

10.18132/LFZE.2015.10

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődés-  
történeti tudományok besorolású doktori iskola

E. CHABRIER: PIÈCES PITTORESQUES  
ANALÍZIS ÉS INTERPRETÁCIÓ

SZESZTAY ZSUZSA

TÉMAVEZETŐ: KOMLÓS KATALIN, DSc

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2014

## Tartalomjegyzék

<b>Köszönetnyilvánítás .....</b>	<b>IV</b>
<b>Bevezető.....</b>	<b>V</b>
<b>1. A francia billentyűs zene előzményei.....</b>	<b>1</b>
1.1. A clavecin .....	1
1.2. Hangszeres előzmények .....	1
1.2.1. Hangszeres fejlődés .....	3
1.3. „Les vieux maîtres” .....	4
1.4. François Couperin .....	6
1.5. Jean-Philippe Rameau és kortársai.....	7
1.6. A 19. század felfedezi a „régieket” .....	8
1.6.1. Inspiráció a clavecinistáktól.....	10
<b>2. Chabrier zongorastílusának romantikus előzményei .....</b>	<b>15</b>
2.1. A 19. századi francia zenei élet formálódása Párizsban.....	15
2.1.1. Változások Berlioz munkássága nyomán .....	16
2.1.2. A Párizsi Conservatoire .....	18
2.2. Az új generáció .....	18
2.3. Az új zongorahangzás .....	20
2.4. Chabrier romantikus inspirációi.....	21
2.4.1. Weber és Chabrier .....	22
2.4.2. Chopin és Chabrier .....	25
2.4.3. Schumann és Chabrier .....	32
<b>3. Pièces pittoresques .....</b>	<b>35</b>
3.1. Chabrier zongoraművei .....	35
3.1.1. Első jelentős mű: <i>Impromptu</i> .....	36
3.1.2. A <i>Pièces pittoresques</i> keletkezése.....	37
3.1.3. Kései művek.....	38
3.1.4. Postumus művek.....	39
3.2. A Pièces pittoresques formavilága .....	40
3.2.1. Háromrészes összetett triós forma.....	40
<i>Paysage (1.)</i> .....	42
<i>Scherzo-valse (10.):</i> Komplex háromrészes összetett triós forma .....	44
<i>Danse villageoise (7.)</i> .....	46
<i>Menuet pompeux (9.)</i> .....	47
3.2.2. Háromtagú forma .....	49
<i>Tourbillon (3.)</i> .....	50
<i>Sous bois (4.):</i> Két téma szabad variálása.....	52
<i>Idylle (6.):</i> Monoritmikus motívumfejlesztés háromtagú formában .....	55
<i>Mélancolie (2.):</i> Hármastagolású variációs forma .....	57
3.2.3. Háromrészes formába illeszkedő, szabadon formált művek.....	60
<i>Mauresque (5.):</i> Visszatérés-jellegű, öttagú forma .....	60
<i>Improvisation (8.):</i> Szonátaforma-jellegű háromrészes forma kettős tagolással .....	64
3.3. A Pièces pittoresques harmóniavilága.....	68
3.3.1. Tonális bizonytalanság a mű kezdésénél .....	70
3.3.2. A leszállított VI. fokú hang és a mollbeli VI. fok .....	72
Modulációs kitérés a codában: <i>Tourbillon, Scherzo-valse</i> .....	72
Kromatikus oldás az I. fokra: <i>Sous bois, Idylle</i> .....	74

Leszállított VI. fok, mint álzárlat: <i>Improvisation</i> .....	76
3.3.3. A tritonus használata .....	76
Motívumok közötti tritonus váltás: <i>Paysage, Tourbillon, Mauresque</i> .....	76
Egymást követő akkordok tritonus távolsága: <i>Paysage, Tourbillon</i> .....	79
3.3.4. Modális és tercrokon kapcsolatok .....	80
Modális akkordkapcsolatok: <i>Idylle</i> .....	80
Modális és tercrokon akkordok kapcsolata: <i>Improvisation</i> .....	81
3.3.5. Az orgonapont .....	83
Orgonaponttal kiemelt formarészek: <i>Sous bois, Improvisation, Mélancolie</i> .....	83
Egyszerű figurációs orgonapont: <i>Scherzo-Valse</i> .....	84
Többrétegű, akusztikus orgonapont: <i>Menuet pompeux</i> .....	85
3.3.6. Chabrier névjegye: a kromatika .....	86
Dallamformáló kromatikus jelenségek: <i>Mélancolie, Tourbillon, Sous bois, Improvisation, Idylle, Paysage</i> .....	86
Kromatikus jelleggel, vezetőhang-szerűen oldódó akkordkapcsolatok: <i>Idylle, Tourbillon, Sous bois</i> .....	89
Kromatika akkordikus textúrában: <i>Menuet pompeux, Tourbillon</i> .....	90
Kromatikus mozgású mixtúrák és szekvenciák: <i>Menuet pompeux, Improvisation, Sous bois, Mélancolie</i> .....	92
3.3.7. Szekvenciák .....	94
Repríz előkészítő szekvenciák: <i>Paysage, Sous bois, Idylle</i> .....	95
Szekvencia-jellegű motivikus szakaszok: <i>Danse villageoise</i> .....	96
<b>4. Chabrier hatása az utódokra</b> .....	<b>98</b>
4.1 Chabrier követői .....	98
4.2 Francis Poulenc könyve: Emmanuel Chabrier .....	98
4.3 Ravel hódolata: <i>À la manière de Chabrier</i> .....	99
4.4 Chabrier hatása Debussy műveiben .....	101
4.5 <i>Menuet pompeux</i> és <i>Idylle</i> : közös inspirációs források .....	102
<b>5. Interpretáció</b> .....	<b>107</b>
5.1 Források. Kotta és kiadás .....	107
5.2 Tempó és karakter .....	107
5.3 Hangszerkezelés .....	111
<b>Bibliográfia</b> .....	<b>114</b>
<b>Függelék (külön mellékletben)</b> .....	<b>115</b>
Formatani táblázatok .....	115
Kottamelléklet .....	115
Festmények másolata .....	115

## **Köszönetnyilvánítás**

Hálás köszönettel tartozom témavezetőmnek, Komlós Katalinnak, aki a zeneelmélet alprogram vezetőjeként DLA tanulmányaim alatt végig mellettem állt. Már az első pillanattól kezdve lelkesen támogatta témaválasztásomat, majd komoly szakmai beszélgetésekkel, alapos kritikai észrevételekkel és gyakorlatias tanácsaival segített a disszertáció megírásában. Mindig elegendő időt szánt rám, biztatott és bízott bennem, a nehezebb időszakokban pedig rendkívüli személyiségéből áradó empátiájával, türelmével és kedves humorával támogatott.

Szeretném megköszönni a disszertáció elkészítéséhez nyújtott sok segítséget családomnak. Először férjemnek, akinek nemcsak azt a felejthetetlen egyéves marseille-i tartózkodást köszönhetem, amikor először hallottam Chabrier-ról, hanem a témaválasztás ötletét is. A munkámhoz legfontosabb könyvet is neki köszönhetem, hiszen az ő ügyes szervezőmunkája segítségével sikerült az USA államain belül a – Magyarországon korábban még nem kapható – könyvet kézhez repíteni. Tanulmányaim alatt mindig fő támaszom volt, tökéletes szellemi partner, aki még a számítógép kezelésében és egyéb praktikus feladatokban is rendelkezésemre állt. Köszönöm Édesanyámnak szerető támogatását, aki az elmúlt évek alatt rendületlen odaadással utazott és segített, bölcs tanácsaival mindig átlendített a nehezebb időszakokon. Köszönet illeti férjem szüleit, akik a hétköznapi apró-cseprő ügyeiben segítettek, és mindig készen álltak, ha a családban váratlan helyzet adódott. Külön köszönöm Bálint Lajosnak, hogy Chabrier zongoraműveinek kottáját megszerezte nekem és több CD felvétellel megajándékozott.

A francia nyelvű dokumentumok és könyvek fordításában fontos segítségem volt Megyeri Krisztina évfolyamtársam, aki készségesen segített és biztos támaszt adott az idegen nyelvű nehézségek áthidalásában. A DLA tanulmányok rendszeres doktorkollégium összejövetelein Jeney Zoltán Tanár úr tömör megfogalmazásai és széles látókörű megjegyzései, valamint zenész társaim érdekes kérdései és zenei tapasztalatai segítettek.

A disszertációt Édesapám, Szesztay Zsolt emlékének ajánlom.

2014. október 16.

Szesztay Zsuzsa

## Bevezető

Emmanuel Chabrier nevét több, mint tíz évvel ezelőtt hallottam először, amikor posztdoktori ösztöndíjas férjemmel Franciaországban tartózkodtam. Megismerkedtünk egy nagyszerű francia zongoraművésszel, Pierre Morabia-val, aki felhívtam figyelmünket Chabrier-ra és megajándékozott minket egy CD lemezzel. Azonnal magával ragadtak a számomra ismeretlen francia komponista szellemes darabjai. Miután hazatértünk, kihegyezett füllel figyeltem, hogy vajon milyen gyakran hallani nálunk Chabrier műveit. Azzal kellett szembesülnöm, hogy talán a népszerű *Espana* és a *Bourrée fantasque* kivételével a zongorairodalomnak ezeket a gyöngyszemeit gyakorlatilag nem játssák Magyarországon. Éppen ezért, amikor doktori tanulmányaim alatt egy teljes bibliográfia összeállításához kerestem kevésbé ismert témát, Chabrier zongoradarabjaira esett a választásom. Amikor zenész barátaimnak és tanárainak Chabrier-ról beszéltem, mindig rendkívül pozitív visszajelzéseket kaptam, és fokozatosan kezdett kialakulni bennem az a kép, hogy a francia zongorairodalom eme jelentős szegmense kevésbé ismert a magyar zenei körökben. Végül úgy döntöttem, hogy disszertációmát is Chabrier talán leginkább jellemző zongoraművéről, a *Pièces pittoresques* ciklusról írom.

Zongora tanulmányaim alatt mindig szívesen játszottam francia zeneszerzők műveit. Elsősorban Debussy és Ravel darabjaival ismerkedtem meg, diplomahangversenyemen Debussy *Images I* sorozatból a *Mouvement* tételt adtam elő. Chabrier zongoraműveivel való ismerkedésem során azonnal világossá vált számomra, hogy a francia zongorairodalom repertoárja tovább bővíthető. Kezdetől fogva az az érzésem volt zongoraműveinek hallgatásakor, hogy mind a német, mind a francia zongoramuzsika hagyományaihoz kötődik. Romantikus hangvétel és meglepő, zabolátlan ritmikai játékosság áradt a művekből, egy sajátos improvizatív köntösbe bújtatva. A francia zene évszázadokon átívelő hagyománya, a karakterdarabok dominanciája – mely egyaránt jellemző a clavecinistákra, a romantikusokra és a 20. századi szerzőkre – meghatározóak Chabrier zongoramuzsikájában is. Ebbe a sorba szervesen illeszkedik a *Pièces pittoresques*. Ám amikor leültem a zongora elé, hogy kipróbáljak néhány könnyűnek tűnő darabot, azonnal szembesültem a hangszerkezelés szokatlan, szeszélyesnek tűnő megoldásaival és az improvizatív ötletekből eredeztethető virtuóz technikával,

melyek egészen másfajta pianisztikus képességeket feltételeztek, mint a korábban tanult művek. Éppen ezért éreztem szükségét, hogy ezeket a műveket alaposabban megismerjem, és meg tudjam ragadni azokat a konkrét technikai elemeket, melyek sajátos arculatot adnak a kompozícióknak.

Chabrier-nak nemcsak a zenéje, hanem a személyisége is nagy hatással volt rám. A szimbolikus költészet, az impresszionista képzőművészet és a francia boulevard-ok mulatozóinak bohém hangulata összefonódik Chabrier zenei világában. Meghatározó alakja volt az 1860-as évektől a parnasszisták által kibontakozó *avant-garde* mozgalomnak, mely egészen különleges atmoszférát teremtett Párizsban. Barátságba került a legtöbb íróval és festővel, egyfajta tekintélynek örvendett körükben. Zenei tanácsokat adott például Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889) írónak, aki Baudelaire verseit akarta megzenésíteni, és együtt dolgozott Verlaine-nel, aki operett-szüzséket írt számára, és később „két alvajáró együttműködésének” nevezte barátságukat. Különleges kapcsolatukat Verlaine a „*Chabrier, nous faisons, un ami cher et moi*” kezdetű szonettben örökítette meg. Irodalmi érdeklődésén túl vérbeli gyűjtő is volt, nagy odaadással vásárolta fel az akkor még kevésbé ismert festők, Renoir, Cézanne, Monet, Sisley alkotásait. Mély barátsága alakult ki Manet-val, akivel szoros családi kapcsolatokat is ápolt: felesége Chabrier tanítványa volt, akinek *Impromptu* című zongoraművét ajánlotta. Manet híres portrét készített Chabrier-ról, és több hiteles lejegyzés szerint az ő karjaiban halt meg 1883-ban. Egy évvel később Chabrier a Manet Szalonban többek között megvásárolta két híres olajfestményét, a *Bar aux Folies Bergère-t* és a *Le Skating-et*; a gyűjtőszenvedély nála sajátos érzelmi ihletettségből táplálkozott és ő maga sem gondolta, hogy páratlan gyűjteménye a halála után két évvel, 1896-ban tartott árverezésen milyen csinos summát hoz majd az örököseinek.

A disszertáció írását megelőző kutató munkát jelentősen behatárolta, hogy Chabrier életműve kevésbé ismert Magyarországon. A források és kották felkutatása meglehetősen nehéz feladatnak bizonyult. Hasznomra vált Alfred Cortot: *La Musique française du piano (1948)* című könyve, valamint Roger Delage több cikkének tanulmányozása. Két angol nyelvű könyv, Myers, Rollo: *Emmanuel Chabrier and his circle (1969)* és Poulenc, Francis: *Emmanuel Chabrier (1961)* hasznos segítségnek bizonyultak. A disszertáció tematikájának kialakításához és az elemző példák kiválasztásához kulcsfontosságú volt Roy Howat öt éve megjelent, ma már nálunk is kapható *The Art of French Piano Music* című könyve. Hiánypótló

irodalomról beszélhetünk, hiszen a 19. századi francia zongoramuzsika ilyen jellegű összegzése alapmű lehet a mai zenészek számára. Friss szemlélet, az impresszionista zenei világ új látásmóddal történő megközelítése és különleges összefüggések feltárása jellemzi Howat munkáját. A könyv egyelőre az eredeti angol nyelven van forgalomban, talán érdemes lenne magyar fordításban is megjelentetni. A szerző négy fejezetben tárgyalja Debussy, Ravel, Fauré és Chabrier zongoramuzsikáját, melyek rendkívül gazdag ismeretanyagban és előadói tapasztalatban gyökereznek. A disszertáció első, második és negyedik fejezetében található zenei példákat többnyire ebből a könyvből válogattam, és az elemzéshez is használok Howat-féle terminusokat.

Disszertációs munkámhoz e könyvön túl szintén elengedhetetlen forrás volt Emmanuel Chabrier: *Works for Piano* című kottagyűjteménye (1995), melynek összeállítása ugyancsak Roy Howat nevéhez kötődik. A kotta elején a legújabb kutatómunka eredményeit közli a kiadó, valamint fontos interpretációs kérdésekben próbálja eligazítani a zongoristát. Notációs és tempóbeli kérdéseket taglal, melyek közül számomra különösen hasznosnak bizonyult az az összehasonlító táblázat, ahol a kiadó Chabrier tempóit a maga által javasoltakkal veti össze. Emellett minden műhöz feltünteteti a forrásokból ismert bejegyzéseket, és felhívja a figyelmet a későbbi variánsokra is. Ez a kotta több, mint csupán Chabrier zongoraműveinek gyűjteménye; elemzésre és továbbgondolásra buzdít, szép borítója pedig esztétikai gyönyört is ad az új utakra bátran lépő zongoristának.

Bízom benne, hogy disszertációm elősegíti Emmanuel Chabrier zongoraműveinek alaposabb megismerését és zenei értékének megfelelő megítélését. Ha a magyar zeneoktatásban felnőtt zongoristák megismerik nemcsak Chabrier nevét, hanem zongoraműveit is, bizonyára gazdagabbá válik a repertoár és a zeneszerető közönség is több élményhez juthat.

10.18132/LFZE.2015.10



## 1. A francia billentyűs zene előzményei

### 1.1. A clavecin

A csembaló, amely a francia billentyűs zenében a clavecin elnevezést kapta, a 17. század második felétől közel hetven évig Franciaországban az egyik legfontosabb hangszernek számított.<sup>1</sup> Királyi palotákban és udvari körökben, kamarazenei esteken és polgári otthonokban egyaránt megtalálható volt ez a kedvelt és divatos, a műveltséghez és szórakozáshoz elengedhetetlen instrumentum. A clavecin a Bourbon-dinasztia uralomra kerülésének időszakában (1589-1792), elsősorban XIV. Lajos (1643—1715) uralkodásának impozáns légkörében terjedt el. Ez a jelenség szorosan összefonódott a korabeli társművészetekkel: az irodalomban Molière, Corneille, Racine drámái és La Fontaine fabulusai, a filozófiában Descartes írásai, a képzőművészetben Watteau festményei határozták meg a kor termékeny légkörét. A francia barokk monumentalitása és mozgalmassága után egy könnyedebb, légiesebb, életszerűbb eszmény kelt életre. Az ösztönös szabadság, mely már a közeledő rokokót jellemezte, a dallamok énekelhető édességében, a táncmozdulatok kecses levegőségében nyilvánult meg, és a híres „*agrément*”-ok elválaszthatatlanul összefonódtak az új stílussal. A clavecin művek egy sajátos kor és stílusrajzot dokumentálnak, a zsánerdarabok megjelenítik a korabeli személyek és jellemek figuráit, a kedves tárgyakat, a társadalmi eseményeket. Inspiráció forrásává válik egy festmény, egy rejtélyes alak, egy érzés, mely által karakteres, élő zenemű születik a pillanat csodájából. A programzene előfutárainak is tekinthetők a clavecin irodalom rövidebb-hosszabb zsánerképei.

### 1.2. Hangszeres előzmények

A 17. század kedvelt húros és billentyűs hangszerei a lant, a gitár, az orgona, a csembaló és a clavichord. Az orgona nagy népszerűsége következtében szokássá vált, hogy a komponisták nyomtatásban megjelent műveik címlapján feltüntették, hogy pontosan melyik billentyűs hangszerre írták műveiket. Ez a specifikus megjelölés azért válhatott gyakorlattá, mert 1670-től Franciaországban egyre elterjedtebb lett a nyomtatott forrás, ezért a korabeli zeneszerzők többnyire megérték

---

<sup>1</sup> Ebben a fejezetben a csembaló és clavecin kifejezéseket egymás szinonimájaként használom. A clavecin megegyezik a csembaló korabeli francia elnevezésével.

alkotásaik nyomtatásban való megjelenését. Így különösen fontosnak tartották a megfelelő hangszerválasztás betartását. A 17. század második felében számos *Livres d'orgue* jelent meg, melyek zeneszerzői neves orgonamesterek voltak: Nicolas Gigault (1627-1707), Nicolas-Antoine Lebègue (1631-1702), Guillaume Nivers (1632-1714), Jacques Boyvin (1649-1706), Andrè Raison (1650-1719), Louis Marchand (1669-1732). Ezek az orgonaművek még egyházi moduszokban mozgó, dallamos, egyszerű stílusú, rövid darabok voltak, melyeket általában liturgikus megszólaltatásra szántak.

A 17. század közepén igazi csembalónyelvezet alakult ki olyan komponisták arpeggiált és gazdagon díszített lantzenéjéből, mint Adrian le Roy (c1520-1598) és a Gaultier család.<sup>2</sup> A hangszer elterjedésében és hallatlan népszerűségében akkor jelentkezett áttörés, amikor olyan clavecin művek készültek, melyeken megvalósíthatóvá vált az addig lantra jellemző *style brisé*, azaz a törtakkord stílus. Ezek az ornamensekkel gazdagon díszített, a lanton könnyen megszólaltatható arpeggiált, akkordikus darabok új lehetőségekkel gazdagították a hangszer hangzásvilágát. A tört akkordok és a pazar ornamentika továbbra is a stílus tipikus vonásai maradtak, de azokat a zenei eszközöket, melyeket a lant még csak sejtetni tudott, a csembaló már teljességében ki tudta bontani; így alkalmassá vált bonyolult harmonikus és kontrapunktikus textúra megszólaltatására. Az orgona és csembaló repertoár fokozatosan kezdett élesen elválni egymástól: a gregorián feldolgozások az orgonához kötődtek, a csembalóra udvari és színházi táncok, prelúdiumok, illusztratív darabok készültek. A csembaloművek – a *pièce de clavecin*-ek – új harmóniai és dallami eszközökkel képessé váltak az árnyaltabb kifejezőmódra. Módszertani és elméleti írások megjelenése is bizonyítja a hangszer fokozatos népszerűvé válását.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> A Gaultier család legidősebb tagja Jacques Gaultier vagy Gautier (késői 16. század-1660 előtt), 1619-47 között udvari lantos volt Angliában, így összekötő kapocs az angol virginalisták és Franciaország között. *Zongoramuzsika kalauz*, Zeneműkiadó Budapest. 1976. 41. oldal.

<sup>3</sup> Rameau, Jean-Philippe: *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin ou pour l'orgue* (1732).  
François Couperin: *L'art de toucher le clavecin* (1716).

## 1.2.1. Hangszeres fejlődés

Az 1660-as évektől kezdve két jelentős billentyűs hangszer terjedt el Franciaországban: elsősorban a cembalo, másodsorban a clavichord.<sup>4</sup> Többféle elvárásnak kellett megfelelniük: egyrészt lehetővé tenni a tanulást és az egyéni szórakozást, másrészt minden nyilvános muzsikálás, hangverseny, társas összejövetel és a zenekari játék nélkülözhetetlen elemévé váltak. Ez utóbbi célra kitűnően megfelelt a cembalo, amely sokáig kizárólag a hivatásos zenészek és dúsgazdag nemesi műkedvelők hangszere volt. Azonban a zenekedvelők köre fokozatosan bővült a gazdaságilag egyre erősödő polgárság soraival, és ennek következtében a hangszer fejlődésének is új irányba kellett fordulnia. A legfontosabb elvárás a hangerő növelésének illetve árnyalásának megvalósítása volt. A cembalo pengetőit eleinte tollból, majd a 16. században már bőrből is készítették. Néha próbálkoztak más anyagokkal, például elefántcsonttal, teknőchéjjal, gyöngyházzal, sőt rézlemezekkel is. Az áttörést Pascal Taskin (1723-1795) párizsi hangszerkészítő alkalmazta az általa feltalált „*clavecin à peau de buffle*” módszerben, melyben a bőrpengető elterjedését szabadalmaztatta. Így a 18. századra a bőrpengetők kerültek előtérbe, és a cembalo újjászületése óta kizárólagos uralomra tettek szert. Segítségükkel a hang erőssége finoman szabályozható lett: ha a pengető hegyének nagyobb darabja került a húr alá, akkor erősebb volt a hang, ha kisebb, akkor gyengébben szólalt meg. Ezt külön kis csavarral lehetett állítani és egyúttal finomítani azt a mellékhatást, hogy túlságosan erős hangra való beállítás esetén a hangszín szépségét rontja a zörejhátások arányának emelkedése. A hangot szabályozó állítócsavar használata ugyanakkor korlátok közé szorította a hang árnyalásának lehetőségét. Ezért a cembalokon már a legrégebbi időktől kezdve több húrsorozat található, így egy húr helyett kettőt vagy hármat lehetett egyszerre megszólaltatni. A régi hangszerek oldalán egy kis fogantyú állt ki, melynek segítségével kihúzták, illetve visszatolták a pengetősort a húrok alá. Később ezt a módszert egyszerűsítették azzal, hogy a hangszer elején a hangolószőgek elé helyezték el a regiszterbeállítókat; majd még egyszerűbb és gyorsabb megoldást jelentett, amikor a hangszer elülső falára kihozták a gombokat. Így egy rövid szünet alatt is új szint vagy új hangerőt tudott beállítani az előadó.

---

<sup>4</sup> Ebben az alfejezetben a „cembalo” kifejezést használom az eddig használatos „clavecin” és „csembaló” helyett. Ennek az a magyarázata, hogy a forrásként használt könyvben ez a terminus szerepel.

Gát József: *A zongora története*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1964.

François Couperin írja:

Miután a clavecin minden egyes hangja külön-külön meghatározott erősségű, és ennek következtében se nem erősíthető, se nem gyengíthető, eddig jóformán lehetetlennek látszott az az állítás, hogy ebbe a hangszerbe lelket lehet lehelni: mégis, fáradozásaimmal, amellyel az égtől kapott kevés tehetséget kifejlesztettem, érthetővé szeretném tenni hogyan lettem olyan szerencsés, hogy hozzáértő embereknek élményt adhattam.... Ezek a kifejezési eszközök a következők: a hangok megszakítása és túltartása, annak a karakternek megfelelően, amit a prelűdök és darabok dallama megkíván. Ez a két díszítés, ellentéte által bizonytalanságban hagyja a fület, annyira, hogy ahol egy vonós hangszer erősítene a hangot, a clavecin hangjának túltartása ez ellentétes hatás által gyakorolja a kívánt hatást a fülre.<sup>5</sup>

A francia clavecinisták Couperin új stílusának megjelenéséig valóban inkább a cembalo nagyszerű mechanikus adottságait tudták kihasználni: a színváltások lehetőségeit, a különböző oktávmagaságokkal való játékot, a szóló és tutti ellentétéből adódó hatásokat. Couperin új hangszerkezelése azonban a cembalót az érzékeny dallamformálásra is képessé tette. A hangok visszatartásával, rövidítésével, siettetésével, azaz agogikával próbálta megteremteni a hiányzó dinamikai rajzot.

Ugyanakkor a 18. század második felében egyre kevesebb cembalót gyártottak. A kalapáczongorák kerültek előtérbe, nagy cembalókat szinte csak kizárólag királyi udvarok, vagy egyes főnemesek rendeltek. A magas ár mellett külön költség származott a gyakran szükséges hangolásból, valamint a pengetők szinte állandó javíttatásából. Ilyen adottságok mellett a zenekedvelő polgároknak elviselhetetlen terhet jelentett a hangszer megvásárlása és fenntartása. Éppen ezért a cembalo gazdasági okokból nem volt alkalmas arra, hogy a szélesebb rétegek hangszerévé váljon.

### 1.3. „Les vieux maîtres”

A clavecin iskola alapítója a híres zenészcsaládból származó Jacques Chambonnières (1602-1672) volt. Előadóként és tanárként méltán tett szert nagy hírnévre, a későbbi csembalisták többsége az ő nyomát követte tanítványként, illetve templomi, udvari állásainak örököseként. Szinte kizárólag variációs műveket és táncdarabokat

---

<sup>5</sup> François Couperin: *L'Art de toucher le Clavecin*. 1716. Gát József: *A zongora története*, 33-34. oldal.

komponált. Életének végén, 1670-ben jelent meg nyomtatásban *Pièces de clavessin* című két könyve, melyben csoportokban és hangnemek szerint elrendezve 60 tánc található. Ezek a kor jellegzetes tánc típusait követték: *allemande*, *courante*, *sarabande* és *gigue*. Ezekhez ötletszerűen kapcsolódtak más táncok, például a francia *courante*, mely sajátos 6/4-es ütembeosztása révén különbözött a 3/4-es olasz *corrente*-től. Chambonnières műveiben a táncok általában hármassával alkottak egy szvitet.

Chambonnières tanítványai jelentős művekkel gazdagították a hangszer repertoárját. Közülük is kiemelkedik Louis Couperin (1626-1661), aki túlnyomórészt rövid tánc- illetve variációs műveket, köztük számos *chaconne*-t és *passacaille*-t komponált. A legkorábbi darabjai között van néhány *pièces croisée*, olyan művek, melyek előadásához a kezek keresztezése miatt nélkülözhetetlen volt a kétmanuális csembaló. Egyetlen említésre méltó komponista, akinek egyetlen művét sem adták ki élete folyamán. Ugyanakkor az összes szerzeménye megjelent az 1660 tájáról datálható úgynevezett Bauyn kéziratban, mely Chambonnières azon kompozíciót is tartalmazta, melyek nem jelentek meg saját két kötetes gyűjteményében.<sup>6</sup> Louis Couperin azon alkotásai mellett, melyek szerkezetükben a mesterétől megtanult formákat mutatják, érdemes külön kiemelni a 15 *menzurálatlan prelúdiumot*. Franciaországra jellemző volt a prelúdiumnak ez az „ütem nélküli” típusa: jellemzően egész kották – semibrevises – hosszú sorából állt, esetenként más hangjegyértékekkel, ütemjelzés és ütemvonalak nélkül. Ezek a darabok a francia stílus egyedi idiómáját vezették be a clavecin irodalomba.

Chambonnières másik jelentős tanítványa Jean Henri d'Anglebert (1635-1691). Clavecin kötetében, a *Pièces de clavecin*-ben (1689) hatvan művet adott ki. Ez a gyűjtemény két szempontból is rendhagyó: egyrészt öt orgonafügát tartalmaz, másrészt a művek közel egynegyedét Jean-Baptiste Lully (1632-1687) operarészleteinek billentyűs átíratként tartják számon. D'Anglebert további híres műve mestere emlékére készült gyászzenéje, a *Tombeau de Mr de Chambonnières*. Korai példája ez azoknak a „megemlékező” daraboknak, melyeket a francia zeneszerzők Louis Couperin-től Ravelig nagyon kedveltek.

---

<sup>6</sup>A Bauyn kézirat 1660-70 között keletkezett francia kéziratos gyűjtemény. Nevét másoltatója, P. Bauyn d'Angersvillers udvari hivatalnokról kapta. Jelenleg a párizsi Bibliothek National-ban található. Bartha Dénes-Tóth Margit: *Zenei Lexikon*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1965.

#### 1.4. François Couperin

A Couperin család másfél évszázadon keresztül kiváló muzsikusokat adott Franciaországnak.<sup>7</sup> François Couperin (1668-1733) – „Le Grand” – a francia barokk hangszeres zene legnagyobb alakja. Egész élete Párizs és Versailles vonzáskörében telt el. Már 15 éves korától apja utóda a St. Gervais-templom orgonista állásában. 1693-ban XIV. Lajos nemesi rangra emelte és a királyi család clavecinmesterévé (Maître de clavecin) nevezte ki, majd a király halála után, 1715-ben, XV. Lajos megerősítette állását. Elismert muzsikus, zeneszerző, orgonista és tanár volt. 1689-ben megnősült és gyermekei közül két lánya, Marie-Madeleine (1690-1742) és Marguerite-Antoinette (1705-1778) a királyi udvar kiváló csembalístái lettek.

A clavecin irodalom monumentális alkotása, az 1713-1730 között komponált „*Pièces de Clavecin*” négy kötetben tartalmazza Couperin összes csembalóművét.<sup>8</sup> A szerző a közel 250 rövidebb-hosszabb darabot szvitszerűen, 27 *ordre*-ban rendezte el. Az *ordre*-ok tételszáma változó és egyfajta sajátos rendet, sorrendet teremt a művek között. Emellett módszertani munkája, a „*L’Art de toucher le Clavecin*” (1716) meghatározó elméleti dokumentum a csembaló korabeli előadói gyakorlatáról. Couperin ebben többek között az ujjrenddel és a frazírozással foglalkozott, az interpretációs kérdések megvitatásához pedig példaként nyolc saját *prelude*-jét mellékelte.

Couperin clavecin darabjai XIV. Lajos udvarának különleges légkörében fogantak. A négy kötetben a hagyományos tánc típusok mellett – *allemande, courante, sarabande, gigue, gavotte, menuet* – különböző címet viselő zsánerdarabok sokasága is felvonul. A sziporkázó címek gazdag tára már önmagában is sokat elárul szerzőjük zenei fantáziájáról, egyben a kor fontos dokumentumának is tekinthető. Couperin leíró művészete egészen rendhagyó a csembaló irodalomban. Muzsikája végtelenül egyszerű és nemes: az énekelhetőség határán mozgó dallamvilága a kor divatos nép- és társastánc ritmikájával egyesül. Idáig vezetnek vissza a programzene gyökerei, majd ebből a forrásból merítenek másfél évszázaddal később inspirációt a megújuló francia zongoramuzsika mesterei.

---

Louis Couperin (1626-1661) a szvitek továbbfejlesztője, a dúr-moll hangnemek következetes alkalmazója.

I. François Couperin (1631-1701) kiváló orgonista és orgonaművek szerzője.

Charles Couperin (1638-1679) orgonista, François Couperin apja.

Nicolas Couperin (1680-1745) orgonista.

<sup>8</sup> François Couperin: *Pièces de Clavecin I-IV*. (1713, 1716-17, 1722, 1730).

A Couperin-i miniatűröket a francia billentyűs hagyományból kiindulva a címek, a karakterek és az ábrázolásmód felől kívánom megközelíteni. A francia barokk zenére jellemző szemléletes érzékeltetés és megjelenítés évszázadok múlva, az 1800-as évek második felének zongorairodalmában talál új talajra. Couperin tételeinek címei rejtélyesek, megfejtésre várnak, belebújnak egy személy bőrébe, apró titkokat árulnak el a komponista életének meghatározó figuráiról. „Határozott embereket és tárgyakat igyekeztem ábrázolni”- írja egyik kötete előszavában. Ez a fajta programhoz kötött komponálási módszer egészen merész megközelítése a művészi kifejezőmódnak, és a romantika korában kel újra szárnyra.

### 1.5. Jean-Philippe Rameau és kortársai

Jean-Philippe Rameau (1683-1764) művészete hasonlóan nagy hatást gyakorolt a 19. századi francia zongoramuzsika fejlődésére, mint Couperin-é. Cesar Franck-tól kezdve Fauré-n át Ravel-ig nagy elismeréssel adóztak művészete előtt. Chabrier zongoraműveiben fellelhető bizonyos ritmikai és témairóttó ötletek nagy valószínűséggel eredeztethetőek Couperin-től és Rameau-tól.

Ifjúkorában több francia városban – Clermont-Ferrand, Avignon – vállalt orgonista állást és nagy hatással volt rá Itáliában eltöltött néhány hónapos tanulmányútja. Párizsban először 1706-ban tűnt fel, ahol még ebben az évben kinyomtatta csembaló darabjainak első kötetét. Ezek a művek még erősen kötődnek a 17. századi szvit-hagyományokhoz: a kezdő *Prelude* még a Louis Couperin-féle „ritmus nélküli” szabad, rögtönzésszerű bevezetővel indul; majd a francia szvit négy legfontosabb tánca – az *allemande*, a *courente*, a *sarabande* és a *gigue* – követik. Későbbi köteteiben (*Pièces de Clavecin* 1724, *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin* 1726-27) már kiforrott, egyéni hangvételű, érdekes kompozíciók találhatók. Zeneelméleti értekezései ugyanolyan jelentősek, mint kompozíciói.

Bár a későbbi gyűjteményeiben is szerepelnek hagyományos táncművek, a darabok többsége zsáner-címet visel. Rameau-nál a cím és a karakter között nem mindig olyan nyilvánvaló az összefüggés, mint Couperin-nél. A Rameau-szvit egyik legjellegzetesebb karaktertípusa a rusztikus, falusi hangvételű mű. A *Tambourin* (*Pièces de Clavecin*, 1724), amely valójában egy *gavotte*, magán hordozza a karakter jellegzetességeit: monoton dudabasszus, a folytonosan ismétlődő dallam, az egyszerű és üres harmóniák, melyek szinte hipnotizálják a hallgatót. A két szerző talán a lírai

hangvételi darabok megfogalmazásában áll a legközelebb egymáshoz. Ez figyelhető meg Rameau *Les Soupirs (Pièces de Clavecin, 1724)* művében: szünetekkel szaggatott megállások, ütemek feletti átkötött hangok és egyszerű basszuskíséret a fájdalom és a sóhaj zenei kifejezőeszközei. Couperin *La Ménetou (Pièces de Clavecin II.) rondeau*-jának témája hasonló ábrázolásmóddal festi meg a karaktert.

Rameau billentyűs művei merészebbek és kísérletezőbbek, mint bármely más korabeli francia zeneszerző alkotásai. Ennek a zeneszerző egyéniségnek legmarkánsabb jellemzői a virtuozitás és a kifinomult, néha meghökkentően merész harmóniavilág. Korának különleges virtuozitást igénylő darabjaihoz néha újrend magyarázatot mellékel, valamint szokatlan harmóniaihoz jegyzeteket fűzött:

a hatás... talán nem felel meg azonnal mindenki ízlésének, némi igyekezettel mégis hozzászokhat bárki, sőt teljes szépségének tudatára ébredhet, mihelyt kezdeti ellenszenvét ....legyőzte...<sup>9</sup>

Harmóniailag legmerészebb műve, a *L'Enharmonique (Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin, 1726-27)*, már a címében hordozza az enharmonikus modulációt és tercrokonságot alkalmazó, messzire előremutató kísérletezést.

Rameau-nak csaknem kortársai voltak Jean François Dandrieu (1682-1738), François Dagincourt (kb.1684-1758) és Louis Claude Daquin (1694-1772). A kor szellemének megfelelően orgonistaként és zeneszerzőként váltak ismertté, clavecin és orgona műveket komponáltak. Dagincourt közel negyven, négy *ordre*-ba csoportosított darabja által Couperin méltó követője. Hasonlóan Couperin hatását tükrözi Dandrieu 3 kötetes *Pièces de Clavecin*-ja (1724, 1728, 1734) és Daquin *Premier livre de Pièces de Clavecin* (1735) gyűjteménye.

### 1.6. A 19. század felfedezi a „régieket”

Az 1800-as évek második felében a francia clavecinisták öröksége életre kelt közel száz évig tartó csipkerózsika álmából. Ez a jelenség a korabeli komponistáknak és előadóművészeknek a 17-18. század zenéje iránti egyre intenzívebb érdeklődésével és pontosabb tárgyismeretével magyarázható. Az 1880 áprilisában megrendezett Rameau fesztiválon, melynek egyik szervezője Cesar Franck volt, olyan művészek

<sup>9</sup> *Zongoramuzsika kalauz*, 48-49. oldal.



léptek fel, mint Saint-Saëns, Jules Delsart vagy Paul Taffanel.<sup>10</sup> Egy évvel később, 1881. április 9-én került sor Chabrier *Pièces pittoresques* című zongoraciklusából néhány mű bemutatójára. A koncerten Marie Poitevin a ciklus tíz darabja közül az *Idylle*, *Improvisation*, *Danse villageoise*, *Menuet pompeux*, *Sous bois* és *Scherzo-valse* műveket játszotta. Alfred Cortot – Paul Loujaud elbeszélése nyomán – a következő szavakkal idézi fel Franck benyomásait közvetlenül a koncert után: „Most valami egészen különlegeset hallhattunk. Ez a zene összeköti Couperin és Rameau korát a mával”.<sup>11</sup> Chabrier könyvtárában megtalálható volt Rameau *Les surprises de l'amour* gyűjteményének 1757-es első kiadása, valamint Domenico Scarlatti három kötete.<sup>12</sup> Couperin művekről nincs tudomásunk, de nagy valószínűséggel könnyen hozzáférhetőek voltak számára.

Az 1840-es évektől kezdve egyre több gyűjtemény jelent meg a francia csembalóművekből és koncerteken is gyakran tűzték műsorra ezeket a kompozíciókat. A kor egyik legjelentősebb zongoristája, Louis Diémer (1843-1919), az 1860-as évektől egészen a 20. századig állandóan repertoáron tartotta a francia elődök műveit. Döntő szerepe volt abban, hogy a közönség Couperin-t és Daquin-t megismerte és megszerette.

Emellett a népszerűsítést szolgálta több antológia kiadása is. Érdekes külön kiemelni a *Les clavecinistes français* köteteket, melyeket 1887-ben a Durand kiadó jelentetett meg Couperin, Daquin és Rameau műveiből, valamint egy 1896-os gyűjteményt, további zeneszerzők – Dagincourt, Dandrieu, Daquin és Lully – kompozícióival. 1903-1905 között szintén a Durand-nál jelent meg Couperin összes csembalóműve. Ugyanebben az évben a Heugel kiadó adta közre a *Les vieux maîtres* című gyűjteményt; ebben Boismortier, Chambonnières, Couperin, Frescobaldi, Gervaise és Rameau csembaló művei találhatók meg. Még hitelesebbé vált az előadói gyakorlat, amikor Diémer egy 1769-ből származó kétmanuális Taskin csembalón szólaltatta meg a repertoárt. Ez a hangszer a készítő unokájának köszönhetően 1888-ban az Erard Szalonban volt megtekinthető, majd egy évvel később a Párizsi Nemzetközi Kiállításon. Szintén a világkiállításon egy magas színvonalú, a régi és új zenét egyaránt népszerűsítő koncertsorozat keretében Diémer zongorán és a Taskin-csembalón egyaránt játszott. Színpadra léptek továbbá a már említett neves

<sup>10</sup> Jules Delsart (1844-1900) csellista és viola de gamba művész. Paul Taffanel (1844-1908) fuvolista.

<sup>11</sup> Cortot, Alfred: *La Musique française du piano*, Presses Universitaires de France, 1948. 188. oldal.  
Roy Howat: *The Art of French Piano Music*, Yale University Press, 2009, 145. oldal. Saját fordítás.

<sup>12</sup> Domenico Scarlatti (1685-1757): *Pièces pour le clavecin*, 3 kötet, Párizs, 1742-46, Boivin.

muzsikusok is: Taffanel, Louis van Waefelghem és Delsart, ez utóbbi historikus hangszereken és csellón is közreműködött.<sup>13</sup> 1895-ben alapították a *Société des Instruments Anciens* nevű társaságot, mely a *Salle Pleyel*-ben korabeli hangszereken tartotta sikeres koncertjeit. Diémer tanítványa, Édouard Risler, hasonló szellemben állította össze zongora koncertjeinek programját: régi francia zeneszerzők műveit ugyanúgy megismerhetővé tette a hallgatóság számára, mint ahogyan Chabrier és Fauré muzsikáját is népszerűsítette.<sup>14</sup>

### 1.6.1. Inspiráció a clavecinistáktól

Ahogy a 19. század folyamán egyre könnyebben hozzáférhetővé váltak a régi mesterek művei, úgy a francia komponisták mintát, ötletet merítettek belőlük saját szerzeményeik számára. Ezek a zenei párhuzamok esetenként teljesen egyértelműek, máskor csak sejtetni engedik a hasonlóságot.

Az első kottapélda szembetűnő rokonságot mutat be Rameau és Fauré egy-egy műve között. Diémer 1895-1896-os, *Société* koncertjein hallatlan siker övezte Rameau: *Gavotte* című variációs művét. Az első variáció – *double* – indítását hallgatva nagy valószínűséggel következtethetünk arra, hogy Fauré-ra hatással volt a mű.

1. kottapélda: Rameau: *Gavotte (& 6 doubles)*, *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin* (1726-7)

76

*leggiere*

*p marcato in poco il canto*

1<sup>er</sup> DOUBLE

<sup>13</sup> Louis van Waefelghem (1840-1908), belga származású hegedű, brácsa és viola d'amore művész.

<sup>14</sup> Édouard Risler (1873-1919), francia zongorista. Chabrier zongora műveinek népszerűsítője, a zeneszerző több művét ajánlotta neki.

Az 1895-ben keletkezett *Thème et variations* című mű szintén első variációjának kezdő ütemében a jobb kézben induló dallamív, a súlytalan tizenhatodokkal pergő ritmika arra enged következtetni, hogy a fent idézett Rameau mű ihlette Fauré alkotását.

**1a kottapélda: Fauré: *Thème et variations* Op. 73 (1895)**

Var. I  
Lo stesso tempo ♩ = 50

21 *pp*

*dolce e sostenuto*

3

A clavecin nemzedék mintáit követve különösen szembetűnő bizonyos karakterek ábrázolása hasonló zenei mintákon keresztül. A jellegzetes ritmika, mely a téma repetíciós indítása és az ismételtetés hangsúlyozása által válik hangsúlyossá, fontos kifejezőeszköz lesz. Hangulatok, dinamikai feszültség, prozódiai megjelenítés válik lehetővé többféle értelmezéssel. Rameau híres műve, a *La Poule* témáját indító repetáló hangok rendkívül eszpresszíven, sajátos humorról utalnak a címre. Az állat hangjának élethű utánzása csak egy példa a repetitív technika alkalmazására.

**2. kottapélda: Rameau: *La Poule, Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin*, (1726-27)**

Allegro.

PIANO

*mf*

coco coco coco  
coco dai

5

Ennek a mintának követése ismerhető fel Dagincourt *L'Étourdic rondeau*-jának témájában. Az ismételtetés ebben az esetben feszesebb, kötöttebb előadásmódot kíván meg, mégis benne van az a humor és irónia, ami a címet sejteti.

**2a kottapélda: Daguincourt: *L'Étourdic* (A szeleburdi lány, 1733)**

The image shows a musical score for a piano piece. The title is "Allegro galement" and the dynamic marking is "PIANO". The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a simple, rhythmic melody with some fingerings indicated by numbers 1-5. The piece is characterized by its simplicity and natural feel.

Chabrier 1883-ban fejezte be *Aubade* című kompozícióját, melynek indítása a tonika ismételtetésével éppolyan egyszerű és természetes, mint az előbbi példákban. Az inspiráció forrása ennél a múnél az 1882-es spanyolországi utazás egyik kiemelkedő élménye: Chabrier elragadtatással hallgatta a spanyol gitár egyik jellegzetes fajtáját, a „gitanos”-t, és ennek a hangszernek a pengetős hangélményét idézi fel a mű bevezető ütemeiben.

**2b kottapélda: Chabrier: *Aubade* (1883)**

The image shows a musical score for a piano piece. The title is "Allegro con moto". The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a complex, rhythmic melody with many notes and rests, creating a grottesque and humorous character. The piece is characterized by its complex rhythm and the use of asymmetrical rhythms.

A groteszk karakterábrázolása, a humor zenei kifejezése az egyik legrégebbi elem a billentyűs muzsika történetében. Couperin *L'Arlequin* című műve többféle eszközzel sugallja a bohóc korabeli rajzát: a páratlan lüktetés aszimmetrikus lüktetése, a díszítések váratlan apró hangsúlyai, szekvenciák üres harmóniái a vígoperai figura esetlenségét, ügyefogyott báját mintázzák.

3. kottapélda: Couperin: *L'Arlequine, Pièces de Clavecin, IV* (1730)

The image shows a musical score for Couperin's 'L'Arlequine'. It consists of two systems of piano music. The first system is marked 'Grottesquement' and features a 3/8 time signature. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand plays a steady eighth-note bass line. There are three measures in this system, each with a fermata over the right hand. The second system starts with a measure marked '4' and continues with similar rhythmic patterns. It includes a triplet of eighth notes in the right hand and a fermata over a measure. The piece concludes with a final cadence.

Chabrier paródiája a mór emberről hasonló gesztusokat sejtett a *Mauresque* darabban. Szintén páratlan lüktetés, ütem közepén elhelyezett meglepő hangsúlyok – jellemzően *sforzato*k –, apró ritmusértékekben mozgó töredezett dallamvonal a zenei paródia 19. századi ábrázolásmódjának eszközei.

3a kottapélda: Chabrier: *Mauresque* (1881)

The image shows a musical score for Chabrier's 'Mauresque'. It consists of two systems of piano music. The first system is marked 'Moderato' and features a 3/4 time signature. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a steady eighth-note bass line. There are three measures in this system, each with a fermata over the right hand. The second system starts with a measure marked '4' and continues with similar rhythmic patterns. It includes a triplet of eighth notes in the right hand and a fermata over a measure. The piece concludes with a final cadence. The score includes performance instructions such as 'una corda', 'p', 'Ped.', and 'cresc. tre corde'.

Ez a zenei tradíció az impresszionisták világában további alakokban folytatódik, Debussy *Minstrels* és *General Lavine* műveiben kelnek életre a groteszk figurák. Érdekes ritmikai hasonlóság fedezhető fel Couperin egyik kamaraműve nyomán.

A *Rigaudon* (*Concerts Royaux, Quatrième Concert, 6. tétel*) bevezető ütemei teljesen megegyeznek a *Danse Villageoise* szintén nyitó ütemeinek ritmikájával.

**4. kottapélda: Couperin: *Concerts Royaux, Quatrième Concert, 6. tétel - Rigaudon***

The image shows a musical score for 'Rigaudon' by Couperin. The title 'Rigaudon' is written above the staff, followed by the instruction 'Legerement, et marqué'. The score is in 2/4 time and the key signature has two sharps (D major). The first few measures are shown, with a 'VI' section marker above the staff. The music is written for piano.

A tánc jellegzetes, feszes, kimért ritmikussága Chabrier művének témájában valamivel szigorúbb, ezért kissé rusztikusabb karaktert ölt.

**4a kottapélda: Chabrier: *Danse villageoise* (1881)**

The image shows a musical score for 'Danse villageoise' by Chabrier. The title 'Danse villageoise' is written above the staff, followed by the instruction 'Allegretto risoluto'. The score is in 2/4 time and the key signature has two sharps (D major). The first few measures are shown, with a dynamic marking of 'f' (forte) at the beginning.

A felsorolt példák mind azt igazolják, hogy Chabrier ismerte az 1800-as évek közepétől kibontakozó historikus irányzatot. Alkotói műhelyében helyet kaptak azok a zenei elemek, melyekkel a clavecinisták is előszeretettel dolgoztak, bár közel sem annyira felismerhetően, mint a századforduló nagyjainak későbbi alkotásaiban.

## 2. Chabrier zongorastílusának romantikus előzményei

### 2.1. A 19. századi francia zenei élet formálódása Párizsban

„Túlzás nélkül állíthatjuk, hogy Rameau halálától egészen 1870-ig nem létezett francia zene” - írta Jean Aubry 1917-ben a *Bevezetés a francia zenébe* című könyvében.<sup>15</sup> Az író ez alól csak Berlioz művészetét tekintette kivételnek, de csak azzal a kétértelmű kijelentéssel, hogy „irodalmi zeneszerző” és „tökéletlen zseni” volt. Az 1848-as francia forradalom zűrzavaros eseményei ellentmondásos érzéseket szültek és kedvezőtlen hatással voltak a művészetekre. Londonból így ír Berlioz 1848. március 15-én Joseph d’Ortigu-nak: „nemcsak a művészet halt meg Franciaországban, de a zene is bomlásnak indult. Temessük el mihamarabb, mert idáig érzem ártalmas bűzét”.<sup>16</sup> Néhány nappal később, 1848. március 21-én kezdte az Emlékiratok kötetét, melynek előszavában hasonlóan szomorú hangvétellel vetette papírra: „a zeneművészet, mely már oly régóta haldoklik, végérvényesen meghalt”.<sup>17</sup> A könyv elején és végén két különböző nyelven olvashatjuk Macbeth híres szavait: „La vie n’est pas qu’une ombre qui passe”, illetve „Life’s but a walking shadow”. A Shakespeare-idézet – „Az élet csak egy tűnő árny” – a romantikus életérzés hullámzó, forradalmi eseményektől nem függetleníthető erejét képviseli. Ennek tükrében nem meglepő, hogy a szintén önéletrajzi írással foglalkozó Jules Massenet is 1848. február 28-át, Lajos Fülöp lemondásának dátumát tünteti fel először írásában, mint meghatározó drámai eseményt.

1851. december 2-án, Louis Bonaparte megszerezte az abszolút hatalmat, majd 1852. novemberében császárrá választották. A Második Császárság egészen az 1860-as évek derekáig nyugalmasabb munkaviszonyokat teremtett, de a művészi törekvések továbbra is nehézségekbe ütköztek. A zeneszerzők és zenészek egyre inkább elszigetelődtek a társadalomban, mely többre értékelte a művészeteknek „kézzel foghatóbb” formáját. A festők, szobrászok, építészek alkotásait előbbre valónak tartották, mint a zeneművészetet, és ezek a művészek sokkal több felkérést és megbízatást kaptak a kormánytól, mint a muzsikusok. Ez a helyzet az 1870-es évek körül pozitív irányba változott: Párizs az ipari forradalom robbanásának

<sup>15</sup> Peter Bloom: *Berlioz élete*, Osiris kiadó. 2004. 175. oldal.

<sup>16</sup> Peter Bloom: *Berlioz élete*, 123. oldal.

<sup>17</sup> Peter Bloom: *Berlioz élete*, 13. oldal. *Hector Berlioz emlékiratai*, 1-2. kötet. Fordította Faragó László. Budapest, 1956. Zeneműkiadó Vállalat. I. Kötet, 39. oldal.

köszönhetően ekkor már több, mint kétmillió lakossal rendelkezett. A megváltozott életviszonyok miatt egyre többen kezdtek szabadidejükben irodalommal és művészetekkel foglalkozni, így válhatott a „nyugati kultúra legfőbb áramforrásává”.<sup>18</sup>

### 2.1.1. Változások Berlioz munkássága nyomán

1830. július 27-én, amikor Lajos Fülöp polgárkirálysága kezdetét vette és kitörtek a zavargások, Berlioz éppen versenykantátáján, a *Sardanapale* befejezésén dolgozott Párizsban. Nővérének később azt írta, hogy a „művészetek felszabadítása” volt a forradalom célja és így bizakodott: „tízszer gyorsabban leszek most sikeres, mint akkor lehettem volna, ha nincs forradalom”.<sup>19</sup> A forradalmi események Párizs több ünnepelelt személyiségére is nagy hatással voltak. Liszt a júliusi események ihletésére elkészítette a *Forradalmi szimfónia* vázlatát.

1843. januárjában Meyerbeer, Auber, Halévy, Thalberg, Liszt és a művészetpártoló Taylor báró, valamint a zeneműkiadó Maurice Schlesinger megalapították az *Association des Artistes Musiciens*-t (Zeneművészek Társasága). Berlioz-t az öt ügyvezető titkár egyikének kérték fel, majd 1857-ben a társaság tiszteletbeli alelnöke lett. Az egyesület célja az volt, hogy alapítvány létrehozásával nyugdíjat és egyéb járulékokat biztosítson a zenekari művészek számára. A tagok száma 1854-re elérte a hatezret, és azok rendszeres hozzájárulásával, valamint speciális szerencsejátékokkal és alkalmi hangversenyek szervezésével fokozatosan növekedett az alapítvány tőkéje.

Néhány évvel később, 1849. december 5-én Berlioz személyesen a köztársaság elnökéhez fordult támogatásért, amikor a *Grande Société Philharmonique de Paris* (Filharmóniai Társaság) megalapításán fáradozott. A szervezet ismertetőjében így ír:

Párizs városa eddig nélkülözni kényszerült egy olyan zenei társaságot, amelyhez hasonló már régóta növeli Európa más fontos városainak, Londonnak, Bécsnek, Brüsszelnek, Szentpétervárnak dicsőségét. Most azonban megalakult egy ilyen szervezet.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Nigel Gosling, Peter Bloom: *Berlioz élete*, 120. oldal.

<sup>19</sup> Peter Bloom: *Berlioz élete*, 175. oldal.

<sup>20</sup> Peter Bloom: *Berlioz élete*, 127. oldal. BNF, Berlioz: *Lettres autographes*. 7. kötet.



Számos nehézség, többek között a megfelelő hangversenyterem megszerzésének kudarcra miatt azonban a társaság utolsó, hetedik koncertjét követően, melyre 1851. április 29-én került sor, sajnálatos módon megszűnt.

A francia zenei élet megkerülhetetlen sarokköve volt a Római díj, melyet zenészek számára 1803-tól az *Institute de France*, a Francia Tudományos Akadémia Szépművészeti Akadémiája adományozott egy francia állampolgárságú, de nem kötelezően a Conservatoire-ban tanuló versenyzőnek. A díj odaítélésének hatékonyságát ellentmondásosan jelzi azok névsora, akik díjazottak lettek: Ferdinand Hérold (1812), Fromental Halévy (1818), Ambroise Thomas (1832). Később megkapta az elismerést Charles Gounod (1839), Georges Bizet (1857), Jules Massenet (1867), Claude Debussy (1884) és Gustave Charpentier (1889). A felsorolást pedig azokkal a híres zeneszerzőkkel lehet folytatni, akik nem nyerték el a díjat: César Franck, Édouard Lalo, Emmanuel Chabrier, Camille Saint-Saëns, Vincent d'Indy, Léo Delibes és Maurice Ravel. Ötödik próbálkozásra, 1830. augusztus 21-én, a Három Dicsőséges Napként emlegetett forradalom miatt kissé megkéskéve, a zsűri – a nyertes által csak „ce fameux prix” névként emlegetett díjat – Berlioznak ítélte oda.

Ugyanezen a Szépművészeti Akadémián 26 évvel később, negyedik próbálkozásra, 1856. június 21-én Berliozt végre megválasztották a „halhatatlanok” tagjai közé. Az *Institute de France* Berlioz születési évében negyven tagból állt: építészek, szobrászok, rézmetszők, festők és zeneszerzők alkották a testületet, mely a restauráció korában, XVIII. Lajos uralkodása alatt alakult. A tagok fő feladata a Római díj odaítélése volt, de emellett szertágazó megbízásoknak is eleget kellett tenniük. Monográfiák és tudományos munkák elbírálását, hangszerek és módszerek minősítését végezték, különböző bizottsági tagságokat töltöttek be, valamint az 1859-től megjelenő *Dictionnaire Général des Beaux-arts* (A szépművészetek általános lexikona) szócikkeit bírálták. Összességében „a testület a nemzet lelkiismeretét képviselte az emberiség általános műveltségének összességével, a művészi hagyomány megőrzésével, és az oly sokat magasztalt, bár meglehetősen megfoghatatlan *bon goût*, azaz a jó ízlés fogalmával”.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Peter Bloom: *Berlioz élete*, 144. oldal.

## 2.1.2. A Párizsi Conservatoire

A párizsi Conservatoire igazgatója 1822. áprilisában a francia állampolgárságú Luigi Cherubini lett. A Párizsban élő olasz komponista, aki ekkor már túljutott zeneszerzői pályája csúcán, minden erejét annak szentelte, hogy Franciaország legfelső zenei iskoláját megújítsa, színvonalát megemelje. Az új igazgató csökkentette a diákok számát, és különösen a zongoristák és énekesek képzését tekintette kiemelkedő feladatának. Az 1810-es évektől egyre több zongorista érkezett Párizsba, akik a Conservatoire-ba jelentkeztek. Ez a nemzetközi érdeklődés azonban ellentétben állt az intézmény azon hazafias céljával, hogy elsősorban francia zenészeknek nyújtson magas színvonalú képzést. Ennek a reformnak köszönhető az a közismert történet, miszerint a kiemelkedő tehetségű Liszt Ferencet nem vették fel az intézetbe. A belga származású César Franck is csak akkor kerülhetett be az iskolába, miután apja felvette a francia állampolgárságot. Az intézmény könyvtára egyedülállónak számított Európában. Ez a könyvtár fontos szerepet töltött be számos zeneszerző tanulmányaiban, ahol a partitúrák tanulmányozásával és másolásával töltött idő segítette a későbbi fejlődés és kibontakozás útját. Az iskola hangszergyűjteménye, mely szintén Európa-szerte ismert volt, eleinte lassan növekedett. Olyan viharos időszakokat kellett átvészelnie, mint például az 1816-os fűtési célból történt csemláló tüzelés, vagy az irodai helyek növekvő szüksége miatti gyarapodás leállása. A gyűjtemény eleinte emigráns arisztokratáktól és a Napóleon által meghódított területek lakosaitól elkobzott darabokból állt. A múzeum 1861-ben kelt igazán életre, amikor Louis Clapisson zeneszerző húszezer frankért eladta saját hangszergyűjteményét az iskolának, majd a rákövetkező évben ő lett a kurátora.

A párizsi Conservatoire zongorastúdiumokat végző diákjai az 1870-es években széles romantikus repertoárral rendelkeztek. Az intézet tananyaga magába foglalta Weber, Schumann, Liszt műveit. Faurè, Debussy, Ravel gyakran tüzték műsorra Chopin, Bizet, Mendelssohn és Liszt zongoradarabjait. Ezek a művek inspirációt adtak a „tanulóknak”, akik többféle zenei elemet, stílusjegyet vettek át a romantikus repertoárból.

## 2.2. Az új generáció

„A művészt az első osztályú cseléd státuszból a közösség tisztelettől övezett tagjává kell tenni” - írta Liszt zenei tárgyú esszéinek első írásában, melyet Párizsban vetett

papírra.<sup>22</sup> A 19. század elején, a polgárosodás előretörésével és a nemzeti öntudat erősödésével a művészek társadalmi szerepe is nagy változáson ment keresztül. A feudális kötöttségekből való kilépés és az arisztokrata munkaadóhoz kötődő egyre lazább kapcsolat gyökeresen megváltoztatták a zeneszerzők életét. Az új körülmények és elvárások maximális teljesítményt kívántak a művészekről. Az alkotói és előadói tevékenységek alapfeltétele lett a közönség rokonszenvének elnyerése.

Párizsban új közönség alakult ki, melynek zenei ízlésére különböző módon reagáltak a komponisták. A könnyen értékesíthető kompozíciók népszerűsége mellett egyre komolyabb igény mutatkozott a magasabb rendű, értékesebb zenei élményekre. Berlioz, Chopin, Schumann, Liszt és Wagner elszántan képviselték az új forradalmi irányzatokat. Sikerült magukra vonniuk és megtartaniuk egy intellektuálisabb, értékesebb zenei élményekre vágyó közönség figyelmét. Emellett volt egy csoport, mely hátat fordított a „filiszteusoknak”, és zenéjét egy szűk körnek, a párizsi szalonok exkluzív társaságának írta. Ennek a „kivonuló” csoportnak a tagjai különös érzékenységgel védték a támadásoktól az igazi művészi értékeket, kompozícióikban nem voltak hajlandóak engedményeket tenni, és a külsőségek helyett egy magányosabb, elmélyültebb életformát próbáltak kialakítani maguknak. Ez a filozófia legvilágosabban Schumannra volt jellemző. Chopin Párizs egyik legszélsőségesebb, a „karzattól” a lehető leghamarabb visszavonuló és a legkisebb kompromisszumot sem megengedő egyénisége volt. A *Musical World*-ben olvashatjuk:

„Lehetetlen elvitatni, hogy Chopin a legelső helyet foglalja el jelen korunk zongorakomponistái között. Párizsban csodálói egyfajta zenei Wordsworthnek tekintik, amennyiben megveti a népszerűséget, és csakis saját, magasra helyezett mércéje szerint akar komponálni”.<sup>23</sup>

A francia fővárosban a zongoramuzsika páratlan fénykorát élte. A 19. század elején a látványos és erőteljes zongorázás volt népszerű. Chopin ezzel ellentétben sokkal finomabb, fátyolos hangzású, visszafogott stílusával hódította meg a közönséget.

<sup>22</sup> Nicholas Temperley, Kornel Michałowski: *Fryderyk Chopin*. Korai romantikusok: *Chopin, Schumann és Liszt élete és művei*. Új Grove-Monográfia. 2010. Rózsavölgyi és Társa. Budapest. 180. oldal.

<sup>23</sup> Nicholas Temperley, Kornel Michałowski: *Fryderyk Chopin*. 26. oldal.

Ezt a játékmódot korábban Kalkbrenner képviselte, amit Chopin különösen csodált. 1837. március 31-én, Cristina Belgioso hercegné szalonjában került sor a híres „zongoristapárbajra” Liszt és Thalberg között. A hercegné szavai, ami a közönség ítéletét fogalmazta meg, magában foglalják Liszt egyedülálló pianisztikus képességét: „Thalberg a világ első zongoristája – Liszt pedig az egyetlen.” Berlioz 1840 körül írta Liszt játékaról:

Sajnálatos módon nem remélhetjük, hogy gyakran hallunk ilyen zenét: Liszt saját magának alkotta, és senki a világon nem büszkélkedhet azzal, hogy akár meg tudja közelíteni a játékát.<sup>24</sup>

Charles Hallé, aki Párizsban tanult és maga is nagyszerű zongorista volt, 1836-ban – amikor először hallotta Lisztet zongorázni – érdekes szavakkal hasonlította össze Chopin és Liszt játékát:

Chopin egy álomvilágba ragadta az embert, ahol szívesen maradtunk volna örök időkre; Liszt csupa napsütés és szédítő ragyogás, aki oly hatalmas erővel nyűgözte le hallgatóit, amelynek senki sem tudott ellenállni.<sup>25</sup>

### 2.3. Az új zongorahangzás

A 19. század elejétől fogva a zongora számos változtatáson, újításon ment keresztül. A 18. századbeli hangszer hangzása kemény kalapácsai miatt a csembalóra hasonlított. Az új, több réteg filccel vagy bőrrel bevont kalapácsos zongora már lehetővé tett egy puhább, új típusú hangzást, mely számos korabeli komponistát elbűvölt, és a romantikus kifejezésmód gazdag tárát nyitotta meg előttük. Chopin-re nagy hatással volt Hummel, aki 1828-ban megjelent zongoraiskolájában az akkori két alapvető zongoramechanika – az angol és a bécsi – közti különbséget írja le. Emellett egyre nagyobb teret hódított az Erard-féle harmadik típusú mechanika, mely az 1828-ban feltalált új, kettős kiváltóval gyorsabb trillákat és hangismétléseket tett lehetővé. Liszt állítása szerint Chopin a régi, bécsi típusú Pleyel zongorákat részesítette előnyben, „különösen az ezüstös és némileg fátyolos hangzásuk, valamint könnyű billentésük miatt”.<sup>26</sup> Emellett szívesen választotta az Erard zongorákat is, 1848-as angliai koncertjein pedig Broadwoodon játszott.

<sup>24</sup> Nicholas Temperley, Kornel Michałowski: *Fryderyk Chopin*. 186. oldal.

<sup>25</sup> Nicholas Temperley, Kornel Michałowski: *Fryderyk Chopin*. 187. oldal.

<sup>26</sup> Nicholas Temperley, Kornel Michałowski: *Fryderyk Chopin*. 35. oldal.

A zongora új, érzékenyebb hangzásának kialakulása szorosan kapcsolódik a hang kifejezőerejének hallatlan sokrétű gyarapodásához. A hangzás konkrétan mérhető lehetőségein túl – dinamika, pedálhasználat, árnyalt artikuláció – a színfoltok, a harmóniai sokféleség, a modulációs mozgástér szabadsága és a ritmikai játékok merőben szokatlanná, változatossá tették a hangszer kifejezőmódját. A zongoraművek a hagyományos műfajok mellett egyre inkább olyan formákban íródtak, melyek lehetővé tették a gondolati gazdagság és az érzelmek árnyalt, szabad áramlását. A nemzeti öntudat erősödésére jellemző a népi dallamok, táncok integrálása az új, többnyire kisformák világába. Így a romantikus művek között található noktürn, ballada, capriccio, rapszódia, scherzo, valamint mazurka, polonéz és keringő. Ezek a művek általában kisebb csoportokba rendezve jelennek meg azonos opuszként, de az sem ritka, hogy önállóak.

A megváltozott zongorarepertoárra jellemző – különösen Schumann életművében – a ciklikus formák elterjedése. A miniatűr, rövid lélegzetvételű művek magukba sűrítik mindazt az ezerarcú érzés és gondolatvilágot, melyet a romantika oly szabadon képes kifejezni. A felcímkezett művek bepillantást nyújtanak a zeneszerző szellemi alkotóházába oly módon, hogy különböző képzelt személyek álarca mögé bújtatják a haladó gondolkozásmódról vallott nézeteiket. A programzene nagy hatást gyakorol a francia impresszionisták festői és költői képzeletére. A zongora kifejezőerejének feltárása folyamatos a 19. században: a természetfestés, a víz, a hullámok, az erdők, a szelek, a démonok megjelenítésének hasonlósága Weber-től Liszten át Debussy-ig és Ravelig azonos gyökerekből táplálkozik.

#### **2.4. Chabrier romantikus inspirációi**

A zongorairodalom nagy romantikus zeneszerzőinek bizonyos stílusjegyei minden bizonnyal fellelhetőek Chabrier 1870-80 táján készült zongoraműveiben. Elsősorban Chopin és Schumann hatása érezhető, de Liszt és Wagner is meghatározó példaképek voltak. Tanulóéveiben különösen Chopin művészete került közel hozzá, melynek hatása érett kori virtuóz műveiben ismerhető fel. Chabrier kiváló zongoravirtuózként és improvizáló tehetsége folytán a romantikus hangszerkezelési hagyományokból kiindulva megteremtette a rá jellemző pianisztikus technikát. Schumann hatása a virtuóz megoldások mellett elsősorban a rövid karakterdarabok sorozatba rendezése és bizonyos harmóniai hasonlóságok alkalmazásában mutatkozik meg. A *Pièces pittoresques* zongoraciklusának terve és megvalósítása, valamint karaktereinek

gazdag ötlettára Schumann zenei műhelyének alapos ismeretéről tanúskodnak. Chabrier számára a zongoraművek mellett a színpadi zene inspiráló jelenléte is meghatározó volt. Weber zenéjének hatása Mendelssohn, Liszt, Berlioz és Wagner művészetében is tettenérhető.

#### 2.4.1. Weber és Chabrier

Weber muzsikája nemcsak Chabrier-ra volt nagy hatással, hanem Debussy és Ravel is nagyra értékelte a romantikus német opera korszakalkotó egyéniségét. Chabrier különösen operanyitányait kedvelte, melyek közül az *Oberon* volt számára a legkedvesebb. 1887-ben keltezett hosszú levelében hevesen védelmezte a nyitányt és saját bevallása szerint ezt a művet számtalan alkalommal szívesen meghallgatná.<sup>27</sup>

A *bűvös vadász* és az *Oberon* nyitányát Ravel is nagyra tartotta, fejből ismerte mindkettőt. A népszerű zongoramű, a *Felkérés keringőre* az eredeti és a Berlioz hangszerelte zenekari változatában is repertoáron volt az 1870-es évekbeli párizsi Conservatoire-ban. Debussy az 1878-as zongoraverseny döntőjében Weber: *Asz-dúr (második), Op. 39-es szonátáját* játszotta. Weber bűvös szellemvilága Debussy fantáziáját is megindította, amikor „*Croche Úr*” szájába adta a következő szavakat:

Néhány évvel az *Oberon* bemutatója előtt a *Bűvös vadászt* adták elő Berlinben, majd később az *Euryanthé-t*. Ezeknek a műveknek révén látják benne a romantikus iskola atyját. Ehhez az iskolához tartozik a mi Berliozunk, aki annyira beleszeretett a romantikus színekbe, hogy közben megfeledkezett a muzsikáról is.<sup>28</sup>

Weber tündöklő természet és mese ihlette hangulatainak egy-egy villanása felfedezhető nemcsak Chabrier, hanem Debussy és Ravel zongoraműveiben is. Az *Oberon nyitány* kezdő kúrthangjai, melyek egy egyszerű trichordot alkotnak, ihletet adtak az utódoknak.

<sup>27</sup> Emmanuel Chabrier: *Correspondance*, pp. 411-13. letter to his publisher Georges Costallat. Howat, Roy: *The Art of French Piano Music*, Yale University Press, 2009. 164. oldal.

<sup>28</sup> Claude Debussy: *Croche Úr, a műkedvelők réme*. Zeneműkiadó Vállalat. Budapest. 1959. 64. oldal.



Debussy is a mesebeli tündérek pillékönnyű mozgását idézi fel a *Prelűdök* második kötetének „*A tündérek kiváló táncosnők*” darabjában. A mű tempó és karakterjelzései – *rapide et léger* –, a 3/8-os lüktetésben felvillanó villámgyors harmincketted kvintolák és a trillák hosszú ütemeken átívelő vibrálása szinte vizuálisan jelenítik meg a mozgás és a tánc lebilincselő erejét. Ez a szakadatlan pörgés csendesül le a mű végén, amikor a háromvonalas oktáv éteri magasságában egyedül maradó dallamtöredék megszakad, és a Desz orgonapont feletti egyszerű trichord hangjaival fejeződik be a mű.

5b kottapélda: Debussy: *Les fées sont d'exquises danseuses*, *Prelűdök II. kötet (1910-13)*

Ravel 1913-ban komponálta az *À la manière de... Chabrier* című művet. A kellemes, andalító dallamtöredék Siebel híres „Virág áriájának” parafrazisa Gounod: *Faust* operájának harmadik felvonásából. A mű – hasonlóan Chabrier és Debussy példáihoz – az *Oberon* kürtszignál hangjaival fejeződik be.



5c kottapélda: Ravel: *À la manière de Chabrier* (1913)

## 2.4.2. Chopin és Chabrier

Amikor Chopin 1831 szeptemberében Párizsba érkezett, a francia fővárosban hatalmas lendülettel bontakozott ki a romantikus mozgalom. Első koncertjét, melynek szervezői Kalkbrenner és Pleyel voltak, 1832. február 26-án hallhatta a párizsi közönség a Salle Pleyel-ben. A francia zongoramuzsika fejlődésében inentől kezdve – elsősorban Saint-Saëns, Fauré és Debussy művészetén keresztül – nyomon követhető a chopini vonal sokarcú kompozíciós technikája. Chabrier zongoraműveire is nagy hatással volt Chopin romantikus nyelve, melynek elsajátításában még tanulóéveinek kezdetén Édouard Wolff segített, aki jól ismerte Chopint. Wolff-hoz gyermekkori auvergnat-i ismerőse, Antoine-François Marmontel tanácsára került, aki az 1870-es évek meghatározó tanáregyénisége volt: nyolc évig tanította Debussyt a Párizsi Conservatoire-ban, valamint tanítványai közé tartoztak többek között Bizet és Albeniz is.

Chopin és Chabrier hangszerkezelési technikájában hasonló kísérletező jelleget fedezhetünk fel. Bizonyos zenei megoldások tekintetében Chabrier felnagyítja, továbbfejleszti Chopin kompozíciós eszközeit. Roy Howat így fogalmazza meg Chabrier és Chopin kapcsolatát:

Chabrier bizonyos értelemben Chopin kiegészítőjeként tekinthető; koncentrált zenekari hangzásának fényessége, szellemessége és érzelmi közvetlensége olyan újdonság a francia zenében, mely összemérhető Chopin zongorára gyakorolt forradalmi hatásával.<sup>29</sup>

A következő zenei idézetekben egy-egy kompozíciós jegy hasonlóságát kívánom bemutatni a két szerző műveiben, valamint azt a változást, mely közel 30-40 év különbséggel jelentkezik a Chabrier-nál.

### ***Orgonapontos basszus osztinató***

Chopin műveiben jellegzetes gesztus a zenekari hangzást imitáló osztinató pörgésű hangzáseffektus, mely erőteljesen hat a kisebb lélegzetvételi darabokban is.<sup>30</sup> Ez a nyolcadokban vagy tizenhatodokban mozgó kísérő figuráció a basszusban jelenik meg: az izgatott, lüktető mozgásforma egyaránt kifejezhet mélyről kitörő, visszafojtott érzelmeket, valamint vad vágát, csúcspontokat elérő dübörgő eksztázist. A zenekari színpalettáról a timpani hangzáshoz hasonlítható leginkább. A *h-moll Szonáta* fináléjának néhány üteme tömören idézi fel az üstdob pergést.

6. kottapélda: Chopin: *h-moll Szonáta, Op. 58, Finálé, 189-90. ütem (1844)*



Az orgonapontos, többnyire oktáv terjedelemben mozgó üres, vagy átmenőhangokkal kitöltött hangzást Chabrier néhány zenekari művében – illetve azok zongora átíratában – erőteljesebb dinamikával és expresszivitással fejlesztette tovább. A timpanit imitáló hangeffektusra találunk példát a *Le Roi malgré lui* opera egyik részletében, a *Fête polonaise*-ban, melyet a szerző saját maga dolgozott át zongorára.

<sup>29</sup> Roy Howat, 81. oldal.

<sup>30</sup> Roy Howat ezt a jelenséget *timpani-like ostinato*-nak nevezi.

6a kottapélda: Chabrier: *Fête polonaise (Le Roi malgré lui, 1884-87)****Kromatikus csúszás pedállal tartott basszus felett***

Chopin harmóniavilága forradalmi módon újította meg a 19. század zenéjét. Egész életművét átítatja a zongora karakterével való teljes azonosulás. A kromatikus disszonancia és a moduláció újszerű használata korlátlan lehetőségekkel gazdagította a zeneművek hangnemi tervét. A chopini harmóniavilág egyik jellegzetes eszköze az orgonapontos basszushang feletti kromatikus csúsztatott akkordok láncolata. Az így megszólaló kromatikus disszonancia csak pillanatnyi érvényű, modulációs célokra nem alkalmas, inkább egy újszerű, melodikus figuráció kitágított, expresszív jelentését hordozza magában. Ez az elem többféle kifejezéssel szólal meg, a zenei környezettől függően: halkan, lágyan ringatózva, misztikusan, valamint a kiteljesedés csúcspontjaként áradóan, önmagát ismételve, továbbfejlesztve. A *Barcarolle* nyitó ütemeiben ugyan nem kromatikus mozognak az akkordok, de a kezdő domináns orgonapont feletti ereszkedő, kis hangközökben mozgó homofón textúra már előrevetíti a disszonánsabb, érzelmileg fűtöttebb kromatikus csúsztatás lehetőségét.

7. kottapélda: Chopin: *Barcarolle Op. 60 (1845-46)*

**Allegretto.** F. Chopin, Op. 60.

 A musical score for a piano piece. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/8. The piece is marked 'Allegretto'. The bass line features a prominent chromatic descending pattern, starting on a high note and moving down step by step, often with a sustained pedal point. The treble staff contains chords and melodic fragments that interact with the bass line. There are dynamic markings like 'f' and 'dim.' and some performance instructions like 'Ped.' with asterisks.

Chopin *B-dúr Prelúd*-jében (Op.28, no.21.) magától értetődő természetességgel fűzi össze a dallamot és a kromatikus belső mozgásokkal átítatott, finoman lüktető basszus szólamot. A mű elején egyszerű dallamot tölt ki a bal kéz ellenmozgásos, kromatikus kísérelőanyaga, mely később egyre intenzívebbé válik.

## 7a kottapélda: Chopin: B-dúr Prelűd, Op. 28 no.21. (1836-39)

**No 21.**

*Cantabile.*

A nyitó ütemek a mű későbbi szakaszában variált szekvenciális alakban tűnnek fel. Hat ütemes crescendo fokozás vezet el a fortissimo ütemre, mialatt a domináns orgonapont felett a jobb kézben oktávkettőzéssel van megerősítve a kromatikus mozgás. A pedál használata még zengőbb, masszívabb, egységesebb hangzást nyújt a mű legfényesebb, legkitárulkozóbb ütemeiben.

## 7b kottapélda: Chopin: B-dúr Prelűd, Op. 28 no.21.

Ez a chopini jegy továbbfejlesztve, csupán egyetlen ütembe sűrítve a *Mélancolie*-ban tűnik fel. A dallam itt is a domináns orgonapont felett van kiemelve, miközben kromatikus belső mozgások kacskaringózó vonala teszi a hangzást gazdagabbá, bizonytalanságában is felszabadulttá. Az alig két perces műben az előadónak a piano többszörös fokozataival kell dolgoznia, ezért valódi kitörést jelent a forte és a kromatikus mozgások sodró lendülete.

7c kottapélda: Chabrier: *Mélancolie* (1881)

***Legato dallam és staccato kíséret ütköztetése***

Chopin zeneszerzői stílusának egyik legmarkánsabb vonása a variálás kiapadhatatlan gazdagsága. Dallam és kíséret számos változatban, finom variációban szövődik össze a legkülönbözőbb műfajokban, mely egy egészen új, a korábbi generációk által nem ismert, romantikus hangzásvilágot hozott létre. A dallam alatt szólhat csupán egyszerű akkordkíséret, mely azonban többnyire sűrű felrakásban variálódik. A bal kéz sokszor teljesen önállóvá válik, akkordfelbontásos és pedállal megtámogatott anyaga teljes ritmikai és harmóniai háttérrel biztosít a dallamnak. A kíséret azonban szabad ellenponttá is válhat, textúrája egészen eltérő karakterű is lehet, éppen ezért fontossá válnak az artikulációs kérdések.

Chopin *Desz-dúr etüd-jében (Trois nouvelles études)* egyfajta kísérletezés nyomait fedezhetjük fel. Ebben a műben a kétféle artikuláció finom ütköztetése hangzásában még nem válik el élesen egymástól, de a zeneszerzői szándék egyértelmű a két különböző játékmód megvalósítására. A textúrát lágy, dús melodika uralja, alatta pedig a szaggatott, staccatos ellenszólamok könnyed, keringőre emlékeztető karaktert idéznek fel.

8. kottapéllda: Chopin: *Desz-dúr etüd - Trois nouvelles études* (1839)

**Etude.**  
*la melodia sempre legato* Fr. Chopin.

**Allegretto.**

3. *dolce*

A *Pièces pittoresques* hatodik műve az *Idylle* hasonló artikulációs megkülönböztetéssel szólal meg. Különleges felrakásával és több dimenziós hangzásbeli kontrasztjával már szürrealista hangulatot előlegez. A mű textúrájának három fajta, egymástól eltérő anyaga világosan különválnak: a legato dallam, a basszus többnyire staccatos, oktávugrásos nyolcadhangjai, valamint a dallam közelében mozgó – szintén staccatos, hangisméltéses – belsejéről. A kísérőszólamok állandó kopogása és a harmóniak szokatlan fűzése következtében ez a mű messzire előremutat hangzásbeli élményével.<sup>31</sup>

8a kottapéllda: Chabrier: *Idylle* (1881)

**Allegretto** (♩ = 120) *avec fraîcheur et naïveté*  
*bien chanté et très en dehors*

*dolce e leggerissimo*

**A vezetőhang újszerű használata**

Chopin dallami invenciója egyedülálló a romantikus zongoramuzsikában. A dallamok egyszerűsége, finom szövése, táncos ritmusa a hangszer új melodikus

<sup>31</sup> Roy Howat ezt a jelenséget *legato melody over staccato counter melody*-nek nevezi.

képességeit keltették életre. Dallam és kíséret elválaszthatatlanok egymástól, mégis Chopin leghatásosabb megoldásai közé tartozik, amikor kadencia-szerűen önálló életre kel egy röpke, néhány hangból álló dallamtag, mely többnyire átvezető funkciót tölt be a nagyformában megírt művek különböző részei között. Ez a dallami építkezés Chopin *f-moll Fantázia* és Chabrier *Impromptu* műveiben nagyon hasonló módon, ugyanazokkal a hangokkal – kétvonalas G, F és Esz – alkotnak rövid kadenciális formát. A vezetőhang eltérő kezelésmódja és funkciója miatt a hasonló gesztusból építkező dallami formulák mégis egészen más arculatot nyernek.

Chopin művében Asz-dúr tonalitásban – az *adagio sostenuto* jelzésnél – a néhány hangból kiinduló dallamtag az átvezetés alapja, mely egyre tágabb hangközökbe nyújtózkodik és tetőpontjaként a G vezetőhangot célozza meg. A vezetőhang szerepe csupán a melodikus tetőfok kiemelése, mely aztán záró gesztusba hajlik.

9. kottapéllda: Chopin: *f-moll Fantázia Op. 49. 321-22. ütem (1840-41)*

**Adagio sostenuto.**

Ugyanaz a néhány hang – a kétvonalas G, F, Esz – máshogyan illeszkedik be a melodikus környezetbe Chabrier művében. Az *Impromptu* C-dúr tonalitása az átvezető rész előtt többszöri C-G ismételéssel van megerősítve, majd az egész ütemes szünetet követően az Esz hang megjelenése hangnemi bizonytalanságot okoz. Az alatta felhangzó szűkített hármast a következő ütemben félhanggal megemelkedik. A hangok lejegyzése – G, B, Desz és a basszusban Esz hang – már az új hangnemet, az Asz-dúrt sejteti. A dallamban megjelenő kétvonalas F által nónakkorddá bővül az akkord, majd tovább lép a G vezetőhangra. Chabrier újszerű, „feloldatlan vezetőhang” technikája ekkor válik világossá: a vezetőhang nem oldódik az Asz hangra, hanem meghosszabbított nyolcadhanggal, a chopini

példához hasonlóan ugyanazzal a melodikával immár nyitógesztusként indítja el a középrészt.<sup>32</sup>

9a kottapélda: *Impromptu 75-86. ütem (1873)*

### 2.4.3. Schumann és Chabrier

Schumann zongoramuzsikája közvetlen előzményként szolgált a Chabrier-ra jellemző rövid, programszerű művekhez. Lelkesedését mutatja, hogy Schumann szimfóniáinak kézzongorás változatát behatóan ismerete, valamint örömmel játszotta Schumann: *Sechs Stücke in canonischer Form* (op. 56) művének Bizet által készített négykezes átíratát. Debussy szintén nagyra értékelte Schumann művészetét; 1877-ben a Conservatoire versenyét a *g-moll szonáta* első tételével nyerte meg. Schumann irodalmi ihletettséggű eszmeisége, zenekritikai tevékenysége, a művészi szabadságért és az új német zene megteremtéséért vívott küzdelme zongorapoétikájában talált befogadó, termékeny talajra. A 19. század közepén a ciklikusság és a miniatűr formákban való gondolkozásmód a német zeneszerző ötlettárából érte el a legmagasabb művészi kifejezésmódot. Chabrier formai elgondolásainak a hagyományos formák adják a keretet, melyben a ritmikai játék jelenti a legnagyobb mozgásteret. A képzeletgazdag társítás, a hangulatok iránti érzékenység, a pergőtáncos karakter, az érzelmek magasfokú interpretálása mind közös vonása a két komponistának.

<sup>32</sup> Roy Howat ezt a jelenséget *unresolved leading note*-nak nevezi. 82. oldal.



A *Pièces pittoresques* ciklikus felépítése, a művek karaktereinek hangulati ábrázolása, dallamvezetése és hangszerkezelése Schumann zongorasorozataival mutatnak rokonságot. Ennek egyik példája a *Sous bois* és a *Vogel als Prophet*: mindkét műben a visszafogott, halk dinamika és az arpeggiokkal gazdagon díszített dallam teremti meg a különleges, természet közeli képet. A Schumann mű szürreális hangulatát az ütemeket indító disszonanciák, a szünetekkel szabdaltságot adó dallamívek, az ornamentikában tobzódó melodikus anyag és a dallamot kísérő egyszerű akkordok teremti meg. A mű mély emóciós tartalmát a g-moll/G-dúr/g-moll részek váltakozása tovább erősíti.

10. kottapélda: *Vogel als Prophet - Waldszenen Op. 82 (1848-49)*

Andante con molto tenerezza.  
Langsam, sehr zart.  $\text{♩} = 63$ .

7.

A *Sous bois* oldott és lágyan ringatózó dallamát harminckettedek arpeggio-szerű hangzása és a basszus állandó mozgása tölti ki. A végig derűs, C-dúr/G-dúr/C-dúr hangnemeket bejáró mű hangsúlyozottan dallami invenciójában és a karakter alapjául szolgáló puha hangzásideál miatt lehet a *Vogel als Prophet* követője.

10a kottapélda: Chabrier: *Sous bois* (1881)

Andantino ( $\text{♩} = 60$ )

*pp sempre con gran dolcezza e grazia*

A ritmikai ötletek, a váratlan hangsúlyok, a hirtelen dinamikai és dúr-moll váltások remek eszközök bizonyos hangulatok kifejezéséhez. Ezek a technikai megoldások

segítenek egyaránt a *Coquette* és a *Mauresque* vidám bohóc-karaktereknek megformálásához. Mindkét mű  $\frac{3}{4}$ -es, melyben az alapmozgást a nyújtott ritmus különböző figurációi jelentik. A Schumann műben a dallamot egyszerű akkordok kísérik, a mű tempója a darab elején kiírt *Vivo* által gördülékeny. A kecses, halk dinamikával aláfestett táncos és lendületes mozgások közé kiszámíthatatlan módon *fortissimo* hangpárok ékelődnek, melyek igazi meglepetést jelentenek.

11. kottapélda: Schumann: *Coquette – Carnaval Op. 9 (1834-35)*



Chabrier hasonló zenei eszközöket használ a groteszk bohóc alak megformálásához, mint Schumann. A kottakép azonban sokkal sűrűbb nála: a ritmikai lejegyzés diminuált változata, a többszólamú textúra, az *una corda* és *tre corde* pedálhasználatok akkurátus jelölése és az a-moll/A-dúr/a-moll többszöri váltakozása mély tartalommal és változatos pianisztikus megoldásokkal töltik meg a „móros” hangulatú művet. Lásd 3a kottapéldát.

### 3. Pièces pittoresques

#### 3.1. Chabrier zongoraművei

Bár Chabrier életművének mennyiségre csak kisebb hányadát teszik ki, mégis a zongoraművekben bontakozik ki igazán zeneszerzői egyénisége. Chabrier, (Alexis-) Emmanuel Közép-Franciaországban, Ambert-ben született 1841-ben, és Párizsban hunyt el 1894-ben, életének 53. évében. Chabrier zenei pályafutását alapvetően determinálta, hogy életének csupán utolsó másfél évtizedét szentelhette valóban a muzsikának. Ügyvéd apja nyomdokában haladva és nyomásának engedve ő maga is a jogi pályát választotta, ugyanakkor zene iránti fogékonysága és tehetsége már egészen korán megmutatkozott. Első zongoratanárai a spanyol származású Manuel Zaporta és Mateo Pitarch voltak, majd pár évvel később a lengyel Tarnowski. Utóbbi útmutatása mellett születtek meg korai, már a tehetség jeleit felcsillantó kompozíciói. Tizenhat éves korában családjával Párizsba költözött, itt folytatta tanulmányait, majd 18 éven keresztül kormányhivatalnokként dolgozott a Belügyminisztériumban. Emellett folyamatosan képezte tovább magát zongoristaként a Chopin-nel szoros kapcsolatban álló Edouard Wolff irányításával, valamint zeneszerzés órákat vett Aristide Hignard-tól.

A civil pálya egyhangúságának ellenpólusát jelentette számára az inspiráló *avant-garde* közeg, melynek egyre inkább meghatározó tagja lett. Szoros baráti kapcsolatba került a korszak meghatározó költőjével, Verlaine-nel, és vezető impresszionista festőművészekkel, mint Monet, Renoir, Manet. Utóbbival életre szóló barátságot kötött, és feleségének ajánlotta első fontos zongoraművét, az 1873-ban komponált *Impromptu*-t.

Minden bizonnyal a köztisztviselői munkával járó elfoglaltságra vezethető vissza, hogy zenei képzettsége hiányos volt: a komponálás könnyedsége, a nagy formák kezelése mindig is problémát okozott neki. Az eleinte színpadi műveket komponáló Chabrier saját bevallása szerint lassan haladt az írással, nehezebbé esett megfelelő formába önteni zenei elképzeléseit. A zongora mellett azonban teljesen magára talált; műveiben nyoma sincs az erőltetett, túlburjánzó megoldásoknak, sokkal inkább a természetesség, a könnyedség, a pillanat szülte ötletek és a csak rá jellemző elképesztően virtuóz hangszerkezelés jellemzőek. Műveinek újdonsága, váratlansága elsősorban nem formailag jelenik meg, hanem a motivikus építkezés kiszámíthatatlan

egységeiben, a harmóniai leleményességben, a hangszerre való alkalmazás színességében és főleg a darabok elementáris erejű ritmikájában. Ő maga rendkívül virtuóz játékos volt, kiválóan ismerte és kihasználta a hangszer lehetőségeit. Visszaemlékezések szerint mindig ragaszkodott hozzá, hogy legyen a közelében zongora, és hírhedt húr-szaggató pianista hírében állt. Korabeli festményeken jól látszanak tömzsi kezei, rövid ujjai, melyekkel hihetetlen gyorsasággal és elképesztő improvizatív tehetséggel ejtette ámultba barátait és közönségét.<sup>33</sup>

Chabrier zenéjének egyik jellegzetes eleme a *clog* – fapapucs – dübörgő hangjának utánzása, mely intenzív zongorahangzást és virtuozitást kíván az előadótól. Auvergne-ből származó vidéki ember volt, saját szavai tanúskodnak falusi kötődéséről: „az én zenémben mindig gyűrűznek az auvergne-i fapapucsok léptei”. Ez a hangutánzás jelenik meg több műben is: *Danse villageoise*, *Menuet pompeux*, a *Paysage* triójában, valamint a *Bourrée fantasque*-ban.

### 3.1.1. Első jelentős mű: *Impromptu*

Chabrier első igazán fontos zongoraműve az *Impromptu* (1873), melyet Camille Saint-Saëns mutatott be 1877. január 27-én a *Société National de Musique* egy rendezvényén. Ebben a műben a komponista zongoratechnikájának minden jellemző vonása megtalálható, ezért valódi zongorastílusát innen datálhatjuk. A 3/8-os, C-dúr hangnemű darab a hagyományos háromtagú formát követi. A főrészben néhány bevezető ütem után egy spanyolos dallamú, játékos ritmusképletre felépített téma következik, mely a Chabrier-ra jellemző, oktávval magasabb ismétléssel hangzik el. Ezt egy másik téma követi, *air de ballet*-t felidéző új karakterrel és egészen meglepő harmóniákkal. Egy 4-ütemes átvezető szakasz után a lírai Asz-dúr középhésztés jön, melyet két alkalommal 2/8-os élénk persziflázs szakít meg. A visszavezető szakasz után a teljes visszatérés hangzik el, melyet egy könnyű hangvételű coda zár le. Az *Impromptu*-ben Chabrier improvizatív alkata, ötletekben tobzódó ritmikussága, hajlékony dallamrajzolása és meglepő harmóniakezelése tökéletesen ötvöződik; méltán nevezhetjük zongoratermése egyik ékkövének.

<sup>33</sup> Fantin-Latour: *Autor du Piano* című híres festményén megfigyelhető Chabrier, ahogyan a zongoránál ül és kezeit a hangszeren tartja. Lásd a függelékben.

### 3.1.2. A *Pièces pittoresques* keletkezése

Az *Impromptu* és a *Pièces pittoresques* keletkezése között eltelt 7-8 év alatt két operettjét, az *Étoile*-t (1877) és az *Éducation manquée*-t (*A hiányos nevelés*, 1879) mutatták be. 1880-ban Chabrier úgy döntött, hogy teljesen hátat fordít korábbi életének, abbahagyja adminisztratív tevékenységét és csak a zenének szenteli életét. Döntésének háttérében állhat, hogy az 1870-es évek második felében növekvő sikereket ért el színpadi műveivel, és ehhez kapcsolódóan nagy reményeket fűzött egy újabb opera, a *Gwendoline* tervéhez. Szifiliszos megbetegedéséhez köthető idegproblémáit sem hagyhatjuk figyelmen kívül. A döntő lökést azonban minden valószínűség szerint Wagner *Trisztán és Izolda* című operájának megismerése adhatta Münchenben, 1880-ban.

Chabrier a *Pièces pittoresques*-et 1880 nyarán, Saint-Pair-sur-Mer-ben (Normandia, Manche megye) töltött vakációja alatt kezdte el írni, és már néhány hónappal később el is készült vele. A tenger nyugtató hatása és pályájának módosításáról meghozott döntése teljesen felszabadította. Eredetileg egy 12 rövid műből álló zongoraciklus terve fogalmazódott meg benne, mely végül tíz kis karakterdarabra redukálódott. Így lett a mű teljes címe *Dix Pièces pittoresques*: 1. *Paysage*, 2. *Mélancolie*, 3. *Tourbillon* (Örvény), 4. *Sous bois* (Kertek alatt), 5. *Mauresque* (Móros), 6. *Idylle*, 7. *Danse villageoise* (Falusi tánc), 8. *Improvisation*, 9. *Menuet pompeux* (Ünnepélyes menüett), 10. *Scherzo-valse*.

Chabrier hetente küldte elkészült műveit a kiadójának, Costallat-nak, aki többnyire nagy lelkesedéssel fogadta az új szerzeményeket. Annak ellenére, hogy baráti viszonyban voltak, adódtak nehézségek a *Pièces pittoresques* megjelenése körül. Például az elsőnek elküldött mű, az *Idylle* – mely az egész zongoraciklus talán legfigyelemreméltóbb darabja – annyira idegennek hatott a kor zenei környezetében, hogy visszautasította a kiadó.<sup>34</sup> Valamennyi mű elején különböző madame-ok és mademoiselle-ek nevét olvashatjuk, akik valószínűleg műkedvelő muzsikuskok, Chabrier baráti körében forgolódo hölgyek voltak. A címek minden bizonnyal a szerző barátjától, Paul Lacomé-tól származnak. Chabrier számára az elnevezések nem voltak különösebben lényegesek; sokkal inkább a kiadás munkálatainak teljes körű ellenőrzését tartotta fontosnak. Ragaszkodott hozzá, hogy az általa beírt összes

<sup>34</sup> Chabrier Costallat-nak megjelölte az *Idylle* inspirációs forrását: Victor Hugo *Senior est Junior* című költeménye a *Chansons des rues et des bois* (1866) kötetből.

jelzés pontosan a megfelelő helyen legyen. Valóban, ha kinyitjuk a *Pièces pittoresques* kottáját, szembetűnő a notáció gazdag jelzésrendszere és az autentikus előadás megkönnyítésére szánt sokféle utasítás.<sup>35</sup>

A *Pièces pittoresques*-et 1881. április 9-én mutatta be a *Société National de Musique*. A zongoraciklus tíz műve közül ekkor még csak hat hangzott el Marie Poitevin előadásában: az *Idylle*, az *Improvisation*, a *Danse villagoise*, a *Sous bois*, a *Menuet pompeux* és a *Scherzo-valse*. A teljes ciklus 1888-ban hangzott el először, szintén a *Société National de Musique* szervezésében. Chabrier ugyanabban az évben meghangszerelt négy darabot a zongorasorozatból: az *Idylle*, a *Danse villagoise*, a *Sous bois* és a *Scherzo-valse* átiratai alkotják a *Suite Pastorale* zenekari ciklust.

### 3.1.3. Kései művek

A *Pièces pittoresques* után Chabrier még néhány figyelemreméltó zongoraművet komponált. További fejlődéséhez nagyban hozzájárult 1882 őszén Spanyolországba tett utazása, ahol új ritmusokkal és dallamokkal ismerkedett meg. 1883-ban Granadában komponálta a híres *Espana*-t, mely máig az egyik legnépszerűbb és leggyakrabban hallható zenekari műve. Ebből később zongoraátirat is készült. A *Habanera* (1885) – mely megelőlegezi a kortársak tangó karakterű későbbi műveit – témája egy lágyan ringatózó, triolás dallammal fűszerezett andalúz tangó. A zeneszerző 1889-ben készítette el a zenekari változatot, melyet a bemutatón saját maga vezényelt óriási sikerrel.

A két zongorára írt *Trois valse romantiques* 1883 októberében látott napvilágot. Chabrier tőle szokatlan módon bízott műve sikerében, melyről Paul Lacomme-nak írt levelében így nyilatkozik:

Tudja, úgy érzem, hogy a darab eladható lesz. Kevés zenét írtak két zongorára, a jól zongorázó fiatal lányok, illetve hölgyek nagyon várják már az ilyen darabokat. Ó, megnyugszik majd a helyzet, ha meglátják a kottát.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Az 5. fejezet az interpretációról szól.

<sup>36</sup> Alfred Cortot: *La Musique française du piano*, Presses Universitaires de France, 1948.

A művet 1883. december 15-én mutatta be a *Société National de Musique* rendezésében André Messager és a szerző. A lelkes fogadtatás beváltotta Chabrier reményeit.

Halála előtt három évvel, 1891-ben komponálta utolsó művét, a *Bourrée fantasque*-ot, mely a zongoraéletmű szintézisének is tekinthető. A darabot a szerző fiatal barátjának, az akkor még kevésbé ismert, később azonban korszakos jelentőségű zongoristának, Édouard Risler-nek ajánlotta. Ebben a kompozícióban teljesedik ki Chabrier zongorastílusa. A terjedelmes méretű mű témája andalúz táncra emlékeztető tüzes zene, mely repetáló hangokkal jeleníti meg a táncosok vad mozgását. Ugyanakkor burjánzanak a Chabrier-ra oly jellemző, már a *Pièces pittoresques*-ben gyakran megjelenő stílusjegyek, mint a tritonus váltások, hosszú orgonapontos alátámasztások, vagy feszült kromatikus menetek.

### 3.1.4. Postumus művek

A zeneszerző halála után három évvel, 1897-ben jelent meg a *Cinq morceaux posthumes: Aubade, Ballabile, Caprice, Feuillet d`album* és *Ronde champêtre*. Az öt zongoradarab az Enoch-nál jelent meg, és a *Pièces Pittoresques* méltó folytatásának tekinthető. A sorozat első négy műve nagy valószínűséggel az 1880-as évek második felében született. Az *Aubade* bevezető ütemeinek gitár-szerű hangzása spanyol hatást tükröz, mely hangulatában a *Habanera (1885)* párja.<sup>37</sup> A *Ballabile* és a *Caprice* rövid és könnyű művek, vázlatuk ugyanazon a papíron maradt fent, melynek az lehet a magyarázata, hogy a Bordeaux-i Conservatoire diákjainak készültek lapról olvasási céllal. A *Caprice* recitativo-szerű, Trisztán-témára emlékeztető bevezető dallama wagneri hatást tükröz. A *Feuillet d`album* a legrövidebb az öt mű között; egyszerű dallama lassú keringő lüktetése felett bontakozik ki. Figyelemre méltó a dallamot indító feloldatlan, hangsúlyos nóna használata, mely késői műveiben is meghatározó. Ajánlása Édouard Risler-nek szól. A *Cinq morceaux* ötödik darabja, a *Ronde champêtre* korábban, az 1870-es években készült és elképzelhető, hogy eredetileg a *Pièces Pittoresques*-hez tartozott. Szintén az 1870-es évekből datálható egy másik postumus mű, az *Air de ballet*, mely már a zeneszerző érett kori periódusának előhírnöke, és ugyancsak 1897-ben jelent meg.

<sup>37</sup> Az *Aubade*-ről részletesebben az 1. fejezetben olvashatunk.

### 3.2. A *Pièces pittoresques* formavilága

A *Pièces pittoresques* formavilága alapvetően a romantikus zongoramuzsika karakterdarabjainak egyik legkedveltebb szerkezetét, a háromtagú formát követi. Ennek az egyszerű, régi hagyományokra visszatekintő formának a használata azonban csak egy kiindulási pont a komponista számára, melyet saját egyéniségére szabva új megoldásokkal és romantikus tartalommal gazdagít. Chabrier ars poetikáját fedezhetjük fel zongorarepertoárja legjelentősebb karakterdarabjaiban: az állandó szabad variálás kimeríthetetlen ötlettárát, mely szellemes kompozíciókat tár a hallgató elé. Ez a szeszélyes, improvizatív alkotómunka rendkívül érdekes, a pillanatnyi hangulatra reflektáló művész zenei gondolkozását vetíti elénk, mely a hagyományos szerkezet biztos kereteit többféle módon próbálja feszegetni.

Chabrier a háromtagú – A B A – szerkezetet a darabok terjedelmétől függően alapvetően kétféleképpen használja: a rövidebb művekben többnyire variált reprízzel, vagy codával kiegészítve, a hosszabb műveknél pedig egy összetett triós szerkezetben, ahol a visszatérő A-rész többnyire változatlan formában hangzik el. A zongoraciklus tíz művéből nyolc mű ebbe a két csoportba besorolható. Ezen kívül két olyan darab található még, melyek értelmezése tágabb keretek között lehetséges. Közös tulajdonságuk, hogy a visszatérés és az improvizatív ismétlés ezeknél a műveknél is fontos formaalkotó elemek, melyek támaszt adhatnak a szerkezet egyéni sajátosságainak megfogalmazásához.

Chabrier improvizáló hajlamának köszönhetően a látszólag könnyen értelmezhető háromtagú – vagy triós – formájú művek sem illeszthetők be mindig a hagyományos formai sémák közé. Ezért szükséges a formai gondolkodás kitágítása, a fogalmak használatának újszerű értelmezése. Az alábbi pontokban külön kifejtem a formai csoportokat, és részletes elemzéssel illusztrálom a szerkezeti sajátosságokat. Kiemelt szerepet szánok a formarészek egyensúlyi helyzetének összehasonlítására, mert ezen keresztül figyelhető meg Chabrier formai újításának sokszínűsége.

#### 3.2.1. Háromrészes összetett triós forma

A hosszabb művek egy sajátos, összetett triós formában értelmezhetőek, világosan elkülönülő háromrészes struktúrában. Ebbe a csoportba tartoznak: a *Paysage* (1.), a



*Danse villageoise* (7.), a *Menuet pompeux* (9.) és a *Scherzo-valse* (10.). Legfontosabb jellemzőjük, hogy a három nagy formarész – főrész, trió, főrész – önmagán belül is visszatérő háromtagú szerkezetet alkot.<sup>38</sup> Fontos leszögezni, hogy a trió hármas tagolása rövidebb terjedelme miatt kevésbé elkülönülő, mint a főrészeké, de jellegében mindenképpen illeszkedik a formába. A világosan elkülönülő főrész-trió-főrész struktúra további három részre osztódása azért lehetséges, mert ezek a zongoraciklus leghosszabb darabjai, ütemszámuk meghaladja a kétszázat.<sup>39</sup>

A háromrészű összetett triós forma négy darabja közül különösen figyelemreméltóak a ciklus nyitó- és záróművei. Mindkettő a *Pièces pittoresques* leghosszabb művei közé tartozik és olyan sajátos formai meglepetéseket fedezhetünk fel bennük, melyek merészen kitágítják a hagyományos formai keretet. Ezek a művek két szempontból mutatnak eltérő jegyeket, mint a háromtagú összetett triós forma másik két műve. Az egyik, hogy a szélső formarészek önálló hármas tagolása könnyen és világosan követhető azáltal, hogy az A-rész a középrész előtt az alaphangnemben V-I zárlattal fejeződik be. Ennek továbbfejlesztése, játékos átalakítása figyelhető meg a rövid középrészben, mely szoros koherenciát alkot a témával. A másik két műben – a *Danse villageoise*-ban és a *Menuet pompeux*-ben – folyamatosan, kevésbé elkülönülve történik a belső hármas tagolás. Ezekben a művekben a domináns hangnembe modulál az A-rész, így kevésbé érezzük lezártnak. A másik eltérő, szintén fontos különbség a nyitó- és záróművekben a trió meglepő karaktere, mely új hangnemmel párosul. Chabrier a trió új hangnemét kétféleképpen választja ki: az egyik az alsó tercrokon hangnem, a másik a gyakran használt minore-maggiore kapcsolat, melyek egyaránt jellemzőek a romantikus művek harmóniavilágára.<sup>40</sup> Az előbbire találunk példát a *Paysage*-ban – Desz-A-Desz – és a *Scherzo-valse*-ban – D-B-D –, az utóbbira pedig a *Danse villageoise*-ban – a-A-a – és a *Menuet pompeux*-ben – g-G-g. Mindkét hangnemi váltás szignifikáns Chabrier triós formájú műveiben, mégis a *Paysage*-ban és a *Scherzo-valse*-ban olyan

<sup>38</sup> A további elemzésben főrésznek nevezem a háromtagú forma első nagy részét, triónak a középső nagy részt, és szintén főrésznek a variált visszatérést, azaz a harmadik nagy részt. A főrészek további hármas tagolását A,B,A<sup>v</sup> elnevezéssel különböztetem meg Keretként a főrészek, valamint a trió szélső részeit, középrésznek pedig a nagy formarészek középrészeit hívom, mely nem egyezik meg a trióval.

<sup>39</sup> Az ütemszámozásra a kottában leírt ütemek száma alapján hivatkozom. A leírt ütemek száma a *Menuet pompeux*-ban 166., de az ismétlődőjelek kötelező figyelembevételével meghaladja a 200-at: 220-ütemes a mű.

<sup>40</sup> A minore-maggiore zenetörténeti eredete a 18. századra vezethető vissza. Különösen Haydn triós formájú műveiben illetve tételeiben gyakori, kedvelt hangnemi váltás.

meghökkenítő, harmóniailag merész a főrész és a trió közötti váltás, hogy elemi erővel érzékeljük a formák határvonalait.

### ***Paysage (1.)***

A *Paysage* a *Pièces pittoresques* impozáns méretű nyitódarabja, melyben egyéni, csak erre a műre jellemző megoldások teszik ötletessé és világosan követhetővé a háromrészes összetett triós formát. A triót közrefogó szélső részek szimmetrikusak, ütemszámra teljesen megegyeznek. Ez a tökéletes egyensúly azonban egyedül csak a *Paysage*-ban jön létre. A *Danse villageoise*-ban és a *Menuet pompeux*-ben belső ismétlések miatt az A-rész hosszabb a művek elején, mint a reprízben; míg a *Scherzo-valse*-ban egy komplex összetett szerkezet miatt erős aszimmetria alakul ki, szintén az első keret terjedelme javára.

A főrész önmagán belül is világosan tagolt háromrészes forma. Az A-részben a téma 15-ütemes rendhagyó periódus, szigorúan 3-ütemes motívumokba rendezve. Először az alaphangnemből, Desz-dúrból rendhagyó módon F-dúrba modulál, majd az ismétlésnél V<sup>7</sup>-I kapcsolattal az alaphangnemben, Desz-dúrban zár le. A középrész – a B-rész – a főtéma tematikus továbbfejlesztése könnyedebb karakterrel, *scherzando* jelzéssel, négyszer 12-ütemes szakaszokba rendeződő, 3- illetve 6-ütemes motívumokkal. A mű 66. ütemében a harmadik és negyedik 12-ütemes szakaszok izgalmas megoldással egymásra csúsznak: az egyiknek záró-, a másiknak kezdő üteme a 66. ütem. Ez az érdekes zenei megoldás azzal magyarázható, hogy Chabrier az A<sup>v</sup>-részt előkészítő néglépcsős, emelkedő szekvenciát a középszólamban indítja el, míg az alatta és felette lévő szólamokban egyidejűleg befejeződik az előző 12-ütemes szakasz. Emiatt a 77. ütemben véget ér a szekvencia, de a várt visszatérés nem a következő, hanem még egy ütem betoldása után következik: a 78. ütemnek hangnemi visszavezető szerepe van, mivel az A<sup>v</sup>-részt készíti elő a Desz-dúr V<sup>7</sup> hangsúlyozása által. A 79. ütemben *fortissimo* csendül fel a repríz<sup>41</sup>, mely a mű egyik meglepetése. Olyan sajátos eltéréssel variálódik ez a szakasz, hogy egyedülálló megoldást prezentál a háromrészes összetett triós formájú művek között. A meghatározó változás a mű elejéhez képest egy feltűnő szólamcsere, melyben a basszus oktávban intonálja a dallamot, felette pedig egy részben akkordikus kíséret adja meg a hangzás teltségét. A téma ugyan felismerhető marad, de az F-dúr kitérés helyett Desz-dúr dominánsán hagy nyitva, majd a várt 15-ütemes folytatás helyett

<sup>41</sup> Erről a szekvenciáról bővebben a 3.3.7. alfejezetben írok és a 44. kottapéldával illusztrálom.

18-ütemes szakasz következik. A 3-ütemes motivikus elrendezés marad, de először 12 ütembe rendeződve négy motívum hangzik el, majd a második fermáta után, a 106. ütemtől egy 6-ütemes motívum vezet a befejezéshez. Ennek a bővülésnek a magyarázata egy frappáns hangnemi megerősítés: autentikus kettőskapcsolattal<sup>42</sup> váltódomináns  $II^7-V^7-I$  zárul le az A-rész.<sup>43</sup>

Az 59-ütemes trió hármas tagolása szokatlanul kötetlen, aszimmetrikus elrendezést mutat. Olyan háromrészes formát alkot, melyben a visszatérés jelentősen lerövidül, és emellett szabadabb dallami befejezéssel zárul le, mint ahogyan az a variált visszatéréstől elvárható lenne. Ettől eltekintve azonban a trió önálló, valódi középrésznek tekinthető, mely több szempontból is kontrasztál a főrészekkel. Az önállóságot jelzi, hogy egyedülálló módon karakterbeli jelzést kap: míg a mű elején *Allegro non troppo, avec calme* felirat olvasható, a triót *Vivo* jelzi.

Hangneme az alaphangnem – Desz-dúr – alsó tercrokona, A-dúr. A 8-kvintes emelkedés mellett a karakter is megváltozik: *staccato*-s dallammal, többnyire nyolcadokban mozgó basszussal és halk dinamikával kel életre a játékos trió. Fontos különbség az eltérő ütemszámú motivikus építkezés: a főrész 3-ütemes motívumait a trió A-részeben 5- illetve 6-ütemes frázisok váltják fel, melyek szintén aszimmetrikus módon 11-ütemes témát alkotnak. A trió középső, B-részeben egy 5+5 ütemes átvezető szakasz után – a 144-155. ütemek között – a tagolás visszarendeződik hármas ütemekbe. Ez a *brillante* jelzésű 12 ütemes-szakasz trillákkal, kromatikus basszus csúszásokkal és meglepő harmóniaváltásokkal Chabrier valódi, sziporkázóan ötletes portréját festi meg. A visszatérés –  $A^v$  – oktávval magasabb és hét ütemmel rövidebb, mint a trió első része. Három 5-ütemes frázis követi egymást, melyből a második egy álzárattal lendül tovább az utolsó 5-ütemes egységre, ahol szabad dallamalkotással zárul le a trió A-dúr I kvart-szextjén.

A harmadik formarész visszatérését az *a Tempo I* jelzi. A visszatérés kisebb figurációs variálásoktól eltekintve megegyezik az első formarésszel, így tökéletesen szimmetrikusak a főrészek. Az eltérések felső regiszterváltásokat, basszus unisono oktávmeneteket, figuráló akkordvariánsokat jelentenek. Az *allegro*-val jelzett utolsó hat ütem még egy fokkal erősíti a végső zárlat variálását: a basszusban a nagy triolák helyett szinkópák vannak, felette a dallamban virtuóz harmincketted futamok. Hangsúlyokkal kiemelt oktáv unisono vezet rá a záróütem négy oktávon átívelő, az I

<sup>42</sup> Gárdonyi Zsolt-Hubert Nordhoff: *Összhangzattan és tonalitás*, 39.o.

<sup>43</sup> A zárlatban az  $V^7$  6-5-ös dallami késleltetéssel szólal meg.

fokra rávezető arpeggiójára, mely bravúros hangszerkezelési technikával emeli ki a mű végső akkordját.

***Scherzo-valse (10.): Komplex háromrészes összetett triós forma***

A *Scherzo-Valse* különösen összetett szerkezetű, méretes, sziporkázóan ötletes mű, mely méltó befejezése a *Pièces pittoresques*-nek. Míg a nyitódarabban a triót tökéletesen szimmetrikus főrészek fogják közre, addig a zárómű trióját erősen aszimmetrikus részek keretezik. Ez a lényeges különbség abból ered, hogy a mű első keretét képező rész – a továbbiakban főrészt – önmagán belül is, több szinten hármas tagolást mutat. Ezért a *Scherzo-Valse* elemzése eltérő értelmezést tesz indokolttá.

A mű három nagy része főrészt-trió-főrészt<sup>Avariáns</sup> a mű pillérei, melyeknek egymáshoz viszonyított aránytalan terjedelme ütemszámokban világosan látható: 121 ütem - 72 ütem - 32 ütem. Hangnemi elrendezésük: D-dúr – B-dúr – D-dúr. Ez a mű komplex hármas tagolásának első szintje. A mű igazi különlegessége, hogy a 121-ütemes főrészt további osztásokkal még két szinten három részre lehet tagolni; ennek ismeretében értelmet nyer a főrészt többszörösen terjedelmes mérete a mű reprízéhez, a főrészt<sup>Avariáns</sup>-hoz képest.

A főrészt első további hármas tagolását főrészt<sup>A</sup> – főrészt<sup>B</sup> - főrészt<sup>A</sup> elnevezéssel különböztetem meg, mely a teljes mű második szintű hármas osztása. Ütemszámokban a következő módon viszonyulnak egymáshoz: 32 ütem – 72 ütem – 16 ütem.<sup>44</sup> A mű utolsó, harmadik szintű hármas tagolása a főrészt középső szakaszának, a főrészt<sup>B</sup>-nek a további hármas osztódása, melyek jelölései: „a” epizód, középrésze „b”, „c”, „d” epizódok, majd „a'” epizód. Ezek elrendezése 13 ütem<sup>45</sup> – 40 ütem – 19 ütem. A 121-ütemes főrészt önmagában is megállná a helyét rövidebb karakterdarabként, a *Scherzo-Valse* egészében azonban csak a mű első nagy részét alkotja. Összetett szerkezete a részletes elemzésben kristályosodik ki.

A D-dúr főrészt<sup>A</sup> 16-ütemes, kétféle – kétszer 8-ütemes – különböző karakterű témából áll.<sup>46</sup> Teljes terjedelme 32 ütem a felső oktáv váltásos ismétlés miatt. A mű sajátos szerkezetéből adódóan erre a témára két, különböző hosszúságú, repríz funkciót betöltő keret válaszol, melyeket az adott formai részekben taglalom.

A témák bemutatását követi a főrészt<sup>B</sup>, mely ahogyan már említettem hármas tagolású. Témája és egyben kerete is az „a” epizód, mely D-dúrból a domináns

<sup>44</sup> A mű arányainak eltolódását jól mutatja, hogy a trió és a főrészt<sup>B</sup> egyaránt 72-ütemesek.

<sup>45</sup> Az „a” epizód 13-ütemes, de a *primo-secundo* ismétlés miatt a leírt ütemszám 14 ütem.

<sup>46</sup> A kétféle, 8+8 ütemes témát *a* és *b* jelzéssel különböztetem meg.

A-dúrba modulál. Az epizód a főrészt<sup>A</sup> két témájának megszokott 8-ütemes egységei helyett 13-ütemesre bővül, és a primo-secundo ismétléssel kétszer hangzik el.

A főrészt<sup>B</sup> középrése a tematikus fejlesztés fantáziadús kavalkádja: a „b” és „c” epizódok kétszer 8-ütemesek, melyek az első epizódból nőnek ki. A „b” epizód – 47-62. ütemek – a paralell h-mollba modulál, míg a „c” epizód – 63-78. ütemek – egy VII<sup>4</sup><sub>3</sub>-I autentikus szekundzárattal lezár D-dúrban. Ezt követi még egy 8-ütemes, visszavezető jellegű „d” epizód, mely a főrészt<sup>B</sup> reprízét virtuóz tizenhatod skálamenettel készíti elő. Az „a” epizód a mű egyik tetőpontja, ahol az „a” epizód olyan markáns átváltozáson megy keresztül, mely megtévesztheti a hallgatót: oktávval magasabban szól, orgonaponttal megtámogatott basszussal gazdagodik, így teltebb hangzással, erőteljesebb dinamikával szólal meg, mint először. Terjedelme 13-ütemről 19-ütemesre módosul, melynek két oka van. Az egyik a 95-98. ütemekben egy 4-ütemes kitérés a szubdomináns G-dúr felé, a másik egy álzárlat: a 102-103. ütemekben I kvartszext - szűkített V<sup>7</sup> – VI betoldással még két ütemmel bővül a főrészt<sup>B</sup> repríze, majd lezár D-dúrban. A folytatásban a 16-ütemes főrészt<sup>A</sup> hallható annyi eltéréssel a mű elejéhez képest, hogy a mű elejét nyitó két téma ismétlés nélkül hangzik el. Ez képezi a teljes darab első, kisebbik keretét, és lezárja a szokatlanul hosszú főrészt.

A *Scherzo-Valse* triója új hangnemmél, ütemmutatóval és karakterrel világosan elkülönül a főrésztől. A D-dúr főrészt után a trió az alsó tercron B-dúrban van. A mű eddigi 9/16-os löktetése után a trió 3/8-os ütemekbe rendeződő, 6-ütemes frázisokból épül fel. Karaktere *sotto voce e staccato* jelzéssel valódi kontrasztot képez a hosszú főrészt után. A trió hagyományos A-B-A formájú, ahol az ismétlőjellel ellátott A-rész kétszer hangzik el. Ez az ismétlés hasonló formai hangsúlyt jelent, mint a főrészt<sup>A</sup> -ban az oktávval magasabban megismételt két téma, valamint a főrészt<sup>B</sup> „a” epizódjának primo-secundo ismétlése. A trió témája 6-ütemes motívum, mely először változatlanul, majd még kétszer egyre magasabban hangzik el. A trió középrészében, a B-részben a motivikus egységek 3+3 ütemes tagolással tematikusan variálódnak. Rövid hangnemi kitérések – d-moll, c-moll, g-moll –, szólamcserék és szabadabb dallamformálás jellemzik a középrészt. A trió visszatérése szinte változatlan, ezért ezt is A-résznek nevezhetjük; néhány dallami figurációs variálástól eltekintve változatlan formában kerekíti le a triót.

A mű harmadik pillére, a főrészt<sup>A</sup> variáns 32-ütemes variált visszatérés, mely a trió több ütemes *rallentando poco a poco* és fokozatos *diminuendo*-ja után *forte* hangerővel

*Tempo I* csendül fel. Terjedelme megegyezik a főrés<sup>A</sup> résszel, mely arra világít rá, hogy a mű valódi keretei egyaránt 32-ütemesek, így egyensúlyi helyzetük rendeződik; ezzel az aszimmetrikus komplex háromtagú forma kiegyenlített szimmetrikus keretbe ágyazódik. A kétféle téma először a megszokott sorrendben hangzik el, majd szeszélyes variálással csak a „b” témát halljuk utoljára. A mű meglepetése a coda-ként értelmezhető utolsó, variált 8-ütemes szakasz, mely halványan emlékeztet az „a” témára: ritmusának fékező, megtorpanó jellege, valamint új alterált akkordjainak frissessége Chabrier szellemességének kiváló példái.

### ***Danse villageoise (7.)***

A zongoraciklus hetedik műve jól kiegyensúlyozott három nagy részből áll, melyek majdnem tökéletes szimmetrikus keretbe illeszkedő összetett háromrészes triós formát alkotnak. A főrészek kis terjedelmi különbségének az az oka, hogy a főrész középső B-része először primo-secundo ismétléssel hangzik el, a visszatérésben pedig ismétlés nélkül. Emiatt az első főrész javára egy kis aszimmetria alakul ki, de ez nem jelent olyan mértékű egyensúlyi megbillenést, ami megzavarná a háromrészes forma kiegyenlítetttségét.

Az a-moll alaphangnemű *Danse villageoise* főrésze három részre – A B A<sup>v</sup> – tagolódik. A 22-ütemes A-részt 11-ütemes egyszólamú, a domináns hangnemet érintő téma indítja. Ebben az egyszerű alakban csak egyszer hangzik el, majd a folytatásban akkordokkal és nyolcadmozgásos kísérettel alátámasztva variálódik. A főrész B-része három 8-ütemes szakaszból áll, és a már említett módon – primo-secundo – ismétléssel hangzik el. Ezek az egységek különböző karakterekkel és kisebb hangnemi kitérésekkel gazdagítják a középrészt. A főrész visszatérése a téma első, akkordikus variánsával kezdődik, majd egy új, szólamcserével, oktáverősítéssel, erőteljes dinamikával és pergő tizenhatodokkal díszített változattal fejeződik be.

A főrészt – az összetett háromrészes triós formájú művek közül egyedülálló módon – 8-ütemes átvezető rész köti össze a trióval. Különlegességét egyfajta hangnemi bizonytalanság adja: az a-moll alaphangját és kvintjét unisono halljuk, majd az üres kvint csak a 78. ütem felütésekor, a trió kezdő ütemében kapja meg a tercet, a Cisz hangot. Ekkor realizálódik az a-moll főrészt követően a trió új hangneme, a maggiore A-dúr. Ebben a lebegő nyolc ütemben a makacs akkordismételgetések és a váratlan

hangsúlyok a Chabrier-féle *clog* hangját utánozzák, majd fokozatos halkulás után *dolce*-n indul a trió.

A trió hármas tagolását egy belső ismétlés teszi erősen aszimmetrikussá, mely primo-secundo jelöléssel a középrészt és a variált visszatérést hangsúlyozza. Az A-rész – hasonlóan a főrész témájához – 11-ütemes témával indul, 5+6 ütemes motívumokra tagolva. Először a dominánsan nyitva hagy, majd még egyszer elhangzik és lezár a tonikán. A trió B-része izgalmas, moduláló szekvenciával építkezik: 5+5, majd 4+4 ütemes motívumok érintik D-dúr, E-dúr, gisz-mollt, majd kromatikus csúszás vezet vissza az alaphangnemhez. Ez a 18-ütemes középrész nagyon jellemző Chabrier motivikus gondolkodására: az ütemszámok kiszámíthatatlan módon változnak, mégis frappáns egységbe szerveződnek, melyeket változatos karakterek töltenek ki. A B-rész és a trió visszatérése – az A<sup>v</sup> – szinte teljesen összemosódnak. A visszatérés 2 ütemmel bővül a 133. ütem álzárlata után, melyet szabadon formálódó szekvenciális dallamfiguráció egészít ki.

A trió után a főrész azonnali hangnemváltással folytatódik, így itt erősebben érzékelhető a maggiore-minore váltás ereje, mint a trió elején. A főrész visszatérése rövidebben, a középrész ismétlése nélkül hangzik el, így tökéletes a szimmetria a mű harmadik nagy részében.

### ***Menuet pompeux (9.)***

A *Menuet pompeux* és a *Danse villageoise* több szempontból rokon művek.

A zongoraciklus kilencedik darabja újabb variánst prezentál a háromrészes összetett triós formára; bár a tökéletes szimmetria sem a főrészekben, sem az A-részen belül nem valósul meg maradéktalanul, mégis világosan áttekinthető a formálás. A főrészek aszimmetriáját ugyanúgy az eltérő ismétlés magyarázza, mint a *Danse villageoise*-ban: mindkét mű főrészében primo-secundo ismétlés van, míg a visszatérésben rövidebben, ismétlés nélkül hangzik el a zenei anyag. Azonban az ismételt részek különbözőek: a *Danse villageoise*-ban a primo-secundo ismétlés csak a főrész B-részére korlátozódik, a *Menuet pompeux*-ban ennél összetettebb. A B-résszel együtt az A-rész visszatérése is kétszer hangzik el úgy, hogy a secundo ismétlés után még 10-ütemes bővülés következik a főrész végső zárlatáig. Ennek következtében a főrész hármas tagolása a következő ütemszám elrendezést mutatja:

A-rész: 24 ütem

B-rész: 16 ütem

A<sup>v</sup>-rész: primo ismétléskor 12 ütem, secundo ismétléskor 20 ütem

A *Menuet pompeux* főrése szigorúan 4-ütemes motivikus egységekből építkezik. Az A-részben a 12-ütemes téma 4+4+4 ütemre tagolódik és g-mollból B-dúrba modulál, majd a következő 12-ütemes szakaszban – ugyanebben a struktúrában – g-mollból d-moll nagy terces I. fokára érkezik meg. A főrés B-részában is folytatódnak a 4-ütemes egységek; a *Con vigore* jelzéssel induló ütemek ugyanúgy, mint a *Danse villageoise*-ban, a *clog* dübörgő hangzását és szilaj karakterét jelenítik meg. A motivikus építkezés annyiban tér el az A-résztől, hogy két 8-ütemes szakasz osztódik 4+4 ütemes egységekbe, melyek két különböző karakterrel jelenítik meg a komor hangzású, ünnepélyes hangvételt. A főrés variált visszatérése 12-ütemes, melyben a téma az alaphangnemben, g-mollban zár le. Ezután primo-secundo ismétléssel megint elhangzik a B-rész és a visszatérés, mely a már korábban említett 10-ütemes bővüléssel variálódik: 4-ütemes szakaszt izgalmas, kromatikus csúszások és egy egész ütemnyi hatásos szünet tölti ki, majd egy 6-ütemes zárószakasz után fejeződik be a főrés.

A trió hármas tagolása szintén megegyezik a két műben: egyformán a B-rész és az A<sup>v</sup>-rész ismétlődnek primo-secundo jelöléssel, melynek következtében a trió hármas tagolása aszimmetrikussá válik. Emellett a főrés-trió-főrés hangnemi elrendezése egyformán minore-maggiore-minore annyi különbséggel, hogy a *Menuet pompeux*-ben a maggiore triónak nincs átvezető része. A g-moll alaphangnem után G-dúrban folytatódik a trió, mely a lágy, éneklő, magasba ívelő dallamívek által teljes átváltozást, karakterbeli különbséget jelent az erőteljes, zenekari hangzású g-moll főrés után. Chabrier *meno mosso e molto dolce e grazioso* instrukciókkal gondosan megjelöli a kívánt karaktert, mely az *allegro franco* szilaj, pergő, feszes ritmusú főrés után lényegi átváltozást jelent.

A trióban megint bepillanthatunk Chabrier motivikus műhelyébe, ahol a variálás, a figurációs díszítések és a hangszerapparátus teljes kihasználása jellegzetes eszközökké válnak. A főrés 4-ütemes tagolásával ellentétben a trióban a 6- és 3-ütemes motivikus csoportok jellemzőek. Az A-rész témája 6+6 ütemben mutatkozik be, mely először domináns kitéréssel D-dúr akkordon áll meg, majd lezár az alaphangnemben. A trió 12-ütemes B-része szintén 6-ütemes szakaszokba rendeződik, de itt már egyértelmű a 3-ütemes aprózás: *ritenuto* és a *Tempo* jelzések,



valamint fermáták egyértelműsítik az előadónak az interpretálás romantikus szabadságát. A 3-ütemes motívumok különböző hangnemeket érintenek: először G-dúr, majd e-moll dominánsán hagynak nyitva, majd E-dúr I. fokú zárata után az utolsó 3-ütemes motívumban, a 86. ütemben egy hangsúlyos G-dúr V<sup>9</sup>, majd V<sup>7</sup> akkordok már a variált visszatérésre vezetnek rá. Az A<sup>V</sup>-rész 6 ütemmel bővül az A-részhez képest. A 97. ütemben kezdődő, *animato*-val jelölt 8-ütemes szakasz izgalmas fokozással színesíti a visszatérést. A primo-secundo ismétlés a B- és az A<sup>V</sup> részeket eleveníti fel újra.

A főrész visszatérése a trió *piano* és *ritenuto* lágy G-dúr zárata után robbanásszerű *forte*-val indul és ismétlések nélkül hangzik el.

### 3.2.2. Háromtagú forma

A *Pièces pittoresques* hat további, rövidebb darabjai közül egyértelműen három mű szerkezete sorolható a háromtagú formába: a *Tourbillon* (3.), a *Sous bois* (4.) és az *Idylle* (6.). Ezeken kívül még egy mű, a *Mélancolie* (2.) háromtagú formálása is világosan körvonalazódik, ezért ebben a fejezetben elemzem annak ellenére, hogy erősen aszimmetrikus formaarányaival eltér a többi szabályos, háromtagú formájú műtől.

A variálás, az improvizatív ötletek és a forma szabályosságát átlépő attitűd ezekben a művekben is ugyanolyan fontos szerepet kapnak, mint a háromrészes összetett triós formájú daraboknál. Chabrier zenei gondolkodásának központi eleme a monotematikus témafeldolgozás, ezért a téma – vagy témák – állandó variálása minden művet alapvetően meghatároz. Közös jellemzőjük ezeknek a műveknek, hogy a rövidebb terjedelem és a téma állandó variálása miatt a három rész kevésbé határolódik el egymástól, halványabbak a határvonalak, ezért a háromtagú forma tagolása gyengébben érezhető, mint a hosszabb műveknél. Ennek értelmében a formai határvonalak esetenként szinte teljesen elmosódhatnak és cezúrák nélkül, egy nagy folyamatban épülnek fel a művek. A főrész-középrész-főrész olyan sajátos, laza formálású hármasával találkozunk ezekben a darabokban, ahol bizonyos formarészek hangsúlyosabb szerepet kapnak, mint a többi rész. A főrész alapvető szerepet tölt be, hiszen témája, tempója, karaktere az egész mű arculatát meghatározza: itt kerül bemutatásra az a zenei alapötlet, mely a további formarészekben többnyire variáltan hallható. A főrészre jellemző, hogy nagyobb terjedelme folytán két vagy több téma bemutatására is sor kerülhet, melyek a reprízben variálódnak. Két mű – a *Tourbillon*

és a *Sous bois* – rövid, négy ütemes bevezetővel kezdődik, mely már a téma indulását készíti elő. A variált visszatérést Chabrier szinte kötelező jelleggel codával kibővíti, mely lehetőséget kínál az ötletes, meglepetés-szerű befejezésre.

A művek rövid terjedelme miatt a középrész indulása gyengébb, mint a háromrészes összetett triós formájú műveknél. Mindegyikre jellemző – és ez szintén gyengíti a középrész önállóságát –, hogy a középrész élesebb formai kontúr híján szervesen csatlakozik a főrésszhez. Ennek magyarázata, hogy a középrész nem kap új témát, hanem a főrész témájának újabb variálása. Hangnemváltása is egyszerűbb, mint a hosszabb művek triójában: a *Tourbillon*-ban és a *Sous bois*-ban a középrész a domináns hangnemben van, az *Idylle* azonban az E-dúr főrész utáni G-dúr középrésszel merészebb hangnemváltást prezentál. A *Mélancolie* középrésze érinti a szubdomináns és domináns hangnemeket, de valódi különbséget egy kedvelt, variációs technikai eszköz, az imitáció jelent. A többszólamban kibontakozó, mozgalmasságot generáló imitáció, mely a *Sous bois*-ban is fontos eszköz, megmozgatja az alapvetően nyugodt karakterű műveket. A középrész végén jellemző, hogy jól előkészített visszavezető rész előzi meg a repríz: szekvenciák illetve egy kromatikus skálamenet vezetnek rá a visszatérésre, ezért a középrészt követő variált visszatérés pillanata egyértelmű, világosan körvonalazott. Így a három formarész közül a főbb támpontot a variált visszatérés – A<sup>v</sup> – jelenti, ahol könnyű ráismerni a főrészben megismert témára. Terjedelme is jelentős: a variált visszatérés a *Tourbillon*-ban és az *Idylle*-ben hosszabb, mint a főrész, csak a *Sous bois*-ban alkotnak szimmetrikus keretet a főrészek. A *Mélancolie*-ban a formaarányok erősen megbillennek, a repríznek tekinthető rész mindössze 4-ütemes. Általánosságban jellemző a háromtagú művekre, hogy a variált visszatérés végén rövid coda hangzik el, mely a mű alap gondolatát közvetítő téma további ötletes, utolsó variált elhangzása.

### ***Tourbillon* (3.)**

A *Tourbillon* a zongoraciklus legvirtuózabb darabja, melyben a háromtagú forma követése erős koncentrációt kíván a hallgatótól. Ennek oka az *allegro con fuoco* száguldó tempó, melynek sodrása az alig másfél perces, rövid darabot egyetlen lendülettel kíséri végig. Ebben a gyors tempóban a formarészek lekerekített elhatárolása szinte lehetetlen, pedig a mű klasszikus módon tagolódik. A 4-ütemes bevezető után halljuk a 16-ütemes főrészt, melyet a kétszeres terjedelmű középrész

követ. A 20-ütemes variált visszatérés 4 ütemmel hosszabb, mint a 16-ütemes főrészt, majd egy 8-ütemes coda egészíti ki a visszatérést és egyben zárja le a művet. A *Tourbillon*-t szinte végig nyolc ütemes egységek tagolják<sup>47</sup>, ezért végig rend és átláthatóság uralkodik. Mégis az az érzése támadhat a hallgatónak, hogy a formahatárok az egész mű folyamatában kisebb kontúrokkal rendelkeznek, mint ahogyan az a háromrészes formánál szokásos.

Az erőteljes, tömör bevezető után az eltérő karakterű, könnyed triolákban mozgó főrészt egyértelmű hangsúlyozással indul. A középrész kezdetét azonban nehezebb felismerni, mert ugyanazzal a triolás ütempárral kezdődik, mint a mű bevezetője. Ezért első hallásra ismétlésnek érzékeljük a középrészt indító motívumot, melyről másfél ütem után derül ki, hogy valójában egy új formarész kezdete. A középrész a kissé megtévesztő kezdés után terjedelmes, 32-ütemes szakasszá válik, melynek utolsó négy üteme egy erőteljes, kromatikus rávezetéssel készíti elő a reprimót. A főrészt visszatérése világos indítással a téma 8-ütemes, kissé variált bemutatásával kezdődik, de egy új ritmusjátékkal gazdagított variálás miatt a várt, 8-ütemes folytatás 12-ütemesre bővül. Így a visszatérés aszimmetrikussá válik, mely a rákövetkező 8-ütemes coda miatt még hangsúlyosabbá válik.

A *Tourbillon* háromtagú formálása a száguldó tempó és a középrész indulásának furcsasága ellenére mégis természetes könnyedséggel történik. Fontos hangsúlyozni a mű ritmikai elemeit: a triolák folyamatos, lendületes mozgása, mely minden formarészben jelen van, a darab ritmikai pillérének számít. Már a bevezető triolákkal indul, és a főrészben is végig lüktetnek. A középrész a bevezető másfél ütemével kezdődik – szintén triolákkal – és a visszavezetés négy üteme szintén triolás mozgású. A visszatérés után a codát is triolák indítják, és a mű záróhangjára is azok vezetnek rá. Azonban ezt a jellegzetes,  $\frac{3}{4}$ -es triolás száguldást Chabrier léptenyomon megszakítja oly módon, hogy a nyolcadok és negyedek fékező,  $\frac{2}{4}$ -es ütemekbe rendeződő metrikája váltja fel az alaplüktetést. Ez a hemiolás ritmusátrendeződés nagyon fontos; Chabrier hangsúlyokkal kiemelt hangokkal és akkordokkal külön nyomatékot ad ennek a ritmusos megbillenésnek. Már a bevezetőben bizonytalan érzése lehet a hallgatónak, hiszen a triolák száguldása nem a  $\frac{3}{4}$ -es lüktetésbe illeszkedik, hanem a  $\frac{2}{4}$ -es ütembe rendeződést érzékelteti. Hosszabb felületen a középrészben jut kifejezésre ez a páratlan-páros lüktetésű

<sup>47</sup> A *Tourbillon* 8-ütemes egységekből építkező szerkezete csak egyszer változik meg a visszatérésben, a 61-64. ütemekben.

villódzás, ahol az új metrika új karakterrel párosul. A főrész szárnyaló trioláit a 22. ütemtől kezdve tömb-szerű hangzású, robusztus akkordok váltják fel, majd a 37-48. ütemekben folyamatosan 2/4-es lüktetést érzünk, egészen a triolákban mozgó kromatikus skála megjelenéséig. A metrikai ingadozás mellett a középrész önállóságát igazolja, hogy az alaphangnem D-dúrba, rövidebb modulációs kitérések után – fisz-moll, e-moll – a domináns A-dúrba vált. A középrész új, homofón, falusi táncot utánzó karaktere a középrész előrehaladtával karcsúsodik, szólamszáma fokozatosan csökken, dinamikája egyre halkabb lesz. Végül a repríz előkészítő 4 ütemben újra megjelennek a triolák, és egy kromatikus, unisono rávezetés után robbanékonyan indul a visszatérés.

A főrész repríze oktávval magasabban indul a 8-ütemes témával, de folytatása az eddig konzekvensen ismétlődő 8-ütemes egységek helyett a következő módon változik: a 61-64. ütemekben újra kezdődik a variált téma, de csak 4 ütem hangzik el belőle, majd folytatása egy stretta-jellegű, *leggiero ma molto con brio* karakterű, 8-ütemes szakaszra bővül egy új ritmusfigurációval, a tizenhatodok pergő mozgásával. A tizenhatodok a triolás lüktetésre alapozó ritmusegyensúlyt finoman, de mégis váratlanul megbillentik, a tempóérzetet pedig még tovább fokozzák. A coda 8-ütemes szakasza a mű utolsó, szeszélyes arcát tárja a hallgató elé. A művet keretbe foglalva a coda a bevezetőt imitálja, mely új alterált hangjaival a nápolyi hangra épülő Esz-dúr akkordot emeli ki. Az utolsó 4 ütemben egy hosszú, több ütemen kitarított Asz-hang, mely enharmonikus átértelmezéssel Gisz-re változik, szintén az alaplüktetést mossa el. Majd legvégül két lendületes triola vezet rá a záróhangra, emlékeztetve a triolák által megrajzolt virtuóz karakterre.

#### ***Sous bois* (4.): Két téma szabad variálása**

A mozgalmas *Tourbillon* után a csendes *Sous bois* háromtagú kontúrjait sem könnyű egyértelműen követni. Két téma szabadon variált váltakozására épül a mű, melyek keresztül-kasul átszövik az egész darabot, ezáltal elmosva a formarészek határvonalait.<sup>48</sup> Ennek ellenére a háromtagú formálás körvonalai jól felismerhetőek, és a főrészek ütemszámra tökéletesen szimmetrikus keretébe egy rövidebb, világosan elkülöníthető középrész illeszkedik.

<sup>48</sup> A két téma megkülönböztetésére „a” illetve „b” téma megjelölést használok. Az „a” téma első megjelenése először az 5. ütemben hallható, a „b” téma a 28. ütemben.

A mű szerkezete egy képzeletbeli mérleghintához hasonlít, melynek két hosszabb nyele a mű szélső részei, míg a mérleg tartóoszlopa a rövidebb középrész. A főrészek 46 ütemből állnak<sup>49</sup>, a középrész ennél jóval rövidebb, csupán 16 ütem terjedelmű. A főrészt 4-ütemes bevezető előzi meg, melyben a basszus tizenhatodmozgása azonnal ráhangolja a hallgatót a mű címében rejlő karakterre.<sup>50</sup> Ez a folyamatos, flexibilis basszusszólam az egész műnek meghatározó jelleget kölcsönöz, és – ahogyan azt a későbbiekben kifejttem – a formarészek tagolásában is fontos szerepet játszik.

A főrészen a két, különböző karakterű téma jól kiegészíti egymást. Az „a” téma 11-ütemes, 6+5 ütemre osztható aszimmetrikus periódus. Előtagja tág hangközökben – oktávban és decimában – felfelé törekvő dallamívvel, a harmincketted előkék hangzása miatt arpeggio-szerűen hajladozva mozog. A periódus utótagja ellentétes, lefelé irányú mozgással, még nagyobb hangközökkel rajzolja meg a dallamot. Az első elhangzást követően a periódus előtagja variáltan, Chabrier-ra oly jellemzően oktávval magasabban ismétlődik meg. Az utótagban kisebb figurációs variánsokkal találkozunk, és egy alig észrevehető változással: az 5-ütemes utótagból a záróhang egy ütemes meghosszabbításával – a 27. ütemben – 6-ütemes utótag lesz, így a 11-ütemes aszimmetrikus periódus 12-ütemes, szimmetrikus periódussá változik.

A „b” téma kontrasztálva az „a” téma nagy hangközökben hajladozó dallamosságával, hármashangzatokat exponál, melyben egy-egy alteráció következtében különleges, bővített színezetű akkordok is megjelennek. Terjedelme 10-ütemes periódus, mely az ismétléskor csak az utótagban variálódik: a közeli középrészt előkészítendő modulálás – C-dúrból a domináns G-dúrba – és a két formarész közti tagolás miatt az 5-ütemes utótag 4-ütemesre csökken. Emiatt a „b” téma második elhangzáskor 9-ütemes periódusra rövidül le.<sup>51</sup>

A 16-ütemes középrész több szempontból is elkülönül a szélső részeketől. Hangneme a domináns G-dúr, melyben az „a” témából ismert kezdő motívum transzformált alakban jelenik meg; így a formahatár a hangnemváltás és a *poco ritenuto* ellenére

<sup>49</sup> Az első rész terjedelme a kotta szerinti kettősvonal jelöléssel 45 ütem, de a zárlat a következő ütembe kerül, ezért a 46. ütemet is ehhez a részhez számolhatjuk. A 46. ütemben, az első rész zárata után azonnal kezdődik a középrész imitációs szakasza, de a középrész kezdetét a 47. ütemtől számítom.

<sup>50</sup> A *Sous bois* szabad fordítása „Kertek alatt”.

<sup>51</sup> Az „a” és „b” téma második elhangzáskor felváltva mutatnak aszimmetrikus, illetve szimmetrikus elrendezést: az „a” téma először az aszimmetrikus periódusból (6+5ütem) szimmetrikus periódussá (6+6 ütem) változik; míg a „b” téma szimmetrikus periódusból (5+5 ütem) alakul át aszimmetrikus periódussá (5+4 ütem).

A visszatérésben az „a” téma még rövidebb (5+5 ütemes) periódussá válik.

elmosódik, a középrész a főrész szerves folytatásának tűnik. Az „a” téma motívuma a 46. ütemtől az új imitációs technikával variálódik, majd 8 ütemmel később szekvenciás szerkesztéssel tárul elénk; így a középrész mégis világosan elkülönül a főrésztől. Önállóságát hangsúlyozza a basszusmozgás markáns változása is: az eddigi folyamatos tizenhatod mozgás megszűnik, és egy hosszú, 16-ütemes orgonapont uralja a középrészt, melyben a basszus végig a tonikai G-hangot ismételgeti. A középrész 16 üteme 8+8 ütemre bontható. Az első 8 ütemben az eddig világosan elkülönülő két szólam a már említett imitációs játékban variálja az „a” téma kezdőmotívumát. Ez az imitáció eddig szokatlan mozgalmasságot visz a műbe, és új karakterrel gazdagítja. A további 8 ütemben az imitáció megszűnik, a basszus statikus, oktávban megerősített orgonapontban ismételgeti a G-hangot, mely felett még mindig az ismert motívum hallható, de egyre kötetlenebb formában, új harmóniai környezetben. Az utolsó 4 ütemben egy négylépcsős, emelkedő szekvencia bontakozik ki, melynek négy hangja a kezdő motívumból származik. A szekvencia már a visszatérést készíti elő, mely disszonáns harmóniáival, erősödő dinamikájával és fokozatosan növekvő feszültségével a darab csúcspontját jelenti.

A főrész reprízében a két téma egyensúlyi helyzete erősen megbomlik, ezáltal erősen variált visszatérésről beszélhetünk. Az „a” téma mindössze egyszer, a visszatérés kezdetekor jelenik meg, még hozzá az első elhangzáshoz képest rövidebben, 5+5 ütemes terjedelemben. Ezután végig a „b” téma variánsai uralják a visszatérést. A 73-79. ütemek között egy új harmóniakapcsolat, az Asz-dúr hármashangzat megjelenése és C-dúrra oldódása eredményez variánst. Az eredetileg 5-ütemes „b” téma motívuma 7-ütemesre bővül oly módon, hogy a felső szólam tartott C-dúr akkordja alatt a basszuszólam az eddigi megszokott, kíséret-jellegből 3 ütemen keresztül szólisztikus szerephez jut. Az új harmóniakapcsolat, a 7-ütemesre bővített terjedelem, a basszus szólisztikus szerepe mind üde színfoltként hatnak, mégis megnyugtatóan simulnak bele a már ismerős zenei környezetbe. A folytatásban – 80-84. ütemek – a „b” témának a főrészből már ismert 5-ütemes motívuma következik. További apró változások egy-egy ütem betoldásából adódnak – a 85. és a 93. ütemek –, melyek a *ppp* dinamika és a háromvonalas oktáv magassága miatt egészen különleges színfoltok, Chabrier motívikus szeszélyességének és rögtönzésének legszebb pillanatai.

A „b” téma befejezése után, a 97. ütemtől kezdve egy hosszabb, 12-ütemes zárószakasz kezdődik. Ennek első 8 üteme egy szabad, tonika-dominánst körbejáró

dallam, mely alatt továbbra is tizenhatodokban mozgó, tonikai C-orgonapontot szabadon körbejáró basszusmozgás hallható. A *Sous bois* örök mozgása, mely *perpeetum mobile*-ként kíséri végig az egész művet, az utolsó 4 ütemben lelassul, és a basszusban kétszeres augmentálással szólalnak meg a mű első ütemét indító tizenhatodok. Ezáltal olyan 4-ütemes keret alakul ki, mely a mű elején gyors, a végén pedig lelassított mozgásával sajátos egyensúlyt teremt.

### **Idylle (6.): Monoritmikus motívumfejlesztés háromtagú formában**

Az *Idylle*-ben szintén szükségeszerű a szigorú koncentráció a formai tagolás követéséhez. Chabrier minimalista zeneszerzői technikát alkalmazva összerosódó, élesebb formai kontúrokat nélkülöző formálással sajátosan monoton hangulatot idéz elő a műben. Az *Idylle*-ben nem egyszerűen egy vagy több téma sokféle variálásáról van szó, hanem egy egyszerű zenei eszköz ötletes felhasználásáról. Ez az eszköz egy ritmus-mag, mely monoritmikus motívumfejlesztéssel az egész mű pillére, sokféle dallami variáns alapja, és egyben a zenei folyamatot összetartó kohéziós erő.<sup>52</sup> Ennek a ritmus-magnak a variálásából egy olyan szürreálisan monoton hangzásvilág jön létre, mely már előrevetíti Satie zongoraműveinek bizarr, egyéni stílusát.

A ritmus-mag a mű kezdő ütemének ritmusa: 4/4-es ütemben negyed felütés után fél érték következik, mely egy nyolcad átkötéssel van meghosszabbítva és további három nyolcadban folytatódik. Ez a ritmus-mag a kezdőütem felső szólamának a ritmusa, melyet kiegészítenek középső és alsó szólamok. A dallam alatti két szólam ritmusa szervesen hozzátartozik a ritmus-maghoz: nyolcadhangok folyamatosan lüktető mozgása, mely a legegyszerűbb eszköz a művet végigkísérő sajátos hangulat megteremtéséhez. A halk, *dolce e leggierrissimo* nyolcadok a basszusban nagyobb hangközugrásokkal – többnyire oktávban – mozognak, a középszólamban repetálva vagy kis hangközökben. Ez a *staccato*, visszafogott hangerejű, különböző asszociációkat eszünkbe juttató, egyenletes nyolcadmozgású ritmuspulzálás elementáris erővel uralja a művet.<sup>53</sup> Monotonitása a középrész végén és a visszatérésben kissé gyengül, de teljesen csak a mű végén, a codában nyugszik meg. A visszatérésben a szigorúan egyenletes nyolcadmozgás légius tizenhatod

<sup>52</sup> A ritmus-mag kifejezést szigorúan a mű kezdőütemének ritmusára használom. A monoritmikus motívumfejlesztés kifejezésnél a mű első- és második ütemének motívikus összetartozását evidenciaként feltételezem.

<sup>53</sup> A romantikus zongorairodalomban tipikus példája Chopin: Desz-dúr, „Esőcsepp” prelűdje.

figurációkban variálódik, míg a codában a nyolcadmozgás belesimul az arpeggio-val megszólaltatott hosszú akkordokba.

A ritmus-mag a mű folyamán – improvizatív módon – bármikor különböző dallami köntösbe bújhat: lehet témát indító motívumnak, szekvenciának és zárómotívumnak a ritmusa. A főrészben háromféle témát indít, és azon belül még két variánsnak a ritmusa.<sup>54</sup> A középrészben ismét új dallami környezetben ismerhetünk rá, majd a visszatérésben oktávval magasabban variálódik.

A mű szélső részei szimmetrikus keretbe fognak a középrész, de a 12-ütemes coda miatt az A<sup>v</sup>-rész terjedelmesebbé válik:

A-rész: 34 ütem

B-rész: 24 ütem

A<sup>v</sup>-rész: 34 ütem+12 ütem coda

Mivel bevezető ütemek nincsenek, ezért már az első ütemben a ritmus-magra irányul a hallgató figyelmé. A mű az 5-ütemes „a” témával kezdődik, mely ismétlése miatt 10-ütemesre bővül. A következő 8-ütem a „b” témával folytatódik, melynek 4+4 ütemes egységei a monoritmikus motívumfejlesztés kétféle variánsát mutatják be.<sup>55</sup> Mindkét motívum 2-tagú szekvenciában variálja a ritmus-magot, mégis a „b<sup>2</sup>” szabadabb, egyénibb hangvételűnek tűnik dallamformálása, harmóniai környezete és basszusmozgása miatt. A „c” téma, mely a három téma közül a legerjedelmesebb, elő- és utótagra bontható, ismétléssel elhangzó hosszabb, 16-ütemes szakaszt alkot a főrész végén. A ritmus-mag ebben a témában is kétféle dallammal gazdagodik: az előtagban egyszerűen, a felütés szűkített kvintje után makacsul tiszta kvartot ismételve variálódik; az utótagban zárómotívumként dinamikusabban, nagy ambitust bejárom dallamformálással éri el az alaphangnem, E-dúr zárlatát.

A középrész azonnali hangnemváltással, G-dúrban folytatódik. Az *Idylle*-ben – egyedüli példaként a háromtagú műveknél – a középrész új hangnemét előjegyzésváltás jelöli. A hangnemi megkülönböztetés kiemeli a középrész autonomitását, mint ahogyan a terjedelmesebb, háromrészes triós formájú művekben is új előjegyzés jelöli a trió hangnemét. Ennek a notációs váltásnak az lehet az oka, hogy az *Idylle*-ben a középrész hangnemváltása markánsabb, mint a *Tourbillon*-ban és a *Sous bois*-ban: E-dúr után a G-dúr kromatikus tercrokron kapcsolat. A G-dúr új

<sup>54</sup> A főrészben három témát különböztet meg „a”, „b” és „c” jelöléssel. Az „a” téma az 1-10. ütemben, a „b” téma 11-18. ütemben, a „c” téma a 19-34. ütemben hallható.

<sup>55</sup> A „b” témában a kétféle, 4+4 ütemes monoritmikus motívum miatt „b1” – 11-14. ütem – és „b2” – 15-18. ütem – jelöléseket használok.



színt visz a középrézt indító ritmus-mag újabb dallami variánsába, mégsem éles a cezúra a formarészek határánál. A tempó folyamatos lüktetése összemosza a két részt, ezért a formálást mindössze a felütő hang – E-dúr leszállított VI. fokának – a C-hangnak árnyalt megszólaltatása jelentheti.

A középrész 24 ütemből áll, mely 8+8+8 ütemes egységekre tagolódik. Az első két, 8-ütemes egységet a ritmus-magból kiinduló újabb dallami variánsok és szekvenciák jellemzik, majd az utolsó 8 ütem merészebb átalakuláson megy keresztül. Ez a feltűnő karakterváltás az 51. ütemben kezdődik: kicsit kötetlenebb ritmikával és jelentős basszusváltással, de azért még mindig felismerhető alakban jelenik meg a ritmus-mag, ahol a basszus staccato nyolcadai helyett melodikus, legato és *sostenuto* játékmóddal simulékonyra váló, a dallam harmóniai környezetét támogató alsó szólam szinte szólisztikusan szólal meg. Ez az új karakterű, 4-ütemes motívum fontos szerepet játszik még a műben, a visszatérés után a codát fogja indítani. A basszus ezután még szabadabban, két ütemen át tartó hosszú, trillázós hangban variálódik, majd a középrész utolsó 2 ütemében – az 57-58. ütemekben – szinte észrevétlenül visszavált a staccatos, nyolcadhangos mozgásra.

A főrész reprízének kezdete jól felismerhető, hiszen az első rész variált ismétlését halljuk. A teljes visszatérést a megszokott Chabrier-féle séma jellemzi: az első részhez képest oktávval magasabban, kisebb ritmus variációkkal, alapvetően változatlan formában hangzik el, melyet egy jelentős – 12-ütemes – coda zár le. A coda első 4 üteme erősen emlékeztet a középrész utolsó harmadának legatós, a basszus és dallam akkordokban együtt mozgó, *dolce* megszólaló melodikus karakterére. Azonban az *Idylle* nagy meglepetésére csak ezután kerül sor: az utolsó 8 ütem látszólag kiszakad a ritmus-mag vonzásából, és lassú, arpeggios akkordjai szabadon bontakoznak ki a coda végén. Alaposabb vizsgálódás után azonban kiderül, hogy Chabrier nem véletlenül lassítja le a ritmust. Az arpeggiók harmóniai összekapcsolódása, mely a művet indító „a” témával megegyező 5-ütemes elrendezést mutatja, egyértelműen a művet szimmetikus keretbe rendező törekvés tudatos megnyilvánulása.

### ***Mélancolie* (2.): Hármas tagolású variációs forma**

A zongoraciklus második darabja egyetlen hosszú variációs folyamat, mely a háromtagú formálás keretei között ütemről ütemre haladva bontakozik ki. A *Mélancolie* a *Pièces pittoresques* legrövidebb, mindössze 18-ütemes darabja, mely a

lírai hangvételi előadás következtében mégsem tűnik rövidnek. A *ben moderato, senza rigore e sempre tempo rubato* jelzések híven tükrözik Chabrier rendkívül akkurátus munkáját a minél tökéletesebb megszólaltatás érdekében: a nyugodt tempó, a gyakori *ritenuto*-k és nekilendülések, az érzékeny agogikák és a többszörösen halk dinamikai jelek elmélyült, érzékeny, ihletett mű benyomását keltik a hallgatóban.

A *Mélancolie* egyik sarkalatos kérdése az ütemmutató: kétféle ütemtípus, a 9/8 és 6/8 váltakoznak. A mű alaplüktetése 3/8-os, ha ezzel számolnánk az ütemeket, akkor 46 „kis” ütembe rendeződne a mű. Azonban Chabrier raffinált technikájának eredményeként meglehetősen hosszú és labilis ütemek alakulnak ki. A darabra jellemző, hogy a dallamhoz egy eltolt, halkan pulzáló kíséret csatlakozik, mely tovább erősíti a metrikus érzet furcsa, billegős érzetét.

A mű szerkezete a hármas tagolást világosan követi, de a részek egymáshoz viszonyított aránya erősen eltér a háromrészes szerkezet megszokott egyensúlyi helyzetétől. A mű rövidege miatt a főrész-középrész-főrész elnevezések helyett az egyszerűbb A-B-A<sup>v</sup> jelöléseket használok, melyek terjedelme: 8 ütem (20 „kis” ütem) / 6 ütem (16 „kis” ütem) / 4 ütem (10 „kis” ütem).

A *Mélancolie* felépítésében fontos szerepet tölt be a motivikus variálás, melynek néhány hangnyi dallamtöredék az alapja.<sup>56</sup> Ebből kiindulva a dallam-mag kifejezésből érdemes megközelíteni a mű elemzését, mely a kezdő ütem első 3/8-os dallamtöredéke. A szélső részek 2-ütemes, a B-rész 3-ütemes motívumokba rendeződnek. Az A-részben négyszer ismétlődik a 9/8+6/8-os ütemek váltakozása, két ütemenként új sorba rendezve, mely megkönnyíti a szerkezet átláthatóságát. A 8-ütemes A-rész 4+4 ütemes szakaszokra tagolható, azon belül még további 2+2 ütemes motivikus egységekre osztva. Ezek a 2-ütemes motívumok a dallamívek teljes felületét adják, melyek a 3/8-os lüktetés következtében öt mikromotivikus egységből állnak össze.<sup>57</sup>

A G-dúr *Mélancolie* a háromvonalas D-ről indul, a dallam felett tizenhatoddal eltolt kíséret lüktet. A 3/8-os lüktetést követve az 1-2. ütemekben a dallam öt mikromotivikus egységben folyamatosan mélyül. A 3-4. ütemekben érdekes variálás figyelhető meg: a bal kéz egészen mélyen, a nagy oktávban erősíti a dallamot, mely

<sup>56</sup> A ritmus-maggal rokon a dallam-mag kifejezés. Az előbbit a *Mauresque*-ben és az *Idylle*-ben használok.

<sup>57</sup> A mikromotivikus egység 3/8-nyi dallamegységet jelöl.

ellentétes irányba felfelé halad; a lüktető kíséret pedig az unisono dallam közé kerül. Az 5-8. ütemekben ugyanez a motivikus variálás hangzik el annyi különbséggel, hogy egy hanggal magasabban, E-ről kezdődik a motívum.

A B-rész az imitációs szerkesztés következtében mozgalmasabbá válik. A belső szerkezet is módosul: a 2-ütemes motívumok helyett 3+3-ütemes egységek következnek, 9/8+9/8+6/8-os ütemelrendezéssel. Az imitáció a dallam-magból indul ki és annak variált alakjaival bontakozik ki. A 3/8-os egységek eleinte megmaradnak, de aztán megbomlik a rend, és ezáltal még szabadabbá, sűrűbb szövésűvé válik az imitációs rész. Az alsó szólam 3/8-os eltéréssel utánozza a felső szólamot két ütemen keresztül, majd a harmadik ütemben helyrebillen a metrikai rend, és az utolsó 3/8-on megcsendül a tercekkel dúsított és ritmikailag kissé variált dallam-mag. A következő 3-ütemes egység megegyezik az előzővel, de ugyanazzal az egy hanggal magasabb szekvenciális ismétlődéssel, ahogyan az A-rész 4+4 ütemes egységei viszonyultak egymáshoz. A B-rész mozgalmasságához rövidebb hangnemi kitérések is hozzájárulnak: a 10. ütemben C-dúrt, a 11-12. ütemekben D-dúrt érinti a zenei anyag, majd a 14. ütemben e-moll dominánsán hagy nyitva a B-rész.

A mű harmadik A<sup>v</sup> részében egyaránt kódolva van egy visszavezetés jellegű szakasz és a visszatérés.<sup>58</sup> Újra az A-részben megszokott 9/8+6/8-os ütempár elrendezés dominál, azonban az igazi visszatérés helyett még mindig a B-rész anyaga folytatódik. A 15. ütemben az imitáció háromszólamúvá duzzad: a korábbi kétszólamú imitáció oktávval mélyebb belépései helyett e-moll hármashangzatának hangjaival követik egymást a szólamok. A 16. ütemben egy visszavezetés jellegű fokozás következik, melyben a basszus kromatikus oktávemelkedése felett szekvenciális akkordfigurációk *crescendo*-val vezetnek a mű csúcspontjára, a 17. ütemre. Újra az A-részt indító dallamot halljuk, alatta G-dúr domináns orgonapontja szól, a középszólamban pedig többnyire sext- és tercekben mozgó, szabad tizenhatodok erősítik a hangzás teltségét. Az egész ütem végig *forte* hangerővel árad, több oktávnyi ambitusba illeszkedik a basszus-középszólamok-dallam hullámzó tömbje. Az utolsó ütemben a dallam-mag hirtelen átzuhan a kis oktávba, melyhez a nagy oktáv unisono erősítése társul, végül még mélyebben, a kontra oktávban éri el a dallam a záró hangot.

<sup>58</sup> Az A<sup>v</sup> felfogható csupán a 17-18. ütemeknek is. A metrikus lüktetés azonban a 15. ütemtől áll vissza az A-részben megszokott rendre.

A *Mélancolie* csendes, merengő hangulatához bizonyára az is hozzájárul, hogy végig hiányzik a lekerekített erős tonikai zárlat. Helyette a gyengébb tonikai és domináns harmóniakon – I<sup>6</sup>, V terckvart és I kvartszext – lassulnak le a motivikus szakaszok; csak a mű záró hangján szólal meg – de még ott is metrikailag hangsúlytalanul – az I fok. Az egész mű sajátos hangulatát emeli ki a dinamikai skála rendkívüli visszafogottsága: többnyire többszörös *piano* az előírt hangzás, mely egyedül az utolsó előtti ütemben, a mű csúcspontján emelkedik *forte*-ra.

### 3.2.3. Háromrészes formába illeszkedő, szabadon formált művek

A *Pièces pittoresques* további két műve – a *Mauresque* és az *Improvisation* – formai szempontból nem sorolhatóak be a fenti kategóriák egyikébe sem. A hármas tagolás jelenléte halványabb kontúrokban ezekben a darabokban is felismerhető marad, mégis más formai elvek érvényesülnek a művek struktúrájában. A *Mauresque* formai meghatározása több szempontból megközelíthető; rondó-szerű tagolása nagy vonalakban beilleszkezhethet egy háromrészes forma kereteibe, mégis a visszatérő szakaszok egyértelmű határai az öttagú formai megközelítést indokolják.

A másik mű, az *Improvisation* az egyetlen az egész zongoraciklusban, mely a szonátaforma felépítésével és hangnemi tervével mutat rokonságot. Ezért ezt a két darabot külön alfejezetben vizsgálom.

#### ***Mauresque* (5.): Visszatérés-jellegű, öttagú forma**

A *Mauresque* formai szerkezete eltér a *Pièces pittoresques* eddig tárgyalt, hármas tagolású műveitől. A főrész-középrész-főrész hármasa helyett ebben a műben A-B-A<sup>v</sup>-B-A<sup>vv</sup> öttagú formával találkozunk. Kissé feszegetve a formai sémákat egy olyan laza, egy epizódos rondó-jelleg is felmerülhet az elemzés során, ahol a téma (A-rész) - epizód (B-rész) - variált téma (A<sup>v</sup>) - epizód (B-rész) – kétszeresen variált téma (A<sup>vv</sup>) ismételtetése emlékeztet távolról a rondó többtagú szerkezetére. Az öttagú forma a következő ütemszámú elrendezést mutatja:

A-rész: 2-ütemes bevezető+16 ütem

B-rész: 16 ütem

A<sup>v</sup>-rész: 8 ütem

B-rész: 16 ütem

A<sup>vv</sup>-rész: 14 ütem

A *Mauresque* jellegzetes karaktere, hasonlóan a zongoraciklus többi darabjához, egy alapötletből bontakozik ki és sokféle módon variálódik a mű folyamán. Ez az

alapötlet egy ritmusjáték, melyet tömörsége miatt ritmus-magnak nevezek.<sup>59</sup> A ritmus-mag feszes ritmusú, mindössze két negyed alatt megszólaló ritmusképletet jelent: a basszusban lüktető nyolcadok felett a dallamban harminkettedpár felütése után két nyolcadba illeszkedő, nyújtott ritmusú figuráció, melyek *sf*-val kiemelt nyolcadpárra vezetnek.<sup>60</sup> Az egész művet behálózza ez a ritmusjáték, hiszen az A-részben végig, majd utána egészen a B-rész utolsó előtti üteméig minden ütemben megtalálható valamilyen formában. A ritmusváltozatok sokfélesége miatt a kottát olvasó muzsikus előtt a ritmusnotáció tárháza bontakozik ki: a túlnyomórészt nyolcad lüktetés felett megszólaló apró ritmusértékek és szünetek sokféle, akkurátus lejegyzése, a hangsúlyok differenciálása, a pedál használat *una corda* és *tre corde* jelzései mind-mind a mű pontos előadásmódjára és karakterbeli változatosságára utalnak. A hiteles előadásmódhoz nagyon fontosnak érzem a notáció helyes értelmezését, és a hangszeren való precíz megszólaltatását.

A mű öttagú formájának pillérét az A-rész és annak visszatérő variált alakjai adják, melyek között a B-rész kétszer, változatlan formában hangzik el. A ritmus-mag egy formarészen belül több motívum alapja, ezért egy-, két- és háromütemes motívumok alkotnak rövid egységeket.<sup>61</sup> Az A-részben három, a B-részben további négy ritmus-magból továbbfejlesztett motívum található.

A 2-ütemes bevezető után a 16-ütemes A-rész 8+8-ütemre, azon belül 3+3+2 ütemekre tagolódik. A téma három – „a”, „b”, és „c” – motívumnak a bemutatásából és variált ismétléséből áll. A bemutatást követően – 2-10. ütemek – az „a” és „b” motívumok jelentősebb, míg a „c” motívum minimális változtatással ismétlődnek meg többször a mű folyamán. Az első variáns az A-rész második 8-ütemes szakaszában, a 11-18. ütemekben hangzik el, a második variáns pedig kétszer, az A<sup>v</sup> és A<sup>vv</sup> részekben; így az A-rész három motívuma a bemutatást követően két, különböző variáns alakban fokozatosan, az egyszerűbb változattól az összetettebb felé haladva teljeseedik ki. Ez az előremutató ív az egész mű szerkezeti felépítését is meghatározza. Elemzésemben nyomon követem mindhárom motívum belső fejlődését.

<sup>59</sup> A ritmus-mag kifejezést az *Idylle*-nél is használok, ahol hasonló módon az egész mű egy jellegzetes ritmusképletre épül.

<sup>60</sup> A nyújtott ritmus figuráció kifejezés tágabb értelemben értendő. Azokat a ritmusvariánsokat sorolom ide, melyek a nyolcadot felező két, illetve harmadoló triolás tizenhatodértékekből kiindulva, különböző ritmusnotáció eredményeként nyújtott ritmus jellegűnek nevezhetőek. A nyújtott ritmus jelleg természetesen erősen függ az előadás módjától.

<sup>61</sup> A *Mauresque*-ben a motívumokat betűkkel jelzem: „a, b, c, d, e, f” motívum.

A 3-ütemes „a” motívum a mű elején halkán, *una corda*, többnyire tercekben mozgó dallammal és A-orgonapontos, nyolcadlűktetésű basszussal szólal meg. A játékos attitűdért az ugráló jellegű nyújtott ritmus figurációk mellett a nyolcadpárokat kiemelő *sf*-ok és egy figyelemreméltó belső motivikus szerkesztés felelnek. A 3-ütemes motívum három különböző, egészen rövid egységből épül fel, melyek két-, három- és négy negyedes belső tagolással a mű  $\frac{3}{4}$ -es ütemeit teljesen elmoszák, ezáltal labilis metrikai érzetet keltve a hallgatóban. Ugyanennek a motívumnak első variált alakja az A-rész 11. ütemétől markánsabb jelleggel, *tre corde* hangzik el: a nyújtott ritmus figuráció tizenhatodos triolákra változik, a tercekben mozgó dallam egy-két hangnál akkordra egészül ki, míg a basszus az oktávval megerősített orgonapontos szerepből a motívum harmadik egységében kilép, és a dallam akkordjait erősítve a-moll dominánsára vezet rá. Az „a” motívum második variánsa, mely kétszer, az A<sup>v</sup> és A<sup>vv</sup> részekben hangzik el, a mű csúcspontját jelenti. A dallam és a harmóniai környezet ismerős marad, mégis jelentős karakterbeli átalakuláson megy keresztül a motívum: erőteljes, zenekari hangzás kíséretében a nyújtott ritmusok kisimulnak, dallam és kísérete tizenhatod mozgással akkordokban szólal meg; a meglepő, váratlan hangsúlyok eltűnnek és folyamatosan, nagy ívben árad a dallam.

A szintén 3-ütemes „b” motívum is hasonló ívet jár be a variálódás útján, mint az „a” motívum. Karaktere erőteljesen kontrasztál, mely legszembetűnőbben az alaphangnem, a-moll utáni maggiore A-dúr folytatásban, valamint a *tre corde* következtében megszólaló zengő hangerőben nyilvánul meg. A minore-maggiore váltakozás végig jelen van a műben, mely a játékos hangvételt kiemeli, ugyanakkor árnyalatnyi hangulati hullámzást is belecsempész a motívumok karaktereibe. A „b” motívumban a basszus lényegesen megváltozik: a monoton, orgonapontos kísérő jellegből mozgékonyabbá válik, mely a dallam továbbra is nyújtott ritmusú ugralós karakterébe jól belesimul. A motívum első továbbfejlesztett alakja az A-rész 14-16. ütemeiben hallható, ahol lényeges változást a textúra vastagodása jelent: a basszus orgonapontos tonikai tiszta kvinttel és akkordikus kísérettel, a dallam pedig hosszabb felületű legatós ívvel mutatja a markánsabb variált alakot. A mű legfényesebb *brillante* jelzésű részét kétségkívül a „b” motívum második variánsát nyitó ütemek jelentik – 38. és 62. ütemek –, ahol harminckettedek virtuóz, elsőprő futamaiban teljeseedik ki a variáns.

A „c” motívum a másik két motívum 3-3-ütemes egységéhez képest rövidebb, csupán 2-ütemes egység. Kevésbé önálló, hiszen a „b” motívum A-dúrban nyitvahagyó váltódomináns II kvintszextje után a zárlati I kvartszext – V<sup>7</sup> – I kört járja be. A harmóniai összekapcsolódás miatt a „c” motívum szerves folytatása a „b” motívumnak, mégis indokolt az önálló értelmezés. Ennek az az oka, hogy a 2-ütemes egységben a ritmus-mag további új variánsban tűnik fel, mely mind a dallamban, mind a kíséretben eltérő karakterrel párosul, ezáltal frappáns záró formulává alakul. A „c” motívum *una corda* és *pp*-val visszafogott hangereje, a *maggiore* dominánsán lüktető basszus nyolcadok, és a felső szólam immár tercek nélküli, egyszólamú dallama sajátos karakterű, világosan megkülönböztethető motivikus egységet alkotnak. A 10. ütem második felében a motívum egy váratlan fordulattal fejeződik be, mely a mű groteszk, kiszámíthatatlan hangulati ingadozását szimbolizálja. Ez a gesztus szintén egy újabb ritmus-mag variáns, mely unisono-ban mélyebb regiszterekben *forte*-n szólal meg, így határozott lezárást eredményez az eredetileg *pianissimo* motívumban. Az előadás során ezt a gesztust feltétlenül jól előkészítve és kiemelve kell megmutatni, hogy valóban a meglepetés erejével hasson. Ahogyan már korábban említettem, ez a motívum lényegében változatlan marad a mű során, csupán néhány, a diszkantban megcsillanó hang megjelenése jelent árnyalatnyi különbséget. Lényeges változáson a mű végén az A<sup>vy</sup>-ban megy keresztül: 2 ütemmel kibővül, így hosszabb felületen, fokozatosan mélyülő dallammal éri el azt a záró A-dúr akkordot, mely az utolsó négy ütemben még néhányszor ismételve hangzik el. A mű utolsó két ütemére Chabrier egy szellemes megoldást tartogat: a mélyben lüktető A-dúr akkordok andalító ismétелgetése után tizenhatodtriolás futam repíti a diszkantba a csillogó záró A-dúr akkordot.

A B-részben sorra kerülő új motívumok mind további ötletes variánsai a ritmus-magnak. Itt derül ki igazán, mennyire invenciózus Chabrier improvizatív technikája, mely egyszerű eszközökkel képes a nyújtott ritmus figuráció többszörös tematikus megújítására.

A 16-ütemes B-rész a „d” motívummal kezdődik, mely 4+2 ütemre tagolható. Izgalmassá teszi a poláris távolságú E-B hangzatok váltakozása, majd a 24. ütemben E-dúr akkordon hagy nyitva. Az „e” a legrövidebb, mindössze 1+1 ütemes tagolású motívum, mely az E-dúrt erősíti és domináns-tonika zárattal le is kerekíti. Az „f” motívum a mű legintimebb, *una corda*, *pp* és *sostenuto* négy üteme, ahol a szokásos nyújtott ritmus figurációt a „sors motívum” kopogására emlékeztető tizenhatod

triolás effektus teszi hátborzongatóvá. A B-rész utolsó 4-ütemes szakasza átvezető szerepet tölt be a közelgő A<sup>v</sup>-hoz. Ennek érzékeltetése a nyújtott ritmus figuráció hemiolás elrendezése, mely a 33. ütemben a legkisebb ¼-es mérőegységre redukálódik. A 34. ütem az egyetlen a műben, ahol a nyújtott ritmus figurációt egyenletes tizenhatodik mixtúrája váltja fel. Ez a kivasalt mozgás *crescendo*-val, szólamszám növekedéssel és akkordokkal megerősítve a mű első tetőpontjára, az A<sup>v</sup>-ra vezet rá.

Ezután a mű harmadik része, a 8-ütemes A<sup>v</sup> következik, majd negyedik részként újra a B-rész. A *Mauresque* utolsó, ötödik része a 14-ütemes A<sup>vv</sup> -rész, melyet Chabrier kétféle bővítéssel variál. Az egyik a 67-68. ütemekben a „c” motívum 2-ütemes kiterjesztése, a másik pedig az utolsó 4 ütem, mely a bevezető minore két ütemét maggiore változatban idézi fel. A minore-maggiore játékból természetesen a maggiore kerül ki győztesként.

***Improvisation (8.): Szonátaforma-jellegű háromrészes forma kettős tagolással***

Az *Improvisation* áradó mozgalmasságával, hosszú dallamíveivel és szenvedélyes hangvétellel különleges helyet foglal el a *Pièces pittoresques*-ben. Merész akkordkapcsolatai és hangnemi sokszínűsége miatt harmóniai szempontból is kitüntetett figyelmet érdemel.

Formai szerkezete nagy vonalakban a hármas tagolást követi, melyet egy terjedelmes coda egészít ki. Tágabb értelmezésben a szonátaformára hasonlító háromrészes forma alakul ki, melyet többek között erősítenek a formarészek világos határai, a főrész három jól elkülönülő anyagának ismétlése és hangnemi terve, valamint a középrész kidolgozás jellege. Azonban fontos hangsúlyozni, hogy a szonátaforma-jelleg laza keretek között, a formai sémákat szabadon követve körvonalazódik, és a mű egyéb sajátos vonásai miatt a formai elemzés más irányba is mutathat. Az *Improvisation* formai felépítése a következő arányokkal tagolódik:

A-rész (expozíció): 2×28 ütem

B-rész (kidolgozás): 36 ütem

A<sup>v</sup>-rész (visszatérés): 22 ütem + 15 ütem coda

Az A-rész a leghosszabb a műben; a zongoraciklusban ez az egyetlen darab, ahol a főrész primo-secundo ismétléssel hangzik el, ezért formai szempontból különösen fontos. Belső tagolása három, karakterében világosan elkülönülő egységre tagolódik, melyek a szonátaforma expozíciójának főtéma-melléktéma-zárótéma hármását idézik



fel.<sup>62</sup> Ezen belül lényeges hangsúlyozni, hogy a zárótéma jellegű „c” téma eltér a másik két témától, mivel további két rövidebb motivikus egységre tagolódik, ezért a szonátaforma szerinti elemzésbe szabadabb keretek között illeszkedik bele. Az *Improvisation* főrészének hangnemi terve megegyezik a szonátaforma exoziciós tervével, miszerint az alaphangnem B-dúr után a domináns F-dúrban zár le. A kidolgozásnak megfelelő B-részben az „a” és a „b” téma is jelentősen variálódik. Merész átalakuláson mennek keresztül, szenvedélyes hangvétellel, fantáziadús motivikus továbbfejlesztéssel és a visszatérést jól előkészített rávezetéssel emlékeztetnek a kidolgozási rész jellegzetes, a témákat erősen transzformáló szakaszára. Az A<sup>v</sup>-részben, mely a reprimának felel meg végig a variált „a” téma dominál. A „b” téma motívuma csupán két ütemre korlátozódik, mely az „a” téma hatalmas fokozását követően a végső extázis pillanatában hangzik fel. Fermátás megállás után még két ütemnyi lecsendesítés következik, mely dominánsan hagy nyitva. A 15-ütemes coda-ban a „c” téma kibővített változatát halljuk, így a zárótémára emlékeztető rész önállóvá válik.

A szonátaformához hasonlító szerkezet azonban csak egy kiindulási pont az elemzés során, mely alaposabb vizsgálódás után kibújik a formai séma alól. Ennek legszembetűnőbb jegye a kettős tagolás, mely mindhárom formarészben fermátával határozottan jelölve van. Ennek értelmében mindhárom formarész két kisebb részre tagolódik, ahol a témák világos elkülönülése is egyértelműen kirajzolódik: az A-részben és a B-részben hasonlóan, az „a” és „b” téma közé esik a fermáta, az A<sup>v</sup>-ban pedig a coda előtt. A kettős tagolás miatt a következő ütemszám-arányok alakulnak ki a három nagy részben:

A-rész: 11 ütem +17 ütem

B-rész: 16 ütem +20 ütem

A<sup>v</sup>-rész: 22 ütem<sup>63</sup> +15 ütem

Felmerül a kérdés, hogy a fermáták általi kettős tagolás valójában mennyire formaalkotó funkciót tölt be. Az A-részben az „a” téma különül el a „b” és „c” témáktól. A középrészben szintén az „a” téma után van a fermáta, melyet a „b” téma továbbfejlesztett variált alakja követ egyenesen beletorkollva a reprimába.

<sup>62</sup> Az elemzés során „a, b, c” témának nevezem a három zenei egységet. A három nagy rész az A, B és A<sup>v</sup>-rész elnevezést kapják. Az A-részt főrésznek, a B-részt középrésznek, az A<sup>v</sup>-részt pedig visszatérésnek is nevezem.

<sup>63</sup> Az A<sup>v</sup>-részben két fermátás megállás található. Az egyik a 85. ütem végén, a másik két ütemmel később, a 87. ütemben. Ez utóbbi jelenti a valódi, formarészt határoló megállást.

A visszatérésben pedig a codát választja el a fermáta az „a” téma hosszan variált, túlhajszolt, szenvedélyes sodrású szakaszától, melyet éppen a „b” téma rövid 2-ütemes megjelenése fékez meg. Ezek a megállások a mű túlfűtött, szenvedélyes hangulatához szorosan kapcsolódnak, és a tempóra és az előadásra vonatkozó utasításokkal külön nyomatékokat kapnak. A fermátás megtorpanások utáni részek karakterben élesen elválnak az előzőtől, és a gyakori megállások annyira felszabdadják a művet, hogy a hosszú ívekből való építkezés mindig újból és újból kénytelen újra elkezdődni.

A mű elején *andantino-fantastique et très passioné* jelzés olvasható, mely tökéletesen lefedi az „a” motívum érzelmes dallamíveit és sodró lendületét. Az első fermáta után *ben moderato*-val indul a „b” téma, melyet a „c” témánál a *tranquillo e molto dolce* követ. A B-részben *sans presser* és *dolce* indítja a variált „a” témát, majd a „b” téma transzformált alakjánál *appassionato e con impeto*-ra vált. Ez a jelzés a visszatérésnél *molto con impeto*-val még egy fokozattal megemeli a szenvedélyes hangvételt, majd a codánál a *moderato* és *dolce* a befejezést lassabb tempóval és *smorzando*val nyugtatják meg.

A mű zaklatottságát, többszörösen megtorpanó, aztán újra induló ingadozását az „a, b, c” témák különböző karakterei világosan követik. A 11-ütemes „a” téma B-dúrból a domináns F-dúrba modulál. Dallam és kísérete jól elkülönülnek, kiemelt szerepet kap a dallamot interpretáló felső szólam, mely tágas ambitusával, *crescendo*-val és változatos ritmusával szárnyaló íveket jár be. Ha az „a” téma a fényesség jelképe, akkor a 12. ütemben kezdődő 4+4 ütemes egységekből építkező „b” téma a sötétséget szimbolizálhatja. F-dúr mollbeli VI. fokú álzárlatán indul az oktávkettőzéses dallam, mely kromatikusan mély regiszterekbe ereszkedik, minden hangot külön hangsúllyal nyomatékosítva. A következő – 13. – ütemben már újra áradó mozgalmasság és magasba ívelő dallam veszi át a helyét, sőt még az „a” témából ismert motivikus dallam is felbukkan a 15. ütemben. A „c” téma 9-ütemes egysége 4+5 ütemes szakaszokra bontható. Az első akkordok tizenhatod mozgásos felbontása, a második pedig fokozatosan elhalkuló és ereszkedő, szintén tizenhatodokban mozgó, végül F-dúrban lezáró motívum. Ezt követően a teljes A-rész primo-secundo ismétléssel újra elhangzik.

Az A-részben bemutatott témák a B-részben és az A<sup>v</sup>-részben variáltan és egyre felfokozottabb alakban teljeseznek ki. Az „a” téma 16-ütemes, a „b” téma pedig 20-ütemes szakaszokra bővül. Különösen ez utóbbi megy át jelentős változáson: az

eredeti 4+4 ütemes tagolás helyett három 4-ütemes egység következik, melyek a „b” téma kezdő üteméből indulnak ki. Ezt követi még két 4-ütemes egység, melyek egyre szárnyalóbb fantáziával, *crescendo molto e sempre stringendo* vezetnek rá a reprízre. A mű tetőpontja a 66. ütemben kezdődő visszatérés. Féktelen fokozás jellemzi azt a 20 ütemet, melyet majd csak a „b” téma kezdő ütemének megjelenése állít meg a 85. ütemben. Az alaphangnem B-dúr domináns orgonapontjának hosszú szakaszon való kiemelése, valamint a háromszoros *forte* hangerő és a fokozatos szekvenciális fejlesztés mind a visszatérést hangsúlyozzák. A coda előtti két ütem ellentmondásos *poco ritenuto a piacere* és *appassionato* jelölései lecsendesítik az előző ütemek viharos karakterét. A codában a „c” téma hangzik el, mely a zárlatot *smorzando*-val lehalkuló, 6-ütemes bővüléssel késlelteti. Kromatikusan ereszkedő, misztikus hangulatot teremtő harmóniák megnyugtató láncolata zárja le ezt a szabadon szárnyaló, zabolátlan, fantáziadús művet.

### 3.3. A *Pièces pittoresques* harmóniavilága

A *Pièces pittoresques* harmóniavilágára a romantika stílusjegyei jellemzőek. Ráismerhetünk Schumann szövevényes akkordjaira, Chopin érzékeny hangnemváltásaira és virtuóz kromatikus futamaira, Liszt modális akkordfűzéseire. Sokféle hatás érvényesül Chabrier karakterdarabjaiban, mégis kialakul egy sajátos harmóniavilág, mely személyes jegyeket visel magán. Ahogyan a formai elemzéskor központi szerep jutott az improvizatív jegyeknek és váratlan effektusoknak, ez az attitűd a művek harmóniai vizsgálatánál is megfigyelhető.

Olyan általános zenei jegyek, mint a kromatika, a szekvencia, az enharmonikus átértelmezés, az orgonapont feletti folyamatok, a tritonus távolságú és tercron akkord-kapcsolatok, különböző modulációs megoldások, modális harmóniák, autentikus és plagális lépések füzerei mind fontos stílári szerepet töltenek be a művekben. A melódikus invenciózusság és variáló hajlam alapvető stílusjegyek Chabrier stílusában: szinte sosem hagyja a dallamot díszítőhangok nélkül, melyek általában kromatikus váltóhangokban és vezetőhang-szerű előlegzésekben, valamint a dallam oktávval magasabb ismétléseiben nyilvánulnak meg.

A zongoraciklus tíz darabjának hangnemi terve nem mutat tudatos felépítést: hét mű dúr, három pedig moll hangnemű.

1. *Paysage*: Desz-dúr
2. *Mélancolie*: G-dúr
3. *Tourbillon*: D-dúr
4. *Sous bois*: C-dúr
5. *Mauresque*: a-moll (vége: A-dúr)
6. *Idylle*: E-dúr
7. *Danse villageoise*: a-moll
8. *Improvisation*: B-dúr
9. *Menuet pompeux*: g-moll
10. *Scherzo-valse*: D-dúr

Az első négy darab dúr hangnemben van, és csak az ötödik mű – a *Mauresque* – az első moll hangnemű. Innen már felváltva következnek a moll és dúr hangnemek egészen a záró darabig, ami szintén dúrban van. Érdekes, hogy a nyitódarab, a *Paysage* hangneme Desz-dúr, míg a záró mű, a *Scherzo-valse* D-dúrban van. Fél

hang az eltérés a két hangnem között, kromatikus felfelé csúsztatással, hét kvint világosodással. A művek tonalitásánál a keresztés és bés hangnemek egyensúlya kissé elbillen a keresztések javára: kétszer találkozunk a D-dúrral, egyszer a G-, és az E-dúrral. Viszont a nyitódarab Desz-dúrban van, és később a B-dúr és a g-moll is megjelennek. Az előjegyzés nélküli hangnemek háromszor szerepelnek: a C-dúr egyszer, az a-moll kétszer alaphangnem. A nagy, triós szerkezetű háromtagú műveknél érdemes a középrész hangnemeit is megfigyelni.

*Paysage*: Desz-A-Desz, alsó nagyterces, kromatikus tercrokonság, plusz nyolckvintes távolság.

*Danse villageoise*: a-A-a, minore-maggiore-minore.

*Menuet pompeux*: g-G-g, minore-maggiore-minore.

*Scherzo-valse*: D-B-D, alsó nagyterces, kromatikus tercrokonság, mínusz négykvintes távolság.

*Idylle*<sup>64</sup>: E-G-E, felső kisterces, kromatikus tercrokonság, mínusz háromkvintes távolság.

A visszatérés jellegű ötrészes *Mauresque* hangnemi felépítését az a-moll és A-dúr többszöri váltakozásából létrejövő minore-maggiore játék határozza meg. Az a-moll mű egyedülálló a zongoraciklusban, mert nem az alaphangnemben, hanem a maggiore A-dúrban fejeződik be.

A harmóniai elemzésnél fő szempontnak tartom a karakterábrázolás zenei kifejezőeszközeinek megragadását. Chabrier harmóniavilága alapvetően nem tér új utakra, mégis nagyon színes és sokféle stiláris jegy figyelhető meg a művekben. A *Pièces Pittoresques* darabjai harmóniai szempontból különböző mélységgel tartalmaznak egyszerűbb, szokványosabb, vagy éppen meglepő, különleges harmóniai megoldásokat. Ennek két szélsőséges példája a *Scherzo-valse* és az *Improvisation*: a *Scherzo-valse*-ban egyszerű akkordokkal, orgonapontos basszussal keletkezik könnyed, tréfás hangulat, ellenben az *Improvisation*-nal, ahol állandó mozgással, késleltetésekkel és kromatikus csúszásokkal valóságos harmóniai dzsungel alakul ki. Mindig a karakter megformálása a kiindulópont az eszközök megválogatásánál, mely szoros egységet alkot a ritmussal és a tempóval.

A harmóniai eszközöket pontokba szedve, példákkal illusztrálva mutatom be.

<sup>64</sup> Az *Idylle* formai szempontból nem a háromrészes triós formájú, hanem az egyszerűbb háromtagú művekhez tartozik. Mégis egyedülálló ebben a csoportban, mert G-dúr középrésze egyértelműen, új előjegyzéssel van jelölve.

**3.3.1. Tonális bizonytalanság a mű kezdeténél**

Már a 18. században találunk példát Philipp Emanuel Bach, majd Joseph Haydn műveiben arra, hogy nem tonikai kezdéssel indul egy mű. Ez a jelenség később Beethoven-nél egyre gyakoribbá válik, majd a 19. században a romantikus művek fontos stílári eszköze lesz. Különösen Schumann zenei világára jellemző a lebegő, a tonalitást nem egyértelműen érzékelhető hangnemi indítás. A *Pièces pittoresques*-ben néhány mű tonálisan bizonytalanul indul, ezzel késleltetve a funkciós érzetet; a ritkábban előforduló basszus nélküli I. fok is gyenge tonikai kezdést jelent.

A legizgalmasabb a B-dúr hangnemű *Improvisation* kezdése: a tonalitás nem érzékelhető azonnal, ellenben a bővített kvint többféle megjelenése személyes karaktert kölcsönöz a témának. Az F-hang felütése után bővített kvintes IV<sup>7</sup>-mel kezdődik az ütem, ahol az éles, nagy szeptimes D-hang a dallamban kap kiemelt helyet. Ezt követi a II. fok, melyben egy tizenhatodnyi Gisz-hangon újra megcsillan a bővített kvint. Az ütem második felében, a mellékhangsúlyon V<sup>7</sup> szól, mely a következő ütemben hosszabb melodikus késleltetéssel oldódik az I. fokra. Ennek dallami körülírása újabb bővített kvintes hangzást idéz elő az ütem elején a B és a Fisz-hangok együtthangzásakor. A második ütem dallama erősen meghatározza a mű arculatát, hiszen sokszor megjelenik ez a négy hangos figuráció.

**12. kottapélda: *Improvisation* 1-2. ütem**

Az *Idylle* kezdése szintén rendhagyó módon történik. A mű az egész zongoraciklus legfényesebb dúr alaphangnemű műve; az E-dúr tonalitás azonban éppen a nem tonikai kezdésű fisz-moll és a további akkordfűzések miatt csak később, a mű 5. ütemében válik érthetővé. A mű egyszerű alaphármasok – II, III, IV és V – szokatlan összefűzésével indul. A mű felütése és a 2. ütem között egy fisz-gisz-fisz<sup>6</sup>-moll inga alakul ki: a felütő fisz-moll akkord autentikus szekundlépéssel gisz-moll alaphármasra vezet, majd a következő ütemben a fisz-moll hármas szext fordításban 7-6-os késleltetéssel hangzik el. A 3. ütem fisz-moll alaphármasa után már dúr

akkordok veszik át a hangzást: alaphelyzetű A-dúr és szext fordítása hallható, mely rávezet a szeptimhanggal kiegészített V. fokra. A mű I. foka az 5. ütemben hangzik el, és ebben a pillanatban kristályosodik ki a tonalitás.

13. kottapélda: *Idylle* 1-7. ütem

Allegretto (♩ = 120) avec fraîcheur et naïveté  
bien chanté et très en dehors

*dolce* *leggierissimo*

*p* *sf* *p*

A *Pièces pittoresques* legrövidebb darabja, a *Mélancolie* a háromvonalas regiszterben kezdődik, ahol a dallamot vékony textúrájú, eltolt ritmusú kíséret követi. Fokozatosan ereszkedik a G-dúr I. fokát körbejáró motívum, mely ugyan a tonalitást világosan meghatározza, mégis sajátos bizonytalanságot teremt a funkciósan ingerszegény harmóniai környezet. Ennek oka, hogy hiányzik a szilárd alapot jelentő basszus és a hangnemi érzethez elengedhetetlen funkciós meghatározottság.

14. kottapélda: *Mélancolie* 1-2. ütem

Bien moderato, senza rigore e sempre tempo rubato (♩ = 80)

*pp* *legatissimo* *sf* *rit.*

Chabrier a szó szoros értelmében az utolsó pillanatra hagyja a lebegő, bizonytalan tonális érzet megnyugtató feloldását. A záró ütem utolsó nyolcadán V<sup>7</sup> után autentikus fölépéssel szólal meg a várva várt I. fok.

14a kottapéllda: *Mélancolie* 18. ütem

allargando sempre

*f e legato*

*mf dim. pp*

*quasi lento e smorzando*

*ppp*

## 3.3.2. A leszállított VI. fokú hang és a mollbeli VI. fok

A hét dúr hangnemű mű közül ötben a leszállított VI. fok hangja, illetve a mollbeli VI. fok fontos eszközzé válik a komponista kezében. Funkciója többféle, melyet a következő példákon figyelhetünk meg.

Modulációs kitérés a codában: *Tourbillon, Scherzo-valse*

A *Tourbillon* és a *Scherzo-valse* codájában a leszállított VI. fok hangja meglepő fordulatot készít elő. A D-dúr *Tourbillon* bevezetőjének első két ütemében a triolás dallam a H-hangon fordul vissza, majd egy oktávval magasabban szintén a H-hangot célozza meg. Ez a D-H nagy szextes, triolás motívum ebben a formában háromszor hangzik el a műben.

15. kottapéllda: *Tourbillon* 1-2. ütem

Allegro con fuoro

*ff*

*f*

Utolsó megjelenésekor a codában azonban a nagy szext helyett a kis szext – a B-hang – szólal meg, mely jelentős hangzáskülönbséget okoz. Ez az alteráció a 75. ütemben kiemelt szerepet kap; a basszus hangsúlyos, fél értékű hangjává válik, felette bővített alaphármassal. Ennek következtében domináns-tonika reláció alakul ki Esz-dúrban, mely az alaphangnem nápolyi hangneme. A visszakanyarodás D-dúrba egyszerű enharmonikus átértelmezéssel történik. A folytatásban az Asz-hang, mely Esz-dúr szubdominánsa hosszan kitarva, átkötéssel szól, majd az utolsó



negyed alatt Gisz-re változik. Innen már egyértelmű a D-dúr érzet: a Gisz-hang vezetőhangszerűen vezet rá a D-dúr dominánsára, melyet a záró I. fok követ. A VI. fok hangjával folytatott játék a codát meglepővé változtatja, így hatásos harmóniai elszínezést és tonális megingást eredményez a virtuóz mű záró ütemei előtt.

15a kottapéllda: *Tourbillon* 73-80. ütem

A *Scherzo-valse* utolsó 4 ütemében szokatlan akkordfűzéssel bizonytalanodik el a D-dúr tonalitás. Az V. fok plagálisan a mollbeli IV. fokra oldódik, majd újabb plagális lépés után F-dúr és B-dúr akkordok következnek, melyek a mollbeli VI. fok hangnemében, B-dúrban V-I kapcsolatot jelentenek. A B-dúr hármas után visszakanyarodik a tonalitás az alaphangnembe D-dúrba, ahol szabályos V-I autentikus fölépéssel zárul le a mű. A *Scherzo-valse* triója B-dúrban van, talán ezzel is magyarázható a B-tonalitás visszaidézése a mű záró ütemeiben. Az akkordok szaggatott, *ff* és hangsúlyokkal kiemelt vonulata humoros, határozott befejezést kölcsönöz nemcsak a műnek, hanem az egész zongoraciklusnak.

16. kottapéllda: *Scherzo-valse* 222-225. ütem

**Kromatikus oldás az I. fokra: *Sous bois, Idylle***

A *Sous bois* főrészenek visszatérésében a mollbeli VI.-I. fok melodikus oldására találunk példát. A basszus C-dúr tonikai orgonapontja felett Asz-dúr szextfordítása, majd C-dúr kvinthelyzetű I. foka töltik ki a *poco marcato* jelölésű ütemet. Az Asz-dúr akkord alterált hangjai egyrészt a dallamot színesítik, másrészt a tonikai alaphármas terc és kvinthangjait kromatikusán késleltetik. Az Asz-hang kiválóan érvényesül a dallamban, hiszen ütemhangsúlyon, hosszú ritmusértéken, *sforzato*-val kiemelve szól.

**17. kottapélda: *Sous bois* 72-75. ütem**

Az *Idylle*-ben a leszállított VI. fok hangja modulációs és melodikus szerepet tölt be a mű két különböző részében. Először modulációs összekötő funkciója van az E-dúr főrészt lezárása és a G-dúr középrész indulása között. Miután a főrészt az alaphangnemben, E-dúr I. fokán lezárult, a dallam C-hang felütéssel folytatódik, mely E-dúr leszállított VI. foka és egyben G-dúr domináns szeptimhangja. A basszus Fisz-re épülő szeptimakkordjába illeszkedik bele, és a középszólam E-hangról Esz-re elmozdulása következtében kromatikus rávezetéssel indul a középrész G-dúr akkordja.

18. kottapélda: *Idylle* 34-35. ütem

A coda kezdő ütemeit új alterált – mellékdomináns, mollbeli, bő szextes – akkordok teszik izgalmassá. A 93. ütemben a C-hang, mely E-dúr mollbeli IV. fokának terchangja a dallamban hosszan kitartva szól. Melodikus beágyazottsága a folytatásban válik világossá, miután a C-H-Aisz-hangok visszatérnek a H-hanghoz és a motívum az alaphangnem, E-dúr gyenge tonikáján, az I<sup>6</sup>-en áll meg. A C-hang a mollbeli IV. fokban kiemelt dallami szerepet tölt be, majd a 94. ütemben átmenő nyolcadhangként a bő szextes II terckvart basszusában szólal meg (valójában enharmonikusan írt bő kvintszext).<sup>65</sup>

18a kottapélda: *Idylle* 92-95. ütem

<sup>65</sup> Az *Idylle* 51-52. ütemei, ahol a fent tárgyalt motívum először hallható a műben, a 3.3.6. Chabrier kézjegye: a kromatika című alfejezetben is elemzésre kerülnek, a 37. kottapéldával illusztrálva.

**Leszállított VI. fok, mint álzárlat: *Improvisation***

Az *Improvisation* alaphangneme B-dúr, melynek főtémája a domináns hangnem, F-dúr V<sup>7</sup>-én nyitva marad. A fermata után a basszusban megszólaló, oktávban megerősített Desz-hang F-dúr leszállított VI. fokú álzárlatként funkcionál. Némi késéssel, a szünet után a dallam E-hangja, mint vezetőhang is feloldást kap a *sforzato*-val megerősített F-hangon.

**19. kottapélda: *Improvisation* 9-14. ütem**
**3.3.3. A tritonus használata**

A tritonus mindkét – szűkített kvint és bővített kvart – formájában gyakori kifejezőeszköz a *Pièces pittoresques*-ben. Technikailag kétféle megoldással fordul elő. Az egyik az egymást követő motívumok közötti váratlan, előzmény nélküli váltás. A másikban egymást követő akkordok alaphang távolsága a tritonus, mely enharmonikus átértelmezésű notációs kérdéseket is felvet attól függően, milyen irányban oldódnak az akkordok hangjai.

**Motívumok közötti tritonus váltás: *Paysage, Tourbillon, Mairesque***

A *Paysage* főrészeiben a 21. ütem végén a téma variált ismétlésekor a nyitómotívum Desz-dúr I<sup>6</sup>-jén áll meg. A basszus F-hangja két oktávval magasabban a dallamban is szól, így különösen váratlan a folytatásban Cesz-ről induló unisono motívum, mely kétlépcsős, moduláló szekvenciát indít el. Mivel a mű elején ugyanez a

nyitómotívum – a tonalitáson belül maradván – Asz-hangról folytatódik, valóban váratlan effektus a lefelé lépő F-Cesz bővített kvart távolságú motívumváltás.

20. kottapélda: *Paysage* 21-22. ütem



A *Tourbillon*-ban az A-Disz hangok váltakozásai váltanak ki feszültséget, melyek a gyors tempó miatt csupán pillanatnyi villanásra érvényesülhetnek. A középrészben a 37. ütemtől kezdve, A-dúr tonalitásban egy akkordikus és egy kromatikus emelkedő motívum váltakoznak. A 41-42. ütemekben az A-hang orgonapont szól a basszusban, mely után kromatikus unisono dallamkettőzéssel Disz-ről folytatódik a motívum. A lefelé ugró A-Disz szűkített kvint 4 ütemmel később, a 49. ütemben külön nyomatékos kap: a visszatérést előkészítő kromatikus skála fordított együtthangzással, a Disz-A szűkített kvintről indul.<sup>66</sup>

<sup>66</sup> A *Tourbillon*-ban a tritonus másik példáját a 24. kottapéldában illusztrálom.

21. kottapéllda: *Tourbillon* 41-52. ütemek

A *Mauresque* „B” részében a 19. ütemtől kezdve, a 2-ütemes kezdőmotívum dallama nagy szekund csúszással variáltan ismétlődik a következő motívumban. Ennek összekapcsolása történik tritonus váltással. Az első motívum E-dúr akkordon marad nyitva, melyet egy B-dúr kvart-szext fordítás követ. A két akkord alaphangja közötti szűkített kvint távolság éles váltás, ugyanakkor a groteszk karakterábrázolás érzékletes kifejezőeszköze.

22. kottapéllda: *Mauresque* 19-21. ütem

**Egymást követő akkordok tritonus távolsága: *Paysage, Tourbillon***

A *Paysage* főrészében a 31-33. ütemek 3-ütemes motívumában tritonus távolságú, egymást követő akkordok keltenek játékos, tréfás hatást. A Gesz-dúr alaphármasról induló ütemet egy C-hangra épülő domináns szeptim követ, mely a motívum 3. ütemében F-dúr akkordra oldódik. A C-hangon kialakult négyeshangzatban a Gesz-hang enharmonikusan Fisz-re változik, mely késleltetve oldódik az akkord G-kvinthangjára. A Gesz-C akkordváltás dallama a főrész témájának tematikus variálása, Chabrier által ötletes módon elbújtatva.

**23. kottapélda: *Paysage* 31-33. ütem**

A *Tourbillon*-ban ugyanazon a helyen, ahol a motívumok közötti tritonus távolság figyelhető meg, egy-egy ütem akkordváltásai között is feltűnik a jelenség. Ez az eltérő szerkezeti logikával felépített, rejtett módon tritonust magában hordozó akkordkapcsolat szintén a Disz-A szűkített kvintet hordozza magában. Azért nehezebb a közvetlen relációt észrevenni, mert az első akkord nem alaphelyzetben, hanem két különböző fordításban szólal meg. Leegyszerűsítve az akkordkapcsolatot, egy Disz-re épülő szűkített szeptim és egy A-alaphangú nónakkord váltakoznak. A szűkített szeptim a 37. ütemben szekundfordításban szól, aztán vált a nónakkordra. A 41. ütemben ismét szekundfordítást hallunk, végig A-orgonapontos akkordmenetbe ágyazódva: az alaphelyzetben vizsgált, Disz-hangra épülő négyeshangzat C-szeptimhangja ebben az ütemben enharmonikusan Hisz-re változik, mely vezetőhang-szerűen lép a nónakkord terchangjára, a Cisz-re.

24. kottakép: *Tourbillon* 37. és 41. ütemek

## 3.3.4. Modális és tercrokon kapcsolatok

Modális akkordkapcsolatok: *Idylle*

A hármashangzatok modális illetve tercrokon összekapcsolása fontos eszköz Chabrier bizonyos műveiben. A 19. század második felében keletkezett romantikus zongorairodalom harmóniavilágára jellemző figuratív akkordbővülés kevésbé jellemző a *Pièces pittoresques*-re.<sup>67</sup> A francia komponista a tercépítkezésű hangzatok fokozatosan bővülő hangjainak egymásra rétegződése helyett alaphármasok és szeptimakkordok kapcsolatát használja műveiben. Az időben visszafelé tekintő modális, többnyire dúr és moll akkordok autentikus és plagális fűzésével jellegzetes karakterek születnek.

A modális jellegű akkordkapcsolatok az *Idylle*-ben vezető szerepet töltenek be és sajátos, szürreális hangulatot kölcsönöznek a műnek.<sup>68</sup> A főrészt E-dúr zárata alaphármasok összekapcsolásából áll: IV-II-III-I. Az autentikus V-I fölépés helyett az autentikus III-I terclépés vezet rá az I. fokra.

25. kottapélda: *Idylle* 32-34. ütem

<sup>67</sup> Gárdonyi Zsolt, Hubert Nordhoff: *Összhang és tonalitás. A harmóniatörténet stílusjegyei.* Rózsavölgyi és társa, 2012. 13. fejezet: 162-175. oldal.

<sup>68</sup> Az *Idylle* 1-5. ütemeiben elhangzó modális akkordkapcsolatok elemzése a 13. kottapéldánál található.



A codában hosszú, egész ütemes akkordokban visszatérnek a kezdő hármashangzatok, azzal a lényeges különbséggel, hogy hiányzik a záró V-I főlépés. Egymást követik az autentikus szekundlépések: II-III, III-IV, de itt megszakad a folyamat. A folytatásként várt V-I fordulat helyett II-I zárlattal fejeződik be a mű. A II. fok kulcsszerepét igazolja, hogy a mű II-III autentikus szekundlépéssel kezdődik, és II-I plagális szekundlépéssel fejeződik be.

25a kottapélda: *Idylle* 96-101. ütem

### Modális és tercrokon akkordok kapcsolata: *Improvisation*

Az *Improvisation*-ban a modális és tercrokon kapcsolatok sajátos ötvözésére találunk példát. A 19. századi harmóniavilág jellegzetes – Schubert, Chopin, Liszt műveit meghatározó – tercrokon akkordkapcsolatai Chabrier-nál ritkábban fordulnak elő. Az *Improvisation*-ban a főrészt F-dúr zárótéma-jellegű szakaszában F-Asz-C-a-C<sup>7</sup>-F-dúr akkordok láncolata hangzik el.

26. kottapélda: *Improvisation* 19-24. ütem

tr*anquilla e molto dolce*

*sf*

*p*

*fpp*

A codában az alaphangnembben, B-dúrban hallható B-Desz-F-d-F<sup>7</sup>-B-dúr akkordfűzések ugyanazt a relációt adják, mint a fenti példában hallható harmóniak.

26a kottapélda: *Improvisation* 88-93. ütem

*poco rit. a piacere*

*mf appassionato*

*dolce*

*sf*

*p*

*pp*

*sforzando*

A hat akkordból álló sorozat tercokon kapcsolattal kezdődik – F-Asz-C illetve B-Desz-F –, majd autentikus és plagális terclépésű inga után – C-a-C<sup>7</sup> illetve F-d-F<sup>7</sup> – az V. fok szeptimhanggal egészül ki.

### 3.3.5. Az orgonapont

#### **Orgonaponttal kiemelt formarészek: *Sous bois*, *Improvisation*, *Mélancolie***

Az orgonapontos szakaszok többféle funkciót töltenek be Chabrier műveiben. Kedvelt megoldás, hogy orgonaponttal vannak alátámasztva a formai szerkezet kiemelten fontos részei, melyek telt hangzással, expresszív hangvétellel, jól előkészített rávezetéssel a mű csúcspontját jelentik.

Tudatos zeneszerzői technikát feltételez a *Sous bois* teljes középrészének G-orgonapontos basszushangzása. A C-dúr alaphangnemű mű G-dúr középrészében 16 ütemen keresztül uralkodik a domináns hangnem G-hangja. Kétféle zenei környezetben kap szerepet ez a végtelen hosszúnak tűnő kitartott hang. Először 8 ütemen át a téma variált, imitációs kibontása alatt az ütemek különböző metrikai helyén szólal meg; a következő 8 ütemben pedig oktávban megerősített hangzással egy szabadabb szekvenciális variálásban kibontakozó szakasznak a basszusa.

**27. kottapélda: *Sous bois* 46-63. ütemek. (Illusztráció a függelékben mellékelt kottában.)**

Az orgonapont stabil alapot ad az *Improvisation* reprízében, ahol egy 4-ütemes szakaszt leszámítva majdnem végig a B-dúr alaphangnem domináns F-hangja ismétlődik erőteljes hangzással, a *forte* többszöri fokozásával. Az egész mű rendkívül dinamikus sodrása a visszatérésben éri el az extázis pillanatát, ahol a szenvedélyes karaktert az orgonapont mély, oktávzettőzések hangjai megragadó erővel jelenítik meg.

**28. kottapélda: *Improvisation* 66-82. ütemek. (Illusztráció a függelékben mellékelt kottában.)**

A *Mélancolie*-ban egyetlen hosszú ütemre összpontosul az orgonapont tartópillérszerű funkciója. Azért különösen fontos ez a masszív, *forte* dinamikával és oktávzettőzéssel megerősített basszushangzás, mert a mű sajátos lírai karaktere nélkülözi az erőteljes, regiszterben élesen elkülönülő kíséretet. Az orgonapont a G-dúr alaphangnem domináns D-hangján szól, mely egyben a mű csúcspontja, jól előkészített, kromatikusan emelkedő rávezetéssel. Az orgonapont és a magas regiszterben felcsendülő téma között a belső szólamok szabadon, többnyire kromatikusan szólnak. Az orgonapontos ütem a szokatlan arányokkal felépített,

hármastagolású műben hangsúlyozottan fontos, melyben Chabrier mesteri módon sűríti egybe az egész mű mondanivalóját.<sup>69</sup>

29. kottapélda: *Mélancolie* 16-17. ütem

Egyszerű figurációs orgonapont: *Scherzo-Valse*

Az orgonapont egyszerű figurációs kíséret formájában is karakterformáló eszköz lehet. A D-dúr alaphangnemű *Scherzo-valse* témája alatt 8 ütemen keresztül üres kvintess, tonikai orgonapontos basszus szól, mely később a témával együtt variálódik.

30. kottapélda: *Scherzo-valse* 1-8. ütem

<sup>69</sup> Az idézett két ütem a 3.3.6. alfejezetben belül a Kromatikus mozgású mixtúrák és szekvenciák példái között is megtalálható.

A variált ismétlésnél három lineáris réteg alakul ki: a dallam egy oktávval magasabbra kerül, alatta az orgonapontos üres kvintekből hármashangzatok lesznek, a basszusban pedig a D-hang az A-hangra felütés-szerűen vezet rá. Ez az egyszerű, figurációkban variálódó orgonapontos kíséret a komponista improvizatív ötletgazdagságát mutatja.

30a kottapélda: *Scherzo-valse* 17-24. ütem

### Többrétegű, akusztikus orgonapont: *Menuet pompeux*

Az orgonapont rövidebb, néhány ütemes szakaszon is fontos szerepet tölthet be. A *Menuet pompeux* G-dúr középrészének visszatérését a 87. ütemtől kezdve kettős tonikai orgonapont erősíti. A struktúrában két különböző szólamréteg jön létre, mindkettő orgonaponttal alátámasztva. A felső réteg a dallam és akkordikus kísérete, melyek magasan – az egy-, két- és háromvonalas oktávban – szólnak. Orgonapontot a kíséret legmélyebb, egyvonalas G-hangja nyolcadokban lüktető mozgással adja. A másik, alsó réteg egyetlen hang, a basszus nagyoktávban hosszan kitartott, több ütemen átkötött G-hangja, mely elkülönülve szól a felette elhangzó többszólamú rétegtől. A mély orgonapont akusztikusan továbbzeng a magas regiszterekben megerősített G-hangok segítségével, és az együtthangzás egészen különleges, összecsengő hangfüzérek láncolata lesz.

31. kottapéllda: *Menuet pompeux* 87-90. ütem

A 97. ütemben az *animato* jelzésnél a két réteg akusztikus szempontból kevésbé, inkább eltolt ritmikai játékkal különböztethető meg egymástól. Szextakkord mixtúra alatt egy nyolcadhanggal eltolva, hangsúllyal kiemelt G-hangok teremtik meg a harmóniai feszültség növekedését, mely beletorkollik a középrész alterált akkordokkal színesített zárlati kadenciájába.

31a kottapéllda: *Menuet pompeux* 97-99. ütem

## 3.3.6. Chabrier névjegye: a kromatika

Kromatika nélkül elképzelhetetlen Chabrier zongoraműveinek hangzásvilága. A komponista a szó szoros értelmében színezésre használja a félhangos elmozdulást, mely jellemzően díszítő funkciójú dallamformáló eszközként a motivikus variálás és az improvizatív zenei gondolatok alapját jelenti.

**Dallamformáló kromatikus jelenségek: *Mélancolie, Tourbillon, Sous bois, Improvisation, Idylle, Paysage***

A dallami színezés tipikus formája a félhangban mozgó váltóhang, mely a főhangról lefelé elmozdul, majd inga-mozgással visszatér. Ez figyelhető meg a következő

három műben, ahol dallamban és kíséretben egyaránt előfordulhat a váltóhangos díszítés.

32. kottapélda: *Mélancolie* 1-2. ütem

Ben moderato, senza rigore e sempre tempo rubato ( $\text{♩} = 80$ )

*pp* *legutissimo* *f* *rit.*

32a kottapélda: *Tourbillon* 1-7. ütem

Allegro con fuoco

*ff* *sempre f*

32b kottapélda: *Sous bois* 1. ütem

Andantino ( $\text{♩} = 60$ )

*pp* *sempre con gran dol.*

A főhang vezetőhang-szerű megközelítése is gyakori jelenség, mely a dallamban és a középszólamokban is megfigyelhető.

33. kottapélda: *Improvisation* 1-2. ütem

A kromatika néhány hangos melodikus formában is meghatározó szerepet játszik. Az *Idylle* főrészében a 19. ütemtől, a „c” téma basszusában figyelhető meg.

34. kottapélda: *Idylle* 19. ütem

Az *Improvisation* melléktéma-jellegű szakasza kromatikusan ereszkedik.

35. kottapélda: *Improvisation* 12-13. ütem

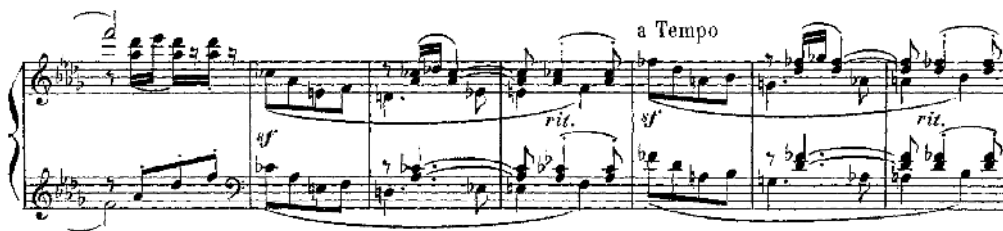
Kis ambitusú dallamokat izgalmassá tesz az alterált hanggal létrejövő színezés. A *Paysage* főrészének *scherzando* középrészében a 34. ütemtől a felső szólam alterált D hangja tökéletesen beleilleszkedik a kis terc ambitusú kromatikus dallamba, míg az alsó szólam E-hangja vezetőhang-szerűen közelíti meg az F-hangot. A kromatikus villanások játékos karaktert kölcsönöznek a motívumnak.

36. kottapélda: *Paysage* 46-48. ütem



A kromatika kiváló variáló eszköz. A *Paysage* főrészében a 22. ütemtől variált alakban hallható a témát alkotó egyik 3-ütemes motívum, melyben kitüntetett szerep jut az unisono kettőzéssel nyomatékosított kromatikának.

36a kottapéllda: *Paysage* 22-27. ütem



A *Tourbillon*-ban a kromatika többféle módon mutatkozik meg, mégis elsősorban a virtuóz karakter hatásos eszköze. Az egész műben többször felvillannak a triolák kromatikus skálái; leghosszabban a 49-52. ütemekben a visszatérés előtti 4-ütemes szakaszban, ahol a bal kéz kromatikus skálamenetéhez a jobb kéz 2 ütem eltéréssel, unisono csatlakozik. Lásd a 21. kottapéldát.

### **Kromatikus jelleggel, vezetőhang-szerűen oldódó akkordkapcsolatok: *Idylle*, *Tourbillon*, *Sous bois***

Chabrier a kromatikát előszeretettel használja két akkord között, vezetőhang-szerű megközelítéssel, váltóhangos kapcsolattal. Ez felfogható egy olyan akkordkapcsolatnak, ahol egy fő akkordot késleltetésként előz meg egy másik akkord.

Az *Idylle* G-dúr középrészében a kromatika izgalmas dallami és alterált akkordos pillanatokot szerez a tetőpontot, a H-dúr akkordot elérő fokozás utáni 2-ütemes motívumban.<sup>70</sup> A basszus, mely eddig konstans nyolcadokban lüktető *staccatos* kíséretet adott, szólisztikus szerepet kap: legato ívvel, *sostenuto*-val hangsúlyozott ellenszólamává válik, mely együtt mozog a felső szólam dallamával. Először a motívum első ütemében felfelé ívelő kromatika teremt feszültséget, majd a dallam és a vele együttmozgó szólamok a következő ütem H-dúr akkordját kromatikusan, vezetőhang-szerű rávezetéssel írják körül. Így az e-moll motívumban a kromatikus rávezetés után a domináns akkord fényesen ragyog, melyet az 52. ütemben G-hangon megszólaló bő szextes akkord különösen izgalmasan vonz maga után. Notációjá

<sup>70</sup> Ez a motívum később kiemelt szerepet kap a műben: a codában jelenik meg újra – az alaphangnemben, E-dúrban –, ahol nyitómotívum rangra emelkedik.

egyszerre tartalmaz három különböző módosítójelet, melyek mind a funkciós oldások irányát mutatják.<sup>71</sup>

37. kottapéllda: *Idylle* 51-52. ütem



A *Tourbillon* 4-ütemes bevezetője után a téma szokatlan módon indul. A D-dúr mű G-hangra épülő négyeshangzata hallható az ütem elején, melynek Aisz-, Cisz- és Disz-hangjai vezetőhang-szerűen haladnak az ütem második ütésén megszólaló II kvintszextre.<sup>72</sup>

A háromrészes formájú művekben a repríz remek lehetőséget kínál a téma variálására, ahol a kromatikus betoldások tipikusnak számítanak. Az akkord hangjait egy-egy félhanggal megközelítő kromatikus mozgás figyelhető meg a *Sous bois* variált visszatérésében, ahol C-dúr hármások szólalnak meg félhangos megközelítéssel színesítve.

38. kottapéllda: *Sous bois* 63-64. ütem



**Kromatika akkordikus textúrában: *Menuet pompeux*, *Tourbillon***

A dallam színesítése mellett akkordikus szakaszoknak is jellegzetes díszítő eszköze a kromatika. A többszólamú szerkesztés lehetőséget kínál a különböző szólamok félhangos elmozdulására, így a legkisebb mozgással alterált akkordok jönnek létre. A *Menuet pompeux* triójában a dallamot kísérő akkordok kromatikus mozgásai

<sup>71</sup> A H-dúr akkord harmóniai szerepe egyértelmű: visszavezetés a mű alaphangnemére, E-dúrra.

<sup>72</sup> Lásd 32.a. kottapéldát.

következtében átmenő, a 19. század harmóniavilágának tipikus – mellékdomináns és bővített szextes – alterált akkordjai szólalnak meg.

39. kottapéllda: *Menuet pompeux* 63-65. ütem

Meno mosso e molto dolce e grazioso

Ugyanaz a dallam orgonaponttal alátámasztva variáltan ismétlődik a 87. ütemtől kezdve. Még dúsabb alterált akkordokat, köztük a Chabrier által oly kedvelt szűkített szeptimet is hallunk ebben a rendkívül tág ambitusú, romantikus hangvételi szakaszban.

39a kottapéllda: *Menuet pompeux* 87-89. ütem

Néhány hangos kromatikus figuráció színezi a *Tourbillon* codájában elhangzó akkordmenetet. Jellemzően a belső szólamok mozognak félhangokban, így különböző alterált akkordok keletkeznek. Fontos hangsúlyozni, hogy ez a kromatikus hangzás átmenő jellegű, hosszabb ívben az autentikus funkciós kört járják be az akkordok.

40. kottapéllda: *Tourbillon* 65-67. ütem

**Kromatikus mozgású mixtúrák és szekvenciák: *Menuet pompeux, Improvisation, Sous bois, Mélancolie***

A *Menuet pompeux* főrészenek végén a *secundo* jelnél a tonikai zárlat helyett 10-ütemes bővülés következik. Ennek 1-4 ütemeiben a dallam szekvenciálisan ereszkedni kezd, melyet háromszólamú tritonus és szűkített szeptim hangzású mixtúra kísér. A hangnemérezet gyengüléséért az 56. ütemben megszakadó dallam és a *diminuendo poco a poco* jelzés egyaránt felelősek.

41. kottapéllda: *Menuet pompeux* 53-56. ütem

Az *Improvisation* codájában a 95. ütemtől a témátörédeket felidéző 4-ütemes motívumban a basszus felett kromatikusán ereszkedve, szekvenciába rendeződő szűkített szeptim hangzású hármashangzatok mixtúrája hallható. A mély regiszterekben fokozatosan ereszkedő, augmentált ritmusú dallam kíséri az akkordokat.

42. kottapéllda: *Improvisation* 95-98. ütem

A kromatikus mozgás folytatódik a mű utolsó négy ütemében is. A fenti kottapéldában látható, hogy a záró B-dúr akkord alaphangjára alsó és felső vezetőhangok vezetnek: a Cesz és az A hangok feszültséget teremtő bővített szext hangzása után a B hangok tiszta oktávja valódi megnyugvást jelent.

A *Sous bois* középrészének végén a belső szólamok kromatikus elmozdulásai izgalmas együtthangzásokat hoznak létre. Az 59-63. ütemekben orgonapont felett, folyamatos dinamikai növekedéssel bontakozik ki a visszatérést előkészítő 4-ütemes szekvenciális szakasz. A belső szólamok néha megszakítva a félhangos emelkedést szabadon, kromatikus mozgással haladnak előre egészen a reprízig.<sup>73</sup>

<sup>73</sup> A *Sous bois* 59-63. ütemében elhangzó szekvencia részletesebben a 3.3.7. Szekvenciák alfejezetben, a Repríz előkészítő szekvenciák csoportjánál kerül elemzésre.

43. kottapélda: *Sous bois* 58-63. ütem

A *Pièces pittoresques* talán legmutatósbab kromatikus példája a *Mélancolie* tetőpontját előkészítő és kiterjesztő ütempár (17-18. ütemek). Szekvenciális emelkedés, belső szólamok folyamatos kromatikus skálája és *crescendo* fokozás vezetnek a mű csúcspontjára a 18. ütemben, ahol a domináns orgonapont és a dallam között örvénylik a szabad mozgású belső szólamok szövevényes kromatikája. Lásd a 29. kottapéldát.

## 3.3.7. Szekvenciák

Chabrier kompozíciós technikájában a szekvencia a variálás egyik lehetséges eszközévé válik, mely megnyilvánulhat kromatikus mozgásban, dallami eltérésekben, modulációs kitérésekben. Hosszabb felületen dinamikai fokozásra alkalmas, de rövidebb szakaszon is alkalmas a zenei mondanivaló tömör megfogalmazására. A szekvenciák hangkészletük alapján négyféle típusba csoportosíthatóak.<sup>74</sup> Zenetörténetileg a legkorábbi a tonális szekvencia, melynek hangkészletét az adott hangnem hangjai adják. A reális szekvencia a 19. században gyakori, ahol az adott hangnem hangjain túlmutatva a dallami és harmóniai szerkezet

<sup>74</sup> Gárdonyi Zsolt, Hubert Nordhoff: *Összhang és tonalitás*. 9.2. A szekvenciák hangkészlete. 129-134. oldal.

változatlan formában való megtartása a cél. Újabb típus a variált szekvencia, mely a tonális és reális szekvenciákhoz egyaránt társítható. A negyedik típus a moduláló szekvencia, mely a zeneirodalomban a leggyakoribb; az alapmodellhez képest változást jelenhet akkordtípusban, dallamban, a szekvencia tagok formálódásában. Chabrier szekvencia modelljei változatosak, találunk példát a tonális, reális, variált és moduláló szekvenciára is.

### **Repríz előkészítő szekvenciák: *Paysage, Sous bois, Idylle***

A szekvenciákban rejlő motivikus ismétlés lehetőségét Chabrier elsősorban a visszatérést előkészítő szakaszokban használja ki. A szekvencia egy olyan megkomponált fokozás eszközévé válik a komponista kezében, mely világos tagolással és dinamikai változatossággal vezet rá a háromtagú művek formailag kiemelten fontos részére, a reprízre.

A *Paysage* A-részének középrészében a 66. ütemtől kezdve 3-ütemes tagolásban reális, négylépcsős, nagy szekundban emelkedő, a két kéz közötti imitációs szekvencia indul, mely a visszatérésre vezet rá. Ez a hosszú, 12-ütemes szekvencia különleges módon ér véget: a Cisz-ről kezdődő utolsó tag után a felső szólamban úgy tűnik, mintha tovább emelkedne a szekvencia, mert újabb nagy szekund lépéssel, ugyanazzal a dallammal folytatódik a következő ütemben. Azonban a Cisz-hang után a nagy szekund távolságú Disz-hang helyett enharmonikus átértelmezéssel Esz-hangon folytatódik a szekvenciadallam, mely már az alaphangnemre, Desz-dúrra vezet vissza. Alatta a bal kézben a megszokott imitáció helyett Desz-dúr V<sup>7</sup> szól, és kiderül, hogy a *ritenuto*-val és dinamikai fokozással kiemelt 78. ütem valójában a visszatérést készíti elő.

#### **44. kottapélda: *Paysage* 66-79. ütemek (Illusztráció a függelékben mellékelt kottában.)**

A *Sous bois* középrészének végén az 59. ütemtől kezdve a basszus tonikai orgonapontja felett a felső szólamban indul egy nagy szekundban emelkedő, szintén reális, négy lépcsős szekvencia. A fokozásban a *crescendo poco a poco ma sempre dolce* utasítás és a belső szőlamok kromatikusan emelkedő mozgása is közrejátszanak. Lásd a 43. kottapéldát.

A tonális szekvenciára példa az *Idylle*-ben hallható rövid, 2-ütemes, *diminuendo* jelzésű, repríz előkészítő szakasz. Utána ugyanabban a tempóban indul a visszatérés; az utolsó negyed kiemelt *sforzato*-ja és az alatta megszólaló E-dúr II<sup>7</sup> már a visszatérés felütését jelentik.

45. kottapéllda: *Idylle* 57-58. ütem

Szekvencia-jellegű motivikus szakaszok: *Danse villageoise*

A *Danse villageoise*-ban a szekvencia egyszerű, motivikus ismétléssel létrejövő dallamalkotó funkciót tölt be. A mű fő részében a 39. ütemtől hangzik el a hármas tagolású, tiszta kvartban ereszkedő, 2-ütemes motívumba rendeződő variált szekvencia. A szabályos indulás után a harmadik szekvenciatag eltér az előzőektől: első ütemében a dallam változatlan, mely alatt az alsó szólam eddigi ellenmozgásos figurációja helyett szűkített szeptim és nagy szext hangközökben mozgó párhuzamos mozgás van. Az ütem folytatása pedig a-moll dallamos moll skálája, mely az a-moll zárlatra vezet rá.

46. kottapéllda: *Danse villageoise* 39-46. ütem

A mű maggiore triójának középrészében a variált témafeldolgozás szekvencia jellegű dallamalkotással társul. A 18-ütemes szakasz szekvenciális elrendezéssel háromtagú, 5+5+4 ütemes motívumokba rendeződő variált dallamfeldolgozást mutat be, többszörös modulációs kitéréssel, melyet 4 ütem visszavezetés követ. A moduláló, nagy szekundonként emelkedő – E-dúr, fisz-moll, gisz-moll –, háromlépcsős szekvencia dallama kiindulópont a motívumok szabad variálásához. Az A-dúr alaphangnemű trióban a 104. ütemben először a szubdomináns D-dúrban van késleltetett I. fokú zárlat, majd a 109. ütemben a domináns E-dúrban. A harmadik szekvenciális dallamvariálásban gisz-moll V<sup>7</sup>-I fok zárlat hangzik el a 113. ütemben,



# 10.18132/LFZE.2015.10

*A Pièces pittoresques harmóniavilága*

97

mely után azonnali visszakanyarodás következik cisz-moll és E-dúr érintésével az alaphangnembe, A-dúrba.

**47. kottapélda: *Danse villageoise* 100- 117. ütem (Illusztráció a függelékben mellékelt kottában.)**

## 4. Chabrier hatása az utódokra

### 4.1 Chabrier követői

Chabrier műveinek hatása elsősorban a francia zeneszerzők művein érezhető. Mivel életében nem kapott megfelelő elismerést, valójában csak halála után néhány évtizeddel fedezték fel zenéjét. A modern francia zene közvetítői rácsodálkoztak műveinek különleges hangzására, a hagyományos formák meglepő kezelésére, szeszélyes ritmusaira, hangszerkezelésének sajátosságaira, humoros és érzékeny karakterábrázolására. Chabrier egész életműve hatással volt a következő generációra, és kiindulópontot jelentett a modern francia zene nagyjainak: Debussy, Ravel, Poulenc, Satie és Milhaud mind táplálkoztak művészetéből. Ravel úgy nyilatkozott, hogy Chabrier *Le Roi malgré lui* (*Botcsinálta király, 1887*) című operája döntően megváltoztatta a francia harmóniavilág fejlődésének irányát.<sup>75</sup> Roy Howat a francia zongorairódalom alapos tanulmányozása és előadása következtében arra a felismerésre jutott, hogy Chabrier zongoraműveinek hangzása, harmóniavilága és karakterei meglepően hasonló jegyeket viselnek magukon, mint Debussy és Ravel művei.<sup>76</sup>

Chabrier művészetének hatása egy újabb alapos és gazdag elemzés tárgyát képezhetné. Ebben a fejezetben a *Pièces pittoresques* hatását próbálom bemutatni korabeli dokumentumok és zenei példák illusztrálásával, melyhez a forrást Roy Howat könyve jelenti.<sup>77</sup>

### 4.2. Francis Poulenc könyve: Emmanuel Chabrier

Francis Poulenc a következő szavakkal illette a *Pièces pittoresques*-et:

Bátorkodom kijelenteni, hogy [Chabrier] *Pièces pittoresques*-je ugyanolyan fontos a francia zenében, mint Debussy Prelúdjei.<sup>78</sup>

Poulenc Chabrier iránti hódolata és művészetének elismerése egy könyv megírásában teljesedett ki.<sup>79</sup> Poulenc Ricardo Viñes tanítványa volt, aki Chabrier egyik első lelkes

<sup>75</sup> Denis Matthews: *Zongoramuzsika kalauz*, Zeneműkiadó Vállalat, 1976, 259. oldal.

<sup>76</sup> Howat, 83. oldal.

<sup>77</sup> A fejezetben olvasható idézetek Roy Howat: *The Art of French Piano Music* című könyvéből származnak. Mivel a könyv magyar fordításban nem jelent meg, az idézetek saját fordításban készültek.

<sup>78</sup> Howat, 91. oldal.

interpretálójaként vált híressé.<sup>80</sup> A könyv szerzője az átfogó életrajzi ismertetésen túl univerzális egyéniségként mutatja be Chabrier-t: a tényszerű adatokat festmények és fényképek, kiadatlan levelek, valamint korabeli zeneszerzőktől és előadóművészekről származó idézetek egészítik ki. A négy fejezetre tagolt életrajzi leírásban és műveinek ismertetésében nagyobb hangsúlyt kapnak a színpadi és zenekari opuszok, mint a zongoraművek. Ennek magyarázata Chabrier szerényebb méretű zongoraművének termése a színpadi és más műfajú művekhez képest. Poulenc ennek ellenére a zongoraművek előadási problémáiról is ír, melyekre gyakorlati megoldást kínál; hiszen Chabrier elsöre könnyűnek tűnő, valójában azonban sajátos technikát igénylő műveinek megszólaltatása nem minden esetben egyezik meg a bevett gyakorlattal.

#### **4.3. Ravel hódolata: À la manière de Chabrier (1912)**

Ravel már zeneszerzői stúdiumának elején, Émile Pessard harmóniai osztályának tanulójaként ismerte Chabrier műveit. Az órákra Chabrier és Satie műveit vitte elemzésre, azonban Pessard idegenkedéssel fogadta az akkor még szinte ismeretlen szerzők „túl modern” műveit.<sup>81</sup>

Az 1890-es évek elején komponált korai zongoraművein mindkét zeneszerző hatása érezhető: a *Sérénade grotesque* (*Groteszk szerenád, 1893*) Chabrier, a *Ballade de la Reine morte d'aimer* (*A szerelembe belehalt királynő balladája, 1894*) pedig Satie alapos ismeretéről tesznek bizonyosságot. Ravel lelkesedését mutatja, hogy barátjával, Ricardo Viñes-val megtanulták Chabrier *Trois Valses Romantiques* című kézzongorás művét és eljátszották a mesternek.

Két évtizeddel a fiatalkori zongoraművek után, 1912-ben komponálta Ravel az *À la manière de Chabrier* című rövid zongoradarabját. A mű minden bizonnyal kétféle zenei inspirációban gyökerezik. Az egyiket maga Ravel nevezi meg: a kotta elején olvasható felirat alapján a mű Gounod: *Faust* című operájának harmadik felvonásbeli híres, Siebel „Virág” áriájának parafrázisa. Az ária és Ravel műve között több hasonlóság található: a C-dúr hangnem, a 6/8-os lüktetés, valamint a dallam laza, de könnyen felismerhető megidézése. Különösen az első három hang – a szekundokban felfelé tartó C-D-E – válik fontossá, mely mint arra az alábbiakban kitérek, a *Pièces pittoresques* hatásáról is árulkodik.

<sup>79</sup> Poulenc, Francis: *Emmanuel Chabrier*. Geneva: La Palatine, 1961.

<sup>80</sup> Poulenc a könyvet Ricardo Viñes-nek és Marcelle Meyer-nek, Chabrier felejtethetlen előadóinak ajánlotta.

<sup>81</sup> Petrovics Emil: *Maurice Ravel*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1959, 36. oldal.

48. kottapélda: Gounod: *Faust*, III. felvonás, Siebel áriája

SIEBEL.

Le par-la-fe d'a-mor, O ca-ri fior,  
Gen-tle flow'rs in the dew, Dear mys-sage from me,

48a kottapélda: Ravel: *À la manière de Chabrier*, 1912, 9-13. ütem

*mf* *rall. molto* **Meno mosso. Rubato** *avec charme* *p*

*un peu en dehors* *tr. s.*

A mű másik inspirációja a *Sous bois* megismerése lehetett, mely mély benyomást tett Ravelra. Poulenc-től származik a következő idézet:

Gyakran beszélt nekem Ravel elragadtatással a »Sous bois-ról«. Számára ez a mű volt Chabrier munkásságának egyik csúcspontja.<sup>82</sup>

A *Sous bois* codájának 101-103. ütemében felhangzó, szekundonként emelkedő, három hangos – C-D-E – búcsú motívum ismerhető fel Ravel művének utolsó ütemeiben is. Mindkét mű hangneme C-dúr, és a dallamot kísérő basszusmozgás átkötéssel hosszabbított ritmikája, valamint a C-dúr felbontás Fisz-hanggal színezése is egyértelmű rokonságot mutat a két mű között.

<sup>82</sup> Howat, 91. oldal.

48b kottapélda: *Sous bois*, 101-105. ütem

48c kottapélda: Ravel: *À la manière de Chabrier*, 44-46. ütem

## 4.4. Chabrier hatása Debussy műveiben

Debussy műveiben is kimutatható Chabrier életművének jelentős hatása. Az 1880-as évek végén a két szerző bizonyára alkalmanként találkozott, például 1889 nyarán együtt utaztak Bayreuth-ba. Ez az időszak Chabrier érettkori művészetének korszaka, mely egybeesik Debussy kibontakozásának éveivel. Így az ifjú és fogékony Debussynek lehetősége nyílt lényegében a teljes Chabrier életműre alaposan rálátni. Érdekes momentum, hogy 1886 januárjában Debussy Rómában, a Villa Mediciben meglátogatta Lisztet zongorista barátjával, Paul Vidallal.<sup>83</sup> Az utolsó telét töltő Lisztnek Chabrier *Trois Valses romantiques* című művét adták elő kézzongorás verzióban.<sup>84</sup>

A *Pièces pittoresques* inspiráló hatása tükröződik Debussy 1915-ben komponált egyik etüdjén. A *Sous bois* témáját meghatározó hárfaszerű, *arpeggios* hangzás, melyet harmincketted hangpárokban mozgó figuráció idéz elő, Debussy *Pour les*

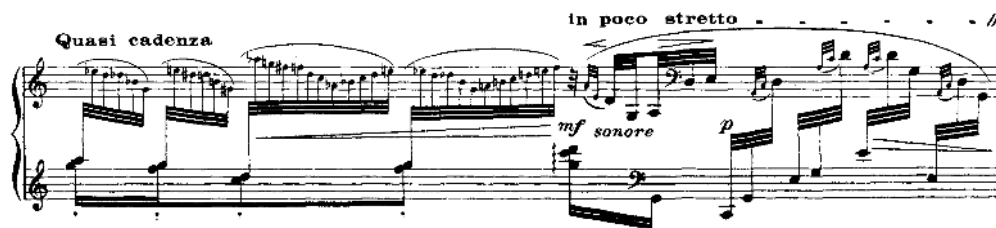
<sup>83</sup> Paul Antonin Vidal (1863-1931), francia zongorista, zeneszerző és tanár.

<sup>84</sup> Alan Walker: *Franz Liszt: The Final Years, 1861-1886*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1996. 475-6. oldal.

Lesure, François: *Claude Debussy: biographie critique, suivie de Catalogue de l'oeuvre*. Paris: Fayard, 2003. (revised edition) 83-3. oldal.

*agréments*-ben is felfedezhető. A dallam textúráját kiemelő díszítő jelleg több, mint harminc év távlatából is figyelemreméltó.

49. kottapélda: Debussy: *Etudes, Pour les agréments*, 31-32. ütem (1915)



49a kottapélda: *Sous bois*, 10-12. ütem



#### 4.5. Menuet pompeux és Idylle: közös inspirációs források

A *Pièces pittoresques* kilencedik darabja, a *Menuet pompeux* különösen nagy hatással volt Debussy-re, Ravel-ra és Poulenc-re is. Poulenc-től származik a következő idézet:

Gyakran játszottam a *Menuet pompeux* két ütemét olyan zenerajongóknak, akik nem becsülték nagyra Chabriert. Amikor megkérdeztem tőlük, vajon mit hallottak, »Természetesen valamit Debussy-től!« jelentették ki.<sup>85</sup>

A szabályos háromrészes szerkezetű, ünnepélyes hangvételű mű g-moll főrészt lírai, G-dúr trió követi, majd változatlan formában visszatér a főrészt. Debussy 1890-ben keletkezett *Suite bergamasque Prélude* részletében és a *Menuet pompeux* triójában nagyon szoros dallami, ritmikai és hangszerkezelési hasonlóságot fedezhetünk fel.

<sup>85</sup> Howat, 92. oldal.

50. kottapélda: Debussy: *Suite Bergamasque, Prelude*, 1890, 33-34. ütem

50a kottapélda: *Menuet pompeux*, 84-85. ütem

A *Menuet pompeux* triójának egy másik részlete, a 75. ütemtől kezdődő 3-ütemes motívumok tiszta kvintben leugró, záró gesztust imitáló basszus nyolcadpárjai szintén felbukkannak egy Debussy műben.

51. kottapélda: Debussy: *Images [oubliées]* (1894, kiadás éve 1977) I. kötet, 11. ütem

51a kottapélda: *Menuet pompeux*, 77. ütem

A fent idézett záró gesztusra Ravel: *Sonatine* művében is ráismerhetünk.

51b kottapélda: Ravel: *Sonatine, Menuet, (II), 1905, 11-12 ütem*



Ravel számára a *Menuet pompeux* egészen különleges lehetett, melyről más kompozíciók is tanúskodnak. Ravel első kiadott művei, a *Menuet antique* és a *Habanera* Chabrier hatását tükrözik. Így vall erről:

Becsülésem szerint ezek a művek sok olyan magot tartalmaznak, amelyek későbbi szerzeményeim uralkodó elemeivé váltak.<sup>86</sup>

Az 1895-ben keletkezett *Menuet antique* akár ikertestvére lehetne Chabrier művének. A két mű közötti hasonlóság valóban feltűnő: a *Menuet antique* hangnemi elrendezése – fisz-moll/Fisz-dúr/fisz-moll –, háromtagú formája és ünnepélyes-lírai-ünnepélyes karakterei hűen követik a *Menuet pompeux*-t. A mű még tovább kísért Ravel munkásságát, melyet az 1918-ban készített zenekari változat bizonyít. A *Pièces pittoresques* egy másik darabja, az *Idylle* szintén mélyen megérintette mindhárom francia muzsikust. Poulenc így nyilatkozik az *Idylle*-ről:

Amikor 1914 februárjában először hallottam, rögtön beleszerettem ... Előzőleg Chabriert, bár kedveltem a zenéjét, nem tartottam túlzottan jelentős zeneszerzőnek ... Igazából az *Idylle* felvételét [a zongorista, Édouard] Risler kedvéért szerettem volna meghallgatni. Még ma is [1961] átélem azokat az érzelmeket, amint feltárult előttem hirtelen ez a harmóniavilág. A zenémen mindmáig érezhető ez a *szermes érintés*.<sup>87</sup>

A mű szigorúan szerkesztett dallam-középszólam-basszus hármas rétege, ritmusának monoton rendje, kromatikus dallamtöredékei és a hangzás szikár, mégis dallamos jellege mind ihletet adtak az utódoknak. Az *Idylle* 19-31. ütemig terjedő szakaszának egy-egy részlete fedezhető fel a következő idézetekben.

<sup>86</sup> Petrovics: *Maurice Ravel*, 37. oldal.

<sup>87</sup> Howat, 92. oldal.



52. kottakép: *Idylle*, 19. ütemtől

Ravel: *Miroirs* művében a lehajló dallam és az alatta kromatikusan lépkedő középszólam emlékeztet az *Idylle* hangulatára és textúrájára.

52a kottapélda: Ravel: *Miroirs, Noctuelles*, 47-48. ütem (1905)

Debussy: *Ballade* művében a középszólam kromatikus mozgása – D-Desz-C-Cisz-D – az *Idylle* basszusában hallható dallamívet utánozza.

52b kottapélda: Debussy: *Ballade*, 94-96. ütem (1890)

Szintén a három hangos kromatikus mozgásra találunk példát egy másik Debussy mű triolákban mozgó, szünetekkel szaggatott középszólamában.

# 10.18132/LFZE.2015.10

Szesztay Zsuzsa:  
E. Chabrier: *Pièces pittoresques*

106

52c kottapélda: Debussy: *Valse romantique*, 59-62. ütem (1890)

The image displays a musical score for Debussy's *Valse romantique*, measures 59-62. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The music features a melodic line with slurs and a bass line with chords. Dynamics include *piu p*, *dim.*, and *pp*. The tempo is marked *1° Tempo*. The second system continues the piece with similar melodic and harmonic textures, including slurs and fingerings. The score concludes with a final chord in the bass line.

## 5. Interpretáció

### 5.1 Források. Kotta és kiadás.

A Chabrier-kutatásnak nagy lendületet adott 1994-ben a zeneszerző halálának 100. évfordulója és az ehhez kapcsolódó megemlékezések. Ebből az alkalomból jelent meg Chabrier teljes levelezésének új kiadása<sup>88</sup>, majd egy évvel később, 1995-ben került sok a zongoraművek publikálására.<sup>89</sup> A kotta Chabrier érettkori szóló zongoraműveinek gyűjteménye, mely húsz darabot tartalmaz: ezek közül tíz alkotja a *Pièces pittoresques*-et, melyet tíz további, különböző forrásokból összegyűjtött mű egészít ki.

A Dover kiadásban első alkalommal jelentek meg együtt olyan zongoraművek, melyek korábban különböző kiadásokban voltak fellelhetőek. Az egyik kiadó, a párizsi *Enoch frères&Costallat* adta ki eredetileg a következő négy művet: *Habanera* (1885), *Joyeuse marche* (1890), *Bourrée fantasque* (1891) és a *Pièces pittoresques* (1891 és ezt követő évek). A másik korábbi kiadást a szintén párizsi *Enoch&Cie* jelentette meg, ebben szerepel a *Cinq pièces* (1897) – *Ronde champêtre*, *Aubade*, *Ballabile*, *Caprice* és *Feuillet d'album* –, az *Impromptu* (első kiadás 1873) és a *Petite valse* (1968).<sup>90</sup> Roy Howat alapos bevezetője történeti áttekintést ad a 19. századi francia zeneélet eseményeiről, Chabrier munkásságáról, és ezek kapcsolatáról. A kottában fontos információkat olvashatunk Chabrier zongoraműveinek keletkezéséről és történetéről, valamint művekre lebontva részletes tájékoztatást kapunk a forrásokban, kéziratokban található jegyzetekről, variánsokról, korrigálásokról. A francia nyelvű terminusok és műcímek angol fordításban is fel vannak tüntetve.

### 5.2. Tempó és karakter

A *Pièces pittoresques* kottáját tanulmányozva az előadó sokféle jellel és utasítással találkozhat. A szerző pontos instrukciókkal jelzi a tempóra, dinamikára, hangszínre és karakterre vonatkozó elképzeléseit. Chabrier műveinél a megfelelő tempó nagyon fontos a hiteles és élvezetes előadáshoz. Ez az állítás fokozottan érvényes a

<sup>88</sup> *Emmanuel Chabrier, Correspondance*, ed. Roger Delage, Frans Durif&Thierry Bodin (Paris, Klincksieck, 1994).

<sup>89</sup> *Emmanuel Chabrier, Works for Piano*, ed. Roy Howat, Dover Publications, New York, 1995.

<sup>90</sup> A *Petite Valse*-t eredetileg a *Revue de Musicologie* 54. kötetében publikálták, 1968-ban. A Dover kiadásban a *Société Française de Musicologie* engedélyével jelent meg újra. *Revue de Musicologie*, vol. 54. 1968, no. 2, pp. 245-6.

szélsőséges tempójú – lassú, lírai hangvételi, illetve a virtuóz, könnyed – műveknél. Chabrier saját tempói a mai előadónak kissé gyorsnak tűnnek, ennek az is lehet az oka, hogy ő maga hallatlan sebességgel zongorázott. Azonban a túlzottan gyors tempóválasztás a tagolás rovására mehet: a művekben igen gyakori, kisebb variánsokat tartalmazó oktávval magasabb ismétlések, valamint az oktáv ugrásos basszus figurációk megkívánják az artikulációhoz szükséges időt. Ezért a kiadó kisebb metronom számot javasol néhány mű tempójához: a *Tourbillon*-hoz, a *Mauresque*-hez, a *Danse villageoise*-hoz, a *Paysage* nyitó és középrészéhez és a *Menuet pompeux* esetében a nyitó és középrészhez.

A *Pièces pittoresques* előadásakor kiemelt jelentőségű a tempóválasztás. A lírai hangvételi műveknél fontos a dallam rubatós tempóingadozásaira figyelni, míg a virtuóznaknál a feszes ritmus tartása szabhat határt a túlzott gyorsaságnak. Érdekes kérdéseket vetnek fel azok a művek, melyekben a monoton lüktetés felett szabad dallamformálásra nyílik lehetőség.

A *Paysage*, a *Mélancolie* és az *Improvisation* előadásakor fontos megtalálni a tempó ingadozásaira és a rubatóra épülő romantikus hangvételt. Ezt segítik a kottában található különböző jelzések. A *Paysage* főrészében gyakoriak a *ritenuto* utáni *a Tempo* jelzések, míg az A rész közepső, *scherzando* részében – különösen a 61-111. ütemeknél – változatos előírások szerepelnek a tempó hajlékonyságára vonatkozóan: *Piú moderato*, *Piú mosso poco a poco*, *Meno mosso*, *Moderato*, *Poco piú mosso*, *Allegro*, *Allargando*.<sup>91</sup>

A *Mélancolie*-t, mely az egész zongoraciklus legrövidebb darabja, Chabrier rendkívül körültekintően látja el utasításokkal. Híven tükrözi ezt a *Ben moderato*, *senza rigore e sempre tempo rubato* jelzés is. A tempójelzések szétválaszthatatlanok a hangszínré és a billentésre vonatkozó instrukcióktól: *legatissimo*, *espressivo e ritenuto*, *sempre dolcissimo*, *piú marcato*, a *Tempo poco animando*, *allargando sempre*, *quasi lento e smorzando*.

Szintén alapos jelzésrendszer támogatja az *Improvisation* többszörösen, fermátákkal megállított, majd nekilendülő szerkezeti struktúráját. Az *Andantino-fantasque et très passioné* tempó és karakter utasítások az egész művet meghatározzák. A tempójelzés ebben a műben is szorosan összetartozik a dinamikai, illetve az előadói utasításokkal. A 3. ütemben, a téma oktávval magasabb ismétlésénél *crescendo e piú mosso poco a*

<sup>91</sup> Az *Allargando* jelzés a mű visszatérésében, a 278-79. ütemekben olvasható, és a zárómotívumra vonatkozik.

*poco*, majd nem sokkal később, az első fermáta előtt *diminuendo e ritenuto* jelzések olvashatóak. A 12. ütemben *Ben moderato*-val folytatódik a melléktema-jellegű szakasz, majd néhány ütemmel később, a zárótema-jellegű akkordikus rész *tranquillo e molto dolce* jelzésekkel van kiemelve. A 46. ütemtől, a második fermáta utáni szakasz egyre szenvedélyesebb hangvétellel készíti elő a reprízt, melynek eszközei: *appassionato e con impeto, piú mosso, molto agitato, crescendo molto e sempre stringendo*. A visszatérés erőteljes hangvételét a *molto con impeto*, valamint a *forte* kétszeres és háromszoros fokozásai tartják fent egészen a 85. ütemig. Ennél a pontnál újabb fermáta állítja meg a lendületet, majd az ezt követő két ütem lecsendesülését a *poco ritenuto a piacere*, valamint az ellenmondásos *appassionato* jelzik.

A virtuóz, vidám karakterű műveknél szinte magától értetődő a tempó, ezért ezeknél Chabrier minimális jelzést használ. A forgószél száguldását idéző *Tourbillon*-ban az *Allegro con fuoco* nem kíván további magyarázatot; a codában találunk egyedül újabb utasítást – *leggiere ma molto con brio* –, mely a tempó virtuóz és a karakter könnyed jellegét emeli ki. A *Danse villageoise* esetében az egyszólamú bevezető téma karakterét szignifikánsan meghatározza az *All. risoluto*, a falusi tánc hangulatát megidéző feszes ritmus. Chabrier hagyja, hogy a mű a maga természetes sodrásában folytatódjon; csupán a középrész ismétlésénél írja ki a *ritenuto*-t, valamint a mű végén az *allargando*-t.

A *Menuet pompeux* ünnepélyes, tiszteletet parancsoló hangvétele szigorú tempótartást kíván. Az *allegro franco* jelzés egyedülálló a *Pièces pittoresques*-ben. A 25. ütemtől *con vigore* és *fortissimo* hangerő jelzik az erőteljes, egyre harsányabb hangvételt. A g-moll főrész és a mű triója hangnemi kontrasztban állnak: a maggiore G-dúr középrész a *Meno mosso e molto dolce e grazioso* utasítással karakterbeli és tempóváltozásra inti az előadót. A tempó ingadozását többszörös *rallentando* és *a Tempo* jelzések mutatják, valamint még további, sokféle utasítás következik. Először a 81. ütemben *molto tranquillo con grazia*, majd a 87. ütemtől, a trió visszatérésétől újabb instrukciók: *poco rubato, ritenuto poco a poco, stringendo e piú, sempre piú mosso e crescendo, animato*, és végül a 102. ütemben *marcato ed allargando*. Jellemzően azok a szakaszok, melyek zsúfolásig vannak tele különböző utasításokkal, az előadás érzékeny, kifejező és személyes hangvételű részei.

A *Scherzo-valse*-ban annak ellenére, hogy a leghosszabb mű, kevés előírással találkozunk. A *Vivo* az egész mű alaphangulatát és karakterét meghatározza, ezért a lendületes, vidám darab szükségtelemmé teszi a tempóra vonatkozó egyéb jelzéseket.

A trió kezdésénél, a 122. ütemben *sotto voce e staccato* olvasható, mely a hangszerkezelésre hívja fel a zongorista figyelmét.

A tempó folyamatosságának, szinte monoton lüktetésének érdekes példáját találjuk az *Idylle*-ben. Az *Allegretto* fontos karakterbeli jelzéssel, az *avec fraîcheur et naïveté*-vel egészül ki A mű utolsó 8 ütemét leszámítva semmiféle utalás nem található a tempó egyenletes áramlásának megváltoztatására. Az előadás hangzásbeli minőségére és kifejezésére viszont többféle jelzöt találunk: a mű kezdésénél a dallamra vonatkozóan *bien chanté et très en dehors*, a hangzás egészére pedig *dolce e leggerissimo*. A dallam a 19. ütemben *très doux*, a középrész kezdeténél *sempre dolce sostenuto il canto*, a visszatérésnél pedig *sempre dolce* jelzésekkel még intenzívebbé és kifejezőbbé válik. A mű végén, a 8-ütemes codában a ritmus természetes fékezőereje<sup>92</sup>, a dinamika fokozatos gyengülése és a *sans ratentir jusqu'à la fin* jelzések együttesen teremtik meg a mű megnyugtató befejezését.

A *Sous bois* előadasmódja több szempontból hasonlóságot mutat az *Idylle*-lél. Lüktetését a basszus tizenhatod mozgása adja, mely jellegében hasonlít az *Idylle* nyolcadokban pulzáló alsó és középszólamaihoz. A művet végigkísérő tizenhatod alapot Chabrier *sempre con gran dolcezza e grazia* utasítással egészíti ki. A dinamikai skála a *piano* és annak fokozásai – *pp* és *ppp* – mentén mozog, ahogy az *Idylle* nagy részében is. A középrész karakterében hasonló, mint a szélső részek, mégis változatosságot jelent a 46. ütemben kezdődő imitációs témavariálás és az 59. ütemben induló szekvencia. Az imitációs szakasz hangulatát a *poco lusingando* egészen behízselgővé varázsolja, a visszatérést előkészítő szekvenciát pedig *crescendo poco a poco ma sempre dolce* teszi oly módon dinamikussá, hogy a karakter meghatározó lágy jellege megmaradhasson. A visszatérésnél *legato e molto tranquillo* jelzi a karakter nyugodt és éneklő jellegét. A mű befejezésének fokozatos megnyugvását a 97. ütemtől kezdődő *ritenuto molto teneramente e dolcissimo*, valamint a *sempre smorzando* instrukciók jelzik. Mint előadó úgy gondolom, hogy a *Sous bois* és az *Idylle* interpretálásában nagyon fontos eltalálni azt a szűk mezsgyét, mely az állandó ritmuslüktetés parancsolta folyamatos tempótartás, és az éneklő, lágy hangszínnel és halk hangerővel párosított rubatos dallam között van.

A két mű között a *Mauresque* hangzik el, melynek humoros ritmus figurációi, hirtelen dinamikai váltásai, meglepő hangsúlyai ellensúlyozzák a ritmusában és

<sup>92</sup> A codában hosszan kitarított akkordok és azok nyolcadmozgásos felbontásai hangzanak el. Ez a nyugodt mozgás kontrasztál a művet többnyire jellemző nyolcad- és tizenhatodmozgás vibrálásával.

dinamikájában valamivel egysíkúbb karakterdarabokat. A *Pièces pittoresques* sajátos hangvételű, humorral fűszerezett, meglepetés effektusokkal teletűzdelt darabja különleges színfoltot jelent.<sup>93</sup> Azonnal szembetűnnek a pedálhasználatra vonatkozó – *una corda* és *tre corde* – rendkívül aprólékos bejegyzések, valamint a szintén nagyon pontosan feltüntetett *Ped.* jelzések, melyek a mű előadása szempontjából szignifikánsak. A groteszk karaktert kifejező, gyakran felbukkanó jelek a *sforzato* és a hangsúlyjelek. Az előbbi a  $\frac{3}{4}$ -es ütem harmadik vagy negyedik nyolcad hangján szólal meg, míg az utóbbi az ütem bármelyik nyolcad hangján. A váratlanul felbukkanó kisebb és nagyobb akcentusok megbillentik a metrikus egyensúlyt, ezért érezzük a csetlő-botló, tréfálkozó karaktert. A mű dinamikailag is szélsőséges, hiszen az *una corda* szakaszokon *piano* és *pianissimo* jelzések vannak, míg a *tre corde* váltásnál *forte* és még további *crescendo* fokozzák a hangerő különbséget. A *Mauresque* számtalan váratlan hangeffektusa közül talán a leghatásosabb a mű utolsó ütemében felcsendülő, tizenhatod triolával rávezető, *sforzato*-val kiemelt záró A-dúr akkord. Ezzel a mű jellegzetes, minore-maggiore hangnemi kettőssége a vidám és fényes A-dúrral fejeződik be. Összességében megállapíthatjuk, hogy Chabrier kompozíciós gondolkodásában jelentős figyelmet érdemel az instrukciós magyarázat, mely korántsem öncélú: a komponista célja a minél pontosabb, érzékenyebb és élethű karakter megformálása és hangszeres kifejezése.

### 5.3. Hangszerkezelés

A *Pièces pittoresques* technikailag tökéletes felkészültséget igénylő, dinamikában, hangszínből, billentésmódban differenciált zongorajátékot kíván. Chabrier műveit zongorázva az az érzése támadhat az előadónak, hogy zenekari hangzásban gondolkozó komponista műveit játsza.<sup>94</sup> A hangszerkezelés és a technikai megközelítés során a zongorista számtalan alkalommal a vonós és fúvós hangszerek hangszíneit kell, hogy reprodukálja. A *Mélancolie* dallamának magas, *pp* és *legatissimo* kezdése a fuvola hangjára és hegedűk lágyan vibráló vonósjátékára emlékeztet. A *Mauresque* humoros hangvételét ritmikusan játszó és határozottan hangsúlyozó oboán vagy klarinéton lehetne elképzelni, de akár fúvósötös is

<sup>93</sup> Roy Howat hívja fel a figyelmet a hasonlóságra Schumann: *Carneval* művének *Coquette*-je és Chabrier *Mauresque*-je között. Roy Howat, 161. oldal.

<sup>94</sup> Chabrier 1888-ban, *Suite Pastorale* címmel a következő négy művet hangszerelte meg: *Idylle*, *Danse villageoise*, *Sous bois* és *Scherzo-valse*. Ravel később a *Menuet pompeux*-ből készített zenekari változatot.

játszhatná, mint ahogyan a *Menuet pompeux*-t is. A *Paysage*, a *Tourbillon* és az *Improvisation* olyan művek, melyek a hangszerkezelés sokoldalú, virtuóz és érzékeny használatát követelik meg a pianistától. A továbbiakban az interpretációs kérdéseket konkrét jelenségek alapján közelítem meg, és példákon mutatom be őket.

A *Pièces pittoresques* előadásakor a zongorista teljesen a hangszer urává válik. A teljes klaviatúra birtoklása Chabrier műveinek természetes velejárója, mely a 19. század előadói gyakorlatának megszokott, igazi vérbeli, a virtuóz romantikus hagyományra épülő sajátossága. Ezt a hangszerkezelési gyakorlatot tapasztalja a zongorista a *Mélancolie*-nál: a mű a két- és háromvonalas oktávban kezdődik, majd fokozatos mélyülés után a kis-, nagy- és kontra oktávokban fejeződik be. A hangzás érdekében kézkeresztezésre is szükség van: a 11. és 14. ütemekben, a két és háromvonalas oktávban megszólaló, sóhajszerű gesztust a bal kézzel kell játszani a jobb kéz lüktető kíséretét keresztezve.

A *Sous bois* témája és variált ismétlése szintén a teljes klaviatúrán szólal meg, mely felhangokban gazdag, zengő hangzást produkál. A *Menuet pompeux*-ben a triót keretező részek végén – 42-43. és 61-62., valamint 148-149. és 165-166. ütemekben – a dinamikai fokozás eszközeként mindkét kézben oktáv unisono erősítést kap a dallam, mely szintén a teljes klaviatúra használatát igényli.

A zongora teljes birtokbavétele gyakran összefügg az ugráló basszus figurációval. A *Tourbillon* középrészében, a 22. ütemtől kezdve a bal kéz oktávokban ismétlődő, ugráló kísérete erősíti meg a robusztus karaktert. A codában – a 65. és 69. ütemekben – a II<sup>7</sup> basszushangja ugrál oktávban, a négyeshangzat többi hangja ugyanabban a fekvésben marad. A *Tourbillon* sziporkázó, könnyedén ugráló kísérete a virtuóz karaktert rajzolja meg. Ezzel ellenkező arculat jellemzi az *Idylle*-t, ahol az 5-ütemes témát *dolce e leggierissimo* kíséri a bal kéz oktávban ugráló figurációja. A kiszámíthatatlanul mozgó basszustól izgalmas és vibráló lesz a mű.

Chabrier improvizációs hajlamáról már több alkalommal szó esett. Eszközei sokfélék: variációs formakezelés, dallami figurációk eltérő ismétlése, a zenei anyag állandó, kiszámíthatatlan variálása és díszítése. A kottát vizsgálva szembeűnő egy jellegzetes notáció, mely a főhangot előlegzi oly módon, mintha csak véletlenül, ötletszerűen szólalna meg a zongorista keze alatt. Az előlegző hang többféle lehet, leggyakoribb formája előke-szerűen közelíti meg a főhangot. Használatának gyakorisága eltérő a művekben, de szinte mindenhol felbukkan: a *Paysage scherzando* részében, a *Menuet pompeux* triójában a 94-95. ütemekben, a



*Tourbillon* triolás száguldásában az 5. ütemtől kezdve, a *Danse villageoise*-ben már a témában, de különösen a trióban, a 127. ütemtől kezdődő szakaszban. Kevésbé jellemző, de azért megtalálható az *Idylle* középrészében a 37. és 43. ütem középszólamában, és a *Mélancolie* témájában is csak elvétve, mindössze két hangot díszítve.

A *Mauresque* groteszk, bohóc karakterében azonban fontos eszközzé válik a díszítő hang. A 19. ütemben kezdődő B rész ironikus, nyelvöltögetős karakterét a bal kézben előkével hangsúlyozott tiszta kvintek ábrázolják. A 23. ütemtől megfordul a díszítő technika, és a kvintek alsó hangjára vezet előke. A felső szólamot is gyakran színezik díszítő hangok, melyek olykor váratlanul, teljesen kiszámíthatatlan módon *sforzando*-val lepik meg a hallgatót. A kvintek játéka között a bal kézben – a 21-22. ütemekben – új díszítő elem, trilla dúsítja a hangzást. A zongorista számára különleges kihívást jelent a 27. és 29. ütemek interpretálása, ahol egy érdekes kézkeresztezésre van szükség: a jobb kéz dallama az ütem utolsó, harmadik negyedén a bal kézbe kerül, hogy a jobb kéz keresztezve a bal kezet a kis oktávban egy meghökkentő hatású, tizenhatod triolás díszítő elemet játszhasson el. A jobb kézben megszólaló dallam alatt a bal kézben – egészen közel a dallamhoz – akkordikus kíséret szól, és bár csak egyetlen hangot kell átvenni a dallamból, azt csak az 1. ujjal lehet megoldani. Ez azért nehéz, mert az akkord felső hangját is az 1. ujjal lehet csak billenteni, így azzal egyszerre két billentyűt kell megfogni, méghozzá differenciált billentéssel.

A *Sous bois* hárfára asszociáló, *arpeggio*-szerű hangzását az előlegző figuráció egy másik, az eddigiektől eltérő fajtája hozza létre. A mű főrészében, az „a” témában – 1-27. ütemek – harmincketted hangpár vezet rá a főhangra. A hangpárok akkordikusan egészítik ki a dallamot, ezáltal a mű textúrája teltebb lesz, hangzása pedig zengőbb. A témának különleges hangulatot kölcsönöznek a dallamba állandóan belevegyülő gyors mozgású díszítő hangok. A reprízben, a téma variált ismétlésénél az *arpeggio* technika helyett nyolcaddal eltolt, hangközökben mozgó belső szólam egészíti ki a dallamot, mely a textúra gazdagságát és a dallam expresszív erejét továbbra is intenzíven fenntartja.

**Bibliográfia**

Bartha Dénes-Tóth Margit: *Zenei lexikon*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1965.

Bloom, Peter: *Berlioz élete*, Osiris kiadó, 2004.

Cortot, Alfred: *La Musique française du piano*, Presses Universitaires de France, 1948.

Debussy, Claude: *Croche Úr, a műkedvelők réme*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1959.

Delage, Roger: *Emmanuel Chabrier*, Paris, Fayard, 1999.

*Emmanuel Chabrier, Correspondence*, ed. Roger Delage, Frans Durif&Thierry Bodin Paris, Klincksieck, 1994.

Gárdonyi Zsolt - Hubert Nordhoff: *Összhangzattan és tonalitás*, Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 2012.

Gát József: *A zongora története*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1964.

Howat, Roy: *The Art of French Piano Music*, Yale University Press, 2009.

Lesure, François: *Claude Debussy: biographie critique, suivie de Catalogue de l'oeuvre*. Paris: Fayard, 2003. (revised edition)

Matthews, Denis: *Zongoramuzsika kalauz*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1976.

Myers, Rollo: *Emmanuel Chabrier and his circle*, Fairleigh Dickinson University Press, 1969.

Petrovics Emil: *Maurice Ravel*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1959.

Poulenc, Francis: *Emmanuel Chabrier*. Geneva: La Palatine, 1961.

Temperley, Nicholas-Michałowski, Kornel: *Fryderyk Chopin*. Korai romantikusok: *Chopin, Schumann és Liszt élete és művei*. Új Grove-Monográfia. Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 2010.

Walker, Alan: *Franz Liszt: The Final Years, 1861-1886*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1996.

## **Függelék (külön mellékletben)**

### **Formatani táblázatok**

Tíz formatani táblázat, mely a 3.2. alfejezetben tárgyalt sorrendben mutatja be a *Pièces pittoresques*-et.

### **Kottamelléklet**

A *Pièces pittoresques* teljes kottaanyaga.

### **Festmények másolata**

Édouard Manet: Chabrier

Henri Fantin-Latour: Autour du piano

10.18132/LFZE.2015.10

DLA Doktori értekezés tézisei

SZESZTAY ZSUZSA

E. CHABRIER: PIÈCES PITTORESQUES  
ANALÍZIS ÉS INTERPRETÁCIÓ

Témavezető: KOMLÓS KATALIN, DSc

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok  
besorolású doktori iskola

Budapest

2014

## I. A kutatás előzményei

Emmanuel Chabrier nevét több, mint tíz évvel ezelőtt hallottam először Franciaországban. Azonnal magával ragadtak a számomra addig ismeretlen francia komponista szellemes zongoradarabjai. A művekkel való ismerkedésem során a hangszerkezelés szokatlan, szeszélyesnek tűnő megoldásai és az improvizatív ötletekből eredeztethető virtuóz technikai elemek világossá tették számomra, hogy Chabrier zongoraművei egészen különleges helyet foglalnak el a romantikus zongorairodalomban. Éppen ezért éreztem szükségét, hogy ezeket a műveket alaposabban megismerjem, és meg tudjam ragadni azokat a konkrét zeneszerzői és interpretációs elemeket, melyek sajátos arculatot adnak a kompozícióknak.

Amikor hazatérve próbáltam Chabrier-ról tájékozódni, szembesülnöm kellett azzal, hogy - talán a népszerű *Espana* és a *Bourrée fantasque* kivételével - a zongorairodalomnak ezeket a gyöngyszemeit gyakorlatilag nem játsszák Magyarországon. A disszertáció írását megelőző kutató munkát is jelentősen behatárolta, hogy Chabrier életműve kevésbé ismert hazánkban. Magyar nyelvű irodalom és kotta egyáltalán nem áll az érdeklődő muzsikussal rendelkezésére.

A korábbi források közül egyedül Alfred Cortot: *La Musique française du piano (1948)* című könyve tárgyalja Chabrier zongoraműveit egy külön fejezetben. Rollo Myers: *Emmanuel Chabrier and his circle (1969)* és Francis Poulenc: *Emmanuel*

*Chabrier* (1961) munkái elsősorban életrajzi dokumentációk, a zongoraművek általános ismertetésével kiegészítve. Ezeken kívül Roger Delage több cikke foglalkozott Chabrier zenei tevékenységének különböző irányjaival.

Eredetileg egy átfogó tanulmányt terveztem Chabrier teljes zongora opuszáról. Mivel a műveket kifejezetten zeneelméleti elemző módszerrel kívántam feltárni, túlságosan terjedelmesnek tűnt ez a terv. Ezért úgy döntöttem, hogy a témát leszűkítem Chabrier talán legjellegzetesebb zongoraművének, a *Pièces pittoresques*-nek az elemzésére.

## II. Források

Az előző pontban felsorolt könyvek mellett a disszertáció legfontosabb forrása Roy Howat – ma már nálunk is kapható – *The Art of French Piano Music* (Yale University Press, 2009) című könyve volt. Hiánypótló irodalomról beszélhetünk, mely a 19. századi francia zongoramuzsikát – benne Chabrier zongoraműveinek részletes ismertetésével és elemzésével – friss szemlélettel közelíti meg. A könyv segítséget nyújtott Chabrier zongoraműveinek tematikus feldolgozásához. Kottapéldái alapján összehasonlító elemzéseket tehettem, valamint zenetörténeti előzményekre és utóhatásokra világíthattam rá.

Az analitikus feldolgozáshoz és az interpretációs kérdések taglalásához Emmanuel Chabrier: *Works for Piano* című kottagyűjteményét (1995) használtam, melynek összeállítása ugyancsak Roy Howat nevéhez kötődik. A kotta elején a legújabb kutatómunka eredményeit közli a kiadó, valamint fontos interpretációs kérdésekben próbálja eligazítani a zongoristát. Notációs és tempóbeli kérdéseket taglal, melyek közül számomra különösen hasznosnak bizonyult az az összehasonlító táblázat, ahol a kiadó Chabrier tempóit a maga által javasoltakkal veti össze. Emellett minden műhöz feltünteti a forrásokból ismert bejegyzéseket, és felhívja a figyelmet a későbbi variánsokra is.

Az elemző munkához hasznos segítségnek bizonyult még Gárdonyi Zsolt - Hubert Nordhoff: *Összhangzattan és tonalitás* (Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 2012) könyve. A hangszerfejlődéshez Gát József: *A zongora története* (Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1964) írását használtam. A teoretikus munkához nagy segítségemre voltak Petrovics Emil: *Maurice Ravel* (Gondolat Kiadó, Budapest, 1959) és Peter Bloom: *Berlioz élete* (Osiris kiadó, 2004) könyvei.

### III. Módszer

A témát három irányból közelítettem meg: zenetörténeti, analitikus és előadói nézőpontból. A *Pièces pittoresques* **zenetörténeti** megítéléséhez elengedhetetlennek tartottam Chabrier

zongoraműveinek elhelyezését a francia billentyűs zene fejlődésében. Ezért a disszertáció első és második fejezete a francia billentyűs zene, valamint Chabrier zongorastílusának romantikus előzményeiről szól. Munkamódszeremben hangsúlyos szerepet szántam a zenetörténeti események és a hangszerfejlődés nyomon követésének a 17. századtól a 20. századig, melyet kiegészítettem néhány, Chabrier zongoramuzsikájával kapcsolatban álló zongoraművészet elemzésével.

A *Pièces pittoresques* **analitikus** feldolgozása formai és harmóniai szempontok alapján történt. Az elemzésnél a klasszikus formatan és összhangzattan terminusaiból indultam ki, melyek használata több alkalommal is szűkösnek tűnt. Ezért a pontos meghatározás céljából azok tágabb értelmezését, illetve új elnevezések használatát tartottam szükségesnek.

A formatani elemzéshez olyan új terminusokat vezettem be, mint komplex háromrésztes összetett forma, két téma szabad variálása, monoritmikus motívumfejlesztés háromtagú formában, hármas tagolású variációs forma, visszatérés-jellegű öttagú forma és szonátaforma-jellegű háromrésztes forma kettős tagolással.

A harmóniai elemzés főbb szempontjai a következők voltak: tonális bizonytalanság a mű kezdésénél, a leszállított VI. fokú hang és a mollbeli VI. fok, a tritonus használata, modális és tercrokon akkordok kapcsolata, a kromatika és a szekvenciák.

Az **interpretációs** kérdések felvetését különösen fontosnak éreztem, hiszen különböző felvételeket hallgatva egészen meglepő



élményeket élhettem át. A nem megfelelő tempó, az artikuláció egyéni értelmezései és a dinamika eltérő használata erősen befolyásolták a művek élvezhetőségét. Chabrier rendkívül precízen jelölte zeneszerzői szándékait, ezért előadóként különösen fontosnak érzem a kotta értelmezésének és a hiteles megszólaltatásnak a jelentőségét.

## IV. Eredmények

A disszertációban az volt az elsődleges célom, hogy rávilágítsak azokra a zeneszerzői technikákra, melyek Chabrier zongoraműveit számomra már az első halláskor oly érdekessé és különlegessé tették. Ezért az elemzés során olyan jellegzetes szempontokból vizsgáltam a műveket, melyek egyaránt bemutatják a *Pièces pittoresques* hagyományos stílusjegyekkel rokonságban álló, valamint 20. századra előremutató vonásait. A formai analízisben arra a következtetésre jutottam, hogy a zongoraciklus alapvetően a 19. századi zongoramuzsika karakterdarabjainak egyik legkedveltebb formájából, a háromtagú – A B A<sup>v</sup> – triós formából indul ki, melyet Chabrier különböző variánsokkal saját arculatára formál. A harmóniai elemzés során a Chabrier névjegyeként is emlegetett kromatika használata a legfeltűnőbb, mellyel a komponista dallami és harmóniai invenciózussága egészen egyedi módon rajzolódik ki. Fontos eredménynek érzem a zongoraművek többnyire aszimmetrikus motivikus egységeinek bemutatását, formai táblázatokkal illusztrálva. Chabrier ritmikai és variációs ötletességének köszönhetően világosan

megragadható az az improvizációs attitűd, mely zongoramuzsikáját különlegessé teszi.

Remélem, hogy elemzésemmel sikerül felhívni a figyelmet Chabrier zongoraműveire. Talán hiánypótló tanulmányról beszélhetünk, melyet tovább lehet gyarapítani. Személyes meggyőződésem, hogy a zongorairodalomnak ezek a gyöngyszemei a jelenleginél több figyelmet érdemelnek, és méltóak arra, hogy gyakrabban elhangozzanak a hazai koncerttermekben is.

V. Az értekezés tárgyköréhez kapcsolódó tevékenység dokumentációja

DLA tanulmányaim alatt doktorkollégium keretében 2010. november 26-án a disszertáció első fejezetét ismertettem. 2011. április 29-én szélesebb körű előadást tartottam Chabrier életművéről, zeneműhallgatással egybekötve. Ezeken az alkalmakon tanácsokkal és ötletekkel gazdagodtam, melyek jelentősen segítették a téma széleskörű feldolgozását.

2013. március 23-án DLA koncerten eljátszottam Chabrier: *Pièces pittoresques* ciklusából a *Sous bois* és *Mauresques* tételket.

10.18132/LFZE.2015.10

DLA Doctoral thesis

ZSUZSA SZESZTAY

E. CHABRIER: PIÈCES PITTORESQUES  
ANALYSIS AND INTERPRETATION

Supervisor: KATALIN KOMLÓS, DSc

The Liszt Academy of Music

Studies in History of Art and Culture

Doctoral Program No. 28

Budapest

2014

## I. Background of the study

The first time I heard of Emmanuel Chabrier was ten years ago in France. I was immediately admired by the ingenious piano pieces of the composer that I had not known before. As I got better acquainted with the compositions, the unusual way of handling the instrument and the virtuous technical solutions that originated in the improvisative ideas made it clear that Chabrier plays an especially important role in the French piano literature. That was exactly the reason why I felt the necessity that I should know these pieces better, so that I can grasp the methods of the composition and the interpretation that provide the characteristic features.

As I got back home and I tried to learn more about Chabrier, I had to realize that – with the possible exception of the popular *España* and the *Bourrée fantasque* – these pearls of the piano oeuvre are practically not performed at all in Hungary. Similarly, the research that preceded my dissertation was seriously restricted by the fact that there is very little known about the work of Chabrier in my country. Literature and sheet music are not available at all in Hungarian.

The only previous source that devotes a full chapter to the piano compositions of Chabrier is the book *La Musique française du piano (1948)* by Alfred Cortot. The works *Emmanuel Chabrier and his circle (1969)* by Rollo Myers and *Emmanuel Chabrier (1961)* by Francis Poulenc have a mostly biographical point of view augmented with a general description of the piano pieces. Additionally, there are

several articles by Roger Delage which discuss the various directions of Chabrier's activity as a musician.

My original plan was to provide a comprehensive study of the complete Chabrier piano oeuvre. However, as my intention was to investigate the compositions by music theoretical methods, such a plan turned to be too extensive. Hence I decided to narrow my topic to the study of *Pièces pittoresques* which is arguably the most characteristic piano composition of Chabrier.

## II. Sources

In addition to the works mentioned above, the main source of my dissertation is the book *The Art of French Piano Music* (Yale University Press, 2009) by Roy Howat. This is a unique piece of literature as it approaches the French piano music of the 19th century from a novel aspect. In particular a detailed description and analysis of the piano compositions by Chabrier is included. Howat's work provided great help when aiming at a thematic investigation of the pieces. Based on its sheet music examples I was able to initiate comparative studies, enlighten the historical context of the compositions and their effect on other composers.

As far as the analytic study and the questions of interpretation are concerned, my work was based to a large extent on the collection of sheet music Emmanuel Chabrier: *Works for Piano* (1995) edited by

Roy Howat, the author of the above mentioned book. The collection is preceded with a description of the latest results of research, along with some directions for the pianist concerning the main issues of interpretation. Questions of notation and choice of pace are discussed; a table comparing the paces of Chabrier with those suggested by the editor turned out to be especially useful. Furthermore, at each individual piece the notes of the original sources are indicated, and later variants are pointed out as well.

An important source for the analytical studies was the book *Összhangzattan és tonalitás* (Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 2012) by Zsolt Gárdonyi and Hubert Nordhoff. Concerning the development of the instrument I mostly used *A zongora története* (Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1964) by József Gát. In music theoretical aspects the books *Maurice Ravel* (Gondolat Kiadó, Budapest, 1959) by Emil Petrovics and *Berlioz élete* (Osiris kiadó, 2004) by Peter Bloom provided great help.

### III. Methods

I approached the topic from three different directions: from a historical, an analytic and an interpretation point of view. To evaluate the proper **historical** context of *Pièces pittoresques*, it seemed essential to investigate the role played by Chabrier's piano oeuvre in the development of French keyboard music. For this reason the first and the second chapters of the dissertation discuss the roots of

Chabrier's characteristic piano style in the French keyboard tradition and in the romanticism, respectively. A key element of the methodology was the investigation of music historical events along with the development of the instrument from the 17th to the 20th century, which was supplemented by the analysis of some extracts from piano pieces that are closely related to the work of Chabrier.

The **analysis** of *Pièces pittoresques* in the dissertation consists of a study of musical form and a harmonic investigation. My starting point was the classical terminology of harmonic analysis and music form theory, which, nonetheless, has turned out to be too restrictive at several occasions. Hence, for the sake of proper definitions, a wider interpretation of the traditional concepts and the introduction of novel terminology seemed appropriate.

In course of the study of the musical form new concepts were introduced, such as complex ternary composite form, free variation on two themes, monorhythmic development within a ternary form, tripartite variational form, five-part form with a reprise character and sonata-type tripartite form with a binary articulation.

The main lines of approach of the harmonic analysis were: tonal uncertainty at the start of the composition, flattened sixth degree and sixth degree in the minor mode, the usage of the tritonus, connections of modal and third-related chords, chromaticism and sequences.

A special emphasis was put on the issues of **interpretation** as I often had surprising experience when listening to various recordings. The improper choice of pace, the individual interpretations of the



articulation and the variable usage of the dynamics strongly effected the enjoyability of the compositions. The intentions of the composer are indicated with remarkable precision in Chabrier's pieces, hence the fidelity to the notation and the authentic interpretation are of particular significance for me as a performer.

## IV. Results

As I was amazed already at the first listening by the piano compositions of Chabrier, the main aim of my dissertation was to reveal the techniques of the composer that are behind this special effect. Consequently, my study focused on the characteristic features of *Pièces pittoresques* that are, on the one hand, closely related to traditional stylistic elements and precede, on the other hand, the music of the 20th century. The study of the musical form concluded that the piano cycle strongly relies on one of the most popular forms of the character pieces of 19th century piano music, on the ternary – A B A<sup>v</sup> – trio form, which, however, obtains an individual character by the different variants used by Chabrier. In course of the harmonic analysis the most remarkable feature is the usage of chromatics. Chromatics is often called the trademark of Chabrier as it is so well suited for the individual melodic and harmonic invention of the composer. The description of the typically asymmetric motivic units of the pieces - illustrated by tables in the appendices - can be considered, in my opinion, as an additional significant result. The rhythmical and

variational creativity is the key that helps the listener to capture the improvisative attitude that makes Chabrier's music so special.

I hope that with my analysis I manage to call some attention to Chabrier's piano oeuvre. Perhaps my dissertation supplies, in a sense, a deficiency of the Hungarian musical community; and possibly my study can be continued in further directions in the future. Personally I am convinced that these pearls of the piano literature deserve more attention, and in particular have the merit to be played in the concert halls of our country.

## V. Documentation of the activity related to the dissertation

During my DLA studies on November 26, 2010 I reported on the first chapter of my dissertation at the Doctoral Seminar of the School. On 29 April, 2011 I presented a more extended lecture on Chabrier's oeuvre which was augmented by the listening of recordings. The comments and observations I obtained at these occasions provided significant help for a comprehensive investigation of the topic.

At the DLA concert held on 23 March, 2013 I performed two movements from Chabrier's *Pièces pittoresques*, in particular, *Sous bois* and *Mauresques*.