

10.18132/LFZE.2023.7

HOTZI PANNI

CLAUDE DEBUSSY ÉS PIERRE LOUÏS

A BILITIS-DALOK

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2022

10.18132/LFZE.2023.7

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok besorolású doktori
iskola

CLAUDE DEBUSSY ÉS PIERRE LOUÏS – A
BILITIS DALOK

HOTZI PANNI

TÉMAVEZETŐ: FAZEKAS GERGELY PHD

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2022

Tartalomjegyzék

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS.....	iv
ELŐSZÓ.....	v
1. A <i>mélodie</i> kialakulása és a Debussy dalok.....	1
2. Claude Debussy és Pierre Louÿs barátsága és művészi kapcsolata	13
2.1. Pierre Louÿs.....	13
2.2. Debussy és Louÿs	15
2.3. Közös tervek	20
3. <i>Bilitis három dala</i> (1897-1898).....	23
3.1 Louÿs Bilitis-dalai (1894).....	23
3.2 Debussy Bilitis-dalai.....	26
3.3. <i>La flûte de Pan – Pán fuvolája</i>	27
3.4 <i>La Chevelure – A hajsátor</i>	33
3.4 <i>Le Tombeau de Naïades – A Najádok sírja</i>	38
4. <i>Színpadi zene a Bilitis–dalokhoz</i> (1900–1901)	43
4.1. A mű keletkezése és bemutatója.....	43
4.2. A kiválasztott <i>chansonok</i> és zenéjük.....	44
5. <i>Hat antik sírfelirat</i> (1915)	59
5.1. A négykezes sorozat keletkezése és viszonya a <i>Színpadi zenéhez</i>	59
5.2. <i>Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été - Pánnak, a nyári szél istenének megidézésére</i> 60	
5.3. <i>Pour un tombeau sans nom – Egy névtelen sírra</i>	63
5.4. <i>Pour que la nuit soit propice – Hogy kegyes legyen az éj</i>	64
5.5. <i>Pour la danseuse aux crotales – A csengettyűs táncosnőnek</i>	67
5.6. <i>Pour l'égyptienne – Az egyiptomi lánynak</i>	68
5.7. <i>Pour remercier la pluie au matin – A reggeli eső köszöntésére</i>	69

6. Interpretációk összehasonlítása	72
6.1. <i>Pán fuvolája</i>	72
6.2. <i>A hajsátor</i>	79
6.3. <i>A Najádok sírja</i>	86
 Bibliográfia.....	 94

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Köszönettel tartozom témavezetőmnek, Fazekas Gergelynek, aki segített körvonalazni és pontosítani értekezésem témáját, javaslatai és javításai motivációt adtak, s konzultációink után mindig friss lendülettel dolgoztam tovább.

Külön köszönet Dalos Annának, aki a doktorszemináriumokon megtanította, hogyan kell disszertációt írni, legyen szó formai követelményekről, fogalmazással kapcsolatos tanácsokról, vagy kutatási terv készítéséről.

Köszönet programvezetőmnek, Nagy Péternek a doktorkollégiumokért, ahol a számos diskurzus, előadás, különböző interpretációk összevetése és megvitatása a négy év során mélyebb rálátást adott a zenére.

Hálával tartozom Jancsó Júliának a francia fordításoknál nyújtott nélkülözhetetlen segítségéért, illetve, hogy megtanított franciául, sőt az órai feladatok közé Debussyvel és Louÿs-val kapcsolatos szövegeket csempészett, ezzel is támogatva értekezésem létrejöttét.

Hotzi Panni

2022. augusztus 29.

ELŐSZÓ

Doktori értekezésemben megkísérlem bemutatni Claude Debussy és Pierre Louÿs életműveinek metszetét, *A Bilitis-dalokat* történeti, analitikai, majd előadói szempontból. Ez a témaválasztás, amely egy zongoristától talán szokatlannak tűnik, némi magyarázatra szorulhat. Első találkozásom a dalokkal doktoranduszként írt első dolgozatomhoz köthető, amelyet a Debussy-dalokról írtam. Akkoriban már gondolkodtam egy francia kötődésű disszertáció témán, s véletlenül kerültek elém a *Bilitis-dalok*, melyek azonnal megérintettek. Amikor anyagot kerestem az írásomhoz, meglepetésemre szinte semmit sem találtam, tehát kijelenthetem, hogy kutatásom és jelen értekezés célja egy magyar nyelvű összesítő írás, amely a formai- és interpretációs elemzéseken kívül forrást és kiindulási pontot nyújthat a Debussy-dalok, valamint Debussy és Louÿs barátsága után érdeklődőknek. Mindig is érdekelt a francia nyelv és kultúra, így e választással az életem több területén is tapasztalatot szereztem, például megtanultam franciául, illetve az Erasmus ösztöndíjnak köszönhetően fél évet éltem Franciaországban, ahol a lyoni Conservatoire National Supérieur Musique et Danse hallgatója voltam. Itt megismerhettem számos francia nyelvű könyvet és tanulmányt, amelyek kapcsolatba hozhatók a *Bilitis-dalokkal*, illetve Debussy vokális életművével általában. Ezeken kívül több CD felvétel is a kezembe került, s rengeteg jegyzetet készítettem a dalokról, egyre közelebb kerültem hozzájuk. Disszertációmban elsőként a dal, pontosabban a *mélodie* kialakulásától, az elődök és kortársak kompozícióitól közeledek a Debussy-dalok, majd *Bilitis három dala* felé. Kiemelek néhány dalt, nemcsak Debussy dalai közül, amelyekben felismerhetők bizonyos elemek a *Bilitis dalokból*. A vizsgált dalok közé tartoznak a Debussy előtti generáció: Gounod, Massenet, Saint-Saëns és Debussy generációja, rajta kívül Fauré és Duparc dalai. Fontosnak tartottam egy átlátható összegzést írni a dalokról, hiszen – bár Debussyról általában nem ez jut először eszünkbe – átszövik a zeneszerző életét, s végigkövethető rajtuk keresztül stílusának változása és fejlődése.

Pierre Louÿs külön figurájával külön fejezetrészen foglalkozom, majd a két művész barátságával, amely nem csak a Bilitis opuszok létrejötte miatt jelentős; a zeneszerző egyetlen operája, a *Pelléas és Mélisande* létrejöttében is nagy szerepe van Louÿs-nak, hiszen az ő biztatása nélkül a mű talán soha nem készült volna el.

Az értekezés központjában *Bilitis három dala* áll, de külön fejezeteket szentelek a másik két Bilitis-műnek is. A három dal felépítésének vizsgálatán kívül hangsúlyos pont különböző interpretációjuk, illetve a hozzájuk kapcsolódó Debussy korabeli útmutatás Jane Bathori (1877–

1970) tollából. Bathori nagyon sokat énekelt Debussyvel, emellett kiváló zongorista is volt, s időnként saját magát is kísérte. Könyvében hangsúlyozza, hogy az énekeseknek is ugyanolyan szigorúan kell tanulmányozni a hangjegyeket, ritmust, dinamikát, minden apró részletet, mint egy zongoristának, aki szóló művet ad elő. A szöveg, a szavak sosem írhatják felül az időt, a tempókat, kifejezéseket. Utolsó fejezetemben ezen útmutatást vetem össze néhány általam választott interpretációval.

A témaválasztás több lehetőséget teremtett, illetve teremt arra, hogy énekesekkel dolgozhassak együtt, és mélyebb belátásom legyen a munkájukba, legyen szó a szöveg kimondásáról, a dallamok formálásáról vagy a légzésről. Ez rendkívül inspiráló a hangszeres játékban is, hiszen minden zenének, sőt, ha továbbmegyek, a beszédnek is az alapja a légzés és az artikuláció.

1. A *mélodie* kialakulása és a Debussy dalok

A *mélodie*, vagyis a művészi dal sajátosan francia típusa a korábbi *romance*-ból fejlődött ki, mégpedig nagyrészt Schubert dalainak hatására, amelyeket francia kritikusok gyakran illették a „*romance allemande*” címkével. Az arisztokrata szalonokat (is) elsőprő francia forradalmat követően a 19. század elején kezdett újjászületni a párizsi szalonélet, s ez a francia zeneszerzőknek új lendületet adott a dalkomponálásra – az 1820-as évektől szentimentális románcok százai születtek, gyakran énekesek tollából. Rendkívül egyszerű felépítésű darabokról van szó, egy évtizeddel később azonban mind nagyobb hangsúly került a harmóniák változatosságára és a gazdagabb kíséretre, nem függetlenül attól, hogy ekkoriban kezdtek Schubert dalai divatossá válni a francia fővárosban – a párizsi Richault kiadó 270 Schubert dalt jelentetett meg francia fordításban az 1830-as évek folyamán.¹

A század első felében Schubert mellett Berlioz, Monpou és Niedermeyer művei járultak hozzá a legerőteljesebben a műfaj kialakulásához – míg korai dalaik felépítése rendkívül egyszerű, vagy néhány esetben operaáriára emlékeztet, a későbbi műveikben egyre gyakoribbak az akkoriban igen merésznek számító harmónia- és karakterváltások, mindemellett a zongoraszólam (illetve például Berlioznál néhány esetben a zenekar) szerepe is jelentősebbé válik. A műfaj 1840 és 1870 közötti történetét elsősorban Gounod, Massenet és Saint-Saëns dalai határozták meg, s elsősorban ők hatottak a következő generációra: Fauré, Duparcra valamint Debussyre. Charles Gounod romantikus dalai között jó néhány újítást felfedezhetünk: a *Sérénade*-ban (1857) a zongoraszólam a saját motívumával válaszol az igen virtuóz, harmóniafelbontásokkal teli énekszólamnak – ez a párbeszéd távolról emlékeztethet Debussy *Flute de Pan* című dalának elején az ének és a fuvolát utánozó zongora játékára. Gounod későbbi műveiben – például az 1871-es *Le souvenir*-ben vagy az 1876-os *Le banc de pierre*-ben (1. kottapélda, Charles Gounod: *Le banc de pierre*, 6–19. ütem) – megjelenik az énekbeszéd-szerű egy hangon való recitálás, melyet később felfedezhetünk Debussy dalaiban is – és amely többek között igen fontos jellemvonása lesz a *Pelléas és Mélisande*-nak és a *Három Bilitis*-dalnak.

¹ David Tunley, „Mélodie”, in Stanley Sadie (szerk.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol.16 (London: Macmillan, 2001), 356–360. 357.



1. kottapéllda, Charles Gounod: *Le banc de pierre*, 6–19. ütem

Miként Gounod, Jules Massenet is elsősorban operáiról volt híres, dalai közül azonban érdemes kiemelni a *Crépuscule*-t (1870), amelyben a dallamot vékony arpeggio akkordok kísérik zongorán, csupán a zárati tonikához ír egy basszushangot Massenet – különleges hangulatot teremtve ezzel. Camille Saint-Saënsnél is rengeteg izgalmas dallamformálással és harmóniaváltással találkozhatunk, illetve nála a zongoraszólam kiemeltebb szerepet kap. *Claire de lune* (1865) című dalának szövege nem azonos az alább említett Debussy és Fauré által megzenésített Verlaine költeménnyel; Catulle Mendès által franciára fordított Heinrich Heine versre komponálta a zeneszerző.

Tehát a zongora egyre inkább már nem pusztá háttérként, egyszerű kíséretként működik, hanem valódi partnere az énekhangnak, így a dal kétszemélyes – esetenként többszemélyes – drámává válik. A *romance*-ból a *mélodie*-be való átmenet Fauré százöt dalában érhető tetten a legvilágosabban. A választott szövegek sokfélesége ellenére Fauré zenei stílusa mindvégig állandó, főbb jellemzői a kiegyensúlyozott dallamvonal, a szöveg pontos, de nem pedáns megzenésítése, a mérsékelt harmóniai feszültség, valamint a zenei forma rugalmas kezelése. Henri Duparc tizenhárom publikált dala 1868 és 1884 között keletkezett, és bár hangulatban és színekben erősen kötődnek a *mélodie* műfajához, stílusuk közelebb áll a közép-európai hagyományokhoz, néhányuk a ballada tradíciójához kapcsolódik. Duparcra mások mellett Gounod, Liszt és Wagner hatott komolyabban;² ez igencsak kitűnik például a *La vie antérieure*

² I.m. 358.

(*Előző élet*, 1884) címet viselő dalában. Emellett – bár a karakter egészen más – a darab elején lévő konok H' szívdobogás megjelenik Ravel *Gaspard de la nuit* (1908) II. *Le gibet* (Az akasztófa) tételében. A dal második felében itt is megjelenik az egy hangon való recitálás (2. kottapéda, Duparc: *La vie antérieure*, 38–44. ütem).

dim. molto

les vo-lup-tés cal-mes

poco rit.

a Tempo

presque à demi-voix et

Au milieu de l'a-

sans nuances, comme en une vision

-zur, des va-gues, des splen-deurs, Et des esclaves

poco sfz

nus tout imprégnés d'odeurs

Qui me ra-fraî-chissaient le

marcato

poco sfz

marcato

2. kottapélda, Duparc: *La vie antérieure*, 38–44. ütem

Debussy negyvenöt zongorakíséretes dalt komponált fiatal korában, vagyis 1879 és 1887 között, ezek közül néhány elveszett, egy részük máig kiadatlan (1. táblázat). Tizenhárom költő szövegét használta, akik egy-két kivétellel mind kortársai voltak, a legtöbbjüket személyesen ismerte. Ebben az időszakban Théodore Banville (1823–1891) és Paul Bourget (1852–1935)

volt a legfontosabb inspirációs forrás Debussy számára – összesen tizenkilenc dalt írt kettejük szövegeire. Paul Verlaine (1844–1896), Stéphane Mallarmé (1842–1898), valamint kisebb jelentőségű költők verseire is komponált ebben az időszakban. A Conservatoire hallgatójaként 1880-ban kezdett énekeseket kísérni a *Le chat Noir* nevű kávéházban, amely a párizsi irodalmi élet egyik központjának számított. Itt kerülhetett be azoknak a kortárs francia költőknek a köreibé, akiknek verseire komponálta korai dalait.³

komponálás éve	cím	szöveg	kiadás éve
1879	Ballade à la lune: C'était dans la nuit brune	Alfred de Musset	kiadatlan
	Madrid: Madrid, princesse des Espagnes	Alfred de Musset	kiadatlan
1880	Nuit d'étoiles	Théodore Banville	1882
	Caprice	Théodore Banville	kiadatlan ⁴
	Fleur des blés	André Girod	1891
	Rêverie	Théodore Banville	kiadatlan
1881	Souhait	Théodore Banville	kiadatlan
	Zéphyr	Théodore Banville	1932
	Les Roses	Théodore Banville	kiadatlan
	Séguidille	Théophile Gautier	kiadatlan
	Pierrot	Théodore Banville	1926
	Aimons-nous et dormons-nous	Théodore Banville	1933
	Rondel chinois	Ismeretlen szerző	kiadatlan
	Tragédie	Léon Valade	kiadatlan
	Jane	Leconte de Lisle	1982
1882	Fantoches	Paul Verlaine	kiadatlan

³ Horváth Barnabás: *Hagyományörzés és újító szellem – Claude Debussy zongoraprelűdjeinek elemzése*. DLA doktori disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010. (Kézirat). 113.

⁴ A dalt közli Peter Ruschenburg 1966-os doktori disszertációja, lásd Margaret Cobb: *The Poetic Debussy. A Collection of His Songs and Selected Letters*. (Boston: Northeastern University Press, 1982). 15.

1882	O floraison divine des lilas	Théodore Banville	kiadatlan
	Fête galante	Théodore Banville	kiadatlan
	Flots, palmes, sables	Armand Renaud	kiadatlan
	En sourdine	Paul Verlaine	1944
	Mandoline	Paul Verlaine	1890
	Rondeau	Alfred de Musset	1932
	Pantomime	Paul Verlaine	1969
	Clair de lune	Paul Verlaine	1969
	La fille aux cheveux de lin	Leconte de Lisle	kiadatlan
	Sérénade (befejezetlen)	Théodore Banville	kiadatlan
1883	Coquetterie posthume	Théophile Gautier	kiadatlan
	Chanson espagnole	Alfred de Musset	kiadatlan
	Beau soir	Paul Bourget	1891
	Romance (Silence ineffable...)	Paul Bourget	kiadatlan
	Musique	Paul Bourget	kiadatlan
	Paysage sentimental	Paul Bourget	1891
	L'Archet (befejezetlen)	Charles Cros	kiadatlan
	Chanson triste (vázlat)	Maurice Bouchor	kiadatlan
	Fleur des eaux	Maurice Bouchor	kiadatlan
	Églogue	Leconte de Lisle	kiadatlan
1884	Voici que le printemps	Paul Bourget	1907
	Apparition	Stéphane Mallarmé	1969
	La Romance d'Ariel	Paul Bourget	kiadatlan
	Regret	Paul Bourget	kiadatlan
1885	Barcarolle	Edouard Guinand	kiadatlan
	Chevaux de bois	Paul Verlaine	kiadatlan
1886	Deux Romances	Paul Bourget	1891
1885–1887	Ariettes oubliées	Paul Verlaine	1889

1. táblázat: Debussy korai dalai (1879–1887)

A legkorábbi művek egyike az 1880-ban írott *Nuit d'étoiles* a tizenegy Banville-dal közül az egyetlen, amely még akkor megjelent nyomtatásban is. Debussy Madame Moreau-Saintinek ajánlotta, akinek privát énekóráin zongorakísérőként vett részt. A szöveg egyszerűségének és a francia daltradíciónak megfelelően a zenei anyag is mentes mindenféle komplexitástól. Ugyanebben az évben ismerkedett meg Nagyezsda Meck asszonnyal, Csajkovszkij mecénásával, és ettől fogva három évig nyaranta a gazdag orosz özvegy házi zongoristájaként működött, ami nemcsak érdekes utazásokra teremtett számára alkalmat, hanem az újabb orosz zenével, elsősorban Csajkovszkij és Borogyin műveivel való megismerkedésre is.

A korai dalok közül jó néhánynak nehéz megállapítani a pontos keletkezési idejét, mivel Debussy később elővette és átdolgozta őket, és sokszor csak a későbbi változat dátuma ismert.⁵ Ilyen például a *Mandoline*, amely 1882-ből származik, de csak 1890-ben jelent meg, vagy a *Deux romances* két dala (utóbbiak csak 1891-ben, öt évvel keletkezésük után, átdolgozott formában jelentek meg nyomtatásban).

A *Fête galante* című dal 1882-ben íródott, dallama feltűnik az 1889-es négykezes zongoramű, a *Petite Suite Menuet-jében*⁶, az alapjául szolgáló vers Banville műve, az ajánlás Madame Blanche-Adélaide Vasniernek szól, és Debussyvel együtt mutatták be még abban az évben – valószínűleg ez volt az egyetlen alkalom, amikor együtt szólaltatták meg.⁷ A dalnak nincsen közvetlen kapcsolata a *Fêtes galantes* két későbbi sorozatával (1891, 1904), amelyek Verlaine azonos című ciklusából válogatott szövegekre íródtak. A 22 verset tartalmazó Verlaine ciklus⁸ számos szövege megihlette Debussyt, Faurét és később Ravelt is. A Debussy által kiválogatott szövegekre komponált *Fêtes galantes* két sorozatán⁹ kívül több vers szóló zongora tétel vagy különálló dal formájában született újjá: *Pantomime* (1882), *En bateau*, *Cortège* (az 1886 és 1889 között született *Petite Suite* négykezes ciklus első és második tétele), valamint a már korábban említett *Mandoline*. Utóbbit egyébként 1891-ben Fauré is megzenésítette – a két mű karaktere hasonló, ami a pengetős mandolin hangszer utánzásából következhet, illetve elképzelhető, hogy Debussy műve hatott a később keletkezett Fauré-dalra. Ekkoriban kezdett Debussy érdeklődni először a francia kultúra és társadalom száz-százötven évvel korábbi,

⁵ Ujfalussy József: *Debussy*. (Budapest: Gondolat, 1959). 81–82.

⁶ James R. Briscoe: „Debussy d’après Debussy: The Further Resonance of Two Early Mélodies.” *19th-Century Music*, 5 (1981)/2: 110–116. 112.

⁷ I.h.

⁸ Kiadás: 1869

⁹ *Fêtes Galantes* (Gáláns ünnepek) I.: *En sourdine, Fantoche, Clair de lune*. II.: *Les Ingénus, Le Faune, Colloque sentimental*

rokokó korszaka iránt, melynek gyümölcse lesz majd a *Fêtes galantes* két sorozata.¹⁰ A zongoraprelűdök közül híressé vált *La Fille aux cheveux de lin* is dal volt eredetileg, 1882-ben keletkezett.¹¹ A korai *Fête galante*-hoz hasonlóan ez is kiadatlan maradt, és ennek ajánlása is Madame Vasniernek szólt – a bevezető és a záró szakasz magas hangjait az ő koloratúrszoprán hangja ihlette.¹²

Madame Vasnier rendkívül fontos szerepet játszott Debussy életében. A zeneszerző a párizsi Conservatoire diákjaként, tizennyolc éves korában elvállalta, hogy zongorakísérőként közreműködik Victorine Moreau-Sainti privát énekóráin. Ez remek pénzkereseti lehetőség volt, ráadásul a párizsi szalonok világába is bevezette Debussyt, ugyanis az énekórákat Madame Vasnier, egy köztisztviselőben álló minisztériumi hivatalnok felesége is látogatta. Hamarosan szoros barátság alakult ki a család és Debussy között.¹³ Külön dolgozószobát bocsátottak a zeneszerző rendelkezésére, aki szívesebben is dolgozott itt, mint szülei házában. A Vasnier-házban Debussy pezsgő kortárs irodalmi közegbe került, amely számos dal megírására ösztönözte; ilyenek például a Bourget és Mallarmé szövegeire 1884-ben született dalok: a *Voici que le printemps* (Bourget), az *Apparition* (Mallarmé), a *La Romance d'Ariel* (Bourget), és a *Regret* (Bourget). *L'Enfant prodigue* című kantátájával is ebben az évben nyerte el a Római Nagydíjat, és az ezzel járó hároméves római ösztöndíjat. Szomjas érdeklődéssel tanulmányozta a francia irodalmat, ennek nyomait az említett dalok hordozzák a legszembetűnőbben.¹⁴ Ám vonzalma Madame Vasnier iránt hamarosan túllépte az egyszerű barátság és együtt muzsikálás határait¹⁵ – az első jelentős szerelem Debussy életében összesen huszonöt dalt ihletett, ebből csupán a *Caprice* és a *Tragédie* jelent meg nyomtatásban, Debussy ebben a két dalban fedte fel a Madame Vasnier iránti érzelmeit. A dalok közül tizenhármát Rómába való utazása előtt *Chansons* címmel átnyújtotta az asszonynak, egyfajta búcsúajándékként.¹⁶ Ebben a kéziratban a következő dalok találhatók: *Pantomime*, *En sourdine*, *Mandoline*, *Clair de lune*, *Fantoches*, *Coquetterie posthume*, *Chanson espagnole*, *Romance (Silence ineffable...)*, *Musique*, *Paysage sentimental*, *Romance (Voici que le printemps...)*, *La Romance d'Ariel*, és *Regret*. A dalok jelenős részét Verlaine és Bourget verseinek szövegére komponálta Debussy; ezek az első dalok, amelyeket valóban jelentős költők verseire írt, valamint az első alkalom a pályáján,

¹⁰ Ujfalussy, *Debussy*, i.m., 34.

¹¹ Briscoe, *Debussy d'après Debussy*, i.m., 114.

¹² I.h.

¹³ Ujfalussy, *Debussy*, 32.

¹⁴ Ujfalussy, *Debussy*, 33.

¹⁵ I.h.

¹⁶ Cobb, *The Poetic Debussy*, xvii.

amikor a szimbolista költészettel való találkozásból zenemű született.¹⁷ A szimbolizmus egyébként nemcsak a vokális műveire, hanem hangszeres darabokra is hatott: a korábban említett *Petite Suite En bateau*, valamint *Cortège* című tételeinek, illetve a *Suite bergamasque* harmadik tételének, a *Clair de lune*-nek a címét, illetve gondolatvilágát is Verlaine-től kölcsönözte. Utóbbit már 1882-ben dalként papírra vetette, illetve ugyanez a szöveg jelenik meg a *Fêtes galantes I.* sorozatában, sőt egy harmadik verzió is létezik, de ez már Fauré tollából.¹⁸ Ezeket az „impresszionista” címeteket, illetve kompozíciókat tehát nem valamely pillanatnyi benyomás vagy vizuális inger, hanem irodalmi élmény ihlette.

1889 februárjában a Société Nationale egyik koncertjén bemutatták Debussy három dalát a későbbi *Ariettes oubliées* ciklusból, amit Verlaine verseire írt az 1885 és 1888 közötti időszakban.¹⁹ A mű címe ekkor még *Ariettes, paysages belges et aquarelles* volt, s ebben a hat dalban már megtaláljuk az érett Debussy zenéjének számos vonását. Ezek a kompozíciók sok tekintetben már túllépnek a francia dal addig ismert hagyományain és új hangzásvilágot, a zenei érzékelés új formáját képviselik. A hat dalt tartalmazó ciklusban néhol már megjelenik a beszédszerűség – nagyrészt inkább a ritmus adja vissza a francia nyelv sajátosságait, az énekszólám kifejezetten dallamos marad. A hatodik dal (*Spleen*) első ütemeiben az énekszólám egy hangon recitál, vontatott (3. kottapélda, Debussy: *Ariettes oubliées*, VI. *Spleen*, 1–5. ütem); *Bilitis* három dala közül a *Le Tombeau de Naiades* (4. kottapélda, Debussy: *Trois Chansons de Bilitis*, III. *Le Tombeau de Naiades*, 1–2. ütem) kezdeti ütemeihez hasonlítanám azzal a különbséggel, hogy itt nincs alatta a nyugtalanul zakatoló zongoraszólám. Csend van. Ez a fagyos hangulat akár a harmadik *Bilitis*-dalhoz is passzolna.



3. kottapélda, Debussy: *Ariettes oubliées*, VI. *Spleen*, 1–5. ütem

¹⁷ Lásd Fazekas Gergely kísérfűzetét Baráth Emőke lemezéhez: *Debussy-songs* (Hungaroton, HCD 32795, 2017).

¹⁸ Fauré: *Deux chansons* Op. 42. I. *Les présents* (szöveg: Villiers de l'Isle Adam), II. *Clair de lune* (Verlaine), 1887

¹⁹ Ujfalussy, *Debussy*, i.m., 81.

4. kottapélda, Debussy: *Trois Chansons de Bilitis*, III. *Les Tombeaux de Naiades*, 1–2. ütem

Életének második felében Debussy további harminckilenc dalt komponált, amelyek egy kivétellel már az életében megjelentek nyomtatásban (2. táblázat). A romantikus-szентimentális Banville és Bourget, illetve a szimbolista Verlaine és Mallarmé után Charles Baudelaire-re (1821–1867) is sor került, és ettől kezdve Debussy szinte mindig csak magas irodalmi értékű szövegekhez nyúlt.²⁰ Választott költői közé tartozik még a *Bilitis*-dalok szerzője, Pierre Louÿs (1870–1925), valamint három középkori költő, Charles d’Orléans (1394–1465), Tristan L’Hermite (1601–1655) és François Villon (1431–1463), továbbá néhányan kortársai közül.

komponálás éve	cím	szöveg	kiadás éve
1887–1889	Cinq poèmes de Charles Baudelaire	Charles Baudelaire	1890
1890	La Belle au Bois dormant	Vincent Hyspa	1902
1891	Les Angélus	Grégoire Le Roy	1891
	Fêtes galantes, első sorozat	Paul Verlaine	1903
	Trois Mélodies	Paul Verlaine	1901
1892–1893	Proses lyriques	Claude Debussy	1895
1897–1898	Trois Chansons de Bilitis	Pierre Louÿs	1899
1898, 1908	Trois Chansons de Charles d’Orléans	Charles d’Orléans	1908

²⁰ A két kivétel az 1893-as év nyarának termése: a *Proses lyriques*, valamint a *Nuit blanches* (1899–1902). Mindkét mű Debussy saját szövegére íródott.

1899	Berceuse pour Le Tragédie de la Mort	René Peter	kiadatlan
1899–1902	Nuits blanches	Claude Debussy	1911
1903	Dans le jardin	Paul Gravallo	1905
1904	Trois Chansons de France	I. Charles d'Orléans II. Tristan Lhermite III. Charles d'Orléans	1904
	Fêtes galantes, második sorozat	Paul Verlaine	1904
1904, 1910	Le Promenoir des deux amants	Tristan Lhermite	1910
1910	Trois Ballades de François Villon	François Villon	1910
1913	Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé	Stéphane Mallarmé	1913
1915	Noël des enfants qui n'ont plus de maisons	Claude Debussy	1916

2. táblázat: Debussy 1887 és 1915 között írt dalai

A *Cinq poèmes de Baudelaire* az egyetlen dalciklus melyet a költő verseire komponált Debussy. A Villa Mediciből való hazatérte után, 1887 nyarán látott munkához, ekkor írta meg az első és az ötödik dalt a ciklusból (*Balcon*, illetve *La mort des amants*).²¹ A fennmaradó három dal – az *Harmonie du soir*, a *Jet d'eau*, valamint a *Receuillement* – 1889-ben készült el az Akadémia római díjasoknak szervezett szerzői estjére. Az eseményt az év végére tűzték ki, de végül mégsem valósult meg – egy nézeteltérés következtében Debussy lemondta.²² A ciklus tartalmazza az életmű talán legösszetettebb dalait, s jól érzékelhető bennük az ifjú Debussy Wagner iránti érdeklődésének hatása.²³ Kifejezetten kamarazene. Ezekben a művekben is vannak beszédszerű részletek, leginkább az utolsó dalban (5. kottapélda, Debussy: *Cinq poèmes de Baudelaire*, V. *Le mort des amants*, 8–13. ütem), melyeknél az énekszólam, ha nem is egy hangon recitál, de híven követi a nyelv ritmusát és lejtését. A nyitottabb, magas magánhangzók [i, é] kiemelkednek a dallamból is, a mélyek pedig alacsonyabb regiszterben, kisebb lépésekkel szólalnak meg a zenében.

²¹ Ujfalussy, *Debussy*, 79.²² I.h.²³ I.m., 94.



5. kottapélda, Debussy: *Cinq poèmes de Baudelaire*, V. *Le mort des amants*, 8–13. ütem

Az 1892–1893-as évek termése a *Proses lyriques*, négy terjedelmesebb dal Debussy saját verseire: *De rêve*, *De grève*, *De fleurs*, *De soir*.²⁴ A szövegek Debussy számára fontos témákkal foglalkoznak, s költői nyelvezetük sokat köszönhet Baudelaire-nek, de Régnier-nek, illetve Lafourge-nak.²⁵ Némelyiket a francia költészetben gyakran használt alexandrinusban írta, amit Baudelaire, Verlaine és Mallarmé is kedvelt – az *Egy faun délutánja* is ezt a versformát követi.²⁶ Debussy összesen tizennégy olyan verset dolgozott fel a dalaiban, amely alexandrinusban íródott. A *Proses lyriques*-ben több olyan kép is felbukkan, amely évekkel később is visszatér majd más művekben, vagy egy-egy levélben, megjegyzésben.²⁷ Egy Pierre Louÿsnek írott 1895-ös levelében például a dátumhoz hozzátette a „Dimanche sur les villes et aussi sur Séville” sort, melynek első fele a *De soir* című dal kezdete.²⁸ Nem egyedülálló eset, hogy Debussy maga írta a dal szövegét, az 1899-es *Nuits blanches*, valamint az 1915-ös *Noël des enfants qui n’ont plus de maisons* szövege is a zeneszerzőtől származik. A *Proses lyriques*-ben figyelhető meg először az egészhangú skála és a bővített akkordok következetes használata. Az ének- és zongoraszólam kapcsolata itt is abszolút kamarazenei mondható, és bár itt nem jellemző az

²⁴ I.m., 104–105.

²⁵ Roger Nichols, „The prosaic Debussy”, in Simon Trezise (szerk.), *The Cambridge Companion to Debussy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 84–100. 92.

²⁶ I.m., 93.

²⁷ Cobb, *The Poetic Debussy*, i.m., 189.

²⁸ I.m., 191.

egy hangon való recitálás, a ritmus – főképp a második dalban – igen pontosan képezi le a francia nyelvet. (6. kottapélda, Debussy: *Proses lyriques, II. De grève*, 10–14. ütem)

6. kottapélda, Debussy: *Proses lyriques, II. De grève*, 10–14. ütem

Mindenképpen említést még kell tenni a Villon, a d'Orléans és a Mallarmé-dalokról. A *Trois chansons de Charles d'Orléans* Debussy egyetlen acapella kórusműve, melyet a szerző a *Bilitis*-dalok befejezésével egy időben kezdett el komponálni a középkori francia költő szövegeire, de csak 1908-ban fejezte be. Az 1910-ben írt és kiadott *Trois Ballades de François Villon* két verzióban is létezik: zenekari-, illetve zongorakísérettel – mindkettő Debussytól való, egy időben komponálta őket. A dalok szövegeit Villon főművéből, a *Testamentum* 173 verse közül válogatta. Egyik utolsó műve, az 1914-ben született *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* már egészen modern hangzásokat hoz. Ugyanezzel a címmel született Ravelnek is műve egy évvel korábban²⁹, igaz, nagyobb apparátusra, de a harmadikon kívül a *Testamentumból* kiválasztott szövegek is azonosak.

Összességében tehát a Debussy-dalokon keresztül végigkövethetjük *mélodie* további fejlődését és komponista zenei kibontakozását is, hiszen élete első és utolsó műve is ebben a műfajban íródott.

²⁹ *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé (I. Soupir II. Placet futile III. Surgi de la croupe et du bond)*. Apparátus: énekhang, 2 fuvola, 2 klarinét, vonósnégyes és zongora.

2. Claude Debussy és Pierre Louÿs barátsága és művészi kapcsolata

2.1. Pierre Louÿs

Nem is lehetne pontosabban leírni Pierre Louÿs személyét és művészetét annál, ahogyan ő saját magáról nyilatkozik:

Egyedülálló, született katolikus vallású, de teljesen őszinte pogány hitű vagyok, nincs politikai véleményem, szeretem a nőket, a cigarettát, a spanyol nyelvet, a forró fürdőket, a déli embereket és a hosszú sziesztákat. Végezetül véleményem szerint az irodalom egy impotens művészet a csodálatos zenéhez képest.³⁰

Ez a kis önvallomás meg sem említi a hellenizmus és az antik kultúra iránti szenvedélyét, amit a köztudat oly gyakran kapcsol össze Louÿs nevével. Leginkább az emberi lélek működése érdekelt, amit haláláig nagy szenvedéllyel tanulmányozott. Stílusában gyakran jelent meg a humor és az ironia, művei nagy részét egyfajta erotikus túlfűtöttség jellemezte.³¹

Louÿs azután lett költőként ismert Franciaországban, hogy felhagyott a zeneszerzéssel, a festéssel, az opera-, balett-, és színházi forgatókönyvek írásával, melyeket sohasem fejezett be. Imádta a régi könyveket – latinul, görögül, németül olvasott –, megszállottja volt a nőknek és az utazásnak. Ideje nagy részében azzal volt elfoglalva, hogy apjától kapott óriási örökségét három éven belül elköltse, miután kiderült, hogy tüdőbetegsége miatt ennyi időt adtak neki az orvosok.³²

Gyakran látogatta a koncerteket és operaelőadásokat, ugyanúgy kedvelte Beethoven vagy Massenet zenéjét, mint Ernest Reyerét,³³ és rajongott Wagnerért: kétszer is járt Bayreuth-ban. Számára a *Trisztán* a „zeneművészet fő alkotása”, a *Parsifal* pedig „a lélek főműve” volt, amelyet hétszer is meghallgatott anélkül, hogy lelkesedése egy kicsit is alábbhagyott volna. Állítása szerint játszott hegedűn, brácsán, szaxofonon, basszusklarinéton, zongorán, de a legkedvesebb hangszere a harmónium volt, amely a múlt századfordulós Párizsban nagy népszerűségnek örvendett.³⁴

³⁰ Pierre Louÿs: *Lettre à X., 20 mars 1897*. In: Louÿs, Pierre: *La Femme et le Pantin*. Párizs: Édition du Nord, 1936. XVII-XVIII.

³¹ Jean-Paul Goujon: *Pierre Louÿs. Une vie secrète*. 11.

³² Jean Michael Nectoux: *Harmonie en bleu et or. Debussy, la musique et les arts*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2005. 153.

³³ Ernest Reyer (1823 – 1909). Francia operaszerző, zenekritikus.

³⁴ François Lesure: *Claude Debussy. Biographie critique*. Paris: Fayard, 2003. 159.

Művelt családja révén az irodalommal már nagyon korán kapcsolatba került, egészen pontosan Victor Hugo művészetével, amely Louÿs életére igen nagy hatással volt. Anyja korai halála után féltestvére, George Louis viselte gondját, mivel apjuk elhagyta őket. Élete során végig George maradt a biztos pont, akire mindig számíthatott. Eleinte az ő nyomdokaiba lépve diplomatának készült, de testvére lebeszélte őt, így visszatért az irodalomhoz, amiben bátyja nagyon támogatta: rengeteg könyvet szerzett neki, és sok íróval megismertette. George Louis szerepe tehát nem alábecsülendő a költő irodalmi és intellektuális fejlődésében. Az ő tanácsára kezdett Heinét olvasni, s a romantika és az irónia effajta *melange*-a nagy hatással volt rá, több verset is megtanult németül.

Feltétlenül meg kell említeni André Gide-et, aki iskolai barátja volt. Mindketten rajongtak az irodalomért, Louÿs-hoz hasonlóan ő is regényekben, költészetben, filozófiában talált menedéket, rengeteget olvasott, valamint ugyanígy szerette a zenét és a festészetet.³⁵ 1889-ben George költözése miatt Pierre-nek iskolát kellett váltania, így Gide-del egy időre különváltak útjaik. Louÿs életében ez egy fontos váltás volt, itt kezdődött valójában írói karrierje. Új iskolájában is megtalálta azokat az embereket, akik szintén érdeklődtek az irodalom iránt. Egy kisebb csoportot alkottak (Marcel Drouin, Maurice Legrand és Maurice Quillot társaságában), ez a diákkör igyekezett ezen a téren minél szélesebb körű ismereteket szerezni. Folyóiratot is alapítottak, a *Potache-Revue*-t, amely csupán három számot ért meg. Ebben az időszakban hagyta el Louÿs nevének eredeti írásmódját (Louis) és kezdte először Louÿs-ként írni, majd később Louÿs-ra váltott. Igazából a Louÿs csak egy archaikus írásmódja a Louis-nak, melyet ugyanúgy Loys-nak is lehetne írni. Ősei között találkozhatunk a Louÿs verzióval is. Későbbi éveiben, mikor valaki kiejtette az s-t a neve végén, iszonyú dühbe gurult.³⁶

Az 1890-es évektől megismerkedett több jelentősebb költővel, íróval, köztük Paul Valéryvel, akivel inntől kezdve barátságot ápolt. Élete egyszerre volt rendkívül izgalmas, egyben bizonytalan. Unokatestvére, Marie Chardon szerelmes volt belé, és Louÿs még fontolóra is vette, hogy elveszi feleségül, ez a szituáció még két évig húzódott. Mindez nem akadályozta meg a fiatal költőt, hogy kétes erkölcsű hölgyekkel töltse az idejét és ekkoriban születtek első erotikus tartalmú írásai, versek *A Nőről*.³⁷ Habár csak tizenhárom teljes műve készült el, a *Bilitis-daloknak*, az *Aphroditének* és a *Le Roi Pausole*-nak köszönhetően széles körben ismertté vált.

³⁵ Goujon: *Pierre Louÿs*. 36.

³⁶ I. m.. 40.

³⁷ *La Femme*, 1890.

Élete utolsó húsz évében nem publikált semmit, viszont folyamatosan írt, sőt ebben az időben keletkezett két jelentős műve is: a *Poétique* és a *Pervigilium Mortis*.³⁸ Jellemzőek rá a következő ironikus sorok, melyeket élete vége felé írt:

Hogyan váljunk költővé?
Írjunk magányban.
Szignózzuk.
Térjünk vissza az árnyékba.

Hogyan váljunk akademikussá?
Írassunk könyveket a titkárnőinkkel.
Szignózzuk.
Vacsorázzunk a városban.³⁹

A 20. század elején nagy változások indultak el a francia közéletben és az irodalomban. Különböző politikai konfliktusok, például a Dreyfus-ügy, valamint az új gazdasági folyamatok felrázták az országot. A századfordulótól kezdve a sajtó különböző formái egyre elterjedtebbek lettek, egyfajta irodalmi ipar kezdődött. Ez az újfajta valóság gyűlöletes volt Louÿs számára, aki makacsul őrizte a parnasszusi és a szimbolista eszményeit és a világot, melyben korábban élt.

2.2. Debussy és Louÿs

Debussy és Louÿs 1890-ben, Stéphane Mallarmé egyik keddi összejövételén találkoztak először, ekkor az író mindössze húsz éves volt.⁴⁰ Szoros barátsága Gide-del és Valéry-vel, a *La Conque* irodalmi folyóirat vezetése, és a rengeteg ismeretség, melyet ez a kritikai lap hozott, nem hagyott neki időt, hogy jobban megismerje a zeneszerzőt. Kezdetben kapcsolatuk nem volt szoros, időnként kerültek csak egy társaságba ismerőseiken (Mallarmé, Régnier, Herold) keresztül. Később közös kiadójuknál, Edmond Baillynál gyakrabban találkozhattak, de leírásaik alapján ezek az alkalmak sem voltak jelentősek.⁴¹

Közös ízlésük és hasonló temperamentumuk tette olyan szorossá barátságukat. Egyikük költő, aki rajong a zenéért, másikuk zenész, aki rajong a költészetért. Mielőtt Debussy Louÿs-

³⁸ *Poétique* (1916), *Pervigilium mortis* (*Virrasztás a halál előtt*, 1898-1916)

³⁹ POUR DEVENIR POÈTE: Ecrivez à l'écart. Signez. Rentrez dans l'ombre. POUR DEVENIR ACADÉMICIEN: Faites écrire vos livres par vos secrétaires. Signez. Dînez en ville. Goujon: *Pierre Louÿs*. 14.

⁴⁰ Nectoux: *Harmonie en bleu et or*. 153.

⁴¹ Millan, Gordon: *Claude Achille Debussy*. In: Millan, Gordon: *Pierre Louÿs ou le culte de l'amitié*. Aix-en-Provence: Pandora Editions, 1979. 203.

val találkozott, szinte teljes addigi életművét kortárs költemények ihlették. Ráadásul ugyanazok a költők képezték rajongásuk tárgyát, például Alfred de Musset, Henri Régner és Stéphane Mallarmé, akiknek verseiből Debussy többet megzenésített.⁴² A közel kétszáz levélből, melyet egymással váltottak, nyomon követhetjük, mi hozta őket közel, s hogy később mi miatt távolodtak el egymástól. Kezdetben a kapcsolatuk nem szakmai, hanem szorosán összetartó baráti viszony volt, melyet többek között az Art Nouveau, a költészet, a színház, a szimbolista festészet, valamint Kína és Japán művészete iránti közös szenvedély táplált.⁴³

Barátságuk szorosabbá válásában a kulcsfigura Camille Maclair⁴⁴ lehetett. 1893 május 27-én Maclair és Henri Régner – Théâtre de Bouffes-Parisiens megrendelésére – előadták Maeterlinck *Pelléas et Mélisande* című szimbolista színdarabját. Habár a darab nem kapott jó kritikát,⁴⁵ Debussy lelkesedett érte, és eldöntötte, hogy megzenésíti, ám ehhez Maeterlinck hozzájárulására volt szükség. Henri de Régner-t kérte meg, hogy írjon egy levelet Maeterlinckhez a nevében. Régner nem vállalta, és továbbította a kérést Maclairnek, hogy hallgassa meg, amit Debussy írt. Utóbbi viszont alig ismerte a zeneszerzőt, így Louÿs-t is magával vitte, aki örömmel elfogadta a meghívást.⁴⁶ Maclair feljegyzései szerint Debussy egyedül elénekelte az összes szerepet és zongorán kísérte magát úgy, hogy az összes zenekari effekt is érzékelhető volt. Debussy azt mondta utána, hogy a művet a saját örömeire írja, mert nagyon tetszett neki Maeterlinck darabja.⁴⁷ Debussy és Louÿs 1893 októberében sikeres látogatást tettek Belgiumban: Maeterlinck az engedélyét adta a szövegi változtatásokra.⁴⁸

Az 1894-es év eleje Louÿs számára igen aktív és termékeny volt, Debussynek pedig rengeteg felkérést kapott Ernest Chausson-nak köszönhetően, aki egyik mecénása volt. Párizsi szalonokban lépett fel: többek között Mme Escudier wagneriánus szeánszain, valamint Mme de Saint-Marceaux estjein is közreműködött.⁴⁹ Bár a polgári légkör nem volt neki való, Debussy elégedett volt ezekkel az eseményekkel, mert nem csak pénzt tudott így keresni, hanem gyakrabban találkozhatott Thérèse Roger-val, az énekesnővel, aki a *La Damselle Éluë* egyik szólistája volt. Debussy komolyan elgondolkodott a vele való házasságon is annak ellenére, hogy ekkor már Gaby Dupont-tal élt.⁵⁰ Ez az „apró bökkenő” el is döntötte az ügyet. Kisebb

⁴² I. m. 208.

⁴³ Nectoux: *Harmonie en bleu et or*. 153.

⁴⁴ Született Séverin Faust (1897–1945) Francia költő, Mallarmé társaságából.

⁴⁵ Millan: *Claude Achille Debussy*. In: Millan: *Pierre Louÿs*. 203.

⁴⁶ I.m. 204.

⁴⁷ Dujardin, Bénige: *Stéphane Mallarmé, Lettres et autographes*. Bruxelles: Editions l'Écran du Monde, 1952. 99-100.

⁴⁸ Goujon: *Pierre Louÿs*. 118.

⁴⁹ Millan: *Claude Achille Debussy*. In: Millan: *Pierre Louÿs*. 213.

⁵⁰ I.m. 214.

botrány lett belőle, ami persze nem maradt sokáig titokban. Hamarosan a középosztály fülébe jutott és hetekig ezen csámcsogtak. Louÿs ekkor nem volt Párizsban, de mindvégig kiállt barátja mellett, támogatta őt a rosszindulatú pletykák viharában.⁵¹ Az esemény nagyon megviselte Debussyt, és ezt a zeneszerzői tevékenysége is megszenvedte. Chausson „elvesztése” következtében bejelentette Louÿs-nak, hogy abbahagyja a *Pelléas et Mélisande* komponálását. Louÿs éppen ettől tartott, de nem hagyta annyiban. Meggyőzte Debussyt, hogy a munka az egyetlen, amivel a depresszióját elűzheti, és megkérte, hogy közös barátaik (Regnier, Maucclair, Blum, Herold és valószínűleg Georges Louis) előtt játssza el az opera meglévő részeit. Nagy sikert aratott, és ezzel Louÿs elérte a kívánt hatást, Debussy újra elkezdett dolgozni. Sok barátja közül a költő volt az egyetlen, aki valóban tett azért, hogy a zeneszerző kikerüljön az alkotói válságból.⁵²

Louÿs 1894 júliusában – meggyőződve arról, hogy Debussy képes egyedül is boldogulni – úgy gondolta, hogy óvatosan félreáll, és André-Ferdinand Herolddal⁵³ együtt elhagyta Párizst, a Wagner-fesztiválra utaztak. Odafelé kitérőt tettek a svájci Champelbe, ahol Gide-del találkoztak, aki nemrég tért vissza Észak-Afrikából és itt kúráltatta magát. Nagy lelkesedéssel mesélt Afrikáról és Meryem ben Ali-ról, aki egy úgynevezett Ouled-Naïl volt. Azokat az algériai arab nőket hívták így a helyiek, akik táncos lányként, prostituáltként dolgoztak Észak-Afrika városaiban.⁵⁴ Ennek köszönhetően változtatta meg Louÿs úticélját. Miután Debussyt és Tinan-t⁵⁵ hiába hívta, Herold kíséretével Bayreuth helyett Algériába indult.⁵⁶ Louÿs nem felejtkezett meg Debussyról, még Svájcban informálta barátját, hogy Algériába, Biskrába megy. Emellett megkérte Gide-et és Valéryt, hogy gondoskodjanak a zeneszerzőről.⁵⁷

Louÿs számára az irodalom szempontjából is igencsak gyümölcsöző volt ez az utazás. Mindeddig Debussy és Valéry miatt aggodalmaskodott, így nem igazán kapott ihletet az íráshoz. 1894 áprilisi, testvérének írt levelében panaszkodott, hogy tizenhárom készülő műve nem akar haladni,⁵⁸ pedig a sok befejezetlen mű között ekkor már elkezdte írni verseit egy Bilitis nevű kurtizánról.

Mindenközben a zeneszerző leveleiben biztosította barátját, hogy mennyire jól tud haladni, de a költő kissé gyanakodott, így hazatérte után, szeptemberben Debussyhez sietett,

⁵¹ Goujon: *Pierre Louÿs*. 121.

⁵² Millan: *Claude Achille Debussy*. In: Millan: *Pierre Louÿs*. 218.

⁵³ André-Ferdinand Herold (1865–1940). Francia író.

⁵⁴ https://www.lexico.com/en/definition/ouled_nail (utolsó letöltés: 2022. augusztus 23.)

⁵⁵ Jean de Tinan (1874–1898). Francia regényíró.

⁵⁶ Millan: *Claude Achille Debussy*. In: Millan: *Pierre Louÿs*. 220.

⁵⁷ I. m. 222.

⁵⁸ Robert Fleury: *Pierre Louÿs et Gilbert de Voisins, une curieuse amitié*. Párizs: Editions Archives et Documents, 1973. 224-225.

hogy lássa, hogy áll a *Pelléas et Mélisande*. A megérzései igaznak bizonyultak: Debussy nem állt jól. Abban a kritikus helyzetben volt, hogy be kell fejezni a nagy művet.⁵⁹ Egy hónappal később Louÿs egy teljesen más jellegű dráma közepén találta magát. Miközben Debussyt akarta segíteni, maga is bajba került. Három éven át mindig mások gondjaival törődött, valamint utazgatott, és rengeteg pénzt költött, így 1891-ben örökölt nem csekély vagyona megcsappant. 1894-től kezdve voltak adósságai.⁶⁰ Az ezt követő években pénzügyi nehézségei, problémás egészsége, hektikus érzelmi élete és egyre bonyolultabb kapcsolatai külön-külön vagy néha egyidejűleg okoztak benne válságot, amely az 1899-es házasságáig tartott.⁶¹

Barátságuk 1895 végén, a *Faun délutánja* bemutatóján ingott meg először. Debussy nyomatékosan megkérte barátját, hogy jelenjen meg a koncerten. Mivel azonban mélyen letört állapotban volt, az öngyilkosság határán, Louÿs otthon maradt, s küldött egy őszinte levelet Debussynek, aki rendkívül csalódott volt: „a háromezer-hatszáz ember közül pont téged nem érdekelt, aki igazán hiányzott aznap.”⁶² Az *Egy faun délutánja* egyébként rendkívül jó kritikákat kapott, igen sikeres lett, ez volt Debussy első műve, amely szélesebb körben is hírnevet hozott neki.

1897 elején a válság már a küszöbön állt. Debussy élettársa, Gaby levelet írt Louÿs-nak, hogy mennyire rosszul érzi magát.⁶³ Tizenöt nappal később tetőzött a baj, mikor Gaby egy levelet talált Debussy zsebében, mely arra utalt, hogy a zeneszerző viszonyt folytat valakivel, s Gaby ennek következtében megpróbálta megölni magát.⁶⁴ Az eset nem maradt titokban. Néhányan Debussy mellett maradtak, de barátai többsége elfordult tőle, többek között Chausson, Lerolle⁶⁵ és Ysaÿe.⁶⁶ Debussy több aggódó levelet címzett Louÿs-nak, amiben közli, hogy nem dolgozik és könyörög neki, hogy sürgősen jöjjön vissza Párizsba. Louÿs április végén érkezett vissza Franciaországba, néhány nappal később pedig a fővárosba, és év végéig itt is maradt. Debussynek ez nagy segítséget jelentett, újra képes volt komponálni.⁶⁷

Néhány hónappal később, 1898 elején Louÿs újra elutazott, ezúttal Egyiptomba. A zeneszerző, mivel Gabyval együtt sok régi barátja is elfordult tőle, Louÿs nélkül,

⁵⁹ Millan: *Claude Achille Debussy*. In: Millan: *Pierre Louÿs*. 222.

⁶⁰ I.m. 223.

⁶¹ I.m. 231–232.

⁶² Lesure: *Claude Debussy*. 162–163.

⁶³ Borgeaud, Henri: *Correspondance de Claude Debussy et Pierre Louÿs. (1893–1904)*. Párizs: Librairie José Corti, 1945. 85–86.

⁶⁴ Millan: *Claude Achille Debussy*. In: Millan, Gordon: *Pierre Louÿs ou le culte de l'amitié*. Aix-en-Provence: Pandora Editions, 1979. 243.

⁶⁵ Henry Lerolle (1848–1929). Francia festő, műgyűjtő. Sógornője Ernest Chausson felesége volt, valamint lányának Yvonne-nak Debussy több művet is ajánlott, például az *Images* I. kötetét (1894).

⁶⁶ Théophile Ysaÿe (1865–1918). Belga zeneszerző és zongorista, a híres Eugène Ysaÿe hegedűművész testvére.

⁶⁷ Millan: *Claude Achille Debussy*. In: Millan: *Pierre Louÿs*. 244.

kétségbeesetten vágyakozva a *Pelléas* bemutatójára az eddigi legmélyebb depresszióba süllyedt. Hosszú csend után, márciusban írt barátjának, hogy mennyire maga alatt volt az elmúlt hetekben, de azért valamennyit dolgozott, befejezte a harmadik *Bilitis*-dalt. Szeretné, ha közelebb lenne hozzá, mert Louÿs az egyetlen biztos barátja. Meg sem várva a választ, néhány hét múlva újra írt neki, hogy már öngyilkossági gondolatai vannak.⁶⁸ Louÿs hosszú válaszlevelében emlékeztette hasonló napjaira, bátorította, hogy folytassa a munkát, illetve megírta, hogy újra Párizsban van. Felbátorodva azon, hogy barátja újra Franciaországban van, Debussy követte Louÿs tanácsát, újra dolgozni kezdett és az Opéra-Comique igazgatója megígérte neki, hogy a következő évadban eljátsszák a *Pelléas et Mélisande*-ot. A bemutatóra ennek ellenére csak 1902-ben került sor.⁶⁹

Louÿs újra külföldön töltötte a telet, majd 1899 márciusában visszatért Párizsba, ahol két hónappal később eljegyezte Louise de Herediát. Ez az esemény elkerülhetetlen változást indított a Debussyvel való kapcsolatában.⁷⁰ Ugyanebben az évben Debussy is megházasodott, feleségül vette Lilly Textier-t.⁷¹ Hivatalos udvariassággal megírt lapok cserélődtek a két barát között, Debussy hamar nevetségesnek is találta ezt a szituációt. Levelet írt barátjának, erőltetett stílusban, mire Louÿs válaszában szemére veti, hogy sosem látogatja, csak lapokat küld.⁷²

Hamarosan az író újabb ötlettel állt elő Debussy felé a régi idők emlékére. 1900 októberében még csak terv volt, de 1901 februárjában már színpadra is állítottak tizenegy *Bilitis*-dalt a *Journal* dísztermében balett táncosokkal. Az előadáshoz készült kísérezénéből született 1910-ben a *Hat antik sírfelirat*. Így barátságuk rövid időre újjászületett.⁷³ Debussy több más projektet is javasolt: például egy szimfóniát a *Roi Pausole*-ra, illetve egy balettet Louÿs nagysikerű regénye, az *Aphrodite* alapján, de egyik sem valósult meg.⁷⁴ Csak a *Pelléas et Mélisande* bemutatójának sikerült a régmúlt lelkesedést felidézni. Három hónappal az *Onze Chansons de Bilitis* előadása után Debussy közölte Louÿs-val a jó hírt: Albert Carré, az Opéra-Comique igazgatója megígérte neki, hogy a következő szezonban bemutatja a *Pelléas et Mélisande*-ot. A főpróba napján Louÿs biztosította a zeneszerzőt, ott lesz az előadáson, sőt őt barátját is elhívta.⁷⁵ Tíz év barátságát koronázta meg Louÿs azzal, hogy kiállt mellette a

⁶⁸ Lesure: *Claude Debussy*. 174–175.

⁶⁹ Millan: *Claude Achille Debussy*. In: Millan: *Pierre Louÿs*. 249.

⁷⁰ I. h.

⁷¹ Lesure: *Claude Debussy*. 193.

⁷² Millan: *Claude Achille Debussy*. In: Millan: *Pierre Louÿs*. 250.

⁷³ I.m. 251.

⁷⁴ lásd alább

⁷⁵ 1902. április – kiadatlan levél. Millan: *Claude Achille Debussy*. In: Millan: *Pierre Louÿs*. 251.

botrányba fulladt bemutató után. Ezt követően nem igazán volt alkalmuk találkozni vagy írni egymásnak.

1904 novemberében ír utoljára Louÿs bátyjának Debussyról. Ebben leírja, hogy előző este meglátogatta kórházban a zeneszerző feleségét, Lillyt, aki gyomorszájon lőtte magát. Bár sikeresen megműtötték, pénz és szállás nélkül maradt. A zeneszerző elhagyta őt egy „negyvenvalahány éves [sic] zsidó nőért”, Emma Bardacért. Emellett Louÿs megírta, hogy feleségével való egyeztetés után befogadják a szegény asszonyt néhány hétre.⁷⁶ Ezek után a költőnek már nem állt szándékában szóba állni Debussyval. Több, mint tízéves barátságuk sajnálatos módon véget ért.⁷⁷

2.3. Közös tervek

Debussy és Louÿs tíz éves barátságuk alatt folyamatosan közös terveken gondolkoztak. A rengeteg felmerülő téma között két antik történet is szerepelt: egy balett, a *Daphnis és Khloé* Cléo de Mériode francia táncosnő számára, valamint az *Aphrodite* mint pantomim játék – később opera – Louÿs erotikus regénye alapján, mely hírnevet hozott az írónak. Kifinomult tipográfiával, válogatott illusztrációkkal, gyönyörű papírra nyomtatott kiadványokról álmodoztak.⁷⁸

Az első közös tervük volt az *Œdipe à Cologne*, melynek szövegét Louÿs Ferdinand Herolddal közösen alkotta volna:

Az Œdipe à Cologne ötlete nagyon tetszik nekem... akarja, hogy együtt írjuk meg? Megcsinálnám az első és az ötödik jelenetet... Ha szeretné inkább egyedül, ne vegye számításba ezt a levelet... Rajtunk kívül csak Debussy tud erről a titkos projektről. Ő fogja írni a zenét, és nagyon örül az ötletnek...

További célzásokat sehol nem találtak erre a műre, nem tudni, elkészült-e.⁷⁹

A második közös projektről már sokkal több a fellelhető forrás: *Le Roi des Aulnes* (*Az égerfa királya*), később *Cendrelune*, amely eredetileg Léon Carvalho, az Opéra-Comique igazgatója megrendelésére készült 1895-ben. Két verzió maradt fent – de csupán a

⁷⁶ Lesure: *Claude Debussy*. 265–266.

⁷⁷ Millan: *Claude Achille Debussy*. In: Millan: *Pierre Louÿs*. 252.

⁷⁸ Nectoux: *Harmonie en bleu et or*. 153.

⁷⁹ Lesure: *Claude Debussy*. 164.

szövegkönyvből – mindkettő két felvonás. Az első egy vázlat, amelyet 1895 áprilisában küldött Louÿs Debussynek, a második valamivel teljesebb. Louÿs bizonytalan volt magában, úgy érezte, hogy librettója nagyon rossz és senkit sem fog érdekelni. Egy alkalommal – belefáradva Debussy ellen-javaslatába – levelet írt a zeneszerzőnek, hogy írja meg ő a szövegkönyvet. Időről időre a *Cendrelune* előjött levelezésükben, utoljára 1898-ban került szóba. Ismerteink szerint Debussy egyetlen hangot sem komponált meg belőle.⁸⁰

A harmadik projekt sem volt hosszú életű. Ez alkalommal egy pasztorál témájú balett volt tervben, a Longus műve által inspirált *Daphnisz és Chloé*. Eredetileg a körúti színház megrendelésére készült volna 1895 novemberében; tizenkét nap alatt kellett megírni harminc percnyi zenét. Debussy visszautasította a felkérést, mert a *Pelléas et Mélisande* bemutatójára készült, illetve színhelyet keresett az opera számára.⁸¹ Louÿs még a visszautasítás előtt elküldte a *Daphnis és Chloé* szövegkönyvét a zeneszerzőnek – naivan azt gondolta, hogy barátja ugyanolyan gyorsan fogja a zenét írni, mint ő a prózát. Két hónappal később, mivel Debussy nem jutott semmire a bemutatót illetően, Louÿs megismételte az ajánlatot. 1896 májusi levelében Debussy még szóba hozza a művet, miszerint dolgozik rajta – de elég szkeptikusak lehetünk az igazságot illetően. 1897 után már említést sem tettek róla.⁸²

Következő közös vállalkozásuk az *Aphrodite*, amely regény igen nagy sikert hozott Louÿs-nak. Több ajánlat érkezett különböző komponistáktól, hogy a történetet megzenésítsék, például Albeniz, H. Rabaud vagy Leoncavallo részéről. 1896-ban, anélkül, hogy Debussy tudott volna róla, Louÿs egy meghatalmazást küldött Yvette Guilbertnek, akinek az volt a vágya, hogy Chrysis szerepét elénekelje, és felajánlotta, hogy megkéri Saint-Saëns-t, hogy írjon operát a regényből. 1897-ben Louÿs kapott egy lehetőséget az Olympia színházban, ahol művét balett vagy pantomim előadás formájában bemutathatják. Debussy vonakodott attól, hogy egy koncertterem zeneszerzőjévé váljon, és az, hogy az anyagi hasznót előtérbe helyezte, Louÿs-t kissé idegesítette. Ez a projekt is kútba esett, és végül Camille Erlanger lett az, aki megzenésítette a regényt: 1906-ban mutatták be az Opéra-Comique színpadán, Mary Gardennel Chrysis szerepében. Debussynek, aki ebben az időszakban már nem találkozott Louÿs-val, biztosan szúrhatta a szemét, mikor barátja az ő neve mellett Erlanger-t is jegyezte, miszerint ők ketten tudták a legcsodálatosabban megjeleníteni írásait.⁸³

⁸⁰ I. m. 165.

⁸¹ Millan: *Claude Achille Debussy*. In: Millan: *Pierre Louÿs*. 237.

⁸² Lesure: *Claude Debussy*. 166.

⁸³ I. m. 167.

Az utolsó Louÿs-Debussy projektben hitt a leginkább a zeneszerző, és meg nem valósult közös műveik közül ez volt az, amely a legtovább jutott: *La Saulaie (A fűzfá)*, Dante Gabriel Rossetti, brit költő verse Louÿs fordításában, amely egyike volt a *The House of life* három szonettjének.⁸⁴ Ez Debussyt jobban érdekelte, mint bármely korábbi közös vállalkozásuk, már 1896 tavaszán elkérte Louÿs-tól a szöveget. Keményen dolgozott, tervei szerint decemberre elkészült volna a mű.⁸⁵ Hartmann szerette volna a Concert Colonne 1897 januári programjába illeszteni a művet, de Debussy több időt kért. Hartmann nem hagyott fel a terveivel, mert a zeneszerző későbbi, 1899 decemberi levelében olvashatjuk, hogy dolgozik a darabon és 1900-ban be lehetne mutatni. Utoljára 1900 januárjában ír róla, sajnos csak rövid töredékek maradtak fent, baritonra és zenekarra írva.⁸⁶

⁸⁴ A fordítás 1931-ben lett publikálva a *L'Esprit français* gyűjteményben.

⁸⁵ Lesure: *Claude Debussy*. 167.

⁸⁶ I. h.

3. *Bilitis három dala* (1897-1898)

3.1 Louÿs Bilitis-dalai (1894)

Pierre Louÿs 1894 nyarán, algériai utazása alatt ismerkedett meg a fiatal kurtizánnal, Meryem ben Alival, aki a *Bilitis-dalok* egyik ihletője lett. Az utazás során az író és A.-F. Herold közös útinaplót vezetett, amelyben Louÿs barátja így emlékezett vissza a lánnyal való első találkozásukra: „Erős benyomást tett ránk. Azonnal megvadultunk. Szépsége és jókedve. (...) A legyező: bohósága, ahogy a Casinoban látott francia nőket utánozva legyezte magát”.⁸⁷ Louÿs ajándékként egy nyakéket nyújtott át Meryemnek, illetve felajánlotta, hogy menjen vele Párizsba. Ez nem valósulhatott meg, így maradtak még, és az író a fiatal lánnyal töltötte az éjszakát. Louÿs Meryem iránti vonzalma eredményezte a *Bilitis-dalok* nagy részét, valamint a Bilitis életét leíró bevezetést is a lánnyal töltött idő alatt írta Konstantinban, sőt a gyűjtemény első kiadásának ajánlása is neki szólt. A versek kéziratos megjegyzéseiben így írt: „ő volt az oka annak, hogy teljesen újból elkezdtem a Bilitist, attól a naptól kezdve, amikor először megláttam ... A kegyelem, a finomság és az ősi költészet csodája volt.”⁸⁸ Mikor Louÿs 1897-ben visszatért Algériába, egy másik hölgy, Zohra ben Brahim társaságában töltötte ideje nagy részét, akiről Debussynek írt levelében lelkendezett: „Minden megszűnt létezni, mióta – pontosan 31 napja – egybeolvadtam egy fiatal arab lánnyal. Öt percig sem bírom nélküle. Nem tudod elképzelni, milyen barna, majd meglátod; egy csokoládébarna női test egy fehér lepedőn rendkívül csinos ...”⁸⁹ A nővel folytatott kalandjai további Bilitis-verseket inspiráltak, és ebben az időben küldte Biskrából Debussynek a *La Chevelure*t. Louÿs magával vitte Zohrát Párizsba, s számtalan – leginkább erotikus – fotót készített róla.⁹⁰

A *Bilitis-dalok* bevezetőjében Louÿs bemutatja az olvasónak a szapphói dalnokot. Eszerint Bilitis az időszámításunk előtti hatodik század kezdetén élt, Pamphüliában született, itt töltötte gyermekkorát. Fiatal lányként került Lesbosz szigetére, s életét Ciprus szigetén

⁸⁷ Pierre Louÿs: *Journal de Meryem suivi des Lettres inédites à Zohra Bent Brahim*. (Párizs: Librairie Nizet, 1992.) 31. „Elle nous produit une vive impression. Nous nous emballons immédiatement. Sa beauté et sa gaîté. (...) L'éventail: sa drôlerie, imitant les façons de s'éventer des Françaises qu'elle a vues au Casino.”

⁸⁸ Julie McQuinn: „Exploring the erotic in Debussy's music. Pan and his flute; Bilitis and her memories.” In: Simon Trezise: *The Cambridge Companion to Debussy*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003.) 117–136. 127.

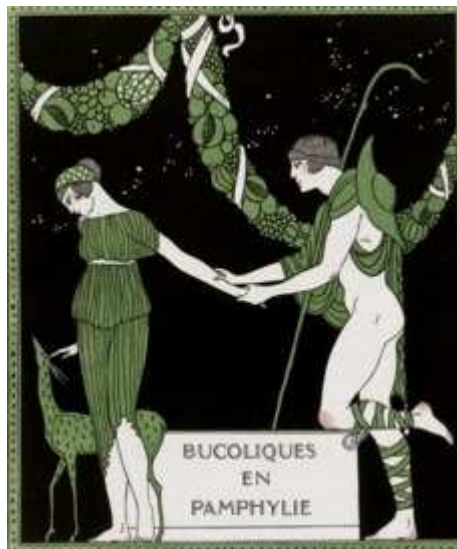
⁸⁹ Jean-Paul Goujon: *Pierre Louÿs. Une vie secrète 1870 – 1925*. (Párizs: Editions Seghers, 1988.) 191. „Je ne sais plus rien, sinon que je suis collé depuis trente et un jours avec une jeune Mauresque. Je ne lui permets pas de monter cinq minutes sans moi. Tu ne peux pas imaginer comme elle est brune, vois-tu; et c'est joli, sur les draps blancs, un corps de femme en chocolat.” (kiadatlan levél. 1897. április 15.)

⁹⁰ I. h.

fejezte be. Louÿs beszél a lány szüleiről, leírja szülőföldjét, s főként Lesboszt, mely „akkoriban a világ közepe volt”. Szól a sziget politikai viszonyairól, *Pittakoszról*, Mütilene uráról és arról az asszonyi közösségről, mely Szapphó munkálkodása nyomán ott szerveződött. Mindez azonban csak háttér, a színpad berendezése: keret a főszereplő, Bilitis belépőjéhez, akinek szerelmeiről (elsősorban *Mnaszidikához* fűződő kapcsolatáról) szólnak az énekek.⁹¹

A gyűjtemény három fő részre oszlik: a boldog gyermekkort felidéző *Pamphüliai pásztorénekek* (*Bucoliques en Pamphylie*), a szerelmes Bilitis világát bemutató *Mütilenei elégiák* (*Elégies à Mytilène*), s a Ciprus szigetén is Mnaszidika után vágyódó nő epigrammái (*Épigrammes dans l'île de Chypre*). Mintegy függelékként Bilitis sírfeliratait is csatolta az állítólagos fordító. Valójában azonban Bilitis soha nem élt — Louÿs képzelete teremtetten meg, mint ahogy a dalokat is ő írta, s nem fordította görögből. 147 éneket (nem verset, hisz a négy-négy bekezdésből álló dalok, gondolatsorok sem rímnek, sem sajátos ütemnek nincsenek alárendelve) ad közre a kötet. A hitelesség kedvéért Louÿs a kötet tartalomjegyzékébe további verscímekeket is beírt, amelyek nincsenek lefordítva. Kiadásakor a kötet még szakértőket is megtévesztett.⁹²

Bilitis korai éveinek története az első fő rész címének megfelelően erősen támaszkodik a pasztorális műfaj helyszíneire. A gyűjtemény különböző kiadásait számtalan művész illusztrációi díszítették (1. kép).



1. kép, Georges Barbier *Bucoliques en Pamphylie* című fametszete, 1914

⁹¹ Pierre Louÿs: „Vie de Bilitis.” In: *Les Chansons de Bilitis: Traduites du Grec*. Párizs: Paris Fayard, 1930. 5–13.

⁹² Ujfalussy József: „Hat antik felirat – Six épigraphes antiques”. http://www.parlando.hu/2018/2018-4/Ujfalussy_Jozsef-Hat_antik_felirat.htm (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. augusztus 23.)

A pasztorál műfaja egyáltalán nem volt ritka ebben a korban, a művészek gyakran fordultak az idealizált múlt felé, hogy morálisan és kulturálisan az övékhez képest kevésbé elnyomó felfogást találjanak. A gyűjtemény első költeményei tehát e pasztorális környezet létrehozására és bemutatására koncentrálnak, ahol örökké tartó tavasz és nyár van. Hogy teljes legyen ez az atmoszféra, egy valódi pásztor is megjelenik. Bilitis első szexuális élménye a fuvolán játszó pásztorral, Lykas-val történik, s az első szakasz hátralévő versei legfőképpen az ő kapcsolatuk fejlődéséről szólnak. E románc kezdetekor emlékeztet Longosz kétezer éves regényében szereplő *Daphnis és Chloé* szerelmére.⁹³ A *Pán fuvolájában* játszódó jelenet – amikor Lykas és Bilitis felváltva játszanak a syrinxen, majd ajkuk is összeér – ugyancsak megtalálható a regényben. A végkimenetel azonban sajnos már nem egyezik: Bilitis teherbe esik és Lykas elhagyja. A *najádok sírjában* – amely az első szakasz utolsó része – a tökéletes pasztorál felbomlik, és jeges télbe fordul. Bilitis elhagyja Pamphüliát és nem is tér vissza többet.

A második fő rész a Lesbosz szigetén fekvő Mytilène-ben játszódik, érkezésekor Bilitis csupán 16 éves és már van egy lánya. A történet szerint az élet éjszaka sem állt le a városban, zeneszó és tánc zaja hallatszott mindenfelől. Egy olyan társadalomban, ahol a férfiak az éjszakát borok és táncosnők társaságában töltötték, a nők kénytelenek voltak magányukra egymásban vigaszt találni. Ennek köszönhetően történt, hogy „meglágyították egymást ezekben az édes szerelmekben, amelyeket már az ókorban nevesítettek, és amelyekről bármit is gondoltak az emberek, inkább igaz szenvedélyt, mint bűnös próbálkozásokat jelentettek.”⁹⁴ Szapphó ekkoriban még fiatal nő volt, és Bilitist a ritmikus prózában való éneklés művészetére tanította, valamint arra hogy szeretteinek emlékét miképpen őrizze meg az utókornak. A második fő rész 32 elégijája tíz évet ölel át, és körülbelül harminc ének szól Bilitis Mnasidikával való barátságáról, illetve viszonyáról. Kapcsolatuknak az elviselhetetlen féltékenység vetett véget, és Bilitis Ciprusra menekült, hogy ismét újrakezdje életét, erről szól a harmadik fő rész.

A görög szigeten, melyet leginkább hazájának érzett, Bilitis kurtizánként folytatta életét. Ám ez az életmód nem azt jelentette, mint manapság; a szó nem romlott, lecsúszott nőket illetett, hanem a legjobb családokból származó lányokat nevezték így, akik Aphroditének köszönhatték szépségüket, hogy e hálás gyönyörűségben imádják őt. A városokban ezek a nők

⁹³ Longosz: *Daphnis és Chloé*. Détshy Mihány (ford.). Budapest: Glória kiadó, 2001.

⁹⁴ Pierre Louÿs: *Les Chansons de Bilitis: Traduites du Grec*. (Párizs: Paris Fayard, 1930.) 7. „De là vint qu’elles attendir à ces amours délicates, auxquelles l’antiquité donnait déjà leur nom, et qui entretiennent, quoi qu’en pensent les hommes, plus de passion vraie que de vicieuse recherche.”

nagy tiszteletnek örvendtek. A történet szerint Bilitis élete végéig itt maradt, síremlékét is itt találták meg.⁹⁵

3.2 Debussy Bilitis-dalai

1897-ben, Gaby Dupont öngyilkossági kísérlete után rengeteg barátja elfordult Debussytól. Egy májusi levelében a zeneszerző hálásan megköszöni, hogy Louÿs mellette áll, valamint említést tesz arról, hogy szeretne néhány *Bilitis-dalt* megzenésíteni, többek között a 20. számút, amely nem más, mint a *Trois Chansons de Bilitis* második darabja, a *La Chevelure* (*A hajsátor*).⁹⁶ Louÿs szinte azonnal válaszolt, elküldte neki az említett dalt, valamint utasította, hogy tizenöt nap múlva legyen kész, szedje össze magát, dolgozzon napi négy órát egy héten keresztül és menjen el Hartmannhoz a kézirattal együtt.⁹⁷ A sorokat olvasva könnyen megfedezkedhetünk arról, hogy Louÿs volt a fiatalabb kettejük közül, szinte apai szigorral inti a zeneszerzőt. Ennek meg is lett a gyümölcse: a következő hetekben és hónapokban Louÿs, valamint bájos barátnője, Zohra jelenlétének köszönhetően Debussy újra örömét lelete a munkában.⁹⁸ Július elejére befejezte az első dalt, a *La Flûte de Pan*-t (*Pán fuvolója*), augusztus végére pedig a *La Chevelure*-t. Decemberben már a harmadik dal (*Le Tombeau de Naiades – A najádok sírja*) is folyamatban volt, amit 1889 márciusában fejezett be.⁹⁹ A bemutatóra 1900. március 17-én került sor, Blanche Marot szoprán énekelt és Debussy zongorázott a Salle Pleyelben.

Mindhárom megzenésített ének az első, idilli szakaszba tartozik. Felötlük bennünk, hogy e csekély választott dal nem csökkent-e a teljes, 46 énekből álló ciklusrész mondanivalóját. William Gibbons tanulmányában foglalkozik ezzel a kérdéssel, és kifejti, hogy az okos versválasztáson és a kompozíciós technikán keresztül *Bilitis három dala* mégis képes rekonstruálni a *Bucoliques en Pamphylie* valódi mélységét. A Debussy által dalciklusba választott három költemény egyfajta mag-verziója a cselekménynek, amely Lykas és Bilitis kapcsolatának legfőbb pontjait nyilvánítja ki: a vonzódást, a beteljesülést és az eltávolodást. Ezekre fókuszálva a három ének önmagában kevésbé képes ábrázolni a történetet valódi gazdagságában, Debussy zenéje azonban a hiányzó anyagot pótolja, s a hozzáadott zene segít a szöveg tartalmát eredeti mélységébe emelni.¹⁰⁰

⁹⁵ I. m. 11.

⁹⁶ Henri Borgeaud: *Correspondance de Claude Debussy et Pierre Louÿs*. (Párizs: Librairie José Corti, 1945.) 94.

⁹⁷ I. m. 95.

⁹⁸ Zohra ben Brahim Algériából jött el Louÿs-val és egészen az 1897-es év végéig Párizsban maradt.

⁹⁹ Gordon Millan: Claude Achille Debussy. In: Millan: *Pierre Louÿs*. 201 – 254. 245.

¹⁰⁰ Gibbons, William: „Debussy as Storyteller: Narrative Expansion in the »Trois Chansons de Bilitis«”. *Current Musicology* 85 (2005 Spring): 7-28. 13.

Nem szokványos dalokról van szó, s a velük nagyrészt egy időben keletkezett *Pelléas és Mélisande* hasonló újításokkal rendelkezik: mindkettőben jellemző a beszédszerű, pontosabban a francia nyelv ritmusát és lejtését követő énekszólam. A dallamok többsége nem több egy-egy vizuális forma – hullámvonal, ereszkedés, emelkedés – zenei bemutatásánál. Emellett a dalokban egyértelmű formai határokat sem lehet igazán felfedezni, a részek közötti simulékony áthidalások elsősorban a Debussy-féle arabeszk-felfogásból erednek. Debussy dallamai, illetve arabeszkjei leginkább a melizmatikára hasonlítanak, tehát nem díszített főhangokról van szó, hanem a hajlítás is egyaránt dallamos része az egyik főhangról a másikra való átmenetnek, míg a díszítés csupán egy főhangot hosszabbít, ékesít. Az arabeszk azonban csak részben vonatkozik Debussy szóhasználatában a dallamépítkezésre: a fogalom szinte valamennyi említésekor a többszólamúsággal állt kapcsolatban.¹⁰¹ Ahogy Fazekas Gergely fogalmaz: „Az arabeszk játékaként felfogott polifónia lényege, hogy az egyes szólamoknak nincs önálló értéke, hanem egymással való kapcsolatuk a meghatározó, a dallamvonalak összjátéka rendelkezik zenei értelemmel.”¹⁰² Számos ilyen ütem felfedezhető a három *chanson*ban.

Bilitis három dala nem az egyetlen opusz, amelyet Pierre Louÿs műve ihletett. Debussy 1901-ben a versek felolvasásához kísérőzenét komponált kamaraegyüttesre¹⁰³, s ennek zenei anyagát kései négykezes ciklusában a *Hat antik sírfelirat*ban használta újra.

3.3. *La flûte de Pan – Pán fuvolája*

Az első dal egy pasztorál jelenetet ábrázol, ahogy Lykas syrinxen, azaz pánsípon tanítja játszani Bilitist. A legerősebb pasztorál toposz itt a hangszer jelenléte, amelynek igencsak idilli asszociációi vannak. A 19. század végi Franciaország bővelkedik a syrinxre való utalásokkal is; a hangszer kiemelkedő szerepet játszik a vizuális művészetben, a költészetben és az irodalomban. A syrinx egy erotikával töltött hangszer, még a mitológiai létrejöttéhez képest is, mely szerint Syrinx nimfa náddá változott, hogy elmeneküljön Pán isten elől, aki viszont levágta és fuvolát készített belőle, mely az attribútuma lett.¹⁰⁴

¹⁰¹ Fazekas Gergely: „Egy arabeszkfogalom és zenei konzekvenciái. Dallamformálás és polifónia Debussy zenéjében.” *Magyar Zene* XLV/2 (2007. május): 143–181. 152.

¹⁰² I.m. 153.

¹⁰³ *Musique de Scene pour Les Chansons de Bilitis*. Apparátus: 2 fuvola, 2 hárfa, cseleszta.

¹⁰⁴ Gibbons: „Debussy as Storyteller: Narrative Expansion in the »Trois Chansons de Bilitis«”, i.m., 14.

La flûte de Pan

Pour le jour des Hyacinthies, il m'a donné une syrinx
faite de roseaux bien taillés, unis avec la blanche cire qui
est douce à mes lèvres comme le miel.

Il m'apprend à jouer, assise sur ses genoux ; mais je suis
un peu tremblante. Il en joue après moi, si doucement
que je l'entends à peine.

Nous n'avons rien à nous dire, tant nous sommes près
l'un de l'autre; mais nos chansons veulent se répondre, et
tour à tour nos bouches s'unissent sur la flûte.

Il est tard, voici le chant des grenouilles vertes qui
commence avec la nuit. Ma mère ne croira jamais que je
suis restée si longtemps à chercher ma ceinture perdue.

Pán fuvólája

A Jácintok Napjára szépen vágott, hétágú nádfüvolát
adott nekem; fehér viasz tapasztja össze, hogy édes a
számon, mint a méz.

Játszani taszít, térdére ültet, de reszketek olykor-
olykor. Játszik utánam ő is, oly halkán, hogy alig
hallhatom.

Nincs mit szólnunk, oly közel vagyunk egymáshoz, de
dalaink beszélgetni kívánnak, és váltogatva ajkaink
egyesülnek a fuvolán.

Későre jár; ez a zöld békák éneke, amely az éjjel együtt
kezdődik. Anyám nem hiszi, nem hiszi majd: csak azért
maradtam el ilyen soká, hogy elveszett övemet keressem.

Mielőtt a szöveg elkezdődik, a zongoraszólamban megjelenő syrinx egy idilli látképet, és a Pánra való asszociáción keresztül egy szexuálisan feltöltött atmoszférát is üzen. Általánosan elmondható, hogy a zongora- vagy zenekari kíséret az énekes művekben hasonlít egy irodalmi jelenséghez, nevezetesen a személyiség környezetének megteremtéséhez, amelyben megjelenhet a szereplő. A zenei anyag, amely Debussynél a syrinx hangjának újrateremtését szolgálja, jelentős szerepet játszik a pasztorál jelenet, és az antik elemek általánosabb felidézésénél egyaránt, mely leírás a kiválasztott szövegből szinte teljesen hiányzik. A görög modális hangsorok használata is segít létrehozni, ha nem is specifikusan a darab görög atmoszféráját, de legalább valamiféle antik hatást. Ez a technika a versek időbeli elhelyezését szolgálja, hatékonyan létrehozva a versek bevezető anyagaira szóló zenei utalást, melyeket Louÿs Bilitis-biográfiájában találunk.¹⁰⁵

Debussy legérzékibb dalainak egyikéről van szó. Az egyes strófák zeneileg is elkülönülnek egymástól, de közös motívumokkal kapcsolódnak egymáshoz, például a dal keretként, a nádfüvolát utánzó H-líd felfutással, illetve az ezt követő pentaton ereszkedés különböző variációival. Az ütemek hosszúak, az egész dal mindössze 30 ütem. Ennek leginkább az interpretációban van jelentősége, a fő ütemsúlyok érzékeltetése, illetve az ütemmutató váltások tudomásul vétele meghatározó egy értelmes előadáshoz.

Mielőtt az énekes belépne, felhangzik a zongoraszólamban a szövegben említett hétágú nádfüvola H-líd hangsor formájában, a balkézben gisz-lá alapú nónakkord kíséretében. Tulajdonképpen ezt a harmóniát tölti ki a felfelé szaladó líd sor, amely lefelé pentaton hangsorban ereszkedik vissza, hogy aztán a cisz-dúr alapakkordról H-dúrra érkezzen (1. kottapélda). E kezdő három ütemben megjelenő motívumok később visszatérnek külön-külön és együtt is. A felfelé futó líd sor és az azt követő ereszkedés keretezi a dalt, illetve az azt követő $\frac{3}{4}$ -es ütem akkordpárjai, és azok variánsai jellemzőek az első 6 ütemben.

¹⁰⁵ I. h.

1. kottapélda – *La flûte de Pan*, 1–2. ütem

A líd mellett kiemelt szerepet kapnak a mixtúrák, amelyek legfőképpen a basszusban fellelhetők, és tulajdonképpen végigkísérik a dalt (2. kottapélda: mixtúrák a *La flûte de Pan*-ban).

2. kottapélda – mixtúrák a *La flûte de Pan*-ban

A modális hangsorral, illetve az ugyancsak archaizáló mixtúrákkal meg is teremtette Debussy a megfelelő környezetet az énekes belépéséhez (3. ütem). A szólam szinte mozdulatlan, dallammozgásában a francia nyelv lejtését, ritmusát követi, s kerüli a strukturálisan fontos hangok metrikai súlyon való megjelenését. Sosem kezd az első ütésen; vagy előbb, illetve később indul, vagy itt fejezi be az adott szövegrészt, néhány nem kevésbé jelentős esetben pedig a nyelv természetes ritmusának súlypontjai kerülnek ide. A szólam az első strófa alatt H-lídben marad; egyvonalas Diszról fokozatosan kapaszkodva éri el az egyvonalas H-t, ahol kitart, hogy aztán a versszak második felében (6. ütem), kilépve a líd-hangsorból, egyvonalas E-re érkezzen. Mielőtt itt megállapodik, egy motívumot ismételtet, amely az ötödik ütemben a Gisről *fermatás* H-ra történő fellépés megfordítása (3. kottapélda – az énekszólam részletei az 5–6. ütemben).



3. kottapélda – az énekszólam részletei az 5–6. ütemben

A motívum ismétlődése közben a zongoraszólamban Cisz-dúr és E-dúr akkordok váltakoznak, amely szintén az ötödik ütemből táplálkozik (4. kottapéllda: 5–6. ütem harmóniai) – a Cisz-dúr–gisz-moll, illetve Cisz-dúr–E-dúr között egyetlen hang különbség van, ez pedig maga az E, amelyen a 6. ütem végén az énekszólám megállapodik.



4. kottapéllda: 5–6. ütem harmóniai

A második rész (7-11. ütem) megfeleltethető a második strófának. Ebben a néhány ütemben mélyebb regiszterekbe jut az énekszólám, egészen pontosan kis h-ig süllyed. Az itteni szövegrészben („Játszani tanít, térdére ültet, de reszketek olykor-olykor. Játszik utánam ő is, oly halkan, hogy alig hallhatom.”) elindul a cselekmény, ezalatt a zongoraszólamban is elkezdődnek a mozgalmas tizenhatod triolák. Négy szólám különül el, amelyek önmagukban rendkívül egyszerűek, viszont együtt egy igencsak összetett szöveget alkotnak (5. kottapéllda – a 8–9. ütem szólamai). A balkéz anyagának kvintfogásai egy Cisz-lá-pentaton hangsort adnak ki, ami az alsó H-ről kanyarodik vissza a motívum megismétlésére. A jobb kéz felső szólama egy kéthangos motívum, ami az alsó Fiszről kapaszkodik fel újra; a középben lévő sűrű tizenhatod triolák váza pedig egy mindössze három hangból álló ereszkedő kromatika, ami szintén még egy hanggal lejjebb lép, mielőtt újra visszatál a kezdő Aiszhoz. Az énekszólám, habár a Giszig nem ér el, a balkéz szólamához hasonlóan Cisz-lá-pentatont ír le. A szólamok közös pontja, hogy a motívum második felére alulról kanyarodnak fel.

énekszólólam



zongora szoprán szólólam



zongora tizenhatod trioláinak váza



zongora balkéz szólamai



5. kottapélda – a 8–9. szólamai

Ha horizontálisan nézzük az énekszólólamot, az első hat ütemben fokozatosan emelkedik, tétovázik, majd leereszkedik. Ez a hullámváz folytatódik később is, ugyanebben az ambitusban – egyvonalas D-től, illetve a 8–9. ütemben egyvonalas Cisz-től H-ig terjed –, csupán (a 8. ütem alsó váltóhangként megjelenő H-ját nem számítva) egyetlen egyszer zuhan mélyebbre: a 11. ütemben, ahová a 10. ütemben *pianissimó*-ról indított *diminuendo*-val érkezik meg, alig hallhatóan ereszkedik le kis H-ig. S a szövegben is pontosan ezeknél a szavaknál járunk: „Játszik utánam ő is, oly halkan, hogy alig hallhatom.”¹⁰⁶

Ezt követően a 12. ütemben visszatér a H-líd felfutás, amelynek a basszusban megjelenő Eisz oktáv ad új funkciót. A lefelé ereszkedő pentaton viszont már nem H-dúrban fog megpihenni, hanem tovább folytatódik, ismétlődik, különböző harmóniákkal dúsítva (6. kottapélda: 13-14. ütem). Először a lefelé jövő pentaton sor Aisz kezdete egy cisz moll nónakkord késleltetett kvintjeként, illetve a kezdet Disz egy A-dúr akkord késleltetett terceként értelmezhető.

¹⁰⁶ „Il en joue après moi, si doucement que je l’entends à peine.”



6. kottapéllda: 13-14. ütem

A strófa végén (15-16. ütem) az ereszkedő pentaton skála és a felfelé menő líd sor egyre sűrűbben váltakozik, ám itt már „elhangelődik” a líd, s Desz-ről indul, hogy aztán enharmonikusan Ciszként is értelmezhető legyen, vagyis dominánsként, s végül Fisz-dúrba érkezzen (17. ütem). E hangnem csak első ránézésre tűnik távolinak, hiszen az alaphangnem H-dúr, amelynek a Fisz-dúr egyszerűen a domináns hangneme. A zenei szövet tehát itt a legsűrűbb, és a szöveg ugyancsak itt éri el tetőpontját: „Nincs mit szólnunk, oly közel vagyunk egymáshoz, de dalaink beszélgetni kívánnak, és váltogatva ajkaink egyesülnek a fuvalán.”¹⁰⁷ E csúcspont, amennyiben a *Trisztánt* vennénk alapul, egy szenvedélyes *fortissimo* szakaszban születhetne meg. Ezzel szemben *pianissimo* az utasítás, ami egyébként szintén nem példa nélküli sőt, sokkal közelebbi az inspirációs forrás: a *Pelléas és Mélisande* csúcspontján, mikor a két főszereplő szerelmet vall egymásnak, egyetlen hangszer sem kíséri szavaikat: „Je t’aime! Je t’aime aussi!”¹⁰⁸ A fentebbi szövegben említett váltogatás a következő ütemben meg is jelenik a zongora balkezeiben, ahol pentaton foszlányok ismétlődnek különböző regiszterekben a jobb kéz állandósult triolahullámozása körül. Ez a hullámozás egyre „baljósabb” akkordok kíséretében folytatódik – sötétedik, úgy a szövegben, mint a zenében. A 21. ütemben enyhül a feszültség, kitisztul, G-dúrba érkezik, majd a zongoraszólamban megjelenik a békák éneke, s már a C-dúrt is környékezi (7. kottapéllda – 22-23. ütem). E tiszta hangnem a természeti képnél, illetve Bilitis anyjának említésénél jelenik meg, mintha egyfajta ártatlanságot, gyermekiességet jelképezne.

¹⁰⁷ Nous n’avons rien à nous dire, tant nous sommes près l’un de l’autre; mais nos chansons veulent se répondre, et tour à tour nos bouches s’unissent sur la flûte.

¹⁰⁸ Debussy: *Pelléas és Mélisande* IV. felvonás IV. jelenet 92-93.



7. kottapéllda – 22-23. ütem

Bilitis hazafelé készülődik, s a zene egy utolsó futammal a fuvolán – jelen esetben természetesen a zongorán – újra H-dúrba érkezik, végül itt is zár, így keretezve a dalt.

3.4 La Chevelure – A hajsátor

La chevelure

Il m'a dit: « Cette nuit, j'ai rêvé. J'avais ta chevelure autour de mon cou. J'avais tes cheveux comme un collier noir autour de ma nuque et sur ma poitrine.

« Je les caressais, et c'étaient les miens ; et nous étions liés pour toujours ainsi, par la même chevelure, la bouche sur la bouche, ainsi que deux lauriers n'ont souvent qu'une racine.

« Et peu à peu, il m'a semblé, tant nos membres étaient confondus, que je devenais toi-même, ou que tu entraies en moi comme mon songe. »

Quand il eut achevé, il mit doucement ses mains sur mes épaules, et il me regarda d'un regard si tendre, que je baissai les yeux avec un frisson.

A hajsátor

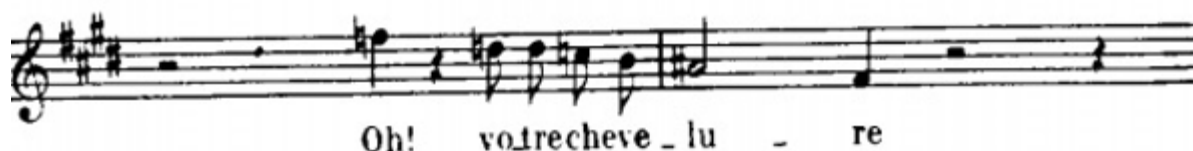
Így szól hozzám: „Álmodtam ma éjjel. Hajad nyakamat kerítette. Fekete nyakláncként fonódtak a fűtjeid nyakszirtemen, s a mellkasom fölött.

Simogattam a hajad és enyém volt a hajad; s úgy voltunk összefűzve örökre, ugyanegy hajlombozattal, száj a szájon, mint két babérfa olykor egy tövön.

És lassan-lassan úgy tetszett nekem, annyira összevegyültek tagjaink, hogy én: te vagyok már, s te belém hatolsz, akárcsak az álmom.”

Mikor abbahagyta a szót, vállamra tette lágyan a kezét, s oly gyöngéden nézett reám, hogy lesütöttem borzongva a szemem.

A haj, mint mûzsa központi elem a *Pelléas és Mélisande*-ban is. Mikor az operában elõször megjelenik, szintén lefelé ívelõ kromatikus motívummal jön elõ (8. kottapéllda – *Pelléas és Mélisande*, II. felvonás, I. jelenet, 54-55. ütem). A kromatika mindkettõ kompozícióban a haj tekeredését, másrészt erotikus töltetét jelképezi, valamint magában a szóban elõforduló magánhangzók [e – ö – ü] egymásutánjának természetes hangzását is utánozza: ahogy egyre kisebbre csukódik a száj, úgy csökken a hangmagasság.

8. kottapélda – *Pelléas és Mélisande*, II. felvonás, I. jelenet, 54-55. ütem

Lykas álmának pontos környezete nem egészen ismert; bár az egész Louÿs-féle *Bilitis-dalok*ban ez a vers még azelőtt van, mielőtt szexuális érintkezés történik kettőjük között, a *Trois Chansons* kontextusa azt sugallja, hogy Lykas a múlt eseményeire emlékszik. Mindenesetre, a kapcsolat már fejlett ezen a ponton és nem használják a syrinxet szexuális közvetítőként, ezt helyettesíti Bilitis hajának ismétlődő képe. A két babérfa Daphnéra utal, Syrinx mitológiai testvérére, aki Apolló istentől menekült meg, úgy, hogy babérfává változott, ugyanúgy, ahogy Syrinx menekült meg Pántól náddá változva. Így a babér-haj kapcsolat a szexuális metafora másik szintjét kölcsönzi a versnek, noha sokkal nehezebben nyilvánul meg a zenében, mint Pán fuvolája.¹⁰⁹

A *Chevelure* kezdő két üteme (9. kottapélda: *La Chevelure*, 1-2. ütem) *Assez lent*; s mikor Bilitis elővezeti Lykas idézett szavait, mintha elmélázna, miután megszólal: „Így szólt hozzám”¹¹⁰. Erre utal az elnyújtott Fesz a *dit* (szólt) szó kimondásakor, illetve az utána következő öt negyed szünet az énekszólamban.

9. kottapélda – *La Chevelure* – 1-2. ütem

Majd lassan elkezd mesélni, ekkor a tempó már *Moins lent*, vagyis kevésbé lassú. Minél inkább halad előre a történet, annál eseménydúsabb a zene, s az énekszólam szünetei egyre

¹⁰⁹ Gibbons, i. m. 17.

¹¹⁰ „Il m'a dit”

rövidebbé válnak: a kezdeti öt negyednyi várakozás 11 ütem alatt egy nyolcadnyi gyors levegővételre csökken.

A zongora felső szólama a második ütemtől kezdve egészen a 12. ütemig („ugyanegy hajlombozattal, száj a szájon”¹¹¹) fokozatosan emelkedik. Eleinte csak az ismétlődő egyvonalas B (oktáv) orgonapont hallható, amely a 6. ütem második felében H-ra emelkedik, így a hetedik ütemben kezdődő második strófa kissé izgatottabbá válik. Egyre gyakoribbá válik az emelkedés, a nyolcadik ütemben már C-re vált, majd az énekszólam ereszkedő egészhangú skálájának tükörképeként azonos lépésekben folytatódik az emelkedés egészen a háromvonalas E-ig. Innen pontosan egy oktávot süllyed, miközben az énekszólam egyvonalas C-ről egy decimát emelkedik kétvonalas E-ig, ahonnan egy oktávlépéssel lefelé, találkozik a zongoraszólammal. Ebben az ütemben megszűnik az összes előjegyzés, ám a C-dúrt vagy a-mollt sem környékezi meg. Egy ütem erejéig 9/4-es ütemmutatóra vált, majd visszatér 6/4-re. A zongoraszólamban a bevezető egy ütemet kivéve ez az első hely, ahol megszűnnek a folyamatosan pulzáló szinkópák.

A 13. ütemben lévő *subito piano* („mint két babérfa egy tövön”¹¹²) ne tévesszen meg senkit, a fokozatos építkezés még nem ért véget. A pianissimóból lassan lassan (*et peu à peu*) kibontakozik a csúcspont a 18-19. ütemben. Az énekszólam egyre sűrűbb ritmusokban *beszél*, belelovallja magát a történetbe. Az átláthatóság kedvéért a 15. ütemtől kezdve külön sorokba szedtem a szólamot, ahogy egyre inkább sűrűsödik (10. kottapélda – énekszólam 15 – 19. ütem). Természetesen ebben a helyzetben is megfigyelhető a nyelv természetes ritmusának követése, a szóvégi elnyújtások, tagolások. Például a 17. ütemben, mielőtt triolából tizenhatodokra gyorsulna, beékelődik egy nyolcad, hogy a *confondus* szó érthetően kimondható legyen.



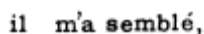
„És



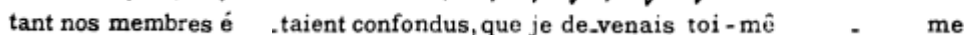
lassan-lassan

¹¹¹ „par la même chevelure, la bouche sur la bouche”

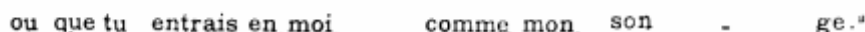
¹¹² „ainsi que deux lauriers n’ont souvent qu’une racine.”



úgy tetszett nekem,



annyira összevegyültek tagjaink, hogy én: te vagyok már



s te belém hatolsz, akárcsak az álmom.”

10. kottapélda – énekszólam 15–19. ütem

Mindeközben a zongoraszólamban a 12. ütem 7. negyedétől kezdve visszatérnek a szinkópák, amelyek a 14. ütem közepétől kezdődően G-A orgonaponton pulzálnak egészen a 18. ütemben lévő csúcspontig. Itt azonban ismét megszakadnak, s innentől kezdve már csak szakaszosan, egy-egy ütem erejéig tűnnek fel. A 19. ütem egyértelmű dinamikai csúcspont, itt a *fortissimo* Disz-Eisz szekund szinkópák a dalban végig alattuk lépdelő negyedek nélkül szinte *belénk hatolnak*. Nem csoda, hogy a szövegben is éppen itt tartunk: *belém hatolsz, akárcsak az álmom*. Ez a Disz-Eisz hangpár az enharmonikus Esz-F-fé válva a dal elején lévő bevezető ütem visszatérésére vezet. A 20. ütemben induló utolsó strófában leírt cselekményeket olvasva úgy tűnik, hogy a szöveg inkább a fizikális együttlét utáni eseményekre utal, nem pedig azutánra, hogy Lykas elmesélte az álmát. A tempó szintén célirányosan változik a csúcsponthoz közeledve: az elején *assez lent*, majd folyamatosan növekedik, keresztül a *moins lent, en augmentant peu a peu, en pressant*, majd az *en pressant peu a peu et en augmentant* jelzéseken, s ez az *accelerando* egyetlen megszakítás nélkül egy *fermatába* torkollik. Ez az ütem hasonlóképpen csúcspont a dinamikában: míg a darab nagy része *piano* vagy *pianissimo*, az 18-19. ütem *fortissimora* emelkedik. Továbbá a zongoraszólam a 18. ütemben hirtelen sűrűbbé válik és magasabb regiszterre vált, az énekszólam pedig egészen a magas Fiszig felér, ami a legmagasabb pontja a szólamnak. Tulajdonképpen az összes zenei elem a 18-19. ütemre

törekszik, amikor Lykas a Bilitisszel való teljes egyesülését meséli – tehát nyilvánvalóvá válik az utalás a szexuális tetőpont felépítésére és felszabadítására (11. kottapéllda – 17–20. ütem).

taient confondus, que je de-venais toi-mê - me ou que tu entraais en moi comme mon

son - ge. Quand il eut achevé

1^{er} Tempo, plus lent

p Très expressif

(11. kottapéllda – 17–20. ütem)

A dal elejének megfelelő visszatérés csak két ütemig egyezik, ám a tempó már *plus lent*, a zongoraszólamban végleg megszűnnek a szinkópák, egyenletes negyedek, majd egyre hosszabb értékek váltják fel. Az utolsó ütemekben újra megjelennek a dal bevezető késleltetett harmóniai, ám már fermatákkal és szünetekkel megszakítva, végül az előjegyzésnek megfelelően itt először Gesz-dúrban zár.

3.4 *Le Tombeau de Naiades – A Najádok sírja***Le tombeau des Naiades**

Le long du bois couvert de givre, je marchais; mes cheveux devant ma bouche se fleurissaient de petits glaçons, et mes sandales étaient lourdes de neige fangeuse et tassée.

Il me dit: "Que cherches-tu?" Je suis la trace du satyre. Ses petits pas fourchus alternent Comme des trous dans un manteau blanc. Il me dit: "Les satyres sont morts. "Les satyres et les nymphes aussi. Depuis trente ans, il n'a pas fait un hiver aussi terrible. La trace que tu vois est celle d'un bouc. Mais restons ici, où est leur tombeau."

Et avec le fer de sa houe il cassa la glace De la source où jadis riaient les naïades. Il prenait de grands morceaux froids, Et les soulevant vers le ciel pâle, Il regardait au travers.

A najádok sírja

Mentem, mentem; az erdő csupa zúzmará volt; szám elé húzott hajam kicsi jégcsapokat virágozott, s megrokkant, sáros hóval volt súlyos a sarum.

Így szólt hozzám: „Kit keresel?” – „A szatírt követem. Apró csülöknyoma úgy fut előttem, mint lyuk-sor a fehér kabáton.” Így szólt: „Meghaltak a szatírok. A szatírok és a nimfák. Harminc éve nem volt ilyen iszonyú tél. S nézd csak: kecskebak nyomát követed. De maradjunk itt, hiszen itt van a sírjuk.”

S kapavassal beszakította a forrás jégtejét, a forrásét, hol hajdan nevettek a nimfák. Nagy jégkockákat fészített ki, s fölemelve a sápadt ég felé, keresztül-nézett rajtuk.

Az utolsó dal szintén tájképeken, tájleírásokon alapul, viszont a *La Flûte de Pan* által megjelenített idilli meleg nyári estékkel ellentétben kemény telet ábrázol. Szatírokat és nimfákat keresve, Bilitis céltalanul keresgéli elveszett fiatalságát és ártatlanságát, amelyek visszavonhatatlanul elvesztek. A lyuksor képének ismételtetése egyfajta ablakként funkcionál a boldogabb múltja felé: a boldog szatír csülöknyomai, a fehér kabáton lévő lyuksor, végül a forrás jegébe vágott lék. Ez az utolsó dal a Gibbons tanulmányban kifejtett narratíva kiterjesztés szempontjából problémát jelent. Louÿs kevés előkészületet nyújt a szerencsétlen helyzetért, amelyben Bilitist találjuk. A két előző költemény nagyrészt idillikus hangot ad, amely a Lykas-val töltött boldog órákat és Bilitis lányának közelgő születését ábrázolja. Ez az egyetlen anti-pasztorál vers a teljes gyűjteményben, így a zene nem tud a ciklus többi részéből elemeket idézni.

Az egész dalon végigvonul egy monoton és egyben nyugtalan tizenhatod zsongás, amely egy pillanatra sem áll meg, csupán az utolsó három ütemben szakad meg egy-egy negyed szünet erejéig. A dallam a zongora balkezeiben indul, s tükörszerűen fűzi tovább a belépő énekszólam, amely már a belépésnél monoton és vontatott ritmusban egy hangon recitál. Nehézkes és fáradt. Viszont ezeket a lassú nyolcadokat töltik ki az ismétlődő tizenhatod tetrachordok, illetve a szívdobogás-szerű belső szólam a zongoraszólamban. Az első négy ütemben már egy olyan atmoszférát teremt Debussy, hogy szinte fájni kezd az ember. A zongoraszólam jobb kezének alsó szólamában lévő Gisz-Fiszis kis nyújtott, valamint a balkéz felső szólamában lévő Fisz-Eisz nagy nyújtott ritmusok párhuzama teremti meg ezt igazán (12. kottapélda – zongoraszólam két belső szólama az 1. ütemben). A kis motívumok (a Gisz alapú félszűk akkord, a kétféle

nyújtott ritmus, a monoton ismétlődő tizenhatod tetrachordok), amelyek önmagukban szinte jelentéktelenek, összességükben alkotnak egy bonyolult zenei szövetet.



12. kottapélda – zongoraszólam két belső szólama az 1. ütemben

A szívdobogás szerű szólam a zongoraszólam jobb kezében folyamatosan jelen van, a 9. ütemig csupán egyetlen egyszer torpan meg egy kitarított negyed erejéig. A balkéz anyagának felső szólama a Fisz-Eisz váltóhangokkal az énekszólam belépését is előkészíti – két ütemig együtt mozognak: az első ütem dallamvonalát tükör-szerűen folytatják –, majd D-n állapodik meg, amely igencsak meghatározó hang az egész első részben (1–8 ütem). Egyes szólamokban vissza-visszatér, másutt folyamatosan jelen van, végül a 9. ütemben lévő fisz-moll akkord cisz kvintjére oldódik. Ez egyfajta várakozást kelt, hiszen a kezdeti ütemek végig fisz-mollban értelmezhetők, ám sosem zárnak tonikán egészen a 9. ütemig. Az 5. ütemtől kezdve egy elnyújtott zárlat harmóniai jelennek meg: IV fokú kvintszext majd a 6. ütem második felében leszállított III fokú domináns szeptimre vált, amely fisz moll tonikára oldódik (13. kottapélda – 5-9. ütem harmóniai).



13. kottapélda – 5-9. ütem harmóniai

A képfestés után a szöveg megváltozik, a párbeszéd indul, így a zene is új elemeket hoz. A 9. ütemtől kezdve a zongoraszólam basszusa illetve oktávkettőzött felső szólama kvintpárhuzamban mozog egészen a 14. ütemig (14. kottapélda: 11–14. ütem). Innentől kezdve a 17. ütemet illetve a 18. ütem első felét kivéve az énekszólammal szinte unisono mozognak együtt. Az énekszólam a 10. ütemben a „Mit keresel?” kérdésre felfelé viszi a hangot: *Que cherches-tu?* – A-A-A-Cisz megfelelve a nyelv természetes hanglejtésének. Bilitis lelkesen

meséli, hogy egy szatír nyomát követi. Itt jellemzőek a magasabb hangok – az egyvonalas és kétvonalas regiszter határán mozog – a kis hangközlépések, és a szapora beszédnek megfelelő tizenhatodok, illetve a mondatok végén lévő hosszabb értékek, emellett a szavak ritmusát is követi az énekszólam. Bilitis megszólalásakor elindulnak a késleltetett tercmenetek a zongoraszólam jobb kezében.

14. kottapéllda – 11–14. ütem

A válasznál, mintha a férfi hangját akarná utánózni, elmélyíti a hangját, egyvonalas C-re süllyed és recitál: „A szatírok meghaltak.”¹¹³ Az eddig mozgó szólamok monotonná válnak (13–14. ütem). Az énekszólam a tizenhatod értékek helyett nyolcad-triolákra lassul, és a 22. ütemig, az idézett válasz végéig – kisebb kilengéssel a 18-19. ütemben – ebben a hangtartományban marad. A 20. ütemben lévő ereszkedés illetve süllyedés jól ábrázolja az előző két ütem szövegéből („S nézd csak: kecskebak nyomát követed.”) következő csalódást (15. kottapéllda – 19–20. ütem). Ebben az egy ütemben 2/4-re vált az ütemmutató, illetve az oda-vissza mozgó tercek is csupán párosával kötve süllyednek, összepréselődik a 4/4.

¹¹³ Les Satyres sont morts.



15. kottapélda – 19–20. ütem

Az ezt követő tíz ütemben megjelennek a zongora balkezeiben az éles ritmusok, melyek a 28–29. ütemben már előkés negyedekké válnak. A 25. ütemtől Fisz-dúrba vált, itt a 11. ütemben induló kvintpárhuzamos frázist hozza vissza. Az énekszólam viszont nem egyezik a két részben – ez nem meglepő, hiszen a szólam mozgása, ritmusa inkább a szavakat követi, és két rész szövegében nincs kapcsolat. A 30. ütemtől kezdve Fisz-dúr tonikán idézi vissza a dal elején lévő tizenhatod tetrachordokat illetve a Fisz-Eisz hangpárt, ezzel keretet adva a dalnak.

Térjünk vissza a *Flûte de Pan* kezdetére, ahol – kevésbé szembeötlően – de jelen van a Fisz-Eisz játék, itt Disz-Fisz-Eisz kezdőhangokkal lép be az énekes, a *Tombeau de Nâïades*-ban pedig D-Fisz-Eisz-szel indul. Sőt, ha megnézzük a *Chevelure* kezdetét, ott is jelen van a lefelé hajló kis szekund, ám egy fél hanggal *lejjebb hangolva* F-Fesz ereszkedéssel lép be az énekes, és itt is megjelenik a D – igaz, záróhangként (16. kottapélda – a három dal kezdő ütemei). A könnyebb átláthatóság kedvéért nézzük egymás mellett a három dal énekszólamának indító hangjait:

La flûte de Pan



La Chevelure

Assez lent

Il m'a dit:

Moins lent *p* **Très expressif et passionnément concentré**

'Cet - te nuit, j'ai rê - vé.

Le Tombeau de Nàiades

Très lent *p* **Doux et las**

Le long du bois cou.vert de

gi - vre, je mar - chais; mes

16. kottapéllda – a három dal kezdő ütemei

Tehát nem csupán *A najádok sírját* keretezi a motívum, hanem végigvonul a cikluson. A harmadik dal záró Fisz-dúr akkordja felett utoljára halljuk a végig jelenlévő tetrachordot, a Cisz előkével ellátott Disz záróhang pedig az utolsó nyolc ütemben megjelenő éles ritmusokat visszhangozza még egyszer, utoljára.

4. Színpadi zene a Bilitis–dalokhoz (1900–1901)

4.1. A mű keletkezése és bemutatója

Ahogy a címe is mutatja, a *Musique de Scène* a *Bilitis* dalok színpadi előadásához készült. 1900 őszén Louÿs levelében megkérte Debussyt, hogy írjon zenét egy színpadi felolvasáshoz, illetve előadáshoz, ami a *Journal* színpadán kerül majd megrendezésre. Azt írta, addig nem áll szóba Debussyval, míg ígent nem mond.¹¹⁴ Válaszában Debussy megírta, hogy örömmel elvállalja, csupán az időt kevesli rá. A bemutatóra 1901 február 7-én került sor. De mi történt a színpadon azon kívül, hogy felolvasták a verseket, majd eljátszották a hozzájuk tartozó zenéket? A bemutató előtti próbákról érdekes részleteket közölt Louÿs bátyjának írt levelében: „Ezen a héten minden délutánomat meztelen nők társaságában töltöm. Kellemes. Olyan modellekről van szó, akik a tizenegy Bilitis-dalt fogják képviselni a *Journal* színpadán, néha leplekkel borítva, néha robes de kô-s-ban, néha pedig egyáltalán semmiben (...).”¹¹⁵ A bemutatóról csupán egyetlen beszámoló maradt fent, amely szerint ez az est a leginkább művészi előadás volt, amelyet valaha láthatott a közönség. „A *Chansons de Bilitis* olyan élő képek kíséretében szólalt meg, amelyek színpadra állítását maga Pierre Louÿs gondosan felügyelte, s amely Monsieur de Bussy magával ragadó zenéjével lelkes sikert aratott. (...) Kecses, leleményesen archaikus zene, amelyet a római díjas M. de Bussy komponált, Mlle Milton hangját kísérve, akivel andalító ritmust hozott létre, amelynek varázsa az énekek ősi szépségeihez fűződött. A szövegeket, s a zenét, amelyek már így is elbűvöltek minket, tovább fokozták a legművészebb élő festmények, amelyek sosem adtak lehetőséget arra, hogy tapsoljunk. A témát természetesen *Bilitis* dalaiból kölcsönözték.”¹¹⁶

Ezek a rövid darabok két fuvolára, két hárfára és egy cselesztára íródtak, ám a partitúra kézírata máig nem került elő. Szerencsére a két fuvola illetve a hárfa szólama Lily Textier-en keresztül a Bibliothèque Nationale birtokába került, a cseleszta szólamot újra kellett alkotni, amely elsősorban a *Hat antik sírfelirat* alapján készült. Ezen kívül további inspirációt jelentettek Debussy más műveiben a billentyűs hangszerekre írt szólamok – például a glockenspiel a *Pelléas és Mélisande*-ban illetve *A tengerben*, vagy az *Iberia* és a *Jeux* cseleszta szólama.

A *Színpadi zenéhez* választott énekek fele a három dalhoz hasonlóan az első részből került ki, a másodikból csupán egyetlen chanson lett megzenésítve, míg a maradék öt a harmadikból.

¹¹⁴ Henri Borgeaud: *Correspondance de Claude Debussy et Pierre Louÿs*. Paris: Libraire José Corti, 1945. 151.

¹¹⁵ I. m. 157. „Je passe cette semaine toutes mes après-midi avec des femmes nues. C’est du joli. Il s’agit de modèles qui vont représenter onze *Chansons de Bilitis* sur la scène du *Journal*, tantôt avec des voiles drapés, tantôt en robes de kô, tantôt sans rien du tout (...).”

¹¹⁶ I.m. 195. Les *Chansons de Bilitis*, accompagné de tableaux vivants dont la mise au point avait été minutieusement surveillée par Pierre Louÿs lui-même, et d’une musique captivante de M. de Bussy, ont obtenu un succès d’enthousiasme.”

4.2. A kiválasztott *chanson*ok és zenéjük

1. *Chant pastoral* – Pásztorének

Pásztoréneket kell dalolnunk, hogy megidézzük Pánt, a nyári szél istenét.
A nyájamat és Szelenisz a sajátját egy rezgő olajfa kerek árnyékában legeltetjük.

Szelenisz a réten fekszik.
Felkel és szalad, vagy tücsköt keres, vagy virágokat és gyógynövényeket szed,
vagy az arcát mossa a patak hűvös vizében.

Én gyapjút szakítok a juhok szőke hátáról, hogy guzsalyamra tegyem, és elfutok.
Az órák lassan kúsznak.
Az égen sas suhan át.

Fordul az árnyék: tegyük máshová a fűgés kosarakat és tejeskorsókat.
Pásztoréneket kell dalolnunk, hogy megidézzük Pánt, a nyári szél istenét.¹¹⁷

Az első tétel a *Pán fuvolájához* hasonlóan pasztorális környezetet, gondtalanságot ábrázol. A kezdő fuvolaszóló frázisa végig meghatározó, a pentaton dallam háromszor hallható G-ről (1., 4. és 12. ütemektől), egyszer pedig C-ről indulva (7–9. ütem). Utóbbi változat olyan variánsban szólal meg, hogy a záróhang az eredeti dallamnak megfelelően ugyanúgy A lesz. A dallam kupolás formája megegyezik a *Pán fuvolájának* kezdő dallamával, sőt a legmagasabb hang egyformán ki van tartva mind a két műben, csak itt némileg terjedelmesebb, három ütemes szóló előzi meg a belépő harmóniákat. A fuvolaszóló, illetve az ezt imitáló zongoraszólamot követő nyitó harmóniák pontosan megegyeznek a két műben, az egyetlen különbség csupán, hogy a *Chant pastoral*-ban egy fél hanggal lejjebb szólalnak meg (1. kottapélda – A *Pán fuvolája* és a *Pásztorének* kezdő ütemei).

¹¹⁷ Il faut chanter un chant pastoral, invoquer Pan, dieu du vent d'été. Je garde mon troupeau et Sélénis le sien, à l'ombre ronde d'un olivier qui tremble. Sélénis est couchée sur le pré. Elle se lève et court, ou cherche des cigales, ou cueille des fleurs avec des herbes, ou lave son visage dans l'eau fraîche du ruisseau. Moi, j'arrache la laine au dos blond des moutons pour en garnir ma quenouille, et je file. Les heures sont lentes. Un aigle passe dans le ciel. L'ombre tourne, changeons de place la corbeille de figues et la jarre de lait. Il faut chanter un chant pastoral, invoquer Pan, dieu du vent d'été.

1. kottapélda – A *Pán fuvolája* és a *Pásztorének* kezdő ütemei

A *Pán fuvolájától* eltérően itt igen gyakoriak az ütemmutató váltások. 4/4, 2/4, 12/8, 6/8 egyaránt előfordul. A kezdő 4/4-es ütemmutató – amelyben az első fuvola nyitó dallamát halljuk – igen csálóka, illetve a dallam maga különös, mintha 3/4-ben lenne, mivel a kitartott hangok ennek megfelelően következnek (2. kottapélda – *Pásztorének* 1–3. ütem 3/4-ben). Végül a 2/4-es ütemben a helyére kerül minden. A 4/4 érzékeltetését bővebben kifejttem az Interpretációs kérdések című fejezetben.

2. kottapélda – *Pásztorének* 1–3. ütem 3/4-ben

A negyedik ütemben elízióként zárul és indul rögtön ugyanez a dallam, ezúttal már harmóniákkal alátámasztva. A második dallam, vagyis inkább motívum, a tizedik ütemben jelenik meg először, s két – egy 12/8-os és egy 6/8-os – ütem erejéig ismétlődik, majd ugyanez a dallamtöredék tér vissza a tétel végén a tizenötödik ütemben, végül B-dúrban zár – először. Itt hangzik el a Pierre Louÿs által írt szöveg, amelyet még öt ütem zene követ, ekkor újra felhangzik a tétel első felében ismétlődő dallam, s végül g-moll-ban zár.

2. *Les Comparaisons* – Összehasonlítások

Pásztorlányka, Küprisz madara, énekelj bontakozó vágyainkkal!

A fiatal lányok megújuló teste virágba borul, akárcsak a föld.

Álmaink éjjele közeleg, egymás közt beszélünk róla.

Néha összevetjük oly különféle szépségeinket;
már hosszú hajunkat, még apró, fiatal kebleinket,
pubertásunkat, mely kerek, akár a fürjek, megbújnak a pelyhedző toll alatt.

Ekképpen küzdöttem tegnap Melantho ellen, aki a legidősebb.
Büszke volt a mellére, amely egy hónap alatt nőtt meg,
s lapos ingemre mutatva kisgyerekeknek nevezett.

Egyetlen férfi sem láthatott minket, levetköztünk a lányok előtt,
s ha egy ponton ő volt is a nyertes, a többiekben messze felülmúltam.
Pásztorlányka, Küpris madara, énekelj bontakozó vágyainkkal!¹¹⁸

Trillákkal és futamokkal *vetekedik* a két fuvola, s a cselesztával együtt természetüknél fogva végig magas hangon gurguláznak; ez a fiatal lányok lelkesedését adja vissza. A cseleszta tremolókkal és a második fuvola előkés motívumát ismételve vesz részt a versengésben, s csupán az egyik hárfa szerepel: a záró, egyébként üres, azaz tercnélküli G alapú akkordhoz járul hozzá basszusként. Az előző ütemek – az előjegyzés alapján is – d-mollban értelmezhetők, ám kiderül, hogy a D alap egészen az utolsó ütemig végig dominánsként szerepel. Az egész tétel mindössze kilenc ütem, pillanatnyi benyomás.

3. *Les Contes – A mesék*

A gyerekek szeretnek;
amint meglátnak, futnak felém,
s ingembe kapaszkodnak, és kis karjaikba veszik lábaimat.

Ha virágot gyűjtöttek, mind nekem adják;
ha bogarat találtak, kezembe adják;
ha nincs semmi, amit adhatnának, megsimogatnak és leültetnek maguk elé.

¹¹⁸ Bergeronnette, oiseau de Kypris, chante avec nos premiers désirs! Le corps nouveau des jeunes filles se couvre de fleurs comme la terre. La nuit de tous nos rêves approche et nous en parlons entre nous. Parfois, nous comparons ensemble nos beautés si différentes, nos chevelures déjà longues, nos jeunes seins encore petits, nos pubertés rondes comme des caillies et blotties sous la plume naissante. Hier je luttais de la sorte contre Melanthô, mon aînée. Elle était fière de sa poitrine qui venait de croître en un mois, et, montrant ma tunique droite, elle m'avait appelée: Petite enfant. Pas un homme ne pouvait nous voir, nous nous mîmes nues devant les filles, et, si elle vainquit sur un point, je l'emportait de loin sur les autres. Bergeronnette, oiseau de Kypris, chante avec nos premiers désirs!

Így arcon csókolnak, s fejüket mellemre hajtják; szemükkel kérlelnék.
Jól tudom, mit jelent ez.

Azt jelenti: „Drága Bilitis, mivel kedvesek vagyunk,
meséld el a hős Perseus meséjét vagy a kis Hellé halálának történetét.”¹¹⁹

Ez a tétel is pillanatnyi benyomásnak hat, s ugyancsak kilenc ütem. Az előkés bevezető ütemek után – amelyek mintha az előző tétel hasonló motívumát folytatnák – nyújtott ritmusok és triolák váltakoznak a két fuvola szólamában, amelyek végig tercpárhuzamban játszanak. Az egész tétel egy nagy *diminuendo*: *forté*ről indul, *pianissimó*ig halkul, majd eltűnik. Esz-dúr és B alapon F-dúr akkordok váltakoznak (3. kottapélda – *Les Contes* 3–4. ütem harmóniái) egészen addig, amíg az ötödik ütem felénél az első hárfa trioláiban meg nem jelenik a Desz hang, amely elindítja a *diminuendót*, s így három ütemen keresztül Esz domináns szeptimmé színezi az alapakkordot, ám végül a Desz eltűnik, így mégis Esz-dúrban zár.



3. kottapélda – *Les Contes* 3–4. ütem harmóniái

4. *Chanson (Ombre du bois)* – Dal (A fa árnyéka)

Árnyéka a fának, ahová neki jönnie kellett, mondd meg, hová ment a szeretőm?
– Lement a síkságra.

– Síkság, hová ment az én szeretőm?
– A folyó partját követte.

¹¹⁹ Je suis aimée des petits enfants; dès qu'ils me voient, ils courent à moi et s'accrochent à ma tunique et prennent mes jambes dans leurs petits bras. S'ils ont cueilli des fleurs, ils me les donnent toutes; s'ils ont pris un scarabée, ils le mettent dans ma main; s'ils n'ont rien, ils me caressent et me font asseoir devant eux. Alors ils m'embrassent sur la joue, ils posent leurs têtes sur mes seins; ils me supplient avec les yeux. Je sais bien ce que cela veut dire. Cela veut dire: « Bilitis chérie, redis-nous, car nous sommes gentils, l'histoire du héros Perseus ou la mort de la petite Hellé. »

- Szép folyó, aki láttad erre járni, mondd, itt van a közelben?
- Elhagyott az ösvényért.

- Ösvény, látod-e még?
- Elhagyott engem az útért.

- Ó, fehér út, város útja, mondd meg, merre vezetted őt?
- A Szardiszbába vezető arany utcára.
- Ó, fény utcája, érinted-e meztelen lábfejét?
- Belépett a királyi kastélyba.

- Ó, kastély, föld pompája, add őt vissza nekem!
- Nézd csak, mellén nyakláncok, hajában rojtdísz,
száz gyöngy a lábán, két kar a dereka körül.¹²⁰

A tétel három részletben szólal meg, s a szöveg közé ékelődik. Az első két rövid – mindössze 2-2 ütemes – részlet teljesen ugyanaz az anyag; a különbség, hogy a második alkalommal sűrűbb a textúra, illetve a két hárfa anyagában megjelenik a B hang is, kilépve ezzel az egészhangú *pentachord*-ból (F-G-A-H-Desz). Emellett a két hárfa is hozza a fuvolák motívumát, amely hangzásra ugyanaz, írásban viszont a H helyett Ceszt látunk, nyilvánvalóan a basszusban megjelenő B miatt. A harmadik szakasz már terjedelmesebb – persze csak az előző kettőhöz képest –, hat ütemre bővül, ám ezek igen sűrűek, mozgalmasak. Négyféle anyag különül el (4. kottapélda – *Chanson*, 3. részlet, 1–2. ütem szólamai): a fuvolák az előző szakaszokban hallott motívumot hozzák, majd egy nagy terccel lejjebb transzponálva megismétlik, ezután a frázis első felén megjelenő előkés hangpár variánsaival zárják a tételt. A két hárfa triola és nyolcad ritmusokat hozva, egymás kiegészítve ugyanazokat D-F-A-C félszűk szeptim akkordokat ismétlik, melyek végig ott lebegnek a háttérben. A cseleszta pedig egy három tizenhatod felütéssel induló kis nyújtott ritmusú motívumot hoz először E-D-n, majd szintén egy nagy szekunddal lejjebb transzponálva. Nézzük egyenként a szólamokat:

fuvolák:

¹²⁰ « Ombre du bois où elle devait venir, dis-moi, où est allée ma maîtresse? — Elle est descendue dans la plaine. — Plaine, où est allée ma maîtresse? — Elle a suivi les bords du fleuve. — Beau fleuve qui l'a vue passer, dis-moi, est-elle près d'ici? — Elle m'a quitté pour le chemin. — Chemin, la vois-tu encore? — Elle m'a laissé pour la route. — O route blanche, route de la ville, dis-moi, où l'as-tu conduite? — A la rue d'or qui entre à Sardes. — O rue de lumière, touches-tu ses pieds nus? — Elle est entrée au palais du roi. — O palais, splendeur de la terre, rends-lamoi! — Regarde, elle a des colliers sur les seins et des houppes dans les cheveux, cent perles le long des jambes, deux bras autour de la taille. »



első hárfa:



második hárfa:



cseleszta:



4. kottapélda – *Chanson*, 3. részlet, 1–2. ütem szólamai

5. *La Partie d'osselets* – *Játék csontocskákkal*

Mivel mindketten szerettük, a csontocskákkal játszottunk érte.
Híres játszma volt.
Sok fiatal lány figyelte.

Először ő hozta a Küklopsz-dobást, én pedig a Szolón-dobást.
Mire ő a Kaliboloszt, és én, elveszettnek érezve magam, imádkoztam az istennőhöz.

Játszottam, megvolt az Épiphenon, majd neki a szörnyű Khiosz-dobás,
 nekem az Antiteukhosz, neki Trikhiasz,
 s nekem Aphrodité, ami elnyerte a vitatott szeretőt.

Ám amint láttam, hogy elsápad, megfogtam a nyakánál,
 s egész közel hajolva (hogya csak ő hallja) a fülébe súgtam:
 „Ne sírj, barátnőm, hagyjuk, hogy ő válasszon közülünk.”¹²¹

Bár a szövegben nem teljesen tisztázott, valószínűsíthető, hogy Lykas-ért játszanak, mivel Louÿs versciklusában Bilitis első szerelmét nem sokkal ezelőtt látja meg először. A tétel mindösszesen hét ütem. Nyújtott ritmusok és tizenhatodok jellemzik. A tizenhatod felütésről kis szeptim ugrással zuhan a nyolcadokra (5. kottapélda – *La partie d'osselets*, 3. ütem, fuvolák és az első hárfa szólamai), a köztük lévő tizenhatod szünetekben pedig az első hárfa akkordjai hallhatók – ez a felváltott játékot utánozhatja?



5. kottapélda – *La partie d'osselets*, 3. ütem, fuvolák és az első hárfa szólamai

Az egész tétel játékos, könnyed, előadói utasítása is *très léger*.

¹²¹ Comme nous l'aimions toutes les deux, nous l'avons joué aux osselets. Et ce fut une partie célèbre. Beaucoup de jeunes filles y assistaient. Elle amena d'abord le coup des Kyklôpes, et moi, le coup de Solôn. Mais elle, le Kallibolos, et moi, me sentant perdue, je priais la déesse! Je jouai, j'eus l'Epiphénôn, elle le terrible coup de Khios, moi l'Antiteukhos, elle le Trikhias, et moi le coup d'Aphrodité qui gagna l'amant disputé. Mais la voyant pâlir, je la pris par le cou et je lui dis tout près de l'oreille (pour qu'elle seule m'entendit): « Ne pleure pas, petite amie, nous le laisserons choisir entre nous. »

6. *Bilitis*

Egy nő fehér gyapjúszövetbe burkolózik. Egy másik selyembe és aranyba öltözik.
Megint másik virágokkal, zöld levelekkel és szőlőhajtásokkal fedi magát.

Én csak meztelenül tudok élni.
Szerelmem, fogadj el így, ahogy vagyok:
ruhátlanul, ékszer nélkül, saru nélkül. Íme, csak Bilitis.

Hajkoronám saját feketeségétől fekete, ajkam saját pirosságától piros.
Fürtjeim körülöttem lebegnek, szabadok és gömbölyűek, akár a tollak.

Fogadj el úgy, ahogy anyám fogant engem egy távoli szerelmes éjszakán,
s ha tetszem neked így, kérlek, ne mulaszd el megmondani nekem.¹²²

Igen sokrétű tétel, s bár csak tíz ütem, rendkívül gazdag textúra és dinamika jellemzi. A két fuvola duettje ez a tétel, hárfa és cseleszta futamokkal tarkítva, ám tulajdonképpen nincsenek dallamok, helyettük folyamatos hullámozás van jelen. Az utolsó három ütemben megkomponált lassítást fedezhetünk fel a két fuvola szólamaiban: tizenhatodok, nyolcadok, negyedek, majd egész záróhang.

7. *Le Tombeau sans nom – A név nélküli sír*

Mnaszidika kézen fogott
és elvitt a városkapun kívülre
egy pusztáig,
ahol egy márvány sírkő állt.
Így szólt hozzám:
„Ő volt anyám barátnője.”

Ekkor izgalomba jöttem
és anélkül, hogy elengedtem volna a kezét,

¹²² Une femme s'enveloppe de laine blanche. Une autre se vêt de soie et d'or. Une autre se couvre de fleurs, de feuilles vertes et de raisins. Moi je ne saurais vivre que nue. Mon amant, prends-moi comme je suis: sans robe ni bijoux ni sandales, voici Bilitis toute seule. Mes cheveux sont noirs de leur noir et mes lèvres rouges de leur rouge. Mes boucles flottent autour de moi libres et rondes comme des plumes. Prends moi telle que ma mère m'a faite dans une nuit d'amour lointaine, et si je te plais ainsi n'oublie pas de me le dire.

vállára támaszkodtam,
 hogy elolvashassam a négy verssort
 a mély serleg és a kígyó között:

Nem a halál ragadott el,
 hanem a forrás nimfái.
 Könnyű föld alatt pihenek itt,
 Xantho levágott hajfürtjével.
 Csakis ő sirasson.
 Nem árulom el nevemet.

Hosszan álltunk ott, és nem áldoztunk itallal.
 Hiszen hogyan hívjunk elő egy ismeretlen lelket Hádész seregeiből?¹²³

Ez a tétel is három töredékből tevődik össze. Az első két szakasz az első fuvola és az első hárfa párbeszéde D orgonaponttal a cselesztában. Az első hárfában lévő nyújtott ritmus végigkíséri a tételt. Az első fuvola dallamát végig ismétli. Két fő dallamot hallunk, mindkettő egyenletesen ereszkedik, majd a végére felfelé ível. Az első dallam egy mini periódus, tulajdonképpen csak az utolsó hang különbözik a két félben: először visszakanyarodik D-re, a végén pedig Fisz-Asz szűk terc lépéssel felfelé lépve zárul. A második dallam ezen az Asz-on indul, ereszkedő daktilusokkal egy oktávot süllyed, majd még egyvonalas E-ről kanyarodik vissza kétvonalas D-ig. Az első két töredékben külön-külön hallhatjuk a két dallamot vékony hárfa nyújtott ritmusokkal kísérve, majd a harmadik, terjedelmesebb részben még egyszer egymásután következnek, s itt már a teljes hangszerapparátus szerepel, ám megmarad a *pianissimo*.

8. *Les Courtesanes égyptiennes – Az egyiptomi kurtizánok*

Plangóval elmentem az egyiptomi kurtizánokhoz, az óváros legtetetejére.
 Agyag amforáik, réz tálcáik vannak,
 és sárga szőnyegek, amelyeken könnyedén guggolnak.

¹²³ Mnasidika m'ayant prise par la main me mena hors des portes de la ville, jusqu'à un petit champ inculte où il y avait une stèle de marbre. Et elle me dit: « Celle-ci fut l'amie de ma mère. » Alors je sentis un grand frisson, et sans cesser de lui tenir la main, je me penchai sur son épaule, afin de lire les quatre vers entre la coupe creuse et le serpent: « Ce n'est pas la mort qui m'a enlevée, mais les Nymphes des fontaines. Je repose ici sous une terre légère avec la chevelure coupée de Xanthô. Qu'elle seule me pleure. Je ne dis pas mon nom. » Longtemps nous sommes restées debout, et nous n'avons pas versé la libation. Car comment appeler une âme inconnue d'entre les foules de l'Hadès?

Szobáik csendesek, élek és sarkok nélkül,
mert az egymásután felvitt kék mészrétegek eltompították az oszlopfőket
és lekerekítették a falak tövét.

Mozdulatlanul állnak, kezük térdükön pihen.
Amikor a kását nyújtják, így suttognak: „Boldogság”.
S mikor megköszönjük így szólnak: „Mi köszönjük.”

Értik a görögöt és úgy tesznek, mintha rosszul beszélnék, hogy saját nyelvükön rajtunk
ne vessenek;
de mi, fogat fogért, lüdiai nyelven szólalunk meg, s ők azonnal nyugtalanok lesznek.¹²⁴

Mindössze 10 ütemes tétel. *Ostinato* egészhangú, ereszkedő tetrachordok végig jelen vannak
mind a két hárfa szólamában. Végig jelen van, egy pillanatra sem áll meg. Emlékeztethet a *Najádok*
sírja-ban lévő felfelé menő *tetrachordokra*, ám azok csupán a dal elején maradnak ugyanabban a
hangmagasságban (6. kottapélda – *A najádok sírja* és *Az egyiptomi kurtizánok* monodon tetrachordjai).
Szövegben nincs hasonlóság.



6. kottapélda – *A najádok sírja* és *Az egyiptomi kurtizánok* monoton tetrachordjai

¹²⁴ Je suis allée avec Plangon chez les courtisanes égyptiennes, tout en haut de la vieille ville. Elles ont des amphores de terre, des plateaux de cuivre et des nattes jaunes où elles s'accroupissent sans effort. Leurs chambres sont silencieuses, sans angles et sans encoignures, tant les couches successives de chaux bleue ont émoussé les chapiteaux et arrondi le pied des murs. Elles se tiennent immobiles, les mains posées sur les genoux. Quand elles offrent la bouillie elles murmurent: « Bonheur. » Et quand on les remercie, elles disent: « Grâce à toi. » Elles comprennent le hellène et feignent de le parler mal pour se rire de nous dans leur langue; mais nous, dent pour dent, nous parlons lydien et elles s'inquiètent tout à coup.

A második fuvola is végig ismétli a maga motívumát, az egyvonalas F-et rajzolja körbe egyre gazdagabban majd fokozatosan elfogyva, s végül D-n állapodik meg: E-F, E-F-G-F-E-F, E-F-G-ASZ-G-F-E-F, E-F-G-F-E-F-D, E-F-D. Az első fuvola hirtelen *forte* belépése után, triolás-tizenhatodos ritmusával folyamatosan ereszkedik, kétvonalas B-ről indulva egyvonalas E-ig. A cseleszta egyesíti a két hárfa és az első fuvola anyagát, ám a triolás dallamfoszlányok itt az ereszkedő tetrachord hangjait töltik ki.

9. *L'Eau pure du bassin – A tó tiszta vize*

„Tó tiszta vize, mozdulatlan tükör, mondd el szépségemet!”
– Ó Bilitis, vagy bárki is legyél, talán Tethisz vagy Amphitrité,
gyönyörű vagy, tudd meg.

Arcod előre hajol dús hajad alól,
mely virágoktól és illatoktól duzzad.
Lágy szemhéjad alig van nyitva, lágyé kod kimerült
a szerelmes mozdulatoktól.

Tested a melled súlyától fáradt,
melyet finom körömmnyomok és csókok kék foltjai borítanak.
Karjaid az ölelésektől pirosak.
Bőröd minden vonala szeretve volt.”

„Tó tiszta vize, frissességed pihentet.
Fogadj be engem, aki valóban megfáradtam.
Vedd le rólam orcáim pírját, hasam verejtékét,
az éjszaka emlékét!”¹²⁵

Ez az egyetlen tétel, amelyben a fuvolák nem szerepelnek, így a két hárfa és a cseleszta együtt álomszerű hangzást hoz létre. A főszerep az első hárfaé, amely föl-le hullámzó motívumát

¹²⁵ « Eau pure du bassin, miroir immobile, dis-moi ma beauté. — Bilitis, ou qui que tu sois, Téthys peut-être ou Amphitrité, tu es belle, sache-le. « Ton visage se penche sous ta chevelure épaisse, gonflée de fleurs et de parfums. Tes paupières molles s'ouvrent à peine et tes flancs sont las des mouvements de l'amour. « Ton corps fatigué du poids de tes seins porte les marques fines de l'ongle et les taches bleues du baiser. Tes bras sont rougis par l'étreinte. Chaque ligne de ta peau fut aimée. — Eau claire du bassin, ta fraîcheur repose. Reçois-moi, qui suis lasse en effet. Emporte le fard de mes joues, et la sueur de mon ventre et le souvenir de la nuit. »

tercpárhuzamban hozza. Végig jelen van az E orgonapont, s a tétel valamennyi motívuma ennek felhangjaiból tevődik. Az úgynevezett akusztikus skála rendkívül gyakori például Bartóknál

10. *La Danseuse aux crotales – A csörgős táncosnő*

Zengő csörgőidet könnyű kezedre csatolod, Myrrhinidion, kedvesem,
és éppen csak meztelenül a ruha alól kibukkanva kinyújtod ideges tagjaidat.
Milyen szép vagy, a levegőbe emelt karral, ívelt derekaddal és piros melleddel!

Most kezded: egyik lábfejed a másik után lép, habozik, lágyan csúszik.
Tested hajlik, akár egy kendő, bőröd simogatod, hogy beleremeg,
és öröm árasztja el hosszú, ájult szemedet.

Hirtelen megpendítéd a csengőket!
Hajolj kinyújtott lábad fölé, rázd meg a derekadat, lendítsd előre a lábad,
és hagyd, hogy csupa csörgés kezéd minden vágyat
forgó tested köré hívjon.

Sikoltozva tapsolunk, vagy, mert vállad fölött mosolyogva,
remegve rázod görcsös és izmos farod,
vagy, mert szinte kinyújtózva hullámozol, emlékeid ritmusára.¹²⁶

A lassú indulás a zenében is ugyanúgy hallható, ahogy a szövegben olvashatjuk. Dallamok helyett inkább motívumokról beszélhetünk, amelyek közül a leginkább meghatározók a fuvolaszólamokban lévő triolák. A csengettyűk itt egyértelműen a trillák formájában jelennek meg. Rövid benyomásként, emlékként halljuk a néhány ütemet. Elcsitul, s felhangzik a szöveg. Ezután szintén, a korábbi tételekhez hasonlóan, ugyanaz az anyag hangzik fel, csak feldúsítva.

¹²⁶ Tu attaches à tes mains légères tes crotales retentissants, Myrrhinidion ma chérie, et à peine nue hors de la robe, tu étires tes membres nerveux. Que tu es jolie, les bras en l'air, les reins arqués et les seins rouges! Tu commences: tes pieds l'un devant l'autre se posent, hésitent, et glissent mollement. Ton corps se plie comme une écharpe, tu caresses ta peau qui frissonne, et la volupté inonde tes longs yeux évanouis. Tout à coup, tu claques des crotales! Cambretoï sur les pieds dressés, secoue les reins, lance les jambes et que tes mains pleines de fracas appellent tous les désirs en bande autour de ton corps tournoyant! Nous, applaudissons à grands cris, soit que, souriant sur l'épaule, tu agites d'un frémissement ta croupe convulsive et musclée, soit que tu ondules presque étendue, au rythme de tes souvenirs.

11. *Le Souvenir de Mnasidica – Mnaszidika emléke*

Gyors és röpké mozdulattal táncoltak egymás előtt;
mindig úgy tűnt, mintha meg akarnák ölelni egymást
ám mégsem értek egymáshoz, ha csak ajkuk hegyével nem.

Mikor tánc közben hátat fordítottak, egymást nézték, fejüket a vállukra hajtva,
s verejték csillogott felemelt karjuk alatt,
finom hajfürtjeik mellük előtt lengtek.

Szemük bágyadsága, orcáik tüzessége, arcuk ünnepélyessége
három szenvedélyes dal volt.
Lopva egymáshoz simultak, testüket csípőjükre hajlították.

És hirtelen leborultak, hogy a földön fejezzék be lágy táncukat...
Mnaszidika emléke, ekkor bukkantál fel,
és kedves képedet kivéve minden zavaró volt nekem.¹²⁷

E tétel dallama ismerős, a hetedik tételben (*Tombeau sans nom*) már hallhattuk egyszer, s itt
augmentálva, valamint ritmikus *ostinato* hárfakísérettel jelenik meg (7. kottapélda *le Tombeau sans nom*
és *Le souvenir de Mnasidica* dallama). Ám itt a fentebb említett periódusnak csupán az első fele hangzik
el, majd szűk kvintes eol hangsoron végig lépkedve (l-t-d-r-ma-f-s-l) egy oktávot ereszkedik, s itt is
zárul.

¹²⁷ Elles dansaient l'une devant l'autre, d'un mouvement rapide et fuyant; elles semblaient toujours vouloir s'enlacer, et pourtant ne se touchaient point, si ce n'est du bout des lèvres. Quand elles tournaient le dos en dansant, elles se regardaient, la tête sur l'épaule, et la sueur brillait sous leurs bras levés, et leurs chevelures fines passaient devant leurs seins. La langueur de leurs yeux, le feu de leurs joues, la gravité de leurs visages, étaient trois chansons ardentes. Elles se frôlaient furtivement, elles pliaient leurs corps sur les hanches. Et tout à coup, elles sont tombées, pour achever à terre la danse molle... Souvenir de Mnasidica, c'est alors que tu m'apparus, et tout, hors ta chère image, me fut importun.



7. kottapélda – *Le Tombeau sans nom* és *Le souvenir de Mnasidika* dallama

12. *La Pluie au matin* – *A reggeli eső*

Az éjszaka elhalványul. A csillagok távolodnak.

Az utolsó kurtizánok most térnek vissza szeretőikkel.

Én pedig, a reggeli esőben ezt a verset írom a homokra.

A levelek ragyogó vízzel terheltek.

Az utakon átfolyó patakocskák piszkot és lehullott leveleket visznek.

Az eső, csepről cseppre, lyukakat váj énekembe.

Ó! Milyen magányos és szomorú vagyok itt!

A fiatalabbak nem néznek rám, az idősebbek elfelejtettek.

Így van jól. Majd megtanulják verseimet, ahogy az ő gyerekeik és azok gyerekei.

Ez az, amit sem Myrtale, sem Thaisz, sem Grlykéra nem mond egymásnak

aznap, amikor szép orcájuk beesett lesz.

Azok, akik utánam fognak szeretni, együtt éneklik majd dalaimat.¹²⁸

¹²⁸ La nuit s'efface. Les étoiles s'éloignent. Voici que les dernières courtisanes sont rentrées avec les amants. Et moi, dans la pluie du matin, j'écris ces vers sur le sable. Les feuilles sont chargées d'eau brillante. Des ruisseaux à travers les sentiers entraînent la terre et les feuilles mortes. La pluie, goutte à goutte, fait des trous dans ma chanson. Oh! que je suis triste et seule ici! Les plus jeunes ne me regardent pas; les plus âgés m'ont oubliée. C'est bien. Ils apprendront mes vers, et les enfants de leurs enfants. Voilà ce que ni Myrtalê, ni Thaïs, ni Glykéra ne se diront, le jour où leurs belles joues seront creuses. Ceux qui aimeront après moi chanteront mes strophes ensemble.

Az elhangzott szöveg után a hárfák szólamaiban megjelenik a *Chant pastoral* kezdeti dallama, mintegy emlékként, majd a tétel elején lévő ereszkedő motívum szóló fuvolán egy üres G oktáv kíséretében. A záró D hang alatt G pentaton hangsor hangjai hallhatók, akár csak a mű legelső ütemeiben.

5. *Hat antik sírfelirat* (1915)5.1. A négykezes sorozat keletkezése és viszonya a *Színpadi zenéhez*

Amint a második fejezetben említettem, Debussy és Louÿs viszonya 1904-ben, a zeneszerző feleségének öngyilkossági kísérlete után véglegesen megromlott. Debussy élete e fordulópont után nagyot változott, régi barátai szinte mind eltávolodtak tőle, s a Bois de Boulogne-ra költözött, amely Párizs egyik legelőkelőbb részén volt. Ebben az új életszakaszban Debussy egyre növekvő nehézségeket tapasztalt a zeneszerzésben, ráadásul felelős volt gyermekéért és feleségéért is. Pénzügyi kötelességeinek teljesítése érdekében korábbi mesterek műveinek szerkesztéséhez, illetve saját korábbi darabjainak dirigálásához, újrahangszereléséhez vagy átdolgozásához folyamodott.¹²⁹ Kiadójának írt levelében így panaszkodott: „Félek, hogy azzal vádolnak majd, hogy a fiókom alját kapargatom.”¹³⁰ A *Hat antik sírfelirat* ennek a zeneszerzői krízisnek a mélypontján született, 1915-ben, ekkor az első világháború már javában zajlott. Eredetire Debussy semmiféle utalást nem tett, a kézirathoz csupán a következő rövid mondatot mellékelte kiadójának: „Régen szerettem volna ebből zenekari szvitet készíteni.”¹³¹ Debussy senkinek nem árulta el, hogy a *Hat antik sírfelirat* egy korábbi művének az átdolgozása, s erre a zeneszerző élete során nem is derült fény. Akik esetleg a *Színpadi zene* premierjén részt vettek, tizennégy évvel később már nem láthatták az összefüggést. A két mű közti kapcsolatot elsőként Léon Vallas írta le 1933-as Debussy életrajzában.¹³²

A négykezes ciklusban a *Színpadi zene* tizenkét tétele közül csupán hat került átdolgozásra, és a sorrendjük is más. A két mű egyező ütemeiben egyértelműen látszik, hogy a szerzőnek még elevenen éltek emlékezetében az eredeti hangszerelés színei. Az 1901-es változat cím szerint sorolta fel azt a tizenkét verset, amelyekhez a zenék illeszkedtek. A négykezes változatban viszont Debussy új címeket adott a hat darabnak, amelyek nagy része kulcsszavakkal utal Louÿs verseinek és címeinek légkörére.¹³³ Ugyanígy a zene: néhol a teljes eredeti verzió felismerhető a négykezesben, másutt csupán néhány motívum, egyetlen esetben pedig a címbeli utalás az egyetlen közös pont.

¹²⁹ Iwaasa, Rachel: *Fragmentation and Eros in Debussy's Chansons de Bilitis and Six Épigraphe Antiques*. DMA disszertáció, The University of British Columbia, 2006. Kézirat: <https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/1.0100340> 94.

¹³⁰ „J'ai peur de me voir accusé de racler le fond de mes tiroirs.” Levél Durand-nak 1906. március 8. In: Lesure: *Claude Debussy. Biographie critique*. Paris: Fayard, 2003. 288.

¹³¹ „J'avais l'intention, jadis, d'en faire une suite d'orchestre.” *Preface*. In: Heinemann, Ernst-Günter (szerk.): *Debussy: Six Epigraphes Antiques*. Párizs: G. Henle Verlag, 1995. III-IV.

¹³² Iwaasa, i. m. 95.

¹³³ Ujfalussy József: „Hat antik felirat – Six épigraphes antiques”. *Parlando* 2018/4.

5.2. *Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été - Pánnak, a nyári szél istenének megidézésére*

Az első tétel tematikája megegyezik a *Színpad*i zene nyitótételével (*Chant pastoral*), kezdeti soraiban tulajdonképpen „végigzongorázza” az eredeti rövid tételt, majd továbbfűzi, kibővíti azt. Bár a két tétel címe különböző, mégsem állnak távol egymástól, hiszen a négykezes változat címe a Louÿs által írt ének első sora. A *Chant pastoral* dallamát Debussy változatlanul megtartja, de a 4. ütemben a belépő akkordok helyett lépcsőzetesen lefelé haladó tercekkel harmonizálja, amelyeket hármasokra bővít a 8-9 ütemben (1. kottapéllda – *Színpad*i zene: *Chant pastoral* illetve *Hat antik sírfelirat: Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été* 3–8. üteme).

Chant pastoral

The musical score for 'Chant pastoral' is presented in two systems. The first system shows the initial measures in 2/4 time, featuring a melody in the right hand and a piano accompaniment in the left hand. The second system continues the piece, showing a more complex texture with multiple voices and instruments, including a crescendo and a forte section.

Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été

The musical score for 'Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été' is presented in two systems. The first system shows the initial measures in 2/4 time, featuring a melody in the right hand and a piano accompaniment in the left hand. The second system continues the piece, showing a more complex texture with multiple voices and instruments, including a piano section.



1. kottapélda – *Színpadi zene: Chant pastoral* illetve *Hat antik sírfelirat: Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été* 3–8. üteme

A 12. ütemben, a korábbiakhoz hasonlóan a tercmenet tér vissza a dallam kíséretként, de a 13. ütem végétől a *Színpadi zene* hárfáival megegyező akkordok jelennek meg a *secondó*ban és így is marad a fennmaradó három ütemben.

A 17. ütemben egy teljesen új szakasz kezdődik, amely már nem szerepel a *Színpadi zenében*, bár abból táplálkozik, s mintha a felolvasott szöveg helyébe lépne. A *primo* visszavisszatérő ereszkedése az első rész utolsó motívumából jött létre (2. kottapélda – 16–18. ütem). Ez a motívum igazából már a 10. ütemben feltűnik a fel-le hullámzó felsőszólam ellenmotívumaként. A *secondo* témája pedig – a ritmust, illetve a dallamvonalat tekintve – a *primo* anyagának tükörfordítása, a motívumok szintén megfigyelhetők a 2. kottapéldában.



2. kottapélda – 16–18. ütem

A 20. ütem teljesen egyedülálló a tételben, a pulzáló C-dúr akkordok a 12/8-os ütemet kettesével osztják fel, ám a következő ütemben visszatérnek a megszokott hármások, így újra

négyszer érezzük az ütemet – legalábbis a *primo* szolamában. Ugyanis a *secondo* már nem ugyanazt a tükör-szerű ellenszólamot hozza, hanem folytatja az előző ütem hatos lüktetését, s ehhez az ütem második felében a *primo* is csatlakozik, mivel az ereszkedő dallam két záró motívuma itt megszakítás nélkül következnek, s ettől a három nyolcados lüktetés két nyolcadosra változik (3. kottapélda – 17-18. ütem, illetve a 21. ütem motívumai).

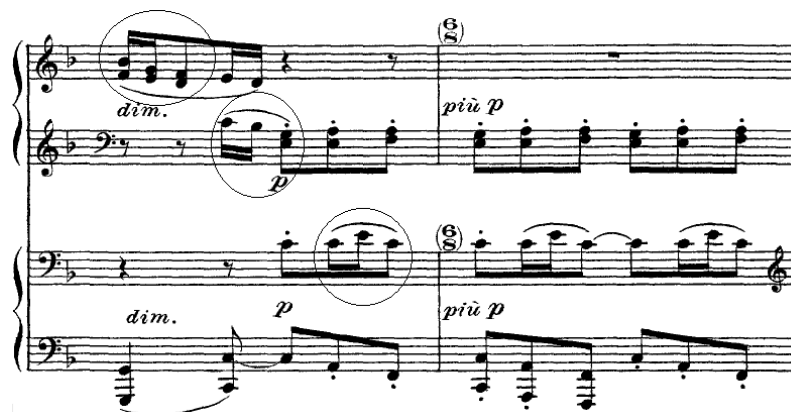


3. kottapélda – 17-18. ütem motívumai



3. kottapélda – 21. ütem motívumai

Ehhez csatlakozik a 22. ütemben a *secondo* is, s ezt folytatván a következő – a 24. ütemben induló – szakaszban is végig jelen van e kettősség (4. kottapélda – 22-23. ütem). Míg a *primo*

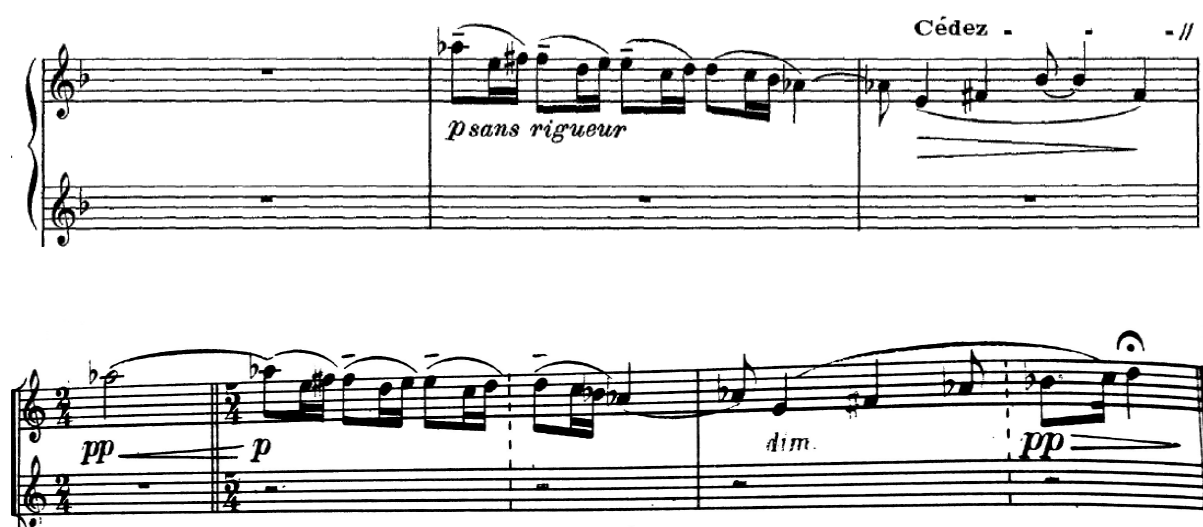


4. kottapélda – 22-23. ütem

jobb kezének szólama két nyolcadonként van tagolva, a többi hármásával formálja a dallamot, a basszus *staccatói* pedig a hárfák pengetésére emlékeztethetnek. A 27. ütemben visszatér az ereszkedő motívum az ellenszólam-tükörrel, s ez az ellenszólam fog visszavezetni két ütemmel később a mű elején felhangzó fuvola-dallamra, amely ugyanúgy keretezi a középrészt, mint a *Színpadi zenében* a felhangzó szöveget, s így a tétel egy zárt ABA formát kap.

5.3. *Pour un tombeau sans nom – Egy névtelen sírra*

Amint az 5.1. alfejezetben említettem, a második sírfelirat a *Színpadi zene* tételei közül kettőt is magában foglal (*Le Tombeau sans nom, Les Courtisans Égyptiennes*). A darab elején rögtön feltűnik az a különbség, hogy a négykezes verzióban – az első tételhez hasonlóan – szólóban indít a *primo*, pedig a korábbi ciklusban a második negyeden csatlakozik hozzá az első hárfa egy-egy nyújtott ritmusos pulzálassal. Az ezt követő ütemekben (a harmadik ütemtől kezdve) ismét a felolvasott szöveg helyére kerül az új zenei anyag, a *secondo* két üteme egyértelműsíti az 5/4-es ütemmutatót, ezalatt szinte várjuk, hogy a dallam folytatódjon, ami természetesen meg is történik az ötödik ütemben. Még itt sem társulnak hozzá a hárfa szólam eredeti motívumai, a dallam egyedül marad, s a végén inkább lekanyarítja Fiszre, ahelyett, hogy a tétel eleje, vagy a *Színpadi zene* szerint felvinné D-re (5. kottapélda - *Pour un tombeau sans nom* – 5-6. üteme, illetve a *Tombeau sans nom* 4-5. üteme).



5. kottapélda - *Pour un tombeau sans nom* – 5-6. üteme, illetve a *Tombeau sans nom* 3-

5. üteme

A következő ütemek teljesen megegyeznek, a négykezesben is megjelennek a pulzáló nyújtott ritmusok, sőt meg is előzik a dallam indulását egy ütemmel. A lezáró motívum a hatodik ütemhez hasonlóan különbözik a *Színpadi zenétől*, itt is lefelé kanyarodik, ám Fisz helyett E-re. Az eredeti verzió itt véget ér, a négykezesben pedig 13. ütemtől kezdve egy teljesen új anyag következik. Egyfajta átvezetésnek is gondolhatjuk, amelyben még felsejlik a tétel kezdő dallama a 26. ütemben, majd a 29. ütemtől elindul az *Egyiptomi kurtizánokból* kölcsönzött, triolás-tizenhatodos, ereszkedő dallam, az eredeti tételre oly jellemző ereszkedő, egészhangú tetrachordok viszont csupán a 32-33. ütemben jelennek meg. Ezt követően pedig, az utolsó három ütemben ismét halljuk a *Tombeau sans nom* kezdeti dallamának egy részletét, amely keretet ad a tételnek.

5.4. *Pour que la nuit soit procipe – Hogy kegyes legyen az éj*

Ez az egyetlen tétel, amely címében nem utal eredetijére, sőt Louÿs művében sem található ez a cím, csupán egy hasonló, a *Hymne à la nuit (Az éjszaka himnusza)*. A zenei anyag elsődleges forrása viszont egyértelműen a *Színpadi zene* IV. tétele.

Az első tizenegy ütem teljesen megegyezik a *Chansonnal*, az egyetlen különbség, hogy a négykezesben van egy plusz üres ütem, az ötödik. A korábbi műben a zenét három részre osztja a szöveg (vagy a szöveget két részre a zene?), s ez a tagolás a négykezesben is megjelenik: egy *fermata* a második ütem után, majd egy üres, 6/8-os ütem a negyedik után, amely az előzőnél valamivel nagyobb lélegzetű szövegnek adhatna helyet. Itt nincs *fermata* mint az korábbi verzióban, tehát Debussy pontosan kijelölte, mennyit kell várni, nincs lassítás, nem szűnik meg az idő, s az üres ütem inkább várakozást, mint megállást jelent, inkább elővisz, mint lezár. A fennmaradó hat ütem szinte teljesen egyezik a két műben, egy különbség azonban felfedezhető: a négykezesben a két jobb kézre írt szólam megfeleltethető a két fuvolának, azonban a *Chanson* 8. ütemében a második fuvola nem játszik, csak az utolsó két tizenhatodban csatlakozik ismét, hogy a 9. ütemben jelzett *forte* még inkább megszülethessen. Vajon ezt miért nem vitte át Debussy a négykezes változatba? Valószínűleg azért, mert ennek a tételnek nem itt van a csúcspontja, sőt a *forte* jelölés helyett is csak *mezzoforté*ig jut el. A 12. ütem ismét egy úgynevezett elválasztó 6/8-os ütem, ám itt a következő részre jellemző monoton ritmusú H orgonapont indul el. Ez a ritmus többé-kevésbé jelen volt eddig is a dallam, illetve a középszólam motívumaiban (6. kottapélda – 8-9. ütem kiemelt motívumai illetve a 12. ütemben induló H orgonapont).

6. kottapéllda – 8-9. ütem kiemelt motívumai illetve a 12. ütemben induló H orgonapont

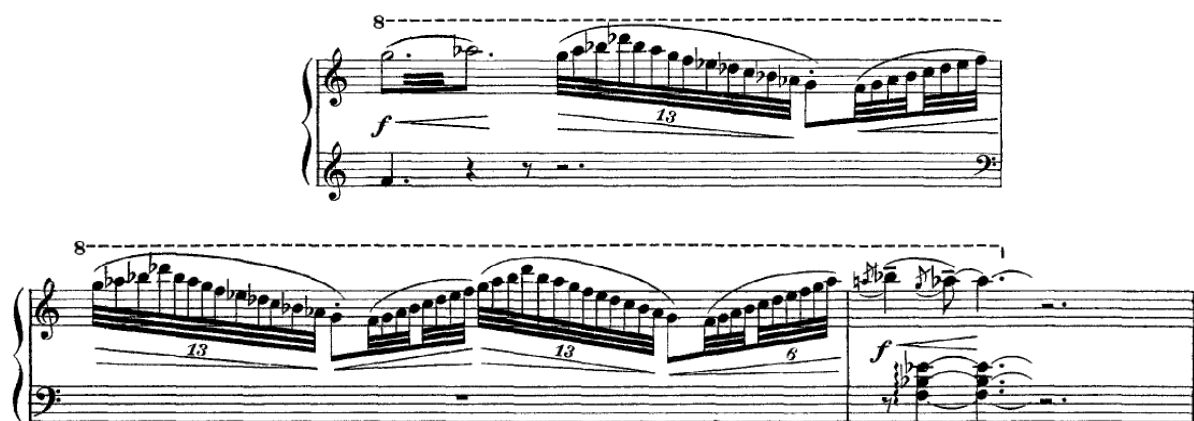
A 13. ütemben induló *Animé progressivement* szakasz a tétel első, előkés sóhaj-szerű motívumát terjeszti ki. Az eredetileg pontozott fél értékű első hang itt tercben, nyolcad szünettel indul, majd egy csupán egy negyed hang következik, amely belesimul az öt követő három nyolcadba, így rávezetve a második hangra (7. kottapéllda – 13. ütem motívuma). Az átkötött negyed hangon *crescendo–decrescendo* jelölések vannak, utalva ezzel az eredeti verzióban a fuvolákra. Ezt a dinamikai hullámzást segítheti a *secondo* monoton H orgonapontja.

7. kottapéllda – a 13. ütem motívuma

A 15-16. ütemben – csakúgy, mint az eredeti anyaghoz tartozó 10. ütemben – ugyanez a motívum sűrítve jelenik meg, majd a frázis második fele mixtúraként folytatódik. A dinamika viszont még mindig *piano*, viszont egyre több szólam csatlakozik, úgy tűnhet, hogy a csúcspont felé közeledünk, ám a mixtúra után fokozatosan ereszkednek, illetve elfogynak a szólamok, s a 20. ütemben a H orgonapont is megáll.

A záró szakaszban (a 21. ütemtől kezdődően) szintén a sűrített sóhaj-motívumot hallhatjuk, ismét egy szólamban, ám a *secondoban*, kíséretként, vagy ellenszólamként egy új anyag jelenik meg. A négy pontozott nyolcados motívum fog rávezetni a 25. ütemben megérkező Desz tonikára, amelyből kirobban a csúcspont, a darab három utolsó üteme, ahol a *primo* csillogó skálái a *Színpad*i zene *Les Comparaisons* című tételére emlékeztetnek, a tételek záró ütemeinek textúrája szinte megegyezik (8. kottapélda - *Pour que la nuit soit procipe* 27–29. üteme, illetve a *Les Comparaisons* 5–8. üteme).

Pour que la nuit soit procipe



Les Comparaisons



8. kottapélda - *Pour que la nuit soit procipe* 27–29. üteme, illetve a *Les Comparaisons* 5–8. üteme

A záró ütemek a korábbi mű visszaidézésén kívül a következő tételt is elővezetik.

5.5. *Pour la danseuse aux crotales* – A csengettyűs táncosnőnek

A tétel a korábbi verzióval megegyező szakaszokban is nagyon különbözik – habár ez a kottát vizsgálva nem derül ki. Itt fokozottan igaz, hogy a különböző hangszerek sajátossága egy merőben más művet hoz létre. Hiába is törekednénk hasonló hangzás létrehozására, a zongora csupán emlékeztethet a két fuvola és a hárfák karcsú együttesére, pedig a második hárfa szólama teljesen ki is maradt a négykezesből. Az eredeti darab nagy részében ugyanazok a harmóniak jelennek meg, mint az első hárfában, ám az első tíz ütem előkés C hangjai csak ebben a szólamban hallhatók, sőt így is indul a tétel. A négykezesben csupán az első hárfa szólamának *arpeggiói*, illetve akkordjai szerepelnek. A tétel első 14 üteme megegyezik a *Chansonnal*, a 15. ütemtől induló ereszkedés viszont az eredeti, 7-8. ütemből visszaidézett triolák helyett az előző ütemből kölcsönzött, lazán levezetett harminckettedekkel folytatódik (9. kottapélda – 15-18. ütemek összehasonlítása a két műben).

A két fuvola és az első hárfa szólamai:

Négykezes:

9. kottapélda – 15-18. ütemek összehasonlítása a két műben

A felhangzó szöveg helyén újra a tétel elején lévő kétféle zenei anyagot halljuk, először a 19–28, majd a 42–47 ütemekben, amelyeket teljesen új részek vesznek körül a 29–41, illetve a 48–51 ütemekben.

5.6. *Pour l'égyptienne* – Az egyiptomi lánynak

Bár tematikájában megegyezik a *Színpadi zene* VIII. tételével (*Egyiptomi kurtizánok*), helyette teljesen új zenét komponált Debussy, hiszen az eredeti zene anyagát már hallgattuk korábban. Ez az egyetlen tétel, amelynek nincs zenei kapcsolata a *Színpadi zenével*.

Az egész darabban végtelenül intim, fülledt erotika uralkodik. Az első szakaszt végigkísérő akkordokat leginkább esz-moll szeptimnek nevezném, ám a benne lévő C miatt inkább egy dallamos moll skála megfelelő hangjaiból felépült harmónia jön létre, melyben a pulzáló B szinkópák keretet adnak a szoprán tekergő dallamfoszlányainak (10. kottapélda – 5-6. ütem).



10. kottapélda – 5-6. ütem

A kígyózó dallam egyre nagyobb ambitusban tekeredik, a szakasz első felében a belépéstől számítva egy lélegzetvétellel 2, 4, majd ismét 2 ütem jut, amelyben fordított sorrendben jönnek vissza az középső, négy ütemes szakasz motívumai (11. kottapélda – 5-12. ütem szoprán szólama).





11. kottapélda – 5-12. ütem szoprán szólama

Az első szakasz fennmaradó hat ütemében egyvonalas C-ig ereszkedik a dallam, tehát eléri a *secondo* akkordjainak regiszterét, így azok megszűnnek. Ám a melódia úgy kanyarodik, hogy a harmóniából hiányzó C-D páros fogja alkotni a záró motívumot.

A 19. ütemtől kezdődően megmarad az Esz orgonapont és a fölötte pulzáló B-k a basszusban. A kétszer négy ütem tovább bontható két ütemes szakaszokra, amelyekben a kvartakkord menetek után a második két ütem (a 21-22., 25-26. ütem) *hemiola*, tehát egyben értelmezendő. A második nagy hármas végén lefutó motívum egy új szakaszhoz vezet, amit akár nevezhetünk az egyiptomi lány táncának is. A Esz-B orgonapont elmozdul a basszusban, egy négy ütemes kört ír le, majd megismétli, ekkor lép be a *primo* nyújtott motívumaival, *arpeggio* tercekkel alátámasztva. A négy ütemes tánc után a ritmikus kíséret fokozatosan megnyugszik, lelassul, s az utolsó nyolc ütemben, ahol a tétel eleji kígyózó dallam visszatér, már csak lassú szívdobogások maradnak.

5.7. *Pour remercier la pluie au matin – A reggeli eső köszöntésére*

Az utolsó tétel nagyon keveset őriz meg az eredeti *chanson*ból, csupán néhány rövid részletet használ belőle. A dallamok a legegyszerűbb anyagokból épülnek fel, s kevésbé van szerepük a forma kialakításában, helyettük a kísérő *ostinato* változásai fogják tagolni a tételt. A nyitó ütemekben az eredeti verzió szerinti B-G hangpárt Debussy egy kromatikus tizenhatodos motívummal váltja fel, amely gyönyörűen idézi az eső hangját (12. kottapélda – a 12. *chanson* és a VI. sírfelirat nyitó ütemeinek összehasonlítása).¹³⁴ Ez a kísérő figura áthatja a tétel nagy részét, csupán a 11–14,

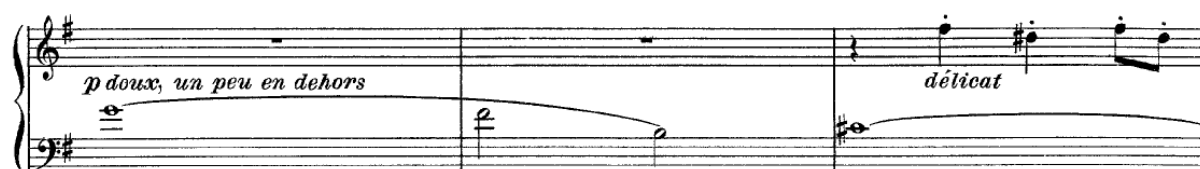
¹³⁴ Iwaasa, i. m. 112.



12. kottapéllda – a 12. *chanson* és a VI. sírfelirat nyitó ütemeinek összehasonlítása

valamint a 21–28 ütemben váltják fel tőle különböző formák, így a darab ABACA formát kap, majd az 55. ütemtől kezdődő kódában a nyitó tétel témájának visszaidézése ad keretet a teljes műnek.¹³⁵

Az XII. *chanson* 2–3 ütemének motívuma az egyetlen részlet, amely egyértelműen felismerhető ebben a tételben (5–6, 15–16 ütem), ám a *très expressif et soutenu* utasítás és a *legato* ív helyett itt mozgalmas *staccato* dallamként szerepel. A megváltoztatott *ostinato*n kívül újdonságként jelenik meg a Cisz *secondó*ban, amely a 3. ütemben induló bevezető dallam utolsó hangja, s egyben már a következő motívum megelőlegezéséeként is értelmezhető (13. kottapéllda – a 3–10. ütem dallamai). Ebben a három ütemben (5–6–7) tehát két szólam hallható, amelyek a 7. ütemtől egybeforrnak.



¹³⁵ I. m. 113.



13. kottapélda – a 3–10. ütem dallamai

Mint már korábban említettem, a 11. ütemtől négy ütem erejéig a kromatikus *ostinato* megváltozik, s ez a négy ütem az Eszből G tonalitás felé visz, s mikor az A rész újra visszatér, az eredeti *ostinato* egyre sűrűbben ismételt G-kkel gazdagodik. A C szakaszban egyszerre vagyunk C-dúrban és c-mollban, a kontra Asz basszus felett C-Esz és E-G tremolók, illetve AszE-CG *staccato* nyolcadok nyüzsögnek, legfelül pedig az egyre sűrűsödő dallam vezet vissza az A szakaszhoz a 29. ütemben, ahol az eddigi Asz basszus G helyett E-re vált, e-moll felé visz, majd öt ütemmel később hirtelen Esz-dúr Gesz-dúr tercrokon párokkal játszik. Az itt előforduló dallamok mind a tétel elején lévő ütemek motívumaiból származnak. A *Színpad*i zenéből egyedülként átvett, oda-vissza lépő két hangos motívum már az Esz-Gesz akkordpárban is megfigyelhető. A 41–44 ütemben lévő egészhangos felfutás pedig a 7–8. ütemből ismerős Disz-lá pentaton trioláira vezet, s ebből születik meg az első tétel témájának visszatérése. Az *ostinato* legutolsó Asz-B hangpárja helyett csupán egy Asz szól, hogy visszatérő téma kezdő G hangjára vezethessen.

A kódaként megjelenő visszatérés hasonlóan zajlik le, mint a *Színpad*i zene esetében, a téma visszaidézése után az első tétel *arpeggio* basszus oktávjai felett a zárótétel *ostinato*jának motívumait idézi, majd G-dúrban zár.

6. Interpretációk összehasonlítása

Ebben a fejezetben újra végigveszem a három dalt, mégpedig négy általam kiválasztott felvételt hasonlítok össze és azokat összevetem egy, a *Bilitis-dalokhoz* szóló, Debussy korában született útmutatással. A *Sur les interprétation des mélodies de Claude Debussy* Jane Bathori, eredeti nevén Jeanne-Marie Berthier, francia mezzo-szoprán (1877–1970) műve. Bathori eredetileg koncertzongoristának készült, ennek is köszönhető, hogy később fellépésein és felvételein gyakran játszotta egymaga az ének- és zongoraszólamot. Karrierje kezdetén egy másik azonos nevű énekes is volt Párizsban, így tanára, Mme Brunet-Lafleur javaslatára felvette álnevét: a Jane Bathori nevet.¹³⁶ 1904-ben találkozott először Debussyvel, gyakran lépett fel együtt, emellett két dalciklus – a *Trois Chansons de Charles d’Orléans* (1909) és a *Trois Chansons de France* (1911) – ősbemutatóján közreműködött, valamint 1916-ban otthonában került megrendezésre a *Szonáta fuvolára, brácsára és hárfára* első előadása is. Ugyanebben az évben találkozott a zeneszerzővel, hogy tanácsokat kérjen a *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* interpretációjához, nem sokkal ezután pedig együtt adták elő a dalokat Debussy kiadója, Durand otthonában. Debussy halála után Bathori ugyanúgy folytatta a zeneszerző dalainak tolmácsolását, majd 1953-ban megírta tanulmányát interpretációjukról, melyet hosszas hezitálás előzött meg. „Nehéz volt szavakkal leírni azokat a finom árnyalatokat, amelyeket csak az énekhang képes produkálni, ám túl gyakran hallotta, ahogy a zeneszerzőt meggondolatlan előadásokkal elárulják”, ez végül meggyőzte.¹³⁷

6.1. *Pán fuvolája*

„...minden jelzés tökéletesen precíz, minden a helyén van. A *La flûte de Pan*-t A RITMIKAI ÉRTÉKEK SZIGORÚ FIGYELEMBEVÉTELÉVEL tanulmányozzuk. Soha nem jutunk el a helyes értelmezéshez, hacsak nem adjuk meg a nyolcadok és a triolák megfelelő értékét. De hangsúlyozom: a hallgatónak nem szabad észrevennie ezeket a ritmusváltozásokat. A *sans rigueur de rythme* utasítás nem azt jelenti, hogy az ember képzelete lehet az értelmezés alapja, hanem azt, hogy a hangoknak merevség nélkül kell egymást követniük, olyan természetes áramlással, hogy a mondat rögtönzöttnek tűnjön. Vegyük a *La flûte de Pan* kezdetét. A „Pour le jour des

¹³⁶ Jane Bathori: *Sur les interprétation des mélodies de Claude Debussy*. Párizs: Les Editions Ouvrières, 1953. 9.

¹³⁷ I.h.

Hyacinthies”¹³⁸ szövegrésznél az s és a H között összeköttetés szükséges, s ki kell tartani az Hyacinthies szó értékét anélkül, hogy hangsúlyoznánk, vagy hagynánk, hogy az „es” hallható legyen. „Il m'a donné une syrinx faite de roseaux bien taillés”¹³⁹ után egy rövid megállás, majd egy nagy levegő, így egy mondatban ki lehet mondani: „unis avec la blanche cire qui est douce á mes lèvres comme le miel.”¹⁴⁰ Ebben a mondatban figyeljünk a triolákra, amelyek intenzitását azonnal csökkentjük; ez ellentétben áll a kíséret nyolcad-párjainak súlyrendjével.¹⁴¹

Anne Sophie von Otter és Bengt Forsberg felvételénél¹⁴² az első ének belépés lassú, szinte vontatott és súlyos. Érzékelteti a ritmusbeli különbségeket, a triolák első hangjait kissé súlyozza, nyújtja. Szinte ugyanezt a tempót indítja Baráth Emőke¹⁴³, s a belépését megelőző szóló zongora ütemek is ezt vetítik előre: a fuvola felfutás is igen lassú, viszont itt nincs elnyújtva az első hang, mint az Otter és Forsberg-féle felvételen, csak nagyon enyhén. Sötét hangszínen énekel, s a pasztorális képeket mindenféle túlzott szépелgés nélkül jeleníti meg. Az ő előadásában az R betűk ki vannak pörgetve, a franciák közül csak Veronique Gens előadásában hallottam így. A ritmusok érthetőek, mégsem válik mesterkéltté, Debussy nagyon pontosan leírta, mit szeretne. Marianne Crebassa és Fazil Say felvétele¹⁴⁴ olyan zongorahangon kezdődik, mintha hárfa szólalna meg, főként a második ütem akkordjai hatnak így (akár a *Színpadi zene* kezdete). Ez a hangszín többek közt a balpedál használatával jöhetett létre, melyet végig gyakran használ Say. Első hallásra olyan, mintha játszanának a tempóval, jó értelemben hullámmódnak hat, ám ez valóban csak érzet, mivel, ha megfigyeljük, már az apróbb értékek számító nyolcadok is egyenletesen lüktetnek (az ütemmutató 4/4). Jane Bathori felvételénél¹⁴⁵ az első szembetűnő különbség a többi előadáshoz képest a tempó, amely jóval gyorsabb, ám a szöveg és a ritmikai értékek tökéletesen érthetőek. Már a bevezető ütemek meglepően gyorsak, itt szó sincs a hétfokú hangsor elejének elnyújtásáról, sőt, az egy negyed alatt végigfutó sor itt egy nyolcadnyi idő alatt ér fel A-ig, ám ezt a hangot pontosan annyiival tartja tovább Bathori, hogy a 4/4 érzet végül nem sérül. Az ötödik ütemben mindenféle lassítás nélkül érkezik meg a *fermatára* – ez egyébként sincs jelölve a kottában –, a ritmusok pontosak, mindemellett pedig

¹³⁸ „Pour le jour des Hyacinthies” jelentése: „a Jácintok napjára”.

¹³⁹ „Il m'a donné une syrinx faite de roseaux bien taillés” jelentése: „szépen vágott, héttagú nádfuvolát adott nekem”.

¹⁴⁰ „Unis avec la blanche cire qui est douce á mes lèvres comme le miel” jelentése: „fehér viasz tapasztja össze, hogy édes a számon, mint a méz”.

¹⁴¹ Bathori, i.m. 31.

¹⁴² Anne Sophie von Otter: *La douce France*. Berwardhallen: Naïve, V 5343, 2013.

¹⁴³ Baráth Emőke: *Debussy-songs*. Budapest: Hungaroton, HCD 32795, 2017.

¹⁴⁴ Marianne Crebassa: *Secrets: French Songs*. London: Warner Classics, 2017.

¹⁴⁵ Debussy: *Le Compositeur et ses interprètes*. Paris: Aeon, AECD 1215, 2012. (felvétel éve: 1948).

a szöveg sem válik szögletessé. Otter a kezdeti kissé vontatottabb tempó után a negyedik ütemben meglendül, majd a *fermatára* ráfutó triolákat újra lelassítja. Csak néhol tér el enyhén a ritmustól, például a „faites de roseaux bien taillés” szövegrésznél a „faites de” szavakat nyújtott ritmussá alakítja. Az „unis avec” kezdetű résznél is kissé lassítva indulnak a triolák, így érzékelteti az intenzitást, amely ellentétben áll a zongoraszólamban lévő a *legato* nyolcadpárok második, könnyebb tagjával (1. kottapélda – *La flûte de Pan* – 6. ütem).



1. kottapélda – *La flûte de Pan* – 6. ütem

Az énekszólam pont ezeken a hangokon mozdul, a többi – a zongoraszólam szerint súlyos – résznél egy helyben marad. A szöveg is indokolhatja a zongoraszólam szerinti súlyozást, mert a *cire*, illetve a *douce* szavak esnének így a súlypontokra, amelyek itt kevésbé tűnnek fontosnak. Helyettük az *unis*, a *blanche*, és a *qui est* kapnak jelentősebb figyelmet.¹⁴⁶ A „comme le miel” lassításnál és megállásnál szinte érezni lehet az ízeket, ezt Otter, amennyire lehetséges, megnyújtja. Itt (is) szembetűnik, mennyire zseniálisan vannak megzenésítve ezek a dalok: a lassítás és az egy hangon való recitálás a sok M hangzónál igen érzékletesen adja vissza a szöveg hangulatát. Bathorinál túlzások nélkül születik meg az ének- és a zongoraszólam súlyrendbeli ellentéte a hatodik ütemben: előbbiben a metrikai súlyra eső, ám súlytalan hangok nem sikkadnak el, a zongorán pedig a nyolcad párok pontosan követik egymást, mégsem válnak szögletessé. Ugyanígy Baráth Emőkénél, az ellentétes dinamika gyönyörűen megvalósul, a zongoraszólam hangsúlytalan akkordján bátran indulnak az énekszólam triolái. Crebassánál kevesebb dinamikai különbség van a triolák és az azokat követő nyolcadok között, de mégis megvalósulnak az ívek a Debussy által megírt dallamívnek köszönhetően. A „comme le miel” *retenu* utasítását főleg az első szótagban tartja a „-me le miel” ebből jön ki, kissé gyorsabban.

Az „il m’apprend à jouer” kezdetű szövegrészre is a lassú indulások, vontatottság jellemző Otter és Forsberg felvételén, ez negédessé teszi, s érezteti a dal erotikus voltát. A leírt

¹⁴⁶ *cire*: viasz, *douce*: édes, *unis*: tapasztva, *blanche*: fehér, *qui est*: ami

ritmusok viszont végig tizenhatod triolák, Debussy annyira pedánsan követi dallamaival, ritmusaival a szöveget, hogy valószínűleg nem okozott volna neki gondot, hogy nyolcadokkal kezdje az énekes belépéseket, amelyek utána triolákká gyorsulnak (2. kottapélda – *La flûte de Pan* 7–10. ütem). Persze itt egyáltalán nem arra kell gondolni, hogy metronóm-szerűen végigdaráljuk a szöveget, inkább egyfajta izgatott lelkesedés gondolok, amikor egy fiatal lány első olyan élményét meséli, amelyben közelebb kerül egy fiúhoz. Persze, az is igaz, hogy Bilitis már élete vége felé, visszaemlékezésként meséli el ezt a történetet. Bathori útmutatásában a következőket írja erről a szakaszcsoportról (7–17. ütem):

A nyolcad triolák közé beillesztett tizenhatod triolák hatásának eléréséhez találjuk meg azt a pontos tempót, amely lehetővé teszi, hogy a megfelelő hangok a zongoraszólam nyolcad hangjaira támaszkodjanak. Lány hangon, kissé érzelmesen mondjuk: „mais je suis un peu tremblante”. Tartsuk tiszteletben az „Il en joue après moi si doucement que je l'entends à peine” mondatnál a *subito piano* jelzésű dinamikát. „Nous n'avons rien à nous dire” tizenhatodokkal és triolákkal önmagukban is kifejezi a szükséges őszinteséget és szenvedélyt. Lassítsunk az „et tour à tour nos bouches s'unnisent sur la flute” résznél, itt a trioláknak pontosan a kíséret tizenhatod hangjaihoz kell esniük. Ne tűnjön úgy, hogy a zongorára várunk. Ezt nehéz elérni, de gyakorolni kell, amíg meg nem találjuk ennek a kifejezésnek az egyensúlyát.¹⁴⁷

Nem hagyja figyelmen kívül a nyolcad- és tizenhatod triolák egységét a 7. ütemtől Baráth Emőke és Virág Emese, kissé lassabbra veszik a tempót, a kezdeti kissé húzott tempó itt is jelen van.

¹⁴⁷ Jane Bathori, i.m. 31.

Il m'apprend à jou-er, as - si-se sur ses ge - noux; mais je suis un peu trem-
 - blan - te. Il en joue a - près moi, si dou-ce-ment que je l'en-tends à
 Très dim.

2. kottapéllda – *La flûte de Pan* 7–10. ütem

Bathori előadásában a hetedik ütemtől kezdve hirtelen sokkal gyorsabb tempót vesz, ami nem egészen indokolt, hiszen a zongoraszólamban is apróbb értékek jelennek meg, így a tempóérzet alapból is lendületesebb lenne. Ettől függetlenül a szöveg továbbra is érthető, követhető. A pontos ritmuskövetés a 13-14. ütemben is megmutatja, hogy a tizenhatodok közt megbúvó nyolcad triolák mennyire fontos szerepet játszanak, hiszen a szöveg kiemelendő részei is éppen ezeken a pontokon vannak (3. kottapéllda – *La flûte de Pan* – 13–18. ütem). „Nous n’navons RIEN À NOUS DIRE (nincs mit szólnunk egymáshoz), tant nous sommes PRÈS L’UN DE L’AUTRE (oly közel vagyunk egymáshoz), majd a triola mellett a dal csúcspontjához még egy *ritenuto* is hozzájárul: „nos bouches s’unissent sur la flûte (ajkaink egyesülnek a fuvolán)”.

rien à nous di - re, tant nous sommes près l'un de l'au - tre; mais nos chan -

-sons veu - lent se ré - pon - dre, et tour à tour nos bou - ches s'u - nissent sur la

flû - te. Il est

3. kottapélda – La flûte de Pan – 13–18. ütem

A „mais nos chansons”-nál, a Otter nem tartja be a kiírt dinamikát, *piano*, *più piano* majd *pianissimo*. Ugyanígy Baráth, csupán a 16. ütemben kiírt *ritenuto* érzékelhető. Pedig Debussy még időket is hagy közöttük, szünettel vagy lassabb értékekkel választja el őket. A Crebassa-Say duó felvételében a 15-16. ütemben kiemelkednek a Deszről induló líd sorok a zongoraszólamban, itt sem érzékelttem a lépcsőzetes dinamikai elfogyást. Pedig itt egyesüknek az ajkak a fuvolán, a csökkenő dinamika jelezheti ezt az összeolvadást, s utána el is hallgat az énekes, egy rövid zongoraszóló követi. Baráth Emőke és Virág Emese előadásában, a 13-14. ütemben kis ritmikai pontatlanságot fedeztem fel: a zongoraszólám átkötött tizenhatod triolái az énekszólám nyolcad trioláinak második hangján folytatódnak a harmadik helyett – a két szólamban megegyező hangok így egyszerre szólalnak meg, így nem jön létre a késleltetés.

A csúcspont után, az „Il est tard”-nál (19. ütem) Bilitis elmélázik, álmodozva beszél, mint egy első csók után. Utána észhez tér, és a békákról kezd mesélni, majd elhadarja zavartan, hogy az anyja nem fogja elhinni, hogy az övét kereste. Ezt Otter nagyon nagy tempókülönbségekkel adja elő, a vontatottság, majd az utána egy levegővel történő „hadarás” abszolút felismerhető. Jane Bathori javaslatai a záró szakaszra a következők:

A „voici le chant des grenouilles vertes qui commence avec la nuit” szakaszt hangsúlyok és *crescendo* nélkül, egyenletesen énekeljük, majd egy lélegzettel mondjuk ki az utolsó mondatot, kissé hangsúlyozva: „Ma mère ne croira JAMAIS...” A mondat többi részének megállás nélkül kell folynia a végéig. A *La flûte de Pan* minden bizonnyal a legnehezebb a *Bilitis-dalok* közül, mert a ritmust és a kifejezést úgy kell összekapcsolni, hogy az egyfajta szabadságot, vagy inkább rugalmasságot eredményezzen, enélkül az előadás merevnek tűnhet.”¹⁴⁸

Ő maga a 22. ütemben a *Plus lent* utasítás alatt igen lassú tempót vesz, amelyet már az előző ütemben elkezd, majd a *Pressez un peu* (25. ütem) résztől hirtelen szinte dupla tempóban folytatja. A záró zongoraszóló *Très lointain* utasításánál már nem vesz pedált a felfutásra, egészen *leggiero* szalad végig, így – szerencsére – elmarad az akaratlan *crescendo*, ami egyébként sincs már itt jelezve. Crebassa a 18. ütemben („Il est tard”¹⁴⁹) kissé későn, szinte tizenhatodiként indítja a nyolcad triolát. A békák énekét Say teljesen szárazon játssza, s kissé lendületesebb a tempóérzet, ám ez valóban csak érzet, mivel a jobb kéz szolamában lévő triolák változatlan tempóban követik egymást. A záró ütemekben is kissé ki van emelve a lúd futam, a *Très lointain*¹⁵⁰ utasítás nem igazán valósul meg. Baráthnál a 25. ütemben induló utolsó mondat („ma mère ne croira jamais...”) a *presque sans voix*¹⁵¹ utasítás ellenére kissé súlyosabb indul mind az énekszólamban, mind a zongoraszólamban, s ebből fogy el a végére.

¹⁴⁸ Jane Bathori, i.m. 31.

¹⁴⁹ „Il est tard” jelentése: „Későre jár”.

¹⁵⁰ *Très lointain* jelentése: Nagyon messziről.

¹⁵¹ *Presque sans voix*: szinte hang nélkül.

6.2. *A hajsátor*

A *La Chevelure* könnyebbnek, zeneileg közvetlenebbnek tűnhet, de ügyeljünk arra, hogy ne vigyük túlzásba az expresszivitást. Ami a többit illeti, Bilitis fiatal, és mindenben egyfajta őszinteséget hordoz, amit a zene is megőriz. Kövessük a Debussy által megjelölt árnyalatokat: Az egész kezdés *piano*, kissé visszafogottan és mégis meghatottan mondjuk „Il m'a dit: Cette nuit j'ai rêvé”. Figyeljünk a három é különböző kiejtésére.¹⁵²

Otter és Forsberg az *Assez lent* utasításnak megfelelően valóban elég lassan indítják ezt a dalt. Az „Il m'a dit” szavaknál még inkább lelassítanak, érezhető az elmélázás, felidézés. Az első két nyolcad („Il m'a”) puhán indul, a fősúly a *dit*-re kerül. A kimondott, kihangsúlyozott, elnyújtott *dit* miatt is érezhetünk lassulást. Bathori felvételén a *Chevelure* tempója hasonló a mai előadásokhoz. Az első ütem zongoraszólójában a kiírt *Très espressif* teljesen érzékelhető, ám a *legato* kevésbé születik meg, a negyedek külön-külön vannak elindítva. Az énekes belépésénél az „Il ma” kezdőhangok itt is súlytalanul, de tökéletesen érthetően indulnak és vezetnek rá a hosszú Fesz-re, a *dit* szóra. Crebassa és Say viszonylag gyors tempót vesz, a *La flûte de Pan*-hoz hasonlóan itt is érezni a hullámozást, de itt sem túlságosan szabad a tempó. Szintén hangsúlytalanul kezd az énekes, s a „dit” felé visz, s következő ütemekben is a Fesz hang felé törekszik, mivel az harmóniailag és formailag egyaránt fontos és kiemelendő (4. kottapélda – *La Chevelure* 1–6. ütem). Emiatt érezzük a hullámozást, mivel szinte behúzza a többi hangot, emiatt az ütempároknál mindig a második lesz a súlyosabb. Baráth Emőke és Virág Emese előadásában a bevezető zongoraszólóban inkább a nyolcadokra helyeződik a hangsúly. Itt kevésbé hullámozik a tempó, de „Il ma” kezdés ugyanúgy rávezet a „dit” szóra, tehát valóban felütésként indul az énekszóló. A második ütem végén a szinkópák már előkészítik a *Moins lent* tempót, amely a harmadik ütemtől van jelezve.

¹⁵² Jane Bathori, i.m. 32.

Assez lent

CHANT

PIANO

p Très expressif

Il m'a dit:

Moins lent

p Très expressif et passionnément concentré

"Cet - te nuit, j'ai rê - vé.

J'a - vais ta che - ve - lure autour de mon cou.

4. kottapéllda – *La Chevelure* 1–6. ütem

Otter és Forsberg interpretációjában a harmadik ütemben jelzett *Moins lent* belesimul az előző tempóba, szinte nem is érezni a különbséget, annyira természetesen lesz menősebb. Viszont a „Cette nuit”, ami súlyrendileg ugyanúgy van felépítve, mint az első belépés – csupán a két rávezető hangsúlytalan nyolcad helyett két negyed vezet rá a következő ütem első ütésén lévő *nuit*-re–, mégis valamiért ki van hangsúlyozva, talán, mert az a különleges éjszaka volt? A „j'ai rêvé” kimondásakor a fellépő F mellett (a *rê* szótagon) Otter kihangsúlyozza, a *rêvé* szót, amely a beszédben is természetes hangsúlyt kapna. Ahogy sűrűbbé válnak a ritmusok, ugyanúgy lehet érezni az ütemsúlyokat, nagyon értelmes előadás. Végig érzékelhető az átgondoltság Baráth Emőke felvételén is, tudják, mi meddig tart, a frázisok fő hangjaira

törekednek, s a záróhangok is kidolgozottan, puhán, de érthetően végződnek. Az ütemek pontozott fél léptéke végig érzékelhető, nem esik szét negyedekre vagy nyolcadokra, a basszus végig követhető. A hatodik ütemben a Gesz basszusról G-re történő *crescendónak* iránya és tartalma van. Bathorinál a negyedek kissé *non legato* jellege a harmadik ütemtől folytatva is megmarad a zongoraszólamban. A basszushangokat nem veszi bele a pedálba, ami miatt szinte rögtön eltűnnek, például a hatodik ütem G oktávja kevésbé bizonyul fontosnak, mint a fölötte lévő F, amely a balkéz felső szólamának dallamvonalát követi, illetve szeptimhangként funkcionál. A hetedik ütemtől kezdődően a következőket írja Bathori:

Intenzív vezessük: „J'avais tes chevelure au tour de mon cou”---„J'avais tes cheveux comme un collier noir autour de ma nuque et sur ma poitrine” szövegrésznél *crescendo*, majd *piano* folytassuk: „Je les caressais - et c'étaient les miens et nous étions liés pour toujours ainsi”. Majd nagy *crescendo* és gyorsítással: „Par la même chevelure la bouche sur la bouche”, szünet nélkül érjük el az E-t, s teljes hosszában tartjuk a *fortét*. Ezután a kezdeti tempóhoz érünk, s egy árnyalatnyi *piano*, *pianissimo* a folytatáshoz: „ainsi que deux lauriers n'ont souvent qu'une racine”. Számomra itt van az érzelmek tetőpontja a *Chevelure*-ben; s innen fogja felszabadítani a *crescendót* és *accelerandót* egészen az „ou que tu entraîs á moi comme mon songe” szövegrészig.¹⁵³

A mára már kimondatlan francia szövégek a dalokban még külön dallamhangot is kapnak, melyeket Bathori nem akar eltüntetni, viszont hangsúlytalanok maradnak, itt például az elnyújtott *poitrine* utolsó szótagja, amely ráadásul a négy negyeden keresztül tartott *i* hangzó után következik. A tartott hangok utáni továbblépés az egyik dolog, amelyre főleg zongorán extra figyelmet kell fordítani. Az énekes, ahogy fog a levegője, természetesen fogja kevesebbre venni a továbblépő hangokat, míg ezek a zongorán könnyen súlyosnak, kiugrónak hatnak egy-egy elhaló hosszú hang után. A 7. ütemben lévő *En augmentant peu à peu* nem igazán valósul meg, csupán a dinamikai különbségeket hallani, a zongoraszólam kromatikusan ereszkedő hangjai segíthetnék ezt a nagyobb ívben való összefogást (5. kottapélda – *La chevelure* – 7–9. ütem). Az első ütés után ereszkedő negyedhangok célja az ütem közepén lévő pontozott fél, amelyen új *legato* ív is kezdődik, tehát mindenképpen külön artikulációt igényel. Nem áll meg, s kezdi újra a 7. ütemet Crebassa és Say, ami pedig elég gyakori. Innen átgondoltan fel van építve, a viszonylag terjedelmes ütemek első ütése a lépték, ugyanúgy, mint

¹⁵³ Jane Bathori, i.m. 32.

a dal kezdetén a Fesz hang. Még a 9. ütemben is érzékelhető ez: az átkötött kétvonalas C-n lévő *crescendo* itt éri el a tetőpontját. Ebben a részben Otter előadásában néhol kissé torzúlnak a ritmusok, amelyek pedig gondosan követik a nyelv lejtését. Például az „au tour de ma nuque et sur ma poitrine” szövegrésznél (8. ütem) az *et* előtti levegővétel miatt triolásodik a nyolcad.

5. kottapélda – *La Chevelure* – 7–9. ütem

A „je les caressais, et c'étaient les miens” kezdetű szakasznál (10. ütem) a kúszómászó nyolcadok után kissé kapkodósnak tűnnek a triolák Otternél, pont a „c'étais les miens” illetve a „liés pour toujours” részeknél, melyeknél inkább egy „lusta triolára” lenne szükség, ahogy a haj tekergőzik, ahogy Bilitis és Lykas egyre közelebb kerülnek egymáshoz. Crebassa és Say előadásában a 10. ütemben új lendülettel indul az ellentétes irányú építkezés: a zongoraszólam egészhangú skálán emelkedik, az énekszólam ugyanígy csak lefelé, majd a 12. ütemben, ahol a zongora eléri a legmagasabb hangot (E), nem akarja túlszárnyalni az énekhangot, amely ekkor

éri el a legmélyebb pontját, az egyvonalas C-t. Innen együtt *crescendálnak* az ütem végén jelzett *fortéig* (6. kottapélda – *La Chevelure* 9–12. ütem). A zongora ereszkedő oktávjai ugyanúgy vezetve vannak és követhetők, mint az énekes emelkedő szólama. Otter felvételén, a „par la même chevelure la bouche sur la bouche” szövegrésznél (12. ütem) a kimondott szöveg, a ritmus és a dinamika érthető, követhető, s nem teljesedik még ki, hiszen nem itt van a dal tetőpontja. Ugyanitt, 12. ütem előtt kis lassítás érzékelhető Bathorinál, ami nincs jelölve a kottában, de az *En pressant* szakasz előtt indokoltnak mondható. Ebben az ütemben a zongoraszólam basszusai szinte eltűnnek, és nem érkezik meg *forte* az ütem végére. Valószínűleg ez nem a felvétel minősége miatt van, már az 5-6. ütemben is észrevehető, hogy nem tartja pedálban a basszusokat, s ez itt is hasonlóan történik. Ennek ellenére a 13. ütem *subito pianó*ja megszületik, a dinamika mellett a tempót is *subito* hozza vissza.

The image shows a musical score for the piece "La Chevelure", measures 9 through 12. The score is written for voice and piano. The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 9/4. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are: "ne. Je les ca - res - sais, et c'étaient les miens; et nous é - tions li - és pour tou - jours ain - si, par la mê - me che - ve - lu - re la bou - che sur la bou - che,". The piano part includes dynamic markings like "p", "mf", "Cresc.", and "f".

6. kottapélda – *La Chevelure* 9–12. ütem

A 12. ütem *fortéj*át követően a *subito piano* szakasz tempója Crebassa és Say interpretációjában is kissé lassabban indul, ebben segítenek a zongora „húzott” szinkópái, amelyek visszahozzák az első tempót. A 15. ütemtől kezdődően a zongora már kissé gyorsabban kezd, majd a tempó és a dinamika egyaránt növekszik, pontozott fél, tehát félütemnyi lépték érzékelhető, s ezt negyedekre húzza a 18-19. ütemben. A *fortissimo* csúcsponton Say is halkít, szinte *piano* az utolsó koronás nyolcad. Otter és Forsberg előadásában a 13. ütem *subito piano*ja inkább csak a zongorán valósul meg. Az „Et peu à peu” kezdetű szakasznál (15. ütem) a fokozódó izgatottság megjelenik a ritmusban is, hiszen egyre apróbb értékekkel közeledik a csúcspont felé (7. kottapélda – *La Chevelure* 15–19. ütem). Az *en augmentant* utasításból nem lesz *accelerando*, hanem valóban csak a növekedést hallani. Debussy utasítása tehát benne van a textúrában, az énekszólám egyre sűrűsödik, felépítéséről a harmadik fejezetben már szót ejtettem. Viszont nem esett szó a zongoraszólámról, amely végig *pianissimo* jelzéssel van ellátva, s csupán a 18. ütemben („ou que tu entraîs en moi comme mon songe” – „s te belémhatolsz akárcsak az álmom”) vált *fortéra*, emellett pedig hirtelen sűrűbbé is válik. Ez a kettősség Bathori-féle előadásban olyannyira megvalósul, hogy ennek hatására fedeztem fel e dinamikai különbséget a két szólám között. A *songe* szó alatt csupán az énekszólamban ír *diminuendót* Debussy, lassításról pedig nincs szó, az utolsó átkötött nyolcadon egy *fermatával* vezet át a záró szakaszra. Ezt az utolsó hangot addig tartanám, míg *fortissimóról* *pianóra* nyugszik a hangerő, s így folytatnám a *Ier Tempo, plus lent* részt. Ez az átmenet szinte minden előadásban előre, már a 19. ütem végén lenyugszik. A Baráth-Virág-féle felvételen a 15-16. ütemből a zongoraszólamban ki van emelve, s végig követhető a középső szólám, főként ennek változásaival vezet el a csúcspontra. Az ide tartó három ütemben úgy születik meg a kiírt utasítás (*En pressant peu à peu et en augmentant*), hogy a zongoraszólám negyedei és szinkópái szigorúan tartják a tempót, miközben az énekszólám az egyre apróbb értékeivel megteremti ezt a növekedést. A 18. ütemben egy rossz hangot fedeztem fel a zongoraszólamban, a harmadik negyed akkordjában E helyett Eisz játszik Virág. A 19. ütem *fortissimo*, s az előzőekhez hasonlóan, az énekszólamban jelzett *diminuendót* a zongora is követi, ezzel együtt a 20. ütemben jelzett lassabb tempó felé is közelít.

7. kottapéllda – *La Chevelure* 15–19. ütem

Az *a tempo, plus lent* visszatérésnél Say az előző ütemekhez képest bőven lassít, de az új tempó tökéletesen megegyezik a dal elejével. Ám mikor Crebassa belép a 21. ütemben, már sokkal nyugodtabbak a nyolcadok. Bathori a következőket írja a záró szakaszról:

Aztán újra megszólal, még mindig meghatódva, és azt mondja: "*Quand il eut achevé*" mert ne tévedjünk, és ne hallgassunk bizonyos rossz szándékú énekesekre, akik azt akarják hallani, amit sem Louys, sem Debussy nem akart mondani. Az utolsó mondat még mindig halk és finom érzelmekkel telve: "*et il me regarda d'un regard si tendre, que je baissé les yeux* (egy hamis levegővétellel elválasztani) *avec un frisson*" a lehető legegyszerűbben. "És főleg semmi remegés" - mondta Claude Debussy az utolsó mondat előtt, annyira fájdalmas volt számára.¹⁵⁴

A 20. ütemben kezdődő az új tempó Baráth Emőke felvételén valóban igen lassú, nem akarják idővel „összefogni”, amitől van egy intim, csendes jellege, elégedett nyugalma. Otternél a „*Quand il eut achevé*”-nél mintha sietne a triola, márpedig éppen itt, a csúcspont után már inkább egyre fáradtabb, bágyadtabb lenne a beszéd is. Az utolsó mondatnál („*et il me regardant*”) viszont már megnyugszik, csupán az „*a-vec un frisson*”-nál mintha meg akarná mutatni, hol kezdődik az utolsó triola. Bathorinál az utolsó nyolc ütemben nem is lassulás érzékelhető, hanem inkább egy természetes megnyugvás, egyre vontatottabb beszéddel. Ha a

¹⁵⁴ Jane Bathori, i.m. 32.

zongoraszólamot figyeljük a 22. ütemben – ahol még végig negyedeket játszik –, ugyanúgy megvan a folytonossága, holott az énekbeszéd-szerű szöveg már egyre inkább fárad. A dal végén lévő zongoraszólóban nem akarja megnyújtani a nyolcadokat, csak a *fermatát* tartja, ugyanígy Say, szinte *a tempo* hozza a nyolcadokat, ám utána bőven kitartja a *fermatákat*, ettől nem lesz túl vontatott a vége, a folyamat megmarad egészen a záró Gesz-dúr akkordig.

6.3. *A Najádok sírja*

Bathori előadásában, ahogy a dalokról való írásában is kiemelte, a ritmusképletek hajszálpontosak, a szöveg mégis természetesnek, beszédnek hangzik. Sötét hangszínen énekel, és nincsenek felesleges elnyújtások. Az első ütemekben a zongorán nagyon a tizenhatodmeneteket mutatja, én inkább a kétféle nyújtott ritmust emelném ki, mivel *tetrachordokat* mindenképpen lehet hallani. Ő maga a következőképpen ír az első nyolc ütem előadásmódjáról:

Íme, a *Najádok sírja*, amely a legnehezebben felépíthető. Kristálytisztá hang és muzikalitás kell hozzá; az énekbeszédnek teljesen meg kell feledkeznie magáról, minden a zenében rejlik. A kíséretnek kiemelt figyelmet kell fordítania a ritmusra az akcentusokkal és a kettős szólamokkal. Egy átlátszó hangzás szükséges, ami fagyot, jeget idéz. Az énekhang ebben a harmadik dalban csupán a zongora szolgája, de egy hűséges szolga, aki tudja, hogyan kell a kíséret minden hajlítását követni. Debussy a dal elején így fogalmaz: *doux et las*; a hangnak ezt a benyomást úgy kell kelteni, hogy minden nyolcadnak egy kevés nyomatékot adunk: „Le long du bois couvert de givre...” Folytassuk a halk mozgást egy kis *crescendó*val a „se fleurissent de petits glaçons” mondatrésze, majd hirtelen *pianissimo* a következőn: „et mes sandales étaient lourdes de neige fangeuse et tassée”; ezt a mondatot a ritmusok teljes szigorával kell elmondani – lassítás nélkül.¹⁵⁵

Az induló zongoraszóló az Otter-Forsberg-féle előadásban inkább a balkéz felső szólamára helyezi a figyelmet. Az ehhez csatlakozó énekszólam nyolcadjai *crescendo* nélkül vezetnek a harmadik ütem Fisz hangjára, s az így létrejövő rideg hangzás jól illik a szöveg hangulatához (8. kottapélda – *Le Tombeau de Naïades* – 1–4. ütem). Baráth Emőke és Virág Emese felvételén az első ütemben a zongora kissé mintha elnyújtaná a *tetrachordok* első hangjait, talán hogy ezzel jelezze, hogy egyszerre két szólam indul itt: a tizenhatodok, illetve a

¹⁵⁵ Jane Bathori, i.m. 33.

nyújtott ritmus. A második ütemben ők sem csinálnak indokolatlan *crescendót*, ennek ellenére a „givre” kiemelkedése majd az ezt követő *diminuendo* ugyancsak megszületik. Baráth szépen kizengeti a hosszú hangokat, például a „je marchais” végén a pontozott fél értéket. Say az első ütemben balpedál segítségével egy vékonyabb, távolibb hangzást hoz létre, s a basszusban lévő H oktávokat leviszi a kontra regiszterbe. Crebassa hangszíne természetesen kissé sötétebb, rendkívül jól passzol ezekhez a dalokhoz.

8. kottapéllda – *Le Tombeau de Naïades* – 1–4. ütem

A zongoraszólam az ötödik ütemtől kezdődően *toujours pianissimo*, míg az énekesnek a hatodik ütemben *crescendóval* kell eljutni a „petit glaçons” utolsó szótagáig – itt jelenik meg az elnyújtott zárlatban a leszállított III. fokú domináns szeptim, melynek része az énekszólam B hangja, ide irányul a dinamikai erősítés (9. kottapéllda – *Le Tombeau de Naïades* – 5–8. ütem). Ez a *crescendo*, majd az azt követő *subito pianissimo* Bathorinál az énekszólamban kevésbé, illetve későn érzékelhető, bár ez a régi felvétel minősége miatt is lehetséges. Baráth Emőke felvételén a hatodik ütemben az énekszólamnak jelzett *pianissimo* a zongorán is hallható, hiszen itt van harmóniaváltás, amit hangszínváltással is jelez Virág. A nyolcadik ütemben a zongora jobb kéz nyújtott ritmusos ereszkedésében rossz hangot játszik, Asz helyett A-t. Nem tudni, hogy véletlen-e, vagy azért játssza így talán, hogy a belső szólamban egy természetes g-moll

skála jöjjön ki? Ez sem igazán indokolt, mivel a hatodik ütem közepétől, pont a moduláció következtében megjelenik, és marad is az Asz, mint szeptimhang.

Otter és Forsberg előadásában a nyolcadik ütem végén nagyot lassít a zongora, s egy kis megállás van a következő szakasz kezdete előtt. Itt hirtelen sokkal hangosabbá válik, pedig *pianissimó*ról csak *pianó*ra vált, ami a basszusban belépő kontra Fisznek köszönhetően már megvalósulna.

mes che - reux de - vant ma bou - che se fleu - ris - saient de pe - tits gla - çons, et mes san -

Toujours pp

da - les é - taient lour - des de nei - ge fan - geuse et tas - sée.

9. kottapélda – *Le Tombeau de Nāïades* – 5–8. ütem

A következő szakaszhoz (9–25. ütem) a következőket tanácsolja Bathori:

Próbálja meg megjeleníteni a párbeszédben a kérdések és a válaszok megkülönböztetéséhez szükséges hangok változatosságát. Bilitis szólama kivilágosodhat a „Je suis la trace du satyre...” szövegnél. A válasz: „Les satyres sont morts.” gyönyörűen kiemelkedik nyomás vagy mutogatás nélkül. Egy kis *crescendo*: „La trace que tu vois est celle d'un bouc.” Ebből a *mezzoforté*ből kell ismét leereskedni ezeken a csodálatosan összekapcsolt akkordokon, hogy eljussunk a *TRÈS DOUCE* szakaszhoz: „Mais restons ici, où est leur tombeaux”, aztán a *crescendo* elvezet minket a mondat végéhez: „glace de la source où jadis riaient les nāïades”.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Jane Bathori, i.m. 33.

Baráth Emőke és Virág Emese felvételén a 9–10. ütemben, a zongoraszólam Cisz és Gisz oktávjain jelzett *tenutók* irányt adnak az ütemek közepe felé, s az énekszólam „Que cherche tu?”¹⁵⁷ kérdésének felfelé ívelő dallamvége is ide törekszik (10. kottapélda – *Le Tombeau de Nāiades* – 9–10. ütem). Bathori a kilencedik ütemben nem hagy időt az érkező fisz-mollra, a tizenhatodik lassítás és megtorpanás nélkül folynak tovább.



10. kottapélda – *Le Tombeau de Nāiades* – 9–10. ütem

Az induló párbeszédben kevésbé változtatja a hangszíneket, habár Debussy részéről ez is adott, mivel a hangmagasságban nagy különbség érzékelhető a két fél között. A zongoraszólam végig *pianissimo*, nem akar kiemelkedni. Otter előadásában sem érzékelek hangszínbeli különbséget a felek között, a sötét hangszín helyett inkább súlyosság, nehézkesség jellemző. Bilitis válaszánaál is marad a hangszín. Kivételt képez a „Les satyres sont mort” szövegrész, ahol hirtelen sötét hangszínre vált – a G-dúr e-moll váltakozásból hirtelen C-dúrba süllyedést érdekes módon valóban sötétedésként érzékeljük; pedig általában a C-dúr egy kitisztulást, kivilágosodást jelenít meg. Hasonlóképp Baráth Emőke, mintha elváltoztatná a hangját, hiszen itt a férfi hangján szólal meg. Kimért, sötét hangon énekel, a zongora pedig az előző ütem *diminuendói* ellenére *subito pianissimo* indul. Say és Crebassa előadásában a 10. ütemben a „Que cherche tu?” kérdésen *crescendo* növekszik az énekszólam és a zongora is. A „Les satyres sont mort” itt is „férfi” hang. A következő ütemekben (15–18) szinte mindenhol nagyobb szerepet kaphatna a zongora balkezeiben vonuló oktávketőzött szólam, amely az énekest is jobban alátámasztaná, ezt csupán Crebassa és Fay interpretációjában hallottam. Ezek az oktávketőzött basszusok itt súlyosan szólalnak meg, majd ennek enyhüléseként, a 16. ütemben már Ciszről indulva sokkal puhább, könnyebb hangszínt választ Say. Sötét és világos, ám

¹⁵⁷ „Que cherche tu?” jelentése: „Kit keresel?” (ford. Nemes Nagy Ágnes). Szó szerint: „Mit keresel?”

Debussy jelzése szerint ez fordítva van, a 15. ütem jelzése *piano*, majd a 16. *crescendo*. Egy próbafolyamat során elsősorban arra törekednék, hogy ez a két szólam simuljon tökéletesen egymásba, minden más ezen belül történik. Ez a „minden más”, vagyis a zongoraszólam jobb kezének tercmenetei és *marcato* oktávjai fognak majd kitörni ebből a keretből, s a 19. ütemtől kezdve ismét nagyobb fontosságot kapnak, a két ütemnyi zongoraszólóban önálló életre kelnek, s végül a 2/4-es ütemben sűrűsödnek össze, amely ütem (20.) emiatt kis lassítást kíván (11. kottapélda - *Le Tombeau de Nāïades* – 15–20. ütem).

Les sa - ty-res et les nymphes aus-si. Depuis trente

ans il n'a pas fait un hi-ver aussi ter - ri - ble. La trace que tu vois est celle d'un

bour.

Très dim.

11. kottapélda - *Le Tombeau de Nāïades* – 15–20. ütem

Otterék előadásában már a 19. ütem kissé lassul, a 20. ütem pedig enyhe lesz. A 19. ütemben igen nagy a kísértés arra, hogy az ismétlődő motívumokat *crescendo* játsszuk, Baráth és Virág előadásukban ellenállnak neki, ezt követően a 20. ütemben kiírt *Très diminuer* csak az ütem végén indul, de valóban *piano*-ig vezet. A következő *Très doux* szakasz valóban

hajlékonyabb, simulékonyabb hangon szólal meg. Bathori felvételén, mikor a 19-20. ütemben egyedül marad zongora, megmutatja a felfutást, majd a csalódott „elhangolódást”, s újra eltűnik. Csupán az egészhangú felkúszásokban tűnik ki. A csúcspontra törekvő *crescendo* kissé töredezettnek tűnik, az „Et avec sa houe” szövegrésznél a *houe*¹⁵⁸ szót röviden hagyja, s ez megtöri a folyamatot. A *forté*re vezető maradék két ütemben nem akar direkt a csúcspontra érni, hagyja, hogy a leírt hangok és ritmusok természetesen vezessék. Otter és Forberg felvételén hirtelen *accelerando* indul az „Et avec le fer de sa houe” szövegrésznél. Az énekszólam sürgetése belesimul a zongoraszólamban az egész dal alatt jelen lévő tizenhatodokba. Say a 21. ütemben a felfelé menő egészhangú tercskálát elhalkítja, csatlakozva az énekszólam *diminuendo*jához, s ugyanígy együtt *crescendálnak* a 22. ütem végén, ugyanezen a meneten, s kitartanak egészen a 25. ütemben lévő Fisz-dúr érkezésig. Innentől a zongoraszólamban a tercpár tizenhatodok, valószínűleg a külön *legato* ívek miatt negyedenként elhalkulnak.

A csúcspont utáni „Il prenait de grands morceaux froids” szövegrészt (26. ütem) a *forte* utasítás ellenére Otter már rögtön enyhébben kezdi, sőt az ütem elején a zongora is kevesebből indul, pedig a *diminuendo* csak az énekszólam belépésénél van kiírva. A 29. ütemben jelzett *fortét* nehéz értelmezni, mivel csak a zongoraszólamban jelezte a zeneszerző, és az utasítást nem előzi meg *crescendo* vagy bármi más, csupán az énekszólam utolsó hangjára (Disz) erősít. Valószínűleg ezt Cisz-Disz a kontrasztot akarta így erősíteni Debussy, sőt a zongora jobb kéz szólamában még a H oktáv is jelen van, mint szeptimhang (12. kottapélda – *Le Tombeau de Naïades* – 26–32. ütem). Az utolsó három ütem zongoraszólamában amellet, hogy a *sforzato*val ellátott Fisz oktávra helyezzük a súlyt, a balkéz szólamában megjelenő D is legalább annyira fontos, mivel az énekes Disz hangon zárt előtte. Ugyanide érkezik majd vissza a záró ütemben is, érdemes a jobbkézben lévő Fisz-Eisz késleltetések mellett ezt a vonalat is követni játék közben.

¹⁵⁸ Houe szó jelentése: kapavas.

Dim. *p*

Il pre - nait de grands morceaux froids, et les soule - vant vers le ciel

pâle, il re - gar - dait au tra - vers.

f *p* *Retenu*

12. kottapéllda – *Le Tombeau de Naiades* – 26–32. ütem

Az „et les soulevant vers le ciel pâle”¹⁵⁹ szövegrésznél a felvétel minősége ellenére is hallatszik Bathorinál a hangszín váltás, ahogy a tercrokon harmóniák egyre süllyednek. A végén viszonylag hamar csökkenti a hangerőt, a 29. ütemben a *forte* jelzés után a zongoraszólam előkés kvint-oktávjai már sokkal halványabban szólnak. Az egyre halkuló ütemet én összeegyeztetném az énekes kitartott H-jával, s ahogy elfogy a levegő, úgy lesz egyre kevesebb a zongora is. Az utolsó ütemeket is eszerint formálnám, az erőteljesebb Fisz-Eisz sóhaj után a motívum egy oktávval lejjebb való ismétlése már kevesebb energiával történik. A végre kiírt lassítással az utolsó akkord és a záró, előkés Disz hangok inkább egy hideg hangszínt kívánnak, mint egy „meleg, dúr” megnyugvást. A 28. ütemben az „il regardait à travers” előtt Crebassa kis levegőt vesz, így marad elég levegő az ezt követő *crescendóra*, majd végigtartani

¹⁵⁹ Et les soulevant vers le ciel pâle: s fölemelve a sápadt ég felé.

a 29. ütem egészhangját, amely az utolsó az énekszólamban. A 30. ütemben a zongora már *piano* érkezik a Fisz-Ciszre a basszusban, igaz, előtte van *diminuendo*. Az utolsó három ütemben lassít, egyre inkább fárad, habár a *retenu* csak az utolsó előtti ütem végén van kiírva. Itt a lassítás mellett erősít is az utolsó ütemben jelzett *fortéra*.

Még számtalan Bilitis-előadást lehetne elemezni és összevetni egymással, például Maggie Teyte és Alfred Cortot 1936-os felvételét, vagy más jelentős énekesek, többek közt Barbara Hendricks (1997), Régine Crespin (1967), vagy Véronique Gens (1999) felvételeit. Kiemelném még Dawn Upshaw és Gilbert Kalish interpretációját (2005), amely az első Bilitis-felvétel volt, amit hallottam. Ezt követően döntöttem úgy, hogy a Debussy-dalok felé orientálódok. Bármely művet is veszünk alapul, annak sokféle előadása és azok megismerése hozzásegít az adott darab, s emellett a szerző mélyebb ismeretéhez. Mindemellett zongoristaként e témaválasztás által szélesebb rálátásom lett az énekesek munkamódszereire, problémáikra és azok megoldásaira.

Bibliográfia

- Bathori, Jane: *Sur les interprétation des mélodies de Claude Debussy*. Párizs: Les Editions Ouvrières, 1953.
- Borgeaud, Henri: *Correspondance de Claude Debussy et Pierre Louÿs. (1893–1904)*. Párizs: Librairie José Corti, 1945.
- Briscoe, James R.: „Debussy d’après Debussy: The Further Resonance of Two Early Mélodies”. *19th Century Music* V/2 (1981 Fall): 110-116.
- Cobb, Margaret G.: *The Poetic Debussy. A Collection of His Song Texts and Selected Letters*. Boston: Northeastern University Press, 1982.
- Dujardin, Bénige: *Stéphane Mallarmé, Lettres et autographes*. Bruxelles: Editions l’Écran du Monde, 1952.
- Fazekas Gergely: „Egy arabeszkfogalom és zenei konzekvenciái. Dallamformálás és polifónia Debussy zenéjében.” *Magyar Zene* XLV/2 (2007. május): 143–181.
- : kísérőfüzet Baráth Emőke lemezéhez: *Debussy-songs* (Hungaroton, HCD 32795, 2017).
- Fleury, Robert: *Pierre Louÿs et Gilbert de Voisins, une curieuse amitié*. Párizs: Editions Archives et Documents, 1973.
- Gibbons, William: „Debussy as Storyteller: Narrative Expansion in the »Trois Chansons de Bilitis«”. *Current Musicology* 85 (2005 Spring): 7-28.
- Goujon, Jean-Paul (közr.): *Pierre Louÿs. Journal de Meryem (en collaboration avec A.-F. Herold)*. Párizs: Librairie Nizet, 1992.
- Goujon, Jean-Paul: *Pierre Louÿs. Une vie secrète 1870 – 1925*. Paris: Editions Seghers, 1988.
- Heinemann, Ernst-Günter (szerk.): *Preface*. In: Debussy: *Six Epigraphes Antiques*. Párizs: G. Henle Verlag, 1995. III-IV.
- Horváth Barnabás: *Hagyományörzés és újító szellem – Claude Debussy zongoraprelűdjeinek elemzése*. DLA doktori disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010. (Kézirat).
- Iwaasa, Rachel: *Fragmentation and Eros in Debussy’s Chansons de Bilitis and Six Épigraphes Antiques*. DMA disszertáció, The University of British Columbia, 2006. (Kézirat).

<https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/1.0100340>.

Utolsó megtekintés: 2022. augusztus 2.)

Lesure, François: *Claude Debussy. Biographie critique*. Paris: Fayard, 2003.

—————: *Preface*. In: Heinemann, Ernst-Günter (szerk.): *Debussy: Six Epigraphes Antiques*. Párizs: G. Henle Verlag, 1995. III-IV.

Longosz: *Daphnis és Chloé*. Détsy Mihány (ford.). Budapest: Glória kiadó, 2001.

Louÿs, Pierre: *Journal de Meryem suivi des Lettres inédites à Zohra Bent Brahim*. (Párizs: Librairie Nizet, 1992.)

—————: *La Femme et le Pantin*. Párizs: Édition du Nord, 1936. XVII-XVIII.

—————: *Les Chansons de Bilitis: Traduites du Grec*. Párizs: Paris Fayard, 1930.

Millan, Gordon: *Claude Achille Debussy*. In: Millan, Gordon: *Pierre Louÿs ou le culte de l'amitié*. Aix-en-Provence: Pandora Editions, 1979. 201 – 254.

Nectoux, Jean Michael: *Harmonie en bleu et or. Debussy, la musique et les arts*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2005.

Nicols, Roger: „The prosaic Debussy”. In: Trezise, Simon (szerk.): *The Cambridge Companion to Debussy*. New York: Cambridge University Press, 2003. 84–100.

Trezise, Simon: *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Tunley, David: „Mélodie”, in Stanley Sadie (szerk.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol.16 (London: Macmillan, 2001), 356–360.

Ujfalussy József: *Debussy*. Budapest: Gondolat, 1959.

—————: „Hat antik felirat – Six épigraphes antiques”. Parlando 2018/4.