

SZIKLAVÁRI KÁROLY¹ MAGYAR SZÍNEZET MAURICE RAVEL DUÓSZONÁTÁJÁBAN

Maurice Ravel: Sonate für Violine und Violoncello

https://youtu.be/zAVp1_-0VYc (20:33)

[00:00:14](#) I. Allegro

[00:05:09](#) II. Très vif

[00:08:40](#) III. Lent

[00:14:15](#) IV. Vif, avec entrain

Roland Greutter (hegedű) és Andreas Grünkorn (csello)

A művészek az Elbphilharmonie Orchestra tagjai, a felvétel 2021. január 15-én készült az NDR Rolf Liebermann Stúdiójában.

Hagyományosan kétoldalú viszony jellemzi a magyar és a nyugati zene ösztönző erejű találkozásait. Közismert példa rá a verbunkos-repertoár, hatás és visszahatás egyidejűségével. A 150 esztendeje született Maurice Ravel életműve szintűgy befolyást gyakorolt a magyar zeneszerzésre,² ahogyan időnként a francia komponistát is megihlette a magyar muzsika. Rokonszenvének közismert tanújele volt az I. világháború idején tett nyilatkozata, melyben – a politikai indíttatású művészeti törekvések ellensúlyaként – a magyar zeneszerzés védelmére kelt, kiemelve ily módon Bartók Béla, Kodály Zoltán és tanítványaik műveinek ízes nemzeti karakterét.³

Kompozícióit áttekintve már az 1901. évi *Jeux d'eau* – mint billentyűs repertoártörténeti mérföldkő – elképzelhetetlen lett volna Liszt Ferenc vízzenéinek háttére nélkül. Részint Arányi Jelly hegedűjátékának élménye, részint

¹ Sziklavári Károly zenei kutató és szakíró.

² Bartók Béla vonatkozásában lásd erről Vikárius László összefoglalását: *Hasonlóságok és Kontrasztok – Bartók Ravel-hommage-a? (Zenetudományi dolgozatok 1995–1996, szerkesztette Gupcsó Ágnes, Budapest, 1997: 243–274.)*. Lajtha László *Quatre hommages* című fafűvősnégyesének (Op. 42; 1946) III. tétele Ravelnek szóló hódolat, idézve a francia szerző második operájából, a *L'Enfant et les Sortilèges*-ből. Az első magyar Ravel-monográfia szerzője a komponista Petrovics Emil volt (Budapest, 1959; második kiadás: 1982), akinek életművén szintén érezhető a francia zeneszerző hatása. Jelen sorok írója ugyanakkor nem vállalkozik szisztematikus áttekintésre a magyar zeneszerzésre gyakorolt Ravel-befolyás témájában.

³ Ravel levele a francia zene védelmére alakult nemzeti ligához, amely magyar fordításban Petrovics Emil hivatkozott könyvének 15–17. oldalán, részletei pedig Pándi Marianne *Ravel-monográfiájának* (Budapest, 1978) 94. oldalán és Vikárius László hivatkozott tanulmányának 249. oldalán olvashatóak. 1928. évi, *Korunk zenéje* címmel tartott houstoni előadásában is jelentős szakaszokat szentelt Ravel a téma magyar vonatkozásainak (a szöveget magyar fordításban közli Pándi Marianne, hivatkozott monográfiájának 133–146. oldalán).

a magyar romantika közvetlen és közvetett hagyományai hívták életre *Tzigane* címet viselő, színpompás hegedűrapszódiját (1924). Hol a magyar rapszódiaik modorában, hol Sarasate stílusában írt virtuóz darabként említve szerzeményét,⁴ maga a zeneszerző utalt Liszt hatására. A *Tzigane* mindazonáltal a magyar nyelvű Ravel-szakirodalom mostohagyermek maradt: dallamvilágának kellő alaposságú elemzése máig hiányzik, ahogyan a darab olyan ihletű méltatása is, amelyet Florent Schmitt közölt a *Le Temps* hasábjain.⁵ A cím, akárcsak Sarasate *Cigánydalai* esetében, ezúttal is megtévesztő: dacára annak, hogy kifejezett alkotói szándék volt a cigányhegedűsök virtuoizálásának – s e virtuoizitás mágikus erejének – közvetítése, a zenei alapanyag valójában a magyar XIX. századba kalauzol el. Mindez pedig a sajátosan raveli, modern zeneszerzői nyelvezet – olykor a *Duószonátára* is jellemző, kemény vágású bitonalitás – keretein belül valósul meg.

Különös tény, miszerint Ravel hamarabb reflektált a XX. század új, folklorisztikus alapú magyar stílusára az 1920–22 között hegedűre és gordonkára írt *Duószonátájával*, mint a magyar romantika örökségére a *Tzigane* révén. Még ennél is különösebb, hogy a *Duószonáta* esetében, amelyet magyar hatást tükröző kompozícióként tart számon a nyugati szakirodalom, egyetlen általam ismert kivételtől eltekintve még ide vonatkozó utalást sem hordoznak a Ravelről szóló magyar nyelvű munkák.⁶ Holott keresve sem találhatnánk himnikusabb méltatást Pándi Marianne sorainál:

Debussy, a „nagy példakép és vetélytárs, a zene megújítását jelképező személyiség elhunytával a »musicien Français« nimbusza és kötelezettsége kimondhatatlanul is Ravelre hárul. A hegedűre és gordonkára komponált *Duószonáta* büszke öntudattal hirdeti ennek a nimbusznak – de elsősorban a kötelezettségnek – eltökélt vállalását. A szigorú kétszólamúság jegyében fogant négytétéles kompozíció keserves alkotói kínok, töprengések és kétségek között, hosszú

⁴ Susan Irene Baer: *The Virtuoso Violin Works of Maurice Ravel: An Analysis of Structural, Technical and Interpretive Features. A Dissertation in Fine Arts.* Texas Tech University, 1992, 60.

⁵ 1930. január 25. Magyar fordításban: Pándi Marianne: *Maurice Ravel műveinek sajtóvisszhangja II. Magyar Zene XXIV/4.* (1983. december), 416–444. (430.). A stílári vagy műfaji előzmények vonatkozásában Liszt, Brahms, Vieuxtemps, Wieniawski, Joachim, Hubay, Sarasate, Kubelík és Kreisler nevét is megemlíti Schmitt, hozzátéve: a *Tzigane* nem Ravel Hubay Jenő modorában, hanem sokkal inkább Hubay Jenő – Ravel modorában.

⁶ A kivétel a „szabói” szerzőmegjelölésű CD-recenzió a világhálón, amelyet később idézek. (Amennyiben valakinek a témát érintő, mégiscsak létező írása elkerülte volna a figyelmemet, elnézést kérek annak szerzőjétől.)

vajúdás után születik meg. Ridegséggel határos szűkszavúsága, minden fölös cicomától megfosztott puritánsága, szerkesztésének organikus egyöntetűsége annak a zeneszerzőnek keze nyomát hirdeti, aki tudatában van zenetörténeti szerepének és jelentőségének, és aki a reá hárult örökséget az érett alkotó felelősségével fogadja.”⁷

Ámde puritán eszmény ide vagy oda, időnként úgy szól együtt a két hangszer, mintha vonósnégyest hallanánk! És meglehet, gyakran idézett vallomása szerint Ravel lemondott a harmóniák varázsáról a dallam javára ebben a művében, az előbbieket korántsem szűntek meg létezni – ahogyan a hagyományos kifejezőszerepük is érzékelhető maradt: elég, ha a finálé vissza-visszatérő, majd azt be is rekesztő pregnáns C-dúr akkordjára gondolunk.⁸ A stílusvilág pedig valósággal zenetörténeti „mélyfúrás”: a húszas évek dinamizmusának, modernségének jegyei hol középkori organumokat idéző, „időtlen” hatású pillanatokba oldódnak, hol pentatóniával és modalitással, sőt olykor gyermekmondókára vagy népdalokra is emlékeztető dallamossággal találkoznak az egyes tételekben; az „antik” tónusú idillt végletesen disszonáns „örvény” ragadja tova, és a groteszkbe hajló irónia mellett a keresetlen humor is az esztétikai skála része. Mindehhez a ciklikus és az egyes tételfolyamatok klasszikából örökölt – de helyenként még a romantika megoldásaira is visszatekintő – szerkezeti elvei biztosítják a keretet, a polifon technikák sokszázados-patinás elemeivel társítva. Ami pedig magát a zeneszerzői teljesítményt illeti, annak gyümölcse a XX. század egyik legnagyobb kamaraműve lett.

A *Duószonáta* szerkezeti felépítése nagy vonalakban a *Vonósnégyesét*, azonkívül a hegedűre, gordonkára és zongorára írt *Trióét* követi, ideértve egyes téma- és karaktertípusok szerepét is. Érdeemes összehasonlítani a *Szonáta* II. tételének pizzicato-indítását a *Vonósnégyes* II. tételkezdetével; az előbbi darab kapcsán ugyanolyan indokolt a visszapillantás a *Trió* II. tételére. A *Trió* – a szerző által baszk színezetűnek minősített – kezdőtémája dór fényű lebegésében és motívumaiban is rokona a *Szonáta* főtémájának, egyáltalán: a két tételexpozíció is egymás dramaturgiai testvére, míg a *Trió*-finálé 5/4-es és 7/4-es

⁷ Lásd Pándi Marianne hivatkozott monográfiáját a 104–105. oldalon.

⁸ Fölidézve Susan Irene Baer épp ide kívánczoló meglátását, a záró C-dúr akkord a teljes művet végigkísérő dūr–moll szembenállás megoldása is egyszersmind (lásd hivatkozott disszertációjának 37. oldalát; a dūr–moll kettősségre többször visszatérünk még a későbbiekben).

metrumai a *Szonáta* rondótémájának játékos ütemváltásait előlegezik.⁹ Azonos a két darab hangnemi alaptengelye is.¹⁰ Párhuzamba állítást kívánnak továbbá a *Szonáta* és *Trió* lassútételeinek kezdőtémái, a mélyből hosszan fölívelő egyszólamú – majd a fejlesztés alapjául szolgáló –, elégikus dallamaikkal.

Ravel a *Duószonáta* négy tételét – többé-kevésbe rejtett – egységgé kovácsoló ciklusteremtő eszközökkel élt. Kétfajta zenei gondolat idevágó szerepére szokás utalni: egyik a moll–dúr kettős fényben játszó kezdőképlet (1. *kottapéllda*), másik a tételexpozíció nagyszeptim emblémájú – atonális hatású, szekvenciálisan fölépített – dallama (2. *kottapéllda*), ámde Ravel ezeken túlmenően is számos témát érintő belső összefüggésrendet (hálót) teremtett meg.¹¹ Ez utóbbi lététől nem függetlenek a szakirodalomban magyarnak minősített témák sem.

„The rondo fourth movement, which is also the longest, marks the climax of a Hungarian style in this Sonata” („A rondóformájú negyedik tétel, amely a leghosszabb is [valamennyi közül], a *Szonáta* magyar stílusrétegének csúcspontját képezi”) – írja az ezredfordulón, Cambridge-ben közzétett „Ravel-kalauz” egyik szerzője.¹²

Fölidézve a birtokomban levő CD-felvétel¹³ ismertetőszövegét: „A Hungarian theme dominates the first and the last movements” (Magyar téma uralja az első és az utolsó tételt). Valamivel részletezőbben fogalmaz a szóban forgó CD-felvételről készült recenziójában a „szabói” megnevezésű szerző:

„A Debussynek ajánlott szonáta első tétele, az Allegro magyar népdalszerűsége számunkra a felfedezés. [...] A záró tétel (Vif, avec

⁹ Az aszimmetrikus ütemmutatók előzményei Ravel kamarazenei termésében a *Vonósnégyes* utolsó két tételének 5/4 és 5/8 metrumai.

¹⁰ A–C–(Esz/Disz)–Fisz

¹¹ Utóbbiakra Jürgen Braun elemzése világít rá: *Die Thematik in der Kammermusikwerken von Maurice Ravel* (Regensburg, 1966). Ami nála a gregorián notáció terminológiájából kölcsönzött *porrectus* minősítést hordoz, hangrendszeri szempontból az infrapentaton, triton dallamképletek egyik fajtáját jelenti.

¹² Mark DeVoto: *Harmony in the chamber music*. Közzétéve: *The Cambridge Companion to Ravel*. Edited by Deborah Mawer, 2000, 97–117. (111.) Majd DeVoto az alábbi megállapítással vezeti be a *Tzigane* leírását (112.): „Ravel’s last essay in the Hungarian style” („Ravel utolsó munkája magyar stílusban”), egymáshoz kapcsolva ezzel a két művet.

¹³ *Maurice Ravel “Impressions”*, közreműködők: Emmanuel Strosser, Jean-Marc Phillips-Varjabédian, Xavier Phillips (Lontano / Warner Classics – 4696906 [2008])

entrain) ismét a magyar népdalok tónusát villantja fel (Bartók hatását több tételben felfedezhetjük).¹⁴

Az amerikai John Henken írja a *Duószonáta* ismertetésében:

„Ravel apparently knew Kodály’s 1914 Duo for violin and cello (and at its premiere in April 1922, Ravel’s Sonata was also labeled Duo) and there are clear intimations of Kodály and Bartók and Hungarian folk music in the pungent dissonances and virtuosic verve of Ravel’s music.”¹⁵

(„Ravel nyilvánvalóan ismerte Kodály 1914. évi hegedű–gordonka *Duóját* [és ősbemutatójának idején, 1922 áprilisában, Ravel *Szonátája* ugyancsak *Duo* megjelölést viselt], azonkívül világos utalások találhatók Kodályra, Bartókra és a magyar népzeneire Ravel zenéjének éles disszonanciáiban és virtuóz lendületében.”)

A már hivatkozott amerikai disszertációban pedig az alábbiakat olvashatjuk:

„Kodály wrote his famous Duo for violin and cello in 1914, eight years before Ravel’s duo was completed. Ravel was very interested in Kodály’s music, so even though Kodály’s duo was not published until 1922, it is possible that Ravel was aware of the work and had seen the score.”¹⁶

(„Kodály 1914-ben írta híres *Duóját* hegedűre és gordonkára, nyolc évvel Ravel duójának befejezése előtt. Ravel erőteljes érdeklődést tanúsított Kodály zenéje iránt, így annak ellenére, hogy Kodály műve nem került közzétételre 1922-ig, lehetséges, hogy Ravel tudott a műről és látta a partitúrát.”)

Nehéz elképzelni, hogy Ravel közelebbről ismerhette volna Kodály *Duóját* a komponálás idején, hiszen az – még pontosabbá téve az amerikai disszertáció fölidézett közlését – csak 1922 őszén jelent meg nyomtatásban. Kodály *Duójának* ősbemutatója 1918-ben zajlott le Budapesten, külföldi előadásaira csupán a megjelenés után került sor.¹⁷ Visszatérve a fenti idézetekre, egyetértek azzal, hogy Ravel elvileg tudhatott a műről (ami teljességgel mást jelent, mint

¹⁴ <https://papiusportal.hu/2023/03/07/impressziok-ravel-kamarazenei-muvei/> (2025. szeptember 2-án olvastam)

¹⁵ <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/3417/sonata-for-violin-and-cello> (2025. szeptember 2-án olvastam)

¹⁶ Susan Irene Baer munkája, 20.

¹⁷ Lásd Breuer János *Kodály-kalauzát* (Budapest, 1982, 55–58.).

hogya valaki tényleg *ismer* valamit). Az apparátus megválasztása szintén Kodály alkotására látszik utalni, ráadásul Ravel művének címe is még – Kodályéval egyezően – *Duo* volt az ősbemutatón, ahogy azt John Henken soraiban olvashattuk.¹⁸ Azt azonban nem feltételezem, hogy Ravel láthatta is a kottát annak megjelenése előtt, és erre nem is lett volna szüksége ahhoz, hogy Kodály zenéjével általában véve közelebbi kapcsolatba kerüljön. Ami a vizsgált Ravel-kompozíció magyarosan ható pillanatait illeti, azok szempontjából tehát voltaképp mindegy, milyen mértékben ismerhette Kodály *Duóját* a francia szerző.¹⁹ De ismerte Bartók zenéjét is, és a *Duószonáta* időnként távoli megfeleléseket mutat a magyar komponista *I. vonósnégyesével*, amelyekről később szólunk.

John Henken műismertetésére visszatérve, abban az alábbi, szintűgyfigyelmet érdemlő mondatot is olvashatjuk:

„The athletic, multifarious finale is shaped by tonal centers on C and F-sharp, and that relationship of an augmented fourth is reflected in some of the themes, particularly those with a Hungarian flavor.”

(„Az életerős, változatos finálé folyamata *c* és *fisz* tonális centrumok mentén halad, és e bővített kvart-viszonylat néhány témában is visszatükröződik, különösen azokban, amelyek magyar légkörűek.”)

Két olyan dallamról is szólunk majd a finálé kapcsán, amelyekre nézve érvényes a fenti meghatározás, beleértve a bővített kvart szerepét és a magyar jelleget. Vegyük hát ezek után egyenként is szemügyre a mű témáit!

A kis- és nagytercet váltakoztató ostinato-kezdőgondolat moll–dúr villódzása nyugati gyökerű. Hasonlóan kéttercű-kétarcú fordulatok tarkítják később Ravel mindkét zongoraversenyét, a jazz „fűszere” így a *Duószonáta* ostinato kezdetébe is könnyen beleérezhető. A hullámzó moll–dúr képlet – mint a feszültségfenntartás finom eszköze – különleges energiákat kölcsönöz a folyamatnak (*1. kottapélda*):

¹⁸ A teljesség kedvéért említem meg, hogy Kodály alkotása előtt Reinhold Gliere (1909) és Moór Emánuel (1910) is komponált már műveket hegedű–gordonka összeállításra a XX. század folyamán. Ezekről és néhány későbbi, azonos előadóapparátusú darabról lásd Kirkósa Tünde szakdolgozatát: *Forma és harmónia Maurice Ravel Szonáta hegedűre és gordonkára című művében*. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010, 3. Hermann Pál is írt két hegedű–gordonka duót (1920; 1929–30), és az IMSLP világhálós felületen még további művek lelhetőek föl.

¹⁹ Közvetlen zenei kapcsolatot nem találtam a két mű között.



1. kottapéllda

Kettős arculatával a művet újtára indító, majd egy ideig folyamatosan ismétlődő kezdőképzet előkészíti a terepet a teljes darabot végigkísérő hangnemi kettősségekhez.²⁰ Önálló ciklikus szerepéről esett már szó. A sajátosan villódzó karakter új életre kelt az 1923–27 között komponált *Hegedű–zongora szonáta* nyitótételében, még élesebb kontúrokkal ellátva, sőt összetettebb akkordszerkezetek és hangnemi környezet részeként.

A főtéma a moll–dúr ostinatóval társítva bontakozik ki (lásd újból az 1. kottapéldát).²¹ Nyitó ütemei önmagukban lá-pentaton készletűek, amit félig-meddig már az ostinato dallamvonalala előkészített (hiszen a *cisz* hangokat *c-re* módosítva szokványos pentaton íveket kapnánk, és a visszatéréskor, a 176. ütemtől tényleges pentaton arpeggio-ostinato kíséri a főtémát).²² Ez a néhány taktusnyi témaszakasz akár magyarosnak is hallható (még „szókezdő” hangsúlyai is ekként hatnak, és szintúgy általunk megszokott artikulációt hordoz a *Szonáta* több későbbi témakezdete). Az I. tétel további részeiben is számos olyan infrapentaton „forgácsot” hallhatunk, amelyek kiválthatják a magyaros stílusasszociációt (ám ezek nem mindegyikére térünk ki az alábbiakban). Tény mindazonáltal, hogy pentatóniával szélteben-hosszában találkozhatunk másutt is a Ravel-életművön belül. A szerző ütemeken keresztül mellőzi a dórszkála fő karakterisztikumát, a nagyszextet, amely valóságos „antik” szépségű mozdulattal lép elének a 6. taktus kezdetén. Majd a téma tovább is tágul, újabb tartalmi dimenziókat hódítva meg, miközben visszatér a pentatónia, azzal együtt

²⁰ A megállapítás átvéve Susan Irene Baer hivatkozott disszertációjából (23.).

²¹ Elődeire korábbi Ravel-művekben is ráismerhetünk: ide tartozik a *Vonósnégyes* I. tételének kvintfelívelésű melléktémája és valamelyest a *Bevezetés és Allegro* kezdőtémája, majd a mű *Mois lent* jelzésű dallama is.

²² A mesteri ellenpontoszerkesztés, ami ennek a műnek az egyik alaptulajdonsága, már a kétszólamúvá bővülés pillanatában kezdetét veszi: a hegedű ostinatóját megnyitó, fölfelé ívelő mollhármastiszta kvintet jár be, majd ennek tükörfordítása lesz a gordonka által bemutatott főtéma lefelé ívelő kezdő kvintje.

pedig a magyaros hatás is.²³ A kétütemnyi témavég viszont – kilépve az addigi keretből – szabad, „levegős” alakzatként és modális árnyalatával, majd finom malankolikus aláhajlásával, tovaillanó eleganciájával már jellegzetesen francia gondolat.²⁴ Érdekesség, hogy a tételkezdő ostinato hullámszerűsége és a főtéma kettőssége rafinált polimodalitást eredményez – dúr, moll, pentaton és dór karakterisztikumok egyesüléseként –, mégis elkerülve a közvetlen c–cisz ütközést (a „pikáns” érintkezést viszont nem).

A kantábilis ívű főtéma továbbfejlesztésébe váratlan fordulattal ékelődik be a nagyszeptim-láncon alapuló, szűrő és önmagában véve hangnemen kívülinek minősülő ellengondolat (a 47. ütemtől: 2. *kottapélda*);²⁵ hatását modális, majd részint tonális színezetű ellenszóló szelídíti. Maga a gesztus régi ismerős: szűkszeptim gerincű előde a hősi tragikum hangján tárulkozik föl Johannes Brahms *I. szimfóniájának* nyitótételében; a szűkszeptim enharmonikus megfelelőjével, a nagyszexttel útjára indítva pedig Bartók *I. vonósnégyesének* kezdetén hallható, végtelen lassúsággal és szomorúsággal, a reményvesztettség tónusának hordozójaként. Ravel Párizsban hallotta ez utóbbi darabot,²⁶ ám a vizsgált témaszakasz hangzásvilága ettől függetlenül is joggal válthat ki bartóki asszociációkat.²⁷



2. kottapélda

(a nagyszeptim-arcú második témát lásd a 3. számú próbajeltől kezdődően)

²³ Ravel többszöri eljárása e műben, hogy az alapvetően pentaton dallamstuktúrát egy-egy idegen hanggal gazdagítja (olykor figuratív megoldásként). Az ily módon pillanatnyi dór színezetet nyerő főtémához hasonló eset a vezetőhang szerepű *hisz* fölbukkanása a rondófinalé „F” jelű tételkezdőjében (e szakaszra visszatérünk majd).

²⁴ E „végszó” különlegesen meleg tónusú franciás-modális fényt kap a visszatéréskor, és ott is másodízben (200. ütem). A *d* záróhang egybeesik az új fráziskezdettel a mű elején, de a visszatéréskor már nem.

²⁵ A nagyszeptim-centrikusság tényén az enharmonikus írásmód sem változtat. Ellengondolat e téma abban is, hogy egyes fordulatai a főtéma szegmenseinek eltorzított származékai, ám ennek részletezésére nem térünk ki e helyütt.

²⁶ Ottani előadása 1910. december 7-én volt, lásd Vikárius László hivatkozott tanulmányát: 247.

²⁷ Utalva ezzel „szabói” idézett recenziójára is.

Újból egy lírai melódia – a szonátaszerkezet melléktémája – hangzik föl a 69. ütemtől, eleinte d-dórban (3. kottapélda). A tágas mozdulataival együtt is lágyan hullámzó dallam kezdetben színtelen-semleges hatású, még a dór modalitás elsődleges karakterisztikumát, a skála-alaphang nagyszextjét is „elbújtatva”. Lépteinek egyenletes ritmikájával a III. tétel kezdőtémájának nyilvánvaló előzménye lesz: a Ravel számára oly fontos klasszikus hagyomány szerint a szonáta-*Allegro* melléktémáját és a lassútétel fő gondolatát érzékelhető kapcsolat köti egymáshoz.



3. kottapélda

(a harmadik téma dallamát lásd a hegedűszólamban, az 5. próbajeltől)

E téma továbbfejlesztése viszont már jelentős kitágulást és színtöbbletet hoz magával, lépésenként előlegezve egy olyan dallamot, amely majd csak a tétel közepén, a 112. ütemtől bontakozik ki teljes alakjában (4. kottapélda).²⁸ Lejtése ott immár táncos, légies; kezdeti hangrendszere hatfokúvá bővülő pentaton készlet.²⁹

²⁸ Noha távolabbi párhuzamról beszélhetünk, érdemes ezt az elgondolást összevetni Jean Sibelius hasonló megoldásaival (I. és II. szimfónia), a témák előlegezett, majd később teljessé váló alakjának kettősségét tekintve.

²⁹ Vö. ezt a 22. lábjegyzetben leírt esetekkel.

6 *f expressif*

7 *p*

8 *En animant*
f > p

9 *Assez vif*
ff très expressif

4. kottapéllda
(újabb téma az *En animant* felirattól)

Très vif. $\text{♩} = 160$

pizz. *ff* pizz. *ff*

1 *p* *p*

2 arco *pp*

3 *mp* *mf* arco *p* pizz. arco

4 *mp* pizz. arco *ff* pizz. *ff*

5. kottapélda

(II. tétel. 2. próbajel: 49. ütem; 3. próbajel: 65. ütem)

Terjedelmesebb témák helyett leginkább átalakuló, rövid motívumok ismétlődéseit hallhatjuk a *scherzo* típusú, fürgén tovasuhanó második tételben. A folyamat a már jól ismert dúr–moll „hullámzással” ($a-cisz^1-e^1-c^1$) veszi kezdetét,³⁰ az egyes hangjegyek *hoquetus* módjára szétszórtak. E motívum átalakítása nyomán $a-h-a-d^1$ dallamképletet rejtenek a 25–29. ütem kezdőhangjai, majd a 49. taktustól ennek szabad tükréként főlhangzó infrapentaton dallamívek ($a-g-a-d$, ugyancsak az ütemsúlyokon) mintegy visszavezetnek az első tétel főtemájához, annak azonos hangkészletű nyitó mozdulataihoz. A tetőpontot és lecsengést imitációsan továbbbszótt (akár

³⁰ Az eredeti moll–dúr alakhoz képest fordított sorrend szerint.

magyarnak is hallható), gyermekmondókai egyszerűségű trichord-motívum követi a 65. ütemben (lásd az eddigieket az 5. kottapéldában), előkészítve így módon a 97. ütemtől jelentkező, nagyobb ívű zenei gondolat (6. kottapélda) rusztikus karakterét. (Míg az utóbbi $esz^2-f^2-esz^2-asz^2$ kezdőhangjait a 25–28. ütem $a-h-a-d^1$ képlete előlegezte.) A tétel egyetlen hosszabb – így ténylegesen *témának* minősíthető – dallama és annak területe veszi kezdetét a 97. ütemmel.³¹ Népdalszerűségéhez groteszk, csúfolódó hangvétel társul, ami nem csupán a 110–111. és 127–128. ütem zárlatának „rút”, „nyelvöltögető” tréfájára nézve igaz, hanem a megérkezésre is: a nyitótétel szekvenciális nagyszeptim-témáját transzformáltan visszaidéző harmóniasor (142–149. ütem) előzményeivel együtt mintha csak példaként Bartóknak *A falu tánca* című tételéből bújt volna elő.³²

6. kottapélda

(5. próbajel: 97. ütem; 7. próbajel: 150. ütem)

³¹ Elemzésében Volker Helbing – *Kompositorische Replik [:] Ravels Duosonate (2. Satz) als Positionsbestimmung zu Beginn der 1920er Jahre*, közzétéve: *Musik-Konzepte* 154, Neue Folge, herausgegeben von Ulrich Tadday, XI/2011 (Maurice Ravel-szám), 38–62. (42–43.) – a szonátaforma és variáció elveinek egyesülését mutatja ki a *scherzo* típusú tételben, a 97. ütemmel eszerint a melléktéma szakasza indul útjára.

³² Bartóki típusú hangzásvilágra figyelmeztet hivatkozott tanulmányában Mark DeVoto is az akkordmenet kapcsán (110.).

(Ám minthogy a *Duószonáta* II. tételének további szakaszai nem hoznak magukkal lényegi újdonságot jelen témánk szempontjából, mellőzzük itt azok leírását.)

A visszatéréses szerkezetű III. tétel szélesen fölívelő nyitótémája (7. kottapélda) egészében véve ismét nyugatias líra, ringómozgásában némi bölcsődalszerűséggel. Kézenfekvő az oldalpillantás e helyütt Claude Debussy *Berceuse héroïque*-jára (hiszen a *Duószonátát* épp a nagy pályatárs emlékének szentelte Ravel: *A la mémoire de Claude Debussy* – olvasható a kottacímlapon, és a majdani nyitótétel már 1920-ban önállóan is megjelent a *Le Tombeau de Debussy* című összeállításban, *Duo* felirattal). Hasonló karakterű – de még sűrítettebb megfogalmazású – témát találhatunk az *En blanc et noir* középső darabjában, a *Berceuse héroïque* utód-tételében a Debussy-életművön belül (elsőként *Sostenuto e espressivo* jelzés alatt). Ám ami Debussynél itt expresszív és szorongó, azt Ravelnél antik napmeleg hevíti át, finoman.

A *Duószonáta* lassútételét megnyitó melódia hangkészlete pentatóniát és modalitást egyesít: ez, ahogy a lépésenkénti bővülés mikéntje is, párhuzamba vonható a nyitótétel főtemájának kibontakozásával. (A tételkezdő dallam kötődéséről a nyitótétel melléktémájához esett már szó, és rokonságuk még egyértelműbbé válik az 5. ütem kvintfordulatával.)



7. kottapélda

A második téma (a 25. ütemtől: 8. kottapélda) hidat képez a tétel kontrasztáló középszakaszához. Eltekintve a végétől, ez is pentaton melódia, hangzása viszont nem magyar: inkább az olyan sejtelmes-szellős raveli „varázsdallamokhoz” áll közel, mint a *Vonósnégyes* nyitótételének melléktémája, de a *Bevezetés és Allegro* is tartalmaz hasonló ütemeket. A középszakaszt expresszív gesztusszerűség uralja. Kezdeté a 34. ütem (lásd újból a 8. kottapéldát), és jóllehet, e téma ritmikája azonos a 25. taktustól hallott előzményével, az ottani finom hangnemi kettősséget most már hangnemnélküliség váltja föl. A melódiavonal fontos eleme lesz a szeptim, a nyitótételből ismert egyik ciklikus szerepű zenei gondolat reminiscenciájaként (majd a nagyszeptim-arcú téma később ténylegesen is visszaidézésre kerül).

3

pp

p

pp

p

4 Augmentez et animez jusqu'à 5

mp expressif

5 Presque deux fois plus vite que le mouv initial

ff

sans diminuer

sans diminuer

8. kottapéllda

(III. tétel. 3. próbajel: 25. ütem; 4. próbajel: 34. ütem)

A Ravel-szakirodalomban régóta ismeretes, hogy a rondóformájú zárótétel szerkezeti mintájául W. A. Mozart *F-dúr zongoraszonátájának* (K. 533) fináléja szolgált.³³ Jürgen Braun vizsgálata nyomán így szemléltethető Ravel tételének felépítése:

A–B–átvezetés–A–C–D–A(C)–E–A–F–A–B, fugato a nyitótétel második témájára, majd coda.

A rondótéma kétfajta, eltérő rajzolatú, míg együttesen dúrpentachordot kitöltő infrapentaton képletet váltakoztat, csekély mértékben variálva (9. kottapéllda). Ez a melódia – ritmikáját és metrumváltásait tekintve szintúgy – akár magyar szerző tollából is származhatott volna. Játékosságának alapja a két, ellentétes ívű infrapentaton (triton) ív „párbeszéde”,³⁴ amelyek a metrumváltás révén még inkább szembekerülnek egymással. A hangkészlet és egyidejűleg a metrum folytonos átalakulásainak dinamizmusa fölfokozott mértékben felel meg

³³ Lásd egyebek mellett Jürgen Braun hivatkozott könyvét, összehasonlító ábrával a két tétel rokonságát szemléltetve (130–133.).

³⁴ Hasonló triton képletet hallhatunk már a nyitótétel főtémájában.

annak a lüktetésnek, amely a művet megnyitó moll–dúr képlet villódzásának már eleve a sajátja.



9. kottapéllda

A teljes témaszakasz a 24. ütemben, C-dúr akkorddal végződik. Majd az első epizód 7. ütemétől egy olyan, játékosan ismétlődő – önmagát variálva ütempárokban tovahaladó – mollpentachord dallamív hangzik föl,³⁵ amelyről megint csak elmondhatjuk, hogy akár magyar komponistától is származhatna (10. kottapéllda). Kifacsart-groteszk rokonát jól ismerhetjük Bartók *I. vonósnégyesének* fináléjából, de Ravelnél is rögvest hasonló színbe játszik át e szakasz a gordonka poláris bitonalitást fakasztó imitációi révén.³⁶ Ugyanez a mollpentachord dallamív – a „B” jelzésű epizód részeként – ismét hallható a tételvég előtt, ahogy a fenti szerkezetmodellben is láthatjuk.



10. kottapéllda

(IV. tétel. A mollpentachord téma a 2. próbajel utáni 7. ütemtől)

A második (C) epizód témája zeneszerzői bravúr: hangjai a nyitótétel melléktémájának származékai, míg ritmikája ugyancsak a kezdőtétel egyik dallamára (a 112. ütemtől kitárulkozó, táncos melódiára: az ottani negyedik témára) vezethető vissza (11. kottapéllda).

³⁵ Dallamelemeit tekintve a rondótémának a 25. ütemtől fölhangzó származékából „lép ki”, önállósulva.

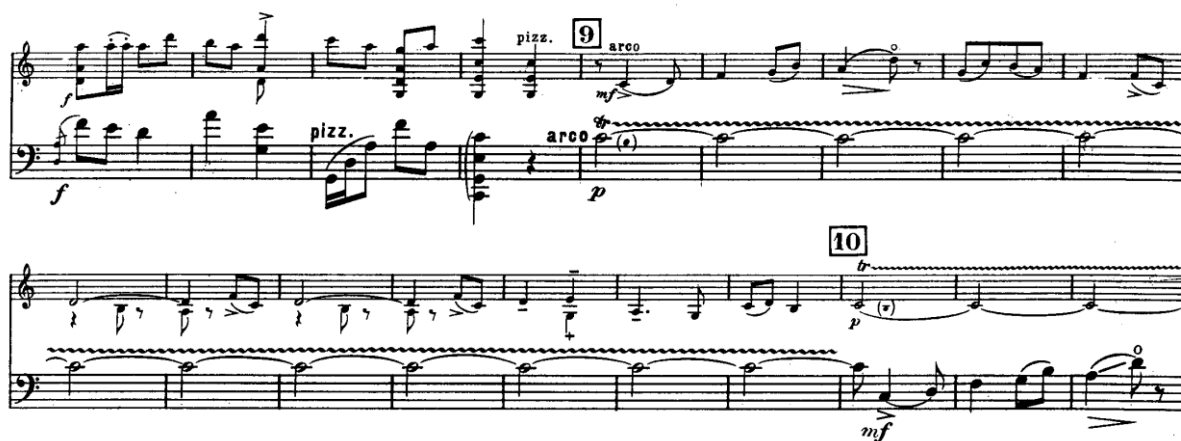
³⁶ D↔gisz dallamcentrumokkal a két szolamban.



11. kottapéllda

(a „C” jelű epizód a 63. ütemtől: 5. próbajel; a „D” jelű epizód a 6. próbajeltől)

Közvetlenül, „D” jelzésű epizód gyanánt csatlakozik hozzá bitonálissá gyúrt származéka (lásd újból a 11. kottapéldát). A következő (E) epizód magasba ívelő dór témájának második fele pedig olyan infrapentaton figurát ismételtet, amely a nyitótétel főtémájából – annak az első frázisát lekanyarító triton képletként – ismerős (12. kottapéllda).



12. kottapéllda

(az „E” jelű epizód a 100. ütemtől: 9. próbajel)

Élesen – mi több: a tételfolyamat összes addigi szerkezeti határpontját tekintve a legélesebben – különül el egymástól a C-dúr egészszárlattal végződő, visszatérő rondótéma és a poláris fisz-mollban útjára induló újabb, „F” jelű epizód anyaga. Ellentétük minden szempontból a legsarkalatosabb: a poláris

viszony hangnemi színezetváltással párosul, miközben a harsány, *fortissimo* szakaszvégen örvendezve fölugró, *pizzicato* C-dúr záróakkord súlytalanságára egyetlen hang – a gordonkán játszható legmélyebb *fisz* – fojtott erejű és tompán szaggatott *arco* ismétlődése felel (13. kottapélda).³⁷



13. kottapélda

(az „F” jelű epizód a 168. ütemtől: 15. próbajel)

Még a folyamat-hangsúlyok is visszájukra fordulnak innen (lásd a 165. ütem [rondótéma] közepét, majd az új epizódtéma ütemkezdeteit). Ámde mégsem dráma fejlik ki e hirtelen törés, majd az új, várakozásteli – ugyanakkor baljós előérzetet is kiváltható – kezdet nyomán, és ami az első pillanatokban még mollnak tetsző folytatásként ellentételezi a lecsengő dúr szakaszvéget,³⁸ valójában ötfokúsággá lesz: eltekintve a „bekonferáló” ütemek bővített kvartugrással elért *hisz* vezetőhangjától,³⁹ szintiszta lá-pentatóniát hallunk ütemeken át. S e könnyed-táncos dallamvilág ritmikájával és hangsúlyaival együtt még Kodály-művek egynémely pillanatára is emlékeztethet.⁴⁰ A *Duószonáta* kétségkívül legmagyarosabb szakasza ez! Játékossága ugyanakkor

³⁷ Kinek ne jutna eszébe – legalább egy pillanat erejéig – Bartók *Kékszakállúja* a főt részletezett hangrendszeri és dramaturgiai ellentéteségei kapcsán? Az operazene távoli párhuzam ugyan, tény mindazonáltal, hogy a mű párizsi előadását maga Ravel javasolta: lásd Vikárius László hivatkozott dolgozatát (251.). Kérdés, mit ismerhetett Bartók alkotásából a *Duószonáta* komponálása idején? A válasz tartalma végül is semleges, ha a lényegét mint XX. századi köznyelvi jelenséget szemléljük.

³⁸ Egyetlen másik melódiája sincs a *Duószonátának*, amely az „F” epizódtémához hasonló intenzitással nyomatékosítaná – ráadásul már „előljáróban” – a skála-alaphangot. S ezzel mintha egy tételeken átívelő „öshiány” léte is megszűnne: annak idején ugyanis a nyitótétel főtemájának csak a 3. üteme szólaltatta meg a skála *a* alaphangját, majd a folytatás lendülete már a várt centrum és nyugvópont kimaradását eredményezte a 8. témataktus kezdetén.

³⁹ A szimla *h* esetén teljességgel érdektelenné válnának ugyanezek az ütemek.

⁴⁰ Játékosságának párhuzama lehet példaként a későbbi *Háry János* – szvit zárótételének részlete (17–24. ütem).

visszatekint egyrészt a rondótémára – annak alapelemeire –, de még inkább az I. tétel 136–147. ütemeire,⁴¹ amelyek mindenestül a zárótétel szóban forgó magyar témájának ősei lettek (14. kottapéllda).



14. kottapéllda

(I. tétel: a 136. ütemmel kezdődő szakasz a 9. próbajeltől)

S minthogy az „F” epizódtéma bevezető ütemei – hangrepetícióikkal együtt és ritmikai szempontból is – visszatekintenek a tétel rondótémájára, töredékeik problémátlanul fonódhatnak egymásba a tétel *fugatójában* (15. kottapéllda).



15. kottapéllda

(IV. tétel, fugató, részlet)

⁴¹ Ez a szakasz közvetlenül a nyitótétel 112. taktusától hallható témából fejlődik ki, az önálló témaalak pedig a melléktéma szakaszában bontakozik ki elsőként, méghozzá lépésről lépésre (81–100. ütem: lásd a 3. kottapéllda végét és folytatólagosan a 4. két felső sorát). Az I. tétel 136–147. ütemének dallamíveibe még a 47. ütemmel induló „ellengondolatra” visszapillantó szeptimugrásokat is beleszótt Ravel. Lenyűgöző a mű belső összefüggésrendszere, amelynek csupán kis hányadát térképeztük föl e helyütt.

De ne feledkezzünk meg az ízesen tréfás, népies glissandókról sem az „F” epizódtema második felében! Közvetlen hatásukat tekintve mintha az előző epizód „komoly” kvartglissandóinak paródiái lennének (az egyiket lásd a 12. *kottapélda* végén), melodikai előzményeik – a kisseptim-fordulattal együtt – viszont már az I. tételből ismerősek (lásd újból a 14. *kottapéldát*).

Hosszú századok rondófináléinak jellemző sajátja volt egy-egy idegen származású – vagy más okból különleges – dallam becsempészése, rendre magasabb sorszámú epizódként, olykor nyilvánvaló humoros szándékkal, és elvitathatatlan tény, hogy a *Duószonáta* fináléjának „F” epizódtemájában magyar színezetet észlelhetünk. Sokkal erőteljesebben, mint a mű korábbi részeiben, amikor – már a kezdőtétel főtemája kapcsán, majd másutt is – megállapítottuk, hogy bizonyos pillanatok akár magyaros asszociációkat is kiválthatnak. Itt azonban már nincs „akár”, nincsenek lehetőségek, csak egyértelműség.⁴² A *Duószonáta* Debussy-élmékdarabnak indult, ám egyik összetevője lett a magyar stílusvilág – Bartók és Kodály hangja – is, részint műfajbeli reflexióként, részint pedig nem csekély joggal a két magyar alkotónak az elhunyt francia mester zenéjéhez fűződő kapcsolatai okán.

Köztudottan rendkívüli volt Ravel zeneszerzői „beleérző” képessége. Fölidézve félszázaddal ezelőtti méltatója, Pándi Marianne idevágó sorait:

„Ravel, aki anyai ágon öröklött baszk származása révén bizonyos jogot is formálhatott arra, hogy a spanyol népzene különféle elemeivel, mint anyanyelvével éljen, az Ibériai-félszigeten túl is orientálódott görög, orosz, kínai, héber, madagaszkári, amerikai néger, osztrák és magyar idiómák felé is. [...] Amikor egy ízben Észak-Afrikában ottani vendéglátója a környezet ihlető élményére hivatkozott, Ravel azt felelte, hogy ha valami effélét írna, az bizonyára eredetibb arab mű benyomását keltené, mint a valódi arab zenék.”⁴³

Ebbe a sorba kiválóan beleilleszkedik a *Duószonáta* magyar színezete is.

Amire a jelen dolgozat szintén rámutathat: érdemes lenne egyszer már tüzetesebben is megvizsgálni Ravel, Bartók és Kodály zenéjének „közös nevezőit”!

⁴² A magyaros stílusérzet ugyanakkor ugrásszerűen fölerősödött a finálé beköszöntével.

⁴³ Pándi Marianne: *Maurice Ravel (1875–1937)*. Közzétéve: *Muzsika*, 1975. március (XVIII/3.), 1–3. (idézet: 2–3.).