

DEBUSSY-PRELÜDÖK ELEMZÉSE (I.)

Írta: FRANK OSZKÁR

Ötven évvel ezelőtt, 1918. márciusában halt meg Claude Debussy, a XIX. és XX. századi zene közti átmeneti korszak legnagyobb hatású mestere. Függetlenségre, szabadságra törekvő művészi egyénisége és zenéje nehezen tűri a „beskatulyázást”, mégis a Debussy stílusával foglalkozó irodalom legfőbb törekvése, hogy valahová besorolja művészetét. Így vált Debussy a zenei impresszionizmus fő képviselőjévé, némi szimbolista, expresszionista és neoklasszikus vonással kiegészítve. [1]

Kétségtelen, hogy ezek az „izmusok” kisebb-nagyobb mértékben, korszakok és művek szerint változóan, mind kimutathatók Debussy zenéjében, mégis — úgy látszik — Újfalussy Józsefnek van igaza ebben a kérdésben: „A nagy művész Debussy esetében is túlnőtt egyes szekták iskolamesterségén és tulajdon kapcsolatra lépett a világ titkaival.” [2]

Debussy életművét nem lehet pusztán általános művészeti, stílustörténeti síkon szemlélni, hiszen írásaival, egyes műveinek címével, sőt a címek elhelyezésével állandóan azt hangsúlyozza, hogy az irodalmi, képzőművészeti vonatkozásokon túlmenően elsősorban zeneiségre törekszik. Legismertebb zenekari művének a címe pl.: „*Prélude à l'Après-midi d'un faune*” (*Előjáték az Egy faun délutánjához*). A tenger (*La mer*) című háromtétéles zenekari darab sem szimfonikus költemény a szó romantikus értelmében, hanem a szerző alcíme szerint: „*Trois esquisses symphoniques*”, azaz: Három szimfonikus *vázlat*. A zongoraprelűdök „címe” pedig már zárójelbe került, és a darabok végén helyezkedik el utólagos kommentárként.

Úgy tűnik tehát, hogy a századforduló divatos festészeti és irodalmi irányzatainak Debussy zenéjére gyakorolt hatása fontos ugyan — és lépten-nyomon kimutatható —, de nem kizárólagos. Debussy zenéje több, mint az impresszionizmus és szimbolizmus zenei „párlata”, lecsapódása. Sokkal közelebb kerülünk a lényeghez, ha Debussy zenéjének franciaságát nemcsak az említett irányzatok vonatkozásában hangsúlyozzuk, hiszen a természetimádat, a vizuális szemlélet, a kifinomult ízlés, a levegős, könnyed, sokszínű ábrázolásmód, a személytelenség mögé rejtőző líra nemcsak a múlt század második felének francia festőire, íróira jellemző, hanem általános gall jellemvonás.

Debussy finom lírája jelenti a századforduló idején a legerősebb ellenállást a nagyromantika agitatív, néha toladóan dagályos kifejezőmódjával szemben. Debussy a klasszicizmust szemérmes és szerény művészetnek tartja, amely nem akar meghatódottabbnak látszani, mint amilyen a valóságban. A kevés eszközzel sokat mondó, őszinte kifejezőmódot találta meg klasszikus elődei, a francia clavecinisták zenéjében, de ugyanez ragadta meg az 1889-es párizsi világkiállítás alkalmával hallott jávai gamelanzenekar játékában is.

Az „elhallgatás művészete”, a tartózkodó hang és szenzibilis líra sajátos kettősége talán Debussy operájában, a Pelléas és Melisande-ban érzékelhető a legplasztici-

kusabban. A Pelléas szünetei, halk effektusai többet mondanak, mint a nagyopera látványos felvonulásai, fortissimoi. Ugyanakkor a letompított, látszólag személytelen zene minden üteméből szinte szenvedélyes együttérzés árad. Az öreg Arkel király ki is mondja a szerző mélyen emberi hitvallását: „Volnék az Isten, az ember szívét szánya szánnám...” (IV. felvonás, 2. jelenet.)

A zongoraprelüdök exotikus tájai, színei, alakjai sem külsőséges ábrázolások csupán. A 3. számú prelüd mottója pl. egy Favart-verssor kezdete: „... Le vent dans la plaine”... Az ostinato-szextolák nemcsak a szél zúgását illusztrálják, hanem a lélek izgatottságát is kifejezik. — A 6. számú prelüd: „... Des pas sur la neige” hallgatásakor József Attila sorai jutnak eszünkbe: „Az ember végül homokos, szomorú, vizes síkra ér, szétnéz merengve és okos fejével biccent, nem remél.” — Hasonlóan mély bánatot, magányt fejez ki a „... Feuilles mortes” című prelüd is. Folytathatók a sort a Lenhajú leány érzéki nosztalgiájával, a General Lavine eccentric és a Minstrels finom iróniájával, a La danse de Puck szeszélyes ugrádozásával, a Prelüdök végtelenül gazdag érzés- és gondolatvilágának további ecsetelésével, de az említett példák is ékesszólóan igazolják a Debussy-zene mély líraiságát.

A „hangzás hangsúlyozottsága” (Kókai), érzéki bujasága, a hagyományos harmóniafűzés gyakori mellőzése másféle egyoldalúságra csábítja a Debussy-művek tanulmányozóit. A szín, a harmónia beható vizsgálata mellett észre sem veszik, hogy ennek a zenének melodikája és formavilága is van. Pedig Debussy így válaszolt egyik rajongójának, aki „megdicsérte” a dallam kiküszöböléséért: „De drága uram, egyéb vágya sincs zenémnek, csak az, hogy mindenestül dallam legyen!” [3]

A következőkben megkíséreljük az első Debussy-prelüd *komplex* elemzését; tehát a harmóniai vizsgálódás mellett a melodikát, ritmikát, a szerkezeti és motívikus felépítést is szemügyre vesszük.

A Prelüdök 1910-ben és 1913-ban keletkezett két kötete olyan összefoglaló mű Debussy oeuvrejében, mint pl. Bach Wohltemperiertes Klavier-ja vagy Bartók Mikrokosmosa. Ezért is látszik alkalmasnak stíluskritikai vizsgálódásra. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy egyetlen prelüd elemzése távolról sem világíthatja meg a teljes Debussy-portrét, oly sokféle e darabok stílusa, élményanyaga, oly különbözők a zenei megjelenítés eszközei.

... Danseuses de Delphes (Delphi táncosnők)

Az ógörög jóshely papnőinek méltóságteljes, lassú, kultikus tánca. A mű megírásának közvetlen ihletője a Louvre antik műkincseiből rendezett kiállítás. Stílusa Debussy egyéb antik szellemű alkotásaival tart rokonságot, így pl. a Pierre Louÿs szövegére írt Bilitis-dalokkal (1897.) és a Bilitis-dalok későbbi átíratából származó négykezes zongoradarabokkal (Hat antik sírfelirat, 1915.). A prelüd trocheikus lejtése, tömör akkordjai végtelen nyugalmat, előkelőséget árasztanak. A kíséret csaknem mindenütt szinkópált ritmusú, helyenként ún. ingabasszussal kiegészítve. Ez a kissé modoros kísérő technika jellemzi többek között a századforduló tánczenéjét is.

A részletes elemzést kezdjük a tematika vizsgálatával. A harmóniak és a közbeiktatott, nem tematikus motívumok kihagyásával a következő hangnemi és formai felépítés bontakozik ki: (1. kotta).

A mű tehát három nagyobb részre, szakaszra tagolódik.

„A”-rész (1–10. ütem): A téma változatlanul ismétlődő négyütemes mondat (1–4. és 6–9. ütem). Az egyenes kapoccsal összefogott kezdő, valamint az ívelt kapoccsal jelzett befejező motívum variánsai a darab folyamán többször is megjelennek.

Az első ütemekben a középső szólamban levő téma meglehetősen elmosódottan

A *Lent et grave* 1. 5

B-dúr *p* 4 10 || 3

B *pp*

[Esz-Do] *mf* **[C-Do]**

[F-Do] *dim* *pp* *piú* *P dim* *P*

Av 25 30

B-dúr *P* *P* *P* *pp* *P* *PP*

(Bizonytalan tonalitás)

hangzik, mert ellenmozgásban haladó alsó és felső szólamok fedik. A 6. ütemtől kezdve a szinkópált ritmus és az eltérő oktávregiszter miatt a dallam és kíséret jobban különválnak:

2. 6. ütem:

p

A téma határozott B-dúr tonalitású, de szokatlan harmóniak jelzik a funkciókat: I—VII. fokú nónakkord — V. fokú bővített hármast: (3. kotta).

A 3—4., illetve 8—9. ütem „f”-hangjai megmerevedett (fel nem oldott) disszonanciák. (Az első két akkord sخته ajoutée.) E motívum harmónia váza: (4. kotta),

3.

I VII 9^h V

4.

VI(5) = II 2^h 6

A téma tehát B-dúr I. fokán zárul. Az „A”-szakasz azonban mégis tartogat hangnemi meglepetést: A téma mindkét mondatához csatlakozó könnyed lejtésű akkordok (4—5. és 9—10. ütem) klasszikusan „szabályos” harmóniafüzessel F-dúr kadicciát alkotnak, így ez a rész végül is nem a főhangnemben, hanem az V. fok hangnembén, F-dúrban végződik.

Közöljük a záradékot képező harmóniákat:

5. ütem: 5. 10. ütem:

F-dúr: V VI IV V I F-dúr: V VI IV V I

„B”-rész (11—20. ütem): A mű hangulati fokozódását a középrészben a dallamvonal, a hangnemi felépítés és a dinamika jelzi. A trocheikus lejtés itt is érvényben maradt, az „A”-szakasz kezdő és záró motívumával való összefüggéseket a kapcsok jelzik (1. példa). A szűk ambitusú, kromatikus téma azonban a középrészben kitágul. A hangkészlet ötfokú, a dallam terjedelme undecima (g^2-d^1 , illetve c^3-g^1), iránya pedig a témával ellentétes, ereszkedő (11—14. ütem).

A B-pentaton hangnemű kezdő motívum (11—12. ütem) egy kvarttal magasabban, Esz-pentaton hangnemben ismétlődik (13—14. ütem). A 15—17. ütem dinamikai és hangnemi csúcspont: forte hangerő és két kvint emelkedés a főhangnemhez viszonyítva (C-dúr, helyesebben C-do pentaton).

A 11—14. ütemben nemcsak a dallam ambitusa nagy, hanem a felrakás is tág: az alsó és felső szólam közt öt — öt és fél oktáv a távolság:

6.

(LA) (LA)

pp

(SZO) (RE)

Jellemző, hogy a nagy érzelmi feszültséget jelentő tág ambitus „pp”-dinamikával párosul.

Az „f”-orgonapont a 11—12. ütemben B-do pentaton V. foka (SZO), a 13—14. ütemben Esz-do pentaton II. foka (RE).

A középrész harmóniái az „A”-szakasztól eltérően nem funkciósak, hanem túlnyomórészt mixturákat alkotnak.

A 11—14. ütemben a dallam és orgonapont közötti nagy távolságot szinkópált ritmusú, felfelé haladó dúr és moll alaphármasokból álló mixtura tölti ki, az ereszkedő dallam ellentétéként:

7.

c d Esz F g á B c Ász B c Desz Esz f G b

A mixtura-hármasok alaphangjai a 11—12. ütemben c-dór, a 13—14. ütemben (az utolsó akkord kivételével) Ász-dúr skálát adnak. (L. a 7. példa akkordjai alá írt betűjelzéseket.)

Az említett ütemekben tehát a következő hangnemkeveredés jött létre:

11—12. ütem: A basszus = „f”, a pentaton dallam záróhangja = „d”, a mixtura-skála alaphangja = „c”.

13—14. ütem: A basszus = „f”, a pentaton dallam záróhangja = „g”, a mixtura-skála alaphangja = „ász”.

Ezt a négy ütemet tehát többhangneműnek, politonálisnak tekinthetjük.

A 15. ütem három durakkordja: C-dúr, Á-dúr és H-dúr semmilyen hangnembe nem illeszthető. Ebben a mixturában nem valamilyen hangnem hangkészlete, hanem az akkordok színezete állandósul (mindegyik dúr-hangzású). Ezért ezt reális mixturának nevezük. (A hangnembe illő a tonális mixtura.)

A dinamikai csúcspontot jelentő 16—17. ütemben a tonalitás határozottabb, de a disszonanciák kiélezettebbek. C-tonalításban IV. és I. fokú sixte ajoutée-s akkordok keverednek, együttesen pedig pentaton hangzatokká olvadnak össze.

A következő példában előbb a 16—17. ütem eredeti alakját közöljük, utána pedig a kétféle sixte ajoutée-t és az ezekből keletkező pentaton akkordokat:

8.

(NB! Tulajdonképpen tonika- és szubdomináns-funkciójú akkordok váltakoznak, a hangzást megmerevedett szekund-disszonanciák éleztik.)

A mű középrészét lezáró 18—20. ütemben a téma befejező motívumát ereszkedő alphármas-mixtura kíséri: Ász-dúr — g-moll — F-dúr. Így nemcsak az „A”-szakasz hanem a „B”-szakasz is F-dúr harmóniával zárul: (9. kotta).

Érdemes megfigyelni, mennyire egy célt: a levezetést, megnyugtatót szolgálja minden eszköz: Halkuló dinamika, ismétlődő motívum, leugrás a dallam záró hangjára, ereszkedő, tartott harmóniák, dúr-akkord befejezés.

9.

SZO

Ász g F

A 21—24. ütemeket nehéz formatani műszóval meghatározni. Ez a rész tulajdonképpen a középső és a visszatérő szakasz közti, bizonytalan tonalitású „kötőszövet”. Átvezetésnek vagy visszavezetésnek nem nevezhetjük, mert nincs téma-előkészítő jellege. Az előtte levő ütemek motívumával indul, de utána szabadon emelkedik a dallam a háromvonalas „gisz”-ig. (A dallamhangok c-moll, d-moll és cisz-moll hármashangzatot adnak.)

Bizonytalan tonalitást eredményez ebben a részben a harmonizálás is. Reális dúrhármas-mixturák keretezik a dallamot, mindegyik dallamhang egy-egy dúrakkord terce.

Vázlatosan ábrázolva:

10.

B Desz Ász Cesz Esz B Desz F Á C É

„A_v”-rész (25—31. ütem): A „v”-jelzés itt nagyobb eltérést jelent az eredetitől, mint általában. A visszatérés egészen rövid, inkább csak a témára való emlékezésnek, epilógusnak tekinthető. Újra megjelenik a kezdő motívum, de súlytalan ütemrészben és a kvintről indulva, majd az „á”-vezetőhang ismételtetése, hangsúlyozása után a harmadik rész a főhangnem (B-dúr) tonikai akkordjával zárul. (1. példa.)

A harmonizálás is eltér az első szakaszétól. A basszus négyszer ismétli a „b—f” hangokat, ezzel végérvényesen megerősíti a B-dúr tonalitást.

A főhangnem erős hangsúlyozása a klasszikus művekben leginkább a kódára jellemző, így ez a szakasz tulajdonképpen a kód szerepét is betölti. Mégsem tekinthető a mű kódával kiegészített kéttagúságnak, mert a 25. ütemben kezdődő rész nem csupán a hangnem megerősítése. E rész nélkül a darab befejezetlen lenne.

A 25—26. ütemben az ütemek elején levő B-dúr I. fokú akkordokat kromatikus bővített hármás-mixtura követi.

Eredeti és vázlatos alakjában: (11. kotta).

Az utolsó ütemekben megszűnik a táncritmus. A kultikus jelenet véget ért. Még néhány akkord: két domináns funkciójú nónával kiegészült V. fokú bővített hármás

25—26-ütem:

(f—á—cis—g), utána a 29. ütemben tonikai záró akkord: B-dúr I. fok, előbb „forte”, majd visszhangszerűen „pp” dinamikával, végül egy mély, szubkontra „b”-hang jelzi, hogy: „lehullt a függöny”.

Összefoglalva: Az első prelúd nyugodt, személytelen, kiegyensúlyozott hangjával ókori klasszikus szellemet idéz. Nagyobb érzelmi feszültség csak a középrészben tapasztalható.

A *melodika* általában kétütemes motívumokból áll. Gyakori az azonos magasságú vagy szekvenciális motívum-ismétlés. Kivétel a mű csúcspontján (15—17. ütem) levő három ütemes (tripódikus) motívum.

Ritmikai jellegzetességek: Lassú, szinkópált táncritmus, trocheikus lejtés. A 3/4-es metrumot helyenként 4/4 váltja.

Hangnemi felépítés: Többnyire tonális, de néhány helyen, a tematikus részek között bizonytalan a hangnemiség. Főhangnem a B-dúr. A három szakasz közül az első F-dúrban, a második F-dúrban, a harmadik B-dúrban zárul. A középrész különféle magasságú ötfokú motívumokból áll, a több alkalommal megjelenő kezdő motívum kromatikus.

Harmonizálás: Tünyomórészt mixturákból, helyenként funkciós akkordokból áll. A diszsonanciák többsége megmerevedett szekund-diszsonancia, ezek egy része sixte ajoutée. A harmóniak felrakása általában tág, a kettőzések következtében négy-nél több szólamú akkordtömbök kísérik a dallamot. Különösen jellemző mód: az oktávban kettőzött dallamot szinkópált, tömör akkordok keretezik (váltakozva vagy a középső, vagy a felső, vagy az alsó régiókban). A mű 31 üteme közül 18-ban találjuk ezt a kísérő technikát.

Dinamika: Jellemző módon csaknem végig halk. „mf”-jelzést mindössze két helyen (9. és 15. ütem), „f”-jelzést pedig ugyancsak két helyen (16. és 29. ütem) találunk.

Debussy 1921-ben megjelent esszégyűjteményében, a „Monsieur Croche, antidilettante”-ban [4] olvashatjuk: „Ha az emberek nem is végeznek már ki rongybabákat: ma annál többet magyarázzák, annál aprólékosabban bontják szét a műalkotásokat, s ilyenformán szemrebbetés nélkül, hideg fejjel ölik meg titokzatosságukat.” [5] Valóban, az elemző munka ilyen veszélyt is rejt magában. Mégis reméljük, hogy ez a boncolgatás nem a mű szépségeinek megölését, hanem könnyebb megértését fogja eredményezni.

JEGYZETEK

- [1] A magyar nyelvű Debussy-irodalomból főleg a következő monográfiákat kell megemlítenünk: Fábíán László: Debussy művészete. Bp., 1926. — Fábíán László: Debussy élete. kora és művészete. Bp., 1957. — Újfalussy József: Debussy. Bp., 1959. Bartha Dénes: Debussy Pelléas és Mélisande-ja. Bp., 1964. Legány Dezső: Debussy. Bp., 1965. (Zenei Lexikon.)
- [2] Újfalussy József: Debussy. Bp., 1959. 139. 1.

[3] Újfalussy József i. m. 217. l.

[4] Magyarul: Croche úr, a műkedvelők réme. Bp., 1959.

[5] 18. l.

АНАЛИЗ ПРЕЛЮДИЙ ДЕБЮССИ I.

О. Франк

Эта статья — первая часть серии статей, состоящих из нескольких глав. Статья показывает стиль Дебюсси в фортепианных прелюдиях.

В введении автор указывает на такие черты Дебюсси, на которые статьи о Дебюсси мало обращали внимания. После этого следует подробный анализ первой фортепианной прелюдии, иллюстрированный нотными примерами. Анализ кроме рассмотрен гармонических особенностей, занимается и анализом мелодических, ритмических и формальных элементов.

ANALYSE DER „PRÉLUDES“ VON DEBUSSY. I.

von O. Frank

Die Arbeit ist der erste Teil einer aus mehreren Abschnitten bestehenden Reihe von Studien, die Debussys Stil im Spiegel seiner Klavierpräludien vorführen.

Einleitend lenkt der Verfasser die Aufmerksamkeit auf einige charakteristische Züge von Debussys Werken, die in den Debussy-Studien im allgemeinen weniger behandelt werden. Dann folgt eine mit Notenbeispielen illustrierte eingehende Analyse des ersten Klavierpräludiums, das ausser der Darlegung der Eigenheiten der Harmonie auch auf die Untersuchung der melodischen, rhythmischen und formbildenden Elemente eingeht.