marked 'pp très exp.' (pianissimo, very expressive). The Violin II part plays a supporting line, marked 'pp'. The Violoncello part plays a supporting line, marked 'pp'. The theme concludes with a half note C4, a quarter note D4, and a quarter note C4.

A melléktéma hangnemi meghatározatlanságát mutatja, hogy a dallam gyakorlatilag tetszőlegesen harmonizálható. A tétel visszatérési szakaszában – a klasszikus szonátaelvnek ellentmondva – a dallam az expozícióval megegyező hangmagasságban tér vissza, a basszus azonban jelentősen eltér a korábbtól.

A II. tétel Scherzo, lassú középrésszel. A főrészt kétféle zenei anyagot mutat be; mindkettő hármastütemű, táncos lüktetésű, karakterben mégis kontrasztálnak egymással. Az elsőt a vonósok pizzicato játékkal szólaltatják meg, ami pengetős hangszerek, lant, gitár hangzását kelti. A második szélesen ívelő, igazi vonós melodika.



A Trió-rész lefékezi a Scherzo lendületét. A gordonka széles ívű, expresszív dallamot intonál, amit a brácsa, majd a hegedű vesz át és fejleszt tovább. A dallamban pentatonos fordulatok dominálnak, a dallamvezetés szabad, beszédszerű, a melódiának nincs határozott lezárása, fokozatosan elhal, majd ismét előtűnik más regiszterben. Kíséretében, vagy közjátékszerűen a főrészt tematikus anyagát halljuk erősen átalakítva, lassú tempóban, mégis jól felismerhetően.



A lassú harmadik tétel mind szerkezetében, mind pedig mondanivalójában a mű legfigyelemreméltóbb, központi fontosságú szakasza. Bár szerkezetét nagy vonalakban egy visszatérési háromrészes formának írhatjuk le, ez a formaváz a mondani-való összetettsége, az egymást követő ötletek, színek gazdagsága következtében jelentősen bonyolódik. A tételt nyugtalan hangulatú előjáték vezet be, aminek formai funkciója a II. és III. tétel hangnemi áthidalása.

Ezután indul a tulajdonképpeni főszakasz. A dallamvivő, az „előénekes” a brácsa; árnyalt tónusával telített érzelmességű, magányos dallamot játszik. A dallam négysoros, a negyedik sor visszarímeli az elsőre. A zenei folyamat minden sor végén meg-szakad, ilyenkor a teljes hangszereggyüttes az I. tétel főtémájának fejmotívumát idézi vissza.



A középrész nyugtalanabb; alaptempója felgyorsul, ezen belül azonban a tempó állandóan ingadozik. A szakaszt különös hatású színharmóniák vezetik be, amelyek Ravel legszebb természet zenéjét előlegezik. Ezután szólal meg a formarész önálló melodikus gondolata: ezúttal is egyénített, határozott profilú, szép dallam, amely a két hegedű váltakozó előadása után éri el a csúcspontot. A visszatéréskor a főrész dallamának csupán az utolsó két sorát halljuk.

A zárótétel voltaképpen mendelssohni vibrálással teli scherzo; a mendelssohni muzsika lágyságát, szelídségét azonban izgatottság, vad nyugtalanság váltja fel. A tétel különlegességét a metrikai játékok adják meg. A rondószerűen visszatérő keret-szakasz (ritornell) ütemjelzése 5/8 – szokatlan és merész ütem-típus 1900 táján. Az ötös ütemet a közjátékokban hármas ütemjelzés váltja fel, ami azonban újabb metrikai meglepetéseket tartogat: az ütemek hol hármas, hol négyes csoportokba rendeződnek, a belső hangsúlyok, a dallamok belső súlyrendje nem követi az ütemezést. Mindez a klasszikus formarendtől jelentősen eltérő szabálytalan rondóformába áll össze, amely-ben a ritornell alapmotívumának állandó jelenléte és a lendület töretlensége biztosítja az egységet.

Maurice Ravel: F-dúr vonósnégyes c. művének kottapéldái a Durand & Cie, Paris szíves engedélyével közölte az EMB, 1981).