

## DEBUSSY-PRELÜDÖK ELEMZÉSE (II.)

Írta: FRANK OSZKÁR

A Szegedi Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményeiben 1968-ban megjelent tanulmány folytatásaként ezuttal a második Debussy-prelűd elemzése kerül sorra. Az elemzés módja az eddigihez hasonló: A mű részletes vizsgálatával párhuzamosan felhívjuk a figyelmet néhány általános érvényű jellemvonásra, néhány olyan stílusjegyre, amely a francia mester alkotásmódjára különösen jellemző.

### ...Voiles

A prelűdök címe — mint korábban említettük — zárójelbe téve a darabok végén helyezkedik el. Debussy ezzel is hangsúlyozni akarja, hogy számára nem a program fontos, a cím inkább csak a zenei mondanivalóhoz fűzött utólagos kommentár.

A második prelűd esetében a cím amúgy is kétértelmű. A „Voiles” szó kétféleképpen is fordítható: „Fátylak”, illetve „Vitorlák”. Kérdés, hogy melyik a helyes? A mű meglehetősen kétes választ ad erre a kérdésre. A kezdő ütemek alá írt ritmikai előírás: „Dans un rythme sans rigueur et *carressant*”, azaz: „Szigorúság nélküli ritmusban és *cirógatóan*”. A 42. ütemben kezdődő érzéki, szenvedélyes szakasz mintha az érzelmeket borító fátylak fellebbezését jelezné. Ezzel szemben az utána következő glissando skálák úgy is értelmezhetők, mint a vitorlákat lebegtető tengeri szellő suhogása. E kérdés feszegetése mindenképpen a belemagyarázás veszélyét hordozza magában. A „Voiles” szó kétértelműsége is bizonyítja, mennyire lényegtelen a cím magyarázgatása. Sokkal lényegesebb az, ami mindkét értelmezés szerint helytálló s ami az inspiráció igazi forrásának látszik: a *mozdulat*, a kezdő motívum libbenő tercmenete:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef, 4/4 time, with a tempo marking 'Modéré' and dynamics 'p très doux'. The bottom staff is in bass clef, 4/4 time, with dynamics 'pp'. The notation includes various chords and melodic lines, with some notes marked with accents and slurs.

(1. kottapélda)

Ez a mozgásforma a mű alapötlete, éppúgy, mint a korábban tárgyalt első prelűd esetében a lassú, trocheikus táncritmus. Mindkét példa azt a gondolatot sugallja, hogy a prelűdök voltaképpen egy-egy jellegzetes zenei motívum kibontásából kelet-

keznek, az elsőként felvillanó zenei ötlet határozza meg a darabok egész légkörét, hangulatát, hangzásvilágát. Ez kétségtelenül impresszionisztikus jellemvonás, bár meg kell jegyeznünk, hogy a pillanatnyi zenei ötlet rögzítése és kifejlesztése számos régebbi korokból származó műfajra is jellemző (invenció, impromptu, fantázia). A Debussy-prelűdökben ezek a kezdő motívumok rendkívül szemléletesek, képszerűek, sőt víziószerűek, s valóban hiábavaló kísérlet lenne annak eldöntése, hogy az emlékkép, álmkép inspirálta-e a zenei motívumot, vagy pedig fordítva. A „Voiles” esetében amúgy sem tudunk olyan konkrét irodalmi vagy képzőművészeti vonatkozásról, mint az első prelűddel kapcsolatban, amelynek közvetlen ihletője a Louvre-ban rendezett kiállítás volt. Ne feszegezzük tehát tovább a „Voiles” keletkezésének titkát, inkább fogjunk hozzá a mű zenei mondanivalójának, a kifejezés zenei eszközeinek részletes vizsgálatához.

Az első zenei gondolat az egészhangú skála hangjaiból álló tercmenet (1. kottapélda). [1] „Igen lágy” (*tres doux*) dinamikával szólal meg. A kezdő motívum kétszeri indítása periodizálásként hat: a 2. ütemet záró *fisz-b* nagytercre az 5. ütemben a poláris távolságú [2] *c-é* nagyterc válaszol. Az 5. ütemben a basszus szólamban jellegzetes ostinato-motívum szólal meg, ez azután a következő téma kíséretéként állandósul.

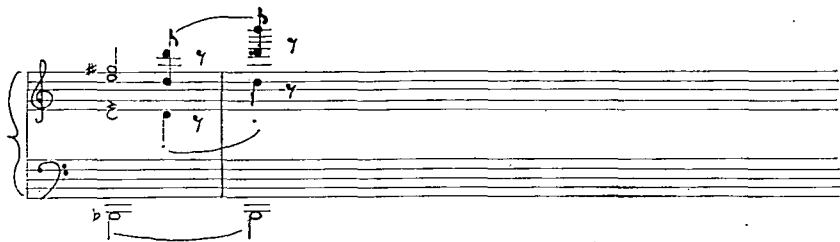
A 7. ütemben újabb dallam kezdődik, ezt tekinthetjük a mű második témájának. Hangneme az előző témáéval megegyező, de ritmikája nyugodtabb, dallamvonalala skálaszerű, kis ambituson belül mozgó. A témából először csak a három hangból álló kezdő motívum-íz hangzik, majd a dallam továbbfejlesztése során az első téma is csatlakozik hozzá:

The image shows a musical score for the first system of 'Voiles' by Debussy. It consists of two staves: a bass staff and a treble staff. The bass staff has a prominent ostinato motif in the left hand, marked with 'pp' and 'expressif'. The treble staff has a melodic line starting with a phrase marked 'très doux'. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

(2. kottapélda)

A basszusban állandóan hangzó *B* ostinato-val együtt ez a rész tehát hármas rétegződésű.

A mű következő ütemeiben (15-21. ütem) az eddig elhangzott témaanyag folytatódik. Az első téma dallama emelkedő szekvenciával érkezik az *é-gisz* tercre, a második témából pedig csak a kezdő motívumot ismételteti, de az eddiginél dúsabb hangzással: bővített hármas mixtúrával. A *B*<sub>1</sub> ostinato itt sem marad el. E rész záró hangzatában (21. ütem) a *b-é-gisz* hangokat a dallam poláris hangja, a *d* egészíti ki:



(3. kottapélda)

A 22. ütem második felében új zenei anyag kezdődik. Ebben is háromféle dal-  
lam csendül egybe: a basszusban a  $B_1$  orgonapont, a középső szólamban többször  
ismétlődő ostinato-motívum, a felső szólamban pedig egy új, könnyed hangvételű,  
játékos dallam:



(4. kottapélda)

Hasonló anyagú a következő rész is (28—32. ütem), itt azonban a felső dallam  
már csak töredékes, a középső ostinato helyét emelkedő egészhangú skála foglalja  
el, negyedik réteggént pedig egy vidáman libbenő motívum-íz társul az eddigiekhez:



(5. kottapélda)

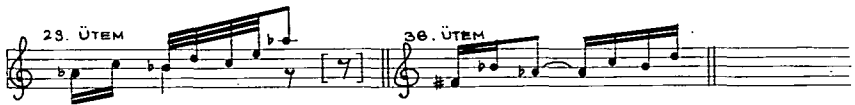
A 32. ütemben a záró hangzással együtt újabb ostinato-motívum lép fel, amely  
azután a következő szakaszban is állandósul:



(6. kottapélda)

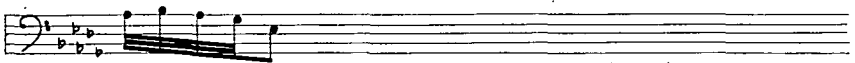
A 33—37. ütemben újra megszólal a második téma: A dallamot ezúttal is bővített hármashangzatok színezik, a felső szőlamban pedig az előző rész végén elindított ostinato hangzik. A basszus továbbra is a  $B_1$  orgonapontot hangoztatja.

A 38—41. ütem átvezetés a mű következő szakaszához. Motívumanyaga a 29. ütem felső szólama:



(7. kottapélda)

A 41. ütemig tart a prelúd egységes hangulatú első része. Utána gyökeres hangnem- és hangulatváltás következik: az egészhangú skála helyébe ötfokúság lép, a dinamika egészen a „forte”-ig emelkedik, majd három ütemen belül (45—47. ütem) újra „pp”-ra halkul. A mindössze hat ütem terjedelmű pentaton szakasz alapmotívuma a következő öt hangból álló dallamtöredék:



(8. kottapélda)

Az ellentétes hangulat, a mélyebb régiókban járó tonalitás (esz alaphangú LA-pentatónia) arra utal, hogy itt voltaképpen egy „quasi Trio” szakasról van szó.

A 48—49. ütem lágyan suhanó egészhangú glissando-kból álló átvezetés az 50. ütemben visszatérő második témához. A  $b$ -orgonapont ebben a részben sem szünetel.

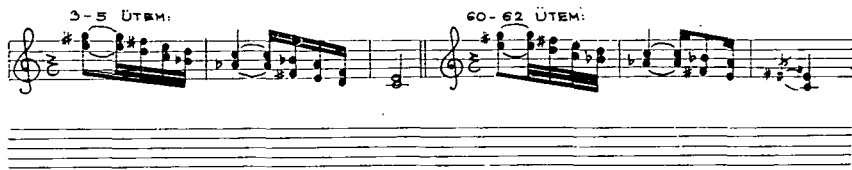
A következő szakaszban a második téma az eddiginél magasabb oktávban tér vissza, kísérete mindössze az orgonapont és az egészhangú glissando. Ez a vékonyabb hangzás a távolság, az álomszerűség érzetét kelti.

Az 54—57. ütemben lágyan hangzó tömör harmóniak váltakoznak a glissandoval. Az akkordok a felső szőlamban új dallamot színeznek, a középső akkordok dallama pedig a második téma kezdő motívumára emlékeztet:



(9. kottapélda)

Az 58. ütemtől még egyszer, utoljára felcsendül az első téma. A dallam változatlan, de a ritmika a vége felé némileg megváltozik:



(10. kottapéllda)

A mű befejező ütemeiben állandóan zúgó glissando fátyolozza a témát lezáró terceket. Itt már az eddig szüntelenül hangoztatott orgonapont is elmarad, majd a lehetőfinoman hangzó „c-é” terc végső kicsengésével zárul a mű.

## Összefoglaló jellemzés

### 1. Formálás, motívumfejlesztés

A második prelúd négyféle motívumanyagra (témára) épül, ezek egymásutánja töredékes rondó (triós) formát eredményez. A szerkezet képletét is leírhatjuk olymódon, hogy a nagyobb szakaszokat nagybetűvel, az egyes témákat kisbetűvel jelöljük, a kisbetűk alatt pedig feltüntetjük az ütemek számát. E szerint a mű formai képlete a következő:

A			B		A		C		A		
a	a+b	a+b	c	c	b	átv.	d	átv.	b	átv.	a
1—6	7—14	15—22	23—28	29—32	33—37	38—41	42—47	48—49	50—54	54—57	58—65

NB! Az azonos betűvel jelzett részek közti kisebb-nagyobb eltéréseket, variánsokat a képletben nem jeleztük.

Ez a szerkezet — mint fentebb említettük — töredékes forma, a határozott körvonalak ellenére bizonyos értelemben vázlatosan ható, aforisztikus. A témák néha teljes mondattá, frázissá kerekednek (különösen a mű elején és végén), néha azonban csak töredékesen ismétlődnek, illetőleg térnek vissza. Így például a 7—14. ütemben az első, a 15—21. ütemben a második téma válik csonkává. Jellemző a képletben „c”-betűvel jelzett harmadik téma sorsa: a 23—28. ütemben teljes mondatnyi terjedelmű, a 29—32. ütemben azonban már elmarad a frázist lekerekítő harmadik motívum.

Igen jellemző, hogy sok esetben az egyes szakaszok végén felvetett zenei ötlet a következő részben él tovább, majd az újabb rész végén megint egy másik ötlet vetődik fel, amely a folytatáshoz csatlakozik, közben az előző részben felszínre vetett ötlet megszűnik. Így például az 5. ütemben megjelenő  $B_1$  ostinato a következő szakaszban állandósul, majd a 21. ütemtől orgonaponttá válik. A 31. ütemben felvetett motívum a következő részben a második témát kíséri. A 48. ütemben kezdődő glissando is kíséretté válik az 50. ütemtől kezdve. Az 54. és 56. ütem új motívuma pedig az első téma utolsó megjelenése alkalmával szól bele a dallamba.

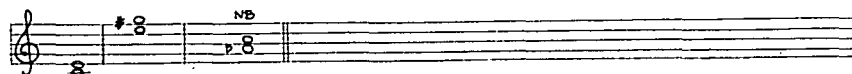
### 2. Tonalitás, harmóniák

A mű melodikájában és harmóniáiban a distancia-elv érvényesül. [3] Kétféle hangnemiség kerül szembe egymással, a zenetörténetben példa nélkül álló tisztaság-

ban: az egészhangú skála és az ötfokúság. A 42—47. ütemekben minden hang, minden harmónia az *esz* alapú LA-pentatóniába illeszthető, a prelúd többi ütemeiben pedig kizárólag egyetlen egészhangú szisztéma hangjait, akkordjait találjuk.

Vizsgáljuk meg előbb az egészhangú részt.

A kettős hangzatok közül leggyakoribb a nagyterc, ezen belül különösen a következők:



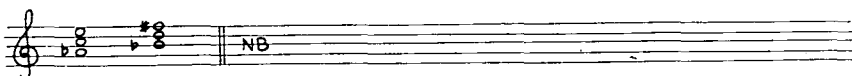
(11. kottapélda)

NB. Distancia-elv esetében az enharmoniát figyelmen kívül hagyjuk.

Az említett tercek frázist indítanak, illetve zárnak a következő ütemekben: 1., 5., 10., 13., 15., 21., 26., 27., 32., 58., 62—64.

Az egészhangú skála hármashangzatai közül a műben főleg a következők szerepelnek:

a) bővített hármások:

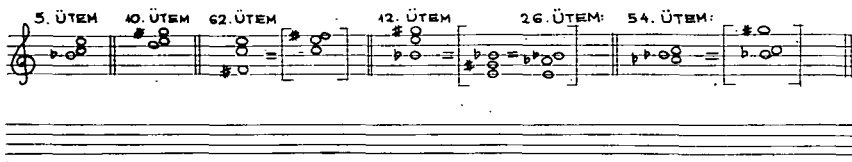


(12. kottapélda)

NB! Egy-egy egészhangú rendszerben csak kétféle bővített hármás lehet, a többi nem önálló képlet, hanem ezek megfordítása.

A második témát két alkalommal, a 15—19. és a 33—37. ütemben bővített hármásokból álló mixtura kíséri.

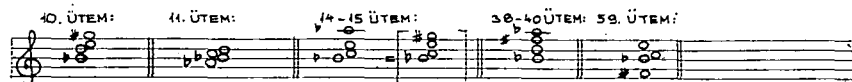
b) nagyterc—nagyszekund:



(13. kottapélda)

NB! Az akkordok fölé írt ütemszám csak egy-egy előfordulási helyet jelöl, ezeken kívül ugyanilyen hangzatok másutt is előfordulnak.

A kettős és hármás hangzatok gyakran több hangból álló akkorddá egészülnek ki. Négyeshangzatok:



(14. kottapélda)

Figyelemre méltó, hogy a felsorolt négyeshangzatok mindegyikében előfordul a *b* hang.

Ötöshangzatok:



(15. kottapélda)

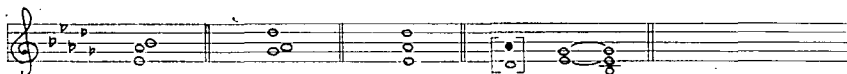
A műben minden olyan egészhangú ötöshangzatot megtalálhatunk, amely *b* és *c* hangokat tartalmaz, de olyan nincs, amelyikből a kettő közül valamelyik hiányzik (*b—d—é—fisz—gisz* vagy *c—d—é—fisz—gisz*).

Hatoshangzat, tehát a teljes egészhangú skála egyidejű megszólaltatása csak a mű végén, pedállal tartott glissando formájában fordul elő. Itt a hangzat közepén helyezkedik el a *b* és *c* hang (*fisz—gisz—b—c—d—é*).

A prelúd pentaton hangnemű szakaszában a következő akkordokat találjuk:

Az első három hangzat kvartt építkezésű, a befejező akkord terc építkezésű (esz-moll kvartszext).

Néhány megjegyzés a tonalitás kérdésével kapcsolatban:



(16. kottapélda)

Az egészhangú skálában hagyományos értelemben vett tonalitásról, funkciósról nem lehet szó, hiszen minden hang egyformán nagyszekund távolságra van egymástól, vezetőhang tehát nincs. A prelúdban azonban bizonyos hangok kiemelkedő szerepe mégis a tonalitás érzetét kelti. A hangkészlet alapja elsősorban a csaknem állandóan jelen levő *b* hang. E mellett jelentős szerepet játszik a műben a *c—é* és az *é—gisz* nagyterc. E hangok együttesen alkotnak tehát valamiféle „tonikát”.

Az ötfokú részben a tonalitás nyilvánvalóbb, hiszen nemcsak a dallam érkezik állandóan az *esz* hangra, hanem a 47. ütemben levő záró hangzat is *esz-moll*.

A 42. ütemben a  $B_1$  hang érdekes „funkció változáson” megy keresztül: az addig „quasi tonika”-ként értelmezhető orgonapont az *esz-pentaton* szakasz dominánsává válik. Itt tehát moduláció jött létre az egészhangú skálából az *esz-pentaton* hangnembe.

### 3. A felhasznált zenei eszközök esztétikai hatása

Újfalussy József írja az 1899-ben befejezett Nocturne-ökkel kapcsolatban: „Itt áll eléink először Debussy művészetében kikristályosodva a vezetőhang nélküli hangrendszerek: a teljesen diatonikus ötfokúság és a vele polárisan szemben álló egészhangú skála kettőssége, mint két ellentétes principium, hideg és meleg, fény és árnyék véglete.” [4] A második prelúdban a kétféle hangnem ugyancsak érzelmi kettősséget fejez ki: a nyugodt, szenttelen, kissé távolinak tűnő egészhangú szakaszok és a szenvedélyes pentaton rész ellentétét. E műben éppúgy, mint a korábban elemzett első prelúdban a melodikai, lírai elem dominál. A színek, harmóniak felrakása nem

olyan dús, fűszeres, mint Debussy festőien hangszerelt zenekari műveiben, vagy némelyik korábbi zongoradarabjában (pl. az Images-sorozatban). Inkább a puritánság, egyszerűség jellemzi. Belülről fakadó, tiszta muzsika ez, a modern zenét előkészítő újszerű zongorastílus egyik maradandó értékű gyöngyszeme.

#### JEGYZETEK

- [1] Egészhangú skála = az oktávot hat egyenlő részre osztó, csupa nagyszekundból álló hangsor. A „Voiles” egészhangú hangsora: „b-c-d-é-fisz-gisz”.
- [2] Poláris = tágabb értelemben ellentétes, szűkebb értelemben a kvintkör ellenkező pólusán elhelyezkedő. Pl. a C-dúr poláris hangneme a Fisz-dúr. Ennek megfelelően poláris hang általában valamely hangtól tritonusz távolságban levő (az oktávot szimmetrikusan felező) hang.
- [3] Distancia-elv = az akusztikus elv ellentéte. A zene anyagát az oktáv egyenlő fokú, illetve periodikus felosztásán alapuló hangok, hangzatok alkotják.
- [4] ÚJFALUSSY JÓZSEF, Debussy. Bp., 1959. 137.

#### АНАЛИЗ ПРЕЛЮДИЙ ДЕБЮССИ (II.)

О. Франк

Работа — второй анализ прелюдий Дебюсси. (см. *Tud. Közl.* 1968.) В связи с этим автор указывает на двойное значение заглавия прелюдии и вообще на второстепенность внешних ассоциаций, примыкающих к прелюдиям.

Помимо анализа формы и гармонии освещаются вопросы тональности произведения и вопросы противостоящих эстетических влияний противостоящих звуковых систем.

#### ANALYSE DER „PRÉLUDES” VON DEBUSSY (II.)

von O. Frank

Die Arbeit befasst sich mit der Analyse von Debussys zweitem Prélude. (Den I. Teil s. *Tud. Közl.* 1968.) In diesem Zusammenhang weist der Verfasser auf die Zweideutigkeit des Titels des betrachteten Prélude, und im allgemeinen auf die Nebensächlichkeit der an die Préludes geknüpften äusseren Assoziationen hin.

Neben der Analyse der Form und der Harmonien wird weitergehend die Tonalität des Werkes untersucht und die Frage der gegensätzlichen ästhetischen Wirkung der gegensätzlichen Tonsysteme besprochen.