

DLA doktori értekezés tézisei

Darázs Renáta

Gabriel Fauré dalai

Témavezető: Papp Márta

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok besorolású doktori iskola

Budapest

2010

I. A kutatás előzményei

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

A Fauré életéről és munkásságáról szóló cikkek illetve monográfiák esetében jól elkülönül a kortárs illetve a mai (a szerző halála után megjelenő, kritikai szemléletű) szakirodalom. A kortárs megítélés filológiailag nem lehetett megalapozott, mert íróik csak a kiadott anyagokra támaszkodhattak, de személyes emlékeik és benyomásaik miatt érdekesek, esztétikai ítéleteik pedig teljesen helytállóak. Ide sorolható Philippe Fauré-Fremiet (Fauré egyik fia), Charles Kœchlin és Émile Vuillermoz monográfiája, illetve Aaron Copland, M. D. Calvocoressi és Leslie Orrey méltatása. A korabeli értékelés egyik sarkalatos pontja volt, hogy Faurét a szalonzeneszerző téves megítélése alól felmenthessék, s az életmű második felének akkor még nem annyira ismert mesterműveire irányítsák a figyelmet.

Két alapvető modern monográfia érhető el: az egyik Robert Orledge (Robert Orledge: *Gabriel Fauré*. London: Eulenberg Books, 1979), a másik Jean-Michel Nectoux (Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991) tollából. Mindkettő nagy terjedelemben és részletességgel foglalkozik a szerző életével, munkásságával, stílusával és zenetörténeti megítélésével; kronologikus műjegyzékkel, alapos bibliográfiával, Nectoux esetében diszkográfiával is kibővítve. Jean-Michel Nectoux szinte teljes munkásságát Faurénak szentelte, e monográfiája egy korábbi zsebkönyv méretű munka (Jean-Michel Nectoux: *Fauré*. Paris: Seuil, 1972) alapos kibővítése, emellett számos szócikket is írt a Fauré-kutatás egy-egy kérdéséről. Más típusú munka Carlo Caballero Fauré-könyve (Carlo Caballero: *Fauré and French Musical Aesthetics*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 2001): ő Fauré műveinek és munkamódszereinek taglalását esztétikai kategóriák alapján tárgyalja.

A 19. századi francia daltörténet alapvető munkája Frits Noske könyve (Frits Noske: *La Mélodie française de Berlioz à Duparc*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954), mely a műfaj történeti kérdéseken túl Fauré korai dalainak tárgyalása miatt is jelentős. A Denis Stevens

szerkesztette *A History of Song* című könyvben David Cox írta a Franciaországgal foglalkozó fejezetet. Elisabeth Schmierer *Geschichte des Liedes* című könyvében egész fejezetet szán a 19. századi francia dal történetének, melyben néhány oldal csak Fauréval foglalkozik, benne a *Clair de lune* elemzésével. Barbara Meister 19. századi francia dalról szóló könyve (Barbara Meister: *Nineteenth-century French Song. Fauré, Chausson, Duparc and Debussy*. Bloomington and London: Indiana University Press, 1980) Fauré összes dalának angol nyelvű fordítását közli, és a dalokat az előadó szemszögéből elemzi. Magyarországon könyvformátumban sajnos nem elérhető Vladimir Jankélévitch Fauré dalainak szentelt munkája (V. Jankélévitch: *Gabriel Fauré et ses mélodies*. Paris: Plon, 1938, kibővített változata *Gabriel Fauré et l'inexprimable*. Paris: Plon, 1974).

A Fauréval kapcsolatos szakirodalom csak látszólag bőséges: a témában megjelent írások nagyobb része inkább biográfiai, mint zenei tartalmakat fogalmaz meg. Fauré dalaival Jankélévitch könyvén kívül csak néhány kiadatlan disszertáció, illetve rövidebb lélegzetű, vagy áttekintő, vagy a dalok közül csak néhány darabra fókuszáló cikkek olvashatók. Fauré korai dalainak vizsgálata a Fauré-kutatás egyik legnagyobb adóssága: legrészletesebben Frits Noske fent említett munkájának egy fejezete foglalkozik vele. A dalokról a legalaposabb tájékoztatást a három megjelölt monográfia megfelelő fejezetei, illetve az adott dalokkal vagy dalciklusokkal foglalkozó szakcikkek nyújtják.

Magyar nyelvű Fauré-irodalom gyakorlatilag nincs. Az egyetlen magyar nyelvű munka, mellyel találkoztam, a *(La) Chanson d'Eve* értelmezéséről szóló írás Móricz Klárától. Nemcsak a Fauréval foglalkozó szakirodalom, de maguknak a daraboknak a megszerzése is nehézségekbe ütközött. Fauré kortársainak vizsgálatakor szintén hasonló problémákba ütköztem. A francia daltörténet Magyarországon rengeteg vakfolttal bír, holott Debussy és Ravel vokális munkáinak értékeléséhez és elemzéséhez elengedhetetlen Fauré, illetve kortársainak (Chausson, Duparc, Chabrier, Gounod, Massenet, Bizet, Lalo, Reynaldo Hahn stb.) ismerete.

II. Források

Fauré első nyomtatásban is megjelent művei az 1860-as években írt dalai voltak. A korai románcok egyesével vagy kis füzetekbe rendezve jelentek meg a Choudens-nál és az Hartmann-nál, egyelőre opus-szám nélkül. Az első gyűjteményes kiadást a Choudens hozta ki 1879-ben. E kötet első változata még huszonöt dalt tartalmazott. Átszerkesztésére 1908-ban, a harmadik kötet összeállításakor került sor.

A korai dalok opus-számai nem Faurétól származnak. 1896-ban, az Institut-be való jelentkezésekor kérésére Hamelle osztotta ki a korai dalok között az opus-számokat 1-től 8-ig. Ezek sem a darabok keletkezési sorrendjét, sem pedig első kiadásuk kronológiáját nem tükrözik, a számok kiosztása azon sorrend szerint történt, ahogy a darabok az első gyűjteményes kiadásban követik egymást. A későbbi darabokat már a szerző sorolta be opus-számmal, néhány dalnak azonban ebből a szempontból mégis hányatott sors, többszöri átszámozás jutott. Fauré korai dalai közül emblematikus a *Lydia* (op. 4/2).

Fauré első valódi dalciklusa, az op. 58-as *Cinq mélodies 'de Venise'* még az Hamelle-féle harmadik gyűjteményes kötetben jelent meg, de többi dalciklusa már mind külön füzetet kapott. Így jelent meg a *(La) Bonne Chanson* (op. 61) 1894 áprilisában, még az Hamelle-nél. 1904 után Fauré vokális munkái legnagyobb részben már dalciklusok (*La Chanson d'Eve* op. 95; *Le Jardin clos* op. 106; *Mirages* op. 113; *L'Horizon chimérique* op. 118), ezeket részben az Heugel, részben a Durand adta ki. A dalciklusoktól függetlenül íródott, magában álló néhány dal inkább kivétel: alkalom vagy felkérés szülte darab. A darabok utóélete szempontjából is talán ez a néhány mű (*Le Don silencieux* op. 92; *Chanson* op. 94; *Vocalise-Etude* op. szám nélkül; *C'est la paix!* op. 114) járt a legrosszabbul: nem kerültek gyűjteményes kötetbe, s így, egyesével kiadva, máig a legnehezebben megszerezhetők.

Fauré legjelentősebb kompozíciói a dalciklusok. A korai dalai közül kiemelkedik néhány emblematikus mű, ilyen például a *Lydia* (op. 4/2), az ún. olaszos dalok közül az *Après un rêve* (op. 7/1) és a *(La) Chanson du pêcheur* (op. 4/1), és nagyon fontosak és jók az op. 18, az op. 23 és az op. 39 dalai.

III. Módszer

Fauré első és utolsó dalának keletkezése között több, mint fél évszázad telt el. Első ránézésre is hatalmas a változás a korai, romantikus dalok és a kései, egyéni hangú neoklasszikus darabok között. Vajon a köztük lévő különbség stílusváltás vagy organikus, koherens fejlődés? Átmeneti korszakokban élő szerzők életműve gyakran eklektikus. Mennyiben érintették a századfordulón és a 20. század első évtizedében lezajló változások Fauré egyéni stílusát? Kimutatható-e művészetében más szerzők hatása? S legfőképpen: milyenek ezek a darabok? Vannak-e csak Fauréra jellemző stílusjegyek, s ha igen, melyek azok? Miben nyilvánul meg a szerző kézjegye? Ezekre a kérdésekre kerestem választ disszertációm írásakor.

Fauré dalai alapvetően két csoportra oszthatók: dalciklusok, melyeket nem pusztán tartalmi, hanem zenei eszközök tesznek zárt egységgé, illetve individuális darabok, melyeket inkább kiadói nyomás, vagy keletkezésük dátuma fűz lazán szerkesztett opusokká. Ez utóbbiak jellemzően az életmű első felében helyezkednek el, míg a dalciklusok az életmű második feléből valók. Ez a szempont azonban, főként ha a szerző stílusának alakulására, változására vagyunk kíváncsiak, nem elegendő a dalok csoportosítására. Kérdéses néhány olyan jelentős, ám eredetileg nem ciklusként tervezett opus (op. 76, 83, 85, 87) elhelyezése is, melyek a dalciklusok között, az életmű második felében keletkeztek.

Egy szerző egyéni stílusának alakulása kézenfekvő módon leginkább darabjainak kronológiai sorrendben történő áttekintésével vizsgálható. Problémát jelentett azonban a korszakhatárok meghúzása. A kései korszak meghatározása a legkönnyebb: négy utolsó dalciklusa stílusában annyira összetartozó, előzményeitől pedig kronologikusan is elkülönülő, hogy a korszakhatárt itt meghúzni önként adódik. Nehezebb elválasztani a korai és érett művek csoportját, itt a korszakhatárt a dalok stílusbeli hovatartozása alapján az op. 39 és az op. 43 között helyeztem el.

A korai dalok datálása nehéz, olykor csaknem lehetetlen: sem megfelelő dokumentáció, sem az opus-számok nem nyújtanak megfelelő tájékoztatást a darabok keletkezésének sorrendjéről. Az erre vonatkozó kutatást nagyrészt Jean-Michel Nectoux végezte el. A korai dalok tárgyalásakor az időrendben haladás mellett más szempontokat is keresnem kellett. Néhány opusokon átívelő csoport magától adódott; ilyenek például az első, kizárólagosan Victor Hugo verseire írt dalok, vagy az összefüggő, nagyobb mennyiségben megzenésített Armand Silvestre-költemények. Nem mindig lehetett azonban a csoportba rendezés alapja a költő; ekkor az adott életszakasz műveinek valamely más jellegzetességét választottam ki nagyobb összefüggések teremtésére (ilyen például a Viardot-család hatását bemutató alfejezet). Az életmű korai szakaszának tárgyalásakor még egy lényeges kérdést kellett megvizsgálnom: hol lép át az először szinte szalon-modorban alkotó Fauré a kevés egyéni invencióval alkotott románcok köréből az első valóban egyéni hangú *mélodie*-k körébe. Mivel az átmenet fokozatos, ezért nem használhattam csoportképző szempontként, de a kérdésnek külön alfejezetet szenteltem.

Dolgozatom megírásakor a kronológiai rendben való haladás mellett döntöttem azért is, mert Fauré dalai Magyarországon még mindig nem eléggé ismertek. Fontosnak tűnt, hogy ha röviden is, de minden dalról írjak: teljes képet szerettem volna adni Fauré énekhangra szánt, zongorakíséretes vokális kompozícióiról. Dolgozatom elsősorban analitikus jellegű, és bár minden Fauré-dalt érint, nem kézikönyv. Az elemzések mélysége illetve eszköze változó, a különböző korszakok más és más problémákat, zeneszerzői célkitűzéseket és feladatokat vetnek fel. A dolgozat kereteinek szűkössége miatt más vokális kompozíciókat (duettek, *Requiem*, két *drame*

lyrique stb.) figyelmen kívül hagyva, kizárólag a dalok vizsgálatát tűztem ki feladatul; az egyéb műveket csak akkor említem, ha azok az adott dal vizsgálatához szorosan hozzátartoznak. A dalok analízisében a műfaji kérdések mellett a forma, a melódika, a ritmika és a harmóniavilág megvizsgálására tettem kísérletet, mindig azt a szempontot kiemelve, ami az adott darabban a legérdekesebb vagy legfontosabb. Érdekes kérdésnek bizonyult az is, hogy a költői szöveg mennyiben befolyásolta a dal szerkezetét vagy zenei anyagát. A dalok tárgyalásának mikéntje és súlya a dal jelentőségével és esztétikai megítélésével párhuzamos. Törekedtem viszont az életmű egyes pontjait összekötő szálak feltérképezésére is.

IV. Eredmény

Fauré dalainak nemcsak saját zeneszerzői tevékenységében, de a francia zeneirodalom egészében is fontos helye van: a 19. század második felében kibontakozó új francia dalműfaj, a *mélodie* legjelentősebb alkotóinak egyike, Duparc és Debussy mellett, Fauré volt.

Fauré dalainak következetes stílusvizsgálatával kiderül: a dalok legfontosabb jellemzői, témák, harmóniák, forma – szinte változatlanok. Fauré hajlama a skálamenetekből építkező dallamalkotásra már a kezdetektől megmutatkozott, elegendő felidézni a több dalban is megjelenő *Viardot*-témát, vagy összevetni a *Nell* és a *La Mer est infini* indulását. Fauré dalai – néhány virtuóz darabtól eltekintve – mindig kényelmes ambitusban mozognak, mert megformálásuk lényege a választott költemény érzékeny deklamációja. Fauré prozódíája szinte a kezdetektől fogva mintaszerű, sajátos ritmikai és metrikai világa pedig a hangsúlyok tompításával a szöveg folyamatos, érthető, követhető hangozatását szolgálja. A folyamatosság, folyékonyág harmóniavilágára is igaz. Harmonizálásának jellemzői – a feloldatlan diszsonanciák láncolata, a tonális és modális elemek összeforrasztása, erős modulatív hajlam, tercrokon fordulatok és egészhangú skálakivágatok kedvelése – csíráikban már a kezdetektől jelen vannak művészetében. Formálásának legerősebb mozgatórugója a kohézióra való állandó törekvés. Ennek lehetőségét nemcsak az általa oly kedvelt visszatéréses ABA forma adhatja meg, de az átkomponált dalokban a faktúrák következetes végigvitele, vagy a kezdő faktúrának a darab végén történő visszaidézése, illetve a dallami elemek állandó ismétlése és fejlesztése is. Bizonyos szerkesztésmódok az egész életművön át kimutathatók: Fauré legjobb dalai ugyanazon szigorúan szerkesztett típushoz tartoznak, melynek első példája a *(Le) Secret*, utolsó pedig a *Diane, Séléné*.

Mindeme hasonlóságok mellett változó, csak az életmű egyes rövid periódusaihoz kötődő jellemvonások is állnak. Fauré érdeklődésének változásai jól nyomon követhetők, mint ahogy az a

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

Stílusának alakulását a kezdetektől eltekintve nem befolyásolták más alkotók. A korai dalok még magukon viselik Gounod írásmódjának lenyomatát, s közvetlen mesterének, Niedermeyernek hatását. A korai románcok után Fauré hamarost már saját egyéni hangján szólalt meg (*Lydia*). A korai dalokban a *romance* és a *mélodie* műfaji különbségein túl más szempontok alapján is kimutathatók bizonyos stílusrétegek. Az „olaszos” dalok csoportjának dallamos virtuozitása, a német hatást mutató drámai hangvételű dalok (*Automne*, *Fleur jetée*) vagy a Duparc példája nyomán megzenésített Baudelaire-versek dokumentálják Fauré stílusának nem egyenletes ívű, nem egy irányba haladó változásait. Pályájának legváratlanabb fordulata azonban a századfordulóra tehető. Már a *(La) Bonne Chanson* is meglepte hallgatóit, de ami végképp nem volt előre megjósolható, az idősödő Fauré utolsó nagy, termékeny időszaka. Négy jelentős dalciklus született még annak a szerzőnek a tollából, aki a hallását fokozatosan elveszítette.

Fauré művészetének vívmányai a maguk sajátos módján adtak választ koruk kérdéseire. Stílusa a romantikából örökölt formákat sosem borította fel, és harmóniavilága is leírható a klasszikus összhangzattani keretek közt. Ezt a tökéletesen a hagyományba ágyazódó zenei nyelvet és formát azonban olyan egyéni módon, olyan szabadon alkalmazta, mely kései stílusában a progresszív szerzők törekvéseihez kapcsolható. A *(Le) Jardin clos* vállalt egyszerűsége Satie vagy Ravel egyes darabjaival rokon. Utolsó időszakának deklamatív, recitáló dallamai pedig – éles ellentétben korai dalainak Mendelssohnhoz mérhető dallamosságával – a századforduló után az újabb hangvételű vokális zene egyik legfontosabb kihívására: a szöveg és dallam viszonyának újragondolására kínálnak alternatívát.

V. Az értekezés tárgyköréhez kapcsolódó tevékenység dokumentációja

(Az alábbi felsorolás azokat a koncerteket tartalmazza az elmúlt öt évből, melyeken Fauré-dalokat énekeltem. A koncertek műsorából csak Fauré kompozícióit neveztem meg.)

2006. január 23. Budapest, Régi Zeneakadémia Kamaraterme

DLA-koncert

FAURÉ: *Le Parfum impérisable*, *Arpège* (op. 76); *Prison*, *Soir* (op. 83)

Zongorán kísért: Kuzsner Péter

2006. május 19. Sopron, Evangélikus templom

jótekonysági koncert

FAURÉ: *En prière*, *Pie Jesu Domine* (részlet a *Requiem*ből)

Orgonán közreműködött: Kuzsner Péter

2006. június 12. Budapest, Régi Zeneakadémia Kamaraterme

DLA-koncert

FAURÉ: *La Chanson d'Eve* – részletek

Prima verba (op. 95/2), *Roses ardentes* (op. 95/3), *Comme Dieu rayonne* (op. 95/4),

L'Aube blanche (op. 95/5), *Eau vivante* (op. 95/6), *Veilles-tu ma senteur de soleil?* (op. 95/7)

Zongorán kísért: Kuzsner Péter

2006. szeptember 16. Budapest, Régi Zeneakadémia Kamaraterme

Matinékoncert a Liszt Múzeum rendezésében

FAURÉ: *Reflets dans l'eau* (op. 113/2), *Eau vivante* (op. 95/6)

Zongorán kísért: Kuzsner Péter

2007. július 7. Budapest, Régi Zeneakadémia Kamaraterme

Liszt Ferenc Múzeum matinékoncertje

FAURÉ *Le Parfum impérisable* (op. 76/1), *Arpège* (op. 76/2), *Automne* (op. 18/3), *Aurore* (op. 39/1),

Au cimetière (op. 51/2)

Zongorán kísért: Kuzsner Péter

2007. augusztus 5. Róma, Teatro Marcello

Dalest

FAURÉ: *Le papillon et la fleur* (op. 1/1), *Mai* (op. 1/2), *Aurore* (op. 39/1), *Chanson d'amour* (op. 27/1),

Après un rêve (op. 7/1), *Clair de lune* (op. 46/2), *Nell* (op. 18/1)

Zongorán kísért: Wilhelm András

2008. március 9. Régi Zeneakadémia Kamaraterme (Budapest)

Doktorandusz-bérletsorozat: Nemzetek zenéje (francia)

FAURÉ: *Le papillon et la fleur* (op. 1/1), *Mai* (op. 1/2), *Aurore* (op. 39/1), *Chanson d'amour* (op. 27/1),

Après un rêve (op. 7/1), *Clair de lune* (op. 46/2), *Nell* (op. 18/1)

Zongorán kísért: Wilhelm András