F. 46/A

MAGYAR ZENEI SZEMLE

84.

PELLÉAS ÉS MÉLISANDE

Tanulmány és ismertetés

SZERKESZTI: BARTHA DÉNES

IV. ÉVFOLYAM 1944, 2–3. SZÁM

MAGYAR ZENEI SZEMLE

Megjelenik évente hatszor

(január 1, február 15, április 1, június 1, október 1, november 15).

A Magyar Zenei Szemle legutóbbi (1944. január 1-én megjelent) számához mellékelt tájékoztatóban már közöltük, hogy lapunk az évi 12-szeri megjelenés helyett ritkább megjelenésre tér át. A M. Kir. Miniszterelnökség február 17-én kelt rendeletével engedélyezte lapunknak évente hatszori megjelenését, a fenti időpontokban. Mivel az új engedély a második szám megjelentetésére engedélyezett február 15-iki terminus után érkezett, jelen számunk egybevontan adja az 1944. évfolyam február 15-én és április 1-én esedékes 2. és 3. számát. — Legközelebbi számunk 1944. június 1-én fog megjelenni.

Mivel a M. Kir. Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium III. ügyosztálya fedezet hiányában nem újította meg lapunk előfizetését a Vármegyei Népművelési Bizottságok, Közművelődési Egyesületek és Közkönyvtárak részére, az említett intézmények részére lapunk további küldését a jelen számmal megszüntetjük.

Azon t. előfizetőink részére, akik az 1944. évre esedékes előfizetés díját még be nem fizették, csekkbefizetési lapot mellékeltünk és tisztelettel kérjük az 1944. évi előfizetés díjának (10.— P) befizetését.

TARTALOM:

Dr. Bartha Dénes: Pelléas és Mélisande. Tanulmány és ismertetés: 1—48. lap.

(Részletes tartalom-mutatója a boríték 3. oldalán.)

Pályázati hirdetmény Sz. Margit emlékét megörökítő misekompozíciókra: a boríték 4. oldalán.

A MAGYAR ZENEI SZEMLE előfizetési díja az 1944. évre 10 pengő. — Egyes szám ára: 4.50 pengő. — Postatakarékpénztári csekkszámla száma: 5758.

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

1944/2

I.

Debussy 1892-ben jegyezte fel magának a *Pelléas és Mélisande* első témáit, rögtön azután, hogy Maeterlinck színdarabjának a szövegét — akkor még csak könyvalakban — meglátta és átolvasta. — Innen aztán közel tíz év telt el az opera 1902. április 30-án végbement bemutató előadásáig. Debussy ugyan már 1895-ben a kompozíció elkészültét újságolja jóbarátjának, Godet-nak, de aztán újra nekilát az átdolgozás, javítás munkájának s a jelenetváltozások idejét kitöltő pompás zenekari közjátékok zenéjét jórészben már csak közvetlenül a bemutató előtt, 1902-ben készíti el. A művészi felelősségét mélyen átérző, igazi nagy alkotó módjára soha sincs teljesen megelégedve saját munkájával; még a bemutató után is állandóan fúr-farag rajta, — jóformán haláláig.

Már ebből a példátlanul gondos, szinte aggodalmas munkából is megláthatjuk, mennyire fontosnak (és ugyanakkor problematikusnak) tartotta Debussy ezt a leghatalmasabb, legmerészebb színpadi munkáját, amelyet a zenetörténet az újkori francia operairodalom legnagyszerűbb alkotásának s általában a modern opera útjelző mérföldkövének ismert el. Partitúrája valósággal bibliája lett a fiatal szerzők nemzedékének, nemcsak francia földön, hanem szerte az egész világon. A modern színpadi zene leginkább reprezentatív termése: *Ariane et Barbe-Bleue* (Dukas), *Petruska, Sacre du Printemps* és *Oedipus Rex* (Sztravinszki), *Wozzeck* (A. Berg), *Cardillac* (Hindemith), *A kékszakállú herceg vára* (Bartók) — bár egyénileg nem egy közülük meglehetősen távol áll Debussy zenei-irodalmi ideáljától — mind nem jöhetett volna létre a *Pelléas* felszabadító, stílusújító tette nélkül. Ma már el sem tudjuk képzelni, hogy nélküle milyen irányt vett volna az utolsó 30—40 év színpadi zenéjének a fejlődése.

Igaz: tetemes idő kell hozzá, amíg az ilyen mélyreható, merész stílusújítás eredményei átformálják az átlag-operalátogató közönség ízlését. A mai nemzetközi operaműsor ugyanis nyomasztó többségben olyan művekből áll, amelyeknek zenei és dramatikai felépítése szöges ellentétben áll a Pelléasban először megvalósított modern operaideállal. Hogy csak a Magyar Kir. Operaház műsorát hozzuk fel példának (lényegében a velünk szomszédos Németországban is ma nagyjából azonos a helyzet): az 1941—42. évadban — véletlenül éppen ennek az évkönyve került a kezünk közé — tartott összesen 258 dalmű-előadásnak (ebből 42 magyar, 216 pedig külföldi szerző műve volt; a táncjátékokat, balletteket most nem vesszük figyelembe) több mint a fele

Debussy irányával szöges ellentétben álló stílusokhoz tartozott. Részletezve: Verdi művei 44, Wagneréi 30, az ú. n. verista-csoporthoz tartozó komponisták (Bizet, Puccini, Mascagni, Leoncavallo, D'Albert) 56, régebbi magyar művek (Erkel) 8, klasszikus operettek (Kacsoh, Lehár, Strauss János) 23 estén kerültek előadásra, — hogy csak a legjellegzetesebb csoportokat említsük. Az egész 11 + 59 : 70 darabnyi *dalműrepertoárban* mindössze négy olyan darabot találunk, amely zenei stílus vagy drámai technika szempontjából közelebbi kapcsolatba hozható a Pelléas modern-szimbolisztikus irányával. Ezek: mindenekelőtt *A kékszakállú herceg vára* (Bartók: a teljes évad folyamán 2 előadásban), *Hovanscsina* (Musszorgszki: 4 előadás), *A láng* (Respighi: 4 előadás) és *Salome* (Strauss Richárd: 2 előadás).

Éppen stílusának és drámai felépítésének merész újdonsága miatt a *Pelléas* megértése (még ma is, a bemutató után negyvenegynehány évvel) egyáltalán nem könnyű feladat; mindenképpen számottevő elmélyedést és — a benne szimbolisztikusan elrejtett költői szándékok megértéséhez — valamelyes költői érzéket, intuiciót igényel. — A megértésnek ezt a feladatát kívánja jelen magyarázó füzetünk a magyar operalátogató közönség részére megkönnyíteni.

* * *

Minden színpadi zene megértéséhez először a szöveg, az úgynevezett libretto közelebbi megismerésén keresztül vezet az út. Maurice Maeterlinck belga költő *Pelléas et Mélisande* című, 1892-ben kiadott lírai drámája, amelyet Debussy némi jótékony rövidítés és változtatás árán szövegkönyvként felhasznált (francia földön első színpadi előadása Párisban, 1893-ban ment végbe, a *Bouffes Parisiens* színpadán) — szinte szöges ellentéte mindannak, amit Wagner, Verdi vagy Puccini (tehát a legnépszerűbb, legtöbbet játszott operaszerzők) nyomán megzenésítésre alkalmas drámának, librettonak szoktak tartani. Cselekménye — amelyet alább, e tanulmány második részében részletesen ismertetünk — teljesen híjával van a drámai és színpadi hatáskeltés szokványos eszközeinek; a kórusok, az úgynevezett „nagy jelenetek", drámai konfliktusok és hangos kirobbanások hiányoznak belőle. Különösen megdöbbenthette a párisi bemutató közönségét a hagyományos francia operában úgyszólván kötelezően előírt, nélkülözhetetlen ballett hiánya (gondoljunk csak a legismertebb francia operák: a *Faust*, *Carmen*, *Manon* terjedelmes ballet-jeleneteire; jellemző, hogy a *Tannhäuser* Vénuszbarlang-jelenetében még az egyébként élesen ballettellenes Wagner is engedményt tett a francia ízlésnek, különös tekintettel a mű párisi előadására). Ezzel szemben az egész *Pelléas* nem más, mint tartózkodó hangú, szűkszavú halk párbeszédek és rövid zenekari közjátékok láncolata. A — szavakkal elmondható — külső cselekmény rendkívül sovány; a dráma — inkább, mint bárhol másutt — a szereplők lelkében megy végbe.

Ettől ugyan *Pelléas* drámai elgondolása még wagneriánus is lehetne. Hiszen éppen Wagner legkoncentráltabb és legszuggesztívebb zenedrámája, a *Tristan* ugyancsak felettébb kevés cselekményű, a zene és a dráma súlypontját tisztán a lelki történésre összpontosító színpadi mű. (Milyen jellemző például, hogy a *tenger*, amely az első és a harmadik felvonásban mint a cselekmény kerete felettébb fontos szerepet játszik, mint hangfestés, hangulat vagy atmoszféra, Wagner zenéjében egyáltalán nem jut érvényre. Ha a szavak meg a díszlet el nem árulnák, talán észre sem vennénk, hogy az

egész első felvonás hajón, a nyílt tengeren játszódik; a főszereplők annyira nem törődnek természeti környezetükkel).

A történet fő vonásai és az egyes személyek lélekrajza is sok hasonlóságot tüntet fel a Tristanban és a Pelléasban. Amiként az aggastyán Marke király fiatal feleségét, Izoldát, a varázsitalban megszemélyesített végzetszerű fátum, önhibáján kívül, Tristán mellé sodorja, ugyanolyan öntudatlan, bűntelen vonzódás veti Mélisandeot öregedő férje öccsének, Pelléasnak a karjaiba. Azonos a tragikus kimenetel is: mindkét ifjú szerelmespár kikerülhetetlen, sorsszerű halállal fizet a társadalom rendjével, az isteni-emberi törvényekkel összeütköző vonzódásáért. — A Pelléas megalkotásáig kétségtelenül a Tristan partitúrája volt a szerelmi epedésnek, a feszült várakozásnak legszuggesztívabb, legnagyobbszerű, valósággal démoni erejű színpadi zenébeöntése. A Pelléasban azután ugyanez az alapgondolat megérlelte nem kevésbbé általános emberi érvényű és mégis nagyon jellegzetesen francia műremekét, Wagner tipikusan német szellemű elgondolásának francia ellentételét, antipódusát.

Mert a fentemlített alapgondolatbeli rokonságon felül a Pelléas szövegének és zenéjének a kivitele *a lehető legélesebb ellentétben áll* Wagner elveivel és elgondolásával. Wagner a szó szoros értelmében költő-zenész (amint tudjuk, zenedrámáinak szövegét is ő maga írta) s a magaköltötte szövegek germán alapossággal részletező bőbeszédűsége nem egyszer kínosan terjengőssé teszi a muzsikáját is (gondoljunk csak az *Istenek Alkonya* végeláthatatlan párbeszédeire és monológjaira; míg a Tristan-zene páratlanul szuggesztív hevülete kevésbbé engedi éreznünk a dráma hosszadalmasságát). Igazi német módra már a szövegben ki akarja meríteni az érzelmi kifejezés, ábrázolás, körülírás minden eszközét. Ennek azután az a következménye, hogy a zenének nem marad más tennivalója, mint ugyanazt, amit a szövegből már amúgyis jól tudunk, más eszközökkel még egyszer elmondani (amint később kifejtjük, a Wagner-féle vezérmotívumok is javarészt olyasmire figyelmeztetnek, amit a darab tartalmából, szövegéből egyébként is megtudnánk).

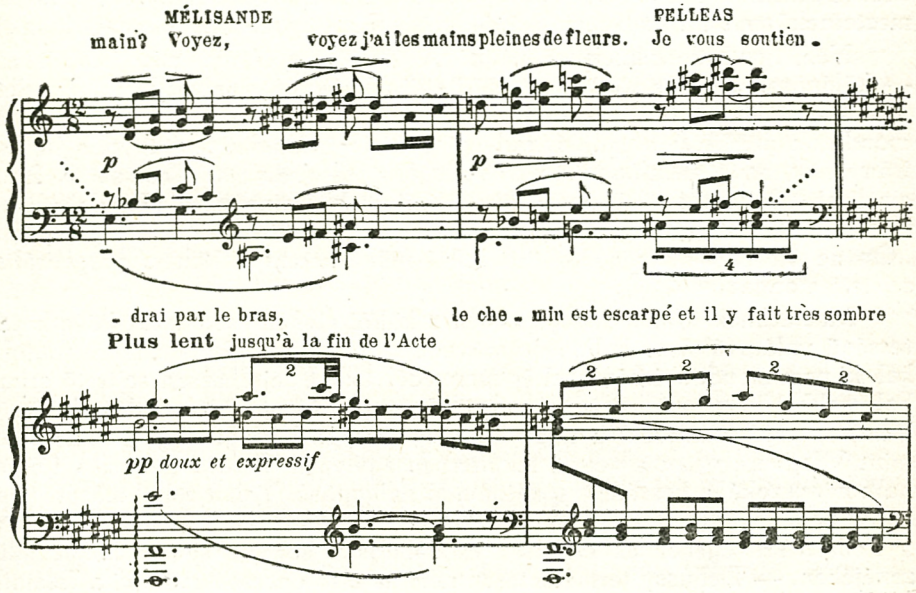
Nem így Maeterlinck drámája. A *Pelléas* szövege mint költői mű — különösen abban a rövidített, „sűrített" alakjában, amelyet Debussy adott neki — az elhallgatott, visszafojtott érzések, a ki nem mondott szavak és mondatok drámája; a multszázadvégi francia irodalom legnagyobb hatású irányának, az ú. n. *szimbolizmusnak* legfontosabb drámai alkotása. A francia lírai költészetben Rimbaud, Mallarmé és Verlaine neve fémjelzi ezt az irányzatot, amelynek egyik főelvét Mallarmé mondta ki híres axiómájában „On ne dit pas, on suggère" (a költő nem elmondja, hanem szuggerálja, sejtteti mondanivalóját).

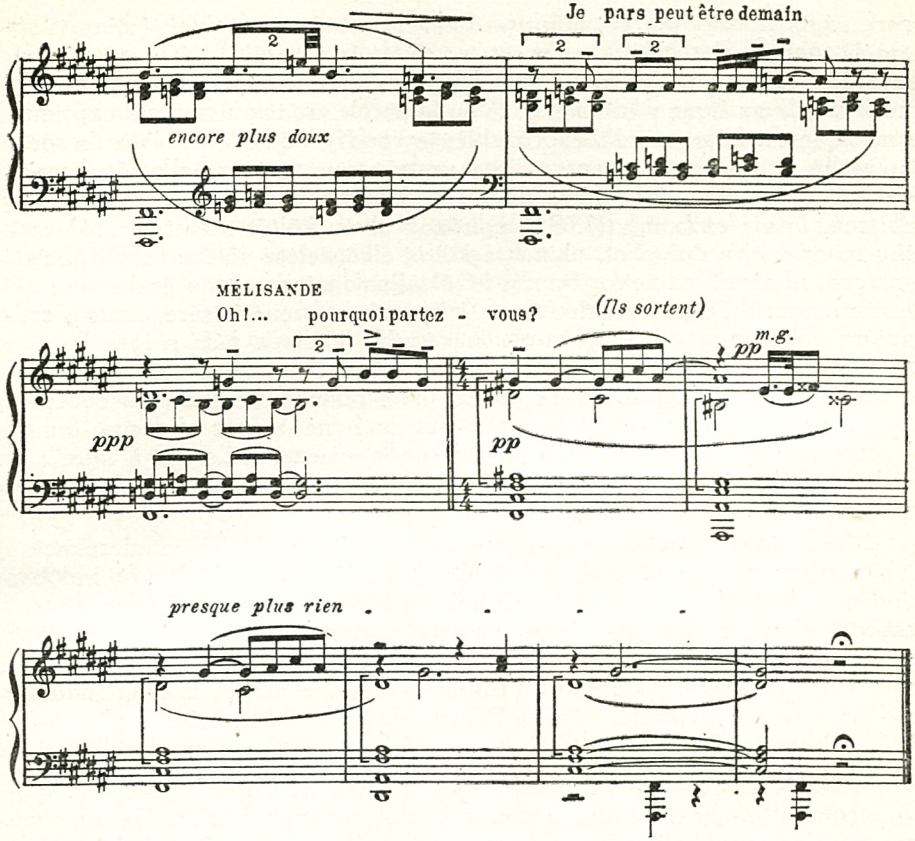
Maeterlinck drámaszövege ennek a költői elvnek csodálatos következetességű valóraváltása. A Pelléas szövege tele van befejezetlen félmondatokkal, ki nem mondott érzésekkel és szenvedélyekkel, rejtelmesen sejttető szimbolumokkal. Ez már nem az elsodró erejű, lobogó szenvedélyek és a heroikus nekilendülések, a nagy hangon harsogó hősi gesztusok költészete, mint Wagneré vagy a vele e tekintetben egyívású Verdié, hanem a finom halk nüanszoké, a beszédes, sokatmondó hallgatásé. Talán sehol másutt nem annyi a megválaszolatlanul maradt kérdés, a félbeszakadt mondat, mint itt, a Pelléas szövegében és Debussy csodálatosan hozzája símuló kongeniális zenéjében. — Debussy természetesen nem az első operaszerző, aki a feszült-

séggel telített *hallgatás* óriási kifejező erejét, drámai jelentőségét felismerte. Gondoljunk csak arra a döbbent csendre, amikor a gróf egyszercsak felfedezi Cherubinot Susanna szobájában *(Figaro házassága)*, a *Don Juan* temető- vagy a *Fidelio* börtönjelenetére, gondoljunk a *Bolygó Hollandi* sok helyén oly raffináltan alkalmazott félelmetes csendre — például amikor a Hollandi megjelenik Senta előtt a fonó ajtajában, vagy amikor Daland matrózai hiába szólongatják a hollandi szellemhajó néma legénységét, stb. —, Siegmund és Brünhilde sokpauzás, akadozó párbeszédére a *Walkür* 2. felvonásában, a Waldweben-jelenetre és Brünhilde megtalálására a *Siegfried*-ben, és így tovább.

Mindezeket Debussy is nyilván jól ismerte és méltányolta. Csakhogy míg Wagnernél ez a néhány nyugalmas pillanat valósággal belefullad a különben bőven, feltartóztathatatlanul áradó szövegi-zenei retorika lendületes dagályába, Debussy ösztönös gonddal vigyáz arra, hogy minden ilyen „beszédes elhallgatás" megkapja a maga zenei-drámai nyomatékát, súlyát, — majdnem azt mondhatnánk: hangulati kifutóját; ezért különösen a jelenetek és felvonások *végén* él vele. Így például mindjárt az első felvonás (ahol Mélisande először árulja el Pelléas iránt ébredező szerelmét) a következő semmitmondó (de annál többet sejtető) kis párbeszéddel végződik: (Pelléas és Mélisande a vár tengerre néző terraszáról a kastély belsejébe készülnek visszatérni, leszállni) *P.*: „Menjünk le erre, Adja ide a kezét. — *M.*: Hogyan ?... Mindkét kezem tele van virággal. — *P.*: Majd a karjánál fogva vezetem; az ösvény meredek és nagyon sötét... Holnap talán elutazom... — *M.*: Ó... Miért utazik el...? (függöny)." — A hozzákomponált zene sem hazudtolja meg a dialógus diszkrécióját.

Ennél kevesebb szóval és diszkrétebb zenével igazán alig lehetne a Mélisande gyermeki szívében ébredező öntudatlan szerelmet éreztetni.





De Debussynek éppen ez kell: az ilyen szöveg, amely semmiképen nem köti meg a zeneszerző és hallgató fantáziáját (mint például Wagner sokszor túlságosan részletezve-magyarázó, filozofáló és elmélkedő drámaszövegei), hanem csak megindítja azt és a továbbiakban rábízza a homályos szimbolumok értelmezését (Mallarmé költeményeinek némelyike túlzásba is vitte ezt a szimbolisztikus homályt, határozatlanságot; van olyan verse, amelyet a magyarázók mindegyike — egyforma joggal — más és másféleképpen értelmezett; a Pelléas szövege ebben a tekintetben mértéktartóbb és poetikusan élvezhetőbb).

Hogy a drámai költészetnek ez a pátosz nélküli, szűkszavúan sejtető, szimbolisztikus iránya mennyire megfelelt a komponista saját felfogásának és ízlésének, szépen kiolvashatjuk Debussynek egy fiatalkori (1889-ben, tehát még jóval a Pelléason való munkája előtt tett) nyilatkozatából, amelyben volt tanítójával, Giraudval szemben így körvonalazza álláspontját: „Egyáltalán nem arra vágyom, hogy azt folytassam, amit Wagnerben csodálok és becsülök. *Másfajta* drámai stílus lebeg a szemem előtt; amelyben a zene ott kezdődik, ahol a beszélt szó felmondja a szolgálatot; hiszen a zene éppen a szóval kimondhatatlan dolgok kifejezésére való. Azt szeretném, hogy a zene mintegy csak előmerüljön a homályból itt-ott, máskor meg megint visszahúzódjék oda; hogy mindig diszkréten a háttérben maradjon... *Olyan szö-*

vegre vágyom, ahol a szereplők nem vitatkoznak és tárgyalnak (mint Wagnernél), *hanem elszenvedik sorsukat: az életet és a halált...*" (Je ne suis pas tenté d'imiter ce que j'admire dans Wagner. Je conçois une forme dramatique autre; la musique y commence là ou la parole est impuissante à exprimer: la musique est faite pour l'inexprimable; je voudrais qu'elle eût l'air de sortir de l'ombre et que, par instants, elle y rentrât; que toujours elle fût discrète personne... *Je rêve de poèmes où les personnages ne discutent pas, mais subissent la vie et la mort!).* Szövegírónak olyan költőt szeretne, „aki csak félig mondja el a dolgokat, akinek a költői elképzelése fölébe kerekedhetem a magam álmával; akinek a figurái kívül állnak minden időn és helyen; aki nem kényszerít despota-módra *nagy jelenetek* megzenésítésére, hanem szabadjára enged engem, hogy itt-ott művészibb lehessek nála s igazában *én* fejezzem be, én emeljem tökéletesre az ő szövegét" (Celui qui, disant des choses à demi, me permettra de greffer mon rêve sur le sien; qui concevra des personnages dont l'histoire et la demeure ne seront d'aucun temps, d'aucun lieu; qui ne m'imposera pas, despotiquement, la „scène à faire"; et me laissera libre, ici ou là, d'avoir plus d'art que lui, et de parachever son ouvrage).

Maeterlinck drámája valósággal ideális módon megfelelt mindezeknek a Debussy hangoztatta követelményeknek. A Pelléas szereplő figurái valóban minden realitástól ment, legendai alakok, akik nem irányítják, hanem *elszenvedik* tragikus sorsukat. Az alakok passzivitása csak annál jobban kiemeli az egész drámán végigvonuló sorsszerű fatalizmus szuggesztív voltát. „On vit, on meurt, sans savoir pourquoi" (Élünk, halunk, ki tudja, miért?), mondja találóan a dráma atmoszférájáról a Pelléas egyik legilletékesebb, legfinomabb elméjű elemzője, Romain Rolland.

A költői szimbolizmus Mallarmé-féle túlzásai az olvasók körében némileg megingatták az irodalmi irányzat komolyságának hitelét. Ez azonban nem kisebbítheti abbeli érdemét, hogy a szimbolizmus a modern költészetben elsőízben tárta fel a kapukat a költői kifejezés *tudatalatti* vonatkozású területei felé. A szimbolumalkotás ugyanis olyan lelki tevékenység, amelynek legnagyobb része a lélek tudatalatti világában játszódik le, — még pedig nem az öntudatos, racionális logika, hanem az ősi *praelogikus,* vagy másszóval *mágikus fogalomalkotás* szabályai szerint (amint pl. a legősibb — tehát nem logikai úton másból levezetett, másodlagosan származtatott — nyelvi jelölések is ilyen praelogikus módon alkotott, a logikus gondolkozás alapelveivel meg nem fogható szimbolumok). Tulajdonképpen csak az aránylag késői, inkább már civilizatórikus jellegű kultúrákban vált az emberi szó a logikus fogalomalkotás és a gyakorlati élet szürke, színtelen eszközévé, eredeti szimbolikus tartalmából kivetkőztetett szolgájává. — Az irodalmi szimbolizmus megint felszabadítani igyekszik az emberi szóban, az érzésteli, affektusos emberi beszédben rejlő tudatalatti jelentéstartalmakat, azoknak minden érzelmi velejárójával egyetemben (az ősi, mágikus szimbolumalkotás ugyanis mindig erősen érzelmi tónusú aktus). Már most nyilvánvaló, hogy ez a felszabadítás a zeneszerző számára is felbecsülhetetlen értékű területét nyitja meg az érzésbeli és hangulati kifejezésnek — azzal, hogy a szavaknak már nem reális, közkeletűvé kopott jelentését, hanem ősi, mágikus szimbolumtartalmát teszi meg a költői alkotás centrumának.

Természetes, hogy az ilyen költészet és az ilyen zene erős ellentétben áll

majd a 19. század hagyományos dramaturgiájának *realisztikus* törekvéseivel (ennek a realizmusnak szélsőséges, szinte durva formáit *naturalizmus* vagy *verizmus* néven emlegeti a kultúrtörténet). Talán éppen a szimbolista költők ismerték fel először világosan és hangoztatták nyomatékosan azt a meggyőződésüket, hogy a költői (és ugyanúgy a zenei) realizmus vagy naturalizmus — amelynek lényege éppen az, hogy az emberi beszéd szavait költészetében is a köznapi, gyakorlati értelmükben használja — voltaképpen naív öncsalás; — különösen az a zene területén, ahol a zenével való párosítás óhatatlanul más síkra transzponálja át a dráma szövegét: mondatait, szavait és eleve illuzórikussá tesz minden realisztikus törekvést. (Innen ered a hagyományos operairodalomban itt-ott előforduló reálisan közlő kijelentések — mint pl. „A kocsi előállt", „Az ebéd tálalva van" s más hasonlók — menthetetlenül banális, komikus jellege; az ilyesmit csak mondani lehet, énekelni nem). A szimbolista költészet már eleve egy másik, valóságfeletti „szürrealista" szférába helyezi át mondanivalóját s így azt mondhatnók: mintegy feleúton elébe megy a komponistának, aki szintén csak az érzésteli szimbolumok *valóságfeletti* világában találhatja meg a művészete belső természetének megfelelő kifejezés titkát.

A fentiek után megérthetjük azt is, hogy a köznapi ételemben vett realitásnak ez a hiánya távolról sem jelenti az emberi hitelesség, az emberiesség hiányát vagy akárcsak csekélyebb mértékét, — hiszen a logikai alapelveknek alávetett tudatos világ határán túl a tudatalatti prelogikus-mágikus világa éppúgy emberi-lelki magatartás ténye és metafizikai valóság. Jól érezte ezt Debussy, amikor a Pelléas szövegét a realizmussal szembeállítva, ezeket írja: „a Pelléas szövege, álomszerű atmoszférája dacára, sokkal több őszinte emberiességet, humánumot tartalmaz, mint az úgynevezett *életből merített dokumentumok bármelyike*" (Le drame de Pelléas, qui malgré son atmosphère de rêves, contient beaucoup plus d'humanité que les soidisant *documents sur la vie*) — majd alább megint ezt mondja: „Maeterlinck szövegében mágikus varázs rejlik, amelyet a zene és az instrumentáció még csak elmélyíthetnek".

Álomszerű, legendás mágia és őszinte, mélyen átérzett emberiesség, humánum a Pelléasban tehát nemcsak, hogy nem zárják ki egymást, hanem — a verizmus lapos művészi programmjának eleven cáfolataként — a legnagyszerűbb, tökéletes harmóniában egyesülnek. Van erre más, régebbi példa is a zenetörténetben: vajjon a *Varázsfuvola* nem a fantasztikus álom meseszerű atmoszférájában tálalja-e elénk a legtisztultabb humanitás ideálját? — Vagy akár továbbmehetünk egy lépéssel: mindaz, ami az emberi életben, emberi sorsoknak egymással való fátumszerű találkozásában (hisz végeredményben minden operának ez a lényege) igazán és végzetszerűen mély élmény, végeredményben feloldhatatlan, megmagyarázhatatlan *misztérium* és menthetetlenül kívül esik a „reális ábrázolás" szféráján; művészileg talán meg sem közelíthető másképp, mint az *álom* szimbolikus világán, a *tudatalatti lelki élet* ősi mágikus szabályoknak engedelmeskedő titokzatos világán keresztül.

Annak, aki ezt a muzsikusok közt (talán az egy Musszorgszkitól eltekintve) elsőnek világosan felismerte: Debussynek egyetlen halkszavú, szófukar jelenete többet árul el nekünk az emberi lélek legmélyebb titkairól, mint a naturalista-verista operaszerzők: Bizet—Puccini—Mascagni—Leoncavallo vagy d'Albert egész operatermése együttvéve.

II.

Ki volt az a Debussy, aki 1892-ben kezébe kapta Maeterlinck drámáját és mindjárt lelkendezve neki is fogott a kompozíciónak?

Debussy ekkor kereken 30 éves. Addigi élményei: szerény, sőt szegényes kispolgári környezetben töltött gyermekkor, hiányos iskolázás; zenei téren: jó néhány évnyi, nem nagyon lelkes zongoraművészi studium a párisi konzervatóriumon (amelynek maradi, iskolás szellemétől mélységesen irtózik), pár hónapos zongorapartneri szolgálat Csajkovszki mecénása, a dúsgazdag orosz Meckné asszony mellett (kíséretében kerül először külföldre: Velencébe, ahol Wagnerrel ismerkedik meg, — Firenzébe, Bécsbe — ahol megint csak Wagner művei kötik le a figyelmét — és Moszkvába); utána megint kelletlenül végzett zeneszerzési tanulmányévek a párisi konzervatóriumon (1880—84) s végül — mint eddigi életének legnagyobb sikere s látszólag legjelentősebb fordulata; az erősen *Massenet* stílusára emlékeztető „L'enfant prodigue" (A tékozló fiú) című drámai kantátájával elnyert háromféves római állami ösztöndíj, a Prix de Rome. Rómában ismerkedik meg az angol úgynevezett praeraffaelita festői iskola egyik vezető egyéniségének, Dante Gabriel Rossettinek „La damoiselle élue" c. költeményével s lírai jelenet formájában megzenésíti. Az örök város maradi zenei viszonyai különben mélységesen úntatják. Párisba visszatérve nagy buzgalommal veti magát bele az akkori francia zeneéletben merészen modernnek számító wagneri zenedráma tanulmányozásába (ezt is megértjük ha számba vesszük, hogy az akkori francia operatermés legdivatosabb, *modern* szerzője Massenet volt). E korszak útjelzői mindenekelőtt a Baudelaire verseire szerzett Öt dal (1890 körül) s egy operaterve Catulle Mendès szövegére „Rodrigue et Chimène" címmel, amely a Cid-monda egy részletét dolgozta volna fel a Nibelung-trilógia modorában. Az operából 2 felvonás már teljesen el is készült (az 1890—92. években), amikor Debussyben — részben a neves komponista és modern-haladó szellemű zeneesztétikus Eric Satie ösztönzésére, részben pedig a szimbolista írók körében nyert benyomások hatása alatt — kételyek támadnak a wagneri zenedramaturgia életképessége, jövője felől. Most már csak ímmel-ámmal dolgozik Mendès wagneriánus operaszövegén s egyszercsak hirtelen elhatározással megsemmisíti az egész addig komponált zenéjét. Most figyel fel erősebben a *Borisz Godunoff*-ra is, amely szintén másfajta, modernebb operai elképzelések felé tágítja látókörét.

Ebben a lelkiállapotban került Debussy kezébe 1892-ben Maeterlinck *Pelléas et Mélisande* című drámája; újjongva fedezi fel benne egy új, Wagner nyomasztó példaképe alól felszabadult zenedrámai stílus lehetőségét és első viharos lelkesedésében mindjárt papírra is vet néhány tematikus fordulatot (Golo ritmikus motívumát, a Mélisandeot szimbolizáló témát s a IV. felv. 4. jelenetét betöltő szerelmi kettős egy fontos részletét).

Először természetesen meg kellett szerezni a költő beleegyezését a megzenésítéshez; Debussy jóbarátja, az ismert író, Pierre Louys kíséretében elutazik Belgiumba, felkeresi Maeterlincket gandi otthonában és végül is megszerzi tőle a kívánt engedélyt, nemcsak a kompozícióra, hanem a megzenésítés kívánta rövidítésekre is. (Hogy Maeterlinck később, a bemutató idején

szembefordult Debussyvel és mindenképen elgáncsolni igyekezett az opera bemutatását, nem ilyen elvi kérdéseken múlott, hanem inkább azon, hogy a női főszerepet nem az ő barátnő-pártfogoltjára, hanem egy addig ismeretlen angol énekesnőre bízták.)

Debussy tehát nekilát a megzenésítés munkájának. A munka menetéről és tempójáról érdekes adatok maradtak ránk Debussynek jóbarátjához, Chaussonhoz írt leveleiben. Innen tudjuk meg például, hogy 1893 szeptemberében már elkészült volt a IV. felvonás 4. jelenetével (Pelléas és Mélisande szerelmi jelenete a parkban, a kútnál). — De alig négy hét mulva már ezeket írja: „Korai volt még Pelléas és Mélisande előhaladásán újjonganom; egy álmatlan, gondolatokkal terhes éjszaka során rájöttem, hogy bizony még nem találtam rá az igazi zenére. Amit csináltam: itt X. úr ismert duettjére emlékeztet, amott meg az öreg Klingsor, alias Wagner Richárd szelleme kísért egy bizonyos fordulatban; így hát széjjeltéptem az egészet és megint csak keresésre indultam új, személyes ízű, el nem koptatott zenei fordulatok után... Közben szinte akaratlanul egy olyan kifejező eszköz rémlett fel előttem, amit különben a komponisták elég ritkán használnak: tudniillik *az elhallgatás,* — ez talán az egyetlen módszer a drámai pillanat igazi mély érzelmi tartalmának a méltó érzékeltetésére. Wagner is használta, de egyoldalúan, inkább a meglepő drámai hatáskeltés szolgálatában..."

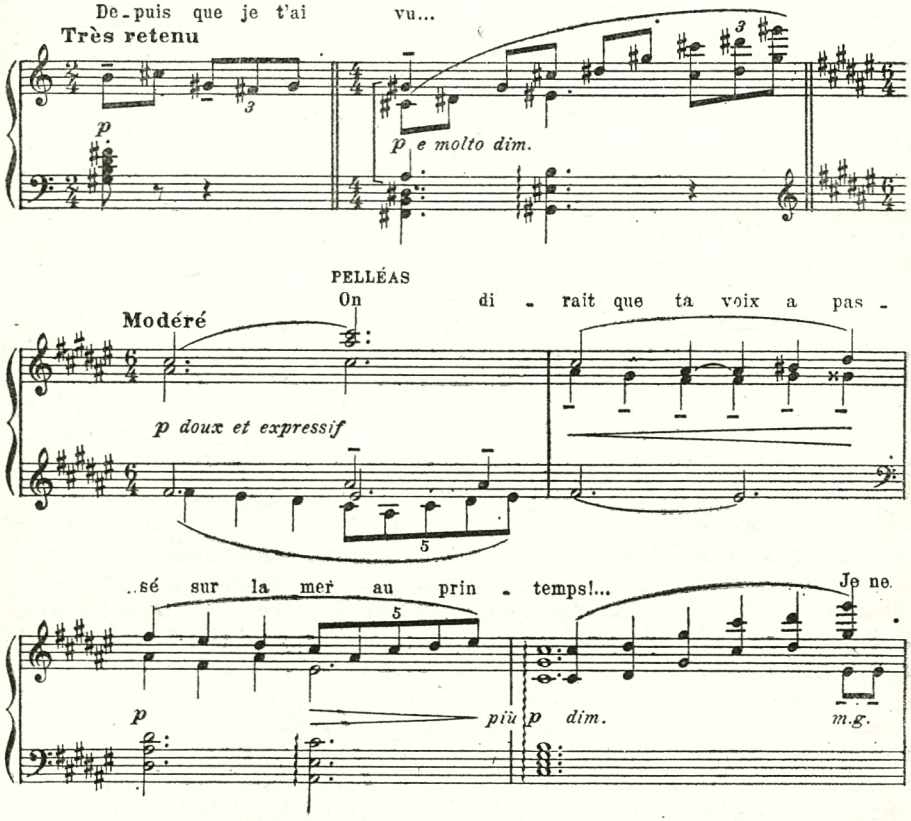
Látjuk tehát, hogy Debussy ekkor már a maga külön útján jár s zenedrámai ideáljának megvalósítását Wagnerével ellenkező oldalon és módokon keresi. A nagy alkotózenészek közül — a fentemlített Eric Satiet (bármenynyire méltányoljuk is a modern zene kialakulásában éles boncoló elmejének, termékeny szellemének a szerepét) a legjobb akarattal sem számíthatjuk ezek közé — Debussy volt az első, aki világosan felismerte azt, hogy Wagner művészete, zenedrámai rendszere nem egy új korszak kezdetét jelenti (mint még Wagner maga hitte s vele természetesen a Wagner-epigonok csapata), hanem ellenkezőleg: a romantika stíluskorszakának a betetőzését, végső lezárását. Tudjuk jól, volt Wagner operaszerző-kortársai között is egy magányos zseni, aki Wagnertől és elveitől függetlenül ajándékozta meg a világot örök értékű alkotások egész sorával. De *Giuseppe Verdi* páratlanul gazdag operai oeuvreje is inkább a hagyományos olasz opera-stílus befejezését, csúcspontját jelenti, mintsem jövőbemutató kezdeményt; önálló szerves folytatója őneki éppoly kevéssé akadt, mint Wagnernek.

Debussynek tehát lényegében Wagner ellenére, felhasználható stílusbeli mintaképek nélkül kellett az új francia zenés dráma stílusát megalkotnia, kifejlesztenie; erős francia öntudata amúgyis már eleve lehetetlenné tette volna számára német vagy olasz minták egyszerű lemásolását. Amit pedig korának francia zenéjében talált (különösen Gounod, Massenet és Delibes technikailag kiváló, de szellemben, tartalomban érzelgős, gyakran operettízű darabjait), nem nagyon lehetett az ízlése szerint annak a Debussynek, akit a Borisz Godunoffból már megérintett a modern pszichológikus zenedráma, az emberi lélek tudatalatti mélységeibe leszálló zenés tragédia lehellete. A francia romantikus opera eladdig legeredetibb, legerőteljesebb hajtása, Bizet *Carmen*-ja (1875) pedig a maga életerős, duzzadó és problémátlan realizmusával temperamentum és ízlés szerint kellett hatástalan maradjon Debussy sokkal finomabban differenciált, érzékeny művészlelkére.

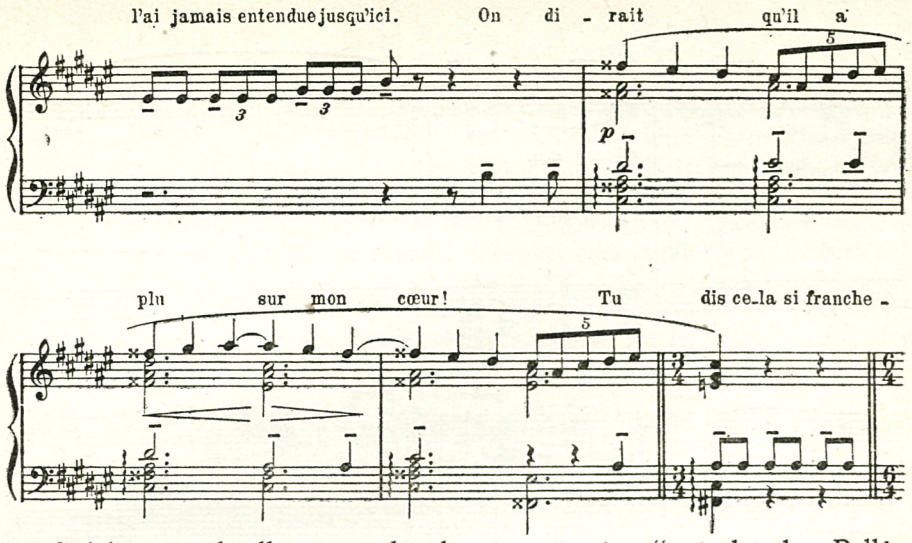
Igy aztán nem csoda, hogy Debussy hosszasan töprengett a Pelléas

majd minden jelenetének megfogalmazása fölött. Bármennyire erős és önálló volt is zeneszerző-egyénisége (már konzervatóriumi növendék korában), bármennyire gazdagon és gyorsan ömlött is zenei invenciója,* éppen a Pelléas merőben újszerű, szokatlan szövegére való színpadi zene stílusos megkomponálása váratlan problémák, súlyos erőpróba elé állította még az ő csodálatos tehetségét is. — Példátlan műgonddal dolgozik ezen a legfontosabb, legnagyobbszabású színpadi művén. Sokszor már örömmel ujságolja barátainak a munka befejezését, — hogy aztán napok, hetek vagy hónapok multán megint elfogja a végzett munka eredményessége felőli kétség s újra nekilásson az átdolgozás, simítás, módosítás munkájának.

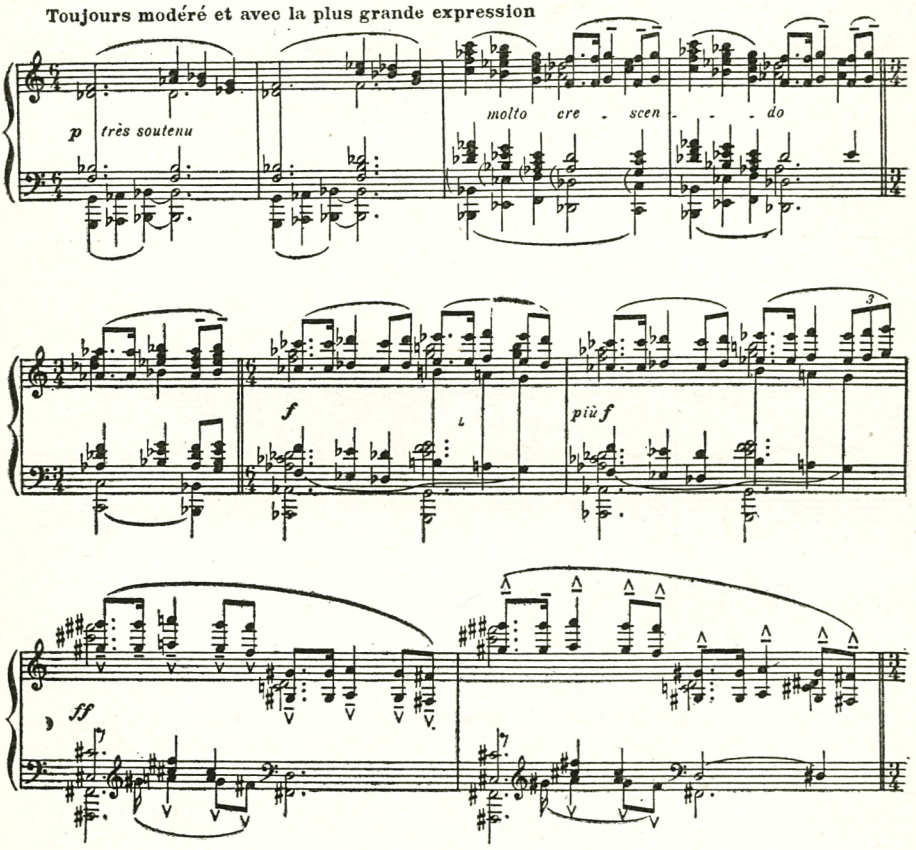
Fentebb említettük már, hogy (Wagnerhez hasonlóan) egyes jellegzetes motívumok feljegyzésével indult meg a Pelléas zenei alkotó-munkája. (A IV. felv. 4. jelenetének fentemlített részlete széles ívelésű, $^6/_4$ ütemű dallamával még a mai — bizonyára alapos átdolgozáson keresztülment — végleges alakjában is emlékeztet egy kevéssé a Tristán dallami és harmóniai stílusára.)

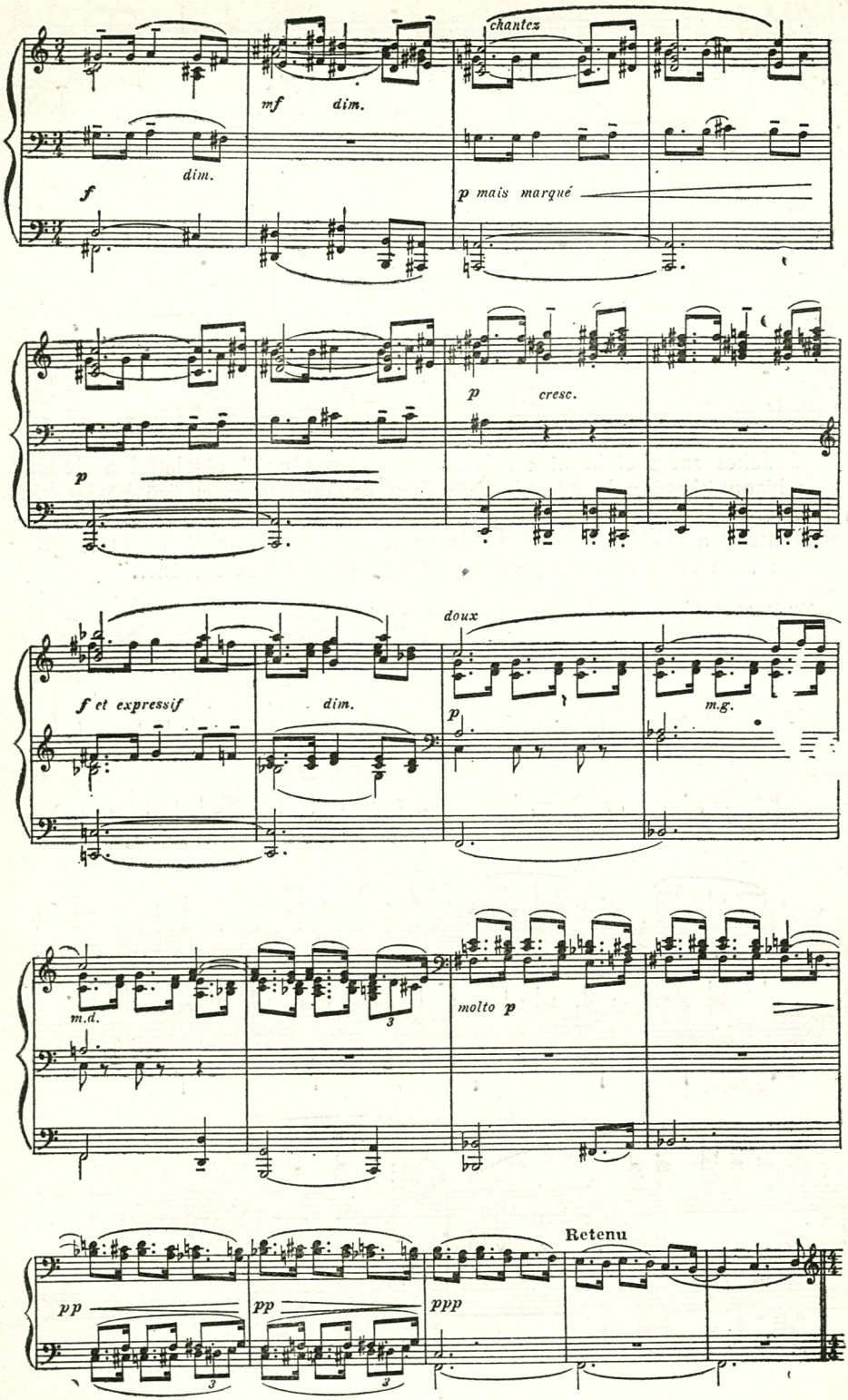


* Ez többek között akkor nyilatkozott meg, amikor közvetlenül a bemutató előtt — színpadtechnikai okokból — lázas siettében kellett a zenekari közjátékok zenéjét megkomponálnia; és éppen ezek a különös ihletettséggel készült részletek valósággal gyöngyszemei a Pelléas partiturájának.



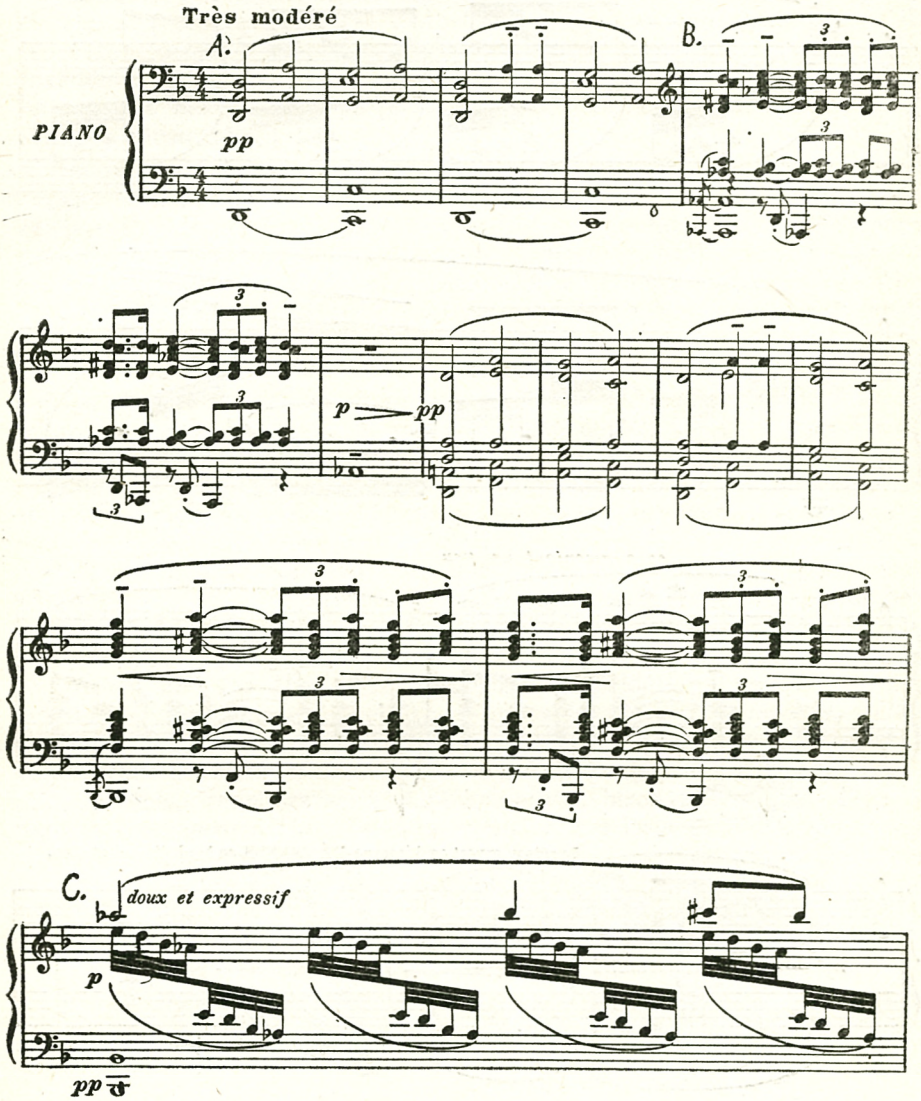
Érdekes szembeállítani ezzel a korai, „trisztános" részlettel a Pelléas egyik bizonyíthatóan legkésőbb, 1902-ben keletkezett gyönyörű közjátékát, a IV. felvonás 2. és 3. jelenete közötti zenét, az öreg Arkel eme mondásának mintegy a zenekari visszhangját, epilógusát (ez a darab egyik fő gondolata): „Ha Isten volnék, megkönyörülnék az emberek szívén..."

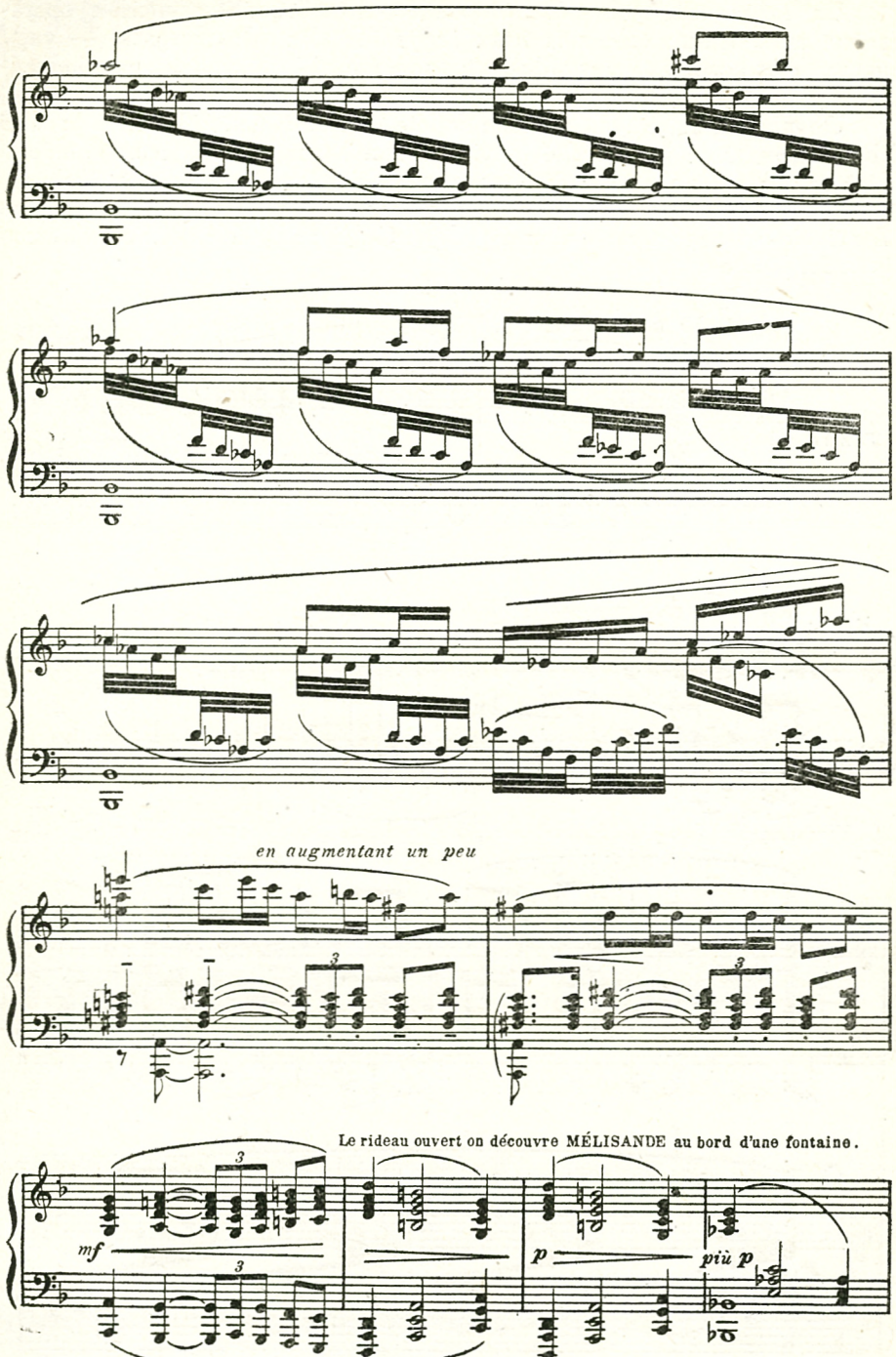



chantez
mf
dim.
dim.
f
p mais marqué
p
p
cresc.
doux
f et expressif
dim.
p
m.g.
m.d.
molto p
Retenu
pp
pp
ppp

Ez aztán már tiszta Debussy-stílus; nem hasonlít semmiféle operazenére, amit őelőtte valaha is írtak (egyedül talán Musszorgszki — vagy egészen más korban és más stílusban: Monteverdi — közelítette meg helyenkint a zenei kifejezésnek ezt az erőteljes, sűrített eredetiségét).

Ugyancsak ezt a jellegzetesen fejlett Pelléas-stílust tükrözteti az első felvonás (nyitányt helyettesítő) rövid bevezető zenéje, amely mesteri módon idézi az alkonyodó erdő sejtelmes hangulatát és a fentemlített, Debussy vázlataiban elsőként felmerült, két jellegzetes motívumot is tartalmazza (B-nél *Golo* jellegzetes ritmikus figurája, C-nél pedig *Mélisande* motívuma tünik fel benne):




en augmentant un peu
Le rideau ouvert on découvre MÉLISANDE au bord d'une fontaine.
mf
p
più p

A Pelléas homályos szimbólumokkal teli, inkább sejttető, mintsem reálisan ábrázoló szövege, főalakjainak meghatóan gyermeki, néha egyenesen gyermekes naivítása néha szinte megoldhatatlanul nehéz feladat elé állította a komponistát. Chaussonhoz ezidőben írt leveleiből jól látjuk, mekkora gondot okozott neki például Mélisande vagy az öreg Arkel jellemének a zenei megrajzolása (amennyiben e teljesen jellemek híján való drámában egyáltalán jogosultak vagyunk ennek az ide nem illő fogalomnak a használatára): „Napokon át kergettem azt a kis semmiséget, amiből Mélisande törékeny figurája alakul (ce rien dont elle est faite) és alig is veszek bátorságot magamnak, hogy mindezt elmeséljem neked... Nem tudom, voltál-e már ebben a lelkiállapotban, mint én; esténkint úgy fekszem le, kicsit sírós kedvvel, valamennyire hasonlóan ahhoz, mint amikor napközben nem láthattunk valakit, akit nagyon szeretünk". — „Most meg Arkel alakjával gyötrődöm; a darab szerint ő már a sír szélén áll és van benne valami abból az érdektelen, önzetlen és prófétikus gyengédségből, amit a halál küszöbén állók éreznek... És mindezt nekem *do-re-mi-fa-sol-la-si-do* hangjaival kell elmondanom!!! Micsoda mesterség!"

Nem csoda, hogy ez az odaadó, aprólékos műgond világraszóló, minden ízében tökéletes operai remekmű születésére vezetett; Debussy Pelléas-a sokkal jelentősebb műalkotás, mint amilyenről a kissé homályos és vérszegény dráma szövegírója valaha is álmodott. Pelléas és Mélisande megindítóan szomorú históriája igazában nem Maeterlinck drámája nyomán, hanem Debussy zenéje révén került bele a kultúrvilág mindenütt számontartott remekművei sorába. Debussy zenéjében — a szöveghez való pompás nyelvi-prozódiai simulása és megindító költőisége ellenére — nyoma sincs a szöveg gyermekien dadogó naivitásának, ködös homályának. A darab tartalmának sejtelmes-homályos hangulata ne tévesszen meg minket Debussy hozzákomponált zenéjének klasszikusan világos, páratlan műgonddal ötvözött jellege felől. Ennek a zenének a szerkezete, dikciója legkevésbbé sem homályos, bizonytalan vagy formátlan; különben nem is lehetett volna a modern zene nagy területeit birtokába vett új klasszicizmusnak a kiindulása, valóságos zenei bibliája. Ahol homályos, sejtelmes hangulatok érzékeltetéséről, zenébe öntéséről van szó, ott természetesen Debussy muzsikája is alaposan belemerül (és hallgatóságát is belemeríti) a megfelelő hangulatba. Hiszen Debussy egyéb legismertebb műveiből *(Prèlude à l'après-midi d'un faune, Nocturnes, La Mer, Ibéria)* is tudjuk, milyen példátlanul szuggesztív hangulatkeltő ereje van a zenéjének. Ez az *atmoszféra-teremtő képesség a Pelléas* zenéjének is egyik fő jellemző vonása. Csak éppen ne tévesszük össze a szövegben adott homályos-sejtelmes atmoszféra kongeniális megzenésítését a tulajdonképeni zenei-szerkesztésbeli homállyal, bizonytalansággal. Debussy nagyon is világosan, franciásan racionális ésszel látta és tudta, mit, hol és mikor kell csinálnia zenéjével.* A legrikítóbb színű népszerű zene is lehet szerkesztésben homályos, bizonytalan kontármunka és a legdiszkrétebb hangszerelésű, halkszavú zene is lehet finomművű remeke a zenei szerkesztés-

* Aminthogy az egész szimbolista irányzat nem jelenti szükségszerűen az abszolut homály uralmát, hanem csak: világos gondolatnak és homályos, enigmatikus ábrázolásmódnak a szintézisét. Legtöbbnyire áthatóan világos, éles szellem áll mögötte (A. Liess megállapítása).

nek; a Pelléas kétségtelenül ebbe az utóbbi kategóriába tartozik. (Hogy a bemutató idejében sokan — különösen a konzervatívabb zenészek közül — homályosnak, formátlannak találták, abban leli magyarázatát, hogy a stílus forradalmi újdonsága miatt *nem ismerték fel* a benne rejlő éleselméjű következetességet, a francia-latin kifejezés tökélyét.)

A Pelléas csodás hangszínei, halkszavú, szokatlan dallami fordulatai, egész utánozhatatlan zenei atmoszférája (amelynek mélyen emberi mivoltát illetően fentebb magát Debussyt idéztük) ma már annyira közkincsévé lett a francia szellemi életnek — és rajta keresztül az egész művelt emberiségnek —, hogy Maeterlinck szövegének mondatai hallatára ma már önkéntelenül is Debussy zenéje — vagy legalább is annak páratlanul szuggesztív atmoszférája merül fel valamennyiünk emlékezetében, — akárcsak Krisztus Urunk kínszenvedésének Luther Márton fordította német szövege óhatatlanul valamelyik *Bach-Passió* hangképét, vagy Don Juannak a világirodalomban sokat szereplő alakja nem Tirso da Molina, Molière, Goldoni, Gluck, Bertati, Gazzaniga, Lenau vagy Byron (még csak nem is Richard Strauss) nevét, hanem mindenekelőtt, versenytársnélküli szuggesztivitással Mozart operazenéjét idézi fel előttünk. Akárcsak Mozart esetében, itt Debussynél is a zene klasszikusabbnak, maradandóbbnak bizonyult a szövegnél és úgylátszik, igazuk van azoknak az esztétikusoknak, akik hittel állítják, hogy a világirodalom igazán nagy remekműveit méltó módon nem lehet és nem is szabad megzenésíteni. A Gounod-féle *Faust* (helyesebben és eredeti címén *Marguerite*) ellenpéldának aligha eléggé nyomatékos; a Verdi-féle *Otello* és *Falstaff* pedig — a megzenésítés genialitását tekintve leginkább szóbajöhető művek — szorosan véve nem Shakespeare szövegére épülnek, hanem Boito igen szabadon eljáró átdolgozására; végül pedig, hogy *Wagner* zenedrámaszövegei *költői szempontból* nem mindig remekművek, valósággal közhely a német irodalomtörténetírásban. — A zseniális operakomponista — s Debussyt ezek élcsapatához számítjuk — nem a szöveggel szembeni szolgai alkalmazkodásból meríti zenéjének a legjavát (amint laikusok vagy naiv esztéták gyakran hitték), hanem a librettót csak nyersanyagnak használja, amelyet egyedül *a zene eszközével* emel fel aztán a poézis magasabb szférájába. A legismertebb példák: *Mozart* és *Verdi* zenéje nélkül tudnánk-e valamit is Stephanie, Bretzner, da Ponte, Schikaneder, vagy Piave, Ghislanzoni, Cammarano urak s társaik nevéről és irodalmi működéséről? — De még a látszólag ellenkező elvet valló Wagnernél is: Wagner zenéje a hozzávaló szöveg nélkül még csak élvezhető (tanu reá a sok régebben divatos Wagner-hangverseny, vagy a nagyszüleink idejében divatozott négykezes Wagner-játék), de Wagner-drámák Wagner zenéje nélkül...? — Ettől (talán az egyetlen *Mesterdalnokok* szövegét kivéve) még a legedzettebb Wagner-rajongónak is borsódzik a háta!

A *Pelléas* és *Melisande*nál kissé más a helyzet; itt a szöveg már önmagában is kétségtelen irodalmi érték. De tagadhatatlan, hogy sok benne az olyan elem, ami korhozkötött és mulandó; az egészet végül is egyedül *Debussy* páratlanul zseniális zenéje emelte fel a tiszta, időtálló, örök művészet szférájába.

III.

Amikor Debussy Pelléas-zenéjét az alábbiakban különféle szempontokból (nevezetesen a zenedrámai elgondolás, a Wagnerrel szemben való ellentét, az irodalmi és képzőművészeti vonatkozások, a távolkelet és az ó-francia művészet behatása s más hasonlók szempontjából) részletesen megvilágítjuk, természet szerint a drámai felépítés főelveinek, a *Wagner dramaturgiájához való viszonynak* a kérdése merül fel elsőnek.

Annál indokoltabb itt Wagner felemlítése, hiszen — amint láttuk — általános tartalomban és a cselekmény, valamint a lélektani helyzet fővonásaiban éppen a *Tristan und Isolde* (még a dráma címének fogalmazása is mennyire egyezik Debussyvel!)* tekinthető a Pelléas és Mélisande legközelebbi, legközvetlenebb ősének és — szembetűnő ellentétességében is serkentő-késztő — kiindulópontjának.

Az egész nemzetközi operairodalomban a Tristan az első igazán monumentális példája annak, hogyan lehet egy zenés drámát minden hatástkeltő színpadtechnikai és zenei megalkuvás nélkül (amilyenek a vénuszbarlangbeli táncpantomim, a Lohengrinban szereplő kórusok és hatásos felvonulások formájában Wagner korábbi műveiben még mindenütt akadnak), tisztán belső lelki eseményekből s azoknak zenei visszhangjából, konok következetességgel felépíteni. Igazán nem csoda, hogy Debussy nem vonhatta ki magát a romantikus operairodalom e példamutatóan merész remekének a hatása alól.

A Tristan zenéjét illetően: a kifinomult hallású mai hallgató általában nem Izolda első felvonásbeli hiszterikus kitöréseiben, vagy Tristan Izoldavárásának és vágyakozásának a színpadi-zenei mértéktartás legelemibb szabályait szuverén nemtörődömséggel áthágó végeláthatatlan, extatikus őrjöngésében (3. felvonás) — általában nem a szöveges, énekelt részekben fog leginkább rádöbbenni a zseni kézjegyére, hanem sokkal inkább azokban a részekben, ahol — végre — elhallgat ének és szöveg s csak a piano vagy pianissimo dinamizált zene sejtteti a döbbent hallgatás felszíne alatt lappangó-kavargó érzések sorsszerű erejét, emberfeletti feszültségét. Tehát mindenekelőtt a 2. felvonás néhány jellemző részletében (bevezető zene; Tristan érkezése előtt; majd az „O sink hernieder Nacht der Liebe" kezdetű részlet As-dúrba moduláló pianissimo bevezetésében, vagy a Brangäne énekének befejezését — „Bald entweicht die Nacht" szöveggel — követő, megindítóan szép, ugyancsak pp, sőt ppp dinamikájú Ges-dúr részletben; az első felvonásból különösen a varázsital megivását követő pp-tremolós zenekari részben). Wagner valamennyi zenedrámájából talán ez az utóbbi két „expresszionista" részlet és a Parsifal néhány rokon szellemű jelenete vezet minket a legközelebbre Debussy és a modern zene sajátos drámai stílusához. Nagyon jellemző, hogy Debussy, aki különben leveleiben és a „Monsieur

* A címfogalmazásnak ez a módja — egy férfi- és egy női név egymás mellé állítása — egyébként az Operaház műsorában uralkodó 19. századi olasz és német operairodalomban határozottan szokatlan; annál divatosabb volt a barokk-korbeli régi francia operában, éppen Lully (*Cadmus et Hermione* 1673, *Armide et Renaud* 1686, *Acis et Galatée*, 1686) és Rameau (*Hippolyte et Aricie* 1733, *Acanthe et Céphise*, 1751) legfontosabb útjelző operáiban. Ezeket Debussy is, legalább valamennyire ismerte és mint lelkes francia, márcsak patriotizmusból is, nagyrabecsülte).

Croche" tréfás cím alatt összegyüjtött zenekritikai írásaiban sokszor a véres gúny fegyverével hadakozik az ifjúkorában rajongva tisztelt bayreuthi mester zenedrámai elvei ellen,* Wagnernek éppen ezt a két, stílus tekintetében legegységesebb, legkövetkezetesebb művét, a *Tristant* és a *Parsifalt* mindig megkíméli és megkülönböztetett tisztelettel szól róluk (míg pl. a Nibelung-trilógiáról irgalmatlanul leszedi a keresztvizet). Ezekben tehát nyilván leginkább talált saját elgondolásával rokon vagy legalább is valamelyes vonatkozásba hozható részleteket.

Debussy fiatalkorában őszintén rajongott a Tristan zenéjéért (érdekes és meglepő, hogy egy alkalommal az általa rendkívül sokra tartott *Chopin* zenéjével való belső lelki rokonságot vél benne felfedezni). Amikor azután a Pelléas-on való munka folyamán mindjobban eltávolodik Wagner elveitől, akkor is nem annyira a német mester *zenéje* hívja ki az ifjú francia muzsikus ellenkezését és szenvedélyes kritikáját, hanem inkább azoknak a (Wagner és követői részéről kissé talán túl apodiktikusan hangoztatott) *dramaturgiai elveknek* a komplexuma, amelyek alapjára Wagner zenedrámáinak szövegét és zenéjét felépítette.

A wagneri drámák szövegét, költői oldalát illetően mindenekelőtt sokallja bennük a filozófikus elmélkedést, a metafizikai spekulációt. Wagner hősei minden helyzetről s minden lelkiállapotról bőbeszédűen elmondják a véleményüket (ezenfelül a Nibelung-trilógiában mindig újra elölről kezdik az összes előzmények magyarázatát is; gondoljunk csak Erda, a nornák, Waltraute hosszadalmas elbeszéléseire); így a zene számára alig marad elmondanivaló. A hallgató szerencséjére aztán mégis — ez Debussy véleménye s egy kicsit bizony a miénk is — Wagner zenéje ihletett pillanataiban sokkal sikerültebb, dinamikusabb és életképesebb, mint a magaalkotta drámaszövegek erőltetett bölcselkedő spekulációja.

Debussy Wagner-ellenességének egyik sarkpontja a *vezérmotívumok* kérdése. Tudjuk, hogy Wagner zenedrámai elvei közt a vissza-visszatérő vezérmotívumok gondolata milyen fontos szerepet játszik. Ezek tulajdonképen zenei szimbolumok: személyek, tárgyak, érzések állandó zenei ismertetőjegyei. A zenei szimbolizálásnak ez az elve önmagában csak rokonszenves lehetett Debussy szemében; hiszen egész ifjúkorát a Wagnerért lelkesedő szimbolista költők körében töltötte (egy 1885-ben, Dujardin szerkesztésében indult párisi francia *irodalmi* folyóirat egyenesen a *Revue Wagnérienne* címet viselte!) s a Pelléasban a szimbolista irodalom egyik legjellegzetesebb drámai termékét választotta szövegkönyvül. — Ami Debussyt mégis (különösen a Ringre vonatkozóan) felbosszantja és ellentmondásra készteti, az elsősorban a vezérmotívumok Wagner-féle használatának *tolakodó módszere*. Metsző gúnnyal ír erről a Monsieur Croche lapjain: „Még egy robusztus elme is elképzelhetetlenül szánandó állapotba jut a Ring négy estéjének a meghallgatásától... A vezérmotívumok őrült táncot járnak a zenekarban s a hallgató agyvelejében, ahol „Siegfried kürtjele" egyszercsak „Wotan dárdájának" szomszédságában találja magát, míg az őrült lovagok ugyanakkor az „Átok" motívumát harsogják... Ó, Mylord, milyen tűrhetet-

* Talán éppen azért fenekedik rá olyan nagyon, mert valamikor lelkes rajongója volt, — mert nehezen tud szabadulni hatalmas egyéniségének varázsa alól. Régi lélektani igazság: csak azokra tudunk ilyen ádázul megharagudni, akiket egykor nagyon szerettünk. Vonzás és taszítás a lelki életben közel-rokon fogalmak.

lenek és komikusak is ezek a sisakos, állatbőrös papírmasé-hősök a 4. estén... Gondolja csak el, hogy sohasem léphetnek a színpadra átkozott vezérmotívumuk tolakodó kísérete nélkül; sőt néha még éneklik is! Ez az eljárás arra emlékeztet, mintha valaki bemutatkozáskor átadná a névjegyét és ugyanakkor még el is szavalná szép érzelmesen a névjegy szövegét! Wagner itt ráduplázza saját magára: egy már önmagában is fölös-terhes effektust kétszer alkalmaz. És hol marad a lélektani, atmoszféra-teremtő hivatása a zenekarnak, amely négy estén át számtalan kommentárral szolgál ama elveszett és újra megtalált ominózus „gyűrű" történetéhez, amely állandóan kézről-kézre jár, mint a zálogosdi-játékban ...?" — Egy másik nyilatkozatában ezt olvassuk: „Saját eljárásom a *Pelléas* komponálásában főleg abban áll, hogy szabadulni igyekszem Wagner ideáitól. Wagnernél minden szereplő — a vezérmotívum formájában — magával hordja mintegy a fényképét és azzal (a zenekarban vagy az énekszólamban, esetleg mind a kettőben) *bejelenteti magát*. Be kell vallanom, hogy ezt a módszert kissé mesterkéltnek, tolakodónak találom. — Ugyancsak úgy érzem, hogy Wagner túlzott szimfonikus-zenekari technikája a szereplő személyek intim lélekrajzának, belső konfliktusainak és tulajdonképeni drámai viselkedésének (ami pedig az egyetlen lényeges) a rovására megy..."

Debussy tehát rendkívüli esztétikai éleslátással felismerte azt, hogy Wagner a maga felállította dramaturgiai elv, a németes alapossággal elgondolt és keresztülvitt „módszer" kedvéért olyan helyen is alkalmazza a vezérmotívumokat, ahol csak ugyanazt mondják, amit a szövegből vagy a cselekmény menetéből már amúgyis tudunk s így alapjában véve fölöslegesek, — akár tárgyat vagy személyt jelentő motívumokról van szó (Sieglinde, Siegfried, Siegmund, Erda, Loge, stb. vagy a Rheingold, Ring, Tarnhelm, Schwert, stb. motívumai),* — akár programmzenei jellegű hangfestő képletekről (Wellen-, Gewitter-, Sturm-, Feuerzauber-motívum, stb.; ezeknél minden vezérmotívum-rendszer nélkül is azonnal kitaláljuk, miről van szó), — akár végül a testi-lelki állapotot, erős emóciót kifejező motívumok javarészéről (Schlaf-, Unmut-, Unruhe-, Zorn-, Wehe-, Hingebungs- s más hasonló motívumok). Az utóbbiak látszólag leginkább jogosult csoportjánál sem igen van szükség a vezérmotívum-rendszerre; hogy pl. a *Walkür* második felvonásában Wotan az Unmut-, Unruhe- és a Zorn-motívumok ismételt felmerülésekor nem valami vidám trillázó jókedvében van, azt nemcsak az énekelt szövegből és a cselekmény állásából tudjuk meg teljesen kielégítő világossággal és egyértelműséggel, hanem ugyanakkor az énekelt és a zenekarban megszólaltatott zene emóció-jellegéből is azonnal felismerjük; a vezérmotívumok szimbolikája az ilyen és hasonló esetekben megint csak merőben fölösleges és doktrinér jellegű megterhelése a drámának.*

* Felettébb ritka az olyan eset, amikor az illető személy vagy tárgy nem nyiltan, hanem csak sejtető allúzió képében szerepel a szövegben vagy a színen: ezek az illető vezérmotívum zenekari alkalmazásának ritka, esztétikai szempontból tökéletesen indokolható esetei; velük szemben azonban nyomasztó többségben vannak az olyan esetek, ahol a motívum alkalmazása fölösleges s a drámai folyamatosság kára nélkül nyugodtan és szívesen lemondanánk róla.

* Kinek ne jutna itt eszébe Kosztolányi mesteri novellájának az a részlete, ahol Esti Kornél egy német tengeri fürdőhelyen a germán alaposságról szerzett benyomásait írja le, s ahol „a söpört, tiszta utácskákon, pontosan minden tíz méterre csinos oszlop állott, azon fehér zománctáblán mutató kéz, alatta szöveg: *„Út a tengerhez"* ... Kiértem a tengerhez. Ott azonban kissé elhültem: a fövenyparton, a víztől egy méternyire, egy valamivel ma-

Wagner vezérmotívumokkal teletűzdelt zenekari szerkesztése is nyilván a *szimbolum* és a *szuggesztió* eszközével dolgozik, — akárcsak Debussy vagy a modern zene mesterei. Csakhogy nála a vezérmotívum rendszere túlságosan is tudatos, intellektuálisan megterhelt szimbolikára vezet; éppen e másodlagos, kiagyalt jellege folytán nem is igazi szimbolum (amelynél — mint fentebb kifejtettük — lényegében öntudatlan, vagyis tudatalatti s ugyanakkor erősen érzelmi tónusú aktussal jön létre a jelentő és jelentett közti szerves kapcsolat), hanem inkább allegória, vagy a naturalisztikus programmzene módjára létesített tudatos s éppen ezért gyakran külsőséges, önkényes s felületes kapcsolás (tudjuk, hogy Wagner milyen erős indításokat köszönhet a szimfónikus programmzenének, Berlioz, Liszt művészetének).

Hasonló jellegzetes különbözés áll fenn a Wagner-féle és a Debussy alkalmazta *szuggesztió* kérdésében is. Egy modern zeneesztétikus, Andreas Liess, olymódon iparkodik megvilágítani kettejük ellentétét, hogy a Berlioz-féle programmzene és Wagner ahhoz hasonló módszerét — amelynek lényegét a természet és az emberi élet akusztikus jelenségeinek egyszerű zenébe való transzponálásában látja — *naturalisztikus* vagy *direkt szuggesztiónak*, a Debussy alkalmazta hangulati vagy atmoszférikus eljárást pedig *indirekt szuggesztiónak* nevezi (ha ez a megkülönböztetés helytálló, akkor Mozart sok helyütt példátlanul erős szuggesztivitású drámai zenéje is nyilván az utóbbi típushoz tartozik).

A Wagner-féle vezérmotívumok rendszerére visszatérve: régi tapasztalat, hogy mennél kiterjedtebb, elmélyültebb zenei kultúrával, tiszta zenei fogékonysággal rendelkezik a hallgató, annál kevésbbé szorul rá Wagner drámáinak élvezésében a vezérmotívumok adta szellemi mankóra, annál spontánabbul élvezi ennek a zenének hatalmas, bőséges áradását, annál kevésbbé törődik az egyes motívumok jelentésének és felhasználásának bonyolult módszerével. (Közhely, hogy csak a kezdő wagneriánusok és zenei laikusok forgatják buzgón a szövegkönyvek és zongorakivonatok tetszetős motívumtabelláit, míg a tapasztalt muzsikus nem a motívumokat, hanem *magát a zenét* tanulmányozza és élvezi). Nem véletlen az sem, hogy Wagnernél is azokban a művekben és azokban a részletekben kapjuk a legtisztább, legspontánabb, máig el nem fakult muzsikát, ahol maga Wagner sem vette túlszigorúan a vezérmotívumok alkalmazásának a rendszerét, hanem inkább szabadjára engedte teremtő fantáziáját; tehát — a korai művektől eltekintve — elsősorban a Tristan második, a Walkür első és harmadik, a Mesterdalnokok harmadik felvonásában, míg a Nibelung-trilógia többi részében a vezérmotívumok rendszere inkább bénítóan, megkötően hatott a komponista zenei leleményére, fantáziájára.

* * *

Éppen ez: a komponista szabadságának a vezérmotívumok rendszerével való gúzsbakötése az, amit Debussy Wagner zenei dramaturgiájában természetellenesnek, művészietlennek és okvetlenül elvetendőnek tart. Debussy főelve a *természetesség*, minden kényszernek és rendszernek (még ha maga is választotta volna) a tagadása. Herakleitossal a természet állandó folya-

gasabb, de a többihez teljesen hasonló oszlop keltette fel figyelmem s azon egy, valamivel nagyobb, de a többihez teljesen hasonló fehér zománctábla, ezzel a szöveggel: *„A tenger"* ...

matos változásának az elvét vallja. Ezért tartja természetellenesnek az eleve felállított és állandóan vissza-visszatérő vezérmotívumok alkalmazásának az elvét, — mert hiszen az elv kedvéért a komponista olyan helyen is kénytelen előhozakodni velük, ahol a megváltozott hangulat, a drámai helyzet másfajta atmoszférája mást, újat kívánna. Amiként (Herakleitos szerint) nem léphetünk kétszer ugyanabba a folyóvízbe, éppúgy értelmetlen és természetellenes bármely figura vagy érzés szimbolizálására egy rögzített dallamot vagy motívumot kijelölni, mert hiszen az emberi érzések és jellemek ugyanolyan állandó folyamatos változásban vannak, mint akár maga a természet, amely soha nem ismétli önmagát. Mélisande a IV. felvonásban már nem ugyanaz, mint az elsőben volt s ha mindkét helyen (Wagner módszere szerint) ugyanazzal a motívummal jelképeznénk, erőszakot teszünk vele a dráma folyamatosságán és a lélektani igazságon.

Ez a „vérité intérieure", a lélektani igazság és a drámai pillanat soha nem ismétlődő, vissza nem térő atmoszférája Debussy szemében fontosabb, mint bármiféle más zenei vagy dramaturgiai rendszer. — Vissza-visszatérő motívumok, témarészletek azért még a Pelléasban is előfordulnak (így pl. mindjárt a bevezetésben feltűnnek Golo és Mélisande jellegzetes motívumai); de felhasználásukban Debussy olyan kötetlen szabadsággal jár el, hogy súlyosan megtévesztő volna velük kapcsolatban (amiként az némely régebbi keletű, Wagner igézete alatt álló Debussy-monografiában történt) vezérmotívumokról beszélni. Debussy a szó szoros értelmében zenei nyersanyagnak, a zenei inspiráció menetét pusztán kezdetben megindító-nekilendítő alárendelt eszköznek tekinti ezeket a motívumokat s a mindenkori drámai helyzet, a pillanat hangulata szerint szuverén szabadsággal kezeli: állandóan módosítja, változtatja őket. Nagyon jellemző például, hogy a dráma egyik főhősének, Pelléasnak egyáltalán nincsen ilyen jellegzetes motívuma s Mélisande megjelenését is távolról sem kíséri állandóan a vele kapcsolatba hozni szokott jellegzetes motívum; így például éppen a szerelmesek két legfontosabb és legpoetikusabb együttes jelenetében, a III. felv. 1. jelenetében (A vár tornya mellett) és a IV. felvonás 4. jelenetében (A parkban, a kútnál) Mélisande motívuma egyáltalán elő sem fordul. Debussy éppen itt, a legfontosabb, legdöntőbb helyeken teljesen függetleníti magát minden előzetes motívikus kötöttség alól.

Ezért teljesen céltalan és megtévesztő a Pelléashoz bármifajta tématabella készítése, mert ezekből éppen az hiányzik, ami Debussy zenéjének lényegét teszi: az állandó proteuszi változás, megújulás szelleme, a visszanemtérő költői atmoszféra szuggesztív ereje.

Sokkal fontosabb mindezeknél az a jelenség, amit Debussy méltatóinak egyike, J. Rivière „a visszatérő atmoszféra vezérmotívumá"-nak nevezett. Ez azt jelenti, hogy egy bizonyos hangulat, bizonyos érzés visszatérése Debussy zenéjében is bizonyos hasonlóságokat hoz létre, — mellesleg anélkül, hogy bármiféle megfogható és kimutatható motívikus vagy témai összefüggés állna fenn az analóg drámarészletek között. Ilyen részek: amikor például Pelléas az I. felvonás 3. jelenetében a kastély előtti terraszra érkezik s e szavaknál „Je venais du côté de la mer" a jelenet addigi nyomasztó levegőjébe (naptalan, sötét erdőről és kertekről esik benne szó) mintegy magával hozza a szabad tenger friss, felszabadult lehelletét. Megfoghatatlan, titkos belső rokonság fűzi össze ennek a résznek a zenéjét a III. felvonás 3. je-

lenetével, ahol ugyancsak Pelléas és Golo nyomasztó, baljóslatú vándorlás után kilépnek a kastély földalatti folyosóiról a világosságra, a tengerre néző terraszra és Pelléas — mint aki nyomasztó álomból ébredt — fellélekzik „Et, maintenant, tout l'air de toute la mer!..." A hangulat, az atmoszféra hasonló és mégsem ugyanaz; amennyivel súlyosabb sötétségből, nyomasztó életveszélyből szabadul itt utóbb Pelléas (életveszélyből, mert hiszen a féltékeny Golo kevés híján elemésztette, letaszította volna a sötét mélységbe), annyival szélesebb ívelésű és felszabadultabb itt Debussy zenéjének a hangvétele is.

Mennyivel poetikusabb és igazabb így — egyetlen közös fordulat, közös hang nélkül — az egész, mintha történetesen valami Wagner módjára fogalmazott „tenger-motívum" térne vissza s emlékeztetne az I. felvonás analóg hangulatára. — Az igazság kedvéért meg kell említenünk, hogy Wagner is éppen legnagyszerűbb és „legmodernebb" művében, a Tristanban, szintén sokszor eltekint az ilyesfajta kicsinyesen, banálisan emlékeztető vezérmotívumok használatától (általában a Tristanban a vezérmotívumok nem játszanak túlnagy szerepet). Érdekes viszont, hogy ugyanakkor — Debussyvel éles ellentétben — a természeti atmoszféra érzékeltetésével sem igen törődik (a III. felvonás elejének kivételével). Fentebb már említettük, hogy mennyire summás nemtörődömséggel kezeli az első Tristan-felvonás tengeri-hajó atmoszféráját, — az a Wagner, aki igazán értett hozzá, mint kell természetet festeni, hangulatot kelteni.

S végül még egy utolsó, érdekes adat a vezérmotívum-problémához. — Tudjuk, hogy a Pelléas befejezése után, az 1900-as évek elején Debussy a Tristan-monda megzenésítésének tervével is foglalkozott. Természetesen nem Wagner „barbár, pedáns és nagyszerű" (R. Rolland szavai) drámáját vette elő, hanem az eredeti ófrancia verses regényt Bédier újraköltésében. Művét részben Wagnerrel szembeni demonstrációnak szánta s nyilván inkább a regényszerűen epikus és érzelmes lírai vonások kidomborítására törekedett (a középkori udvari kultúra szellemében fogant ófrancia eredetihez ragaszkodva), mintsem a szenvedélyek wagneri kiélezésére. Jellemző az is, hogy a megzenésítendő szöveg összeállítására Gabriel Moureyt, — egy Rossettiről és a preraffaelita festőiskoláról szóló könyv szerzőjét — kérte fel. — A Debussy-féle Tristanból azután nem lett semmi; de emlékül fennmaradt egy 1907-ben kiadójának, Durandnak ajándékozott tréfás albumlap, Debussynek ezzel a sajátkezű megjegyzésével: „L'un des 363 thèmes du Roman de Tristan...". — A tréfa éle nyilvánvalóan Wagner ellen irányul, aki általában 30—40 vissza-visszatérő vezérmotívum mozaikjából (tehát Debussy véleménye szerint feltűnően szegényes és túlontúl sokat ismétlődő zenei nyersanyagból) építette fel egy-egy hatalmas drámájának a zenéjét. Debussy a zenében esküdt ellensége minden szkématikus, formalisztikus ismétlődésnek, gondolatszegénységnek; ezért tromfolja le tréfásan Wagnert a maga soha kivitelre nem került Tristánjának 363 témájával; hiszen a motívumoknak ilyes gazdagsága nyilván a visszatérő vezérmotívum elvének teljes felborítását, legyőzését jelentette volna!

IV.

Debussy hallatlanul irtózik minden ünnepélyes retorikától, minden pátosztól (ezért is olyan éles ellenfele nemcsak Wagnernek, hanem Glucknak is és Mozartot többre becsüli a gyakran patetikussá váló Beethovennél). Mozarton kívül talán senki másnak nem sikerült ennyire tartózkodó és szerény, de azért raffinált eszközökkel tragikus, mélyen emberi és megindító hatást elérnie, mint őneki. Majdnem minden más zene nagyhangúan patetikusnak, üresnek, vagy nagyzolónak érzik mellette. Felvonásai, jelenetei olyan elhaló, misztikus csendben végződnek, mint ahogy az emberi lélek elszáll a testből vagy mint ahogyan eszméletünket vesztjük (Suarès hasonlata). Olyan zenét ír, amelyik megint „tud hallgatni", szemérmesen rejtegeti az érzéseit; nagy szó ez a romantika korában (helyesebben annak a végén), amelyik éppen a legintimebb érzések kiteregetésében, hivalkodó fitogtatásában látta a művészet főcélját (gondoljunk csak pl. Csajkovszki áradó-dagadó szentimentalizmusára).

Mindez természetesen a világért sem jelent hideg érzéketlenséget; minnél inkább tartózkodik a hangos wagneri retorikától, az erős kitörésektől, annál koncentráltabban és szuggesztívebben sikerül neki az emberi lélek legfinomabb belső megmozdulásainak, megrezdüléseinek a zenébeöntése. Debussy zenéje a maga szűkszavú tartózkodásával sűrítettebb és éppen ezért szuggesztívabb hatású, mint — Mozartot kivéve — a régebbi drámai zene egész termése. (A komponistát belülről mozgató érzéseknek és emócióknak ezt a végletes szemérmességét Romain Rolland *Racine* drámáinak előkelő tartózkodásával hasonlítja össze.) Debussy arisztokratikus tartózkodása (olyan arisztokratizmus ez, amely nem előítéletből, vagy sznobizmusból fakad, hanem erős művészi öntudatból és a tömegízlésnek tett koncesszió teljes hiányából) — akárcsak Racineé — csak a színpaddal kapcsolatban nyeri el teljes értelmét és súlyát; éppen azért, mert az ilyesmi a színpad irodalmában és zenéjében olyannyira szokatlan és ritka (gondoljuk csak el, hogy a francia zenés színpad stílusát a 19. század első felében, egészen Wagnerig, a hangos színpadi hatásvadászat nagymesterének, Meyerbeernek a példaképe irányította). Jellegzetes e tekintetben Debussy mereven elutasító állásfoglalása a Pelléas hangversenyszerű előadásával szemben. „A Pelléas igénytelen egyszerűsége csak a színpadon kap értelmet és értéket... Hangversenyben a közönség értelmetlennek találná a beszédes szüneteket, elhallgatásokat", írja Debussy egy levelében erről a kérdésről.

Hogy a Pelléasban egy mindenképpen súlyos és a látható cselekmény végzetes voltán túl is tragikus kimenetelű lelki dráma játszódik le előttünk, azt Debussy zenéjének minden fogékony hallgatója ösztönszerűen megérzi. Csakhogy ez a dráma nem árulja el magát elmondott szavakban, kikiáltott érzésekben, nem viharzik lihegő lendülettel a zenekarban (mint Wagnernél), hanem „elrejtőzik a melódia vonalának egy-egy kis hajlításában, a zenekar egy-egy borzongó megremegésében, mint valami átfutó árnyék az ember pillantása mélyén, hírt adva a lelkekben lefolyó drámáról" (Ce n'est que par un frisson de la ligne mélodique, ou de l'orchestre, comme une ombre, qui passe au fond des yeux, que l'on a conscience, par moments, du drame qui se joue dans les coeurs) írja Romain Rolland.

A Pelléasban egyáltalán nincsenek „jellemek" a szó szokványos iroda-

lomesztétikai vagy zenedrámai értelmében. (Sok más megfontolás mellett talán ez a körülmény is alátámasztotta Debussynek a Wagneri vezérmotívum rendszerével szemben tanusított amúgy is erős ellenállását; ahol nincsenek világos körvonalú jellemek, ott nyilván nem is lehet a szereplők számára állandóan rögzített „zenei névjegyeket", szimbolumokat találni.) — „Kicsoda volt Mélisande? Nem tudjuk. Mi volt közte és Pelléas közt? Nem tudjuk. Szinte testetlen, álomszerű teremtések és (Golot beleértve) mindhármuk körül valami bús árnyfátyol, kérlelhetetlen, de sohasem zord, inkább kibékítő csendes fatalizmus lebeg", írja a Pelléas hőseiről Debussy gondolatvilágának hivatott magyar interpretátora, Fábián László. A Pelléas hőseinek lelkivilága sokszor a *gyermeki* psyché rejtelmes világába vezet (erre a kérdésre zenei vonatkozásban alább különben még visszatérünk). Nemhiába ismételgeti Golo a harmadik felvonás első jelenetében (A torony alatt) olyan nyomatékosan: „Quels enfants! Quels enfants!..."

Titokzatos és kiismerhetetlen nekünk felnőtteknek a gyermeki lélek világa, mert nem ismerjük — illetőleg csak a legújabb lélektani kutatások során kezdjük lassan-lassan megismerni — a belső logikáját. Rejtelmes és varázslatos, akárcsak a természet világa, Debussy művészetének ez a másik nagy ihletője. E forrásokból ered a Pelléas erősen szembetűnő *misztikus vonása*, amelyet Debussy a természet (s benne természetesen az emberi lélek) és a művészet világára vonatkozóan egyformán erősen kihangsúlyoz. „Soutenons que la beauté d'une oeuvre d'art restera toujours mystérieuse, c'est-à-dire qu'on ne pourra jamais exactement vérifier *comment* cela est fait. Conservons à tout prix cette magie particulière à la musique", írja 1913-ban egy tanulmányában — ugyanaz a Debussy, akinek a mindennapi életben tapasztalt gyermekes-parasztos babonásságáról életrajzírói és barátai annyi kedvesen komikus részletet és anekdotát mesélnek (felsorolásukat Strobel szép Debussy-könyvének — Atlantis-Verlag, 1940 — 21. lapján találja meg az érdeklődő). Az ilyen gondolatokból született művészet eleve esküdt ellensége minden szoros értelemben vett, lapos realizmusnak és naturalizmusnak. Ezt a felfogást Debussy világosan ki is nyilvánította: „A művészet az élet hazugságainak legszebbike" (L'art est le plus beau des mensonges), mondja egy helyen. Érthető, hogy különös szimpátiával vonzódott éppen ahhoz az irodalmi irányhoz, amely az emberi érzésvilág mélységét az álom s a primitív mágia sejtelmes-titokzatos tükrözésében tárta az olvasó elé: a szimbolizmushoz. „A zene birodalma ott kezdődik, ahol a szó hatalma véget ér" (La musique commence là ou la parole est impuissante à exprimer); a muzsikusnak ez a fentebb már idézett vallomása egyforma érvénnyel jellemzi Debussynek és szövegírójának, Maeterlincknek a Pelléas-ban ritka harmóniában összecsengő művészi felfogását.

Debussy művészetének kivirágzása a francia kultúrtörténetnek olyan korszakába esik, amikor a különböző művészetek kölcsönhatása erősebb, mint valaha, Az írók, festők (és részben a zenészek is) lassan kezdik valóra váltani Baudelaire híres mondását: „Az illatok, színek, hangok felelgetnek egymásnak" (Les parfums, les couleurs, et les sons se répondent). Irodalom és zene kapcsolata már a nagy romantika idejében igen szorosra fűződött: Berlioz, Schumann, Wagner, Liszt, Cornelius s mások közismert példái az irodalmi körökben járatos tollforgató komponistának.

Debussy is világéletében többet forgolódik írók és festők körében, mint

a nagyobbára értetlen és maradi szakmabeli zenészek közt. Barátai közül nem egy úgy érzi, hogy irodalmi oldalról termékenyebb, fontosabb indításokat kapott, mint muzsikus kartársaitól (Dukas véleménye). Ez kétségkívül erős túlzás; Debussy túlságosan ösztönös és mindig zenében gondolkodó-tervező művész volt ahhoz, hogysem a literátus-zenész mindig kissé dilettáns ízű fogalma alá vonhatnók és zenéjét — ezt a legtöbbször tisztán zenei fogantatású, szemmelláthatóan önelvű muzsikát — bármiféle irodalmi irány példaképéből levezethetnők. Ma már — közel félévszázad távlatából visszatekintve — úgy érezzük, hogy Debussy lélekben előbbre volt, mint író kortársainak legnagyobb része. Zenei eszményeinek a korszerű irodalmi áramlatokkal való sok tekintetben kétségbevonhatatlan összetalálkozása véleményünk szerint nem annyira az irodalmi ideálok átvételéből, mint inkább a koreszményekre való párhuzamos, egyidejű reakcióból magyarázható. Ez a megállapítás egyformán vonatkozik az irodalmi és zenei szimbolizmus fentemlített áramlatára és a művészet legtágabb értelemben vett *formai és tartalmi* elemei közötti arány dolgában való elvi állásfoglalásra. Tudjuk, hogy a nagy romantikus művészet a tartalmi oldalt, a tiszta önkifejezés mindenekfelett való öncélúságát hangsúlyozza a formai és az érzéki elemek rovására (a romantikus zenében leginkább Berlioz, Wagner és Liszt voltak ennek az esztétikának az élharcosai).

Irodalmi tekintetben először a 19. század 60—70-es éveiben, az úgynevezett *Parnasse* mozgalma helyezkedik szembe ennek a romantikus elvnek az uralmával; zenében pedig éppen Debussy az (a Parnassiens csoportjából nem egyet találunk meg az ő íróbarátai és kedvenc költői sorában), aki a romantika érzés-exhibicionizmusával szemben megint erősebben hangsúlyozza a zenei önelvűség, anyagszerűség és formaszépség ideálját.

A romantikus esztétika volt az, amely ellentétet konstruált a műalkotás tartalma (a képzőművészetben az ábrázolt tárgy vagy jelenet, zenében a kifejezendő érzés) és megjelenési formája között. Szokták ezt úgy is fogalmazni, hogy a művészi matéria csak eszköze a művészi gondolat, idea ábrázolásának. Ezért is terhelték meg a romantika korában a zenét annyira történeti és filozófikus, vallási s egyéb ideákkal, tartalmakkal (Berlioz, Wagner, Liszt; a képzőművészetében leginkább a 19. század reprezentáns történeti tablófestészete). A minden művészet önelvűségét, érzékletes anyagszerűségét hangoztató reakció megindítása a festészetben az impresszionista iskola (különösen Manet) kezdeményéhez fűződik; Manet leghíresebb festményein már nem tehetünk különbséget az ábrázolás módja, (vagy formája) és tartalma közt; *a kép tartalma azonos lett annak érzékletes megjelenési formájával.* — Ebben a tekintetben Debussy is hasonló elveket vall — anélkül, hogy azért jogunk volna őt impresszionista zenészként elkönyvelni, amint az elég gyakran megtörtént; ezt tiltja a képzőművészet és a zene valóság-élményének merőben különböző volta. Súlyosan félreérti Debussy zenéjét és szándékait az, aki muzsikájában ilyen vagy amolyan *érzésnek a kifejezését,* bármiféle zenénkívüli *eszmének* a zenei megvalósítását keresné. Debussy zenéje önelvű, önmagában is megálló muzsika, amely nem fejez ki semmi mást, csak saját magát, — akárcsak a zenei klasszicizmus (különösen Mozart és Haydn) zenéjének a legjava, ahol szintén ilyen abszolut harmóniában egyesülnek, egybeesnek a tartalom és a forma szempontjai. Nem véletlen, hogy Debussy éppen a 18. század mestereiben, egy Bach,

Rameau, Mozart, Haydn zenei gondolatvilágában és művészetében találta meg a saját zenei ideáljával leginkább rokon szellemiség megnyilvánulását. Formának és tartalomnak: eszközöknek és kifejezésnek ez az abszolut összhangja jellegzetes *latin örökség;* az érzékletes szépséget és a mértéktartást mindenekfelett tisztelő francia művészet például sohasem szerette és méltányolta a művészeti kifejezésnek a szép forma rovására való romantikus hangsúlyozását.

Éppen ez a tipikusan latin egyensúly- és arányérzék tette lehetővé Debussy számára a színpadon zajló lelki történés (a tulajdonképeni kifejezni való) és a zene csodás kiegyensúlyozását, — ami tulajdonképpen minden drámai zene főproblémája. Ez olyan mértékben sikerült neki, mint az egész zenetörténet folyamán talán még csak egynek: Mozartnak, — aki pedig az olasz, tehát végeredményben szintén latin szellemű művészet légkörében történt zenei neveltetésének köszönhette ezt a csodás arányérzékét. Debussynél is — akárcsak Mozartnál — megfigyelhetjük, hogy a zene sohasem hangoskodik és nem terpeszkedik a beszélt dialógus rovására (amint ez Wagnernél bizony gyakran megtörtént), — de arra sem kapható, hogy önnön törvényeit feledve, egyszerűen kiszolgálja a szöveget (amint azt Gluck és utána megint Wagner hangoztatták és legalább is elvben megvalósították). Nyoma sincs nála a romantikus komponisták hirhedt terjengősségének (Schubert. Wagner, Liszt, Buckner). Páratlan külső-belső koncentrációja, mértéktartó szűkszavúsága csak Mozart zenedrámai ökonómiájához hasonlítható és egész szellemi-lelki alkatában inkább klasszikus, mint romantikus művészet. Az operában — Mozart óta először és Verdi 1892-ben bemutatott Falstaffjával való, bizonyára öntudatlan párhuzamosságban — megint érvényre juttatja a *tiszta zeneiség* igényeit és szempontjait. Éppen ennek a zenei önelvűségnek köszönheti Debussy muzsikája azt a csodálatos, szinte rejtelmesen természetszerű folyamatosságát, amelynek titkát a romantikus zene Beethoven óta mintha elvesztette volna. Ennek a folyamatosságnak a zenei-technikai ismertetőjeleire, eszközeire különben alább még visszatérünk.

* * *

A művészet minden mellékes szemponttól és tendenciától mentes önelvűségének ez a hangoztatása és műveiben történt megvalósítása tehát valóban párhuzamos rokonjelenség módjára kapcsolja egybe Debussyt és az impresszionista festészet atyamesterét, Monet-t. Éppen e kapcsolat miatt és mivel sok művében — már magukból a címekből kitetszően — annyira nyilvánvaló a szabad természet ihletése, sokfelé divat lett Debussy művészetét „zenei impresszionizmus" címén elkönyvelni. Vegyük most kissé közelebbről szemügyre ennek a meglehetős primitív módon szkématizáló elnevezésnek a jogosultságát és vele kapcsolatban Debussy *természetélményét,* a szabad természethez való viszonyát.

Bizonyos hangulati-eljárásbeli analógia kétségtelenül fennáll Debussy művészete (különösen a korábbi, 1900 előtt keletkezett művek, mint pl. a *Faun délutánja,* a *Nocturnes* 3 darabja) és az impresszionista festők művei keltette benyomás között. Amiként a festésből eltűnik a régi, fény és árnyék erős kontrasztjával dolgozó plasztikus ábrázolásmód, hogy az impresszionistáknál helyet adjon az egyetlen hangulati alaptónusban feloldott árnya-

latok, nüanszok művészetének, a műterem-világítás sablonja helyett a szabadban való atmoszféra-festésnek (amit különben jóval Monet előtt már Turner képein, sőt bizonyos mértékben már a 18. században, Watteaunak — ennek a Mozarthoz szellemben legközelebb álló festő-zseninek — a művészetében is megfigyelhetünk) éppúgy, vagy legalábbis hasonlóan lép Debussy zenéjében a régi dur és moll-polaritásra épített harmóniarendszer helyébe az úgynevezett lebegő tonalitásnak, a régi funkció-rendszert megtagadva, színfoltok módjára egymás mellé sorakoztatott akkordképleteknek, a finom árnyalatoknak, a zenei nüansznak az uralma.

A hasonlóság mellett ne feledkezzünk meg azonban a jellegzetes különbségekről sem. A festői impresszionizmus — látásmódjának minden forradalmi újszerűsége mellett is — végelemzésben naturalista művészet, hiszen impresszióit nyilván közvetlenül a természetből meríti. A zenében ez teljesen lehetetlen és művészietlen eljárás volna; közvetlenül felhasználható zenei impressziót — olyan értelemben, ahogy ezt a fogalmat a festők használják — a természetben hiába keresünk. A természetben előforduló akusztikus jelenségek (madárszó, szél süvítése, erdő zúgása, patak-csobogás, stb.) zenei felhasználása inkább a romantikus programmzene körébe vezet; azonkívül felettébb kényes és nagyon könnyen tűrhetetlen giccsé váló effektus, amelytől Debussy kényes ízlése ösztönösen irtózik. Jellemző, hogy Debussynek egyetlen madárhang- vagy Waldweben-effektus nélkül, tisztán hangulati eszközökkel milyen tökéletesen sikerült a Pelléas első jelenetében szereplő „alkonyodó erdő" hangulatának a felidézése; hasonlóképen teljesen ment minden programmzenei jellegtől a Pelléasban többször is szereplő „tenger"-hangulat ugyancsak döbbenetesen szuggesztív zenei megjelenítése. A Debussy sok más zenekari és zongoraművében szereplő, látszólag programmzenei jellegű címek (rendkívül jellemző, hogy a Préludes két kötetében nem a darabok élén, hanem a zene után közli őket tartózkodó kommentárként) ne tévesszenek meg bennünket afelől, hogy Debussy egyáltalán nem „zenei tájképfestő" a szó impresszionista értelmében; sokkal kevésbbé az, mint pl. Haydn a *Teremtés* naiv-tréfás programmzenéjében, vagy mint a Pastorale-szimfónia Beethovenje*; mint a festői programmzene nagymestere: Liszt Ferenc, vagy mint akár a Waldweben- és Feuerzauber-jelenetek komponistája, Wagner, aki tulajdonképen csak a Tristan és a Mesterdalnokok második felvonásában vagy a Parsifal némely jelenetében (Karfreitagszauber) — Debussy is Wagner összes művei közül ezeket méltányolta és szerette a legjobban — jutott el a programmzenei hangfestéstől mentes *zenei hangulatfestés* kivételes magaslatára.

Hogy a szabad természet szemlélete Debussy legnagyobb, leghatalmasabb élménye volt, számtalan nyilatkozatából tudjuk és zenéjének minden üteméből érezzük. De éppen azért, mert annyira rajong, szinte vallásos, pantheisztikus módon lelkesedik érte, szentségtörésnek tartaná az utánzás, a művészeti kópia banális eszközével közeledni hozzája. Nem a természeti élmény keltette pillanatnyi ingert akarja lemásolni (mint az impreszszionista festők), de meg nem is keresi benne a saját érzéseinek felnagyí-

* Biztos adatunk van rá, hogy Debussy éppen a Pastorale természetfestését mesterkéltnek, konvencionálisnak érezte; — mintha csak megsejtette volna az újabb Beethoven-kutatás megállapítását, amely kimutatta a VI. szimfónia természetfestő képeinek műzenei előzményeit, pontos mintáit (Sandberger).

tott tükrözését (mint a romantikus művészet tette), hanem valamiképpen a természet keltette belső megindultság, meghatódás visszhangját vetíti elénk zenéjében. A szinesztéziának (a hang-fényérzetek lélektani összekapcsolásának) ez a csodálatosan magasfokú képessége — a zenei evokáció példátlan adományán kívül — kétségtelenül rendkívül erős optikai érzékenységen, vizuális fogékonyságon alapult. Debussy a francia népi jellem amúgy is közmondásosan vizuális beállítottságán túlmenően (milyen jellemző, hogy a legelterjedtebb francia folyóiratot „L'Illustration"-nak hívják és hogy a franciák csinálják a legjobb filmeket) egyedülállóan fogékony és érzékeny volt optikai benyomásokkal szemben (hiszen lenyűgöző természetélményét is — mint az emberiség általában — túlnyomó részben látószerve útján szerezte). Az angol praeraffaelita festők csoportjától nemcsak irodalmi indításokat kapott *(La damoiselle élue* című kantátáját tudvalevően Dante Gabriel Rossetti szövegére szerezte), hanem festői stílusuk finom vonalrajza, arisztokratikus tartózkodása is nyilván erős hatással volt rá. Igy vethette fel egy nemrég megjelent szellemes Debussy-könyv (Claude Debussy und das Poetische, Bern, 1943.) szerzője, Georg Schaeffner a Pelléas alakjainak Rossetti, Watts és Burne Jones figurái alapján való színpadi megformálásának az érdekes gondolatát. Nem valószínűtlen az sem, hogy egy másik angol-amerikai festő, Whistler érdekes ezüstös-fátyolos tónusú éjszaka-képei némi befolyással lehettek a Debussy-féle híres zenekari *Nocturnes* kompozíciójára (amennyiben Debussyvel kapcsolatban egyáltalában szabad impresszionizmust emlegetnünk, a *Faun délutánja* mellett elsősorban a mesternek erre a művére kell gondolnunk; a Pelléasra semmi esetre sem). Érdekes és jellemző vonás az is, hogy Debussy milyen rendkívüli gondossággal ügyelt kiadott művei címlapjának művészi kivitelére; ez is nagyfokú vizuális érzékenységének és biztos ízlésének a jele.

Ilyen helyen, a „La Mer" címlapján találkozunk Debussy művészi inspirációja egy további forrásának beszédes tanuságával: Hokusai japán festő egy rajzával. A *távolkelet* művészete már az impresszionista festőket is megihlette: Manet, Degas, Renoir, Monet mind érdekes impulzusokat merítettek a japán színezett metszetnek (akkoriban az annak alapjául szolgáló ősibb és eredetibb kínai művészetet Európában még alig ismerték) az atmoszférát erősen hangsúlyozó, szerény eszközökkel dolgozó, stilizált és levegős ábrázolásmódjából. Debussy, aki mindenben a kisméretűt, válogatottat és finomat szerette (még az ételben is!, apró japáni nippekből egész sorozat volt a birtokában), érthető módon lelkesedett ennek a távolkeleti rajzművészetnek a diszkréciójáért, kevés eszközzel sokat kifejezni tudó stílusáért. Nem egészen alaptalan az az analógia, amellyel az esztétikusok párhuzamba állítják Debussy sok szünettel tarkázott, feltűnő takarékosan hangszerelt partituráit a keleti metszetek és rajzok szélesmargójú, a lap nagy részét üresen hagyó levegős ábrázolásmódjával. Mindezen felül az 1889. évi párisi világkiállításon a távolkelet zenéjét is alkalma volt Debussynek megismernie. Különösen a jávai gamelánzenekar játéka ragadta meg a fantáziáját; exotikus hangszineinek és gazdag ritmikájának Debussyre tett mély hatására alább, a zenei-technikai jelenségek ismertetése kapcsán, még visszatérünk.

V.

Fentebb, Debussy erősen vizuális beállítottsága kapcsán, már hivatkoztunk művészetének szembetűnően franciás jellegére. Próbáljuk meg most röviden összefoglalni, mi az, ami a magát büszke hangsúllyal *musicien français*-nak nevező Debussy zenéjét olyan félreismerhetetlenül, jellegzetesen franciává bélyegzi. A francia jellem klasszikus művészi ismertetőjeleként általában a józan mértéktartás, a jóízlés mindenekfelett való hatalmát, a világos formák tiszteletét és az érzékletességet, érzékszerűséget szokták emlegetni. „Mesure, goût, forme et sensibilité"; mindezek a tulajdonságok valóban Debussy zenéjére is általában jellemzőek. Különben is valamennyi szorosan összefügg egymással; egyik a másiknak egyszerre feltétele s következménye. Hogy a mértéktartás és az ízlés mennyire uralkodó vonása Debussy zenéjének, a fenti fejtegetések után, úgy hisszük, már alig szorul külön bizonyításra. Mértéktartás az érzések kifejezésében, mértéktartás az eszközök használatában (mennyivel diszkrétebb Debussy zenekarkezelése, mint pl. Wagneré, vagy Strauss Richárdé) és végül mértéktartás a terjedelemben: mindez a Pelléas partiturájának szembetűnően jellegzetes ismertetőjele; szinte klasszikus példája annak, miként lehet aránylag szerény együttes felvonultatásával, *a lehető legkevesebb eszközzel* az elérhető legnagyobb hatást kiváltani (ebben megint csak Mozarttal mélységesen rokon szellem). A francia művészetben igen gyakran (így pl. a festői impresszionizmusban is, vagy annak legfontosabb francia előfutárában, Watteau művészetében) fontosabb az ábrázolás módja, miképtje, mint a tulajdonképeni tartalma. Éppen ezért a tipikusan francia művészet majdnem mindig (legalább is jellegzetes képviselőiben) anyagszerű és érzékletes, szemben a német szellem gyakran túltengő kifejezési vágyával, tartalmi túlterheltségével.* Ez az érzékletesség és anyagszerűség nyilatkozik meg a francia művészet híres szenzualitásában. Debussy maga hangsúlyozza egy helyütt: „nem papíron konstruálni, hanem *hallani* kell a zenét!" Más helyen meg ismét: „La musique française veut, avant tout, faire plaisir", a zenét tehát elsősorban az érzékek és nem az absztrakt eszmék művészetének vagy a szubjektív érzésvilág önvallomásos kivetítése eszközének tartja. Ingerkészsége, érzékenysége (éppen ezeket jelöli a francia nyelv a Debussyre is gyakran alkalmazott „sensibilité" fogalmával) valóban egészen rendkívüli mértékű.

A fent felsorolt tulajdonságok: a mértéktartás és az érzékletesség szinte önkéntelen találkozásra vezettek Debussy és az antik görög kultúra szelleme közt. A görög művészet — legalább is a Perikles kora körüli klasszikus virágzása idejében — hasonló elveken épül, mint Debussy klasszikus franciasága: sohasem kolosszális vagy mértéktelenül szenvedélyes, hanem mindig emberszabású (éppen ebben van példaadó humanitásának a legmélyebb gyökere) és klasszikusan mértéktartó. Valóban: az a „sérénité", az a belső harmóniából fakadó csendes derű és magabiztos nyugalom, amely Debussy legnagyobbszabású műveit, s köztük természetesen a Pelléast is — minden melankólikus alaptónusa ellenére — annyira jellemzi, egyedül az ógörög művészet remekeinek a szellemével hasonlítható össze. Ez a megállapítás Debussy

* Ez az ellentét már a barokk-korban is megfigyelhető. Figyeljük csak meg, mennyivel kiegyenlítettebb, formában klasszikusabb pl. Rameau vagy Couperin zongoramuzsikája Bachénál (ez a szembeállítás természetesen nem abszolut zenei értékelést jelent).

valamennyi jelentősebb művére érvényes, nemcsak a programmszerűen, tartalom szerint hellénizáló művek aránylag csekélyszámú csoportjára (Chansons de Bilitis, Six épigraphes antiques, Danseuses de Delphes, stb.). Ez utóbbiak javarészben Debussy egy neves íróbarátja, Pierre Louys ösztönzésére készültek. Az ókornak ez a lelkes rajongója annyira páratlanul beleélte magát az ógörög költészet formavilágába, hangulatába, hogy *Chansons de Bilitis* című saját költésű versciklusát (amelynek megzenésítése Debussy művei közt is szerepel) sokan valóban hellenisztikus kori görög eredetiből való fordításnak vélték.

Rolland figyelmeztet arra, hogy Debussynek ez a jellegzetesen franciásnak érzett és elismert diszkrét, halkszavú, mértéktartó művészete a francia jellemnek és népi jellegnek nem az egyetlen megjelenési formája. A másik oldalon a széles heroikus gesztus, a fény és pompa szenvedélye, az élesen boncoló racionalizmus s a teleszájjal hahotázó burgundi-flamand nevetés, szintén szervesen beletartoznak a francia szellem megnyilatkozásának történeti tablójába. Rabelais, Molière, Diderot és Lully-Corneille franciaság ez; zenében talán leginkább Berlioz és Bizet művészete. Természetes, hogy a két ellenpólus: Rameau—Debussy az egyik, Berlioz és Bizet a másik oldalon csak *együttvéve* adhatja a francia szellem zenében való megnyilatkozásának hiánytalanul teljes tükrözését.

* * *

Fentebb Debussy érzékenységéről, szenzibilitásáról beszéltünk. Ez az érzékenység, ingerkészség (és ingerlékenység) Debussynek nemcsak művészetét, hanem egész lelki alkatát is jellemzi és mélyen emocionális gyökerű. Az a metsző gúny és irónia, amely írásaiban és leveleiben néha megnyilatkozik, nyilván a nagyon érzékeny, könnyen sebezhető arisztokratikus lélek ösztönös önvédelme az értetlen külvilággal szemben. Hogy Debussy érzésvilága milyen erős emociókra volt képes, szépen megvilágítja egy barátjának az a szavahihető közlése, hogy a Carmen-finale zongorázása közben (tehát egy olyan zenénél, amely stílus és lelki habitus tekintetében elég távol állt Debussytől) könnyekre fakadt. De több ilyen hasonló adatunk aztán nincs is; Debussy a mélységesen arisztokratikus művészlélek szemérmes tartózkodásával takargatta, metsző-hideg iróniával leplezte végletes belső érzékenységét, — akárcsak nagy kortársa Verdi, akit — belső természetének teljes félreismerésével — szintén nem egyszer megvádoltak hidegséggel, részvétlenséggel szuverénül elutasító magatartása miatt. — Ugyanezt a magatartást tanusította Debussy a nagyközönséggel szemben is; értetlenségével szemben a közönyös lenézés gőgös attitüdjét választotta. Kétségtelen, hogy Debussy zenéje még ma is — amikor pedig az ő elindította magvetés a modern zene sok területén már kalászba szökkent — csak a kevesek és kiválasztottak, a lelkes hozzáértők szellemi tulajdona. Etekintetben a Pelléas valósággal szimptomatikus jelenség; a jelenkor mélyenszántó társadalombölcselője, Ortega y Gasset egyenesen rajta példázza a tömegizlés színvonalát, felfogóképességét messze meghaladó „menthetetlenül népszerűtlen" művészet típusát.

* * *

Aki a Pelléas szövegét elolvassa s zenéjét meghallgatja, azt az emberi élet kikerülhetetlen sorsszerű tragikumának, valami melankólikus fatalizmus-

nak s a teremtmény nyomorúságával szemben érzett mélységes emberi részvétnek olyan légköre csapja meg, amit irodalmi téren leginkább a *nagy orosz írók*, kiváltképpen Dosztojevszki munkáiból, — zenében talán csak Muszszorgszki amazokkal egyívású zenedrámáiból *(Borisz Godunov, Hovanscsina)* meg még talán — kissé távolabbi párhuzamként — Bach *Máté-passiójából* ismerünk. Debussy fatalizmusa mélységesen szomorú, melankólikus érzés, mert abból a felismerésből fakad, hogy a természet és a fátum (alapjában véve a Pelléas dramatikájának ezek a fő mozgatói) könyörtelenek az emberi teremtményekkel szemben. „La Nature est sans pitié pour ses créatures", írja egy levelében. Ebből a meggyőződésből fakad az egész dráma alaphangulatának csendes, de annyira átható szomorúsága, végtelen melankóliája („Une gravité sereine, une tristesse infinie", írja róla szépen Suarès). Ettől kap olyan nagy súlyt és nyomatékot az aggastyán Arkel fentebb már említett vallomása a IV. felvonásban (tehát közvetlenül a végzetes tragédia bekövetkezte előtt): „Ha Isten volnék, megkönyörülnék az emberek szívén..."

Említettük azt a mély lelki rokonságot, amely Debussyt Musszorgszkival egybekapcsolja. Már a kortársak egyike, Charles Bordes — a szellemi-stílusbeli kapcsolat helyes felismerésével — Pelléast — Borisz Godunoff „unokájának" nevezte. Hogy Debussy a Pelléas megírásának az idején mennyire alaposan tanulmányozta és tulajdonképpen mikor ismerte meg a Borisz Godunoff zenéjét, biztos adatok hiányában nem tudjuk pontosan megmondani. Fiatalkori oroszországi utazása alkalmával, a csak Csajkovszkiért lelkesedő Meckné társaságában aligha. Egy egykorú fényképfelvétel tanusága szerint 1893-ban Chaussonnál már játszott a Borisz partitúrájából; alaposabban azonban alighanem csak 1896-ban, Olenin párisi szalonjában volt alkalma Musszorgszki zenéjével megismerkednie.

Bár a téma, a cselekmény külsőségei és a zenei technika tekintetében látszólag áthidalhatatlan ellentét áll fenn Debussy és Musszorgszki remekműve között, a két dráma mélységes szellemi rokonsága, éppen a zenei dramaturgia alapvető kérdéseiben, mégis kétségen felül áll. Hihetőleg a minden operai konvenciótól mentes, egyedül a komponista belső művészi lelkiismerete után igazodó, mélységesen őszinte és megdöbbentő lélekrajzú drámai énekbeszéd, az alkotó fantázia korlátlan szabadsága volt az, ami Debussyt a Borisz Godunoff partitúrájában lenyűgözően vonzotta. Debussy egész életében esküdt ellensége volt minden nyűgös akadémizmusnak, kényelmes konvenciónak. Ezért üdvözölte olyan kitörő örömmel váratlan fegyvertársát a zseniális dilettáns Musszorgszkiban, aki minden operai megszokást és tradiciót félretéve alkotta meg a modern lélekrajzú zenedráma első megdöbbentő remekművét a Borisz Godunoffban. A hősszerelmes tenor, a koloratúrákban csattogó drámai hősnő, a hősbariton intrikus (vagy drámai apa) mindmegannyi sablonná, marionett-figurává merevedett operai alak, amelyektől a Lohengrin-ig bezárólag, még Wagnernak sem sikerült magát teljesen emancipálnia. Mindezek helyett Musszorgszki mert először *igazi* gyermeket, esetlen parasztot, együgyű dajkát, ügyefogyott eszelőst, az eszméletlenségig részeg pópát az opera színpadára állítani és pedig a hamisítatlan életszerűség döbbenetes valóság-színével. Tartsunk csak egy kis seregszemlét: vajjon találunk-e Wagner és Verdi összes operáiban csak *egy* olyan gyermekszerepet, ahol a szereplő *valóban gyermek módjára* énekel és viselkedik; találunk-e egyetlen parasztot, aki társadalmi helyzetének és szokásainak megfelelően viselkedik

és dalol? — Nem: Verdi és különösen Wagner merőben érzéketlenek voltak e problémával szemben. Igazi gyermek Wagnernél egyáltalában nem szerepel; ahol pedig a cselekmény szerint népies, közérthető (magyarán: népdalstílusú) melódiát várnánk, valósággal karrikatúráját, nyakatekert torzképét kapjuk az igazi népi dallamnak. (Ilyenek: a kormányos dala a *Bolygó hollandiban*, az ifjú pásztoré *Tannhäuserben* és a fiatal hajós éneke a *Tristanban*). Beethoven óta menthetetlenül nagykorú lett az európai komponisták élcsapata: elfelejtette az egyszerű nép és a gyermek zenei nyelvét.*

Musszorgszki nagy tette az volt, hogy nála minden egyes szereplő pontosan azon a zenei nyelven szólal meg, annak a lelkiségnek a szellemében, amely illik hozzá: a tömeg tehát az orosz népdal melódianyelvén. Feodor és Xénia a gyermekdal tónusában és így tovább. Milyen revelációként hathatott ez a merészen őszinte zene Debussyre, aki maga is tulajdonképpen nagy gyermek maradt élete végéig (puerilis vonások: értelmetlen réják, sztereotip mondókák, nagy szerepet játszanak a kortárs-barátok visszaemlékezéseiben), — aki a Pelléas kis Yniold-jában a nyugati operairodalom első igazi, dikcióban és viselkedésben egyaránt tökéletesen hiteles gyermekszerepét megírta és aki a romlatlan ősi népzene forrását jelentőségben egy fokra helyezi a szabad természet ihletésével. (Mi több: Pelléas és Mélisande is voltaképpen mindvégig nagy gyermekek, akik gyermeki öntudatlansággal és naivitással szenvedik el tragikus sorsukat.) Nem tudjuk megállapítani, hogy az a pikáns dór-hangnemű dallam, amelyet Mélisande a harmadik felvonás elején (a torony ablakában haját fésülve) dúdolgat, valóban francia népi gyermekdal-e vagy sem? — Mindenesetre szövegíró s zeneszerző egyaránt olyan zseniálisan eltalálták benne a népi gyermekmondóka hangját, hogy tökéletesen annak az illúzióját kelti. Ez éppen Debussynek a páratlan erőssége: hogy egyetlen hang népzenei idézet nélkül oly példátlan szuggesztivitással képes valamely táj, vidék vagy ország levegőjét, atmoszféráját felidézni. *Puerta del vino* vagy *Soirée dans Grenade* című darabjairól a legilletékesebb bíráló, maga *de Falla* állapította meg, hogy egyetlen ütemnyi spanyol népzenei idézet nélkül mesteri módon érzékeltetik a spanyol táj atmoszféráját, a spanyol város hangulatát.

VI.

Mindeddig inkább általánosságban világítottuk meg a Pelléasban megvalósított zenei-drámai gondolatokat. A következőkben külön fejezetben szólunk a Pelléas speciálisan zenei sajátságairól, Debussy zenéjének a felépítéséről, szerkezetéről.

Először a mű egészét, tagolását vizsgáljuk. Debussy 15 tablóra, hagyományos szóval: jelenetre osztotta fel a Pelléas zenei lefolyását. A jelenetek mindegyike a maga nemében lezárt zenei-dramatikai egység. Az egyes jeleneteknek hármasával-négyesével felvonásokba való csoportosítása (úgy, hogy az I. felvonásba 3, a II-ba 3, a harmadikba s negyedikbe 4—4, az ötödikbe pedig csak 1 jelenet került) tudomásunk szerint csak utólag, az előadás színpadtechnikai szükségleteire való tekintettel történt és az egyes tablók

* Schumann különböző gyermekdarab-sorozatainak címe és látszólagos naivsága dacára, ő is csak felnőtt, jóindulatú *leereszkedéssel* fordul a gyermekhez; közhely, hogy e darabok poézisét igazában csak az érett felnőtt tudja élvezni és méltóképen interpretálni.

drámai összefüggését illetően nem jelent lényegbevágó tagolást vagy összefüggést (tanusága ennek az is, hogy az egy-egy felvonásba osztott jelenetek közti átvezető zenekari részeket Debussy — a színváltozás előkészítésére időt adandó — legutoljára komponálta s azoknak egy része a régebbi kiadású zongorakivonatokból hiányzik, vagy pedig rövidebb változatban szerepel).

Debussy jeleneteinek mindegyike látható zenei-formai tagolás nélküli, tehát formailag tovább már nem bontható, önmagában lezárt folyamatos egység; e nemben mintegy középúton áll a régebbi, egyes számokból (áriák, duettek, kórusok, finálék stb.) összeállított Mozart- vagy Händel-féle opera és a Wagner kezdeményezte zenedráma eljárása között, amely (legalább is elvben) a felvonásnál kisebb egységet nem ismer s az egész — nem ritkán egymásfél-két óra terjedelmű — felvonást egyhuzamban játszatja. Debussy megoldása drámai és zenei szempontból egyaránt ideálisnak mondható; zenéje, drámája nem aprózódik el annyira egyes számokra, mint a régebbi operáké (ahol ezenkívül a recitativo és az ária kettőssége, szétválasztása is bizonyos drámai stílustörést, további elaprózást jelentett) és átlagban 12—15 percnyi, rövidre fogott jeleneteivel mégis jobban áttekinthető, világosabban és ökonómikusabban tagolt, mint a wagneri zenedráma felvonás-monstrumai.

A tablókat kitöltő zenei szövet két fő tényezőből tevődik össze: az énekszólamokból és a zenekar muzsikájából.

A Maeterlinck-féle dráma szövegének hordozói természetesen az énekhangok. Vegyük először ezeket szemügyre. — Fentebb már említettük, hogy Debussy drámai főelve a mindenekfelett való természetesség. Ennek megfelelően az énekszólamokból is kiküszöböli — megszokásra, divatra és közönséghatásra való tekintet nélkül — mindazt, amit legkevésbbé is természetellenesnek, puszta konvenció szüleményének talál. E tekintetben Wagner már jelentősen elébedolgozott Debussy stílusreformjának, — különösen a régi operában dívó recitativikus és ariózus részletek közti, természetellenesnek érzett különbségtétel megszüntetésével és az együttes-részeknek a minimumra való redukálásával. (Nyilvánvaló, hogy a recitativo és ária közötti éles elválasztás megannyi törést jelent a drámai cselekmény folyamatosságában; a legtöbbnyire tisztán zenei effektusra beállított ensemble-részletek — duettek, tercettek, stb. — sem igen mozdítják elő a zenés dráma valószerűségét.) Wagner e vívmányait Debussy is átveszi, de a drámai következetességben még jelentősen tovább megy mintaképénél: míg a Tristánnak legalább a második felvonásában még egyszer feltámad a duett hagyományos eszköze (igaz, hogy alaposan átértelmezett, modern formában), addig a *Pelléasban egyetlen hangnyi együttest sem találunk;* kérdő-felelgető párbeszédekből, illetőleg monológokból tevődik össze az opera teljes énekbeli része.

Az énekszólamok megszerkesztésében Wagner az úgynevezett *recitativo accompagnato* (régi műszó a zenekarkíséretes recitativo jelölésére) módszerét alkalmazta és a német nyelv erős akcentusokkal tarkított, keményen és élesen tagolt beszédmelódiáját (részben a saját energikus beszédmodorát) igyekezett több-kevesebb sikerrel rákényszeríteni a nemzetközi recitativo hagyományos zenei formulakincsére. Konfliktusok természetesen már Wagnernél is bőven adódtak: a hagyományos recitativo ugyanis (klasszikus példáit Mozart olasz operáiból, vagy a Bach-Passiók evangelista-szólamából jól ismerjük) a szöveg deklamációjához való látszólagos szoros simulása ellenére sem tiszta énekbeszéd; nem mindenben naturalista módon követi a beszélt

szöveg melódiáját, hanem már tudatos stilizálás terméke, amennyiben a mondatszerkezetek javarészét (a gregorián liturgia ünnepélyes lectio-tónusaira emlékeztetően) *egy hangon pergeti le* s csak a frázisok, mondatok végén alkalmaz erősebben hajlított (de azért még ott is aránylag szerény méretű és ambitusú) dallamos fordulatokat. Ez pedig nyilvánvaló ellentétben áll az érzésteli emberi prózabeszéd (s az annak mintájára szerkesztett *Parlando)* eljárásával, amely a modern fonetika és fonológia tanítása szerint szinte állandóan, szótagonként változó (és pedig nagyon erősen, gyakran 2—3 oktáv terjedelemben változó) hangmagasságokkal operál. Ezzel a parlandoval szemben tehát (amelyet különben a hagyományos operazene zenei megformálásban egyáltalában nem használt és a modern kompozíció — Schönberg — is csak óvatosan-csínján próbálkozik vele) *a hagyományos recitativo már erősen stilizált* (és pedig *zenei* alapon: a rögzített hangmagasság alapulvételével stilizált) *énekbeszédet jelent.**

A hagyományos recitativo monoton dallamstílusa s a német nyelv sajátos hangsúlytörvényeinek megfelelően hajlított parlando közötti, mindig újra meg újra felmerülő konfliktusban Wagner általában az utóbbi javára billenti a mérleget, vagy pedig — mint ez elég gyakran és pedig éppen a legihletettebb részeknél történik — a harmadik megoldást választja: vagyis tisztán abszolút zenei invenciójának bőséges áradására bízza magát (így a Tristan 2. felvonásának sok részletében, a Mesterdalnokok-quintettben, stb.).

Lényegében ezek a lehetőségek álltak Debussy előtt is, amikor nekifogott a Pelléas megzenésítésének. Azzal eleve tisztában volt, hogy nem fogja úgy szimfónikus zenével elárasztani Maeterlinck drámáját, mint Wagner az ő szövegkönyveit, ahol a zenekar harsogó-gomolygó kavargása miatt sokszor percekig egyetlen szót sem érteni az énekelt szövegből. — Már örökölt francia mértéktartása és irodalmi ízlésű szövegtisztelete is tiltotta volna ezt. — Ami a szöveget illeti: annyira lelkesedett annak poetikus szépségéért, mély értelmű fordulataiért, hogy mindenképpen érvényre akarta juttatni, érthetővé akarta tenni annak minden szavát. — Ez megint csak a recitativo és a parlando elveinek valamilyen összeegyeztetése árán volt lehetséges. Wagner pattogó-darabos énekbeszédét nem akarta utánozni; — már csak azért sem, mert a francia nyelv beszédmelódiája sokkal hajlékonyabb és folyamatosabb dallamú, mint a németé; sokkal kevésbbé bírja el az élesen kiemelt, kiáltóan durva akcentusokat, mint akár a német, akár az olasz énekbeszéd.** „A francia nem az éles akcentusok, hanem inkább a fínom dallamos nüanszok nyelve", írja a Monsieur Croche egyik tanulmányában.***

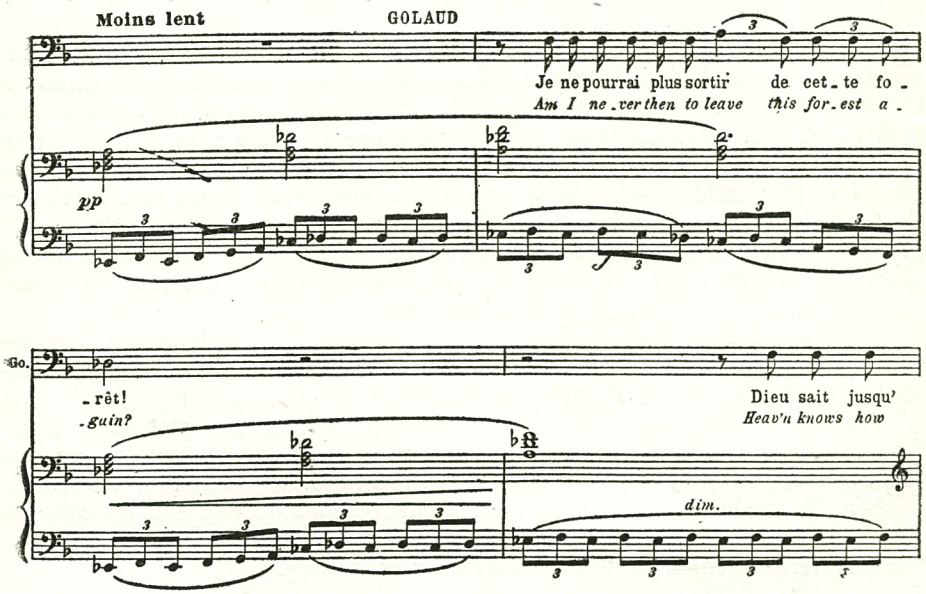
* A gregorián énektől a firenzei monódián keresztül máig betöltött történeti szerepét és fontosságát nyilván annak köszönheti, hogy a rögzített hangmagasságon való szabályos, monoton recitálásban — nem tudjuk, ősi mágikus szokások hagyományaként, vagy pedig fiziológiailag magyarázhatóan — van valami varázsos szuggesztió, talán éppen természetellenességének folyományaképpen. Természeti fokon élő primitív népeknél a sámánkodó pap monoton hangon való recitálása máig a varázsos révületbe, transzba való ejtésnek egyik fő eszköze. — Ezt a kérdést Szelényi István világította meg a Magyar Zenei Szemle 1942. évi áprilisi számában közölt alapos tanulmányban.

** Gluckot is azért támadja olyan élesen a „Monsieur Croche" egyik tanulmányában, mert németes, durva akcentusokkal nyomorította meg francia operáinak a dallamos nyelvét.

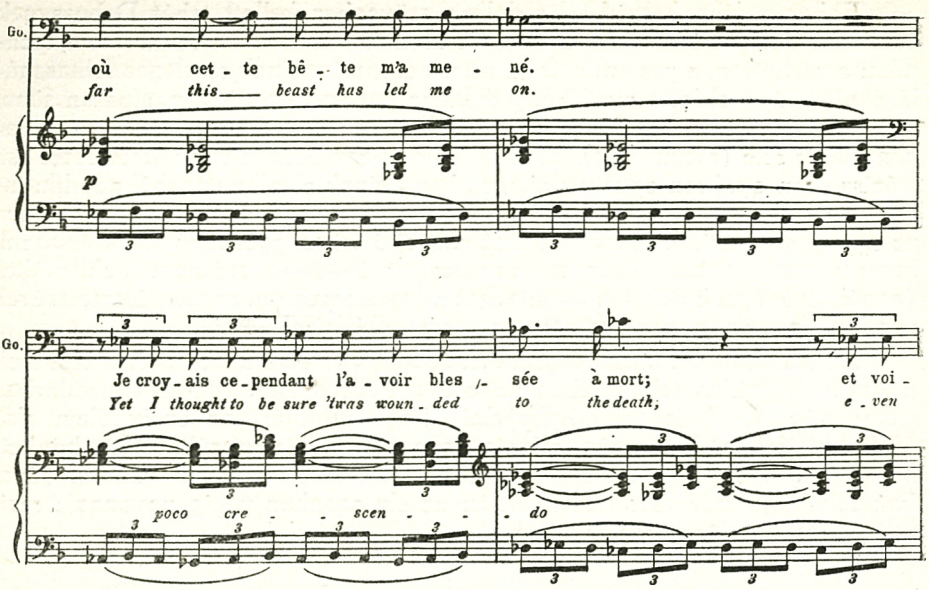
*** Ezt lényegében már Rousseau felismerte a 18. században és kemény szavakkal ostorozta a francia nyelvnek az olasz énekstílus és deklamáció formulái szerint való ke-

Ehhez a félig beszéd-félig dallam szöveghez kellett tehát Debussynek énekszólamot szerkesztenie. Feladatát zseniális módon — mindhárom technika: a recitativo, a parlando és az arioso eredményeinek részleges felhasználásával — úgy oldotta meg, hogy dallama parlandoszerűen, pompásan símul a francia nyelv benső melódiájához; amellett nem tagadja meg tiszta zenei fogantatását sem (amennyiben a recitativo egy-egy ütemre vagy ütemrészre eső frázisa igen gyakran egyazon akkord hangjainak a felbontásából adódik; innen van Debussy énekbeszédében a sok terclépés) s végül átmeneti operájába az egyhangon recitálás monotonitásában rejlő ősi szuggesztív varázst is azzal, hogy ugyanegy zenei hangon rendszerint 2—3—4 szótagot deklamáltat (ennél többet csak ritkán), — mindezt a legfínomabb nüanszok éreztetésével, mindenféle erős, durva akcentus és zenei felkiáltójel nélkül.

Az elmondottak illusztrálására itt közöljük az első felvonás énekrészének a kezdetét (stílus tekintetében az egész Pelléas ehhez hasonló modorban megy végig). Érdekes megfigyelni, hogy mindjárt az énekszólam első 12-hangú frázisa nem más, mint a zenekarban is megszólaltatott bővített hármashangzat (des-f-a) felbontása (később természetesen vannak jóval komplikáltabb szerkesztésű helyes is; az elv azonban végig ugyanaz): recitativo, parlando és arioso egyszerre.



rékbetörését. Debussynek tulajdonképpen szóról szóra Rousseau — akkoriban jórészt jámbor óhajként, hatástalanul elhangzott — elveit sikerült zseniális intuicióval valóraváltania. Megint egyszer bebizonyosodik a Rutz-Sievers-féle hangtani tipológiának a zenei stílusra vonatkoztatott igazsága: amilyen a zeneszerző spontán beszéde, olyan a dallamstílusa is. A kortársak mind kiemelik Debussy halk, melódikus beszédét. Éppígy ráismerni Wagner dallamstílusában a komponista görcsös, préselt, erőszakos hangvételére (állítólag még szászos akcentusára is), Schubert dalaiban annak kellemes orgánumára és szilézíai dialektusára és i. t.



Ez Debussy énekszólamainak a jellegzetes dallamstílusa. Első pillantásra talán szegényesnek, kifejezéstelennek, monotonnak tűnik; de éppen ennek a tartózkodó monotóniának megvan az a haszna, hogy aztán a dallamvonal legcsekélyebb szokatlan hajlítása, megremegtetése („le moindre frisson de la ligne mélodique", ahogy fentebb Rolland-t idéztük), melodikusabb, szélesebb ívelésű vezetése — a darab folyamán, indokolt helyen, természetesen ez is előfordul — *már feltűnik* és különös jelentést kap; elmondhatja, sejtetheti azt, aminek kimondására a szavak maguk nem képesek: a beszélő tudatalatti lelkiállapotát, érzéseit. (Alapjában véve Wagner is ezt szerette volna, csak éppen túlságosan megkötötte sajátmagának a kezét a nyomatékos deklamáció és a vezérmotívumok elvével.) Debussy beszédmelódiája így nem kíséri vagy kiélezve felfokozza a szöveget (mint Wagneré), hanem csak aláfesti azt, hátteret és visszhangos mélységet teremt hozzá.

A deklamáció, prozódia tekintetében Rolland figyelmeztet arra, hogy Debussyvel körülbelül egyidőben Antoine, Gémier, Guitry a francia prózai és verses színpad deklamációját is reformálták, modern francia szellemben. E törekvések világánál csak annál feltűnőbbé lett a hagyományos francia opera idegenelvű, franciátlan deklamáló stílusa. Debussy ebben is a kor követelményeinek zenei szóvivője és beteljesítője.

* * *

Azok után, amiket fentebb Debussy énekszólamainak szinte aszkétikusan tartózkodó jellegéről elmondottunk, nyilvánvaló, hogy a Pelléas tisztán zenei tartalmának oroszlánrésze nem az énekesek ajkán, hanem a zenekar szólamaiban kap helyet. Tulajdonképpen már Wagnernél is ez volt a helyzet, és mégis mennyire más, szinte ég és föld különbségét éreztető a két mester: a német és francia opera zenekarkezelése! Fentebb már kifejtettük, hogy Wagner zenekara mintegy a gondolattársítás törvényei szerint kapcsolt mo-

tivikus kommentárokkal kíséri véges-végig a cselekményt, míg Debussy orkesztere inkább a hangulat-evokációt, az atmoszféra-teremtést vallja legfőbb művészi céljának.

De ezen az elvi különbségen túl: tisztán technikai-szerkezeti tekintetben is mélyreható különbségek állnak fenn a két mester közt. Először is a *hangszínek* tekintetében. Wagner zenéjében erősen dominál a rézfúvók csoportja, a tömör-zengő hangzások uralma. — Debussy — finomabban struktúrált zenei színérzékének megfelelően — inkább a diszkrét hangszínek barátja; a rézfúvókat szinte állandóan fojtva, szordinálva használja; a fafúvóknál pedig Mozartra emlékeztetően nem annyira a tutti, mint inkább a hangszer lelkét, egyéniségét megszólaltató szolisztikus hangszerkezelés híve. Ugyanez áll pompás hárfaszólamaira is (a hárfa általában Debussy egyik kedvenc hangszere, amelynek technikáját merőben új, meglepő hangszínhatásokkal gazdagította) és gyakran a szólammegosztás (divisi) eszközével dolgozó vonóskezelésére. A sok piano- és pianissimo-részlet bőséges alkalmat ad arra, hogy minden hangszer sajátos színét, egyéniségét érvényre juttassa. Debussy ezzel utat mutat a modern zene törekvéseinek (e tekintetben különösen Kodály Zoltán értékesítette ösztönös érzékkel Debussy stílusreformjának a tanulságait); általában azt mondhatjuk, hogy a Pelléas partitúrája a modern individuális hangszerkezelésnek valósággal klasszikus modellje.

Ennyit a Pelléas zenekarának hangszíneiről. — Mellesleg: tévedés volna azt gondolni, hogy a Pelléas zenekari részeinek értéke kimerül a hangszerkezelés (egyébként valóban megejtő) színességében; erre a véleményre különösen azok hajlamosak, akik Debussy muzsikáját tiszta impresszionizmusként, zenei színfoltok kaleidoszkópjaként szokták elkönyvelni. Hogy Debussy mennyire nem volt pusztán zenei kolorista, kitűnik abból is, hogy a Pelléas sok részleténél (nevezetesen az utoljára komponált közjátékoknál) a hangszerelést csak legutoljára rögzítette; ez az eljárás így már a Pelléasban előreveti az árnyékát annak a mindenekfölött *világos dallamrajzra törekvő* zenei építkezésmódnak, stílusnak, amely aztán különösen Debussy késői műveiben (Le martyre de St. Sébastien, a duószonáták) kulminál.

Maga a zenei szerkesztés módja a *melódia, harmónia, ritmus* és a *formai építkezés* egymással szoros kölcsönhatásban álló elvi kérdéseit veti fel. Éppen ezen a téren érte Debussyt a kortársak részéről a legtöbb gáncsoskodás; zenéjét dallamtalannak és formátlannak, harmóniavilágát kuszán rendszertelennek, ritmusát határozatlannak, elmosódottnak bélyegezték azok, akik nem eszméltek rá ennek a merészen újfajta muzsikának a belső törvényszerűségére. Vizsgáljuk meg most közelebbről: mi ezeknek a gáncsoskodó kifogásoknak az alapja, magyarázata?

Legélesebb volt a Debussyvel szemben megnyilvánuló konzervatív kritika — amint ez különben *minden új stílussal szemben* lenni szokott — a harmónizálás tekintetében. Nem tudták megbocsátani neki, hogy merészen túltette magát a hagyományos összhangzattan szabályain és tilalmain, — hogy akkordjait már nem a megszokott tonika-domináns-szubdomináns funkciók szabályai szerint, hanem valami újfajta „lebegő tonalitás" szabadabb rendjének engedelmeskedve fűzi-sorakoztatja egymás mellé (a modern zenében oly gyakori politonalitás — több tonalitásnak párhuzamos, egyidejű alkalmazása — a Pelléasban még aránylag ritka) s mit sem törődik a quint- és oktávpárhuzamok iskolás dogmává merevedett tilalmával. — Nehéz volna

Debussy új eljárását valamilyen újfajta tételes harmóniarendszer szkémájába szorítani;* mégis minden fogékony, muzikális hallgató ösztönösen megérzi azt, hogy a Pelléas zenéje nem vaktában odavetett harmóniai képletek összevisszasága, hanem szervesen fejlődő, a feslő bimbó módjára kibomló, mélységesen önelvű és megmagyarázhatatlanul folyamatos muzsika.

A Pelléas zenéjének ezt a szerves, folyamatos jellegét kiváló mértékben alátámasztja a zenekari részben feltűnő *motivikus, melodikus* anyagnak szembetűnően karakterisztikus, jellegzetes volta. Igaz ugyan, hogy a hagyományos motivikus és melodikus építkezésnek Mozart—Beethoven—Schubert dallamvilágán nevelkedett megrögzött hívei Debussy dallamaival, motivikájával sem igen tudtak mit kezdeni. A klasszikus-romantikus zene dallamépítkezése ugyanis tipikusan harmóniaszülte (a harmóniától függő), az ú. n. jó (v. súlyos) ütemrészeket hangsúlyozva kiemelő, egyenletes lüktetésű ritmikájában pedig végső fokon táncos ihletésű motívumokat és témákat eredményezett.**

Bizonyos tekintetben már a romantika szabadulni igyekezett az ebben a klasszikus stílusban involvált erős harmóniai-melódiai-ritmikai megkötöttségtől. Liszt és Wagner sűrű ütemváltással, szinkópákkal dolgozó „ametrikus" (tehát a hangsúly és ütem egységét, egybecsengését felbontó) ritmusképletei,*** merészen *alterált* (harmóniai feloldást nem kívánó módosított hangokkal teletüzdelt) akkordjai már mind a klasszikus harmóniai- és dallamstílus fellazításának, feloldásának irányába mutatnak. — Debussy aztán végigment a megkezdett úton: a melódiának visszaadja minden harmóniától és funkcionális kötöttségtől, minden táncszerűen szabályos hangsúlyrendszertől mentes szabadságát. Ezért fordul olyan ösztönös szimpátiával (levelei s írásai tanuk rá) azok felé a történeti dallamstílusok felé, ahol a maga elképzelésével rokonszellemű, „arabeszkszerű, tiszta melódiát" (Debussy saját szavai) talál; — akár a gregorián zene tiszta melódikus szárnyalásában, — akár Palestrina, vagy Lasso kontrapunktikájában (amelyik még sem a harmóniai funkciókat, sem az ütemezve hangsúlyozó metrikát nem ismeri, — hiszen ütemvonalat még egyáltalában nem használ), — akár a Bach-fantáziák barokkosan bonyolult, összefonódó vonalművészetében, — akár Muszszorgszki „dilettáns" harmóniákkal alátámasztott orosz népi dallamaiban, — akár a spanyol népzene arabos ornamentikájában (figyeljünk a Debussy használta „zenei arabeszk" szó eredetére), — vagy akár az exotikus muzsika: a jávai gamelánzenekar ugyancsak harmónia- és funkciónélküli, súlytalan csengés-bongásában találkozik vele. Mindezekben a funkcionális kötöttség, súly és merev szimmetria nélküli, arabeszkszerű *tiszta dallam* példáit köszönti mélységes rokonérzéssel és egész kifinomult zenei-szerkesztési

* Az úgynevezett egészhangú skála (pl. c-d-e-fis-gis-ais-c) és az ugyanannak hangjaiból kibontott bővített hármashangzat (pl. c-e-gis) kétségtelenül Debussy zenéjében is gyakran feltűnő eszköze a régi tonális keretek felbontásának, fellazításának (Debussy előtt különösen Liszt Ferenc kedvelte: gondoljunk csak a Faust-szimfónia első tételének töprengő főtémájára). A Pelléasban különben takarékosabban él ezzel a könnyen egyhangú modorosságra vezető melódiai-harmóniai képlettel, mint pl. a javarészben ilyen fordulatokra épített *Faun Délutánjá*-ban.

** Ennek, a 18. században minden téren dominálló tánc-szenvedélyből magyarázható táncos eredetnek áruló jelei az egyenletes szimmetriában lefutó 8—16 stb. ütemes periódusképzés és a témák nagyrészének eleve egyértelműen meghatározott harmóniai tartalma; a legtöbb klasszikus téma már eleve magában hordja a hozzávaló harmóniákat, funkciókat.

*** Wagnernél különösen jellegzetesen a Tristánban és a Parsifalban, tehát éppen a Debussy szempontjából legjelentősebb két művében.

technikáját az ilyen szabad, levegős és súlytalan vonalrajzú témák és motívumok stílusos feldolgozásának a szolgálatába állítja.*

Nyilvánvaló, hogy az ilyen témákat és motívumokat *már nem lehetett* a beethoveni szonátaforma kidolgozási részeiben klasszikusan előttünk álló „motivikus fejlesztés" szequencia-elve szerint, vagy a wagneri zenedráma orkeszterének barokkosan gomolygó vezérmotívum-potpourrijának az elvei szerint „feldolgozni" (ez utóbbiak lényeg szerint még Strauss Richárdra is érvényesek), hanem valami szabadabb, „természetesebb" dallamszövő technikát kellett magának kialakítania. Debussy nem időzik a lépten-nyomon eszébe jutó pompás témák és motívumok mellett, hogy azokból szabályszerű „kidolgozást" formáljon (pedig sok rendkívül pregnáns és formálható képlet akad köztük), hanem állandóan halad, mint a természet rendje, sohasem ismétli magát. Persze ebben is minden szkematikus kötöttségtől mentes módon jár el; nem veti alá magát semmilyen rendszernek (még magaalkotta szabálynak sem), semmiféle iskolás szimmetriának, hanem ösztönös zenei érzékére hagyatkozva, csodálatos természetességgel bontja ki egyik melódikus képletet a másikból.

Egyetlen „szabályként" — ha már mindenáron ilyet akarunk találni — talán a motívumok, frázisok szabadon variált visszatérésének, a duplicitásnak (vagy másszóval: az analógiának) az elvét vonhatnók el a Pelléas zenei szerkesztéséből; ami különben a zenetörténet folyamán jelentkezett, majdnem valamennyi új stílusnak az ismertetőjele (a szokatlan dikciójú frázist meg kell ismételni, hogy a hallgató alkalmat kapjon az új zenei kifejezésmód elsajátítására).* Úgy is mondhatnók, hogy ebben a zenében már nem a témák és motívumok fejlesztése vagy kontrasztos szembeállítása a cél, hanem az *egyensúly* titokzatos mértéke (ebben is bizonyos rokonságot fedezhetünk fel Mozart művészetével). Ennek alapja pedig már nem az *ismétlés* vagy a *kidolgozás* gondolata, hanem a teremtő fantáziának tágabb teret engedő *analógia törvénye*.

* * *

Fejtegetéseink befejezéséül igyekszünk most még meghatározni a Pelléas szerepét és jelentőségét a francia zene, valamint az egyetemes, nemzetközi operatörténet fejlődésében. — A francia opera kultúrtörténetében Debussy Pelléasa elsősorban felszabadító tett volt: felszabadította a francia kompozíciót a német romantikus zene, kiváltképpen Wagner nyomasztó uralma alól. „J'ai surtout cherché a redevenir français" (mindenekelőtt arra törekedtem, hogy megint *francia* muzsikát írjak), így vall később egyszer, a Pelléas kompozíciója idején való vívódásaira visszapillantva. Éppen ezért is fogadták különösen azokban az országokban kitörő lelkesedéssel a Pelléas muzsikáját, ahol Debussyhez hasonlóan, különösen a fiatalabb zenésznem-

* Ha ismerte volna, nyilván ugyanide számította volna a régistílusú pentatonizáló magyar népzene dallamait is. Innen van az, hogy a régi magyar népzenei dallamok stílusos feldolgozása gyakran akaratlanul is Debussyre emlékeztet; — éppen azért, mert az ilyenfajta dallamokhoz illő művészi szerkesztéstechnikát — Musszorgszki túlkorán jött s azért kisebb visszhangot keltő, geniálisan dilettáns kezdeményétől eltekintve — Debussy vezette be elsőnek az európai műzene világába. A hasonlóságot tehát nem gondolatszegénység, vagy valamiféle sznobisztikus utánzási ösztön, hanem magának az alapul szolgált dallamvilágnak fent jellemzett belső rokonsága determinálja.

* Irodalmi téren ez az eljárás kissé a zsoltárokban és a népköltésben klasszikus módon megvalósított „páros gondolatritmus" stíluseszközére emlékeztet.

zedék kezdte nyűgösnek, nyomasztónak érezni a wagneri zenedráma s epigonjai körének az európai egyeduralmát; mi magyarok is büszkén hivatkozhatunk arra, hogy a haladó szellemű zenészek Bartók és Kodály körül összesereglő csoportja már az első világháborút megelőző években — tehát olyan időben, amikor például Bécsben még alig valaki s magában Párisban is csak aránylag kevesen álltak Debussy mellé — őszinte spontán lelkesedéssel és méltánylással fogadta Debussy művészetét. — Ez a megértés azóta — lassan bár, de állandóan — emelkedőben van a művelt világ minden részében.

Az egyetemes zenetörténet szempontjából is mindenképpen merészen felszabadító, forradalmi jelentőségű tett volt a Pelléas megjelenése. Ez a megállapítás távolról sem jelent olyasfajta művészietlen eljárást, mintha Debussy a zenei mult minden értékét, vívmányát félredobva, a semmiből akarta volna megteremteni az új opera ideálját. Fentebb már utaltunk arra, hogy a Debussy-stílus egyes elemeit, összetevőit illetően majd mindenütt rámutathatunk a közelebbi-távolabbi történeti előzményekre: Rameau és Couperin az ökonómikusan világos szerkesztés és építkezés, Chopin az arabeszkszerűen szubtilis melodika, Liszt a harmonizálás merészsége, Wagner a zenedrámai egység és a zenei szimbolika, Chabrier a pikánsan differenciált szellemes ritmika, Strauss Richárd a virtuóz hangszerelés tekintetében — mind nem lebecsülendő, értékes impulzusokkal gazdagították Debussy stílusát; nélkülük valóban el sem képzelhetjük, hogy a Pelléas mai formájában létrejöhetett volna. És mégis: ami mindezeknek az értékes indításoknak az egybeötvözéséből aztán megszületett, az Debussy teremtő zsenijének és áthatóan lucidus művészi intellektusának a kohójában valami merőben új zenei-drámai stílussá alakult át. Debussynek végülis sikerült a sokféle impulzus felsőbbségesen nagyvonalú összeolvasztásából a Pelléasban egy olyan új zenei atmoszférát teremtenie, amely lényegében, szellemében *nem hasonlít semmi előtte volt drámai muzsikára vagy műfajra;* ami a ma már történeti fogalommá lett *Debussy-stílus* legsajátabb, kizárólagos tulajdona. Vitatkozhatunk azon, hogy ez a zene végeredményben impresszionista vagy expresszionista jellegű művészet-e. A szavak nem lényegesek; Debussy művészetének univerzálisan átfogó, klasszikus szellemét, jellegét éppen az bizonyítja, hogy mind a két ellentétes zenei irányzat egyaránt őt vallhatja kiindulásának, prófétájának. Az, ami egy félszázad előtt, a Pelléas keletkezésének idején, a zenei közízlés fejlődésének akkori állása szerint még érthetetlennek, homályosnak, önkényesnek tűnhetett (tanu rá a bemutató alkalmából napvilágot látott egykorú bírálatok nagyrészének ma már szinte groteszkül ható elfogultsága és konok megnemértése)*, ma már mindinkább elveszti kezdeti idegenségét; évről-évre beszédesebb módon revelálja a Pelléas zenéjében eszményi tisztaságban megvalósított új zenedrámai stílus latin világosságát, franciásan csiszolt művészi ízlését és ugyanakkor mélyen európai humanitását.

* Az igazság kedvéért meg kell jegyeznünk, hogy voltak olyanok is (mint pl. Gaston Carraud, vagy Romain Rolland, az opera első dirigensén, André Messager-n kívül), akik mindjárt kezdetben felismerték Debussy munkájának páratlan értékét.

A Pelléas és Mélisande tartalmi ismertetése.*

Szereplő személyek:

Pelléas és *Golo*, Arkel király unokái, féltestvérek. — *Arkel*, Allemond királya. — A kis *Yniold*. — Egy orvos. — *Mélisande*. — *Geneviève* (Pelléas és Golo édesanyja). — Szolgálók.

I. FELVONÁS.

1. jelenet: *Erdőben.*

Golo — javakorbeli, őszülni kezdő férfi — vadászat közben, sűrű vad bozótban, egy forrás mellett ragyogó szépségű lányra bukkan. Megszólítja a sírdogáló, puszta érintéstől is rettegő lányt: ki bántotta? — Mélisande homályos értelmű, szakadozott feleleteiben a rémült gyermek riadt tanácstalansága szólal meg. Csak annyit tud meg tőle, hogy Mélisandenak hívják s valami szörnyű bántalom űzhette el távoli otthonából (honnan, nem tudjuk) s rettenetes emlékek elől szökve tévedt ide. — A forrás vizében drága aranyékszer, korona csillog; Mélisande ejtette bele, de mikor Golo ajánlkozik, hogy kihozza, a lány riadtan tiltakozik: nem engedi felhoznia... (Ha megérinted, engem ölsz meg). — Sötétedik: Golo hazafelé indul s a lányt is magával hívja; hiszen nem maradhat itt egyedül a vad erdőben éjszakára. Mélisande, vonakodva bár, de elmegy Goloval.

A jelenet dialógusában — a legenda meseszerű, irreális atmoszférájába elrejtve — sok lélektani igazság és finomság rejtőzik. Figyeljük meg csak jól a dialógus menetét: ez a két ember, akit a sorsszerű véletlen most hirtelen együvé sodort, érzés- és gondolatvilágában teljesen idegen egymástól (s a dráma végéig az is marad); nincs egy közös gondolatuk s az egész jelenet folyamán menthetetlenül mellébeszélnek egymásnak. Golo: a felnőtt, logikusan racionális ember és Mélisande: a gyermek a maga tisztán érzelmi alapú, irracionális-, praelogikus lelkivilágával nem érthetik meg egymást. Mindkettő merőben más-más módon reagál az eseményekre, körülményekre: Golo praktikus módon tájékozódni és segíteni akar (kikérdezi a lányt, ki akarja menteni a koronát, éjszakára lovagiasan hajlékot és védelmet ajánl), Mélisande pedig mindezzel a gyermek ösztönös, látszólag értelmetlenül makacs ellenállását szegezi szembe. A lány már ekkor fél a férfitól (mint a megriasztott gyermek a felnőttől): visszariad az érintésétől, megdöbben ősz hajától (a haj szimbolikája később is, az egész drámában nagy szerepet játszik), sírdogál és húzódozik (Golo szinte valamennyi jóakaratú felszólítására s kérdésére tagadó-kitérő választ ad) és végül is csak azért megy el vele, mert a sötét, elhagyott erdőben tehetetlen Golo férfias határozottságával szemben. Alapjában véve tehát akarata ellenére cselekszik (s így lesz később nejévé, mint a következő jelenetből megtudjuk), — akárcsak Isolde is akarata ellenére lett Marke király hitvese.

* A M. Kir. Operaház 1944. áprilisára tervezett felújítása számára Keresztury Dezső fordította le magyarra a Pelléas szövegét (fordítása jelen tanulmánnyal egyidőben az Officina könyvkiadó kiadásában jelenik meg). Az alábbi tartalom-ismertetésben szereplő idézeteket Keresztury kiváló fordításából vettük.

A jelenet így már magában foglalja a későbbi tragédia csíráját. Golo és Mélisande — akiket tisztán a vak véletlen sodor egymás mellé — végzetszerűen, sohasem érthetik meg egymást; gyermeklelkű asszony s meglett férfi az életben oly gyakori tragédiája pereg le majd előttünk. Ezt egy kicsit maga a férfi is érzi; utolsó szavai a jelenet végén: „magam is eltévedtem" (Je suis perdu aussi). — Meglehetősen homályos értelmű szimbolum (ilyen a szöveg későbbi folyamán is nem egy akad) a forrás vizébe ejtett korona, amelynek felhozatala ellen Mélisande olyan érthetetlen (illetőleg helyesebben: csakis *gyermeki* logika szerint érthető) makacssággal tiltakozik. Legvalószínűbben Mélisande addigi életének, gondtalan gyermekségének jelképét láthatjuk benne; elvesztésével Mélisande lelkéből, tudatából mintha kitörölték volna egész addigi gyermekségének az emlékezetét; ezért is nem kapunk értelmes, világos választ Golo semmilyen ilyetén kérdésére.

2. Jelenet: *Várterem.*

Genovéva (Pelléas és Golo anyja) felolvassa Arkelnek Golo levelét, amelyben értesíti öccsét, Pelléast arról, hogy már hat hónapja feleségül vette a forrás mellett talált ismeretlen lányt, Mélisandeot és most hazafelé készül; megkéri öccsét, legyen váratlan házasságának szószólója az öreg királynál. Arkel — bár a korán özvegységre jutott Golonak eredetileg más élettársat szánt — az öregkor bölcsen megértő fatalizmusával megnyugszik Golo választásában; Pelléassal megadatja a megbeszélt lámpajelt a hajón érkező Golonak, hogy befogadják őt és új feleségét.

3. Jelenet: *A vár előtt.*

Genovéva és Mélisande beszélgetnek. Pelléas — most már Mélisande sógora — a tengerpartról jövet csatlakozik hozzájuk. Mélisandeot rémíti az ódon néma vár s a környéket végesvégig borító naptalan sűrű vadon erdő. Baljóslatú, vihar előtti hangulat súlyosodik a vidékre. Egymásután gyulladnak ki szerte a tengerpart mentén a világító tornyok jeltüzei. A távolban indul a hajó, amelyen Mélisande is érkezett. Mélisandeot balsejtelmek gyötrik: „Miért is indul éppen ma éjjel?... Milyen hamar tovatűnt... Biztosan elsüllyed a viharban, meglásd..." mondja. Leszáll az éjjel. Genovéva előre megy; Pelléas és Mélisande utána indulnak a várba. A sötét ösvényen Mélisande Pelléas karjára támaszkodik. Pelléas elejtett szavával sejteti, hogy másnap el kell utaznia... Mélisande megdöbben. „Ó... Hát máris elmégy?" röppen ki belőle riadt pianissimoban az első, sejtető vallomás Pelléas iránt ébredező szerelméről! (Debussy finomlelkűségére és érzékeny jóízlésére jellemző, hogy erre a sokatmondó vallomásra nem következik sem felelet, sem egyéb reakció; mindjárt lezárul a függöny.)

Ennek a jelenetnek rendkívül erős a hangulatkeltő ereje, hatása. Egyik oldalon a sűrű áthatolhatatlan erdőség közepette épült ódon vár, a másikon az alkonyba vesző, vihar előtti tenger; mindez hallatlanul szuggesztív, a jövendő tragédiát előre sejtető keretet ad a Mélisande gyermeki szívében nyíladozó új érzés ez első, félénken elrebegett megnyilatkozásához. Az érzés szele különben már Pelléast is megérintette; erre utal a közeli, másnapi elutazásának szándékát bejelentő határozatlan félmondat... Pelléas a későbbi jelenetekben is, mindig elutazni készül; s bár a szövegíró eme szándé-

két barátjának, Marcellusnak a betegségével logikusan is megindokolta, mégis mindnyájan érezzük, hogy nem ez az igazi oka; hogy Pelléas voltaképen a sógornője iránti, bűnösnek érzett szerelem elől (tulajdonképpen tehát sajátmaga elől) szeretne elmenekülni... De már késő: már itt, az I. felvonás végén megérezzük, hogy Pelléas nem fog elutazni és Mélisande-dal együtt nem kerülheti el tragikus sorsát... Ezt a sorsszerű atmoszférát szuggerálja páratlan hangulatkeltő erővel ez a borzongató tengerparti jelenet a sötét erdők árnyékával, a vihar előtt vesztébe induló hajóval és Mélisande félénken elrebegett szerelmi vallomásával...

II. FELVONÁS.

1. jelenet: *Kút a parkban.*

Tikkasztó déli melegben Pelléas és Mélisande a parkbeli kút hűvösében keresnek enyhülést. Pelléas elmeséli a kúthoz, „a holt szemek kútjá"-hoz fűződő néphit legendáját: vize régente megnyitotta a vakok szemét (szép jelképeként annak, hogy ugyanígy fogja rányitni a mintegy hipnotikus álomban élő szerelmesek szemét is vonzalmukra; nem véletlen, hogy a IV. felvonás nagy szerelmi jelenete — amikor végre kölcsönösen megvallják egymásnak szerelmüket — ugyane kút mellett játszik); elmondja, hogy senki szeme nem hatolt még a kút mélyére; feneketlen, mint maga a tenger (és az emberi lélek tudatalatti mélységei). Golora fordul a szó és arra, ahogyan Mélisandeot megtalálta az erdőben. Mélisande gyermeki naivsággal játszani kezd a férjétől, Golotól kapott jegygyűrűvel; feldobja magasra s megint elkapja; egyszerre csak kisiklik ujjai közül s belehull a feneketlen kútba, — éppen a déli harangszó megkondulása pillanatában.

Ebben a poétikus jelenetben egészen sajátos módon fonódik egybe valóság és szimbolum világa. Mélisande fantáziáját izgatja a kút (a saját lelke) titokzatos, ismeretlen mélysége; a hitvesi hűséget jelképező gyűrű elvesztése csak az utolsó láncszeme egy szövegileg is remekül előkészített lelki folyamatnak. Mélisande gyermeki-asszonyi kíváncsisága már a jelenet kezdetétől fogva kacérkodik a mélység megtapasztalásának gondolatával. „Ha aranykincsen villan a fény, azt úgye látni kéne?" mondja mindjárt a jelenet elején. Lenyúló kezével nem éri el a mélységben sötétlő víz színét. Erre aztán hosszú szőke haját bocsátja le a kútba, — mintegy a saját egyéniségének a megtoldásaként, vágyának jelképéül (ez a poétikus vonás később a III. felvonás 1. jelenetében is visszatér). Végül pedig a Golotól kapott gyűrűvel kezd játszani a kút mélysége fölött és beleejti (ezt a zenekarban lefelésikló hárfaglisszandó festi), visszahozhatatlanul. Pelléas hiába vigasztalja, naív-gyakorlatias realizmussal: (a mese csodavilágában ugyanis éppen a hétköznap gyakorlatisága számít naívnak) „Lemegyek én a kútba érte és ha ott nem lelem, keresek újat..." Mélisande a gyermeki lélek biztos ösztönével tudja, hogy az elveszett gyűrűt (Golohoz való érzésbeli hűségét) nem lehet visszahozni vagy mással pótolni...

2. jelenet: *Szoba a várban.*

Golo ágyán fekszik s elmeséli a vele vadászat közben történt baleset lefolyását. Csendben vadászgatott az erdőben, amikor a déli harangszó meg-

kondultakor (tehát éppen ugyanakkor, amikor Mélisande gyűrűjét beleejtette a kútba) lova hirtelen megbokrosodott és fának vitte lovasát. Szerencsére a sérülés nem súlyos. Miközben Mélisande ápolgatja, Golo észreveszi feleségе bánatos, elkínzott arckifejezését és kérdezgeti, mi a panasza? Mélisande (akárcsak az I. felvonásban) megint kitérő válaszokat ad; a sűrű, naptalan erdőket, a szomorú néma várat okolja érte. Golo, a józan, szigorú felnőtt persze nem érti meg Mélisandeot és oktalannak, gyermekesnek találja bánatát, szorongását. Hirtelen rádöbben, hogy Mélisande ujjáról hiányzik a jegygyűrű és kérdőre vonja feleségét. Mélisande — igazi gyermek-módra — nem meri az igazat megvallani, zavarában akaratlanul is hazugságba keveredik s azt mondja, hogy a tenger melletti sziklabarlangban vesztette el ujjáról a gyűrűt. Golo szigorúan ráparancsol, hogy azonnal keresse meg a gyűrűt; ha az esti sötétben fél egyedül menni, vegye Pelléast maga mellé. Mélisande sírva elindul az éjszakában.

3. jelenet: *Egy sziklabarlang előtt (éjjel).*

Pelléas és Mélisande Golo parancsa szerint a sötét éjben leszálltak a sziklabarlang nyílásához. (Pelléas — aki jól tudja, hogy a gyűrű nem itt, hanem a parkbeli kútnál veszett el — azzal, hogy vállalja az utat, akaratlanul is Mélisande bűntársa lesz a férjével szembeni hazugságban.) A hirtelen beeső holdfény három ősz szegényember alakját világítja meg, akik a szikla falához támaszkodva mélyen alusznak. Mélisande rémületében felsikolt: „Fussunk el! Ó jaj! Fussunk el!" Pelléas csendesíti: „Halkan beszélj kedves, halkan beszélj... Felvered őket, vigyázz!... Még mélységes mélyen alusznak ők..." s elsiet Mélisande-dal.

Zenei szempontból e jelenetben különösen figyelemreméltó a morajló tenger zajától visszhangos sziklabarlang döbbenetesen szuggesztív zenei megjelenítése és — mint a jelenet csúcspontja — a hirtelen beeső holdfény tündéri hatású zenei „megfestése" (fuvolák és oboák unisono dallama hárfaglisszandók és osztott vonósok tremolo-kíséretével).

Ez a jelenet ismét csupa szövegi jelkép. A sötétlő-ásító sziklabarlang megint csak az emberi lélek tudatalatti mélységét jelképezi, — akárcsak a kút mélye ugyane felvonás első jelenetében. Csakhogy: amennyivel sötétebb és mélyebb az éjszaka sötétjébe vesző barlang a kerti kútnál, annyival mélyebbre ereszkednek most már Pelléas és Mélisande is az emberi érzés és szenvedély (a kettejüket egymáshoz kapcsoló titkos és tilos szerelem) örvényébe; hiszen most már a közös hazugság cinkossága is egybekapcsolja őket, — pedig Pelléas még egy szóval, egyetlen mozdulattal sem nyilvánította ki mélyen lappangó érzését. Kettejük közül még mindig ő a tartózkodóbb, óvatosabb; ő figyelmezteti Mélisandeot: fel ne ébressze a három alvó szegényember alakjában szimbolizált sötét szenvedélyeket...

III. FELVONÁS.

1. jelenet: *A vár egyik tornya. A torony alatt ösvény kanyarodik.*

A dráma egyik legpoetikusabb, meseszerű jelenete. Csillagos éjszaka. Mélisande a toronyablakban kibontott haját fésüli s bájosan naiv, értelmetlen gyermekmondókát dúdolgat magának. Pelléas az ösvényen jő s a holdfény-

ben szólongatja szerelmesét. Pelléas másnapra megint elutazni készül s búcsúzóul arra kéri Mélisandeot, nyujtsa le kezét az ablakból, hogy ráhajthassa arcát... Az ablak túl magas, nem érik el egymást. Mélisande mindig továbbhajol kifelé; hosszú, hullámos aranyhaja egyszercsak (mintegy magától, mintha külön akarata volna s eltalálná Mélisande titkos gondolatát, vágyát) hirtelen egészen kibomlik, aláhullámzik a torony falán s beborítja Pelléast (a zenében: lefelé szálló lágy vonósakkordok festik Mélisande hajának ezt a leomlását).* — Pelléast valósággal megrészegíti a csodás szépségű hosszú női haj illata és bársonyos tapintása; mintha csak magát Mélisandeot tartaná karjaiban, olyan extatikus rajongással csókolgatja a kedves hajának minden egyes szálát s oldhatatlan kapcsolatuk, kötésük jelképéül odakötözi az alanti fűzfa ágához. Most hirtelen kijózanodás következik; Mélisande szelíd galambjai váratlanul elszállnak a toronyból; Mélisande tudja, érzi, hogy eltévednek a sötétben s nem térnek vissza soha többé. Léptek közelednek. Golo jön az ösvényen. Pelléas hasztalan igyekszik a hajlós fűzfa ágaival összebogozott hajat a sötétben gyorsan kioldani. Golo így találja őket. Kiszabadítja Mélisande haját a fa ágai közül, majd rosszul leplezett ideges bosszúsággal éretlen tréfának, gyermekes játéknak minősíti az egészet s Pelléassal együtt elmegy.

2. jelenet: *A vár pincéjében.*

Golo leviszi Pelléast a vár pincéjébe, ahol a földalatti víztároló medence áporodott, párás mélysége a halál lehelletével csapja meg mindkettőjük arcát. Anélkül, hogy a szöveg egyetlen szóval figyelmeztetne rá, érezzük, hogy Pelléas a halál torkában jár; Golo — akiben az iménti jelenet gonosz féltékenységet ébresztett — azért hozta ide, hogy letaszítsa a sötéten ásító mélységbe. Ekkor: Golo kezében hirtelen megremeg a fáklya (a szöveg ezt csak finoman sejtető utalással érzékelteti: Pelléas észreveszi, hogy a sziklabarlang falára vetődő fény különös módon megrebben, villan egyet), visszarántja öccsét a szakadék széléről és kivezeti az ájulás határán lévőt a szabadba, a pince kijáratánál nyíló tengerparti terraszra.

3. jelenet: *Terrasz a pince kijáratánál.*

A pince (és a tervezett testvérgyilkosság) nyomasztó légköre helyett itt a tenger friss lehellete fogadja a kilépőket. Pelléas mélyen fellélekzik; mint akit váratlan visszaadtak az életnek (valóban így is van, mert hiszen közvetlen életveszélyből szabadult). A zenekar nem győzi friss, üdítő hangszínekkel ecsetelni a hirtelen atmoszféra-változást; páratlan szuggesztív erővel kelti életre Pelléas eme szavait: „Átjár a szél, hűs, éles tengeri szél!..." Golo sötéten áll: szakadozott mondatokban inkább sejteti, mintsem közli öccsével, hogy átlátta a toronyablak alatt folyt játék komolyságát és óvja öccsét a Melisande-dal való további találkozástól.

* Tehát itt is — mint már az imént a kútnál — a haj mintegy akaratlanul megteszi azt, amit Mélisande is szeretne — tudniilljk mindenestől lefutni Pelléashoz — de nem mer, megtenni. Mennyivel finomabb ez a poetikus motiváció, mint a Wagnernél hasonló esetekben alkalmazott „varázsitalok" módszere. Wagner ugyanis ezekkel indokolja azt, amit az illetők lélek szerint vágyva tenni szeretnének, de a józan ész szabályai szerint meg nem tehetnek.

4. jelenet: *A vár előtt (Mélisande ablaka alatt).*

A dráma egyik legfeszültebb, valósággal kínos lélektani pontossággal felépített jelenete. Este van: Yniold (Golo első házasságából maradt kisfia) apjával beszélget. Golot most már szinte őrjöngő féltékenység emészti s a mit sem sejtő gyermek elejtett szavaiból szeretné végre megtudni az igazat Pelléas és Mélisande kölcsönös szerelméről. A dráma írója hallatlan pszichológiai éleslátással vezeti apa és gyermek dialógusát; amint a gyermek elelkalandozó gyanútlan mondatai mindig új meg új táplálékot adnak Golo mardosó féltékenységének. Mélisande ablakában kigyúl a lámpa; Golo már nem bír magával, kétségével; felemeli a gyermeket az ablak pereméig s kikémlelteti vele Mélisande (és a Mélisande szobájában tartózkodó Pelléas) viselkedését. Persze, ez sem derít fényt gyanújára: a szerelmesek szótlanul, mozdulatlanul ülnek egymás mellett s a lámpa lángjába bámulnak...

IV. FELVONÁS.

1. jelenet: *Folyosó a várban.*

Pelléas és Mélisande a vár folyosóján néhány mondatot váltanak. Pelléas elmeséli, hogy nagybeteg atyja a közeli halál jegyét fedezte fel az ő vonásain és sürgeti elutazását. Búcsúzás előtt utolsó találkozót beszélnek meg estére, a parkban, annál a kútnál, ahol Mélisande elvesztette gyűrűjét. Az ajtó mögött zörej hallatszik (inkább csak sejtjük, mint tudjuk, hogy Golo volt az, aki kileste beszélgetésüket).

2. jelenet: *Terem a várban.*

Az aggastyán Arkel megszánja a szegény Mélisande szótlan bánatát és jóságos szeretettel vigasztalja. Golo belép, erdei bozót megvérezte homlokkal (a sebzett lélek jelképe). Amikor Mélisande meg akarja törölni véres homlokát, durván ellöki felesége kezét. Ellenállhatatlan erővel kitör belőle az őrült féltés szenvedélye. Valósággal eszeveszett dühhel támad Mélisandera, — előbb szavakkal, majd tettekkel is: megragadja Mélisande hosszú haját (már megint a hosszú haj szimbolikája!) és annál fogva hurcolja, rángatja előre-hátra a szánandó asszonyt. Az elgyötört teremtést az öreg Arkel szabadítja ki a dühöngő-őrjöngő Golo kezéből, aki erre hirtelen baljóslatú nyugalmat, nemtörődömséget erőltet magára és otthagyja őket. A kínos jelenet az agg Arkel mélységesen emberi, megrendült szavaival: „Ha Isten volnék, az emberek szívét szánva szánnám..." ér véget; visszhangjuk még soká ott rezeg a csatlakozó zenekari átvezetés megható, ünnepélyes akkordjaiban.

3. és 4. jelenet: *Kút a parkban (este).*

A legtöbb előadáson (így a mi Operaházunkban is) elhagyják a jelenet bevezető részét, ahol a kis Yniold elveszített, elgurult játékát keresi; közben a pásztor bárányok csapatát hajtja el arra. Yniold csodálkozó kérdésére, hogy miért mennek az állatok olyan vonakodva útjukon, a pásztor visszafelel: mert ez az út *nem* az istálló útja". Ebből tudjuk meg, hogy levágni viszik a bárányokat, — nyilvánvaló sejtető előképül a most következő

jelenetnek, amely az alapjában véve ártatlan Pelléas lemészárlásával végződik. Ez a bevezetés drámai szempontból nélkülözhető s ezért legtöbb helyen elhagyják. Operaházunkban a jelenet Pelléas fellépésével kezdődik.

Pelléas kezdőszavai világosan elárulják válságos lelkiállapotát: „Ez az utolsó út... ma látom még... és aztán legyen vége... Mint gyermeket a tűz, úgy csalogatott ez a játék, nem láttam én a veszélyt... Mint az álmodó, úgy jártam szörnyű szakadék szélén...". Mélisande jő: Golo éberségét — úgy hiszi — sikerült kijátszania, de kiszöktében — baljóslatú jelként — ruhája fennakadt az ajtó egyik szögében és elszakadt. A búcsúzás fájdalma s valami megnevezhetetlen szomorúság fekszik rá mindkettőjük lelkére; nem tudják, sírjanak-e vagy nevessenek az örömtől s a fájdalomtól? Dadogó félmondatokban keresve-keresik egymás lelkét:

(Mélisande): — Most látom csak, milyen rég jártunk itt a kútnál... Ó, milyen régen...

(Pelléas): — Lásd, hogyan fut az idő. De én... én nem tudtam még... Érzed-e, miért hívtalak, hogy kijöjj? Tudod-e, miért?

— Nem.

— Mert ma utoljára látlak s többé soha már... Úgy elmegyek, hogy többé már nem látsz...

— Ne beszélj erről soha többet, kérve kérlek!...

— Mondjam-e szóval, amit lelked már sejt? Tudhatod úgy is, mi bántja a szívem.

— Nem, dehogy; nem tudom én...

— És nem is sejted, miért űznek el a várból? (Hevesen karjaiba zárja). Soha még nem is gondoltál rá?... Szeretlek...

— (Halkan): Szeretlek én is...

— S régen szeretsz már?

— Szeretlek rég... Az első pillanat óta...

A vallomás szavainál a zenekar teljesen elhallgat; a különös szerelmespár ijedt csendben suttogja el régvárt vallomását. Amikor a zenekar (éteri hangzású ppp vonósakkordok közepette egyetlen búgó kürthanggal) újra megszólal, Pelléas töri meg először a döbbent csendet, furcsán távolinak tetsző asszociációval: (tél idején) „Tüzes vasakkal törték meg a jeget" (On a brisé la glace avec des fers rougis)*

A halkan elsuttogott szerelmi vallomás mintha hirtelen megnyitná a soká visszafojtott érzések zsilipjét, feloldaná a hallgatás jegét (Pelléas is a „jég megtöréséről beszél); különösen Pelléas az, aki — most először bőbeszédűvé válva — alig tud betelni poetikus hasonlatokkal, hogy kifejezést adjon elragadtatásának. Igy kezdi: „Mint a tengert ha borzolja tavasszal zengőn a szél... hangod mintha most hallanám először... Mintha lágy langy eső hullana rám."* Itt aztán Debussy zenéje is kilép eddigi tartózkodásából s szélesebb, zengőbb dallamra ível... A szerelmesekre lassan ráborul az éjjeli erdő sötétje. Hirtelen a várkapu láncainak zörgése hallatszik; a kapukat bezárták. Nincs már út visszafelé.

* Ezt a francia mondatot lehetetlen a dallamhoz alkalmazva szószerint lefordítani. Keresztury fordítása kissé enyhíti a fordulat asszociációs merészségét: „Olyan a hangod, akár az álom! Izzó tüzében páraként olvad a jég!...".

* On dirait que ta voix a passé sur la mer au printemps!... Je ne l'ai jamais entendue jusqu'ici. On dirait qu'il a plu sur mon coeur!

Most már minden mindegy. Pelléas lángoló szenvedéllyel öleli át Mélisandeot, aki hirtelen észreveszi, hogy a sötétben, az egyik fa mögött Golo karddal les rájuk. Pelléas fegyvertelen: mindketten halál fiai. A végső kétségbeesés kibirhatatlan feszültségében, a rájuk váró biztos halál küszöbén csak annál önfeledtebben ölelik-csókolják egymást (ezek a hihetetlen feszültséggel telített kínos percek a partitura legszebb lapjai). Erre Golo sem bír tovább magával: rájuk veti magát. Pelléast egyetlen csapással leteríti. Mélisande rémülten, céltalanul menekül, — Golo némán követi az erdőn át...

V. FELVONÁS.

Szoba a várban.

Mélisande haldoklik. Nem Golo kardja sebezte halálra; Pelléas halála s a vad éjszakai menekülés Golo elől: ezek rémítették halálra a gyenge, várandós asszonyt. Golo most már átlátja kettejük szerelmének bűntelenségét és letörve, megtörten áll gyermek-felesége halottas ágya mellett. Mélisande feleszmél. Még nem tudja, hogy meg kell halnia; kinyittatja a szoba tengerre néző nagy ablakát; a tengerbe leszálló alkonyodó nap meleg fényével szemében akar elszunnyadni. Golo az ágyhoz vonszolja magát. Kiküldi a többieket (Arkelt és az orvost) s még egyszer utoljára választ kér Mélisandetól kínzó kérdésére: volt-e bűnös szerelem közte és Pelléas közt? De a házastársak — miként eddig, úgy most sem érthetik meg egymást; Mélisande lelke elszállni készül a törékeny testből; gondolatai már messze járnak e világtól... — Arkel és az orvos visszajönnek, utánuk a várbeli szolgálók bús csapata. Mélisande élete fogytán van; már annyi ereje sincs, hogy újszülött pici lánykáját magához ölelje, csak könnyes szemmel nézi-nézi a síró pici jószágot. Már mindenki csak suttogva beszél. A halál pillanatában Arkel áll Mélisande mellett, csitítva a kétségbeesetten zokogó Golot: „Csendben légy... Ha szólsz is, suttogva szólj csak, suttogva szólj. Békéjét ne zavard már... Halkan szól csak az emberi lélek, némán indul el a végső útra... Szótlan várja be, ha jön a vég...“ Az ágynál álló férfiak csak akkor döbbennek rá, hogy Mélisande lelke elszállt, amikor a szolgálók serege — néma jelként — egyszerre csak térdre hull s a vár lélekharangja halkan megkondul. Arkel rezignált végszavai s a törékeny vonalú Mélisande-motívum ppp-ba vesző hangjai fejezik be a csendes, őszies melankóliájával mélyen megható jelenetet s vele Pelléas és Mélisande szomorú legendáját.

Szerkesztésért és kiadásért felelős: *Dr. Bartha Dénes.*

19 618 „Élet“ Irod. és Nyomda Rt. Budapest, XI., Horthy M.-út 15. — Igazgató: Laiszky Jenő.

Tartalom-mutató.

Tanulmány.

A Pelléas keletkezése; helyzete az opera történetében: 1. — Maeterlinck drámája: 2. — A Pelléas és Tristan szövege; hasonlóság és ellentét: 2, 3. — Szimbolizmus: 3. — „A hallgatás dramaturgiája": 3, 4. — Debussy szövegideálja: „A zene ott kezdődik, ahol a szó birodalma végetér": 5. — A szimbolumalkotás tudatalatti elemei; mágia, misztikum: 6, 7. — Antiverista. Szürrealizmus: 7. — Humanitás: 7. — Álom-, meseatmoszféra: 7.

Debussy élményei és tervei a Pelléas kompozíciója előtt: 8. — Elfordulás Wagnertől (Eric Satie, Musszorgszki): 8, 9. — A Pelléas munkája lassan halad: 9. — Az első vázlatok: 10. — Küzködik Mélisande és Arkel „jellemével": 15. — Felülemelkedik a szövegen; homályos szövegre világos és klasszikus zene: 15. — Irodalmi remekmű vagy libretto: 16.

A Pelléas és a Tristan zenéje: hasonlóság és ellentét: 17. — A vezérmotívumok problémája; Debussy elutasító álláspontja: 18. — Szimbolum és szuggesztió: 20. — Az állandó változás (panta rhei) elve a természetben és a művészetben: 21. — Az „atmoszféra-idézet" példái: 21. — Debussy Tristan-terve: 22.

Páthosz-ellenes; elhaló felvonásvégek: 23. — Gyermeki lelkek. Nincsenek jellemek: 23, 24. — Misztikum és babona: 24. — Irodalmi és képzőművészeti kölcsönhatások: 24, 25. — Le Parnasse. Manet. Tartalom és forma egybeesése: 25. — Tiszta zeneiség; önelvű és anyagszerű művészet: 26. — Természetélmény. A zenei impresszionizmus problémája: 26. — Vizuális fogékonyság: 28. — A japán művészet hatása: 28.

Debussy zenéjének franciás jellege: „mesure, gout, sensibilité": 29. — Debussy heliénizmusa. Klasszicizmus: 30. — Érzékenység, ingerlékenység: 30. — Fatalizmus és emberi részvét. Dosztojevszki és Musszorgszki hatása: 31. — A Borisz Godunoff jelentősége: 31. — A lélekrajz realizmusa: 32.

A Pelléas tagolása; a jelenet mint formai és hangulati egység: 32. — Az énekhangok kezelése. A recitativo és a parlando problémája: 33. — A zenekari rész mondanivalója; hangszínek: 36. — Debussy harmóniavilága: 37. — Az új motívumszövés elvei: „ametrikus, arabeszkszerű, tiszta" melódiák: 38.

A Pelléas felszabadító szerepe a francia zene történetében: 39. — Mit adott Debussy az egyetemes zenetörténetnek? A Debussy-stílus mint történeti fogalom: 40.

TARTALMI ISMERTETÉS: 41—48.

PÁLYÁZATI HIRDETMÉNY.

Budapest Székesfőváros polgármestere pályázatot hirdet Árpádházi Szent Margit tiszteletére és a magyar egyházi zenei irodalom fejlesztésére Árpádházi Szent Margit emlékét megörökítő misekompozíciókra.

A pályaművek lehetnek:

1. Vegyes karra és orgonára írt misék.

Ezeknek nehézségi foka és hangterjedelme legyen tekintettel szerényebb képességű templomi énekkarokra is. (A szoprán és a tenor ne érje el a felső g-ét.) Szólórészek kerülendők.

Első díj: 1500 pengő.

Második díj: 1000 pengő.

2. Vegyes karra, zenekarra és orgonára írt misék.

A zenekarnak a vonósegyüttesen kívül magában kell foglalnia a szokásos szimfónikus összeállítás szerint a négyféle fafúvókból és trombitákból kettőtkettőt, továbbá négy kürtöt és három harsonát.

Az orgonakíséret — az esetleg hiányzó fúvósok pótlására — úgy szerkesztendő, hogy a zeneművet kisebb fúvókarral rendelkező együttesek is előadhassák.

Első díj: 3000 pengő.

Második díj: 1500 pengő.

A pályaművek mindenben alkalmazkodjanak a liturgia szelleméhez, az egyházzenei rendeletekhez, különösképen X. Pius pápa „Motu proprio"-jának elveihez.

A pályázatban csak katolikus vallású magyar állampolgárok vehetnek részt, még pedig csakis ki nem nyomtatott és elő nem adott műveikkel.

A pályázat jeligés.

A díjazott és a pályázat lejártától számított hat hónapon belül esetleg megvásárolt művek benyujtott vezérkönyvei a székesfőváros tulajdonába mennek át s a főváros fenntartja magának a jogot, hogy a kegyurasága alá tartozó templomi ének- és zenekarokat, valamint a Székesfővárosi énekkart és Székesfővárosi zenekart a szükséges szólamanyaggal ellássa.

Ugyancsak fenntartja magának a főváros a díjazott művek első előadásának jogát 1945 december hó végéig.

A pályadíjak csak akkor kerülnek kiosztásra, ha egyházi és művészi szempontokból kiválóan értékes művek érkeznek a pályázatra.

A pályaművek beküldése határideje 1944. évi július hó 15-ike.

Akik a pályázatban résztvenni óhajtanak, erre vonatkozó jeligés pályázatukat legkésőbb 1944. évi július hó 15-ig nyujtsák be vezérkönyv formájában a székesfőváros polgármesterének címezve, a polgármesteri IV. ügyosztályhoz (IV. Központi Városháza, Károly-körút 28. I. emelet 18/a.).

19.618. „Élet" Irod. és Nyomda Rt. Budapest. XI. Horthy M.-út 15. — Igazgató: Laiszky János