

10.18132/LFZE.2011.22

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok besorolású
doktori iskola

GABRIEL FAURÉ DALAI

Darázs Renáta

Témavezető: Papp Márta

DLA doktori értekezés

2010

Tartalomjegyzék

I. Bevezetés

A kisformák alkotója. A dal műfajának szerepe és súlya Fauré életművében	1
A dalok vizsgálatának céljai és módszerei	2
Az anyag rendezésének nehézségei	3
Fauré dalainak kiadásáról	5

II. Az első alkotói periódus

<i>Le Papillon et la fleur</i> . Szárnypróbálgatás az École Niedermeyerben –Victor Hugo-megzenésítések (op. 1, 2, 5)	9
Útkeresés. Három dal Gautier verseire (op. 2/2, op. 4/1, op. 6/2) és a Baudelaire-dalok (op. 5/1, op. 7/2, op. 8/2)	15
<i>Lydia</i> – egy emblematikus dallam (op. 4/2), a témakölcsönzés mint jellemző alkotói eszköz	21
<i>Après un rêve</i> , avagy a Viardot-hatás	25
<i>Poème d'un jour</i> . az első dalciklus? (op. 21)	32
Fauré egyik kedvenc költője: Armand Silvestre (op. 18, 23, 27, 39)	35
<i>Romance</i> vagy <i>mélodie</i> ? Műfaji kérdések a korai dalokban	45

III. Az érett Fauré dalai

Két cantique	49
<i>Clair de lune</i> (op. 43, 46)	50
<i>Il pleure dans mon cœur comme il pleut sur la ville</i> (op. 51)	54
A színház közelében	56
A faurói dalciklus prototípusa: <i>Cinq mélodies 'de Venise'</i> (op. 58)	59

<i>La Bonne Chanson</i> (op. 61)	64
Szerzői ujjlenyomat (op. 83, 76)	72
A kései stílus előfutárai (op. 85, 87, 92, 94)	76
A Conservatoire igazgatójának „előhangja” a Hettich-féle <i>Vocalise</i> -gyűjteményhez (<i>Vocalise-Etude</i>)	80
IV. Az utolsó időszak	
<i>La Chanson d’Eve</i> (op. 95)	83
Éva dalának pendant-ja: <i>Le Jardin clos</i> (op. 106)	95
Egytónusú kép: <i>Mirages</i> (op. 113)	98
<i>L’Horizon chimérique</i> (op. 118)	101
V. Összegzés	104
VI. Függelék	
Fauré dalainak jegyzéke	107
Bibliográfia	111

I. Bevezetés

A kisformák alkotója

A dal műfajának szerepe és súlya Fauré életművében

„Nem lehet jobban felmérni Fauré jelentőségét, mint dalai tanulmányozásával, melyek a francia zenében megtörték a *Lied* hegemoniáját.” – írja Ravel Fauré dalairól.¹ Fauré dalai többet jelentenek, mint csupán egy jelentős műfajt szerzőjük életében, mert nemcsak saját zeneszerzői tevékenységében, hanem a francia zeneirodalom egészében is fontos helyük van: a 19. század második felében kibontakozó új francia dalműfaj, a *mélodie* legfontosabb alkotóinak egyike, Duparc és Debussy mellett, Fauré volt.

Ha egy szerző munkásságát pályája kezdetétől végigkíséri egy műfaj, akkor az adott műfaj vizsgálatával a szerzőről is érvényes képet kaphatunk. Fauré első szerzeményét, a *(Le) Papillon et la fleur* című dalt tizenhat évesen írta; utolsó dalciklusa, a *L'Horizon chimérique* 1921-ből származik. A közbeeső majd hatvan év alatt több, mint száz dalt komponált. Szám szerint talán nem olyan kirívóan jelentős ez a mennyiség, ha közvetlen kortársai és elődei közül Gounod és Massenet dalainak kétszáz, vagy Saint-Saëns daltermésének százötven körüli számával vetjük össze, de minőségében és jelentőségében messze felülmúlja azokat.

Fauré zeneszerzői tevékenységének három legfontosabb területe a vokális, a zongora- és a kamarazenei irodalom volt. „Ez a kisebb formákhoz és visszafogott írásmódhoz való ösztönös vonzódás öntudatlan visszatérés volt egy korábbi francia tradícióhoz, s bár Fauré zongoramuzsikája Chopinből és Schumannból nőtt ki, a hallgatóra tett hatása gyakran a *clavecinistákra* hasonlít. Nem csoda, hogy Faurét meghihlették Verlaine versei, az ő *ars poeticája* sok tekintetben hasonló művészetet tűz ki célul – semmi sem rögzített vagy stabil, *chanson grise* a homályosság és precizitás határvidékén, inkább árnyalat, mint szín.” – összegzi Fauré munkásságát Martin Cooper.²

Meglepőnek tűnhet ez az irányultság Franciaországban egy olyan korban, melyben megbecsülés, siker, érvényesülési lehetőség csak az opera műfajában létezett. Fauré talán

¹ Maurice Ravel: „Les Mélodies de Gabriel Fauré” *La Revue Musicale* IV/11 (Oct 1922), 23.

² Martin Cooper: „The Nineteenth Century Musical Renaissance in France (1870-1895).” *Proceedings of the Royal Musical Association* 74 (1947–1948), 19.

ezért is próbálkozott maga is oly kitartóan megfelelő libretto keresésével, de a színházi zene kihívására csak élete második felében talált egyéni megoldást, részben színpadi kísézőzenék, részben két nagyszabású *drame lyrique* megírásával. Hasonló utat járt be a szimfonikus repertoár területén is, s maradandó alkotásnak épp a színpadi kísézőzenékből írt szvittek bizonyultak. A kis műfajokra épülő zeneszerzői karrier csak a 19. század utolsó harmadában vált elfogadottá, a kamaradarabok előadására a meginduló SociÉTé Nationale majd a SociÉTé Musicale Indépendente és egyéb hangversenysorozatok, illetve a párizsi szalonok nyújtottak lehetőséget.

A dalok vizsgálatának céljai és módszerei

Fauré első és utolsó dalának keletkezése között több, mint fél évszázad telt el. Első ránézésre is hatalmas a változás a korai, romantikus dalok és a késői, egyéni hangú neoklasszikus darabok között. Vajon a köztük lévő különbség stílusváltás vagy organikus, koherens fejlődés?

Átmeneti korszakokban élő szerzők életműve gyakran eklektikus. Elegendő végignézni elődeinek és kortársainak névsorát, hogy lássuk, mekkorát változott 1845 és 1924 között a világ. Fauré 1959-ben, iskolájának szigorú házirendjét kijátszva hallgatja meg társaival Gounod Faustját.³ 1882-ben, már Saint-Saëns tanítványaként Lisztnek játszik. 1888-ban Bayreuth-ba zárandokol, hogy a *Parsifal*t hallhassa.⁴ A SociÉTé Nationale-ban zeneszerzőtársai Franck, d'Indy, Lalo, Massenet, Bizet, Guiraud, Duparc és Saint-Saëns. A századfordulós Párizsban nyomon követheti Debussy, Satie, részben Stravinsky pályáját. Ezt az időszakot olyan zenei események fémjelzik, mint a *Pelléas* (1902) vagy a *Sacre* (1913) botránnyos bemutatója. Tanítványai közt találjuk Ravelt és Nadia Boulanger-t. Kézjegye szerepel Varèse Conservatoire-beli leckekönyvében. Halálakor Schönberg és Webern is megírta már első dodekafón darabját, Messiaen tizenhat, Cage tizenkét éves. Mennyiben érintette ez a sok változás Fauré egyéni stílusát? Kimutatható-e művészetében más szerzők hatása?

S legfőképpen: milyenek ezek a darabok? Vannak-e csak Fauréra jellemző stílusjegyek, s ha igen, melyek azok? Miben nyilvánul meg a szerző kézjegye?

³ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 8.

⁴ Robert Orledge: *Gabriel Fauré*. London: Eulenberg Books, 1979. 12.

Ezekre a kérdésekre kerestem választ disszertációm írásakor. Dolgozatom így elsősorban analitikus jellegű, és bár minden Fauré-dalt érint, nem kézikönyv. Az elemzések mélysége illetve eszköze változó, a különböző korszakok más és más problémákat, zeneszerzői célkitűzéseket és feladatokat vetnek fel. A dolgozat kereteinek szűkössége miatt más vokális kompozíciókat figyelmen kívül hagyva, kizárólag a dalok vizsgálatát tűztem ki feladatul; az egyéb műveket csak akkor említem, ha azok az adott dal vizsgálatához szorosan hozzátartoznak. A dalok analízisében a műfaji kérdések mellett a forma, a melodika, a ritmika és a harmóniavilág megvizsgálására tettem kísérletet, mindig azt a szempontot kiemelve, ami az adott darabban a legérdekesebb vagy legfontosabb. Nem igyekeztem azonos mélységű és hosszúságú elemzéseket írni, épp ellenkezőleg, a tárgyalás mikéntje és súlya a dal jelentőségével és esztétikai besorolásával párhuzamos. Törekedtem viszont az életmű egyes pontjait összekötő szálak feltérképezésére.

Az anyag rendezésének nehézségei

Fauré dalai alapvetően két csoportra oszthatók: dalciklusok, melyeket nem pusztán tartalmi, hanem zenei eszközök tesznek zárt egységgé, illetve individuális darabok, melyeket inkább kiadói nyomás, vagy keletkezésük dátuma fűz lazán szerkesztett opusokká. Ez utóbbiak jellemzően az életmű első felében helyezkednek el, míg a dalciklusok az életmű második feléből valók. Ez a szempont azonban, főként ha a szerző stílusának alakulására, változására vagyunk kíváncsiak, nem elegendő a dalok csoportosítására. Problémát jelent néhány olyan jelentős, ám eredetileg nem ciklusként tervezett opus megjelenése is, melyek a dalciklusok között, az életmű második felében keletkeztek.

Egy szerző egyéni stílusának alakulása leginkább darabjainak kronológiai sorrendben történő áttekintésével vizsgálható – eléggé kézenfekvő módon. Talán banális egy életművet korai, érett és kései időszakokra bontani, de a hármas tagolás gondolata, az, hogy valaminek van eleje, közepe és vége, egyidős az emberiséggel.⁵ Fauré esetében a kései korszak meghatározása a legkönnyebb: négy utolsó dalciklusa stílusában annyira

⁵ Fauré két szinte kortárs elemzője ad merőben ellentétes választ a szokásos három korszak és stílus szerinti besorolás kérdésére. Míg Copland számára az ilyen osztályozás magától értetődő és elfogadható, Vuillermoz tiltakozik ellene, utóbbi Fauré műveinek tárgylását kronológiai sorrendben, de korszakhatárok meghúzása nélkül végzi. Lásd Aaron Copland: „Gabriel Fauré, a Neglected Master.” *The Musical Quarterly* X/4 (Oct 1924), 576, illetve Émile Vuillermoz: *Gabriel Fauré*. Paris: Flammarion, 1960. 63.

összetartozó, előzményeitől pedig kronologikusan is elkülönülő, hogy a korszakhatárt itt meghúzni önként adódik. Nehezebb elválasztani a korai és érett művek csoportját, a korszakhatár meghúzása valamelyest önkényes: bár már az opus 39 is kiforrott darabokat tartalmaz, stílusában még annyira romantikus, előzményeivel annyira rokon, hogy inkább a korai időszakhoz sorolandó. Véleményünk szerint az első olyan darab, amely a „valódi” vagy mondjuk „érett” Fauré tollából született, az a Verlaine-versre íródott *Clair de lune* (op. 46/2). Mivel az op. 46 darabjai keletkezési idejük miatt szorosan összetartoznak, meghúzhatnánk akár itt is a határt. Ám mivel a korábban keletkezett *Nocturne* (op. 43/2) kezdőtémájában és kidolgozásában a *(Les) Présents* (op. 46/1) pendant-ja, már mindenképp az érett korszakhoz veendő. Jóllehet az op. 43 két dalának megírása közt majd egy év telt el, s a *Noël* (op. 43/1) kissé kilógni látszik a sorból, mégis az érett Fauréhoz sorolandó: a vele leginkább rokonságot tartó dal, a másik *cantique* pedig (*En prière* – opus-szám nélkül) már jóval a határvonalat jelentő *Clair de lune* után született. A korai és érett korszak közötti határvonalat tehát legcélszerűbben az opus 43-nál húzzuk meg.

A korai dalok vizsgálatánál más probléma lép fel: e darabok datálása nehéz, olykor csaknem lehetetlen. Fauré maga nem őrizte gondosan kézirateit; a korai darabok kéziratei csak részben maradtak fenn, a szerző némelyiket elajándékozta, ha a darab nyomtatásban megjelent, kéziratát valószínűleg kidobta, vagy a kézirat egyszerűen elveszett. (Elképzelhető, hogy több kézirat magángyűjteményekben lappang.) A korai művek kronológiájának meghatározásában sajnos az opus-számok sem nyújtanak segítséget, mert azok részben nem is a szerző kezétől származnak, részben pedig a kiadásra való előkészítés során utólag kerültek kiosztásra. Így a darabok keletkezésének pontos vagy megközelítő idejét más módszerrel, más forrásokból kell visszakövetkeztetni: a nyomtatásban való megjelenés dátumából, egyes darabok Fauré és kortársai, barátai leveleiben való említéseiből, koncertprogramokból, esetleg kritikákból, hirdetésekéből. Ezt a munkát nagyrészt Jean-Michel Nectoux végezte el,⁶ ám az 1878 előtti darabok esetében maradtak még kérdőjelek. Csak az 1880-as évek második felétől ügyelt Fauré gondosabban kézirateinak datálására és sorsára.⁷

⁶ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 525-558.

⁷ Fauré korai elemzői közül Charles Koechlin az egyetlen, aki a korai dalok esetében, filológiai eszközök híján a darabok stílusvizsgálatával állít fel egy az opus-számokkal nem egyező hipotetikus sorrendet. E sorrend a ma elérhető kutatási eredmények tükrében is sok esetben helytálló. Charles Koechlin: *Gabriel Fauré*. London: Dennis Dobson, 1945. 18-20.

A korai dalok tárgyalásakor az időrendben haladás mellett más szempontokat is keresnünk kellett. A szerző kezétől származó első opus-számokig (eredetileg op. 17, amely később az op. 21 számot kapta, illetve az op. 18) írt és kiadott több mint húsz dalról nyilvánvalóvá vált, hogy nem szerencsés őket együtt vizsgálni, s a 18-as és 39-es opus közöttieket is csak az opus-számok rendjében s így túlságosan is szétszabdalva elemezni. Néhány opusokon átívelő csoport magától adódott; ilyenek például az első, kizárólagosan Victor Hugo verseire írt dalok, vagy az összefüggő, nagyobb mennyiségben megzenésített Armand Silvestre-költemények. Faurénál kimutatható a tendencia arra, hogy ha egy költő megtetszik neki, akkor egy darabig hűséges hozzá és sok versét feldolgozza. Nem mindig lehetett azonban a csoportba rendezés alapja a költő, főként mikor Fauré érezhetően csak kerest, ezzel-azzal a költővel próbálkozott; ilyenkor az adott életszakasz műveinek valamely más jellegzetességét választottuk ki nagyobb összefüggések teremtésére (ilyen például a Viardot-család hatását bemutató alfejezet). Természetesen ez a csoportalkotás némileg önkényes, de talán még mindig szerencsésebb, mint ha a darabokat mindenféle összefüggés keresése vagy épp az összefüggések figyelembe vétele nélkül elemeznénk.

Az életmű korai szakaszának tárgyalásakor még egy lényeges kérdést kellett megvizsgálnunk: hol lép át az először szinte szalon-modorban alkotó Fauré a kevés egyéni invencióval alkotott románcok köréből az első valóban egyéni hangú *mélodie*-k körébe. Mivel az átmenet fokozatos, kimutatása némiképp vitatható, ezért nem használhattuk csoportképző szempontként, de a kérdésnek külön alfejezetet szenteltünk.

Fauré dalainak kiadásáról

Fauré első nyomtatásban is megjelent művei az 1860-as években írt dalai voltak. A korai románcok egyesével vagy kis füzetekbe rendezve jelentek meg a Choudens-nál és az Hartmann-nál, egyelőre opus-szám nélkül. Bár már 1864 május és augusztusa közt történt több levélváltás Antoine Choudens és Victor Hugo között, melyben néhány Hugo-vers megzenésítésének jogait kérte a kiadó az ifjú Fauré számára, első szerződését csak 1869 márciusában kötötte a Choudens-nal, a *Le Papillon et la fleur* illetve a *Dans les ruines d'une abbaye* kiadásáról.⁸ 1871-ben pedig az Hartmann-nál jelent meg egy

⁸ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 502.

füzetecske, benne négy dallal (*Lydia; Hymne; Mai; Seule!*), e darabok kiadásának jogait a Choudens 1876-ban vette át.⁹ 1877-ben adja ki a Choudens egy füzetbe kötve a *Lydia, Mai, Ici-bas!, Barcarolle, Au bord de l'eau* című dalokat, majd 1879 januárjában jelenik meg együtt az *Hymne, Chant d'amour, L'Absent* és a *Sérénade toscane*.¹⁰ E korai darabok esetében gyakori, hogy a megírás és a kiadás között évek telnek el. Jó példa erre két pontosan datált dal sorsa. Az 5/2 opus-számot viselő *Rêve d'amour* (amely címét nem Faurétól, hanem a hatásvadász címeteket kedvelő kiadótól, Choudens-tól kapta¹¹) kézírata 1864. május 5-i keltezésű, de csak 1875-ben került kiadásra. Az op. 5/3 *L'Absent* kéziratán 1871. április 3-i dátum szerepel, de csak 1879-ben jelent meg. Az 1885 előtti darabok közül valójában csak egy dal került nyomtatásra keletkezése évében (*Seule!*, op. 3/1).

Az első gyűjteményes kiadást a Choudens hozta ki 1879-ben. Még abban az évben, első zongoranégyesének sorsa kapcsán Fauré kiadót váltott. Első szerződését az Hamelle-lel 1879. november 16-án írta alá.¹² Ez a szerződés az op. 18. három dalára is vonatkozott. Nem sokkal ezután az Hamelle megvásárolta a korábbi dalok kiadásának jogát is, és a Choudens kötetét változtatás nélkül adta ki 1887-ben.¹³ A *Poème d'un jour* (op. 21) külön füzetként jelent meg 1880-ban a Durand-nál, majd 1888-ban a dalok második gyűjteményes kötetében az Hamelle-nél. E kötet első változata még huszonöt dalt tartalmazott. Átszerkesztésére 1908-ban, a harmadik kötet összeállításakor került sor. Ebbe a kötetbe eredetileg ugyanis csak tizennégy darab került volna (az op. 57, 58, 76, 85 és 87), ami Faurét nem zavarta, a kiadóját azonban igen. Így a második kötetből az op. 51 négy dala a *Prison* és a *Soir* címűekkel együtt átkerült a harmadik kötetbe. A második kötet anyagát viszont, mely így tizenkilenc darabra csökkent volna, az első kötetből kivett *Barcarolle*-l (op. 7/3) egészítették ki, míg helyére az első kötetben a *Noël* (op. 43) került, amely nem annyira *mélodie*, inkább *cantique*, és a második kötetben szereplő *En prière* című dallal tart rokonságot. Sajnos ez utóbbi átrendezések kissé felborították a kötetek idő- és stílusbeli egységét, összetartozását.¹⁴

A korai dalok opus-számai nem Faurétól származnak. Nyomtatásban is megjelenő művei közül csak két általa fontosabbnak vélt darabnak adott ő maga opus-számot: az 1876-ban kiadott *Cantique de Jean Racine* kapta az op. 11-es, az 1877-es első hegedű-zongora szonáta pedig az op. 13-as számot. Az első tíz opus-számot, egyelőre

⁹ I. m. 505.

¹⁰ I. m. 506.

¹¹ I. m. 22.

¹² I. m. 26.

¹³ I. m. 26.

¹⁴ I. m. 531.

kiosztatlanul, Fauré meghagyta az összes többi fiatalkori művének. Az opus-számok rendezésére csak 1896-ban került sor. Faurénak ugyanis az *Institut*-be¹⁵ való jelentkezésekor addigi műveiről katalógust kellett készítenie. Kérésére Hamelle kiosztotta a korai dalok között az opus-számokat 1-től 8-ig.¹⁶ Ezek sem a darabok keletkezési sorrendjét, sem pedig első kiadásukat nem követik, a számok kiosztása tulajdonképpen azon sorrend szerint történt, ahogy a darabok az első gyűjteményes kiadásban követik egymást.¹⁷ (Nincs op. 9-es szám; később az op. 53, 60, 64 és 100 sem került kiosztásra. Ugyanakkor több, mint negyven olyan mű van, köztük nagyon jelentősek is, amelyek sosem kaptak opus-számot.¹⁸)

A későbbi darabokat már a szerző sorolta be opus-számmal, néhány dalnak azonban ebből a szempontból mégis hányatott sors jutott. A kiadásban már op. 21-es számot viselő három dal (a fent említett *Poème d'un jour*) a kézirat szerint még op. 17-es.¹⁹ (Az op. 17-es számot a *Trois romances sans paroles* kapta meg később.) Az op. 83-ként számontartott *Prison* és *Soir* a Fromont-nál még op. 51-ként jelent meg 1896-ban, később op. 68-ként a Metzler 1896/97-es londoni kiadásában, az Hamelle-féle gyűjteményes kiadás második kötetének első változatában viszont op. 73-ként, s csak a revideált 1908-as kiadásban kapta meg immár végleges opus-számát. A *Soir* egyébként opus-szám nélkül is megjelent 1896-ban a *L'Illustration*-ban.²⁰

Fauré első valódi dalciklusa, az op. 58-as *Cinq mélodies 'de Venise'* még az Hamelle-féle harmadik gyűjteményes kötetben jelent meg,²¹ de többi dalciklusa már mind külön füzetet kapott. Így jelent meg a *(La) Bonne Chanson* (op. 61.) 1894 áprilisában, még az Hamelle-nél.²² 1904 után Fauré vokális munkái legnagyobb részét már dalciklusok (*La Chanson d'Eve* op. 95; *Le Jardin clos* op. 106; *Mirages* op. 113; *L'Horizon chimérique* op. 118), ezeket részben a Heugel, részben a Durand adta ki.²³ A velencei dalok (op. 58) sorozatát jellemzi először az megírásuk során kikísérletezett, egyéni módszer, mellyel vokális darabjait nem pusztán tematikus egységbe foglalta, hanem zenei összefüggést is teremtett a tételek között. A dalciklusoktól függetlenül íródott, magában álló néhány dal

¹⁵ Az *Institut de France* a mi Tudományos Akadémiánkhoz hasonló felépítésű intézmény. Zenei osztályát (*Académie de Musique*) 1669-ben alapították.

¹⁶ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 64-65.

¹⁷ I. m. 64-65.

¹⁸ Robert Orledge: *Gabriel Fauré*. London: Eulenberg Books, 1979. 45.

¹⁹ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 534.

²⁰ I. m. 545-546.

²¹ I. m. 543.

²² I. m. 544.

²³ I. m. 553, 555, 557, 558.

inkább kivétel: alkalom vagy felkérés szülte darab. A darabok utóélete szempontjából is talán ez a néhány mű (*Le Don silencieux* op. 92; *Chanson* op. 94; *Vocalise-Etude* op. szám nélkül; *C'est la paix!* op. 114) járt a legrosszabbul: nem kerültek gyűjteményes kötetbe, s így, egyesével kiadva, máig a legnehezebben megszerezhető, a legnehezebben megismerhető.

II. Az első alkotói periódus

Le Papillon et la fleur. Szárnypróbálgatás az École Niedermeyerben

–Victor Hugo-megzenésítések (op. 1, 2, 5)

Kilenc éves volt Fauré, mikor édesapja beíratta a Louis Niedermeyer (1802–1865) alapította, Párizsban székelő iskolába, az École de musique et classique-ba, ismertebb nevén az École Niedermeyerbe. A kis Gabrielnek édesapja akkori állomáshelyén, Montgauzyban volt ugyan lehetősége mind harmóniumon, mind zongorán játszani, és emlékezéseiben megemlíti egy idős vak nénit, aki valószínűleg tanácsokat adott neki, de szisztematikus zenei képzést valójában nem kapott.¹ A családban zenész nem volt, négy bátyja és egyetlen nővére tisztességes civil pályát futottak be, s valószínűsíthető, hogy a család legkisebb, hatodik gyermekének sem a bizonytalan, kissé léhának tűnő zenei pályát szánták a szülők. 1853-ban M. Dufaur de Saubiac, Toussaint-Honoré Fauré egyik felettese látogatott el Montgauzyba, és miután a kisfiút zongorázni hallotta, ő hívta fel az édesapa figyelmét az újonnan nyílt, egyházzenei képzést nyújtó intézményre. Gabriel Fauré így 1854 októberében megkezdte tanulmányait Louis Niedermeyer irányítása alatt.²

A svájci származású Niedermeyer (sikeres dalok és románcok, ám sikertelen operák szerzője, Rossini jó barátja) szinte egész életét a 16. és 17. századi zene újrafelfedezésére szánta. Két kezdeményezése is az egyházzene akkori siralmas, alacsony színvonalának javítását célozta meg. 1843-ban alapította meg a *Société de musique vocale religieuse et classique* elnevezésű egyesületét, mely a 16. és 17. századi darabok előadásával foglalkozott. Bár az egyesület nem volt hosszú életű, néhány évnyi működése alatt tizenegy kötetnyi egyházzenei antológiát adott ki. Másik kezdeményezése a már említett iskola megalapítása volt.³

Az École Niedermeyer orgonistákat és karvezetőket képzett, a korban egyedülálló magas színvonalon. Zenei és általános képzést is nyújtott. 1854-ben például a zenei órák mellett a tanulók heti három franciaórán, két latinórán, egy-egy aritmetika-, földrajz- és

¹ Robert Orledge: *Gabriel Fauré*. London: Eulenberg Books, 1979. 6.

² I. m. 6.

³ I. m. 7.

történelemórán és egy irodalomórán vettek részt. Később a tanulmányokat hittannal és olasz nyelvvel egészítették ki.⁴ A növendékeknek minden kedden, csütörtökön és vasárnap kötelező volt misére menniük. Ami pedig a zenei tanulmányokat illeti, a szokásos zenei alapozótárgyakon (szolfézs, összhangzattan, zongora) kívül az oktatás fontos részét képezte az orgona, ellenpont és fúga, zeneszerzés, és heti három alkalommal Louis Dietsch vezetésével a karének, melyen Josquin, Palestrina, J. S. Bach és Vittoria kórusműveit énekelték, általában kíséret nélkül.⁵ A versenyvizsgák kitűzött feladatait áttekintve képet kapunk a tananyag természetéről is. A feladatok közt szerepelt Händel: *Judas Maccabaens* (szolfézs, 1857), Haydn: *Krisztus hét szava a keresztfán* (összhangzattan, 1860), Bach billentyűs zenéje (zongora, 1862), Mozart *Don Giovanni*-jának és *Varázsfuvolá*-jának partitúrái (zeneszerzés, 1865), ez utóbbi versenyvizsgán Fauré első díjat kapott.⁶ Az oktatásba bevonták az idősebb tanulókat is, a legrátermettebbek pedig akár rögtön az iskola befejezése után tanárként csatlakoztak az intézményhez. Így például Fauré egy jó barátja, a nála csak egy évvel idősebb Eugène Gigout volt egy évig Fauré ellenpont- és fúgatanára. (Fauré maga is tanított 1871-ben néhány hónapot.)

Fauré orgonatanára Clément Lout volt, ellenpontot és fúgát Joseph Wachenthalertől, összhangzattant Louis Dietsch karmester és zeneszerzőtől tanult. Niedermeyer maga éneket, zongorát és zeneszerzést tanított.⁷ A tananyag természeténél fogva az összhangzattan tanítása ebben az intézményben sokkal kevésbé volt dogmatikus, mint ez időben a Conservatoire-on. Az itt tanultak – az átmenő hangok, enharmonikus modulációk szabadabb kezelése, illetve a modalitás elemeivel átitatott tonális gondolkodás – alapjaiban határozták meg Fauré későbbi harmóniakezelését. Az École Niedermeyer nem volt fényűző iskola, a gyakorlást például csak úgy tudták megoldani, hogy egyetlen teremben összezsúfoltak tizenöt zongorát.⁸ Ez a gyakorlat azonban rászoktatta Faurét arra, hogy bármilyen körülmények között dolgozni tudjon.

Louis Niedermeyer 1861. március 14-én halt meg, s ebben az évben szerződtek tanárnak Camille Saint-Saëns-t (1835–1921). A Faurénál tíz évvel idősebb, akkor már egyre híresebb zongoravirtuóz és zeneszerző Faurének nem csupán tanára, de mentora és barátja is lett. Az École Niedermeyer anyaga hivatalosan nem ment túl Beethoven és

⁴ Nectoux idézi Niedermeyer visszaemlékezését. Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 7.

⁵ I. m. 6.

⁶ Robert Orledge: *Gabriel Fauré*. London: Eulenberg Books, 1979. 7.

⁷ I. m. 7.

⁸ Nectoux idézi Alfred Bruneau visszaemlékezését. Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 6.

Mendelssohn művészetén, Saint-Saëns volt az, aki Schumann, Liszt és Wagner modern, forradalmi zongoraműveivel is megismertette növendékeit. Növendéktársai közül többen is – Eugène Gigout, Albert Périlhou és Julien Koszul – Fauré életre szóló barátja maradtak.

1861 más szempontból is jelentős dátum volt Fauré életében: ekkor szerezte ugyanis első kompozícióját, a Victor Hugo versére komponált *Le Papillon et la fleur*. (A kéziraton eredetileg *La Fleur et le papillon* szerepel címként, s eredeti hangneme Desz-dúr, de az első kiadás már C-dúrban közölte.⁹) Iskolájának szellemiségét tekintve szinte magától értődő, hogy Fauré első műve vokális mű, meglepő azonban a románc könnyed, majdnem frivol, operettes hangütése, bár ezt a szöveg csakis humorosan értelmezhető szűzsége (a pillangóba szerelmes virág bánkódása) indokolja. A dal formája strófikus, s az egyes versszakok csak zárlatukban, illetve néhol ritmusukban térnek el egymástól. A darab kompozíciós szempontból legügyesebb jellegzetessége a hosszú felfutó skálával kezdődő zongora-bevezető, mely a versszakok között csak részben, épp e skálamenet nélkül tér vissza. A strófikus forma, a ritornellek fontossága Gounod ismeretére vall,¹⁰ az először hangmagasságában, majd dinamikájában egyre emelkedő zárlat operai hatást mutat. Az persze könnyen észrevehető, hogy a dalocska még gyakorlatlan kéz munkája. (Orledge egyenesen Fauré legrosszabb dalának tartja,¹¹ Noske szerint van neki bája, ha elég gyorsan éneklük.¹²) Fauré nem sok ügyet vetett a költemény saját ritmusára, verselésére, így a mű hemzseg a prozódiai hibáktól. („*La pauvre fleur disait au papillon céleste: / Ne fais pas! / Vois comme nos destins sont différents, je reste. / Tu t'en vas!*”) Hugo verse aszimmetrikus hosszúságú sorokban íródott, ezt azonban a zeneszerző nemigen használja ki; épp ellenkezőleg, a két költői sorból összerakott zenei sort a románcok szokásos szerkesztési módja, a *phrase carrée*¹³ szabályai szerint komponálta meg. Kis kitéréssel hadd vessük ezt össze a jóval későbbi, talán 1875-ös, *Les Djinns* című kórusra és zongorára illetve zenekarra írt kompozícióval. E versforma lényege, hogy versszakonként egyre hosszabbodnak, majd a vers felétől egyre rövidülnek a verssorok. A már sokkal gyakorlottabb Fauré valószínűleg épp e különös szerkezet miatt választotta ezt a szöveget, és sikerült is zeneileg meggyőzően megoldania a feladatot. Bár ez a darab

⁹ Robert Orledge: *Gabriel Fauré*. London: Eulenberg Books, 1979. 278.

¹⁰ I.m. 64.

¹¹ Robert Orledge: *Gabriel Fauré*. London: Eulenberg Books, 1979. 46.

¹² Frits Noske: *La mélodie française de Berlioz à Duparc*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954. 238.

¹³ A *phrase carrée* a dallamsorok két illetve négy ütemből kialakuló, szimmetrikus – a klasszikus periódusra hasonlító – szerkesztésmódja, amely mód a 19. század első felének esztétikájában fontos helyet foglal el. A *phrase carrée* Fétis szerint a jó dallam elengedhetetlen ismérve. Sajnos a francia nyelv prozódiaja alapján áll ellen ennek a klasszikus eszményekből leszűrt elvárásnak. Bővebben lásd: Frits Noske: *La mélodie française de Berlioz à Duparc*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954. 47.

sem lépi át a *phrase carrée* által szabott határokat, a változatos, először sűrűsödő, majd ritkuló ritmusképletek, illetve ezeknek a szólamok közötti elcsúsztatása meggyőző zenei szövetet hoz létre.

A *(Le) Papillon et la fleur* azonban két okból is fontos az ifjú zeneszerző pályáján. Ez a dal hoz neki első díjat az 1861-es versenyvizsgán zeneszerzésből, 1868-ban pedig egy fontos támogatót Caroline Miolan-Carvalho személyében. Saint-Saëns ajánlja be Faurét zongorakísérőnek egy koncertkörút erejéig a híres énekesnő mellé, aki a románcot is műsorra tűzi, majd pedig beajánlja Choudens-nak kiadásra. (Choudens gyalázatosan keveset fizetett érte Faurénak, bár a kiadás később annyira sikeres lett, hogy Itáliában is terjesztették, olasz szöveggel.)

Az École Niedermeyerben töltött évek alatt további Hugo-megzenésítések is keletkeztek: *Mai* (1862?), *L'Aube naît* (1862?), *Puisque j'ai mis ma lèvre* (1862. december 8.), *Rêve d'amour* (1864. május 5.), *Tristesse d'Olympio* (1865 körül), *Dans les ruines d'une abbaye* (1866 körül). E korai darabok közül azonban több máig kiadatlan (*Puisque j'ai mis ma lèvre*, *Tristesse d'Olympio*), a *L'Aube naît* kézírata pedig el is veszett.

A *Mai* különösebb jelentőség nélküli, de bájos darab. Két azonos formájú részből áll, melyek négy-négy nyolc ütemes sorra tagolódnak. E sorok mindig ugyanabból a motívumból indulnak ki, de a harmadik sor ezt a motívumot a tercrokon hangnemben (F-dúr helyett Ász-dúrban) hozza. Ez valószínűleg szintén Gounod hatása.¹⁴ A jól előkészített, fokozatos, finom enharmonikus modulációk már megelőlegezik Fauré későbbi virtuóz, de mindig lágy harmonizálását.

A *Dans les ruines d'un abbaye* sem különösebben invenciózus alkotás, de feltűnik benne egy jellegzetes fordulat: szerepel bennük a később Fauré stílusának jellemzői közé sorolt, a dallamvezetésben megjelenő tritonusz.¹⁵ A *Dans les ruines d'un abbaye* ominózus frázisa a következő:

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff contains the melody for the phrase "On est tout frais ma-ri-és. On s'en-voi-e". The second staff contains the melody for "Les charmants cris va-ri-és De la joi-e". Both staves show a tritone interval (F# to C) in the third measure of each phrase, which is the tritone mentioned in the text.

¹⁴ I. m. 233.

¹⁵ Ezt megelőzőleg a *Mai* című dal zárlatában (64. ütem) található tritonusz, de itt még a klasszikus harmóniai keretek között, a váltódomináns szeptimakkord jelenéte miatt.

A magyarázat egyetlen szóban foglalható össze: szekvencia. Az a tény azonban, hogy Fauré nem igyekszik elkerülni azt a szokatlannak ható helyzetet, hogy a szekvencia így folytatódjék, már a modalitáshoz szokott ízlésével magyarázható. Az így előállt egészhangúság persze nem valódi egészhangúság, csupán a dúr hangsor IV. és VII. foka közti, a dúr hangsor egy líd kivágatában járkáló dallamfordulat. Ez a fordulat a későbbi dalokban is gyakori. Ami pedig a dal ritmikáját illeti, a *(Le) Papillon et la fleur*höz hasonlóan, ebben a versben is hosszú és rövid sorok követik egymást. Fauré ezt az aszimmetriát a következő formula alkalmazásával illeszti bele a páros ütemszerkezetbe:



Mivel a formula az egész dalban szisztematikusan, változtatás nélkül ismétlődik, hatása kissé fárasztó. Ügyes azonban az a későbbi dalokban általánossá váló eljárás, mellyel a felütéses és a felütés nélküli frázisokat váltogatja a szöveg prozódiajának megfelelően.

Az eddigi Hugo-megzenésítéseknél kiforrottabb munka a *Rêve d'amour*, illetve a Fauré életében kiadatlanul maradt *L'Aurore* (ezt Noske közölte a *(La) mélodie française* c. munkája függelékében¹⁶) és a *L'Absent*. E két utóbbi dal már 1870-ből és 1871-ből származik.

A *Rêve d'amour* Hugo *S'il est un charmant gazon* kezdetű versére íródott. Hatásvadász címét nem Faurétól, hanem Choudens-től kapta. Fauré ezt egy Julien Koszulnak írt levelében így véleményezi: „Csatolok egy példányt a hamarosan megjelenő *S'Il est un charmant gazon* románcomból. Chodens, aki szellemesebb annál, mint amilyennek látszik, azt a címet adta neki, hogy *Szerelmi álm!* Én ezt aztán sose találtam volna ki.”¹⁷ Az eredetileg *Nouvelle chanson sur un vieil air* című verset többen is megzenésítették: Reber, Saint-Saëns, Franck kétszer is, s talán a legismertebb mind közül Liszt feldolgozása.¹⁸ Fauré (Liszttel ellentétben) mindhárom versszakot felhasználja. Románca strófikus szerkezetű, csak a harmadik versszakban változtat anyagán a hatásosabb befejezés érdekében. A *Le Papillon*hoz hasonlóan a nyolcütemes zongorabevezető ritornellként tér vissza a versszakok között és a dal legvégén. Harmonizálása nem meglepő, ám ritmikája

¹⁶ Frits Noske: *La mélodie française de Berlioz à Duparc*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954. 278-279.

¹⁷ Fauré levele Julien Koszulnak 1870 júniusában. Jean-Michel Nectoux (ed.): *Gabriel Fauré. Correspondance*. Paris: Flammarion, 1980. 26.

¹⁸ Frits Noske: *La mélodie française de Berlioz à Duparc*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954. 81.

refináltabb az eddigieknél. A zongora bevezetőjében gyakoriak az átkötések az ütemek között, még hozzá a páros ütemekben, ezzel lágyítja a második ütemek egyére eső súlyt, s így a *phrase carrée* alapját képező kétütemes egységek jobban összeforrnak. Másik eszköze a súlyok áthelyezésére a 3/4-es lüktetésbe gyakran beillesztett hemiola (még hozzá nem zárlati helyeken), nem pusztán prozódiai szempontból, de a dal ringató, kedveskedő hangütését is megerősítve. A *Rêve d'amour* talán egyetlen hibája, hogy a versszakok első négy ütemének dallama kissé együgyű.



Az eddig tárgyalt dalok strófikus formájához képest újdonságot hoz a *L'Aurore* és a *L'Absent*; mindkettő visszatéréses, ABA formában íródott, bár az utóbbi esetében ez a visszatérés erősen variált. Ám míg a *L'Aurore* hangvételében és zeneszerzői eszközök tekintetében nem haladja meg az eddigi románcokat, a *L'Absent* drámaibb, komorabb hangvételű. Nectoux ezt a művet a *Seule!*, a *La Raçon* és a *Chant d'automne* című (nem Hugo-versekre írt, ezért nem e fejezetben tárgyalt) dalokkal együtt kísérleti, felfedező, experimentális kompozícióknak tartja.¹⁹ E dalok 1870-ben és 1871-ben íródtak, s hangvételükre az akkor folyó francia-porosz háború nyomja rá a bélyegét. A *L'Absent* szövege egy párbeszédet idéz meg a lírai én, vagyis az elbeszélő, és egy elhagyott, árván maradt család között. Csak a vers végén derül ki, ki az a címben emlegetett hiányzó valaki: a halott édesapa, akinek koporsóját épp akkor hozzák. S bár az eredeti szöveg szerint a halott apa a börtönben volt, a versben megidézett helyzet a háborúban elhunyt katonák családjára is tökéletesen illik. A *L'Absent* szerkesztése szakít a *phrase carrée* szabályaival, formálása sokkal szabadabb és komplikáltabb. Meghaladja a *romance* jellegzetességeit az is, hogy a zongoraszólam az énekkel elválaszthatatlan egységet alkot, egyik a másik nélkül nem értelmezhető. Az A részben a felenként változó harmóniák fölött nagyrészt szekundokban haladó, lassan emelkedő, szinte recitatív jellegű dallam áll. A B részben a zongora triolái, az énekszólam nagyobb hangközei, emelkedő dinamikája, a rész végén pedig félhangokkal emelkedő szekvencia jelzi a hangvétel izgatottá válását. Az A rész rövidített és variált visszatérése a dallam lefele

¹⁹ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 68.

ereszkedésével, enerválttá válásával, a zárlat előtt a felenkénti helyett egész ütemes harmóniamozgásával hangsúlyozza a szöveg megfogalmazta reménytelenséget.

Hugo-megzenésítés ugyan, de szorosán véve nem tartozik a dalokhoz a *Pusqu'ici bas* duett (op. 10/1, 1863 körül). Ezt darabot azonban későbbi keletű dedikációja (Claudie és Marianne Viardot – a darab első előadói számára) és átdolgozása is a Viardot-hatására írt darabok közé sorolja, így noha nem dal, a megfelelő fejezetben ejtenünk kell majd róla néhány szót.

Fauré 1871 után nem zenésített meg többé Hugo-szöveget, talán nem véletlenül. Ő maga önkritikusan így nyilatkozott 1910-ben: „Sosem tudtam egyetlen Hugo-verset sem sikeresen megzenésíteni.”²⁰

Útkeresés

Három dal Gautier verseire (op. 2/2, op. 4/1, op. 6/2) és a Baudelaire-dalok (op. 5/1, op. 7/2, op. 8/2)

Nem sokkal azután, hogy Fauré mint a Notre-Dame de Clignancourt másodorgonistája visszatért Párizsba vidéki „száműzetéséből”, Rennes-ből, kitört a francia-porosz háború. Bár besorozták, fiatal kora miatt kevésbé veszélyes posztokat töltött be, és mindvégig a főváros közelében maradt. A háború és vele együtt Fauré katonai szolgálata 1871 januárjában ért véget. Ennek az évnek a tavaszán rövid ideig a Saint-Honoré-d'Eylau orgonistája volt, majd a nyarat Svájcban töltötte: az ide menekített École Niedermeyerben tanított zeneszerzést. 1871 októberében tért vissza Párizsba, másodorgonista volt Charles-Marie Widor mellett a Saint-Sulpice-ben.²¹

A rennes-i évek alatt egyetlen dal született (*Les Matelots*). Fauré visszaemlékezése szerint úgy érezte, a megfelelő szellemi társaság és kihívások nélkül belesüppedt a vidék középszerűségébe.²² A háború mellett persze ez is magyarázhatja még az 1870-ben és 1871-ben született dalok (*Seule!*, *Chant d'automne*, *La Raçon*, *L'Absent*) melankolikus, néhol drámai hangvételét.

A fővárosba való visszatérés azonban mindenképp megnövelte munkakedvét. Saint-Saëns bevonta a párizsi művészeti élet forgatagába. 1871. február 25-én alakult meg a Société Nationale de Musique olyan zeneszerzők részvételével, mint Franck, d'Indy,

²⁰ Nectoux idézi a *Musica* című folyóiratból. Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 11.

²¹ Robert Orledge: *Gabriel Fauré*. London: Eulenberg Books, 1979. 9.

²² I. m. 9.

Lalo, Massenet, Bizet, Guiraud, Duparc és Fauré.²³ A Société elnöke Saint-Saëns és Romain Bussine lett. (Bussine a Conservatoire egyik énektanára volt, és verseket is írt. Fauré neki ajánlotta *L'Absent* című dalát, és ő a fordítója az *Après un rêve* és a *Sérénade toscane* eredeti olasz szövegeinek is.) Az egyesület mottója Ars Gallica! volt, tagjai a francia zene előadását és pártfogolását, népszerűsítését tűzték ki célul, lett légyen az a francia zene akár régi, akár új. A francia-porosz háború a franciák vereségével zárult, érthető hát a hazafias szellem megerősödése. Egyébként Fauré nagyon sok dala és kamaraműve a Société Nationale égisze alatt került bemutatásra.

Mindenesetre az 1870-es és 1871-es évben ismét több dal született. Említettük már a *L'Absent* kapcsán, hogy Nectoux az ezekben az években született darabokat experimentálisnak tartja.²⁴ Valóban érezhető egyfajta útkeresés. Fauré nem pusztán zeneszerzői eszközeit bővíti új formákkal, színekkel és hangvételekkel, hanem a számára kevésbé alkalmasnak érzett Hugo helyett más költők verseivel próbálkozik. Leconte de Lisle, Théophil Gautier, Baudelaire és Sully-Prudhomme költészete mellett 1872 után kisebb szerzők (Louis Pommey, Marc Monnier, Paul de Choudens) egy-egy verse is előfordul a dalok szövegeként. Meglepő, de közülük valójában nem a vitathatatlanul legnagyobb költő tűnik a legjobb választásnak. Bár a szövegírókat vagy dalszövegírókat pocskondiázni régi műfaj, Schubert kapcsán találkozott a hozzáértő kritika először azzal a jelenséggel, hogy másod- vagy harmadrangú költők gyöngécske verseire kitűnő kompozíciók születhetnek. Gautier és Leconte de Lisle talán nem tartoznak a legnagyobbak közé, de koruk jó és elismert költői, s ami a mi szempontunkból a legfontosabb, főként az utóbbi kitűnő dalokra ihlette Faurét. Ellenben a három Baudelaire-versekre született kompozíció ha nem is rossz, de legalábbis egyenetlen minőségű alkotás.

E három dal a *Hymne* (1870?), a *La Raçon* (1871?) és a *Chant d'automne* (1871 körül). Látható, hogy körülbelül egyidőben, szinte egyetlen lendülettel készültek. S mivel a *La Raçon* Henri Duparcnak van dedikálva, Nectoux okkal feltételezi, hogy Fauré Duparc hatására fordult Baudelaire költészete felé.²⁵ Tény, hogy Duparc *L'Imitation au voyage* című Baudelaire-dala 1870-ben jelent meg, s Fauréra nagy hatást gyakorolt.

Az *Hymne* a maga sodró, lelkes hangvételével szerves folytatása a korábbi Hugodaloknak, ám annál sokkal kiműveltebb eszközökkel. A költemény végén visszatérő első

²³ I. m. 9.

²⁴ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 68.

²⁵ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 66.

versszak indikálja a dal ABA formáját, melyben a B rész kétféle, ámbar rokon anyagot hoz. A kromatika gyakori, szerves, bátor használata, a B rész kifinomult, sokszor tercron modulációi, majd a középrész végefelé a zongoraszólamban megjelenő, félhangonként kitartóan emelkedő ellenszólam az eddigieknél nagyobb eszköztárral rendelkező komponistát mutat. Mégsem monhatnánk, hogy a dal minden ízében tökéletes. Ha elfogadjuk azt az alaptételt, hogy egy vers megzenésítése a vers egy olvasatát adja, akkor leszögezhetjük, Fauré Baudelaire mondanivalójának csak a felületét látta és zenésítette meg. Először is kiiktat egy versszakot. Ez kevésbé fájdalmas, mint például majd a *Chant d'automne*-ban, hisz csak az addigi mondandót megerősítő hasonlatokat tartalmaz, de a szöveg koherenciáját csökkenti. Baudelaire versében van valami blaszfémikus, Fauré dala viszont szinte gyermekien ártatlan. Az első és utolsó versszakot záró „*Salut en immortalité!*” többszöri megismétlése egy olyan dallamon történik, mely akár a naiv *Aubade* zárlatát is eszünkbe juttathatja:



(Hymne)



(Aubade)

A *Chant d'automne* is eszközeiben gazdag, kifinomult, hatásában mégsem teljesen meggyőző kompozíció. Fauré ebben a darabban és a *La Raçon*ban próbálkozik először az átkomponált dal típusával. A vers eredetileg is két részre oszlik, Fauré megzenésítése pedig követi ezt a tagolódást. A dal komor drámaiságú, hosszú és viszonylag mély fekvésű zongora bevezetővel kezdődik. Az énekszólam belépésével a zongoraszólam faktúrája vékonyabbá válik, de a bevezető alapmotívikája közjátéki, majd kísérőelemként is felidéződik. Az első rész, ha nem is strófikus formájú, de visszatérést tartalmaz, ami az A rész koherenciáját növeli. Az A rész utolsó hét ütemében pedig már megjelenik az a

zenei anyag, ami a B rész alapját képezi, többféle harmonizálással. Úgy tűnik tehát, a *Chant d'automne* alaposan kidolgozott, érdekes, összetett dal. A Baudelaire-kötetet fellapozva azonban ismét tanúi lehetünk a szöveg durva megcsonkításának. A vers két egyforma hosszúságú részből áll, Fauré az első részt egy versszak elhagyásával zenésítette meg, a második részből viszont csak az első versszakot használta fel. A kétrészes dalhoz két ellentétes hangulatú szövegre volt szüksége, Baudelaire-é azonban nem ilyen. Fauré ezért a B-részben csak a vers második részének első versszakát használja fel, s a mondanivaló keserűségéről egyszerűen nem vesz tudomást! Számára az alkalmassá tehető szöveg, s nem a költői forma érintetlensége volt fontos. (Ezt a módszert követi majd a *(La) Bonne Chanson* dalciklus Verlaine-verseiben is, ott azonban meggyőzőbb eredménnyel.)

A három Baudelaire-dal közül talán a *La Raçon* sikerült a legkevésbé. A négyversszakos verset Fauré ezúttal teljes egészében megzenésíti, méghozzá két ellentétes hangulatú zenei anyaggal. Az első rész szikár és aszketikus, a második részben lágy arpeggiókban mozgó zongoraszólam kíséri az egyszerű ritmikájú, szinte a románcokat felidéző ütempárokban megírt énekszólamos. Úgy tűnik, az utolsó két versszak megzenésítésekor Faurét a vers akár pozitív végkicsengésként is felfogható utolsó sorai ihlették meg: „*Gagnent le suffrage des Anges.*”²⁶ Ez a naiv tónus azonban megint felületesnek, vérszegénynek bizonyul a költemény eredeti hangvételéhez képest. Mindenesetre Fauré e három dal után soha többé nem zenésített meg Baudelaire-verset, talán ő maga is úgy érezte, hogy ehhez a költészethez nincs affinitása.

A rennes-i tartózkodás (1867-1870) Fauré életének egyik legkevésbé ismert és dokumentált szakasza. Ez idő alatt egyetlen dal született, a már említett a *(Les) Matelots* (1870 körül), Théophil Gautier versére. A strófikus szerkezetű dal négy négyütemes sorból épül fel, melyek közül az első kettő ugyanazt a dallamot használja fel, először Esz-dúrban, aztán g-mollban, a másik két sor dallama pedig tulajdonképp egy félhangonként emelkedő skálamenet. Mindezt a zongora következetesen végigvitt, nyolcadokban haladó arpeggiói támasztják alá, melyek a tenger hullámaint jelenítik meg. A dal harmóniavilága és harmóniakezelése Fauréra nagyon jellemző. Az akkordfelbontások láncolata szinte közhelyes, mégis hatásos, a harmóniák közt nem váltások, hanem átmenetek vannak, a basszus vagy orgonapontot tart, vagy szekundokban mozog, és csak a második és negyedik sor végén fordul elő egy-egy ugrás a zárlatok előtt.

²⁶ „... megnyeri / szavazatát az Angyaloknak.” (Szabó Lőrinc fordítása)

Szintén Gautier versre íródott a *Seule!* 1871-ben. Ez a kristályos szerkesztésű dal az első abban a sorban, amibe később a *(Le) Secret* vagy a *Prison* is tartozik. Közös jellemzőjük a zongoraszólamban következetesen végigvitt, szigorú építkezés, az azonos hosszúságú sorok, és az általában negyedenkénti harmóniaváltás, melytől a dal harmóniai folyamata kérlelhetetlenül halad a dal végéig. Persze a *Seule!* e típusnak csak az első, s egyben legkezdetlegesebb változata, prototípusként mégis figyelmet érdemel. Bár a vers sorai aszimmetrikusak, a dal sorai mégis négyütemesek és ütempáros szerkezetűek, de már csak a darab komor hangvétele és rafinált szólamszövése miatt sem lehet ezt a szerkezetet a románc műfajára jellemző *phrase carrée*-val azonosítani. Az énekszólam a *(Les) Matelots*-hoz hasonlóan épül fel, az első sor dallama a második sorban terccel feljebb ismétlődik meg (g-moll után e-mollban), majd a harmadik sorban új anyagot hoz, s a negyedik sor ezt formálja tovább. A zongorakíséret basszus szólama harangszerű tartott hangok mellett invokálja a dal kezdősorát, és e motívum szekvenciában halad tovább. A zongoraszólamban is a harmadik sor hoz változást, tulajdonképp az eddigiekhez hasonló anyagokat variálja tovább, de fordított szereposztással: a tartott hang kerül alulra, s fölötte negyedekben halad az eredeti dallamból továbbfejlesztett motivika. A dalt kifejező melódiája illetve a harmadik sor érzékeny modulációja (g-mollból F-dúrba) teszi megindítóvá.

Az elkövetkező években Fauré még két Gautier-verset zenésített meg. A valószínűleg 1872-ben írt *La Chanson du pêcheur* nagyon olaszos, és már csak dedikáltja (Pauline Viardot) miatt is a következő fejezetbe tartozik. Az 1873 körül szerzett *Tristesse*-t azonban érdemes itt tárgyalni.

Ez a dal látszólag nem túl érdekes, sőt, Noske szerint egyenesen a gyűjteményes kiadás első kötetének leggyengébb dala.²⁷ Érdemes azonban megvizsgálni, hogy az állandó ismételtetés: a dal szekvenciákból kialakuló dallama, s a kíséret változatlan faktúrája mögött milyen szerzői szándék rejlik. A kompozícióban négy szakaszon keresztül minimális változtatásokkal ismétlődő zenei anyag ugyanis már önmagában is monoton hatást kelt. Faurénál gyakori, hogy azonos faktúra vonul végig egy dalon, ez jelen esetben a zongorában a következő:

²⁷ Frits Noske: *La mélodie française de Berlioz à Duparc*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954. 238.



Érdeemes összehasonlítani a *L'Absent* kezdő ütemeivel:



Ez a kezdés a tonikai és a domináns hangzat váltogatásával nemcsak a(z) alap)hangnemet, de az alaphangulatot is rögzíti. (Talán azért is van szükség a hangnem bevésésére, mert a további harmonizáció néha meglepő akkordokat hoz.) A lassú valcert idéző zongoraszólamhoz izgatott, hadaró énekszólam társul, amelynek szekundlépéses dallama szekvenciában halad lassacskán fölfelé, s csak a tetőponton, a refrénben vált nyugodtabb ritmusértékekre és szekundnál nagyobb hangközökre: „*Hélas! j'ai dans le cœur une tristesse affreuse!*”²⁸ Az egész hangulata nem annyira melankolikus, mint inkább verkliszerű vagy akár orfeumi. Hasonló eszközök figyelmeztettek minket már a *(Le) Papillon et la fleur*ben is arra, hogy a pillangóért epedező virág panaszát azért ne vegyük vérezen komolyan. Az utolsó szakasz szövege így hangzik:

*Moi je n'aime rien,
Ni l'homme ni la femme,
Ni mon corps, ni mon âme,
Pas même mon vieux chien:
Allez dire qu'on creuse
Sous le pâle gazon
Une fosse sans nom.
Hélas! j'ai dans le cœur
Une tristesse affreuse!*²⁹

²⁸ Ó jaj, a szívemben szörnyű fájdalom van!

²⁹ Én nem szeretek senkit, / Sem férfit, sem nőt, / Sem testemet, sem lelkemet, / Még az öreg kutyámat sem: / Ássassatok ki nekem / A fakó gyeplát alatt / Egy jeltelen sírgödört. / Ó jaj, szívemben / Szörnyű fájdalom van!

A kifejezésmód változatlansága, a verki kérlelhetetlensége tökéletesen érzékelteti azt az ironikus felhangot, amivel a lírai én szemléli önnön kétségbeesését. Az, hogy Fauré a fokozást zenei eszközök helyett a puszta ismétléssel teremti meg, a lehető legerősebben fejezi ki a dalban rejlő spleent.

Lydia – egy emblemikus dallam (op. 4/2), a témakölcsönzés mint jellemző alkotói eszköz

1870 körül zenésítette meg Fauré Leconte de Lisle *Lydia* című versét. Ez volt az első alkalom, hogy Fauré a parnasszisták körébe tartozó szerző egyik költeményét választotta, de a következő években egy-egy dal erejéig vissza-visszatért Leconte de Lisle verseihez: ezek a művek kivétel nélkül szerencsés választásnak bizonyultak, a *Lydia*, a *Nell* (1878), a *(Les) Roses d'Ispahan* (1884), a *(La) Rose* (1890) és a *(Le) Parfum impérisable* (1897) mind különösen szép és kiegyensúlyozott alkotás, az első és az utolsó pedig valódi mestermű.³⁰

A *Lydia* mint vers nem pusztán formájában követi a parnasszisták célkitűzéseit a görög eszmény követésére, de tartalmában is hellén hangulatú. A vers címzettjét, Lydiát fiatal istennőként ábrázolja, kinek csókja mint galamb repdes ajka körül, ki mellébe rejtett liliumtól illatozik, s akinek szerelméért a lírai én meg is halna akár. Fauré néhány kisebb változtatást is eszközölt a szövegben. Az első versszakból kihagyta a harmadik sort kezdő „*Que la lait*” hasonlatot. Az eredeti versben álló „*Et sur ton col frais et plus blanc*” helyett Faurénál „*Et sur ton col frais et si blanc*” szerepel, illetve a második versszakban az eredeti „*Chanter sur tes lèvres en fleur*” helyett „*Chanter sur ta lèvre en fleur*” áll. Az ilyen apró változtatások Faurénál elég gyakoriak, és függetlenek a költői szöveg minőségétől. E kis eltéréseket általában a szöveg folyékonyabbá, gördülékenyebbé tételével szokás magyarázni. Valóban előfordulhat, hogy egy-egy prefixum változtatásával, vagy a többes szám helyett egyes szám alkalmazásával stb. a sorok még folyékonyabbá lesznek. Fauré skrupulusok nélkül idomította a rendelkezésére álló szövegeket zenei céljainak megfelelően: versszakok kihagyása, szavak vagy szókapcsolatok ismételtetése másoknál is a gyakorlat bevett eszközei, ám a fenti apró változtatások nem mindig értelmezhetőek indokolt zeneszerzői beavatkozásokként. Elképzelhető, hogy az effajta apró eltérések magyarázata a komponálási folyamat mikéntjében rejlik. Ha Fauré a megzenésítéskor

³⁰ Charles Koechlin: *Gabriel Fauré*. London: Dennis Dobson, 1945. 24.

már fejből tudta a verset, melyet kiválasztott, akkor valószínűleg nem ellenőrizte a kötetből, hogy valóban minden részletében pontosan idézte-e azt. Ez persze csak hipotézis, mivel Fauré munkamódszeréről nem sokat tudunk, de életszerűnek tűnik a magyarázat erre a jelenségre.

A dal, bár strófikus szerkezetű, kidolgozottsága és néhány jellegzetessége miatt már meghaladja a *romance* műfajának kereteit. A *mélodie*, ha strófikus szerkezetű, általában több versszakot dolgoz egybe egy zenei strófába, jelen esetben a négyversszakos vers kétstrófás dalban kerül megzenésítésre. A dal sorai nagyrészt ütempáros szerkezetűek, de a verssorok ritmikájának szenzitív követése miatt kerülnek a kétütemes egységek elé felütések, egy esetben pedig, a szöveg fent említett csonkítása miatt kezdődik a dallamrész az ütem második ütésén (a „*Roule étincelant...*” kezdetű sorban). A dal ritmikája is sokrétűbb a románcokénál, nem egy ritmusképlet állandó ismétlésére épül, hanem lágy hullámzással, változó formulákkal követi a szöveg lejtését. Az utolsó sorban megjelenő triolákkal vegyített páros ritmusképletek az 1870-es évek második felében írt „olaszos” dalok jellegzetes ritmikáját előlegezik. A dal harmóniavilága is rafináltabb a *romance* hagyományosan egyszerű, csak a dallamot megtámasztó akkordjainál. Szükség is van a zongora értelmező szerepére: a minimális zongorabevezető után az énekszólam líd fordulattal kezdődik, minden bizonnyal a cím suggallatára:

Ly-di-a sur tes roses joi-es Et sur ton col frais et si blanc,

(A dal eredeti transzpozíciója F-dúr, ez a francia abszolút szomizációs rendszerben a „transzponálatlan” líd hangsor fekvése is.) Ez az első eset a modalitás hangsúlyos jelenlétére Fauré dalköltészetében, de általában is jellemző műveire a modális és tonális gondolkodás szerves összefonódása. Néhány évtizeddel később a *Caligula* egy részletének (*Air de danse*) átdolgozása kapcsán egy a fiának írt levelében a G-líd hangsort úgy írja le, mint G-dúr és h-moll összeolvadását, s megjegyzi, hogy ilyen hangsorban írt

fordulat számtalan gregorián dallamból idézhető.³¹ A *Lydia* első sorainak líd érzetét a dallam F-dúrból a-mollba történő hajlékony modulációja okozza. A rövid kitérő után a strófa már végig F-dúrban értelmezhető. A dallamrészlet harmóniai alátámasztása többféleképpen is elemezhető. A fent idézett részlet harmóniai f orgonapont felett haladnak. A negyedik ütemben a dallam líd fordulatát egy szekvencia eredményezi: a négyszólamúan felrakott kíséret tenor szólama pedig a szekvenciával szextpárhuzamban halad tovább. Ha F-dúrban értelmezzük, a negyedik ütem harmóniája (az orgonapont miatt) szekund fordítású váltódomináns akkord. Ennek továbbvezetése okoz az ötödik ütemben kis kitérőt C-dúr helyett annak párhuzamos mollja, az a-moll felé, melynek a hatodik ütem első ütésén történő zárata azonnal az F-dúr harmadik fokává értelmeződik át, s így visszatértünk az alaphangnembe. Mivel Fauré a harmóniakat szigorú négyszólamú szerkesztésben rakta föl, a szólamok önálló életéből, a belső szólamok kromatikus, vagy kis lépésekben haladó mozgásából adódnak a harmóniak.³² Szerzőnkre egyébként mind a közös akkordon alapuló moduláció gyakori használata, mind a szólamok önálló mozgásából kialakított harmonizálás, azaz a dallami és harmóniai elemek együttes, összefonódó kezelése nagyon jellemző. Ez a dalt lezáró, rövid, de megejtően szép utójátékban is jól megfigyelhető. A bal kéz emelkedő tercvonulata mindaddig kísérőformulának tűnik, míg az oktávtörésekkel, de csak szekundokban lefelé haladó jobb kézzel helyet és szerepet nem cserél:



Fauré életművének egy másik jellegzetessége a különböző darabok közti témakölcsönzés, tudatos vagy öntudatlan témaazonosságok, -hasonlóságok alkalmazása. Ez a jelenség alapvetően két formában van jelen: egyrészt a korai darabok néhány témájának újrafelhasználásaként, szándékos önidézetként főleg a szerző utolsó korszakában – ilyenkor a téma környezete általában már gyökeresen más, hisz az újbóli feldolgozásában az összes addig felhalmozott tudás és tapasztalat felhasználatik; másrészt egy adott alkotói perióduson belül, egymáshoz kronológiai szempontból

³¹ Fauré 1906. augusztus 17-én kelt levele fiának. Jean-Michel Nectoux (ed.): *Gabriel Fauré. Correspondance*. Paris: Flammarion, 1980. 258.

³² Ken Johansen: „Gabriel Fauré, un art de l'équivoque.” *Revue de musicologie* LXXXV/1 (1999), 69.

viszonylag közeli darabokban is megjelennek hasonló témák, jellemző fordulatok – ilyenkor a témakölcsönzés azonban valószínűleg nem tudatosan történik. Az első típusra jó példa a *Lydia* vagy a *Soir* dallamának vándorlása az életműben. A második típust például a Viardot-motívum képviseli majd, ezt egy későbbi fejezetben fogjuk ismertetni.³³

A *Lydia* jellegzetes kezdőfordulata az 1892 és 94 között íródott *La Bonne Chanson* dalciklus egyik visszatérő témája lesz – ez az egyik olyan dallamkölcsönzés, melynek tényét Fauré is elismerte.³⁴ Azért visszatérő témája, mert e dalciklus kohézióját már nem pusztán a szüzsé, vagy karakteregység biztosítja, de több, újra és újra felbukkanó, azonos dallamtöredék, ami zenei kapcsolatot teremt az egyes darabok között. A *Lydia* témája így szerepel a dalciklus harmadik darabjában (*La Lune blanche*):



Néhány évvel később pontosan e frázis ismétlődik meg a *Prométhée* (1990) lírai tragédia harmadik felvonásában, az Océanide-ek (tengeri lények) kórusában:



A *Lydia* kezdőfordulatához hasonló a *Mirages* dalciklus (1919) első dalának, a *Cygne sur l'eau* indítása is, de a jellegzetes felemelt negyedek csak a dallam egy későbbi sorában jelenik meg, így ez a témakölcsönzés nem annyira meggyőző.



Ebben az esetben a szekundokban felfelé indázó dallam felidézi ugyan a *Lydia* indítását, de hasonlóságuk valószínűleg véletlen, alapja inkább Fauré szekundlépéseket kedvelő dallamteremtő invenciója. A két dallam harmonizálása azonban kétségtelenül rokon.

³³ Jean-Michel Nectoux: „Themes Rediscovered: Eléments pour une thématique faurénne.” *19th-Century Music* II/3 (March 1979) 232.

³⁴ I. m. 232.

Après un rêve, avagy a Viardot-hatás

Valószínűleg Saint-Saëns mutatta be Faurét 1872 körül a Viardot-családnak. A Viardot-k: Pauline Viardot énekesnő, férje Louis Viardot költő és gyermekeik csütörtök esténként *soirée*-kat, vasárnaponként zenés estélyeket tartottak a Rue de Douai 28 szám alatti párizsi házukban. Fauré hamarost állandó vendége lett ezeknek az alkalmaknak. A családhoz fűződő jó barátságát dedikációi is mutatják: a *(La) Chanson du pêcheur* és a *Barcarolle* dedikáltja Pauline Viardot, az op. 10-es két duett (*Puis'ici-bas toute âme* és *Tarantelle*) és egy *Ave Maria* Pauline Viardot két lányának, Marianne-nak és Claudie-nak (asszonynevén Claudie Chamerot) van ajánlva, és Claudie Chamerot a dedikáltja az *Au bord de l'eau* című dalnak is. Két további mű ajánlása is a Viardot-család tagjainak szól: az I. hegedű-zongoraszonátát dedikálása Paul Viardot-nak, Pauline Viardot fiának, a *(Les) Djinns* című kórusművet pedig Louise Héritte Viardot-nak, Pauline legidősebb lányának ajánlotta Fauré.

Ha akár csak felületesen belelapozunk Liszt, Wagner, Schumann, Berlioz, Massenet, Meyerbeer, Gounod, Chopin vagy George Sand, Turgenyev életrajzaiba, leveleibe, lépten-nyomon visszetér Pauline Viardot neve. Pauline Viardot (1821-1910) a hírneves Garcia-család legkisebb gyermeke volt. Szülei koruk legsikeresebb énekesei közé tartoztak, bátyja (ifj. Manuel Garcia) a gégetükör feltalálója, elismert énekes, főképp pedig nagy hatású énektanár volt, nővére pedig a világszerte körülrajongott operadíva: Maria Malibran. Pauline zenei neveléséről először édesapja, majd annak halála után édesanyja gondoskodott. A fiatal lány zongoristának készült, tanárai Liszt és Meysenberg voltak, zeneszerzést Reichától tanult. Maria Malibran tragikus, korai halála után fordult Pauline az éneklés felé. Tízennyolc évesen Rossini *Otello*jának Desdemona szerepében debütált Londonban majd Párizsban, és néhány év alatt egész Európa egyik legelismertebb és legfelkapottabb énekesévé vált. Hihetetlen repertoárja volt, a kor szokása szerint mindent elénekelt, amit hangjához illőnek érzett, szerepeinek sokfélesége annyira zavarba ejtő, hogy hangfaji besorolását is szinte lehetetlenné teszi. Énekelt Zerlinát és Donna Elvirát, Lady Macbethet, Azucenát, Rosinát, legnagyobb sikereit pedig Meyerbeer *A próféta* és Gluck *Orfeo*jának főszereplőjeként aratta. Hangja a leírások szerint nem volt sem különösebben szép, sem hiba nélkül való, ám hiányosságait jól palástolta; sikereit inkább egyedülálló muzikalitásának, határtalan kifejezőképességének, hatásos színpadi jelenlétének és virtuóz technikájának köszönhetette. Az első olyan énekes volt Európában, aki Oroszországban (Szentpéterváron) oroszul énekelt, de folyékonyan

beszélt és írt spanyolul, olaszul, franciául és németül is. Kapcsolatban állt korának minden kiemelkedő zeneszerzőjével. Az énekesi pálya mellett zeneszerzéssel is foglalkozott: több mint száz dal, több operett, duett, kantáta, kórusmű és néhány zongoradarab szerzője. Tizenkét Chopin-mazurkából készített, énekhangra és zongorára szánt átíratait Chopin is elragadónak találta. Nevéhez fűződik még egy énekiskola, illetve az ahhoz tartozó dal- és áriagyűjtemény kiadása is. Sajtó alá rendezte Schubert ötven dalának kritikai kiadását.

Fauréval kötött ismeretsége idején Pauline Viardot már visszavonult a színpadi szerepléstől, de mint dal- és oratóriuménekes továbbra is gyakran fellépett. Napjait az énektanítás és a zeneszerzéssel való foglalkozás töltötte ki. Két zenetermében a Pleyel zongora mellett egy Cavallé-Coll orgona is a rendelkezésére állt. Orgonás termében őrizte egyik legbecsesebb kincsét, Mozart *Don Giovanni*jának kéziratát.³⁵

Természetesen nagyon nehéz pontosan kimutatni, miben és hogyan befolyásolta Pauline Viardot Faurét. Mindenesetre valószínűleg mind a költő- és versválasztásban, mind pedig az 1870-es évek közepén írt darabok stílusában tanácsokat adhatott neki. Feltételezhető, hogy Faurét arra biztatta: vokális darabjainak stílusa, hangütése jobban keresse a közönség kegyeit. Pauline befolyása annál is inkább érvényesülhetett, mert Fauré beleszeretett legkisebb lányába, Marianne-ba. E kapcsolat alakulásáról keveset tudunk, mindenesetre Marianne elfogadta Fauré közeledését, és 1877 júliusában a menyasszonya lett. A jegyesség azonban csak néhány hónapig tartott, a szerelmesek ráadásul e hónapok alatt kevesebbet látták egymást, mert azon a nyáron mindketten máshova utaztak. Fauré egymástól való távollétük három hete alatt harmincöt levelet írt menyasszonyának.³⁶ Párizsba való visszatérésük után Marianne volt az, aki felbontotta az eljegyzést (1877 októberében). A szakítás okait mindmáig csak találgatni lehet, Pauline Viardot szerint lánya megijedt Faurétól. Fauré erős kötődését az is mutatja, hogy Marianne-től visszakapott leveleit élete végéig megtartotta.³⁷

Az 1872 után és 1878 között született dalokat mindenesetre érdemes tehát együtt megvizsgálni. E dalok között is elkülönül egy csoport, melyet a szakirodalom olaszosként szokott emlegetni. E csoportba tartozik a *(La) Chanson du pêcheur* (1872?, Th. Gautier szövegére), a *Barcarolle* (1873. október 19., Marc Monnier szövegére), az *Après un rêve* (1877) és a *Sérénade toscane* (1878?), a két utóbbi szövege a névtelenül fennmaradt toszkán versek eredetijükhöz csak lazán kötődő fordításai Romain Bussine-től. Az olasz

³⁵ Mark Everist: „Don Giovanni» and the Viardot Circle.” *19th Century Music* XXV/2-3 (Autumn 2001 – Spring 2002), 172.

³⁶ J. Barrie Jones (ed.): *Gabriel Fauré. A Life in Letters*. London: B. T. Batsford Ltd, 1989. 33.

³⁷ I. m. 50.

stílusú csoporthoz tartozik még a két szopránra és zongorára írt, *Puisq'ici-bas toute âme* (1863 első változat, 1873 revideált változat, V. Hugo versére) és *Tarantelle* (1873 körül, Marc Monnier versére) című duettek.

E darabok mindegyikén érezhető a *bel canto* stílus hatása: Fauré leggazdagabban megírt, legdallamosabb, esetenként legvirtuózabb (főként a két duett) énekszólamait tartalmazzák. A zongoraszólam szerepe nem olyan nagy, mint a Baudelaire-megzenésítésekben, de a dallamhoz való kapcsolódása nagyon is szerves. E darabok anyagának szerveződése elsősorban zenei meghatározottságú, a zenei anyag konzisztens megmunkálása jobban leköti Faurét, mint a szöveg általánosságokon túli kifejezése, prozódiajuk pedig talán nem a legkifinomultabb, bár különösebb hibákat nem tartalmaz. Harmonizálásukban Fauré tovább finomítja eddigi eszközeit: a dúr és moll hangnem közti folytonos átjárás, a csak egy-egy ütem erejéig történő modulációk, egyáltalán, az enharmonikus modulációk rafinált alkalmazása jellemzi őket. Ritmikájuk közös vonása a páros ritmusértékek közé ágyazott triolák meghatározó jelenléte.

Az olaszos dalok közül talán a legjobban sikerült darab a *(La) Chanson du pêcheur*, a vers eredeti címén *Lamento*. A *recitativo*-szerű első strófa végén az arpeggiók folyamatosá válása vezet a refrénhez. A strófák és refrének ismétlődéséből alakul ki az A – Refrén – A – Refrén – B – Refrén szerkezet. A melankolikus dallam kialakításának eszközei az eddig megismertek: a verzus második sora az első sor transzpozíciója (az első sor f-moll, a második b-moll), a következő két sor pedig a sorok második felének dallamaanyagából képzett melódia szekvenciájából alakul ki. A refrént szintén e két módszer kombinálása hozza létre. A már megismert illetve az azokból következő zenei anyagok konzisztens folyamatot hoznak létre, és a kétütemes frázisok megnyugvást nem hozó záróhangja, illetve az alájuk illesztett, feloldást váró harmónia is erősíti a folytonosságot. A konzisztenciát a verzus megfelelő sorainak majdnem izoritmikus felépítése is fokozza. A túlzott ismétlés elkerülése érdekében a harmadik rész új anyagot kap. Ez a szenvedélyes szakasz a dal ambitusának felső harmadában mozog, zaklatottságát pedig a következő, Fauréra oly jellemző fordulat jelzi:

Sur moi la nuit immense plane comme un linceul Je chan - te ma ro - man - ce

que le ciel entend seul!

Az ún. „faurói tritonusz” magyarázata e helyütt a leszállított hetedik fok miatt kialakult modális (mixolíd) zárlat. A B rész második utolsó frázisában éri el a dal legmagasabb hangját, majd visszatér a refrén. Ezt a dalt Fauré néhány évvel később meg is hangszerelte – valószínűleg a dedikált, Pauline Viardot buzdítására.³⁸

Az olaszos dalok csoportjába tartozik Fauré talán legismertebb dala: az *Après un rêve*. A zongoraszólam nyugodt nyolcadokban mozgó akkordjai fölött nemes, megejtő szépségű dallam szárnyal. E dallam kezdőfordulata Brahms *Wie Melodien zieht es mir* című dalának varázslatos indításához mérhető. Az *Après un rêve* olaszos abban az értelemben, hogy a dallam elsőbbséget élvez, a zongoraszólam valóban csak kíséret. Ez a kíséret gondoskodik azonban a dal folytonosságáról, a szeptim- és nónakkordok ütemenként, vagy legfeljebb negyedenként változó láncolata, a feloldás állandó várakoztatása által. A frázisok aszimmetrikus hosszúságúak, három- és négyütemes sorok váltogatják egymást. A két szinte azonos versszak után *Hélas! Hélas, triste réveil des songes* szöveggel új dallami anyag indul, amely azonban ritmikájában és harmonizálásában az előzménnyel rokon, így az AAB forma meggyőző egységet alkot.

A *Barcarolle* és a *Sérénade toscane* eszközeikben nagyon hasonlóak. Mindkét dal tulajdonképpen egy-egy frázis alapos és változatos kidolgozására épül. A darabok alapfrázisa nem csupán az egész dal melódiájának kialakításában kap szerepet, de a zongoraszólam szerves része is lesz, egészében vagy részeiben, kísérő- vagy közjátéki formulák formájában. A közjátékokban felidézett alapformula az alapidallammal együtt kánonszerű hatást kelt. S mivel mindkét dal alapfrázisa skálakivágatot tartalmaz, annak „elhangolása” vagy transzponálása a moduláció kiváló eszköze. A *Sérénade toscane* alapfrázisa a következő:



E dallam szerepel aztán vezetőhangos változatban, a tonikáról (b²-ről) indítva, aztán dallamos b-moll dominánsának kivágataként (c²-ről indítva), mixolíd skála kivágataként (desz²-ről) stb. A *Barcarolle* alapfrázisa talán nem esik át ennyiféle változtatáson, de végig a dallam és a kíséret meghatározó része:

³⁸ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 70.



E két dal alapidallama szinte teljesen megegyezik, és ez a dallam több, e csoporthoz köthető dal fő- vagy melléktémája is. Ezt a témát Nectoux *Viardot*-motívumnak nevezi.³⁹ A *Sérénade toscane* a *Lamento*val is rokonságot tart a következő frázis esetében:



E fordulat mindkét azonosan felépülő szakasz második felében szerepel, szintén a szöveg drámai kifejezésének megerősítéseként. Zeneileg a *Dans les ruines d'une abbaye* című dalban előfordulóhoz hasonló példája ez a faurói tritonusznak, a dallam a skála negyedik és hetedik hangja között mozog, (látszólagos) egészhangúságot hozva így létre. Nagyon hasonló fordulatot találunk a valószínűleg 1875 körül íródott első nocturne (op. 33/1) zárлата előtt:



Ez a hasonlóság jó példa a *Lydia* kapcsán már megemlített, jelen esetben valószínűleg nem szándékos dallamkölcsonzésre.

A *Viardot*-motívum a *Sérénade toscane* és a *Barcarolle* mellett megjelenik a *Puisqu'ici bas* duettben, és két már 1878-ból származó dalban is, az *Adieu* és a *(Le) Voyager* címűben is.⁴⁰ Valószínű azonban, hogy bár szembeötlő a hasonlóság, a motívum megjelenése nem szándékos idézet. Az a tény, hogy ezeknek a daloknak keletkezési ideje az 1870-es évek második fele, ám ugyanakkor az egyes darabok megírása között hosszú hónapok teltek el, sőt akár egy-két év is, tehát nem egy tőről fakadtak, nem egyetlen lendületre jöttek létre, azt a következtetést sugallja inkább, hogy ebben az időszakban Fauré számára ez a

³⁹ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 71.

⁴⁰ I. m. 71.

fordulat kedvelt, mintegy magától értődő volt. Egyébként maga a *Viardot*-motívum sem különösebben specifikus. Fauré dallamszerkesztésében a skálák illetve skálakivágatok nagyon gyakoriak, s mivel a *Viardot*-motívum mindig moll hangnemű dalban, vagy egy dal moll részében jelenik meg, a skála ötödik fokáról, a domináns hangról indított, lefele hajló dallamvonal idéző szándék nélkül is gyakran előfordulhat.



(Puisqu'ici bas)



(Adieu)



(Le Voyageur)

Nectoux ezt a motívumot véli felfedezni az *Au bord de l'eau* című dalban is.⁴¹ A párhuzam azonban erőltetettnek tűnik. A dallamvonal szextugrás után szekundokban ereszkedő menete valóban hasonlít az iméntiekre, ám ez az ereszkedés a moll skála tercéről történik – míg az összes többi esetben a kvintről.



Az *Au bord de l'eau* egyébként szintén nagyon megkapó, kiegyensúlyozott alkotás. Dallama kétféle, de rokon anyagból épül fel: egyrészt a már bemutatott felugrás után ereszkedő menetű motívumból, másrészt pedig a domináns szeptim akkordfelbontásából és az onnan ereszkedő motívumból. Négy sor kivételével e két frázis változataiból épül fel az énekszólam. Fauré ismét egyetlen zenei alapötlet következetes és változatos végigvitelével hozza létre az egész művet, ugyanakkor kitűnő arányérzővel illeszt az ismétlődő illetve variált anyagok közé azokkal megegyező ritmikájú, ám felfelé induló sorokat. Láttunk már példákat arra, miként oldja meg Fauré

⁴¹ Jean-Michel Nectoux: „Themes Rediscovered: Eléments pour une thématique faurénne.” *19th-Century Music* II/3 (March 1979), 235.

az aszimmetrikus hosszúságú sorok szimmetrikus zenei sorokká való formálását. Jelen esetben a zongoraszólam dallamos átkötése pótolja az énekszólam hiányát a következő módon:

A *Barcarolle*-ban és a *Sérénade*-ban már láttuk, hogy invokálja vagy veszi át a dallamot a zongoraszólam az énekestől, hogyan lép vele párbeszédbe. Ez a metódus később, például az op. 58-as velencei dalciklusban még kimunkáltabban jelentkezik. A dalban jelenlevő kromatika részben melodikus, a szöveg vízzel kapcsolatos témájának kifejezésével magyarázható, részben pedig harmóniai, a homofón felrakású de szólamonkénti gondolkodással szerkesztett zongoraszólam akkordjainak változásait teszi fokozatossá, a kisszekundnyi lépésekben változó harmóniák szinte csúszkálnak a melódia alatt.

Az *Au bord de l'eau* költője Sully-Prudhomme, az ő versére íródott az *Ici-bas!* is, valószínűleg 1874-ben, az *Au bord de l'eau* keletkezése (1875 augusztusa) előtt egy évvel. Az *Ici-bas!* karakterében ugyanazt a nemes melankóliát hordozza, akár a *Lamento*, vagy az *Après un rêve*. Egy ilyen kevés anyaggal dolgozó, rövid lélegzetű dalban jól megfigyelhető, Fauré milyen gondosan bánik alapanyagával. A dal AAB szerkezetű, részei rövid, kétütemes sorokból épülnek fel. Az A rész anyagának kezdete (fisz-moll) a B részben Fisz-dúrban jelenik meg, és szinte megjelenése pillanatában át is értelmeződik a h-moll dominánsává; a dal melodikai, érzelmi, dinamikai csúcspontja után ugyanez a domináns akkord, immár vezetőhang nélküli változatban azonnal tonikaként funkcionál, így tér vissza a dal alaphangnemébe. A dallam építőelemei tercek és szekundok, az első két sor folyékony lejtése a harmadik sorhoz érve egy pillanatra, egy tizenhatodnyi szünet idejére megszakad, majd szintén tercekben és szekundokban halad tovább, az első terc alatt nápolyi szexttel. Ez az anyag ismétlődik meg a második versszakban is. A harmadik versszak új anyagot hoz, a sorok végén drámai hatású (először kvintnyi, aztán szextnyi,

végül szeptimnyi) ugrásokkal, ebből képződik az utolsó sor dallama, méghozzá az eddigi ritmusképletet kétszeresére augmentálva. (Ez a záratokban Mendelssohn dalaira szintén jellemző.) Pontos időzítéssel helyezi el Fauré a dallam legmagasabb hangját is. A zongoraszólam arpeggiói hol kísérek, hol pedig dallamként funkcionálnak, ebből fejlődik ki a B részben egy kánon az ének- és a zongoraszólam között.

Sem stílusában, sem ajánlásában nem sorolható a Viardot-körhöz az *Aubade* című dal, mégis idekapcsolja költője, a Viardot-khoz baráti szállal kötődő Louis Pomey, aki Pauline Viardot több dalának szövegírója, illetve eredetileg nem francia szövegeinek fordítója volt, egyébként festéssel is foglalkozó, nem túl jelentős költő. Valóban, az *Aubade* szövege kedves, de közhelyes szerenád, s Fauré sem lép túl a megzenésítésben a románcok szokványos eszközein: ütempárokban szerkesztett bájos, naiv dallam, gitárt vagy mandolint idéző, a klasszikus stílus eszköztárát meg nem haladó akkordkészletű kísérettel.

Poème d'un jour: az első dalciklus? (op. 21)

1878-ban íródott, de csak két évvel később jelent meg a Durand cég kiadásában a *Poème d'un jour* cím alatt három dal, Charles Grandmougin verseire. A *Poème d'un jour* kéziratán még 17-es opus-szám szerepelt, de kiadásra már opus 21-ként került.⁴² Dalok esetében ez az első alkalom, hogy az opus-szám a szerző kezétől származik, és az is először fordul elő, hogy néhány dal sorozata összefoglaló címet is visel. Az eredeti opus-szám valószínűsíti, hogy a *Poème d'un jour* darabjai a szintén 1878-as op. 18 három dala előtt keletkeztek.

A három vers (*Rencontre*, *Toujours*, *Adieu*) szövegéből egy szerelem története bontakozik ki: találkozás a nem várt, nem remélt nővel, a szerelem fellobbanása, örök hűség fogadása, majd szakítás. Az *Adieu* utolsó versszakát nem nehéz kapcsolatba hoznunk Fauré és Marianne Viardot szakításával, és nem nehéz kihallanunk belőle Fauré érzéseit:

⁴² Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 534.

*A vous l'on se croyait fidèle,
Cruelle,
Mais hélas! les plus longs amours
Sont courts!
Et je dis en quittant vos charmes
Sans larmes,
Presqu'au moment de mon aven,
Adieu!⁴³*

A három dal hangnemi kapcsolatban is áll egymással: a *Rencontre* Desz-dúrban, a *Toujours* fisz-mollban, az *Adieu* Gesz-dúrban van. (Az első kiadásban mindhárom dal közép hangra transzponálva, de a hangnemi kapcsolatot részben megőrizve jelent meg, a *Rencontre* B-dúrban, a *Toujours* e-mollban, az *Adieu* pedig E-dúrban.)

Látván e kapcsolódásokat, a szakirodalom okkal feltételezi, hogy Fauré életművében a *Poème d'un jour* az első valódi dalciklus. E feltételezést Robert Orledge azonban vitatja.⁴⁴ Mivel a dalok kapcsolódása nem olyan természetű, mint a nagy Fauré-ciklusoké, azaz nem tematikus vagy melodikus természetű, valóban felmerülhetnek kételyek. Ellenben, mint már hangsúlyoztuk, ez az első eset, hogy néhány dal együttesen is címet kap alkotójától, még hozzá olyan címet, ami kísértetiesen hasonlít Massenet szinte összes dalciklusának címéhez. Massenet legkorábbi, a francia dalirodalomnak pedig az első dalciklusa a *Poème d'avril* 1866-ból, aztán továbbiak a *Poème du souvenir* 1868-ból, a *Poème pastoral* 1872-ből, még későbbről a *Poème d'octobre*, *Poème d'amour*, *Poème d'hiver*, *Poème d'un soir*, *Poème des fleurs*. Massenet dalciklusainak példája Schumann *Frauenliebe und –leben* című ciklusa volt, a dalokat a szüzsé és hangnemi kapcsolatok tartották össze, illetve az első dal anyagának visszaidézése az utolsó dalban (ez például a *Poème du souvenir*ban fordul elő).⁴⁵ Fauré jól ismerte Massenet-t, már csak a Société Nationale-ból is, és minden valószínűség szerint munkásságát is figyelemmel kísérte. Példája nyomán máris meggyőzőbbnek találjuk a *Poème d'un jour* tétéleinek a szüzsén alapuló és hangnemi kapcsolatokból kialakuló összetartozását. Fauré maga az op. 58 kapcsán írta egy levelében a feleségének, hogy rátalált egy olyan módra, mellyel a dalciklus dalait szorosabban összefűzheti, ez pedig a dalokon átívelő témaegyezések, motívumismétlések, azaz előtte, ha próbálkozott is dalok ciklusokba rendezésével, a rendezőelv nem lehetett ilyen természetű.⁴⁶

⁴³ Azt gondoltam, hű leszek önhöz, / Kegyetlenem, / De jaj! A leghosszabb szerelmek is / Rövidék! / És azt mondom most, az ön bájait elhagyva / Könny nélkül, / Szinte a vallomás pillanatában, / Isten velem!

⁴⁴ Robert Orledge: *Gabriel Fauré*. London: Eulenberg Books, 1979. 54.

⁴⁵ Frits Noske: *La mélodie française de Berlioz à Duparc*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954. 190.

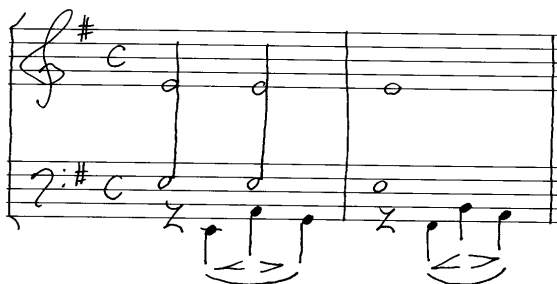
⁴⁶ Fauré 1891 szeptemberében kelt levele feleségének. Jean-Michel Nectoux (ed.): *Gabriel Fauré. Correspondance*. Paris: Flammarion, 1980. 187-188.

Nem érthetünk hát egyet maradéktalanul Orledge summás megállapításával, miszerint az op. 21. dalainak egyetlen közös vonása viszonylagos közepszerűségük,⁴⁷ még ha kétségtelen is, hogy a *Poème d'un jour* nem tartozik sem Fauré legjobb, sem legkedveltebb, de még legjellemzőbb alkotásai közé sem. Bár mesterségbeli megoldásai megfelelőek, mindazon eszközöket felvonultatja s magas szinten kezeli, melyeket az eddigi dalok kapcsán megfigyeltünk és bemutatunk, a *Poème d'un jour* dalaiban a részek nem olvadnak össze meggyőző egészé.

A *Rencontre* szerkezete strófikus; villódzó, tizenhatodokban mozgó arpeggiói a *Nell* vagy a *Notre amour* kíséretét előlegzik, de egy kissé kimódolt dallam kíséretként. A *Toujours* Fauré kevés drámai dala közé tartozik, ám ez a drámaiság most erőltetettnek hat, és nincs is ellenpontozva olyan lírai középrésszel, mint a Baudelaire-dalokban. A három darab közül az *Adieu* a legkiegyensúlyozottabb alkotás. Alapmotívuma a zongoraszólamban megjelenő kétütemes motívum-cella, ezzel felidézi a *Seule!* és előlegzi a *(Le) Secret* szintén kétütemes alapfrázison nyugvó szerkezetét.



(Adieu)



(Seule!)

⁴⁷ Robert Orledge: *Gabriel Fauré*. London: Eulenberg Books, 1979. 55.



(Le Secret)

A vers eredetileg aszimmetrikus soraiból kettőt-kettőt összekapcsolva hoz létre Fauré egy-egy zenei sort. Ha a zenei sor végére eső szót ki akarja emelni, akkor a ritmusképletek megnyújtásával a zenei sor háromütemessé válik. Az első ilyen az A rész végén a *Fumées!* szövegrészre eső megejtő szépségű ütem. A nagyforma visszatérő, ABA' szerkezetű, a részek között dúr-moll ellentéttel. A B rész dallamában megjelenik a dal kezdőtémájából szervesen kifejlődő *Viardot*-motívum. A visszatérésben a zongora szigorú negyedeit Fauré nyolcadokra bontott zongorafaktúrára lazítja, hasonlóan ahhoz, amit majd az *Aurore*-ban látunk. Kissé váratlan, de harmóniailag indokolható a zárlat előtti Disz-dúr fordulat, ugyanolyan meglepő, s ugyanannyira bizonytalanítja el a harmóniai egységet, mint az Esz-dúr kitérés a *Chanson d'amour* zárlatában.

Fauré egyik kedvenc költője: Armand Silvestre (op. 18, 23, 27, 39)

Bár a dal műfaja végigkíséri Fauré életét, hiszen gyakorlatilag egész életében komponált dalokat, életművét ebből a szempontból áttekintve mégis találunk csomópontokat és olyan éveket is, amikor egyetlen vokális kompozíciója sem született. E jelenség életrajzi eseményekkel, elfoglaltságok–lekötöttségek változásával, érdeklődésének aktuális irányával magyarázható. Az 1878-as év ugyan feltűnően termékeny éve volt, de nem valószínű, hogy ez épp a Marianne-nal és a Viardot-családdal való szakítás következménye lenne. A műveket áttekintve inkább az az érzésünk támad, hogy Fauré mintegy ráérezett a dalszerzésre és ezért intenzívebben foglalkozott vele: ahogy egyre több stílussal, költővel, zsánerrel próbálkozott, úgy egyre nagyobb jártasságot is szerzett a *mélodie* területén, s e tapasztalat mintha a kedvét is növelte volna. Az 1878-as év hozadéka a már említett, olaszos stílusban írt *Sérénade*

toscane, az első dalciklus-kísérlet, a *Poème d'un jour*, az alkalmi kompozíciónak tekinthető *Sylvie* és az opus 18-at alkotó dalok (*Nell*, *Le Voyageur*, *Automne* – bár e hátról a középő tétel datálása bizonytalan). Mint már említettük, a *Poème d'un jour* esetében próbálkozott Fauré először dalok egy opusba, dalciklusba történő rendezésével, noha még nem teljesen meggyőző eredménnyel. Az opus, mint összetartozó tételeket jelző fogalom azonban inentől fogva fontos volt a számára, amit az is mutat, hogy a *Poème d'un jour* után minden dalgyűjteményének vagy ciklusának opus-száma már az ő kezétől származik, még ha ez egy ideig nem jelent is más összekapcsoló tényezőt, mint az adott művek megírásának viszonylagos közelségét.

Láttuk, hogy szerzőnk dal-életművének első összetartozó csoportját Victor Hugo-megzenésítések alkotják, ám versválasztását a következőkben inkább a különböző költőkkel való kísérletezés jellemzi, egészen 1878-ig. Az opus 18 három dalából kettő Armande Silvestre verseire készül, s ezt követően gyors egymásutánban még három opus (23, 27, 39) dalai is Silvestre-megzenésítések, kivéve a 23-as opus első és a 39-es opus utolsó darabját. (A *Nell* és a *(Les) Roses d'Ispahan* szövegének szerzője Leconte de Lisle, a *(Les) Berceaux* Sully-Prudhomme verse.)

Armande Silvestre nem jelentős költő. Első kötete a parnasszisták körébe sorolja, de irodalmi karrierje a későbbiekben a könnyedebb műfajok irányába haladt. Legjobb költeményei lírai, szárnyaló, kellemes csengésű versek. A Fauré által megzenésített költeményei: közhelyes témák (szerelem, halál, szépség, álmok) és szokványos képek (ősz táj, elszáradt virág, csillagok, álmok, hajnal, stb.) klasszikus formákba illesztve. Verselése elfogadható, noha költői újítások nélkül való. Mi az oka annak, hogy e közepszerű versekből jó, néha kiemelkedő szépségű dalok íródhattak? Baudelaire kapcsán már említettük, hogy – legalábbis Fauré esetében – versei nem bizonyultak a legszerencsésebb dalalapanyagnak. Most a másik véglet miatt érdemes végiggondolni ezt a kérdést, melyek azok a jellemző vonások, amelyek a zeneszerző szemével nézve egy verset megzenésíthetővé tesznek. A dal voltaképpen énekelt vers, a felolvasás és az éneklés időbeli lefolyása és érthetősége pedig nagyon különböző, így az énekelt vers speciális igényeit éppen sajátos előadásmódja alakítja ki. A hagyományos formákban gondolkodó, romantikus dal számára a megfelelő méretű, azaz a nem túl hosszú költemény az ideális. Témája, hangulata legyen egyszerűen megragadható, de költői: a hosszan kifejtett, esetleg túlságosan filozófikus gondolatot énekelve már senki nem tudja végig figyelemmel követni, megérteni. A vers képvilága legyen poétikus de mégse legyen túlságosan eredeti. Verselését és szótagszámait tekintve legyen többé-kevésbé szabályos,

a túlzott költői újítások, áthajlások, szabálytalan sortörések ugyanis nehezítik a verssorok arányos zenei sorokba való illesztését. Nos, Armande Silvestre versei e tekintetben megfelelőnek bizonyulnak. Fauré számára a szöveg egyébként mindig is csak alapötletet ad, a darab lefutását inkább zenei szervezőelvek határozzák meg.

Az opus 18 egy Leconte de Lisle-megzenésítéssel indul. A *Nell*, ha nem is olyan emblemikus módon, mint a *Lydia*, Fauré legjobb dalai közé tartozik. A zongoraszólam tizenhatodokban mozgó arpeggiói villódzó, zsongító szőnyeget terítenek az énekszólam felfelé haladó, lelkes dallamának. Ez a hangütés jellemzi az op. 23/2-es *Notre amour* is. Folyamatosan gazdagodó harmóniáival, szekundlépésekben mozgó szólamaival a *Nell* néhány későbbi dal megoldásait is előrevetíti, így például a *(La) Chanson d'Eve* ciklus (1906-10) *Veilles-tu ma senteur de soleil?* című darabját. Látszólag strófikus formájú, szerkezeti képlete AA'BA". Az énekszólam kétütemes sorai elé a szöveg lejtéséhez igazodó felütések kerülnek, ez erősíti a dallam indázó jellegét. Az első kivételével minden versszak utolsó ütemeinek ritmusa és harmóniaváltozásának léptéke a kifejezés miatt augmentálódik. Az énekszólam első ütemeinek szekundokban lelépő harmóniai alátámasztása nagyon jellemző Fauréra. A funkciós érzetek elbizonytalanítása nélkül lágyítja a harmóniai átmeneteket, autentikus kapcsolatok helyett az akkordok fokozatos átalakításával.

Harmóniailag érdekes és jellemző a B rész kezdetének egy ütem alatt lezajló modulációja Asz-dúrból Gesz-dúrba, ami az akusztikus skála (az újabb francia szakirodalom – talán a Lavignac-enciklopédia s Messiaen nyomán vachaspati hangsornak nevezi) alkalmazásával zajlik le (Gervais, 156. példa):

A Gesz-dúrt az énekszólammal kánonba lépő zongoraszólam dallama is megerősíti.

Az opus másik két dala (*Le Voyageur*, *Automne*) valódi romantikus dal. Faurénál egyébként ritkán előforduló drámai hangvételük, erőteljes, gyakran oktávokban haladó basszusaik németes hatást keltenek. A (*Le*) *Voyageur* ABA' formájú, kezdőtémája s egyben az A rész kísérőformulája az újra és újra megütött nyugvóponttal felidéri a vándorlás, menetelés kérlelhetetlen ritmusát. Az e' nyugvópont egyébként az egész A részben jelen van, ezzel színezve a romantika kereteit át nem lépő, egyszerűbb harmonizálást. A kontrasztáló hangvételű, líraibb atmoszférájú B részben a szekundokban felfelé haladó zongoradallam ugyanúgy párbeszédbe lép az énekessel, mint azt például az *Au bord de l'eau*-ban láttuk.⁴⁸ Kromatikus szólammozgású akkordok vezetnek vissza az alaphangnembe a visszatéréshez.

Az *Automne* hasonló felépítésű és hangvételű, mint a (*Le*) *Voyageur*. Itt az állandóságot a zongora jobbkezebe helyezett, sokáig az alaphangnem (h-moll) tonikáját hangoztató akkordfiguráció képviseli. A bal kéz hemiolás, a 12/8-os metrumba szinkópáltan behelyezett oktávjai, melyek félhangonként közelítik meg a skála ötödik fokát, drámai hatást keltenek. A dal középrészében, mely h-mollból e-mollba modulál, a zongora intonálja először a dallamot. A visszatérés végére tartogatja Fauré a dallam legmagasabb hangját, az eltékozolt ifjúság miatt ejtett könnyek felidőzésére használt eszközök hatásukban megelőlegzik a *Prison* panaszos sóhaját is: „Dis, qu'as tu fait, toi, que voilà, De ta jeunesse?”

Már az opus 18-ban is érzékelhető volt, hogy Fauré jártasabbá vált a dalszerzésben, számos fogást elsajátított, és ez a mesterségbeli biztonság jellemző az op. 23-ra is. E

⁴⁸ Robert Orledge: *Gabriel Fauré*. London: Eulenberg Books, 1979. 54.

dalok az előadók számára is az eddigieknél nagyobb kihívást jelentenek. Fauré korábbi szerzeményeinek első megszólaltatói nagyjából félamatőr énekesek voltak, talán ezért is mozogtak e dalok kisebb ambitusban, s az olasz dalok kivételével énekszólamaik nem voltak különösebben virtuózak. A 70-es évek végén azonban Fauré valószínűleg képzetesebb előadókra is számíthatott, megnőtt a dalok hangterjedelme (a *Les Berceaux* Fauré összes dala közül a legszélesebb ambitusú a maga 13 hangjával, ástól f'-ig), a zongoraszólám pedig komplexebbé, dúsabbá vált.

Az opus 23 három dalából a két szélső egyértelműen kiemelkedő alkotás. Mint már említettük, csak két dal szövege származik Armande Silvestre kezétől, az első darab (*Les Berceaux*) Sully-Prudhomme versére készült. A (*Les*) *Berceaux* méltán Fauré egyik legnépszerűbb dala. A vers hangvétele kissé melodramatikus, egy ellentétpárra épül; az általa megidézett helyzetet dióhéjban összefoglalva: a gyermekükre otthon ügyet sem vető apák a tengerre kihajózva érzik a hátrahagyott család iránti felelősséget, lelkifurdalást. A költői elképzeléssel talán nem egészen párhuzamosan Fauré a dal csúcspontját a második versszakra, a távoli horizont vonzásának ábrázolására helyezi:⁴⁹ „*Et que les hommes curieux / Tentent les horizons qui leurent!*”⁵⁰ A dal egyetlen alapötlet következetes végigvitelére épül, s ez az alapötlet a zongora bevezetőjében megszólaló kísérőformula, amely egyszerre idézi a tenger hullámain és a címadó bölcsők rengését. E kétszólamú kísérőformula önmagában is feszültséget hordoz: a 12/8-os lüktetésben a jobb kéz metrumot hangsúlyozó ritmusához a bal kéz hemiolái járulnak. Ezt a feszültséget hangsúlyozza aztán a dal harmóniavilága is: először b orgonapont felett fekvő, aztán pedig lépésekben haladó akkordokkal. A harmadik versszak zárlatában halad csak a basszus autentikus lépésekben, ekkor a fölötte lévő szeptimlánc okoz feszültséget. A dallam hangsora vezetőhangos b-eol, az énekszólamban csak két esetben jelenik meg a b-moll vezetőhangja. Jellegzetes a kromatikusan megközelített csúcspont alá helyezett, szintén a modális jelleget hangsúlyozó III. fokú akkord is, ezt persze akár Desz-dúr kitérésként is felfoghatjuk: a természetes moll hangsor alkalmazása a dallamos moll helyett nagyon könnyűvé teszi a moll és párhuzamos dúrja közötti átjárást.

Az opus második dala a bájos, románcokkal rokon hangvételű *Notre amour*. Armand Silvestre verse strófikus formát sugallna, minden versszak a „mi szerelmünk” egy-egy tulajdonságát írja le, Fauré mégis ABACC' formát konstruál, azonos vagy rokon kiinduló témával. Az egyes szakaszok nagyon modulatívak: a dal alaphangneme E-dúr, de már az első szakasz H-dúrba modulál, hogy aztán a B rész a kezdőtémát ismét E-dúrban

⁴⁹ Robert Orledge: *Gabriel Fauré*. London: Eulenberg Books, 1979. 54.

⁵⁰ És mert a férfiak kíváncsiak, / Kísérti őket a csábító látóhatár!

hozhassa, fisz-moll majd A-dúr kitéréssel. A következő A rész után a C rész az első, amely teljes egészében az alaphangnemben marad, kezdő ütemeiben azonban nem dúr hanem mixolíd hangsorú. A C' rész ezt megismétli, majd codával bővül. A coda kezdetén a basszus félhangonként halad lefelé, majd a dallam kapaszkodik kromatikusan fölfelé a dal legmagasabb hangjáig (ugyanúgy, mint a *Les Berceaux* fokozásában láttuk). A dalt lezáró utójáték mindkét szólama a C és C' skálaszerű, emelkedő kezdőmotívumából (ami egyúttal a dal kezdőtémájának a paralellje) építkezik.

A *(Le) Secret* (op. 23/3) keletkezésének (befejezésének?) dátumát kivételesen napra pontosan tudjuk, a kézíraton az 1881. július 6-i dátum szerepel. A vers itt is kissé keresetten homályos, egy gondolatritmus végigvitelére épül. A címben jelzett titok nem más, mint a kedves neve, melyet a lírai én csak az éjszakának fedett fel, de nem akarja, hogy azt a reggel, a nappal és az alkonyat elárulja. A zene azonban átlényegíti a gyöngébb költői alapanyagot. A *(Le) Secret* is Fauré mértani pontossággal szerkesztett dalai közé tartozik, akárcsak a *Seule!* vagy a *Prison*. A dal szerkezetének alapja a zongora-bevezetés kétütemes motívuma. Ez a kétütemes szerkesztésmód a kísérő szólamban a mű végéig érvényben marad, a dallam azonban a verssor hangsúlyos szavaitól függően indul hosszabb-rövidebb felütéssel, a zongoraszólamhoz képest akár félütemes elcsúszással. A dal szerkezeti képlete ABA', utolsó versszaka első három sorát az előző versszakokból kapja: első sora az első versszak első sorával, második sora annak harmadik sorával, harmadik sora pedig a második versszak negyedik sorával azonos. Így a versszak csúcspontja a strófa közepére kerül, az első versszak domináns szeptimmal alátámasztott, folytatást igénylő zárósora pedig módot ad arra, hogy a dal meggyőzően fejeződjön be az alaphangnemben, Desz-dúrban. A *(Le) Secret* az első a jellegzetes Desz-dúr darabok sorában, melyek intim líraisággal idézik meg az éjszaka csöndjét (például *Soir*, 9. prelude).⁵¹ Természetesen ezt a Desz-dúrt különböző kitérések és modulációk színezik. Az A rész és utolsó sorától eltekintve a visszatérés énekszólamának hangneme is valójában Desz-líd. A dal B részének modulációja csak a szemnek váratlan, a fülnek nem, a leírásban cisz-mollnak tűnő kitérés (valójában először cisz-dór vagy gisz-eol, aztán cisz-eol) enharmonikusan értelmezve desz-moll, amint az a Desz-dúrba való visszatéréskor (17-18. ütem) nyilvánvaló is lesz. Mindez azonban csak száraz leírása ennek a különösen szép, megható dalnak, mely „megelőlegzi Fauré kései stílusának egyszerűségét és józanságát”.⁵² Vuillermoz is hosszan elemzi e remekművet, majd

⁵¹ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 78.

⁵² I. m. 78.

fejtegetését a következő gondolattal zárja: „Olyannak tartom a Le Secret-t, mint egyikét a kulcsoknak – mint egy aprócska kulcsot – amely, akármilyen mértékben is, de megnyitja nekünk a Fauré művészetéhez vezető kapuk nagy részét.”⁵³

A 27-es számú opus csak két dalból áll, a *Chanson d'amour* (1881) és a *(La) Fée aux chansons* (1882. szeptember 16.) címűekből. Mindkét dalon érződik, Fauré milyen ihletet, ötleteket nyert a banális versekből is. A *Chanson d'amour* verse eredetileg három versszakból áll, de Fauré az első versszakot refrénként használja, így alakítva ki a dal rondószerkezetét (ABACA'). Az első versszak ismétlése azért meglepő, mert már önmagában is sok ismétlést tartalmaz, mondatai azonos szerkezetűek:

*J'aime tes yeux, j'aime ton front,
O ma rebelle, ô ma farouche,
J'aime tes yeux, j'aime ta bouche,
Où mes baisers s'épuiseront.*⁵⁴

Szerelmes gügyögésre jellemző ez a makacs ismételtetés, s a dal egészéből érezhető, Fauré pontosan ezt az intímus becézgetést akarta megidézni. „Mindenre kérlek, azt sose feledd, Szerelmed amilyen mulattató Kettesben, oly izetlen harmadiknak.” – figyelmezteti Ádámot Lucifer *Az ember tragédiájában*: talán ezért vélik némelyek a *Chanson d'amour* kissé bárgyúnak vagy együgyűnek. A sok ismétlés a dallamban is érvényre jut, az első kis motívum-izületből építkező, de egyre magasabbról induló motívumok esnek a félsorokra, egészen a harmadik sor indításáig, ahol F-dúrból Esz-be modulálva ismétlődik meg e dallami fokozás. A versszak végén az alaphangnembe való visszatérés az Esz-dúrban I. fokú kvartszext akkord átértelmezésével történik. A leszállított hetedik foknak a hatodik fokra húzó, vezetőhangszerű jelenléte, illetve a VII. fokra épülő dúrakkord esetén (és felfele, azaz az alaphangra vezetett) használata modális hatású, és nagyon gyakori Faurénál. A rondótéma közti epizódok mindegyike modulatív. Érdeemes szemügyre venni, hogyan kapcsolódik a közjátékokhoz a szorosán illesztett rondótéma. Az első epizód utolsó sora egy c-re épített bővített akkord segítségével, míg a második epizód deszre épülő *sixte ajoutée*-val kiegészített dúrakkordja vezet újra az F-dúrra, ez utóbbi akkordváltás az asz felfele oldásával meglepő, kivilágosodó hatást kelt. Az utolsó versszakban a zárlat elodázásához a rondótéma addigi zárófordulata először

⁵³ Émile Vuillermoz: *Gabriel Fauré*. Paris: Flammarion, 1960. 89.

⁵⁴ Szeretem a szemed, szeretem a homlokod, / Ó, lázadó, ó, kegyetlenem, / Szeretem a szemed, szeretem a szád, / Ahol a csókokból kifogyok.

(akkordikusan védhető, de dallamilag nem egészen meggyőző módon) tisztán Esz-dúrban jelenik meg, s csak utána halljuk eredeti formájában.

Az opus 27 másik dalának (*La Feé aux chansons*) meseszerű szövege is tartható bájosnak avagy bugyutának – ízléstől és vérmérséklettől függően. A daltündér, aki tavasszal a még hamisan daloló erdei madarakat (rosszalkodó iskolásokat) tanítja énekelni, ősszel a kiürült erdőben szomorkodva más feladatot talál magának: új románcokat szerez a következő tavaszra. Mindenesetre a szöveg magyarázza a dal sodró lendületét, és a zongoraszólam jobb kezének magas regiszterbe történő, szinte csiripelő felrakását. A sokáig a dallamal együtthaladó basszus helyenként ellenszólamot képez, melynek lépésenként felfelé, a dal második felében pedig lefelé haladó, három vagy kétütemes motívumai az egész dal szerkezetének fontos építőköveivé válnak. A második versszak az első dallamát más hangsorokba írja át (D-dúr helyett B-fríg majd b-moll, de értelmezhető F-dúrnak és f-mixolídnek is). A harmadik versszak az előző versszakok anyagából építkezik, a végén a kezdődallamot halljuk immár H-dúrban, majd az alaphangnembe, helyesebben d-frígbe való visszatéréssel, mikoris elérkezünk a szöveg diktálta váltáshoz. A lelassuló mozgású szakasz váltakozó tonika-domináns pedál fölé rakott kis ambitusú dallama a harmadik szakaszban már invocált motívum továbbgondolása. Ezt a rész a maga misztikus, meditatív atmoszférájával Nectoux szerint Debussyt idézi.⁵⁵ A kiállás jellegű rész után kis átvezetés, majd kezdődallamból építkező visszatérés, coda zárja le a dalt.

Az opus 39 elemzése előtt egy biográfiai mozzanatot kell említenünk: Fauré 1883 tavaszán megházasodott. Választottja, Marie Fremiet egy híres szobrász lánya volt, maga is művészi ambíciókkal. Kilenc hónappal az esküvő után megszületett Fauré első fia, Emmanuel. Sem a jegyesség időszakáról, sem a házasság első éveiről nem tudunk túl sokat; ha nem volt is tán az az őrjöngő szerelem, mint Marianne-nal, valószínű, hogy ezek az évek boldogságban, harmóniában teltek. Másfél-két évtizeddel a házasságkötés után viszonyuk már nem volt felhőtlen. Fauré ragaszkodott ahhoz, hogy mindenhova egyedül utazhasson el, ekkor jutott ugyanis csak ideje a komponálásra. A háztartás, gyereknevelés minden gondja és felelőssége az amúgyis törekeny egészségű és melankolikus kedélyű nőre hárult, akinek keserűségét csak fokozta, mikor férje hűtlenségeiről tudomást szerzett. A gyakori távollét miatt nagyszámú levélváltásra

⁵⁵ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 75.

kényszerültek, az utókor szerencséjére, hiszen e levelek nagyszerű források Fauré életének egy szeletéről.⁵⁶

Az opus 39 dalai gyors egymásutánban keletkeztek, az immár ifjú férj és újszülött apa tollából. Az *Aurore*, a *Fleur jetée* és a *(Le) Pays des rêves* kéziratán szereplő dátumokat néhány nap választja csak el egymástól: 1884. május 20., május 25. és 30. A *(Les) Roses d'Isphabon*-ról csak annyit tudunk, hogy szintén az 1884-es év termése. E dal annyiban is kiválik a többi közül, hogy szövegének szerzője Leconte de Lisle.

Az *Aurore* igazi lírai romantikus dal, mely megidézi a románcok hangvételét, szerkesztésmódjában és kidolgozottságában azonban már messze meghaladja azokat: az aszimmetrikus hosszúságú dallamsorok néha meglepő harmonizálás felett jelennek meg. Visszatéréses szerkezetű, formai képlete ABA'. A B rész hangulatilag és hangnemileg is kontrasztál, az A rész végén bevezetett tizenhatodokban mozgó akkordfelbontások G-dúrból az azonos nevű mollba modulálnak. Ez a kis elborulás csak azért kell, hogy aztán a visszatérésben annál fényesebben süssön fel a nap – a szöveg szerint és képletesen. A visszatérés dallamilag nem hoz újat, csak a zongoraszólam negyedekben hangoztatott akkordjai helyett szerepelnek tizenhatodmozgásban zsongó arpeggiók. (Hasonló faktúraváltást láthattunk az *Adieu* végén.)

A *Fleur jetée* Fauré talán legdrámaibb dala, egyetlen sodró lendületben halad az elejétől a végéig. Kezdése kétséget kizáróan idézi fel Schubert *Erlkönig*ének jellegzetes oktávrepetícióját. A költemény szándékában talán ennél lágyabb, melankolikusabb, úgy tűnik, Fauré képzeletét inkább a megidézett szél és a sorokban rejlő kétségbeesés gyújtotta fel: „*Comme la fleur fauchée, Périt l'amour!*”⁵⁷

Az opus 39 bizonyosan legérdekesebb dala a *(Le) Pays des rêves*: itt már megcsendül az érett Fauré hangja. Szerkezetéről szólva felidézhetnénk a *(La) Fée aux chansons*-ról mondottakat – és sajnos szövegéről is csak hasonlót lehet mondani. A vers az álmokhoz vezető útról szól, mely az emberi lépteknek túl magas, és csak a szeretet (szerelem) ismeri és járhatja be azt. Talán nem oly lehetetlen téma, mint a madarakat énekelni tanító tündér, minden gyermetagsége ellenére van benne valami mélyen emberi. Már a dal indulása érezteti: az álmok földjén járunk. Minden bizonytalannak tetszik. A zongora két szólama mintegy szerepet cserélt. A magas regiszterbe helyezett basszus szólamban akkordok helyett dallamos akkordfelbontások szólalnak meg, ennek ringató, 12/8-os mozgása adja meg a dal alaphangulatát. A jobb kéz minden egység második ütésére hozza tört akkordban a harmóniákat. A két költői sort összefogó zenei sorok után, előre

⁵⁶ J. Barrie Jones (ed.): *Gabriel Fauré. A Life in Letters*. London: B. T. Batsford Ltd, 1989. 52.

⁵⁷ Mint elszáradt virág enyészik el a szerelem.

nem megíósolható módon egy 6/8-os ütem van beillesztve, ez nem töri ugyan meg az addigi lüktetést, de a hosszok megváltoztatása által a félálomban tapasztalt talajvesztéshez hasonló érzetet kelt. Ezt egyébként a dallam kiszámíthatatlan elhelyezése is fokozza, hol felütésre, hol az ütemen belül indul. A 6/8-os ütemekben a jobb kéz a basszus regiszterében üti meg a domináns hangot. A bal kézbe jutó szólam dallami mivolta, egyszólamúsága elősegíti a dal meglepő modulációit. Az első két versszak zárlatának dallamában egészhangúságot találunk:



A dallam már a zárlat előtt az alaphangnemből a vezetőhang hangnemébe modulált, innen egy bővített akkord segítségével jutunk vissza az alaphangnembe. Ez a furcsa zárás fel is boríthatná a tonalitás egységét, ha Fauré nem zárt volna addig minden sort ugyanazon a hangon, mint most, így a versszakot záró dallam, ha kalandos úton is, de ugyanoda jut, ahova megszoktuk. Hasonló egészhangos zárlat szerepel a *(Le) Ruisseau* című zongorakíséretes kórusmű középrészében:



Itt azonban a fordulat magyarázata a hangnem leszállított hetedik fokában rejlik, mely modális zárlatot hoz létre. A *(Le) Pays de rêves* közepén ugyanolyan kiállásszerű rész van, mint a *(La) Fée aux chansons*-ban. Leáll a mozgás, és a recitatív-jellegű énekszólam kis közbevetés után megismétli ugyanazt a dallamot terccel lejjebb. Erről a mélypontról egy jellegzetes motívum mozdít lassan tovább:



Itt az egészhangúság magyarázata ugyanaz, mint a *(Le) Ruisseau* előbb említett zárlatában. E motívum folyik bele aztán a visszatérésbe.

A *Lydia* és a *Nell* kapcsán már említettük, mily szerencsés választásnak bizonyultak Fauré számára Leconte de Lisle versei, s nincs ez másképp a *(Les) Roses d'Isphahan* esetében sem. Ez a lírai hangvételi darab a románcokkal tart rokonságot, a banalitástól azonban megmenti a harmadik versszak megindítóan szép, új anyagot hozó

feldolgozása. Felrakásában is komplexebb a *romance*-okban megszokott, egyszerű akkordkíséretes daloknál. A zongoraszólam anyaga három rétegből épül fel: a basszus szólam általában felfelé haladó hármashangzat-felbontásokból áll, felette jelennek meg a fél- vagy negyedértékekben váltakozó harmóniak, és szólal meg egy azokat színező dallamos közepszólam. Efölött az anyag fölött indázik az aszimmetrikus hosszúságú sorokból álló énekszólam, recitatív-jelleggel, vagy (az érzelmesebb részeknél) emfatikus melodikával. A dal formai képlete AA'BA". A B rész a dal alaphangneméből (D-dúr) g-mollba, majd G-dúrba végül e-mollba modulál: ezt a modulációt a megelőző versszak végén található fisz-moll kitérés készíti elő. A fisz-moll pikárdiai tercét értelmezi át Fauré enharmonikusan b-nek, azaz a g-moll harmadik fokának, míg a basszusban folytonosan hangoztatott fisz mint vezetőhang nyer értelmet. Különleges keleti hatást kelt a következő, többször visszatérő formula:



Még ha ezt a szakaszt E-dúrba történő kitérésnek értelmezzük is, a disz" ilyen vezetőhangszerű használata (a cisz"-re) meglepő. Ez az egzotikus dallam azonban jól kapcsolódik a vers fűtött erotikájú, keleti világot idéző képeihez.

Romance vagy *mélodie*? Műfaji kérdések a korai dalokban

A francia daltörténet legjelentősebb, meghatározó műfaja, a *mélodie* a francia-porosz háború után virágzott ki, legnevesebb szerzői pedig Fauré mellett Duparc és Debussy voltak. A *mélodie* hasonló szerepet tölt be a francia zene történetében, mint a németben a *Lied* – bár a *mélodie* kibontakozásákor a *Lied* aranykora tulajdonképpen már véget ért.⁵⁸ Ahogy a *Lied* a német népdalból merített, a *mélodie* is egy másik vokális műfajból eredeztethető, ez pedig a *romance*.⁵⁹

A *romance* születése a középkorra tehető ugyan, de első igazi virágzása a 18. században volt, s a 19. század első felére a francia vokális zene legfontosabb műfaja lett. A *romance* olyan énekelt vers, mely általában egy történetet mesél el, zenéjét strófikus

⁵⁸ Alfred Einstein: *Music in the Romantic Era*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1947. 360.

⁵⁹ A 19. századi *mélodie* műfaj történetével részletesen foglalkozik Frits Noske: *La mélodie française de Berlioz à Duparc*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954. 1-35. Lásd még Edward Lockspeiser: „The French Song in the 19th Century.” *The Musical Quarterly*, XXVI/2 (April 1940), 192-199. és David Cox: „France.” In Denis Stevens (ed.): *A History of Song*. London: Hutchinson, 1960. 201-208.

szerkezet, páros számú ütemekből kialakuló, szimmetrikus szerkesztésmód (*phrase carrée*) jellemzi, a hangsúly a dallamon van, mely akár az egyszerű, sokszor csak akkordokból vagy akkordfelbontásokból, vagy Alberti-basszusból álló kíséretet is nélkülözhetővé teszi. A *romance* lényege a cifrázatok nélküli, a virtuozitást mellőző, nem túl tág hangterjedelmű, bájos dallam; legfőbb jellemzője a lágy, megható líraiság, sikere pedig főképp az érzékeny előadásmódban rejlik. A 19. századra a *romance* oly elterjedt és népszerű műfajjá vált, hogy újabb és újabb altípusok jelentek meg benne. A szüzsé alapján megkülönböztethető a *romance historique*, a *romance pastoral*, a *romance sentimental*, az előadásmód alapján lehet *romance narrative*, *romance dramatique* vagy *romance lyrique*, de a *romance* műfajához tartozik a kétszólamú énekelt *nocturne* is. Egy típusában pedig a kifejezése a főszerep, az ének a szöveg szavait követi, így a dallam strófán belüli szerkesztése elég szabad. A 19. század első felének legjelentősebb románcszerzői Gossec, Garat, Méhul, Rodolphe Kreutzer, Plantade, Pauline Duchambge, Auguste Panseron, Loïsa Puget, Henri Romagnesi, mára teljesen ismeretlen nevek, bár az 1820-as évektől fél évszázadon át évente több száz kompozícióval gazdagították a *romance* irodalmát. A *romance* műfaja beszivárgott az operába is (Auber, Cherubini, Boieldieu, Rossini).

A *mélodie* szó eredetileg nem műfajt, pusztán vokális előadásra szánt kompozíciót jelentett. A 19. században a *mélodie* szót két szerzővel kapcsolatban kezdték el használni: Thomas Moore angol költő ír népdalok hatására írt költeményeit és Schubert dalait nevezték így.⁶⁰ Thomas Moore kötetét *Mélodies Irlandaises* címmel fordították le, ennek a nyomán íródott Berlioz *Neuf mélodies imitées de l'anglais* című gyűjteménye. Schubert dalai Franciaországban 1833-tól kerültek kiadásra, kivétel nélkül fordításban, francia szöveggel. Schubert dalait és általában a német dalokat *mélodie*-nak (*mélodies rêveuses et graves*) nevezték, hogy megkülönböztessék a *romance*-októl, komplex harmóniaviláguk és a zongorakíséret megnövekedett szerepe miatt. (Ebben az időben adták ki Beethoven több dalát, majd néhány évvel később Mendelssohn dalait is, három kötetben.)⁶¹

A *mélodie* tehát műfajként a *romance* ellenlábasa lett. Szerkezetét tekintve szakít a strófikus formával, helyette vagy valamilyen szabályos formát (*forme schématique*), vagy szabad formát (átkomponált dal) alkalmaz. Ha szerkezete mégis strófikus, akkor a strófák nagyon kimunkáltak, és gyakran több versszaknyi szöveget dolgoznak fel. A dallam formálásában a *phrase carrée* nem egyeduralkodó többé, sőt előfordul recitatív jellegű dallam is. A zongoraszólam sokkal több szerepet kap a zenei kifejezésben, dallam

⁶⁰ Frits Noske: *La mélodie française de Berlioz à Duparc*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954. 20.

⁶¹ I. m. 21.

és kísérete elválaszthatatlan többé, s a zongorára bízott zenei anyag változatosabb és összetettebb, mint a *romance* történetében bármikor. A 19. századi *mélodie* sokat köszönhet a század nagy francia költőinek is (Victor Hugo, Lamartine, Alfred de Musset, Théophile Gautier), egyrészt magasabb rendű szövegek állnak a dalszerzők rendelkezésére, másrészt e költők verstani újításai (*enjambement*, szabad forma, aszimmetrikus hosszúságú sorok) hozzájárulnak a *phrase carrée* fellazításához.⁶²

A két műfaj a kortársi szóhasználatban keveredett egymással. Mivel a *mélodie* új és divatos kifejezés lett, több esetben került címként gyűjteményes kötetek, dalokat tartalmazó újságmelléletek fedelére, akkor is, ha azok hamisítatlan románcokat tartalmaztak. A *romance* kifejezés használata a század végéig nagyon gyakori volt, akár olyan szerző darabjaira is, mint Chabrier – amelyek persze inkább a *mélodie* típusához közelítenek. Mint láttuk, a *mélodie* mint műfaj megjelenése Berliozhoz köthető, de Berlioz több dala inkább *romance*, mint *mélodie*. A *mélodie* első igazi reprezentánsa Henri Duparc.

Fauré első dalai Gounod és Neidermeyer hatása nyomán beleágyazódtak korának hagyományába. A *romance* és a *mélodie* határterületén álló darabok után megjelenő első, saját nyelvezettel bíró kompozíciók nemcsak szerzőjük munkásságában, de a francia dal szempontjából is jelentősek. Fauré érett és kései dalai egyúttal a *mélodie* történetének legfényesebb lapjai közé tartoznak.

Fauré saját korai darabjait *romance*-nak nevezi, de már 1870-ben egy frissen elkészült művére (nem tudjuk, pontosan melyikre, feltételezhetően a *Lydiára*) egy levelében a *mélodie* szót használja, s a továbbiakban ki is tart a *mélodie* elnevezés mellett.⁶³

Valóban, a strófikus szerkezetű korai darabok (*Le Papillon et la fleur*, *Mai*, *Dans les ruines d'une abbaye*, *L'Aurore*) egyértelműen románcok, mind szerkesztésmód, mind hangütés tekintetében. Az átmenet a *romance*-ok és a *mélodie*-k között nem egyértelmű, így néhány korai darab, bár sok tekintetben magán viseli a *romance* karakterjegyeit, már nem illeszkedik teljesen e műfaj keretei közé. Nehéz például besorolni a *(Les) Matelots* vagy a *Seule!* című dalokat, mert bár strófikus szerkesztésűek, hangvételükben semmiképp nem románcok. A *Seule!* kétütemes szerkesztésmódját például nehéz lenne *phrase carrée*-nak titulálni. Karakterük és szerkezetük miatt is egyértelműen *mélodie*-k a Baudelaire-dalok, illetve a *L'Absent* és a *(La) Chanson de pêcheur*. Időrendben előrehaladva azonban még az 1870-es évekből is találunk *romance*-okat: ilyen az *Aubade*, sőt, akár a *Tristesse* vagy a *Barcarolle* is. A legutolsó *romance* az 1878-as *Sylvie*. Az ezután íródott, strófikus vagy ahhoz

⁶² I. m. 32.

⁶³ Lásd Jean-Michel Nectoux (ed.): *Gabriel Fauré. Correspondance*. Paris: Flammarion, 1980. 5, 28, 33, 39, 48, 73 számú levél.

hasznló, de komplexebb szerkezetű dalok (*Chanson d'amour, Notre amour, Les Roses d'Espagne*) hangvételükben hasonlítanak a románcokhoz, de annál bonyolultabb kidolgozásúak.

III. Az érett Fauré dalai

Két cantique

Fauré egyházi műveinek száma alig haladja meg a huszat – ez a szám meglepően kicsi egy olyan szerzőtől, aki élete nagyobb részében orgonistaként is tevékenykedett. (Még meglepőbb, hogy egyetlen orgonaművet sem írt.¹) E művek többsége rövid lélegzetű, alkalmi fogantatású, nem túl jelentős kompozíció. A *Requiem*en (op. 48, 1887-93) kívül talán csak a *Messe basse* és a *Cantique de Jean Racine* tartozik Fauré ismert és elismert művei közé – ez utóbbi Fauré első olyan műve, melynek a szerző opus-számot (op. 11) adott, s ez az a darab, amelyet elsőként publikált.²

A *cantique* speciális francia egyházzenei műfaj: olyan vallásos fogantatású kórusmű vagy dal, mely a hitbeli érzelmeket világiasabb, népszerűbb formába öltöztetve jeleníti meg. Fauré a *Cantique de Jean Racine* után nem sokkal még két *cantique*-ot komponált: *Cantique à St Vincent de Paul* és *Cantique pour la Fête d'un supérieur* címűeket, sajnos mindkettő elveszett. Ide sorolható azonban még két dala is: a *Noël* (op. 43/1) és az *En prière* (opus-szám nélkül). E két *cantique* Fauré dalköteteiben jelent meg, az 1908-as revideált és átszerkesztett kiadás szerint a *Noël* az első kötet utolsó darabjaként, az *En prière* pedig a második kötet tizenhatodik darabjaként. Valójában nem szerencsés ez az elhelyezés: mindkét dal társtalan a maga kötetében. A revideált kötetek kialakításakor azonban a dalok számának azonosságát tartották szem előtt, s talán kommersziális okok miatt az azonos, de a szerző életművében nem reprezentatív műfajba tartozó két dalt két külön füzetbe osztották. (A dalkötetek első kiadásában a *Noël* nem, csak az *En prière* szerepelt.) A *Noël* az első füzet végén tökéletesen gyökértelen, nem illeszkedik a főként korai románcokat tartalmazó gyűjtemény alapvetően romantikus stílusához.

A *Noël* (1885) és az *En prière* (1890) nem csak műfajában azonos, de hangvételében is rokon. A két dal megírása közt csupán öt év telt el, szerkezetükben és harmóniavilágukban Fauré 1880-as évekbeli stílusát hordozzák. A megzenésítésre választott versek (Victor Wilder és Stephan Bordèse költeményei) vallásosságában van valami naiv, gyermeki – talán épp ez a tiszta, ártatlan, mélyen emberi hangütés tetszhetett meg Faurénak. A *Noël* úgy idézi fel a Megváltó születését, mint egy

¹ Leslie Orrey: „Gabriel Fauré, 1845-1924.” *The Musical Times* LXXXV/1227 (May 1945), 137.

² Robert Orledge: *Gabriel Fauré*. London: Eulenberg Books, 1979. 45.

képeskönyvbe illő kedves mesét. Az első két versszak megjeleníti a három királyok látogatását a kisdud Jézusnál. Faurénál nagyon ritka, hogy a megzenésítés a szöveg atmoszféráján túl egy-egy szó madrigalizmusként való ábrázolását is tartalmazza, de ebben a dalban az első versszak második felében felkúszik az égre a betlehemi csillag egy hosszan kitartott magas trilla képében, hogy csak a versszak végén bukfacezzen le onnan könnyed futammal. Az első két versszak zenei anyaga azonos, de a második versszak zongoraszólama az anyagát faktúrájában dúsítva hozza. Sajnos a harmadik versszakban megfogalmazott tanulság, mely a három királyok követésére buzdít, hatásában nem olyan megragadó, mint az előzmények. A második versszak második felének faktúráját folytató, abból kinövő zenei anyag coda-szerűen kulminál: de a dal végére tartogatott legmagasabb hang, az utolsó szóra (*roi* – király) szófestő módon elhelyezett *asz*” erőszakoltnak és kimódoltnak hat az addigi gyengéd, lírai hangvételhez képest.

Az *En prière* hangvételében és felépítésében is rokon a *Noël*el. A vers eredetileg öt versszakból áll, de a megzenésítés során Fauré két-két versszak egymáshoz kapcsolásával alakítja ki a dal strófáit, az utolsó versszak pedig a dal codája. A vers sorai aszimmetrikus hosszúságúak, egy hosszabb (12 szótagos) sort egy rövidebb (4 szótagos) sor követ, Fauré azonban a két sort összefogva hozza létre a zenei sorokat, melyek három plusz egy ütemből állnak, azaz négyütemesek. A dal első két strófájának anyaga tulajdonképpen az első sor variált ismétlése, vagy az első sor anyagával rokon, abból kinövő zenei gondolat. A coda új zenei anyagot hoz, és itt a zongoraszólam faktúrája is megváltozik, az addigi nyugodt arpeggiók helyett arpeggiókkal váltakozó, negyedekben mozgó akkordok támasztják alá a meghosszabbodott, hatütemes zenei sorokat.

Clair de lune (op. 43 és op. 46)

Mint láttuk, az op. 43 első dala voltaképp nem illik bele a dalkötetekbe. Érdekes véletlen azonban, hogy az átszerkesztett második dalkötetben az op. 43 második dala, a *Nocturne* előtt a *Noël* párja, az *En prière* szerepel. Az op. 43 két dala közt egyébként nemigen fedezhető fel kapcsolat azon kívül, hogy nagyjából egyidőben keletkeztek, s valószínűleg csak ezért kerültek egy opus-szám alá. Talán az sem véletlen, hogy az *En prière* nem is kapott opus-számot.

A *Nocturne* (op. 43/2) és a *(Les) Présents* (op. 46/1) között azonban több összekötő kapocs is felfedezhető. Mindkét dal Villiers de l'Isle Adam szimbolista költő verseire készült, és mindkét dal ugyanazzal a dallamfordulattal kezdődik:



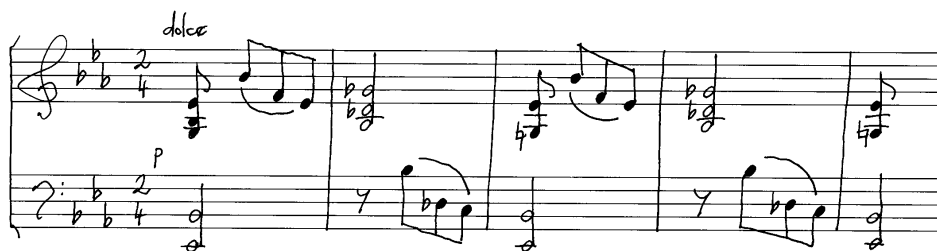
(Nocturne)



(Les Présents)

Már a két *cantique* harmóniavilága is komplexebb és fanyarabb volt, mint amit az opus 23, 27 vagy akár az op. 39 kompozícióiban megszoktunk. Ez a nagyon modulatív, modális fordulatokkal átítatott, de tonális gondolkodás jellemző az érett Fauréra. A *Nocturne* első két versszakának harmóniai végig Esz orgonapont fölött szólnak. (Ilyen hosszan hangoztatott orgonapont van már például a *(Le) Voyageur* első felében is, de a fölötte fekvő harmóniak még jóval szokványosabbak.) Csak a harmadik versszak elején lép el a basszus erről az orgonapontról, hogy aztán néhány ütem után a B orgonaponton maradjon a darab zárlatáig. Funkciósan tehát a dal egy hosszú tonika után a dominánson időzik majd visszalép a tonikára. Ezt azzal teszi érdekessé, hogy a dal mindhárom versszakának utolsó sora alatt az orgonapont kivételével ugyanaz a kíséret szól, azaz a következő zenei anyag az első két versszakban Esz orgonapont fölött, az utolsóban viszont B orgonapont fölött szerepel. Így a dal bár Esz-dúrban, de első fok helyett a tonika-helyettes harmadik fokon zárul, s csak az énekszólamban lezárulta után szólal meg a tonikai akkord.

A *(Les) Présents* szerkesztésében a *(Le) Secret*-t idézi. Szerkezetének alapja a dal kezdetén a zongoraszólamban lefektetett kétütemes alapmotívum:



Néhány korai darabtól eltekintve Fauré zongorabevezetői általában a lehető legrövidebbre fogottak. Ezek közül a két legegyszerűbb fajtában az első pár ütem vagy csak a tonikai akkordot hangoztatja (ilyen például a *Lydia*, *Après un rêve*, *Au bord de l'eau*, *Nell*, *Le Voyageur*, *Les Berceaux*, *En prière*, *Nocturne* kezdete), vagy a tonikai akkordok közé egy másik akkordot illesztve rögzíti a dal alaphangnemét (ilyen például a *L'Absent*, *Tristesse*, *Aurore*, *Le Pays des rêves*, *Noël* indítása). A *(Les) Présents* esetében ez utóbbiról van szó: az Esz-dúr akkordok közé Gesz-dúr akkord ékelődik, így ez az akkordváltás már nem egyszerűen a tonika és a domináns, vagy a tonika és a szubdomináns váltogatása, hanem egy olyan tercrokon kapcsolat megjelenése, amely az ismétlésekkor is meglepő hatást kelt.

A *(Les) Présents* három versszaka más és más modulációs utat jár be, hogy aztán mindig visszatérjen a dal alaphangnemébe. Faurénál sosem fordul elő, hogy a dal ne az alaphangnemben záródjék. Bármilyen sűrűn modulál, és bármily közeli vagy távoli hangnembe tér ki, a dal végén megnyugtató módon szólal meg az alaphangnem tonikai akkordja. Az azonban már nagyon ritka, hogy az énekszólam az alaphangnem első fokán záródjék, jóval gyakoribb, hogy a kvintet vagy a tercet énekli záróhangként.

A *(Les) Présents* dedikálása Robert de Montesquiou-Fezensac grófnak szól. A párizsi társaság e híres figuráját Proust tette halhatatlanná *Az eltűnt idő nyomában* című regényfolyamának Charlus bárójaként. Fauré valószínűleg 1886-ban ismerkedett meg a gróffal Elisabeth Greffulhe (Montesquiou egyik rokonának) szalonjában. Montesquiou Verlaine feltétlen híve és rajongója volt, ő ajánlotta Fauré figyelmébe Verlaine költészetét, és adta neki kölcsön a *Fêtes galantes* című kötet egyik példányát.³ A kötetnek abban az évben (1886-ban) jelent meg második kiadása, az 1869-es első kiadás mindössze 360 példányából addigra valószínűleg egy sem volt elérhető.⁴ Ezzel a valóban nagy költésszel való találkozás megtermékenyítőnek bizonyult: Fauré a következő

³ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 174-175.

⁴ Szegzárdy-Csengery József: [Utószó]. In: *Paul Verlaine válogatott versei*. Budapest: Magyar Helikon, 1965. 425.

években összesen tizenhét Verlaine-verset zenésített meg, beleértve két dalciklusát is, az op. 58-as *Cinq mélodies 'de Venise'*-t és az op. 61-es *La Bonne Chanson*-t is. Nemcsak számukban jelentősek a Verlaine-versekre írt kompozíciók, de Fauré életművének minőségben legmagasabb rétegét képviselik.

Fauré első Verlaine-versre írott dalának az op. 46/2-es *Clair de lune*-nek alcíme *Mennet*.⁵ Ez a dal tökéletes, páratlan remekmű, az életmű egyik csúcsa. Szerkezetében teljesen egyedi. Meglepően hosszú, tizenkét ütemes zongoraelőjáték vezet be a dalt, és ez az előjáték felvonultat majdnem minden olyan anyagot, mely a zongoraszólamban a dal egészében szerepel. Ezek az anyagok mind szigorúan kétütemesek, és visszatérésük, újrafelhasználásuk alkalmával kiszámíthatlan módon követik egymást vagy ismétlődnek. Ha a zongoraszólam látszólag új anyagot hoz is, az a bevezetőben bemutatottakkal könnyen rokonítható. Ez a zongoraszólam dallamos, sokkal dallamosabb, mint az énekszólam, mely kis ambitusban és csak kis lépésekben mozog. Az énekelt verssorok hossza már nem azonos, hanem vagy három- vagy négyütemesek, és illeszkedési pontjaik eltérnek a zongora kétütemes frázisainak kapcsolódási pontjaitól. A két szólam így független, sőt idegen hatást kelt, ami az első verssorban megjelenített kép zenei megfogalmazásának tűnik: „*Votre âme est un paysage choisi*”.⁶ Csak egy-egy szó erejéig teremődik kapcsolat a dallam és kísérete közt, tercparhuzam alakul ki először a „*sur le mode mineur*” szókapcsolat megzenésítésekor (Fauré kis fricskával a „mollban” jelentésű kifejezést dúrban zenésíti meg), majd ennek mintájára a „*la vie opportune*” és a „*croire à leur bonheur*” frázisokban is. Az utolsó versszak valamelyest eltér előzményeitől. A dal alaphangneme a b-moll, gyakran vezetőhang nélkül, így az utolsó versszakra rávezető közjátékban hirtelen megszólaló Gesz-dúr felbontás meglepő: „*Au calme clair de lune, triste et beau*”.⁷ (A Watteau-hangulatot idéző Verlaine-dal, a *Mandoline* is akkor hoz új zenei anyagot, mikor a versben feljön a hold.) A zongora eddigi legjellegzetesebb dallama is átszíneződik, Fauréra igen jellemző módon:



⁵ A Fauré által kiválasztott verset Debussy is megzenésítette.

⁶ „Különös táj a lelked” (Szabó Lőrinc fordítása).

⁷ „a szép s bús holdfény, csöndes zuhatag” (Szabó Lőrinc fordítása)

Jellegzetes a zongora kíséradallamának megváltoztatása is a „*Les grand jets d'eau svelte*” szövegrész alatt:



Az eddig folyamatos zongoradallamot most többször is arpeggiók szakítják meg, s csak az énekszólam befejeztével idéződik fel ismét (kissé átalakítva) a zongorabevezető első, oly emlékezetes dallama.

Il pleure dans mon cœur comme il pleut sur la ville (op. 51)

Az 51-es opusba rendezett dalok közül három 1888-ban íródott (*Larmes*, *Au cimetière*, *Spleen*) és az utolsó darab (*La Rose*) időben kissé elkülönülve, 1890 augusztusában született. Ez utóbbi hangulatában is eltér a többitől: lelkesült óda a rózsza szépségéről szemben az első három darab haragos, vagy szemlélődő szomorúságával. E dalok az 1885 és 1887 között íródott *Requiem* (op. 48) és az 1887-es édesbús *Pavane* (op. 50) közelségében vannak. Nectoux hívja fel a figyelmet Fauré azon nyilatkozatára, miszerint a *Requiem*et nem valamilyen célból vagy valakinek írta, bár keletkezésének ideje, mint arra életrajzírói hivatkoznak, édesapja és édesanyja halála közé esik.⁸ Véletlen vagy sem, de az opus 51 első három dala kínról, dühről, szomorúságról és depresszióról vall.

A *Larmes* Jean Richepin verséből három versszakot dolgoz fel. A *Lydia* kapcsán már említettük, hogy Fauré többször húzott a kiválasztott szövegekből, és nem riadt vissza kisebb-nagyobb változtatásoktól sem, hogy a verseket a megzenésítés szempontjából a lehető legalkalmasabbá tegye. (Ennek indokairól és eljárásairól Nectoux részletesen ír.⁹) A *Larmes* szövegéből Fauré egy versszakot kihúzott, Nectoux szerint valószínűleg annak hangzása miatt, mely énekelve nem szerencsés.¹⁰

A *Larmes* zenei szerkezetét a vers sajátos formája sugallhatta: minden versszak ugyanazzal a két sorral kezdődik. A dalban ez a két sor minden esetben ugyanazzal a dallammal szerepel, így refrén érzetét kelti, bárha a részek elején áll. A versszakok további anyaga már csak az adott strófán belül mutat erős kapcsolatokat, a dallamképző

⁸ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 116.

⁹ Lásd i. m. 347-354.

¹⁰ I. m. 351.

erő a második versszakban például a szekvencia. Az első versszak dramatikus párbeszéde a zenei megvalósításban faktúraváltásban és (c-mollból gisz-mollba történő) modulációban fejeződik ki. („*Toi, qui pleures-tu?*” és „*Moi, mon existence dépendée / En voeux trahis!*”)¹¹ A *Larmes* Fauré kevés drámai dala közé tartozik, még hozzá azon kevesek közé (ilyen például a *Fleur jetée* is), melyben az erőteljes kifejezést nem ellenpontozza líraiság.

Az *Au cimetière* (ismét Jean Richepin szövege) szintén temetői hangulatot, siratást idéz, de atmoszférája az előbbinél jóval békésebb. Ezt a lágy beletörődést, nyugalmat a visszatéréses szerkezetű (ABCA') dalban az A, B és A' rész nemes szépségű dallama hordozza. A hatsoros versszakok aszimmetrikus hosszúságú sorait Fauré két négyütemes sorba rendezi, és két versszak összefogásával teremti meg a zenei strófákat. A puritán, szinte csak szekundokban mozgó dallamsorokat a zongoraszólam egyenletes negyedei támasztják alá. Az eredeti versszakhatároknál Fauré változtat a zongorafaktúrában: míg az első két zenei sor alatt a kíséret az énekszólám regiszterébe van helyezve, a következő két sorban ehhez már ütemenként változó basszus is járul. A B részben a zongora egyenletes negyedmozgása hagyományosan elhelyezett négyszólamú akkordjaiban folytatódik, de a versszak zárásakor már megelőlegeződik a C rész faktúrája: az első ütésen negyed helyett mindig triolák állnak. E faktúraváltozás aláhúzza az énekszólám félhangonként emelkedő, szekvenciálisan szerkesztett sorait, melynek magasba helyezett, szinte egyhangú recitációja drámai hatást kelt. Az A rész visszatérésében Fauré kis változtatást eszközölt a zenei szöveten, a zongoraszólamban az első két sorban a harmóniák egy H orgonapont fölött szólnak meg, de aztán a másik két sor már változatlanul tér vissza.

A *Spleen* ismét Verlaine-megzenésítés, még hozzá a *Romances sans paroles* (Szövegtelen románcok) című 1873-as kötetből, melynek második kiadása 1887-ben jelent meg. A vers címe eredetileg annak kezdősora (*Il pleure dans mon cœur*), Fauré választotta címnek egy másik Verlaine-költemény címét, a mű atmoszféráját tekintve találóan, ám az összekeverhetőség miatt mégis rosszul.¹² A *Spleen* mégis egy fontos állomás, egyrészt előkészíti az utat a további Verlaine-megzenésítések felé, melyek majd az életmű legmagasabb csúcsai lesznek, másrészt megszólal benne az érett sőt kései Fauré jellegzetes, kissé melankolikus, énekbeszédre hajló, tiszta, józan hangja. A *Spleen*ben nincsen melódia, nincsenek strófák, de a szabadabb szerkesztés ellenére is koherens és zárt zenei forma, mely tökéletesen kifejezi a szöveg mondanivalóját. A zongoraanyag kétféle faktúrát váltogat, a dal elején bemutatott, két kézre osztott, valójában

¹¹ „Te, te mit siratsz? Én, elárult esküvésekben eltékozolt életem!”

¹² Debussy az *Il pleure dans mon cœur* kezdetű, és a *Spleen* című verset is megzenésítette.

tizenhatodokban mozgó anyag egy triolás figurációval váltakozik, és megjeleníti a vers első soraiban felidézett képet. Az erősödő-ritkuló eső monoton zaja fölött lágyan hullámzik a fel-felhorgadó majd lefelé ereszkedő, szünetekkel tagolt énekszólám. A dal nem olyan modulatív, mint az Faurénál az 1880-as években már jellemző, főként az alaphangnem d-moll és az á-moll között ingázik, egyetlen rövid kitérővel a Desz-dúr felé („*Il pleure sans raison dans mon cœur qui s'écœure*”). A dallamvonalak rokonsága, és ez a finom hangnemi játék a zongorafaktúra szeszélyes váltakozásával együtt fejez ki monoton ismétlődést, unalmat, kétségbeesést és némi halvány reményt vagy kitörési próbálkozást.

A *(La) Rose*, alcíme szerint *Ode anacréontique* ismét egy Leconte de Lisle-vers feldolgozása, a *Lydia* és a *Nell* lelkesült, szépséget dicsőítő hangütésében. Zeneileg látszólag ugyanannyira szabálytalan, mint a *Spleen*, sőt, hirtelen modulációi miatt még kiismerhetetlenebbnek tűnik, valójában azonban nagyonis konzisztens. A dal alapját az előjáték és az első sor egymásra válaszoló, azonos ritmikájú dallamsora hordozza, ez az anyag tér vissza variált formában minden közjátékban és az énekszólám majd minden sorkezdetében. (Ilyen típusú szerkesztést láthattunk a *Barcarolle* és a *Sérénade toscane* esetében is.) A dallamsorok általában kétütemesek és szünettel tagoltak, de gyakran kerül eléjük felütés, enjambement esetén pedig szünet nélkül követik egymást, formájukat tehát a költemény szerkezete, nem pedig előre elhatározott zenei logika diktálja. Új zenei anyagot a dal körülbelül utolsó harmada hoz, ez a rész idézi fel Aphrodité születését és kiemelkedését a habokból. (Ha visszaemlékszünk a *Clair de lune* vagy a *Mandoline* tagolására, ott is a dal utolsó harmadában-negyedében a költemény megragadó természeti képével egyidőben jelenik meg új anyag.) Valószínűnek tűnik tehát, hogy a *La Rose* e pontján felhangzó a Desz-dúr arpeggió a habok zenei megjelenítése („*Ruisselante encor du flot paternel*”¹³).

A színház közelében

Ha az École Niedermeyer nem is, a Viardot-família már bízathatta Faurét az operaszerzésre. A 19. század második felének Párizsában zeneszerző igazi népszerűséget és elismertséget csak az opera világában szerezhetett. Fauré első próbálkozásai, hogy személyéhez illő librettót szerezzen magának, 1870-es évek végére esnek: Louis Gallet-t, Saint-Saëns, Massenet, Gounod, Bizet librettistáját kérte, dolgozza át számára Louis

¹³ „Csillogva még az atyai haboktól.”

Bouilhet *Faustine* című darabját. A tervből nem lett semmi, mint ahogy a valószínűleg *Barnabé* címet viselő egyfelvonásos opéra-comique-ból (Jules Moineau szövegére) is csak a finálénak szánt szextett maradt ránk, kéziratban.¹⁴ Rosszabb sorsa jutott az Armand Silvestre együttműködésével készült *Lizarda* című háromfelvonásos vígoperának. A mű, bár ki volt tűzve, s valószínűleg teljesen el is készült, sosem hangzott el: szerzője megsemmisítette a kéziratot.¹⁵ Tervben volt egy Mazeppa-feldolgozás is, ettől Fauré visszahátrált, mikor értesült a Csajkovszkij azonos témájú operájáról.

Talán nem pusztán véletlen, hogy e próbálkozások kudarcba fulladtak. Későbbi operai terveinél is látható: Fauré – járatlan lévén a színház világában – teljesen rábízta magát szövegíróinak tapasztalatára.¹⁶ Előzetes tudás nélkül nehéz volt rászánnia magát az ismeretlen feladatra, nemcsak annak zenei kihívása, de az ilyen típusú munka meglehetősen időigényes volta miatt is.¹⁷ Hogy mégis a színház közelében maradjon, szerencsésebb feladatnak bizonyult a színpadi kísérőzenék komponálása. Nectoux egy korábban sosem idézett cikkre hivatkozva idézi Fauré véleményét:¹⁸ „A zene ebben a műfajban, az operával ellentétben, nem jeleníti meg a dráma minden fordulatát. Ehelyett megelégszik azzal, hogy kommentálja a cselelményt, megidézze a szereplők érzelmeit, hogy felerősítse kifejeződésüket, egy más régióba terjessze ki a szcenárió varázsát, életre keltse a szereplőket környező és oly hatékonyan mozgó természeti erőket. Magam is nemegyszer kimutattam vonzódásomat a dráma effajta zenei alátámasztásához, amely egy irodalmi művet lírával és zenei atmoszférával itat át.”

Fauré első kísérőzenéjét id. Alexandre Dumas *Caligula* c. darabjához írta (op. 52). Ezt követte az Edmond Haraucourt Shakespeare nyomán írt *Shylock* című darabjához írt kompozíció (op. 57), melynek bemutatóját maga Fauré vezényelte 1889. december 17-én. Ez a darab mindösszesen ötvenhat előadást ért meg e formájában. Fauré a kísérőzenét eléggé radikálisan dolgozta át zenekari szvitté.¹⁹

Következő két kísérőzenéjéről keveset tudunk. Sarah Bernhardt felkérésére írta meg Haraucourt *La Passion* című darabját (egyfajta „misztériumversét”²⁰), melyet azonban egy színház sem vállalt, így végül egy vallásos koncerten hangzott el, Fauré zenéje nélkül, és

¹⁴ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 136.

¹⁵ I. m. 137.

¹⁶ I. m. 138.

¹⁷ Robert Orledge: *Gabriel Fauré*. London: Eulenberg Books, 1979. 120,

¹⁸ A *Le Figaró*-ban (1907. márc. 1., 6. old.) megjelent írás Alfred Bruneau Zola *La Faute de l'abbé Mouret* c. darabjához írt kísérőzene kapcsán. Idézi Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 139.

¹⁹ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 145.

²⁰ I. m. 146.

nagyon megbukott. Fauré e darabnak egyébként is csak az előjátékát írta meg, s a *Prelude* a Société National koncertjén (1890. április 21.) hangzott végül el, d'Indy vezényletével. A híres Molière-darabhoz (*Le Bourgeois gentilhomme*) írt kísérőzene is csak részben készült el, s a bemutató a színház csődje miatt elmaradt.²¹

E műfajban egyik legjelentősebb kompozíciója a *Pelléas et Mélisande* kísérőzenéje (op. 80), melyet a belőle írt szvit tett aztán ismertté – már elszakadva Maeterlinck darabjának Jack W. Mackail által adaptált angol változatától.

Mindezen darabok kívül esnének e dolgozat keretein, ha a kísérőzenék néhány tétele zongorakíséretes változatában ne járt volna be saját utat, mint vokális kompozíció.²² A *Sbylocke* két vokális tétele, két szerenádja az eredeti kompozíciótól elszakadva, zongorakíséretes dalként jelent meg az Hamelle-féle revideált dalkötetek harmadik füzetében. Valójában sem a *Chanson* (op. 57/1), sem a *Madrigal* (op. 57/2) nem lépi túl a gáláns hangütés szinte banális megoldásait. Mindkét dal, de különösen a *Chanson* zongorás változata sokat veszít az eredeti zenekari kíséret delikát hangzásából, finom felrakásából.²³

A (*Le*) *Bourgeois gentilhomme*-hoz írt kísérőzenéből 1957-ben, posthumus publikált az Heugel egy szerenádját ének-zongorára, *Sérénade de Bourgeois gentilhomme* címen, opus-szám nélkül. E 9/8-os darab érdekesebbnek tűnik a fenti kettőnél, a zongora közjátéka és az utójáték megidézi az *Arpège* jellegzetes zongoradallamát,²⁴ ám a dal végén elhelyezett, Faurénál egyébként is ritka virtuóz, melizmatikus kadencia bizarr és erőszakolt.

A *Pelléas et Mélisande* kísérőzenéjének egyetlen vokális részlete, *Mélisande dala* zongorakíséretes formájában szintén csak posthumus került publikálásra 1936-ben.²⁵ E kompozíció a (*La*) *Chanson d'Eve* dalciklus *Crépuscule* című dalában került újr felhasználásra, kezdőmotívuma pedig az egész dalciklus meghatározó zenei motívumává vált.

Fauré egyébként a kísérőzenék komponálása miatt nem adta fel operai terveit. Ugyanebben az időszakban, az 1880-as 90-es évek fordulóján két költővel is épp színházi tervei miatt került kapcsolatba, még ha e tervekből nem is lett aztán semmi. Fauré egy lelkes és tehetős mecénása, Polignac herecegnő felkérésére szándékozott operai szövegkönyvet kérni Verlaine-től. A költővel való együttműködése 1891

²¹ I. m. 146-147.

²² Az ellenkezőjére is van példa Fauré életművében: néhány dalát (*La Chanson du pêcheur*, *Les Roses d'Ispahan*, *Clair de lune*) maga a szerző hangszerelte meg.

²³ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 143.

²⁴ I. m. 147.

²⁵ I. m. 159.

januárjában kezdődött, de az Verlaine egyre súlyosbodó alkoholizmusa és többszöri kórházi kezelése miatt nem volt zavartalan.²⁶ Verlaine első javaslata egy már elkészült darabja volt: *Les Uns et les autres*, ez a dráma nem nyerte meg Fauré tetszését. A költő újabb felvetése a *L'Hôpital Watteau* volt, melyben az olasz commedia dell'arte jellegzetes figurái szerepeltek volna egy kórház kulisszái között. Bár a hercegnőnek tetszett az ötlet, valójában nehéz elképzelni, hogy e szüzséből sikeres opera írható.

Szintén Polignac hercegnő ötlete volt egy Buddha-téma, melyre Maurice Bouchort kérték föl. Ő más elfoglaltságai miatt a felkérést visszautasította, és egy barátját javasolta maga helyett. Albert Samain hozzákezdett a munkához, de műve (*Tentation/Vocation de Bouddha*) valójában szimbolista modorban írt vers lett dráma helyett.²⁷ Fauré egy a hercegnőnek írt leveléből kiderül, hogy nem kapott szárnyakat a szövegtől.²⁸

Ha operák nem is, de dalok születtek e két költővel való együttműködésből. Már említettünk két a Verlaine-versre írt dalt (*Clair de lune*, *Spleen*), és Fauré két dalciklusához is – *Cinq mélodies 'de Venise'* (op. 58) és a (*La*) *Bonne Chanson* (op. 61) – az ő költeményeit használja fel. Az utolsó Verlaine-szövegre írott dal a *Prison* (op. 83/1). A (*La*) *Bonne Chanson* ihletője és múzsája, Emma Bardac mutatta meg Faurénak egy kedves verseskötetét, Albert Samain *Au jardin de l'Infante*-ját.²⁹ Fauré e kötetből négy verset is megzenésített: a *Soir* (op. 83/2), az *Arpège* (op. 76/2) és az *Accompagnement* (op. 85/3) Fauré legjobb dalai közé tartoznak, a *Pleurs d'or* (op. 72) pedig különös szépségű duett.

A faurési dalciklus prototípusa: *Cinq mélodies 'de Venise'* (op. 58)

A *Poème d'un jour* (op. 21) után, talán annak nem kielégítő volta miatt, Fauré sokáig nem próbálta meg dalait ciklusokba rendezni – az opusokba foglalt dalok zeneileg nem tartoznak össze. Gyakorlati megoldás volt csak, hogy a kiadások egymás mellé soroltak voltaképp egymáshoz nemigen illő tételeket. Alkotói meggyőződése volt ugyanis, hogy nem elég, ha a kiválasztott versek tartalmukban kapcsolódnak csak egymáshoz, vagy ha azokból összeáll is egy csaknem elmondható szüzsé, a dalciklust zenei eszközöknek is össze kell tartania, a dalciklus darabjait ugyanúgy meg kell tervezni, akár egy szonáta,

²⁶ I. m. 169.

²⁷ I. m. 171.

²⁸ Fauré 1892 augusztusában Polignac hercegnőnek írt levele. Jean-Michel Nectoux (ed.): *Gabriel Fauré. Correspondance*. Paris: Flammarion, 1980. 190.

²⁹ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 172.

szimfónia vagy szvit tételsorozatát. Hogy Fauré valószínűleg épp ezt az összekötőelemet kereste, az visszakövetkeztethető abból a lelkesedéséből, amikor végre rátalált a keresett megoldásra. 1891 szeptemberében a következőket írta Polignac hercegnőnek (Winnaretta Singernek):³⁰ „[...] Írtam magának egy másikat [egy másik dalt] is, és csak azért juttatom el, hogy megismerhesse az utolsó dalt is. Látni fogja, hogy mint a *Chymène*-ben, megpróbálkoztam egy olyan *formával*, amiről azt gondolom, hogy új, legalább is én még nem láttam hasonlót; és az a legkevesebb, hogy megpróbáljak valami *újat* teremteni, mikor önnek dolgozom, hiszen ön hasonlít legkevésbé bárkire is a világon!

A kezdő téma után, mely nem jelenik meg többé, a második versszakban behozom a *Green* [egy témájának] nyugodt, lecsendesült visszatérését, a harmadik versszakban pedig az *En sourdine* témáját épp ellenkezőleg, elkeseredetten, még intenzívebben és még mélyebben, egészen a végéig. Ez egyfajta konklúziót hoz létre, s az öt dalt *szvitként* fogja össze egy történetté, mint ahogy az a valóságban is: csak sajnos az utolsó fejezet nem igaz! De ez már nem az én hibám!”

A dalciklus ajánlása is Winnaretta Singernek szól; ő invitálta Faurét két feső barátjával (Ernest Duez és Roger Jourdain társaságában) Velencébe. 1891 májusát és júniusát töltötte Fauré Velencében, a hazaút pedig hosszabb kerülőkkel és megállókkal Firenzén és Genován keresztül vezetett.³¹ Arról, hogy ez a felhőtlen nyaralás milyen kitűnőre sikeredett, elragadtatott hangú levelei tanúskodnak. E levelekből értesülhetünk a dalciklus formálódásáról is. Az op. 58 első dala valóban Velencében íródott – innen a dalciklus mellékneve is –, de a többi darabot a nyár folyamán, már Párizsba visszatérve komponálta Fauré.³²

A megzenésítésre került versek Verlaine két kötetéből származnak: a *Mandoline* (op. 58/1), az *En sourdine* (op. 58/2) és az *A Chymène* (op. 58/4) a *Fêtes galantes* című kötetből való, a *Green* (op. 58/3) és a *C'est l'extase* (op. 58/5) pedig a *Romances sans paroles* címűből.³³ A versekből nem áll össze valódi szüzsé; a *Mandoline*-ban megidézett

³⁰ Fauré 1891 szeptemberében írt levele Polignac hercegnőnek. Jean-Michel Nectoux (ed.): *Gabriel Fauré. Correspondance*. Paris: Flammarion, 1980. 187-188.

³¹ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 178.

³² Jean-Michel Nectoux (ed.): *Gabriel Fauré. Correspondance*. Paris: Flammarion, 1980. A 88., 89., 90. levelet Fauré Velencéből írta; a 91., 92., 95., 96., 97., 98. és 99. levél az egyes darabok keletkezéséről (is) tudósít.

³³ Ebből az öt versből négyet Debussy is megzenésített, még hozzá néhány évvel Fauré előtt. Talán nem véletlen, hogy az *A Chymène* nem keltette fel az érdeklődését, ez a dal Fauré dalciklusának is legfurcsább és leggyengébb darabja. Többben is összevetették Fauré és Debussy megzenésítéseit, de ez valójában olyan szellemi játék, mely egy koincidenzián alapul. Nem vonható le különösebb következtetés abból, hogy a két szerző miként nyúlt az egyes versekhez, a dalok valójában nem hasonlítók össze jobban, mint Debussy és Fauré egyéb darabjai.

Watteau-i atmoszféra után négy valódi szerelmes vers következik.³⁴ A fenti levélben idézett zenei kapocs, a két megelőző dalból származó önidézet az *En sourdine*-t, a *Green* és a *C'est l'extase*-t fogja össze szorosán, a másik kettő csak lazán kapcsolódik hozzájuk. Kimutatható azonban más tematikus rokonság is a dalok között, mégha az nem annyira szembeötlő is, és valószínűleg nem szándékos. Mind az öt dalban gyakoriak a (főként lehajló) tercekből építkező dallamfordulatok.³⁵

Ciklikus műveknél meghatározók a hangnemi kapcsolatok is. Az op. 58-nak nincs teljesen végigvitt tonális koncepciója,³⁶ de a dalok közt mindazonáltal kimutathatók a hangnemi rokonságok, a *Mandoline* G-dúrjára az *A Clymène* e-mollja rímel, az *En sourdine* és a *Green* pedig tercrokon hangnemekben íródott (Esz- illetve Gesz-dúrban). A dalciklust záró *C'est l'extase* kissé kilógni látszik a maga Desz-dúrjával (bár a Gesz-dúr dominánsának hangneme); annál inkább tart rokonságot Fauré több, különösen szép, intim hangulatú, gyakran az estét vagy éjt megjelenítő Desz-dúr darabjaival (*Le Secret*; *Soir*). A Desz-dúr és párhuzamos mollja (b-moll) Fauré kedvelt hangnemei voltak.

A *Cinq mélodies 'de Venise'* dalait hasonlóságuk mellett különbözőségeik teszik kiegyensúlyozott kompozícióvá: a váltás, ellentétek létrehozása legalább olyan fontos kohéziós erő, mint a rokon vonások összetartó volta. A dalciklus alapvetően a gyorslassú váltakozására épül, a *Mandoline* és a *Green* gyors karakterűek (Allegretto moderato és Allegretto con moto tempójelzéssel), az *En sourdine* és az *A Clymène* nyugodtabb lüktetése (Andante moderato és Andantino) mellett a záródarab nyugodt léptéke áll (Adagio non troppo). A zongora játékmódja is minden dalban változik: a *Mandoline*, a *Green* és a *C'est l'extase* lágy, a két utóbbiban összepedálózott staccatóit az *En sourdine* és az *A Clymène* folyékony, legato játékmódja ellentételezi.³⁷

Fauré korai dalai kapcsán definiálja a *mélodie*-t Philippe Fauré-Fremiet (Fauré egyik fia, egy róla írt monográfia szerzője), mint „lírai szintézist, a szó és a hang frigyét”.³⁸ Már a két megelőző Verlaine-dal (*Clair de lune*, *Spleen*) elemzésekor láthattuk, Fauré milyen szoros olvasatban megy végig a szövegen, s miként jeleníti meg zenei módon a vers képeit. Jól megfigyelhető az a tendencia is, hogy általában a vers alaphangulata, és/vagy jellegzetes, erős kezdőképe dönti el a dal faktúráját és kezdő motivikáját, később azonban a vers hangulati töltetének változásai, vagy képeinek illusztrálása helyett az

³⁴ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 179.

³⁵ Robert Orledge: *Gabriel Fauré*. London: Eulenberg Books, 1979. 80.

³⁶ I. m. 79.

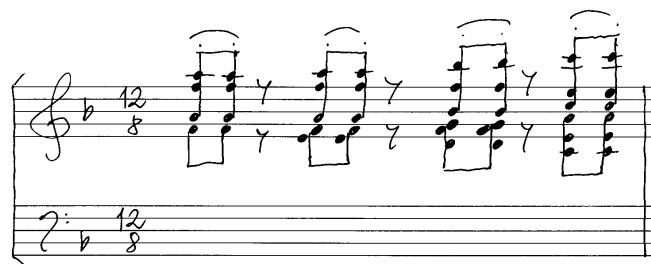
³⁷ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 180.

³⁸ Philippe Fauré-Fremiet: *Gabriel Fauré*. Paris: Les Editions Rieder, 1929. 31.

induláskor meghatározott zenei anyagok zenei alapon szerveződő végigvitele lesz a meghatározó. A *Cinq mélodies 'de Venise'* is láttató erejű, a dalok faktúrája a versek hangulatának, tagolása a költői szöveg formájának hűséges tolmácsolása. Előfordulnak szófestések is. A *Mandoline* gitárszerű kísérete felidézi az első sorban megjelenített „szerenádadó lovagnép”-et. Öntudatlan önidézet, hogy ez az indulás rafináltabb mása egy több, mint tíz évvel azelőtt írt szerenád (*Aubade*) kezdetének:³⁹



(Mandoline)



(Aubade)

Hosszú melizma kerül a „*Sous les ramures chanteuses*” sor utolsó szavára, de hogy e melizma „el van hangolva”, nem az alaphangnemben (G-dúr), hanem a vezetőhang hangnemében (Fisz-dúr) van, már a megelőző sor tartalmának köszönhető („*Échangent des propos fades*”⁴⁰), így az árnyat adó ágak sem énekelnek, hanem kornyikálnak. Ez a melizma aztán más és más hangnemben tér vissza, mind az énekszólamban, mind a zongora szólamában; a dal kezdetekor bemutatott staccato arpeggiókkal változtatva adják a dal zenei alapanyagát. Csak a vers utolsó versszakában, azaz Faurénál a visszatérés előtti versszakban jön új zenei anyag: ugyanúgy, mint a *Clair de lune*-ben, itt is megjelenik a hold, melynek „derengő rózsafényében” forognak a commedia dell’arte megidézett alakjai.

Az *En sourdine* első mondatában megidézett nyugalmat Esz orgonapont támasztja alá, bensőséges atmoszféráját a kíséret lágy, dallamos arpeggiói és az énekszólammal

³⁹ Frits Noske: *La mélodie française de Berlioz à Duparc*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954. 232.

⁴⁰ „unott-szép frázisokkal szórakoznak” (Szabó Lőrinc fordítása).

párbeszédbe kerülő lassú léptékű hol párhuzamos, hol ellenszólam biztosítja. A vers csúcspontját Verlaine az utolsó mondatba helyezi: „*Voix de notre désespoir / Le rossignol chantera.*”⁴¹ Fauré az előzményekhez képest augmentált ritmusú, széthúzott *chantera* szóra tartalékolja a dal legmagasabb (de pianissimo énekelt) hangját,⁴² a kíséret az arpeggiók irányának megváltoztatásával emeli ki ezt a pillanatot. Az *A Clymène* 9/8-os, barcarolle-szerű („*Mystiques barcarolles, Romances sans paroles*”⁴³) végtelen melódiája és a *C'est l'extase* halkan zsongó, szinkópált akkordjai mind kitűnő példák a faktúra általi atmoszfériteremtésre. Ez utóbbiban a halk, de viszonylag vastagon felrakott gyors repetíció nem pusztán hangulat-, de szófestés is, ez a nyüzsgő megszólalás a vers első két versszakában megjelenített beszélő természet, fű susogása, kavics csikordulása, s a lombok közti „*Le cœur des petites voix*”⁴⁴.

Első pillantásra talán a *Green* megzenésítése a leginkább absztrakt, legalábbis nem kötődik a vers egyetlen kiemelt képéhez vagy szavához sem. Fauré valójában ebben a verset mint hangulati egészét jeleníti meg: a kíséret viszonylag gyors nyolcadokban pulzáló akkordjai, a dallam hirtelen, meglepő modulációi és állandó visszatérése a tonikára, hirtelen kitörései, melyek újra és újra lecsillapodnak, megkomponált, lihegő levegővételei a lírai én bizonytalanságát, izgatottságát jelzik.

A dalok melodikájában többször is megjelenő egészhangúságnak már a korai dalokban is voltak előzményei. A *Green* kezdő sorának líd fordulatai eszünkbe juttathatják a *Lydia* indulását. Az *A Clymène* két egészhangú frázisa (az „*Asur d'almes cadences / En ses correspondances*” sorokra) a *Sérénade toscane* és a *Chanson du pêcheur* hasonló frázisaival rokon. (Az *A Clymène* 22. ütemében szerepel még egy egészhangú dallamrészlet, de hangsúlytalan volta miatt nem annyira emblematikus, mint a fent idézettek.) A *C'est l'extase* 15-16. ütemének zárata (a „*Le cœur des petites voix*” szövegre) szintén egészhangú, ilyen különleges zárlatot láthattunk az *Au pays des rêves* versszakainak végén.

Ami a dalok szerkezetét illeti: a dalciklus első három dala többé-kevésbé visszatérő szerkezetű. Formailag a *Mandoline* a leghagyományosabb, akár strófikusnak is tűnhet, az első két versszak erős rokonsága illetve az első versszak visszaismétlése miatt. Valójában szerkezeti képlete AA'BCA'', de érzetében nagyonis koherens: a harmadik és a negyedik versszak zenei anyaga az adott versszak soraiban kerül feldolgozásra, a sorok sokszor izoritmikusak vagy ritmikájukban és szerkezetükben nagyon hasonlóak. Az *En sourdine* és

⁴¹ „bánatunknak szava szól; / a csalogány dalba kezd.” (Justus Pál fordítása)

⁴² Robert Orledge: *Gabriel Fauré*. London: Eulenberg Books, 1979. 81.

⁴³ „Rejtelmes, régi táncok, szövegtelen románcok” (Babits Mihály fordítása)

⁴⁴ „kis hangok kórusa” (Szabó Lőrinc fordítása)

a *Green* esetében a visszatérő szerkezet látszólagos, csak a jellegzetes induló témafejtés ismétlődik meg, de ez is elegendő ahhoz, hogy a végigkomponált dalok szerkezetét szilárdá tegye. A dalciklus utolsó két dalában a kohéziót az énekszólam és a kíséret motívikájának állandó fejlesztése és visszaismétlése, illetve a felrakás változtatás nélküli végigvitele biztosítja.

La Bonne Chanson (op. 61)

1869 júniusában Verlaine megismerkedik egy kedves, bohém zeneszerző-zongorakísérő barátjának féltestvérével, Mathilde Mauté de Fleurville-lel. A következő évben feleségül veszi az akkor még csak tizenhét éves lányt, de a házasságuk nem lesz hosszú életű: Verlaine életébe belép Rimbaud a maga mindent felforgató barátságával. Bár Mathilde gyermeket vár, Verlaine elhagyja őt, hogy Rimbaud-val élhessen. Belgiumba utaznak, de ott egy veszekedés hevében Verlaine kétszer is barátjára lő. Még aznap letartóztatják, majd börtönbe kerül.

A Mathilde iránt érzett szerelem, a jegyesség időszakának boldog várakozása, a jó útra térés erős vágya fogalmazódik meg Verlaine 1870-ben kiadásra kerülő *La Bonne Chanson* (A Jó Dal) című kötetében. A huszonegy cím nélküli verset tartalmazó karcsú kötet fordulatot hoz Verlaine pályáján: az első kötetekben formaérzékes, egyéni képi világgal rendelkező, de a parnasszista elvekhez igazodóan távolságtartó, álarcok mögé rejtőző költő e versekben egy személyesebb, vallomásosabb hangot üt meg.⁴⁵

A *(La) Bonne Chanson* megjelenésének évében kezdi el zongorázni tanítani Chopin egykori tanítványa, Mathilde édesanyja Debussyt, és szorgalmazza, hogy a tehetséges fiúból zenész legyen.⁴⁶

Fauré *La Bonne Chanson* című ciklusának ihletője, múzsája, dedikáltja és első előadója pedig Emma Bardac: később Debussy második felesége.

Milyen rejtélyes módon kapcsolódnak össze Verlaine, Debussy és Fauré életének szála!

Fauré az 1890-es évek kezdetétől lett a Bardac-házaspár szalonjának gyakori vendége. A háziasszony különleges vonzereje nem annyira szépségében, mint inkább

⁴⁵ Szegzárdy-Csengery József: [Utószó]. In: *Paul Verlaine válogatott versei*. Budapest: Magyar Helikon, 1965. 428.

⁴⁶ Edward Lockspeiser: „The French Song in the 19th Century.” *The Musical Quarterly*, XXVI/2 (April 1940), 198.

pallérozott szellemében és ízlésében rejlett. Könnyű szopránhangjával szépen, kifejezően énekelt, és kitűnően olvasott lapról. Művelt volt, olvasott, kedves. A Bardacék nyári rezidenciája pedig Fauré nyári lakhelyének szomszédságában volt Bougivalban.⁴⁷

Kettejük kapcsolatának természetéről nehéz tényeket mondani. Hogy szerelem volt-e vagy csak egy különleges barátság? Voltak, akik azt feltételezték, Emma Bardac második gyermekének apja Fauré. A kis Hélène 1892. június 20-án született, a *(La) Bonne Chanson* elsőként megírt dalán (*Donc, ce sera par un clair jour d'été*) szereplő dátum azonban 1892. augusztus 9.⁴⁸ A dalok minenesetre szerelemről vallanak. Fauré egyébként 1893 és 96 között több négykezes kompozíciót írt a kis Dollynak.

A ciklus dalai majd két éven át foglalkoztatták szerzőjük képzeletét. Az első nyolc dal 1892-ben és 93-ban íródott, míg a sorozatot lezáró, a ciklus témáit egyesítő kilencedik dalt (*L'Hiver a cessé*) Fauré 1894 februárjában fejezte be. Komponálás közben a dalok sorrendje is változott, és csak a második dal helye maradt változatlan.⁴⁹

A Verlaine-kötet huszonegy verséből Fauré kilencet választott ki megzenésítésre. A dalok sorrendje – a kilencedik kivételével, mely mind a kötetben mind a dalciklusban az utolsó helyen áll – eltér a kötetben elfoglalt helyüktől. A kiválasztott versek egy lazán felvázolt szerelmi történetet adnak ki: a kedves képének megrajzolásától, a szerelem deklarálásától az esküvőig. A történet három ponton ihletett tájképeken pihen meg (a harmadik, a hatodik és az utolsó dalban).⁵⁰ Fauré a kiválasztott versek többségének szövegén nem, vagy csak minimális mértékben változtatott, háromból azonban egész vesszakokat távolított el. A *Puisque l'aube grandit* esetében a csonkolást a költemény hossza is indokolja, a másik két esetben (a *N'est-ce pas?*-ből kihúzott két versszak, illetve a *L'Hiver a cessé*-ből kihúzott egy versszak) inkább a verssorok tartalma az, ami nem illett Fauré elképzeléséhez: a kihúzott versszakok mindegyike olyan negatív érzéseket és gondolatokat fogalmaz meg, melyek Verlaine akkori élethelyzetéből adódtak, például depressziójával, kezdődő alkoholizmusával kapcsolatosak, s így erősen kirínak a dalciklusba válogatott költemények egyértelműen boldog és bizakodó hangvételéből. Fauré *La Bonne Chanson*-ja szerzőjének legderűsebb, legvitálisabb, legragyogóbb lapjai közé tartozik, melyet nem sötétíthet el árnyék.

⁴⁷ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 180.

⁴⁸ I. m. 181.

⁴⁹ I. m. 182.

⁵⁰ I. m. 183.

A *(La) Bonne Chanson* szerkezetében, felrakásában az op. 58-as Verlaine-megzenésítések folytatásának tűnik,⁵¹ sőt, az abban felfedezett ciklusszervező mód és hangszínek a *Jó Dalban* nem pusztán folytatódnak, de ki is teljesednek. A dalokat nemcsak a szüzsé és hangnemi terv, de több újra és újra felidézett motívum is egybekapcsolja. A Fauré-recepció történetében Louis Aguettant volt az első, aki nem pusztán felismerte a dalciklus visszatérő fordulóit, de felfedezését a szerzővel is megosztotta. (1902-ben készített interjút Fauréval a Requiem kapcsán.⁵²) Fauré először csak egyetlen témáról ismerte el, hogy idézet: a *(La) Lune blanche* kezdetű dalban a *Lydia* oly jellegzetes kezdőfordulata van beágyazva a „*sous la ramée*” szövegrésze alatt. Aguettant erősködésére végül aztán több témát is megnevezett. Úgy tűnt, e témaidézésekről vagy megfeledkezett, vagy azok használata nem volt teljesen tudatos. Ennek azonban ellentmond az utolsó dal, melyben a témák mind felvonulnak. A dalciklus témái és azok hagyomány szerinti nevei:

The image displays five musical staves, each representing a different theme from Fauré's cycle. Staff A is in G minor (three flats) and 3/4 time, featuring a simple, stepwise melody. Staff B is in D major (two sharps) and 3/4 time, showing a more rhythmic and melodic line with a triplet. Staff C is in D major and common time (C), with a melody that includes a fermata. Staff D is in D major and 2/4 time, characterized by a more complex, syncopated rhythm. Staff E is in G minor and common time, presenting a simple, descending melodic line.

- A 'Carlovingien' (karoling) téma
- B 'Lydia' téma
- C 'Que je vous aime' ('szeretem önt')
- D 'A la caille' ('fürjszerű') téma
- E téma

Fauré megnevezése szerint a karoling téma tér vissza a negyedik dal (*J'allais par des chemins perfides*) dúr epilógusában, a hatodik dalban (*Avant que tu t'en ailles*) megjelenő fürjek témája pedig az utolsó dal kezdetének lesz legfontosabb építőköve. A hatodik dal végén bemutatott kísérőmotívum (E) adta a hetedik dal (*Donc, ce sera par un clair jour d'été*)

⁵¹ I. m. 181.

⁵² Robert Orledge: *Gabriel Fauré*. London: Eulenberg Books, 1979. 83.

kíséretének alapötletét. Mindezek a témák és az ötödik dal (*J'ai presque peur, en vérité*) végén álló szerelmi vallomás dallama tér vissza a ciklus utolsó dalában.⁵³

A szerző által elismert motívumismételeken kívül is felfedezhetők a ciklusban az ismertett témák vagy témarészletek. A Lydia-téma tér vissza a *J'ai presque peur, en vérité* kezdetű dal „*Ce cœur uniquement jaloux de vous aimer*” szövegrészében, majd két ütemmel később a zongora bal kezében is, illetve a *N'est-ce pas?* 31. ütemétől kezdődő kísérőformula szekvenciájában. Szintén a Lydia-dallam kezdetét idézi a „*Dans le doux rêve où s'agite ma mie endormie encor*” szövegrész a hatodik dalban. A téma záróformulájának jellegzetes moll felkapaszkodását előlegzi a második dal (*Puisque l'aube grandit*) első dallamsora, a „*puisque voici l'aurore*” szövegrész alatt. A C téma továbbfejlesztésének tekinthető a *Donc, ce sera par un clair jour d'été* Molto più lento szakaszában kibontakozó, s aztán a dal végéig ismételt, kibontott nagyivű zongoradallam, illetve a *N'est-ce pas?* kíséretének záróformulája. A motívumok tiszta megjelenésén kívüli ismétlés vagy átformált megjelenés felismerése azonban több esetben kérdéses, mert az egész dalciklusra jellemző a motívumok állandó ismétlése és fejlesztése.

Fauré az op. 58-ban alkalmazta először a motívumismétlést, mint ciklusszervező eszközt. Minden bizonnyal ennek a felfedezésnek a további, akár kibővített használata izgathatta az op. 61 esetében is. Érdekes egybeesés azonban, hogy a motívumismétlés már magában a költői anyagban is benne rejlik. A kiválasztott versekben több olyan kép is szerepel, mely újra és újra felidéződik. A dalciklus verseit beragyogja vagy a nap (a *Puisque l'aube grandit* egészében, és az *Avant que tu ne t'en ailles* napfelkeltéjében, a hetedik dal nyári és az utolsó dal tavaszi verőfényében), vagy a hold és a csillagok fénye (a *La Lune blanche* bensőséges éjszakai tájképében, a negyedik és a hatodik dal sápadt hajnalában, s a *Donc, se sera* végének meghitt éjszakai képében). Többször felidézett motívum a vándorlás, az út, melyen a kedves vezet, szemének sugarával, kéz a kézben. Több vers is hangsúlyozza a szeretett nő ártatlanságát vagy gyermeki voltát. Verlaine versei valódi élethelyzetéhez kötődnek: Mathilde szinte gyermek, Verlaine pedig megváltást vár e szerelemtől, azt, hogy addigi bizonytalanságát, tévelygését a nő s ez az érzés végre jó irányba terelje. A sok szépen megrajzolt nyári kép oka talán az, hogy a szerelmesek júniusban ismerkedtek meg. Mindenesetre Fauré nem a versekben megjelenő képi megfeleléseket húzza alá a maga motívumismételeivel, azok működése – mégha költői ihletésűek is – szigorúan zenei alapokon történik.

⁵³ I. m. 83.

A *(La) Bonne Chanson* Fauré dalciklusai közül talán a legegyszerűbb, a legkülönösebb. Legjellemzőbb jegye kirobbanó, dinamikus alapkaraktere mellett egyedülálló hajlékonysága. Fauré félredobja az eddig megszokott dalformákat, és helyettük az adott versek formai szerkezetét vagy gondolatait, képi váltásait érzékenyen követő, de szabálytalan formákat hoz létre. Talán azért is alkalmaz ilyen nagymértékű motívumismétlést illetve -fejlesztést, hogy a szabad és rugalmasan változó formát melodikai elemekkel tartsa össze. A legérdekesebb formát a hatodik dal kapja. A költemény úgy van megszerkesztve, hogy mindegyik versszakának két-két sora párhuzamosan futó képeket rajzol. Fauré ezt a szerkezetet két eltérő tempójelzésű, különböző zenei anyaggal illusztrálja (melyből egyik a fürj-motívum). Csak a harmadik versszak második felétől állapodik meg végül az *Allegro moderato* tempóban most már a dal végéig. Különösen szép váltásban fogalmazódik meg a hetedik dal esti képe „*Et quand le soir viendra*” kezettel. A 9/8-os metrum lágy hullámvázisában, a szavak emfatikus augmentálásával lelassítja a dallam mozgását, elnyújtva a pillanatot, mikor „baráti mosolyát a csillagoknak/ együtt nézzük majd, ifjú házások.”⁵⁴

Egyetlen költői szerkezet van, amit a forma szempontjából a költőtől eltérően alkalmaz: az enjambement-okat minden esetben értelmezve, tehát az eredeti sorszerkezet feloldásával zenésíti meg. Például az első dalban a költemény első versszakának eredeti tördelése szerint „*Tout ce que contient la parole / Humaine de grâce et d’amour*” Faurénál „*Tout ce que contient la parole humaine / De grâce et d’amour*”. Az így keletkező sorok hosszának aránytalanságát a második sorra eső szavak ritmusértékeinek megnyújtásával egyenlíti ki. Hasonlóan interpretálja a második dal utolsó versszakának enjambement-ját is: „*Je chanterai des airs ingénus, je me dis / Qu’elle m’écouterà sans déplaisir sans doute*”, Faurénál „*Je chanterai des airs ingénus, / Je me dis qu’elle m’écouterà sans déplaisir sans doute*”, s a példákat még sorolhatnánk. Egy megzenésített dal tulajdonképpen nem vers, hanem szavalat: az értő olvasás pedig átköti az enjambement-okat. Fauré azzal is tisztában van, hallgatói számára a szöveg jelentésének és lejtésének követése fontosabb, mint akár a rímek vagy az egyenletes sorhosszúságok hangsúlyozása.

Komplex szerkesztésmódja mellett első pillantásra is szembeötlő az egész dalciklus sokszínű, változékony megszólalásmódja. Fauré melodikája – néhány korai drámai hangvétellű daltól eltekintve – sosem volt ilyen nagyívű, nem jellemezte még sosem ennyi nagy ugrás, váratlan felfutás vagy lehajlás, és a Faurétól megszokottnál szélesebb ambitus ilyen állandó, előre nem kiszámítható bejárása. A dinamikai skála is a leghalkabtból a

⁵⁴ Szabó Lőrinc fordítása.

lehangosabbig terjed, egy olyan szerzőnél, akinek dalaiban forte dinamikai jelzés szinte sosem szerepel. A költemények boldog, túlradó, ifjúi s romantikus megnyilvánulásai fordulnak át ezekbe a zenei megoldásokba. A ritmikailag változatos, érzékeny és pontos prozódiajú deklamáció egyik jellegzetessége, hogy a szövegek emfaticusan kiemelt szavaiban a ritmusértékek általában meghosszabbodnak. Így szerepelnek hosszú tartott hangon vagy melizmákon például a következő szavak, sorok: „*grâce*” (báj), „*Et vraiment je ne veux pas d'autre Paradis.*” („s más Éden igazán nem kell többé nekem.”⁵⁵), „*O bien-aimée.*” („Szívem, szerelmem.”⁵⁶), „*C'est l'heure exquisite.*” („Isteni éjjel.”⁵⁷), *joie* (öröm), *immense espoir* (hatalmas remény), „*que je vous aime, que je t'aime!*” („szeretem önt, szeretlek téged!”⁵⁸), „*Car voici le soleil d'or!*” („mert aranyban itt a Nap!”⁵⁹), *chantent* (énekelnek), s a záró dal kezdősora. Csupa boldogság, szépség, ragyogás, öröm!

A textúrák is változatosak. Valójában csak az első dal tart ki egyetlen textúra: következetesen alkalmazott, lágy hármas lüktetésű, négyszólamú felrakása mellett; az összes többi dalban a szöveg hangulatának megfelelően változik a kíséret anyaga is. A második dal gyors, izgatott tizenhatod-szextola arpeggiói tizenhatod-kvartolákon át triolákká szelidülnek a dolce megszólalású „*Et comme pour bercer les lenteurs de la route*” sortól. A *(La) Lune blanche* utolsó szakaszában az addig két kézre írt, ellentétes mozgású triolák helyét a jobb kézben oktávban vezetett dallam és triolás kísérete veszi át. A harmadik dal codájának váltott kezű skálamenetei térnek vissza a negyedik dal egyik anyagaként. A *J'allais par chemins perfides* másik meghatározó kísérőanyaga egy negyed és egy félérték váltakozásából, tömörszerűen felrakott, szigorúan monoton haladó formula, mely a költemény szövegében megidézett nyomasztó vándorlást fejezi ki, s eszünkbe juttathatja a *(Le) Voyageur* drámai kíséretét is. A dal utolsó sorainak hirtelen váltása, az addigi félelmetes, szorongató atmoszféra váratlan feloldása („*L'amour, délicieux vainqueur, / Nous a réuni dans la joie!*”)⁶⁰ az addig már bevezetett váltott kezű skálamenetek aláfestésével történik, azaz a faktúra- és hangulati váltást zeneileg az előzményekhez kapcsolja. Az ötödik dalban az utolsó velencei dalból ismert (*C'est l'extase*) lihegő, szinkópált figura mellé a közjátékokban egy olyan dallam kerül, mely a dal második részének lesz aztán alapvető építőköve. A *N'est-ce pas?* elején bevezetett kísérőformula a dal második felében („*Sans nous préoccuper de ce que nous destine le sort*” sortól) a középrész

⁵⁵ Szabó Lőrinc fordítása.

⁵⁶ Szegzárdy-Csengery József fordítása.

⁵⁷ Szegzárdy-Csengery József fordítása.

⁵⁸ Molnár Imre fordítása.

⁵⁹ Szabó Lőrinc fordítása.

⁶⁰ „s a diadalmas szerelem / egygyéfont minket az örömben.” (Molnár Imre fordítása)

faktúra változásai és modulációi után az alaphangnemben tér vissza, s így visszatérés-érzetet hoz létre, bár a dallam teljesen más. A kilencedik dal felrakása meglepően egynemű: a fűrj-témához a második és a hetedik dalt idéző gyors arpeggiók társulnak egészen az utolsó szakaszig, ahol nyugodtabb tempóban idéződik fel a karoling téma, melyet csak egy váltott kezes skálamenet szakít meg a dal végéig.

A dalokat a motivikus és felrakásbeli ismétlések eléggé összetartják, így érthető, hogy a *(La) Bonne Chanson* hangnemi kapcsolatai nem olyan szigorúak. A ciklus hangnemi rendje a dalokat két csoportba osztja: az első hat dal egy kvintnyi távolságot jár be asztól deszig, szekundonként lefelé haladva.⁶¹ Az első dal *Une sainte en son auréole* Asz-dúrban, a *Puisque l'aube grandit* G-dúrban, a *(La) Lune blanche* Fisz-dúrban van. A ciklus közepén két moll dal helyezkedik el: a *J'allais par des chemins perfides* fisz-mollja egy kis időre megállítja az addigi hangnemi süllyedést, amit aztán a *J'ai presque peur, en vérité* e-mollja folytat. Az *Avant que tu ne t'en ailles* Desz-dúrja zárja le ezt a csoportot. A dalciklus utolsó három dala szimmetrikus elrendezésben tercrokon hangnemekben íródott. A *Donc ce sera par un clair jour d'été* B-dúrjára a *N'est-ce pas?* G-dúrja következik, ez a dal utolsó előttiként szimmetrikusan utal vissza a második dal hangnemére, hogy aztán a *L'Hiver a cessé* B-dúrja zárja le a dalciklust. A dalok harmóniavilága egyébként is annyira modulatív, hogy a hangnemi érzet sokszor bizonytalanává válik. Az állandó alterációk, apró kitérések és visszafordulások, az erőteljes kromaticizmus egy olyan folyton változó, szivárványos világot hoz létre, ahol a harmóniai eszközök is a kifejezés szolgálatába állnak, s a szöveg szoros olvasatát hajlékonyan, rugalmasan követik. Az is érzékelhető, hogy az op. 61 komponálásának idejére Fauré már egy alaposan kidolgozott és kiismert harmóniai eszköztár birtokosa, melyet biztos kézzel és ízléssel alkalmaz. Talán csak a *J'allais par des chemins perfides* kromaticizmusa túlhajszolt egy kissé, komor és nyomasztó színeket kikeverve, s ezzel eltúlozva a vers inkább csak csüggedt tónusát. A költeményt lezáró két sor kitörő öröme is váratlan, a dalban pedig ez a meglepő hatás az előzmények komor atmoszférája után még inkább felerősödik, s így a rész kapcsolódása talán nem eléggé szerves.

„[...] semmit sem írtam soha olyan spontánul, mint a *Bonne Chanson*.”⁶² írja Fauré egy levelében majd harminc évvel később Roger Ducasse-nak.⁶³ Valóban, szinte nyomon követhető, hogyan született egyik ötletből a másik a komponálás során. Minden dal egy

⁶¹ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 182.

⁶² „[...] je n'ai rien écrit jamais aussi spontanément que la *Bonne Chanson*.”

⁶³ Fauré Roger-Ducasse számára írt, 1923. szeptember 25-én kelt levele. Jean-Michel Nectoux (ed.): *Gabriel Fauré. Correspondance*. Paris: Flammarion, 1980. 330.

vagy két zenei alapgondolat kitűzésével kezdődik, melyeket Fauré aztán továbbfejleszt, ha pedig újabb anyagot vezet be, akkor annak továbbviteléről is gondoskodik. Az első dal különös szófestése, a távoli kürtszót ábrázoló repetált fesz' hang enharmonikus átértelmezésével (e') a következő akkordokba is beépül. A második versszak lezárásában („*Marié a la fierté tendre / des nobles dames d'autrefois*”) alkalmazott, archaikus hatást keltő hemiola a következő versszak sorainak („*Avec cela le charme insigne / d'un frais sourire triomphant*”) deklamálásában is szerepet kap. Egy másik példa a *J'ai presque peur, en vérité* első zongoraközjátékában szereplő dallam sorsa: egyértelműen a dal kezdősorából (ami pedig az *Une sainte en son auréole* kezdőtémájának a rokona) származik, s többször is átformált alakja a dal második felének kíséretét folyamatosan át- meg átszövi. A dalciklus fő motívumai közt említett E téma ismétlése szintén jól illusztrálja, ahogy ezek a motívumcsírák egyre újabb felhasználásra csábítják szerzőjüket.

A dalciklus meghangszerelésére két kísérlet is történt. Az egyik csak futó említést érdemel: 1933-ban, már a szerző halála után készített egy tanítványa, Maurice le Boucher egy olyan változatot, melyben a dalok zongorakíséretét nagyzenekarra tette át. Bár a hangszerelt változatot 1934-35-ben Piero Coppola vezényletével hangfelvételen is rögzítették, a repertoárban nem honosodott meg.⁶⁴ Fontosabb megemlíteni azt a szerző kezéből származó feldolgozást, mely a zongorakíséret anyagát zongorára és vonóskvintettre dolgozta át. Ez a változat 1898. április 1-jén fel is hangzott egy londoni privát koncert alkalmával. Fauré azonban elégedetlen volt az átdolgozással, s így visszavonta azt.⁶⁵ A koncertet megelőzően így írt feleségének: „Este megint próbáltuk a *Bonne Chanson*. Az első próba után benyomásaim sokkal kedvezőbbek voltak. Tegnap este szörnyűnek és *feleslegesnek* tűnt. Majd meglátjuk ma este.”⁶⁶ Az előadás után, a nagy siker ellenére leszögezte: „Akárhogy is, a magam részéről a *Bonne Chanson* e kíséretét továbbra is feleslegesnek találom, és az egyszerű zongorakíséretes változatot kedvelem inkább.”⁶⁷

⁶⁴ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 186.

⁶⁵ I. m. 186.

⁶⁶ Fauré 1898. április 1-jén kelt levele feleségének. J. Barrie Jones (ed.): *Gabriel Fauré. A Life in Letters*. London: B. T. Batsford Ltd, 1989. 89.

⁶⁷ Fauré 1898. április 2-án kelt levele feleségének. J. Barrie Jones (ed.): *Gabriel Fauré. A Life in Letters*. London: B. T. Batsford Ltd, 1989. 90.

Szerzői ujjlenyomat (op. 83, op. 76)

A *(La) Bonne Chanson* után, az 1890-es évek második felében nem született sok dal, de ami íródott, Fauré legjobbjai közt tartható számon. A *Prison* (op. 83/1) szigorú keretek közé zárt kétségbeesése, a *Soir* (op. 83/2) megejtő líraisága, a nemes szépségű *Le Parfum impérisable* (op. 76/1) és a játékos *Arpège* (op. 76/2) nem pusztán Fauré dalainak, de egész életművének csúcspontjai közé tartozik. Az 1894-ben írt op. 83 (melynek opuszámának változásairól a Fauré-dalok kiadása kapcsán már beszéltünk) és 1897-es op. 76 közötti időszakban született még egy vokális kompozíció, a *Pleurs d'or* című mezzoszoprán-bariton duett (op. 72, 1896. április 21.), és ha távolabbról is, de e csoporthoz sorolandó a színházi kísérőzenék kapcsán megemlített *Mélysande's song* (1898. május 31.), mely a szerző életében ének-zongora formában kiadatlan maradt. E művekben Fauré végletekig kifinomult, biztos ízléssel és arányérzékkel rendelkező mesterségbeli tudása olyan emberi tartalom kifejezésének szolgálatába szegődik, ami még a legnagyobbaknál is kivételes.

A nem sokkal a *(La) Bonne Chanson* után írt, 1894. december 4-ére datálható *Prison* Fauré utolsó Verlaine-megzenésítése. A *Sagesse* című kötetből választott vers nemcsak mint művészt, de mint férfit is megérinthette.⁶⁸ A verset záró mondat fájdalmas felkiáltása „Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà, De ta jeunesse?”⁶⁹ az ötvenedik születésnapja felé közeledő Fauré számára szintén egzisztenciális, alapvető kérdés lehetett. A *Prison* Fauré azon szigorúan szerkesztett dalai közé tartozik, mint a *(Le) Secret* vagy az *Au cimetière*: nyugodt negyedekben haladó akkordok kísérik az azonos hosszúságú, kifeszített sorokat. E kompozíciókban a szerkesztés feszessége és a kíséret monoton, lassú mozgása a szöveg valamely zártságot idéző képéhez, vagy magányt, szomorúságot sugalló atmoszférájához kapcsolódik. A *Prison* azonban újszerű abban, hogy mérhetetlen pontosságú sorai (az utolsó kivételével) háromütemesek, ellentétben a többi dal ütempáros szerkesztésű, nyomokban akár a *phrase carrée* örökségét mutató soraival. Az AB szerkezetű dal pontosan követi a költemény felépítését.⁷⁰ Az A rész első három sora a dominánsan záródik, a negyedik sor dallama végre az alaphangra érkezik, ám alátámasztásában a várt tonikai akkord helyett a hatodik fok szólal meg, azaz az A rész minden sora folytatást igényelve zárul. Az A rész feszültségét növeli a harmadik és

⁶⁸ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 188.

⁶⁹ „Mivé tetted, szegény bolond, / az ifjuságod?” (Szabó Lőrinc fordítása)

⁷⁰ Robert Orledge: *Gabriel Fauré*. London: Eulenberg Books, 1979. 88.

negyedik sorban megszólaló folytonos disszonancia, a dallamot kísérő szeptimakkordok sora. A B rész első három sorának felépítése mind a dallamot, mind kíséretét tekintve azonos, de félhangonként emelkedő, kifeszített szekvencia, hogy aztán a negyedik sor (a zongoraszólam kérlelhetetlen felfele menetelésével szemben) hirtelen eső dallama, a szavak szinkópált (illetve a 25-26. ütemben hemiolás) indulása és az egész sor léptékének augmentálása adjon nyomatékot a zárósor megválaszolhatatlan kérdésének.

A *Prison* szigorúságát a *Soir* bensőséges líraisága oldja fel. Több példát láttunk már Faurénál arra, hogy intim karakterű darabok hangneme Desz-dúr, a *Soir* is ebbe a sorba tartozik. Szövegét Albert Samain írta, akinek a nevével már Fauré színpadi terveinek kapcsán találkoztunk, ezt a verset a *(La) Bonne Chanson* dedikáltja, Emma Bardac ajánlotta a zeneszerző figyelmébe.⁷¹ A dal kiegyensúlyozott szerkezete látszólag visszatérő, valójában ismét csak a jellegzetes kezdőmotívum hangzik fel újra, ám a kíséret felrakása is a visszatérés érzetét erősíti, a középrész sűrűbb és izgatottabb, szinkópás kíséretét a két szélső rész – lassan vonuló basszus feletti – nyugodt arpeggiói keretezik. A középrész izgatottságát a dallam egészhangúsága is jelzi. Ez az egészhangúság azonban már kiterjedtebb, mint az a négy hangra szorító kivágat, mely a líd skála jelenléte miatt oly gyakori Faurénál. A 13. és 14., illetve az azt követő két ütem megisméltető motívuma ha nem is teljes oktávot, de szextnyi távolságot hidal át nagyszekundnyi lépésekkel.



A dal kezdőmotívumának visszatérése előtt a zongoraszólam már teljes egészhangú skálában szalad le csaknem két oktávot, a skála ezen transzpozíciója lesz majd a *(Le) Parfum impérissable* dallamvonalának jellegzetes zárata. A témafej visszatérését követő ütemekben van a dal csúcspontja. Más dalok esetében is (*Lydia*, *Notre amour*, *En sourdine*) láttuk már, Fauré mennyire ügyel a dal legmagasabb hangjának elhelyezésére, legyen az akár az ének-, akár a zongoraszólamban. A *Soir* esetében a *racontent* szóra eső legmagasabb hangot még több precízen kimért magas hang követ („*Tes yeux levés au ciel, si tristes et si doux!*”), ami nem pusztán az adott szavak kiemelését, de a csúcspont elnyújtását, illetve fokozatos, harmonikus levezetését is szolgálja. Különösen érdekes e szempontból összevetni a dal két változatát.⁷² Fauré nemcsak az énekszólam menetén,

⁷¹ Robert Orledge: „The Two Endings of Fauré’s ‘Soir.’” *Music and Letters* LX/3 (July, 1979), 316.

⁷² Lásd i. m.

de a modulációk irányán is változtatott a dal utolsó tíz ütemében, direktebbé téve az alaphangnembe való megérkezést.

Az op. 76 felépítése az op. 83-hoz hasonló: egy szigorúan szerkesztett, nyugodt léptékű dalt követ egy lírai, az *Arpège* esetében akár azt is mondhatjuk, könnyed kompozíció. A *(Le) Parfum impérisable* szövegét Leconte de Lisle írta, de ez a vers most nem a hellén kultúra visszfényét (mint a *Lydia* vagy a *La Rose* esetében), inkább keleti hangulatot idéz fülledt képeivel. Végigkomponált dal, egyetlen visszatérő dallama az első, második és negyedik (utolsó) versszakot lezáró egészhangú fordulat, ez azonban annyira jellegzetes, hogy első hallásra is segít tájékozódni a formában:



A dal koherenciáját e dallamon és az egyenletes negyedekben haladó, rafináltan kidolgozott kíséretén kívül az biztosítja, hogy az egyes versszakokban felhasznált zenei anyagok rokonságban állnak egymással. A dallamvonal szinte recitatív jellegű, elsősorban szekundokból és tercekből építkezik, mozgása lassú sodrású, motívumai hasonlóak. Így például a második és a harmadik versszak második felében azonos elven működő, szekvenciára épülő fokozás vezet a zárathoz; a negyedik versszakban pedig a sorok ritmikái azonossága, és az előzményeket visszaidéző vagy továbbfejlesztő dallamanyag biztosítja a dal egészének szerves összetartozását. A főként klasszikus versmértékeket idéző ritmusképletek két helyen válnak egész ütem(ek) erejéig „szabálytalanná”, lágyabbá, triolássá: a forma felénél és a végén, a „*Puisque par la blessure ouverte de mon cœur*”⁷³ és „*Mon cœur est embaumé d'une odeur immortelle*”⁷⁴ – ezek az egész vers legszemélyesebb megszólalásai.

Az *Arpège* ismét Albert Samain költeménye. A dal visszatérő szerkezetűnek tűnik, valójában csak a zongoraszólám jellegzetes kezdőmotívuma idéződik fel újra, mely a dal legfőbb szervezőerejét adja:



A valószínűleg az első verssor képe („*L'âme d'une flûte soupire*”)⁷⁵ ihlette dallam a zongoraszólamban mind eredeti transzpozíciójában, mind kissé elhangolva, több hangnembe transzponált és át-átalakított változatban is megjelenik. A dal hármas

⁷³ „Szívem nyitott sebe miatt”

⁷⁴ „Szívemet átitatja egy halhatatlan illat”

⁷⁵ „Egy fuvola lelke sóhajt”

tagolódását a kísérőszólam anyagának változásai is jelzik. Az első részben a zongoraszólam dallamát kísérő vagy attól függetlenül megjelenő tizenhatod-arpeggiók a második részben nagyobb léptékben, ütemenként változó harmóniamenetű triolás figurációknak adják át helyüket. A kezdőmotívum visszatérése után az első rész anyagához hasonló felrakású kíséret egy hemiolás, szekvenciában haladó középszólammal dúsul egészen az utójátékig.

Mindegyik dal olyan ihletett kompozíció, melyben a választott vers és a hozzá illesztett zene tökéletes, kifejező egységet alkot. Kiegyensúlyozott kompozíciók a választott motívumok és annak kidolgozása tekintetben is. Zeneszerzői eszközeikben és azok használatában kiforrott, biztos kezű mestert mutatnak: ezekben a dalokban Fauré középső korszakának minden stílusjegye fellelhető. Mindegyik dal elő- és utójátéka a lehető legrövidebbre szabott, hosszuk pedig a Faurénál megszokott harminc-negyven ütemnyi, e rövidség az elképesztően sűrű zenei anyaggal párosulva nagy hatást tesz. Harmóniavilágukban a tonális és modális elemek egyformán, összeolvadva vannak jelen, de a modális sorok használatán kívül előtérbe kerül az egészhangú skála, illetve az egészhangúság kínálta gyors és távoli modulációk. A *(Le) Parfum impérisable* és a *Soir* egészhangú dallamfordulatait már említettük. Jellegzetesek például a *Prison* első két sorának dór fordulatai, a dallamos moll használatával összemossa. Az *Arpège* egzotikus „fuvoladallama” az e-moll és e-fríg egymásba fonódásából alakul ki. Korábbi dalaiban is megfigyelhettük már Fauré törekvését a folytonosságra és az olvadákonyságra, érett darabjaiban azonban sokszor a dal elején és végén hangoztatott tonikai akkord között alig vagy egyáltalán nincs egyidejű szerkezeti és harmóniai nyugvópont, a dallamsorok végére illesztett harmóniák mindig disszonánsak, így folytatásuk szükségzerű. Az egymásba folytatott, állandóan változó harmóniák nem járnak be teljes modulációkat, hiszen az újonnan érintett hangnemekben sosincs valódi zárlat, ezek a modulációk inkább kitérések, rövid hatóidejű, újabb és újabb hangnemeket megcélzó irányok, villódzások, színtörések, melyek az alaphangnemet gazdagítják. Gyakori eszköz egyes harmóniák vagy egész harmóniamenetek félhanggal való felfelé csúsztatása, ezzel Fauré feszített, fokozó hatást ér el. (Például a *(Le) Parfum impérisable* 15-16. ütemében egy harmónia, 20. ütemétől háromakkordnyi harmónialánc csúsztatása; az *Arpège* 33., 35. és 37. ütemeinek anyaga szinte azonos, csak más-más hangnemben van; a *Prison* fokozását pedig már említettük.) Az egészhangúság mellett sokszor jelen van a kromatika is, gyakran nem a dallamban, hanem az azt kiegészítő vagy épp ellenpontoszó

kísérőszólamban (ld. az *Arpège* fent említett ütemeinek középszólamát, a *(Le) Parfum* zongorasólamának jobb kézbe helyezett oktávjait vagy kromatikus meneteit).

A kései stílus előfutárai (op. 85, 87, 92, 94)

A 19. és 20. század fordulójához érkező Fauré természetesen figyelemmel követte korának zenei eseményeit, kortársai törekvéseit, de művészetén ez az ismeret nem hagyott mélyebb nyomokat, nem térítette le arról az útról, melyet a magáénak érzett. Mégis, az 1900-as évek elején írt kompozíciókban van egyfajta stílárís sokszínűség, vagy inkább stílárís határozatlanság,⁷⁶ amely az addig talán túlságosan is kiismert vagy kimerített írásmód után egy újfajta, más hangot keres. Az op. 85 és 87, s még az 1906-os op. 92 és 94 dalai is e stílusbeli változatosság, stílusbeli lezárás vagy útkeresés szülöttei.

Az op. 85 három dala stílusában inkább az előző korszak összegzése, hangvételeiben, faktúrájában, színeiben is az érett Fauré jegyeit viseli, míg néhány – akár az énekszólam kezelésében megmutatkozó, akár formai – sajátossága már Fauré kései stílusát idézi. A három dal közül a legkiérleltebb, legsikerültebb a *Dans la forêt de Septembre*, Catulle Mendès versére. A rondóformájú, többféle zenei anyagot feldolgozó dal matériája több korábbi dalt is megidéz. A rondótéma nyugodtan hömpölygő, állhatatos negyedmozgásával Fauré legszebb, legintimebb, szigorúan szerkesztett dalaihoz (*Prison; Seule!* stb.) csatlakozik. A kupléknak megfelelő részekben a zongorasólamban vagy basszus fölött haladó, vagy zongoradallam alá helyezett arpeggiókat találunk. Az utolsó versszakban e két faktúra összefoglaló módon, egymás után jelenik meg: a téma utolsó visszatérésekor csak a téma első négy üteme kerül megismétlésre, folytatásában a közbülső versszakokból ismert arpeggió-típusok vonulnak fel. Harmóniavilága is felidézi a korábbi opusoknál taglalt, modalitással átítatott, állandóan moduláló rugalmas akkordszövetet. Érdeemes végigfutni a rondótéma által érintett hangnemek során: már az első két ütem után a Gesz-dúrból együtemes kitérés következik esz-mollba, annak nápolyi akkordját kihasználva, aztán a Gesz-dúr negyedik fokának felemelésével egy líd fordulattal desz-mollba kerülünk, ahonnan gesz-mollon át vezet az út vissza az alaphangnembe. Mindegyik moduláció az érintett hangnemek közti közös akkordok kihasználásával, de gyorsan, és az új hangnemek megerősítése nélkül történik,

⁷⁶ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 299.

természetesen folyó, csak a versszak végén megpihenő sodrással. A közjátékokat tartalmazó versszakokban gyakori a harmóniamenetek csúsztatása, transzponált megismétlése. Efölött az izgalmas harmóniai anyag fölött kis lépésekben, általában szekundokban, tercben halad a dallam, meditatív recitálásban, a szöveg lejtését érzékenyen követő, változatos ritmusképletekkel.

Nem ilyen kiegyensúlyozott alkotás a szintén Catulle Mendès-szövegre írt *La Fleur qui va sur l'eau* (op. 85/2). Feleslegesen bonyolult, markáns zongorafiguráció jeleníti meg a vers első képében ábrázolt, erősen hullámzó tengert. Főleg a pálya elején találkozhattunk ilyen drámai tónussal, például a *(Le) Voyageur* vagy a *Fleur jetée* című dalokban, vagy a kevésbé sikeres Baudelaire-megzenésítésekben. A zongoraszólam csak a dal második felében csillapodik a nyugtalan tizenhatodmozgásból lágyabb nyolcadokra, hogy aztán ebben a szelídebb hangvételen záruljon. (Ez a megoldás is jellegzetesen Fauré-i, dalai közül egyetlenegyben tart ki végig a drámai karakter mellett, ez pedig a *Fleur jetée*, minden más esetben vagy a dal második fele, vagy visszatérési forma esetén a dal középrésze lírai, lágy.) Harmóniai eszközeiben az opus első kompozíciójával rokon, de a kivitelezés most nem annyira komplex, talán a kíséret eleve összetett volta miatt.

Az op. 85 harmadik dalának szövegéért Fauré ismét Albert Samain költészetéhez fordul. Ez a kvázi visszatérési szerkezetű dal szép pillanatokban bővelkedő, de talán túlságosan heterogén zenei anyagokat vonultat fel, így nem olyan meggyőző, mint az opus ihletett első darabja. A kompozíció első részében a *C'est l'extase* szinkópált kíséretét felidéző faktúra hozza létre a víztükroön megcsillanó hold képének bensőséges, nyugodt hangulatát. A századforduló környékén írt kompozíciókra (*Le Ramier*, *Le Plus doux chemin*, *Vocalise*) jellemző az a szerkesztésmód, hogy a dal első néhány sora (jelen esetben az első öt ütem) bejár egy olyan harmóniai kört, mely szinte azonnal visszatér az alaphangnembe, azt az érzetet keltve, mintha csak bevezetés lenne, s dal, a zenei történet valójában utána kezdődik. Valóban, az első néhány ütemben bevezeti azt a nápolyi akkordra épülő harmóniai fordulatot, mely a dal zárlatában kerül ismét elő. A dal középrészében a zongoraszólamban többféle faktúra is szolgálja a szövegben megjelenített, vízhez kapcsolódó képek zenei ábrázolását. A „*Ma barque glisse dans la rêve*”⁷⁷ sort (már előbb bevezetve) triolákból tizenhatodokba sűrűsödő arpeggio illusztrálja, itt a kulcsszó minden bizonnyal a glisse (csúszik) lehetett. Váratlan moduláció húzza alá a rêve (álom) szót. Sajnálatos módon pont a „*Sur le lac immatériel*”⁷⁸ sor megzenésítése nem eléggé *immatériel*. A következő szakaszban szextolákban és

⁷⁷ „Bárkám az álomban siklik.”

⁷⁸ „Az anyagtalán tavon!”

nyolcadokban váltakozó akkordfelbontás támasztja alá az énekszólammal párbeszédbe lépő zongoradallamot, melynek harmóniai ide-odacsúsztatása jellegzetes és egyben kifejező. Az utolsó versszakban visszatér a dal első részének faktúrája, egy a párhuzamos mollból az alaphangnembe lassan visszaforduló dallammal. Már a kései Faurét megelőlegző eszköz, hogy a zárlati vagy a zárlat előtti ütemeket kibővíti, jelen esetben az utolsó hat ütem már nem a dal addigi 3/2-es metrumában, hanem 4/2-ben van. (A *(La) Fleur qui va sur l'eau* végén csak az énekszólam zárlata van így kibővítvé, mindössze két ütem erejéig tér át 3/2-ből 4/2-be, hogy aztán a zongora utójátéka már a dal alapülktetésébe térhessen vissza.)

Az op. 85-höz hasonlóan kettős az op. 87 stílusbeli hovatartozása is: e dalok Fauré gáláns, madrigálszerű kompozícióinak utolsó példái, de letisztultságukban, egyszerűségükben már a kései Fauré hangja szólal meg. A két dal közül a második íródott meg előbb. 1904-ben a milánói Il Gramofono cég több kortárs szerzőtől is vokális darabot rendelt azzal a céllal, hogy aztán azokat a szerző zongorakíséretével rögzítse. A cég által megkeresett szerzők között Fauré mellett olyan – főként olasz – komponisták szerepeltek, mint például Giordano, Leoncavallo, Puccini és d'Indy.⁷⁹ Bár az együttműködésből aztán, legalábbis Fauré esetében, nem lett semmi, de erre a felkérésre íródott a *Le Ramier*, melynek szövegét Fauré ifjúkora egyik meghatározó költőjétől, Armand Silvestre-től választotta. A mindösszesen 33 ütemes kompozíció zenei anyagban is keveset mozgat meg: a zongoraszólam folyvást visszatérő egyszerű – de minden alkalommal átalakított – motívuma és jellegzetes Fauré-i harmóniákat felvonultató basszusa felett kis lépésekben haladó, a szöveg lejtéséhez igazodó dallam áll. Nem különösebben ihletett vagy jelentős kompozíció, ha mégis kedves, akkor a belőle kicsendülő nosztalgia miatt az. Ez a nosztalgia itatja át az opusban mellé rendezett, ihletett *Le Plus doux chemin* című dalt is, szintén Armande Silvestre versére. Ha lehet, még a *Le Ramier*-nél is egyszerűbb felrakású: a zongoraszólam faktúrája az első ütemekben meghatározottól nemigen tér el, a félértékekben – vagy néha meglágyítva, pontozott fél és negyedérték relációban – mozgó basszus felett pengetős hangszert felidéző kéthangos, száraz arpeggiók szólnak. A közjátékokban az énekszólam kezdőmotívumából kölcsönzött dallamfordulat tér vissza újra és újra, néha transzponált formában, a dal utójátékában pedig az addig moll skálakivágatból származó dallam fríg fordulattá alterálódik. (Az így kialakuló f-fríg és F-dúr akkordváltakozás, ami egy kiterjesztett moll-dúr váltakozásnak is felfogható, ha nem is pontosan ebben a

⁷⁹ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 302.

formájában, de már a legkorábbi daraboktól kezdve jellemzi Fauré stílusát.) Mindkét kompozíció ütempáros szerkesztésében felidézi a korai dalokat. A záratokban történő augmentálás, a zárósorok hosszának és az abban szereplő ritmusértékeknek a megnyújtása szintén jellegzetes. Gyakori jelenség még a basszushangok átkötése, Fauré ezzel az ütem első hangsúlyát egyedül az énekszólamra bízza, összességében tehát a hangsúlyokat tompítja. Szintén mindkét dalban előfordul, hogy az énekszólam és a basszus között szekundsúrlódás van. Ez természetesen bármely klasszikus vagy romantikus stílusú darabban előfordulhat, ami itt meglepő, az esetek gyakorisága, illetve ha a jelenség hosszab szakaszon keresztül mindvégig fennáll (mint például a *Le Ramier* 17. és 22. üteme között néhány pillanat kivételével). A jelenség magyarázata részben Fauré (lány) disszonanciákban, szeptim- és nónakkordokban, késleltetésekből bővelkedő harmonizálásában rejlik, másrészt abban a tényben, hogy a dallam a harmonizációból, az akkordok felületéből születik.

Az 1906-os év termése még két dal, melyet a Fauré kései stílusát megelőlegző írásmódjuk idekapcsol. A *Le Don silencieux* (op. 92) 1906 augusztusának néhány napja alatt íródott Jean Dominique versére. (A név Marie Cosset belga szimbolista költőnőt takarja. A dal címe pedig a kéziratban *Offrande* volt, de a változtatásba valószínűleg a költőnő nem egyezett bele.⁸⁰) Augusztus 17-én Fauré így írt feleségének: „Öt nappal ezelőtt még csak néhány kezdő üteme volt meg, és nem hasonlított sem korábbi munkáimra, sem semmire, amit ismerek, boldog vagyok. Egyrészt, nincs benne egyetlen jelentős téma sem. Olyan szabadsággal fejlődik, amely Théodore Dubois-t biztosan feldühítené. Követi a szavakat, ahogy azok jönnek, kezdődik, folytatódik és befejeződik, nem több ennél: ugyanakkor *teljes* egész.”⁸¹ Valóban, a kései dalok énekbeszéd jellegű melodikáját és rafinált harmonizálását megelőlegző dal nem mutat sem szabályszerű formát, sem valódi dalszerűséget, mégis arányos, kiegyensúlyozott alkotás. Faktúrája a szintén ihletett *Le Plus doux chemin* -t idézi. Ritmikája néhány sorvégre eső emfatikus elnyújtástól eltekintve követi a szöveg beszédszerű lejtését. A szűk ambitusú, lényegében egy oktávot bejáró dallam a szöveg érzelemeinek fokozódásával kúszik nagyon lassan felfelé, és az utolsó előtti versszakban („*Dont ma bouche et mes yeux*” szavak alatt) éri el legmagasabb hangját, de ez sem igazi csúcspont, csak a kifejezés forrósodik fel egy rövid időre, hogy aztán az utolsó versszakban megnyugodhasson ismét. A formában való tájékozódást a szabálytalan, de jól követhető sortagolódás mellett a harmonizálás is

⁸⁰ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 304.

⁸¹ Fauré 1906. augusztus 17-én feleségének írt levelét idézi Nectoux. Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 304.

segíti: biztos pontot jelent, mikor a különféle modulációk után újra és újra megérkezünk a dal alaphangnemébe.

Nem ilyen szerencsés kézzel megírt mű az Henri de Régnier versére komponált, op. 94-es *Chanson*. Hasonlóan szerkesztett, szabálytalan formájú, végigkomponált dal, mint a *Le Don silencieux*, de hatásában sokkal mesterkéltőbb. A dal következetesen végigvitt faktúrája hasonlít a *Mandoline* gitárszerű kíséretére. Valószínűleg épp a mozgékony, ritmikus kíséret és a recitatív énekszólam közti feszültség miatt tűnik ez a dal kevésbé koherensnek. Az e-mollban induló darab az utolsó versszak szerelmi vallomásának alátámasztására E-dúrba modulál. A moll indulás és dúr befejezés Faurénál szinte kötelező. Az énekszólamban az első versszakot záró lehajló oktáv már a *Chanson d'Eve* stílusjegye.

A Conservatoire igazgatójának „előhangja” a Hettich-féle *Vocalise-gyűjteményhez* (*Vocalise-Etude*)

Fauré 1896-ban André Gédalge támogatásával került be a Conservatoire tanári karába: Massenet helyébe lépve tanított zeneszerzést, ellenpontot és fűgát. Ugyanennek az évnek júniusától nevezték ki végre sok év szolgálat után a Madelaine orgonistájának. E két állás birtokában, illetve a vidéki konzervatóriumok inspektoraként nem kellett többé magántanítványokat vállalnia, s így végre felhagyhatott e rengeteg utazással és kevés megbecsüléssel járó feladattal.⁸² A Conservatoire-ba való bejutást már megelőzte egy sikertelen kísérlet, s az 1890-es években kétszer is elutasították az Institut-be való felvételét. Mindenkit meglepett hát, mikor 1905 októberében Faurét nevezték ki a Conservatoire igazgatójának, Fauré ugyanis elődeivel (Auber, Thomas és Dubois) ellentétben nem volt sem a Conservatoire egykori hallgatója, sem a Római Díj birtokosa.⁸³

Igazgatói tevékenységének kezdetén Fauré jelentős változásokat hajtott végre a Conservatoire működésében. A változásokat az 1905 októberében kiadott két dekrétum tartalmazta. Ezek egyike a Conservatoire szervezetének bürokratikus működését érintette, míg a másik – s számunkra ez az érdekesebb – az iskola pedagógiai programját

⁸² Robert Orledge: *Gabriel Fauré*. London: Eulenberg Books, 1979. 16.

⁸³ Gail Hilson Woldu: „Gabriel Fauré, directeur du Conservatoire: les réformes de 1905” *Revue de musicologie* LXX/2 (1984), 199.

változtatta meg.⁸⁴ Ez utóbbi határozat legfőképp az ének, a fúga és ellenpont, illetve a zenetörténet tanítását érintette.

Az École Niedermeyer egykori tanulója és tanárát a Conservatoire tanítási módszereiben leginkább a diszciplína hiánya zavarta. A tanítás legfőbb célkitűzése nem az alapos és szisztematikus munka volt, hanem a hallgatók felkészítése az év végi versenyvizsgákra. A tananyag megválasztása is e szempontnak rendelődt alá.⁸⁵ Az énekesek esetében a Conservatoire legfőbb feladatának a francia színházak utánpótlási igényének kielégítését tartotta, így az énekes-képzés repertoárja nagyrészt a 19. századi francia nagyoperára korlátozódott.⁸⁶ A Fauré által kezdeményezett változtatás elsősorban a repertoár kibővítésére és az énektechnika megfelelően felépített, fokozatosságon alapuló elsajátítására irányult. A változtatások értelmében az elsőéves hallgatók az év nagyobb részében csak skálákat, technikai gyakorlatokat végeztek, *vocalise*-eket tanultak, s nem vehettek részt az év végi versenyvizsgán sem. Januári vizsgájukon csak gyakorlatokat kellett énekelniük, míg az év végi vizsga anyaga a régi olasz repertoárból került ki, olasz nyelven.⁸⁷ További tanulmányaik során repertoárjuknak minden vokális műfajt tartalmaznia kellett, nem korlátozódhatott pusztán a 19. századi operarepertoárra. Egy kiadott lista tartalmazta azoknak zeneszerzőknek nevét, akiknek darabjaiból kellett a hallgatóknak összeállítaniuk repertoárjukat. E felsorolás minden nemzet legfőbb vokális szerzőit tartalmazta, és az opera mellé beemelte a dal és a kantáta műfaját is. A megadott lista javasolta például Caccini, Peri, Monteverdi, Carissimi, A. Scarlatti, Durante, Pergolesi, Leo, Cimarosa; Bach, Händel, Haydn, Mozart, Schubert, Beethoven, Weber, Schumann; Lully, Rameau, Gluck, Monsigny, Grétry, Dalayrac és Méhul műveit.⁸⁸

Minden bizonnyal az énekes képzés reformjával függ össze Louis Hettich modern *vocalise*-gyűjteményének (*Répertoire Moderne de Vocalises-Études*) megindítása. Hettich a Conservatoire énektanáraként buzdította zeneszerző kortársait *vocalise*-ek írására, a műveket először egyesével, aztán tizesével füzetekbe rendezve a Leduc jelentette meg. A sorozat első darabja Fauré tollából származik. A későbbi *vocalise*-ek szerzői közt találjuk nemcsak a kortárs illetve következő generáció francia zeneszerzőit, de más nemzetek képviselőit is. A névsor lenyűgöző, a majd kétszáz füzetet elérő sorozat szerzői közt olvasható Georges Auric, Henri Busser, Aaron Copland, Marcel Dupré, André Gédalge,

⁸⁴ I. m. 200.

⁸⁵ I. m. 205.

⁸⁶ I. m. 207.

⁸⁷ I. m. 206.

⁸⁸ I. m. 207.

Georges Hue, Jean Huré, Jaques Ibert, Vincent D'Indy, Reynaldo Hahn, Arthur Honegger, Charles Kœchlin, Charles Lefebvre, Francesco Malipiero, Henri Maréchal, Bohuslav Martinu, Olivier Messiaen, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Maurice Ravel, Albert Roussel, Florent Schmitt, Déodat de Séverac, Karol Szymanowski, Germaine Tailleferre, Louis Vierne és Emile Vuillermoz neve is. (A sorozat számára komponált *vocalise*-t Harsányi Tibor, Lajtha László és Poldini Ede is.)

A Fauré által írt *Vocalise-Etude* nem pusztán jól sikerült technikai gyakorlat, de valódi kompozíció. A *vocalise* műfaja általában olyan technikai feladatok gyakoroltatását tűzi ki célul, mint skálamenetek, ugrások, hangzatfelbontások, de mindezt szerzőjének és a kornak stílusába illesztve teszi. Porpora, Aprile, Mozart vagy Rossini *vocalise*-einek elsajátításával az énektechnika az adott stílus vagy szerző speciális elvárásainak mentén fejleszthető. Fauré esetében a *vocalise*-t jellemző stílusjegyek szerencsésen ötvöződnek a szerző saját zeneszerzői eszközeivel. A darab visszatéréses szerkezetű, de a visszatérés variált, és a moll darabot jellemző módon dúrban zárja. A *vocalise* dallamának főmotívumát először a zongora basszusa, majd az énekszólám szólaltatja meg. E főmotívum csupán egy kvint távolságnyi skálamenet, melynek megfordítása rögtön a negyedik ütemben elhangzik. Fauréra nagyon is jellemző a skálamenetekből kiinduló dallamalkotás, elegendő felidézni például a *Nell* indulását. Fauré más stílusjegye is összeegyeztethető a *vocalise* kívánalmaival: ilyen a szekvenciák kedvelése, illetve adott fordulatok a harmonizálással együtt történő odébbcsúsztatása. Fauré *Vocalise-Etude*-je az öncélú virtuozitástól tartózkodó darab, de megszólaltatásához kiművelt legato-technika, és biztos intonáció szükséges.⁸⁹ Fauré a kézirat tanúsága szerint két ütemnyi virtuóz szakaszt kihúzott belőle, a harmincketted-futamokat és tizenhatodos, kromatikusan változó, nehezen intonálható hangzatfelbontásokat tartalmazó rész közvetlenül a visszatérés előtt szerepelt volna. A kihúzott szakaszt Orledge közli.⁹⁰ Fauré egyébként még számos laprólolvasási gyakorlatot írt a Conservatoire számára, de ezek publikálatlanok maradtak.⁹¹

⁸⁹ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 369.

⁹⁰ Robert Orledge: *Gabriel Fauré*. London: Eulenberg Books, 1979. 92.

⁹¹ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 370.

IV. Az utolsó időszak

La Chanson d'Eve (op. 95)

Nem sokkal Conservatoire-beli kinevezése után a Heugel kiadóval kötött szerződés lehetővé tette, hogy Fauré kiadásra készítsen elő olyan kompozíciókat, melyek addig valamilyen oknál fogva kiadatlanok maradtak. Fauré 1906. január 1-je és 1909. január 1-je között harminc művet, köztük több jó néhány évvel, akár évtizeddel korábbi alkotást is újra kézbe vett, illetve átdolgozott.¹ A két szopránra írt fiatakori *Ave Maria*, vagy a *Messe des pêcheurs de Villerville* mellett újra keze ügyébe került 1898-ban a *Pelléas és Mélisande* londoni, angol nyelvű bemutatójára írt kísérőzene is. A kísérőzene egyetlen vokális részlete, Mélisande dala mindaddig kiadatlan maradt angol szövege miatt. (Eredeti verziójának kiadását csak 1937-ben engedélyezték Fauré fiai.²) Fauré úgy határozott, hogy francia szöveget keres a dalhoz. Mint korábban is, most is az elérhető legfrissebb, legmodernebb irodalomban keresgélt. Választása Charles van Lerberghe *La Chanson d'Eve* című, 1904-ben kiadott kötetének „*Ce soir, à travers le bonheur*” kezdetű versére esett. Az átdolgozott dal önállóan, a Fauré által adott *Crépuscule* címen jelent meg 1906 augusztusában. A kiadás nem jelezte, a szerző pedig hallgatott róla, hogy átdolgozásról van szó, a kísérőzenével való kapcsolata csak az eredeti verzió megjelenése után lett világos.

1906 nyarán Fauré a Lago Maggiore mellett nyaralt. Innen tudósította felelőségét arról, hogy Charles van Lerberghe kötetét újraolvasva, egy dalciklus tervén dolgozik. A dalciklust a *(La) Bonne Chanson* párjául szánta.³ Még azon a nyáron megzenésítette a *Paradis* és a *Prima verba* című dalokat. A tanítás, illetve *Pénélope* című operájának komponálása azonban hosszú ideig elvonta figyelmét a dalciklus folytatásáról. 1908-ban fejezte be a ciklus harmadik (*Roses ardentes*) és ötödik dalát (*L'Aube blanche*). Ehhez csatlakozott még három kompozíció 1909-ben, a negyedik (*Comme Dieu rayonne*), a hatodik (*Eau vivante*) és a nyolcadik dal (*Dans un parfum de roses blanches*). A dalciklus végül még két dal hozzáadásával lett teljes: 1910 januárjában komponálta Fauré a hetedik

¹ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 364.

² I. m. 364.

³ I. m. 364.

(*Veilles-tu ma senteur de soleil*) és a ciklust záró tizedik darabot (*O Mort, poussière d'étoiles*).⁴ A nem a kezdősorokkal szereplő dalok címei (*Paradis, Prima verba, Eau vivante*) ugyanúgy, mint a *Crépuscule* címe, Fauré leleményei, a kötetben a versek cím nélkül, irodalmi hivatkozásokban pedig incipittel szerepelnek.

A dalok 1907 és 1909 között egyenként jelentek meg, s a darab első – még nem a teljes ciklust – bemutató előadása 1909. május 26-án volt, a sorozat ekkor még nem tartalmazta a *Veilles-tu ma senteur de soleil*, a *Dans un parfum de roses blanches* és az *O Mort, poussière d'étoiles* című dalokat. *Éva dala*, a *(La) Bonne Chanson*hoz hasonlóan több lépésben nyerte el végleges formáját. Egészen 1910-ig a *Crépuscule* című dal zárta, így az első és az utolsó dal azonos zenei anyagával mintegy keretbe foglalta a sorozatot. A dalok sorrendjében is történtek kisebb változtatások, bár az első három dal sorrendje viszonylag elég hamar rögzült.⁵

A dalciklus Fauré tervei szerint a *(La) Bonne Chanson* párjának készült: jelentőségében, nagyságában vagy minőségében valóban a párja, hangulatában és zenei megvalósulásában azonban inkább ellenpólusa. Verlaine versei egy felfokozott állapotban jelenlévő szerelmes nézőpontjából ábrázolják akár a világot, akár szerelmének tárgyát, még emberábrázolás nélküli tájképein is kimondatlanul ugyan, de ott van a *mi*, mi ketten, ahogy ezt nézzük. A *Chanson d'Ève* középpontjában a Charles van Lerberghe által teremtett nőalak, az Édenben egyedül jelenlevő Éva áll, akinek magányát nagyon intim módon, bensőségesen ábrázolja a költő, akár a bőrébe bújva, akár harmadik személyben írva róla (mint az első vagy a nyolcadik dalban). A *Jó Dal* zenéjében is túlfűtött, változatos, összetett, szinte szimfonikus léptékű. *Éva dala* letisztultabb, egyszerűbb, kristályosan szerkesztett, polifóniája jól nyomon követhető, a ciklus egésze szellősebb textúrájú.

A Fauré által kiválasztott versek még annyira sem adnak ki egy szüzsét, mint azt az eddigi dalciklusokban megszoktuk, a dalokat egyetlen közös szereplőjük, és annak újra és újra hasonló képekkel történő ábrázolása tartja össze. Van Lerberghe majd kétszáz oldalas kötete négy nagy fejezetre oszlik: *Premier paroles* (Első szavak), *La Tentation* (A Kísértés), *La Faute* (A Bűn) és *Crépuscule* (Alkonyat). Fauré azonban nem egyenlő arányban válogatott az egyes részekből: míg az első részből hét dal szövegét választotta, a második részből csak a *Veilles-tu ma senteur de soleil*, a negyedik részből pedig a dalciklust záró *Crépuscule* és *O Mort, poussière d'étoiles* szerepelnek, ami eleve lehetetlenné teszi

⁴ I. m. 364-365.

⁵ I. m. 365.

összefüggő történet kialakítását.⁶ Valószínűleg nem is ez volt Fauré célja. Érezhetően megragadta van Lerberghe verseinek kissé misztikus, de nagyon érzékeny hangja, ingerlően érzéki képei, bensőséges közlésmódja. Van Lerberghe Éva történetét és lényét visszatérő szimbólumokkal ábrázolja, de e szimbólumoknak nincs egyetlen, definitív jelentése, a visszatérő képek inkább jellegzetes atmoszférát hoznak létre. Ebben az Édenben Éva a névadó, s a szavak megteremtése által kapcsolódik ahhoz a világhoz, amelynek részeit önmagával azonosítja: „*Roses ardentes / Dans l'immobile nuit, / C'est en vous que je chante, / Et que je suis.*”⁷ – éneklí Éva a harmadik dalban. A versekben plasztikusan jelenik meg az Éden szépsége, virágok nyílnak, gyümölcsök, levelek csillannak, fények villóznak, csermelyek csörgedeznek, mindennek hangja van, zümmögés és sustorgás, „*murmure immense*” (hatalmas zsongás) és csend. A színek is jellegzetesek, a Paradicsom kék és arany, Éva szeme kék, a rózsák fehérek és vörösek, arany méhek és bíborló szőlőfürtök, fénylő nap, csillagok és sötétlő homály. A hangok és a színek mellett jelen vannak az illatok is, fehér rózsák és liliumok, virágok, gyümölcsök illata, és szellő, amely belekap Éva hajába. Éva öntudatlan szépsége a természet csodái közt: ingerlő, csábító, vonzó; a dalciklus első hat verse így ábrázolja hősnőjét. A hetedik dalban aztán ez az öntudatlan vonzás érzéki értelmet nyer: Éva azon mereng, megérzi-e illatát, jelenlétét Ádám. Éva erotikája teológiailag talán nem egészen egzakt módon a tudás megszerzésével, a bűnbeeséssel kapcsolatos. A *Dans un parfum de roses blanches* még visszaidézi az első dalok felhőtlen, időtlen boldogságát, de az est megjelenése árnyakat hoz, s a csönd már baljóslatú. Mégis váratlan a *Crépuscule* mély szomorúsága, a némaság, melyben egy ismeretlen hang zokog, ez Éva első találkozása a szenvedéssel.⁸ Van Lerberghe a *(La) Chanson d'Eve*-hez írt magyarázataiban ezt a sírást a Sátán hangjával azonosítja.⁹ A tudást megismerő Éva nem halhatatlan többé, a dalciklus utolsó dalában érzi és várja közelgő halálát. Fauré van Lerberghe *O Mort, poussière d'étoiles* kezdetű versét kis átalakítással zenésítette meg. Az első szakasz mondatainak sorrendjét felcserélte: Faurénál a „*Viens, douce vague*” kezdetű mondat megelőzi a „*Viens, souffle sombre*” indítású részt. Nagyobb változtatás azonban, hogy a következő szakaszok két-két zárósort elhagyja. Ezek közül az első nosztalgiával idézi vissza a szerelem dalát és nevetését

⁶ Carlo Caballero: *Fauré and French Musical Aesthetics*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press (2001), 2003. 204.

⁷ „Égő rózsák / a mozdulatlan éjben / Bennetek énekelek / és élek.”

⁸ Carlo Caballero: *Fauré and French Musical Aesthetics*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press (2001), 2003. 208.

⁹ Móricz Klára: „Az Éden hangjai. Gabriel Fauré: La Chanson d'Eve.” In: *Zenetudományi tanulmányok Kroó György tiszteletére*. Szerk.: Papp Márta. [Budapest]: Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1996. 183.

(„*Dieu fort qu'elle attend / Avec des chants et des rires d'amour.*”¹⁰), így ellentétezi a halál közeledtét. A második pedig az éj és a csend kibomlását ugyanazokkal a szavakkal idézi fel, mint amelyekkel az első versben a világ teremtését, az Éden kivirágzását leírta.¹¹ („*Que la nuit effenille, que l'ombre efface, / Et que l'espace épanouit.*”¹²) Ez utóbbi szakasz az elsővel ellentétben nem töri meg a vers egészének hangulatát, valószínűbb, hogy hangzásának túlzott csengését (az *efface* és az *espace* szó költői egymásra rímelését) akarta Fauré elkerülni. Ez a fajta törekvés az alliterációk, vagy túlságosan csengő-bongó belső rímek elkerülésére más példákban is megfigyelhető nála, valószínűleg zavarónak érezte, hogy a zene ezt a hatást túlságosan felerősíti.¹³ Móricz Klára szerint a fenti szakaszokat azért mellőzte, mert azok hangokra, zajokra és csendre utalnak. A bűnbeesés előtt Éva egy hangokkal teli világban él, a tudást megismerő Évát nemcsak egyre növekvő homály, de egyre mélyülő csönd veszi körül.¹⁴ A halál ábrázolása mégsem félelmetes, a halál a világ és a természet rendjének része. Van Lerberghe megejtő képekkel ábrázolja a halálvagyat: „*Viens, souffle sombre où je vacille, / Comme une flamme ivre de vent ! / C'est en toi que je veux m'étendre, / M'éteindre et me dissourde, / Mort, où mon âme aspire !*”¹⁵ Az elmúlás nem más, mint panteista feloldódás a természetben. Kissé meglepő a dalciklus ilyen elkomoruló zárása, de elképzelhető, hogy a mintát Schumann *Frauenliebe und -leben* dalciklusának zárata adta.¹⁶

Éva dalának története tehát Éva megteremtésétől haláláig tart. Egy másik értelmezés szerint a *(La) Chanson d'Eve* története inkább egy nagyszabású természetdráma, hajnaltól alkonyatig.¹⁷ Caballero felhívja a figyelmet van Lerberghe saját értelmezésére, melyben a kötet négy nagy fejezetét négy napszakkal állítja párhuzamba: reggel, dél, délután és alkonyat.¹⁸ Valóban, a *Paradis* kezdetén az Éden első hajnala virrad, s a *Crépuscule* és az *O*

¹⁰ „Az erős Isten az, akit ő vár / A szerelem dalával és nevetésével.”

¹¹ Carlo Caballero: *Fauré and French Musical Aesthetics*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press (2001), 2003. 211. és Móricz Klára: „Az Éden hangjai. Gabriel Fauré: La Chanson d'Eve.” In: *Zenatudományi tanulmányok Kroó György tiszteletére*. Szerk.: Papp Márta. [Budapest]: Magyar Zenatudományi és Zenekritikai Társaság, 1996. 187.

¹² „Ahogy az éj elvirágzik, és enyészik a homály, / A tér kinyílik.”

¹³ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 352.

¹⁴ Móricz Klára: „Az Éden hangjai. Gabriel Fauré: La Chanson d'Eve.” In: *Zenatudományi tanulmányok Kroó György tiszteletére*. Szerk.: Papp Márta. [Budapest]: Magyar Zenatudományi és Zenekritikai Társaság, 1996. 186.

¹⁵ „Jöjj, komor halál, benned lebegek, / mint részeg láng a szélben! / Benned akarok nyugodni, / kinyújtózni és feloldódni, / Halál, melyre lelkem vágyik!” (Móricz Klára nyersfordítása) I. m. 187.

¹⁶ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 368.

¹⁷ Carlo Caballero: *Fauré and French Musical Aesthetics*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press (2001), 2003. 206.

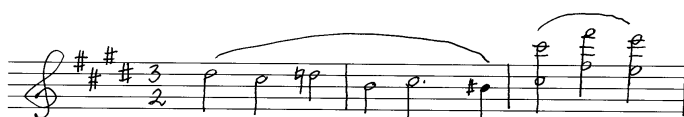
¹⁸ I. m. 206.

Mort, poussière d'étoiles estjében nyugszik le a nap. Közben azonban az idő múlása nem egyenletes, több reggelre is virradunk, több versben is felkel a nap.

Fauré két előző ciklusához hasonlóan a *(La) Chanson d'Eve* dalai között is felfedezhetők a témakapcsolások. A dalciklus visszatérő anyagainak alapjául két téma szolgál:



(A téma)



(B téma)

A *(La) Bonne Chanson*mal ellentétben Fauré most csak erre a két témára támaszkodva építette fel az egész kompozíciót. E két téma kevésbé melodikus, mint a *Jó Dal* alapmotívumai, inkább sokoldalúan felhasználható építőkövek, melyek mindig csak a zongoraszólamban jelennek meg. A dalciklus első dala mutatja be ezeket a témákat: a *Crépuscule*-ből származó, felfele lépő kvintből induló, majd kinyíló harmónialáncot, és a kromatikus fogantatású, általában mozgalmassal kísérettel megjelenő, nem kifejezetten melodikus, de jól megjegyezhető második témát. A mindkét témát bemutató *Paradis* nem csupán a dalciklus leghosszabb dala, de 139 ütemes terjedelmével Fauré egész vokális oeuvre-jében is egyedülálló. Az egész kompozíció a két téma ismételt és átfogalmazott visszatéréseiből áll, egyedül Isten szavának megjelenítésekor hoz új anyagot, méltóságteljes, fenséges recitativo képében. A dal felépítése a témák betűjelét felhasználva, illetve az új anyagot C-vel jelölve ABABCBAAB, ahol a részhatárok a 21., 50., 62., 73., 91., 108., 126. és 134. ütemek.¹⁹ Az első dalban az A téma az éden első reggelének várakozását támasztja alá, a B téma pedig a nyüzsgő élet megjelenését illusztrálja. Későbbi visszatéréseikben ezek a jelentések elhomályosulnak. A második és a harmadik dal nem hordozza a témákat, azok a negyedik dalban jelennek meg ismét. A *Comme Dieu rayonne* első felének zongoraszólama az A téma diminuált változatára épülő, szigorúan szerkesztett négyszólamú zenei anyag. A harmadik versszak alátámasztásául

¹⁹ Robert Orledge: *Gabriel Fauré*. London: Eulenberg Books, 1979. 142.

jelenik meg a B téma feje, folytonos kromatikus felfele csúsztatással. A következő három dal nem tartalmazza a közös témákat. A B téma a *Dans un parfum de roses blanches* kíséretének basszusszólamaként jelenik meg újra, rejtőzködő módon. Az A téma eredetileg a *Crépuscule* kíséretéből származik, a dal kíséretét majdnem a végéig átszővi a téma ostinatóként történő alkalmazása, melyet a második versszaktól újabb szólamok gazdagítanak. A dalt az ostinato közjátékként megjelenő zenei anyag kibontása zárja le. Az utolsó dal 18. ütemétől ismét a B téma jelenik meg, diminuált formában, nosztalgikus ízzel keretbe zárva az egész ciklust.

A ciklust a fenti két téma jelenlétén túl más melodikai jellemzők is át- meg átszővik. Míg a dalciklust formáló két téma jellegzetesen csak a zongoraszólamban van jelen, addig a dalok énekszólamban is kimutathatók bizonyos rokonságok. A dalciklus egészére jellemző az a meditatív, parlando énekstílus, melyet már a megelőző évtized darabjaiban is megfigyelhettünk. Az énekszólamban kisebb ambitust jár be, lejtése a deklamált szöveg lejtésével párhuzamos. A dallamvonalak kis lépésekben haladnak, s gyakran időznek akár egyetlen repetált hangon is. A finom vonalakban mozgó énekszólamban ritkán törik meg emfatikus kitörések nagyobb lépései. Ezért is szembeötlő, hogy Éva dalának több darabjában is a meditatív énekszólamban hirtelen lendülettel kvintet lép fel, ami az A téma indításának visszaidézésével magyarázható. Például a *Paradis* „*Un jardin bleu s'épanouit.*” és „*Eve chante*”, „*docile à son seigneur*” vagy az ötödik dal „*Un souffle éveille mes cheveux.*” és „*Comme mon âme à leur amour.*” szövegrésznél, illetve a nyolcadik dalban az „*Une voix qui chantait tout à l'heure murmure...*” sorban. Legalább ennyire jellegzetes a dalciklusban gyakran előforduló lelépő oktáv, vagy lelépő illetve felfele lépő kvart. A lelépő oktáv folytonos jelenlétére elegendő megnézni az első, a hetedik, vagy az utolsó két dalt. A lehajló vagy fellépő kvart zárlati helyeken is gyakori. Annál is szembetűnőbbek e nagyobb lépések, mivel a dallamok nagyrészt szelíden kanyargó vagy ereszkedő szekundokból és tercekből állnak. (A terclépésekkel operáló dallamalkotás az op. 58. dalaira is jellemző volt.) Szinte csak terclépésekből alakul ki például a *Roses ardentes* dallamvonala. A tercek használata nemcsak melodikai szempontból, de harmóniai szempontból is érdekes. Bizonyos lecsupaszított faktúrájú helyeken ugyanis az akkordok helyett állnak a pusztán tercek, ez egyébként Fauré kései stílusának egyik jellemvonása. Ilyen fordul elő például a *Paradis* dalban az Isten szavát felidéző szakaszban a „*Va, fille humaine, Et donne à tous les êtres que je créés, une paroles de tes lèvres*”, illetve kicsit később az „*Au crépuscule, peu à peu, L'Eden s'endort*” szövegrészek

alatt.²⁰ Nemcsak a dalciklus egészét, de az egyes dalokat is bizonyos hangközök kitüntetett használata jellemzi, Fauréra jellemző módon ugyanis a darabokat sokszor egy motívum vagy egy alapötlet alapos kidolgozása hozza létre. A *Comme Dieu rayonne* rajongó, lelkes hangvétele énekszólamának nagy ugrásai hozzák létre, a dalciklus egészére jellemző kvartok, kvintek mellett legjellegzetesebb hangköze a szext. Szext felugrás szerepel az énekszólamban a „*ces oiseaux*”, „*la lumière*”, „*mon jeune dieu*” és a „*radieux*” szavak alatt. Egész dallamvonalakban is kimutathatók rokonságok. A *Prima verba* első sorának („*Comme elle chante dans ma voix / L'âme longtemps murmurante*”) először moll, végül modális sorba (fríg) illeszkedő szekundokban ereszkedő dallama nemcsak a dal végén tér vissza („*Depuis que ma voix les a créés*” szöveggel), de ez a dallam van még néhány lépéssel kibővítve a *L'Aube blanche* „*Un rayon de lumière touche / La pale fleur de mes yeux bleus.*” és „*Une flamme éveille ma bouche, / Une souffle éveille mes cheveux*” soraiban, illetve ezzel rokon az utolsó dal ereszkedő „*Viens, brise-moi comme une fleur d'écume*” sora is, e két utóbbi egészhangú skálakivágatban mozogva. A három utolsó példa pedig a dallamsorokat záró hirtelen fellépésben is hasonlóságot mutat.

A ciklust szoros hangnemi rend is egységbe fogja. A dalok hangnemileg hármasával kapcsolódnak egymáshoz: az első dal e-mollban indul, E-dúrban záródik, rá a második dal Gesz-dúrja következik, s aztán a harmadik dal ismételt E-dúrja. A következő három dal hasonló hullámot ír le, a negyedik dal c-moll/C-dúr világára a hatodik dal modulációkkal elhomályosított C-dúrja rímél, köztük áll az ötödik dal Desz-dúrja. A következő három dal pedig D és G között ingázik, a hetedik dal D-dúrban íródott, a nyolcadik G-dúr és e-moll közt ingadozó kezdet után G dúrban záródik, hogy aztán a kilencedik dal d-moll indulása a dal végén D-dúrrá fényesedjék.²¹ Jellegzetes módon Fauré az összes mollban induló dalt aztán dúrban zárja, még a fájdalmas *Crépuscule*-t is. A dalt záró D-dúr nemcsak alátámasztja a szöveg hirtelen hangulatváltását („*Et ton voile d'allégresse?*”²²), de visszautalhat Fauré *Requiemjének* In paradysum tételére is, mely ugyancsak D-dúrban íródott.²³ A *Crépuscule* D-dúr befejezése után az utolsó dal Desz-dúrja szimbolikus lépés, esés lefelé. Ez a hangnem egyúttal visszautal az ötödik dalra is, így a ciklus felénél és a végén szereplő azonos hangnem egy másik tagolást hoz létre.

²⁰ Françoise Gervais: *Étude comparée des langues harmoniques de Fauré et de Debussy I.* Paris: Richard Masse, 1971. 90.

²¹ Carlo Caballero: *Fauré and French Musical Aesthetics.* Cambridge, etc.: Cambridge University Press (2001), 2003. 214.

²² „És a te vidámságod leple?”

²³ Carlo Caballero: *Fauré and French Musical Aesthetics.* Cambridge, etc.: Cambridge University Press (2001), 2003. 208.

Fauré nem csak az egyes szövegek atmoszférájának alaptónusát festi meg, de ahogy már a Verlaine-megzenésítésekben is megfigyelhettük, a versekben felbukkanó szép természeti képek is megragadják figyelmét. Már az első dalban megszólaló B téma is ilyen érzékeny természetábrázolás, ez a dús kísérszólamokkal ellátott kígyózó motívum az „*Un jardin bleu s'épanouit.*”²⁴ utolsó szavára szólal meg. A B téma felidézése hasonló hatást ér el a negyedik dal következő mondatánál: „*Dans l'odorant printemps nouveau!*”²⁵ A B téma így első megszólalásaiban a burjánzó természet, nyíló virágok, zöldülő fák, tavaszi zsongás képeihez kapcsolódik. A *L'Aube blanche* dalban az addigi felrakást egy váratlan arpeggióval megszakítva, szinte debussys ízzel kel fel a nap („*le soleil luit*”).²⁶ Az *Eau vivante* középszólamának folytonos, csúszkáló skálamenetei egyértelműen a csörgedező víz zenei ábrázolásai. A faktúra csak akkor változik meg, mikor ezek a csermelyek elérik az óceánt, ekkor a skálákat fel s le hullámzó arpeggiók váltják fel.

Fauré 1904-ben op. 89-es első kvintettjén dolgozva a következőket írta feleségének: „Tegnap ismét jól dolgoztam. De milyen nehéz jó zenét írni úgy, hogy az ne tartozzon semmivel senkinek, és mégis érdekeljen néhány embert. És ahogy Saint-Saëns mondja, ez a nehézség minden újabb kompozíciónál újra jelentkezik. És teljesen természetes, hogy az ember mindig olyan darabokat akar írni, amik fejlődést jelentenek az előzőekhez képest.”²⁷

Fauré a *(La) Chanson d'Eve* megírásakor már több, mint hetven dalt írt, köztük két dalciklusát, az op. 58-as velencei dalokat és az op. 61-es *La Bonne Chanson*t. A dalkomponálásban nem pusztán gyakorlatot szerzett, de jól kidolgozott eszköztárral, típusokkal, megoldási sémákkal rendelkezett. *Éva dal*ának kiindulópontja ráadásul egy viszonylag régebbi kompozíció. Hogyan illeszthető akkor bele egy jó másfél évtizede írt dal stílusa Fauré szándéka szerint folyton megújuló, fejlődő stílusába?

Ha csak a dalciklusokat vizsgáljuk, a fejlődés, vagy mondjuk inkább azt, a változás szembeűnő. A *Cinq mélodies 'de Venise'* dalainak zeneileg heterogén anyagát a témaismétlés újonnan felfedezett módszere kapcsolja össze, az egyes dalok ugyanakkor rokonságot tartanak a környezetükben született, de dalciklusba nem foglalt egyéb kompozíciókkal. A következő Verlaine-ciklus a témakölcsonzés eszközét sokkal kiterjedtebb és kifinomultabb módon alkalmazza: nem pusztán a témák számának növekedése, de azok rafinált elhelyezése is a módszer alapos kiismerésére vall. A *Jó Dal*

²⁴ „És kinyílik egy kék kert.”

²⁵ „Az új tavasz illatában.”

²⁶ Robert Orledge: *Gabriel Fauré*. London: Eulenberg Books, 1979. 144.

²⁷ Fauré levelét idézi Caballero. Carlo Caballero: *Fauré and French Musical Aesthetics*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press (2001), 2003. 97.

kitörő, lobogó, lelkes atmoszférája, spontán áradó, bár néha talán túlbujánzó textúrája mindenképp egyedülálló Fauré vokális termésében. Ezek a jellemzők ugyanakkor egyértelművé teszik a váltás szükségességét, továbblépni csak valamely más irányba lehet. A *(La) Chanson d'Eve* fogantatásakor Fauré vállaltan akar hasonlót s egyszerre mást írni, mint a *(La) Bonne Chanson*. A versek kiválasztásában Fauré mindig saját ízlésére hallgatott, csak olyan költői alapanyagot használt, amely valóban megmozgatta alkotói képzeletét. Van Lerberghe finom líraiságú költészete, akár Fauré korábbi kedvencei (Hugo, Silvestre vagy Verlaine) hosszabb időre is lekötötte érdeklődését. Van Lerberghe érzéki képekben, vizuális hatásokban gazdag versei a Verlainéhez képest teljesen más atmoszférát idéznek, és formailag is elszakadnak Verlaine parnasszista indulását sosem megtagadó formai elképzelésétől. A *(La) Chanson d'Eve* amellet, hogy valóban felkeltette Fauré érdeklődését, ideális szövegalapanyagának tűnhetett egy hasonlóan nagyszabású, de gyökeresen más dalciklus számára.

Vizsgáljuk meg akkor régi és új viszonyát a ciklus zenei megfogalmazásban. A *Crépuscule* alapanyagául szolgáló dal (*Mélisande dala*) egy olyan kompozíció, melynek típusa Fauré vokális életművében szinte a kezdetektől jelen van. A szigorúan szerkesztett, egyszerű faktúrára épülő, intim, bensőséges vagy fájdalmas hangvételű dalok első példái az 1870-es évek elejéről származnak (*Seule!*; *L'Absent*), de a kiforrott típust például a *(Le) Secret* képviseli (op. 23/3, 1881). *Mélisande* dalának közvetlen környezetében pedig a típusnak két legszebb, legkiműveltebb darabja áll: a *Prison* (op. 83/1, 1894) és a *(Le) Parfum impérisable* (op. 76/1, 1897), *Mélisande dala* egyértelműen velük áll rokonságban. A dal 1906-os átdolgozásakor ez a letisztult szerkesztésmód van Lerberghe versével összeházasítva eleve kijelölt egy olyan ösvényt, mely Fauré addigi stílusából indult ugyan ki, de teljesen másfele tartott, mint a *(La) Bonne Chanson* irányvonala. Azt pedig, hogy *Mélisande* dalának zenei anyagát Fauré olyan magától értődően tudta annak új szövegéhez illeszteni, Fauré azon munkamódszere magyarázza, hogy dalai komponálásakor nem annyira a vers egyes képeihez, szavaihoz kapcsolódik, mint inkább a költemény egészének atmoszférájához. *Mélisande* három vak leányról szóló balladájának sejtelmes, várakozó alaphangulata pedig egyértelműen rokon a *Crépuscule* fájdalmas, szorongó világával.

Mint láttuk, a *(La) Chanson d'Eve* dalait a *(La) Bonne Chanson*hoz hasonlóan nemcsak a dalciklust szervező két téma, de egyéb melodikai hasonlóságok is szoros egységbe fűzik. Érdeemes azonban azt is megfigyelni, hogy az egyes dalok milyen a dalcikluson kívüli kompozíciókkal tartanak rokonságot. A *Chanson d'Eve* darabjai ugyanis legalább annyira

változatosak és újszerűek, mint amennyire logikusan beilleszthetők Fauré eddigi vokális oeuvre-jébe. A *Prima verbát* és az *O mort, poussière d'étoiles*-t például, bár motívumaiban nem kapcsolódik hozzá, de egyenletes negyedekben haladó, nyugodt sodrású, lágy disszonanciái következtében folytonos zongoraszólama ugyanazokkal a fent idézett, szigorú szerkesztésű dalokkal rokonítja, mint a *Crépuscule*-t. Szintén textúrája rokonítja a ciklus legsodróbb dalát (*Veilles-tu ma senteur de soleil*) a korai *Nell*-lel. Az 1890-es évek kompozícióiban uralkodó harmóniai és metrikai eszközök továbbra is jelen vannak. Az alaphangnemeket modális kitérések gazdagítják, például a *Prima verba* kezdeti és utolsó szakaszában a Gesz-dúr mellett erőteljes Gesz-mixolíd jelenlét.²⁸ A *L'Aube blanche* folyamatos késleltetésekkel operáló láncolata ún. léd appoggiaturákból áll az „*Un rayon*” és az „*Une flamme*” kezdetű sorokban.²⁹ A sorok dallama épp a léd appoggiatura miatt egészhangokban mozog, és ütemenként más hangnemben értelmezhető. Az így kialakuló dallamvonal szinte folyamatosan szekundsurlódásban (szeptimpárhuzamban) halad a basszussal, hasonlóra láttunk példát a (*Le*) *Ramier* című dalban is, igaz, ott nem ilyen kiterjedt szakaszon. Ugyanebben a dalban találunk szép példát a Fauréra kezdetektől (*Aubade*, *Lydia*, stb.) jellemző a harmóniai és melodikai elemeket együttesen kezelő írásmódra. A harmadik és negyedik ütemben a zongoraszólám jobb kezében elhelyezett akkordfelbontások alsó szólama szekundokban haladó dallamot hoz létre a basszus és az énekszólám viszonylag statikus megszólalása között.³⁰

Szintén a kezdetektől jellemző Fauréra néhány jellegzetes metrikai megoldás. Nem pusztán arról van szó, hogy a metrikai struktúrák nem veszik figyelembe az ütemvonalakat, bár ez is nagyon gyakori. Jellegzetes eszköz például a basszushang átkötése, a súlyok tompítása érdekében. De a dolog érdekessége inkább akkor jelentkezik, ha az egyes szólámok metrikai struktúrája is különböző szerkezetű, azaz polimetrikus.³¹ Ennek korai példáit láthatjuk az olyan hármas lüktetésű dalokban, ahol a basszusszólám hemiolában mozog, a felette változatlanul hármas léptékű többi szólám ellenében (*Sylvie*). Előfordul még szintén hármas lüktetésben valamely középszólám hemiolás tagolása (*Au bord de l'eau*). Látszólag problémamentes dalok szorosabb vizsgálatakor kiderülhet, a dal különféle rétegeinek tagolódása meglepően komplex. Részletesen elemzi Caballero például az *Aurore* első frázisainak metrikai sokrétűségét

²⁸ Françoise Gervais: *Étude comparée des langues harmoniques de Fauré et de Debussy I*. Paris: Richard Masse, 1971. 33.

²⁹ I. m. 37.

³⁰ I. m. 73.

³¹ Carlo Caballero: *Fauré and French Musical Aesthetics*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press (2001), 2003. 223.

önmagában, illetve a visszatérés apróbb változtatásinak fényében is.³² Mind az énekszólam, mind a kíséret különböző helyeken tagolódó, szabálytalanul sorakozó két-, három- vagy négygyeddes egységekre bontható.³³

D: 6
C: 2 2 3 4 4 6
B: 2 2 3 5 4 4 2

Andante ♩ = 76 *dehcr*

Des jar-dins de la nuit s'en-vo-lent les é-toi-les, A-beil-les d'or qu'at-tire

A2: 4 3 2 2 2 2
A1: 4 3 3 3 4 2

pp

Teszi mindezt ráadásul kétértelmű, több értelmezési lehetőséget is magában rejtő módon. Ez a metrikai többértelműség elsősorban az interpretációt befolyásolja: egyrészt igényli a különböző szintek tagolásának érzékeny lekövetését, másrészt az alapmetrum súlyait finomítja, tompítja. Az énekszólam beosztásait megvizsgálva kiderül, a változó beosztású metrikai egységek a szöveg elsősorban a szöveg értő deklamációját formálják illetve követik.

Az ilyesfajta polimetria kiterjedt használata jellemzi a *(La) Chanson d'Eve* dalait. Caballero a következőkben a *Roses ardentes* első kilenc ütemét elemzi. E részletnek már kottaképe is jelzi, hogy metrikája kétértelműségeket rejt.³⁴

(Kottapélda a következő lapon)

³² I. m. 224.

³³ I. m. 224.

³⁴ I. m. 230.

Andante

p

Ro - ses ar - den - - - tes

Andante (♩ = 72)

dolce

[2] [2] [3] [2]

Dans l'im mo - bi - le nuit. C'est en

[5] [2] [3]

vous que je chan - te Et que je suis.

[cadence]

(2?) (2?) (1?) [3]

greatest metrical ambiguity

Az énekszóló a 3/4-es lejegyzés ellenére ebben a részben végig 2/4-es tagolódású. A kíséret hangjainak tagolása szabálytalan, meghatározója a basszushangok mozgása, a hemiolaszerű indulás után 3, 2, 5, 2, 3 negyedek követik egymást. A 7–8. ütemben pedig a basszus mozgásának hirtelen meglődulása metrikai többértelműséget okoz.

A *L'Aube blanche* elején átkötött basszushangok tompítják az ütemek egyére eső súlyokat, az első szabályosan elhelyezett súly a napfelkeltét illusztráló arpeggióra esik. Csak ettől az ütemtől (6. ütem) esik egybe az énekszóló és a kíséret tagolódása, melyet

a 7. ütemtől a 10-ig párhuzamos metrika jellemez, ez azonban a dal hármas alapülkötésével szemben kétnegyedes beosztású. Az *Eau vivante* felrakása is metrikailag többszintű. A kíséret kétféle anyagból áll: két kétszólamú, ellenmozgással szerkesztett akkordláncból, melyek közt a középszólamban folytonos skálamenet halad. Egy skálamenet két negyedértékig tart, de nagyobb egységekbe szerveződve a kiírt 3/4 helyett 3/2 –es egységeket hoznak létre. Az akkordlánc tagolódása nem ilyen szabályos, kettes és hármas egységekre bontható, melyek szabálytalanul követik egymást.³⁵ Az énekhang alapvetően 2/4-es tagolódású. Metrikai kétértelműségekből származik a *Dans un parfum de roses blanches* lágy hullámozása is.

Éva dalának pendant-ja: *Le Jardin clos* (op. 106)

Fauré alkotói munkásságát valóban végigkísérte a dal műfaja. Voltak ugyan évek, mikor csupán egy-két *mélodie* íródott, s olyan is, mikor egy dal sem született, de hosszabb szünet nem volt jellemző. A *(La) Chanson d'Eve* (1906-1910) után következő dalciklus a *(Le) Jardin clos* 1914 nyarán és őszén, néhány hónap alatt készült el. Szembeötlő ugyanakkor, hogy a két dalciklus között négy teljes év telt el dalok komponálása nélkül. Már említettük, hogy a *(La) Chanson d'Eve* komponálása elhúzódott, első és utolsó dalának megírása közt is majd négy év telt el: nemcsak azért, mert a Conservatoire-beli teendők miatt elfoglalt Fauré csak a nyári szünetekben szánhatta rá magát a komponálásra, de azért is, mert a dalciklussal egyidőben *Pénélope* című operáján is dolgozott. (A *Pénélope* műfaja eredeti meghatározása szerint *drame lyrique*.) Fauré annyi év hiábavaló keresgélés után végre neki megfelelő librettót talált, és színházi zenét írhatott. Az opera bemutatója 1913. március 4-én zajlott le. A *Pénélope* tartotta hát vissza öt más vokális műfajoktól.

A *(Le) Jardin clos* verseit is Charles van Lerberghe írta. Lerberghe hat évvel a *(La) Chanson d'Eve* előtt, 1898-ban jelentette meg *Entrevisions* című kötetét, melyet Fauré 1913 nyarán olvasott.³⁶ Fauré nyolc verset választott ki megzenésítésre. Láttuk, hogy dalciklusaiban Fauré sosem törekedett különösebben összetartó szüzsé létrehozására, a *(Le) Jardin clos* versei azonban még ennyire sem illeszkednek egy közös történet fonalába: a lazán összefűzött verseket a középpontjukban álló lírai hősnő személye, illetve a versek

³⁵ I. m. 234.

³⁶ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 373.

hangulatának, képeinek azonossága tartja össze. A dalciklus megformálásakor Fauré lemondott a témakapcsolások zenei kohéziót teremtő eszközéről is. A *(Le) Jardin clos* dalait atmoszférájuk, stílusuk, hangütésük azonossága mégis erős egységbe szervezi. Fauré egy Charles Koechlinnek írt levelében a *(Le) Jardin clos*-t nyolc dalból álló szvitnek nevezi.³⁷ A dalciklus hangnemi terve nem különösebben koncepciózus. A dalok egy kvintnyi távolságot bejáró hangnemekben íródtak, az utolsó kivételével mind dúrban. Tempójelzésük is szinte azonos, *allegretto* vagy *andante*.³⁸

Cím	Hangnem	Tempójelzés
1 Exaucement	C-dúr	Allegretto
2 Quand tu plonges tes yeux dans mes yeux	F-dúr	Andante moderato
3 La messagère	G-dúr	Allegro
4 Je me poserai sur ton cœur	Esz-dúr	Allegretto moderato
5 Dans la nymphée	Desz-dúr	Andante molto moderato
6 Dans la pénombre	E-dúr	Allegretto moderato
7 Il m'est cher, Amour, le bandeau	F-dúr	Allegro
8 Inscription sur le sable	e-moll	Andante quasi Adagio

A *(La) Chanson d'Eve* és a *(Le) Jardin clos* sok hasonlóságot mutat. Mindkettő főszereplője egy nő, ám míg Éva alakja misztikus, isteni, csak a bűnbésés után válik emberivé, a *(Le) Jardin clos* hősnője hús-vér emberi lény, erotikája nyilvánvaló. A versek mindkét esetben sejtelmes, fénnyel-árnyékkal rajzolt környezetben, visszatérő képekkel, de kissé homályosan ábrázolják a hősnőt. Mindkét dalciklust egy a halállal kapcsolatos dal zár le. Az *Inscription sur le sable* egy nő síremlékénél állva mereng az elmúlásról, kinek arcát csak egykoron volt gyémántjai rajzolják ki a homokban. A halál, ugyanúgy, mint a *(La) Chanson d'Eve* utolsó dalában, nem fenyegető, nem rémisztő, hanem békés visszatérés a természet kebelébe.

A *(Le) Jardin clos* zeneileg is azon az úton halad, melyet a *(La) Chanson d'Eve* meghatározott, több dalnak is megtaláljuk hasonló zsánerű párját Éva dalai közt. Az *Il m'est cher, Amour, le bandeau...* vibráló erotikája, zsongó kísérete egyértelműen felidézi a *Veilles-tu, ma senteur de soleil...* atmoszféráját. A *Dans la Nymphée* mozgása az *O Mort, poussière d'étoiles* nyugodt léptékű, negyedekben haladó lassú sodrására emlékeztet, nem

³⁷ I. m. 373.

³⁸ I. m. 373.

mellesleg hangnemük is azonos. Ebbe a típusba sorolható még az *Inscription sur le sable* is. A *Quand tu plonges tes yeux dans mes yeux* és a *Dans la pénombre* metrikai struktúrája ugyanolyan komplex, ugyanolyan többszintű, mint amelyet a *Roses ardentes* vagy a *L'Aube blanche* kapcsán leírtunk. A *(Le) Jardin clos* dalai azonban a *(La) Chanson d'Eve*-en kívül más dalokkal is rokonságot tartanak. Az *Exaucement* indítása összevág a *Soir* kezdésével. A *Dans la pénombre* pedig egyértelműen visszamutat a csak néhány évvel korábbi *Le Don silencieux* faktúrájára.

Minden visszaütálás, rokoníthatóság ellenére a *(Le) Jardin clos* dalai összetéveszthetetlenek minden megelőző kompozícióval. A dalciklus legfőbb jellemzője az eszköztelenség. Fauré eddig sosem látott mértékben lemond mindenről, amivel mondanivalóját, zenéjének lényegét, essenciáját díszíthetné, dekorálhatná. Formailag épp csak a legszükségesebbre szorítkozik, e kompozíciók valaha írt dalainak legrövidebbjei, terjedelmük – a *(La) Messagère* kivételével – 30 ütem alatt marad, az utolsó dal mindössze 19 ütemes. Az előjátékok hossza az eddig megszokott két ütemet sem éri el, épphogy kijelölte a hangnemet, már kezdődik is az énekszólam. A faktúrák is lecsupaszítottak, és a dal elején kijelölt faktúra a darab során általában nem változik. (A *(La) Messagère* ebben is kivétel, itt faktúraváltás révén visszatéréses forma jön létre: középrésze az addig megszokott tizenhatod-arpeggiók helyett nyolcadokban hullámzó harmóniafelbontást hoz.) A zongoraszólam sok esetben nem áll másból, mint a basszuszólamból és a fölötte elhelyezett arpeggiókból. A zongora a közjátékokban már nem folytat párbeszédet az énekkel, mint a megelőző korszak darabjaiban. Egyáltalán, közjátékok sincsenek. A dalok melodikája a végletekig leegyszerűsített. Már korábban is gyakran jellemeztük az op. 85, 87, 92, 94 és a *(La) Chanson d'Eve* dalait recitatív jellegűeknek. Ezekben a dalokban, de főként Éva dalaiban az énekszólam gyakran megpihent a repetált hangokon, és fordulataiban is kerülte a nagyobb ugrásokat. A dallamhangok változása jellemző módon vagy párhuzamosan haladt (esetleg átmenőhangokat is tartalmazva) a harmóniák mozgásával, vagy késleltetéseket tartalmazott a harmóniákhoz képest. Előbbire eklatáns példa a *Dans un parfum de roses blanche*, a *Crépuscule* vagy az *O Mort, poussière d'étoiles*; utóbbira a *Prima verba*, vagy a *L'Aube blanche* középrésze. A *(Le) Jardin clos* ezt a tendenciát folytatja, immár kivételek nélkül. A dallamvonal és a harmónia mozgása tökéletesen egybevág. A harmóniamozgás alapegysége lehet negyed- vagy félérték, az énekszólam pedig ezen értéken belül ritmusától függetlenül azonos hangmagasságon marad. Énekbeszéd jellegét, beszédszerűségét így nem pusztán a vers deklamációját érzékenyen letapogató ritmikája

adja, de a dallamvonal szűkössége és a repetált hangok miatti viszonylagos mozdulatlansága is.

A *(Le) Jardin clos* egy hetven felé közeledő mester szuverén alkotása. Zenéje minden sallangtól mentes, vállaltan egyszerű, szinte primitív. Létrehozója a saját maga által kijelölt ösvényt járja, tekintet nélkül akár a kortársak, akár a közönség elvárásaira. Sem melódia, sem harmónia, sem faktúra nem teszi csábítóvá – legfőbb értéke mély humánuma és önazonossága.

Egytónusú kép: *Mirages* (op. 113)

Életének utolsó évtizedében Fauré alkotóereje, alkotókedve csak az 1890-es évek termékenységéhez volt fogható. Páratlan szépségű, különleges alkotások kerültek ki keze alól, még hozzá tevékenységének minden jelentős területén. A zongoradarabok közül az utolsó évek termése a 12. barcarolle, 12. nocturne (1915), a 13. barcarolle és a 13. nocturne (1921). Kamarazenéjének majd egyharmada 1917 után íródott: a második hegedű-zongora szonáta (1916-17), az első és a második csellószonáta (1917 és 1921), a második zongorakvintett (1919-21), a zongorás trió (1922-23) és végül az életművet lezáró vonósnégyes (1923-24). Ennek az időszaknak a hozadéka még a *Fantasie* (zongorára és zenekarra, 1918) illetve egy hárfadarab: *Une châtelaine en sa tour* (1917), utóbbi címe a *(La) Bonne Chanson* első dalának egyik sora. Az utolsó évtized vokális termése két négy-négy dalból álló dalciklus (*Mirages* és *L'Horizon chimérique*) és egy különálló dal (*C'est la paix!*), melyet a *(Le) Figaro* című lap versenyfelhívására komponált. E különlegesen termékeny időszak darabjai egy az elvárások figyelembe vételétől felszabaduló szerzőt mutatnak. Fauré ugyan élete során nem sokat foglalkozott a közönség vagy a kollégák elismerésének megnyerésével, de soha annyira nem függetlenítette magát környezetének véleményétől, mint ezeken az éveken. Hetven felett, a Conservatoire igazgatójaként, a francia zene immár elismert képviselőjeként megengedhette magának, hogy csak belső meggyőződésének, csak saját ízlésének megfelelően komponáljon.

A *Mirages* egy tehetséges fiatal énekesnő felkérésére íródott. Madelaine Grey kisasszonyt énektanára, Louis Hettich mutatta be a zeneszerzőnek.³⁹ Madelaine Grey

³⁹ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 442.

művészi ambíciót leginkább a kortárs művek tolmácsolásába helyezte. 1919 májusában sikerrel énekelte például a *(La) Chanson d'Ève* dalait a szerző zongorakíséretével. Ő kérte a zeneszerzőt, komponáljon neki zenekari kíséretes dalokat.⁴⁰

A *Mirages* című dalciklus 1919 júliusában–augusztusában készült el. A versek Antoine de Brimont bárónő (született Renée de Bonninière) azonos című kötetéből származnak. A kötetet Gabriel Hanotaux – Fauré egy barátja – ajánlotta a zeneszerző figyelmébe, aki a dalciklust e barátja feleségének dedikálta. A versek a megelőző század végén dívó szimbolista modorban íródtak, nem jelentős költemények ugyan, de rejtélyes, vonzó képeik, kissé szabálytalan, de könnyed verselésük miatt megfelelő alapanyagnak bizonyultak. Már megfigyelhettük, Fauré képzelőerejét korábban is mennyire meghihlették a szép természeti képek, jelen esetben a ciklust indító két vers (*Cygne sur l'eau; Reflets dans l'eau*) vízhez kötődő ábrázolásai: a lírai én gondolataiban megjelenő, vízen úszó fekete hattyú képe, illetve a második versben a mozdulatlan víztükörben felvillanó emlékek. Ezt a szomorkás, nosztalgikus, vágyakozó hangulatot folytatja a harmadik dal (*Jardin nocturne*), mely ismét Fauré egy kedves témáját, egy holdényben úszó éjszakai kertet jelenít meg. A dalciklus utolsó darabja a *Danseuse*, egy táncosnő alakjának különleges, finoman érzéki felidézése.

Zeneileg a *Mirages* ellép attól a szigorú, sallangmentes megfogalmazástól, mely a *(Le) Jardin clos*-t jellemezte. A faktúra ismét teltebb, változatos, a zongoraszólam szerepe jelentős. A dallamvonal ugyanakkor megmarad a *(Le) Jardin clos* által kijelölt úton, recitatív jellege tán még sosem közelítette meg ennyire a beszélt nyelv lejtését. A dalciklus lemond ugyan arról a tematikai ismétlődésről, mely a középső korszak nagy ciklusait jellemezte, de bizonyos rokonság mégis kimutatható a dalok melodikája között. Mind a négy dalban jelen van egy a dúr skála első és vagy eredeti, vagy felemelt negyedik foka között elhelyezkedő, szekundlépésekben lassan felfele indázó dallamfordulat.⁴¹ Ezt a motívumot az első két dal rögtön a kompozíció kezdetekor, a *Danseuse* csak a harmadik versszakban hozza. A motívum a harmadik dalban nem hangsúlyozottan van jelen, de itt is felismerhető. Ez az egybeesés azonban nem tekinthető olyan típusú tematikus kapcsolatnak, mint az öt velencei dalban, vagy a *(La) Bonne Chanson* dalaiban ismételten megjelenő témák. Azokkal ellentétben ez a motívum inkább az egész ciklusra jellemző dallamfejlesztésből származik, az azonos elven komponált fordulatok ha nem is véletlen, de szándék nélküli összecsengése. A *Cygne sur l'eau* dallamát egyébként Vladimir

⁴⁰ I. m. 442.

⁴¹ I. m. 444.

Jankélévitch azonosította először a *Lydia* dallamával,⁴² bár a *Cygne sur l'eau* első versszakában éppen a *Lydia* legjellegzetesebb felemelt negyedik foka nincs jelen – a motívum felemelt negyedik fokkal csak a második versszakban fordul elő.

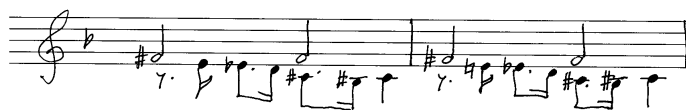
A dalok megzenésítésekor Fauré ismét érzékenyen követi a szöveg szerkezetét. A *Cygne sur l'eau* esetében az utolsó versszak – a végén álló felsorolás révén – az első strófával rokon, a dal ezt visszatérő szerkezettel követi le. Minden versszak más faktúrát kap, de a harmóniai léptéket megtartja. Az első versszak szekundokban lépegető basszusa felett negyedekben mozgó akkordok haladnak. A második és harmadik versszak tizenhatod mozgású akkordjai követik a szöveg enyhe izgatottságát. A negyedik versszak finoman pulzáló nyolcadait az utolsó versszak is folytatja, az első versszakkal azonos harmóniai mellett. A *Reflets dans l'eau* szinte végig kitart egyetlen faktúra mellett: a nyolcadmozgású akkordfelbontások a félértékekben mozgó basszus lassú sodrása felett haladnak. A „*J’aimais vos caresses des sœur*”⁴³ kezdetű részben a kísérőszólamok szerepet cserélnek, a basszus nyolcadai felett a jobb kéz nagyívű harmónialánca áll. A sor alatt egyébként az egész- vagy félértékekben változó harmóniak alapja egészhangú skálafokokon halad lefelé B-től C-ig. Ez a váltás és harmonizálás húzza alá a szöveg legvallomásosabb, legérzékibb képeit, melyben a lírai én szerelmi emlékeit idézi. Később a kíséret folyamatosan haladó mozgása Faurénál szinte sosem látott módon megtörik, mikor a lírai én a vízben úszva látja magát, s elképzei a víz fodrozódását („*Si je glisse*”). Az így keletkező hullámok elcsitulását a szünet után egy a triolákból negyedekké lassuló akkordfelbontás jeleníti meg, a szövegnek megfelelően háromszor. A *Nocturne jardin* faktúrája szintén változatos, az első rész szinkópált felrakása után negyedekkel és nyolcadokkal operáló akkordfelbontások jönnek. A „*Je sais votre paix délectable*” kezdetű rész felidézi az indulás zenei anyagát, majd az utolsó részben a kíséret ismét nyolcadokból álló harmónia felbontásaihoz egy minden szólamban végigvitt kétütemes dallam is csatlakozik. Faktúrájában az utolsó dal (*Dansense*) a legérdekesebb, a kíséret az egész darab folyamán egy jellegzetes rimusú ostinátót alkalmaz:



⁴² I. m. 445.

⁴³ „Szerettem nővéri simogatásod”

Ez az ostinato a „*Danse, danse au chant de ma flûte creuse*” kezdetű szakaszban ritmikai feszességének megtartása mellett kromatikus átmenőhangokkal is bővül:



Az utolsó dal megtöri és kiegyensúlyozza az addigi darabok hangulati egységét, a táncot megjelenítő érzéki ritmus ellentétben áll az első három dal nyugodt mozgásával, meditatív, nosztalgikus hangvételével.

Valószínűleg a *Danseuse*-ben megjelenő ritmusostinato sugallta a *C'est la paix!* felfele haladó baszuszólamának nyújtott ritmusát.⁴⁴ Ez az élénk, mozgalmas szólam indulójelleget kölcsönöz a dalnak. Sajnos, a dal szövege, melyet a (*Le*) *Figaro* felhívására írt Georgette Debladis, mint vers érdektelen és közhelyes. A szövegekre amúgy is érzékeny Fauré egy szót meg is változtatott, az eredetiben a „*soldats*” (katonák) szó helyett „*Poilus*” (az első világháborúban szolgálatot teljesítő katonák neve, a szó egyéb jelentései bátor, hős, illetve szőrös [sic!]) áll.⁴⁵ A dalt ma nem lehetne műsorra tűzni, mert bár zenéje sugárzó és lendületes, szövegének olyan sovíniszta szakaszai, mint például „*Pour avoir chassé la horde Germanie [...]*” („Mivel elűztük a német hordákat [...]”) a mai ízlés számára elfogadhatatlanok.

L'Horizon chimérique (op. 118)

1921 őszén írta Fauré utolsó dalciklusát. A szövegek kiválasztásához ismét a legfrissebb elérhető irodalomban keresgélt. Jean de la Ville de Mirmont (1886–1914) az első világháborúban tragikusan elhunyt fiatal költő 1912–13-ban írt verseit íróasztalán találták meg, ezeket *L'Horizon chimérique* címmel 1920-ban publikálta a Grasset.⁴⁶ Fauré négy verset választott ki megzenésítésre, s tetszését jelzi, hogy kivételesen semmit sem változtatott a szövegeken.⁴⁷ Ezek közül három nosztalgikus hangvételű tengeri tájkép, a ciklusban harmadikként elhelyezett *Diane, Séléné* pedig a holdhoz szóló himnusz.⁴⁸ A

⁴⁴ Robert Orledge: *Gabriel Fauré*. London: Eulenberg Books, 1979. 178.

⁴⁵ I. m. 179.

⁴⁶ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 440.

⁴⁷ I. m. 440.

⁴⁸ Robert Orledge: *Gabriel Fauré*. London: Eulenberg Books, 1979. 179.

dalcilust kezdő *La Mer est infinie* a lírai én tenger utáni vágyódását festi, s hasonló témájú a dalciklus utolsó darabja is (*Vaisseaux, nous vous aurons aimés*). A dalciklus második dalaként beillesztett *Je me suis embarqué* a partra szálló tengerészi idéz fel, akinek a révbe érés nem megnyugvást, hanem örökös elvágódást, nyugtalanságot, hontalanságot okoz.

Tenger, hullámok, elvágódás és visszatérés – Fauré dalaiban gyakori témák. Első példáikat – *Les Matelots*, *Au bord de l'eau*, *Chanson du pêcheur*, *Barcarolle*, *Les Berceaux* – a legkorábbi dalok közt találjuk, de az érett darabok közt is vannak vízhez kötődő témájúak, például a velencei dalok közül az *A Clymène*, illetve a *La Fleur qui va sur l'eau*. A nagy dalciklusokból pedig elegendő felidézni a *(La) Chanson d'Eve Eau vivante*-ját, vagy a *Mirages* első két dalát. Érdekes lenne egyszer részletesen is megvizsgálni Fauré vízábrázolásainak természetét, a hullámok vad vagy szelíd fodrozódását leíró legváltozatosabb arpeggiókat, a víz csörgedezését skálamenetekkel vagy kromatikával megjelenítő zenei eszközöket. A *L'Horizon chimérique* újabb változatokat illeszt az eddig megismertekhez. A *La Mer est infini* érdekes mód nem a fent felsoroltak faktúrájához hasonlít, hanem a *Nell* és a *Veilles-tu, ma senteur de soleil* folytonos tizenhatodmozgásból kialakuló mozgalmas kíséretével rokon. A dal a *Nell* idézi dallamvonalának egy egész oktávot bejáró, folytonos felefele törekvésével is. A *Vaisseaux, nous vous aurons aimés* nagyívű arpeggiói és 12/8-os metrumba leginkább a *Les Berceaux*-hoz hasonlít. A *Je me suis embarqué* kíséretének faktúráját a basszusban elhelyezett ostinato uralja:



Ezt a faktúrát először a *Mirages* utolsó dalában (*Danseuse*) láthattuk, ott a táncoló nő, most a szöveg első soraiban megjelenített, a vízen imbolygó, táncoló hajó képe („*Je me suis embarqué sur un vaisseau qui danse*”⁴⁹) indokolja.⁵⁰ A faktúra szinte szünet nélküli, következetes végigvitele kissé erőltetettnek tűnik, az ostinato által keltett folytonos izgatottság azonban a dal végének „*O ma peine, ma peine*”⁵¹ megrázó felkiáltását készíti elő.

⁴⁹ „Kikötök egy táncoló bárkán.”

⁵⁰ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 440.

⁵¹ „Ó, én fájdalمام, én fájdalمام”

A dalciklus harmadik dala (*Diane, Séléné*) által megidézett képek szintén nem előzmény nélküliek Fauré művészetében. A holdfény, holdfényben úszó táj vagy kert a *Clair de lune* és *Jardin nocturne*, az éjszaka meghitt csendje pedig a *(Le) Secret*, a *Soir* vagy a *Nocturne* című dalokból már nagyon is jól ismerhető. Faktúrájában a *Diane, Séléné* Fauré olyan szigorúan szerkesztett, az akkordok nyugodt és folyamatos negyedmozgására épülő dalainak utolsó példája mint a *(Le) Secret*, *Le Parfum impérissable*, *Prison*, *O Mort*, *poussière d'étoiles* és a *Dans la Nymphée*. A *Diane, Séléné* szigorú szerkezetében nem csupán a harmóniák mozgása, de a harmóniák felületéből kialakuló dallam mozgása is követkeken negyedekben történik, ezért is oly varázsos pillanat, mikor a „je t'en veux de ta limpidité” szövegrész aláfestéseként a dallam a késleltetések miatt egy ütem erejéig a meghatározó negyedekhez képest nyolcadeltolással halad. A hatást a kíséretben az adott ütemben megjelenő ellenszólam is hangsúlyozza.

A dalciklust a *(Le) Jardin clos*-hoz és a *Mirages*-hoz hasonlóan már nem motivikus eszközök, hanem a szövegek és a zenei megvalósítás stílusának kohéziója fogja össze. Hangnemi terve sem különösebben szoros, két D-dúr dal fog közre egy Desz-dúrban és egy Esz-dúrban írt kompozíciót.⁵² Formailag a dalciklus három dala átkomponált, s csak a második íródott a Fauré által oly kedvelt visszatérő formában.⁵³ Terjedelmében is szűkre fogott, a minimális bevezetővel ellátott dalok éppen csak levegővételnymi szüneteket hagyva az énekesnek, egyetlen nagy ívben, hihetetlen sodrással futnak le. Csak az összehasonlítás végett, Fauré leghosszabb dala, a *(La) Chanson d'Eve*-t kezdő *Paradis* (139 ütem) hat ütemmel hosszabb, mint az egész *L'Horizon chimérique* (133 ütem).⁵⁴

A *L'Horizon chimérique* az előző két dalciklus nagyon bensőséges hangvételéhez képest drámaibb és változatosabb, a közönség számára vonzóbb és könnyebben érthető. A ciklust alkotó kompozíciók dalszerűbbek, melodikájuk a megelőző dalciklusok recitatív, énekbeszéd jellegű dallamvilágát a korai és érett koraszakban megismert Fauré nagyobb lélegzetű, a kis lépések mellett nagyobb ugrásokat is bejáró, szélesebb dallamszerkesztésével vegyítik. A ciklus harmóniavilága a megelőző dalciklusokkal rokon: a szeptim- és nónakkordokban bővelkedő kíséret finom átmenetei, a tonalitást állandó modális fordulatokkal vegyítő, sajátos harmonizálás, az állandó hangnemi kitérések Fauré érett művészetének állandó jellemvonásai.

⁵² Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991. 440.

⁵³ I. m. 440.

⁵⁴ Robert Orledge: *Gabriel Fauré*. London: Eulenberg Books, 1979. 141.

V. Összegzés

Stílusváltás vagy organikus fejlődés? – kérdeztük e dolgozat bevezetésében. E túlságosan szigorúan megfogalmazott kérdésre nehéz pontos választ adni. Távlabbi nézőpontból Fauré egész művészete egyneműnek látszik, túlságosan közelről megvizsgálva pedig hatalmas különbség érződik mondjuk az *Sérénade toscane* és a *Diane*, *Séléné* írásmódja közt. Zavarhatja a képet a dalok többféle atmoszférája is, elegendő összevetnünk csak az azonos opus-számhoz tartozó *Le Secret* kifinomult, kiérlelt írásmódját a *Notre amour* banalításával.

„Fauré teljes életműve a szokásos három periódusra bontható. De nincs olyan radikális különbség a korai és kései stílusa között, mint sok más szerzőnél. Valójában nem túl nehéz megtalálni kései stílusának előjeleit akár legkorábbi darabjaiban, s a kezdeti Fauré néhány stílusjegyet akár legfrissebb publikációiban. Ihletének *minősége* az, ami a leginkább megváltozott. A témák, harmóniák, forma lényegében ugyanaz, de minden új művel egyre frissebb, egyre személyesebb, egyre mélyebb.” – írja Aaron Copland.¹

Témák, harmóniák, forma – valóban szinte változatlanok. Láttuk, hogy a *Lydia* témája mint bizonyul ihlető forrásnak annyi év után a *(La) Bonne Chanson* lapjain. Fauré hajlama a skálamenetekből építkező dallamalkotásra már a kezdetektől megmutatkozott, elegendő felidézni a több dalban is megjelenő *Viardot*-témát, vagy összevetni a *Nell* és a *La Mer est infini* indulását. Fauré dalai – néhány virtuóz darabtól eltekintve – mindig kényelmes ambitusban mozognak, mert megformálásuk lényege a választott költemény érzékeny deklamációja. Fauré prozódíája szinte a kezdetektől fogva mintaszerű, sajátos ritmikai és metrikai világa pedig a hangsúlyok tompításával a szöveg folyamatos, érthető, követhető hangoztatását szolgálja. A folyamatosság, folyékonyság harmóniavilágára is igaz. Harmonizálásának jellemzői – a feloldatlan disszonanciák láncolata, a tonális és modális elemek összeforrasztása, erős modulatív hajlam, tercrokron fordulatok és egészhangú skálakivágatok kedvelése – csíráikban már a kezdetektől jelen vannak művészetében. Formálásának legerősebb mozgatórugója a kohézióra való állandó törekvés. Ennek lehetőségét nemcsak az általa oly kedvelt visszatéréses ABA forma adhatja meg, de az átkomponált dalokban a faktúrák következetes végigvitele, vagy a

¹ Aaron Copland: „Gabriel Fauré, a Neglected Master.” *The Musical Quarterly* X/4 (Oct 1924), 576.

kezdő faktúrájának a darab végén történő visszaidézése, illetve a dallami elemek állandó ismétlése és fejlesztése is. Bizonyos szerkesztésmódok az egész életművön át kimutathatók: Fauré legjobb dalai ugyanazon szigorúan szerkesztett típushoz tartoznak, melynek első példája a *(Le) Secret*, utolsó pedig a *Diane, Séléné*.

Mindeme hasonlóságok mellett változó, csak az életmű egyes rövid periódusaihoz kötődő jellemvonások is állnak. Fauré érdeklődésének változásai jól nyomon követhetők, mint ahogy az a tendencia is, mellyel a már kiismert eszközt félre is teszi. Nemcsak a költők esetében látványos az érdeklődés fellobbanása és kihunyása, de a zeneszerzői eszközök alkalmazásában is. A *romance* strófikus szerkesztésmódját hamar felváltják más kötött formák, majd az átkomponált dal. Az 1890-es évek végén minden dalban (*Soir; Le Parfum impérissable*) hangsúlyosan jelenlevő egészhangú skála a későbbiekben már rejtetten szerepel. A témakölcsönzés, mint dalciklusszervező erő csak három dalciklust jellemez: az op. 58-ban lehetünk tanúi a módszer kifejlesztésének, mely a *(La) Bonne Chanson*-ban már kiterjesztetten jelentkezik, hogy aztán a *(La) Chanson d'Eve*-ben megint más módon, a már kevésbé jellegzetes, építőkö-szerű témákkal végképp kiismerődjék. A *(La) Bonne Chanson* kitörő, vibráló atmoszféráját a szerző szándéka szerint a *Chanson d'Eve* bensőségesen érzéki világa ellenpontozza. Ez a bensőséges hangvétel folytatódik a végtelékig leegyszerűsítve, lecsupaszítva a *(Le) Jardin clos*-ban, fényévnnyire távol a *Jó Dal* szimfonikus méretű áradásától. A kifejezés eszközeinek ilyen puritán, letisztult formájára következik a *Mirages* és a *L'Horizon chimérique* ismét gazdagabb világa.

Stílusának alakulását a kezdetektől eltekintve nem befolyásolták más alkotók. A korai dalok még magukon viselik Gounod írásmódjának lenyomatát,² s közvetlen mesterének, Niedermeyernek hatását. (Fauré Niedermeyert annyira nagyra tartotta, hogy a francia dal 1835 után kibontakozó stílusváltását, -fejlődését az ő nevéhez, s legfőképp *Le Lac* című dalához köti.³) A korai románcok után Fauré hamarost már saját egyéni hangján szólalt meg (*Lydia*).⁴ Ezekben a dalokban a *romance* és a *mélodie* műfaji különbségein túl más szempontok alapján is kimutathatók bizonyos stílusrétegek. Az „olaszos” dalok csoportjának dallamos virtuozitása, a német hatást mutató drámai hangvétellő dalok (*Automne, Fleur jetée*) vagy a Duparc példája nyomán megzenésített Baudelaire-versek dokumentálják Fauré stílusának nem egyenletes ívű, nem egy irányba haladó változásait. Pályájának legváratlanabb fordulata azonban a századfordulóra tehető. Már a *(La) Bonne*

² David Cox: „France.” In Denis Stevens (ed.): *A History of Song*. London: Hutchinson, 1960. 208.

³ Gabriel Fauré: „Souvenirs.” *La Revue Musicale* IV/11 (Oct 1922), 3.

⁴ David Cox: „France.” In Denis Stevens (ed.): *A History of Song*. London: Hutchinson, 1960. 208.

Chanson is meglepte hallgatóit, de ami végképp nem volt előre megjósolható, az az időszelő Fauré utolsó nagy, termékeny időszak. Négy nagy dalciklus született még annak a szerzőnek a tollából, aki a hallását fokozatosan elveszítette.

Fauré művészetének vívmányai a maguk sajátos módján adtak választ koruk kérdéseire. Stílusa a romantikából örökölt formákat sosem borította fel, és harmóniavilága is leírható a klasszikus összhangzattani keretek közt; például elfogadhatatlan számára, hogy dalai ne abban a hangnemben záródjanak, melyben indultak – függetlenül a kezdő és záró tonikai akkord közt bejárt, olykor váratlan, vagy hajmeresztően messzire vivő modulációktól. Mégis, ezt a tökéletesen a hagyományba ágyazódó zenei nyelvet és formát olyan egyéni módon, olyan szabadon alkalmazta, mely kései stílusában a modern szerzők törekvéseihez kapcsolható. A *(Le) Jardin clos* vállalt egyszerűsége Satie vagy Ravel egyes darabjaival rokon. Utolsó időszakának deklamatív, recitáló dallamai pedig – éles ellentétben korai dalainak Mendelssohnhoz mérhető dallamosságával – a századforduló után az újabb hangvételű vokális zene egyik legfontosabb kihívására: a szöveg és dallam viszonyának újragondolására kínálnak alternatívát.

Fauré dalait azonban nemcsak zenetörténeti jelentőségük miatt kell szemügyre vennünk. A korai dalok infjonti, gyöngéd bája, az érett darabok lenyűgöző ereje és komplexitása, a kései dalciklusok különös, misztikus hangja önnön szépségéért is méltó a dalirodalmat kedvelő előadóművészek és hallgatók figyelmére.

VI.Függelék

Fauré dalainak jegyzéke

Fauré dalainak nincs kritikai igényű kiadása. Minden elérhető kiadás vagy az első kiadások változatlan formában történő újranyomása, vagy az első kiadások alapján készített, esetleg újragrafikázott megjelenés.

Fauré első hatvan dala gyűjteményes formában három kötetben jelent meg az Hamelle-nél. A gyűjtemények számait az 1908-as revideált változat szerint közöljük. A kötetek francia szokás szerint két változatban jelentek meg, közép vagy magas hangra, a hangfajnak megfelelő transzpozíciót tartalmazva. Olyan kötet, mely minden dalt az eredeti fekvésében tartalmazna, nem elérhető.

A legnehezebben hozzáférhető az a néhány dal (Sérénade du Bourgeois gentilhomme, Le Don silencieux, Chanson, Vocalise-Etude, C'est la paix), melyeket a gyűjteményes kiadások nem tartalmaznak, s dalciklusoknak sem részei.

opus	Cím, hangnem	Költő	Komponálás ideje	Gyűjtemény száma	Kiadás éve
1/1	Le Papillon et la fleur, C	V. Hugo	1861	I/1	1869
1/2	Mai, F	V. Hugo	?1862	I/2	1871
–	L'Aube naît	V. Hugo	?1862		elveszett
–	Puisque j'ai mis ma lèvre, C	V. Hugo	1862. dec. 8.		kiadatlan
5/2	Rêve d'amour, (S'il est un charmant gazon), Esz	V. Hugo	1864. máj. 5.	I/10	1875
–	Tristesse d'Olympio, e	V. Hugo	c1865		kiadatlan
2/1	Dans les ruines d'une abbaye, A	V. Hugo	c1866	I/3	1869
2/2	Les Matelots, Esz	T. Gautier	c1870	I/4	1876
4/2	Lydia, F	C. M. R. Leconte de Lisle	c1870	I/8	1871
–	L'Aurore, Asz	V. Hugo	c1870		**
7/2	Hymne, G	C. Baudelaire	?1870	I/16	1871
3/1	Seule, e	T. Gautier	1871	I/5	1871
5/3	L'Absent (Sentiers où l'herbe se balance), a	V. Hugo	1871. apr. 3.	I/11	1879
8/2	La Raçon, c	C. Baudelaire	?1871	I/18	1879
5/1	Chant d'automne, a	C. Baudelaire	c1871	I/9	1879
4/1	La Chanson du pêcheur (Lamento), f	T. Gautier	?1872	I/7	1877 hangszerelés ?1891 (1896)
6/1	Aubade, F	L. Pomey	c1873	I/12	1879
6/2	Tristesse, c	T. Gautier	c1873	I/13	1876
7/3	Barcarolle, g	M. Monnier	1873. okt. 19.	II/20	1877
8/3	Ici-bas!, fis	S. Prudhomme	?1874	I/19	1877
8/1	Au bord de l'eau, cisz	S. Prudhomme	1875 aug.	I/17	1877

* A dalt közli Frits Noske: *La mélodie française de Berlioz à Duparc*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954. 278-279.

7/1	Après un rêve (Levati sol que la luna è levata), c	anon., ford. R. Bussine	1877	I/15	1878
3/2	Sérénade toscane (O tu che dormie riposata stai), b	anon., ford. R. Bussine	?1878	I/6	1879
6/3	Sylvie, F	P. de Choudens	1878	I/14	1879
18/1	Nell, Gesz	C. M. R. Leconte de Lisle	1878	II/1	1880
18/2	Le Voyageur, a	A. Silvestre	?1878	II/2	1880
18/3	Automne, b	A. Silvestre	1878	II/3	1880
21	Poème d'un jour 1 Recontre, Desz 2 Toujours!, fisz 3 Adieu, Gesz	C. Grandmougin	1878	II/4-6	1880 in B, C, E
23/1	Les Berceaux, b	S. Prudhomme	1879	II/7	1881
23/2	Notre amour, E	A. Silvestre	c1879	II/8	1882
23/3	Le Secret, Desz	A. Silvestre	1881. júl. 6.	II/9	1881
27/1	Chanson d'amour, F	A. Silvestre	1882	II/10	1882
27/2	La Fée aux chansons, F	A. Silvestre	1882. szept. 16.	II/11	1883
39/1	Aurore, G	A. Silvestre	1884 máj. 20.	II/12	1885
39/2	Fleur jetée, f	A. Silvestre	1884. máj. 25.	II/13	1885
39/3	Le Pays des rêves, Asz	A. Silvestre	1884. máj. 30.	II/14	1885
39/4	Les Roses d'Ispahan, D	C. M. R. Leconte de Lisle	1884	II/15	1885, hangszerelés 1891 (1897)
43/1	Noël, Asz	V. Wilder	1885	I/20	1886 pf és hmn , ad. lib
43/2	Nocturne, Esz	Villiers de l'Isle Adam	1886	II/17	1886
46/1	Les Présents, F	Villiers de l'Isle Adam	1886	II/18	1888
46/2	Clair de lune, b	P. Verlaine	1887	II/19	1888, hangszerelés 1888
51/1	Larmes, c	J. Richepin	1888	III/1	1888
51/2	Au cimetière, e	J. Richepin	1888	III/2	1888
51/3	Spleen, d	P. Verlaine	1888	III/3	1888
57	Chanson, B Madrigal, F (Shylock c. darabhoz)	E. Haracourt	1889	III/5-6	1889
51/4	La Rose, F	Leconte de Lisle	1890 aug.	III/4	1890
-	En prière, Esz	S. Bordèse	1890	II/16	1890, hangszerelés 1890 (1923)
58	Cinq mélodies 'de Venise' 1. Mandoline, G 2. En sourdine, Esz 3. Green, Gesz 4. A Clymène, e 5. C'est l'extase, Desz	P. Verlaine	1891	III/7-11	1891
Posth .	Sérénade du Bourgeois gentilhomme, f	Molière	1893. febr. 27.		1957

61	La Bonne Chanson 1. Une sainte en son auréole, Asz 2. Puisque l'aube grandit, G 3. La Lune blanche luit dans les bois, Fisz 4. J'allais par des chemins perfides, fisz 5. J'ai presque peur, en vérité, e 6. Avant que tu ne t'en ailles, Desz 7. Donc, ce sera par un clair jour d'été, B 8. N'est-ce pas?, G 9. L'Hiver a cessé, B	P. Verlaine	1892 szept. – 1894 febr.		1894 (1898-ban a kíséret átdolgozva zg.-ra és vonóskvintette, majd visszavonva)
83/1	Prison, esz	P. Verlaine	1894. dec. 4.	III/14	1896
83/2	Soir, Desz	A. Samain	1894. dec. 17.	III/15	London és Párizs, 1896
76/1	Le Parfum impérissable, E	Leconte de Lisle	1897. aug. 22.	III/12	London és Párizs, 1897
76/2	Arpège, e	A. Samain	1897. szept. 6.	III/13	London és Párizs, 1897
Posth.	Mélisande dala, d (az op. 80-hoz)	M. Maeterlinck, trans. Mackail	1898. május 31.		1937
85/1	Dans la forêt de septembre, Gesz	C. Mendès	1902. szept. 29.	III/18	1902
85/2	La Fleur qui va sur l'eau, h	C. Mendès	1902. szept. 13.	III/19	1902
85/3	Accompagnement, Gesz	A. Samain	1902. márc. 28.	III/20	1903
-	Dans le ciel clair, E (befejezetlen vázlat)	Leconte de Lisle	1902		-
87/1	Le Plus doux chemin (Madrigal), f	A. Silvestre	1904	III/16	1907
87/2	Le Ramier (Madrigal), e	A. Silvestre	1904	III/17	1904, Milano
92	Le Don silencieux, E	J. Dominique (M. Closset)	1906. aug. 20.		1906
94	Chanson, e	H. de Régnier	1906		1907
-	Vocalise-Etude, e		1906		1907
95	La Chanson d'Eve 1. Paradis, e 2. Prima verba, Gesz 3. Roses ardentes, E 4. Comme Dieu rayonne, c 5. L'Aube blanche, Desz 6. Eau vivante, C 7. Veilles-tu ma senteur de soleil?. D 8. Dans un parfum de roses blanches, G 9. Crépuscule, D 10. O mort, poussière d'étoiles, Desz	C. van Lerberghe	1906-1910		no. 9 (1906), nos. 1, 2 (1907), nos. 3, 5 (1908), nos. 6, 8 (1909), no. 10 (1910)

106	Le Jardin clos 1. Exaucement, C 2. Quand tu plonges tes yeux dans ms yeux, F 3. La Messagère, G 4. Je me poserai sur ton cœur, Esz 5. Dans la nymphée, Desz 6. Dans la pénombre, E 7. Il m'est cher, Amour, le bandeau, F 8. Inscription sur le sable, e	C. van Lerberghe	1914 júlís-november		1915
113	Mirages 1. Cygne sur l'eau, F 2. Reflets dans l'eau, B 3. Jardin nocturne, Esz 4. Danseuse, d	Baronne A. de Brimont	1919		1919
114	C'est la paix, A	G. Debladis	1919. dec. 8.		1920
118	L'Horizon chimérique 1. La Mer est infinie, D 2. Je me suis embarqué, Desz 3. Diane, Séléné, Esz 4. Vaisseaux, nous vous aurons aimés, D	J. de la Ville de Mirmont	1921		1922
	Laprólolvasási gyakorlatok a Conservatoire számára		1906 –16		kiadatlan kéziratban, Archives National, Párizs

Bibliográfia

- Caballero, Carlo: *Fauré and French Musical Aesthetics*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press (2001), ²2003.
- Calvocoressi, M. D.: „Obituary: Gabriel Fauré.” *The Musical Times* LXV/982 (Dec 1924), 1134-1134.
- Cooper, Martin: „The Nineteenth Century Musical Renaissance in France (1870-1895).” *Proceedings of the Royal Musical Association* 74 (1947–1948), 11-23.
- Cooper, Martin: *French Music from the Death of Berlioz to the Death of Fauré*. London: Oxford University Press, 1951.
- Copland, Aaron: „Gabriel Fauré, a Neglected Master.” *The Musical Quarterly* X/4 (Oct 1924), 573-586.
- Cox, David: „France.” In Denis Stevens (ed.): *A History of Song*. London: Hutchinson, 1960.
- Einstein, Alfred: *Music in the Romantic Era*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1947.
- Everist, Mark: „»Don Giovanni« and the Viardot Circle.” *19th Century Music* XXV/2-3 (Autumn 2001 – Spring 2002), 165-189.
- Fauré, Gabriel: „Souvenirs.” *La Revue Musicale* IV/11 (Oct 1922), 3-9.
- Fauré-Fremiet, Philippe: *Gabriel Fauré*. Paris: Les Editions Rieder, 1929.
- Fortassier, Pierre: „Le rythme dans les mélodies de Gabriel Fauré.” *Revue de musicologie* LXII/2 (1976), 257-274.
- Gervais, Françoise: *Étude comparée des langues harmoniques de Fauré et de Debussy I-II*. Paris: Richard Masse, 1971. /*La Revue Musicale*, 272-273/
- Harding, James: *Gounod*. London: George Allen & Unwin Ltd, 1973.
- Hilson Woldu, Gail: „Gabriel Fauré, directeur du Conservatoire: les réformes de 1905.” *Revue de musicologie* LXX/2 (1984), 199-228.
- Ivey, Donald: *Song. Anatomy, Imagery, and Style*. New York: The Free Press, 1970.
- Johansen, Ken: „Gabriel Fauré, un art de l'équivoque.” *Revue de musicologie* LXXXV/1 (1999), 63-96.
- Jones, J. Barrie (ed.): *Gabriel Fauré. A Life in Letters*. London: B. T. Batsford Ltd, 1989.
- Koechlin, Charles: *Gabriel Fauré*. Translated by Leslie Orrey, London: Dennis Dobson, 1945.
- Landormy, Paul: „Gabriel Fauré (1845-1924).” *The Musical Quarterly* XVII/3 (July 1931), 293-301.
- Lockspeiser, Edward: „The French Song in the 19th Century.” *The Musical Quarterly*, XXVI/2 (April 1940), 192-199.
- Meister, Barbara: *Nineteenth-century French Song. Fauré, Chausson, Duparc and Debussy*. Bloomington and London: Indiana University Press, 1980.

- Móricz Klára: „Az Éden hangjai. Gabriel Fauré: La Chanson d’Eve.” In: *Zenatudományi tanulmányok Kroó György tiszteletére*. Szerk.: Papp Márta. [Budapest]: Magyar Zenatudományi és Zenekritikai Társaság, 1996. 181-197.
- Nectoux, Jean-Michel: *Fauré*. Paris: Seuil. 1972.
- Nectoux, Jean-Michel (ed.): *Gabriel Fauré. Correspondance*. Paris: Flammarion, 1980.
- Nectoux, Jean-Michel: „Themes Rediscovered: Eléments pour une thématique faurénne.” *19th-Century Music* II/3 (March 1979), 231-244.
- Nectoux, Jean-Michel: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Translated by Roger Nichols. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1991.
- Noske, Frits: *La mélodie française de Berlioz à Duparc*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954.
- Orledge, Robert: „The Two Endings of Fauré’s ‘Soir.’” *Music and Letters* LX/3 (July, 1979), 316-322.
- Orledge, Robert: *Gabriel Fauré*. London: Eulenberg Books, 1979.
- Orrey, Leslie: „Gabriel Fauré, 1845-1924.” *The Musical Times* LXXXV/1227 (May 1945), 137-139.
- Osborne, Charles: *The Concert Song Companion. A Guide to the Classical Repertoire*. London: Victor Gollancz Ltd., 1974.
- Phillips, Edward R.: „Smoke, Mirrors and Prisms: Tonal Contradiction in Fauré.” *Music Analysis* XII/1 (March 1993), 3-24.
- Ravel, Maurice: „Les Mélodies de Gabriel Fauré” *La Revue Musicale* IV/11 (Oct 1922), 22-27.
- Rolland, Romain (ford. Fodor Gyula): *Páris zenéje (Tanulmány)*. Budapest: Atheneum Rt., 1922.
- Smith, Richard Langham and Carolin Potter, (ed.) : *French Music Since Berlioz*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2006.
- Stein, Deborah and Robert Spillman: *Poetry into Song. Performance and Analysis of Lieder*. New York: Oxford University Press, 1996.
- Szegárdy-Csengery József: [Utószó]. In: *Paul Verlaine válogatott versei*. Budapest: Magyar Helikon, 1965. 419-438.
- Tiersot, Julien: *La musique aux temps romantiques*. Paris: Félix Alcan, 1930.
- Tiersot, Julien: *Un demi-siècle de musique française entre les deux guerres (1870-1917)*. Paris: Félix Alcan, 1918.
- Vuillermoz, Émile: *Gabriel Fauré*. Paris: Flammarion, 1960.