

Grabócz Márta

A NARRATÍV ANALÍZIS SZEREPE A HANGSZERES INTERPRETÁCIÓK ÖSSZEHASONLÍTÁSÁBAN

Bartók Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára című művének Adagiója

Az elmúlt 10–15 évben egy újfajta megközelítésmód, új paradigma megjelenésének lehetünk tanúi a zenetudományban: ez nem más, mint a *tisztán formai elemzés*¹ és a *kifejező tartalom elemzésének*² szintézise a zeneirodalom bizonyos alkotásainak vizsgálatakor.

Az új megközelítés egyik alapvető fontosságú eleme a jelentő zenei egységek kutatása, amelyek – egy adott stíluson belül vagy egy zeneszerző életművén belül – azonos zenei képlethez kapcsolódnak,³ és mindig *ugyanarra a kifejező tartalomra* utalnak. E kifejező zenei képletek megnevezése, melyeket egy bizonyos stíluson belül egy (vagy több) zeneszerző idéz fel, illetve használ, napjainkban földrajzi tájanként változik. Az angolszász országokban a korábbi retorikai nyelvhasználatból kölcsönzött „toposz” kifejezés szokásos;⁴ a francia nyelvterületen a *sèmes*, *classèmes* vagy *isotopies* kategóriák használatosak – utalva a Propp, Greimas, Ricoeur, Fontanille óta meghonosodott narratív irodalmi szemiotikai elemzésre;⁵ míg a Németországban, Közép- és Kelet-Európában alkalmazott terminológia az „intonáció”⁶ – Aszafjev, a húszas–harmincas évek orosz zeneteoretikusa nyomán.

1 Lásd: az abszolút zene elvére építő zenetudomány.

2 A tartalom-esztétikára építő zenetudomány, amely a zenei formaelemek jelentését, kifejezését is figyelembe veszi (lásd például: narratív elemzés).

3 A hagyományos zenei paraméterek, azaz a dallam és ritmus, a tempó, a hangszerezés és a tonalitás stb. szempontjából.

4 (Angolul „topic”) – a „közhely” értelmében. Használatukról lásd például: Leonard G. Ratner: *Classic Music*. New York: Shirmer, 1980; Robert S. Hatten: *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994; Eero Tarasti: *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994. és uő: *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*. Berlin–New York: Mouton de Gruyter, 2002; Kofi Agawu: *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1991; Raymond Monelle: *The Sense of Music. Essays in Semiotics*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2001. stb.

5 Lásd Eero Tarasti műveit (4. jegyzet), Constantin Miereanu: *Fuite et conquête du champ musical* című művét (Paris: Klincksieck, 1995); lásd továbbá Grabócz: *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt* című munkámat (Paris: Kimé, 21996); a párizsi IV Egyetem, Paris–Sorbonne szemiotikai szemináriumainak és az Observatoire Musical Français (OMF) 1993. és 1998. között publikált köteteit: „Musique et Style.” *Seminaires et Conférences*. Közr. Danièle Pistone and Nicolas Meeüs; stb.

6 Lásd: Ujfalussy József: *Zenéről, esztétikáról*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980; Vladimir Karbusicky: *Grundrisse der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986 és uő: *Kosmos, Mensch, Musik. Strukturalische Anthropologie des Musikalischen*. Hamburg: R. Krämer, 1990; Jaroslav Jiránek: *Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik*. Berlin: Verlag Neue Musik, 1985 stb...

Ha a toposzok elemzését (e cikkben e kifejezést használok majd) a zenei struktúrák hagyományos elemzésével egyidejűleg végezzük, nagyobb biztonsággal mutathatjuk ki a „drámainak” vagy „narratívának” tartott zenei forma értelmét, illetve jelentését, amely olykor irodalmi, filozófiai, erkölcsi jellegű vagy érzelmi–patetikus üzenetet hordoz.⁷

A magyar zenetudomány, amely Bartók műveinek elemzéséhez alapvető referenciaként szolgál, mindig is ezt a komplex megközelítésmódot alkalmazta, hiszen Ujfalussy József, Lendvai Ernő, Somfai László, Kroó György, Kárpáti János és Tallián Tibor publikációiban a zeneművek bemutatása egyszerre irányult a zene szerkezetének és lehetséges üzenetének a megértésére. De az 1960–1980-as évek magyar zenetudományi szaknyelve természetszerűleg még nem tartalmazhatta az „új zenetudomány” legújabb kategóriáit⁸ és a „zenei jelentés” nemzetközi projektjének jelenlegi terminológiáját.⁹

1999 óta néhány cikket szenteltem bizonyos Bartók-művek egy adott típusú lassú tételének, illetve e típus különböző megvalósulási formáinak.¹⁰ E tételcsoportot

7 A Nemzetközi Zenetudományi Társaság 17. Nemzetközi Kongresszusán (IMS, Leuven, 2002) a „Narrativitás, toposzok és hangszeres előadás” témájának szentelt ülészak bevezetéseként az új típusú „narratív” elemzés hasznosságát és eredményét négy pontban foglaltam össze: (1) a „kivételes” vagy „deviáns” zenei szerkezetek megértésének a lehetősége (e formák nem felelnek meg egyetlen hagyományos szerkezeti keretnek sem); (2) a forma belső dinamikájának, feszültségének, illetve az érzelmi, affektus tartalom alaposabb ismeretének a lehetősége egyes „drámainak”, „katartikusnak” tartott művekben. Ennek az érzelmi, feszültségbeli stratégiának leírása gyakran az irodalomelméletből vesz kölcsön bizonyos modelleket; (3) a történeti, stílusbeli kompetencia hatékonyabb rekonstruálását segíti elő a régebbi korok művei hangszeres előadásának hatékonyabb értékelése (lásd például: John Rink angliai kutatásait és gyűjteményes köteteit; Eero Tarasti, Robert S. Hatten és mások elemzéseit, melyek azt bizonyítják, hogy egy mű „kifejezésbeli stratégiájának” – narratívájának – elemzésekor az egyik fő alkalmazási terület a nagy művészek előadásainak összehasonlítása lehetne; (4) lehetőséget ad arra, hogy a más művészetekkel történő összehasonlító tanulmányokhoz „tudományos analitikus keretet találjunk (gondolok itt például Liszt és Goethe művei vagy Muszorgszkij és V. Hartmann festményei közti azonos tárgyú, interdiszciplináris elemzésekre stb.).

8 Lásd például Caroline Abbate, Kofi Agawu, Lawrence Kramer, Peter Kivy stb. munkáit.

9 Lásd a Zenei Jelentés Nemzetközi Kongresszusainak megjelent köteteit (ICMS 1–7), mint például *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. Közr.: Eero Tarasti. Berlin–New York: Mouton de Gruyter, 1995; „Musical Semiotics in Growth.” Közr.: Eero Tarasti. *Acta Semiotica Fennica IV*. Imatra: ISI; Bloomington: Indiana University Press, 1996; „Musica Significans 1–4.” Közr.: Raymond Monelle *Contemporary Music Review* 16/ 3, 4. és 17/1. és 2. szám. London: Harwood Publishers, 1998–1999; *Musical Signification between Rhetoric and Pragmatics*. Közr.: Gino Stefani, Eero Tarasti és Luca Marconi. Imatra: ISI; Bologna: CLUEB, 1998; E. Tarasti (szerk.): „Musical Semiotics revisited.” *Acta Semiotica Fennica XV*, Approaches to Musical Semiotics 4, Helsinki, 2003; a hatodik és hetedik kongresszus előadásai várhatóan 2005-ben jelennek meg.

10 (A) „»Topos et dramaturgie«: analyse des signifiés et de la stratégie dans deux mouvements symphoniques de Béla Bartók (Deux Images op.10/1 »En pleine fleur« et l’Adagio de »Musique pour cordes, percussions et célesta.«” *Degrés* (Bruxelles), nos. 109–110 (2002), j1–j18. – (B) „Un scénario typique dans l’œuvre de Bartók: la rencontre entre l’Homme et la Nature. Le cas de l’op.12, Quatre pièces pour orchestre/1 »Preludio.«” In „*Semiosis*” and „*hermeneia*”: *le sens langagier du musical. Proceedings of the international symposium of Aix-en-Provence*, 1998, ed. Christian Hauer and Bernard Vecchione. Paris: L’Harmattan; megjelenik várhatóan 2004-ben. – (C) „Le message d’éthique codé dans certains mouvements lents et finales de Bartók. Le cas du IVE quatuor.” In: „*Y a-t-il une éthique musicale?*” [Létezik-e etika a zenében?], az Université de Paris V 2002. évi kollokviuma anyagának publikációja. Paris: L’Harmattan, megjelenik 2005-ben..

a magyar zenetudomány az „Ember és természet találkozása” elnevezéssel tartja számon.¹¹

Ez az a szcenárió 1910 és 1945 között a következő művekben jelenik meg újra és újra: a *Két kép* „Virágzás” tétele, op. 10/I; a *Négy zenekari darab*, az op.12 „Preludió”-ja; *A fából faragott királyfi*, op. 13; „Az éjszaka zenéje”, a *Szabadban* ciklus IV. tétele (1926); a IV. vonósnégyes III. tétele (1928); *Cantata profana* (1930); *2. zongoraverseny*/II (1930–31); *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára*/III (1936); *Szonáta két zongorára és ütőkre*/III (1937); *Concerto zenekarra*/III (1943); *3. zongoraverseny*/II (1945).

Az ilyen típusú tétélekkel kapcsolatban megjelent tanulmányok többsége a következőket állapítja meg: e zene mindig ABA vagy nagyobb palindroma formában (illetve hídformában) íródott (ABCB’A’ stb.), ahol is az „A” formarész a természetnek, a „B” pedig az embernek felel meg stb.¹²

Négy különböző, ilyen jellegű tétel elemzése után a következőket figyeltem meg:

(1) Az a hídforma, amely egyes szakaszaiban világosan elkülöníti a „szerepeket”, semmiképp sem nyilvánvaló az op. 10/I és az op. 12/I-ben. Továbbá az 1926 után keletkezett művekben a palindroma visszatérő részei (az utolsó szakaszok) gyakran a forma első szakaszaiban bemutatott „szereplők” összegzését, meglepő elegyét alkotják. (A legutolsó szakaszban például a „csodás metamorfózis” gyakran a „sajátosan magyar jelleg” megjelenésével párosul, amelyet Bartók sűrített szimbólumai jeleznek, illetve kódolnak.)

(2) Amiatt, hogy a különböző toposzok egymás fölé vagy egymás mellé sűrítve jelennek meg az utolsó formarészekben, az *ember és természet találkozásának* értelme minden 1910 és 1945 között keletkezett műben más. E „hídformák” jelentése tehát nem egyszerűsíthető le sem az ember tragikus panaszára, sem pedig a természettől érkező vigasztalás üzenetére. Ez a „forgatókönyv” új jelentést, új tartalmú befejezést kap minden 1910 és 1945 közt írt műben.

Jelenlegi „narratológiai” megközelítésünk, amely a jelentetteket is figyelembe veszi az elemzésben, lehetővé teszi a különböző hangszeres interpretációk összehasonlítását is, mivel alkalmanként képes feltárni egy-egy tétel „teleológiáját” (stratégiáját és célpontját), amely a különböző karmesterek szándéka szerint az előadásban kiemelt szerepet kaphat, vagy akár el is sikkadhat. E dolgozatban a *Zene húros hang-*

11 E típus leírásának, bemutatásának főbb referenciáit a magyar zenetudományban a 10. lábjegyzetben már említett *Un scénario typique dans l’œuvre de Bartók, ... Op.12/I Preludio* című cikkemben soroltam fel.

12 E tétélekben négy-öt toposz nyújtja a „forgatókönyv” szereplőit: (1) A természet nappali vagy éjszakai állapotában; (2) a magányos hős, akit deklamációja, éneke és gesztusai jelenítenek meg (amelyek fájdalomt vagy vallomását hivatottak kifejezni); (3) egy téma átalakulása (metamorfózisa) „csodálatos”, elvarázsolt állapotúvá; (4) egy tétel utolsó előtti kataritikus pillanataiban megjelenő toposz, melyet Somfai László sajátosan „magyar hangvételének” minősített; (5) a „fenyegetés” motívuma (amelyet *A csodálatos mandarin*ből ismerünk), ahogy az például az op. 12 „Preludió”-jában szerepel.

szerekre, ütőkre és celestára „Adagio” tételét teszem vizsgálat tárgyává. A részletesebb elemzés előtt meg kell azonban említeni, hogy a mű leírásának, analízisének számos más típusa is létezik:

- 1 Bartók saját, tisztán szerkezeti leírása;¹³
- 2 Malcolm Gillies technikai jellegű megközelítése a *The Bartók Companion*-ban (amelyben a művet a kromatika–diatónia összefüggésében elemzi);¹⁴
- 3 A „drámai” vagy „narratív” analízis Kroó György *Bartók kalauzában*¹⁵ és Somfai László „Per finire” című cikkében;¹⁶
- 4 Lendvai Ernő komplex technikai és dramaturgiai megközelítése;¹⁷
- 5 Jürgen Hunkemöller 1982-es részletes elemzése (amely a harmadik tételt „mágikus hangzó művészetként” határozza meg, és a struktúra leírásán túl a hangszerelésre összpontosít);¹⁸
- 6 Felix Meyer kommentárja a mű autográf kiadásában, amelyet a Paul Sacher Alapítvány jelentetett meg.¹⁹

Ezúttal egy olyan intertextuális²⁰ megközelítést javaslok, amely eszközeit a következőkből meríti:

- 1 a szóban forgó szimfonikus és színpadi művek kifejező tartalmának (azaz *toposzainak*) tipológiájából (típusaiból), amely máig mintegy tizenöt különböző jelentettet tart számon;
- 2 az ugyanarra a témára épülő több mű narratív stratégiájának összehasonlításából, amely tematika ez esetben az *ember és természet találkozása*.

A toposzok listája néhány példával kiegészítve²¹

- 1 AZ IDEÁLIS VAGY AZ IDEÁLIS KERESÉSE (*Két portré*, op. 5/I; *I. vonósnégyes*/I; *Cantata profana*/I);
- 2 A GROTESZK (*Két portré*, op. 5/II; 14. *bagatelle*, „Ma mie qui danse”; *A fából faragott királyfi*; *Két kép*, op. 10/II stb.);

13 Bartók bevezető ismertetése a partitúrában: Philharmonia Partituren 201. sz. Bécs–London: Universal Edition, 1937, U. E. 10888.

14 „Portraits, Pictures and Pieces.” In *The Bartók Companion*. Ed. Malcolm Gillies. London: Faber and Faber, 1993.

15 *Bartók-kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975.

16 „Per finire.» Some Aspects of the Finale in Bartók’s Cyclic Form.” *Studia Musicologica* 11 (1969), 391–408; magyarul: „Per finire»: Gondolatok Bartók finale-problematikájáról.” In: *18 Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 255–264. (Eredetileg, bővebben: *Magyar Zene*, 1970. december.)

17 *Bartók stílusa*. Budapest: Zeneműkiadó, 1964; és: „Sztereo-problémák. Zene húros-, ütőhangszerekre és celestára.” In: *Bartók költői világa*. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1971, 167–193.

18 „Béla Bartók: Musik für Saiteninstrumente.” *Meisterwerke der Musik*. Heft 36. München: Wilhelm Fink Verlag, 1982.

19 *Béla Bartók, Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta: Faksimile des Partiturotographs und der Skizzen*. Mainz: Schott Musik International, 2000.

20 Azaz a műveket egymás közt összehasonlító, és ennek tanulságát levonó elemzés.

21 Az Op. 12 „Preludio” tételéről szóló részletes cikkemben („Un scénario typique” – lásd a 10. jegyzetet) igyekeztem számba venni az egyes toposzok csaknem minden megjelenését a korai szimfonikus és hangszeres, valamint színpadi művekben. E cikkben mindegyik típust egy-egy kottapéldával illusztráltam.

- 3 A GESZTIKULÁLÓ, KÉTSÉGBEESETT HŐS (*A fából faragott királyfi*: „a szerelmes királyfi gesztusai”; *Két kép*, op. 10/I; *Négy zenekari darab*, op. 12/I stb.);
- 4 A NYUGODT ÉS POMPÁZÓ TERMÉSZET (*Két kép*, op. 10/I „Virágzás”; *A fából faragott királyfi* eleje, *Négy zenekari darab*, op. 12/I „Preludio” stb.);
- 5 A FENYEGETŐ TERMÉSZET (*A fából faragott királyfi*: 2. tánc – „Az erdő tánca”; *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára*/III);
- 6 AZ ÉJSZAKA ZENÉJE (*Négy zenekari darab*, op. 12/I, 4–6. próbaszám; *Zene ...* /III);
- 7 ELÉGIA, „KÖNNYEK TAVA” (*A kékszakállú herceg vára*: 6. ajtó; *Négy zenekari darab*, op. 12/III: „Intermezzo”; *Concerto*/III: „Elégia”);
- 8 OSTINATO, HAJLSZA, PERPETUUM MOBILE (*A csodálatos mandarin, Cantata profana*, etc.);
- 9 NÉPTÁNC (*Két kép*, op. 10/II: „A falu tánca”; *Táncszvit* stb.);
- 10 GYÁSZINDULÓ, GYÁSZ (*Négy zenekari darab*, op. 12/IV: „Marcia funebre, Maestoso”);
- 11 METAMORFÓZIS (egy tétel végén) (*Zene húros hangszerekre* II, III; *Két portré*, op. 5/I: „Az ideális” stb.);
- 12 FENYEGETÉS-MOTÍVUM (*A csodálatos mandarin*: 34–35. próbaszám; *A kékszakállú herceg vára*: a 7. ajtó előtt; *Négy zenekari darab*, op. 12/I: 2–3. próbaszám);
- 13 SIRATÓ (amelyet nemrégiben Jürgen Hunkemöller írt le);²²
- 14 KORÁL (ugyancsak Hunkemöller vizsgálta);
- 15 A SAJÁTOSAN MAGYAR KARAKTERŰ MOMENTUM a tételvégek utolsó előtti ütemeiben (melyet Somfai László fedezett fel és írt le „A magyar kulminációs pont Bartók hangszeres formáiban” című cikkében);²³

A *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* Adagiójának jelen elemzése tehát az op. 10 és 12-vel kapcsolatos korábbi tanulmányaimon alapul. Ezekben a művekben a leggyakrabban a következő toposzok, intonációk fordulnak elő:

- A természet (op. 10 és 12, *Zene húros hangszerekre.../III*);
- Az ember lamentójának, kétségbeesésének gesztusai (op. 10 és 12, *Zene húros hangszerekre... /III*);
- Csodás metamorfózis, „Verklärung” (op. 10; *Zene .../III*);
- Fenyegetés (op. 12);
- Jellegzetesen magyar hangvétel egy különleges, szenvedélyes dal, illetve gesztus alakjában (az op. 12/I vége, *Zene húros hangszerekre.../III* – sűrített formában).

Mint említettük, bár az „ember és természet találkozásának” dramaturgiája, szerkezete és konklúziója művenként változik, bizonyos szerkesztési és kifejezésbeli megoldások ismétlődnek. A forma mindig palindroma (ABA stb.), de az egyes formarészekben belül néha a toposzok összefonódása, találkozása történik meg.

22 „Choral-Kompositionen von Béla Bartók.” *Studien zur Musikgeschichte, Eine Festschrift für Ludwig Finscher*. Kassel: Bärenreiter, 1995, 697–707; „Der Klage-Topos im Komponieren Bartóks.” *Studia Musicologica* 36, nos. 3–4 (1995), 351–364.

23 „A magyar kulminációs pont Bartók hangszeres formáiban.” In: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 270–276. (Eredetileg: *Magyar Zene*, 1971. június.)

Az ezekben a scénáriókban felvetett probléma vagy kérdés mindig ugyanaz: mi történik a panaszos énekét, kétségbeesett gesztusait bemutató hőssel, amikor a nyugodt és elfogadó, vagy a zaklatott, vagy pedig éjszakai természettel találkozik?

Először vizsgáljuk meg röviden az op. 10 és op. 12-ben adott két, egymástól igen eltérő választ.

A „Virágzás,” op. 10/I-ben található „forgatókönyv”, illetve stratégia szerint (lásd az 1. táblázatot a szemközti oldalon) a természet éneke képtelen megvigasztalni a hőst. (Lásd különös viszonyukat az A' szakasz kezdetén, a 10. próbaszámnál: a hős kétségbeesett gesztusai mintegy felkiáltójelként, tiltásként jelennek meg, amelyek megakadályozzák, hogy a természet visszatérő, hangsúlyozottan vigasztaló éneke negyed-szer is megszólaljon.)

E negyedik strófa folytatásának valóságos tilalma után²⁴ (lásd a 10. próbaszám végét), a természet dallama fokozatosan transzcendens, de semleges énekké alakul át (A' szakasz, 11–12. próbaszámok: az egészhangú skála alkalmazása; magas regiszter; fémes, csillogó hangszíneket nyújtó hangszerelés).

A darab kezdetének antropomorf és vigasztaló dallama (A szakasz, 1–3. strófa) itt mitikus, elvarázsolt énekké változik át, amely ugyan csodálatos, de az ember szempontjából közömbös és semleges.²⁵

Összefoglalva: az op. 10/I-ben a B és A' formarészekben kibontakozó cselekmény eredményeképpen (azaz a hős gesztusaival és lamentójával történő találkozás után) a természet éneke dekonstruáltta, „személytelenné”, humanitását vesztetté alakul át. Mivel képtelen megvigasztalni az embert, a probléma „megoldását” ezúttal a csodálatos vagy természetfeletti szféra, a mágikus metamorfózis nyújtja. A transzcendens természet elfogadja, de semlegesíti a hős panaszos gesztusait: ez a scénárió átmeneti megoldása.²⁶

Az op. 12 „Prelüdió”-jában (lásd a 2. táblázatot a 490. oldalon) fordított folyamatnak lehetünk tanúi. Itt a természet kezdeti, bátortalan éneke kap megerősítést a fenyegető hatalmak ellenére (a fenyegetés toposza: 2–3., a 6. és a 16–17. próbaszámok) és a hős vallomásának, e vallomás szenvedélyes erejének köszönhetően (10–12. próbaszámok). A természet éneke csak a tétel végén szólalhat meg teljes, négysoros alakjában, miután a sajátosan magyar hangvételő toposszal gazdagodik, illetve egészül ki (lásd a partitúra 18. próbaszámát).²⁷

24 Másképp fogalmazva: a vigasztalás e visszautasítása után.

25 Lásd a befejezés leírását Ujfalussy József fontos cikkében, mely Bartók elképzeléseinek a fejlődését az Ember–természet–társadalom összefüggésében más kronológiai és történelmi összefüggésben is tárgyalja: „A híd-szerkezetek néhány tartalmi kérdése Bartók művészetében.” In: uő: *Zenéről, esztétikáról*. Budapest, Zeneműkiadó, 1980, 92–108. (Eredetileg in: *Zenetudományi tanulmányok X.*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962.)

26 Lásd e dramaturgia egybeesését *A fából faragott királyfi* cselekményével, pontosabban a Tündér varázsló gesztusainak mágikus hatását a Királyfira.

27 Őszinte köszönetet mondok Somfai Lászlónak, aki az e tételekre vonatkozó legelső elemzéseim kapcsán felhívta a figyelmemet a strófák szerkezeti felépítésének különbségeire. Köszönet illeti továbbá Vikárius Lászlót, aki 2000–2001-ben lehetővé tette számomra, hogy a munkámhoz szükséges dokumentumokat a budapesti Bartók Archívumban megtekinthessem.

Elemzésünk új eleme, hogy a *hangsúlyozottan magyar hangvétel* a természet témájához társulva talán *itt jelenik meg először egyértelműen, egy hangszeres tétel lezárásaként* (legelső, kísérleti jellegű megjelenését követően az I. vonósnégyes első tételében, majd egyértelmű jelenléte előtt a II. vonósnégyes nyitótételében).²⁸

Ezért tehát az op. 12/I-ben található narratív és retorikus kifejezés üzenetét a következőképpen foglalhatjuk össze: az op. 10/I. tétellel összehasonlítva a kifejező tartalom gazdagodása figyelhető meg. A természet csak a magyar hangvétel kifejezésre juttatásával teljesítheti be és zárhatja le sikeresen az énekét, melynek ezt a befejezését a hős szenvedélyes kitárulkozása inspirálta (*lásd az 1–2. táblázatot*).²⁹

A „a természet”			
1 → 3	4	5	
T1 (α): 1. strófa: a, b, c, d sorok: klar., angolkürt, ob.: <i>dolce</i> majd <i>tranquillo</i>	T1 _{var} : (α): 2. strófa: a, b, av, bv sorok, majd β (gesztusok): <i>agitato, stringendo</i> (és 3. strófa a basszusban)	átv.: β <i>sostenuto</i> kürtök: „lamento” (a panasz toposza), majd α: (fafúvók) bvar sor; 6/4	
6/4 (és 3/4, 2/4, 5/4)	9/4, 8/4 és 6/4		
B „a magányos hős”			
6	7	8	9
Bev. (γ): a kürt éneke (pentaton) + hárfá, fuv., angolkürt, klar. 1–2, b. klar (<i>a tempo</i>)	T2 (β) = gesztusok: ereszkedő kvartok <i>poco stretto.f.</i> vonósok	T2 (β) = gesztusok és deklamáció <i>meno mosso. f. ff</i> tutti	lezárás: γ dal fordításban majd + α: T1 (b, b _{kiböv.} sor) (= 4. strófa) <i>tranquillo</i> γ: vonósok (<i>assai string.</i>) α: fúvósok (<i>espr.</i>)
6/4 és 9/4	9/4, 5/4, 6/4	5/4, 3/4, 6/4	6/4
A' „a természet és a hős”			
10	10 / vége	11	12
T1 (α): a 4. strófa folytatása = b _{var} b _{kiböv.} <i>Ancora più mosso (sonore)</i> fúvósok + arpeggiók, cel., hárfák + vonósok, timp.	T2 _{var} . (β) (1 ütem) f <i>molto rit.</i> vonósok	T1 (α): 5. strófa: b sor kétszer felfelé transzponálva (= 3 sor) <i>Assai andante (espr.)</i> vonósok	T1 (α): 3 ütem az 5. strófa 4. sora: egészhangú skála ismételve <i>Tranquillo, dolce</i> fúvósok (6/4, 9/4)
9/4 és 6/4	9/4	6/4	
Coda „a hős gesztusai, amelyet a transzcendens természet semlegesít és magába foglal”			
12			
4. ütem: β – ereszkedő gesztus (1 ütem) – fúvósok, 6/4 – a hős motívuma			
5–6. ütem: α – skálák, arpeggiók: egészhangú skála – tutti, 6/4 – transzcendencia			
7. ütem: β – ereszkedő gesztus: tercek, kvartok (1 ütem) – fúvósok, 6/4 – a hős			
8–11. ütem: α – skálák, arpeggiók: egészhangú skála – tutti, 6/4 – transzcendencia			
12–15. ütem: α – az előzőek kiegészítéseképpen: az 1. szám ornamentei, majd T1/b sor			
α = a természet motívumai; β = a hős gesztusainak motívumai; γ = a kürt éneke			

1. táblázat: Bartók Két kép op.10/I „Virágzás” (1910) című tételének narratív elemzése

28 E toposz további előfordulásaihoz lásd Somfai László fent idézett cikkei.

29 Lásd az op.12/I-ről és az op.10/I-ről szóló részletes elemzéseimet a 10/A és 10/B jegyzetben említett cikkekben.

A formarész: „a természet”**(1. ütem– 1. szám:)** α *a természet toposza:* α (a kürtök éneke) 1. téma – „a” sor α (ének a fafúvósokban) 1. téma– „b” sor és „c” motívum**(2–3. szám:)***A panaszos ének toposzának szembeállítását**a fenyegetés toposzával:**a fenyegetés toposza diadalmaskodik:*

2. szám

 $\alpha \rightarrow \beta$ a panaszos ének toposza γ és a fenyegetés toposza

3. szám

 γ a fenyegetés toposza**(3. szám/folyt.):***az elhomályosuló, elsötétülő természet toposza:*

3. szám (6–9. ütem)

 α a fuvola panaszos éneke**Átvezetés:** „az éjszakai természet”**(4–5. szám)***az éjszakai Természet toposza:*

4. szám

 α a fuvola kadenciájának frázisai

5. szám

 γ rakéta-motívum (*a fenyegetés toposza*)**B** formarész: „A hős panasza és vallomása”**6. szám eleje** α *az éjszakai természet toposza:***(6–12. szám)***A két toposz: a fenyegetés és a hős panaszáának a szembeállítását;**a konfliktus végén a hős szenvedélyes vallomása diadalmaskodik:*

6. szám (vége)

 γ rakéta-motívum: tutti (*a fenyegetés toposza*)**7–8. szám** β a 2. téma és variációja: gesztusok és deklamáció (*a panasz toposza*)**9. szám** γ rakéta-motívum (*a fenyegetés toposza*)**10–12. szám** β a 2. téma variálva, majd ellentéma, azután codetta (*a szenvedélyes vallomás toposza győzedelmeskedik a fenyegetés felett*)**A'** szakasz: „a természet, a természet szenvedélyes éneke”**(13–15. szám)***a természet toposza:*

13. szám

 $\alpha/1$

1. téma–az „a” sor variálva, 5 ütemben (fuvola)

14. szám

 $\alpha/2$

1. téma –a „b” sor variálva, 5 ütemben (fuvola és celesta)

15. szám

 $\alpha/3$

1. téma –a „c” sor variálva, 5 + 1 ütemben: oboa, brácsa, klar.

(16–17. szám)*A fenyegetés toposza:*

16. szám

 γ

akkordok, majd rakéta-motívum (vonósok, kürtök)

17. szám

 γ

rakéta-motívum (tutti, tremolo, majd glissandók)

(18. szám)*a természet toposza – a természet szenvedélyes éneke**és a magyar hangvétel toposza:*

18. szám

 $\alpha/4$

1. téma –”d” sor = a teljes strófa, ill. annak utolsó sora

(5 ütem) majd 5 ütemnyi „echo”

 δ

kvintekből és szekundokból álló dallam;

Ritmus: szinkópálással artikulálva

Kíséret: zongora, hárfák, celesta, *Tranquillo**(azaz a magyar hang és a természet toposza)* α = a természet motívumai; β = a panasz, a hős énekének motívumai; γ = a fenyegetés motívuma; δ = a magyar hangvétel motívuma

A *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* „Adagiója” ötrészes palindroma formájú (ABCB'A'). Itt négy-öt toposz jelenlétét figyelhetjük meg:

1 *a keresés, az ideális keresése:*

Az első tétel fúgatómájának felidézése, amely a harmadik tétel sarkpontjain négyyszer jelenik meg (19. ütem, 34. ütem, 60–62. ütem, 74. ütem)

2a *a hős gesztusai, a hős monológja*

az A (6–18. ütem) és A' szakaszok (a 75. ütemtől végig)

2b *a groteszk, fenyegető hős*

(lásd *A fából faragott királyfi*: IV. és V. tánc a fabábal; *A csodálatos mandarin*)

C szakasz (45–59. ütem) (lásd a 3. kottát) és

B' szakasz (73–74. ütem) (lásd a 2. kottát)

3a *az éjszakai, majd fenyegető természet*

B szakasz (20–43. ütem)

3b *a nyugodt, „vigasztaló” természet*

B' szakasz (65–72. ütem)

4 *a „magyar” jelleg, az úgynevezett „magyar hangvétel”*

a B' szakasz lezárása (72. ütem) (lásd az 1. kottát a következő oldalon)

5 *transzcendencia, metamorfózis* (Somfai László szerint)³⁰

A' szakasz (75. ütemtől végig)

Ha a fentiekben jelzett kettős elemzéshez folyamodunk, amely egyesíti a kifejezésbeli tartalom és a zenei struktúra analízisét, és ha figyelembe vesszük az inter-

1. kotta (72. ütem)

2. kotta (73-75. ütem)

³⁰ Somfai: *A magyar kulminációs pont ...* 272.

3. kotta (44–47. ütem)

textualitásból adódó tanulságokat (azaz a más művekkel történő összehasonlítást), láthatjuk, hogy az ember panaszának és a természet éjszakai énekének szembeállítását az előző művekhez képest ismét más megoldást mutat fel (lásd: op. 10, 12, *Szabaddan*/IV; és *IV. vonónégyes* /III).

Ebben az Adagióban (lásd a 3. táblázatot a szemközti odalon) a hős panaszos monológjára (A) szakasz) az éjszakai természet válaszol, az a természet, amely később kísértetiessé és fenyegetővé válik (B) szakasz: a 20., majd a 35. ütemtől kezdve). Az éjszakai természettől a fenyegető természet felé haladó folyamat vezet be a hős groteszk, fenyegető arcát: a groteszk elem ábrázolását, ahogy azt *A fából faragott királyfi*-ből és *A csodálatos mandarin*-ből stb. ismerjük (lásd a C) szakaszt – 3. kotta). Majd e téma leépítésének, lebontásának leszünk tanúi (a C) szakasz 55–62. üteme).

A természet témájának visszatérése a B') részben új alakot ölt, melyet az első csoport vonósai játszanak,³¹ és amelyet csupán a celesta, a hárfa és a zongora tremolója, vibrátója kísér. Ezt a *dolce, pianissimo* témát a következő ütemekben (66–71. ütem) a második vonóscsoport brácsáinak és csellóinak kánonja kíséri a „színpad” jobb oldalán (*p, dolce*). A vonósok két csoportja közti imitáció a természet témájának bensőségesebb, befelé forduló jelleget kölcsönöz.³²

A mi értelmezésünk szerint ez a „duettben”, imitációs formában történő megjelenés – anélkül hogy további magyarázatba bocsátkoznánk – a természet énekének az op. 10-ből ismert vigasztaló karakterét teremti újra. *Az ének csúcspontját üveghangos kvart és kvint hangközök*³³ és az első és második hegedűk pontozott ritmusa (72. ütem) jelzik. *Ez a témalezárás a jellegzetes magyar hangvétel jegyében történik*, amelyet Somfai László leírása szerint mindig kvart és kvint hangköz, pontozott ritmus³⁴ jellemez, és amelyet környezetétől a magas regiszter, homofón textúra különböztet meg. Ez a fontos ütem két másik jelentős ütemet (73–74. ütem) készít elő, amelyek a B' szakaszt és bizonyos értelemben az egész tételt zárják le.

Összefoglalásképp azt mondhatjuk, hogy a 73–74. ütemben (lásd a 2. kottát) a következő szereplők felidézését halljuk:

31 A B formarészbeli celesta, zongora és első hegedűk szólamait helyettesítve.

32 Lásd Lendvai: *Sztereo problémák* ... 185–186. (lásd a 17. jegyzetet).

33 Itt: természetes üveghangok.

A *Adagio* (4/4), majd *Adagio molto*

Bevezetés és **a hős monológja** – bizonytalan, kromatikus, emelkedő *gesztusok*

19. ütem idézet, az 1. tétel témájának felidézése – *a keresés motívuma* (quasi 5/4)**B** **20** *Più Andante* (4/4)**a Természet**

Éjszakai séta
Téma: celesta,
glissandók: hegedűk
trillák: vonások

33–34. ütem: 35 *Più Andante* (3/2)

idézet **a Természet felfokozott,**
az 1. tételből: **zsongó állapotában**

a keresés (quasi 5/4)

→ Éjszakai hallucináció
Kromatikus téma: vonások
vonások: *flautando* kíséret
arpeggiók: celesta, hárfa, zongora;
üstdob: tremolo

C **45** *Più mosso* (5/4)**A hős groteszk, brutális, fenyegető arca**Bicegő járás és szabálytalan *gesztusok* (*ff* és *f*);

két egymást kiegészítő vonóscsoport; tutti, majd leépítés, leereszkedés

60–63. ütem idézet az 1. tételből (quasi 5/2) – **a keresés motívuma****B'** **65** *Adagio* (4/4)**A természet és a hős**

65–72. ütem – Az éjszakai séta témája, tutti: vonások/1. csoport + vonások/2. csoport imitációban, arpeggió kísérettel: celesta, hárfák, zongora – **a vizsgáló természet**

72. ütem: befejezés kvartokban és kvintekben; pontozott ritmus – **a magyar hangvétel**

73. ütem: a **C** rész *gesztusai* (ereszkedő kvartok és szekundok)**a groteszk hős és a természetet jelképező hangszínek****74. ütem** az 1. tétel idézete – a keresés motívuma ráhelyezvea **C** rész *gesztusaira* (kvartok) (= **a keresés motívuma és a hős motívuma**)**A'** **75** Quasi a tempo, *Adagio molto* (4/4)

Monológ: a magas regiszterből lefelé ereszkedő kromatikus *gesztusok* és emelkedő basszus **transzcendens befejezés**, – „*Verklärung*”, – **a hős motívuma**

- 1 a természet zsongó, neszező hangja mint a B rész emléke (a 73. ütem eleje: celesta, zongora szólama);
- 2 a hős groteszk lépéseire emlékeztető hangközök (C rész): kvart és kisszekund – rejtett tritonusszal – az első csoport I–II. hegedűin és a második csoport brácsáin és csellóin;
- 3 a keresés témája és a hős gesztusai, amelyek az első tétel fűgáját, valamint – áttételesen – a harmadik tétel első (A) formarészét idézik: lásd a quasi 5/4-ben írott motívumot a celestán és a zongorán.

E három ütemben, igen tömörített formában a tétel valamennyi fontos toposzának szembeállítását és egymásra helyezését hallhatjuk; sorrendben: a magyar hangvétel, a természet, a hős és a keresés toposzát.

Ez az összegző befejezés megelőzi az A rész visszatérését, amelyet Somfai László „Verklärung” karakterű változatnak nevez (ez a „transzcendencia” az emelkedő basszussal, az *Adagio molto* kezdetének magas regiszterével és a homofon textúrával magyarázható). Ez utóbbi Verklärung, nézetünk szerint, azonban mégsem nyújt igazi megoldást a tételben felvetett problémákra.

A *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* lassú tétele tehát a toposzok akkumulációja és a zárás transzcenciája révén méltó módon, de megoldás felkínálása nélkül készíti elő a finálét, amely a mű valamennyi korábbi kérdésére választ ad majd. Ez a finálé a nyitótétel fűgatémájának transzformációját mutatja be diatonikus, illetve akusztikus skála szerint, valamint az utolsó előtti pillanatokban azokat a patetikus, himnuszszerű gesztusokat is tartalmazza, amelyek a haza és a jövő igényét kódolják.

Erről a fináléről, amely bizonyos mértékig az 1928–1945-ös években írt társaival rokon, Somfai László a következőket írta 1970-ben:

A Bartók nagyformák „per finire” tételeinek alapkérdése ugyanis: nem elegendő, ha a finale csak antitézise az előzményeknek, hanem morálisan magasrendű megoldás, *katharzis-élményt kiváltó befejezés* akar lenni. Valamilyen irányban végleges döntés, ahol – képletesen szólva – a hős győz, vagy elbukik.³⁵

A *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* lassú tételének végén a toposzok halmozásának a jelentése nem az, hogy a természet magába olvasztja a hős gesztusait, mint azt az op. 10/I-ben láttuk. E toposzsűrítésnek az értelmét inkább abban látjuk, hogy Bartók e helyen felidézi, megismétli az I. és III. tétel főbb kérdésfelvetéseit, főbb jelentetteit – mindezt abból a célból, hogy e négy-öt toposznak egymás mellé, illetve egymás fölé helyezésével kellő feszültséget teremtsen a finálé előkészítéséhez, amely finálé végül is minden addig megválaszolatlan kérdésre feleletet ad majd.

34 A „magyar hangvétel” ritmusa rendszerint a ♩. ♪. ♪. ♪. ritmusképlettel vagy szinkópával jelenik meg.

35 Lásd Somfai: „Per finire”... 256. (lásd a 16. jegyzetet)

Az *Adagio* előadásait hallgatva a következő kérdés merül fel: vajon a karmesterek kiemelik-e, nyilvánvalóvá, tudatosá teszik-e a főbb gondolatok sűrítését, avagy tudomást sem vesznek ezen összegző ütemek jelentőségéről? A témák egymásra helyezésének hangsúlyozása azt feltételezi, hogy a karmester elgondolkodott a forma értelmén, az *Adagio* öt nagy formaszakaszának szembeállításán.

Ennek a jegyében a következő karmesterek interpretációját vizsgáltam meg:

SOMOGYI László	1955. szeptember 28-én (Bartók halálának 10. évfordulóján)
	Budapesten készített felvétel, a budapesti Bartók Rádió adása;
REINER Frigyes	1955 (vagy 1958), Chicagói Szimfonikus Zenekar, CD RCA;
DORÁTI Antal	1960, Londoni Szimfonikus Zenekar, CD Mercure;
LEHEL György	1966, Budapesti Szimfonikus Zenekar [Magyar Rádió Szimfonikus Zenekara], CD Hungaroton, (<i>Bartók összkiadás</i> , 2001);
Pierre BOULEZ	1967, a BBC Szimfonikus Zenekara, CD CBS;
ROLLA János	1984, Liszt Ferenc Kamarazenekar, CD Hungaroton.

E három kiemelt ütemben a hangmagasság, a hangszín–hangszerelés és ritmus következő sajátosságai fordulnak elő:

72. ütem: *kvart–kvint hangközök* pontozott (nyújtott) ritmussal az első csoport I–II. hegedűin és brácsáin, *üveghanggal* az első hegedű (és részben a II. hegedű) szólamában: e dallamot a celesta és a zongora csillogó hangszíne és arpeggiói egészítik ki, valamint a második csoport brácsáinak és csellóinak ellenpontja kíséri;

73. ütem: a celesta és a zongora arpeggiója, illetve trillája áll szemben az első csoport hegedűin és a második brácsa és cselló szólamában megszólaló *ereszkedő kvart, szekund lépésekkel*;

74. ütem: az *első tétel fűgáját felidéző téma* belépése (celesta + zongora), kvázi 5/4-es metrikus képlettel; ez az öttagyű motívum szólal meg egyidejűleg a páros ütemű *ereszkedő kvart hangközökkel* (= 2 + 2 negyed + 1 szünet) a második csoport brácsa- és csellószólamában.

Ha egy karmester ki akarja emelni az öt toposz egymás mellé, illetve egymás fölé helyezését, akkor a következőt kell(ene) tennie:

- a a 72. ütemben a különleges hangszíneket kell hangsúlyoznia (a hegedűk üveghangját – és ritmusát – szemben a celesta és zongora futamával, trilláival);
- b a 73–74. ütemben pedig ki kell(ene) emelnie a két metrikusan és hangszínből különböző motívum egymás fölé helyezését, és az előző ütemekhez (a B' szakaszhoz) képest új motívumok megjelenését.

A legtöbb karmester anélkül vezényli e befejezést, hogy különösebb jelentőséget tulajdonítana neki: lásd Somogyi és részben Doráti, továbbá Boulez és Rolla interpretációját. Egyedül Reiner Frigyes és bizonyos fokig Lehel György helyezi előtérbe a különböző hangszíneket, szólamokat és metrikát. Érdemes megemlíteni, hogy Doráti nagyon világosan és tudatosan valósítja meg a természet énekének „megérkező gesztusát”: a hegedűk *üveghangját* és új, pontozott ritmusát a 72. ütemben. A rákövetkező fontos szakaszban azonban (73–74. ütem) a második csoport brácsái-

nak és csellóinak szólamát³⁶ az első csoport hegedűinek, valamint a celesta és a zongora szólamának³⁷ „kíséretként” kezeli. (E két ütemben Somogyi, Boulez és Rolla ugyanazt a „kísérettel ellátott dallam” kiemelési stratégiát követi.)

Nem meglepő, hogy az a két karmester, aki e három ütemnek kellő figyelmet szentel, azaz Reiner és Lehel, mind a III. tétel előző szakaszait, mind pedig a IV. tételt hasonló, azaz „értelmezett” módon vezényli. Az *Adagio* B' részében helyesen hangsúlyozzák a kánon belépését (a második csoport brácsái és csellói szólamában a 65. ütemtől), amely a vigasztalás énekének nagyobb intenzitást és melegséget kölcsönöz. Kiemelik a finálé három fő momentumát is, „megoldást” nyújtva az első és harmadik tétel *ez idáig megoldatlan kérdéseire*. A finálé e három fő momentumára a következő:

- 1 a fűga kromatikus témájának diatonikussá alakítása a 204. ütemtől kezdve (= akusztikus skála);
- 2 feltűnő, szenvedélyes és himnuszszerű epizódok megjelenése közvetlenül a mű befejezése előtt, magyar hangú momentumok: 244–247. ütem, „*Calmo*”,
- 3 és a „*Meno mosso, sempre rallentando ... al Largo*”: 276–282. ütem, a finálé három záró üteme előtt.

A harmadik tétel 72–75. ütemének figyelmes és pontos előadása tehát nagyon szoros kapcsolatot teremt az első, a harmadik és a negyedik tétel között, a mű elejétől kezdve ismert „problémák”, feszültségek megoldásának „romantikus” – „retorikus” – logikája értelmében.

36 Ez utóbbiak a groteszk C rész lelépő kvartjait és szekundjait tartalmazzák.

37 Amely a „keresés” ötnegyedes motívumát idézi.

ABSTRACT

MÁRTA GRABÓCZ*

THE ROLE OF NARRATIVE ANALYSIS IN THE COMPARATIVE APPROACH TO PERFORMANCES.

The Adagio of Bartók's Music for Strings, Percussion, and Celesta

This article makes an attempt to synthesize the results of some of my earlier researches.

Their aim was to examine in the very details the strategy of the slow movements of Bartók compositions the subject of which is the “meeting of Man and Nature” (Op.10/I “In Flowers”; Op.12/I “Preludio”; IVth quartet/III (“Non troppo lento”). With the help of these „intertextual” [comparative] analyses I examine here the “Adagio” of Music for Strings, Percussion and Celesta: namely its strategy (= form) in the specific use of topics (“intonations”).

In the last part of the article I compare the performance of six conductors at the key-moments of the 4th section of this palindromic structure (ABCB'A’).

* Márta Grabócz, professor at the University Marc Bloch (Strasbourg France), worked at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences until 1990 where she organized the creation of the first Hungarian Computer Music studio for research and education. She has led the research group „New Methods in Musicology” since 1997, presently responsible for the research group of „Arts” („Contemporary approaches in the artistic creations and reflections”) at Strasbourg University. Since 1986 she is member of the international research group on Musical Signification (University of Helsinki), since 1999 member of the executive committee of IASS (International Association for Semiotic Studies, Vienna, Austria). Her main publications concern narrativity in eighteenth- and nineteenth-century instrumental music and contemporary (mostly electroacoustic and computer) music. Her books include *Morphologie des oeuvres pour piano de F. Liszt* (Kimé, Paris, 1996, 2nd ed.); (forthcoming): *Musique, narrativité, signification*, (L’Harmattan, 2005, 380 pages); she edited: *Méthodes nouvelles, musiques nouvelles. Musicologie et création* (PUS, Strasbourg, 1999).