

EGY FAUN DÉLUTÁNJA

MALLARMÉ ÉS DEBUSSY — VERS ÉS ZENE

Bartha Dénesnek, a Pelléas és Mélisande felejthetetlen elemzésére emlékezve.

Stéphane Mallarmé híres keddi délutánjai a múlt századvégi Párizs irodalmi-művészeti életének egyik fókuszát jelentették. A házigazda maga a szimbolisták költői irányának egyik vezető alakja, egyben teoretikusa. Köréhez számít a 90-es években Claude Debussy is, akkori legközvetlenebb barátaival, Pierre Louÿsszal és André Gide-del. Mallarmé-vers, az *Apparition*, a szövege Debussy egyik legkorábbi dalának, és dalainak sorát is három Mallarmé-vers zenéje fejezi be: *Soupir*, *Placet futile* és *Eventail*. A Mallarmé-inspirálta művek közül mindenesetre a legfontosabb az a zenekari *Prélude*, amelyet Mallarmé *L'après-midi d'un faune* című drámai monológjához komponált. Magyar címe *Egy faun délutánja*.

Amikor 1894. december 22-én Gustave Doret vezényletével először hangzott el, nyomban meg kellett ismételni. Azóta is — lassan századik évéhez közeledve — azt a friss levegőt árasztja, amely hallgatóit az első előadáson megragadta. Elemzői újra meg újra felfedezik, más-más oldalról mutatják meg zenetörténeti jelentőségét.

A költemény Mallarmé egyik főműve. Mintegy húsz éven át dolgozott rajta. Először 1865-ben, egy Henri Cazalisnak írott levélben említi egy költemény tervét. „Hőse egy faun” — írja. „Eszméje nagyon magasztos és szép”, de „verselni igen nehéz”.¹ Első változatának címe *Improvisation d'un faune* lett volna, de az *Improvisation* helyébe hamarosan a *Monologue* lépett.² Ezt a változatot Mallarmé színpadra szánta. Párizsba vitte, Théodore de Banville-nek és Constant Coquelinnek mutatta be, de ezek nem tartották színpadra valónak. A költő csalódott, a költeményt egy évre félretette. Kéziratban fennmaradt egy 1875-ös változata, az eredeti *Improvisation* cím-változattal.³ Nyomatásban először 1876-ban jelent meg, most már a Debussy művéből is ismert végleges címével,⁴ majd 1887-ben két kiadást is megért. Előbb Léon Vanier, később Edouard Dujardin adta ki.⁵ Valószínűleg a Vanier-kiadás egy példányát ajándékozta Debussy zeneszerző barátjának, Paul Dukas-nak, „Amitiés, Esthétique . . . Toute la Lyre. — A. Debussy, 25. 5. 87” ajánlással.⁶

A Cazalisnak szóló levélben említett „magasztos és szép eszme” valójában egy ars poetica áradó, kavargó, mégis nagy műgonddal és fegyellemmel rendezett emlékképekbe és szimbólumokba öltöztetett kifejtése. Magva hasonló dilemma, mint amelynek megoldását Schiller a *Die Braut von Messina* elméleti bevezetésében kereste, más fegyver-

¹ Stéphane Mallarmé — Oeuvres complètes. Texte Établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris 1945, Gallimard. — p. 1449.

² Ugyanott.

³ p. 1456.

⁴ p. 1455.

⁵ p. 1461.

⁶ p. 1464.

zettel: a tapasztalati valóság közvetlen élménye szükségképpen testetlenné, árnyékká válik a megjelenítés művészi formájában, de közben éppen ez az eltestetlenítés az egyetlen módja annak, hogy az élmény a műalkotás szintjén sokszorozza meg intenzitását, a művészi absztrakció erejével a konkrétságnak egy új, magasabb fokát, a hétköznapiságnak soha el nem érhető teljességét teremtsen meg.

A költő a faun képében személyes panaszként adja elő az élet közvetlenségéről való lemondás szenvedését, az alkotás kínját azért, hogy ennek árán végül a napi létben soha el nem érhető totalitás, a katarzis részese lehessen. Korábban egy anekdotikus történet szólt arról, hogy Mallarmé Londonban látta volna Boucher egy képét, egy faunt, aki két alvó nimfát les meg. Ez a kép valóban megvan a National Gallery gyűjteményében, de az újabb Mallarmé- és Debussy-irodalomban ennek a történetnek már nincs nyoma. De ha közvetlen, történelmileg hiteles élményre nem hivatkozhatunk is, a faun, a mitológia világa s benne az életélvező késő antikvitás erotikájának prótagonistája éppen annyira otthonos volt a múlt századvég európai művészetében, a szimbolizmus kelléktárában mint egykor, a 18. század pásztorköltészetében. Pásztorköltemény kosztümjébe öltözteti monológját Mallarmé is, és szívesen nevezi „églogue”-nak, Vergilius Eclogáira, vagy még előtte Theokritos szicíliai pásztorkölteményeire, ezekre a kifinomult udvari idillekre emlékezve.

A faun, „a menekülő nimfák szeretője”⁷ azonban Mallarmé eklogájában más szerepben jelenik meg. Le kell mondania arról, hogy a maga nimfáit utolérje, az emlékekben és képzeletben kísértő élményeket velük tegye valóságossá. Célja eleve nem ez: „Ces nymphes, je les veux perpétuer” — meg akarja őket örökíteni. Jellegzetesen művészi gesztus. Át kell hát őket emelnie a költészet világába, hogy a művészi erőszégtelenségében jussanak örökléthez, váljanak árnyékká, miközben a költő-faun már magát a királynőt nyeri el az alkotásban, a Venus-látogatta Etnánál: „Je tiens la reine!” — „Enyém a királynő” — kiált fel a költemény csúcspontján, s a „reine”, a „királynő” ki más lehetne, mint maga Venus.

A főszereplő faun azonban a költemény zenei vonzatát is megtestesíti. Syrinxének hangja permetezi be a bozótot, és sípjának fuvallatán kívül az egyetlen szellő a művészi inspiráció lehellete, amely az eget szerzi meg számára. A syrinx, a pánsíp hangja, dallama maga a költői gondolatmenet folyamatossága. Az a „solo long”, a „sonore, vaine et monotone ligne”, a „zengő, hiú és egyhangú vonal”, amelyre felfűződnek, amely körül tolonganak az emlékező képzelet egymást kergető képei. De jelképezi a síp hangja Mallarmé ars poeticáját annyiban is, hogy a költői művet ő elméleti írásaiban is a „könyvbe transzponált szimfóniával” hasonlítja össze: „mert ez kétségkívül nem a rezek, a húrok, a fák elemi hangzása, hanem az intellektuális beszéd a maga tetőfokán, amelynek a mindenben meglévő vonatkozások együtteseként, teljességében és nyilvánvalóan zenévé kell válnia”.⁸ A faun is azzal vesződik, azért „tengődik nász nélkül” (Weöres Sándor), hogy megtalálja a *la*-t, „a hangot”.

Edward Lockspeiser a fentebb idézett verssorokban, a „hosszú szóló”-ra, vagy még inkább a „zengő, hiú és egyhangú vonal”-ra vonatkozó utalásokban látja azt az inspirációs forrást, amely Debussyt a komponálásban ösztönözte.⁹ Az bizonyos, hogy ha nem is éppen ezek és nem csak ezek a sorok, a költemény zenei hivatkozásai vonzották azt a zeneszerzőt, akinek Pierre Louÿs versére írott első *Bilitis-dala* egy syrinxről szól, s akinek

⁷ „Faune Nympharum fugientium amator . . .” Hor. Carm. III. 18.

⁸ Stéphane Mallarmé: *Divagation première. Relativement au vers, in Vers et prose. Morceaux choisis.* Paris 1910. — pp. 103—104.

⁹ Edward Lockspeiser: *Debussy. His life and mind.* Cambridge, Cambridge University Press, 1978. — Vol. I., p. 155.

Gabriel Mourey *Psyche* című darabjához 1913-ban komponált fuvolaszólója posztumusz-ként ezzel a címmel jelent meg.

Művét Debussy eredetileg több részűnek tervezte. *Prélude, Interludes et Paraphrase final à l'Après-midi d'un faune* lett volna a teljes címe. Ebből Lockspeiser arra következtet — hangsúlyozva az *Interludes* — Közjátékok — többes számát, hogy a zene Mallarmé költeményének színpadi előadását készült volna illusztrálni¹⁰ (úgy, ahogyan később Louÿs Bilitis-verseinek szavalt és pantomim-előadását kísérte az a zene, amelyből utóbb, 1914-ben a *Six épigraphes antiques* — Hat antik felirat — című zongoradarabok születtek).

Lockspeiser feltevésére hagyatkozva Debussy *Prélude*-jének elemzői Mallarmé versére utaló illusztratív vonásokat vélnek felfedezni a zenében, akár annak ütemszámát is egybevetve a vers sorainak számával. Még az egyébként alapos és higgadt Viviane Mataigne is, aki pedig egészséges szkepszissel bírálja és józanul inkább a művészi intuíció, mint a számítás világába utasítja a Roy Howat¹¹ által hangsúlyozott „arany metszés” arányokat, még ő is meghökken bizonyos egyezések, szerkezeti metszéspontok egybeesésének láttán. Az mindenestre eleve kérdéses, hogy a több tételes koncepcióra esetleg érvényesíthető illusztratív szándékot számon kérhetjük-e az egy tételes művön. Az egyszerű nagy-szerkezeti analógiák keresését az sem támogatja, hogy Mallarmé költeménye a vége felé, közvetlenül a záró epilógus előtt éri el csúcspontját, Debussy zenéje pedig a mű trió jellegű középső szakaszában.

A syrinx-dallam szerkesztő elvének átültetése a *Prélude* fuvolaszólójába s annak tematikus, konstruktív funkciója arra készítet, hogy a két mű kétségtelen összetartozásának kulcsát mélyebben, alapos zenei elemzés és abból levont következtetések útján keressük.

Viviane Mataigne kitűnő elemzése megkímél attól, hogy újra kelljen elemeznünk az egyébként is annyiszor analizált művet. Rendkívül lelkiismeretes és türelmes összehasonlító filológiával mutatja be a *Prélude* variatív tematikus összefüggéseit,¹² a témaként megszólaló fuvola dallam hat, öt, négy vagy három félhangnyi ambitusú, kromatikus és diatonikus variánsait, az egész művet átszövő, sokszor rejtett utalásokat. Ő is észreveszi, hogy a 61—62. ütemben, a tetőfokon a kezdő téma nagy szext ambitusra kitágult, diatonikus variánsa szólal meg,¹³ a Debussynél otthonos, Bárdos Lajos által úgynevezett „diatonia secunda” típusú hangsoron.

A nagy szerkezetet vizsgálva, Mataigne öt megelőző analízisre hivatkozva veti fel a három- vagy négyrészűség alternatíváját. A megelőző elemzők közül leginkább Denijs Dille 1945-ös tanulmányának tagolásával ért egyet.¹⁴ A maga véleményét abban szűri le, hogy a műben együttesen jelenlevőnek ismeri fel a variációs szerkesztés, a három-, illetve négyrészű építkezés elvét és a szonáta-szerkezet nyomait.¹⁵ Figyelembe véve a Desz-dúr középső szakasz karakterét, szívesebben beszélnék triós háromrészűségről. Az ilyen építkezés amúgy is mindig Debussy kedvelt szerkezeti típusaihoz tartozott. A szonáta-elv felfedezésére alig látok okot, ha csak nem a 30. ütemben Mataigne által hangsúlyozott domináns zárlatra és a mű végének tonikai kadenciájára gondolunk. De ez is jól összefér az egyszerű három- vagy négy részű formálással.

¹⁰ Ugyanott, p. 151.

¹¹ Viviane Mataigne: Une analyse du *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy, in *Analyse Musicale*, No. 12, Juin 1988, Paris. — p. 89, jegyzet. — Roy Howat: Debussy in Proportion: a musical analysis. Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

¹² Ugyanott, pp. 91—96.

¹³ p. 96.

¹⁴ p. 89. — Denijs Dille: Inleiding tot het vormbegrip bij Debussy, in *Mélanges . . . van den Borren*, Antwerp, 1945. — 175.

¹⁵ Mataigne, p. 93.

A költeménnyel való egybevetést tekintve döntőnek azt tartom, hogy a maradó két szerkezeti elv, a variációs szerkesztés és a három- vagy négy részű elrendezés közül melyik határozza meg a *Prélude* zenetörténeti megítélését és jelentőségét. Viviane Mataigne elemző tanulmányának elején úgy látja, hogy a bemutató közönségének volt bizonyos fogalma arról, milyen fontos remekművel találkozott két nappal 1894. karácsonya előtt. „De mégis — kérdezi tovább — felfogta-e, hogy a zene új korszaka köszöntött be, a 19. században még annyira jelen való klasszikus formáktól és harmóniáktól való felszabadulásé?”¹⁶ És miből kellett volna ezt felfognia a hangverseny közönségének? — kérdezhetjük tovább. Hadd feleljük azt a feltett kérdésre, hogy mind a szerkezeti, mind a harmóniai gondolkodás új volta elválaszthatatlan a kompozíciós eljárás és gondolkodásmód variációs elvtől és módszertől.

Carl Dahlhaus, Liszt egytétéles szimfonikus költemény koncepcióját elemezve, meggyőzően fejti ki, hogy a szonátaciklus tétel- és témarendjéből kiemelt és a programnak megfelelő elrendezésben sokszor ellentétes karaktereket szembeállító témák és motívumok a művet „pillanatnyi effektusok, kifejező gesztusok egyvelegévé” tették volna, ha Liszt nem alkalmaz egy azokat belülről összetartó elvet. Eszköze „az (Alfred Heuss által úgynevezett) ‚motívum-transzformáció’ technikája volt: az ellentétes és látszólag teljesen heterogén témák és motívumok egyazon diasztematikus és ritmikai alapszerkezetből való levezetésének módszere”.¹⁷

Valójában a romantikus szemléletmód szerkezeti koncepciójának kibontakozása, annak változatai jelennek meg Liszttől kezdve a különböző zeneműfajok történetében. A zárt ciklus oldódik a variációs szerkesztés- és továbbbszövésmód mentén és eszközével olyan folyamatos előadássá, amelyet az újabb elemzések a romantikus regény-műfajjal eredeztetnek egy töről, és a „narrativitás” kategóriájával kapcsolnak össze.¹⁸ Kurt von Fischer egy nevezetes tanulmányában mutatta ki az új formálásmód jelentkezését Beethoven két, viszonylag kései variációs művében: az op. 35 Eroica-variációkban és az op. 55. Eroica-szimfónia zárótételében.¹⁹ Elemzéséből kirajzolódik az a történelmi folyamat, amelynek során a variációelv, amely még az egy témás concerto-típusban és az egy témás szonáta-tételben is otthonos volt, s amely a részekből álló, egészükben is zárt ciklusokban egyes tételekbe, illetve a szonátatétel feldolgozásszakaszába húzódtott vissza, a 19. században úgy kelt új életre, hogy immár a variációk folyamatos sorából, azok mögül kell kirajzolódniuk a hajdani ciklus szerkezeti körvonalainak.

Carl Dahlhaus jó okkal használja a Liszt gyakorlatában megfigyelt variációs technika megjelölésére a „Motivtransformation” terminust. Itt ugyanis — mint mondja — a transzformáló munkamódszer új meg új, sokszor ellentétes karaktereket mintáz meg ugyanabból a témamagból. Termékeny gondolatát tovább kell fűznünk azzal, hogy a motívum átalakításának, arculata radikális megváltoztatásának módszere igen gyakran dallamszerkezetének modális átértelmezését jelenti. Akár belső módosításokkal változtatja meg a dallamlépések rendjét, mint Liszt a *h-moll szonáta* nyitó hangsorának változataiban, akár úgy, hogy a témamag más-más tonális helyzetbe kerül, más-más záróhanghoz viszonyul, akár belső módosítással, akár anélkül. A kettőre együttesen kiváló példa

¹⁶ p. 89.

¹⁷ Carl Dahlhaus: Die Musik des 19. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Herausgegeben von Carl Dahlhaus. Band 6. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden in Verbindung mit Laaber Verlag Hanning Müller-Buscher, Laaber 1980. — pp. 199—200.

¹⁸ Vö. Grabócz Márta: Liszt és a „filozófiai eposzok”, in Magyar Zene, XXVII. 1., 1986. március. — 21—28. l.

¹⁹ Kurt von Fischer: Eroica-Variationen op. 35 und Eroica-Finale, in Schweizerische Musikzeitung, XC, 1949. — pp. 282—286.

Liszt *Csárdás obstinéja*.²⁰ De öspéldának igen jó lehet Schumann *Carnavaljának* asz—c—h motívuma is, amely dallamát tekintve viszonylag önmagában változatlanul sorra igazodik az Esz-dúr, a c-moll, az Asz-dúr, az f-moll és a Desz-dúr funkciórendjébe, ezzel valójában modusát cserélgetve.

Viviane Mataigne elemzése annak ellenére, hogy Debussyt mint „musicien modal avant tout”-t, „mindenek előtt modális muzsikust” jellemzi,²¹ a variánsok egybevetésében megmarad a harmonizálás számbavételénél, s annak különféleségén túl nem fordít figyelmet arra a nagyon fontos körülményre, hogy a különböző belső dallamszerkezettel megjelenő variánsok, alakváltozatok egyúttal hangnemeik más és más kivágásában szólalnak meg. Alakváltásuk, transzformációjuk így modális jellegű, a „moduláció” eredeti értelme szerint. Nem szokatlan, hogy a nyugat-európai zenei fül és gondolkodásmód a modalitást a történelmi modusok szűk körére vonatkoztatja. Nekünk azonban észre kell vennünk a modalitás elvének ilyen történelmi továbbfejlesztését egy új formai koncepció eleven vérkeringéseként. Ez a vonás hozza közel egymáshoz Liszt és Debussy más vonatkozásokban annyira különbözőnek látszó géniuszt, és vezet tovább akár Bartók alkotói gondolkodásmódjának megértéséhez.

Ezek voltak azok a vonások Debussy *Prélude*-jének zenéjében, amelyek az újság élményével ragadhatták meg a kortársakat. Ha pedig Mallarmé költeményében észreveszszük a „narrativitást”, a folyamatos szerkesztés romantikus-regényes fogantatású jegyét, az alapgondolatnak a syrx-hang, a dallamvonal osztinatójára felfűzött variációs, transzformatív gondolatmenetté bontását, és még azt is eszünkbe idézzük, hogy Henri Bergson 1889-ben szállt vitába Kant időelméletével, szembeszegezve azzal a „durée”, a megszakíthatatlan folyamatosság elvét,²² talán sikerül a költői mű és a zene közötti, az esetleges illusztratív vonásoknál mélyebben fekvő és történelmi fogantatású rokonságot felfednünk.

²⁰ Vö. Zeke Lajos: Szukcesszív polimodalitás. A hangrendszer kiépítésének egy sajátos módja Liszt műveiben, in *Magyar Zene*, XXVII. 1., 1986. március. — 83—107. l.

²¹ Mataigne pp. 96.

²² Henri Bergson: *Essai sur les données immédiates de la conscience*, in *Oeuvres. Textes annotés par André Robinet. Introduction par Henri Gouhier*, Paris, 1959, Presses Universitaires de France. — pp. 51 sqq., 148.