MAGYAR ZENEI SZEMLE

DEBUSSY-SZÁM

Debussy „Préludes“ sorozatának elemzésével

SZERKESZTI: BARTHA DÉNES

III. ÉVFOLYAM *1943 MÁRCIUS*

MAGYAR ZENEI SZEMLE

Megjelenik minden hó elsején.

III. évfolyam. 3. sz.

CLAUDE DEBUSSY HALÁLA
(1918 március 26)
25. ÉVFORDULÓJÁNAK EMLÉKÉRE

TARTALOM:

Raics István: Claude Debussy hagyatéka 57
Szelényi István: Debussy zongoraprelüdjeinek első kötete. Elemző tanulmány 64
vámosi Nagy István: Goethe és a muzsika 81
Toronyai Rigó Csaba: Antonio Vivaldt arcképe alá 85
UNGARISCHE MUSIKRUNDSCHAU 88

Azon igen tisztelt előfizetőink számára, akik a folyó 1943. évre való előfizetésüket még nem egyenlítették ki, csekkbefizetési lapot mellékeltünk a számhoz és tisztelettel felkérjük, hogy az esedékes előfizetés díját (egész évre 10.— P, félévre 5.— P) beküldeni szíveskedjenek.

Az 1942. januári és októberi szám kiadóhivatalunkban kifogyott. E számokat kiadóhivatalunk (Budapest, II., Vérmező-út 14. III. em. 4.) számonként 1.50 pengős áron bármikor visszaváltja.

A MAGYAR ZENEI SZEMLE előfizetési díja egy évre 10 pengő, félévre (6 szám) 5 pengő. Egyes szám ára 1.50 pengő. Előfizetésre jelentkezés legalább egy félévi előfizetés díjának (5 pengő) az 5758. sz. postatakarékpénztári csekkszámlára való befizetésével történik.

Szerkesztőség és kiadóhivatal: Budapest, II., Vérmező-út 14, (levélcím).

Postatakarékpénztári csekkszámla száma: 5758.

18.125. „Élet" Irod. és Nyomda Rt. Budapest, XI., Horthy M.-út 15. — Igazgató: Laiszky Jenő.

Claude Debussy hagyatéka.

A „musicien français" halála huszonötéves fordulójának évében a kényszerű szétszóródásra ítélt szellemi élet elvonultságának kis szigetein emlékezik meg arról a francia zseniről, akinek teremtő lendülete és hatalmas energiatartaléka még a zenén kívüli területeken is mozgásban tartja, s termékeny kisugárzásával bőségesen ellátja világunkat. Sorsszerűséget látunk abban a tényben, hogy ez az évforduló megint csak nagy vajúdások és kataklizmák közepette köszönt reánk, amiként a mester halála is végzetes esztendőben következett be. A nélkülözések és megpróbáltatások szörnyű napjaiban ragadta őt el a halál s 1918. márciusának huszonötödik fordulója az ismétlődő megpróbáltatás, az emberi lemondás és erőfeszítés kemény parancsával közeledik felénk. Marad-e egyáltalán erőnk az emlékezésre, emlékezhetünk-e ma méltó módon Debussyre, akinek egész műve és élete a szellem szabad áradásának jegyében született meg s aki az arányos életideál, áhított görögség és latinitás délies bőségének újkori szimbólumává vált?

Debussy életének alapos kutatója, Heinrich Strobel, szaggatott szavakkal írja le e magányos élet megszűnésének külső jeleit. Halála napján a németek ágyúkkal lőtték Párist. Temetése napján gránát-találat érte a St. Gervais templomot. E templom fontos szerepet töltött be Debussy életében, énekeseinek sokat köszönhetett a zeneköltő. Élete összeomlását mindenütt a külső környezet felmorzsolódása követi. Mindenben jelek és intések vannak. Temetésén barátai kis számban jelennek csak meg. Chevillard és Pierné gyalogosan jön, mert Párisban semmiféle közlekedési eszközt nem lehet kapni. A Père Lachaise-ben mindössze húsz ember búcsúztatja a nagy halottat, aki a századforduló egyik legjelentősebb alkotója volt. Európa „arany idején" bontakozott ki szárnyaló szelleme s az eltorzult arcú, görcsökben vonagló Európa hogyan is emlékezhetett volna meg akkor hirtelen eltűnéséről? Egész jelentőségét alig mérte fel valaki, hiányzott akkor még a távlat hozzá s kényszerű körülmények miatt életművének egyetlen egészként való áttekinthetősége is.

A kultusz, amely személye és műve körül azóta kialakult, sok tekintetben végleges értékelést hozott. A Debussy-irodalom is egyre gazdagabb, s szűkebb értelemben vett zenei jelentőségén túl a határterületek felé is tágítja Debussy jelentőségét. Ennek az emlékezésnek keretében nem annyira értékelési szándékkal közeledünk most a francia zeneköltőhöz, mint inkább arról szeretnénk számot adni: mit jelent Debussy, mint jelenség, tudatunk egészében. Elsősorban tehát a mű kisugárzását s e kisugárzás hatását keres-

sük, hiszen Debussy hatása leginkább az energiaközlés eme módján következhetett be a periférián élő nemzetek szellemi életében.

A sajátos Debussy-feladat, amely először befelé, francia viszonylatban érvényesült, kifelé is teljesítette funkcióját. A közhellyé vált „felszabadítás"-ra gondolunk, a Debussy-mű legexportképesebb alkatelemére. A szabadság-gondolat ott él e mű legmélyén s amikor megvallja: „Je suis pour la liberté" — ezt akár szó szerint lehet venni. Ő azonban a szabadsággondolatot átteszi a zenére s álláspontját — jellemző szűkszavúságával — ekként fogalmazza meg: „La musique par nature est libre." A körülöttünk lévő zajokat, hangokat mind ki lehet fejezni a zene nyelvén, azt vallja. Mások szabályokhoz, dogmákhoz kötik magukat. Ő azt akarja kifejezni, amit hall. A belső hallás és a természetélmény közös munkája a mű. Áradó invencióját serkentő belső erők terelik ilyen, vagy olyan irányba, nem a kész, s olykor bizony már meglehetősen kiélt és elhasznált formák. Ez a felszabadultság jellemző francia sajátosság nála, amint róla szóló alapos tanulmányában Andreas Liess (Strassburg, 1936.) is megállapítja.

Itt találjuk meg az első különbséget Debussy és a formákat ugyancsak fellazító, a szabályokat többé-kevésbbé módosító, kései romantikus programmzene között. Debussy nem a természet másolására, lehetőleg pontos visszaadására törekszik. Nem naturalista a szó festői értelmében. Egyszerű modellnek tekinti csak a természetet, ürügynek, hogy ennek jogán személyes élményeit a zene nyelvén közölhesse. Debussy „a természet és a képzelet közötti titokzatos összefüggésekről" beszél s ezeknek az összefüggéseknek eredményeképen keletkező alkotásait ő is a két eredő összetevőjének tekinti. Van valami naplószerűsége minden Debussy-műnek. A természettel való állandó együttélés következménye ez s éppen az alkotó őszinteségének bizonyítéka. A belső élet és a milieu találkozásából született alkotásai mindig elkápráztatnak frisseségükkel. „Cap Féret felé menet sétaközben megtaláltam végre a hegedűszonátám finálejának magját" — írja egyik párisi ismerősének. Mennyire jellemző módon világít rá ez a néhány szó Debussy sajátos munkamódjára, melyet az erőszakoltságnak még látszatával sem lehet illetni. A teljesebb élet vágya lüktet zenéjében; „nem metafizikát, hanem zenét" akar írni.

Vajjon visszahatás-e a Debussy-muzsikának „zenét" hangsúlyozó törekvése, vagy természetes, pozitív előjelű folyamat eredménye?

A kor levegőjében jelszó a zene. A költők a zene anyagtalanabb régiói felé viszik a nyelvet s Verlaine kiadja a jelszót: „De la musique avant toute chose!" Zenét, mindenekelőtt zenét akarunk. A századforduló francia költői valóban sokkal inkább zenét írnak, mint irodalmat. Ugyanekkor azonban éppen az alkotó zene tesped legjobban az összes művészetek között. „Zeneszerzőink a papírnak írnak, nem a fülnek" — jellemzi Debussy lényegre mutató szavakkal a kor zenei termését. Belső magánosságában megtalálja a régi mesterek üdítő társaságát. Modern természetérzése kapcsolatokat lel a clavecinisták zenéjében. Hiszen ő sem másolni akarja a természetet, mint már láttuk, hanem zenei egyenértékét akarja adni a természetnek. A régi francia mesterek változatos és poétikus címei mögött ugyanez a szemlélet húzódik meg, bár a reneszánsz óta lassú fejlődésben és átalakulásban lévő természetérzés primitívebb fokán. Valószínűnek tartjuk, hogy először az emocionális tartalom közelítette Debussyt a régi franciákhoz, az érzés

rokonságának jogán. Azonkívül Debussy hangsúlyozott franciásságukért is rajongott, noha élete legvégéig távol állott tőle a túlságosan szűk körű, mindennapi használatra kibocsátott, és imperialista célok szolgálatába állított francia nemzetfogalom. A clavecinisták formavilágából az áttekinthető tagolást vette át először, a szabadon alkalmazott motívumcsoportokkal együtt. A nemes értelemben vett „ötlet" mindenkor jellemző maradt alkotásmódjára s tematikus munka helyett itt is szabadabb területekre vezette.

Lehetséges, hogy a kortársak egy része visszahatásnak érezte Debussy nagy történelmi mélységbe bocsátkozó hajlandóságát. Ma azonban megfelelő történelmi szemlélettel és analog jelenségek figyelembevételével határozottan állíthatjuk, hogy természetes folyamatról volt szó, amikor a zenét hangsúlyozó Debussy mintaképeire rátalált. A romantika felhígított formái, szentimentális dagálya nem elégíthették ki őt, aki jellemző francia kritikai érzékkel, finom iróniával és világos rációval mérlegelte az élet és művészet dolgait. Első nagy benyomásai kifejlesztették érzékeny szemlélődő természetét, mely ösztöneinek csalhatatlan iránytűje mellett válogatott a belső és külső világ feltárulkozó elemei között. Antiszentimentális lénye sui juris természetszemléletet alakított ki, egyszersmind művészetszemléletét is határozott irányba terelte. Ifjúságának első évtizedeire esik a francia muzsika megújhodási folyamatának kezdete. A baljós 1870—71. évek valósággal kollektív lelkiismeretvizsgálatot eredményeztek s a befelé fordult francia élet minden viszonylatában mélyreható változásokat okoztak. Különösen érzékenyen reagált az impériumban beállott változásokra s a gloire megtépdesésére Franciaország zenei élete, mely védekezni próbált a politikai helyzet folytán önként adódó szellemi behatások ellen. Az évtized Debussy gyermek-, majd tanulóéveivel esik egybe. Ha megkíséreljük felsorolni, mi mindent adott ez az évtized a francia zeneélet megújhodásához, intézmények és célok egész sorát említhetjük már meg. Még a háború folyamán megalakult a *Société nationale de Musique* azzal a célkitűzéssel, hogy a nemzeti művészet kialakulását elősegítse. Híressé vált jeligéjében, az „Ars gallica"-ban lehetetlen fel nem ismernünk Debussy elszánt franciásságának csiráját. A társaság mindenekelőtt a zeneszerzői tevékenységet kívánta előmozditani s épen ezért hangversenyek rendezésére törekedett. Az idősebb nemzedék mellett szóhoz juttatta a fiatalokat is s később Debussynek is igen sok művét (többek közt a „La Damoiselle élue" című lirikus jelenetet, a „Faun délutánjá"-t, a vonósnégyest, zongoradarabjainak és dalainak egy részét) a társaság hangversenyein mutatták be a közönségnek. A század vége felé szembetűnő módon megélénkülő hangversenyélet már a zeneszerzői és interpretáló tevékenység szép példáit mutatja.

A régi zene iránti érdeklődés is ezekben az évtizedekben indul meg. Bach és Händel kórusművei mellett a XVII. és XVIII. század barokk orgonazenéje is mind gyakrabban szólal meg. A „Schola Cantorum" az egyházi zene reformját vállalja el. „A gregorián-ének marad egyszersmindenkori forrása és alapja az egyházi zenének" — hirdeti a Schola. S a St. Gervais templom híres kórusa, az Association des Chanteurs de Saint-Gervais megszólaltatja Palestrinát, Carissimit, Schützöt és még igen sok német és olasz mestert. A zeneesztétikai érdeklődés is fellendült s az egyetem megnyitja ajtaját a zenetudományok előtt. A haladó zenepolitikai törekvések szolgálatában a muzsikusok írásos tevékenységet folytatnak. Debussy éles

fogalmazású zenekritikái, amelyek többnyire a Revue Blanche-ban jelentek meg, ebben az időben keletkeztek. Elragadó hevességük, amihez a belső meggyőződés elengedhetetlen szigora járul, méltán keltett nagy hatást. Bennük védi meg álláspontját s az új zene létjogát.

Mit nyujtott még ez a háttér a fiatal Debussynek? Zenepolitikus lényét mi alakította még ki olyan formátumúvá, amilyennek most, hátrahagyott életművében láthatjuk és érzékelhetjük? Meg kell itt emlékeznünk a francia népdal előretöréséről, bár éppen Debussyvel kapcsolatban inkább csak esztétikai hatásról lehet szó a jelen esetben. A *francia népdal,* melynek termékenyítő hatása oly sokszor kimutatható a régi francia muzsikában, új életet kezd Debussy első jelentkezésének idején. Az általános zenei igény rendkívül alacsony a század közepén. A népdal teljesen eltűnt, mindenütt burjánzott az olcsó és értéktelen kávéházi zene s a dalárdák selejtes zenei anyaga. A nyolcvanas években azután Bourgault-Ducoudray, a francia kórus-művészet lelkes terjesztője egy jelentésében a következő elvi fontosságú megjegyzést tette: „Rendkívül hasznos lenne gyermekekkel énekeltetni a francia vidékek régi népdalait s a tanítókkal elkészíttetni egy nagy gyűjteményt". Julien Tiersot gyüjtésében meg is jelent egy eléggé terjedelmes népdalgyűjtemény, melyhez Maurice Bouchor írt szövegeket. E Bouchor-féle szövegátírás nagy elterjedtségét bizonyítja, hogy a nép között is sikerült tartósabb gyökeret vernie. Bouchor személyes ügyének tekintette a népdal terjesztését. Iskoláról iskolára járt és később a népdalok mellett már a klasszikus irodalom kincseinek terjesztését is programmjára tűzte. A mozgalom sikerén felbuzdulva a francia állam belátta az ének nevelői értékét s az iskolai énekoktatás tantervszerű bevezetése nagyrészt a Bouchor-féle indításnak köszönhető.

Szándékosan időztünk kissé hosszasabban e jelenségek összefoglalásánál. Részben megelőzték Debussy első szárnycsapásait, részben párhuzamosan futottak indulásrakész életével és műveivel. Hogyan is érthetnők meg nélkülük azt az Európaszerte fellelhető mozgalmat, amely azóta új alapokra fektette az egész zenei művelődést? Kodály Zoltánnak annakidején a Nyugatban közreadott magvas értékelése a zeneköltő halálakor szavakban is kifejezte a Debussyt megtermékenyítő, s éppen Debussy személyében kikristályosodó szellemi mozgalmak kisugárzásának jelentőségét. A felszabadító Debussy-hatás értékes példáit láthatjuk ma a modern zenepolitikai célkitűzések egész világában. Általános jelentősége mellett sajátos művészete lokális méretűnél jóval mélyebb és kiterjedtebb hatást gyakorolt. Főművei közül itt a *Pelléas és Mélisande* szerepére akarunk elsősorban rámutatni.

1902-ben volt a Pelléas és Melisande ősbemutatója. Az azóta eltelt negyvenegy év igazolta azt a látásmódot, amely stílusfordulónak fogta fel Debussy lirikus drámáját. A Debussy-irodalom minduntalan rámutat, hogy ez a mű nyílt hadüzenet a wagneri drámának s a szerző franciásságának egyik kétségbevonhatatlan bizonyítéka. Debussy valóban szakított benne Wagner elméleti és gyakorlati szándékaival. A hangzási elemekre, a finom árnyalatokra, a beszéd és az ének egybehangolására helyezte a főhangsúlyt. A darab a wagneri „Machtmensch"-ekkel szemben nagyon is esendő, szenvedélyeik hálójában fennakadt embereket szerepeltet. A lélek történéseit adja külső események helyett s a legfinomabb rezgések, rezdülések regisztrálására szorítkozik. Debussy zenéje úgyszólván együtt született meg a drámával.

Melódikus kifejezésmódja a szöveghez legillőbb recitatívót kereste meg. Azok a töredékes párbeszédek, amelyek át meg átszövik a drámát, zenében is kis, mellérendelt formai elemekként helyezkednek el. Végtelen szűkszavúsággal „festi" meg az egyes jelenetek hátterét. Emberábrázolás és természetábrázolás szinte egyet jelent a Pelléasban, hiszen éppen Debussy előbb említett sajátos természetszemlélete az emberben is természeti jelenséget látott. A szín elemei vonali elemekkel bővülnek ebben az első igazi Debussy-zenében. A festőiség béklyóiból kiszabadult szerző már tudatosan törekszik arra a vonali hatásra, mely későbbi műveiben egyre jellemzőbb igénnyel mutatkozik meg. Lázadás ez a zene Wagner ellen, de lázadás önmagának régebbi periódusai ellen is. Színpadi szempontból — mint Romain Rolland kimutatja — nem csekély hevességgel helyezkedik szembe Bayreuth hagyományaival és szabályaival. A tisztább, logikusabb beállításra szomjas francia ízlés támadása ez a wagneri dráma mértéktelen arányai ellen. Ehelyett a Pelléas kisebb kivágásokkal dolgozik, plasztikussá formált jelenetekkel, amelyekben mindig diadalmaskodik a francia arányérzék. Az egyensúly drámája a Pelléas, a zene, a szó és a színpad egyensúlyáé.

Francia szempontból a legfőbb lázadást Debussy melodikus recitatívója jelentette. Debussy énekbeszédje a nyelv törvényeinek tiszteletbentartásával született meg s a nyelv lejtésének szabályaihoz igazodik. Lully és Rameau kissé nehézkes recitatívói után üde és könnyed hatást gyakorol Debussy drámai nyelve. A francia zenedrámai nyelv megformálásával egyébként ismét csak régi követeléseknek tett eleget Debussy. Rousseau már a XVIII. században rámutatott arra a hasadásra, ami a dallamos francia nyelv és az erőszakolt akcentusokkal dolgozó recitativo között mutatkozott. Rousseau arra a végkövetkeztetésre jutott, hogy a zenei beszédnek a beszélt nyelv törvényeihez kell símulnia. Debussy recitatívója kis hangközökben mozog, már külső hatásában nyugodtabb és folyamatosabb, mint a szétesö wagneri dikció. A hatalmas ugrások, nyolcad-, sőt tizedlépések helyett tisztább vonali hatást ér el a legtöbbször másodlépésekben fejlődő recitativojával. Énekeseit legtöbbször a középregiszterben foglalkoztatja s éppen ezért mértéktartó eszközökkel sokkal intenzívebb hatást tud elérni, mint az állandóan végletek közt mozgó wagneri énekbeszéd. (Példaképen gondoljunk csak az I. felvonás első jelenetének tetőpontjára, Mélisande riadt elkiáltására: „Oh, ne me touchez pas!" Mennyi finom színnel s mily mértéktartó eszközökkel oldja meg Debussy a találkozás drámai fordulatát!).

A zenekar szerepének visszaszorítása a zenedráma műfajában ugyancsak Debussy művében valósult meg először. Koncentrált hangzásokra törekszik a hangos hangzásokkal szemben, színekkel, hangszerelési finomságokkal mondja el a szavakkal el nem mondható tartalmat. Finom és hajlékony recitatívóját aláfesti a zenekarral, de sem az egyiket, sem a másikat nem hangsúlyozza egymás rovására. „A Pelléas gyönyörű példája annak, hogy pátosz, nehéz rézfúvók és vaskos érzelgősség nélkül is megközelíthető a legmagasabb művészi ideál: az opera problémája" — írja Fábián László Debussyről írt könyvében. Végső elemzésben az egység problémája ez: heterogén elemek egybeötvözésének problémája. Hogy Debussy eltalálta a helyes utat, bizonyítja az utóbbi évtizedek operairodalmának nagy része, amelynek legjava a Debussy által megállapított törvényszerüségek

figyelembevételével készült. Itt is elmondhatjuk, hogy a Debussy-hatás rendkívül termékeny és eredményes volt.

Hazai viszonyainkra gondolva, különösen hangsúlyoznunk kell ezt az egészséges hatást, mert béklyóiból felszabadította a magyar zenei beszédet s ezzel a magyar dalművet is. A nyelv és zene korrelációjára épített kísérletezés — mely különben már Debussy előtt megindult orosz földön s Muszszorgszkij személyében érte el legjelentősebb fordulatát — nagy eredményeivel még mindig nem gyökerezett be eléggé zenei művelődésünkbe, holott a kísérletek állapotán már régen túljutottunk, s a magyar nyelv lejtésének és a műfaji problémáknak egybehangolása élő mestereink, Bartók és Kodály művein keresztül már megtörtént...

Igyekeztünk felvázolni azt a panorámát, ami Debussyvel és korának zenei életével elénk tárul. A századforduló pezsgő életének képét látjuk magunk előtt, az individualizmus korszakának végén vagyunk. Debussy művészete ebben a levegőben született meg, a nagy évtizedek minden művészetre termékeny atmoszférájában. A kölcsönhatás szabad és épp ezért gyakori volt. Sokan kiemelték már azokat a momentumokat, amelyek Debussy kétségtelen festőiségét jellemzik. A különböző művészetek területe áthajolt egymásba s Debussy a valóságban is festők, szobrászok, költők közt forgolódott, amíg elméleti felkészültsége és gyakorlati céljai kialakultak. Az általánosan hangoztatott periodizálás szerint szimbólikus, impresszionista, expresszionista és klasszicista korszakairól szoktunk beszélni. Mindezek a megjelölések azonban másodlagosak, festői fogalmak, melyek használhatóságának még a festészetben sincsen egyforma értéke. Amennyiben az alkotó belső érési folyamatára céloznak — mely a formalazitás után természetszerűleg törekszik egy éppen reá jellemző formai struktúra kikristályosítására — egyszerűen e folyamat regisztrálásáról van szó. Debussy formaélménye — mely véleményünk szerint a hangulati élmény után következett be — egyre tisztábbá és fontosabbá vált. A kései művek zártabb formavilága mutatja, hogy a formaprobléma egyre fontosabb szerepet tölt be Debussynél. Ezzel egyidejűleg történik meg, hogy kezdetben kizárólagosan vertikális érdeklődése lineáris irányba hajlik. Összhang mellett a textura belső mozgása iránt is nagyobb megértést mutat, mint fiatalsága idején. Új stílust keres, melynek első jele a „Le Martyre de St. Sébastien". E művében világképe is tágul, hellenisztikus elemekkel telítődik, s ezek az elemek immár megmaradnak élete végéig s talán legszebben mutatkoznak meg a zongorára, négykézre írt „Six épigraphes antiques"-ban.

Debussy hellenizmusa lényegében tiltakozás volt a mechanizálódó élet ellen. Nem a reneszánsz módosított görögségét áhította vissza, mint Andreas Liess helyesen megjegyzi, hanem az eredeti formájú görögséget: a görög szépségideál hellénizmusát. Formailag a latinitás közvetítette ezt a görögséget a francia Debussynek. Talán itt kell keresnünk az erőteljesebben előlépő formaváz gyökerét is, hiszen a formai világ iránti intenzívebb érdeklődés éppen a hellenisztikus világkép kialakulásának idejére esik Debussy fejlődéstörténetében. A plasztikus tagolás a melódikus vonal megszilárdulása már a kései Debussy jellegzetessége s minden bizonnyal része van benne a zeneköltő világnézeti megállapodottságának is, melynek első jelei különben már a mindenkori természetszeretetben megvoltak.

E természetkultusz és hellenizmus összeszövődéséből áll elő Debussy

sajátos világa, mely megfelelő történeti távlatba állítva, az életének nagy periódusait jellemző különleges érdeklődés folytán hamar megtalálta kapcsolatait a mult hagyományával. Élete és műve kettős értelmű: betetőző és útnak indító. A romantika végső kicsengése Debussy s egyúttal az újítás megkezdője. Jellemző jelensége a századfordulónak, s elnehezedő magánya szimbólumnak is tekinthető. Körülötte már egyre nagyobb hullámokkal jelentkezik a kollektivizmus áradása. Szabadságra és szép életre épített világába éles késsel metsz belé az első világháború. Benne még a régi Európa gazdag hagyományai ölelkeznek össze, s világképe szervesen hozzátartozik a reneszánsz óta alakuló európai világképbe. Ugyanekkor azonban saját igényével még mélyebbre bocsátkozik: az európai szellem legősibb gyökereihez. Kortársainak felületen való ítélkezése dekadenciát látott benne, holott egész lénye, egész műve a teljes életet hangsúlyozta. Ma már inkább summázónak tekintjük, betetőzőnek, aki későbbi korokba átmentette a régi korok lelkét s hozzáadta a maga szépet kereső kalandvágyát is.

Ha ma, az újabb világomlás közepén emlékezni akarunk a huszonöt évvel ezelőtt eltávozottra, mindenekelőtt azért emlékezünk, mert örök dolgokkal gazdagította életünket. Visszaadta a zenének elsőszülöttségi jogát, melyet a zenén elterebélyesedő idegen elemek már-már elsikkasztottak. Felszabadította hallásunkat és a további fejlődést lehetővé tette. Tágította szemléletünket s a francia zene nagy példájával buzdította a keleteurópai népeket önálló, saját belső törvényeiket követő zenei életük kiformálására. Debussy nemcsak újító volt, hanem tanító, akinek hatása mai izoláltságunkban is egyre nő és Nyugateurópa fényes korszakai iránti nosztalgiánkat állandóan ébren tudja tartani.

Raics István.

Debussy zongoraprelüdjeinek első kötete.

(Elemző tanulmány.)

Debussy ellenfelei elhallgattak már, rajongói is csillapodóban vannak, így remény van rá, hogy zenéjét ezentúl játszani és hallgatni is fogják. Meg fogják ismerni és szeretni, nem a nézetei, jobbanmondva fogadatlan prókátorainak a nézetei kedvéért, hanem egyes-egyedül a zenéjéért. Az elfogulatlan hallgató dallamot fog találni ott, ahol eddig csak krómatikus csuszkálást talált és kifejezésbeli differenciáltságot a harmónizálás terén ott, ahol eddig csupán önkényeskedő zűrzavart látott. Természetesen nagy könnyebbséget szerez a mai hallgatónak a Debussy halála óta eltelt negyedszázad, mely ugyan szellemileg jelentékenyen eltávolított minket az ő korának formaproblémáitól, de fiziológiailag és pszihológiailag mégis előkészítette a talajt a megértés számára a hallás fejlesztése és az idegrendszer szenzibilisebbé tétele révén.

Az elmult huszonöt esztendő így hát több oldalról is előkészítette a talajt Debussy muzsikájának megértéséhez, ideje tehát, hogy a zenetudomány is a zenei analízis eszközeivel közeledjék a műveihez s munkája ne merüljön ki szépirodalmi elmefuttatásokban, vagy jelszavak szerinti skatulyázásban.

Minden egyes Debussy-kutató megegyezik abban, hogy a zongorára írt Prelüdök nemcsak kiváló értéket jelentenek a mester munkásságában, hanem egyúttal fejlődéstörténetileg is egyedülálló jelentőséggel bírnak. Visszatekintőleg összefoglalják Debussy zenei fejlődésének addigi összes szakaszát s egyszersmind megnyitják az utolsó alkotási periódust. Debussy stílusfejlődésének mindegyik fejezete megtalálható ezekben a darabokban, ezek analizise tehát módot nyujt az egyes stiláris korszakok elhatárolására és definiálására.

Minden valóban egyéni stílus kiterjed a zenei ismertetőjegyek összes ágazatára. Debussy stílusa is egyéni sajátosságokat mutat fel úgy a melosalkotás, mint a harmonizálás, kontrapunktikus szólamkezelés, formaalkotás, hangszerhasználat stb. terén, sőt mindezen területen belül is lényeges eltérések mutatkoznak az egyes stíluskorszakok szerint.

Debussy dallam-invenciója a melódika fejlődéstörténetének összterületéből táplálkozik. Dallama csak a legritkábban mozog a már kimerült dúrmoll hangrendszer keretén belül, de ezenkívül megtaláljuk nála a görög tetrachord elmélet nyomait, a félhangnélküli pentatonikát, a középkori egyházi hangnemeket, az exotikus skálákat, saját felépítésű kísérleti skálákat

s a 12 egyenrangú, egymástól független félhangból álló kromatikus skálát is. Mindez azonban nem száraz elméleti megfontolás, hanem símulékony, az érzéstartalom követelményeihez pillanatonként alkalmazkodó, élő, lüktető vérkeringés őnála. Félreértések elkerülése végett le kell szögeznünk azt is, hogy Debussy minden kompozíciója igen erősen kihangsúlyozott egységes tonalitással bír, ha ez sokhelyütt nem is a régi értelemben vett tonalitás. Tonalitásérzéke sokkal erősebb, mint sok romantikus zeneszerzőé, kiknél a dúr-moll hangrendszerhez való külsőséges ragaszkodás pótolja az egyedüli formaalkotásra képes centrális hatóerő hiányát.

Harmónizálása szintén felöleli a klasszikus harmónizáció lezárulása óta felfedezett összes vívmányt, saját, nem kisszámú újításával toldván meg azokat. Nón-, undecim-, tredecim-akkordok, a speciális skálák által nyujtott alterációlehetőségek, az egészhangú skálából kivett akkordok, többszörös orgonapont által létrejött harmóniák, váltóakkordok, tematikus szimultánharmóniák, színakkordok, felhangharmóniák, akusztikai kísérleti hangvegyületek stb. mind előfordulnak műveiben.

A kontrapunktikus szólamkezelés terén is újításokat hoz, amennyiben az ellentétes szólamokat külön-külön kiharmónizálja s így teljes szólamcsoportokat állít egymással szembe. Igen gyakran előfordul az az eset, hogy az egymással szembeállított szólamok az alapskálának más-más oktávkivágásában mozognak, azaz tulajdonképen különböző egyházi hangnemben vannak s ezek logikus harmónizálása bitonalitást eredményez. Az efajta gazdagon megharmónizált szólamcsoport-ellenpont dús és mégis jól érthető telt hangzást ad, ha a szólamok megfelelő módon külön vannak tartva. Különösen zenekari szerkesztésre alkalmas, de egy hangszeren is teljes zenekari hatást nyujt. *Milhaud* és *Szymanowski* fő továbbfejlesztői ennek a Debussy által kezdeményezett szerkesztési módnak. Egyébként Debussy alapvetően homofón gondolkozásmódja mellett is ritkán találunk olyan részt műveiben, ahol csupán egyirányú zenei történés folynék. Legtöbbször találunk a fődallam mellett még egy, vagy több szólamot, mely — bármily lassan haladva s bármily csekély elmozdulással is — de a saját külön, önálló életét éli s csak a saját törvényeit követi. Ezért van oly gyakran szüksége Debussynek hármas vonalrendszerre zongoradarabjaiban s ezért keltik a normális vonalrendszerbe irt darabjai is egy összezsúfolt partitúra-kivonat benyomását.

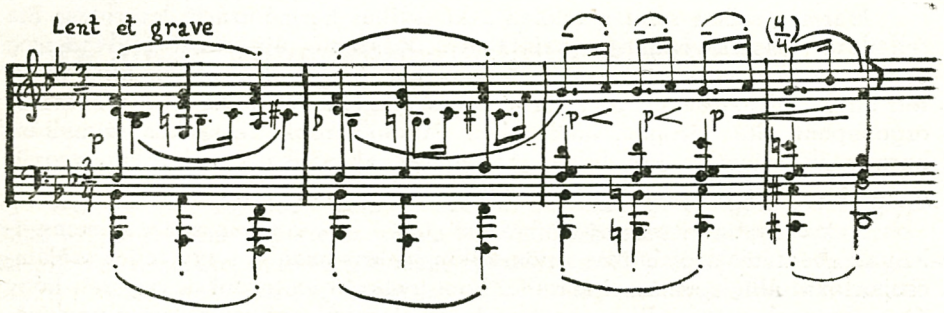
Formai szempontból elsősorban azt kell leszögeznünk, hogy darabjainak formáját minden programm-ábrázolási törekvés, vagy a külvilággal való másnemű kapcsolat mellett is kizárólag zenei szempontok alakítják. — Különösen a kisebb daraboknál szembetűnő Debussy egyetlen forma-principiuma: minden anyag maga szabja meg formáját. Ebből következően sehol sem találunk olyan részt, ahol a forma-schema kitöltése kedvéért íródott volna az anyag. De ez a negatívum, a másoknál oly gyakran felesleges töltelékként ható átvezető, visszavezető, feldolgozási stb. részek hiánya aktív példaadásnak számított az ő korában, amikor az utóromantika terjengőssége félórás tétel-monstrumokkal ajándékozta meg a zenei világot.

Hangszerhasználatát is az öncélúság teljes kerülése jellemzi. Amellett, hogy kedvenc hangszerének, a zongorának nemcsak kifejezőképességét, hanem technikai kelléktárát is nagy mértékben bővítette és hogy a zenekari színkeverés máig is még utól nem ért virtuóz mestere, mégis azt kell mon-

danunk, hogy ez nála alárendelt jelentőségű, mert a kifejezésbeli eszközök készletének szüntelen növelése csupán azt a célt szolgálja, hogy elképzelésének színpompáját és lelki világának árnyalatgazdagságát a valóságba kivetíthesse.

Mindezt az egyéni stiláris sajátosságot s egyúttal Debussy összes stíluskorszakának reprezentánsát megtalálhatjuk a zongorára írt Prelűdökben, melyek első kötete 1910-ben, második kötete 1913-ban jelent meg.

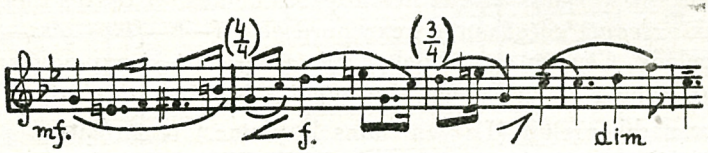
Az első kötet első prelűdjének (Danseuses de Delphes) főtémája:



melódikailag kromatikusan indul, míg a harmónizálás, eltekintve B-dúr I fokától, melyet tisztán megtart tonikának, az egészhangú skálából kivett akkordokkal kíséri a kromatikus menetet. A harmadik ütemben a basszus indul el kromatikusan *a b* hangról, mintegy augmentációszerűen imitálva a témakezdetet. Az imitáció felett a dallam háromszori ismétléssel próbál feljebblendülni a *g—a* hangközről, míg végre sikerül felvinni a *g—b* tercre, de az erőlködésben kifáradva eddigi pozícióját is elveszti és rejtett alsó szólamában *f*-re hanyatlik vissza. Figyeljük meg a 3—4. ütem tenorszólamában a belső orgonapontot az *f* hangon, amely a negyedik ütem kezdetén a *cisz—e—f—g* hanghalmazt eredményezi. Pengető hangszereket utánzó félstaccato akkordok kadenciázása zárja le az öt ütemre terjedő témát. Ez oktávkettőzéses erősítéssel pontosan ismétlődik, csupán az utolsó akkord nyúlik meg a határozottabb lezárás kedvéért félkottává, ilymódon 4/4-dé nyújtván az előbbi 3/4-es ütemet. Ismétlés után (1, d, 2),* egy, a félhangnélküli pentatonika rendszeréből vett új dallam hangzik fel a szopránban, míg a középszólamok teljes dór skálát hoznak ellenpontképen, hétszólamú hármashangzatokkal kiharmónizálva. Bár a skála tisztán dór-hangnem, harmóniáiba némi lyd jelleg vegyül azáltal, hogy a VI fok nem szűkített, hanem moll hármashangzat. A kétütemes pentatonika-dallam most kvarttal feljebb transzponálva ismétlődik, míg az ellenpont szólamcsoportja most egy mélyebb alapról induló ión skálát hoz, melynek harmóniáiba szintén lyd hangnemre utaló módosítások vegyülnek. Ezután *2, a, 3*-nál szubdomináns hangnemű álvisszatérés következik, mely emelkedő dinamikával feldolgozássá alakul át. Hason-

* A szövegre való hivatkozásnál az első szám a Durand-kiadás oldalszámát, a betű a vonalrendszer sorrendjét *a*—*e* betűig megjelezve, a második szám pedig a szóbanforgó ütem helyét jelenti az illető vonalrendszeren belül.

lítsuk össze az újjonan kialakított dallamot a kvarttal felfelé transzponált témával s figyeljük meg, hogy az eredeti téma háromszor ismétlődő *g—a* lépése helyén milyen új motívum keletkezik azáltal, hogy a dallam megelőző két utolsó hangját is belevonja az ismételgetésbe. Itt kivonatosan csak a dallamot közöljük, megjegyezvén, hogy a harmónizálásban dúrhármashangzatok szerepelnek, melyek a dallamhangokat kvintjükként foglalják magukban. Ez a harmonizálás, mint láthatjuk, a dallamot is megváltoztatja, amennyiben az eredeti téma *cisz—f* szűkített kvartlépése helyén tiszta kvartra lett szükség:



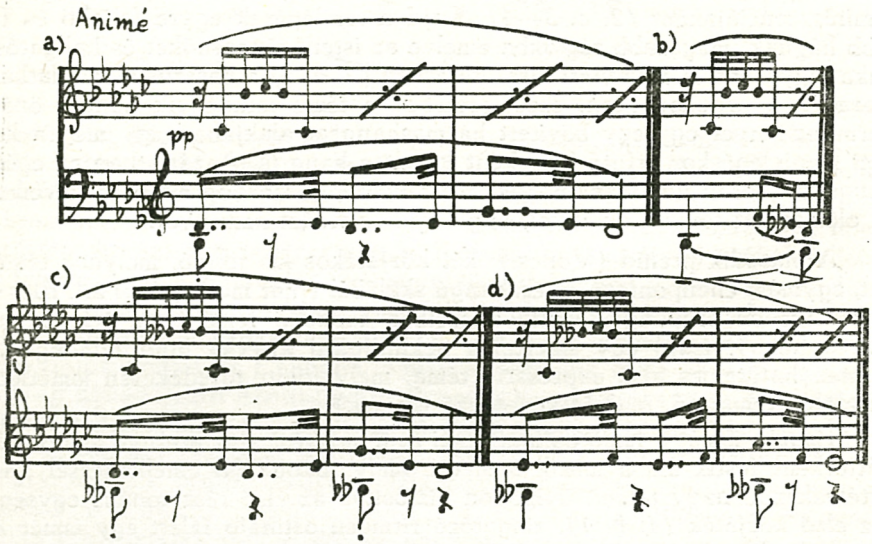
A téma utolsó három hangjában álló motívum kodettaszerűen ismétlődik és egy újabb terclépéssel egészül ki a téma végén fellendülő terclépésnek reminiszcenciájaként *(2, c, 3—4)*, majd a terclépések egyre feljebb és feljebb hágnak, magasabb régiókba emelve az isteni táncosnőket és hallgatóságukat egyaránt. A rövidített visszatérésben *(2, d, 3)* a basszus mozdulatlanul marad a *b* orgonaponton, ezzel szemben a téma mindegyik hangja önálló harmóniát nyer egy-egy bővített hármashangzat alakjában, így még a kezdeti megjelenéskor átfutó hangként kezelt *c* hang is. A zárlatban az egészhangúvá alterált domináns nónakkord távolodó visszhang módjára keveredik az előlegezett tonikai oktávval, míg végül feloldást nem nyer.

A második prelűd (Voiles.) két közjátékos kis rondó, melynek témája két, egymást ellenpontozó, egészhangú skálából épült motívumból áll. Először a könnyedén csapongó, szinte a szélben repkedő felső téma jelenik meg (1—6 ütem), majd egy sikertelen nekiindulási kísérlet után felhangzik a szintén hatütemes alsó expresszív téma, mely fölött töredékesen ismétlődik az előbbi téma: *(3, b, 3* és következő ütemek).

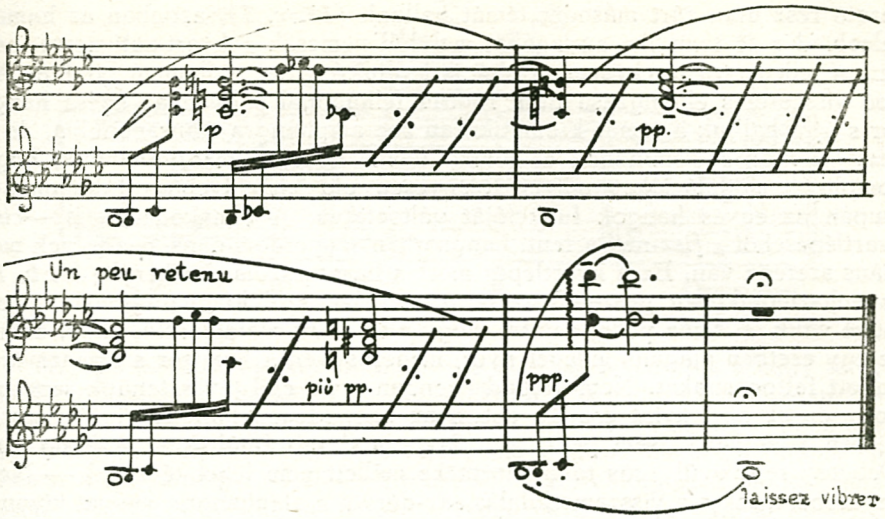
Ezután ismét a felső dallam veszi át a vezetést s az alsónak a töredékei háttérként festik alá a másik menetét, mely fokonkénti emelkedéssel éri el a témakezdő nagy tercet, ilymódon biztosítva az első rész tonális egységét. Az első közjáték *(4, b, 1)*, ringatózó ritmusú ostinato felett egy ismét hat ütemből álló zárt tematikus dallamot hoz, mely hangulatilag a téma felső dallamával rokon. A közjáték motívumába kisebb szélrohamszerű futamok kapcsolódnak s az ebből alakuló átvezető rész csúcspontra jutása után kerül sor a visszatérésre. Ez a repríz csupán az alsó expresszív témát hozza vissza, amely most teljes négyszólamú bővített hármashangzatokkal van alátámasztva, fölötte pedig az előbbi átvezető rész ellenpontjából nyert gyengéden kopogó, monotón ostinato mozog. Az újabb átvezető rész az első közjáték motívumából alakul s ez visz át a második közjátékra *(5, c, 2)*, amely úgy dallamilag, mint akkordilag kizárólag az *esz—gesz—asz—b—desz* félhangnélküli pentatonika hangjaiból épül. Az egészhangú skálából motivikai átvezetéssel jutunk az említett pentatonikába, mely eljárást „dallami moduláció"-nak is nevezhetnénk. Ugyanis az egészhangú skála lefelé haladó *b—asz—gesz* részletének motívumszerű ismétléséhez kapcsolódik új hang-

ként az *esz* hang, amivel már adva van a pentachord öt hangjából négy. A második közjáték már viharosabb, négy oktávra terjedő gyors futamok ragadják fel a dallamfoszlányokat. Anyagának egy része megegyezik az első közjáték kezdő négy hangjával, így az idegen melos-tartalom mellett is erősen ki van hangsúlyozva a tematikai egység. A második visszatérésben külön jön a téma két szólama, először az expresszív alsó témát halljuk hárfaglisszandót utánzó egészhangú skálák fölött, később pedig a felső szólam kezdő témája hangzik fel teljes egészében. Figyelemreméltó a darab hangnemi egysége: a második közjáték kivétel nélkül pentatonikus, az összes többi részben pedig csak az *egyik* egészhangú hexachord *(c—d—e—fisz—gisz—b)* hangjai szerepelnek. Csupán egy ütemben *(4, d, 3)* tölti ki egy-egy kromatikusan átfutó félhang az egészhang távolságot a fokozás kedvéért

A harmadik prelűd (Le vent dans la plaine.) tematikája a görög tetrachord elméletre vezethető vissza. A fő tetrachordot és három változatát a következő helyeken találjuk meg:

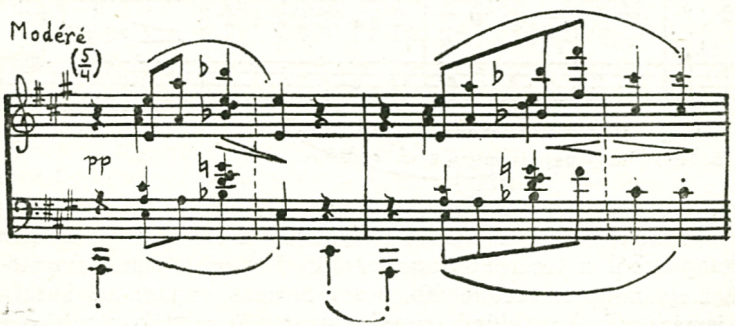


A négy tetrachord tehát: *b—desz—esz—gesz, b—desz—eszesz—f, heszesz —desz—esz—gesz* és *heszesz—esz—f—asz*. A téma és variánsainak tetrachordjaihoz a jobbkéz mozgalmas figurájában még egy *cesz* hang járul, amely a *b* alaphangot körülfonva a pedál segítségével a „hanglebegés"-nek nevezett akusztikai tüneményt idézi elő. A téma kétszakaszos, majd modulatív átvezető rész visz a trióhoz *(9, d, 2)*, amelynek témája tercrokonságú hármashangzatokból alakul. A trió utáni visszavezető részben a főmotívum lefelé eső terc-szekvenciában ismétlődik (vesd össze: trióbeli tercrokonság!), majd a visszatérés következik *(11, b, 2)*. A befejezésben a szerző a hallgató képzeletére bízza a nemlétező utolsó akkord behallását:



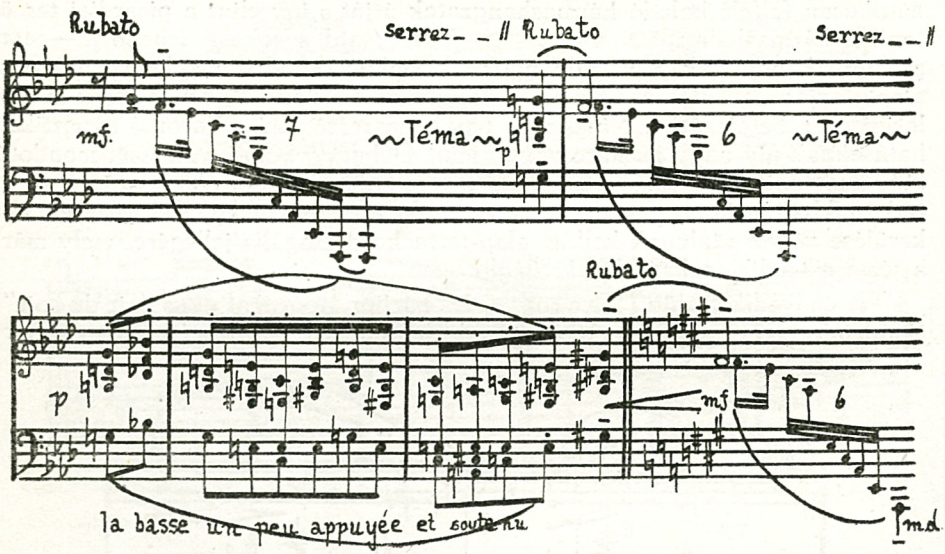
Világos, hogy még az átlag-hallgató is folytatja képzeletben a kromatikusan felfelé haladó hármashangzatok útját s így eljut a picardiai tercű tonikai hármashangzatra, az *esz—g—b*-re, majd a sokáig lebegő *b—cesz* szekund hangjainak, mint felhangoknak, önkéntelenül is megkeresi a közös alaphangját, a kontra *esz*-t s ezt a harmóniai alsóhangot öntudatlanul is beleképzeli a befejezésbe. Nincs még egy zeneszerző, aki a hasonló akusztikai hatásoknak oly nagy mestere volna, mint Debussy, holott a ki nem mondott szó, amit saját fantáziánk tesz hozzá a műhöz, kétszer olyan erősen él a tudatunkban, mint a passzív szerepre utaló eredeti szöveg. Félreértések elkerülése végett utalnunk kell az alap-tetrachord plagális jellegére, mely már a téma második szakaszából kiviláglik.

A negyedik prelűd („Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir" Baudelaire-vers idézetre) főtémájának hangneme: *a—b—cisz—d—e—fisz*

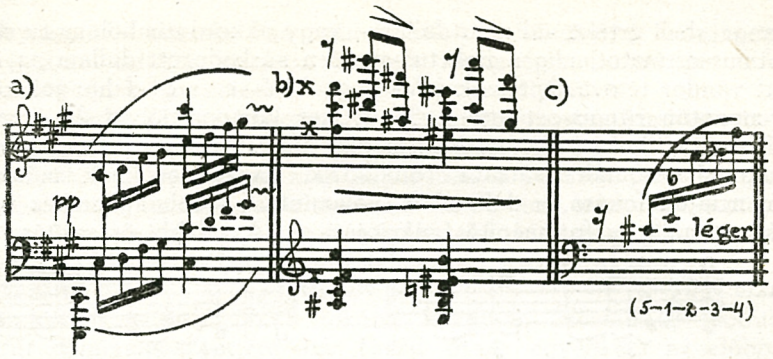


—g—a, amiben mi a moll-dúr skálának mixolydszerű szegmentumát látjuk. A téma öt hangjának első ketteje felfelé lépő kvartot, utolsó két hangja pedig lefelé lépő kvartot ad s ezek a váltakozó kvartok az egész darabra rányomják bélyegüket. Megtaláljuk kodettában, átvezető részben, közjátékban, kadenciázó akkordmenet szopránszólamában egyaránt. A témakodetták és át-

vezető rész után zárt második témát hallunk *(13, c, 1)*, azonban ez hamar beleolvad a fő tematika anyagába, melyből nemcsak a kvartmotívumot, hanem a jellegzetes terckvartakkordot is halljuk ezúttal dallammá bontva. Az első visszatérés elhangzása után rögtön félhanggal süllyed az egész hangsor s újra halljuk a témát kromatikusan *asz* alaphangra transzponálva, de a *desz—asz* quasi-domináns-, és tonika felett. Érdekes megfigyelnünk, hogy komplikált modulációkat milyen fölényesen old meg Debussy dallamilag, csupán az egyes hangok funkcióját változtatva. A témakodetta *fisz—cisz* kvartlépéséből a *fisz*-nek a fenti hangsorban szuperdomináns, a *cisz*-nek mediáns szerepe van. Ez a kvartlépés most a basszusszólamba kerül *(14, b, 1)* és enharmónikusan *gesz—desz*-szé átértékelve szubdomináns-tonika értelművé válik. A téma pedig azáltal, hogy alsó kvint alátámasztást kap, ebben az egy esetben plagális jelleget nyer, megerősítvén a hangsor származásáról vallott felfogásunkat. Nem szabad azonban szem elől tévesztenünk sem azt, hogy ez az alsó kvint csupán ebben az egy, idegen hangnemű álvisszatérésben jelentkezik, sem pedig azt, hogy a darab finálisa az *a* hang, ami Debussy rendkívül erős tonalitásérzéke mellett nem lehet tévedés! — Nem kevésbbé érdekes a visszamodulálás *asz*-dúrból *a* alaphangra, melyet kivonatosan itt közlünk:



Itten a *g* vezérhang dallamilag fontos hanggá válik, majd érzelmi tartalmának kiemelése céljából önálló *g-dúr* akkord aláfestést kap; ebből a dúr hármashangzatból a tercrokonságon épülő 5/8-os hármashangzat-motívum indul ki, mely nagy terccel lejebb, *e-dúr* hármashangzat kezdettel szekvenciálisan ismétlődik. Az *e-dúr* hármashangzat már magában rejti a *gisz* hangot, *a-dur* vezérhangját s így indokolttá válik a *gisz-dúr* hármashangzattal alátámasztott vezérhang után az előbbi motivumnak *a-dúr*-ban való föllépte. — A második visszatérés utáni feldolgozó típusú közjáték a legszabadabb fantázia-modorban dobálja szét a téma öt hangját (a Baudelaire-i idézet nyomán). Figyeljük meg a következő motívikus átalakításokat:

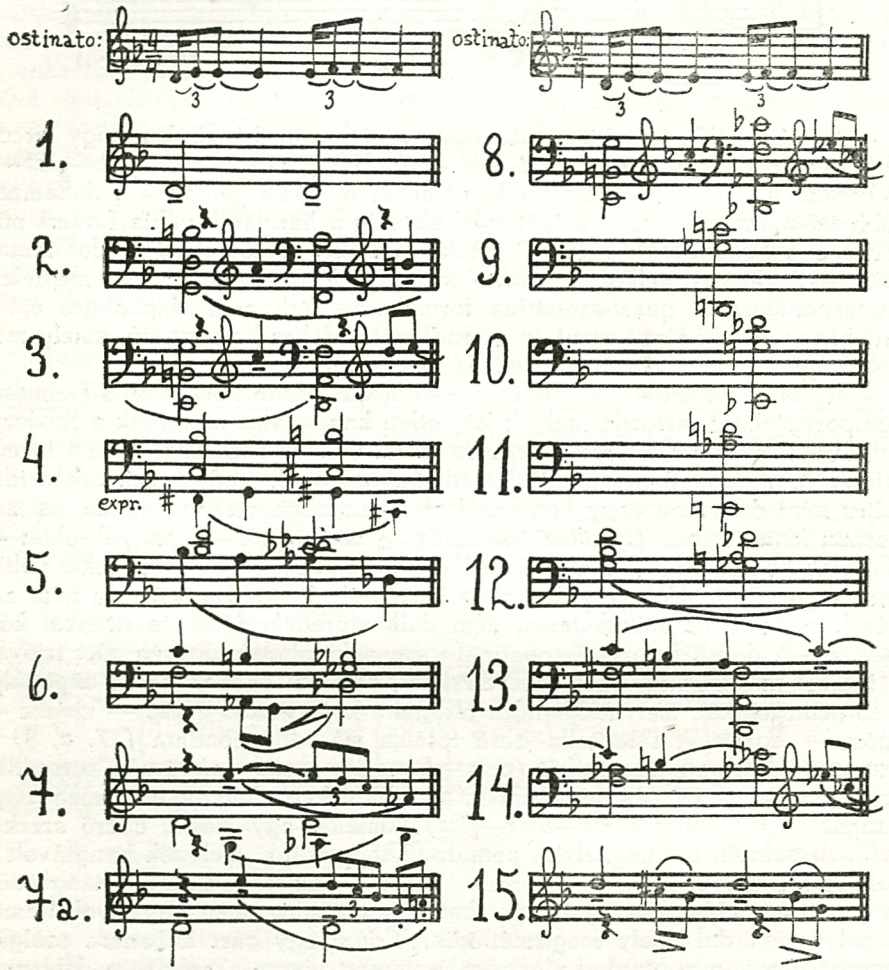


Az első példa tematikus futamában a *cisz* hang képviseli a nagy terccel feljebb transzponált tonikát, a *d—fisz—gisz* hangok pedig a *d—fisz—gisz—h* akkordot, a téma jellegzetes terckvartját. A második példában a dallamnak több szólamra való szétbontását találjuk, míg a harmadik példa futama már teljesen a *Schönberg*-i „Reihe" értelmében vett feldolgozási módot mutat. Újabb visszatérés nélkül, a darab közepén lévő *asz-dúr* zárlat megfelelő transzponálásával quasi-szonatina formahatást keltve, a alaphangra épülő lyd hangnemű kódával zárul ez a rendkívül érdekes kompozíció, amely még ebből a gyüjteményből is kimagaslik merész újításaival.

Az ötödik prelűd (Les collines d'Anacapri) azon kevésszámú Debussy-kompozíció közé tartozik, melyek közvetlen kapcsolatot mutatnak a folklore-ral. Annak ellenére, hogy egész melos-tára, vokális ritmikája, kisebb formái mind a népi dallamkincs gondos tanulmányozásának eredményei, ritkán idéz teljes népi dallamot, vagy komponál olyan darabot, mely végig népies modorban lenne tartva. Ilyenkor rendszerint a déli népek — spanyol, olasz — zenéjébe kapcsolódik invenciója, melyekből különösen gazdag ritmikai változatosságot merít. Ebben a darabban háromféle kapcsolat is van a népi zenével: saját pentatonikus téma, népi dallamtöredék-idézet és ritmikai kölcsönzés. A darab formája szonatinaforma, a kidolgozás helyén zárt trióval. Mindjárt az első két ütem bevezetésként, pedállal egybezúgatva exponálja a fő pentatonikát, melynek hangtávolságai a következők: egész — kisterc — egész — egész. A tarantella-szerű főtéma második mondata *(17, a, 3)* a transzponált alap-pentatonikát *(cisz—disz—fisz—gisz—aisz)* más sorrendbe szedi s mintegy mixolyd értelemben az eddigi kvint-hangot teszi meg alaphangnak *(gisz—aisz—cisz—disz—fisz)*, amiáltal egy másik, eltérő szerkezetű, de szintén félhangnélküli pentatonikát nyerünk, melynek hangtávolságai így alakulnak: egész — kisterc — egész — kisterc. Feltűnő a hangközök szimmetriája ebben az új hangsorban. A második téma egy nyolcütemes nápolyi népi dal, mely megismétlődik. Trióul egy zárt habanera szolgál, melyből ismét a pentatonika exponálása vezet vissza a reprízhez. Ebben a főtéma kétszer hangzik fel, másodszor szubdomináns orgonapont fölött, ami a transzpozíció hiányáért kárpótol. Figyelemreméltó a népi témának új skála-ellenpontja *(20, e, 3)* is. A befejezésben a *h—cisz—e—fisz—gisz* alap-pentatonika második és harmadik hangja középen találkozva *disz*-szé olvad össze s az így kialakult tetrachorddal fejeződik be a darab.

A hatodik prelűdben (Des pas sur la neige.) mindjárt szembeötlik az az elgondolás, melynek alapján Debussy egy „szomorú és fagyos tájék talajá-

nak hangzásbeli értéké"-ül nem dallam-, vagy akkordszimbólumot vesz, hanem ritmus-ostinatot, míg a hoketus-szerűen szakadozott dallam az irányt-vesztett vándor tétova lépteinek felel meg. A *d*—*e* és *e*—*f* hangokon lejátszódó monotón ritmus-ostinato a 37 ütemes kompozícióban 24 ütemen át szerepel és 11 ill. 14 különböző harmóniai aláfestést nyer. Ez a gazdagság nemcsak a harmóniák számára vonatkozik, hanem azoknak minőségére, disszonanciájuk fokára, a dallamhoz, valamint az alaphangnemhez való viszonyára, tonális és formaépítő funkciójára is. Az alábbi összesítés



első példájában a *d*—*e* lépésből a *d* az akkordhang, mint tonika, az *e*—*f* lépésből pedig az *f*, mint d-moll hangnem mediánsa.

A második példa első felében *d* számít akkordhangnak, mint a *g-dúr* hármas kvintje, míg a második felében a hangsúlyos e hang appoggiaturaként van felfogva és az *f* az akkordhang mint az *f-dúr*-hármas alapja. Ez az ütem a reá folytatólagosan következő harmadik példában foglalt ütemmel dór hangnemet s annak zárlatát adja.

A harmadik példában az ostinato mindkét hangsúlyos hangja appoggiatura és a súlytalanok az akkordhangok, míg a dallam szinkópái előlegezésként illeszkednek bele mindkét ütem akkordmenetébe.

A negyedik példa akkordjait kromatikusan mozgó domináns terckvartakkordokként értelmezni túlságosan kényelmes, de egyúttal lapos felfogás lenne. Sokkal helyesebb az első akkordban a basszus *fisz* hangját venni akkordhangnak, amikor is *aisz-moll* II fokú bővített terckvartakkordját kapjuk *(c = hisz, e = diszisz)*, míg a második akkord tényleg *fisz-dúr* domináns terckvartja *(f = eisz)*. Ebben az értelmezésben a két akkord tonális rokonsága kézenfekvő.

Az ötödik példa *b-dúr* I fokáról kiindulva kromatikus modulációval ***gesz-dúr*** **domináns-szeptjére** jut (vesd össze egyébként az előbbi példa hangnem-menetével: ott *aisz-moll — fisz-dúr*, itt *b-dúr — gesz-dúr!)*.

A hatodik példa első félütemében két akkordot találunk, úgymint c-dúrnak a moll-dúrból kölcsönzött II fokú terckvartját és c-dúr domináns-szeptjét, míg az ütem második felében az *f* hangot véve akkordhangnak a *gesz* alapú lydhangnem I fokú terckvartját találjuk, amely felfogást a basszus-dallam további menete igazolja.

A hetedik példa tenor és basszus szólama három ütemen át ismétlődik, ú. m. először dallam nélkül, másodszor az itt közölt dallam *c—asz* hangból álló csirájával, végül harmadszor a közölt dallamrészlettel. Első akkordja *d-moll* II. fokú kvintszextje, második akkordja pedig *d-moll* IV. fokú módosított, úgynevezett bővített kvintszextje (asz=gisz). Azt a felfogást, hogy a második akkord **nem** *esz-dúr* domináns-szeptimakkordja, nemcsak a dallam e hangja és a tonális összefüggés igazolja, hanem a *7/a* alatt közölt *d-moll* visszatérés is.

A visszatérés folytatásaképen a 2-, 3-ik példa akkordmenete következik, ez azonban most, mint a 8. példában láthatjuk, hirtelen enharmóniával gesz-dúr domináns-szeptjébe torkollik. Érdekes megfigyelni, hogy az előlegezett dallamhang már az *e-moll* hármashangzat fölött *cesz*-nek van jelölve. A hirtelen hangnemi ugrásnak formai jelentősége van, ugyanis a dallam *h—cesz* enharmónikus forgópontján csatlakozik az első témához a darab második témája, mely elsőízben *gesz* alapú lyd hangnemben volt *(22. c, 4* és következő ütemek), most pedig *gesz-dúrban* van. Ilyformán kidolgozásnélküli szonatina-formát nyert a darab, változott visszatéréssel.

A 9-, 10-, és 11-ik példában a *gesz-dúr* domináns-szeptakkord hangjai kromatikusan felfelé csúsznak s az így képzett szeptakkordok mindegyikével más-más viszonylatban állván, az ostinato hangjai egyre újabb értékelést nyernek. Az utolsó szeptakkord *d-moll* váltódominánsa, melyhez viszonyítva a hangsúlyos e hang konzonáns és a súlytalan *f* disszonáns, kis nóna. Ez a fordított hangsúlyviszony egész sajátságos pathetikus hangulatot kölcsönöz ennek a helynek.

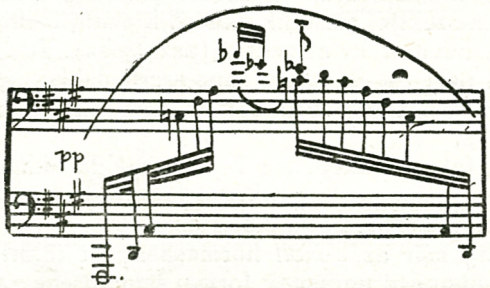
Lassítás után *d-moll*-nak egy másik szubdominánsán, a II. fokú kvintszextakkordon indul meg újra az ostinato (12. példa), míg a másik akkord származása problematikus. Igaz ugyan, hogy az alsó három szólam az előbbi akkordról kromatikusan halad lefelé s így hangzásilag *gesz-moll* hármashangzatot ad, de Debussy írásmódja ellentmond ennek a felfogásnak. Mi inkább a *gesz—a—c—esz* szűkített szekundakkord *gesz—a—c—f* késleltetési formájának egyik változatát látjuk benne. Igaz ugyan, hogy ez a

kettős késleltetéses magyarázat első pillantásra erőltetettnek látszik, de a következő ütemben ugyanezt az akkordszerkezetet találjuk egy félhanggal lejebb, a késleltetés szabályos feloldásával.

A tizenharmadik példában ennek a szűkített szeptnek *d-moll* hangnembeli funkciója van, míg a következő ütembeli ismétlésekor (tizennegyedik példa) enharmónikusan átértelmezve *gesz-dúr*-beli funkciót nyer, hogy a második téma fölötte továbbszövődhessék.

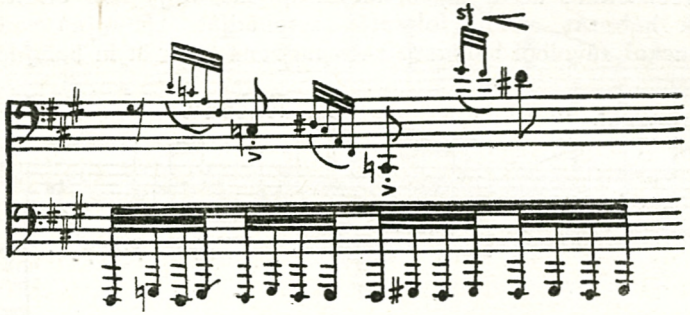
A tizenötödik példában közölt utolsó, kódaszerű megjelenése az ostinatonak a mai összhangzati mollnak lyd-szerű szegmentumát mutatja *(g—a—b—cisz—d—e—f—g)*, majd d-moll plagális zárlatával fejeződik be a kompozíció.

A hetedik prelűd (Ce qu'a vu le vent d'Ouest) Debussynek új oldalát mutatja be. A természetben nemcsak az ezernyi finom árnyalatot, az elbájoló szépségeket tudja meglátni, hanem észreveszi s ki tudja fejezni az elemek mindent lebíró erejét is. Tagadhatatlan ennek a prelűdnek lelki és szerkezeti rokonsága az újabb orosz zenével. De, tegyük mindjárt hozzá: a legjobb orosz alkotásokkal, ú. m. *Musszorgszky* „Egy éj a kopasz hegyen", *Borodin* „Igor herceg", *Balakirew* „Islamey" c. művével stb. Eszközeiben azonban itt is merőben újat tud alkotni Debussy. Megragadóan érdekes mindjart a kezdő akkord:



mely első pillantásra bitonalitásnak tűnik fel. Ha azonban az előjegyzést összevetjük a melléktémával és a befejező akkorddal, fisz-molldúrt kell megállapítanunk alaphangnemül. A tonikai hármashangzat, vagy az azt képviselő más hangképlet ugyanis mindig nagy terccel jelenik meg. Igy a különböző jellegű szubdomináns akkordok küzdenek a dúr-, illetőleg a moll-alapszín hegemóniájáért. Ebben a kezdő-akkordban is két szubdomináns keveredik, úgymint a IV. fok terckvartja felemelt kvarttal *(fisz—a—hisz—d)* és a váltódomináns *(gisz—hisz—disz—fisz)*. Az írásmód pedig genetikai, mert a második akkord hangjait az első felhangjaiból vezeti le. Ha a motívum hangjait skálaszerűen összerakjuk, érdekes hexachordot kapunk: *fisz—gisz—a—c—d—esz*. Ez a hexachord szimmetrikusan két, egyforma szerkezetű, három hangból álló csoportra osztható s a második csoport az elsőnek tritonusszal feljebb való transzpozíciója. — A főtéma második mondatában szekundhalmaz-harmóniákat találunk *(25, a, 1)*, míg ugyanakkor a kontraoktáv trillájában a tonikai hang váltakozik a nápolyi szext alaphangjával *(fisz—g)*. Az átvezető rész négy különböző hangot tartalmazó motívuma a tonikát, a nápolyi szupertonikát, a picardiai mediánst és a dominánshangot szólaltatja meg (fisz—g—aisz—cisz). A melléktéma pedig, helyreállítván

ismét a skála kezdő nagy másodját, az **egészhangú skálát a lyd és az aeol keveredéséből származtatja** (a dominánshang kihagyásával): *fisz—gisz—aisz—hisz (cisz) d—e—fisz!* — A feldolgozási rész a főtéma második mondatát építi ki szabad fantáziává, a szekundokat éles szélsüvöltéssé bontva szét, a szűkített kvartmotívumot pedig helyenkint tiszta kvarttá nyújtva meg. Hatalmas emelkedés után a főtémának ugyanezzel a motívumával indul meg a repríz, míg az első mondat dislocatióval a repríz befejezése után jelenik meg. A kezdő motívum ebben a diszlokált visszatérésben érdekes ingadozást mutat, mielőtt az expozícióbeli alakját megtalálná:

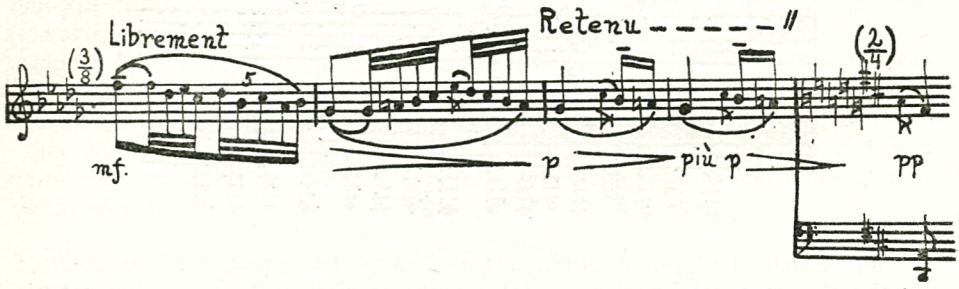


A basszus trillájában hol a nápolyi hang, hol pedig a nagy szekund váltakozik a tonikai hanggal, a felső futamrészletben pedig a dúr szextje harcol a moll szexttel, hogy a váltódominánsból vett három hangból álló motívum megjelenhessék. Többszöri ingadozás után az eredeti orthographiával jelenik meg az első mondat. A kóda strettója után rövid idézetként megjelenik mégegyszer a főtéma második mondata, majd a nagy szexttel kiegészített dúr hármassal végződik az elbeszélés, melyben a napnyugati szél elmondja, mit látott: mindent elsöprő apokalyptikus viharokat, rombadőlt városokat, elpusztult civilizációkat s mindezzel szemben az emberparány nyomorúságos tehetetlenségét.

A spontán folyó dallam-invenciójú Debussyt mutatja be a nyolcadik prelűd (La fille aux cheveux de lin), amelyik inkább a korai zongoradarabokkal, a két Arabeszkkel, a Clair de lune-nel stb. tartja a rokonságot. Mindazáltal gondosabb vizsgálattal bőven megtaláljuk a későbbi stílusok nyomait is. Színező célzatú szekundakkord-láncolatok, kvartszextakkord-sorozatok, többszörös orgonapontok mutatják a harmóniai újításokat. Melódikai szempontból szembetűnően érdekes mindjárt a témakezdet, mely levonja a szeptakkord önállósulásának dallami következményeit is. Pentatonikus a témán kívül a befejező, fuvolakettőst utánzó kétszólamú menet. Formai szempontból érdekes, hogy a visszatérést először az alapakkord megjelenése jelzi, a dallamot csak nagyjából körvonalozva, utána pedig pontos ismétlésben belép a téma, de most más akkord szerepel háttér gyanánt. Minden fiatalos báj, naív hangulat és közvetlen frisseség mellett érett stílusú, tökéletes kidolgozású mű ez a prelűd is.

A kilencedik prelűd (La sérénade interrompue) realisztikus programmábrázolásával szinte színpadi illusztrációként hat s mint ilyen, egyedül áll Debussy oeuvre-jében. A spanyolos hangulatú darab a mindnyájunkban rejtőző Don Quijote-ot gúnyolja ki, az ideálista álomlovagot, akit csak a

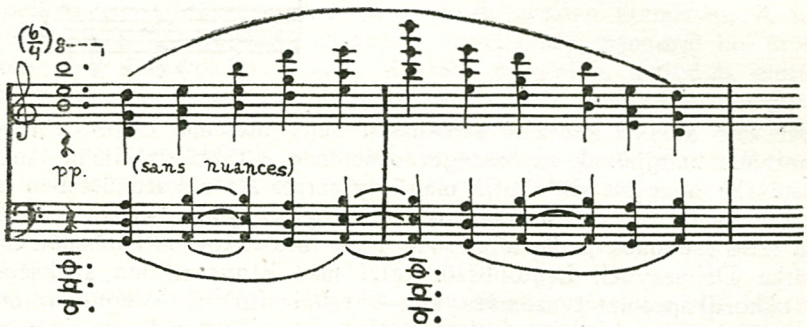
legköznapibb események tudnak a való világ tudatára ébreszteni, de azok is csak pillanatokra képesek álmodozásából kizökkenteni. Kétszer is megzavarják a szerenádot adó szerelmes trubadúrt, de ő dühe csillapodtán rendíthetetlenül énekel tovább. — A kezdő, gitár-hangolást utánzó motívum hypophryg skálát ad, melynek harmadik foka hiányzik: *f—gesz—(asz)—b—cesz—desz—esz—f*. A szerelmi könyörgést illusztráló zenei képlet csupán két hangot tartalmaz, melyek egymástól kis szekundnyira vannak. Ezt érdekesen hangzó kettőstrilla festi alá, amely két tiszta kvint gyors váltakozásából áll s mindkét pedál használatával adandó elő. Az első megzavarást egy realisztikus uccai zaj, ablakbecsapódás, vagy más efféle idézi elő, de hősünk habozás nélkül folytatja szerenádját. De sajna, mikor a legszebben énekel, távolból hallatszó kocsmai zene téríti őt ki hangneméből:



Figyeljük meg először a hangnemi kontrasztot: *b-moll* és körével szembe van állítva *d-dúr*. Azután vizsgáljuk meg, hogy hogyan sikerül Debussynek minden akkord-alátámasztás nélkül, pusztán a melódikai funkciók megváltoztatásával, maradéktalanul modulációs hatást kelteni. Az idézett rész első futama lyd hangnemet mutat. Ennek szupertonikája felemeltetvén b-moll skálának a 6-ik hangjától a 6-ik hangig terjedő oktávkivágása keletkezik. Az így nyert skála kezdő bővített másod-lépése értékelődik át enharmónikusan kis terccé, majd az eddigi tonika *d-dur* mediánsává, a felemelt szupertonika pedig *d-dúr* dominánsává válik. — Ez a váratlan és hősünkre nézve önkénytelen moduláció természetesen alaposan kihozza őt sodrából, de azután csak végigjátssza szerenádját. Végre nagynehezen búcsút vesz imádottjától s eltávozik, de előbb még beleüti gitárját egy fába, mire annak húrjai fájdalmasan felnyögnek *(37, e, 2)*. Még ezt a naturalisztikus epizódot is pompás zenei logikával vezeti tovább a befejező akkordra ez a páratlan szellemességű s amellett abszolút zenei értékkel bíró humoreszk.

Az eddigiektől tökéletesen eltérő hangot üt meg a tizedik prelűd (La Cathédrale engloutie), amely előre mutat Debussy utolsó, 1910 utáni stíluskorszakára. Tiszta vonalszerkesztési technika, minden kolorisztikus eszköz mellőzése, diatonikus, vagy pentatonikus dallamképzés, a primitív polifónia eszközeinek, organum-, gymel-, faux-bourdon-szerkesztésnek a használata, a hármashangzatoknak Palestrina-szerűen önálló, közös tonalitást nélkülöző összefűzése a főbb jellemvonásai ennek a korszaknak. Mindezt a sajátosságot magában foglalja már ez a prelűd. Mély basszus-, és magas diszkantkvint által közrefogott organumkapcsolásos pentatonikus menettel kezdődik a kompozíció; ez a szerkesztésmód háromszor ismétlődik, de érdekes mó-

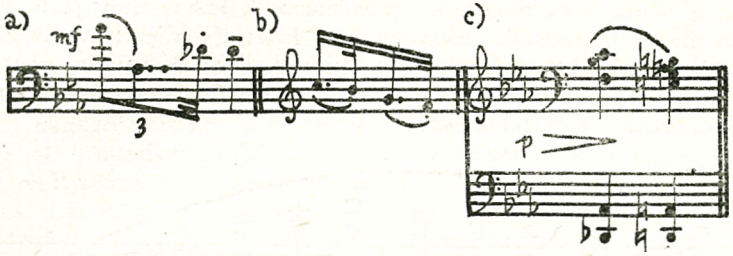
don a menet és a magas kvint marad a helyén és a basszus kvintje süllyed egyre lejebb, holott a szokásos orgonapont-kezelés a fordítottját kívánná. Utána megjelenik a rendkívül kifejező második téma, mely jelzi, hogy ebben az elsüllyedt katedrálisban valaha élő és érző emberek adták elő panaszaikat, könyörgéseiket, fohászaikat. Újból halljuk a kezdeti pentatonikus menetet, most már szimmetrikusan kiegészülve s háromszoros organumban, még mélyebbre süllyedt basszussal:



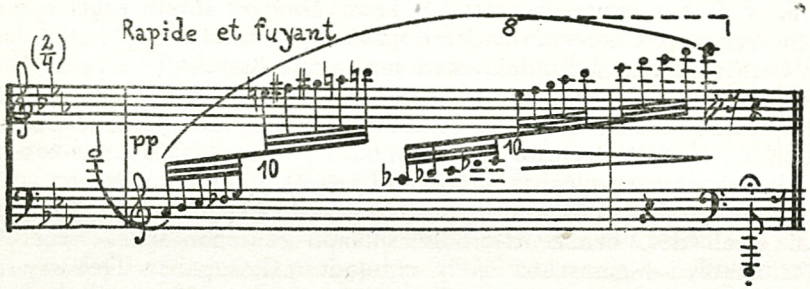
Ezen kottakép láttára eszünkbe jut Debussy kor-, és honfitársának, *Rodin*-nek ugyanebből az évből, 1910-ből származó alkotása, a „La Cathédrale", mely szobor imára kulcsolt két kezet ábrázol. Rodin ezzel a művel szembehelyezkedik *Chateaubriand* felfogásával, ki szerint a gót stílus megalkotói ösztönzésüket a druidák szent fasorainak összehajló magas fái látványából merítették. Rodin meg akarta mutatni, hogy a kathedrálisok formája sokkal egyszerűbb forrásból származik, amennyiben az imádkozók ősrégi időktől fennálló kéztartását utánozza. Debussy akusztikai síkon szól bele a vitába, amikor az égbeküldött földi ima és a földreküldött égi szózat hangképével szimbólizálja a kathedrális csúcsát. Gondosan megépített dinamikai emelkedés, benne itt-ott felcsillámló csúcspontokkal, vezet át a fenséges mixolyd himnuszhoz, mely nyugodt méltóságában Debussy chef d'oeuvre-jének, a „La martyre de Saint Sébastien"-nek leginspiráltabb részeivel is felveszi a versenyt. A teljes pompájában kibontakozott székesegyház közvetíti az emberiség könyörgését a föld és ég között, minek szimbolizálására újból halljuk a második témát most már teljesen kiépülve és a zongora egész terjedelmét végigszántva. Majd újból köd ereszkedik a tengerre és eltűnik szemünk elől a székesegyház, amit a kompozíció a kezdeti hangzás-szonóritásra való visszatéréssel jelez.

A tizenegyedik prelűd (La danse de Puck) dór hangnemű témával indul, de egy távolból hangzó kürtszó éppen a szubtonikán készteti megállásra a témát s ez a hang válik később a darab finálisává, időnként a szabályos dúr-skálára való áttérésre kényszerítve a dallamot. Igy egy másik, hypophryg hangnemű téma *(44, d, 3)* is mindig rá-rátér a befejeződéseiben a dúr-skálára. Egyébként Debussy e darabjában nemcsak Puck könnyed futkározását, légies szökdécselését akarja festeni, hanem e vidám szellemecskében küldetéses lényt lát, kinek szívvidámító pajkos ugrándozása megmozgatja, lélekkel átfűti és haladásra bírja a lomha tömegeket is. Igy mozdul meg a visszatérésekben *(46, d, 1,* majd *47, b, 3* és *48, b, 2)* az ellen-

szólam lassan mozgó ellenpontozatokban. A hívó kürt szava és a táncdallam állandó dualizmusa érdekes szummációs akkordra vezet:



Az első akkord két alsó szólama a négy ütemmel előbb felhangzott kürtmotívum hangjainak az összegeződése, míg a többi szólam a tánctéma legfontosabb hangjait szólaltatja meg egyszerre. Az akkordkötésben mindegyik szólam kromatikusan halad tovább, még pedig az alsó két szólam felfelé, a felső szólamok pedig lefelé. Az ilyen váltóakkordos kötésmód aránylag ritka Debussynél. Legtöbbször talál más kényszerítően szükségszerű elvet akkordkapcsolatai számára és — talán ifjúkori Wagner-rajongása penitenciájaként — csak nagyritkán nyúl az ú. n. Tristan-harmónizáció eszközeihez. Rendkívül érdekes a Puck menekülésszerű eltűnését szimbolizáló befejező futam kapcsolata a tematikával:



Látszólag dúr-, illetőleg mollskáláknak a tonikától a dominánsig terjedő quintoláiból tevődik össze ez a futam. A témaanyaggal való összehasonlítás után azonban rájövünk arra, hogy az első négy hang a kürtmotívum kvartját tölti ki diatonikus átfutó hangokkal, a következő hat hang a feljebb említett második téma hypophryg skáláját idézi enharmónikus átírással, míg az utolsó öt hangnyi futamrészlet a tőle időben és térben elszakított hatodik finális-hanggal együtt a dór főtéma utolsó motívumát adja, mely, mint említettük, a félbeszakítás folytán a szubtonikán megállni kényszerült. Az ilyen minuciózus, a hallgató öntudati felszínére alig jutó gondos kidolgozású tematikus munka csak a legnagyobb mestereknél szokott előfordulni!

Messze az elkövetkezendő időkbe mutatván, sokkal megelőzi korát a kötet utolsó prelűdje (Minstrels), amennyiben a jazz-zene eljövendő birodalmát hirdeti. *Stravinszky* „Piano rag-music" című zongoradarabjával, *Milhaud* három „Rag-caprice"-ával, *Hindemith* „1922" c. szvitjével és még későbbi szimfónikus jazz-groteszkekkel rokon hangvételében ez a darab.

Mélyenszántó szemlélet van abban a gesztusban, mikor „Minstrels" címmel látja el művét. Azt akarja vele mondani, hogy a jazz-zenészek végeredményben is — minden ördögi leleményességük és rögtönzőképességük mellett — csak a szolgái lehetnek az igazi trubaduroknak! Mindamellett a komoly zene felé is megenged magának egy ügyesen rejtett fintort, rámutatván arra, hogy néha a vásári zenész a maga népszerű és olcsó eszközeivel is életrevalóbbat s így értékesebbet tud produkálni, mint a komoly zeneprofesszorok. A romanticizmussal való végleges leszámolást, az érzelgősség pellengérre állítását hirdeti ez a darab minden ütemében. A legatót kizárólag perszifláló célzattal használja, egyébként a zongorát hol ütőhangszerként, hol rézfuvóként kezeli. Kisdob, pergődob, nagydob, cintányér, majd trombita, pozaun, túba hangjait csalja ki a zongorából, megtévesztő hasonlatossággal. A száraz staccato-hangon kívül rövid, foszlányokra („rag") tépett motívumok, szünettel, vagy szinkópával elnyomott hangsúlyok, félbehagyott kadenciák, bővített kvintű dominánsakkordok, regiszterszerű dinamikai és hangszínhatások („speciál-kórusok") nyomják rá a jazz bélyegét erre a darabra, mely ritka szatírikus tehetségről tesz tanúbizonyságot.

Áttekintvén az eddig letárgyalt prelűdökön, melyek az első kötetet alkotják, sok közös vonást s sok eltérést fogunk találni köztük. Közös mindegyikben a Szépnek új utakon való keresése, mégsincs kettő közöttük, amelyik — legyen bár az a zeneszerző legsajátabbja — ugyanazon eszközzel próbálná problémáit megoldani. Ennek köszönhetjük, hogy olyan nagy azoknak az újításoknak száma, melyekkel Debussy gazdagította a zeneművészetet. Harmóniai, ellenpontozati, formai és hangszerkezelési újításaira már rámutattunk a részletes analízis előtt, alant pedig az összehasonlítás kedvéért közös finálisra transzponálva összefoglaljuk azokat a speciális skálákat, melyekre az egyes prelűdök, vagy azok részeinek dallamanyaga épül:

I.	prelűd:	g—b—c—d—f	(félhangnélküli pentatonika)
I.	„ :	g—a—b—c—d—e—f—g	(dór)
II.	„ :	g—a—h—cisz—disz—eisz—g	(egészhangú skála)
III.	„ :	g—b—c—esz	(tetrachord)
III.	„ :	g—b—cesz—d	(tetrachord)
III.	„ :	g—h—cisz—e	(tetrachord)
III.	„ :	g—cisz—disz—fisz	(tetrachord)
IV.	„ :	g—asz—h—c—d—e—f—g	(molldúr részlet 5-ik foktól 5-ik fokig)
V.	„ :	g—a—c—d—e	(félhangnélküli pentatonika)
V.	„ :	g—a—c—d—f	(félhangnélküli pentatonika)
V.	„ :	g—asz—b—cesz—desz	(pentatonika 2 félhanggal, szűkített kvinttel)
VI.	„ :	g—asz—b—c—d—f	(hexachord 1 félhangból, 3 egészhangból és 1 kis tercből)
VII.	„ :	g—a—b ‖—desz—esz—fesz	(tritonus távolságú egyforma két félből álló szimmetrikus hexachord)
VII.	„ :	g—asz—b—desz—esz	(váltakozó tetrachord-áthan-

VII.	prelűd: g—a—b—desz—e	golások egy orgonapont fölött)
VIII.	„ : g—h—d—e	(tetrachord)
IX.	„ : g—asz—b—c—desz—esz—f—g	(hypophryg)
IX.	„ : g—aisz—h—cisz—d—e—fisz—g	(moll részlet a 6-ik foktól a 6-ik fokig)
X.	„ : g—a—h—d—e	(félhangnélküli pentatonika)
X.	„ : g—a—h—c—d—e—f—g	(mixolyd)
XI.	„ : dór és hypophryg, lásd feljebb	
XII.	„ : g—aisz—h—c—d—e—fisz—g	(dúr-rendszer jazzdominánssal).

Éppúgy, mint a zenei eszközök analízise alapján, világszemléleti szempontból is egy közös alap-jellemvonást és megannyi eltérő kiviteli módot találunk e prelűdök problémáinak megoldásában. Közös sajátság az, hogy mindegyik prelűd a külvilághoz kapcsolódik, de mindegyiknél eltérő az a mód, ahogyan az Én és a külvilág dualizmusának örök problémáját megoldani igyekeznek. Debussy abszolut zeneiségét és primaeren akusztikai gondolkozásmódját bizonyítja, hogy mindig megtalálja azt a zenei síkot, amelyen a külvilág jelenségeivel párhuzamosan haladhat. Sohasem válik a reáliák világának szolgai követőjévé, de sohasem szakad tőle teljesen el. Amilyen távol áll Debussytől az illusztráló programmzene, épolyan messze esik gondolkozásmódjától a szubsztanciátlan expresszionizmus is. Mint igazi gall szellem, a külvilág jelenségeinek szemléletéből pozitívista világnézetet szűr le, hisz a külvilág megnyilvánulásainak realitásában, néha küzd ellenük, de már a harc felvevésével is elismeri ellenfelének valóságos létét. Magáévá tudja tenni a szimbólizmust, mely látszólag jelentéktelen megnyilvánulások mögött is hatalmasabb erőket sejt, el tudja fogadni Platon „ideáit", melyek a forma és az erkölcsi tartalom összefüggését hirdetik, de a „Ding an sich" filozófiája merőben idegen lelkületétől.

Az Énnek a külvilág jelenségeihez való viszonya szerint a következőképen csoportosíthatjuk a prelűdöket:

1. A jelenségek descriptív elfogadása: Voiles.
2. A jelenségek érzéki szépségének kiemelése: Les collines d'Anacapri. — La fille aux cheveux de lin. — La Danse de Puck.
3. A jelenségek hellénisztikus (erkölcsi tartalmú) szépségének kiemelése: Danseuses de Delphes.
4. A jelenségek túlfokozott realitásának hirdetése: Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir.
5. A jelenségek mögött szimbolikus erők sejtése: Le Vent dans la plaine. — Des pas sur la neige. — Ce qu'a vu le vent d'Ouest.
6. A jelenségek kritikai szemlélete: La sérénade interrompue. — Minstrels.
7. A jelenségek mögötti erkölcsi világrend megtalálása: La Cathédrale engloutie.

A kifejezésbeli eszközöknek és a lelki beállítottságnak ezen símulékony, a tárgyhoz alkalmazkodó felfogásával minden művészet alapvető fontosságú igazságára tanít meg minket Debussy: arra, hogy művész se ne fogadjon el, se ne állítson fel magának előre elhatározott formalisztikus schémákat, ha-

nem a mindenkori anyag belső szerkezetéből vezesse le az esetenkénti megoldást. Még a legsikerültebb megoldás sem alkalmazható más esetekre, a legegyénibb kifejezési fordulat sem ismételhető. Elméletileg megkonstruált „izmusok", vagy gyakorlatilag kialakult formulák használata helyett nyitott és elfogulatlan szemmel kell járni a világot s az igazi alkotónak mindennap újra meg kell küzdenie a százfejű hydrával: a kifejezhetetlen elmondásával, a megfoghatatlan megragadásával, az alaktalan formába öntésével. „Panta rhei", az Élet nem bocsátkozik ismétlésekbe, az Idő pedig átgázol azon, aki kerekeinek küllőibe kapaszkodva meg akarja állítani gyors rohanásában.

A Széphez sok úton lehet eljutni, de elérni csak az fogja, aki az átélés valódiságát tartja világító lámpásként maga elé: ez a közös alaphang csendül ki ebből az egymástól annyira különböző tizenkét prelűdből.

Szelényi István.

Szelényi István

Goethe és a muzsika.

Talán nem is kell mélyen beletekintenünk Goethe sokoldalú munkakörébe, máris észre fogjuk venni, hogy a nagy költőnek, a polihisztornak nem volt olyan szoros kapcsolata a zenével, mint akár a természettudománnyal, bölcselettel, filológiával, régészettel, esztétikával, vagy a tudomány és művészet bármely más ágával. Ezért a kísérletező, aki Goethe zenei kapcsolatát, ismereteit és ízlését vizsgálja, gyakran talál ellenlábasokra. Ezek azt hangoztatják, hogy Goethe „unmuzikális" volt: semmilyen kapcsolata sem volt a zenével, noha a szülői házban tanult zongorázni — később Strassburgban pedig csellózni — azonban mindkettőt abbahagyta és későbbi életére ezek a rosszul sikerült zenei tanulmányok* semmilyen befolyást sem gyakoroltak.

Terméketlen volna afölött vitatkozni, hogy Goethe muzikális volt-e vagy nem; ezt nem is tűzzük ki célunknak. Sokkal hasznosabb feladatnak teszünk eleget, ha bemutatjuk, milyen buzgalommal törekedett arra, hogy új zenei ismereteket szerezzen és mélyebben behatoljon a zene sajátságos titkaiba. Számos feljegyzés maradt ránk, amely arról szól, hogy milyen elismeréssel és tisztelettel, gyakran pedig egyenesen rajongással beszélt a zenéről.

Ezek a tulajdonságai hatnak meg bennünket; ezeket analizálni és ismertetni ma is még — száztív évvel halála után — korszerű és érdekes.

*

Goethe szülői házában a zene nem volt ismeretlen fogalom: apja fuvolázott, néha lantot is pengetett, anyja pedig zongorázott. 14 éves volt Goethe amikor a 7 éves Mozart 1763. augusztus 30-án Frankfurtban hangversenyezett; erről az élményéről még 67 évvel később is mesél. Már a lipcsei években több zenésszel kerül kapcsolatba, akik lelkesen zenésítik meg verseit. Itt ismerkedik meg Corona Schröterrel, Lipcse akkori zenei tekintélyének: Johann Adam Hiller-nek kiváló tanítványával; Corona Schrötert később Weimarba szerződtette. Talán már ekkor, a lipcsei időkben kerül

* A „Dichtung und Wahrheit" első részének IV. könyvében maga Goethe kitűnő humorral írja le a „kínos zongoraórákat".

először kapcsolatba Christof Kayser-rel, aki versekért úgyszólván ostromolta Goethet. A két rajongó művészlélek között meleg barátság fejlődik ki, mely több évtizeden át tart. Kayser Olaszországban is meglátogatja Goethet; hónapokon keresztül állandóan együtt vannak. Kayser persze minden lehetőséget megragad, operába és hangversenyekre viszi Goethet, de előzőleg zongorán eljátssza neki a műveket.

Mielőtt Goethe Weimarba költözött, a kis város színházi élete igen alacsony nívón állt. A herceg tehát őt bízta meg a színház vezetésével; márpedig a színház egyúttal opera is volt és így Goethe évtizedeken át mint operaigazgató is működött. Mindjárt az első időben Gluck-operák kerültek előadásra, oratóriumok szólaltak meg: Pergolesi „Stabat Mater"-ja, Händel Messiása. Talán ebben az időben kulminál Goethe-nek az a szenvedélye, hogy opera-, helyesebben daljáték-szövegeket írjon. Lényegtelen, minek minősítjük ezeket a szövegkönyveket, csak az a fontos, hogy éppen szövegkönyvek és megzenésítés céljára íródtak. A legismertebb, melyet többször adtak elő Weimarban, „Erwin und Elmire". A „Scherz, List und Rache" és a jóval későbbi keletű „Des Empedokles Erwachen" is ebbe a kategóriába sorozható. Ezeket a librettókat természetesen nemcsak Kayser és később Zelter, de Goethe-nek sok más muzsikus barátja is megzenésítette.

Weimarban a művészi élet színességéhez tartoztak a házihangversenyek. Goethe e célból házi zenekart szerződtetett magának, minden héten egyszer zeneest, vagy zenedélután volt házában; színészek, zenészek, énekesek voltak meghíva, gyakran maga a herceg is eljött. Ha vendég érkezett Weimarba, Goethe gyorsan összehozott egy kis társaságot, elhivatta házi zenekarát és a színház művészeit. Egy alkalommal Reichardt két teljes hétig lakott Goethe házában, ekkor úgyszólván nap-nap után muzsika szólt.

A színház operaműsora is mindig gyarapodott Hasse, Graun, Salieri, Rousseau, Gluck, Cherubini és Mozart művei szerepeltek, Paisiello, Cimarosa, Grétry, és Dittersdorf daljátékaitól eltekintve. Magától értetődik, hogy Goethe mint színházigazgató — ha nem is ülte végig a próbákat — gyakran mégis csak jelen volt; hiszen az ő felelősségére ment minden. Feljegyezték, hogy egyik énekesnő nem énekelte a „Der Fischer" című dalt Goethe ízlésének megfelelően; többször kellett elismételnie és mikor sehogy se ment, Goethe maga énekelte el neki. Különben persze igen ritkán szólt bele az énekesek dolgába, hiszen szaktudása a szónak szorosan vett értelmében, egyáltalában nem volt.

Weimarban azonban nem élt igazán jó zenész; az opera vezetése sem folyt művészi precizitással. A legjobban sikerült előadásokon is sok-sok kifogásolnivaló volt; erre vonatkozólag Goethé-nek több panaszoshangú levele maradt fenn. Igaz, hogy e kor legnagyobb zenészei is ellátogattak Weimarba, de ezek csak vendégek voltak és azok is maradtak. Jöttek muzsikusok ajánlólevéllel és megmutatták a költőnek a megzenésített verseket és librettókat. Beérkezett komponisták is felkeresték őt, hogy szövegkönyvet kérjenek tőle. A reánk maradt feljegyzések arra engednek következtetni, hogy Goethe a neki küldött kompozíciókat, ha csak tehette, mindig eljátszatta magának.

Mindezen megállapításunk tehát félreérthetetlenül arra utal, hogy Goethe el volt halmozva zenével, úgyszólván zenei környezetben élt. Ki-

mutatható, hogy hosszú színházi vezetése alatt 1791 május 7-től (az udvari színház megnyitásától) 1817-ig a színháztól való visszavonulásáig — 600 darabot adtak elő, 4809 előadásban. Ezek közül 104 volt opera. Leggyakrabban Mozart-operák kerültek előadásra: a Varázsfuvola 82-szer, a Don Juan 68-szor, a Szöktetés 49-szer. Goethe tehát ezeket a műveket közelről ismerte, azonban a róluk alkotott ítéletében is inkább író maradt. Minden operát elsősorban szövege után ítélt meg és a rossz librettójú operákkal szemben határozott ellenszenve volt. A Szöktetést kétszer nézte meg közvetlenül a bemutató után; szövege miatt azonban nem tudott megbarátkozni vele. A Don Juan-ért és a Varázsfuvoláért viszont rajongott, pedig ezek szövegkönyvén is sok kifogásolni valót talált. Tudjuk, hogy Mozart volt az egyetlen, akit képesnek tartott arra, hogy a Fausthoz zenét írjon: „Die Musik müsste im Charakter des Don Juan sein" — mondta Eckermannak 1829 február 12-én a Faustról. A „Der Zauberflöte zweiter Teil" is Mozart iránti tiszteletből született.

Eddig csak operákat említettünk és ez szándékosan történt, mert Goethe mindenekelőtt dalszövegeken és a drámán keresztül került kapcsolatba a zenével; de zenei szakdolgokban mindig dilettáns maradt. Talán éppen ennek tudható be az a tény, hogy aktívan, külső oktatás nélkül csak keveset foglalkozott a muzsikával, keveset írt róla és viszonylagosan kevéssé érdeklődött. Goethe mohó és kiterjedt tudásszomja mellett természetesen ez a viszonylagosan csekély érdeklődés is még a zenei dolgokban való igen alapos részvételt jelenthet.

Ha az előbb a költő zenei érdeklődésével kapcsolatban az operát említettük, most meg kell említenünk, hogy Goethe az abszolut zenét is szerette; azonban nem tudta mindig a tiszta zenének megfelelően „zeneszerűen" megragadni. A csengő hangok tetszettek neki, szívéhez szóltak, de hiányzott az a konkrét élmény, amit akkor érzett, ha költeményt olvasott, darabot nézett meg, festményt, vagy szobrot látott.

Tudjuk, hogy Beethovent is ismerte; Teplitz-ben többször együtt voltak, Beethoven játszott neki és a költő felismerte a zeneszerző zsenijét, tisztelte őt. 1810-ben ezt írja: „Ihn belehren zu wollen, wäre wohl selbst von Einsichtigeren, als ich, Frevel, da ihm sein Genie vorleuchtet, und ihm oft wie durch einen Blitz Haltung giebt, wo wir im Dunklen sitzen und kaum ahnen, von welcher Seite der Tag anbrechen werde." Ha meggondoljuk, hogy Beethoven zsenijét olyan kitűnő zenészek, mint Ludwig Spohr sem ismerték fel, akkor a dilettáns Goethe ítéletét csodálatos éleslátás dokumentumának tarthatjuk.

Ahhoz, hogy teljes képet kapjunk Goethenek a zenéhez való viszonyáról, fel kell még vetnünk a kérdést, hogy kik voltak a költő kedvenc zeneszerzői. Erre igen nehéz válaszolni. Goethe kivételesen hosszú élete a zenetörténetnek Sebastian Bach halálától Wagner Richárd fiatalkoráig terjedő mozgalmas korszakát ölelte át; túlélte a német romantika első kezdeményezőit, Webert és Schubertet. Bár nem tudunk arra válaszolni, hogy korának mely komponistáit szerette különösebben, adataink vannak arról, hogy mely műveket hallgatta szívesen az agg költő, a csodagyermek Mendelssohn előadásában. Mindenekelőtt Bach-fugákat. Gyakran azonban Mozart és Beethoven kéziratokat hozott elő Goethe és kíváncsian próbálta ki a kis művész olvasási készségét. Egy alkalommal azt mondta

a kis Mendelssohn-nak, hogy játsszon neki egy menuettet. Mendelssohn azt felelte, hogy a világ legszebb menuettjét fogja játszani; és ez a Don Juané volt. Goethe most arra kérte, hogy játssza el a nyitányt is, de Mendelssohn önérzetesen visszautasította ezt a kérést, mondván, hogy azt nem is lehet és nem is való zongorán eljátszani.

Néhány évvel később Mendelssohn újból meglátogatta Goethet. Most még többet voltak együtt. Sétáltak és napokon át muzsikáltak. Németország 82 éves szellemi császára áhítattal hallgatta a 21 éves Mendelssohn előadásában Bach, Mozart, Beethoven és Weber műveit.

Ismeretes, hogy milyen jó barátja volt Zelter, különösen az utóbbi években. Kitűnő humorával mindig kellemes társaságot jelentett a gyengélkedő Goethenek. Hat kötetes levelezésük egész sor közös zenei tervet érint. Beszélgetéseikről is több feljegyzés maradt ránk. Ezek közül legérdekesebb volt a dúr és moll probléma megvitatása. Véleményeik eltértek. Zelter a moll hangnemeket nem tartotta természeti ajándéknak, mondván, hogy a húrok egyszerű arányú osztásával sohasem jutunk el a kis terchez. Goethenek is fennmaradt egy fragmentuma „Die Tonlehre", amelyben éppen a dúr és a moll hangnemek és a kisterc problémájáról fejti ki nézetét.

Kevéssé ismert az a tervezet, amelyen Goethe 1816-ban dolgozott. Egy oratórium készült, Zelter írta volna hozzá a zenét. Azonban maga a szöveg is csak töredékben maradt fenn, megzenésítéséből pedig semmi sem lett. Levelezésükből mindenesetre sok kivehető a tervezett oratóriumra vonatkozólag; Goethe oldalakon keresztül foglalkozik a megzenésítéshez szükséges elképzeléseivel és utasításaival.

Goethe utolsó zenei élményeiről már alig tudunk valamit. Mint mondottuk, 1830-ban Mendelssohn muzsikált neki, körülbelül ugyanebben az időben a 12 éves Klara Wieck is csillogtatta zongoratudását az agg költő házában.

*

Azok számára, akiket ez a téma közelebbről érdekel, megemlítjük Wilhelm Bode könyvét „Die Tonkunst is Goethes Leben". Ebben a könyvben minden hiteles adat megtalálható; mi is fenti vázlatos fejtegetéseinket ebből az alapos könyvből és Goethének Zelterrel folytatott levelezéséből merítettük.

vámosi Nagy István.

Antonio Vivaldi arcképe alá.

Egy nemrég elhangzott rádióelőadás keretében mikrofon elé vittem Antonio Vivaldi néhány — nálunk alig ismert — értékes alkotását. A műveket mind a szakkörök, mind a nagyközönség szokatlanul meleg érdeklődéssel fogadták. Ez a körülmény késztetett arra, hogy a nagy olasz mester életével és művészetével behatóbban foglalkozzam: a rá vonatkozó régebbi irodalom néhány tévedésére rámutassak és a legújabb kutatások eredményeit itt összefoglaljam.

Antonio Vivaldi Velencében pillantotta meg a napvilágot. Születésének pontos időpontját ma sem tudjuk, annyi azonban már bizonyos, hogy a lexikonokban feltüntetett (megkérdőjelezett) 1680-as évszám messze jár a valóságtól. Fausto Torrefranca, olasz kutató szerint a hírneves zeneszerzőnek az 1675-ik esztendőt megelőző időben kellett világra jönnie.

Ugyancsak tévesen értesít bennünket a legtöbb lexikon, kézikönyv, életrajzgyüjtemény, stb. Vivaldi elhalálozásának helyére és időpontjára vonatkozólag. A mester nem „1743-ban, Velencében" húnyta le a szemét, hanem — mint G. Omero Galló a közelmultban minden kétséget kizárólag megállapította — *1741 július 28-án, Bécsben.* Eszerint tehát megdől az a gyakran hangoztatott feltevés is, hogy a komponista sohasem járt szülőhazájának határain túl. Külföldi látogatásai mellett egyébként több adat is bizonyítja.

Zeneoktatásban édesatyja, Giovanni Battista Vivaldi részesítette, ki a San Marco templomának zenekarában működött. Hogy az öreg Vivaldi milyen jelentős, sőt hírneves polgára lehetett a lagunák városának, mi sem bizonyítja jobban, mint az az 1713-ból származó, idegenvezető-könyvkiadvány („Guida dei forestieri in Venezia"), mely az idős muzsikust kiváló fiával együtt a város nevezetességei között emlegeti.

Antoniot 1703-ban pappá szentelik, egy esztendő mulva azonban — betegsége miatt — örökre le kell mondania a misézésről. Ezt a betegséget ellenségei gonosz híresztelésekre használták fel. A szóbeszéd nyomtatásban is napvilágot látott s ettől kezdve életrajzírói jórészt kritika nélkül kézről-kézre adták a súlyos vádat, amely alkalmas arra, hogy Vivaldi művészi hitelét és emberi méltóságát tökéletesen lerontsa. Wasielewski pl. Gerberre hivatkozva közli a következőket: „Egyszer éppen misemondás közben kerekedett kedve a komponáláshoz. Erre minden gondolkodás nélkül félbeszakította papi működését és elvonult a sekrestyébe, hogy zenei terhességétől megszabaduljon." Elmondja ezután Wasielewski, hogy az egyházi hatóság nyomban megindította az eljárást a fegyelmezetlen muzsikus ellen, egyszersmindenkorra eltiltotta a misézéstől, enyhítő körülménynek tudta be azonban, hogy Vivaldinak „hiányzik valamelyik kereke". A bizonyítható valóság e híresztelésekkel szemben az, hogy a mester feletteseitől szabályos felmentést kért és kapott a misemondás alól. Betegségéről maga Vivaldi a következőket írja egy 1737 november 16-ikáról keltezett és Guido Bentivoglio di Ferrara márkihoz intézett levelében: „Huszonöt éve nem miséztem, nem is fogok többé. De korántsem valamely fegyelmi eljárás rendelkezéséből (lehet, hogy Méltóságodat így tájékoztatták), hanem saját elhatározásomból kifolyólag. Egy esztendővel azután, hogy a papi rendbe léptem,

kénytelen voltam lemondani a mise-szolgáltatásról, mert három ízben is megtörtént, hogy a szertartást — betegségem miatt — félbe kellett szakítanom. Majdnem mindég otthon tartózkodom s csak gondolában, vagy hintóban távozhatom, mert sétálni nem tudok mellbajom („strettezza di petto") miatt. Egyetlen előkelőség sem hív meg már magához, pedig mindenki tud szomorú helyzetemről . . ." Levelének további folyamán elpanaszolja, hogy utazásai rengeteg pénzbe kerülnek, mert ápolónőit is kénytelen mindenhová magával vinni. Csak ők tudnak ugyanis szakszerűen segítségére lenni.

Ezeknek az adatoknak alapján indult meg Olaszországban az a hosszan tartó találgatás, melynek során hol tériszonyt, hol epilepsziát, hol tüdővészt emlegettek Vivaldi betegségével kapcsolatban. A vitának Pietro Berri, a kitűnő orvos-író vetett véget. Nemrég megjelent tanulmányában (Musica d'Oggi gennaio 1942.) a szakember biztonságával állapítja meg, hogy a titokzatos „strettezza di petto" nem egyéb, mint az asztma súlyos változata.

Az 1707—13 közötti időszakban három esztendőt Mantovában tölt, Hessen-Darmstadt hercegének, Fülöpnek meghívására. Szülővárosába hazatérve, 1714-től atyjával együtt a San Marco zenekarában működik, valamint elnyeri az egyik leánykonzervatórium, a Pio Ospitale della Pietà zeneigazgatói (maestro de concerti) állását is.

Antonio Vivaldi egyéniségét mély vallásosság jellemzi. Tekintélyes egyházzenei működése is tanuskodik erről. Nagy kortársa, Carlo Goldoni, visszaemlékezéseiben megemlíti róla, hogy „a breviáriumot mindég a kezében tartotta". Ha mégis akadt életében egy-két olyan mozzanat, mely a papi hivatással nem igen fért össze, tulajdonítsuk túlfűtött, szenvedélyes vérmérsékletének. Egyik fivérét, Francescot kitiltották Velence területéről valamely „idétlen cselekmény" („atto sconcio") miatt. Másik fivérét, Iseppot ugyancsak száműzték, mert egy éjszakai verekedés alkalmával súlyosan megsebesített egy Giacomo Crespan nevezetű zsákhordót. Természetes, hogy a rossz nyelvek Antoniot is belekeverték fivéreinek viselt dolgaiba és összesúgtak a háta mögött, ha végigment a Piazzettán. „A vörös pap!" — így emlegették városszerte, feltűnően rőtszínű hajára célozva. Sokat foglalkoztatta a velenceieket az a meleg barátság is, mely a muzsikust Giraud énekesnőhöz fűzte. E barátság miatt egyébként kellemetlensége is támadt a pápai követtel.

A kiváló komponista életének további menetéről nem tájékoztat bennünket a történelem. Utoljára a neves kutató, Charles de Brosses ad hírt felőle (Lettres sur l'état actuel de la ville souterraine d'Herculanum. Dijon 1750.), megemlékezvén az immár aggastyán Vivaldival való, 1739-ben történt találkozásáról. Elmondja, hogy az ünnepelt, népszerű muzsikusnak, ki „több mint ötvenezer dukátaranyat megkeresett életében", öreg napjaira meg kellett ismernie a szűkölködést, a nyomort.

Kevéssel halála előtt ismeretlen okból Bécsbe utazott; ott húnyta le szemét s ott is hantolták el egy kórházi temetőben.

* * *

Ha Antonio Vivaldi egyéniségére vonatkozólag meg is oszlanak a vélemények, zenetörténeti jelentőségét senki sem vitathatja el. Ez a mester nem másolta a multat. Nyugtalan és szellemes újító volt, kire felfigyelt a kor, amelyben élt. Újat hozott formában és színben egyaránt. Az olasz stílusban

tartott „concerto" alakja az ő kezében tökéletesedik, válik mintaszerűvé. Többszörösen transzponált tutti-ritornelljeinek könnyed, világos gördülése, háromtétel-rendszerének tudatos és következetes használata útmutatóvá lett a zenetörténetben.

Hegedűconcertoinak csiszolt eleganciáján Bachnak is megakad a szeme s mindjárt megragadja az alkalmat, hogy tanuljon belőlük. Mi más is késztethette a töméntelen elfoglaltságú zeneóriást 10 Vivaldi-concerto átírására (hetet zongorára, kettőt orgonára, egyet négy zongorára dolgozott fel), ha nem az a szándék, hogy munka közben magáévá tegye az olasz szerző formaművészetét! Hiszen eszébe sem jutott, hogy e műveket kiadassa! Érdekes megfigyelni, milyen eljárást követett Bach e hegedűművek átírása közben. Engel szerint zongoraszerűségre törekedett elsősorban. Hol a basszus menetét élénkítette, hol ellenpontozott középszólamokkal táplálta a kompozíciót. A hegedűhang melegét azonban még az ő lánglelke sem volt képes a zongora nyelvére átfordítani.

Vivaldi termékenysége figyelemreméltó. Csupán Drezdában 80 hegedűversenyének kéziratát őrzik. Operáinak száma tudomás szerint kb. 47, de valószínű, hogy összmunkásságának nagy része még felfedezésre vár.

Az új olasz zenetudomány igen magasra értékeli a mestert, kit hosszú időn keresztül Itáliában sem méltattak eléggé. Vittorio del Gaizo, egy finoman megírt tanulmányában (Musica d'Oggi, ottobre 1941) Bach tanítómesterének és Beethoven előfutárjának nevezi Antonio Vivaldit. Kívánatos volna, hogy ifjú virtuózaink, valamint zenekaraink mielőbb és minél alaposabban megismerkedjenek az olasz komponista hozzáférhető pompás alkotásaival.

Toronyai Rigó Csaba.

UNGARISCHE MUSIKRUNDSCHAU.

Stefan Raics: *Claude Debussys künstlerisches Vermächtnis.* Aus Anlass der 25. Wiederkehr des Todestages von Claude Debussy wird hier die in der Musikgeschichte innegehabte geistesgeschichtliche Bedeutung von Debussy skizzenhaft umrissen. Als die wessentlichen Züge seines künstlerischen Profils werden vorerst sein tiefes und inniges Naturerlebnis, seine Abwendung von der Programmusik romantischen Schlages und vom Musikdrama Wagners, demgegenüber dann seine Hinwendung zur vorklassischen Musik (Lully, Rameau, Couperin) und besonders sein Interesse für das Volkslied und für die musikalische Eigenart des Kindes (denken wir nur an Chilarens Corner u. a. m.) hervorgehoben. In letzterer Hinsicht ist die Tätigkeit des „musicien français" gerade für die musikalische Entwicklung unserer Tage in Ungarn höchst bedeutungsvoll geworden.

Stefan Szelényi: *Der erste Band der „Préludes" für Klavier von Debussy.* Wir bekommen hier eine eingehende Analyse sämtlicher im ersten Band der hochbedeutenden Préludes enthaltenen Stücke nach der formalen, harmonischen, motivischen und rhythmischen Seite hin dargeboten. Mit dem Scharfblick des in der Stillehre der modernen Musik gründlich geschulten Komponisten wird hier die ausserordentliche Bedeutung dieser Serie — überall ins konkrete Detail gehend — aufgezeigt. Auch die geistigen Belange der analysierten Musik, mit der Debussy zum eigentlichen Vater des modernen Klavierstils geworden ist, werden mit scharfem Blick erfasst und herausgestellt.

Stefan vámosi Nagy: *Goethe und die Musik.* Unter Bezugnahme auf das bekannte Werk von Wilhelm Bode „Die Tonkunst in Goethes Leben" werden hier die musikalischen Beziehungen des Dichterfürsten, namentlich sein Interesse für die Probleme der Oper, u. a. seine Urteile über Mozarts Schaffen und überhaupt die musikalischen Belange seiner an der Spitze des Weimarer Hoftheaters entfalteten Tätigkeit in kurzer Übersicht vorgeführt.

Csaba Toronyai Rigó: *Zum Gedächtnis von Antonio Vivaldi.* Die neue italienische Forschung (G. O. Gallo, F. Torrefranca, P. Berri) hat festgestellt, dass in den meisten Musikhandbüchern und Lexicis über das Geburts- und Todesdatum, sowie über die Krankheit von Vivaldi irreführende und entstellende Angaben sich eingeschlichen haben. In diesem kurz orientierenden Aufsatz werden die Resultate der obengenannten italienischen Forscher vermittelt und die in unseren Tagen stetig wachsende Bedeutung von Vivaldis Schaffen beleuchtet.

Felelős kiadó: *Dr. Bartha Dénes.*

18.125 „Élet" Irod. és Nyomda Rt. XI., Horthy Miklós-út 15. — Igazgató: Laiszky Jenő.