

10.18132/LFZE.2021.6

10.18132/LFZE.2021.6

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

LISZT DEBUSSY
ZONGORAMŰHELYÉBEN.
TECHNIKÁK, ESZKÖZÖK, HATÁSOK

SZOKODY ANIKÓ

TÉMAVEZETŐ: NAGY PÉTER

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2019

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás	iii
Bevezetés	iv
1. Debussy és Liszt kapcsolata	1
1.1 Miért éppen Debussy és Liszt?	1
1.2 Személyes ismeretségük háttere	2
2. Rezonanciával való kísérletezés, a hangszer kereteinek fesztítése	4
2.1. Debussy zongorái	8
3. Pedálhasználat	12
3.1 A pedál állandó szükségessége, szerzői elvárások	12
3.2. A lejegyzés hiánya és annak előadói dilemmái	12
3.3. A továbbhangzó pedál	17
3.4. Liszt pedáltechnikájának hatása Debussy zongoradarabjaira	20
3.5. Az una corda pedál	27
3.6. A prolongációs pedál	28
3.7. A szavakkal jelzett pedál utasítások	30
4. Vizuális elrendezés: a grafikus szerkesztés tudatossága	32
4.1. Debussy kottakép-szerkesztése és a kotta megjelenési formája	34
4.2. Liszt kottakép-szerkesztése és a kotta megjelenési formája	41
4.3. Kottalejegyzés három sorban	44
4.4. Debussy háromsoros szerkesztése	49
5. Textúrák	52
5.1. Rokon textúra különböző jelentésekkel	52
5.2. A nyitott textúrájú komponálás	54
5.3. Függőleges térhasználat.....	57
5.4. Tremolo	61

5.5. Arpeggio	63
5.6. Kvintpárhuzam	66
5.7. Parallel akkordok és vonulatok	70
5.8. A szabad orgonapont	75
5.9. Váratlan akkordhasználat	82
5.10. Tercrokon ötletek	83
5.11. A variálás képessége	86
5.12. Texturális fejlődés Debussy zongoraműveiben	89
6. A liszti zongorajáték mechanikájának hatása, a virtuóz Debussy	96
6.1. Az ostinato	97
6.2. Debussy egyéb ostinatói	106
6.3. Liszt egyéb ostinatói	110
6.4. Egyéb virtuóz Debussy darabok	111
6.5. Néhány gondolat Debussy etüdjeiről	112
7. Zenei ötletek, dallamok, Liszt-visszhangok	114
Összegzés	122
Bibliográfia	124

Köszönetnyilvánítás

Szeretnék köszönetet mondani mindazoknak, akik segítettek a disszertációval kapcsolatos munkámat. Témavezetőmnek, Nagy Péternek szakmai tanácsaiért, a disszertáció témájába vetett bizalmáért és a kutatómunkám szabadságának megteremtése, valamint a helyreigazítás közötti tapintatosan érzékelt egyensúlyért. Köszönöm, hogy minden szükséges kérdésben rendelkezésemre állt és a dolgozatírás folyamatát türelemmel követte.

Köszönettel tartozom Dalos Annának, aki hasznos tanácsaival nem csupán formai kérdésekben segített, hanem az egyes kutatási területekre vonatkozó ötletekkel is ellátta a disszertáció-felkészítő szemináriumon résztvevő disszerenseket. Köszönet illeti Miriam Gómez-Moránt, a Liszt zongoraművekkel kapcsolatos kérdéseim megválaszolásában, valamint a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem központi és kutató könyvtárának munkatársait, akik szintén nagy segítségemre voltak. Külön hálával tartozom Nagy Enikőnek áldozatos, fáradhatatlan segítségéért és tapintatos tanácsaiért a disszertáció szövegének gördülékennyé tételében, valamint Szentmiklósi Máriának a dolgozat átolvasásában.

Nem utolsó sorban köszönettel tartozom családomnak, akik önfeláldozó megértéssel lehetővé tették, hogy a dolgozat megírásában elmélyedjek.

Szokody Anikó

2019. október 19.

Bevezetés

Debussy zongoradarabjaihoz való kötődésem gyermekkoromban kezdődött: már a zeneiskolában megismerkedtem muzsikájával, de mélyebb érdeklődésemet a középiskolai évek vége felé kezdte megragadni igazán, amikor már – valószínűleg a zongoratechnikai készségeim folyamatos fejlődésének köszönhetően – egyre több örömet találtam darabjaiban. A hangszínek lehetősége és az egyes darabok karaktereinek keresése, megformálása izgalmas élményekhez vezetett a gyakorlással töltött órák során. Zenéjének sokszínűsége, arculatában rejlő változatossága a lehetőségek színes palettáját kínálta. Zeneakadémiai éveim alatt, amikor a Saint-Germain-en-Laye-ben rendezett Yvonne Lefébure zongoraversenyre készültem, lehetőségem nyílt arra, hogy Debussy darabjait átfogóbban és alaposabban megismerhessem. Évekkel később, a bloomingtoni Indiana University zeneművészeti karán folytatott tanulmányaim alatt Jane F. Fulcher francia zenét – és azon belül Debussy muzsikáját – tárgyaló szeminárium óráin újra fellángolt bennem a zenéje iránti érdeklődés. Hangversenyeimen rendszeresen játszottam zongoraműveit, a bennük lelt örömöm és lelkesedésem semmit sem kopott.

A Liszt zongoradarabok iránti érdeklődés és lelkesedés számomra mindig természetesnek tűnt. Úgy gondoltam, minden fiatal zongorázó diák álma, hogy végre Liszt darabjait játszhasssa. Azonban egy bizonyos zongoratechnikai tudásszint elérése előtt ehhez a repertoárhoz nemigen férhetünk hozzá. Számomra a két szerző közötti találkozási pontot a *Les jeux d’eaux à la Villa d’Este* című Liszt darab jelentette. A mű tanulása közben lepott meg váratlanul a felismerés: hogy Liszt e darabja és Debussy muzsikája mennyire hasonlít egymásra. Bár sok szempontból nagyon különböznek, mégis számos közös vonást hordoznak. A zenei stílusismeret útjainak ekkor még igencsak a kezdeténél járó növendékként nem tulajdonítottam különösebb jelentőséget ennek. Ebben az időszakban inkább különválasztottam az egyes zenei korszakok stílusjegyeit, és úgy próbáltam elsajátítani a megfelelő megszólaltatásukhoz szükséges kifejezőeszközöket.

Sok évvel később még mindig nem hagyott nyugodni a kíváncsiság: vajon ismerte-e Debussy Lisztet, mennyire érdekelte az ő zenéje, és vajon milyen kapcsolatok létezhetnek kettőjük kompozíciói között. Tanítás közben és koncertekre készülve egyre több darabon keresztül fedeztem fel hasonlóságokat. E dolgozat

apropója kitűnő lehetőséget adott arra, hogy a kérdést több oldalról is körbejárhassam.

Előadóművészi megközelítésből ragadtam meg a témát, főként azokból a tapasztalatokból indultam ki, amiket játék közben érzékel az ember. Ez az egyedi megközelítés különleges látószögbe helyezi a témát: olyan hasonlóságokra is fényt vethet, ami a zenetudományi megközelítés előtt esetleg rejtve marad. A darabok játéka közben jelentkező felismeréseim útján indultam el, és igyekeztem megtenni az észrevételeim.

Debussy és Liszt kapcsolatának kutatása közben feltűnt, hogy a magyar nyelvű szakirodalom főként egymástól függetlenül, külön-külön foglalkozik velük. Örömmel olvastam a magyar nyelven nemrég megjelent Debussy *Összegyűjtött írások és beszélgetések* című könyvet.¹ Nagyszerű részletes elemző munkák is születtek, de a kettőjük szorosabb kapcsolatát érintő tanulmányok száma csekély, utalásokon kívül nemigen találunk mást. Ami a hangsorok, skálák és harmóniák elemzését illeti, a dolgozat nem foglalkozik a mások által már vizsgált hasonlóságokkal. Azt a célt tűztem ki, hogy az előadóművész szemével keressek új, gyakorlati összefüggéseket a két szerző zongoradarabjai között. Az egyes vizsgálati szempontokat a zongorajáték során tapasztalt hasonlóságok, felismerések nyomán maguk a darabok szolgáltatták.

Az angol nyelvű irodalom fordításait saját magam készítettem. A dolgozat a Debussy darabok címeinél minden esetben az eredeti francia elnevezést használja. Ez alól kivétel a *Children's Corner* kötet darabjainál található, eredetileg is angol nyelvű címek feltüntetése. A Liszt darabok esetében a sok különböző fordítás és többnyelvű megjelölés miatt a következetesség érdekében az Editio Musica Budapest Összkiadásában megjelölt első cím lett feltüntetve.

¹ Debussy, Claude: *Összegyűjtött írások és beszélgetések*. Összeáll., ford.: Fazekas Gergely. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2017).

1. Debussy és Liszt kapcsolata

1.1. Miért éppen Debussy és Liszt?

Első pillantásra két egymással nagyon ellentétes zeneszerzői és zongoraművészi személyiséget kívánok egymás mellé állítani. Debussy egy alapvetően befelé forduló természetű ember, aki Ujfalussy József szavaival élve: szinte betegesen undorodott minden színpadias pátosztól, külsőleges magamutogatástól.¹ Liszt ezzel szemben élete nagyrészt extrovertált egyéniség volt. Ezeket a jellemvonásbeli különbségeket azonban ellensúlyozza több jelentős, közös szakmai vonásuk. Mindketten forradalmi újtói voltak a zongoratechnikának és a hangszerre való komponálásnak is. A zongorára, mint a lehetőségek hangszerére tekintettek és túl kívántak látni annak addig ismert határain. Meggyőződéssel hittek a művészi egyéniség fontosságában és az előadó szerepének jelentőségében. Ez a szemlélet a kottáikban hagyott, illetve kihagyott instrukciók mennyiségében nagyon jól tükröződik. A társművészetek iránti mély érdeklődés szintén fontos közös pontjuk, hiszen a zeneszerzői képzelet gazdagsága, a kompozíciós eszközök és inspirációk közti válogatás, mind befolyásolja a megszületett darabokat. Póczonyi Máriát idézve:

Bár a múlt század két nagy szülötte: *Liszt Ferenc* és Debussy zenei stílusa sok mindenben eltér egymástól, mégis találhatunk közös vonásokat művészetükben és esztétikai értékítéletükben. Ilyen közös terület: az antikvitás, a költészet és az irodalom iránti érdeklődés; hajlam a miszticizmus és szerelmi extázis, valamint az egzotikus világ iránt; a mélységes emberszeretet és a lélekből fakadó csodálat a természet szépségei és varázslatos jelenségei iránt. Közös bennük a szép hangzás akusztikai élménye iránti érzékenység is. A zenei megvalósítás eszközei és eljárásai különböznek, de Lisztnek Debussyre gyakorolt hatása vitathatatlan. Liszt nélkül Debussy zenei stílusa is szegényebb lenne, és nem készíthette volna elő Bartók és Kodály s a többi XX. századi zeneszerző útját.²

¹ Ujfalussy József: *Achille-Claude Debussy*. (Budapest: Gondolat kiadó, 1959). 17.

² Póczonyi Mária: *Játékdoboz, Debussy zenéjéről*. (Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1984). 34.

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások

Ez a két szerzői világ látszólag gyökereiben más-más feladatok elé állítja a zongorajátékost. E feladatok közül egyik sem könnyű: sem technikailag, sem pedig zeneileg. Liszt műveinek megszólaltatása óriási kihívás, csodálatosan lehengető eredménnyel. Debussy zongoradarabjai hasonlóképp bonyolultak, de valahol már feltételezik azt a pianisztikus tudásanyagot és kidolgozott technikát, amit Liszt előtt még nem ismertünk. Az ő zenéjében jelentek meg először azok az újszerű hangkészletek, harmónia használatok, hangnemi összefüggések,³ és nem utolsósorban a hangszínek iránti érzékenységben gyökerező akusztikai kísérletezések, amikből Debussy olyan bőven meríthetett. Debussy ugyanakkor irtózott minden megszokott dologtól, egyedi módon új, saját stílust keresett. Így a Liszt által kijelölt úton elindulva egyéni művészi stílussá formálta a Liszt-zenében felbukkanó ötleteket.⁴ Leíró zongoradarabjaival Liszt Ferenc előfutára volt Debussy zenéjének. Hangszertechnikai újításaival, kutató képzeletével, a zongora korlátain túltekintő fantáziájával merészen új utakat járt be. Ezeken az utakon haladva Debussy az ő gondolatvilágából is merítve szintén egyéni irányokat jelölt ki a maga számára. Saját harmónia-világának megalkotásán dolgozott,⁵ egyéni, újszerű hangzást keresve. A zongorán tett friss akusztikai, hangzásbeli felfedezéseivel megalkotta, ahogy Edward Lockspeiser nevezi, az illúzió technikáját a hangszeren.⁶

1.2. Személyes ismeretségük háttere

A Villa Medici lakójaként a fiatal francia ösztöndíjas Debussynek több ízben is alkalma nyílt találkozni az idősödő Liszttel. Míg a források e találkozások számában és idejében nem egyeznek pontosan, maga a tény, hogy Liszt és Debussy találkozott, valamint hallották egymást játszani, egybehangzó. Ujfalussy József könyvében két találkozást említ. Az elsőt 1885 végére helyezi, amikor tanulmánya szerint Debussy Paul Vidallal játszott a Lisztnek Chabrier *Valses romantiques* című művét.⁷ Nemsokkal ezután Liszt

³ I.h.

⁴ I.h.

⁵ Ujfalussy József: *Achille-Claude Debussy*. (Budapest: Gondolat kiadó, 1959). 19.

⁶ Edward Lockspeiser: *Debussy*. (London: J. M. 1936). 142.

⁷ Ujfalussy József: *Achille-Claude Debussy*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1959). 47.

látta őket vendégül és adta elő nekik a házigazda Sgambatival két zongorán Saint-Saëns Beethoven-témára írt variációit.⁸

Roy Howat írása alapján azonban az első személyes találkozásra 1886 januárjában kerülhetett sor, amikor Debussy és Paul Vidal vacsoravendégek voltak Liszttel együtt a Villa Mediciben. Ez lehetett az az alkalom, amikor eljátszották neki Faust Szimfóniájának négykezes kivonatát. A történet szerint ezalatt a fáradt és jóllakott Liszt érthető módon elaludt.⁹ Valószínűleg a következő nap lehetett, amikor Vidal és Debussy látogatta meg Lisztet és játszották el neki Chabrier *Valses romantiques* című darabját. Ezután még egy alkalommal találkoztak Howat adatai alapján, január 13-án. Liszt a Medici Villában tett újabb látogatása alkalmával ott étkezett, valamint eljátszotta az *Au bord d'une source* című művét, Schubert *Ave Maria* saját átíratát és egy harmadik, meg nem nevezett darabot.¹⁰ Gál György Sándor írása szerint¹¹ ugyan Liszt megszólaltatta még Chopin *Desz-dúr prelűdjét* és a *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* című művét is a Villa Mediciben töltött este alkalmával, de erre a tényre máshol nem találtam utalást.

Egy másik kapcsolati szálként Liszt és Debussy között Roy Howat megemlíti még a fiatal Debussy egyik első zongoradarabját, a *Rapsodie in the style of Liszt* című eltűnt művet.¹² Szerinte a Liszt iránti érdeklődéséhez köze lehetett Nagyezsda von Meck-kel való kapcsolatának, akinél Debussy több nyáron keresztül, mint házi zongorajátékos tevékenykedett. Munkaadójának több gyermeke is tanult Liszt Ferentctől, így a közvetlen kapcsolat nem meglepő. A fent említett zongoramű még szerepel a *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 1980-as kiadásának szóló zongoradarab felsorolásában,¹³ azonban a 2001-es kiadásban már nem tüntették fel.¹⁴ Liszt és Debussy személyes találkozásai azonban dokumentált, több forrásból alátámasztott események.

⁸ Ujfalussy József: *Achille-Claude Debussy*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1959). 47.

⁹ Roy Howat: *The Art of French Piano Music*. (New Haven: Yale University Press, 2009). 166.

¹⁰ Alan Walker: *Franz Liszt: The Final Years*. (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1997). 475-6. és François Lesure: *Claude Debussy: Biographie critique*. (Paris: Fayard, 2003). 83-4.

¹¹ Gál György Sándor: *Egy faun délutánja. Claude Debussy életregénye*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1974). 176.

¹² Roy Howat, *The Art of French Piano Music*, i.m., 166.

¹³ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Szerk.: Stanley Sadie. (London: Macmillan Publishers Limited, 1980). 312.

¹⁴ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Szerk.: Stanley Sadie. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001). 115.

2. Rezonanciával való kísérletezés, a hangszer kereteinek feszítése

A zongora természeténél fogva sajnos nem képes egy hang megszólaltatásakor a billentyű leütése után az adott hangnak akár hangerejét növelni, akár annak hangszínét megváltoztatni. A hangszer adottságából következik, hogy a megszólaltatott hang elkerülhetetlenül lecseng. A hangszerkészítők a mai napig sokféle megközelítésben foglalkoznak ezzel a jelenséggel. A zongora korlátozott éneklő képessége kikerülhetetlen, eredendő adottság. Ebből fakadóan már az igényes legato-játék is komoly feladatok elé állítja az előadót. Lisztet és Debussyt nem csupán zeneszerzőként, hanem gyakorló zongoraművészként is foglalkoztatta a hangszernek ez az adottsága. A hangszer széles regisztereket képes egyszerre átfogni, azonban nem tudja megtartani a hang rezgését. Ebből következik, hogy a megszólaltatott hang további alakítása, hangzásbeli formálása sem lehetséges. E látszólag összeegyeztethetetlen kettősség ellenére mindketten a kísérletezés szándékával próbálták áthidalni a hangszer e hiányosságából fakadó kompozíciós problémákat: a rezonancia lehetőségeit kihasználva keresték a megoldásokat zeneszerzőként és zongoraművészként egyaránt. Az elsöre leginkább szembetűnő, magától értetődő eszköz mindkét szerzőnél a továbbhangzó pedál használata. Ez a rezonancia kiaknázásának tekintetében mindkettőjüknél alapvető szerepet játszik.

Noha a zongora már Liszt idejében hatalmas fejlődésen ment keresztül, meg kell jegyeznem, hogy rezonációs képességei a pedálhasználat ellenére sem voltak annyira hatékonyak és eredményesek, mint ahogyan azt a mai modern hangszer hangzásában tapasztalhatjuk. Ez lehet az egyik oka annak, hogy mindkét szerző igen gazdagon használta zongoradarabjaiban a továbbhangzó pedált, lejegyzésük viszont annál több homályos foltot hagy. Pedálhasználatukat, annak kottában rögzített instrukcióit, illetve azok hiányát a következő fejezetben tárgyalom részletesen.

Liszt nem csupán a zongoratechnikát forradalmasította a korábban még ismeretlen ötletekkel és a hangszer kihasználatlan, akár virtuóz lehetőségeinek feltérképezésével, hanem ezáltal mind akusztikus zengésben, mind a kifejező hangszínek lehetőségeiben szélesítette a zongora hangjának színpalettáját is. Zongoratechnikai vívmányai sokszor együtt járnak akusztikus újításaival, ami például a

Transzcendens etüdök átdolgozásának tanulmányozásából is kiderül.¹ Charles Rosen szerint a Scarlatti és Debussy életútja között születő, billentyűs hangszerekre komponáló zeneszerzők közül Liszt hangérzékelése volt a legérzékenyebb, ráadásul Liszt Ferenc bátorságban túlszárnyalta őket.² Bámulatos technikájával egyszerre szólaltatta meg teljes terjedelmében a billentyűzet hangjait, és nem az egymást követő akkordok folyamata érdekelte, hanem az egyszerre megszólaló clusterek és hangszínek folyamatos keveredése foglalkoztatta.³ Ezzel Gillespie szerint bizonyos értelemben sokkal inkább megelőlegezte az impresszionizmust, mint bármely kortársa. Utazási élményeinek leírásakor mély érzékenységet tanúsít a színek és fény kölcsönhatása iránt is.⁴

A zongora rezonanciájában rejlő lehetőségek Lisztnél és Debussynél is összetett és izgalmas próbálkozásokat indítottak el. Míg a cél az ismeretlen felderítésében mindkét szerzőnél hasonló, az oda vezető út és annak eszközei meglehetősen eltérőek. A lehetőségek feltárása nagyban függ az alkotók egyéniségétől, a korszak hangszerei által biztosított lehetőségek pedig kijelölik a határokat. Ráadásul azoknak a hangszereknek a minősége és karaktere, amelyen az első kutató, felfedező lépéseiket tették, szintén különböző tulajdonságokat mutattak. Azt, hogy Liszt elindult a hangszer határait feszegető úton, részben a koncertpódiumon való önmegvalósítás és az elfogadottság vágya inspirálta. A kortárs hegedűvirtuóz Paganini hangversenyei pedig további motivációt szolgáltattak ahhoz, hogy a kíváncsiság mellett az önmegvalósítást a hangszer lehetőségeinek maximális kihasználásával is egyre inkább fokozhassa. Lenyűgöző virtuozitása és személyiségbeli vonásai bizonyos fókig kijelölték művészi irányvonalát. Debussy ezzel ellentétben nem rendelkezett Lisztéhez hasonló szintű virtuóz technikai készségekkel, és ez közrejátszott abban, hogy ő alapvetően más utakat járt be. Talán ez lehetett egyik oka annak is, hogy a zongorarezonancia lehetőségeinek tanulmányozása során ellentétes spektrumok felé vonzódtak. Míg Liszt

¹ Thomas Hoi-Ning Lee: *Evocations of Nature in the Piano Music of Franz Liszt and the Seeds of Impressionism*. (Washington: University of Washington, 2016). 20.
<https://digital.lib.washington.edu/researchworks/handle/1773/36781> (utolsó megtekintés dátuma: 2019. augusztus 22.).

² Charles Rosen: *The Romantic Generation*. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995). 508.

³ John Gillespie: *Five Centuries of Keyboard Music: An Historical Survey of Music for Harpsichord and Piano*. (New York: Dover, 1972). 239.

⁴ Franz Liszt: *An Artist's Journey: Lettres d'un bachelier ès musique 1835-1841*. Ford.: Charles Suttoni (Chicago: The Chicago University Press, 1989). 97.

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások

bejárta a *f* útjait, Debussy inkább a *p* világában található hangzások között barangolt szívesebben.

Liszt a kompozícióiban minden lehetséges módon megzengeti a hangszert: a továbbhangzó pedált gazdagon alkalmazza, a textúrát oktávokkal dúsítja, dupla oktávokhoz, regisztereket átszelő ismétlődő akkordhasználatokhoz folyamodik. A váltottkezes oktávfutamainak zengése páratlan. Gazdagon használja a pedált, a hangerősség fokozására a zongora teljes regiszter szélességén átívelő, ismétlődő akkordokat is megszólaltat. A kis éles ritmus, vagy annak felütéses formája jellemző zeneszerzői ujjlenyomatára. Ahogy a gyors ritmikával repetál, plusz rezonanciát generál a húrokon és még átütőbb hanghatást ér el. Ezzel lenyűgözően hozza létre az erőteljes és gazdag zongorahangzást.

Liszt két szempontból is forradalmasította a hangszer fejlődését. Zongoravirtuózként egyrészt új kihívások elé állította a hangszerkészítőket, másrészt zeneszerzői törekvéseivel egy másik irányból is megerősítette ezt a folyamatot: a zongoraművész társadalom kezébe adta azt a repertoárt, ami tovább készítette a hangszerkészítőket a zongora folyamatos tökéletesítésére. Ezzel tulajdonképpen egy oda-visszaható körforgást eredményezett. Liszt zongoráival több tanulmány is foglalkozik.⁵ Számtalan zongorakészítő munkáját kipróbálta a mester, és tulajdonképpen az ő pályafutása alatt kezdődött meg a zongoraszerkezet és ezzel együtt a zongoratechnika nagyarányú fejlődése, ami napjainkban is tart.⁶ Liszt fiatalkori lehetőségeit részben az akkori repertoárra tervezett hangszerek korlátozott mechanikai adottságai határolták be, részben pedig az adott hangversenyek helyszíne. Az alábbi áttekintő táblázat az egyes hangszertípusok kimutathatóan domináló európai elterjedtségét jelzi, a készítő és a dátum megjelölésével (1. táblázat):⁷

1773.	Stein (Augsburg)
1775.	Beck (London)
1781.	Beyer (London)
1782.	Meyer (Amsterdam)

⁵ Michael Saffle: *Franz Liszt: A Guide to Research*. (New York: Routledge, 2004). 501-502.

⁶ Gábry György: *Liszt Ferenc zongorái. Szemelvények egy készülő tanulmányhoz*. 125.

https://library.hungaricana.hu/hu/view/FoliaHistorica_02/?query=B%C3%A9cs&pg=129&layout=s
(utolsó megtekintés dátuma: 2019. augusztus 22.).

⁷ I.h.

1783.	Wagner (Dresden)
1783.	Guth (Hamburg)
1784.	Meyer (Amsterdam)
1788.	Kraft (Stockholm)
1788.	Zumpe (London)
1790.	Spighi (Florenz)
1793.	Erard (Paris)
1793.	Schiffer (Cöln)
1797.	Fétis (Mons)
1798.	Berner (Hamburg)
1798.	Vlatten (Aachen)
1799.	Piantanida (Mailand)
1800.	Kraft (Stockholm)
1802.	Ermel (Gent)
1804.	Fétis (Mons)
1807.	Ermel (Brüssel)

1. táblázat, Liszt korában domináló európai zongorátípusok

Ekkor még az öt oktávós zongora volt használatban. A fent említett hangszerek is a kontra F-et és a háromvonalas F-et fogták közre, és az akkor uralkodó szerepet betöltő német mechanikával voltak felszerelve. A német mechanikát Andreas Stein 1773. körül fejlesztette ki. Az angol mechanika csak Beethoven idejében tűnik fel, az öt és fél oktávós hangterjedelmű zongora pedig a 19. század elejétől kezd elterjedni.⁸

Liszt Ádám 1824-ben Czerny-nek írt levelében dicséri az új Érard zongora lehetőségeit, amit egy későbbi levelében így erősít meg: „Az Érard-féle zongora a tökéletesbülésnek oly fokát érte el, amely egy századdal van előbbre; lehetetlen írni róla, látni, hallani kell, játszani kell rajta.”⁹ A levél írásakor csak három darab volt készen ezekből a hangszerekből, a negyediket éppen akkor építették a fia számára. Eredetileg csak szűkösebb lehetőségek adódtak arra, hogy a Liszt által megálmodott zongorákat megépítsék. Később azonban oly mértékben nőtt a mester elismertsége és népszerűsége, hogy művészete sokakat inspirált újabb, másfajta minőségű és hangzású zongorák fejlesztésére és gyártására. Későbbi hangszerei között találhatók Érard, Broadwood,

⁸ I.h.

⁹ I.h.

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások

Bechstein, Boisselot, Steinway, Graf, Streicher, Bösendorfer és Chickering hangszerek is.

2.1. Debussy zongorái

Debussy korára a zongora már komoly fejlődésen ment keresztül. Rezonanciája sokkal gazdagabb lehetőségeket rejtett, a Liszt által kitaposott útnak köszönhetően mechanikájának fejlődése jóval előrébb járt. A zongorázás technikai elemei is sokat gazdagodtak: ami Lisztnek még nem állt rendelkezésre, azt Debussy már használhatta. Noha az átalakult zongora a korábbiakhoz képest alapvetően más arculatot, hangzásvilágot képviselt, Debussy törekvései hasonlítottak a liszti úthoz: az újítás lehetőségét látta a hangszerben. Olyasmit keresett a zongorában, amit más még nem fedezett fel benne. Azonban Liszt a forradalmi újításaival hatalmas, korábban felfedezetlen területet hódított már meg, ezért Debussynek új utakat kellett keresnie. E talajban csíráztak ki és születtek meg Debussy újítási törekvései. Személyiségjegyeiben meglehetősen különbözött Lisztől. Magánemberként és művészként egyaránt diszkrét, válogatós és kényes ember benyomását keltette a külvilág számára. Befelé viszont az érzékiség határozta meg ízlését és megnyilvánulásait, és ebből nem hiányzott az erotikus színezet sem.¹⁰

Edward Lockspeiser szavai szerint Debussy érdekes módon a zongorát egy doboz kalapácshoz és húrhoz hasonlította.¹¹ Azonban a zongora hangzásában tapasztalható törekvései ennek épp az ellenkezőjét bizonyítják: ő a zongorára, mint az illúzió hangszerére tekintett. Az a mechanikai korlátozottság, amely túl azon, hogy nem tudja fejleszteni, de hangszínben, hangerőben még megtartani sem képes a hangot, Debussy keze alatt a nagy mesterekre jellemző képzelőerőnek köszönhetően észrevehetetlenné törpül. Debussy olyan mértékben képes a hangszer korlátait meghaladni, amely a korábbi hangszínekkel, tónusok keverésével próbálkozó elődökhöz képest páratlan újítás erejével hat. A zongoraműveiben alkotott képek, benyomások, illúziók néha csodával határosnak tűnnek.¹²

¹⁰ Paul Roberts: *Images. The Piano Music of Claude Debussy*. (Portland, Oregon: Amadeus Press, 1996). 59.

¹¹ I.m., 2.

¹² I.h.

Debussy Pleyel pianínón komponált és Érard zongorán koncertezett, amelynek gyakran lecsukta a fedelét. 1904-ben vásárolt egy Blüthner zongorát is, melynek hangszíne – Dolly Bardac elmondása szerint – különösen kedvére való volt.¹³ Ez a hangszer a Musée Labenche in Brive-la-Gaillard-ban található. Egyik különleges tulajdonsága az, hogy függő, úgynevezett *aliquot* húrokat helyeztek bele. Ezek a húrok párhuzamosan elhelyezett pozícióban a velük együtt megszólaltatott húrokkal erősítették a magasabb felhangokat.

Az aliquot-húrozási rendszer Julius Blüthner találmánya,¹⁴ és 1873-ból származik. Lényege abban rejlik, hogy a kalapács által megütött húr felett az egyvonalas *g* hangtól felfelé lévő három oktáv terjedelemben egy további függő húr helyezkedik el. Ezeket a kalapács nem üti meg, azonban együtt rezonálnak a megütött húrokkal, és így szimpatikus rezonanciát képeznek. Ez, amellet, hogy a teljes hangszer rezgő energiája szélesedik, összetett és színes hangtónust is eredményez. Mivel az aliquot-húrok egy oktávval a hozzájuk kapcsolódó húr fölé vannak hangolva, erős rezgést továbbítanak a rezonáns felé. Ez rendkívül fontos, mivel a zongorahang tulajdonképpen a rezonánslapon nyeri el végső színezetét. Egy adott húr rezgése és felülete nem elegendő ahhoz, hogy kellőképpen mozgásba hozza a körülötte lévő légtömeget. Így a rezonátorlemez húrok közötti csatolóelemként való működése nagyban hozzájárul a hangminőség kialakításához.¹⁵ A Blüthner-féle aliquot-húrozás további rezgésmódosító tulajdonságával elért hangszíne és rezonanciája valószínűleg a felhangokra is hatással volt, ami Debussy számára minden bizonnyal külön értéket hordozott. A *duplex- scaling / duplex bar* ugyanerre nem képes, mivel azokat általában két oktávval, illetve 12 hanggal feljebb hangolják.¹⁶

A zongora fejlődése folytatódott, és a továbbhangzó pedál adta lehetőségek mellett Debussynek már újabb alternatívák is rendelkezésére álltak. Az 1844-es Francia Ipari Kiállításon bemutatott prolongációs pedál innovációs ötletét több hangszerkészítő

¹³ Roland Jackson: *Performance practice*. (New York: Routledge, 2005). 119.

¹⁴ Michael Kennedy: *The Oxford Dictionary of Music*. (Oxford: Oxford University Press, 1985). 13.

¹⁵ Kulcsár Dóra: *Ortotróp rezonánslapok mint csatoló- és sugárzóelemek a zongorahang fizikai alapú szintézisében*. (Szakdolgozat, Budapest: Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem, 2015). 7. <http://tdk.bme.hu/VIK/DownloadPaper/Ortotrop-rezonanlsapok-mint-csatolo-es1> (utolsó megtekintés dátuma: 2019. augusztus 22.).

¹⁶Ezeket Steinway, Mason and Hamlin, valamint később Fazioli használta.

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások

is megépítette,¹⁷ majd Albert Steinway volt az, aki 1874-ben tökéletesítette és levédette azt. A *sostenuto* pedált ennél fogva Liszt is ismerhette: 1883-ban a Steinway gyárnak írott levelében a tőlük kapott hangszerre pozitív módon reagált.¹⁸

Az 1889. és 1900. évben rendezett Párizsi Világkiállításon Debussy megismerte a gamelán zenét, ami szintén sokrétű benyomást tett a benne formálódó hangzásvilágra. Pierre Louys-nak írja egy 1895-ben kelt levélben, hogy a jávai zene olyan kimondhatatlan árnyalatok kifejezésére is képes, amelyhez képest a mi tonikánk és dominánsunk csak valamiféle szellemnek tűnik.¹⁹ A gamelán maradandó élménye erős hatást gyakorolt nem csupán Debussy billentyűs darabjainak hangzásvilágára, de zongoradarabjainak szerkesztési elveire is. Egy teljes gamelán együttes a legmélyebben hangzó gong hangjától a legfényesebb hangú, magas regiszterű metalofonig tulajdonképpen átfedi a modern zongora regisztereinek hét oktávnyi terjedelmét. Szintén érdemes megjegyezni, hogy a gamelán gong-jellegű hangszereinek megszólaltatása – a zongorához hasonló módon – kalapácsszerű eszközökkel történik, melyek többfélék is lehetnek. Ezek közül a párnázott ütők hangja a zongora párnázott kalapácsaira emlékeztet.²⁰ A játékos keze szolgál hangfogóként, mely újabb párhuzamot von a zongora és a gamelán gong hangszerek között. Nem utolsó sorban említendő hasonlóság még a felhangok által megnyitott hangzásbeli lehetőségek széles skálája. A gamelán zenekar legnagyobb méretű és legmélyebb hangú hangszere a saját keretében felfüggesztett, erőteljes hangzású *gong ageng*, mely erőteljes zengésével lassan cseng le, és felhangjaiban magába foglalja az összes többi hangszer zengését. Paul Roberts a „különleges Debussy-hang billentést” a triangulum megszólaltatási technikájához tartja a legközelebb állónak.²¹ Edward Lockspeiser találó megjegyzése szerint ez inkább a gamelán párnázott ütővel való megszólaltatásának hangzásbeli összefüggéséhez közelít, és segít annak megértésében, hogy mire gondolhatott Debussy akkor, amikor a levegőben vibráló hangzásra utalt.²² A párnázott kalapácsokkal megszólaltatott gamelán

¹⁷ Lásd pedálhasználat fejezetben, 14. oldal.

¹⁸ Lásd pedálhasználat fejezetben, 30. oldal.

¹⁹ Neil Sorrell: *A Guide to Gamelan*. (Oregon: Amadeus Press, 1990). 5.

²⁰ Jennifer Lindsay: *Javanese Gamelan*. (Oxford: Oxford University Press, 1979). 9-33.

²¹ Paul Roberts: *Images. The Piano Music of Claude Debussy*. (Portland, Oregon: Amadeus Press, 1996). 292.

²² Edward Lockspeiser: *Debussy: His Life and Mind*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1978). 45.

zenekari hangzás gazdag, zengő utóhangzást produkál, amely lassan hal el. A lecsengés sebessége függ a hangszerek fajtájától és méretétől, de a hang mindenképp tovább zeng, mint a zongora billentyűvel megszólaltatott hangja.²³ E témakörben kap majd fontos szerepet a továbbhangzó pedál a rezonancia szempontjából, amelyet külön fejezetben vizsgálók.

Debussy az új hangzásvilág keresésében a gamelán muzsika élménye alapján elkezdte megvalósítani zenei álmát.²⁴ Megnyílik előtte annak a zenének az útja, amely nem filozofál, hanem a természetet szólaltatja meg a fül és az érzékek számára,²⁵ amelyben az élvezet a törvény,²⁶ és amelyben a hang alkimistájaként új felfedezéseket tehet.²⁷ Debussy általános hangzásvilága sokkal finomabb, nem annyira az erőre és a hangerőre, mint inkább a különleges felhangok, akkordok, hangzások hatásából fakadó egyedi hangzás varázslatára építi felfedezéseit. Zongoramuzsikája áttetsző finomságú, melyben a hangszínek, természeti jelenségek, hangulatok egészen egyéni módon fogalmazódnak meg. Újításával a romantikának és a XX. század új törekvéseinek összekötő láncszemévé vált.²⁸ Az 1903-ban kiadott *Estampes* büszkén hirdette új koncepcióit, forradalmi elképzeléseit a zongorajáték művészetében és annak technikájában, valamint a hangszerre komponálás újszerű lehetőségeiben.²⁹ A virtuóz technikai elemek mellett Debussy stílusának különlegessége az érzékeny halk hangzások, hangszínek, tónusok keverése. Ezáltal komponálásában sikeresen megvalósította az illúzió technikáját.³⁰

²³ Maria Metaxaki: *Considerations for Pedalling Debussy's Piano Music*. (DMA disszertáció, London: City University of London, 2005). 20. <http://openaccess.city.ac.uk/8449/> (utolsó megtekintés dátuma: 2019. január 18.).

²⁴ Exposition Universelle de Paris, 1889.

²⁵ Ujfalussy József: *Achille-Claude Debussy*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1959). 72.

²⁶ Julie McQuinn: *Exploring the Erotic in Debussy's Music. The Cambridge Companion to Debussy*. Szerk.: Simon Trezise. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003). 122.

²⁷ Denis Herlin: *Sirens in the Labyrinth. Debussy Studies*. Szerk.: Richard Langham Smith. (Cambridge: Cambridge University Press, 1997). 77.

²⁸ Póczonyi Mária: *Játékdoboz. Debussy zenéjéről* (Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1983). 5.

²⁹ Paul Roberts: *Images. The Piano Music of Claude Debussy*. (Portland, Oregon: Amadeus Press, 1996). 5.

³⁰ Edward Lockspeiser: *Debussy. His Life and Mind, Volume 2*. (New York: Macmillan, 1962). 33, 43., valamint Roger Nichols: *Debussy*. (London: Oxford University Press, 1972). 49-50.

3. Pedálhasználat

3.1. A pedál állandó szükségessége, szerzői elvárások

A Debussy által kedvelt kortárs festők alkotói technikája a zeneszerző komponálási elképzeléseiben is tükröződik. Módszer tekintetében ellentmondásosnak tűnik, azonban a szerző mégis a precizitás és az elmosódottság konkrét elhatárolásával éri el a kívánt ködös, impresszionista hatást. Ez meglehetősen összetetté teszi és megnehezíti az előadó feladatát. Korának impresszionista festői is ezzel a technikával alkottak: a szemlélő által érzékelhető elmosódottság illúzióját nem a színek keverésével, egymásba mosásával érik el, hanem épp ellenkezőleg: azok pontos elhatárolásával. Emiatt a közről nézve értelmetlen, de színben és ecsetvonásokkal is határozott vonalakat mutató kép hátrébb lépve nyer értelmet, és akkor tűnik elmosódottnak. Debussy a maga zenéjében ugyanezt szeretné elérni. Emiatt téves az az általánosító elképzelés, hogy csupán több pedál használatával mindez megvalósítható a zongorán. Ehhez ugyanis sokkal több szükséges: az, hogy a ködös hatást eredményező hangzás tudatosan megszerkesztett, precízen átgondolt és pontosan kivitelezett pedálhasználat segítségével őrizze meg folyamatosságát és egyértelmű követhetőségét.

A Debussy zenéjével foglalkozó zongorajátékos számára talán az jelenti a központi problémát, hogy milyen módon találja meg a helyes arányokat a hangszínek, dallamívek és az alattuk zajló harmóniai változások, illetve az elmosódottság és a precíz határokkal megrajzolt hangzás között. Mindez azonnal előtérbe hozza a pedálozás szerepének fontosságát, annak lehetőségeit, kombinációit, előadóművészi feladatainak összetettségét.

3.2. A lejegyzés hiánya és annak előadói dilemmái

A kottából kiindulva hamar ellentmondásba ütközik az előadó: a zenei anyag egyértelműen megkívánja a pedál használatát, ennek megvalósításához azonban nem sok jelzést hagyott hátra Debussy. Az érzékeny művész rengeteg dilemmával küszködve gondolja át a pedálozás technikai szükségletét, zenei szerepét, akusztikai és harmóniai hatásait. Mindehhez a zeneszerző lejegyzett kottája látszólag a teljesség igényétől

elszakad, vázlatos vizuális jelzéseket ad csupán, és mégis összetett módon precíz instrukciókkal szolgál.

Debussy pedálhasználatának kérdése bonyolult és összetett. Zenéje megkívánja a mai kor zongorajátékosától, hogy mindhárom pedált folyamatosan, magas szintű művészi hozzáértéssel és kifejezetten diszkrét finomsággal kezelje. Már első zongoraműveinek keletkezésekor is nagy hangsúlyt fektetett a pedálok szerepére: erős hatással volt rá Ricardo Viñes, aki szinte az összes szóló zongorára írt művét előadta és akihez ajánlásai is szólnak. Viñes amellett, hogy szokatlan, különleges hangszíneket produkált billentésmódjával a zongorán, híres volt komplex pedáltechnikájáról, különösen arról, ahogyan finom és összetett módon kombinálta az *una corda* és a továbbhangzó pedál használatát. Egyik növendéke, Francis Poulenc megjegyzése szerint senki nem tudta úgy tanítani a modern zongorajátékhoz szükséges pedálozás művészetét, mint Ricardo Viñes.¹

Claude Debussy különleges hangzást keresett, amelyben a zongora azt az illúziót kelti, mintha nem lennének kalapácsai,² illetve úgy akarta megszólaltatni a hangszert, hogy a levegőben lévő rezgéseket is lehessen hallani.³ A továbbhangzó, az *una corda*, valamint a prolongációs pedál mind fontos szerephez jut a mai kor kifinomult Debussy zongorahangzásának létrehozásában. Egyik zongorája sem rendelkezett prolongációs, másnéven *sostenuto* pedállal,⁴ mégis sok szóló és kézzongorás darabjában előnyös lehetne annak használata.⁵ Meg kell jegyeznünk azt is, hogy bár egyes vélemények szerint Debussy nem ismerhette behatóan a prolongációs pedál lehetőségeit, mégis nagy a valószínűsége, hogy alkalma nyílt alaposan megismerkedni vele, mivel az innovációs újítást már az 1844-es Francia Ipari Kiállításon bemutatták.⁶

Míg zongoradarabjai gazdag pedálhasználatot sejtetnek, Debussy ragaszkodott ahhoz, hogy a továbbhangzó pedál ne legyen folyamatosan lent tartva, csupán kivételes

¹ Maurice Hinson: *Music for More than One Piano*. (Bloomington: Indiana University Press, 1983). 49.

² Marguerite Long: *At the Piano with Debussy*. (London: J. M. Dent & Sons, 1972). 13.

³ Marguerite Long, in Roger Nichols: *Debussy Remembered* (London: Faber & Faber, 1992). 172.

⁴ Pleyel, Gaveau, Blüthner és Bechstein márkájú hangszerei voltak.

⁵ Maurice Hinson: *The Pianist's Guide to Transcriptions, Arrangements, and Paraphrases*. (Bloomington: Indiana University Press, 1990). 43.

⁶ A prolongációs pedált Boisson és Fils marseille-i vállalatának bemutatása után 1860-ban Alexandre François Debain, majd 1862-ben Claude Montal is megépítette. Míg maguk az innovációs erőfeszítések nem terjedtek el azonnal széles körben, 1874-ben Albert Steinway tökéletesítve azt levédette. Ettől kezdve elterjedt használata is.

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások

esetekben.⁷ Kottaszerkesztési szempontból érdekesnek tűnik, hogy bár összetett pedálhasználatot kíván az előadótól, konkrét utasítást csak nagyon ritkán hagy a kottában. Noha a pedáljelzések általában hiányoznak, a következő darabjaiban találhatunk pedálkezelésre vonatkozó útmutatást (2. táblázat):

Mű	Utasítás	Ütemszám
Pagodes	<i>2 Ped</i>	1.
Pagodes	<i>2 Ped ---*</i>	11-14.
Pagodes	<i>2 Ped ---*</i>	27-31.
La soirée dans Grenade	<i>Ped *</i>	130, 131, 132, 133-136.
Jardins sous la pluie	<i>Ped *</i>	155-156.
Jimbo's Lullaby	<i>les 2 Ped *</i>	9-14.
Serenade of the Doll	<i>il faudra mettre la pedale sourde pendant toute la durée de ce morceau, même aux endroits marqués d'un f</i> (végig <i>una corda</i> pedál, a <i>f</i> jelzéseknél is)	
Serenade of the Doll	<i>Ped *</i>	121-123.
Voiles	<i>Ped *</i>	62-64.
La sérénade interrompue	<i>les deux pédales</i>	25 (véltetőleg a 41. ütemig)
Brouillards	<i>Ped *</i>	14-15.
Brouillards	<i>Ped *</i>	41. ütem utolsó nyolcadától a 42. ütemig
Pour les octaves	<i>con sordino (una corda pedál használatára utal)</i>	49 (véltetőleg a 68. ütemig)
Pour les octaves	<i>garder la sourdine, la pedale forte sur chaque temps (una corda pedált letartva, a továbbhangzó pedált minden ütésen váltva)</i>	
Pour les octaves	<i>les 2 Ped *</i>	79. ütem utolsó nyolcadától a 182. ütemig

2. táblázat. Az eredeti összesítő táblázatot Paul Roberts készítette,⁸ melyet kiegészítettem a nála hiányzó pedáljelzésekkel.⁹

Figyelemre méltó, hogy a legutolsó bejegyzésnél *ff* instrukcióval egyidejűleg írja be Debussy az *una corda* és a továbbhangzó pedál használatát.

⁷ Roger Nichols: *The life of Debussy*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1998). 9.

⁸ Paul Roberts: *Images. The Piano Music of Claude Debussy*. (Portland, Oregon: Amadeus Press, 1996). 288. Kiegészítve a *La soirée dans Grenade* nála hiányzó pedáljelzésével.

⁹ A pedáljelzések kiegészítése a D. & F. 6326 katalógusszámú Durand kiadás alapján történt.

A fenti táblázatból jól látható, hogy Debussy még a minimálisan alkalmazott tradicionális pedáljelzéseknel sem feltétlenül következetes a lejegyzésben. Míg egyes helyeken konkrét instrukciót ad a továbbhangzó pedál kivételére, más helyeken elhagyja azt (1. és 2. kottapélda):

1. kottapélda, Debussy: Pagodes, 1-6. ütem

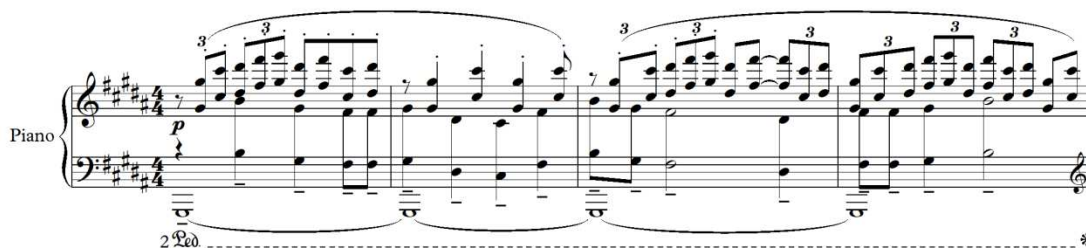
2. kottapélda, Debussy: Pagodes, 27-31. ütem

Korábban már említettük, hogy Debussy a művek interpretációjában Liszthez hasonló módon hagyatkozott az előadóművészre. Ez a bizalom, ami elvárással is

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások

párosult, szintén magyarázza, miért nem érezte egyikük sem szükségesnek, hogy a pedáljelzéseket maradéktalan precizitással, következetesen jelöljék a kottában. Mindennek fényében válik magától értetődővé és elfogadhatóvá például az, hogy Debussy a *Pagodes* 11. ütemében induló résznél pontosan jelzi mindkét pedálhasználatának kezdetét és kivételét is, azonban a darab 61. ütemében kezdődő szakasznál, amely zenei anyagában megegyezik a 11. ütemnél láthatóval, már nem tesz bejegyzést a kottába (3. és 4. kottapélda):



3. kottapélda, Debussy: *Pagodes*, 11-14. ütem



4. kottapélda, Debussy: *Pagodes* 59-64. ütem

Érdeemes kiemelni a fent idézett részlet pedálhasználatát. Ezekben az ütemekben (*Pagodes* 11-14. ütem) egyértelműen láthatjuk, hogy mennyire határozottan törekedett Debussy a zenei folyamatosságra. A pedál lenyomása és felemelése közti szaggatott vonal használatával a zongora hangzása még inkább hozzájárul a zenei kontinuitáshoz.

Olykor a zenei mondanivaló annyira egyértelműen érzékelteti a pedál használatának szükségességét, hogy a játékos számára magától értetődő annak alkalmazása. Erre példának hozhatjuk a *Pagodes* coda szakaszát. Noha a szerző a kottában nem tesz erre utalást, a zongorajátékos számára a továbbhangzó pedál szükségessége egyértelmű. Azonban a tétel végén Debussy mégis gondosan kiírja a *laissez vibrer* instrukciót.¹⁰

3.3. A továbbhangzó pedál

Debussy zongorára írt darabjaiban a továbbhangzó pedál szerepe nagyon fontos. Ha a szerző zongoraműveire oly jellemző akusztikai varázslat titkaiba szeretnénk bepillantást nyerni, érdemes megfigyelnünk, hogyan használta darabjaiban ezt az eszközt Debussy. A továbbhangzó pedál alkalmas arra, hogy megfelelő módon kiaknázza a hangszer rezonációs képességeit: fel tudja erősíteni és képes keverni a felhangokat. Saját játékában – kortársai elmondásai is tanúskodnak erről – Debussy sikeresen megtartotta a hang folyamatosságát az átfedő, vagy töredékes, szakaszos, illetve megelőlegező pedálhasználattal is.¹¹ Az egyetlen rögzített hanganyagot, amely lehetőséget nyújt arra, hogy tanúi lehessünk Debussy előadasmódjának, a Welte-Mignon tekercseken találhatjuk.¹² Azonban az apparátus technikai korlátai miatt nem tudja visszaadni azt a precízséget és pontosságot, amely Debussy sokszínű árnyalatokkal teli, színes előadasmódját teljes mértékben jellemzi. Egyéni pedáltechnikájának sorába tartoznak a szüneteket és staccato-jelzéseket felülíró pedálok és a megelőlegezett pedálok is.¹³

A fenti gondolatot olvasva némiképp meglepő, hogy Debussy meg volt elégedve a Welte-Mignon felvételeivel, és ezt nem is titkolta, sőt Edwin Weltének, a szerkezet feltalálójának írott levelében ennek hangot is adott. Fogalmazása szerint az apparátus olyan tökéletességgel készített másolatot a zongorajátékról, amit addig nem tapasztalt,

¹⁰ Jelentése: zengetni. A szavakkal jelölt pedálhasználatról a fejezet későbbi részében esik majd szó.

¹¹ Roland Jackson: *Performance Practice*. (New York: Routledge, 2005). 119-120.

¹² Maria Metaxaki: *Considerations for Pedalling Debussy's Piano Music*. (DMA disszertáció, London: City University of London, 2005). 60. <http://openaccess.city.ac.uk/8449/> (utolsó megtekintés dátuma: 2019. január 18.).

¹³ George Copeland: Debussy, the Man I knew. *The Atlantic Monthly* 195 (1955. január): 34-38.

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások

és ami meglepetéssel, valamint csodálattal töltötte el őt.¹⁴ A Debussy zongorajátékát őrző felvételek két jelentős gyűjteményben találhatók: Denis Condon gyűjteményében Sydney-ben, valamint Kenneth A. Caswell műgyűjtő tulajdonában az Egyesült Államokban (Austin, Texas megye). E gyűjtők őrzik a felvételekercseket megszólaltatni képes zongorákat is, melyeknek több fajtája létezik, és komoly, folyamatos karbantartást igényelnek.

A Welte-Mignon felvételekről érdemes azonban azt is megjegyezni, hogy nem feltétlenül tükrözik teljes pontossággal a tempót, a dinamikát, illetve az árnyaltabb pedálozást és a billentést sem. Debussy esetében e felvételek tanulmányozásakor különösen fontos átgondolni ezt, mivel kortársai elmondásai alapján is köztudott, hogy egyedi, érzékeny billentéstechnikájával különleges hangszíneket tudott kicsalni a zongorából. Ezt a tényt figyelembe kell vennünk a hangfelvételeknél. Bár a szerkezet képes volt rögzíteni az *una corda* és a továbbhangzó pedál használatának idejét, a pedál helyzetének mélységét már nem tudta regisztrálni. Ennek oka a szerkezet működési elvében, valamint az eredeti felvételekről készült másolatokban keresendő. Az egyes szerkezetek már egymáshoz képest is apró eltéréseket mutatnak, a hanganyag pedig perforált papíron került rögzítésre. Ez a papír a Debussy-felvételek kiadásakor egy vékony, törékeny anyag volt, azonban évekkel később, az Amerikai Egyesült Államokban a *Licensee label* által megjelent másolatai vastagabb papírra kerültek. Még később pedig, az 1920-as években Németországban kiadott példányok papírvastagsága valahol a kettő között volt.¹⁵ Csak egy példát említünk, miért érdekes mindez: a vastagabb papír a felvevő tekercsen másképpen tekeredik, ezért gyorsabb tempót eredményez.¹⁶ Vagyis a lejátszó szerkezet mechanizmusából is következhet, hogyan szólal meg a felvétel.

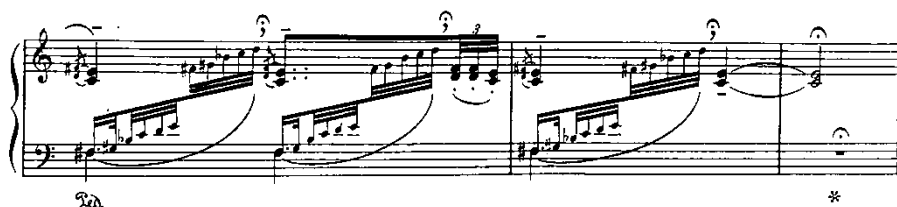
¹⁴ CD kísérő füzet, *Claude Debussy: The Composer as Pianist – All his Known Recordings*. Pierian Records (512) 327 5443. <https://www.prestomusic.com/classical/products/8016951--debussy-the-composer-as-pianist-1904-1913> (utolsó megtekintés dátuma: 2019. július 5.).

¹⁵ Metaxaki, Maria: *Considerations for Pedalling Debussy's Piano Music*. (DMA disszertáció, London: City University of London, 2005). 62. <http://openaccess.city.ac.uk/8449/> (utolsó megtekintés dátuma: 2019. január 18.)

¹⁶ I.h.

Debussy tizennégy szóló zongoradarabot rögzített Welte-Mignon tekercsekre.¹⁷ Szóló-zongora felvételei CD formátumban is megjelentek, Kenneth A. Caswell texasi műgyűjtő gondozásában. Caswell a restaurált reprodukáló zongora gondos karbantartói munkái után a Welte-Mignon tekercsek tartalmát hanganyagban rögzítette. Az utómunkák eredményeképpen a Debussy által felvett tizennégy darab a Pierian Recording Society 2000. szeptember 26-án kiadott lemezén digitális formátumban is megjelent.¹⁸

Az, hogy az adott zongora rezonanciája sokféle, változékony hangzást képes produkálni, nagyban függ az akusztikai és egyéb körülményektől is. Ez arra készítette Debussyt – sőt, tudatosan is törekedett erre –, hogy a lejegyzett kottában eltekintsen a konkrét pedáljelzésektől.¹⁹ A hangszer zengésének az adott térben megvalósuló variábilis tulajdonságát kifinomult érzékel felismerve valószínűleg ez vezethetett az első pillanatra ellentmondásos pedáljelzéseikhez. Ezek egyrészt nagyon precízek is lehetnek (5. kottapélda):



5. kottapélda, Debussy: Voiles, 62-64. ütem

A *Voiles* záró ütemeiben használt továbbhangzó pedál kivételének idejét gondosan jelöli a szerző úgy, hogy az átkötött, koronás utolsó hangokon túlnyúlik a pedáljelzés.

¹⁷ Ezeknek egyetlen teljes kollekciója az ausztráliai Sydney-ben található, Denis Condon gyűjteményében. A felvételek az alábbi azonosító számok alatt vannak nyilvántartva: No. 2733-as tekercs (Licensee): Children's Corner: Doctor Gradus ad Parnassum, Jimbo's Lullaby, Serenade of the Doll, The Snow Is Dancing, The Little Shepherd, Golliwogg's Cake-walk. No. 2734-es tekercs (Licensee): D'un cahier d'esquisses. No. 2735-ös tekercs (Licensee): Estampes: La soirée dans Grenade. No. 2736-os tekercs (Licensee): La plus que lente. No. 2738-as tekercs: Préludes I: Danseuses de Delphes, La Cathédrale engloutie, La danse de Puck. No. 2739-es tekercs (Red T-100): Préludes I: Le vent dans la plaine, Minstrels.

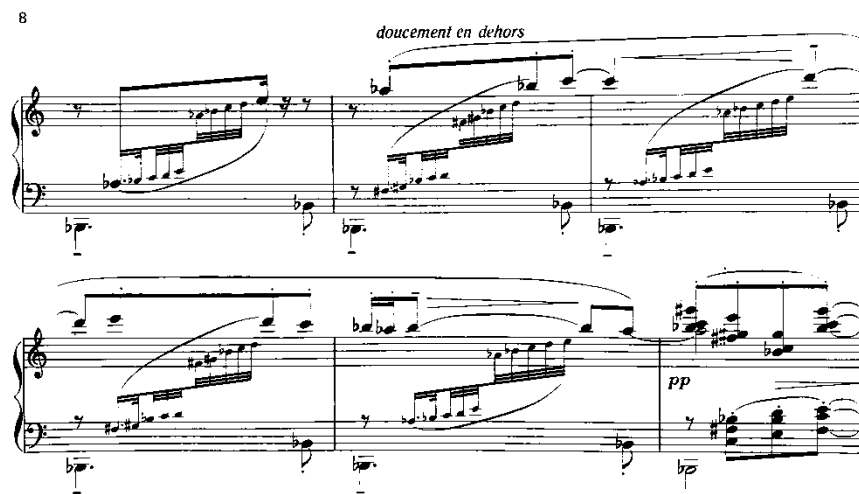
¹⁸ Claude Debussy: *The Composer As Pianist*. (Pierian Recording Society, 2000. 09. 26) #0001

¹⁹ Marilyn Nonken: *The Spectral Piano: From Liszt, Scriabin, and Debussy to the Digital Age*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2014). 52.

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások

Másrészt viszont az előadó művészi ízlésére támaszkodva szinte teljesen hiányoznak a kottából. A következő kottapéldában a kezek szükséges elmozdulása miatt csak a továbbhangzó pedál használatával tartható meg a két külső szólam hangjainak megkívánt értéke (6. kottapélda):



6. kottapélda, Debussy: Voiles, 49-54. ütem

Debussy tanítványa, Maurice Dumesnil elmondása szerint a továbbhangzó pedálra a mester ún. hangszínmódosító eszközként is tekintett: annak gyors és könnyed váltásával az akkordok hangzása óvatosan vékonyítható.²⁰ Számos tanulmányban idézte mesterét, amelyek szerint Debussy kijelentette, hogy a pedálozást nem lehet lejegyezni, hiszen a körülmények egyik hangszertől a másikig, egyik szobától, teremtől a másikig változnak.²¹

3.4. Liszt pedáltechnikájának hatása Debussy zongoradarabjaira

Ujfalussy József már Achille-Claude Debussy című, 1959-ben kiadott könyvében szól az általam vizsgált két komponista zenéjének kapcsolatáról: „Liszt és Debussy zenéjének belső kapcsolatai még fehér foltként talányoskodnak az újabb zenetörténet térképén, a legtöbb Debussy-életrajz elfelejti, vagy csak éppen hogy megemlíti ezt a vonatkozást.”²² Ennek ellenére a mai napig kevés magyar nyelvű irodalom foglalkozik e két zeneszerző zongorakompozíciós összefüggéseinek kérdésével.

²⁰ Roland Jackson: *Performance Practice*. (New York: Routledge, 2005). 119.

²¹ Eric Frederick Jensen: *Debussy*. (Oxford: Oxford University Press, 2014). 212.

²² Ujfalussy József: *Achille-Claude Debussy*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1959). 28.

Általános pedálhasználat szempontjából Debussy sokat merített Liszt pedálhasználatának módjából, aki zongoraműveiben azok legösszetettebb hatásait követeli meg. A fiatal Debussynek alkalma volt hallani az idősödő Lisztet Rómában, és mély benyomást tett rá az, ahogy a mester a pedált egyfajta lélegzésként alkalmazta játékában. Ennek emlékét egy Durandnak írt levele is őrzi, 1915. szeptember 1-i keltezéssel: „A pedálhasználatnak ez a módja (ti. A Chopiné) egy fajta lélegzés, amint Lisztnél is megfigyeltem, amikor alkalmam volt hallani Rómában.”²³ Claude Debussy lélegző-pedál elképzelése²⁴ saját zenéjében nagyon is helyénvaló, hiszen a pedál szinte folyamatos használatban van, diszkrétan követve a harmóniai és frázisbeli hullámzásokat.

Azonban sajnos erre nem hagyott a kottában egyértelmű jelzéseket. Míg ragaszkodott ahhoz, hogy a továbbhangzó pedál csak nagyon ritka esetekben, vagy egyáltalán ne legyen váltás nélkül lent tartva,²⁵ pontos pedálváltásra vonatkozó kottajelzést zongoraművei szinte alig tartalmaznak. Ha tekintetbe vesszük a Debussy kompozícióira jellemző hangzásvilágot, hangzásoképeket, amelyek alapvetően a zengzetesség, az együtthangzás és a hangszínek keveréséből alakulnak ki, a jelzések hiányát okkal tarthatjuk meglepőnek.

Liszt és Debussy pedálhoz fűződő viszonya több szempontból is hasonlóságot mutat: mindkettőjük zenéje folyamatos, gazdag és összetett pedálozást kíván. Ennek megítélését mindketten nagyrészt az előadóra hagyják, alkalmanként - következetes céllal - lejegyzik, de kottaszerkesztésükből általában kihagyják a pedálra vonatkozó instrukciókat. Mindkettőjük zongoradarabjaiban kiemelkedő szerepet tölt be a továbbhangzó pedál, melynek használatára vonatkozó jelzéseket egyikük sem rögzíti precízen a kottában. Úgy tűnik, Liszt úgy oldja meg az *Années de Pèlerinage* című kötetben a félpedál notációjának hiányát, hogy csak teljes pedálváltásra ad jelzéseket. Ugyanakkor meglepő a lejegyzéseinek következetlensége, például az, hogy nyilvánvalóan pedált kívánó helyeknél nem utal pedálhasználatra. A teljes gyűjteményt a dolgozat keretei között nem áll módomban áttekinteni, de álljon itt néhány példa az

²³ Ujfalussy József: *Achille-Claude Debussy*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1959). 47.

²⁴ Virginia Raad: *The Piano Sonority of Claude Debussy*. (Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1994).

24.

²⁵ Összesen kilenc zongoraművében találunk konkrét pedálra vonatkozó instrukciót.

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások

Années de Pèlerinage első kötetéből a pedáljelzések használatára, illetve kihagyására vonatkozóan.

A *Chapelle de Guillaume Tell* című darab egyáltalán nem tartalmaz sem konvencionális, sem szóbeli pedáljelzést. Ugyanakkor a gyakorló zongorajátékos számára máris nehezen képzelhető el a pedál mellőzése például a nyitó rész hosszan tartott, fortissimo dinamikájú akkordjainál. Ugyanez vonatkozik a következő kottapéldában szemléltetett, főtéma dallamát idéző, hasonló anyagú visszatérő részre az 52. ütemben (7. kottapélda):



7. kottapélda, Liszt: *Chapelle de Guillaume Tell*, 52-54. ütem

A pedálhasználat szintén nélkülözhetetlennek tűnik a 13-14, és 17-18. ütemekhez hasonló szakaszoknál, ahol a lejegyzett hangérték összeegyeztethetetlen a kéz szükséges elmozdulásával:



8. kottapélda, Liszt: *Chapelle de Guillaume Tell*, 16-20. ütem

Debussy pedáljelzései közt is megtaláljuk ezt a megoldást. Bár kottába írt pedál instrukció nem található a következő darabban (9. kottapélda), a ritmus és a szükséges pozícióváltás feltételezi a továbbhangzó pedál használatának szükségességét.



9. kottapélda, Debussy: Feuilles mortes, 10-14. ütem

A *Vallée d'Obermann* című művében Liszt szintén teljes mértékben mellőzi a továbbhangzó pedálra vonatkozó jelzéseket, ami elgondolkodtató, ha megfigyeljük a 75. de méginkább a 85. ütemet, majd az azt követő anyagot. Mivel a bejegyzés hiányzik, ismét az előadóra hárul annak eldöntése, hogyan használja a pedált a mű mind hitelesebb előadása érdekében. Ebben a darabban azonban Liszt már jelzést tesz az una corda pedálra (74, 170. ütemben), valamint annak kivételére is a tre corde instrukcióval a 85. és 175. ütemben. Noha nem írja ki, de a 180. ütemben lévő dolce armonioso bejegyzés szintén a pedál használatára enged következtetni. A balkéz pozícióváltása, valamint a széles regisztert befogó anyag is a pedálhasználat szükségességét feltételezi.



10. kottapélda, Liszt: Vallée d'Obermann, 180-181. ütem

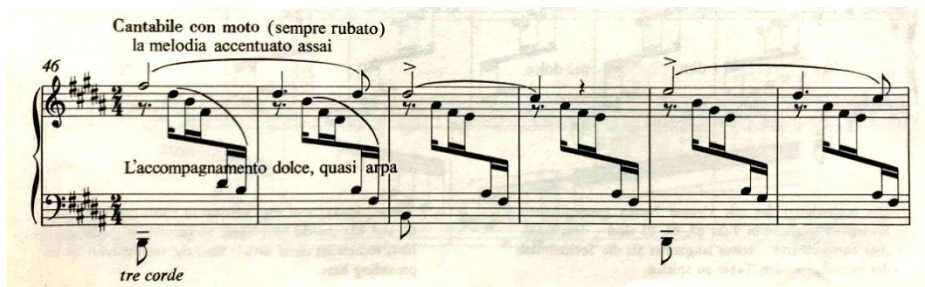
Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások

Ugyanezt szemlélteti a *Les cloches de Genève* című darab a továbbhangzó pedál lejegyzésének teljes hiányával, de az *una corda* és *tre corde* jelzéseket itt is írja (11. és 12. kottapélda):



11. kottapélda, Liszt: Les cloches de Genève, 5-9. ütem



12. kottapélda, Liszt: Les cloches de Genève, 46-51. ütem

Következő példaként a *Pastorale*-t említeném, ahol a továbbhangzó pedál általános használatára csak egy *con Ped* jelzést találunk a darab elején.



13. kottapélda, Liszt: Pastorale, 1-2. ütem

Ehhez hasonló pedálutasítást Debussy csupán a *Pagodes* elejére tesz. Minden más zongoraművében az ilyen jellegű, ritka pedáljelzés a darab későbbi részében, általában meghatározott területre vonatkozik csupán (14. kottapélda):



14. kottapéda, Debussy: Pagodes, 1-3. ütem

E Liszt-kötet két vízhez kapcsolódó darabjában meglepő ellentétet fedezhetünk fel a pedáljelzésekben: az *Au lac de Wallenstadt* tartalmaz mind *una corda*, mind pedig továbbhangzó pedál utasításokat. Az utóbbiakat gyakran ütemenkénti váltással, gazdagon jelöli a komponista. Ugyanakkor a szerző teljesen magára hagyja az előadót az *Au bord d'une source* a című műben, mert bár a címből és zenei anyagból is egyértelműen folyékony hangzásra asszociálhat a zongorajátékos, mégsem szerepel egyetlen pedáljelzés sem a kottában. Előadói szemmel nézve ez nagyon kedvező, mivel az előadónak sokkal tágabb lehetősége nyílik arra, hogy a különösen érzékeny disszonanciák kezelésének módját és az akusztikai hatás egyensúlyát megtalálhassa.

Debussy hasonló okokból tartózkodhat általában mindenfajta pedáljelzéstől a *Cloches à travers les feuilles* című darabban, amely ugyancsak a komplex hangzást és a zenei anyag áttatszően tiszta megszólalását kívánja meg. A pedálozás nyilvánvalóan szükséges itt is, de lejegyzésének bonyolultsága miatt szinte lehetetlen feladat lenne (15. kottapélda):



15. kottapélda, Debussy: Cloches à travers les feuilles, 1-4. ütem

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.
Technikák, eszközök, hatások

A hangértékek hosszából következtetett pedálhasználatra már láttunk példát korábban. Most álljon itt Debussytól egy olyan kottarészlet, amely másfajta játékmódra ad utasítást, és azt a pedálhasználatra vonatkozóan jelzi is:



16. kottapélda, Debussy: Bruyères, 29-31. ütem

Ebben a példában a hosszú hangok értékeit szeretné megnyújtani a szerző, de nem átkötésekkel jelzi azoknak pontos hosszát, hanem az ütemvonalakon átnyúló, apró ívekkel. Az átzengetés szándéka így egyértelművé válik, viszont a hangok hossza már kevésbé. Természetesen ilyen szempontból is jelzésértékű a basszusban szereplő negyed szünet, ami a pedálváltással együtt a többi szólamot is a szerző szándékai szerint befolyásolja. A cizellált díszítő futam apró szüneteket is tartalmazó, precíz lejegyzése rendkívül intelligens módon közli a szerző pedálhoz fűződő elképzeléseit is.

Liszt az 1850-es évek második felétől változtatni kezd pedáljegyzési módszerén. Ennek oka az lehet, hogy darabjainak előadásában sokszor hallhatott helytelen pedálozást, ezért több figyelmet fordít alapvető elvárásainak jelzésére.²⁶ E helyen említést kell tennem az *Album d'un voyageur* című kötet egy korábbi, 1842-ben kiadott verziójáról. Ez a korai kiadás tartalmazza a fentebb példaként említett darabokat is. Figyelemreméltó, hogy e kötetre még nem érvényes Kenneth Hamilton fenti megállapítása. Ugyanis azon felül, hogy ebben még más zenei anyag jelenik meg, mint a későbbi kiadásokban, a pedáljelzések módjában is jelentős eltéréseket tapasztalhatunk. E kötetben még gazdagon és részletesen jelzi a szerző a pedálhasználatra vonatkozó

²⁶ Kenneth Hamilton: *Liszt Sonata in B minor*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1996). 61.

instrukcióit. A későbbi kiadásban már az előadóra bízta annak megítélését, hogyan vegye igénybe a pedált a zenei kifejezés érdekében.

A fejezet összegzéseként érdemes kiemelni, hogy a továbbhangzó pedál használatának lehetőségeivel és használatának módjával kapcsolatban a két szerző alapkonceptiója nagyon hasonló. A zongora fejlődése során a hangszer dinamikája erősebb lett, képessé vált arra, hogy a hang zengését hosszabban megtartsa. Ezáltal a felhangok megszólalásában is új dimenziók nyíltak meg. A pedálhasználat sokféle lehetőségei a hangszer zengésvolumenét tovább fokozták, hangszínskáláját méginkább növelték. Mivel mindkét komponista munkamódszeréhez alapvetően hozzátartozott a hangzással való kísérletezés, e lehetőségeket Liszt és Debussy is igyekezett minél jobban megismerni azért, hogy később zongorára írt műveikben alkalmazhassák. Liszt darabjaiban nem csak a harmóniák funkcionális keveredése jelzi ezt, pedál instrukciói különösen egyértelműen és bátran mutatják az utat a zongorajátékos számára a harmóniaiilag nem feltétlen egyező, de egy pedál alá vont zenei folyamatoknál. Alan Walker megjegyzése szerint Liszt pedálozása természeténél fogva gyakran nagyon nagy mértékben impresszionista jellegű, olyan merészen keveri a tonalitást és a textúrákat, hogy ennek megvalósításához manapság nagyfokú bátorság szükséges.²⁷ Mivel a pedálozás mindig függ a hangszer adottságaitól, a terem akusztikai lehetőségeitől, a közönség és helyszín adta egyéb hangzásbeli tényezőktől, nem várhatjuk el, hogy a kottakép abszolút értékű pedálozási jelzéseket és módot tükrözzön. Liszt bejegyzései azt mutatják, hogy ő teljes mértékben megértette ezt. Debussy később szintén átvette ezt a felfogást. A „lélegző-pedál” fogalma tulajdonképpen rendkívül találó: a pedál folyamatos használatára utal, amely természetesen és visszafogottan követi és segíti a harmóniák és frázisok hullámzásait.

3.5. Az una corda pedál

Claude Debussy újszerű hangzást keresett zenéjében, melyhez a zongora jelentette számára a legmegfelelőbb, legkézenfekvőbb közvetítő eszközt. „Harmóniai kémiai

²⁷ Alan Walker: *Liszt and the Keyboard*. (The Musical Times 118, No. 1656, 1977). 719.

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások

kísérleteiben”²⁸ a hangszer által nyújtott minden lehetőséget igyekezett annak szolgálatába állítani, hogy kíváncsi és kereső képzelete rátaláljon a különleges és újszerű hangzásokra. A manapság széles körben ismert és használt három pedál – a továbbhangzó, az una corda és a prolongációs pedál – közül a korabeli hangszerek nagyrészebe csak a továbbhangzó és az una corda pedált építették be.²⁹

Figyelemre méltó, hogy a kottában található tizennégy tradicionális pedálbejegyzés közül kilenc az una corda pedált is érinti.³⁰ Számos feljegyzés tanuskodik arról, hogy Debussy szívesen csukta le játék közben a zongora fedelét, hogy így el tudja fojtani a hangszínt („noyer de ton”).³¹ Különleges intimitással kezelte a zongorát.³²

Liszt az una corda pedáljelzéseit a továbbhangzó pedál instrukcióihoz hasonlóan nem egyforma módon jegyzi. Míg általában jelöli a pedál lenyomásának helyét, óvatosan bánt a tre corde feloldás jelölésével. E helyen is láthatjuk, hogy bízik a hozzáértő zongorajátékos tapasztalatában, aki felismeri a kellő pillanatot a feloldáshoz.³³ Ennek ellenére általános jelzésrendszere nem feltétlenül következetes, ezt a korábbi példákon alkalmam volt megmutatni. Ezekben épp az una corda pedál kivételét jelzi precízen, míg a továbbhangzó pedálra jelzésszerű instrukciókat sem szolgáltat.

3.6. A prolongációs pedál

Ebben a fejezetben korábban már említettem (14. oldal), hogy a prolongációs, más néven sostenuto pedál újítási ötletét már 1844-ben bemutatták, de csak akkor kezdték el széles körben használni, amikor Albert Steinway 1874-ben szabadalmaztatta. Liszt már ismerte, 1883-ban kapott egy prolongációs pedállal felszerelt hangszert a Steinway gyártól, melynek új lehetőségeit örömmel fogadta. Válaszlevelében két zenei példa töredékét csatolta: Berlioz *Danse des Sylphes* című művét, valamint saját szerzeményei

²⁸ Denis Herlin: *Sirens in the Labyrinth. Debussy Studies*. Szerk.: Richard Langham Smith. (Cambridge: Cambridge University Press, 1997). 77.

²⁹ A zongora fejlődése napjainkban sem állt meg: újabb pedál innovációs ötletét mutatta be Paolo Fazioli az F308-as koncertzongorán. A negyedik pedál a líra baloldalán helyezkedik el, szerepe a kalapácsút rövidítése, melynek eredményeképp hangszínváltozás nélkül csökkenthető a hangerő, valamint megkönnyíti a glissandók, pianissimók, gyors futamok és legatók játékát is.

³⁰ Lásd 2. Táblázat.

³¹ Maurice Dumesnil: Coaching with Debussy. *The Piano Teacher* (1962, szeptember-október).

³² Peter Cooper: *Style in Piano Playing*. (London: John Calder Publishers Ltd, 1975). 140.

³³ Kenneth Hamilton: *Liszt Sonata in B minor*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1996). 62.

közül a *Consolations No. 3* című darabot. Mindkét műnek csupán a kezdő ütemeit írta le, azzal a felajánlással, hogy szívesen kidolgozza a teljes darabokat, megjelöli azokban az új pedálmechanizmus pontos használatát.³⁴ Sajnos Liszt a prolongációs pedált már nem tudta műveiben maradéktalanul kihasználni. Túl későn született meg ez a technikai lehetőség ahhoz, hogy a mester alaposabban foglalkozhasson ennek az eszköznek a tulajdonságaival.

Debussy ugyan ismerte, és volt alkalmja arra, hogy kihasználja a prolongációs pedál lehetőségeit, mégsem mutatkozott arra utaló jel, hogy zongoraműveinek komponálásakor ez a pedál jelentősebb szerepet játszott volna.³⁵ Bár olykor kézenfekvő megoldásnak tűnne, mégsem jellemzi kompozíciós nyelvét és hangzásvilágát az egyes kiválasztott hangok megtartása és az azokat körülölelő hangzás eltávolítása. A prolongációs pedál használata ellen szól az az akusztikai tény is, hogy alkalmazásakor a többi húr zengése hiányzik, ami általában idegen Debussy hangzásvilágától. Utolsó érvként pedig egy praktikus indokot említenék: mivel a továbbhangzó pedál gazdag és folyamatos használata lefoglalja a jobb lábat, a bal lábra hárulna a feladat, hogy az una corda és a prolongációs pedált működtesse. Mivel Debussy az una corda pedált hangszínmódosító eszköznek is tekintette, nem valószínű, hogy a zongorajátékosnak épp a szerző szándékából mellőznie kellene az una corda hangszínt. Még a tisztább hangzás létrehozása sem indokolná ezt. Az sem mellékes, hogy a prolongációs pedál lenyomásának pillanatában a továbbhangzó pedál nem használható, hiszen akkor minden hangfogó emelt pozícióban maradna, ami a zongora összes húrját egyidejűleg megzengetné.

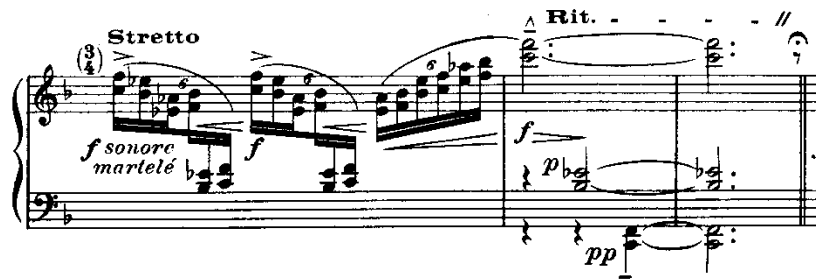
Ennek ellenére találhatunk bőségesen olyan pillanatokat Debussy zongoradarabjai között, amikor a prolongációs pedál alkalmazása előnyös lenne. A következő kottapélda az *Etudes* harmadik darabjából egy ilyen pillanatot ábrázol (17. kottapélda):

³⁴ James Hunker: *Franz Liszt*. (New York: C. Scribner's Sons, 1991). 394.

³⁵ Maria Metaxaki: *Considerations for Pedalling Debussy's Piano Music*. (DMA disszertáció, London: City University of London, 2005). 20. <http://openaccess.city.ac.uk/8449/> (utolsó megtekintés dátuma: 2019. június 11.).

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások



17. kottapélda, Debussy: Pour les Quartes, 7-9. ütem

A 8. ütemben lévő hangok megszólaltatása és pontos értéküknek megfelelő letartása természetesen megoldható a továbbhangzó pedállal. Érdekes azonban figyelembe venni a hirtelen változó dinamikai jelzéseket, és kísérletezni a hangerő szintjeinek élesebb elkülönítésével. Erre kiválóan alkalmas a prolongációs pedál.

Modern korunk előadóművészeire vár e pedál kínálta lehetőségeknek a továbbgondolása. Mindenesetre azt már láthatjuk, hogy a Debussy darabjaiban oly fontos, sőt nélkülözhetetlen hosszantartó hangzás tökéletesen létrehozható csupán a továbbhangzó pedál használatával is.

3.7. A szavakkal jelzett pedál utasítások

Az eddig tárgyalt, pedálra vonatkozó kottabejegyzéseken kívül említést kell még tennem a szavakkal jelzett instrukciókról, mint például a *quittez, en laissant vibrer* (elengedni [a billentyűket], engedve, hogy a hang tovább rezonáljon) kifejezésről.

Ezekre egy-egy példa:

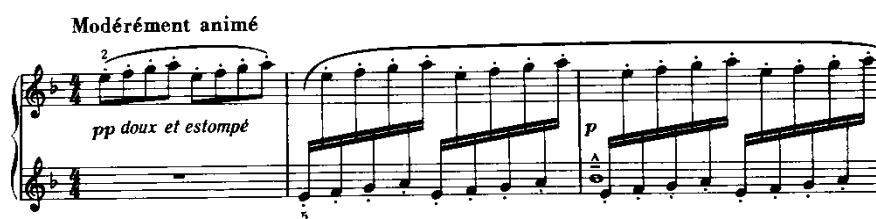


18. kottapélda, Debussy: Les collines d'Anacapri, 1-4. ütem



19. kottapélda, Debussy: Le vent dans la plaine, 57-59. ütem

Más helyeken Debussy leíró instrukciója – *estompé* (elmosódva) – utal a továbbhangzó pedál jelenlétének szükségességére:

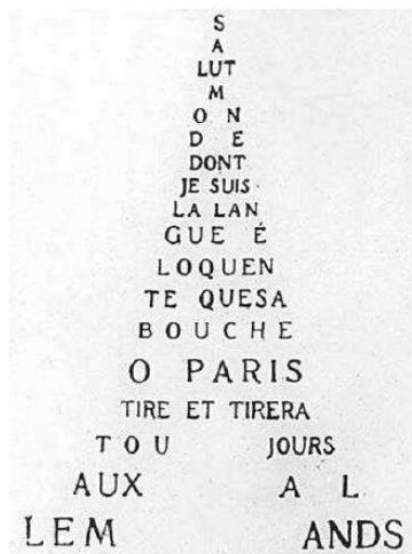


20. kottapélda, Debussy: The snow is dancing, 1-3. ütem

4. Vizuális elrendezés: a grafikus szerkesztés tudatossága

Egy zenemű lejegyzésének grafikai tulajdonságai megkerülhetetlen szerepet játszanak abban, hogy a kritikus és elemző gondolkodással rendelkező előadóművész megtalálja az alapvető irányvonalakat a darab interpretálásához. A szerző által leírt zenei anyag akkor válhat nagyon fontos – talán az egyik legfontosabb – összekötő kapoccsá komponista és muzsikusként, ha a grafikai nüanszokat, a vizuálisan érzékelhető közléseket elsődleges információként kezeli az előadó. Így a kotta mélyebb értelemben vett olvasásával sokkal hitelesebben, árnyaltabban és színebben közvetíthetjük a mű mondanivalóját. Hiszen a kottát olvasó zongorajátékosra óhatatlanul hat a vizuális élmény, azonban ennek tudatosítása és ezzel együtt az írott zenei anyag tanulmányozása hordozza a valódi jelentőséget.

Ha Debussy művészetét vizsgáljuk, szembetűnik, hogy a különböző művészeti területek alkotói szoros kapcsolatban álltak egymással, valamint mély érdeklődés mutatkozik a vizuális társművészetek iránt. A grafikai szerkesztésben rejlő lehetőségeket is általános érdeklődés övezte. A költők közül példaként álljon itt Guillaume Apollinaire műve, aki verseiben messzemenőig kihasználta a képi megjelenítés eszközeit (1. ábra):



1. ábra, Apollinaire: La tour Eiffel című képverse¹

¹ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guillaume_Apollinaire_Calligramme.JPG

A festők és az illusztrátorok között pedig lássunk egy példát Pierre Bonnard-tól, ahol a rajzművész Paul Verlaine egyik verséhez készített illusztrációt. A lenti kép (2. ábra) mutatja, milyen erős szándék munkálkodott Bonnard-ban, hogy a különböző művészeti területeket egy kifejezésben integrálja.



2. ábra, Verlaine: Seguidille című verse, Bonnard illusztrációjával²

Ebben a példában nem csupán egy egyszerű díszítő illusztrációt látunk, hanem a szöveggel szinte összefonódott képi alkotást, mely az eredeti műnek esztétikai és tartalmi értékét is nagymértékben növeli.

Debussyt hasonlóképpen erősen foglalkoztatta alkotásainak vizuális megjelenítése. Emellett művei kiadásánál is gondos és aprólékos figyelmet szentelt minden részletnek, mely nem csupán a zenei tartalomra, de a kötetek esztétikai megjelenésére is kiterjedt. Ezt mutatja például a *La mer* 1905-ben kiadott kottájának borítójára illesztett Hokusai: A nagy hullám című műve, vagy a *La Damselle élue* eredeti, Durand által kiadott kottájának esztétikus, díszített borítója. Utóbbin feltűnik Debussy saját maga által művészien megformált monogramja is, melyben a C betű

² https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Houghton_Typ_915.00.8680_-_S%C3%A9guidille.jpg,
forrás: "Typ 915.00.8680, Houghton Library, Harvard University".

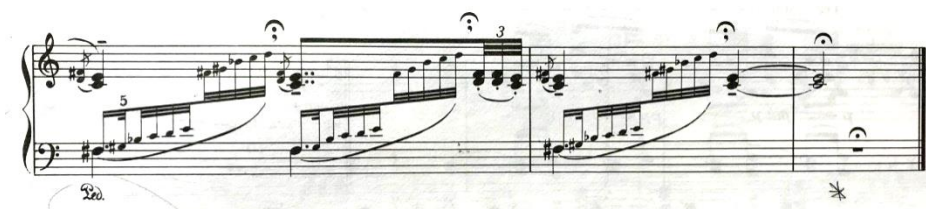
Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások

körülöleli a D betűt.³ Kimagasló grafikai tehetségével maga alkotta meg a *Children's Corner* címlapját, amelyen figyelemreméltó a szintén saját maga által rajzolt kedves Golliwogg figura.⁴ Jacques Durandnak 1903. augusztusában írott levelében határtalan háláját fejezi ki, amiért „borító-mániájának” kedvére tesz a kiadó, mikor az *Estampes* első kiadásának fedőlapján szereplő betűk kék és sápadt arany árnyalatait is részletes instrukciókba foglalja a komponista.⁵ A párizsi *fin-de-siècle* korszakában szenvedélyesen gyűjtötték a lenyomatokat és fametszeteket, így egyáltalán nem meglepő, hogy Debussy elkötelezetten tervezett műveihez egzotikus, vizuális címlapokat.

4.1. Debussy kottakép-szerkesztése és a kotta megjelenési formája

Claude Debussy nem csupán a borítók megjelenésére fektetett nagy hangsúlyt, hanem a kottakép elrendezésére is, mely jól dokumentált tény.⁶ Figyelme kiterjedt a legapróbb részletekre is és zenei gondolatait a lehető legprecízebb módon igyekezett rögzíteni a kottában.⁷ Álljon itt egy példa a *Préludes* első kötetéből, amely egyike a *Voiles* című darab zárópillanatainak (21. kottapélda):



21. kottapélda, Debussy: Voiles, 62-64. ütem

³ Eric Frederic Jensen: *Debussy*. (New York: Oxford University Press, 2014). 121.

⁴ I.h.

⁵ Debussy: *Debussy Letters*. (London: Faber and Faber, 1987). 138.

⁶ Paul Roberts: *Images. The Piano Music of Claude Debussy*. (Portland, Oregon: Amadeus Press, 1996). 36.

⁷ Ez a lejegyzésbeli pontosság természetesen nem vonatkozik a pedáljelzésekre, azokat külön fejezetben tárgyalom.

Világosan láthatjuk, hogy a szerző a koronákat a kis cezúrák fölé helyezi. Ezzel Debussy pontosan jelzi a tagolással kapcsolatos elképzeléseit, és a figyelmes kottaolvasó számára egyértelmű, hogy a komponista alapos zenei megfontolásból írja a kéziratába ezeket az utasításokat.

Debussy korában a grafikus elrendezés szimbolizmusát igen széles körben alkalmazták, e művészi kifejezőmód az általános érdeklődés középpontjában állt.⁸ Kézirataiban már a munkamenet végső lépéseinek letisztázott másolatait érhetjük tetten. Különös gonddal alkotott. Darabjait többször átdolgozta, mire a végső verzió megszületett. Ezt a módszert jól láthatjuk abban a folyamatban, ahogyan az *Etudes* terjedelmes vázlataiból a kiadás számára letisztázott verziót készített.⁹ Érdekes következtetést von le Robert Orledge egyik tanulmányában: míg Debussy egyetlen átdolgozás során több szempontból is javít darabjain, a második gondolat általában hosszabban fejti ki az alapkoncepciót. Vázlataiból kiderül az is, hogy a több darabot átölelő gyűjtemények belső sorrendjén többször módosított.¹⁰ Munkája olykor azért húzódott el, mert a komponálás közben felmerülő, lejegyzésekkel kapcsolatos nehézségek megoldása több időt igényelt. Ilyen például a *Préludes* II. kötete, mely utolsó két darabjáról így ír Durandnak 1913. első napjaiban: „az utolsó két prelűd folyamatban van, de rendkívül nehéz lejegyezni őket.”¹¹ Innen a kiadásig még további pontosító bejegyzéseket is tett. Egy szemléltető példaként álljon itt a *Reflets dans l'eau* kéziratában (1. fakszimile) még nem jelzett, de az első kiadásban már szereplő és azóta is használt, utolsó előtti akkordra vonatkozó, mindkét soron átnyúló folyamatos arpeggio jelzés:

⁸ Paul Roberts: *Images. The Piano Music of Claude Debussy*. (Portland, Oregon: Amadeus Press, 1996). 37.

⁹ Robert Orledge: „Debussy’s Piano Music: Some Second Thoughts and Sources of Inspiration”. *The Music Times*. (1981/1.) 21.

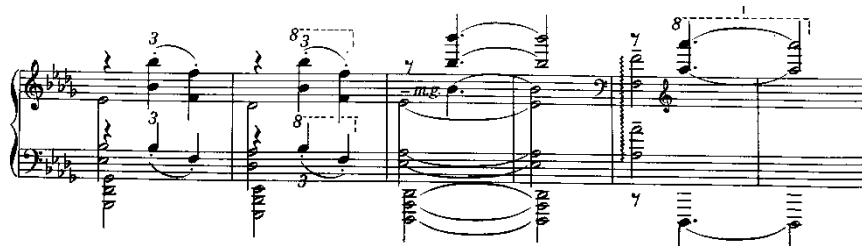
¹⁰ I.h.

¹¹ I.m., 24.

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.
Technikák, eszközök, hatások



1. faksimile, Debussy: Reflets dans l'eau autográf részlet



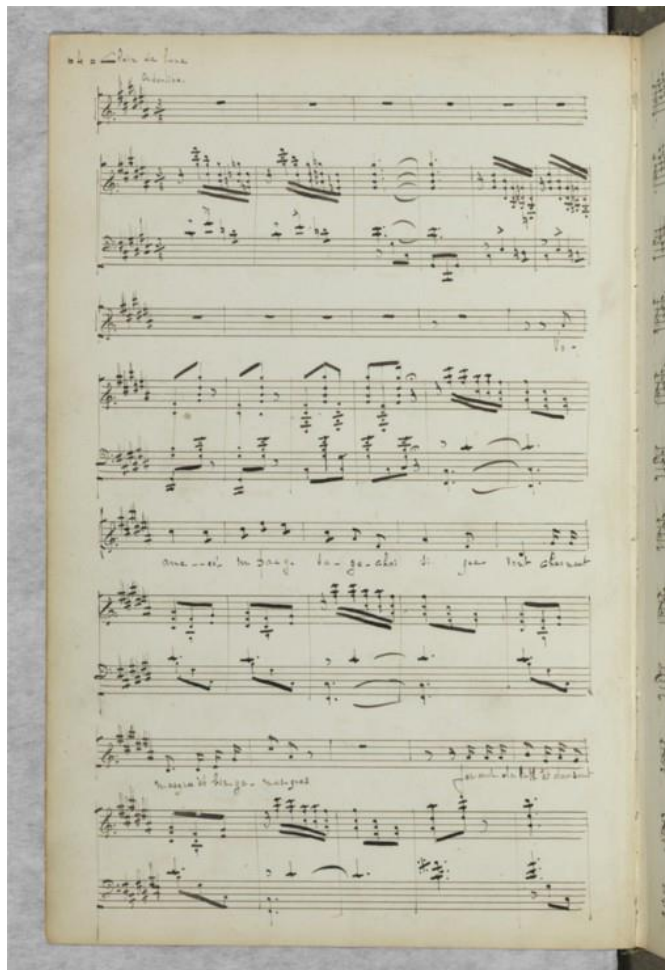
22. kottapélda, Debussy: Reflets dans l'eau, 89-94. ütem

Ujfalussy József is említi könyvében a „töprengő, újra-újraalkotó nehezen-írást”, mint Debussy munkamódszerének egyik jellemző vonását.¹² A szerző elégedetlenségének első jeleit már a *Fêtes galantes* első sorozatának *Clair de lune* című Verlaine-dalában is tapasztalhatjuk, aminek két különböző fennmaradt változata létezik.

¹² Ujfalussy József: *Achille-Claude Debussy*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1959). 34.

Vizuális elrendezés: a grafikus szerkesztés tudatossága

Ezek közül az első mű komponálásának ideje az 1882-4. közötti időszakra tehető, míg a másodikat 1892-ben adták ki a *Fêtes galantes* harmadik darabjaként.¹³ (2. fakszimile)



2. fakszimile, Debussy: Clair de lune – Mme Vasnier-nek ajánlott, 1. verzió

¹³ Roger Nichols: *Debussy's Two Settings of 'Clair de lune'.* *Music and Letters.* Vol. 48, No.3 (Oxford: Oxford University Press, 1967). 229.

https://www.jstor.org/stable/732712?seq=1#metadata_info_tab_contents. (utolsó megtekintés dátuma: 2019. június 25.).

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások

CLAIR DE LUNE à Madame ARTHUR FONTAINE

PAUL VERLAINE CLAUDE DEBUSSY

Très modéré

PIANO *pp très doux*

85

23. kottapéllda, Debussy: Clair de lune – Mme Arthur
Fontaine-nek ajánlott, 2. verzió

Noha az Ujfalussy által „töprengő, újra-újraalkotó nehezen írás”-nak nevezett munkafolyamatra több példát is láthatunk, a két változat közötti különbségekből e helyen kettőt említenék: (1) a másodikban megváltozott az előjegyzés és a hangnem is. (2) Bár mindkét változat hármas lüktetésű, az utóbbi verzióban Debussy inkább a 9/8-os beosztást választotta.

Pasteur Vallery-Radot-nak egyszer azt mondta a szerző, hogy minden olyan művet, amivel nem volt elégedett, megsemmisített.¹⁴ Szerencsére azért nem semmisült meg az összes, általa nem megfelelőnek ítélt verzió. Így maradt ránk például az *Etudes*

¹⁴ Pasteur Vallery-Radot: *Tel était Claude Debussy*. (Paris: René Julliard, 1958). 112.

korábban már említett vázlata is. Debussy korai darabjainak kronológiai elhelyezését azonban nehezíti, hogy művei nagy részét 1890-ben átdolgozta.¹⁵ Ebből ismét láthatjuk, hogy a módosítás Debussy zeneszerzői tevékenységének alapvető vonásaként folyamatosan megjelenik. Szintén jó példa erre a *Suite bergamasque*, amelyet Debussy 1890-ben komponált, majd 1905-ben elkészítette első korrektúráját. Ebben jelentős húzásokat alkalmazott a szerző. Ez ellentmond Orledge azon korábbi megállapításának, amely szerint Debussy inkább az alapkoncepció kibővítésével dolgozta át darabjait (lásd korábban). Ebben a műben a szerző két ütemet kihúzott a *Prélude*-ből és nem kevesebb, mint huszonöt ütemmel rövidítette meg a *Menuet* tételt.¹⁶ A fentiek alapján is láthatjuk, hogy Debussy alkotói fantáziája a kiadás pillanatáig folyamatosan követhette a mű alakulását.

Debussy a darabok kiadásai során nagy figyelmet szentelt művei nyomdai megjelenítésének. *Images* című sorozatának két kötetében például a vizuális arányok és tükörképek iránti érdeklődéséről is tanúságot tesz. Az első kiadás két kötetében az első füzet darabjainak címeit a kotta jobboldalán helyezi el, míg a második füzet műveinél következetesen a baloldalra kerül minden cím.¹⁷ Szemléltető példaként álljon itt egy-egy darab az *Images* első és második kötetének első kiadásaiból (24. és 25. kottapélda):



24. kottapélda, Debussy: *Images* I., *Reflets dans l'eau* – első kiadás

¹⁵ Roger Nichols: *Debussy*. (London: Oxford University Press, First Published 1972). 8.

¹⁶ Robert Orledge: „Debussy’s Piano Music: Some Second Thoughts and Sources of Inspiration”, i.m., 21.

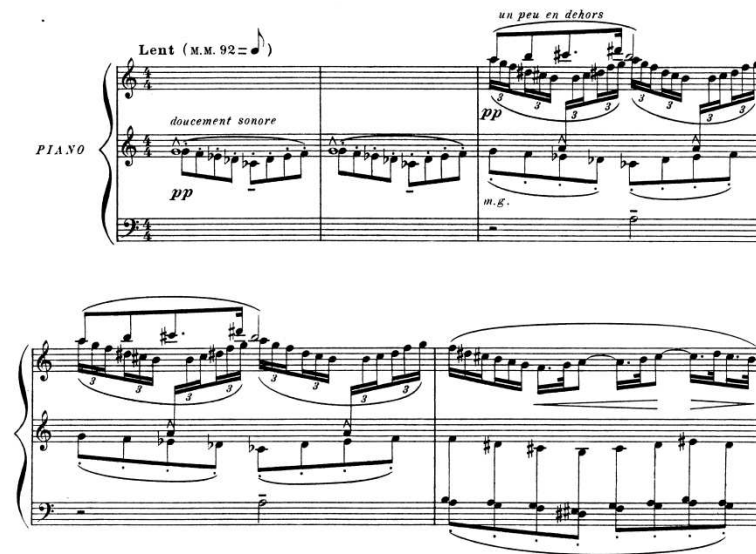
¹⁷ Durand első kiadású kottájában található.

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások

à ALEXANDRE CHARPENTIER

Cloches à travers les feuilles

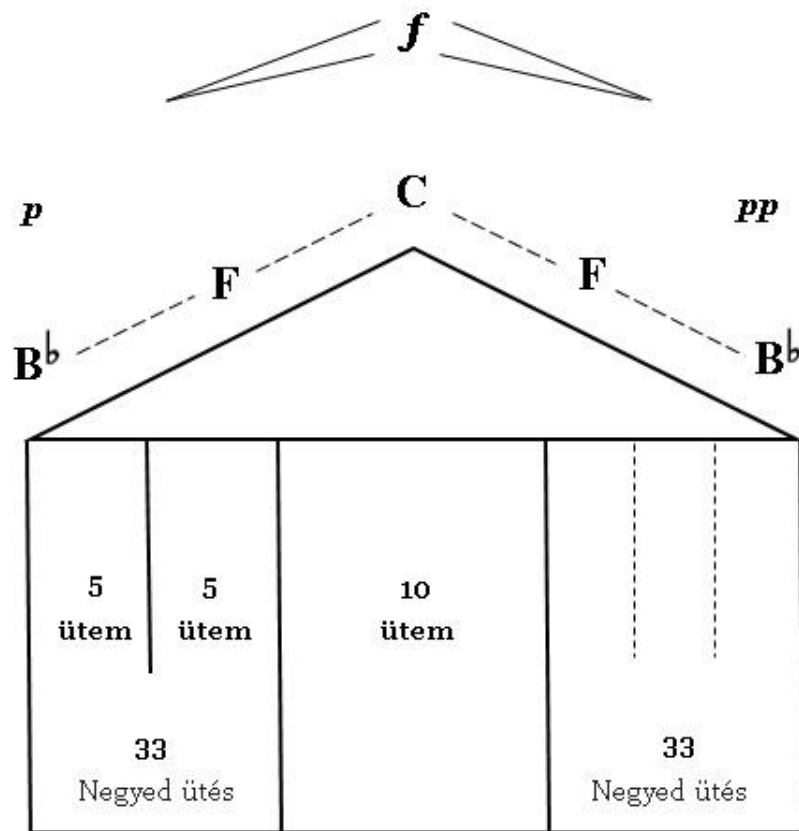


25. kottapélda, Debussy: Images II., Cloches à travers les feuilles – első kiadás

Ugyancsak sajátos eljárásként a *Preludes* köteteiben a művek elejére csupán római számokat ír, a címeket a darabok végén találhatjuk. Ezáltal azok inkább aláírásszerű sugallatokként kapcsolódnak a darabokhoz, nem jelölnék ki programot, így a játékos és hallgató gondolatai szabadabban szárnyalhatnak.¹⁸ Roy Howat szerint Debussy *Danseuses de Delphes* című prelüdjében a mű első felének emelkedő, majd második felének ereszkedő dallamvonalai a hangnemek által bejárt utakkal együtt szinte tapintható módon rajzolják ki a darab vizuális ábráját. Ennek alapján Howat azt feltételezi, hogy a szerző különösen tudatos szerkesztéssel komponált: a görög templomot idéző strukturális vonulat szinte sematikus háttérképként mutatja be a zene szerkezetét.¹⁹

¹⁸ Paul Roberts: *Images. The Piano Music of Claude Debussy*. (Portland, Oregon: Amadeus Press, 1996). 30.

¹⁹ Roy Howat: *The Art of French Piano Music*. (New Haven and London: Yale University Press, 2009). 17.



3. ábra, Debussy: Danseuses de Delphes szerkezetének sematikus háttérképe

4.2. Liszt kottakép-szerkesztése és a kotta megjelenési formája

Liszt sokoldalú művészi arculata és társművészetek iránti érdeklődése ismert. Említésre méltó vonása, hogy ő is fontosnak tartotta kottái külső megjelenését. Erről tanúskodik, ahogyan *Sposalizio* című darabjának első kiadásakor utasítást adott arra, hogy a darab kottájába Raphael festményének másolata is bekerüljön.²⁰ Ez a példa szintén tanúsítja Liszt komoly érdeklődését a társművészetek iránt, hiszen nagy súlyt fektetett arra, hogy az előadó tisztában legyen a zene és a festmény egymáshoz fűződő kapcsolatával. Ennek ellenére kevésbé foglalkoztatta hátrahagyott kottaképeinek rendezettsége, külalakja, mint amennyire azt Debussy esetében láthatjuk. Fennmaradt kéziratok bizonyítják, hogy a javítás nyomait nem feltétlenül tüntette el. Lássunk erre egy példát (3. fakszimile):

²⁰ Joan Backus: *“Liszt’s Sposalizio: A Study in Musical Perspective”* 19th Century Music Vol. 12 (California: University of California Press, 1988). 173.

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.
Technikák, eszközök, hatások



3. faksimile, Liszt: Öt magyar népdal, S 245, Lasso (Lento)

A fenti autográf az 1873-ból származó Öt magyar népdal első művének kottája.²¹ Noha rendezett képet mutat, mégis jól érzékelteti, hogy Liszt a korrekciók nyomait Debussytól eltérően kezelte. Azonban a komponálásban megélt saját belső harcáról maga is tudósít 1880-ban. Zola Flaubert-ről írt tanulmányának elolvasása után a saját zenéjében megélt küzdelmét Flaubert-nek az irodalomban megtapasztalt harcához hasonlítja.²² Ezt írja Liszt: „Ami legjobban foglalkoztatott Flaubert hosszadalmas munkamódszerében az a *mot juste*, megfelelő, kifejező, egyszerű és egyedi buzgó keresése. Hasonló gyötrelmeket ismerek a zenében.”²³ Az *Etudes d'exécution transcendante* gyűjteményének többszörös revíziója hűen tükrözi ezt a gondolatot. Az eredeti, 1826-ban írt Op. 6-os sorozat többszörös átdolgozása miatt talán a legbonyolultabb történetet ábrázolja Liszt zongoraetüdjai között.²⁴ Az 1837-es átdolgozás eredményeképp nemcsak

²¹ Joseph Banowetz: *Franz Liszt. An Introduction to the Composer and his Music*. (Park Ridge, IL: General Words and Music Co. 1973). viii.

²² Ben Arnold: *Liszt as Reader, Intellectual, and Musician*. *Analecta Lisztiana I. Liszt and His World*. Szerk.: Michael Saffle. (Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1998.). 42.

²³ The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff 1871-1886. (Washington, D.C.; Dumbarton Oaks, 1979). 136.

²⁴ Ben Arnold: *The Liszt Companion*. (Westport: Greenwood Press, 2002). 96.

nehézségi szintjük emelkedett jelentős módon, de sokkal hosszabbak is lettek, eredeti méretüknek szinte háromszorosára duzzadva. Gyakran kezdeti formájukat is elveszítve, alig felismerhetőek az eredeti etüdök. Az 1851-es újabb átdolgozás másfajta általános változásokat hoz: a textúra bizonyos fokú egyszerűsítését, a lejegyzés letisztultságát és a kifinomult művészi ítélőképesség átgondolását.²⁵ Mindez jelzi, hogy Liszt komponálási munkamenetében szintén újragondolta korábbi ötleteit.

Vajon van-e jelentősége annak, hogy Liszt Ferenc kéziratai korántsem tűnnek annyira rendezettnek, mint Debussy letisztázott kottalapjai? A két komponista egyéniségének alapvetően eltérő karaktere ebben a jelenségben egyértelműen tükröződik. Míg az introvertált Debussy gondosan ügyel arra, hogy milyen külalakú kottaképet oszt meg a külvilággal, Liszt erre nem fordít különösebb gondot. Viszont tudatosan foglalkozik a kottarendezéssel, ezért megtaláljuk nála a három sorba fektetett zongoradarabokat. Ezek a művek egyrészt az átláthatóság igényére utalnak, másrészt azt sugallják, hogy a zenei kifejezésben valami másra, talán a leggazdagabb megjelenítés lehetőségére vágyott. Ilyen pillanatnak lehetünk tanúi például a *Les jeux d’eaux à la Villa d’Este* 144. ütemében kezdődő részénél, ahol Liszt a belső nyugalom zenei megteremtésére törekszik és amelyet egy János evangéliumából vett szövegrésszel választ el a megelőző zenei anyagtól (26. kottapélda):



26. kottapélda, Liszt: *Les jeux d’eaux à la Villa d’Este*, 144-147. ütem

²⁵ I.m., 102.

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások

A szövegrész beiktatása szokatlan, ezért különösen felkelti a figyelmet. Ugyanezt a hatást éri el a vizuális élmény hirtelen változása, amely a három sorba szerkesztett kottaképpel szuggesztív módon hat a játékosra, szinte szétteríti a belső élmény dimenzióit. Az egymástól távol elhelyezett zenei anyag rétegei távolságukkal gondoskodnak arról, hogy a dallam zavartalanul uralhassa ezt a zenei területet, még ha a melódiára vonatkozó utasítással halk dinamikát is jelez a szerző. A réteges szerkesztésű textúra a 182. ütemtől kezdődően a három soros szerkesztést megtartva tovább bővül, míg végül a 198. ütembe érkezve visszatér a konvencionális két soros kottalejegyzéshez. A sűrű zenei anyag középszólamba helyezett dallamának kiemelése egyúttal új technikai feladat elé is állítja a zongorajátékost.

4.3. Kottalejegyzés három sorban

Az előző fejezetben már említést tettünk egy jellemző kottagrafikai elemről, amelyet Liszt szívesen alkalmazott zongoradarabjaiban, és amely Debussy kottalejegyzésének is visszatérő módon fontos elemévé vált. A háromsoros kottalejegyzés Debussynél elsősorban az átláthatóbb kottaélmény célját szolgálja. Liszt ezen túlmenően a zenei kifejezésben alkalmazható nagyobb, erőteljesebb volument is érzékeltetni kívánja a kiterjedtebb kottaképpel.

A háromsoros kottalejegyzésre már találunk példát a Liszt-kortárs zeneszerzők művei között is. Sigismond Thalberg (1812-1871) a dallam egyértelműbb és tisztább megjelenítésére használ három kottasort a *10 Piano Pieces Op.36 No. 3*-as darabjában (27. kottapélda):

MI MANCA LA VOCE
DE ROSSINI
Pour le Piano
S. THALBERG

ANDANTE.

con sordini marcato il canto.

Ped.

a Tempo.

un poco ritardato.

S. Thalberg. Mi Manca la Voce. M. S. 2584. Maurice Schlesinger rue Richelieu 57.

4143

237

27. kottapélda, Thalberg: Mi Manca la Voce by Rossini, Op. 36, No. 3

Robert Schumann (1810-1856) *Drei Romanzen Op. 28.* című gyűjteményének (1839) második darabjában szintén a három sorban alkalmazott kottairáshoz folyamodik. A célja ebben az esetben az, hogy kiemelje a középszólamban felhangzó dallamot. Ez a kihangsúlyozás valószínűleg megoldható lett volna a konvencionális, két kottasorban való lejegyzéssel, azonban a kiemelni kívánt dallam ily módon vizuálisan is elkülönül a többi szólamtól, és ezáltal méginkább érzékelhetjük fontosságát. Schumann a kottában egyértelműsíti, melyik kéznek mi a feladata. A *Rechte Hand* szavak feltüntetésével teszi ezt, amivel azt is sejteti, hogy ebben az időben ez a lejegyzési technika még kevesbé ismert, nem nevezhetjük szokványosnak. Érdekes megfigyelni,

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások

hogy amint visszatér a dallam a felső szólamba, megszűnik a háromsoros lejegyzési mód is (28. kottapélda):

(161) 7

II

Einfach M. M. ♩ = 100
Semplice

Rechte Hand
Right hand
Main droite

28. kottapélda, Schumann: Drei Romanzen, Op. 28, No. 2, 1-11. ütem

Liszt zongoraművei között további példákat találhatunk a három, illetve több kottasoros vonalrendszerbe íródott zenei anyagra.²⁶ Többek között az *Un sospiro* 3-20, 38-41 és 62-65. ütemeiben, az *1. Mephisto-Walzer* 551-602. ütemében és a később beillesztett 446-451. ütemek közül az első 56 ütemben, a *Csardas obstinée* S. 225/2 235-285. ütemeiben, a *Großes Konzertsolo* 328-344. ütemében négysoros,²⁷ a *Sursum corda* 71-77. ütemében, az *Après une Lecture du Dante – Fantasia quasi Sonata* 254-268. ütemében, a *Réminiscences de Norma de Bellini – Grande fantaisie*,²⁸ továbbá még *À La*

²⁶ A *Sursum corda* esetében négysoros a lejegyzés.

²⁷ Továbbá a Breitkopf und Härtel kiadó 8365. számú kottájában a 371-384. ütemekben is háromsoros a lejegyzés.

²⁸ A Schott kiadás 7416. számú kottájának 21. oldalán.

Vizuális elrendezés: a grafikus szerkesztés tudatossága

Chapelle Sixtine régi Peters kiadásának 7. és 14. oldalán,²⁹ valamint az *Ave Maria* 46-52, 81-84 és 94-105. ütemeiben.³⁰



29. kottapélda, Liszt: *Après une Lecture du Dante – Fantasia quasi Sonata*, 254-257. ütem

Liszt az *Après une Lecture du Dante – Fantasia quasi Sonata* fent idézett ütemeivel kezdődő résznél a regiszterváltások és szólamok elkülönítése miatt folyamodhatott a háromsoros lejegyzéshez egy rövid, mindössze négy soros szakasz erejéig. Érdekes módon a 246-250. ütemek alatt a hasonló technikai feladatot még a konvencionális két sorban való lejegyzéssel kezeli.



30. kottapélda, Liszt: *Après une lecture du Dante – Fantasia quasi Sonata*, 245-250. ütem

²⁹ A Peters kiadás 4489. számú kottájában.

³⁰ *Ave Maria für die Grosse Klavierschule von Lebert und Stark.*

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások

A következő példát, az *Un sospiro*-t már a harmadik ütemben háromsoros írásban olvashatjuk:

Allegro affettuoso | ♩ = 96-100 | *

armonioso

legatissimo

p

poco agitato

3

cantando

m.s. m.d. m.s. simile

dolce con grazia

31. kottapélda, Liszt: *Un sospiro*, 1-4. ütem

A darab kezdete még kétsoros, de ahogy belép az éneklő szólam, a kottakép elrendezésével Liszt egyértelműen kiemeli azt. Ezekre a pillanatokra már utaltunk korábban, itt azonban érzésem szerint különösen szép példát láthatunk arra, mennyire plasztikusan közölhet érzékeny információkat a zeneszerző a kottalejegyzésen keresztül. A kecses dallam elkülönítése a kísérő textúrától a vizualitás segítségével messzemenőig érzékelteti a komponista akaratát. A fenti részlet jó példa lehet majd a következő, textúrák című fejezet „Nyitott textúrájú komponálás” alfejezetében külön tárgyalt komponálási módra is. Debussy is sokszor alkalmazza ezt a technikát. Amint egyszerűbbé válik a zenei anyag, Liszt visszatér a kétsoros kottázáshoz, de később a két rövid tercmenet-dallam kiemeléséhez újra alkalmazza a háromsoros notációs technikát.³¹ Végül egy négy soros kottalejegyzést is bemutatunk Lisztől, a *Sursum corda* – *Erhebet eure Herzen* című darabban szerepel (32. kottapélda):

³¹ 38-41, valamint a 62-65. ütemekben.



32. kottapéllda, Liszt: Sursum corda – Erhebet eure Herzen, 71-77. ütem

A mindössze hét ütemen át tartó négy soros lejegyzés a széles regiszterhasználat miatt mindenképpen szükséges és szerencsésnek nevezhető az a következmény, hogy a két felső sorban hosszú értékekkel megjelenő dallamok még plasztikusabban emelkednek ki a kottát olvasó előadóművész számára. Ez a szakasz remek példa arra is, hogy más művek egyéb megoldásai mellett Liszt ebben a darabban milyen eszközöket használ a zongora rezonanciájának maximális kihasználásáért.

4.4. Debussy háromsoros szerkesztése

Debussy érett zongorastílusának formálódása idejére,³² 1903. környékére tehető az az időszak, amikor először találkozunk nála a háromsoros kottairással. Az *Estampes* második darabjában, *La soirée dans Grenade*-ban figyelhetjük meg ezt először. Már az ötödik ütemben széles regisztereket határol be a mű, de a zenei anyag leírása még lehetséges a megszokott két sorban. A folyamatosan sűrűsödő anyag azonban eléri azt a pontot, amikor Debussy a 96. ütemnél a szólamok grafikai szétválasztása mellett dönt és három sorban írja tovább a művet, de csak a 109. ütemig (33. kottapéllda):

³² Simon Trezise: *Debussy: La mer*. (Cambridge : Cambridge University Press, 1994). 9.

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

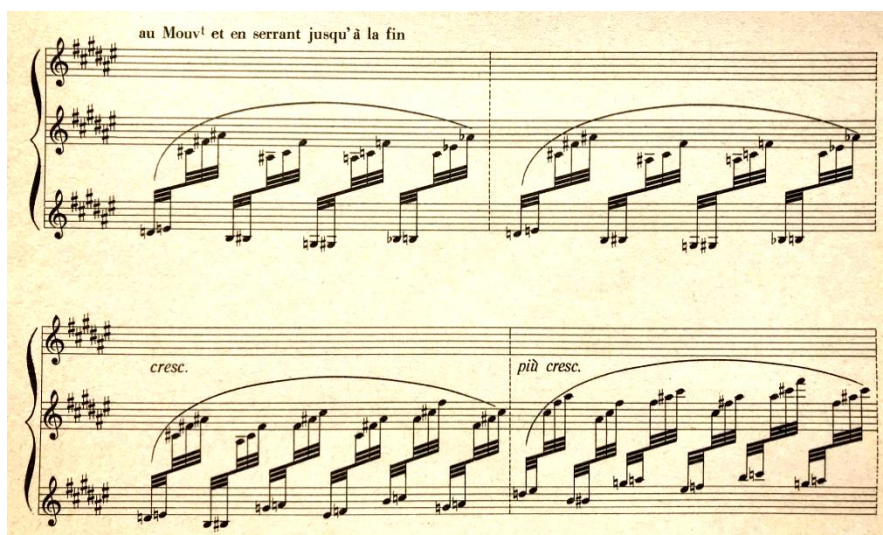
Technikák, eszközök, hatások



33. kottapélda, Debussy: Estampes – La soirée dans Grenade, 96-101. ütem

Ezután visszatér a kétsoros kottázáshoz, viszont a darab utolsó hét üteme újra három sorra bővül, annak ellenére, hogy texturális szempontból ebben az esetben ez egyáltalán nem indokolt.

A következő, ilyen módon lejegyzett zongoramű az 1907 és 1908-ban komponált *Images II.* sorozat, amelynek összes darabjában találkozhatunk a fenti megjelenítési módszerrel. Bár már az *Images I. Mouvement* tételének középrészét is könnyebben olvashatná három sorban az előadó, ott nem nyúl ehhez az eszökhöz Debussy. Viszont a második kötet minden darabját három sorban rögzítette a szerző. Érdekes, hogy a *Poissons d'or* vége felé több, mint egy oldalon át szükségtelen a harmadik sor, mégsem tér el a kötetben oly következetesen lefektetett saját szabályától (34. kottapélda):



34. kottapélda, Debussy: Poissons d'or, 94. ütemtől (részlet)

A fenti példánál fontos lehet megjegyezni, hogy az idézett részben a 94. ütemet nem az elejétől látjuk. Ez a szakasz a 94. ütem szaggatott vonallal elválasztott, kilenc részre tagolt egységének harmadik blokkja. Debussy feltételezhetően a lüktetés általános megtartása miatt tagolta az anyagot így, de a kadencia-szerű, kiskottás jelölésmódról a nagykottás notációra csak az utolsó három ütemnél tér vissza.

Míg a *Préludes* első kötete egyáltalán nem használ háromsoros lejegyzést, az 1911-ben íródott második kötetnek minden egyes darabjában találhatunk ilyen notációt. Ez egy nagyon jó példa arra, amikor Debussy tudatosan dönt a kottagrafikai kérdésekről. Ugyanis az első kötet darabjait még akkor is két sorban jegyezte le, ha a sűrű textúra indokolta volna a három sort. A második kötetben éppen fordítva történik mindez: következetesen három kottasort használt akkor is, amikor a zenei anyagot kényelmesen elhelyezhette volna két sorba.³³ Egy-egy rövid szakasz képez csak kivételt mindkét kötetben. A dalok írásával egyidejűleg a zongoradarabok leírásának technikája is elkezdett formálódni. Ennek fényében érdekes gondolat lehet az a feltételezés, hogy vajon mennyi köze lehet a dalok háromsoros lejegyzési módjának a zongorakompozíciók későbbi texturális felrakásához. Elképzelhetőnek tartom, hogy létezik összefüggés a vizuális élményt oly fontosnak tartó szerző dallamkiemelő szerkesztési technikája, valamint a dalok és a későbbi zongorára íródott művek háromsoros notációja között.

Debussynél a háromsoros kottalejegyzés lenyűgöző vizuális képet eredményez, annak ellenére, hogy oka valószínűleg nagyrészt az egyszerűbb átláthatóság, valamint a textúra sokrétűségének képi különválasztása lehet. Az egymásra helyezett horizontális rétegek így külön jelentőséget nyernek, mert a vertikális tényezők erőteljes rendezőereje alól felszabadulva szinte új, önálló életre kelhetnek a zenei anyag különböző rétegei. Az a belső zenei mozgatórugó, amelyet tulajdonképpen a textúra rejt magában, közvetlenül kapcsolódik a zenei mondanivaló kifejezésének céljához. Debussy zenéjének varázslatához a vertikális zenei tér újfajta leírásos megjelenítése nagyban hozzájárul.³⁴

³³ Horváth Barnabás: *Hagyományörzés és újító szellem. Claude Debussy zongoraprelűdjeinek elemzése.* (Doktori értekezés. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010). 33.

³⁴ Roger Nichols: *Debussy.* (London: Oxford University Press, 1972). 49.

5. Textúrák

5.1. Rokon textúra különböző jelentésekkel

Liszt és Debussy szembetűnőbb hasonlóságait könnyebb felismerni az azonos, illetve rokon témájú daraboknál. A kompozíciós technikára tett hatás azonban sokkal nagyobb mértékű annál, mint ami első pillanatra jól látható. Az összetettebb behatásokat és szerkesztésbeli egyezéseket már kevésbé vesszük észre amikor hangvételnél, illetve karakterben is alapvetően különböznek az egyes művek.¹ A vízzel kapcsolatos zongoradarabok mellett érdemes más témákat megjelenítő művekkel is foglalkozni, mert Debussy Liszttől elsajátított, illetve elképzeléseiből megihletett saját, egyéni formát nyert kompozíciós nyelve gyakran elrugaszkodik az ötlet darabjának eredeti témájától.

Szemléltető példaként álljon itt Debussy *Images II.* kötetének záró darabja, a *Poissons d'or*, valamint Liszt *Légendes* kötetének első darabja, *St. François d'Assise*. A két darab alaptémája, úgy is mondhatjuk természeti közege eltérő: az egyik a vízhez, a másik a levegőhöz kötődik. Azonban hasonló módon folyékony és vibráló zenei anyaggal kezdődnek, valamint rokon jellegű a textúrájuk is. Különösen izgalmas szerkesztésbeli hasonlóság figyelhető meg a kompozíciós eszköztárban: Liszt tremolót alkalmaz, míg Debussy a trillát veszi igénybe.

¹ Siying Song: *Pictorial and Literary Evocations in the Programmatic Music of Liszt and Debussy*. (DMA disszertáció. Kansas: University of Kansas, 2019). 28-29.
https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/29583/Song_ku_0099D_16637_DATA_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y (utolsó megtekintés dátuma: 2019. augusztus 2.)



35. kottapéllda, Debussy: Poissons d'or, 16-21. ütem

Külön figyelmet érdemlő jelenség, ahogyan a Debussy darab 18. ütemében megjelenő kézkeresztelés módja is meglepően hasonlít a Liszt műben alkalmazott texturális anyagra:



36. kottapéllda, Liszt: St. François d'Assise, 13-16. ütem

Feltűnő a párhuzam a másik kézen való hirtelen ritmusú, dupla átnyúlással történő kézkeresztelési technikában. Ugyancsak parallel megoldásokat fedezhetünk fel a tremolóra, illetve trillára fektetett anyagnak nagyrészt megegyező ritmusában és artikulációjában is. A texturális hasonlóság ellenére mégis más-más jelentésűvé válik a zene a két szerző kezében. A korábban említett eltérő közegen kívül különböző az ütemmutató is. Ez azon példák egyike, ahol jól láthatjuk, hogyan merít példát Debussy

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások

Liszt szerkesztési technikájából: az ötletek nyomán Debussy egyéni hangvételre formálja az eszközöket saját zenéjében, és így új jelentéssel ruházza fel a zenei anyagot.

5.2. A nyitott textúrájú komponálás

Ha a két mester zongoraműveiben használatos alkotói eszközöket és technikáiknak hasonló vonásait keressük, hamar szembetűnik a zenei szövetben a nyitott textúrájú komponálás eleme.

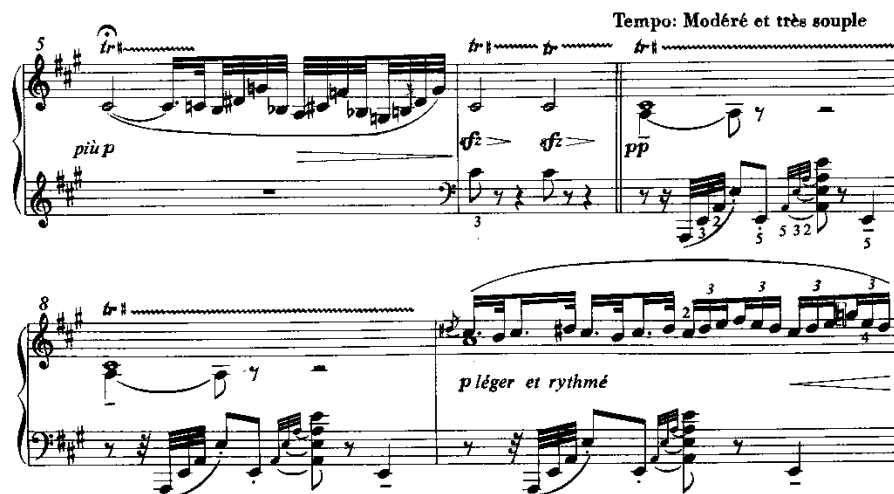
Debussy zongoradarabjai között 1891-ben még csak a *Clair de lune* című mű utal a későbbi zongorára való komponálás módjának új irányára.² A nyitó szakasz egymástól független módon elhelyezett tercekkel indul, tudatosan helyez el egy-egy szólamot az adott regiszterekbe a szerző. Később, 1903-ban az *Estampes* füzet első darabjában a szólamok elválasztásának ezt a fajta technikáját sokkal magasabb szintre emeli Debussy. A *Pagodes* tételben az egyes szólamok különösen precíz és egyértelmű elhatárolását figyelhetjük meg, nem csak azért, mert teljesen más regiszterben szerepelnek, hanem azért is, mert a rétegesen leírt zenei anyag különbözőséget mutat. A függőleges térhasználat egyik legkifejezőbb példáját láthatjuk Debussy e művében.

A már sokat emlegetett Liszt *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* című darabját itt sem kerülhetjük meg: e darab nyitott textúrájú zenei anyagát, amely a 44. ütemben jelenik meg először, messzemenőig érdemes összehasonlítani a Debussy *L'isle joyeuse* művében található, meglehetősen hasonló résszel (37. és 38. kottapélda):



37. kottapélda, Liszt: *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, 42-52. ütem

² Roger Nichols: *Debussy*. (London: Oxford University Press, 1972). 16.



38. kottapéllda, Debussy: L'isle joyeuse, 5-9. ütem

A Debussy mű 7. ütemében kezdődő zenei anyag szinte tükrözi Liszt fentebb idézett ötletét. A zenei vászon áttetszően levegős felrakása, a két mű zenei szövete, a kompozíciós elgondolás hasonlósága szembeszökő. Még a balkéz kísérő szólamának vidám könnyedséget kifejező kotta-leírása is megegyezik. Erre a balkézben lévő hasonlóságra Roy Howat is megjegyzést tesz *Oeuvres complètes de Claude Debussy* kiadásában.³ Amíg Liszt tremolóval hozta létre a vibrálás hatását, és a jobbkez szólamába beleszótt egy további rejtett, lassú mozgású dallamot – a 40. ütemben kezdődő első valódi tematikus dallamvonulatot –, Debussy itt is a trillát használta. Ezt az eltérést már az előző zenei példában is szemléltettem. Azonban itt a balkéz szövegének hasonlósága egyértelmű. A nyitott textúrájú komponálás technikája a két szerzőnél nem csupán a kottaképben és hangzásélményben tükröződik. A zongorajátékos mozdulatvilágában jelentkező egybeesés játék közben azonnal érzékelhető és nyilvánvalóvá válik.

A két darab között azonban nem ez az egyetlen összekötő kapocs. Egy másik texturális párhuzamot is találhatunk, mégpedig a futamok használatában:

³ Roy Howat (szerk.): *Oeuvres complètes de Claude Debussy*. (Paris: Durand, 1991).

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások



39. kottapélda, Liszt: Les jeux d'eau à la Villa d'Este, 120-128. ütem



40. kottapélda, Debussy: L'isle joyeuse, 115-122. ütem

Bár a két darab löktetése itt különböző – Liszt darabja 2/4-ben halad, míg Debussy a 67. ütemben már korábban megalapozott 3/8-os metrumérzetet megtartja –, a jobbkez briliánsan csillogó futamai a balkézbe helyezett emelkedő dallamokkal mindkét szerzőnél hasonló ellenpontot képeznek. Ismét figyelemreméltó az anyagok egymástól távoli elhelyezése, amellyel nyitott, áttetsző textúrát képez a szerző. Az összes fürge, könnyed futam és harmóniákba rejtett, gyorsan múló disszonancia között párhuzamot vonhatunk. A háttércsillogás ideális megjelenítése szinte folyamatos a könnyed jobbkez

futamok által, miközben annak önfeledt, függetlenített játéka szinte tudomást sem vesz a balkéz vonulatába helyezett dallamról. Az eredmény mindkét szerzőnél az átlátszó textúra, amely tökéletesen jeleníti meg a vizet és a napfényt a zongorán.

Az ilyen típusú zenei szövet tulajdonképpen Liszt találmánya, amint azt Busoni 1916-ban megjegyezte a *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* című darabról: „modellként szolgált az összes zenei szökőkútnak, melyek azóta folynak.”⁴ Gál György Sándor: Debussy életregénye című könyvének elmondása szerint Debussy maga is hallotta Liszt előadásában a Villa d'Este szökőkútjait.

Aztán a termet egyszeriben előtört valami káprázatos fény- és hangzuhatag; a zongoráról – bár a hallgatónak az volt az érzése, hogy valahonnét a magasból – a Villa d'Este szökőkútjai ontották vízsugaraikat, oly játékosan és megvesztegetően, oly habosan szikrázva és virágsziromként hajladozva, mintha nem is a Liszt Ferenc-i műremek zsongana körülöttünk, hanem maga a kert, vagy talán azon is túl, a boldog gráciák, kik ott járják táncukat a szökőkutak fordított cseppköalakzatai között, melyek nem a magasból ereszkednek a földre, ellenkezőleg: a földből törnek fölfelé az örök szépség magasságait keresve.⁵

5.3. Függőleges térhasználat

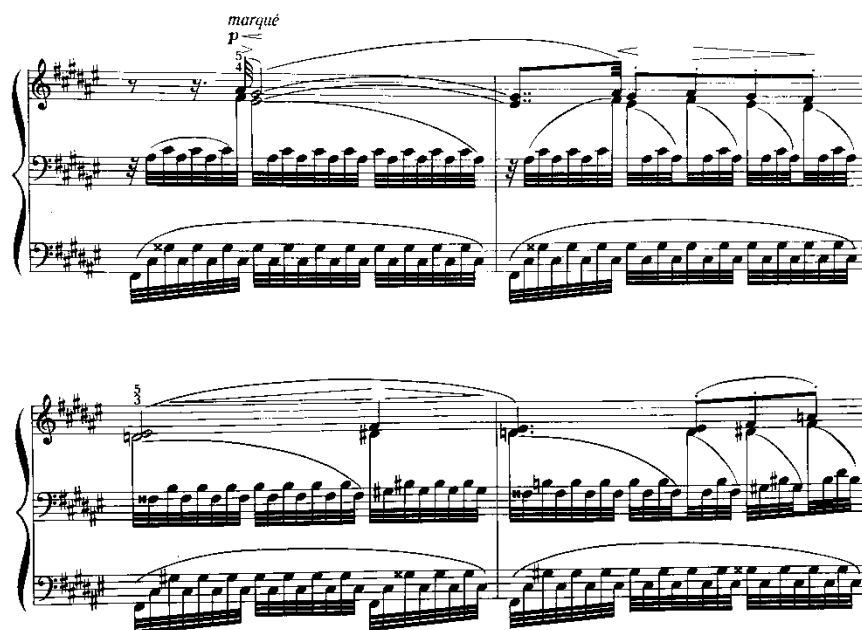
A nyitott textúrák használata egy másik koncepciót is bevon a kompozíciós munkafolyamatba: a kottaszerkesztésben fontossá válik a függőleges tér használata és annak újszerű kezelési módja. A réteges textúrák egymásra fektetése mindkét szerzőre jellemző. Ez a jelenség Debussynél véleményem szerint a lejegyzés háromsoros vizuális szétválasztásában is megnyilvánul. Lássunk néhány összehasonlító részletet a következő darabokból, amelyek texturális megoldásaikban nagyfokú hasonlóságot mutatnak:

⁴ Paul Roberts: *Images. The Piano Music of Claude Debussy*. (Portland: Amadeus Press, 1996). 196.

⁵ Gál György Sándor: *Egy faun délutánja. Claude Debussy életregénye*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1974). 176.

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások



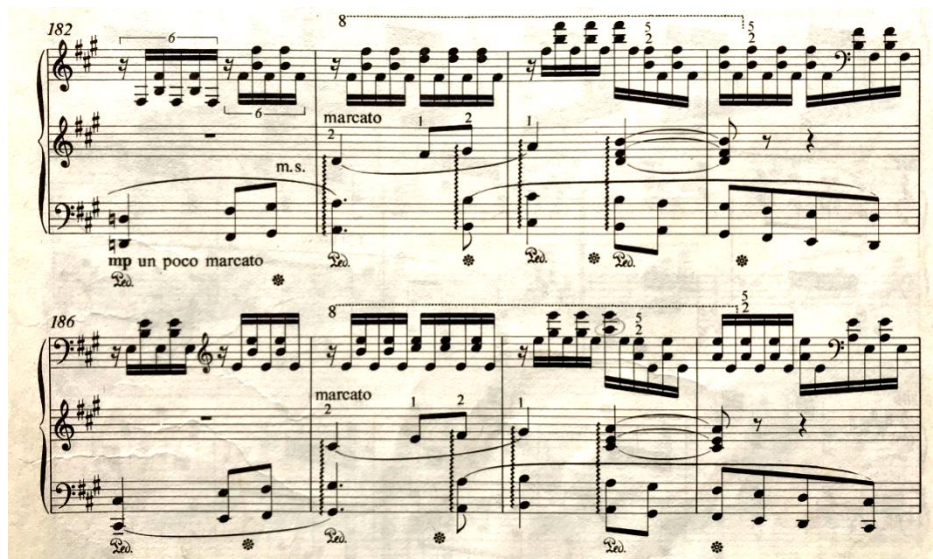
41. kottapélda, Debussy: Poissons d'or, 3-6. ütem



42. kottapélda, Liszt: St. François d'Assise, 18-20. ütem

Liszt ugyan nem írja külön sorba fenti művében a felső szólamot, de az egyes szólamok elkülönítésének szándékát mégis jól érzékelhetjük. Debussynél viszont már jól látható, ahogyan kottagrafikai elrendezésben, valamint zenei hangzásban is kiemelkedő fontosságot kapott az újszerű technika vizuális ábrázolása és a tér függőleges használatának ezen új módja. Debussy számára végül más értelmezést nyert a három sorba rendezés alapgondolata, melynek Liszttől eredő különösen iránymutató pillanatai fellelhetők a *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* 144. és különösképpen a középszólammal

később besűrített részénél a 182. ütemtől (43. kottapélda). E jelenséget Liszt kompozíciós technikájában a „Vizuális elrendezés: a grafikus szerkesztés tudatossága” című fejezetben vizsgáltam részletesebben.



43. kottapélda, Liszt: Les jeux d’eaux à la Villa d’Este, 182-189. ütem

Liszt zongoraműveiben a rétegezési technika gyakran szorosan összefonódik a hangszer rezonanciájának maradéktalan kihasználásával, a billentyűzet teljes terjedelmének sokszor egyidejű megszólaltatásával. A faktúra szerkesztésének e módja a dinamikai határok tágításának egyik lehetőségét is jelentette Liszt számára. Debussy Liszt alapkoncepcióját használja a zongora teljes terjedelmének lefedésében, de más célból alkalmazza a rétegezett, függőleges elhelyezésében egyértelműen alaposan átgondolt szerkesztési technikát. Az *Estampes* kötet *Pagodes* című darabja kiváló példát szolgáltat e kompozíciós eljárás bemutatásához.

A mű nyitótaktusaiban, amelyekből a darab alaphangzása is elénk tárul, majdnem három oktávot átölelő, lassú szinkópa lüktetésű zenei anyag szólal meg. A kottakép alapján kiderül, hogy a szerző már e szakaszban is rétegekben gondolkodik, hiszen három különböző szólamként jegyzi le a szekund sűrűlődést is tartalmazó kvinteket.⁶

⁶ A szekundsűrűlődés Debussy egyik fontos kompozíciós névjegye.

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások



44. kottapélda, Debussy: Pagodes, 1-3. ütem

Már a harmadik ütemben újabb szólamot illeszt Debussy az eddig elhangzott zenei anyaghoz, s ezzel négyszólamúvá fejleszti a faktúrát. Bár a tenor és mezzo fekvésben megszólaló dallamok funkciójukban és ritmusukban hasonlítanak egymáshoz, azért értelmezhetőek mégis külön szólamnak, mert a szerző később elmozdítja őket eredeti regiszterükből. Roger Nichols elemzésében csupán négyszólamúra duzzasztott textúrát említ,⁷ mégis úgy érzem, hogy ha a tenor és mezzo szólamokat az ő módszere szerint különválasztva értelmezzük, már a darab 7. ütemében ötszólamú szerkesztésű anyagot hallhatunk.



45. kottapélda, Debussy: Pagodes, 7-9. ütem

A regiszterek intervallumai a darab során folyamatosan távolodnak, illetve szűkülnek, vagyis állandóan változik a struktúra. A darab végén a zongorajátékos és a közönség együtt adhatja át magát annak az élménynek, amelyben az ajtót a mindenség felé nyitva hagyva, halk pianissimóval – „*aussi pp que possible*” – párolog a semmibe a hang. (lásd: *laissez vibrer* bejegyzés).

⁷ Roger Nichols: *Debussy*. (London: Oxford University Press, 1972). 48.



46. kottapélda, Debussy: Pagodes, 97-98. ütem

Ebben a darabban nagyon jól megfigyelhető az egyes rétegek elkülönítése. A plasztikusan elhatárolt zenei anyag egybeszerkesztésének módja tükrözi a kortárs impresszionista festők technikáját: az elmosódottság helyett az élesen elhatárolható zenei anyagok dominálnak, és ezeket a figyelmes hallgató, vagy a mű előadója könnyedén nyomon követheti.

5.4. Tremolo

A zongorára komponált zenének egyik izgalmas kifejezőeszközét, a tremolót Liszt és Debussy is a lehető legteljesebb mértékben igyekezett kihasználni. Lenyűgözően bonyolult és bizonyos értelemben szokatlan az a textúra, amely a *Poissons d'or* című darabban (Debussy *Images II.* kötet) az aranyhalak vibráló energiáit dupla tremolókkal ábrázolja. Ezzel a hatásos eszközzel indítja Debussy a művet. Ha Liszt darabjai között keressük Debussy e művével a hasonlóságot, esetleg önkéntelenül is – talán a műcím hatására – a vízhez kapcsolódó darabokat hívjuk elő. Azonban a tremolo alkalmazása és a dallam behelyezése a zenei szövetbe ebben az esetben inkább a korábban már említett, *St. François d'Assise* című kompozícióval mutat rokon vonásokat.

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások

Animé (♩=112)

pp aussi léger que possible

marqué p

47. kottapéllda, Debussy: Poissons d'or, 1-4. ütem

espressivo

p

crescendo

48. kottapéllda, Liszt: St. François d'Assise, 40-43. ütem

A két idézett darab kezdő szakaszai nemcsak hangzásbeli, de kottaképi hasonlóságot is mutatnak. A nyitó rész után Debussy alapvetően más irányba fordul a zenei kifejezéssel, és ez lehet az egyik oka annak, hogy a Liszt-hatás nem tűnik fel azonnal. A hangzásban

Textúrák

megfigyelhető párhuzamok mellett érdemes kitérni egy zongoratechnikai szempontból említésre méltó jelenségre: a *Poissons d'or* dupla tremolót alkalmazó nyitó textúrája egy korábbi Liszt-műre, a *Chasse-neige*-re emlékeztet, ráadásul mindkét darab a víz tematikájához is köthető.⁸ Ebben a darabban Liszt már nem csupán a hanghatás eszközeként alkalmazza a tremolót, hanem nagyon mélyen beleolvasztja azt a textúra főanyagába.⁹



49. kottapélda, Liszt: Chasse-neige, 5-7. ütem

5.5. Arpeggio

A liszti virtuozitás másik fontos eleme a tremolók mellett az arpeggiók használata. Liszt esetében messze nem lenne elégséges, ha az arpeggiót csupán alapvető zongoratechnikai eszköznek vélnénk. Ez az ő zeneszerzői világában új utakat nyitó kompozíciós eszközként érvényesül, amellyel egészen különleges módon képes természeti jelenségeket valóság-hű hangeffektusokkal létrehozni. A már korábban tárgyalt *François d'Assise* (*Légendes* 1863.) nyitó részében szép példát találunk erre. Az a könnyedség, amit a magas regiszterfekvésbe illesztett anyag megszólaltat, tulajdonképpen a kísérletező előszele egy későbbi mű, a *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* (1877)

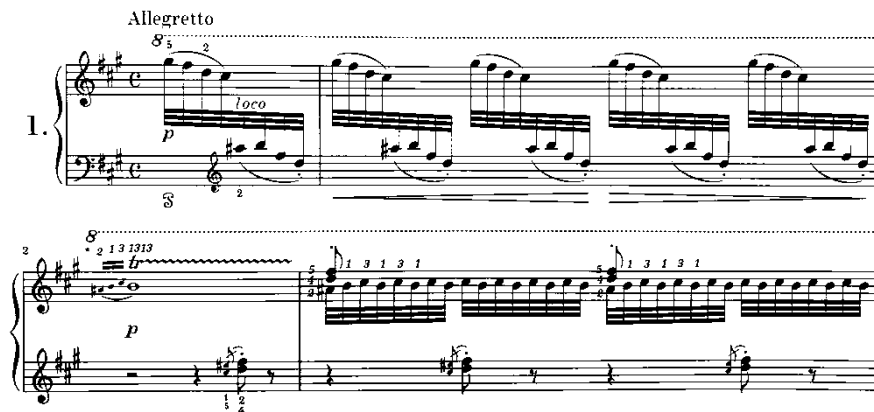
⁸ Thomas Hoi-Ning Lee: *Evocations of Nature in the Piano Music of Franz Liszt and the Seeds of Impressionism*. (DMA disszertáció, Washington: University of Washington, 2016). 161.
<https://digital.lib.washington.edu/researchworks/handle/1773/36781> (utolsó megtekintés dátuma: 2019. július 23.).

⁹ I.m., 75.

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

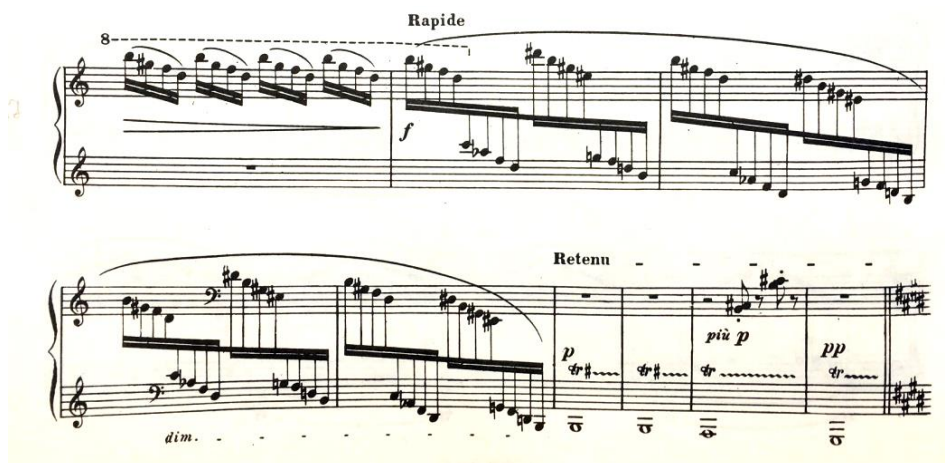
Technikák, eszközök, hatások

ugyancsak diszkantba helyezett, áttetsző arpeggióinak. A különbség az, hogy az arpeggiók épp ellenkező irányba gyöngyöznek a felfelé bugyogó víz zenei ábrázolásának érdekében, de a szerző itt ugyanúgy mellőzi az alátámasztó basszushangok használatát.



50. kottapélda, Liszt: François d'Assise, 1-3. ütem

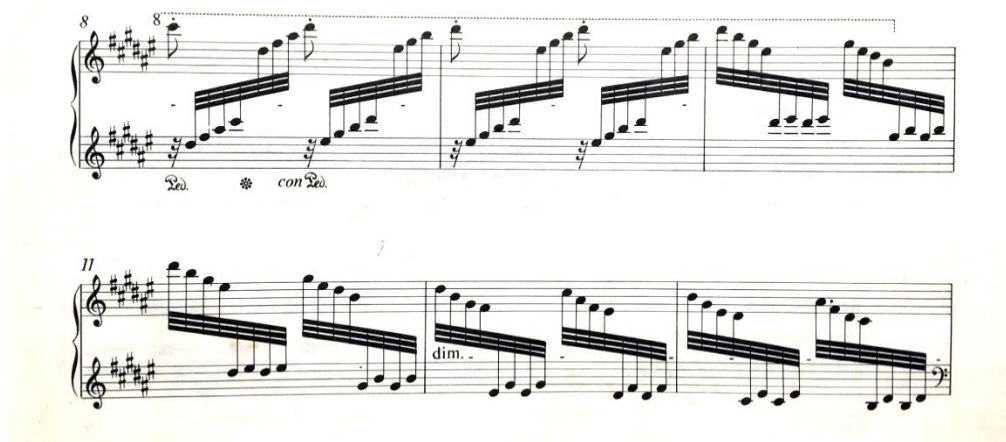
Ereszkedő vonulatú anyagával a háttér textúra megalapozásának érdekében folyamodik ehhez a szerkesztési eszközhöz Liszt a darab elején, valamint annak 8-12, és 45-48. ütemében is. Debussy több zongoraművében szinte szóról szóra merített Liszt újító ötletéből. Ilyen például a *Jardins sous la pluie* 118. ütemében megjelenő anyag is, amit majdnem egy az egyben Liszttől idézett a komponista, ráadásul szintén trillába torkollik a zenei folyamat.



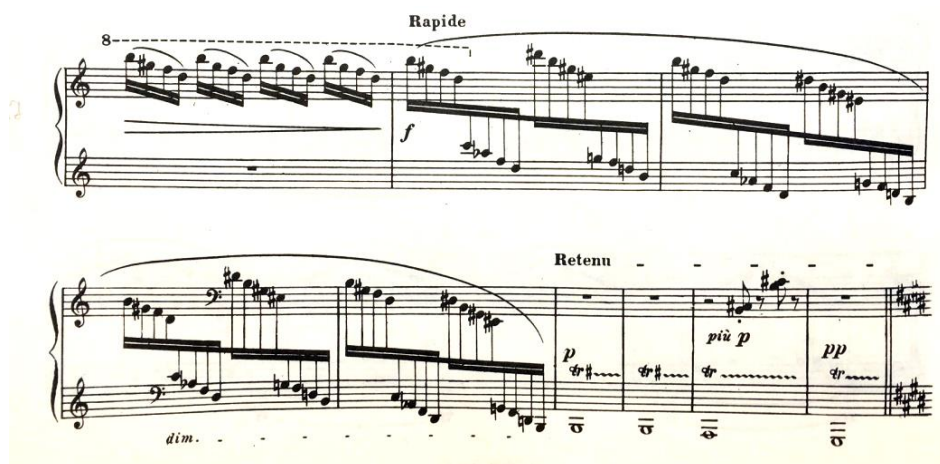
51. kottapélda, Debussy: Jardins sous la pluie, 117-135. ütem

Textúrák

Kezdeti dinamikai eltérésük ellenére szintén arpeggióra épülő lejegyzési hasonlóságot fedezhetünk fel Liszt *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* 10-13. ütemében, valamint Debussy *Jardins sous la pluie* 118-121. taktusában. A következő példákban nem csupán az arpeggió alkalmazása hasonlít, hanem az is, hogy egyenlő számban osztja el a szerző a két kéz között a hangokat, valamint ritmikai alapképletük is megegyezést mutat.



52. kottapéllda, Liszt: Les jeux d'eaux à la Villa d'Este, 8-13. ütem



53. kottapéllda, Debussy: Estampes, Jardins sous la pluie, 117-125. ütem

Érdekes, hogy Debussy itt kirobbanó dinamikát használ, ami – talán befelé forduló természete miatt – kevésbé jellemző rá. Viszont mindkét futam iránya, a hamarosan

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások

megjelenő diminuendo jelzése és figurációs alakja is nagyon hasonló. Ezek a darabok valamilyen módon a víz témájához kötődnek, tehát itt nincs a jelentésben átalakulás.¹⁰

5.6. Kvintpárhuzam

Liszt késői darabjai kísérletező jellegű kompozíciók, amelyek sok szempontból tartalmaznak újító ötleteket. Már nem csupán a technikában és a hangszerhasználatban, hanem formai és harmóniai szempontból is merész próbálkozásoknak lehetünk tanúi. Különösen az 1880 után írott művei váltak a „bővített hármashangzattal” és a különféle egzotikus skálákkal a XX. század zenéjének előfutáraivá.¹¹ A tonalitás érzetének elmosásával, harmóniai kísérletezésekkel, disszonanciák súrlódásával olyan szokatlan területeket érintett kompozíciós gondolatvilága, amit a kor közönsége igen különlegesnek érezhetett. Arthur Friedheim, Liszt növendéke egy kora reggel mesterénél tett látogatás alkalmával belepillantott annak *Sketches for a Harmony of the Future* című írásába. Az általa tett megjegyzésre – „Ez sok képtelenségért fogja felelőssé tenni, aminek egyszer meg kell íródnia” – azt válaszolta Liszt, hogy az idő még nem érett meg arra, hogy mindezt megossza másokkal.¹²

Az ellenpont szerkesztési szabályainak figyelmen kívül hagyása a kísérletező gondolkodáshoz elengedhetetlen. Újat, eredetit csak úgy képes felfedezni az elme, ha bizonyos fokig szakít a konvenciókkal. Liszt felismerte a szabályok szabad kezelésének szükségességét, és merész területekre engedte gondolatait. A *Csardasok* közül az S. 224-es jegyzékszámú, 1881-82 között komponált *Csardas macabre*ban azonnal szemet szúr, hogy a zenei anyag kvintpárhuzamokban bővelkedik, és ezt ebben a korban még elfogadhatatlannak tartották.

¹⁰ A jelentés átformálásával kapcsolatos gondolatokat lásd a „Rokon textúra különböző jelentéssel” című alfejezetben. (54. oldal)

¹¹ Allen Forte: *Liszt's Experimental Idiom. Music at the Turn of the Century: A 19th- century Music Reader*. Szerk.: Joseph Kerman. (Berkeley: University of California Press, 1990). 94.

¹² Arthur Friedheim: *Life and Liszt: Recollections of a Concert Pianist*. (New York: Dover Publications, Inc., 1961). 165.



54. kottapélda, Liszt: Csardas macabre, S. 224, 1-20. ütem

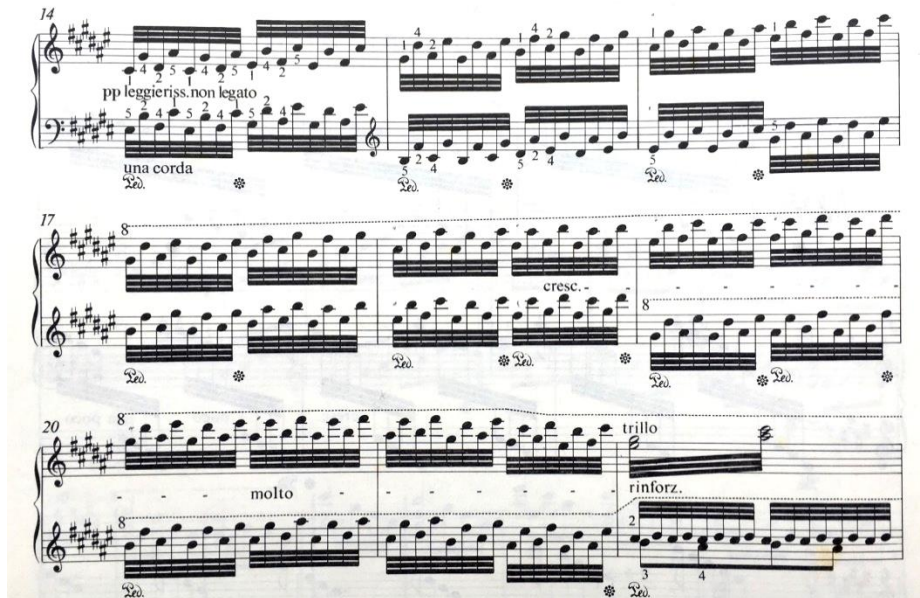
A kvintpárhuzamok mellett Liszt ebben a darabban bőven használ oktáv párhuzamot és kromatikát is. A kézirat elejére ezt írta: „Szabad ilyesmit leírni, vagy meghallgatni?” Szabolcsi Bence „az öreg Liszt Allegro barbaróinak” nevezte ezeket a csárdásokat. Életében alig játszották őket, halála után elfeledkeztek róluk. A kéziratban fennmaradt Liszt-művet Szelényi István fedezte fel, és a londoni Schott kiadó jelentette meg a Liszt Society Publications részeként.¹³

Már a korábbi évek zongoraművei között is találunk érdekes példát a dús kvintpárhuzamra. Így talán az sem meglepő, hogy már az 1877-ben komponált *Les jeux d’eaux à la Villa d’Este* című művében is játszadozik a szerző a kvintpárhuzammal. A 14. taktusban induló nyolcütemes szakasz a klasszikus összhangzattan négyszólamú akkordfűzésre vonatkozó szabályát bátran felrúgja, és így – bár lágyabb karakterrel, mint a *Csárdás macabre*-ben – a kísérletezés másik kiemelkedő példáját hozza.

¹³ Liszt Society Publications, Volume One, Late Piano Works. Schott and Co., Ltd. 5585-ös számú kotta.

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások



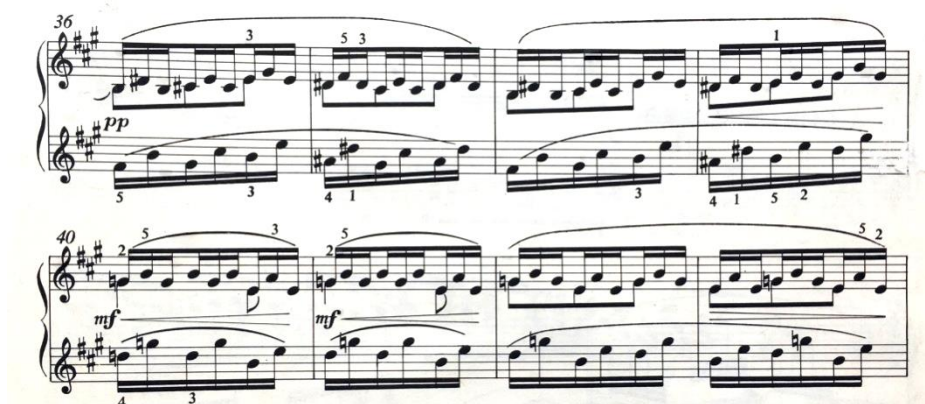
55. kottapélda, Liszt: Les jeux d'eaux à la Villa d'Este, 14-23. ütem

Azonban Liszt a szólamvezetés klasszikus törvényeit ezúttal komoly célokkal hágja át: zenei mondanivalóját állítja előtérbe a kompozíciós szabályok követésével szemben. Hangzásban és a zongorajátékos mozdulataiban egyaránt a szökőkút bugyborékolva emelkedő vizét jeleníti meg. Ennél talán még nagyszerűbb az, ahogyan a két kéz anyagából – a folyamatosan futó, dupla kvintpárhuzamokból – a sziporkázón összevillanó szeptim akkordok összeállnak.

Marc DeVoto tanulmányában kiemeli, hogy Debussy zenéjében az akkordok két figyelemreméltó alapvető tulajdonsággal jelennek meg: összetéveszthetetlen egyéni hangzásukkal kiemelkednek, valamint mozgásuk kiszámíthatatlan szabadságával egészen különleges hatást váltanak ki.¹⁴ Maurice Emmanuel (1862-1938) visszaemlékezésében leírt egy beszélgetést, amely Debussy és tanára Ernest Guiraud (1837-92) között folyt. A párhuzamos harmóniákról vitatkoztak, aminek során Guiraud nem vonta kétségbe, hogy Debussy szép zenét ír, de igyekezett meggyőzni diákját a párhuzamos akkordmenetek képtelenségéről, valamint az összhangzattani szabályszegés

¹⁴ Mark DeVoto: *Some Aspects of Parallel Harmony in Debussy. Liber Amicorum Isabelle Cazeaux: Symbols, Parallels and Discoveries in Her Honor* (Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 2005). 459. <https://sites.tufts.edu/markdevoto/files/2015/10/Debussy1.pdf> (utolsó megtekintés dátuma: 2019. augusztus 30.).

helytelenségéről.¹⁵ Debussy ennek ellenére meggyőződéssel vallotta, hogy maga a gyönyörűség a szabály.¹⁶ Formabontó természetének jelei már fiatalkorától megmutatkoztak: Marmontel zongoraóráin két korszak előadói felfogása ütközött a tanár és a növendék közti összecsapásokban.¹⁷ A másik eset, ahol e természete egyértelműen kiütközött, a *Prix de Rome*-mal függ össze. Láthatólag előre eldöntötte, hogy római tartózkodását a Villa Mediciben nem fogja élvezni.¹⁸ Ezt levélben is közölte Pierre Vasnierrel (1885. június 4),¹⁹ amelyben szenvedélyesen írja: „Túlságosan szeretem szabadságomat, s mivel környezetemet nem választhatom meg, azzal állok bosszút, hogy azt írom, ami nekem tetszik.” Debussy tehát önmagát a szabályok betartásának törvényén kívül helyezi, és bátran használja a szabálytalan párhuzamos akkordmeneteket, amelyekkel egyrészt harmóniai funkciókat szolgál, másrészt dallamíveket alkot. Nézzünk egy példát *L'isle joyeuse* című művéből, amely jól szemlélteti a szabálytalanul gyönyörködtető megoldások egyikét:



56. kottapélda, Debussy: *L'isle joyeuse*, 36-43. ütem

Ebben a részletben a párhuzamok komplex példáját figyelhetjük meg. A jobbkez tercmenetet rajzol meg, míg a balkéz ugyanezt teszi a kvart hangközzel. A kvintpárhuzam a két kéz szólamaiból jön létre, hasonlóan a korábbi Liszt példában

¹⁵ Edward Lockspeiser: *Debussy: His Life and Mind, Vol. I.* (London: Cassel and Company, 1962). 204-208.

¹⁶ Mark DeVoto: *Some Aspects of Parallel Harmony in Debussy. Liber Amicorum Isabelle Cazeaux: Symbols, Parallels and Discoveries in Her Honor*, i.m., 460.

¹⁷ Ujfalussy József: *Achille-Claude Debussy.* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1959). 17.

¹⁸ Roger Nichols: *The Life of Debussy.* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998). 21.

¹⁹ Ujfalussy József: *Achille-Claude Debussy*, i.m., 55.

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások

említett szeptimakkordok felépítéséhez. A párhuzamok további bemutatására egy másik példát is láthatunk: a *Pour le piano* részletét lejjebb tekinthetjük meg.

5.7. Parallel akkordok és vonulatok

A *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* fent említett kvintpárhuzamából született szeptim akkordok hosszú menete előremutató kompozíciós technikát mutat be, ami pár évtizeddel később Debussy egyik kedvenc harmóniai eszközévé válik.²⁰ Mark DeVoto megjegyzi, hogy Debussy egyedülálló abban, ahogyan megszegi a klasszikus összhangzattan akkordfűzési szabályait a megszokott szólamvezetésben tiltott kvint- és oktávpárhuzamok tekintetében.²¹ Már az 1891-ben kiadott *Arabesque No. 2*-ben felbukkan némileg ez a sajátosság, és ehhez csatlakozik a darab végét idéző, második példában látható szélső szólamok parallel oktávmozgása.²²



57. kottapéllda, Debussy: Arabesque No. 2, 91-98. ütem

²⁰ Thomas Hoi-Ning Lee: *Evocations of Nature in the Piano Music of Franz Liszt and the Seeds of Impressionism*. (DMA disszertáció, Washington: University of Washington, 2016). 102. <https://digital.lib.washington.edu/researchworks/handle/1773/36781> (utolsó megtekintés dátuma: 2019. május 11.).

²¹ Mark DeVoto: *Some Aspects of Parallel Harmony in Debussy. Liber Amicorum Isabelle Cazeaux: Symbols, Parallels and Discoveries in Her Honor*, i.m., 459.

²² Marc DeVoto: *The Debussy Sound: Colour, Texture, Gesture. The Cambridge Companion to Debussy*. Szerk.: Simon Trezise. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003). 180.



58. kottapéllda, Debussy: Arabesque No. 2, 107-110. ütem

Ez a párhuzamos szerkesztésmód Debussy védjegyévé válik majd, egészen legutolsó befejezett művéig. Számptalan példát idézhetnénk ezen állítás tanúsítására, de talán kompozíciós fejlődésének egyik mérföldköve, a zongorára írt művek gyümölcsöző időszakát nyitó darabja a *Pour le piano* mutatja ezt meg legegértelműbben. E mű mindhárom tétele tartalmazza a számára oly nélkülözhetetlen parallel harmóniai szerkesztést,²³ illetve a kvint-, és oktávpárhuzamot. Az első, *Prelude* tételben többet is találhatunk ebből: a 41. ütemtől kezdve a két glissando beékelést kivéve az 57. ütemig párhuzamos akkordokból építkezik a textúra zenei szövete (59. kottapéllda):



59. kottapéllda, Debussy: Pour le piano – Prelude, 47-55. ütem

A 97. ütemben tizenhatod figurációval dúsított, a két szélső *a* hang orgonapontjai között vonuló terc párhuzam indul el, mely a 100. ütemtől kvart párhuzammal is bővül.

²³ Maurice Hinson: *Debussy: Pour le piano*. (Van Nuys, CA: Alfred Masterwork Edition, 1990). 2.

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások

Ezekkel a tizenhatod figurációkkal érkezünk el újra a markáns karakterű, párhuzamos akkordikus részhez:

60. kottapélda, Debussy: Pour le piano I., Prélude, 125-133. ütem

Ugyanennek a műnek a második tétele is párhuzamos rajzolatokkal nyit:

61. kottapélda, Debussy: Pour le piano II., Sarabande, 1-8. ütem

Marc DeVoto megállapítása szerint ebben a műben kristályosodott ki leginkább a párhuzamos harmóniak alkalmazása, ugyanis az arpeggiók és az egyéb figurációk nem korlátozzák azt, és az ellenpont felvázolása is minimális.²⁴ A két kéz közötti parallel hangközmenetek, hasonlóan Liszt *Les jeux d’eaux à la Villa d’Este* című darabjához, párhuzamos íveket írnak le és kiegészülnek teljes szeptimakkordokká. Emellett bőségesen találkozunk üresebb oktávpárhuzamokkal is a műben. Az *Images I.* kötetének középső, *Hommage à Rameau* című darabja lejegyzésében nagyon hasonlít ehhez a tételhez és szintén Sarabande-ot idéz. De a *Pour le piano* utolsó, *Toccata* tétele is hasonlóképpen dúskál – az akkordikus vonulatoktól a belső szólamok közötti rejtett parallel rajzolatokig – a párhuzamos szerkesztés többféle példájában. A tétel egyszólamú, váltottkezes nyitódallama a darab végén visszatér, és két kéz közötti párhuzamos tizenhatod-mozgásra duzzad, ami a 228. ütemtől három regisztert lefedő, súlyozott negyed oktávmenettel kiegészülve szólaltatja meg a kezdő témát. Itt a fűrgén mozgó belső szólamok és a pilléreként szolgáló oktávok is parallel mozgásban haladnak.



62. kottapélda, Debussy: *Pour le piano* III., *Toccata*, 226-233. ütem

A párhuzamos akkordvezetésnek további példáit bőségesen megtalálhatjuk az említett műveken kívül a *Preludes* számos darabjai között is.²⁵ A *La cathédrale engloutie* című darab például bővelkedik a párhuzamos harmóniakban, melyek

²⁴ Marc DeVoto: *The Debussy Sound: Colour, Texture, Gesture. The Cambridge Companion to Debussy.* Szerk.: Simon Trezise. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003). 187.

²⁵ I.h.

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások

kiszínezik és megkülönböztetik a formai szempontból csak nagyon kicsit változó dallamot.²⁶



63. kottapélda, Debussy: La Cathédrale engloutie, 1-7. ütem

Ebben a példában az a nyugalom teremti meg a mű hangulatát, ami az üres kvartok, kvintek és oktávok lassú, párhuzamos menetéből fakad. Érdekes, ahogy a nyitó ütemekben Debussy vállalja a párhuzamokból épülő, változatlan anyag ismétlését, amely mentes minden izgalomtól. Ez az egyetlen jelenség, amelyet Jean Barraqué zeneszerzői gyengeségként rótt fel.²⁷ Ugyanakkor Marc DeVoto szerint ez a frázis ismétlés Debussy formaérzetének és formaalkotásának egyik alapvető eleme.²⁸ Motívumismétlésének technikájára és variáló képességére, mint egyik legjellemzőbb zeneszerzői vonására Póczonyi Mária is felhívja a figyelmet Debussyról írt tanulmányában.²⁹ E darabban kifejezően irányítja rá a hallgató figyelmét arra, hogy felfedezze az elsüllyedt katedrális. Az egyetlen szerkesztési változtatással, a mélybasszus elmozdításával teszi ezt. A következő részlet már messze áll a darab elején

²⁶ Marc DeVoto: *Some Aspects of Parallel Harmony in Debussy*. *Liber Amicorum Isabelle Cazeaux: Symbols, Parallels and Discoveries in Her Honor*, i.m., 484.

²⁷ Jean Barraqué: *La Mer de Debussy, ou la naissance des formes ouvertes : la forme musicale considérée non plus comme un archétype mais comme un devenir*. *Analyse musicale* 12/3 (1988, június): 28.

²⁸ Marc DeVoto: *The Debussy Sound: Colour, Texture, Gesture*. *The Cambridge Companion to Debussy*, i.m., 179.

²⁹ Póczonyi Mária: *Játékdoboz. Debussy zenéjéről*. (Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1984). 81.

Textúrák

visszafogott dinamikával megfogalmazott hangzásoktól és Liszt kifejezéséhez hasonlítható erővel zengeti meg a zongora széles regisztereit.



64. kottapélda, Debussy: La Cathédrale engloutie, 22-30. ütem

A 28. ütemben kezdődő szakasz erőteljes *ff* akkordvonulataival és mixtúra-szerű íveivel bátran vállalja az oktáv-, kvint- és kvartpárhuzamokat. Ebben a helyzetben minden akkord a maga jellemző színével, egyéni hangzásával, saját felhangjaival, szinte a dallamtól függetlenül uralja az akusztikus teret. Debussy instrukciója szerint ez a mélyregiszterek gazdag zengésű orgonapontjával, és oktávbaszus hozzáadásával további rezonanciát produkál.³⁰ Hasonló mixtúrasorral találkozhatunk a *Canope* című prelűdben is.

5.8. A szabad orgonapont

A fenti példában az akkordok független, egyedi hangzása mozdulatlan basszus orgonapont felett valósulhatott meg. A kompozíciós alternatívákat kutatva már Liszt is ráérezett az orgonapont szabadságot adó nagyszerű lehetőségére. A basszus így a funkciós harmóniák alátámasztása helyett szinte korlátlan lehetőségeket nyit meg a felette hangzó szólam számára. Póczonyi Mária utal arra, hogy az orgonapont feletti hangzásokat már Liszt Ferenc óta szabadon kezelik a zeneszerzők.³¹ Számtalan példát

³⁰ Gamelán akusztikai hatás.

³¹ Póczonyi Mária: *Játékdoboz. Debussy zenéjéről*, i.m., 78.

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások

sorolhatnánk fel, de ezen a helyen a *Légendes 2. St. François de Paule „marchant sur les flots”* érzem a legmegfelelőbbnek arra, hogy a lassan bontakozó és folyamatosan, hosszan hangzó tremolo orgonapont jelentőségét, valamint a vele egyidejűleg megszólaló zenei anyagra tett hatását érzékelhessük.



65. kottapélda, Liszt: St. François de Paule „marchant sur les flots”, 6-9. ütem

Már a fent idézett ütemek is érzékeltetik, hogy a szabad orgonapont fölött szinte bármi lehetséges.³² Unisono dallammal indul a mű, a balkézben oktávokkal mélyül a hangzás. A 6. ütembe érkezve a negyed értékek vibráló tremolo orgonaponttá válnak, és nemhogy hiányérzetet nem hagynak maguk után, de gazdag hangzásélményt nyújtanak a hallgatónak. A 10. ütemben a balkéz hangjai nagyon kis mértékben elmozdulnak úgy, hogy csak egy-egy hang változik meg, és így minden további nélkül megmarad a mozdulatlan orgonapont illúziója. A hosszú orgonapont használatának másik érdekes példáját találhatjuk Liszt *2^e Ballade* című művében. Legkiemelkedőbb módon a 143. ütembe érkezve mutatkozik meg leginkább a mozdulatlan orgonapont fölötti szabad dallamkezelés, melyet a következő példa szemléltet.

³² I.h.



66. kottapélda, Liszt: 2° Ballade, 143-150. ütem

A mély regiszter kitartóan ismétlődő basszushangján kívül harmóniai szempontból a fölötté lévő középszólam is statikus. Nyitott fekvésű, oktávba illesztett kvint és kvart hangközei szintén harmóniai nyugalmat alapoznak meg változatlanságukkal, mely fölött szabadon szárnyalhatnak a plasztikusan elkülönített, nagyvonalú dallamívek. Harmóniai szempontból orgonapontként értelmezhető, de ritmikus triolában való megjelenése miatt egyúttal ostinato jellegű is a következő példa, amely a darab egy korábbi részében jelenik meg.



67. kottapélda, Liszt: 2° Ballade, 85-91. ütem

A *cisz* hangot több ütemen át konokul megőrző triola mellé ugyan csatlakozik egy további balkéz szólam, de az orgonapont jelenléte itt is meghatározó. Az e darabból utolsóként idézett következő részlet sokkal inkább az ostinato funkcióját tölti be,

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások

érdekessége azonban, hogy harmóniai szempontból mégis orgonapontként értelmezhető.

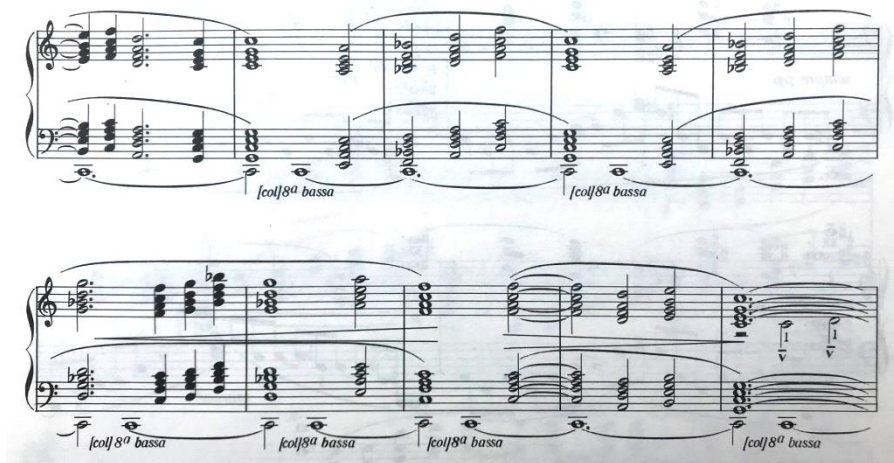
Nagyon kifejező példája annak, hogyan ismerte fel Liszt a lehetőségek széles skáláján az orgonapontot és annak többféle alkalmazási lehetőségét.



68. kottapélda, Liszt: 2° Ballade, 1-8. ütem

A kromatikus balkéz ismétlődő futamai funkcionális értelemben harmonikus orgonapontként szolgálnak, e fölött hangzik a hosszú értékekből álló jobbkéz dallam, melyet a kíséret szervesen fog össze. A balkéz figurációk ütem végén lelépő hangjai is csupán a tonalitást jelzik, illetve megerősítik azt, míg a kíséret jellege ostinato hatást sugall.

A *La cathédrale engloutie* című művet szervesen átszövik az orgonapontok. Erős dinamikájú, párhuzamos mixtúra meneteket alkalmazó szakasza az orgonapont használatának és a felette lévő szabad dallamformálásnak kiemelkedő példája.



69. kottapélda, Debussy: La cathédrale engloutie, 31-40. ütem

A *c* orgonapont már a 28. ütemben megjelenik és tizennégy ütemen át ott marad, miközben többször megzengeti a szerző. Többször elgondolkodtam azon, vajon mennyi köze lehet az orgonapontként ható, mozdulatlanul nyugvó harmóniai szerkesztésnek ahhoz, hogy Liszt az orgonát is mesteri szinten kezelte. Logikusnak tűnik, hogy elsőként Lisztnek az orgonával való szoros kapcsolatára vezetjük vissza a harmonikus jellegű orgonapont-kezelési technikának a jelenlétét, hiszen szorosan összefügg a hangszer természetével, de talán az improvizáció alapjaival is.

Liszthez hasonlóan Debussynél is felfedezhetjük az orgonapont kezelésének többféle megoldását, és az arra ráépülő anyag az ő esetében is számos alkalommal változatos ötletekkel, fantáziadúsan szólal meg. A *La Puerta del Vino* című prelűdjében a balkéz habanera ritmusú osztinatóval ad ritmizált orgonapontot. E felett a jobbkez szinte teljesen idegen hangokból álló dallamot formál, lokriszi jelleggel.³³

³³ I.m., 79.

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások



70. kottapélda, Debussy: La Puerta del Vino, 5-13. ütem

Ennek a zenei ötletnek a továbbfejlesztése óriási méreteket ölt a 35. ütem környékén megjelenő dúr hangzatok mixtúramenetével. Teljesen elrugaszkodik a Desz-dúr hangnemtől, illetve a továbbra is kérelhetetlenül jelenlévő *desz-asz* balkéz ostinatótól, melyet a következő példa szemléltet.

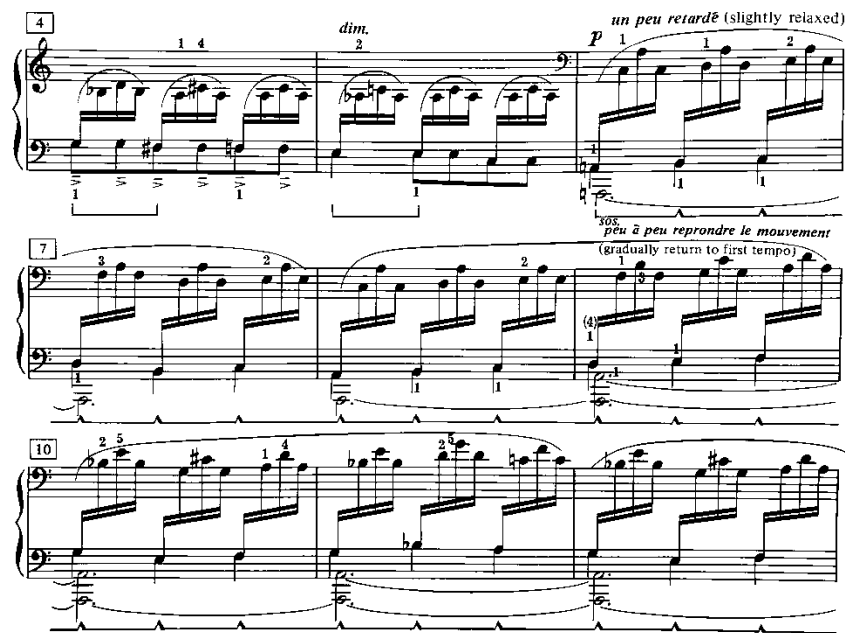


71. kottapélda, Debussy: La Puerta del Vino, 33-41. ütem

Ez a fejlesztési folyamat világos bizonyítéka annak, hogy harmóniai elgondolásokban és textúrák összerendezésében Debussy sem szeretne feltétlenül a klasszikus összhangzattan szabályai szerint építkezni. Erre minden alkalmas eszközt felhasznál, például az orgonapont felszabadító hatását és bebizonyítja, hogy az

orgonapontra helyezett zenei anyagban bármi megtörténhet. Hasonló példát láthatunk az *Estampes La soirée dans Grenade* című darabjában, ahol ezúttal a jobbkez szólamába helyezett, magasabb regiszterben megszólaló orgonapont *cisz* hangjának folyamatos jelenléte mellett hangzik fel mélyebb hangfekvésben a balkéz dallama.

Korábban komponált zongoraművei között a *Pour le Piano* első tételében is találhatunk nagyon kifejező példát erre. A kötet nyitótételében, a *Prelude*-ben már a 6. ütemben megjelenik egy mély regiszterbe helyezett, orgona pedálhangzást idéző *a* hang. Erre épül rá a felsőbb regiszterekben megszólaló, szabadon mozgó zenei anyag. Debussy ezt a megtámasztó hatású orgonapontot tizennyolc ütemen át tartja, majd egy rövid háromütemes átvezető szakaszból kiveszi. Ezután megint megjelenik, és tizenkét ütemen keresztül ismét a zenei anyag alapját szolgálja az orgonapont.



72. kottapéllda, Debussy: Pour le piano – Prelude, 4-12. ütem

A basszus szólam kontra *a* hangon nyugvó orgonapontja tehát a 6. ütemben jelenik meg először. Két ütemmel később újraartikulálva szól tovább, majd még egy ütem múlva kibővül egy felső oktávval, és így gazdagítja tovább a hangzást. Érdeemes megfigyelnünk a parallel íveknél korábban már említett, a két kéz által megszólaltatott párhuzamos zenei folyamatot is.

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások

5.9. Váratlan akkordhasználat

Textúrájának formálásában mindkét mester bőségesen használ akkordokat, az azonban figyelemreméltó, amikor ez a hangzás váratlanul jelenik meg a zenei anyagban. Bár dinamikai fokozásban elő van készítve, texturális szempontból mégis meglepő hatású ahogyan Liszt *Csardas obstinée* S. 225/2 című zongoraművének 89. ütemében mindkét kézben egyszerre jelenik meg az akkordikus jellegű anyag. Ez a szerkesztési mozzanat újra megismétlődik a 195. ütemben, ezúttal a korábbi öt hangból felépülő akkordok helyett nyolc hangot tartalmazó egységekkel.



73. kottapélda, Liszt: Csardas obstinée, S. 225/2, 193-199. ütem

Lisztnek természetesen több oka lehetett, amiért az akkordok használatához folyamodott ezekben a pillanatokban, mint például az előjegyzés- és hangnenváltás, maga a dinamikai fokozás, első előfordulási helyén pedig mindehhez csatlakozik még az *accelerando* is. Ezúttal azonban magát a szerkesztési eljárást szeretném kiemelni, amelyből Debussy zeneszerzőként meríthetett ötletet a *Pour le piano Prélude* tételének 43. üteméhez, valamint tíz évvel később a *L'isle joyeuse* 200. üteméhez is.

74. kottapélda, Debussy: Pour le piano, Prélude, 40-46. ütem

Textúrák

Ez a Debussy részlet hasonló dinamikai fokozás eredményeként érkezik el a hirtelen akkordhasználat megoldásához. Azonban a következő szemelvényben maga a fokozás egészen más módon valósul meg, sokkal váratlanabban tör ki a *p* keretek közé kérelhetetlenül viasszorított akkordikus *f* textúra. Kifejezetten feszültségkeltő hatást eredményez az, hogy az előbb leírtakat Debussy még a hemiola ötletével is fokozza.



75. kottapélá, Debussy: L'isle joyeuse, 195-203. ütem

5.10. Tercrokon ötletek

Ha Liszt zenéjét vizsgáljuk, szinte névjegyként tűnik fel a tercrokonságban rejlő lehetőségek kihasználása. Ujfalussy József rávilágít, hogy már Debussy *Damoiselle éluejében* is megmutatkoznak a kései Liszt művekben megjelenő merész tercrokon harmóniaváltások.³⁴ Megállapítható, hogy a klasszikus korszakból a romantikusba lépve a tercrokonság használatának gyakorisága és az ezzel kapcsolatos zeneszerzői technika is megváltozott. Ezt a tényt Frank Oszkár is kiemeli írásában,³⁵ valamint rámutat arra is, ahogy a Liszt által kifejezetten kedvelt hangnemi kapcsolat átmenetének eszköze újító módon eltérővé válik. A romantikában gyakran nem egy közös akkord, hanem egy közös hang kapcsolja egymáshoz a hangnemeket. Frank Oszkár Liszt *Vallée*

³⁴ Ujfalussy József: *Achille-Claude Debussy*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1959). 86.

³⁵ Frank Oszkár: *Hangzó zeneelmélet II., XIX. századi romantikus zene*. (Hajdúböszörmény: Főnix Zeneműhely, 2015). 60. <https://www.parlando.hu/2016/2016-2/FOHZII-XI.pdf> (utolsó megtekintés dátuma: 2019. szeptember 7.).

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások

d'Obermann című darabját használja ennek bemutatására, amelynek kezdőtémája nagyszerű példa a dallam és akkord frázison belüli áthelyezésére.



76. kottapélda, Liszt: Vallée d'Obermann, 1-9. ütem

A balkéz dallamának szűkített kvart ugrásával már a harmadik ütemben szokatlanul módosul a harmóniai érzet és nagyon hirtelen tercrokon hangnemben találjuk magunkat. Ugyanez megismétlődik, és a 8. ütem végére bejártuk az *e-moll*, a *g-moll* és a *b-moll* hangnemeket. Különösen érdekes, ahogyan az alaphangok tercenkénti emelkedésével az előjegyzések tercenként süllyednek.³⁶ A *Csardasok* közül az S. 224-es jegyzékszámú *Csardas macabre* korábban már tárgyalt kvintpárhuzamának használata mellett példaként állhat itt tercrokon vonásaival: az F-dúr melléktéma a visszatérésben a tercrokon D-dúrban jelenik meg. Hasonlóképpen Liszt kedvelt kompozíciós névjegyet viseli a *Harmonies poétiques et religieuses* kötetének első darabja. Az *Invocation* záróakkordjai, a 199. és 201. ütemben kétszer is megszólaltatják ezt a kedvelt fordulatot.

³⁶ I.m., 66.



77. kottapélda, Liszt: Harmonies poétiques et religieuses – Invocation, 191-203. ütem

A számos példa közül szeretném ismét kiemelni a *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* codájának egyik pillanatát, amely ebben az aspektusban is rokon vonásokat mutat Liszt és Debussy között.



78. kottapélda, Liszt: Les jeux d'eaux à la Villa d'Este, 248-270. ütem

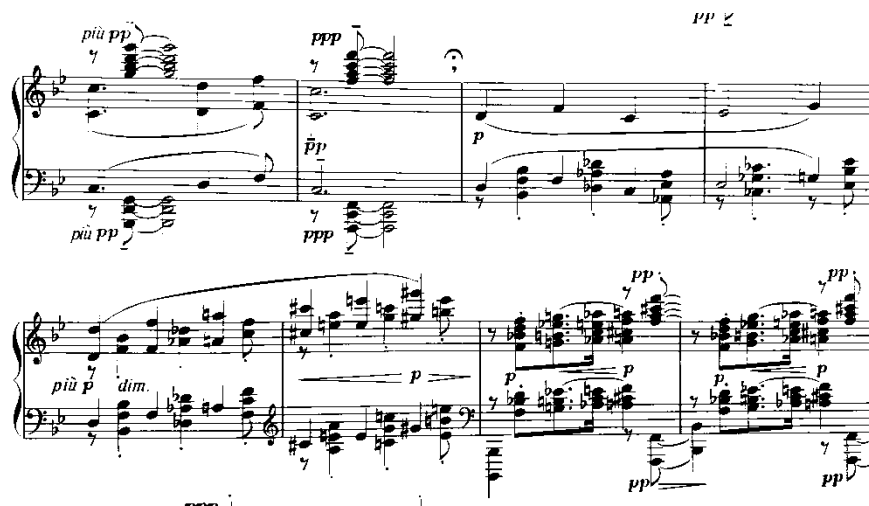
A tercron harmoniafűzések egyik különösen tiszta, átlátható pillanata ez a pár sor. A 252. ütemmel kezdődően az *Esz-dúr*, *G-dúr*, *C-dúr* és *Asz-dúr* hangnemeket végigjáró harmoniai folyamatok fűzését valóban egy-egy hang tartja össze.

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások

Debussy tercrokon harmóniafűzéseinek technikájára a *Préludes* köteteiben is sok példát találhatunk. Horváth Barnabás részletes elemző tanulmánya aprólékosan sorra veszi és kiemeli ezeket.³⁷

A *Danseuses de Delphes* tercrokon akkordfordulatainak egymásra sűrítése különösen merész alkalmazása ennek a kompozíciós technikának. Liszt többnyire hosszabban időzött egy-egy tercrokon mozgásból következő új harmóniai pillanaton, de Debussynél ez másképp van.



79. kottapélda, Debussy: Danseuses de Delphes, 19-26. ütem

Ennek a részletnek már a 21. ütemében megjelenik a tercrokon harmóniafűzés, amit Debussy két taktussal később egymásra sűrít. A halmozott tercrokon fűzés egészen távoli irányokba sodorja a hallgató tonalitásérzetét.

5.11. A variálás képessége

A variációs eljárás formaalakító alkalmazása Ujfalussy József szerint Liszt teljes művészetének mozgató ereje.³⁸ A texturális fejlődés sok zongoraművének talán egyik legszerveesebb alkotóeleme. Ezek közé sorolható többek között a *Vallée d'Obermann*, a *Légendes* kötetének második darabja *St. François de Paule „marchant sur les flots”*, a

³⁷ Horváth Barnabás: *Hagyományörzés és újító szellem. Claude Debussy zongoraprelűdjeinek elemzése.* (Doktori értekezés. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010).

³⁸ Ujfalussy József: *Variáció, építkezés, modális transzformáció Liszt Ferenc zenéjében.* (Budapest: Akadémia Kiadó, 1990). 19.

Sonate és a *2^e Ballade*. A motívumfejlesztés egyik fontos jellemzője, hogy megváltozik a motívumok alapszerkezetének karaktere, és ezáltal más jelentést nyernek. Megújult arculatukkal – de némi közös vonást őrizve – fejleszthetik tovább a zenei anyagot. A kompozíciós szerkesztésnek e módja meghatározó volt a zenetörténeti fejlődés folyamatában.

Liszt kísérletező, motívumfejlesztő vívmányai jól láthatók a *2^e Ballade* szerkesztési ötleteiben.³⁹ Liszt egyik növendéke, Carl Lachmund visszaemlékezéseiben rögzíti, hogy ez a darab a mester egyik kedvenc műve volt,⁴⁰ az 1853-ban keletkezett kompozíciót húsz évvel később is büszkén vette elő. Amy Fay lejegyzése is tanúsítja ezt, aki egyszer órára vitte Liszthez a *Balladát*, s a mester kiválónak és hatalmasnak nevezte a művet.⁴¹ Ennek alapján egyértelmű, hogy Liszt pontosan tisztában volt művének jelentőségével, mely a motívumfejlesztés gazdag és színes példáit hordozza.



80. kottapélda, Liszt: *2^e Ballade*, 3-8. ütem

A fenti példa a darab elején hosszú hangértékekben megjelenő dallamot ábrázolja. A *h-moll* alaphangnemből Liszt már a 36. ütemben előjegyzés váltással *b-moll*-ba helyezi ugyanezt az anyagot.

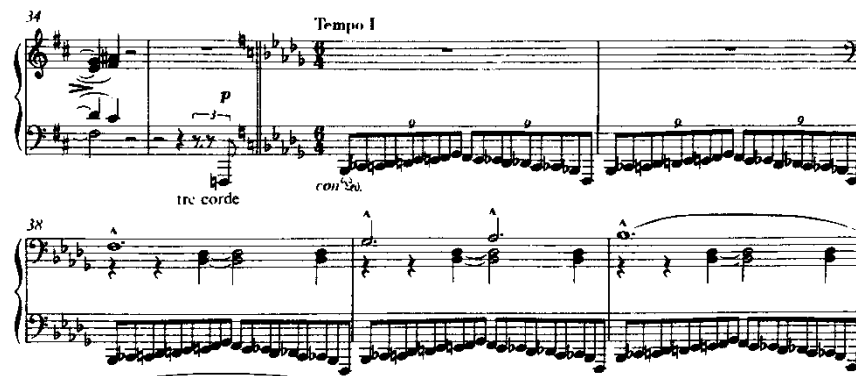
³⁹ Stephen Samuel Armstrong: *Liszt, his Scholars, and the b-minor Ballade: A Study of Textural Transformation*. (Musicology Thesis. Michigan: Michigan State University, 2014). 33.
[file:///C:/Users/Ottery/Downloads/Armstrong_grad.msu_0128N_13158%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Ottery/Downloads/Armstrong_grad.msu_0128N_13158%20(1).pdf) (utolsó megtekintés dátuma: 2019. szeptember 7.).

⁴⁰ Carl Lachmund: *Living With Liszt: From the Diary of Carl Lachmund, an American Pupil of Liszt, 1882-1884*, Szerk.: Alan Walker (Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995). 307.

⁴¹ Amy Fay: *Music-Study in Germany* (New York: The Macmillan Company, 1913). 216-17.

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások



81. kottapéllda, Liszt: 2° Ballade, 34-40. ütem

Nagyon megváltozott textúrával, de felismerhetően jelenik meg újra a főtéma egy szakasza a következő kottapéllda 113. ütemében. Ezúttal dús kromatikába, brilliáns futamokba és gazdag oktávmenetekbe illesztett *fisz-moll* hangnemben halljuk ismét az akkordikus formát öltött vezérdallamot.



82. számú kottapéllda, Liszt: 2° Ballade, 112-117. ütem

A darab során többször megjelenik ez a motívum, majd a 181. ütemhez érve másik hangnemben, megint más kísérettel ölt formát. Legmeglepőbb fordulatát azonban a karakterváltással is járó, dúr hangnemben megjelenő pillanat adja, amikor gyengéd *cantabile*-ben éneklő közép-szólamként jelentkezik.

83. számú kottapélda, Liszt: 2^e Ballade, 252-259. ütem

A darab komponálásakor negyvenes éveiben járó Liszt egy másik formában is megjeleníti ezt a motivikus anyagot, és a hangszer rezonanciáját teljes mértékben kihasználja e művel úgy, hogy megzengeti az összes regisztert.

84. számú kottapélda, Liszt: 2^e Ballade, 284-289. ütem

A fenti példákban vázolt tematikus transzformáció regiszterben, dinamikában, hangnemekben, kísérő anyagban és textúrában egyaránt jól érzékelteti a széles spektrumú karakterváltások lehetőségét.⁴²

5.12. Texturális fejlődés Debussy zongoraműveiben

Debussy zenéjének könnyen felismerhető, senki máséval össze nem téveszthető hangzása több elemből áll össze. Ezek közé sorolhatjuk a harmóniavilágot, a hangszínt és a textúrát. Mark DeVoto szerint azonban a szélesebb értelemben vizsgált zenei

⁴² Alan Walker: *Franz Liszt*. (New York: Alfred A. Knopf, 1989). II. kötet: 309-10.

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások

elemek, mint például a dallam, a ritmus és a belső forma is hatással vannak a Debussy-hang minőségére.⁴³ DeVoto tanulmányában említést tesz Jean Barraqué zeneszerző és kiváló analitikus megjegyzéséről, amely szerint a frázis, illetve a sorozatosan egymás után ismétlődő frázistörések jelentik Debussy kottáinak egyetlen gyengéjét.⁴⁴ Simon Trezise ugyancsak rávilágít az egyedi motívumkapcsolatokra, amely szerint az új motívumok mindig a korábbiakból jönnek létre.⁴⁵ Ezt a motivikus repetíciót, ami egyúttal a komponista sajátos formaalkotó jegye is, Debussy darabjainak alapvető vonásaként aposztrofálhatjuk. A páros motívumismétlések, melyek egyébként több zeneszerzőnél – többek között Vivaldi, Mozart és Rossini műveiben – is megfigyelhetők, a hangzásnak olyan jellegzetességét hozzák létre, ami alapján Debussy zenei stílusa azonnal felismerhetővé válik.⁴⁶ Póczonyi Mária is Debussy alapvető zeneszerzői eszközöként említi a motívumismétlés technikáját *Játékdoboz* című könyvében. Egyik legjellemzőbb zeneszerzői vonásaként emeli ki variáló képességét, és Bárdos Lajostól is idéz: a tanár úr alkotta meg az ún. heteroharmonikus izomotivika kifejezést,⁴⁷ ami azt jelenti, hogy ezzel a technikával az ismételt motívumok alá illesztett harmóniák változatosan újragondolva, megújult hangzással jelennek meg. Ez a zeneszerzői szerkesztési és fejlesztési technika szoros hasonlóságot mutat Liszt korábban említett motívumfejlesztésével.

Ennek bemutatására az érett korszakában keletkezett *Estampes* harmadik darabját, a *Jardins sous la pluie*-t választottam. E darabot két alapmotívum is átszövi, amelyek formát, karaktert és hangnemeket is változtatnak a mű folyamán. Ezek közül az egyik vízhez kapcsolódik és egy francia gyermekdal motívumát használja. A tenger mellett szerzett fiatalkori élmények hatása tagadhatatlan, ezáltal vált állandóan visszatérő vendéggé zenei gondolkodásában a víz.⁴⁸ A gyermekkori benyomások és a víz az esővel együtt összekapcsolódnak Debussy kompozíciós gondolatvilágában. Már

⁴³ Marc DeVoto: *The Debussy Sound: Colour, Texture, Gesture. The Cambridge Companion to Debussy*. Szerk.: Simon Trezise. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003). 179.

⁴⁴ Jean Barraqué: *La Mer de Debussy. Analyse musicale* 12/3. June 1988). 28.

⁴⁵ Simon Trezise: *Debussy: La Mer*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1994). 52.

⁴⁶ Marc DeVoto: *The Debussy Sound: Colour, Texture, Gesture. The Cambridge Companion to Debussy*, i.m., 179.

⁴⁷ Bárdos Lajos: *Romantikus harmóniák*. Szerk.: Póczonyi Mária. (Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1970). 32.

⁴⁸ Ujfalussy József: *Achille-Claude Debussy*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1959). 11.

Textúrák

az 1894-ben írt és végül 1977-ben *Images oubliées* címmel kiadott kötet harmadik darabja, a *Quelques aspects de „Nous n’irons plus au bois” parce qu’il fait un temps insupportable* is gazdagon használja az egyik hagyományos francia gyermekdal motívumát. A hosszú cím is a kellemetlen, rossz időre, minden bizonnyal a zuhogó esőre utal.



85. kottapélda, „Nous n’irons plus au bois”, francia gyermekdal részlet

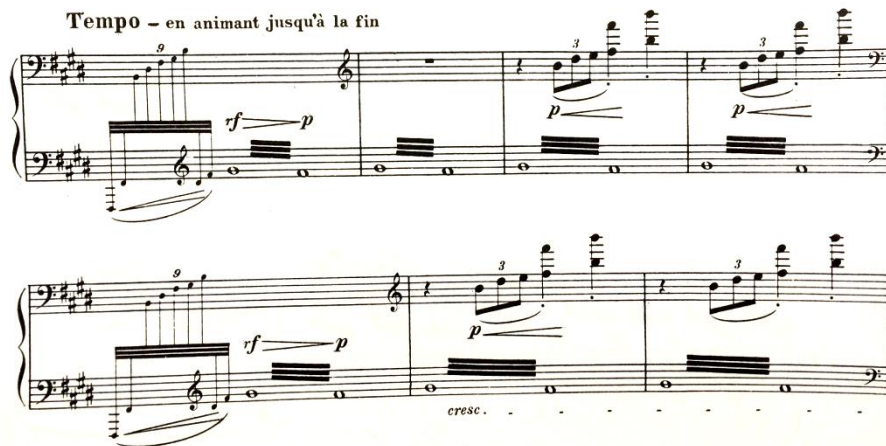
Az *Estantes Jardins sous la pluie* című művét több helyen is átszövi a *Nous n’irons plus au bois* kezdő dallamának motívuma. Itt már meglehetősen sokrétűen alkalmazza Debussy az idézett zenei anyagot, mesterien illeszti hozzá a különböző karaktereket.

86. kottapélda, Debussy: *Jardins sous la pluie*, 75-80. ütem

A fenti példában a dal kezdő motívumát alapvetően lassabb karakterű zenei anyag fölé helyezi Debussy, és szünetekkel teszi levegőssé. Bár az eredeti dalhoz hasonlóan itt is a felütés érzetével indul a zenei anyag, a szünetek miatt inkább meditatív hangulatúnak érzékeljük, és nem annyira a ritmusáról, mint inkább a hangközlépésekről ismerjük fel.

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások



87. kottapéllda, Debussy: Jardins sous la pluie, 126-132. ütem

Később, a 128. ütemben ugyanez a dallam a teljes motívumnak csupán az indító töredékét mutatja meg, de a karakter máris nagyon megváltozott, hiszen a megelőző balkéz tremolók intenzitása szinte viharszerű égdörgést idéz.



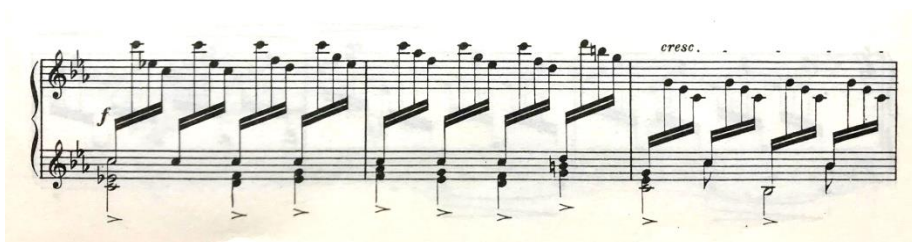
88. kottapéllda, Debussy: Jardins sous la pluie, 133-135. ütem

Végül a 133. ütemben a Debussyre kevésbé jellemző, inkább Lisztre emlékeztető vulkanikus kitöréssel jelenik meg ismét a gyermekdal hosszabb motívuma. A dallam a balkézbe kerül, *f* dinamikai jelzéssel indul, és mindössze két negyed múlva eléri a *fortissimót*, amit „éclatant” jelzéssel még tovább fokoz a szerző. Az eskalációt azzal is növeli, hogy minden hangra súlyt helyez. A következő kottapéldában látható másik motívum a sokkal gyakrabban megjelenő, kezdő dallamot mutatja, amely először *pp* dinamikával hangzik fel.



89. kottapélda, Debussy: Jardins sous la pluie, 1-6 ütem

Ez a moll színezetű, balkéz hangjai által megszólaló motívum, amelyet előadás során fontos kiemelni, többször megjelenik a műben. A 27. ütemben előjegyzés váltással *Fisz-dúr* színezetet kap, és négy ütem hosszan vidám hangvétellel jelenik meg. Azonban a 31. ütemben *f subito* dinamikai instrukcióval és kiemelt nyolcad staccatókkal mindenfajta előkészítés nélkül hirtelen *fisz-moll*ba kerül. A 43. ütemben minden hangján meghangsúlyozott, *f* tercmenetként jelenik meg, ezúttal *c-moll*ban.

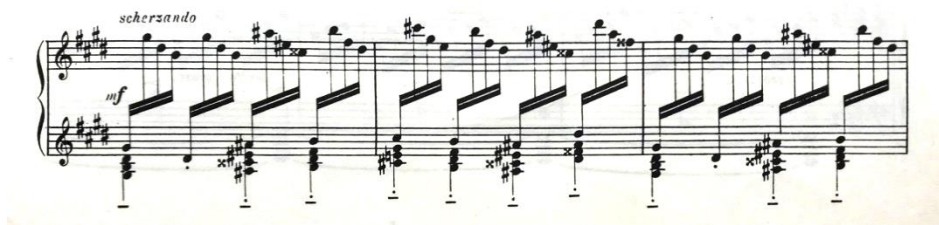


90. kottapélda, Debussy: Jardins sous la pluie, 43-45. ütem

Már nyolc ütemmel később *Desz-dúr*ban, oktávmenetben jelenik meg a főmotívum. A 112. ütemben szintén oktáv vonulatokban mozog és *h-moll* színezetet kap, fölötté kvintola futamokkal kísér a jobbkéz. Érdekes módon Debussy scherzando jelzést illeszt a motívum legvastagabb, 136. ütemben lévő akkordikus felhangzásához. Ennek oka a hangnemben és a *f* anyaggal alkotott kontrasztban keresendő. Talán az sem mellékes, hogy e szakasz balkézben felhangzó anyagának eljátszása kissé kényelmetlen, pont a fekete billentyűk között navigáló akkordok miatt.

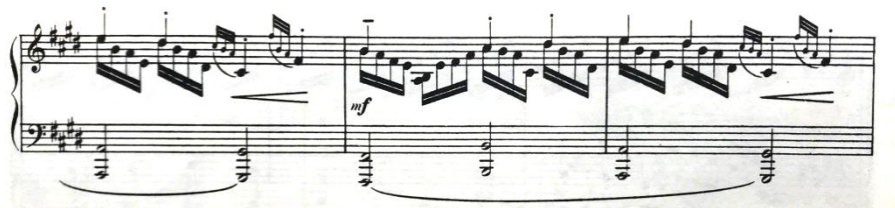
Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások



91. kottapélda, Debussy: Jardins sous la pluie, 136-138. ütem

Külön figyelemre méltó, ahogyan a dallamhangokra mixtúra sorokat illeszt Debussy. Ötletgazdag szerkesztésének még egy motivikus variációját láthatjuk a következő példában, ahol a darab folyamán végig balkézben felhangzó dallamot a 143. ütemben a jobbkézbe helyezi át. Az is figyelemreméltó, hogy szólamcsere történik a motívum utolsó két negyed hangjánál, és ez izgalmasabbá teszi a hangzást.



92. kottapélda, Debussy: Jardins sous la pluie, 142-144. ütem

A fenti példák jól érzékeltetik a motívumkezelés érdekes és változatos technikájában rejlő lehetőségeket. Azzal, ahogyan az azonos dallamívek a karakter, a harmónia megváltozása, vagy eltérő hangnembe helyezés által más jelentést nyernek, az új utakat kereső kompozíciós gondolatvilág gazdag lehetőségének kapuja nyílik meg mindkét szerző számára. Erre épül a ritmikai és a kreatív dallami variálás is. Ezek eredménye az alapgondolattal összekapcsolt, mindig friss élményt adó, mégis szervesen összefüggő zenei anyag. A darab folyamán mindig más köntösben jelenik meg a zenei gondolat, és ez frissen tartja a hallgató érdeklődését, aki folyamatosan rácsodálkozhat arra, hogy az új zenei materiák mégis az ismerősség érzetét hordozzák számára. A zenei újszerűség vonzza a figyelmet, felülkerekedik az unalmon és könnyebben válik emlékezetessé. Daniel J. Levitin, az idegrendszer anatómiájával, fiziológiájával és biokémiájával foglalkozó tudós szerint a ritmikus sorozatképletek a legoptimálisabb módon izgatják az emlézők visszatérő idegpályáit, visszacsatolnak az agykéreg

motorikus funkcióihoz, a kisagyhoz (cerebellum), valamint a homloklebenyhez is.⁴⁹ Ennek a megállapításnak a zenei vetületei meglehetősen izgalmasak. Érdekes, hogy Debussy ismétlődő, rövid motivikus szerkesztési metódusa, illetve a Jean Barraqué által említett frázistöredékek alkalmazása,⁵⁰ mennyire zseniálisan ötvözi a tudatalattiban rögzülő ismert és ismeretlen, illetve újszerű tapasztalatok élményét. Míg az előbbi komfortérzetet ad, a másik fenntartja a figyelmet.

⁴⁹ Daniel J. Levitin: *This Is Your Brain on Music. The Science of a Human Obsession*. (New York: Plume, 2007). 266.

⁵⁰ Jean Barraqué: *La Mer* de Debussy, ou la naissance des formes ouvertes : la forme musicale considérée non plus comme un archétype mais comme un devenir. *Analyse musicale* 12/3 (1988, június): 28.

6. A liszti zongorajáték mechanikájának hatása, a virtuóz Debussy

Debussy kortársai elmondása alapján nem tartozott a legvirtuózabb zongoristák közé,¹ ennek ellenére olyan darabok kerültek ki alkotói műhelyéből, amelyek a legmagasabb szintre csiszolt technikai képességeket kívánják meg az előadótól. Vallas és Lalo, a kor befolyásos kritikusai már 1906-ban a következőképpen jellemezték Debussyt: zongorakompozícióiban megnyilvánuló, egyedülálló zenei nagysága azáltal érzékelhető a leginkább, hogy határozottan újragondolta a zongoravirtuozitás előadói módját. Mindezt úgy tette, hogy nem törekedett látványosságra és távol áll tőle a külsőségek fitogtatása.² Művei mégis egyfajta sajátos virtuozitást és magas fokú technikai felkészültséget kívánnak meg, mely alapvetően különbözik például Beethoven, vagy a romantikus virtuóz szerzők darabjaiban elsajátított, megszokott technikától. Azonban Léon Vallas szerint a játékos gyorsan hozzászokik ehhez az újfajta írásmódhoz, amely először zavarba hozza és tájékozódását veszti benne.³

Azt, ahogyan Debussy a zongorán megvalósítható virtuozitáshoz viszonyul, tovább árnyalja Liszt zenéjéhez fűződő kapcsolata. Meglepő módon a már korábban említett, alkatilag jellemző befelé fordulással ellentétes megnyilvánulás az, ahogyan Claude Debussy behatóan tanulmányozta és egyértelműen ismerte Liszt zongoraműveit. Ezen kívül azt is láthatjuk, hogy mélyen vonzódik Liszt szimfonikus műveihez: a Conservatoire-ból ismert diáktársával, Alfredo Casella-val két zongorás változatban adták elő ezeket az átiratokat. Egy Pierre Louÿs számára írt, 1900. december 6-án kelt levél pedig a *Faust szimfónia* iránti mély tiszteletéről tanúskodik.⁴ A liszti zongorajáték virtuozitása – bár kifejezésében alapvetően talán más célokat szolgált –, rányomta bélyegét Debussy virtuóz darabjaira, mechanikájának hatása erősen érezhető Debussy zongoratechnikai kihívást jelentő alkotásain.

Virtuozitás szempontjából külön említésre méltóak és komoly technikai próbatételt támasztanak az 1915 nyarán keletkezett, Chopin emlékének ajánlott etüdök,

¹ Paul Roberts: *Images. The Piano Music of Claude Debussy*. (Portland: Amadeus Press, 1996). 187.

² Gurminder Kaur Bhogal: *Details of Consequence: Ornament, Music and Art in Paris*. (New York: Oxford University Press, 2013). 135.

³ Léon Vallas: *Le Nouveau Style Pianistique: Claude Debussy*. (La Revue Musicale de Lyon, 21 October 1906). 40.

⁴ Claude Debussy: *Debussy letters*. (London: Faber and Faber, 1987). 117.

amelyeket élete végén mindössze hat hét alatt komponált. Kissé korábban közreadóként dolgozott egy Chopin összes művét átölelő kiadáson,⁵ ez is hozzájárulhatott ahhoz, hogy ennyire közel került Chopin művészetéhez. E művek olyan időszakban tükrözik a szerző lelkivilágát, amikor kínlódott a komponálással, különösképpen a zongorára szánt darabjaival. Robert Godet-hez 1915 Újév napján írt levelében így fogalmaz: „Bevallom, hogy hónapokig már nem tudtam mi lehet ez; a zongora ismerős hangja gyűlöletessé vált.”⁶

Bármennyire nehezek is a fenti darabok zongoratechnikai szempontból, a liszti zongorajáték mechanikájának Debussyre gyakorolt hatásait nem ezeken a műveken keresztül szeretném vizsgálni. Bertrand Ott tanulmányában megjegyzi,⁷ hogy Liszt zongoráról alkotott koncepciója messze túlmutatott saját korán, számára a technika elsősorban eszközt jelentett a kifejezéshez.⁸ Ezzel együtt az új tartalom megfogalmazásának igényével forradalmi zongoratechnikai eszközöket is feltárt az utókor számára. Debussy szintén egyéni koncepciót alkotott a hangszerrel, Liszthez hasonlóan független utakat járt, mégis sokat merített ötleteiből. Míg hatásának stílusbeli nyomait korábban már említettem, most a virtuozításra szeretném helyezni a hangsúlyt, a liszti zongorajáték egyes mechanikai behatásainak szemszögéből igyekszem megközelíteni Debussy zongorakompozícióit.

6.1. Az ostinato

Debussy zongorára alkalmazott egyik figyelemreméltó virtuóz kompozíciós eszköze az ostinato. Ezt a technikát túlnyomórészt érett zongoraműveiben alkalmazta, például természeti jelenségek és más, a zenén túlmutató tartalmak kifejezéséhez. Paul Roberts szerint az ostinato háromféle szimbolikus jelzést hordoz Debussynél: (1) aurális – a szél hangja, tüzijáték sistergése és durrogása, (2) vizuális – köd és pára, levelek mozgása,

⁵ Paul Roberts: *Images. The Piano Music of Claude Debussy*, i.m., 307.

⁶ I.m., 301.

⁷ Bertrand Ott: *Liszt zongoratechnikája*. <http://www.parlando.hu/Ott2.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2019. március 27.).

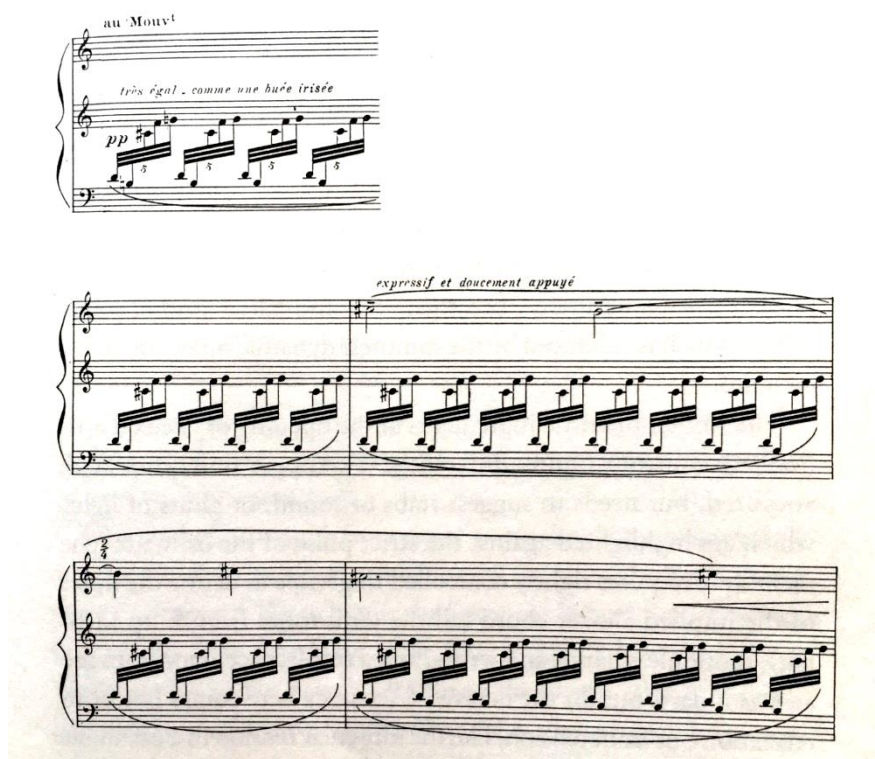
⁸ Heinz Lamann: Liszt Ferenc zongoratechnikája. *Parlando* (1962/2): 9-11. http://www.parlando.hu/1962/1962-02-05_Liszt.htm (utolsó megtekintés dátuma: 2019. március 29.).

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások

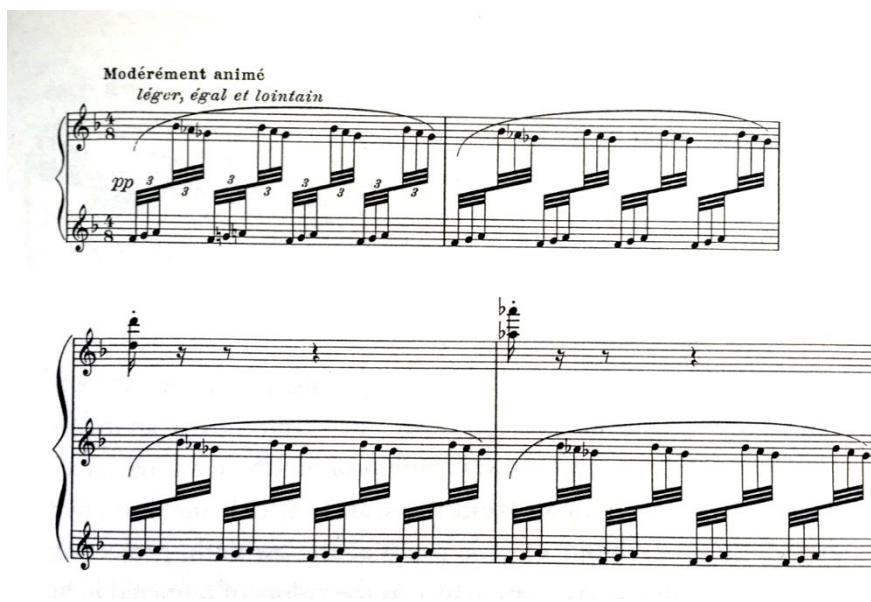
színes szikrák (3) pszichológiai – ezeknek ránk gyakorolt hatása.⁹ Noha az ostinato használata alapvető technikai szempontból egyértelmű az előadó számára, mégis minden alkalommal újra kell gondolnia, hogyan alkalmazza azt a különböző zenei mondanivalók és hatások mind pontosabb kifejezéséhez. Ehhez Debussy konkrét, szavakkal jelölt instrukciói többnyire útmutatást adnak.

Az alábbi két példában a zongoratechnikai elemek nagyon közel állnak egymáshoz, azonban megszólaltatásukkor kiderül, hogy a zenei részletek nagyon is különböző jelentést hordoznak:



93. kottapélda, Debussy: Cloches à travers les feuilles, 13-16. ütem

⁹Paul Roberts: *Images. The Piano Music of Claude Debussy*, i.m., 297.



94. kottapélda, Debussy: Feux d'artifice, 1-4. ütem

E két példa kottagrafikailag nagyon hasonló, az előadásban viszont más karaktert mutat. Míg a *Cloches à travers les feuilles* (93. kottapélda) ostinatója időtlen nyugalmat és csendet áraszt, a *Feux d'artifice* (94. kottapélda) ismétlődő figurációja dinamikájában a mozgás intenzitását sugallja. Erre a felismerésre a játékos három úton is eljuthat: Debussy szavakkal jelölt instrukcióin keresztül, a darabok címeinek értelmezéséből, illetve legkésőbb a textúra fölé helyezett dallamvonalak megjelenésekor teljesen egyértelművé válik a mű karakterének jellege. A *Feux d'artifice*-ben az előbb említett nyitó ostinato után a 25. ütemben egy újabb, arabeszk-jellegű motívum jelenik meg, ami erősen pulzáló ostinatóként szolgál a textúrában (95. kottapélda):

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.
Technikák, eszközök, hatások



95. kottapélda, Debussy: Feux d'artifice, 25-28. ütem

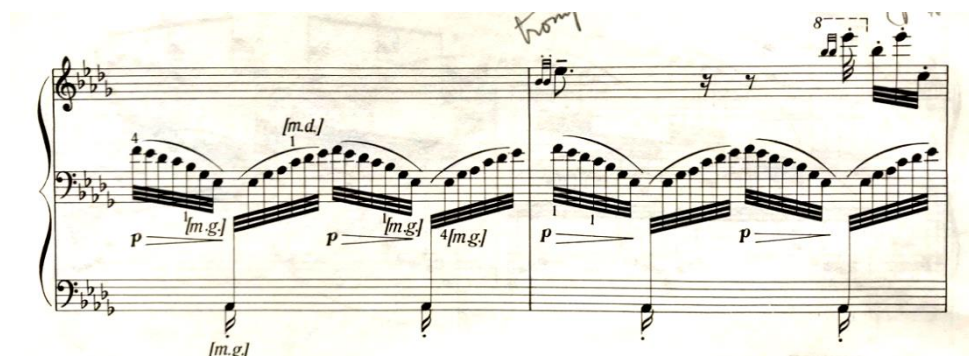
A fenti példában az ostinato-ötlet érdekes módon először a dallam fölött jelenik meg, majd később (96. kottapélda), az induló figuráció többszörös apró változása után helyet cserél, és a 35. ütemben az alsó szólamba kerül.



96. kottapélda, Debussy: Feux d'artifice 35-38. ütem

A liszti zongorajáték mechanikájának hatása, a virtuóz Debussy

Ezután a 41. ütemben történő hangnembváltás után, amihez karakter- és dinamikai változás is társul, az ostinato a balkézben marad (97. kottapélda):



97. kottapélda, Debussy: Feux d'artifice, 41-42. ütem

A szólamok között vándorló ostinato kitűnő példáját találhatjuk Liszt koncertetűdjei közül a *Waldesrauschen* című darabban. A lenti zenei idézetekben jól látható, amint a lágyan zsongó *dolcissimo* kíséret – hasonlóan az előző Debussy példához – a jobbkez szólamában jelentkezik először, majd a 15. ütemben az ostinato háttér átkerül a balkézbe.

An Herrn Dionys Pruckner

ZWEI KONZERTETÜDEN TWO CONCERT STUDIES

1. WALDESRAUSCHEN

Vivace

pp dolcissimo

una corda *vibrato*

dolce con grazia

98. kottapélda, Liszt: Waldesrauschen, 1-4. ütem



99. számú kottapélda, Liszt: Waldesrauschen, 15-18. ütem

Maga az ostinato ötlete persze nem újdonság, már Schubert is nagyon kifejezően használta a zenén túlmutató tartalmak tolmácsolására, különösen dalaiban. Sok más mellett remek példa lehet erre a kintornás hangszerének tekerése a *Der Leiermann* című dalban, vagy a rokka hajtásának imitálása a *Gretchen am Spinnrade* című műben. Schubert dalainak Liszt által készített átiratai alkalmat adnak a zeneszerzői fantázia gazdag kibontakoztatására, a zongora lehetőségeinek virtuóz alkalmazására, ezen belül is az ostinato anyag sokrétű kezelésére. A *Gretchen am Spinnrade* című dal feldolgozásának szinte akrobatikus oktávelemei beleszövik Liszt zongorához viszonyuló egyéni jegyeit, az eredeti zenei mondanivaló azonban mégsem sérül. Az *Auf dem Wasser zu singen* című darab átiratában a kísérő szólam nyugalmas, szinte monoton, mégis állandóan hullámváz, ritmikus ostinatója körül szövevényesen tekereg a versszakonként változó szólamban feltűnő dallam.

A virtuozitás témáját tárgyaló fejezet e részében szeretnék említést tenni a lassú ostinatókról is, amelyek kompozíciós ötletek vonatkozásában szintén hasonlóságot mutatnak Liszt és Debussy között. A nyugalmat teremtő ostinatóra kiváló példát találhatunk Liszt *Au lac de Wallenstadt* című művében, az *Années de Pèlerinage* első kötetéből:

2. AU LAC DE WALLENSTADT

... thy contrasted lake,
 With the wild world I dwelt in, is a thing
 Which warns me, with its stillness, to forsake
 Earth's troubled waters for a purer spring.
 (Byron)

Andante placido cantabile

pp dolcissimo egualmente
 una corda

dolce

7

100. kottapélda, Liszt: Au lac de Wallenstadt, 1-12. ütem

E zenei részletben gyengéden, de makacs kitartással ismétlődik az ostinato, képes háttérbe szorítani a hallgató időérzetét. Izgalomtól mentes nyugalmat sugároz, a darab nagyobbik részét ez a légkör határozza meg. Liszt harmóniai felépítése ugyanezt az állandóságérzetet erősíti: annyira minimalizálja a harmóniai mozgást, hogy az *Asz-dúr* köré fűzött egyszerű zenei vonulatok sem zavarják meg a mű hangulatának végtelen nyugalmat. Így szinte végig békét árasztó anyag felett nyújtózik el a szabadság érzését közvetítő poétikus felső szólam.

Érdekes összehasonlítani az előbb említett lassú ostinato koncepciót Debussy *Des pas sur la neige* című prelűdjében szintén hosszan végigvonuló, lassú ostinatóval. Az *Au lac de Wallenstadt*-ban a minimalizált harmóniavilágú szerkesztési elgondolás alapozza meg a teljes darabot átható nyugalom érzését. A *Des pas sur la neige* című prelűdben a lépések halk hangját megjelenítő ostinato a mű egyik alaprétegét képezi,

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások

amivel a darab pszichológiai és festői vásznát is megalkotja.¹⁰ Az ugyanarról a hangról kezdődő, ütemenként azonos ritmust és szekundlépést tartalmazó motívum élethűen tükrözi a két láb lassan váltakozó lépéseit. Szinte kikököntethetetlen melankóliát teremt ezzel az ostinato ötlettel Debussy, és ezzel nagyon hatásosan érzékelteti a darab alaphangvételét.



101. kottapélda, Debussy: Des pas sur la neige, 1-11. ütem

Hasonló módon hozza a hangulati aláfestést Liszt *Wiegenlied* (*Chant du berceau*) S 198. darabjának balkéz szólama, melyet szintén a lassú ostinatók csoportjába sorolhatunk. A darab négy ütemes nyitórészét alkotó balkéz anyag a bölcső ringását megjelenítő, lágyan ritmikus ostinatót képez és végigkíséri szinte a teljes művet. E fölött hangzik az egyszerű jobbkez dallam. A mű előrehaladtával a zenei anyag harmóniailag összetettebb lesz, a tritónusz is beékelődik az ostinato motívumba.¹¹ A mű hangulata mindvégig lágy marad, dinamikailag sem mozdul ki jelentősen a *p* szinte álmosítóan monoton atmoszférájából.

¹⁰ E. Robert Schmitz: *The Piano Works of Claude Debussy*. (New York: Dover Publications Inc., 1966). 145.

¹¹ Ben Arnold: *The Liszt Companion*. (Westport: Greenwood Press, 2002). 172.



101. kottapélda, Liszt: Wiegenlied – Chant du berceau, S 198, 1-10. ütem

Szintén a hangulatteremtő jellegű ostinatók egyik példája található Liszt *Les cloches de Genève* című művében, ahol a nyitórész harangkongást idéző jobbkezesnek kezdőhangjai később ritmikus anyaggá fonódva kísérik a skálaszerű dallamvonulatokat. A darab elején ez szinte idézi az *Au lac de Wallenstadt*-ban korábban tárgyalt balkéz ostinato textúra nyugalmas állandóságát, de később, a váltottkezes megjelenés után, a 28. ütemben átkerül a jobbkezésbe, majd a 6/8-os kíséret jellege a 48. ütemben végleg átalakul nagyobb léptékben haladó 2/4-dé.

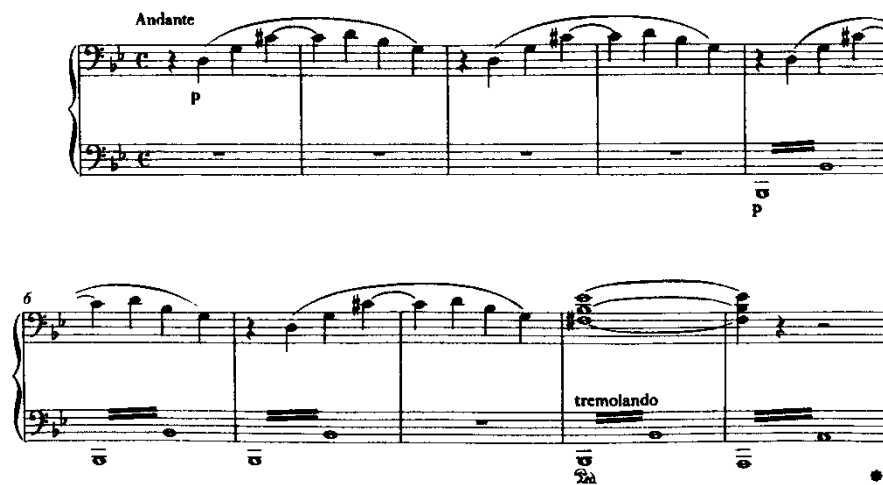


102. kottapélda, Liszt: Les cloches de Genève, 1-14. ütem

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások

Liszt lassú ostinatói közül mindenképpen említésre méltó a kései években komponált *Trübe Wolken*. A mindössze két oldalnyi mű hangulata távol áll a szerző fiatalabb korában írt műveitől. Az időskori elhagyatottság érzéseivel átítatott, kopár hangzásvilágú zene ritmust és hangot egyaránt visszafogottan használ, csak a legszükségesebb eszközökkel fejezi ki a szomorú hangulatot. Használja az ostinatót, de más funkcióval, mint korábbi virtuóz műveiben tette. A jobbkez első négy ütemében kíséret nélkül megjelenő motívum vezérfonala lesz a rövid műnek, mely a virtuóz elemeket és a zongora mutatós technikai hatásait következetesen kerüli. Tonalitással kapcsolatos és a textúrában megnyilvánuló kísérletei miatt látszólagos egyszerűsége ellenére is különleges helyet foglal el Liszt művei között. Ebben a késői darabban az ostinato jelenléte arra enged következtetni, hogy ez a technikai módszer alapvető eszközként jelenik meg a szerző műveiben.



103. kottapélda, Liszt: *Trübe Wolken*, 1-10. ütem

6.2. Debussy egyéb ostinatói

A prelüdök közül a *Le vent dans la plaine*ben hosszan hangzó ostinatót hallhatunk, a *Brouillards* című darabnak is fontos alapja az ostinato jellegű háttérfiguráció. Ritmikus ostinatóként ki kell emelnünk a *La Puerta del Vino* című prelüdjében szinte

következetesen végigvonuló, harmóniai funkciója szerint orgonapontként is kezelt¹² habanera ritmust. Ezt az alapvető ritmikai és karakterbeli rendezőelvet az *Estampes La soirée dans Grenada* című darabjában már korábban is használja. Az *Images* első kötetét záró *Mouvement* dinamikus energiájú, fergeteges ostinato ritmusra épül, de a második kötetet záró *Poissons d'or* alapját képező, ritmikusan vibráló, ismétlődő anyag is az ostinatók közé sorolható. Ez utóbbi példánál érzésem szerint inkább tremolo technikai elemként funkcionál az ostinato, ezért ezt az arra vonatkozó részben (63. oldal) tárgyalom. Ide tartozik még a *Ce qu'a vu le vent d'ouest* lendületes ostinatója is, azonban ez a darab a dolgozat más részeiben szintén említésre kerül, mivel nagyon jól szemlélteti Liszt különböző kompozíciós technikáit és tematikai hasonlóságait. Simon Trezise találó megjegyzése szerint Debussy *Ce qu'a vu le vent d'ouest* című prelűdje liszti szilajssággal kavarog,¹³ mely mind a kompozíciós technikák, mind pedig a tematikai hasonlóságok terén az általános technikai ötleteken kívül is szoros összefüggéseket mutat Liszt *Orage* című művével.

E darab sok szempontból szorosan kapcsolódik Liszt zongoraműveihez, azonban az egyik rövidebb ostinato szakasz egy mélyebben rejlő gondolati összefonódásra is rávilágít.¹⁴ Váratlan és szokatlan láncszemként Debussy a darab 15-20. ütemében Liszt *Trauermarsch* című darabját idézi.



104. kottapélda, Liszt: Trauermarsch, 1-5. ütem

A fenti zenei alapmotívumot Liszt szintén használja a *Historische ungarische Bildnisse* sorozatának *Ladislaus Teleki* tételében.

¹² Póczonyi Mária: *Játékdoboz. Debussy zenéjéről*. (Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1984). 79.

¹³ Simon Trezise: *Debussy's 'Rhythmicised Time'*. *The Cambridge Companion to Debussy*. Szerk.: Simon Trezise. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003). 239.

¹⁴ Roy Howat: *The Art of French Piano Music*. (New Haven and London: Yale University Press, 2009). 167.

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.
Technikák, eszközök, hatások

IV.
TELEKY LÁSZLÓ
Ladislau Teleky



105. kottapélda, Liszt: Historische ungarische Bildnisse – Ladislau Teleki,
1-18. ütem

Debussy nem szokványos módon fűzi bele ezt a zenei motívumot a *Ce qu'a vu le vent d'ouest* című prelüdjébe. Míg Liszt zenéjében előtérben mozog ez a motivikus anyag, Debussynél rejtetten épül az összetett és többretegűen szőtt textúrába, de ugyanúgy a basszus szólamban jelenik meg először.



106. kottapélda, Debussy: Ce qu'a vu le vent d'ouest, 14-17. ütem

Jól látható ezen a példán, ahogy Debussy a 15. ütemben induló basszus szólamban az *un peu marqué* kifejezést használja, és ezzel, mintegy figyelemfelhívásként, kiemeli a legmélyebb szólam történéseinek indulását. Az alsó vonulat ostinatójára fűzi az építkező zenei anyagot, mely hangjaiban és hangközlépéseiben is – a Liszt által használt *bé* hang helyett itt az enharmonikus *aisz* található – Liszt zenei motívumát idézi.



107. kottapélda, Debussy: Ce qu'a vu le vent d'ouest, 16-20. ütem

Érdekes, ahogyan Debussy rejtett utalással, oly sűrűn a textúrába szöve használja a Liszt-műből merített anyagot, és annak súlyviszonyait is bátran formálja át. Ettől a motívumnak a felbukkanása szinte felismerhetetlenné válik. Liszt ostinatójának konkrét célja, hogy a *Ladislaus Teleki* című tételben a súly- és hangnemérzetet is elbizonytalanítsa. Mivel a hallgató nem lehet biztos a hangnemet illetően, könnyen félreértheti, „félrehallhatja” azt.¹⁵ Az egyszerűen induló balkéz ostinatót ötvenkét ütemen át nemcsak fenntartja, de fokozatosan fejleszt is. Debussy ezzel szemben ritmikai rendezőelvként használja Liszt ostinatóját, más zenei rétegeket illeszt rá. Ugyanakkor itt is láthatjuk, hogy a zenei anyagot fejleszteni kívánja a szerző: Debussy a

¹⁵ Dolores Pesce: *Expressive Resonance in Liszt's Piano Music*. In *Nineteenth-century Piano Music*. Szerk.: R. Larry Todd. (New York: Schirmer Books, 1990.).

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások

mély basszusban induló zenei képletet két ütemmel később oktávva bővítve formálja tovább, hozzácsatolja a másik kéz akkordjait, ezzel is fokozást ér el. Végül nagyszekunddal is bővíti ezt a kialakult hangzasképet a 19–20. ütemekben.¹⁶ (107. kottapélda).

A fentebb kiemelt dallami hasonlóságok zenetörténeti hátterét vizsgálva nem tűnik meglepőnek a határozott egybeesés. A *Trauermarsch*ot Liszt 1885. közepe táján komponálta, majd ugyanebben az évben Teleki László gyászindulójaként beépítette azt a *Historische ungarische Bildnisse* című gyűjteményébe. 1888-ban külön kiadásban is megjelent a *Trauermarsch*.¹⁷ Fontos kiemelnünk az 1886-os év jelentőségét, mivel ennek az esztendőnek a nyarán Liszt tanítványa, Arthur Friedheim mesterével együtt Rómában tartózkodott. A *Historische ungarische Bildnisse* közül négyet átírt zenekarra és azok júniusi elvezénylését tervezte. Nagy valószínűséggel ezt az átíratot hallhatta Debussy. Élesen őrizte Liszttel való találkozásának emlékét, a mester játékán kívül valószínűleg kitörölhetetlen benyomást tett rá a zenei anyag is, amelyet tőle hallott.¹⁸ Érdekes elgondolás, hogy Debussy a *Ce qu'a vu le vent d'ouest* megírásakor 1909-10-ben jól emlékezhetett a darabra, illetve annak jellegzetes ostinatójára. A *Trauermarsch* 1888-ban megjelent, nyomtatásban is kiadott verziója már hozzáférhető volt Debussy számára.

A Debussy darabjába beleszótt ostinato eredeti ötlete azonban nem Liszttől származott. A *Trauermarsch*ban fellelhető, feljebb közölt példának dallamát a szerző Mosonyi Mihály 1860-ban íródott *Gyászhangok Széchenyi István halálára* című művéből merítette, melyet Debussy valószínűleg nem ismerhetett.

6.3. Liszt egyéb ostinatói

Ebben a fejezetben érdemes még megemlíteni a *Csardas obstinée* kitartóan ismétlődő, ritmikus balkéz vonulatát, mely karakter szempontjából szinte az egész darab alappillére. *Funérailles* című műve nyitó részének lassú balkéz lassú ostinatója szintén

¹⁶ Debussy általában szívesen használt hozzácsatolt szekundot. A zongorára írt *Images* első kötetének *Mouvement* tételében az utolsó másfél oldalon folyamatosan jelen van, egy egészhangú skálába fűzve.

¹⁷ Roy Howat: *The Art of French Piano Music*. (New Haven and London: Yale University Press, 2009). 167.

¹⁸ I.h.

meghatározza a darab jellegét. Később, a 109. ütemtől induló triola figuráció is egyértelműen más útra tereli az új zenei anyagot. Először nyolcad értékű kvintekkel, majd oktávval sűríti a textúrát. Dinamikailag növekszik, új hangnemeket érint, s ezzel együtt végül más figurációvá válik az eredeti ostinato. Kihagyhatatlan a „*Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*” *Praeludium nach J. S. Bach* című, basso ostinatóra épülő darabja. Liszt számára kulcsjelentőségű volt az ostinato eszközének használata. A témafejlesztésben – amit mesteri módon művelt – szintén fontos eszközként alkalmazta. Több művében szinte a kezdőmotívumból kibontható a későbbi anyag. Nagyszerű példa erre a *Vallée d'Obermann* című darab: a 75. ütemben még a *pp dolcissimo* lágy vonásaival jelenik meg az ostinato, mely a 188. ütemre mindkét kézben unisono triolává dagad. Ezután, nagymértékű dinamikai fejlődést követően a 208. ütemre hatalmas *fff* hangzással óriásivá duzzad a zenei anyag.¹⁹ Ezen a ponton érdemes visszautalni a fejezetben korábban említett két darabra – Liszt *Waldesrauschen* és Debussy *Feux d'artifice* –, a szólamok között vándorló ostinatóra, amely a *Vallée d'Obermann*-ban a 200. ütemtől szintén hallható.

6.4. Egyéb virtuóz Debussy darabok

Legvirtuózabb darabjai közé sorolhatóak az *Etudes* gyűjteménye mellett a *Pour le piano* (1901) szélső tételei: a *Prelude* és a *Toccata*, az *Estampes* kötetéből a *Jardins sous la pluie* (1903), a *L'isle joyeuse* (1904), az *Images* első kötetéből a *Mouvement* (1905), második kötetéből a *Poissons d'or* (1908). A *Preludes* első kötetéből a *Ce qu' a vu le vent d'ouest* (1910), második kötetéből pedig a *Feux d'artifice* (1913) című darabok tartoznak a legmagasabb technikai kihívást jelentő darabjai közé.²⁰

A korábbi művek – a *Pour le piano* kivételével – még nem tartalmaztak ekkora drámai feszültséget, öntudatos eredetiséget.²¹ A *Pour le piano* szélső tételeiben viszont

¹⁹ Bora Lee: *Franz Liszt's Vallée d'Obermann from the Années de Pèlerinage, Première Année, Suisse: A Poetic Performance Guide*. (DMA disszertáció, University of Cincinnati, 2013). 71. https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/ucin1377868661/inline (utolsó megtekintés dátuma: 2019. június 15.).

²⁰ A dátumok a kiadás idejét jelölik.

²¹ Paul Roberts: *Images. The Piano Music of Claude Debussy*, i.m., 5.

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások

már magabiztosan alkalmaz izgalmas, virtuóz technikai elemeket: glissandót és fortissimo akkordokat:



108. kottapéllda, Debussy: Pour le piano, I. Prélude, 47-55. ütem

Az utolsó, *Toccata* tétel is kifejezetten magas technikai felkészültséget igényel: gyors futamokkal, arpeggiókkal, hirtelen artikuláció- és pozícióváltásokkal színesíti művét a szerző.

6.5. Néhány gondolat Debussy etüdjeiről

Míg Liszt korának ünnepezt zongoravirtuóza volt, technikai értelemben Debussyt nem avatták hangszere kiemelkedő mesterévé. Ennek ellenére élete végén olyan magas szintű virtuóz készségeket feltételező, illetőleg fejlesztő gyűjteményt alkotott, amely máig komoly kihívást jelent a zongoristák számára. A virtuóz Debussy művek között mindenképpen említést kell tenni az *Etudes* gyűjteményéről. Ezeket a nagyon komoly technikai készséget kívánó műveket élete végén, nagyon rövid idő, mindössze hat hét alatt komponálta.²² A sors iróniája, hogy Durand épp ezért a kötetért fizette a

²² I.m., 301.

A liszti zongorajáték mechanikájának hatása, a virtuóz Debussy

legmagasabb honoráriumot.²³ A művekért a kiadójától kapott összeg 12,000 frank volt. Ennyit zongoradarabjai közül csak a Prelüdök második kötetéért kapott 1912-ben.²⁴

²³ Denis Herlin: *An Artist High and Low, or, Debussy and Money*. (New York: Oxford University Press, 2011). 166.

²⁴ A fizetséget Durand két összegben folyósította: 6,000 frankot előlegként 1915. szeptember 3-án, majd újabb 6,000 frankot október 2-án.

7. Zenei ötletek, dallamok, Liszt visszhangok

A zenetörténet nagy szerencséje, hogy Liszt és Debussy személyesen is találkozhatott, hiszen egymás művészetének megismerését bizonyára a közvetlen emberi benyomás is elmélyíthette. A dolgozatban már több helyen szó esett arról, hogy Debussy nagyon komolyan érdeklődött Liszt zongoraművei iránt, azokat nagy valószínűséggel részletesen is tanulmányozta. A konkrétabb zenei idézetek hasonlóságának szántam a következő fejezetet, mely a két szerző közötti, melodikus invenciókra vonatkozó párhuzamokat szeretné érinteni, a teljesség igénye nélkül. Meglepően sok alkalommal tapasztalhatunk hasonlóságot, és az is figyelemreméltó, hogy milyen jellegű zenei anyagokkal találkozhatunk ezekben az esetekben.

Deux arabesques No. 1 – Sposalizio

A *Sposalizio* című Liszt darabot, amely 1858-ban jelent meg az *Années de Pèlerinage* második évfolyam kötetében, Debussy már korábban ismerhette. Azért juthatunk erre a feltételezésre, mert a mű melodikai anyaga figyelemreméltó hasonlóságot mutat a *Deux arabesques* (1888) első darabjában megjelenő invenciókkal. A *Sposalizio* egyszerűen induló pentaton dallama folyamatosan duzzad komplex felépítésű anyaggá a mű folyamán. Noha a liszti matéria erőteljesebb karakterrel szövi át az anyagot, a codában egy nyugalmat árasztó, ereszkedő vonulat jelenik meg, amely határozott párhuzamot mutat Debussy darabjának először a 6. ütemében megjelenő motívumával. Az *Deux arabesques No. 1* 99. ütemétől ez a lágy vonulat méginkább hasonlít a *Sposalizio* codájára.



109. kottapélda, Liszt: Sposalizio, 115-128. ütem

Itt pedig a meglepően egyező Debussy *Arabesque* részlet:



110. kottapélda, Debussy: Arabesque No. 1, 98-103. ütem

Debussy azonban nem csupán idézetként merít Liszt zenéjéből. A *Sposalizio* fenti dallamrajzolata az első *Arabesque* egyik alapmotívumát képezi, organikusan épül be a szerző gondolatvilágba. Már a 6. ütemben megjelenik és a darabban többször visszatér, szinte elejétől a végéig átszővi a művet.

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások

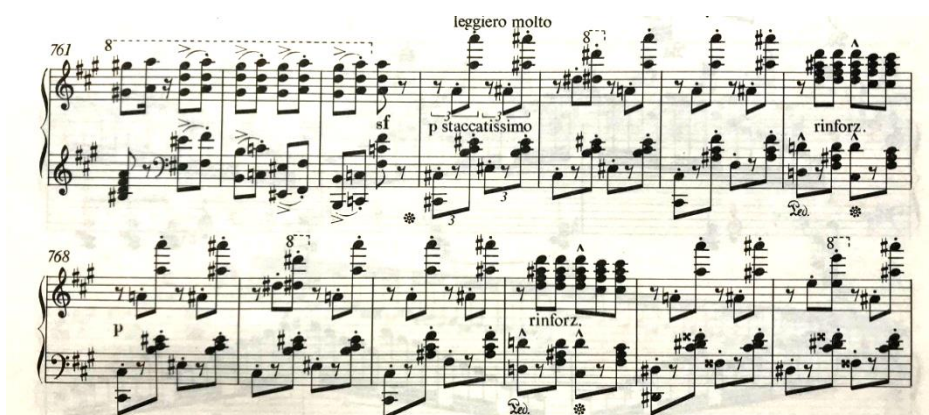
Feux d'artifice – 1. Mephisto-Walzer

A *Préludes* második kötetében utolsóként szereplő briliáns darab, a *Feux d'artifice* olyan magas technikai igényeket támaszt, ami szinte már Liszt rapszódiaival vetekszik.¹

A tűzijáték virtuóz megrajzolásához Debussy Liszt *1. Mephisto-Walzer* művének egyik akrobatikus technikai elemét használja. Ez a merész megoldás és a hasonlóság a tapasztalt zongorajátékos számára a mozgás jellegzetessége miatt azonnal szembetűnik:



111. kottapélda, Debussy: *Feux d'artifice*, 11-14. ütem



112. kottapélda, Liszt: *1. Mephisto-Walzer*, 761-773. ütem

¹ Edward Lockspeiser: *Debussy*. (New York: McGraw-Hill Paperback Edition, 1963). 158.

A hirtelen oktavugrások, amelyeket a jobbkez a 764. ütemtől játszik, nem nevezhetők szokványos technikai megoldásnak, ritkán találkozhatunk a zongorairodalomban ezekkel. Szinte megdöbbenő, hogy egyes esetekben milyen mértékű hasonlóság köszön vissza e művet jól ismerő előadó számára. A fent említett figuráció külön érdekessége, hogy még az ahhoz leginkább illő ujjrend is mindkét darabban megegyezik. A példában szemléltetett részletnél a Debussy által fekete billentyűkre írt jobbkez szólam úgy a legkényelmesebb, ha 2. ujjal végződik, és az *1. Mephisto-Walzer* esetében is ez tűnik a legökonomikusabb megoldásnak.

Dies irae

A Dies irae dallamát számos szerző sokféleképpen feldolgozta. Ezért a két tárgyalt zeneszerző esetében nem a kapcsolódási pontokat keressük, hanem azt vizsgáljuk, hogy mennyire más tartalmi jelentéssel szőtték zenéjükbe a Dies irae témáját. Liszt legmeghatározóbb Dies irae témát feldolgozó zongoraműve talán a *Totentanz* lehet, amely a dallam témájának variálására épül. A haláltáncot idéző utolsó ítélet zenei képe teljes drámaiságában tárul elénk. A Debussy idézettel együtt való szemléltetés kihangsúlyozása érdekében a tizenhatodos V. variációt használom példaként (113. kottapélda).

Debussy az *Images* első kötetében szereplő *Mouvement* című darabban használja a Dies irae kezdő dallamának részletét, de annak csak egy foszlányát. A drámaiság messze áll a darab karakterétől, melynek alaphangvétele vidám. Így az egyetlen itt vonható kapcsolat maga a motívum iránti érdeklődés ténye, valamint a már korábban is vizsgált, adott dallam használatának más töltéssel való felruházása. Debussy játékos módon szövi bele a vidám karakterbe azonnal visszatérő, itt cseppet sem sötét árnyalatú Dies irae téma dallamfoszlányát a textúrába. Az a lejegyzésbeli megoldás, ahogyan kiemeli a balkéz hangjait az egyébként folyamatos és egyenletes hangzásból, figyelemfelhívó jelentőségű. Úgy gondolom, ebből következtethető a rejtett dallam szándékossága is (114. kottapélda).

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.
Technikák, eszközök, hatások

(20) Var. V Fugato
183 Vivace



113. kottapélda, Liszt: Totentanz, 183-194. ütem



114. kottapélda, Debussy: Mouvement, 12-17. ütem

Figurációs hasonlóságok: *Pour les notes répétées* – *La campanella*

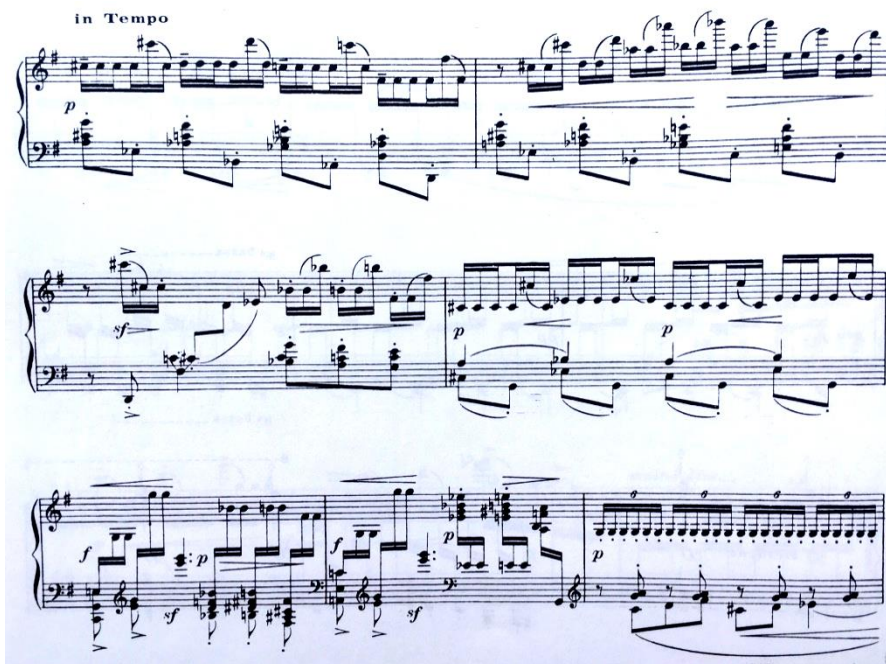
A fent vizsgált dallami egyezések mellett figurációs technikai hasonlóságokat is találhatunk. Debussy IX. etüdjében a *Pour les notes répétées* című darabban, valamint Liszt *La campanella* című művében a jobbkéz által megszólaló zenei anyag jellege és technikai mozgása meglehetősen hasonlít egymáshoz, és ez különösen az utóbbi darab 50. ütemétől szembetűnő. Bár vizsgálati szempontból nincs jelentősége, mégis érdekes egybeesés, hogy a két darab hasonló technikai elemet alkalmazó szakasza szinte megegyező ütemszámoknál jelentkezik. A páros lüktetés miatt nem tűnik fel azonnal, de

Zenei ötletek, dallamok, Liszt-visszhangok

a jobbkez feladata technikailag megegyezik, és szintén a balkéz nyolcadmozgásaihoz illeszkedik a zenei anyag.



115. kottapéllda, Liszt: La campanella, 47-56. ütem



116. kottapéllda, Debussy: Pour les notes répétées, 46-52. ütem

Szokody Anikó: Liszt Debussy zongoraműhelyében.

Technikák, eszközök, hatások

Ce qu'a vu le vent d'ouest – Orage

Ami a virtuozitást és szenvedélyesen kirobbanó dinamikai szélsőségeket illeti, a *Ce qu'a vu le vent d'ouest* című Debussy prelúd egyedülálló ebben a vonatkozásban. Paul Roberts szerint Liszt zongoratechnikai hatásai olyan erősek ebben a műben, hogy – amint már fentebb említettük –, arra engednek következtetni: Debussy nem csupán jól ismerte, de tanulmányozta is a mester darabjait, különös tekintettel az *Orage* című műre.² A kromatikus skálák, nyers disszonanciák, tremolók mind hasonlóságot mutatnak.³ Ugyancsak rokon vonás a dinamikai fokozás céljából használt váltottkezes technika alkalmazása a mű folyamán.

A két darab inspirációja alapvetően máshonnan fakad. A Liszt-mű címe alatt Byron versét olvashatjuk, amely arra utal, hogy nem csupán a vihart, mint általában a természeti jelenséggel összefüggő témát érinti a zenemű. A megrázóan tragikus érzelmi töltést már a koronákkal megszakított, zaklatott hatású nyitó ütemekkel is jelzi Liszt, ami az emberi lélek viharainak drámáját vetíti elő. Ezzel szemben Debussy nyugalmas hangvétellel, halk dinamikákkal és Liszttel ellentétben folyamatos zenei anyaggal indítja a művet, s később válik a darab liszti intenzitású zenévé. Művének alapjául pedig a fantáziavilág, vagyis Hans Christian Andersen: a Paradicsom kertje című meséje szolgálhatott.⁴ Ezt sugallja Marcel Dietschy is írásában.⁵

Az ostinatókról szóló részben már említettem ennek a darabnak Liszt: *Trauermarsch*, valamint a *Historische ungarische Bildnisse* kötetből a *Ladislaus Teleki* tételéhez fűződő kapcsolatát. A Simon Trezise által liszti szilajsággal kavargónak⁶ jellemzett prelúdban azonban van konkrét tematikus idézet is.⁷ A következő példa azt szemlélteti, ahogy a Liszt *Orage* című darabjának második és negyedik ütemében megjelenő téma-töredék kromatikus ötlete a Debussy prelúd 15. ütemében felbukkan és annak vihar-motívumává fejlődik.

² Paul Roberts: *Images. The Piano Music of Claude Debussy*. (Portland: Amadeus Press, 1996). 194.

³ Thomas Hoi-Ning Lee: *Evocations of Nature in the Piano Music of Franz Liszt and the Seeds of Impressionism*. (Washington: University of Washington, 2016). 192.
<https://digital.lib.washington.edu/researchworks/handle/1773/36781> (utolsó megtekintés dátuma: 2019. augusztus 10.).

⁴ Stephen Walsh: *Debussy: A Painter in Sound*. (London: Faber and Faber, 2018).

⁵ Robert Orledge: „Debussy's Piano Music”. *The Musical Times* (1981/ 1.) 27.

⁶ Simon Trezise: *Debussy's 'Rhythmicised Time'*. *The Cambridge Companion to Debussy*. Szerk.: Simon Trezise. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003). 239.

⁷ Paul Roberts: *Images. The Piano Music of Claude Debussy*, i.m., 195.



117. kottapélda, Liszt: Orage, 1-4. ütem



118. kottapélda, Debussy: Ce qu'a vu le vent d'ouest, 14-17. ütem

Az itt leírt jelenség olyan mély rétegeket érint, ami első pillantásra egyáltalán nem nyilvánvaló. Alaposabb elemzés útján juthat el a figyelmes zongorajátékos az elvontabb, izgalmas összefüggések felismeréséig.

Összegzés

Amikor Debussy zongoramuzsikájának Liszt kompozícióihoz kötődő vonásait kerestem, meglepően sokféle és sokszínű kapcsolatokra bukkantam. A zenetudomány által már részletesen vizsgált skálák és hangkészletek hasonlóságai, a motívumfejlesztés és a belső forma kezelésének rokon vonásai mellett megfigyelhettem azt is, hogy Debussy milyen sok konkrét, a zenei anyag szerkesztéséhez használatos technikai elemet vett át Lisztől.

Még ha az egyes jelenségek külön-külön nem is feltételeznék szükségszerűen a két zeneszerző közötti szoros összefüggést, azok sokrétűsége, gyakori előfordulása, magas száma mégis figyelemre méltó, és ez annál feltűnőbb, minél inkább részleteiben vizsgáljuk e tulajdonságokat. A kettőjük találkozását és Debussynek Liszt zenéje iránti érdeklődését igazoló életrajzi adatok további színfolttal gazdagítják a vizsgálódás hátterét. Az előadóművészi megközelítés lehetősége olyan területekre engedi, sőt kalauzolja a vizsgálódót, amely a repertoár játszásából nyert ismeret nélkül szinte hozzáférhetetlen lenne és soha nem fedné fel magát előttünk. A zongorajáték mély és egyértelmű fizikális érzetei világítottak rá egyes összefüggésekre és segítettek a két szerző zongorakompozíciói közti hasonlóságok felismerésére.

A kottakép elrendezésének vizsgálati szempontja szintén abból alakult ki, hogy az előadóművész egy bizonyos tanulási folyamaton keresztül szerzi meg a darab interpretálásához szükséges tapasztalatokat. Ugyanez érvényes a pedálhasználat lejegyzésének tanulmányozására is. Ebből a szemszögből közelítve érkeztem el a textúrák és a virtuóz anyagok összehasonlításához, ahol a technikai és kompozíciós elemek szerteágazó szövetében a rokon vonásokat elsősorban a zongorajáték folyamatának emlékei hívták elő. A dallamok közötti összefüggések felfedezése rendkívüli élményt jelentett, különösen a mélyen rejtett motívumkapcsolatok felismerésének pillanataiban. Erre az előadóművésznek sokkal nagyobb esélye van, mint a művet hallgató közönségnek, hiszen az ő figyelmüket tovább sodorja a zenei élmény folyamata.

Az a tény, hogy mindkét szerző komoly jelentőséget tulajdonított az előadóművész személyének, már a pedálhasználat módjából és a lejegyzési gyakorlatukból is kiderül. Többek között ez bátorított arra, hogy azokat a

megfigyeléseimet, amelyeket kifejezetten a darabok gyakorlása és előadása nyomán fedezhettem fel, e dolgozatban kifejtsem.

Úgy gondolom, a kapcsolódási pontok sokrétősége igazolja a Debussy és Liszt zongoraművek közti összefüggésekkel kapcsolatos feltételezéseimet. Előadóművészi szemszögből nézve e kapcsolat jelentősége számottevő, természete nagyon érdekes, és sok meglepő pillanatot szerzett számomra már maga a vizsgálódás folyamata is. Mivel igen kevés magyar nyelvű tanulmány állt rendelkezésemre, részletes összehasonlító munkákat pedig egyáltalán nem találtam, bízom abban, hogy a zenetudomány szakterületén működő magyar kollégák figyelmét idővel felkelti ez a téma, és vállalkoznak a benne rejlő lehetőségek további kutatására és az eredmények méltó feltérképezésére.

Bibliográfia

Armstrong, Stephen Samuel: *Liszt, his scholars, and the b-minor Ballade: A study of textural transformation*. Musicology Thesis, Michigan State University, 2014. (Kézirat).

Arnold, Ben: *Liszt as Reader, Intellectual, and Musician*. Analecta Lisztiana I. *Liszt and His World*. Szerk.: Michael Saffle. Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1998.

—————: *The Liszt Companion*. Westport: Greenwood Press, 2002.

Backus, Joan: “*Liszt’s Spozalizio: A Study in Musical Perspective*” 19th Century Music Vol. 12., California: University of California Press, 1988.

Banowetz, Joseph: *Franz Liszt. An Introduction to the Composer and his Music*. Park Ridge, IL: General Words and Music Co. 1973.

Bárdos Lajos: *Romantikus harmóniák*. Szerk.: Póczonyi Mária. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1970.

Barraqué, Jean: *La Mer de Debussy. Analyse musicale* 12/3 (1988, június).

Bhagal, Gurminder Kaur: *Details of Consequence: Ornament, Music and Art in Paris*. New York: Oxford University Press, 2013.

Cooper, Peter: *Style in piano playing*. London: John Calder Publishers Ltd, 1975.

Copeland, George: *Debussy, the Man I knew*. *The Atlantic Monthly* 195 (1955. január): 34-38.

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

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

Debussy, Claude: *Debussy letters*. London: Faber and Faber, 1987.

—————: *Összegyűjtött írások és beszélgetések*. Összeáll., ford.: Fazekas Gergely. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2017.

—————: *The Composer as Pianist – All his Known Recordings*. Pierian Records (512) 327 5443 <https://www.prestomusic.com/classical/products/8016951--debussy-the-composer-as-pianist-1904-1913>

DeVoto, Mark: *Some aspects of parallel harmony in Debussy. Liber Amicorum Isabelle Cazeaux: Symbols, Parallels and Discoveries in Her Honor*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 2005.

—————: *The Debussy Sound: Colour, Texture, Gesture. The Cambridge Companion to Debussy*. Szerk.: Simon Trezise. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Dumesnil, Maurice: Coaching with Debussy. *The Piano Teacher* (1962, szeptember-október).

—————: *How to Play and Teach Debussy* New York: Schroeder and Gunther, 1932.

Fay, Amy: *Music-Study in Germany*. New York: The Macmillan Company, 1913.

Forte, Allen: *Liszt's Experimental Idiom. Music at the Turn of the Century: A 19th-century Music Reader*. Szerk.: Joseph Kerman. Berkeley: University of California Press, 1990.

Frank Oszkár: *Hangzó zeneelmélet II. XIX. századi romantikus zene*. Hajdúböszörmény: Főnix Zeneműhely, 2015.

Friedheim, Arthur: *Life and Liszt: Recollections of a Concert pianist*. New York: Dover Publications, Inc., 1961.

Gábry György: *Liszt Ferenc zongorái. Szemelvények egy készülő tanulmányhoz*.
https://library.hungaricana.hu/hu/view/FoliaHistorica_02/?query=B%C3%A9cs&pg=129&layout=s

Gál György Sándor: *Egy faun délutánja. Claude Debussy életregénye*. Budapest: Zeneműkiadó, 1974.

Gillespie, John: *Five Centuries of Keyboard Music: An Historical Survey of Music for Harpsichord and Piano*. New York: Dover, 1972.

Hamilton, Kenneth: *Liszt Sonata in B minor*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Herlin, Denis: *An Artist High and Low, or, Debussy and Money*. New York: Oxford University Press, 2011.

—————: *Sirens in the labyrinth. Debussy Studies*. Szerk.: Richard Langham Smith. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Hinson, Maurice: *Music for More than One Piano*. Bloomington: Indiana University Press, 1983.

—————: *The Pianist's Guide to Transcriptions, Arrangements, and Paraphrases*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

Horváth Barnabás: *Hagyományörzés és újító szellem. Claude Debussy zongoraprelűdjeinek elemzése*. Doktori értekezés, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010. (Kézirat).

Howat, Roy (szerk.): *Oeuvres complètes de Claude Debussy*. Paris: Durand, 1991.

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

Huneker, James: *Franz Liszt*. New York: C. Scribner's Sons, 1991.

- Jensen, Eric Frederic: *Debussy and the Arts*. New York: Oxford University Press, 2014.
- Kennedy, Michael: *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- Kulcsár Dóra: *Ortotróp rezonánslapok mint csatoló- és sugárzóelemek a zongorahang fizikai alapú szintézisében*. Szakdolgozat, Budapest: Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem, 2015. (Kézirat).
- Lachmund, Carl: *Living With Liszt: From the Diary of Carl Lachmund, An American Pupil of Liszt, 1882-1884*, Szerk.: Alan Walker. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995.
- Lamann, Heinz: Liszt Ferenc zongoratechnikája. *Parlando* (1962/2) http://www.parlando.hu/1962/1962-02-05_Liszt.htm
- Lee, Bora: *Franz Liszt's Vallée d'Obermann from the Années de Pèlerinage, Première Année, Suisse: A Poetic Performance Guide*. DMA disszertáció, University of Cincinnati, 2013. (Kézirat).
- Lee, Thomas Hoi-Ning: *Evocations of Nature in the Piano Music of Franz Liszt and the Seeds of Impressionism*. DMA disszertáció, University of Washington, 2016. (Kézirat).
- Lesure, François: *Claude Debussy: biographie critique*. Paris: Fayard, 2003.
- Levitin, Daniel J.: *This is your brain on music. The Science of a Human Obsession*. New York: Plume, 2007.
- Lindsay, Jennifer: *Javanese Gamelan*. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- Liszt, Franz: *An Artist's Journey: Lettres d'un bachelier ès musique 1835-1841*. Ford.: Charles Suttoni. Chicago: The Chicago University Press, 1989.
- : *The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff 1871-1886*. Ford.: William R. Tyler. Washington, D.C.; Dumbarton Oaks, 1979.
- Lockspeiser, Edward: *Debussy*. New York: McGraw-Hill Paperback Edition, 1963.
- : *Debussy. His Life and Mind*. New York: Macmillan, 1962.
- : *Debussy: His Life and Mind. Vol. 1*. London: Cassel and Company, 1962.
- Long, Marguerite: *At the Piano with Debussy*. London: Dent and Sons Ltd., 1972.
- Mach, Elyse: *Great pianists speak for themselves*. New York: Dodd, Mead & Company, 1980.
- McQuinn, Julie: *Exploring the erotic in Debussy's Music. The Cambridge Companion to Debussy*. Szerk.: Simon Trezise. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Metaxaki, Maria: *Considerations for pedalling in Debussy's piano music*. DMA disszertáció, City University of London, 2005. (Kézirat).
- Nichols, Roger: *Debussy*. London: Oxford University Press, First Published 1972.

- : *Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- : *Debussy's Two Settings of 'Clair de lune' . Music and Letters. Vol. 48, No.3* Oxford: Oxford University Press, 1967.
- : *The Life of Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- : *Ravel*. London: Dent, 1977.
- Nonken, Marilyn: *The Spectral Piano: From Liszt, Scriabin, and Debussy to the Digital Age*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Orledge, Robert: „Debussy's Piano Music: Some second thoughts and sources of inspiration.” *The Music Times*. (1981/1.)
- Ott, Bertrand: *Liszt zongoratechnikája*. <http://www.parlando.hu/Ott2.html>
- Pesce, Dolores: *Expressive Resonance in Liszt's Piano Music*. In *Nineteenth-century Piano Music*. Szerk.: R. Larry Todd. New York: Schirmer Books, 1990.
- Póczonyi Mária: *Játékdoboz. Debussy zenéjéről*. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1984.
- Raad, Virginia: *The piano sonority of Claude Debussy*. Lewinston: The Edwin Mellen Press, 1994.
- Rethinking Debussy*. Szerk.: Elliott Antokoletz és Marianne Wheeldon. New York: Oxford University Press, 2011.
- Roberts, Paul: *Images. The Piano Music of Claude Debussy*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1996.
- Rosen, Charles: *The Romantic Generation*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.
- Saffle, Michael: *Franz Liszt: A Guide to Research*. New York: Routledge, 2004.
- Schmitz, E. Robert: *The Piano Works of Claude Debussy*. New York: Dover Publications, Inc., 1966.
- Song, Siying: *Pictorial and Literary Evocations in the Programmatic Music of Liszt and Debussy*. DMA disszertáció, University of Kansas, 2019. (Kézirat).
- Sorrell, Neil: *A Guide to Gamelan*. Oregon: Amadeus Press, 1990.
- Sztravinszkij, Igor: *Életem*. Ford.: F. Csanak Dóra, Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1969.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Szerk.: Stanley Sadie. London: Macmillen Publishers Limited, 1980.
- Todd, R. Larry: *Nineteenth-Century Piano Music*. New York: Routledge, 2004.
- Tollefson, Arthur R.: *Pedalling Technique in the Piano Works of Claude Debussy*. DMA disszertáció, Stanford University, 1968. (Kézirat).

Treize, Simon: *Debussy: La mer*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

—————: *Debussy's 'rhythmicised time' The Cambridge Companion to Debussy*. Szerk.: Simon Treize. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Ujfalussy József: *Achille-Claude Debussy*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1959.

—————: *Variáció, építkezés, modális transzformáció Liszt Ferenc zenéjében*. Budapest: Akadémia Kiadó, 1990.

Vallas, Léon: *Le Nouveau Style Pianistique: Claude Debussy*. La Revue Musicale de Lyon, 21 October 1906.

Vallery-Radot, Pasteur: *Tel était Claude Debussy*. Paris: René Julliard, 1958.

Walker, Alan: *Franz Liszt: The Final Years*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1997.

Walker, Alan: *Franz Liszt*. New York: Alfred A. Knopf, 1989. (II. kötet)

Walker, Alan: *Franz Liszt: The Weimar Years*. New York: Alfred A. Knopf, 1989.

Walker, Alan: Liszt and the Keyboard. *The Musical Times* 118, No. 1656, 1977.

Walsh, Stephen: *Debussy: A painter in sound*. London: Faber and Faber, 2018.