

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

Doktori iskola (7.6. zeneművészet)

HAGYOMÁNYŐRZÉS ÉS ÚJÍTÓ SZELLEM.
CLAUDE DEBUSSY
ZONGORAPRELÚDJEINEK ELEMZÉSE

HORVÁTH BARNABÁS

doktori értekezés

2010

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás.....	iii
Bevezetés.....	iv
1. Debussy és a zongora. A Prelűdökről és a prelúdiumról	1
1.1. A zongorára írott művek helye Debussy életművében.....	1
1.2. A Prelűdök keletkezése és jelentősége.....	8
1.2.1. A <i>Prelűdök</i> keletkezési ideje	8
1.2.3. A <i>Prelűdök</i> jelentősége és megírásuk indítéka	9
1.3 A prelúdiumról.....	14
1.3.1. A prelúdium, mint zenei műforma	14
1.3.2. Debussy prelűdjeinél korábbi és későbbi sorozatok	18
2. Debussy zongorastílusa és művészetének forrásai.....	21
2.1. Stílusrétegek és inspirációs források a Prelűdökben	21
2.1.1. Stílusrétegek	21
2.1.2. Az inspiráció forrásai	24
2.2. Hogyan írt Debussy zongorára?	27
3. Az egyes prelűdök elemzése	34
Az első kötet darabjai	
3.1. Danseuses de Delphes	34
3.2. Voiles	38
3.3. Le vent dans la plaine.....	42
3.4. Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir	45
3.5. Les collines d'Anacapri.....	50
3.6. Des pas sur la neige.....	55
3.7. Ce qu'a vu le vent d'Ouest.....	58
3.8. La fille aux cheveux de lin	63
3.9. La sérénade interrompue	67
3.10. La Cathédrale engloutie	72
3.11. La Danse de Puck.....	77
3.12. Minstrels.....	83

A második kötet darabjai	
3.13. Brouillards.....	88
3.14. Feuilles mortes	91
3.15. La Puerta del Vino	95
3.16. „Les Fées sont d’exquises danseuses”	100
3.17. Bruyères	107
3.18. General Lavine – eccentric.....	110
3.19. La terrasse des audiences du clair de lune.....	116
3.20. Ondine	121
3.21. Hommage á S. Pickwick Esq. P. P. M. P. C	127
3.22. Canope	131
3.23. Les tierces alternées	134
3.24. Feux d’Artifice	139
4. A Prelúdók stiláris jellegzetességei.....	148
4.1. Hangrendszer, Dallam, harmónia és tonalitás	148
4.2. Tempó, metrum és ritmus	158
4.2.1. Tempó és metrum	158
4.2.2. Ritmika.....	161
4.3. Forma, zenei folyamatok.....	166
5. Rövid összegzés	172
Függelék.....	174
A) Formatani és zeneelméleti szakkifejezések rövidítései.....	174
B) Charles Baudelaire: Harmonie du soir	177
Charles Baudelaire: Esti harmónia (fordította: Tóth Árpád)	178
C) Charles-Marie Leconte de Lisle: La fille aux Cheveux de lin	179
D) Bartók Béla: Dallam ködgomolyagban (Mikrokozmosz No. 107.)	181
E) Paul Verlaine: Chanson d’automne – Őszi chanson (fordította: Tóth Árpád).....	182
Bibliográfia.....	184

Köszönetnyilvánítás

Szeretnék köszönetet mondani mindazoknak, akik disszertációm megírásában segítségemre voltak, s önfeláldozásukkal időt szabadítottak fel számomra – így segítve elő, hogy jobban elmélyedhesek munkámban. Elsősorban családtagjaimnak tartozom hálával. Rajtuk kívül köszönet illeti Dalos Annát, aki a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen tartott *disszertáció-felkészítő szemináriumán* értékes információkat nyújtott, és nagy empátiával segítette a disszerenseket.

Köszönettel tartozom kollégáimnak is. Ők hasznos észrevételekkel, szakmai tanácsokkal, ötletekkel, biztató szavakkal vagy kritikával, továbbá a számítógépes technika fortélyainak átadásával lendítették előre munkámat. A szakirodalmat rendelkezésemre bocsátó könyvtárak, elsősorban a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem könyvtára és munkatársai, valamint a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Zenei Gyűjteménye, továbbá az Országos Idegennyelvű Könyvtár zeneműtára illetve a kecskeméti Kodály Zoltán Zenepedagógiai Intézet könyvtára is hathatósan támogattak a kutatásban. Nekik is köszönöm.

Budapest, 2010. február 28.

Horváth Barnabás

Bevezetés

Miért éppen Debussy?

Miért válassza az ember disszertációja témájaként Debussy zenéjét, s ezen belül a zongoraprelűdöket? Rövid és egyszerű válasz nem könnyen adható erre a kérdésre, hacsak az nem, hogy azért, mert szereti őket. Szereti, mert ösztönzést nyert és nyer belőlük munkájához, s mert nem unta meg őket hosszú évek alatt sem. S szereti őket mértékletességük, színességük, formai gazdagságuk miatt. Végül szereti őket minden különösebb magyarázat vagy ok nélkül, önmagukért.

Az első Debussy-mű, amire emlékszem életemből, a *Kis néger* című zongoradarab volt, amit zeneiskolában tanultam. További Debussy-élmények után kutatva a múlt ködében, úgy sejtem, szakközépiskolás koromban került először kezembe a *Prelűdök* kottája, amikor is zongora kötelező tárgyból az *Elsüllyedt katedrális* című darabot kellett megtanulnom. Később következett a többi is: *Lépések a havon*, *General Lavine*, *Minstrels*, stb. Zeneszerzői oklevelem kézhezvétele idején a *Préludes* két kötetében található darabok többségét már ismertem.

A Szegedi Konzervatóriumban töltött éveim alatt, oktatóként gyakran elemeztem zeneelmélet órákon Debussy-prelűdöket és a zeneirodalom órákon is rendre előkerültek ezek a művek. Tanítás, hallgatás, s a diákjaimmal való közös analízisek során ébredtem rá fokozatosan e darabok kimeríthetetlen gazdagságára, formai és harmóniai újszerűségére és végső soron valódi jelentőségére a 20. századi zene alakulását illetően. Amikor disszertációm témáját kerestem, már nem volt nehéz a választás. Személyes vonzódásomon kívül a darabok zenetörténeti jelentősége és a két sorozat Debussy életművében különleges helyet elfoglaló, egyedülálló volta is megerősített döntésemben. Ezenkívül a téma viszonylagos magyarországi feldolgozatlansága is arra sarkallt, hogy saját kutatásokat végezzek e tárgykörben. Tudomásom szerint a *Prelűdök* analízisével itthon ez idáig csak néhányan, Szelényi

István,¹ Ujfalussy József,² Póczy Mária³ és Frank Oszkár⁴ foglalkozott behatóbban, írásos formában.

Az alábbiakban megpróbálom röviden összefoglalni, hogy én magam milyen okokból tartom jelentősnek a *Préludes* két sorozatát. Az az egyszerű tény, hogy Debussy zenéje semmit sem veszített frissességéből, eredetiségéből és inspiratív hatásából az elmúlt 100 esztendőben, már önmagában is elgondolkodtató, mivel ugyanez nem mondható el a 20. század minden egyes zeneszerzőjéről. Műveit naponta játsszák és hallgatják Rio de Janeirótól Tokióig a világon mindenütt. Habár dallamait nem fűtyülik széles tömegek az utcán, zenéje megértéséhez nem szükséges részletes magyarázatokat fűzni, mivel az egyedül is megtalálja az utat a figyelmes és odaadó zenehallgatók szívéhez. Igaz ez zongoraműveire is, melyek a pianisták kedvenc játszanivalói közé tartoznak világszerte. Mi lehet a titka e földrészeket és különböző típusú (zene)kultúrákat egyaránt meghódító és szinte egybeforrasztó muzsikának?

Egyik méltatója szerint Debussy azt jelentette a 20. századi zeneszerzőknek, mint Beethoven a 19. század komponistáinak: abszolút kiindulási pontot, világító fényt.⁵ Igor Stravinsky például azt mondta róla, hogy generációja a legtöbbet Debussynek köszönheti.⁶

Közismert, hogy Kodály és Bartók is igen nagy becsben tartotta a francia mester munkásságát. Az, hogy zeneszerzők nemzedékei nyertek ösztönzést művészetéből, mindennél többet elárul. Divatoktól, művészeti irányzatoktól függetlenül, Debussy zenéje friss maradt, és napjainkban is üdén zöldell.

A zongoraprelüdökben olyan gazdag és színes világ tárul az érdeklődő zenész, hangszerjátékos vagy az elemző szeme és füle elé, amely szinte vonzza őt, hogy behatóbban foglalkozzon e művekkel. A *Préludes* két kötetének összesen 24 darabja sokszorosan meghalálja a reáfordított időt s túlzás nélkül állítható, hogy e két

¹ Szelényi István: „Debussy zongoraprelüdjeinek első kötete (Elemző tanulmány)” *Magyar Zenei Szemle* III.évfolyam 3. szám (1943. március) 64-81.

² Ujfalussy József: „Claude Debussy: Prelüdök – 1. kötet” In: Kroó György szerk. *A hét zeneműve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976/1 34-41., valamint uő.: „Claude Debussy: Prelüdök – 2. kötet” In: Kroó György szerk. *A hét zeneműve* Budapest: Zeneműkiadó 1975/1 105-113.

³ Póczy Mária: *Játékdoboz. Debussy zenéjéről*. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1984. Ide: 118-142.

⁴ Frank Oszkár: *Debussy-harmóniák*. Budapest: A szerző magánkiadása, 2003. Ide: 5-24.

⁵ E. Robert Schmitz: *The Piano Works of Claude Debussy*. New York: Dover Publications, Inc., 1966. ix.

⁶ Robert Craft-Igor Stravinsky: *Beszélgetések – válogatás* Szerk.: Kovács Sándor, Ford.: Pándi Marianne. Budapest: Gondolat, 1987. 271.

sorozat méltó párja J. S. Bach *Wohltemperiertes Klavier*-jének, Chopin 24 *prelűdjének*, vagy Bartók *Mikrokozmoszának*.

Debussy zongoraművei, s ezen belül a *Prelűdök* új fejezetet nyitottak a zongorairodalom történetében, s ezáltal – a szerző más műveivel együtt – a 20. századi zene további alakulására is jelentős hatással voltak. Ez a kisugárzás ma is tart. Ha egy zeneszerző-növendék példatárat akar maga előtt látni, s arra kíváncsi, milyen sokféleképpen lehet zongorára írni, bátran fellapozhatja Debussy zongoraprelűdjeinek kottáját.

Debussy két prelűd-sorozata abban a sorsdöntően izgalmas időszakban keletkezett, amikor az európai zene több évszázados harmóniai és formai építménye, a tonális rend végérvényesen összeomolni látszott: 1909 és 1913 között. Sok zeneszerző kereste lázasan az utat, a továbblépés lehetőségét ezekben az években. Ekkortájt keletkeztek Reger sűrű kromatikával átszőtt alkotásai, Schönberg, Berg és Webern első szabadon atonális darabjai, Stravinsky Gyagilev balettársulata számára komponált, zenei forradalmat kiváltó színpadi művei, Bartók úttörő jelentőségű zongoradarabjai és *Kékszakállúja*, Szkrjabin merészen kísérletező kompozíciói, Prokofjev első opuszai, Ives korát évtizedekkel megelőző *4. szimfóniája* vagy *2. vonósnégyese* – s a sort még hosszasan lehetne folytatni. Ma, csaknem száz esztendő távolából rendkívül izgalmas kérdés, miként is zajlott le néhány esztendő leforgása alatt a tonális-funkciós zene összeomlása – ez az igencsak drámai változás – a 20. század elején. Vajon hogyan élte meg ezeket a változásokat Debussy? Mi volt az ő személyes válasza mindezekre a folyamatokra? Kiolvasható-e ez – esetleg az utókornak szánt kódolt üzenettel együtt – a *Prelűdök* lapjaiból?

Úgy érzem, Debussy az egyik fontos összekötő kapocs a hagyományos módon tonális zene és mindazon későbbi hangzó történések között, amelyek magyarázatával a zeneteoretikának a mai napig sok tennivalója akad. Az 1910 körüli évek műveinek vizsgálata kulcsfontosságú, hogyha meg szeretnénk érteni valamit a múlt századi zene áttekinthetetlenül gazdag terméséből. Debussy kitűnő viszonyítási pont a 20. századi zene egyik – mondjuk, tonális-modális – fejlődési ága feltérképezésének kacsringós útján. (A másik fejlődési ág – a kromatikus – tekintetében a lehetséges viszonyítási pontok Mahler, Richard Strauss, a korai Schönberg vagy Reger művei lehetnének.)

Vizsgálódásaimnak egyik célja az volt, hogy megbizonyosodjak afelől, vajon a Debussy zenéjéhez kapcsolódó egyes sztereotípiák megállják-e teljes mértékben a

helyüket. Igaz-e például, hogy Debussy formálása „impresszionisztikusan” laza, vázaltszerű, elnagyolt? Szakított-e valójában a klasszikus formákkal? Stílusjegye-e az egészhangú skála használata? És így tovább. Szerettem volna azt is feltérképezni, hogy Debussy muzsikája – még ha csak zongoraművei egy részét vizsgáljuk is – milyen forrásokból táplálkozik, milyen mértékben kötődik a zenei múlthoz és mennyi ösztönzést tartogat a jövő számára.

Mivel a Debussy zenéjével foglalkozó irodalom igen nagy, vizsgálódásaimat a zongoraművekre s azon belül is a *Préludes* két kötetének 24 darabjára szűkítettem. Debussy teljes életművének, de még teljes zongoratermésének elemzése is szétfeszítené e disszertáció kereteit.

Mielőtt továbblépnék, szükségesnek tartom áttekinteni és valamelyest rendszerezni a Debussy műveivel foglalkozó szakirodalom általam feltérképezett részét. Életművével természetesen sokan és sokféleképpen foglalkoztak a halála óta eltelt évtizedekben. Ehelyütt meg sem próbálok átfogó képet festeni e könyvtárnyi irodalomról, pusztán csak megemlítek néhány – általam fontosnak tartott – munkát.

Az életrajzok sorában három alapvető fontosságú műről érdemes szólni. Az egyik Léon Vallas nevéhez fűződik (*Claude Debussy et son temps*)⁷, a másik Edward Lockspeisertől származik (*Debussy: His Life and Mind*)⁸, a harmadikat pedig François Lesure írta (*Claude Debussy. Biographie critique*).⁹ E három átfogó monográfián kívül számtalan hosszabb-rövidebb életrajz jelent meg Debussy életéről. Az utóbbi években kiadottak között említhető például Roger Nichols *The Life of Debussy* című nagyközönségnek szánt munkája.¹⁰ Magyar nyelven Ujfalussy József Debussy-életrajza óta – melyet a *Kis zenei könyvtár* 7. köteteként 1959-ben adtak ki¹¹ – tudomásom szerint nem jelent meg semmilyen átfogó monográfia a zeneszerzőről. Ennek igencsak hiányát érezhetjük a 21. század első évtizedének végén.

A Debussy műveit részletesen elemző igen gazdag irodalomból – szubjektív választás alapján – szintén csak néhányat említek. Elsősorban azokat, amelyek zongoraműveivel foglalkoznak: E. Robert Schmitz *The Piano Works of Claude*

⁷ Léon Vallas: *Claude Debussy et son temps*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1932.

⁸ Edward Lockspeiser: *Debussy: His Life and Mind I-II*. London: Cassell, 1962 és 1965.

⁹ François Lesure : *Claude Debussy. Biographie critique*. Paris (?) : Fayard, 2003.

¹⁰ Roger Nichols : *The Life of Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

¹¹ Ujfalussy József: *Debussy*. Budapest: Gondolat, 1959

Debussy¹² és Frank Dawes *Debussy Piano Music*¹³ című munkái kíváncsoknak e felsorolás élére. Előbbi kicsit cizelláltabb angolsággal, szűkebb olvasókörzöshöz szólva, utóbbi olvasmányosabb, igényesen népszerűsítő stílusban nyúl a témához. Schmitz részletesen analizálja Debussy zongoraműveit, ami önmagában is tiszteletre méltó teljesítmény. Ennek ellenére sokszor nem tudtam azonosulni zeneelméleti jellegű megállapításaival a prelűdökkel kapcsolatban. Az újabb keletű irodalomból Paul Roberts *Images. The Piano Music of Debussy* című könyve említendő.¹⁴ A különböző folyóiratokban és tanulmánykötetekben megjelent elemző írások közül Robert Orledge *Debussy's Piano Music* című tanulmányát tartom nélkülözhetetlennek.¹⁵ Hasonlóképpen fontos információkat tartalmaz Roy Howat tanulmánya is, mely az új Debussy-összkiadás Prelűdöket tartalmazó kötetének előszavaként olvasható.¹⁶ Roy Howat, aki már több Debussyról írott munkával jelentkezett, új színekkel gazdagította Debussy formaépítkezésével kapcsolatos ismereteimet. Debussy különböző műveiben – különösen *A tengerben* – arany metszés-arányokat kimutató könyve¹⁷ érdekes tanulságokkal szolgálhat – bár saját állítása szerint a Prelűdökben kevésbé találhatóak meg ezek az arányok.¹⁸ Howat nyilvánvalóan ismeri Lendvai Ernő Bartók-elemzéseit, amit az is bizonyít, hogy egyik tanulmányában – mely meglepő módon magyarul is olvasható – Debussy és Bartók formálásmódjának bizonyos hasonlóságait fejtegeti.¹⁹ Howat-nak köszönhetjük a Prelűdök két kötetének a legutolsó Debussy-összkiadás részeként megjelent közreadását is.²⁰

Érdekes írásokat tartalmaz Debussy zenéjéről általában a Simon Trezise közreadásában megjelent *The Cambridge Companion to Debussy* című

¹² E. Robert Schmitz: *The Piano Works of Claude Debussy*. New York: Dover Publications Inc., 1966.

¹³ Frank Dawes: *Debussy Piano Music*. London: British Broadcasting Corporation, 1969.

¹⁴ Paul Roberts : *Images. The Piano Music of Debussy*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1996.

¹⁵ Robert Orledge : „Debussy's Piano Music” . *The Musical Times* (1981/ 1.) 21-27.

¹⁶ Roy Howat: „Foreword”. In: Roy Howat és Claude Helffer (közreadó): *Préludes. Livre I. Livre II.* Paris : Durand et Costallat, 1985. (In: *Oeuvres Complètes de Claude Debussy. Série I. Volume 5.*) XV-XVIII

¹⁷ Roy Howat: *Debussy in proportion. A musical analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

¹⁸ Uo.: 158.

¹⁹ Roy Howat: „Debussy, Bartók és a természeti formák” (ford.:Koltai Ágnes) In: Tusa Erzsébet (felelős kiadó): *Spirál a tudományban és a művészetben* Budapest: Intart, 1988. 84-107.

²⁰ Claude Debussy: „Préludes. Livre I. Livre II.” (közreadja: Roy Howat és Claude Helffer) In: *Oeuvres Complètes de Claude Debussy. Série I. Volume 5.* Paris: Durand et Costallat, 1985.

tanulmánykötet is.²¹ Ebből elsősorban Mark DeVoto,²² Boyd Pomeroy,²³ Caroline Potter²⁴ és Arnold Whittall²⁵ tanulmányai keltették föl érdeklődésemet.

Debussy művészetét a szeriális zenére alkalmazott módszerek segítségével analizálja Richard S. Parks (*The Music of Claude Debussy*)²⁶. A végeredmény impozáns – de nem vitán felül álló. Hasonló szellemben íródott Allen Forte tanulmánya is: *Debussy and the Octatonic*.²⁷

Különleges helyet foglal el érzésem szerint a Debussy-irodalomban Stefan Jarocinski könyve (*Debussy. Impressionisme et symbolisme*),²⁸ mely szerencsés ötvözete életrajznak, művészettörténetnek, esztétikának és elemzésnek. Könyve világos, közérthető nyelven íródott és rendkívül információgazdag. Feltétlenül megérdemelne egy magyar nyelvű kiadást.

Vladimir Jankélévitch könyve – *Debussy et le mystère de l'instant* – esztétikai oldalról vizsgálja Debussy zenéjét s annak sokféle jelentéstartalmát.²⁹

Lényegesek lehetnek még a Debussy iránt érdeklődő számára a zeneszerző levelei. Ezek zömmel különböző személyekre lebontva, sok különálló kötetben jelentek meg. Most csak egyet emelek ki közülük, a François Lesure által összegyűjtött és közreadott *Claude Debussy: Lettres 1884-1918* című kiadványt.³⁰ Magyar nyelven Ujfalussy József és Fazekas Gergely adott közre Debussy leveleiből és interjúiból a *Muzsika* című folyóirat különböző számaiban.³¹

²¹ Simon Trezise(ed.): *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

²² Mark DeVoto: „The Debussy sound: colour, texture, gesture”. In: Trezise, Simon ed. *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 179-196.

²³ Boyd Pomeroy: „Debussy’s tonality: a formal perspective” In: Trezise, Simon ed. *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 155-178.

²⁴ Caroline Potter: „Debussy and nature”. In: Trezise, Simon ed. *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 137-154.

²⁵ Arnold Whittall: „Debussy now” In: Trezise, Simon ed. *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 278-287.

²⁶ Richard S. Parks: *The Music of Claude Debussy* New Haven, London: Yale University Press 1989

²⁷ Allen Forte: „Debussy and the Octatonic”. *Musical Analysis*. Vol. 10. No. 1-2. 1991. Mar.-Jul. 125-169.

²⁸ Stefan Jarocinski: *Debussy – impressionisme et symbolisme*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

²⁹ Vladimir Jankelevitch: *Debussy et le mystère de l'instant*. Paris: Plon, 1976, 1989

³⁰ François Lesure (szerk.): *Claude Debussy: Lettres 1884-1918*. Paris: Hermann, 1980.

³¹ A következő válogatások jelentek meg a Muzsikában:

Ujfalussy József: „Claude Debussy. Rameau-tól Szent Sebestyénig (1).”

Muzsika 43. évf. 3.szám (2000. március) 9-15.

—: „Claude Debussy. Rameau-tól Szent Sebestyénig (2). Szemelvények a zeneszerző levelezéséből.” *Muzsika* 43. évf. 4. szám (2000. április) 6-10.

Fazekas Gergely: „Képzeletbeli világban élek. Claude Debussy interjúiból (1).” *Muzsika*

47.évf. 10. szám (2004. október) 20-27.

—: „A művészet a legszebb hazugság. Claude Debussy interjúiból (2).” *Muzsika*

E rövid áttekintésből nem maradhatnak ki Debussy egyéb írásai és zenekritikái sem, melyeknek egy része Fábíán László válogatásában és fordításában *Croche úr, a műkedvelők réme* címmel jelent meg magyarul, még 1959-ben.³² Ezek az írások is megérdemelnének egy új, bővített hazai kiadást.

Egy bevezetőben fel kell hogy merüljön a kérdés: hogyan elemezzük Debussy zenéjét? Milyen irányból közelítsünk hozzá? A feladat nehézségét az adja egyfelől, hogy Debussy stílusa még látszólagos egységessége ellenére is meglehetősen heterogén, többrendszertű. Harmóniavilága funkciós-tonális, modális és egyéb elemek keveredéséből jött létre. Sokféle hangsort használt. Formái ugyan a klasszikus formavilágból nőnek ki, de teljesen szuverén módon újjáteremtette mindazt, amit a múltból magával hozott. Ráadásul a vizuális művészet is nyomot hagyott formálásmódján. Zenéje ugyan mindvégig tonális elkötelezettségű, de a tonális fogalmát elődeihez képest nagymértékben kitágította, gazdagította.

A probléma másik fele abból adódik, hogy minél inkább korban hozzánk közelebb álló zeneszerző műveit elemezzük, annál többféle elmélet, megközelítési mód létezik az illető komponista zenéjét illetően. (Említhetnénk itt például Bartók zenéjének különféle magyar és tengerentúli elemzőit.) A zeneelméleti és formatani terminológia általában szegényesnek bizonyul mindazon jelenségek leírására, amelyekkel az élőzenében, egy-egy zeneszerző műveiben találkozunk. Fokozottan igaz ez az időben hozzánk közelebb álló zeneszerzők műveire.

Jómagam saját iskolai tanulmányaimra, közel két évtizedes zeneelmélet tanári tapasztalataimra próbáltam támaszkodni Debussy prelűdjeinek elemzésekor. Természetesen nem hagyhattam figyelmen kívül azoknak a hazai és külföldi elemzőknek az eredményeit, akiknek munkái kezembe kerültek. Az itthoni elemzők közül Szelényi István, Ujfalussy József, Póczonyi Mária, Frank Oszkár és Fazekas Gergely munkái befolyásolták saját gondolataimat. De nem minden esetben értettem velük egyet.

Szelényi István meglehetősen korán, már az 1940-es évek elején foglalkozott Debussy prelűdjeinek elemzésével.³³ Az I. kötet 12 darabját nem egyforma

47.évf. 11. szám (2004. november) 26-29.

— : „Feltűnés nélkül elmegyek zongorahangolónak». Claude Debussy interjúból (3. befejező rész).” *Muzsika* 47. évf. 12. szám (2004. december) 16-20.

³² Claude Debussy: *Croche úr, a műkedvelők réme*. Ford.: Fábíán László Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1959.

³³ Szelényi István: „Debussy zongoraprelűdjeinek első kötete. (Elemző tanulmány).” *Magyar Zenei Szemle* III. évfolyam 3. szám (1943. március) 64-81.

részletességgel elemzi. Különösen a 6. prelúd (*Des pas sur la neige*) kelti fel elemző fantáziáját. Póczonyi Mária munkája (Játékdoboz. Debussy zenéjéről) mindmáig a legteljesebb magyar nyelvű elemzés Debussy prelűdjeivel kapcsolatban.³⁴ Mindamellett tartalmaz néhány olyan megállapítást, amellyel nem tudtam egyetérteni. Frank Oszkár sajnálatos módon csak néhány – egész pontosan négy – Debussy-prelúd elemzését jelentette meg ez idáig.³⁵ Ezek nagyon lényegre törőek, ezért inspirálólag hatottak saját elemzéseimre. Fazekas Gergely zenetudományi szakdolgozata és tanulmánya újabb elemekkel gazdagította Debussy-képemet.³⁶ Az arabeszk-szerű dallamformálást azonban nem érzem kizárólagosnak Debussy műveiben – habár igen jelentős mértékben van jelen művészetében.

Fontosnak tartom megemlíteni, hogy a Debussy-prelűdökkel foglalkozó irodalom jelentős része hangversenykalauz módjára csupán az egyes darabok hangulatával, inspirációs hátterével, a zeneszerző által adott címekkel foglalkozik, s csak kevesen analizálják részletesen az egyes hangokat és a zenei formákat. Még kevesebben vannak azok, akik a hagyományos zene felől közelítve, hagyományos összhangzattani és formatani terminológiát használva próbálják megfejteni Debussy hangjait és formáit. Ezt a viszonylagos űrt próbálom jelen munkámmal betölteni. Disszertációm megírásának fő célja az, hogy a tőlem telhető legpontosabb módon meghatározzam, milyen mértékben kötődött Debussy formálásmódja, ritmikája, harmónia-, és dallamvilága, tonalitás-fogalma, stb. a korábbi zenei hagyományokhoz, illetve milyen vonatkozásokban és mértékben távolodott el tőlük. Zenéjének hatása a későbbi zeneszerző-generációkra, az erről szóló nemzetközi irodalom olyan kiterjedt és már-már feltérképezhetetlen, hogy egy, vagy akár több másik disszertáció témája is lehetne. Ezért – a kezdeti csábításnak ellenállva – fájó szívvel, de le kellett mondanom e terület kutatásáról. Életének eseményeit és írásait, leveleit hasonló okokból szintén nem vizsgáltam.

Mindent egybevetve s az általam megismert műelemzések tapasztalatait leszűrve, azok között szelektálva úgy döntöttem, hogy lehetőleg preconcepcióktól mentesen, pusztán a leírt hangokkal foglalkozva, saját fejem és érzéseim után menve látok hozzá a *Préludes* két kötetének elemzéséhez. Elemzéseim jórészt a

³⁴ Póczonyi Mária: *Játékdoboz. Debussy zenéjéről*. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1984.

³⁵ Frank Oszkár: *Debussy-harmóniák*. Budapest: a szerző magánkiadása, 2003.

³⁶ Fazekas Gergely: *Art Nouveau és arabeszk*. Szakdolgozat. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem 2005.

— : „Egy arabeszkfogalom és zenei konzekvenciái.” *Magyar Zene* XLV.évfolyam, 2. szám (2007. május) 143-181.

hagyományos formatani és összhangzattani elemzési módszereket követik, még akkor is, ha csábítóak lehettek volna számomra más megközelítési módok is. (Például Ernst Kurth-é, melyre Dalos Anna irányította rá a figyelmemet Kodályról írott könyvében.³⁷) Esztétikai, zenefilozófiai, akusztikai és más, nem elsődlegesen zenei kérdésekkel elsősorban terjedelmi okokból nem foglalkoztam – meghagyva ezeket a területeket nálam avatottabb elemzőknek. Az interpretáció-történet is kívül esik vizsgálódásaim tárgyán.

Disszertációm első fejezetében azt vizsgálom, milyen szerepet töltenek be Debussy életművében a zongorára írott művek, illetve a zongoraműveken belül milyen súllyal van jelen a Prelűdök két kötetének 24 darabja. Az első alfejezetben vázlatosan áttekintem Debussy zongorára írott műveit, a másodikban pedig a Prelűdök keletkezésének körülményeiről, a két sorozat jelentőségéről írok. Ezután rövid kitérő következik, melyben a *prelúdium* – mint zenei műforma – történetét foglalom össze.

A második fejezetben először a Debussy-prelűdök inspirációs forrásait és stílári rétegeit veszem sorra, majd kottapéldák segítségével azt próbálom megvilágítani, hogyan is írt Debussy zongorára.

A harmadik fejezet tartalmazza a Prelűdök két kötetében található, összesen 24 darab részletes elemzését. Az első és a második kötet darabjai külön alfejezetben kaptak helyet. Minden egyes prelűd elemzése két részre oszlik: az első rész az adott darab keletkezésének körülményeit, illetve a kutatók ezzel kapcsolatos különféle, vagy megegyező vélekedéseit tartalmazza, a második rész pedig magát az analízist. Az analízis főleg a darabok összhangzattani és formai vonatkozásaira terjed ki. Esztétikai, zenei jelentéstani, kottaértelmezési és előadói kérdésekkel nem foglalkozom.

A negyedik fejezetben megpróbálom összegezni a Prelűdök elemzése közben tett megfigyeléseimet. Ezeket – lehetőség szerint – összevetem mások kutatási eredményeivel. Három alfejezetben előbb a *hangrendszer-harmónia-dallam-tonalitás*, majd a *tempó-metrum-ritmus*, végül a *forma-zenei folyamatok* gondolatkörben mozogva foglalom össze tapasztalataimat. Az ötödik fejezet rövid összefoglalás.

³⁷ Dalos Anna: *Forma, harmónia, ellenpont – Vázlatok Kodály poétikájához*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007. 126-134.

A disszertációt függelék egészíti ki, melyben az elemzett művekhez kapcsolódó irodalmi, zenei és képzőművészeti alkotások illetve szemelvények kaptak helyet. Az elemzéseimben használt formatani és zeneelméleti szakkifejezések rövidítései szintén a függelékben találhatók. A 3. fejezetben le kellett mondanom a szöveg közé illesztett kottapéldákról a szemelvények nagy száma miatt. E fejezet elolvasásához elengedhetetlenül szükséges a *Préludes* I. és II. kötetének beszerzése. Ez azért is kívánatos, mert az egyes darabok formájának áttekintése szöveg közé illesztett szemelvények segítségével nem lehetséges, csak ha a teljes kompozíciót magunk előtt látjuk. Terjedelmi és technikai okokból azonban nem vállalkozhattam a Prelüdök teljes kottaanyagának mellékletben való közlésére.

A legtöbb kiadásban a második kötet darabjainak számozása is 1-estől kezdődik, én azonban praktikus okokból a folytatólagos számozás mellett döntöttem. Eszerint tehát:

II. kötet 1	= 13	7	= 19
2	= 14	8	= 20
3	= 15	9	= 21
4	= 16	10	= 22
5	= 17	11	= 23
6	= 18	12	= 24

Abban bízom, hogy iskolai tanulmányaim és a Magyarországon közkézen forgó formatani és zeneteoretikai könyvek, a megismert külföldi szakirodalom, továbbá közel két évtizedes tanári munkám során szerzett tapasztalataim elegendő szakmai háttérrel nyújtottak az analízáló munka elvégzéséhez. Mindazonáltal az én elemzésem is csak egy megközelítési mód a sok közül. Nem is akar és nem is tud teljességre törekedni a napjainkban már áttekinthetetlenül gazdag – főleg angol nyelvű – Debussyvel foglalkozó zeneteoretikai irodalom mellett. De őszintén remélem, hogy a magamét is sikerült hozzátennem a világ igen sokszínű Debussy-képéhez, s hogy aki ezt a munkát elolvassa, talán gazdagodni fog általa néhány új gondolattal. Meglehet, bizonyos kérdésekben módosul majd Debussy muzsikájáról addig kialakult véleménye, de ha ez mégsem lesz így, akkor sem fogok különösebben bánkódni. Jómagam ugyanis igen sok örömet leltem a Debussy-prelűdökkel való foglalkozásban.

1. Debussy és a zongora. A Prelűdökről és a prelúdiumról

1.1. A zongorára írott művek helye Debussy életművében

Debussy kiváló pianisztikus adottságokkal, elsőrendű lapról olvasó képességgel rendelkezett.¹ Stravinsky az 1910-es évek elején hallotta őt zongorázni, és mint kiemelkedő pianistára emlékszik vissza rá: „Milyen remekül zongorázott ez az ember!” – kiált fel.²

Debussy életművének pilléreit zongorakíséretes dalai, operája, zongoraművei és zenekari darabjai adják. Ezek közül elsőként a dalokban találta meg saját hangját.³ Zongorazenéje csak később, úgy 1900 körül emelkedett fel a legmagasabb művészi színvonalra.⁴ A 20. századi francia zongorairodalom aranykorának számít az az alig két évtizednyi időszak, melyben Debussy és Ravel megalkották zongoraműveik legnagyobb részét, szinte egymással versengve. E páratlan gazdagságú kettős zongoratermés létrejöttében katalizáló szerepet játszott Ricardo Viñes, korának kiváló zongoraművésze, aki fáradhatatlanul propagálta és játszotta Debussy és Ravel újabb és újabb zongoraműveit, különösen az első darabok keletkezésének éveiben. Edward Lockspeiser időrendi táblázatot közöl Debussyról írott monográfiájában Ravel és Debussy folyamatosan megszülető zongoraműveinek gyors egymásutánban történő bemutatóiról.⁵

Debussy zongoratermésében az 1901-es *Pour le piano* jelentette az igazi művészi áttörést.⁶ Felettébb elgondolkodtató, hogy miért csak ilyen későn, 40 éves kora körül, sok nagy művével (Baudelaire, és Verlaine versekre készült dalok, *Egy faun délutánja*, *Vonósnégyes*, *Noktürnök*, *Pelléas és Mélisande*) a háta mögött találta meg igazi zongora-hangját. Mindenesetre a fiatal Ravel remekműű

¹ Ujfalussy József: *Debussy*. Budapest: Gondolat, 1959. 20.

² Igor Sztravinszkij: *Életem* Ford.: F. Csanak Dóra, (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1969.) 49.

³ Frank Dawes: *Debussy Piano Music*. London: British Broadcasting Corporation, 1969. 6.

⁴ Uo. : 6.

⁵ Edward Lockspeiser: *Debussy: His Life and Mind I-II* (London: Cassell, 1962, 1965.) II.köt. 40-41.

⁶ Mark DeVoto: „The Debussy sound: colour, texture, gesture”. In: Trezise, Simon ed. *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 179-196. Ide: 185.

zongoradarabokkal való jelentkezése is katalizáló tényező lehetett abban, hogy Debussy aktivitása megnőtt ebben az általa mindaddig elhanyagolt műfajban.⁷



1. ábra: Debussy zongorázik (1893)⁸

Munkálkodása igen jelentős eredménnyel járt: mintegy másfél évtized alatt – 1901 és 1915 között – sikerült megalkotnia stílusateremtő és új korszakot nyitó zongoradarabjait a *Pour le piano*-tól a *Douze études*-ig. Az *Estampes*, a *L'isle joyeuse*, a *Suite bergamasque*, az *Images* I. és II. kötete, a *Children's Corner*, a *Préludes* I. és II. kötete, valamint kétfogatos és négykezes zongoradarabok sűrű egymásutánban íródtak ezekben az években. Ehelyütt nem áll módomban egész zongora-termését elemezni, ezért csak néhány fontos dolgot emelek ki a *Préludes* két kötetének az életműben való elhelyezését megkönnyítendő.

A nagy zongoraművek létrejöttét természetesen megelőzték a stílusformálódás, csiszolódás évei. Debussy első zongoradarabja a *Danse bohémienne* volt (1880), mely Csajkovszkij szalon-stílusához közelít stílusosan.⁹ (Meckné, akinél azidőtájt Debussy zongorakísérőként és zenetanítóként működött, el is küldte a darabot az orosz mesternek.¹⁰) A *Deux arabesques* 1888-ból való, máig népszerű műve Debussynek és ez volt az első nyomtatásban megjelent opusza.¹¹ Stílusosan Delibes balettzenéihez áll közel E. Lockspeiser szerint.¹² A *Petite suite* négy kézre (1889) hasonló zenei világot képvisel, de Fauré és Chabrier hatása is felfedezhető benne.¹³

⁷ Uo.: 188.

⁸ A fénykép Ernest Chausson otthonában készült. Chausson a zongorán könyököl.

⁹ Dawes, 1969. 14.

¹⁰ Uo.: 14.

¹¹ Uo.: 14.

¹² Uo.: 14.

¹³ Uo.: 15-16.



2. ábra: Debussy és Mme Chausson négykezest játszik (1893)¹⁴

A végső formáját csak 1905-ben elnyert *Suite bergamasque* keletkezése is erre az időre – a 90-es évek elejére – nyúlik vissza, és a darabokban a Verlaine-dalok hangvétele köszön vissza. Első és negyedik tételének zeneisége fölött (*Prélude* és *Passepied*) a clavecinisták szelleme lebeg.¹⁵ A két zongorára írott *Lindaraja* – amit csak a szerző halála után, 1926-ban adtak ki – Debussy első spanyol hangvételi zongoraműve.¹⁶ A már említett *Pour le piano* jelentős fordulatot hozott Debussy zongorastílusában. Innentől számíthatjuk legjelentősebb zongoraműveit.¹⁷

A *Pour le piano*-ban a verlaine-i világ is és a clavecinisták világa egyaránt jelentkezik, és Debussy érett stílusának sajátosságai is teljes vértetben állnak itt már előttünk: egészhangú és pentaton hangsorok, akkord-mixtúrák, stb. Az első tétel (*Prélude*) toccata-szerű, akárcsak a harmadik, melynek címe is ez. A második tétel (*Sarabande*) Erik Satie *Sarabandes* című opuszának közelségét sejteti.¹⁸ A *Pour le piano*-ban megérlelt Debussy-stílus az *Estampes* lapjain még életerősebben jelenik meg. A *Pagodes* című tételben egzotikus távol-keleti hanghatások csengenek-bonganak, a statikus mozgás szép példája a darab. A 2. tétel – *Soirées dans Grenade* – Debussy spanyol darabjainak sorát gyarapítja. Habanera-ritmus és ostinato jellemzi. De Falla lelkes csodálója volt a műnek. A *Jardins sous la pluie* ismét toccata-szerű kompozíció, a *Pour le piano Prélude*-jének testvér-darabja.¹⁹

¹⁴ A fénykép Ernest Chausson otthonában készült.

¹⁵ Dawes, 1969.: 21.

¹⁶ Uo.: 22.

¹⁷ Uo.: 23.

¹⁸ Uo.: 24.

¹⁹ Uo.: 25-27.



3. ábra: Debussy a zongoránál (1898 körül)

A *L'isle joyeuse* (1904) az előbbiekhöz viszonyítva rendhagyó abban a tekintetben, hogy önmagában álló, egytételű mű. Érdemes megjegyezni azonban, hogy Debussy ezt a kompozícióját eredetileg a *Suite bergamasque* egyik tételének szánta, s csak később döntött másképp.²⁰ Az *Images* első kötetének három darabja (1905) minden ízében remekmű. Még rendkívül önkritikus szerzőjük is meg volt elégedve velük: „Hiúság nélkül, úgy gondolom, hogy ez a három darab megáll a lábán és megtalálja helyét a zongorairodalomban [...], Schumanntól balra, Chopintól jobbra...ahogy tetszik”.²¹ Az 1. tételt – *Reflets dans l'eau* – Debussy különös műgonddal alkotta meg.²² A 2. tétel nyíltan vállalt tiszteletadás Rameau-nak (*Hommage á Rameau*), hangvételét tekintve nosztalgikus sarabande, melyben halványan Satie és Ravel hatása is felfedezhető.²³ Az utolsó tétel – *Mouvement* – Debussy egyik legtüneményesebb, illékony és ugyanakkor rendkívül életvidám gyorstétele. Felrakásmódja ismét csak a 18. századi clavecinisták – ezúttal talán François Couperin – stílusát juttatja eszünkbe. Az *Images* második kötete két évvel később, 1907-ben követte az elsőt. Ez is három darabból áll, melyek közül az első – *Cloches á travers les feuilles* – Lockspeiser szerint a „tisztá és beburkolt hangzások kontrasztjának tanulmánya”,²⁴ Frank Dawes pedig úgy véli, hogy a kompozíció a Debussy-féle ellenpont szép példája.²⁵ A sorozat második darabjának címét – *Et la lune descend sur le temple qui fut* – Louis Laloy sugallta Debussynek a darab megkomponálása után. Gamelán zenére utaló jegyek, és egy angol népdalra emlékeztető dallamból épül fel. A harmadik tétel egy olyan újabb toccata-

²⁰ Uo.:28-29.

²¹ Ujfalussy József: *Debussy* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1959.) 183.

²² Uo.: 182.

²³ Dawes, 1969. 30.

²⁴ Uo.: 31.

²⁵ Uo.: 31.

megfogalmazás Debussytól *Poissons d'or* címmel, amely technikai tanulmánynak is beillik Dawes szerint. Keleti hímzés vagy japán metszet ihlethette.²⁶

Az 1908-as *Children's Corner* új színnel gazdagítja Debussy zongoraműveinek palettáját. A hattételes szvit utolsó darabjában – *Golliwogg's Cake-Walk* – találkozunk ugyanis először zenéjében az angol-amerikai music hall-ok zenei világával. A *Prelűdökben* és más darabokban ezután többször felbukkan ez az új hang. A *Children's Corner* létrejöttében nagy szerepe volt Debussy ekkor három esztendőös kislányának Claude-Emmának, vagy becenevén Chouchou-nak: neki ajánlotta édesapja e sorozatot. A hat zongoradarabban Chouchou gyermeki világa és annak szereplői – babák, gyermekjátékok – tűnnek fel. Dawes szerint Schumann *Kinderszenen*jének rokona ez a ciklus: gyermekvilág felnőtt szemmel.²⁷ Némely darab (például a 4.) nehézsége meghaladja a gyermekek által játszható szintet. Muszorgszkij *Gyermekszoba*-dalai is ott lebeghettek a szerző lelki szemei előtt a komponáláskor.²⁸ A hat kis zongoradarab között találunk Clementi-paródiát (*Doctor Gradus ad Parnassum*), gamelán hatású tételt (*Serenade of the Doll*), meditatív, kíséret nélküli fűzfásíp dallamot (*The Little Shepherd*), mely a *Faun délutánja* és a *Syrinx* fuvioladallamainak egyszerűsített változata, s végül a music hall-ok világát idéző dzsesszes ritmusokat – Wagner Trisztánjából vett idézettel tarkítva. (*Golliwogg's Cake-Walk*)

A *Children's Corner* után – néhány kisebb zongoradarab társaságában – következett a *Préludes* első kötete 1910-ben, majd a második kötet 1913-ban. Ezekről a későbbiekben lesz szó részletesen.

A *Prelűdök* második kötetének megjelenése után nem sokkal kitört az I. világháború. Rendkívül viszontagságos, depresszióval és testi szenvedésekkel teli időszak volt ez Debussy számára.²⁹ A megpróbáltatások közepette, 1915-ben keletkezett a *Berceuse Héroïque* és a *Douze études*. Ezek a művek már egy olyan új Debussy-hang képviselői, melyet így jellemez Dawes: leszámolás az álmokkal és szembenézés a realitással.³⁰ A későbbi neoklasszicizmus irányába történő stílárís elmozdulásként értékelhető a zenei anyagok és eszközök gazdaságosabb felhasználása, a világos dallamvonalak, a tonalitásra való egyértelműbb törekvés,

²⁶ Uo.: 32-33.

²⁷ Uo.: 33.

²⁸ Uo.: 33.

²⁹ Uo.: 51.

³⁰ Uo.: 52.

késérő ironia, stb. Jellemző továbbá, hogy a festői vagy szimbolista címeket felváltják a tisztán zenei tárgyú címadások. Például: szonáta, etűd.

A *Douze études* ajánlása Chopinnek szól.³¹ (Nem sokkal keletkezésük előtt adta közre Debussy Chopin zongoraműveit.) A *12 Etűd* minden egyes darabja valamilyen zenei természetű, vagy technikai fogantatású címmel rendelkezik. Például „az öt ujra”, „oktávokra”, „a kromatikus fokokra”, „repetált hangokra”, „akkordokra”, stb. Meglehet, ezek az etűdök járhattak Bartók fejében, amikor a *Mikrokozmoszban* hasonló címeket adott egy-egy darabjának.

A négykezes és kétfogorás darabokról szólva kettőt érdemes kiemelni. Az egyik a *Six Épigraphes antiques* (1914/15). Ennek eredete másfél évtizeddel korábbra nyúlik vissza, mivel zenéjét Debussy költőbarátjának, Pierre Louÿs-nak egyik felolvasó-estjére szánta kísérőzene gyanánt. Ezen az esten Louÿs a *Bilitis dalokból* olvasott fel. A kísérőzene 2 hárfára, 2 fuvolára és cselesztára íródott. Ezt dolgozta át később Debussy zongora-négykezesre. A darabok epigrammaszerűen tömörek, s a szerző impresszionisztikus stílusának végső ökonomiája figyelhető meg rajtuk.³² (Dalos Anna szerint e ciklus egyik darabja áll Kodály Debussy emlékére írt *Sírfelirat* című zongoraművének hátterében.³³)

A másik négy kézre írott mű a kétfogorás *En blanc et noir* – három caprice (1915). Címe azt sugallja, hogy a zongora billentyűzetéről lehet szó, Debussy azonban Godet-nak azt írta egy levelében, hogy „a darabok pusztán a zongorahangzásból nyerik színüket és hangulatukat, [...]olyanok, mint Velázquez »szürkéi«”.³⁴ A három darab mindegyike fölött mottó áll. Az elsőé Gounod *Rómeó és Júlia* című operájának librettójából származik, amit Debussy ironikusan használ. A kompozíció formálása és szilárd tonalitása a neoklasszicizmus előhírnöke. Ajánlása Serge Koussevitzkynek szól. A 2. darabot Durand unokaöccsének, Jacques Charlot-nak ajánlotta Debussy, aki hadnagyként esett el az I. világháborúban. Mottója egy Villon-balladából származik (*Ballade contre les ennemis de la France*): „Mert becsületre nem méltó az, akinek rossz a szándéka a francia honnal szemben.”³⁵ Tőle szokatlan módon programzenei eszközökkel él itt Debussy. Az ellenséges németeket Luther *Ein feste Burg* kezdetű dallamának felidézésével ábrázolja. A

³¹ Uo.: 58.

³² Uo.: 52.

³³ Dalos Anna: *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához.* Budapest: Rózsavölgyi és társa 2007. 200.

³⁴ Dawes, 1969. : 55.

³⁵ Idézi: Ujfalussy: *Debussy.* 261.

befejező, harmadik darab Léon Vallas szerint kommentár Charles d'Orléans *Yver, vous n'estes qu'un vilain* című verséhez, s Debussy egy néhány évvel korábbi vegyeskarának parafrázisa. Ajánlása Igor Stravinskynak szól, akinek stílusához közeledik szögletes ritmikájával, osztinátóival és motorikus mozgásaival.³⁶ Ujfalussy József megjegyzi, hogy a Bartók-házaspár szívesen játszotta az *En blanc et noir*-t a II. világháború éveiben – bizonyára jó okkal.³⁷

Mindent egybevetve megállapítható tehát, hogy Debussy zongoratermése komoly mennyiségbeli és minőségbeli potenciált jelent az egész életmű arányaihoz mérten. Viszonylag későn – a legkésőbb – érik be Debussy más fontos műfajaihoz képest. (Ebben a tekintetben szöges ellentéte Schumannnak, akinek az opusz 1-től a 23-ig terjedő kompozíciói kizárólag zongoradarabok.) Debussynél a dalok oldalhajtásaként indulnak a zongoraművek. A fejlődés később csodálatos virágzáshoz vezet, majd leszűrődést, összegzést, sőt új utak lehetőségének felvetését tapasztalhatjuk az utolsó 3-4 évben. Legjelentősebb zongoraművei alig több mint egy évtized leforgása alatt keletkeztek. Szám szerint több mint 70 zongoradarab, a négykezeseket és a kétzongorás műveket is beleszámítva. Ezek közül 46 mű 1910 és 1915 között, s csupán 1915-ben 16. A darabok körülbelül 1/3 részét a *Préludes* két sorozatának 24 kompozíciója alkotja.

Úgy tűnik tehát, hogy Debussy növekvő intenzitással fordult zongoradarabok írása felé élete utolsó szakaszában. Talán nem túlzás azt állítani, hogy összegző szándék vezette a *Préludes* két kötetének írásakor és a *Douze études*-ről is elmondható ugyanez. Lehet, hogy úgy érezte fogytán az ideje, de az sem kizárt, hogy azért helyezett nagyobb hangsúlyt zongoradarabok írására, mert nagy apparátust igénylő művet egyre kevésbé volt ereje alkotni 1912 után.

³⁶ Dawes, 1969. 57.

³⁷ Ujfalussy: *Debussy*. 262.

1.2. A *Prelűdök* keletkezése és jelentősége

1.2.1. A *Prelűdök* keletkezési ideje:

Debussy zongoraprelűdjei két kötetben jelentek meg. Az első 12 darab 1910-ben, a második 12 pedig 1913-ban. Mindkét kötet igen rövid idő leforgása alatt keletkezett. Az első sorozat darabjai 1909. december 7. és 1910. február 4. között, a másodiké pedig 1912. október 10. és 1913. második hete között. (Az első vázlatok azonban 1907-ből valók.)³⁸ Robert Orledge a *The Musical Times* című folyóirat 1981. évi 1. számában megjelent tanulmányában részletesen rekonstruálja az első kötet darabjainak keletkezési idejét a kéziratban található dátumok alapján.³⁹ Az alábbi listán az egyes prelűdök mai kiadásokban szereplő sorszáma mellett keletkezésük pontos ideje szerepel:

1. 1909. december 7.
2. 1909. december 12.
3. 1909. december 11.
4. 1910. január 1.
5. 1910. december 26.
6. 1909. december 27.
7. dátum nélkül
8. 1910. január 15-16.
9. dátum nélkül
10. dátum nélkül
11. 1910. február 4.
12. 1910. január 5.

A második kötet darabjainak keletkezési ideje – az első kötet ellentétben – nem állapítható meg egészen pontosan, mivel a kéziratokban nincsenek dátumok,⁴⁰ de valószínű, hogy a kilencedikként, vagy tizedikként komponált *La terrasse des audiences du clair de lune* című prelűd 1912 decemberében keletkezett. Debussy

³⁸ Robert Orledge: „Debussy’s Piano Music”. *The Musical Times* (1981/ 1.) 21-27. Ide: 24.

³⁹ Uo.: 24. Nevezett kézirat a Pierpont Morgan Library tulajdona.

⁴⁰ A 2. kötet kéziratának lelőhelye: Bibliothèque Nationale MS 1006

ugyanis egy 1913. első napjaiban Durand-nak címzett levelében arról ír, hogy „az utolsó két prelűd folyamatban van, de rendkívül nehéz lejegyezni őket”.⁴¹ Nem csupán a darabok notációja, de a témaválasztás is okozott némi problémát Debussynek, mert a *Tomai des éléphants* című tervezett darab végül nem került bele a gyűjteménybe. A *Préludes* második kötetének első darabjai valószínűleg 1912. október 10.-e után íródhattak – s nem 1910-12 között, mint ahogy azt a François Lesure által összeállított Debussy-műjegyzék állítja⁴² – ugyanis ezen a napon fejezte be Debussy a *Gigues* hangszerelését.⁴³ Orledge megállapítja, hogy a II. kötet darabjainak létrejöttét nem egy esetben a természet világa és Chouchou – Debussy imádott kislánya – olvasmányai és játécai ösztönözhatték.⁴⁴

1.2.2. A *Prelűdök* jelentősége és megírásuk indítékai:

A *Préludes* I. és II. kötetének jelentősége abban nyilvánul meg, hogy – túl a darabok önmagában való értékén és szépségén – egy olyan időszakban keletkeztek, amely minden szempontból az egyik legizgalmasabb a 20. századi zene későbbi fejlődése szempontjából. Akár Schönberg, Berg és Webern ezidőtájt keletkezett forradalmian újszerű műveire gondolunk, akár Bartók ezekben az években frissen kiforrott hangjára, vagy Stravinsky – akkoriban rendkívüli újdonságot jelentő – színpadi műveinek sorára.

Debussy – érzékelve a körülötte zajló zenei történéseket, a zenei stílus(ok) rohamos megújulását, átalakulását, felbomlását – a saját maga számára is elérkezettnek láthatta az időt, hogy egyfajta összegzését adja mindannak, amit azt megelőző munkásságából fontosnak tartott. Ezzel önmaga művészi eredményeivel is szembesült, mi pedig úgy tekinthetünk a *Préludes* két kötetének darabjaira, mint Debussy művészetének esszenciájára.

Az önlajstromozás szándékát egyébként is sokféle ok kiválthatta Debussyben. Az egyik ezek közül talán végzetes betegségének diagnosztizálása lehetett. Másfelől pedagógiai célok is vezethették, ugyanis közvetlenül a *Prelűdök* első kötete írásának megkezdése előtt, 1909 novemberében meghívták Debussyt a párizsi Conservatoire

⁴¹ Orledge: 24.

⁴² François Lesure : *Catalogue de l'oeuvre de Claude Debussy*. Genève: Éditions Minkoff, 1977. 128.

⁴³ Orledge: 24.

⁴⁴ Uo.: 24-25.

egyik zongoravizsgájának zsűrijébe. Az ott hallottakról így ír egy André Caplet-nek címzett levelében:

(1909. XI. 25.)

[...] A francia zongorista faj nemesítésének szenteltem magam [...] ; a dolgok megszokott iróniája úgy akarta, hogy e termékek közül egy fiatal, tizenhárom éves brazil lány volt a leginkább művészi alkatú személy. Nem szép, de a szeme „zenétől mámoros”, és megvan az a tehetsége, hogy képes minden jelenlévőtől elkülönülni, ami a művész oly ritkán tapasztalható jellemzője.⁴⁵

Debussy tehát – bár nem jelentette ki nyilvánosan – pedagógiai célokra is gondolhatott, amikor a *Prelűdök* első sorozatának komponálásába kezdett. A darabok viszonylagos rövideksége miatt zongorázni tanulók számára könnyebben megközelíthető és előadható, mint egyéb zongoradarabjai, zeneszerző növendékek számára pedig egyenesen kincsesbánya. Előbbiek a zongorázásról, utóbbiak pedig a zeneszerzésről tanulhatnak meg sokat a gyűjteményt lapozgatva. Kihagyhatatlan láncszem a zene legújabbkori fejlődését vizsgáló és megérteni vágyó zeneteoretikusok, elemzők számára is. Debussy sokszínű zenei világa teljes gazdagságában tárul fel előttünk a *Préludes* darabjait játszva, hallgatva. Méltán nevezi e sorozatot Debussy „mikrokozmoszának” Ujfalussy József a zeneszerzőről írott monográfiájában.⁴⁶

Ha a második bécsi iskola komponistáinak a *Prelűdökkel* egyidőben keletkezett pillanat-zenéire, miniatűrjeire gondolunk, felmerül a kérdés, hogy nem ez a 24 darab tölti-e be ugyanezt a szerepet Debussy életművében.

A mű megírásának további okait kutatva, közrejátszhatott a szerző összefoglaló szándékának kialakulásában a közeledő háború előszele, illetve a nagy változás előtt álló európai (zenei) kultúra iránt érzett növekvő aggodalma. Utóbbinak hangot is adott egy-egy levelében, nyilatkozatában.⁴⁷ Esetleg alkotói megtorpanás is meghúzódhatott az összegző szándék mögött. Az első kötet megjelenésének évében, 1910-ben ugyanis Debussy zeneszerzői termése viszonylag csekély volt – ahogy arra

⁴⁵ Ujfalussy József: „Claude Debussy. Rameau-tól Szent Sebestyénig (2). Szemelvények a zeneszerző levelezéséből.” *Muzsika* 43. évf. 4. szám (2000. április) ford.: Rácz Judit Klára 6-10. Ide: 8. (Eredetileg megj.: *Kiadatlan levelek André Caplet-nak, 1908-1914* Összegegyűjtötte és kiadja: Edward Lockspeiser. Monaco-Ville: Édition de Rocher, 1957.)

⁴⁶ Ujfalussy József: *Debussy*. Budapest: Gondolat, 1959. 223.

⁴⁷ Uo.: 250-251.

Ujfalussy József felhívja a figyelmünket.⁴⁸ Igaz ugyan, hogy mindenféle más irányú tevékenységei akadtak a komponistának ekkoriban: hangversenyek, saját műveinek bemutatói, zongoraátiratok készítése régebbi darabjaiból, stb.), amelyek elvették az idejét az alkotómunkától. Stravinsky Párizs zenei életébe való üstökös-szerű berobbanása sem elhanyagolható tényező. Tudjuk, hogy mindketten igen nagy becsben tartották egymás művészetét.⁴⁹

Debussy egyéb indítékait kutatva valószínűsíthető, hogy a *Préludes* sorozatának létrejöttében a zeneszerző Chopin zenéje iránt érzett rokonszenve is igen fontos szerepet játszhatott. (Éppen Chopin születése után száz esztendővel jelent meg az első kötet.) Gyermekkori zongoratanárnője, Mme Mauté de Fleurville Debussy szerint *sok mindent tudott Chopinről*, és a zeneszerző nagy szeretettel emlékezett vissza rá egész életében.⁵⁰

A második kötet természetes folytatása az elsőnek, egyes vélemények szerint kicsit mesterkéltebb,⁵¹ zenei nyelvezete azonban modernebb. Ne feledjük, az első és második kötet megjelenése közt eltelt három évben Debussy Párizsban megismerkedett Stravinskyval – ez a *Tűzmadár* bemutatója után történt 1910 júniusában⁵² – és az ifjú orosz mester néhány darabját is volt alkalma hallani. A második kötet darabjai technikailag nehezebbek és Schmitz szerint absztraktabb módon kezelik az irodalmi utalásokat is. Utolsó darabjai a két évvel későbbi *Douze études* felé egyengetik az utat.⁵³

Nem elhanyagolható körülmény az sem, hogy miután Debussy zenekarra már nemigen komponált utolsó éveiben – bár a *Préludes* második kötetének keletkezésekor még igen –, ennek átlagon felüli zongoratermés lett az eredménye 1910 és 1915 között. (Elgondolkodtató, hogy ugyanezekben az években más zeneszerzők is alkotói válsággal küzdöttek. Például Bartók és Kodály sem írt ez idő tájt nagy apparátust foglalkoztató művet. Schönberg is néhány évre elhallgatott, Anton Webern pedig ekkortájt a zenetörténet legrövidebb darabjait komponálta. Richard Strauss stílusfordulat végrehajtásában látta a kiutat, és így tovább...)

⁴⁸ Uo.: 221.

⁴⁹ Uo.: 248.

⁵⁰ Uo.: 15.

⁵¹ Frank Dawes: *Debussy Piano Music.* 44.

⁵² Eric Walter White: *Stravinsky. A zeneszerző és művei.* Ford.: Révész Dorrit Budapest: Zeneműkiadó, 1976. 28.

⁵³ Schmitz, 1966. : 129.

A prelúd – mint zenei forma – önállóvá válásának folyamata hosszú ideig tartott, mert a prelúd eredetileg valóban „előjáték”-ot jelentett és sokáig erre a célra is használták. (Erről a következő fejezetben még részletesebben is lesz szó.) Hagyományos értelmezésben rövid darabot jelent, amely lehetőleg ugyanazt a zenei anyagot használja elejétől a végéig, s nincsen benne nagy zenei kontraszt. Bach és Chopin legtöbb prelűdje megfelel ezeknek a kívánalmaknak. Mégis Chopin tette meg a döntő lépést a prelúd önálló darabbá válásának irányában, mégpedig azzal, hogy felruházta azt gazdag költői és képi tartalommal. Néhány romantikus zeneszerző követte Chopin példáját, Debussy pedig a zenei anyagok és a megformálás komplexitását adta ehhez a maga részéről, ezáltal a prelúd – anélkül hogy elveszítette volna lényegét, a karakterisztikus rövidséget –, fejlődési fokának legmagasabb fokára jutott.⁵⁴

Miután Debussy prelűdjeit végigelemeztem, az a véleményem alakult ki, hogy egytől egyig tökéletesen megformált kompozíciók. Ha összehasonlítjuk e darabokat a szerző más zongorára írott műveivel, például az *Estampes*-pal vagy az *Images* két kötetével, azt tapasztalhatjuk, hogy a *Préludes* két sorozatának darabjai rövidebbek, koncentráltabbak, egyszerűbb felépítésűek. De a rövidség dacára mégis azzal tiszteli meg az előadókat és zenéje hallgatóit – Schmitz szavaival élve –, hogy e darabokon keresztül „gondjaikra bízva” saját legbelső gondolatait, benyomásait.⁵⁵ A darabok témaválasztása sokszínű és választékos. Lockspeiser *zenei teleszkóphoz* hasonlítja Debussy zongoráját, amely „az állandó változásra, egzotikus képekre” – Kelet, Spanyolország, Itália, Skócia – fókuszál. A zenei anyagokat összefogottságuk mellett az is jellemzi, hogy mind-mind más. A zeneszerző szinte kínosan kerüli az önismétlést. Semmilyen ódivatú vagy elkoptatott zeneiség nem található bennük – legfeljebb ironizáló szándékkal. Schmitz megállapítja – s ebben egyet is érthetünk vele –, hogy

Debussy prelűdjeinek számos, egymástól független elemzője különböző országokban teljesen azonos véleményen van egy dologban: nevezetesen abban, hogy mindannyian elismerően szólnak Debussy abbéli képességéről, hogy zenei gondolatait néhány toll-, vagy ecsetvonással a lehető legpontosabb módon rögzítse.⁵⁶

⁵⁴ Uo.: 129.

⁵⁵ Uo.: 129.

⁵⁶ Schmitz, 1966.: 130. (fordítás tőlem)

A *Préludes* I. és II. kötetének zongorastílusán egyaránt érződik Rameau és Couperin öröksége: tiszta stílus, hajlékony dallamok, éles körvonalak, ritmikai precizitás, áttekinthető formák. A leggyakrabban előforduló formai tagolás a háromrészesség, ezen belül a szonátaforma és rondóforma különböző keveredéseiből születő formák. (Erről később még bővebben szólok.) A formálást minden esetben a zenei anyag természete szabja meg, s nem formai klisék – ez utóbbiakat Debussy amúgy se nagyon szerette.⁵⁷ Az így létrejövő egyedi és megismételhetetlen formaképződmények Debussy ösztönös (vagy tudatos) arányérzékének köszönhetően mégis olyanná válnak, hogy *a klasszikus esztétika összes kívánalmának megfelelnek.*⁵⁸

A *Préludes* esztétikai értékeit és zenetörténetben elfoglalt helyét illetően Fábán Imre Debussyról írott könyvében is olvashatunk ma is többé-kevésbé érvényes megállapításokat.⁵⁹ Azt írja egyebek mellett, hogy a *Prelűdökhöz* képest „Debussy korábbi zongorastílusa még tapogatódzó, kiforratlan volt.”⁶⁰ Máshol úgy találja, hogy Debussy a *Prelűdöktől* kezdve „a zongoramuzsikában is öntudatosan és aláhúzottan az expresszív-muzikális elemet kezdi hangsúlyozni”⁶¹. Fábán így folytatja a sorozat darabjairól szólva:

[...] az a pianisztikus újszerűség, mellyel [Debussy]előbbi műveiben lépten-nyomon találkozunk [...], mintegy szervesen összefoglalva és hatványozódva, immár egységes és hamisítatlanul egyéni zongorastílussá kovácsolódott.⁶²

Debussy zongoramuzsikájának erejét általában abban látja Fábán, hogy „igen nagy művészi fajsúllyal bíró zongorapoézis lakozik benne.”⁶³ E muzsika jellegét úgy határozza meg továbbá, hogy az Schumannból, Chopinből kiindulva, Liszten keresztül, „a megszokott romantikus ideológiától nagyon messze eső világot tár elénk”.⁶⁴ Debussy érzelmessége tartózkodó szerinte, és „inkább pittoreszk [...] és karikírozó, mint sopánkodó. [...] Végtelenül szubtilis, ritka hangulatok s bensőséges

⁵⁷ Caroline Potter: „Debussy and nature”. In: Trezise, Simon (ed.): *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 137-154. Ide: 137-138.

⁵⁸ Schmitz : 130.

⁵⁹ Fábán László: *Debussy élete, kora és művészete*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1957.

⁶⁰ Uo.: 249. Ezzel a nézetével az *Images* két kötetének ismeretében egyébként nem feltétlenül értek egyet.

⁶¹ Uo.: 249.

⁶² Uo.: 249.

⁶³ Uo.: 251.

⁶⁴ Uo.: 251.

[...] érzéskör rövide fogott, artisztikus lerögzítésére használta fel a zongorát” – írja.⁶⁵ Végül megállapítja, hogy

a 19. század vége felé már elposványosodó zongorairodalom [...] rendkívül hatalmas ösztönzést és életképes új programot kapott Debussy modern érzelmességű, sokszor pazar színhatású s [...] az úgynevezett szabad vershez hasonló szabad formálású zongoramuzsikájától.⁶⁶

Ebben teljesen egyet lehet érteni Fábiánnal, aki még azt is hozzáteszi: a Prelűdökre célozva joggal mondták Párizsban, hogy Debussy a zene Verlaine-je és Rimbaud-ja.⁶⁷

Nemcsak a *Préludes* páratlan sorozatának, hanem Debussy egész zongoratermésének megszületésében is fontos körülmény az, hogy Debussy mellett, vele szinte egyidőben alkotta meg zongoraműveit Maurice Ravel is. Így a két mester egymással versengve és egymást túlszárnyalni próbálva hozta létre – ajándéku az emberiségnek – azt a kettős billentyűs életművet, amely mindenképpen a zongorairodalom egyik csodálatos virágkorát jelenti.

A következő alfejezetben a prelúdium műfajának kialakulását és fejlődését próbálom nyomon követni.

⁶⁵ Uo.: 251-252.

⁶⁶ Uo.: 252.

⁶⁷ Uo.: 252. Itt Fábián nem árulja el, hogy konkrétan kinek tulajdonítja ezt a megállapítást.

1.3. A prelúdiumról

1.3.1. A prelúdium, mint zenei műforma.

A prelúdium, mint zenei műfaj vagy forma meghatározása nem egyszerű feladat.⁶⁸ Főként azért nem, mert sok zeneszerző nagyon sokféle darabot illetett ezzel a névvel a zenetörténet évszázadai során, illetve a prelúdium-szerű kompozícióknak nagyon sokféle nevet adtak Európa különböző tájain. Észak-Európában leginkább a *prelúdium* és *praeambulum* elnevezéssel találkozhatunk. Ezzel szemben Itáliában *intonazione*, *ricercare*, *toccata*, címmel illetik a prelúdium-szerű darabokat. Spanyolországban az *entrada* elnevezés gyakori.

Legelőször J. S. Bach vagy Chopin neve juthat eszünkbe a szó hallatán, de ők is nagyon különböző formájú és faktúrájú darabokat neveztek prelúdiumnak vagy prelűdnek. A szó eredeti jelentése: előjáték, előjátszás. Sokszor azonban a prelúdium után nem következik más darab, különösen igaz ez az utóbbi 150-200 évre. Chopin vagy Debussy prelűdjei önmagukban álló darabok, amelyek után legfőljebb a következő „előjáték” következik. Az egymagában álló modernkori prelűd program nélküli karakterdarab, vagy egy zenei intonáció, zeneszerzői gondolat, zeneszerzéstechnikai probléma felvetése, kibontása, stb. Ezen a ponton valamelyest érintkezik az etűd műfajával, amely Chopin óta szintén nem pusztán technikai problémák felvetésére és körüljárására szolgál, hanem gyakran magvasabb gondolatok hordozójává vagy zeneszerzői ötletek tárházává is válhat. (Például Ligeti zongorára írott etűdjeiben)

A prelúdium történetét vizsgálva megállapítható, hogy kezdetben – a 15.-16. században – valamilyen billentyűs hangszerre vagy lantra íródott és valóban előjátékként funkcionált. Szerepe sokrétű volt: egyrészt az utána következő darab hangnemének meghatározása, vagy az, hogy a hallgatóság figyelmét a következő darabra irányítsa. Mattheson szerint a prelúdium feladata a hangszer kipróbálása és a

⁶⁸ Ehhez az alábbi két forrást hívtam segítségül:
(szerző megjelölése nélkül) : „prelúdium” In: Carl Dahlhaus – Hans Heinrich Eggerbrecht(szerk.); valamint Boronkay Antal (a magyar kiadás szerk.) : *Brockhaus Riemann. Zenei lexikon III. kötet*. Budapest: Zeneműkiadó, 1985. 148-149.
Howard Ferguson: „Prelude.” In: Stanley Sadie (ed.) : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 15. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. first edition 210-212.

hangszerjátékos ujjainak „bemelegítése”. Az is előfordult, hogy a közreműködő hangszerek hangolását segítette elő elfedve azt a megfelelő hangok vagy akkordok sorával. (Praetorius) Az orgonazenében, templomokban az egyházi éneket is bevezethette. Később a prelúdium megjelölést még operák bevezető zenéire is ráaggatták.(17. század)

Legkorábbi megjelenési formáiban nem egy bizonyos mű bevezetéseként szolgált, hanem bármilyen hangnemileg hozzáillő zenedarab elhangozhatott utána. Ilyen darabok találhatók például Adam Ileborgh tabulatúrás könyvében (1448), illetve Conrad Paumann *Fundamentum organisandi* (1452) című gyűjteményében és a *Buxheimer Orgelbuch*-ban (1460-70). Ezek a korai prelúdiumok rövid, néhány másodperc időtartamú kompozíciók. Felső szólamuk általában gazdagon díszített, amelyhez alul kitartott akkordok járulhattak. Az 1500-as években felvirágzik a műfaj, számtalan gyűjteményben találkozhatunk vele. Ezek felsorolására itt nincs mód, ezért csak néhányat említek meg közülük. Itáliában Andrea és Giovanni Gabrieli gyűjteménye, az *Intonationi d'organo composti sopra tutti li dodici toni* (1593) a legismertebb. Spanyolországban Luis Venegas de Henestrosa *Libro de cifra nueva* (1557) című kiadványa tartalmaz entrada néven prelúdium-szerű darabokat. Angliában főleg a virginalisták, ezen belül is Byrd és Bull művelték a műfajt. Darabjaik megtalálhatóak a *Fitzwilliam Virginal Book*-ban. Érdemes megjegyezni, hogy a prelúdiumokat ekkoriban hangnemük szerint csoportosítva, csokorba szedve adták ki. A 16. század folyamán terjedelmük még mindig viszonylag rövid, de például a billentyűs zenében megjelennek a váltottkezes játékmóddal előadandó prelúdiumok is. Harmóniai szempontból világosabban követhetővé válnak. A harmóniai váltásokat gyors futamok kapcsolják össze.(Például a Gabrieli-féle gyűjteményben.)

A 17. század folyamán fokozatosan került előtérbe a prelúdiumnak az a fajtája, amely a zeneszerző által pontosan meghatározott folytatást kapott. Ennek eredményeképpen két részből álló forma jött létre, melyben a prelúdiumot leggyakrabban fuga követte. Ezekben a tételpárokban a prelúdium inkább akkordikus volt, míg az utána következő fuga – természetéből adódóan – polifón. A század végén, illetve a 18. század első felében ez az elrendezés vált uralkodóvá, különösen német nyelvterületen. Egyes észak-német mesterek (például Scheidemann és Tunder) később kibővítették e formát háromrészessé egy lezáró postludiummal. Buxtehude pedig oly módon fejlesztette tovább, hogy megsokszorozta a harmonikus és fűgált

szakaszokat, tehát multiplikálta a kétrészes alapformát. Természetesen a korábbi típus se halt ki, melyre ékes példa Frescobaldi *Fiori musicali* (1635) című gyűjteménye. J. S. Bach maga is a kétrészes formakoncepciót – prelúdium és fuga – preferálta.

A késő barokk idején táncsorozatok, azaz szvitek bevezetéseként se volt ritka a prelúdium. Példákat találhatunk erre Corelli, Purcell, Händel és J.S. Bach műveiben. Ez esetben – talán J.S. Bachot leszámítva – könnyedebb hangvételű volt, mint fúgák előtétjeként.

A prelúdium egyik különleges fajtája volt a Franciaországban elterjedt *prélude non mesuré*, azaz ütemvonalak nélküli prelúdium. Ezekben a darabokban a gondosan kitalált hangok és harmóniak ritmus nélkül voltak lejegyezve alkalmat adva ezzel az előadónak a – legalább is ritmikai – rögtönzésre. E típus „feltalálása” Denis Gaultier nevéhez fűződik, az ő lantgyűjteményében – *La rhétorique des dieux* (1655) – találkozunk először ilyen darabokkal. Később sokan utánozták őt, többek között Louis Couperin, D’Anglebert és Rameau is. Érdekes, hogy François Couperin nem írt ütemvonalak nélküli prelúdiumokat.

A klasszicizmus korában a prelúdium jelentősége csökkent, mivel a fuga és a szvit műfaja is háttérbe szorult. A 19. században azonban újra felfedezték, ami a régebbi korok zenéje felé fordulás egyenes következményének tekinthető. Művek egész sora keletkezett J. S. Bach szellemében, köztük Mendelssohn *Hat prelúdium és fúgája* zongorára (op.35.) és Liszt *B-A-C-H prelúdium és fúgája*. De megemlítenéd még itt Brahms, Cézár Franck és nem utolsósorban Reger neve is.

A 19. század derekán alakult ki a prelúdium egy teljesen új típusa. Ezt a típust önálló, folytatást egyáltalán nem igénylő karakterdarabnak kell tekintenünk. Ennek legtipikusabb képviselője Chopin *24 prelűdje* Op. 28. (1836-39). Súlyukat és időtartamukat tekintve nagyon különbözőek ezek a darabok, de mindegyiknek egyedi, mással össze nem téveszthető arcéle van. A prelúdium, vagy modernebb – franciából magyarított – nevén *prelűd* eme típusának eredetét kutatva a későbarokk idejére kell visszamennünk, ugyanis François Couperin vetette fel az önálló prelűd lehetőségét azzal, hogy ilyen címmel ellátott darabjait folytatás nélkül is előadhatónak tartotta. Másrészt J. S. Bach mai nevén *15 kétszólamú invenció*ként számon tartott sorozatának 1720-ban a *Clavier-Büchlein*ben még *15 praeambulum* volt a címe, ami arra enged következtetni, hogy Bach is elképzelhetőnek tartotta prelúdium-szerű darabok folytatás nélküli, önálló előadását. Ignaz Moscheles 50

prelúdiuma op. 37. (1837) ugyanakkor inkább az „önállótlan” prelűdök családjába tartozik, mivel szerzője szándéka szerint bármilyen, hangnemben hozzáillő előadási darab elé odailleszthető mindegyik.

Chopin *24 prelűdjére* visszatérve fontos megemlíteni, hogy ilyen címmel nem ő, hanem Johann Nepomuk Hummel adott közre elsőként műsorozatot. Chopint azután sokan követték azonos címadással. Többek között Stephen Heller, Charles Alkan, Cézár Antonovics Kjuj és Ferruccio Busoni. A 19.-20. század fordulóján az alábbi zeneszerzőkkel bővült a névsor: Alekszandr Szkrjabin, Szergej Rahmanyinov, Claude Debussy, Gabriel Fauré, Karol Szymanowski, Dmitrij Sosztakovics, George Gershwin, Bohuslav Martinů, Olivier Messiaen, akik mind-mind gazdagították a műfajt több-kevesebb darabbal. (Ezekről alább még röviden szólnunk.)

A 20. századra tehát – az imént felsorolt zeneszerzők munkásságának köszönhetően – a prelűd elveszti előkészítő jellegét és szerepét. Ehelyett olyan – általában program nélküli – karakterdarab válik belőle, amely egy zenei hangulatot, vagy bizonyos zenei mozgásformákat, esetleg technikai problémákat vet fel, jár körül. A technikai kérdések irányába történő nyitottá válása által – mint már említettük – közeledik az etűd műfajához, ugyanakkor valamilyen módon visszatálal legkorábbi önmagához is, amikor is a hangszerjátékos ujjait és hangszerét volt hivatott „bemelegíteni”.

Formai szempontból mind a prelűdium, mind modern változata, a prelűd nagyon sokféle. Lehet rögtönzés-szerű, akkordikus vagy polifónikus, imitációs szerkezetű – mint már korábban utaltunk rá – sőt akár magasan szervezett összetett forma. Kezdetben sokat merített a vokális motetták szakaszos felépítéséből is. Fejlődése során többrészesé vált, sőt a későbbi mestereknél zárt formák (például visszatéréses háromtagúság, kéttagú forma, ritornell-forma, szonáta-elv, stb.) is gyakran előfordulnak. Főbb művelői Andrea és Giovanni Gabrieli, Merulo, Sweelinck, Frescobaldi voltak a 17. század fordulóján. J. S. Bach művészetében túlnyomórészt tételpárként van jelen prelűdium és fuga. A prelűdium különleges válfaja a korálelőjáték, amit protestáns vidékeken sokan és sokféleképpen műveltek. Jellegzetessége az volt, hogy az utána következő korál dallamára épült.

Debussy *Préludes I.* és *Préludes II.* címmel ellátott két gyűjteménye karakterdarabok sorozata, méghozzá a lehető legszélesebb érzelmi, zongoratechnikai, szellemi, stb. spektrumot felölelően. A művek végén található programmatikus címadás azonban ritkaságnak számít a műfajban.

Sosztakovics *24 prelúdium és fuga*ja ismét közelebb kerül a korábbi, a *Wohltemperiertes Klavier*-ből és Bach orgonaműveiből ismert kéttételes elgondoláshoz. Arnold Schoenberg *Prelúd* című (Op. 44.) kórusra és zenekarra írt műve egy szvit nyitótételének készült. A többi tétel megírására más, amerikai zeneszerzőket kértek fel.

1.3.2. Debussy prelűdjeinél korábbi és későbbi sorozatok

A Debussy zongoratermésében a ciklus méreteit tekintve különlegesnek számító két prelűd-sorozat – mint az a fentebb leírtak után sejthető – nem áll előzmények nélkül a zenetörténetben. A 12-essel osztható számokból álló sorozatok közül leginkább Chopin *24 prelűdje* jöhet szóba, mint lehetséges minta Debussy számára. Ismerve a francia mester Chopin zenéje iránt érzett rokonszenvét, szinte azon csodálkozhatunk, hogy nem Chopin emlékének ajánlotta prelűd-sorozatait Debussy. (Megtette ezt azonban az 1915-ben keletkezett *Douze études* esetében.)

Johann Sebastian Bach monumentális *Wohltemperiertes Klavier*-jének két sorozata 1722-ből illetve 1744-ből származik, és megszületése óta a zenét tanulók, zeneszerzők s általában a zenészek nemzedékei számára a „mindennapi kenyeret” jelentik.

Az imént már említettem a bűvös 24-es számot különféle prelűd-sorozatokkal kapcsolatban. Álljon itt még néhány zeneszerző neve, akiknél szintén szerepel ez a szám: Szkrjabin fiatalkori *24 prelűdje* (Op. 11. 1888-96), Sosztakovics *24 prelűdje* (Op. 34 1934) és *24 prelúdium és fuga* című sorozata (Op. 87. 1950/51) tartozik ebbe a vonulatba. Utóbbit Bach halálának 200. évfordulója tiszteletére írta a szerző.

Külön tanulmányt érdemelne annak vizsgálata, hogy a különböző prelűd-sorozatok hogyan alkotnak ciklust, avagy hogyan nem. Vannak szorosabban és vannak lazábban összefűzött ciklusok. Utóbbiak közé tartozik Debussy kétszer 12 prelűdje is. Bach *Wohltemperiertes Klavier*-jének darabjai vagy Chopin *24 prelűdje* ugyanakkor szilárd hangnemi rendben sorakoznak egymás után. Míg Bachnál a prelúdiumok és fugák az azonos nevű dúrok és mollok kromatikusan emelkedő rendjében követik egymást, addig Chopin prelűdjei a kvintkörön haladva a párhuzamos dúr és moll hangnemek váltakozásával veszik sorra az összes hangnemet. Külön érdekesség, ahogy Chopin a Fisz-dúr párjaként az esz-mollt választva „visszafelé veszi az irányt” a kvintkörön. A hangnemileg szisztematikusan

elrendezett sorozatok közé tartozik még Sosztakovics *24 prelúdium és fűgája*, valamint Hindemith *Ludus tonalis*a is. Hindemith hangnemi elrendezése egészen különleges. A prelúdiumból, 12 fűgából, 11 interlúdiumból és postlúdiumból álló ciklus C tonalitásból indul és oda is érkezik vissza. Eközben sajátos és csak erre a műre jellemző hangnemi utat jár be, melyben az interlúdiumok mindig előkészítik hangnemileg az utánuk következő fűgát.

A 20. század elején viszonylag sok zeneszerző foglalkozott e műfajjal. Igen érdekes, hogy 1909-10 fordulóján keletkezett – az első Debussy-sorozattal szinte egy időben – Gabriel Fauré *9 prelűdje* (op.103.) is. E kilenc zongoradarab hangnemi elrendezése – Debussy prelűdjeihez hasonlóan – nem szorítható semmilyen rendbe. A Debussynél alig valamivel fiatalabb Rahmanyinov mintegy kéttucat prelűdöt hagyott maga után: az Op. 23-as *10 prelűd* 1903-ban, az Op. 32-es *13 prelűd* 1910-ben keletkezett. Ezen kívül ismert egy fiataalkori *F-dúr prelűdje* is 1891-ből. A legtöbb ilyen műfajmegjelölésű darab a 20. század elejéről azonban Alekszandr Szkrjabin nevéhez fűződik: csaknem 90 kompozíció (ezek között a már említett fiataalkori *24 prelűd*), melyek 1888 és 1914 között íródtak. Sosztakovics hasonló műfajú darabjai már mind Debussy halála után keletkeztek. Ezek között a legkorábbi az igen fiatalon írt *8 prelűd* (Op. 2. 1919/21). A másik két sorozatról már korábban szót ejtettem. Olivier Messiaen fiataalkori, zongorára írott *8 prelűdjét* is e helyütt kell megemlíteni.

2. Debussy zongorastílusa és művészetének forrásai

2.1. Stílusrétegek és inspirációs források a Prelűdökben

2.1.1. Stílusrétegek

Érdekes, hogy Debussy abban a műfajban találta meg először saját hangját s ért el zeneszerzői sikereket az 1880-as években, amely a legszorosabb kölcsönhatásban áll az irodalommal: a dalokban.¹ Ebben az évtizedben szinte nem is írt szóló zongorára műveket: az 1880-as *Danse bohémienne* és az 1888-as *Deux arabesques* című zongorakompozíciók megírása között majdnem egy évtized telt el, míg ugyanebben az időszakban legalább 40 zongorakíséretes dala keletkezett. E daltermésből néhány elveszett, egy részük pedig kiadatlan.² A dalok zongoraszólamában bőségesen módot találhatott arra, hogy billentyűs-írásmódját csiszolja. A dalok többnyire értékes irodalmi szövegei rákényszerítették, hogy a legkülönbözőbb érzéseknek, hangulatoknak találjon zenei kifejezést. Így alakult ki és érett be az évek során önálló zongorastílusa.

Az 1909-1910 és 1912-1913 fordulóján keletkezett *Préludes I. és II.* lapjain az 1880-as évek Debussy-hangjától kezdve a jövő zenéjét előlegező hangvételig sok mindent megtalálunk. Természetesen az irodalmi szimbolizmus hatása markánsan jelen van – csakúgy, mint Debussy más műveiben – de a daraboknak ez a csoportja önmagán belül is igen sokféle zeneileg. (Az egyes prelűdök irodalmi vonatkozásai a következő alfejezetben vannak egybegyűjtve.)

Az 1880-as évek Debussy-stílusára emlékeztet például – és ezért 1910-ben már szinte klasszicizálónak tűnik – a *La fille aux cheveux de lin* (A lenhajú lány) című prelűd.³ A zeneszerző 1890-es évekbeli szimbolista korszakának zenéje köszön vissza többek között a *Des pas sur la neige* (Lépések a havon), a *Danseuses*

¹ Frank Dawes: *Debussy Piano Music*. London: British Broadcasting Corporation, 1969. 6.

² A közölt adatok forrása:

Roger Nichols: „Debussy, Claude.” In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music And Musicians*. Vol. 5. 1980. 292-314. Ide: 310-314.

³ Ujfalussy József: *Debussy*. Budapest: Gondolat, 1959. 224.

de Delphes (Delphi táncosnők), a *Le vent dans la plaine* (Szél a síkságon) és a *Bruyères* (Pusztai virágok) című prelűdben.

Az 1905 körüli impresszionista évek Debussyjére a *Voiles* (Vitorlák vagy Fátylak) és az *Ondine* (Sellő) című prelűdben ismerhetünk. Ez idő tájt írott zongoraművei, például az *Images* I. (1905) és II. kötetének (1907) darabjai festői felrakásmódjukkal ikertestvérei néhány későbbi prelűdnek.

A *Préludes* két sorozatának keletkezése idején más műveiben is – például a zenekari *Ibériában* – felbukkanó „expresszív” Debussy-hang jelentkezik a *La terrasse des audiences du clair de lune* (A holdfényes kihallgatások terasza), a „*Les Fées sont d'exquises danseuses*” („A tündérek tüneményes táncosok”), vagy a *Brouillards* (Ködök) című prelűdben. Debussy expresszív hangjáról Fábíán Imre tesz említést a zeneszerzőről írott könyvében.⁴ Ez alatt azt érti, hogy Debussy – a *La mer*-től kezdve – már nem hívja segítségül az irodalmat, kedvenc költőit érzéseinek kifejezésére, hanem pusztán saját közvetlen élményeit, érzéseit önti zenei formába. Ezt a „salaktalan és közvetlen” önkifejezést nevezi Debussy expresszionizmusának Fábíán élesen megkülönböztetve azt a későbbi Schönberg-féle, vagy a festészetben jelentkező expresszionizmustól.⁵

A *Szent Sebestyén vértanúsága* című színpadi misztérium hangvételével tart rokonságot a *La cathédrale engloutie* (Az elsüllyedt katedrális) zenéje.⁶ Debussy legutolsó éveinek zenei stílusát a *Les tierces alternées* (Váltakozó tercek) és a bizonyos értelemben véve klasszicizáló hangvétellű *Hommage à S. Pickwick Esq. P. P. M. P. C.* (Hódolat Pickwick úrnak) című prelűd előlegezi. A *Les tierces alternées* egyenes zenei folytatása az 1915-ben elkészülő *Douze études* (12 etűd) sorozata lesz,⁷ amelyben a második darab szintén tercekre épül. A *Feux d'artifice* (Tűzijáték) című prelűdben pedig a jövőbe tekint Debussy: a kompozíció progresszív hangvétele szinte Bartók stílusát vetíti előre.⁸

Debussy belső stílárís fejlődését látva felmerül a kérdés: milyen kívülről jövő zenei – és ezen belül pianisztikus – hatások fedezhetők fel a *Préludes* két kötetének

⁴ Fábíán László: *Debussy élete, kora és művészete*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1957.) 248.

⁵ Ilyen megfontolásból viszont egyes német vagy osztrák zeneszerzők műveinek is lehetnek „impresszionista” vonásai. Például Brahms egynémely késői zongoradarabjának vagy Mahler hangszerelő fantáziájának.

⁶ Ujfalussy József: *Debussy*. Budapest: Gondolat, 1959. 209.

⁷ Uo.: 226.

⁸ Sőt, egyes elemzők szerint egyenesen Ligeti stílusáig mutat előre. Lásd: Arnold Whittall: „Debussy now”. In: Trezise, Simon (ed.): *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 278-287. Ide: 285.

darabjaiban? Ezeknek a hatásoknak a sorában meg kell említeni a francia és olasz csembalómuzsika nagyjait – elsősorban Jean-Philippe Rameau-t, François Couperin-t és Domenico Scarlatti-t –, akiknek zenéjében a formai ökonómia és a világosan artikulált motivika volt az, amely elsősorban felkeltette Debussy érdeklődését.⁹ J. S. Bach is megtalálható némelyik prelúd mögött, bár kétségtelenül nem a hagyományos értelemben vett polifónia révén – mivel azt nemigen alkalmazta a zongoraprelúdokban Debussy –, hanem rejtettebb módon. Bach dallamformálása volt az, amely különösen mély benyomást tett Debussyre.¹⁰ A *Danseuses de Delphes* (Delphoi táncosnők) szabályos háromrészessége és hangnemi elrendezése mindazonáltal külsőségeiben is emlékeztet Bach egyes szvittételeinek formálására.¹¹

Nem elhanyagolható a 19. század második felében és a 20. század elején működő francia zeneszerzők hatása sem Debussyre. Itt elsősorban Massenet, Delibes, Chabrier, Fauré és Satie műveire gondolok. Ami a zongoraműveket illeti, Chabrier *Dix pièces pittoresques* című sorozatára (1881) úgy tekinthetünk – hogy csak egy példát említsek –, mint az új francia zongoramuzsika egyik előhírnökére.¹² Természetesen Liszt neve sem maradhat ki e rövid összefoglalásból, mivel az ő virtuóz zongorafaktúráinak kései leszármazottai nem egy esetben megtalálhatóak Debussy prelúdjeiben. Ilyen például a *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* (Amit a nyugati szél látott), a „*Les Fées sont d'exquises danseuses*” („A tündérek tüneményes táncosok”), a *La terrasse des audiences du clair de lune* (A holdfényes kihallgatások terasza) és a *Feux d'artifice* (Tűzijáték) című prelúd.

Annak ellenére, hogy több forrásból is ismert Debussy Chopin zenéje iránt érzett vonzalma, a lengyel mester zongora-írásmódja vagy zenei stílusa mégsem könnyen fedezhető fel a *Prelúdók* lapjain. Legfeljebb lelki rokonság, vagy a zenei érzékenység hasonló foka köti össze őket egymással.¹³ Ugyanez mondható el Schumann zongoramuzsikájáról is, melynek hangszerszerűségét Debussy igen nagyra értékelte.¹⁴ Emellett az irodalmi és zenei romantika egyik fontos

⁹ E. Robert Schmitz: *The Piano Works of Claude Debussy*. New York: Dover Publications Inc., 1966. 40.

¹⁰ Claude Debussy: *Croche úr, a műkedvelők réme*. Ford.: Fábián László Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1959. 43.

¹¹ Nadia Boulanger szerint.

¹² Poulenc Debussy Prelúdjeihez méri e darabok jelentőségét a francia zenében.

¹³ François Lesure: „Debussy, Claude”. In: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2001. Vol. ? ?

¹⁴ Claude Debussy: *Croche úr, a műkedvelők réme*. Ford.: Fábián László Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1959. 19.

jellegzetessége, az álomszerűség illetve a lét realitásától való elfordulás is kitapinthatóan jelen van Debussy prelűdjeiben – csakúgy, mint Schumann zongoraműveiben. Kilépés a térből és az időből, egzotikus vidékek és régi korok megidézése által, a legendákhoz és a természetfölöttihez való vonzódás, stb.: mindezek a jellegzetességek Debussy művészetét bizonyos mértékig a romantika esztétikájához kapcsolják.¹⁵

2.1.2. Az inspiráció forrásai

Debussy két prelűd-sorozata nagyon sokféle inspirációs forrásból táplálkozik. Irodalom, képzőművészet, tájak, természeti jelenségek, érzetek (például hangok, illatok) egyaránt megmozgatták a zeneszerző fantáziáját. Mindezeket az élményeket zenei hangokká transzformálta, sokféle kapcsolatot hozva létre ezáltal a muzsika és a világ más megnyilvánulási formái között. A prelűdöket csoportosítani lehet aszerint, hogy mi inspirálta elsődlegesen létrejöttüket. Az alábbiakban megpróbálom rendszerezni a két kötet 24 darabját. Természetesen egy-egy prelűd megszületését egyszerre többféle dolog is elősegíthette. Ilyen esetben több csoportban is feltüntettem az adott művet. Az egyes prelűdök elemzését tartalmazó fejezetben majd részletesebben is szó lesz az itt csupán felvázolt inspirációs forrásokról.

(A kérdőjelek azt jelentik, hogy a forrás eredete bizonytalan, vagy többféle is lehet.)

I. Irodalmi háttérű prelűdök:

- *Danseuses de Delphes* – Pierre Louÿs ?
- *Le vent dans la plaine* – Charles-Simon Favart
- *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* – Baudelaire
- *Des pas sur la neige* – Pierre Louÿs?
- *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* – Andersen? Shelley?
- *La fille aux cheveux de lin* – Charles-Marie Leconte de Lisle
- *La Cathédrale engloutie* – Ernest Renan
- *La danse de Puck* – Shakespeare? Kipling?
- *Feuilles mortes* – Paul Verlaine vagy Gabriel Mourey

¹⁵ E. Robert Schmitz: *The Piano Works of Claude Debussy*. New York: Dover Publications Inc.,1966. 16.

- *La terrasse des audiences du clair de lune* – Pierre Loti?
- *Ondine* – De la Motte Fouqué
- *Hommage à S. Pickwick Esq. P. P. M. P. C.* – Dickens

Az irodalmi hatások közt legerősebb a szimbolizmusé, ami természetesen Debussy dalaiban érhető tetten a leginkább. Vannak az ókori antikvitás – elsősorban a görög világ – bűvöletében fogant darabok, s fontos az angol irodalom befolyása is.

II. Természeti jelenségek, élővilág

- *Voiles* – szél és víz
- *Le vent dans la plaine* – szél
- *Les collines d'Anacapri* – mediterrán táj
- *Des pas sur la neige* – havas vidék
- *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* – viharos tenger
- *Brouillards* – londoni (?) köd
- *Feuilles mortes* – elsárgult, lehullott falevelek
- *Bruyères* – hangafű

III. Képzőművészet, építészet

- *Danseuses de Delphes* – Louvre?
- *Voiles* – Monet? Renoir?
- *Des pas sur la neige* – japán fametszet?
- *La danse de Puck* – Rackham könyvillusztrációja
- *Brouillards* – Turner? Whistler?
- *La puerta del vino* – Alhambra
- „*Les Fées sont d'exquises danseuses*” – Rackham valamelyik könyvillusztrációja
- *Ondine* – Rackham egyik könyvillusztrációja
- *Canope* – ókori halotti urna

IV. Ókor, korai középkor

- *Danseuses de Delphes* – görög
- *La Cathédrale engloutie* – kelta, breton
- *Canope* – óegyiptomi

V. Kelet, egzotikus világ

- *La terrasse des audiences du clair de lune* – India

VI. Mondavilág, mese, tündérek

- *La Cathédrale engloutie* – kelta, breton
- *La danse de Puck* – angol, dán, svéd
- „*Les Fées sont d'exquises danseuses*” – romantikus tündérvilág
- *Ondine* – északi folklór

VII. Nemzeti karakterek

a) spanyol tematika

- *La sérénade interrompue*
- *La puerta del vino*

b) angol-amerikai szórakoztató zene

- *Minstrels*
- *General Lavine - eccentric*

VIII. Idézetek

a) nemzeti himnuszok

- *Hommage à S. Pickwick Esq. P. P. M. P. C.* (angol)
- *Feux d'artifice* (francia)

b) konkrét műzenei utalás

- „*Les Fées sont d'exquises danseuses*” (Weber: Oberon)

c) népdal

- *Les collines d'Anacapri* (nápolyi dalok)

IX. Egyéb

- *Voiles* – Loïe Fuller táncművész fátylai

- *Les tierces alternées* – hangköz-tanulmány

- *Feux d'artifice* – július 14. francia nemzeti ünnep

Az új Debussy-összkiadás 5. kötete tartalmazza a *Préludes* I. és II. sorozatának darabjait. E kiadvány előszavában Roy Howat – a közreadó – nemzeti kapcsolódási pontjaik alapján rendszerezi a prelűdöket. Álláspontja szerint a 24 kompozícióból 5 angol, 1 skót, 2 amerikai, 2 spanyol, 1 dán, 1 olasz, 1 indiai, 1 görög, 1 pedig egyiptomi kötődésű.¹⁶

A *Préludes* I. és II. antológia-jellegét a fentebb leírtak tükrében talán nem szükséges tovább fejtegetni. A két sorozatban megtaláljuk mindazt, ami Debussy művészetében fontos és figyelemre méltó. E darabok révén kulcsot kapunk a kezünkbe, melynek segítségével beléphetünk Debussy zenei birodalmába, megismerhetjük zeneszerzői palettáját és költői világát.

2.2. Hogyan írt Debussy zongorára?

Debussy kiválóan zongorázott. Ezt a képességét azonban szólistaként nem kívánta kamatoztatni. Bár alkalmanként előadta saját műveit – például 1910-es budapesti látogatásakor – mégis inkább zongorakísérőként és kamaramuzsikusként jeleskedett, s ezt is inkább fiatalabb éveiben tette. Mivel jó lapról olvasó volt, feltételezhető, hogy a zeneirodalmat – s azon belül a zongora irodalmát – alaposan ismerte. (Máskülönben zenekritikusi tevékenységét se folytathatta volna a *La Revue Blanche* és a *Gil Blas* című folyóiratban.¹⁷) Milyen módon befolyásolták hangszerkezelését az őt ért zenei impulzusok, illetve hogyan érhetőek tetten ezek a *Prelűdökben*? Ezekre a kérdésekre próbálok választ találni az alábbiakban.

¹⁶ Roy Howat: „Foreword”. In: Roy Howat és Claude Helffer (közreadó): *Préludes. Livre I. Livre II.* Paris : Durand et Costallat, 1985. (In: *Oeuvres Complètes de Claude Debussy. Série I. Volume 5.*) XV-XVIII. Ide : XVII.

¹⁷ Ujfalussy József: *Debussy.* Budapest: Gondolat, 1959. 167.

Debussy stílusa nagyon sok összetevőből alakult ki. Ezeket erős egyénisége gyúrta egységes egészé az évek során, s eközben folyamatosan megújította zenei nyelvezetét. Zongoratermése rendkívüli sokrétű hangszertechnikai értelemben is. Az 1880 körül írt zongoradarabok és az 1910-es években keletkezettek között meglehetősen nagy a távolság ebből a szempontból is. Mindez összefügg azzal, hogy ebben a három-négy évtizedben az európai zene egésze is óriási átalakuláson ment keresztül. (Nem is beszélve a társadalmi, politikai, kulturális változásokról és a különböző tudományterületek valamint a technika rohamos fejlődéséről.)

A billentyűs-irodalom meghatározó egyéniségei közül Debussy igen sokra tartotta Bach, Mozart, Schumann, Liszt és nem utolsósorban Chopin munkásságát. Chopin zenéjének tisztelete még gyermekkorára, a Mauté de Fleurville asszonynál töltött időszakra vezethető vissza. Római-díjasként – már felnőtt fejjel – az idős Liszttel is alkalma nyílt személyesen találkozni 1885-ben. Liszt rendszeresen meglátogatta a Villa Medici lakóit Rómában, hogy figyelemmel kísérje az ifjú francia zeneszerző-tehetségek első szárnypróbálgatásait. Ilyen látogatásai alkalmával zongorázott is és a villa-lakók is játszhattak Liszt előtt. Debussy hallhatta az öreg mester játékát, és ezzel kapcsolatban megjegyezte, hogy Liszt is tudta azt a fajta pedálhasználatot, amit Mme Fleurville Chopin különleges pedálhasználataként említett neki.¹⁸

Debussy szívügye volt az úgynevezett clavecinisták, elsősorban Rameau zenei örökségének ápolása, továbbhagyományozása. Ebbéli szándékának többször hangot is adott írásaiban,¹⁹ és néhány művének címéből is – például *Hommage á Rameau* – megbizonyosodhatunk erről. Még olyan zongoraműveiben is, melyeknek címe nem feltétlenül árulkodó, felfedezhető a clavecinisták jellegzetes csembaló-faktúráinak új alakban történő megjelenése. Például a *Mouvement* az *Images* I. kötetéből, a *Les tierces alternées* (Váltakozó tercek) a *Prelűdök* II. kötetéből, stb.

Más barokk szerzők közül elsősorban J. S. Bach hatását lehet kimutatni néhány művében. (Például a már említett *Delphoi táncosnők* című prelűdben.)

Az eddig említetteken kívül az orosz zene, ezen belül Muszorgszkij befolyása az, mely Debussy művészetében elég jelentős. Bizonyára zongoraművei egyikére-

¹⁸ Uo.: 46-47.

¹⁹ Lásd a Rameau-ról szóló írását, mely megtalálható:

Claude Debussy: *Croche úr, a műkedvelők réme*. Ford.: Fábián László Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1959. 65-69.

másikára is rányomta ez a hatás a bélyegét, ha nem is elsősorban a faktúrát illetően. (Bár ez sincs kizárva.)

Ami az általa megismert távol-keleti zenét illeti, e varázslatos, zsongó hangoknak zongorára való átültetése jórészt Debussy egyéni leleménye, mivel ezen a téren nem igazán lehettek elődei. Ékes példája ennek a *Pagodes* (Pagodák) című zongoradarab az *Estampes*-ből.

A közvetlen francia elődök munkásságát illetően Saint-Saëns,²⁰ Chabrier,²¹ Fauré,²² d'Indy,²³ Dukas²⁴ és nem utolsósorban Satie²⁵ zongoraművei jöhetnek számításba, mint lehetséges előzmények.²⁶ César Franck erősen modulatív stílusát Debussy nem igazán kedvelte.

A műzenei hatásokon túl népzene, vagy népzene-szerű intonációk, karakterek is felbukkannak alkalmanként Debussy zongoradarabjaiban, sőt korának „popzenéje”, az angol-amerikai music-hallok világa is beszüremkedik jellegzetes ritmikájával és felrakásmódjával együtt kései darabjaiba. Ezekhez a „kölcsonvett” anyagokhoz mindig rendkívül szuggesztív, kifejező zongorafaktúrát talál. A *Préludes* két kötetének lapjain többek között gitár, bendzsó és dobeffektusok zongorára való remek átültetéseit találhatjuk. Fontos megemlíteni, hogy stilizálva harang és más ütőhangszerek – például antik tányér (crotales) – is előfordulnak, továbbá hajókürt-szerű hanghatások, orgonabúgás és sok más hangfestő effektus. Ezeket alább összegyűjtöttem, jelölve annak a prelüdnek a számát, amelyben felfedezni véltem az adott effektust.

a) hangszerek

1. antik tányér: 1
2. ütőhangszeres effektusok: 12, 15, 18
3. gitár imitáció: 9
4. bendzsó: 12
5. hárfa: 15

²⁰ Camille Saint-Saëns 1835-1921.

²¹ Emmanuel Chabrier 1841-1894.

²² Gabriel Fauré 1845-1924.

²³ Vincent d'Indy 1851-1931.

²⁴ Paul Dukas 1865-1935.

²⁵ Erik Satie 1866-1925.

²⁶ Chabrier *Dix pièces pittoresques* c. sorozatának jelentősége például F. Poulenc szerint vetekszik a Debussy prelűdökével. Erről James Gibb „A nemzeti iskolák kialakulása” című tanulmánya szól, melynek lelőhelye: Denis Matthews(szerk.): *Zongoramuzsika kalauz* Ford.: ? Budapest: Zeneműkiadó, 1976. 253-309. Ide: 259.

6. orgona: 1

b) egyéb hangok

1. hajókürt: 10 (?)
2. harangkondulás: 10

A különféle fentebb vázolt zongora-írásmódok általában nem vegytisztán jelentkeznek Debussy zongoradarabjaiban, hanem átlényegítve és egyéniségén átszűrve. Néhány alapvető zongorahasználati-mód azonban világosan körvonalazódik a *Prelűdökben*. Vegyük sorra ezeket – a teljesség igénye nélkül.

- I. Lassan – többnyire méltóságteljesen – mozgó akkordtömbök dallammal
vagy anélkül : 1, 4, 10, 14, 22

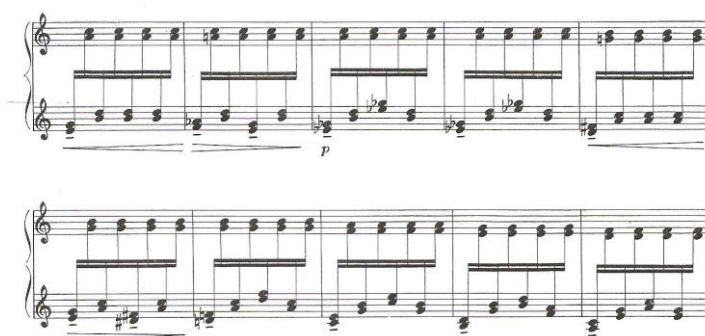


1. kottapélda: *Danseuses de Delphes* (1)

- II. etűd-, vagy toccata-szerű, mechanikus mozgású faktúrák:
3, 5, 13, (Chopin?), 23 (Czerny? Couperin?)



2. kottapélda: *Le vent dans la plaine* (3)



3. kottapélda: Les tierces alternées (23)

III. különböző ritmusú anyagok komplex felrakása: 2, 5



4. kottapélda: Les collines d'Anacapri (5)

IV. forradalmi romantika lecsapódása, virtuóz zongoratechnika:

7, 16, 19, 24 (Liszt ?)



5. kottapélda: Feux d'artifice

V. scherzando-jellegű faktúrák: 11, 16, 20



6. kottapélda: Ondine (20)

VI. klasszicizáló szándék a felrakásmódban : 6, 8, 21



7. kottapélda: Des pas sur la neige (6)

VII. a music-hallok zenei világának hatásai a faktúrában: 12, 18



8. kottapélda: General Lavine - eccentric (18)

A példatárat még bizonyára lehetne folytatni, különösen akkor, hogyha Debussy teljes zongoratermését megvizsgálnánk. De terjedelmi okokból erről sajnos le kell mondanom. Ami mindenképpen szembeötlő különbség a *Prelűdök* I. és II. kötete között, az az, hogy míg az első kötet darabjai – még a legsűrűbb faktúrájuk is – végig két kottasorban vannak leírva, addig a II. kötetben túlnyomórészt három szisztémát használ Debussy a kompozíciók lejegyzésére.

3. Az egyes prelűdök elemzése

Az első kötet darabjai

3.1. Danseuses de Delphes – Delphoi táncosnők

Keletkezés:

Ez a prelűd azon kevesek közé tartozik, amely Debussy saját előadásában is fennmaradt hangfelvételen. A darabot elemzői hasonlóképpen, de nem teljesen egyező módon magyarázzák Léon Vallas szerint Debussy a címben jelölt táncosnőket a párizsi Louvre egyik antik szoborcsoporthoz láthatta. Ezzel nagyjából egybeesik Oscar Thompson magyarázata, aki a Louvre-ban található oszlop tetején kifaragott három bacchánsnőről beszél, mint inspirációs forrásról.¹ Ujfalussy József szerint a darabnak „az a vonzalom a háttere, amely Debussyt az antik görögséghez vonzotta”.² Ez a vonzalom többek között Pierre Louÿs-szal való barátságának gyümölcse. Louÿs a kései antikvitás specialistája és híve volt. A *Delphoi táncosnők* című prelűd rokona a *Bilitis-daloknak*, a *Canope* című prelűdnek – amely a Prelűdök második kötetében található –, valamint a *Hat antik feliratnak*. A tánc kimért lejtésének feszes, pontozott ritmikáját Ujfalussy összefüggésbe hozza a barokk zenéből ismert, túlpontozott francia-ouverture jellegével.³ Nadia Boulanger pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy a prelűd hangnemi rendje olyan, mint sok Bach-prelűdiumé. (Lásd 5. és 10. ütem F-dúr zárlatát) Frank Dawes szerint a darab visszatér a sarabande lelkületéhez és Satie egyes műveinek *meghatározatlan görög világához*. Konkrétan a *Gymnopédies*-ről és a *Gnossiennes*-ről beszél. Szerinte Debussy valódi inspirációs forrásai görög vázákban megformált alakok lehettek.⁴

Maga a tánc, mely súlyos és vontatott, része a delphoi Apollón-templom szertartásainak.⁵ Delphoi – a *Föld köldöke* –, az ókori görög város, a Parnasszus-hegy oldalában található. A görögök vallási életének központja, legtekintélyesebb

¹ Oscar Thompson: *Debussy. Man and Artist*. New York: Dover Publications, Inc., 1965. 264.

² Ujfalussy József: „Claude Debussy: Prelűdök – 1. kötet.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976/1. 34-41. Ide: 35.

³ Uo.: 35.

⁴ Frank Dawes: *Debussy Piano Music* London: British Broadcasting Corporation, 1969. 37.

⁵ Uo.: 37.

jóshelye volt. Az Apollón-templomban, háromlábú székén ülve hirdette kétértelmű jóslatait Püthia, Apollón papnője, akihez sokan zarándokoltak el tanácsért.⁶ Robert Schmitz, Debussy zongoraműveiről szóló könyvében kételkedik abban, hogy a templomban lettek volna női táncosok. Hozzáteszi, hogy a prelűd nem a templomi szertartás pontos menetét festi le, hanem inkább egy antik szobor vagy váza reprodukálása zenei eszközökkel. Az antik görög vázákon lehet táncoló és hangszeren játszó fiatal szűzeket látni. A darabban megtalálható ütőeffektusokat (például 16.-17. ütem) antik tányérokhoz (crotales) hasonlítja, melyeket Kübelé – *az istenek Nagy Anyja* – papjai szólaltattak meg ujjaikkal.⁷ Alfred Cortot kissé költői leírását adja a delphoi táncosnők kimért mozgásának: „Vontatottak és csendesek; fuvolák, hárfák és szisztrumok lassú ritmusára mozognak. És a templom misztikus homályában, ahol a megszentelt illatok nehéz gőze terjeng, láthatatlanul és jelenvalóan pihen az isten, aki sorsokról álmodik.”⁸ Schmitz szerint ebben a darabban Debussynek kiválóan sikerült megjelenítenie a mitológiai alakokat, a tömjénillatú varázslatnak az egzotikus hangulatát, s a görög művészet hajlékony szimmetriáját.⁹



4. ábra: Delphoi táncosnők¹⁰

Analízis:

⁶ Trencsényi-Waldapfel Imre: *Görög regék*. Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1976. 10.

⁷ E. Robert Schmitz: *The Piano Works of Claude Debussy*. New York: Dover Publications Inc., 1966. 131-132.

⁸ Alfred Cortot: *Musique Française de piano*. Paris: Presses Universitaires de France, 1948. (fordítás tőlem)

⁹ Schmitz, 1966. 131.

¹⁰ E szoborcsoport töredékeit 1894-ben találták meg a delphoi Apollon-templom közelében. A mintegy 2 méter magas alkotás eredetileg egy 13 méteres korinthuszi-oszlop tetején állt. Debussy az eredeti alkotást nem láthatta, csak reprodukcióját ismerte. A szoborcsoport jelenleg a Delphoi Régészeti Múzeumban található.

Előjegyzés: 2 b

Hangnem: B-dúr

Forma: kis háromtagú

Tagolás:

	A	A var.	B	visszavez.	A rövid.	külső bőv.
ütem:	1-5.	6-10.	11-20.	21-24.	25-26.	27-31.

Az első 5 ütem motívumismétléssel indul (1-2. ü.), majd másfél ütemes folytatás következik, melyben az első és második ütem középszólamának kromatikusan kúszó dallama augmentált formában a legmélyebb szólamba kerül. Végül diatonikus hangzású hármashangzat-mixtúrává színezett dallammal, illetve modális zárlattal végződik a formai egység. Ez utóbbi zenei anyaga eltér az előbbiektől. A prelúd egyértelműen B-dúrban indul. A kromatikusan kúszó belső dallam (1-2. ü.) azonban bővített hármassokkal színezi a tonalitást a jobb kézben. A 3-4. ütemben alig észrevehető f-nyugvópont köré épülnek az egyébként funkcionális logika szerint elgondolt harmóniak. Az 5. ütemben az E hang megjelenése a domináns hangnembe, F-dúrba történő modulálást jelez. Ez a 18. századra jellemző +1-es moduláció valószínűleg archaizáló szándékot takar.

A 6-10. ütemben az első 5 ütem közeli variánsát halljuk. A variációt az oktávval feljebb is megszólaló, dúsabb felrakású akkordok és a középben megbúvó kromatikus dallam ismételt, oktávban kettőzött elhangzása jelenti.

A B formarész belső tagolása: 2 + 2 + 3 + 3. Első 4 ütemében f-orgonapont fölött két ütempár hangzik el. Lefelé hajló természetes pentaton (l-s-m-r-d-l-s-m) dallamot hallunk először, amely tiszta kvarttal magasabbra kerülve tompa pentatonná (r-d-l-s-f-r-d-l) változik át. A középben, meglehetősen vastagon felrakott hármashangzat-mixtúrák saját útjukat járják: először (11-12. ü.) majdnem teljesen a B-dúr hangkészletéből épülnek, másodszor azonban (13-14. ü.) kilépve ebből, Ász-dúr hangkészletéhez közelítenek. A 15. ütemtől az A formarész belső dallamának újragondolt változatára lelhetünk. A tonalitás ezúttal C-dúr, amit előbb dúr-színezetű mixtúrák, később (16-17.ü.) c-dó pentaton hangkészletéből épülő, szekund-építkezésű akkordok gazdagítanak. A következő három ütem (18-20. ü.) dallami szempontból megnyugtatót, lezárást hoz, harmóniailag azonban átértelmeződés megy végbe, aminek eredményeképpen ismét c myxolidba, vagy ha úgy tetszik, f

iónba érkezünk. (A 18. ütem Ász-dúr akkordja miatt még f dór lehetősége is felmerül. Ez esetben a záró F-dúr akkord pikardiai-tercesnek minősül a 20. ütemben.) A B formarész egészében véve tematikus az A-hoz viszonyítva.

A 21. ütemben Debussy nyugodtan visszahozhatta volna az A formarészt, ehelyett azonban finom megoldással négyütemes visszavezető részt iktatott közbe. Ez a négy ütem két ütempárra bontható. Az első (21-22. üt.) B-dúr hangkészletű dallamot tartalmaz, melyet dúrhangzású reális mixtúrák követnek árnyékként. Ez azt jelenti, hogy a dallamot kisterccel lejjebb is hallhatjuk, tehát Gesz-dúrban, ráadásul akkordokká dúsítva. (Egyes vélekedések szerint a mixtúra nem más, mint *színezett dallam*.) A második ütempárban (23-24. ü.) ugyanezt az eljárást alkalmazza Debussy, de a b-tonalitásból igencsak kilépve. Tercrokon akkordfordulatok egymásra tornyozása révén messze jutunk az alaphangnemtől. Érdekes, hogy az A formarész visszatérése előtt utolsóként egy E-dúr akkord szólal meg, ami a B-dúr tonika poláris ellentéte.

Az A formarész visszatérése erősen rövidített, pusztán jelzésszerű. Csak a leglényegesebb elemeket halljuk viszont: az 1. és a 2. ütem megváltoztatott felrakásmódú variánsát, melyben a bővített hármások szerepe még jelentősebb. Paradoxon, hogy ezzel egyidejűleg Debussy itt (25-26. üt.) erősen hangsúlyozza a Domináns - Tonika kapcsolatot, igaz, a Domináns akkordot is bővített hármassá (bő kvintes F-dúr akkorddá) színezi.

Az ötütemes külső bővülés szerepe a B-dúr tonitás megerősítése. Ezt a legmélyebb és legmagasabb szólamban többször, harangozás-szerűen (antik tányérok?) megkonduló f és b (= D - T) hangok útján valósítja meg, miközben a középső regiszterben g-vel színezett bőkvintes F-dúr akkordokat hallunk. A legutolsó három ütem már tisztán a B-dúr akkordé. Egy szubkontra b hanggal tesz pontot a mű végére a szerző.

A prelűd világos és meglehetősen zárt hangnemi és formai elrendezése preklasszikus előképekre vezethető vissza. Későbbi korok – nevezetesen a romantika – harmóniai megoldásaira például a visszavezetés tercrokon fordulatai emlékeztetnek. A prelűd írásának idején is korszerű nyelvi elemnek minősül a néhány szekund-építkezésű akkord, a mixtúra különböző formái és a B-dúr tonika visszatérése előtti poláris akkordfordulat. (E-dúr - B-dúr) Az egészhangúság felé mutatnak a szórványosan megjelenő bővített hármashangzatok.

3.2.Voiles – Vitorlák (Fátylak)



5. ábra: Monet: Regatta Argenteuil-ben

Keletkezés:

Ujfalussy József szerint a darab *közvetlen tájkép-élménynek látszik*, de Monet vagy Renoir Argenteuil-i vitorlasképeinek emléke miatt vált maradandóvá a közvetlen élmény Debussy számára.¹¹ R. Schmitz szerint Debussy a *voiles* szót mindkét jelentésében – vitorlák és fátylak – értelmezte a címadáskor: „vitorlášajók egy rögzített orgonaponthoz lehorgonyozva”, illetve „misztikus fátylak remegő asszonyi formákat beburkolva; rejtőző szemeket, melyek vágyat szítanak rafinált pillantásaikkal”.¹² A *fátylak* jelentést erősíti meg Edgar Varèse vélekedése, miszerint a 20. század első éveiben Párizsban híressé vált amerikai táncművész, Loïe Fuller¹³ áttetsző fátylai inspirálták a darab megírására Debussyt.¹⁴ Marguerite Long szerint Debussy állítólag azt mondta a prelűddel kapcsolatban, hogy „nem fénykép a tengerpartról”.¹⁵ Egy másik elemző, Frank Dawes, a *Faun* sípját véli halványan

¹¹ Ujfalussy József: „Claude Debussy: Prelűdök – 1. kötet.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976/1 34-41. Ide: 36.

¹² E. Robert Schmitz: *The Piano Works of Claude Debussy*. New York: Dover Publications Inc., 1966. 133. (fordítás tőlem)

¹³ Loïe Fuller (1862-1928) Chicago egyik elővárosában, Fullersburgban született. Az 1890-es években Párizsban telepedett le. Az Art Nouveau mozgalmánál egyik megtestesítője a táncművészetben. Fátylakat és különböző fényeffektusokat alkalmazott a színpadon.

¹⁴ Robert Orledge: „Debussy’s Piano Music”. *The Musical Times* (1981/ 1.) 21-27. Ide: 27., valamint

Roy Howat: „Foreword”. In: Roy Howat és Claude Helffer (közreadó): *Préludes. Livre I. Livre II*. Paris: Durand et Costallat, 1985. (In: *Oeuvres Complètes de Claude Debussy*. Série I. Volume 5.) XV-XVIII. Ide: XVI.

¹⁵ Robert Orledge: „Debussy’s Piano Music”. *The Musical Times* (1981/ 1.) 21-27. Ide: 27. (eredetileg: Marguerite Long: *At the Piano with Debussy*. London, 1972. 63.)

felidéződni a zongoradarab kezdő ütemeiben, sőt a 7. ütemben fellépő dallamszerű mozzanatot *A tenger* zárótételének egyik jellegzetes dallamához hasonlítja.¹⁶

Analízis:

Előjegyzés: 0 ; 5 b ; 0 ;

Hangnem: Ω 1-es egészhangú sor és esz-ré pentaton

Forma: kevert – rondóféleség kerettel; a bal kézben variációs osztinató

Ez a prelűd az egészhangú skála teljes kompozícióra történő kiterjesztésének szép – és a *Prelűdökben* egyedi – példája. Első látásra improvizatívnak tűnhet – amolyan szabad fantáziának egy hangsorra –, de alaposabb vizsgálat után kiderül, hogy nagyon is megtervezett, tiszta struktúrájú kompozíció és Debussy egyik leginkább jövőbe mutató műve a tekintetben, ahogy a zenei anyagokat kezeli illetve elrendezi. A második világháború utáni zene jeles képviselői közül többen, így például Pierre Boulez és követői, Lutosławski vagy Ligeti is ösztönnézt nyerhetett és nyert ilyen típusú műveiből. De mi is ez a jövőbe mutató újszerűség?

Habár a *Voiles*-ban még felismerhetően jelen van a hagyományos zenei formálás, ugyanakkor mindez feloldódik egyfajta – a pár évtizeddel későbbi szonorizmusra, spektrális és elektronikus zenére jellemző – hangszín-központú, inkább folyamatokban és sűrűségben, mint formaképletekben gondolkodó, rögtönzésnek ható, mégis nagyon eltervezett zeneiségben. Fazekas Gergely tanulmányában konkrétan is megemlíti, sőt elemzi ezt a prelűdöt Debussy arabeszk-szerű zenei formálásra való hajlamának egyik bizonyítékaként.¹⁷

Simon Trezise a prelűd finom és rejtett polimetriájára hívja fel a figyelmet. Meglátása szerint a különböző motívum-rétegek hangsúlyai számos helyen aszinkronban vannak egymással, és az ütem súlyokra sincsenek tekintettel.¹⁸

A prelűd öt különböző zenei anyagból és néhány, téma rangjára nem emelhető ellenszólamból szövődik, melyek zömmel az egészhangú skála hangjaira épülnek. A két egészhangú rendszer közül végig a c-re épülő, úgynevezett Ω 1

¹⁶ Frank Dawes: *Debussy Piano Music*. London: British Broadcasting Corporation, 1969. 38.

¹⁷ Fazekas Gergely: „Egy arabeszkfogalom és zenei konzekvenciái.” *Magyar Zene* XLV. évfolyam, 2. szám (2007. május) 143-181. Ide: 175-177.

¹⁸ Simon Trezise: „Debussy’s ’rhythmicised time’ ” In: Trezise, Simon ed. *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 232-255. Ide: 237.

hangsort (C-D-E-Fisz-Gisz/Ász-B-C) használja Debussy. Egy rövid szakaszon ötfokú hangsort hallunk, melynek hangneme esz-ré tompa-pentaton. (r-f-s-l-d'-r')

A felvetett anyagokat együtt és külön-külön is hallhatjuk a darab folyamán. A legmélyebb szólamban található kontra-B hang variációs orgonapontként húzódik végig a művön. Összesen nyolcféle ritmikai változatban halljuk. Fölötte a többi zenei anyag önálló életet él. Az orgonapont ritmusváltásai nem feltétlenül esnek egybe a többi szólam anyagának cezúráival, így az izoritmikus motettára emlékeztető „formai ellenpont” jön létre.

Az *a* anyag a 1-6., a 10-21. és az 58-64. ütemekben tűnik fel. A *b* anyag a 7-21., a 33-37., és az 50-54. ütemekben. A *c* anyag a 22-32., és a 38-41. ütemekben. A pentaton *d* anyag – *c* távoli variánsa – csak egyszer fordul elő, a 42-47. ütemben. Téma rangjára nem emelhető ellenszólam, töltelék, figuráció a 32-41., és a 48-64. ütemekben fordul elő, s különös, hogy a prelúd második részében egyre gyakrabban.

Az ütemszámok gondos tanulmányozása után látható, hogy az *a* és *b* anyag együtt is elhangzik (10-21. ü.) és külön-külön is. Ezek után megkísérlem felvázolni a prelúd formai szövedékét:

A	1-6.	15-21.	58-64.							
B	7-20.	33-37.	50-54.							
C	22-32.	38-41.								
D	42-47.									
Org.p.	1.var.	2.var.	1.var.	3.var.	4.var.	5.var.	6.var.	7.var.	8.var	9.var.
	4-12.ü.	13-14.	15-20.	21-29.	33-36.	37-43.	45-47.	48-53.	54-57.	58-61.

Érdekes, hogy a kontra B-orgonapont szimmetrikus módon szünetel a darab első négy és utolsó négy ütemében. Ezenkívül rövid időre kétszer megszakad folyamatossága: a 31-32. és a 44. ütemben. Az *a* anyag szintén szimmetrikus módon keretezi a kompozíciót. (1-6. ü. és 58-64. ü.) A *b* anyag rondótéma-szerűen öleli körül a *c* anyagot. A *d* anyag nem csak formai értelemben, hanem pentaton hangsorát tekintve is szigetet képez. (Igaz ez akkor is, ha motivikusan némi rokonságot mutat a *c* anyaggal.) Mint már említettem, az orgonapont a többi szólamtól teljesen függetlenül variálja önmagát. Kivételnek számít a 33. ütem, amikor is a 4. ritmusvariáció kezdete egybeesik a *b* anyag első visszatérésével. (Megjegyzendő

azonban, hogy a 4. variáció – ritmikáját tekintve – az egyik legkevésbé izgalmas, tulajdonképpen nem is önálló variáció.)

A témaanyagok megformálása nem nevezhető szabályosnak. Nem periodizálnak és nem szimmetrikusak. Pontosan ismétlődő fél-, vagy teljes ütemek akadnak ugyan, de hangról hangra ismétlődő ütempárok nemigen. Utóbbiak ismétléskor mindig más folytatást kapnak, továbbfejlődnek. A visszatérő anyagok mindig variáltak és terjedelmük is változik.

A téma rangjára nem emelkedő matériákkal kapcsolatban ki kell emelni, hogy a 22-28. ütem középső szólamában található ingamozgású, osztinató-szerű ellenszólam kiegészíti a kontra B-t és áthidalja a két szélső szólam közötti távolságot. A 29-30. ütem egyszerű skála. A 32-37. ütemekben egy újabb, osztinató-szerűen mozgó felső orgonapontot látunk a legfelső szólamban. A 38-41. ütemben ellentétes mozgású ellenszólam egészíti ki a középső szólamban a *c* anyag variánsát. A 48-64. ütemben kis hangokkal lejegyzett egészhangú skála-futamok teszik áttörtebbé a faktúrát. Az 54-61. ü.-ben színező funkciójú Ω -akkordok dúsítják a hangzást. (Az 54-57-ütem például teljesen témamentes.)



6. ábra: Loïe Fuller

3.3. Le vent dans la plaine – A szél a síkságon

Keletkezés:

A darab keletkezése Debussy egy korábbi dalára vezethető vissza, mely az *Ariettes oubliées* című, Verlaine költeményeire íródott dalciklusában (1888) található *C'est l'extase* címmel. Verlaine ennek a versének az élére a 18. századi költő, Favart¹⁹ egy verssorát írta mottóként: „Le vent dans la plaine suspend son haleine.”²⁰ („A szél a síkságon elakasztja a lélegzetét”). Korábbi dalára visszautalva Debussy ezt a Favart-verssort – vagy a teljes költeményt (?) – tette húsz évvel későbbi zongoraprelűdjének alapgondolatává. Mivel az irodalmi utalás többszörös, Ujfalussy József joggal állapítja meg, hogy a prelúd mögött *irodalmi emlékek egész láncolata húzódik meg*.²¹ Egy másik elemző, Dawes azt emeli ki, hogy ez a szél „elég erős ahhoz, hogy összeborzolja a haját, de nem válik viharos erejűvé” – ezzel kissé humorosan a darab jellegére utal. Toccata-szerűnek érzi a kompozíciót – amivel teljesen egyetértek.²² Szelényi István némileg meglepő módon a görög tetrachord-elmélettel hozza összefüggésbe a mű kezdetét.²³ Az első két kottaoldalon ugyanis egy négy hangból álló dallam (b-desz-esz-gesz) különféle hangköz-módosulásokon megy keresztül és ez távolról emlékezteti Szelényit a görög tetrachordok mozgatható belső hangjaira. A lényeges különbség azonban az, hogy Debussy módosuló dallamának ambitusa nagyobb a kvart hangköznel és nemcsak belső, hanem szélső hangjai is változnak.

Schmitz a szél jelenségét körüljáró triptychon középső darabjának tartja a prelűdöt. Szerinte a *Voiles* lágysága, finomsága, nemes könnyedsége és a *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* viharos természete között helyezkedik el félúton a prelűd.²⁴ Mindenestre – Schmitz-cel egyetértve – megállapítható, hogy a különböző természeti

¹⁹ Charles-Simon Favart, 1710-1792. Költő és vígoperák szövegének írója.

²⁰ Roy Howat szerint a verssor pontos lelőhelye: *Ninette à la cour*, II, viii, *Ariette de Ninette*. Lásd: Roy Howat: „Foreword”. In: Roy Howat és Claude Helffer (közreadó): *Préludes. Livre I. Livre II*. Paris: Durand et Costallat, 1985. (In: *Oeuvres Complètes de Claude Debussy*. Série I. Volume 5.) XV-XVIII. Ide: XVI.

²¹ Ujfalussy József: „Claude Debussy: Prelűdök – 1. kötet.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976/1 34-41. Ide: 37.

²² Frank Dawes: *Debussy Piano Music*. London: British Broadcasting Corporation, 1969. 38.

²³ Szelényi István: „Debussy zongoraprelűdjeinek első kötete. (Elemző tanulmány).” *Magyar Zenei Szemle* III. évfolyam 3. szám (1943. március) 64-81. Ide: 68.

²⁴ Schmitz, 1966: 136.

jelenségek közül kétségtelenül a víz és a szél foglalkoztatta leginkább Debussyt. *La mer* (A tenger) című zenekari művének utolsó tétele – „A szél és a tenger párbeszéde” (*Dialogue du vent et de la mer*) – is bizonyíték erre.

Analízis:

Előjegyzés: 6b

Hangnem. b fríg

Forma: szonátarondó-szerű

Formai tagolás:

A	B	A var.	C (c1+c2)	a transzp.	a transzp.	A	B	Kóda (a var.)
1-8.	9-12.	13-20.	21-33.	34-39.	40-43.	44-49.	50-53.	54-59.

A prelűd első 20 üteme egy nagyobb – visszatéréses – formai egységet alkot. Ugyanígy összetartozik a 44-59. ütem. Ily módon a 21-43. ütem középrésznek tekinthető. Ez a nagy hármas tagoltság a szonáta-elvre emlékeztet, mivel a három hosszabb lélegzetű formarész belsőleg is eléggé tagolt, emellett a középső közülük tematikusan részben rokon a két szélsővel. Természetesen kevert-formáról van szó, amely a szimpla triós-forma felé és a sokkal összetettebb szonátarondó felé is utakat nyit egyedi formai megoldásaival. Szonátarondóra utal például az A anyag gyakori visszatérése és a középső formai egység egyszerre szigetszerű, ugyanakkor kidolgozási-rész szerű megkomponálása, továbbá a B rész kétszeri elhangzása kvázi melléktémaként, vagy ha úgy tetszik, epizódként.

Hangnemi tekintetben az első 8 ütem b frígben mozog. Önmagában is három részre osztható: 2+4+2 ütemre, melyben a középső 4 ütem tartalmazza a tulajdonképpeni fő dallamot, melynek hangkészlete (m-s-l-d) tetraton. Ezt folyamatosan és makacsul ismétlődő, tizenhatod-szextola mozgású „szél-zene” keretezi.

A 9. ütemben azután egy váratlan fuvallat, vagy kisebb szélroham (?) érkezik. Az addigi faktúra megváltozik: a tizenhatodok átadják helyüket az akkordikusan felrakott, lefelé hajló nyolcadoknak. A basszusban, mély regiszterben kvint-organumra emlékeztető hosszú hangok alkotnak esz-lá pentaton dallamot. A jobb kézben esz dór (lá-sor fi-vel) hangkészlete szólal meg. E négy ütem 2x2 ütemre

tagolódik, melyek egymás közeli variánsai. (Csak a bal kéz dallamában térnek el egymástól)

A 13. ütemtől visszatér az első 8 ütem zenei anyaga, de most már elhangolt változatban: a b hangok helyén *bebé* hangokat látunk, s a 17. ütemben új elemként megjelenik a kromatika is (desz-eszesz-esz). A 19-20. ütemben – *bebé* elhangolt orgonapont fölött – nagy szekunddal feljebb csúszik az A rész fő dallama. Az elhangolások révén megbillen a b fríg tonalitás. A 19-20. ütemben az egészhangú skála körvonalai tűnnek elő. Több mint érdekes, hogy a 20. ütemben található egyetlen ász hangot nem számítva, tökéletes 2:4-es bidistanciális modellskálát kapunk. (N2 és N3 váltakozása) Mindez nyilvánvalóan modulációs célt szolgál – előkészítendő a következő formarész hangnemét.

A C formarész a 21. ütemtől kezdődően több kisebb egységre tagolható. Első része a 27. ütemig tart., második része a 34. ütem közepéig. Az első részben eltűnik a 6b előjegyzés, a másodikban pedig visszatér, hogy aztán megint eltűnjön a formarész legvégére (33-34. ü.). Mesteri kézre vall, ahogy a 16-od szextolák egy ütemes prolongálásával Debussy formailag egybeforrasztja a C formarészt az előző formarésszel (21. ü.). Pillanatokig tartó c-tonalitás után a 22. ütemtől $\Omega 2$ hangsor és d dór váltakozása figyelhető meg (22-24. ü.), majd ugyanez kis szekunddal feljebb transzponálva majdnem hangról hangra megismétlődik (25-27. ü.) A bal kéz jórészt kvintpárhuzamban mozgó dallamai a B formarész orgánumszerű dallamaiból származnak, azok rokonai. A 28. ü.-től kezdve – elektromos kisülésre emlékeztető – több oktávot átívelő dúr-akkordok kíséretében átkerül a jobb kézbe az addig mélyben megszólaló dallam. Immáron Gesz-tonalitásban vagyunk, a dallam már nem üres kvintekben, hanem hármashangzat-mixtúrákban mozog és dór színezetű. E hat ütem két egymással nagyon rokon háromütemes szakaszra bontható. A második három ütem végén kétszeresen bővített prímme feljebb csúszik a befejezés (vesd össze 30. ü. *Bebé*-dúr akkordját a 33. ü. H-dúr akkordjával), s újból eltűnik a 6b előjegyzés.

A következőkben több álvisszatérésnek lehetünk szem- és fültanúi. A 34. ü.-ben először gisz frígben, majd kromatikus csúsztatás után (38-39. ü.) é frígben halljuk az A rész fő dallamát, amely újabb kromatikus csúsztatás után (42 - 43.ü.) szinte észrevétlenül torkollik bele a valódi visszatérésbe. Megjegyzendő, hogy a 15. illetve 17. ü.-ben viszonylag „ártatlanul” megjelenő kromatikus csúszások immáron sokadszor nyernek itt tematikus értelmet a prelúd folyamán. (Korábbi példák erre: a

23. és 25. ütem egymáshoz való viszonya, valamint a 30. és 33. ü. egymáshoz való viszonya)

Az A rész visszatérése az eredeti b fríg hangnemben, némileg rövidítve következik be. (8 ütem helyett csak 6) Hiányzik a bevezető 2 ütem, viszont kétszer hangzik el a fő dallam feje – másodszor legalul –, s ez új folytatást kap (48-49. ü.).

A B rész is némileg módosulva tér vissza: keveredik az A részt a mű legelején bevezető két ütem zenei anyagával. (Ez éppen az az anyag, ami az imént az A részből kimaradt.)

A kódában a b frígben mozgó, folyamatos tizenhatod-szextola mozgású, A formarészből ismert szél-zenét halljuk. Új elemként ehhez nyolcad triolával indított (54. ü.), kromatikusan felfelé kúszó belső dallam járul, mely dúr-akkordos mixtúrává dúsítva egészen a D-dúr akkordig feszíti a hangzást. (Ez is a 15. ütem első, ártatlan kromatikájának egy újabb köntösben megjelenő következménye.) A D-dúr akkord az egyetlenegyszer se kimondott, tehát valójában nem létező esz-moll tonalitás VII. fokú mellékdominánsaként értelmezhető. A prelűd b hangon, tehát frígben zárul – vagy inkább marad nyitva.

3.4. Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir –

Hangok és illatok szállnak az esti légben

Keletkezés:

Ennek a prelűdnek is irodalmi háttere van. Debussy 1887-89 között írott *Cinq poèmes de Baudelaire* (Öt Baudelaire-vers) című dalciklusának második dala, az *Esti harmónia* (*Harmonie du soir*) tartalmazza azt a verssort, mely a zongoraprelűd címe. Ez a sor Tóth Árpád műfordításában így hangzik: „párfömöt és zenét hintáz az esti lég”. (A teljes költemény – franciául és magyarul – a függelékben olvasható.) A vers egyébként Baudelaire *A Romlás virágai* című kötetében található.

A prelűd elemzői nagyjából megegyező módon interpretálják e darab keletkezésének körülményeit. Ujfalussy József szerint a Baudelaire-vers Debussyben „mámorító, déltengeri spanyol tájak éjeinek többször megkomponált hangulatát idézi

fel”.²⁵ Oscar Thompson úgy látja, hogy Baudelaire érzéki, buja versét Debussy „melankolikus, bágyadt zenévé” alakítja át.²⁶ Nadia Boulanger Chabrier vulgáris líricizmusát fedezi fel a darabban. Alfred Cortot fogalmaz ismét a legköltőibben, midőn a versnek és Debussy prelűdjének hangulatát így próbálja szavakba foglalni: „[...] sóvárgó szédület/mámor, melybe a szív belehal – értelmetlenül” [...] A halódó nap lankadt fájdalma, illatok, melyek szállnak a simogató légben, bizonytalan rezdülések, amelyeket összegyűjt a leszálló lágy este/éjszaka”.²⁷

A prelűd *modulációs hajlékonyságát* R. Schmitz Fauré zenei örökségének tulajdonítja. Ennek a stílusnak a lényeges jellemvonása szerinte az, hogy elkerülve a modulációk befejezését (a záradékot), úgy „környékezzük meg” az egyes hangnemeket, hogy azokat rendre ki is kerüljük a soron következő hangnem kedvéért.²⁸ Tehát – saját szavaimmal fogalmazva – a darab tonalitása a sűrű kromatika és a modulációk miatt bizonytalan. Ezzel szemben az á lídbe való megérkezés a kompozíció végén teljesen egyértelmű.

Analízis:

Előjegyzés: 3#

Hangnem: á myxolid/á lid

Forma: Lazán szerkesztett nagy háromtagúság

Ennek a prelűdnek az elemzésével vélhetően minden analitikusnak meggyűlik a baja. Számos olyan harmóniai jelenség található benne ugyanis, amely többféleképpen is értelmezhető. Az egyértelműen kimondható tények a következők:

A kompozíció á-tonalításban van. Középső része félhanggal lejjebb, ász-ban. Az első két ütem zenei anyaga (Póczy Mária „illatmotívumnak” kereszteli el²⁹) az egész prelűd legfőbb építőeleme. Jellegzetes hangköze a tiszta kvart – mindkét irányban – és a leugró tritonusz. Ez a motívum majdnem minden ütemben jelen van

²⁵ Ujfalussy József: „Claude Debussy: Prelűdök – 1. kötet.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976/1. 34-41. Ide: 37.

²⁶ Oscar Thompson: *Debussy. Man and Artist*. New York: Dover Publications, Inc., 1965. 265.

²⁷ Alfred Cortot: *Musique Française de piano*. Paris: Presses Universitaires de France, 1948. 34. (fordítás tőlem)

²⁸ Schmitz, 1966.: 140.

²⁹ Póczy Mária: *Játékdoboz. Debussy zenéjéről*. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1984. 122.

valamilyen formában. A darab nagy vonalakban három részre bontható. A formahatárokat az előjegyzésváltások jelzik. (27. és 38. ütem).

Formai tagolás:

A	A var. (k2-dal lejjebb)	A var. + kóda
1-26.	27-37.	38-54.
	kidolgozás-szerű	quasi „visszatérés” (atomjaira hullik szét)

Az első nagy formarész legalább négy kisebb részre bontható, és visszatérési szerkezetű:

a: 1-8. ü. b: 9-17. ü. c: 18-23. ü. a rövid. : 24-26. ü.

Az első nyolcütemes egység nápolyi hanggal (b-vel) színezett á myxolídiban (Á-B-Cisz-D-E-Fisz-G) indul. De akár frígnak is tűnhet ez a hangsor, sőt az előjegyzés alapján tulajdonképpen rá-val és tá-val színezett iónnak kellene tartanunk. Belső tagolódása: 1+1+6. A hatütemes egység tovább bontható 2+4-re, a 4 ütem pedig megismételt ütempár (2+2). Az á hang orgonapontként végigvonul az egész formaszakaszon, sőt azon túl is nyúlik. (Egészen a 14. ütemig tart.) A kezdeti á myxolíd a 3. ütemtől kezdve már nem észlelhető, csupán az á-tonalitás biztos. A 2. ütem 3-5. negyedén É alaphangú félszűk-szeptim terckvart fordítása fölött szólal meg a prelűd kezdőmotívumából ismert kvart-motívum, ezúttal fisz és cisz hangon, ami így együtt alfaakkord-szerű harmóniai feszültséget eredményez. Az 5. ütem második negyedén található talányos akkord – a fölötté megszólaló c-g kvarttal együtt – ennek a struktúrának tritonusz hangközzel transzponált, poláris megfelelője, azzal a különbséggel, hogy itt a b-alaphangú félszűk-szeptim szekundfordításban szerepel és Debussy fesz helyett é hangot ír. A 3-4. ütem középregiszterében domináns-kvintszext hangzású akkordok kromatikus mixtúráját figyelhetjük meg, melyek közül a b-d-f-ász hangokat tartalmazó harmónia váltóakkordként funkcionál. A 6. és 8. ütem felfutó tercmenetei később még formaalkotó szerephez jutnak a darabban.

A 9. ütemtől kezdve – továbbra is á orgonapont fölött – fisz-tonalitás körvonalai rajzolódnak ki, de a g és a disz hang (tá és fi) miatt a második hétfokúság valamelyik moduszára gyanakodhatunk. E formarész belső tagolása: 2+2+5. A felső dallam jellegzetes hangköze a nagyszekund, amely egészen a 23. ütemig

meghatározó jelentőséggel bír. Ugyanakkor a kvart és a terc hangköz is felbukkan az előzményekre utaló módon. (13. és 15. ü. illetve 14. ü.) A 14. ütemben található harmónia eléggé talányos. Leginkább bővített terckvart-akkordra, esetleg Trisztán-akkordra hasonlít. A 15. ütemben gamma-akkordra emlékeztető struktúra szól. A 16. ütem harmóniáját eisz-hanggal értelmezve fisz-moll V. fokú ötöshangzatát kapjuk.

A c formaszakasz (18-23. ü.) is fisz-tonalitású, de talán inkább dúr-jellegű, mint moll. Az alsó szólamban található F-dúrt sejtető akkordok valójában váltóakkordok a valódi (fisz) tonalitást képviselő felső, kettős nyugvóponthoz (disz-cisz) képest. A 21-23. ütemben azonban annyira elharapóznak, hogy úgynevezett „váltóhangnemként” (ideiglenes F-dúrként) viselkednek. A 21-23. ütem akkordjainak terceket lépegető felső hangjaiból kialakuló dallamrajz (e-g-e-c-e) a későbbiekben a 36-37. ütem dúrakkord-mixtúráiban köszön vissza. A 24-26. ütemben az 1-4. ütem visszatérését látjuk.

A 2. nagy formai egység hangnemi okokból középrésként funkcionál. Nagyrészt a prelűd első két ütemének anyagára épül. A 28. ütem harmadik negyedén például ugyanaz a feszült hangzású akkord szól – kisszekunddal lejjebb -, mint amit a 2. ütemben láttunk. Új elemként sűrű kromatikájú – Messiaen világát jósoló - szekvencia-szerű akkordmenetet (30. ü.), egyszerű dúr-hármasokból épített mixtúrát (36-37. ü.) és hirtelen lefutó hármashangzat-felbontásokat hoz. (32., 34., és 38. ü) a középrész. A 30. ütem alsó sorában szűkített négyeshangzatok mixtúrája, a felső sorban kvart-lépések láncolatából összeálló quasi szekvencia hallható. A kettő együtt szűkített, félszűkített és alfa akkordok szabálytalan sorozatát eredményezi. A 36-37. ütem hármashangzat-mixtúráinak terclépéses dallamrajza korábban már felbukkant a 21-23. ütemben. Említést érdemel még a 31. ütem romantikus érzületű, váltóakkordokat is felvonultató – bár a *pp* dinamika miatt kissé visszafojtott – kadenciája, mivel a hangnem-érzetünk itt a legerősebb talán az egész prelűdben. (Ennek az ütemnek közeli variánsát halljuk majd az 50. ütemben.)

A 3. nagy egység (38-54. ü.) hangnemi szempontból visszatérést jelent az eredeti á-tonalitáshoz. Anyaga az első két ütem jellegzetes hangköz-gesztusait használja fel nagy szabadsággal. Jó példa erre a 47. ütem harmadik negyedén található 16-od szextola, melynek hangjai felcserélt sorrendben megegyeznek a 2. ütem dallamhangjaival. Új elemként e formarészben 16-od mozgású, cisz fríg hangnemű bővülés jelentkezik. (42-45. ü) Ennek eredete talányos, mindenesetre a prelűd majd’ mindegyik jellegzetes hangközét – kétféle szekund, terc, kvart –

magában hordozza. Érdekesekek a különböző színezetű, zömmel terckvart fordítású négyeshangzat-mixtúrák is (39-41. ü.). Dallamrajzuk (gisz-h-gisz, illetve f-d-c-a-f-d) tercekben mozog. A 41. ütem ereszkedő mixtúrája á eol hangkészletű . A 45-46. ütemben újra feltűnik a fisz-tonalitás (Fisz-dúr), váltóakkordjaival együtt. (47-49. ü.) Az 50. ütemben, a 31. ütem már említett kadenciája variálva tér vissza, s ezzel egyértelműen visszaérkezünk az á-tonalitásba. Az utolsó négy ütem a disz hangok folyamatos jelenléte miatt lídes színezetet kap.

A prelűd úgy formailag, mint harmóniai gondolkodását tekintve, igen összetett. Formailag azért, mert felismerhető benne Debussy kétféle törekvése. Egyrészt elmosódott formában ugyan, de megtartja a 18. századi háromtagú forma kontúrait, másrészt viszont kifinomult variatív technikával a „mindig ugyanazt, de mindig másképpen” elvet követi. Ez utóbbi elv – mint azt Fazekas Gergely kimutatta tanulmányában³⁰ – Debussy dallamalkotásában és formálásában igen jelentős szerepet játszik.

Összhangzattani szempontból azért okoz sok fejtörést a darab az elemző számára, mert számos harmóniai és hangsorbeli kétértelműség van benne. Az á-tonalitás például többféle hangsorral is jelen van a darabban: ión, fríg, líd, myxolíd, eol modus egyaránt előfordul erre a hangra építve, ezért nem túlzás kijelenteni, hogy a Bartók által polimodális kromaticizmusnak nevezett jelenség már Debussy zenéjében is létezik.

A hangnemeket vizsgálva érdekes, hogy az Á és Ász tonalitás közötti félhang távolság rejtettebben is megjelenik a prelűdben, mégpedig a gyakori váltóakkordos technika köntösében. Ennek lényege, hogy a váltóhangokból felépülő váltóakkord hangjai félhanggal odébb vannak, mint annak a főakkordnak a hangjai, amelyekre törekszenek. (lásd pl.: 18-20. ü.) De az is lehetséges, hogy éppen fordított az ok-okozati összefüggés.

A darab eszenciáját kutatva, négy különböző hangközre bukkanhatunk. Ezek a következők: kvart, terc, nagyszekund, kisszekund (vagy kromatika). E hangközök történeteként vagy egymásra hatásaként is felfogható a kompozíció.

³⁰ Fazekas Gergely: „Egy arabeszkfogalom és zenei konzekvenciái.” *Magyar Zene* XLV. évfolyam, 2. szám (2007. május) 143-181.

3.5. Les collines d'Anacapri – Anacapri dombjai

Keletkezés:

Capri szigete a Nápolyi-öbölben található. Két kisváros fekszik rajta, az egyik ezek közül Anacapri. A prelűd címében jelzett dombok a város közelében találhatóak. Ez a darab Debussy egyik legdélszakibb hangvételi kompozíciója. „Aranyló fényben fürdő tájkép” – ahogy Póczonyi Mária jellemzi.³¹ Ujfalussy József szerint csak találgatni lehet a kép eredetét.³² Ritkán lehet folklorisztikus hatásokat olyan egyértelműen felfedezni Debussy műveiben, mint éppen ebben a prelűdben. Az elemzők különféle dél-olasz táncokat hallanak ki a műből: saltarellót, sicilianót, tarantellát, még spanyol habanerát is. A dallamok többféle módon kapcsolódnak a folklórhoz:

1. Debussy saját invenciójú népies dallamai által
2. népi dallamok felidézésével
3. a népdalok ritmikájának átvétele útján.

Az egész prelűd dallamvilága olaszos, spanyolos, noha Szelényi István szerint teljes egészében nem idéz valódi népdalt.³³ R. Schmitz szerint nápolyi szerelmes dal hangzik el a darab középső részében.³⁴ Ujfalussy József ugyanitt habanerát sejt. Schmitz és Dawes a darab kezdetét egyaránt hangfestő effektusként magyarázza: a nyitó pentaton akkord-felbontást távoli harangzúgásnak vagy tehénkolompok csengésének vélik, az utána következő motívumot pedig távolról hallatszó tarantella-töredékként magyarázzák.³⁵ A középrész „érzéki ritmikai himbálózása” Debussy legkorábbi mediterrán hangvételi darabjában, a két zongorára írott *Lindarajában* (1901) találja meg előzményét Dawes szerint.³⁶ Schmitz a 36. ütem fellépő szext hangközét véli viszonthallani a prelűd záró ütemeiben, úgynevezett sixte ajoutée-

³¹ Póczonyi Mária: *Játékdoboz. Debussy zenéjéről*. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1984. 122.

³² Ujfalussy József: „Claude Debussy: Prelűdök – 1. kötet.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976/1. 34-41. Ide: 37.

³³ Szelényi István: „Debussy zongoraprelűdjeinek első kötete. (Elemző tanulmány).” *Magyar Zenei Szemle* III. évfolyam 3. szám (1943. március) 64-81. Ide: 71.

³⁴ Schmitz, 1966. : 143.

³⁵ Schmitz: 143. Dawes, 1969.: 39.

³⁶ Dawes, 1969.: 39.

ként.³⁷ Roy Howat az új Debussy-összkiadás Prelűdöket tartalmazó kötetének előszavában azt írja, hogy az inspiráció forrása lehetett egy Anacapriból származó bor palackján található címke is, vagy Axel Munthe Anacapriról szóló történetei. Utóbbiak a prelűd keletkezése előtti évtizedekben jelentek meg Párizsban.³⁸



7. ábra: Anacapri

Analízis:

Előjegyzés: 5#

Hangnem: H-dúr/h-dó pentaton

Forma: szonatina-szerű

Formai tagolás:

Bev.	1. rész	2. rész	3. rész	4. rész
Ütem: 1-11.	12-31.	32-48.	49-65.	66-96.

A prelűd zenei anyagai a felsorolt nagyobb formai egységek mindegyikében felbukkanhatnak. Ez rendkívül oldott formálást eredményez. A bevezető részben fokozatosan születik meg a prelűd egyik fő dallama. Az első két ütem tompa-pentaton (d-r-f-s-l-d') motívumát Schmitz *harang-motívumnak* nevezi.³⁹ Ezt a későbbi úgynevezett *tarantella-téma* egy alig két ütemes töredéke követi (3-4. ü.). A következőkben az első négy ütem variált, kibővített változatát halljuk (5-11. ü.). A bevezető ütemek a H-dúr hangkészletét használják (habár a 9. ü.-ben egy-két módosított hang is feltűnik), de a diatónia hét hangjából egy vagy kettő rendre

³⁷ Schmitz: 144.

³⁸ Roy Howat: „Foreword”. In: Roy Howat és Claude Helffer (közreadó): *Préludes. Livre I. Livre II.* Paris: Durand et Costallat, 1985. (In: *Oeuvres Complètes de Claude Debussy. Série I. Volume 5.*) XV-XVIII. Ide: XVI.

³⁹ Schmitz: 143.

kimarad. Így hol pentaton, hol hexachord hangsorokat hallunk. A 11.ü. végén elkezdődik az a fürge 16-od mozgás, ami az 1. részt végig fogja kísérni.

Az 1. formarész exponálja a darab első fő dallamát (A) a 14. ütemtől kezdve. Ezt a népies dallamot több elemző tarantella-szerűnek érzi. Fisz mixolydya torkollik a 21-24. ütemben a folyamat. A 25. ütemtől kezdve a bal kézben új, átvezető jellegű dallam tűnik fel (B), melynek hangkészlete leginkább b-mollhoz közelít, de alaphangja az á. Tematikusan az A anyaggal és a majd utána következő C anyaggal is rokon. Előbbivel kezdő motívuma (á-b-c) és annak ritmikája rokonítja (vesd össze 14.ü. második felének felső szólamával.), utóbbival pedig egyenletes nyolcadmozgású folytatása. (25-26. és 29. ü.-et vesd össze 32-39. ü.-mel) Szűk ambitusa miatt Bárdos Lajos szakkifejezésével élve⁴⁰ „törpetonalitásnak” nevezhetnők. Meglepő a 28. ütem hangnemi kisiklása: egy rövid ideig mintha a G-dúr körvonalai tűnnének fel. Végül disz-hangra érkezik az összes szólam (30. ü.), s kezdetét veszi a 2. formarész.

A 2. formarész új dallamot hoz (C), mely egyértelműen h-tonalitásban van. Ismét csak népies karakterű, amit az is alátámaszt, hogy 4+4-es tiszta periódus formailag. A periódus előtagja a H-dúr skála VI. fokán zár six ajoutée-s hatást keltve (35.ü.), utótagja pedig I. fokon (39.ü.). A szerző a 32. ütem fölé beírja a kottába, hogy „Egy népdal szabadságával”, s – megtartva a fisz felső-orgonapontot – teljes mértékben funkciósan harmonizálja meg. A T-D funkciókat mesteri módon, pusztán az E és a Disz hang (fá-mi) váltakozása jelzi a jobb kézben. A népi dal a legfelső szólamba kerülve, variáltan megismétlődik a 40. ütemtől kezdődően, de utótagja fejlesztésbe torkollik, ötütemesre bővül és dominánsan nyitva marad. (44-48. ü.) A kíséretbe beszüremkednek a *harang-motívum* (lásd 1-2. ü.) töredékei diminuált alakban és a kisterc mozgású kísérőfigura (lásd 12-20.ü. bal keze) reminiscenciái is. A 41. ütemben álimitáció tűnik fel a legalsó szólamban. A 47-48. ütemben funkciókeveredést figyelhetünk meg: a bal kézben tonika, a jobb kézben domináns szól. Mindezen zeneszerzői mesterfogások után a következő formarészben újabbak is várnak reánk.

A 3. nagy formarész (49-65. ü.) a Debussy-féle poliritmika szép – és a prelűdökben elég ritka – példája. Simon Trezise az 1. és 49. ütem finom ritmikái

⁴⁰ Erről az alábbi helyen olvashatunk: Bárdos Lajos: *Elemző írások a zenéről I.* (Szerk.: Mohay Miklós.) Budapest: Cherokee, 1994. 206-213.
Eredetileg megjelent a *Parlando* című folyóirat 1981. évi 7-8. számában

összefüggésére hívja fel a figyelmet. Megfigyelése szerint az 1. ütem bal kézzel játszandó nyolcad hangjai az ütem első, harmadik és ötödik nyolcadán előrevetítik a 49. ütem belső szólamában található egyenletes negyedmozgást. Ennek az összefüggésnek későbbi konzekvenciái a 63-64. ütemben találhatók, ahol az 1. ütem 6/8-os és a 49. ütem 3/4-es ritmikája közvetlenül egymás mellé kerül.⁴¹

A hangnem ebben a formarészben továbbra is H-dúr. A legfelső szólamban megszakítás nélkül halljuk a fisz hangot egészen a 62. ütemig, méghozzá igen változatosan ritmizálva. Legalul funkciós basszus szól egy csipetnyi kromatikával fűszerezve (51. ü.) Belül, több szólam között elosztva egy Schmitz által *szerelemi dalnak* keresztelt újabb, 10 ütemes népies dallam tűnik fel.⁴² (49-58.ü.) Ütempárokra tagolható. Utolsó négy üteme majdnem hangról hangra megismétlődik (59-62. ü.) Ezt a melódiát a 49-52. ütemben egy másik, kissé kéjsóvár dallamocska ellenpontozza. Ezután inkább ritmikai ellenpontoszt figyelhetünk meg. Az 5-6 (sőt, néha 7) szólamú zenei szövetben a 2/4-es ütem sokféle – 1, 2, 3, 4 és 6 felé – osztását fedezhetjük fel. A legösszetettebb ütemekben (49-50.ü.) egyidejűleg négyféle osztás figyelhető meg: 1, 2, 3 és hatfelé. A 3. formarész a harang-motívum újbóli felbukkanásával végződik, úgynevezett Tá-dúr akkorddal harmonizálva. (63. és 65. ü.)

A 4. formarész az 1., és részben a 2. formarész variált visszatérése. A bevezető ütemeket két ütembe sűrítve halljuk viszont a harang-motívum diminuált változatának négyszeri elhangzásának képében. (66-67.ü.) Ez a két ütem tulajdonképpen visszavezető szerepet kap, mivelhogy a 68. ütemtől kezdve a tarantella-téma (lásd 14-17. ü.) első visszatérését állapíthatjuk meg. Ezúttal oktávval magasabban és – újabb zeneszerzői mesterfogásként – egy kizengetett akkord kíséretével. Ami ezután következik, az ismét csak csodálni való. Az eddigi anyagokat összegyúrva pazar befejezést komponál Debussy. A 75. ütemben másodszor is visszatér a tarantella-téma – immáron az eredeti regiszterben – de a legelső elhangzásához képest fél ütemmel előbbre csúsztatva (vesd össze 14.ü -mel) A kíséretben ezúttal a harang-motívum diminuált változata tűnik fel többször is, továbbá a 12-20. és 32-38. ütemek kísérő tizenhatodjainak ötvözetéből született tematikus zenei anyag. A 81. ütemtől a 2. formarész fő dallama (vesd össze 32-39.

⁴¹ Simon Trezise: „Debussy’s ‘rhythmicised time’ ” In: Trezise, Simon ed. *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 232-255. Ide: 238-239.

⁴² Lásd a 4.számú lábjegyzetet

ü.) tér vissza részlegesen, majdnem ugyanúgy, ahogy a 40-43. ütemben hallottuk. A 86. ütemtől kezdve pedig a 3. formarészt lezáró Tá-dúr akkord hatütemesre nyújtott változatát halljuk a harang-téma diminuált változatával és a tarantella-téma foszlányaival keveredve. Az utolsó 5 ütem a prelűd kezdőütemeinek tompa- és természetes pentatonját hozza vissza. A 92-93. ü. rövid időre még visszaidézi a 3. formarész poliritmikáját is a tizenhatodok négyes és hatos csoportjainak együtthangzása által. Az áisz hang, mely kilóg az ötfokú hangkészletből, itt is – miként a darab 4. ütemében – fontos szerepet kap. Ez alkalommal úgy, mint a darab legmagasabb hangja s egyben a prelűd alaphangnemének, H-dúrnak rikító regiszterben felhasznált vezetőhangja. (95. ü.) (Ez a négyvonalas áisz a zongorahangolók „réme”, mivel legtöbbször hamis szokott lenni. Régebbi pianínókon nem is található meg.) A 94-95. ütem futamait six ajoutée-s tonikai akkordoknak is föl lehet fogni (d-m-s-l). A darab formája betűkkel a következőképpen ábrázolható:

Bevezetés:	H (harang-motívum)	a tör.	H bőv.	a tör. var.
	1-2. .	3-4. .	5-7.	8-11.
1. formarész:	A (tarantella)	B	átv.	
	12-24.	25-29.	30-31. .	
2. formarész:	C	C var. (kíséretben h dim.)		
	32-39.	40-48.		
3. formarész:	D	visszavez. . (H)		
	49-62.	63-65.		
4. formarész:	h dim.	a	A (kíséretben h dim.)	C rövid. (kíséretben h dim.)
	66-67.	68-72.	73-80.	81-85.
	Kóda (h dim. és a tör.)			
	86-96.			

E prelűd formája nagy vonalakban szonatinára emlékeztet, melyben a bevezetés és az 1-2. formarész az expozíció formai szerepét tölti be. A 3. formarész a feldolgozási rész helyén áll, bár ezúttal szigetszerű jelenség, mivel erősen különbözik az előzményektől. A 4. formarész a kódával együtt véleményem szerint tökéletesen eleget tesz egy repríz követelményeinek, mivel az addigi zenei anyagok majd mindegyike megtalálható benne.

3.6. Des pas sur la neige – Lépések a havon

Keletkezés:

Két inspirációs forrást is megjelöl Ujfalussy József e prelűdről szólva: vagy egy színes japán fametszet, vagy a harmadik Bilitis-dal (Pierre Louÿs versére) hangulata állhat mögötte.⁴³ Vigasztalan és szomorú hangvételő a darab, melyben a fagyos tájat ritmus-osztinató jelképezi. E fölött – s néha alatta – különféle dallamvariánsok szólnak tétován. Talán a hóban botorkáló ember lépései? „Azok a magányos léptek...hová vezetnek vajon?” – idézi Lockspeiser költői és filozófikus kérdését Dawes a darabbal összefüggésben. De nincs válasz a kérdésre. Dawes szerint a darab *egészében a csend határán létezik*, másutt pedig azt írja, hogy *tanulmány fekete-fehérben*.⁴⁴ Ujfalussy József további összefüggéseket tár fel, amikor azt állítja, hogy e darab osztinatója az első Villon-ballada (1910) és a *Grotte* (1904) eszközeire utal.⁴⁵

Analízis:

Előjegyzés: 1b

Hangnem: d eol

Forma: variáció

Ez a leginkább variációs-jellegű prelűd a 24 között. Az első ütem szekundlépésekben mozgó dallami gesztusa – a címben jelölt lépések zenei megfelelője (?) – megszakításokkal bár, de végigvonul az egész darabon. Ez egy olyan osztinató, amely körül a zenei elemek – úgy a harmóniák, mint a dallamok – folyamatosan változnak. A dallamoknak nem csak az íve és a tagolása változik, hanem a hangsora és a hosszúsága is. Ráadásul vannak olyan zenei történések, amelyekről nem lehet bizonyosan eldönteni, hogy dallamok, vagy pusztán harmóniai mozgások, mivel a kettő közötti átmenetet képviselik. (pl. a 8-10.ü. legelső szólama)

A prelűd hangnemei, illetve hangsorai a következők:

⁴³ Ujfalussy József: „Claude Debussy: Prelűdök – 1. kötet.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976/1 34-41. Ide: 38.

⁴⁴ Dawes, 1969.: 39-40.

⁴⁵ Ujfalussy József: *Debussy*. Budapest: Gondolat, 1959. 226.

ütem	hangnem vagy hangsor
1-4.	d eol
5-7.	d dór
8-9.	imbolyog F-dúr és Fisz-dúr között
10. második fele	Gesz-dúr ?
11. első fele	c-moll ?
11. második fele-13.	Desz-dúr
14-15.	egészhangú ($\Omega 1$)
16-18.	szűkkvintes d eol (heptatonia secunda)
19.	d eol
20.	d dór
21-25.	Gesz-dúr + moduláció kromatikus csúsztatással dallam: f lokriszi ?
26-27.	d eol
28. második fele -31.	Gesz-dúr
32-36.	d-moll

A fenti táblázatból túl sok szabályszerűséget nem lehet kiolvasni. Az mindenesetre látszik, hogy a d és a Gesz tonalitás fontosabb a többinél, mivel többször is visszatér. Ezek mellett F, Fisz és Desz tonalitás fordul még elő, valamint az $\Omega 1$ hangsor.

Ami az osztinátót illeti, ez a 7., a 12-15., a 25., és a 29-31. ütemben ideiglenesen abbamarad az utolsó három ütemből pedig hiányzik. A 22-24-ütemben csak második felének dallamlépését (e-f) halljuk – hatszor egymás után.

Az osztinátót körülölelő dallamszerű képletek elemzése nem könnyű feladat, mivel nagyobb ívű dallamokat, szünetekkel szétszabdalt melódiákat és rövid gesztusokat egyaránt hallunk. Néha csupán a színező vagy lélekállapotot tükröző harmóniák egy-egy hangja válik ki és lép elő dallami mozzanattá. A dallamok hosszúságától függ az is, hogy az együtemes osztinátó-motívumok közül hányat érzünk egybetartozónak. Ez alapján tehát a következő ütemeket érzem formai egységekként: 2-4. ü., 5-7. ü., 8-15. ü (ezen belül: 1+1+4+2), 16-19. ü., 20-25. (első két üteme külön is összetartozik; a 22. és 23. ü. szintén), 26-28. ü., 29-31. és 32-36.ü.

Ez nyolc formarészt jelent, melyek tulajdonképpen egymás variánsai. Az összetartozó egységek hossza változó, minimálisan egy, legfeljebb nyolc ütem. A hosszabb formarészek több kisebb szegmensre tagolódhatnak.

A dallamrajzokat és belső tagolódásukat vizsgálva megállapítható, hogy vannak közöttük hasonlóak. Így például a 2-3. és 17-19. ü, vagy az 5-6. és 20-21. ü dallama rokon. Ugyanígy, igen hasonló a 22-24. és a 29-31. ütem dallama. A 32-33. ütemben a mindezidáig kizárólag az egyvonalas regiszterben megszólaló osztinató-motívum változik át „dallammá” két oktávval feljebb történő megszólalása miatt. További érdekesség, hogy a 8-11.ü.-ben a harmóniából kiváló dallamszerű mozgások olyan önálló dallammá fejlődnek a 12-13.ütemben, amely a 22-23. ü. melódiájának előzményeként fogható fel. A 29. ütemben az akkordikus kíséret rövid időre dallami igénnyel lép fel.

Az akkordikus kíséretben többször előfordul a lépcsőzetes ereszkedés. Diatonikusan az 5-6. és a 20-21. ütemben, kromatikusan pedig a: 26-27. ütemben. A lépcsőzetes emelkedésre is akad példa: kromatikusan a 8-9. és a 23-24. ütemben, diatonikusan a 30-31. ütemben találkozhatunk vele. A prelűdre a kis hangközök használata jellemző. Kvintnél nagyobb dallamlépést nem találunk benne. (Ez főleg annak tükrében érdekes, hogy a századforduló német romantikája – például Mahler – olykor kifejezetten vonzódott a nagy hangközökhöz.) A kompozíció ambitusa mindazonáltal több mint öt oktáv: a kontra D-től a háromvonalas F-ig terjed.

A dinamikai skála viszont meglehetősen szűkre szabott. Négy fokozata van: *ppp*, *pp*, *piú* *p* és *p*. Mindez – Debussy kottába beírt szöveges utasításaival együtt – igen érzékletesen mutatja a darab szomorú, vigasztalan és szorongó hangvételét.

3.7. Ce qu'a vu le vent d'Ouest – Ezt látta a nyugati szél

Keletkezés:

Ujfalussy József és Póczonyi Mária egyetértenek abban, hogy a mű kiváltó élménye egy Andersen-mese is lehetett. Marcel Dietschy újabb kutatásai szerint ez a mese a *Paradicsomkert*, melyben a nyugati szél elmondja, mit látott.⁴⁶ Ujfalussy megfogalmazása szerint a darab *elsodró erejű viharfantázia*, amely talán egy hajótörés drámája.⁴⁷ Dawes az ebben a műben megrajzolt tenger-képet – mely örökösen forrong nyugalmat nem találva – sokkal ördögibbnek találja, mint amellyel *A tenger*⁴⁸ partitúraoldalain találkozhatunk. Liszt Mephisto-szerű hangjához hasonlítja a darab karakterét.⁴⁹ (Zongorafaktúrája is Lisztet juttatja eszünkbe.) Szelényi István azt emeli ki, hogy Debussy a természetben nemcsak a finom árnyalatokat és szépségeket veszi észre, hanem van hangja az elemek mindent lebíró erejének ábrázolására, kifejezésére is. Szerinte ez a prelúd lelki és szerkezeti rokonságot mutat Muszorgszkij *Egy éj a kopár hegyen*, Borogyin *Igor herceg* vagy Balakirev *Islamey* című művével.⁵⁰ Edward Lockspeiser pedig úgy gondolja, hogy a darab írásakor Debussynek emlékeznie kellett Félix Rabbe Shelley-fordításának soraira az „Óda a nyugati szélhez” című versből.^{51 52}

Schmitz azzal kezdi e prelűdről írott elemzését, hogy egy európai ember számára egészen mást jelent a nyugati szél, mint mondjuk egy new yorki számára. Ezután kapcsolatba hozza a darabot a *Walpurgis-éj*, az *Erlkönig* és a fausti destrukció rémisztő vonásaival, s a *Sturm und Drang* irodalmi irányzatával.⁵³

⁴⁶ Robert Orledge: „Debussy’s Piano Music”. *The Musical Times* (1981/ 1.) 21-27. Ide: 27. (Dietschy írása eredetileg megjelent: *Revue de musicologie*, lxiii, nos. 1-2. 1977. Ide: 184.)

⁴⁷ Ujfalussy József: „Claude Debussy: Prelűdök – 1. kötet.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*.

Budapest: Zeneműkiadó, 1976/1 34-41. Ide: 38.

⁴⁸ La Mer – Debussy három tételből álló zenekari műve (1903-1905)

⁴⁹ Dawes, 1969.: 40-41.

⁵⁰ Szelényi István: „Debussy zongoraprelűdjeinek első kötete. (Elemző tanulmány).” *Magyar Zenei Szemle* III. évfolyam 3. szám (1943. március) 64-81. Ide:74.

⁵¹ Edward Lockspeiser: *Debussy: His Life and Mind I-II*. London: Cassell, 1962 és 1965. I./ 141.

⁵² Az első teljes francia nyelvű Shelley-fordítást Félix Rabbe készítette. 1886-87-ben jelent meg három kötetben. Rabbe Shelley életéről is megjelentetett egy tanulmányt „Sa vie et ses oeuvres” címmel.

⁵³ Schmitz, 1966.: 147.

Minden viharossága ellenére a darab klasszikus módon, aprólékosan megformált és szilárd tonális alappal rendelkezik. Formai és harmóniai struktúrája teljesen világos. A Prelűdök sorozatának egyik remekműve.

Analízis:

Előjegyzés: 3#

Hangnem: Fisz (dúr)

Forma: füzérszerű, de a szonátaelv megfigyelhető

A darab formai tagolása a következő:

A B C D D ism.Dvar E	F	Cvar g Cvar. ism. G Evar. Evar. ism. átv. A B H C
1. rész	2. rész	3. rész
quasi „expozíció”	triószerű középrész	visszatérő anyagokkal (repríz helyén)
1-22. ütem	23-34. ü.	35-62. ütem

A prelűd egyértelműen fisz-tonalitásban van. A 3# előjegyzés ellenére inkább Fisz-dúrban, mint fisz-mollban. A kompozíció kiterjesztett tonalitása magában foglalja a teljes 12-fokúságot (kromatika), mindkét egészhangú rendszert ($\Omega 1$, $\Omega 2$), és a Fisz-A-C-Esz kisterc-rendszert. Utóbbi használatának módja véleményem szerint éppen félúton helyezkedik el a romantikus tercrokon hangnemláncolatok liszti, wagneri vagy akár Verdi-féle alkalmazási módja és a Bartók-művekkel kapcsolatban Lendvai Ernő által tengelyrendszerként aposztrofált jelenség között. A poláris jelenségek – akkordfordulatok, hangnemek szembeállítása – sem ritkák a darabban. Nézzük ezek után a mű egyes formarészeinek elemzését.

Az első, viharos 32-ed futamokkal induló formaegység (A) a 6. ütemig tart. A fisz-moll szerinti VI. mellékdomináns kvintszext hangjait halljuk. A d-fisz-á-c hangokból álló harmónia ütközik az ász-c-esz-gesz poláris domináns négyeshangzat hangjaival. Nagyon művészi az a megoldás, ahogy Debussy a poláris akkord esz hangját lépteti be elsőként (3. ü.), ami tulajdonképpen a művet nyitó harmónia nónájaként is értelmezhető (d-fisz-á-c-Esz). Ezért a bitonalitás tényére csak fél ütemmel később eszmél rá a hallgató, amikor már az ász és a gesz hang is megszólal. A 7-9. ütemben (B) a Fisz-Á-C-Esz képzeletbeli kisterc-tengelyen elhelyezkedő tömör akkordokat hallunk.

A 10-14. ütemben (C) tremolós fisz-orgonapont fölött $\Omega 2$ -es egészhangú rendszerben mozgó, markáns ritmusú téma jelenik meg. A 15-16. ütemben (D) szélkorbácsolta hullámokra emlékeztető, gyors mozgású, zaklatott figurációt hallunk, mely a teljes kromatikus hangkészletet felhasználja. A 17-18. ütem ennek szélesebb felrakású ismétlése. (D ism.)

A 19-20. ütem (D var.) főleg duplán pontozott nyújtott ritmusaival – és fisz-orgonapontjával – emlékeztet az előző négy ütemben hallottakra, de hangrendszere más: az $\Omega 1$ hangjait használja. A 21. ütemben újabb markáns ritmusú téma jelenik meg (E), amely érdekes vegyes mixtúrában $\Omega 1$ -es hangkészletű és dom.2 hangzású akkordokat kever, s teszi mindezt fisz-orgonapont fölött, amihez ezúttal több oktávot keresztül-cikázó b-hangok is társulnak. A 3# előjegyzés eltűnik (23. ü. előtt) és kezdetét veszi a második nagy formarész.

A 23-34. ütem közötti szakasz tematikusan egységet alkot repetáló hangjaival. Hangnemi szempontból is kontrasztja az eddig hallottaknak, mivel 2/3 részében c-orgonapont szól (23-30. ü.), amely a Fisz-Á-C-Esz terctengely físszel ellentétes oldalán helyezkedik el. Eleinte még a fisz hanggal együtt szól (23-24. ü.), később már a nélkül. A 25-30. ütem ritkán közbeékelődő, negyedmozgású „majdnem-dallama” látszólag továbbra is az $\Omega 1$ hangsoron belül marad, de pien-hangjai – különösen az á hang – miatt felmerülhet a c-re épülő akusztikus hangsor lehetősége is. (c-d-e-fisz-g-á-b) A 30. ütem második felétől kezdve ismét a teljes kromatika veszi át a főszerepet. A 31-32. ütemben kissé meglepő módon – és ezért üdítő hatást keltve – domináns szekundakkord körvonalai tűnnek elő, de röviddel ezután ismét kromatikus szekvencia következik (33-34. ü.), amely a 3. nagy formarészt készíti elő.

A 3# előjegyzés újbóli megjelenése is jelzi, hogy a 35. ütemben formahatárhoz érkezünk. Nagyon érdekes, hogy ezen a ponton metrikai szűkülés következik be. Az eddigi folyamatos 4/4-es metrum 3/4-esre változik. Ez a megoldás később Bartók több művében is megfigyelhető (Például: *Zene húros-, ütőhangszerekre és cselesztára* 2. tétel) A 3. nagy formarész arányaiban jóval hosszabb, mint az előző kettő. A korábban elhangzott témákat más sorrendben idézi vissza a szerző és újakat is hoz. (Az A anyagot például csak a prelúd vége felé) Ezért „részleges”, vagy laza szerkezetű tükrös-repríznek is tekinthetjük.

A 35-37. ütemben a C anyag (lásd 10-14. ü.) ritmikai és dallamvariánsát láthatjuk, ezúttal kontra h-orgonapont és három oktávot átívelő cisz felső-orgonapont közé ékelődve. Mindez az $\Omega 2$ hangkészletét felhasználva történik.

A 38. ütem (G tör.) megelőlegezi a 42-46.-at, hangneme disz-moll. A 39-41. ütem a 35-37. ü. pontos ismétlése. A 42. ütemtől kezdve a G anyag immáron kiteljesedve jelenik meg újra, tisztán diatonikus (disz eol) hangrendszerben. A metrum visszaváltozik 4/4-re (43. ü.) . A 46. ütem – mely átvezető funkciójú – ismét a teljes kromatikus hangkészletet felöleli.

A 47-48. ütemben az E anyag (lásd 21-22. ü.) tér vissza variált formában, majd kissé kibővülve megismétlődik. (48-51. ü.) domináns kvintszext és domináns terckvart hangzású akkordok vegyes mixtúráját halljuk disz felső-orgonapont köré építve. A bartóki tengelyrendszer felé mutat az a mód, ahogy a Fisz-Á-C-Esz tercrendszer hangnemi síkjai közül a disz (enh. = esz) tonalitás lép előtérbe ezekben az ütemekben. Az is árulkodó, hogy egy-egy pillanatra – a 48. és az 50. ütemben – Fisz-dúr nápolyi kvintszext akkordja kerekedik felül, bizonyítandó a fisz és disz tonalitás egyenrangúságát és egymással való behelyettesíthetőségét. (Másodszor már disz orgonaponttal együtt szól!) Az 50. ütem utolsó negyedétől az akkordok egészhangúvá színeződnek ($\Omega 1$ és 2-es rendszer).

Az 54. ütemtől ismét megjelenik a régen nem hallott fisz-orgonapont. (Utoljára a 24. ütemben találkozhattunk vele.) Hangnemi szempontból ez a hely számít visszatérésnek. A 10-14. ütemből ismert tremolók e helyütt pontosan ki vannak írva a kottában. Fölötte a mű kezdőakkordjának (d-fisz-á-c) foszlányai tűnnek fel, de a d hang disz hanggal váltakozik. (55. ü.) Erről – az előzmények után már nem is olyan rejtélyes – disz hangról hamarosan kiderül, hogy a 3. ütem esz hangjának enharmonikus átértelmezése útján jött létre, mint ahogy az 56. ütem gisz és fisz hangja is ilyen módon azonos a 3. ütem ász és gesz hangjával. De mit is jelent ez valójában? Talán azt, hogy Debussy itt „felfedi titkos kártyáit”, és a mű elején tapasztalható bitonális jelenségek valójában nem is azok? Ugyanis a gisz-hisz-disz-fisz négyeshangzat minden nehézség nélkül értelmezhető Fisz-dúr váltódomináns akkordjaként.

Annál meglepőbb – vagy ezek után mégsem annyira (?) –, hogy az 57-58. ütemben, az A anyag töredékes visszatérésekor ismét csak az ász, gesz, esz hangokkal találkozunk.

Az 59-62. ütemben a B anyag (lásd 7-9. ü.) izgalmas, variált visszatérését állapíthatjuk meg. Ezúttal a fisz ellenpólusáról, c-ről indul az akkordsor, de újabb váratlan meglepetésként a D-F-Gisz-H tengelyen elhelyezkedő dúrhármasokból válogat. De vajon miért? Erre valószínűleg a mű kezdőakkordja lehet a magyarázat (d-fisz-á-c), melyet akár d-tonalitásban is értelmezhetnénk, ha éppen nem Fisz-dúr lenne a prelúd alaphangneme. Mindenesetre Debussy mesteri módon aknázza ki az akkord kétarcúságát. A 62. ütemben azután helyre áll a „világ rendje”: ismét a fisz-á-c-esz tengely dúrakkordjait halljuk.

De hogy a d-tonalitás gondolatával való kacérkodás nem pusztán a véletlen műve volt az imént, azt a 63-68. ütem (H) „majdnem D-dúr” hangzása ékesen bizonyítja. Itt ismételtén a prelúd kezdőütemének harmóniáját üdvözölhetjük (ami egyébként Fisz-dúr bővített IV. kvintszextjével is azonos enharmonikusan), s csak a c és a gisz hang figyelmeztet arra, hogy valójában az $\Omega 1$ hangkészletet halljuk.

A mű utolsó három ütemében (69-71.) a C anyag röviden, de igen markánsan idéződik fel újra. A 69. ütemben még az $\Omega 2$ hangjai szólalnak meg, de a 70-71. ütem már egyértelműen Fisz-dúr. A záróakkord six ajoutée-s I. fok. Igen jelentékeny a D-T kapcsolat a záradékban: a 69. ütem utolsó negyedén található kontra Cisz hangra Debussy erős hangsúlyjelet tesz, ezzel kiemeli a Domináns funkció jelentőségét. Ebből természetesen következik az, hogy a rákövetkező Tonika is jelentőséggel bír. (Lásd: hangsúlyjel és *sff* az utolsó ütemben.)

Befejezésül még néhány szót ejtenék a ritmikáról. Igen figyelemreméltó, hogy a különböző betűkkel illetett témák ritmikája egymással rokon. Így például érdemes összevetni a 21-22. ütem (E) akkordikus anyagának ritmikáját a 7-9. ütem (C) akkordmenetének ritmusával. Olyan, mintha előbbi az utóbbinak (részben) diminuált variánsa lenne. A másik, ritmikával összefüggő jelenség, hogy a prelúd zenei anyagai változtatják sebességüket, vagy ha úgy tetszik, sűrűségüket. Időnként felgyorsulnak, máskor lelassulnak, mintha a szél erősségének változásait akarná Debussy a zene nyelvére transzformálni. Az elemzés végén álljon itt a prelúd hangnemi „térképe”:

1-24. ütem	25-30	31-33.	35-41.	43-53.	54-71.
Fisz tonalitás	C	modulál	$\Omega 2$	Disz tonalitás	Fisz tonalitás
org. pont	centrumhang		H org.pont	alsó és felső	org.pont
			Cisz felső org.p.	org. pont	(de 59., és 61.ü. ideiglenes C-ton.)

3.8. La fille aux cheveux de lin – A lenhajú lány

Keletkezés:

Ennek a prelűdnek a háttérében is régebbi dalkompozíció húzódik meg. 1882-ben zenésítette meg Debussy Charles-Marie Leconte de Lisle⁵⁴ hasonló című versét (lásd hátul, a függelékben) és akkori szállásadójának, egyben jóakarójának, Mme Vasnier-nak ajánlotta a következő szöveggel: „Íme valami a bennem lévő bármilyen értékből – ítélje meg kedve szerint”.⁵⁵ A dal – hasonlóan Debussy sok korai dalához – máig publikálatlan.⁵⁶ A vers egyébként Leconte de Lisle *Poèmes Antiques* című gyűjteményének Skót dalai (*Chansons Ecossaises*) között található. A zongoraprelűd és az ifjúkori dal között konkrét tematikus egyezés nem fedezhető fel, ám bizonyos pontokon mégis kapcsolatba hozható egymással a két mű. Azonos például a hangnemük, és arabeszk-szerű – az Art Nouveau stílusjegyeit magán viselő – hullámzó, érzékeny dallamosságuk is egy töről fakad.⁵⁷ A címben említett leány szőkeségét, az érett vetéshez hasonló hajsztinét a darab pentaton fordulatai érzékeltetik – írja Ujfalussy József a kompozícióról szólva.⁵⁸ Póczonyi Máriát Debussy egyetlen operájának női főszereplőjére, Mélisande-ra emlékezteti az itt megrajzolt leányalak.⁵⁹

Az elemzők Debussy különböző korai zongoradarabjaival is rokonítják ezt a prelűdöt. Például a *Két arabeszkkel* (1888) vagy a *Suite bergamasque* (1890-1905) 3. tételével, a *Clair de lune*-nel. Ujfalussy a fiatalkori *La Damoiselle élue* című kantátával (1887-88) is összefüggésbe hozza: „Ki tudja nem ködlik-e fel vonásaiban a *Kiválasztott hölgy* (La Damoiselle élue) arcképe, akinek «haja szőke volt, mint az érett gabona»” – írja.⁶⁰

⁵⁴ Charles-Marie Leconte de Lisle (1818-1894) francia parnasszista költő és drámaíró. Az ókori görög irodalmat fordította, többek között Homérosz, Szophoklész és Euripidész műveit. Művei: *Poèmes Barbares*, *Poèmes Antiques* és *Poèmes Tragiques*. (nem teljes felsorolás)

⁵⁵ Edward Lockspeiser: *Debussy: His Life and Mind I-II*. London: Cassell, 1962 és 1965. I./ 69. (fordítás tőlem)

⁵⁶ Roger Nichols – Robert Orledge: „Debussy, Claude.” In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 5. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. first edition 292-314. Ide: 311.

⁵⁷ James R. Briscoe: „Debussy »d’après« Debussy. The Further Resonance of Two Early »Mélodies«.” *19th Century Music* Vol.5. No.2. (Autumn, 1981) 110-116. Ide: 114.

⁵⁸ Ujfalussy József: „Claude Debussy: Prelűdök – 1. kötet.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976/1 34-41. Ide: 39.

⁵⁹ Póczonyi, 1984.: 124.

⁶⁰ Ujfalussy József: *Debussy*. Budapest: Gondolat, 1959. 224.

Oscar Thompson könyvében megemlíti, hogy Nadia Boulanger e darabban is – miként a 4. számú prelűdben – Chabrier kártékony hatását érzi, ami „[...] nyilvánvaló a téma dallamvonalában és a kadenciális formula gyakori használatában.”⁶¹

R. Schmitz szerint a prelűd sokkal inkább északi, mint latinos hangvételű. A benne található pentatónia egyáltalán nem kelt egzotikus hatást – mondja. Ennek talán az az érdekes kettősség lehet az oka, hogy míg a dallam pentaton, addig a harmonizálás diatonikus. Schmitz fölteszi a kérdést: vajon ez a prelűd nem bágyadt utánérzése e a romantikus kor híres Gretchen-hagyományának a rokkával. Véleménye szerint ennek a Schubert által zseniálisan megrajzolt ártatlan leányalaknak a motívuma újra és újra felbukkan a romantikus irodalomban és zenében, s lassan a zenei nyelv kliséjévé kezd válni – még ha szerencsés módon is.⁶²

Analízis:

Előjegyzés: 6b

Hangnem. Gesz-dúr

Forma: laza szerkezetű háromtagúság

Ez a prelűd a diatónia és pentatónia finom egyensúlyát valósítja meg. Harmóniai gondolkodását tekintve leginkább modális, kivéve a záradékok környékét, ahol gyakori a funkciós D-T vagy S-T kapcsolat. A mű formáját illetően nincs könnyű helyzetben az elemző. Folyamatosan és folyondár-szerűen tekeredő, hajlékony dallamok sorozata a prelűd. Szelényi István szavai szerint *spontán folyó dallam-invenció*.⁶³ A formai elemzésben különböző betűvel jelölt zenei anyagok tematikusan egy töről fakadnak, egymás közelebbi-távolabbi variánsai. Mivel pontos(abb)an visszatérő dallamok is akadnak a darabban, mindenképpen többtagú formáról érdemes beszélni. A mű formai tagolása a következő:

A	B	A var.	C (benne A töredékei)	D	E	A var.	C var.
1-4.	5-7.	7-11.	12-21.	22-23.	24-28.	29-32.	33-39.

⁶¹ Oscar Thompson: *Debussy. Man and Artist*. New York:Dover Publications, Inc. , 1965. 266.

⁶² Schmitz, 1966.: 149-151.

⁶³ Szelényi István: „Debussy zongoraprelűdjeinek első kötete. (Elemző tanulmány).” *Magyar Zenei Szemle* III. évfolyam 3. szám (1943. március) 64-81. Ide: 75.

Ez halványan kis háromtagú formára emlékeztet – meglehetősen laza szerkezetű, oldott formában –, melyben az első tag az 1-11. ütemig, a második a 12-28. ütemig, a harmadik pedig a 29-39. ütemig tart. A három nagyobb formarész egymáshoz viszonyított hosszúsága – 11, 17 és 11 ütem – némileg meglepő módon egy 18. századi, „mintaszerű” táncétel (például menüett) belső arányaira emlékeztet. Minthogy a három tag önmagában is cizellált, belsőleg tagolt, ezért akár egy „alulfejtett”, miniatűr összetett háromtagú formát, azaz triós-formát is beleképzelhetünk a prelűd formai ívébe. Ezt az elképzelést erősíti az a tény, hogy az első és harmadik tag alapvetően gesz-tonalitású, míg a második tag kitér a kvinttel mélyebbi Cesz-dúr felé és hosszasan időz a tercrokon Esz-dó pentatonban. A triós-forma koncepció ellen szól viszont az, hogy a 2. tag (12-28. ü.) valójában nem viselkedik „trióként”, mivel zenei anyaga egyáltalán nem ellentétes, sőt inkább rokon a másik két formarész anyagával. .

Az első formarész (1-11) belső tagolása 4+3+4. Mikro-háromtagúság búvik meg benne. Hangnemileg és formailag lekerekített. Az első 4 ütem S - T plagális fölépéssel Gesz-dúrban zárul. A dallama pentaton-jellegű, valójában felbontott négyeshangzat – VI. fokú szeptimakkord. A középső szegmens (5-7. ü.) diatonikus hangkészletű. Egyszerű modális akkordfűzéseket alkalmazva D-T kapcsolattal a párhuzamos moll pikárdiai-terces I. fokán, vagy Esz-dúrban végződik. A legfőbb szólam (a tulajdonképpeni dallam) természetes pentaton. (d-r-m-s-l) A variáltan visszatérő A anyag (7-11. ü.) – Domináns szekundakkordok mixtúrájával övezve – ezúttal D-T autentikus fölépéssel újra Gesz-dúrban zárul (10. ü.), s a tonika két ütemen keresztül, lefelé hajló skála kíséretében erősítettik meg. A 8-9. ütemben a gesz akusztikus hangsor hangkészlete szólal meg a fesz és c módosított hangok révén. A 9. ütem harmadik negyedén halljuk a darab első úgynevezett pentaton-domináns akkordját. (szolmizálva: s-l-d-r-f) , melyből a későbbiekben még több is lesz. A 11. ütem fölé beírt lassítás (*Cédéz*) formahatárt jelez.

A második tag (12-28. ü.) eleinte kétféle, természetes (m-s-l-d-r) és tompa (d-r-f-s-l) pentaton-hangsort egyesít a jobb kéz felfelé ívelő dallamában (12. ü.), azután hétfokúvá egészül ki Gesz-dúr teljes hangkészletét felhasználva. A 14. ütemben tonális kvartszext-mixtúra hívja fel magára a figyelmet. A 15. ütemben a fesz hang megjelenése jelzi a szubdomináns hangnem, Cesz-dúr felé való kitérést. A felfelé ívelő dallam – a basszus gesz hangjával kiegészítve – itt újra csak tompa-pentaton (d-r-f-s-l) . A záradékban (15-16. ü.) ismét D-T lépést hallunk (gesz-cesz

lépés a basszusban), melyben a domináns funkciót ezúttal is pentaton-domináns (s-l-d-r-f = Gesz-Ász-Cesz-Desz-Fesz) képviseli. A következő két ütemben (17-18.) VI. fokú mellékdomináns nónakkord és váltódomináns nónakkord váltakozik egymással, majd hirtelen hangnemi irányváltoztatással megjelenik Esz-dúr pentaton-dominánsa (18.ü.), amely autentikus D-T záradékkal Esz-dúr pentaton-tonikáján köt ki (d-r-m-s-l) a 19. ütemben. Ez a záradék két ütemen keresztül ismétlődik egyre magasabb régiókba kapaszkodva. (20-21.ü.) Hangkészlete az első és második negyeden természetes pentaton, a harmadik negyeden tompa pentaton. A természetes pentaton itt tonikai, a tompa pentaton pedig antitonikai (S és D együtt) funkciót képvisel.⁶⁴

A C betűvel jelzett formarészben (12-21. ü.) egyébként lépten-nyomon a 3. ütem lehajló dallam-elemére ismerhetünk (pl.: 13., 16., 17., és 18.ü.), ami az A anyaggal való rokonság érzetét kelti.

A háromszor elhangzó Esz-dúr tonika (19-21.ü.) után negyedszerre álzárlat következik (21-22. ütem) Cesz-dúr akkord – Esz-dúr mollbeli VI. foka – , amelytől modális akkordfűzéssel jutunk vissza a darab alaphangnemébe, Gesz-dúrba. (22-23. ü.) Ezúttal nem pentaton-dominánst, hanem hagyományos dominánsszeptimet hallunk (23. ü. utolsó negyede), viszont az utána következő tonikai akkord six ajoutée-s I. fok.(24.ü.) A 22-23. ütem felső dallamának hangkészlete – egyetlen f hangot (átmenőhangként fellépő pienhang) – leszámítva természetes pentaton. Az E betűvel jelzett formarész (24-27. ü.) Gesz-dó tetraton hangkészletéből épített sajátos mixtúra, mely a teljes funkciós kört (S-D-T) magában foglaló zárlatokban először pentatonná (25. ü.), majd két ütemmel később (27. ü) hexachorddá bővül. Az első zárlatban IV. szeptim, V. fokú hiányos pentaton-domináns (s-d-r-f) és six ajoutée-s I. fok szerepel, a második záradékban pedig II. fokú nónakkord, V. fokú hármashangzat (a lehető legegyszerűbb domináns akkord) és plagális álzárlatként IV. fokú hármashangzat szól. Fontos megjegyezni, hogy a legfelső szólam dallamrajza közeli rokona az A anyagnak: ez is, az is hangzatfelbontás. (vesd össze 1-2. , és 24-25. ütemet)

A szubdomináns funkciójú Cesz-dúr akkord fölött tér vissza jelzésszerűen és az eredetinel egy oktávval magasabban a prelűdöt nyitó dallamfrázis (A), amivel kezdetét veszi a mű 3. tagja. Az ismerős dallamot ezúttal plagális terclépések (VI. és I. fok) kísérik (31-32. ü.). A 3. tag – az elsővel ellentétben – nem visszatéréses

⁶⁴ Lásd ezzel a témával kapcsolatban: Bárdos Lajos: *Elemző írások a zenéről I.* Szerk.: Mohay Miklós. Budapest: Cherokee, 1994. 50-61.

formájú. A B-vel jelzett rész és az A visszatérése is kimarad belőle, viszont a 2. tagból ismerős C anyag egy szegmentuma (lásd 14. ü.) variálva újból feltűnik benne. (33-34. ü.) A 35. ütem tompa pentaton (d-r-f-s-l) hangkészletű, felfelé irányuló hangközmenete vezet a prelűdöt záró gesz-dúr akkordra.

Míg a 35-36. ütem esz-gesz basszuslépése (szolmizálva l-d) a 31-32. ütemhez hasonló módon kikerüli a D-T funkciós záradékot, addig a már megállapodott Gesz-dúr záróakkordban – immár csekélyke funkciós jelentéssel – Debussy jelzi a D - T kapcsolatot a 37. és 38. ütem negyedértékű arpeggiós Desz és Gesz hangjával.

Ha összeszámoljuk a műben előforduló összes D - T záradékot, akkor 9-et találunk. Ennek fényében különös, hogy a prelűd utolsó tizenkét ütemére egy sem jut ezek közül. S - T záradék jóval kevesebb van. Az egyik a 2-3. ütemben, a másik pedig – a VI. fok közbeiktatásával – a 30-32. ütemben. Funkciósan az összes záradék közül az a leggyengébb, amely a mű végén, a 35-36. ütemben található. A 35. ütem pentaton hangkészletű (l-d-r-f-s) harmóniájának funkciós tartalma nem is állapítható meg egyértelműen. (Talán szubdomináns?) Csak az biztos, hogy nem tonika.

A darab dinamikai skálája visszafogott, *pp* és *mf* között mozog. Előadásmódja a szerzői utasítás szerint „nagyon nyugodt és szelíden kifejező” kell legyen.

3.9. La sérénade interrompue – A félbeszakított szerenád

Keletkezés:

A prelűd spanyol hangulatot idéz. „Apró jellemkép a spanyol utca éjszakájából: egy szerelmes énekel forró szerenádöt, de hol valamilyen láрма, hol egy korcsmából kiszűrődő közönséges zene szakítja félbe vallomását.” – írja Ujfalussy József a műről.⁶⁵ Schmitz becsapódó ablaktábláról s a „látogató” nyakába zúdított vödör vízről beszél, illetve gólyalábas éjjeliőrt és közeledő mulatozó társaságot említ. Szerenádózó hősünk a zavaró tényezők hatására „dühösen felfortyan” – írja –, de végül visszazökkenve előző lelkiállapotába, befejezi a szerenádöt.⁶⁶

⁶⁵ Ujfalussy József: „Claude Debussy: Prelűdök – 1. kötet.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976/1 34-41. Ide: 39.

⁶⁶ Schmitz, 1966.: 152-153.

Szelényi István szerint a darab egyedül áll Debussy zongoraművei között a tekintetben, hogy *szinte színpadi illusztrációként hat*. „[...]A mindnyájunkban rejtőző Don Quijote-ot gúnyolja ki, az idealista álomlovagot, akit csak a legköznapiabb események tudnak a való világ tudatára ébreszteni, de azok is csak pillanatokra[...]”.⁶⁷

Oscar Thompson de Falla véleményét tolmácsolja a műről írott rövid ismertetőjében: „«Mestermű», mondja de Falla, megfigyelve [a prelűd] ritmikai sugallatát, gitár-jellegzetességeit, «valódi andalúziai báját», ahogy a *copla* díszítéseket alkalmazza»”.⁶⁸ Alfred Cortot szerint a darab fantázia-noktürn Goya modorában, amely gunyoros (csipkelődő) hangon jeleníti meg egy „újonc” félénk szenvedélyét. A darab gitár-effektusait az Iberiában is megtalálhatjuk – hívja fel a figyelmünket.⁶⁹ Ezekről a gitár-effektusokról szólva R. Schmitz többféle játékmódot emleget, midőn a spanyol zene hosszú és fontos gitárzenei hagyományáról és örökségéről beszél: egyrészt az úgynevezett *punteado*-t (melodikus és kontrapunktikus részeknél) másrészt a *rasgueado*-t említi. Utóbbi „pöcögtetett” akkordjátékot jelent. Schmitz mindkét játékmód zongora-megfelelőjét felfedezi a prelűdben.⁷⁰ Frank Dawes véleménye szerint az intermezzók „kaján szellemességgel” vannak megírva, emellett felfedezi a prelűdben az andalúziai *cante bondo* jellegzetességeit.⁷¹

R. Schmitz a darabban található bőszekundos hangsorokat a Debussy egy másik zongoradarabjában, a *Soirée dans Grenade*-ban (*Estampes* 2. darabja, 1903-ból) is megtalálható *mór* vagy *arab skálákkal* rokonítja. A darab kezdő ütemeit gitárhangolásnak illetve „bemelegítésnek” nevezi.⁷² Roy Howat megemlíti, hogy a prelűd 80-84. és 87-89. ütemeiben önidézet található Debussy *Iberia* című zenekari művéből, ezen kívül a kompozíció fő anyaga Albéniz egyes darabjaival is kapcsolatba hozható.⁷³

⁶⁷ Szelényi István: „Debussy zongoraprelűdjeinek első kötete. (Elemző tanulmány).” *Magyar Zenei Szemle* III. évfolyam 3. szám (1943. március) 64-81. Ide: 75-76.

⁶⁸ Oscar Thompson: *Debussy. Man and Artist*. New York: Dover Publications, Inc., 1965. 266.

⁶⁹ Alfred Cortot: *Musique Française de piano*. Paris: Presses Universitaires de France, 1948. 36.

⁷⁰ Schmitz, 1966.: 153.

⁷¹ Dawes, 1969.: 42.

⁷² Schmitz, 1966.: 152.

⁷³ Roy Howat: „Foreword”. In: Roy Howat és Claude Helffer (közreadó): *Préludes. Livre I. Livre II*. Paris: Durand et Costallat, 1985. (In: *Oeuvres Complètes de Claude Debussy*. Série I. Volume 5.) XV-XVIII. Ide: XVII.

Ez a prelűd Bartóknak is kedves darabja volt, valószínűleg ezért játszott gyakran hangversenyein. Ujfalussy József bizonyosra veszi, hogy a *Concerto* 4. tételében (*Intermezzo interotto*) ennek a zongoradarabnak az ötletét fejlesztette tovább Bartók.⁷⁴

Analízis:

Előjegyzés: 5b

Hangnem: f lokriszi (vagy hypofrig) / b eol

Forma: kevert, szonatina és rondó ötvözete

A mű formai tagolódása a következő:

Bev. A átv. B1 A X átv. B2 B3 a tör. kad. Y a tör. y a var.
B4 B3 var a var. kóda

Ez az elrendezés egyedi módon ötvözi a rondó- és szonátaelvet. Mind az A, mind a B anyag többször visszatér, ezért nem dönthető el egyértelműen, melyik a tulajdonképpeni „rondótéma” közülük – hacsak nem mind a kettő.

A bevezetés (1-18. ü.) *prelúdium a prelúdiumban*. Hangsora az előjegyzést is figyelembe véve mi-sor tá-val, valójában lokriszinek hallatszik. (Szelényi István hypofrignek nevezi.⁷⁵) Harmadik foka, az ász, hiányzik. A faktúra gitárszerű.

A főtémaként viselkedő A anyag (19-24.ü.) hangneme b eol. A hangsor negyedik, hatodik és hetedik foka azonban ingadozó: a ré ri-vel, a fá fi-vel, a szó pedig szi-vel váltakozik, sőt olykor ütközik. Az f és b hangok ingamozgása a legelső szólamban D-T funkciós érzetet kelt. A 22-23. ütemben funkciókeveredés figyelhető meg. Tonikai kíséret fölött S funkciójú váltódomináns akkord szól.

Formai elízió miatt a következő, átvezető jellegű formarészt a 24. ütemtől kell számítanunk. Így a 31. ütemig egy klasszikus módon megformált schönbergi értelemben vett mondatot kapunk, mely 2+2+1+1+2 ütemre tagolható. E formát Debussy az f-c és gesz-desz kvint – a későbbi minimalista zeneszerzőket

⁷⁴ Ujfalussy József: „Claude Debussy: Prelűdök – 1. kötet.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976/1 34-41. Ide: 39.

⁷⁵ Szelényi István: „Debussy zongoraprelűdjeinek első kötete. (Elemző tanulmány).” *Magyar Zenei Szemle* III. évfolyam 3. szám (1943. március) 64-81. Ide: 76.

megszégyenítő – finom variálásával hozza létre. A felrakásmód ismét gitárszerű. A hangnem f fríg.

A 32-40. ütem közötti rész (B1) a melléktéma szerepét tölti be a darabban. A dallam mindössze három hangmagasságot (F, E, C) tartalmaz. A B anyag későbbi megjelenései ebből a dallamcsírából fejlődnek majd ki. A dallamhoz a 24-31. ütemből ismert gitárszerű kíséret társul megmerevedett formában. (Kilenc ütemen keresztül ugyanaz.)

A 41-45. ütem szinte azonos a 19-24. ütemmel, az A anyag visszatér. Ekkor váratlanul félbeszakad a „szerenád” (X). (46-49. ü.) Á-moll V. fokú tredecim akkordja, egy Ω 1-es kivágat és egy á-moll I. fokú akkord illusztrálja, hogy valakinek nincs ínyére a szerenádózó „művészete”. Az V. fok nónája, az f hang vezet vissza az 5b-s tonalitásba. (49. ü.)

Az 50-53. ütemben átvezető jelleggel újra feltűnik az 5-8. ütem zenei anyaga. Az 54-62., illetve a 63-72. ütemekben a B1 anyag egyre jobban kiteljesedő változataival találkozhatunk. (B2 és B3) Az első szakaszban (54-62.ü.) a dallam (B2) négyhangosra (B-Á-Gesz-F) bővül, de ambitusa még mindig csak tiszta kvart. A kíséret – bár hasonló a B1 kíséretéhez –, elkezd kromatikusan fel-le csúszkálni, majd a 61-62. ütemben melegebb hangzású pentaton-négyesek kromatikusan emelkedő mixtúrájába torkollik. A második szakaszban (63-72. ü.) a dallam (B3) is és a kíséret is szélesebb ívűvé válik, egyre jobban felforrósodik – a szerenádózó vallomása egyre hevesebb és őszintébb (?) –, az ambitus kitágul. A zene Ász-dúr irányába (63-64. ü.), majd Desz-dúr felé kanyarodik. A dallam itt már hexachorddá bővül, a kíséret pedig csaknem két oktávot ível át. A 63-64. ütemben a dallam hangjaival együtt esz-re épülő domináns heteshangzat szól. Ez a következő két ütemben (65-66.ü.) alterációk révén közelít az úgynevezett alfa-akkord szerkezetéhez. (esz-b-desz-fesz-g-a-c) A 65-66. ütem három pontozott nyolcada is a szerenádózó felforrósodó érzelmeinek szuggesztív zenei megfelelője. A B1, B2 és B3 dallamai, ha nyomokban mutatnak is némi periodizálásra való hajlamot, mégis inkább szabálytalan formájúak. E szabálytalanságot Debussy a többnyire harmadik nyolcadon lévő átkötésekkel, és változó hosszúságú tartott hangok alkalmazásával éri el. Szabálytalan formájukat a kíséret egyenletes lüktetésű tizenhatodjai még jobban kiemelik.

A 73-75. ütemben az A anyag rövidített változatát hallhatjuk Desz-dúrban. (A domináns akkord nónája – bebé – pikánsan ütközik saját alaphangjával.) A 76-79.

ütemben néhány ütemes kadencia következik, mely a bővített szekund révén (77-79. ü.) felemelt tercű f frígben szeretne lezárulni. F helyett azonban fiszre, D-dúr I. fokának tercére érkezik. (80. ü.) Ezzel a „félresikerült” dallami megérkezéssel a 80-84. ütemben (Y) másodszor is megszakad a szerenád. Ultratercrokon hangnemben vidám tánczenét hallunk a lehető legbanálisabb harmóniák kíséretében.

A 85-86. ütemben a félbeszakítás is félbeszakad: b-mollban az A anyag töredéke jelenik meg. Ezután még háromütemnyi következik a vidám tánczenéből – ismét D-dúrban. (87-89. ü.)

A 90-93. ütemben az A anyag újabb variánsa tűnik fel színező hangokkal dúsított b-mollban. Az alsó szólamban ezúttal végig f-orgonapont szól, de ez nem veszélyezteti a D - T funkció ingamozgását.

A 94. ütemtől néhány ütemre megmerevedik a gitárszerű kíséret, s később is csak minimálisan módosul (lásd: 101. ü.) Fölötte a 98. ütemtől a B-dallamcsalád újabb képviselője (B4) jelenik meg. Az ambitus ismét szűk (szűkített kvart), s a hangkészlet is mindössze három hangból – Ász, F, E – áll. (98-104.ü.) A folytatásban (105-112.ü.) a kíséret nagyjából az előző ütemekhez hasonlóan alakul, a dallam pedig b-moll hármashangzat-felbontással próbál kitörni szűk keretei közül. (106-109. ü.)

A 113-124. ütemben a B3 dallamának (lásd 63-72.ü.) két ütemmel kibővített, lemondóbb karakterű változata tér vissza. A kíséret variált, szélesebben felrakott. Első két harmóniája (113-120. ü.) ugyan megegyezik a 63-66. ütembéliekkel, utána azonban máshogy folytatódik, mivel b-moll II. fokú kvintszexjén állapodik meg. (121-124.)

A 125-128. ütemben az A anyag újabb variánsát halljuk, melynek lényegi eleme, hogy az akkordok egységesen az ütemek utolsó tizenhatodjára kerülnek. (vesd össze 19-23. ü.-mel) Ez a finom különbség meglehet, a szerenádozó lelkiállapotában beállott változásokat hivatott kifejezni. (Most már kevésbé magabiztos, mint az elején, vagy csalódott, lemondó, netán ingerült.) Mindenesetre nagyon finom, nem pusztán zenei, hanem pszichologizáló jellegű változtatás ez Debussy részéről.

A prelűd kódájában, vagy inkább kodettájában (129-137.) az 5-6. és 25. ütem gitárszerű anyagai tűnnek fel még utoljára. A 133. ütemtől különböző ütemrészekre helyezett, skálaszerűen emelkedő alaphármasok vezetnek el a művet lezáró b-moll akkordhoz. Az alsó szólam ugyanezt az utat járja be dallami síkon, de gyorsabban (138. ü) és ellentétes irányban. A hangnem így b eol. (természetes moll).

3.10. La Cathédrale engloutie – Az elsüllyedt katedrális

Keletkezés:

Ez a prelúd is – csakúgy, mint az első kötet első darabja – fennmaradt Debussy saját előadásában. Debussy hozzájárulásával Henri Büsser zenekarra is átírta.⁷⁶ (Egyébként sok zenekari átírat készült belőle.)

A darab elemzői sokféle inspirációs forrást említenek. A cím Ys város legendájával kapcsolatos. Ys katedrálisa Bretagne partjainál süllyedt a tenger hullámaiba a legenda szerint, úgy 1500 évvel ezelőtt, a 4-5. században büntetésként istentagadó népe miatt. Az ott lakó emberek időnként ma is hallani vélik a tengerbe merült katedrális harangjainak zúgását.⁷⁷ Ezt a témát egyébként Lalo is feldolgozta *Le Roi d'Ys* (Ys királya) című operájában.⁷⁸ Ys városának szülötte Richard Wagner híres zenedrámájának hősnője, Yseult vagy Isolde is.

A prelúd hangulatát illetően Dawes misztikus, kelta, pirkadati jellegről beszél,⁷⁹ míg Ujfalussy József szerint a darab *a breton vidék atlanti tájaira visz*.⁸⁰ R. Schmitz a franciaországi kelta kulturális örökség finom miszticizmusára emlékezteti a darab. Kiemeli, hogy ez az örökség földrajzilag kis területre összpontosul, de kulturálisan jelentős a latin illetve mediterrán kultúrájú és karakterű néppel (a franciával) való kölcsönhatásában.⁸¹ Ujfalussy párhuzamot lát a *Proses lyriques* (1892-93) második dalának szövegében előforduló tenger alatti harangszó (szövegét Debussy írta) és az e darabban felzendülő harangzúgás között.⁸²

Több elemző képzőművészeti párhuzamokra utal. Szelényi István a darab kottaképének láttán Rodin 1910-ből származó alkotására, a *Katedrálisra* asszociál, mely imára kulcsolt két kezét ábrázol.⁸³ Ujfalussy pedig Monet híres festményét, a

⁷⁶ Erről Oscar Thompson ír *Debussy Man and Artist* című könyvében a 266-267. oldalon.

⁷⁷ Schmitz, 1966. : 155.

⁷⁸ Oscar Thompson: *Debussy. Man and Artist* . New York:Dover Publications, Inc. , 1965. 266.

⁷⁹ Dawes, 1969.: 42.

⁸⁰ Ujfalussy József: „Claude Debussy: Prelűdök – 1. kötet.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*.

Budapest: Zeneműkiadó, 1976/1 34-41. Ide: 40.

⁸¹ Schmitz, 1966.: 155.

⁸² Ujfalussy József: *Debussy*. Budapest: Gondolat,1959. 224.

⁸³ Szelényi István: „Debussy zongoraprelűdjeinek első kötete. (Elemző tanulmány).” *Magyar Zenei Szemle*
III. évfolyam 3. szám (1943. március) 64-81. Ide: 77.

Roueni katedrálist említi.⁸⁴ Alfred Cortot egy Dézarneaux nevű úrra hivatkozva azt írja, hogy valószínűleg Renan⁸⁵ adta az ötletet Debussynek hangzó képe megírásához. Ernest Renan *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* című írásának elején meséli el a Breton legendát. (Megjelent 1883-ban, Párizsban)⁸⁶ Renan szövege nem pusztán festői – állapítja meg Cortot –, így „ez esetben a költői érzés szimbolikus értékkel gazdagodik”.⁸⁷

A prelűd „himnikus fenségű” párhuzamosan mozgó hármashangzatai „a dicső múlt áhítatát sugározzák” – fogalmaz Ujfalussy.⁸⁸ Oscar Thompson gregorián dallamosságot vél felfedezni s a darab harmonizálása a középkori organumra emlékezteti.⁸⁹

Frank Dawes Debussy ritka programzenéi közé sorolja a prelűdöt, melynek története világos és könnyen szavakba önthető: a vízből lassan kiemelkedő, majd újból visszasüllyedő katedrálist ábrázolja zenei eszközökkel.⁹⁰

A darab felrakásmódjáról szólva Dawes a következőket írja: „[Debussynek] a felhangok akusztikájával kapcsolatos tudása alkalmas volt arra, hogy megteremtse a nyitó frázisok ködös atmoszféráját, és kicsit később a harangok zúgását is.[...] A harang kibogozhatatlanul összevegyül egy olyan ringatódzó ritmussal, amelyet Debussy gyakran használt tenger-szimbólumként. A harangok kongása és a hullámozás egyidejűleg van ábrázolva.”⁹¹ Frank Oszkár elemzésében megemlíti, hogy az 5-13. ütemben pontosan 12-szer kondul meg az E hang, ami nyilván szimbolikus jelentéssel bír.⁹² Schmitz kiemeli a pedálhasználat bőséges változatosságát a darabban.⁹³

⁸⁴ Ujfalussy József: „Claude Debussy: Prelűdök – 1. kötet.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*.

Budapest: Zeneműkiadó, 1976/1 34-41. Ide: 40.

⁸⁵ Ernst Renan 1823-1892. Bretagne-i születésű francia filozófus, író.

⁸⁶ Roy Howat: „Foreword”. In: Roy Howat és Claude Helffer (közreadó): *Préludes. Livre I. Livre II*. Paris:

Durand et Costallat, 1985. (In: *Oeuvres Complètes de Claude Debussy*. Série I. Volume 5.) XV-XVIII. Ide: XVII.

⁸⁷ Alfred Cortot: *Musique Française de piano*. Paris: Presses Universitaires de France, 1948. 36.

⁸⁸ Ujfalussy József: „Claude Debussy: Prelűdök – 1. kötet.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*.

Budapest: Zeneműkiadó, 1976/1 34-41. Ide: 40.

⁸⁹ Oscar Thompson: *Debussy. Man and Artist*. New York: Dover Publications, Inc., 1965. 266.

⁹⁰ Dawes, 1969.: 42.

⁹¹ Uo.: 42-43.

⁹² Frank Oszkár: *Debussy-harmóniak*. Budapest: a szerző magánkiadása, 2003. 14.

⁹³ Schmitz, 1966. : 157.

Analízis:

Előjegyzés: 0 ; 4# ; 0 ;

Hangnem: c ion vagy C-dúr

Forma: nagy kéttagú forma vagy kidolgozás nélküli szonátaforma

Ennek a prelűdnek a hangvétele Szelényi István szerint a késői Debussy-stílus jegyeit viseli magán és némi rokonságot mutat a *Szent Sebestyén vértanúsága* (1911) című színpadi misztériummal. Ugyanakkor a kora középkor zenei emlékeit, nevezetesen az organum-technikát is felidézi.⁹⁴ Hangkészlete jobbra diatonikus, hangsorai azonban igen sokfélék. Különböző ötfokú, hatfokú és hétfokú skálák fordulnak elő benne.

Formai szempontból nagy kéttagúságot vagy kidolgozás nélküli szonátaformát gyaníthatunk. Tagolása:

prológus	A	fokozás	B	átv.	A fejl.	átv.	B var.	epilógus
(katedrális-dallam)								
1-6.	7-13.	14-27.	28-41.	42-46.	47-67.	68-71.	72-83.	84-89.

A prelűd hangsorainak színes gazdagságát az alábbi összefoglalással szeretném illusztrálni:

1-6. ütem: g-á-h-d-e + c és f – szó-(éles) pentaton, ami é friggé egészül ki

7-12. ütem: e-gisz-áisz-h-cisz-disz – hiányos h ión (dúr), vagy hexachord (giszről kezdve)

13-15. ütem: g-á-h-c-d-e – hexacordum durum (basszushang nélkül éles pentaton)

16-18. ütem: h-cisz-disz-fisz-gisz – H-dó pentaton

19-21. ütem: esz-f-g-b-c + d – Esz-dó pentaton pien hanggal

22-27. ütem: d-e-f-g-á-h-c – eleinte d-(tompá) pentaton, ami d dórrá egészül ki

28-32. ütem: c-d-e-f-g-á-h – szintiszta c ión

33-41. ütem: c-d-e-f-g-á-b – c myxolíd

42-46. ütem: g-ász-b-c-d – g-mi pentachord

47-54. ütem: gisz-áisz-h-cisz-disz-e – gisz-lá hexachord

⁹⁴ Szelényi István: „Debussy zongoraprelűdjeinek első kötete. (Elemző tanulmány).” *Magyar Zenei Szemle* III. évfolyam 3. szám (1943. március) 64-81. Ide: 76-77.

55-62. ütem: fisz-gisz-á-h-cisz-disz – fisz-ré hexachord gisz orgonaponttal

63 (felütéssel) - 67. ütem: a d kivételével minden hangot tartalmaz.

Dom. 7 reális mixtúrák; a legalsó szólam gisz-mi pentachordban mozog.

68-71. ütem: fisz-gisz-c-d – hiányos $\Omega 1$ egészhangú hangkészlet

72-76. ütem: c-d-e-f-g-á-h – c ion

77-83. ütem: c-d-e-f-g-á-b – c myxolid

84-89. ütem: c-d-e-f-g-á – hexachordum durum

A konkrét tonalitásoktól eltekintve, pusztán strukturális szempontból tehát a következő hangsorok szerepelnek a prelűdben:

Ötfokú hangsorok: háromféle anhemiton pentaton (tompá, természetes, éles)
mi-pentachord

Hatfokú hangsorok: hexachordum durum, ré-hexachord, lá-hexachord,

Hétfokú hangsorok: ión (dúr), dór, frig, , myxolid

Distancia-hangsor: $\Omega 1$ -es egészhangú skála 2: 4: 2 kivágata

Ez összesen tizenkétféle hangsor.

A prelűd prológussal (1-6. ü.) indul, melyben terc nélküli kvart-kvint akkordok kora középkori organumra emlékeztető módon, felfelé ívelő tonális mixtúrát alkotva szólalnak meg. Mindez átkötött, pontozott egészhangok zengzetes háttere előtt történik. A mély regiszterben egyre alább szállnak az üreskvintes harmóniák. Az 5. ütem utolsó negyedén minden szólam é-hangon találkozik. Ettől kezdve a 13. ütemig pontosan 12-szer kondul meg az é-hang – mint ahogy azt Frank Oszkár éles szemmel fölfedezte – ami, talán az éjféli óraütést szimbolizálja.⁹⁵

A 7. ütemben 5#-es világban jelenik meg a prelűd első fontos dallama (A). Három oktávban egyszerre szólal meg, rajzolata többszörös hullámvonalra emlékeztet. A 13. ütemben h iónban végződik.

A 14. ütemben hosszú fokozás kezdődik, ami az elemzők egybehangzó véleménye szerint a címbéli katedrális tengerből való misztikus kiemelkedésének zenei ábrázolása. A mű kezdőütemeiből ismerős kvart-kvint akkordok tűnnek fel újra (14-15. ü.), de az organum-szerű akkord-mixtúra rajzolata most más: részben kupolás (felső sor), részben hullámvonalú (alsó sor).

⁹⁵ Frank Oszkár: *Debussy-harmóniák*. Budapest: a szerző magánkiadása, 2003. 14.

A 16-18. ütem kupola-alakzatot formáló (16-17.ü.) pentaton-akkordokból, és szélesen hullámzó triolákból épül. A 19-21. ütemben szűkített kvarttal (= tercron hangnembváltás) feljebb folytatódik a „kiemelkedés”. A triolás mozgás alul sűrűbbé válik, megjelennek a tizenhatodok, és az ambitus is egyre tágul. Fölül továbbra is maradnak a pentaton-harmóniák, de rajzolatuk már nem kupolás, hanem sűrűbb mozgású, mindig felfelé hajló.

A 22. ütemtől már csupa „fehér hang” szól. Az előző ütemekből ismert, felívelő dallam (s-l-r) most augmentálva, fél értékekben szól, három oktávban egyszerre ((22-23. ü., majd egész magasról induló, fokozatosan alászálló skálamenetek készítik elő a prelúd dinamikai csúcspontját jelentő második fő témát .

A második fő téma (B) a 28. ütemnél kezdődik és – immáron teljes – hármashangzatok méltóságteljes tonális mixtúráiból áll. Orgonaszzerű felrakásban szólal meg. Formailag több részre bontható, kissé szabálytalanul periodizáló (5+2+4+3) téma. Az első szegmens szabályos előtagként viselkedik. A második és a harmadik összetartozik (a harmadik szegmens a második kibővített változata), a negyedik pedig maga a záradék. Az utolsó két ütemében (40-41. ü.) ismét feltűnik a már többször hallott, felívelő pentaton-töredék dallam (d-r-s)

A 42-46. ütem átvezető jellegű. Kvart-kvint, vagy pentaton akkordok és harangkondulást idéző szekund-építkezésű harmóniák szuggesztív ötvözete. A 46. ütemben enharmonikus dallammoduláció történik. (ász = gisz)

A 47. ütemben visszatér az A anyag, ezúttal a kis oktávban. Először oktáverősítés nélkül, egymagában, azután az 51. ütemtől kettőzve, végül az 53. ütemtől triplázva. Ez utóbbi helytől (53.ü.) számíthatjuk a fejlesztést, ugyanis első elhangzásához képest (7-13.ü.) most jelentősen kibővül az A anyag. Az 55. ütemtől például szintisza imitációt figyelhetünk meg a legfelső és a középső szólam között. E hagyományos értelemben vett polifónia rövid életű, mivel az 59. ütemtől ismét unisono dallamot hallunk, de most már egyidejűleg négy oktávban. A zene dinamikailag és emocionálisan ismét forrpontra jut (62. ütem vége), amit Debussy Dom.7 akkordok reális mixtúrájával csitít le. (63-67.ü.)

Újabb átvezető rész következik (68-71. ü.), melyben igen mély regiszterben morajló nagyszekundokat hallhatunk – az egészhangúság jegyében. Érdekes, hogy Debussy az Ω rendszereket számtalanszor *modulációs eszközként* használja, mintha hangnemi *tabula rasat* akarna létrehozni az elkövetkező új tonalitás előtt.

A 72. ütemben újra megjelenik (visszatér) a méltóságteljes B anyag, egy oktávval mélyebben, vékonyabb felrakásban. Karaktere sejtelmesebb, visszhangszerű. Ezt a hatást – az előbb felsoroltakon kívül – Debussy két további eszközzel, a *pp* dinamikával és a polimetria rejtett alkalmazásával éri el. Az alsó szolam extrém mélységekben hullámzó nyolcadaival ugyanis 3/4-ben vannak, míg a hármashangzatok 3/2-ben.

A 84-89. ütem epilógus-jellegű. Az adott hangkészletből (lásd fentebb) a lehető legszínesebb, szivárványos hangzásokat varázsol elő a zeneszerző: finom füllel kihallgatott – az első ütemekhez hasonló módon felfelé ívelő – dús pentaton-akkordokat, melyeket harangkonduláshoz hasonló, a zongora különböző regisztereinek eltérő hangszíneit maximálisan kiaknázó színakkordok öveznek.

3.11. La danse de Puck – Puck tánca

Keletkezés:

Az elemzők egyöntetűen ítélik meg e prelűd ihlető forrását. Shakespeare *Szentivánéji álom* című vígjátékának egyik szereplője, „csínytevő” szelleme Puck. Az ő alakja jelenik meg a prelűdben. R. Schmitz így jellemzi Puck-ot: „Az »éjszaka vidám nomádja«, akit Shakespeare halhatatlanná tett [...]”.⁹⁶ Puck nem csak Shakespeare művében szerepel, hanem angol népmesei figura is, akinek másik neve Robin pajtás. „Spensernél gonosz manó, Shakespeare-nél az egyszerű embereket bosszantó, ártatlan tréfákat űző játszi szellemlény.” – írja róla Tótfalusi István.⁹⁷ Schmitz szerint dán és svéd legendákban is gyakran tűnik fel Puck alakja – például dominikánus monostorokban. Jócselekedeteiről és szeszélyes balszerencsék okozójaként egyaránt híres.⁹⁸ Abban is egyetértenek az elemzők, hogy a darabban alapvető fontosságú pontozott ritmus az angol-skót táncritmikára emlékeztet, azt eleveníti fel.

Többen is összehasonlítják Debussy prelűdjét – ami tulajdonképpen scherzo – Mendelssohn *Szentivánéji álom* című kísérezőzenéjének scherzójával. Oscar Thompson

⁹⁶ Schmitz, 1966.: 158.

⁹⁷ Tótfalusi István: *Ki kicsoda Shakespeare világában?* Budapest: Móra Könyvkiadó 1994 186.

⁹⁸ Schmitz: 158.

úgy véli, hogy messze áll egymástól a két mű zenei világa.⁹⁹ Schmitz pedig Debussy darabját tartja többre: világosabb szerkesztésűnek és mélyebb érzésűnek találja, mint Mendelssohn scherzóját.¹⁰⁰

Dawes a darab folyamán többször is megjelenő úgynevezett *kürt-jel* motívumra hívja fel a figyelmet, mely szerint „[...] önmagában is bizonyíték Debussy megjósolhatatlan harmóniai eljárásainak természetére vonatkozólag”.¹⁰¹ Ez a megállapítás olvasatomban a prelűdnek arra a jellegzetességére vonatkozik, hogy minden alkalommal más és más kontextusban jelennek meg ennek a jellegzetes motívumnak a variánsai, amelyek így befolyásolni tudják a zenei folyamatok alakulását. (Erről az analízisben még részletesen szólok.)

Robert Schmitz – és mások is – a prelűd befejező ütemeit igen figyelemreméltónak találják. Schmitz szerint itt a különféle hangnemek töredékeinek gyors egymásutánban történő skálaszerű hangoztatása olyan horizontális bitonalitást eredményez, amely csak egy *fél lépésre* van a bitonalitás későbbi, vertikális alkalmazásától, ahol már a különféle hangnemek együtt – egymás fölé helyezve – szólnak.¹⁰² (Utóbbi fajtára a 2-3 évvel későbbi második kötet darabjai között már akad példa.)

Ujfalussy József tömören, de igen érzékletesen ragadja meg a prelűd zenei karakterét: „Angol-skót táncok pontozott, szeszélyes ritmusára, dallamára csapong Robin pajtás. Hol itt, hol ott bukkan fel, majd egy hirtelen suhanással eltűnik a szemünk elől.”¹⁰³

Roy Howat szerint Shakespeare *Szentivánéji álom* című vígjátékának egy 1908-as, Arthur Rackham¹⁰⁴ által illusztrált kiadása, vagy Rudyard Kipling „Puck” történetei lehettek az inspiráció lehetséges forrásai Debussy számára.¹⁰⁵

⁹⁹ Oscar Thompson: *Debussy. Man and Artist*. New York:Dover Publications, Inc. , 1965. 267.

¹⁰⁰ Schmitz: 158-159.

¹⁰¹ Dawes, 1969. : 43. (fordítás tőlem)

¹⁰² Schmitz: 159.

¹⁰³ Ujfalussy József: „Claude Debussy: Prelűdök – 1. kötet.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976/1 34-41. Ide: 40.

¹⁰⁴ Arthur Rackham (1867-1939) híres angol könyvillusztrátor. 12 gyermekes család sarjaként született Londonban. Leghíresebb munkája a *Peter Pan in Kensington Garden* (1906). Illusztrációkat készített többek között a *Gulliver utazásai* (1900), az *Alice Csodaországban* (1907), a *Lúdanyó meséi* (1913) című művekhez, továbbá Shakespeare számos művéhez, köztük a *Szentivánéji álomhoz* (1908), valamint Richard Wagner *A Nibelung gyűrűje* szövegkönyvéhez. Számos kiállításon mutatták be munkáit, 1914-ben a párizsi Louvre-ban is.

¹⁰⁵ Roy Howat: „Foreword”. In: Roy Howat és Claude Helffer (közreadó): *Préludes. Livre I. Livre II*. Paris: Durand et Costallat, 1985. (In: *Oeuvres Complètes de Claude Debussy*. Série I. Volume 5.) XV-XVIII. Ide: XVII.



8. ábra: Arthur Rackham: Puck

(Illusztráció Shakespeare *Szentivánéji álom* című vígjátékához, 1908)

Analízis:

Előjegyzés: 3b

Hangnem: f dór/Esz-dúr

Forma: rondóyszerű

Néhány jellegzetes motívum csapongó és szeszélyes kombinációjaként, avagy ezen motívumok játékaként, sőt formai ellentétjeként is értelmezhető a darab. A zenei alapanyagok legfontosabb – egymással rokon – csoportját a pontozott tizenhatodokból építkező motívumok alkotják. Egy másik motívum-csoport negyedekből és nyolcadokból születik meg és jobbára akkordikus. Jellegzetes ezenkívül egy többször visszatérő, nyolcad-triola mozgású, közepén pontozott, szignálszerű motívum. Végül fontos szerep jut a különféle tizenhatodnál gyorsabb, fürgé mozgású futamoknak is.

A prelűd a következőképpen tagolható formailag:

R	1. közzjáték	R var	2. közzj.	R var
a1(b) a2	c1 c2 d(b) e c1var	f a1 transzp. f a1(b) a1	átv. c1 tör g	a1var (b) cod.
1-17. ü.	18-52. ü.	53-76. ü.	77-86. ü.	87-96. ü.

Fontos megjegyezni, hogy egy-egy zenei anyag vagy motívum bármelyik formarészben felbukkanhat, átvándorolhat egyikből a másikba. A triolás szignál-motívum (b) jó példa erre. A 91-94. ütemben egyidejűleg három különböző dallamtöredék van jelen, így zenei montázs jön létre. Ezek után nézzük a prelúd részletes elemzését.

Az első nagyobb formai egység a 17. ütemig tart. Ez idő alatt két nagyobb ritmikai cezúra található. Az egyik a 7. ütemben, a másik a 13-ban. A prelúd f dórban indul (a1), táncos ritmikájú pontozott tizenhatodokkal. Tizenhatod szextolák és 32-ed futamok teszik még elevenebbé a szeszélyesen tekergő dallamot, amelynek ambitusa mégsem lépi túl a duodecimát, mivel c1-g2 között marad. Kissé meglepő, hogy e dallam végül esz hangon zárul a 6. ütemben. Itt jelenik meg először – Cesz-dúrban – a triolás szignál-motívum (b), ideiglenesen véget vetve a hangok vidám futkározásának. A 8. ütemtől ötöshangzat-felbontásokat hallunk (a2), melyek a második hétfokúság hangkészletét használják. (lásd: cesz és g, illetve desz és á színező hangokat) A 14-17. ütemben a kromatikáé a főszerep. Először b-ről lefelé ereszkedő (á-ász-g-gesz), majd á-ról felfelé kúszó (a-b-h-c) hangokat látunk.

A 18. ütemtől hosszú, triószerű közjátékot hallunk. Első formai egységként (c1) Ász-dúr hangnemű dallamtöredék hangzik el. (18-23.ü.) Hintázó esz-b domináns orgonapont felett diatonikus akkordmenetet hallunk, amelynek dallamát azonban az előkékvinten belül teljes kromatikává egészítene ki (c-desz-d-esz-e-f-fisz-g) az előző formarész szerves folytatásaként. A 24-31. ütem (c2), mely formailag tökéletesen szimmetrikus schönbergi értelemben vett mondatot alkot (2+2+1+1+2), elmodulál Esz-dúrba. Az esz-orgonapont fokozatosan válik „tonikává”, melyben része van a 25., és 27. ütemben megjelenő egészhangú $\Omega 2$ -es harmóniáknak, a 28. ütem Esz-dúr V. fokát kromatikusan előkészítő váltóakkordjának (á-cisz-é-g), és a desz hang eltűnésének. (29.ü.) Érdemes megfigyelni a 28-29. ütem belső szólamának kromatikus mozgását, amely az előzmények szerves folytatásának tekinthető. A 30-31. ütemben szekundhanggal színezett tonikai felső orgonapont veszi kezdetét, amely a 41. ütemig megszakítás nélkül folytatódik, s végleg csak a 48. ütemben hal el. A 32-40. ütemben új anyag jelentkezik (d), mely ritmikájában és akkordikus felrakásmódjával rokon a c1 anyaggal. (lásd: 18-23. ü.) Kétszeri, nápolyi hangnemből – Fesz-dúrból – történő indulásával periódus módjára viselkedik (4+5 ütem), utótagja (36. ütemtől) kibővül. Míg az előtag visszazökken Esz-dúrba (34-35. ü.), addig az utótag Esz-, Gesz-, és

Desz-dúr akkordokat érintve rávezet a Cesz-dúrban immáron másodszor felbukkanó triolás szignál-motívumra (b). (41.ü.) Ez – megakasztva a zenei folyamatot – ismét új irányt szab a zenei történéseknek. Újszerű, lefelé zubogó tizenhatod-triolás figuráció alatt – kis változtatással – még egyszer elhangzik a szignál-motívum (43.ü.). Ha a 41-48. ütemet jobban megvizsgáljuk, ismét csak schönbergi mondatot fedezhetünk fel. Az egymásra rímelő ütempárok és ütemek 2+2+1+1+2-es tagolást mutatnak. A 49-52. ütemben a közjátékot nyitó c1 anyag tér vissza dúsabb felrakásban, kissé rövidítve, így keretbe foglaltatik e formarész.

Az 53-62. ütem közötti szakasz átvezető rész és álvisszatérés egyben. Végig cisz-orgonapont szól ez idő alatt. Ütempárookra tagolható. Kétütemes bevezetés után (53-54.ü.), melyben a cisz hang és a g-re épülő domináns négyeshangzat kvintszext-fordítása polárisan ütközik egymással, négyütemes egység, quasi félperiódus következik (55-58), amely majdnem pontosan megismétlődik. (59-62.ü.) Az 55-56. ütem (f) illetve az 59-60. ütem azonos. Az első negyeden $\Omega 2$ -es futam, a második negyeden cisz-re épülő Dom.9-es akkord szólal meg ezekben az ütemekben. Az 57-58., illetve a 61-62. ütemben az a1 anyag szólal meg maggiore változatban, a myxolídban, domináns kvintszextakkord fölött. Az á-tonalitás poláris hangnem hatását kelti az eredeti f dór/Esz-dúr hangnemhez képest.

A valódi visszatérés a 63. ütemben következik be. Ezúttal Esz-dúr domináns orgonapontja fölött, Dom. 9-es, 11-es, sőt 13-as akkordok kíséretében halljuk újra az a1 anyag első két ütemét (vesd össze: 1-2. ü.-mel) oktávval feljebb transzponálva. Ismét schönbergi mondatot alkot a zenei anyag 2+2+1+1+2 ütemes elrendezése. A visszatérő ütempár megismétlődik (65-66. ü.), majd fejlesztés következik (67-68), melyben az a1 anyag alapmotívuma önmaga elhangolt, váltóakkordos variánsával váltakozik. Az utolsó két ütemben (69-70. ü.) újra megszólal a szignál-motívum (b), ezúttal Esz-dúr szubtonikáján, úgynevezett Tá-dúr akkordként. A 71-72. ütemben az eredeti a1 anyag folytatását halljuk (vesd össze: 3-4. ü.), amely ezúttal nem ismétlődik meg úgy, mint a prelűd elején, hanem új folytatást kap. Olyat, ami finoman átvezet a 2. közjátékhoz. A 73. ütemben nónakkord-fordítás és pentaton-akkord követi egymást. Utóbbi a szólamok kromatikus ellenmozgása révén jön létre. A 32-ed futam a pentaton-akkord négy hangjából épül. A 74. ütemben az a1 alapmotívuma transzponált változatban szólal meg. A 75-76. ütem az előző kettő nagyterccel feljebb transzponált ismétlése. A 76. ütemben az a1 motívum egy

negyeddel elcsúsztatva, kissé variáltan jelenik meg azért, hogy rávezessen a következő formarészre.

A 2. közzjáték (77-86. ü.) sokkal rövidebb, mint az első. Ugyanazzal az anyaggal, a c1-gyel kezdődik (77-78. ü.), mint amaz. (vesd össze: 18-21.ü.) De itt jócskán variálva, igen tömör formában, utalás-szerűen halljuk ezt az anyagot. A kromatikus felfelé csúszás azonban hasonló (a-aisz-h-hisz-cisz). Sokatmondó az is, hogy az ottani esz-orgonapont itt enharmonikusan disz-nek írva van jelen – két oktávval feljebb. –, természetesen más harmóniai összefüggésben. A 79-86. ütem (g) újnak látszó anyagot hoz, habár a tercmozgású 32-edek a 63-66. ütem kíséretében már megtalálhatóak. Ez a 8 ütem is ütempárokra bontható, egész pontosan 2+2+2+1+1 ütemre. Ebből az első két ütem előkészítő jellegű, a következő kettő megismétlődik, az utolsó kettő pedig önmaga ismétlése. E szakasz hangnemileg bizonytalan, eleinte talán fisz-mollban, vagy E-dúrban értelmezhető. A 81-86. ütemben 2:1-es modellskála hangjait adja ki a hangok összessége. (disz-eisz-fisz-gisz-a-h-c). Az ingadozó hangnemérzet miatt erős a gyanú, hogy a distancia-skála segítségével a disz, a fisz és az á tonalitást szándékozik egyesíteni a zeneszerző – már-már a tengelyrendszer szerint gondolkodva.

A 87. ütemben másodszor is visszatér az a1 anyag, illetve annak első két üteme. Megismétlődik (89-90. ü.), majd lebomlik. (91-94.ü.) Az alsó szólamban mintha önmaga augmentált variánsa szólalna meg (87-90.ü.), ami által ez az anyag a d anyag (lásd 32-40.ü.) ritmikai és talán dallambéli rokonává válik. A 91-94. ütemben – mint az elemzés elején már említettem – több különböző motívum (a1, b, c2) zenei montázsa valósul meg. Érdekes, hogy három hangnemi sík összegződik itt: az f dór dallami zárlat, az Esz-dúr tonikai orgonapont a szekunddal színezett felső orgonaponttal, valamint a szubtonikai Tá-dúr akkordot képviselő szignál-motívum. Ezzel a motivikus és hangnemi montázssal Debussy elárulja nekünk, hogy a nagyszekundoknak kitüntetett szerepet szánt a darab hangnemi elrendezése szempontjából. F dór, Esz-dúr, Desz-dúr, Cesz-dúr, Á-dúr, G-dúr – ez utóbbi csak egy-egy akkord képében – mind-mind jelen van a prelűdben, s így a kompozíció hangnemei egy egészhangú skálára fűzhetők fel. A darabot záró két ütem elillanó 32-ed futama sem kevésbé érdekes: Ász-dúr, É-dúr és c-moll pentachord lineáris politonalitása hangzik gyors egymásutánban. Szelényi István elemzésében rámutat arra, hogy az egyes hangnemi kivágatok itt a prelűd különböző zenei anyagaina utalnak. Így például az Ász-dúr pentachord a szignál-motívum legutóbbi

megjelenésére (93-94. ü.), az É-dúr pentachord a d anyag nápolyi hangnembéli kezdetére (32-33. ü.) – annak enharmonikus átírása által –, a c-moll pentachord pedig az a1 anyag záró fordulátára (lásd 6. ü.).¹⁰⁶ Ez a magyarázat Debussy rejtett összefüggések iránti vonzalmát ismerve ugyan nem teljesen légből kapott, mégis kicsit erőszakoltnak tűnik.

3.12. Minstrels – Vándorkomédiások

Keletkezés:

Ezzel a prelűddel – és még néhány más darabbal – kapcsolatban szokás a Debussyt ért amerikai-angol szórakoztató-zenei hatásról beszélni. De mi is ez a zenei hatás pontosan? A címben jelölt szó olyan táncosokat és énekeseket jelöl, akik a 19. század folyamán az Egyesült Államokban társulatokat alakítottak zenés-táncos szórakoztatás céljából. Oldal Gábor *Zene futószalagon* című könyvében a következőképpen írja le az úgynevezett Minstrel Show-kat :

1830-ban feltűnnek az első *Minstrel Show*-nak nevezett produkciók. Ez a zenés szórakoztatás első Amerikában született formája, műfaja. Alapja a gúnyorosan, karikatúraszerűen beállított, ostobácska, de életvidám »nigger«. A zenészek, énekesek, táncosok fehér bőrűek, akik feketére mázolják arcukat, kezüket. Kosztümjeik groteszk és túlhajtott karikatúrái a színesek viseletének. [...] A műsor gerincét a zene és a tánc alkotja. [...] A század végére kialakul a minstrel show végleges formája, amely háromrészes. Az első részben a szereplők félkörben felsorakoznak a színpadon vagy pódiumon. A félkör közepére, eléjük áll a Mr. Interlocutor (szóvivő), és a társulat két megszemélyesítőjével, Mr. Tambóval [...] valamint Mr. Bonesszal [...] tréfás bemutatkozó beszélgetést folytat. A következő részben a társulat tagjai egyenként bemutatják produkciójukat, ének-, vagy táncszámokat. A harmadik részben a bemutatott produkciókat burleszk módon kifigurázzák, egymás számaint komikusan utánozzák.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Szelényi István: „Debussy zongoraprelűdjeinek első kötete. (Elemző tanulmány).” *Magyar Zenei Szemle* III. évfolyam 3. szám (1943. március) 64-81. Ide: 78.

¹⁰⁷ Oldal Gábor: *Zene futószalagon. A szórakoztató muzika világtörténete*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981. 318.

Oldal Gábor arra is felhívja a figyelmet, hogy ezek a társulatok fordultak először érdeklődéssel az Amerikában élő fekete bőrűek sajátos folklórja felé: „Évszázadok alatt kialakult afro-amerikai zenei világot fedeztek fel.” – írja. Ez az új szórakoztató zenei műfaj a 19-20. század fordulóján kezdett átszivárogni Európa nagyobb kikötővárosain keresztül az egész kontinensre. Az európaiak – akkor – lelkesedéssel fogadták, „mint egy friss, új világ ígérését, a hitelét, hajtőerejét elvesztett régi helyett”.¹⁰⁸

Debussyt is megérintette ennek az *új világnak* a levegője, zenei kifejezés módja. A prelűdben a minstrel-csoportok jellegzetes táncát, a *Cake-Walk*-ot jeleníti meg. Emellett az angol-kelta pentatónia is fontos részét képezi a darab hangrendszerének.

Az elemzők közül Oscar Thompson „egy öreg Broadway-dal” foszlányait is felfedezni véli a prelűdben, de közelebbről nem nevezi meg, hogy melyiket.¹⁰⁹ R. Schmitz, aki Oldal Gáborral nagyjából egyező módon látja a Minstrel Show-k lényegét, leírja, hogy 1900 körül kezdtek ilyen társulatok feltűnni Európában vásárokon, vagy Deauville tengerparti üdülőhely parti sétányán.¹¹⁰ Mme de Tinanszerint¹¹¹ a darabot egy vörös-köpenyes, vándormuzsikusból álló, szaxofonokon és gitárokon játszó csoport inspirálta, amely Eastbourne utcáin parádézott 1905 nyarán. A csoport szerenádott a Grand Hotel vendégeinek is, akik között éppen akkor Debussy is megtalálható volt.¹¹² Dawes úgy véli, a prelűd bendzsó-szerű effektusokkal kezdődik. Az *un peu plus allant* beírásnál pedig egy ültetvény-dalt vél felismerni a műben.¹¹³ Fontos az a megállapítása is, miszerint Debussy ebben a prelűdjében egy rövid zongoradarab szűkre szabott keretei közé szorítja egy minstrel-show egész színpadi történetét.¹¹⁴ A *moquer* beírásnál Dawes szerint valamilyen lidércekről és szellemekről szóló „ál-rémisztő” mesét mond el nekünk Debussy. A darab vége felé pedig pergődob-effektusokat hallunk, melyek „néhány akrobatikus mutatványt” kísérnek, ami után egy érzelmes dal töredékei tűnnek elő.¹¹⁵

¹⁰⁸ Uo.: 328-329.

¹⁰⁹ Oscar Thompson: *Debussy. Man and Artist*. New York:Dover Publications, Inc. , 1965. 267.

¹¹⁰ Schmitz, 1966.: 160.

¹¹¹ Interview, Paris, 1 April, 1979.

¹¹² Robert Orledge: „Debussy’s Piano Music”. *The Musical Times* (1981/ 1.) 21-27. Ide: 27.

¹¹³ Dawes, 1969.: 44.

¹¹⁴ Uo.: 44.

¹¹⁵ Uo.: 44.



9. ábra: minstrel-csoport tagjai

Analízis:

Előjegyzés: 1#

Hangnem: G-dó pentaton /G-dúr

Forma: rondószerű

Tagolása a következő:

R	1. ep.	R feldolg.	átv.	2. ep.	R rövid.
1-34. üt.	35-44. üt.	45-57. üt.	58-65. üt.	66-77. üt.	78-89. üt.

Ha az egyes formarészek arányát vizsgáljuk, akkor azt látjuk, hogy körülbelül egyforma hosszúak. Ez alól csak a legelső formarész kivétel, ami egymagában kiteszi az egész prelűd 1/3 részét, s a többi formarésznél hozzávetőlegesen háromszor hosszabb. Ennek az lehet az oka, hogy variált, kiírt ismétléseket találunk benne. Ezenkívül valószínűleg karakterizáló szerepe is van a darab elején e hosszúra nyúlt rondótémának.

A rondótéma első elhangzásakor g-tonalításban van. Hol dúr, hol dó-pentaton. Időnként kimozdul az alaphangnemből, például a 18. ütemben (H-dúr felé) és a 27-31. ütemben (Esz-dúr felé). Belső tagolása: 4+4+10+16. ütem. Az első 4 ütem előtagként viselkedik, félzárlattal végződik és schönbergi értelemben vett mondatnak tekinthető 1+1+2-es elrendezése valamint a legelején található motívumismétlés miatt. Az előtag után nem utótag, hanem az előtag hangról hangra történő ismétlése következik. (5-8. ü.) Az utótag a 9. ütemtől a 18.-ig tart.

Önmagában is három szegmensre osztható: $4 + 3\frac{1}{2} + 2\frac{1}{2}$ ütemre. Az első szakasz g-dó természetes pentatonban van, a második G-dúrban. A harmadik szakasz kitér a tercrokra H-dúr felé, de az utolsó pillanatban eléggé groteszk módon visszazökken az eredeti G-dúrba és annak domináns szeptimjén áll meg. A második szakaszban (15-16.) jellemző az egyre sűrűsödő belső ismétlődés. A 3. szakasz (16. ü. második felétől a 18. ü.-ig) az előtagból (1-4. ü.) ismerős repetáló tizenhatodokat eleveníti fel újra. A 19. ütemtől az utótag is megismétlődik, ám az előtaggal ellentétben nem hangról hangra, hanem kibővítve és variálva. A variáció csak a 3. szakaszát érinti, az első kettő (19-26. ü. elejéig) változatlan marad. A 3. szakasz jóval hosszabb lesz – $8\frac{1}{2}$ ütem – és ezúttal egy másik tercrokra hangnem, Esz-dúr felé veszi az irányt. A 28-29. ütem majdnem hangról hangra megismétlődik a 30-31. ütemben. A 32. ütemben moduláció nélküli hangnemváltás történik, vissza G-dúrba. Az előző Esz-dúr rész zárlat nélkül abbamarad. A 34. ütem utolsó nyolcadán finom átmenettel kezdetét veszi az 1. közjáték. Az egész rondótémában gyakoriak a lapidárisan egyszerű, tánczenei, funkciójelző basszusok

Eleinte a közjátékban is marad a g-tonalitás, de a 37. ütemtől megjelenő bővített hármashangzatok, illetve ezek kromatikusan csúsztatott mixtúrái elbizonytalanítják hangnemérzetünket. Mindkét egészhangú rendszer (Ω_1 , Ω_2) hangjai előfordulnak. Belső ismétlésekkel itt is találkozhatunk, akárcsak a rondótémában. (Például 39., és 41., ütem) Az első epizód végén kromatikus váltóhangokkal (á és hisz) közelíti meg Debussy a 45. ütemben Fisz-dúrban megjelenő transzformált rondótémát.

A 45-57. ütemben a rondótéma anyagainak feldolgozási-rész módjára történő átalakítását láthatjuk. Debussy itt többször is alkalmazza a különböző hangnemek montázs-szerű, minden átmenet nélküli egymás mellé helyezését. (Például: 49-50. ü., 50-51. ü., 52-53. ü., 54-55. ütem.) Érdekes, ahogyan a szerző az egymással szomszédos dúr hangnemeket – Fisz, G, illetve Esz, E – váltogatja. Itt se restell hangról hangra történő ismétléseket írni. Példa erre a 45-46. ü. és a 47-48. ü. valamint a 49-50. ü. és az 53-54. ü. Az 55-56. ütem pedig pontos ismétlése az 51-52. ütemnek – fél hanggal feljebb.

Az 58. ütemtől doboló, ütőhangszeres effektust hallunk G-dúr dominánsán. „*Quasi Tamburo*” – olvasható a szerzői utasítás a kottában. Ezek az ütemek meglehetősen ironikusak. Nem sokkal később (63-65. ü.) már kromatikus,

vágyakozó, expresszív dallam készíti elő – mégpedig funkciós akkordok, úgymint váltódomináns 9-es, V7 és I. segítségével – a 2. epizód jövetelét.

A második közjáték (66-77.) banális dallammal indul az alaphangnemben, G-dúrban. Basszusa tánczenei módon egyszerű, csak a funkciók jelzésére szolgál. Hatodik ütemében (70. ü.) six ajoutée-s záróhangra érkezik a dallam (é), miközben a kíséretben feltűnik a rondótéma anyaga is. (vesd össze 11-12. ü.) A 71-72. ütemben az imént (lásd: 63-65. ü.) még előkészítő szerepben tündöklő szentimentális, kromatikus dallam új minőségében szerepel: folytatja és egyben lezárja a második közjáték banális dallamát – nem kevésbé közhelyszerűen. A záró harmóniák megváltoznak, ezúttal ciszre épített Dom.7 (váltóakkord?), V7 és I. fokú mellékdomináns 9-es szerepel. Utóbbi álzáratként viselkedik – miközben a belső szólamban ismét feltűnik a rondótéma egyik tizenhatodokból álló menete. Az epizód végén (76-77. ü.) az 1. közjátékot (is) lezáró zenei anyag tűnik fel és ismét váltóhangokkal (áisz és cisz) közelíti meg a szerző G-dúr tonikáját.

A 78-89. ütemben rövidített formában tér vissza a rondótéma. Az előtag négy üteme és az utótag első szegmense közé beékelődik az 58-63. ütemből ismert tambura-zene egy oktávval lejjebb transzponált, rövidített változata. A g-tonalitás – hol dúr, hol pentaton – itt már állandósul. A prelűd plagális IV – I zárlattal ér véget.

A második kötet darabjai

3.13. Brouillards – Ködök

Keletkezés:

A cím ez esetben a lehető legpontosabban jelzi az inspiráció forrását. A köd olyan természeti jelenség, amely folyamatosan változtatja alakját, eltűnik, szétoszlik, majd visszatér. Legfőbb létformája a gomolygás. Sűrűsége sem állandó, kiterjedése és élettartama bizonytalan. A köd a víz egyik megjelenési formája, s Debussy életművében igen fontos szerep jut a különféle víz-ábrázolásoknak.

Ebben a prelűdjében Debussy jelentős szerepet szánt a bitonalitásnak. Az első kötet darabjaiban csak alkalmilag élt ezzel az eszközzel. A tonális bizonytalanság, a zongora fehér és fekete billentyűinek szembeállításával olyasfajta elmosódott hangzást eredményez, amely igen érzékletesen adja vissza a zene nyelvén a köd természetét. Bartók *Dallam ködgomolyagban* című zongoradarabja – *Mikrokozmosz* No. 107. – hasonló eszközökkel él. (Lásd a Függelékben.)

A prelűdöt Ujfalussy József toccata-jellegűnek érzi és az *Estampes* (Rézkarcok) harmadik darabja (*Jardins sous la pluie* – Kertek esőben) mellett több prelűddel is kapcsolatba hozza. Így például az első kötet 3. (*Szél a síkságon*) és 11. (*Puck tánca*) darabjával,¹ sőt a II. kötet utolsó prelűdjével (*Tűzijáték*) is.² Másutt azt írja, hogy a „Brouillards vidám forgataga a ringlispil-zenére tesz célzást”.³

Dawes szerint a darab „hasonlóan ködös világot mutat, mint a *Voiles* (Vitorlák), de a köd itt sűrűbb és valódi tárgya a darabnak”.⁴ Lockspeiser Turner azon képeivel hozza kapcsolatba a prelűdöt, melyeket a festő a ködös Temzéről festett. Biztosra veszi, hogy Debussy Párizsban és Londonban is láthatta ezeket a festményeket különböző kiállításokon 1902-1903 körül.⁵ A darab végét a csend

¹ Ujfalussy József: „Claude Debussy: Prelűdök – 2. kötet.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975/1. 105-113. Ide: 107.

² Uo.: 112.

³ Ujfalussy József: *Debussy*. Budapest: Gondolat, 1959. 225.

⁴ Dawes, 1969.: 44. (fordítás tőlem)

⁵ Edward Lockspeiser: *Debussy: His Life and Mind I-II*. London: Cassell, 1962 és 1965. II./ 21.

határáig jutó Debussy-féle befelé fordulás egyik példajaként említi.⁶ Felhívja a figyelmet arra, hogy Debussy leveleiben ezidőtájt – 1913 körül – gyakran a depresszió és keserűség jelei mutatkoznak.⁷

Roy Howat Turner mellett Whistler⁸ nevét is megemlíti a lehetséges inspirációs források között.⁹ Jonathan Cross úgy véli, hogy a prelűd szoros párhuzamba állítható Ligeti György 1986-ban írt *Désordre* című zongoraetűdjével.¹⁰

Analízis:

Előjegyzés: -

Hangnem: bitonális: c ion és desz dór; h lokriszi

Forma: rondószerű

Tagolása a következő:

	A	B	C	A var.	D	C	A var.
ütem:	1-9.	10-17.	18-23.	24-28.	29-37.	38-42.	43-52.

Ez az elrendezés rondót sejtet, s mivel a C anyag is visszatér, a szonátarondó körvonalai is felismerhetőek.

Az első 9 ütem (A) végig kettős tonalitású. Az alsó szólam az előjegyzés nélküli C-dúr hangkészletét használja, míg a felső szólam a 7b-s – a félhanggal mélyebbi – tonalitásban mozog. Ezért tulajdonképpen komplementer bitonalitásról is beszélhetünk. A 7-8. ütem jobbkéz szólamában található c, f és d hangok idegenek a 7b-s környezetben, de a C-dúr hangkészletébe beleillenek. Ezen a helyen tehát a másik rendszerből történő *hangkölcsonzás* figyelhető meg. (Valójában az első nyolcadon található úgynevezett félszükszeptim-felbontás k3-cel feljebb helyezéséről lehet szó.) A 9. ütemben az alsó szólam g myxolidbe, az alsó gesz-dó tetratonba érkezik.

⁶ Uo.: II/ 197-198.

⁷ Uo.: II./ 197.

⁸ James Abbott McNeill Whistler (1834-1903). Amerikai festő – született Massachusetts államban –, aki élete nagyobb részét Londonban és Párizsban töltötte.

⁹ Roy Howat : „Foreword”. In: Roy Howat és Claude Helffer (közreadó): *Préludes.Livre I. Livre II.* Paris: Durand et Costallat, 1985. (In: *Oeuvres Complètes de Claude Debussy.* Série I. Volume 5.) XV-XVIII. Ide: XVII.

¹⁰ Arnold Whittall: „Debussy now” In: Trezise, Simon ed. *The Cambridge Companion to Debussy.* Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 278-287. Ide: 285.

A 10. ütemben kezdődik a B rész, amelyben a gesz-dó tetraton a hangok enharmonikus cseréje révén fisz-dó tetratonná változik. Innentől kezdve egy újonnan jelentkező ál-kétszólamú dallam alatt az eddigi két tonális sík 4 ütemen keresztül változatlan marad (10-13. ü.) Az új szólamok a fisz-tonalitáshoz sımulnak. A 14-15. ütemben az akkordok és a 32-ed figurációk is elmozdulnak, de a hangnemeket ez nem érinti. A 16-17. ütemben a fisz-tetraton kvintje – a cisz – vezet át a következı formaszakaszhoz.

A C formaszakasz (18-23. ü.) négyoktávos unisonóban új, igen jellegzetes dallamot hoz. Hangkészlete (cisz, disz, gisz, illetve d, e, g) mintha egyesítené akarná az eddigi hangnemi szembenállást: a dallam elıször egy „fekete” és egy „fehér” triton keveréke, másodszorra pedig a „fehér” hangok pentachorddá (d-e-f-g-á) bıvülnek. Ezt a szakaszt az A anyag reminiscenciái szakítják meg két ízben is. (20. és 21. ü.) Érdekes azonban, hogy a 21. ütemben az eredeti desz 32-ed triolák helyett (lásd: 2. ü.) ciszeket ír Debussy. (A 25. ütemben aztán ismét desz hangokat látunk.)

A 24. ütemben rövidítve visszatér az A anyag. Elsı három üteme változatlan (lásd 1-3. ü.), utána variálódik. (27-28. ü.)

A 29-37. ütem (D) a poláris hangnemek összeütközésének színtere. Elıbb a c és a fisz tonalitás (29-30. ü.), majd a d és gisz/ász tonalitás feszül egymásnak (30. végétıl 35. ü.-ig), végül a g és desz tonalitás szól együtt. A 36-37. ütem a 33-34. ütem pontos alsó kvintváltása. Ezekben az ütemekben (33. és 36.ü.) alfa-típusú harmóniak figyelhetık meg (fisz-á-h-d-eisz-gisz, illetve h-d-e-g-b-desz)

A 38-42. ütemben a C-anyag variált visszatérése található. Igen figyelemreméltó, hogy a 38. ütemben Debussy jelzi az enharmonikus cserét a kottában, mivel gisz-cisz-gisz-nek és ász-desz-ász-nak egyaránt leírja az ott lévı üreskvintes akkordot. A 40. ütemben most a D anyag foszlányai idézıdnek fel pillanatokra, s ebbıl kiviláglik, hogy a C és D anyag tulajdonképpen egy törıl fakad. A 41. ütemben a C anyag sokszorososan diminuált, összesűrített változata bukkan fel.

A 43. ütemben másodszor is visszatér az A anyag, de most még töredezetebben, c-orgonapont fölött. A 47-48. ütemben a C anyag újabb megvilágításban tárul elénk, de úgy, hogy már a D rész futamait is magában hordozza. A 48. ütemben az eredeti disz és gisz hang (lásd 19. ü.) átváltozik: esz és ász lesz belılük. Az alsó szólam C-dúr hangkészletű, tonális mixtúrában mozgó alaphármasai kissé meglepı módon lokriszi hangsorban végzıdnek, míg a felsı szólam egy szekundsúrlódásos akkordnak köszönhetıen tonálisan nyitva marad. A

hangkészlet alapján ász líd és g fríg együttesen szól. De az is lehet, hogy a prelűd C-dúr és c-moll keverékének – esetleg c-harmonikus dúrnak (= dó-sor ló-val) – V. fokra épített nónakkord-fordításán (h-d-f-g-ász) zárul.

3.14. Feuilles mortes – Halott levelek

Keletkezés:

Ennek a prelűdnek a háttérében valószínűleg Verlaine híres *Őszi chansonja* áll.¹¹ Utolsó sorát – *feuille morte* –, melyből Debussy a prelűd címét kölcsönözte, Tóth Árpád híres fordításában „holt avar”-ként olvashatjuk. (A költemény eredetije és teljes műfordítása a függelékben található) A prelűd az elmúlás szomorúságát Verlaine költeményéhez hasonló módon fejezi ki. Schmitz egyenesen az „Ősz megszentelése”-ként (The Rite of Autumn) aposztrofálja a darabot – nyilván Stravinsky ugyanekkor keletkezett *Tavaszi áldozat* (The Rite of Spring) című művére célozva, illetve azzal szembeállítva Debussy zongoradarabját.¹² Robert Orledge viszont úgy gondolja, hogy Debussy a prelűd címét költőbarátja, Gabriel Mourey *Voix éparses: adagios, feuilles mortes, croquis rêvés* című verseskötetéből kölcsönözte.¹³

Dawes a prelűddel és a komponista természet-rajongásával kapcsolatban a következőket írja: „Debussy egy emlékezetes írásában [így] magyarázza távolmaradását egy vasárnapi hangversenyről, melyről beszámolót kellett volna írnia: »Kimaradtam az őszi-verte tájon összekötve régi erdők bűvöletével. Az aranyárga levelek, ahogy lehullottak a haldokló fákról, és a rikoltó Angelus-harang – ajánlva a mezőknek, hogy aludjanak – egy édes, meggyőző hangot küldtek, amely teljes feledékenységet tanácsolt...«.”¹⁴

Schmitz olyan finom ritmikai megoldásokra figyel fel a prelűdben, melyeknek lényege a kiszámíthatatlan metrumváltás (2/4 és 3/4) és a szinkópák

¹¹ Ujfalussy József: „Claude Debussy: Prelűdök – 2. kötet.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975/1. 105-113. Ide: 107-108.

¹² Schmitz, 1966. : 164-165.

¹³ Robert Orledge: „Debussy’s Piano Music”. *The Musical Times* (1981/ 1.) 21-27. Ide: 27. Gabriel Mourey nevezett verseskötete 1883-ban jelent meg Párizsban. Orledge felhívja a figyelmet a *La revue blanche* című folyóiratra 1891. november 15.-i számában megjelent Debussyvel készült interjúra is, melyben a zeneszerző az ősszel hulló falevelekről beszél.

¹⁴ Dawes, 1969.: 9. (fordítás tőlem)

együttes használata, illetve az ebből eredő metrikai bizonytalanság. (például a 6-8. ütemben) Ez a bizonytalanság ellenpontoszza szerinte a darab más részeinek (például: 1-3. üt.) ritmikai szögletességét.¹⁵

Analízis:

Előjegyzés: 4#

Hangnem: cisz (-moll)

Forma: triós-formára emlékeztet

Ez az egyik legmodernebb hangzású Debussy-prelűd. Bizonyosra vehető, hogy keletkezése idején a szerző már ismerte Stravinsky néhány művét – például a *Tűzmadárt* és a *Petruskát*. A Lendvai Ernő által β akkordnak nevezett szűk oktávós, vagy nagyszeptimes hangzások gyakran tűnnek fel a darabban. Emellett a tercrokon akkordfordulatok kiterjesztett módon történő használata és bizonyos hangnemi összefüggések a Lendvai-féle tengelyrendszer felé mutatnak. Másrészt viszont az Ω 1-es hangsor hangjaira felfűzhető hangnemi síkokat is fel lehet fedezni a darabban. Így például, előfordul fisz, é, d, c, b és gisz tonalitás.

Formailag a következőképpen tagolható a kompozíció:

Fő rész			Trió				Fő rész (röv.)	
A	B	A var	C	D	E1	E2	A bőv.	Kóda
1-5.	6-14.	15-18.	19-24.	25-30.	31-36.	37-40.	41-46.	47-52.

A mű első 18 üteme formailag egybetartozik, amit Debussy kettősvonallal is jelez. Kis háromtagú forma körvonalazódik szemünk előtt 5+9+4 ütemes elosztásban. Az első 5 ütem (A) hangneme nehezen állapítható meg. Az 1-3. ütemben Fis- β és E- β akkordok szólnak strukturális szempontból, de ezeket domináns nónakkordok utolsó fordításaként is lehet értelmezni. (fis-áisz-cisz-é-g alul g-vel, illetve e-gisz-h-d-f alul f-fel.) Ha a basszus hangjait domináns tartalmúnak érzékeljük fülünkkel, akkor fis és gisz tonalitást gyanítunk a 2-3. ütemben. A 4-5. ü. lefelé szálló dallama az egészhangúság, a diatónia és a kromatika különleges

¹⁵ Schmitz : 165.

ötvözete. Tonalitása ebből kifolyólag bizonytalan. Formailag rávezet a B részre. A B rész (6-14. ü.) eleinte (6-9. ü.) ingadozik D és É tonalitás között. Az á-orgonapontot ugyan leginkább domináns funkciójának érezhetjük, de a fölötté található különböző szerkezetű, mégis mixtúra hatását keltő akkordok többnyire É-dúr hangkészletét használják. (Természetesen alterált akkord és váltóakkord is előfordul.) A 9. ütem már tisztán D-dúr hangkészletéből épül, s a 10. ütemtől kezdve, még két kvintet süllyedve már az előjegyzés nélküli C-dúr világában találjuk magunkat. A 12-14. ütemben domináns orgonapont fölött finoman mozgó belső szólamok révén az V. fok különböző változatait halljuk. A 12. ütemben 5 és 11 hiányos, a 13. ütemben 5, 7 és 11 hiányos, a 14. ütemben pedig csupán 11 hiányos tredecim-akkord szól.

Az V. fokú 13-asokat nem C-dúr tonikája, hanem fisz(-moll) dominánsa követi. (15.ü.) Az A rész rövidítve és variálva – egy oktávval mélyebben – tér vissza. (15-18. ü.) A β -akkordok helyet cserélnek az 1-2. ütemhez viszonyítva, és felrakásmódjuk is megváltozik. (Több hangjuk helyet cserél.) A mű elején nyolcadmozgású basszus-pillérhangok most az akkordok részévé válnak, a nyolcadmozgás pedig akusztikusan felülre kerül. A leszálló, különös dallam ezúttal egyszólamban árválkodik és kisszekunddal mélyebben, gisz hangon végződik (vesd össze 4. ütemmel), hogy rávezessen a darab középső formarészére.

A trió formai szerepét betöltő formaegység (19-40. ü.) az előző részből átörökített dallamszelet osztinátóvá merevedésével folytatódik. A C rész 6 ütemét (19-25. ü.) végigkíséri ez a dallam – immár disz-pienhanggal színezett Ω -dallammá átlényegülve, miközben fölötté gisz belső orgonapont és Ω szerkezetű akkordok szólnak.

A 25-30. ütemet (D) sejtelmes és még Debussy világában is különlegesnek számító bitonalitás jellemzi. A középső szólam dallama quasi D-dúrban, miközben az alsó szólam megmerevedett akkordja gisz-moll II. fokú szekundjaként értelmezhető. A felső szólamban egymástól tritonusz távolságra lévő akkordpárok osztinátóját halljuk. Az akkordok felfűzhetőek az á-c-disz-fisz terctengelyre. Érdekes, hogy Debussy a C-dúr és Disz-dúr akkordot elidegenített írásmóddal jegyzi le. (hisz-e-gisz illetve disz-g-áis) E három zenei réteg együtthangzásával ily módon három hangnemi sík, a D és a gisz tonalitás valamint az á-c-disz-fisz tengelytonalitás feszül egymásnak hat ütemen keresztül. A poláris hangnemkapcsolatok több szinten vannak jelen.

A bitonalitásnak egyértelmű Fisz-dúr hangnem vet véget. (31-35. ü.) Az E1 anyag (31-36. ü.) több oktávban kifeszített álló tonikai akkordokból, és az ezzel fürge 32-ed triolák képében incselkedő D-dúr és á-moll hármashangzatokból áll. A Fisz-D dúrtercokon, a Fisz-á ultratercokon kapcsolat. A 36. ütemben elszíneződik a D-dúr akkord. Előbb mollá, majd szűkített hármassá változik. A Fisz-dúr akkord helyett pedig most f-moll hármast hallunk.

Az E2 szakasz (37-40.) ritmikailag rokona az E1-nek. Gisz orgonapont fölött 5 és 11 hiányos domináns tredecim-akkordot hallunk saját – β -típusú – váltóakkordjával ingamozgás-szerűen váltakozni. A szakasz lehetséges tonalitása cisz(-moll) Így végződik a trió-rész.

Az A anyag egy ütemmel kibővülve, oktávval magasabban tér vissza. (41-46. ü.) A mélyben ezúttal cisz-orgonapont található (41-43. ü.), ami a fisz-tonalitás érzetének erősödését jelenti.

A kódában (47-52. ü.) először az E1 és E2 anyagokkal rokon, ultratercokon hármashangzat-fordulatokat hallunk – D-dúr, f-moll (47. ü.) –, majd az eddig még nem hallott B-dúr hangnem tűnik fel két ütem erejéig (48-49. ü.) az azonos nevű eolból kölcsönzött ász és gesz hanggal színezve. A b eol, vagy más néven természetes moll párhuzamos dúrja az a Desz-dúr, ami enharmonikusan megegyezik Cisz-dúrral. A prelúd utolsó három ütemében enharmonikus modulációval a tercokon Cisz-dúr hangnembe érkezünk meg. A záróakkordot a 4# előjegyzést figyelembe véve cisz-moll pikárdiai-terces I. fokának is tekinthetjük. A két ütemmel korábbi áisz hang ebben az esetben cisz-dallamos moll felemelt 6. fokaként (fi) értelmezhető.

A prelúd formai arányai:

Főréssz	Trió	Főréssz
18 ütem	22 ütem	12 ütem

3.15. La puerta del Vino – A Bor kapuja

Keletkezés:

Ezt a prelűdöt Manuel de Falla spanyol zeneszerző Debussynek küldött képeslapja ihlette.¹⁶ A képeslapon a Granadában található Alhambra¹⁷ Palota bejáratai közül az egyik, a *Bor kapuja* volt látható. Robert Schmitz úgy véli, nem annyira a kapu maga, mint inkább az előtte lévő téren zajló mozgalmas élet látványa, a dal és bor ünneplése ragadhatta meg Debussy képzeletét a képeslapot szemlélve. A flamenco éneklés, a habanera átható ritmusa, a duhaj hetvenkedés, a makacs hajcsárok kiáltozása.¹⁸ Schmitz szerint a prelűd a „szenvedélyes lágyság és a szélsőséges nyersség” keveréke.¹⁹ Állítását Debussy kottába írt utasítására – *avec de brusques oppositions d’extrême violence et de passionnée douceur* – alapozza. Roy Howat szerint a napsütés és az árnyék képeslapon található igen erős kontrasztja sugallta Debussy számára ezt a beírást.²⁰ Howat azt is hozzáteszi, hogy az inspiráció forrása akár Ricardo Viñes Debussynek küldött hasonló képeslapja is lehetett.²¹

A darab érdekességei között tarthatjuk számon a benne felbukkanó arabos vagy mór hangsort: H C D/Esz E F Asz H. Ez egyébként feltűnően hasonlít Bartók *A csodálatos mandarin* című pantomimjének egyik arab zenei emlékeket idéző hangsorára.

Nem ez az egyetlen spanyol tematikájú mű Debussy zongoradarabjai között. Társdarabjai a *Lindaraja*, a *Soirée dans Grenade* és a *Sérénade interrompue*. Oscar Thompson de Falla véleményére hivatkozva megállapítja, hogy a prelűd dallamrajza különbözik a *Soirée dans Grenade* dallamától. A *Soirée*-ban a dallam szillabikusnak nevezhető, míg a *Puerta*-ban ugyanez gyakran olyan díszítőelemekkel ékesítve jelenik meg, amelyeket spanyolosnak ismerünk, nevezetesen a *cante jondo*

¹⁶ Schmitz, 1966. : 166.

¹⁷ Az Alhambra 1231-és 1273 között épült. Mór hercegek lakták Spanyolország arab törzsek által történt lerochanása után.

¹⁸ Schmitz: 166.

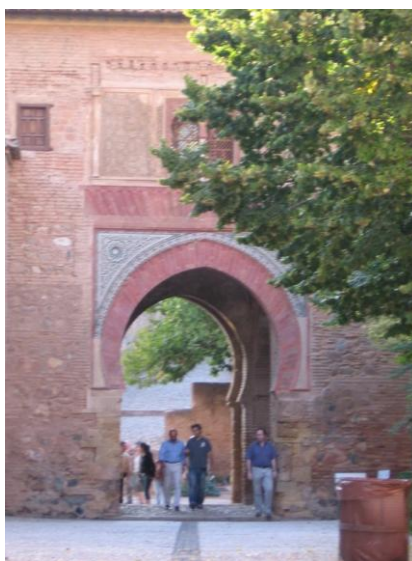
¹⁹ uo.: 166.

²⁰ Roy Howat: „Foreword”. In: Roy Howat és Claude Helffer (közreadó): *Préludes. Livre I. Livre II.* Paris: Durand et Costallat, 1985. (In: *Oeuvres Complètes de Claude Debussy*. Série I. Volume 5.) XV-XVIII. Ide: XVII.

²¹ Uo.: XVII.

díszítéseivel, amely az andalúziai *copla* jellemzője – írja.²² Ami az úgynevezett *cante jondót*, vagy *cante hondót* illeti, ennek jelentése „mély”, azaz komoly hangvétellű dal („deep song”), s a déli táj, Andalúzia vidékeinek dala – tudjuk meg Dawes könyvéből.²³

A darab tonalitása igen érdekes. Rögtön a kezdetén hangnemi szembenállást tapasztalunk: Desz-dúr osztinató és é-központú mór-skála ütközik össze feszülten visszafojtott légkört teremtve. Schmitz megjegyzi, hogy Debussy a kromatikát gyakran társítja a gúny, illetve a csúfolódás kifejezésének szándékával.²⁴ Itt is megtalálhatjuk ennek nyomait a prelúd középső részében.



10. ábra: A Bor kapuja – El puerta del Vino

Analízis:

Előjegyzés: 5b

Hangnem: Desz

Forma: szonátaforma-szerű

A prelűdön végigvonuló basszus-osztinató három nagy formarészre tagolja a darabot: Ezek a részek úgy viszonyulnak egymáshoz, mint a szonátaforma expozíciója, feldolgozási része és repríze. Tagolása a következő:

²² Oscar Thompson: *Debussy. Man and Artist*. New York: Dover Publications, Inc., 1965. 268.

²³ Dawes, 1969. : 46.

²⁴ Schmitz : 168.

Expozíció	Feldolgozási rész	Repríz
1-43. ütem	44-65. ütem	66-91. ütem
Desz-Ász osztinató	B-F osztinató + visszavezetés	Desz-Ász osztinató

Az expozíción belül több – egymással összefüggő – témaanyag van:

	Bev.	A	B	C	Átv.
ütem:	1-4.	5- 24.	25- 30	31-41.	42-43.

A bevezető ütemekben (1-4. ü) a desz-tonalitású osztinató saját, félhanggal feljebb lévő d-tonalitású változatával együtt szólal meg. A faktúra gitárszerű.

Az 5. ütemtől megjelenik egy arabos hangsorban mozgó dallam, melynek az a jellegzetessége, hogy pillérhangjai változnak. H hangról indul, a 8-10. ütemben először a D-hang körül, majd a 11-16. ütemben az E-hang körül forog, végül az F-hangra támaszkodva megérkezik desz-re (17-20. ü). Érdekes, hogy az álló harmóniát tartalmazó kíséretben (Desz-Ász-F-H) a dallam majdnem mindegyik pillérhangja megtalálható, vagyis a dallam tulajdonképpen ezeket a hangokat járja körül. A dallam leghosszabb ideig „uralkodó” é-pillérhangja (11-16. ü.) maga is a harmónia részévé válik, ezáltal úgynevezett β -akkord keletkezik (F-Ász-H-D-E), mely kiegészül a desz-orgonaponttal. (9-16.ü.) Az 6-20. ütem fontos hangja a mindvégig tartott f-hang. A 21-24. ütem tonális értelemben kettős arcú. Míg a 21. ütem C-E-G-B-D hangokból álló arpeggiói – előlegezve a következő formarészt – bitonális foltot eredményezve összeütköznek a Desz-Ász osztinatóval, addig a 23-24. ütemben megerősödik a desz-tonalitás. Feszültség és oldása – debussy-módra.

A rövid B rész (25-30. ü) inkább felrakásmódjában és regiszterhasználatában tér el az előző formai egységtől. Oktávban kettőzött dallama hangközeiben (szekundok) és ritmikájában (triolák) az eddigiek folytatása. A 21. ütemben felvillanó arpeggió állandósul. A domináns nónakkord-felbontások szekvenciálisan ereszkednek C, B, Ász és G alaphang köré épülve. Mindeközben a Desz-Ász osztinató – némileg megritkulva – tovább szól a basszusban.

A C formarész maga is három kisebb egységre osztható. A c1 a 31-34., a c2 a 35-37., a c3 a 38-41. ütemben található. A c1 dallamának hangkészlete (desz-e-f-g-ász-b-cesz) közel áll a desz-akusztikus skálához. A 33-34. ütem felső, tercmenes

szólamában Debussy ezt kromatikával fűszerezi. A c2 szakasz dúrkvartszext akkordok reális mixtúrájának szekvenciális ismétléséből áll. A c3-ban a kvartszextakkord-mixtúra folytatódik, de itt már szabálytalanul keverednek a dúr és moll hangzású akkordok. Az egész C részben megszakítás nélkül szól a Desz-Ász osztinató. Schmitz ezt a dallamcsoportot „ironikusnak és hetvenkedőnek” nevezi.²⁵

A 42-43. ütem a bevezető ütemek visszaidézésével vezet át a következő nagy formarészbe. Az osztinató-basszus kisterccel lejjebb kerül, b-tonalitásba. Eddigi egyenletes ingamozgása szabálytalanabbá válik (44-49. ü.), később a mindezidáig állandó T5 hangköze k6-re módosul (50-51. ü.), azaz „elhangolódik”. Az 52. ütemtől fokozatosan háttérbe szorul. Az 58. ütemben kvinttel feljebb, F és C hangon halljuk. A 62. ütemtől a több ütemen át kitartott *ász* hang már Desz-dúr dominánsaként készíti elő a visszatérést. Ennek a formarésznek az összes zenei eleme az expozícióból származik, mintha csak egy klasszikus szonátaforma kidolgozási részével lenne dolgunk. A bevezetésből és a B anyagból ismert gyors arpeggiók újra fel-feltűnedeznek. Példa erre a 44., 50-51., 53-54., és 58. ütem. A nyolcadpár és triola különféle kombinációiból ezen a helyen épülő melódiák közeli rokonai az expozícióból ismert dallamoknak.

Összhangzás szempontjából rendkívül differenciált ez a formarész. A 45-46. ütem fisz hangjai még viszonylag könnyen megfejthetőek, mivel egyszerű kromatikus alsó váltóhangjai a G-hangnak. (Általuk ideiglenesen g-mollá színeződik a tonalitás.) Ugyanígy, a 44. ütem előke-csoportjának Gesz hangja az F felső vezetőhangjaként magyarázható. A 47. ütem F fölött megszólaló B-Desz-E-Gesz akkordja már több fejtörést okozhat az elemzőnek. Véleményem szerint B-dúr „kifordított” bővített IV. kvintszextjeként is felfogható, mely domináns orgonapont fölött szól. Érdekes, ahogyan Debussy a gesz hang físzé történő enharmonikus átértelmezésével (48.ü.) továbbvezeti a zenei folyamatot. A 48-49. ütemben tulajdonképpen kiterjesztett IV. fokú szűkített terckvartakkordokat hallunk domináns orgonapont fölött. A kiterjesztés révén α -akkord kivágit keletkezik: b-desz-e-g-á-c. Az 50-51. ütemben egy-egy idegen hangot tartalmazó arpeggiókat hallunk. Előbb gesz hang színezi a B-dúr hangzatot, majd d hang a Gesz-dúr hangzatot. Az 52. ütem kromatikusan lefelé csúszó akkord-mixtúrájának a folyamatos kisszekund súrlódás adja a pikantériáját. Az 53-54. ütemben a két ütemmel korábbi arpeggiók

²⁵ Schmitz : 167.

domináns terckvartakkordokkal váltakoznak. Az 55-56. ütemben – a rövid időre visszatérő osztinató-basszus felett – összességében I. fokú mellékdomináns hatoshangzatot hallunk felemelt undecimával. Az *é* hang talán a bevezető ütemekre (1-4. ü.) történő távoli utalásként is felfogható. Az 57. ütem szeszélyesen kacskaringózó kromatikus dallamíve a 35-36. ütemben hallottakra emlékeztet. Az 58. ütem kishangjai alkotórészüket változtató négyeshangzatokat formálnak. Előbb *desz-f-ász-c/cesz*, majd *ász/á-c-e-gesz* hangzat szól. Előbbi a szeptimjét, utóbbi az alaphangját változtatja kaméleon-szerűen. Az 59. ütemben úgynevezett Trisztán-akkordok kromatikus mixtúrájában gyönyörködhetünk, ezek a jellegzetes hangzású harmóniák azonban kiegészülnek egy állandó kisszekund-súrlódást eredményező előkés színezőhanggal a középső szólamban. A 60-61. ütemben a Trisztán-akkordok domináns kvintszext-akkordokká „szelídülnek”, de továbbra is ingadozik a szeptimhangjuk a kromatikus – és megint csak kisszekund súrlódást okozó –, előkének írt váltóhangok miatt. A 62-66. ütemben tulajdonképpen Desz-dúr leszállított tercű (bebé) és emelt alapú IV. fokú 7-je (= szubdomináns), valamint 9 8 késleltetési, emelt kvintű V7-je (= domináns) váltakozik domináns orgonapont fölött – funkciós zenei emlékeket ébresztve.

A repríz a 66. ütemben kezdődik, ahol visszatér a Desz-Ász osztinató és vele együtt az alaphangnem. Az A anyagot kissé megrövidülve és variálva halljuk újra. (a 14-16. ütem nem tér vissza). Új hangként kitartott *g* jelentkezik a legfelső szólamban (66-69. ü.) Az arabos dallam a 70. ütemtől tercpárhuzammal bővül. Az álló akkord és a dallam együttes hangkészlete – *f-ász-h-d-e-g-desz* – így majdnem teljes α -akkorddá egészül ki. (70-74. ü.)

A 75-82. ütem lényegében a 17-24. ütem változatlan visszatérése kissé megváltoztatott dinamikai jelölésekkel. A 83-84. ütemben a B anyag első két ütemét halljuk újból az eredetihez képest nagynónával magasabbra transzponálva (vesd össze: 25-26. ü.) – osztinató-kíséret nélkül. Ezen a helyen magányos *c*-hangok jelzik a *c*-akusztikus hangsor jelenlétét. A 85-91. ütemben nónával kiegészített Desz-dúr akkord szól a lassan elhaló, ritmikailag lebomló osztinató-basszus fölött.

A teljes prelűd formája vázlatosan a következő:

bev. A B C átv. D E (bev., a és c töredékei) visszavez.

bev. A B tör. kodetta

3.16. „Les Fées sont d'exquises danseuses” –

„A tündérek tüneményes táncosok”

Keletkezés:

A prelúd Mendelssohn, Berlioz és Liszt tündér-scherzóinak méltó utóda.²⁶ Dawes a *Puck tánca* tündérvilágához hasonlítja ennek a darabnak a jellegét. A prelúd végén Debussy felismerhető módon utal Weber Oberon-nyitányának kürtjelére,²⁷ ami elárulja az inspiráció egyik lehetséges forrását. Debussy egyébként a legnagyobb elismerés hangján szólt Weber művészetéről. A *Croche úr, a műkedvelők réme* című kötetben – mely írásait, zenekritikáit tartalmazza – a következőket írja Weber Oberonjáról:

Ez az ember nyugtalan lélek volt. Valószínűleg ő volt az első, aki azt érezte, hogy a természet meghatározhatatlan lelke és az emberi lélek között valami rejtélyes kapcsolatnak kell fennállnia. Nyilván ő jött rá arra a gondolatra, hogy a legendát, a mesét kell színpadra vinni, jól sejtve meg azt is, hogy ilyen keretben töltheti be a zene valóban természetes hivatását. Helyesen gondolta, hiszen egyedül a zene képes arra, hogy tetszése szerint valószínűtlen tájékokat, hol egy létező, hol pedig egy csalóka világot idézzon fel képzeletünkben. Csak a zene tudja elénk varázsolni ennek a mesevilágnak misztikus költőiséggel átitatott éjszakáit, amelyekben a holdfény cirógatta falevelek kifürkészhetetlen susogása vegyül el.²⁸

A Szentivánéji álomról pedig ezt olvashatjuk tollából:

És íme itt van Oberon, a tündérvilág királya, akit az éjszakai ünnepségek rendezésének gondja sem akadályozott meg abban, hogy elegánsan féltékenykedjék! Sőt! Puck segítségével meg is győződhetett róla, hogy Titánia erénye mennyire ingatag...Ez a Puck – vagy a régi francia dalok nyelvén: Robin – rokonszenves kobold, vidám éjjeli csavargó, ravasz vásott fickó és kedves tréfacsináló, akit

²⁶ Ujfalussy József: „Claude Debussy: Prelűdök – 2. kötet.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975/1 105-113. Ide: 110.

²⁷ Dawes, 1969.: 46.

²⁸ Claude Debussy: *Croche úr, a műkedvelők réme*. Ford.: Fábián László. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1959. 63.

azonban segítőtársnak nyerhetünk meg, ha kedves törpének, Hobgoblin-nak, vagy drága Pucknak szólítjuk...²⁹

A zene álom-természetéről Debussyhez hasonló módon gondolkodó Marcel Proust a következőket írja egy korabeli zeneszerző, Vinteuil Szeptettjéről (Debussy bármelyik művéről is írhatta volna ezeket a sorokat Proust):

Ez a zene igazabbnak tűnik számomra, mint az összes általam ismert könyv. Néha azt gondoltam, hogy ez annak a ténynek volt köszönhető, hogy amit érzünk az életben, az nem érzékelhető ideák formájában; irodalmi nyelvre történő lefordításuk, magyarázatuk, elemzésük nem képes úgy visszaadni az érzéseket, mint a zene...³⁰

Lockspeiser Vladimir Jankélévitch megállapítására utal, amikor felhívja a figyelmet Debussy egy sajátos *cirkuláló* vagy *forgószél-szerű* mozgásformájára, amely nem halad semmilyen cél felé, hanem statikus marad, belefeledkezve az adott pillanatba, s így emeli ki önnön mozgását.³¹ Ebben a prelűdben is található ilyen jellegű forgó-motívum – a darab több pontján. A 3. számú prelűdben (*Le vent dans la plaine*) hasonlóan statikus, önmagáért való mozgás fordul elő,³² kései utódait pedig Ligeti György egyes műveiben, például a *Continuum*-ban vagy a zongorára írott Etűdökben fedezhetjük fel.

Roy Howat szerint a prelűd a címét Arthur Rackham egyik művészi igényű könyvillusztrációjától – *The fairies are exquisite dancers* – kölcsönözte, ezért teszi azt idézőjelbe Debussy. Az illusztráció-sorozat egyébként J. M. Barrie *Peter Pan in Kensington Gardens* című művéhez készült. A máig népszerű könyv 1907-es angol kiadását Robert Godet küldte el Debussy lányának, Chouchou-nak 1912 karácsonyán. A prelűd címét adó színes kép Barrie könyvének negyedik fejezetét – *Lock-out Time* – díszíti.³³

²⁹ Uo.: 62.

³⁰ Edward Lockspeiser: *Debussy: His Life and Mind I-II*. London: Cassell, 1962 és 1965. II./ 95.

³¹ Uo.: II/ 50-51. Lockspeiser nem jelöli meg pontosan a helyet, ahol Jankélévitch ezt leírja.

³² Uo.: II / 50-51.

³³ Roy Howat: „Foreword”. In: Roy Howat és Claude Helffer (közreadó): *Préludes. Livre I. Livre II*. Paris: Durand et Costallat, 1985. (In: *Oeuvres Complètes de Claude Debussy*. Série I. Volume 5.) XV-XVIII. Ide: XVII., valamint

Edward Lockspeiser: *Debussy: His Life and Mind I-II*. London: Cassell, 1962 és 1965. II./236.

Lockspeiser Paul Hooreman cikkére hivatkozik, amely a *La revue de Musicologie* 1962-es számában jelent meg.

Analízis:

Előjegyzés: 5b

Hangnem: esz fríg/ Desz

Forma: füzérforma visszatéréssel

Tagolása:

A	B	C	D	E	A	kodekta
a1 a2 a3 a2 a1	b1 b2	c1 c2	d1 d2	e1 e2 e1	a1(a2) a1	(d1 altör)
1-23. ü.	24-31.	32-51.	52-72.	73-100.	101-116.	117-127.

Hangnemi szempontból rendkívül izgalmas a prelűd. Megtalálhatóak benne a 18. századi kvintrokon hangnemkapcsolatok (pl. Desz-esz-Ász), a 19. századi tercrokon hangnemi összefüggések (Desz-E-G) és van nápolyi-hangnemkapcsolat (Desz-C), valamint poláris hangnemváltás (G-Desz) is.

Az első nagy formaszakasz (A) esz-tonalításban van. A hangsor leginkább frígre emlékeztet. A B rész (24-31. ütem) első négy üteme ász myxolid, amit a 27. ütemben Debussy néhány „elhangolt” hanggal (váltóhangokkal) színez. A második fele tulajdonképpen modulál. Míg a felső szólamban moll alaphármasok kromatikusan ereszkedő mixtúráját halljuk (28-29.ü.), addig az alsó szólamban különböző hangnemű, felfelé irányuló hangsorokat hallunk. Először h-val színezett Ász-dó pentachordot (28. ü.), azután szexthiányos É-akusztikus hangsort (29. ü.), végül f líd hexachordot kétszer (30-31. ü.).

A C rész először cisz-moll hangnem gyanúját ébreszti a hallgatóban (32-35. ü.), azután É-dúr és G-dúr között billeg (36-39.ü.), végül az egészhangúságot modulációs eszközként használva g-tonalitásból desz-tonalításba csap át. (40-42. ü.) Az ismétlődő ász-basszusok és a kromatikusan elszínezett, majd „helyreállított” domináns szeptim akkordok egyre inkább előkészítik a Desz-dúr tonikát (42-51.ü.), amely az 52. ütemben meg is jelenik.

A D szakasz (52-72.ü.) tulajdonképpen végig Desz-ben van, eközben azonban sokféle hangsort és hangzást – egyszerűtől a bonyolultig – vonultat fel Debussy. Első felében (d1, 52-66. ü.) először váltóhangokkal színezett diatóniát hallunk (52-56. ü.), az 56. ütemben six ajoutée-s I. fokú záradékkal. Az 57. ütemben egy pillanatra Desz-dó tetraton tűnik fel, hogy azután bonyolult, a bitonalitás határát is átlépő

hangzásokkal, illetve α -akkord kivágatokkal (β és γ) fokozza az izgalmakat a szerző. Az 58-61. ütem belső dallamának hangkészlete Desz-dúr tercron hangnemeinek, G-dúrnak és É-dúrnak a lehetőségét hordozza magában és így a Lendvai Ernő által tengelytonalitásnak nevezett jelenség egyik korai – Bartók előtti – megnyilvánulása. A 67. ütemtől (d2) ugyan nem lépünk ki a Desz-tonalitásból, viszont újra β -akkord (68 és 72. ü.) és $\Omega 2$ hangkészletű harmónia (63. ü.) fűszerezi a hangzást.

Az E formarész (73-100.ü.) végig C-dúrban értelmezhető. Majdnem végig g-re épülő domináns-orgonapont fölött zajlanak az „események”. Kvinthiányos V. fokú, 13-as akkord hallható az elején és a végén. Középső szegmensében (e2, 84-91. ü.) „csak” domináns 9-es akkord szól. A 84-87. ütem hangkészlete éles pentaton. (s-l-t-r-m) A 79-82. és 96-100. ütem mozgó belső dallama Brahms egyik igen népszerű, zongorára, négykézre írott keringőjének kezdő dallamát juttatja eszünkbe.

A rövidítve visszatérő A rész (101-116. ü.) legnagyobbbrészt esz-tonalításban van, de ezúttal sokkal kevésbé hangsúlyozott módon, mint a prelűd elején. Tonálisan nyitva marad, így torkollik a kodettába.

A kodetta (117-127.ü.) első része B-dúrban idézi vissza a D rész fő dallamát (vesd össze 58-61. és 67-70. ütemeket), majd az A anyag egy töredékét halljuk, végül – elég meglepő módon – Desz-dúrban, igen vékony felrakásmódú, dinamikailag elhaló dallamcsírával fejeződik be.

Végigtekintve a teljes művön az alábbi hangnemi síkokat fedezhetjük fel:

esz (fríg) ász (myxolid) mod. cisz(-moll) E/G –Desz C(-dúr) esz (fríg) B(-dúr)
Desz(-dúr)

Az esz-, ász- és desz-tonalitás kvintrokon kapcsolatban áll egymással. A Desz-E-G-B hangnemi síkok egymás tercronai, és az a mód, ahogy ezeket Debussy alkalmazza művében, összekötő láncszemet alkotnak a Liszt-féle terrendszer és a bartóki tengelyrendszer között. A c-tonalitás inverz-nápolyi kapcsolatban áll a prelűdöt záró desz-tonalitással.

A prelűd tárháza mindazon hangsoroknak, amelyek Debussy műveit általánosan is jellemzik. Így például, találhatunk benne fríg, líd, myxolid hangsort, tetratont, éles pentatont, akusztikus hangsort, a kromatikus hangsor kivágatait, és egészhangúságot is.

Harmóniai szempontból is meglehetősen összetett a kompozíció. Váltóhangokkal és sűrű kromatikával színezett harmóniak, modális fűzések, hosszú orgonapont fölötti akkordmenetek, bitonalitás, feszült α -típusú hangzatok egyaránt előfordulnak benne. A prelűd kezdőütemei mindjárt fejtörést okozhatnak az elemzőnek. Vajon bitonalitást látunk az első négy ütemben, avagy egyszerű váltóhangokat? Kottakép alapján az előbbi, füllel hallgatva viszont inkább az utóbbi mellett tehetjük le a voksot. Ha tehát váltóhangként magyarázzuk a látottakat, akkor megállapítható, hogy az első 32-ed kvintola é-hanggal (=fesz?) színezett Ász-dúr akkord, a második c-vel színezett gesz-moll akkord, – melyben bebé helyett á-hangot írt Debussy –, a harmadik pedig h-val (=cesz?) színezett Esz-dúr akkord. A folytatásban is hasonló logika mentén haladhatunk. A 73-100. ütem C-dúr hangnemű formarésze után visszatérő a1 anyag (101-104. ü.) viszont felveti az 1-4. ütem másik értelmezési lehetőségét, ugyanis 32-ed kvintoláinak első két hangja befér C-dúr hangkészletébe, tehát elméletileg a többi három hanggal bitonális viszonyban áll. (101-104. ü.) Ezeknek a C-dúrból „kölcsonvett” hangoknak a jelenléte előrevetíti és egyben visszamenőleg igazolja, tematikus egységbe foglalja, vagy más szóval szervessé teszi a C-dúr hangnemű E-formarészt a kompozíción belül.

Formai szempontból érdekes, hogy a mű elejének első nagy formai egysége (A) hídformához hasonlít (1-23. ü.). Részletes tagolása a következő:

a1	a2	a3	átv.	a2	a1
1-4. ü.	5-10. ü.	11-14. ü.	15-16. ü.	17-19. ü.	20-23. ü.

Az első 4 ütem (a1) belső tagolása: x y x x (8 transzp.). Ezt nevezhetjük akár mikro-négysorosságnak, vagy fordított mondatnak is. Az a2 és a3 szorosan egybetartozik. (5-14.ü.) Az a2 4+2 ütemre tagolható. Az a3 variáltan megismételt ütempár. A kétütemes átvezetőrész (15-16. ü.) hangrendszerét tekintve elüt környezetétől. Az ász-h-d-f-g hangokból β -akkord körvonalai tűnnek elő. A részlegesen visszatérő a2 (17-19. ü.) középen magában foglalja a1 töredékét (18. ü.). Az a1 elemei lebomló módon, de az esz-tonalitást hangsúlyozva kerekítik le a nagy A formarészt (20-23.ü.).

A B formarész 4+4 ütemre tagolható. Első fele a kötőívek tanúsága szerint két rövidebb és egy hosszabb zenei gesztust tartalmaz, s így mondatszerűnek

nevezhető. Második felén, ha halványan is, de felfedezhetőek a 2+1+1 tagolás nyomai.

A C részt (32-51.ü.) is viszonylag könnyen lehet 4 és 2 ütemes egységekre bontani. Valahogy így: 4+2+2+8+4. Az első négy ütem (32-35. ü.) felső dallama ritmikailag szimmetrikus, $x\ y\ y\ x$ formát mutat. A következő 2 ütem (36-37. ü.) hangról hangra megismétlődik (38-39. ü.). Az ezt követő 8 ütem tovább bontható 4+4 ütemre. Első fele – basszusa alapján – 2+2 ütemre, felső szólamának ritmusa, mivel négyszer ugyanaz, 1+1+1+1-re tagolható. Második 4 üteme tovább bontható 2+1+1 ütemre és mondatszerűen tagolódik. A C formarész utolsó 4 ütemében (48-51. ü.) hemiolás ritmus figyelhető meg. Ez a négy ütem is megismételt ütempárnak tekinthető, ámbar az ismétlés kismértékben variált.

A D formarészt áthatja a mondatszerű szerkesztési elv, ezen felül periódushoz hasonló előtag-utótag viszonylatok is megfigyelhetők. A d1 (52-66.ü.) két részre, mondhatni két „félperiódusra” osztható. Első fele (52-56. ü.) önmagában is két motívumból tevődik össze 3+2 ütemes osztásban. Az első motívum belső ismétlése (lásd 53-54. ü.) mondatszerűvé teszi ezt az ötütemes zenei egységet. A második félperiódus (57-66. ü.) 3+2+5-ös tagolódása szintén mondatra enged következtetni. Első üteme (57. ü.) felütés-szerűen készíti elő az utána következő 2+2 ütemes összetartozó zenei egységet. A kötőívek is megerősítik ezt az értelmezést. A mondat folytatása (63-66. ü.) ismét klasszikus példákat követ, miután motívum-tördelés útján sűrít, majd hosszabb egység következik. Ez az öt ütem tulajdonképpen mondat a mondatban, más szóval mondatlánc.³⁴ Tagolása: 1+1+3 ütem. A d2 (67-72.ü.) csonka periódus benyomását kelti. Az előtag (67-70.ü.) még teljes, 2+2 ütemre tagolható zenei egység, az utótag (71-72. ü.) viszont félbemarad.

Az E formarész újabb formai leleményként kis háromtagú, visszatérési formát mutat. (73-100. ü.), melyben a visszatérő elem önmagában is kétrétű. Tagolódása a következő:

e1	e2	e1
73-83. ü.	84-91. ü.	92-100. ü.

Az e1 rész két rétege kromatikus akkord-csúsztatásból és egy mondatszerűen tagolódo dallam-reminiszcenciából tevődik össze, s így előtag-utótag viszonyt hoz

³⁴ Huszár Lajos, volt szegedi kollégám szóhasználata szerint „emeletes mondat”

létre önmagán belül. Ütemszámokban kifejezve. 6+5 ütemre osztható. Az ötütemes rész tagolása 1+1+3.

Az e2 4+4 ütemre bontható, akár egy klasszikus periódus. A visszatéréskor az e1 első két üteme elmarad – mivel az e2-ben már benne foglaltatik –, de egyébként majdnem ugyanúgy halljuk újra.

Az eddig különböző zenei anyagokat füzérszerűen egymás mellé helyező prelűd formailag lekerekedik annak köszönhetően, hogy az A anyag meglehetősen fajsúlyos módon, viszonylag nagy terjedelemben tér vissza a végén. Legnagyobb arányban az a1 anyagot halljuk újra, de az a2 is részben visszatér. A 101-104. ütem azonos a darab elején található a1-gyel (vesd össze 1-4. ü.). A 105-108. ütem pedig a 17-20. ütem változatlan visszatérése. A folytatásban (109-116. ü.) egy hemiolás ütempár – Debussynél ritkának mondható – négyszeri ismétlését láthatjuk. Az oktavtranszpozíció ezt két négyütemes egységgé olvasztja össze. Mindent egybevetve a nagy A rész 16 ütem terjedelmű variált (rövidült) visszatérése olyan 4+4+8 ütemes mondatszerű alakzatot mutat, melyben az utolsó, 8 ütemes szakasz négy kétütemes egységre osztható.

A kodetta azonos ritmusú ütempárokkal kezdődik, majd együtemes betoldás után olyan hatütemes egységgel zárul, amelyet a gyors tempó miatt vagy kétszer háromütemes összefüggő nagy „ütempárnak”, vagy hemiolásan háromszor kétütemesnek érezhetünk.

Az első hallásra igen csapongónak, mi több szabad rögtönzésnek tűnő prelűddel kapcsolatban – alaposabb vizsgálat után – az állapítható meg, hogy aprólékosan formált és a klasszikus zenéből ismerős formamodelleket sem veti el.



11. ábra: Arthur Rackham: A tündérek tüneményes táncosok

3.17. Bruyères – Hangavirágok (Pusztai virágok)



12. ábra: hangavirágos mező

Keletkezés:

A cím nehezen adható vissza pontosan magyarul. A *bruyère* szó jelentései az Eckhardt-féle francia-magyar kéziszótár alapján a következők: 1. erikafa 2. hangafüvel benőtt puszt; fenyér.³⁵ A fenyér jelentései a Magyar Értelmező Kéziszótár szerint: 1. gyér növényzetű terület; fél-, és törpecserjéknek savanyú talajon kialakult növénytársulása 2. fenyérfű. (fenyérfű = szálkás, évelő, bokros pázsitfű).³⁶ A hanga jelentése az értelmező szótár szerint: rózsaszín virágú örökzöld törpecserje (*Erica carnea*).³⁷ Nem egészen világos, hogy Debussy melyik jelentésében használta a szót, amikor címet adott ennek a darabjának. Magyarra általában így szokták fordítani: *Pusztai virágok*.

A kompozíció stílusában és hangvételében kissé emlékeztet a 8-as számú prelűdre (*La fille aux cheveux de lin*). Több elemző festészeti párhuzamokat említ. Ujfalussy Józsefnek van Gogh búzamezőit juttatja eszébe a darab,³⁸ míg Schmitz arról ír, hogy 1900 és 1904 között egy általa pontosan meg nem nevezett festő rendszeresen állított ki olyan festményeket, amelyek hegyes-völgyes tájképeket ábrázoltak a lenyugvó nap fényében, előtérben sárgálló búzamezőkkel, melyekből kikandikáltak a levendulák, hangafüvek, stb. Schmitz szerint több mint valószínű, hogy Debussy – a szorgalmas kiállítás-látogató – láthatott néhányat ezek közül a

³⁵ Eckhardt Sándor: *Francia-magyar kéziszótár* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987. 138.

³⁶ Juhász József, Szöke István, O. Nagy Gábor, Kovalovszky Miklós (szerk.) : *Magyar Értelmező Kéziszótár* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1972. 401.

³⁷ Uo.: 510.

³⁸ Ujfalussy József: „Claude Debussy: Prelűdök – 2. kötet.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975/1 105-113. Ide: 108.

képek közül.³⁹ Szerinte a *Bruyères* pasztorál-kép, mely Bretagne vagy Írország zord partvidékeinek hangulatát, avagy a Skót Felföld lápvidékének miliójét idézi fel. Annak a vidéknek a hangulatát és miliójét, ahol a darab címében említett rózsaszín cserjék növekszenek.⁴⁰

Dawes-t a zongoramű néhány jobb kézzel megszólaltatandó figurációja, – vagy ahogyan ő nevezi: arabeszkje – a *harmatcseppek ragyogására* emlékezteti, melyeket a *hajnali napsütésben* pillanthatunk meg.⁴¹

Analízis

Előjegyzés: 4b

Hangnem: Ász-dúr

Forma: háromtagú

Ez a prelúd mind hangnemi elrendezését tekintve, mind formai értelemben a hagyományosabbak közé tartozik. A következőképpen tagolható:

A				átv.	B		A var	
a1	a2	a3	a4	a4 var	b1	b1 rövid.	a3	a1 + bőv.
1-5.	6-7.	8-14.	14-18.	19-22.	23-32.	33-37	38-44	45-51. .
hgn.:	Ász	mod.	Esz	b	B		Ász	

Az első 18 ütem (A) többszörösen összetett, bővített egytagú forma. Kezdő szakasza (a1) – a legelső, szünetekkel kitöltött ütemet nem számítva – tulajdonképpen 2+1+1 ütemes „fordított” mini-mondat. (Talány, hogy miért nem csonka ütemmel – vagyis felütéssel – kezdődik a prelúd.) A második (a2) és harmadik (a3) szakasz schönbergi mondatot alkot, melyben a mondatfej szabályos motívumismétlés, a folytatás azonban erősen bővített. Először belső bővülést (9-10. ü.), majd külső bővülést – háromszoros motívumismétléssel – látunk. (11-14.ü.) A 8-13. ütemben hatszor azonos ritmusú a dallam, ami azonban nem válik egyhangúvá. Ezt különböző eszközökkel éri el Debussy. Egyrészt finom kanyarulatok révén igen hajlékony a

³⁹ Schmitz, 1966.: 171.

⁴⁰ Uo.: 171.

⁴¹ Dawes, 1969.: 46.

melódia, másrészt három és fél oktávot jár be viszonylag rövid idő alatt. Ezenfelül a 12-13. ütemben néhány jóleső átkötés teszi izgalmasabbá az ismétlődő ritmust. Az erősen kibővített mondatot formázó a2+a3 szakasz még egy külső toldalékot kap (a4), amely önmagában is mondatszerűen tagolódik – és bővül. (14. ü. második felétől a 18. ütemig). Motívumismétlés, majd lezárás, végül „rákötés” az átvezető részre – így lehetne leírni formáját. Az a4 szakasz elmodulál a klasszikus értelemben vett domináns hangnembe.

A rövid átvezető rész (19-22. ü.) az a4 és az a3 anyag motívumaiból épül, hangnemileg előbb b-moll, majd Desz-dúr felé kacsingat. Két majdnem azonos ritmikájú ütempárra bontható, melyek dallami szempontból kiegészítik egymást. Az első lefelé, a második felfelé kanyarodik.

A darab középső része (23-37. ü.) B-dúrban van. A 23-32. ütem (b1) szabályos – bár kissé kibővített – schönbergi értelemben vett mondat. A 2+2+1+1+2 szkematikus formaképlettől csak annyiban tér el, hogy a minta szerinti utolsó 2 ütem belső ismétlések által 4 ütemesre bővül, így Debussy „mondata” 2+2+1+1+4-re tagolható. Az utolsó 4 ütem a hangsúlyozott funkciójú akkordok (váltódom.13-as, illetve V. fokú 13-as) használata miatt kettéválik. (29-32.ü.) A 27-28. ütem akkordikus kísérete hemiolás ritmusú. A 33. ütemtől a b1 anyag kezdődik el újból, kiírt ismétlésként, de a 37. ütemben váratlanul abbamarad az a3 anyag visszatérése miatt.

A következő ütemekben, az alaphangnemben, Ász-dúrban (38-44.) az a3 anyag hangról hangra megismétlődik, eltekintve az utolsó két akkordtól, amely ezúttal II. és IV. fok (vesd össze 13-14. ü. zárlatával), vagyis álzárlatot hallunk. Ez a plagális fordulat „ágyaz meg” az a1 anyag oktávval feljebb történő visszatérésének (45-46. ü.) Az első motívumot teljes terjedelmében halljuk újra, a folytatását viszont csupán jelzésszerűen. (45-51.ü.) A 48. ütemben – megkomponált lassításként – a második motívum augmentált változata található. A 44-51. ütem basszusa lelassítva a klasszikus IV-V-I záradék pillérhangjait (desz-esz-ász) tartalmazza. A mű utolsó három üteme nem más, mint figurált tonikai akkord. A legalsó szólam 32-ed trioláinak eredetét kutatva például a 9. ütem elejére, vagy a 17. ütemre, esetleg a 29. ütemre tudok gondolni.

Mindenképpen említést érdemel a visszatérő A formarészben az anyagok fordított sorrendű visszatérése. Ennek más jellegű formai vetülete lehet a schönbergi mondat fordított használata a 2-5. ütemben. Ritmikai megjelenési formája pedig a

negyed-fél, illetve a fél-negyed ritmus-játékokban keresendő. (pl. 4., 23., 29-30., 35., 41 és 43. ü., stb.) A kompozíció harmonizálását a funkciós és modális elemek keveredése jellemzi.

A prelűd melodikáját vizsgálva többféle pentatóniát (tompá, természetes, éles) és diatóniát fedezhetünk föl. Az 1-7. ütemben például a dallam először éles pentaton – s-m-r-t-l – (1-5. ü.), azután természetes – d-r-m-s-l – (6. ü.), végül tompa pentaton – d-r-f(s)-l – (7-8. ü.) hangkészsletű és színezetű. Ezután – meglehet, a háromféle pentatónia összeadódásaképpen – hétfokúvá válik a melódia. (8-14.ü.) A 14-15. ütem zömmel kvarthangközöket tartalmazó 32-ed figurációi is a tompa és az éles pentatónia hangjait változtatják. A B rész első 6 ütemének dallama (23-28.ü.) tompa pentaton hangsorban mozog, annak ellenére, hogy három ízben *d* hang is előfordul benne. Ugyanez elmondható a 33-37. ütem dallamáról is. Úgy gondolom, hogy ebben a prelűdben a diatónia inkább a különféle pentatóniák összegződéseként fogható fel – legalábbis a melódia szintjén.

3.18. General Lavine - eccentric – Lavine tábornok, a különc

Keletkezés:

A prelűd az úgynevezett *music hall*-ok világába kalauzol el minket. Ezt jelzi finoman az angol nyelvű címadás. Ujfalussy József szerint Debussy kései műveiben egyre gyakrabban tűnik fel ez az akkor újnak számító hangvétel.⁴² Ez esetben egy úgynevezett *cake walk* táncra ismerhetünk.

A *music hall*-ok az angolszász városokban honosodtak meg a 19. század közepe táján. Oldal Gábor *Zene futószalagon* című könyvében a következőket írja erről:

A *music hall* tulajdonképpen félig kocsmá, félig színház. Míg azonban a kontinensen az ilyen jellegű szórakozóhelyekből irodalmi háttérrel kinemesedő zenés kisház, kabaré válik, az angol szigeten megmaradt kizárólag felszínes szórakoztatást nyújtó

⁴² Ujfalussy József: „Claude Debussy: Prelűdök – 2. kötet.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975/1 105-113. Ide: 111.

mindenféle irodalomtól távol maradó műfajnak. [...] A dohányfüsttel teli helyiségben kis színpadon vagy pódiumon ül a zenekart helyettesítő zongorista, s mellette az »elnök«. Ez rövid hangulatteremtő konferálással vezeti be a soron következő műsorszámot, s folyamatosan figyelmezteti a vendégeket, hogy ne feledkezzenek meg az ivásról és főleg a rendelésről. [...] A music hallok műsorán tréfás vagy szentimentális dalok, zenebohóc számok, táncbetétek, komikus jelenetek, akrobata mutatványok szerepeltek. Többnyire külvárosi szórakozási forma volt.⁴³

General Lavine mindazonáltal a párizsi Folies Bergère jellegzetes figurája volt az 1910-es években. Oscar Thompson így jellemzi őt:

A fabábszerű generális komédiásként szolgált a Folies Bergère-ben. Még bábuhoz képest is szokatlanul merev és idétlen volt szökellő járásával. Különböző balszerencsés kalandok után »fellépését« egy meglepő piruettel zárta.⁴⁴

Dawes leírja, hogy General Lavine első megjelenése Párizsban, a Marigny Színházban 1910-ben volt, utána pedig 1912-ben. Ezután így folytatja:

Az idő tájt Debussyt megkereste a színház vezetősége azzal, hogy írjon zenét egy olyan revü számára, amely a bábszerű komikus köré épülne. Semmi nem lett a dologból e prelűd kivételével, amely – hasonlóan a Minstrels-hez – a cirkuszi mutatvány lényeges vonásait emeli ki egy zongoradarab keretei között.⁴⁵

Edward Lockspeiser Debussy-könyvében a következőket olvashatjuk erről:

[...]a Marigny Színházban a Champs Elysées-n, [Debussy] látta az ünnepelt amerikai komikus bűvészt Edward la Vine-t, azaz 'General Ed La Vine-t, az Embert, aki egész életében szolgált', s aki inkább csavargónak, mint katonának nevezte magát, és aki legalább kilenc láb magas volt.⁴⁶

A komikus később egy Kaliforniában található sivatagi kisvárosban (Twenty-nine Palms) tengette életét és szolgálati rangjelzéseket gyártott az amerikai hadsereg számára. Ez utóbbit Robert Schmitz könyvéből tudhatjuk meg, aki egy Alfred Frankenstein nevű újságíró tollából származó, és a *San Fransisco Chronicle* című

⁴³ Oldal Gábor: *Zene futószalagon. A szórakoztató muzsika világtörténete*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981. 311-312.

⁴⁴ Oscar Thompson: *Debussy. Man and Artist*. New York: Dover Publications, Inc., 1965. 269.

⁴⁵ Dawes, 1969. : 46-47.

⁴⁶ Edward Lockspeiser: *Debussy: His Life and Mind I-II*. London: Cassell, 1962 és 1965. I / 137.

folyóirat 1945 márc. 11.-i számában megjelent részletes és jól dokumentált újságcikkre hivatkozik.⁴⁷

Debussy groteszk prelűdjéről a következőképpen vélekedik Alfred Cortot: „Egy Toulouse-Lautrec kép ironikus pontosságával és ihletével megrajzolt zenei pillanatfelvétel.”⁴⁸ Majd így folytatja:

[Debussy prelűdjében] ugyanarra a bábszerűségre ismerhetünk, melyet [General Lavine alakjában] sokszor láthattunk a Folies Bergère-ben különböző túl nagy méretű kabátjaival. Szája résnyi heg csupán, mely üdvözült mosolyba merevedik.[A prelűd jól visszaadja] idétlen, szökdécselő járását, melynek segítségével egy pantomime-burleszk előre megfontolt baleseteit játssza el, majd hirtelen egy váratlan és csodás piruettel eltűnik a színpadról.⁴⁹

Oscar Thompson a következőképpen látja a darabot: „Debussy a billentyűzet használatának módjával jelzi azt a mechanikus merevséget, amely e külön figura jellemzéséhez szükséges.”⁵⁰ Alfred Frankenstein az imént már említett cikkében ezt írja a prelűdről:

A kis, burleszkszerű trombita-fanfár a darab elején, az előkészítő ütemek, és mindenekfelett a bejegyzés – *'spirituel et discret'* – azon a ponton, ahol a valódi cake-walk kezdődik, mind-mind a Debussy-féle humor legjobb megnyilvánulásai közé tartozik.⁵¹

Roy Howat úgy véli, Edward Lavine – akit Debussy minden bizonnyal látott fellépni a Marigny színházban – bábszerű járásával és egész testtartásával felidézhetette a zeneszerzőben Stravinsky *Petruskáját*, mivel a prelűd tartalmaz ilyen jellegű zenei utalásokat. (Howat a prelűd elejének fanfár-motívumát említi.)⁵²

Ami Debussy zenés szórakozóhelyekhez való viszonyát illeti, erről Lockspeiser már többször említett könyvében olvashatunk: „Londonban négy estét

⁴⁷ Schmitz, 1966. : 172.

⁴⁸ Alfred Cortot: *Musique Française de piano*. Paris: Presses Universitaires de France, 1948. 38.

⁴⁹ Uo.: 38. (fordítás tőlem)

⁵⁰ Oscar Thompson: *Debussy. Man and Artist*. New York:Dover Publications, Inc. , 1965. 269.

⁵¹ Schmitz: 173. Frankenstein cikke eredetileg a *San Francisco Chronicle* 1945. március 11.-i számában jelent meg. (fordítás tőlem)

⁵² Roy Howat: „Foreword”. In: Roy Howat és Claude Helffer (közreadó): *Préludes.Livre I. Livre II*. Paris: Durand et Costallat, 1985. (In: *Oeuvres Complètes de Claude Debussy*.Série I. Volume 5.) XV-XVIII. Ide: XVII.

eltöltvén a Covent Gardenben [Wagner] Ring-jétől lesújtva, az ötödik estjét az Alhambra music-hall-ban töltötte, jutalmul a jó magaviseletéért – ahogy később megjegyezte.”⁵³ Debussy Párizsban is visszatérő vendége volt különböző zenés szórakozóhelyeknek, különösen fiatalabb éveiben. Néhány ezek közül – például a *Chat Noir*, ahol Erik Satie-val is megismerkedett, és ahová neves költők és művészek is jártak – nem elhanyagolható hatást gyakorolt későbbi zenei fejlődésére.⁵⁴

Analízis

Előjegyzés: 1b

Hangnem: F-dó pentaton/F-dúr

Forma: triós-forma szerű

Tagolása a következő:

Bev.	A		B		A var			Kóda
(b)	a	a var	a var	b1	b2	a	a var	a transzp. b
ütem: 1-10.	11-18.	19-34.	35-45.	46-57.	58-69	70-77.	78-93.	94-100. 101-109.
hgn.: F dom.	F			Desz		F	Gesz mod.	F

Ennek a prelűdnek is – akárcsak az előzőnek – teljesen világos hangnemi rendje és majdnem teljesen szimmetrikus formája van.

A bevezetés ütemeiben (1-10.ü.) F-dúr domináns-orgonapontja fölött alaphármasokból álló vegyes-mixtúra szól. Formája schönbergi-mondat (2+2+1+1+4). Ha jobban megnézzük a harmóniákat, akkor egyfelől a 18. század harmóniavilágának jellegzetes alterált akkordjait (például váltódomináns, mollból kölcsönzött VI. és IV. fok) fedezhetjük föl elidegenített formában, másfelől 19. századi – vagy ha úgy tetszik, késő reneszánsz – ultratercron fordulatokat. (például 2., 4., és 8. ü.)

Az első nagy formarész (A) a 11. ü.-től a 45. ütemig tart és három kisebb részre tagolható. Úgy is mondhatnánk, hogy kis háromtagú forma, amelynek azonban mindhárom tagja egymás közeli rokona tematikusan. Az első tag (a1) 8 ütemes és

⁵³ Edward Lockspeiser: *Debussy: His Life and Mind I-II*. London: Cassell, 1962 és 1965. I/ 137.

⁵⁴ Erről bővebben lásd: Lockspeiser I./ 135-149.

teljesen szabályos schönbergi értelemben vett mondat. (2+2+1+1+2). Utolsó két ütemének (17-18. ü.) akkord-grimaszát leszámítva f-dó pentaton a hangkészlete. Második nekiindulásra (a2) az iménti szabályos mondat belső ismétlések által kibővül és C-dúr, illetve é-moll futólagos érintésével G-dúr (vagy moll?) felé tér ki. (23-28. ü.) Mindezt a 18. századból ismerős, jellegzetes alterált akkordokkal teszi Debussy, nevezetesen mellékdominánsokkal és nápolyi akkorddal. Eközben az előbb még pentaton dallam fokozatosan kromatikussá válik (25-30. ü.) és így, melodikusan összezsugorodva ereszkedik vissza – kromatikus szekvenciával – az F-dúr skála V. fokára. (31. ü.) Itt elszíneződött akkordok, más szóval váltóakkordok kerülgetik F-dúr domináns szeptimjét (31-34. ü.), megint csak mondatszerűen megformálva. (1+1+2 ütem) A harmadik nekibuzdulás a 35. ütemben kezdődik. Előtte azonban nápolyi hanggal és a minore hangnemből kölcsönzött ász hanggal színezett skálatöredék – szolmizálva: fá-ma-ra – vezet az f hangra. (34.ü. vége) A 35. ütemben kezdődő változat is bővített mondatnak ígérkezik. (35-45. ü.) Most az a1 részből ismerős kisnyújtott ritmusok is visszatérnek – nem úgy, mint az a2-ben, amelyből kimaradtak. Sőt, meg is ismétlődnek (39-42. ü.), végül úgy zárul F-dúrban a formarész, hogy valójában a 44. ütemből hiányzik a domináns funkciójú akkord. A kromatikusan csúszó szubdomináns harmóniák (mollbeli II. szext és II. szűkszext) után azonnal a tonikát halljuk.) A 39-42. ütemek felső szólamban megismétlődő ütempárját mellékdomináns jellegű szeptimakkordok kísérik autentikus fölépésekben mozgó basszusokkal. Eközben Ász-dúr, B-dúr és g-moll hangnemek gyanúja ébred a hallgatóban.

A B formarész (46-69. ü.) nagyperiódus módjára két félre osztható. Mindkét fele schönbergi mondatra emlékeztet. Az első fél (b1) az 57. ütemig tart és a bevezető ütemekből (1-10. ü.) ismert hármashangzat-mixtúrákkal indul, amely után a Schmitz által *dob-motívum* néven emlegetett⁵⁵ ritmikus anyag következik. (A zongorista bal keze valóban a dobosok kézmozdulatára emlékeztető módon nyúl itt át a jobb kéz regiszterébe – tehát nem csak a ritmika, hanem a látvány is „ütőhangszeres”) Az egész előtag alatt (46-57. ü.) vissza-visszatérő ász-orgonapont szól a basszusban. A 49-50. ütem nagyszekunddal feljebb transzponált ismétlése a 47-48. ütemnek. Az 51-55. ütemben dúr és moll alaphármashangzatok – a bevezető rész anyagával rokon – szeszélyes vegyes-mixtúráját hallhatjuk. Az 55-57. ütem ász-

⁵⁵ Schmitz : 174.

d tritonusz-játékának előzménye – ha van ilyen – a 25-28. ütem basszusában található meg. A b2 rész (58-69. ü.) mondatfeje megegyezik a b1 rész első öt ütemével, azzal a különbséggel, hogy itt a kezdő ütem kromatikusan ereszkedő ellenszólamot kap (58. ü.) A folytatás két ütem után azonban más irányba kanyarodik előkészítendő az A rész visszatérését. (63-69. ü.) A formarész végén alterált hang (fesz) és váltóhangok (gesz, á) félhangos csúszása vezet Ász-dúr V. fokú nónakkordjára. (67. ü.). A 68-69. ütemben az a3 formarészre rávezető b-ász-gesz alterált skálatöredék (lásd 34. ü. végén) inverzeként is felfogható, felfelé módosított hangokat tartalmazó hangsor-kivágat vezet rá F-dúr kvintjére. (l-s-f helyett l-szi-fi, legalábbis Ász-dúr szerint szolmizálva. Ez a l-szi-fi egyenlő F-dúrban d'-t-l-val)

A prelűd harmadik nagy formarésze (A + kóda) (70-109. ü.) az a1 és az a2 változatlan visszatérését hozza. Az a3 szakasz a gesz hang 93. ütembéli „eltűnése” miatt (vesd össze 34. ü.) kisszekunddal feljebb, Gesz-dó pentatonban indul, ami akár nápolyi-pentatonnak is nevezhető. Az ilyesfajta hangnemi meglepetés a darab vége előtt – különös tekintettel a nápolyi hangnemre – Beethovennek is kedvelt eszköze volt. Nem tudni, hogy Debussy ezt a bécsi mesterre való ironikus utalásnak szánta-e, vagy sem. Az a3 szakasz formailag fellazul – bár a mondat körvonalai még felismerhetőek a 94-95. illetve a 98-99. ütemben –, anyaga összekeveredik a bevezető ütemek anyagával (101-102. ü.). Egyszóval fokozatosan kódává változik át. A 103-109. ütem a 18. századi S-D-T záradék „debusszyált” változata. A S-D váltást megismételve halljuk mollbeli II. fokú nónakkord első megfordításának és V. fokú domináns 13-as akkord képében. (103-106.ü.) Ezután a T funkciót már nem akkordok, hanem ütőhangszeres hatást keltő rövid hangok képviselik.

A prelűd véleményem szerint cizellált háromtagú formának tekinthető. Mivel az A formarész a mű elején és végén is hármas tagolást mutat, továbbá a B formarész is kétrészes, ezért talán nem tűnik erőltetettnek (ismétlőjelek nélküli) triós-formának nevezni.

3.19. La terrasse des audiences du clair de lune –

Kihallgatások holdfényes terasza

Keletkezés:

A különös cím két forrásból is eredhet. Az egyik – az általánosabban elterjedt – nézet szerint a *Temps* című francia lap riport-sorozata 1912 decemberéből az inspiráció forrása, melyben a cikkek szerzője, René Puaux folytatásokban számolt be V. György angol király India császárává koronázásának ünnepségeiről.⁵⁶ Ebben a cikksorozatban részletesen leírta a *darbari palotát* is, melyben a termeket és más belső tereket különös nevekkkel illették, úgy mint: *győzelem terme, élvezet terme, szultánnék kertje, holdfényes kihallgatások terasza*, stb.⁵⁷ Utóbbi, már-már meseszerű elnevezés kétségtelenül könnyen megindíthatta Debussy fantáziáját.

A másik elképzelés szerint Debussy az inspirációt Pierre Loti⁵⁸ *L'Inde sans les Anglais*⁵⁹ (India az angolok nélkül) című művéből merítette, melyben a literátor leírja a teraszokat, ahol holdfényben tanácskozást tartottak.⁶⁰

Több elemző⁶¹ is kiemeli, hogy a prelűdben felismerhetőek az ismert francia dal, az *Au clair de la lune* – Ujfalussy szavaival – „fantasztikusan eltestetlennített” foszlányai.⁶² Frank Dawes arról ír, hogy az egzotikus helyszín és témaválasztás ellenére a nyílt orientalizmus kevés a darabban. Csupán a kezdő ütemek tekervényes *kígyóbüvölő* furulya-dallamában és a befejezés finom *gamelán csengettyűiben* figyelhető ez meg.⁶³ A gamelán zene jelentékeny hatása egyébként más Debussy zongoraművekben inkább felfedezhető, mint itt. Példaként a *Pagodes* (Az *Estampes* első darabja, 1903) és az *Et la lune descend sur le temple qui fut* (*Images* II. kötetének középső darabja, 1907) említhető.

⁵⁶ Léon Vallas: *Claude Debussy et son temps*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1932. 300-301.

⁵⁷ Uo.: 301.

⁵⁸ Eredeti nevén Louis Marie Julien Viaud, 1850-1923.

⁵⁹ 1903-ban íródott

⁶⁰ Vallas, 1932.: 300-301.

⁶¹ Köztük Léon Vallas és Ujfalussy József.

⁶² Léon Vallas: *Claude Debussy et son temps*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1932. 300., valamint Ujfalussy József: „Claude Debussy: Prelűdök – 2. kötet.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975/1 105-113. Ide: 109.

⁶³ Dawes, 1969.: 47.

A prelűd más összefüggéseket is tartogat Dawes szerint. Pierrot világát idézi játékos ritmikájával az *un peu animé* beírás körüli néhány ütem.⁶⁴ Közvetlenül ezután a késő romantikára jellemző sűrű kromatikájú rész következik. Schmitz távoli keringő-ritmikát vél felfedezni a műben, amelyet *hyperromantikus hanghordozásnak* érez ebben a – szavai szerint – *századfordulós hangkölteményben*. (A keringőről egyébként Ravel keringői jutnak eszébe,⁶⁵ akinek *Nemes és érzelmes keringők* című zongoraműve 1911-ben íródott.)

Schmitz Debussy több korábbi dalával is összefüggésbe hozza a prelűdöt. Név szerint a *Colloque sentimental*-t (Érzelmes beszélgetés), a *Fantoches*-t (Bábok) és a *Clair de lune*-t (Holdfény) említi – mindhárom Verlaine szövegére íródott. Végso soron úgy harmóniáiban, mint dallamában, sőt egész hangulatában a késő romantika egyfajta kivonatának tekinti a kompozíciót.⁶⁶

Analízis:

Előjegyzés: 6#

Hangnem: Fisz-dúr

Forma: laza szerkezetű, többretegű hídforma

Ennek a prelűdnek elsősorban hangnemi összefüggései és formálásmódja az, amely felkelti az elemző érdeklődését. A kompozíció az alábbi módon tagolódik:

A	B	C	D1	D2	D3	C var	D1 var	A var	Kóda
1-8	9-12	13-15	16-19	20-24	25-31	32-34	34-36	37-41	42-45.

Első olvasatra ez lazán értelmezett hídformának tekinthető:

	AB		CD1		D2-3		CD1 var		A var + Kóda	
arány:	12	+	7	+	12	+	5	+	9	ütem

⁶⁴ Uo.: 48.

⁶⁵ Schmitz, 1966. : 176.

⁶⁶ Uo. : 176.

Ha azt is figyelembe vesszük, hogy a D3 anyaga tematikusan rokon az A résszel (vesd össze 1-4. és 25-31. ütemet), akkor a rondóforma lehetőségét is felvillantja a darab. De még további formai érdekességeket is tartalmaz a prelúd. Tekintve, hogy a D1 és a D3 kezdő dallama és ritmusa közeli rokonok, (vesd össze a 16. és 25. ütem első felét), a kompozíció középső szegmense önmagában véve is hídformájú, azaz *hídforma a hídformában*:

C	D1	D2	D3	C var
---	----	----	----	-------

Ezek után már nem is meglepő, hogy a darabot nyitó nyolcütemes A rész is hídformára emlékeztet:

x	y	z	y var	x var
1. ü.	2. ü.	3-4. ü.	5-6. ü.	7-8. ü.

Érdekes formai megoldás, hogy a 34. ütemben a D1 kvinttel mélyebbre transzponált variánsa belecsúszik a C var. zenei anyagának végébe.

A 39. ütemben a D2 kezdetének dallamvariánsára ismerhetünk (vesd össze 20. ü. első harmadával), de ugyanígy kapcsolatba hozható az A anyagot nyitó és záró motívummal (lásd 1. és 7. ütemet) Ebből a megállapításból viszont az következik, hogy a prelúd összes zenei anyaga valamilyen módon kapcsolatba hozható az 1. ütemben található motívummal. Még a látszólag különböző B szakasz kezdete is ritmikai variánsa a D anyagok kezdőritmusának. További összefüggés, hogy a C és a D3 kezdőütemeinek ritmusa (lásd 13. és 25. ü.) egymás fordítottja. A D1 és D3 kezdő dallammozdulata pedig tükörfordítása a D2-ének. (vesd össze a 16. és 25. ü. első felét a 20. ütem első harmadával)

Úgy tűnik tehát, hogy végső soron monotematikus a kompozíció és egy ritmikai, illetve dallami összejt arabeszk-szerű variációjaként is felfogható. (Debussy és az arabeszk kapcsolatát a magyar zenetudósok közül Fazekas Gergely vizsgálta.⁶⁷) Eközben azonban a klasszikus formaelveket sem tagadja meg. Utóbbi mellett az szól, hogy a darab többrétegű hídforma s nyomokban a rondóelv is felbukkan benne.

⁶⁷ Fazekas Gergely: *Art Nouveau és arabeszk*. Szakdolgozat. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem 2005., valamint
Fazekas Gergely: „Egy arabeszkfogalom és zenei konzekvenciái.” *Magyar Zene* XLV. évfolyam, 2. szám (2007. május) 143-181.

A kompozíció hangnemi szempontból szilárd fisz-tonalitást mutat. Tengelyjelenségnek látszik és alternatív tonikai hangnemenként, szignifikáns módon jelenik meg a disz-moll (7. ü.) az Esz-dúr (25-27.ü.), illetve a C-dúr (28-30.ü.). A domináns hangnemi síkot a B-G-E-Cisz alaphangú akkordok mixtúrái jelentik (például 29. és 31. ü.) és a B-dúr hangnemű B rész. (9-12. ü.) A darab kezdő ütemei rögtön exponálják a Fis-dúr és C-dúr polárisan szembenálló, mégis egymást kiegészítő tonalitását.

Egy másik rétegben mozogva a háromvonalas regiszterből alászálló, ezüstösen csillogó dallam-folyondár szintén magában hordozza a polaritást, mivelhogy két, egymástól tritonusz távolságra lévő kromatikus tetrachordból tevődik össze: ász-g-gesz-f, illetve d-cisz-c-h. (1-2. és 5-6. ü.) Az Ász és a D hang – mint a két tetrachord kiinduló hangja – a szubdomináns tengely (ász-h-d-f) jelenlétére utal. (A 19. ütemben egy pillanatra hangnemenként is felbukkan a D-dúr.) Különösen finom megoldás, hogy e tetrachordok még véletlenül sem esnek egybe a 32-edek egy gerenda alá vont négyes csoportjaival. A szerzőt dicséri az is, hogy a g-hangról kacskaringósan leereszkedő 32-edek a darab folyamán a 6/8-os ütem mindegyik nyolcadáról elindulnak, kivéve ütemegyről. Nézzük ezek után a darab részletes elemzését:

Az A formarész (1-8. ü.) legalább három zenei rétegből (x y és z) tevődik össze – mint már említettem – hídforma-szerűen. Az y réteg (2. és 5-6. ü.) önmaga is kétféle elem vegyülete. Tonálisan az x és az y réteg a tonikai tengelyen helyezkedik el a Fis-dúr, a C-dúr és a disz-moll hangnemet exponálva. A z-szegmentum (3-4. ü.) a domináns funkciót képviseli zömmel cisz- és b alaphangra épülő domináns-kvintszext mixtúráival. Az A rész a domináns hangnemi tengelyen elhelyezkedő cisz-moll és B-dúr hangoztatásával végződik. (8. ü.) E formarészben jelentős szerep jut a cisz-orgonapontnak. Még olyankor is szól – Fis-dúr dominánsaként –, amikor fölötte tonikai funkciójú harmóniai történések zajlanak (például: 2. és 5-6. ü.), ezáltal funkció-keveredés (de nem bitonalitás!) jön létre.

A B rész (9-12. ü.) meglepően egyértelmű módon B-dúrban van és gyakorlatilag tonikai funkciójú I. fokú kvartszext és V. fokú 7 váltakozásából áll. Az I. fokú kvartszexttel váltóakkordok „incselkednek” a 10-11. ütemben. A formarész végén az f hang eisszé értelmeződik át, és az erre épített Ti-szeptimmal modulál vissza Debussy Fis-dúrba.

A C anyag legfőbb jellegzetessége az ellentétes irányú, sűrű kromatika és az ebből megszülető váltóakkordok késő romantikát idéző hangzásvilága. Néhol a kromatikusan kúszó szólamok β -akkordokat eredményeznek. Például a 13. ütem harmadik nyolcadán, vagy a 14. ütem második és harmadik negyedén.

A D1 (16-19. ü.) hangzását tekintve az előbbi rész szerves folytatása. A cisz-orgonapont – mint Fisz-dúr dominánsa – jelenti a tonális fogódzót ebben a szélsőségesen kromatikus, folyondárszerű zenei folyamatban. A 19. ütemben váratlanul D-dúr hangnem fénylik fel s ennek V. fokú 11-es akkordja jelenti a „kiutat” az iménti kromatikus dzsungelből.

A D2 (20-24. ü.) hangnemi szempontból annak ellenére ingoványos, hogy viszonylag hosszú ideig gisz-orgonapont fölött zajlanak benne az események. A legfelső sor dallamrajzolata és felrakásmódja Brahms stílusára emlékeztet, különösen a 20. ütemben. Ez a formarész valószínűleg átvezető, vagy inkább rávezető funkciójú. A szerzői utasítás – *fokozatosan gyorsulva* –, illetve a megkomponált gyorsítás (egyre szűkülő ütemekkel) is erre enged következtetni. A hangrendszer az egészhangúság felé tendál (lásd 21-24. ü.) és ezt különleges módon vegyíti a kromatikával. A hemiolás nyolcadpárokból álló 24. ütem végén váratlanul két dúr-akkord (C-dúrban értelmezve: IV- I, plagális fölépés) jelenik meg. Ez kapcsolja össze a D2-t a D3-mal.

A D3 (25-31. ü.) első három ütemében dúrhármasok mixtúráját halljuk a zongora szélső regisztereibe szétfeszítve, leginkább az esz-tonalitást érintő módon. (A 3b-s előjegyzés is ezt sugallja.) A 28-31. ütem a C-dúr dominánsát hangsúlyozza igen erőteljesen. V. fokú 7 és 9, illetve domináns terckvart-akkordok kisterc-rendszerű (g-b-cisz-e) mixtúráit halljuk. Utóbbi négy ütem két egymással rokon ütempárra bontható.

A 32. ütemben visszatér a C anyag valamivel dúsabb felrakásban, mint ahogy először hallottuk. (veds össze 13-15. ütemmel) Utolsó ütemébe (34. ü.) – mint már említettem – belecsúszik a D1 tiszta kvinttel lejjebb transzponált változata. E transzpozíciónak köszönhetően most fiszre épülő tonikai orgonapont fölött halljuk a kromatikus dallamot. (34-35. ü.) A fisz-tonalitást a poláris hangnem, C-dúr V. fokú szekundja egészíti ki. Ez egyébként Fisz-dúr nápolyi akkordjaként is értelmezhető.

A 37. ütemtől az A anyag rövidített visszatérését halljuk. A basszus h-fisz lépései (37-38. ü.) S-T funkciók jelenlétére utalnak. Legfelül viszont a domináns funkciójú Cisz-dúr akkordot halljuk. Együttesen β -akkord (d-eisz-gisz-h-cisz) szól

ezen ütemek első felében. A 39. ütemben az 1. ütem ritmikai és dallamvariánsát vélem felfedezni – ami egyébként rokon a D anyagok legelejével és a B kezdetével is. A 40. ütemben a domináns tengely két hangnemét szimbolizáló dúrkvartszext akkordok (E és G) szólnak Fisz-dúr dominánshangjával együtt. A 41. ütem az előbbi kettő sűrített változata. Benne a S és D tengelyt szimbolizáló dúrkvartszextek sorakoznak: G és E = domináns, F és Ász = szubdomináns.

A rövid kóda (42-45. ü.) már a T funkciót erősíti, de igen sajátos módon. A 42-43. ütem hangkészlete ugyanis fisz lokriszi. De az is lehet, hogy a fisz- és c-tonalitás egyesül benne közös tonikává. A záróakkordok nápolyi-hangos előkével színezett Fisz-dúr hármashangzatok.

Elgondolkodtató, hogy az Á-dúr hangnem – mint a T-tengely egyik összetevője – teljesen hiányzik a prelűdből, sőt még Á-dúr hármashangzatot sem találunk benne.

3.20. Ondine – Sellő (Vízitündér)

Keletkezés:

Debussy vonzódott a természetfölötti teremtményekhez. Pogány és misztikus módon imádta a természetet és annak elemeit: a tengert, a szelet és az erdőt.⁶⁸ Ujfalussy József szerint ebben a tündértánc-szerű darabban „[...] a romantikus mesevilág, Andersen, E. T. A. Hoffmann, Dargomizsszkij és Dvořák óta [Ruszalka = sellő] visszatérő vízitündére, *Ondine* jelenik meg előttünk”.⁶⁹ Debussy azonban a maga képére formálja ezeket a mitológiai lényeket: idealisztikus átváltozáson mennek keresztül, megszabadítva mindenféle vaskos, buja mellékértelemtől, kifinomultan, légies formában, tűnékenyen és misztikusan állnak előttünk – állapítja meg Robert Schmitz.⁷⁰

Edward Lockspeiser arra hívja fel a figyelmünket, hogy Debussy ifjúkorának legfogékonyabb időszakában – 1879-ben – hónapokat töltött a Cher folyón cölöpökre

⁶⁸ Schmitz, 1966. : 178.

⁶⁹ Ujfalussy József: „Claude Debussy: Prelűdök – 2. kötet.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975/1 105-113. Ide : 111.

⁷⁰ Schmitz : 178.

épült, vízben álló és abból kiemelkedő chenonceaux-i kastélyban, és lehetséges, hogy ezek a fiatalkori élmények, emlékeiben megőrzött benyomások térnek vissza az *Ondine* című prelűdben.⁷¹

Több elemző is megállapítja, hogy a prelűd az észak-európai – germán és skandináv – folklórból illetve legendákból meríti tárgyát.⁷² Dawes és Schmitz a sellőkről szólva azt emeli ki, hogy ezek a különös lények tavakban vagy folyókban, kristálypalotáikban élő vízi nimfák voltak, akiknek fő időtöltése az volt, hogy ártatlan halászokat vagy más vízen hajózókat kelepcébe csaljanak és megöljenek. (Jobban mondva önfeledt boldogságot bocsátottak rájuk, mely időtlen, azaz végtelen feledékenységgel, öntudatlansággal járt együtt.)⁷³ Legismertebb képviselőjük Lorelei, a hajósokat romlásba vivő rajnai tündér, vagy a rajnai sellők Wagner Tetralógiájából.⁷⁴ Talán nem mind volt ennyire rosszindulatú közülük – írja Dawes –, s Debussy darabjában sincs nyoma semmi ördöginek. Bár megjegyzi, hogy a mű középső részében található, orgonapontra épülő bővített-ötöshangzat, vagy a „baljósan emelkedő kromatikus basszus” azért kelthet ilyen asszociációkat a hallgatóban.⁷⁵

Dawes összefüggésbe hozza a prelűdöt *A tenger* második tételével, melynek címe *Jeux de vagues*, azaz *Hullámok játéka*.⁷⁶ Azt állítja, hogy a zenekari darab eleje és a 17-es jelnél található hárfa-futamok megtalálhatóak a zongoraprelűdben is, még hozzá igen kidolgozott formában.⁷⁷ Továbbá a prelűd 16. ütemében található szűken mozgó tizenhatod menet majdnem pontos megfordítása a *Jeux de vagues* 25-ös jelénél található glockenspiel-dallamnak.⁷⁸

Az *Ondine* című prelűd közvetett módon Debussy fiatalkori Wagner-rajongásának is egyik kései lenyomata: egy saját képére formált vízitündér tökéletes zenei megjelenítése. Roy Howat ezzel a prelűddel kapcsolatban is Arthur Rackham egyik könyvillusztrációjára gyanakszik, mint inspirációs forrásra. Rackham illusztrálta ugyanis Friedrich Heinrich Karl de la Motte Fouqué *Undine* című meséjét,⁷⁹ amelyet 1912-ben adtak ki. Ugyanebben az évben rendezték meg

⁷¹ Edward Lockspeiser: *Debussy: His Life and Mind I-II*. London: Cassell, 1962 és 1965. I./ 37-38.

⁷² Schmitz : 178 ; Dawes, 1969. : 48.

⁷³ Schmitz : 178. ; Dawes : 48.

⁷⁴ Schmitz: 178.

⁷⁵ Dawes : 48.

⁷⁶ Uo.: 48.

⁷⁷ Az említett hasonlóságnak nem sikerült a nyomára bukkannom. – H.B.

⁷⁸ Ez utóbbi megállapításával többé-kevésbé egyet tudok érteni.

⁷⁹ Friedrich Heinrich Karl de la Motte, Baron Fouqué (1777-1843). Francia származású német

Párizsban azt a kiállítást, melynek anyaga magában foglalta Rackham Wagner operáihoz készült rajzait is.⁸⁰



13. ábra: Arthur Rackham: Undine kisgyermekkor (1912)

Analízis:

Előjegyzés: 2#

Hangnem: D-dúr

Forma: keverékforma; rondó a rondóban (?)

A prelűd kettős bevezetéssel indul. Az első bevezetés (1-7. ü.) a darabban elsőrangú fontossággal bíró d-tonalitásnak a dominánsát exponálja á-orgonapont fölött. Az V. fokú 13-as akkord fokozatosan alakul ki a 3. ütem elejére. Az első ütemben „alaphiányos” akkordot hallunk leszállított, vagy inkább elhangolt nónával és tredecimmel, a második ütemben ugyanezt elhangolás nélkül. A 4., 6., és 7. ütemben heterogén kvartakkordok bidistanciális (3:1) reális mixtúráját látjuk. A 7. ütem a 6. alsó kvintváltós változata.

A második bevezetés (8-10. ü.) a prelűd másik fontos hangnemének, az Esz-dúrnak dominánsát szólaltatja meg. A futamok végén található *d-disz-e* hangok már magukban hordozzák a kettős tonalitás – D és Esz – lehetőségét.

romantikus író. *Undine* című meséje 1811 körül keletkezett.

⁸⁰ Roy Howat: „Foreword”. In: Roy Howat és Claude Helffer (közreadó): *Préludes. Livre I. Livre II.* Paris: Durand et Costallat, 1985. (In: *Oeuvres Complètes de Claude Debussy. Série I. Volume 5.*) XV-XVIII. Ide: XVII.

A 11. ütemtől (A) kezdve a bitonalitás valóságossá válik. Ri hanggal színezett Esz-akusztikus hangsor (esz-fisz-g-á-b-desz) ütközik a d-tonalitást képviselő á-organaponttal. A 14. ütemben végül a d-tonalitás kerekedik felül, lídes színezettel. Érdekes, hogy ez a maga idejében meglehetősen modern hangzású – már-már Bartók világát előrevetítő – néhány ütem (11-15. ü.) formailag szabályos mondat.⁸¹

A következő formarész (B) d lídben indul (16-17. ü.), majd bitonálissá válik. A 18-19. ütemben esz eol (fisz-esz-desz = gesz-esz-desz = dó-lá-szó) árnyai vetülnek a d-tonalitást szilárdan hordozó d-á kettős organapontra.

A 20-25. ütemben (C) egyértelmű a d-tonalitás. Először *d* akusztikus hangsort (20-21. ü.), majd kromatikus alterációkkal és váltóhangokkal fűszerezett D-dúrt hallunk. (22-25. ü.)

A 26-27. ütemben visszatérni látjuk a B anyag nem bitonális első felét (lásd: 16-17. ü.), ezután pedig az A anyag „mondatfejét” is. A 30-31. ütem kopogós átvezető anyaga a folytatásban fontos szerepet kap.

A 11-30. ütem zenei anyagainak elrendezése hídformájú:

A	B	C	B	A
ütem: 11-15.	16-19.	20-25.	26-27.	28-29.

A 32-61. ütem – csakúgy, mint a 11-30. ütem – önmagában is kerek formai egységet alkot. Betűkkel kifejezve:

D	B transzp.	d (átv)	D fejl. (augm.)	visszavez. (d)
32-37.	38-41.	42-43.	44-53.	54-61.

A 32-37. ütem emelt kvinttel (*h* hang) elhangolt esz-tonalításban van. Hangkészlete az egészhangú skálához közelít, de ez az egészhangúság az esz-organapontnak köszönhetően határozott tonális tartalommal bír, vagyis *tonális* egészhangúság. A 34-35. és a 36-37. ütem anyagai a klasszikus zenéből ismert kérdés-felelet viszonyban vannak egymással.

⁸¹ Ebben a műben Bartók későbbi stílusának több jellegzetességére ismerhetünk. Ezek közül elsősorban a líd-hangsort, a heterogén kvartakkordot és a Lendvai Ernő által alfa-akkordnak nevezett struktúra különféle kivágatait kell megemlíteni. Az úgynevezett félhang-bitonalitás is gyakori Bartók zenéjében.

A 38-41. ütemben kisszekunddal magasabbra transzponálva, megváltoztatott felrakásmóddal – esz lídben – visszatér a B anyag. (lásd: 16-19. ü.). A 42-43. ütemben a 30-31. ütem variánsát halljuk, hasonló formai szerepben. (Összeköt, vagy tagol – ahogy tetszik) A szerzői utasítás – *Le double plus lent* (fele tempóban) – előrevetíti a következő formarész augmentált C téma variánsát.

Hangnemi szempontból szigetszerű a következő ütemek (44-53.) uralkodó h-tonalitása. A felső szólamban hosszú ütemeken keresztül a 4. és 6-7. ütemből ismerős heterogén kvartakkordok mixtúráit halljuk, alul pedig a 32-37. ütem balkéz-kísérőfigurájának dúsabban felrakott változatát. A két réteg együtt domináns 13-as akkordot (fisz-áisz-cisz-é-g-disz) alkot, melyből hiányzik az undecima. Ez a struktúra majdnem hat ütemen át változatlan marad. (44-49.), csak egy lágy Ti-kvintszett akkord töri meg uralmát a 47. ütem végén. Legfölül – mint már az előbb utaltam rá – a kopogós C anyag nem pontosan augmentált, terccel dúsított változatát halljuk. (46-49. ü.) Először a felfelé hajló (kérdő) változatot (46-47. ütemet vesd össze 34-35. ü.-mel), amely után a lefelé hajlót várnánk. Utóbbi azonban csak elkezdődik (48. ü.) de egy ütem múlva kistercekben mozgó mixtúrába torkollik. A mixtúra először hullámzó (fisz-esz-c-esz 49-50. ü.), majd ereszkedő (fisz-esz-c-á-fisz-esz 51-53. ü.) mozgású. A domináns 13-as akkordok színezete közben nem egységes, ugyanis a fisz hangra épülő kivételével az összes többiben nagynóna szerepel.

Ez a kistercekben mozgó mixtúra magyarázza a szigetszerű h-tonalitás prelűdbeli létjogosultságát (D-H tercrokonság). Az Esz és a H tonalitás tercrokon viszonya pedig összefüggésbe hozható a darab utolsó oldalán található D-Fisz nagyterctávolságú akkordváltásokkal. (lásd: 65-71. ü.)

Az 54. ütemben lappangva visszatér az eredeti d-tonalitás. G és Á kettős orgonapont harapófogója közé szorítva kromatikusan fel-le kúszó, hullámzó dallamvonal morog a mélyben. (54-61. ü.) Érdekes, hogy tagolása ismét csak mondatszerű: 2+2+4 ütem. Az ütempárokban hullámvonalú (54-57.ü.), a folytatásban egyenes vonalú (58-61. ü.) a kromatika.

A 62-64. ütemben visszatér az A anyag, de ezúttal b-desz, himbálódzó orgonaponttal (vesd össze a 11-13. ütemmel), ami egyértelmű esz-tonalitást eredményez.

A 65-74. ütem a kóda szerepét tölti be a darabban. Egyértelműen D-dúr a hangneme. Végig d-orgonapont szól. A Fisz-dúr akkordok valójában nem Fisz-dúr

hangnemet jelentenek, hanem D-dúr III. fokú mellékdominánsát, vagy egyszerű dúr-tercokon fordulatokat. Ez a 10 ütem is mondatszerűen tagolódik. 2+2+6.

A 4., 6., és 7. ütem 3:1-es distanciális mixtúrái összefüggésbe hozhatóak a prelúd három fő hangnemével. A negyedik ütem heterogén kvartakkordjainak alsó hangjai: D-H-B. Ehhez hasonlóan: a prelúd fő hangnemei: Esz-D-H. A két háromhangos csoport hangközviszonylatai azonosak – tükörfordításban.

Az elemzés végén megkísérlem a prelúd formáját egészében áttekinteni.

hídforma	+	szignálmotívummal keretezett	+	jelzésszerű
bevezetéssel és átvezetéssel		kétrészes forma		visszatérés
1-31. ütem		32-61. ütem		62-74. ütem

Bev. A B C B A átv(d) D1 B transzp. átv(d) D2 (augm.+böv) visszavez.(d)
A var Kóda(F)

Ezt a meglehetősen egyedi, művészien kiegyensúlyozott formát nem lehet besorolni egyetlen ismert formaképlet közé sem. Különleges keveréke, vegyülete több formai princípiumnak. Talán összetett háromtagúsághoz – vagyis triós-formához – hasonlít leginkább, igen szabadon értelmezve azt. A nagy, belső formahatárok arányai (31+30+13) némileg alátámasztják ezt a feltevést.

Ugyanakkor a szonátaelv is halványan átszüremkedik a formán, mivel a 32-61. ütemig tartó középső formaszakaszba a B anyag transzponált – feldolgozott – változata is belekerült. E formarész rövid, szignálszerű motívumokkal (d) tagolt monotematikus kétrészes forma önmagában. Ha a mindháromszor (30., 42., és 56. ütem) ugyanarról az esz-hangról induló szignál-motívumoknak nagyobb formai jelentőséget tulajdonítunk, akkor akár rondószerű képződménynek is tarthatjuk ezt a több, mint 30 ütemet.

Egy további értelmezés szerint az A anyag háromszori (11., 28., és 62. ütem), mindig azonos hangmagasságról – eszről – történő elhangzása miatt a prelúdot egészében véve is rondószerű formának tekinthetjük. (Bár ez esetben az A anyag második és harmadik elhangzása közötti idő aránytalanul hosszúnak tűnik.) A prelúd 11-29. üteme szintiszta hídforma.

3.21. Hommage à S. Pickwick Esq. P. P. M. P. C. –

Emlékezés Pickwick Sámuel úrra, a Pickwick Klub Örökös Elnök-tagjára⁸²

Keletkezés:

Ez a prelűd véleményem szerint Debussy kései, letisztult, klasszicizáló stílusának egyik első példája. Teljesen egyértelműen kimondott F-dúr hangneme, bölcs iróniája egy olyan zeneszerző képét mutatja, aki már bizonyos mértékig fölülről nézi az életet. A mű karikatúra: Dickens *Pickwick klub* című regényének főhősét, Samuel Pickwick urat, a pocakos angol gentleman-t állítja a középpontba, aki a saját nevére elnevezett Pickwick Klub elnökeként kalandos és humoros utazások során szeretné felkutatni három klubbárával együtt a Hampstead-tavak eredetét.⁸³ Hősünk házáat így írja le Debussy kiadójának küldött egyik levelében: „Körös-körül emléktárgyak Zulu-földről, látképek Christianiáról, szörnyű puskák (melyek szerencsére nem lőnek többé), családi képek s egy nyugodalmas kert”.⁸⁴ Ujfalussy József szerint Debussynek kedves olvasmánya volt ez a regény. A prelűdben az angol nemzeti himnusz mellett skót népi dallamok is feltűnnek.⁸⁵

Érdemes a darabbal kapcsolatos – meglehetősen különböző – elemzői véleményeket ezúttal szó szerint idézni. Minthogy a prelűdben Debussy teljesen nyíltan – még hozzá ironizáló szándékkal – használja fel a ma is hivatalosan használt angol nemzeti himnuszt, a *God Save the King*-et, érthető, hogy az angol elemzők általában eléggé csípős megjegyzéseket tesznek a kompozícióval kapcsolatban.

Oscar Thompson például így ír: „A kérdés az, hogy vajon van-e vér Pickwick úr ereiben, avagy pusztán egy rajzfilm-figura illetve egy rajzfilmje a karikatúrának – ahogy egy ízben írták róla.”⁸⁶

Frank Dawes még kritikusabb hangon szól Debussy prelűdjéről:

⁸² A *P.P.M.P.C.* rövidítés angolul így hangzik: Perpetual President–Member Pickwick Club.

Az adat forrása:

Roy Howat: „Foreword”. In: Roy Howat és Claude Helffer (közreadó): *Préludes. Livre I. Livre II.* Paris: Durand et Costallat, 1985. (In: *Oeuvres Complètes de Claude Debussy*. Série I. Volume 5.) XV–XVIII Ide: XVII.

⁸³ Schmitz, 1966. : 180.

⁸⁴ Claude Debussy: *Lettres à son éditeur* 182.

⁸⁵ Ujfalussy József: „Claude Debussy: Prelűdök – 2. kötet.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975/1 105–113. Ide : 111.

⁸⁶ Oscar Thompson: *Debussy. Man and Artist*. New York: Dover Publications, Inc., 1965. 169–170. (fordítás tőlem)

[...] Nem gondoljuk, hogy nemzeti himnuszunk erre lett kitalálva; Beethoven már feldolgozta Debussy előtt olyan zenei eredménnyel, amely teljesen kielégítő, és amely hangvétel teljesen időtállóan bizonyult történetének több mint 200 éve alatt. Nekünk [angoloknak?] úgy tűnik, hogy Debussy darabjából hiányzik Pickwick valóban életrevaló aspektusa: túlsorduló emberi kedvessége. Amit hallunk, az csak utalás a melegségre, az »aimablé« irányában, de Debussy portréjának jó része pusztán karikatúra. Persze ellenvetés lehet az, Hogy Dickens is karikaturista volt. De Dickens hajlott rá, hogy magasztalja Pickwick kiemelkedő tulajdonságait, míg Debussy feltűnő módon elmulasztja ezt. Vannak ugyan nyomai Pickwick eleven jó humorának, és vannak pillanatok, ahol megjelenik tekintélye eredeti méltóságában, de a portré nem teljes. A fűtőrésztől dallam a vége felé netán Sam Wellert hozza a színre egy pillanatra?⁸⁷

Az angol elemzőkkel ellentétben Alfred Cortot magasztalja a prelűdöt:

Lehetetlen szellemesebb zenei adaptációt kieszelni Dickens hősről és Dickens saját stílusáról. A darab szatirikus kedélyessége, ízes gunyorossága és minden üteme egy olyan vonással rendelkezik, amely a »God Save the King« komikusan komoly felhasználásától kezdve az utolsó oldal felszabadult fűtőrészéséig változatos formában ábrázolja Pickwick úr humoros személyiségének különböző oldalait: a szórakozott komolyságot, a bátortalanságot és az önelégültséget.⁸⁸

Analízis

Előjegyzés: 1b

Hangnem: F-dúr

Forma: szonatina-forma

A prelűd formai tagolása a következő:

Expozíció				Feldolgozás		Repríz	
A1	A2	A3	átv. B C	D	A/B var átv. A1var	A3	E Bvar D/C tör.
1-26. ütem				27-40. ütem		41-54. ütem	

⁸⁷ Dawes, 1969. : 49. (fordítás tőlem)

⁸⁸ Alfred Cortot: *Musique Française de piano*. Paris: Presses Universitaires de France, 1948. 39-40. (fordítás tőlem)

Az expozíció egymaga kitölti a prelűd felét. A reprízben minden anyag felbukkan, jobbra sűrített formában. A feldolgozási részben keverednek az elemek. Ez egyébként az egész darabra jellemző. A C anyag rövid dallama például az A1 és A2 egy-egy részletére vezethető vissza. (lásd: 3. ü. legfelső szolamát, illetve a 6-7. ü. alsó sorának hemiolás ritmusát) A visszatérés belecsúszik a feldolgozási részbe (A1 anyag, 37-40.ü.) A felhasznált himnusz-dallam hangközstruktúrája – zömmel szekundok – és dallamvonala organikusan beépül a kompozíció minden részletébe. A kölcsönvett dallam nem szerepel egészben, csak első hat üteme szólal meg. Később ez is hangköz módosuláson megy keresztül és részekre bomlik. (például 37-40. ü.) A nyújtott ritmus háromféle léptékben szerepel a műben: nyolcad, negyed és félkotta hosszúságban. Ezenkívül tizenhatod triolás, *jíges* változata is felbukkan (44-46. ü.)

Az első hat ütemben (A1) a *God Save the King* első ütemeit hallhatjuk a basszusban – viszonylag hagyományos akkordok kíséretével. Azzal, hogy a legmélyebb regiszterbe helyezi az ismert dallamot, Debussy szó szerint a „feje tetejére” állítja a dallam-kíséret viszonyt. Ráadásul a dallam tonikára (f-re) érkezését a 6. ütemben a harmonizálással nem erősíti meg, mivel d-moll szextakkord szól. A 6. ütemben formai elízióval kezdetét veszi az A2 szakasz. (6-9. ü.) A mélyben hemiolás ritmusú akkordok, fölötté kvartokban és kvintekben felfelé emelkedő, fokozatosan erősödő dallam zeng. A nyitva maradó formát az A3 (10-12. ü.) nyugodt mozgású, lefelé és fölfelé egyaránt hajló, kiegyensúlyozott dallama zárja le, de nem egészen, mivel F-dúr V. fokú kvintszextjén, félzárlaton áll meg. A basszusban itt ismét halljuk – még hozzá megismételve – a himnusz-dallam idézett részletének utolsó dallamfordulatát. (vesd össze a 10-11. ü. basszusát az 5. ütemmel) Rövid, egyre gyorsuló átvezetés után (13-14. ü.) érkezünk meg F-dúr szexttel és nónával színezett tonikájára a 15. ütemben. Az alsó szolam majdnem két oktávot átívelő ereszkedő skálamenete valószínűleg a *God Save the King* skálaszerű dallamszerkezetéből eredeztethető. A 12-14. ütemben válnak uralkodóvá a tizenhatod értékű kisnyújtott ritmusok. Ennek eredetét kutatva a 4. ütemet és az A3 szakasz kisnyújtott ritmusait (10-11. ü.) kell szem előtt tartanunk. A prelűd első 14 üteme a szonatina-forma szemszögéből nézve főtéma-területnek minősíthető és végig F-dúrban van.

A B részt, mely akár második témának, vagy melléktémának is nevezhető (15-20. ü.), az átvezető részben megjelent tizenhatodos kisnyújtott ritmusok folyamatos jelenléte jellemzi. Végig F-dúrban van és három kétütemes egységre

osztható. Ebből az első kettő egymás variánsa, a harmadik pedig átvezet a C anyagra. Utóbbi ritmikája kapcsolódik az A részhez is. (vesd össze 2-3. ü. és 15-16. ü. ritmusát)

A C rész (21-26. ü.) a domináns hangnemben, C-dúrban van és a zárótéma helyén áll – bár egyáltalán nincs lezáró jellege, sőt éppen ellenkező hatású. Nagy akkordtömbjeinek ritmikai és dallami ösét – mint már említettem – a 3. és a 6-7. ütemben találjuk. A 23. ütem ívelt 32-ed figurája közeli rokona, esetleg felgyorsított változata a God Save the King dallamnak. (vesd össze 3-5. ü. basszusával) A C rész kétszer három ütemre tagolható. A második három ütem faktúrabéli variánsa az első háromnak. C-dúr V. fokán marad nyitva, és ezzel továbbblendíti a formát a bizonytalanul induló feldolgozási rész felé.

A feldolgozási rész (27-40. ü) első szakasza (D) a 30. ütemig tart. Hezitáló első két üteme (27-28.ü.) a jól ismert tizenhatodos kisnyújtott ritmusokkal és felfelé lépő dallamhangokkal kiegészülve variáltan megismétlődik. (29-30. ü.) A 31-34. ütem (A/B) az eddigi anyagok közül legalább hármát ötvöz. A 33-34. ütem a 31-32. ütem tiszta kvarttal feljebb transzponált ismétlése. A felső szólamban a himnusz-dallam első két ütemének torzított, tercenetes változata szól. Középen a B anyag tizenhatodos kisnyújtott ritmusai, alul pedig a 6-7. ütemből ismerős tiszta kvintek és kvartok kelnek új életre. A felső szólam ritmusát hűen követi az alsó szólam mozgása, s így tulajdonképpen alaphármashangzatok figurált mixtúrája jön létre. A 35-36. ütem egyedül a kisnyújtott ritmusokat használja. Emelkedő kromatikus hangkészlétű szekvenciális álmixtúra az ironikus fokozás eszköze. Ha megvizsgáljuk a hangmagasság-váltások időzítését, akkor a himnusz-dallam első két ütemének ritmusára ismerhetünk. A szekvencia tercenként emelkedik. Finom szabálytalanságok vannak az összhangzásban, mivel legalább 4-5, kismértékben eltérő négyes csoportot találunk. A 37-40. ütemben az A1 anyag – tehát a himnusz-dallam – első két ütemének újabb elhangolt változatát halljuk megismételve. A tizenhatodos kisnyújtott ritmusok ehhez szegődnek kíséretül az eddigi legmagasabb fekvésben, egyre fokozódó dinamikával, ideges rángatózáshoz hasonló módon. Érdekes formai megoldás, hogy a feldolgozási rész végébe csúsztatva tulajdonképpen megtörténik a prelúd kezdő anyagának visszatérése.⁸⁹

⁸⁹ Ehhez hasonló megoldást találunk például Chopin b-moll szonátájának 1. tételében.

A repríz csak jelzésszerűen van jelen a darabban. A főtéma-területet csupán az A3 anyag háromütemes – egyébként pontos – visszatérése képviseli. Ezután váratlanul új anyag, egy gondtalanul vidám és könnyed, népies jig-dallam toppan a színre a dúr-tercrokon D-dúrban. (44-46. ü.) Olyan, amelyet füttyörészni szokás. E meglehetősen ironikus közjáték után a darab visszazökken a normális kerékvágásba: a 46. ütem b hangja a közös hang D-, és F-dúr között. Az A3 anyag záró gesztusával (lásd legutóbb a 43. ütemben) bevezetve most az augmentált B anyagot halljuk jelzésszerűen visszatérni (49-52. ü.) A megnövelt kisnyújtott ritmusok így fáradt mozgás érzetét keltik, különösen az iménti friss jig-dallam után. Így jutunk el a darab záró ütemeihez (53-54. ü.), ahol is egy gesztus erejéig visszaköszönni látszik a D anyag (lásd 27. ü.). A több oktávot átívelő tömör záróakkordok pedig a C részből (lásd 21-26. ü.) ismerősek. A prelűd hangsúlyozott módon F-dúrban zárul.

3.22. Canope – Óegyiptomi halotti urna

Keletkezés:

„Canopus ősi egyiptomi város volt a Nílus mentén nem messze a Földközi-tengertől. Erről kapták nevüket azok az agyagból készült halotti vagy temetési urnák, melyekben az elhunyt bebalzsamozott holtteste mellett eltemették főbb emésztőszerveit” – írja R. Schmitz, aki kiemeli, hogy az urnák fedelén Osirisnek, az egyik legfőbb egyiptomi istenségnek a képmása volt látható. Ezek az urnák fontos részét képezték a temetési szertartásnak. Később az Etruszkok is hasonló urnákat használtak időszámításunk előtt hat évszázaddal. Az ő temetési edényeik azonban rendkívül egyszerűek, díszítetlenek voltak, s Osiris képmása helyett az elhunyt arcvonásait faragták a fedelükre.⁹⁰

Debussy prelűdje nem az egykori – ma romokban álló – egyiptomi város temetési szertartásait ábrázolja, hanem azt az érzéskört, amit az urna vált ki belőle. Tehát inkább asszociatív, mint leíró jellegű.⁹¹

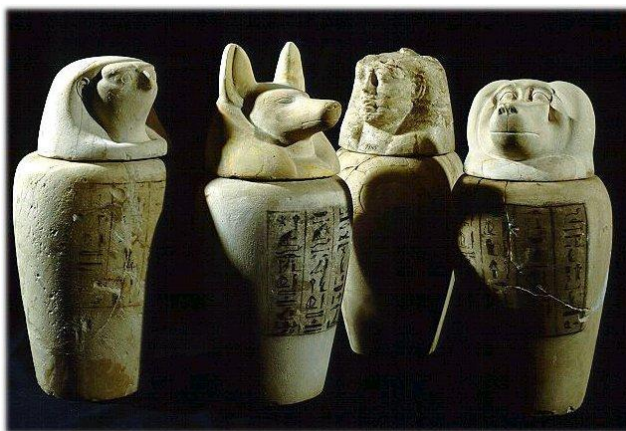
⁹⁰ Schmitz, 1966. : 181-182. (fordítás tőlem)

⁹¹ Uo. : 182.

Ujfalussy József szerint e prelűd Debussy azon kompozícióinak sorába illeszkedik, melyek a *kései antikvitáshoz fűződő emlékeinek birodalmába* vezetnek el minket.⁹² Ilyen darabnak számít még a *Trois chansons de Bilitis* (Bilitis-dalok, 1897) Pierre Louÿs verseire és a *Six Épigraphes antiques* (Hat antik felirat – zongorára, négy kézre; 1914-15) – is. „A komoly, párhuzamos akkordok Debussy művészetében mindig a nagy múltra való megilletődött emlékezés hangjai. ” – írja.⁹³ Példaként a 10. számú prelűd – *La Cathédrale engloutie* (Az elsüllyedt katedrális) – hármashangzat mixtúrái vagy a *Le Martyre de Saint-Sébastien* (Szent Sebestyén vértanúsága, 1911) című színpadi misztérium előjátéka említhető.

Dawes a *Canope* kezdetét Erik Satie (1866-1925) *Gymnopédies*, illetve *Gnossiennes* című zongoradarabjainak klasszicizáló világára vezeti vissza.⁹⁴ (A 3 *Gymnopédies* első és harmadik darabját egyébként Debussy átírta zenekarra 1897-ben.)

Roy Howat szerint Debussy íróasztalának két halotti urna is állandó kelléke volt egy fából készült, Arkelt formázó varanggyal együtt. (Utóbbit minden utazására magával vitte.)⁹⁵



14. ábra: egyiptomi halotti urnák

Analízis:

⁹² Ujfalussy József: „Claude Debussy: Prelűdök – 2. kötet.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975/1 105-113. Ide : 111.

⁹³ Uo. : 111.

⁹⁴ Dawes, 1969. : 49.

⁹⁵ Roy Howat: „Foreword”. In: Roy Howat és Claude Helffer (közreadó): *Préludes. Livre I. Livre II*. Paris : Durand et Costallat, 1985. (In: *Oeuvres Complètes de Claude Debussy*. Série I. Volume 5.) XV-XVIII. Ide: XVII.

Előjegyzés: 1b

Hangnem: d-moll/c myxolid

Forma: hídforma-szerű

Tagolása a következő:

A	B	C	D	E	B	átv.	A	kóda (C)
1-6.	7-10.	11-13.	14-16.	17-19.	20-23.	24-25.	26-29.	30-33.

Az A és a B anyag fordított sorrendű visszatérése miatt a prelűd hídformára emlékeztet.

Az A anyag konszonáns hármashangzatokból épülő tonális mixtúra, melynek hangneme d dór és d eol ötvözete. A 4. ütemben elszíneződik – talán a nápolyi hangnem felé kacsingat (?) – és kizárólag dúr akkordokból álló, reális mixtúrává változik át. Az 5-6. ütemben az 1-2. ütem dallamvonala ismétlődik meg, immáron színező hangzatok nélkül, önmagában állva.

A 7-10. ütemben (B) d hangra épülő domináns-szeptim hangzat fölött egy igen szűk ambitusú, kromatikus dallamot hallunk. (Bárdos Lajos szóhasználatával „törpe tonalitású” dallamot⁹⁶), mely az egyvonalas d-t írja körül, majd a 10. ütemben felkapaszkodik az á-ig, immáron oktávban kettőzve.

A 11-13. ütemben (C) lépcsőzetes mozgású, föl-le hullámzó dallamvonalat figyelhetünk meg, melynek hangkészlete nápolyi hanggal színezett d eol. Körülötte tág felrakású kvintszextakkordokat és dominánsszeptim hangzású akkordot látunk.

A 14-16. ütemben (D) a dallam – az előbbi ütemek skálaszerű mozgását odahagyva – hármashangzat-felbontássá szélesedik a legfőbb szólamban. (Középen, ellenszólamként azért marad a skála is.) A kísérő harmóniák ezúttal leginkább nónakkordok. A hangnem B-dúrnak hat, ahol is a basszus ingamozgású c és f hangjai funkciós logika szerint váltódomináns és domináns akkordoknak felelnek meg.

A 17-19. ütem (E) érdekessége, hogy tematikusan szinte megfoghatatlan anyagokból épül fel. Előkével díszített kvart hangközöket hallunk szélesen felrakva a klaviatúrán. A 18. ütemben egy pillanatra heterogén kvart-akkordokká (A-Desz-G, illetve H-E-A) állnak össze a kvartok. (Füllel azonban a desz hangot cisznek is hallhatjuk, ami domináns nónakkordot jelent akusztikusan.)

⁹⁶ Bárdos Lajos: *Elemző írások a zenéről I.* Szerk.: Mohay Miklós. Budapest: Cherokee, 1994. 206-213. (Eredetileg megjelent : *Parlando* 1981. 7-8.szám)

A 20-23. ütemben is az érzékeinkkel játszik Debussy: a G-H-Desz-F-A akkord nem más, mint leszállított kvintű „domináns” nónakkord – papíron. De füllel? Ami a dallamot illeti, a 7-10. ütemből ismert szűk ambíthusú melódia tér vissza itt kissé módosulva. (vesd össze a 10. és 23. ütemet.)

A 24-25. ütem lefelé hajló, különös hangsora a B és a C anyaggal is összefüggésbe hozható. Az ás hang – mint a d hang ellentétes pólusa – fontos szerepet kap itt. E hangsor nápolyi hanggal színezett g-ungárnak (lá-sor szí-vel és ri-vel) is felfogható.

A 26. ütemben visszatérnek a prelűd kezdő ütemei, de igen rafinált módon variálva. (vesd össze 3-4. ütemet 28-29. ü.-mel) A korábbi nápolyi hangok (11., 13., 24-25.ü.) és a 4. ütem „nápolyi” fordulata itt újabb dimenziókat nyer: már hamarabb (a 28. ütemben) „nápolyizálódik” (esz-eol hangnem), és a 29. ütem második negyedén már tulajdonképpen a *napolyi napolyiját* halljuk. (e-moll akkord).

A prelűd kódájában (30-33. ü) a 11-13. ütem dallama (C) tér vissza. A kíséretképpen hozzárendelt akkordot viszont a 14. ütem elején találjuk meg először. Így a darab c myxolídben zárul.

3.23. Les tierces alternées – Váltakozó tercek

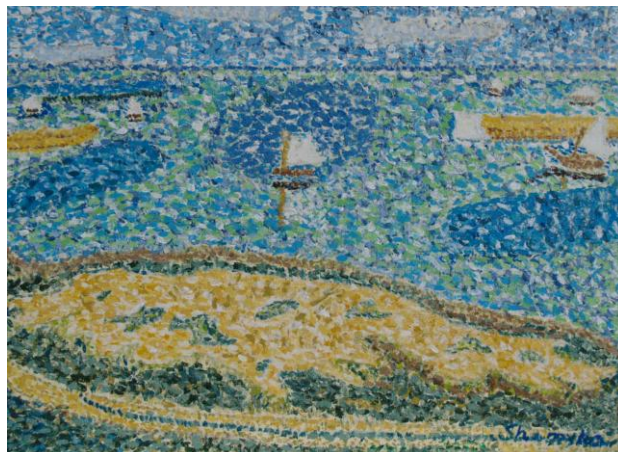
Keletkezés:

Minden elemző kiemeli, hogy ez az egyetlen olyan prelűd, amely nem utal olvasmányra, emlékképre, hanem önmaga zenei megoldását jelöli címében. Ezzel előrevetíti a két évvel későbbi *Douze études* (Tizenkét etűd, 1915) című sorozatot, amelyben minden egyes darab – már címében is – vagy valamilyen zongoratechnikai problémát illetve játékmódot jár körül, vagy egy bizonyos hangköz köré van felépítve. Például: *Pour les notes répétées*, *Pour les tierces*, stb. (Érdekes, hogy míg ez utóbbi darab az Etűdök sorozatában a második, addig a *Váltakozó tercek* a Prelűdök utolsó előtti, tehát *hátulról második* kompozíciója.)

A *Váltakozó tercek* mechanikus mozgásával Debussy toccata-szerű darabjai közé tartozik.⁹⁷ A végig terchangközökből és tizenhatodokból álló prelűd csak első, felületes ránézésre tűnhet száraznak a többi prelűddel összehasonlítva. Valójában nagyon is lírai, sőt táncos karakterű (például a 108-116. ütemekben) – amellett, hogy rendkívüli módon játékos. (Alfred Cortot egyenesen *macskaszerű* gesztusokról beszél.⁹⁸) Ha van Debussy zongoradarab, amelyről eszünkbe juthatnak a francia clavecinisták, akkor ez bizonyosan olyan.⁹⁹ A kottakép erősen emlékeztet François Couperin néhány csembalódarabjának látványára. A barokk kori elődökkel való kapcsolatát az is bizonyíthatja, hogy a kézkeresztelő játékmódú darab (*pièce croisée*) a clavecinisták egyik kedvelt tételtípusa volt.

Dawes felhívja a figyelmet arra, hogy a tizenhatodok sűrűjében az egyes hangokon elhelyezett tenuto jelek bűvő dallamtöredékeket jeleznek, melyek szinte észrevétlenül emelkednek ki a harmóniai háttérből.¹⁰⁰ Ezek különböző ütemrészekben állhatnak és így – mint Schmitz megjegyzi – nem csak dallami, hanem ritmikai jelentőségük is van.¹⁰¹ Debussy ezeket a tenutós hangokat *lágyan zengetve* (*doucelement timbrées*) képzelte el – a kottába írt szerzői utasítás a 11. ü. fölött legalábbis erre enged következtetni.

A prelűd apró, elszigetelt hangokból – hangzó pontokból – összeálló nagyformája véleményem szerint Seurat pointillista festményeire emlékeztet, azok zenei megfelelője.



15. ábra: Seurat: Port-en-Bessin. Behajózás a kikötőbe (részlet)

⁹⁷ Dawes, 1969. : 50.

⁹⁸ Alfred Cortot: *Musique Française de piano*. Paris: Presses Universitaires de France, 1948. 40.

⁹⁹ Schmitz, 1966.: 183.

¹⁰⁰ Dawes: 50.

¹⁰¹ Schmitz: 185.

Analízis:

Előjegyzés: -

Hangnem: C

Forma: szonáta-, és rondóelv ötvözete

Ebben a prelűdjében Debussy túlnyomórészt szabályos formai alakzatokat, ütempárokat és félperiódusokat írt. Az alábbi módon tagolható a darab:

	Bev.	A1	A2	visszavez.	A1 var	B	visszavez.	A1	A2
ütem:	1-10	11-33	34-56	57-64	65-90	91-116	117-124	125-153	154-165
arányok:	10	23	23	8	26	26	8	29	12

Látható, hogy nagyformáját tekintve rendkívül kiegyensúlyozott, szimmetrikus elrendezésű a kompozíció. (Akárcsak François Couperin rondói.) Az A1-gyel jelzett zenei anyag háromszor hangzik el, minden alkalommal egy kevéssel hosszabb lesz. Az A2 anyag először még ugyanolyan súlyú, mint az A1, másodszori elhangzásakor azonban a felére csökken. A visszavezető részek azonos hosszúságúak. A B anyag a bevezetés anyagával rokon s a prelűd közepén triószerű hatást kelt szélesebb ívű ritmikája miatt.

A mű alaptonalitása egyértelműen C-dúr, emellett Esz-dúr, Ász-dúr és É-dúr hangnem is előfordul benne. Diatónia, egészhangúság, teljes kromatika – ezek jellemzik hangsorait.

A bevezető ütemekben (1-10. ü.) kvinthiányos domináns nónakkordokat hallunk. Értelmezésem szerint váltódomináns 9-es és V. fokú 9-es váltakozik egymással. Az 1-4. ütemben C-dúrban, az 5-10. ütemben Ász-dúrban. A 8-9. ütem a „kakukktójás”, mivel itt H-dúr V. fokú 9-es akkordja szólal meg elszigetelten.

Az A1 (11-33. ü.) több kisebb részre osztható. Kettő- és négyütemes egységekből áll össze, de nem teljesen szimmetrikus, mert az utolsó ezek közül páratlan ütemből áll. Az első két négyütemes egység teljesen egyforma. A következő két négyütemes egység is mutat némi hasonlóságot egymással. (vesd össze például a 21-22. és a 25-26. ütem mozgásirányait) A fennmaradó hét ütem (27-33. ü.) tulajdonképpen szekvencia. Az A1 hangkészlete diatonikus. A hétfokúságot alterált hangokkal színezi Debussy. A 26. és 31. ütemben kettős kromatikus átmenőhang található. A formarész C-dúr dominánsára érkezik.

Az A2 formarészben először kromatikus váltóhangokkal írja körül a szerző a valójában C-dúrban mozgó dallamot. (34-39.ü.) Fehér és fekete billentyűk szembeállításaként is magyarázható a részlet. A 40. ütemtől kezdődően a sorozatos ász-hangok mollbeli akkordok benyomását keltik. Végül, az állandósuló b, esz és ász hangoknak köszönhetően az 50. ütem környékén. Esz-dúrba érkezünk. (Előtte a 46-48. ütemben b akusztikus hangsor hangkészlete szólal meg.) Az A2 tagolása: K K L M N M O O P R R Rfele. Nem számítva az utolsó, megfeleztett egységet, csupa-csapa ütempárból áll. Az A1 visszatérése előtt nyolcütemes, ütempárokból álló visszavezetés található. (57-64. ü.)

Az A1 anyagának első hat üteme tér vissza változatlanul, C-dúrban. (vesd össze a 11-16. ütemet a 65-70. ütemmel) Ezután moduláció nélkül, hirtelen Esz-dúrban folytatódik a zene. A 21-22. ütemben található mozgásfajta variánsát halljuk, s a belőle kisarjadó új folytatást. (71-80.ü.) A formálás eszközei: szekvenciálisan ismétlődő ütempárok (71-74.ü.), majd további ütempárok először lefelé táguló, majd visszakanyarodó – tenutóval jelzett – balkéz dallammal. (75-80. ü.) Utóbbi hat ütem félhanggal magasabban, É-dúrban megismétlődik. (81-86. ü.) A 87-90. ütemben a tizenhatodok lefékeződnek, formahatár közeledik.

A B rész (91-116. ü.) a bevezető ütemek (1-10. ü.) negyedmozgású anyagára utal vissza, abból fejlődik ki. Három majdhogynem szabályos schönbergi mondatból tevődik össze, melyek közül az első kettő hasonló, a harmadik pedig a második mondat ritmikai újdonságaiból születik meg. (vesd össze 103-107. ütem ritmikáját a 108-116. ütemekével.) Ily módon a B rész nagyformája szintén mondat szerűen van felépítve, vagy nevezhetjük Bar-formának is. Az első nyolc ütem (91-98. ü.) 2+2+4 ütemes mondat. Hangkészlete Ω_2 -es hangsor, de ez az egészhangúság határozottan tonális hatást kelt – nevezetesen c-tonikára gyanakszom –, mivel a g-hangot domináns funkciójának érzem benne. A következő formai egységben (99-107. ü.) kisterccsel feljebb transzponálva hallható az előző mondat „feje” (vesd össze 91-94. és 99-102. ütemet), ebből kifolyólag itt Esz-dúr tonikát sejthetünk az Ω_1 hangkészlet ellenére. E zenei mondat folytatása eltér az előzőétől. A ritmika a trioláknak és a kisnyújtott ritmusoknak köszönhetően megélénkül, a tonalitás pedig az esz-hang megjelenésével megszilárdul és egyértelműen Esz-dúr lesz. (A fisz hangok ily módon a g hang kromatikus alsó váltóhangjának tekinthetőek inntől kezdve és nem az egészhangú skála részének.) A második mondat tagolása 2+2+5 , tehát egy ütemmel kibővül az előzőhöz képest. A harmadik szakasz (108-116. ü.) az előző

mondat második felének ritmikáját folytatja. Tonalitása nagyrészt Esz-dúr, de utolsó két ütemében visszatér az $\Omega 1$ -es egészhangúság, s ezzel Debussy tulajdonképpen „elrontja” a zárlatot, hogy ezzel rávezessen a következő formarészre. Ennek a mondatnak a tagolása – az előzőéhez hasonlóan – $2+2+5$ ütem. A mondatfej Esz-dúr domináns-organapontja fölött szólal meg. (108-111. ü.) A folytatás szekvenciális ismétlődéseket tartalmaz és $1+1+3$ ütemre bontható, melyből a háromütemes rész egy ütem külső bővülést tartalmaz. (Az egészhangú „zárlat” megerősítése lenne ezzel a szerző célja? ?) (112-116. ü.)

A következő, visszavezető jellegű nyolc ütemben (117-124. ü.) újra megjelenik a folyamatos tizenhatodokból álló mozgás. Ez a rész $2+2+2+2$ ütemre bontható. Az első kettő ütempár egyforma (117-120. ü.), a következő kettő pedig nagyon hasonló. A különbség csak annyi, hogy a 124. ütem mozgó része fél hanggal feljebb csúszik a 122. ütem hasonló részéhez képest. A 121. és 123. ütemben Tiszteptimek kisterc hangközönként emelkedő mixtúráját látjuk.

A 125. ütemben teljes egészében visszatér az A1 anyag. (vesd össze a 11-33. ütemet a 125-146. ütemmel) Felettébb érdekes azonban, hogy egyetlen ütem, a 31., kimarad a visszatérés során. Viszont a 147-153. ütemmel kibővül ez a formarész. Először – barokk emlékeket ébresztve – a szubdomináns hangnem, F-dúr felé kacsingat a zeneszerző, melynek jele a felbukkanó b hang. (147-148. ü.) Ezután a teljes kromatikus hangkészletet felhasználó, majdnem két oktáv ambitusú ereszkedő tercmenetet hallunk öt ütemen keresztül (149-153. ü.), mely érdekes módon C-dúr V. fokára érkezik meg végül.

A 154-157. ütemben az A2 anyagának első négy üteme tér vissza két oktávval mélyebben. (vesd össze 34-37. ütemmel) Ezután a 154. ütem permutált hangjaiból felépített négyütemes szakasz következik (158-161. ü.), majd háromszor, különböző oktávokban megszólaló C-dúr hangnemű zárlat. Ezt a formarészt is mondatszerűen formálja meg Debussy. Tagolása: $2+2+8$ ütem. A 8 ütemes rész további bontása: $4 (1+1+1+1) + 4 (1+1+2)$.

A prelűd monotematikusan épül fel s nem más, mint a bevezető ütemekben látható igen egyszerű zenei alapötlet mívés megformálása.

3.24. Feux d'artifice – Tűzijáték

Keletkezés:

Ez a prelűd a július 14.-i francia nemzeti ünnep hangulatát idézi fel. A darabban több helyütt is feltűnnek a *Marseillaise* dallamának foszlányai. Biztosra vehető, hogy Debussy 1912. július 14-én végignézte az ünnepi tűzijátékot Párizsban.¹⁰²

Ujfalussy József szerint Debussy *Proses lyriques* című dalciklusának utolsó dalában – *De soir*, 1893 – bukkanhatunk e prelűd inspirációjának csírájára.¹⁰³ A zongoramű végét pedig a *Chevaux de bois* (Körhinta) című korábbi dalának – *Ariettes oubliées* negyedik dala, 1885 – befejezéséhez hasonlítja Ujfalussy: „[...] a fények kialszanak, vége az előadásnak.” Megjegyzi még, hogy a *Tűzijáték* című prelűd a 13-as számú darabnak – *Brouillards* (Ködök) – a párja, és így a két mű keretbe foglalja a *Prelűdök* második kötetének „képeskönyvét”.¹⁰⁴

Több elemző – például Oscar Thompson vagy Frank Dawes – is megállapítja, hogy a *Feux d'artifice* áll a legközelebb a liszti zongoratechnikához az összes prelűdöt, sőt Debussy összes zongoraművét tekintve.¹⁰⁵ Dawes részletesen leírja a Liszt-féle „pirotechnika” (Dawes szóhasználata) Debussy által itt felhasznált eszközöket:

[...] szűk ambitusú figurációk hirtelen ugrásokkal a klaviatúra távoli részeire; gyors, összetett trillák váltott kézzel, csillogó liszti kadenciák; egy szárnyaló melódia töredéke nagyívű kíséret fölött; oktáv-bravúrák az egész billentyűzeten át, nagy, dörömbölő akkordokkal kísérve; fekete, és fehér billentyűkön kombinált glissandók – mindezek megtalálhatók Lisztnél, habár nagyon különböző harmóniai kontextusban.¹⁰⁶

¹⁰² Roy Howat: „Foreword”. In: Roy Howat és Claude Helffer (közreadó): *Préludes. Livre I. Livre II.* Paris: Durand et Costallat, 1985. (In: *Oeuvres Complètes de Claude Debussy*. Série I. Volume 5.) XV-XVIII. Ide: XVII.

¹⁰³ Ujfalussy József: *Debussy*. Budapest: Gondolat, 1959. 224.

¹⁰⁴ Ujfalussy József: „Claude Debussy: Prelűdök – 2. kötet.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975/1 105-113. Ide : 112.

¹⁰⁵ Oscar Thompson, 1965. : 270. ; Dawes, 1969. : 50.

¹⁰⁶ Dawes : 50. (fordítás tőlem)

Dawes azt is kiemeli, hogy ez a prelúd – mely szerint az egyik legéletteliőbb az összes közül – Debussy utolsó olyan zongoradarabja, amely vizuális impresszió alapul.¹⁰⁷

Schmitz jogosan állapítja meg, hogy a darab több ponton az atonalitás határáig jut.¹⁰⁸ További érdekességként említi azt a módot, ahogy Debussy szembeállítja a zongora fehér és fekete billentyűit a 61-62., illetve a 63-64. ütemben.¹⁰⁹

Az összes Debussy-prelúd közül ez a legnagyobb ívű – kottában a leghosszabb – és nemcsak zongoratechnikai értelemben, hanem zeneileg is meglehetősen színes kavalkádja a zeneszerző ötleteinek. Hangzását tekintve merészen újító, szinte forradalmi. Ujfalussy József szerint olyan „energetikus hatásokat keltő hangtömböket” és felbontott hang-fürtöket, vagyis *clustereket* alkalmaz ebben a művében Debussy, amelyek a XX. századi zene későbbi fejleményeit, a hangfestés új útjait jósolják.¹¹⁰ Paul Griffiths szerint a *Feux d’artifice* egyike a leginkább Ligeti-szerű daraboknak, amit Ligeti születése előtt írtak.¹¹¹

Analízis:

Előjegyzés: 1b (és más is)

Hangnem: F/C/Desz

Forma: fantázia-szerű, hídformára utaló jelekkel

A következőképpen tagolható a prelúd:

A B C1 C2 C3 D1 D2 E F C4 kad. C4

G (B/C/D2-ből) C5 D1var A tör Kóda

A nagyívű formálás hosszabb, tablószerű zenei felületeket hoz létre ebben a prelűdben. Az első ilyen nagyobb egység (A) a 19. ütemig tart. Két különböző zenei

¹⁰⁷ Uo.: 50.

¹⁰⁸ Schmitz, 1966. : 189.

¹⁰⁹ Uo.: 189.

¹¹⁰ Ujfalussy József: „Claude Debussy: Prelűdök – 2. kötet.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975/1 105-113. Ide : 112.

¹¹¹ Arnold Whittall : „Debussy now” In: Trezise, Simon ed. *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 278-287. Ide: 285.

elemből tevődik össze. Az egyik egy mozgó hangfolt, amely a zongora középső regiszterében két, egymástól félhang távolságra lévő trichord (f-g-á és gesz-ász-b) egymásra helyezésével kromatikusan teljesen kitölt egy T4 ambitust. Fekete és fehér billentyűk szembeállításaként is felfogható, amit látunk. (Ez eszünkbe juttathatja Debussy két évvel későbbi, két zongorára írott darabjának a címét: *En blanc et noir*. De komplementer bitonalitásnak is nevezhetnénk, ha nem olvadnának össze a hangok egy cluster-szerű hangzássá.

A másik réteg éles, staccatós rövid hangokat tartalmaz. Ezek „ritmizálják” az időt a zongora szélső regisztereiben megszólaltatott d, c és ász hangokkal. Mivel a mozgó hangfelhő tizennégy és fél ütemen át ugyanabban a regiszterben szól, a rövid hangoknak köszönhetjük, hogy mégis *formát* hallunk. Ez utóbbiak ritmikai váltoásaikkal és rendezett mozgásirányaikkal három négyütemes egységre tagolják a folyamatot. Betűkkel kifejezve: x y x dim.var, ami kis háromtagú formára emlékeztet. Két ütem bevezető után (1-2. ü.) az első négyütemes szakaszban (x) (3-6. ü.) ütemegyeiken halljuk a tizenhatodokat. A második négyütemes szakasz (y) (7-10. ü.) két azonos ütempárra osztható. Az ász hang itt elmarad, a d-ket viszont szekundépítkezésű akkordokká színezik az újonnan megjelenő c hangok. A harmadik négyütemes szakaszban (x var.) (11-14. ü.) az első szakasz diminuált változatát halljuk megismételve, tehát két azonos ütempárt. A tizenhatodok itt már súlytalan ütemrészekre – 2-re és 4-re – kerülnek. A hangfelhő a 15-16. ütemben oktávahelyezésekkel egyre magasabb hangfekvésbe kerül, majd a zongora fekete billentyűin játszandó – annak majdnem teljes hangterjedelmét igénybe vevő – glisszandó (17. ü.) véget vet az eddigi zenei folyamatnak. A 18-19. ütem szekund-foltjai már a következő hangzó felület faktúráját előlegezik.

A B rész (20-24. ü.) még szűkebb ambitusú. Mindössze négy hangból áll (h-c-desz-esz) és a kis szekund a legjellemzőbb hangköze. Formáját tekintve olyan megismételt ütempár, melyből a második oktávval magasabban szól, és egy ütemmel kibővül. Tagolása így 2+3 ütem.

A C1 anyag (25-34. ü.) végig hullámmozgású, hangzatfelbontásos figurációkból áll. Hangjai közé a Marseillaise egyik jellegzetes ritmusára és dallamfordulatára emlékeztető dallamfoszlányok vegyülnek. Legnagyobb részben F-dúr V. fokú nónakkordjának (c-e-g-b-d) hangjaiból álló felbontást hallunk. Ennek következtében a formarész teljes egészében domináns funkciójú. A 30. ütemben, az alsó szólamban az előzményekből szervesen kifejlődve egy a későbbiekben igen

nagy jelentőségre szert tevő dallamfordulat jelenik meg. Önmagában hordozza a kromatikus szekvencia lehetőségét. Megjelenése miatt a tonalitás kétszer is fél hanggal feljebb csúszik. Először Fisz-dúrba, majd G-dúrba. A 31. ütemben helyreáll az eredeti F-dúr hangnem. A 33-34. ütemben azonban c és cisz felváltva szerepel a futamokban, de ezt az imbolygást ellensúlyozzák a legmélyebb szólamban megjelenő nyolcad értékű c hangok.

A C2 szakaszban (35-40. ü.) alulra kerülnek a futamok, az oktáverősítéses dallamfoszlányok pedig felülre. A hangkészlet egészhangúvá válik, az $\Omega 2$ -es rendszerben mozog. (De hiányzik belőle az á hang.) Ha az F-dúr előzményekből akarjuk származtatni ezt a hangzást, akkor tekinthetjük a klasszikus összhangzattanból ismert bőszeptes II. terckvart (= desz-f-g-h) *kifordított* és enharmonikusan lejegyzett (h = cesz) változatának is. A hosszú g-orgonapont is ez utóbbi értelmezés mellett szól. A 39-40. ütemben eltűnik a g hang és megjelenik helyette a gesz, az ász és a b. Ezzel a hangkészlet diatonikussá válik és esz eolba modulál. A g-orgonapont helyét átveszi az ász-orgonapont.

A C3 (41-46. ü.) az előző zenei anyag egy újabb megnyilvánulási formája. Az előjegyzés az eddigi 1b-ről 5b-re változik. A hangnem a 43. ütem végéig ász myxolid. A futamok a hangsor mind a hét hangját magukba foglalják. A dallamtöredékek ismét felül szólalnak meg, de most vékonyabban, mint a C2 részben. Új elemként kettős előkék jelennek meg. A 43. ütem a 42. közeli variánsa. Az ász orgonapont a 44. ütemben megszűnik. A hangnem innentől kezdve bizonytalanná válik. A 44. ütem első felében az addigi futamok nagyszekunddal mélyebbre transzponált variánsát halljuk. (Itt a futam hangkészlete gesz-re épített domináns nónakkord.) Az ütem második felében β -akkord szól (ász-h-d-f-g). A 45. és 46. ütem azonos. Első felükben $\Omega 1$ -es rendszerű akkordok és futam található – amit azonban Gesz-dúr bővített II. terckvartjaként is értelmezhetünk. Második felükben pedig É-dúr V. fokú nónakkordjának hangkészletét fedezhetjük fel. Utóbbi zenei anyag átvezet a következő formarészbe.

A D1 formarész (47-52. ü.) szabályos ütempárookra bontható. Első kétütemes egysége (47-48. ü.) kupola-alakzatot ír a hangzó térbe és tizenhatod-triolás csoportjainak hangkészlete egytől-egyig domináns-ötöshangzat. (h-ra, cisz-re és á-ra építve) A 49. és 50. ütem egyforma. A hangok itt β -akkordhoz hasonló képződményeket eredményeznek minden egyes triola-csoport második és harmadik tizenhatodját összeolvasva. Például: c-esz-fisz-á-h; cisz-e-g-b-c, stb. Megjegyzendő

azonban, hogy a két felső hang itt oktávval mélyebben szól, mint egy „mintaszerű” β -akkordban. Az 51-52. ütemben ugyancsak β -akkordokat hallunk – az 52. ütemben már „mintaszerű” felrakásban is. Az 52. ütem az 51. sűrűbb ritmusú variánsa.

A D2 szakasz (53-56. ü.) négy üteme mindvégig az $\Omega 1$ -es egészhangú rendszerben mozog. Két ütempárból áll, mindkettő ütemismétléses. A hangrendszerből adódóan zömmel szekund-halmazokat hallunk. A D1 és D2 rész előjegyzés nélkül áll a kottában.

Az E rész (57-60. ü.) előjegyzése 3#, hangneme ennek ellenére nem állapítható meg egyértelműen. Anyaga némileg rokon a C mindhárom változatával. Első két üteme (57-58. ü.) leginkább gisz lokriszi. Itt a 128-adok képében kiírt akkordfelbontások hangkészlete – $\text{cisz-d-fisz-gisz} = \text{m-f-l-t}$ – japános *hemiton tetratóniát* eredményez. Ez alól csak az 57. ütem második fele kivétel. Itt 4:2-es modell-skálát látunk, amely tulajdonképpen $\text{fisz-moll II. fokú bővített terckvart-akkordja}$ és az egészhangú $\Omega 1$ rendszerbe is beleilleszthető. A 60. ütem nagyszekunddal feljebb megismétli az 59.-et, tehát szekvenciális ismétlést hallunk. Az iménti tetratónia az ütemek első felében hemiton pentatóniává bővül ($\text{h-cisz-d-fisz-gisz}$, illetve $\text{cisz-disz-e-gisz-áis} = \text{r-m-f-l-t}$), az ütemek második felében pedig egészhangú rendszerbe illeszthető kvinthiányos undecim-akkordokat látunk: $\text{d-fisz-(á)-c-e-gisz}$, illetve $\text{e-gisz-(h)-d-fisz-áis}$. (59-60. ü.)

Az F szakasz (61-64. ü.) poláris távolságú akkordfordulatokat és a fehér, illetve fekete billentyűkön játszandó glisszandókat tartalmaz. Az ütköztetett akkordpárok: C-Fisz és E-B (61-62. ü.) valamint esz-Á és G-Cisz (63-64. ü.) Egy kivételével az összes hármashangzat dúr színezetű. A kivétel az esz-moll akkord a 63. és 64. ütem egyén. A Lendvai-féle tengelyrendszer alapján a C-esz-Fisz-Á hármashangzatok a tonikai, míg az E-G-B-Cisz hangzatok a domináns funkciót képviselik. Formailag két – belső ismétlést tartalmazó – ütempárra tagolható a formarész. Mindkét ütempárban megjelennek a tonikai és a domináns tengely akkordjai. Az első két ütemben a fehér billentyűkön játszandó hétfokú (c ión), míg a második két ütemben a fekete billentyűkön játszandó esz-lá pentaton glisszandó szól. Így végső soron a teljes tizenkétfokú hangkészlet megszólal – ha nem is egyidejűleg.

A 65. ütemben visszatérésnek hat a C témacsoport egy újabb variánsa (C4). A 70. ütemig kis háromrészesség figyelhető meg, melynek középső szegmense rövid kadencia. (67. ü.) A két szélső rész egyforma, mindkettő variált motívumismétlésből áll. (65-66. és 68-69. ü.) Míg a szélső részek hangneme Fisz-dúr, addig a *Quasi*

cadenza előjegyzés nélkül van lekottázva és hangzása leginkább a β -akkordéra emlékeztet. (F-dúr akkord és c-re épített domináns kvintszext akkord bitonális együtthangzásából jön létre.) A legalsó szólam ismétlődő eisz-h tritonusz lépései (65-70. ü.) az A rész d-ász lépéseire emlékeztetnek. (vesd össze 3-14. ütemekkel), de a 36. és 38. ütem egyén is hasonló hangközöket – f-cesz – figyelhetünk meg. A 65-70. ütem dallamfoszlányai ugyanazok, mint amiket a C1 részben találunk. A 70. ütem ugyanúgy indul, mint a 67., de kromatikus szekvenciával továbbfejlődik az emelkedést amúgy is önmagában hordozó dallamképlet. Cisz-gisz-áis, d-á-h, esz-b-c, e-h-cisz – a négylépcsős kromatikus emelkedés kilencfokú hangkészletet alkot. (Az f, fisz, g hangok hiányoznak.) A 70. ütem ad magyarázatot a B anyag (lásd 20-24. ütem) tematikus eredetére.

A 71-78. ütem a 70. ütemből fejlődik tovább. Több eddigi anyag keveredéséből születik meg. Benne van az először a 30. ütemben felbukkant, kromatikus emelkedését önmagában hordozó dallam. Itt most módosulnak hangközei. Az eredeti T5-n2 szerkezet B4-n2, k6-k2, sz5-B2, sz5-n2 és k6-n2 változatban is szerepel. A bal kézzel játszandó tremolók szűk ambitusa és hangkészlete – d-disz-e, illetve c-desz-d-esz – (71-73. ü.) a B anyagot juttathatja eszünkbe. (vesd össze 20-24. ütemmel) A 72. ütem felső sorának szekund-építkezésű 32-ed figurációi a D1 és D2 anyagból ismerősek. (vesd össze 52-56. ütemmel) A 74. ütemtől kezdve a 30. ütem jellegzetes dallama folyamatos 32-edekből álló kíséretté változik át, és tulajdonképpen itt derül fény arra, hogy a 35-40. ütem kísérete is tematikusan összefügg ezzel a dallammal. (A 37. ütemben együtt szól a kettő – ami lényegében egy.) A hangkészlete ezeknek az ütemeknek (74-78. ü.) mindkét Ω -rendszer használja. Érdekes azonban, hogy a két kéz játszánivalója mindig ellentétes. Míg az egyik csak a fehér billentyűkön játszik, addig a másik csak a feketéken – de az Ω_1 és Ω_2 hangjai sose keverednek össze. A 71-78. ütem formai szempontból is mívesen van megalkotva. Leginkább mondatláncnak, vagy „emeletes mondatnak” tekinthető, mivel több szinten is mondatszerű elrendezésű. Első két ütemét (71-72. ü.) például $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 1$ -re tagolhatjuk. A 73. ütem azonos a 71. ütemmel, de folytatása erősen kibővül, tehát a tagolás $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 5$. (73-78. ü.) Az ötütemes egység (74-78. ü.) maga is mondatszerűen tagolódik $1+1+3$ ütemre. Az utolsó 3 ütem pedig (76-78. ü.) $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 2$ ütemre osztható. (A 78. ütem egyszerűen megismétli a 77.-et) Az egész nyolcütemes egység (71-78. ü.) tekinthető $2+6$ ütemes

erősen bővített, kétmondatos periódusnak, ahol az utótag önmagában véve is „emeletes mondat”.

A 79-84. ütemben a C anyagcsoport ötödik variánsát (C5) halljuk. Az előjegyzés újra 1b, csakúgy, mint a prelűd elején. A C1-hez hasonlóan (vesd össze 25-34. ütemmel) ez a rész is F-dúr dominánsát járja körül. (A hangok quasi V. fokú szekundakkordot formálnak). A 81. ütem – a 30. ütemmel ellentétben – nem Fisz-dúr, hanem Gesz-dúr felé lendül ki, de lehet, hogy ez csak írásmódbeli és nem lényegi különbség. Mindenesetre az F-dúr Gesz-dúr reláció a prelűd legelejéről már ismerős. (Lásd 1-16. ütem komplementer trichordjait.) A C5 szakasz hat üteme formai tekintetben periodizál – sőt, periódus – mivel 3+3 ütemre osztható. A két 3 ütemes rész egyaránt 2+1 ütemre oszlik, ahol is a kétütemes rész variált motívumismétlést tartalmaz. A 79-80. és 82-83. ütem azonos. A C1-ből ismert Marseillaise-foszlányok ismét felbukkannak. A 30. ütem dallama a 81. ütem után a 84. ütemben még hosszabb, négylépcsős kromatikus szekvenciába torkollik az F, Gesz, G és Ász-dúr hangnemeket érintve. Az E-B tritonusz lépések (lásd 79-80. és 82-83. ü. basszusát) a C4-gyel is összefüggésbe hozzák ezt a formarészt. De nem csak ez, hanem a dallami rokonság és a tagolás is igen hasonló. Ebből kifolyólag a 65-84. ütem (C4 fejl. C5) közötti szakasz nagyobb léptékű, 6+8+6 ütemes háromtagú formaként is értelmezhető a művön belül.

A 85-86. ütem akkordikus felrakásmódja leginkább a D1 anyagból ismerős (lásd 47-52. ütem). A kromatikus emelkedés a 30. ütem dallamának sajátosságaira vezethető vissza, de a B anyaggal is összefüggő jelenség. E két ütemben mind a tizenkét hang szerepel. Az ütemek 3. és 6. nyolcadán β -hangzások szólnak. A 87. ütemben a zongora legmélyebb hangja fölött a fehér és fekete billentyűkön egyszerre kell glisszandót játszani. (Érdekes, hogy Debussy megjelöli a záróhangokat – g és gesz – a kottában, de talányos, hogy miért éppen ezt a kettőt.)

A 88-89. ütemben nyomokban visszatér az A anyag (vesd össze 1-3. ütemmel). Az eredetnél egy oktávval mélyebben halljuk a két különböző trichordot (f-g-á és gesz-ász-b). A másik réteget egyetlen d hanggal jelzi Debussy. A 89. ütem legvégén található három 32-ed talán a B anyag kezdőhangjainak tükörfordítása. (vesd össze 20. ü. elejével) két oktávval mélyebben az eredetnél.

A kódában (90-98. ü.) felismerhető módon megjelenik a Marseillaise két dallamtöredéke (92-96. ü.) Desz-dúr basszustremoló fölött C-dúrban. A bitonális szembenállás azonban a 30. ütem kromatikus emelkedést magában foglaló

dallamának ismételt megjelenése (95-96. ü.) miatt a 96. ütem második felében megszűnik és a prelúd egyértelműen Desz-dúrban zárul. A második Marseillaise-töredék c-d-e hangjai (95-96. ü. felső szólama) összefüggésbe hozhatóak a darab első ütemeinek f-g-á trichordjával (lásd 1-14. ü.), a C-dúr Desz-dúr félhang távolságú bitonalitás pedig rimel a kezdő ütemek szintén félhang távolságban lévő trichordjaira (f-g-á és gesz-ász-b az 1-16. ütemben).

Fontosnak tartanám még elmondani, hogy a prelúd legtöbb zenei anyaga hullámmozgású. Az esetleges tematikus rokonságokon felül ez az, ami összekapcsolja őket. A hullámok amplitudója szélsőséges keretek között változik. Az A anyag 32-ed mozgású hangfelhője például csak T4 ambitust jár be, ezzel szemben a C1 anyag több mint három oktávot. A hullámok hossza is változó. Az 1. ütemben csak 1 nyolcadnyi, míg a 47-48. ütemben kétütemnyi.

A prelúd nagyformájának nehéz nevet adni. Úgy tűnik, öt nagyobb formai egységre oszlik a darab. Ezek a következők:

1.	2.	3.	4.	5.
A B	C1-2-3	D1-2 E F	C4 G C5	D1 var A tör Kóda
1-24. ü.	25-46. ü.	47-64. ü.	65-84. ü.	85-98. ü.
arányok: 24 ü.	22 ü.	18 ü.	20 ü.	14 ü.

Mindezek fényében talán nem tévedek nagyot, ha lazán szőtt hídformára gyanakszom a mű formáját illetően. Ebbe természetesen a szonáta-elv és bizonyos rondó- emlékek is beszüremkednek. Végso soron tehát fantáziaszerű, de tematikus összefüggésekkel teli, igen szervezett nagyformával van dolgunk.

A legnagyobb súllyal a C anyagcsoport van jelen a kompozícióban. A második és negyedik formaegység nagyjából egyforma hosszúságú és tematikusan is közel áll egymáshoz. A C1 és a C5 azonos hangnemet – F-dürt – exponál. E két formai pilléren nyugszik a kompozíció – egyébként nagyon szabad – architektúrája. Az 1. formaegység előjáték, az 5. utójáték mindezek fényében. A 3. formaegység pedig természetesen közjáték a pillért jelentő 2. és 4. közé ékelődve.

A 2. és 4. formaegység egyaránt hármas tagolódást mutat önmagán belül. A 2. (25-46. ü.) három különböző, de egymással rokon C anyagot helyez egymás mellé, melyeknek aránya 10+6+6 ütem. A 4. formaegység (65-84. ü.) belső arányairól – 6+8+6 ütem – korábban már szoltam.

Minden fantáziaszerűsége és korabeli modernizmusa ellenére ütempárok, periodizáló rímelések zenei mondatok és a klasszikus háromtagú forma változatai fedezhetőek fel a Prelűdök impozáns sorozatának záródarabjában. Így Debussy egyszerre néz a múltba és a jövőbe, és mint egész életművével, ezzel a kompozíciójával is összeköti a kettőt.

4. A Prelűdök stiláris jellegzetességei

4.1. Hangrendszerek. Dallam, harmónia és tonalitás

„Debussy [...] még teljesen és szigorúan ragaszkodott a tonalitáshoz. Természetesen sokkal szabadabban alkalmazott harmónián kívüli hangokat előkészítés és feloldás nélkül [...]” – nyilatkozta Bartók egy 1918-as interjújában a francia mester zenéjéről szólva.¹ Ehhez a kortársi megállapításhoz kilenc évtized távlatából lényegében nincs is mit hozzátennünk, legfeljebb az lehet a feladatunk, hogy kissé a részletekbe menve jobban megvilágítsuk és alátámasszuk Bartók alapjában véve időtálló megállapítását.

Magyar nyelven nem sokan vállalkoztak az elmúlt évtizedek során arra, hogy Debussy prelűdjeinek harmóniavilágáról elemző írásokat közöljenek. Ezen kevesek közé tartozik Szelényi István, aki a *Prelűdök* I. kötetéről viszonylag részletes analízist közölt a Magyar Zenei Szemle 1943 márciusában megjelent Debussy-számában. Érdekes, hogy Kazacsay Tibor, aki Szelényi Debussy-tanulmányával nagyjából egyidőben, 1944-ben vaskos könyvet jelentetett meg az új zene összhangzattanáról,² mintegy 130 kottapéldája között csak ötöt merít Debussy műveiből s ezek közül egyiket sem a *Prelűdök* közül választja. A későbbi elemzők közé tartozik Bárdos Lajos, aki zeneakadémiai óráin minden bizonnyal gondolatébresztő előadásokat tarthatott Debussy harmóniavilágáról. Csak sajnálhatjuk, hogy elemzéseinek eredményét nem tette közzé írásos formában. Szerencsére Póczonyi Mária megtette ezt helyette, amikor is „Játékdoboz. Debussy zenéjéről” címmel kiadta saját elemzéseit. Ebben – más Debussy-művek mellett – a magyar nyelven máig legrészletesebb elemzést közli a *Prelűdök I. és II.* kötetéről. Ujfalussy József két alkalommal foglalkozott a Kroó György által szerkesztett *A hét zeneműve* című sorozatban Debussy prelűdjeivel 1975-ben és 1976-ban.³ A Magyar

¹ Idézi: Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999. 9. (Eredetileg: *Eszlendő*, 1918. április, 145.o.)

² Kazacsay Tibor: *Az új zene összhangzattana* (Budapest: Magyar Királyi Egyetemi Nyomda, 1944.)

³ Ujfalussy József: „Claude Debussy: Prelűdök – 2. kötet.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975/1 105-113.

— : „Claude Debussy: Prelűdök – 1. kötet.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976/1 34-41.

Rádióban elhangzott előadásai azonban inkább a szélesebb nyilvánosságnak szánt ismeretterjesztő előadások voltak, amelyek nem bonyolódhattak részletesebb elemzésbe. Az analitikusok felsorolása Frank Oszkárral folytatható, aki előbb különböző főiskolai jegyzetekben, majd 2003-ban *Debussy-harmóniák* címmel könyv alakban is megjelentetett elemzésekben vizsgálta Debussy zenéjét, köztük a *Prelűdök* négy darabját.⁴ Fazekas Gergely zenetudományi szakdolgozatában,⁵ illetve egyik folyóirat-cikkében⁶ inkább Debussy dallamfogalmával és esztétikájával foglalkozott.

Az egyes prelűdök elemzése után ebben a fejezetben megpróbálom rendszerbe foglalni mindazt, ami Debussy dallamalkotását és harmóniavilágát jellemzi. Elsőként le kell szögezmem, hogy Debussy stílusa zeneelméleti szemszögből nézve nem szorítható be egyetlen harmóniai vagy hangnemi rendszerbe. Ezzel ő nincs egyedül, hiszen már Liszt, vagy Muszorgszkij zenéjéről is elmondható ugyanez. A 20. századi zeneszerzők legtöbbjénél pedig egészen természetes a hangrendszerbeli pluralizmus. Az elemzőnek Debussy műveinek vizsgálatakor pillanatonként kell tudni váltania a különböző elemzési módok között.

Debussy zenéje a hagyományos funkciós tonálitás, vagy más szóhasználattal élve dúr-moll rendszer talajából nőtt ki, de viszonylag korán, már az 1880-as évek derekán új impulzusokat nyert az orosz Ötök zenéjével és Liszt műveivel való találkozás hatására. Ez az új impulzus a modalitás volt. A távol-keleti zenére történő rácsodálkozása további színesedést jelentett zenéjének hangzásvilágában. Később, a 20. század első évtizedeinek forrongó zenei légkörében újabb lökésszerű hatások érték, többek között Stravinsky zenéje által. Mindazonáltal stílusa mindvégig alapvetően monotonális maradt és a konszonáns hármashangzat világából eredeztethető.⁷

Hogyan integrálta mindezeket a meglehetősen távoli zenei világokat viszonylag homogénnek nevezhető saját stílusába? Ez bizonyos mértékig az ő titka marad. Mindenesetre érdemes sorra venni azokat a hangrendszerbeli rétegeket, harmóniai jellegzetességeket, amelyek a *Prelűdök* két kötetében megtalálhatóak.

⁴ A következőket: *Danseuses de Delphes*, *Voiles*, *La cathédrale engloutie* és *La puerta del vino*

⁵ Fazekas Gergely: *Art Nouveau és arabeszk*. Zenetudományi szakdolgozat. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2005.

⁶ Fazekas Gergely: „Egy arabeszkfogalom és zenei konzekvenciái.” *Magyar Zene*, XLV. évfolyam, 2. szám (2007/2) 143-181.

⁷ Boyd Pomeroy: „Debussy’s tonality: a formal perspective” In: Trezise, Simon ed. *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 155-178. Ide: 155.

Összefoglalásomban az első szám az adott prelűd számát, a ferde vonal utáni szám(ok) az ütemszámot jelölik:

A) Harmóniák

1. Tisztán modális hangzatfűzések fedezhetők fel:

1 /4-5; 8 /5-6 és 22-23; 10 /28-40; 12 /51-52 és 55-57; 17 /6; 22 /1-5 és 26-27;

2. Neomodális fűzések számos helyen fordulnak elő, így például:

1 /15 és 21-24; 3 /28-34; 4 /35-37; 6 /5-6 és 20-21; 8 /24-28; 18 /51-53 és 63-64,
22 /28-29

3. Funkciós harmonizálásra utaló emlékek felsorolhatatlanul sok helyen találhatóak.

Például:

1/25; 4 /50-51; 5 /42-43,49-52 és 83-84; 7 /69-70; 8 /9-10 és 18-19;
9 /19-24 és 125-128; 10/27-28; 12/ 1-11, 19-22, 46-47 és 78-80;
17/64-5 és 49-50; 18/10-11, 15-16, 18, 19, 31-35, 74-75 és 77-78; 19./10-12;
23 /108-111

4. T-S-D-T autentikus funkciós kör lelőhelyei:

8 /27-28; 10 /27-28; 12 /65-66 és 73-74; 17 /29-33 és 44-51; 18 /18-19 és 103-109

5. Szekvenciák viszonylag ritkán köszönnek ránk.

4 /30; 15 /35-37; 18 /101-102; 21 /35-36; 24 /84 és 85-86

6. A különféle mixtúrák igen gyakoriak:

a) reális.: 1 /23-24; 2 /33-37,54-56,58-60; 4 / 35-37 (majdnem);

7 /7-9,10-14,59-62; 10 /62-67; 12 /37-44; és 57; 14 /25-28;

15 /35-37 (szekv.); 16 /28-29; 19 /25-28 és 41; 20 /4 és 6-7; 24 /61-62

b) tonális: 10 /1-5, 28-40,,72-76,77-82 (myxolid); 12 /51-52 és 55-56;

13 /1-4 és 7-8

c) ál: 3 /9-12 és 50-53; 8 /24-27; 14 / 6-7; 19 /28-31

d) vegyes: 7 /21-23 és 49-53; 22 /1-5 és 26-29

e) egyéb : 14 /8-10 (moduláló),32-35 és 47-48; 15 /38-41 (színezett),
18 /1-8 (alterált), 51-55,63 -64 és 101-102 (szekv.); 19 /7-8; 20 /49-53

7. Kromatika:

a) teljes kromatika : 4 /9-10; 7 /15-18 és 46; 15 /33-36

b) „Trisztán” : 4 /28-30,37-44 és 63-64

c) váltóhangos technika: 1 /1-2 és 6-7; 16 /1-4, 36-56 és 101-121;
19 /2,5-6 és 37-38 ; 23 /34-39 és 154-161

d) komplementer kromatika, tizenkétfokúság : 13 szinte végig;
24 /1-16, 20-24 és 71-78:

8. Egészhangú (Ω) harmóniák:

2 - szinte végig; 3 /22, 25; 7 / 19-24

9. Bitonalitás

7 /5-6 és 57-58; 13 /10-17; 14 /25-30, 20 / 11-13; 24 /90-96

10. Tengely-jelenségek

7 /7-9 és 59-62; 14 /25-35; 24/ 61-64

11. Alfa-típusú akkordképződmények

14 /1-3,15-16,41-43; 15 /9-16 és 66-74; 16 / 44-45 és58-66; 20 /18-19 és 40-41;
24 /67

12. Nem tercépítkezésű akkordok.

- a) kvint: 10 /1-5 és 14-18
- b) kvart: 10 /84-85; 20 /4 és 6-7; 22 /18
- c) nagyszekund: 7 /10-14,35-42 és 69-70

13. Hangfürtök, hangfelhők

13 /1-9 és 24-28; 24 /1-16 és 20-24

14. Enharmonikus váltás

4 / 26-27; 9 /79-80 (és 86-87); 10 /46; 16 /41-42

B) Hangsorok

1. Ötfokú hangsorok

a) félhang nélküli:

1 /11-14; 2 /42-47; 3 /15-17; 5 / 1-2 és 5-6; 8 /24-27; 10 / 16-18

(és 19-21 pienhanggal);

12 /9-12,19-22 és 85-88; 13 /10-15; 16 /84-87; 18 /11-16,35-38 és 70-75; 24 /17

b) félhangos:

4 /42-45; 24 /59

2. Modális hangsorok

- dór: 6 /5-7; 11 /1-6;
- fríg: 16 /5-17
- líd: 4 /51-54; 20 /16-17 és 26-27
- myxolíd: 10 /77-82; 16 /24-27; 22 /30-33
- eol: 6 / 1-4
- lokriszi (vagy hypofrig?): 9 /5-8
- egyéb: 13 /48-52

3. Második hétfokúság

a) akusztikus hangsor:

7 /25-28; 20 /11-14 , 28-29 (ri-vel) és 20-21; 23 /48

b) egyéb modus:

4 /9-12; 6 /16-18 (szűkkvintes eol); 11 /8-9 (szűkkvintes eol)

4. Egészhangú skála

2 (szinte végig, kivéve 42-47) ; 14 /21-24

5. Egyéb színezett hangsorok

9 /20-21 (kalindra); 15 /11-15 (mór vagy arab hangsor)

6. Distancia-elvű képződmények

11 /81-86 (2:1); 23 / 121 és 123 (3:1-es sejtek)

7 Szűk ambitusú dallam, vagy törpetonalitás⁸

22 /7-10

E statisztika alapján sokféle megállapítás tehető, melyek közül akad néhány meglepő is. Az egyik ilyen meglepetés az, hogy a Debussy névével szinte egybeforrott egészhangúság egyáltalán nem játszik olyan jelentős szerepet stílusában, mint gondolnánk. Legalábbis a *Prelűdök* vizsgálata ezt bizonyítja. Nem kedveli továbbá a szekvenciákat és az enharmonikus modulációkat sem. (Utóbbi a romantikus zene kedvelt eszköze volt) Ezzel szemben a funkciós harmonizálás emlékei elég sűrűn feltűnnek – még késői korszakában is. (Még az összetett autentikus egész zárlat is.) A mixtúrákat kimeríthetetlen változatosságban használja. A kromatika és a modális fűzés se nem gyakori, se nem ritka. Némileg meglepő, hogy az új zene irányába mutató bitonális jelenségek viszonylag ritkán fordulnak elő a *Prelűdök*ben. Alfa-akkordhoz hasonló képződmények akadnak, sőt a tengely-jelenség is jelen van. A nem tercépítkezésű harmóniákat viszont igen mértéktartóan alkalmazza Debussy. Ugyancsak szórványosak a hangfürt-szerű jelenségek a *Prelűdök* lapjain.

Ami a hangsorokat illeti, gyakran találkozunk pentatóniával, annak félhangnélküli és félhangot is tartalmazó változatával. Meg kell jegyezni azonban, hogy az előbbi sokkal gyakoribb. Ezen felül kelta és távol-keleti válfajai is feltűnnek. A modális hangsorok mindegyike előfordul – némelyik többször is – a darabokban. Felbukkannak – nem jelentős számban – a második hétfokúság modulusai és egy-két igen egzotikus hangsor is. Utóbbiak között tarthatjuk számon az indiai eredetű *kalindrát* (mi-sor szí-vel és ri-vel) – amit már Liszt is használt⁹ – és az úgynevezett mór, vagy arab hangsort. Újra ki kell emelni ugyanakkor, hogy az egészhangú skála

⁸ Az úgynevezett *törpetonalitás*ról az alábbi helyen olvashatunk:

Bárdos Lajos: *Elemző írások a zenéről I.* Szerk.: Mohay Miklós. Budapest: Cherokee, 1994. 206-213.

⁹ Bárdos Lajos: „Liszt Ferenc »népi« hangsorai” In: uő. *Harminc írás a zene elméletének és gyakorlatának különböző kérdéseiről 1929-1969.* Budapest: Zeneműkiadó, 1969. 98-126. Ide: 110-112.

alig-alig van jelen a *Prelűdök*ben, talán az egy kivételt, a 2. prelűdöt (*Voiles*) leszámítva. Ha használja is Debussy az egészhangúságot, megfigyeléseim szerint inkább *hangnemközi* jelenségnek tekinti, és moduláció helyett alkalmazza sok esetben, avagy átvezető anyagként két jól meghatározott tonalitás között. Ezzel kapcsolatban meg kell említenem Arnold Whittall nevét, aki tanulmányában arra a következtetésre jut, hogy Debussy az egészhangú skálát nem elsődlegesen dallamok, vagy harmóniak létrehozására használja, hanem sokkal inkább a kvintkör hangnemeinek újfajta szervezésére, illetve újszerű hangnemkapcsolatok létrehozására.¹⁰ Distancia-hangsorokkal is csak elvétve találkozhatunk Debussy prelűdjeiben,¹¹ akkor sem vegytiszta formában, hanem rejtetten, figurációnak „álcázva”. A kromatikus hangsort illetve a kromatikát Debussy sokféleképpen alkalmazta. Boyd Pomeroy szerint stílusa egyesíti a *funkciós* és a *nem funkciós* értelmű felhasználását ennek a hangsornak.¹² Pomeroy úgy véli, hogy a harmóniai inaktivitás gyakran erősen kromatikus dallamokkal párosul Debussy zenéjében.¹³ Megállapítja, hogy az öncélú kromatika se jellemző stílusára.¹⁴

Debussy dallamalkotásáról szólva megállapítható, hogy korai műveiben, dalaiban találunk hagyományos értelemben vett, hosszú, íves melódiákat. Később ilyenekkel inkább csak az angol-amerikai szórakoztatózene által ihletett műveiben (például a *Children's Corner* utolsó darabjában a *Gollliwogg's Cake-Walk*-ban), vagy ironizáló szándékkal – akár idézetek formájában – találkozunk. Érett korszakának dallamaira egyes kutatók véleménye szerint az arabeszkyszerű változatosság és változékonyság, az egyik szólamból a másikba való folyamatos áttűnés, kiemelkedés, elenyészés a jellemző.¹⁵ Dallamképzését több kutató is az Art Nouveau vonalról vallott felfogásának zenei megfelelőjeként aposztrofálja.¹⁶ Dallamai sokszor abbamaradnak, olykor szignálszerűen rövidek és

¹⁰ Arnold Whittall: „Tonality and the Whole-Tone Scale in the Music of Debussy” *The Music Review*. Vol. 36. 1975. 261-270. Ide: 264-265.

¹¹ Szabó Miklós tanár úr ugyanerre a megállapításra jutott a *Jeux* partitúráját elemezve. Szóbeli közlésére hivatkozom – szíves hozzájárulásával.

¹² Boyd Pomeroy : „Debussy's tonality: a formal perspective” In: Trezise, Simon ed. *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 155-178. Ide:157.

¹³ Uo.: 161.

¹⁴ Uo.: 161.

¹⁵ Lásd Fazekas Gergely kutatásait:

Fazekas Gergely: *Art Nouveau és arabeszk*. Szakdolgozat. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem 2005.

— : „Egy arabeszkfogalom és zenei konzekvenciái.” *Magyar Zene* XLV.

évfolyam, 2. szám (2007. május) 143-181

¹⁶ Lásd Fazekas fentebb említett szakdolgozatát és annak hivatkozásait.

karakterisztikusak. Általában kerülí a periodizálást, ugyanakkor szinte stílusjegynek számít nála a motívumok, ütempárok, vagy más zenei egységek megísmétlése. Debussy egyes vélemények szerint nem volt melodista szerző. Puccinihez vagy Verdihez képest dallamai sokkal nehezebben „fűtyülhetők”. Dallamainak gyakran ködbe vesző jellege minden bizorrral kapcsolatba hozható az írodalmi szimbolizmus sejtelmes világával, melynek legékesebb bizonyítékát a Maeterlinck szövegére készült *Pelléas és Mélisande* című lírikus drámájában találhatjuk meg.

Debussy akkordkészlete nagyrészt a hagyományos, tercépítkezésű hangzatokat foglalja magában. Ezeket azonban nem elsősorban a funkciós vonzás korábbi törvényei szerint, hanem sajátos, csak őrá jellemző módon kapcsolja egymáshoz. A harmóniai folyamatokat sok esetben színhatások elérésének szolgálatába állítja, az egyes harmóniakat önálló egységként fogva fel. Gyakran a felszínen zajló arabeszk-szerű dallammozgások alátámasztására szolgál a harmóniai folyamat.¹⁷ A hagyományos funkciós T-D vonzás is fel-felbukkan műveiben. Zenéjében a dús figuráció nemritkán statikus harmóniak – például konszonáns hármashangzatok – feldíszítése által jön létre.¹⁸ A mixtúrának sok fajtáját alkalmazza. (Erről fentebb, az I./6. pontban közöltem statisztikát) Mark DeVoto szerint Debussy zenéjében igen jellegzetes az úgynevezett *nem funkciós domináns*, amely gyakran domináns nónakkord (Dom.9) képében jelenik meg műveiben.¹⁹

Fontos említést tenni Debussy úgynevezett *színezett* harmóniáiról. Ez azt jelenti, hogy valamely hangzathoz kiegészítő hang vagy hangok csatlakoznak. Gyakoriak zenéjében a szexttel vagy nónával kiegészített hangzatok.

Igen kisszámban ugyan, de találkozhatunk Debussy zenéjében *nem tercépítkezésű* hangzatokkal is. Ezek között a kvartakkord és a szekundhalmaz a leggyakoribb. Mark DeVoto úgy véli, hogy Debussy először Borogyin *Morszkaja carevna* című 1868-ban íródott dalában találkozhatott hangfestő jellegű szekundokkal. Ezt a dalt minden bizorrral hallotta valamelyik ifjúkori oroszországi látogatása alkalmával.²⁰ A nagyszekundot egyébként sokféleképpen alkalmazza Debussy. (Például oktávban megkettőzve) Van ahol diszsonanciaként bánik vele és

¹⁷ Boyd Pomeroy: „Debussy’s tonality: a formal perspective” In: Trezise, Simon ed. *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 155-178. Ide: 160.

¹⁸ Uo.: 158.

¹⁹ Mark DeVoto: „The Debussy sound: colour, texture, gesture”. In: Trezise, Simon ed. *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 179-196.

Ide:189.
²⁰ Uo.:189.

feloldja, máshol viszont önmagában álló hangzásként tekint rá, ami ilyenkor nem igényel semmiféle oldást.

E fejezetből nem maradhat ki az egyes prelűdök tonalitását összefoglaló táblázat sem. Gyorsan le kell szögeznem, hogy a prelűdök túlnyomó többsége hagyományos értelemben tonális, tehát ugyanabban a hangnemben fejeződik be, amelyikben elkezdődött. (Csak egy kivétel akad.) Ezért beszélhetünk alaphangnemekről. A darabok folyamán bekövetkező hangnem-, illetve előjegyzésváltásokat itt most nem jelzem, csak abban az esetben, ha ez elengedhetetlenül szükséges. (Például, ha kettős tonalitása van a darabnak.)

A 24 prelűd abban a sorrendben, ahogy a legtöbb kottakiadásokban található, semmilyen szisztematikus hangnemi rendet nem követ, tehát szabad elrendezésű. Debussy szakít J. S. Bach *Wohltemperiertes Klavier*-jének, vagy Chopin 24 *prelűdjének* kötött hangnemi rendjével. Bizonyos következtetéseket mégis levonhatunk a hangnemek kiválasztásával kapcsolatban. Úgy tűnik, vannak kedveltebb hangnemei Debussynek, és vannak olyanok, melyeket csak kivételesen használ. Lássuk tehát a prelűdök alaphangnemeit.

(A prelűdök címe helyett a sorszámukat tüntettem fel.)

Hangnem (vagy hangsor) előjegyzés

I. kötet

1. B-dúr	2b
2. $\Omega 1$ (egészhangú)	0
3. b frig	6b
4. Á (líd)	3#
5. H-dúr	5#
6. d-moll/dór	1b
7. fisz	3#
8. Gesz-dúr	6b
9. b eol	5b
10. c ion	0
11. f dór/esz ion	3b
12. G-dúr	1#

II. kötet

13. c ion/h lokriszi	0
14. cisz-moll	4#
15. Desz-dúr	5b
16. Desz-dúr	5b
17. Ász-dúr	4b
18. F-dúr	1b
19. Fisz-dúr	6#
20. D-dúr	2#
21. F-dúr	1b
22. c myxolid	1b
23. C-dúr	0
24. F/Desz/C	1b/ 0

A fenti táblázat alapján megállapítható, hogy leggyakrabban 0 előjegyzést, vagy 1b-t használ Debussy. (Összesen kilenc ilyen darab van.) 5b-t 3 darabban ír ki. A 3# és a 6b két-két alkalommal fordul elő, az összes többi előjegyzés viszont csak egyszer-egyszer. A hagyományos dúr és moll hangnemek közül a dúr abszolút többségben van, mivel 12 darab – az egész ciklus fele – dúr alaphangnemű, s csak egy moll prelűdöt találunk. Elgondolkodtató, hogy a modernebb hangzásúnak ismert második kötetben – annak is a második részében – sokkal több dúr-darab van, mint az első kötetben. A dúr és moll hangnemek mellett – nem meglepő módon – az összes modális hangsort használja Debussy alptonalitásként: 3 ión, 2 dór, 1 fríg, 1 líd színezetű, 1 myxolid, 1 eol és 1 lokriszi prelűd van. A pentatónia alaphangnemként egyszer sem szerepel. Az egészhangú skála ($\Omega 1$) egy prelűdben meghatározó jelentőséggel bír. 12 prelűd b-s előjegyzésű, 7 prelűd # -es, 4 prelűdben nem találunk előjegyzést, 1 műben pedig „eltűnik” a darab végére. Bitonális befejezése mindössze két darabnak van: a 13.-nak és 24.-nek

Természetesen a művek belső részeiben felhasznált hangsorok tekintetében még színesebb a kép, de alaphangnemként csak a fentebb felsoroltak fordulnak elő.

Mindezen megfigyelések után helytállónak látszik Szelényi István több évtizeddel ezelőtti megállapítása, miszerint „[...]Debussy minden kompozíciója igen erősen kihangsúlyozott egységes tonalitással bír.[...] Tonalitásérzéke sokkal erősebb,

mint sok romantikus zeneszerzőé”.²¹ Saját tapasztalataim alapján ehhez nyugodtan hozzátehetem, hogy Debussy előjegyzései sohasem félrevezetőek, mindig biztos támpontot nyújtanak az adott darab vagy formarész tonalitásának meghatározásához.

4.2. Tempó, metrum és ritmika

4.2.1. Tempó és metrum

Az alábbi két táblázat összefoglaló áttekintést ad a prelűdök tempójelzéseiről, metronóm számairól és metrumáról.

I. kötet:

1.	Lent et grave	 = 44	3/4, 4/4
2.	Modéré	 = 88	2/4
3.	Animé	 = 126	4/4
4.	Modéré	 = 84	5/4 (3+2), 3/4
5.	Très modéré – Vif -Modéré	 = 184	12/16=2/4
6.	Triste et lent	 = 44	4/4
7.	Animé et tumultueux	-	4/4, 3/4
8.	Très calme	( = 66)	3/4
9.	Modérément animé	-	3/8, 2/4
10.	Profondément calme	-	6/4=3/2
11.	Capricieux et léger	 = 138	2/4 (3/4)
12.	Modéré	-	2/4

1a táblázat

²¹ Szelényi István: „Debussy zongoraprelűdjeinek első kötete.(Elemző tanulmány.)” (*Magyar Zenei Szemle Debussy-szám* 1943. március) 65.o.

II. kötet

13.	Modéré	-	4/8 (3/8) 3/4
14.	Lent et mélancolique	-	3/4 , 2/4
15.	Mouvement de Habanera	-	2/4
16.	Rapide et léger	-	3/8
17.	Calme	♩ = 66	3/4 (5/4)
18.	Dans le style et le Mouvement d'un Cake-Walk	-	2/4
19.	Lent	-	6/8, 3/8, 9/8
20.	Scherzando	-	6/8, 9/8
21.	Grave	-	3/4
22.	Très calme et doucement triste	-	4/4
23.	Modérément animé (Un peu plus animé)	-	2/4
24.	Modérément animé (Plus lent)	-	4/8, 2/8, 5/8

1b táblázat

Feltűnő, hogy a második kötetben – amely három évvel később jelent meg, mint az első – mennyivel kevesebb metronómjelzést találunk.

A két kötetben leggyakrabban előforduló tempójelzés a *Modéré*, vagyis *mérsékelt*. Ez 4 darabban fordul elő. *Modérément animé* kifejezést 3 mű élén látunk. *Animé* ezen kívül még kétszer látható – jelzővel vagy a nélkül. *Très modéré* beírással egyszer találkozhatunk. Viszonylag gyakori a *Lent* tempójelzés – jelzővel vagy önmagában állva. Egynél többször fordul elő a *Grave* és a *Calme* kifejezés. Jellemző, hogy a nagyon gyors tempóra utaló tempójelzések hiányoznak: csak egyszer találkozunk a *Vif* és a *Rapide* utasítással. Érdekes, hogy a 2. kötet néhány darabja élén konkrét táncra utaló tempó-beírások találhatók. (*Cake-Walk*, *Habanera*) Pontosan meghatározott lelkiállapotra utaló jelzések: *mélancolique* és *triste*. Egyedi esetnek minősül a 20. prelűd olasz nyelvű tempójelzése. (Vagyis inkább karakterre utaló iránymutatása): *Scherzando*.

A Debussy által használt metrumok nagyrészt hagyományosak. Az aszimmetrikus ütemfajták meglehetősen ritkák. 5/4-es ütem két darabban, 5/8-os

pedig mindössze egyben fordul elő. A leggyakoribb ütemmutató a 2/4 és a 3/4. Ezek egyenként 9 darabban fordulnak elő. 4/4 öt darabban, 3/8 négy prelűdben bukkan fel. Kétszer használt ütemfajta a már említett 5/4-en kívül a 4/8, a 6/8 és a 9/8. Csak egy-egy darabban találkozunk 12/16-dal, 2/8-dal, 5/8-dal, 6/4-del és 3/2-del.

Simon Trezise szerint a *Préludes* I. kötete alapján teljes képet alkothatunk Debussy metrum-kezeléséről.²² Az alábbiakban kivonatos összefoglalását adom megfigyeléseinek:

A *Danseuses de Delphes* című prelűdben a motivika egybeesik az ütem súlyokkal. A *Voiles* a rejtett polimetria lelőhelye. A *La vent dans la plaine* című darabban az egyenletes pulzálás játszik fontos szerepet. A 4. prelűdben (*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*) a Debussynél ritka 5/4-es metrummal találkozhatunk. Az 5. prelűd (*Les collines d'Anacapri*) a 3/4 és a 6/8 izgalmas összeütköztetésére épül. A 6. prelűdben (*Des pas sur la neige*) a szabadon lélegző, szünetekkel tagolt melódiaívek és a 2/4-enként mozduló osztinató sajátos metrikai ellenpontja hívja fel magára a figyelmet. A 8. prelűd (*La fille aux cheveux de lin*) hangzatfelbontásos, fel-le hullámzó, folyondár-dallama fittyet hány a 3/4-es metrum hagyományos hangsúlyviszonyaira. A 9. prelűdben (*La sérénade interrompue*) a 3/8-os és a 2/8-os metrum hemiola-szerű váltakozásaira lehetünk figyelmesek – például a mű bevezető ütemeiben. A 10. prelűd (*La cathédrale engloutie*) az 5. prelűdhez hasonló módon ütközteti a 6/4-es és a 3/2-es metrumot. A 11. prelűdben a 2/4-es ütemmutató a valóságban inkább 4/8-nak tűnik.²³ Trezise itt felsorolt megállapításait helytállónak érzem, ezért is tartottam fontosnak megemlíteni őket.

²² Simon Trezise: „Debussy's 'rhythmicised time' ” In: Trezise, Simon ed. *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 232-255. Ide: 237.

²³ Uo.: 237-240. és 250.

4.2.2. Ritmika

A 20. századi zene ritmusproblémáiról írott könyvében Valentyina Holopova a zeneszerzők stílusát az általa felállított négy fő ritmuskarakter valamelyikébe sorolja.²⁴ E négy ritmuskarakter a következő:

1. szabályosság és hangsúlyosság – serkentés, energia
2. szabálytalanság és hangsúlyosság – feszültség, izgalom
3. szabályosság és időmértékesség – nyugalom, az érzelmek harmóniája
4. szabálytalanság és időmértékesség – beszédszerű kifejezés

Debussy ritmikájáról szólva megjegyzi, hogy azt „az éles hangerő-nyomaték kiküszöbölése” jellemzi, majd így folytatja: „Debussy »hangsúlytalan« és metrikus ritmikájában a hangsúlytalan, szillabikus francia verselés ritmikájának tükrözödését is érzékelhetjük.”²⁵ Egy másik helyen pedig a következő megállapítást teszi: „A harmóniák megszólalása – aminek óriási jelentősége van Debussy zenéjében – adja a ritmus szabályosságához szükséges támasztópontokat.”²⁶

A *Prelűdök* ritmikájáról, jobban mondva mozgásformáiról – a magam részéről – az alábbi példagyűjtemény segítségével szeretnék vázlatos képet nyújtani. Természetesen az általam felállított típusok ezúttal nem olyan pontosan körülhatárolhatóak, mint a 4.1. fejezetben a harmóniákra és a hangsorokra vonatkozóak. Sőt, talán kissé általánosító értelműek is, aminek az az oka, hogy a téma részletes körüljárására akár egy egész disszertáció kereteit is kimerítené. Egy-egy mű adott esetben több csoportba is besorolható, mivel a darabok többségének ritmikája és mozgásformái nem végig egyformák. (Az első szám a prelűd számát, a ferde vonal utáni számok az ütemszámot jelzik.

I. Poliritmikus és polimetrikus szakaszok:

5 /49-62 (az ütem egyidejűleg történő 1, 2, 3, 4 és 6-felé osztása);

10 /72-83 (bal kézben 3/4, jobb kézben 3/2)

²⁴ Valentyina Holopova: *A 20. századi zene ritmusproblémái* Ford.: Fantó Lilla (Budapest-Uzsgorod: Zeneműkiadó-Kárpáti Kiadó, 1975.) 291.

²⁵ Holopova, 1975.: 274-275.

²⁶ Uo.: 100.



9. kottapélda: La Cathédrale engloutie (10)

II. sűrű zenei szövet, ritmikai komplexitás:

2., (majdnem végig); 19 /16-19 és 41-44 ; 20 /46-50; 24 / 42-46



10. kottapélda: Voiles (2)

III. Táncritmika

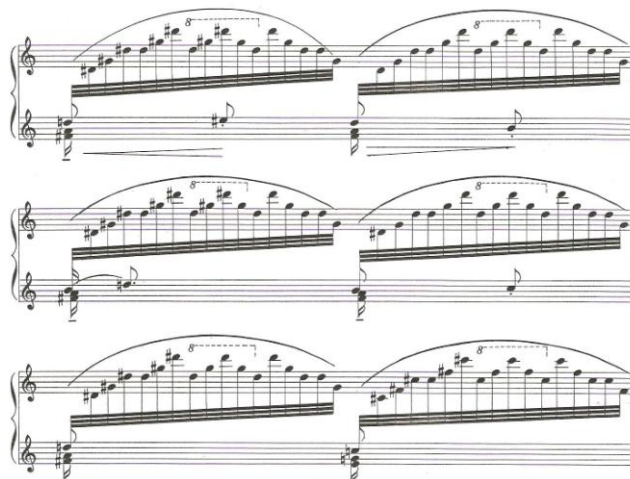
- 5., saltarello, siciliano, tarantella;
- 11., és 21. skót- angol táncritmika, talán gigue (vagy jig);
- 12. valamilyen afro-amerikai (?) 15. habanera; 16. keringő; 18. Cake-Walk;
- 20. légies valcer (?)

IV. Megszakítás nélküli, egyenletes mozgás (toccata, capriccio): 3., 5., 23.



11. kottapélá: Le vent dans la plaine (3)

V. A romantikus etűd-íróáalomra emlékeztető, sűű mozgás
(apró értékekben lejegyezve): 7., 13., 24.



12. kottapélá: Brouillards (13)

VI. Osztinátó: 6., 9., 15.



13. kottapélá: La puerta del Vino (15)



14. kottapéllda: La sérénade interrompue (9)

VII. Nagy értékekben, egyenletesen mozgó ritmika (többnyire méltóságteljes karakterrel): 1., 4., 10., (21), 22.

VIII. Elmosódó ritmikai kontúrok:

2 (csak a darab elején)

IX. Ritmusvariánsok ökonomikus használata: 8., 19.



15. kottapéllda: La terrasse des audiences du clair de lune (19)

Összegezve a látottakat, szembetűnő, hogy táncos ritmikájú prelűdök, vagy prelűd-részek jóval nagyobb számban szerepelnek a darabok között, mint az elmosódott ritmikájúak. (Utóbbira szinte nem is találtunk példát.) Ezért le kell szőgezni, hogy az impresszionista zenével – s ezen belül Debussy zenéjével – kapcsolatos azon sztereotípiák, miszerint ez a stílus szereti elfedni, elmosni a ritmikai kontúrokat, a *Prelűdök* esetében nem állják meg a helyüket. (Tulajdonképpen ugyanerre az eredményre jutunk, hogyha a darabok formálását és harmóniai folyamatait megvizsgáljuk: azok sem „elmosódottak” vagy „elnagyoltak”). Ami az impresszionista festészetről nagy általánosságban talán elmondható, az Debussy zenéjére – legalábbis a *Prelűdök* esetében – csak részben érvényes. (Maglehet, ezért nem szerette Debussy, hogyha „impresszionistának” nevezték zenéjét.)

Bizonyos mozgásfajták, ritmikai jellegzetességek mentén további típusokba sorolhatóak a darabok. Felbukkannak például polimetrikus részletek és ennek inverzeként egy adott ütem többfelé osztása. Különböző ritmikai rétegek egymásra halmozásával nem egy esetben sűrű zenei szövetet hoz létre a szerző. A folyamatos, egyenletes mozgásra is szép számmal találunk példákat a *Prelűdök* lapjain. Ezeknek több fajtája figyelhető meg:

- a) nagy értékekben (negyed, vagy annál nagyobb) lejegyzett, általában akkordikus mozgás
- b) apró értékekben (leginkább 16-ed vagy 32-ed) lejegyzett, motorikus mozgás
- c) még apróbb értékekben (32-ed, 64-ed) megjelenő, általában hullámvonalú mozgás
- d) ritmus-osztinató

Találunk példákat arra is, hogy Debussy az adott darabot egy (esetleg több, de mindenképpen kisszámú) ritmikai sejt sokoldalú, variatív felhasználásával komponálja meg.

4.3. Forma, zenei folyamatok

Érdekes kaland Debussy formavilágával találkozni, főleg azért, mert köztudott, milyen ellenszenvvel viseltetett a merev, akadémikus formák iránt.²⁷ A zene az ő számára élő, organikus művészet volt, amely az előadás folyamatában él s nem papíron.²⁸ Viszolygása a klasszikus formák világától valójában a formalizmustól való viszolygás volt, minthogy a formalizmus a természet formáitól való távolságtartást jelentette számára. A természet idealizálása hosszú hagyományokra tekint vissza a francia irodalomban, elég ha csak Rousseau-ra gondolunk. A természeti lét Debussy elképzeléseiben a modern civilizáció ellentéte. Ez a fajta természetimádat egy olyan paradicsom utáni vágyakozás, mely csak a Debussyhez hasonló művészek – az ő kortársai – elképzeléseiben létezett. Debussy meg volt róla győződve, hogy a zene áll a legközelebb a természethez az összes művészeti ág közül.²⁹ Mindezeket csak azért tartom fontosnak előrebocsátani, mert nyilvánvaló, hogy a természethez való viszonya hatással volt zenei formálására.

De valójában hogyan formált Debussy? Hogyan viszonyult a klasszikus formákhoz? Lehetséges-e, hogy miközben tonalitás-érzéke erősebb volt sok romantikus zeneszerzőénél – ahogy Szelényi István helytállóan megállapította³⁰ –, aközben formaérzéke teljesen ellentétes a klasszikus formaépítkezési gyakorlattal? A funkciós tonalitás elválaszthatatlanul összefügg a klasszikus formálás különféle, végtelenül gazdag módozataival. Gondoljunk csak a szonátaforma bizonyos hangnemi csomópontok körüli elrendezettségére – ami paradox módon mégis szinte korlátlan szabadságot ad az alkotónak – vagy bármilyen más, 18. századi forma hasonló rendezőelveire. Ha Debussy nem tagadta meg a tonalitást, akkor az azzal szorosan összefonódó formálási elveket se dobhatta teljes egészében sutba. De ahogy a debussy-féle tonalitás egyfajta fellazult, kiterjesztett tonalitás, úgy kézenfekvőnek látszik a következtetés, hogy formálása is „fellazult” formálás. Ez a formálásmód

²⁷ Caroline Potter: „Debussy and nature”. In: Trezise, Simon (ed.): *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge, University Press 2003. 137-154. Ide: 137-138.

²⁸ Uo.: 138.

²⁹ Uo.: 138-139.

³⁰ Szelényi István: „Debussy zongoraprelűdjeinek első kötete. (Elemző tanulmány).” *Magyar Zenei Szemle* III. évfolyam 3. szám (1943. március) 64-81. Ide: 65.

azonban igen szoros kapcsolatban áll a klasszikus hagyományokkal.³¹ E. Robert Schmitz szerint Debussy formái nem a korábbi klasszikus minták egyszerű kópiái, hanem azok egyéni adaptációi, újraértelmezései.³² Éppen ezért a megszokott formatani terminológia nem egészen alkalmas zenéjének elemzésére – ami nem azt jelenti, hogy formái ne lennének szigorúan megformáltak.³³ Schmitz új elnevezéseket javasol Debussy formáival kapcsolatban – például: *mikro-szonáta*, *mag-szimmetrikus forma*, *kivonat-forma*, *prizma-szonáta*, stb. – de végül arra a következtetésre jut, hogy amíg a jövőben le nem tisztul egy a Debussy-művek formai elemzésére alkalmas terminológia, addig legjobb, hogyha nem *elnevezzük*, hanem *leírjuk* formáit. Ez ugyanis jobban megmutatja a darabok összefüggéseit és belső arányait.³⁴

Arra a kérdésre, hogy Debussy formái mennyire klasszikusak, mennyire nem, valójában az egyes művek részletes elemzése adhat választ. (Saját elemzéseim e disszertáció 3. fejezetében találhatóak.) Egy azonban biztosan megállapítható: minden elemző mást lát műveiben. Többségük inkább Debussy feltételezett formai radikalizmusával foglalkozik, mintsem a korábbi hagyományokhoz való viszonyának feltérképezésével.³⁵

Schmitz szerint Debussy nem impresszionista, hanem a romanticizmus és a neoklasszicizmus között álló perceptualista elemekkel bőségesen átítatott, érzékeny zeneiséggel megáldott szerző.³⁶ Mások az avantgarde zenei irányzatok előhírnökét látják benne, aki egy sor olyan újszerű elemet vitt a zenébe, amely az utána következő zeneszerzők műveiben szökkent szárba és fejlődött tovább.³⁷ Boyd Pomeroy Debussy formaépítkezését *blokkyszerűnek* és *kaleidoszkopikusnak* nevezi.³⁸ A darmstadti serialisták proto-avantgardista zeneszerzőként láttatják Debussyt. Olykor azonban saját zenéről vallott elképzeléseiket vetítik bele művészetébe, amikor *statisztikus formáról* és *a forma vegetatív körforgásáról* beszélnek.³⁹ Pierre Boulez szerint Debussy formálása a motívumfejlesztési technika – mint alapvető

³¹ E. Robert Schmitz: *The Piano Works of Claude Debussy*. New York: Dover Publications Inc., 1966. 17-19.

³² Uo.: 20.

³³ Uo.: 22-23.

³⁴ Uo.: 21-23.

³⁵ Boyd Pomeroy: „Debussy’s tonality: a formal perspective” In: Trezise, Simon ed. *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 155-178. Ide: 163.

³⁶ Schmitz, 1966: 14-15.

³⁷ Itt főleg Allen Forte, Roy Howat, Mark McFarland munkáira és az újabb amerikai szakirodalomra gondolok.

³⁸ Boyd Pomeroy: „Debussy’s tonality: a formal perspective” In: Trezise, Simon ed. *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 155-178. Ide: 159.

³⁹ Uo.: 163.

formakoncepció – meghaladását jelenti.⁴⁰ Komponálási módszerét egy Cézanne-tól kölcsönzött egyszerű és tömör definícióval így jellemzi: *Je travaille sur le motif*.⁴¹ (A motívumra dolgozok) Ez valószínűleg azt jelenti, hogy Debussy a meglévő motívum(ok)hoz mindig *hozzáad* valamit, s így jön létre a forma.

Egyik fontos formatípusa az úgynevezett *rotáló forma*, melynek lényege egy körülhatárolható zenei anyag folytonos és variált vissza-visszatérése.⁴² Ilyen variáció-szerű forma többek között a 6. prelűd. (*Des pas sur la neige*). Egy másik formai kategória a *folyamatosan fejlődő forma*.⁴³ (Ez azonban nem tévesztendő össze a hagyományos motívumfejlesztéses formákkal.) Erre jó példa a fantázia-szerű 4. prelűd (*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*) felépítése.⁴⁴

Mark McFarland szerint Debussy 1910-es évekbeli műveinek formálásmódját a vizuális művészetek, ezen belül a 20. század elején gyors ütemben fejlődő mozitechnika egyes eszközei – például montázs, hirtelen képváltások, stb. – is befolyásolhatták.⁴⁵ Ezek a hatások abban nyilvánulnak meg egyes kései műveiben – beleértve a *Préludes* II. kötetének egyes darabjait –, hogy a különböző zenei anyagok váratlan egymás mellé helyezése által az elkezdett materiák sokszor abbamaradnak, illetve töredezetté válnak.⁴⁶ Mark McFarland ebben az összefüggésben *rétegelt formáról* (*stratified form*) beszél.⁴⁷ Annyi bizonyos, hogy Debussy erősen vonzódott a vizuális művészetekhez. Edgar Varèse-nek például ezt írta 1911-ben: „Majdnem annyira szeretem a képeket, mint a zenét.”⁴⁸ A mozi születése – 1895 – és fejlődése legalább ennyire hatással volt rá. 1910 körül így vélekedett:

⁴⁰ Uo.: 163.

⁴¹ Edward Lockspeiser: *Debussy: His Life and Mind I-II*. London: Cassell, 1962 és 1965. Vol. II. 244. Cézanne ezt természetesen saját művészetéről mondta.

⁴² Boyd Pomeroy: „Debussy’s tonality: a formal perspective” In: Trezise, Simon ed. *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 155-178. Ide: 164.

⁴³ Uo.: 164.

⁴⁴ Uo.: 164.

⁴⁵ Lásd erről a következő tanulmányt:

Mark McFarland: „Debussy: The Origins of a Method”. *Journal of Music Theory*. Vol. 48.2 Fall 2004. 295-324. Ebben a tanulmányában McFarland Stravinsky *Petruskájának*, Debussy *Ondine* és *Brouillards* című prelűdjének és Stravinsky Debussy emlékére komponált *Fűvösszimfóniák* című művének formálásbeli hasonlóságairól és kölcsönhatásairól ír, összefüggésbe hozva e műveket a mozifilmek montázs-technikájával.

⁴⁶ Mark McFarland: „Debussy: The Origins of a Method”. *Journal of Music Theory*. Vol. 48.2 Fall 2004. 295-324. Ide: 297.

⁴⁷ Uo.: 297.

⁴⁸ Uo.: 298. (Eredetileg megjelent: Lesure and Nichols, 1987. 237.)

Hogy hogy nem, egy út maradt kortársaink között a szimfonikus zenei ízlés megújítására: a tiszta zenét a mozitechnikához igazítani.⁴⁹

A Debussy-művekben tapasztalható zenei folyamatok azonban párhuzamba állíthatóak a hagyományos formai megoldásokkal is, mégpedig a tekintetben, hogy a különféle formai szerepköröket a formát alkotó *részek* töltik be – csakúgy, mint a korábbi zenében. Így egyfajta *dinamikus zenei folyamat* jön létre.⁵⁰ Pomeroy megállapításainak konklúziója az, hogy Debussy zenéjének *radikális felszíni újszerűsége* mögött egy – a korábbi tonális zenéhez nagyon is kötődő – mélyebb réteg húzódik meg, ami a formálást is érinti.⁵¹

Debussy zenéje a hagyományos tonális zenétől is és az avantgarde-től is élesen elválasztandó. Miközben mindkettőtől egyforma távolságra helyezkedik el, mindkettőhöz sok szál kapcsolja. Így az elemzők műveinek formálásmódjával kapcsolatban azokat az elemeket emelhetik ki, amelyek közelebb állnak vérmérsékletükhöz és zenei világnézetükhöz. A továbbiakban én is saját, idevágó tapasztalataimat szeretném megosztani olvasóimmal fölvezolv a Debussy-prelűdökben általam felfedezni vélt fő formatípusokat.

A *Préludes* két sorozatát vizsgálva fontos számításba venni, hogy ezek a darabok többségükben rövidebbek, mint Debussy más zongoradarabjai, tehát főleg kisformákkal van dolgunk. De vajon milyen kisformákat írt Debussy? És mit nevezünk egyáltalán kisformának?

Saját definícióm szerint kisforma az, melynek formarészei visszavezethetők valamilyen egyrészes formára, és hiányzik belőle a dinamikus fejlesztés. Ilyen formának tekinthető például az egyrészes forma, a kis kéttagú és a kis háromtagú forma, a triós-forma, továbbá a barokk kisrondó, vagy a figuratív, mechanikus variáció. A romantika úgynevezett lírai zongoradarabjai is többnyire kisformák, bár nagyon sokféle módon. Itt elsősorban Chopin mazurkáira, prelűdjeire, etűdjeire, stb. gondolok. Schumann rövid darabok sorozatából összeálló nagyobb ciklusai a formálás új dimenzióit tárják fel: kisformák láncolatából épít nagyformát. (Például a *Carnaval*-ban)

⁴⁹ Uo.: 298. Eredetileg megjelent: Lesure and Langham Smith, 1988. (fordítás tőlem)

⁵⁰ Boyd Pomeroy: „Debussy’s tonality: a formal perspective” In: Trezise, Simon ed. *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 155-178. Ide:164.

⁵¹ Uo.: 164-165.

Kérdés, mit jelentett Debussy számára a kisforma. Ismert-e egyáltalán ilyen kategóriát? Szelényi István szerint Debussy „[...] darabjainak formáját minden program-ábrázolási törekvés, vagy a külvilággal való másnemű kapcsolat mellett is kizárólag zenei szempontok alakítják”.⁵² Vegyük ezek után sorra a *Préludes* két kötetében előforduló zenei formákat:

Midenekelőtt le kell szögezni, hogy a darabokban viszonylag gyakoriak a *schönbergi értelemben vett mondatok*,⁵³ az előtag-utótag viszonyban álló *periódus-szerű formai egységek* és nem ritkák a *megismételt ütempárok* sem. Talán meglepő lehet az is, hogy a leggyakoribbak a *rondóelví* formák. Ezen a csoporton belül viszonylag *szabályos rondó* a 11., 12., 13. és a 20. prelűd. *Szonátaformával kevert rondó* a 9. és a 23. prelűd. *Szonáta*, illetve *szonatina-szerű forma* az 5., 15. és 21. prelűd. A 10. prelűd formája egészen különleges: *kidolgozás nélküli szonátaformára* hasonlít, vagy lehet kitágított nagy kéttagúságnak is tekinteni. A 24 prelűdből tehát *10 mű rondószerű vagy szonátaelví*. Vannak azután különféle *keverék-formák*. A 2. prelűd *rondó és variáció* ötvözete, a 3. a *triós-formát keresztezi a szonátarondóelvível*. *Triósforma* a 14. és 18. darab. *Hídforma* vagy *ívforma* a 19. és a 22. prelűd. *Kis háromtagú forma* az 1. prelűd és – kevésbé „szabályos” módon – a 8. és a 17. prelűd is. Egyéb, laza szerkezetű formák visszatéréssel: a 4. és 7. prelűd, melyekben a szonáta-elv nyomai felfedezhetőek, illetve a 24. prelűd, melyben a rondó-elv nyomai látszanak. A leglazább szerkezetű 16. prelűd is – melyet úgynevezett *fűzér-formának* vagy *soroló-formának* lehetne nevezni – tartalmaz visszatérést.

Csak egyetlen prelűd van, amelyben nincs visszatérés. Ez a *variációs formájú*, osztinátóra épülő 6. prelűd. Itt azért nem kell „visszatérnie” a kezdő zenei anyagnak, mert folyamatosan jelen van.

Mindezek láttán megállapítható, hogy Debussy formái egyáltalán nem „impresszionisztikusak” – amennyiben ezt a jelzőt pejoratív értelemben kívánnók használni –, nem elnagyoltak és nem elmosódottak. Sokkal inkább a klasszikus mesterekéhez hasonló módon, nagy műgonddal megalkotott, csiszolt ékkövek. A szonáta-elv, ha fellazult formában is, de megtalálható a *Prelűdök* mindkét kötetének lapjain. Ha találhatóak is műveiben montázs-szerű egymás mellé helyezések, hirtelen váltások – mint ahogy azt egyes kutatók kimutatták – Debussy formálása

⁵² Szelényi István: „Debussy zongoraprelűdjeinek első kötete. (Elemző tanulmány.) *Magyar Zenei Szemle Debussy-szám* III. évfolyam 3. szám (1943. március) 65.o.

⁵³ Ennek leírását lásd: Schönberg, Arnold: *A zeneszerzés alapjai* Ford.: Tallián Tibor Budapest: Zeneműkiadó, 1971. 36-37. és 75.

semmiképpen nem szakít a klasszikus hagyományokkal. Éppen ellenkezőleg: saját képére alakította mindazt, amit a régebbi mesterek műveiből tanult, és amit megőrzésre vagy újragondolásra érdemesnek talált zenéjükben.

.

5. Rövid összegzés

Disszertációm végén megkísérlem igen röviden összefoglalni mindazt, amit a fontosnak tartok a Prelüdökkel, s ezen keresztül Debussy muzsikájával kapcsolatban.

- I. Debussy zeneszerzői életművében kiemelkedő szerep jut a zongorára írott műveknek.
- II. A zongoraművek között jelentős helyet foglal el a *Préludes* 1910-ben és 1913-ban megjelent két kötete, melyekben összesen 24 kompozíció található
- III. A *Préludes* két sorozata kicsiben tartalmazza Debussy zenei stílusának minden lényeges elemét. Talán összefoglaló és pedagógiai szándék is meghúzódik a két sorozat megírása mögött.
- IV. A *Préludes* darabjai sokféle inspirációs forrásból táplálkoznak. Ezek közül a két legfontosabb az irodalmi szimbolizmus és a képzőművészeti impresszionizmus hatása.
- V. A zenei hatásokat illetően a francia barokk, a 19. századi orosz zene bizonyos szerzői, Debussy közvetlen francia elődei, a jávai zene, a spanyol zenei hatás és az angol-amerikai szórakoztató zene jelenléte mutatható ki leginkább.
- VI. Az egyes darabok legalább annyira építenek a zenei hagyományokra, mint amennyire újító szelleműek.
- VII. Debussy harmóniai túlnyomórészt hagyományos, tercépítkezésű hangzatokból állnak, a *Préludes* darabjai határozott tonalitással bírnak.

- VIII. Dallamvilága nem kizárólag arabeszkszerű, hanem sokkal többértű, melybe a hagyományosabb melodika is belefér. Gyakori az ismétlődő ütempár.
- IX. Debussy ritmikája nem elmosódott, hanem nagyon is plasztikus és differenciált. Zömmel hagyományos metrumokat használ.
- X. Formái – legalábbis a Prelűdökben – nem tagadják meg a klasszikus hagyományokat, hanem rendkívüli szabadsággal, oldottan és egyéni módon gondolják tovább azokat. Ugyanakkor formálásmódját nyilvánvalóan befolyásolta saját korának irodalma, képzőművészete, sőt talán még a korai filmművészet is.
- XI. Debussy két prelúd-sorozata nem áll előzmények nélkül a zeneirodalomban.
- XII. A *Préludes* két kötete alapvető fontosságú mű a 20. századi zongoramuzsika történetében és nagyban elősegítette annak megújulását. Utókorra gyakorolt hatása jelentékeny, akár pianisztikus, akár zeneszerzői oldalról vizsgáljuk a kérdést.

Függelék

A) Jelek és rövidítések

1. Formatan

A, B, C...stb. = az adott formarész betűjele

A, b, c...stb. = az adott formarész rövidített, részleges megjelenésének jele

augm. = augmentálva

álvissz. = álvisszatérés

átv. = átvezetés, átvezető rész

bev. = bevezetés

böv. = bővülés

cod., codetta = kóda, kodetta

csíra = dallam, vagy téma embrionális alakja vagy foszlánya

csúsz. = dallam, vagy harmónia áthelyezése más hangmagasságra – többnyire
szekund távolságra

dall. = dallam

dimin. = diminuálva

elők. = előkészítés

ep. = epizód, közjáték

fejl. = fejlesztés, fejlesztett változat

fig. = figuráció

ford. = fordítás

Ft. = főtéma

imit. = imitáció

ism. = ismétlés

hgn. = hangnem

kidolg./feldolg. = kidolgozási /feldolgozási rész

kís. = kíséret

kad. = kadencia

kompl. = komplementer

korresp. = hasonlóság, korrespondencia, összefüggés

mondatszerű = mondathoz hasonló felépítésű

mot. = motívum

mt. = melléktéma

ost. = osztinató

per. = periódus

R = rondótéma

repr. = repríz

részl. = témaanyag vagy dallam egy része, részleges újbóli elhangzása

ritm.var. = ritmikai variáns

sorszerk. = sorszerkezet

sűr. = sűrítés, rövidülés

szekv. = szekvencia

T 1, T 2, stb. = első téma, második téma, stb.

T ford. = témafordítás

T rövid. = rövidített téma

T tör. = tématöredék

T transzp. = transzponált téma

tem. = tematikus

tük. = tükrözés (vertikálisan is), tükörmozgás

tükörford.. = tükörfordítás

ü., üt. = ütem

var. = variáns, változat

visszavez. = visszavezetés

zárl. = zárlat, záradék

' = cezúra, zenei metszet

| = formahatár

2. Zeneelmélet

akuszt. = akusztikus hangsor, azaz dó-sor fi-vel és tá-val

aut. = autentikus

á = átmenőhang

bit. = bitonalitás, bitonális

Bő = bőszextes akkord

D = domináns funkciót hordozó

diat. = diatónia, diatonikus

enh. = enharmónia, enharmonikus

hgn. = hangnem

hgs. = hangsor

késl. = késleltetés

krom. = kromatika, kromatikus

mb. = mollbeli akkord

MD = mellékdomináns akkord

mixt. = mixtúra

mod. = moduláció

náp. = nápolyi (akkord vagy hangnem)

org. = orgonapont

pentachord = pentachord

pent. = pentaton, pentatónia

plag. = plagális

S = szubdomináns funkciót hordozó

T = tonikai funkciót hordozó

v = váltóhang

vált. = váltóakkord

VD = váltódomináns akkord

zárl. = zárlat, záradék

Ω1 = egészhangúság c-ről kezdve

Ω2 = egészhangúság desz-ről kezdve

B) Charles Baudelaire: Harmonie du soir

A 4. prelűdöt (Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir) inspiráló
Baudelaire-költemény:

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
Valse mélancolique et langoureux vertige!

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige;
Valse mélancolique et langoureux vertige!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,
Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
Du passé lumineux recueille tout vestige!
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor!

(Les Fleurs du mal - Spleen et Idéal)

Charles Baudelaire: Esti harmónia (Fordította: Tóth Árpád)

Már jő a perc, midőn a rezge szár konyultán
Minden virágkehely tömjént füstölve ég:
Párförmöt és zenét hintáz az esti lég:
Ó, lenge, méla tánc, szédítő sodru hullám!

Minden virágkehely tömjént füstölve ég;
Hegedűszó remeg, mint tört szív, üdve múltán;
Ó, lenge, méla tánc, szédítő sodru hullám!
Nagy, díszes ravatal a csöndes esti ég.

Hegedűszó remeg, mint tört szív, üdve múltán
Tört szív, amelyre les az éjszin öblü vég;
Nagy, díszes ravatal a csöndes esti ég,
Immár lehullt a nap, alvadt vérébe fűlván.

Tört szív, amelyre les az éjszin öblü vég,
Még tűnt nyomot keres, hol fénnel int a múlt rám!
Immár lehullt a nap, alvadt vérébe fűlván...
Csak emléked ragyog, mint szent oltári ék!



16. ábra: Charles Baudelaire

C) Charles-Marie Leconte de Lisle: La fille aux Cheveux de lin

17. ábra: Charles-Marie Leconte de Lisle

A 8. prelúd (La fille aux cheveux de lin) háttérében álló költemény:

Sur la luzerne en fleurs assise
Qui chante dès le frais matin?
C'est la fille aux cheveux de lin,
La belle aux lèvres de cerise.

L'amour, au clair soleil d'été,
Avec l'alouette a chanté.

Ta bouche a des couleurs divines,
Ma chère – et tente le baiser!
Sur l'herbe en fleur veux-tu causer,
Fille aux cils longs, aux boucles fines?

L'amour, au clair soleil d'été,
Avec l'alouette a chanté.

Ne dis pas non, fille cruelle!
Ne dis pas oui! J'entendrai mieux
Le long regard de tes grands yeux
Et ta lèvre rose, ô ma belle!

L'amour, au clair soleil d'été,
Avec l'alouette a chanté

Adieu les daims, adieu les lièvres
Et les rouges perdrix! Je veux
Baiser le lin de tes cheveux,
Presser la pourpre de tes lèvres!

L'amour, au clair soleil d'été,
Avec l'alouette a chanté.

D) Bartók Béla: Dallam ködgomolyagban (Mikrokozmosz No. 107.)

Zenei szemelvény a 13. számú prelúdhöz (Brouillards):

21

Dallam ködgomolyagban — Melodie im Nebel
Tranquillo $\text{♩} = 46$

107

The musical score is written for piano and treble clef. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 46$ and a key signature of two sharps. The score is divided into five systems. The first system starts with a piano (p) dynamic and features a series of chords in the right hand and single notes in the left hand. The second system includes a forte (f) dynamic and a mezzo-forte (mf) dynamic. The third system features a mezzo-piano (mp) dynamic and a mezzo-sostenuto (m.s.) dynamic. The fourth system includes a mezzo-dolce (m.d.) dynamic and a mezzo-forte (mf) dynamic. The fifth system ends with a double bar line and a note indicating a duration of 1 minute and 10 seconds.

E) Paul Verlaine: Chanson d'automne

A 14. prelúd (Feuilles mortes) háttérében álló Verlaine-költemény:

Paul Verlaine – Poèmes saturniens

Paysages tristes – V

Chanson d'automne
(Tóth Árpád fordítása)

Őszi chanson

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone.

Ősz húrja zsong,
Jajong, busong
A tájon,
S ont monoton
Bút konokon
És fájón.

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure,

S én csüggeteg,
Halvány beteg,
Míg éjféli
Kong, csak sírok,
S elém a sok
Tűnt kéj kél.

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte.

Óh, múlni már,
Ősz! Hullni már
Eresszél!
Mint *holt avart*,
Mit felkavart
A rossz szél...



18. ábra: Paul Verlaine

Bibliográfia

- Bárdos Lajos: „Liszt Ferenc »népi« hangsorai”. In: uő. *Harminc írás a zene elméletének és gyakorlatának különböző kérdéseiről 1929-1969*. Budapest: Zeneműkiadó, 1969. 98-126.
- : *Elemző írások a zenéről I.* Szerk.: Mohay Miklós. Budapest: Cherokee, 1994.
- Briscoe, James R.: „Debussy »d’après« Debussy. The Further Resonance of Two Early »Mélodies«.” *19th Century Music* Vol.5. No.2. (Autumn, 1981) 110-116.
- Cortot, Alfred: *Musique Française de piano*. Paris: Presses Universitaires de France, 1948.
- Craft, Robert–Stravinsky, Igor: *Beszélgetések – válogatás*. Ford.: Pándi Marianne. Budapest: Gondolat, 1987.
- Dalos Anna: *Forma, harmónia, ellenpont – Vázlatok Kodály poétikájához*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007.
- Dawes, Frank: *Debussy Piano Music*. London: British Broadcasting Corporation, 1969.
- Debussy, Claude: *Croche úr, a műkedvelők réme*. Ford.: Fábián László Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1959.
- DeVoto, Mark: „The Debussy sound: colour, texture, gesture”. In: Trezise, Simon ed. *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 179-196.
- Eckhardt Sándor: *Francia-magyar kézisztár*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987.
- Fábián László: *Debussy élete, kora és művészete*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1957.
- Fazekas Gergely: „Képzeletbeli világban élek. Claude Debussy interjúból (1).” *Muzsika* 47. évf. 10. szám (2004. október) 20-27.
- : „A művészet a legszebb hazugság. Claude Debussy interjúból (2).” *Muzsika* 47. évf. 11. szám (2004. november) 26-29.
- : „»Feltűnés nélkül elmegyek zongorahangolónak«. Claude Debussy

- interjúiból (3. befejező rész).” *Muzsika* 47.évf. 12. szám (2004. december) 16-20.
- : *Art Nouveau és arabeszk*. Szakdolgozat. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem 2005.
- : „Egy arabeszkfogalom és zenei konzekvenciái.” *Magyar Zene* XLV. évfolyam, 2. szám (2007. május) 143-181.
- Ferguson, Howard: „Prelude”. In: Stanley Sadie (ed.) : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 15. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. first edition 210-212.
- Forte, Allen : „Debussy and the Octatonic”. *Musical Analysis*. Vol. 10. No. 1-2. 1991. Mar.-Jul. 125-169.
- Frank Oszkár: *Debussy-harmóniák*. Budapest: a szerző magánkiadása, 2003.
- Gibb, James „A nemzeti iskolák kialakulása”. In: Matthews, Denis (szerk.): *Zongoramuzsika kalauz* Ford.: ? Budapest: Zeneműkiadó, 1976. 253-309.
- Holopova, Valentyina: *A 20. századi zene ritmusproblémái*. Ford.: Fantó Lilla. Budapest – Uzsgorod: Zeneműkiadó – Kárpáti Kiadó, 1975.
- Howat, Roy: *Debussy in proportion. A musical analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Howat, Roy : „Foreword”. In: Roy Howat és Claude Helffer (közreadó): *Préludes. Livre I. Livre II*. Paris : Durand et Costallat, 1985. (In: *Oeuvres Complètes de Claude Debussy*. Série I. Volume 5.) XV-XVIII.
- Jankelevitch, Vladimir: *Debussy et le mystère de l’instant*. Paris: Plon, 1976, 1989
- Jarocinski, Stefan: *Debussy – impressionisme et symbolisme*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- Juhász József, Szőke István, O. Nagy Gábor, Kovalovszky Miklós (szerk.) : *Magyar Értelmező Kéziszótár*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1972.
- Kazacsay Tibor: *Az új zene összhangzattana*. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1944.
- Lesure, François : *Catalogue de l’oeuvre de Claude Debussy*. Genève: Éditions Minkoff, 1977.
- (szerk.) : *Claude Debussy: Lettres 1884–1918*. Paris: Hermann, 1980.
- : „Debussy, Claude”. In: Sadie, Stanley (ed.) : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2001. Vol. 7.

- : *Claude Debussy. Biographie critique*. Paris (?) : Fayard, 2003.
- Lockspeiser, Edward: *Debussy: His Life and Mind I-II*. London: Cassell, 1962 és 1965.
- Matthews, Denis (szerk.): *Zongoramuzsika kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
- McFarland, Mark: „Debussy: The Origins of a Method”. *Journal of Music Theory*. Vol. 48.2 Fall 2004. 295-324.
- Nichols, Roger – Orledge, Robert: „Debussy, Claude”. In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 5. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. first edition 292-314.
- Nichols, Roger: *The Life of Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Oldal Gábor: *Zene futószalagon. A szórakoztató muzsika világtörténete*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
- Orledge, Robert: „Debussy’s Piano Music”. *The Musical Times* (1981/ 1.) 21-27.
- Parks, Richard S. : *The Music of Claude Debussy*. New Haven, London: Yale University Press 1989.
- Póczonyi Mária: *Játékdoboz. Debussy zenéjéről*. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1984.
- Pomeroy, Boyd : „Debussy’s tonality: a formal perspective”. In: Trezise, Simon ed. *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 155-178.
- Potter, Caroline: „Debussy and nature”. In: Trezise, Simon ed. *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003 137-154.
- Roberts, Paul : *Images. The Piano Music of Debussy*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1996.
- Schmitz, E. Robert: *The Piano Works of Claude Debussy*. New York: Dover Publications Inc.,1966.
- Schönberg, Arnold: *A zeneszerzés alapjai*. Ford. : Tallián Tibor, Budapest: Zeneműkiadó, 1971.
- Szelényi István: „Debussy zongoraprelűdjeinek első kötete. (Elemző tanulmány).” *Magyar Zenei Szemle* III. évfolyam 3. szám (1943. március) 64-81.
- Sztravinszkij, Igor: *Életem*. Ford. : Csanak Dóra. Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1969.

- Thompson, Oscar: *Debussy. Man and Artist*. New York: Dover Publications, Inc., 1965.
- Tótfalusi István: *Ki kicsoda Shakespeare világában?* Budapest: Móra Könyvkiadó, 1994.
- Treize, Simon (ed.): *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Treize, Simon: „Debussy’s ‘rhythmicised time’”. In: Treize, Simon ed. *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 232-255.
- Trencsényi-Waldapfel Imre: *Görög regék*. Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1976.
- Ujfalussy József: *Debussy*. Budapest: Gondolat, 1959
- : „Claude Debussy: Prelűdök – 2. kötet.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975/1 105-113.
- : „Claude Debussy: Prelűdök – 1. kötet.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976/1 34-41.
- : „Claude Debussy.Rameau-tól Szent Sebestyénig (1).” *Muzsika* 43. évf. 3.szám (2000. március) 9-15.
- : „Claude Debussy.Rameau-tól Szent Sebestyénig (2). Szemelvények a zeneszerző levelezéséből.” *Muzsika* 43. évf. 4. szám (2000. április) 6-10.
- Vallas, Léon: *Claude Debussy et son temps*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1932.
- Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor Kiadó 1999.
- White, Eric Walter: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Ford.: Révész Dorrit. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
- Whittall, Arnold: „Tonality and the Whole-Tone Scale in the Music of Debussy.” *The Music Review*. (1975. november) 261-271.
- : „Debussy now”. In: Treize, Simon ed. *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 278-287.
- N. N.: „prelúdium”. In: Dahlhaus, Carl – Eggerbrecht, Hans Heinrich (szerk.); valamint Boronkay Antal (a magyar kiadás szerk.): *Brockhaus Riemann. Zenei lexikon* III. kötet. Budapest: Zeneműkiadó, 1985.

A kottapéldák forrásai:

Bartók Béla: Mikrokozmosz IV. füzet

Editio Musica Budapest Z. 128.

Claude Debussy: Préludes 1er Livre (közreadja: Solymos Péter)

Editio Musica Budapest Z. 6057.

Claude Debussy: Préludes 2e Livre (közreadja: Solymos Péter)

Editio Musica Budapest Z. 6058.

Dr. Horváth Barnabás Zoltán (Budapest, 1965. március 29.)

1979-83 között a budapesti Bartók Zeneművészeti Szakiskolában Fekete Győr Istvántól, majd a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán Soproni Józseftől és Bozay Attilától tanult zeneszerzést. 1990-ben diplomázott. 1991-2006 a Szegedi Konzervatóriumban (Szegedi Tudományegyetem Zeneművészeti Kar) főiskolai adjunktusként tanított zeneelméletet. 2001-től 2010-ig a Győri Széchenyi István Egyetem Zeneművészeti Intézetében tanított. 2008 őszétől a Nyugat-Magyarországi Egyetem oktatója Szombathelyen.

Tagja a Magyar Zeneszerzők Egyesületének, a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesületének, és az Artisjus Egyesületnek.

Díjai:

- 1988 Magyar-Szovjet Baráti Társaság zeneszerző pályázata
- 1992 Florilège Vocal de Tours (F)
- 1993 Liberális Szegedért Alapítvány Pályázata
- 1994 Jihlava (CZ)
- 1996 I. Budapesti Kórusverseny Zeneszerző Pályázata
- 1997 Kecskemét
- 2000 zilahi Szilágyi Társaság egyházzeneszerzői versenyén a gyermekkarok kategóriában első díj (A kis Jézus aranyalma c. művéért)
- 1992-1993-1994 Kodály Zoltán zenei ösztöndíj.
- 2013 Erkel Ferenc-díj
- 2017 KÓTA-díj^[1]

Főbb művei:

- Ceruzarajzok – Három zongoradarab,
- Hat bagatell – zongorára,
- Fekete-piros dal – vegyeskar Petőfi Sándor versére,
- Vonósnégyes,
- Sinfonietta – szimfonikus zenekarra,
- Szomorúk az idők – vegyeskar Petőfi Sándor versére,
- Szia szerelmem – dalciklus Ugró Béla verseire,
- Mundi renovatio – nőikar Szentviktóri Ádám himnuszára,
- Négy dal Radnóti Miklós verseire – mezzoszoprán hangra és 2 cimbalomra,
- Lirai zongoradarabok,
- Concerto in memoriam A. Vivaldi – két barokkfurulyára és vonósszenekarra,
- 21 gyermekkar Weöres Sándor verseire,
- Veni Sancte Spiritus - kantáta gyermekkarra, szólóhangokra és kisézenekarra,
- Két dal Ady Endre verseire,
- Hat dal magyar költők verseire,
- Négy nőikar Kovács András Ferenc verseire,
- Albumlapok – zongorára,
- Zsoltártöredékek – vegyeskarra, zongorára és ütőhangszerekre.
- Szent Miklós csodatettei - oratórikus képek 7 tételben (Anthonius Manicellus Veliternus himnusza Péchy Ferenc 1529-es fordításában)