

DANI IMRE

INTERPRETÁCIÓS LEHETŐSÉGEK
GABRIEL FAURÉ
KÉSEI NOKTÜRNJEIBEN

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2024

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. sz. művészet- és művelődéstörténeti doktori iskola

INTERPRETÁCIÓS LEHETŐSÉGEK
GABRIEL FAURÉ
KÉSEI NOKTÜRNJEIBEN

DANI IMRE

TÉMAVEZETŐ: DR. HABIL. STACHÓ LÁSZLÓ

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2024

Tartalomjegyzék	II
Köszönetnyilvánítás	III
A kottapéldák jelmagyarázata a 2. és a 3. fejezet interpretációelemzéseihez	IV
Bevezetés	VI
1. A noktürn műfaja és Fauré	1
1.1. A noktürn műfajának születése és útja	1
1.2. Fauré kapcsolata Chopinnel: hasonlóságok és eltérések a noktürnökben	12
1.3. Fauré kései noktürnjeinek stílusjegyei	27
1.3.1. A korai periódus (1860–1885)	28
1.3.2. Az érett periódus (1885–1906)	36
1.3.3. Az utolsó periódus és a kései noktürnök (1906–1924)	43
2. A Fauré-noktürnök lemezen	62
3. A kései noktürnök interpretációelemzése	72
3.1. Tér és lépték	72
3.2. Harmóniai jelenségek	98
3.3. Ritmikai alterációk, összetett metrikai szövetek	116
3.4. A zenei szövet rétegei – egyéni előadói értelmezések	139
Összegzés	159
Bibliográfia	161

Köszönetnyilvánítás

Mindenekelőtt köszönettel tartozom konzulensemnek, Stachó Lászlónak, aki minden részletre kiterjedő alaposágával, szakmai tudásával, valamint számtalan észrevételével és javaslatával segítette és inspirálta munkámat.

Köszönettel tartozom a Zeneakadémia Doktori Iskolájának, melynek kurzusai kritikus gondolkodásra sarkalltak; köszönöm Füstös Katának és Kőrösi Mártának, hogy a Doktori Iskolában töltött éveim alatt mindig számíthattam a segítségükre.

Végül hálásan köszönöm Családom és Barátaim szeretetteljes támogatását és biztatását: Nélkülük ez a dolgozat nem jöhetett volna létre.

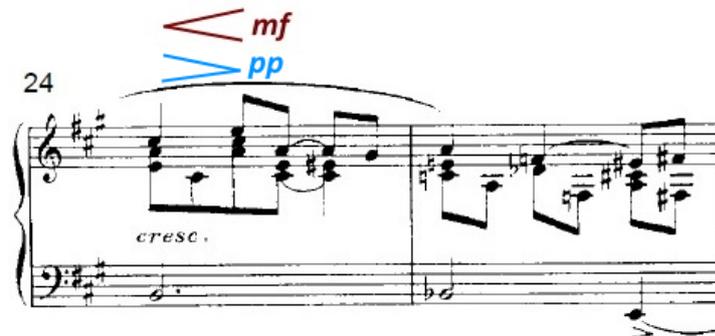
Dani Imre

2024. augusztus 31.

A kottapéldák jelmagyarázata a 2. és a 3. fejezet interpretációelemzéseihez

	gyorsulás, <i>accelerando</i>
	szélesítés, lassítás, <i>rallentando</i>
	egy adott hang vagy harmónia kiszélesítése, megnyújtása, „megtámasztása” („megtámaszkodás” az adott hangon/harmónián)
	<i>crescendo</i> , dinamikai „nyitás”, „kinyílás”
	<i>diminuendo</i> , halkulás
	<i>marcato</i> , hangsúly, akcentus

A kottapéldák során a könnyebb átláthatóság kedvéért két külön színnel jelölöm az időbeli és a dinamikai történéseket, pl. *rallentando* (*rall.*), *accelerando* (*acc.*), *crescendo* (*cresc.*), *fortissimo* (*ff*). Amennyiben egyetlen kottapéldán belül több előadó megoldásait tüntetem fel, úgy az előadókat is külön színekkel jelzem: ebben az esetben az időbeli és dinamikai eseményeket egyaránt az adott előadóhoz rendelt színnel jelölöm (1. példa).



1. példa. Fauré: fisz-moll noktürn, op. 104, 24–25. ütem, **Heidsieck** és **Thyssens-Valentin** interpretációs megoldásai

Kivételt képeznek azok a kottapéldák, amikor nincs eltérés két előadói olvasat között: ilyenkor az eredeti színelosztást alkalmazom, vagyis megkülönböztetem az időbeli és dinamikai történéseket, melyek az adott kottapéldánál feltüntetett összes előadóra vonatkoznak, de nem rendelkezik szint a két előadó nevéhez a kottapélda címében (2. példa).



2. példa. Fauré: h-moll noctürn, op. 119, 9–10. ütem, Dalberto és Hamelin
interpretációs megoldásai

Bevezetés

Előadóművészként régóta foglalkoztatnak azok a zeneszerzők, akiknek a nevei meglehetősen ritkán bukkannak fel a magyarországi hangversenyprogramokban, s alkotásaik nem képezik az általános hazai előadói repertoár szerves részét. Részemről a kötődés e kevésbé játszott és ismert szerzők munkásságához már középiskolás koromban kialakult: a hagyományos tananyag, elsősorban Bach, Beethoven, Brahms, Bartók művei mellett legalább ennyire érdekeltek Edward Elgar, Ralph Vaughan Williams, Darius Milhaud, Arthur Honegger vagy Bohuslav Martinů alkotásai. Gabriel Fauré munkásságával zeneakadémiai tanulmányaim alatt, Csalog Gábor révén ismerkedtem meg: Bán Máté és az ő előadásában hallhattam a francia zeneszerző 2. (e-moll) hegedű–zongora szonátájának fuvola–zongora átíratát, melynek különleges, számomra akkoriban újszerűnek ható zenei nyelvezete teljes mértékben lenyűgözött és magával ragadott. Ez az élmény sarkalt arra, hogy magam is megtanuljak néhány Fauré-művet: az említett e-moll szonáta mellett az 1. (A-dúr) hegedű–zongora szonátát, majd később az 1. (d-moll) zongoraötöst és a d-moll zongoratriót is játszottam hangversenyeken, míg a szóló-zongora-művek közül a Fisz-dúr balladát, valamint az 1. (esz-moll), a 3. (Asz-dúr), a 6. (Desz-dúr) és a 11. (fisz-moll) noktűrnt tűztem több ízben is műsorra.

Témaválasztásom tehát egyrészt a zeneszerző munkássága iránti egyre növekvő érdeklődésemből fakadt, másrészt abból az indíttatásból, hogy a – Darázs Renáta *Gabriel Fauré dalai* címet viselő komoly disszertációján kívül – gyakorlatilag nem létező magyar nyelvű Fauré-irodalmat gyarapítsam.¹ Fauré összesen 13 noktűrnt komponált zongorára: ezek a művek 1875 és 1921 között szinte végig kísérik a zeneszerző teljes alkotói pályáját. Értekezésem az utolsó öt noktűrntre összpontosít, melyek – akárcsak a 2. (e-moll) hegedű–zongora szonáta – Fauré kései alkotói korszakában születtek 1906 és 1921 között. Eredeti témaötletem szerint mind a tizenhárom noktűrnt elemzésére vállalkoztam volna, azonban hamar rá kellett jönnöm, hogy hiába képeznek ismeretlen területet Magyarországon ezek a darabok az analízis területén is, külföldön számos értekezés látott napvilágot a Fauré-

¹ Darázs Renáta: *Gabriel Fauré dalai*. DLA disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010. (Kézirat.) 3. Darázs Renáta disszertációján kívül az egyetlen magyar nyelvű tanulmány Móricz Klára írása, amely a zeneszerző *La Chanson d'Ève* dalciklusával foglalkozik (Móricz Klára: „Az Éden hangjai. Gabriel Fauré: La Chanson d'Ève. In: Papp Márta [szerk.]: *Zenetudományi tanulmányok Kroó György tiszteletére*. [Budapest: Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1996.] 181–197.). Fauré zongoradarabjairól csupán néhány mondatos műismertetők találhatók különböző zenei periodikák: a *Muzsika*, az Országos Filharmónia műsorfüzetei és a *Parlando* lapszámaiban.

noktürnökről.² E munkák részletesen taglalják a noktürnök szerkezeti felépítéseit, s elemzik Fauré harmóniai nyelvezetét. A művek interpretálásának módjáról azonban nem tesznek említést: disszertációmmal e hézag kitöltését céloztam meg, s elemzéseimet minden esetben a kései noktürnökben rejlő interpretációs lehetőségek föltárásának szándéka vezérli. Ehhez az elemzési folyamathoz tíz zongorista: Germaine Thyssens-Valentin, Jean-Michel Damase, Éric Heidsieck, Jean-Philippe Collard, Yvonne Lefébure, Vlado Perlemuter, Paul Crossley, Kathryn Stott, Michel Dalberto és Marc-André Hamelin előadói olvasatára támaszkodom egészen a noktürnök legelső, 1959-ben kiadott felvételétől (Thyssens-Valentin) kezdve Hamelin 2023-ban megjelent lemezéig. A felsorolt előadók kiválasztásában döntő szerepet játszott, hogy a kései noktürnök zenei szövetét minél több egymástól eltérő interpretációs megközelítéseken keresztül vizsgáljam úgy, hogy az analízis a lehető legnagyobb távlatra kiterjedően – 1959-től napjainkig – több zenészgenerációt is magába foglaljon.

Disszertációm 1. fejezete a noktürnök történeti áttekintését foglalja magába a műfaj három legfontosabb képviselőjének – John Field, Frédéric Chopin és Gabriel Fauré – alkotásain keresztül. Az első alfejezetben a noktürn-műfaj megszületését vázolom fel Field és Chopin noktürnjeinek összevetésével, míg a másodikban Chopin és Fauré művei közötti kapcsolatokat és eltéréseket vizsgálom. A harmadik alfejezetben Fauré zenei nyelvezetének esszenciális elemeit részletezem – különös tekintettel a modalításra és jellegzetes harmóniákra – a zeneszerző három alkotói korszakán keresztül.³ Itt arra keresem a választ a komponista életét érintő események bevonásával, hogy milyen folyamatok, s különösen milyen jellegű kompozíciótechnikai változások vezettek Fauré félreismerhetetlenül egyéni, kései stílusához. A Fauré-stílus elemeinek organikus alakulását a zeneszerző három legfontosabb alkotói területének tanulmányozásával: a dalok, a szólózongora darabok és a kamaraművek mentén követem végig. A 2. fejezet

² A Fauré-noktürnöket elsősorban az alábbi disszertációk dolgozzák fel:

Thomas Wegren: *The Solo Piano Music of Gabriel Fauré*. PhD disszertáció. Columbus: Ohio State University, 1974.

Joseph Anthony Valicenti: *The Thirteen Nocturnes of Gabriel Fauré*. DLA disszertáció. Miami: University of Miami, 1980.

Richard Henry Crouch: *The Nocturnes and Barcarolles for Solo Piano of Gabriel Fauré*. DLA disszertáció. Washington: Catholic University of America, 1980.

Pieter Rooi: *Structural Processes in Gabriel Fauré's Nocturnes for Piano*. PhD disszertáció. Fokváros: University of Cape Town, 2020.

³ Valamennyi jelentős Fauré-életrajzíró és -kutató – Charles Koechlin, Norman Suckling, Jean-Michel Nectoux, Robert Orledge, Carlo Caballero, James Sobaskie – korai, érett és kései periódusokra bontja a szerző alkotói munkásságát. Nectoux ugyan a *New Grove* Fauré-szócikkében negyedik korszakként különíti el a szerző legelső szárnypróbálgatásait, ez azonban nála sem változtatja meg a kiforrott Fauré-kompozíciók három alkotói periódusba sorolását.

során ismertetem a disszertációm interpretáció-elemzéseihöz kiválasztott tíz előadót, valamint kitérek a Fauré-zongoraművek általános előadói gyakorlatába épült „steril tempótartás” jelenségére, mely meglátásom szerint a szerző egy tévesen értelmezett alapelvéből fakad.⁴ E feltevésemet elsősorban Fauré saját, zongoratekercs-felvételeire alapozom, melyek 1905 és 1913 között születtek.⁵ Az öt kései noktürn lehetséges interpretációs megoldásait a 3. fejezetben számos kottapéllda segítségével illusztrálom, s elemzéseimet négy zenei szempont alapján további alfejezetekben rendszerezem: időkezelés (3.1. Tér és lépték), harmóniai nyelvezet (3.2. Harmóniai jelenségek), ritmika (3.3. Ritmikai alterációk, összetett metrikai szövetek), valamint egyéni interpretációs olvasatok (3.4. A zenei szövet rétegei – egyéni előadói értelmezések) szerint. A szöveges analízis mellett az előadói mozzanatok vizuális ábrázolására egységes jelrendszert alkalmazok, melynek magyarázatát a Bevezetés előtt tüntettem fel. A kottapéldák forrásaként a kései Fauré-noktűrnek első kiadásait használom fel, melyek a Heugel és a Durand kiadókhöz fűződnek; az első nyolc noktűrnnél pedig a Hamelle kiadó 1913-as gyűjteményét veszem alapul, amely a művek korábbi – szintén első – publikációit összesíti.

⁴ „Des nuances, disait-il, et pas de changement de mouvement.” („A dinamika a lényeg – mondta –, nem a tempó ingadozásai.”) Marguerite Long: *Au piano avec Gabriel Fauré*. (Párizs: Éditions Julliard, 1963.) 103.

⁵ Jean Michelle Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1991.) 45.

1. A noktürn műfaja és Fauré

1.1. A noktürn műfajának születése és útja

Ha meg kell neveznünk egyetlen zeneszerzőt, akinek alkotói pályája szorosan összefonódik a noktürnnel, akkor az Frédéric Chopin (1810–1849) lesz. Az ő neve egyeduralnokodóként áll a műfaj történetében – azonban nem ő volt az első és egyetlen, aki kísérletezett vele. Elsősorban a romantika korában jelentős mennyiségű – főként – zongoramű keletkezett e műfajban, melyek címében vagy alcímében megtalálható a francia *nocturne* szó. Ez a rendkívüli népszerűség azonban nemcsak Chopinnek, hanem legalább annyira annak a John Fieldnek (1782–1837) is köszönhető, akit a műfaj megteremtőjeként szokás emlegetni.¹

A noktürn szó a latin *nocturnus* kifejezésből ered, melynek jelentése „éjszakai”, „éjjeli”.² Megjelenése a zenében a 18. századra tehető; az olasz *notturmo* – németül *Nachtstück* vagy *Nachtmusik* – elnevezést használták a szabadban, rendszerint este 11 órakor előadott művekre.³ A műfaj funkciója e tekintetben a szerenádéhoz hasonló, amely azonban rendszerint valamivel korábban, 9 óra körül hangzott el.⁴ Mindkettő többszólamú hangszeres, ritkább esetben vokális kompozíciót takar.⁵ A század végére gyakori jelenséggé vált, hogy egyes zeneszerzők valamilyen formában címként használták a „nocturne”, „notturmo” stb. kifejezést, s ezek a művek általában több tételt foglaltak magukba, és zenekarra vagy nagyobb kamaraegyüttesre íródtak. Ilyen mű Boccherini *Musica notturna delle strade di Madrid* (1780) című kompozíciója, Michael Haydn, Joseph Haydn és Mozart *notturnói*, valamint az *Eine kleine Nachtmusik* (KV 525, 1787). Ezek az alkotások csak névrokonságban állnak a noktürnnel, amely műfaji terminusként valamivel később, a 19. század elején jelenik meg.⁶

John Field ír származású zeneszerző Oroszországban telepedett le 1803-ban mestere, Muzio Clementi (1752–1832) közbenjárása révén.⁷ Ez egyrészt nagyobb

¹ Allan J. Wagenheim: *John Field and the Nocturne*. (Bloomington: Xlibris Corporation, 2008.) 121.

² P. G. W. [Peter Geoffrey William] Glare: *Oxford Latin Dictionary*. (Oxford: Oxford University Press, 1968.) 1184.

³ Hubert Unverricht: „Notturmo.” *Grove Music Online*. (Oxford: Oxford University Press, 2001.)

⁴ Hubert Unverricht: „Serenade.” *Grove Music Online*. (Oxford: Oxford University Press, 2001.)

⁵ John Cooper: *Historical Dictionary of Romantic Music*. (Lanham: Scarecrow Press, 2013.) 408.

⁶ Maurice J. E. Brown: „Nocturne.” *Grove Music Online*. (Oxford: Oxford University Press, 2001.)

⁷ E. Edward Brown: „John Field. Forgotten Innovator of the Nocturne.” *The American Music Teacher* 2/2 (1970. november–december): 23., 46. 23.

elszigeteltséget jelentett számára, másrészt azonban lehetőséget kínált arra, hogy függetlenítse magát Clementi befolyása alól. Számos korábbi műve, többek között az 1801-ben bemutatott három zongoraszonátája is még az olasz mester erős hatásáról tanúskodik.⁸ Az oroszországi tartózkodás tartósnak bizonyult, az európai koncertutakat leszámítva Field három évtizeden keresztül ott is maradt.⁹ Hamarosan nemcsak tanárként és koncertező zongoristaként tett szert komoly népszerűsége, hanem improvizátorként is; rendszerint esti összejöveteleken, úgynevezett *soirée*-kon rögtönzött, melyekről ámulattal számoltak be korabeli feljegyzések.¹⁰ Ezek az alkalmak feltételezhetően komoly kísérletezési lehetőséget jelentettek Field számára, s a következő, 1810-es évek elején publikált zongoradarabjai jelentősen eltérnek a korábbiaktól.¹¹

Eleinte csak a szentpétervári Dalmas kiadó jelentette meg néhány művét; ezek közt található az első, Esz-dúr noktürn legelső változata, melynek publikálása 1812-re tehető.¹² Majd a napóleoni háborúk lecsengésével a Breitkopf & Härtel és a Peters is szárnyai alá vette Fieldet, és a szerző zongoraműveinek egész sora jelent meg a két zeneműkiadó gondozásában 1814 és 1823 között.¹³ Köztük szerepel nyolc olyan mű, amelyeket ma már a komponista első nyolc noktürnjeként ismerünk – élete során összesen tizennyolcat komponált.¹⁴ Ez a címadás azonban korántsem volt egyértelmű a darabok publikálásakor: míg a Peters 1814-ben a noktürn elnevezést adta a ma ismert sorozat első három darabjának, a Breitkopf & Härtel 1815-ben három *románc* címmel jelentette meg a sorozat kilencedik, első és második darabját.¹⁵ Az ötödik noktürn kéziratában a „szerenád” cím szerepel „noktürn” helyett, de a „pasztorál” elnevezés is megtalálható a sorozat nyolcadik, kilencedik és tizedik darabjánál.¹⁶ Továbbá, Fieldről köztudott volt, hogy gyakran átdolgozta már meglévő kompozícióit, illetve felhasználta őket az újonnan készülőkhez, ezért sok esetben nem lehet tudni, melyik változat született előbb.¹⁷ A 6. zongoraverseny (1823) lassú tétele egyfajta alternatív változata a 6. noktűrnek, a 7. zongoraverseny pedig

⁸ Nicholas Temperley: „John Field and the First Nocturne.” *Music & Letters* 56/3–4 (1975. július–október): 335–340. 335.

⁹ Robin Langley: „Field, John.” *Grove Music Online*. (Oxford: Oxford University Press, 2001.)

¹⁰ Robin Langley: „John Field and the Genesis of a Style.” *The Musical Times* 123/1668 (1982. február): 92–99. 93.

¹¹ I.h.

¹² Temperley, „Field”, i.m., 336.

¹³ I.m., 335.

¹⁴ I.h.

¹⁵ Piggott, Patrick: „John Field and the Nocturne.” *Proceedings of the Royal Musical Association* 95 (1968–1969.): 55–65. 56.

¹⁶ Temperley, „Field”, i.m., 337.

¹⁷ Piggott, „Field”, i.m., 62–63.

a 12. noktürn anyagából építkezik.¹⁸ Az 1. divertimento nyitótétele a 18. noktürn átírt vonósnégyesre és zongorára, míg a 2. divertimento Pastorale címet viselő első tétele – ugyancsak vonósnégyesre és zongorára – megegyezik a 8. noktürnnel.¹⁹

Bár a „románc”, „szerenád”, „pasztorál” címek félrevezetőnek hatnak, kétségtelenül mind a tizennyolc darab egy töről fakad. Field oroszországi tartózkodása alatt került közelebb az olasz operához,²⁰ valamint a zenetörténészek is egyöntetűen hangsúlyozzák az olasz cantilena hatását Field alkotói munkásságában (bár a cantilena eredetileg bölcsődalt jelent, a szóhoz gyakran a lírikus énekszólam jelentést is társították).²¹ Field noktürnjei is ezt a hatást adják egy melodikus, gyakran díszítőelemekkel teli jobb kézzel, melyhez a bal kéz telt akkordfelbontásai és különböző figurációi társulnak.²² Ezek az elemek már megtalálhatók többek között Beethoven és Jan Ladislav Dussek cseh zeneszerző (1760–1812) zongoraműveiben is, amelyek szintén kulcsszerepet játszottak Field kompozíciós technikájának kialakulásában.²³ Field az 1790-es években, Londonban találkozott először Dussek alkotásaival, melyek a cseh komponista 1812-ben bekövetkezett haláláig rendre inspirációs forrást nyújtanak számára.²⁴ Ilyen művek például Dussek utolsó három zongoraszonátája, melyek 1807 és 1811 között jelentek meg nyomtatásban.²⁵ Field nemcsak jól ismerte, de számos alkalommal játszotta is Dussek műveit; op. 41-es zongoraötöse 1836-ban, Field utolsó hangversenyén is felcsendült.²⁶

A hosszú oroszországi tartózkodás után 1832 és 1833 között Field három szólóestet adott Párizsban, melyeken Chopin is jelen volt.²⁷ A fiatal zeneszerző csalódottságát fejezte ki Field zongorajátékát illetően, bár egyes korabeli vélemények szerint az ír származású zeneszerző és zongorista abban az időben már jócskán túlhaladt pályája delelőjén.²⁸ 1833-ban Maurice Schlesinger egy gyűjteményben, mely az *Album de Pianistes – morceaux inédits* címet kapta, publikálta Chopin első három, op. 9-es noktürnjét, ami Field nemtetszését váltotta ki már csak azért is, mert a kollekcióban helyet kapott saját 11. Esz-

¹⁸ Brown, „Field”, i.m., 23.

¹⁹ I.m., i.h.

²⁰ Langley, „Field”, i.m., 95.

²¹ Wagenheim, *Field*, i.m., 121.

²² Brown, „Field”, i.m., 23.

²³ Temperley, *Field*, i.m., 337–338.

²⁴ Robin Langley: „Field, John.” *Grove Music Online*. (Oxford: Oxford University Press, 2001.)

²⁵ I.h.

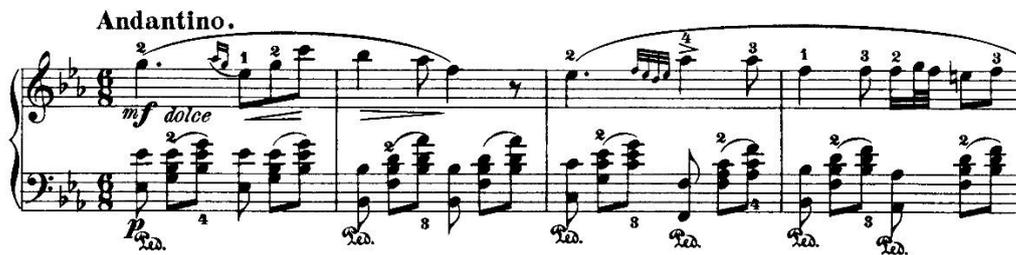
²⁶ Langley, „Field”, i.m., 92.

²⁷ Alan Walker: *Fryderyk Chopin. A Life and Times*. (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2018.) 157.

²⁸ Piggott, „Field”, i.m., 59.

dúr noktürnje is (1832), melyet a kiadás konkrét párhuzamba állít Chopin 2., szintén Esz-dúr noktürnjével (1833).²⁹

A hasonlóság valóban szembetűnő, ha megvizsgáljuk a kíséret ritmikai felépítését és a jobb kéz dallamvezetését. Mindkét műben a bal kéz a hármas csoportokat alulról, a basszushangokkal indítja, míg a csoport második és harmadik hangjai adják a harmóniát (1a-b kottapélda).³⁰ Ez a fajta kísérőanyag jellegzetes noktürn-vonás, mely a kora 19. századi zongorák pedálmechanizmusával áll összefüggésben.³¹ Akkoriban a pedál alig volt hatással a hangszer magasabb regisztereire; ez lehetőséget kínált arra, hogy a dallamot gazdagabb kísérettel támasszák alá anélkül, hogy az összemosódna vagy torzulna.³²



1a kottapélda. John Field: 11. (Esz-dúr) noktürn, 1–4. ütem

1b kottapélda. Frédéric Chopin: 2. (Esz-dúr) noktürn, 1–2. ütem

Chopin 2. és Field 11. noktürnjében a jobb kéz szintén hasonló irányokkal és mozgásokkal operál, olyannyira, hogy még az ornamentals is azonos dallamhelyekre esik – Fieldnél a 3., Chopinnél a 2. ütemre (1a-b kottapélda). Az első epizód kezdete nemcsak motivikus, de harmóniai kapcsolatot is mutat mindkét noktürn esetében: Chopinnél a 8. ütem végén

²⁹ Walker, *Chopin*, i.m., 159.

³⁰ A Field-noktürnök kottapédái a Peters kiadó 1881-es kiadásából, a Chopin-noktürnök kottapédái a Jan Ekier által közreadott 2018-as PWM-összkiadásból származnak.

³¹ Temperley, „Field”, i.m., 338.

³² I.h.

A noktürn műfajának születése és útja

található felütés a közbeékelt díszítéstől eltekintve tökéletesen megegyezik a Field-mű felütésével a 16. ütem végén (2a-b kottapélda). Továbbá, a 9. ütemben Chopin kompozíciójának harmóniai váza, valamint az F és a G köré épülő dallamvonala ugyancsak Field-noktürnjére, egészen pontosan annak 17. és 18. ütemére referálnak.

2a kottapélda. Field: 11. (Esz-dúr) noktürn, 15–18. ütem

The image shows a musical score for the final measures of Field's Nocturne No. 11. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat major). The music features a melodic line in the treble staff and a harmonic accompaniment in the bass staff. Dynamics include *f*, *dim.*, *p*, and *cresc.*. There are various fingerings and articulations indicated throughout the piece.

2a kottapélda. Field: 11. (Esz-dúr) noktürn, 15–18. ütem

2b kottapélda. Chopin: 2. (Esz-dúr) noktürn, 7–8. ütem

The image shows a musical score for the final measures of Chopin's Nocturne No. 2. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat major). The music features a melodic line in the treble staff and a harmonic accompaniment in the bass staff. Dynamics include *p* and *pp*. There are various fingerings and articulations indicated throughout the piece.

2b kottapélda. Chopin: 2. (Esz-dúr) noktürn, 7–8. ütem

A művek végén található kulminációs pontot cadenzaszerű közjáték köti össze a kórával. A hasonlóság ezen a helyen is érezhető, viszont Chopin sokkal inkább kihasználja a zongora hangterjedelmét, illetve harmóniai merészségben is túlmegy Fielden (3a-b kottapélda).

3a kottapélda. Field: 11. noktürn, csúcspont és cadenza

The image shows a musical score for the climax and cadenza of Field's Nocturne No. 11. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat major). The music features a melodic line in the treble staff and a harmonic accompaniment in the bass staff. Dynamics include *cresc.*, *riten.*, and *ad libitum pp dolciss.*. There are various fingerings and articulations indicated throughout the piece.

3a kottapélda. Field: 11. noktürn, csúcspont és cadenza

3b kottapélda. Chopin: 2. noktürn, csúcspont és cadenza

Nem a 11. noktürn az egyetlen a sorozatból, amely meghihlette Chopint. Field kompozíciói számos alkalommal tartalmaznak lírikus és virtuóz figurációkat, melyek Chopinnél szintén gyakoriak³³ (4a-b, 5a-b kottapélda). Ez természetesen nemcsak a noktürnökre, hanem más Chopin- és Field-művekre is igaz, mivel az olasz opera – amelyből ezek az improvizatív figurációk is erednek – fontos inspirációs forrásként volt jelen nemcsak Field, hanem Chopin zeneszerzői munkásságában is.³⁴

4a kottapélda. Field: 6. (F-dúr) noktürn, 14–18. ütem

³³ Wagenheim, *Field*, i.m., 21.

³⁴ Jonathan D. Bellman: „Middlebrow Becomes Transcendent. The Popular Roots of Chopin’s Musical Language.” In: Jonathan D. Bellman, Halina Goldberg (szerk.): *Chopin and His World*. (Princeton: Princeton University Press, 2017.) 147–170. 154.

A noktürn műfajának születése és útja

4b kottapélda. Chopin: 5. (Fisz-dúr) noktürn, 11–12. ütem

5a kottapélda. Field: 4. (A-dúr) noktürn, 19–23. ütem

5b kottapélda. Chopin: 18. (E-dúr) noktürn, 25–31. ütem

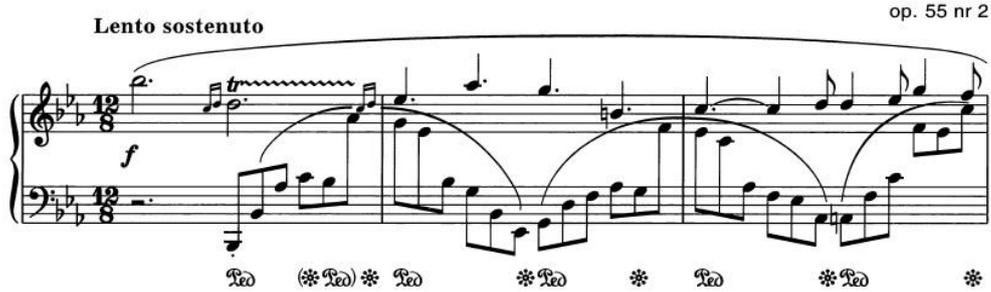
A korábban noktürn-vonásként említett kíséroranyagnak számtalan változata megtalálható Field és Chopin noktürnjeiben; előbbinél ennek leggyakoribb formája a

Dani Imre: Interpretációs lehetőségek Gabriel Fauré kései noktürnjeiben

gazdag harmóniafelbontás, mely Chopin esetében átmenő hangokkal is társul, hangterjedelme pedig még jobban kiszélesedik (6a-b, 7a-b kottapéllda).



6a kottapéllda. Field: 1. (Esz-dúr) noktürn, 24–27. ütem, bal kéz



6b kottapéllda. Chopin: 16. (Esz-dúr) noktürn, 1–3. ütem



7a kottapéllda. Field: 6. (F-dúr) noktürn, 37–39. ütem, bal kéz



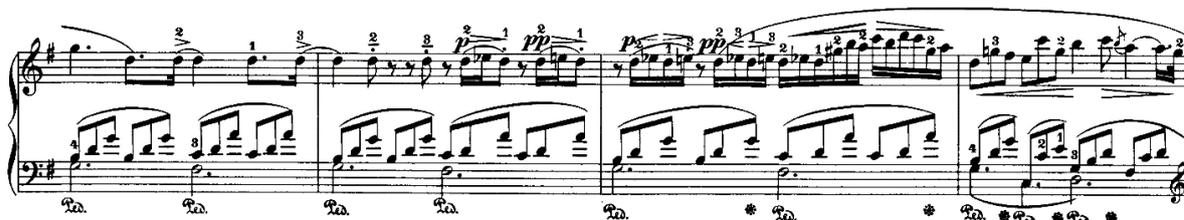
7b kottapéllda. Chopin: 8. (Desz-dúr) noktürn, 62–64. ütem, bal kéz

A Field-noktürnök túlnyomó többségében improvizációs elemek dominálnak, ezért formailag nehéz megfogni őket.³⁵ Ezek a művek egy alapdallamra épülnek, amely többször is visszatér variáltan, másfajta ornamensekkel. A visszatérések között újabb melódiák kapnak helyet, melyek hangulatban és ritmikában csak kevésbé térnek el az alapdallamtól. A hasonlóság a rondóformával szembevetendő, már csak azért is, mert a sorozat 15. és 18. darabja sokkal inkább hasonlít klasszikus rondóra, mint noktürnre. Ugyancsak erre a mintára alapul a 2., a 3., a 7., a 8. és a 11. noktürn. A sorozat 6. és 9. darabjában az

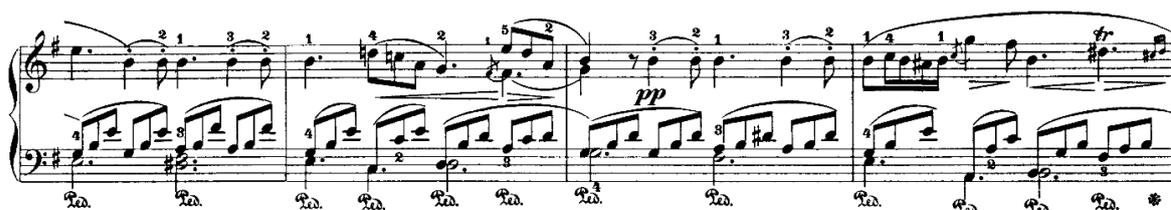
³⁵ Cooper, *Romantic Music*, i.m., 408.

A noktürn műfajának születése és útja

alpdallam csak egyszer hangzik el, de hatása minden új motívumban felismerhető. Kéttagú formával – A+B+kóda – találkozunk a 12. és a 13. noktűrben, melyeknél az alpdallam sem a B részben, sem a kódában nem tér vissza. A 10. noktürn szintén kéttagú, viszont a szonátaforma jegyeit viseli magán: bár kidolgozási szakasz nem található benne, a két formai egység a klasszikus expozíció–visszatérés kapcsolatot idézi (8a-b kottapéllda).



8a kottapéllda. Field: 10. noktürn (e-moll), második téma az első formarészben,
párhuzamos dúrban



8b kottapéllda. Field: 10. (e-moll) noktürn, második téma a visszatérésben,
alaphangnemben

A 16. noktürn két témából építkezik, melyekre számos kisebb motívum reflektál. A mű zenei nyelvezetére szintén a kettősség jellemző: míg egyes szakaszokban a cantilena-jelleg a mozgatórugó, más helyeken erősen érződnek a klasszikus elemek.³⁶ A 17. darab helye a sorozatban a mai napig nem világos: eredetileg a *Grande Pastorale* címet viselte, melyet Field zongorára és vonósnégyesre szánt.³⁷ A szerző később átdolgozta ezt a változatot, melyet csak jócskán halála után, 1851-ben publikáltak.³⁸

Műfaj történeti szempontból a 4. noktürn foglal el igazán különleges helyet a sorozatban, ugyanis annak formai modellje alapvető hatást gyakorolt a romantika

³⁶ Wagenheim, *Field*, i.m., 118.

³⁷ I.m., 77.

³⁸ Piggott, „Field”, i.m., 64.

noctürnirodalmára.³⁹ Ez a modell egy komplexebb, háromtagú ABA forma, melyben a B rész az alapdallamtól független, önálló karakterrel bír⁴⁰ (9., 10. kottapéllda).

9.

9. kottapéllda. Field: 4. (A-dúr) noktürn, 1–4. ütem

10.

10. kottapéllda. Field: 4. (A-dúr) noktürn, középrész, 30–33. ütem

A középrész C-dúr témája néhány ütemmel később drámai modulációk sorát nyitja meg, melyek a szextola-mozgásokkal igazi ellenpólusai a főrészt nyugodt passzázsainak (11. kottapéllda). Ez a fajta erős kontraszt Fieldnél igen ritka, és a 4. mellett csak a 14. noktürnben jelenik meg.⁴¹

³⁹ Maurice J. E. Brown: „Nocturne.” *Grove Music Online*. (Oxford: Oxford University Press, 2001.)

⁴⁰ I.h.

⁴¹ Piggott, „Field”, i.m., 57.

A noktürn műfajának születése és útja

11. kottapélda. Field: 4. (A-dúr) noktürn, középrész, 38–43. ütem

A romantika noktürnirodalmában ez a háromtagú formamodell terjedt el, noha ez sokkal inkább Chopinnek, mintsem Fieldnek köszönhető, ugyanis a lengyel szerző noktürnjeinek döntő többségében ez a kontrasztos ABA szerkezet dominál.⁴² Chopin mellett leginkább az oroszokat – Glinkát, Csajkovszkijt, Balakirevet, Rimszkij-Korszakovot és Szkrjabint –, valamint a franciákat – Faurét, Massenet-t, Bizet-t, d’Indy-t – érdekelte a háromtagú noktürn műfaja.⁴³ Német területeken ezt a vonalat főleg Thalberg és Czerny képviselték, akik szintén átvették a fő stílusjegyeket, így az ABA szerkezetet. Más a helyzet Robert Schumann (1810–1856) esetében, aki a szó német megfelelőjét használja az op. 23-as *Nachtstückében* (1839).⁴⁴ Az ihletés azonban Schumann esetében nem a műfajból, hanem E. T. A. Hoffmann azonos című mesegyűjteményéből fakad.⁴⁵ A német zeneszerző egyébként is több ízben kritikával illette az olasz operastílust,⁴⁶ így nem valószínű, hogy a noktürn műfaja különösebben érdekelte volna. Schumann mellett nem szabad megfeledkezni Liszt Ferencről sem, akit bár a noktürn mint formai terminus szintén nem vonzott, magát a szót hangulatfestő alcímként többször felhasználta zongoraműveiben: *Les cloches de Genève – Nocturne; En rêve – Nocturne*; valamint a 3. *Liebstraum: Notturmo*.

⁴² Maurice J. E. Brown: „Nocturne.” *Grove Music Online*. (Oxford: Oxford University Press, 2001.)

⁴³ I.h.

⁴⁴ I.h.

⁴⁵ John Daverio: *Robert Schumann. Herald of a New Poetic Age*. (Oxford: Oxford University Press, 1997.) 180.

⁴⁶ I.m., 57.

1.2. Fauré kapcsolata Chopinnal: hasonlóságok és eltérések a noktürnökben

Ahhoz, hogy részletes képet kapjunk a Fauré és Chopin műveiben található szoros viszonyról, az utóbbi egyetemes jelentőségéből érdemes kiindulni. Bár saját korában Chopint sokan szalonszerzőnek titulálták, zenéjének hatása alól kevesen tudták függetleníteni magukat.⁴⁷ Ez a hatás francia komponistáknál – Emmanuel Chabrier, Camille Saint-Saëns, Claude Debussy, Maurice Ravel, Erik Satie – érhető leginkább tetten,⁴⁸ de szerte Európában is nyomon követhető többek között Liszt, Szkrjabin, Rahmanyinov és Reger munkásságán.⁴⁹

Chopin Párizsban telepedett le 1831 őszén, miután az 1830-as lengyel felkelés hatására végleg elhagyta Lengyelországot.⁵⁰ A francia főváros akkoriban mágnesként vonzotta a világ művészeit – köztük jelentős számban akadtak lengyel emigránsok –, aminek következtében a kultúra kivételes virágzásnak indult.⁵¹ Egyre több szalonterem nyitotta meg kapuit írók, festők, költők és zenészek előtt, akik szalonesteken olvasták fel, adták elő egymásnak legújabb alkotásaikat.⁵² Chopin ebbe a kulturális miliőbe került bele, és érkezése után alig egy évvel már a legelismertebb művészek között tartották számon.⁵³ Zeneszerzőként 1832 decembere hozta el neki az áttörést, amikor az op. 6-os Négy mazurka és az op. 7-es Öt mazurka is publikálásra került, melyet rögtön hat noktürn is követett (op. 9 és op. 15).⁵⁴

Amint azt a 19. század előadói gyakorlata diktálta, Chopin is számtalan alkalommal rögtönzött közönség előtt. Ő azonban az elismert virtuózzal – Liszt Ferenc, Sigismund Thalberg, Johann Nepomuk Hummel – ellentétben csak ritkán tette ezt hivatalos koncerteseményeken, improvizációs készségeit leginkább baráti köre és a szalonestek résztvevői csodálhatták.⁵⁵ Ennek oka leginkább a rögtönzések természetében keresendő: túlnyomó többségükben ugyanis nem a klasszikus értelemben vett virtuozitás dominált

⁴⁷ Alan Walker: *Fryderyk Chopin. A Life and Times*. (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2018.) 399.

⁴⁸ Roy Howat: *The Art of French Piano Music. Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*. (New Haven: Yale University Press, 2009.) 82.

⁴⁹ Leon Botstein: „Chopin and the Consequences of Exile.” In: Jonathan D. Bellman, Halina Goldberg (szerk.): *Chopin and His World*. (Princeton: Princeton University Press, 2017.) 315–356. 315.

⁵⁰ Jim Samson: „Chopin, Fryderyk Franciszek.” *Grove Music Online*. (Oxford: Oxford University Press, 2001.)

⁵¹ Tad Szulc: *Chopin In Paris. The Life And Times Of The Romantic Composer*. (Boston: Da Capo Press, 1999.) 60.

⁵² I.m., 61–62.

⁵³ I.m., 65.

⁵⁴ Walker, *Chopin*, i.m., 297.

⁵⁵ John Rink: „Chopin and Improvisation.” In: Jonathan D. Bellman, Halina Goldberg (szerk.): *Chopin and His World*. (Princeton: Princeton University Press, 2017.) 251.

bennük, hanem álomszerű, bensőséges, melankolikus hangvételt idéztek meg, amely még ha nem is a nagyközönséget célozta meg, képes volt szélsőséges érzelmeket kiváltani hallgatóságából.⁵⁶ Chopin zongorajátékának leggyakoribb improvizációs technikája, a jobb kéz dallamhangjai fölötti figurációk, lírikus ornamensek rögtönzése gyakorlatilag komponista-védjegyévé vált.⁵⁷ Azonban nemcsak ezekben az elemekben köszön vissza az olasz opera iránti rajongása: ujjrendjei, pedálozással és frazeálással kapcsolatos instrukciói mind az éneklés illúzióját segítik megteremteni.⁵⁸ Ezt a fajta hangulatfestést noktürnstílusként szokták emlegetni, amellyel Chopint saját kora is leggyakrabban azonosította, többek között Robert Schumann, aki a zeneszerzőt ilyen hangvételen idézi meg *Karnevál* c. zongoraciklusában.⁵⁹

Gabriel Fauré énekhanghoz fűződő viszonya más irányból ered, mint Chopiné. Fauré dalszerzőként kezdte pályafutását, szerzeményei Charles Gounod és Jules Massenet románcait idézik hangvételükben.⁶⁰ A románc mint műfaj háromtagú formáját és tartalmát tekintve is több ponton mutat hasonlóságot a noktürnnel: ugyan az előbbi alapvetően énekhangot és hangszeres kíséretet, az utóbbi pedig „csupán” zongorát foglalkoztat, a kettő közötti határ sokáig összerosódott.⁶¹ Dalai mellett Fauré egyházi témájú kórusműveket is komponált, ugyanis 1854 és 1865 között a Louis Niedermeyer (1802–1861) alapította párizsi székhelyű École Niedermeyer tanulójaként szigorú egyházzenei oktatásban részesült, ahol egy ideig sem Chopint, sem Schumannt nem volt szabad játszania.⁶² Niedermeyer 1861-ben bekövetkezett halálával ez változott: az intézmény Camille Saint-Saëns (1835–1921) szerződtette zongoratanárnak, aki a szabályok ellenében modern zongoraművekkel, továbbá Wagner-operákkal is megismertette növendékeit.⁶³ Wagner zenéje sok kortársával együtt Faurét is ámulatba ejtette, aki Münchenben és Londonban is hallotta a teljes *Ring*-ciklust, Bayreuthban pedig a szintén Wagner-rajongó André Messager (1853–1929) zeneszerzővel együtt részt vett *A nürnbergi mesterdalnokok* és a

⁵⁶ I.m., 250–254

⁵⁷ Walker, *Chopin*, i.m., 245.

⁵⁸ I.m., 228–29.

⁵⁹ David Kasunic: „Revisiting Chopin’s Tubercular Song. An Opera in the Making.” In: Jonathan D. Bellman, Halina Goldberg (szerk.): *Chopin and His World*. (Princeton: Princeton University Press, 2017.) 103–122. 110.

⁶⁰ David Tunley: „Mélodie.” *Grove Music Online*. (Oxford: Oxford University Press, 2001.)

⁶¹ Piggott, Patrick: „John Field and the Nocturne.” *Proceedings of the Royal Musical Association* 95 (1968–1969): 55–65. 56.

⁶² Robert Orledge: *Gabriel Fauré*. (London: Eulenberg Books, 1979.) 6–7.

⁶³ Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1991.) 11.

Parsifal előadásain.⁶⁴ A két komponista 1880-ban egy rövid közös zeneművet is írt *Souvenirs de Bayreuth* címmel, amely a *Ring*-ciklus motívumait parodizálja ki. Ezen alkalmat leszámítva Fauré tudatosan kerülte, hogy valaha is összemossák Wagnerrel: olyannyira, hogy átírta 1913-ban bemutatott operájának, a *Pénélope* második felvonásának kezdetét, mert túlságosan emlékeztette őt a *Trisztán és Izolda* harmadik felvonására.⁶⁵

Ha a Chopin és Fauré életútja közötti legszorosabb kapcsolatot keressük, akkor egy spanyol származású énekesnő, Pauline Viardot neve fog felbukkanni.⁶⁶ Viardot a nagy hatású énektanár, Manuel García lányaként és az Európa-szerte ünnepezt Marília Malibrán testvéreként szintén komoly énekesi pályát futott be, de zongoristaként és zeneszerzőként is hírnevet szerzett magának.⁶⁷ 1840-ben a párizsi *Théâtre Italien* színház rendezőjével, Louis Viardot-val kötött házasságot, Chopin pedig nem sokkal később George Sand közbenjárásával ismerte meg őket.⁶⁸ Az énekesnő és a zeneszerző kölcsönösen csodálták egymást: Sand nohant-i rezidenciáján számos hetet töltöttek együtt, Viardot zongora- és zeneszerzésleckéket vett Chopintól, valamint ének–zongora átíratot készített a zeneszerző tizenkét mazurkájából, melyet több ízben műsorra tűzött európai turnéi során.⁶⁹ Pauline még terhessége alatt is teljes olasz operákat énekelt kedvtelésből Chopin közreműködésével.⁷⁰

Néhány évtizeddel később Fauré és Viardot útjai is keresztezik egymást: a fiatal komponistát barátja és korábbi tanára, Camille Saint-Saëns mutatta be az énekesnőnek 1872-ben.⁷¹ Fauré gyorsan beilleszkedett a Viardot-k baráti körébe és több éven keresztül a család rendszeres látogatói közé tartozott.⁷² Fauré 1877-ben még Pauline lányát, Marianne-t is eljegyezte, aki végül nem viszonzta érzéseit és alig néhány hónap után szétváltak. Ennek ellenére Fauré megtartotta jó viszonyát az énekesnővel és számos dalát neki ajánlotta.⁷³ Csak találgatni lehet, hányszor képezhette beszélgetéseik tárgyát Chopin, annyi azonban bizonyos, hogy innentől kezdve számos párhuzam fedezhető fel a két zeneszerző

⁶⁴ Jean-Michel Nectoux: *Fauré. Solfèges*. (Párizs: Éditions du Seuil, 1986.) 34.

⁶⁵ Orledge, *Fauré*, i.m., 158.

⁶⁶ Howat, *French Piano Music*, i.m., 83.

⁶⁷ Walker, *Chopin*, i.m., 405.

⁶⁸ Szulc, *Chopin in Paris*, i.m., 251

⁶⁹ Walker, *Chopin*, i.m., 470

⁷⁰ I.m., 251

⁷¹ Howat, *French Piano Music*, i.m., 83.

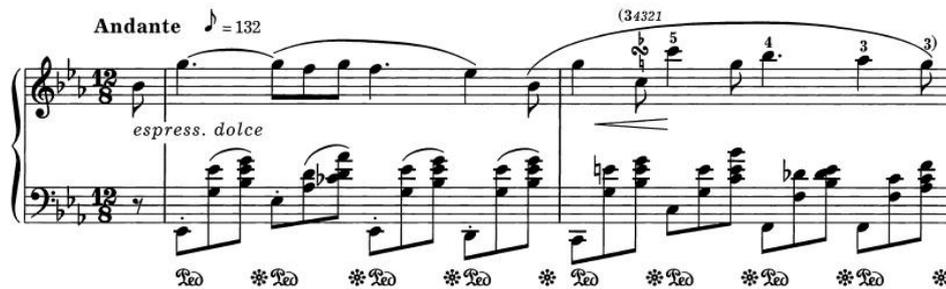
⁷² Barbara Kendall-Davies: *The Life and Work of Pauline Viardot-García. The Years of Grace, Volume 2, 1863–1910*. (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012.) 188.

⁷³ I.m., 283.

Fauré kapcsolata Chopinnel: hasonlóságok és eltérések a noktürnökben

komponálási eszköztára között.⁷⁴ Fauré első komolyabb zongoraművei – az első noktürn, a B-dúr mazurka – 1875-ben születtek (ekkor töltötte be a harmincat); de az A-dúr hegedű-zongora szonáta komponálásának is ekkor vágott neki, melyet Paul Viardot-nak, Pauline fiának dedikált.⁷⁵ Míg Chopin ebben a korban művei jelentős részét már megírta, Faurénél csak néhány fiatalkori zongoradarabot találunk, melyek minőségben nem foghatók a későbbi évek terméseihez. 1875 és 1921 között számos miniatűr és karakterdarabot, köztük tizenhárom noktürnt, tizenhárom barcarollát, öt impromptu-t, kilenc prelűdöt és négy valse-caprice-t komponált. Ami a zongorarepertoárt illeti, Fauré a kisformákban érezte otthon magát; kivételt ez alól csak a később zenekari kíséretet is kapó op. 19-es Fiszdúr ballada, az op. 73-as *Téma és variációk*, valamint az op. 111-es zongorára és zenekarra komponált *Fantázia* képeznek. A címek ugyan önmagukért beszélnek, a chopini hatás messze nem merül ki ennyiben.

A legszembeütőbb hasonlóság a korábban jellegzetes noktürn-vonásként azonosított kísérőanyagban érhető tetten: a bal kéz akkordjait vagy akkordfelbontásait basszushangok támasztják alá, melyek nemcsak a harmóniaváltozásokat követik végig, hanem javarészt fél-, helyenként egészütemes léptéket teremtenek meg (12a–d kottapélda).⁷⁶



12a kottapélda. Chopin: c-moll noktürn, op. 48 no. 1, 1–2. ütem

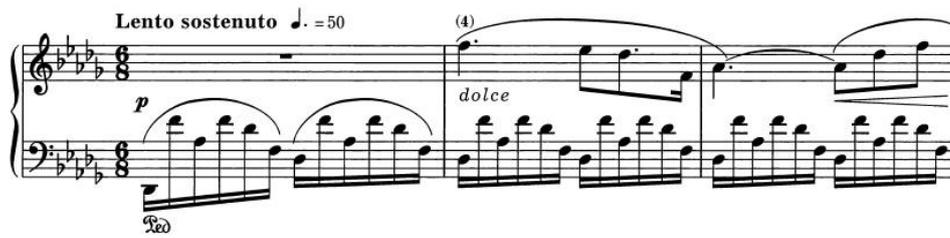


12b kottapélda. Fauré: Esz-dúr noktürn, op. 36, 1–3. ütem

⁷⁴ Howat, *French Piano Music*, i.m., 83–84.

⁷⁵ Orledge, *Fauré*, i.m., 55.

⁷⁶ A Fauré-noktürnök kottapéldái a francia Hamelle kiadó 1919-es kiadásából, a Chopin-noktürnök kottapéldái a Jan Ekier által közreadott 2018-as PWM-összkiadásból származnak



12c kottapélda. Chopin: Desz-dúr noktürn, op. 27 no. 2, 1–3. ütem

12d kottapélda. Fauré: Desz-dúr noktürn, op. 63, 1–3. ütem

Mindkét szerző rendkívül kreatívan és változatosan alkalmazza Field kompozíciós technikáját. Bár egyes művek kísérőanyagai között felfedezhetők párhuzamok, ezek a formulák a jobb kéz dallamával karöltve olyan egységet alkotnak, melynek eredményeként mindegyik noktürn saját egyéni hangvétellel bír.

Egyetlen feljegyzést sem találni arról, hogy Fauré zongorázásában az improvizáció jelen volt-e koncertműfajként, s mennyire, vagy hogy érzett-e valaha készletetést rá közönség előtt. Kora elismerte ugyan mint zongoristát, sokáig orgonistaként és karnagyként helyezkedett el párizsi templomokban, a szaloneseményekre pedig nem mint előadó, hanem mint komponista tekintett kiugrási lehetőségként.⁷⁷ Ennek ellenére első alkotói periódusában, különösen az op. 19-es Fisz-dúr balladában (1879) található improvizatív közjátékok. Ami azonban érdekes, hogy épp a noktürnökben – ahol a rögtönzés műfaji sajátosságnak számított – ezek az elemek nem jelennek meg. Ahogy Fauré a *Pénélope* átírásával Wagner hatásától igyekezett magát függetleníteni, úgy ebben

⁷⁷ Jean-Michel Nectoux: „Fauré, Gabriel.” *Grove Music Online*. (Oxford: Oxford University Press, 2001.)

Fauré kapcsolata Chopinnel: hasonlóságok és eltérések a noktürnökben

az esetben mellőzi a Field és Chopin által kedvelt aprókottás díszítéseket. Bár harmóniai nyelvezetét és formáját tekintve a sorozat op. 33-as H-dúr noktürnje áll legközelebb Chopinhez, a dallamvezetést illetően kevés hasonlóságot mutat vele. A jobb kezet polifón szerkesztésmód jellemzi, melyben két szólam egymás motivikáját felhasználva egészíti ki egymást, egyenrangú félként teremtve meg az alapdallamot (13a kottapélda).

13a kottapélda. Fauré: H-dúr noktürn, op. 33 no. 2, 1–4. ütem

Ugyan Chopin noktürnjeiben számtalan alkalommal fordulnak elő operaduetto imitáló passzázások, ezeknél mindig a szoprán dominanciája érvényesül, mellyel az alsó szólam együtt mozog (13b kottapélda).

13b kottapélda. Chopin: Desz-dúr noktürn, op. 27 no. 2, 12–13. ütem

Ha a művek formai felépítését vizsgáljuk, meglehetősen színes összkép alakul ki. Chopinnél a háromtagú forma fordul elő túlnyomó többségben: huszonegy noktürnből tizenhat követi ezt a modellt, javarészt kontrasztos ABA szerkezetet alkalmazva (14a-b kottapélda).

Andante cantabile ♩ = 69

semplice e tranquillo

sempre legato

14a kottapélda. Chopin: F-dúr noktürn, op. 15 no. 1, 1–4. ütem

con fuoco ♩ = 84

f

ossia:

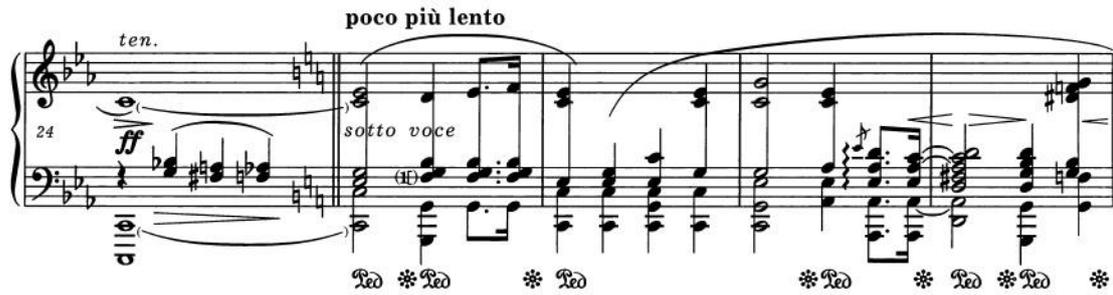
14b kottapélda. Chopin: F-dúr noktürn, op. 15 no. 1, középrész

A „kontraszt” kifejezés félrevezetőként hathat, ugyanis a szó a háromtagú formáknál általában a B szakasz tempó- és karakterváltozására utal. A középrész Chopin op. 37-es g-moll noktürnjében a vallásos áhítat hangján csendül fel, míg az op. 48-as c-moll noktürnben pátoszos, himnikus jelleget ölt (15-16. kottapélda).⁷⁸

p

15. kottapélda. Chopin: g-moll noktürn, op. 37 no. 1, középrész

⁷⁸ Jonathan D. Bellman: „Middlebrow Becomes Transcendent. The Popular Roots of Chopin’s Musical Language.” In: Jonathan D. Bellman, Halina Goldberg (szerk.): *Chopin and His World*. (Princeton: Princeton University Press, 2017.) 147–170. 154.



16. kottapélda. Chopin: c-moll noktürn, op. 48 no. 1, középrész

Egyedülálló helyet foglal el a sorozatban a formailag kéttagú, op. 15-ös g-moll noktürn: több aspektusában erősen mazurkára emlékeztető főrésszével és azt ezt követő korálszerű, *religioso* szakasszal gyakorlatilag mindennek ellentmond, ami a noktürnstílust jellemzi.⁷⁹ Bár ezeknek a műveknek nincs konkrét programjuk, a fentebbi kottapéldákban bemutatott részletek olyan hangulatváltásokat tartalmaznak, melyek ismételten az olasz opera hatásáról tanúskodnak: az F-dúr noktürn békés, pasztorál hangvételő szakaszát mintha egy viharjelenet szakítaná félbe (14a-b kottapélda), a g-moll és c-moll noktürnök középrészeiben pedig kórusjelenet bontakozik ki (15-16. kottapélda).⁸⁰ Ebbe a képbe tökéletesen beleillik az op. 32-es H-dúr noktürn utolsó néhány taktusa, melyben egy leszállított hatodik fokú álzárlat készíti elő a recitativo-kódát, a darab pedig h-mollban ér véget. Ez a megoldás annyira szokatlannak és meglepetésszerűnek bizonyult, hogy kiadások tucatjai H-dúrra alterálták a záróakkordot, valamint több zongorista, köztük Arthur Rubinstein is ugyanezzel a módosítással játszotta a művet.⁸¹

Fauré korai noktürnjeiben szintén a háromtagúság az uralkodó formai alapelem, amelyben a középrész – terjedelmét és tartalmát tekintve is – lényegesen jelentősebb, mint a két szélső formarész. Olyannyira, hogy a darabok kódáját rendszerint a középső szakasz motivikája képezi, tehát egy sajátos A B A+kóda (B) forma ad keretet ezeknek a kompozícióknak. Ez a bővülés annak köszönhető, hogy a középrészben a nyitómotívum mellett egy második téma is megjelenik, mely karakterét és tematikáját tekintve is a főrésszhez áll közelebb, mozgalmasságában azonban a középső szakasz nyitómotívumával alkot szoros kapcsolatot (17a–c kottapélda).

⁷⁹ Jeffrey Kalberg: „The Rhetoric of a Genre. Chopin’s Nocturne in G minor.” *19th-Century Music* 11/3 (1988. tavasz): 238–261. 247.

⁸⁰ Bellman, „Middlebrow”, i.m., 154–157.

⁸¹ Anatole Leikin: „Chopin and the Gothic.” In: Jonathan D. Bellman, Halina Goldberg (szerk.): *Chopin and His World*. (Princeton: Princeton University Press, 2017.) 85–102. 94.

The image shows the first system of a musical score for Example 17a. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first measure of the treble staff has a piano (*p*) dynamic marking. The first measure of the bass staff has a sixteenth-note triplet. The second system continues with a *Cantando* marking above the treble staff and a *cresc.* marking above the bass staff. The music features a mix of chords and moving lines.

17a kottapélda, Fauré esz-moll noktürn, op. 33 no. 1, középrész, nyitómotívum

The image shows the second system of a musical score for Example 17b. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three flats. The first measure of the treble staff has a piano (*p*) dynamic marking. The first measure of the bass staff has a *dolce* marking. The second system continues with a *cresc. molto* marking above the treble staff. The music features a mix of chords and moving lines.

17b kottapélda. Fauré: esz-moll noktürn, op. 33 no. 1, középrész, második téma

The image shows the third system of a musical score for Example 17c. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three flats. The first measure of the treble staff has a piano (*p*) dynamic marking. The first measure of the bass staff has a triplet marking (*3*). The second system continues with a triplet marking (*3*) above the treble staff. The music features a mix of chords and moving lines.

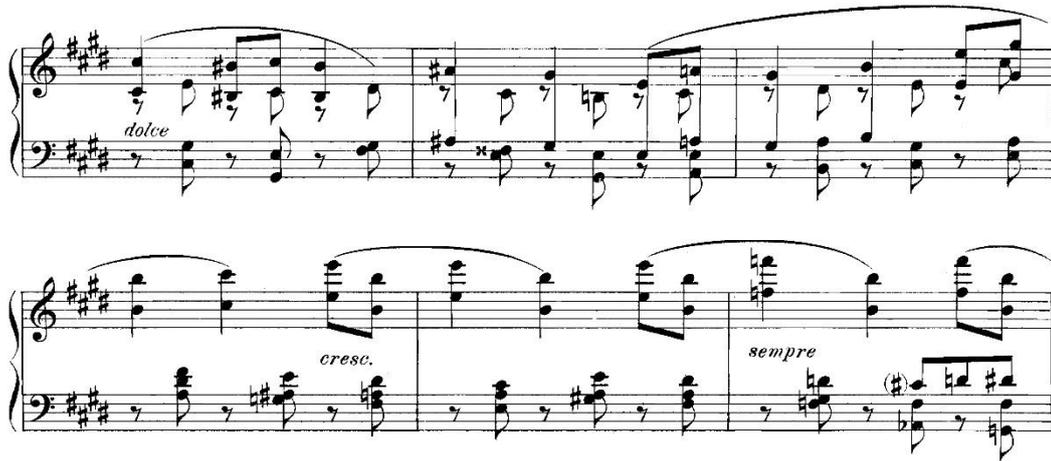
17c kottapélda. Fauré: esz-moll noktürn, op. 33 no. 1, kóda

Fauré kapcsolata Chopinnel: hasonlóságok és eltérések a noktűrökben

Az ötödik, op. 37-es B-dúr noktűrntől kezdve Fauré még inkább feszegeti a háromtagú forma határait.⁸² A hatodik, op. 63-as Desz-dúr noktűrben az *Adagio* főrészt (A) egy *Allegretto* cisz-moll szakasz (B) váltja, melynek végét a főrészt zenei anyaga kerekíti le. Ezt követi egy harmadik nagy formaegység A-dúrban, *Allegro moderato* jelzéssel (C), melybe ezúttal az *Allegretto* ütemei olvadnak bele. A két formarész összeütközéséből az *Allegro moderato* kerül ki győztesen, melynek tetőpontjában és egyben a mű kulminációs pontjában a főrészt ugyanazon motívuma jelenik meg, amely korábban az *Allegretto* szakaszt lezárta. A harmadik formarész kicsengésével visszatér az *Adagio*, itt Fauré korábbi noktűrjeivel ellentétben nem bukkan fel kódaként a B rész (18a–d kottapélda).



18a kottapélda. Fauré: Desz-dúr noktűr, op. 63, a főrészt visszatérő motívuma



18b kottapélda. Fauré: Desz-dúr noktűr, op. 63, a második, *Allegretto* szakasz témája

⁸² Norman Suckling: *Fauré*. (London: J. M. Dent, 1951.) 123.



18c kottapélda. Fauré: Desz-dúr noktürn, op. 63, a harmadik Allegro moderato szakasz nyitóütemei



18d kottapélda. Fauré: Desz-dúr noktürn, op. 63, a mű tetőpontja a főrész motívumával

Ezt a komplex építményt akár a háromtagúság evolúciójaként is fel lehet vázolni, melyben az *Allegro moderato* passzázs a középrész második témájaként funkcionál, azonban ez a szakasz önmagában annyira jelentős, hogy nem lehet a hagyományos ABA szerkezet keretei közé beilleszteni.

Érdekes megfigyelni, a két szerző milyen eszközökkel alterálta a háromtagú noktürnök visszatéréseit, azaz a harmadik nagy formarészt az elsőhöz képest. Chopinnél egyértelműen a jobb kéz a hangsúlyos szerep: az improvizatív figurációk gazdagon körülírják az első formarész alapidallamát, míg a bal kéz a legtöbb esetben változatlan marad (19a-b és 20a-b kottapélda).

Fauré kapcsolata Chopinnel: hasonlóságok és eltérések a noktürnökben

Allegretto $\text{♩} = 66$



19a kottapélda. Chopin: H-dúr noktürn, op. 9 no. 3, 1–4. ütem



19b kottapélda. Chopin: H-dúr noktürn, op. 9 no. 3, visszatérés

Andante sostenuto



20a kottapélda. Chopin: g-moll noktürn, op. 37 no. 1, 1–4. ütem



20b kottapélda. Chopin: g-moll noktürn, op. 37 no. 1, visszatérés

Ez alól egyetlen kivételt az op. 48-as c-moll noktürn képez, mely a visszatérésbe integrálja a középrész motivikáját, pulzáló kíséretet képezve az eredetileg tömör akkordokkal alátámasztott alapidallamhoz (21. kottapélda).

21. kottapélda. Chopin: c-moll noktürn, op. 48 no. 1, középrész vége, visszatérés eleje

A formarészek ilyen jellegű koherenciája Faurénél is megtalálható, az op. 33-as esz-moll noktürnben a középső szakasz legvégének B orgonapontja határozza meg alig pár ütemmel később a visszatérés arculatát (22. kottapélda). A sorozat harmadik darabja, az Asz-dúr noktürn szintén ezt a módszert alkalmazza, megtartva a középrész triolakíséretét(23. kottapélda).

22. kottapélda. Fauré: esz-moll noktürn, op. 33 no. 1, középrész vége, visszatérés eleje



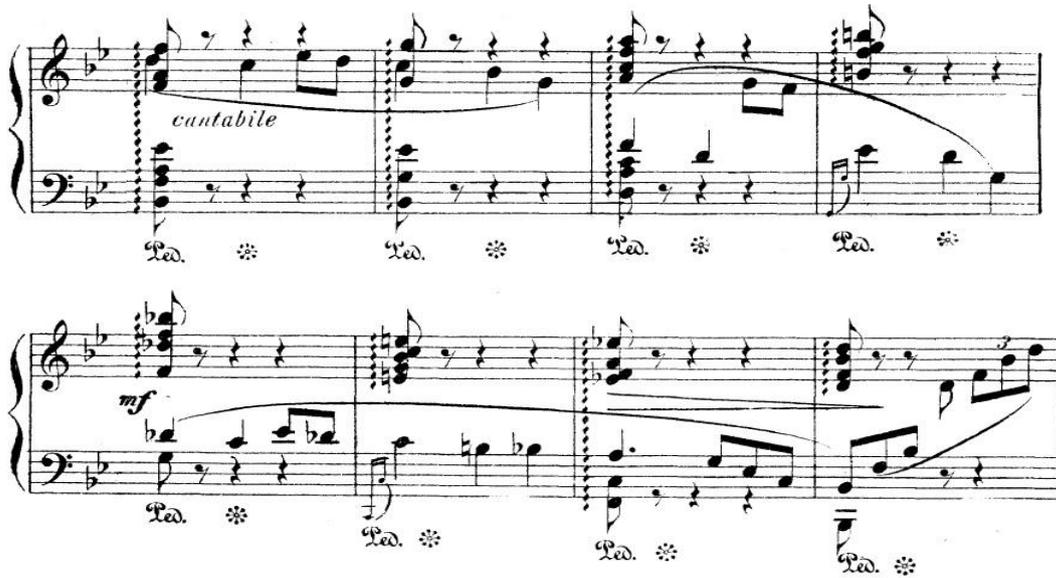
23. kottapélda. Fauré: Asz-dúr noktürn, op. 33 no. 3, középrész utolsó négy üteme és visszatérés első négy üteme

Faurénél a két kéz határa sokkal inkább elmosódik, mint Chopinnél; a bal kéz komplexebb kísérelőanyagokat, ellenszólamokat játszik, melyek több helyen egyenrangúak a jobb kéz dallamával. Fauré ennél is továbbmegy: a két kéz funkcióját gyakran felcseréli, a jobb kéztől a bal veszi át a dallamot, míg a bal kéz a jobbnak adja a kísérelőanyagot. Ennek magyarázata abban rejlik, hogy egyrészt a zeneszerző kétkezes volt, másrészt az École Niedermeyerben kiválóan elsajátította az ellenpontírás technikáját.⁸³ A noktürnökben is számos passzázs található, ahol a dallam észrevétlenül az egyik kézből a másikba vándorol (24a-b kottapélda).



24a kottapélda. Fauré: Desz-dúr noktürn, op. 84, 1–2. ütem

⁸³ Nectoux, *Fauré*, i.m., 46.



24b kottapélda. Fauré: B-dúr noktürn, op. 37, főrészt vége

Természetesen mind Chopin, mind Fauré zenei nyelvezete összetettebb annál, mintsem hogy kizárólag noktürnjeiken keresztül lehessen azt bemutatni. Mivel azonban ez a műfaj jelenti a két életmű közötti legnagyobb átfedést, a lényeges hasonlóságokat és eltéréseket jól nyomon lehet követni ezáltal. Mindketten integrálják John Field kompozíciós eszköztárának jelentős részét, valamint noktürnjeinek álomszerű, melankolikus hangvételét. Chopinnél a háromtagúság az uralkodó formai elem, Fauré viszont feszegeti ezt a modellt és a középső kontrasztos szakaszra helyezi a hangsúlyt. A kettejük közti alapvető különbség a szerkesztésmódban rejlik: Chopin az olasz opera ihletéből merítve az éneklő jobb kéz illúzióját teremti meg a bal kéz kíséretével, míg Faurénél mindkét kéznek kísérő- és dallamszerep is jut. Improvizációs technikájából eredően Chopin gazdagon díszíti a szoprán frázisait, míg Fauré az École Niedermeyerben eltöltött évek gyümölcseként kontrapunktikus anyagokkal, valamint változatos kísérőformulákkal dúsítja az alapidallamot és annak visszatéréseit. Fauré fokozatosan függetleníti magát a chopini hangvételtől, az op. 97-es h-moll noktürnje már késői alkotókorszakának egyéni hangján szólal meg. Annyi azonban bizonyos, hogy Fauré zongoraművei egészen más utat jártak volna be, valamint ez az egyéni hang sem születhetett volna meg Chopin hatása nélkül.

1.3. Fauré kései noktűrjeinek stílusjegyei

A zongoraművek mellett Fauré alkotói pályafutásának jelentős részét dalai és kamaraművei képezik.⁸⁴ Mivel életművét alapvetően ez a három műfaj kíséri végig a kezdetektől fogva egészen a legutolsó kompozíciókig, a szerző kései noktűrjeinek alapos jellemzése érdekében először ezeket a darabokat szükséges közelebbről megvizsgálni.

A Fauréval kapcsolatos tanulmányok egyöntetűen három nagyobb korszakra: korai, érett és kései periódusra bontják a zeneszerző munkásságát.⁸⁵ Apró eltérés csupán, hogy Jean-Michel Nectoux egy negyedik különálló korszakhoz társítja Fauré legelső kompozícióit az 1860-as évekből,⁸⁶ míg Robert Orledge, James Sobaskie és Charles Koechlin sem választja le azokat az első, azaz a korai periódusról.⁸⁷ Egy zeneszerzői életmű három korszakra osztása nem szokatlan eljárás: gondoljunk csak Beethoven *oeuvre*-jének három alkotói korszakra való felosztására.⁸⁸ Ahogyan nála, úgy Faurénél is felmerül a kérdés, valóban elkülöníthetők-e ennyire jól az alkotói periódusok, vagy inkább egy egész életen átívelő természetes útkeresésről, tulajdonképpen koherens folyamatról van szó. Fontos leszögezni, hogy a jelentős Fauré-kutatók – a már említett Nectoux és Orledge mellett Charles Koechlin, Carlo Caballero és James Sobaskie is – egyetértenek abban, hogy Fauré korai, érett és kései kompozíciói között akadnak ugyan számottevő, elsősorban a harmóniai nyelvezetet érintő különbségek, a zeneszerző kompozíciós technikái alapjaiban nem módosulnak, csupán egyre magabiztosabban, fölényesebben alkalmazza azokat.⁸⁹ Aaron Copland Fauréről szóló 1924-es megemlékezésében például úgy fogalmaz: „Az inspiráció minősége az, amely leginkább változik. A témák, a harmóniak és a forma lényegükben megmaradnak ugyanolyannak, azonban minden egyes új mű megszületésével frissebbé, személyesebbé és jelentékenyebbé válnak.”⁹⁰ E folyamatok feltárására a

⁸⁴ Jean Michelle Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1991.) 31.

⁸⁵ Robert Orledge: *Gabriel Fauré*. (London: Eulenberg Books, 1979.) 1.

⁸⁶ Jean-Michel Nectoux: „Fauré, Gabriel.” *Grove Music Online*. (Oxford: Oxford University Press, 2001.)

⁸⁷ Orledge, *Fauré*, i.m., 45.

James Sobaskie: „The Emergence of Gabriel Fauré’s Late Musical Style and Technique.” *Journal of Musicological Research*, 22/3 (2003. január): 223–275. 228.

Charles Koechlin: *Gabriel Fauré*. (London: Dennis Dobson, 1946.). 36.

⁸⁸ Joseph Kerman: „Beethoven, Ludwig van.” *Grove Music Online*. (Oxford: Oxford University Press, 2001.)

⁸⁹ Carlo Caballero: *Fauré and French Musical Aesthetics*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2001.) 89.

⁹⁰ Aaron Copland: „Gabriel Fauré. A Neglected Master.” *The Musical Quarterly*, 10/4 (1924. október): 573–586. 576.

leghatékonyabb módszer, ha természetes fejlődésüket a három nagy alkotói perióduson keresztül vizsgáljuk meg.

1.3.1. A korai periódus (1860–1885)

A disszertáció előző fejezetében Chopin kapcsán érintőlegesen már felmerült a párizsi egyházzenei iskolának, az École Niedermeyernek Fauré zenei nyelvezetére gyakorolt hatása. A zeneszerző tizenegy éven keresztül, 1854 és 1865 között tanult az intézményben, melynek oktatási módszerét túlságosan szigorúnak találta,⁹¹ ennek ellenére több ízben is szívesen emlékszik vissza az itt eltöltött évekre.⁹² A tananyag szinte a teljes zenetörténetet magába foglalta a modális hangsoroktól és a gregoriántól kezdve egészen a kora romantikáig.⁹³ Az elméleti tárgyak, vagyis a szolfézs, a harmonizálás és az ellenpont mellett a hangszeres játék – orgona, zongora –, valamint a kóruséneklés is hangsúlyos szerepet kapott.⁹⁴ Palestrina, Lasso, Rameau, Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Gounod és Mendelssohn műveinek tanulmányozása és előadása a fiatal Fauré mindennapjait képezte.⁹⁵ Első opuszszámmal ellátott zongoraműve, az 1863-ban keletkezett *Három románc szavak nélkül* (*Trois romances sans paroles*) egyértelműen Mendelssohn hatásáról tanúskodik,⁹⁶ míg az 1862-ben írt op. 1-es dalokban Gounod hatása érhető tetten.⁹⁷ A legelső alkotás, amely előrevetíti a zeneszerző életművét végigkísérő stíluselemeket, az 1870-ben komponált *Lydia* lesz.⁹⁸

Ez a dal műfaját tekintve románc, ám mellőzi az 1860-as években írt azonos műfajú darabok extrovertált karaktereit; helyette korálszerkesztésre emlékeztető zongoraszólammal, valamint a dal témájából adódóan archaizáló benyomást teremt (25. kottapélda).⁹⁹

⁹¹ Orledge, *Fauré*, i.m., 7.

⁹² Caballero, *Fauré*, i.m., 71.

⁹³ Nectoux, *Fauré*, i.m., 5–6.

⁹⁴ I.m., 6.

⁹⁵ Caballero, *Fauré*, i.m., 71.

⁹⁶ Nectoux, *Fauré*, i.m., 11.

⁹⁷ Koechlin, *Fauré*, i.m., 33.

⁹⁸ Nectoux, *Fauré*, i.m., 66.

⁹⁹ Orledge, *Fauré*, i.m., 50.

Fauré kései noktürnjeinek stílusjegyei

25. kottapélda. Fauré: Lydia, op. 4 no. 1, 1–5. ütem¹⁰⁰

Charles Koechlin „latin bájként” azonosítja ezt a hangulatot,¹⁰¹ melynek megalapozója a 4. ütemben megjelenő H hang, amely az F-dúr skála negyedik, B hangjának felemelésével teremt modális színezetet, a lídét. Fauré a címre utalva egyértelműen szójátéknak is szánta ezt a hangsort,¹⁰² ám funkciója nem merül ki ennyiben. A klasszikus szerkesztésmód szerint, így az École Niedermeyerben tanultak alapján is a negyedik ütem G-dúr dominánsszekund-harmóniája kizárólag annak tonikai, C-dúr szextfordítására oldódhatna. Ehelyett azonban az 5. ütem elején nemhogy oldás, hanem egy újabb domináns négyeshangzat, F-dúr szeptim következik, amely az énekszólam H átmenőhangjával együtt E-dúr, az a-moll domináns hangneme felé veszi az irányt. A dallamvezetésen jól látható, hogy Fauré a líd hangsort nem csupán az F-dúr skála alterálására használja, hanem a tercrokon a-moll hangnem elérésére is a 6. ütem első negyedén, így a hangkészlet egyszerre értelmezhető lídként és eolként, azaz természetes a-mollként.¹⁰³

Tonalitás és modalitás hasonló jellegű ötvözése különösen a zeneszerző érett és kései műveiben figyelhető meg, de a korai korszakban is találhatunk példákat a jelenségre. Az 1876-ban befejezett A-dúr hegedű-zongora szonáta I. tételében, közvetlenül a visszatérés előtt jelentkezik egy ereszkedő líd skála a hegedűszólamban (26. kottapélda, 242. ütem), ugyancsak kórusjellegű felidézéssel zongorakísérettel alátámasztva.

¹⁰⁰ Forrás: Hamelle, kiadás éve: 1877.

¹⁰¹ Koechlin, *Fauré*, i.m., 19.

¹⁰² Orledge, *Fauré*, i.m., 50.

¹⁰³ I.m., 236–37.

26. kottapélda. Fauré: A-dúr hegedű-zongora szonáta, op. 13 I. tétel, 232–253. ütem¹⁰⁴

A modalitás felbukkanása a darabban kétségkívül önmagában is figyelemre méltó tényező, azonban ha a jelenséget a teljes első tétel kontextusába helyezzük, sokkal élesebb képet kapunk. Ez az egyetlen hosszabb szakasz ugyanis, ahol megszűnik a nyolcadlüktetés, mely hol a hegedűnél, hol a zongoránál különböző felrakásokban eddig örökmozgó szerepet töltött be az exozíció és a kidolgozás során is (27. kottapélda).

27. kottapélda. Fauré: A-dúr hegedű-zongora szonáta, op. 13, I. tétel, nyolcadmozgások az exozícióban és a kidolgozásban

A líd hangsor előtti frázisok alól szintén eltűnnek a nyolcadok (26. kottapélda), a 238. ütemre megérkező E-dúr pedig hosszan fenntartott feszültséget képez, mielőtt poláris harmóniai fordulattal B-dúrra érkezne a 242. ütemben, amely a modális szakasz kezdetét jelenti. A 248. ütemben megjelenő Esz hang visszatereli az ereszkedő dallamot a dúr

¹⁰⁴ Forrás: Breitkopf & Härtel, kiadás éve: 1877.

keretei közé, majd két ütemmel később az Esz-dúr és az A-dúr kapcsolata újabb poláris fordulatot hoz létre, amely megerősíti az alaphangnemet és előkészíti a visszatérést. A zenei szövet drámaiságát tovább fokozza, hogy a 238. ütem E hangjára vonatkozó *ppp*, valamint a 242. ütemben található *fff* utasítások egyaránt a tétel dinamikai skálájának végpontjai, továbbá ez az egyetlen hely a tételen belül, ahol ilyen szélsőséges dinamikai jelzések szerepelnek. Tehát a szinte semmiből induló, hosszú E hang egy hatalmas *crescendo* keretében anticipálja a léd hangsor kezdő G hangját, megteremtve ezzel a tétel kulminációs pontját.

A modális hangsorok tonális keretek közötti alkalmazása jól szemlélteti Fauré harmóniakezelési stílusát, amely egyúttal a zeneszerző kompozíciós technikájának központi eleme is.¹⁰⁵ Az enharmonikus modulációk gyakorisága, a különböző harmóniai relációk tágabb, sokszor egyedi értelmezése egyértelműen az École Niedermeyerben töltött évekre vezethetők vissza, ahol ezeket a technikákat a kor bevett normáihoz képest jóval szabadabban kezelték.¹⁰⁶ Már Fauré korai kompozíciós korszakában megfigyelhetők sajátos harmóniai fordulatok, valamint bizonyos harmóniak törvényszerű megjelenései. Az A-dúr hegedű–zongora szonáta II. tételében három azonos alapú félszűk négyeshangzat három különböző modulációt eredményez: az 58. ütem Fisz alaphangú félszűk szeptimje C-dúrra, a 60. ütem félszűk kvintszeptje H-dúrra, vagyis az e-moll dominánsára, a 64. ütem szeptimje pedig D-dúrra, a G-dúr dominánsára vezet (28. kottapélda).

The image shows a musical score for Fauré's A major harp and piano sonata, op. 13, II. movement, measures 58-65. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part and a harp part. The piano part is marked 'sempre dolcissimo' and 'pp'. The harp part is marked 'pp' and 'espress.'. The score includes three harmonic diagrams: C: IV⁷ I⁴ (measures 58-60), e: II⁶ V^{3#} (measures 60-64), and G: VII⁷ V⁴ (measures 64-65).

28. kottapélda. Fauré: A-dúr hegedű-zongora szonáta, op. 13, II. tétel, 58–65. ütem

¹⁰⁵ Orledge, *Fauré*, i.m., 1.

¹⁰⁶ I.m., 7.

Különösen figyelemre méltó a 64. ütem félszűk szeptim – domináns terc kvart viszonya: ezt a fordulatot Fauré általában frázisok végén, vagy konkrétan azok lekerekítésére használta (29. kottapélda).

29. kottapélda. Fauré: esz-moll noktürn, op. 33 no. 1, 80–85. ütem

Mind az A-dúr szonáta, mind pedig az esz-moll noktürn esetében fontos kiemelni a kontrapunktikus szerkesztésmódot: míg előbbinél a hegedű és a zongora, utóbbinál a zongora jobb és bal keze képez egymással szemben ellenszólamot. E mozgás következtében lép fel a szonáta 64. ütemében a zongora basszusa kis tercet ahelyett, hogy Fauré a kézenfekvő megoldást választaná, azaz megtartaná a Fisz hangot. Ugyanez a megoldás figyelhető meg az esz-moll noktürn 80. és 82. ütemében, ahol a jobb kéz sóhajszerű motívumaihoz a bal kéz felfelé törekvő ellenszólama társul.

A félszűk szeptimben rejlő modulációs lehetőségeket Fauré számos tonális kombinációban használta ki már korai alkotói periódusában is.¹⁰⁷ Két hangnem közös nevezőjének kialakítására emellett egy másik harmóniát is előszeretettel alkalmazott: a bővített hármashangzatot, mely a félszűk szeptimhez hasonlóan számtalan harmóniai permutációs lehetőséget hordoz (30-31 kottapélda).¹⁰⁸

¹⁰⁷ Robin Tait: *The Musical Language of Gabriel Fauré*. PhD disszertáció. St. Andrews: University of Saint Andrews, 1984. 29.

¹⁰⁸ I.m., 26–27.

Fauré kései noktűrjeinek stílusjegyei

The image displays a musical score for the c-minor Nocturne by Frédéric Chopin, Op. 15, No. 1, specifically measures 181 through 186. The score is arranged in two systems. The first system consists of three staves: a vocal line (soprano clef), a piano accompaniment (treble and bass clefs), and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The second system also consists of three staves: a vocal line (soprano clef), a piano accompaniment (treble and bass clefs), and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is c-minor (three flats), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *p* (piano) and *f* (forte). There are also some handwritten annotations in the piano accompaniment parts, including a circled 'f' and some vertical lines.

30. kottapélda. Fauré: c-moll zongoranégyes, op. 15, I. tétel, 181–186. ütem¹⁰⁹

¹⁰⁹ Forrás: Hamelle, kiadás éve: 1884.

nuit de per - dre ses voi - les, Au jour de per - dre sa clar -
 - té, Deman - dez à la mer im - men - se De dessé -
 - cher ses vas - tes flots, Et, quand les

sempre f

31. kottapélda. Fauré: *Poème d'un jour*, op. 21 no. 2, *Toujours*, 16–24. ütem¹¹⁰

A c-moll zongoranégyes 182. és 184. ütemében az F alapú bővített hármashangzat képezi a centrumot, melyből előbb a 183. ütemben D-dúr, majd a 185. ütemben Desz-dúr születik meg (30. kottapélda). Fauré azzal, hogy a vonós hangszereknek nem kézzelfogható dallamot, hanem harmóniafelbontásokat írt, egyértelművé tette, hogy ebben a négy ütemben a bővített hármashangzatok köré épülő harmóniafüzést tartotta a legfontosabb történéseknek.

A *Poème d'un jour* címet viselő dalciklus (op. 21) második darabja, a *Toujours* meglehetősen szokatlan utat jár be, hogy nyolc ütem alatt F-dúrból e-mollba eljusson (31. kottapélda). Eleinte a 17. és 18. ütemben az F-dúr és az F–A–Cisz hangokból álló bővített hármas váltakozik – utóbbi aztán a teljes 19. ütemet elfoglalja, azonban a következő taktus nem F-dúrra, hanem Desz-dúrra érkezik meg. Az énekszólam valamelyest előre is vetíti ezt a fordulatot, hiszen a notációban Cisz helyett következetesen Desz szerepel. Ugyanezt az

¹¹⁰ Forrás: Durand, Schoenewerk & Cie, kiadás éve: 1880.

enharmonikus lejegyzést alkalmazza Fauré a 21. ütemben – Cesz hangokkal az énekszólamban, valamint H hangokkal a zongorában –, amely ismét modulációra készít fel, ezúttal az e-moll domináns hangnemére, H-dúrra. A 18. és a 20. ütemben F-dúr és Desz-dúr, valamint a 22. és a 23. ütemben Esz-dúr és H-dúr között tercrokonság figyelhető meg, amely Faurénél nemcsak a modulációk jellegét határozza meg, hanem egyes formarészek kapcsolatában is fontos szerepet játszik.¹¹¹ A jelenségre számtalan példát lehet találni a korai korszak alkotásaiban: az A-dúr hegedű-zongora szonáta első tételének kidolgozásában, melynek vázát az F-dúr–A-dúr–Cisz-dúr–A-dúr–Fisz-dúr harmóniai relációk képezik, valamint az expozíció (A-dúr) és a kidolgozás (F-dúr) viszonyában is jelentkeznek; az esz-moll noktűr középrészében – melynek hangneme ugyancsak esz-moll, vagyis megegyezik a főrésszel – pedig C-dúrban jelenik meg egy második téma. Az Asz-dúr noktűr csúcspontjában bár nem egyértelműen, de szintén felfedezhetők a tercrokonságok (32. kottapélda).

32. kottapélda. Fauré: Asz-dúr noktűr, op. 33 no. 3, 56–67. ütem

Figyelemre méltó, hogy az 58. ütem Asz alapú bővített hármashangzata, valamint a 62. ütem G alapú szűkített szekund négyeshangzata alapvetően nem illeszthető be egy

¹¹¹ Tait, *Language of Fauré*, i.m., 45

hagyományos tercmenetbe. Tovább bonyolítja az összképet, hogy hármashangzatok helyett négyeshangzatok szerepelnek tercrokön fordulatokként: előbb az Asz-dúr a G ingázása miatt kvintszextként, majd az E-dúr terckvart-fordításban, a B-dúr és a Gesz-dúr szeptimként, az Esz-dúr pedig nónakkordként. Azonban ha a bővített hármast az előtte elhangzó Asz-dúr kvintszext vonatkozásában értelmezzük, a szűkített szekundot pedig a Gesz-dúr szeptim emelt alapú változatának tekintjük, akkor az E-dúr–B-dúr (poláris kapcsolat) kivételével tetten érhető a tercrokonság. Bár hangvételében az Asz-dúr noktürn még közel áll Chopinhez, az imént vizsgált szakasz harmóniai sűrűsége és fordulatai már előrevetítik azt a zenei nyelvezetet, amely Fauré érett korszakában bontakozik ki.

1.3.2. Az érett periódus (1885–1906)

Fauré életét az 1885 és 1887 közötti időszakban két tragikus esemény árnyékolta be: 1885-ben édesapja, majd rá két évre édesanyja hunyt el, ami vissza-visszatérő depressziós epizódokat okozott a zeneszerzőnél.¹¹² Ebben az időszakban kezdett el dolgozni a kórusra és zenekarra írt *Requiem*en, ekkor fejezte be g-moll zongoranégyesét, valamint a d-moll zongoraötös első vázlatai is 1887-ből származnak.¹¹³ Mindhárom mű erősen modális színezetű; a zongoraötös I. tételének főtemája, a folyamatosan emelkedő és ereszkedő eol skálamozgásával a *Requiem* atmoszféráját idézi (33. kottapélda),¹¹⁴ míg a g-moll zongoranégyes II. tétele ritmikájában, valamint az ehhez társuló vonós pizzicatók tekintetében egyaránt hasonlóságot mutat elődjével, a c-moll zongoranégyes scherzójával. Az egyetlen lényegbeli különbséget a két tétel között a g-moll zongoranégyes modalitása jelenti a c-moll zongoranégyes tonális harmóniaafűzésével szemben (34a-b kottapélda).



33. kottapélda. Fauré: d-moll zongoraötös, op. 89, az I. tétel eol főtemája, 1–10. ütem¹¹⁵

¹¹² Orledge, *Fauré*, i.m., 77.

¹¹³ Nectoux, *Fauré*, i.m., 95.

¹¹⁴ I.h.

¹¹⁵ Forrás: Schirmer, kiadás éve: 1907.

Fauré kései noktürnjeinek stílusjegyei

The image shows a musical score for Fauré's c-minor piano, op. 15, II. movement, measures 6-18. The score is in 3/4 time and features a delicate texture with a piano introduction marked "p leggiero". The score is written for voice and piano, with the piano part in the lower system and the voice part in the upper system. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active line in the left hand. The voice part is a simple melody with a few grace notes.

34a kottapélda. Fauré: c-moll zongoranégyes, op. 15, a II. tétel főtémája, 6–18. ütem¹¹⁶

The image shows a musical score for Fauré's g-minor piano, op. 45, II. movement, measures 7-21. The score is in 3/4 time and features a more complex texture with a forte introduction marked "sempre f". The score is written for voice and piano, with the piano part in the lower system and the voice part in the upper system. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active line in the left hand. The voice part is a simple melody with a few grace notes.

34b kottapélda. Fauré: g-moll zongoranégyes, op. 45, a II. tétel eol főtémája, 7–21. ütem¹¹⁷

¹¹⁶ Forrás: Hamelle, kiadás éve: 1884.

A modalitás szerepe Faurénél sosem önmagában, hanem mindig a harmóniai kontextus folyamatában értelmezendő. Egyes modális elemek sokszor észrevétlenül maradnak, mivel két harmónia kapcsolódását vagy különböző hangnemek közötti átmeneteket könnyítenek meg.¹¹⁸ A zeneszerző szintén 1877-ben, vagyis a g-moll zongoranégyes, a d-moll zongoraötös és a *Requiem* komponálása közben találkozott először Paul Verlaine költeményeivel, aminek első kompozíciós lenyomata az op. 46-os *Két dal – Deux mélodies –* második darabja, a *Clair de lune*.¹¹⁹ A mű zongorabevezetőjének első négy ütemében a dór és az eol skála hangjai a negyedenként változó harmóniak köré épülnek (35. kottapélda).

35. kottapélda. Fauré: *Két dal*, op. 46 no. 2, *Clair de lune*, 1–4. ütem¹²⁰

Az 1. és 2. ütemben a dór skála hatodik, G hangja nyitja meg az utat Asz-dúr, majd Esz-dúr felé: utóbbinak a 2. ütem végén felbukkanó D hang kölcsönöz mixolíd színezetet, s egyúttal vezetőhangja lesz a 3. ütem esz-moll harmóniájának. Az op. 58-as *Cinq mélodies « de Venise »* dalciklus második darabjában, az *En sourdine* 24. és 25. ütemében megjelenő G és Cesz hangok egyszerre töltik meg dór és fríg színezettel az eredeti b-moll tonalitást (36. kottapélda).

¹¹⁷ Forrás: Hamelle, kiadás éve: 1887.

¹¹⁸ Orledge, *Fauré*, i.m., 236.

¹¹⁹ I.m., 77.

¹²⁰ Forrás: Hamelle, kiadás éve: 1888.

Fauré kései noktürnjeinek stílusjegyei

36. kottapélda. Fauré: *Cinq mélodies « de Venise »*, op. 58 no. 2, *En sourdine*, 23–26.

ütem¹²¹

A korai korszak kapcsán említett harmóniak – félszűk szeptim és bővített hármashangzat – egyre nagyobb gyakorisággal és szabadabb tonális értelmezésben jelennek meg az érett periódus kompozícióiban, de előtérbe kerülnek olyan akkordok és fordulatok is, melyeket Fauré addig szinte alig, vagy egyáltalán nem használt.¹²² Ezek közé tartozik a hiperdúr, a domináns nónakkord, valamint a dúr hármashangzat hozzáadott szexttel, azaz a *sixte ajoutée* – amely funkcionálisan nem egyezik meg a moll szeptim kvintszext fordításával.¹²³ A Gesz-dúr *valse-caprice* nyitófrázisaiban mindhárom harmónia megjelenik, leginkább egymás közötti tonika–domináns viszonyt képezve (37. kottapélda).

¹²¹ Forrás: Hamelle, kiadás éve: 1891

¹²² Tait, *Language of Fauré*, i.m., 51–54.

¹²³ I.h.

domináns⁹ dúr hármasszexttel domináns⁹ hiperdúr félszűk⁷

cresc.

mf

domináns⁹ dúr hármasszexttel domináns⁹ dúr hármasszexttel domináns⁹

37. kottapélda. Fauré: Gesz-dúr *valse-caprice*, op. 59, 6–18. ütem¹²⁴

A g-moll zongoranégyes III. tételének 99. ütemében a hiperdúr és a szexttel kiegészített Esz-dúr hármashangzat kapcsolata akár egyszerű késleltetésként üis olvasható, ám az őket követő tercrokon fordulat, valamint a félszűk kvintszexttől visszalépése hiperdúrra a 99. és 100. ütem között semmiképp nem nevezhető szokványos harmóniafűzésnek (38. kottapélda).

sempre p

hiperdúr dúr hármasszexttel dúr hármasszexttel félszűk⁷ hiperdúr

pp con sord.

led. *led.* *led.* *led.* *led.* *led.* *

38. kottapélda. Fauré: g-moll zongoranégyes, op. 45, III. tétel, 99–100. ütem

E jellegzetes harmóniák egyre tágabb tonális keretek közötti alkalmazásával Fauré egyéni, kromatikán alapuló zenei nyelvezetet alakított ki, amely érett alkotói korszakának

¹²⁴ Forrás: Hamelle, kiadás éve: 1893.

személyes hangvételt jellemzi.¹²⁵ A Desz-dúr noktűr középrészében egyes visszatérő szakaszok erősen kromatikus szövésűek, ami nemcsak a harmóniak kapcsolódásában, hanem a belső szólamok formálásban is szerepet játszik (39a kottapélda).

39a kottapélda. Fauré: Desz-dúr noktűr, op. 63, 79–84. ütem¹²⁶

Ahhoz hogy teljes képet kapjunk az iménti pár taktusban uralkodó folyamatokról, melyeket rétegenként érdemes feltárunk. Ha csupán az alapharmóniákat nézzük a 80. és a 83. ütem között – Gisz-dúr, A-dúr, C-dúr, Gisz-dúr, A-dúr és B-dúr –, kromatikus relációkat kapunk, ami alól kivételt csak a tercokon C-dúr jelent. Következő lépésként a pontos akkordfordítások hozzáadásával már komplexebb képet kapunk, így jól látható a harmóniafűzés ugyancsak kromatikus rendszere (39b kottapélda).

39b kottapélda. Fauré: Desz-dúr noktűr, op. 63, a 80–84. ütem harmóniai váza

¹²⁵ Nectoux, *Fauré*, i.m., 294.

¹²⁶ Forrás: Hamelle, kiadás éve: 1895.

Ezek a félhangmozgások a szöveg különböző vetületein, más-más belső szólamokban jelennek meg, s ennek eredménye egy kromatikus elemekkel gazdagon fűszerezett zenei szakasz lesz (39c kottapélda).

Hisz → Cisz → D → Cisz

p

Gisz → G

E → F
Cisz → C *sf*

Hisz → Cisz → D → Cisz

mf

G → Gis → G

Cisz → D *sf*

più moderato

39c kottapélda. Fauré: Desz-dúr noktürn, op. 63, 79–84. ütem

Az 1890-es évek vége és az 1900-as évek eleje végére meghozta az áttörést Fauré számára, hogy a francia zenei élet egyik meghatározó alakjává váljon.¹²⁷ 1896-ban a párizsi Conservatoire zeneszerzéstanára lett, zongoraműveit és dalait egyre szélesebb körökben játszották, továbbá a *Requiem*, valamint a Maurice Maeterlinck *Pelléas és Mélisande* című drámájához írt kísérőzenéje francia és külföldi helyszíneken is rendre sikert aratott.¹²⁸ Mindezek fényében váratlan alkotói válság jelentkezett a zeneszerző életében, amely befolyásolta a kései művek hangvételét is.¹²⁹

¹²⁷ Jean-Michel Nectoux: „Fauré, Gabriel.” *Grove Music Online*. (Oxford: Oxford University Press, 2001.)

¹²⁸ James Sobaskie: „The Emergence of Gabriel Fauré’s Late Musical Style and Technique.” *Journal of Musicological Research*, 22/3 (2003. január): 223–275. 223.

¹²⁹ I.h.

1.3.3. Az utolsó periódus és a kései noktürnök (1906–1924)

Többnyire csak találgatások olvashatók arról, hogy mi állhatott ennek a krízisnek a hátterében.¹³⁰ Legkézenfekvőbb magyarázatként a zeneszerző kezdődő süketsége merül fel, melyről egy feleségének írt levél 1901-ben szolgáltat első írásos bizonyítékot.¹³¹ Fauré állapota 1903-ra sokat romlott: ekkor már arról számol be, hogy egyes zenei frázisokat egyáltalán nem úgy hall, ahogy régebben.¹³² Hallásromlása különös módon a beszédhangoknál sokkal kevésbé okozott problémát, mint a zenei hangok, különösen nagyobb apparátusú zenekari művek hallgatásánál.¹³³ Tovább rontotta a helyzetet, hogy Fauré bár élete végére sem süketült meg teljesen, betegsége előrehaladtával a mélyebb frekvenciákat magasabbnak, a magasabbakat pedig alacsonyabbnak hallotta eredeti hangmagasságukhoz képest – egyedül a középregiszter volt az a terület, ahol effajta torzulások nem jelentkeztek.¹³⁴

Alkotói válsága nagyjából szűk két évig húzódott 1902 és 1904 között, s ebben az időszakban Fauré csak a Conservatoire zenei versenyeihez komponált kisebb, általában lapról olvasási feladatként felhasználható darabokat.¹³⁵ Végül 1904 őszén megszületett két rövid dal, a *Le plus doux chemin* és a *Le ramier*, melyek letisztultabb zenei szöveggel, valamint kisebb hangterjedelemmel bírnak, mint az érett korszak dalai¹³⁶ (40a-b kottapélda).

¹³⁰ Sobaskie, „Emergence”, i.m., 225.

¹³¹ Orledge, *Fauré*, i.m., 19.

¹³² I.m., 20–21

¹³³ I.h.

¹³⁴ Norman Suckling: *Gabriel Fauré*. (London: J. M. Dent and Sons, 1951.) 34.

¹³⁵ Sobaskie, „Emergence”, i.m., 234.

¹³⁶ I.m., 234–236.

Moderato. (♩ = d)

A mes pas
le plus doux che-min Mè - ne à la por-te de ma bel - - le, Et,

40a kottapélda. Fauré: Két dal, op. 87 no. 1, *Le plus doux chemin*, 1–6. ütem¹³⁷

Andantino. (♩ = 60)

A - vec son chant doux et plain -
- tif, Ce ramier blanc te fait en - vi - e: Sil te
plait fa-voir pour cap - tif, J'i - rai te le chercher, Syl -

40b kottapélda. Fauré: Két dal, op. 87 no. 2, *Le ramier*, 1–9. ütem

¹³⁷ Forrás: Hamelle, kiadás éve: 1907.

Mindkét mű erősen modális karakterű. A *Le plus doux chemin* első három ütemében az f-moll és a D alapú félszűk szeptim ingamozgása, továbbá az énekszólam 5. ütemében ismét megjelenő D hang egyértelműen a dór hangsor érzetét támasztja alá. A *Le ramier* zongoraszólamában felbukkanó Cisz (5. ütem) és F hangok (7. ütem), valamint a Disz vezetőhang hiánya dór, fríg és eol hangsorok váltakozását eredményezi. Faktúrájában a *Le plus doux chemin*-t követi az 1906-ban komponált *Le don silencieux*, azonban míg előbbinél a legtöbb dallamfrázis jól elkülöníthető, utóbbinál az énekszólam egyetlen, megszakítás nélküli hosszú ívet jár be.¹³⁸ Fauré azonnal felismerte a dal jelentőségét: feleségének a darab befejezése után írt levelében úgy fogalmaz, hogy „a legkevésbé sem hasonlít egyik eddigi munkámra sem.”¹³⁹ Ugyanebben az évben látott neki leghosszabb dalciklusa, a *La chanson d'Ève* megírásának, mely 1910-re készült el teljesen.¹⁴⁰ Ez alatt az időszak alatt született a zeneszerző szólózongorára írt műveinek komoly hányada – a 8., 9. és 10. barcarolla, a 9., 10. és 11. noktűr, a 4. és 5. impromptu, valamint a Kilenc prelúd.¹⁴¹ Az eddigiek során a dalokra jellemző áttetszőség és szerkesztésmód immáron a zongoradarabokban is megjelenik (41a-b kottapélda), a noktűrök jellegzetes harmóniafelbontásait pedig a kísérőanyagokban letisztultabb, szinkópáló lüktetés váltja fel (42a-b kottapélda).



41a kottapélda. Fauré: Desz-dúr impromptu, op. 91, 1–3 ütem¹⁴²



41b kottapélda. Fauré: Kilenc prelúd, op. 103 no. 1, 1–3 ütem¹⁴³

¹³⁸ Orledge, *Fauré*, i.m., 90.

¹³⁹ I.h.

¹⁴⁰ Nectoux, *Fauré*, i.m., 24.

¹⁴¹ Nectoux, *Fauré*, i.m., 274.

¹⁴² Forrás: Hamelle, kiadás éve: 1926.

Quasi adagio (♩=44)
sostenuto



p



42a kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 97, 1–4. ütem¹⁴⁴

Molto moderato (♩=63)



dolce



42b kottapélda. Fauré: fisz-moll noktürn, op. 104, 1–7. ütem¹⁴⁵

A 9., h-moll noktürn nyitó taktusai meglepő szerkezeti, ritmikai és harmóniai egyszerűségről árulkodnak. Az első négy ütem egy klasszikus négysoros népdalszerűségnek vagy versszaknak feleltethető meg, melyben minden ütem egy-egy sort képez. Ezek a sorok ritmikájukat tekintve is pontosan megegyeznek, harmóniafüzésük pedig nem tartogat extrém modulációt vagy disszonanciát, olyannyira, hogy a negyedik ütem egyszerű V⁷–I kapcsolatra zár. A következő taktusban viszont nagyot fordul a világ: a basszusszólam veszi át a szoprántól a stafétát, bár sokkal inkább viselkedik ellenszólamként, mintsem tényleges dallamként (43. kottapélda).

¹⁴³ Forrás: Heugel, kiadás éve: 1911.

¹⁴⁴ Forrás: Heugel, kiadás éve: 1908.

¹⁴⁵ Forrás: Heugel, kiadás éve: 1909.



43. kottapélda. Fauré: h-moll noktűr, op. 97, 5–8. ütem

A felfelé törekvő basszusskálának köszönhetően egészhangúság, tonalitás és modalitás Fauréra jellemző sajátos ötvözet alakul ki. Az 5. és 6. ütem bal kezének C és E hangjai egészhangú színezetet adnak az eredeti formájában bővített hármashangzatnak, mely mindkét ütemben D-dúrra vezet. A 7. ütem E hangja viszont a B-dúr skála felemelt negyedik hangjaként lid-érzetet kölcsönöz a zenei folyamatnak, amely nem áll meg B-dúron, hanem egy félszűk szeptimbe torkollik. A 10. ütemben újból felcsendül a nyitódallam, ezúttal a középregiszterben, szinkópakísérettel körülvéve.

Hasonló modellt követ a 11., fisz-moll noktűr is, szintén négyütemes nyitófrázissal és szinkópalüktetéssel a középregiszterben. A harmóniaváz a 9. noktűrénél is világosabb, fisz-moll és A–Cisz–Eisz hangokból álló bővített hármas fonódik egymásba, mely viszonyból az 5. ütem lép ki először egy félszűk kvintszextre, melynek G hangja egy negyeddal később visszatalál Fiszre, fríg jelleget adva a harmóniafűzésnek (42b kottapélda). Az érett korszak jellegzetes akkordjai, a hiperdúr-szeptim, a dúr hármas hozzáadott szexttel, valamint ezek fordításai még nagyobb sűrűségben követik egymást az átmenőhangoknak és a polifón szerkesztésmódnak köszönhetően (44a-b kottapélda).

G^7 F^2 e^2 C^7
 hiperdúr hiperdúr² dúr hármas szexttel hiperdúr

44a kottapélda. Fauré: fisz-moll noktürn, op. 104, 16–18. ütem¹⁴⁶

hiperdúr³ hiperdúr dúr hármas szexttel hiperdúr⁵ dúr hármas szexttel hiperdúr² félshűk⁵

44b kottapélda, Fauré, fisz-moll noktürn, op. 104, 1–7. ütem 41–43. ütem

Ez a két harmónia a noktürn 41. és 43. üteme között hatszor jelenik meg valamilyen fordításban, és gyakorlatilag egymás késleltetéseiként viselkednek. A változások annyira gyorsan zajlanak, hogy a 43. ütem első három nyolcadán három különböző harmónia születik meg. A 13., h-moll noktürnnél már a nyitótaktusok effajta rendkívül sűrű szövetet hordoznak (45. kottapélda).

félshűk⁷ bővített hármas hiperdúr félshűk⁷ félshűk⁷ félshűk⁷

45. kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 1–4. ütem¹⁴⁷

¹⁴⁶ Forrás: Durand, kiadás éve: 1913.

Itt már nem beszélhetünk a két kéz szerepének felosztásáról, ami korábban a klasszikus noktürnöket jellemezte. A lírai, *bel canto* ihlette dallam helyett a belső szólamok állandó késleltetései hordozzák az expresszív karaktert, s ebben a folyamatban a két kéz egyenrangú félként vesz részt, Bach-korálokra emlékeztető kontrapunktikus szerkesztésmóddal.¹⁴⁸ Az egyetlen jellegzetes noktürn-vonás, amit a mű megőriz, a háromtagú ABA formai felépítés, kontrasztos középrésszel.

A késői korszak elemzése kapcsán nem lehet teljes a kép egy fontos szerkezeti elem, a szekvencia nélkül, amely Fauré műveinek egyik legmeghatározóbb formai építőköve.¹⁴⁹ A szekvenciálisan ismétlődő zenei részek gyakran hosszabb folyamatokat hoznak létre, melyek nemcsak távoli modulációk előtt nyitnak kaput, hanem a már meglévő motívumok és dallamtöredékek felhasználásával kidolgozási szakaszokat képeznek a darabok szerkezeti egységei között.¹⁵⁰ Előfordulásuk a korai és az érett periódusban is; a kései korszak alkotásaiban azonban már annyira jelentős tényezőkké válnak, hogy számos esetben a fő témák és az alapmotívumok is szekvenciákból épülnek fel (46-47. kottapélda).

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is labeled 'Allegro non troppo.' and 'p con grazia'. It features a treble clef with a melodic line and a grand staff with a piano accompaniment. The second system continues the piece, marked with 'cresc.' in both hands, indicating a crescendo. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4.

46. kottapélda. Fauré: e-moll hegedű-zongora szonáta, op. 108, III. tétel, 1–7. ütem¹⁵¹

¹⁴⁷ Forrás: Durand, kiadás éve: 1922.

¹⁴⁸ Nectoux, *Fauré*, i.m., 242.

¹⁴⁹ Tait, *Language of Fauré*, i.m., 47.

¹⁵⁰ I.h.

¹⁵¹ Forrás: Durand, kiadás éve: 1917.

Quasi adagio (♩ = 63)

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is labeled 'Quasi adagio (♩ = 63)' and begins with a piano (*p*) dynamic. The second system includes performance markings: *poco a poco*, *cresc.*, and *poco*. The notation consists of a treble and bass clef with various notes, rests, and dynamic markings.

47. kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 99, 1–5. ütem

Az e-moll hegedű-zongora szonáta III. tételében a főtéma első fele egy 4+4 ütemes szekvenciából tevődik össze, míg a 10., e-moll noktürnben a második taktus motívuma ismétlődik meg háromszor. A zeneszerző helyenként a szekvenciákból is szekvenciákat épít: a kilencedik, h-moll noktürn 26. és 29. üteme között két szekvenciapár kapcsolódik egymáshoz, melyek a 30. ütemtől a 33. ütemig nagy terccel fentebb újra elhangzanak, egy nagyobb léptékű, négyütemes szekvenciát létrehozva (48. kottapélda).

Fauré kései noktűrjeinek stílusjegyei

1. szekvencia

2. szekvencia

1. szekvencia

48. kottapélda. Fauré: h-moll noktűr, op. 97, 26–31. ütem; a 32. és 33. ütemben a 2. szekvenciapár is megismétlődik

Pontosan ugyanezen az elven alapszik a 10., e-moll noktűr 8. ütemében kezdődő zenei szakasz: a két-két pár szintén nagy terccel magasabban indul újra a 12. ütemtől (49. kottapélda).

49. kottapélda. Fauré: e-moll noktűr, op. 99, 8–13. ütem

Fauré a 9., a 10. és a 11. noktűr esetében is az alapmotívumot használja fel a szekvenciák fejlesztéséhez. Mindhárom mű erősen monotematikus, elhagyják a kontrasztos középrészt, ehelyett a szekvenciák harmóniafüzése határozza meg a darabok dramaturgiáját. További formai érdekességet kínálnak a 9. és a 10. noktűr kódái, melyek szakítanak az eddigi zenei történekek dramaturgiájával, így mindkét műnél sajátos, A+kóda szerkezeti felépítés születik meg. Bár a 11. noktűr végén is megjelenik egy újszerű, epilógust sejtető szakasz, az azonban csak hat ütemig tart és visszatér az alapdallamhoz, így sokkal inkább belső bővülésként értelmezhető kóda helyett.

A zeneszerző noktűrjei között különleges helyet foglal el a sorozat 12., e-moll darabja. 1915-ben keletkezett, s az e-moll hegedű–zongora szonátával (1917) és a d-moll cselló–zongora szonátával (1917) együtt az első világháború lenyomatát viseli magán.¹⁵² A műben nincs semmi álomszerű, ami a noktűrök világára emlékeztetne: folyamatosan nyugtalan, sokszor kifejezetten vehemens karakterével és poliritmikájával kései Brahms-zongoraművek benyomását kelti (50. kottapélda).¹⁵³

Andante moderato ♩ = 58

50. kottapélda. Fauré: e-moll noktűr, op. 107, 1–6. ütem¹⁵⁴

¹⁵² Orledge, *Fauré*, i.m., 164.

¹⁵³ Nectoux, *Fauré*, i.m., 391.

¹⁵⁴ Forrás: Durand, kiadás éve: 1916.

Fauré kései noktürnjeinek stílusjegyei

Az első négy ütemben a szoprán átkötött negyedhangjai, valamint a basszus pontozott negyedei egyszerre keltik páros és páratlan lüktetés benyomását. Mivel azonban a jobb kéz nyolcadai egyértelműen párokra bonthatók, tovább erősödik a negyedes érzet, így a kiírt metrum ellenére a felső szólamok 3/4-es ütemmutatóban mozognak. Az 5. ütemben viszont a kvartolák miatt borul ez a lüktetés, s egy 4/4-es szakasz ékelődik a már előtte is komplex ritmikai szerkezetbe. Az ötütemes alapfrázis a 6. és 10. ütem között szekvenciaként ismétlődik meg, ugyanazt a megoldást követve, amely az e-moll hegedű-zongora szonáta III. tételében is megvalósul. A ritmikai kétértelműség ugyancsak fontos eleme a noktürn középrészének, ugyanis a duolák megjelenése a 25–26. ütemben páros lüktetéssel fűszerezi a tizenhatodok örvénylését (51. kottapélda).



51. kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 107, 23–26. ütem

Hasonlóan összetett metrikai szövetek számos kései Fauré-kompozícióban fellelhetők.¹⁵⁵ Ennek oka részben abban keresendő, hogy a zeneszerző hagyományos ütemmutatókat használ, amelyek kizárólag új formarészek kezdeténél változnak.¹⁵⁶ A *La chanson d'Ève* dalciklus harmadik darabja, a *Roses ardentes* 3/4-es metrumot használ ugyan, az ének- és a zongoraszólam hosszú, átkötött hangjai felborítják a lejegyzett páratlan lüktetést (52. kottapélda).

¹⁵⁵ Caballero, *Fauré*, i.m., 222.

¹⁵⁶ I.h.

Andante p 2 2

Andante ($\text{♩}=72$) *dolce* Ro-ses ar-den-tes

2 2 3 2

5 2 3

2 2 3

2 3

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

vous que je chan-te Et que je suis.

52. kottapélda. Fauré: *Roses ardentes*, op. 95 no. 3, 1–9. ütem¹⁵⁷

Ha ennyire sokrétű és változatos a ritmikai faktúra, vajon miért tartott ki Fauré végig a 3/4-es ütemmutató mellett? A választ a harmóniaváltások adják meg, ugyanis az E-dúr hármashangzat hozzáadott szexttel a 3. ütemben, a félszűk szeptim az 5. ütemben, a négyeshangzat bővített hármas színezettel a 7. ütemben, a félszűk terckvart a 8. ütemben, valamint a megérkező E-dúr hármas a 9. ütemben egyaránt az első ütésre esik. Tehát az ütemvonalak elsősorban a harmóniai rendhez igazodnak, nem pedig a tényleges ritmikai-metrikai megformáláshoz. Fauré a ritmikai kétértelműség egy másik formáját alkalmazza a 10., e-moll noktürn kódájában, ahol a dallam súlyozása miatt a páros lüktetés érzete egy nyolcaddal előre tolódik (53. kottapélda).

¹⁵⁷ A számozás a hosszú hangok negyedenkénti értékét jelzi. Forrás: Heugel, kiadás éve: 1910.

53. kottapélda. Fauré: e-moll noktűr, op. 99, 66–71. ütem

A 12., e-moll noktűr csúcspontjánál a kottakép háromféle metrumot is sugall: a 91. ütemben induló negyedek természetes, 2/4-es csoportokban törekednek felfelé, ezt azonban Fauré akcentusokkal ellensúlyozza a taktusok első és negyedik negyedjein, aminek eredményeként 3/4-es lüktetés alakul ki. A 92. és a 94. ütem második fele viszont már egy harmadik, 3+3 nyolcados felosztást kínál, amely a legközelebb áll a darab tényleges, 12/8-os ütemmutatójához (54. kottapélda).

54. kottapélda. Fauré: e-moll noktűr, op. 107, 91–94. ütem

Ez a mű nemcsak hangvételében, de formai felépítését tekintve is egyedülálló a Fauré-noktürnök között. A főrészt (A) a noktürn formai hagyományainak megfelelően egy kontrasztos (B) szakasz váltja, amely után a főrész visszatérése következik. Itt azonban lezárás helyett a B rész zenei anyaga indul újra, melybe már az A szakasz nyitómotívuma is beékeli magát (55. kottapélda).



55. kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 107, 63–66. ütem, a 65. ütemben a főrész motívumával

A 66. ütemtől a folyamatosan mozgásban lévő tizenhatodik nagyszabású *crescendo* és *accelerando* támogatásával érik el az *Allegro ma non troppo* jelzéssel ellátott 76. ütemet, s innentől az A rész ereszkedő frázisa köszön vissza kétütemes szekvenciaként, pontosan dupla tempóban a főrészhez képest (56. kottapélda).



56. kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 107, 75–78. ütem

Tovább harcolnak egymással az A és a B rész elemei, majd úgy tűnik, hogy a mű katarzisaként a főtéma nyitómotívuma diadalmaskodik a 95. ütemben. Fauré ezt a motívumot a következő taktusban egy oktávval mélyebben E-dúr helyett e-mollban jeleníti meg, majd a 97–98. ütemben visszaidézi a B rész tizenhatodait, immáron nyolcadok formájában (57. kottapélda). A mű végül a *maggiore–minore* dilemma konklúziójaként e-mollban zárul.

57. kottapélda. Fauré: e-moll noktűr, op. 107, 95–100. ütem

Lényegesen egyszerűbb a 13., h-moll noktűr felépítése. Háromtagú ABA szerkezete – melyben a középső szakasz markáns kontrasztot képez a két főrésszel – minden tekintetben megfelel a noktűrök formai hagyományának. Ugyanakkor azzal a megoldással, hogy a főréssz tematikus anyaga visszaköszön a középrész szekvenciáiban, Fauré a 12. noktűr sajátos szerkesztési elvéhez tér vissza. A főréssz jellegzetes motívuma az *Andante* főréssz 29. ütemétől a szopránban, majd a 47. ütemtől erős fríg színezettel a basszusszólamban bukkan fel, míg később az *Allegro* középrész 78. taktusától kezdve a jobb kézben témafejként, a bal kézben pedig teljes terjedelmében jelenik meg (58a–c kottapélda).

58a kottapélda. Fauré: h-moll noktűr, op. 119, 28–30. ütem

58b kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 46–49. ütem

58c kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 78–80. ütem

E motívum a középregistrben is megszólal a 102. ütemben, ellenszólamot képezve a szoprán *Allegro* főtémájával. A mű tetőpontja a főrés alapdallamára érkezik meg a 106. taktusban, melyet azonban az imént elemzett tematikus anyag a 108. ütemben megalkuvást nem tűró határozottsággal szakít félbe (59. kottapélda).

Fauré kései noktűrjeinek stílusjegyei

The image shows a piano score for Fauré's Nocturne in A major, Op. 119, No. 102-108. The score is in A major (three sharps) and 4/4 time. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system includes the markings 'cresc.' and 'sempre cresc.'. The second system includes the marking 'f'. The third system includes a first ending bracket marked '8'.

59. kottapélda. Fauré: h-moll noktűr, op. 119, 102–108. ütem

Fauré kései zongoraműveit, így a noktűröket is vegyes fogadtatásban részesítette a kortárs zenei közeg. Leginkább a szekvenciák túl gyakori használatát nehezményezték,¹⁵⁸ s felrötták a zenei szövet és a kíséroranyagok – általában szinkópák – változatlansága miatt kialakult monotonitást.¹⁵⁹ Marguerite Long álláspontja egybecseng ezekkel a kritikus hangokkal: ő Fauré azon műveit preferálta, amelyeket „a süketség kezdete előtt írt”, mivel az ezután keletkezetteket túlságosan „lecsupaszítottak” találta, melyekből „hiányzik az isteni spontaneitás”.¹⁶⁰ Ezzel szemben Alfred Cortot egyértelműen a „kifejezés elmélyülését” látta ezekben a darabokban; szerinte nyelvezetük „elhatárolódást jelent az eddigi, külsőségek által túltömött zenei idiómáktól.”¹⁶¹

Való igaz, hogy ezek a művek sokkal kevésbé pianisztikusabbak a korai és érett korszak alkotásainál: az akkordok kevésbé teltek, és sebes, virtuóznak ható passzázsok is lényegesen ritkábban fordulnak elő bennük. Kíséroranyagaik a legtöbb esetben szinkópáló lüktetésként jelennek meg, zenei szövetük letisztultabb és kontrapunktikusabb, valamint

¹⁵⁸ Tait, *Language of Fauré*, i.m., 62.

¹⁵⁹ Orledge, *Fauré*, i.m., 260.

¹⁶⁰ Marguerite Long: *Au piano avec Gabriel Fauré*. (Párizs: Éditions Julliard, 1963.) 120.

¹⁶¹ Alfred Cortot: *La musique française de piano*. (Párizs: Presses Universitaires de France, 1948.) 158.

formai és tematikus felépítésük következetesebb, amint azt a két utolsó noktürnből hozott példáink is alátámasztják. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a spontaneitás ne lenne ugyanúgy jelen a kései kompozíciókban, csupán más szinten kell keresni: a harmóniakapcsolatokban. Márpedig Fauré műveinek egyéni harmóniavilága – amely modalitás és tonalitás, helyenként egészhangúság összeolvadásával született meg – a korábbi alkotói periódusokhoz képest még váratlanabb zenei fordulatokat, modulációs folyamatokat teremt.¹⁶² Úgy tapasztaltam, hogy a zeneszerző súlyosbodó süketsége szinte mindegyik kései zongoradarab nyitótaktusain nyomot hagy azáltal, hogy a darabok kezdetén a témák és a kíséőanyagok is a középregiszterben mozognak. A művek további szakaszaiban viszont Fauré ugyanúgy bátran használja a zongora teljes hangterjedelmét, mint korábbi alkotói korszakai során – annak ellenére, hogy a magas tartományt alacsonyabbnak és a basszushangokat magasabbnak hallotta. S azok a gyakran használt akkordok is – például a félszűk szeptim vagy a bővített hármashangzat –, melyek a harmóniaszövet szerves részét képezik e korszakban, megtalálhatók hasonló kontextusokba ágyazva már a fiatalkori kompozíciókban.

A kései alkotói korszak tehát nem elszigetelt, csak önmagában értelmezhető stílust hordoz, hanem egy folyton megújulást kereső zeneszerző életművének utolsó jelentős állomásaként értelmezhető.¹⁶³ Fauré nyughatatlanul önkritikus gondolkodásmódja jól nyomon követhető kéziratain: számtalan módosítást hajtott végre készülő alkotásain, a tökéletességig csiszolhatta őket, mire elérték végleges formájukat.¹⁶⁴ Ezért is élhette meg kudarcként, hogy a kései korszak remekműveit, az e-moll hegedű–zongora szonátát, valamint a zongorára és zenekarra írt *Fantáziát* az előadók gyakorlatilag ignorálták, és továbbra is azok fiatalkori párjait, az A-dúr hegedű–zongora szonátát és a *Ballada* zongorára és zenekarra átdolgozott változatát tartották műsoron.¹⁶⁵ A szólózongorára írt kompozíciók terén is hasonló helyzet alakult ki: a kor neves zongoristái, Alfred Cortot, Raoul Pugno, Isidore Philipp csak időről-időre tűzték műsorra Fauré egy-egy darabját;¹⁶⁶ Marguerite Long volt az egyetlen, aki komolyabban elköteleződött a zeneszerző munkássága iránt, ám a kései művek közül a fisz-moll impromptu kivételével ő sem játszott rendszeresen egyet sem.¹⁶⁷ 1910-ben Fauré egy feleségének írt levelében úgy

¹⁶² Tait, *Language of Fauré*, i.m., 60.

¹⁶³ Vö. Nectoux, *Fauré*, i.m., 294.

¹⁶⁴ Orledge, *Fauré*, i.m., 201–208.

¹⁶⁵ I.m., 270.

¹⁶⁶ Nectoux, *Fauré*, i.m., 379.

¹⁶⁷ Long, *Fauré*, i.m., 120.

fogalmazott: „a zongorazenében nincs helye mellébeszélésnek [...] Talán mind közül a legnehezebb műfaj, ha valakinek az a szándéka – ahogy az én célom is – hogy a lehető legjobb legyen benne.”¹⁶⁸ A zeneszerzőt érthető csalódottsággal töltötte el, hogy a számára oly fontos zongoradarabok, melyek végigkísérik alkotói pályáját, ilyen kevés figyelmet kapnak.¹⁶⁹ Kései alkotásairól, így az utolsó öt noktűrnről is úgy vélekedett, hogy „idejük húsz év múlva érkezik el”.¹⁷⁰ Jóslata valamelyest helytállónak bizonyult, bár nem teljesen pontosnak, ugyanis a zeneszerző 1924-ben bekövetkezett halála után bő három évtizednek kellett eltelnie ahhoz, hogy az előadók ezeket a műveket végre felfedezzék és koncertműsoraikra tűzzék.¹⁷¹

¹⁶⁸ Dans la musique pour le piano, il n'y a pas à user de remplissage [...] C'est le genre peut-être le plus difficile si l'on veut y être aussi satisfaisant que possible... et je m'y efforce. I.m., 119.

¹⁶⁹ Nectoux, *Fauré*, i.m., 379.

¹⁷⁰ I.m., 380.

¹⁷¹ Nectoux, *Fauré*, i.m., 469.

2. A Fauré-noktürnök lemezen

Fauréről szóló 1924-es megemlékezésében Aaron Copland felhívja a figyelmet a zeneszerző reputációját illető kontrasztos kettősségre: hazájában, Franciaországban Fauré haláláig eminens szerepet töltött be a zenei életben, más európai országokban és a tengerentúlon viszont szinte alig ismerték a nevét.¹ Copland szerint ennek legfőbb oka abban keresendő, hogy a zeneszerző nem robbant be fiatalon a francia köztudatba, hanem ötvenéves kora felett vált igazán ismertté, amikor a zenei világ már a nála jóval fiatalabb Richard Straussra, Claude Debussyre vagy éppen Arnold Schönbergre figyelt.² Továbbá a külföldi kritikusok jelentős része nemcsak ignorálta őt a legújabb zenei innovációk – az impresszionizmus és a tizenkétfokúság – miatt, hanem el is könyvelte egyfajta igényes szalonzeneszerzőnek, akivel a továbbiakban csak a zenetörténészeknek lesz dolga.³

Ezt a mellőzöttséget tovább fokozta, hogy a francia Hamelle kiadó, amely Fauré zongoradarabjainak jelentős hányadát publikálta, egyáltalán nem törődött a szerző műveinek népszerűsítésével, így ezek a kompozíciók nagyon ritkán jutottak el olyan előadókhoz, akik tevékenységüket nem Franciaországon belül folytatták.⁴ Ugyanakkor a két világháború között még a fiatalabb francia zenészkorosztályt is sokkal inkább foglalkoztatta a második bécsi iskola, valamint Bartók és Stravinsky zenéje, mintsem Fauré alkotói munkássága.⁵ Ezzel az árral helyezkedett szembe a francia kulturális élet néhány prominens alakja, köztük Marguerite Long, Vladimir Jankélévitch filozófus, valamint Charles Koechlin és Jean Roger-Ducasse zeneszerzők – mindketten Fauré egykori tanítványai –, tovább ápolva a komponista örökségét.⁶ 1945-ben, Fauré születésének századik évfordulójára ugyan számos koncerttel emlékeztek meg, Ducasse szerint ezek az események inkább jelentettek ürügyet egyes előadók népszerűsítésére, mintsem tiszteletet és elköteleződést a zeneszerző művei iránt.⁷ Long 1963-ban bekövetkezett halálával ez a Fauréhoz közel álló szűk kör megszűnt – Ducasse 1954-ben, Koechlin 1958-ban hunyt el –, így komolyan fennállt a veszélye annak, hogy a zeneszerző

¹ Aaron Copland: „Gabriel Fauré: A Neglected Master.” *The Musical Quarterly*, 10/4 (1924. október): 573–586. 573.

² I.m., 574.

³ I.h.

⁴ Jean Michelle Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1991.) 379.

⁵ I.m., 469.

⁶ I.m., 468.

⁷ I.m., 469.

munkássága feledésbe merül.⁸ Ekkorra azonban a fiatalabb francia generáció zongoristái közül néhányan – Germaine Thyssens-Valentin, Jean-Michel Damase, Éric Heidsieck – érdeklődni kezdtek Fauré zenéje iránt, aminek eredményeképp több lemezfelvétel is napvilágot látott az 1950-es évek végén és az 1960-as évek elején.

Germaine Thyssens-Valentin (1902–1987) Maastrichtban született holland és elzászi szülők gyermekeként.⁹ Liège után 1914-től a párizsi Conservatoire-ban folytatta tanulmányait Isidore Philipp, majd később Marguerite Long osztályában, Fauré igazgatósága idején. Paul Valentin-nel kötött házasságából öt gyermeke született, ez pedig koncertzongorista karrierjének feladásával járt. Negyedszázaddal később, az 1950-es évek elején azonban visszatért a francia zenei életbe, és ő volt az első előadó, aki Fauré összes szóló zongoraművét bakelit lemezekre játszotta 1956 és 1959 között a Ducretet Thomson kiadó számára. Ezeket a felvételeket később a brit Testament Records jelentette meg gyűjteményes összkiadásban 2002-ben: a Franciaországon kívüli zenei közeg gyakorlatilag ekkor találkozhatott először Thyssens-Valentin nevével. Több kritikus elismerő szavakkal illette a zongorista Fauré-interpretációját, egyúttal csodálkozásuknak adtak hangot, vajon miért nem lehetett eddig hallani ezekről a felvételekről.¹⁰ Úgy gondolom, hogy mivel Fauré műveit nagyon sokáig csak Franciaországban adták elő – és ott sem túl gyakran –, egy olyan előadó, akinek a repertoárját túlnyomórészt Fauré kompozíciói képezték, szinte törvényszerűen izoláltságra számíthatott. Emellett figyelemre méltó a zeneszerző és a zongorista életútját érintő párhuzam is: Thyssens-Valentin ugyanúgy ötvenéves kora felett építette fel előadói karrierjét, ahogyan Fauré is ebben az életkorban szerzett magának hírnevet. A zongorista felvételeinek hallgatása közben érdekes kettőségek lehetünk fűltanúi: előadói olvasatára a noktürnök egyes szakaszainál a szigorú tempótartás és az agogikák minimális használata jellemző, míg bizonyos zenei passzázsoknál – főként a kulminációs pontok környékén – az időbeli és dinamikai események széles spektrumon születnek meg, gyakorlatilag kontrasztot képezve az előzményekkel szemben.

Jean-Michel Damase (1928–2013) neve manapság elsősorban zeneszerzői munkássága révén ismert, pedig pályájának első felében, az 1950-es és 1970-es évek

⁸ I.h.

⁹ https://en.m.wikipedia.org/wiki/Germaine_Thyssens-Valentin (Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 08. 29.). – Thyssens-Valentin kapcsán meglehetősen kevés a fellelhető információ: a zongorista életútját legrészletesebben az angol nyelvű Wikipédia-szócikk foglalja össze, melynek jelentős része Jean-Marc Hararinak az *International Piano* magazinban megjelent írásán alapul: Jean-Marc Harari: „Germaine Thyssens-Valentin.” *International Piano*, 8 (2004. január): 14–17.

¹⁰ Michael Oliver: „Fauré – 13 Barcarolles.” *Gramophone* 80/5 (2002. augusztus): 67.

között zongoristaként éppoly nagy hírnévre tett szert.¹¹ Tizenkét évesen lett Alfred Cortot növendéke, majd egy évre rá a Conservatoire-ban csatlakozott Armand Ferté osztályához.¹² Ravel művei mellett lemezre játszotta Fauré teljes barkarola- és noktürn ciklusát; ez a felvétel 1960-ban elnyerte a francia Charles Cros Akadémia rangos *Grand Prix du disque*-díját.¹³ Interpretációs megoldásaiban jól érezhető a polifón zenei anyagok differenciálására tett törekvés: e szakaszoknál ugyanis Damase pontosan átlátta, mely belső- és ellenszólamokat érdemes kiemelni ahhoz, hogy a zenei szövet szofisztikáltsága, rétegeltsége hallhatóvá váljék. Ez a hozzáállás egyúttal zenekari hangzást is teremt a zongorán, ami Alfred Cortot egyik leggyakrabban emlegetett princípiumának számított.¹⁴

Cortot ezen elvét Charles Timbrell *French Pianism: A Historical Perspective* c. könyvében Éric Heidsieck (1936) emeli ki leginkább,¹⁵ akinek 1963-ban az Erato kiadó jelentette meg Fauré-lemezét, melyen mind a 13 noktürn, valamint az op. 73-as *Téma és variációk* szerepelnek.¹⁶ Ő Thyssens-Valentin-nel és Damase-zal szemben nem tekinthető „Fauré-specialistának” abban az értelemben, hogy repertoárjában egyértelműen más szerzők alkotásai foglaltak el központibb helyet, többek között Mozart zongoraversenyei és Beethoven zongoraszonátái,¹⁷ mégis figyelemre méltó, hogy egyik legelső kiadott bakelit lemezére éppen Fauré noktürnjeit vette fel: a felvétel pontos ideje nem ismert, de Heidsieck minden bizonnyal nem lehetett több 26-27 évesnél. A fiatalos lendület teljes mértékben tetten érhető a gyorsabb tempóválasztásokban, különösen a 12. (e-moll) noktürn esetében, melynek helyenként vehemens gesztusaihoz véleményem szerint kifejezetten passzol Heidsieck olvasata.

Thyssens-Valentin-hez hasonlóan Jean-Philippe Collard (1948) ugyancsak lemezre játszotta Fauré összes szóló zongoraművét, melyek közül a tizenhárom noktürn az EMI kiadónál látott napvilágot 1973-ban.¹⁸ Akárcsak Heidsieck, ő is húszas éveiben készítette a felvételeket, ám az ő játékán nem vehemencia, hanem sokkal inkább kimértség érződik.

¹¹ <https://www.chezdamase.com/biography> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 08. 29.).

¹² I.h.

¹³ <https://www.billaudot.com/jean-michel-damase-6.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 08. 29.).

¹⁴ Charles Timbrell: *French pianism. A historical perspective.* (Huddersfield: Amadeus Press, 1999.) 108. Alfred Cortot játékaról részletes, magyar nyelvű analízist kínál Szalai Éva disszertációja, melynek 5.1 és 5.2 alfejezetei foglalkoznak a polifón és zenekari gondolkodás szerepével. Szalai Éva: *Alfred Cortot Chopin-interpretációjának stílus elemzése.* DLA disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2023.

¹⁵ Timbrell, *French pianism*, i.m., 108.

¹⁶ <https://www.prestomusic.com/classical/products/8860417--faure-nocturnes-theme-et-variations-op-73> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 08. 29.).

¹⁷ Charles Timbrell: „Heidsieck, Éric.” *Grove Music Online.* (Oxford: Oxford University Press, 2001.)

¹⁸ <https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/disques-de-legende/disques-de-legende-du-jeudi-12-mai-2022-2878500> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 08. 29.).

Nála a tempóingadozások rendkívül ritkák, az időbeli történéseket így szinte csak bizonyos dallamhangok vagy harmóniák kiszélesítései jelentik.

Érdekes kettősség, szinte paradoxon figyelhető meg abban, ahogyan a 20. századi francia zenei élet két prominens előadó- és tanáregyénisége, Yvonne Lefébure (1898–1986) és Vlado Perlemuter (1904–2002) viszonyult Fauré zenéjéhez. Mindketten a zeneszerző igazgatósága idején nyertek felvételt a párizsi Conservatoire-ba, s nemcsak játszották, hanem tanították is Fauré műveit; emellett Perlemuter nevéhez fűződik a 13. (h-moll) noktürn és a d-moll zongoratrió első, zárt körű bemutatója is.¹⁹ Ennek ellenére csak legutolsó, időskori lemezeiken szerepelnek Fauré-kompozíciók: Lefébure 82 évesen (1980), míg Perlemuter 78 évesen (1982) játszotta fel a kései 12. (e-moll) és a 13. (h-moll) noktürnt.

Paul Crossley (1944) volt az első jelentős nem francia származású előadó, aki lemezre játszotta Fauré összes zongoraművét – a pianista nemzetisége azonban nem jelenti azt, hogy ne kötődne a francia zenei hagyományokhoz. A brit művész ugyanis Olivier Messiaen és felesége, Yvonne Loriod invitálására 1967-ben Párizsba költözött, a következő évben pedig megnyerte a Royan-ban megrendezett Messiaen Zongoraversenyt.²⁰ Fauré kompozíciói mellett a francia repertoár jelentős részét, Debussy, Ravel, valamint Poulenc műveit is lemezre vette.²¹ Az időkezelésben Crossley Fauré-interpretációja Collard olvasataival mutat hasonlóságot, ám nála sokkal szélsőségesebbek a dinamikai kilengések – főként *fortissimo* irányába –, ennek következtében Crossley megközelítéseit inkább a drámaiság határozza meg a késői noktürnökben, mintsem a lírai hangvétel.

Crossley 1983-as felvételéhez képest alig pár évvel később egy másik szigetországi zongorista, Kathryn Stott (1958) is lemezre vette Fauré noktürnjeit. Stott ugyan nem tanult Párizsban, azonban épp akkor kezdte tanulmányait a Surrey-beli Yehudi Menuhin School-ban, amikor Nadia Boulanger és Vlado Perlemuter is ott tanított: a zongorista saját bevallása szerint nekik köszönheti életre szóló rajongását a francia zene, különösen Fauré iránt.²² Stott 1995-ben nemcsak a zeneszerző összes zongoraművének felvételét készítette el,²³ hanem egy kéthetes fesztivált is rendezett Manchesterben ugyanebben az évben Fauré

¹⁹ <https://www.vladoperlemuter.com/eng/294-mini-bio-eng> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 08. 31.).

²⁰ Max Loppert: „Crossley, Paul.” *Grove Music Online*. (Oxford: Oxford University Press, 2001.)

²¹ I.h.

²² <https://www.kathrynstott.com/biography.htm> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 08. 30.).

²³ https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDS44601/4 (Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 08. 30.).

születésének 150. évfordulójára, amiért a francia állam jelentős kulturális kitüntetésben részesítette a zongoristát.²⁴ Az ő noktürn-interpretációiban alapvetően az elégikus hangvétel és a szélesebb tempók dominálnak, egyfajta ellenpólust képezve a fiatal Heidsieck lendületes megközelítéseivel szemben.

Michel Dalberto (1955) Stotthoz hasonlóan Vlado Perlemuter növendéke volt, s repertoárjának gerincét Mozart, Schubert, valamint francia zeneszerzők művei alkotják.²⁵ Első Fauré-lemeze az Aparté kiadónál jelent meg 2017-ben, mely a noktürnök közül három kései opuszt tartalmaz: a 9. (h-moll), a 12. (e-moll) és a 13. (h-moll) noktürnt.²⁶ Dalberto nem fél szakítani a manapság elfogadott interpretációs normákkal: játékát szélsőségesebb rubato-használat, a ritmika szabadabb kezelése jellemzi, egyes helyeken pedig a két kéz szétjátászása (aszinkronja) – e megoldásokkal egyértelműen a 19. század második és a 20. század első felét meghatározó romantikus előadói hagyományokhoz nyúl vissza.

A disszertáció interpretációelemzéséhez kiválasztott legfrissebb felvétel Marc-André Hamelin (1961) lemeze, amely 2023-ban jelent meg a Hyperion kiadó gondozásában, s Fauré valamennyi noktürnjét és barkarolóját tartalmazza.²⁷ A zongorista Montréalban Yvonne Hubert (1895–1988) növendéke volt, aki előbb Marguerite Long-nál, majd Alfred Cortot-nál tanult a párizsi Conservatoire-ban, s játéka Fauré érdeklődését is felkeltette.²⁸ Hamelin egyes interpretációs megoldásai több tekintetben, például az időkezelést és a dallamvezetést illetően is rokonságot mutatnak Thyssens-Valentin olvasataival, vagyis a noktürnök legelső lemezfelvételével. Természetesen ez nem azt jelenti, hogy Hamelin-nek ne lennének erős, egyéni elképzelései a művek kapcsán; a visszanyúlás hat évtizeddel korábbra sokkal inkább inspirációs forrásként érzékelhető.

A Fauréval kapcsolatos tanulmányok, életrajzi kötetek meglehetősen alaposan tárják fel a zeneszerző életútját, valamint a közeget, melyben művei születtek, azonban alig-alig tesznek említést arra vonatkozóan, hogyan érdemes interpretációs szempontból közelíteni e kompozíciókhoz. Az interpretációs szempontú reflexió természetesen sokkal inkább az előadó feladata, mintsem a zenetudósoké, ugyanakkor még e tény fényében is

²⁴ <https://www.kathrynstott.com/artistic-director.htm> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 08. 30.).

²⁵ Charles Timbrell: „Dalberto, Michel.” *Grove Music Online*. (Oxford: Oxford University Press, 2001.)

²⁶ <https://apartemusic.com/en/album-details/gabriel-faure-piano-works> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 08. 31.).

²⁷ https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA68331/2 (Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 08. 30.).

²⁸ Paul, Hélène: „Yvonne Hubert.” <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/yvonne-hubert-emc> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 08. 30.).

szokatlan, hogy Marguerite Long tollából származik az *egyetlen* írás, amely valamelyest részletgazdagabb útmutatást ad Fauré zongoraműveinek olvasatához.

„A dinamika a lényeg, nem a tempó ingadozásai” – derül ki a zeneszerző legfontosabb princípiuma Long *Au piano avec Gabriel Fauré* című könyvéből.²⁹ Fauré számtalan alkalommal ismételte ezt a mondatot, ugyanis nem szerette, ha műveit túl nagy elánnal játsszák, főleg, ha a tempó gyorsulásai a virtuóz előadásmódot célozták meg.³⁰ Long szerint a dinamika képlékeny terület a Fauré-művekben: egyrészt az előadónak tisztelnie kell a zeneszerző indikációit, másrészt viszont a zongorista kiemeli, hogy ő maga a megfelelő árnyalatok megteremtése érdekében gyakran eltért ezektől a dinamikai utasításoktól.³¹ Szerinte Fauré játékából „hiányzott az a fölényesség, melyet az előadótól megkövetelt,” ugyanakkor megjegyzi, hogy „gyengéd akcentuálással” a zeneszerző képes volt az árnyalatok pontos megkülönböztetésére.³² Long saját dinamikai elképzeléseit – elmondása szerint – minden esetben Fauré elé tárta, aki gyakran jóvá is hagyta az apró módosításokat.³³ Nehezíti azonban az előadó dolgát, hogy ezek a kiegészítések nem kerültek bele a kiadásokba; sőt néhány esetben, például a négy *Valse-caprice* 1923-as kiadásánál Fauré számos *pianissimo* és *accelerando* utasítást ki is húzott, mondván, nélkülük is eleget tesznek bele a zongoristák ezekbe a passzázsokba.³⁴ Fauré tehát különösen tartózkodott attól, hogy műveit szélsőséges felfogásban játsszák, legyen szó akár dinamikáról, akár lüktetésről. Ám míg a 20. század első felének romantikus előadói hagyományában a *Valse-caprice*-ok *pianissimo* dinamikái a törölt szerzői indikációk nélkül is természetesnek számíthattak, egy mai előadó számára a kérdéses megoldások már egyáltalán nem evidensek.

A zeneszerző tempóról alkotott elképzelése egyaránt könnyen vezethet félreértésekhez, miszerint Fauré zenéjében nincs helye *rubatónak*, és az alaptempótól csak akkor lehet eltérni, ha a kottakép is indikálja azt *accelerando* vagy *rallentando* instrukciókkal. A Fauré-interpretációk elég jelentős hányadánál ez a „szó szerint” értelmező hozzáállás dominál, így ez a kérdésesen értelmezett szerzői alapelv – miszerint a

²⁹ „Des nuances, disait-il, et pas de changement de mouvement.” Marguerite Long: *Au piano avec Gabriel Fauré*. (Párizs: Éditions Julliard, 1963.) 103.

³⁰ Jean Michelle Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1991.) 471.

³¹ Long, *Fauré*, i.m., 104–105.

³² I.m., 102.

³³ I.m., 105.

³⁴ Roy Howat: *The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré. Chabrier*. (New Haven: Yale University Press, 2009.) 318.

dinamika a fontos, nem pedig a tempóingadozások – még inkább ösztönzőleg hat az 1950-es évektől népszerű modernista interpretációs felfogást követő zongoristáknak. Egy ma aktív előadónak véleményem szerint már sokkal inkább magától értődő, hogy az ilyen és ehhez hasonló kijelentéseket az adott kor előadói hagyományainak tükrén keresztül értelmezi. E gondolkodásmód kialakulásában komoly szerepet játszanak az előadóistílus-vizsgálatok, melyek az utóbbi negyedszázadban váltak egyre inkább elterjedtté.³⁵ Ebből adódóan ugyancsak megnőtt az érdeklődés az egyik legkorábbi hangrögzítésre alkalmas adathordozó, a zongoratekercesek iránt, amelyek a legkorábbi felvételeket tartalmazzák a kor számos jelentős komponistájának, illetve zeneszerző-zongoraművészenek interpretációiból. Fauré 1905 és 1913 között több zongoratekerces-felvételt is készített, amelyek közül ugyan néhány maradt csak fenn,³⁶ megkerülhetetlen forrásanyaggal szolgálnak Fauré előadóművészetéről. E felvételek sorát képezi az egyetlen noktürn, az op. 74-es *cisz-moll*, az op. 26-os *a-moll barkarola*, az op. 38-as *Desz-dúr valse-caprice*, az op. 50-es *Pavane*, valamint a *Pelléas és Mélisande* szvitváltozatának (op. 80) III., *Sicilienne* tétele.

Rögtön a 7., *cisz-moll* noktürn első nagyobb zenei egységének hallgatása közben nyilvánvalóvá válik, hogy szó sincs semmiféle „steril” lüktetésről, s a gyorsulások és a szélesítések is minden esetben a harmóniakapcsolatok és a dallam természetes megformálását segítik (60. kottapélda).

³⁵ Stachó László: „Dohnányi előadói stílusa: a kutatás pillérei.” In: Laskai Anna, Ozsvárt Viktória (szerk.): *Dohnányi-tanulmányok*. (Budapest: Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2021.) 211–245. 214.

³⁶ Nectoux, *Fauré*, i.m., 45.

A Fauré-noktürnök lemezen

Molto lento $\text{♩} = 66$

p sostenuto

cresc.

3

molto

f

5

p

molto rit.

p legato

7

cresc.

f

9

a tempo

p

60. kottapélda. Fauré: cisz-moll noktürn, op. 74, 1–10. ütem, Fauré interpretációs megoldásai

Az első két taktusban a középszólam egyre sürgetőbb jellege lendíti enyhén előre a tempót, míg a 3. ütem ötödik pontozott negyedének és a 4. ütem fősúlyának basszusát időbeli kiszélesítésekkel jelöli meg Fauré, kiemelve az oktávlépéseket. Az utóbbi két taktusnál azonban az általános időkezelést nem ezek a mozgások, hanem a fokozódó harmóniai feszültségek formálják, s ennek megfelelően a legfeszültebb pillanat a bővített hármashangzat által készletetett fisz-moll harmónia lesz a 4. taktus második pontozott negyedén. Később, a 8. és a 9. ütem között Fauré időkezelését természetes módon határozza meg a dallam két legmagasabb pontja, a 8. taktus negyedik pontozott

negyedének Fisz és a 9. taktus második pontozott negyedének Eisz szopránhangja: a szélesítések és a gyorsulások e pillanatok köré épülnek. A második, Desz-dúr *valse-caprice* 17. ütemétől kezdődő szakasz a szerző olvasatában még szabadabb, ugyanakkor teljesen logikus időkezelést mutat, melyet a *valse* és a *caprice* karakter-különbsége ösztönöz (61. kottapélda).

61. kottapélda. Fauré: Desz-dúr *valse-caprice*, op. 38, 17–34. ütem, Fauré interpretációs megoldásai

A két példa fényében egyértelmű, hogy a zeneszerző nem önmagában a tempóingadozást tartotta kerülendőnek – amint azt Marguerite Long visszaemlékezéséből idéztem –, hiszen a mai előadói stílus főáramának perspektívájából tekintve nemritkán szélsőséges tempóingadozás a romantikus előadói hagyomány organikus alkotóelemét képezte.³⁷ A magyar szakirodalomban Stachó László az effajta megoldásokat az előadói stílus „jelöletlen” elemeinek nevezi, azokra a mozzanatokra utalva, melyek egy-egy befogadói korszakban, illetve környezetben természetesnek és megszokottnak számítottak.³⁸ Sőt,

³⁷ J. Barrie Jones: „Fauré’s Performance Practice.” *Tempo New Series* 151 (1984. december): 32–35. 34.

³⁸ Stachó László: *A zongoraművész Bartók. Modellek és ideálok.* (Budapest: Balassi Kiadó, 2022.) 16.

akármilyen meglepő is, Fauré interpretációs olvasatai egy 20. század első felében tevékenykedő művészeknek nemcsak evidensnek, hanem szinte kiszámíthatónak hatottak: Alfred Cortot egyenesen csodálkozásának ad hangot, hogy Fauré mennyire „száraz” és „perkusszív” módon zongorázott.³⁹ Érdeemes eljátszani a gondolattal, vajon mit szólnak volna Fauré kortársai – nem beszélve magáról a komponistáról –, ha e műveket szinte *rubato* nélkül, tűpontos lüktetésben hallhatták volna – amint azt számos előadótól megszokhattuk a 20. század második felében?

Meggyőződésem, hogy a Fauré által rossz szemmel nézett tempóingadozások az öncélú virtuóz játékmódokkal álltak összefüggésben, melyek felszínes gesztusokra cserélték kompozícióinak mélyebb, zenei értelmezését. „Ó zongoristák, zongoristák, zongoristák, mikor lesztek hajlandók félretenni kiengesztelhetetlen virtuozításotok?” – panasolja egy 1919-es levélben, melyet közeli barátjának, Robert Lortat zongoristának írt.⁴⁰ Minden bizonnyal e hozzáállás lenyomatát képezi a kottaképeken az előadói utasítások ritkasága és Fauré ódzkodása a szélsőségesebb jelölésektől – az öt kései noktürn dinamikai skálája *piano* és *forte* között mozog, *pianissimo* lejegyzés nem szerepel bennük, *fortissimo* indikáció pedig mindössze három szakasznál található. Az előadónak tehát cseppet sincs egyszerű dolga, ha e művek egyébként is komplex szerkezetét szeretné megfejteni. Céлом, hogy a soron következő elemzéseim az imént bemutatott tíz előadóművész interpretációs megoldásain keresztül a zenei szövet mélyére ássanak, s ezáltal átfogó képet alakítsanak ki azokról a zenei folyamatokról, melyek Fauré kései noktürnjeit jellemzik.

³⁹ Bernard Gavoty: *Alfred Cortot*. (Párizs: Buchet et Chastel, 1977.) 76.

⁴⁰ „O pianistes, pianistes, pianistes, quand consentirez-vous à réprimer votre implacable virtuosité!!!!” Nectoux, *Fauré*, i.m., 471.

3. A kései noktürnök interpretációelemzése

3.1. Tér és lépték

Az alábbi alfejezetben olyan nagyobb zenei egységek elemzését tűztem ki célul, melyeknél Fauré sem tempóváltással, sem pedig gyorsítással vagy szélesítéssel nem indikálta a zenei tér „szűkülését” vagy „tágulását”, az előadók többsége mégis úgy érzi, élnie kell a felsorolt lehetőségekkel. A „zenei tér” vagy a „tér a zenében” nem csupán esztétikai, hanem lélektani (a zene észlelését és mentális feldolgozását érintő) metafora is, melyekkel többfajta jelenségre utalhatunk.¹ A disszertációmban előforduló elemzések során zenei *tér* alatt kizárólag a zenei *időt* értem, s az előadók időkezelési megoldásaira hivatkozom helyenként a „tér szűkülése” (tkp. *accelerando*) vagy „tágulása” (tkp. *rallentando*) metaforákkal. Természetesen ezek az időbeli történések a legtöbb zenében megszokott jelenségek, ám mivel Fauré meglehetősen kevés előadói utasítással látta el műveit, az elemző előadó szempontjából kivételesen fontosnak tartom, hogy a kérdéses zenei egységeket felfedezzük és megfelelően – a szerzői szándék rekonstrukciójával – értelmezzük.

E téren a 9., h-moll noktürn kapcsán sokáig nem merülnek fel kérdések az elemző előadó számára: a mű jelentős részét, nagyjából kétharmadát végigkíséri az alapmotívumra épülő szerkezetépítés – egészen a 42. ütemig. Ettől a ponttól kezdve azonban eltérő szerkesztési technikát figyelhetünk meg: itt az alapmotívum, amely a darab legelejétől kezdve dallamként, ellenszólamként és szekvenciaként eddig minden ütemet megformált, egy harangozásra emlékeztető zenei szakaszra érkezik meg. Önmagát tekintve ebben még semmi szokatlant nem érzékelünk, hiszen a harangszerű enharmonikus B/Aisz orgonapont már a darab elején, a 8. és 9. taktusokban belső bővülésként, egyfajta zárlatként tért vissza az alapidallamhoz (62a kottapélda).

¹ A „zenei tér” jelentéseivel kapcsolatban többek között Frederico Macedo („Investigating Sound in Space: Five meanings of space in music and sound art”) tanulmánycikke, valamint Stephen Davies (*Musical Meaning and Expression*) és Roger Scruton (*Understanding Music*) könyvei foglalkoznak kiemelten.

Tér és lépték

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system, labeled with a measure number '7', consists of a treble and bass staff. The treble staff features a complex melodic line with many beamed eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. The second system, labeled with a measure number '9', continues the piece. It includes a 'dimin.' (diminuendo) marking in the treble staff and a 'p' (piano) dynamic marking in the bass staff. The notation continues with intricate melodic patterns in the treble and a more rhythmic accompaniment in the bass.

62a kottapélda. Fauré: h-moll noctürn, op. 97, 7–10. ütem

A 43. ütem bővített hármashangzata azonban nem old h-mollra, hanem meglepetésszerűen megismétli a félszűk szeptimakkordot. Az orgonapont jobb és bal kézben felváltva jelenik meg, majd a 47. ütemben elmozdul, ezáltal előkészíti azt a modulációs folyamatot, amely az 50. ütemben a kódához vezet (62b kottapélda).

41 *sempre f*

43 *p* *mf*

45 *p*

47 *poco a poco*

49 *cresc.* *f*

62b kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 97, 41–50. ütem

Ez a nyolcütemes terület olyan önálló formarészt alkot, amely sem a főrész, sem a kóda anyagához nem kapcsolódik szervesen, az előadó pedig ezt – tudat alatt vagy tudatosan – mindenképp érzékeli. Heidsieck és Hamelin kétütemes egységekben szélesíti a zenei teret, ám eltérő felfogásban: míg Heidsieck az ütempárok első taktusait szélesíti folyamatosan, Hamelin a párok első ütemeit *tempo giusto* játssza, és a második taktusokat tartja vissza (63. kottapélda).

41 *sempre f*

43 *p* *mf*

45 *p*

63. kottapélda. Fauré: h-moll noctürn, op. 97, 41–46. ütem, Heidsieck és Hamelin interpretációs megoldásai

Damase ugyancsak ütempárokban frazeálja a motívumokat, ő azonban nem a ritmus folyamatos szélesítését választja, hanem az ütemfősúlyok előtti pillanatokat nyújtja meg – az idő mindig az ütempárok első taktusai, vagyis a 44., 46. és 48. ütemek előtt tágul leginkább. Collard interpretációjában kevésbé érzékelhetők a kétütemes egységek, viszont Hamelin-hez hasonlóan ő is a párok második taktusait szélesíti ki jobban (64. kottapélda).

64. kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 97, 41–46. ütem, Damase és Collard interpretációs megoldásai

Dalberto elképzelése jócskán eltér az eddig bemutatott előadói olvasatoktól: ő sokkal szélesebb, kb. 45 metronómszámmal lassabb tempót vesz, amely majdhogynem a kezdőtempó lüktetésének a fele. Damase-hoz hasonlóan ő is kiszélesíti az időt az ütemegyek előtt, ez pedig további jelentős tágulást eredményez (65. kottapélda).

Tér és lépték

The image shows three systems of musical notation for a piano piece. The first system starts at measure 41 and includes the tempo marking 'Largo' with a quarter note symbol and '≈55'. The second system starts at measure 43 and includes dynamic markings 'p' and 'mf'. The third system starts at measure 45 and includes the dynamic marking 'p'. Red arrows above the staves indicate phrasing and dynamics, pointing right for 'sempre f' and left for 'p' and 'mf'.

65. kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 97, 41–46. ütem, Dalberto interpretációs megoldásai

Míg az előadók többsége 30 és 35 másodperc között interpretálja ezt a szakaszt, Dalberto 50 másodpercet szán rá: a számszerű összehasonlítás ugyan zenei szempontból száraznak tűnhet, ugyanakkor szemlélteti, milyen időkülönbséget jelent ekkora tágítás egy nyolc ütemes perióduson belül. Úgy tűnik, egyedül Thyssens-Valentin nem vesz tudomást a 42. és 49. ütemek közti zenei egységben rejlő lehetőségekről: az ő előadásában semmilyen szélesítés nem tapasztalható, egyedül a különböző harmóniak színezete változik. A puritán megközelítés azonban nem tűnik véletlennek a részéről, oka pedig kizárólag a későbbi zenei történések fényében talál magyarázatra.

Megtörtént tehát az új zenei anyag, a kóda dramaturgiai előkészítése. Mivel az előadók többsége a tér kiszélesítését teremtette meg az előző taktusokban, így logikus következménynek tűnik, hogy az 50. ütemben induló kóda lendületesebb karaktert kapjon (66a kottapélda.)

49

cresc.

51

53

55

f sempre

The image shows a four-system musical score for Gabriel Fauré's C major Nocturne, op. 97, measures 49-56. The score is written for piano and features a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). The first system (measures 49-50) includes the instruction 'crec.' and a dynamic marking 'f'. The second system (measures 51-52) has a measure with an 'x' in the bass clef. The third system (measures 53-54) continues the melodic and harmonic development. The fourth system (measures 55-56) includes the instruction 'f sempre'.

66a kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 97, 49–56. ütem

Tempóváltást jelölő indikáció ugyan nem található a kottában, Fauré kettősvonallal jelezte az új formarész kezdetét, ami a noktürnök döntő többségében folyékonyabb lüktetést, általában *Allegro*t vagy annak árnyalatait jelenti – Fauré fel is tünteti ezeket a 12. (e-moll) és a 13. (h-moll) noktürnben egyaránt (66b-c kottapélda).

75

Allegro ma non troppo ♩ = 126

The image shows a two-system musical score for Gabriel Fauré's E-flat major Nocturne, op. 107, measures 75-76. The score is written for piano and features a treble and bass clef. The key signature is two flats (Bb, Eb). The first system (measures 75-76) includes the tempo marking 'Allegro ma non troppo' and a metronome marking '♩ = 126'. The second system (measures 77-78) continues the piece.

66b kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 107, 75–76. ütem

Tér és lépték

50

Rall. Allegro (♩ = 80)

66c kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 50–53. ütem

Heidsieck valószínűleg hasonló következtetésre jutott, ugyanis a 9. noktürn 50. ütemétől hirtelen lényegesen lendületesebb tempót vesz, melyet további gyorsítással fokoz egészen az 53. ütemig. Ezt a pontot Damase és Crossley szintén folyamatos *accelerandó*val éri el, náluk viszont az alaptempó sokkal fogottabb, mivel ők az előzmények, vagyis a szélesedő 42–49. taktusok fényében értelmezik azt. Collard, Stott, Hamelin és Dalberto ugyancsak előre viszi a kóda zenei anyagát, ez azonban kisebb szakaszokban valósul meg náluk, ugyanis az ütemek utolsó negyedeit mind a négyen meghosszabbítják, nyomatékot adva a szoprán felfelé törekvő kvintlépéseinek (67. kottapélda).

49

cresc. f

51

67. kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 97, 49–52. ütem, Collard, Stott, Hamelin és Dalberto interpretációs megoldásai

Thyssens-Valentin is követi ezt a megoldást, egyedüli előadóként mellőzve az *accelerandó*t; a fellépő kvinteket viszont egyre szélesebben játssza. Az 54. ütemtől tovább szélesíti a tempót egészen az 57. ütem első negyedéig – ez a hely kifejezésben és dinamikai

kiteljesedésében is annyira jelentős, hogy nemcsak a kóda, hanem az egész noktürn kulminációs pontját jelenti. Itt nyer tehát értelmet Thyssens-Valentin *semplice* megközelítése az előző, harangozásra emlékeztető periódus kapcsán (68. kottapélda).

68. kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 97, 49–56. ütem, Thyssens-Valentin interpretációs megoldásai

A 9. noktürn 50. üteméhez hasonló, kettősvonallal kiemelt, ám tempóváltást nélkülöző lejegyzést találhatunk a 10., e-moll noktürn 50. taktusánál is (69a kottapélda).

Tér és lépték

The image displays a musical score for the first system of Fauré's Nocturne in E-flat major, Op. 99, measures 50-57. The score is written for piano and consists of four systems of music. The first system (measures 50-51) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 52-53) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 54-55) is marked *espressivo*. The fourth system (measures 56-57) is marked *sempre f* and includes a crescendo (*crsc.*) marking. The score features a complex texture with multiple voices in both hands, including a prominent bass line in the left hand and a more active melodic line in the right hand.

69a kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 99, 50–57. ütem

A darab alapmotívuma ütemes egységekben, szekvenciaként törekszik felfelé egészen az 58. taktus félszűk kvintszextakkord csúcspontjáig, ahonnan egy ismétlődő, kétütemes ereszkedő frázis vezet a formarészt lezáró tonikai pontra, a bal kéz kettőzött E basszusára a 62. ütemben (69b kottapélda).

58

60

62

69b kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 99, 58–64. ütem

Az előadói elképzelések a 9. noktürn kódájának megközelítéseire rímelnek: Heidsieck az 50. ütemtől *subito allegro* tempót vesz, mely drasztikus mértékben, nagyjából negyven metronómszámmal gyorsabb az eredeti lüktetéshez képest. Damase, Collard, Stott és Hamelin fokozatos gyorsítással és dinamikai nyitással halad az 57. ütemig, majd jelentős szélesítéssel érkezik meg az 58. ütemre. Thyssens-Valentin elgondolása ezúttal is eltér a többi pianistáétól: az egyre fokozódó zenei feszültséget nem *accelerando* segítségével, hanem expresszív játékmóddal éri el (70. kottapélda).

70. kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 99, 50–57. ütem, Thyssens-Valentin interpretációs megoldásai

Az 50. és 52. ütem között a basszus a harmadik negyedeken apró visszatartást képez – meghosszabbodik – a szoprán nyolcadhangjai előtt, azonban ahelyett, hogy tovább szélesedne, rávezet a következő ütemfősúlyra. Az 53. ütem második felében ez a táglás jelentős *crescendó*val történik meg, ami előkészíti az 54. ütem érzékeny E dallamhangját. Ez a hely attól válik igazán jelentőssé, hogy a szoprán lelépő C hangját egy pillanatnyi *decrescendo piano*ra zárja vissza, s innen a zenei anyag újabb négyütemes egységgel érkezik majd meg az 58. ütemre.

A mű kódája – ugyancsak a 9. noktürnhöz hasonlóan – teljesen új zenei anyagot hordoz, melyet a 62. ütem kettőzött E basszusa formailag is egyértelműen elkülönít a főrésztől (71. kottapélda).

62

65

67

71. kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 99, 62–69. ütem

Ez a szakasz a bal kéz átkötései és a jobb kéz akkordjai között folyamatos időbeli „megtámaszkodásokat” teremt, melyek erősen énekes gesztusokra, leginkább *recitativo*-jellegre emlékeztetnek. A kísérorányagok állandó pulzálása is megszűnt, valamint további lejegyzések – hirtelen dinamikai nyitások és zárások, akcentusok, *tenuto*-jelek – sugallják a szabadabb időkezelést. Az előadások során maga a löktetés – már ha ennél a helynél beszélhetünk ilyenről – nem válik szélesebbé, hanem a gesztusok szabadsága eredményezi a fogottabb tempó illúzióját. Stott ugyan sokkal szélesebben kezdi el a kódot az 50. ütemben induló szekvenciaépítményhez képest, a darab alaptempója nála lényegesen lassabb a többi előadó elképzelésénél; a 62. ütemnél tehát nem új tempó születik meg, hanem az eredeti tér vissza. Heidsieck ezzel szemben megtartja az előző szakasz *Allegro* karakterét: ez Stott interpretációjához képest látványosan gyorsabb löktetést gerjeszt, azonban a két felvétel meglepő időkezelésbeli hasonlóságokat mutat annak ellenére, hogy a tempóválasztást tekintve ennyire különböznek egymástól (72. kottapélda).

62 **Adagio** ♩ ≈ 50
Allegro ♩ ≈ 115

65 *dolce* *cresc.*

67

72. kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 99, 62–69. ütem, **Heidsieck** és **Stott** interpretációs megoldásai

Az egyik közös megoldás a 67. ütem végének kiszélesítése a 68. taktus egyére, amely más előadónál nem figyelhető meg: ők ugyanis a 67. ütem ötödik és hatodik nyolcadjai, vagyis a két H oktávlépése közt „vesznek levegőt”, így a taktus utolsó három nyolcada a 68. ütem első negyedére vezet. Ennél a helynél veti fel a zenetudós–zongoraművész Roy Howat, hogy ha Fauré *ritenutót* szeretett volna, akkor a kettősvonalat a 67. ütem végére, nem pedig egyvel korábbra teszi, nem beszélve arról, hogy a feloldójelek is látszólag logikusabb helyre kerülnének a 67. taktus végén.² Fauré mégsem ezt a megoldást választja, s véleményem szerint nemcsak a szélesítés elkerülése végett, hanem a motívumok természetes egybefonódása miatt is (73. kottapélda.)

² Roy Howat: *The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*. (New Haven: Yale University Press, 2009.) 250.

73. kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 99, 67–72. ütem

Ha azonban Stott és Heidsieck megközelítését nézzük, a 67. ütem végi szélesítés az alaphangnem, vagyis az e-moll visszatérését készíti elő a kóda eddigi E-dúr színezetével szemben, a harmóniai feszültség szempontjából így az ő megoldásuk is indokoltnak tekinthető.

Érdekes megfigyelni, hogy Thyssens-Valentin interpretációjában a kóda dinamikai hullámzása nem hoz magával törvényszerű gyorsulást vagy lassulást, ahogy az a többi felvételen hallható. Nála a 64. és 66. ütemek második felénél induló *crescendo* az idő kiszélesését jelenti, melyet további időbeli megnyújtások követnek a 65. ütemegyén és a 67. taktus második nyolcadán. Thyssens-Valentin a frázisok végén a pedál kiváltásával igazi énekes gesztusként kezeli a „levegővételi” pontokat, melyek további tágulási pillanatok teremtene (74. kottapélda).

Tér és lépték

62

65

67

a tempo

74. kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 99, 62–69. ütem, Thyssens-Valentin interpretációs megoldásai

A 11., fisz-moll noktürn 59. ütemében visszatér a korábban a 19. ütemben induló zenei anyag. A darab felépítésében betöltött szerepük igencsak hasonló, mivel mindkét szakasz nagy dinamikai kitörés után következik (75a-b kottapélda).

16

20

75a kottapélda. Fauré: fisz-moll noktürn, op. 104, 16–23. ütem

75b kottapélda. Fauré: fisz-moll noktürn, op. 104, 56–62. ütem

A köztük fennálló analógia azonban itt meg is szűnik: míg a 19. ütemtől a középregiszter nyolcadmozgásai jelentik a folyamatosságot, az 59. ütemtől a bal kéz tizenhatodjai egyszerre képeznek kísérőanyagot és jelölik ki a basszus vonalát. Ugyanezen a helyen egy erezkedő ellenszólam jelenik meg a jobb kéz dallama felett, melynek Cisz–H és H–A lépései fájdalmas sóhajokként értelmezhetők. Néhány ütemmel korábban, a mű tetőpontja, vagyis az 55. ütem után, az 57. és 58. taktusokban a szoprán nyolcadmozgását a jobb kéz akkordjai és a bal kéz ellenszólama közti szinkópálás váltja fel, amely a basszus oktávlépéseivel nemcsak *sostenuto* hatást kelt, hanem még nagyobb harmóniai sűrűséget is eredményez. A szélesítés tehát az 57. és 58. ütemben elkerülhetetlen: a hely hasonló a 7., cisz-moll noktürn 3. és 4. üteméhez, ahol Fauré az 1910-es zongoratekerics-felvételén folyamatos szélesítéssel mutatja meg a harmóniák jelentőségét. Mindezek fényében azonban joggal merül fel a kérdés: mi fog történni az 59. ütemben? A szélesítés után *allegro* jelleggel tér vissza a 19. ütem lüktetése, vagy az előzmények fényében inkább visszafogottabb tempó születik meg?

Az előadók többsége az előbbi megoldást választja, valószínűleg abból kiindulva, hogy a megelőző ütemek dinamikai kiteljesedése, valamint harmóniai feszültsége feloldásra törekszik. Thyssens-Valentin-nél és Collard-nál az 58. ütem visszatérő zenei anyaga *semplice* játékmóddal születik meg, Damase és Crossley szintén ezt az előadásmódot követi azzal a különbséggel, hogy az ütemek végén a felütéseket mindketten megnyújtják, hogy nyomatékot adjanak az ütemfősúlyokon szereplő harmóniáknak. Ettől

Tér és lépték

függetlenül az alaptempó náluk is szilárd, nincs benne sem sürgetés, sem pedig visszahúzás (76. kottapélda).

76. kottapélda. Fauré: fisz-moll noktürn, op. 104, 56–62. ütem, Damase és Crossley interpretációs megoldásai

Heidsieck és Dalberto megközelítésénél ugyancsak jól érezhető a tizenhatodok folytonossága, azonban Damase és Crossley olvasatával szemben a hangok más és más helyeken hosszabbodnak meg, ezért a zenei történések színesebbé, egyúttal kevésbé kiszámíthatóvá válnak (77. kottapélda).

77. kottapélda. Fauré: fisz-moll noktürn, op. 104, 56–62. ütem, Heidsieck és Dalberto interpretációs megoldásai

A második megoldás, azaz a visszafogottabb lüktetés érzete Hamelin és Stott interpretációjában jelenik meg. Mindkettejük játékában kétütemes *tempo rubato* érzékelhető: az 59. és 61. ütem tizenhatodjai hezitálva indulnak, majd rávezetnek a 60. és a 62. ütemegyeinek meglepő harmóniai fordulataira, ahonnan leereszkedve ismét kiszélesednek. Azonban a felütéseket Damase-hoz és Crossley-hoz hasonlóan ők is megnyújtják, mivel a tizenhatodok természetes mozgását egy pillanatra megakasztják, így a zenei tér egy olyan helyen szélesedik ki leginkább, ahol a lüktetésnek a leggyorsabbnak kellene lennie (78. kottapélda).

The image shows a musical score for Gabriel Fauré's 'Fisz-moll noktürn, op. 104, 56–62. ütem'. The score is in two systems. The first system starts at measure 56 and ends at measure 62. The second system starts at measure 60 and ends at measure 62. Red arrows above the staff indicate the tempo changes: a double-headed arrow between measures 59 and 60, and single-headed arrows pointing left between measures 61 and 62, and right between measures 60 and 61. A 'p' dynamic marking is present in measure 61.

78. kottapélda. Fauré: fisz-moll noktürn, op. 104, 56–62. ütem, Stott és Hamelin interpretációs megoldásai

Az 59. és 61. ütem hezitáló indulása, valamint a 60. és 62. ütemegyeinek visszatartása tehát együttesen eredményezi a visszafogottabb lüktetés érzetét, ráadásul e taktusok tempója is eleve lassabb mindkét előadónál a 19. ütemhez képest. Stott felvételén ez a megoldás még inkább nyilvánvaló, nála ugyanis jelentős *accelerando* vezet az 55. ütemre, amelyről a megérkezés az 59. taktusra hatalmas kiszélesedéssel valósul meg (79. kottapélda).

79. kottapélda. Fauré: fisz-moll noktürn, op. 104, 55–59. ütem, Stott interpretációs megoldásai

Az 57. és 58. ütemekre rímelő zenei gesztusokat a noktürn 35. és 38. taktusai között találhatjuk meg: a dallamot kísérő harmóniak és a basszus oktávzettőzései szinkópamozgást képeznek. Ez a zenei egység dramaturgiáját tekintve a főrészt visszatérését készíti elő a 39. ütemben, amit Fauré *poco ritenuto* utasítással nyomatékosít a 38. ütem végén. Az előadók jelentős részénél viszont ez a szélesedés már korábban, a 37. ütemben elkezdődik. Dalberto és Hamelin egyaránt kihangsúlyozza a taktus Fisz dallamhangját, majd fokozatos szélesítéssel a jobb és a bal kéz lelépő oktávjait a harmadik negyed Fisz–G–B–C diszsonáns harmóniai vonzásterébe helyezik (80. kottapélda).

80. kottapélda. Fauré: fisz-moll noktürn, op. 104, 36–39. ütem, Dalberto és Hamelin interpretációs megoldásai

Thyssens-Valentin és Heidsieck szintén aláhúzza időben a 37. ütem harmadik negyedét, ők azonban legalább ekkora jelentőséget tulajdonítanak a fellépő D basszusnak a 38. taktus negyedik nyolcadán, melyet „megtámaszkodási” pontként jelenítenek meg. A zenei tér így kellőképpen kiszélesedik ahhoz, hogy a 38. ütem jobb kezének Fisz–Eisz, valamint a bal kéz D–Cisz lépéseit tényleges feszültség–oldás viszonyként halljuk (81. kottapélda).

81. kottapélda. Fauré: fisz-moll noktürn, op. 104, 36–39. ütem, Thyssens-Valentin és Heidsieck interpretációs megoldásai

Számos karakteres előadói olvasat születik a 13., h-moll noktürn középrészét megelőző szakaszt illetően is. A 47. ütemben megjelenő tematikus nyújtottritmus-motívum – mely későbbi zenei történésekben is visszaköszön – négy ütemen keresztül ismétli magát, erejéből azonban egyre inkább veszít a fokozatos *diminuendo* következtében. Az 51. taktustól csak a nyújtott ritmus marad meg belőle mintegy témafejként, amely jelentős dinamikai nyitással érkezik meg az 53. ütemre, a mű középrészére. Ha időkezelés tekintetében a „tágítást” választjuk, akkor kézenfekvő megoldásnak tűnik, hogy a 47. ütemtől folyamatos szélesítéssel érjük el az 53. ütemet. Damase, Dalberto és Hamelin esetében ugyan ütemenkénti szakaszos, tehát nem egyenletes „tágításról” van szó, az összhatás mégis a zenei anyag fokozatos elfáradásának érzetét kelti (82. kottapélda).

82. kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 46–53. ütem, Damase és Hamelin interpretációs megoldásai

Dalberto felvételén ezek a szélesítések még nagyobbak hatnak, nála ugyanis a „megtámaszkodási” pontok hosszabb időbeli történéseket jelentenek. Így például a 47. és 49. ütemek ötödik és hatodik negyedei alatt a nyolcadok alaptempója nem változik, mégis a taktusok folyamatos lassulásának illúziója jön létre (83. kottapélda).

83. kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 46–53. ütem, Dalberto interpretációs megoldásai

Lefébure és Crossley ezzel szemben nem a tágulás elvét alkalmazzák, hanem kétütemes zenei egységeken belül teremtenek időbeli eltéréseket. Lefébure a 47. és 48. ütemeket tempóban, a 49. és 50. taktusokat pedig egyre szélesebben játssza, majd az 51. és 52. ütem felveszi a középrészben kiírt *Allegro* lökületet, amely hirtelen rendkívül nagy tempóváltást eredményez. Akárcsak Lefébure, Crossley is kiszélesíti a 49. és az 50. ütemet, az 51. taktusnál viszont nem az előző *ritenuto* következményeként megszületett lökületet folytatja, hanem Dalberto interpretációjához hasonló módon lassabb, *largo* érzetet teremt. Crossley azonban nem szélesíti tovább a nyújtott ritmusokat, hanem az 52. ütem egyenesen felgyorsít, és a *rallentando* – akárcsak Lefébure-nél – csak az 52. ütem utolsó két negyedén születik meg (84. kottapélda).

84. kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 46–53. ütem, **Lefébure** és **Crossley** interpretációs megoldásai

A noktürn visszatérésének dinamikai tetőpontját egy hatütemes zenei szakasz előzi meg, mely a 137. ütemben indul, látszólag kétütemes motivikus párokat alkotva (85. kottapélda).

85. kottapélda Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 136–143. ütem, a motivikus párok jelölésével

Ha viszont a dallamvezetés és a harmóniak szempontjából vizsgáljuk a zenei szövetet, akkor ez a rendszer kétszer háromütemessé alakul át. A 139. ütem ugyanis enyhíti az előző

Tér és lépték

két ütem fokozódó harmóniai feszültségét, valamint a 139. ütem szopránjának Aisz és Fisz hangjai a 138. taktustól felfelé törekvő dallamvonal oldásaként is értelmezhetők. Nem szabad megfeledkezni a bal kéz basszusszólamának kupolás ívéről sem, amely szintén háromütemes utat tesz meg a 137. és a 140. ütem C kezdőhangjai között. Fauré dinamikát érintő utasításai szintén segítenek a tájékozódásban: a 138. ütem *crescendo* jelzése először csak együtemes kinyílást indikál a 139. taktus *mezzoforte* dinamikájára, majd a 140. és 142. ütemek közti *sempre crescendo* már egyértelműen háromütemes folyamatos növekedést céloz. Felmerül tehát a kérdés: mindezek tudatában milyen időbeli történések születnek meg a teljes hatütemes folyamatban?

A felvételeken két, egymástól igencsak különböző hozzáállás dominál. Perlemuter, Lefébure, Stott, Crossley, valamint Dalberto a 140. ütemtől fokozatosan előre viszi a tempót, és csak 142. ütem ötödik és hatodik negyedét szélesíti ki, előkészítve a visszatérés csúcspontját a 143. ütemben. Ez a megközelítés egyértelműen a 143. taktus érkezésére helyezi a hangsúlyt, felgyorsítva az előző ütemek ismétlődő ritmusképleteit (86. kottapélda).

136

140 *sempre cre - scen - do*

86. kottapélda. Fauré: h-moll noctürn, op. 119, 136.–143. ütem, Perlemuter, Lefébure, Stott, Crossley és Dalberto interpretációs megoldásai

Ezzel szemben Thyssens-Valentin, Damase, Heidsieck, valamint Hamelin a tér folyamatos tágítását választja, ugyancsak a 140. ütemtől. Az ő olvasatukban a belső szólamok hangköz-súrlódásai, az átmenőhangok közötti feszültségek időbeli „megtámaszkodási” pontokat jelentenek, melyek a zenei szövet fokozatos szélesedését eredményezik. Ez a felfogás így olyan összefüggésekre világít rá, amelyek megjelenítésére egy elnagyoltabb, sietős lüktetés sokkal kisebb mértékben ad lehetőséget (87a-b kottapélda).

136

140' *sempre* cre - scen - do

p *cresc.* *mf*

f *m.g.*

87a kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 136.–143. ütem, **Thyssens-Valentin** és **Heidsieck** interpretációs megoldásai

136

140' *sempre* cre - scen - do

p *cresc.* *mf*

f *m.g.*

87b kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 136.–143. ütem, **Hamelin** és **Damase** interpretációs megoldásai

A változatos előadói olvasatok alapján úgy tűnhet, nincs egyértelmű recept egy-egy nagyobb zenei egység általános időkezelését illetően. Bizonyos helyzetekben, főleg motívumismétlődéseknél, hosszabb szekvenciafolyamatoknál megalapozott lehet az események felgyorsítása.³ Ha azonban Fauré legfontosabb princípiumát idézzük –,a

³ Dohnányi Ernő interpretációiban ugyanez az előadói olvasat fedezhető fel a szekvenciálisan ismétlődő zenei szakaszok esetében. Stachó László: „Dohnányi előadói stílusa: a kutatás pillérei.” In: Laskai Anna,

dinamika a lényeg, nem a tempó ingadozásai” –, akkor disszertációm 2. fejezetében nyomon követhető szerzői interpretációs megoldások egyértelműen a zenei tér tágítását, vagyis az idő szélesítését részesítik előnyben. Mivel a zongoratekercsek nem voltak képesek a dinamika rögzítésére, Fauré felvételein a zenei feszültség a szélesedő időkezelésen érhető tetten: ehhez azonban feltehetően a dinamika növekedése illetve egyes dallam-és basszushangok kiemelései társultak, melyek az expresszivitás fokozásával jártak együtt. Megfigyelésem szerint ehhez a szerzői olvasathoz Thyssens-Valentin megoldásai állnak a legközelebb (68., 70., 87a kottapéldák), akinél az idő kiszélesítése számos esetben a gesztusok jelentőségéből, fokozatos szélesedéséből fakad, nem pedig a lüktetés lassulásából. Nála a tempó tehát nem változik, az időérzékelés viszont igen az expresszív játékmódnak köszönhetően. Hasonló megközelítések a többi előadó felvételein is hallhatók, azonban Thyssens-Valentin ezeket a paaszázásokat még jelentékenyebbé teszi azáltal, hogy az előttük elhelyezkedő zenei szakaszokat *semplice* játékmóddal közelíti meg. Előadói olvasata arra enged következtetni, hogy a kései Fauré-noktürnök kulminációs pontjait a szélesedő gesztusok mentén táguló idő valamint a dinamikai növekedés kohéziója teremti meg.

3.2. Harmóniai jelenségek

Fauré kései noktürnjeinek mélyebb megértéséhez elengedhetetlen a sokszor rendkívül sűrű harmóniaszövet értelmezése. A következő példákban a harmóniak hangsínbeli vagy időbeli kiemelésére szolgáló interpretációs megoldásokat elemezzük. Az időbeli kiemelés esetében tulajdonképpen lokális „tértágításról” van szó, azonban e harmóniai pillanatoknak nincs számottevő kihatása egy nagyobb zenei egység általános időkezelésére.

A 9., h-moll noktürn kódájában több egyéni megoldást is hallhatunk a harmóniai rend megteremtésére. Damase és Crossley elképzelése Thyssens-Valentin megközelítéséhez hasonlít, melyben az egész formarész legfontosabb pillanata az 57. ütem első harmóniája: a zenei anyag egy hétütemes útkeresés után itt találja meg a végső tonalitást, a H-dürt. Thyssens-Valentin esetében – ahogy az előző alfejezetben már megfigyelhettük – az 57. ütem gravitációja folyamatos szélesedést eredményez az 54. ütemtől, míg Damase-nál és Crossley-nél egy kétnegyedes *ritenuto* és *crescendo* emeli ki a harmónia jelentőségét az 56. taktus utolsó és az 57. taktus első negyede között (88. kottapélda).

The image shows two staves of musical notation for Fauré's Nocturne in A-flat major, Op. 97. The top staff is the right hand and the bottom staff is the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Measure 55 is marked with a forte dynamic 'f' and the instruction 'sempre'. Measure 57 is marked with a fortissimo dynamic 'ff'. A red arrow points to the first chord of measure 57, and a blue double-headed arrow indicates the interval between the end of measure 56 and the start of measure 57.

88. kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 97, 55–59. ütem, Damase és Crossley interpretációs megoldásai

Heidsieck ezzel szemben szélesítés nélkül, egyenesen halkabbra játssza az 57. ütemegyvet, amely így egyfajta megnyugtató az előző taktusok zaklatott hangvételének. Hamelin és Dalberto alapvetően azonos formálási koncepciót követ, néhány apróbb eltéréssel. Mindketten kihangsúlyozzák az 53. ütem Cisz dallamhangját – vagyis a frázis

Harmóniai jelenségek

legmagasabb pontját –, azonban még nagyobb jelentőséget kap az ezt követő félszűk szeptimakkord, amely nem a dallamvezetés, hanem a harmóniafüzés szempontjából jelent fordulópontot (89a-b kottapéllda).

The image shows three systems of musical notation for a piano piece. The first system (measures 53-54) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It includes a dynamic marking of *ff* and a blue wedge indicating a crescendo. The second system (measures 55-56) includes a dynamic marking of *f sempre* and a red arrow pointing left above the staff. The third system (measures 57-58) includes a dynamic marking of *mf* and a blue wedge indicating a decrescendo, with the instruction *poco a poco dim.* written above the staff. The notation consists of treble and bass staves with various chords and melodic lines.

89a kottapéllda. Fauré: h-moll noktürn, op. 97, 55–59. ütem, Hamelin interpretációs megoldásai

A félszűk szeptim ugyanis az egész kóda legnagyobb feszültséget hordozó harmóniája, amely egyszerre fordítja meg a felfelé törekvő építkezést és készít elő egy meglepő modulációt C-dúr felé. Hamelin dinamikai nyitással, valamint az Eisz basszus- és a H szopránhang megvárásával, míg Dalberto szintén agogikával, emellett a basszus és szoprán hangjainak szétjátszásával érzékelteti a fordulópontot (89b kottapéllda).

The image shows three systems of musical notation for Gabriel Fauré's 'h-moll noktürn, op. 97, 55–59. ütem'. The first system (measures 53-54) features a soprano line with a blue accent (>) and a bass line with a blue 'f' dynamic marking and a red bracket. Red arrows indicate phrasing or dynamics. The second system (measures 55-56) includes a blue 'f sempre' dynamic marking and blue accents (>) in both staves. Red arrows are also present. The third system (measures 57-59) shows a blue 'mf' dynamic marking and blue accents (>) in both staves. Red arrows are also present.

89b kottapéllda. Fauré: h-moll noktürn, op. 97, 55–59. ütem, Dalberto interpretációs megoldásai¹

Később, az 57. ütem első negyedére ugyancsak mindketten szélesítenek, de ez a pillanat az előzmények fényében náluk már nem kap akkora jelentőséget, mint Thyssens-Valentin, Damase vagy Crossley előadásában.

Érdeemes megvizsgálni néhány példán keresztül a 11., fisz-moll noktürn kivételesen színes harmóniai szövetét is. A 19. ütemben induló zenei frázis kezdetben konzisztens rendszert követ: a dallam kétütemes egységenként újraindul, míg a tonalitás a 21. és a 23. taktusban egyszerű V⁷–I kapcsolatban fisz-mollhoz tér vissza, ami meglepő annak fényében, hogy az előttük elhangzó 20. és a 22. ütem egyaránt modulációs potenciált hordoz (90. kottapéllda).

¹ A } jelölés a basszus és a szoprán szétjátszását jelenti.

Harmóniai jelenségek

16

f *p* *cantando*

20

V^7 I V^7 I

90. kottapélda. Fauré: fisz-moll noktürn, op. 104, 16–23. ütem, a domináns–tonika kapcsolatok jelzésével

Különösen a 22. ütem első két negyedének sóhajmotívuma képez erőteljes feszültséget: az első akkord után a második ugyanis nemhogy feloldja, de Desz–C disszonanciája révén tovább fokozza a bizonytalanság érzését. Dalberto ezt az állapotot a 22. ütem első negyede előtt nemcsak dinamikai nyitással, hanem a 21. ütem utolsó nyolcadának időbeli megtámasztásával teremti meg, majd magát a sóhajmotívumot is jelentősen kiszélesíti (91. kottapélda).

16

f *p* *cantando*

20

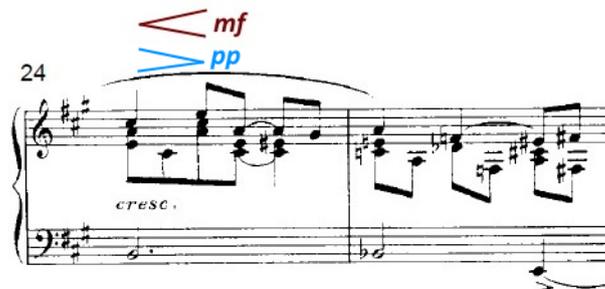
91. kottapélda. Fauré: fisz-moll noktürn, op. 104, 16–23. ütem, Dalberto interpretációs megoldásai

A 25. ütemben, a 21. és a 23. ütemmel ellentétben, a dallam nem fisz-mollra, hanem b-mollra érkezik meg, amely a következő negyeden már egy bővített hármashangzatra vezet a jobb kézben, miközben a bal kéz E-re lépése erős disszonanciát képez a szoprán Eisz hangjával. Véleményem szerint Fauré azzal, hogy a basszus E-jét akcentussal jelölte, egyértelműen jelezte a súrlódás jelentőségét (92. kottapélda).



92. kottapélda. Fauré: fisz-moll noktürn, op. 104, 20–27. ütem

Ez az elképzelés hallható Damase, Crossley, valamint Hamelin interpretációján; ezzel szemben Collard, Stott és Dalberto *diminuendó*val, akcentus nélkül éri el az E basszust, gyakorlatilag elrejtve ezzel a disszonanciát. Heidsieck és Thyssens-Valentin a fő időbeli eseményt a 24. ütem második negyedének fellépő E dallamhangjára helyezi, ám míg Heidsieck *crescendo* segítségével jeleníti meg az E jelentőségét, Thyssens-Valentin a 19. és a 26. ütem közötti szakasz dinamikai mélypontjaként értelmezi a pillanatot (93a kottapélda).



93a kottapélda. Fauré: fisz-moll noktürn, op. 104, 24–25. ütem, Heidsieck és Thyssens-Valentin interpretációs megoldásai

Harmóniai jelenségek

Mivel az E a nyolcütemes frázis legmagasabb dallamhangja, jól látszik, hogy mindkét elképzelést a dallamvezetés ihlette. Ezzel szemben Dalberto időkezelése elsősorban a harmóniai struktúrát veszi alapul: Heidsieck-hez hasonlóan ő is *crescendál* a 24. ütem első negyedére, ám idővel és hangszínnel is a taktus harmadik negyedét, azaz a bővített hármas színezetű harmóniáját húzza alá, amivel – akárcsak a 22. ütemben – újfent a bizonytalanság érzetét teremti meg (93b kottapélda).

93b kottapélda. Fauré: fisz-moll noktürn, op. 104, 24–25. ütem, Dalberto interpretációs megoldásai

Ha csupán az ütempárokot vizsgáljuk, a kiemelés akkor is logikusnak tekinthető, ugyanis a bővített hármas színezetű akkord és az azt követő b-moll felülírja a 20–21. és a 22–23. ütemek eddigi V⁷–I viszonyát.

Fauré kései korszakának harmóniafűzéseiben – a korábbi periódusokkal ellentétben – nagyon kevés a tisztán kivethető tercrokon fordulat. Ez főként annak köszönhető, hogy a polifón szerkesztésmód és a szinkópáló kíséroranyag következtében folyton átmenőhangok színesítik a harmóniai palettát, így egyszerű hármashangzatok is jóval ritkábban kapnak szerepet mind a korai, mind pedig az érett periódushoz képest. Ezért is számít egyedi jelenségnek a 10., e-moll noktürn 20. ütemében egy c-moll és egy asz-moll hármas, valamint a 22. ütemben egy e-moll és egy c-moll hármas tercrokon kapcsolata. Míg ebben a noktürn-részletben az előadók többsége az ütempárok érzékeltetésére fordít figyelmet, Thyssens-Valentin és Heidsieck időkezelését a két említett tercrokon fordulat határozza meg. Mindketten a harmóniaváltás előtti pillanatot szélesítik ki a 20. és a 22. ütemben, s ehhez a bal kéz kíséroranyagát használják fel: azzal ugyanis, hogy egyikük sem tartja pedálban a nyolcadszüneteket, a szoprán egyedül marad az ütem harmadik negyedén, ami csak fokozza az asz-moll és a c-moll meglepő megjelenését (94. kottapélda).

94. kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 99, 18–23. ütem, Heidsieck és Thyssens-Valentin interpretációs megoldásai

A kottakép alapján jól látható, hogy Fauré eredeti *decrescendo*-villái szintén a harmóniaváltás pillanatát húzzák alá, azonban ez több felvételen egyszerre eredményez halkítást és lassítást is annak érdekében, hogy a 21. ütemben újraindulhasson a frázis. Thyssens-Valentin és Heidsieck ezzel szemben a 21. ütem egyére vezet a tercrokön fordulat megszületése után, s csak a 23. ütemben induló szekvenciafolyamatra szélesítenek: kétütemes helyett így összefogottabb, négyütemes frázist érzékel a hallgató, melyben a két különleges harmóniaviszony teremti meg az idő kiszélesedésének érzétét.

A 12., e-moll noktürn 25. taktusában nem két tiszta hármashangzat kapcsolatában ugyan, mégis az iméntihez hasonló tercrokön viszony figyelhető meg a C alapú nónakkord és az ezt feloldó a-moll között (95. kottapélda).

95. kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 107, 24–25. ütem

A 21. ütemtől kezdődő középrész tizenhatodmozgása önkéntelenül is egy fokkal lendületesebb tempót sugall a főrészhez képest, a 23. ütemtől pedig folyamatos *crescendo* vezet a 26., *forte* taktusra. A zenei kontextus látszólag tehát nem hagy időt arra, hogy a 25. ütem harmóniai történéseit ki lehessen emelni, Thyssens-Valentint és Perlemutert azonban ez nem akadályozza meg, hogy hangsúlyozzák a két akkord kapcsolatát. Perlemuter közvetlenül a 25. ütem előtt szélesíti ki az időt, valamint a 25. ütem első negyedét hangsúlyozza, majd a harmadik negyed a-moll harmóniáját jelentős *decrescendó*val éri el. Thyssens-Valentin ezzel szemben magára a C alapú nónakkordra hagy több időt – nem pedig a megelőző pillanatra –, majd szélesítéssel és halkítással egyaránt elérzékenyíti az a-mollra érkezést (96. kottapélda).

96. kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 107, 24–25. ütem, **Thyssens-Valentin** és **Perlemuter** interpretációs megoldásai

Disszertációm 1.3.3. alfejezetében már megfigyelhettük, hogy a 13., h-moll noktürn nyitófrázisa milyen sűrű harmóniai szövetet teremt az átmenőhangok segítségével, illetve a kontrapunktikus szerkesztésmódnak köszönhetően. A különböző harmóniak egymásba fonódása több esetben csak egyetlen belső szólam elmozdulásával történik meg, ezért kulcsfontosságú, hogy ezeket a lépéseket az előadó meghallja, adott esetben meg is mutassa. Hamelin egy rádióinterjúban így fogalmaz:

Ha például a 13. noktürn kezdetét vesszük, hosszú időbe telt, mire mindent pontosan meghallottam, amit Fauré meg szeretett volna, hogy halljak, és hogy igazán felfogjam az implikációit ennek a meglehetősen egyszerű harmóniai

szövetnek. Amint sikerült megvalósítanom, tudja, az igazi élvezetet és elragadtatást jelentett számomra.²

De pontosan mit is sugall, honnan eredhet ez az „elragadtatás” (vagy „bűvölet”), és milyen eszközök állnak az előadó rendelkezésére, hogy megteremtse ezt az állapotot? A felvételeken igen eltérő megoldások hallhatók, ezért néhányat közülük érdemes külön-külön kottapéldákkal is kiemelni.

Damase interpretációjában az időkezelés, valamint a dinamika hullámzása törvényszerűen kapcsolódik egymáshoz: a kiszélesítések pillanatai mindig dinamikai kinyílásokkal járnak együtt (97. kottapélda).

97. kottapélda: Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 1–9. ütem, Damase interpretációs megoldásai

Az 1., a 3. és az 5. ütem utolsó negyedei szinte egyforma mértékben szélesednek előadásában. A szélesítés a 7. taktus utolsó, D hangján is hallható, mivel azonban itt negyed helyett nyolcadról van szó, az extra tágulás feszültsége a 8. ütemegy bővített színezetű akkordját emeli ki a harmóniai kontextusból. Dalberto megközelítése ennél összetettebb: nála a legfőbb formáló eszköz az egy-, illetve kétütemes *tempo rubato*, ami nem áll kapcsolatban a frázisok dinamikai megformálásával (98. kottapélda).

² If you take the beginning of the 13th Nocturne, for example, that took me a long time to hear exactly everything that he wanted me to hear, and to really, really grasp the implications of this rather simple texture of harmony, you know. When I finally did, you know, it became a real delight, and a fascination.

Harmóniai jelenségek

Andante (♩ = 63)

mezzo piano

5

cresc.

mf

98. kottapélda. Fauré: h-moll noctürn, op. 119, 1–9. ütem, Dalberto interpretációs megoldásai

A kottapéldán látható, hogy a lüktetés folyamatos hullámzása eltérő időbeli történéseket eredményez az egyébként ritmikáját tekintve pontosan megegyező 1-2., valamint 5-6. ütemek között. Míg az előbbi frázisban a 2. ütem ötödik negyede – bővített terckvart –, az utóbbiban a 6. ütem első negyede – dúr hármasszexttel – teremt harmóniailag érzékeny pillanatot. Az első nyolc taktus zenei egységét nézve azonban sokkal jelentősebb a 3. ütem negyedik negyedén hangzó félszűk szeptim. Dalberto itt az ütem harmadik negyedét egyszerre nyitja ki *crescendó*val és szélesíti ki, ami után a tenorszólam fellépése C-ről D-re egyértelmű oldásként hat az ütem negyedik negyedén. Thyssens-Valentin és Hamelin tolmácsolásában ez a pillanat még különlegesebb szereppel bír. Az ő *rubato* játékmódjuk kiegyensúlyozottabb: a szélesítések kevésbé szélsőségesek, a gyorsítások pedig alig észrevehetőek, így a 3. ütem harmadik negyedének megnyújtása nemcsak a félszűk szeptim érzékeny megjelenését készítheti elő, hanem egyszerre mutatja meg a bal kéz második negyedén a H–C disszonancia oldását, valamint a szoprán dallamvezetésének fordulópontját is. (99. kottapélda).

Andante ($\text{♩} = 63$)

mezzo piano

5

cresc.

mf

99. kottapélda: Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 1–9. ütem, Hamelin interpretációs megoldásai

A noktürn következő két taktusában, a 9. és 10. ütem között interpretációs szempontból látszólag egyértelmű harmóniaváltás történik, mégis többféle előadói megközelítést hallhatunk a felvételek során. A 9. ütem nagy szekunddal lentebb, szekvenciaként ismétlődik a 10. ütemben, melynek első két negyedén az előző ütemhez hasonlóan ugyancsak egy bővített hármashangzat szerepel (100. kottapélda).

100. kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 9–10. ütem

E pillanat váratlanságát tovább fokozza, hogy az előző nyolcütemes zenei mondat 4+4 ütemes tagolásához képest egy kétütemes szakasz következik, melyben a bővített hármashangzat nemcsak különleges harmóniai színezete miatt, hanem a szekvencia második tagjának indulásaként is 1+1 ütemesre tagolja a frázist. Ennek az eseménynek a megjelenítése valamilyen interpretációs eszköz, leginkább időbeli kiemelés alkalmazását kívánja meg. Ezt az elképzelést azonban nem mindegyik

Harmóniai jelenségek

előadó osztja: Lefébure és Perlemuter a legkisebb szélesítés nélkül egyetlen folyamatot képez a 9. és 10. ütem között. A kettejük közti egyetlen különbséget a dinamika megformálása jelenti, ugyanis Lefébure a 10. ütemre nyit, míg Perlemuter a 10. ütem végére halkít (101a kottapélda).



101a kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 9–10. ütem, Lefébure és Perlemuter interpretációs megoldásai

Velük szemben Heidsieck és Stott a 9. ütem utolsó negyedét megnyújtja, s halkabbra játssza a 10. ütem egyét, így egyértelmű tagolást teremt a két taktus között (101b kottapélda).



101b kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 9–10. ütem Heidsieck és Stott interpretációs megoldásai

Crossley komplexebb megközelítést alkalmaz: nála hangsúlyok jelölik a két ismétlődő motívum kezdőpontjait, melyek közül a másodikat nemcsak a 9. ütem utolsó negyedének kiszélesítése emeli ki, hanem az ütem végi *diminuendo* is (101c kottapélda).



101c kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 9–10. ütem, Crossley interpretációs megoldásai

Ugyan Crossley-hoz hasonló módon Dalberto és Hamelin is markírozza a 9. ütem indulását, majd a 10. taktus első negyede helyett a megtámaszkodási pontra, vagyis az előző ütem utolsó negyedére játszanak hangsúlyt. Ez a megoldás emeli ki leginkább a bővített hármashangzat különleges színezetét a 10. ütemben, ugyanis a 9. taktus utolsó negyedének hirtelen súlyozása dinamikai kinyílást sejtet, ennek azonban pont az ellenkezője, halkulás történik (101d kottapélda).



101d kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 9–10. ütem, Dalberto és Hamelin interpretációs megoldásai

Sem Collard, sem pedig Thyssens-Valentin nem a 9. ütem utolsó negyede és a 10. ütemegy közti kapcsolatot tekintí időbeli eseménynek. Előbbi a taktusok negyedik negyedjeit, utóbbi az ütemegyeket nyújtja meg, mely pontokat mindkét esetben *diminuendo* követ (101e-f kottapélda).



101e kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 9–10. ütem, Collard interpretációs megoldásai



101f kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 9–10. ütem, Thyssens-Valentin interpretációs megoldásai

Ezek a halkulások természetesen nem véletlenszerűek: a kottapéldákon is jól látható, hogy Collard esetében közvetlen a 10. taktus első negyede előtt, míg Thyssens-Valentin-nél az ütemegy után helyezkednek el. Collard a 10. ütem fellépő E hangjára enyhe hangsúlyt tesz, ami Crossley elképzeléséhez áll közel; vele ellentétben a 9. ütem utolsó negyedén viszont nem szélesít, ugyanis nála az időbeli történést az Aisz-ról lelépő A, illetve a Gisz-ről lelépő G basszushang megváratásával teremti meg. Thyssens-Valentin az ütemegyek kiszélesítésével a második negyedek jelentőségére – a tenorszólam indulására – hívja fel a figyelmet, de egyúttal a bővített hármashangzatokat is kiemeli, melyek a 9. ütem D és a 10. ütem C hangjaival kiegészülve születnek meg.

Az előző alfejezetben már megfigyelt tematikus, nyújtottritmus-motívum a noktürn során utoljára a kódában is visszatér. Ez a megjelenés formai szempontból kiemelt szereppel bír: megnyugtatja a kóda dinamikai tetőpontját, majd egy együtemes jelentős kinyílással (152. ütem) a darab lezáró h-moll harmóniájára vezet (102. kottapélda).

144

m.g.

mezzo piano

dimin.

148

152

Rall.

f

pp

102. kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 144–155. ütem, a tematikus motívum a 147. és 151. ütem között

A 147. és 151. ütem közötti zenei szakasz különlegességét tovább fokozza, hogy a tematikus anyag négyzólamú szerkesztésmódban jelenik meg, s ezzel a főrészt korál-jellegéhez lágyul. Ezt azért is fontos leszögezni, mert az eddigiek során a nyújtottritmus-motívum folyton a főrészt frázisaival helyezkedett szembe, s ez a konfliktus a mű kulminációs pontján tetőzik, ahol az alapdallam és a nyújtott ritmusok egymást szakítják félbe (103. kottapélda.)

Harmóniai jelenségek

109

alpdallam

alpdallam

111

tematikus anyag

alpdallam

113

alpdallam

tematikus anyag

103. kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 109–114. ütem

A 147. ütemtől a tematikus motívum „megbékélése” a főrésznégyszólamú anyagával epilógushoz hasonló lezárást is eredményezhetne, azonban a harmóniafűzés feszültsége nem engedi ezt. Ennek az állapotnak a megteremtésére változatos előadói olvasatok születnek: Thyssens-Valentin például a dinamika ütempáros hullámoztatásával, valamint a taktusok ötödik negyedei előtti apró megtámaszkodásokkal és az ütemvégek szélesítésével emel ki harmóniakat (104. kottapélda).

104. kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 144–151. ütem, Thyssens-Valentin interpretációs megoldásai

Ennek megfelelően a 147. ütemben az ötödik negyed C-hiperdúrja, a 149. ütemben pedig az ötödik negyed domináns szekundja válik markánsná a dinamikai nyitásnak köszönhetően, míg a 148. és 150. taktus ötödik negyedein a szűkített hármás és a félszűk szeptim *diminuendo* segítségével képez érzékeny harmóniai pontokat. Damase szintén megmutatja a félszűk szeptimet a 150. ütemben, nála viszont ez egy váratlan *subito* akcentust jelent az előző negyedek halkulásához képest (105. kottapélda).

105. kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 148–151. ütem, Damase interpretációs megoldásai

Hamelin olvasata majdnem minden tekintetben megegyezik Thyssens-Valentin elképzeléseivel. Az egyetlen eltérés kettejük között, hogy Hamelin-nél a 147. taktus nem nyílik ki dinamikailag a 148.-ra, hanem a 148. ütem fősúlya képez dinamikai nyitást az ütem harmadik negyedére, a C alapú hiperdúrja (106. kottapélda).

106. kottapélda. Fauré: h-moll noctürn, op. 119, 144–151. ütem, Hamelin interpretációs megoldásai

A Fauré-művek harmóniaszövése meglehetősen ingoványos területet képez abban az esetben, ha az előadó nincs tisztában a harmóniai renddel. Ennek megjelenítése, különösen a zeneszerző kései műveiben, egyáltalán nem egyszerű feladat, hiszen az állandó átmenőhangok és belső szólamok következtében egy-egy harmónia rendkívül rövid ideig tart. Ha az előadó nem fedezi fel ezeket a pillanatokot, akkor Fauré zenéjének esszenciáját ignorálja, ellenben ha túl sokat mutat belőlük egyetlen frázison vagy akár perióduson belül, a zenei anyag gesztusrendszere nehézkesé, sőt giccsessé válhat. Ám ha az előadó – amint azt az alfejezet során elemzett megoldások többsége révén feltártam – felismeri a harmóniafűzésben rejlő lehetőségeket, valamint azt, hogy milyen rendszer szerint szeretne bizonyos harmóniákat kiemelni – például disszonanciák (91. és 93b kottapélda) vagy modulációs szempontok alapján (89ab, 94., 96., 97. kottapélda) –, Fauré kései noctürnjeinek harmóniai szövete rendkívül sokrétű és változatos interpretációs olvasatnak adhat teret.

3.3. Ritmikai alterációk, összetett metrikai szövetek

Ebben az alfejezetben a kései Fauré-noktürnök ritmikai szerkezetét két jelenség mentén közelítem meg. Egyfelől olyan zenei gesztusokat vizsgállok – expresszív dallamformálás, harmóniák időbeli kiemelése –, melyek következtében a ritmus módosul lejegyzett formájához képest, másrészt pedig olyan zenei szakaszokat elemzek, amelyekben Fauré a *marcato*-jeleket a kottában eredetileg súlytalan helyeken (pl. ütemfősúlyok előtt) tünteti fel, két- vagy többértelmű metrikai szövetet teremtve ezzel. A mélyebb megértés céljából mind a ritmikai alterációk, mind pedig az összetett metrikai szerkezetek esetében számos előadói tolmácsolást vetek össze.

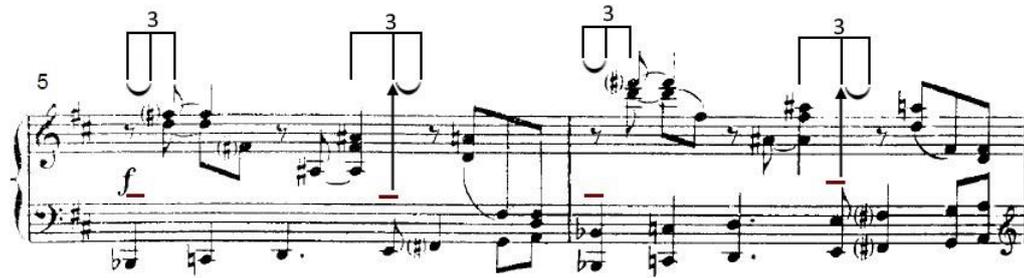
A 9., h-moll noktürn 5. és 7. üteme közti szakasz első ránézésre nem tűnik olyan helynek, amely túl sok elmélkedésre adna okot. A basszusszólam az alapdallam ritmikai képletét használva skálamozgással törekszik felfelé, amit a jobb kéz ritmikája kiegészít (107. kottapélda).



107. kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 97, 5–8. ütem

Egészhangúság, tonalitás és modalitás összeolvadása kapcsán ugyanez a néhány taktus már elemzés tárgyát képezte disszertációm 1.3.3. alfejezetében (19. kottapélda). Az 5. és 6. ütemben a bal kéz basszusai egészhangú színezetet adnak a jobb kéz bővített hármashangzatainak, melyek mindkét taktusban D-dúrba vezetnek. Heidsieck és Hamelin egyaránt kiszélesíti az ütemegyek induló B basszusait, valamint a bal kéz E hangjait az ötödik negyedek előtti nyolcadokon: míg a B hangsúlyozása a két kéz közötti távolság

feszültségét, az E megnyújtása a D-dúr szextakkordot húzza alá. Ennek következtében sajátos, triolás ritmikai érzet alakul ki jobb és bal kéz között (108. kottapélda).



108. kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 97, 5–6. ütem, Heidsieck és Hamelin interpretációs megoldásai

Dalberto felvételén szintén a ritmus hasonló jellegű alterációja hallható: nála a két basszushang közül csak a B kap nyomatékot – míg az E rávezet a D-dúr szextre –, azonban a negyedik negyedek előtti nyolcadok megnyúlnak a felfelé elrugaszkodó oktávlépés következtében. Az eredmény ismét triolás érzet megjelenése az alapvetően páros lüktetésen belül (109. kottapélda).



109. kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 97, 5–6. ütem, Dalberto interpretációs megoldásai

A 10. noktürn zenei szövetének pulzálása túlnyomórészt a kíséret szinkópamozgására épül, amely vagy nyolcadok, vagy pedig két tizenhatod formájában jelentkezik (110a-b kottapélda).



110a kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 99, 1–3. ütem



110b kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 99, 9–11. ütem

Ezt az egyszerű kísérőformulát csak a kettősvonallal jelölt 50. ütem folyamatos tizenhatodjai váltják fel, így az addigi zenei történések természetes kibontakozásában a legnagyobb visszatartó erőt az jelenti, ha ezek a szinkópáló ritmusképletek egyformává, monotonná válnak. Damase és Heidsieck interpretációjában a tempó folyamatos mozgásának köszönhetően a kéttizenhatodos szinkópaanyag hol sebesebb, hol pedig szélesebb arculatot kap. Ez a megoldás kétségtelenül egyfajta természetes „lélegzést” teremt a zenei folyamatban, maguk a ritmusképletek azonban nem módosulnak (111. kottapélda).

Ritmikai alterációk, összetett metrikai szövetek

111. kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 99, 9–14. ütem, Damase és Heidsieck interpretációs megoldásai

Stott és Hamelin előadói olvasatát is ez a megközelítés határozza meg, ám náluk az egyes dallamhangok időbeli kiemelése a tizenhatodok lüktetésére is hatással van, ennek következtében pedig a 9. noktürnhöz hasonlóan triolás ritmikai alterációk jönnek létre (112a-b kottapélda).

112a kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 99, 9–14. ütem, Stott interpretációs megoldásai

15

poco a poco

18

f sempre marcato

112b kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 99, 15–20. ütem, Hamelin interpretációs megoldásai

A 13. noktürn főrészében, nem sokkal a kidolgozás előtt, a 40. ütemben visszatér az alapdallam, melynek eredeti harmonizálását a tenorszólam kromatikus nyolcadátmenőhangjai fűszerezik, tovább sűrítve a már egyébként is gazdag harmóniai szövetet (113. kottapélda).

40

mezzo piano

43

cresc.

113. kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 40–45. ütem,

Ez a zenei szerkesztésmód két egymásból adódó kérdést is felvet az előadó számára: emelje-e ki időbeli történésekkel a nyolcadmozgás okozta súrlódásokat, és ha igen, milyen

eszközökkel lehetséges ezt kivitelezni? Collard elképzelése szerint a 40–41. ütem kromatikája még tempóban ereszkedik, a 43–44. taktusban viszont az A–Aisz–Hisz, illetve Disz–E–E nyolcadok az átkötések „sarkára lépnek”, aminek eredményeképp ismét triolás ritmikai érzet alakul ki. Ez a jelenség nemcsak a tenorszólamban, hanem a szoprán nyújtott ritmusképleteinél is megfigyelhető, ugyanis ott a pontozott negyedek értékét szintén a nyolcadok faragják le. A 45. és 47. ütem között egyes nyolcadoknál tetten érhető ez a fajta sürgetés, míg más nyolcadmozgások megtartják eredeti, duolás formájukat (114. kottapélda).

The image shows a musical score for Fauré's 'h-moll noktürn', measures 40-49. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a vocal line. Measures 40-41 are marked 'mezzo piano'. Measures 43-44 are marked 'cresc.'. Measures 46-49 are marked 'f' and 'poco a poco dimin.'. The score includes various rhythmic markings such as triplets and accents.

114. kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 40–49. ütem, Collard interpretációs megoldásai

Bár ez az olvasat ritmikailag változatos, nem igazán tesz különbséget sem az egyes dallamívek, sem pedig a disszonanciák között. Dalberto és Hamelin interpretációjában azonban a triolamozgások az átkötött hangok utáni nyolcadok anticipálásának, valamint késleltetésének következményeként jönnek létre. Emellett a frázisok dallamíveit mindketten a tempó enyhe hullámzásával teremtik meg, így a nyolcadmozgások akkor sem

éreződnek statikusnak, amikor nem „triolásodnak”, ugyanis minden esetben egy nagyobb folyamat gyorsulását vagy szélesedését eredményezik (115a-b kottapéllda).

40

mezzo piano

43

cresc.

46

f

marcato

poco a poco

dimin.

115a kottapéllda. Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 40–49. ütem, Dalberto interpretációs megoldásai

Ritmikai alterációk, összetett metrikai szövetek

115b kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 40–49. ütem, Hamelin interpretációs megoldásai

A kísérőanyagok és a belső szólamok után érdemes a dallamvezetést is megvizsgálnunk ritmikai szempontból. A 13. noktürn tematikus nyújtottritmus-anyaga a középészben először a 78. ütemben jelenik meg. Ebben az ütemben még úgy tűnik, hogy a bal kéz a jobb kezet imitálja, azonban a 79. ütemre világossá válik, hogy a motívumot a basszusszólam építi tovább és a szoprán csak a témafejeket játssza (116. kottapélda).

116. kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 78–83. ütem

A két kéz tematikus anyagát a középregiszterben triolák morajlása veszi körül, melyek a nyújtott ritmusokkal szemben erős aszinkronitást képeznek. Emiatt már önmagában kérdéses a két eltérő mozgás pontos ritmikai összjátéka (a felvételek során egyik előadó sem tesz így), abban az esetben viszont egész egyszerűen lehetetlen, ha a nyújtottritmus-képletek természetes lejtését is figyelembe vesszük. A nyolcadok ugyanis zeneileg nem az előttük hangzó, hanem az őket követő pontozott negyedekhez kapcsolódnak, melyekre vagy rávezetnek, vagy pedig megvárattják azokat. Ennél a tematikus motívumnál az előadók döntő többsége az utóbbi megoldást, tehát a megvárattást választja, ami a nyolcadhangok meghosszabbodását s egyúttal a nyújtott ritmusképlet „triolásodását” eredményezi (117. kottapélda).

117. kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 78–83. ütem

Ha az előadó minden egyes esetben ezt az olvasatot tartja mértékadónak, számolnia kell azzal, hogy a nyújtott ritmus egyre nehezkesebbé, monotonabbá válhat. Thyssens-Valentin interpretációjában ezek a motívumok fokozatosan szélesednek a teljes 12-ütemes szakasz viszonylatában, ami egyértelműen a növekvő expresszivitással függ össze. Nála az expresszivitás fokozása a nyújtott ritmusok túlpontozásával indul a 78. és 79. ütemben, majd széles triolaérzet segítségével teljeseedik ki a 88. és 89. taktusban. A szélesedést azonban nemcsak a nyújtott ritmusok arculata határozza meg, hanem a tempó gyorsulásai – a lüktetés fokozásai –, illetve lassulásai – a lüktetés „visszahúzásai” – is az ütemek végén (118. kottapélda).

118. kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 78–89. ütem, Thyssens-Valentin interpretációs megoldásai

Mindezek következtében ez a 12-ütemes szakasz kétütemes egységenként szélesedik és válik egyre jelentősebbé: a 78. és a 79. taktusban a túlpontozás, valamint az ütemvégek siettetése jelenti a folyamat kezdőpontját; a 80. és a 81. ütemben a nyújtott ritmus fokozatosan triolává szélesedik, az ütemvégek gyorsulása azonban megmarad, akárcsak a 82. és 83. ütem között. A 84. taktus párja, a 85. azonban már nem siet előre, hanem éppenséggel visszahúz. A következő ütemekben pedig a pontozott ritmusok nyolcadjai szélesednek az előző ütemekhez képest, végül pedig a 89. ütem végén lassítás ad nyomatékot a 90. taktus gisz-mollra érkezésének.

Különleges atmoszférát teremtenek a 11., fisz-moll noktürn nyitóütemei. Kezdetben a zenei szövetet a jobb kéz harmóniatöredékei képezik a bal kéz szinkópáinak „sorsszerű” kopogása fölött – e fragmentáltság azonban megtévesztő, ugyanis az alapdallam olyannyira azonosul ezzel a szerkezettel, hogy egészen a 3. ütem közepén megjelenő nyolcadmozgásig egységes szövetet hallunk. A szövet azonban továbbra sem módosul, a tenorszólam Cisz hangjai egészen a 6. ütem végéig jelentik az állandóságot, és csak egy Disz hanggal megelőlegezve lépnek tovább a 7. ütemben a dallam nyolcadaival együtt (119. kottapélda).

Molto moderato (♩ = 63)

dolce

4

119. kottapélda. Fauré: fisz-moll noktürn, op. 104, 1–7. ütem

Egyes előadók – így Thyssens-Valentin vagy Hamelin – bizonyos dallamhangok és harmóniák kiszélesítését választják (120a kottapélda), míg velük szemben Heidsieck és Dalberto megközelítésében a motívumtöredékek közé kerülnek az időbeli megtámaszkodások (120b kottapélda).

Ritmikai alterációk, összetett metrikai szövetek

Molto moderato (♩ = 63)
dolce

4

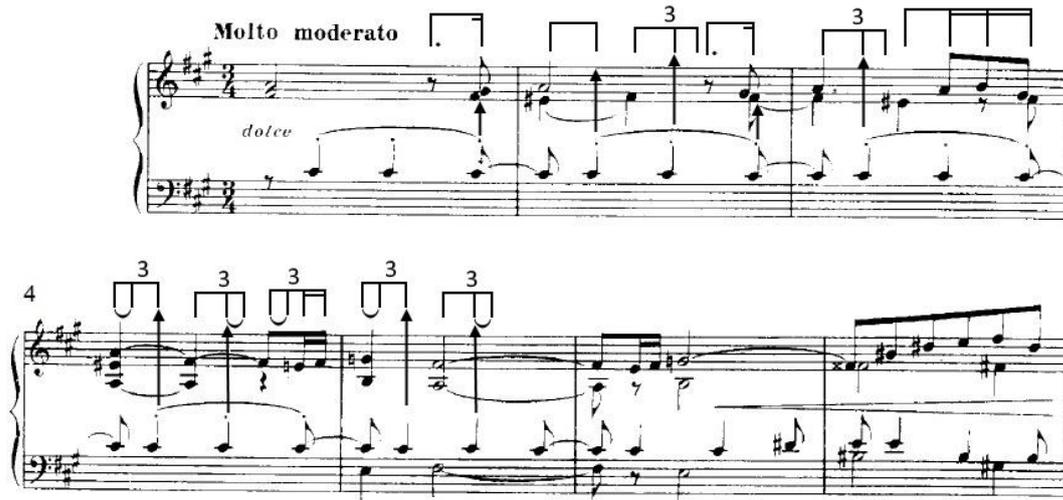
120a kottapélda. Fauré: fisz-moll noktürn, op. 104, 1–7. ütem, **Thysens-Valentin** és **Hamelin** interpretációs megoldásai

Molto moderato (♩ = 63)
dolce

4

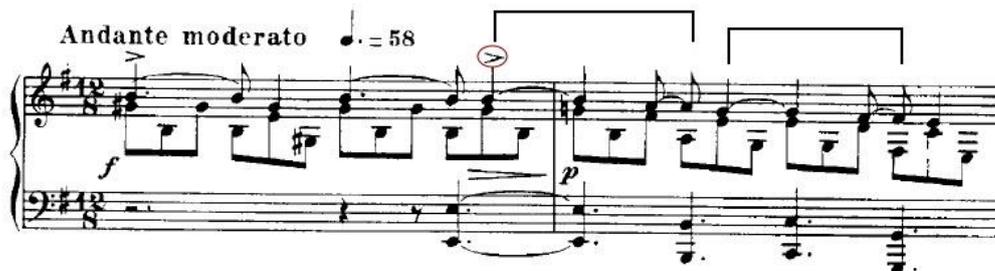
120b kottapélda. Fauré: fisz-moll noktürn, op. 104, 1–7. ütem, Dalberto és Hamelin interpretációs megoldásai

Dalberto még ennél is tovább megy: nála a bal kéz Cisz hangjai és a jobb kéz szopránja egyenesen két különböző lüktetésben mozognak. Ezzel a vontatott szinkópák és a dallam motivikájának sürgető gesztusai kerülnek egymással konfliktusba, ami nemcsak izgalmas ritmikai alterációkat eredményez, hanem improvizatív jelleget is kölcsönöz a zenei anyagnak (121. kottapélda).



121. kottapélda. Fauré: fisz-moll noktürn, op. 104, 1–7. ütem, Dalberto interpretációs megoldásai. A nyilak a két kézben egybeeső hangokat jelölik

A disszertáció 1.3.3. alfejezetében már megfigyelhettünk néhány, a kései noktürnökben felbukkanó összetett metrikai szövetet. Ilyen jellegű szerkezetet vehetünk észre a 12., e-moll noktürn nyitóütemeiben, ahol a jobb kéz 3/4-es egységekben mozog, míg a bal kéz az eredeti, 12/8-os ütemmutatót használja. A jobb kéz ereszkedő dallamíve a 2. taktusban azonban nem az ütemsúlyon indul, hanem az átkötés miatt az 1. ütem utolsó negyedén, amit a H hang akcentusa is megerősít (122a kottapélda).



122a kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 107, 1–2. ütem

Ugyanez a ritmikai képlet érvényes a 2. ütem harmadik és ötödik negyedének G és Fisz hangjaira, viszont a 3. és a 4. ütemben ez az érzet több okból kifolyólag is gyengülni látszik. Egyrészt megszűnik az átkötés a két E hang között a 2. ütem utolsó és a 3. ütem első negyedén, valamint a 3. ütem utolsó és 4. ütem első negyedén, másrészt az ereszkedő negyedmenetbe egy nyújtott ritmus ékelődik a 3. ütemben, ami egyúttal hemiola-jelleget is teremt, tovább bonyolítva a metrikai szövet értelmezését (122b kottapélda).

Andante moderato ♩ = 58

hemiola

3

122b kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 107, 1–4. ütem

Lefébure interpretációjában jól hallhatók mind a 3/4-es, mind pedig a hemiolás összefüggések: nála nemcsak az 1. ütem H hangja kap hangsúlyt, hanem a 2. ütem G-je, valamint a 3. ütem harmadik és ötödik negyede (E és F) is. Eközben sem a 2. ütem utolsó, sem pedig a 3. ütem első E hangját nem jelöli meg akcentussal; ehelyett a 3. taktus első E hangjának kiszélesítése, valamint az utána következő D hang oldásként értelmezése alapozza meg a páros lüktetés érzetét (123. kottapélda).

Andante moderato ♩ = 58

hemiola

3

123. kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 107, 1–4. ütem, Lefébure interpretációs megoldásai

Perlemuter megközelítésében ugyancsak tisztán kivehetők az ütemvonal elé hozott 3/4-es csoportok, ő azonban ezeket nem súlyozásokkal, hanem apró szélesítésekkel jelöli, ami alól csak a 3. ütem utolsó negyede képez kivételt, így ott egy nagyobb, 6/4-es zenei egység jön létre (124. kottapélda).

124. kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 107, 1–4. ütem, Perlemuter interpretációs megoldásai. A nyilak e példában is lassítást és gyorsítást jelölnek, itt tehát Perlemuter a basszusok előtt szélesít, a jobb kéz csoportjai pedig a basszusok „sarkára lépnek”

Mindkét előadónál megfigyelhető, hogy az 1. ütem utolsó és a 2. ütem első negyede közti *maggiore–minore* viszony különlegességét nem időbeli megtámaszkodással, hanem hangszín-különbséggel érzékeltetik: ezt azért tartom fontosnak leszögezni, mert egyes interpretációkban a *minore* előtti pillanat kitágul, ami önmagában akár harmóniailag indokolt is lehet, azonban ez az extra beiktatott idő már a darab legelején felborítja a jobb kéz elcsúsztatott ritmusképleteit (125. kottapélda).

125. kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 107, 1–2. ütem, lehetséges interpretációs megoldás

A 10., e-moll noktürn kódájában két zenei szakasz különül el egymástól. Az elsőben a 62. és 67. ütem között a szövet recitativo-jellege figyelhető meg, ami a „táguló” vagy „szűkülő” zenei tér szempontjából már elemzés tárgyát képezte. A második szakasz a 67. ütem utolsó három nyolcadán indul, amelyek közül a fellépő H hang akcentust kap, így a jobb kéz nyolcadcsoportjai közvetlenül az ütemvonal elé tolódnak. Fauré a 68. ütem utolsó nyolcadát szintén hangsúllyal jelöli, ami tovább fokozza a ritmikai kétértelműséget érzetét (126a kottapélda).

The image shows a musical score for Fauré's e-minor Nocturne, measures 67-72. The score is in 3/4 time and features a piano (p) dynamic and a dolce marking. It includes treble and bass staves with various rhythmic markings such as accents and slurs.

126a kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 99, 67–72. ütem

Vajon véletlen-e, hogy a 69. ütemben a harmadik csoport kezdő nyolcadán, az F hangon nem szerepel hangsúlyjel? A legkézenfekvőbb magyarázatnak az tűnik, hogy Fauré *diminuendót*, vagy legalábbis a hangszín lágyulását szerette volna elérni a 71. ütem *dolce* színezete előtt. Továbbá a 70. ütem első negyedén csonka hármashangzat szerepel, a C hang hiánya így már önmagában halkulást képez a 68. és a 69. ütem fősúlyaival szemben. A hangsúlyrend – vagyis a dallami frazeálás – szempontjából ez a tagolási rendszer összességében logikusnak érezhető, a dallamvezetést tekintve viszont lényegesen adekvátabb megoldás, ha a frazeálási kezdőpontokat a taktusok hatodik nyolcada jelenti (126b kottapélda).

126b kottapéllda. Fauré: e-moll noktürn, op. 99, 67–72. ütem

Ha kizárólag a többi szólamot vizsgáljuk, látható, hogy a harmóniak az ütemegyeken illetve az ütemfeleken kristályosodnak ki, ami ellent tart a szoprán ütemvonalától eltérő tagolásának. Lehetséges-e tehát az előadónak a dallam eltolódását és a harmóniak szimmetrikus elrendezését egyaránt érzékeltetnie, vagy az egyik szövetet alá kell rendelnie a másiknak? Heidsieck megközelítésében egyértelműen az utóbbi olvasat érvényesül: amint már a disszertáció 3.1. alfejezetében láthattuk, nála a 67. ütem utolsó három nyolcada folyamatos szélesedéssel készíti elő a 68. taktus egyét, így nem valósul meg az átkötött H szopránhang hangsúlya a 67. ütem utolsó nyolcadán, majd a 68. ütem utolsó A hangjának akcentusa sem. Helyettük a jobb kéz altszólamában a változó harmóniaknak megfelelően az ütemegyekre és az ütemfelekre kerülnek hangsúlyok, ami a dallam ritmikai szövetének teljes alárendelését eredményezi (127. kottapéllda).

67

70

127. kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 99, 67–72. ütem, Heidsieck interpretációs megoldásai

Hamelin a dallamvezetés szerinti tagolási elvet alkalmazza, a harmóniaiváltások előtti pillanatokat azonban időbeli megtámaszkodásokkal húzza alá, felülírva ezzel a dinamikai kiemeléseket, vagyis az akcentusokat (128. kottapélda). Ez a megoldás – még ha Heidsieck olvasatához képest kevésbé közvetlen módon is – ugyancsak felülírja a kottakép súlyozását, mivel az eredeti *marcato*-jellel ellátott nyolcadok az ütemegyek késleltetéseként hatnak, így magukat az ütemegyeket érzékeljük természetes súlyokként.¹

¹ Vö. Dobszay László megfogalmazásával: „Annál nagyobb egy súly, minél inkább késleltetjük a súlyos hangot (minél tovább emelkedik a karmester keze a leütés előtt); minél inkább elválnak időben az előző csoporttól. Annál kisebb a súly, minél közelebb áll a súlyos hang az előző hanghoz (illetve az általa lefoglalt időegységhez), tehát minél kevésbé jelezzük, hogy az előző hangtól (csoporttól) elváló új csoportot akarunk indítani.” Dobszay László: *A klasszikus periódus*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 2012.) 38.

128. kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 99, 67–72. ütem, Hamelin interpretációs megoldásai

Thyssens-Valentin és Damase ugyancsak a dallam vonalát követve frazeálja a szoprán nyolcadcsoportjait. Thyssens-Valentin a lejegyzésnek megfelelően előbb a 67. ütem H hangját, majd a 68. ütem A hangját hangsúlyozza, utóbbi ki is szélesíti, hogy helyet készítsen a 69. taktus 4–3-as késleltetésének (129a kottapélda). Damase szintén fontosnak tartotta ezt a pillanatot, melyet a Fisz dinamikai kinyílásával és az A visszazárásával teremt meg a 68. ütem utolsó két nyolcadán, így ennek következtében nem kerül hangsúly az A-ra (129b kottapélda).

129a kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 99, 67–72. ütem, Thyssens-Valentin interpretációs megoldásai

129b kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 99, 67–72. ütem, Damase interpretációs megoldásai

Mindkét interpretációból kiderül, hogy Fauré nem véletlenül hagyja el a *marcato*-jelet a harmadik csoport F hangján: a 71. ütem érzékeny *dolce* atmoszférája a 70. taktus folyamatos ellágyulásának segítségével születik meg.

A 12., e-moll noktürn kulminációs pontján, egyúttal a mű leggyorsabb zenei szakaszában háromféle metrikai olvasat is lehetséges. A 91. és 94. taktus között az ütemegyeket és az ütemfeleket hangsúlyok jelölik 3/4-es lüktetést sugallva, miközben a jobb kéz oktávkettőzéseivel, valamint a bal kéz basszusaival megerősített negyedek páros csoportokban törekednek felfelé, 2/4-es tagolást képezve. Ez a negyedmenetelés a 92. és a 94. ütem második felénél megszűnik, így ott az eredeti 12/8-os rendszer áll vissza annak következtében, hogy a két tercrokon harmóniai történés (G-dúr szextakkord és H-dúr szeptimakkord) 3+3 nyolcados felosztást teremt (130. kottapélda).

130. kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 107, 91–94. ütem

A kérdés ugyanaz, mint a 10. noktürn esetében: szükséges-e éreztetni a páros és páratlan lüktetést, vagy egyikük felülírja a másikat? A *marcatók* jelenléte elég egyértelműen felállítja a két ritmikai szövet közti hierarchiát, ez a megoldás – a hierarchia érzékeltetése – viszont véleményem szerint zenei szempontból problematikus. Ha ugyanis azt feltételezzük, hogy a hangsúlyjelek dinamikai kiemelést jelentenek, feleslegesen túlhangsúlyozott kétütemes frázisokat kapunk a 91. és a 94. taktus között. Sokkal közelebb járhatunk a megoldáshoz, ha ezekre a pontokra nem tényleges akcentusokként, hanem a 2/4-es érzet ellensúlyozásaiként tekintünk, ugyanis billentyűs hangszereken a 2/4-es csoportok első tagjai rendkívül könnyen kapnak akcentusokat a két kéz pozícióváltásai miatt. Hamelin olvasatában az ütemfősúlyok bár megszületnek, a taktusok közepére dinamikai visszazárással érkezünk meg, míg Perlemuter-nél a 91. és a 93. taktus fősúlyai hallhatók, a 92. ütemegy súlya viszont eltűnik a dinamikai nyitás következtében. Továbbá mindkét előadó felütésként értelmezi, ezáltal pedig kiemeli a 92. és a 94. ütem negyedik negyedének B hangját, ami a dallamvezetés szempontjából logikus megoldásoknak tűnik, azonban némileg összezavarja a ritmikai szövet 3/4-es lüktetését (131. kottapélda).

91 *Piu mosso* ♩ = 138

93 *sempre ff*

131. kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 107, 91–94. ütem, **Hamelin** és **Perlemuter** interpretációs megoldásai

Meglátásom szerint Fauré a félütemek akcentuálásával nemcsak a 3/4-es lüktetést kívánta nyomatékositani, hanem a két kéz pozícióváltásaiból fakadó hibás súlyozást is ki szerette volna küszöbölni, hogy a kétütemes zenei egységek felesleges visszatartó erő nélkül bontakozhassanak ki. Ez a zeneszerzői szándék Heidsieck felvételén teljes mértékben érezhető: nála a 91. és a 92. ütemben teraszos dinamikával építkeznek a hármas csoportok, melyek második és harmadik negyedei enyhe halkulást képeznek az első negyedekhez képest. A lejegyzett akcentusok így természetes metrikai súlyokként valósulnak meg, valamint megteremtik a Fauré által indikált 3/4-es lüktetés érzetét. (132. kottapélda).

91 *Più mosso* ♩ = 138 *poco a poco cresc.*

93 *sempre ff* *cresc.*

132. kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 107, 91–94. ütem, Heidsieck interpretációs megoldásai

3.4. A zenei szövet rétegei – egyéni előadói értelmezések

Az interpretációelemzések utolsó alfejezetében olyan előadói megközelítéseket veszünk szemügyre, amelyek a kései noktürnök zenei szerkezetének mélyebb rétegeit tárják fel. Ezek a megoldások egy-egy belső szólamot vagy csak egyetlen hangot vagy harmóniát emelnek ki a kontextusból az előző alfejezetek során megfigyelt előadói eszközök segítségével, azonban ezek a kiemelések a legtöbb esetben lokálisak, valamint olyannyira aprók, hogy nem sorolhatók be egyik elemzési kategóriába sem. Az ilyen pillanatok jellemzően egy adott zongorista sajátos gesztusrendszeréből és egyéni interpretációs stílusából fakadnak,¹ így ennek megfelelően a következő példák különböző egyéni előadói olvasatokra összpontosítanak.

A 12., e-moll noktürn nyitótaktusainak komplexitását már megfigyelhettük a disszertáció előző, 3.3. alfejezetében. A ritmikai összetevők elemzése után vizsgáljunk meg néhány olyan előadói megoldást, melyek segítenek ennek a sokrétű zenei szövetnek a mélyére ásni! Ha az első négy ütem harmóniafűzését nézzük, akkor hamar kiderül, hogy az E-dúr–e-moll viszony mellett a 3. ütemben a B-dúr e-mollhoz képesti poláris fordulata a legváratlanabb harmóniai esemény. Fauré kései noktürnjeinek elemzése során eddig a fontosabb harmóniak időbeli megnyújtása az általam tanulmányozott előadók eszköztárának alapvető részét képezte. Azonban ahogy a *maggiore–minore* kapcsolat kilassítása a jobb kéz keresztritmikájának rovására válik, úgy a B-dúr kiemelése is rejteget veszélyeket. Crossley a 3. ütem negyedik negyedének B basszusát, valamint a szoprán D nyolcadhangját az előtte hangzó átkötött E hang oldásának értelmezi, s ezután után a fellépő F hangot egy *marcató*valés a D megnyújtásával emeli ki (133. kottapélda).

133. kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 107, 3–4. ütem, Crossley interpretációs megoldásai

¹ Az előadói stílus rétegeivel kapcsolatban lásd: Stachó László: „Dohnányi előadói stílusa: a kutatás pillérei.” In: Laskai Anna, Ozsvárt Viktória (szerk.): *Dohnányi-tanulmányok*. (Budapest: Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2021.) 211–245. 219.

Mivel maga a B-dúr harmónia a felső szólam D-re lépésével születik meg, az F nem jelent új harmóniai történést. Az F dallamhang efféle kiemelése csak akkor tűnik logikusnak, ha az ütem hemiola-lüktetésének aláhúzása a cél – mivel azonban Crossley kiszélesíti az átkötött E-t és a D-t is, a hemiola harmadik csoportjának induló F hangja túlságosan leválik a ritmusképlet előző két tagjáról. Damase Crossley-hoz hasonlóképpen *diminuendo* segítségével vezet a B-dúrra, majd elkerüli az F hangsúlyozásából adódó csapdát, ezzel azonban két másikat állít maga elé: egyrészt a folyamatos halkítás miatt a 3. ütem utolsó E dallamhangja kap így akcentust, másrészt e miatt a hangsúly miatt a 4. ütem metrikai fősúlya ellágyul, aminek következtében nem születhet meg a basszuszólam Fis–F–E hangjainak kromatikus válasza a taktus második felében (134a kottapélda). Ugyanennél a szakasznál Perlemuter – ahogy az előző alfejezetben már megfigyelhettük – a frazeálási pontokat apró szélesítésekkel jelöli, így elkerüli a szopránzólam túlzott hangsúlyozását. Ennek megfelelően a 4. ütem dallamának tagolása a taktus harmadik negyedén érzékelhető: a szoprán E hangja így H-ra oldódik, így az ebből a gesztusból következő *diminuendo* pedig teret ad a basszuszólam kiemelésének (134b kottapélda).

134a kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 107, 3–4. ütem, Damase interpretációs megoldásai

134b kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 107, 3–4. ütem, Perlemuter interpretációs megoldásai. A G basszushang késik, az előadó a dallam H-jára csak halkít, amely így az E hang oldásaként hat

Az 5. és 6. ütemben a mű első két taktusa ismétlődik meg kis terc hangközzel feljebb, habár a két zenei szakasz nem egyezik pontosan. Előadói szempontból a legfontosabb eltérés a bal kéz utolsó negyedén található, ugyanis az eredeti szövet szerint ott G hangnak kellene szerepelnie D helyett. Ez a változás azért jelentős, mert a D hang ebben a kontextusban domináns–tonika kapcsolatot képez az 5. ütemegy G basszusával. Hasonló feszültség–oldás viszony azonban már egyidejűleg létrejön a jobb kéz D hangjának kiemelésével és az 5. ütem első negyedének *diminuendó*jával, vagyis a *maggiore–minore* relációjának köszönhetően (135. kottapélda).

The image shows a musical score for Fauré's Nocturne in E-flat major, Op. 107, measures 5-8. The score is in two systems. The first system (measures 5-6) shows a piano (p) dynamic in the left hand and a forte (f) dynamic in the right hand. A note in the right hand is marked 'domináns (G helyett D)'. The second system (measures 7-8) shows a piano (p) dynamic in both hands. A note in the left hand is marked 'tonika'.

135. kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 107, 5–8. ütem

Ennek fényében egyáltalán nem mindegy, hogy a szoprán vagy a basszus D hangja fontosabb-e: ha ugyanis mindkettőre akcentus kerül, úgy a későbbi hangsúly felülírja a korábbit, ami a jobbkez-gesztus dominanciáját eredményezné a bal kéz domináns–tonika viszonyának érzékeltetésével szemben. Ellenkező helyzetben, vagyis kizárólag a basszus markírozásával viszont a szoprán akcentusa lágyul el, ami ellentmond a tényleges lejegyzésnek. Thyssens-Valentin, Perlemuter, Heidsieck és Hamelin olvasatában az utóbbi megoldás jelenik meg: a bal kéz D–G lépésének gravitációs vonzása felülírja a jobb kéz *maggiore–minore* kapcsolatát, így az igazi hangsúly a D basszusra kerül. Ez az apró részlet nemcsak egyetlen hangot emel ki, hanem mind az előadó, mind a hallgató figyelmét a basszusszólamra irányítja (136. kottapélda).

136. kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 107, 5–8. ütem, Thyssens-Valentin, Perlemuter, Heidsieck és Hamelin interpretációs megoldásai

Három merőben eltérő előadói felfogással találkozhatunk a 12., e-moll noktürn kulminációs szakaszánál. A 83. taktustól a darab főrészenek zenei anyaga 2+2 ütemes egységekben skálaként ereszkedik, majd megérkezik a 87. ütemre, ahol a B rész tematikus motívuma veszi át a szerepet (137. kottapélda).

137. kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 107, 82–90. ütem

Ennél a szakasznál a kottában mindössze két *sempre forte* utasítás szerepel, amely csak a négyütemes egységek tekintetében irányadó; Fauré a lokális dinamikai történéseket, hullámzásokat az előadóra bízta. Az első előadói olvasat – Damase, Crossley, Hamelin – szerint a 83. ütemtől fokozatos *crescendo* vezet a 87. taktus egyére, ahol így a *sempre forte* helyett gyakorlatilag *fortissimo* születik meg (138. kottapélda).

82

85

Con anima

sempre f *cresc.*

ff

138. kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 107, 82–87. ütem, Damase, Crossley és Hamelin interpretációs megoldásai

A második megközelítés – Heidsiecké és Collard-é – szerint a szoprán ereszkedő skálái a 83. ütemtől nem dinamikai kinyílást, hanem ennek ellenkezőjét, halkulást hordoznak, mely teraszos *diminuendó*ként, kétütemes egységekben valósul meg. A 87. és a 88., valamint a 89. és a 90. taktusban a dinamikai hullámzás ugyancsak ütempáronként jön létre (139. kottapélda).

82

85

88

sempre f

dim.

mf

dim.

cresc.

Con anima

cresc.

139. kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 107, 82–90. ütem, Heidsieck és Collard interpretációs megoldásai

Valentin, Perlemuter és Stott – azaz a harmadik olvasat – szerint a 83–86. ütemben a dallamvonal csak annyira lesz halkabb, amennyi a természetes süllyedéséből fakad, majd ez az irány a 86. taktus D–Disz basszuslépésével megfordul, aminek következtében az ütem utolsó harmóniája, a H–dúr kvintszext jelentős dinamikai kinyílással érkezik meg a következő ütemegyre, E–dúr (140. kottapélda).

82

85

sempre f

sempre f

Con anima

sempre f

140. kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 107, 82–87. ütem, Thyssens-Valentin, Perlemuter és Stott interpretációs megoldásai

Frazeálási szemszögből érdemes kitérni a 9., h-moll noktürn nyitótaktusaira. Az alapdallam strofikus szerkezete négy együtemnyi egységből tevődik össze, amelyek első fele a folyamatosságot képezi a szoprán pontozott negyedéig, míg a taktusok második fele megpihen az ütemvégi félkottán. Ezt az elsőre egyszerűnek látszó struktúrát az előadók többsége ütemenkénti *rubato* segítségével teremti meg, miközben dinamikai szempontból is követi a dallam természetes ívét (141. kottapélda).

Quasi adagio ($\text{♩} = 44$)

sostenuto

p

3

141. kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 97, 1–4. ütem, gyakori interpretációs megoldások

Heidsieck és Dalberto azonban rávilágít egy apró rendellenességre az ütemeken belül. A negyedik negyedeken ugyanis a pontozott ritmus következtében nincs dallamhang, sem pedig kíséroranyag a szinkópáknak köszönhetően, így egy pillanatig nem lehet előre sejteni a zenei folyamatok útját. Ezt a természetes megtámaszkodási pontot mindkét előadó kitágítja, így az első négy ütem pontozott negyedeit jelentősen megnyújtja. Ez a tagolás hierarchiájában felülírja az ütemek közti „levegővételeket”: Heidsieck a 2. ütem félkottáját egyenesen a 3. taktusra vezeti rá, s ezzel egyúttal a két ütem dinamikai eseményeit is összeköti (142. kottapélda).

142. kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 97, 1–4. ütem, Heidsieck és Dalberto interpretációs megoldásai

Szinte minden tekintetben megegyező zenei szöveggel találkozhatunk a 10., e-moll noktürn 39. és 41. üteme között: a jobb kéz az alapidallam motivikájából építkezik, míg a bal kéz basszusai és tizenhatod-kíséroranyagai szinkópamozgást képeznek. Emiatt, valamint a szoprán nyújtott ritmusának köszönhetően egy, a 9. noktürnéhez hasonló „felfüggesztési pont” jön létre, amely ebben a kontextusban még szokatlanabb ponton, az ütem közepén helyezkedik el. Hamelin – amint korábban Heidsieck és Dalberto is – a 39. és 40. taktusban kitágítja a nem hangzó harmadik ütés idejét, a „felfüggesztési pontok” közti zenei anyagot pedig összekapcsolja (143. kottapélda).

143. kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 99, 38–42. ütem, Hamelin interpretációs megoldásai

A 13., h-moll noktürn visszatérésének frázisait a zenei tér és a harmóniaszöveg szempontjából is már több alkalommal elemeztem az előző alfejezetekben. Ezúttal néhány egyéni előadói elképzelésre szeretném felhívni a figyelmet, melyek rétegeltebbé, színesebbé teszik ezeket a zenei egységeket. A 135. és a 136. ütem fő időbeli történései a két bővített hármashangzat köré épülnek, ami többek között Thyssens-Valentin, Damase, Stott és Hamelin mellett Dalberto interpretációjában is érvényes: nála a legérzékenyebb harmóniai pillanatot azonban nem az ütemfősúlyok jelentik, hanem a szűkített terckvart a 136. taktus végén, melyet nemcsak halkítással, hanem szélesítéssel is jelöl (144. kottapélda).

144. kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 135–136. ütem, Dalberto interpretációs megoldásai

Ha valaki ilyen extrém módon lehalkít, mindig fennáll annak a veszélye, hogy a rákövetkező hangok kiugorhatnak ebből az érzékeny kontextusból. A 137. és a 138.

taktusban Dalberto egyedüli előadóként nem a szopránt, hanem a basszus vonalát emeli ki, miközben a felső szólamok – a szopránt is beleértve – azon a dinamikai szinten maradnak, amelyre a 136. ütem szűkített négyeshangzata megérkezett. A basszusszólam tehát egy új zenei réteg kezdetét, új „hangszercsoport” belépését teremti meg a 137. ütem első negyedén (145. kottapélda).

The image shows a musical score for measures 136-139 of Fauré's h-minor nocturne. The score is written for piano and includes dynamic markings such as ppp, mp, p, cresc., and mf. Blue arrows and text highlight specific dynamic changes and phrasing. The score is in 3/4 time and features a complex harmonic structure with chromaticism.

145. kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 136–139. ütem, Dalberto interpretációs megoldásai

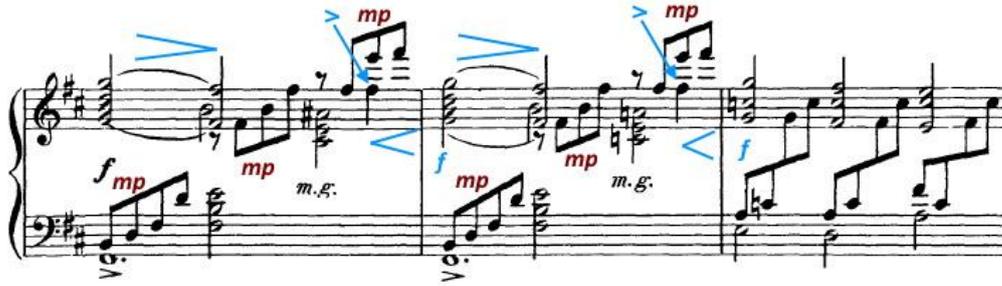
A 3.1. alfejezetben megállapíthattuk, hogy a látszat ellenére a 137. és a 143. ütem közötti zenei szakasz nem háromszor kétütemes, hanem kétszer háromütemes egységeket alkot. Ennek megfelelően a 140. taktus jelenti a második háromütemes frázis kezdetét, melyet Thyssens-Valentin, Heidsieck, Hamelin és Damase a 139. ütem szélesítésével és elhalkulásával is kiemel. Míg előbbi három előadó a *diminuendót* a zenei szövet egészére alkalmazza, Damase halkítása a négyből csak három szólamra érvényes. Nála ugyanis a kromatikus tenorszólamnak jut a vezető szerep, hogy felépítse és feszítse a zenei eseményeket a 143. ütemig: ahogyan Dalbertónál két taktussal korábban, úgy Damase esetében is a szólamkiemelés két párhuzamos dinamikai felületet eredményez (146. kottapélda).

146. kottapélda. Fauré: h-moll noctürn, op. 119, 136–143. ütem, Damase interpretációs megoldásai, a **tenorszólám** és a **teljes zenei szövet** dinamikai eseményei

Első olvasatra egyszerűnek tűnő, ugyanakkor fontos megoldásra érdemes rávilágítani a 143. és a 144. ütem jobb kezében, amely szintén csak Damase felvételén hallható. Zeneileg nyilvánvaló, hogy a 143. taktus utolsó negyede felütésként szolgál a következő ütemegyre, s egyúttal dinamikai nyitást is jelent, hiszen nemcsak a dallam fellépése Fisz-ról G-re, hanem a 144. ütem első negyedének disszonáns harmóniája – G alapú hiperdúr szekundfordításban – is ezt indikálja (147. kottapélda).

147. kottapélda. Fauré: h-moll noctürn, op. 119, 143–145. ütem

Mivel azonban a nyolcad-kísérőanyagok a felütés, vagyis a Fisz hang fölé kerülnek, a kinyílás következtében nagyon könnyen erőteljesebbé válnak, mint a tényleges dallam, így a felütés ebbe a hangorkánba olvad bele. Damase felismeri ennek veszélyét, és nemcsak a nyolcadmozgást különíti el dinamikailag az akkordoktól, hanem jelentősen kiemeli a hatodik negyed Fisz dallamhangját is (148. kottapélda).



148. kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 143–145. ütem, Damase interpretációs megoldásai, a **dallam** és a **nyolcad kíséret** dinamikai eseményei

Rendkívül puritán lejegyzésmóddal találkozhatunk a 13. noktürn középrészének első nagy zenei egységénél, az 53. és 77. ütemek között. Mindössze három dinamikai utasítás szerepel ezen a szakaszon belül, és mindhárom *forte*t indikál – az 53. ütemben *f*, a 63. és 71. taktusokban pedig *f sempre* jelölésekkel. Ezen utasítások mellett még néhány *marcato*-jel, a dallam kezdetét jelző *cantando*, valamint a négyütemes frazeálási ívek alkotják a kottaképet. Ebben az esetben interpretációs szempontból két kimenetel lehetséges: az előadó pontosan betartja és megvalósítja ezeket a bejegyzéseket – például végig fenntartja a *forte* dinamikát –, vagy próbál a zenei szövet mélyére ásni még akkor is, ha ezáltal átértelmez egyes indikációkat.

A felvételek döntő többségén a két hozzáállás közti lavírozás hallatszik. Mivel sem gyorsításra, sem pedig szélesítésre utaló jelzés nem található ebben a zenei egységben, ezért –még ha a *tempo rubato* alkalmanként meg is jelenik – alig vehető észre a lüktetés hullámozása. A dinamikai olvasatra ugyanez érvényes: ha jelentkeznek is nyitások vagy halkulások, azokat az előadók a *f[orte] sempre* utasítások kontextusában értelmezik, így a kilengések nagyon ritkán kerülnek *mezzoforte*-szint alá. Minden bizonnyal érdemes lehetne megvizsgálni ezeket az apró idő- és színbéli módosításokat, azonban létezik egy felvétel, amelyen ezek megjelenítésénél sokkal izgalmasabb megoldások születnek.

Valentin interpretációja ellene megy a kottakép *f[orte] sempre* utasításainak, ugyanis helyenként olyan érzékeny hangvételt teremt meg, hogy egyes frázisok egészen *piano* dinamikai szintig halkulnak. A dilemma természetesen adott: helyes út-e, ha egy előadó a saját olvasatával ilyen mértékben felülírja a szerző instrukcióit?

Már önmagában szokatlan, hogy ez a meglehetősen hosszú, 25-ütemes szakasz az 53. és a 77. taktus között egyetlen dinamikai skálán mozogjon. Később is hasonló lejegyzéssel találkozhatunk a mű középrészében 19 ütem erejéig, valamint a 12., e-moll noktürnben 20 taktuson keresztül, azonban mindkét zenei egység pontosan a két darab

kulminációs pontját jelenti, tehát teljes mértékben indokolt lehet a feszültség fenntartása a dinamika támogatásával. Továbbá mindkét tetőpontnál két tematikus anyag váltakozik, melyek egyre nagyobb konfliktust gerjesztenek egymás között (149a-b kottapélda).

111

113

115

117

f sempre

149a kottapélda. Fauré: h-moll noctürn, op. 119, 111–118. ütem, az **alapidallam** és a **nyújtott ritmus** tematikus anyagok váltakozása

149b kottapélda. Fauré: e-moll noktürn, op. 107, 79–90. ütem, az **alapotívum** és a **középrész** tematikus anyagainak váltakozása

A 13., h-moll noktürnben a középrész kezdeténél, ahol ez az „összetűzés” nem jelentkezik, az új frázisokkal még csak ismerkedünk, így sokkal kevésbé tűnik logikusnak, hogy minden egyes motívum *forte* alapdinamikát képviseljen. Továbbá ha magára a középrészre is nagyobb távlatban tekintünk, akkor valószínű, hogy Fauré a 78. ütemben a következő formarészt, vagyis a nyújtott ritmusos tematikus anyagok indulását kívánta dinamikai mélypontként érzékeltetni, amit az előző zenei szakasz *forte* dinamikája és a 78. ütem *piano* utasítása közti kontraszt is aláhúz (150. kottapélda).

69

72

75

78

p
marcato

150. kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 69–80. ütem

Ha mindehhez hozzáadjuk Marguerite Long álláspontját, miszerint a megfelelő árnyalatok megteremtéséhez érdemes felülbírálni a kottakép dinamikai utasításait,² akkor véleményem szerint ez a hozzáállás a 13. noktürn középrészének első huszonöt üteménél is helytálló. Thyssens-Valentin olvasatában folyamatos a dinamika, illetve az idő hullámzása, melyet jól kivehető módon a dallamvezetés és a harmóniaszövet törvényszerűségei határoznak meg (151. kottapélda).

² Marguerite Long: *Au piano avec Gabriel Fauré*. (Párizs: Éditions Julliard, 1963.) 104–105.

50 **Rall.** **Allegro** (♩ = 80)

54 *cantando* *mf* *mp* *cresc.*

57 *f* *mf* *mp*

60 *cresc.* *f*

151. kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 50–62. ütem, Thyssens-Valentin interpretációs megoldásai

Nála az 55. ütemben induló *cantando* szakasz félkottái jól érzékelhető sóhajmotívumokként jelennek meg: mindhárom nagyobb kiengedés ezeknél a helyeknél – az 55., 58. és 59. ütemben – születik meg, a sóhajmotívumok kezdőhangjai pedig egyaránt kapnak hangsúlyt és időbeli felfüggesztést is. Utóbbi esemény egész pontosan a triolacsoportok legelső hangjaira vonatkozik az 55., 58. és 59. taktusban, így a kísézőanyag mozgása egy pillanatra „fennakad”, ami nemcsak a basszusvonalat nyomatékosítja, hanem magát a szopránt is *espressivo* emeli ki. Ha Thyssens-Valentin interpretációját csak a dallamvezetés szempontjából vizsgáljuk, tisztán kivehető a motívumok természetes frazeálása, amely nem egyezik a kottakép kötőíveinek 4+4 ütemes tagolásával (152. kottapélda).

50 **Rall.** **Allegro** (♩ = 80)

54 *cantando*

57

60

152. kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 50–62. ütem, Thyssens-Valentin interpretációs megoldásai

Ez a megközelítés véleményem szerint a látszat ellenére tulajdonképpen sokkal „kottahűbbnek” tekinthető, hiszen az 55. ütem *cantando* jelzése ragadja meg a lényegét: minden zenei eszköznek – időkezelés, dinamika, frazeálás – az éneklést, a dallam természetes megformálását kell segítenie, Thyssens-Valentin felvételén pedig pontosan ez történik.

Ugyanezt a dallamformálási elvet követi a második nagyobb zenei egység is, mely a 63. ütemtől egészen a 78. ütem tematikus nyújtottritmus-anyagáig tartó szakaszt foglalja magába (153. kottapélda).

The image shows a musical score for Gabriel Fauré's Nocturne in C minor, Op. 119, measures 63-77. The score is in C minor and 3/4 time. It features a piano accompaniment with various dynamics and articulations. Red arrows indicate phrasing or breath marks, and blue arrows indicate dynamic changes. The dynamics include *mf*, *f sempre*, *mp*, *p*, *cresc.*, and *dim.*

153. kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 63–77. ütem, Thyssens-Valentin interpretációs megoldásai

A dallamvezetés logikája szerint a szoprán a 63. taktus Disz hangjáról a 65. ütem Gisz hangjára nyílik ki, majd ereszkedik vissza ugyancsak Disz-re a 66. ütem végén – ez a folyamat leginkább a dinamika kinyílását, majd összezárását indokolja. Azonban Thyssens-Valentin különleges pillanatot teremt meg azért, hogy a 65. ütem első negyedét *subito* jelleggel *mezzopiano*-ra veszi vissza, ami a 63. és 64. ütemek Fisz-dúr tonalitása után a D alapú domináns szekund váratlanságát emeli ki, ezt a harmóniát pedig tovább színezi a

szoprán Gisz hangjának késleltetése a Fisz-re. A képlet tulajdonképpen egyszerű: a dallamvezetés dinamikai nyitása és zárása négyütemes viszonylatban megvalósul, csupán egymáshoz képest két különböző dinamikai szinten a harmóniai fűszerezésnek köszönhetően.

Érdekes megfigyelni, hogy Thyssens-Valentin-nél egyáltalán nem válik automatizmussá a sóhajmotívumok interpretálása: közülük csak a legnagyobb, a 70. ütem H hangja kap akcentust és felfüggesztést is, a többi esetben a két előadói eszköz közül csak az egyiket használja. Még figyelemre méltóbb azonban, ahogy a művész a 71. és a 73. ütem késleltetéseit értelmezi. Az elemzett felvételek közül ugyanis egyedül nála hallható a 71. és 72. ütem E–Disz, valamint a 73. és 74. ütem Eisz–Disz szopránhangjainak viszonya, míg mindenki más az eredeti lejegyzés kötőíveinek megfelelő kétütemes halkításokat valósít meg (154a-b kottapélda).

154a kottapélda. Fauré: h-moll noctürn, op. 119, 69–74. ütem, gyakori interpretációs megoldások

154b kottapélda. Fauré: h-moll noktürn, op. 119, 69–74. ütem, Thyssens-Valentin interpretációs megoldásai

Thyssens-Valentin olvasata véleményem szerint egybevág Marguerite Long kijelentésével, mely szerint a megfelelő árnyalatok megteremtése érdekében a dinamikai utasításokat sok esetben érdemes újraértelmezni.³ A 13. noktürn középrészében ezek az előadói változtatások sokkal inkább kiegészítéseként hatnak a rendkívül kevés szerzői indikációhoz képest. Fauré gyakran emlegetett alapelve – „a dinamika a fontos, nem a tempóingadozások” – ugyancsak érvényesül Thyssens-Valentin interpretációjában, hiszen a szélesítések és a gyorsulások nem öncélúak, hanem a zenei szövet kifejezőmódjának természetes építőelemei (vö. 151. és 153. kottapélda). A kései noktürnök polifón szerkesztéséből adódóan fontos mozzanatnak tartom azt is, hogy az előadó kiemelt figyelmet fordítson a belső- és ellenszólamokra: ez a megközelítés, mely Alfred Cortot egyik legfontosabb princípiumával, a zenekari hangzás megteremtésével vág egybe, Damase és Dalberto játékában érzékelhető leginkább (144–148. kottapélda).⁴ A párhuzam nem véletlen, hiszen mindketten a Cortot-i hagyományon nevelkedtek – Damase közvetlenül Cortot növendékeként, míg Dalberto közvetetten, Vlado Perlemuter tanítványaként. A szólamkiemelések – még ha Long nem is tesz róluk külön említést – szintén Fauré zongorafaktúráinak dinamikai árnyalatait gazdagítják: e megoldások is a zenei szövet rétegeltségét eredményezik azáltal, hogy a különböző szólamok eltérő dinamikai skálán mozognak.

³ Long, *Fauré*, i.m., 104–105.

⁴ Charles Timbrell: *French pianism. A historical perspective*. (Huddersfield: Amadeus Press, 1999.) 108.

Összegzés

A kései noktürnök Fauré külsőségektől mentes, öncélú virtuozitást ellenző hitvallásának legékesebb zenei lenyomatai, s a Chopin nevéhez fűződő „noktürn-stílus” melankolikus, álomszerű és bensőséges hangvétele igen közel áll ehhez a belső meggyőződéshez. Chopin művei komoly inspirációs forrást jelentettek Fauré korai alkotói korszakára nézve, a szerző érett periódusának zenei nyelvezetét azonban egyre inkább a tonalitás és modalitás összeolvadása határozta meg, így Fauré fokozatosan, természetes módon függetlenítette magát Chopin hatása alól. Az 1900-as évek elejétől kezdődő süketsége feltehetően egyre inkább elzárta őt a külvilágtól, ám ez az elszigeteltség új alkotói kapukat nyitott számára: közrejátszott zenei nyelvezetének átformálásában, kései stílusának kialakulásában. Műveinek hangzásvilága letisztultabbá, felépítése következetesebbé, atmoszférája pedig befelé fordulóvá vált. Fauré fokozatos elszakadását a külvilágtól a virtuóz külsőségek elhagyása is kísérte, melynek következtében a szerző sajátos sallangmentes hangot teremtett meg: zongoraművei közül a kései noktürnök e személyes belső világ legőszintébb vallomásai.

A zeneszerző kortársai ezeket a műveket nem igazán értették, és gyakran a zenei anyag egyhangúságát – a túlzott szekvenciahasználatot és az állandó szinkópakíséretet – hozták fel kritikának. Még Fauré legelhivatottabb előadója, Marguerite Long is a zeneszerző korábbi alkotásait preferálta, és a kései művek közül csak elvétve tűzött műsorra néhányat. A puritánnak tetsző felszín alatt azonban egy összetett, mélyen expresszív zenei szövet húzódik, mely az öt kései noktürnt is jellemzi. A darabok részletgazdagsága az interpretáció-elemzések során válik igazán láthatóvá: a különböző rétegek feltérképezésében komoly segítséget nyújtanak a változatos előadói olvasatok. Az interpretációs megoldások a harmóniafűzés terén a legváltozatosabbak, ugyanis az előadók különböző okokból kifolyólag emelnek ki harmóniákat: modulációs szempontok vagy disszonanciák alapján, illetve a dallam vagy a belső szólamok keltette feszültség nyomán. Fauré kifejezetten kevés utasítással látta el kései műveit, így az előadók gyakran kapnak szabad kezét a zenei passzázsok időkezelését és dinamikáját illetően. A kevés indikáció közül kiemelt jelentőséggel bírnak a *marcato*-jelek: ezek nemcsak szólamkiemelést, hanem két- vagy többértelmű metrikai szövetet is jelölhetnek, s ilyen esetekben a zenei anyag sokrétűségét akkor tudja plasztikusan megjeleníteni az előadó, ha komolyan veszi ezeket a kiírt akcentusokat. A változatos időkezelési megoldások ellenére egy fontos tendencia

mindenképp megfigyelhető az előadói megközelítések között: Damase, Heidsieck, Hamelin, de különösen Thyssens-Valentin olvasatában fedezhető fel az az előadói koncepció, hogy a zenei folyamatok növekvő feszültségét nem gyorsítással, hanem expresszív játékmóddal valósítják meg (lásd a 3.1. alfejezetben). Ez a dinamika növekedésével együtt a gesztusok fokozatos szélesítését jelenti, nem pedig a tempó lassulását. Ezekben az interpretációs megoldásokban nyer igazán értelmet Fauré legfontosabb alapelve: „A dinamika a lényeg, nem a tempóingadozások.”

Amikor Alfred Cortot a szerző kései műveinek kapcsán a kifejezés elmélyüléséről ír (lásd az 1.3. alfejezetben), s amikor Marc-André Hamelin arról beszél, hogy időbe telik minden réteget meghallania bennük (3.2. alfejezet), mindkét zongorista rávilágít annak egy lehetséges okára, hogy ezek a darabok miért kevésbé népszerűek Fauré korábbi alkotásaihoz képest. Az öt utolsó noktürn nemcsak az előadóktól, hanem hallgatóságuktól is rendkívüli odafigyelést és fogékonyságot igényel; emiatt valószínűtlennek tartom, hogy ezek a kompozíciók valaha is megszólíthatják a nagyközönség széles rétegeit – ez azonban nem jelenti azt, hogy ne lenne egyértelmű létjogosultságuk a hagyományos repertoárban. Előadóként és elemzőként is fontosnak tartom és tenni kívánok azért, hogy ezek a magas esztétikai kvalitást képviselő, értékes alkotások egyszer elfoglalhassák méltó helyüket a romantikus zongorairodalom kánonjának csúcán, Schumann, Chopin, Liszt és Brahms művei mellett.

Bibliográfia

- Bellman, Jonathan: „Middlebrow Becomes Transcendent. The Popular Roots of Chopin’s Musical Language.” In: Bellman, Jonathan D., Goldberg, Halina (szerk.): *Chopin and His World*. Princeton: Princeton University Press, 2017. 147–170.
- Botstein, Leon: „Chopin and the Consequences of Exile.” In: Bellman, Jonathan D., Goldberg, Halina (szerk.): *Chopin and His World*. Princeton: Princeton University Press, 2017. 315–356.
- Brown, Edward: „John Field. Forgotten Innovator of the Nocturne.” *The American Music Teacher* 2/2 (1970. november–december): 23., 46.
- Brown, Maurice J. E.: „Nocturne.” *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Caballero, Carlo: *Fauré and French Musical Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Cooper, John: *Historical Dictionary of Romantic Music*. Lanham: Scarecrow Press, 2013.
- Copland, Aaron: „Gabriel Fauré, a Neglected Master.” *Musical Quarterly* 10/4 (1924. október): 573–586.
- Cortot, Alfred: *La musique française de piano*. Párizs: Éditions Rieder, 1930.
- Daverio, John: *Robert Schumann. Herald of a New Poetic Age*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Gavoty, Bernard: *Alfred Cortot*. Párizs: Buchet et Chastel, 1977.
- Glare, P. G. W.: *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1968.
- Harding, James: *Saint-Saëns and His Circle*. London: Chapman and Hall, 1965.
- Howat, Roy.: *The Art of French Piano Music. Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*. New Haven: Yale University Press, 2009.
- Jones, J. Barrie: „Fauré’s Performance Practice.” *Tempo New Series* 151 (1984. december): 32–35.
- Kalberg, Jeffrey: „The Rhetoric of a Genre. Chopin’s Nocturne in G minor.” *19th-Century Music* 11/3 (1988. tavasz): 238–261.
- Kasunic, David: „Revisiting Chopin’s Tubercular Song. An Opera in the Making.” In: Bellman, Jonathan D., Goldberg, Halina (szerk.): *Chopin and His World*. Princeton: Princeton University Press, 2017. 103–122.

- Kendall-Davies, Barbara: *The Life and Work of Pauline Viardot-García. The Years of Grace, Volume 2, 1863–1910*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012.
- Kerman, Joseph: „Beethoven, Ludwig van.” *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Koechlin, Charles: *Gabriel Fauré*. London: Dennis Dobson, 1946.
- Landormy, Paul: „Gabriel Fauré.” *The Musical Quarterly* 17/3 (1931. június): 293–301.
- Langley, Robin: „John Field and the Genesis of a Style.” *The Musical Times* 123/1668 (1982. február): 92–99.
- : „Field, John.” *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Leikin, Anatole: „Chopin and the Gothic.” In: Bellman, Jonathan D., Goldberg, Halina (szerk.): *Chopin and His World*. Princeton: Princeton University Press, 2017. 85–102.
- Long, Marguerite: *Au piano avec Gabriel Fauré*. Párizs: Éditions Julliard, 1963.
- Loppert, Max: „Crossley, Paul.” *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Nectoux, Jean-Michel: *Fauré. Solfèges*. Párizs: Éditions du Seuil, 1986.
- : *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- : „Fauré, Gabriel.” *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001.
- Oliver, Michael: „Fauré – 13 Barcarolles.” *Gramophone* 80/5 (2002. augusztus): 67.
- Orledge, Robert: *Gabriel Fauré*. London: Eulenberg Books, 1979.
- Piggott, Patrick: „John Field and the Nocturne.” *Proceedings of the Royal Musical Association* 95 (1968–1969.): 55–65.
- Rink, John: „Chopin and Improvisation.” In: Bellman, Jonathan D., Goldberg, Halina (szerk.): *Chopin and His World*. Princeton: Princeton University Press, 2017. 249–270.
- Samson, Jim: „Chopin, Fryderyk Franciszek.” *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Sobaskie, James: „The emergence of Gabriel Fauré’s late musical style and technique.” *Journal of Musicological Research* 22/3 (2003. január): 223–275.
- Stachó László: „Dohnányi előadói stílusa: a kutatás pillérei.” In: Laskai Anna, Ozsvárt Viktória (szerk.): *Dohnányi-tanulmányok*. Budapest: Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2021. 211–245.

Bibliográfia

—————: *A zongoraművész Bartók. Modellek és ideálok*. Budapest: Balassi Kiadó, 2022.

Suckling, Norman: *Gabriel Fauré*. London: J. M. Dent and Sons, 1951.

Szulc, Tad: *Chopin In Paris. The Life and Times of The Romantic Composer*. Boston: Da Capo Press, 1999.

Tait, Robin: *The Musical Language of Gabriel Fauré*. PhD disszertáció. St. Andrews: University of Saint Andrews, 1984. (Kézirat).

Temperley, Nicholas: „John Field and the First Nocturne.” *Music & Letters* 56/3–4 (1975. július–október): 335–340.

Timbrell, Charles: *French pianism. A historical perspective*. Huddersfield: Amadeus Press, 1999.

—————: „Dalberto, Michel.” *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

—————: „Heidsieck, Éric.” *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

Tunley, David: „Mélodie.” *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

Unverricht, Hubert: „Notturmo.” *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

—————: „Serenade.” *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

Wagenheim, Allan: *John Field and the Nocturne*. Bloomington: Xlibris Corporation, 2008.

Walker, Alan: *Fryderyk Chopin. A Life and Times*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2018.

Internetes források:

N.N.: „Germaine Thyssens-Valentin.”

https://en.m.wikipedia.org/wiki/Germaine_Thyssens-Valentin

N.N.: „Jean-Michel Damase.” <https://www.billaudot.com/jean-michel-damase-6.html>

N.N.: „Jean-Michel Damase – Biography.” <https://www.chezdamase.com/biography>

N.N.: „Kathryn Stott – Artistic Director.” <https://www.kathrynstott.com/artistic-director.htm>

N.N.: „Kathryn Stott – Biography.” <https://www.kathrynstott.com/biography.htm>

Dani Imre: Interpretációs lehetőségek Gabriel Fauré kései noktürnjeiben

N.N.: „Les Nocturnes de Fauré par Jean-Philippe Collard.”
<https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/disques-de-legende/disques-de-legende-du-jeudi-12-mai-2022-2878500>

N.N.: „Vlado Perlemuter – Biography.” <https://www.vladoperlemuter.com/eng/294-mini-bio-eng>

Paul, Hélène: „Yvonne Hubert.”
<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/yvonne-hubert-emc>

Az internetes források utolsó megtekintési dátuma: 2024. 08. 31.

Hangfelvételek

A 3. fejezet interpretációelemzéseihöz felhasznált hangfelvételek időrendben:

Germaine Thyssens-Valentin: *Gabriel Fauré: Nocturnes*. Ducretet Thomson, 1957. LP 320C 112/113.

Jean-Michel Damase: *Gabriel Fauré: Nocturnes. Volume II*. Decca Records, 1963. LP 163762.

Éric Heidsieck: *Fauré: Nocturnes & Thème et variations, Op. 73*. Erato, 1963. LP 9029510253.

Jean-Philippe Collard: *Nocturnes Nos. 8–13, Thème et variations, Op. 73*. EMI, 1973. LP CO69-12576.

Paul Crossley: *Fauré: The 13 Nocturnes; Pièces brèves Op. 84*. CRD Records, 1983. LP CRD1106/7.

Yvonne Lefébure: *Gabriel Fauré: Thème et Variations, Op. 73; 5 Nocturnes; 2 Impromptus*. FY Solstice, 1989. CD FYCD088.

Vlado Perlemuter: *Fauré: Nocturnes, Barcarolle, Impromptu, Theme and Variations*. Nimbus Records, 1989. CD NI5165.

Kathryn Stott: *Fauré: The Complete Music for Piano*. Hyperion, 1995. CD CDS44601/4.

Michel Dalberto: *Gabriel Fauré: Piano Works*. Aparté, 2017. CD AP150.

Marc-André Hamelin: *Fauré: Nocturnes & Barcarolles*. Hyperion, 2023. CD CDA68331-2.