

TANULMÁNYKÖTET

AVASI BÉLA ÉS FRANK OSZKÁR 80. SZÜLETÉSNAPJÁRA

ZENE



Z/SE T28



Szeged, 2002

X 321252

HELYBEN
ÖLVAHATÓ

SZTE Klebelsberg Könyvtári
Egyesületi Gyűjtemény
2

TANULMÁNYKÖTET

AVASI BÉLA ÉS FRANK OSZKÁR
80. SZÜLETÉSNAPIJÁRA



ISBN 963 493 284 2

SZTE JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYOS
KÖNYVTÁR

Szegedi Egyetem
Könyvtári Központ

Szeged, 2002

X 321252

SZTE Klebelsberg Könyvtár



J001378836

HELYBEN
OLVASHATÓ

SZTE Klebelsberg Könyvtár
Egyetemi Gyűjtemény
2.

Szerkesztette:

Dr. Dombi Józsefné főiskolai tanár
Maczelka Noémi tanszékvezető főiskolai docens



ISBN 963 493 584 2

Kiadja:
SZTE JGYTFK Ének-zene Tanszék

Nyomdai kivitelezés:
SZTE ÁOK Nyomda
Vezető: Nagy János

X321252

Tisztelt Olvasó!

Az itt következő néhány írás az SZTE JGyTFK Ének-zene Tanszékének tisztelgése 80 esztendőös volt oktatói, valamint az ő (és közvetve mindannyiunk) tanára, Kodály Zoltán előtt.

Egyik oktatónk, Avasi Béla éppen 80. születésnapja előtt néhány héttel távozott az élők sorából.

Frank Oszkár azonban szerencsére még köztünk van, és munkásságát a zenetudomány és zenepedagógia különféle területein töretlenül folytatja.

Néhány hónapja még úgy gondoltuk, mindkettejük előadását meghallgathatjuk a tiszteletükre rendezendő előadóülésen, ám a sors könyve másként íródott.

Tiszteletünk jeléül jelentetjük meg ezt a kis kiadványt abban a reményben, hogy az emlékezésen túl jelenlegi hallgatóink tanulmányait is segítjük az írások kiadásával.

Szeged, 2002. szeptember 2.

Maczelka Noémi
zongoraművész
tanszékvezető főiskolai docens

Bevezetés

Avasi Béla és Frank Oszkár több mint két évtizeden keresztül, 1961-1982-ig a Szegedi Tanárképző Főiskola Ének-zene Tanszékének (az SZTE JGYTFK jogelődje) oktatói voltak.

Mindketten Kodály Zoltán növendékeként végeztek a Zeneakadémián. Szerencsésnek mondhatják magukat azok a hallgatók, akiket tanítottak, hiszen Avasi Béla és Frank Oszkár főiskolai tanárok személyes élményükkel gazdagítva adták tovább Kodály zenepedagógiai törekvéseit. Tanítványaikat nemcsak a zeneelmélet, a zenetörténet, a népzene és a szolfézs tárgyyszerű ismeretére nevelték, hanem figyelmüket a zene szeretetére és megértésére is irányították. Az érdeklődő hallgatókat bevezették a kutatómunkába a Tudományos Diákkörön keresztül.

A tanítás mellett rendszeresen publikáltak. Munkásságuk országosan és nemzetközileg is elismert.

Avasi Béla megkapta a Zenetudományok kandidátusa fokozatot. Frank Oszkár könyvei Nívó-díjat értek el. Több nyelvre is lefordították a Bevezetés Bartók Mikrokozmoszának világába és Bartók és a gyermekek c. könyveket.

Az alábbi kötetben először a szerzőről olvashatnak, majd Avasi Béla három tanulmányát közöljük. Az első a Szűkített prim? című most lát először napvilágot. A tonális válasz Bach „Das Wohltemperierte Klavier” c. műve fűgáiban c. cikk a Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményeiben 1981. p. 169–180., A magyarországi tekerő hangkészlete a Néprajzi Értesítő XLI. évfolyam, Budapest, 1959. p. 195–204. kiadványában jelent meg.

Frank Oszkár Debussy: Prelüdoőről írt tanulmányát 4 éven keresztül folytatásokban közölte a Tanárképző Főiskolai Tudományos Közleményei, (Debussy-prelüdök elemzése (I.) Szeged, 1968. p. 319–326., Debussy-prelüdök elemzése (II.) Szeged, 1969. p. 263–270., Debussy-prelüdök elemzése (III.) Szeged, 1970. p. 323–329., Debussy-prelüdök elemzése (IV.) Szeged, 1971. p. 371–382), amelyet most e kötetben egyszerre tanulmányozhat az olvasó. Továbbá a kötet tartalmazza Liszt szimfonikus művei tanulmányának Mazepa, Les Préludes zenemű-ismertetését, mely Az ének-zene tanítása XXIX. évfolyam 1986/3. p. 97–105. kötetében jelent meg.

E kiadvány is visszatükrözi Avasi Béla és Frank Oszkár tudományos érdeklődésének széles tárházát, amelyre az SZTE JGYTFK Ének-zene Tan-
széke méltán lehet büszke. Abban a reményben nyújtjuk át a jubileumi
tanulmánykötetet az olvasónak, hogy a jövő generációja is bepillantást
nyerhet munkájukba.

Dr. Dombi Józsefné
főiskolai tanár

Avasi Béla főiskolai tanár emlékére

Hihetetlennek tűnik számunkra, hogy Avasi Béla, a zenetudományok kandidátusa, főiskolai tanár, 80. évében váratlanul, 2002. április 14-én elhunyt. Nyugdíjba vonulása után is töretlenül dolgozott a hangrendszerek területén országosan is egyedülállónak tekinthető tudományos munkáján.

Avasi Béla Budapesten született, 1922. július 20-án. A tanári pálya iránti szeretetét még zeneakadémiai éveinek megkezdése előtt bizonyította, amikor *Vargán*, egy kis faluban – melyet még nyugdíjas éveiben is nagy szeretettel emlegetett – vállalt tanítói állást.

A Zeneakadémiát zeneszerzés szakon *Veress Sándor*, *Szabó Ferenc* és *Farkas Ferenc* tanítványaként kezdte, majd zenetudományi és népzene szakon folytatta *Kodály* és *Bárdos* növendékeként. 1953-tól 1961-ig a Néprajzi Múzeumban dolgozott népzene kutatóként *Gábor Éva*, *Lajtha László*, *Rajeczky Benjámín* és *Vargyas Lajos* munkatársaként.

1961-től 1973-ig a szegedi Tanárképző Főiskola Ének-zene Tanszékének tanszékvezető főiskolai tanára volt. Kandidátusi disszertációját „A tonális válasz az európai műzenében” címmel védte meg. Számos tankönyvet és népzenei tanulmányt írt, utóbbiak az *Acta Ethnografica*, a *Studia Musicologica*, a *Néprajzi Értesítő*, a *Magyar Zene* c. folyóiratokban jelentek meg. Tankönyvei közül a „Zenetörténet II. – Rokokó, korai romantika, bécsi klasszika” címűt a mai napig országsszerte használják. Közreműködött a *Zenei Lexikon* összeállításában, rendszeresen publikált a *JGyTF Tudományos Közleményeiben*. Népzenei lejegyzései a *Magyar Népzene Tárában* találhatóak.

Zeneszerzői munkásságát olyan népzenei ihletésű művek fémjelzik, mint pl. „Lassú magyar és forgó”, vagy „Verbunkos a kőszegi órajáték zenéjére”. Jelentősek dalai, melyeket *Ady* és *Petőfi* verseire komponált. *Juhász Gyula: Öregek altatója* c. versére kórusművet írt, több zongoradarabot is komponált. Műveit többnyire tanárkollégái mutatták be.

Külföldi tanulmányúton vett részt *Zwickauban* és *Brnoban*, ahol a tanárképzés céljairól és feladatairól tartott előadást. Nem csak a magyar népzeneben, hanem más népek zenéjében is jártos volt, pl. az ukrán népzene-ről tartott előadást 1969-ben egy városi rendezvényen. Több előadás-sorozatot tartott *Bach: Wohltemperiertes Klavier* c. művének preludium és fűgáiról, valamint *Beethoven* művészetéről.

Felejtethetlenné maradnak az Ének-zene Tanszék tudományos konferenciáin tartott előadásai, amelyek a közelmúltban hangzottak el.

Avasi Béla szakmai igényességét és segítőkészségét az Ének-zene Tanszék oktatói és hallgatói megőrzik emlékezetükben.

Avasi Béla temetése 2002. április 30-án Budapesten a Farkasréti temetőben volt. Itt a tanszék nevében Maczelka Noémi tanszékvezető főiskolai docens mondott búcsúztató beszédet. A megemlékezések után felvételről hangzott el Avasi Béla Juhász Gyula Öregek altatója című, kamarazene-karra és énekkarra komponált művének egy részlete Dr Mihálka György vezényletével, a tanszéki kórus és kamaraegyüttes előadásában.

Avasi Béla publikációi (válogatás)

Tudományos közlemények, tanulmányok

A széki banda harmonizálása (Lajtha László gyűjtése és lejegyzése alapján).

(Néprajzi Értesítő, 1954. 25-46 o.)

Die Harmoniegestaltung eines ungarischen Volksmusikorchesters

(Acta Ethnographica, MTA, 1955)

Betyárbúcsúztató

Néprajzi Közlemények I. évf. 1956. 1-4. szám. 211-215 o. (Magyar Nemzeti Múzeum, Néprajzi Múzeum, Bp.)

Tonsysteme aus Intervall-permutationen

(Studia Memoriae Belae Bartók Sacra, Akadémia Kiadó, 1956, 1957)

Ötfokúságból hétfokúság

(Ethnographia, Bp. 1956. 3. sz. 262-273 o.)

Aus der Pentatonik zur Diatonik

(Acta Ethnographica, MTA, 1958)

Recensiones: Studia Memoriae Belae Bartók Sacra

(Acta Ethnographica, MTA, 1959)

A magyarországi tekerők hangolásmódja

(Acta Ethnographica, MTA, 1959)

Quelques données sur la vielle hongroise

(Acta Ethnographica, MTA, 1959)

Au 70e anniversaire de László Lajtha

(Acta Ethnographica, MTA, 1963)

Recensiones: Zoltano Kodály octogenario sacrum

(Acta Ethnographica, MTA, 1965)

A Dalcroze-féle skálaéneklési rend a pentatóniában

(Szegedi Tanárképző Főiskola Tud. Közleményei, 1967)

- A hangközők és az anhemiton pentaton rendszerek
(Szegedi Tanárképző Főiskola Tud. Közleményei, 1968)
- Hangközők a főiskolai zeneelmélet-oktatásban
(Szegedi Tanárképző Főiskola Tud. Közleményei, 1970)
- A népdalok zenei elemzése
(In Tápé története és néprajza (szerk. Juhász Antal). Tápé, 1971. 675-687 o.)
- Unbewusstes Rechnen?
(Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 16, Akadémiai Kiadó, 1974)
- Össz-intervallum dallamok pentaton hangközőkből.
Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményei, Szeged, 1974. 371-393 o.
- Unbewusstes Rechnen.
Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. 16. Bp. 1974. 241-256 o.
- Emlékezés Lajtha Lászlóra.
VI. Kecskeméti Népzenei Találkozó. Különkiadvány, Kecskemét, 1975. 15-22 o.
- Írásbeli beszámoltatás zenei alapfogalmak témaköréből
(JGyTF Tud. Közleményei, 1975)
- Trisztán-akkord
(JGyTF Tud. Közleményei, 1976)
- Hangrendszerek és módusok 1.
(JGyTF Tud. Közleményei, 1977)
- Hangrendszerek és módusok 2.
(JGyTF Tud. Közleményei, 1978)
- Hangrendszerek és módusok 3.
(JGyTF Tud. Közleményei, 1979)
- Hangrendszerek és módusok 4.
(JGyTF Tud. Közleményei, 1981)
- A tonális válasz Bach „Das Wohltemperierte Klavier” c. műve fűgáiban
(JGyTF Tud. Közleményei, 1982)
- A dúr és a moll akkordok tercfordulatai és a modelldallamok
(JGyTF Tud. Közleményei, 1983)
- A tonális válasz kialakulása az európai többszólamú műzenében
(JGyTF Tud. Közleményei, 1986)
- Tonális válasz-motívumok Palestrina műveiben
(Acta Academiae Paedagogicae Szegediensis, 1987-1988)
- A vikáriáló szext és a modális válasz analógiája
(Acta Academiae Paedagogicae Szegediensis, 1989)



Főiskolai tankönyvek, jegyzetek és programok

Zeneelmélet I. rész, Népdalelemzés, zenei alapismeretek.

Tankönyvkiadó, Budapest, 1964. 264 o.

Zeneelmélet II. rész, A XVI. század énekkari művészete. Klasszikus vokálpolyfónia.

Tankönyvkiadó, Budapest, 1965. 215 o.

Ének I/a. rész. Pentatónia. Diatónia 2/4, 3/4, 4/4.

Tankönyvkiadó, Budapest, 1967. 233 o. (társszerzőkkel)

Ének I/b. rész. Alterációk, váltakozó ütemek 2/8, 3/8, 4/8, 6/8.

Tankönyvkiadó, Budapest, 1968. 316 o. (társszerzőkkel)

Zenetörténet II. Rokokó, korai romantika, a bécsi klasszikusok.

Tankönyvkiadó, Budapest, 1969. 167 o.

Zeneelmélet I. (Főiskolai tankönyv)

Tankönyvkiadó, Budapest, 1973. 552 o. II. kiadása 1985-ben

Ének I. (Főiskolai tankönyv)

Tankönyvkiadó, Budapest, 1974. 463 o.

"Zeneelmélet" tárgy főiskolai programja.

Tankönyvkiadó, Budapest, 1964. (társszerzőkkel)

"Népzene és a magyar zene története" tárgy főiskolai programja.

Tankönyvkiadó, Budapest, 1964.

Kiadásra váró művek

A kiadásra váró művek jegyzékét Avasi Béla családja bocsátotta rendelkezésünkre amelyet a hozzáfűzött megjegyzésünkkel közlünk.

(A kiadásra váró művek között első helyen szeretném említeni "A kromatikus-
enharmónikus tizenkétfokúság hangrendszerei" c. munkáját. Erről a művéről Édes-
apámat szöszerint idézem: "Szerintem a legeredetibb zenetudományi tanulmá-
nyom, melynek elgondolásai már 1946-ban, Vargán alakultak meg bennem, s
melynek első változatai már németül, majd angolul is megjelentek az ötvenes
években

Tonsysteme aus Intervall-Permutationen, ill.

Tonal systems Derived from Permutating Intervals címen,

majd a 70-es években részletek magyarul is.

A mostani tanulmány a német, ill. angol változatoknál jóval bővebb, s teljességet
jelent"

Ez a tanulmány táblázatokkal együtt mintegy 120 oldal terjedelmű, gyakorlatilag
nyomdakész állapotban van. Őszintén hálás lennék, ha a Főiskola Zenetanszéke
szakmai hozzáértésével és a megjelentetés zenetudományokban való lehetőségei-
nek ismeretével (pályázat vagy kiadási lehetőségek felkutatása) elősegítené ennek
az írásműnek a megjelentetését.)



A kromatikus-enharmónikus tizenkétfokúság hangrendszerei. (Bárdos Lajos rendszerezési elveit alkalmazva írta és összeállította Avasi Béla) Kézirat. 1999-2000. (118 oldal)

Tonális válaszok, válasz-motívumok és ezek nyomai Kodály zenepedagógiai műveiben. (41 oldal)

Bartók "Bolyongás" c. kórusművének intonációs buktatói. (18 oldal + kotta melléklet)

Bárdos Lajos szerint nem második hangrendszer a Bárdos Lajos szerinti második hangrendszer? (9 oldal)

IX. f-moll invenció (73 oldal)

Játék az ördögi hangközzel (47 oldal)

Bartók: Ne menj el (a kórusmű előadásának intonációs buktatói (19 oldal)

Szimmetrikus szerkezetű hangrendszerek és móduszok (159 oldal)

Lajta László lejegyzési módszerei (11 oldal)

Hétfokú hangrendszerek bőszekunddal (16 oldal)

Össz-intervallum dallamok pentaton hangközökből

Az aranymetszés dallamai

Pentaton össz-intervallum dallamok és a nyolcfokú hangrendszerek (32 oldal+táblázatok)

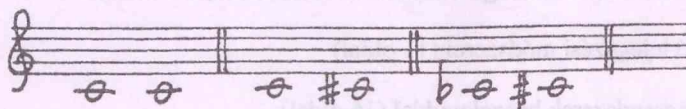
Bartók Béla gyermek-, női- és férfikarok részére írt két- és háromszólamú kórusműveinek intonációs térképei

Avasi Béla: Szűkített prím

A BROCKHAUS-RIEMANN Zenei Lexikon magyarnyelvű kiadásában, a *prím* intervallum értelmezésében – többek között – a következőket olvashatjuk: „Az újabb hangközelmélet... a tiszta prím mellett bővített és szűkített prím, ... valamint kétszer bővített és szűkített prím létezését is elismeri.

A *hangköz, intervallum* – ugyanennek a Lexikonnak meghatározása szerint: - „két egymás után /szukcesszív/ vagy egyidejűleg /szimultán/ megszólaló hangok iránya kétféle lehet, a hangközöket mérhetjük alulról felfelé és viszont, felülről lefelé. Kivéve természetesen a tiszta prímet, mely két azonos hangmagasság egymáshoz való viszonyát jelenti. A Lexikon a „hang_εöz” címszó magyarázatában is lehetségesnek tartja a prím szűkítést, amikor arra utal, hogy „... a prím, kvart, kvint és oktáv számít tiszta hangköznek. Alterálva bővítetté, ill. szűkítetté válnak.”

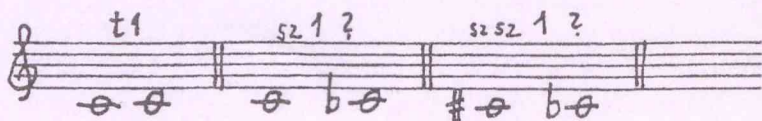
A Lexikon a *prím* címszónál kottapéldákat is közöl:



Miután a Lexikon nem írja oda egyikhez sem, hogy milyen prím hangközökre gondol, az olvasónak /a tanulni vágyónak/ kell kitalálnia:

- „c-c” a tiszta prím,
- „c-cisz” a bővített prím,
- „cesz-cisz” a kétszeresen bővített prím.

De milyen lehet a szűkített, ill. a kétszeresen szűkített prím? Talán nem ábrázolható hangjegyekkel? Írjunk fel az idézethez hasonló kottaábrát!



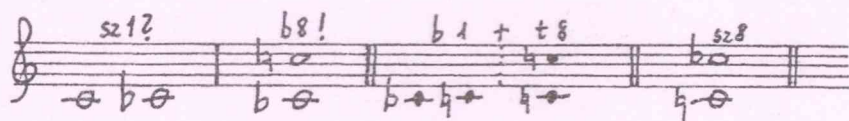
1201 Az első tiszta prím. A második és a harmadik lennének a „szűkített” hangközök? Téves elképzelés! A *c-cesz*_is bővített prím lefelé, a *cisz-cesz* kétszeresen bővített prím szintén *lefelé*. Arra ugyebár senki sem gondol, hogy a *cesz-cisz* felfelé mérve kétszeresen bővített, lefelé mérve kétszeresen szűkített hangköz. A tiszta prím a legkisebb hangköz, a szűkítés itt sem vezethető kisebb hangközre. A tiszta prím két azonos rezgésszámú hangmagasság viszonya, a két hang rezgésszámának különbsége nulla. A semminél kisebb mennyiség pedig abszolút értelemben nincs. Szűkített prím, kétszeresen szűkített prím tehát nem létezik.

Vizsgáljuk meg a szűkített prím lehetőségét hangköz megfordítás szempontjából! A Lexikon *megfordítás* címszavánál a következőket olvashatjuk: „Hangközök megfordítása akkor jön létre, ha oktávhelyezéssel a magasabb hang a mélyebb alá, vagy a mélyebb hang a magasabb fölé kerül. Ezáltal mindig a kiinduló hangköz kiegészítő intervalluma keletkezik, vagyis a hangköz, amely az eredeti hangközt oktávra egészíti ki;”

A tiszta prím hangköz megfordítása a tiszta oktáv, a bővített prím megfordítása a szűkített oktáv:



A feltételezett szűkített prím hangköz megfordítása a bővített oktáv lenne?



A *c-cesz* prím hangközben *cesz* a mélyebbik hang, a *cesz-c'* bővített oktáv lehet nem hangköz megfordítása a *c-cesz* prímnek, hanem a *cesz-c* prímnek és a *c-c'* tiszta oktávnak összege. A *c-cesz*_prím valódi hangköz megfordításában a mélyebbik hangot, tehát a *cesz*-t kell egy oktávval magasabbra helyezni, a *c-cesz'* hangköz pedig szűkített oktáv. A *cesz-c* tehát bővített prím.

A legújabb magyar nyelvű Zenei Lexikon tehát értelmetlen fogalmat terjeszt. Az 1930-ban kiadott *Szabolcsi-Tóth Zenei Lexikon* „Intervallum,”

címszónál felsorolja a hangközöket, de csak tiszta és bővített prímről tesz említést. A *prím* címszó változatlan maradt, a hangköz /intervallum/ címszónál csak a tiszta prím és a bő prím olvasható.

Böhm László Zenei Műszótárában /1961-es kiadás/ *hangköz* címszónál dült betűkkel emeli ki, hogy: Egyedül a *tiszta prím nem szűkíthető*, mert két *azonos magasságú* hang „távolságánál” nem lehet szűkebb semmiféle hangköz. A *szűkített hangközöknél* mégis felsorolja a szűkített prímet is, azonban valószínűleg csak az olasz, francia, német és angol elnevezés fordításának kedvéért.

Araxi Béla



A TONÁLIS VÁLASZ

BACH „DAS WOHLTEMPERIERTE KLAVIER” C. MŰVE FUGÁIBAN

AVASI BÉLA

1. BACH „*Das Wohltemperierte Klavier*” (a továbbiakban W. K.) c. műve kötenként 24—24 prelúdiumot és fúgát tartalmaz. [1] A fúgák témáját a kezdő szólam (dux=vezér) mutatja be. A második szólam (comes=társ) a témát kvint vagy kvart távolságra utánozza. „*A társnak a felső-kvinten vagy az alsó-kvarton való megszólaltatása arra vezethető vissza, hogy a téma a felső dominánsra kerüljön, melynek érintése sokkal célszerűbb a zenemű elején, mint az alsó dominánsé.*” [2] A zenemű elején a domináns érintésének „*célszerűsége*”: a klasszikus dúr-moll zene általános érvényű gyakorlata.

Ha a téma utánzása (imitációja) hangközről hangközre pontos, akkor a válasz reális. (Tehát a reális válasz tulajdonképpen a téma transzpozíciója.) „*J. S. BACH fúgáinak nagy részében*” azonban „*a témára annak kisebb-nagyobb dallami változással módosult felsőkvint — illetve alsókvart — transzpozíciója válaszol.*” [3] „*A tonális választban a témának egy vagy több dallamlépése szerkezetileg eltér a dux dallamlépéseitől.*” [4] Tanulmányunkban részletesebben ezekkel a „*nem pontos*” imitációkkal foglalkozunk.

2. Az első imitáció reális vagy tonális volta szerint „*magát a fúgát is reálisnak vagy tonálisnak*” nevezhetjük. [5] A W. K. reális és tonális fúgáinak számarányát alábbi táblázatunk mutatja:

A válasz	I—II.	dúr	I.	II.	moll	I.	II.
reális:	20	9	4	5	11	5	6
tonális:	28	15	8	7	13	7	6
összesen:	48	24	12	12	24	12	12

Tonális fuga tehát valamennyivel több van, mint reális, s a tonális válaszok dúr hangnemben valamivel gyakoribbak, mint mollban. A W. K. tonális fúgái a következők:

dúr	I.	Cisz, Esz, F, Fisz, Ász, Á, B, H,	8	15
	II.	C, Desz, Esz, F, G, Ász, B.	7	
moll	I.	c, esz, f, g, gisz, b, h,	7	13
	II.	c, f, fisz, g, á, h.	6	

(Érdekességképpen megemlítjük, hogy az I. cisz-moll fúgában mind a kétféle imitáció előfordul: a 2. szólám reális, a 4. szólám tonális választ ad.)

3. A fúgátémák kezdőhangja és reális, ill. tonális válaszok közt bizonyos összefüggés tapasztalható.

Ha a dux a hangnem 1. fokáról indul, akkor a válasz egyaránt lehet reális vagy tonális. Az utánzó szólám mind a kétfajta válaszban a hangnem 5. fokán kezd.

Ha viszont a dux kezdőhangja az 5. fok, akkor a W. K. fúgáiban kivétel nélkül, tonális választ találunk. A comes ilyenkor a hangnem 1. fokáról indulva válaszol. (Az 5. fokon kezdődő témák reális válasza BACH egyéb fúgáiban is kivételesen ritka.)

A W. K. köteteiben mindössze két fúgát találunk, melynek témája nem az 1., ill. 5. fokról indul. A II. Fisz-dúr fúgában a dux szólama a 7. fok trillájával kezdődik, (a trillában persze benne szól az 1. fok is), a comes erre az emelt 4. fok trillájával válaszol, (mely az 5. fokot is hangoztatja). A II. B-dúr fúga témája a 6. fokról (mint az 5. fok súlytalan váltóhangjáról) ereszkedik a dominánusra, a tonális válaszban 2.-1. fok a kezdőhangok sorrendje.

A téma kezdőhangja szempontjából a W. K. tonális fúgái a következőképpen oszlanak meg:

1. fok: I. Ász-, H-, II. Desz-, Esz-, F²-, B-dúr

I. c-, esz-, gisz-, b-moll

5. fok: I. Cisz-, Esz-, F-, Fisz-, Á-, B-, II. C-, G-, Ász-dúr

I. f-, g-, h-, II. c-, f-, fisz-, g-, á-, h-moll

4. Az 1. és 5. fok, a tonika és domináns viszonya a dúr-moll hangnemiség leg-erősebb, legjellemzőbb kapcsolata. *Tonális érzékünk a tiszta oktáv átfogó erejében rejlik:* a zenei hangok rendje oktávonként periodikusan ismétlődik. *A tonális főhangok* (az 1. és 5. fok) *az oktávot aszimmetrikusan osztják kétfelé: tiszta kvintre és tiszta kvartra.* BÁRDOS LAJOS e hangközöket „főkvint”-nek, ill. „főkvart”-nak nevezi [6]. A tonális válaszok dallameltérései e két hangköz különbözőségére vezethetők vissza.

5. A főkvint, ill. főkvart sok fúga témájában, mint dallamalkotó ugrás, közvetlenül is jelen van. Ilyenkor *a tonális főhangok alkotta kvintugrásra a tonális főhangok alkotta kvartugrás felel és viszont.* A dux és comes dallamának ezt az eltérését a görög α betűvel jelöltük. Ilyen eltérés a W. K. 12 fúgájában található. E fúgákat az eltérő ugrások nagysága és iránya szerint foglaltuk táblázatba.

dux	comes	dúr	8	moll	4	12
↑ t5	↑ t4	I. Ász, II. Desz, Esz, F	4	I. esz	1	5
↓ t5	↓ t4	II. C,	1	II. f	1	2
↑ t4	↑ t5	I. B, Fisz	2		—	2
↓ t4	↓ t5	II. B,	1	I. c, b	2	3

Dölt betűvel azokat a fúgákat jelöltük, melyekben a főkvint, ill. főkvart téma-kezdő ugrás. Olyan fúga, amelyben a dux és a comes dallama közt csak ez az egyetlen hangközkülönbség van, mindössze három akad: I. Fisz-dúr (24), II. Esz-dúr (1) és II. f-moll (21). A zárójelbe tett számok a tanulmány végén levő kottapéldákra utalnak.

A táblázat kilenc fúgájában a főkvint-főkvart ugrás különbségén kívül másféle hangközeltérés is előfordul. Sok témában u. i. a főkvint, ill. főkvart közvetve is ill. csak közvetve, kisebb hangközökre bontva van jelen. A kvint tercekre, a kvart tercre

és szekundra bomlik. Ilyenkor a dux tercugrására a comes szekundlépéssel is felelhet, viszont a szekundlépésre tercugrás is lehet a válasz.

6. A W. K. 17 fűgájában a domináns hangról leugró terce a tonikáról lelépő szekund válaszol, ill. viszont. Az ilyen hangköz-eltérést β -val jelöljük. A dúr és moll témák β -eltérései a hangközök színezete szempontjából különböznek egymástól.

A 10 dúr fűga β -eltérései a következő variánsokat alkotják:

dux	comes	dúr	10
† k3 (sz—m)	† k2 (d'—t)	I. Esz, Ász, II. F, G, Ász	5
var (sz—f—m)	var (d'—d'—t)	II. Esz	1
† k2 (d'—t)	† k3 (sz—m)	I. Á, H, II. B	3
var (sz—fi)	var (r—t,)	I. Esz	1

A dölt betűvel szedett fűgakban a témák a β -eltérés hangközeivel kezdődnek. Csak ez az egyetlen eltérés jellemzi a II. G-dúr (26) és a II. Ász-dúr (13) fűga tonális választát.

Az I. Esz-dúr (20) fűgában a β -jelenség kétszer is előfordul: először Esz-dúrban, másodszer a domináns B-dúr hangnemben! (Lásd a kottapélda 1—2., ill. 10—11. hangjait!)

A moll fűgakban a β -eltéréseket kivétel nélkül a témakezdő motívumok alkotják.

dux	comes	moll	7
† n3 (m—d)	† n2 (l—sz)	I. h, II. c, fisz, g, á, h	6
† k2 (l—szi)	† k3 (m—di)	I. gisz	1

Hat fűga tonális választában csak ez az egyetlen eltérés található: II. c. (16.), fisz (15.), g (18.), á (19.), h (14.) és I. gisz (4.). Az I. gisz-moll fűga β -eltérése színezetében a dúr fűgak β -eltéréseivel egyezik meg. (A már említett I. cisz-moll reális fűga 3. és 4. szölama a I. gisz-moll fűga tonális választához hasonló β -eltérést mutat. Lásd 4/a kottapéldát!)

7. A W. K. 12 fűgájában a dominánstól felfelé lépő szekundra a tonikáról felugró terc válaszol, ill. viszont. A tonális válasz ilyen hangköz különbségét γ -eltérésnek nevezük. A dúr és moll témák γ -eltérései a hangközök színezete szempontjából különböznek egymástól.

A 6 dúr-fűga γ -eltérései a következő variánsokat alkotják:

dux	comes	dúr	6
† n2 (sz—l)	† n3 (—dm)	I. Cisz, F, H	3
† † n2 (sz—l—sz)	† † n3 (d—m—d)	I. B	1
† n3 (m—d)	† n2 (l—sz)	I. Á	1
var (t—sz)	var (m—r)	I. Esz	1

Három fűgában a γ -eltérés témakezdő motívum. Az I. Cisz-dúr (27.) és az I. F-dúr (12.) fűgák tonális válaszában csak ez az egyetlen hangközeltérés található.

Az I. Esz-dúr (20.) fűgában a γ -eltérés a domináns B-dúrban jelentkezik. (Lásd a kottapélda 18–19. hangjait!)

A 6. moll fűga γ -eltéréseinek variánsai:

dux	comes	moll	6
↑ k2 (m—f)	↑ k3 (h—á)	I. c, esz, f, g	4
↑ k9 (m,—f)	↑ k10 (h—d')	II. b	1
↓ k2 (f—m)	↓ k3 (d—l)	I. h	1

Az I. f-moll (23) és I. g-moll (17) fűgában a témakezdő γ -eltérések egyszersmind a tonális válasz egyetlen hangközkülönbségét is jelentik.

Az I. b-moll (10) fűga az egyetlen, amelyben a dux és comes dallama között oktávnál nagyobb hangközkülönbség található.

8. Az eddig tárgyalt α , β és γ -eltérések közül 15 fűgában csak egy-egyféle fordult elő. Együttesen két különböző hangközeltérést találunk további 10 fűga dux és comes szólama között.

$\alpha + \beta$ -eltérés 2 fűga tonális válaszára jellemző: I. Ász- (5.) és II. Esz-dúr (1.): A kétféle eltérés mindkét fűgában a téma kezdetén szorosan egymáshoz kapcsolódik a dux dallamában a felfelé törő kvintugrást a dominánstól lehajló terc követi, mely a comes főkvart ugrással, majd a tonikáról lelépő szekunddal válaszol.

$\alpha + \gamma$ -eltérést 4 fűga tonális válaszában találunk. Az I. c-moll (9.), I. esz-moll (3.) és az I. b-moll (10.) fűgákban $\alpha \rightarrow \gamma$ a sorrend, az I. B-dúr (25.) fűgában ennek fordítottja. A hangközeltérések mind a négy fűgában témakezdő motívumok. (Az I. c-mollban fej-variánsal).

$\beta + \gamma$ -eltérés 4 fűgában fordul elő: I. Esz- (20.), I. Á- (28.), I. H-dúr (8.) és I. h-moll (22.). Ahány példa, annyiféle variáns.

dux	comes	4
↓ k2... ↑ n3 (d—t,...m—d)	↓ k3... ↓ n2 (sz—m...l—sz)	I. Á-dúr
↓ k2... ↑ n2 (d—t,...sz,—l)	↓ k3... ↑ n3 (sz—m...d—m)	I. H-dúr
↓ n3... ↓ k2 (m—d... f—m)	↓ n2... ↓ k3 (l—sz...d'—l)	I. h-moll
↓ k3... ↓ k2... ↓ n3 (sz—m... sz—fi. t—sz)	↓ k2... ↓ k3... ↓ n2 (d'—t...r—t,...m—r)	I. Esz-dúr

Az egyik eltérés mindig témakezdő, de a kétféle eltérés egyik témában sem kapcsolódik egymáshoz. Az I. Esz-dúr fűgában az első β -eltérés Esz-dúrban, a második β és a γ -eltérés a domináns B-dúrban értendő.

9. Az α , β és γ görög betűkkel jelzett jelenségekben a dallamalkotó hangközök szerkezetileg változnak meg: kvint helyébe kvart, terc helyébe szekund kerül, vagy éppen fordítva. Három dúr hangnemű fűga tonális válaszában azonban másfajta

hangköz-eltérést is találunk: a tonika kis szekund alsó váltóhangjára a domináns nagy szekundus alsó váltóhangja felel és viszont. E különbségek tehát a hangközök színezetében mutatkoznak. A dallamváltozás oka itt nem a tonális főhangok aszimmetrikus elhelyezkedésében rejlik, hanem a tonális főhangok moduszainak különbözőségében. A modális zene világában az imitáló szólamok gyakorta csak a hangközök színezetében térnek el egymástól. Ezeket az eltéréseket a moduszok szerkezetbeli különbségei okozzák, azért az ilyen válaszokat modálisnak nevezzük. (Eol témára pl. a felsőkvint imitációban frig, az alsókvint imitációban dór dallam a válasz.)

A modális eltérések BACH idézett fűgáiban azonban csak a tonális válasz kísérő jelenségei, ezért ezeket nem a görög ábécé betűivel, hanem „m”-mel jelöljük.

$m + \alpha$ eltérés található a II. C-dúr (11) fűga,

$m + \alpha + \beta$ pedig a II. F-dúr (6) és a B-dúr (7) fűga tonális válaszában. A modális eltérés mindháromban a főkvint, ill. főkvart ugrást előzi meg.

Mint érdekességet jegyezzük meg, hogy a példáinkhoz hasonló szerkezetű I. c-moll (9) fűga tonális válaszában az alsó váltóhangok reális színezetűek: a dux I-szi-l váltó hangjára a comes m-ri-m váltóhanggal felel.

10. Az eddig vizsgált dallameltérések szinte kivétel nélkül a témák első felében találhatók. A W. K. két fűgájában azonban az imitáló szólam csak a zárórészben tér el a témától. Az I. é-moll fűgában a dux témazáró hangköze nagy szekund (I, -sz.), melyre a comes kis szekunddal (m-ri) felel. A II. b-moll fűga témazáró motívuma: t, -d-r-d, a comesben: fi-szi-l-szi. Ezek a változások azonban nem visszafelé tekintenek, hanem modulációs céllal a következő részhez kapcsolódnak.

A W. K. tonális válaszáinak hangköz-eltéréseit a következő táblázatba foglaltuk össze:

Az eltérés típusa	A fűga hangneme (a kottaábra sorszáma)	dúr 15	moll 13	össz. 28
α	I. Fisz (24.) II. Desz (2.) II. f (21.)	2	1	3
β	II. G (26.), II. Ász (13.) I. gisz (4.), II. c (16.) II. fisz (15.), II. g (18.) II. á (19.), II. h (14.) (I. cisz** — 4/a)	2	6	8
γ	I. Cisz (27.), I. F (12.) I. f (23.), I. g (17.)	2	2	4
$\alpha + \beta$	I. Ász (5.) II. Esz (1.)	2	—	2
$\alpha + \gamma$	I. B (25.), I. c (9.) I. esz (3.), I. b (10.)	1	3	4
$\beta + \gamma$	I. Esz* (20.), I. Á (28.) I. H (8.), I. h (22.)	3	1	4
$m + \alpha$	II. C (11.)	1	—	1
$m + \alpha + \beta$	II. F (6.), II. B (7.)	2	—	2

* Az I. Esz-dúr fűgában a β -eltérés tonikai és domináns változatban is, a γ -eltérés csak domináns változatban fordul elő.

** Az I. cisz-moll reális fűgában a β -eltérés a 3. és 4. szólam közt található.

11. A reális fűgákban a téma felsőkvint, ill. alsókvint transzpozíciója nem jelelt feltétlenül hangnemváltást, a domináns hangnembe való modulációt. Az I. D-dúr fűgának pl. sem a comes szólamban, sem pedig annak ellenpontjában egyetlen módosított hang sincs: a D-dúr tonalitás tehát a reális válaszbán is megmarad. A II. Fisz-dúr fűgában viszont a téma önmagában is modulációs jellegű: a szubdomináns H-dúr hangnem felé tér ki. A reális válasz — és ellenpontja — ennek megfelelően az alaphangnemet, a Fisz-dúrt hangsúlyozza.

A tonális válaszokban a téma felsőkvint, ill. alsókvint imitációja az eltérő hangközök eredményeképpen megváltozik.

a) Ha a téma kezdőhangja a hangnem 1. foká, akkor az imitáció változásai a következők lehetnek:

a válasz	dúr	7	moll	4	11
5—4	II. Desz	1	I. gisz	1	2
5—4—5	I. H, II. Esz, B	3	I. c, esz	2	5
4—5—4	I. Ász, Á, II. F	3	I. b	1	4

(Megjegyezzük, hogy a II. Desz-dúr fűgában a válasz a feltüntetett kvintnél, ill. kvartnál még oktávval is magasabban kezdődik. A II. F- és B-dúr fűga válaszának modális eltérése 1—1 hang erejéig bő kvart, ill. szűk kvint utánzást eredményez.)

Táblázatunkból kitűnik, hogy a kezdő felsőkvint, ill. alsókvint imitáció véglegesen csak az első sor két fűgájában változik meg. Sőt, az I. gisz-moll (4.) fűgában a felsőkvint válasz csak a téma kezdőhangjára érvényes, az utána következő 14 hang mind felsőkvint imitációt kap. A hosszú „szubdomináns” válasz oka az, hogy a téma a domináns disz-moll hangnembe modulál, a comes szólám szinte a szubdomináns cisz-mollból jut vissza az alaphangnembe. A II. Desz-dúr (2.) fűgában a dux hangkészlete tonikai, a válaszá szubdomináns pentachord.

A táblázat 2. és 3. sorában feltüntetett fűgák többségében a kezdő imitáció csak 1—1 hangban változik meg, e helyeken a dux 5. fokú dallamhangjára a comes 1. fokkal felel. Az I. H-dúr (8.) fűga válaszában négy, az I. Á-dúr (28.) fűgában csak két hangot érint az imitáció változása.

b) Ha a téma az 5. fokról indul, akkor a tonális válasz felsőkvint, ill. alsókvint imitációval kezdődik. Az imitáció változása eseteit következő táblázatunk mutatja:

a válasz	dúr	8	moll	9	17
4—5	I. F II. C, Asz	3	I. f, g II. c, fisz, g, á, h	7	10
5—4	I. Cisz, Fisz, II. G	3	II. f	1	4
5—4—5—4	I. Esz, B	2	—	—	2
5—4—5	—	—	I. h	1	1

(Megjegyezzük, hogy a II. C-dúr fűga tomális válaszának modális eltérése — 1 hang erejéig — bővített kvart utánzást okoz.)

Az esetek többségében, a táblázat első két sorának fűgáiban, a kezdő felsőkvint, ill. alsókvint imitáció csak a téma első hangját (hangjait) érinti, s a felsőkvint, ill. az

alsókvart imitáció a maradandó. Nem sokban tér el fentiektől az I. B-dúr (25.) válasza sem, ahol az imitáció váltakozását az első három hang okozza. Az I. Esz-dúr (20.) fúga témája a domináns B-dúrba tér ki, majd még a comes belépése előtt visszamodulál az alaphangnembe. A visszamoduláló akkordfelbontásos figurációk már tulajdonképpen nem is tekinthetők a téma szerves részének, ezért az itt jelentkező hangköz eltéréseket is a domináns B-dúrban értelmeztük.

Az I. h-moll (22.) fúga témája a domináns fisz-mollba modulál, a comes válasza a szubdomináns é-moll hangnemet hangsúlyozva jut vissza az alaphangnembe. (V. ö. az I. gisz-moll fúga válaszával!)

Összegezésképpen megállapíthatjuk, hogy a tonális válaszok többségében is a reális válaszokra jellemző felsókvint, ill. alsókvart imitáció az uralkodó. Hosszabb témarezésekre kiterjedő felsókvart, ill. alsókvint utánzást csak a modulációs jellegű témák válaszaiban találunk.

A pontos utánzás a reális válaszok többségében a domináns hangnembe való kitérést, modulációt eredményez. A tonális válaszok imitációs szerkezetének eltérései nem zárják ki e moduláció lehetőségét. A dúr hangnemű fúgák comes dallamainak többségében, sőt az ellentézőző szólamokban kivétel nélkül megtalálható a domináns hangnemre jellemző emelt 4. fok (fi). Határozott moduláció érezhető többek közt az I. Fisz- (24.) és a II. G-dúr (26.) fúgák tonális válaszában. A domináns moll hangnem előjegyzésére utaló emelt 6. fok (fi) szintén ott szerepel mindegyik tonális moll fúga comes szólamában és ellentézőjében, de nem ritka az emelt 4. fok (ri) jelenléte sem a tonális válasz mindkét szólamában (I. f, g, II. f, á, h).

Ezért pontatlanok és nem lényegretörők azok a meghatározások, amelyek az elnevezésből kiindulva azt állítják, hogy a „tonális válasz... a témát nem hangról hangra utánozza, hanem olyan változtatásokkal, hogy a téma az alaphangnemben, tonalitásban marad”, továbbá a „reális válasz... a második témahely lépés (comes) a domináns hangnemben áll.” [7]

13. A reális fúgákban a téma 1. fokú hangjaira a válasz mindig 5. fok, a téma 5. fokú hangjaira pedig 2. fok. A tonális fúgákban a tonális főhangok más választ is kaphatnak.

a) 5—1, 1—5 Az I. g-moll (17.) az egyetlen tonális fúga, amelyben a dux 5. fokú dallamhangjára a comes csak 1. fokkal, az 1. fokra pedig csak 5. fokkal felel.

b) 1—5, 5—1, 1—5, 5—2 Az I. Ász-dúr (5.) és az I. c-moll (9.) fúgában a második tonika-domináns kapcsolat után az 5. fok reális választ kap.

c) 1—5, 5—1, 5—2, ill. 5—1, 1—5 5—2, A legtöbb fúgában az 1. és az 5. fok kölcsönös kapcsolata után az 5. fok reális választ kap. (I. b, II. Esz, I. esz, II. B és II. F, ill. I. Fisz, II. f, II. C, II. h, II. fiz és I. B. A felsorolásban az egyszerűbb esetektől haladunk a bonyolultabbak felé.)

d) 5—1, 5—2, 1—5 Nyolc fúgában az 5. és az 1. fok kölcsönös kapcsolata közé az 5. fokra adott reális válasz ékelődik. (I. f, II. c, II. g, II. á, I. F, II. Ász, I. Cisz és II. G.)

e) 1—5, 5—1, 1—4, ill. 5—1, 1—5...1—4 A II. Desz-dúr (2.) és az I. h-moll (22.) fúgában az 1. és az 5. fok kölcsönös kapcsolata után a téma 1. fokú dallamhangja szubdomináns választ is kap.

f) 1—5, 1—4, 5—1 Az I. H-dúr (8.) és az I. gisz-moll (4.) fúgában a tonika-domináns kölcsönös kapcsolata közé az 1. fok szubdomináns válasza ékelődik.

g) 5—1, 1—5, 5—2, 1—4 Az I. Esz-dúr (20.) fúga tonális válaszában mind az 1. fok, mind pedig az 5. fok kétféle választ kap.

h) 1—5, 5—2, 1—5 Az I. Á-dúr (28.) az egyetlen fúga, amelynek dux és comes szólamában a tonális főhangoknak nincs kölcsönös kapcsolata: az 5. fokú dallamhan-

gokra mindig 2. fok felel, akárcsak a reális válaszokban. Akkor miért nem pontos végig az imitáció, miért más az utánzó szólam dallama?

BÁRDOS LAJOS professor szerint ez szubdomináns válasz: „Reneszánsz hagyatéék. PALESTRINÁÉK még hexachordokban gondolkoztak. Ebből folyt, hogy ha a témában előfordult a ti, akkor erre nem lehetett reális kvintválaszt adni, csak szubdomináns (alsókvint vagy felsőkvart) választ. Más szóval a szó-hexachordra csak a dó-hecchord felelhetett.”... „Persze más variációkat is kiagyalhatott volna BACH, de mivel a téma lényege a felugró kvart, ezen nem akart változtatni. A kvartokat kapcsoló egyéb hangközök másodlagosak, azokra hártotta a transformációt.” (8.)

A kvart fel, terc le hangközökből épült szekvenciázó téma szabályos utánzása a bővített kvart előtt szakad meg. Itt a comes csak szekundot lép lefelé, hogy elkerülje a bővített kvart ugrást, s tiszta kvarttal folytassa az utánzást. Ha a BACH-témát egy hosszabb szekvenciázó dallam részeként fogjuk fel (mint amint azt a 28/a kottapéldánkban ábrázoltuk), akkor a tonális főhangok kölcsönös kapcsolatát is megjeljük.

Arra is gondolhatunk, hogy e témában és válaszában a tonikát a 6. fok, a dominánst pedig a 3. fok helyettesíti. Ekkor a főkvintet helyettesítő kvintre a főkvartot helyettesítő kvart felel. (Lásd a dux ill. a comes harmadik és kilencedik hangjai közt intervallumokat!)

Az I. Á-dúr fúga választától eltekintve megállapíthatjuk, hogy mindegyik tonális fúga témájában legalább egy olyan 1. fokú és 5. fokú dallamhang van, amelyekre a comes szólamában 5. és 1. fokú dallamhang válaszol. A tonális válaszban tehát a tonális főhangok legalább egyszer kölcsönösen felelnek egymásnak.

14. A tonális fúgák témájában a tonális főviszonyt a kezdőhang, és 1. fokú kezdés esetén az az 5. fokú dallamhang határozza meg, melyre a comes 1. fokkal válaszol, 5. fokú kezdés esetén pedig az az 1. fokú dallamhang, melyre a comes 5. fokkal felel. A tonális főviszonyt meghatározó hangok közvetlenül, ugrás formájában is követhetik egymást, de kerülhetnek egymástól távolabb is. A dux és a comes hangköz eltérései sokféleképpen viszonyulhatnak a tonális választ meghatározó hangokhoz. A variáns-lehetőségeket a következőkben foglaltuk össze:

a) A II. f-moll (21.) és az I. Fisz-dúr (24.) fúgában a téma a tonális főviszonyt meghatározó hangok kvint, ill. kvart ugrásával kezdődik, s ez a kvint, ill. kvart ugrás az egyetlen különbség a két fúga dux és comes szólama közt.

b) A II. Desz-dúr (2.) fúgában a téma főkvint, ill. főkvart ugrását figuratív díszítőhangok előzik meg, a dux és a comes dallama között azonban csak α -típusú eltérés van.

c) A tonális főviszonyt meghatározó hangok témakezdő kvint, ill. kvart ugrását az I. Ász- (5.) és a II. Esz-dúr (1.) fúgákban β -típusú, az I. esz- (3.) és az I. b-moll (10.) fúgákban pedig γ -típusú hangköz eltérés követi.

d) A II. C- (11.) és az I. B-dúr (25.) fúga témájában a főkvint, ill. főkvart ugrást m-, ill. γ -típusú eltérést okozó figuratív díszítőhangok előzik meg.

e) Az I. c-moll (9.) fúgában a főkvart, ill. főkvint ugrást azonos szerkezetű figuratív díszítőhangok előzik meg, s β -típusú hangköz eltérés követi.

f) A II. F-dúr (6.) és a II. B-dúr (7.) fúga témájában a főkvint, ill. főkvart ugrását megelőző figuratív díszítőhangok m-típusú eltérést okoznak. Az ugrásokat β -típusú hangköz eltérések követik.

g) Az I. g-moll (17.) fúga témájában a tonális főviszonyt meghatározó hangok közé a főkvint (főkvart) hangterjedelmén kívül eső hang ékelődik, s ezért a téma jellegzetes ugrása a kis szext. Kis szext ugrás jellemzi az I. F-dúr (12.) fúga témáját is, ahol azonban a tonális főviszonyt meghatározó hangokat váltóhangok veszik körül, s így távolabb esnek egymástól.

h) A dux tonikai hármashangzat dallamkezdésére a comes β -típusú eltéréssel válaszol a II. fisz- (15.), II. b- (14.) és az I. h-moll (22.) fűgában. Ez utóbbiban az akkordfelbontásos motívumot, ill. válaszát γ -típusú eltérés is követi. Az I. Esz-dúr r0.) fűga témájában az akkord terchangját alsó váltóhang díszíti. A téma domináns részében először a comes, majd a dux szólam hangoztatja a hármashangzat dallamot. A II. G-dúr (26.) fűga témája csak akkordfelbontásokból áll, a tonális eltérés csak a kezdőhangot érinti, a tonikai hármashangzat többi hangjára már a domináns dúr-hármas válaszol.

i) A II. c-moll (16.) és az I. H-dúr (8.) fűga témájában a hármashangzat motívumot átmenőhang tarkítja. Érdekes, hogy a c-moll témában a főkvint ugrás is megszólal, de reális kvintválaszt kap. A H-dúr fűgában viszont a comes szólamában a főkvint ugrás reális választ ad.

j) Az I. gisz-moll (4.) fűga témája is a tonikai hármashangzatra épül, a három akkordhangot átmenő és alterált váltóhangok formálják szépívű dallammá. A dux szólamában kialakuló domináns dúr akkord hangjaira (2., 4—6. és 9. hangok) a comes β -eltérése tonikai dúr hármassal válaszol. Rejtettebb a hármashangzat váz a II. Ász-dúr (13.) fűga témájában, a tonális eltérés csak az első intervallumot érinti, a dux és comes dallamhangjaiból I.—V. és IV.—I. akkordfelbontás is elképzelhető.

k) A tonikai hármashangzat a válasz dallamvázát alkotja az I. Cisz-dúr (27.) és az I. f-moll (23.) fűgában. Mindkettő dallamában a tonális főviszonyt meghatározó hangok után főkvart, ill. főkvint ugrást találunk reális válaszáddal.

l) A II. g- (18.) és á-moll (19.) fűga témájában a tonális eltérés csak a kezdő intervallumot érinti, a tonális főviszony szinte átöleli a teljes témát, s a dux tonikai hármashangzat felbontása reális választ kap.

m) Az I. Á-dúr fűga témájában nincs tonális főviszonyt meghatározó hangpár.

15. A W. K. tonális válaszait a következő elvek szerint rendszerezve foglaltuk táblázatba, ill. közöltük példatárunkban:

A téma kezdőhangja	A tonális főviszony		A fűga hangneme és sorszáma	
	dux	comes	dúr	moll
1. fok	1—5 1—5	5—8 V—1	II. Esz 1., II. Desz 2. I. Ász 5., II. F 6.	I. esz 3., I. gisz 4. —
	1—V 8—5	5—1 5—1	II. B 7., I. H 8. (I. Esz 20. téma 10.—11. és 12. hangjai, domináns variáns)	I. c 9. I. b 10.
5. fok	5—1	8—5	II. C 11., I. F 12. II. Ász 13.	II. h 14. II. fisz 15. II. c 16. I. g 17. II. g 18. II. a 19. II. f 21. I. h 22.
	5—1	1—V	I. Esz 20. (A téma 17.—18. és 19. hangjai, domináns variáns.)	
	V.—1 5—8	1—5 1—5	— I. Fisz 24., I. B 25. II. G 26., I. Cisz 27.	I. f 23. —
	(3—6)	(VI—3)	(I. Á-dúr 28. témában a tonális főhangokat helyettesítő fokok.)	

a) a téma kezdőhangja;

b) a téma tonális főviszonyát meghatározó hangok intervalluma és iránya;

c) a dux és comes szólam magasságbeli viszonya.

Az egyes csoportokon belül a sorrendet az döntötte el, hogy a tonális főviszonyt meghatározó hangok a témában milyen messze esnek egymástól. Az I. Á-dúr fuga különleges válasza természetesen nem kaphatott helyet rendszerünkben.

16. Tanulmányom megírásának egyik indító oka az a vissza-visszatérő kérdés volt, melyet KODÁLY az ötvenes évek elején, számos népzene órán feltett: *mi a tonális válasz?* Feleleteinkkel sohasem volt megelégedve, s mindig arra serkentett, hogy minél több példát gyűjtsünk a tonális válaszra. Vajon mit szólna most, ha kérdésére azt felelném: a tonális válaszban mindig van legalább egy olyan 1. fokú dallamhang, amely a téma 5. fokú hangjára, s legalább egy olyan 5. fokú dallamhang, mely a téma 1. fokú hangjára válaszol. A tonális jelző arra utal, hogy a dux és a comes szólamban a tonális főhangok — legalább egyszer — kölcsönös viszonyba kerülnek. KODÁLY a tonális választ a zene egyik alapvető jelenségének tartotta, amely áthatja mind a műzene, mind pedig a népzene dallamvilágát.

A tonális válasz a fúgáknak igen kicsiny részlete. Tanulmányunkban csak a W. K. fúgáiban próbáltuk ezt az apró jelenségeket minél több szempontból megvilágítani. S amikor egy-egy szempont szerint kísérletet tettünk a témák, válaszok rendszerbefoglalására, nem győztük eleget csodálni BACH teremtő lángelméjét: hisz' szinte ahány fúgát vizsgáltunk, annyiféle típust, egyedi megoldást találtunk. Nagyon igazak BEETHOVEN szavai: „Nicht Bach, Meer sollte er heissen” azaz nem pataknak (BACH neve németül patakot jelent), hanem tengernek kellene őt neveznünk.

①

1 0

②

1 11-der

③

1 11-moll

④

1 11-moll

⑤

1 11-moll

⑥

1 11-der 11-der 11-der 11-der

⑦

1 11-moll

⑧

1 11-der

⑨

1 11-der (1) (2)

⑩

1 11-der

⑪

1 11-der

⑫

1 11-der

⑬

1 11-der

⑭

1 11-moll

⑮

1 11-moll

⑯

1 11-moll

⑰

1 11-moll

⑱

1 11-moll

⑲

1 11-der

⑳

1 11-der

㉑

1 11-der

㉒

1 11-der

IRODALOM

- [1] Tanulmányunk alapja „*Das Wohltemperierte Klavier*” von JOH. SEB. BACH. Kritische Ausgabe nach handschriftlichen Quellen bearbeitet von FRANZ KROLL. Band I—II. Leipzig. C. F. Peters.
- [2] HERZFELD VIKTOR: *A fuga* Bp. 1913 Rozsnyai. — 9. lap.
- [3] GÁRDONYI ZOLTÁN: *J. S. Bach kánon- és fugaszerkesztő művészete*. Bp. 1972. Zeneműkiadó — 36. lap.
- [4] U. O. — 41. lap.
- [5] HERZFELD V. i. m. — 13. lap.
- [6] BÁRDOS LAJOS: *Kodály gyermekkarairól. „Tíz újabb írás”* c. kötetben Bp. 1974. Zeneműkiadó — 123. lap.
- [7] BÖHM LÁSZLÓ: *Zenei műszótár* Bp. 1961. Zeneműkiadó 249., ill. 207. lap.
- [8] BÁRDOS LAJOSNAK a szerzőhöz írt válaszleveléből (1980. VII. 20.)

Tanulmányomban ezeken kívül hasznosítottam mindazokat a tanításokat, melyeket KODÁLY ZOLTÁN népzene óráin hallottam az 1949—53 tanévekben.

DIE TONALE ANTWORT IN DEN FUGEN DES WERKES „DAS WOHLTEMPERIERTE KLAVIER” VON J. S. BACH

BÉLA AVASI

Eine der häufigsten Fragen Kodály's an seine Schüler war: „was ist eine tonale Antwort?”. — Der Verfasser beantwortet sie in seiner Studie aufgrund der Analyse der Fugen in dem Opus „Das Wohltemperierte Klavier” von Bach. Er geht die Stimmenannäherungen der Dux- und Comes-Partien und die Änderungen der Imitationsstruktur durch und systematisiert sie, desgleichen auch die auf die 1.- und 5.-stufigen melodischen Töne gegebenen Antworten. Zusammenfassend stellt er fest, dass in den Themen der tonalen Fugen stets mindestens ein solcher 1.-gradiger Melodieton ist, auf den die Antwort der 5. Grad ist, und mindestens ein Melodieton 5. Grades, auf den die Antwort 1.-gradig ist. Die gegenseitige Beziehung der tonalen Haupttöne ist das Wesen der tonalen Antwort.

ТОНИЧЕСКИЙ ОТВЕТ В ФУГАХ ПРОИЗВЕДЕНИЯ БАХА „Das Wohltemperierte”

АВАШИ БЕЛА

Одним из самых частых вопросов Золтана Кодая к своим ученикам был вопрос: «В чём заключается тональный ответ?» Настоящая работа, в которой анализируются фуги произведения Баха, является ответом на вопрос Кодая.

В своей работе автор по очереди рассматривает и систематизирует различия в интервалах партий *dux* и *comes*, изменения имитационной структуры и ответы, данные на мотивы звуков первой и пятой степеней.

В заключение автор приходит к выводу, что в темах тональных фуг всегда имеется хотя бы один мотив звуков первой степени, ответ на который пятая степень, и хотя бы один такой мотив звуков пятой степени, ответ на который первая степень. Сущностью тонального ответа является взаимосвязь главных тональных звуков.

KÜLÖNLENYOMAT

A NÉPRAJZI ÉRTESÍTŐ

XLI. ÉVFOLYAMÁBÓL

AVASI BÉLA

A magyarországi tekerő hangkészlete

BUDAPEST, 1959

A magyarországi tekerő hangkészlete



1. ábra. A tekerő hangolása (F. 83.914.)

A tekerő Nyugat-Európából származtatható népi hangszerünk. A magyar zeneirodalomban BARTÓK BÉLA ad róla általános hangszerleírást, röviden ismertette a hangolás és a játék módját. (Zenei Közlöny 1911, Zenei Lexikon 1931.) TRÓCSÁNYI ZOLTÁN történeti és nyelvészeti szempontból vizsgálja (Új Barázda 1933). VISKI KÁROLY mint néprajzi tárgyat írja le (Magyarország Néprajza II. é. n. 1937). LAJTHA LÁSZLÓ és DINCSEK OSZKÁR közös cikke a legbővebb (A Néprajzi Múzeum Értesítője 1939). Nyugati kapcsolatok és történeti visszapillantás mellett számos adatot tudunk meg belőle a hangszer készítéséről, néprajzi életéről, a hangolás módjáról és a játékosok előadásáról.

Jelen cikkem célja a magyarországi tekerők hangkészletének részletes leírása, a húrok elhelyezkedése, ill. a billentyűzet szerkezete alapján. Kiegészítésül a hangszer mai életéről is közlök néhány adatot.

Megvizsgáltam 27 hangszert, ebből 20-at különböző múzeumokban (Néprajzi Múzeum 10, Szeged 2, Kiskún-

félegyháza 2, Csongrád 2, Szentes 1, Szegvár 1, Hódmezővásárhely 1, Kecskemét 1, 6-ot hangszerjátészónál, ill. készítőnél) (3 szentesi, 2 fábiansbestyényi, 1 csongrádi) és egyet részletes fényképfelvételek alapján (lásd a 16. jegyzetet). (Meg kell jegyezmem, hogy a Néprajzi Múzeum egyik tekerője 1954-ben készült, és annak mesterét személyesen ismerem.)

A 27 tekerő közül

- | | |
|----------|-----------------------------------|
| 3-nak | 5 húr, |
| 23-nak | 4 húr |
| és 1-nek | 3 húr részére van csavaró-kulcsa. |

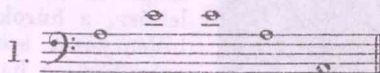
Ez azonban nem jelenti azt, hogy valóban 5, 4, ill. 3 húr volt használatban is. A ma élő hangszerjátékosok ugyanis csak 3 húrt használnak, bár 4-et is

kifeszíthetnének. A 4. húr megszólaltatását azonban soknak, feleslegesnek tartják.

A Néprajzi Múzeumban őrzött 5 kulcsos, ill. húros tekerőfajtát a mai muzikusok nem ismerik, ilyenről nem is hallottak. Ezek valószínűleg nem Szentés környékén készülhettek (lásd az 1. és 2. jegyzetet!). A Kecskeméti Múzeum ötkulcsos hangszerén is csak 3 húr volt kifeszítve. A két fennmaradó kulcs valószínűleg nem volt használatban.

Mielőtt a húrok elhelyezését részleteznők, megemlítjük, hogy a húrok számozását felülről lefelé kezdjük. Játék közben a hangszer ugyanis a muzikus vállára van szíjazva, s onnan lóg oldalával lefelé. Ilyenkor a játékos balkezevel a billentyűzetet, ill. hangoláskor a csavarokat használja, jobbkezevel a tekerőt forgatja (1. ábra). Ha a hangszert az asztalra fektetve tesszük magunk elé, akkor a billentyűs oldala legyen a tőlünk távolabbi oldalon. Ilyenkor a hozzánk legközelebb levő húr lesz az első.

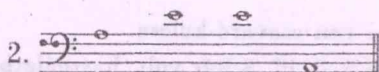
Az 5 kulcsos, ill. húros tekerők I. húrja a *recsegőhúr* (más néven *kontra*), a II. és III. húr a dallamhúr, a IV. és V. a bőgőhúrok lehettek. Mindez azonban csak valószínűsítés, mert ezt a fajta tekerőt a kutatók sem említették sehol. A 2 öthúros tekerő azonban a dallamhúrok megszólaltatásában eltér egymástól. Az 1. sz. tekerőn ugyanis az egyik dallamhúr csak egy hangon szólalhat meg, és csak a másikon lehet melódiát játszani (lásd a 2. ábrát). Viszont a 2. sz. tekerőn szerkezetileg lehetséges, hogy mindkét húron egyidejűleg dallamot szólaltathassanak meg (lásd a 3. ábrát). A külföldi tekerők közül egy XIII. századbéli angol tekerő emlékeztet e típusra, melynek szerkezetét GALPIN közli Old English Instruments of Music című könyvében. Az ötkulcsos, ill. húros tekerők üres húrjainak valószínű hangolása a következő volt:



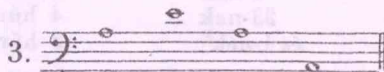
I. II.—III. IV. V.

Megjegyzem, hogy e valószínűsítésben a húrok relatív magassága a lényeges. A hangolás abszolút magasságának megállapítása múzeumi hangszereken (ti. tekerőn) nem lehetséges.

A négykulcsos, ill. húros tekerők hangolása BARTÓK és LAJTHA—DINCSEŔ tanulmányaiban a következő: (A húrok számozása az én rendszereim szerint történik)



I. II.—III. IV.



I. II. III. IV.

Bartók

Lajtha—Dincseŕ

A mai gyakorlat a LAJTHA—DINCSÉR-féle hangolásmódot igazolja, mindössze azzal az eltéréssel, hogy a III. húrt ritkán szerelik fel.

A húrok elnevezése ma a következő:

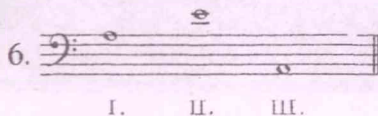
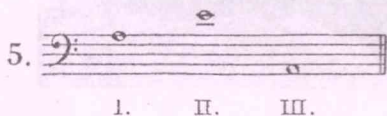
- I. húr — recsegő, kontra,
- II. húr — prima,
- III. húr — szekunda (nem szokásos)
- IV. húr — bőgő.

A III. és IV. húrt LAJTHA—DINCSÉR szerint *bőgőnek*, ill. *vendégbőgőnek* nevezték. Ehhez meg kell jegyeznem, hogy a *vendégbőgő* akkor is állandóbb lehetett, mint a valódi *bőgő*. Ezt a korabeli (1939) gramofonfelvételek igazolják.

A négykulcsos, ill. a húros tekerő hangolása ma a következő:



A Néprijzi Múzeumban őrzött egyetlen háromkulcsos tekerő (lelőhelye Zala megye!?) hangolása is hasonló lehetett:



Újra megemlítem, hogy a négy, ill. háromhúros tekerők hangolása fenti kótaábráinkban csak relatív módon érvényes. A valóságban ugyanis vannak mélyebb, ill. magasabb hangolású tekerők is. A mai gyakorlat szerint a *klanéta* (klarinet) hangjához hangolnak. „Á”-klarinéthez „á”-ra, „B” klarinéthez „b”-re, „D”-klarinéthez „g”-re hangolnak. (Utóbbiban a dallambúr, a „prima” lesz „d”-hangú). A klarinet-tekerő együttes eléggé megszokott és elterjedt. Egy-egy ízben hallottam említeni vonósok + tekerő, ill. klarinet + tekerő + dudu összeállítást (Csongrád, ill. Szentes).

A tekerő üres húrjainak hangolása, továbbá egyéb magyar népi többszólamú hangszerek hangolása közt szabályszerűség figyelhető meg. Mind a tekerő, mind a dudu, mindpedig a citera vagy tambura hangzásának jellemzője egy mély hangnak, az oktávának és a duodecimának sokszori (állandó) megszólaltatása.

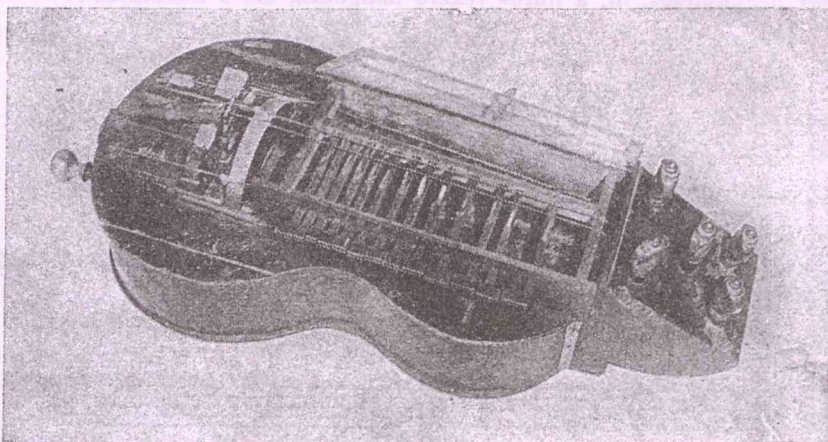
A hangolás sorrendje: először a recsegőt, aztán a bőgőt, végül a prima-húrt hangolják.

BARTÓK szerint a tekerőn „két oktávra terjedő kromatikus fabillentyűzet van két sorban egymás alatt elhelyezve olyan elrendezésben, mint a billentyűs hangszereken.” LAJTHA—DINCSÉR: „A kisebb eltérések a billentyűzetben

... több készítő egyéniségére vallanak.” „A billentyűzet kromatikus hangsort ad, ... e^1 — e^3 terjedelemben.” Kutatásaim középpontjában a billentyűzet szerkezete állt. A megvizsgált 27 tekerőt billentyűzete szerint a következőképpen csoportosítottam:

I. Diatonikus-tekerők. Ilyen 2 van. (3. ábra.) Jellemzője az egysoros billentyűzet és a két dallamhúr (lásd az ötkulcsos, ill. öthúros tekerőkről írottakat). Ma sem hírből, sem tapasztalatból nem ismeri senki. Sajnos az egyik példány törött és hiányos. Érdekessége, hogy az alsó oktáva bezártása mindkettőben eltér a felső oktávától.

II. Kromatikus tekerők. Ide tartozik a többi 25 vizsgált tekerő. Jellemzőjük a kétsoros billentyűzet. Az alsó sorban vannak az ún. egész hangok,



2. ábra. Diatonikus tekerő (Franciscy J. felvétele)

vagyis egy diatonikus skála. A felső sorban az ún. félhangok, vagyis a diatonikus nagy szekund intervallumok közé iktatható kromatikus hangok. A kromatikus hangok száma és elhelyezkedése azonban nem egységes. A felső sor billentyűzetében jelentkező szabályszerűségek a kromatikus tekerőket több típusra osztják.

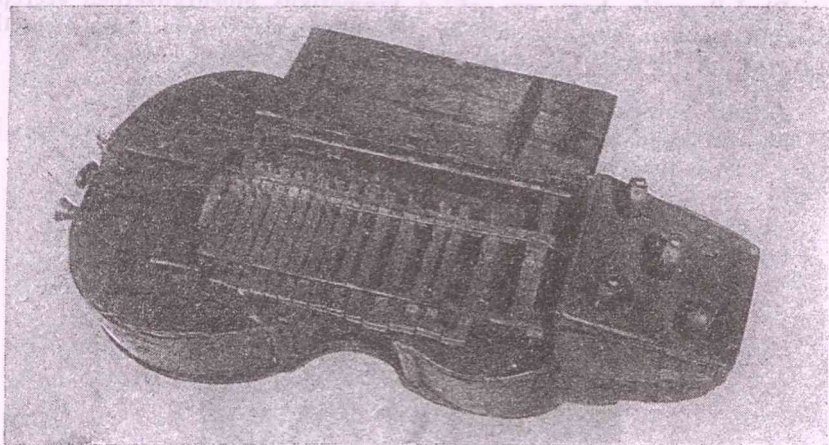
a) disz-f-g főtípus. Jellemzője, hogy a középső, az „e” hang körül a félhangok a fent nevezett hármas csoportot alkotják, továbbá az alsó billentyűsorban van a nagy terc (gisz¹ és gisz²). Ez a billentyűszerkezet a legelterjedtebb, nevezhetnők „magyar” típusnak is.

Altípusai: a) Az alsó kvint nem kromatikus, a felső oktávban „aisz” és „disz” hiányzik. Ilyen négy van: 3—6. sz. (A 6. sz. alsó sorában is van egy kromatikus hang az „f”.)

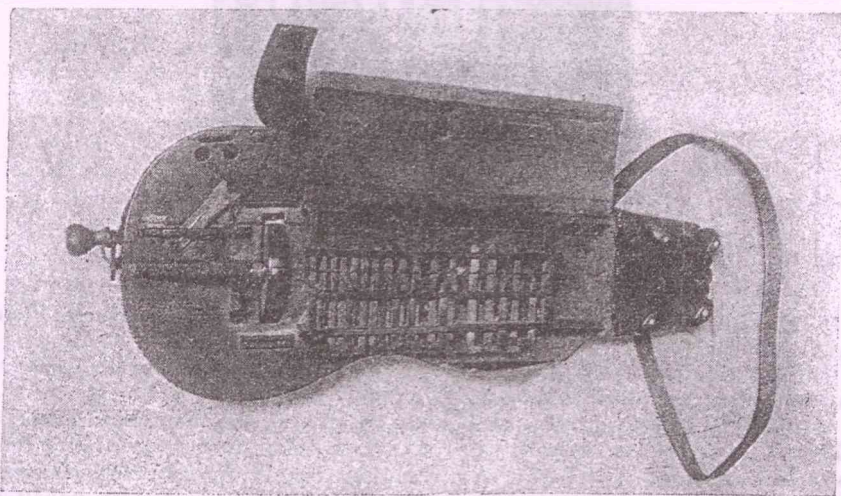
b) Végig kromatikus, kivéve az „aisz”-okat és a felső oktáv „disz”-ét. Ilyen 10 van: 7—16. sz. (4. és 5. ábra.)

c) Végig kromatikus, kivéve csak az „aisz”-okat. Ilyen a 17. sz.

d) Az alsó kvartja nem kromatikus, viszont az „a” és „h” között van „aisz¹”, a felső oktávában mind az „aisz²”, mind a „disz³” hiányzik. Ilyen a 18. és 19. sz.



3. ábra. Diatonikus tekerő (Franciscy J. felvétele)



4. ábra. Kromatikus tekerő (F. 83.925)

e) Végig kromatikus, csupán a felső oktávban nincs „cis³” és „disz³”. Ilyen a 20. sz.

f) Végig kromatikus, a felső oktávban azonban a „d³”-nek a billentyűje felül van, a „disz³”-nek viszont alul. Ilyen a 21. sz.

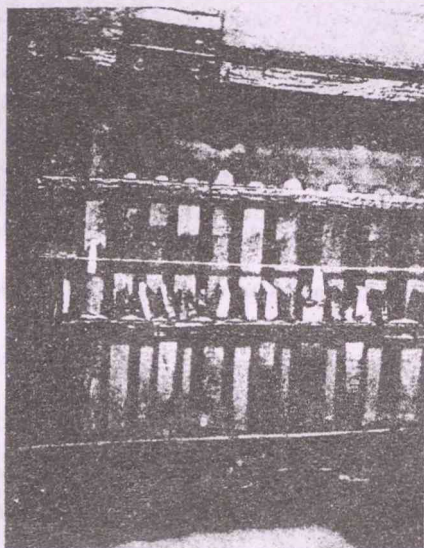
A—var.) A „disz-f-g” kromatikus csoport mellett az alsó oktávában a nagy terc a felső billentyűk közt van. Ilyen a 22. sz.

B) Jellemzője, hogy az „a²” a kromatikus billentyűzetben szerepel. Valószínű azonban, hogy az „a²” és „h²” közti „aisz²” nem tiszta, és esetleg ugyancsak „a²”-t szólaltat meg, tehát a tekerőn két „a²” van.

Változatai:

a) Alsó kvintje nem kromatikus, terce kicsi. Ilyen a 23. sz.

b) Alsó kvintje nem kromatikus, a 24. sz. tekerőnek alsó oktávája kis terces, a 25. sz.-nak nagy terces.



5. ábra. Kromatikus tekerő billentyűzete (F. 83.932)

c) Alsó oktávájában „c-d-e” közt, felsőjében „d-e” közt nincs félhang ilyen a 26 sz.

C) Kis-terces típus. Alsó oktávája teljesen kromatikus, a felső oktávában az „aisz” és „disz” hiányzik. Ilyen a 27. sz.

Minden hangmagasság nem volt pontosan megállapítható, mert a billentyűzet végén kis fapöcök érinti a húrt, és ez könnyen mozgatható. Ezzel hangolják tisztára a tekerőt. A múzeumi tekerők hangkészletének megoldása ezért sok helyütt problematikus. A valószínű megfejtést közöltem, a lehetséges eltérést a kottasorban zárójelbe tettem. A háromvonalas regiszterben a működő tekerők is hamisak.

A táblázat a billentyűzet alsó sorának hangkészletét mutatja. Hasonlaltalva élve: a tekerő „fehér” billentyűzetének skálái vannak összefoglalva. A felső sor, a „fekete” billentyűzet, a kromatikus hangok a táblázatban nem szerepelnek. A legfontosabb hangkészlet az „a¹-a²” közti oktáva. Általános tapasztalat szerint ugyanis a tekerőn játszott dallamok ebben az oktávában mozognak. A legtöbb dallam finálisa „a¹”. Az üres húrok zúgó orgonapontja ekkor adja a legszebb, legteltebb hangzást. E játékmód megfelel a

magyar népdalok ambitusának is, amely ritkán megy az V. fok (jelen esetben „e¹⁷”) alá. Az „e¹-e²”- és „e²-e³”-oktáva közlését azért tartom fontosnak, mert az ebben rejlő szabályosságok, ill. „szabálytalanságok” egyrészt esetleg nem magyar hangszerek kapcsolatára mutathatnak. Az egyes tekerők adatait a jegyzetben közlöm.

1. Bp. Néprajzi Múzeum. Leltári száma. 139.354. Lelőhelye Makád. Csepel sziget.

2. Bp. N. M. Ltsz. 134.104. Lelőhelye Alföld. Törött.

3. Bp. N. M. Ltsz. nélkül. Beleírva „Szűcs Sándoré”. Szentes 1907. Törött.

4. Szentesi Múzeum Ltsz. 59.1.1. Beleírva Varga Mátyás 1891. Szentes.

5. Csongrádi Múzeum. Kovács Gergely (1852—1928) tekerője. 1884-ben készült. Tari Istvánné, Csongrád tulajdona.

6. Orsós László, Szentes tulajdona. Balla István, híres tekerős özvegyétől vette.

7. Bp. N. M. Ltsz. 55.15.1. Készítette Bársony Mihály Tiszaújfalu, 1954. Saját tekerője szolgált mintául.

8. Bp. N. M. Ltsz. nélkül. Beleírva 1926.

9. Bp. N. M. Ltsz. nélkül. Beleírva : Szenyéri János Szentes. 1909.

10. Hódmezővásárhelyi Múzeum. Ltsz. 57.86.1.

11. Sipos József, Fábiansebestyén tekerője. Készült 1912.

12. Szegvári Múzeum. R. Nagy Ferenc (1914) tekerője. Készítette Szenyéri János, Szentes, 1899. Törött.

13. Virágos Sándor, Szentes, tekerője. Készítette Szerényi János, 1905.

14. Szenyéri Dániel tekerője. Saját készítménye 1955-ből.

15. Szeged. Múzeum. Ltsz. 52.2157. 1. Lelőhelye : Homokpuszta.

16. Bp. N. M. fényképtárából Dincsér Oszkár felvétele alapján. Balla István, Szentes tekerője.

17. Bp. N. M. Ltsz. 137.156. Lelőhelye Zala m.

18. Bp. N. M. Ltsz. nélkül. Beleírva : Busi Ferenc, Szentes, készítette 1892-ben.

19. Kiskunfélegyházi Múzeum. Ltsz. 55.2201.1.

20. Kecskemét. Múzeum. Ltsz. 1187. Készítette Pálínkó János. Kiskunfélegyháza. Vásárolták 1949-ben.

21. Szeged. Múzeum. Ltsz. 52.2158. 1. Beleírva : Csendes Antal. Szentes. 1911 (1895?).

22. Kiss József, Fábiansebestyén tekerője. Készítette Szenyéri János? 1914 előtt.

23. Bp. N. M. Ltsz. nélkül. Beleírva : Busi Ferenc Szentes, 1892.

24. Kiskunfélegyházi Múzeum. Ltsz. 55.2200.1. Beleírva Szenyéri János, Szentes, 1898.

25. Bp. N. M. Ltsz. 121.093. Beleírva : Lubádi János, Szentes, 1891.

26. Csongrád. Múzeum Ltsz. 58.1.243. Beleírva : Csongrád 1916.

27. Nagy István, Csongrád, sajátkészítésű tekerője. 1954. Szenyéri

János tekerőjének rajza alapján készült egy hegedűtanár közreműködésével. Nem népi hitelű. (Megjegyzem, hogy a hangszer kivitelezésében néhány újítást alkalmazott. Pl. A kulcsház zárt, amelybe tartalék húrokat, gnyantát lehet rakni. A forgóhenger könnyűszerrel kivehető, így az üveggel való csiszolás nem piszkítja a hangszert. A billentyűzet pálcikái görbék, ezáltal lehetségessé válik, hogy az ujjakkal érintett pálcikavégek egyenlő nagyok legyenek. A régi tekerők pálcikavégei ti. nem egyformák, a mélyebb hangoké nagyok, a magasaké kicsinyek voltak. Minden pálcikára egy kis rugót is szerelt, így a billentyűk érintés után azonnal visszaugranak a húrtól.)

AVASI BÉLA

1. Székelyi Miksa: Magyar Énekgyűjtemény, 1891. évf. 1. kötet.
 2. Székelyi Miksa: Magyar Énekgyűjtemény, 1891. évf. 2. kötet.
 3. Székelyi Miksa: Magyar Énekgyűjtemény, 1891. évf. 3. kötet.
 4. Székelyi Miksa: Magyar Énekgyűjtemény, 1891. évf. 4. kötet.
 5. Székelyi Miksa: Magyar Énekgyűjtemény, 1891. évf. 5. kötet.
 6. Székelyi Miksa: Magyar Énekgyűjtemény, 1891. évf. 6. kötet.
 7. Székelyi Miksa: Magyar Énekgyűjtemény, 1891. évf. 7. kötet.
 8. Székelyi Miksa: Magyar Énekgyűjtemény, 1891. évf. 8. kötet.
 9. Székelyi Miksa: Magyar Énekgyűjtemény, 1891. évf. 9. kötet.
 10. Székelyi Miksa: Magyar Énekgyűjtemény, 1891. évf. 10. kötet.
 11. Székelyi Miksa: Magyar Énekgyűjtemény, 1891. évf. 11. kötet.
 12. Székelyi Miksa: Magyar Énekgyűjtemény, 1891. évf. 12. kötet.
 13. Székelyi Miksa: Magyar Énekgyűjtemény, 1891. évf. 13. kötet.
 14. Székelyi Miksa: Magyar Énekgyűjtemény, 1891. évf. 14. kötet.
 15. Székelyi Miksa: Magyar Énekgyűjtemény, 1891. évf. 15. kötet.
 16. Székelyi Miksa: Magyar Énekgyűjtemény, 1891. évf. 16. kötet.
 17. Székelyi Miksa: Magyar Énekgyűjtemény, 1891. évf. 17. kötet.
 18. Székelyi Miksa: Magyar Énekgyűjtemény, 1891. évf. 18. kötet.
 19. Székelyi Miksa: Magyar Énekgyűjtemény, 1891. évf. 19. kötet.
 20. Székelyi Miksa: Magyar Énekgyűjtemény, 1891. évf. 20. kötet.
 21. Székelyi Miksa: Magyar Énekgyűjtemény, 1891. évf. 21. kötet.
 22. Székelyi Miksa: Magyar Énekgyűjtemény, 1891. évf. 22. kötet.
 23. Székelyi Miksa: Magyar Énekgyűjtemény, 1891. évf. 23. kötet.
 24. Székelyi Miksa: Magyar Énekgyűjtemény, 1891. évf. 24. kötet.
 25. Székelyi Miksa: Magyar Énekgyűjtemény, 1891. évf. 25. kötet.
 26. Székelyi Miksa: Magyar Énekgyűjtemény, 1891. évf. 26. kötet.
 27. Székelyi Miksa: Magyar Énekgyűjtemény, 1891. évf. 27. kötet.
 28. Székelyi Miksa: Magyar Énekgyűjtemény, 1891. évf. 28. kötet.
 29. Székelyi Miksa: Magyar Énekgyűjtemény, 1891. évf. 29. kötet.
 30. Székelyi Miksa: Magyar Énekgyűjtemény, 1891. évf. 30. kötet.

A tekerők alsó (fehér) billentyűzetének hangkészlete

oktáva	a ¹ —a ²	e ¹ —e ²	e ³ —e ⁴
1.	dallamos moll	aeol (szekund nélküli)	dúr
2.	lid (kis szeptimmal)	dall. moll (szekund nélküli)	aeol
3.	dúr hexachord	mixolid	—
4.	dúr	mixolid	mixolid
5.	dúr	mixolid	mixolid
6.	dúr	mixolid	mixolid
7.	dúr	mixolid	mixolid
8.	dúr	mixolid	mixolid
9.	dúr	mixolid	mixolid
10.	dúr	mixolid	mixolid
11.	dúr	mixolid	mixolid
12.	dúr	mixolid	mixolid
13.	dúr	mixolid	mixolid
14.	dúr	mixolid	mixolid
15.	dúr	mixolid	mixolid
16.	dúr	mixolid	mixolid
17.	dúr	mixolid	mixolid
18.	dúr	mixolid	mixolid
19.	dúr	mixolid	mixolid
20.	dúr	mixolid	mixolid
21.	dúr	mixolid	mixolid
22.	dúr	dór	mixolid (szeksztl nélküli)
23.	lid	dallamos moll	mixolid
24.	lid	dallamos moll	dúr-moll
25.	lid	dúr (szekund nélküli)	dúr-moll
26.	terc nélküli dúr	mixolid (szeksztl nélküli)	dúr-moll
27.	dór	aeol	aeol

Die Töne der ungarischen Drehleier

Magyarisch-volkliche Musikinstrumente nehmen in der ungarischen Musikwissenschaft nur einen bescheidenen Platz ein und auch über die Drehleier sind nur wenige Arbeiten erschienen, ein Teil derselben geht von geschichtlichen, sprachwissenschaftlichen und volkskundlichen Gesichtspunkten aus. Selbst Bartók gibt nur eine allgemein gehaltene Beschreibung und bespricht kurz das Stimmen des Instrumentes und seine Vortragsweise (Zenei Közlöny 1911 und Zenei Lexikon 1931). Die gemeinsame Arbeit von László Lajtha und Oskár Dincser ist die aufschlussreichste, sie umfasst neben Hinweisen auf die Verbindungen mit dem Westen und einem geschichtlichen Rückblick auch zahlreiche Angaben über die Verfertigung des Instrumentes, sein Leben im Volkstum, die Art und Weise des Stimmens und den Vortrag der Musikanten.

Der Verfasser untersucht in dieser Studie 27 dieser Drehleiern hinsichtlich der Anordnung ihrer Saiten, des Stimmens, der Mechanik ihrer Tasten und der vorkommenden Töne. Der grösste Teil dieser Instrumente befindet sich schon in Museen, bei Musizierenden bzw. Herstellern hat der Verfasser alles in allem 7 Stück gefunden. Die lebenden Instrumente stammen ausnahmslos aus dem mittleren Theissgebiet (Csongrád, Szentes und Umgebung) und werden nur noch bei den sogen. Einzelhoffesten der Grossen Tiefebene gespielt, in der Regel zusammen mit einer Klarinette.

In Ungarn waren zwei Typen von Drehleiern bekannt, die diatonische und die chromatische, erstere hatte zwei Melodiesaiten und eine einreihige Tastatur; sie sind ganz vergessen und leben nur noch als Museumsstücke fort (Ethnographisches Museum, Budapest). Die chromatischen Drehleiern sind in mehreren Varianten bekannt, am häufigsten jene, wo der Tritonus und seine Oktave bzw. die obere grosse Septime aus der chromatischen Reihe fehlt. Die beiliegende Tabelle zeigt die Mechanik der Tastatur von 27 Drehleiern und auch ihr vermutliches Tonregister. In der Tabelle II sieht man die Tonfolge der unteren, den weissen Klaviertasten entsprechenden Tastenreihe.

libényi	libényi	129	11
libényi	libényi	134	21
libényi	libényi	135	31
libényi	libényi	135	41
libényi	libényi	136	51
libényi	libényi	136	61
libényi	libényi	136	71
libényi	libényi	136	81
libényi	libényi	136	91
libényi	libényi	136	101
libényi	libényi	136	111
libényi	libényi	136	121
libényi	libényi	136	131
libényi	libényi	136	141
libényi	libényi	136	151
libényi	libényi	136	161
libényi	libényi	136	171
libényi	libényi	136	181
libényi	libényi	136	191
libényi	libényi	136	201
libényi	libényi	136	211
libényi	libényi	136	221
libényi	libényi	136	231
libényi	libényi	136	241
libényi	libényi	136	251
libényi	libényi	136	261
libényi	libényi	136	271

Frank Oszkár főiskolai tanár szakmai életútja

Zenei tanulmányait magánúton kezdte Kuti Sándor zeneszerző, majd Turán Gézané zongoraművész vezetésével. 1946-ban *Weiner Leó* tanította összhangzattanra, 1948-tól 1945-ig a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola hallgatója volt. Tanárai (többek között): Szabó Ferenc (zeneszerzés), Bárdos Lajos (prozódia), Kodály Zoltán (népzene), Szőnyi Erzsébet (szolfézs), Szabolcsi Bence (zenetörténet), Kósa György (zongora), Nagy Olivér (partitúraolvasás).

1954 óta folyamatosan tanít. Szakterülete: zeneelmélet, szolfézs, zeneirodalom.

Főbb munkahelyei:

Bartók Béla Zeneművészeti Szakiskola, Miskolc	1954-1961
Juhász Gyula Tanárképző Főiskola, Szeged	1961-1982
Dohnányi Ernő Zeneművészeti Szakközépiskola, Veszprém	1984-1992
Miskolci Bölcsész Egyesület, Miskolc	1991-1995
Continuo Alapítványi Zeneiskola, Budapest	1991-től

Óradíjas tanárként 1980-tól 1982-ig a Budapesti Tanítóképző Főiskolán szolfézszt, 1981-től 1983-ig a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán zeneelmélet-módszertant tanított. Jelenleg a Continuo Alapfokú Művészeti Iskola és Zeneművészeti Szakközépiskola tanára.

Főbb publikációi:

Könyvek:

A klasszikus moduláció	Zeneműkiadó, 1970
A funkciós zene harmónia-és formavilága	Zeneműkiadó, 1973, 1978, 1982
Zeneelmélet III., főiskolai tanárkönyv	Tankönyvkiadó, 1973, 1989, 1995
Bevezető Bartók Mikrokozmoszának világába	Zeneműkiadó, 1977
Bartók és a Gyermekek I, II.	Tankönyvkiadó, 1981, 1985
Hangzó zeneelmélet	Tankönyvkiadó, 1990, 1991
Alapfokú zeneelmélet	Music Trade, 1994-től...
Gyakorlófüzet a Hangzó zeneelmülethez	Magánkiadás, 1995-től...
Hangzó zeneelmélet – kétkazettás változat	Comenius kiadó (Pécs), 1997-től
Zeneesztétika, zeneirodalom, zenemű-ismertetés dióhéjban	Magánkiadás, 1994-től
Formák, műfajok a barokk és klasszikus zenében	Magánkiadás, 1996-től

Die Töne der ungarischen Drehleier

Magyarisch-volkliche Musikinstrumente nehmen in der ungarischen Musikwissenschaft nur einen bescheidenen Platz ein und auch über die Drehleier sind nur wenige Arbeiten erschienen, ein Teil derselben geht von geschichtlichen, sprachwissenschaftlichen und volkskundlichen Gesichtspunkten aus. Selbst Bartók gibt nur eine allgemein gehaltene Beschreibung und bespricht kurz das Stimmen des Instrumentes und seine Vortragsweise (Zenei Kézöny 1911 und Zenei Lexikon 1931). Die gemeinsame Arbeit von László Lajtha und Oskár Dincser ist die aufschlussreichste, sie umfasst neben Hinweisen auf die Verbindungen mit dem Westen und einem geschichtlichen Rückblick auch zahlreiche Angaben über die Verfertigung des Instrumentes, sein Leben im Volkstum, die Art und Weise des Stimmens und den Vortrag der Musikanten.

Der Verfasser untersucht in dieser Studie 27 dieser Drehleiern hinsichtlich der Anordnung ihrer Saiten, des Stimmens, der Mechanik ihrer Tasten und der vorkommenden Töne. Der grösste Teil dieser Instrumente befindet sich schon in Museen, bei Musizierenden bzw. Herstellern hat der Verfasser alles in allem 7 Stück gefunden. Die lebenden Instrumente stammen ausnahmslos aus dem mittleren Theissgebiet (Csongrád, Szentes und Umgebung) und werden nur noch bei den sogenannten Einzelhoffesten der Grossen Tiefebene gespielt, in der Regel zusammen mit einer Klarinette.

In Ungarn waren zwei Typen von Drehleiern bekannt, die diatonische und die chromatische, erstere hatte zwei Melodiesaiten und eine einreihige Tastatur: sie sind ganz vergessen und leben nur noch als Museumsstücke fort (Ethnographisches Museum, Budapest). Die chromatischen Drehleiern sind in mehreren Varianten bekannt, am häufigsten jene, wo der Tritonus und seine Oktave bzw. die obere grosse Septime aus der chromatischen Reihe fehlt. Die beiliegende Tabelle zeigt die Mechanik der Tastatur von 27 Drehleiern und auch ihr vermutliches Tonregister. In der Tabelle II sieht man die Tonfolge der unteren, den weissen Klaviertasten entsprechenden Tastenreihe.

1	2	3	4
5	6	7	8
9	10	11	12
13	14	15	16
17	18	19	20
21	22	23	24
25	26	27	28
29	30	31	32
33	34	35	36
37	38	39	40
41	42	43	44
45	46	47	48
49	50	51	52
53	54	55	56
57	58	59	60
61	62	63	64
65	66	67	68
69	70	71	72
73	74	75	76
77	78	79	80
81	82	83	84
85	86	87	88
89	90	91	92
93	94	95	96
97	98	99	100

Frank Oszkár főiskolai tanár szakmai életútja

Zenei tanulmányait magánúton kezdte Kuti Sándor zeneszerző, majd Turán Gézané zongoraművész vezetésével. 1946-ban *Weiner Leó* tanította összhangzattanra, 1948-tól 1945-ig a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola hallgatója volt. Tanárai (többek között): Szabó Ferenc (zeneszerzés), Bárdos Lajos (prozódia), Kodály Zoltán (népzene), Szőnyi Erzsébet (szolfézs), Szabolcsi Bence (zenetörténet), Kósa György (zongora), Nagy Olivér (partitúraolvasás).

1954 óta folyamatosan tanít. Szakterülete: zeneelmélet, szolfézs, zeneirodalom.

Főbb munkahelyei:

Bartók Béla Zeneművészeti Szakiskola, Miskolc	1954-1961
Juhász Gyula Tanárképző Főiskola, Szeged	1961-1982
Dohnányi Ernő Zeneművészeti Szakközépiskola, Veszprém	1984-1992
Miskolci Bölcsész Egyesület, Miskolc	1991-1995
Continuo Alapítványi Zeneiskola, Budapest	1991-től

Óradíjas tanárként 1980-tól 1982-ig a Budapesti Tanítóképző Főiskolán szolfézszt, 1981-től 1983-ig a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán zeneelmélet-módszertant tanított. Jelenleg a Continuo Alapfokú Művészeti Iskola és Zeneművészeti Szakközépiskola tanára.

Főbb publikációi:

Könyvek:

A klasszikus moduláció	Zeneműkiadó, 1970
A funkciós zene harmónia-és formavilága	Zeneműkiadó, 1973, 1978, 1982
Zeneelmélet III., főiskolai tanárkönyv	Tankönyvkiadó, 1973, 1989, 1995
Bevezető Bartók Mikrokozmoszának világába	Zeneműkiadó, 1977
Bartók és a Gyermekek I, II.	Tankönyvkiadó, 1981, 1985
Hangzó zeneelmélet	Tankönyvkiadó, 1990, 1991
Alapfokú zeneelmélet	Music Trade, 1994-től...
Gyakorlófüzet a Hangzó zeneelmülethez	Magánkiadás, 1995-től...
Hangzó zeneelmélet – kétkazettás változat	Comenius kiadó (Pécs), 1997-től
Zeneesztétika, zeneirodalom, zenemű-ismertetés dióhéjban	Magánkiadás, 1994-től
Formák, műfajok a barokk és klasszikus zenében	Magánkiadás, 1996-től

- A romantikus zene műhelytitkai – Schubert-dalok Akkord Zenei Kiadó, 1995-től
 A romantikus zene műhelytitkai –
 Chopin zongoraművek Akkord Zenei Kiadó, 1999
 Bevezető Bartók Mikrokozmoszának világába
 (változatlan új kiadás) Tankönyvkiadó, 1995-től
 Bartók és a gyermekek – átdolgozott 2. kiadás Tankönyvkiadó, 1994-től

Idegen nyelvre fordított könyvek:

- Bevezető Bartók Mikrokozmoszának világába –
 japán nyelven Zen On kiadó, Tokyo
 Bartók és a gyermekek – angol nyelven Tankönyvkiadó, 1995

Főiskolai jegyzetek:

- Zeneelmélet – IV. Tankönyvkiadó, 1968, 1970
 Zeneelmélet – V. Tankönyvkiadó, 1968, 1970
 Ének -III. Tankönyvkiadó, 1971-től
 Ének -IV. Tankönyvkiadó, 1974-től
 Zeneelméleti alapismeretek Miskolci Bölcsész Egyesület,
 1991, 1996

Tanulmányok, cikkek:

- Bartók Béla: Bolyongás Csongrád m. Népműv.
 Tanácsadója, 1965
 Moduláció a klasszikus zenében Szegedi Tanárképz. Főisk. Tud.
 Közl. 1963
 Debussy-prelűdök elemzése 1-4. Szegedi Tanárképz. Főisk. Tud.
 Közl. 1968, 1969, 1970, 1971
 Bartók: Mikrokozmosz, az I. kötet elemzése Szegedi Tanárképz. Főisk. Tud.
 Közl. 1974
 Néhány szó a középfokú zeneelm. oktatásról Parlando, 1971/VI.
 Három cikk Schubert-dalokról Parlando, 1985, 1986, 1989
 Recenzió Kocsárné Herboly Ildikó könyvéről Parlando, 1976/XI.
 Recenzió Valentyina Holopova könyvéről Parlando 1977/XI
 Recenzió Kodály: Vértanúk sírján c. művéről Parlando 1983/XII
 Recenzió Knud Jeppesen Ellenpont-könyvéről Parlando 1988/X
 Mikrokozmosz-darabok elemzése – I. Az ének-zene tanítása, 1977/3.
 „ „ „ – II. „ „ 1977/4.
 „ „ „ - III. „ „ 1978/1.
 „ „ „ - IV. „ „ 1978/2.
 „ „ „ - V. „ „ 1978/3.
 Liszt szimfonikus művei „ „ 1986/3.

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 háromtételű zenekari darab sem szimfonikus költemény a szó romantikus értelmében, hanem a szerző alcíme szerint: „*Trois esquisses symphoniques*”, azaz: Három szimfonikus *részlet*. A zongoraprelüdök „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 tolakodóan 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 világiárlítás alkalmával hallott jávai gamelanzenekar játékában is.

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

kusabban. A Pellás 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 nosztalgijával, a General Lavine eccentric és a Minstrels finom iróniájával, a La danse de Puck szeszélyes ugrándozásával, a Prelüdök végtelenül gazdag érzés- és gondolatvilágának további ecsetelésével, de az említett példák is ékeszőlóan igazolják a Debussy-zene mély liraiságát.

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, egyből vágya sincs zenémnek, csak az, hogy mindenestül dallam legyen!” [3]

A következőkben megkíséreljük az első Debussy-prelüd komplex elemzését; tehát a harmóniai vizsgálat mellett a melodikát, ritmikát, a szerkezeti és motivikus 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 vizsgálatra. 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 múkincseiből 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: (I. 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* **B** *[F-dúr]* *pp*

15 **Pentaton[B-Do]**

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

[F-Do] *dim* *pp* *piú p dim* *p*

Av 25 **(Bizonytalan tonalitás)** 30 *pp*

B-dúr

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:

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

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

3.

I VII 7^h V

4.

VI[5] = II $\frac{2}{4}$ $\frac{1}{6}$

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 kadeneciát alkotnak, így ez a rész végül is nem a főhangnemben, hanem az V. fok hangnemében, F-dúrban végződik.

Közöljük a záradékot képező harmóniakat:

5. ütem: F-dúr: V VI IV V I

10. ütem: 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 kvartttal 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:

(LA)

6.

(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 harmóniai az „A”-szakasztól eltérően nem funkciósak, hanem túlnyomórészt mixturákat alkotnak.

A 11—14. ütemben a dallam és orgonapont közti nagy távolságot szinkópált ritmusú, felfelé haladó dūr 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-dúr, 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 nevezzük. (A hangnembe illő a tonális mixtura.)

A dinamikai csúcspontot jelentő 16—17. ütemben a tonalitás határozottabb, de a disszonanciák kiélezettebbek. C-tonalitásban 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 alaphármas-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.

The musical score for example 9 consists of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The piano part features a melodic line with slurs and dynamic markings: *pp*, *piú pp*, and *ppp*. A *dim* (diminuendo) marking is placed over the first two measures. The bass part provides harmonic support with chords and a melodic line. The word "SZO" is written above the piano staff in the final measure. Below the bass staff, the notes "Ász", "g", and "F" are indicated.

A 21—24. ütemeket nehéz formatani műszóval meghatározni. Ez a rész tulajdonképpen a középső és a visszatérő szakasz közti, bizonytalan tonalitású „kötszóvet”. 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.

The musical score for example 10 shows a piano and bass staff. The piano staff has a melodic line with mode markings: *(c-moll)*, *(d-moll)*, and *(cisz-moll)*. The bass staff has a harmonic line. Below the bass staff, the following chord symbols are written: 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 szakasztól. A basszus négyeszer 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 kóda 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:

B I. Esz [Fesz] F
böv.!

(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: „lehallt a függöny”.

Összefoglalva: Az első prelüd 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: Túlnyomórészt mixturákból, helyenként funkciós akkordokból áll. A diszsonanciák többsége megmerevedett szekund-disszonancia, ezek egy része sixte ajutée. A harmóniak felrakása általában tág, a kettőzések következtében négynél 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, anti-dilettante”-ban [4] olvashatjuk: „Ha az emberek nem is végeznek már ki rongybabákat: ma annál többet magyarázzák, annál aprólékosabban bontják szét a műalkotásokat, s ilyenformán szemrebbenés 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 Melisande-ja. Bp., 1964. Legány Dezső: Debussy. Bp., 1965. (Zenei Lexikon.)
- [2] Újfalussy József: Debussy. Bp., 1959. 139. 1.

A 21—24. ütemeket nehéz formatani műszóval meghatározni. Ez a rész tulajdonképpen a középső és a visszatérő szakasz közti, bizonytalan tonalitású „köztöszövet”. 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 dúrákkord terce.

Vázlatosan ábrázolva:

„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 ütemrészen 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 négyeszer 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 kódá szerepét is betölti. Mégsem tekinthető a mű kódával kiegészített kéttágúságnak, 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 hármas-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—cisz—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: Túlnyomórészt mixturákból, helyenként funkciós akkordokból áll. A diszsonanciák többsége megmerevedett szekund-disszonancia, ezek egy része sixte ajutée. A harmóniak felrakása általában tág, a kettőzések következtében négynél 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 szemrebbenés 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 Melisande-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.

DEBUSSY-PRELÜDÖK ELEMZÉSE (II.)

Írta: FRANK OSZKÁR

A Szegedi Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményeiben 1968-ban megjelent tanulmány folytatásaként ezuttal a második Debussy-prelúd elemzése kerül sorra. Az elemzés módja az eddigéhez 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 prelúd 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 magyarázatása. Sokkal lényegesebb az, ami mindkét értelmezés szerint helytálló s ami az inspiráció igazi forrásának látszik: a *mozdulat*, a kezdő motívum libbenő teremenete:



(1. kottapélda)

Ez a mozgásforma a mű alapötlete, éppúgy, mint a korábban tárgyalt első prelúd 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, álomkép 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 Louvreban rendezett kiállítás volt. Ne feszegessük 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 lány” (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.

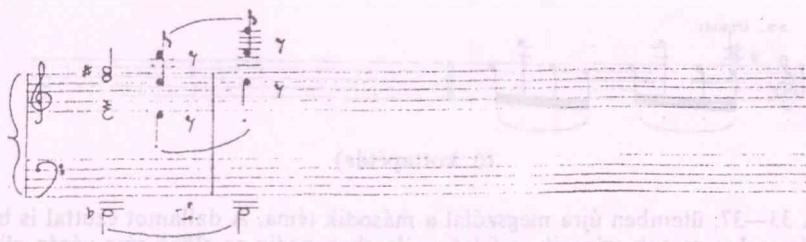
A 7. ütemben újabb dallam kezdődik, ezt tekinthetjük a mű második témájának. Hangneme az előző témáéval megegyező, de ritmikája nyugodtabb, dallamvonal a skálaszerű, kis ambituson belül mozgó. A témából először csak a három hangból álló kezdő motívum-iz hangzik, majd a dallam továbbfejlesztése során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

The image shows a musical score for the first two systems of 'Voiles'. The first system consists of a bass line (left) and a treble line (right). The bass line is marked 'pp expressif' and features a rhythmic pattern of eighth notes. The treble line is marked 'très doux' and features a melodic line with a key signature of one sharp (F#). The second system continues the bass line with the marking 'toujours pp' and the treble line. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

(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*₁ 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 dallam 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:



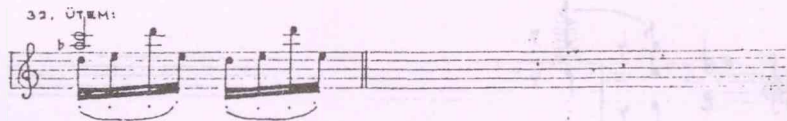
(4. kottapélda)

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-iz társul az eddigiekhez:



(5. kottapélda)

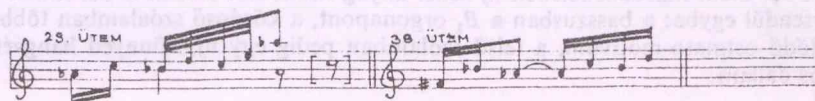
A 32. ütemben a záró hangzással együtt újabb ostinato-motívum lép fel, amely azután a következő szakaszban is állandósul:



(6. kottapélda)

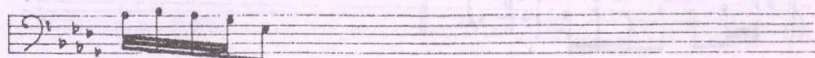
A 33—37. ütemben újra megszólal a második téma. A dallamot ezúttal is bővített hármashangzatok színezik, a felső szólamban pedig az előző rész végén elindított ostinato hangzik. A basszus továbbra is a B_1 orgonapontot hangoztatja.

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.

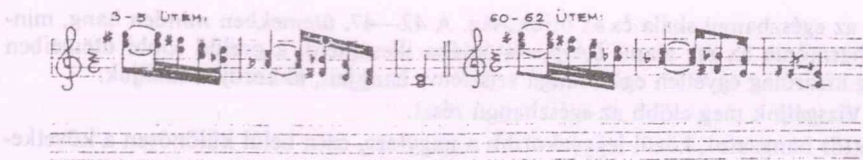
A következő szakaszban a második téma az eddignél magasabb oktávban tér vissza, kísérete mindössze az orgonapont és az egészhangú glissando. Ez a vékonyabb hangzás a távolság, az álomszerűség érzetét kelti.

Az 54—57. ütemben lágyan hangzó tömör harmóniák váltakoznak a glissandoval. Az akkordok a felső szólamban 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 végefelé némileg megváltozik:



(10. kottapélda)

A mű befejező ütemeiben állandóan zúgó glissando fátyolozza a témát lezáró terceket. Itt már az eddig szüntelenül hangoztatott orgonapont is elmarad, majd a leheletfinoman 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 ikerkérítő 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 szől bele a dallamba.

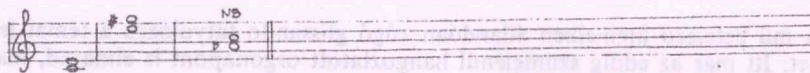
2. Tonalitás, harmóniák

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:



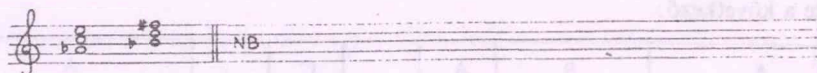
(11. kottapélda)

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:

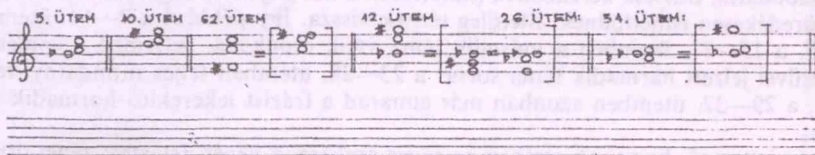


(12. kottapélda)

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—nagysekund:

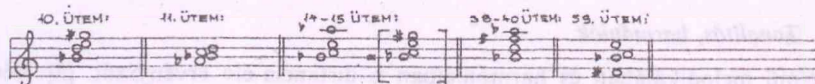


(13. kottapélda)

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

A kettős és hármashangzatok gyakran több hangból álló akkorddá egészülnek ki.

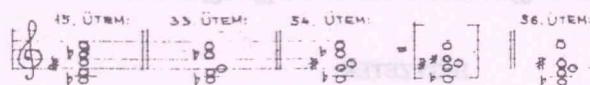
Négyeshangzatok:



(14. kottapélda)

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

Ötöshangzatok:



(15. kottapélda)

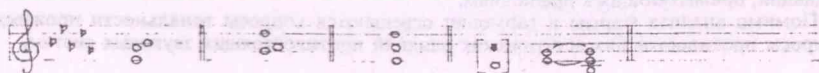
A műben minden olyan egészhangú ötöshangzatot megtalálhatunk, amely *b* és *c* hangokat tartalmaz, de olyan nincs, amelyikből a kettő közül valamelyik hiányzik (*b—d—é—fisz—gisz* vagy *c—d—é—fisz—gisz*).

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 elénk először Debussy művészetében kikristályosodva a vezetőhang nélküli hangrendszerek: a teljesen diatonikus ötfokúság és a vele polárisan szemben álló egészhangú skála kettőssége, mint két ellentétes princípium, 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, harmóniák 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 nagyszekundumból 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. Туд. Көzl. 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. Туд. Көzl. 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.

DEBUSSY-PRELÜDÖK ELEMZÉSE (III.)*

Írta: FRANK OSZKÁR

Korábbi fejtegetéseink során részletesen megvizsgáltuk a Debussy-prelüdök első két darabját. Az eddigi módszert követve folytatjuk elemzéseinket. A Tudományos Közlemények szerényebb keretei természetesen nem engedhetik meg mind a 24 prelüd boncolgatását, ezért most — megszakítva a sorrendet — nem a harmadik darabot vesszük sorra, hanem az egyik legismertebb, leggyakrabban játszott prelüdot, a tizediket. Azért is esett erre a választás, mert több szempontból elüt az eddigi tárgyalattól, így tehát új vonásokkal gazdagíthatjuk az eddigi kialakult Debussy-portrét.

LA CATHÉDRALE ENGLOUTIE (AZ ELSÜLLYEDT SZÉKESEGYHÁZ)

Előző közleményünkben, a „Voiles” elemzése kapcsán hangsúlyoztuk, hogy a prelüdökben — éppúgy mint Debussy egyéb műveiben — elsőrendű fontosságú a zeneiség, a zenei kifejező eszközök esztétikai, érzelmi hatása. A cím mögé rejtőző ún. „program” inkább csak a zenei mondanivalóhoz fűzött utólagos kommentárnak tekinthető. Ez a megállapítás a tizedik prelüdre is érvényes, de a szavakkal leírható „cselekmény” itt mégis kézzelfoghatóbb, s a zene az eddigieknél hívebben követi a mű alapját képező program folyamatát.

Egy régi bretagnei legenda szerint csendes, nyugodt hajnalokon a tenger mélyén látni lehet az elsüllyedt Ys városának székesegyházát. Néha a hatalmas épület lassan kiemelkedik a vízből, harangzúgás, karéneklés hallatszik, majd a látomás újra visszasüllyed a mélybe.

A tizedik prelüd e vízió költői hangú zenei megfogalmazása.

Az első ütemek a tükörsima tenger mélységes nyugalmát, zavartalan csendjét érzékeltetik. Ezt a csendet egy idő múlva elmosódott harangszó és korálféneklés töri meg. A hangok mind erősebben szólnak, a látomás képe mindjobban kibontakozik előttünk, végül teljes erővel zúg a harang, harsog a kórus. Ezután halk, ünnepélyes szólóének mesél a múlt nagyságáról, majd ez is többszólamú kerénekké növekedik. Az ének azonban hamarosan elhalkul, a kép elhalványul. A hullámok morajából már csak halk visszhangként szűrődik ki a korál dallama, végül ez is elenyészik, a tenger újra csendes és nyugodt.

Debussy előadási utasításai híven tájékoztatnak a fent vázolt programról. A részletes elemzés megkezdése előtt tekintsük át a zenei műszavak jelentését:

1. ütem: Profondément calme (Dans une brume doucement sonore). Mély nyugalommal (lágyan, ködben).

* Az I., II. rész: Szegedi Tanárképző Főiskola Tud. Közl. 1968/I:319—26; 1969/I:263—70.

7. ütem: Doux et fluide = Finoman és elmosódottan.

16. ütem: Peu a peu sortant de la brume = Mindinkább kiemelkedve a ködből.

20. ütem: Augmentez progressivement = Fokozva (fokozatosan növekedve).

28. ütem: Soncre sans dureté = Zengőn, durvaság nélkül.

47. ütem: Dans une expression allant grandissant = Egyre növekvő kifejezéssel.

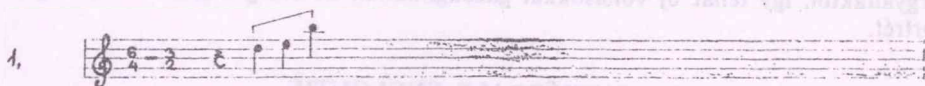
72. ütem Comme un echo de la phrase entendue précédement = Az előzőleg hallott frázis visszhangjaként.

72. ütem basszuszólama: Flottant et sourd = Hullámozva és tompán.

84. ütem: Dans la sonorité du début = A bevezetés hangzásával.

A program áttekintése után megkezdhetjük a zenei eszközök vizsgálatát. Előjáróban meg kell jegyeznünk, hogy Debussy ezúttal sem elégszik meg a felszínes illusztrálással, hanem élénk varázsolja a régi templom ódon hangulatát, középkori levegőjét, sőt a múlt iránti nosztalgiaát is. Ezáltal sajátos kettősség jut érvényre a műben: középkori dallam-motívumok és harmóniai fordulatok ötvöződnek a XX. századi zene kifejező eszközeivel.

Az első három hang különféle változatokban a prelüd csaknem mindegyik ütemében előfordul, ez tekinthető tehát a mű alapmotívumának:



1. példa

További példáinkban ezt a motívumot mindenütt kapocscsal jelezzük.

1—6. ütem:

A nagy távolságban elhelyezett tercnélküli hangzatok a tükörsima tenger végtelen nyugalalmát fejezik ki:



2. példa

A háromszor ismétlődő alapmotívumot ugyancsak tercnélküli, kvart-kvint akkordokból álló mixtúra kíséri:



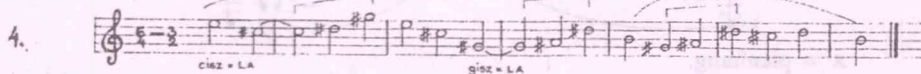
3. példa

Ez a párhuzamos mozgású, csak tiszta hangközöket tartalmazó kísérelő technika az európai többszólamúság legrégebb formáját, a IX—X. századból származó orgánomot idézi fel.

A dallam hangneme „é” alaphangú LA-pentatón, a basszus fríg zárófordulattal creszkedik az alaphangra (2. példa).

7—13. ütem:

Halkan csendülő harangszó („é”-nyugvópont) köré fonódik az első nagyobb lélegzetű dallam, az első téma:



4. példa

A mindössze egy oktáv terjedelmű, folyondárszerű melódia a gregorián dallamvilágra emlékeztet. Tonalitása kétféle: a 7—9. ütemekben cisz-moll, utána gisz-moll pentakord, e mellett alaphangnak érezzük továbbra is az állandóan szóló „é” hangot.

14—15. ütem:

Visszatér a mű első szakasza, de a kíséret az orgánum-mixtúra mellett két kvintból álló nónakkordokkal is kiegészül:



5. példa

A legmélyebben hangzó réteg, a „c-g-c” akkord basszusa a következő szakasz „h” alaphangjára vezető fríg szekund.

16—27. ütem:

Ez a terjedelmes rész egyetlen nagyszabású fokozás. Különböző magasságokban ismétlődik az alapmotívum, a kíséret mozgalmassá válik, az orgonapont felett triolások, nagy ugrásokból álló hangzatfelbontások szólnak. A kísérelő akkordok itt már nem üres kvartok és kvintek, hanem tömören hangzó pentaton harmóniák. A szólamok csaknem az egész billentyűzetet kitöltik, a szubkontra „h”-tól a négyvonalas „d”-ig. A 22. ütemtől a ritmus mozgalmassága megszűnik, mégis tovább fokozódik a feszültség, mert a nagy nyomatókkal hangoztatott alapmotívumhoz újabb ellenszólam társul, kettős ellenpont formájában.

A hangzás mind fényesebbé válását elősegítik a tercrokon hangnemytváltások. Ez a szakasz tehát hangnem szempontjából három kisebb részre tagolódik:

A 16—18. ütemben a „h”-orgonapontot tekinthetjük alaphangnak, a dallam és az akkordok hangjai a „h”-dúr pentatón skálába tartoznak:



6. példa

A 19—21. ütemben az „esz” orgonapont jelenti a tonikát, a dallam és az akkordok hangkészlete „esz”-dúr pentatón:

7.

x = pienhang.

7. példa

A 22—27. ütemben a dallamok és a harmóniak kizárólag a törzshangokból állnak, de a tonalitás mégsem olyan egyértelmű, mint az előző két szakaszban. Az alapmotívumot ugyanis — az előzők transzpozíciójaként „c”-dúr pentatónnak, az ellenszólamot inkább d-dórnek, a kísérő harmóniak hangkészletét pedig „f”-dúr pentatónnak tekinthetjük:

8.

8. példa

Leghatározottabban mégis a „c”-tonalitás érvényesül. Ez a rész tulajdonképpen már az utána következő téma funkciós előkészítése: „d”-dór és „f”-pentatón = = szubdomináns, a 27. ütemben levő, *fff*-hangsúllyal kiemelt „g”-hang pedig domináns.

28—41. ütem:

Teljes erővel zúg a harang („c”-orgonapont), harsog a karének. Megszólal a prelúd második, témává kerekedett dallama:

9.

9. példa

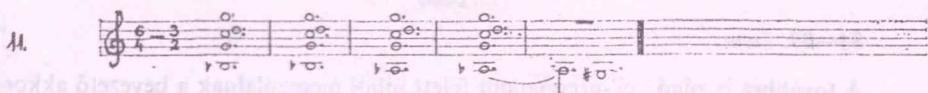
A hangnem: „c”-mixolid. A dallamot igen egyszerű kíséret, hármashangzatokból álló mixtúra támasztja alá. A két ütemen át tartott befejező hanggal egyidejűleg újból az alapotívum hangzik:



10. példa

42—46. ütem:

Rövid átvezetés. Az alapotívum hangjaiból álló akkord négyszer ismétlődik alatta ereszkedő és a végén enharmonikusan átértelmezett basszusszólam készíti elő a következő szakasz hangnemét. Vázlatosan:



11. példa

47—67. ütem:

Gisz-orgonapont felett az első téma szólal meg (4. példa). Az 51. ütemtől újabb fokozás kezdődik: az alapotívumból képezett dallamtörédek oktáv-kettőzéssel, háromszoros, majd négyszeres kopulázással, közben pedig torlasztott imitációval emelkednek a 61. ütemben levő csúcspontig. A kísérő akkordok különféle ötfokú skálák hangjaiból tevődnek össze:



12. példa

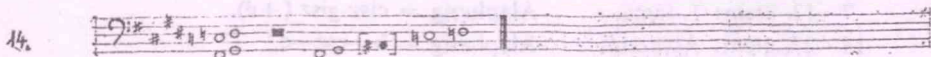
A 62. ütemtől kezdve a hangerő csökken, frig-pentakord dallam ereszkedik a „gisz” záróhangra, dominánsszeptim szerkezetű négyeshangzatokból álló mixtúra kíséretében:



13. példa

68—71. ütem:

Újabb átvezetés. Hangkészlete:



14. példa

Az egész műben ez az egyetlen rész, ahol a Debussyre oly jellemző egészhangú skála töredékesen megszólal. A 70—71. ütem már a következő szakasz kíséretét készíti elő.

72—83. ütem:

Visszatér a második téma (8. példa) ugyanolyan hangnemben és akkordkísérettel, mint az első megjelenése alkalmával, de a „c” orgonapontot váltóhangos dallamfiguráció írja körül:

15.

15. példa

84—89. ütem:

A továbbra is zúgó „c”-orgonapont felett újból megszólalnak a bevezető akkordok, de az orgánium-mixtúrát disszonáns „c” és „d” hangok színezik. A mű utolsó ütemeiben az eddigi puritán, disszonáns harmóniak feloldódnak, megszólal a C-dúr hármashangzat, s ez a végtelenbe vesző telt dúrharmonia jelzi a látomás megszűntét, a „függöny lehullását”.

Összefoglaló jellemzés

A nagyszekund-tiszta kvint, illetve ennek változataként a nagyszekund-tiszta kvart lépésekből álló alapmotívum állandó jelenléte határozza meg a mű *melodikáját*, egyúttal ez biztosítja formai egységét is. A klasszikus-romantikus dallamvilágra jellemző hármashangzat felbontás, illetve hosszabb skálamenet meglehetősen ritka, leginkább a második témában fedezhető fel. Többek között ez a terclépéseket kerülő melódika kelti bennünk a puritánság, tárgyilagosság érzetét.

A mű *ritmikájára* az egyenletes mozgású negyed- és félhangok jellemzők. Ez a nyugodt, kimért ritmus csak a kíséretben sűrűsödik helyenként nyolcaddá, illetve triolává. A 6/4—3/2 ütemjelző arra utal, hogy az ütemek tagolódása hol 3+3, hol pedig 2+2+2. Előbbi az átvezető részekben, a mű elején és végén, utóbbi pedig a tematikus szakaszokban figyelhető meg.

A darab *formai* felépítését két téma kétszeri megjelenése határozza meg. A többi rész formatani funkciója: bevezetés, átvezetés és kóda. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy ez utóbbiak sokkal nagyobb helyet foglalnak el a műben, mint a klasszikus művekben szokásos.

A *tonalitás* világosan nyomon követhető, bár nem mindenütt egyértelmű. A témák mindkét megjelenésük alkalmával azonos hangnemekben szólalnak meg.

A prelűd formai és hangnemi vázát a következőképpen tekinthetjük át:

- | | |
|-------------------------|-----------------------------|
| 1— 6. ütem: Bevezetés. | Alaphang = é (LA-pentaton). |
| 7—13. ütem: 1. téma. | Alaphang = cisz-gisz (+é). |
| 14—27. ütem: Átvezetés. | Alaphang = h—esz—c. |
| 28—41. ütem: 2. téma. | Alaphang = c (mixolid). |

42—46. ütem: Átvezetés.	Alaphang = c—gisz.
47—67. ütem: 1. téma.	Alaphang = cisz-gisz (+ gisz).
68—71. ütem: Átvezetés.	Alaphang = — (egészhangú).
72—83. ütem: 2. téma.	Alaphang = c (mixolid).
84—89. ütem: Kóda.	Alaphang = c + é.

Az *együtthangzásra* általában az jellemző, hogy a dallamot tömör, színező akkordok kísérik. Funkciós vagy modális harmóniafűzésről, az összhangzattan szabályai szerinti akkordkapcsolatokról ezúttal nem beszélhetünk. Méltán tekinthetjük tehát a tizedik prelüdot a szólamvezetés nélküli, pontszerű harmóniai gondolkodás mintapéldájának.

Az akkordkészlet háromféle mixtúrából, valamint különböző pentatón hangzatokból áll. A mixtúrák a következők:

- kvart-kvint, orgánumszerű (3. példa),
- tonális hármashangzat-mixtúra (16. példa),
- reális dominánsszeptim-mixtúra (14. példa).

A pentatón akkordok hangkészlete részben félhang nélküli (7., 8. példa), részben pedig félhangot is tartalmazó (13. példa).

A prelüd egyik fő jellegzetessége a tömör, telt hangzás, az akkordok sokszólamú felrakása. A legtöbb harmónia 8—9 hangból áll, de a dallamok is többszörös kopulázással szólalnak meg. A telt hangzást segítik elő a csaknem állandóan zúgó orgonapontok. A zongora billentyűzetének ez a sokoldalú kiaknázása, a rendkívül színes, dús hangzásvilág már nem annyira zongoraszerű, mint inkább zenekari hatást kelt. A változatos, pp-től ff-ig terjedő dinamika is hozzájárul a mű sokszínűségéhez.

АНАЛИЗ ПРЕЛЮДИЙ ДЕБЮССИ (III.)

O. Франк

Третья часть работы в связи с анализом десятой прелюдии, занимается визуальными, визиоподобными чертами музыки Дебюсси. Он обращает внимание на сжатость звучания, на оркестровые эффекты, на пунктоподобную гармонизацию без функциональных связей. Подробное исследование и на этот раз охватывает мелодику и мир форм произведения.

ANALYSE DER „PRELUDES“ VON DEBUSSY (III.)

von
O. Frank

Der dritte Teil der Serie von Abhandlungen befasst sich anhand der Analyse des zehnten Prelude mit den visuellen, visionartigen Zügen der Musik von Debussy. Er macht den Leser auf die Prägnanz des Klanges, auf dessen orchestrale Effekte, auf das punktförmige, eine funktionale Beziehung entbehrende Harmonisieren aufmerksam. Die ausführliche Untersuchung geht auch diesmal auf die Melodik und die Formwelt des Werkes ein.

DEBUSSY-PRELÚDOK ELEMZÉSE (IV)

Írta: FRANK OSZKÁR

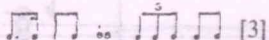
Előző dolgozataimban olyan műveket elemeztem, amelyekben Debussy zenéjének lírai vonásai hangsúlyozódnak.* Közös jellemzőjük a mindennapi környezettől való elfordulás, a távoli világok álomszerű, víziószerű megjelenítése. A mostani, befejező közleményben sorra kerülő 15. prelúd szintén szokatlan, exotikus tájra vezet bennünket, de ezt realizisztikus, nyers, szilaj és harsány színekkel eleveníti meg. A mondanivaló fő hordozója nem a dús harmóniákba ágyazott lírai dallam, hanem a tánc, az állandóan jelen levő pregnáns ritmus. A dallamot váratlan felkiáltások szakítják meg, hirtelen dinamikai ellentétek, szokatlan, disszonáns hangzások tarkítják a zenei folyamatot. Mindez merő ellentéte annak a képnek, amelyet a „sejtelmes”, „homályos”, „lány”, „parfömös” Debussy-zenéről szokás alkotni. Az erőteljes, realista ábrázolásmód meghökkentőnek látszik Debussynél, pedig művészetének ez az oldala sem más művében is megfigyelhető. [1] A prelúdok elemzése tehát még vázlatosan sem lehet kielégítő a nélkül, hogy legalább egy ilyen markáns hangvételű darabot megvizsgáljunk.

A mű közvetlen ihletője egy díszes kaput ábrázoló képeslap. (De Falla, a kiváló spanyol zeneszerző küldte Debussynek.) A vinói kapu („Borkapu”) Ibéria legszebb műemlék épületének, az Alhambának egyik kapuja. Az Alhambra volt a granadai mór királyok palotája a XIV. században.

Debussy ezúttal sem elégszik meg a látvány külső, naturalisztikus ábrázolásával, hanem mélyebb réteget hoz felszínre: múltat és jelent, régi arab és újkori spanyol koloritot egyesít és jelenít meg különleges hangzású muzsikájával. Udvariasan hajbókoló, nemes magatartású, de időnként szilaján kitörő jellemet ábrázol, a déli Spanyolország népének jellemét. Erre utal Debussy előadási utasítása is a mű elején: „*Avec de brusques oppositions d'extrême violence et de passionnée douceur...*”

A spanyol millió kedvelt és gyakran ábrázolt exotikumot jelentett a századforduló francia mesterei számára. Debussy és Ravel több, gazdagon harmonizált, színes portrét festett a spanyol tájakról, emberekről, [2] a 15. prelúd rendkívül találó (még de Falla által is elismert) jellemábrázolását azonban talán egyik művükben sem közelítették meg.

A darab tempójelzése: *Mouvt de Habanera*, vagyis Habanera-ritmusban. A habanera Kuba fővárosából, Havannából származó páros ütemű tánc. Jellemző ritmus-

képletei:  [3]

Debussy prelúdjében a pontozott habanera-ritmus szinte állandóan jelen van basso ostinato formájában. Az ostinato magassága tájékoztatást nyújt a mű formai

* A dolgozat I—III. része: Szegedi Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményei 1968—1970. kötetiben.

tagolódásáról is. A 43. ütemig a basszusban a *desz-ász* kvint hangzik, a középső szakaszban az alsó szólam a *b*-re ereszkedik le, majd néhány ütem visszavezetés után megint a *desz-ász* kvintet ismétli. A mű tehát visszatérő, háromtagú formát alkot (ABA). A három nagyobb egységen belül meglehetősen sokrétű, bonyolult a motívumépítkezés, de a habanera-ritmus állandó kapcsolatot teremt a különféle motívumok között, így a darabot egységesnek, folyamatosnak érezzük.

1—4. ütem:

Gitárpengetést utánzó bevezetés. (A gitár-utánzat gyakran előfordul Debussy Spanyol tárgyú darabjaiban, pl. a 9. sz. prelűdben is megtalálható.)

Az első ütemekben mindjárt háromféle kvint tornyosul egymásra:

The musical score for measures 1-4 is written for guitar. It features a complex texture of three overlapping quint chords. The top staff (treble clef) contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F361, G361, A361, B361, C362, D362, E362, F362, G362, A362, B362, C363, D363, E363, F363, G363, A363, B363, C364, D3

Mindez a dallam *é*-centrumhangjával többféleképpen is értelmezhető harmóniát eredményez:

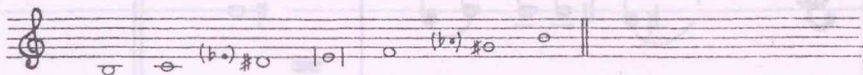
Ha az *é*-hangot képlettetésnek tekintjük. Á-dúr (enharmonikusan Bebé-dúr) III. fokú undecim-, vagy fisz-moll (enharmonikusan gesz-moll) V. fokú nónakkordjára gondolhatunk:

$\dot{A} : \text{III } 11 \sharp$ I FISZ : $\bar{\text{V}}$ I
 10-9 \sharp 10-9

A későbbiek ismeretében azonban helyesebbnek látszik, ha a hangzatot bitonálisnak tekintjük: *desz—ász* kvint — *f—h—é* heterogén kvartakkord *é*-frigben. [4]

A dallamot külön is érdemes szemügyre vennünk:

Kiinduló és csúcshangja a *h*, centrumhangja az *é*, záró hangja az *f*. Főhangjai tehát az előbb említett kvartakkordot eredményezik. Ezeket a pillérhangokat arabos, bonyolult ritmikájú melizmák övezik. Az egész együttesen két bővített-szekundos plagális frig hangnem benyomását kelti. Az írásmód enharmonikus cseréje mindezt még nyilvánvalóbbá teszi:



Így találkozunk arab ornamentika és spanyol táncritmus, így vegyül a múlt és jelen hangja kétféle hangnemiség keretében.

Az utolsó négy ütemben egyértelművé válik a tonalitás: a tartott *f*-hangok alatt a középszólam kromatikusan a *desz*-re ereszkedik, a 19–20. ütemben tehát már tiszta Desz-dúr hangzat szól.

21–24. ütem:

Váratlanul felharsanó extatikus felkiáltás, majd újbóli lezárás Desz-dúrban. A később különböző magasságokban többször visszatérő harsány törtakkord itt még Desz-tonalitásban is értelmezhető, a tonikai hármashangzat távoli váltóakkordjaként: FI—LÁ—TI—DI—RI—TI—RI—FI—LÁ—DI, azaz VII. fokú mellékdomináns nón-akkord terckvart fordításban.

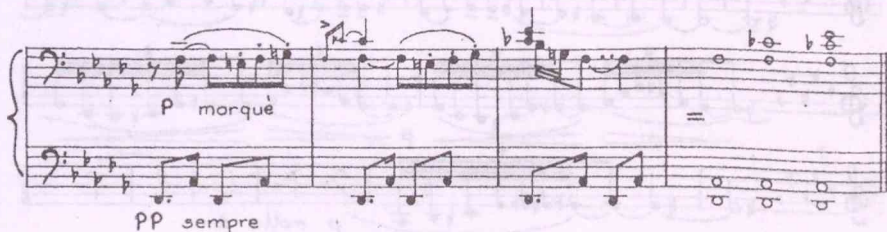
A 25–30. ütemben ugyanez a nónakkord már megszelídülve, „pp”-dinamikával folytatódik és ereszkedik lefelé, reális mixtúra formájában, közben meg-megszakítja az ostinato-basszust. Ugyanakkor a felső szólamban egy később visszatérő triolás motívum szólal meg, amely megint bitonális ellentétet alkot a basszussal:



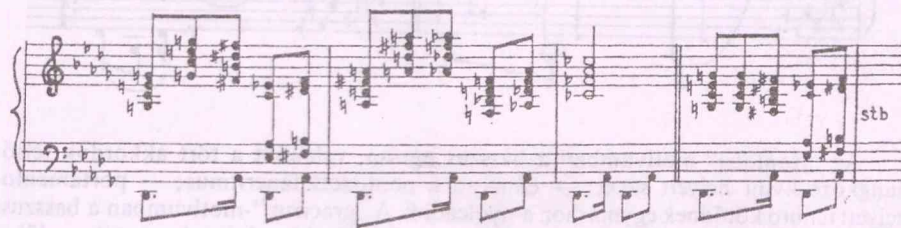
31–41. ütem:

Az „A”-szakasz második mondata. Nem olyan határozott dallamívű, mint az első. Többféle, azonos magasságban, majd szekvenciálisan ismétlődő elemből tevődik össze.

Nemesen előkelő hang, feszes ritmika jellemzi kezdő motívumát. A dallam és kíséret a Desz-dúr hármás-, majd négyes- és ötöshangzatot írja körül:



A 35. ütemtől kezdve emelkedő szekvencia vezet a két ütemmel később levő csúcspontig, majd innen fokozatosan ereszkedik a záró Desz-dúr akkordra. Különös, rártartó jellegét ad e résznek az oktáv törés. Érdeemes megfigyelni, mennyivel szürkébb, kifejezéstelenebb lenne oktávugrások nélkül:



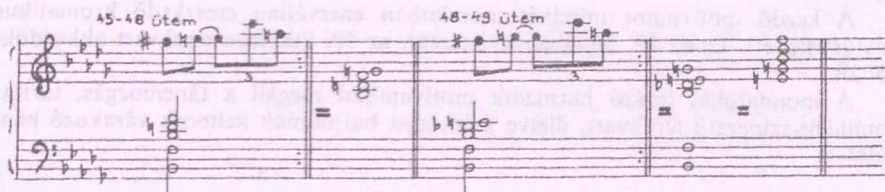
A kvartszext-mixtúrák és a basszus itt is kétféle hangnemben mozognak, illetve a mixtúrák tulajdonképpen hangnemen kívüliek, reálisak.

42—43. ütem:

Visszatér a bevezetés első két üteme. Ezúttal átvezető szerepet tölt be a darab „A” és „B” szakasza között.

44—49. ütem:

A „B” szakasz elején található az egész mű csúcspontja. Váratlan „sokkhatást” kelt a teljes hangerővel bedobbanó B-hang (az új tonika) és az utána következő, ugyancsak „ff”-dinamikájú kevert dúr-bővített hármashangzat. A bővített kvint (*fisz*) tulajdonképpen erősen hangsúlyozott kromatikus váltóhang (megmerevedett disszonancia), amelyre a négyszer ismétlődő dallammotívum mindig visszatér. A hangnem B-dúr, az első két akkord I. fok sخته ajoutée-val, a második kettő emelt IV. fokú szűkített nónakkord. Vázlatosan ábrázolva:



50—61. ütem:

Az előző harsány ütemek után megint ellentétes jellegű rész következik. Ezt jelzik Debussy utasításai is: „ironique”, majd néhány ütem múlva: „gracieux”. Az „irónikus” és a „kecses” rész tulajdonképpen két, egymásra hasonlító zenei mondat. Érdeemes kezdő motívumaikat összehasonlítani, s ilymódon megfigyelni, hogyan fejezi ki Debussy a kétféle jellemvonást:

50. ü. : ironique

55. ü. : gracieux

Az „ironique”-motívumban a basszus ugrása, valamint a tört akkordok felső hangköze kvint helyett sext; — elmarad a pontozott táncritmus; — portamento helyett tenuto kötődnek egymáshoz a nyolcadok. A „gracieux”-motívumban a basszus újból pontozott ritmusú és kvintet ugrik; — a kezdő akkordokra kromatikus előke vezet. Úgy tűnik, hogy az irónikus karaktert főleg a sext-ugrás, a kecses jelleget pedig főleg a kromatikus előke fejezi ki. Mindkét motívumban *B* a tonika, de a másodikban a felső akkordok szűkített kvinttel magasabban szólnak. A második mondat két ütemmel ki is bővül, mert a kezdő motívum megismétlődik, ekkor azonban már a basszus is feljebb kerül. Vázlatosan:

a) 50. ü.

b) 55. ü.

c) 50. ü.

a) = B-dúr—Gesz-dúr akkord, kromatikus sexte ajoutée-val,
 b) = B-re épülő dominánsseptim és undecim akkord,
 c) = f-moll—Ász-bővített akkord, a középső hang felső és alsó váltóhangjaival.

A kezdő motívumot mindkét mondatban enerváltan ereszkedő kromatikus mixtúra követi. Ez az 52. ütemben kvintsext, az 59. ütemben tereckvart akkordokból áll.

A mondatokat lezáró harmadik motívumban megáll a táncmozgás, tartott domináns-színezetű tereckvart, illetve kvintsext harmóniák keltenek várakozó hangulatot:

54. ü. :

60. ü. :

A B-tonalitás az 56. ütemig érvényesül, utána elhallgat az ostinato és átmenetileg hangnemi bizonytalanság keletkezik. Minden arra mutat e meglehetősen bonyolult felépítésű szakaszban, hogy a 44–49. ütemek heves kitörése után a feszültség elernyed, könnyedebb, gúnyorosabb, szelídebb légkör alakult ki.

62–65. ütem:

A passzív, várakozásteli hangulat itt még fokozottabban jut kifejezésre. A basszus *Ász*-orgonapontja a főhangnemhez való visszatérést készíti elő. A középszólam kis ambitusú, az *Ász*-hangot körülíró habanera-motívuma, valamint a kromatikusban váltakozó bővített hármashangzatok fűledti, érzéki atmoszférát teremtenek. (A basszus és a bővített hármás együttesen: bővített kvintes dominánsseptim.)

66–90. ütem:

Visszatér a darab első témája, de felső *g* nyugvóponttal, majd párhuzamos ter-
ekkel kiegészülve. Ezáltal a hangzás még dúsabbá, színesebbé válik. A 78. ütemben újra megszólal a témát követő extatikus törtakkord, de jóval szelídebb formában, „*mp*”-dinamikával. Úgy látszik, végképp elültek az izgalmak — ezt jelzi a triolás motívum távoli emlékek tűnő visszatérése is:

Annál váratlanabb egy új, de most már valóban utolsó „*ff*”-rikoltás, amely azonban ugyanolyan hirtelen el is halkul. A táncmozgás is mind lassúbb lesz, majd véglegesen megáll.

Összefoglaló jellemzés

A „*La puerta del Vino*” Debussy spanyol tárgyú, exotikus hangvételű darabjai közé tartozik.

Fő jellemzője a *habanera*-ritmus, amelynek pontozott változata a basszusban, triolás alakja pedig a dallamban szól. A nyolcadok és triolák sorrendje némelyik ütemben felcserélődik (pl. 38–40. ütem). Ritmikai változatosságot jelentenek a szélső szakaszokban a harmincketted-szeptolák és szeptolák.

A formai felépítés a következő:

- | | |
|--------------|--|
| 1–4. ütem: | Bevezetés. |
| 5–41. ütem: | „ <i>A</i> ” (tagolódása: 5–24., 25–30., 31–41.). |
| 42–43. ütem: | Átvezetés. |
| 44–61. ütem: | „ <i>B</i> ” (tagolódása: 44–49., 50–54., 55–61.). |
| 62–65. ütem: | Visszavezetés. |
| 66–90. ütem: | „ <i>Av</i> ” (tagolódása: 66–82., 83–90.). |

A mű *hangnemi rendjére* jellemző a kevert tonalitás. A szélső szakaszok *Desz* és a középrész *B* alaphangja fölött különféle hangnemeket jelző dallamok, harmóniak vannak. Az „A”-részben é, majd *c* tonalitás vegyül a *Desz*-szel, a középrészben pedig nyújtott hangsúlyos váltóhangok idéznek elő kevert hangzást. A kromatikus és reális mixtúrák ütemeiben a hangnem bizonytalan (35—36., 52., 59—61. ütem.).

A már említett mixtúrákon kívül kvartakkordok és tört nónakkordok teszik érdekessé, színessé a hangzást. A záró harmónia (*desz-f-ász-esz*) ötöshangzatként is értelmezhető, de helytállóbbnak látszik az a magyarázat, hogy itt a tonikai hármashangzathoz illesztett megmerevedett szekund-disszonanciáról van szó.

A feszes ritmus, a kíséret halk dobbantásai, a váratlan kitörések határozzák meg a mű karakterét. Lírának, ellágyulásnak nincs helye, még az 5. ütemben kezdődő témánál sem, pedig itt Debussy előírásából arra lehetne következtetni (trés expressif = nagyon kifejezően). Markáns erő és könnyedség, rikító színek és halk, érzéki harmóniak különös ellentéte teszi oly érdekessé, vonzóvá ezt a darabot, a francia mester egyik méltán legjobbnak tartott zongoraművét.

Sorozatunk végére érve, újból hivatkoznom kell arra, amit bevezetőül említettem: A prelűdök stílusa, élményanyaga, kifejezőmódja olyan sokféle, hogy néhány darab elemzése nem nyújthat átfogó képet. Debussy zenei nyelvezete különben sem olyan zárt, körülhatárolt, „körüljárható”, mint pl. a késői reneszánsz (Palestrina, Lassus), vagy a bécsi klasszicizmus (Haydn, Mozart, Beethoven) összefoglaló jellegű stílusa. Ezért eddigi vizsgálódásaink summájaként elégedjünk meg azzal, hogy a teljesség igénye nélkül még egyszer összegyűjtsük az eddig megismert fontosabb stílusjegyeket, kiegészítve egy-két olyan vonással, amely a teljes mű, a huszonnégy prelűd ismeretéből adódik.

1. Formálási elvek

A prelűdök többnyire világosan különváló részekből, szakaszokból tevődnek össze, ezek azonban általában nem alkotnak ún. „hagyományos” formákat (rondó, szonáta stb.). Ugyanígy távol áll Debussytól a klasszikus értelemben vett tematikus munka, motívumfejlesztés. Gyakori viszont a motívumok változatlan, vagy némileg variált ismétlődése, s időnkénti visszatérése. A visszatérés többnyire nem teljes, hanem rövidített, töredékes. Egy-egy jellemző motívum gyakran ostinato alakjában ismétlődik.

A tanulmányozott négy prelűd közül

az 1. sz. háromtagú (ABA_v),

a 2. sz. aforisztikus, leginkább a rondóra emlékeztető,

a 10. sz. két témának kétszeri megjelenéséből áll, tehát ismétlődő kéttagú formának tekinthető,

a 15. sz. háromtagú (ABA_v).

Az 1., 2. és 15. prelűd visszatérő szakaszaiban jelentős rövidülés figyelhető meg. Jellegzetes ostinato fordul elő a 2., 10. és 15. prelűdben. (A nem tárgyaltak közül felhívjuk a figyelmet pl. a 3. és 6. prelűd ostinatoira.)

2. Hangkészlet, tonalitás

A tematikus részek hangneme többnyire világosan érzékelhető, de az átvezető szakaszokban a tonalitás gyakran elmosódik, bizonytalanává válik. A századforduló egyes irányzataival ellentétben Debussy kerüli a kromatikát, aránylag ritkán előforduló kromatikus dallamait is többnyire mixtúrával kíséri. [5]

A diatónia mellett Debussy kedvelt hangrendszere a pentatónia és az egészhangú skála. Az ötfokúság különféle típusai közül megtalálhatók nála a félhang nélküli (anhemiton), félhangot is tartalmazó, valamint a pihenhangokkal színezett pentaton hangsorok.

A megvizsgált négy prelűdben a következő hangrendszerek fordulnak elő:

1. sz.:

Diatónia (dúr) — pentatónia — politonalitás (több hangnem egyszerre) — bizonytalan tonalitás.

2. sz.:

Egészhangú skála — pentatónia — egészhangú skála.

10. sz.:

Pentatónia — bitonalitás (két hangnem egyszerre) — pentatónia — diatónia (mixolid) — bitonalitás — (egészhangú skála) — diatónia (mixolid) — pentatónia.

15. sz.:

Általában kevert tonalitás. Egyértelmű hangnemiség csak az első téma lezárásakor és a mű végén fordul elő. Ötfokúság és egészhangú skála ebben a prelűdben nincs.

3. Harmóniák

Debussy harmóniavilágának fő jellegzetessége, hogy az akkordok közti szólamvezetés, funkciós vonzás csak ritkán fedezhető fel. Az akkordkészlet többnyire önállósult képletekből, a dallamhangokat színező, aláfestő, körülövező tömbökből, színtelvényekből áll. A különféle hármás- és négyeshangzatok mellett gyakori az *ötöshangzat* (nónakkord) használata, s ez néha hatos-, heteshangzattá (undecim-, tredécim-akkorddá) bővül.

Gyakran alkot Debussy a különféle hangzattípusokból sorozatot, *mixtúrát*. Előfordul a diatonikus hangkészletet felhasználó (tonális), azután hangnemen kívüli, azonos színezetű akkordokból álló (reális), végül kromatikusan felfelé v. lefelé haladó (kromatikus) mixtúra. [6]

Kedvelt hangzási effektus Debussynél az akkordot kiegészítő, színező, megmerevedett váltóhangok használata. Ezek egyik válfaja a hármashangzathoz illesztett szext (*sixte ajoutée*).

Az ötfokú és egészhangú skála hangjai sok esetben egyszerre is megszólalnak, hangzatokká állnak össze. Így jön létre pl. a terc helyett szekundokból és kvartokból felépülő *kvartakkord*, így válik többek között a *bővített hármashangzat* az egészhangú skála akkordjává.

Elemzéseink során a tanulmányozott prelűdökben a következő akkordtípusokkal találkoztunk:

1. sz.:

Funkciós hármás-, négyes-, ötöshangzatok.

Tonális hármashangzat-mixtúra.

Reális hármashangzat-mixtúra.

Kromatikus bővített-három-mixtúra.

Pentaton akkordok.

Sixte ajoutée, megmerevedett váltóhangok.

2. sz.:

Az egészhangú skála hármás-, négyes-, ötöshangzatai.

Reális bővítethármas-mixtúra.

A pentatón skála hármashangzatai.

Homogén kvartakkord.

10. sz.:

Tercnélküli (kvart-kvint) akkordok.

Hiányos (két kvintből álló) nónakkordok.

Tonális hármashangzat-mixtúra.

Reális dominánsszeptim-mixtúra.

Pentatón akkordok.

Megmerevedett váltóhangok.

15. sz.:

Kvartakkordok. (Heterogén.)

Nónakkordok.

Undecim akkord.

Kevert dúr-bővített akkord.

Reális kvartszext-mixtúra.

Reális kvintszext- és terckvart-mixtúra.

Reális nónakkord-mixtúra.

Kromatikus bővítethármas váltóakkordok.

Kromatikus kvintszext- és terckvart-mixtúra.

Sixte ajoutée, megmerevedett váltóhangok.

Itt kell megjegyeznünk, hogy Debussy zenéje kifejezetten homofón jellegű, de azért néha a polifónia nyomai is megtalálhatók műveiben. Ez elsősorban nem polifón műfajokat jelent (imitáció, kánon, fuga), hanem inkább több réteg, több önállóan ható motívum együtthangzásából adódik. Ilyenrel találkozunk pl. az 1. prelúd 11—14. ütemeiben, a 2. prelúd több helyén (pl. a 10—14. ütemben), valamint a 10. prelúd 22—27. ütemeiben.

4. Egyéb megjegyzések

A prelúdók élményanyaga sokféle külső és belső forrásból ered. A komponista érzés- és gondolatvilágának kialakulásához, stílusának leszűrődéséhez különféle zenei és zenén kívüli hatások járultak hozzá. Köztudott, hogy a zenei élmények közül eleinte főleg Wagner, Massenet és más romantikus szerzők hatása érvényesült, később azonban Debussy érdeklődése inkább a régi francia zene (Couperin, Rameau), az orosz mesterek művészete (Muszorgszkij), valamint távoli, exotikus népek zenéje (gamelan zene, néger zene) felé fordult. Említésre méltó különösen a prelúdókban Chopin és Liszt hatása. A Chopin-prelúdók mély líraisága, Liszt zongoradarabjainak merész újszerűsége bizonyára jelentős befolyással volt Debussy zongora-nyelvezetének kialakulására.

A zenén kívüli hatások különféle irodalmi, képzőművészeti, utazási élményekből fakadnak. A prelúdókban ezek is összegeződnek, sok régebbi emlék itt nyer végső megfogalmazást. Említsünk meg néhányat a prelúdók élményforrásai közül:

Antik görög világ (parnasszista irodalom): 1., 8. prelúd.

Szimbolista költészet: 3., 4. prelúd.

Spanyol exotikum: 9., 15. prelúd.

A „music-hallok” világa: 18., 21. prelúd.

Mediterrán táj: 5., 17. prelúd.

Középkori legenda: 10., 22. prelúd.

Népünnepély: 13., 24. prelúd.

A prelúdok alaptónusa legtöbbször lírai. Ez az érzésvilág többnyire leszűrt, leegyszerűsödött, tárgyilagosan ható formában jut kifejezésre (2., 8. prelúd), néha azonban fájdalmas, szubjektív, magányos hangot üt meg (6., 14. prelúd) s az is előfordul, hogy gazdagon színezett, festői kép alakját ölti fel (7., 19. prelúd). Meglepően sok a humoros, szatirikus hangvételű darab. Ilyen pl. a 11. és 12. számú. Különleges helyet foglal el a 23. prelúd: „Les tierces alternées” („Váltakozó tercek”). Itt már szó sincs valamiféle zenén kívüli programról, tulajdonképpen nem is prelúd, hanem etűd. Ez a darab már Debussy utolsó, neoklasszikus korszakát, az etűdök, szonáták hangját előlegezi.

A prelúdok vázlatos áttekintése talán némi betekintést nyújtott a Debussy-zene műhelytitkaiba. Érdemes ezzel a zenével behatóan foglalkozni, nemcsak azért, mert számos, a mi korunkban is használatos kifejező eszközt tartalmaz, hanem azért is, mert a francia mester művészete jelentős hatással volt a két nagy magyar géniusz, Bartók és Kodály stílusának kialakulására. Zárjuk tehát fejtegetéseinket Bartók Bélának Debussyról mondott szavaival: „Debussy volt korunk legnagyobb komponistája... Művei nem fognak elhalványulni, mert igazi nagy értékeket adott bennük.” [7]

JEGYZETEK

[1] A prelúdok közül ilyen a 9. (La sérénade interrompue), 11. (La danse de Puck), 12. (Minstrels), 18. („Geberal Lavine” — eccentric.) Megemlíthető még az Ibéria c. zenekari szvit és a három zenekari noktürn középső darabja.

[2] Pl. DEBUSSY, Granadai esték, Ibéria, — RAVEL, Spanyol rapszódia, Bolero.

[3] Ugyanílyen ritmikájú az argentin eredetű tangó. Mindkét tánc a század elején terjedt el Európában.

[4] Heterogén kvartakkord: különféle kvartokból álló hangzat. Példánkban az f—h bővített, a h—é tiszta kvart. Az egyforma hangközökből álló akkordot homogén kvartakkordnak nevezzük.

[5] Érdekes kivétel pl. az 1. prelúd kezdő kromatikus motívuma (a hajlékonyságot fejezi ki), vagy a 12. prelúd 63—64. üteme és a Children's corner című zongoradarab sorozatból a Golliwogg's cake walk középső szakasza (mindkettő szatirikus karakterrel).

[6] Látszólagos mixtúra (álmixtúra) fordul elő pl. a 8. sz. prelúd (A lenhajú leány) 24—27. ütemeiben: A hangok egy irányban haladnak, de nem alkotnak mixtúrát, hanem egyetlen négyes-hangzat különféle fordításai jönnek létre.

[7] „Eszterdó” c. folyóirat, 1918. I. évf. I. sz.

АНАЛИЗ ПРЕЛЮДИЙ ДЕБЮССИ

О. Франк

Заключительное сообщение серии содержит анализ 15-ой прелюдии Дебюсси. Новой характерной чертой появляются здесь реалистическое изображение музыки Дебюсси, элементы ритмики, предпочтение ярких оттенков тона. После анализа, подытоживая серию, автор ещё раз суммирует самые важные стилиевые признаки, выявленные при исследовании прелюдии Дебюсси, и обращает внимание на связь музыки французского мастера с венгерской музыкой первой половины XX. века.

ANALYSE DER „PRÉLUDES“ VON DEBUSSY (IV)

von O. Frank

Der Schlussteil der Serie enthält die Analyse des 15. Preludes. Als neuer Zug erscheint hier die realistische Darstellungsweise der Musik von Debussy, die Hervorkehrung der rhythmischen Elemente und der schrillen Tonfarben. Nach der Analyse fasst der Autor noch einmal zur Summierung der Serie die wichtigsten Stilmerkmale zusammen, die während der Durchforschung der Preludes von Debussy zum Vorschein gekommen sind, zum Schluss macht er auf den Zusammenhang zwischen dem französischen Meister und der ungarischen Musik der ersten Hälfte des Jahrhunderts aufmerksam.

A preludes végzős részében a szerző a 15. preludist vizsgálja. Új vonás a Debussy zenéjében a realista megközelítés a zenéről, a ritmikai elemek és a csillogó hangszín kiemelése. A szerző az elemzés után ismét összefoglalja a művet, és rámutat a francia mestertől és az első felétől a magyar zeneig terjedő kapcsolatokra. A Debussy műveinek és a 19. század magyar zenejének közötti összefüggéseket is megemlíti.

REGYETEK

[1] A preludiumok sorának végén a 15. preludist vizsgálja. Új vonás a Debussy zenéjében a realista megközelítés a zenéről, a ritmikai elemek és a csillogó hangszín kiemelése. A szerző az elemzés után ismét összefoglalja a művet, és rámutat a francia mestertől és az első felétől a magyar zeneig terjedő kapcsolatokra. A Debussy műveinek és a 19. század magyar zenejének közötti összefüggéseket is megemlíti.

ÁRANY PÉTEGÉNYI SZERKEZET

O. Frank

A preludes végzős részében a szerző a 15. preludist vizsgálja. Új vonás a Debussy zenéjében a realista megközelítés a zenéről, a ritmikai elemek és a csillogó hangszín kiemelése. A szerző az elemzés után ismét összefoglalja a művet, és rámutat a francia mestertől és az első felétől a magyar zeneig terjedő kapcsolatokra. A Debussy műveinek és a 19. század magyar zenejének közötti összefüggéseket is megemlíti.

Liszt szimfonikus művei

Zenemű-ismertetés

1. Mazeppa — szimfonikus költemény

(az általános iskolák 7. osztályos anyaga)

Liszt több, mint húsz zenekari alkotásának túlnyomó része Weimarban keletkezett, az 1850-es években. A weimari alkotókorszak egyik jelentős vívmánya a *szimfonikus költemény* műfajának megteremtése. A szimfonikus költemény egytételos zenekari mű, amelynek felépítését, hangzásvilágát valamilyen költői program határozza meg.

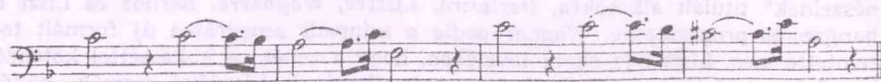
A 19. század romantikus zenéjét a többi művészettel és a társadalmi eseményekkel való szoros kapcsolat jellemzi. Különösen érvényes ez a „jövő zenészeinek” titulált alkotókra, *Berliozra, Lisztre, Wagnerre*. Berlioz és Liszt a hangszeres programzene, Wagner pedig a színpadi zenedráma új formáit teremtetten meg. Liszt írja egyik levelében, hogy a zenét „a költészettel kötendő bensőséges szövetség révén” kívánta megújítani. A filozófiai eszmék, költői képek, képzőművészeti alkotások inspiráló hatása Liszt zenéjében szinte mindenütt kimutatható, mégpedig nemcsak a címmel ellátott programzenei alkotásokban, hanem a cím nélküliekben is. Leghíresebb példa erre a h-moll szonáta, amelynek egyetlen tételbe sűrített szerkezete olyan, mint a szimfonikus költeményeké, gondolati tartalma pedig a Faust-szimfóniával rokon. Jellemző Liszt irodalmi érdeklődésére, hogy még a természet szépségei is többnyire valamilyen irodalmi alkotás közvetítésével ihletik meg. Ezért illeszt pl. irodalmi idézetet a *Vándorévek* című zongoradarab-sorozat olyan tájképei elé, mint *A forrás partján* (Schiller), *Obermann völgye* (Senancour és Byron). Néhány fiatalkori olvasmányának témája, eszmei mondanivalója hosszú ideig érlelődik benne, és különféle zenedarabok megírására ösztönzi. Ilyen többek között Victor Hugo *Mazepparól* írt költeménye.

A *Mazeppa szövege* 1829-ben jelent meg Victor Hugo *Keleti énekek* című gyűjteményében. Liszt képzeletét igen hamar és igen mélyen megragadta a vágató paripa hátán pusztába hajszolt hős alakja. Már 15 éves korában írt etűdjei között felbukkan a téma, majd teljesebb alakban, de még cím nélkül kerül be az 1839-ben keletkezett 12 etűd-sorozatba. Néhány év múlva a darabot önállóan, és immár „*Mazeppa*” címmel ellátva, V. Hugónak ajánlva adja ki. Végül 1851-ben, a 12 transzcendentális etűd 4. darabjaként nyeri el végleges alakját. Ugyanebben az évben keletkezik a zongoradarabot újabb részekkel kibővítő, minden addiginál nagyobb formátumú megfogalmazás, a nagyzenekarra írt szimfonikus költemény.

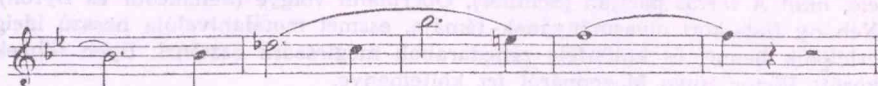
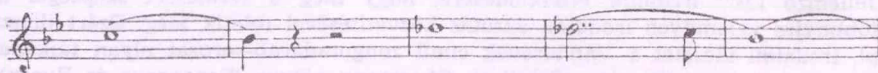
A *Mazeppa* című *szimfonikus költeményt* Weimarban mutatták be 1854-ben, a szerző vezényletével. A mű egyetlen hatalmas tétel, de több különböző tempójú és hosszúságú szakaszból áll, így valójában töbttételes szimfóniát sűrít egyetlen tételbe. Leghosszabb és legfontosabb a száguldó ritmusú, *Allegro agitato* feliratú első rész.

„Ostorcsapást” érzékeltető kemény akkord indítja el a művet, majd elkezdődik a „vágatás”. A vonósok unisono triolái, a tompa dobütések, az „elkeseredett” fúvósakkordok, majd az egyre hajszoltabbá váló „galoppozó” akkordok alatt mindig újra induló és mindig lehanyatló basszusmotívumok plasztikusan varázsolják elénk a vágató paripa hátára kötözött hős alakját. A basszusmotívum a kisleveles „vijjogó” felvillanásaival karöltve egyre erősebben, egyre magasabbra törve ismétlődik, majd a d-moll alaphangnem dominánsán megtorpanva, két összekötő ütem közvetítésével beletorkollik a mű fő anyagát képező „Mazepa-témába”. Ez a dacos, erőteljes dallam a továbbiakban csaknem mindenütt jelen van és többféle alakot öltve, többféle karakterrel szólal meg. Az újabb és újabb megjelenések előtt többnyire tragikus hangú unisono dallam és „hajszolt” imitáció hangzik. A „Mazepa-téma” legjellemzőbb változatai a következők:

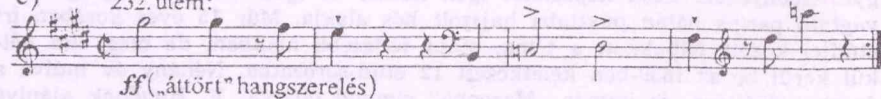
a) 36. ütem:



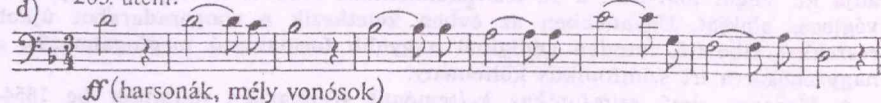
b) 122. ütem:



c) 232. ütem:



d) 263. ütem:



e) 333. ütem:



f) 579. ütem:

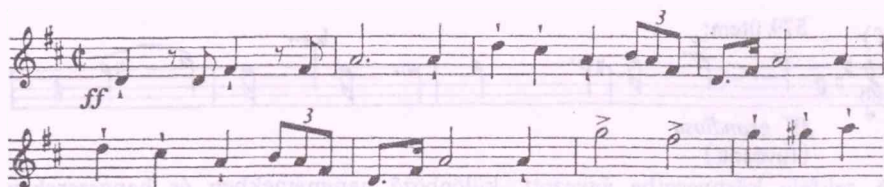
ff grandioso
(fúvósok)

A sokféle környezetbe ágyazott, különböző hangnemekben és hangszereken megszólaló téma művészi jeleníti meg előttünk nemcsak a hős tragikus alakját, hanem Liszt alkotásmódját is, az egytémájúság (monotematika), variációs technika és a szonátákra emlékeztető szerkesztési elv (téma bemutatás — feldolgozás — visszatérés) egybekapcsolását. Az idézett változatok közül az a) (36. ütem) a téma bemutatása az alaphangnemben, a harsonák és mély vonósok előadásában. A 122. ütemtől (b-változat) a fafúvókonszólaló téma fájdalomossá válik. Ezt érzékelteti a hangszerelésen kívül a b-moll hangnem, a szűkített szeptimugrás és a dallam átalakult folytatása. A témát ebben a változatban osztott vonóskar triolái kísérik. „Modern” hangszerelési effektus, hogy a II. hegedűk, brácsák, csellók második csoportja a szárazon „kopogó” triolákat a vonó fájával („col legno”) játssza. Ugyanez a feldolgozásmód ismétlődik a 184. ütemtől kezdve, de félhanggal feljebb csúsztatva, h-mollban. (Liszt egyik kedvelt alkotói „fogása”, hogy ugyanazt a témát, motívumot más-más hangnemben ismétli, s ezzel mindig más megvilágításba helyezi.)

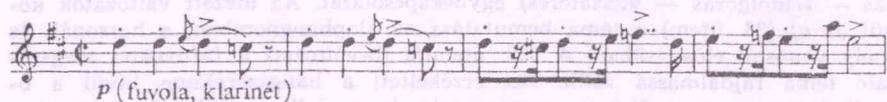
A 232. ütemtől (c-változat) E-dúrba helyeződik át a téma újabb változata. Itt magas és mély hangszerek játsszák felváltva a téma megváltoztatott dallamrészleteit. Valójában csak a témakezdet hangzik az eredetinek megfelelő módon. A töredékesség és a fúvóshangszerek külön hangsúllyal ellátott félkottái miatt itt még kínosabbnak érezzük az egyre fáradó paripa erőfeszítését. A 247. ütemtől a fuvolák „ostorcsapás”-motívumainak sűrűsödése, a rézfúvós akkordok lüktetése jelent újabb kulminációt. Ezután a mozgást szünetek akasztják meg, „mély sóhajtások” szólnak a vonósokon, generálpauza szakítja meg a folyamatot, majd a bevezetést idéző ütemek után újra megszólal a „Mazeppa-téma” az alaphangnemben (visszatérés, 263. ütem). A metrum azonban tovább sűrűsödik, 6/4 helyett 3/4-es a lüktetés. A 333. ütemtől már 2/4-es ütemekbe tömöríti Liszt a témát (e-változat), a paripa erőfeszítése még nagyobb, de ereje fogytán. A hangnemváltozások is jelzik a kínos erőfeszítést. A 341. ütemtől fiisz-mollon keresztül a domináns Á-dúr felé halad, majd innen lépcsőzetesen emelkedve B-dürt, H-dürt, c-mollt, d-mollt, eszmollt érint. Végül dobütéssel megerősített szűkített szeptimakkord „robaja”, mind jobban lelassuló, tompa dobolás, generálpauza jelzi, hogy a paripa lerogyott.

A 403. ütemben kezdődő rövid Andante rész az alélton heverő ló és lovas tragikus látványát idézi elénk. Motívumtöredékek szólnak a bevezetés, illetve a Mazeppa-téma anyagából. Sóhajtózó szextugrások váltakoznak a pontozott ritmusú témakezdet megnyújtott és kromatikussá tömörített dallamával. A 436. ütemtől azonban távoli, majd egyre közeledő, erősödő trombitajelzés ígér fordulatot. Zizegő vonóstremolók, emelkedő — erősödő skálamenetek kísérik a trombitákat és kürtöket, jelezvén, hogy a kozák harcосok rátaláltak Mazeppára.

A 465. ütemben induló záró szakasz a „felmagasztalás”, a diadal zenei képe. Első témája ünnepélyesen induló:



A dallam a továbbfejlesztés során mind magasabbra tör, végül a felső dominánst, „át”-t elérve jut a csúcra. Rövid átvezető motívumok után kezdődik a második téma:



Ez a szilaj kozák tánc (némi verbunkos karakterrel) halkan indul, majd — Liszt szokása szerint — mindig újabb hangnembe áthelyezve, mindig újabb megvilágításban és egyre erősebben szól. Az előzőknél hosszabb skálamenet és még erőteljesebb trombitaszignál, azután a Mazeppa-téma dúr változata jelzi a hangulatváltozást. Végül harsogó akkordok teszik teljessé a diadalt, teljesítik be a Hugo-vers utolsó sorát: „... a porból király emelkedik fel”.

2. Les Préludes

(a gimnáziumok 2. osztályos anyaga)

A romantikus programzenét — Berlioz kezdeményezése nyomán — Liszt teljesíti ki és emeli művészi magaslatra. A programzenével kapcsolatos esztétikai nézeteit több írásában is kifejti. Legbővebben a Berlioz Harold-szimfóniájáról írt tanulmányban foglalkozik ezzel a kérdéssel. Hangsúlyozza, hogy szükség van a közönség tájékoztatására a szerző szándékait illetően. Így ír: „A programnak nincs más célja, mint hogy azokra a momentumokra, amelyek a komponistát műve megalkotására készítetik, azokra a gondolatokra, amelyeket művével meg akar testesíteni, előkészítően rámutasson.” Tehát nem valamilyen esemény szó szerinti követése, nem valamilyen tárgy vagy természeti kép, vagy egyéb külső jelenség illusztratív megjelenítése a fontos számára, hanem az eszme, a gondolati tartalom zenébe öntése. Ezzel magyarázható, hogy némelyik programzenei alkotásának a zenei anyaga előbb született meg, mint az utólag hozzá társított költői program. Így történt ez a Les Préludes esetében is. Első megfogalmazásában, 1848 táján bevezető zenének szánta egy négyteteles férfikari műhöz (A négy elem címmel), de azután — a verseket gyengének találván — Victor Hugot kérte fel, hogy írjon programot a zenekari nyitányhoz. A költő nem teljesítette kérését, így Liszt maga keresett megfelelő szöveget. Végül Lamartine Méditations Poétiques (Költői elmélkedések) című sorozatának Les Préludes című költeményére esett a választása. Ennek nyomán írt francia nyelvű előszót, vagyis „programot” a zenemű partitúrájához. A szimfonikus költeményt — végleges formájában — 1854 februárjában mutatta be.

Liszt programja a következő: „Mi más az életünk, mint előjátékok sora

ahhoz az ismeretlen énekhez, melynek első és ünnepélyes hangját a halál szólaltatja meg? A szerelem minden szív fénylő hajnalpirja; melyik életsorsban nem zúzza azonban szét a boldogság első örömeit a vihar zúgása, amely durva leheletével elfújja a szelíd ábrándokat, halálos villámával összetöri ol-tárukat — és melyik mélyen sebzett lélek nem kereste ilyen megrázkódtatások után, hogy a falusi élet csendjében emlékei elringassák? Mégsem pihenhet a férfi sokáig a természet jóleső nyugalmában, és ha a „harc riadó megszólal”, siet a küzdők sorába a legveszélyesebb helyre, hogy a harc hevében újra visszanyerje teljes öntudatát és erejét.” (Lamartine nyomán.)

A szimfonikus költemény felépítése, érzelmi tartalma pontosan megfelel a vázolt programnak. Az egyetlen nagy tételbe sűrített mű a következő szakaszból áll:

Andante — *Andante maestoso* (1—34. ütem). Bevezetés jellegű, a mű alap-gondolatát exponálja.

L'istesso tempo (Ugyanaz a tempó, 35—108. ütem). Az ifjúság, szerelem költői ábrázolása.

Allegro ma non troppo — *Allegro tempestoso* (Viharos Allegro, 109—199. ütem). Küzdelmes, szenvedélyes hangvétel, tele kromatikával és szűkített hangzatokkal.

Allegretto pastorale (200—343. ütem). Falusi idill, békés hangulat. A vége felé felgyorsul, újra dinamikussá válik, így olvad be a következő szakaszba.

Allegro marziale animato (344—404. ütem). Újabb küzdelem, diadal, induló ritmus.

Allegro maestoso (405—418. ütem). Az első ünnepélyes téma visszatérése, a zenci mondanivaló végső összefoglalása.

A mű egyetlen háromhangú alapképletből (vezérmotívumból) bontakozik ki. Ez a képlet különböző magasságban, és színezettel csaknem mindegyik témában megtalálható, és ez köti egymáshoz átvezetésként a szerkezeti egységeket. (A következő kottapéldákban kapoccsal jelezzük a vezérmotívumot.)

Két halkan pengetett („pizzicato”) C-hang után, a vezérmotívumból kifejlesztett pentaton dallam indítja a művet:



Szekunddallal feljebb transzponált ismétlés, majd nagyszabású fokozás következik, a hangzásba a hárfá, a kürt és a harsona is bekapcsolódik. A 34. ütemtől erőteljes vonós-staccatók vezetnek a sors kérlelhetetlen erejét szimbolizáló első témához:

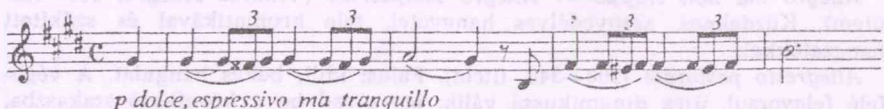


(Jellemző Liszt hangszerezésmódjára, hogy a hegedűk, mélyhegedűk zongoraszerű futamokkal kísérnek.)

A határozott hangvétel lassanként „megszelidül” és átadja helyét a lírának. Először a vonósok szólaltatják meg a nagyon szép „ifjúság-témát” C-dúrban, majd E-dúrba transzponálva a kürtök is átveszik a dallamot. A háromhangú vezérmotívum a téma záró hangjához csatlakozva, a kíséretben is megszólal:



A 63. ütemtől a lírai hangulat szenvedélyes színekkel gazdagodik. A 70. ütemben felcsendül a kürtökön, brácsákon a híres „szellemi téma”:



A továbbfejlesztés során sűrűn változik a hangnem, nagyarányú fokozás vezet a 89. ütemben levő csúcspontra. A szenvedély kitöréseit azonban mindig „lecsillapítják” az oboa trillái. A kürtön az „ifjúság-téma” is megszólal, végül az egész folyamat megtorpan egy hosszan tartott szűkített akkordon.

Az alapotívum szűkebb ambitusú változata fenyegetően jelzi a vihar közeledtét. Egyre feljebb kapaszkodó, egyre jobban erősödő kromatikus akkordmenetek keltenek félelmetes hatást. A rézfúvókön megszólal a „küzelem téma” á-mollban:



A küzelem szünet nélkül folytatódik, hol ellankadva, hol újra felerősödvé. A 161. ütemtől újabb harcias téma zúg fel a rézfúvókön. (A vezérmotívum ebbe a témába is beépül.)



A harc csak a 180. ütemtől csillapodik le a vonósok mind halkabban mormoló, emelkedő-ereszkedő kromatikájával. Újra megszólal az „ifjúság-téma” egyik változata az oboán, kissé fájdalmas színezettel. A 192. ütemtől az első hegedű veszi át a dallamot és a hárfa a kíséretet. A hangnem kis időre G-dúrba vált át, a légkör kitisztul. Újabb hangnemváltással Á-dúrba érkezünk, itt kezdődik a mű negyedik szakasza.

Az „Allegretto pastorale” első része (200—259. ütem) derűs, játékos. A zenekari hangzás vékonyabb, a hangszerelés „áttört”: a motívumokat a hangszerek egymást váltva szólaltatják meg. Először a hárfa váltakozik kürttel és oboával, azután a klarinét kezdeményezi a témát, amelyet a fuvalák, illetve oboák inselkędő, játékos motívumai folytatnak. A vezérmotívum ezúttal a téma végére kerül:

Allegretto pastorale

A hangnem fisz-moll, Fisz-dúr kitérés után kis időre F-dúrba vált át, itt a hegedűk az előzőeknél szárnyalóbb, kissé érzelmes dallamot játszanak. Azután megint Á-dúrban folytatódik a motívumok játékos kergetődése. A 260. ütemben felsendül a „szerelmi téma”, a „természet-téma” motívumai pedig kíséretként csatlakoznak hozzá. Ettől kezdve ez a két zenei anyag egészen a szakasz végéig, váltakozó magasságban egybeszőődik. A hangzás mind dúsbábbá, a kifejezőerő mind intenzívebbé válik. A 296. ütemtől előtérbe kerül a mű alaphangneme, a C-dúr, a tempó mindinkább felgyorsul, a „szerelmi téma” itt már a teljes zenekar diadalmas fényében ragyog. A 318. ütemben szólal meg először a trombiták „harc riadója”. A „végső győzelem” előhírnöke, a szakasz kulminációja a 334. ütemben megszólaló akkord (Asz-dúr kvartszext + „f”), s az innen leereszkedő pentaton dallam:

Az „Allegro marziale animato” rész fő anyaga az indulóvá átalakult „ifjúság-”, illetve „szerelmi”-téma. Különösen az utóbbi válik rendkívül hatásossá, különböző tercrokon hangnemekbe áthelyezve. A mű befejező szakaszában visszatér a sors erejét szimbolizáló első téma, végül három erőteljes akkord zárja Liszt egyik legnépszerűbb és leghatásosabb zenekari darabját.

Szegedi Tudományegyetem Juhász Gyula Tanárképző Főiskolai Kar
Ének-zene Tanszék

M e g h í v ó

Kodály Zoltán születésének 120.
Avasi Béla és Frank Oszkár születésének 80.
évfordulója tiszteletére rendezett
jubileumi előadóülésre és hangversenyre,
melyet 2002. szeptember 25-én (szerdán) 9 órától

rendezünk a tanszék Hattyas sor 10.sz.
alatti épületének 821.sz. termében.

A rendezvény fővédnöke: Dr. Galambos Gábor
egyetemi tanár, kari főigazgató

P r o g r a m:

9:00-13:00 Konferencia

14.30-tól Hangverseny

Információ:

SZTE JGYTFK Ének-zene Tanszék
Tel.: 62/546-049 vagy 544-758
E-mail: maczelka@jgytf.u-szeged.hu

9:00 A konferenciát megnyitja:
Dr. Szendrei János főiskolai tanár

Üléseelnök: Maczelka Noémi
tanszékvezető főiskolai docens

9.10 **Dr. Erős Istvánné főiskolai docens:**
Kodály - módszer, Kodály - koncepció,
Kodály - filozófia.

9.30 **Mag. Wolfgang Zawichowski**(Pädagogische Akademie
Krems):
**Das musikalische Verhalten von Kremser
Schülern. Eine Beschreibung musikalischer
Attitüden.**

9.50 **Kovács Gábor főiskolai adjunktus:**
**A madrigalizmus Kodály: Négy olasz
madrigáljában**

10.10 **Frank Oszkár főiskolai tanár:**
Visszatekintés

11.00 Szünet

A szünetben az Ének-zene tanszék kiadványának bemutatója.

Üléselnök: Szabady Józsefné dr. Békési Magdolna
főiskolai tanár

11.30 **Ordasi Péter** főiskolai docens:

Kodály orgonaprelúdiuma – műelemzés

11.50 **Dr. Csehi Ágota** (Univerzita Konstantina Filozófa
Nyitra):

**Bartók szlovákiai gyűjtései az instruktív
pedagógiai művekben**

12.20 **Dr. Dombi Józsefné** főiskolai tanár:

Kodály hatása Szeged zenei életére



X
351525

ZENE Z/SE T28 - 2a

EGY-2a

Szegedi Tudományegyetem Juhász Gyula Tanárképző Főiskolai Kar
Ének-zene Tanszék

(Kivételesen EGY+
szabadpólc!)

14:30 Hangverseny

Műsor:

- | | |
|--|---|
| Kodály: A csitári hegyek alatt | Szabadyné Békési Magdolna
Maczelka Noémi |
| Kodály: Székely keserves | Dombiné Kemény Erzsébet |
| Kodály: El kéne indulni
Ó, mely sok hal | Varjasi Gyula
Joóbné Czifra Éva |
| Kodály: Hogyan tudtál....
Hej, kék tikom... | Laczi Júlia
Maczelka Noémi |
| Kodály: Az erdő
A farsang búcsúszavai | Altorjay Tamás
Dombiné Kemény Erzsébet |
| Kodály: Marosszéki táncok | Maczelka Noémi |

X 321252

