

10.18132/LFZE.2018.26

BELLA MÁTÉ

SZERVEZŐ ÉS RENDEZŐ ELVEK WITOLD
LUTOSŁAWSKI VONÓSNÉGYESÉBEN (1964)

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2018

10.18132/LFZE.2018.26

10.18132/LFZE.2018.26

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású
doktori iskola

SZERVEZŐ ÉS RENDEZŐ ELVEK WITOLD
LUTOSŁAWSKI VONÓSNÉGYESÉBEN (1964)

BELLA MÁTÉ

TÉMAVEZETŐ: DALOS ANNA (PhD)

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2018

Tartalom

Köszönetnyilvánítás.....	III
Bevezetés	IV
1. Az aleatória	1
1.1. A véletlen szerepe a zenében	1
1.2. Meghatározatlanság, mint zenei eszköz	3
1.3. Lutosławski érett stílusa	8
2. Szervező és rendező elvek a vonósnégyesben	14
2.1. A vonósnégyes szerkezete.....	14
2.2. Bevezető tétel	17
2.3. Főtétel.....	43
2.3.1. Ismétlődő aleatorikus modul nélküli szakaszok (1. csoport).....	44
2.3.2. Ismétlődő aleatorikus modult tartalmazó szakaszok (2. csoport)..	65
2.3.3. Szabad lejegyzés (3. csoport)	87
3. Konklúzió.....	90
Bibliográfia	91

Köszönetnyilvánítás

Szeretnék köszönetet mondani Dalos Annának, aki témavezetőmként hasznos tanácsaival és javaslataival, valamint kritikus észrevételeivel segítette disszertációm létrejöttét. Köszönettel tartozom továbbá öcsémnek, Bella Adriánnak, aki informatikai tudásával jelentősen hozzájárult doktori értekezésem formai szerkesztéséhez.

Bella Máté, 2018. május 23.

Bevezetés

Charles Bodman Rae szerint Witold Lutosławski, Szymanowski halála után az egyik legjelentősebb lengyel zeneszerző, nagyságrendje Chopinnel mérhető.¹ A halála óta eltelt csaknem negyed évszázadban a személye és zenéje iránti érdeklődés egyáltalán nem csökkent.

Steven Stucky írja, hogy Lutosławski megítélése a 20. század második felében közel sem volt ennyire evidens. A háborút követő években kortársa, Andrzej Panufnik sokkal népszerűbb volt nála Lengyelországban, tehát a lengyel zenei közvélekedés nem Lutosławskit tartotta az új generáció legkiemelkedőbb képviselőjének.² A második világháború idején – Panufnikhoz hasonlóan – Lutosławski is kávézóban zenélve kereste a kenyerét.³ A Varga Bálint András által szerkesztett interjúkötetben meséli el, hogy ekkor kétszáznál is több átíratott készítettek Panufnikkal zongorára. Az átíratok nagy része végül a háború martalékává lett 1944-ben, de ebből az időszakból származik többek között egyik leghíresebb korai műve, a *Variációk egy Paganini-témára* című két zongorás darabja (1941), amely témáját a híres *a-moll Caprice*-ből meríti.⁴ Panufnik 1954-ben Angliába menekült, ahol azonnal felkarolták új műveit. Charles Bodman Rae szerint, a Panufnik iránti érdeklődés lehetett kezdetben az oka annak, hogy a nyugat kevésbé foglalkozott Lutosławski zenéjével annak ellenére, hogy ebben az időszakban hazájában Lutosławski már egyre nagyobb népszerűségnek örvendett. Az 1956-ban induló „Varsói Ősz”⁵ kortárszenei fesztiválnak köszönhetően külföldön ismét felfigyeltek a lengyel zene új irányzataira. Ekkor fedezték fel Krzysztof Penderekit is, akinek hírneve az 1970-es évektől – valószínűleg stílusváltása okán – már kevésbé szárnyalt, miközben Lutosławski zeneszerzői karrierje rendületlenül ívelt felfelé, írja Bodman Rae.⁶

Doktori disszertációm tárgya Witold Lutosławski 1964-ben komponált vonósnégyese. Meglátásom szerint fontos és megkerülhetetlen kompozíciója a 20.

¹ Charles Bodman Rae: „Lutosławski, Witold”. In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 15*. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. 387.

² Steven Stucky: *Lutosławski and his Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

³ Varga Bálint András: *Witold Lutosławski. Beszélgetések Varga Bálint Andrással*. Budapest: Zeneműkiadó, 1974. 18.

⁴ Charles Bodman Rae, i.m., 383.

⁵ Lengyelül: Warszawa Jesień. <http://www.warszawska-jesien.art.pl/warszawska-jesien-temp/1490132313>. (utolsó megtekintés dátuma: 2018. május 20.)

⁶ Charles Bodman Rae, i.m., 387.

század második felében keletkezett kamarazene irodalomnak. Lutosławski aleatorikus gondolkodásmódjának hatása máig érzékelhető a lengyel kortárs zenében, azonban manapság talán kevesebb figyelmet kap Magyarországon. Disszertációm hiánypótlásnak is szánom, mivel a lengyel aleatóriával kapcsolatos magyar nyelvű szakirodalom igencsak csekély számú. Dolgozatomban szeretném felfejteni Lutosławski strukturális és hangszerelésbeli ötleteinek működési elveit, a véletlennel kapcsolatos zenei gondolatainak notációs következményeit, és azt is, hogyan szervezi meg aleatorikus szakaszaiban a hangmagasságokat és a ritmusokat. Mindezek mellett vizsgálódásom tárgyát képezi még annak feltárása is, hogy a flexibilis és egymáshoz képest szabadabb szólamok mekkora teret engednek az előadónak az interpretációkor, és hogy mit is jelent pontosan számukra az „irányított aleatória” fogalma és alkalmazása.

A Lutosławskiról írt szakirodalom meglehetősen bőséges. Doktori disszertációm megírásakor nagy segítségemre volt Steven Stucky *Lutosławski and his music* című könyve, amelyben a szerző Lutosławski életútját gyerekkorától követhetjük 1979-ig.⁷ E könyv szerzője kronológiai sorrendben mutatja be Lutosławski különböző korszakaiban írt műveit, és e darabokat rövid elemzéseken keresztül ismerteti az olvasóval. A könyv elsősorban Lutosławski érett műveire koncentrált. Stucky a *Vonósnégyesről* könyvében több helyen is értekezik, de a „Jegyzetek a kései művekhez” című fejezetében a kvartettől részletesebben is ír. Elemzésében többek között kifejti a kompozíció nagyformájának szerkezetét, leírását magam is felhasználtam a disszertációmban.

Charles Bodman Rae számos nagyszerű írása segítette még disszertációm megírását. Bodman Rae-nek – aki személyesen is ismerte Lutosławskit – a *The Music of Lutosławski* című könyve⁸ minden bizonnyal az egyik legpontosabb életrajzi írás a lengyel szerzőről. Irina Nikolska *Conversations with Witold Lutosławski*⁹ és Varga Bálint András *Witold Lutosławski. Beszélgetések Varga Bálint Andrással*¹⁰ című kötete szintén izgalmas és megkerülhetetlen olvasmányok, ugyanakkor kevésbé tárgyilagosak, ezért dolgozatomhoz inkább csak háttéranyagként szolgáltak Lutosławski gondolkodásmódjáról. Úgy vélem az elérhető szakirodalom nagyobb része, nem helyez kellő hangsúlyt Lutosławski

⁷ Stucky, i.m.

⁸ Charles Bodman Rae: *The Music of Lutosławski*. London: Omnibus Press, 2012.

⁹ Irina Nikolska: *Conversations with Witold Lutosławski*. Stockholm: Melos, 1994.

¹⁰ Varga Bálint András, i.m.

aleatorikus megoldásaira, ezért olyan tanulmányokat olvastam el, amelyek elsősorban nem Lutosławski művein keresztül foglalkoztak az aleatóriával.^{11, 12, 13, 14, 15}

A disszertációm fő részét a vonósnégyes szervező és rendező elveinek vizsgálata teszi ki. A műelemzés adja tehát a dolgozatom törzsét. Ebben igyekeztem a lehető legrészletesebb módon megmutatni a kvartett dramaturgiai ötleteit, szerkezeti megoldásait, hang- és ritmikai struktúráit. Az aleatorikus szakaszokat új szerkezeti szempontok szerint vizsgálom, mivel talán az egyik legfontosabb kérdés számomra az, hogy az aleatórián belüli szólamok részleges szabadságát milyen tényezők befolyásolják. Az első tételben a *hook* egységek, *hook*-variánsok és a kvázi metrikus szakaszok kivételével sorban elemzem a próbajeleket, és így a szakaszokat. A második tétel hossza és bonyolult zenei szövete miatt, a már első tételben bevezetett „aleatorikus záró modul” terminus szerint bontom csoportokra a zenei szöveget: három alfejezet tárgyalja az ismétlődő aleatorikus modult tartalmazó (1), aleatorikus modult nem tartalmazó (2) és szabad lejegyzést használó szakaszokat (3).

A Lutosławski által használt irányított aleatória folyton-folyvást előkerül növendékeim műveiben is. Ennek azt gondolom, az az oka, hogy a lengyel szerző egy izgalmas és máig friss egyensúlyt talált meg vele a zenei szabadság és kontrolláltság között. Az, hogy ezt kontrollált szabadságnak vagy részleges kontrolláltságnak tekintjük-e, csak nézőpont kérdése. A szólamok egymástól független mozgásából kialakuló hangzásképp miatt Lutosławski művei máig vonzóak maradtak a fiatal magyar zeneszerzők számára. Számos olyan művet komponáltam jómagam is, amelyet mind aleatorikus, mind pedig metrikus lejegyzés szerint is kidolgoztam. Érdekelt ugyanis, hogy metrikus notációval milyen mértékig lehet a közelébe jutni az aleatorikus hangzásképpnek. Nyilvánvalóvá vált számomra, hogy az előadói módon más módon okoz nehézséget egy szabadon lejegyzett kottakép eljátszása, mint egy hagyományosan leírté. Az egyik esetben rengeteg problémát

¹¹ Werner Meyer-Eppeler: „Statistische und psychologische Klandprobleme”. *Die Reihe 1: Elektronische Musik*, Wien: Universal Edition, 1955. 22-28.

¹² Arthur Jacobs: „Admonitory Note”. *The Musical Times* 107/1479 (1966. május): 414.

¹³ Sylvère Lotringer: „Becoming Duchamp”. *Tout-fait: 1/ 2* (2000. május) http://www.toutfait.com/issues/issue_2/Articles/lotringer.html (utolsó megtekintés dátuma: 2018. május 20.)

¹⁴ Jeongwon Joe and S. Hoon Song: „Roland Barthes' 'Text' and Aleatoric Music: Is the 'Birth of the Reader' the Birth of the Listener?” *Musicology* 2. 2002. 263–281. 268. <http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2002/1450-98140202263j.pdf> (utolsó megtekintés dátuma: 2018. május 20.)

¹⁵ Pierre Boulez: „Aléa”. *Nouvelle Revue française*. 5/59 (1957. november): 35–51.

okozott a szabad szakaszok közötti átmenetek folytonosságának megoldása, a másik esetben pedig rendkívül bonyolult metrikus anyagokat kellett virtuóz módon megvalósítaniuk.

Azt gondolom, hogy egy alkotóművésznek az a feladata, hogy saját korának nyelvén szólaljon meg egyrészt úgy, hogy visszanyúl korábbi korok zenei idiómáihoz és újragondolja azok megoldásait, másrészt, hogy szakít a tradíciókkal és új utakat keres. Lutosławski művészete az európai zenei hagyományban gyökeredzik, ugyanakkor integrálni tudta művészetébe a 20. század második felének avantgárd gondolkodását is, ezzel hidat építve a hagyományos és az experimentális, kísérleti zene között. Disszertációm konklúziója az, hogy Lutosławski a kvartettben rendkívül pontosan kalkulált a zenei paraméterekkel, és bár nem merészkedett teljesen ismeretlen vizekre az aleatóriával, mégis egy egészen egyedülálló és méltán Bartók vonósnégyeseihez hasonlítható kompozícióval állunk szemben, amelyben egy törékeny ember érzelmekkel teli belső világa bontakozik ki. Lutosławski *ars poeticája* lényegét így foglalta össze:

Erős vágyat érzek arra, hogy közöljek valamit zenémen keresztül az emberekkel. Nem azért dolgozom, hogy minél több hívet szerezzek magamnak; nem meggyőzni akarok, hanem találni. Olyan emberekre szeretnék találni, akik lelkük mélyén ugyanúgy éreznek, ahogy én. Ezt csakis a legnagyobb művészi őszinteséggel érhetem el a zene minden részletében, a legapróbb technikai megoldásoktól kezdve a legtítkosabb mélységekig.¹⁶

¹⁶ Varga Bálint András, i.m., 61.

10.18132/LFZE.2018.26

1. Az aleatória

1.1. A véletlen szerepe a zenében

Az aleatorikus zene¹ fogalma olyan típusú zenét jelöl, melynek a komponálási módszerében a zeneszerző véletlen eljárást alkalmaz. A fogalmat gyakran társítják olyan eljárásokhoz is, amelyekben a véletlenszerű elem előfordulásának esélye csekély lehetségszámot foglal csak magába. Paul Griffiths szerint az „aleatória” terminus szinte kivétel nélkül minden zenére helytálló: a tökéletes kontroll egy kompozíció fölött ugyanis szinte lehetetlen. Még egy hangfelvétel lejátszása közben is nagyban függ a hangzás a berendezésektől és az adott tér akusztikai adottságától. Ezzel együtt főleg olyan zenékre használják e kifejezést, amelyeknél a zeneszerző tudatosan dönti el, hogy mennyire szeretné kontrollálni műveinek különböző paramétereit. Griffiths ugyanakkor megjegyzi, hogy nem számítanak bele az aleatória eszköztárába azok a hagyományos zenei eszközök, melyek egyébként szintén ebbe a kategóriába tartoznának: ilyen a billentyűs improvizáció, a kadencia, az *ossia*, az *ad libitum*, a szabad értékű szünetek, az alternatív hangszerelések és egymástól független darabok gyűjteménye (pl. Goldberg-variációk).²

Werner Meyer-Eppler szerint egy zenei folyamat akkor nevezhető aleatorikusnak, ha lefolyásának útja meg van határozva, de annak részletei véletlenszerűek.³ Meyer-Eppler angol fordítója a két német terminus az *Aleatorik* (fn.) és az *aleatorisch* (mn.) összetévesztése miatt egy új angol szót alkotott: „aleatoric” (ahelyett, hogy a már létező angol „aleatory” melléknevet használta volna), amely gyorsan divatossá vált és máig fennmaradt.⁴ Nemrég bevezettek egy új terminust is a véletlen eljárások használatára: „aleatoriality” névvel.⁵

Annak ellenére, hogy a 20. század közepéig a nyugati európai zeneszerzők főleg azt a notációt kutatták, amely lehetővé tette számukra, hogy minél nagyobb pontossággal határozzák meg a hangokat (ami teljesen ellentétes az aleatóriával), a

¹ Az elnevezés a latin *alea* (dobókocka) szóból ered.

² Paul Griffiths: „Aleatory”. In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 1*. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. 341.

³ Werner Meyer-Eppler: „Statistische und psychologische Klangprobleme”. *Die Reihe 1: Elektronische Musik*, Wien: Universal Edition, 1955. 22-28.

⁴ Arthur Jacobs: „Admonitoric Note”. *The Musical Times* 107/1479 (1966. május): 414.

⁵ Miguel A. Roig-Francolí: *Understanding Post-Tonal Music*. Boston: McGraw-Hill, 2008. 77.

véletlen alkalmazása az európai zenetörténetben nem a 20. században jelent meg először. Az aleatórikus zene előzményei egészen a 15. századik nyúlnak vissza: ezt többek között Johannes Ockeghem *Missa cuiusvis toni* című darabja is példáz. Már magának a misének a neve⁶ is előrevetíti azt a tényt, hogy a mű egyaránt előadható dór, fríg, líd vagy mixolíd modusban. A mű kulcsok nélkül lett leírva, így az előadókra van bízva, hogy a számukra legmegfelelőbb modust válasszák ki.⁷ Bár maga a mise Leeman L. Perkins zenetudós szerint, az akkori komplex ellenpont stílushoz képest nem kiemelkedő alkotás,⁸ mégis kompozíciós trouvaille a négy különböző és szabadon választható modus miatt.

A *Musikalisches Würfelspiel*, másnéven zenei kockajáték egy későbbi, de annál népszerűbb műfaj volt, amely szintén a véletlent használta fel. Konrad Boehmer szerint lényege abban rejlett, hogy előre megkomponált lehetőségek közül kockavetéssel döntötték el a zene folyamatát.⁹ Gerhard Nierhaus *Algorithmic Composition* című könyvében írja le, hogy erre az egyik legkorábbi példa Johann Philipp Kirnberger *Der allzeit fertige Menuetten- und Polonaisen komponist* (1757) című műve.¹⁰ Ugyanakkor jól ismert szerzők, mint Carl Philipp Emanuel Bach *Einfall einen doppelten Contrapunct in der Octave von sechs Tacten zu machen ohne die Regeln davon zu wissen* (1758) című kompozíciója vagy Maximilian Stadler *Table pour composer des minuets et des Trios à la infinie, avec deux dez à jouer* (1780) elnevezésű darabja is hasonló megoldásokkal készült.¹¹

Paul Griffiths megjegyzi, hogy a 20. században az aleatória néhány vonásával már Charles Ives kompozícióiban is találkozunk. Műveinek partitúrái tele vannak olyan notációs ötletekkel, amelyek titokban arra ösztökélik az előadót, hogy találja meg saját megoldásait.¹² Griffiths szerint az 1930-as évektől Henry Cowell követte Ives útját olyan műveiben, mint a 3. „*Mozaik*” vonósnégyes. Ennél a kvartettnél az előadók megadott töredékekből állítják össze a kompozíció végső formáját. Más – az ő kifejezésével élve – „elasztikus” lejegyzést is használt, hogy a véletlent az előadás

⁶ Magyarul: Mise bármely modusban

⁷ Richard Taruskin: „Emblems and Dynasties. The Cyclic Mass Ordinary Setting”. In: Uő.: *The Oxford History of Western Music 1*. New York: Oxford University. 2010. 479-480.

⁸ Leeman L. Perkins: „Ockeghem, Jean de”. In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 18*. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. 318.

⁹ Konrad Boehmer: *Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik*. Darmstadt: Edition Tonos 1988. 9-47.

¹⁰ Gerhard Nierhaus: *Algorithmic Composition – Paradigms of Automated Music Generation*. Bécs: Springer-Verlag Wien, 2009. 36-38.

¹¹ Gerhard Nierhaus, i.m., 36-38.

¹² Paul Griffiths, i.m., 341.

részévé tegye: helyenként arra instruálta előadóit, hogy bizonyos ütemekben vagy akár *ad libitum* improvizáljanak¹³ – emeli ki Griffiths. Marcel Duchamp már 1913 és 1915 között írt olyan kompozíciót,¹⁴ melyben használta a véletlent, mégis John Cage 1951-ben komponált *Music of Changes for piano* című darabját tekintik az első olyan 20. századi műnek, amely véletlenszerű folyamatokkal készült. Igaz, ez a Cage által használt véletlen különbözik a Meyer-Eppler által megfogalmazott koncepciótól.¹⁵ Cage később megkérdezte Duchamp-ot: „hogyan lehetséges, hogy te már akkor használtad a véletlent, amikor én még épphogy csak megszülettem?”¹⁶

Cage 1952-ben komponálta meg 4'33" című darabját, amelynek hangjai kizárólag a környezetből származnak, ezért tökéletesen megjósolhatatlanok. Az előadói kontroll feladásában tehát egy meglehetősen szélsőséges pontig jutott. Ugyanakkor az amerikai zeneszerző eleinte legközelebbi kortársaira volt igazán nagy hatással: Morton Feldman számos „gráf” darabot írt, mint például az *Intersections and Projections* sorozatot, amelyben a hangjegyek helyett téglalapokat használt, így a mű hangmagasságai csak viszonylagosan határozhatóak meg. Az 1960-as években jelennek meg a tisztán szöveges lejegyzést tartalmazó kották, ilyenek LaMonte Young ekkor keletkezett művei.¹⁷

1.2. Meghatározatlanság, mint zenei eszköz

Jeongwon Joe és S. Hoon Song szerint az aleatória (aleatory), a meghatározatlanság (indeterminate) és a véletlen (chance) terminusok sokszor elég szabadon értelmezhetőek, és minden egyes szerző esetében más és mást jelentenek. Sajnos a zeneteoretikusok és kritikusok nagy része sem tesz különbséget aleatorikus-, véletlenszerű- és véletlen eljárásokkal létrehozott kompozíció között, így a fogalmakat sokszor pontatlanul használják.¹⁸ Griffiths szerint a véletlent használó

¹³ Griffiths, i.m., 341.

¹⁴ *Erratum Musical* és *La Mariée mise à nu par ses célibataires même* című művei.

¹⁵ Don Michael Randel: „Marcel Duchamp”. *The Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians*. 2002.

¹⁶ Sylvère Lotringer: „Becoming Duchamp”. *Tout-fait: 1/ 2* (2000. május) http://www.toutfait.com/issues/issue_2/Articles/lotringer.html (utolsó megtekintés dátuma: 2018. május 21.)

¹⁷ Griffiths, i.m., 342.

¹⁸ Jeongwon Joe and S. Hoon Song: „Roland Barthes' 'Text' and Aleatoric Music: Is the 'Birth of the Reader' the Birth of the Listener?” *Musicology* 2. 2002. 263–281. 268. <http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2002/1450-98140202263j.pdf> (utolsó megtekintés dátuma: 2018. május 21.)

zeneműveknek három fő típusát különböztethetjük meg: véletlenszerű eljárásokkal létrehozott, de az előadáskor már minden paraméterében rögzített kompozíció (1), mobilis forma, melynél az előadás folyamán változhat a mű szerkezete (2) és indeterminált lejegyzés, amelyben a zeneszerzőnek kevesebb a hangok és effektusok fölötti direkt kontrollja (3). Az így elért szabadság a két dinamikai jel közötti döntéstől egészen a csaknem teljesen szabad improvizációig terjedhet.¹⁹

Az első csoport olyan műveket tartalmaz, melyekben a véletlenszerűség csak a kompozíciós eljárásban vesz részt, végül azonban a kottában minden zenei paraméter rögzítve lesz. Ebbe a csoportba sorolható többek között John Cage *Music of Changes* (1951) című darabja is, melyben a szerző a *Ji Kingből*²⁰ különböző eljárásokkal kinyert véletlenszerű számsorozatokot használta fel a hangmagasság, az időtartam, a tempó és a dinamika meghatározásához.²¹ Mivel ez a darab előadásról előadásra rögzítve van, Cage szerint ez egy véletlen módszereket felhasználva elkészült determinált kompozíció.²² Griffiths megjegyzi, hogy a Cage által használt egyéb véletlen technikák közé tartozik még az is, amikor a kottapapíron található hibákat alakította át hangjegyekké (*Music for Piano*, 1952-54) vagy csillagtérképekről rajzolt sablonokat használt fel (*Atlas eclipticalis*, 1961-62). Az *Atlas eclipticalis* azon kevés Cage-kotta közé tartozik az 1950-es évek közepétől az 1960-as évek végéig, amely hagyományos lejegyzést alkalmaz.²³ Jeongwon Joe és S. Hoon Song szerint idetartozó példa még Iannis Xenakis *Pithoprakta* (1955-56) című műve. A darab címének jelentése: véletlenszerű akciók, ami arra vonatkozik, hogy Xenakis a valószínűségszámítással határozta meg a darabjában levő textúrák mikro mozgásait. Bár a mű makro formáját kontrollálta, azonban az azon belül létrejövő apró zenei komponenseket matematikai elméletek befolyásolták.²⁴

A második csoportba olyan polivalens szerkezetű darabokat sorolunk, ahol az interpretáció során jutnak fontos szerephez a véletlen elemek. A mobilis vagy polivalens formákat sokszor hívják nyitott formáknak is. A szerző tehát megkomponálja a zenei szakaszokat, de azok sorrendjét az előadóra bízta. Karlheinz Stockhausen *Klavierstück XI* (1956) című művének tizenkilenc eleme

¹⁹ Griffiths, i.m., 341.

²⁰ A Változások könyve Kína legrégebb és legismertebb jóskönyve, a Konfuciuszhoz köthető Öt klasszikus egyike.

²¹ Jeongwon/Song, i.m., 268.

²² James Pritchett: *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press. 1993. 108.

²³ Griffiths, i.m., 342.

²⁴ Jeongwon/Song, i.m., 268.

megkomponált, de az elemek sorrendjét az előadó határozza meg. Szintén hasonló megoldást használ Earle Brown *Available Forms II* (1962) című művében, melynél a karmesternek kell eldöntenie az előadás alatt a bekövetkező zenei események sorrendjét – írja Jeongwon és Song.²⁵ Akárcsak Stockhausen zongoradarabjában, úgy Pierre Boulez 3. *zongoraszonátájánál* is az előadóra van rábízva a döntés. A szonáta öt részből áll, amelyeket számos lehetséges permutáció közül bármilyen sorrendben elő lehet adni, és minden rész tartalmaz olyan szakaszokat, amelyek változtatatosan rendezhetők vagy kihagyhatóak.²⁶

Ennél a csoportnál meg kell említenünk azokat a szerzőket is, akiknél az 1950-es évek végére a formai mobilitás, valamint a véletlenszerűség – igaz kevésbé komplex módon, de – egyesült. Krzysztof Penderecki *Threnody for the Victims of Hiroshima* (1960-61) című vonószerekre írt kompozíciója szintén használja a véletlent, hiszen mind az aleatórikus modulokon belüli ismétlődések ritmikájánál, mind pedig a notációs lejegyzésben kulcsszerephez jut a meghatározatlanság. Szerkezetileg ennek egy komplexebb megoldása valósul meg Witold Lutosławski *Jeux vénitiens* című nagyzenekari darabjában, melyben az ismétlődő modulok felépítése lényegesen összetettebb és kontrolláltabb. Elsősorban a metrikai szinkronizáció feloldásával hoz létre Lutosławski komplex együtthangzásokat. Ezekben a művekben többnyire az olyan zenei paraméterek, mint a textúra, a sűrűség, a regiszter, a dinamika vagy hangszín helyettesítenek olyan klasszikus zenei komponenseket, mint a ritmus, a metrum, a tempó, a motivika vagy a harmóniák.²⁷

A meghatározatlanság a harmadik csoportban van a legmagasabb fokon jelen, és itt a hagyományos notációt grafikus jelzésekkel, vagy szöveges magyarázatokkal helyettesítik. Earle Brown *December 1952* című darabja különböző geometriai ábrákat tartalmazó grafikus kotta. Az ábrákat időtartamként vagy hangmagasságként is lehet értelmezni. Az alakzatok interpretációja teljes mértékben az előadóra van bízva. Morton Feldman *Intersection No. 2* (1951) című, milliméterpapírra írt zongoraművében az időegységeket vízszintes-, a dinamikát függőleges téglalapok jelzik – ahogy azt már korábban is említettem. Ebben a darabban a ritmus és a hangmagasság is az előadóra van bízva.²⁸ Cornelius Cardew²⁹ (a *Treatise*-ben, 1963-

²⁵ Jeongwon/Song, i.m., 269.

²⁶ Griffiths, i.m., 342.

²⁷ Miguel A. Roig-Francolí, i.m., 280-281.

²⁸ I.m., 269.

²⁹ Angol experimentális zeneszerző (1936-1981).

67) és más szerzők szintén ebben a szellemben dolgoztak, és így a grafikus lejegyzést a vizuális művészetek szintjére emelték, de a zenei olvashatóság szintjén bőven túlra, hiszen ezek a kották nagyon gyakran igen kevés vagy semennyi információt nem adnak az előadóknak arról, hogyan kell a jeleket értelmezni, és a hangok létrehozásának lehetőségei túlságosan sokfélék voltak.

Griffiths megjegyzi, hogy szövegeket is lehet kottaként értelmezni úgy, hogy az előadónak nagyon széles szabadságot biztosítsunk mind a forma, mind a tartalom meghatározásában. A szöveg lehet egy nyílt utasítás a cselekvésre – gyakran a konvencionális zenei gesztusoktól a nagyon távoli cselekvésekig, mint Young *Composition 1960 no. 5.* című darabjában, amelynek az elsődleges utasítása így szól: „Engedj szabadon egy pillangót (vagy bármennyi pillangót) az előadási térben.” Más szöveges kották még rejtélyesebbek; Young *Zongoradarab David Tudornak no. 3.* című műve például a következő szövegből áll: „a legtöbbjük nagyon öreg szöcske volt”. Gyakrabban a szövegek arra szolgálnak, hogy egy többé-kevésbé tisztán megfogalmazott alapot adjanak az együttes improvizációjához; a jelentős példák közé tartozik Rzewskitől a *Love Songs* (1968), és Stockhhausentől az *Aus den sieben Tagen* (1968).³⁰

Az 1950-es években a véletlen – mint zenei alkotó elem – mind az európai, mind az amerikai avantgárd zenében megjelent. Mégis a Meyer-Eppler féle aleatória terminus – melyet Pierre Boulez széles körben népszerűsített³¹ – állt sok szempontból közelebb az európai szerzők gondolkodásmódjához, akiknek az aleatória a totális szervezettségű szerializmusnak egyfajta ellenpólusaként jelent meg, gazdag lehetőséget biztosítva ezzel az improvizációnak. Pierre Boulez és Karlheinz Stockhausen volt az a két első európai avantgárd zeneszerző, akik bár szigorú keretek között, de használták a véletlent.³² Ezzel tulajdonképpen meg is határozták az európai aleatorikus gondolkodást. Az európai irányzat a mobilis formára és az irányított véletlenre fektette a hangsúlyt, míg az amerikai a meghatározatlanság vagy „esély” felől közelítette meg az véletlen zenei integrációját. Mindkét irányzat a véletlen technikát használta, de egészen más megközelítés és filozófia szerint.

³⁰ Paul Griffiths, i.m., 344.

³¹ Pierre Boulez: „Aléa”. *Nouvelle Revue française*. 5/59 (1957. november): 35–51.

³² Pierre Boulez olyan kompozícióiban használta a véletlent, mint az *Éclat* (1965), a *Domaines* (1961–68) vagy a *Rituel in memoriam Bruno Maderna* (1974–75), Karlheinz Stockhausen pedig a *Klavierstück XI* (Nr. 7, 1956) a *Zyklus für einen Schlagzeuger* (Nr. 9, 1959) vagy a *Refrain für Ensemble* (Nr. 11, 1959) című kompozícióiban kísérletezett aleatóriával.

Az aleatórikus technika ugyanakkor nem problémamentes, és meglátásom szerint három jól elkülöníthető problémakört rejt magában: a makro és mikro forma flexibilitása vagy inflexibilitása (1), a notáció problematikája (2) és az interpretáció (3).

A makro forma problematikája elsősorban abból következik, hogy az aleatorikus szakaszok hossza esetlegességük és variálhatóságuk miatt előadásonként változhat, így ezek a részek kihatnak a mű egészére, megváltoztatva ezzel a hallgatóban a darab nagyformájának percepcióját. Másfelől, ha az aleatorikus szakaszok végigírtak vagy kötöttek – mint Lutosławski vagy Penderecki kompozícióiban és így nincs lehetőség a modulok kiválasztására vagy cseréjére –, akkor a Meyer-Eppler féle formai mobilitás fogalma nem valósul meg. A makro és mikro forma kapcsolata a különböző aleatorikus eljárások miatt szerzőnként változik, mivel függ az aleatóriától – tehát attól, hogy az adott szerző miként használja és építi be a komponálás folyamatába a véletlent.

Witold Lutosławski és Krzysztof Penderecki aleatóriája kötöttebb keretek között valósul csak meg, mivel az általuk használt aleatorikus szerkezet kalkulálhatóbb makro formához vezet. Annak ellenére sem változik meg műveikben a nagyforma, hogy az aleatorikus részek kötetlen formai szakaszokat alkotnak. Mindkét lengyel zeneszerző esetében a szabad szakaszok nagyon világosan és következetesen vannak lejegyezve, de ez a szabadabb lejegyzés nem hat makroszinten, és így sohasem jön létre olyan formai következmény, amit a szerzők ne akartak volna. Jogosan merülhet fel bennünk a kérdés, hogy akkor miért használtak aleatorikus notációt kompozícióikban? Az aleatórikus formarészek szerkezetre, hangzásra valamint ritmikai komplexitásra vonatkozó problémáit Lutosławski esetében a *Vonósnégyes* analízisének tárgyalom.

Az aleatorikus notáció számos gyakorlati problémát vetett és vet is fel máig minden olyan szerzőnél, aki ezzel a módszerrel komponál. Ezek három alcsoportra osztva a következők: az aleatorikus lejegyzés konvenciójának hiánya – ahány szerző annyi féle notációs megoldás (a), az új notáció szükségessége – milyen szempontoknak kell teljesülni ahhoz, hogy aleatorikus lejegyzést használhassunk (b) és az előadók koordinációja (c).

A nyugati zenében az improvizáció nem újdonság, azonban korábban mindig megvoltak annak metrikus és harmóniai szabályai. A determinált ritmikához, metrikához és hangmagassághoz szokott előadó tökéletesen új helyzettel találja

magát szemben egy aleatorikus kotta esetében. Ha a notációban sikerül kompromisszumokat kötni, akkor az előadók expresszívebben és szabadabban fejezhetik ki a szerző gondolatait, mint azt tennék determinált lejegyzések esetében.³³

Richard Taruskin szerint az 1960-as évek hatalmas érdeklődése után – ami egybeesik az akkori forradalmi periódussal Nyugat-Európában –, az aleatorikus zene szunnyadó problémává vált.³⁴ Manapság valóban nem örvend akkora népszerűségnek, mint az 1960-as években, mégis számos szerző alkalmazza zenei eszközként. Kísérleti jellegét, igaz, elvesztette, így inkább opcionális szervezőelemként van jelen korunk zenéjében. Az aleatória mára tehát nem a zenei megközelítés egyik alapja, hanem olyan válaszható opció, amivel speciális hangzásképeket tudunk megalkotni. Számos írás jelent meg az aleatóriáról, ám ezek elsősorban zenetudósok tollából származnak, akik esztétikai és zenetörténeti szempontok szerint tárgyalják a jelenséget.

Zeneszerzők esetében főleg interjúkon keresztül ismerkedhetünk meg az aleatorikus gondolkodással. Fontosnak tartom megemlíteni Pierre Boulez „Alea” című cikkét,³⁵ amely az egyik legkiemelkedőbb írás az aleatóriáról. Ebben a cikkben Boulez kompozíciós és esztétikai problémákat egyaránt boncolgat, és kifejti kritikáját a totális szerializmussal, valamint a véletlen eljárásokkal kapcsolatban is. Mindkettőre úgy hivatkozik, mint a zeneszerzői döntések konstans elutasítására. Ehelyett egy arany középutat javasol, amely feloldja a problémát a szigorú és a szabad aleatorikus értelmezések között. Fontosnak tartja, hogy az aleatorikus művek megfelelő komplexitásuk mellett minél változatosabban valósulhassanak meg, ugyanakkor a szerzői szándék mindig nyilvánvaló legyen.

1.3. Lutosławski érett stílusa

Az 1960-as években Lutosławski nevét sokszor összekapcsolták a nála húsz évvel fiatalabb Krzysztof Pendereckiével, az általuk használt véletlenszerű zenei anyagoknak és formai megoldások miatt. Charles Bodman Rae megjegyzi, hogy a

³³ A notációs kompromisszumok alatt elsősorban olyan szimbólumrendszert értek, amely a hagyományos kottagrafika alapjain keresztül teremt új zenei lehetőségeket.

³⁴ Richard Taruskin: „The Late Twentieth Century”. In: Uő.: *The Oxford History of Western Music 5*. New York: Oxford University. 2010. 307-350.

³⁵ Boulez, i.m.

„lengyel iskola” kifejezést – amivel kapcsolatban mindkét zeneszerzőt emlegették – a két alkotó véletlenhez való viszonya alapján a zenetudósok máig vitatják.³⁶ Lutosławski összehasonlítása Pendereckivel sokkal kevésbé sikeres, mint Andrzej Panufnikkal³⁷ – a hangközök kezelését és Bartók hatását figyelembe véve kettejük életműve között lényegesen több párhuzamot találni.

Élete során Lutosławski kevés figyelmet szentelt a kamarazenének és 1960 és 1979 között – tehát abban az időszakban, ahová a szerző stilisztikailag érett műveit sorolja a zenetudomány – csak néhány kisebb apparátusú darabot komponált. A nagyobb apparátusú művei mellett a *Vonósnégyest* (1964), az *Invenciót* (1968), a *Sacher variációkat* (1975) és az *Epitaph* (1979) című művét írta meg ebben az időszakban. Az *Epitaph* oboára és zongorára írt kompozíciója jelentette a fordulópontot a szerző életművében: az ezt követő időszakban készült művei már a szerző kései munkásságához tartoznak. Lutosławski 1979-től haláláig tartó zenei gondolkodásmódjára jellemző, hogy az aleatorikus technika már csak korlátozottan van jelen, harmóniai áttetszőbbé válnak és a líraibb dallamívek kerülnek zenei invencióinak fókuszába. A kései időszakban készült műveinek többségénél a hagyományos, metrikus lejegyzéshez is visszatért, aminek folyományaként a darabok ritmikusabbak és energikusabbak. Utolsó korszakának kompozícióiban leginkább a barokk formák és stílusjegyek jelentettek számára inspirációt, valamint az akkor általa „láncnak” nevezett technika.³⁸

Lutosławski 1960 és 1979 között komponált aleatorikus műveiben a hangmagasságok végig pontosan kidolgozottak, akár csak a szakaszok szólamainak ritmikai struktúrája. A szerző egy interjúbán a következőket mondja a véletlenről, mint műveinek egyik fontos paraméteréről:

Zenémben a véletlen korlátozott szerepet játszik. Célja a hangok közötti idő-viszonyok fellazítása. Az egyes szólamoknak nincs közös idő-szervezettsége, nincs közös lüktetése, amely azonos lenne a másodperc egyes tört részeiben. Az egyes szólamok időben függetlenek egymástól. Ennek azonban semmi köze a

³⁶ Charles Bodman Rae: „Lutosławski, Witold”. In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 15*. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. 387.

³⁷ Lengyel zeneszerző és karmester (1914-1991).

³⁸ A „lánc” egy olyan formai megoldást jelentett, ahol az egymást követő szakaszok kezdete és vége átfedésben van: ezáltal a különböző részek egymásba kapcsolódnak, akár csak a láncszemek.

hangmagasság szervezettségéhez. Egyes aleatorikus (sic!) részekben belül a hangmagasság szigorúan kötött lehet.³⁹

A véletlenszerűség tehát kizárólag a különböző szakaszokon belül, az előadók közötti játék koordinációjában érhető tetten. Ez az a zenei paraméter, amely valóban véletlenszerűen változhat. A zenetudomány sokszor hivatkozik a Lutosławski által használt technikára aleatorikus ellenpontként.⁴⁰ A szerző számára az aleatorikus ellenpont szoros kapcsolatban állt a hangmagasságok megszervezésével, ami azt biztosította, hogy a kompozícióban meghatározott szisztéma világos és irányítható keretek között maradjon. Az érthetőség kedvéért Lutosławski az aleatorikus ellenpont egyszerű példájára a II. *szimfóniájának* bevezetését követő epizódjának hangi struktúrájakor hivatkozik: e szakaszban a három fuvola és a cseleszta különböző szólamokat játszik, melyek hangmagasság szerkezete kilenc hangból áll, közülük nyolc közös, egy-egy pedig eltér. Ez lehetőséget nyújt egyfajta ellenpontra a közös és eltérő hangok között.⁴¹

A lengyel szerző által kitalált irányított aleatorikus technikát és annak stílusjegyeit a fiatalabb korosztály alkotói is előszeretettel alkalmazzák műveikben. Lengyelországban és szerte Európában az irányított aleatória a zenei tanulmányok részévé vált, ugyanakkor a tizenkét hang Lutosławski-féle strukturális megszervezése kevesebb követőre lelt. Lutosławski műveiben sokszor előfordul, hogy miközben a szólamok igen bonyolult ritmusokat játszanak, a hangmagasságok egyazon akkordból vezethetőek le. Egy-egy zenei szakasz bázisa számos esetben egy tizenkét hangból álló akkord, melyben az adott szólamok csak és kizárólag az akkordhoz tartozó hangokat játsszák.⁴² Fontos megjegyezni, hogy a Lutosławski *Trois poèmes d'Henry Michaux* című kórusműve az érett stílusának egyetlen olyan darabja, amelyben a hangmagasságok nem minden esetben vannak meghatározva az aleatorikus szakaszokon belül. Tehát van olyan műve is Lutosławskinak, melyben a hangmagasságok nem konkrétak, ugyanakkor a lejegyzésnek az az oka, hogy a kórustagoknak suttogniuk, beszélniük és kiabálniuk is kell a mű folyamán. Ezért itt inkább a vokális effektusok vezették a szerző kezét, mintsem a teljesen szabad, véletlenszerű hangmagasságok beépítése a zenei folyamatba.

³⁹ Varga Bálint András: *Witold Lutosławski. Beszélgetések Varga Bálint Andrással*. Budapest: Zeneműkiadó, 1974. 39.

⁴⁰ Charles Bodman Rae, i.m., 385.

⁴¹ Varga Bálint András, i.m., 40.

⁴² Varga Bálint András, i.m., 39-40.

Ebben az időszakban a másik fontos aleatorikus műve a *Vonósnégyes*, amely Bodman Rae szerint a kvartett irodalom egyik legkiemelkedőbb darabjává vált Bartók vonósnégyesei óta.⁴³ A *Vonósnégyes* a Svéd Rádió „Nutida Musik” című kortárszenei sorozatának tizedik évfordulójára készült. A mű premierje Stockholmban volt és a LaSalle vonósnégyes előadásában szólalt meg.⁴⁴ 1960 és 1979 között Lutosławski főleg zenekari műveket komponált, amelyekben szerteágazóbb módon járta körbe az aleatorikus technika lehetőségeit. Bodman Rae megjegyzi, hogy a lengyel szerző már korábban is vezényelte saját műveit rádióstúdiókban, de 1963-tól egyre aktívabban működött közre zenekari kompozícióinak előadásakor. Ennek fő motivációja minden bizonnyal az volt, hogy elmagyarázza a zenekarnak az általa alkalmazott aleatorikus technika notációjából adódó nehézségeket és azok megoldásait.⁴⁵ Zeneszerzőként számomra is korán nyilvánvalóvá vált, mekkora előnyt és fontos tapasztalatot jelent az, ha egy alkotóművész karmesterként is tudja segíteni saját művei előadásait – különösen akkor, ha speciális lejegyzést használ. A próba-folyamat alatt ugyanis első kézből hallja a zenekar, hogy pontosan milyen hangzáskép él az adott szerző fejében. Bodman Rae írja le, hogy Lutosławski műveiből – talán pont a karmesteri tapasztalatok miatt – az aleatorikus technika az 1970-es évek közepétől fokozatosan kiszorult.⁴⁶

Ennek ellenére érdekes látni, hogy a *Vonósnégyes* kimerítőbben használja fel a véletlenszerű technikát, mint bármelyik másik Lutosławski kompozíció ebben a stilisztikailag érett időszakban. Lutosławski többször is említi, hogy fontos és meghatározó élmény volt számára, amikor az 1960-ban John Cage *Concerto for Piano and Orchestra* című művét hallotta a rádióban:

Abban az évben hallottam Cage zongoraversenyének egy részletét, s az a néhány perc döntően befolyásolta egész későbbi fejlődésemet. [...] A zeneszerzők gyakran nem is azt a zenét hallják, ami éppen szól; az csak impulzusként szolgál valami egészen másfajta, csak az ő képzeletükben élő zene létrejöttéhez. [...] Így volt ez Cage zongoraversenyével is. A művet hallgatva hirtelen rájöttem, hogy egészen másképpen is írhatok zenét, mint

⁴³ Charles Bodman Rae, i.m., 385.

⁴⁴ Witold Lutosławski: *Kwartet smyczkowy*. London: Edition Wilhelm Hansen, 1968. 2.

⁴⁵ Charles Bodman Rae, i.m., 383.

⁴⁶ Charles Bodman Rae, i.m., 383.

addig. Hogy nem a kis részletekből kiindulva haladok az egész felé, hanem éppen fordítva: a káosz lesz a kiindulópont, és fokozatosan rendet teremtek benne. [...] Amikor pedig néhány évvel később ismét alkalmam nyílt végighallgatni Cage művét, a hatás elmaradt – mintha egészen más zenét hallottam volna. Talán azért, mert az első alkalommal sem az szólt a számomra, hanem az én saját zeném.⁴⁷

Részben Cage muzsikája indította el tehát Lutosławski érdeklődését a véletlen technika irányába: ugyanakkor csak inspirációs erőként hatott rá. Lutosławski hálája jeléül a *Jeux vénitiens* című négytételű művének aláírt kéziratát küldte el amerikai kollégájának 1961-ben. Ez volt az első műve, amelyben először alkalmazott aleatorikus technikát.⁴⁸ Az idézett szövegből az derül ki, hogy Cage hatását Lutosławski technikájára sokszor félreértelmezik: néhány kritikus ugyanis tévesen a meghatározatlanság általánosabb elveivel hozta kapcsolatba Cage hatását Lutosławskira, miközben utóbbi műveiben az előadóknek egyáltalán nincsen lehetőségük arra, hogy a mű közben eldöntsék, mikor és mit szeretnének eljátszani.

Steven Stucky szerint Lutosławski kevésbé hitt a vonósnégyes műfajában, mivel a négy hangszernek csak korlátozott hangszín megoldásai és polifonikus lehetőségei vannak. A szerző új komponálási módszerét mindezek komoly kihívások elé állították. A kései műveihez képest a vonósnégyes a közönségnek is igazi kihívást jelent, mivel rendkívül összetett és komplex, elsőre talán nehezen értelmezhető zenei struktúrákat játszanak az előadók huszonhárom percen keresztül. A kéttételes művet *attacca* kell előadni, ahol az első tétel Lutosławski szerint egyfajta „belső kényszert” hordoz magában, amiből az következik, hogy a második tétel sokkal fontosabb és hosszabb. A mű formai terve így elősegíti, hogy a darab – hossza miatt – ne váljon fárasztóvá.⁴⁹

Bár a Lutosławski által használt irányított aleatóriában a zenei szerkezet és az interpretációs folyamatok végig szigorú kontrol alatt állnak, az előadóknek sokkal nagyobb szabadságot biztosít ez a konstrukció. Lehetővé teszi számukra, hogy hozzájáruljanak mikro szinten a darabban létrejövő hangzások kialakításához annak ellenére, hogy a makro folyamatokat a szerző végig kontrolálja. Valójában nincs is lehetőségük beavatkozni a darab makro szerkezetébe – csakis akkor, ha a szerző ezt

⁴⁷ Varga Bálint András, i.m., 24-25.

⁴⁸ Charles Bodman Rae, i.m., 385.

⁴⁹ Steven Stucky: *Lutosławski and his Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. 148.

szeretné. Ezzel létrejön egyfajta dualitás, melyben a szerző fenntartja a mű makroformáját. Ugyanakkor az előadók lényegesen jobban formálhatják a mű mikro szerkezetét, mintha az hagyományos módon lenne leírva.⁵⁰ Bár az irányított aleatória koordinálása nem egyszerű feladat, az interpretáció során nem veszi el az előadók figyelmét a komplex ritmusok metrikai összehangolása, így jobban előtérbe kerül a zenei szuggesztivitás. Az aleatóriával könnyebben megvalósul a szólamok közötti ritmikai komplexitás annak ellenére, hogy az együtthangzások összessége előadásról előadásra kissé megváltozik.

⁵⁰ Megjegyzendő, hogy ez Lutosławskinál is művenként változik és elsősorban a stilisztikailag érett stílusára jellemző az irányított aleatorikus lejegyzés.

2. Szervező és rendező elvek a vonósnégyesben

2.1. A vonósnégyes szerkezete

Elemzésemben a szervező elvek egy műalkotás különböző szempontok szerinti princípiumait jelölik, s így olyan átfogó sajátosságokat fednek fel, melyek kiterjeszthetők mind a mű egészére, mind annak valamennyi alkotóelemére. Ugyanakkor az elemzés deduktív jellege miatt a szervező elvek a befogadó szférájába tartoznak, tehát a tendenciákat vizsgáló személy elsődleges perspektívái.

Lutosławski vonósnégyese két tételből áll, melyek közül az elsőnek a szerző bevezető tétel (eredeti nyelven: *część wstępna*), a másodiknak fő tétel (*część główna*) alcímet adta. A kész mű világos formai keretek között mutatja be az irányított aleatória és a hangok megszervezésének módját, így ideális kompozíció a szerző technikáinak tanulmányozására. Ahogy Joachim Hansberger is rámutatott: az irányított aleatória a vonósnégyesben lehetővé teszi Lutosławski számára, hogy kihasználja a szólista és az ensemble közötti viszonyban a kvázi-improvizációt.¹ Számos olyan kadencia-szerű rész található a műben, amelyben rövid és kifejező frázisokat, gyakori retorikai szüneteket, hirtelen karakterváltásokat, kiírt *accelerandókat* találunk, és így tovább.² Mégis a kvartett nem a hangszerek újszerű játékmódjától, vagy a hangszerek újszerű megoldásaitól válik eredetivé. A kompozíció nincsen elektronikusan erősítve, nincsen kopogás a hangszerek hátlapján, nincsen híd mögötti vonójáték, sem *scordatura*. A speciális technikai megoldások száma a műben csekély, és 1964-re már teljesen konvencionális: a *sordino* játékmód, alkalmi negyedhangok, *vibrato* nélküli játék, természetes és mesterséges üveghangok, *glissandók*, az időnkénti közös kiállások, *tremolók*, *sul ponticello* játékmód, *pizzicatók*. Ezek voltak nagyjából Bartók vonósnégyeseinek hangszerelésbeli ötletei is.³ Tehát a hangok megszervezésének újszerű gondolata az, amely eredetivé teszi a kompozíciót. A darab szubsztanciája szempontjából a szerző által használt hangszínek inkább csak másodlagosak.

¹ Joachim Hansberger: „Begrenzte Aleatorik: Das Streichquartett Witold Lutosławski”. *Musica* 25/3 (1971 május/június): 248.

² I.m., 248.

³ Steven Stucky: *Lutosławski and his Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. 148.

Mindkét tétel speciális notációval van lejegyezve, ezért nem találhatók a műben hagyományos értelemben véve ütemek. Mivel a darabban az előadók egymástól függetlenül játszanak, ezért aleatorikus zenei szakaszainak többségét Lutosławski próbajelekkel látta el. Azoknál a részeknél ahol nincsenek próbajelek, ott az oldalszámokra hivatkozom. Az analízis közben sokszor kellett bevezetnem új terminológiát a magyar nyelvű szakirodalom szűkös keretei miatt. Lutosławski a lengyel *sekcje* kifejezést használja a szerzői utasításokkor, mely magyarul részt, szakaszt jelent. A magyar nyelvű formai elemzésnél ugyanakkor megkerülhetetlen, hogy néhány helyen ne szakaszként hivatkozzam egy-egy rövidebb aleatorikus szakaszon belüli formailag fontos zenei megoldásra is.

Szabad zenei anyagainak lejegyzését a szakaszok hossza és a hangszerek közötti interakciók függvényében választja meg Lutosławski. A zeneszerző a következőképpen fogalmaz a kottaképről: „a *Vonósnégyes* partitúrája az egyetlen, amely hű kifejezője szándékaimnak. A vertikálisan elhelyezkedő hangjegyek itt nem keltik azt a téves benyomást, hogy egyszerre hangzanak el. Zenekari kompozíciók esetében nem alkalmazhatom a *Vonósnégyes*nél már bevált módszert, mert akkor az egyes oldalak több méter hosszúra nyúlnának. Zenekari partitúráim ezért bizonyos mértékig hamisak”.⁴ Ebből arra következtethetünk, hogy a vonósnégyes notációja ideális volt a zeneszerző számára.

Ez a fajta lejegyzés újszerű és olykor bonyolult megoldásokat és jelzéseket eredményezett – mindezt annak érdekében tette Lutosławski, hogy az előadók egyszerre tudjanak elkezdni vagy befejezni egy-egy zenei szakaszt. A kvartettben ugyanakkor vannak olyan szakaszok is, melyeknél a szerző szaggatott vonallal találkozási pontokat jelölt ki: a bevezető tétel 5. és 10-11. szakaszai hagyományos metrikus notációval is leírhatóak lettek volna. A különböző ütemmutatók miatt ezeknél a szakaszoknál a metrikus lejegyzés esetében természetesen összetettebb ritmikai osztásokra lett volna szükség. Ezekre a szakaszokra elemzésemben – a szaggatott ütemvonal-jelölések miatt – metrikus szakaszokként hivatkozom. A fő tétel formai elemzésénél három külön csoportra osztottam a benne található aleatorikus szakaszokat, melyeket a második tétel elemzésének elején ismertetek.

A vonósnégyes két tétele megállás nélkül játszandó, mégis fontos szerkezeti különbséget találunk közöttük: az első tétel apró és egymástól elváló szakaszok

⁴ Varga Bálint András: *Witold Lutosławski. Beszélgetések Varga Bálint Andrással*. Budapest: Zeneműkiadó, 1974. 58.

sorozatából, míg a második tétel, a bevezető tétel szakaszainak kibontásából áll. A kvartett formai tagolásához hasonló megoldással a szerző II. Szimfóniájában (1965-67) találkozunk, mely a vonósnégyesen kívül az egyetlen kéttételes műve. A két tétel a „*Hésitant*” és a „*Direct*” címet kapták. Az első tétel refrénszerű anyagokból és epizódokból áll, melyek különböző módon Lutosławski más műveiben is megjelennek. A második tétel ugyanakkor egy nagyszabású és lenyűgöző csúcsponton teljesedik ki. Ebben a szimfóniájában nincsen semmi hagyományosan „melodikus” szövet úgy, mint a másik háromban. Az első tétel kihasználja a különböző hangszercsoportok ellentétes hangkészletei közti hangszín különbségeket, míg a második inkább a nagyobb hangtömegek fokozatos mozgását, hosszan tartó sebességváltozásait, csúcspontját és lecsendesedését tartalmazza. A talán túl hosszú első tétel és a másodikban található rendkívül sűrű szerkezet ellenére a művet jogosan tartják a 20. század egyik legkiválóbb szimfonikus darabjának – írja Bodman Rae.⁵

A II. szimfónia szerkezeti megoldása tehát számos tekintetben azonos a kvartettével. Christian Martin Schmidt megfigyelte, hogy Lutosławski vonósnégyesének lényege az egyéni előadó és az együttes viszonyában rejlik: véleménye szerint a kompozícióban az egymástól független zenei elemek (különösen az első tételben), az egymással történő összeolvadás irányába haladnak a darab folyamán.⁶ Steven Stucky szerint a két tétel közül az első formailag egy egésznek tekinthető, míg a második több kisebb formarészből áll:⁷

I. Bevezető tétel	II. Fő tétel		
Expozíció (kb. 8 ½ perc)	Kidolgozás (kb. 7 perc)	Kulmináció (kb. 5 ½ perc)	Kóda (kb. 2 ½ perc)
A mű anyagait mutatja be, töredezetten.	Hosszabb szakaszok, melyeknél a zenei anyagoknak iránya van és fokozatosan épülnek.	<i>Appassionato</i> , korál és <i>Funebre</i> szakasz.	Töredezett szakaszok, akárcsak a bevezető tételben.
Monológ – 13. szakasz	22. oldal – 41. szakasz	42-45. szakasz	46-51. szakasz

1. ábra. A vonósnégyes szerkezeti tagolása

⁵ Charles Bodman Rae: „Lutosławski, Witold”. In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 15*. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. 385-386.

⁶ Stucky, i.m.. 153.

⁷ Stucky, i.m.. 149.

A nagyforma részei további apró egységekre oszlanak fel, melyeket a következő alfejezetekben tárgyalok.

2.2. Bevezető tétel

A bevezető tétel első hegedűjének szólója a schoenbergi terminológia szerinti frázissal indul, tehát egy olyan alap szintű zenei elemmel, amely „bizonyos mértékig egymagában is teljes, de könnyen társul más hasonló egységekkel,”⁸ valamint mind karakterét, mind szerkezeti felépítését illetően is esszenciális értéket hordoz magában. Egyrészt a kisszekundra épülő zenei sejt a kulcs ahhoz, hogy a későbbi zenei motívumokat és azok permutációit és variációit megérthessük, másrészt a frázisoknál komplexebb zenei szövetek szünetekkel operáló monoton ismétlődése a Lutosławski-féle irányított aleatória egyik fontos eleme. Mivel a *Vonósnégyes* szerkezeti tagolásában és az aleatorikus anyagok záró moduljaiban egyaránt találunk ilyen vagy ehhez hasonló ismétlődő, repetitív jellegű megoldásokat, felmerül a jogos kérdés: a szerző szándékosan indítja-e művét egy általa gyakran használt aleatorikus formula anyagával? Az inverz aleatorikus modul percepcióját némileg gyengíti a komponista rövid lábjegyzete, melyben az első pár hang ismétlését az előadónak addig szabja ki, míg a közönség teljesen el nem csendesedik.⁹ Ez a fajta dramatizálás arra enged következtetni, hogy a szerzőnek fontos volt a közönség figyelmének felkeltése és e célja megvalósításához triviális zenei eszközöket is felhasznált.

A hegedű monológjának első frázisa apró szegmensekre van szétosztva. Szembetűnő a párhuzam az 1969-70-ben komponált *Csellóverseny* cselló monológjával (1. kottapélda), melynek kezdete szintén hasonló megoldásokkal operál.



1. kottapélda. Lutosławski, *Csellóverseny*, a kompozíció kezdősora

⁸ Arnold Schönberg: *A zeneszerzés alapjai*. Ford. Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1971. 20.

⁹ Witold Lutosławski: *Kwartet smyczkowy*. London: Edition Wilhelm Hansen, 1968. 3. Eredetileg lengyel nyelven: powtarzaj frazę między znakami powtórzenia aż do chwili, gdy publiczność zupełnie się uciszy. Magyarul: Az ismétlőjelbe tett frázist addig repetálja, míg a közönség teljesen elcsendesedik.

2. Szervező és rendező elvek a vonósnégyesben

A hegedő szólója egy refrén jellegű, négy hangból álló zenei kulcsmotívumot sejtet, már az első pár zenei gondolat megszólalása után: a szekundnyi zenei sejt, mely eddig ismétlődött, most egy kistercbe foglalható klaszterre bővül ki. E kromatikus tetrachord ritmikai tagolását tekintve először töredezve, különálló hangokon, majd pedig 3:1 arányban tagolva szólal meg. Az egymást követő félhangok moll jellegű motívumának iránya a hangok és hangcsoportok megszakítása ellenére is világosan követhető (2. kottapélda). Stucky megjegyzi, hogy amennyiben figyelmen kívül hagyjuk az első g^1 hangot a mű elején, akkor az első nyolc hang megszólalása után a hangok transzponált rák fordítását halljuk.¹⁰ A hegedű monológjában a kezdeti ritmika, dinamika, valamint a *staccato* artikulációk erősen improvizatív jellege miatt a markánsan követhető motivikus irányok fontos szerephez jutnak, ugyanakkor a kulcsmotívum töredezettsége okán, a szóló első pár sora kissé konokul – minden könnyedséget és rugalmasságot nélkülözve – szólal meg. A hallgató számára ezek a fölfelé g^1 - asz^1 - a^2 - b^2 , majd lefelé e^2 - esz^2 - d^2 - $desz^2$ hajló motívumok jelentik az első tájékozódási pontokat (2. kottapélda).



2. kottapélda. Lutoslawski, Vonósnégyes, a kompozíció kezdősorának eleje

A kezdeti g^1 -ről induló motivikus hangfürt sorozat csúcspontja a *poco avvivando* utáni g^3 , ahol azután kifogy a törekvő lendület és energia. Az eredeti tempó visszatér és a zenei anyag elkezd motivikusan visszasülyedni $desz^3$ -re, amit a dinamikai irányok is világosan alátámasztanak.

Az első kisebb zárt egység érzetét erősítik a szóló kezdeti két sorának kerethangjai (g^1 - $desz^3$), melyekből nyilvánvalóvá válik a világos szerkesztés. A kezdeti ismétlődés miatt a g központi hanggá alakul a hallgató számára, amihez képest az oktáv+tritonusz távolságra levő záró $desz$ hang – akár csak a csúcshang – a lehető legtávolabbi tartományba esik, mivel bármely másik záróhang már közelebb lenne a kerethangokhoz. Ugyanakkor a kezdő szakasznál a zenei szövet – a motivikus irányok szilárdsága és a kerethangok tudatossága ellenére – inkább hat

¹⁰ Stucky, i.m.. 149.

improvizatív útkeresésnek: mintha a zenei anyag próbálná felfejteni a benne rejlő lehetőségeket. A motívumok elsőre talán véletlenszerűnek tűnő darabolásai – melyeket a szerző szekund, tritonusz, szeptim és nóna távolságokra választ szét – is ezt az irányt erősítik. Az anyag fejleszthetőségének keretei ekkor még nem világosak, és inkább úgy hatnak, mintha mikroszkóp alatt szemlélnénk egy zenei alakzat aprócska részleteit.

Ahogy haladunk tovább a szóló monológjában, úgy válik világossá, hogy a korábbi minták fölülíródnak, és a régiak helyébe újak lépnek. A meglepetésszerű *precipitando* viharos ötlete a kezdeti anyag tömör megközelítése, mely a tételnnyító zenei sejtben rejlő motivikus lehetőségek újszerű kibontakozását mutatja be. Az artikuláció megváltoztatásával, valamint a szünetek negligálásával a komponista feloldja a kezdeti akarnokságot, merevséget, konokságot, amivel egyértelműen frissíti a szóló zenei anyagát. A sűrű szövet, a motivikus négy hangból álló refrén kvázi diminúciójaként jelenik meg, amivel a zeneszerző egyrészt tovább feszíti a kezdő motívum kereteit, másrészt megszünteti vele az első zenei egység koherenciáját. Az eddigi *g*-re épülő hangmagasság szerkezetet a szerző megbontja, és elsőre logikátlanak tűnő módon folytatja *c*¹ hangon – bár a virtuóz lebegő anyag záróhangja ismét *desz* lesz. Ugyanakkor a további szakaszokban a *c* hang funkciója fontossá válik, mivel a tételt formailag is tagolni fogja. Ennek ismeretében az első szóló egységben következetes döntésnek tűnik, hogy a mikrotagolásban ezen a hangon kezdődik el a kulcsmotívum lehetséges perspektíváinak kibontása. Ráadásul a *g-c* hangok viszonya a klasszikus európai zenetörténet funkciós rendjének olyan alapkövei (V-I; I-IV), amelyre az utalás talán még Lutosławskinál sem a véletlen műve.

A hegedűszóló első hallásra improvizatív zenei anyagainak szünetekkel történő elválasztása ezen a ponton új megvilágításba kerül. A hegedű monológjában a hangcsoportok tagolását a szünetek segítik elő, és az általam említett refrénszerű motívumoknak bár van irányuk, a megszólalásuk pillanataiban látszólag véletlenszerű hangokra vagy hangcsoportokra oszlanak fel. Ezek a csoportok a *precipitando* előtti első koherens szakaszban 1-es, 2-es és 3-as blokkokra tagolódnak. Ezért meglehetősen az új rész 34 hangból álló egysége, amely a megszólalása után egy ötös majd egy hármas hangcsoportra redukálódik, hogy aztán visszatérjen a hegedű szólóban ismét a 3-as, 2-es és 1-es blokk. A hegedű

szólójában, a csoportokban szereplő hangok számát tekintve a következő számsort kapjuk (növekvő sorrendben): 1, 2, 3, 5, 34.

Felmerül a kérdés, hogy volt-e valami mögöttes szándéka a szerzőnek, amikor a csoportokban levő hangok számát meghatározta? A számsorozat tagjai Fibonacci-számok, amely a lineáris rekurzív sorozatok köréből máig a legnépszerűbb, s valószínűleg a legrégebbi példa.¹¹ A Fibonacci-számok végtelen, növekvő sorozatot alkotnak, ennek a sorozatnak az első néhány eleme (a csoportok hangjainak számát tekintetbe véve a sorozatból előfordulók félkövérrel vannak kiemelve): 0, **1**, **1**, **2**, **3**, **5**, 8, 13, 21, **34**. A sorozat első két eleme 0 és 1, a további elemeket az előző kettő összegeként kapjuk meg.

Azon túl, hogy a Fibonacci-számoknak a természetben jelenlevő számos vetületét fedezték már fel¹², magyar zenetörténeti vonatkozásai is vannak: Lendvai Ernő már pályája elején Bartók Béla két zongorára és ütősökre írt *Szonátá*-nak, valamint a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* című műveinek analízise alapján (majd később az egész életműre kiterjesztve) mutatja be azt, hogyan tagolta – értelmezése szerint – zeneműveiben Bartók az egyes zenei gondolatok ütemsorrendjét, a Fibonacci-szám hosszúságú szakaszok felhasználásával.¹³ Lendvai kiterjeszti ezt az idiómát a bartóki harmónia-képzésre is, mely szerinte „az arany metszés (AM), pontosabban a Fibonacci-számsor törvényszerűségeinek engedelmeskedik”¹⁴ – ugyanakkor elméletének igazolása sok szempontból vitatható.¹⁵ Óvatosan kell tehát messzemenő következtetéseket levonni, így Lutosławskinál is nehezen lenne bizonyítható a műve kezdeti szakaszának a Fibonacci sorozattal való vélt vagy valós kapcsolata. Tehát jelen esetben csak az állapítható meg – amennyiben az elemek direkt sorrendjétől eltekintünk –, hogy a csoportokban levő hangok száma nagyon hasonlít a Fibonacci-számsorozat kezdő elemeihez, mely felvetést a 34 hangból álló fűrt nyomatékosítja.

Mindazonáltal az 1958-ban befejezett *Musique funèbre* című művében végig fellelhető Bartók hatása – az ő emlékének ajánlotta a művet. A kompozíció drámai kibontakozása hasonlít Bartók Béla: *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* című művének első tételére, amely a csúcspontját szintén az arany metszéshez közeli

¹¹ Turányi Sándor: *Bevezetés a kombinatorikába és a gráfelméletbe*. Egyetemi jegyzet. Debrecen: Debreceni Egyetem, 2005. 95.

¹² Lendvai Ernő: *Bartók dramaturgiája*. Budapest: Zeneműkiadó. 1964. 277-279.

¹³ Lendvai Ernő: *Bartók stílusa*. Budapest: Zeneműkiadó. 1955.

¹⁴ Lendvai, *Bartók dramaturgiája*, i.m., 29.

¹⁵ Kárpáti János: „A Bartók-értés zsákutcai”. *Holmi* XIX/8 (2007. augusztus); 1027–1039.

ponton éri el. Mind a hangsorok, mind a ritmus szigorúan szerkesztett, a kánonszakaszokban a hangok sorrendjét egy 12 hangból álló sor irányítja, amely kizárólag félhangokból és tritonuszokból áll. Bodman Rae megjegyzi, hogy Lutosławski már több korábbi művében is kísérletezett ezzel a fajta hangköz-párosítással, többek között a *Dance Preludes* (1954) című művében is, de korábban még egyszer sem használta úgy, mint az egész mű elsődleges alapját. Továbbá ennek a technikának az összetetalálkozása a 12 hangból álló sorral teszi a *Musique funébre*t Lutosławski karrierjének egyik meghatározó mérföldkövévé.¹⁶

A *precipitando* fürge karaktere után az eredeti tempó ismét – akárcsak a csúcshang után – visszatér, de a refrénszerű kulcsmotívum tovább variálódik a dinamika, az artikuláció és az időtartamok folytán. Ezt a zenei folyamatot egy új ötlet szakítja meg: az *esz*¹ hangon a korábbi ritmikához képest a zenei anyag egy pillanatra megtorpan. A megtorpanás minden bizonnyal újabb szakasztagoló pont, amely ugyanolyan meglepően hat, akárcsak a korábban féktelenül kirobbanó, 34 hangból álló zenei egység. Mivel a hirtelen kitörő zenei anyag ellentettje a megtorpanó zenei hang, könnyen elképzelhető, hogy az *esz*¹ hang helyi értéke, amely az új tempótól számítva (a szünetek szerinti tagolással) a 21. helyen található, szándékos kompozíciós szerkesztési elv jelzésszerű megnyilvánulása – különösen a korábbi számsorozattal kapcsolatos felvetéseim tükrében. Ezt a kontrasztot a visszatérő, már jól ismert refrénszerű anyag oldja fel, amely elhaló dinamikájával lezárja a mű első szólisztikus szakaszát.

Az első hegedű utolsó pár hangjának lefelé hajló *esz*²-*d*²-*cisz*² motivikus anyaga, melyet a *d*³ tizenhatod értékei szakítanak meg, logikusan halad tovább a szintén lefelé tartó *c*¹-*h* motívumokra, melyekből a második hegedű, mélyhegedű és gordonka triója megbonthatatlan egységet hoz létre. Azzal, hogy a *h* hang mindhárom szólamban negyed hanggal feljebb van emelve, és e szekundnál kisebb hangköz füllel még kiválóan appericiálható, a szerző mintha szándékosan keltene a hallgatóban azt a benyomást, hogy a *c* központi hangtól a szólamok nehezebben tudnak leválni vagy eltávolodni, s ezzel is megerősíti a tétel folyamán egyre fontosabb szerepet kapó *c* hangot. Szigorúan redukált keretek között, azonos hangfekvésben, visszhangszerűen imitálódnak az első hegedű ékes szólójának apró szegmensei. A komponista az aleatorikus szakaszok végén szintén az imitációt

¹⁶ Rae, i.m., 385.

2. Szervező és rendező elvek a vonósnégyesben

használja fel arra, hogy hidat képezzen a régi és új anyagok között. A három hangszer által ismételt c^1 -h motívum kontrasztban áll az első hegedű monológiájával, hiszen egyrészt a kamarahangzás ezen a ponton kerül szembe a szóló hangzással, másrészt a három hangszer által ismételt motívumok irányai az első hegedű induló hangjainak ellentettjei (3. kottapélda).

The image shows three staves of musical notation for string instruments. The top staff is for vno II (violin II), the middle for vla (viola), and the bottom for vc (viola da gamba). Each staff contains a repeating rhythmic motif. Above the vno II staff is the instruction 'c. sord. *)'. To the left of each staff is the instrument name. To the right of each staff is a performance instruction in Polish and English: 'powtarzaj aż do wejścia I skrzypiec, po czym przerwij natychmiast' / 'repeat until the entrance of the 1st violin, then stop immediately'.

3. kottapélda. Lutosławski, *Vonósnégyes, a kompozíció 1. próbajelének szólamai*

Az 1. próbajeltől a tétel központi hangjának g -ről c -re történő eltolódását, a c hangról induló motívum-repetíciók ismét alátámasztják. Szembetűnő, hogy míg a szóló monológban a folytonos kitörni vágyás, a határok keresése és feszegetése, valamint az egyéni megnyilvánulás állt a középpontban, addig a kamarahangzásnál a már-már monoton ismétlődések határozzák meg a zenei szövetet. Az egymást ritmikailag szabadon imitáló szólamok szordínóval történő tompított megszólalását Lutosławski aleatorikusan jegyzi le. Bár a zenei motívumok a kamarahangzáson belül azonosak és viszonylag kötöttek, a szünetek fölött gyakran feltüntetett zárójeles koronák miatt a kottakép az előadók számára mégis egyfajta mérsékelt szabadságot sugalmaz. Nincs meghatározva, milyen időtartamot jelent pontosan az ily módon lejegyzett korona – a szóló-monológban a zárójel nélküli koronával jelölt időtartamokat körülbelüli másodpercekben adta meg a szerző. Mivel az első aleatorikus szakaszban nyolcad és tizenhatod szünetek felett, a későbbiekben pedig

negyed, fél, sőt egészértékek felett is feltűnik ez a fajta notáció, így a zárójelben található korona az adott értéknek szabadabb, a szakaszoknak pedig rubatósabb hangvételt kölcsönöz.

Könnyen következtethetünk tehát arra, hogy a zeneszerzőt elsősorban a szakaszokon belüli hangzás azonossága érdekelte, és a ritmikai komplexitásnak csak egy körülbelüli határt szabott. A kvartett karakteresebb ritmikai megoldásainak két típusa határozható meg: a rövid és hosszú értékek egyszerű, de szabálytalan ritmikai csoportjai és a gyorsuló-lassuló mozgások. E szakaszban az előbbire láthatunk példát. A hangfürtszerű szerkesztőelv szerzői szándékát igazolja a világos hangi struktúra: a már említett c^1 - h motívumok után a második hegedű f - e - b és gordonka g isz- d - c isz hangokra épülő szekund-tritonusz szerkezete, valamint a brácsa a - $disz$ (szintén tritonusz) hangjai nyolc különböző hangból épülnek fel.

A három hangszer kizárólag saját motívumait ismételteti, melyeket különböző hangfekvésekben is megszólaltatnak a hangzás frissítése céljából. Nyilvánvaló a kérdés, hogy a teljes tizenkéthangú készletből miért pont a g és f isz hangok hiányoznak? Feltételezésem szerint a kimaradt hangoknak a szóló monológ kezdeti g központú hangjához lehet köze: a már említett központi hang eltolódása miatt a szerző talán szerette volna világosan kijelölni a két hang éles határait, így nem akarta elhelyezni a g hangot ismét a tétel első olyan szakaszába, ahol három – a hegedű szólójára reagáló – hangszer együtt szól. Ugyanakkor, ha beletette volna, akkor a lefelé hajló motívumok miatt g - f isz hangpárt kapott volna. A motivikusan lefelé hajló zenei anyagok miatt a f isz hang negligálása is érthetőbbé válik, különösen annak tükrében, hogy az újabb hegedűszóló szakasz ismét g hangon kezdődik.

Az 1. próbajelnél induló aleatorikus szakaszban a kottakép speciális jellege miatt az első hegedűs, bár nem játszik, a tájékozódását a többi hangszer belépéstávolságai, majd a második hegedű zenei anyagai segítik. Amikor a második hegedű, a mélyhegedű és a gordonka is eléri az ismétlőjelbe tett zenei anyagait, a trió mintegy várakozó álláspontra helyezkedik, és a kamarahangzás egyre inkább sablonossá válik. A kezdeti energia mintha kifogyott volna, és az első hegedűs zenei anyagától várnák a friss impulzust vagy az újabb zenei invenciót. A notáció speciális jellege miatt Lutosławski irányított aleatóriáinak lezárása és annak formai kapcsolata a további szakaszokkal kulcskérdéssé válik, hiszen az előadók számára nehezen követhető a kottakép alapján, hogy éppen ki-hol jár egy-egy szabad szakaszban.

Ahogy azt a kottában is jelzi a komponista, a trióhangzásnak addig kell ismétlődnie, míg az első hegedű be nem lép, és ezzel félbe nem szakítja az addigi folyamatot. Az aleatorikus zenei részeket továbbkövető szerkesztési elv, melyben az ismétlődő anyagokat valamilyen módon hirtelen megszakítják vagy pedig az anyagok egyszerűen elfogynak, olyannyira praktikus a szerző számára, hogy a tétel folyamán nem is kísérletezik másféle megoldásokkal. Sőt ezen az elven viszi konzekvensen tovább aleatorikus anyagait és tökéletesíti azokat. Az 1. próbajeltől a 2. próbajelig tartó aleatorikus matéria világosan megmutatja a szerző által megalkotott zenei szerkezet mérsékelt szabadságát, valamint a hangmagasság, ritmika, artikuláció és dinamika direkt vagy részleges determináltsága közötti különbséget.

Ligeti György szerint a Lutosławski-féle irányítottságban egy nagyon is meghatározott hangmagasságbeli kontroll érvényesül, ugyanakkor a létrejövő ritmikai minta többé-kevésbé véletlenszerű, de végeredményben előrelátható.¹⁷ A Lutosławski-féle aleatória notációs megoldása ugyanis azzal a szabadsággal kecsegteti az előadót és ezáltal a hallgatót, hogy a játékos némileg befolyásolhatja a hangzást. Az aleatorikus szakaszoknál nincsen közös metrum, s így a ritmika is az egyes előadók belső metrum-érzetére van bízva, nem is beszélve a szünetek feletti zárójeles koronák nehezen meghatározható időbeli értékeiről és a szólamokon belüli gyorsuló és lassuló mozgásokról. Bár ez némileg flexibilisebb folyamatot biztosít a szerkezetnek, vele szemben kötöttebb zenei elemek sorakoznak, melyek között szintén megkülönböztethető egyfajta sorrendiség, egy a determináltság és indetermináltság között húzott képzeletbeli egyenesen. Ligeti György, Pierre Boulez *Structure 1a* című művének elemzése közben felállít egy viszonyrendszert a darabban levő zenei elemek kivitelezhetőségének foka szerint, amely a vonósnégyesre is igaz, azzal a különbséggel, hogy itt mindez nagy valószínűséggel szerzői akarattal párosul: 1. teljesen egyértelmű hangmagasságok, 2. mérhető időtartamok, amelyek azonban a darab során bizonyos tempóingadozásoknak vannak kitéve, 3. dinamika, amely nem mérhető, csak becsülhető.¹⁸ Bár a Boulez mű a 20. század szerializmusának egyik alapköve, ahol minden egyes zenei paraméter a szerző által lejegyezve tisztán determinált, Ligeti által elemzett módon még ott is

¹⁷ Várnai Péter: *Beszélgetések Ligeti Györggyel*. Budapest: Zeneműkiadó. 1979. 94.

¹⁸ Ligeti György: „Döntés és automatizmus Pierre Boulez *Structure 1a* című művében”. In: Kerékfy Márton (szerk., ford.): *Ligeti György válogatott írásai*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa. 2010. 140.

felmutathatóak azok a jelenségek, amelyek elsősorban az interpretáció problémakörébe tartoznak.

A 2. próbajeltől a korábbi zenei anyagot váratlanul megszakító első hegedű szólója már lényegesen eltér a tételt indító monológ zenei anyagától, igaz, a zenei gesztusok improvizatív jellege megmarad (4. kottapélda). A sokkal világosabb tagolás, valamint a közel azonosan ismétlődő motivika miatt a második szóló szakasz kezdi elveszíteni individualista, irányadó szerepét, és így a korábban szinte minden pillanatban meghökkentő zenei matéria is kissé egysíkúvá válik. Minden bizonnyal az első aleatorikus egység zenei anyagainak ismétlődő, kevésbé impulzív megoldásait hivatott az első hegedű továbbszöni. A dinamikusabb tempójú *più mosso* szakaszban a szólista ismét a központi hang eltolódását prezentálja: a csoportokon belül a motivika iránya – az első motivikus anyag kivételével – mindig az artikulációval is kihangsúlyozott c^2 hang felé tart, míg az végül didaktikus ismételtetésbe torkollik. A szóló első két sorának hangkészlete – a kezdeti kulcsmotívumhoz hasonlóan – négy hangból áll, ugyanakkor itt nem egy kromatikusan épülő, különböző hangfekvésekbe szétrakott tetrachordról van szó, hanem sokkal inkább fő és mellékhangok viszonyáról. A korábbi zenei anyagok ismeretében a *fisz* és *h* hang a központi *g* és *c* hang alsó szekundjaként válik leginkább értelmezhetővé, még akkor is, ha a motivikus anyagon belüli szerepük elsődleges jellege nem ebbe az irányba mutat. A kezdeti szóló szakasz hangrendszerrel kapcsolatos összefüggései miatt nyilvánvalóvá válik, hogy a hangok között a szekundra épülő motivika a tételben, mint legerősebb kohéziós erő működik, s így annak minden variánsát célszerű visszavezetni az alapgondolatra.

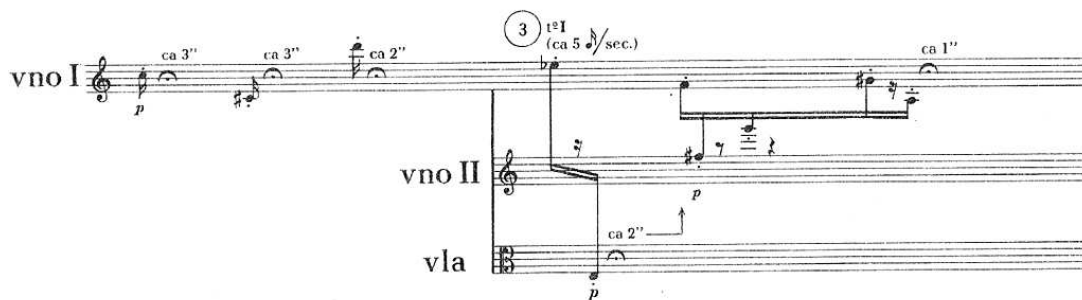
4. kottapélda. Lutosławski, *Vonósnégyes*, a kompozíció 2. próbajelének első két sora

A *sordino* nélküli második monológ dinamikailag szinte végig azonos, és a korábbi *crescendo* és *decrescendo schwellerek* – amelyekkel az apróbb zenei

szegmensek is érthetőbb artikulációt kaptak – most nincsenek jelen. Míg eddig elsősorban szekund, tritonusz, szeptim és nóna hangközökből építkezett a szólóanyag, addig a második szóló szakaszban – a korábban már említett hangrendszer szerkezet megváltozása és az alsó szekundok főhangokhoz kapcsolódó szabadabb viszonya miatt – a kvart és kvint hangközök is megjelennek. E hangközök előfordulásának gyakorisága következtében és a szerző által használt motivika egymást követő – apró variánsokkal történő – ismétlődése miatt, az anyag folklór-szerű benyomást kelthet a hallgatóban. Erre az érzetre az ismétlődő zenei anyag kiszámíthatóbb és világosabb ritmikai tagolása is hatással van, így e szóló szakasz a korábbi zenei környezettől erőteljesen elválik. Stucky szerint e dinamikus szólórészben mozaik-szerű szerkezetben jelennek meg limitált melodikus megoldások. A szólórész kettő- és háromtizenhatodból álló frázisai erőteljesen emlékeztetnek bennünket arra, hogy Stravinsky milyen erőteljesen hatott a saját korára.¹⁹

Amikor a monológ c^2 hangon mintegy kifulladás és energiája elfogy, a hangrendszer szerkezet visszaáll a korábbi sémára, mintha individualista törekvései ellenére az eredeti kezdő szisztéma mágnesként visszavonzaná. A kulcsmotívum c^2 -ről kezdődik el, és a szekundok, melyek valamilyen módon mindig jelen voltak a kulcsmotívumban, mostanra hangfekvésben tökéletesen elkülönülnek egymástól, tehát a kulcsmotívum alakja kissé transzformálódik. A megváltozott alakot az első hegedű végül a brácsával és második hegedűvel kiegészítve is bemutatja, és az utolsó két hang (b , h) kivételével végigjárják kromatikusan a tizenkét hangot (5. kottapélda). A második szóló szakasz tehát elsősorban a főhangok és mellékhangok viszonyát boncolgatja, ugyanakkor a korábbi kulcsmotívum sémáját kiterjesztve keresi annak lehetséges variációit.

¹⁹ Stucky, i.m., 150.



5. kottapélda. Lutosławski, *Vonósnégyes*, a kompozíció 2. próbajelének harmadik sora.

A második szóló monológ kulcsmotívumának hangfekvésekben szétdarabolódott sémáját viszi tovább a második aleatorikus szakasz. Míg a szóló hegedű második monológjának c^2 - $cisz^1$ - d^3 - esz^2 , majd brácsával és második hegedűvel kiegészített e - f^1 - $fisz^2$ - g^3 - $gisz^1$ - a hangokból álló hangmagasság tematikája – egy hangfekvésbe rendezve – kromatikus felfelé tartott, addig a kamarahangzás anyagának hangmagasság szerkezete közel sem ennyire nyilvánvaló. A hangfekvésekben szétdarabolódott motívumoknak az azonos tematikát a ritmika hol pontos, hol pedig zárójeles koronával is megtoldott szünetekkel határolt 3, 2 és 1 hangból álló tagolása kölcsönzi, egészen az ismétlődő záró formuláig.

Ez a ritmikai tagolás külön hangsúlyt kap azáltal, hogy a hangszerek a belépésükkor megmutatják az egységeket: az első hegedű 3-as, a második hegedű 2-es, végül a mélyhegedű – a tizenhatod szünet után – 1-es ritmikai taggal indul. A hangzás azonosságát a kulcsmotívumra visszavezethető struktúra is segíti, mivel az első hegedű $gisz$ - a - b - h , a második hegedű f - $fisz$ - g , míg a brácsa $cisz$ - d - $disz$ - e hangokon mozog a záró ismétlőjeles modulig, mellyel egyértelművé válik a tizenegy hang klaszterekben történő bemutatása, ugyanakkor a szólamok között mélyebb hangig összefüggések nem alakulnak ki. Könnyen lehet olyan érzésünk, mintha a második hegedűszóló c -ről induló sémáját akarná a szerző a trióban kidolgozni, hiszen a *staccato* artikulációk és a *sordino* nélküli halk dinamika azonos marad a trió zenei anyagaiban.

A második aleatorikus szakasz azonos megoldással operál, mint az első, csak most a gordonka helyezkedik a kvázi megfigyelő szerepébe – ahogy ezt az első hegedű tette az első aleatorikus szakaszban. Játsszanivalója nincsen, de szólamanyaga követi az első és második hegedű belépéseit, majd a mélyhegedű szólamát. A korábbi aleatorikus szakasz miatt az is egyértelművé válik, hogy itt is az a hangszer

szakítja majd meg a folyamatot, amely nem vesz részt a kamarajátékban. A trióhangzás kezdeti oktávonként szétszedett, jól elkülönülő sémája végül azonos hangfekvésbe szorul vissza, megerősítve ezzel azt a szerzői szándékot, hogy a kezdeti energia exponenciális elvesztése adja olykor a folyamatok ívét. A szakasz záróformulája, melyet a két hegedű és mélyhegedű repetál, most sokkal jobban leválik a korábbi aleatorikus zenei anyagról, mint az első szakaszban. A záróformula kezdete a megváltozott ritmika miatt füllel is könnyen apperceptálható, mivel a *staccato* tizenhatodokat hirtelen felváltják a hosszabb értékek. Az eddig csak a mélyhegedű szólamában jelenlevő üveghangok, a hegedűk szólamaiban is megjelennek, és így gazdagítják a trió hangszínspektrumát. Az első aleatorikus szakasszal ellentétben, a záróformula itt tehát már nem olvad egybe a korábbi zenei szöveggel, sőt a trió zárószakaszának motívumai között is picit nagyobb a ritmikai differencia, hiszen a mélyhegedű a hegedűkkel ellentétben már nem játszik tizenhatod értékeket.

A *c* hang, mely a második aleatorikus szakasz klaszter szerkezetéből végig hiányzott, a 4. próbajelnél *forte* dinamikájával hirtelen megtöri a korábbi *pianissimo* zárómodul folyamatát. A vonósnégyes 1. tételében a *c* hang – ahogy azt már korábban említettem – formai tagoló szerepet is betölt, melynek első megjelenése a cselló szólamában található meg. A frázis variánsainak jellege és nyílt egyszerűsége miatt a *c* oktavok ötlete túlságosan kezdetleges ahhoz, hogy refrénszerű anyagként értelmezhesük, ugyanakkor a könnyűzenei terminológiában használt „hook” (horog) kifejezéssel kézzelfoghatóbbá válik, miről is van szó. A refrénszerű értelmezés ellen szól még az is, hogy a *c* oktavok zenei szövete, az általuk egymástól elválasztott zenei anyagokhoz képest, másodlagos.

A *hook* egy zenei ötlet, gyakran egy rövid riff²⁰ vagy frázis, melyet a könnyűzenében akkor használnak, mikor egy dalt zeneileg tetszetősebbé és fülbemászóbbá szeretnének tenni.²¹ Tehát egy olyan zenei ötletéről van szó, amely megszólalásának első pillanatában szembetűnő és könnyen megjegyezhető. Egyrészt a már említett központi hang *c*-re történő eltolódása itt válik egyértelművé, másrészt Lutosławski kevés fülbemászóbb szakasztagoló zenei formulát használhatott volna,

²⁰ Ostinato-szerűen ismételt rövid, markánsan ritmizált dallamfrázis.

²¹ John Covach: „Form in Rock Music: A Primer”. In: Deborah Stein (szerk.): *Engaging Music: Essays in Music Analysis*. New York: Oxford University Press, 2005. 65-76. 71.

mint a *c* oktávok hol hosszabb, hol rövidebb ismételtetését, a korábban klaszterek szerint szerkesztett zenei közegben (6. kottapéda).

A *c* oktávok szakasztagoló variánsai között számos szembetűnő azonosságot találunk: *quasi forte* dinamikán szólalnak meg, hangszerenként mindig azonos hangfekvésben és egyszeri oktávismétléssel, melyeknél a vonóváltás lefelé, majd felfelé vonóra játszandó. Ez alól kivétel a 4. és 5. próbajel közötti második öt egységből álló *hook* és a 9. próbajel előtti mélyhegedű és cselló megszólalás, mivel a vonóváltás itt jelöletlen. Ez azonban inkább tekinthető notációs hiányosságnak, mint szerzői szándéknak. A vonóváltás ritmikai sűrűsége – mely két esetben tizenhatod, minden más esetben harmincketted érték – és a *c* oktávok hangszerenként mindig kettosával történő előfordulása miatt egy *c* oktávismétlés tekinthető a legkisebb zenei *hook* egységnek. Az összesen tizenháromszor megszólaló, csak *c* hangot tartalmazó, *hook*-jellegű szakasztagoló zenei anyagok közül mind a négy szólam kap legalább egy legkisebb *hook*-ot, amely önmagában áll. A *hook* csoportokból előfordul még 2, 3, 4, 5 és 27 egységből álló is. Annak ellenére, hogy a tételben az első *hook* egy, míg az utolsó 27 egységből áll, a tétel közben az egységek nem növekszenek. Az első *hook* megjelenése után ezek a zenei formulák a bevezető tételben hol hosszabb, hol pedig rövidebb formában tagolják a metrikus és aleatorikus zenei szakaszokat.

6. kottapélda. Lutosławski, *Vonósnégyes*, *Legrövidebb és leghosszabb hook-egység*

A *hook* tematikához szorosan kapcsolódik a 13. próbajelnél induló aleatorikus szakasz, illetve az előtte található első *hook*-variáns. A *hook*-variáns terminológia használatát a második, avagy fő tétel 39-40. próbajel közötti szakasza is indokolttá teszi, melyre az érthetőség kedvéért második, harmadik és negyedik *hook*-variánsként fogok most hivatkozni, bár a hangrendszer szempontjából inkább egy jobban kibontott első *hook*-variáns jellegzetességeit mutatják. Mivel a teljes vonósnégyesben ezen a két helyen találkozhatunk csak ezzel a megoldással, ezért az

2. Szervező és rendező elvek a vonósnégyesben

1. és 2. tételben található hook-variánsok elemzésével is itt foglalkozom. Miért tekinthetünk ezekre a szakaszokra variánsként, ha sem *c* oktávismétlődéseket, sem *arco* játékmódot, sem pedig harmincketted értékeket nem találunk bennük? Továbbá a 2. tétel *hook*-variánsainál a szerző azt is kiírja, hogy a ritmikai távolság a megszólaló akkordok között ne legyen azonos. Az okok elsősorban a hangrendszerre vezethetőek vissza: mint azt korábban is láttuk, a kulcsmotívum valamilyen formája folyton jelen van a vonósnégyes zenei anyagaiban. Olyannyira erős a moll-jellegű tetrachord szerepe, hogy képes felülmúlni és ezzel megváltoztatni az eddig rendkívül karakteresen megszólaló *hook* anyagokat.

Az első *hook*-variáns *h-c-desz-d* hangokból építkezik, ha az egyes hangszerek szext, szeptim, illetve *e* két hangköz kombinációjából létrejövő arpeggio akkordjainak hangjait szemügyre vesszük (7. kottapélda). A halk dinamika és az arpeggio módon megszólaltatott pizzicatók miatt mintha a *c* oktávok eltorzult, visszhang-szerű szublimációit hallanánk. A *hook* anyagok erőteljessége és intenzitása eltűnt, ritmikájuk lelassult, ezáltal sokkal légiesebbé váltak. A kulcsmotívum felülírta a korábbi oktávokat, melyek így végleg eltűnnek a vonósnégyes zenei anyagainak sorából.

7. kottapélda. Lutosławski, Vonósnégyes, első hook variáns

A 13. próbajelnél az első *hook*-variáns aleatorikusan folytatódik, Lutosławski megtartja a hangközök és akkordok ritmus-formuláit, melyeket koronákkal választ el egymástól. A már ismert megoldással itt is kontrollálja az aleatorikus szakaszokban zajló folyamatokat: az első hegedűben tízszer ismételve szólal meg ca. 23 másodperc szünettel, a második hegedűben hétszer és ca. 19 másodperc szünettel, a mélyhegedűben ötször és 17 másodperc szünettel, míg a gordonkában háromszor és 11 másodperc szünettel az első *hook*-variáns zenei anyaga. Ebből világosan látszik,

hogy a cselló jóval korábban hagyja abba a *hook*-variáns anyagának ismétlődéseit, mégpedig azért, hogy egy reпрízként appercipiálható anyaggal vezesse be a második és egyben fő tételét a darabnak.

A fő tételben a 35-39. próbajelnél is található *hook*-variáns a cselló szólamban. Az olykor nyolcad-, máskor egyetlen negyedértékű variáns hangjait szintén *pizzicato* és *non arpeggio* játékmóddal kell az előadónak interpretálni. Mivel a szerző ezzel a *fortissimo* dinamikájú akkorddal indítja el a szakaszokat, ez egyben jelzés is a többieknek, hogy mikor kezdenek el a következő próbajel anyagait játszani. Furcsamód az első variáns hangrendszerében szereplő *desz* hangot a szerző *cisz*-re cseréli, ami – a korábbi hangrendszer elemzésbeli szempontok alapján – nehezen értelmezhető. Talán az egyetlen magyarázat abban rejlik, hogy Lutosławskinak elsősorban a kulcsmotívumban szereplő hangok voltak fontosak, és kevésbé gondosan kezelte a benne szereplő módosított hangok egymáshoz kötődő viszonyát – kiváltképp amikor akkordikus anyagokkal dolgozott. A csellóban minden ilyen típusú szakaszkezdő akkord, második *hook*-variánssként definiálható.

A harmadik és a negyedik *hook*-variánsnál már körülbelüli tizedhatod értékeken szólalnak meg a hangközök és az akkordok, tehát lényegesen dinamikusabban, mint az első *hook*-variáns esetében. A hangrendszert a szerző kiterjeszti: a csellóban megszólaló első akkord után a harmadik és negyedik variánsban megjelenik mind a 12 hang. A kétféle megoldás annyiban különül el egymástól, hogy az első, hét egységből álló variánsnál a 12 hang nem egyenlően van elosztva a hangszerek között, mint a tizenegyes egység esetében (8. kottapélda).

Bár az akkordok felrakásainak egymással összevetett hangrendviszonya többé-kevésbé konzekvens, mégis inkább vezethetőek vissza a játszhatóság praktikus szempontjaira, mintsem zenei struktúrák következményeire. Ezt a megállapítást támasztják alá az akkordokban szereplő üres húrok.

A 4. próbajelnél, a gordonkában a már-már agresszíven megszólaló első *hook* egységet *staccato* üveg- és normál módon megszólaló hangok követik, a többi hangszer szólamanyagában. Bár a korábbi aleatorikus anyaghoz hasonlóan a *staccato* jelleg megmarad, az aleatorikus szakasz zárómodulja itt eltér a korábbiaktól: az ismétlőjelbe tett aleatorikus zárómodul egész egyszerűen hiányzik. De vajon mi lehet ennek az oka?

2. Szervező és rendező elvek a vonósnégyesben

odstęp czasowy pomiędzy poszczególnymi akordami nie powinien być zupełnie jednaki
the distances between particular chords should not be absolutely equal

8. kottapélda. Lutosławski, *Vonósnégyes, Második, harmadik és negyedik hook-variáns*

A továbbhaladást szintén a cselló fogja segíteni, de jelen esetben az előadó csak egy szöveges szerzői utasítás kap arról, hogy amikor mindenki eljátszotta az anyagait, folytatnia kell a játszanivalóját.²² Ez abból a szempontból érdekes, hogy a bevezető tétel folyamán az ismétlőjelbe tett aleatorikus modul innentől kezdve végig hiányzik vagy módosul, és majd csak a 2. tételben találkozunk ismétlőjeles modullal újra. Ennek két fő oka lehet: egyrészt rövidebb aleatorikus szakaszokat tud a szerző ezzel a megoldással létrehozni, s így sűrűbben lehet egymás mellé aleatorikus szakaszokat illeszteni, másrészt sok esetben az ismétlőjel eltűnésével tulajdonképpen Lutosławski kiírja az aleatorikus zárómodul ismétlődő zenei anyagait. Tehát az aleatorikus zárómodul időbeli hossza kontroláltabb formában kerül lejegyzésre, s így inkább csak módosult notációs megoldásról beszélhetünk.

A 4. próbajeltől a hegedűk és a mélyhegedű által játszott hangok mintha a *c* központi hang gravitációs vonzásába kerülnének, irányuk kromatikusan – de oktávonként olykor szétszabdalva – lefelé tart, energiájukat pedig ismét folyamatosan veszti el, amit a halkuló dinamika is alátámaszt. Azonban a *c* hangot egyik hangszer sem szólaltatja meg. Mindemellett az oktáv *c* hangok harminckettedekben történő ritmikáját átveszik. Korábban az aleatorikus szakaszokban a szólamok hangstruktúrája ritkán keveredett, mivel vagy kvázi imitációszerűen ismételt zenei anyagokat azonos hangokon, vagy pedig egymástól jól elhatárolható hangrendszerben mozogtak. Ez esetben is indirekt

²² Rövid szerzői utasítás a gordonka szólamában: gdy wszyscy skończą, graj dalej natychmiast. Magyarul: amikor mindenki befejezte, azonnal folytassa a játszanivalót.

módon egy szabadabb imitációról van szó: a szólamok hangrendszere egybeolvad, vagy úgy is mondhatjuk, hogy ugyanazon lefelé tartó kromatikus skálából az első hegedű kilenc, a második hegedű nyolc, míg a brácsa hét hangot szólaltat meg, de mindegyik szólam végül *disz* hangon fejezi be játszanivalóját. Ugyanakkor a tétel elején említett, refrénszerű négy hangból álló, moll jellegű klaszter itt is kimutatható, csak éppen nem horizontálisan, hanem vertikálisan szólal meg, úgy hogy a cselló legkisebb *hook* egysége után, melyben oktáv c hangok szólalnak meg, a megmaradt három hangszer *h, b, a* hangokon kezdi el kromatikus zenei anyagait (9. kottapélda). Ez füllel kevésbé észlelhető, az anyagok gyors kromatikus továbbhaladása miatt inkább csak grafikusán mutatható ki.

vno I
mp
dimin.
pp

vno II
mp
dimin.
pp

vla
mp
dimin.
pp

VC.
quasi f
VnI, II, vla (ca 5'')

gdy wszyscy skończą, graj dalej natychmiast
when everyone has finished go on immediately

*) powtórzenie tej samej nuty • repetition of the same note

9. kottapélda. Lutosławski, *Vonósnégyes*, 4. próbajeltől induló aleatorikus szakasz

Az 5. próbajelnél indul el a tétel első metrikusan kiírt zenei szövete, tehát ez az első pont a darabban, ahol a notáció ritmikailag is pontosan interpretálható. A tétel folyamán ilyen metrikus kiírt szakasz még a 10. és 11. próbajelnél található, ezért célszerű egy helyen vizsgálni e szakaszok azonos és eltérő megoldásait. A 10.

és 11. próbajel metrikus szakasznak tekinthető. Mindkét metrikus szakasznál mind a négy hangszer szólamai különböző metrikus sebességben mozognak, de ezeknek a sebességeknek természetesen vannak találkozási pontjai is. A tulajdonképpeni ütem egyek a kottában szaggatott vonallal vannak jelölve, ezek segítik az előadók tájékozódását. Minden egyes ütem első súlya a vonósnégyes minden hangszerénél azonos helyre esik. Míg azonban egy szaggatott vonallal jelölt egység az első hegedűnek 9/8-ig, addig a második hegedűnek 2/2-ig, a mélyhegedűnek 3/4-ig és a csellónak 5/8-ig tart, ahogy ezt az ütemmutatók is jelzik. Mind az 5. és mind a 10. próbajelnél a szerző feltünteti, hogy egy szaggatott vonallal jelölt egység teljes megszólalásának ideje 40-es metronómszámnak felel meg. Egységnyi idő alatt tehát hol több, hol kevesebb hang szólalhat meg az egyes szólamokban. A sebességek pontos metronómszámát a szerző a sor elején zárójelben bejegyzí pontozott negyed, negyed és nyolcad értékek szerint. A tisztánlátás miatt ezen értékeket érdemes visszaszámolni nyolcadok szerinti metronómszámokra, ekkor az első hegedű nyolcadai ♩=360, a második hegedűé ♩=320, a mélyhegedűé ♩=240, a gordonka nyolcadai pedig ♩=200 szerinti tempóban játszandó. Itt látszik igazán, hogy a sebességek szempontjából a gordonkaszólam mozog metrikusan a leglassabban, majd a cselló szólamnál 1.2-szer gyorsabb a mélyhegedű, 1.6-szor a második, és 1.8-szor az első hegedű sebessége. A sebességek közti különbség e szakaszokban minimálisan érzékelhetőek csak a befogadó számára, mivel nem egy Ligeti-féle *meccanico*²³ jellegű zenei anyagról van szó, ahol ezek a metrikus sebességkülönbségek sokkal szembetűnőbbek, sőt Ligeti szánt szándékkal sokszor hangsúlyozza azokat: gondoljunk csak a *Poème Symphonique* című száz metronómra írt darabjára vagy a *Kamarakoncert* című művének III., *Movimento preciso e meccanico* tételére.

Az 5. próbajelnél a szólamok hangjai között túlságosan sok a szünet ahhoz, hogy a metrikus eltolódás szembetűnő legyen, míg a 10-11. próbajelig a zenei szövet túlnyomó része hosszú értékekben mozog, így a sebességkülönbségek ott szintén alig észlelhetőek. A 11. próbajeltől füllel is jobban appericiálhatóvá válik néhány rövid pillanatra a metrikai sokszínűség, de a zenei szövet melodikussága miatt a sebességkülönbség inkább kiírt rubatóként hat. A zenei anyagok alapján arra lehet

²³ Jane Piper Clendinning: „The Pattern-Meccanico Compositions of György Ligeti”. *Perspectives of New Music* 31/1 (1993 tél): 192–234.

következtetni, hogy bár ezeken a helyeken a zenei szövet metrikusan van lejegyezve, Lutosławski metrikájának a vonósnégyes e szakaszaiban sincs klasszikus értelemben vett lüktetése. A kiírt metrum elsősorban az előadói apparátus szinkronizációját segíti, és a szerző egyfajta kísérlete ez inkább arra vonatkozóan, hogyan lehet indeterminált hangzást elérni metrikus notációval. Furcsamód a *Vonósnégyes* későbbi fő tételében sehol sem találunk hasonlóan lejegyzett zenei anyagokat.

Az 5. próbajeltől induló metrikus szakasz hangzásának folytonosságát az egymásba kapcsolódó, különböző sebességű ritmikus *pizzicato* struktúra és a számos apró dinamikai változás segíti, a hangok között nincsen valódi fontossági sorrend, mind csak kisebb sejtjei a zenei szövet egészének. A 10. próbajelnél azonban már félreismerhetetlenül jelen van a korábbi klaszterekben történő gondolkodásmód: az ereszkedő, kromatikusan lefelé tartó motívumtematika, melynél a szólamok a hangzás minden pillanatában hangfürt variánsokat szólaltatnak meg, az üveghangoktól egészen a 11. próbajel előtti mély hangfekvésig.

A 11. próbajeltől a dinamikusabb melodikus anyagok és a szinte mozdulatlanságot sugalló akkordpanelek váltják egymást. A *schwellerek* dinamikai iránya is ezt a váltakozó mozgást segíti elő. A bensőséges hangulatú zenei anyagok könnyen emlékeztethetnek bennünket egy olykor négy-, máskor nyolcszólamú aritmikus és atonális korálfeldolgozásra, mely a 12. próbajelig bontakozik ki.

The image shows a musical score for a string quartet, with four staves labeled Vno I, Vno II, Vla, and VC. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (pp, mf, mp, pp). The score is written in a complex, non-metrical style, with many accidentals and slurs. The dynamics are indicated by slanted lines and text below the staves.

10. kottapélda. Lutosławski, *Vonósnégyes*, részlet a 11. próbajelnél induló korál jellegű anyagból

Ebben a fajta szabad tizenkétfokúságban ugyanakkor fellelhető konstruktív szerzői szándék a hangrendszert illetően: az első hegedű a 12 hangból az *e* hang kivételével mindegyiket felhasználja a 10-11. próbajelig (hangismétlések

természetesen előfordulnak), majd onnan a legkisebb *hook* egység után a gordonka szólama egy rövid pillanatra önállóan megszólal, és zenei anyaga az *e* hangon indul el. Mind az 5., mind a 11. próbajeltől induló szólamok 11 hangot szólaltatnak meg a 12-ből, de a *c* hangot mintha csak a következő szakasztagoló *hook* anyagra tartogatnák. Mindez arra enged következtetni, hogy bár a szerző szabad tizenkétfokú anyagokkal dolgozik, kifejezetten fontosak számára a hangi összefüggések a szakasztagoló pontokon, és azok a hangok, melyek kimaradnak egy-egy szakaszból, a következő szakasztagoló ponton nagy valószínűséggel megjelennek.

Annak ellenére, hogy az első hegedű, a második hegedű és a mélyhegedű szólama egyszerre indul el a hatos próbajelnél, az aleatóriában szereplő anyagok néhány szempontból rokonságot mutatnak a bevezető tétel második aleatorikus szakaszának anyagaival. Igaz, hogy a zenei matéria a 6. próbajelnél hosszú üveg- vagy *vibrato* nélküli hangok, valamint ritmikus tizedhatod csoportokra osztott üveg- és normál módon megszólaltatott hangok váltakozásából áll, mégis, a tizenhatodok ritmikai tagolása mindkét helyen 3-as, 2-es és 1-es egységekre oszlik és a halk dinamikai tartományban szólal meg. A tizenhatod egységeknél a hangközök hasonlóan töredeztettek, mint a második aleatorikus szakaszban, ugyanakkor a hangközlépések jóval cizelláltabb formában fordulnak elő: míg a második aleatorikus szakaszban a kulcsmotívum oktavonkénti szétszedése következtében szekund, szeptim és nóna lépések határozták meg a hangzást, addig a 6. próbajelnél a tizenhatod mozgásokban a következő hangközök fordulnak elő (növekvő sorrendbe rendezve): szekund, kvart, tritonusz, kvint, szeptim, nóna. E tekintetben a tizenhatod anyagok tehát nagyobb mozgásteret kapnak. A tempó szinte minden tizenhatod blokk elején szerzői utasításra visszaáll az eredetire, és minden tizenhatod blokk utolsó pár hangján *ritartando* előadói utasításra picit lassul, minden bizonnyal azért, hogy a szerző ezzel segítse jobban előkészíteni a koronás hosszú hangokat (11. kottapélda).

Ugyanakkor lényeges különbség, hogy az anyagok számos azonos vonása ellenére a 6. próbajel aleatorikus anyagának végén hiányzik a záró aleatorikus modul. A 6. próbajelnél egy hosszabb ideig tartó aleatorikus anyagot játszanak a zenészek, így tehát joggal merül fel a kérdés: mi garantálja azt, hogy a második hegedű legkisebb *hook* egységének megszólalásáig marad játszanivalója az első hegedűnek és mélyhegedűnek is? A hiányzó zárójelbe tett aleatorikus zárómodul eddig biztosította a hosszabb szakaszoknál, hogy ne fordulhasson elő olyan szituáció,

hogyan valamelyik zenész, esetleges gyorsabb tempóérzete miatt, kifogy a játszánivalóból. Mindhárom hangszer kilenc koronás egészhangnyi és ötvenöt tizenhatodnyi értéket kapott, melyek a következő módon vannak felosztva: az első hegedű kilenc egészhangot, 35 tizenhatod hangot, húsz tizenhatod szünetet; a második és mélyhegedű azonosan kilenc egészhangot, 36 tizenhatod hangot, 19 tizenhatod szünetet kapott. Lutosławski tehát ezt a problémát azzal oldotta meg, hogy azonos egységnyi értéket osztott szét a három hangszer között, ezzel pedig kellő pontossággal szinkronizálta a lehetséges tempóérzetek apró eltéréseit. Minimalizálta annak a lehetőségét, hogy egy adott hangszer jóval gyorsabban vagy lassabban fejezze be a neki szánt zenei materiát. Valójában tehát jelen próbajelnél nagyobb a valószínűsége annak, hogy minden szólam utolsó koronás hangjának hossza fog megnyúlni vagy megrövidülni, minthogy bekövetkezzen a korábban említett kényelmetlen előadói helyzet.

⑥

vno I

vno II

vla

przerwij natychmiast po uslyszeniu duu oktaw (II) granych przez II skrzypce
break off immediately when you hear that the 2nd violin has played two octaves (II)

quasi f

przerwij natychmiast po uslyszeniu duu oktaw (II) granych przez II skrzypce
break off immediately when you hear that the 2nd violin has played two octaves (II)

11. kottapélda. Lutosławski, Vonósnégyes, a 6. próbajelnél induló aleatorikus anyagok

A 7. próbajelnél induló aleatorikus szakaszból szintén hiányzik a záró aleatorikus modul, de a komponista itt ahelyett, hogy a korábban említett módon osztott volna szét egységnyi értékeket a hangszerek között, egy új megoldással operál: a hangszerek közötti interakciókra építi fel az aleatorikus szakaszt. Ez bár bonyolultabb kottaképet eredményez, visszafejthető és eljátszható: minden egyes hangszer szólama megmutatja annak a hangszernek a szólamanyagát is, mellyel az adott hangszernek interakcióban kell lennie. Ily módon az egyes hangszerjátékosok arra a szólamra fognak koncentrálni az összhangzásból, amelyekkel szorosabb interaktív viszonyban kell lenniük.

A 7. próbajelnél ez a következőképpen épül fel: az első hegedű és a mélyhegedű áll a legegyszerűbb interakcióban egymással. Bár zenei szövetüket egyszerre kezdik el játszani, a mélyhegedű aleatorikus anyagának első összetartozó egysége rövidebb, így figyelni tudja az első hegedű szólamában az első (zárójeles koronás) szünetet, s mivel a zenei anyag megszakadása világosan hallható, a mélyhegedű innentől követni tudja az első hegedű anyagát, amely a szólamanyagában kisebb kottával jelezve is van. Az első hegedű második egységének vége is szünettel tagolódik, így itt átveszi a játszanivalót a mélyhegedű, majd ezután azonos megoldással megtörténik ismét a csere. Tehát a kezdeti azonos indulás után a zenei anyagot az első hegedű és a mélyhegedű felváltva játssza el, s e folyamatot végül a mélyhegedű *hook* egysége szakítja meg. A második hegedű szólama a gordonka szólamával van szorosabb kapcsolatban annak ellenére, hogy a cselló első *pizzicato* megszólalása a mélyhegedű anyagát követi. A második hegedű és gordonka interakciója tehát a mélyhegedű első koronával megszakított részig tartó szólama után kezdődik valójában el. Igaz, a gordonka-szólamanyag kis mértékben eltér a másik három szólamtól, nem játszik nagyobb összefüggő zenei felületeket, inkább ki-kiegészíti a második hegedű szólamát (12. kottapélda).

12. kottapélda. Lutosławski, *Vonósnégyes, a 7. próbajelnel induló aleatorikus szakasz*

Felmerül a nyilvánvaló kérdés: miért volt szükséges ezt az anyagot aleatorikusan lejegyezni? Szükséges-e egyáltalán aleatóriát használni egy ilyen hangzaskép megalkotásához? Nos, ezekre a kérdésekre a választ a megkomponált zenei anyagokban jelenlevő olykor gyorsuló és máskor lassuló mozgástípusok adhatják meg. Megfigyelhető, hogy minden egyes szólam zenei anyaga sokszor azonos ritmikai modulokból épül fel, melyek közül csak a cselló szólama képez kivételt. A modulok közül az egyik legszembetűnőbb típus az, amely legtöbbször a nyolcad értékekből indul ki, és a pontozott, majd sima tizenhatodokon keresztül gyorsul fel egy zárójeles koronás hangra vagy tremolózott hangpárra. Ezt a gyorsuló ritmikát a szerző *accelerando* előadói utasítással is ellátja. Ennek inverz párja, amikor *ritardando* lassul le az egyes szólamok zenei anyaga. Egy másik ilyen szembetűnő modul a *precipitando* rövid viharos ötlete, mely a tétel kezdeti szóló monológjának visszhangjaként integrálódik a szólamok zenei szövetébe.

Amennyiben ezeket az apró, szólamonként különböző helyeken előforduló, gyorsuló és lassuló mozgásokat a szerző metrikusan szeretne volna pontosan leírni, egy normál módon szinkronizált kottaképben, olyan összetett és komplex, sokszorososan osztott ritmikai megoldásokhoz jutott volna el, amelyeket többek között Brian Ferneyhough vonósnégyeseiben találunk.²⁴ A tulajdonképpen kiírt *rubato* kérdését e két szerző teljesen más úton közelíti meg: Ferneyhough a végletekig precíz, ritmikai szempontból már-már a megvalósíthatóság határán járó notációjával szemben, Lutosławski szabadabb aleatorikus lejegyzése is garantálja a ritmikai komplexitást, de úgy, hogy közben előadói nincsenek szigorúan kontrolált keretek közé szorítva, igaz, a mozgások egymáshoz viszonyított megszólalása minden előadás alkalmával kis mértékben eltérhet.

Ezeknek a moduloknak a hangi összefüggései is sok szempontból azonosak: az első hegedű kizárólag *f*, *fisz*, *gisz*, *a* hangokon, vagyis egy 1:2 modellskála szegmensében mozog, akárcsak a második hegedű, amely *aisz*, *h*, *cisz*, *d* hangokat szólaltat meg. A mélyhegedű az említett nyolc hang mindegyikét megszólaltatja, míg a gordonka *disz/esz*, *e* és *g* hangokon játssza el zenei melódiáit. Megjegyzendő, hogy a cselló szólam $\frac{3}{4}$ hanggal felemelt *D* hangja inkább sugall egy folytonos *glissando* következtében létrejövő mellékhangot, mint önállóan jelenlevő konkrét

²⁴ Chip Michael: „The Art of String Quartets by Brian Ferneyhough”. *Interchanging Idioms* (2008 augusztus) <http://interchangingidioms.blogspot.hu/2008/08/art-of-string-quartets-by-brian.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2018. május 10.)

skálaszisztémába helyezhető főhangot. Ebből is kiderül, hogy a szólamok ismét megszólaltatják a *c* hang kivételével mind a tizenkét hangot.

A 8. próbajelnél induló aleatorikus szakasz szintén az első hegedű, második hegedű és mélyhegedű interakcióira épül. A korábban már említett módon figyelik az előadók egymás szólamát, és ennek következtében első hegedű, második hegedű és mélyhegedű sorrendben lépnek be a szólamok. A nyugtalanul mozgó harmincketted csoportok – melyekből kettestől kilences csoportig minden típus előfordul – először önmagukban jelennek meg, majd ahogy haladunk előre a szólamanyagokban, a harminckettedek hosszabb hangok előkéivé vagy utókaivá avanszálódnak. A harmincketted csoportok hangkészlete a korábbi klaszter-tematikát követi, a szólamok *gisz*, *g* és *fisz* hangokon indulnak el, majd kvázi imitálják egymást – igaz a *c* hang továbbra sincs jelen. A hangzást mindemellett a szólamok egymáshoz képest eltolt kromatikája határozza meg, ami különösen a hosszú hangok esetében szembetűnő. Az ezt követő *hook* anyag után a gordonka szólama először önmagában szólal meg, majd brácsa kíséri tovább a mély hangfekvésben.

A 9. próbajelnél induló rövid cselló szakasz ugyanakkor mégsem tekinthető valódi szóló résznek, mivel nem mutatja a korábbi hegedű monológ szólójának jellegzetességeit: zenei szövete túlságosan egysíkú és fordulatoktól mentes, de legfőképpen a *rubato*, *expressivo* előadói utasítás ellenére sem képes hatással lenni a többi szólam zenei anyagaira. A gordonka szólója tehát inkább tekinthető egy aleatorikus szakasz kezdetének, mint rövid, de önálló monológnak (13. kottapélda). A csellószólamban találhatóak főhangok és azokat körüljáró mellékhangok: az üres húrokon megszólaltatott hangok (*G*, *d* és *a*) tekinthetők főhangnak, ugyanis ezek állandóak e szakaszban. A mellékhangok között szerepelnek negyed és háromnegyed hangok is, de ezek továbbra is inkább hasonlítanak kiírt *glissandóra*, mintsem önálló modalitással rendelkező hangsorokra. Lutosławski a *Vonósnégyesben* használt először negyedhangokat; a *glissandók* – amelyek már megjelentek a *Jeux Vénitiens* fináléjában is – szintén fontos szerepet kapnak, de csak a mű második tételében. Fontos azonban megérteni, hogy egyik zenei ötlet sem befolyásolja a hangmagasságok megszervezésének elveit. Stucky megjegyzi, hogy szó sincs a mikrotonális harmóniák kidolgozásáról vagy mikrotonalitásról, ahogy azt láthatjuk Alois Hába, Harry Partch, Ben Johnston vagy más szerzők műveiben. Lutosławski számára a negyedhangok és a *glissandók* csupán a kromatikus tizenkét hangból álló szerkezet díszítő elemei. Az előbbiekre világos példák az 1. és a 9. szakaszban, az

2. Szervező és rendező elvek a vonósnégyesben

utóbbiakra a 24-28. szakaszban találhatók.²⁵ A kísérő brácsa szólamban ugyanezt a tendenciát látjuk, ritmikailag kevésbé sűrű anyagokkal. A gordonka szólamban szembetűnő továbbá egyfajta ritmikai sűrűsödés, amit az *accelerando* előadói utasítás is hangsúlyoz. E zenei anyagot kíséri a mélyhegedű, melynél a *g* főhang mellett a mellékhangok szinte mindig egy hosszú, majd rövid hang tematikája figyelhető meg.

^{*)} nota G w dolnym głosie pozostaje cały czas niepodwyższona • the G in lower part is natural throughout
^{**)} nota D w dolnym głosie pozostaje cały czas niepodwyższona • the D in lower part is natural throughout

13. kottapélda. Lutosławski, *Vonósnégyes*, a 9. próbajelnél induló csellószólam

A 13. próbajelnél aleatorikusan folytatódó *hook*-variáns végén, mialatt az első és második hegedű valamint a brácsa zenei anyagi elfogynak, megszólal ismét a kulcsmotívum a csellóban. Zenei tematikája reprízként idézi vissza az első hegedű, első szóló szakaszának monológját. A dinamikai irányok, a ritmikai tagolások, az artikulációk, valamint az előadói játékmód szintén ezt a szerzői szándékot támasztják alá. A hangrendszer tekintetében a repríz szakasz az eredeti *g* központi hanghoz képest lehető legtávolabbi *disz* hangról építkezik, és a klasszikus formatanra emlékeztető zenei mondatot bont ki belőle a zenész. Érdekes megfigyelni, hogy a kulcsmotívum hegedű szólóban bemutatott karaktere szinte teljes egészében azonos módon jelenik meg, ugyanakkor ezen törekvések célja most a *g* központi hang ismételt elérése, mely a gordonka szakasz harmadik nagyobb dinamikai építkezésénél, kvázi *forte* dinamikán szólal meg. A *g* központi hang elérésével megvalósul a tételben egyfajta hangrendszer szerinti keretes szerkezet, amit Lutosławski a tétel végén, az utolsó frázis drámaian hangsúlyos megszólalásával

²⁵ Stucky, i.m., 150.

tulajdonképpen nyitva hagy, bevezetve ezzel a 2., fő tétel zenei anyagait. Azzal, hogy a reprízben csellón a lehető legtávolabbi hangról szólal meg az első hegedű zenei anyaga, a zenei tartalom és mondanivaló, melyet az első hegedű oly konokul ismétel a tétel elején, mintha értő fülekre lelne, és már nem csak egy szóló monológ repríz szakaszaként visszatérő zenei formula, hanem a tétel önálló zenei szubsztanciája. A nagyforma expozíciója ezzel lezárul és kezdetét veszi a kidolgozási rész.



14. kottapélda. Lutosławski, Vonósnégyes, a csellórepríz sorai

2.3. Főtétel

Míg az 1. tételben, a töredezett és folyton újszerű zenei anyagok egymásutánja miatt szinte végig szükséges volt lapról-lapra haladva elemezni annak aleatorikus és metrikus anyagait, a főtétel esetében érdekesebb csoportokra lebontva megnézni, milyen aleatorikus megoldásokkal operál a szerző. Az 1. tétel tizenkilenc partitúraoldalával szemben, a második tétel negyvenhat oldala már csak a terjedelme miatt is indokoltta tesz egy efféle rendszerezést. Megjegyzendő az a korábban már leírt megállapítás, hogy a 2. tételben nincsenek kvázi metrikus szakaszok, melyeket a bevezető tétel 5. és 10-11. próbajelénél láthattunk. Fontos továbbá megemlíteni, hogy nincsenek szóló monológok sem, a főtételben szereplő *hook*-variánsokat pedig már az 1. tétel elemzésében tárgyaltam.

A főtétel zenei folyamatát az aleatorikusan lejegyzett hol hosszabb, hol rövidebb szakaszok egymásutánja határozza meg. A tételben az aleatorikus megoldásoknak három fő notációs típusát különböztethetjük meg az alapján, hogy használ-e bennük Lutosławski ismétlőjelbe tett záró aleatorikus modult vagy sem. Az első csoportba azok a notációs megoldások sorolhatóak, melyekben nincsen ismétlőjelbe tett záró aleatorikus modul. Ide tartozik a 15-22. és 24-28. továbbá a 32-33., 35-36., 38., 41., 45., 49-50. próbajelnél, valamint a 22., 23. és 24.

partitúraoldalon található zenei anyag. A második csoportba azok a szakaszok tartoznak, ahol van, vagy a négyből legalább egy szólamban található záró aleatorikus modul. Ilyen többek között a 14., 23., 29-31., 34., 37., 40., 42., 47-48. és 51. próbajelnél lévő zenei anyag, valamint az 57. és 58. partitúraoldalon található zenei szövet. A harmadik csoport pedig a szabad lejegyzés, melyet az 1. tétel szólómonológjainál és *hook* szakaszainál láthattunk. A főtételeben ezek a notációs megoldások a 39., 43., 44., 46. próbajelnél és a 64. partitúraoldal tetején találhatóak. A 2. tételt tehát a notációs megoldások szerint vizsgálom.

2.3.1. Ismétlődő aleatorikus modul nélküli szakaszok (1. csoport)

A 2. tétel elején a szerző gyorsabb tempóérzettel kalkulál, mint az 1. tétel kezdetekor. Egy másodperc egységnyi idő alatt megközelítőleg hét darab tizenhatod értéket határoz meg, és a tételben egészen a 45. próbajelig ez a tempóérzet lesz az irányadó. Lutosławski a tempójelzés mellé fűzött kommentárjában a 22-24. oldalon leírja, hogy a jelölt tempó csak hozzávetőleges, mindegyik előadónak úgy kell játszania a szólamait, mintha egyedül prezentálná azokat. De vajon miért csak most válik indokolttá ez a szerzői kommentár?

Az 1. tétel nagyrészt olyan típusú szabad lejegyzésekből áll, ahol legtöbbször a hangszerek interakciói fűzik egymásba vagy építik fel a zenei folyamatokat. A bevezető tételben ugyanakkor egyetlen helyen sem találunk olyan hosszabb aleatorikus egységet, ahol minden szólam egyenrangúan játszik. Néhány alkalommal a négyből egy hangszer a megfigyelő álláspontjára helyezkedve követi a többieket, és amikor a másik három eljátszotta zenei szövetét, továbbfűzi a zenei folyamatot. Máskor a szólamok közötti interakciók határozzák meg a zenei íveket, az egyes aleatorikus egységeken belül és egységek között. Ez alól csak és kizárólag a kvázi metrikus szakaszok képeznek kivételt. Tehát a bevezető tételben szereplő szóló- és kamarahangzások viszonyrendszeréhez képest, a főtétel első aleatorikus szakasza csekély mértékben, de mégis más irányba mutat.

Az előadók hasonló tematikus anyagai ellenére hiányoznak a szólamok közötti interakciók, és úgyszintén hiányzik a várakozó álláspontra helyezkedő negyedik szólam szerepe. Persze ez a megoldás csak némileg hat frissnek, hiszen a kalkulált szólamhosszok miatt az első hegedű anyaga lényegesen hosszabb, mint a másik háromé. A kottaképből – a notációs lejegyzés miatt – elsőre talán nem látható,

de tizedhatodokra átszámolva a szólamanyagoknál a csellóban 355 tizenhatod, a második hegedűben 359 tizedhatod és egy harmincketted, a brácsában 360 tizenhatod, míg az első hegedűben 373 tizenhatod értéket írt le a szerző. Az egységnyi idő alatt megszólaló tizenhatodok alapján kiszámolható, hogy az első hegedű 53 másodperc alatt eljátszható zene anyagához képes a második hegedű, mélyhegedű és gordonka megközelítőleg 51 másodperc alatt fogja eljátszani szólamait. Így már világossá válik, hogy az első hegedű nagy valószínűséggel utoljára fogja befejezni mondanivalóját. Ebből a szempontból kérdésessé válik Lutosławski azon megjegyzése, melyet az első hegedű szólamának végére írt ki: amikor mindenki befejezte, menjen tovább a 14. próbajelre. A többi szólamban az analóg helyekre csak annyit jegyzett meg, hogy a következő szakaszt az első hegedűvel együtt kell elkezdni játszani. Vajon nem bízott kellően az előadók metrumérzékében? A saját maga által minden bizonnyal kiszámolt szólamhosszok alapján furcsának hat ez az utasítása, még akkor is, ha körülbelül két másodperccel hosszabb csak a többinél az első hegedű hangzóanyaga.

A 2. tétel első aleatorikus szakaszában nagyon hasonlóak a szólamokon belüli tematikus anyagok, ezért füllel nehezen különíthetőek el egymástól. Nem emelkedik ki a négy szólam közül igazán egyik sem a polifón szövetből. A szólamok hangrendszer, ritmikája és dinamikája egymáshoz képest egyfajta szabadabb imitációnak hat, ahol nem tudjuk pontosan, hogy ki kit imitál. Minden szólam *esz*¹ hangon indul el, először *b* felé kinyíló irányba szólalnak meg kromatikusan lefelé a hangok. Majd a szerző növeli fölfelé is a szólamok ambitusát *a*¹ irányába, szintén kromatikusan. Amikor elértük a lehető legszélesebb spektrumát a hangkészletnek, amelynek határai *b* és *a*¹, akkor az ambitus – egy *forte* dinamikájú anyagot követően – kromatikusan redukálódik az *e*¹ hangra. A rövidebb átvezető anyagban nincsenek ilyen világosan kivehető irányok, és az egyes szólamok *glissandói* a határhangok közötti területet járják csak be, némileg szabadabb módon (15. kottapélda). Ennél a résznél inkább a folytonos *forte* dinamika a meghatározó, hiszen hangkészletük határhangjainak elérése után a szólamok nem tudnak ilyen értelemben továbbfejlődni. Az első aleatorikus egység ívét egy nagyobb kinyíló majd bezáruló képzeletbeli ambitus *schweller* adja, ahol a hangkészlet fejlesztése után annak redukciója következik.

2. Szervező és rendező elvek a vonósnégyesben



15. kottapélda. Lutosławski, *Vonósnégyes, a fő tétel első aleatorikus egységének egymás alá rendezett sempre forte anyagai*

A szólamonkénti *esz*¹ kezdőhangok kiválasztását semmi sem indokolja direkt módon, és a kulcsmotívumnak nyomát sem találjuk a korábban elemzettek ismeretében. Ezért mivel szeretném elkerülni analízisemben a *reductio ad absurdum* formáját, vizsgáljuk meg a szólamok ambitusának határhangait újra, és építsük fel a hangkészlet elemzését egy hipotézisre. Mi történne akkor, ha a szerző egy kinyíló és bezáródó kromatikus klasztert szeretne meghangszerelni egyrészt úgy, hogy azonos fekvésben tudja játszani azt mind a négy hangszeressel, másrészt szeretne volna, ha valamely módon történik benne utalás a kulcsmotívumra? A kérdés elsőre talán spekulatívnak tűnhet, mégis érdemes megvizsgálni különösen a bevezető tétel kezdeti hegedű monológjának tükrében.

Az 1. tétel elején a kulcsmotívum inverz aleatorikus modulja után *a* és *b* hangokkal folytatódik, majd a markánsan fölfelé hajló anyagot, egy lefelé hajló kulcsmotívum rákfordítás követ *e* hangról indítva. Ha megnézzük ebből a szempontból a 2. tétel első aleatorikus egységének hangrendszerét, akkor a következőt állapíthatjuk meg: a tétel szólamainak kezdő és záró hangjai *esz* és *e*, valamint az ambitusának szélei a már említett sorrendben *b* és *a* hangok. Tehát a szólamok határhangjai – melyek keretbe foglalják a zenei mondandót – mind megtalálhatóak az 1. tétel hegedű szólamának kezdeti szakaszában, amennyiben szemügyre vesszük először a kulcsmotívum rákfordításának második (*esz*) és első (*e*), majd felfelé hajló második (*b*) és első (*a*) hangját (2. kottapélda). A rendszert persze ez esetben úgy vizsgáltuk, hogy a kezdeti és záró, valamint a hangkészlet szélső hangjait tekintettük hangpárnak. Ezek alapján, inverz módon megszólal tehát először a kulcsmotívum rákfordításának eleje, majd az első kulcsmotívum vége.

Ebből az aspektusból nézve nagyon is indokolt a fő tétel kezdeti *esz*¹ hangján elindítani a vonósszólamokat és *e*¹ hangon zárni őket, valamint a szinte folytonos glissandókkal és tremolókkal kissé bizonytalanná tenni a köztes hangmagasságokat.

A gondolatkísérlet mindazonáltal inkább hipotetikus, de érdekes megfigyelni –amennyiben nem direkt viszonyrendszerrel van szó –, hogy milyen mélyebb összefüggések működhetnek a komponista tudatalattijában. Ha viszont direkt utalás történik így az első hegedű refrénszerű kulcsmotívumára, az csak Lutosławski konstrukciós komponálási stratégiájának ékes bizonyossága.

Lutosławski a Vonósnégyesben az első aleatorikus egységben használja először azt a notációs megoldást, melyben a szár nélküli, tömör kottafejű hangok fölött zárójelben kiírja a vonóváltások sebességének ritmusát. A vonóváltások sebességénél a ritmika többnyire sűrűsödik vagy ritkul, mint azt később a 25., 26. és 27. próbajelnél is láthatjuk. Kivételnek számítanak ilyen szempontból az 57-58. oldalon levő üveghangok- és a „hangközpár-glissandó” anyagai, melyeknél a vonóváltások ritmikája nem ilyen, és az 51. próbajel cselló szólamának záró szakasza. Az utóbbi kivételek notációs okait az adott zenei anyagok kontextusában értelmezem majd a későbbiek folyamán.

A 15. próbajelnél induló rövidebb aleatorikus szakasz egy nagyobb ív részeként értelmezendő, mely a 14-23. próbajelig tart. A folyamatot azért érezzük összetartozónak, mert a *pizzicato* játékmód hangszínén túl számos azonos tematikus anyagot és megoldást használ benne a zeneszerző. Mégis leválasztom a korábbi csoportbesorolás megtartása miatt a 14. és 23. próbajelnél található aleatóriát, mivel azok tartalmazznak ismétlődő záró modult is.

A 15-22. próbajelig található szakaszokban sok szempontból azonos megoldásokat láthatunk, ezért ezt a részt vizsgáljuk meg egyben. Az itt található folyamat szerkezetének bázisát és ezzel a nagyobb íven belüli szakaszok tagolását, a rövid aleatorikus anyagok, és az egymással interakciókba kerülő szólamok adják. A szólamok belépései egymáshoz képest el vannak picit tolva az egységeken belül.

Ez azt jelenti, hogy a notációban jól látható módon az indító szólam anyagához képest a többi aleatorikus „doboz” beljebb kezdődik. Legtöbb esetben a négy szólam egymást röviden követve lép be, és kialakul közöttük egy elsőként, másodikként, harmadikként és negyedikként induló szólam. Ebben a szakaszban ez alól csak a 17. próbajelnél lévő első hegedű és brácsa belépése képez kivételt, amely a gordonka harmadik tizenhatoda után egyszerre indul el (16. kottapélda).

(17)

vno I

3. *sost. acc.* (*acc.*) *sost. acc.* (*acc.*)
ff *ff*

VC. *sost. acc.* *ff*

(18)

vno II

1. *mf* *poco rit.* *ff*
acc. *ff*
 daj altowioliscie sygnal, ze skonczyłes
 give the viola a signal that you have finished

vla

VC. 3. *mf* *rit.* *ff*
 graj dalej po upewnieniu się, że II skrzypce i
 wiolonczela skonczyły
 go on after you have made sure that the 2nd
 violin and cello have stopped

VC.

2. *sost. acc.* *ff* *sost. acc.* *ff*
ff *ff*
 daj altowioliscie sygnal, ze skonczyłes
 give the viola a signal that you have finished

16. kottapéllda. Lutosławski, *Vonósnégyes*, a fő tétel 17. próbajelének vonósszólamai.
 A belépések sorrendjét pirosszínű számok jelzik

Lutosławski a második tételben található szakasztagolások működéséről a kotta végén részletesebben ír, és próbajelenként magyarázza el az egyes részek eseménysorrendjét az előadókknak. Ezek alapján minden hangszeresnek van legalább egy olyan egysége, ahol az ő szólama indítja el a folyamatot, és így a kisebb aleatorikus szakaszok következő módon épülnek fel:

(1) Az indító szólam sosincs direkt interakcióban más szólamokkal, tehát csak a saját szólamát figyeli. Befejezve játszanivalóját vagy jelet kell adnia – a szólama végére írt szerzői utasítás szerint kijelölt másik szólamnak –, hogy végzett, vagy maga az indító szólam kap jelet, hogy már nem kell várnia és mehet tovább. Amennyiben utóbbi van kiírva szólama végére, akkor a következő aleatorikus

egységben másodikként fog belépni. (2) A másodikként belépő szólam értelemszerűen mindig az első szólamanyag belépéséhez képest indul el, de utána a többiektől függetlenül játszik. A körülbelüli belépéstávolság a kottában a 15. próbajelnél²⁶ az indító szólam zárójelbe tett kezdőhangjaival, minden más esetben az aleatorikus dobozok beljebb rajzolásával van jelölve (17. kottapélda). Az anyagai eljátszása után az előadó jelzi a szerző utasítás szerinti játékosnak, hogy végzett. (3) A harmadikként és negyedikként belépő szólamoknak sok esetben játéuk közben kell reagálniuk egy másik előadóra. Mindig vagy a harmadikként vagy negyedikként megszólaló szólamból lesz a következő aleatorikus szakaszt elindító szólam. A szólamok végén egy zárójelben tett hang és a fölötte látható, sorrendben a következő próbajel száma is ezt jelzi (16. és 17. kottapélda).

Szinte nyilvánvaló az a szerzői szándék, hogy nagyobb folyamatok jöjjenek létre a rövidebb aleatóriákból is. Ugyanakkor a lejegyzés következtében a nagyobb ívek létrehozása sokszor az előadók anyagtudásán és kvalitásán múlik, mivel a notációs megoldások miatt sajnos nagy az esélye annak, hogy a folyamat megakad egy-egy pillanatra, két aleatorikus szakasz között. Ebben a szakaszban a töredezettség érzetét a kezdő szólamok sok esetben berobbanó *fortissimo* dinamikája is felerősíti. Az aleatorikus szakaszok szólambelépéseinek tehát két notációs séma szintjén különül el: az indirekt-notációs séma esetében az aleatorikus dobozok beljebb vagy kijebb vannak rajzolva egymáshoz képest, és ezért csak körülbelüli belépéstávolságok vannak meghatározva a szólamok között²⁷. A direkt-notációs séma esetében a játékos szólamában zárójelben vannak jelezve azok a hangok, melyek elhangzása után el lehet kezdeni játszani. Az indirekt-, és direkt-notációs lejegyzés között már mérhető az a precizitásbeli különbség, ahogy az egyik szólam képes csatlakozni a másik szólam anyagára.

²⁶ Ez esetben a másodikként induló szólam valószínűleg azért lett másként lejegyezve, mert a csak vizuálisan jelzett (beljebb rajzolt) aleatórius dobozok belépéseinek távolsága, nem érzékeltethető kellően precízen.

²⁷ A legtöbb aleatorikus szakasz indító és második szólambelépés viszonya, ilyen megoldással van lejegyezve.

17. kottapélda. Lutoslawski, *Vonósnégyes, a fő tétel* 15. próbajelének vonósszólamai.
A belépések sorrendjét pirosszínű számok jelzik.

Fontos megemlítenünk, hogy a *Vonósnégyes* második tételének magyarázatainál a szerző számos ponton hangsúlyozza a szólamok önállóságát, illetve szabad játékát. Az előadók metrum érzete egyrészt a zárójelbe tett koronákkal, másrészt a szólamonként máshová kerülő *sostenuto*, *poco rit.* vagy *accelerando* tempóingadozásokkal is szabadabbá válik. Lutosławski zenei anyagaiban ezért sokszor érzékelhető egyfajta *parlando-rubato* hangvétel. A zenei folyamat szerkezeti töredezettsége ellenére azonban az azonos hangszínek egységben tartják a nagyobb íveket. Ilyen az utóbb tárgyalt résznél a *pizzicato* játékmód folyamatteremtő íve is, amely a 14-23. próbajelig tart. Ebben a szakaszban a dinamika és a lassuló-gyorsuló ritmika analóg módon működik. A dinamika erősödik a ritmusértékek lassulásakor, és halkul azok gyorsulásakor.

A 15-22. próbajelig található szakaszban minden egyes próbajelnél egy tizenkét hangból álló struktúra van szétszítva a szólamok között. A tizenkét hang felosztása ugyanakkor sokszor tetszőleges, ezért ez a rész egy szabadabb tizenkétfokú szakasznak is tekinthető. A szólamok hangjai mind csak részei egy nagyobb egésznek, tehát úgy lettek megkomponálva, hogy ha az egyes szakaszokon belül a szólamok hangmagasságait egyben vizsgáljuk, akkor kiadják a tizenkét hangot. A tizenkét hang a szólamok között 4:3:3:2 arányban van elosztva a 16. és 17. próbajelnél azzal a különbséggel, hogy előbbinél az első hegedű, míg utóbbinál a második hegedű kap négy különböző hangot a tizenkettőből. Mindkettő esetben a brácsa kettő és a cselló három hangon játszik. A 15. és 19-22. próbajelnél levő aleatorikus szakaszokban, minden szólam mindig három különböző hangot kap a tizenkettőből, és ez a felosztás igaz a 18. próbajelnél található frázisra is, amennyiben az első, második és mélyhegedűben szintén megszólaló d^1 - $fisz^1$ tercektől eltekintünk.

Ezekből a felosztásokból következik, hogy a kottában a 20. próbajelnél, a brácsa szólamában minden bizonytalanság elírás található (18. kottapélda). Az adott szakaszban az első hegedű c - $desz$ / $cisz$ - h , a második hegedű f - asz - b , míg a gordonka d - isz - e - a hangokon játszik. A korábban említett tizenkét hangú struktúra miatt, a brácsának tehát a maradék három hangon kellene mozognia, mely ez esetben a d - $fisz$ - g hangmagasságokat jelenti. Ebbe a rendszerbe egyedülként a 18. kottapéldában piros nyíllal jelölt $gisz$ hang nem fér bele, ami arra enged következtetni, hogy vagy egy kereszt nélküli g , vagy pedig egy szekunddal lejjebb lévő $fisz$ hang lehetett a szerző eredeti elképzelése.

18. kottapélda. Lutosławski, *Vonósnégyes*, a fő tétel 20. próbajelének brácsaszólam

18. kottapélda. Lutosławski, *Vonósnégyes*, a fő tétel 20. próbajelének brácsaszólam

A szólamoknál az adott frázisokban meghatározott hangok oktávonként is megismétlődhetnek, de a hangközstruktúráknak a legtöbb esetben nincsen irányuk. Sokszor azonos fekvésekben már-már monotematikusan repetálnak pár hangos zenei

sejteket. Érdekes megfigyelni, hogy ha a tizenkétfokú anyagok nem *reihe*-szerűen²⁸ vannak felfűzve, akkor mennyire hatnak egyértelműnek, vagy éppen zavarosnak.

A 24-28. próbajelig tartó rész – a benne található aleatorikus szakaszok közötti cezúrák ellenére – egy egységnek tekinthető, mivel minden szólam azonos tematikus anyagokat játszik, azonos hangszín, dinamika és zenedramaturgia mentén. Stucky megjegyzi, hogy a szabad közös szakaszokban a poliagogika segíti egy összetett mikro-ritmikus zenei szövet megvalósulását; például a 24. szakaszban minden szólam eljátssza az adott frázisait (a közbeszúrt tizenhatodokkal), de a ritmusformuláik ezzel ellentétesek.²⁹ Az e folyamatban található szakaszokban a hangszerek mindig együtt kezdik el a játszánivalójukat, de szinte sohasem együtt fejezik be azt. A szerző a szólamok végén mindig szövegesen is nyomatékosítja, hogy a következő szakasz is együtt kell elkezdni játszani az első hegedűvel. Az első hegedű pedig azt az instrukciót kapja, hogy várja meg, amíg mindenki befejezte szólamanyagát, majd a következő próbajelet kezdje le együtt a többiekkel.

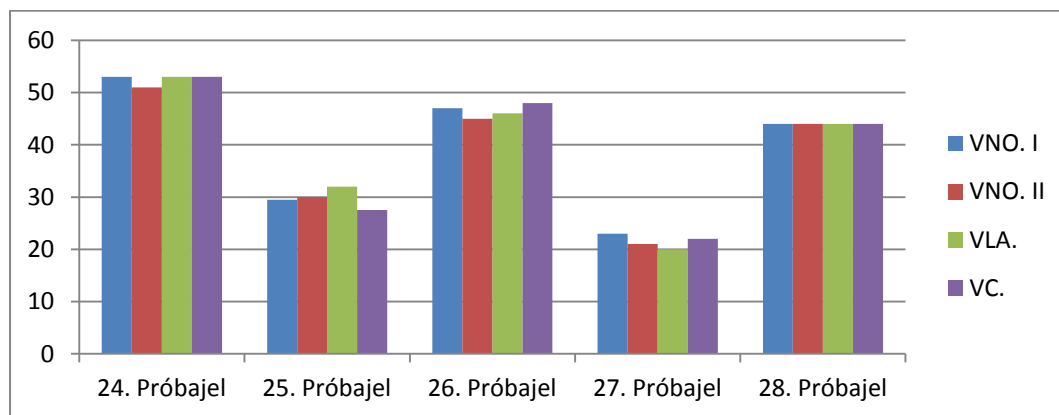
Az instrukciós különbségek fő oka mindössze annyi, hogy a vonósnégyes-irodalomban és az előadói gyakorlatban is praktikus szempont volt mindig, hogy az első hegedűs kontrollálja a folyamatokat és így kezében tartsa az együttest. Bár a darabban számtalan ponton ezek a klasszikus szerepek felcserélődnek, vagy ha úgy tetszik újraértelmeződnek, a legtöbb aleatorikus megoldásnál Lutosławski is a hagyományos megoldásokkal operál. Ez alól a 28. próbajel anyaga tekinthető kivételnek, ahol a cselló szólam kapja azt az instrukciót a szólama végén, amit korábban az első hegedű. Ennek egyértelmű oka pedig az, hogy a 29. próbajelnél a gordonka szólama indítja majd el a szakaszt.

A kotta végében található e szakaszhoz fűzött magyarázatban a szerző kitér rá: elég nagy az esélye annak, hogy egy hangszer mindig magára marad a szakaszok végén. Ennek elsődleges oka, hogy nem azonos ritmikai mennyiségek vannak szétosztva a szólamok között (2. ábra). A grafikonon már jól látható, hogy az utolsó próbajeltől eltekintve, – ahol minden szólam 44 tizenhatodnyi időegység alatt játssza el szólamát – a játékosok anyagainak időbeli hossza sokszor különbözik. Sajnos a kottaképből ez nem derül ki, mivel különbségek kicsik – hiszen néhány tizenhatodnyi differenciáról van csak szó –, mégis számottevőek a szólamok befejezése szempontjából. A szerzői utasítás másodlagos oka: az előadók eltérő

²⁸ Tizenkéthangú sorokkal.

²⁹ Stucky, i.m., 151.

belső metrum érzete. A szólamok itt is egymástól függetlenül haladnak és ebből kifolyólag elég valószínű, hogy még akkor sem egyszerre fejezik be szólamaikat, ha ugyanolyan időhosszokat kapnak.



2. ábra. Lutosławski, *Vonósnégyes*, az adott szólamok idejének hossza próbajelenként, tizenhatodnyi egységekre lebontva

Az *arco* játékmód miatt a 24. próbajelnél induló hangzás erőteljesen leválik a korábbi *pizzicato* anyagokról. A szólamok mozgalmas és gördülékeny *glissandói*, mindig egy sima és statikus tremolóhangzásba torkollanak bele. Így itt is fellelhető az a fajta zenedramaturgiai megoldás, melyet az első tétel néhány szakaszánál is láthattunk: egy dinamikus zenei gondolat folyamatosan lecsillapodik. Úgy is mondhatnánk, hogy egy aktív állapot felől tartunk egy passzív felé. Lutosławski zenedramaturgiája ily módon az entrópiával ellentétesen irányba működik, mivel mindig a kvázi káosz felől tartunk egy rendezettebb állapot felé. A csillapodás persze a zenének nem minden paraméterében következik be – jelen esetben csak az ambitus szintjén jelenik meg –, mégis meghatározóvá és szembetűnővé válik, az egyes aleatorikus egységek azonos zenedramaturgiája folytán.

A 24-28. próbajelig tartó szakasz *glissandóinál*, kétféle ritmikai notációt használ a szerző: az egyik esetben hagyományosan kiírt ritmikát, amely esetben az egyes hangokon történő csúszások egy vonóra játszandók. A másik esetben a szárnélküli hangok fölé zárójelben van kiírva a ritmus, ami azt jelenti, hogy egy *glissando* alatt több vonóváltás is történik. Ez a két notáció típus olykor egységesen jelenik meg – tehát minden szólam azonos notációs megoldások szerint játssza *glissandóit* (24., 25., 28. próbajel), olykor pedig keverve (26., 27. próbajel). A szárnélküli hangok csúszásainál a vonóváltások sebessége vagy folyamatosan gyorsul, vagy folyamatosan lassul, így tehát a ritmusváltozásoknak van egyfajta

irányuk. Ha gyorsuló vagy lassuló vonóváltás történik, akkor a hangzások statikus *forte* dinamikán szólalnak meg. Ha nincsen ritmikai sebességváltozás, akkor a dinamika változik a *piano* felől folyamatosan a *forte* felé. Tehát hol a szólamok dinamikája, hol pedig a hangok vonóváltásának ritmikájának változik meg (19. kottapélda).

(26)

vno I
 f
 gdy wszyscy skończą, zacznij [27] razem z innymi
 when everyone has finished, begin [27] together with the others

vno II
 p f p f p f p f
 zacznij [27] razem z pierwszym skrzypkiem
 begin [27] together with the 1st violin

vla
 f
 zacznij [27] razem z pierwszym skrzypkiem
 begin [27] together with the 1st violin

VC.
 p f p f p f p f
 zacznij [27] razem z pierwszym skrzypkiem
 begin [27] together with the 1st violin

19. kottapélda. Lutosławski, *Vonósnégyes*, a fő tétel 26. próbajelének szólamai

A hangmagasságokat a szerző ebben a szakaszban már nem ilyen logikus módon szervezi meg. A *glissandók* kezdő és véghangjai között nem jönnek létre hangmagasságbeli relációk, így csupán hangszínbeli eszközök kiinduló és végpontjaiként értelmezendők. A zeneszerző egy flexibilis, mindenfajta tonalitás nélküli hangzasképet hozott tehát létre, melyben elsősorban a hangszínek dominálnak. Lutosławski ügyelt rá, hogy a néhány már említett szakasz kezdőhangjainak kivételével, ne találkozzanak az aleatorikus egységeken belül azonos pillanatban a kezdő és záró hangok. Ugyanakkor a szólamok hangmagasságai

számtalanszor keresztezik egymást. Egyedül a szakaszok végén, a tremolóba torkolló hangzásoknál fedezhetőek fel hangrendszerbeli szempontok is.

Az aleatorikus dobozok végén található tizedhatodokat – az utolsó hangok kivételével – mindig dupla vonóra kell eljátszani. A rövid frázisok szólamonként legalább négy és legfeljebb hét tizenhatodból állnak, melyeket tizenhatod szünetek választanak el egymástól. A tremoló anyagok, egy-egy aleatória végén mindig azonos hangokon jelennek meg. Így a pillanatnyi egyhangúságot, a szünetek különböző helyeken történő elhelyezése oldja fel. Megfigyelhető, hogy a tremolók szólamai olykor keresztezik egymást, ha azonban ezeket a hangokat egy oktávba rendezzük, rögtön kirajzolódik a próbajelenként más és más hangokból álló, 1:5-ös alternáló distanciaskála³⁰ szisztémája. A skálaszisztémát tritonuszonként két külön sorba írva az is látható, hogy próbajelenként a változás irány kromatikusan a 27. próbajelig felfelé tolódik, majd a 28. próbajelnél elindul visszafelé³¹ (20. kottapélda). Ott tehát, ahol a fókusz a gesztusszerű *glissandók* helyett a konkrétabb hangmagasságokon van, ismét megjelenik a zenei hangok megszervezésének igénye.

20. kottapélda. Lutosławski, *Vonósnégyes*, a fő tétel 24-28. próbajelének záróhangjai, valamint az ebből egy oktávba rendezett, tritonuszonokra osztott distanciaskála szisztémája

A 32-33. próbajelnél két rövidebb szakaszt találunk, melyek egyfajta átkötő részként is értelmezhetőek, a 29-31. és a 34. próbajel aleatóriái között. A két szakasz anyaga, egyrészt a korábbi nagy egységben található zenei szövegekből, másrészt a 34. próbajelnél kiteljesedő klasztertematikájú anyagok kombinációjából áll össze. A

³⁰ Bárdos Lajos: *Liszt Ferenc, a jövő zenésze*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976. 24-42.

³¹ A kottapéldában, a módosító jelek szándékosan az eredetileg is leírt módon vannak feltüntetve, és az olvashatóság kedvéért vannak két külön sorba tritonuszonként elrendezve.

29-34. szakaszok során a zenei anyagok fokozatosan feltöredeznek azzal a frázissal, amelyet az 1. tétel 8. szakaszából már jól ismerünk.

A 32. próbajelet a cselló négy hangból álló, moll-jellegű kulcsmotívumra emlékeztető frázisa indítja el. A rövid gesztus erőteljesen elkülönül a korábbi zenei anyagoktól. Az *ordinario* játékmód, és az egy vonóra játszandó harminckettedek, valamint az alatta található *pianó*tól *fortéig* erősödő majd visszahalkuló dinamika is karakteressé teszi a frázist. Mivel az ezzel a dinamikai megoldással használt, klasztertematikájú frázisok a 34. próbajelnél teljesebben igazán ki, így azok részletesebb felépítését az aleatorikus modult tartalmazó szakaszoknál tárgyalom.

A cselló négy harmincketted értékű frázisa egyben jelzésként is funkcionál a többieknek, hogy elindíthatják a 32. próbajelnél található szólamaikat. A cselló szólamára az első hegedű, egy direkt-notációs séma szerint lejegyzett, szintén klasztertematikájú frázissal lép be. A hétharminckettedből álló frázis csak annyiban különbözik a korábbtól, hogy szélesebb ambitusban mozog. Az első hegedű a frázisa után, *piano* dinamikán tremolózott *f* és *h* üveghangokat játszik. Ez a szövet kvázi visszaütés a korábbi hosszú, 29. próbajel végén található hegedűszólam anyagaira.

A második hegedű már indirekt-notációs séma szerint indul el ebben a szakaszban, és szólamához szorosan kapcsolódik a mélyhegedű. Halk dinamikájú, *sul ponticello* anyagaik mindkét hangszer esetében azt a kísérő szerepet hangsúlyozzák, melyhez a cselló is csatlakozik, miután eljátszotta négy hangból álló szakaszindító frázisát. Így tehát mindhárom hangszer – a szakasz tömörsége ellenére – kíséri egy rövid ideig az első hegedű üveghangait (21. kottapélda).

A 33. próbajelnél hasonló folyamat játszódik le, de már minden szólam kap egy hol rövidebb, hol hosszabb klasztertematikájú frázist is. Itt a brácsa szólamának tizenhatod szünete után induló, hét harminckettedből álló jelzésére reagál az első hegedű egy szintén négy harminckettedből álló frázissal, majd ismét tritonuszokban mozgó, üveghangokat játszik. A cselló szólama ennél a próbajelnél a második hegedűvel áll szorosabb kapcsolatban. A 33. próbajelnél található anyagok játékmódja, dinamikája és karakterisztikája azonos az egyel korábbi próbajelnél elemzettekkel. A szólamok végén ez esetben is szöveges instrukciók jelzik, kinek mi a feladata anyagai eljátszása után.

32

vno I

vc.

p-ff=p p p

czekaj na *ff* altówki
wait for the *ff* of the viola

vno II

daj wiolonczeliście sygnał, że skończyłeś
give the cello a signal that you have finished

vla

vno II

33

VC.

ord. *p-ff=p* *pp* *sul p.*

graj dalej po upewnieniu się, że II skrzypce skończyły
go on after you have made sure that the 2nd violin has stopped

21. kottapéllda. Lutosławski, *Vonósnégyes, a fő tétel* 32. próbajelének anyagai

A 32. és 33. próbajel nem klasztertematikus frázisai próbajelenként besorolhatóak egy-egy hangmagasság-struktúrába. Ez azt jelenti, hogy a szerző mindkét próbajelnél nyolc-nyolc különböző hangot használt fel a tizenkettőből. Ezeket a hangokat pedig kettesével osztotta fel a szólamok között. A *sul ponticello* és üveghang anyagoknál, próbajelenként mindig a jelölt hangpárokon játszanak az adott hangszerek (22. kottapéllda). A két próbajelnél a szisztéma struktúrája ugyan azonos, a 33. próbajelnél kromatikusán fél hanggal feljebb csúszik a hangrendszer.

32.

vno II

vc.

vla

vno I

33.

vc.

vla

vno II

vno I

22. kottapéllda. Lutosławski, *Vonósnégyes, a fő tétel* 32. és 33. próbajelének hangrendszer szisztémája

Ha megvizsgáljuk a 29-34. próbajelek tremoló- és üveghangjainak struktúráját, akkor az első hegedű hangjainak kivételével, próbajelenként a szisztéma állandó kromatikus eltolódása állapítható meg (vö. a 32., 23. és 33. kottapéldával)

Stucky megjegyzi, hogy a kulminációhoz vezető „fejlesztés” egy új irányba indul el a 35. szakasz cselló szólamának *ff pizzicato* akkordjával, amely az a hook-variáns, amivé a c oktávok átalakultak az 1. tétel 12. szakasza után. Az akkord azonossága fontos, hiszen újbóli megjelenése után ismét egymásnak ellentmondó szakaszok következnek, mint az 1. tételben. Pszichológiai szempontból azonban ez egy teljesen más helyzet. Az első tételben, mindenegybes zenei esemény új volt számunkra; most, bár a szomszédos szakaszok karaktere jelentősen eltér egymástól, a zene tele van korábban már hallott tematikus anyagokkal.³² A variáns megszólalása után a szólamok egymástól függetlenül mozognak ebben a szakaszban. Szólama végén a gondolkásnak meg kell várnia, amíg mindenki befejezi játszanivalóját, a többi vonós pedig a következő *hook*-variáns megszólalását figyeli.³³ Amikor ez megtörténik, akkor a szólamok továbbmehetnek a 36. próbajelre. Az első hegedű szólamának végén sajnos lemaradt a kottában az a szerzői instrukció, amely valószínűleg ugyanaz lehetett, mint a második és mélyhegedű szólamának szerzői utasítása. Minden bizonnyal az első hegedűnek is tovább kell tehát mennie a 36. próbajelre akkor, amikor meghallotta a csellóban a *hook*-variánst.

A zenei anyagok tematikája szerint a szólamok párokra oszthatóak fel ebben a szakaszban. Az első és második hegedű, halk *flautando* játékkal a háromvonalas oktávban mozog, míg a brácsa és a cselló a kis-, nagy-, valamint egyvonalas oktávokban játssza el *pizzicato* anyagait. A szőlampárok, a játékmódokon túl, hangfekvésben is világosan elkülönülnek tehát egymástól. Lutosławski a kétvonalas hangfekvés látszólagos hiányával dramaturgiai feszültséget hoz létre. Az első és második hegedű frázisainak vége többnyire lefelé törekszik, a mélyhegedű és gordonka *pizzicatói* pedig az egyvonalas oktáv felé tendálnak. Míg a hegedűk frázisai elsősorban hangpárokból mozognak és ritmikailag elég statikusak, a brácsa és cselló szólamai ezzel szemben tempóingadozásokkal jelennek meg. A folyton gyorsuló és lassuló tempóváltozásokhoz sokszor a ritmikai és dinamika is idomul,

³² Stucky, i.m., 153.

³³ A 35-39. próbajel is a cselló, második típusú *hook*-variánsával indul el, ahogy azt már az 1. tétel elemzésében is említettük.

így a hangok ritmusértékének és dinamikájának folyamata jó pár esetben követi a változó tempókat (23. kottapélda).



23. kottapélda. Lutosławski, *Vonósnégyes*, a fő tétel 35. próbajelének brácsa pizz. anyagai (részlet)

Hosszú idő után ismét megjelennek a negyedhangok a kompozícióban, melyeket utoljára a vonósnégyes 9. próbajelének cselló és brácsa szólamában láthattunk. A negyedhangok itt is inkább tekinthetők kiírt *glissandó*knak, mintsem önálló hangmagasságoknak. Zenei frázisaival a szerző egy folyamatos hangmagasságváltozást jelenít meg, ezért a negyedhangok elsősorban mindig egy hangnak valamilyen irányú elmozdulását mutatják be.

A 36. próbajelnél a cselló csak akkor játssza el második *hook*-variánsát, amikor már mindegyik előadó befejezte az eggyel korábbi próbajel zenei anyagain. Ennél a próbajelnél – ahogy azt a szerző is írja a kotta végében található kommentároknál – a második hegedű és a brácsa szabadon játssza le szólamait, miután meghallotta a csellóban a *hook*-variánst. Az első hegedű a brácsa szólamát, a cselló pedig a második hegedű szólamát követi. Lutosławski azt is kiköti, hogy az első hegedű és a cselló szólamának tempóingadozásait nem kell figyelembe vennie a közbülső szólamoknak.

A második hegedű és a brácsa dinamikailag újra és újra felerősödő klasztertematikus frázisainak³⁴ folyamatát, az első hegedű és a cselló *forte* tizenhatodai bolygatják meg. Az időnként közbeszúrt rövid frázisok folyton kísérletet tesznek arra, hogy megtörjék a közbülső szólamok dramaturgiai ívét. A dinamikus tizedhatod mozgások az első hegedűben *c-desz-esz-e-f*, míg a csellóban *fisz-g-gisz-aisz-h* hangokon szólalnak meg. A közbeszúrt frázisok szerkezetileg hasonlóan vannak felrakva (24. kottapélda).

³⁴ A klasztertematikus frázisokat a második, aleatorikus modul tartalmazó szakaszoknál tárgyaljuk részletesen.

2. Szervező és rendező elvek a vonósnégyesben



24. kottapélda. Lutosławski, *Vonósnégyes, a fő tétel* 36. próbajelének első hegedű és cselló frázisai

A 38. próbajel szintén a cselló *hook*-variánsával indul, és erre a jelzésre kezdi el játszani zenei anyagait a többi szólam. Ennél a próbajelnél nincsen az aleatorikus szakaszok végén sehol sem szöveges instrukció, és a szólamok egymástól függetlenül játszanak. Mivel a 39. próbajel szintén a második *hook*-variánssal fog indulni, így valójában a cselló akkordja nagy valószínűséggel valahol a 38. próbajel szólamainak vége felé (vagy közben) fog megszólalni. Az előadónak nagyon kell tehát figyelniük egymást, hogy lehetőség szerint azonos időn belül érjenek szólamanyagaik végére, és a gordonka *pizzicato* akkordja utáni korona ne nyúljon meg túlságosan a 39. próbajelnél.

A 38. próbajel vonós szakaszánál a korábbi próbajelek zenei anyagaiból kapunk tulajdonképpen tömörebb kivonatot. Olyan mintha egy rövid kollázst komponált volna meg a zeneszerző, ahol a *flautando* hangpároktól, az üveghang-*glissando* frázisokon át, a folyamatosan lassuló tizenhatod mozgásokon keresztül, egészen a klasztertematikus frázisredukciókig mindenféle anyag előfordul a szólamokban. Egy rendkívül tömör és rövid szakaszon keresztül mutatja tehát be Lutosławski, hogyan tud a korábbi próbajeleknél felvetett zenei ötletekkel összetettebben dolgozni. Mivel a szakaszok zenei anyaga a darab folyamán sokszor azonos, ezért az ilyen komplexitású aleatóriára mindenképpen érdemes odafigyelni. Ezek az aleatóriák mutatják meg ugyanis, hogy rövidebb szakaszokban milyen fokú zenei sokszínűséget lehet elérni. Mivel az anyagokat korábban már mind hallottuk, ezért egyáltalán nem hat e próbajel kaotikusnak, sőt. A szakaszokon belüli frázisok ritmikai, hangszín és dinamikai szempontok szerint is különböznek, így füllel is könnyedén felismerhetőek és elkülöníthetőek egymástól.

A 41. próbajelnél induló anyagokat, a 40. próbajel cselló szólamának végén található e^1 - $disz^1$ tizenhatod hangpár indítja el. A 41. próbajel első, második hegedű és mélyhegedű anyaga – a notációs lejegyzés szerint – egyszerre kezdődik el, majd

egymástól függetlenül haladnak a szólamok. Az előadóknak a szakasz végén található negyed szünetet, csak a próbajel utolsó hangjának megszólalását követően kell ritmikailag is beleszámolniuk a szólamukba.

A cselló az egyetlen hangszer, akinek anyaga nem indul el a többiekével együtt. Bár anyagai szorosan kapcsolódnak a brácsa szólamához, mégis a folyamatosan lassuló, mindig lefelé vonóra játszandó *fortissimo* frázisai folyamatosan fölülírják a többi szólam zenei anyagát (25. kottapélda). A szakasz végére mindenki átveszi ezt a fajta szólamredukciós tematikát, a kvázi kiritkuló *c-fisz-g-gisz* hangokon. Mielőtt ez bekövetkezne az első hegedű *h-disz*, a második *f-a*, míg a mélyhegedű *e-b* tremolózott hangpárokon mozog.

*) pauza liczy się od ostatniej zagranej nuty • this rest should be counted from the last note that has been played

25. kottapélda. Lutosławski, *Vonósnégyes*, a fő tétel 41. próbajelének brácsa és cselló anyaga

A 45. próbajelnél induló, gyászzene hangvételű zenei anyagot minden szólam egyszerre, *fisz*¹ hangon kezdi el játszani. A kompozíciónak ezen a pontján ismét visszatér a bevezető tétel szóló hegedű monológjának tempója. Ezt követően a hangszeresek egymástól függetlenül haladnak tovább. Az itt található szakasz rendkívüli hossza miatt a szerző megjegyzi: amikor az előadók elérték szólamuk utolsó *asz* hangját, mindenkinek egyszerre kell azt befejeznie.³⁵ Nyilvánvalóan ez azt jelenti, hogy ha valamelyik szólam korábban ér a zenei anyagai végére, akkor ezen a kitartott *asz* hangon várja be a többieket. Egy rövid *general pausa* után a hangszeresek tovább mehetnek a következő próbajelre. Ez a szakasz így némileg elkülönül a többitől, hiszen a benne levő szólamok egyszerre kezdődnek és

³⁵ A brácsa nem kap ilyen instrukciót, mivel szólamanyaga jóval hosszabb a többiekénél.

követi – jegyzi meg Stucky.³⁶ Így az azonos zenei anyagok ellenére pontosan érzékelhetőek a szólamok más és más helyen véget érő frázisainak ívei. A *glissandók* előtti ritmusok sokszor kicsit lelassulnak a *ritartando* utasítások miatt, de aztán a szélesre játszott *g* hangoktól kezdve a szerző mindig az eredeti tempót kéri. A kezdő frázisok megszólalása után minden szólam anyaga dallamismétlésbe torkollik, melyeknek ritmikája az adott dallamon belül más és más. Ezzel tulajdonképpen Lutosławski még jobban kiemeli a nagyobb ívek elejét.

Öt különböző dallam-szerkezet különböztethető meg a 45. próbajelnél (27. kottapélda). Az öt típus közül az első minden szólamban, míg a második csak a hegedűk szólamában fut le kétszer. A harmadik, negyedik és ötödik típus, minden szólamban csak egy alkalommal indul el. A szakasz *asz* záróhangja kiemelkedik a többi hang közül, mivel egyrészt a frázisok záratai mindig *g* hangok voltak, másrészt egyetlen dallamszerkezet típusban sem volt hallható ennél a próbajelnél *asz* hang. Az *asz* záróhangra a tétel zenei ötleteinek egy fontos végpontjaként tekinthetünk, melynek megszólalása után már csak rövid, epilógus típusú³⁷ zenei anyagok következnek. Az ötös típusnál megtörik a folyamatosan bővülő frázisfej, és egy négy hangból álló szerkezetre redukálódik.



27. kottapélda. Lutosławski, *Vonósnégyes*, a fő tétel 45. próbajelének dallamszerkezetei

A 49. és 50. próbajel a két utolsó, ismétlődő záró modult nem használó epilógus töredékek közé tartozik. A 49. próbajel zenei anyagainál csupán az első és a második hegedű, *h*² hangról induló és a semmibe vesző vonós *glissandóit* halljuk. A

³⁶ Stucky, i.m., 151.

³⁷ Az epilógus terminológia használatának formai okait a 46. próbajel elemzésénél később részletezem.

2. Szervező és rendező elvek a vonósnégyesben

szakaszt az első hegedű szólama indítja el, melyre a második hegedű direkt-notációs séma szerint lép be. A cselló szólama az első hegedű szólamanyagát követi csupán. Fontos is tudnia hol tart éppen a zenei folyamat, mivel a következő próbajelet a gordonka szólam fogja indítani. A hegedű duó dinamikailag egyre jobban elhalkul, a kezdeti energia és a mondani akarás hiányát sugallják a szólamok. Felfogható a darab szempontjából ez a próbajelet egy utolsó sóhajnak is, mely előrevetíti a kompozíció lezárásának drámai hangvételét.

Az 50. próbajelet a cselló *pizzicato glissandója* indítja el, c^1 hangmagasságról. Megfigyelhető, hogy a szakaszindító frázisnak hangrendszer tematikája megegyezik a 47. próbajelet első hegedűjének indító dallamával.³⁸ Igaz, utóbbi esetben *g* hangról indult el a *pizzicato* anyag és *glissando* nélkül. Mindkét megszólalás mégis kulcsfontosságú, mivel a szakasz szólamkezdésén túlmenően, a bevezető tétel elején elemzett *g*-ről *c* központi hangmagasságra való eltolódásra történik itt utalás.

(50)

vno I

vno II

vla

vc.

28. kottapélda. Lutosławski, *Vonósnégyes*, a fő tétel 50. próbajelének anyagai

A hegedűk és a brácsa szólamai direkt-notációs séma szerint együtt indulnak el, majd egymástól függetlenül játszanak. E ponton a szólamok egy utolsó nagyobb kitörésként megszakítják az epilógustöredékek enerváltságát és halk dinamikáját. Ugyanakkor az energia elfogy, és a dinamika is folyamatosan halkul. A szólamok

³⁸ A 47. próbajelet zenei anyagait, az aleatorikus modult tartamazó szakaszoknál később kottapéldával elemzem.

zenei anyaga a bevezető tétel 4. próbajelének reminiscenciájaként hat: a cselló mindkét helyen elindítja a szakaszokat, míg a másik három szólam magas hangfekvésből lefelé tartó motívumokat játszik. A harmincketted tematika is azonos, azzal a kivétellel, hogy az 50. próbajelnél, elsősorban a kötőívek miatt, sokszor apró hangpárokban mozognak a szólamok. Minden szólam végén szünet következik, mely leválasztja a próbajel zenei anyagait az utolsó epilógus töredékről (28. kottapélda).

2.3.2. Ismétlődő aleatorikus modult tartalmazó szakaszok (2. csoport)

A vonósnégyes 2. tételében most azokat az aleatorikus megoldásokat vesszük sorra, amelyek esetében a négyből legalább egy szólamban található ismétlődő aleatorikus záró modul. A korábbi felosztások szerint ezek a szakaszok a második nagyobb csoportba tartoznak. Ennek első kompozíciós megoldásait a fő tétel 14. és 23. próbajelénél találjuk, melyek tulajdonképpen a keretét képezik annak a *pizzicato* szakasznak, melyet még az első, aleatorikus záró modul nem tartalmazó csoportnál tárgyaltunk.

Mindkét esetben a szólamok végén szerzői utasítások jelzik, mi az adott játékos feladata. A 14. próbajel végén található záró modulban az első, második hegedű és a cselló is addig ismétli anyagait, amíg a brácsa jelzését meg nem hallják. Ez az első eset a teljes kompozícióban, amikor a négyből csak egy szólamban nincsen záró modul. A mélyhegedű végén ezt a hiányt egy hosszú, tíz másodpercig tartó korona tölti ki, ami alatt a többi játékos moduljainak anyaga szól (29. kottapélda). A *d-gisz* hangpár megszólalását követően az ismétlőjel végéig játsszák a modulból megmaradt frázisaikat a játékosok. A brácsás ezt követően megvárja, amíg mindenki befejezi játszanivalóját, és egy rövid pillanat múlva továbbmegy a következő próbajelre. Erre vonatkozólag részletesebb instrukciós magyarázatokat találunk a szólamok végén és a partitúra legvégén is. A kommentárokból a korábbiakhoz hasonlóan módon a szerző elmagyarázza, ki-kinek jelez az előadók közül.

2. Szervező és rendező elvek a vonósnégyesben

The image shows a musical score for a string quartet, labeled '2. Szervező és rendező elvek a vonósnégyesben'. It consists of four staves: VNO I, VNO II, VLA, and VC. The VNO I and VNO II staves are in treble clef, while VLA and VC are in bass clef. The VNO I staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The VNO II staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The VLA staff starts with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The VC staff starts with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (pp, p, ff). There are also markings like 'acc.', 'rit.', and 'al tºI'.

29. kottapélda. Lutosławski, *Vonósnégyes*, a fő tétel 14. próbajelének ismétlődő moduljai és a mélyhegedű szólamának legvége

Megfigyelhető, hogy a záró modulok anyagából kirajzolódik 2:1:1 arányban szétosztva, a moll jellegű tetrachord (29. kottapélda). A kulcsmotívum tehát továbbra is fontos hangszervező elv, de míg az 1. tételben végig lendületet adott a tematikusabb szólóknak, addig itt az aleatória végén, a szólamok ambitusának redukciója következtében jöhet csak létre. Passzivitása ellenére a kulcsmotívum kiemelt szerephez jut, hiszen a modul előtti anyagok szabadabb tematikája miatt a záró modul sokkal koncentráltabbnak és szerkezetileg világosabbnak hat. A modul hangrendszerét körülölelő tritonusz szakítja csak meg a repetitív anyagokat. A záró modulban jól látható, hogy a ritmikát és többféle tempójelzést, valamint a dinamikát analóg módon komponálta a zeneszerző. Ez az elv figyelhető meg többek között a 14. és 23. próbajelnél található vonósanyagoknál is. Tehát amikor a szólamok ritmusa lassul, akkor a dinamikája erősödik, és ugyan ez igaz fordítva is.

A 14. próbajelnél az előadók egyszerre kezdik el játszani *pizzicato* anyagaikat. A közös indulást, az aleatorikus dobozok vizuálisan egymás alá rendezett rajza és a kezdőhangokat szaggatott vonallal történő egybekötése is egyértelműsíti. A kezdeti *pizzicato* hangmagasság struktúrája leválik a későbbi anyagokról, ezért valószínűleg a gesztus értéke fontosabb volt Lutosławskinak, mint a szólamok hangmagasság szerkezete. A dinamikus indulást követően a szólamok hangrendszere beáll egy, a tizenkét hangot egyenlően felosztott rendszerre. Az áttekinthetőség kedvéért kvintekbe rendezve ez a következőképpen néz ki: az első hegedű *e-h-fisz*, a második *desz-asz-esz*, a brácsa *g-d-a* és a gordonka *b-f-c* hangokon mozog. Ez a szisztéma – melyben minden hangszer három hangot szólaltat meg a

tizenkettőből – folyamatosan redukálódik a kulcsmotívum hangjaira, mire a záró modulokhoz érnek a szólamok.

A 23. próbajelnél már nem egyszerre kezdik el játszani a szólamaikat a hangszerek. A korábban említett notációs sémák szerint, a kezdő brácsa szólam aleatorikus doboza beljebb van rajzolva és erre lép be az első hegedű, amelynek szólama indirekt-notációval van lejegyezve. Ezt követi a szerző direkt-notációs megoldása, melyet a második hegedű és cselló szólamanyagában találunk. A szólambelépésekben tehát nincsen semmiféle új megoldás, ugyanakkor az aleatorikus záró modulok ez esetben – és a mű folyamán először – máshogyan működnek. Az első hegedűnek – a szerzői instrukciók alapján – csak háromszor kell megismételnie a záró moduljában levő zenei anyagokat, majd jelezni a többi játékos felé, hogy végzett. Ekkor a többi hangszer a hátra maradt anyagokat eljátssza az ismétlőjele végéig. A következő próbajelnél minden szólam ismét együtt indul el, ezért az első hegedű intésére vár az anyagai eljátszása után mindenki. Ez azt is jelenti, hogy mindenképpen be lesz iktatva egy rövid cezúra, amely elválasztja a 23. és 24. próbajel anyagait egymástól. Az *arco* játékmóddal induló 24. próbajel hangszíne miatt is erőteljesen elkülönül a korábbi *pizzicato* anyagoktól.

Vajon miért használja akkor is az első hegedűben Lutosławski a záró aleatorikus modult, ha a szólamnak csak háromszor kell megismételnie anyagát? Ki is írhatta volna az adott modulanyagot, ügyelve ezzel a notáció tisztaságára. Az 1. tételben tárgyalt módosult zárómodullal, kontrolálható formában lejegyezhetőek az ilyen típusú anyagok. Mivel azonban a zárómodulos lejegyzés mellett döntött, meg kellett határozni egy bizonyos ismétlésszámot. Valószínűleg praktikus szempontok szerint bízta a szerző ezt a feladatot az első hegedűsre, mivel a következő *arco* szakaszt minden szólam együtt kezdi majd el. Egyetlen érv szól talán a záró modul használata mellett: a szerző minden bizonnyal áttekinthetőbbnek vélte így a szólamot. Mégis ez az első eset a darab folyamán, amikor joggal merülhet fel a kétely a partitúrát tanulmányozóban, hogy mennyire használja Lutosławski logikusan, a saját maga által megalkotott, irányított aleatória notációs megoldásait. A hangmagasságok tekintetében, ha a mélyhegedű szakaszkezdő h^1 hangjaitól eltekintünk, akkor a tizenkettőből ismét minden szólam három különböző hangon játszik. A szerző szabad tizenkétfokú gondolkodásának bizonyos fokú szervezettsége itt is megmutatkozik.

A 29. próbajelnél csak az első hegedű anyaga végén találunk ismétlődő aleatorikus modult. Szólama közben ugyanakkor a másik három hangszer több modul nélküli aleatorikus szakaszt is eljátszik, ezért a 29-31. próbajelig tartó aleatóriát egy helyen tárgyaljuk.

Most először fordul elő a mű során, hogy egy hosszabb különálló szólam közben, több rövidebb aleatorikus szakasz is lefut. Ez már abból a szempontból is érdekes, hogy a próbajelek tekintetében az első hegedű a 29. próbajeléről a kottában rögtön a 32. próbajelére megy, átugorva ezzel a 30. és 31. jelet. A szólamának végén található szerzői magyarázatból derül csak ki, hogy a cselló négy darab harminckettedének elhangzása után záró modulját hirtelen megszakítva kell folytatni anyagait, a 32. próbajeltől.

Az első hegedű egy aleatorikus szakasza alatt a másik három szólamban két további aleatorikus szakaszváltás történik. A 29. próbajelnél a cselló szólamot a második hegedű majd a mély hegedű követi, és erre lép rá negyedik szólamként az első hegedű. A 30. és 31. próbajelek anyagainál a három záró modul nélküli szólam belépései felcserélődnek, így összességében mindegyik kap egy első, egy második és egy harmadik szólambelépést. Mindkét próbajelnél találunk direkt- és indirekt-notációs sémákat is, ugyanakkor a 30. próbajelnél apró notációs probléma található.

Ha összehasonlítjuk a 30. és 31. próbajelnél található zenei anyagokat, rögtön világossá válik, hogy két azonos zenei megoldásról van szó, a kottaképük mégis eltérő. Amennyiben a teljesen függetlenül haladó első hegedű szólamát nem vesszük most figyelembe, akkor a 30. próbajelnél a brácsa, míg a 31. próbajelnél a második hegedű az a szólam, amely elindítja a szakaszokat. A korábban ismertetett notációs sémák szerint, ha a második szólambelépés elején nincsenek zárójelbe téve egy másik szólam hangjai, akkor a szakasz aleatorikus dobozát beljebb kell rajzolni. Így jön létre az indirekt-notációs séma, melyhez aztán a harmadik és negyedik belépő szólam notációja is igazodik. Ez a 31. próbajelnél megfelelően van lejegyezve, míg a 30. próbajelnél a második hegedű és cselló szólam aleatorikus dobozai, egymáshoz viszonyítva azonos kezdőpontokhoz vannak igazítva. A bennük található szólamanyag ugyanakkor beljebb kezdődik, így valószínűleg szerzői figyelmetlenség történt, és egész egyszerűen az aleatorikus dobozt kellett volna ennek megfelelően rajzolni. (30. kottapélda).

Ha nem elírásról vagy nyomdahibáról van szó, akkor nem igazán praktikus ez az írásmód. Amennyiben a 31. próbajel szakaszait azonosan notáljuk az eggyel

korábbi próbajelnél is, akkor a 30. próbajel aleatorikus dobozait hasonló módon kell megrajzolni grafikusán. De a 30. próbajel esetében csak az ötvonalas szisztémák kezdődnek beljebb az aleatorikus dobozok nem, pedig jól láthatóan a mélyhegedű szólama indítja el a szakaszt. A kétféle kottakép zavaró lehet az előadónak. A szólambelépések notációs problematikája ugyanakkor, az ilyen típusú lejegyzések hiányosságait fedi leginkább fel. Az egyszerűbb kottagrafikai helyzetekben is – mint a szólambelépések idejének viszonya – notációs nehézségekbe ütközünk.

The image displays two pages of a musical score, measures 30 and 31. The staves are labeled vno II, vlna, and vc. Red arrows on the left side of measure 30 point to the beginning of the vno II, vlna, and vc. parts. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

30. kottapélda. Lutosławski, *Vonósnégyes*, a fő tétel 30. és 31. próbajelének második hegedű, brácsa és gordonka szólamai

A 29-31. próbajelig tartó rész aleatorikus záró modult nem használó szólamaiban a korábbiakkal azonos szakasz-szövéseket alkalmazza Lutosławski. A szólamok végén szöveges instrukciók jelzik, mit kell a zenei anyagok eljátszása után tennie a hangszereseknek. A 29. próbajelnél a második hegedű ad jelet a gordonkának, hogy befejezte szólamát, a csellónak pedig figyelnie kell erre a jelre. A brácsa szólama, mivel szorosan kapcsolódik a második hegedűhöz, passzív, és nem ad jelet senkinek sem. A 30. és 31. próbajelnél az instrukciók rotálódnak, ezért minden egyes alkalommal más viszonyrendszer alakul ki a szólamok között.

A 29-31. szakaszokban az első hegedű hangszínben, dinamikában és ritmikában is erőteljesen elkülönül a többi szólamtól. Dobott vonói, kecses üveghang *glissandói* és *schwellerek*ben bővelkedő dinamikája miatt, a többi szólamnál lényegesen szólisztikusabbnak hat. Az első hegedű szinte végig üveghangokon játszik, így a magas fekvés is jobban kiemeli finom gesztusait, és ráirányítja a hallgatóság figyelmét az első hegedű jelentőségteljesebb szerepére.

Ezzel szemben a másik három szólamot a statikus, sokszor azonos hangfekvésben megszólaló hangpárok, az alig hallható *pp* dinamika és felhangdús *sul ponticello* játékmód miatt kerül kevésbé kiemelt szerepbe. Ebben a részben az első hegedűt kísérő szólamok folyton libikókaszerűen, hangpárokon tremolóznak oda-vissza, és számtalanszor *glissandóznak* is a hangpárok között. A második és mély hegedű, valamint a cselló suttogó anyagai, egysíkúnak hatnak az első hegedű sokszínű, ritmikailag is cizellált játszanivalójához képest.

Az e részben található próbajeleknél, Lutosławski a tizenkét hangból mindig tíz különböző hangot választ ki, és ezeket osztja fel a szólamok között. Mivel az első hegedű szólama alatt többször is történik szakaszváltás, ezért az ő hangjai a 29-31. próbajelnél található aleatóriába is beletartoznak. Egy oktávba rendezve a hangokat, az első hegedű *e-f-aisz/b-h* hangokon mozog végig, mely hangmagasságokon a másik három hangszer egyáltalán nem játszik. Ez esetben eltekintünk a *glissandóknál* megszólaló hangoktól, és szigorúan a kottába konkrétan leírt hangmagasságokat vesszük csak az elemzés alapjául. A második hegedű, brácsa és gordonka hangjainak vizsgálata azt mutatja, hogy mindegyik hangszer két különböző hangot kap a tizenkettőből, s ezek próbajelenként változnak (31. kottapéllda).

The image displays three musical staves, numbered 29, 30, and 31, illustrating the distribution of 12 notes among four instruments: vno I, vno II, vla, and vc. The notes are grouped into pairs for each instrument, with dashed lines indicating the specific notes assigned to each instrument in each measure.

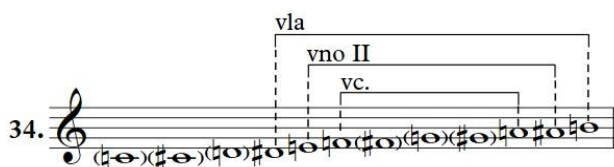
31. kottapéllda. Lutosławski, *Vonósnégyes, a fő tétel* 29., 30. és 31. próbajelének hangrendszere

A hangrendszerábrákon jól látszik, hogy az első hegedű hangjainak kivételével a hangszerek hangpárjai szakaszonként ugyan változnak, a hangzás azonossága tekintetében azonban csak kétféle szisztémáról beszélhetünk. A 29. és 31. próbajelnél ugyanazok a hangok szólalnak meg – mindkét esetben az *esz* és az *a* hiányoznak –, míg a 30. próbajelnél a *c* és a *fisz* hangok maradnak ki. A második hegedű, brácsa és cselló szólamok szisztémája tehát kromatikusan felfelé tolódik a

30. próbajelnél, majd ismét visszaáll az eredeti állapotába a 31. próbajelnél. A hangrendszer kromatikus eltolódását már a 24-28. próbajel záróhangjaiból oktávba rendezett, tritonuszokra osztott distanciaskála szisztémáknál is láthattuk.

Ezek a világosan elemezhető skálaszisztémák az előadáskor nem igazán hallhatóak, mert a hangok közötti *glissandók* sokszor elmosásuk őket. A hangszín ötletek és a vonóshangszerek által kínált speciális játékmódok ellenére megállapítható, hogy a szerzőnek fontos volt, hogy akkor is hangmagasság struktúrákban gondolkodjon, amikor az adott rendszer füllel nem feltétlenül appercipálható.

A 34. próbajelnél található zenei motívumok két csoportba sorolhatóak: egyrészt halk dinamikájú, *sul ponticello* hangszínű, tremoló anyagokra – melyek szólamonként mindig hangmagasságpárokon³⁹ mozognak –, másrészt a klasztertematikus frázisok csoportjára. A tizenkettőből már csak hat különböző hang szólal meg a *sul ponticello* frázisokban, a hangok pedig ismét szólamonként kettesével vannak szétszétva. Ha egy oktávba rendezzük a második hegedű, brácsa és cselló tremoló anyagainak hangrendszerét, akkor a korábbi próbajelek azonos anyagaihoz képest (Vö.: 22. és 31. kottapélda), ismét kromatikus feljebb tolódik a hangmagasság szisztéma (32. kottapélda).



32. kottapélda. Lutosławski, *Vonósnégyes*, a fő tétel 34. próbajelénél található tremoló anyagok, hangrendszer szisztémája

A klasztertematikus frázisok a 32. és 33. próbajelnél is feltűntek már a vonósnégyesben, de a 34. próbajelnél teljesebben csak igazán ki, ezért itt vizsgáljuk meg felépítésüket. Az alakzatok más dinamikai relációkkal és módosult ritmikával ugyan, de a 36., 38., 40. és 48. próbajeleknél is megtalálhatók.

Ezekben az alakzatokban, mindig kis- és nagyszekund lépésekben mozognak felfelé vagy lefelé a szólamok. A kisebb nagyobb frázisokat egy vonóra kell eljátszani, *ordinario* játékmóddal. A legtöbb esetben a frázisok ambitusának szélső hangjai között minden más hang is megszólal legalább egyszer, tehát a szerző

³⁹ Mindig csak két különböző hangot szolgáltatók meg a tizenkettőből.

törekedett arra, hogy szekundlépésekkel írjon le tulajdonképpeni klasztereket. A legkisebb ilyen egység kettő, míg a legnagyobb tizenegy hangból áll. A tíz hangból álló frázis kivételével kettő és tizenegy között, mindegyik másik számú egység is előfordul legalább egyszer. A 36., 38. és 40. próbajelnél sok esetben a klasztertematikus frázisok utolsó hangjai hosszabb ritmikai értékeket kapnak, mint harminckettednyi érték. Ezek a ritmikailag meghosszabbodott fráziszáró hangok elsősorban az adott szólamban zajló zenei folyamatok megtorpanására, megakasztására szolgálnak. A lehetséges verziók szerkezeti felépítésének bemutatásához, az összes előforduló frázisvariációt, vagy ha úgy tetszik: kisszekund evolválódást, a c^2 hangra transzponáltam át. A frázisoknak hosszuk szerint kilenc különböző típusa van, melyeket római számokkal jelöltem. A típusokon belül előforduló variációkat pedig, az ábécé betűivel különböztettem meg (33. kottapélda).

The image displays 33 variations of a musical phrase, organized into nine groups labeled with Roman numerals I through IX. Each group contains one or more variations labeled with letters from 'a' to 'h'. The variations are written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The phrases are primarily composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The variations show different rhythmic and melodic permutations of the same set of notes.

33. kottapélda. Lutosławski, *Vonósnégyes*, a fő tétel klasztertematikus frázisainak típusai, c^2 hangra transzponálva

A 34. kottapéldán látható, hogy a legkisebb klasztertematikus frázis (I/a) egy lefelé hajló kisszekundból áll. A szekundra épülő zenei sejtek esszenciális értéket hordoznak magukban, melyet a bevezető tétel első hegedű monológjánál is láthattunk. Az 1. tétel hegedű szólójában a felfelé hajló kisszekundból nőtt ki a tétel négy hangból álló kulcsmotívuma. Egy felfelé lépő, ha úgy tetszik kinyíló alakzat indította tehát el a művet. Ezt azért fontos megemlítenünk, mert a klasztertematikus

frázisok két hangból álló típusával a darab folyamán csak a frázisok ritmikai lerövidüléseivel találkozunk. Értelmezhető ezért ez a típus a ritmusredukciókból létrejövő, lefelé hajló záróformulaként is. A klasztertematikus frázisok szerkezetileg csak felfelé és lefelé haladó szekundlépésekből állnak, ezért mégis valószínűbb, hogy a szerző a szekundot fontos szervezőelemként használta fel, anyagai létrehozásakor.

Az elburjánzó hangfűrtök között vannak olyan frázisok, melyek különböző hangmagasságokról indulva számtalanszor előfordulnak, míg akadnak olyanok is, melyek csak egyetlenegyszer hangzanak el. A III/c alakzat egyszer fordul csak elő a 34. próbajel brácsa szólamában (34. kottapélda). Az eredeti alakzat a kottában *h-a-g-asz* hangokon szólal meg, ami azért furcsa, mert a mű folyamán a négy hangból álló frázisok sosem öleltek fel még dúr tercet. Ezért valószínűleg elírásról lehet inkább szó, és lemaradt a *h* hang elől egy módosítójel, amitől rögtön egy III/b frázisvariációt kapunk.



34. kottapélda. Lutosławski, *Vonósnégyes*, a fő tétel 34. próbajelének brácsafrázisa

A 34. próbajelnél, a második hegedű klasztertematikus frázisára lép be a brácsa és cselló, indirekt-notációs-séma szerint. Utána a három szólam ismét egymástól függetlenül halad. Az első hegedű hol a második hegedű, hol pedig a brácsa klasztertematikus frázisaira reagál, majd az ő szólama is függetlenedik a többiekétől. A szakaszok végén a cselló szólamnak csak kétszer kell eljátszania aleatorikus záró modulját. Többiek a szólamuk záró moduljainál végig a cselló második *hook* variánsának megszólalását várják. Amikor meghallják a variánst, záró moduljaikat félbeszakítva a 35. próbajelre mennek tovább (35. kottapélda).

74

35. kottapélda. Lutosławski, Vonósnégyes, a 34. próbajelnél induló aleatorikus szakasz

A 37. próbajel a cselló második *hook*-variánsával indul, ami egyben jelzés a többi szólamnak, hogy elindíthatják szakaszaikat. A csellóra reagáló szólamok indirekt-notációs-séma szerint vannak lejegyezve, ezért a játékosok nem fognak pontosan egyidejűleg kezdeni. Minden szólam egymástól függetlenül halad, ugyanakkor az első és második hegedű szólamában csak az aleatorikus záró modul található, mindenfajta előzményanyag nélkül. Önmagában álló aleatorikus záró modulok a darab folyamán eddig még sosem hangoztak el. A szerző instrukciója szerint a hangszereknek addig kell ismételniük zenei anyagaikat, míg meg nem hallják a cselló szólamában a *pizzicato* akkordot, vagyis a *hook*-variánst. Ekkor meg kell szakítaniuk a tizenhatod szünetnél frázisaikat, és tovább kell menniük a következő próbajelre. A két modulban található üveghang-glissandóknak elsősorban a gesztusértéke fontos, így inkább tekinthetőek kísérő anyagnak (36. kottapélda).

37

vno I

vno II

powtarzaj aż do akordu wiolonczeli *ff* pizz., po czym dograj do najbliższej pauzy $\frac{1}{4}$ i przejdź do [38]
repeat until the cello's *ff* pizz. chord, then play as far as the nearest rest $\frac{1}{4}$ and go on to [38]

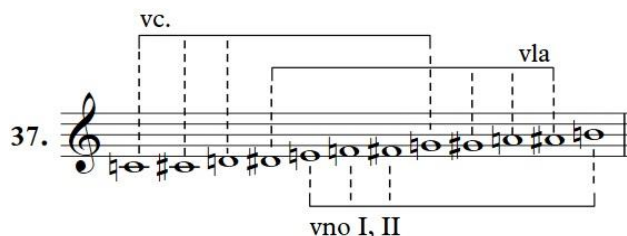
powtarzaj aż do akordu wiolonczeli *ff* pizz., po czym dograj do najbliższej pauzy $\frac{1}{4}$ i przejdź do [38]
repeat until the cello's *ff* pizz. chord, then play as far as the nearest rest $\frac{1}{4}$ and go on to [38]

36. kottapélda. Lutosławski, *Vonósnégyes*, a fő tétel 37. próbajelének csak aleatorikus záró modult tartalmazó szakaszai

Ezzel szemben a brácsa és cselló szólama – melyeknél a szerző nem használ zárómodult – lényegesen összetettebb. Ezekben a szólamokban a *glissando*-frázisok mellett jelen vannak a folyton lefelé vonóra játszendó tizenhatod mozgások is. A tizenhatod anyagoknál az erősödő dinamikával paralel módon lassul a tempó. A tempólassulást a *poco rit.* instrukción túl a tizenhatodok közé ékelt, egyre hosszabb értékű szünetek is segítik. A cselló akkor mehet csak tovább a következő próbajelre, amikor a brácsa befejezte szólamát.

Ennél a szakasznál a tizenkét hang a következőképpen lett szétosztva a szólamok között: az első és második hegedű ugyanazt a négy hangot (*e, f, fisz, h*) használja – amennyiben a *glissandó*knál az induló és érkező hangmagasságot vesszük figyelembe –, míg a brácsa és a cselló négy-négy különböző

hangmagasságot kapott. Ha egy oktávban rendezzük a hangmagasságokat, akkor a négy hangból álló refrén-szerű kulcsmotívum módosult alakja rajzolódik ki (37. kottapélda). A hangrendszer efféle megszervezése biztosítja többek között azt is, hogy ne alakulhassanak ki tonálisnak ható felületek.



37. kottapélda. Lutosławski, *Vonósnégyes, a fő tétel* 37. próbajelének hangrendszere

A 40. próbajelnél először fordul elő a darab folyamán, hogy az első és második, valamint a mélyhegedű szólama külön aleatorikus záró modullal indul el és ér véget. A két modul közötti részt hol rövidebb, hol hosszabb klasztertematikus frázisokkal tölti ki a szerző. Egyedül a cselló szólamában nem találunk aleatorikus záró modulokat, mivel az ő zenei anyagi határozzák meg, a másik három szólam záró moduljainak ismétlésszámát. Tehát a cselló irányítja a zenei akciókat, ahogy a bevezető tétel folyamán az első hegedű tette. A gordonka szólama hatással lesz a többiekre, és mikor berobban klasztertematikus frázisaival, az első, második és mélyhegedű mind tematikusan, mind pedig dinamikailag elkezd utánozni.

A 40. próbajel szakaszait a brácsa szólama indítja el és erre lépnek rá a hegedűk indirekt-notációs-séma szerint. Ahogy azt a zeneszerző is megjegyzi, az első és második hegedű szólambelépése nagy valószínűséggel nem esik ugyanarra a pillanatra. Míg mindhárom szólam ismétli frázisait, addig a cselló szólama koronás szünettel indul. Szerkezetileg az ő hangindítása lesz ugyanis a jel a többi hangszernek, hogy elhagyhatják a szólamuk első záró modulját. Mivel a modulok közötti átkötő rész viszonylag rövid, ezért pillanatok alatt a második záró moduljukhoz érnek a vonósok. Ekkor ismét mindenki a cselló jól hallható e^1 -disz¹ tizenhatod hangjainak megszólalására figyel. Ez lesz a jelzés a többieknek, hogy mehetnek tovább a 41. próbajelre. A két hang könnyen apperceptálható, mivel a többi szólam a második záró modulban ugyanazon a négy hangon mozog.

A szólamokon belüli két záró modult tematikusan, dinamikailag és hangrendszer szerint is jól elkülöníti egymástól Lutosławski. A vonósok első moduljaikat kizárólag a háromvonalas oktávban, halk dinamikán szólaltatják meg.

Az első és második hegedű klasztertematikus frázisait kecses *glissandók* tagolják (38. kottapélda). A hangrendszert tekintve a tizenkettőből nyolc hang szólal meg ezekben a modulokban, igaz a szólamok között nincsenek arányosan elosztva a hangmagasságok. A második modulnál a szólamok kizárólag h - c^1 - d^1 - $cisz^1$ hangokon játszanak klasztertematikus frázisokat úgy, hogy az egységek szólamonként 3-as, 4-es, 5-ös és 6-os csoportokra oszlanak fel. Ezért is hallható jól a cselló második, két tizenhatodból álló jelzése, hiszen az erőteljesen leválik a hangrendszer-szisztémáról.

40

vno I

vno II

arco

pp

ff

powtarzaj aż do wejścia wiolonczeli, po czym dograj do :|| i przejdź dalej

repeat until the entrance of the cello, then play to the repeat-mark :|| and go on

38. kottapélda. Lutosławski, *Vonósnégyes*, a fő tétel 40. próbajelének dupla aleatorikus záró modult tartalmazó hegedűszólamai

A 42. próbajelnél – a nagyforma szempontjából is – fontos új rész kezdődik: az *appassionato* a tétel kulminációs szakaszának kezdete, melyben felérünk a darab tetőpontjára. Christian Martin Schmidt szerint a zenei anyagok fúziójának legmagasabb szintje itt található, hiszen a 42. szakasz középső részében az egymástól független anyagok hangrendszere teljesen azonossá válik, mivel mindegyik egy kromatikus hangfürt három hangját képezi, $cisz^1$ és c^2 között.⁴⁰ Joachim Hansberger meglehetősen hasonló módon szemlélteti a darab csúcspontját, de számára a mű kulcspillanata az *appassionato* szakasz vége (42.) és a korál (44.) kezdetéig tartó átmenetben rejlik, mert ebben a pillanatban a függetlenség és a szinkronizáció egymással ellentétes elvei konfrontálódnak egymással.⁴¹ Úgy

⁴⁰ Christian Martin Schmidt: *Witold Lutosławski: Streichquartett, in Die Musik der sechziger Jahre*. Mainz: B. Schott's Söhne: 1972. 157.

⁴¹ Stucky, i.m., 153.

gondolják, hogy a vonósnégyes értékei itt összegződnek, ezért a kompozíció nagyformájának szerkezeti tagolásában is önálló részt kaptak e szakaszok (1. ábra).⁴²

Ennél a résznél – az első hangok megszólalásának kivételével – mindenki végig egymástól függetlenül játszik, dacára a ritmikai és tempóbeli sokszínűségnek. A szövek összetettsége miatt a szerző még a korábbi instrukciókhoz képest is több megjegyzést fűzött az egyes szólamokhoz annak érdekében, hogy az valósuljon meg, amit elképzelt. Az érthetőség kedvéért a 42. próbajel első aleatorikus anyagára 42/I szakaszként, míg a másodiknál 42/II ként fogok hivatkozni. A 42/II szakasz a partitúra 57-58. oldalán található.

A hosszú aleatorikus szakaszok problematikáját jól mutatja, hogy a 42/I első és második hegedűjének szólamai a záró modulon kívül tartalmazznak egy, a zenei folyamatuk közepébe ékelt ismétlődő modult is. A szerzői szándék szerint ezt a modult csak akkor kell egyáltalán megismételni, ha a mélyvonósok még nem lapoztak. A 42/II szakasz végére vonatkozólag pedig Lutosławski megjegyzi: a *poco rit.* instrukció után problémát okozhat az előadónak a szünetek pontos kiszámolása. Nem baj az sem, ha a *poco rit.* rész végén levő *subito piano* dinamika közben, valamelyik szólam még *fortisissimo* dinamikán játszik azon okból kifolyólag, hogy előrébb tart zenei anyagaiban. A lényeg a komponista szerint az, hogy a szakaszok semmiképpen se legyenek előre „megszervezve”.

A ráadásként beépített modulból és szerzői jegyzetekből is jól látszik, hogy az ilyen hosszú szakaszok történései már nehezen jósolhatóak meg előre. Hosszú aleatorikus szakaszoknál a komponistának nem igazán lehet más választása, minthogy kalkulál az esetlegesen létrejövő előadói és az ebből következő zenei helyzetekkel. Ez persze felveti a kérdést: Lutosławski megfelelő notációs sémát választott ki zenei anyagai lejegyzéséhez? Sajnos az aleatorikus notáció a hosszabb zenei ívek megszervezésénél, egész egyszerűen korlátokba ütközik. Minél hosszabb zenei folyamatokat írunk le vele, annál jobban elveszítjük fölötté az alkotói kontrollt. Úgy is mondhatjuk, hogy a Lutosławski-féle irányított aleatória notációjának ez egyfajta sajátossága: rövidebb zenei íveket lényegesen könnyebben és átláthatóbban tudunk vele összefűzni. Hosszabb folyamatoknál számolni kell az esetlegességgel illetve a valódi véletlennel.

⁴² Stucky, i.m.. 149.

A 42. próbajel anyagai szerkezeti szempontból a darab folyamán már bevált megoldásokat használják: a 42/I szakasz végén szólama záró modulját a cselló csak háromszor játssza el, majd jelezésére a többiek is továbbmehetnek. A 42/II szakasz végén némileg új megoldást látunk: a cselló szólamában nincsen aleatorikus záró modul, ezért ismételten ő jelez, de a szerzői kommentár szerint csak és kizárólag a brácsának. A brácsa, amint meglátja a cselló jelzését, tovább jelez a második hegedűnek, és így tovább. Amikor a jelzések megtörténtek mindenki eljátssza a záró modult követő pár hangos anyagát, és vár az első hegedű szakaszlezáró jelzésére.

A 42. próbajel két hosszú szakaszát a hangmagasság tematika is keretben foglalja, ugyanis a kulcsmotívummal indul az első és végződik a második aleatória. A 42/I szakasz elején a kulcsmotívum úgy szólal meg $D-esz-e^1-f^3$ hangokon, hogy minden hangszer csak egy hangot játszik le belőle. A 42/II szakaszának végén $gisz^4-a^3-b^2-h^3$ hangmagasságon szólal meg, de a szólamok folyamatos ritkulása miatt sosem egyszerre. Ettől függetlenül elemzés nélkül, füllel is kiválóan appercipiálható. E próbajel anyagainál még számos formában felfedezhető a refrénszerű kulcsmotívum, ezért érdemes megvizsgálni külön-külön a szakaszok tematikus frázisait.

A 42/I szakasz *sostenuto* és *precipitando* frázisait olykor zárójelbe tett koronás hanggal vagy szünettel, máskor pedig jól elkülönülő zenei anyaggal emeli ki a szerző. Ezek a folyamatosan lassuló vagy gyorsuló frázisok tulajdonképpen két kulcsmotívumból épülnek fel. A mélyebb fekvésű kulcsmotívum $e^1-f^1-fisz^1-g^1$, míg a magasabb $b^1-h^1-c^2-cisz^2$ hangmagasságokból áll. A két kulcsmotívum hangjai egymással keverednek, ezért a szólamokon belüli frázisok hangjainak sorrendje folyton változik. Az érhetőség kedvéért a kottarészleteken a két kulcsmotívum hangjait külön színnel számoztam meg, kromatikusan letről felfelé (39. kottapélda).

2. Szervező és rendező elvek a vonósnégyesben

The image displays a musical score for a string quartet, featuring four staves: Violin I (vno I), Violin II (vno II), Viola (vla), and Violoncello (vc). The score includes various performance markings such as *sost.* (sostenuto), *acc.* (accelerando), *rit.* (ritardando), *precipit.* (precipitando), and *rit.* (ritardando). Fingerings are indicated by numbers 1 through 4 above the notes. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is organized into measures, with some measures containing multiple notes and rests.

39. kottapélda. Lutosławski, *Vonósnégyes, a fő tétel 42/I szakaszának sostenuto és precipitando frázisai*

A kottapéldán világosan látszik, hogy a két kulcsmotívum hangjai a szólamokon belül valójában nem permutálódhatnak. Az első hegedű és brácsa, valamint a második hegedű és cselló kulcsmotívumainak hangsorrendje, teljesen azonos. A kulcsmotívumok – amennyiben külön vizsgáljuk őket – csak két alakban fordulnak elő, melyek egymás tükrei is egyben. Mindez számokkal kifejezve: 2431 és 1342. A variációk csak és kizárólag a két kulcsmotívum hangjainak keveredéséből származnak. A motivikus anyagok az aleatorikus szakasz szólamain belül nem folyamatosan zajlanak le, ezért megjegyzendő, hogy a frázisok hangmagasság tematikája mindig ott folytatódik, ahol éppen látszólag abbamaradt a kevert kulcsmotívumokból álló sor. Ebből a rendszerből következik, hogy a brácsa szólamának második frázisánál valószínűleg elírás történt: az utolsó hangnak a szisztéma szerint *cisz*-nek kellene lennie, tehát minden bizonnyal hiányzik egy módosítójel.⁴³

A 42/I szakasz zárójeles koronás anyagai, szólamonként mindig ugyanazon két hangból épülnek fel. Ezekhez az anyagokhoz szorosan kapcsolódnak az azonos hangon történő hangismétlések. A repetíciók ugyanis mindig a koronázott anyagok elsőként megszólaló hangjainak, olykor nem azonos oktávban történő ismételtetéséből állnak. A kompozícióban szólamonként más-más pillanatban és

⁴³ A kottapéldában ezt a szám mellé írt kérdőjellel jelöltem.

sorrendben zajlanak le az azonos tematikájú zenei elemek, ezért az érthetőség kedvéért az ábrán ezeket azonos sorrend szerint rendeztem át. (40. kottapélda).

The image shows a musical score for a string quartet, consisting of four staves labeled vno I, vno II, vla, and vc. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. Some notes are marked with a 'simile' (simile) symbol, indicating a similar sound or effect. The score is written in a standard musical notation style, with notes and rests clearly visible on the staves.

40. kottapélda. Lutosławski, *Vonósnégyes*, a fő tétel 42/I szakaszának zárójeles koronával kezdődő valamint repetitív frázisai

A 42/I szakasz vége felé egyre gyorsul a tempó és erősödik a dinamika. Ezt a fajta dramaturgiai fokozást Lutosławski, a megjelenő kettősfogásokkal is segíti. A *poco a poco accelerando* anyagai fokozatos épülnek: az első és második hegedű szekundanyagát a komponista felfelé transzponálja, majd megjelennek a szólamokban a kettősfogások, melyek a 42/II szakasz vonós akkordjaiba torkollnak. A brácsa és a cselló szekundra épülő tematikája szimplán csak kibővül kettősfogásokra, de az anyagaik hangfekvéseinek iránya szintén felfelé tart.

A vonósakkordoknál mind a tizenkét hang megjelenik, így egy tulajdonképpeni klaszter szegmensei szólalnak meg, külön-külön pillanatokban. Tehát megkomponált egy tizenkét hangból álló akkordot, amely e szakasz alapjául szolgált. A hangszerek csak az ehhez az akkordhoz tartozó hangokat játsszák. Ahogy a szerző egy másik műve hangmagasság megszervezésének struktúrája kapcsán említi: „lehet, hogy maga az akkord egyszer sem hangzik el teljes egészében – emlékezetünk és képzeletünk egészíti ki.”⁴⁴ A vonósakkordok hangmagasságait egytől tizenkettőig terjedő, a c hangról induló kromatikus skála szerint számoztam be (41. kottapélda).

⁴⁴ Varga Bálint András, i.m., 40.

2. Szervező és rendező elvek a vonósnégyesben

The image shows a musical score for a string quartet, consisting of four staves: vno I, vno II, vla, and vc. Each staff has a 'tempo' marking above it and a 'p' (piano) marking below it. The music is written in treble clef for the violins and viola, and bass clef for the cello. The key signature has one sharp (F#). The score shows a crescendo from piano (p) to fortissimo (fff). The final notes are marked with '6', '8', '12', '11', '5', '7', '1', '10', '3', '9' indicating fingerings or measures. The tempo marking is 'tempo' with an arrow pointing right.

41. kottapélda. Lutosławski, *Vonósnégyes, a fő tétel 42/I szakaszának poco a poco acc. hangrendszere*

A vonósakkordok aztán kettősfogásokra bomlanak fel. A további zenedramaturgiai fokozás érdekében a 42/II szakasz közepén az első hegedű üveghangokon, míg a többiek sima hangokon csúsznak tovább a magas hangfekvés irányába. Amikor a szólamok elérték a kulcsmotívumból építkező csúcs hangjaikat, az egyre hosszabb szünetek miatt a zenei anyag folytonossága fokozatosan megszűnik. A 42/II szakasz végéről Lutosławski a következőket mondja: „a vonósnégyes csúcspontján a négy hangszer a legmagasabb hangokat játssza *fortissimo* és *ad libitum*, majd *subito piano* következik, de nem egyszerre. A csúcspont tehát fokozatosan elmúlik, de nem is vesszük észre, hogyan. Hirtelen jövünk rá, hogy vége a kulminációnak. Ezt a megoldást később többször is alkalmaztam, és azt hiszem, jellemző az én műveimre.”⁴⁵ Lutosławski szerint a klasszika és romantika formatervezésében fárasztó, hogy a mű elejére helyezik a súlyos részt. Ezért ő a darab végére tartogatja a csúcspontot.⁴⁶ Tehát egy olyan dramaturgiai megoldással állunk szemben, melyet a zeneszerző többször alkalmazott műveiben.

A 47. próbajelet direkt-notációs sémával az első hegedű *pizzicato* anyaga indítja el, *g-asz¹-d¹* hangokon. Zenei szövete e szakaszokban véget is ér, mégis

⁴⁵ Varga Bálint András, i.m., 44.

⁴⁶ Tadeusz Kaczyński: *Gespräche mit Witold Lutosławski. Mit einem Anhang von Bálint András Varga – Neun Stunden bei Lutosławski*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1976. 32–34.

hangmagasság tematikája rendkívül fontos: az első hegedű *g* és *asz* hangjai egyfajta reminiscenciaként vannak jelen. Ezek a hangok indítják el a teljes kompozíciót a hegedű monológjában, és a 45. próbajel gyászzenéjében is fontos ennek a két hangnak a szerepe.

Az első hegedű rövid, de annál fontosabb szólója után a második hegedű ebben a szakaszban egyetlen, ismétlődő aleatorikus modult játszik. A modul zenei anyaga az első hegedű *d*¹ hangjának felhangdús, *sul ponticello* meghangszerelése. A második hegedűnek egészen addig kell a többiektől függetlenül ismételnie ezt a hangmagasságot, amíg a következő szabad lejegyzésnél a brácsa be nem lép.

A mélyhegedű és a cselló különböző hangokból álló *pizzicato* anyagai tulajdonképpen egyre lassuló *arpeggio* akkordokként működnek. A tempó folyamatos lassulását a *poco ritardando* jelzésen felül a ritmika is segíti. A cselló kezdő *d* hangja kivételével a mélyvonók ugyan azt a hangmagasság tematikát használják, csak a hangrendszer egymáshoz képest, kisszekunddal el van transzponálva. Ez a szakasz is már epilógus-töredékként funkcionál⁴⁷ (42. kottapélda).

47 (5 ♩/sec.)

vno I

pizz.

quasi f

vno II

sul p.

p

p

p

p

poutarzaż aż do wejścia altówki

repeat until the entrance of the viola

vla

vno I

VC.

pizz.

ppp

poco rit.

ca 2"

quasi niente

VC.

pizz.

ppp

poco rit.

quasi niente

42. kottapélda. Lutosławski, *Vonósnégyes*, a fő tétel 47. próbajelének anyagai

A 48. próbajelet a brácsa szólama kezdi el, amelynek az első hangját az előző szabadon notált szakasz utolsó megszólaló *e*³ hangjával együtt kell elkezdenie,

⁴⁷ Az epilógus terminológia használatának formai okait később, a 46-os próbajel elemzésénél részletezem.

szintén e^3 hangmagasságon. Így tulajdonképpen a két szakasz egybefonódik a hallgató számára. A mélyhegedű kíséző típusú anyagának ritmikája közel azonos a 47. próbajelnél található második hegedű szólamával. Összesen egyetlen pontozott negyed szünet a különbség. Mivel mindkettő szólam, egyetlen ismétlődő aleatorikus záró modulból áll, itt felmerül ismételten az esetleges elírás lehetősége is, a második hegedű szólamának negyed szünetét illetően. Addig kell a brácsának a modult ismételnie, amíg jelet nem kap az első hegedűtől.

A második hegedű a brácsa szólamára lép be, direkt-notációs séma szerint. Szintén egy önmagában álló aleatorikus záró modulja van csak, melynek klasztertematikus anyagait addig kell ismételnie, amíg az első hegedű nem jelez neki. A második hegedű (d^3 -esz³-f³) és a brácsa (e^3) hangmagasság tematikájából a refrénszerű kulcsmotívum rajzolódik ki. Ez az első eset ugyanis a darabban, hogy a kulcsmotívum kíséző karakterű zenei anyagokhoz kapcsolódik.

Az első hegedű egy nyolc másodperces szünet után lép csak be, harmadikként e szakaszban, és függetlenül játssza zenei anyagait a többiekétől. A szólamának frázisai a bevezető tétel hegedű monológjának reminiscenciájaként hatnak. Szünetekkel tördelt *espressivo* anyagai és a *quasi parlando* szerzői instrukció is ezt az irányt erősíti. Tulajdonképpen ez a szakasz készíti elő az utolsó epilógus töredéket, az 51. próbajelnél. Az első hegedű azon a nyolc hangon (*fisz, g, gisz, a, b, h, c, cisz*) szólal meg, melyen a második hegedű és a brácsa nem játszik. A cselló ebben a szakaszban nem hangzik fel, az előadó az első hegedű zenei anyagait követi csupán.

Az 51. próbajelnél kezdődik el az utolsó aleatorikus szakasz, amely a cselló szólamának kivételével minden más szólamban tartalmazza az ismétlődő aleatorikus záró modult. A hegedűk és a brácsa együtt kezdik el játszani szakaszaikat, majd a rövid szünet utáni frázist – a szerzői instrukciók szerint – már egymástól függetlenül kell előadni. Ezt egy körülbelül két másodperces szünet követi. Ez a megoldás e szakaszban háromszor ismétlődik meg egymás után, majd a szólamok végleg teljesen függetlennednek egymástól.

A klasszikus mondatra emlékeztető megoldást egyedül a cselló szólama nem követi. A gordonka a második közösen elindított szakasz széttöredezése után körülbelül egy másodperccel lép be. Teljesen függetlenül játszik a többiektől, akárcsak a másik három szólam a harmadik, közösen elindított frázis után. A cselló ritmus nélküli szabad notációjának egy részében – amikor a hangok sűrűbben

fordulnak elő – a körülbelüli ritmikát egy plusz segédvonal jelzi. A segédvonal tizenöt milliméteres hossza felel meg körülbelül egy másodpercnek. Ebből kell az előadónak kalkulálnia a további hangok megszólalását (43. kottapélda).

Az első, második és mélyhegedű addig ismétli záró moduljait, amíg a cselló el nem játszotta szólamanyagát. Ezután a csellista jelez a többieknek, és a többi szólam az ismétlőjelig játssza már csak el záró moduljait. Így persze nem lehet tudni, hogy ki fogja befejezni pontosan a darabot. A darab lezárása ily módon a véletlenre van bízva.

A záró epilógus töredék hangrendszerénél megfigyelhető, hogy nem csak az első, második és mélyhegedű hangjai ismétlődnek meg szorul szóra, hanem a csellóban is háromszor szólal meg a *d-esz-c-cisz-e* hangmagasság sorrend, más-más fekvésben széttöredezve.

A kompozíció utolsó szakaszának töredezettsége ellenére a szólamok hangmagasságainak van iránya, mivel minden frázis letről tart felfelé. Az egész szakaszt az első és második hegedű normál, míg a brácsa üveghangokon szólaltatja meg a háromvonalas oktávban. A cselló saját lehetőségeihez mérten szintén magas hangfekvésben játssza el utolsó *pizzicato* hangjait, a kétvonalas oktáv tetején. A darab éteri magasságokban ér véget, a szólamok hangjai pedig elhalkulva tűnnek el és foszlanak semmivé.

43. kottapéllda. Lutoslawski, Vonóséggyes, az 51. próbajel anyagai

2.3.3. Szabad lejegyzés (3. csoport)

Mivel a 39. próbajelnél található *hook*-variánsokat még a bevezető tételnél tárgyaltuk, ezért ezt a csoportot a 43. próbajelnél kezdődő korál anyag elemzésével célszerű elkezdni. A 43. és 44. próbajelnél található anyagok azonos természete miatt a két próbajelet egyszerre vizsgálom.

A 42. próbajel végén, az első hegedű *gisz*² üveghangját szövi tovább Lutosławski a 43. próbajelre. A többi szólam ritmikailag egész hangokat játszva, halk dinamikán kíséri az első hegedűt, amelynek üveghangjai szintén egészhangokban mozognak, a többi szólamhoz képest kissé elcsúszva. Ennek ellenére a hangzaskép a korálok alapvetően homofón gondolkodásmódját juttatja eszünkbe és a 42/II szakasz csúcspontja utáni belenyugvást és csendes fohászt szimbolizálja. A 44. próbajel tulajdonképpen a *gisz*² üveghang megszűnését jelöli. Innentől kezdve minden hangszeresnek ugyanazt a hosszan kitartott, egészhangos tematikát és közömbös *non vibrato* játékmódot kell követnie. A zenei anyag lemondást és céltalanságot sugall. A statikus hangzást sem a ritmika, sem pedig a dinamika nem bolygatja meg. Ez a hangzaskép mindenképpen fontos dramaturgiai pillanata a műnek, mivel a kompozícióban most először, mintegy szubsztanciaként jelenik meg benne az anyagtalanság és a mondani akarás hiánya.

A korábbi zenei anyagokkal ellentétben a zenei folyamatnak most nincsen iránya, végig megmarad saját maga lecsupaszított, színtelen mivoltában. A szabad lejegyzést elsősorban a hosszan kitartott, metrum nélküli egészhangok teszik indokolttá. A szólamok kezdeti mozgási energiája mintha teljesen kifogyott volna. Ezzel az egyszerű ötlettel a szerző hihetetlenül mély és drámai pillanatot teremt meg. A dinamikailag folyamatosan elhaló egészhangok hangmagasság tematikájában a *poco vibrato* utasításkor megszólaló 1:2 modellskála allúziója emelkedik csak ki (44. kottapélda). Ez az egyetlen dinamikailag is megtámasztott pillanat, ahol a sztoikus nyugalomból próbál az anyag kiszakadni. A szabadon notált szakasz két, refrénszerű kulcsmotívummal záródik le: először *g-asz-a-aisz*, majd *f-fisz-g-asz* hangokon. A hangszeres mély hangfekvése és az elhaló dinamika miatt a hallgatónak könnyen lehet az az érzése, hogy a kompozíció a végére ért.

2. Szervező és rendező elvek a vonósnégyesben

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 44 and 45. The staves are for Violin I (Vno I), Violin II (Vno II), Viola (Vla), and Violoncello (Vc.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Above the staves, there are markings for vibrato: 'poco vibr.' and 'non vibr.'. Dynamic markings include 'mp' (mezzo-piano), 'pp' (pianissimo), and 'morendo' (diminuendo). The notation is in a standard musical format with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

44. kottapélda. Lutosławski, *Vonósnégyes*, a fő tétel 44. próbajelének korál-részlete

A teljes vonósnégyes g hangon kezdődik el az első hegedű monológjával és a tétel nagyformája tulajdonképpen lezáródik a 45. próbajel szakasz záró *asz* hangján. A 46. próbajeltől kezdődő kódában minden szakasz egyfajta rövid, önmagában álló epilógustöredéknek hat csupán, ahol a zenei invenciók leginkább a mondani akarásba való belefáradást sugallják a hallgatóság felé. Nincsenek már újabb és újabb feltörekvő hosszú ívek, az apró dinamikusabb ötletek is gyorsan elhalkulnak. A nagyforma lezáró szakaszához érkezik el a kompozíció. Stucky szerint a kvartett végének zenei megoldása nagyon hasonlít Lutosławski más műveinek megoldásaihoz, úgy mint: *Muzyka żałobna*, *Jeux Vénitiens*, és a II. Szimfónia.⁴⁸

Az előző szakasz *asz* záróhangját követően a mélyhegedű és a gordonka azonos *f* hangindítása némileg meglepőnek hat, ha nem vesszük figyelembe a 45. próbajelnél található zenei szakasz hangmagasság tematikáját. Mint az már korábban elemeztük, a 45. próbajel anyagai *fisz*¹ hangon egyszerre indulnak és *asz* hangon egyszerre záródnak le. Ezen felül a szólamok nagyobb frázisainak vége g hangmagasságon áll meg – ezzel is reprízként idézi fel az első tétel kezdőhangját. Ebből a szempontból már érthetőbb a két mélyvonós *f* hangindítása, hiszen a refrénszerű kulcsmotívum ismét kirajzolódni látszik a szakaszok és frázisok fontos végpontjaiból. A 46. próbajel, a brácsa és a csellószólam *d-Asz* ördögi hangközén ér véget, ahol végül a zene anyag folyamatosan elhalkul.

A 64. oldalon található szabadon notált szakaszban, mind a tizenkét hang megszólal egyszer. Az első hegedű három, a második öt, míg a brácsa négy különböző hangot szólaltat meg a tizenkettőből, *pizzicato* játékmóddal. Lutosławski a brácsa és második hegedű egy-egy hangját azonos oktávban *sul ponticello* hangszínnel a cselló szólamában is megszólaltatja. A gordonka anyaga azonban inkább tekinthető egy egyszerű hangszerelésbeli megoldásnak, mint önálló

⁴⁸ Stucky, i.m., 154.

10.18132/LFZE.2018.26

Bella Máté: Szervező és rendező elvek Witold Lutosławski vonósnégyesében (1964)

szólamnak. Annál is inkább, mert a többi szólammal ellentétben a cselló hangjainak ritmikája nem hosszabbodik meg, ezáltal anyaga nem is lassul le. A rövid szakasz dinamikája folyamatosan halkul, ahogy a hangszerek szólamai megszólaltatják pár hangos anyagaikat. A tizenkettedikként megszólaló hang, egyben a 48. próbajelnél található szakaszt is elindítja. A tizenkét hang megszólalásának sorrendjét a kottapéldában számokkal jelöltem (45. kottapélda).

The image shows a musical score for a string quartet (vno I, vno II, vla, vc.) with 12 numbered notes (1-12) marked in red. The notes are distributed across the staves, with some notes marked 'pizz.' (pizzicato) and others 'arco' (arco). The dynamics range from mf to pp. A circled '48' indicates the start of a new section.

45. kottapélda. Lutosławski, *Vonósnégyes*, a fő tétel 64. partitúraoldalának szabadon notált szakasza

3. Konklúzió

Lutosławski szabad zenei anyagainak lejegyzését a szakaszok hossza és a hangszerek közötti interakciók függvényében választja ki. Rövidebb zenei szakaszokat lényegesen könnyebben és átláthatóbban lehet vele összefűzni, míg hosszabb folyamatoknál számolni kell az esetlegességgel, illetve a valódi véletlennel. Ez a fajta lejegyzés újszerű és olykor bonyolult notációs megoldásokat eredményezett a kottában, melyek sokszor igényeltek külön magyarázatot is. A notáció problematikája végig jól érzékelhető a *Vonósnégyes*ben. Az analízis közben számtalan notációs hiányosságot tártam fel: a hangi összefüggésekből következtettem elírásokra és nyomdahibákra, valamint az aleatorikus szakaszok direkt- és indirekt notációs sémáinak problémáira és megvalósításainak világosabb lehetőségeire hívtam fel a figyelmet.

Elemzéseim rámutattak, hogy a Lutosławski-féle irányított aleatóriánál az előadók a szakaszok folyamatába mikro szinten bele tudnak avatkozni, ugyanakkor ettől a kompozíció makro formája nem változik meg lényegesen. Megvalósul az egyes szakaszok ritmikáinak véletlenszerűsége – még akkor is, ha mindez a szerző által előre eltervezett keretek között történik csak meg. A *Vonósnégyes* igazi különlegessége, hogy miközben Lutosławski magas fokon kimunkált hangmagasság struktúrákkal szervezte meg szólamainak zenei anyagait, a ritmikai mintázataiban ott a véletlenszerűség.

Disszertációm konklúziója az, hogy a kész mű világos formai keretek között mutatja be az irányított aleatória lehetőségeit. Lutosławski a kvartettben rendkívül pontosan kalkulált zenei paraméterekkel dolgozik, és bár nem merészkedett teljesen ismeretlen vizekre a véletlennel, mégis egy egészen egyedülálló kompozícióval állunk szemben, amely törekszik az egyensúlyra a szabadság és kontrolláltság között.

Bibliográfia

- Bárdos Lajos: *Liszt Ferenc, a jövő zenésze*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976.
- Bodman Rae, Charles: „Lutosławski, Witold”. In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 15*. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. 381-389.
- : *The Music of Lutosławski*. London: Omnibus Press, 2012.
- Boehmer, Konrad: *Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik*. Darmstadt: Edition Tonos 1988.
- Boulez, Pierre: „Aléa”. *Nouvelle Revue française*. 5/59 (1957. november): 35–51.
- Clendinning, Jane Piper: „The Pattern-Meccanico Compositions of György Ligeti”. *Perspectives of New Music* 31/1 (1993 tél): 192–234.
- Covach, John: „Form in Rock Music: A Primer”. In: Deborah Stein (szerk.): *Engaging Music: Essays in Music Analysis*. New York: Oxford University Press, 2005. 65-76.
- Griffiths, Paul: „Aleatory”. In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 1*. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. 341-347.
- Hansberger, Joachim: „Begrenzte Aleatorik: Das Streichquartett Witold Lutoslawski”. *Musica* 25/3 (1971 május/június): 248-257.
- Jacobs, Arthur: „Admonitory Note”. *The Musical Times* 107/1479 (1966. május): 412-414.
- Joe, Jeongwon – S. Hoon Song: „Roland Barthes' 'Text' and Aleatoric Music: Is the 'Birth of the Reader' the Birth of the Listener?” *Musicology* 2. 2002. 263–281.
<http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2002/1450-98140202263j.pdf> (utolsó megtekintés dátuma: 2018. május 20.)
- Kaczyński, Tadeusz: *Gespräche mit Witold Lutosławski. Mit einem Anhang von Bálint András Varga – Neun Stunden bei Lutosławski*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1976. 32–34.
- Kárpáti János: „A Bartók-értés zsákutcái”. *Holmi* XIX/8 (2007. augusztus); 1027–1039.
- Lendvai Ernő: *Bartók stílusa*. Budapest: Zeneműkiadó. 1955.
- : *Bartók dramaturgiája*. Budapest: Zeneműkiadó. 1964.

Bella Máté: Szervező és rendező elvek Witold Lutosławski vonósnégyesében (1964)

Ligeti György: „Döntés és automatizmus Pierre Boulez *Structure 1a* című művében”. In: Kerékfy Márton (szerk., ford.): *Ligeti György válogatott írásai*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa. 2010.135-166.

Lotringer, Sylvère: „Becoming Duchamp”. *Tout-fait: 1/ 2* (2000. május) http://www.toutfait.com/issues/issue_2/Articles/lotringer.html (utolsó megtekintés dátuma: 2018. május 20.)

Meyer-Eppler, Werner: „Statistische und psychologische Klandprobleme”. *Die Reihe 1: Elektronische Musik*, Wien: Universal Edition, 1955. 22-28.

Michael, Chip: „The Art of String Quartets by Brian Ferneyhough”. *Interchanging Idioms* (2008 augusztus) <http://interchangingidioms.blogspot.hu/2008/08/art-of-string-quartets-by-brian.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2018. május 10.)

Nierhaus, Gerhard: *Algorithmic Composition – Paradigms of Automated Music Generation*. Bécs: Springer-Verlag Wien, 2009.

Nikolska, Irina: *Conversations with Witold Lutosławski*. Stockholm: Melos, 1994.

Perkins, Leeman L.: „Ockeghem, Jean de”. In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 18*. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. 312-326.

Pritchett, James: *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press. 1993.

Randel, Don Michael: „Marcel Duchamp”. *The Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians*. 2002.

Roig-Francolí, Miguel A.: *Understanding Post-Tonal Music*. Boston: McGraw-Hill, 2008.

Schmidt, Christian Martin: *Witold Lutosławski: Streichquartett, in Die Musik der sechziger Jahre*. Mainz: B. Schott's Söhne: 1972.

Schönberg, Arnold: *A zeneszerzés alapjai*. Ford. Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.

Stucky, Steven: *Lutosławski and his Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Taruskin, Richard: „Emblems and Dynasties. The Cyclic Mass Ordinary Setting”. In: Uő.: *The Oxford History of Western Music 1*. New York: Oxford University. 2010. 479-480.

—————: „The Late Twentieth Century”. In: Uő.: *The Oxford History of Western Music 5*. New York: Oxford University. 2010. 307-350.

Bibliográfia

Turányi Sándor: *Bevezetés a kombinatorikába és a gráfelméletbe*. Egyetemi jegyzet.

Debrecen: Debreceni Egyetem, 2005.

Varga Bálint András: *Witold Lutosławski. Beszélgetések Varga Bálint Andrással*.

Budapest: Zeneműkiadó, 1974.

Várnai Péter: *Beszélgetések Ligeti Györggyel*. Budapest: Zeneműkiadó. 1979.