

LISZT FERENC ZENEMŰVÉSZETI EGYETEM

**A szövegábrázolás példái a XX. század
a cappella kóruszenéjében
francia költők versei alapján**

Erdős Ákos

Doktori értekezés

Budapest, 2007

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás	3
Kottapéldák jegyzéke	4
Bevezetés	6
I. Egy megkésett trubadúr	
Charles d’Orléans költeményei Lajtha László és Claude Debussy kórusaiban	8
Charles d’Orléans életének és munkásságának ismertetése	8
Lajtha László kapcsolata a kóruszenével	9
Általánosan jellemző zenei és kifejezésbeli megoldások	
Lajtha László vegyeskaraiban	11
Szövegábrázolás Lajtha <i>Négy madrigál</i> c. művében	26
Debussy <i>Három chanson</i> jának keletkezési körülményei	39
Debussy stílusának fő vonásai és ezek megjelenése a <i>Három chanson</i> ban	41
Szövegábrázolás Debussy <i>Három chanson</i> c. művében	43
II. Színek, hangok, illatok	
Paul Verlaine költeményei XX. századi magyar zeneszerzők feldolgozásában	52
Paul Verlaine életének és költészetének rövid áttekintése	52
Lendvay Kamilló zeneszerzői pályája	53
<i>Sotto voce</i>	54
Vass Lajos zeneszerzői és előadói életútja	63
<i>Nocturn</i>	65
III. Figure humaine – Emberi arc	
Paul Éluard gondolatai Francis Poulenc zenéjében	70
A francia költészet fő fejlődési irányai a század elején	70
Paul Éluard művészi fejlődése a dadán és a szürrealizmuson keresztül a háborús versekig	72
Francis Poulenc életútjának áttekintése és zeneszerzői stílusának rövid jellemzése	73
Francis Poulenc kórusművészetének közös, jellemző vonásai	75
Poulenc zeneszerzői eszközei a szövegábrázolás szolgálatában az <i>Un soir de neige</i> című kamarakantátában	83
Egy derékbátort barátság – Francis Poulenc és Szokolay Sándor művészi kapcsolata	95
IV. fejezet: Kontrasztok	
Tréfás hangvételi művek a XX. század kórusművészetében	98
A humor megjelenése Ravel művészetében	98
Tréfás szövegek megjelenítése a <i>Három chanson</i> első és harmadik tételében	99
Florent Schmitt munkásságának rövid áttekintése	104
<i>Noé bárkája</i> – humoros jelenetek ábrázolása F. Schmitt zenéjében	105
Bibliográfia	109

Köszönetnyilvánítás

Ezúton szeretnék köszönetet mondani Király Gabriellának szakmai tanácsaiért, valamint önzetlen, odaadó, áldozatos, személyes segítségéért, amivel lehetővé tette munkámat.

Kottapéldák jegyzéke

1. Lajtha László: Esti párbeszéd – Budapest: Editio Musica
2. Lajtha László: Hegylakók – Budapest: Editio Musica
3. Lajtha László: Chanson – Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales
4. Lajtha László: Rondel – Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales
5. Lajtha László: Hol járt a dal – Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales
6. Lajtha László: Négy a cappella madrigál I. tétel – kézirat
7. Lajtha László: Négy a cappella madrigál II. tétel – kézirat
8. Lajtha László: Négy acappella madrigál III. tétel – kézirat
9. Lajtha László: Négy a cappella madrigál IV. tétel – kézirat
10. Claude Debussy: Három kórusdal I. tétel – Budapest: Editio Musica
11. Claude Debussy: Három kórusdal II. tétel – Budapest: Editio Musica
12. Claude Debussy: Három kórusdal III. tétel – Budapest: Editio Musica
13. Lendvay Kamilló: Sotto voce No2. – Budapest: Editio Musica
14. Vass Lajos: Nocturne – Budapest: Editio Musica
15. Francis Poulenc: Messe – Paris: Editions Salabert
16. Francis Poulenc: Messe – Paris: Editions Salabert
17. Francis Poulenc: Salve Regina – Paris: Editions Salabert
18. Francis Poulenc: Messe – Paris: Editions Salabert
19. Francis Poulenc: Un soir de neige – Paris: editions Salabert
20. Francis Poulenc: Timor et tremor – Paris: Editions Salabert
21. Francis Poulenc: Messe – Paris: Editions Salabert
22. Francis Poulenc: Figure humaine – Paris: Editions Salabert
23. Francis Poulenc: La petite fille sage – Paris: Editions Salabert
24. Francis Poulenc: Tristis est anima mea – Paris: Editions Salabert
25. Francis Poulenc: Figure humaine – Paris: Editions Salabert
26. Francis Poulenc: Figure humaine – Paris: Editions Salabert
27. Francis Poulenc: Ave verum corpus – Paris: Editions Salabert
28. Francis Poulenc: Sept chansons – Paris: Editions Salabert
29. Francis Poulenc: Figure humaine – Paris: Editions Salabert
30. Francis Poulenc: Messe – Paris: Editions Salabert
31. Francis Poulenc: Quatre petites Prières – Paris: Editions Salabert
32. Francis Poulenc: Ave verum corpus – Paris: Editions Salabert
33. Francis Poulenc: Exultate Deo – Paris: Editions Salabert
34. Francis Poulenc: Figure humaine – Paris: Editions Salabert
35. Francis Poulenc: Quatre petites prières – Paris: Editions Salabert
36. Francis Poulenc: Figure humaine – Paris: Editions Salabert

37. Francis Poulenc. Hodie Christus natus est – Paris: Editions Salabert
38. Francis Poulenc: Ave verum corpus – Paris: Editions Salabert
39. Francis Poulenc: Figure humaine – Paris: editions Salabert
40. Francis Poulenc. Sept chansons – Paris: Editions Salabert
41. Maurice Ravel: Nicolette – Paris: Durand & Cle, Editeurs
42. Maurice Ravel: Ronde – Paris: Durand & Cle, Editeurs
43. Florent Schmitt: Noé bárkája – kézirat

Bevezetés

Jelen dolgozat a szövegábrázolás kérdésével foglalkozik. Ezen belül egy speciális területet választottam, a XX. század a cappella kóruszenéjét. Ennek oka, hogy tanárként és gyakorló karvezetőként azt tapasztalom, hogy zeneoktatásunkban még mindig nem foglalta el méltó helyét a XX. század zenéje. A tanárok idegenkednek ennek a korszaknak, elsősorban a század második felének tanításától, a diákok pedig sokszor teljesen tanácstalanul állnak e korszak zenéje előtt. Szeretném, ha jelen munkám egyfajta kiindulópontot, egy lehetséges megközelítési módot jelentene ennek a páratlanul gazdag és változatos zenei korszaknak a megismeréséhez. Az, hogy értekezésemhez francia költők verseire készült kórusműveket válogattam, teljesen szubjektív döntés volt. A francia művészet, ezen belül a költészet és a zene szerepére egyrészt családi gyökereimből, másrészt zeneakadémiai tanulmányaim időszakából fakad.

Eddigi munkám során azt tapasztaltam, hogy az egyes zene-művek tanítása, kórusművek betanítása során elengedhetetlen feladat a művek elemzése. Mivel a diákok és kórustagok döntő többsége zeneileg képzetlen, nem lehet szó részletes analízisről. Ezért fordult figyelmem a szövegábrázolás kérdései felé. Úgy érzem, ha az énekesek figyelmét a zene és a szöveg kapcsolatára, a zene ábrázoló jellegére irányítom, sikerül közelebb kerülniük a mű lényegéhez, tartalmi mondanivalójához és így jó esélyem van a tudatos, átélt előadás megteremtésére.

A fentiek figyelembevételével az értekezésben a kiválasztott művek teljes analízise helyett az elemzések középpontjába a kórusművekben feldolgozott szövegek zenei ábrázolását helyezem. A különböző elemzési szempontok (forma, dallam, ritmika, metrika, harmónia, hangnem...) közül mindig azok kerülnek előtérbe, amelyek az adott pillanatban a szöveg megjelenítése szempontjából fontosak. Nem mindig kerül sor teljes művek, ciklusok esetében az összes tétel elemzésére sem. Az értekezésemben említésre kerülő művek azon részleteivel, tételeivel kívánok elsősorban behatóan foglalkozni, amelyek szép példáit adják a szövegábrázolásnak.

Az elemzendő művek kiválasztásánál elsődleges szempont volt, hogy a költő a francia irodalom, a zeneszerző a XX. század zenéjének jelentős alakja legyen. Igyekeztem a francia irodalom történetének fontos költőitől, valamint a XX. század kóruszenéje szempontjából jelentős szerzők közül válogatni. Ilyen ideális alkotó párosok például Charles d'Orléans és Claude Debussy vagy Lajtha László, valamint Paul Éluard és Francis Poulenc. Szerepel az értekezésben Maurice Ravel Három chansonjának két tétele. Ez a mű — bár szövegét maga a zeneszerző írta — a XX. század kóruszenéje szempontjából elengedhetetlenül fontos. Szintén fontos szempont volt számomra, hogy minél változatosabb legyen a kórusok összetétele stílári és időrendi szempontból egyaránt. A századfordulót és a század első évtizedeit képviselik a Debussy, Ravel és Florent Schmitt művek. A század

középső harmadából valók a Poulenc és Lajtha kompozíciók és a modern kortárs zenét, a század utolsó évtizedeit reprezentálják a Lendvay és Vass Lajos alkotások. Értekezésem gerincét Charles d'Orléans és Paul Éluard verseire készült Debussy, Lajtha és Poulenc kórusok adják. Lajtha és Poulenc esetében igyekszem kórusművészetükről teljes képet adni, majd ezután kerül sor egy-egy mű részletes elemzésére.

Az elemzések során először minden esetben bemutatom a költőt. Ahol ez indokolt, a történelmi, illetve irodalomtörténeti háttérrel és a versek keletkezési körülményeit is. Ezt követi a zeneszerző életútjának és munkásságának rövid ismertetése, valamint helyének meghatározása a XX. század kórusművészetében. Ez után kerül sor a szöveg elemzésére, valamint zene és szöveg kapcsolatának részletes tárgyalására. Igyekeztem az előbb említett szempontokat figyelembe véve, minden alkalommal más módon közelíteni az adott műhöz, hogy elkerüljem az esetleges egyhangúságot.

A kottamelléletek elhelyezését illetően, a könnyebb áttekinthetőség kedvéért különböző esetekben más és más megoldást választottam. A teljes egészében elemzésre kerülő műveknél a kottamelléleteket közvetlenül az elemzést követően helyeztem el, a többtételű művek esetében az egyes tételek után. A Lajtha László vegyeskarait áttekintő fejezetnél a sok apró idézet helyett a teljes kottaanyagot mellékelem a fejezet végén. A Poulenc kórusok általános jellemzőit taglaló résznél, az anyag nagyságára való tekintettel, csak néhány szemelvényt idézek a kottákból, szintén a fejezet végéhez csatolva.

I. Egy megkésett trubadúr

Charles d'Orléans költeményei Lajtha László és Claude Debussy kórusaiban

Charles d'Orléans életének és munkásságának ismertetése

*„Ott túl a boldogság járja
mind ott a szép, mind a jó
Jaj, itt nincs vigaszt adó”
(Charles d'Orléans - Nádas Katalin fordítása)*

Az XIV–XV. század fordulóján, 1394-től 1465-ig élt a késő középkori francia líra betetőzője, Charles d'Orléans. Gyötrelmekkel, kudarcokkal teli életéből fájdalmas hangú mélabús költészet fakadt.

A királyi család tagja volt. Nagybátyja VI. Károly francia király volt, fia XII. Lajos néven lépett trónra. Anyja Valentine milánói hercegnő volt. Ifjúságát kifinomult, rendkívül művelt környezetben a blois-i kastélyban töltötte. Tízévesen már magas fokon művelte a latin nyelvet. Félelemnélküli János (Jean sans Peur) burgundi herceg 1407-ben megölette apját, Louis d'Orléans-t. A következő években újabb családi tragédiák érték. Előbb anyját, majd hitvesét is elvesztette. Hogy bosszút álljon apja haláláért, az Armagnac-házzal szövetséget kötött. Az ily módon kirobbant főúri viszály csak még nehezebbé tette a százéves háború miatt amúgy is súlyos francia belpolitikai helyzetet. 1415-ben 21 éves volt, amikor a franciák vereségével végződött azincourt-i csatában sebesülten angol fogságba került. A politikai élettől teljesen elszigetelve a költészetnek szentelte magát. 25 évnyi raboskodás után térhetett haza. Visszaérkezve igyekezett bekapcsolódni a hazai politikába. Közvetítőszerepet szeretett volna vállalni a királypárti armagnacok és az angolbarát bourguignonok között, de próbálkozása nem járt sikerrel. 1447-ben hadba vonult az itáliai Asti városa ellen, hogy anyai örökségét megszerezze, de itt is kudarcot vallott. Életének hátralévő részében a világtól elvonulva élt blois-i kastélyában. Ekkortól nevezték kortársai Közöny hercegnek (le prince Nonchaloir). Költők egész udvartartásával vette körül magát. Udvarában ebben az időben Villon is megfordult.

Szomorúsággal teli, hanyattatott élete tükröződik vissza melankolikus, fájdalmas költészetében. A francia történelem egyik legsü-

lyosabb válságkorszakában élt, a versírást tiszta, könnyed szórakozásnak tekintette. Az új korszak, a reneszánsz hajnalán művei inkább a középkor lovagi líráját idézik. Annak végletekig kifinomult utolsó gyöngyszemeit alkotta meg. Témái is a korábbi évszázadok hagyományait idézik. A természet szépségeit és a szerelem gyötrelmeit énekli meg. A hagyományos formákat – rondó, chanson, ballada – tökéletességig fejlesztő műveinek sajátosan személyes hangja mégis kiemelkedővé teszi költészetét. Visszatérő motívuma verseinek a szomorú vágyakozás és a honvágy.

Lajtha László kapcsolata a kóruszenével

„Ez a tanulni-vágyás töltötte be az én gyerek-koromat. ...contrapunctot tanultam a nagy hollandus contrapunctistákat: olvas-tam, ösmertem őket – tanultam tőlük és önkritikám egyre erősebb lett és élesebb.” (Breuer, 1992:17) Lajtha a gyermekkori élményeit felidézve emlékezett vissza arra, hogyan találkozott először, 16–17 évesen a kóruszenével. Az aktív kórusénekléssel és a vezénnyelssel zeneakadémiai éve alatt ismerkedett meg. Karénekből mindvégig jeles eredményt ért el. A negyedévből kötelező karnagyképző tanfolyamot már harmadéves korában elvégezte. Külföldi tanulmányútjai során Párizsban részt vett a Vincent d’Indy és mások által 1894-ben alapított Schola Cantorum munkájában. D’Indy-nek óriási szerepe volt a régi korok zenéjének újrafelfedezésében. Zeneszerzés könyvet írt *Cours de composition musicale* címmel, amely elsőként ölelte fel az elmúlt 2000 év európai zenéjét. A Schola Cantorum, amely a Saint Gervais templom kórusa köré szerveződött, olyan régi korok zenei stílusainak és szerzőinek megismerését, megismertetését tűzte ki céljául, amelyek és akik akkoriban teljesen ismeretlenek voltak a zenei gyakorlatban és a koncertéletben. Ezek között szerepelt a gregorián énekkultúra újjáélesztése, Palestrina műveinek előadása, illetve az ő stílusán alapuló modern egyházzene megteremtése, Monteverdi, Rameau és más elfeledett mesterek műveinek, általában a XVI–XVIII. század zenéjének felelevenítése. Az itt szerzett életre szóló tapasztalatok nagyban befolyásolták Lajtha további művészi fejlődését. A zeneirodalom olyan területeivel ismerkedhetett meg, amelyekről hallani sem lehetett abban az időben Budapesten. A zenéjére jellemző franciás jelleg és az egyes műveiben megjelenő archaizáló hangvétel szintén ide vezethető vissza. Döntő élmény volt számára Couperin, Rameau, César Franck és Debussy alkotásainak megismerése. Az itt szerzett tapasztalatait a későbbiekben zeneszerzőként, zenetudósként és pedagógusként egyaránt kamatoztatta.

Lajtha karvezetői pályája a húszas években kezdődött. A Madrigál és Motet Társulat ügyvezető igazgatójává választotta Hammer-schlag János művészeti igazgató mellé. Az együttes repertoárján a reneszánsz vokálpolyfónia és a XX. század kórusirodalma szerepelt. Lajtha ebben is — mint oly sok másban — megelőzte korát. Az első

hazánkban működő kamarakórus élén meghonosította az a cappella énekkultúrát, ami később a 30-as években Bárdos Lajos és munkatársai tevékenysége nyomán fejlődött országos mozgalommá. A Nemzeti Zenede növendékkórusával a Magyar Néprajzi Társaság rendezvényein szerepelt több alkalommal. Karnagyai munkájának harmadik területét a Goudimel-kórus vezetése jelentette. 1928-tól 1944-ig irányította az együttest. A kórus a Szabadság téri református templomban működött. A heti rendszerességgel ellátott egyházzenei szolgálat mellett hangversenyeket is adott.

A kórusművek számukat tekintve nem képeznek jelenős részt Lajtha munkásságában. Zenei értékük szempontjából viszont a XX. századi magyar kórusirodalom legfontosabb alkotásai közé tartoznak Bartók és Kodály művei mellett. Két időszaka volt Lajtha életének, amikor kórusműveket komponált. Kilenc a cappella vegyeskarát 1932 és 1940 között írta. Életének utolsó évtizedében 1950 és 1958 között katolikus egyházzenei műveket alkotott. Érdekes az időbeli eltérés karvezetői tevékenysége és kórusműveinek keletkezési dátuma között. Míg karnagyként a 20-as évektől működött, kórusműveket csak egy évtized múlva komponált. Talán csak elegendő karvezetői tapasztalat megszerzése után akart hozzákezdeni a kórusművek megírásához. Az első korszakban keletkezett vegyeskarok a következők:

Két kórus op. 16, 1932, Áprily Lajos verseire

Két kórus op. 23, 1936, Charles d'Orléans verseire

Négy madrigál op. 29, 1939, Charles d'Orléans verseire

Hol járt a dal? op. 32, 1940, Áprily Lajos verseire

A francia versek magyar fordításait Áprily Lajos készítette el. Lajthát baráti szálak fűzték a költőhöz. Ő volt az egyetlen magyar költő, akinek a verseit Lajtha megzenésítette. Áprily a kórusműveken kívül a *Lysistrata-balett* librettójának megírásánál is segédkezett. A *Négy madrigál*ról később Nádas Katalin is készített fordítást. A Charles d'Orléans-versek kiválasztásánál Lajtha ügyelt arra, hogy elkerülje a Debussy által már megzenésítetteket. A kórusok megírása időben egybe esik a Bárdos és Kerényi nevéhez fűződő Éneklő Ifjúság mozgalom kibontakozásával és a Magyar Kórus Kiadó munkájának kezdetével. Lajtha nem csatlakozott a mozgalomhoz, és kórusainak hangvétele is egészen más volt, mint az új dalos mozgalom népdalfeldolgozásai és megzenésített versei. A népdalfeldolgozásról alkotott véleményét a következőképpen foglalta össze: *Részemről nem nagyon támogatom a folklórt a zenében. Nézetem szerint csakis az alkotó személyisége adja a művek értékét és jelentőségét, nem pedig az anyag.* (Breuer, 1992: 118) Bárdos Lajos és szerzőtársai Kodály nyomában haladva a népdal mellett a Palestrina-stílusból táplálkoztak. Lajthára egyáltalán nem gyakorolt ilyen meghatározó hatást a reneszánsz mester. Ezzel szemben Bach zenéjéből – elsősorban kontrapunktikájából – sokat merített. 1910-es tanulmányútján Lipcsében óriási hatást gyakorolt rá a német szerző művészete. Ez elsősorban hangszeres és kamarazenéjében érződik sok esetben. Egyetlen dolog volt, amelyben Lajtha egyetértett a kórusélet akkori szereplőivel. Ez a német-osztrák

liedertafel stílus teljes elvetése volt. Lajtha a stílussal szembeni ellenszenvét az is mutatja, hogy a tipikus liedertafel együttesre, férfikarra egyáltalán nem írt. Különleges és egyedülálló Lajtha kórushangja a kor kóruszenéjén belül, de saját, akkoriban komponált műveivel sem mutat kapcsolatot. Egyes máshol is alkalmazott harmóniai elemek — mint például a rá jellemző párhuzamban mozgó akkordsorok — színhatásként való alkalmazása azonban megfigyelhető a kórusokban is. Szép példája Lajtha szövegábrázoló készségének a két halál közeli hangulatot árasztó Áprily-kórus: az *Esti párbeszéd* és a *Hegylakók*. Lajtha zenéje nemcsak illusztrálja a verseket, hanem fel is erősíti azok drámai erejét. Maradéktalanul kiaknázza a kórusban rejlő hangzásbeli lehetőségeket. Sokféle színhatást alkalmaz ezekben a művekben: a szövegtelen részeknél különböző hangzókkal, csukva, félig csukva, zümmögve énekel a kórus.

Lajtha a két Charles d'Orléans-kórus megírásakor komponált először francia nyelven. Ez később többször is előfordult, pl. a *Kék kalap* című operája esetében. A *Chanson* komponálásmódja a németalföldi mesterek bonyolult polifóniáját idézi. A szólamszám olykor eléri a nyolcat, sőt néhol a kórushoz három szoprán szólólista is társul. A *Rondel* könnyed, táncos jellegét erősíti a rengeteg *la-la-la* szövegrész, amelyeknél ismét megjelennek a Lajthára jellemző dúrharmóniasorok. A *Rondel* előadásához alternatív lehetőségként hangszerek használatát javasolja a szerző. Pontosán meghatározza azok fajtáját, játékmódját és elhelyezkedésüket is. Ez fontos adalék az a cappella előadói gyakorlattal kapcsolatos zenetörténeti vitákhoz. Emellett rámutat arra is, hogy Lajtha a historicizmus elterjedését évtizedekkel megelőzve gondolt a korhű előadásmód lehetőségeire.

Általánosan jellemző zeneszerzői megoldások Lajtha László vegyeskaraiban

Lajtha László különleges helyet foglal el a XX. századi magyar zenében. Stílusa egyéni, senkiéhez sem hasonlítható. Kórusai merőben más hangvételűek, mint a korabeli magyar kórusmozgalom főleg népdalfeldolgozásokból álló repertoárja. Semmilyen zeneszerzői irányzatot nem követett, semmilyen zeneszerzői csoportosuláshoz nem csatlakozott. Talán ezért volt egész pályáján magányos, elszigetelt helyzetben hazájában. A maga korában vitathatatlanul a kortárs zeneszerzés nemzetközi élvonalába tartozott. Külföldi sikerei mindig messze meghaladták hazai elismertségét.

Lajtha számára az alkotóművészet lényege egy ideális világ megteremtése volt, nem pedig a mindenkori realitás ábrázolása. Szeme előtt a klasszikus szépségideál lebegett. Az általános európai értékek részét képező életművet kívánt létrehozni. A zeneszerzés feladatának a szépség, finomság, zeneiség, a szintézis megtalálását, a régi korok művészetének folytatását, egy emberközpontú művészet létrehozását, a XX. században elveszett szépség keresését tekintette. Lajtha

zenéjében a francia hatás a legdöntőbb. Sikeresen egyesítette a francia és magyar zenei hagyományokat. Ezen kívül azonban sok más is inspirálta. Bach kontra-punktikája, a németalföldi vokálpolyfónia, a régi zene, a gregorián, Monteverdi, Couperin, Rameau, Mozart, César Franck, Debussy zenéje.

A tízes évek elején komponált első műveit merész harmóniák, rengeteg zeneszerzői ötletet felvonultató tematikai túlszűfoltosság jellemezték. Éppen csak elkezdődött pályáját félbeszakította az I. világháború. Önkéntes szolgálatra jelentkezett és végigharcolta a háborús éveket. A húszas években komponált kamaraműveiben a polifonikus gondolkodásmód válik uralkodóvá. Erre az időszakra sokszor a túlméretezettség jellemző. Terjedelmes polifon szerkezetű zenéket komponál. Ebben az időszakban előfordulnak műveiben a 13, sőt 15 ütem hosszúságú fugatémák is. A kromatikával zsúfolt fugákban roppant harmóniai bonyodalmakkal küzd meg. A húszas évek végétől fordulat következik be stílusában. Fokozatosan kialakítja sajátosan egyéni hangját. Tudatosan törekszik az egyszerűsége. Hangszerelésében finom, franciás jelleg uralkodik. Sokszor használ a későbbiekben óriási apparátust, de nem a monumentális hatás kedvéért, hanem a hangszínnek gazdag lehetőségei miatt.

Mindaz, ami a korábbi időszakokban jellemzi Lajtha zenéjét, a harmincas évek során komponált kórusokban érezteti hatását. Két költő, Áprily Lajos és Charles d'Orléans verseit zenésíti meg. Hangulatukban és komponálásmódjukban élesen elkülönülnek egymástól a magyar és a francia költő verseire írt kórusok. A három Áprily-vers megzenésítésre a Lajtha korábbi és később írt műveiben is sokszor felbukkanó komor, súlyos, olykor drámaian tragikus, a halál közelségét árasztó hangvétel jellemző. A Charles d'Orléans szövegre írt kórusok elsősorban archaizáló jellegükben különböznek a magyar nyelvűektől. Ugyanakkor ezek között is találunk komor hangvételűeket. A *Chanson* Csokonai *A Reményhez* című versének hangulatát juttathatja eszünkbe. Az első madrigál a szerelmi vágytól gyötört költő fájdalmas szenvedéseit idézi. A harmadik madrigál a sorsszerűség és a mulandóság gondolatáról elmélkedik. Üdítő feloldást jelent a komor hangvételű tételek mellett a *Rondel*, valamint a második és negyedik madrigál könnyed, játékos, olykor virtuóz hangja. A kilenc vegyeskar nyolc éven belül 1932 és 1940 között született, így érthető, hogy bár karakterük olykor nagyon eltérő, mégis sok hasonlósággal találkozunk bennük. Olyan komponálási megoldásokkal, amelyek Lajtha más műveiben is megjelennek. Ezek, a következők:

- Polifon szerkesztésmód és imitációs szakaszok
- A kórus hangszínbeli lehetőségeinek a végletekig való fokozása. A szövegtelen éneklés többféle módja: különböző vokálisokkal, csukott és félig csukott szájjal. Ezeknek az eszközöknek sokfajta variálása. Hangutánzó effektusok
- Bonyolult, finoman kidolgozott ritmika, apró hangos díszítések, táncritmusok
- Váltakozó és aszimmetrikus metrumok
- Karakterisztikus dallamalkotás

- Modalitás, kromatika, mixtúrák, váratlan hangnemi kitérések és harmóniai fordulatok
- Változatos formai megoldások.

Polifónia (egyéb imitációs szerkesztések)

Egyik legfontosabb alkotóeleme Lajtha műveinek. A kórusokban igen változatosan alkalmazza, rövid imitációs szakaszoktól a bonyolult többszólamú polifóniáig.

Az *Esti párbeszéd*-ben rövid, néhány ütemes imitációs szakaszok követik egymást akkordikus részekkel váltakozva.

A *Chanson* az egyik legszebb példája a polifonikus szerkesztés alkalmazásának. A németalföldi polifónia felelevenítése. Lajtha ebben a műben mindössze néhány ütem erejéig alkalmaz homofóniát.

A *Rondel* esetében könnyed, táncos jellegű, sűrű ritmusértékekben mozgó témával indít a tenor, és ennek rondószerű, változatos, virtuóz polifonikus feldolgozásai térnek vissza a mű során. A többi szövegrészek is polifonikus feldolgozásban hangzanak el.

A *Négy madrigál* I. tételében általában az általa harmonikus polifóniának nevezett szerkesztési elvet alkalmazza a szerző. Négy-szólamú polifonikus szerkesztésű részt nem tartalmaz a tétel, de több változatosan szerkesztett imitatív szakasz található benne. Először a 22. ütem felütésénél a szoprán *cisz*''-en induló nyolcadokban mozgó témáját imitálja a tenor kétnegyed múlva egy oktávval mélyebben. A 25. ütemnél ismét a szoprán kezdi az előző témát, az *b*'-ről. Most a basszus lép be másodikként a kis *b*-n. A belső szólamok az *e*'-ről kezdve egészítik ki háromszólamúvá ezt az imitációs szakaszt. A 31. ütemben ismét a szoprán szólam indít új, negyedekben mozgó, fellépő kisterccel kezdődő témát, a *d*''-ről. Úgy tűnik, hogy a basszus a kis *g*-ről kezdve imitálja a szopránt, de csak az első három hang erejéig követi a témát. A továbbiakban saját útját járja. A 33. és 34. ütemben a három alsó szólam azonos szöveggel indít egymás után belépve, de csak néhány hang erejéig követik a szoprán témáját. Szabályos négy-szólamú imitációs szakasz itt sem alakul ki. A 79. ütemnél induló szoprán témát az alt egy ütem múlva csak irányában, de nem tökéletes pontossággal ismétli egy nagyterccel mélyebben. A 87. ütemtől kezdődő hatütemes részben a tenorban a tételt kezdő dallam tűnik fel, amelyet a basszus egy kvinttel mélyebben imitál. A II. tétel *din, dan, don* részei szép példái a polifóniának. Ezek közül a harmadik, egyben utolsó szakasz a tétel méreteihez képest nagy terjedelmű fugátóvá dagad. A III. tételben több alkalommal is találkozunk imitációs szakaszokkal. A tétel kezdetén a tenor szólam lefelé hajló, kisszexttel kezdődő témáját imitálják a többi szólamok. Az 5. ütemtől az alt a nyitó-téma fordítását énekli, majd ez a témafordítás jelenik meg minden szólamban. A 41–49. ütemig ismét a tétel kezdő szövegét halljuk, de itt két azonos hangon kitarított félkottával kezdődő, majd szekundokban lefelé hajló dallamot komponál hozzá a szerző. Ez a téma csak a három felső szólamban hangzik el. A 49–57. ütemig terjedő részben

Lajtha az általa kedvelt és több esetben máshol is előforduló kettőskanon-szerkesztést alkalmazza. A szopránban megszólaló dallamot a tenor egy oktávval mélyebben, kétnegyed késéssel énekli kánonban. Az altban a szopránhoz képest egynyolcad késéssel induló másik dallamot a basszus imitálja kétnegyed múlva. Az 58. ütemtől mintegy codaként utoljára hangzik fel a tétel kezdő szöveg sora. Először két ütemes unisonoként, majd az első oldalról ismert fellépő szexttel kezdődő motívumot éneklik a szólamok a szoprán vezetésével. A IV. tétel teljes egészében rövid, virtuózan pergő imitációs szakaszok egymásutánjára épül. Minden új szövegrészhez új témát komponál a szerző kivételes, kifogyhatatlan ötletgazdagsággal.

A *Hol járt a dalban* a jelentős számú akkordikus rész és a hosszasan hömpölygő szövegtelen szakaszok között rövid imitációs részek találhatók. Először a szoprán és az alt között a második oldal duettjének második sorában. Ezt követően a 12. oldal örvénymotívumainál. A 15. oldal *És sorsot látott* szövegénél az alsó három szólam lehajló motívumainál, majd ugyanennek a résznek a végén az *o* vokálissal énekelt szintén lefelé hajló hármashangzat felbontásoknál. A 18. oldalon kezdődő *Az Isten titkát* szövegű szakasz, ahol a szerzői utasítás minden szólamban: *comme un choral (mint egy korál)* az egyetlen rész, ahol négyszólamú imitációs szakasz indul, de ez sem következetes végig. A 19. oldal második sorában minden szólamban megjelennek a korábbiakról már ismert lehajló hármashangzat-felbontások. Az utolsó imitativ elemek a tételt lezáró hosszú szövegtelen szakaszban találhatók.

Kedvelt megoldása Lajthának a szólampárok oktávpárhuzamban való énekeltetése. Ezáltal egyes dallamok megerősítést, kiemelést nyernek. Többnyire a magas és a mély szólamok alkotnak párokat. Olykor más párosításokat is alkalmaz.

A *Hegylakók* második oldalán az *A temetőjük*, majd később a *Csak sorkerítő* kezdetű szövegrészeknél a szoprán és a tenor párhuzamát kíséri az alt és a basszus önálló dallammal. Az utolsó szakaszban a *Csak végtelenség* szövegénél a két férfiszólam énekel párhuzamban a nőikar szövegtelen kíséretével.

A *Chansonban* rövid egy-két ütemes szakaszokat találunk. A 7. oldalon az alt és a basszus, a 10. oldalon a szoprán II. és a basszus, végül a szoprán és a tenor között.

A *Rondelben* a 43. ütemtől két ütemen keresztül a két magas szólam áll szemben ismét a két mély szólammal. A 65. ütem nagy kórus unisonóját megelőző négyütemes felvezetésben ugyanez a helyzet. A 70–77. ütemig terjedő szakaszban más variációt alkalmaz a szerző. A két mély szólam mozog együtt, a magas szólamok pedig kánonban éneklik ellenszólamukat.

A *Négy madrigál* első tételében a 38. ütemtől kezdődő nyolc-ütemes szakaszban, valamint a tétel teljes utolsó oldalán ismét a magas és mély szólamok kerülnek egymással szembe.

A 4. tétel kezdő oldalán az 5–6. ütemet leszámítva szintén a magas és mély szólamok párhuzamát alkalmazza a szerző. A 138. ütemtől kezdődően ritka párosítás következik. A két szélső szólam énekére válaszolnak a belső szólamok.

A *Hol járt a dal*ban a 8. oldalon induló húszütemes részben a mély szólamok éneklék a szöveget párhuzamban haladva, a két magas szólam szintén párhuzamban szövegtelenül kísér.

A 9. oldaltól az alsó szólamok párhuzama tovább folytatódik egészen a formarész végéig, a 11. oldal első soráig. A 9. oldal második sorától a tenor egyedül énekel hozzájuk ellenszólamot.

Szövegtelen éneklés

Lajtha igen gazdagon kibontja a kórushangzásban rejlő lehetőségeket. Ilyen sokszínűsége talán rajta kívül nem is nagyon lehet példát találni az irodalomban. A szöveges éneklés mellett számtalan módon alkalmazza a szövegtelen éneklés lehetőségeit, valamint a kettő sokféle variációját. Szinte egy zenekar sokrétű színgazdagságát sikerül megvalósítania a kóruson. Csukott szájas és félig csukott szájas éneklést alkalmaz. Különböző hangzókkal énekeltet. Előfordul, hogy egyszerre több különböző hangzón való éneklést kér az egyes szólamoktól, s így érdekes, kevert hangzást. Hol csak egy-egy szólam énekel szöveg nélkül, hol az egész kórus vagy egyes kórusrészek, pl. csak férfikar vagy csak nőikar. Ezzel is gazdagítja a színskálát. Van olyan eset, amikor egy szólam éneklé a szöveget és a többi vagy néhány szólam kíséri szövegtelenül. Ennél a megoldásnál is sokféle változatot alkalmaz és így végtelenül sok különböző színhatást ér el.

Előfordul, hogy egy szöveges rész egy-egy szava kap hosszú melizmát és alakul át szövegtelen területté. Ezek a megoldások végtelenül sokrétűvé teszik a hangzást és egyúttal a szövegtartalom megjelenítése területén is nagymértékben megnövelik a szerző lehetőségeit. Az egyes hangulatok, érzelmek kifejezése érdekében alkalmazott vokális színek Lajtha kórusainak hangzását átlagon felül sokszínűvé, kifejezésben, szövegábrázolásban nagyon plasztikussá teszik. Egészen kivételes szint jelent a két Charles d'Orléans-kórus esetében a *Chansonnál* alkalmazott három szoprán szólista.

Ehhez a témakörhöz kapcsolódnak a különböző hangutánzó kifejezéseket tartalmazó részek *la, la, la* vagy *din, dan, don* szövegekkel, vidám lendületes karakterek esetében.

Az *Esti párbeszéd*ben a 4. ütemben a szoprán *á* (*a*) vokálissal másfél ütemes kupolás dallammal kíséri a többi női szólam imitációját. A 2. oldal 2. sorának 2. ütemétől kezdődően a háromszólamú férfikar szólamai között osztja szét a szöveg sorait a szerző. A szólamok ütemenként adják át egymásnak a szót. A hosszan kitartott kísérő hangokon *ó* vokálist alkalmaz Lajtha. Ezzel sötét tónust ad az egész férfikari területnek, így kiemelve a szöveg komor, halál közeli hangulatát. A 4/3-tól visszatér a kezdő nőikari szakasz a szopránban a szövegtelen kísérő motívummal. Az 5/2/4-től pedig a háromszólamú férfikari rész zenei anyaga ismétlődik meg az első alkalomhoz hasonló módon, szintén új szöveggel. A 11/1-ben a már ismert felfelé futó nőikari motívum a férfiszólamokban jelenik meg. A szoprán ismét a már kétszer hallott szövegtelen dallamával kíséri, de itt az alt is társul hozzá. A 12/2/4-től a teljes kórus *á* vokálissal énekel tovább, folytatva az előző

szövegrész *ringat, ringat* befejező szavainak lejtését, megtartva a ringatózást kifejező 3/4 metrumot. Ebből a szövegtelen ringatózásból egymás után fokozatosan lépnek ki a szólamok és viszik tovább a szöveget. Előbb a tenor, majd a basszus, aztán az alt, végül a szoprán. A 13/2/2-ben nőikar szövegét a férfikar kíséri *á* vokálissal.

A *Hegylakók* című darabban is több és változatos szövegtelen rész található. A kezdő férfikari szóló után a nőikar felfelé ívelő mixtúra-sora a verssor záró *é* vokálisával 6 ütemen keresztül tart. Itt a ritkán használt *é* vokálisnak van ábrázoló ereje: a *fellegekbe néz* szövegnél világos, fényes, csillogó hangzást eredményez. A szakasz visszatérésekor a 20. oldaltól kezdődő nőikari résznél a *Mint a gát vize* és a *nem fél senki se* szövegrész záró *e* vokálisával hangzanak el a mixtúrák. A darab utolsó négy oldalán a nőikar végig vokalizál. A szöveg záró részét a férfikar oktávpárhuzamban adja elő. E fölött a nőikar a félig csukott szájtól a teljes nyitásig jut el, majd fokozatosan vissza a teljesen csukott szájig és így zárja a darabot. A nőikarban a szólamszám egyre bővül. Kettővel indul, végül négyszólamúvá válik. Ez a rész talán az egyik legszebb példája Lajtha kórusaiban a szövegtartalom zenei megjelenítésének. A férfikar a *végtelenség tiszta dallama* szöveget énekli. A nőikar vokalizálása a természet végtelen békességét jeleníti meg egyre növekvő szólamszámával, kitáruló, egyre szélesedő regiszterével. Az egész rész Kodály *Hegyi éjszakáit* juttatja eszünkbe. Ezt követően hangzik el a férfikaron a verset záró *én itt meg tudnék szépen halni ma* sor. Ezt a nőikar előbb félig, majd egészen csukott szájjal énekelve kíséri, a megbékélést, talán a természetben való teljes feloldódást kifejező előbb felfelé ívelő, majd lehajló, végül G-dúr akkordon megnyugvó dallamaival.

A *Chanson*ban is bőven él a szerző a szövegtelen éneklés eszközeivel. Kizárólag *a* vokálist és csukott szájas éneklést alkalmaz. A darabban feltűnő a sokszólamúság. A hatszólamú kórushoz olykor 3 szopránszólista társul. Az is előfordul, hogy a szólisták nélkül nyolcszólamúra bővül a hangzás. A végig finoman cizellált polifonikus szerkesztés szerves részét képezik a szövegtelen szakaszok, amelyek nemcsak színhatásként jelentkezők. A darabot lezáró tízütemes szakasz végig *a* vokálissal hangzik el. Ennél a darabnál is ábrázoló szerepet töltenek be a szövegtelen szakaszok. A *tűnő, csalóka semmiség* a szertefoszló Remény megjelenítése.

A *Rondel* esetében Lajtha különleges változatát alkalmazza a szövegtelen éneklésnek. Nagy területeken, elsőprő lendületű, vidám *la, la, la*-k váltakoznak a szöveges szakaszokkal.

A *Négy madrigál* II. tételében jelentős méretű formaalkotó részeket képeznek a terjedelmes, a tétel könnyed, vidám hangulatát megerősítő *din, dan, don* szakaszok. A III. tétel *più mosso* tempójelzésű középrészében költői hasonlatokként megjelenő természeti képeket ábrázol a szerző szövegtelen részekkel. A csermely csobogását és *az ív szép lágy vonalát, mit darvak röpte fakaszt*. A 10. ütemtől a 32. ütemig terjedő szakaszban előbb a nőikar *a* vokálissal énekelve a tenor szólóját kíséri, majd a basszus szólója alatt a tenor is csatlakozik a kísérethez.

A legszebb, legjelentősebb méretű és ábrázolóerejében is talán legkifejezőbb szövegtelen részeket a *Hol járt a dal* című mű tartalmazza. A darab első felében található néhány rövid frázis után az *És mondjátok meghalt, pedig csak barlangokba rejtezik. Mélyen muzsikál odalenn, de zenéje szövegtelen* szövegrészek kiegészítéseként hatalmas szövegtelen területek következnek. Kezdetben *ó* vokálist alkalmaz a szerző minden szövegtelen motívumnál, amellyel a mélységek és a halál hangulatára utal. A 7. oldalon a szoprán az eddigi sötét tónusból kiemelkedve *á* vokálissal szólal meg, szinte megszemélyesítő erővel. 20 ütemen keresztül tartó dallamát a tenor kíséri. A 8. és 9. oldalon az alt és a basszus oktávpárhuzamban viszi tovább a szöveget, amelyet a szoprán és a tenor szintén oktávpárhuzamban, immár közös *á* vokálissal kísér. A 10. oldalon a szoprán ismét *á* vokálissal énekelve jeleníti meg a mélyben rejtő dallamot: ezúttal az első szólóhoz képest terjedelmesebb, nagyobb ívű és ritmikailag is gazdagabb dallammal. A többi szólamok csukott szájjal kísérek, majd a szakasz vége felé a szerzői utasítás szerint lassan *ó* vokálisra nyitnak. A következő, a 12. oldalon induló hosszú szövegtelen szakasz az *örvénybe szállt és sorsot látott és halált* szövegrész megjelenítését szolgálja. A szólamok viharos lendületű nyolcad futamokat énekelnek, átvéve az eddig többnyire csak a szopránban szereplő *á* vokálist. A 12. oldal örvénylő szövegtelen futamai megelőlegezik az utána kezdődő új szövegrészt. A 16. oldal hatütemes sötét *ó* vokálissal megszólaló szövegtelen szakasza a halál hangulatát viszi tovább. A darab befejezéseként feloldást jelentő, békés, megnyugvó szövegtelen záró szakasz következik, melyben a verset záró *De nem vall róla szó, csak a különös mosolya* sor visszhangzik tovább.

Ritmika

A ritmus mint fontos karakterteremtő eszköz igen jelentős szerepet tölt be Lajtha műveiben. Zenéjének ritmikája tökéletesen követi mind a magyar, mind a francia nyelv hangsúlyrendjét. Kedveli az apró ritmusértékeket. Ritmikailag gazdagon kidolgozott területeket találunk kórusaiban. Olykor poliritmikus szakaszok is előfordulnak.

Az *Esti párbeszéd*, *Hegylakók*, *Chanson* című kórusok esetében a ritmusnak nincs az átlagosnál jelentősebb szerepe.

A *Rondelt* csipkeszerű, folyamatos, sűrű nyolcad és tizenhatod mozgások jellemzik. Ez biztosítja a tétel könnyed, játékos, sodró lendületét.

A *Négy madrigál* II. tétele ritmikailag igen változatos. Sok fajta, főleg apró érték szerepel benne. A szöveges részeknél sok tizenhatod hajlítást alkalmaz Lajtha. Kis és nagy pontozott ritmusok — éles és nyújtott egyaránt — fokozzák a táncos jelleget. A gagliarda ritmus alkalmazása egyedi különlegessége ennek a tételnek. A III. tételben feltűnő a különböző értékű triolák használatának sokasága. Ebben a tételben olykor poliritmikus ütemek is előfordulnak. Sok a melizmatikus elem. Ezekben az esetekben nyolcad, tizenhatod és triola egyaránt előfordul. Néhol éles ritmikai kontrasztok figyelhetők

meg. Például a 10. ütemtől kezdődő részben fürge tizenhatod triolák hallhatók a kíséretben, a nagy értékekben mozgó tenordallam mellett. A IV. tétel minden szempontból így ritmikailag is szípkázó bravúrdarab. Főtémája triola és félkotta értékekből áll. Az imitációs szakasznál pergő nyolcad menetekkel találkozhatunk.

A *Hol járt a dal* esetében szintén nincs igazán meghatározó szerepe a ritmusnak. Néhány esetben azonban ábrázolóerővel bír. A 3. oldalon a *miért dagad, miért apad* szövegrésznél előbb sűrűsödnek az értékek, majd hosszan kisimuló tartott hangokba torkollik a zene. A 10. oldalon a szopránban a dalt megszólaltató *á* vokálissal énekelt motívum változatos, sűrű ritmikájával kiemelkedik környezetéből. Itt nyolcadok, nyújtott ritmusok és triolák váltják egymást. A 12–14. oldalig terjedő szakaszban az *örvénybe szállt* szövegrésznél szintén nagy kifejezőerővel bírnak az előbb szaggatott, majd hosszú folyondárokat alkotó nyolcad menetek.

Metrika

A metrum szempontjából igen változatosak Lajtha kórusai. Sokféle ütemmutatót használ és azokat folyamatosan változtatja. Ritka, hogy egyfajta ütemmutató egy hosszabb területen változatlan maradjon. Műveiben e tekintetben semmifajta kötöttség nem érvényesül. Ha a szöveg vagy a zene lejtése úgy kívánja, nem marad az adott metrum keretein belül, hanem minden pillanatban a szükséges módon változtatja az ütemmutatót. Előfordul, hogy egy művön belül csak negyedes vagy csak nyolcados metrumokat alkalmaz, de olyan tétel is akad, amelyben ezek teljesen szabadon keverednek egymással. Gyakran használ aszimmetrikus ütemeket is

A *Két Áprily-kórusban*, a *Chansonban* a *Négy madrigál* első és negyedik tételében és a *Hol járt a dalban* 2, 3, 4, 5, 6 negyedes ütemek váltakoznak, a szöveges részeknél a szöveg tagolódásának megfelelően, a szövegtelen részeknél a zene lejtéséhez igazodva szabadon váltakozva.

A *Rondel* metrikai szempontból az egyik legváltozatosabb és legizgalmasabb az összes kórus közül. Különböző negyedes és nyolcados ütemmutatók váltakoznak. 2, 3, 4 negyed, 6/8 és 9/8, sőt egy alkalommal 5+3/8 ütemmutatót is találunk.

A *Négy madrigál* második tétele is igen változatos képet mutat. Döntő többségében nyolcados ütemmutatók, 6/8 és 9/8 szerepelnek benne. Néhol 5/8, 7/8 és 12/8 ütemek jelentenek változatosságot. Egyetlen alkalommal szerepel 3/4. A harmadik tételben is találunk ütemváltásokat, ennek ellenére metrikai szempontból ez a legegységesebb tétel. A metrumok változása itt majdnem pontosan követi a formai tagozódást. Az első 9 ütemes rész 4/4-ben van. A középészben a 10. ütemtől a 31-ig tartó szakaszban, leszámítva az első 5 ütemet, 9/8-os és 12/8-os ütemek következnek. A váltás oly módon történik, hogy az előző szakasz 4/4-es záró üteme és az új szakasz kezdő 12/8-os üteme között az ütések időtartama nem változik, csak az egy ütésre eső ritmusérték módosul. Egy negyed lesz egyenlő három nyolcaddal.

Mintha triolák következnenek. Az utolsó rész ismét végig 4/4-ben marad, egy 2/4-es ütem kivételével.

Forma

Lajtha kórusműveiben szabadon kezeli a formákat, nem alkalmaz merev szabályokat. Néhány tendencia azonban megfigyelhető bennük, amelyeket lazán követ a szerző az egyes darabokban. Egyik leggyakrabban használt formatípusa a rondó. Sosem találkozunk témák és epizódok pontos váltakozásával. Inkább csak nyomaiban megtalálható szerkezeti elvként mutatható ki az egyes darabokban. A másik első-sorban a Charles d'Orléans-tételeknél megfigyelhető megoldás a reneszánsz vokálpolyfóniából ismert szerkesztési elv, amely szerint minden új szövegrészhez új zenei anyag kapcsolódik. Harmadikként kell megemlíteni, hogy az általa kedvelt és egyéb műveiben is sokszor alkalmazott soroló szerkesztés példái is megtalálhatók a kórusok között.

Esti párbeszéd: 3 ütem bevezető után a nőikar énekel (A), majd a 2/2/2-től a férfikar következik (B). A 4/3-tól új szöveggel ugyanezek a zenei anyagok ismétlődnek (A, B). A 6/5-től a darab második felében — bár vannak visszatérő motívumok az első részből — túlnyomórészt új zenei anyagokat használ a szerző. Így azt mondhatjuk, hogy a soroló szerkesztést alkalmazza (C). (Bevezetés, A, B, A, B, C)

Hegylakók: Az első formarész a férfikar lendületes indítását és a nőikar mixtúráit foglalja magába (A). Ezt követően a 2/2/1-től kezdődő második szakasz két kisebb részre tagolódik (B (a, b)). Utána az eddigi zenei anyagok megismétlődnek új szöveggel. Különbség a B rész második felében figyelhető meg, ahol terjedelmes záró szakasz kezdődik új zenei anyaggal (A, B (a, c)) (A, B (a, b), A, B (a, c)). A két tétel *Két kórus* címen egyszerre jelent meg. A formai hasonlóság is erősíti az összetartozás érzetét, amely egyébként a két tétel hangulatából fakadóan is megvan.

Chanson: Ebben a műben több formaelv keveredik. Egyrészt érvényesül a „minden szövegrészhez új zenei anyag” elv, másrészt a *jövök már* szövegrész többszöri visszatérése miatt rondószerű jelleget ölt a tétel. Összesen hatféle anyagot alkalmaz a szerző. A: *Csak azt mondd.* B: *Jövök már.* C: *Remény, ismerlek.* D: *Már unom.* E: *Mind óhajtlak.* F: *Elszállsz, hogy sok nehéz gondom.* A tétel szerkezeti képlete a következő: A, B, C, B, D, E, A, B, C, F, A, B, A, B.

Rondel: Ez a tétel egy főtémára épül, amit a tenor mutat be (A). A másik fontos elem a nagy területeken végigszáguldozó vidám *lalalázás* (B). A szöveg további részei rövid formarészekre tagolódva a *lalalázó* szakaszok közé ékelődve vagy azzal párhuzamosan hangzanak el (C, D, E, F). A tétel szerkezeti képlete a következő: A, B, A, B, A, C, B, D, A, E-B, B, F-B, A-B. A címnek megfelelően valóban rondószerű a forma, de most sem következetes.

Négy madrigál: Az I. tételben Lajtha a reneszánsz vokálpolyfónia szerkesztési szabályait követi. Egyetlen visszatérő elem található a tételben. A kezdő *Ott túl a boldogság járja* sor dallama jele-

nik meg néhol töredékes formában, sosem pontosan követve az első megszólalást. A szöveg is visszatér, utoljára drámai erővel megszólaltatva a tétel végén, de új zenei anyaggal párosulva.

A II. tétel rondószerű szerkezetet mutat. A *din, dan, don* részek adják a rondótémát, és a szöveges részek az epizódokat. A forma érdekessége, hogy a tétel kezdő ütemei is visszatérnek rövidített változatban. A tétel képlete a következő: A, B, C (a), B variáns, D(a), B variáns.

A III. tétel három nagy egységre bontható. A formarészek nem válnak el egymástól élesen. Az első nagy egység további két, zenei anyagában rokon részre tagolódik: A (a, a variáns). A 10. ütemben kezdődő középrész szintén két nagyobb egységre bontható. Egy 5 és egy jóval hosszabb 17 ütemes egységre (B (b, c)). A harmadik rész a 32. ütemben kezdődik. Egy 9 ütemes egység után 8 ütem erejéig visszatér a tétel nyitó szövegsora, de más dallammal. A 49. ütemtől újabb 9 ütemes egység következik, végül a 7 ütemes záró részben ismét a tétel kezdő szövegrésze hallható. Ebben az esetben az A rész második felének zenei anyagát variálva (C(d, a-var., e, a-var.)). A teljes képlet: A(a, a-var.), B(b, c), C(d, a-var., e, a-var.). Háromtagú formával csak itt találkozunk. Bár ez sem szabályos, ugyanakkor bizonyos visszatérő elemek megfigyelhetők benne.

A IV. tétel tipikus példája a soroló szerkesztésnek, amelybe apró visszatérő elemek vegyülnek. A tétel képlete a következő: A, B, C, C(var.)a, D, E, F, e, f, A(var.).

A *Hol járt a dal* esetében ismét a soroló szerkesztés elvével találkozunk, amelybe szintén visszatérő elemek vegyülnek. A darabot nyitó hatütemes egység kétszer tér vissza a mű során. Minden esetben más szöveggel, csak a zenei anyagot megtartva. Másodszor rövidebb, harmadszor bővített változatban. Ezek a visszatérések jelzik a nagyobb formarészek határait. Így három nagy egységet különíthetünk el. A lírai jellegű első részt, a drámaivá fokozódó, majd ünnepélyesen himnikus, terjedelmes középrészt és a megnyugvó, feloldást adó harmadik részt. A nagy egységeken belül több rövid szakaszra tagolódik a zene. A formarészek sosem válnak el élesen egymástól.

Hangnem, harmónia

Lajtha a darabok elején sosem ír ki előre előjegyzést. Mindig menet közben alkalmazza a módosítójeleket. A hagyományos dúr- és mollhangnem mellett, elsősorban a francia nyelvű archaizáló hangvételi daraboknál, a modális hangsorok használata jellemző. Előfordul, hogy egy tételen belül egy dúr- vagy mollhangnemet és egy azonos alapú modális hangnemet váltogat. A *Négy madrigál* második tételében például a moll és dór jelleg váltakozik egymással. (pl. 38–54. ütem). A legtöbb esetben a darabok kezdetén és befejezésekor azonos a hangnem. Akad azonban néhány olyan tétel, amelyeknél az induló és záró hangnem nem egyezik. Ilyen a *Négy madrigál* II. és IV. tétele. A *II. madrigál* esetében több érdekességgel is találkozhatunk. A tétel során a hangnemi kitéréseket leszámítva végig az e-moll és az e-dór váltá-

kozik, mint már említettem. A záró szakaszban azonban az *f* hang folyamatos jelenléte miatt fríges színezetet kap a zene. A tétel kezdetén *c*-g üres kvintet, B-dúr és d-moll szextakkordot hallunk. Az első *e*-moll akkord csak a harmadik ütem elején jelenik meg. Biztos tonalitásérzetet csak az 5. ütemben lévő első zárlat ad. A *IV. madrigál* esetében a tétel lezárásakor egyértelmű az A-mixolid tonalitás, bár a zárlatban *a*-é üres kvint szól. Ezzel szemben a tétel kezdetén két ütemen keresztül 5# az előjegyzés, így ez a terület H-dúrban értelmezhető.

A hangnemek sok esetben követik a szöveg hangulatát. Jellemző, hogy a negatív tartalmú szövegekhez (szerelmi fájdalom, halál) *b*-s hangnemek kapcsolódnak. A *Négy madrigál* I. tétele esetében a szerelmi fájdalom kifejezésére esz-mollt, a III. tétel komor filozofikus légköréhez *f*-mollt választ Lajtha. A *Hol járt a dal* 5–6. oldalán, a *mondjátok: meghalt, pedig csak barlangokban rejtezik* részénél vagy a 12–13. oldalán, a drámai erejű *örvénybe szállt* szövegrésznél szintén *b*-s irányokba modulál a zene. Nem sokkal később viszont az *Isten titkát* szövegű korálimitációnál keresztes irány figyelhető meg. Különösen szép példa a *Hegylakók* 3. oldalán található *Ó, a halál* kezdetű szakasz. Az előző rész záró *d*-á üres kvintje után a halál említésekor a következő ütemben asz-mollban folytatódik a zene, majd az *itt nem borzongató* résznél a második sor második üteménél, a tenorban lefutó nyolcadoknál Asz-dúrrá szelődül.

A művek során Lajtha gyakran él a legváltozatosabb modulációk lehetőségeivel. Olykor váratlanul lép a zene új hangnembe. A *Négy madrigál* IV. tételében a 113–114. ütem váltása jellemző példa erre. A 113. ütemben a férfiszólamok A-dúrban zárnak. Az utolsó nyolcadon a szoprán a *c*''-n indítja új témáját minden bevezető nélkül C-dúrban. Olykor tercrokron fordulatokat alkalmaz. A *Hol járt a dal* 2. oldalának 2. sorában a 3. ütemtől kezdődően *g*-moll, Esz-dúr, esz-moll Cesz-dúr akkordok követi egymást ütemenként. A *Négy madrigál* IV. tételének 119–121. ütemeiben C-dúrban szólal meg ugyanaz a motívum, amely a 122–124. ütemekben E-dúrban ismétlődik.

Bár a kromatika a 20-as években írt művekben jelentős szerepet tölt be Lajtha műveiben, ennek hatása nem érződik számottevő mértékben a kórusokban. Mindössze néhány alkalommal találunk rá példát. Ezt az eszközt mindig komor hangvételű részeknél használja Lajtha. A *Hegylakók* zárlatában a nőikar mixtúra-sorában váratlanul megjelenő Fisz-dúr akkordot követi G-dúr, sőt — ha csak a kétfelé osztott szoprán szólamát tekintjük — *a-c*, *aisz-cisz*, *h-d* kromatikus tercmenetet találunk. A *Hol járt a dal*ban: a 19. oldal 4–5–6. ütemében a tenor, szoprán és basszus szólamban található lehajló hármas-hangzat felbontások *e*-moll, esz-moll, *d*-moll kromatikus menetet járnak be. Talán ide sorolhatók a *Négy madrigál* I. tételében az 52–60. ütem közötti szakasz fájdalmas küsszekund lépései is.

Lajtha kórusaiban elsődleges a hagyományos tercépítkezés. Az alap hármasokon kívül alkalmaz négyeshangzatokat, különböző fordítású szeptimakkordokat is. Az *Esti párbeszéd* 8. oldalának második sorában a 2–3. ütem váltásánál *d*-moll szeptim és Esz-dúr szekundakkord követik egymást. Gyakran él a kvartakkordok alkalmazásának

lehetőségével, például a *Négy madrigál* II. tételében a 64–69. ütem közé eső szakaszban. Az alapakkordokat sokszor színező hangokkal egészíti ki. A *Chanson* záróakkordjánál *d-a* üres kvinthez kapcsolódik az *é'*. Az *Esti párbeszéd* esetében többször visszatérő elem az *a*-moll akkord esz disszonanciával kiegészítve. A francia nyelvű daraboknál a modalitás jelenlétét a hangnemekkel együtt modális harmóniak alkalmazása is jelenti. Szép példáját találjuk ennek a *Négy madrigál* II. tételében. A 20. ütem első nyolcadán az előző *e*-moll után váratlanul *F-tá-dúr*ra lép a kórus. A második nyolcadon *d* alapú szó-moll, majd *I. fok G-dúr* következik egymást. Az ütem második felében ismét szó-moll, utána pedig a 6. nyolcadon álzáratként *e*-moll *VI. fok* következik. Az utolsó ütem ismét *F-tá-dúrral* indul. Ezt *C-dúr IV. fok* követi (az *F-dúr* dominánsaként is értelmezhető), majd ismét *F-tá-dúr*, végül a lezáró *G-dúr I. fok* következik.

A záratokban jellemző az üres kvint alkalmazása. A francia reneszánsz mintákat követő darabokban ez szinte általánosnak mondható. A *Négy madrigál* esetében minden tétel így fejeződik be. Erre azonban a magyar nyelvű művekben is akad több példa. *D-a* üres kvinttel zárul az *Esti párbeszéd*. Ennél a zárlatnál az is érdekességet jelent, hogy a hat szólamban megszólaló kórus basszusában nem *d*, hanem a nagy *a* található. A *Hegylakók* esetében a mű során több alkalommal is találunk ilyen zárlatokat a nagyobb formarészek végén.

Jellemzőek a váratlan harmóniai fordulatok, távoli hangnemekbe történő hirtelen kitérések. Ezek a sokszor a szöveg tartalmából fakadó váltások gyakran jelentős ábrázolóerővel bírnak. Az *Esti párbeszéd* első három ütemében *d-a* üres kvintből indul a nőikar. A második ütemben *Cisz-dúr* akkord következik, amely az *alt* és a *mezzo* lelépésével *gisz-moll* szextakkorddá változik. A 3. ütemben visszatérnek a szólamok a nyitókvintre, azzal a különbséggel, hogy itt az *altban a* hang található. Lajtha ezt a harmóniamenetet a *nem sejtí sírjainkat* szöveggel, hatszólamú felrakásban, kétszer egymás után megszólaltatva zárja a darabot.

A *Hegylakók* harmadik oldalának *Ó, a halál* kezdetű részét más szempontból már említettem. Ez a szövegrész az előző szakasz zárlatából megörökölt *d-a* üres kvinten indul és egy ütem múlva eléri az *asz-moll* tonalitást. Hihetetlenül nagy drámai hatást kelt ez a hirtelen nagyon távoli hangnembe való kitérés. A *Négy madrigál* I. tételében a 105. ütemtől kezdődő rész szenvedélyes felkiáltásainál *cisz-moll*, *a-moll*, *a-moll szext*, *b-moll* és leszállított alapú *c-moll terc-kvart-akkordok* követik egymást. A *Négy madrigál* III. tételében még izgalmasabb harmóniasorral találkozunk. A középrészben a *balgának néz a világ* szövegrész alatt a következő akkordsor szólal meg: *Desz-dúr*, *c-moll szext*, leszállított alapú *c-moll terc-kvart*, kvartakkord, amelynek alapja megkettőzve szól a férfikarban. A basszusban *asz*, a tenorban *a*. Az így keletkezett disszonancia fölött *d'* és a szopránban *gesz* hangzik. Ezt követően *c-moll terc-kvart*, átmenő díszítéssel, *f-moll 4-3-as késleltetéssel*, végül *b-f* üres kvint.

Mixtúrák

A mixtúrák fontos harmóniai elemei Lajtha kórusműveinek. Sok esetben él ezzel a lehetőséggel. Van, ahol csak színhatásként, van, ahol jelentős területeken alkalmazza ezt az eszközt. Kórusaiban egyaránt találunk tonális, reális és vegyes mixtúrákat.

A *Két Áprily-kórus* közül a második *Hegylakók* címűben él ezzel az eszközzel több esetben. Rögtön az indításnál az erőteljes férfikari unisono után a háromszólamú nőikar kvintállású C-dúr akkordról indulva lendül fölfelé először két ütemen keresztül. Itt tonális mixtúrával találkozunk, mely a C-dúr skála hangjait használja fel, végül *h* helyett *b* hangra épülő dúrhármason állapodik meg. Utána ismét a férfikari motívumnak az új szöveghez ritmizált változata következik, majd újra kezdődik a nőikari mixtúra-sor 7 ütemre bővülve. A dallam — ugyanúgy, mint először — felfut a B-dúr hármashangig, majd kétszer visszahajlik, végül miután harmadszor is érintette a B-dúr akkordot, több hullámban halad lefelé és megállapodik a kiinduló C-dúr dominánsát jelentő G-dúr hármashangzaton. Ennél a hosszabb változatnál vegyes mixtúrával van dolgunk. Többnyire a C-dúr skála hangjaiból épül a hármashangzat-menet, de többször módosított hangokat tartalmazó harmóniak is szerepelnek a sorozatban (B-dúr, E-dúr, esz-moll). Ez tulajdonképpen olyan tonális mixtúra, amelyben egy-egy pillanatra reális fordulatok jelennek meg (G-E, d-esz). A későbbiekben majdnem azonos módon megismétlődik ez a sorozat. Annyi a különbség, hogy másodszor kilencütemnyire bővül és a tonális mixtúra-sort a B-dúron kívül két esetben D-dúr akkordok törik meg. A végpont pedig a d-moll hármashang. A mű nagy ívű záró szakaszában két alkalommal találkozunk még mixtúrákkal. Először a 24/2/3. ütemében tonális formában, majd az utolsó előtti ütemnél vegyes változattal. Szép példái a szövegábrázolásnak ezek a részletek. Az első két felívelő sorozat a *szárnyas és merész*, valamint a *fellegekbe néz* szövegekre íródott. A dallam iránya, a lendületes tempó és az erőteljes dinamika szemléletesen jeleníti meg a hegyi embereknek a távoli felhőkbe tekintő pillantását.

A két Charles d'Orléans-kórus közül a második *Rondel* című tételben él sokszor ezzel az eszközzel a szerző. A 6. ütemben a nőikarban kvint állású E-dúr akkord szól repetálva D-dúrral váltakozva. A 8. ütemben D-dúr akkordokat ismételve a nőikar. Ezek közé ékelődnek Asz-kvartszext és C-dúr akkordok. Sokszor hangközpárhuzamokat alkalmaz a szerző. A 16. ütemben a tenor és a basszus *c*-é nagy decima távolságban halad. A 22. ütemben a basszus és az alt szextpárhuzamban énekel. A 31-ben a tenor és a basszus kvint párhuzamban, a 36. ütemben pedig tercpárhuzamban halad. A 24. ütemben a nőikar kvintállású Fis-dúr akkordokat ismételve. A váltóharmónia ez esetben E-dúr. A 26. ütemben a nőikar E-dúr akkordon repetál D-dúr váltóakkordok közbeiktatásával. A 49. ütemben a szoprán, az alt és a tenor a mű során először énekel együtt három ütem hosszúságú mixtúra-sort. A darab vége felé közeledve a 84. ütemtől kezdődően egyre sűrűsödnek az akkordpárhuzamok. Változatos összetételben énekelnek együtt a különböző szólamok. Először a háromfelé osztott szoprán,

majd a férfikar és az alt, utána a nőikar, végül a 106. ütem közepétől a mű során először a teljes kórus.

A *Négy madrigál* második tételben a 31. ütemtől párhuzamban mozog a női- és a férfikar. Ez a 64. ütemtől kezdődően megismétlődik. A negyedikben a 91–92. és 125–126. ütemekben a nőikar énekel rövid, de dramaturgiaiailag fontos reális mixtúra-sorokat.

Dallamalkotás

Ezen a területen is sokféleség és gazdag fantáziára utaló kifejezőerő jellemzi Lajtha kórusait. Szorosan vett motivikus kapcsolatokat nem találunk a különböző kórusok között, de bizonyos hasonlóságok, típusjelenségek felfedezhetők. Több olyan dallamkarakter megkülönböztethető, melyek többször előfordulnak a kórusművekben. Néhány példa:

Erőteljes, markánsan megrajzolt dallamok

- *Hegylakók*: férfikari nyitómotívuma, valamint *A temetőjük* (17. old.)
- *Hol járt a dal: és sorsot látott* (14. old.)
- *Negyedik madrigál*: kezdő téma

Könnyed, játékos dallamok

- *Rondel*: főtéma
- *Negyedik madrigál*: allegretto részének imitációs szakaszai (9., 84., 114., 130. ütem)

Táncos jellegű dallamok

- *Második madrigál*: kezdő téma, *víg madárka táncol* (56. ütem), *din, dan, don* szakaszok (12., 39., 80. ütem)

Elmélkedő, szemlélődő jellegű dallamok

- *Első madrigál*: nyitótéma
- *Harmadik madrigál*: nyitótéma

Nagy ívű, hosszú hangokból építkező dallamok

- *Harmadik madrigál*: tenortéma és a basszus harmadik témája (11., 25. ütem)
- *Esti párbeszéd. A napsugár* (13. old.)
- *Hegylakók. Csak végtelenség* férfikari dallam (23. old.)
- *Hol járt a dal: Mélyen muzsikál* (8. old.)

Mozgást kifejező dallamok

- *Esti párbeszéd: csillagot hajít, tüzes futár* (4., 6. ütem)
- *Hol járt a dal: örvény-motívum* (12. old.)

Konkrét szövegtartalmat megjelenítő dallamok (madrigalizmusok)

- *Hol járt a dal: örvény-* (12. old) és *villám-motívum* (17. old.), *dagad és apad-motívum* (3. old.), *dalmotívumok* a szopránban (7. old, 10. old), *mélyen muzsikál* (8. old.)
- *Esti párbeszéd: mi is futunk* (4. old.)
- *Hegylakók: végtelenség* férfikari motívum (23. old.)
- *Harmadik madrigál: csermely csobogás – szövegtelen dallam* (10. old.)
- *Második madrigál: víg madárka táncol* (56. ütem)

- *Második madrigál*: nyíló virág szopránmotívum (7. ütem)
- *Negyedik madrigál*: és gyűlik (59. ütem)

Mint a bevezetőben már említést tettem róla, Lajtha első zeneszerzői periódusára olykor túlzások voltak jellemzőek a zenei anyag zsúfoltságát, valamint a méreteket tekintve. Ezeknek a tendenciáknak az emlékei is felfedezhetők a kórusok némelyikében. A *Chanson* esetében a szólamszám mondható kirívónak a többi kórusokhoz mérten. Kezdetben 6 szólamban szólal meg a kórus, de több ízben is 8 szólamúvá bővül, sőt néhol 3 szoprán szólista is kiegészíti az amúgy is gazdag sokszólamúságot.

A *Négy madrigál* 2. tételénél a rondószerűen visszatérő *din, dan, don* részek azok, amelyek méretüket tekintve túlnőnek a megszőtkotton. A hasonló szövegű reneszánsz mintákhoz képest jelentős méretű, önálló formarészt alkotó szakaszok ezek. Az utolsó ilyen szakasz 22 ütemen keresztül tartó fugatóvá bővül. A 4. tétel utolsó két oldala, ahol Lajtha a tétel nyitómotívumából terjedelmes codát komponál, a tempó és dinamika sűrű, szélsőséges váltakozásával ér el tűzijátékszerű, sziporkázóan virtuóz hatást. A 13 ütemes záró szakasz során a következő szerzői utasítások zsúfolt sokasága követi egymást: *fortissimo, subito piano, crescendo ed accelerando, ritenuto, a tempo, poco meno mosso, poco a poco più agitato e poi subito sostenuto assai, grave*.

Szövegábrázolás Lajtha László *Négy madrigál* című művében

A *Négy madrigál*t Lajtha 1939-ben írta. Archaizáló stílusára se előtte, se utána nincs példa egész munkásságában. A ciklus tételei között semmilyen tematikai összefüggés nincs. Egymástól eltérő karakterű, hol nosztalgikus, hol lírai, hol pedig könnyed, vidám hangulatú, pasz-tellszínekben megrajzolt képek sorozata a ciklus. Mind a négy tételben többnyire az úgynevezett soroló szerkesztést alkalmazza a szerző. A különböző hangulatokat, színeket ábrázoló témák láncszerűen követik egymást. Ismétléskor vagy visszatéréskor sosem szigorú tematikus rendben szólnak meg újra, hanem gazdagon variálva inkább csak egy-egy hangulat, szín visszaidézéseként.

I. tétel: *Loingtain de joyeuse sente*

Bár Lajtha egyéb műveiben — ahogy a bevezetőben bemutatam — számtalanszor él a szövegábrázolás különböző lehetőségeivel, és a madrigálok további tételei is bővelkednek a szövegtartalom zenébe foglalásának szebbnél szebb példáival, az első tétel szövege kevés lehetőséget nyújt a szerzőnek ezen a területen. Ez a költemény nem tartalmaz olyan konkrét, a zenei megjelenítésre alkalmas képeket, mint a további tételek táncoló, daloló madárkái, csörgedező patakja vagy vidáman szökdécselő rőfös inasa. A költemény Charles d'Orléans legszebb szerelmes versei közül való. Soraiból reménytelen, tragikus hangú vágyakozás, olykor kétségbeesett fájdalom árad. Az érzelmek hullámozása jellemzi, kitörő szenvedély és mélabú váltakoznak benne. Végül bölcs belenyugvással, lemondó megtörtséggel zárul a költemény.

A zene konkrét szófestés helyett elsősorban a vers alaphangulatát próbálja visszaadni. Pontosan követi a költő lelkiállapotának pillanatnyi változásait, az érzelmek különböző hőfokú megnyilvánulásait. Lendületesebb, indulatokban gazdag és elmélázó, elmélkedő jellegű szakaszok váltakoznak egymással a tétel során. A tempó, a dinamika, a hangnemek változásai mellett olykor a dallamalkotás vagy a harmonizáció áll a kifejezés szolgálatában. A Lajthára más kórusaiban is jellemző melizmatikus komponálásmód itt fokozott mértékben van jelen. Szép példái ennek a 14-17. ütemek *jaj* vagy 25-30. ütemek *oly bús, oly árva* szavaira komponált hajlítások. Ezzel próbálja a szerző a vágyakozás, a szenvedés, a gyötrődés hangulatát megfesteni. Szembetűnő a tétel során a kisszekund hangközök gyakori előfordulása. Találunk sóhajszerűen fellépő (69. szoprán, 107–108. szoprán) fordulatot, valamint olyan motívumot, ahol két egymás melletti hang váltakozása kelt feszült hangulatot (76. szoprán). Olykor a kisszekund lépések érzelmileg nagyon kifejező néhány hangos kromatikus menetekké bővülnek (10. ütem alt, tenor).

Lajtha a formát — ugyanúgy, mint sok más esetben — most sem kezeli szigorúan. A vers kezdő sorai: *Lointain de joyeuse sente*,

Ou l'en peut tout biens avoir (Távol a vidám ösvénytől, ahol minden jó elérhető) a tétel során még kétszer hangzanak el. Egyszer az 58. ütemtől kezdődően, majd a befejezésben. Mindkét esetben változtatásokat figyelhetünk meg. Másodszor a nőikarban csak az első verssor hangzik el, és csak a férfiak éneklük végig a kezdéshez hasonlóan a vers első két sorát. Míg az első esetben 14 ütemes ez a szakasz, másodszor mindössze 8. A befejezésnél csak az első sor hangzik el, viszont a zenei kibontás, a szöveg többszöri megismétlésével, lényegesen hosszadalmasabb, 20 ütemig tart. Mindez egy lazán kezelt rondószerű (A-B-A-C-A) formát eredményez. Az A rész ismétléseikor minimális a tematikai kapcsolat az eredetivel, inkább csak egy-egy jellemző hangközlépés vagy motívumtöredék emlékeztet az első megszólalásra. Így azt mondhatjuk, hogy a rondószerűség elsősorban a szöveg ismétlődéseire érvényes. Zenei szempontból sokkal inkább a Lajtha által kedvelt és sokat alkalmazott soroló szerkesztés érvényesül. Elemzésem során a vers érzelmileg legfontosabb részeit emelem ki.

A tétel kezdetén a már említett melizmatikus dallamalkotás mellett a legfontosabb kifejező eszköz a hangnem megválasztása. Az *esz* alaphangra épülő skála hol *c*, hol *cesz* hanggal egészül ki. Így állandó hangnemi labilitás figyelhető meg. Hasonló, azonos alapú hangnemek váltakozásával a további tételekben is találkozhatunk. Jelen esetben az *esz*-dór és *esz*-moll hangnemek váltakoznak egymással. Az öt, olykor hat *b* jelenléte sötét, súlyos hangvételt biztosít, amely szépen harmonizál a vers mondanivalójával.

A 22. ütemben a *Mon cœur en tristesse s'en te convient (Szívem búsan vágyakozik utánad)* szövegsornál érkezünk a tétel első érzelmi kitöréséhez. Indulatos nyolcad futamok követik egymást mind a négy szólamban. A motívumok minden esetben fölfelé indulnak, de két nyolcad után lehanyatlanak és hosszabb hangértékeken pihennek meg. Újra és újra nekirugaszkodnak a szólamok, de szinte helyben járva mindig visszazuhanak a kiindulási pontra. Jelezve, hogy bár feltörnek az indulatok a költőből, nem hoznak változást, kitörést. Először a szopránt csak a tenor imitálja, majd a *tristesse* (szomorúság, *bú*) szónál mind a négy szólam nekilendül. A fájdalmas hatást fokozza, hogy a szélső szólamok *b*-ről történő indulása után a belsők együtt mozogva tritonus távolságra, *e*-ről indítják az imitációt. Lajtha ritkán alkalmaz a mű során előadói utasításokat, itt azonban a drámai kifejezés érdekében minden szólamtól *appassionato* (szenvedélyesen) előadást kér.

A következő érzelmileg fontos terület a 65. ütemnél kezdődő *En dueil a fait sa descante, De tous poins, sans s'en mouvoir (Meggyötört szívem bánatba merült, s attól nem tud menekülni)* szövegrészt tartalmazó szakaszban található. Ezen a területen a tempó lendülete-sebbé válik, Lajtha 100-as metronómszámot ír elő. A 72. ütemben kezdődő izgatott, feszült hangvételű, kis lépésekben mozgó alttéma talán az egész tétel egyik legkifejezőbb dallama. A 75. ütemben, ha nem is teljesen pontosan, ezt imitálja a szoprán. A feszült hatás megmarad, sőt — ha lehet — fokozódik a három alsó szólam kitartott, elhalkuló kísérő hangjai fölött. A bánatba merült szív bezártságát, a

kiúttalanság nyomasztó érzetét kitűnően érzékeltetik a szinte egyhelyben forgó motívumok. Ezt követően az előző ütemek fajtott visszafogottsága után éles kontrasztot jelentenek a 80. ütemtől kezdődően a női szólamok nagy ívű dallamai. A szoprán és az alt először több lépésben fölfelé törő, majd hosszan lefelé hajló dallamokat énekelnek, amelyek szépen ábrázolják a kitörni vágyó, de a bánattól szabadulni képtelen ember vergődését. Hosszú szünet után a 87. ütemben ismét belép a férfikar. Az előző kiábrándult hangú verssort visszhangozzák, a mű kezdő témáját felidézve. Dallamaik egyre hosszabb értékekbe torkollanak. Végül egészsütemes, üresen kongó gesz-desz kvinten állapodnak meg. Ez a pillanat a tétel érzelmi mélypontja, ahol az előző ütemek fokozatosan elhaló zenei folyamata a teljes reményvesztettség állapotában megáll.

A 94. ütemben az egész tétel legélesebb hangulati váltásához érkezünk. A bölcs belenyugvás, ha rövid időre is megbékélést, feloldást ad: *Et s'il faut qu'a mon savoir, Malgré mien je m'y consente* (*De bölcsen, akaratom ellenére, fájdalomamba bele kell nyugodnom*). A feloldást, a hangulatváltást Lajtha elsősorban hangnemváltással érzékelteti. Az előző szakaszt záró *gesz-desz* férfikari kvintett veszi át a nőikar, enharmonikusan átértékelve, *fisz-aisz-cisz-*ként. Könnyeden guruló nyolcad meneteket hallunk a továbbiakban. A dallamirányok is megváltoznak, minden motívum fölfelé törekszik. A kezdő eszmolltól távoli keresztes harmóniak követik egymást, míg végül a 105. ütemben magas fekvésű, fényesen csengő Cisz-dúr hármásra érkeznek a szólamok.

Amikor már azt hinnénk, valóban végleges a megnyugvás, és valódi feloldást nyer a tétel, visszatér a vers kezdősora, és eddig nem látott mértékben felkavarodnak az indulatok. Lajtha a kifejezés érdekében ezen a területen homofon szerkesztést, valamint különösen izgalmas harmóniamenetet alkalmazza. Ez az egyetlen rész, ahol a szólamok — néhány díszítéstől eltekintve — 8 ütem erejéig homofóniában énekelnek. Ez egyrészt — mivel a tétel során máshol nem alkalmazza ezt a szerkesztésmódot — nyomatékot ad a mondanivalónak, másrészt a szöveg kiemelése, érthetősége szempontjából is fontos. Harmóniai szempontból ez a tétel legizgalmasabb és legváltozatosabb része. A 105. ütem csillogó Cisz-dúrja után fokozatosan ereszkedünk vissza a kezdő eszmoll (dór) sötétségébe. A Cisz-dúr akkordot szűkfekvésű cisz-moll váltja, amelyet a három felső szólam szólaltat meg. A dinamika pianissimóra változik. Ezen a ponton a szoprán kvartot ugrik le, így a maggiore-minore váltás mellett ez a lelépés is fokozza az esés érzetét.

A következő ütemben mind regiszterben, mind hangnemileg további zuhanást tapasztalhatunk. Most a három alsó szólam énekel, ennek köszönhetően sötétebbé válik a hangzás. Az alt és a férfikar a-moll akkordot énekel, így a kiinduló Cisz-dúrtól még távolabb jutunk lefelé a kvintoszlopon. A 107. ütemben aztán fellángolnak az érzelmek. Szívbemarkoló, drámai erővel, subito forte dinamikával kiált fel az egész kórus, az előbbi a-moll akkord szextfordításáról indítva, a 108. ütem egyén félkotta b-mollt kitartva. A fájdalmas b-moll kiáltás a következő két ütem elején megismétlődik. Ez a néhány ütemes sza-

kasz a tétel drámai csúcspontja, mely után hosszadalmasan levezetés kezdődik, amely végül a tétel befejezésében talál megnyugvást. Az eddigi tiszta harmóniák után (cisz-moll, a-moll, b-moll) bonyolult átmenő akkordok során keresztül jutunk el az eredeti, esz alapú hangnemig. A 108. ütemtől a következő harmóniamenetet halljuk: b-moll, leszállított alapú c-moll terckvart, b-moll, Desz-dúr szekund, esz-moll szext, a szopránban *f-desz* átmenő hangokkal, b-moll szeptim, ismét az előbb már hallott leszállított alapú c-moll terckvart, esz-moll szext, késleltetett b-moll terckvart, végül a 113. ütem elején esz-moll.

A hátralévő 12 ütemben Lajtha az általa kedvelt és más kórusokban is sokszor alkalmazott szerkesztési elvet alkalmaz, miszerint két-két szólam oktávpárhuzamban énekel, így lényegében kétszólamúvá válik az anyag. Ez esetben a magas szólamok és a mély szólamok énekelnek együtt. A zenei szövet ilyen módon való elvékonyítása egyik fontos eszköze a befejezés felé haladva, a fokozatos leépítésnek. Többször visszhangzik még a költemény kezdő sora *Loingtain de joyeuse sente (Távol a vidám Ösvénytől)*, egyre szaggatottabban, egyre több és hosszabb melizmával, elnyújtott szótagokra töredezve. A dallammenetek egyre mélyebbre ereszkednek, egyre több a hosszan kitarított hang. A 123. ütemben a mély szólamok még visszaidézik a nyitómotívum egy foszlányát, majd két ütemen keresztül kitarított üres *esz-b* kvinten hal el a zene.

II. tétel: *En regardant ces belles fleurs*

A második tétel szövege — *En regardant ces belles fleurs* (Nézd, mily csodás a rózsaszál) — szép példája Charles d'Orléans természeti költeményeinek. A tavasz szépségeit énekli meg. Nyíló virágok, bódító illatár, vidáman táncoló és daloló madárcák, a tavasztól megmámoretosodott természet kelnek életre benne. A tétel három nagyobb egységre bontható. Az első szakasz a virágok tavaszi ébredését jeleníti meg. A második a bódító illatárban mámorosodó szívről, a harmadik a vidáman táncoló és daloló madárcákról szól.

Lajtha az egész első szakaszt gazdagon díszíti, ritmikailag sok tizenhatod futammal, valamint dallamilag átmenő hangokkal, késleltetésekkel, körüljárásokkal. Ebben a részben a saját maga által *harmonikus polifóniának* nevezett szerkesztést alkalmazza, amelynél minden szólam saját életet él, de megközelítően együtt mozognak és a szöveget nagyjából egyszerre mondják. A karakter könnyed, vidám, játékos. Ezt a 6/8 lüktetés és a változatos, sokféleképpen variált ritmika biztosítja. A szöveg tartalmának könnyedségét kifejező karcsú hangzás elérése érdekében a szerző a kezdést a három felső szólamra bízta.

A 7. ütemben Esz-dúr akkordra érkeznek a szólamok. Itt érik el eddigi legmagasabb hangjaikat, itt a legmozgalmasabb a ritmika. Ütemváltás is történik 6/8-ról 9/8-ra bővül ez az ütem. Ez az első szakasz csúcspontja, hiszen itt a magyar szöveg *égő vágyról* szól, az eredeti a *chacune d'elles s'a jolite* (mindegyik csinos) szövegrészhez érkezik. Az eddigi statikusság után a 6. ütem harmóniaiilag változatosabb. D-dúrt G és F követ, amely az utolsó nyolcadon fellépő szoprán jóvoltából d-moll szextakkorddá változik. A 6. ütem súlyos pillanataiban felhangzó D-dúr és F-dúr akkordok a 7. ütemben következő Esz-dúr akkordot járják körül harmóniaiilag, alulról, majd felülről, előkészítve annak kiemelését. Ebben jelentős szerepe van a szoprán szólamnak is, amely felfelé ívelő, szekundokból építkező dallamával éri el a *esz* hangot. A szövegtartalom kiemelésének fontos eszköze az eddigi harmóniai környezettől elütő Esz-dúr akkord. Ez az ütem jeleníti meg a nyíló virágot, melynek ábrázolásában a szólamokban gazdagon áradó tizenhatod menetek is segítenek.

A középső részben a szerző a következő két sort dolgozta fel: *Tant embasmées sont de odeurs – Qu'il n'est coeur qui ne rajeunie* (Oly bódító az illatár – Vig a szív, elfogja a mámor). A két sort eltérő karakterű témákkal jeleníti meg. A bódító illatárt ábrázoló motívumnál a darab kezdetéről ismert negyed-nyolcad ritmusképlet tér vissza. De míg az első esetben a szólamok könnyed táncos karakterrel együtt mozogtak egy központi harmónia körül, itt — bár a ritmusképlet azonos — szekundokban felfelé ívelő széles legato dallamot komponál a szerző, amely az g'-ről eljut a c''-ig, majd újra indulva az g'-ről széles ívű melizmával folytatódik.

A második sornál, a megmámoretosodott szív ábrázolásakor felbomlik az addigi rend. Szinte szétveti a jókedv a zene kereteit. Visszatér a ritmikus, táncos karakter. Megváltozik az ütemmutató, aszimmetrikus ütemeket alkalmaz a szerző. Két 7/8-os ütemet egy 5/8-os követ. Sűrűsödik a ritmika. Tizenhatod és harmincketted értékek jelennek

meg. A téma mindig feszes kis nyújtott ritmussal indul. A dallamok minden szólamban felfelé törnek. A szakaszt a szoprán és a tenor imitációja kezdi. Az első témát *a* tonalitásban éneklik. Most a még kitörőbb jókedv ábrázolása kedvéért az alsó szólamok a 28. ütemben kvarttal mélyebben d-ről kezdtek, a *Víg a szív* résznél pedig hirtelen emelkedik a regiszter. Így ez a rész a 26. ütemhez képest egy kvinttel magasabban még kicsattanóbb jókedvet áraszt. Fontos különbség az is, hogy a 26. ütem kezdetéhez képest, ahol minden motívum felfelé indult, itt a nőikarban egy felugró felütéssel ad még nagyobb lendületet a szerző és a kis nyújtott ritmussal kezdődő motívumok ellenirányban lefelé indulnak.

Az utolsó szakaszban ismét négy verssor kerül feldolgozásra: *Les oyseaus deviennent danseurs, Dessuz mainte branche flourie, Et font joyeuse chanterie, De contres de chans et teneurs* (És sok víg madárka táncol, Részegül száz nyíló rózsától. És zeng jókedvük dallamától Az erdő a rét, a szép táj). Így válik szimmetrikussá a szerkezet. Az első rész négy sora után a középrészben kettőt használ fel a szerző, majd végül ismét négyet. Az utolsó szövegrész a vidáman táncoló, daloló madárkákat jeleníti meg. Ennek ábrázolásakor számos eszközt alkalmaz a szerző. A legfontosabb egy új ritmusképlet, amely eddig nem fordult elő a darab során. Ebben a részben viszont uralkodóvá válik: pontozott nyolcad és három tizenhatod. Többféle módon jelenik meg ez a képlet a továbbiakban. Van, amikor egy szólamban, van, amikor szólam párokban, és előfordul, hogy az egész kóruson. Apró, de fontos elem a *staccatók* használata. Eddig csak a *din, dan, don* szövegrészekben fordultak elő. Itt indokolt a megjelenésük, mivel nagyon jól kiemelik a zene táncos jellegét. A tánc, amelynek három nyolcad, negyed, nyolcados lüktetését Lajtha az 57–59. ütemig terjedő részben idézi, a *Gagliarda*, a XVI. század legnépszerűbb ugrós tánca. Az 55. ütemben a harmadik formarész rész kezdetén — ugyanúgy, mint a tétel indításánál — a három felső szólam énekel. Az előző két formarész kezdeténél nyolcad felütéssel indultak a szólamok. Most ütem egyenlően kezdenek. A szoprán és a tenor negyed, az alt pontozott fél értékkel. A sima áradó *legato* karaktert váltja fel az 56. ütemben először megjelenő már említett új pontozott nyolcad, három tizenhatodos képlet a szopránban és a tenorban. A két szólam ellenmozgással énekel. Ez alatt az alt a simább negyed, nyolcad értékekben mozog. A szakasz harmadik ütemében elkezdődik a tánc. A szólamok a *Gagliarda* ritmusát követik, amelyet a szerző az előadási jelekkel még jobban kiemel. Három *staccato* nyolcadot követ egy *tenuto* negyed vagy két átkötött nyolcad, majd ismét egy *staccato* nyolcad. Így itt is, mint a tánc esetében, három felütés jellegű nyolcad után az ütem második felére kerül a fősúly. Néhány apró ritmikai eltéréstől eltekintve ebben a három ütemben tökéletes homofóniában énekelnek a szólamok. Az 58. ütemben belépő basszus tovább erősíti a táncos jelleget. Az 55. ütemben a-moll szextakkordon indulnak a szólamok. A mozgalmasságot fokozza, hogy a középső szólamban most nem egész ütemes tartott hang van, hanem a tenor a pontozott nyolcad három tizenhatodos ritmusképlettel díszít az ütem második felében.

A tétel hangulati csúcspontját jelentő, a 64. ütemtől a 67. ütemig tartó négyütemes szakaszon belül is emelkedésnek számít a következő két ütem. A szerző az előző ütempár zenei anyagát ismétli meg, de több szempontból is felfokozott formában. A kezdő akkord ismét kvart akkord: *cisz* – *fisz* – *h*. A *fisz* hang van a basszusban, és ezt kettőzi két oktávval magasabban a szoprán. Az eddigiekhez képest emelkedik a regiszter. Az ütemmutató az előző bővült ütemhez hasonlóan 9/8. Ötödik alkalommal szólal meg a szakasz nyitótémája. Ismét a kétnyelcaddal kezdődő ritmikusabb változatban. A szólamok egymáshoz való viszonya, dallamirányuk hasonló az előző megszólaláshoz. Most azonban minden szólam együtt énekel a tizenhatod futamokban a 67. ütem végéig. Az egész tételben ez a leghosszabb egység, ahol tökéletes a homofónia. Mindezek a zenei megoldások a csúcspontnál a vidám tavaszi jókedv végletekig fokozott állapotát jelenítik meg.

III. tétel: *Les en voulez vous garder*

A tétel Lajtha mélázó, elmélkedő, filozofikus alaphangulatú zenéi közé tartozik. Ez a hang többször is megjelenik kórusművei között (*Esti párbeszéd, Hegylakók, Chanson*). Ebben az esetben a sorsszerűség elfogadása, a múlt pillanat megfoghatatlansága az, amiről a szerző elmélkedik. Balga gyermeki gondolat, melyért kinevet a világ, ha megpróbálsz megmásítani azt, amit a sors neked szánt és a múlt pillanatot megállítani.

A vers kezdősora — *Les en voulez vous garder* (Szabics Imrénél: *Akarjátok-e látni*, Nádas Katalinnál: *Tűnőt te meg nem tarthatsz*) 6 alkalommal visszatér a tétel során. Lajtha minden esetben más módon zenésíti meg. Az újabb megszólalások egyfelől minden esetben más lelkiállapotot ábrázolnak, másrészt változatosságot jelentenek zenei szempontból. Lajtha minden alkalommal polifonikus szerkesztést alkalmaz. Egyetlen kivétel ez alól az 58. ütemben kezdődő utolsó szakasz első két üteme, ahol az egész kórus unisono énekel. A szöveg elmélyült, filozofikus tartalmához jól illik a polifon szerkesztésmód.

A tenor szólamban megszólaló nyitótéma az *f'*-ről lehajló kisset lépéssel indul, majd nyolcad értékekben szekundonként halad felfelé az *c'*-ig. A szólambelépések félütemenként pontos rendben követik egymást. A melankolikus hatáshoz hozzájárul a lehajló nagy nyitóhangköz, a nyugodt tempó, valamint az *f*-moll hangnem is. Ritmikailag igen változatos ez a terület. A sima, nyugodt lejtésű téma megszólalása után triolák, kis nyújtott ritmusok teszik érzelmileg kifejezőbbé a zenét. Az 5. ütemtől kezdődő részben a téma fordítását halljuk. Az imitációt az alt kezdi. A szólamok mindegyike szép, kupolás dallamívet jár be. Ebben a részben az alapkarakter nem változik, de a felfelé ívelő motívumok érzelmi fokozódást jelentenek a kezdő ütemek után.

A vers nyitósora a 41. ütemtől kezdődő nyolcütemes szakaszban ismétlődik meg először, nyugodt, sima jelleggel, negyed és fél értékekben mozogva. Az altban indul az imitáció. Az új téma kitarított félkottával kezdődik, majd negyed értékekben halad lefelé szekundonként. Bár a dallamvonal más, mint a tétel kezdetén, a hangulat megint visszafogott, csendes. A 47. ütemben ismét karakterváltás történik, mint a tétel elején az 5. ütemnél. Indulatos, szinte szenvedélyes megfogalmazás következik. Ezt Lajtha a kezdő nyolcad értékkel és az azt követő nyújtott ritmussal, valamint a két éneklő szólam a tétel kezdetéről ismert, de most ellentétes irányú szextugrásaival éri el. A tenor a kis *f*-ről indulva a kezdő motívum fellépő változatát énekli, míg a basszus az eredeti lefelé hajló motívummal válaszol rá.

A tétel utolsó oldalán az 58. ütemben halljuk utoljára a vers nyitósorát. A kórus először unisono énekel, amivel Lajthának különösen feszült légkört sikerül teremtenie. A befejező 5 ütemben ismét a kezdő szakaszból ismert fellépő kissetes változatot éneklük a szólamok. Az imitációt most a szoprán indítja. A negyediknek belépő tenor nem énekli a témát, hanem kifejező, érzelmes triolasorozattal töri meg egy pillanatra a melankolikus záró hangulatot. A triolasorozat az utol-

só előtti ütemben a női szólamokban hullámszik tovább, végül a zene *c*-g üres kvintre zárva nyugszik meg a tétel végén.

A *tova futó patakok / zúgó csermely gyors habja* és a *magasban szárnyaló darvak / az ív szép lány vonala, mit darvak röpte falkaszt* szövegrészek megjelenítése Lajtha legszebb természet ábrázoló zenéi közé tartozik. Ez a szakasz, a 10-től a 32. ütemig tart (B). Ezen belül a szövegtagolásnak megfelelően 5+17 ütemre oszlik. Feltűnő az aránytalanság. A második szakaszban Lajtha monumentális méretekig fokozza a zenei anyag fejlesztését. Végig az egész területen egy szólam viszi a szöveget, a többi biztosítja a kíséretet. Az első ötütemes egységben a tenor a kiemelt szólam, a második részben a basszus énekli a szöveget. A 10. ütemben *poco più mosso tempo* jelzés mellett a nőikar indítja az új szakaszt. Könnyed, fürge tizenhatod triolákkal, a vokálissal énekelve jelenítik meg a csermelyek csobogását. A motívumok egy kvint hangterjedelemben forognak körbe, majd a 11. ütemben egy kvinttel magasabban folytatják gomolygó mozgásukat.

A 14. ütemhez érkezve visszatérnek az eredeti magasságba. Ily módon követik a tenor által megrajzolt kupolás dallamívet. A tenor szólam a 11. ütemben lép be negyedekben és felekben mozgó nagy ívű dallamával. Ritmikailag éles a kontraszt a dallam hosszú hangjai és a kíséret gyöngyözve csörgedező apró értékei között. Lajtha semmilyen dinamikai utasítást nem ad ezen a területen. (Az egész mű során nagyon kevés a dinamikai jelzés, mint ahogyan a mintául szolgáló reneszánsz chansonokban sem volt ez szokás.) A szólamok a természetes dinamika szabályai szerint fölfelé kiteljesedve énekelhetnek, majd a lehajló dallamoknál dinamikailag elcsöndesednek. A tenor dallamát *molto cantabile* utasítással látta el a szerző, csak úgy, mint a folytatásban a basszusét a 15. ütemben. A második szakaszra történő átvezetést az alt szólam biztosítja, amelynek csobogó motívuma a 15. ütem egyére, kitartott *c*-re vezet.

Itt veszi át a dallamot a basszus, amely három rövidebb egységre tagolva mondja el mondandóját. Ezek közül a második kétütemes egység alkalmával a 21–22. ütemben a nagy *g*-n recitál, teljesen átengedve a teret a fokozatosan a hangzáson elhatalmasodó kíséretnek. A kísérő szólamok közül elsőként a szoprán indul, egy ütemmel később kapcsolódik be az alt, végül két ütem múlva a tenor is. Az előző terület 4/4-es metrumba helyett 9/8 és 12/8 váltja egymást. Az átmenet pillanatában nem változik az ütés időtartama, így mintha triolákban folytatódna a zene. Ez lágyabb, hömpölygőbb jelleget ad a folytatásnak. A kíséret minden szólama járja a maga útját. Laza, szabadon kezelt imitációs szerkesztést alkalmaz itt a szerző. A basszus három megszólalása közül az elsőnél kisszeptimet jár be, a tenor előző dallamát karakterében folytató motívumával. A másodikról már ejtettem szót. A harmadik esetben kvartokban építkezve egy oktávra bővül az ambitus, és a dallam eléri az *c'*-t. Az egész szakaszon keresztül fokozatosan emelkedik a regiszter, minden szólam egyre magasabbra törekszik. Ennek a fokozásnak betetőzésekor a kíséret négyszólamúvá válik, a szopránból kiválva néhány szólista énekli a legfelső szólamot a 30. ütemben. A ritmus sűrűsödése is hozzájárul a fokozáshoz. A 27. ütemtől kezdődően a kísérő szólamokban uralkodóvá válik a nyolcad

mozgás. Csodálatosan kitárul előttünk ebben a kavargó, fokozódó, sodró lendületű szakaszban a határtalan égbolt. Rokona ez a rész a *Hegylakók* fináléjában megkomponált végtelenség-zenének. De míg ott a végtelen természet megnyugvást, megbékélést adott, itt a csermely csobogása, a darvak röpte az égen, az élő, örök mozgásban lévő természetet varázsolja elénk.

A példaként említett természeti képek után elérkezünk a vers tartalmi mondanivalójának egyik lényegéhez: *A telles choses muser, Voit on souvent servir*. (Gyakran lehet látni, amint az együgyűek segédkeznek az ilyen multságokban – Játékos gyermek maradsz, Balgának néz a világ). A 32. ütemben a 4/4-es metrum visszatér. Lehajló dallamok jelennek meg minden szólamban. A ritmusértékek megnyúlnak. A basszus és a tenor négyütemes imitációjában túlnyomórészt félkották szerepelnek. A 36. ütemben az alt érzelmileg telítettebben ismétli meg a szöveget. Ehhez a nyitótéma első oldalról ismert fordítását használja. Ezzel az előző lendületes szakasz után éles kontrasztot jelentő visszafogott hangvétellű 6 ütemmel készíti elő Lajtha a tétel egyetlen homofon szakaszát, amely a 38. ütemben következik. Különleges harmóniasorral szólaltatja meg az eddigi legfontosabb szöveg-sort. A Desz-dúrt c-moll szextakkord, majd leszállított alapú c-moll terckvart követi. Ezután az altban *d-esz* késleltetéssel megszólaló c-moll kvartszext következik, amely 4-3 késleltetéssel érkezik f-moll terckvartra, végül *b-f* üres kvinten zárul a formarész. A szöveg fontosságát ennél a résznél a szerkezet egyszerűségével emeli ki Lajtha. Előbb kétszólamú imitációt, majd homofóniát alkalmaz, lehetőséget nyújtva arra, hogy a szöveg jól érthetően hangozzék el. Az ezt követő, a kezdő szöveget feldolgozó nyolcütemes közjáték után érkezünk a konklúziót tartalmazó 9 ütemes részhez: *Laissez le temps tel passer* (*Hagyjátok az időt múlni*). Ebben a részben Lajtha a múltó időt próbálja megjeleníteni. A folyamatos megállíthatatlan mozgás ábrázolására több eszközt is felhasznál. Ritmikailag ez a tétel legváltozatosabb része. Tizenhatod futamoktól, hosszan kitartott félkottákig minden érték megtalálható benne. A szólamok szinte egy pillanatra sem állnak meg, az idő feltartóztathatatlan múlását megjelenítve. Nagyon érdekes a szerkesztés. A Lajtha által kedvelt és több más kórusában is alkalmazott módon szólampárok állnak egymással szemben. A szoprán dallamát egy oktávval mélyebben kánonban ismétli a tenor. Az alt ellenszólamot énekel a szoprán után, amit a basszus imitál pontosan, szintén egy oktávval mélyebben. A tétel különlegességét a szebbnél szebb természeti képek megjelenítése mellett a filozofikus mélységű gondolatok zenébe foglalása jelenti.

IV. tétel: *Petit mercier*

A ciklus negyedik, egyben befejező tétele reneszánsz zenei zsánerképeket idéz. A XVI. században nagyon kedvelt volt a környezet hangjainak megjelenítése a zenében. A vásári forgatag, a piaci kofák kiabálása, lármázása, pletykálkodása sok chanssonak, madrigálnak volt témája. Jannequin, Certon, Gibbons és sokan mások komponálták zenébe az őket körülvevő hangok kavalkádját. Műveikben sok hangutánzó effektust alkalmaztak. Charles d'Orléans versének főszereplője a *kis rőfös inas, kis kosaras fiú*. A fiatal, fürgén szökdécselő fiúcska (mozgó árus – *le marchand des quatre saisons*) a kor jellemző figurája, aki utcáról utcára járva, hangosan kiáltozva kínálja portékáját.

Lajtha ennél a tételnél elsősorban nem a szöveg egyes mozzanatainak zenei megjelenítésére törekszik, hanem a vers egészének karakterét próbálja megragadni. A zene könnyed, vidám jellege a főszereplőt igyekszik megjeleníteni. Számos zeneszerzői eszközt állít a kifejezés szolgálatába.

Tempóválasztás szempontjából fontos, hogy a ciklus zárótételéről van szó. Az énekesektől bravúros virtuozitást igénylő igazi finálé ez a tétel. A tempójelzés nélküli, de mindenképpen lendületesen, erőteljesen megszólaltatandó első 8 ütem után allegretto tempójelzést alkalmaz a szerző, amit az egész darab során megtart. Kivéve az utolsó két oldalt, ahol — mint már utaltam rá — sziporkázó sokféleséggel dolgozza fel a nyitótémát. A záró szakaszban rengeteg tempóváltás is található.

Metrumok szempontjából egységes, ugyanakkor változatos képet mutat a tétel. A darab első fele túlnyomórészt 3/4-ben íródott. Ez a metrum könnyed, táncos jelleget ad a zenének. A 84. ütemtől a 4/4 az uralkodó metrum. Ezzel szemben Lajtha a tétel során számos esetben iktat be más ütemfajtákat. A hármas résznél 2/4, 5/8, 4/4 ütemekkel teszi változatossá metrikai szempontból az anyagot, a második részben hasonló módon 2/4, 3/4 és egy alkalommal 1/4 ütemek ékelődnek be a 4/4 ütemek közé.

Az egész tételre, leszámítva egy-két néhány ütemes szakaszt, ahol a szólamok együtt mozognak, imitációs szerkesztés jellemző. Ebben az esetben nem bonyolult polifóniáról van szó, mint Lajthánál oly sokszor, hanem rövid kis imitációs szakaszok lazán összefűzött egymásutánjáról. Minden szövegsor új témával kerül megzenésítésre, sőt a tétel vége felé az is előfordul, hogy egy szövegrészt különböző zenei anyagokkal társítva, többször megismétel a szerző.

Lajtha a tétel során feltűnően kevés dinamikai jelet alkalmaz. Ezek hosszú területeken keresztül érvényben maradnak és többnyire teraszosan váltakoznak. Fokozatos dinamikai váltás mindössze egy esetben történik, a 131–132. ütemek során, *poco a poco crescendo*. A tételt keretező *Petit mercier, petit panier* (*Rőfös! Kosaras!*) kiáltások mindig erőteljesen, többnyire fortissimo hangzanak el. A 9. ütemben induló allegrettótól kezdődően piano dinamikát kér a szerző. Ez változatlan marad a 84. ütemig. Innen mp-ra emelkedik a hangerő. Ez a dinamikai fokozat a 114. ütemig van érvényben. Ezek a visszafogott dinamikájú, legtöbbször bravúros, pergő szövegmondást igénylő ré-

szek a nagy reneszánsz példakép, Jannequin programchansonjainak virtuóz gyorsasággal előadandó hasonló részeire emlékeztetnek. (Lajtha egyébként név szerint is megemlékezik Jannequin-ről Op.42 *Quatre hommages* című fafúvós kvartettre írt művében.) A 114. ütemtől öt ütemen keresztül pp-t kér a szerző, hogy a 119. ütemben megszólaló forte még nagyobb hatással érvényesülhessen.

Ritmikailag igen változatos a tétel. A különböző szakaszok egységes képet mutatnak. A nyitótéma mely az első 8 ütemben hangzik fel, triolából és kitartott félkottából áll (A). A 9. ütemtől kezdődő szakasz első része pergő nyolcadokban mozog. A 26. ütemtől negyed és fél értékek valamint pontozott felek dominálnak (B). A 39. ütemtől negyedek és felek 3/4-ben elképzelhető összes variációját alkalmazza a szerző (C, C-var.). A 79. és a 84. ütem között visszatér a nyitótéma (a). A 85. ütemtől kezdődő részben pontozott ritmusok és triolák tesszik változatossá ritmikailag az anyagot (D). A 106. ütemtől kezdődően ismét pergő nyolcad menetek következnek (E). A 119. ütemtől negyed és nyolcad értékekben mozog a zene, gazdagon díszítve előkékel és utóakkal (F). A 128. ütemtől két rövid idézet erejéig visszatér az E, majd az F rész zenei anyaga, ritmikailag hasonló módon mint korábban (e, f). Ezt követi a nyitótémát briliáns módon variálva fel dolgozó záró szakasz (A-var).

Hangnemi szempontból egyszerű, könnyen áttekinthető képet mutat a tétel. Az első két ütem H-dúrban értelmezhető, majd a nyitótéma A-dúrban szólal meg újra. Az allegretto rész továbbra is A-dúrban folytatódik. A 27. ütemtől a-mollba fordul a zene. A 33–35. ütemig terjedő részben egy pillanatra d-moll színezetet kap, majd a 37. ütemben az *e-h* kvinten nyugszik meg. Innen *e* alaphangra épül a zene, hol fríges, hol mollos színezettel. Az 59. ütemtől *fisz* alapon ismétlődik az előző szakasz. A 85. ütemtől D-dúrban, majd 93-tól G-dúrban folytatódik a tétel. A 97-től a 114. ütemig terjedő szakasz a legváltozatosabb hangnemileg. Ezt követően a 114. ütemtől C-dúr rész következik. A 122. ütemtől induló újabb hangnemi kitérések után a 133. ütemben érjük el ismét az A-dúrt.

A kezdő téma tökéletesen megeleveníti az utcai árusok kiáltásait a minden korra és nyelvre jellemző ritmusképlettel: sűrű értékek és hosszan elnyújtott utolsó szótag. Jelen esetben triola és utána kitarzott fél kotta. A szoprán és a tenor oktávpárhuzamban szólal meg. Ezt imitálja a két alsó szólam egy kvarttal mélyebben. A dinamika, bár itt Lajtha nem ír elő semmit, egyértelműen erőteljes. Az allegretto rész-nél a 9. ütemben induló szakaszra pergő nyolcad mozgás jellemző, mely a portékájukat kínáló árusok hadarására emlékeztet. A téma hang-repetációval indul, majd két lépcsőben felugrik kvart és szext magasságig. A 27. ütemtől változik a kép. A *Ne blammez pour ce mon mestier* (Azért mégse szidjátok mesterségemet) szövegrésznél a dallamok mind lefelé hajlanak. A hangnem A-dúrról a-mollra vált, kifejezve a szabadkozó, elnézést kérő hangvételt. A ritmusértékek is megnyúlnak. Negyed és fél értékek jelennek meg, majd a 36–38. ütemekben hosszan kitarzott hangokon nyugszanak meg a szólamok, lezárva a formarészt. A következő szakaszban az *Il gagne denier a denier, C'est longs du trésor de Venice* (Egy-egy dénárt ha keresek — s hol van ez

Velence kincséhez) szövegrésznél a szerkesztés és a dallamvezetés bír szövegábrázoló erővel. A basszusban induló és sorban fölfelé haladva minden szólamban folytatódó témával építkező imitáció, felfelé törekvő dallammal a nehezen megkeresett kevés kis pénz egymásra rakosgatását, gyűjtögetését ábrázolja. A folytatásban az *Et tandiz qu'il est jour ouvrier, Le temps pers quant a vous devise: Je voys parfaire mon emprise* (Hétköznapiokon, a szürke, egyhangú napokon, mikor hozzátok szólok, Igyekszem jól végezni dolgom) szövegrészben megszólaló témák vidám, táncos jelleggel, felfelé szökkenő terc, kvart és kvint hangközökkel, változatos ritmikai elemekkel, nyújtott ritmusokkal, triolákkal, szinkópákkal állítják elénk a vidáman járó-kelő kis rőfös inas könnyed mozgását. A 91. ütemben hangzik fel először az *Hei huo ho hup* (talán *hahó, hahónak* fordítható) vidám kiáltás a nőikar mixtúráján. Ez megismétlődik a 125–126. ütemben. A 119. ütemnél érünk az *Et par my les rues crier* (S az utcákon ezt kiáltom) szövegrészhez. Itt éles kontrasztok alkalmazásával ér el nagy hatást Lajtha. Az előző szakaszban fürgén repetáló nyolcadokat hallottunk pianissimo dinamikával. Ezen a ponton az utcai kiáltások megjelenítésénél Lajtha hirtelen erőteljes dinamikát (ff) ír elő. A negyed értékek válnak uralkodóvá, valamint sűrű apró díszítő hangok jelennek meg a szólamban. Ezt követően érkezünk az utolsó két oldalhoz, a nyitótéma visszatéréséhez, melyről már szót ejtettem. A virtuóz előadást igénylő, könnyed hangvétellű, tartalmilag feloldást jelentő tétel méltó befejezése Lajtha nagy ívű vegyeskari ciklusának.

Debussy *Három chansonjának* keletkezési körülményei

Debussy legjelentősebb vokális műve *Pelléas és Mélisande* című operája. Ezenkívül énekhangra írt művei között néhány kantátát és igen nagyszámú dalt találunk. Kórusra szinte alig komponált. *Invocation* címmel Lamartine versére írt férfikari művet előkészületként az 1883-as római díjra. A *Három chanson* az egyetlen a cappella vegyeskara. Ez a miniatűr alkotás Debussy életművében belül, a nagy művek árnyékában talán jelentéktelennek tűnhet. A XX. század kórusirodalmának azonban ez az egyik legfontosabb kompozíciója. Az első két tétel 1898-ban keletkezett, a harmadik tíz évvel később, 1908-ban. Az így háromtételre kiegészült teljes ciklust ugyanebben az évben publikálta a szerző. A mű utóéletének érdekessége, hogy a harmadik tétel zenéi anyagából Debussy zongoradarabot komponált a későbbiekben. Az 1915-ben megjelent *En blanc et noir* című háromtételű, két zongorára írt sorozat utolsó *Scherzando* tétel a chansonok harmadik tételének parafrázisa.

Az első két tétel komponálásának időszakában viharos események játszódtak le Debussy életében. Ekkor szakított élettársával, Gabyval. Baráti körének tagjai vegyes érzelmekkel fogadták magánéletének változását. Voltak, akik mellé álltak, mások ellene fordultak a nehéz időkben. Pierre Louys-nál a *Bilitis dalok* költőjénél talált menedéket, aki akkoriban a zeneszerző legjobb barátja volt. Feladta addigi törzshelyét, és ekkor kezdte látogatni a Pousset kávéházat. Új barátságokat, ismeretségeket kötött. Itt találkozott a korabeli művészeti élet olyan jelentős szereplőivel, mint Marcel Proust, Whistler vagy Oscar Wilde. Ezek az idők művészi szempontból is válságosak voltak. A *Pelléas* bemutatójáról már-már teljesen lemondott. Inkább *Noctürnök* (*Nocturnes*) című művében dolgozott, de nehezen haladt a komponálással. Mint élete során annyiszor, kételyek gyötörték és súlyos depresszióba esett. 1898 márciusában eljutott az öngyilkosság gondolatáig. Mentőövként érkezett az Opéra Comique értesítése a *Pelléas* előadásának lekötéséről, bár a bemutató időpontját nem tűzték ki. Nehéz anyagi helyzetét enyhítendő Debussy ez idő tájt évekig foglalkozott műkedvelő kórusokkal. Ennek volt köszönhető a chansonok megszületése.

Ekkor már jelentős hírnévnek örvendett. Zeneszerzői stílusa ebben az időszakban kezdett véglegesen kialakulni. Nemzetközi sikert aratott első és egyben egyetlen vonósnégyesével. Már hatodik éve dolgozott a *Pelléas-n* és a harmadik átdolgozásnál tartott. Ekkor készült az *Egy faun délutánja* és a *Noctürnök*-ök. Előző évben írta a *Bilitis dalokat*. Ez a mű Debussyt már érett szerzőként mutatja. A *Bilitis dalokban* megteremtette a francia nyelv és a zene egységét. Itt hallható először a *Pelléas* új francia énekbeszéde.

A harmadik tétel keletkezésének időszakában, 1907-ben jelentkeztek először bélbántalmai. Ezek későbbi halálos betegségének első jelei voltak. Ekkor már harmadik éve élt második feleségével és második házasságából született imádott lányával, Chouchou-val. Ebben az évben kezdett hozzá az E. E. Poe novellája alapján tervezett, *Az*

Usher-ház összeomlása című operájának megírásához, amelyet — bár rengeteg munkát fektetett bele — sohasem fejezett be. Emellett az *Images* sorozat munkálatai kötötték le figyelmét. Szokás szerint rengeteget vajúdott a komponálással. Ebben az évben semmilyen más vokális darabot nem írt. A harmadik chanson megkomponálása után — mint már említettem — még ugyanebben az évben jelent meg a teljes háromtétéles ciklus.

Debussy stílusának fő vonásai és ezek megjelenése a *Három chansonban*

Debussy zenéjét sok esetben az impresszionizmus stíluskörébe szokták sorolni. Ez helytelen általánosítás. Stílusa ennél sokkal összetettebb. Sok szállal kötődik korábbi korszakokhoz, valamint saját korának különböző irányzataihoz. Emellett zenéjében számos előremutató elemmel találkozhatunk. Természetesen vannak művei, amelyek az impresszionizmus stíluskörébe tartoznak. Gyakran félrevezető lehet azonban Debussy címadása. Sokszor tipikusan impresszionista címmel látja el művét, holott a darab irodalmi élményből fakad, vagy a cím valamilyen versidézetre utal. Pályájának kezdeti időszakában komponált dalaiban a szimbolista irodalom legnevesebb képviselőinek (Verlaine, Mallarmé, Baudelaire) költeményeit dolgozza fel. A fiatalkori rajongás után végleg szakít Wagner zenéjével. Ez azt a látszatot keltheti, hogy szembefordul a romantikával. Mégis felfedezhetők zenéjében romantikus elemek. Tipikusan romantikus vonás a társzművészetekhez, főleg az irodalomhoz, de más zenén kívüli dolgokhoz is fűződő szoros kapcsolata. Korai zongoraműveinél találkozhatunk a romantikát idéző címekkel: *Valse*, *Nocturne*, *Mazurka*. Kapcsolódik a francia zenei múlthoz is. Szívesen alkalmaz zongoradarabjainál régi francia táncformákat, például *Menuet*, *Passepied*.

A *Képek (Images)* első sorozatában állít emléket a francia barokk mesternek, Rameau-nak (*Hommage à Rameau*). Máshol szintén a barokk korszakot idéző címekkel találkozhatunk: *Prélude*, *Sarabande*, *Toccata*, *Ballett*. Saját korának zenei stílusai is hatnak rá. Ezt mutatja az angol-amerikai tánczene, valamint a jazz elemeinek megjelenése zenéjében. Ezek a hatások később jóval erősebbek lesznek Stravinsky, Milhaud, Poulenc és mások műveiben, de például a *Gyermekkuckó* utolsó tételében vagy a *Kis néger (Le petit nègre)* esetében Debussy-nél is egyértelműen megfigyelhetők. Utolsó műveinek letisztult, egyszerűsége törekvő stílusával szinte már a neoklasszicisták felé mutat előre.

Ez a stílári változatosság megfigyelhető a *Három chanson* esetében is. Az első tétel a XVI. századi párizsi chansonkomponisták (Sermisy, Certon) legszebb szerelmes chansonjainak lírai hangulatát idézi. A második tétel tipikus impresszionista hangulatkép. A harmadik tétel viharos tempójú virtuóz bravúrdarab.

Formai szempontból Debussy művei igen változatosak. Szabadságra törekedett, kerülte a hagyományos formákat. Saját megfogalmazása szerint „a zenét a kötetlen beszéd szabadságához szerette volna közelíteni.” Ennek ellenére bizonyos formai sémák nyomai felfedezhetők műveiben. A hármas tagolódást gyakran alkalmazza, sok esetben háromtétélességként. Néhány példa: zenekari művei közül a *Tenger* és a *Noktürnök*, dalai közül a *Bilitis dalok* és a *Fêtes galantes*, zongoraművei közül az *Estampes* és *Images* sorozatok egyaránt háromtétélesek. Egy-egy tételen belül is jelentkezik a hármas tagolás, például az ABA forma nyomainak jelenléte. A fenti sajátosságok a

chansonok esetében is megfigyelhetők. Három tételt komponál, és mindhárom esetben kimutatható az ABA forma laza felhasználása.

Debussy talán műveinek harmóniavilágában, hangrendszereiben szakad el legjobban a hagyományoktól. Ezen a területen szolgál a legtöbb újdonsággal. A romantika vezetőhangokat, kromatikát kedvelő zenéjével szemben felfedezi a modalitást. Mixtúrákat alkalmaz a klasszikus összhangzattan szabályos akkordfűzései helyett. Ezekben az esetekben nemcsak hármashangzat, hanem kvart-, kvint- vagy szep-timakkord-párhuzamokat is használ. Műveiben háttérbe szorul a funkciós gondolkodás. A harmóniak inkább színeket képviselnek. Hangrendszere véglegesen a *Pelléas*, és a *Noktürnök* időszakában alakul ki. Döntő fontosságúvá válik műveiben a pentatónia és az egészhangúság alkalmazása. Gyakori ezek szembeállítása. Előfordul, hogy ennek dramaturgiai oka van, mint például a *Pelléas* barlang-jeleneténél vagy a *Felhők* középrészénél. Az egészhangú skála használatakor atonalitásról még nem beszélhetünk, de a hangnemérzet bizonytalanná válik, és a zene lebegő hatást kelt. Elsősorban ez az eszköz alkalmas pasztellszínnek, impresszionista képek megjelenítésére. Ha tercekből építi akkordjait, kedveli az undecim- és nónakkordokat. A hagyományos hármashangzatokat gyakran kvartakkordok, szekundhalmazok váltják fel. Sajátos eleme zenéjének a hármashangzatokhoz adott szext (sixte ajutée).

A *chansonokban* sok példát találhatunk a fenti megoldásokra. Szép példája a modalitásnak az első tétel. A darab hangneme Fisz-mixolid. Az első négyütemes szakaszban az I. fokú Fisz-dúr akkord és az V. fokú cisz-moll akkord váltakozik egymással. Mixtúrák használatát figyelhetjük meg a II. tétel 26. ütemétől kezdődően, ahol szextakkord-sorozatot alkalmaz a szerző, valamint a III. tételben számos helyen. Itt tercpárhuzamot találunk a férfikarban az 57. ütemtől és szextakkord-párhuzamot több helyen is, például a 15. vagy a 61. ütemtől kezdődő szakaszokban. A harmóniak színhatásként való kezelésére lehet példa a II. tétel középső részében a 32. ütemben kezdődő szakasz.

A romantika szabad ritmusvilága érezteti hatását Debussy műveiben. Ritmikailag igen gazdag, változatos dallamai oldani próbálják a metrikus kötöttségeket. Nagyon kedveli a triolaritmust, valamint az apró hangjegyekkel írt futamokat, akkordfelbontásokat. Vokális műveiben, elsősorban a *Pelléas*-ban ritmikája a francia nyelv természetes lejtését követi. Egyik oldalon tehát a kötetlenségre való törekvés jellemzi, ugyanakkor kedveli a régi korok táncritmusait (*Menuett*, *Passepied*, *Sarabande*), valamint a népi táncok (olasz, spanyol) és kora tánczenéjének ritmusvilágát is (ragtime). Olykor későbbi korokra előremutató modern poliritmikus megoldásokkal is él (pl. *Harangok a lombokon át*).

A *chansonok* I. és III. tétele esetében feltűnő a triolák tizenhatod, nyolcad és negyed értékekben való sűrű használata. Az I. tétel gazdag a tizenhatod futamokban. A II. tételben a könnyed, táncos jellegű 3/4-es lüktetés uralkodik. Ugyanebben a tételben poliritmikával is találkozhatunk.

A hangszínek használata területén Debussy zenekara kifogyhatatlanul sok finom árnyalatot képes megjeleníteni. A *chanson*ok közül a II. próbája meg e tekintetben kiaknázni az énekkar lehetőségeit. Különleges az előadó együttes összetétele. Altszóló és háromszólamú (alt, tenor, basszus) kórus. A kórus végig szöveg nélkül énekel, gazdagon variálva a különböző éneklésmódokat: lalázva, *a* és *o* vokálissal, valamint csukott szájjal.

Szövegábrázolás Debussy *Három chanson* című művében

I. tétel: *Dieu! Qu'il li fait bon regarder!*

A nyitótételnél nem lehet a szöveg egyes részeinek konkrét ábrázolásról beszélni. A vers, amely a szeretett nő külső és belső szépségét magasztalja, erre nem ad lehetőséget. A zene inkább a szöveg érzelmi hullámozását követi. Debussy a csodálat és dicséret fokozását, csúcspontjait zenei eszközökkel emeli ki és támasztja alá. Archaizáló jelleggel, modális fordulataival a zene stílusában közelít a vershez. A korai reneszánsz *chanson*jainak világára emlékeztet. A szöveg a lovagi líra azon rétegét idézi, mely a végtelenségig magasztalja az imádott hölgy szépségét és jó tulajdonságait. Lassus híres *Bonjour mon cœur* című, a párizsi *chanson* stílusában fogant művének halmozó dicsérete juthat eszünkbe róla.

Formai szempontból érdekes a tétel beosztása. Debussy itt is — mint annyiszor — lazán kezeli a formát. Jelen esetben leginkább az ABA forma nyomai fedezhetők fel. Az első rész 5 ütemig tart. A középrész lényegesen terjedelmesebb és további három kisebb egységre tagolódik (6–13., 14–17., 18–25.). A visszatérés szintén két apróbb szakaszra bontható (26–27., 28–29.). A 26–27. ütemben a tétel nyitó-része tér vissza, majd a 28–29. ütemnél a középrész 14–17. ütemig terjedő szakaszának zenei anyaga jelenik meg újra: A, B (a, b, c), A. A szöveg formai tagolása szempontjából más a helyzet. Ebben az esetben inkább rondószerű formáról beszélhetünk, mint annyiszor a költő egyéb verseinél is. A vers *Dieu (Istenem)* kezdetű kétsoros bevezető szakasza ismétlődik a tétel közepén és a befejezésnél. De míg a középrésznél teljes egészében visszaidézi a szerző a szöveg két kezdősorát, addig a tétel végén az első sor hangzik el egymás után kétszer, a fent említett kétfajta zenei anyag visszatérésével: A, B, Av, C, a, a. A visszatérő szövegrészek között két részben hangzanak el a vers érzelmekkel teli dicsérő, magasztaló szakaszai. Ezek a részek mindkét esetben érzelmileg egyre fokozódnak, míg eléri a csúcspontot jelentő sorokat. Első alkalommal a *mindig megújul*, a második esetben az *oly tökéletes* sorokig.

A tétel megszólítással kezdődik: *Dieu! Qu'il la fait bon regarder La gracieuse bonne et belle (Istenem, Te, aki Őt olyannak*

alkottad, hogy jó ránézni. Ő kecses, jó és szép). A zene szűk fekvésű Fisz-dúr akkorddal indul, melyet mf dinamikával kezd, majd azonnal fokozatosan halkítva énekel a kórus, félkotta értékben kitarva. Olyan ez, mint egy mélyről felszakadó, csodálattal teli sóhajtás. Ebből a Fisz-dúr sóhajból bomlik ki a csodálatot kifejező első négy ütem, majd ide tér vissza. A szélső szólamok egyszerű nyolcadoló mozgását a belsők finom tizenhatod triolái díszítik. A „kecses, jó és szép” tulajdonságok felsorolásakor a 4–5. ütemben emelkedik a regiszter, gazdagabb a ritmikai díszítés. Második esetben a 4–5. ütemnél nemcsak a két belső szólam, hanem a basszus is kiveszi részét a díszítésből. Egyszerű modális harmóniák követik egymást ebben a szakaszban. A kórus középfekvésben énekel. A szövegből fakadó elmerengő, bámulattal szemlélődő jelleg uralkodik a zenén is.

A 6. ütemtől induló B részben fokozódik a dicséretetek halmozása. A szöveg tartalmát követve a zene ritmikailag élénkebbé válik. Pontozott ritmusok, tizenhatod és nyolcad triolák jelennek meg. Az eddigi együtt mozgás helyett a férfikar elválik a nőikartól, és önállóan énekel tovább. A hangnem is változik, D-dúrba. A *Qui se pourrait d'elle laisser? (Ki tudna tőle megválni?)* kérdés újabb érzelmi fokozást jelent a szövegben. Ennek megfelelően a zenében is emelkedés következik. A szoprán dallama felfelé vezet. Vele együtt minden szólam magasabb regiszter felé tör, valamint visszatér a homofónia. A *toujours sa beauté renouvelle (szépsége mindig megújul)* szövegrészénél érkezünk a tétel első részének csúcspontjához. Minden szólam az eddigi legmagasabb fekvésben énekel. Ritmikai gazdagság jellemzi ezt a területet. Nyolcad és tizenhatod triolák, tizenhatod párok jelennek meg.

A 14. ütemnél — mint már említettem — visszatérnek a vers nyitósorai. Az előző csúcspont után a dinamika hirtelen pianóra vált, de a magasabb regiszter megmarad. Így az az érzése az embernek, hogy a felfokozott érzelmek tovább hullámszanak, és csak fokozatosan nyugszanak meg. Ezt a zenében a szólamok lefelé hajló motívumai, valamint a sűrű, díszített ritmusértékek további jelenléte után, azok fokozatos kisimulása, hosszú hangokon való megpihenése, valamint az imitációs szerkesztés kezdeti alkalmazását felváltva a szólamok homofóniába rendeződése ábrázolják.

A 18. ütemnél kezdődő *Par de ça, ne de là, la mer (Tengeren innen és túl)* szövegű rész a tétel dinamikai szempontból eddigi legvisszafogottabb része. Ritmikus, könnyed, lendületes, homofon szerkesztésű szakasz, amely visszafogottsága ellenére szinte táncos jelleggel indul. Végül hosszan kitarított félkottán pihen meg. Talán azért, hogy nagyobb kontrasztot jelentsen a következő kitörő fokozás.

19. ütemnél kezdődő *Ne scay dame ne demoiselle (Nincs oly asszony vagy lány)* szövegű rész fokozása a dinamika erősödésében, a ritmusértékek sűrűsödésében, a dallamok felfelé ívelésében ölt testet. *Qui soit en tous bien parfais telle (Aki oly tökéletes lenne, mint ő)*: ez az egész tétel csúcspontja. Ezt a szakaszt kitörő lendület, tizenhatod futamok, minden szólamban magas fekvés jellemzik. *C'est une songe que d'y penser (Ez egy olyan álm, amire gondolni kell)*. Az álomsze-

rűség ábrázolásaként a regiszter hirtelen leesik, a dinamika visszazuhan pianóra, a ritmusértékek megnyúlnak.

A záró szakaszban utoljára hangzik el a kezdősor, kétszer egymás után. Az első alkalommal, a 26–27. ütemben szinte azonos módon, mint a tétel kezdetén. Egyedül a kezdő sóhaj félkottája rövidül negyed értékre. A folytatásban éteri magasságokba jut a kórus. Finom hangú, törékeny coda zárja a tételt, mintha egy hegedő üveghangokon játszana.

II. tétel: *Quant j'ai ouy le tabourin*

Ebben a tételben az alt szólista előadásában szólal meg a költemény. A háromszólamú (alt, tenor, basszus) kórus végig szövegtelenül énekel, feladata a hangulat megfestése. A szövegtelen éneklés sokféle módját alkalmazza Debussy: *lala, lon, lon, a* vokális, csukott száj és ezek különböző variációi.

A tétel egy impresszionista hangulatkép. Az alapkaraktert a tabourin távoli hangjának megjelenítése adja. Könnyed leggiero karakter, kis nyújtott, valamint nyolcad, két tizenhatodos ritmusképletek ostinato-szerű ismételtetése, pianissimo dinamika, statikus harmóniák jellemzik ezt a többször visszatérő kezdő szakaszt. A hajnali félálomban a tabourin halk, távoli hangjának hatására megjelenő gondolatfoszlányok keverednek az álom és az ébrenlét határán. Ezt az átmeneti állapotot Debussy állandó változással, a labilitással, a bizonytalanság érzetének folyamatos fenntartásával ábrázolja.

Már a tétel formája sem egyértelmű. Az ABA forma és a rondóforma elemei is megtalálhatók benne. Ha hangnemileg tekintjük végig a tételt, az ABA forma érvényesül. Az 1–31. ütemig 3# az előjegyzés. 32–39-ig nincs kiírt előjegyzés, majd 40–51-ig, a befejezésig ismét 3#-ben folytatódik a zene. Ezeknek szakaszoknak a tagolási pontjainál kettős vonalat alkalmaz a szerző. A nagyobb részekben belül további kisebb egységeket találunk. Ha a szöveg felosztását vesszük figyelembe, akkor inkább rondószerű forma figyelhető meg. A, B, A, C, D, Av. Az első szakasz a 12. ütemig tart (A). Ezt követi a B rész a 13. ütemtől a 18-ig. A rondótéma visszatérése (A) a 19. ütemtől a 25-ig terjed. A 26. ütemtől a 31-ig tartó részben új zenei anyag következik (C), majd visszatérő rész nélkül a 32. ütemtől újabb epizód hangzik el (D). A rondótéma utolsó megjelenése a 40. ütemben kezdődik. Ez a megszólalás 4 ütemes kódával bővül (Av).

A hangnemek állandó váltakozása jeleníti meg azt az állapotot, melyben a főhős álom és valós gondolatok határán lebeg. A físz alapú részek azok, amelyeknél beszűrődik az alvó tudatába a külvilág, a tabourin halk távoli hangjának formájában. A többi (A, F-d alapú) szakaszok azok, amelyek alatt félálomban gondolatok suhannak át agyán.

A hangnemérzet állandó labilitását eredményezi a szóló dallamának hangkészlete, valamint a kíséret apró változásai is. A szóló nyitódallama *fisz, gisz, a, h, cisz* és *e* hangokból áll. Látszólag eol-jellegű dallam, de legérzékenyebb hangja az alaptól számított szext végig kimarad. Így csak a dallam alapján nem tudjuk eldönteni, hogy eol vagy dór színezetűvé válik a dallam. A kíséretben váltakozik a *disz* és *d* hang, vagyis hol eol, hol dór jellegű harmóniák támasztják alá a dallamot. A basszus nyitó, lefutó skálamenete is az első esetben físz-eolban, a 19. ütemben azonban Físz-dúrban szólal meg. A dallam hangnemi labilitása és a kíséret állandóan váltakozó harmóniai is erősítik a bizonytalan érzést.

Debussy a dallamalkotás területén él leginkább a konkrét szövegábrázolás lehetőségével. A 14. ütemben induló téma az *En disant: il est trop matin Ung pue je me rendormiray* (Azt mondtam magam-

nak: túlságosan korán van még. Egy kicsit visszaalszom) szövegrész megjelenítéseként a dallam az *e* hang körül mozog, kicsit fölfelé hajlik, majd a *visszaalszom* szónál kifejező módon lefelé halad a *fisz* alaphangig. A kíséret is követi kifejezésben a szöveg tartalmát. Az alt és a tenor ostinato-szerűen ismétlődő motívumai szinte az alvó egyenletes lélegzésének képzetét keltik. Itt Debussy a *la, la* és *lon, lon* szövegeket egyszerre szólaltatja meg a két szólamban, így egészen sajátosan kevert színű, zsongó hatást ér el. Ehhez társul a basszus háromszor nekirugaszkodó, de kétszer visszahanyatló, majd harmadszor szintén a *fisz* alaphangra vezető *dolce ed espressivo* (édesen/lágyan és kifejezéssel) jelzésű dallama. A tétel dallamai többnyire kis hangterjedelműek, szekundokban, tercekben lépkednek. A 26. ütemnél a *Jeunes gens partent leur butin* (Ifjak indulnak zsákmányra) szövegrésznél az *a* alaphangról váratlanul nagy, kitáruló, felugró tiszta kvint és hosszan kitartott *e* hang ábrázolja a hódításra induló fiatalembereket. Ez a szakasz az egész tétel legmozgalmasabb területe. A kicsattanó fiatalos lendület megjelenítésében a kísérőszólamok is részt vesznek. A tonalitás A-dúr-ra változik. *Un poco animato* (egy kicsit élénkebben / lelkebben) tempójelzés mellett sűrű tizenhatod értékekben mozgó mixtúra-sorozatok követik egymást.

A 32. ütemnél induló 8 ütemes rész tartalmi szempontból a tétel legfontosabb területe. Ekkor tudjuk meg, hogy a főhős arról álmodozik, hogy hamarosan új párt talál magának. Olyan ez, mint egy szép, édes vágyálom. Teljesen megszűnik a külvilág. Ezt az álomba révedést Debussy több eszközzel is érzékelteti. A tabourin távolról beszűrődő ritmusa, ami eddig végigkísérte a tételt, itt teljesen háttérbe szorul. Az előjegyzés hirtelen megváltozik. Az eddigi 3 # után a 32. ütemtől kezdődően előjegyzés nélkül folytatódik a zene. A szóló mély középfekvésben, az *é* körül forogva álmában mormolva énekl, kis hangközlépésekben mozgó dallamát. A dallam két kisebb ívből áll. Az első szinte egyhelyben mozog. A második nagyon szemléletesen, a 37. ütemben a „trouvée” (megtalál) szónál emelkedik fel egy pillanatra a *c*”-ig, majd visszahanyatlík. A kíséret csukott szájas éneke és a basszus halk lalázása az alvó szuszogását jeleníti meg. A tenor végig ostinátot énekel. A tenor II, az *f-g* hangokon mozog felváltva, a tenor I. az *a* mellett hol a *b*-t, hol a *h*-t érinti finoman színezve ezzel a kísérő harmóniasort. Az alt szólam csak a 36. ütemben kapcsolódik be. Ettől még zsongítóbbá válik a hangzás. A belépő alt a *d-é* hangokkal egészíti ki a tenorok tercpárhuzamát és így egy szextakkord mixtúrasor alakul ki. A basszus kitartott hangokkal, a bariton a tabourin ritmusának tizenhatod foszlányaival kapcsolódik a többi szólamhoz. Mindez együtt a tétel legvisszafogottabb, legmeghittebb, áttetszően zsongó szakaszát eredményezi.

A záró rész a 47. ütemtől kezdődően a végleges megnyugvás, elszunnyadás zenéje. A szólista nagyon kifejező módon, a *fisz* hangon megállapodva, szinte álomba merülve mormolja el utolsó hangjait. A basszus a 48. ütemben eléri záróhangját. Az alt és a tenor kísérő hangjai megnyúlnak és megpihennek a *fisz-cisz* üres kvinten. Utolsóként a bariton állapodik meg, amely még az utolsó előtti ütemben is a tabourin ritmusának foszlányait ismételteti. A tempó lassul, a dinami-

ka fokozatosan halkul, míg háromszoros pianóval ér véget az elszuny-
nyadt tétel.

III. tétel: *Yver, vous n'êtes qu'un villain*

A tétel szövege tréfás télűző, télkergető vers. A tél erőteljes, sőt szinte sértő hangú megszólításával kezdődik. Ezt követően a nyár szépségeit, a természet újraéledését dicséri. Majd ellentétként — *bezzeg ön* — a téli időjárás kegyetlenségét taglalja. Ezután száműzetésre ítéli a telet, végül többször megismétli egyre fokozódó indulattal, a bevezető kemény szavait.

A vers a tél és a nyár ellentétére, a kettő szembeállítására épül. A megszemélyesített tél rossz tulajdonságai kerülnek szembe a nyár pozitívumaival. Ezt az ellentétet Debussy nagyon egyszerű, ugyanakkor tökéletesen kifejező eszközökkel ábrázolja. A moll és dúr hangnem, valamint a forte és piano dinamikai fokozat szembeállításával. A forma és a hangnemváltások követik a szöveg tagolását. Debussy lazán kezelt ABA formát alkalmaz. A telet megszólító első rész (A) a 10. ütemig tart és e-mollban van. A nyarat dicsérő középrész (B), melyben szóló kvartett és a teljes kórus felváltva énekel, a 11. ütemtől 47-ig, 4 # előjegyzésben van leírva. Az első szakasz, amely E-dúrban szólal meg, a 21. ütemig tart. A második gisz-moll hangnemű egység a 33. ütemben zárul. A középrész, a tél szörnyűségeit soroló harmadik, kromatikus menetekkel teli szakasza Fisz-dúr akkordra vezet. A 48. ütemtől ismét 1# a kiírt előjegyzés. Itt indul a záró rész (A). A basszus h-mollban szólaltatja meg a tétel nyitótémáját, utána az 50. ütemtől ismét e-mollban halad tovább a zene.

Yver vous n'êtes qu'un villain (Tél, ön csak egy hitvány csibész). Ezzel a sorral indítja az alt a tételt viharos lendülettel. A nyitótéma ritmikai ellentétre épül. Hosszan kitartott félkottával kezdődik, majd fürgén leszaladó nyolcadokban folytatódik. Ez a váratlan ritmikai kontraszt teszi feszültté a tétel kezdetének pillanatait. A dallam végül az *e*'-n nyugszik meg. A többi három szólam az ütem súlytalan értékein kiemelt hangsúlyokkal lép be együtt, egy szextakkord mixtúra-menettel. G-dúr, fisz-moll, előkeként h-moll, majd a-moll és fisz-moll követik egymást. Ez alatt az altban orgonapontként hosszan kitartva szól a nyitótéma záró *e* hangja. A dinamika forte, több helyen hangsúlyjelek találhatók. A drámai erejű, viharos kezdés, melyben az alt indítását megerősítve mintegy lecsap a többi szólam, ijesztgetésnek, riogatásnak hat. A 4. ütemtől kezdődő hétütemes egységben először az alt megismétli a nyitó verssort, majd — mintha több irányból rontanának rá és próbálnák elzavarni a telet mint megszemélyesített alakot — a tenort imitálva lépnek be a többi szólamok. Végül a 7. ütemtől egyesült erővel énekelnek. Most, szemben az első közös megszólalással, amikor az *yver* szót ismételték kétszer, a nyomaték kedvéért az egész sort eléneklik. A tenor kemény hangsúlyokkal repetálja a *c* hangot, a többi három szólam pedig, a tenor hangját is figyelembe véve, *fisz-a-c-e* szűkített hármásra épített szeptimakkord terckvart fordítását és annak váltó akkordját ismétli többször egyre fokozódó dinamikával. Az első tízütemes terület óriási fokozás. Az egyre erőteljesebb hangú zene, valamint a vers nyitósorának többszöri ismétlése a tél elkotródásának ellentmondást nem tűrő követelése. Ebben a szakaszban minden dallam lefelé rohan. Ez a dallamirány egy ellentétpár

egyik fele. A következő, a nyár szépségeit lefestő részben újra és újra felívelő dallamok követik egymást. A tenor szólamban kitarított záró *c* hang egy ütem alatt meglágyul, *molto diminuendo* (nagyon halkítva) utasítás mellett, félhang értékekben, szekundonként haladva fellép *e*-ig.

A közepső, a nyárról szóló szakasz a szoprán felfelé ívelő dallamával kezdődik. Debussy itt a 13. ütemtől kezdődően alkalmazza azt a szerkesztési eszközt, amely többször visszatér majd a tétel során. A szopránban kitarított orgonaponttal vagy egy hangon való repetálásal egy időben a többi három szólam aktívan mozog. A szólamok fentről lefelé, egyre mélyülő sorrendben lépnek be és kapcsolódnak be az alt által elkezdett negyed-kétnyolcad figurációba és alakítanak ki mixtúra-sorozatot. A hangulatváltást a már említett hangnem- és dinamikaváltás mellett a ritmika változása is erősíti. A ritmus a középrészben sokkal simább. Egyenletes negyed-kétnyolcad váltakozás alakul ki, a szoprán néha *e*''-re kiugró tartott *h* hangja alatt. A 19. ütemtől megjelenő nagy triolák és *leggiero*, *staccato* nyolcadok is erősítik a könnyed légies hatást és így aláhúzzák az ellentétet a nyitórészhez. Az egymás után belépő szólamok éneke homofóniában találkozik. A közepső rész első szakaszában a nyár dicséretét még karcsúbbá, könnyedebbé teszi, hogy szólisták adják elő, és sokáig csak a három felső szólam énekel. Hangnemi szempontból érdekes, hogy ebben a szakaszban váltakozik az azonos alapú mixolid és dúr. Míg a szoprán dallama érinti a *d*-t, így E-mixolidban értelmezhető, addig a folytatásban végig jelen van a *disz* hang, így ez már E-dúrnak minősül. A középrész második szakaszában az idillikus nyári természeti kép kerül megfestésre: *Esté revet champs, bois et fleurs De sa livrée de verdure Et de maintes autres couleurs Par l'ordonnance de nature.* (A nyár visszatértével újra nyílnak a mezők, fák, és a virágok, különböző színekben, zöldell a pázsit, A természet rendje szerint). A szólisták homofóniában énekelnek. A ritmusértékek megnyúlnak, kisimulnak. Negyed, fél, majd egész értékek követik egymást. A hangzás légyságához hozzájárul a hajlékony ritmika. A negyed mozgások közé nagy triolák ékelődnek. A zene a 29. ütem felé törekszik és a *természet rendje szerint* sorra nyílik ki. Az újra éledő természet kiteljesedését ábrázoló 29. ütem után fokozatosan halkuló, lehajló motívumok hosszan kitarított gisz-dúr akkordon pihennek meg.

A középrész harmadik egysége váratlan *mais vous* (de ön) felkiáltásokkal kezdődik. A szólamok lentről fölfelé sorrendben belépve, felugró tercekben imitálják az indító basszust. Folyamatos a szűkített hármassok jelenléte és az egyes szólamokban a kromatikus menetek. Miután minden szólam belépett, hangjaik *gisz-h-d-fisz*, szűkített hármassra épített nagyterces szeptimakkordot alkotnak, majd *gisz-h-f-cisz* enharmonikusan domináns terckvartként értelmezhető akkordra vezetnek. Ez kétszer hangzik el, majd a szólamok szekvenciaszerűen kúsznak kromatikus lépésekben egyre feljebb, míg eléri a csúcspontot jelentő Fisz-dúr terckvart akkordot. A hóval, széllel, esővel, jéggel járó tél ridegségének, komorságának megjelenítésére harmóniai, dallami, dinamikai eszközöket és éles hangsúlyokat használ Debussy. Itt alkalmazza ismét az imént megfigyelt szerkesztést, miszerint a szop-

rán sűrűn ismételt *fisz* hangja alatt mozog a többi szólam. Jelen esetben csak fölfelé hajló motívummal. Ezt követi az *ítélet* kimondása *On vous deust banir en exil. (Mi önt száműzetésre ítéljük, száműzzük)*. A nagyobb nyomaték kedvéért az egész kórus forte dinamikával unisono énekel a *fisz* hangon. A szoprán és a basszus végig *fisz*zen recitálja a szöveget. A belső szólamok elmozdulnak és a 46. ütemre teljes Fisz-dúr akkordra érkezik a kórus. A dinamika pianóra szelődül.

Elérkezve a visszatéréshez ismét 1# az előjegyzés. Az előző szakasz dominánsként felfogható Fisz-dúr akkordja után a basszus h-mollban indít. Az 50. ütemben azonban c-t énekel és innen kezdve az eredeti e tonalitás tér vissza. A záró rész indításakor a nyitótémát halljuk, de most imitációs szerkesztéssel, visszafogott piano dinamikával. Az altot kivéve minden szólam pontosan idézi a nyitótémát. Az elsőként belépő három szólam új szöveggel énekel: *Sans point flater je parle plein (egyáltalán nem hízelgő szavakkal sokszor mondvá)*, a szoprán viszont az eredeti szöveggel.

Innen kezdődően a darab hangvétele egyre erőteljesebben el-lentmondást nem tűrő. A szólamok változatos módon sokszor ismétlik a vers télűző nyitósorát. Egyre nyomatékosabb az elkergetés. Itt ismét a felső szólamba helyezett orgonapontot alkalmazza Debussy. Előbb a szoprán tartja hosszan az e' hangot, majd a fokozás egyik elemeként a tenor regiszteréből kilépve, néhány pillanatig legmagasabb szólamként az h'-t, amelyet a szoprán átvesz. Az 56. ütemben először szólal meg ezzel a szöveggel a négy szólam együtt. A szopráné a főszerep, amely az eredeti témát éneкли, a többiek negyedmozgású akkordsorral kísérik. Az 57. ütemben indul a basszus és a bariton tercmenete, amely a mű végéig tart. A két középszólam az 59. ütemtől kezdődően egymás között elosztva éneкли a témát. Az alt indít, a tenor folytatja. A 61. ütemtől az alt is csatlakozik basszus és a bariton tercmenetéhez, így itt is szext mixtúra-sorozat kezdődik. A tétel vége felé fokozódik a hangerő, erős akcentusok jelennek meg minden szólamban. Már a szoprán sem tartott hangot énekel. Hangsúlyokkal kiemelt nagy szinkópákkal járul hozzá a feszültség fokozásához. A 66. ütemtől kezdődően a belső és külső szólamokban ellenhangsúlyok jelennek meg. A 65. ütemtől már minden szólam csak a tél nevét kiáltja egyre indulatosabban. Debussy ebben a záró szakaszban minden lehetséges eszközt megragad a bravúros fokozás érdekében. A zárlat előtti váratlan generálpauza is növeli a feszültséget. A befejezés viharos lendületű nyolcadmenete, amelynél még egyszer utoljára elhangzik a vers nyitósora, egyre fokozódó erejű dinamikával rohan bele a teljes hangerővel kitarított oktavállású e-moll záróakkordba.

II. Színek, hangok, illatok

Paul Verlaine költeményei XX. századi magyar zeneszerzők feldolgozásában

Paul Verlaine életének és költészetének rövid áttekintése

Ő az igazi atyja minden mai fiatalnak, a nagyszerű Verlaine, akinek az emberi magatartását éppoly szépnak tartom, mint az íróit (Dobossy, 1963: 232) — mondta Mallarmé 1891-ben, Verlaine halála előtt néhány évvel. Emberi magatartásának dicsérete az önpusztító, kicsapongó életvitele, valamint Rimbaud-hoz fűződő kapcsolata miatt magát kitaszítottnak, társadalmon kívülnek érző költő igazolása. A folyamatos hányódás rosszra hajló énje és állandó jó utáni vágya között végigkísérte egész életét. Nyugodt polgári környezetből származott, de még nem töltötte be harmincadik évét, amikor Brüsszelben viharos érzelmektől felzaklatva rálőtt Rimbaud-ra, és két év börtönre ítélték.

Harmonikusnak induló és békés polgári életet ígérő házasságát beárnyékolta kezdődő alkoholizmusa. 1871 szeptemberében robbant be életébe Rimbaud, akivel alig egy év elteltével útnak indult a *szabad élet* felé. Feleségét és újszülött gyermekét elhagyva Londonban, valamint Brüsszelben csatangolt a nála tíz évvel fiatalabb költővel. Az együtt töltött időben kapcsolatukat élénk érzelmek és állandó viták, civakodások jellemezték. A börtönben megtért Istenhez. Ezt bizonyítja a *Jóság* (*Sagesse*) című kötet versei, melyekben önmarcangoló módon vívódik önmagával és múltjával. Talán ebben az időszakban érhető tetten leginkább műveiben a rá jellemző kettősség, mert a *Jóság* istenes verseivel egy időben *Párhuzamosan* (*Parallelement*) című kötetében erotikus verseket ír.

Megoszlanak a vélemények Verlaine költészetét illetően. A parnasszisták, szimbolisták és dekadensek is magukénak érzik. Bár mindhárom irányzat elemei fellelhetők műveiben, mégsem sorolható egyértelműen egyik irányzatba sem. *Költészettan* (*Art poétique*) című híres versében foglalja össze költészete lényegét és elveit. Verlaine a zene felé fordul. *Zenét minékünk, csak zenét* — kezdi *Költészettanát*. Olyan költészetet próbál létrehozni, amelyben *egymásba csendül a szín, a hang s az illat*. (Dobossy, 1963: 231) Megpróbálja kifejezni az érzelmek és indulatok rejtett rezdüléseit. Igyekszik megragadni a múlt pillanatát, ahogyan az impresszionista festők próbálták. Jellemző képei a holdfényes táj, a tó, a fák.

Kezdetben a parnasszistákhoz sorolja magát, de már első, *Szatur-nuszi költemények* (*Poèmes saturniens*) című kötetében is megfigyelhető a későbbiekben rá annyira jellemző zeneiség, a szómuzsika, *hogy a költői nyelvvel sikerült majdnem olyan hatásokat elérni, ami-*

lyeneket a zene gyakorol idegeinkre (Paul Valéry). (Dobossy, 1963: 231)

Az 1869-es *Gáláns ünnepek (Fêtes galantes)* című kötete, melyben — mint Watteau képein — megjelennek a commedia dell'arte figurái, a festő melankolikus, álomszerű világát idézi. Ennek legszebb példája a kötetet nyitó *Holdfény (Clair de lune)* című verse, amely Debussyt is megihlette. 1874-es, Mendelssohn címadására emlékeztető *Szóvegtelen románcok (Romances sans paroles)* című kötetében figyelhető meg leginkább a rá jellemző, az impresszionista festők világával rokon hangvétel.

Lendvay Kamilló zeneszerzői pályája

Lendvay Kamilló igen gazdag és változatos életművében szinte minden műfaj megtalálható: a szólóművektől a legkülönbözőbb összetételű és létszámú kamaraegyüttesekre írt műveken, valamint versenyműveken keresztül a zenekari alkotásokig. Érdekes, különleges területe munkásságának fűvőszenei repertoárja. Élete során sokszor kényszerűségből vagy megélhetési gondok miatt igen sokféle előadói és alkotói tevékenységet folytatott. Pályája kezdetén orgonált istentiszteleten, foglalkozott jazz-zenével, valamint egy ideig bárókban zongorázott. Játszott katonazenekarban és szerepelt karmesterként is. A későbbiekben jelentős számú filmzenét (többnyire rövid- és dokumentumfilmekhez) és színházi zenét is komponált. Mindezek mellett azonban mindig tudatosan építette zeneszerzői pályáját. Rá is — mint kortársai közül szinte mindenkire — kezdetben, az 50-es évek elzártsága idején Kodály és Bartók stílusa hatott. Nála is, mint pályatársainál, a 60-as évek jelentik a választóvonalat. Az elzártság lazulásakor a modern zene akkori új irányzataival való találkozás új inspirációt jelentett, és stílusváltást eredményezett.

Lendvay művei között nagyjából azonos arányban találunk hangszeres és vokális műveket. Ez utóbbiak közül feltétlenül az első helyre kívánczik két operája (*A bűvös szék, A tisztességtudó utcalány*). Igen változatos oratorikus műveinek termése. Egyaránt található köztük nagyobb lélegzetű, teljes apparátust foglalkoztató oratórium (*Orogenesis*) és szólókantáta is (*Kocsiút az éjszakában*). Néhány dal mellett nagyszámú kórusművet komponált. Ezek közül nem egy állandó műsorszám a kórusoknak. A kóruszene közel harminc éven keresztül, 1958-tól 1990-ig kíséri végig pályáját. 1990 után nem komponál kórusokat. Minden kórustípus számára ír. Többnyire a cappella műveket, csak ritkán alkalmaz zongorakíséretet. Kórusai általában jól énekelhetőek, bár nemegyszer nehézségeket állítanak az előadók elé, mivel sok esetben modern eszközökkel él bennük. Gyakran komponál felkérésre. A ritka kivételektől eltekintve XX. századi és kortárs költők verseit zenésíti meg.

Sotto Voce

Ezen a címen három művet komponált. Az elsőt 1978-ban Horgas Béla versére, nőikarra. Egy évvel később készült a *Sotto Voce No. 2* Paul Verlaine *Őszi chanson* (*Chanson d'automne*) című versére, szintén nőikarra. A harmadik mű a *Sotto Voce No. 3* nem követi az első kettőt az előadó apparátus tekintetében. Ebben az esetben cimbalom-klarinét-fagott triót komponált. Lendvay műveinek felépítésében és komponálásuk egymásutániségában is szerette a kontrasztokat. *Nagyzenekari Rapszódiam erőteljes hangzásvilága után szükségét éreztem, hogy egy csendes meditatív kompozíciót írjak* (Sz. Farkas, 2001: 20) — emlékezik később a *Sotto Voce No. 3* komponálásának időszakára. Az *In memoriam Debussy* alcím talán ifjúkora meghatározó élményét eleveníti fel.

Verlaine szöveget a *Sotto Voce No. 2* után még egy művénél dolgoz fel. Az 1991-ben komponált *Stabat Maternél*. A választott részlet a *Jóság* (*Sagesse*) című kötet második versének néhány verszaka. A művet, amelyhez a Verlaine-idézet mellett a latin liturgikus szöveget is felhasználta, nem liturgikus előadásra szánta.

A *Sotto Voce No. 2* című nőikari mű (különlegessége, hogy a kórus olykor hat-, sőt néhol nyolcszólamúvá bővül) Budapesten íródott 1979. október 31. és november 7. között. Debrecen város felkérésére a Bartók Béla Nemzetközi Kórusverseny alkalmából készült. Bemutatójára az 1981. évi verseny keretében került sor. A Debreceni Nőikart Szesztay Zsolt vezényelte. A kotta a francia eredeti mellett a Tóth Árpád által készített magyar fordítást is közli, így lehetőség nyílik az eredeti és magyar nyelvű előadásra egyaránt. Tóth Árpád fordítása oly tökéletesen adja vissza a francia eredeti zeneiségét, hogy önálló életre kelt a magyar irodalmi életben. Szinte egyenértékű alkotásnak tekintik az eredetivel.

*Ősz húrja zsong,
Jajong, busong
A tájon,
S ont monoton
Bút konokon
És fájón.*

*S én csüggeteg,
Halvány beteg,
Míg éjfél
Kong, csak sírok,
S elém a sok
Tűnt kéj kél.*

*Óh, múlni már,
Ősz ! hullni már,
Eresszél!
Mint holt avart
Mit felkavart
A rossz szél...*

Tóth Árpádon kívül többen megpróbálkoztak a vers magyarra fordításával. Többek között Verlaine legjelentősebb magyar fordítója Szabó Lőrinc, valamint Hárs Ernő.

*Zokog, zokog
Az ősz konok
Hegedűje,
Zordul szívem,
Fordul szívem,
Keserűre.*

*Fullaszt az éj;
Arcom fehér;
S ha az óra
üt: zokogok,
régi napok
siratója.*

*S megyek, megint
Hányódni, mint
Az elárvult
Zörgő levél,
Mellyel a szél
Tovaszáguld. (Szabó Lőrinc)*

*Mély, zokogó
Hegedűszó
Kel az őszben,
Szívemre bú
Száll szomorú
Jaja közben.*

*Elsápadok
Némán, ahogy
Üt az óra,
És könnyesen
Emlékezem
Tavaszmra.*

*Máris megyek,
S a dérlepett
Falevéllel
Pörgök tova;
Mindegy, hova
Visz a szél el. (Hárs Ernő)*

Érdekes a három fordítás összevetése. Nemcsak szóhasználatában más mindhárom, hanem az érzelmek, hangulatok, árnyalatait tekintve is finom különbségeket mutatnak. Talán mindhárom együtvéve adja vissza az eredeti szöveg tartalmának minden apró rezdülését. Elemzésemnél a kottában szereplő Tóth Árpád-fordítást követem.

Igyekszem az újat és az új kísérleteket nyitottan fogadni: ami a stílusomba és zenei meggyőződésembé belefér, azt alkalmazom (Sz. Farkas, 2001: 12) — említi egy nyilatkozatában. Ebben a darabjában sok mindent kipróbált azokból az újításokból, amelyek a XX. század második felében, de főleg a hetvenes években jelentek meg a kóruszenében. Találunk benne hangfürtöket, aleatóriát, glissándókat, ütemvonal nélküli szakaszokat, punktuális részeket, disszonanciát, egészhangúságot, kromatikát, kiemelt szerephez juttatott disszonáns hangközöket: kis- és nagy szekundok, szeptimek, tiszta kvintek, tritonusok és kis nónák. Az egész mű során nagyon fontos a hangzók különleges, sajátos használata. Külön magyarázat segíti ezen a területen az eligazodást. Differenciáltan jelöli a vibrato és non vibrato hangok alkalmazását.

A zene formailag követi a vers tagolását. A három versszaknak megfelelően a mű is három nagyobb egységre tagolódik. Az első versszak a 36. ütemig tart. A második ötoldalas rész a *senza misura* utasításra való tekintettel egyetlen nagy ütemnek értelmezhető. Az első két versszakot két további kisebb egységre bontja a szerző. Az első rész közepén a 24. ütemben generálpauzával tagol. A középső *senza misura* szakaszban a 7. oldal alján található koronás cezúrával.

A művet a S I szólam indítja az *b'*-ről felfelé lépő nagyszekundos motívummal, amely hosszan kitartva nyugszik meg, majd újra indul. Az egész első szakaszban szinte kivétel nélkül N2 lépésekben mozognak a szólamok. Ezzel a szűk hangközlépéssel a zsongó hatást kívánja elérni a szerző. A motívumot többször ismétli mindig más és más ritmusképlettel indítva. Hol éles, hol nyújtott ritmussal. Van, amikor hosszan kitartott kezdőhang után triolával gazdagítva.

A S II és S III két, majd egy ütem késéssel belépve ezt a motívumot imitálja. A későbbiekben minden szólamban megjelenik a motívum fordítása lefelé hajló változata is (*c-b*). Így az első 10 ütemben folyamatosan a *b-c* nagy szekundot halljuk. A hangzás mégis folyamatosan bővül a ritmus és a dinamika állandó változtatásának köszönhetően. Mint már említettem, az indító fellépő motívum minden esetben más ritmusértékekkel párosul. Ezt teszi még változatosabbá a dinamika állandó hullámozása egy-egy szólamon belül és az egyes szólamokban egymáshoz képest is. Így minden motívum karaktere, hangulata eltér egymástól. Hol indulatosabb, hol váratlanul kitörő, hol csöndesen

elhaló. Minden esetben egy-egy finom kis érzelmi rezdülést kifejezve. Dinamikai szempontból nem egyértelmű a fokozódás. Bár vannak fejlődő szakaszok az egyes szólamokban vagy hirtelen erőteljes indítások, ezek sosem állnak össze egységes crescendóvá. Mégis a 18. ütemig egyre gazdagodik a hangzás. Utána 4 ütemen keresztül fennsíkron marad, majd a 25. ütem generálpauzájaig oldódik. A fokozódást elsősorban a szólamszám állandó növelése eredményezi. A 11. ütemben belép a szintén háromfelé osztott altszólam. Azonos témával és azonos módon, mint a szoprán, de egy tiszta kvinttel mélyebben az *esz'*-en indulva. A 14. ütemtől a teljes hatszólamú kórus énekel. Innentől kezdve — bár néhány alkalommal eddig is élt a lehetőséggel a szerző — egyre sűrűbben és egyre hosszabb területeken kér az énekektől expresszív vibratót, amellyel szintén fokozza az érzelmi töltést. Ennek az egyfelől a motívumismételgetések miatt monoton, másrészt viszont a fent ismertetett eszközöknek köszönhetően mindig fejlődő résznek a tetőpontját jelenti a *e''* hang megjelenése a 17. ütemben. Először a S III szólaltatja meg, majd S II és S I is átveszi. Ezáltal az *e* hang megerősödik és a 18–19. ütem váltásánál eluralkodik az addigi hangzáson. Ezt követően a két alsó szoprán a nyitómotívum fordításával (*c-b*) visszahajlik az *b'* és *c''* hangokra, melyeket a zárlatig kitart. A *e''* hang pedig a S I-ben mint halk disszonancia marad meg a formarész végéig kitartva.

A hangkészlet (hangnem) szempontjából többféle feltételezés lehetséges. Az első formarészben négy hang szerepel: *esz'*, *f'*, *b'*, *c''*. Ezek felfoghatók egy kvartakkord hangjaiként (*c-f-b-esz'*), egy N2-k3 distancia skála szeleteként (*b-c-esz'-f*), az *b'*-ről induló kéthangos motívum kvintimitációs szerkezetű feldolgozásaként (*b-c*, *esz'-f*) vagy két N2 távolságra egymás mellé helyezett t5-ként is (*esz'-b*, *f-c*). Ez utóbbi látszik a legvalószínűbbnek, a darab folytatását figyelembe véve, mivel a szerző a továbbiakban sorozatosan alkalmazza a kvinteket. Szintén ezt erősíti a keletkezés dátuma, 1979. Ez idő tájt foglalkoztatták Lendvayt a kvintek kompozíciós lehetőségei. Ezt bizonyítja, hogy ebben az időben (1978–79.) *Kvintzene* címmel cselló szólódarabot komponált. Ott *c-cisz* kettős tonalitásban megszólaló tiszta és szűkített kvintek egyidejű és egymást követő dallami és harmóniai lehetőségeit kutatta. A 17. ütemben megszólaló *e''* hang nem illeszthető be a négy hang által alkotott rendszerbe. Mindenképpen disszonanciaként jelentkezik a *zsong*, *jajong*, végül a *jaj* szavakkal, a fájdalom megjelenítőjeként.

Az eddig tárgyalt részben, vagyis az első 24 ütemben a vers első három sora hangzik el. *Ősz húrja zsong, jajong, busong a tájon*. Ez a néhány sor, a vers első versszaka talán a legszebb példája Verlaine „szómuзикájának.” A szerző a szöveg borongós, fájdalmas, keserűen kiábrándult hangulatát nemcsak az őszi természeti kép felidézésével állítja párhuzamba, hanem a sötét tónusú magánhangzók halmozásával is megpróbálja annak tartalmát megjeleníteni. A darab kezdetétől a 10. ütemig a kórus csak vokalizál. *A*, *ó*, *ő* és *m* hangzókon szólalnak meg a hangok. Ezzel a szövegtelen énekléssel mintegy előkészíti, bevezeti a vers kezdetét. A kezdősorok vokálisaival szinte megteremti a sötét borongós hangulatot. A szöveg csak a 11. ütemben indul. Punktuális

szerkesztéssel a különböző szólamok között szétosztva hallhatóak a vers kezdősorai. A *busong*, *jajong* szavakat többször is megismétli, ezzel is kiemelve ezeknek fontosságát.

A következő egység, a vers első szakaszának hátralévő része a 25. ütemben kezdődik és a 36. ütemben zárul: *s ont monoton bút konokon és fájón*. Ebben a szakaszban új eszközökkel fokozza a hatást a szerző. Most az A I kezd visszafogott pianóban az *g'* hangon, amely eddig nem szerepelt a mű során. A S I a fájdalom erőteljes kifejezéséként forte indít felfelé hajló tizenhatodokkal elérve a *e''* hangot. A hirtelen felkiáltás után egy ütem múlva már pianóra csöndesedik. Az eddigi két szólam mellé harmadikként az A II társul az *esz'*-szel, látszólag folytatva az első részben betöltött szerepét. Az A III belépése jelenti az újdonságot. Itt él a szerző először a mű során az aleatória eszközeivel. Egy, az *esz'*, *f'*, *g'* hangokat magába foglaló, előkéekkel díszített kis gomolygó motívumot indít útjára, amelyet a szólam az aleatória szabályai szerint folyamatosan ismételget. Ugyanezt teszi fél ütem múlva az A II is. E két szólam a mű elejéről már ismert módon vokalizál. Motívumaikat *o* és *a* hangzókon ismételgetik. A szakasz végéig együtt haladnak, és csak az utolsó ütemben csatlakoznak a többi szólamhoz, a *fájdalom* szónál.

Az alsó szólamok aleatorikus indításával egy időben érkeznek a S II és egy ütemmel később a S III. A szöveget a négy felső szólam között osztja szét a szerző. Ezeknél az éneklésmód és a szerkesztés, hasonló az első szakaszhoz, bár a S III szólamnak fontosabb szerepe van a többinél. Ebben a részben a szerző a *konok monotónia* ábrázolására fekteti a hangsúlyt. Bár ezt már a nyitószakasz apró kis motívumainak ismételgetése is sugallta, itt ez a hatás felerősödik. Talán a legfontosabb eszköz a két alsó szólam összemosódó aleatorikus mormolása. Ezzel kontrasztál, de szintén erősíti a hatást a szopránok és az A I sok mozdulatlan, csak ritkán továbblépő tartott hangja. Valamint a főleg a S III-ban, de néha máshol is megjelenő, a *monoton* és *konok* szavakra komponált, sűrű ritmusértékekben mozgó egy hangon repetált motívum.

Ritmikai szempontból feltűnő a különbség a két eddigi rész között. Az elsőben a szerző a *zsong*, *jajong*, *busong* szavak kifejezésére zaklatottabb, változatosabb, sűrűbb ritmusértékeket használt: kis és nagy éles és nyújtott ritmus, kis és nagy triola. A második részben jóval több a hosszú hangérték, csak ritkán találkozunk pontozott ritmusokkal. Ez is hozzájárul a mélabúsabb hangulat kifejezéséhez.

Ez a rész szinte dallamtalannak mondható. A szólamok a hosszú tartott hangokról ritkán mozdulnak el *k2* vagy *N2* távolságra. A legnagyobb hangközlépés egyetlen esetben a S II-ben található, egy lelépő *k3*.

Az első részhez képest két új hang jelenik meg: az *g'* és *a'*. A 30. ütemig tartó részben az *a'* felváltja az addig szereplő *b'*-t. Ezáltal az alsó négy szólamban egy egészhangú skála négy hangja szólal meg. A 30. ütemben újból megjelenő *b'* ezt egészíti ki egy líd jellegű pentachorddá. Ezzel egyidejűleg szól a két felső szólamban folyamatosan a *c'' é''* nagyterc. A záró ütemben a mű során először találkoznak a szólamok a *fájdalom* szó kimondásában egyesülve. Feltűnő,

hogy a szerző most tudatosan kerül ki az expresszív vibrátókat, ezzel is kiemelve a hangzás nyugodt simaságát. Dinamikailag ebben a részben az elsőhöz hasonlóan változatos hatásokkal él. Ezen a ponton a zárlatban a piano akkordból *forte* jelzéssel emeli ki az *b' c''* hangok fájdalmas disszonanciáját a megérkezés pillanatában, majd ez a két hang is hozzáhalkul az akkord egészéhez.

A középrész *senza misura* (szabadon, ütemmérték nélkül), amely a nyomtatott kiadás szerint egy nagy (37) ütemként értendő, az 5–9. oldalig tart. Ez a szakasz a vers második strófáját dolgozza fel. Az első versszak mélabús természeti képe után a másodikban egyes szám első személyben szólal meg a költő. Éjszakai álmatlan virrasztás, múltba tekintés és keserű sírás ez a strófa. Hangulata zaklatott, önmarcangoló. Ezt a felfokozott érzelmi állapotot próbálja Lendvay a zenében visszaadni. Ez a szakasz is — mint az első — a szólamok (a négyfelé osztott szoprán) vokalizálásával kezdődik. Ismét az *a* és *ó* vokálisokat halljuk, de itt nem borongós őszi zsongást, hanem fájdalmas érzelmi kitöréseket ábrázolnak. Ebben a részben végig kvintekből építkezik a zene. A S I és a S III piano indít *ó* vokálissal az *a' - d''* kvarton.

Élesen robban be a S II és a S IV ugyanazokon a hangokon *forte*, egyre gyorsuló mozgással érintve az alsó váltóhangokat, végül átsapva trillába. Fortissimóra erősödik a dinamika, és minden szólam *a* vokálisra vált. A S I és a S III is bekapcsolódik a trillába egy rövid időre, majd visszatér a tartott hangra. Rövid koronás cezúra után a S I és a S III lelép az *é' - h'* kvintre és továbbra is *forte*, mintegy erőt gyűjt, aztán az eddigi legkitörőbb pillanatát adva a műnek, erős akcentussal felugrik a *k7*-mel magasabb *d''-a''* kvintre. A hatodik oldal elején a S II és a S IV ezt imitálják. Ezt követően belép az alt szólam kétfelé osztva. Az eddig a szopránok által csak érintett *e'-h'* kvinttel. Ezt hosszan kitartja, erőteljesen fokozva a hangerőt fortissimóig. Az eddig négyes osztású szoprán két szólamra szűkül, és oldva a dinamikát lelép az *b'* alapú kvintre. Így rövid időre tritonus keletkezik az éppen mozgásban lévő és álló szólamok között. Ezután folytatva a mozgást az *a* és *fisz* alapú kvinteken keresztül leereszkedik az *f'-c''* kvintre, amelyet a következő részben végig megtart. A 7. oldalon az altok veszik át a lefelé mozgást szintén kvintben haladva. Először fentről és lentől körülvárva az *esz'-b'* kvintet a *c* alapú kvinten keresztül jutnak a kis *h-fisz'* kvintig, amelyen megállapodnak.

Az 5–6. oldal szenvedélyes érzelmi kitörései után a 7. oldalon első szisztémájának közepére piano érkeznek a szólamok. Az egész oldalon megtartják a két kvintet, amelyekre érkeztek. Az alt *h-fisz*, a szoprán *f-c*. Ezeken a hangokon osztja el a szólamok között a szerző a vers második szakaszának első négy sorát, *poco declamando-t* (szavaltszerűen, szavalva, deklamálva) kérve. *S én csüggeteg, halvány beteg, míg éjjél kong, csak sírok.* A szólamok — ha rájuk kerül a sor — egy hangon deklamálják a szöveget.

Ennek a résznek kiemelt pillanata az éjjeli harangkondulás. Ezt háromszor is megjeleníti a szerző. Más-más módon, de mindig síró disszonanciával. Első alkalommal az A III-IV és a S I-II kis *h-c''*, másodszer a teljes alt kis *h-fisz'* és a S I-II *c''*, harmadszor kis ritmuselto-

lással a S III-IV *f'* kondulásához nyolcad szünet után az A III-IV és a S I-II kis *h-c''*-vel csatlakozik. Minden esetben fp dinamikai jelzés emeli ki a kondulásszerű kezdést. Nem békés éji harangszó ez, hanem az álmatlan kétségbeesett tépelődés disszonáns visszhangja. A két szélső szólam által megszólaltatott kis nónához másodszor és harmadszor a *fisz'* majd *f'* társul, fokozva a disszonáns hangzást, először fölfelé majd lefelé képezve tritonust. Éles az ellentét az 5–6. oldal szövegtelen éneklésének felkorbácsolt indulatai és a 7. oldal végig sima statikussága között. Mintha az lenne a szerző szándéka, hogy a szövegben rejlő emóciókat előbb szavak nélkül tárja elénk, és mintegy utólagos magyarázatul szolgál a 7. oldal szöveges deklamációja. Talán a korábban már említett három fordítás együtt adja vissza teljességgel a lelki folyamatot. *ha az óra üt, zokogok; üt az óra, és könnyesen emlékezem; míg éjfél kong, csak sírok.* Mindhárom sornak más az érzelmi töltése. Lendvay feldolgozásában mégis mintha mindhárom jelen lenne.

A középrész második szakasza a 8. oldalon a darab leglendületesebb része, amely felvezet a csúcspontig. A tempójelzés először változik: *poco mosso* (kicsit mozgalmasabban, élénkebben). A három szoprán visszafojtott hangon ppp énekel sűrű ritmusértékekben mozogva. A darab kezdő fellépő motívumát szólaltatják meg. Az elsőnek induló S I k2-ra változtatva, a S II az eredeti N2-os formában, a S III az előző kettőt ötvözve triolával díszítve az anyagot. Ez az izgatott bevezető még pontosan leírt ritmusértékekben mozog, de mintegy bevezeti az ezt követő aleatorikus részt. A szerző *molto legatato* (nagyon kötötten) kér, így még inkább egymásba fonódnak a sűrű imitációban a szólamok. Ebben a rövid szakaszban alkalmaz először hangfürtöket. Itt az *a*, *b*, *h* hangok szólnak egyszerre. Az oldal alján az alt szólam először a mű során osztás nélkül szólal meg. Ismét *declamando* a szerzői utasítás, hogy a szopránok susogásán át is jól hallható legyen az alt előadásában a szakasz utolsó sora: *sok tűnt kél*.

Ezt követi az oldal alján kezdődő és a 9. oldalon folytatódó nagy hatszólamú aleatorikus szakasz, amely elvezet a csúcspontig. Az I, II, és III szoprán egymás után indítanak egy négy, egymásmelletti hangból álló motívumot (*a*, *b*, *h*, *c*), egy hanggal növelve így a hangkészletet. A 9. oldalon az alt az előző belépés után hosszan kitarított *b*-ből indulva folytatja a sorozatot. Az I, II, III szólam sorban belépve bővíti lefelé a hangkészletet. Az alt motívumai 3 hangból állnak, de ezek nem azonos hangok. Az A I *a*, *asz*, *g*, az A II *asz*, *g*, *fisz*, az A III *g*, *fisz*, *f* hangokon énekel. Amikor már minden szólam énekel, a *fisz*-től a *c*-ig terjedő kromatikus skála hangjait magába foglaló hangfürt szólal meg, melynek végpontjai (*fisz-c*) tritonus távolságra vannak egymástól. A továbbiakban a szerzői utasítás *poco a poco agitato e crescendo* (mindinkább izgatottan és erősítve). Ezzel az egyre fokozódó tempójú és folyamatosan erősödő gomolygó zenei anyaggal fejezi ki Lendvay a múlt feltörő emlékeinek zokogásra készítő áradatát. A középrész végén nincs szünet. Egy kettős vonal jelzi a tagolást, de megállás nélkül érkezünk a csúcspontig.

Vitatható a 38. ütem hovatarozása. A bevezetőben említettem, hogy a magyar fordítást követem az elemzésnél. Itt mégis figyelembe kell venni a francia szöveg elhelyezését. Felmerül a kérdés, hogy meddig tart az előző rész és hol kezdődik a következő. Ha a francia szöveg elhelyezését vesszük figyelembe, a 9. oldal fokozása után a 38. ütemre kerül a második strófa utolsó sora *et je pleure (és én sírok)*. Ennek az ütemnek a zenei megfogalmazása az eddig soha nem alkalmazott tömör kétszólamúsággal, a *ff espressivo e molto intenso (kifejezéssel, és nagyon intenzíven)* utasítással, tökéletes kiteljesedését adja az előző nagy fokozásnak. A sokszólamúság után hirtelen kontrasztként jelentkező kétszólamú megszólalás is fokozza a hatást. A szoprán *e''*-ről le, majd visszalépő k3 motívumára annak tükörfordításával válaszol az alt N9 távolságban az *d'*-ről. Ezt a verziót erősíti az is, hogy a következő 39. ütemnél a szerző újra a kezdő *Andante, molto tranquillo (lépésben, nagyon nyugodtan)* tempójelzést adja meg, és ezzel keretet ad a műnek.

Ugyanakkor a magyar szövegváltozat szerint haladva — ahogy eddig tettük — a 38. ütem már a záró szakasz kezdetét jelenti, mivel itt a 3. strófa első — ha lehet — még inkább drámai kezdősora hangzik el, melyben az egész mű alapgondolata, az elmúlás fogalmazódik meg. Dramaturgiai szempontból ez a megoldás is tökéletesen elfogadható. Lendvay se előtte, se utána nem jelöl jelentős tagolást. A 38. ütem mindkét oldalán kettős vonal található. Talán így jelzi, rábízva az előadóra, hogy melyik értelmezést választja. A drámai csúcspont után egy rövid 4 ütemes *piano* szakasz következik, amelyben ismét 4 szólamra bomlik a kórus. Az A I a kezdő téma tükörfordítását énekli *esz'*-ről kezdve. Ezt imitálja a többi szólam hol k2, hol N2 lépéssel, az elmúlás gondolatát visszhangozva. Ritmikailag finoman cizellált ez a rövid rész. Minden szólam más és más ritmusképlettel kezdi motívumát. Egy koronás nyolcad szünetnyi tagolás után indul az utolsó nagy egység.

A kórus 8 szólamra oszlik. A regiszter az eddigi legszélesebbre táruul (kis *b-g''*). Széles nagy ívű dallamok, időtlenül hosszú több ütemig tartó hangértékek, nagy hangközlépések jellemzőek erre a részre. A dinamika *pp* és *mf* között váltakozik. Mindezek az eszközök az elmúlás, az örökkévalóság végtelen távlatait jelenítik meg. Igazi monumentális fináléval zárul a mű. A szerző két témát alkalmaz. A 45. ütemben a S I-II indít az elsővel, amely a kis *b*-ről *h'*-ra lép fel. A 46. ütemben ugyanígy kezdenek az altok. A 47. ütemben az A III mutatja be a második témát, amely szintén a kis *b*-től *h'*-ig ível, közben azonban az *d'*-t is érinti. Az egész szakaszban jelentős szerepe van a tritonus hangköznek. A 49. ütemtől a szopránok *e'*-ről építkeznek tovább szabályos imitációs rendben az első k9-ás témával. Innentől kezdve a *b* és az *e* hangok folyamatosan jelen vannak, felvetve azt a lehetőséget, hogy ebben a részben két központi hangja van a zenének.

A szólamok polifonikus szerkesztéssel haladnak. Nem követik egymást mindig precízen. Néhol pontosabb, néhol lazább az imitációs szerkesztés. A ritmusértékek tekintetében sem mindig következetes az imitáció. A 12. oldalon a szopránok a S I kivételével unisono éneklik az első téma *b*-re visszahajló második részét, majd újra önállóan fölfé-

lé kapaszkodva, hosszan kitartott akkordba érkezve elérik az 58. ütemet. Az akkordban ismét jelen vannak a tritonusok. A S IV és a S II *h'-f''*, a S III és a S I *cisz''-g''* tritonust tart. Egy pillanatra minden mozgás megszűnik. Úgy tűnik, ezzel a kitáruló disszonanciával zárul a darab, de az 59. ütemben az altok ismét elindítják az előző imitációt, mindkét témát váltakozva szólaltatják meg a kis *b*-ről indítva minden esetben. A 63. ütemben a négy szoprán *piano* megpihen az *g'*-n, ezt tartja a darab befejezéséig. Az altok lassan elfogynak imitációs rendben. Végül egyedül marad a S I-II *g'*-je, és fokozatosan halkulva elhal a záró hang is.

Vass Lajos zeneszerzői és előadói életútja

Vass Lajos élete során mindvégig sokirányú zenei tevékenységet folytatott. Elsősorban karnagyként vált híressé. Sokan őt tartják a Kodály tanítványok második generációjának utolsó nagyformátumú, sokoldalú egyéniségének. Népdaltanító, népnevelő tevékenysége során vált neve széles körben ismertté. Emellett tanári, zenei ismeretterjesztő és zeneszerzői tevékenységet is folytatott.

Fiatalon, fényesen indult karvezető karrierje. Zeneakadémiai tanulmányai során két éven keresztül karmesterséget is tanult. Az itt szerzett tapasztalatokat jól tudta kamatoztatni zenekari kíséretes kóruskompozíciók és szimfonikus művek vezénylesekor. 1949-től 1957-ig dolgozott a Magyar Néphadsereg Művészegyüttesénél. Először korrepetitorként és karnagyként, majd a férfikar művészeti vezetőjeként. Ebben az időszakban az együttes messze kiemelkedett az ország legjobb kórusai közül és nemzetközi viszonylatban is az elsők közé tartozott. Számos nagy jelentőségű előadás és bemutató fűződik nevéhez. Mindközül talán a legkiemelkedőbb, Kodály *Nemzeti dal* című művének 1956-os első előadása volt. A szerző a művet a Honvéd férfikarnak és karnagyának, Vass Lajosnak ajánlotta. Az 50-es évek végén megszakadt Vass Lajos hivatásos karvezetői pályája. Ettől kezdve amatőr kórusok élén folytatta munkáját. Harminc éven keresztül, egészen haláláig vezette a Vasas Központi Művészegyüttesének kórusát, 1975-től Szimfonikus Zenekarát is. 1969-70-ben a Televízió *Röpülj, páva* című országos népdalversenyének műsorvezetője volt. Ezzel a szereplésével a nagyközönség körében is széleskörű ismertségre tett szert. Országos népszerűségét a következő években nagyon jól kamatoztatta, népnevelő, ismeretterjesztő munkájában, a népzenei mozgalom megújításában.

A gyorsan, könnyen komponáló zeneszerzők közé tartozott. Ennek tudható be műveinek igen nagy száma. Az életműben egyértelmű a vokális darabok túlsúlya. Ez egyrészt karvezetői elhivatottságából fakadt, másrészt abból, hogy szép, képzett énekhanggal rendelkezett, és énekes szólistaként is számos alkalommal fellépett. Kórusműveit leggyakrabban vegyeskarra írta, de egynemű és gyerekkarra is szívesen komponált. Műfaji szempontból igen változatosak művei. A kórusok mellett találunk köztük oratóriumot, kantátát, gyermekoperát, daljátékot. Számos szerzeménye készült felkérésre. Együttesek, pályatársak, karvezető kollégák szerepeltek a megrendelők között. Nagy számban találhatók az életműben alkalmi kompozíciók is. A hídavatástól a különböző évfordulókon keresztül jelentős személyekre való emlékezésig számtalan dolog ihlette új mű komponálására. Hogy milyen formát öltött végül a mű, abban nagy szerepe volt a mindenkori előadók képességeinek, a várható közönség összetételének. Ezekben az esetekben mindig figyelembe vette az adott együttesben rejlő lehetőségeket, a betanítás, az előadás esetén felmerülő esetleges nehézségeket. Ez is oka annak, hogy igen gazdag és sokféle Vass Lajos zeneszerzői termése. Karvezetői munkája mindig szorosan összefüggött zeneszerzői tevékenységével. A kettő folyamatos kölcsönhatásban

volt egymással. Így volt ez akkor is, amikor saját kórusai számára komponált. Zeneszerzői feladatának érezte választ adni arra a XX. század második felében felmerülő kérdésre, hogyan lehet értékes, korszerű, ugyanakkor énekelhető zenét adni az amatőr mozgalomnak. Szövegválasztása mindig nagyon tudatos volt. Irodalmi forrásaira jellemző, hogy a magyar történelmi múlt napjainkban is aktualitással bíró, példaértékű műveiből, valamint a klasszikus és kortárs világirodalom gondolatébresztő alkotásaiból válogatott. A megrendelések esetében mindig az alkalomhoz illő szöveget választott.

Életének meghatározó gyerekkori élménye a családból hozott népdalszeretet. A népdalt tartotta zeneszerzői munkája alapjának. Nemcsak magyar, a hazai nemzetiségek zenéjét is felhasználta műveiben. Kezdetben a Kodály által kijelölt úton haladva a népdalfeldolgozás állt kompozíciós munkája középpontjában (pl. *Két cigándi lakodalmas*, *Két hortobágyi népdal*). Ezzel akkor sem hagyott fel, amikor a magyar zeneszerzői körökben új irányok érvényesültek. Tudta, hogy az amatőr mozgalomban mindig lesz igény a színvonalas népdalkórusokra. A honvédségnél töltött időkben a katonaélet volt az ihletője (pl. *Este a táborban*). Az ötvenes években ő is igyekezett megfelelni a kultúrpolitika elvárásainak, számára is fontos műfaj volt a tömegdal. Az adott lehetőségeken belül próbált értékes alkotásokat létrehozni. Ennek érdekében kísérlete meg a tömegdalokban a népdalelemeket meghonosítani és népdal alapokon nyugvó értékes műveket létrehozni. 1956 után, főleg a hatvanas évektől kezdődően, az enyhülés időszakában, rá is hatottak a most már hazánkban is fokozatosan ismertté vált nyugati zeneszerzői irányzatok. Új stílusa éveken keresztül formálódott. Bár egyes műveinél megfigyelhető a kísérletezés, mégis leggyakrabban a közérthetőség talaján maradt. Régebbi zeneszerzői stílusát sosem tagadta meg, inkább új elemek beépítésével bővítette. A Kodály közvetítésével, a reneszánsz vokális zenéjéből átvett polifonikus gondolkodásmód mindig alapvetően jellemezte műveit. Emellett ekkortájt született művei több esetben a tonalitás kereteit feszegetik (pl. *Oboe sommerso ciklus Quasimodo verseire*). Nagy hatást gyakorolt rá a második bécsi iskola dodekafon komponálásmódja. Ez a stílus a későbbiekben végig jelen van műveiben, de sosem alkalmazta a dodekafon komponálás szabályait következetes pontossággal. A másik fontos zeneszerzői technika, amellyel a későbbiekben többször kísérletezett, majd beépítette stílusába, a hangfürtök (cluster) alkalmazása. Az 1963-as *Lebegő táj* című dalciklus záró *Tücsök-tételében* alkalmazott kisszekund tömbök a clusterek felé mutatnak. Az 1965-ben, saját kórusának komponált *Varázsénekben* már döntő szerephez jutnak az egy hangból kibomló, olykor 14 szólamra oszló hangfürtök. Ennek a technikának a továbbfejlesztése látszik a Paul Verlaine versére írt *Nocturne* című vegyeskaron. A továbbiakban letisztulási folyamat figyelhető meg műveiben. Ennek az utolsó időszaknak talán legfontosabb művei a *Mathias Rex* oratórium, valamint az 1984-ben Magyarai Lajos soraira készült *Kőrösi Csoma Sándor üzenete* című kórus.

Nocturne

A *Nocturne* (éjszakai zene, éji zene) a romantika korának lírai hangvételű karakterdarabja volt. Vass Lajos részéről kitűnő a címválasztás, ismerve a Verlaine-vers békés, nyugodt, éjszakai természeti képeit és érzelmes, szerelmes hangulatát.

A *hold fehérén* című költemény a *La bonne chanson* (A jó dal) című 1870-ben megjelent kötetből való. Verlaine ezeket a verseit 1869 és 1870 fordulóján, a téli és tavaszi hónapokban írta. Levelek formájában küldte el a költeményeket menyasszonyának, későbbi feleségének, Mathilde-nak. A költő lelkét ekkor érintették meg életében először mély emberi érzelmek. Jegyességének, a vágyakozásnak, a tiszta szerelemnek az időszaka ez életében. Stefan Zweig találóan nevezi a kötet verseit *a szó legszebb értelmében alkalmi költeményeknek, amelyeket mintha a holdfény pergő árjából szöttek volna.* (Szegzárdy-Csengei, 1960: 390) A kötet szebbnél szebb szerelmes versei közül is kiemelkedik *A hold fehérén* című. Ez Verlaine egyik legismertebb költeménye, egyike azoknak, amelyeket a legtöbbször fordítottak idegen nyelvre. A magyar fordítások száma majdnem egy tucatra rúg. Olyan költők próbálkoztak vele többek között, mint Kosztolányi Dezső, Tóth Árpád vagy Szabó Lőrinc. A legközismertebb fordítást, melyet Vass Lajos művénel felhasznál, Szegzárdy-Csengery József készített.

*A hold fehérén
Fénylik a fák
Zöld sűrűjében,
Minden kis ág
Susog a csendben...*

Szívem, szerelmem.

*A tó derengő
Mély tükörén
Remeg a lengő
Fűz feketén,
A szél zokog már...*

Ó, álmodozzál.

*Valami gyengéd
S nagy nyugalom:
Mintha a mennyi kék
Csillagokon
Szállna le fénnyel...*

Isteni éjjel.

A költemény három versszakra tagolódik. Békés, idillikus, nyugodt, éjszakai természeti képek követik benne egymást. Minden versszakot egy-egy különálló sor zár, ezekben fogalmazódnak meg az előző természeti képekre rezonáló szerelmes gondolatok. Ezt a formai tagolást a kórusmű is követi. A kottában a francia eredeti és a magyar műfordítás is megtalálható. Abból azonban, hogy a magyar szöveg szerepel elsőként, arra következtethetünk, hogy a szerző a magyar fordítást komponálta meg és a francia eredetit, amely csak egy-két helyen tér el szótagszámban a fordítástól, a kétnyelvű kiadás érdekében alkalmazta.

A mű 1968-ban íródott. Ekkor Vass Lajos — ahogy a bevezetőben említettem — majdnem egy évtizede foglalkozott már új zeneszerzői technikák megismerésével, elsajátításával. Ebben az időszakban elsősorban a hangfürtök (cluster) foglalkoztatták. Művében ezt a szerkesztési technikát alkalmazza. Ez kitűnő választás, mert a vers nyugodt, szinte mozdulatlan képeit igen szemléletesen tudja visszaadni a zene többnyire statikus akkordtömbökből építkező sűrű szövete. Ugyanakkor a kifejezésbeli eszközök tekintetében behatárolt lehetőségek között mozoghat a szerző. A darab során végig sehol sem használ ütemvonalakat. Így lehetőség nyílik arra, hogy a zene szabadon követhesse a szöveg lejtését. A ritmus az egész mű során háttérbe szorul az egyéb zenei elemekkel szemben. A szólamszám, a regiszter, a tempó, a dinamika, az előadási jelzések folyamatos váltakozása mindig követi a szöveg tartalmi, érzelmi hullámzását. A nyugodt csendes éjszakai idill ábrázolására használt áttetsző hangfürtök mellett külön szót kell ejteni egy, a műben többször megjelenő speciális eszközről, amely már az aleatorikus gondolkodás felé mutat, és sajátosan improvizatív jelleget kölcsönöz egyes részeknek. Ezekben az esetekben a szerző egy, többnyire az elsőtől az ötödik vonalig húzódó vastag függőleges vonalat alkalmaz, amelyből egy hosszabb-rövidebb, szintén vastag vízszintes vonal nyúlik ki. A hasonló — az énekesek számára többé-kevésbé szabadon kezelhető — részeknél a szerzők általában részletes magyarázattal szolgálnak az adott jelzés értelmezését illetően. Ebben az esetben a nyomtatott kiadásban semmilyen utasítást nem kapunk a jel értelmezésére. Ennek valószínű oka, hogy a darabot Vass Lajos saját együttesével, a Vasas kórusral mutatta be, így a próbák során az énekesek első kézből kaphatták az instrukciókat az adott szakaszok értelmezéséhez. A kottaképből többféle megszólaltatási lehetőség is következhet. Az egyik, hogy a függőleges vonalak által behatárolt ambitusban tetszőleges magasságú hangot tartanak az énekesek. A másik elképzelhető megoldás, hogy a jelölt hangtartományban tetszőleges, kis hangterjedelmű motívumokat énekelnek egy-egy szólamon belül, egymástól személyenként függetlenül. Azokon a területeken, ahol ezt a jelzést alkalmazza a szerző, a kiírt hangmagasságok mellett a hangzás még dúsabb, áttetszően gomolygó jelleget ölt.

A kompozíció formáját tekintve pontosan követi a vers tagolását. A költemény strófazáró sorai a kórusműben is elkülönülnek az azokat megelőző szakaszoktól. Ezeknél a részeknél a szerző hol homofon, hol imitációs szerkesztést alkalmaz. Kivételt képez a darab befejezése, ahol a szerző megismétli a versszak záró sorát és először

homofon, másodszor pedig imitációs szerkesztéssel zenésíti meg. A hangfürtök mellett az imitáció, a polifonikus gondolkodás a másik fontos szerkesztési elv, amelyet Vass Lajos alkalmaz a műben. Egész életművéről elmondható, hogy egyik alapja, legfontosabb eszközeinek egyike a polifónia. Nemcsak a fent említett záró szakaszban, hanem a mű minden versszakában alkalmazza a szerző ezt a szerkesztési elvet. Azokban az esetekben teszi ezt, amikor a vers alapvetően mozdulatlan képeiben valami kis rezdülés, mozgás jelenik meg (pl. *minden kis ág susog, remeg a lengő fűz, a szél zokog, a menny szállna le*). A mű állóképein belül ez jelenti a változatosságot, a statikusság ellensúlyozását. Az eddigiek alapján elmondható, hogy mint általában más műveinél, ebben az esetben is fontos a szerzőnek a világos, áttekinthető forma és szerkezet. A másik, Vass Lajos számára fontos szempont, a jól énekelhetőség elve is érvényesül a műben. A szólamok megvizsgálásakor azt láthatjuk, hogy egyenként nem nehezek, nem tartalmazznak nehéz hangközlépéseket. Többnyire kis hangközökben, szekund- és terclépésekben mozognak. Az előadók számára az elsődleges nehézséget a sok egymásmelletti hang tiszta intonációja jelenti. Ugyanakkor további könnyebbség az énekeseknek, valamint a zenei szerkezet áttekinthetősége szempontjából is fontos, hogy a műben bizonyos visszatérő vagy legalább is hasonló zenei anyagok, dallamfordulatok találhatók. A versszakok kezdetén a szoprán dallama minden esetben hasonlóságokat mutat. A strófazáró szerelmes soroknál szintén azonos a zenei anyag, a szoprán és a kísérő szólamok dallamirányai megegyeznek minden esetben. Mindazokat a zenei megoldásokat, eszközöket, amelyeket az eddigiekben áttekintettem, a szerző tudatosan állítja a kifejezés, az ábrázolás szolgálatába. Mindezekkel együttesen, a vers alaphangulatát, érzelmi világát kívánja megjeleníteni. Emellett több esetben találkozunk konkrét szövegrészek ábrázolásával. A továbbiakban ezeket szeretném áttekinteni.

Az indításnál Vass Lajos az általa nagyon kedvelt, több más művénél is alkalmazott megoldással él. Egy hangból kibomló, egyre gazdagodó, sűrűsödő hangfürtöket komponál. Ezzel a megoldással találkozhatunk például a *Mathias Rexben* vagy *A harmatcsepp* című műben is. Jelen esetben a teljes kórus az *c'*-ről indít pianissimo, legatissimo (nagyon kötötten) utasítások mellett, igen lassú, $1/4 = 56$ tempóban. A tempó, a dinamika, a megadott előadási jel mind a nyugodt, békés hangulatot támasztják alá. Az *alt* végig megmarad *c'* hangon, a többi szólamok fokozatosan, legyezőszerűen kinyílván lépnek újabb hangokra. Először a *b-c-d* egymás melletti szekundok szólalnak meg, majd *asz-c-esz* dúr hármashangzat. Ezt követően *e* kettő váltakozik. Végül *a fák zöld sűrűjében* szövegrész kezdetekor a szólamszám a duplájára nő, a kórus nyolc szólamban énekel tovább. Egyszerre szólalnak meg az *f-g-asz-b-c-d-esz* hangok, vagyis az *f*-dór hangsor teljes hangkészlete. Ez az *f* alapú hangfürt tekinthető a mű hangnemi bázisának, ha ebben az esetben lehet ilyenről beszélni, mivel többször visszatér a későbbiekben és ezzel zárul a darab. A hangzat a sor végéig szinte változatlan marad, a két szélső szólamban, a szoprán 1-ben és a basszus 2-ben, valamint a tenor 1-ben megjelenő váltóhangoktól

eltekinthet. Ezzel a sűrű, sokszólamú hangzással jeleníti meg a szerző a fák sűrű lombkoronáját.

A következő sornál — *minden kis ág susog a csendben* — a szerző a lombok susogását és enyhe mozgását két, az eddigiekben nem szerepelt eszköz alkalmazásával jeleníti meg. Az egyik a már korábban említett aleatorikus, kötetlen éneklést feltételező jelzés, valamint az imitáció alkalmazása. Mindkét eszköz többször szerepel még a mű során. A verssor első felét — *minden kis ág* — a szoprán énekli először, ezt imitálja a tenor. A sor második felét — *susog a csendben* — az alt mondja el, majd a basszus válaszol rá. A dinamika pianóra erősödik. A mozgalmasságot a tempó gyorsulása is érzékelteti. A metronómszám 69-re emelkedik. Minden szólam egy hangon indít, és zárószótagjához érve kettévál. A nyolcszólamú záróakkordban az előző sorban már hallott f-dór skála hangjaiból álló hangfürtön pihennek meg a szólamok. Most azonban más az akkord felrakása. A női szólamok kvartokat tartanak, míg a férfiak kvintekbe rendeződnek.

A versszakot lezáró első szerelmes sor — *Szívem, szerelmem* — megzenésítését egyszerű tisztaság jellemzi. A tempó visszalassul a kezdeti 56-os metronómszámra. A dinamika ismét pianissimo. A kórus egyszerű homofóniában szólal meg. A legfontosabb szó (*szerelmem*) szép kiemelést kap azáltal, hogy kezdő szótagjára az adott terület legdúsabb, hétszólamú akkordját énekli a kórus, valamint a pianóra fokozódó dinamika a szó kezdetére vezet és innen halkul háromszoros pianóra.

A második strófa a csúcspont, a mű legmozgalmasabb, minden szempontból legfelfokozottabb része. A tempó hirtelen lényegesen gyorsabb, 96-os metronómszámra vált. Az eddigi legerősebb dinamikai fokozatot, pianót kér a szerző *dolce* (lágyan) előadási jellel. Ritmikailag is sokkal változatosabb, mozgalmasabb ez a szakasz az eddigieknél. Nyolcad párok, pontozott ritmusok jelennek meg. A regiszter is folyamatosan emelkedik. Ismét imitációs szerkesztést használ a szerző, ami a darabban mindig a mozgalmassággal párosul. Mindez a fokozódás a *remeg a lengő fűz feketén* sornak az eddigiekhez képest feszültséggel telibb, titokzatos hangulatát jeleníti meg. *A fűz feketén* szövegrésznél magas fekvésben, az eddigi legsúlyosabb tízszólamú akkord szólal meg. Ez a hangzás készíti elő a csúcspontot. A 4. oldal második sorában, ahol a regiszter egyre emelkedik, a szerző *mezza voce senza crescendo* (középhangon, erősítés nélkül) utasítást ad. Ez a dinamikai kérés látszólag ellentmond az általános fokozódásnak. Oka talán az lehet, hogy bár minden eszközzel a fokozódást segíti, a hirtelen dinamikai váltás lehetőségét meg akarta őrizni a szerző, hogy a csúcspontot jelentő 5. oldal még inkább drámai hangon indulhasson. *A szél zokog már* sornál szinte felsikolt a szoprán szólam, amely az igen magas *esz-asz* kvarttal belépve kezdi az imitációt. A dinamika fortissimo az egész soron keresztül, a tempó is gyorsul 112-es metronómszámmá. A többi szólamok alt, tenor, basszus sorrendben szintén kvartpárhuzamokban mozogva lépnek be. Szép és szemléletes eszköz a lefelé hajló szekundlépések alkalmazása a zokogás kifejezéséeként. Óriási kontrasztot jelent a versszak záró sora, az *Ó, álmódózzál*. A tempó megtorpanva a felére, 56-ra csökken, a dinamika az ellenkező

végletbe pianissimóba csap át. Az előző felfokozott kép emlékét a magas regiszter őrzi. A szólamok az előző versszak befejezéséhez képest tágabb felrakásban és jóval magasabban énekelnek. A nőikar együtt mozog, ezt imitálja a férfikar két ütem késéssel.

Az utolsó strófa kezdetén eddig még nem szerepelt eszközt alkalmaz a szerző. Ez az egyszólamúság. Az alt és a tenor együtt énekel a darab során először nagy ívű dallamot. Ez a megoldás egyszerűsége ellenére a korábbi álló akkordok és rövid imitációk után különleges hatást kelt. A kiindulópont ismét az *f* hang, amely eddig is központi szerepet töltött be, valamifajta halvány tonalitás érzetét keltve. A *Valami gyengéd s nagy nyugalom* sor nagy szavára komponált igen hosszú, 4 negyed értékű *desz* hang, átkötve a következő negyed értékű *c*-re szépen ábrázolja azt a végtelen mennyei békességet, amely ebből a versszakból árad. A hatást fokozza a háromszoros piano dinamika, a nyugodt, 69-os metronómszámú tempó, valamint a két szélső szólam aleatorikus gomolygása. A következő sor — *mintha a menny kék csillogokon szállna le fénnel* — a teljes megnyugvás hangulatát árasztja. A tempó ismét a darab legvisszafogottabb, 56-os metronómszámára esik vissza. A dinamika pianissimo, a szerzői utasítás *senza crescendo* (erősítés nélkül). A sor indítása a darab kezdetére utal. Minden szólam ismét *c*'-ről indul, fokozatosan bővül a hangkészlet. A különbség mindössze annyi, hogy a férfikar háromnegyed késéssel lép be, ritmikailag végig pontosan imitálva a nőikart. A szólamok a számukra legkényelmesebb középfekvésben énekelnek, ami lehetőséget ad a könnyed, lágy hangadásra. A mű során most először alkalmazott triolák lágy ringatózása, majd a sor végén hosszan kitartott hangok, a természet békéjében való teljes feloldódás képzetét keltik. Az utolsó verssor — *Isteni éjjel* — megzenésítése talán a legkifejezőbb az egész mű során. Ezt a sort a szerző megismétli, másodszor elhaló kódaként hangzik el a darab lezárásaként. Az első megszólaláskor egy várakozással teli nyolcadszünet után halk, önfeledten boldog sóhajtásként kiszakadó háromnyolcaddal és hosszan elnyújtott hangokkal halljuk a vers záró sorát. Az *f-asz-c-esz* szeptimakkordon indul a kórus és váltóakkordok érintésével ide tér vissza mindig. A férfiszólamokban az *éjjel* szó alatt ismét megjelenik az aleatorikus kavargás, majd fokozatosan elhal. A mű utolsó sorában ismét imitációt alkalmaz a szerző. Itt azonban nem a mozgalmasság, a fejlesztés eszközének érezzük, hanem a fokozatos megnyugvásának. A tenor indít, ezt követi az alt, majd a szoprán. Az előző megszólaláshoz képest a ritmusértékek duplázódnak, minden szólam negyedeket énekel és hosszú tartott hangokba torkollik. Utolsóként szólal meg a basszus, amely augmentált formában félkottákra bővítve énekli a motívumot. A záró sor olyan hatást kelt, mintha lassan elhaló visszhangot hallanánk, vagy egyre lágyabban fodrozódó hullámok halnának el fokozatosan a víz színén. A zárlatban a darab folyamán már többször megszólaltatott, az *f*-dór hangkészletét magába foglaló hangfürtöt halljuk. Ismét 8 szólamra oszlik a kórus, és az egyes szólamokon belül a párok kvart és kvint távolságokra rendeződnek. A zárlatba még belevegyül az alt és a tenor aleatorikus hangfoltja, amely álomszerűen elmosódottá teszi a záró képet.

III. *Figure humaine* – Emberi arc

Paul Éluard gondolatai

Francis Poulenc zenéjében

A francia költészet fő fejlődési irányai a század elején

Ebben a rövid bevezetőben szeretném bemutatni a század első évtizedeinek francia költészetében megjelenő azon új irányzatokat, melyek Éluard alkotói fejlődése szempontjából fontosak, valamint azok történelmi, társadalmi hátterét.

A francia költészetben a század elején megjelenő irányzatok közül a legerőteljesebb a szürrealizmus volt. Előzményének, illetve egy ideig vele együtt létező irányzatnak tekinthető a dadaizmus. A két irányzat tulajdonképpen egy fejlődési folyamat két szakaszát jelentette.

A dadaizmus nagyjából 1916 és 1923 között jelentkezett. A dada maga volt a radikális tagadás, amely sokszor kegyetlen humorral ötvözött játékos elemeket. Maga a *dada* szó jellemző módon teljesen véletlenszerűen, esetlegesen lett kiválasztva. Lovat, lovacskát, gyermekjátékot jelent. A mozgalmat az az átmenetiség- és válságérzet, valamint kilátástalanság hozta létre, amely a század elejét jellemezte, és amely az I. világháború időszakában tetőzött. Míg Romain Rollandnak az I. világháború idején sikerül teljesen kivonnia magát a hisztérikus közhangulat alól, a következőket írva naplójába: „Borzasztó élni az eszeveszett emberiség közepette, és tehetetlenül szemlélni a civilizáció csődjét” (Pál, 2005: 770), addig a dadaisták a mindent tagadó anarchizmussal reagáltak az eseményekre. A dadaizmus alapérzései a bánat, a szomorúság, a teljes reménytelenség. Egyértelműen pesszimista jellegű irányzat. A mozgalom elindítója és legfontosabb alakja Tristan Tzara volt.

Mi volt az oka ennek az átmenetérzésnek, válsághangulatnak, amely létrehozta a modern művészetet? A XIX. század vége felé különböző helyeken más-más időben fokozatosan megváltozott az ember és a társadalom viszonya. Az egyén egyre inkább elszigetelődött, individualizálódott, ugyanakkor bizonyos felszabadulásban volt része, autonóm lénnyé kezdett válni. A tudomány és technika rohamos fejlődése új távlatokat nyitott, viszont a társadalom tudatvilága nem volt képes ezzel a fejlődéssel lépést tartani. Megbomlott az összhang ember és környezete között, illetve már csak látszat volt, az idő múlásával üres konvencióvá vált. E válságélmény Rimbaud-tól a szürrealistákig sokféle módon jelentkezett a francia irodalomban. Azok a művészek, akik hitelességre törekedtek, szükségszerűen szembekerültek a társadalommal. Művészetüket a szellemi szabadság megvalósításának vágya határozta meg. Kutatták az utat, hogyan lehetne az összhangot fenntartani, vagy új összhangot keresni a közben átalakult környező világgal. Ezek a törekvések hívták életre a szürrealizmust.

Hasonlóságok és különbségek figyelhetők meg a két irányzat között. Azonos, hogy mindkettő a fennálló társadalmi tudat ellen lázad. Megegyeznek abban, hogy az értelem csődbe jutott, és azt valaminek fel kell váltania a fejlődés érdekében. Döntő különbség viszont, hogy míg a dadaistákat pesszimizmus jellemzi és mindent lerombolnak, addig a szürrealizmus pozitív alapérzésű mozgalom.

Az irányzat kezdeményezője André Breton volt. Magát a *szürrealizmus* kifejezést Apollinaire-nek tulajdonítják. Az irányzat tehát a dadából nőtt ki, illetve amellet indult útjára nagyjából a húszas évek Franciaországában. Alapvető eleme volt az életigenlés, a szép és a boldogság utáni vágy. André Breton 1924-ben jelentette meg az első szürrealista kiáltványt (*Manifeste du surréalisme*). A szó jelentése „valóságfeletti.” Hívei a tudattalant kutatták. Breton így fogalmaz: „A lélek olyan zavartalan önműködése, amelynek célja szóban, írásban vagy bármi más módon kifejezni a gondolkodás valódi működését.” (Pál, 2005: 776) Műveiket páratlan képgazdagság, szellemi felszabadultság, természetfeletti jelleg jellemzi. Az írás területén az értelem kiiktatását jelentette az „önműködő írás” (*écriture automatique*). A szürrealisták azt próbálták megfigyelni, mire képes az emberi elme spontán módon, az értelem kontrollja, illetve mindenfajta formai és tartalmi megkötés nélkül. E kísérlet kapcsán fedezték fel, hogy a gondolat nem tiszta, tagolt formában jelentkezik, hanem csapong, sűrít, összevon, olykor egy időben több dolog torlódik egymásra. A szürrealizmus elítél minden megszokást. Kizökkentik a gondolkodást álló helyzetéből. Fontos szerepe van a fantasztikumnak, a meseszerűségnek, de a legjelentősebb az álomnak. Nagyban hatottak rá Freud álmokutatásai. Követői úgy értékelték, hogy az álom segítségével eljutnak a tudattalanba, a valóságon túlba. A másik érdekes kiindulási pontjuk az elmebetegek természetrajza volt, hiszen úgy látták, itt tökéletesen érvényesül valóság és a képzelet egysége.

A költők az emberi szellemet akarták felszabadítani az értelem béklyójából. Egyoldalú intellektuális szemlélet helyett a tudatalatti rejtett, bonyolult, többrétegű valóságát kutatták. Nemcsak művészeti, társadalmi célt is kitűztek maguk elé. Új társadalmi szabályok, új erkölcsi normák kialakítását vették tervbe. Meg akarták dönteni azt a világot, amely az értelem nevében értelmetlenségeket követ el. Arra vágytak, hogy a költészet felszabadító hatásává váljon. A külső és belső világ megismerésének új módját alkották meg. Új megismerési és kifejezési módokkal kísérleteztek. Az álmot, a révületet, a tudatalattit állították szembe a racionalitással, az élet és a társadalom valóságával. A látható, pusztulást okozó valóságot egy láthatatlan, a költészet által megjeleníthető valósággal. E kettő szembeállításából kíséreltek meg magasabb rendű szintézist létrehozni. André Breton így írt erről az első szürrealista kiáltványban: „Hiszek benne, hogy ez a látszólag oly ellentétes két állapot, az álom és a valóság, a jövőben feloldódik bizonyosfajta abszolút valóságban, a szürrealitásban.” (Dobossy, 1988: 252) A továbbiakban Breton lelki automatizmusról beszél, amellyel kifejezhető a gondolat igazi működése anélkül, hogy esztétika, erkölcs vagy bármi más befolyásolná. A szürrealista költők munkájuk során sok új formai megoldással éltek. Megszabadultak minden

kötöttségtől, újfajta költői képeket, nyelvi fordulatokat alkalmaztak. Mindezt visszatérésként, helyreállításként élték meg. Megkísérelték visszahozni azt, amit a több évszázados racionalizmus letört, elnyomott.

Paul Éluard művészi fejlődése a dadán és a szürrealizmuson keresztül a háborús versekig

Az irodalomtörténet a szürrealizmus legnagyobb költőjeként tartja számon Éluard-t, aki emellett minden idők talán legszebb szerelmes verseit is írta. Az élete során átért három, mély érzelmektől fűtött kapcsolata mindig újabb és újabb ihletet adott szerelmi költészetének. Költői pályája kezdetének két alapélménye a szerelem és a háború. Az első világháborúban a frontra került, ez meghatározó élmény volt számára. Költészetének két fő motívuma a szerelem és a szabadság lett. Írásait kezdetben a dada jellemzi. Később, ahogy a dadát felváltotta a szürrealizmus, Éluard stílusa is ezzel együtt változott.

Költészete először szürrealista korszakában teljesedett ki igazán. Többnyire még rimes formákban írt, de már prózaversek is megjelennek művei között. Zárt képek jellemzik, melyeket költeményeiben asszociációk kötnek össze. Jellemző motívumokat alakít ki. Némelyik egész költészetén végig vonul. Ilyenek a kezek, a szemek, a víz, a fák vagy az ajtó. Ekkor alakítja ki a rá a későbbiekben is jellemző versformát, melynek sajátosságai a következők: rím nélküli szabad sorok, nagybetűs sorkezddéssel, szakaszos tagolás. A verset a végén ponttal zárja le. Ez a korszak nagyjából a 30-as évekig tartott. 1939 táján egyre inkább eltávolodott a szürrealistáktól, szakított Bretonnal is. 1920-tól kezdődően elmélyült barátsága Picassóval. A festő több kötetét illusztrálta.

A 30-as évek az átalakulás időszakát jelentették Éluard művészetében. Fokozatosan erősödött benne a társadalmi felelősségtudat. Ez központi témává vált költeményeiben. Ennek a lelki és művészi folyamatnak a spanyol polgárháború, majd a fasiszmus térhódítása volt az elsődleges kiváltója. A társadalmi felelősségtudat a II. világháború alatt vált döntően fontos hajtóerővé költészetében. Ettől az időszaktól kezdve versei közvetlenebbek, közérthetőbbek lettek. A háború új fejezetet nyitott Éluard életében. Az ellenállás aktív tagja, tevőleges harcosa lett. Illegális kiadványok megjelentetésében működött közre. Antológiákat szerkesztett, előadásokat tartott, az ellenállás egyik eszmei vezetője lett. 1942-ben belépett a Francia Kommunista Pártba. Legszebb verseinek egyike a *Liberté (Szabadság)* a német megszállás alatt íródott 1942-ben. 1943-ban Éluard szerkesztésében és előszavával jelent meg *A költők tisztessége* című antológia. A francia és az egyetemes történelem talán legsötétebb időszakában Éluard így foglalta össze Ars Poétikáját *Végetnemérő költemény* című művének utolsó soraiban: *Királyok fia nem vagyok, ember vagyok csak / Kit le akartak taglózni, de állva maradt.* A háború után élénk közéleti tevékenységet

folytatott, békekonferenciákon vett részt. Haláláig költészete egyre letisztultabbá, érthetőbbé vált. Még 1932-ben egy londoni előadásában mondta: *A költészet ereje meg fogja tisztítani az embereket. Minden embert.* Ez a meggyőződés egész életét végigkísérte.

Poulenc életútjának áttekintése és zeneszerzői stílusának rövid jellemzése

Francis Poulenc 1899. január 7-én született Párizsban jómódú családban. Apja gyáriparos volt, anyja amatőr zongorista, akitől első leckéit kapta. Első zenei élményeit Debussy műveinek megismerése, valamint Schubert *Téli utazása* jelentették. 10 évesen beleszeretett a költészetbe, fejből megtanulta Malarmé *Apparition (Jelenés/Kísértés)* című művét. 1913-ban abban a kivételes élményben lehetett része, hogy jelen volt Stravinsky *Sacré du printemps*-jének (Tavaszi áldozat) párizsi ősbemutatóján.

A következő évben kezdte meg rendszeres zongoratanulmányait Ricardo Viñesnél. A három éven keresztül tartó közös munka saját bevallása szerint meghatározó fontosságú volt jövője szempontjából. Viñes spanyol származású zongorista volt. Fiatal korában lelkes híve Debussynek. Tagja volt a Ravel körül csoportosuló fiataloknak, akiket Párizs-szerte „apacsok” néven emlegettek. Számos mű megírására inspirálta Debussyt, de Fallát és Ravelt, melyek közül többet neki dedikáltak a szerzők. Poulenc később így emlékezett rá: *Ez az ismeretség életbevágóan lényeges volt számomra. Mindent neki köszönhetek. Eleinte meggyeztünk, hogy hetente egyszer fél órát tanít. Ez később egy, majd két óra lett és észrevétlenül az életemet ezzel a hidalgo-szerű figurával, egy édes inkvizítorral töltöttem.* (Chimenes, 1994: 1056) Hála Viñesnek Poulenc számos fontos ismeretséget kötött ebben az időben. Többek között Aurickal, Cocteau-val, de Fallával, Satie-val, Landowskával. Poulenc több művét neki ajánlotta és Viñes volt számos esetben a Poulenc-zongoraművek bemutató előadásainak zongoristája. Poulenc Chabrier-ről írt könyvének ajánlásában is megemlékezett felejthetetlen zongorajátékáról.

1915-ben újabb fontos ismeretséget kötött, ezúttal Milhaud-val. Ugyanebben az évben vesztette el édesanyját. A következő időszakban ismét fontos események követték egymást. *Prelűdök* címmel megírta első művét, amit a későbbiekben megsemmisített. Tanúja volt újabb jelentős bemutatóknak. Satie *Parade (Parádé)* és Apollinaire *Les Mamelles de Tirésias (Tiresias emlői)* című művei nagy hatást gyakoroltak rá. Utóbbiból később operát komponált. 1917 júliusában meghalt édesapja. Ebben az időben kezdte látogatni Adrienne Monnier könyvkereskedését, amely a korabeli modern irodalom egyik fontos gyűjtőhelye volt. Felejthetetlen élmény volt számára Apollinaire-t hallani, amint saját verseit szavalta. Ekkor találkozott a szürrealistákkal: Aragonnal, Bretonnal és Éluard-ral. Ugyanekkor kötött ismeretséget Durey-vel és Tailleferre-rel. Közvetlen kapcsolatba ke-

rült Gyagilevvel és Stravinskyvel. Az 1920-as év nemcsak Poulenc életében jelentős, hanem az egyetemes zenetörténet szempontjából is. Ekkor jelentek meg Henry Collet híres cikkei a Comaediben, amelyekben üdvözölte a Hatok csoportjának létrejöttét. A 20-as évek elején külföldi szerepléseken vett részt. Első útja Rómába vezetett Milhaud oldalán. Ezt egy közép-európai turné követte. Pályatársai közül ekkor ismerte meg Casellát, Bartókot, valamint a második bécsi iskola tagjait.

A következő jelentős esemény Poulenc életében az 1935-ös esztendőhöz fűződik. Ekkor adta első koncertjét Pierre Bernac oldalán a párizsi Gaveau teremben. A vele való előadóművészi tevékenység végigkísérte Poulenc egész további életét. Pierre Bernac (eredeti nevén Pierre Bertin) bariton énekes volt. Karrierje kezdetén nevet változtatott, hogy össze ne tévesszék az azonos nevű színésszel, aki ez idő tájt szintén énekesként lépett fel. Kettejük szoros emberi kapcsolatát az a tudat is erősítette, hogy Bernac 1899. január 12-én, mindössze öt nappal Poulenc után született. 1926-ban ismerkedtek meg, amikor Bernac Poulenc *Chan-sons galliarden* c. művét énekelte. 1934-ben a két muzsikusz elhatározta, hogy állandó duót alkotnak. A közös szereplések 1959-ig megszakítás nélkül tartottak. Ez a 25 éves együttműködés alapvetően befolyásolta Poulenc vokális művészetét. 145 dalából 90-et Bernacnak írt. *Három nagy találkozás határozta meg pályámat, amelyek mélységesen befolyásolták művészetemet. Ők Wanda Landowska, Pierre Bernac és Paul Éluard voltak* (Chimenes, 1994: 1012) — nyilatkozta Poulenc. *Olyan egészséges hangja volt, hogy én azt csinálhattam vele, amit akartam. Nekem szükségem volt az ő hangjára, és nem volt szükségem másik hangra* (Chimenes, 1994: 1012) Poulenc rendszeresen konzultált Bernackal vokális műveinek megírásakor. Több művét is neki dedikálta. 1948-ban utaztak első közös amerikai turnéjukra, amelyet még kettő követett 1950-ben és 1952-ben. 1959. február 6-án a párizsi Gaveau teremben ünnepi koncerten emlékeztek meg Poulenc 60. születésnapjáról. Ezen a koncerten léptek fel utoljára Bernackal közösen. Bernac ezután visszavonult a nyilvános szerepléstől és a francia dalok előadói stílusa tanításának szentelte magát. 1978-ban publikálta *Francis Poulenc és dalai* című könyvét, amelyet Poulenc emlékének ajánlott.

Poulenc egyetlen gyermeke Marie-Ange 1946-ban született. 1961-ben utolsó alkalommal járt az Egyesült Államokban, *Glóriájának* bostoni bemutatója alkalmából. Ebben az évben jelent meg a Chabrier-ről írt könyve is. 1963. január 30-án halt meg párizsi lakásában a rue Médicis-ben. Szívinfarktust kapott. Egyetlen befejezetlen művet sem hagyott hátra.

Poulenc zeneszerző és koncertzongorista volt. Ez utóbbit azért érzem fontosnak kiemelni, mivel szinte alig esik róla szó. Pedig Poulenc egész élete során folyamatosan szerepelt mint zongorista, és ez igen jelentős része volt művészi tevékenységének. Szólistaként valóban ritkábban lépett fel, de kísérőként és kamaraművek előadásának közreműködőjeként annál többször. A Hatok tagjai közül – bár például Auric filmzeneíróként élete során látványos sikereket aratott – Honeggert és Milhaud-t és Poulencet tartja számon a zenetörténet-írás

mint a csoport legjelentősebb tagjait. Ugyanúgy, mint a korábbi zeneszerző-generációk tagjai és kortársai, ő sem kerülhette el a Satie-val való találkozást. Az ő hatására fordult szembe az impresszionizmussal és a romantikával.

Stílusára nagy hatással voltak korának legkülönbözőbb zenei irányzatai. A cirkuszi és vásári zene, a tánczene, az akkori népszerű dalok. Hogy mennyire sokszínű volt az a zenei kavalkád, amely a század eleji Párizst jellemezte, megtudhatjuk Adynak a *Budapesti Naplóban* írt tudósításából. Bár a beszámoló 1905-ből, tehát valamivel korábbról való, szemléletesen mutatja be az akkori idők szórakoztató zenei stílusait, amelyek hatással lehettek a fiatal Poulenc-re. *Vad nége- rek dobogása hallik. Nagylábú angol lányok illegetik táncra lábaikat. Berlini karmesterek savómuzsikáját szürcsölik amott. A Práter édes bűzét szedik billentyűkre emitt. Közben utca-dalok ömlesztik át e zene- bona-tengert. Íme, elmerülőben van egy egész világ. A világ, ez a monstre-music-hall, így bánik el minden nyűtt vonójú vén muzsikussal* (Újfalussy, 1959: 210) Poulenc zenéje a szó legnemesebb értelmében könnyed. Sokszor egyszerű, humoros, tréfás, ugyanakkor megrendítő- en mély érzésű és drámai is tud lenni. Bármilyen sokféle hatás is ér- vényesül zenéjében, stílusa mégis összetéveszthetetlenül, sajátos, egyéni. Poulenc zenéjének legfontosabb jellemzője az általános meló- diagazdagság. Sok szállal kapcsolódik a neoklasszicizmus irányzatá- hoz. Arthur Honegger mondta 1920 körül: *a régi játék új játékosának kell lenni*. Poulenc zenéjével kapcsolatban is nagyon találónak érzem ezt a gondolatot. Bár nem fűződnek nevéhez korszakos újítások, és többnyire hagyományos eszközökkel komponált, mégis a XX. század egyik legsajátosabb, legegényibb hangú kórus komponistája volt.

Poulenc kórusművészetének közös, jellemző vonásai

A következőkben néhány olyan jellemző vonását említem Poulenc kórusainak, amelyek az összes vagy legtöbb művében megtalálhatók. Emellett azonban kiemelek néhány egyedi, különleges megoldást is. Az anyag nagyságára való tekintettel a teljesség igénye nélkül minden alkalommal csak néhány példát említek.

Poulenc életművében túlsúlyban vannak a vokális alkotások. Az operák mellett kantátákat, oratorikus jellegű egyházi műveket, valamint nagyszámú dalt komponált. A kórusművészet egész életét végigkíséri. Nagyjából egyenletes elrendeződésben folyamatosan komponált kórusokat. Közös sajátossága e műveknek, hogy a ritka kivételektől eltekintve mindegyikben szerepel valamilyen hosszabb vagy rövidebb ajánlás. Olykor csak egy-egy név, máskor nagyobb lélegzetű ajánlósorok, amelyek adalékul szolgálhatnak az adott mű keletkezési körülményeit illetően. Az ajánlások címzettjeinek köre igen változatos. Egyes művek már nem élő személyeknek állítanak emléket (*Mise: à la mémoire de mon père*), nagyrészüket családtag- ok (*Quatre petites prières: „Aux Frères mineurs de Champfleury et*

spécialement à Frère Jérôme en souvenir de son gran-père: mon oncle, Camille Poulenc), barátok (Chansons françaises: pour mon cher ami Henri Screpel), együttesek (Ave verum: à la chorale féminine de Pittsburgh), valamint művész pályatársak (à Pablo Picasso dont j'admire l'œuvre et la vie) neve szerepel.

Poulenc kórusművei keletkezési sorrendben

1922 – *Chanson à boire*
 1936 – *Sept chansons* (április)
 1936 – *Petites voix* (szeptember)
 1937 – *Litanies à la Vierge Noire*
 1937 – *G-dûr mise* (ősszel)
 1938-1939 – *Quatre Motets pour le temps de pénitence*
 1941 – *Exultate Deo* (május)
 1941 – *Salve Regina* (május)
 1943 – *Figure humaine* (nyarán)
 1944 – *Un soir de neige* (dec. 24–25–26.)
 1945-1946 *Chansons françaises*
 1948 – *Quatre petites prières de Saint Francois d'Assise* (nyár)
 1951-1952 – *Quatre Motets pour le temps de Noel*
 1952 – *Ave verum corpus* (ősz)
 1957- 59 *Laudes de Saint Antoine de Padoue*

Poulenc-et énekkari művei mind mennyiségüket, mind népszerűségüket és jelenőségüket tekintve a huszadik századi komponisták között az egyik legfontosabb kórusszerzővé avatják. A kórusokat több szempont szerint is csoportosíthatjuk. Az előadó együttesek tekintetében teljes a paletta. Poulenc minden kórustípusra, tehát gyermek-, női-, férfi- és vegyeskarra egyaránt komponált. Legtöbb műve vegyeskarra készült. Az *Un soir de neige* esetében bővíti az előadási lehetőségeket: *pour 6 voix mixtes ou chœur à cappella (6 szólóhangra vagy kórusra)*. Az egyházi és világi kórusok aránya az egyházi művek felé billen, bár a világiak között található a hét tételből álló chanson sorozat, valamint a *Figure humaine* kantáta, amely minden mű közül messze a legjelentősebb méretű. Ez utóbbi egyébként a XX. század és az egyetemes kórusirodalom egyik legkiemelkedőbb alkotása is egyben.

Az egyházi kórusok témájukat tekintve igen változatosak. Találunk köztük teljes misekompozíciót, ünnepkörökhöz és szentekhez kapcsolódó sorozatokat, valamint önálló motettákat.

A világi kórusok között több a versmegzenésítés, de akadnak népdalfeldolgozások is. Poulencnek két kedvenc költője volt: Apollinaire és Éluard. Legtöbbször az ő verseiket zenésítette meg dalaiban és kórusaiban. A kórusok esetében döntő többségében Éluard-verseket használt. Nagyon kedvelte a ciklikus gondolkodást. Kórusműveinek nagyobb részét ciklusokba foglalta. Nem verssorozatokat zenésített meg, hanem saját maga által összeválogatott versekből alkotott sorozatokat. Így előfordul, hogy a cikluson belül a tételek között lazább az összefüggés. Ilyen a *Sept chansons*. Ugyanakkor az *Un soir de neige* és a *Figure humaine* esetében a versek tartalmi összefüggése teremt

szorosabb egységet a cikluson belül. A fentiekből következően előfordul, hogy egyes tételek önálló életet élnek és gyakran kerülnek előadásra (pl. *Marie*). Más esetekben (pl. *Un soir de neige*) a tételek rövidsége és szoros tartalmi kapcsolódása miatt ez elképzelhetetlen. Feltűnő, hogy Poulenc a kórusaiban leggyakrabban egészen más hangot üt meg, mint egyéb, főleg hangszeres műveiben és dalaiban. Ritkán halljuk a rá amott oly jellemző könnyed, játékos, tréfás, olykor dzsesszes elemekkel fűszerezett hangvételt. Különösen lágy hangú, bensőséges líraiság és nemegyszer erőteljes drámai kifejezőerő jellemzi a kórusok legtöbbjét. Egyházi műveiben néhol archaizáló elemeket fedezhetünk fel. Például a *Salve Regina*-ban modális fordulatokat alkalmaz és üres kvinten zár. A *Figure humaine* két hatszólamú kórusával pedig szinte szimfonikus hatásokat sikerül elérnie. A sorozat nyolcadik, egyben zárótételében a megvalósíthatóság határáig tágitja a kórushangzás lehetőségeit.

Sok esetben szinte leküzdhetetlen nehézségeket állít az előadók elé, dallami, ritmikai, harmóniai és intonációs szempontból egyaránt. Kórusműveinek nagy részét csak nagyon képzett előadók képesek megfelelő színvonalon megszólaltatni. Énektechnikailag gyakran egészen hihetetlen követelményeket támaszt. Minden szólam esetében különlegesen nagy ambitust használ. A szólamvezetés területén is meglepő megoldásokkal szolgál. Hatalmas hangterjedelmet igénylő, néhol óriási hangközöket ugró dallamokat alkot (*Mise: Gloria* 18. basszus 2. (15. kotta)). Az adott szólam szokásos regiszteréből váratlanul kiugró hangokat vagy azt akár teljes ütemekre elhagyó részeket találunk műveiben (*Mise: Gloria* 24. basszus 1. (16. kotta), *Sanctus* 33. alt). Olykor a legmélyebb és legmagasabb regiszterekben is végletes dinamikai utasításokkal él (*Figure humaine* I.10. szoprán 1., *Salve Regina* utolsó sora, szoprán (17. kotta)). Ennek egyik oka véleményem szerint az, hogy minden módot — beleértve a szélsőséges dallami és dinamikai megoldásokat is — megragad a szövegtartalom minél tökéletesebb kifejezésére. A másik, hogy — mint annak idején Donizetti és Bellini a két csodálatos szoprán énekesnő, Giuditta Pasta és Giulietta Grisi esetében — Poulenc is Pierre Bernac és Marie-Blanche de Polignac személyében kimagasló képességű énekesekkel dolgozhatott. Így érthető, hogy vokális műveiben, beleértve a kórusokat is, a tőlük megszokott színvonalhoz mérten komponált.

Egészen kivételes, más szerzőnél nem tapasztalható megoldások azok a szólamcserék, amelyeket Poulenc előszeretettel alkalmaz számos helyen. Többnyire a mélyebb fekvésű férfi szólamokban figyelhető meg ez a jelenség. Egy-egy frázist, ütemet, vagy csak hangot minden előkészítés nélkül olyan magasságba helyez, hogy ez által felborul a szólamok közötti regiszterkülönbségek természetes rendje. Néhány példa: A *Mise* Glória-tételében a 11. számnál a két tenor énekel az alt fölött egy ütem erejéig (18. kotta). A 13. ütemben a tenor a két alt közé ékelődik. A 24. számtól kezdődő másfél oktávot bejáró futamával a bariton az alt és a szoprán közé emelkedik a zárlatban. A *Salve Regina* csodálatos líraiságú záró szakaszában a 7. szám utáni 5. ütemtől kezdődően a tenor dallama vezet az alt szólam fölé két ütemen keresztül, valamint a zárlatban szintén a tenor lép egy kvarttal az

alt fölé. Az *Un soir de neige* II. tételének kezdetén az alt a mezzo fölött énekel 5 ütemen keresztül, valamint a 3. ütemben belépő tenor szintén a mezzo fölé kerül középszólamként (19. kotta). A IV. tétel fináléjában a bariton oktávot felugró esz hangjai ékelődnek hol a tenor, hol az alt szólam hangjai fölé. Hasonló módon a *Hodie* 7. száma utáni 2. ütemben egy nyolcad erejéig ugrik a basszus a tenor fölé. A *Timor et tremor* egyik pillanata még izgalmasabb ebből a szempontból. A 3. oldal utolsó előtti ütemében a bariton a mezzóval azonos *fisz* hangra lépve egy negyed erejéig a legmagasabb hangot szólaltatja meg a négyszólamú akkordban (20. kotta). A *Tenebrae factae sunt* 5, 6. ütemében a bariton végig a tenor fölött éneklő kiemelt dallamát. Végül még egy érdekes példa. A *Tristis est anima mea* utolsó oldalán a bariton decimát bejáró, többször ismétlődő motívumával emelkedik a tenor fölé. Ezekkel a megoldásokkal sok esetben különleges, váratlan hangzást ér el a szerző. Egyes motívumok jóval erőteljesebb kiemelést nyernek azáltal, hogy nem az adott fekvésben kényelmesen éneklő szólam szólaltatja meg őket. Sajátos színhatások keletkeznek, amikor például magas fekvésben női szólamok közé egy férfiszólam ékelődik. Az akkordok egyes alkotórészei nagyobb erővel és a megszokott hangzástól eltérő, különleges színezettel szólalnak meg. A szólamvezetésnek ezekkel az egészen kivételes megoldásaival sajátos, csak rá jellemző hatást tud elérni a szerző.

Ugyanakkor van a kórusok között néhány, amely minden szempontból könnyebb feladatot jelent. Ilyenek a *Petite voix* és a *Chansons françaises* tételei.

Poulenc esetében a formai megoldásoknál döntő szerepe van az adott szövegnek. A formát többnyire a szöveg tagolásához, szerkezetéhez igazítja. A legtöbb esetben átkomponált formát alkalmaz (*Quatre petites prières*, *Tristis est anima mea*, *Timor et tremor*). Ha a szövegben visszatérő elemek találhatók, akkor azt a zene is követi (*Hodie Christus natus est*). Több esetben előfordul, hogy a darab végén hosszabb-rövidebb visszatérést alkalmaz, ahol megismétli a tétel kezdő szövegét és zenei anyagát. Így szabadon kezelt ABA forma jön létre (*Ave verum*, *Quem vidistis*, *Videntes stellam*, *O magnum mysterium*, *Un soir III.*). A *Chanson françaises* darabjai között sok a refrénes és strofikus szerkezet.

Poulenc kórusaiban a metrum a legtöbb esetben a szöveg lejtéséből, tagolásából fakad. Ebből következően a darabokban az esetek legnagyobb többségében váltakozó ütemeket alkalmaz. 2, 3, 4, 5, 6, 7 negyedes ütemek váltakoznak egymással. Igen gyakran alkalmazza az összetett ütemfajtákat (5/4, 6/4, 7/4). Néhány esetben még nagyobb, kettedes ütemeket is használ (*Mise Kyrie* (21. kotta), *Figure humaine* 7. tétel, *Chansonok* 6 tétel, *Chanson à Boire*). Nagyon kevés azoknak a tételeknek a száma, amelyek végig azonos metrumban maradnak. Ezek a tételek elsősorban a gyerekeknek szánt műveknél, valamint az egyszerű népdalokat feldolgozó *Chansons françaises* sorozatnál fordulnak elő. Kóruszenéből teljesen hiányoznak az aszimmetrikus és az aprózó nyolcados ütemformák.

Mint már a bevezetőben említettem, Poulenc zenéjének egyik legfontosabb eleme, a kifogyhatatlan fantáziával, gazdag sokféleség-

gel megkomponált dallam. Túlzás nélkül lehet állítani, hogy kórusművésze a szebbnél szebb dallamok tárháza.

Poulenc feltűnően sok esetben indítja darabjait szólamszólókkal. Ezeknek a dallamoknak a karaktere az adott daraboktól függően igen változatos. Vannak köztük a szöveg tartalmát kifejező, megjelenítő erejű dallamok, a gregorián ének, az egyházi népének hangvételét idéző egyszerű dallamok, a gyermekdalok világát felelevenítő dallamok, karakteresen megfogalmazott erőteljes ritmikájú dallamok. Fontos az is, hogy a tartalomtól függően egy-egy kezdő dallam előadójával melyik szólamot választja a szerző. A *Figure humaine* indítását komor, sötét hangvétele miatt a basszus szólamra bizza (22. kotta). *De tous les printemps du monde celui-ci est le plus laid* (*A világ összes tavaszai közül ez a legcsúnyább*). A dallam 3 ütem alatt egy oktáv hangterjedelmű kupolás ívet jár be. A *monde* (világ) szónál éri el a felső oktávot, majd a *le plus laid* (*legcsúnyább*) szavaknál visszahanyatlik a mélybe. A basszus szólam teljes drámai erővel ff dinamikával indítja az óriási méretű művet. A *Petites voix* első tételének *La petite fille sage* (*Az engedelmes kislány*) kezdőmotívumát a szoprán szólam énekli (23. kotta). A gyerekkor legvilágosabb színű hangocskája hűen jeleníti meg a címszereplőt. A motívum a hangnem alaphangján, g-n kezdődik, skálamenetben fut felfelé, majd második részében kis díszítés után megáll a kvinten, akár egy klasszikus periódus nyitótagja. Hangkészlete hexachord, mint sok gyermekdal esetében. Minden nagyon egyszerű, rendezett és pedáns ennél a kezdésnél, mint ahogy egy engedelmes kislány viselkedik.

Egészen meglepő, különleges megoldásnak számít az a cappella irodalmon belül a *Tristis est anima mea* című motetta (24. kotta) és a *Mise Agnus* tételének kezdete. Mindkét esetben szoprán-szólista indítja a tételt. Poulenc kényes feladat elé állítja az előadókat. Ritka az olyan kórus, amelyben a szólók elénekléséhez megfelelő képességű szopránok énekelnek. Ugyanakkor igen nehéz olyan hangi adottságokkal bíró szólistát találni, aki bele tud illeszkedni ebbe a nagyon finom, visszafogott hangzásba. Nem beszélve az intonációs problémákról, mind a szóló részeket illetően, mind az azt követő kórus belépést tekintve. Az *Agnus* esetében terjedelmes utasítás található a tétel kezdetén: *Très pur, très clair et modéré* (*Nagyon tisztán, nagyon világosan és mérsékelten*). A szólistának a g"-n kell indítania piano dinamikával, majd a dallam fellép a"-ra és onnan vezet tovább. Énektechnikailag megfelelő szinten megszólaltatva a tétel kezdete éteri magasságban megszólaló angyali énekként hat.

A zárlatok tekintetében is sok érdekességet mutatnak Poulenc kórusai. Természetesen túlnyomó többségben vannak azok a darabok és tételek, amelyek teljes dúr vagy moll hármashangzattal zárnak. Vannak azonban hiányos és járulékos hangokkal kiegészített záróakkordok is.

A teljes zárlatok közül a *Figura humaine* VII. (25. kotta) és VIII. (26. kotta) tételének befejezését emelném ki. Mindkét esetben óriási méretű, 12 szólamban felrakott akkordokat hallunk. A VII. tétel befejezésének csillogóan fényes terc állású Cisz-dúr akkordja a tételt koronázó csodálatos szépségű záró szakasz befejezéseként méltó a

vers utolsó szavaihoz: *hommes indestructibles* (elpusztíthatatlan emberek). Ebben a pillanatban eszünkbe juthat Saint-Exupéry gondolata, aki éles különbséget tesz az *emberek* és a (nagybetűs) *Ember* között. Nehéz ennél ünnepélyesebb zárlatot elképzelni, és szinte hihetetlen, hogy Poulenc a befejező tételben ezt még képes tovább fokozni. A VIII. tétel elképesztő méretű, többször nekirugaszkodó fokozásait betetőzve a záróakkordban a 12 szólamú kettőskorban további osztásokat alkalmaz, és 16 szólamban szólaltatja meg a kórust, négyszeres forte (ffff) dinamikát kérve. A szoprán szólamoknak a kórusirodalomban példátlanul magas *é'''* hangokat ír elő. Éluard, aki ebben a művében minden idők egyik legcsodálatosabb szabadság versét írta meg, költeményének gazdagon halmozó, fokozódó felsorolása után a befejezésben egyetlen egyszer mondja ki a Szabadság nevét. A végletekig feszített szabadság utáni vágy hittétel, eszeveszett segélykiáltás, a mű keletkezésének évében, 1943-ban, a háború talán legsötétebb időszakában.

Poulenc a hiányos zárlatok között több esetben alkalmaz üres kvintet. Elsősorban archaizáló jellegű egyházi kórusai befejezésekor, de néhol más esetekben is. Szép példái ennek a megoldásnak az *Ave verum corpus* (27. kotta) és a *Salve Regina*. A *Petites voix* II. tétele *b-d* nagytercen, az V. tétel kétszeres *á* oktávon zár. Egészen kivételesen érdekes a *Mise* befejezése, ahol a monumentális mű végén a *Dona nobis Pacem* (Adj nekünk Békét) szöveg *Pacem* záró szavánál az egész kórus a *g* hangot tartja. Végtelen egyszerűséget, nyugalmat, békességet sugároz ez az üres oktáv a tétel és egyben az egész darab befejezéseként.

Számos mű esetében alkalmaz Poulenc a záróakkordoknál járulékos hangokat. Ezek a zárlatok vagy megnyugtató érzetet keltenek, vagy várakozással teli feszültséggel nyitva maradnak, kiemelve a következő tétel indítását. Különösen szép lírai pillanat a *Sept chansons* I. tételének vége: *Ma bien aimée entre mes bras* (Ó, mért nem ölelhetem most kedvesem át!) (28. kotta). Itt Poulenc A-dúr akkordot alkalmaz *sixte ajoutée*-val és *h*-val kiegészítve. A nyitva maradó zárlatok közül kettőt említek. A *Figure humaine* IV. és V. tételének (29. kotta), valamint az *Un soir* III. és IV. tételének kapcsolását. Az első esetben a IV. tétel végén tercállású A-dúr akkord szólal meg *fisz* *sixte ajoutée*-val. A dinamika a szerzői utasítás szerint fortéről háromszoros fortéra erősödik a tartott akkord alatt, majd *attaca* indul a virtuóz V. tétel. Az *Un soir*-nál ellentétes a helyzet. Itt a III. tétel hatszólamú, hosszan tartott háromszoros piano akkorddal zárul. Egy hiányos Cisz-dúr szep-timakkordot hallunk (*cisz-eisz-h*), amit *aisz* és *disz* egészít ki oly módon, hogy egynegyed érték után a *disz d*-re oldódik az altban. Ezt követi éles ellentétként a IV. tétel fortissimo unisono indítása.

Egészen különleges érdekessége Poulenc záró fordulatainak az a három zárlat, amelyek szinte hangról hangra megegyeznek egymással. Három jelentős mű három jelentős, egymástól nagyon különböző pillanatáról van szó. A *Figure humaine* kantáta befejezéséről (26. kotta), a *Mise* Hosannájának végéről (30. kotta) és a *Quatre petites prières* III. tételének zárlatáról (31. kotta). Mindhárom esetben azonos az utolsó három akkord basszus- és szopránmenete, valamint a har-

móniák. A basszusban *c-h-e* hangok szerepelnek, a szopránban pedig háromszor repetált *e* hang, mint közös hang a három harmónia között. C-dúr szeptimakkordot (melynek szeptimhangja a *Figure humaine* esetében enharmonikusan aisz-nak van írva) követ *fisz-h-e-a* kvartakkord kvintszext fordításban, majd E-dúr akkord. Az akkordok felrakása természetesen eltér egymástól. A *Figure humaine* esetében 14 szólamban, a *Misé*-nél 7 szólamban, a *Quatre petites prières*-nél 4 szólamban szólalnak meg. Érdekes, hogy bár érzelmileg és tartalmilag nagyon eltérő pillanatokban szólal meg ez az akkordsor, mégis minden egyes esetben tökéletesen odaillőnek és kifejezőnek érezzük.

Poulenc változatosan alkalmazza a különböző szerkesztésmódokat. Előnyben részesíti a homofóniát minden más egyéb szemben. A legtöbb esetben ezt a szerkesztést használja. Sokszor alkalmaz a homofónián belül díszítő elemként egyes szólamokban sűrűbb ritmusértékeket (*Salve Regina*, *Ave verum* (32. kotta), *Hodie*, *Tristis est anima mea*, *Figure humaine* VII.). Jellemző eleme műveinek a nagyméretű, sokszólamú tömbökben való gondolkodás (*Vinea mea electa*, *Exultate Deo* (33. kotta)). Kedveli a széles ívű unisonokat vagy oktávpárhuzammal megerősített dallamokat (*Mise: Agnus*, *Sept chansons*, *Timor et tremor*, *Figure humaine* IV, VII (34. kotta)). Sokszor előfordul, hogy hosszan kitartott hangokkal festi alá a zenei folyamatot. Ez történhet oly módon, hogy egy önálló szólam egy vagy több szólam tartott hangjainak kíséretében énekel (pl. *Quatre petites prières* I. (35. kotta), IV. tétel). És előfordul ennek a fordítottja is, vagyis több, szöveget éneklő szólamot lát el a szerző egy vagy több tartott hang kíséretével. (*Un soir* II. tétel, *Quatre Petites prières* I., *Figure humaine* IV. (36. kotta) VII.) Szólo és kórus responzoriális váltakozására emlékeztető megoldással találkozunk a *Hodie* (37. kotta) és a *Mise Agnus* tétéle esetében. Kétkórusos technikát alkalmaz Poulenc a *Figure humaine* kantatánál. Feltűnő, hogy az imitációs szerkesztés és a polifónia eszközével alig él kórusaiban. Rövidebb imitációs szakasz mindössze az *Ave verumban* (38. kotta), az *Exultate Deo*-ban és a *Mise Gloria* tételében a *Domine Deus* résznél található. Egyetlen komolyabb méretű fugátóját a *Figure humaine* VII. tételének kezdetén komponálja.

A dinamikai jelek alkalmazása területén a teraszos megoldások vannak túlnyomó többségben a kórusokban. Ennek oka lehet az egyházi műveknél az archaizáló szándék vagy egyéb esetekben a nagy homofon tömbökben való gondolkodás. Sokszor a dinamikai jelek nagyon sűrű, akár ütemenkénti váltakozását is megfigyelhetjük. *Crescendo*, *decrescendo* jelzések kevesebbszer jelennek meg Poulenc kórusaiban.

A hangnemek használata tekintetében Poulenc — mondhatni — hagyományosan komponál. A dúr és moll hangsorok mellett a modalitás alkalmazása figyelhető meg néhol, mint ahogy erre fent már utaltam.

A hangnemváltások és harmóniák használatát illetően azonban igen sok érdekességgel szolgálnak a kórusok. Poulenc nagyon kedveli a szokatlan hangnemi kitéréseket és a váratlan harmóniai fordulatokat. A hangnemváltások esetében meglepő lehet a hangnemek távoliséga

és a moduláció módja egyaránt. Harmóniáiban — mint már a zárlatok kapcsán említettem — gazdagon alkalmaz járulékos, színező hangokat, valamint sokféle disszonanciát. A *Mise Kyrie* tételének kezdetén az első 5 ütem G-dúr tonalitása után a 6. ütemtől a távoli f-mollban folytatódik a zene. A *Figure humaine* VII. tételében a drámai fokozás érdekében minden átmenet nélkül kromatikusan ugrik a kórus az új hangnemre (39. kotta). A 32. számtól kezdődően 4 ütem f-mollt követ 3 ütem fisz-moll, majd 2 ütem g-moll és 2 ütem gisz-moll. A szakaszok rövidülése is fokozza az egyre feszültebb hatást. A b-mollban komponált *O magnum mysterium* kezdetén az első 5 ütemben tercállású I. fokú akkordon deklamál a kórus. Ebbe az akkordsorba ékelődik bele egy-egy nyolcad erejéig egy *g-cesz-d-ként* lejegyzett enharmónikusan G-dúrként hangzó és egy *desz-a-c* akkord. Az *Ave verum* esetében az első A szakaszban a-összhangzatos moll és a-eol váltakozik. Hol g, hol gisz hang jelenik meg. A 9. ütemben az addigi konszonáns hangzás után az *ex Maria* szövegnél *e-fisz-c*, *e-f-a*, *g-aisz-e*, szekund-súrlódásokat tartalmazó disszonáns akkordok követik egymást, majd oldódnak a-moll V. fokára.

Poulenc sok esetben alkalmaz minore-maggiore és maggiore-minore váltásokat is kórusműveiben. Ezek többféle módon történhetnek. Egy motívumon belül a dúr és moll terc váltogatása hangnemi bizonytalanságot kelt (pl. *Un soir* II. eleje, *Sept chansons* I. (40. kotta) II. indítása). Előfordul, hogy egy-egy motívum megismétlése esetén változik a jellege (pl. *Quatre petites prières* I., *Hodie*) pikárdiai terces zárlatokban (*Marie*, *Figure humaine* III.). Ritka fordulat az *Un soir* kantáta zárótételének befejezése. A tétel végig Esz-dúrban hangzik, majd zárata hirtelen esz-mollba fordul. Máshol teljes formarészek esetében történik hangnemváltás. A *Sept chansons* V. tétele, a *Petites voix* I. tétele és a *Quem vidistis pastores* esetében a középrész hangzik el minore hangnemben.

Poulenc zeneszerzői eszközei a szövegábrázolás szolgálatában az *Un soir de neige* című kamarakantátában

Fontosnak tartom, hogy az ajánlásról kicsit részletesebben essék szó, mivel a Polignac család meghatározó szerepet töltött be Poulenc személyes és művészi életében. A nyomtatott kottában az *à Marie-Blanche (Marie-Blanche-nak)* ajánlás olvasható. A kéziratban egy ennél lényegesen hosszabb és bővebb mondat: *Pour le Noel de Marie-Blanche, tendrement, Francis, 25 décembre 44. Excusez cette cantate sur la neige, tout a coup pleine de boue (Karácsonyra Marie-Blanche-nak szeretettel Francis. 44. december 25-én. Nézze el azt, hogy ez a kantáta a havon/a hónál hirtelen tele van sárral, iszappal.)* (Chimenes, 1994:590)

A fentiekből két kérdés következik: 1. Ki az ajánlás címzettje? 2. Mire utalhat a *sárral, iszappal* kifejezés?

Az első kérdésre a válasz a következő. Az ajánlásban szereplő Marie-Blanche Jean de Polignac grófnő. Poulencet szoros baráti szálak fűzték a Polignac családhoz. Ezt számos levél és visszaemlékezés bizonyítja, valamint a család tagjainak ajánlott, illetve az ő felkérésükre komponált művek sora. A család nőtagjai kitűnő muzsikusok és művészetpártolók voltak.

Edmond de Polignac hercegnő (1865–1943) született Winnetta Singer, a varrógép feltalálójának, Isaac Singernek volt a lánya. Első sikertelen házassága után ment hozzá Edmond de Polignac herceghez, aki zeneszerzéssel is foglalkozott. A hercegnőnek szenvedélye volt a művészet. Festett, zongorázott, orgonált. Bőkezű mecénás és művészetpártoló volt. Párizsi és velencei rezidenciáján korának legnagyobb művészei fordultak meg. Szívesen fogadta tanácsait Gyagilev és Nadia Boulanger. Számos szerző kapott tőle megrendelést. Pl. Stravinsky, de Falla, Kurt Weil és Milhaud. A húszas évektől kezdődően Poulenc számos műve a nyilvános bemutatót megelőzően Edmond de Polignac hercegnő szalonjában csendült fel először. A hercegnő neve több dedikációban is szerepel. (Pl. *Ronsard-poéma, Két zongorás concerto, Orgonaverseny*).

Charles de Polignac grófnő (1882–1966) született Jeanne de Montagnac. Szépségéről volt híres, valamint különleges hanggi adottságairól. Ez utóbbi elsősorban kivételes hangterjedelmet jelentett. Főleg szalonokban énekelt. Második férje Charles de Polignac gróf, Edmond de Polignac unokaöccse volt. Poulenc az ő befolyásának köszönhetően jutott a *Két zongorás szonáta* megrendeléséhez.

Jeanne de Polignac grófnő (1898–1958) született Margarite di Pietro. szépsége mellett kivételes intelligenciájáról volt híres. Zongorázott és énekelt. Tagja volt Nadia Boulanger énekegyüttesének. Első férje, René Jacquemaire, Georges Clemenceau unokája volt. Poulenc gyermekkorától ismerte. Második férje Jean de Polignac, Edmond unokaöccse és Charles testvére volt. Házasság kötésük pillanatától kezdve nevezte magát Marie-Blanche-nak. Művészekkel és zenészekkel vette körül magát. Vasárnaponként szertartásos zenei esteket adott párizsi lakosztályában. Itt és bretagne-i birtokán Kerbasticben és

Antibes-ban számos mű első előadására került sor. Gyakran történt ez így Poulenc dalaival is. Poulenc rendszeresen kísért zongorán, és számos művét — jóval többet, mint bárki másnak — ajánlotta neki. A zeneszerző így emlékezett rá: *Több mint 25 éve köt elválaszthatatlan barátság Jean és Marie-Blanche de Polignachoz. Zeneileg sosem éreztem magam szabadabbnak, mint az ő zongorájuk előtt. Egyike volt a legtehetségesebb és legfogékonyabb zenészeknek, akiket valaha ismertem. Valódi profi. Pompás, finom, kristálytisza hangja volt, elragadóan énekelt. Ő volt a zeneiség női megtestesülése. Első látásra, a legnagyobb természetességgel eljátszott egy Richard Strauss- vagy Messenger-partitúrát. Olyan hallása volt/éles füle volt, amely elől senki sem menekülhetett.* (Chimenes, 1994: 1043)

A második kérdésre a választ a történelmi háttér, valamint az alkotók, Éluard és Poulenc a II. világháború időszakában kifejtett politikai, közéleti és művészeti tevékenysége adja meg.

Az ellenállási mozgalom a megszállás éveiben lassan szerveződött. Egymástól független különféle csoportok más-más formában harcoltak. Először csak a megszállók ellen irányultak az akciók, később egyre inkább a Vichy kormány is célpontjává vált a mozgalomnak. Kezdetben csak az intellektuelek és a munkások, később szinte minden társadalmi réteg képviselői részt vettek benne. Illegális újságokat terjesztettek, fegyveres szembenállást tanúsítottak, sztrájkoltak. Az ellenállók akcióit kemény megtorlások követték. Ez újabb és újabb egyre határozottabb fellépéshez vezetett. Nagy lelki támaszt adtak a mozgalomnak a szövetségesek sikereinek hírei, valamint a de Gaulle által vezetett Szabad Franciák folyamatos buzdító felhívásai. A későbbiekben már szervezet akciók folytak. Rölapokat terjesztettek, politikai üldözötteket bújtattak és menekítettek ki az országból az emberek, szabotázsokat, merényleteket követtek el, nagyobb fegyveres csoportok szerveződtek. Döntő fontosságú esemény volt a Nemzeti Felszabadítás Francia Tanácsa (Comité Français de Libération Nationale) megalakulása 1943-ban. 1944 elején már sokfelé nyílt fegyveres harc bontakozott ki az ország területén. Az 1944. június 6-i normandiai partraszállást követően az ellenállók Franciaország felszabadulásáig együtt harcoltak a szövetségesekkel.

Mint már említettem, Éluard tevőlegesen is kivette részét az ellenállási mozgalmából, sőt annak egyik eszmei vezéralakja volt. Költészetében igen fontos helyet foglalnak el a háborús versek. Poulenc személyesen nem volt részese a hadi eseményeknek. 1940. június 2-án ugyan mozgósították, de hamarosan, július 18-án sikerült leszerelnie. Műveivel azonban ő is felsorakozott az ellenálló művészek közé. A háborús időszak két nagy jelentőségű alkotása, a *Figure humaine* és az *Un soir de neige* kantáták a háború szörnyűségeit átélő ember gyötrődéseit, a békébe és a szabadságba vetett hitét fogalmazzák meg mélyen humánus hangon.

Éluard az *Un soir*-hoz a verseket már meglevő köteteiből válogatta. Az első a *Méltó az életre* (*Digne de vivre*) című az 1944-es kötetből való. A további három az 1942-ből származó *Költészet és igazság* (*Poésie et vérité*) címűből. Poulenc minden tételnél az adott költemény első sorát alkalmazta címként.

1. *Sok kanálnyi hó...*
2. *Jó a hó...*
3. *Roncsolt fa...*
4. *Éj, hideg, magány...*

Mind a költemények, mind a zenemű a háborús időkben keletkezett. A szövegek nem utalnak konkrétan a háború eseményeire, inkább annak élményéből fakadó, általános érvényű emberi érzéseket, gondolatokat tárnak fel. A mű keletkezésének dátuma 1944. december 24–25–26., karácsony. Véleményem szerint ennek is fontos jelentése van. Az emberekben a karácsonyról kialakult kép idillikus, tiszta, fehér havas, békés, meghitt, melegségével szemben a versek rideg, komor, kietlen hangulata éles kontrasztot jelent. Ez a karácsony, a háborúban megélt karácsony, nem lehet olyan, mint a többi. Talán erre utal Poulenc akkor, amikor azt írja az ajánlásban, hogy művét karácsonyi ajándéknak szánja, mégis tele van sárral, iszappal.

A télnak az elmúlással, a halállal való azonosítása, hol kimondva, hol kimondatlanul végig jelen van minden tételben. A versek lelki folyamatokat, hangulatokat, érzelmeket jelenítenek meg. Az űzött vad, a roncsolt fa, a börtönéből kitörni vágyó ágak mind az embert jelképezik. A kiszolgáltatott, magányos, rettegő, kiűtkereső, elgyötört, meghasonlott, de mégis az élet győzelmében reménykedő embert.

A mű folyamán a szöveg tartalom zenei megjelenítésének két rétegével találkozhatunk. Poulenc egyrészt alkalmaz olyan, az egész műre jellemző megoldásokat, amelyek a versek általános hangulatát, jellegét fejezik ki, másrészt sok helyen konkrét, a szöveg pillanatnyi tartalmát megjelenítő eszközöket használ.

A minden tételre jellemző megoldások közül az első, ami szembetűnik, a tempók megválasztása. Poulenc mind a négy tételnél lassú tempójelzéseket ír elő, utalva ezzel a komor, súlyos, tragikus mondanivalóra. Azonban minden esetben valamilyen apró, árnyalatnyi különbséget jelző kiegészítést is tesz.

I. *Modéré (sans lenteur) – mérsékelten (nem lassan)*

II. *Très modéré – nagyon mérsékelten*

III. *Très lent et calme – nagyon lassan és nyugodtan*

IV. *Éclatant, modéré – ragyogóan, erőteljesen, mérsékelten*

Bár első pillantásra hasonló tempókról van szó, a javasolt metronómjelzések — amelyek néhol kicsit ellentmondanak a szöveges utasításoknak — bizonyos tempóbeli eltéréseket mutatnak. Az első tételnél 56, a másodiknál 72, a harmadiknál 52, a negyediknél 69 a megadott metronómszám. Az első nyugodt tempójú tétel után a második leglendületesebb. A harmadik, a legsúlyosabb mondanivalót hordozó tétel tempója a legvisszafogottabb, amely után szinte kontrasztként hat a valamivel mozgalmasabb zárótétel. Így a látszólagos egysíkúság ellenére, ha kis mértékben is, de változatosságot mutatnak az egyes tételek tempói.

A másik általánosan jellemző eszköz a hangnemek megválasztása. Szinte az egész műre jellemző a moll hangnemek használata. Az első tétel e-mollban, a második c-mollban íródott. A harmadik fisz-moll akkorddal indul, majd sok irányban, sűrűn modulál. A negyedik tétel kezdetben úgy tűnik, hogy feloldást hoz, mivel Esz-dúrban van, de a befejezésben váratlanul esz-moll akkordra zár. Az egyes tételeken belül a hangnemek használata szemléletesen követi a tartalom érzelmi hullámzását. Az elő tétel lírai, melankolikus, rezignáltan belenyugvó hangulatát azzal érzékelteti Poulenc, hogy néhány alterált hangot leszámítva végig e-mollban marad a zene mindenféle kitérés nélkül. A második tétel tulajdonképpen végig c-mollban van, a szöveg drámai fordulatainál azonban rövid hangnemi kitéréseket figyelhetünk meg. A harmadik tétel szövege tartalmazza a legmegrázóbb pillanatokat. Ennek megfelelően ez a tétel hangnemileg a legváltozatosabb, sok váratlan, távoli hangnemet érintő modulációt tartalmaz.

A harmadik általános kifejezőeszköz a dallamalkotás. Mint már említettem, Poulenc zenéjének legfőbb jellemzője a dallamgazdagság. Nem mondható, hogy nem találni nagy ívű, szépen megrajzolt dallamokat a darabban, de jóval ritkábban találkozunk ilyenekkel, mint más művekben. Ennek véleményem szerint szintén kifejezésbeli oka van. Az *Un soir* tele van kis hangköztávolságot, többnyire tercet, ritkán kvartot bejáró motívumokkal. Ezek a kis lépésekben mozgó, sokszor egy helyben forgó motívumok kifejezhetik a szorongást, a félelmet, a magányt, általában a versekben megfogalmazott negatív érzéseket. A terc, főleg kisterc hangközt bejáró dallamok legtöbbször a moll-skála első három hangján mozognak, különböző módon bejárva azokat. Poulenc leggyakrabban a *l, t, d* kezdőmotívumot alkalmazza. Ez minden tételben megjelenik, mintegy összekötő dallami elemként végigvonulva a művön.

I. tétel: *Sok kanálnyi hó...*

*Sok kanálnyi hó
Tapad fagyott lábunkra
És kemény szavunk koppan
A tél konok fején
Minden fának joga van nőni
Minden kőnek heverni a földön
Minden pataknak csurgatni vizét
És nálunk nincsen tűz
Nincsen tűz*

Poulenc az első tétel esetében átkomponált formát választ. A tétel kezdete, mint már korábban említettem, az általa nagyon kedvelt unisono kezdések egyik legszebbike. A nyitó unisono után fokozatosan nő a szólamszám, és egyre jobban kiteljesedik a hangzás a tétel vége felé. A 8. ütemtől három, az 1. számtól öt szólam, majd a 2. számtól a teljes hatszólamú kórus énekel. Poulenc ezzel a fokozatos kinyílással szépen követi a vers gondolati fejlődését. A nyitó téli kép

és a középső sorok természeti hasonlatai után Éluard a záró sorban mondja el a lesújtó lényeket: *És nálunk nincsen tűz*.

Az első 7 ütemben csak a magas női szólamok énekelnek. A dallam lágy líraisággal kezdődik, erőteljes mf dinamikával. Az első négyütemes dallamív több lépcsőben emelkedő kupolás vonalat ír le (*Sok kanálnyi hó tapad fagyott lábunkra*). Poulenc tökéletesen követi a szöveg lejtését. A szöveg fontos pillanatai (*grandes, neige, ramassent, glacés*) hosszabb ritmusértéket kapnak és ütemszóra esnek. A vers kezdetéből és a dallamívből akár idillikus természeti kép is kirajzolódhatna. Mindössze a fagyott kifejezés sejtet valamit a későbbiekből. A negyedik ütemben rövid kivárás után halad tovább a dallam (*És kemény szavunk koppan a tél konok fején*). Poulenc a *dure* (*kemény*) szót felugró kvarttal emeli ki, majd az eddigi legmélyebb hangról, *d'*-ről indul fölfelé a dallam a frázist záró hosszan kitartott *h'*-ig. A 6. ütemtől a zene egyre inkább megtelik feszültséggel. Az eddigi e-moll tonalitásban váratlan drámaisággal hat a tél említésekor az *f* hang megjelenése. Ugyanakkor a dinamika hirtelen fortéra erősödik a konok tél ridegségét ábrázolva.

A 8. ütemtől a magas női szólamok után a basszus, a tenor és az alt énekel 2 ütemen keresztül. Ebben a szakaszban a mély szólamok hangzása dominál, ami sötét tónust ad a zenének. A vers ismétlődő természeti képeinél (*Minden fának joga van nőni, Minden kőnek heverni a földön*) Poulenc ugyanazt a zenei anyagot ismétli, szinte hangról hangra. Mindössze apró ritmikai változást eszközöl és a basszus dallamát vezeti más irányba a második ütem végén.

A folytatásban az 1. számtól Poulenc egyik — a bevezetőben már említett — kedvelt szerkesztési megoldását alkalmazza. Egy vagy két kiemelt szólam éneke a dallamot, a többi pedig akkordkíséretet ad. Először a szoprán és a tenor a főszereplő. A szoprán fellépő kisorsakundja, majd a dallam végén érintett súlyos *aisz* hangja különösen fájdalmas színt ad a motívumnak. A tenor ugyanezt a hatást erősíti lehajló kromatikus menetével. Itt érkezünk a tétel legsúlyosabb pillanatához: *Minden pataknak (joga van) csurgatni vizét* — vagyis mindennek és mindenkinek joga van élni. A *vive* szónál erős hangsúllyal összetalálkozva érkeznek a szólamok. Ezt a pillanatot Poulenc harmóniailag is kiemeli, a *c-fisz-aisz-e* akkorddal, amely az e-moll váltó dominánsának leszállított alapú terckvartjaként értelmezhető.

Az 1. szám utáni harmadik ütemben a bariton éneke először vers utolsó, legfontosabb sorát — *És nálunk nincsen tűz* — a basszus orgonapontként ható repetált *g* hangja, valamint a mezzo, az alt és a tenor akkordkíséretével. Már a bariton is, majd a 2. számnál a főszerepet átvevő szoprán és tenor is az eddigiek után váratlan, nagy ívű, felfelé törekvő dallamokat énekel. Olyanok ezek a motívumok, mint fölnyújtott kezekkel az ég felé törő segélykiáltások. Poulenc a 2. számnál induló szoprándallam föl a *désolé* (*lesújtva, vigasztalanul*) utasítást írja, ezzel is aláhúzza a fájdalmas hangulatot. A 2. szám utáni második ütemben a basszus három ütem után lelép a *fisz* hangra és ebben a pillanatban a *pas de feu* (*nincsen tűz*) szavak kiemeléseként ismét megszólal az előbb már hallott harmónia. Most azonban alaphelyzetben és a tenorban egy nónával megtoldva (*fisz-aisz-c-e-g*). Poulenc

ezzel a harmóniával nyomatékosítja, hogy ez a tétel záró szakaszának legfontosabb pillanata. A befejező háromütemes visszhangszerű coda a vers utolsó szavait ismétli. Poulenc itt különleges harmóniai váltást alkalmaz. A már említett II. fokú físz alapú nónakkordot a tritonus távolságra lévő VI. fokú, vagyis C-dúr szeptim követi. Az előző igen tág felrakást — basszus nagy *físz*-től szoprán *e*''-ig — szűk fekvésben követi a C-dúr szeptim. Ezzel erős kontraszthatást ér el, amely az előző érzelmileg felfokozottabb zárlat után még inkább lemondó, kétségbeesetten belenyugvó jelleget ad a zárlatnak.

II. tétel: *Jó a hó...*

*Jó a hó, fekete az ég
Szárazak az ágak
Végzetesek az erdő csapdái
Gyalázat az űzött vadnak
Szívébe lőtt nyílvevessző a menekülés
A szörnyű zsákmány nyomában
Merész a farkas
Mert ő a legszebb és
Mert őt nyomja
A halál végtelensége
Gyalázat az űzött vadnak
Szívébe lőtt nyílvevessző a menekülés*

Az első tétel szinte belenyugvó melankóliája után a második tétel lényegesen drámaibb, mozgalmasabb hangvételű. Poulenc ennél a tételnél szabadon kezelt ABA formát használ. A költemény fő gondolatai a menekülés, üldözöttség, megaláztatás, kiszolgáltatottság. A szöveg kezdete ismét természeti képet fest, de itt a költő egy pillanatig sem hagy kétséget a folytatás drámaiságát illetően. Fekete ég, száraz ágak, végzetes csapdák vészjósló képei sorakoznak egymás mellé. A sötét, komor hangvételt erősíti a c-moll hangnem is.

A tétel indítása lendületesebb az elsőnél. A dallamot az alt énekli, erőteljes mezzoforte dinamikával. A bevezetőben már említett *l, t, d* fordulattal kezdődő, izgatottan maga körül forgó motívumot halljuk. Poulenc a *bien articulé et en dehors* (jól artikulálva és kiemelve) utasítást adja. A feszültségteli hangulatot fokozza a mezzo, amely az első ötütemes szakaszban, a háttérben vészjósló monotonitással ismételteti a *c* hangot piano dinamikával. A mezzo utasítása ellentétes az altéval: *très peu articulé, morne* (alig artikulálva, komoran). Poulenc ugyanúgy, mint az első tétel elején, fokozatosan növeli a szólamszámot, de ebben az esetben gyorsabbak a változások. Az althoz a harmadik ütem végén csatlakozik a tenor, ugyanabból az *esz* hangból kinőve, ahol az alt dallam az adott pillanatban tart.

A hatodik ütemben a *gyalázat* szónál vad drámaisággal, fortissimo dinamikával szólal meg a teljes kórus, a nápolyi szext akkordon. A kórus ugyanazt a harmóniasort kétszer megismételve mondja el a verssort, majd a 7. ütemben c-moll akkordon megpihen. Ezt követően az egész mű talán legszebb és legkifejezőbb pillanata következik. A *Szívébe lőtt nyílvevessző a menekülés* sornál az előző c-moll zárlat után egy nyolcad f-moll felütést követően, egészen váratlan irányba, e-moll akkordra lendül a kórus. Kivételes szemléletességgel jeleníti meg Poulenc ezzel a harmóniaváltással a hasonlatban megjelenő, hirtelen célba röppenő nyílvevesszőt. Csak egy pillanatra távolodik el az alaphangnemtől, aztán azonnal visszatér a c-moll akkordra a következő ütem elején. Ezután a tétel egyik legvisszafogottabb pillanata következik, a megsebzett szívet ábrázolva. Egy félkotta erejéig háromszoros pianóval nyugszik meg a kórus a dominánszon.

A középrész, amely a halálnak kiszolgáltatott üzött vadként állítja elének az embert, a tétel kezdőmotívumával indul. Ebben a hét-ütemes szakaszban drámai fokozásnak lehetünk tanúi. Először a basszus, a tenor és az alt énekel mély fekvésben sötét tónussal. Az indítás után minden új szólam belépésnél folyamatosan emelkedik a regiszter. Ezt nem azzal éri el Poulenc, hogy a szólamok egyre magasabb fekvésben énekelnek, hanem oly módon, hogy a magasabb szólamok egyre inkább átveszik a szót a mélyektől. A szakaszt a négy felső szólam, vagyis a tenorral megerősített nőikar fejezi be. A dinamika végig felfokozott, forte vagy fortissimo. Rövid együtemes részekre szakadozik szét a zenei anyag, amivel a szerző a vers zaklatott hangulatát próbálja követni. A felső szólamok egyre sűrűsödő egymásra tornyozott belépései után, a 2. szám előtt két ütemmel váratlanul megszakad az egyre fokozódó folyamat. Ezzel a hirtelen kontraszttal sikerül Poulencnek még nagyobb feszültséget teremtenie. A folytatás *subito piano* indítása után ellentmondást nem tűrő crescendóval halad a zene a *halál* szó felé, amelyet az egész mű során itt mond ki a kórus a legnagyobb jelentőséggel és nyomatékkal.

A 2. számnál kezdődő visszatérés első 5 üteme Poulenc valaha írt legszebb zenéinek egyike. A szöveg és a szopránban megszólaló dallam ismerős a tétel elejéről. Most azonban a kórus hat szólamban énekel. A hangzás nagyon finom, a szerző által kért dinamikai fok háromszoros piano. Poulenc utasítása *lointain très lié* (távoli hangon, nagyon kötve). A basszus hosszan kitartott *c* hangjai felett énekel a többi öt szólam együtt mozogva. A tétel eddigi, drámai kitörésekkel teli részei után ez a visszatérés távoli emlékként visszhangzik lágyan. Egy *d*-vel kiegészít *c*-moll szeptim akkord (*c-esz-g-b*) zsong folyamatosan. Az első részhez képest feltűnő változás a *Végzetesek az erő csapdái* sor második megszólalásakor, hogy itt a verssor vége felé haladva nagy fokozás történik, dinamikában és regiszterben egyaránt. A *gyalázat* szó erőteljes megszólalását most nem kontrasztként halljuk, hanem jól felépített, egyre fokozódó előzmények után. A 3. szám utáni második ütemben most nem *c*-moll akkordra, hanem *e* alapú szűkített akkordra vezeti Poulenc a szólamokat, ami nyitott érzetet kölcsönöz a zárlatnak. Innen kezdve minden ugyanúgy hangzik el, mint az első részben, kivéve azt, hogy a záró *dans le cœur* szövegnél most nem dominánsra, hanem tonikára oldódik a zárlat.

III. tétel: *Roncsolt fa...*

Roncsolt fa, kallódó fa
A téli utat sínyli
E hajón a hó megvetheti lábát
Fa-menedék, örökre korhadt, hol álmodom
A tenger vaksi tükréről
Nagy jeges víz ragadja el a megfúltakat
Testem tömege szenved gyengülök
Szétszóródom, bevallom életem, bevallom halálom
Bevallom, embertársaim
Roncsolt fa, kallódó fa, elhalt fa

A III. tétel esetében, ugyanúgy, mint a másodiknál, lazán kezelt ABA formát használ Poulenc. Ennek a tételnek a legzaklatottabb, legkuszább a szövege. A költeményt szürrealista álomszerűség jellemzi. Látszólag összefüggéstelen, nyomasztó képek tolulnak elő, a halál, a vég képei. Az első sorok mozdulatlan, halott csendet árasztanak. A roncsolt, kallódó, örökre korhadt fa az élet pusztulását jelképezi. Utána izgatott, zaklatott hangvételben folytatódik a vers. Olyan érzést kelt az emberben, mintha egy rossz álom elevenedne meg. A tengeren hánnyódó hajót látunk, fuldoklókat, akiket elragad a víz. Majd mintha a haldokló helyében lennénk. Feltartóztathatatlanul közeleg a vég: *gyengülök, szétszóródom*. Aztán mintha a halál előtti pillanatok utolsó gondolatai cikáznának végig az ember agyán. Az élet és a halál végletes ellentéte, a végső kétségbeesés, amelyben mindent bevall az ember.

Az előző tétel után Poulenc szokatlan instrukciót ad az előadónak: *Long silence avant d'attaquer le No. III (Hosszú csönd a harmadik tétel kezdete előtt)*. Poulenc ezzel a várakozásteli szünettel is igyekszik felhívni a figyelmet a III. tétel jelentőségére. A II. tétel C-dúr zárata után a III. tétel kezdő *fisz*-mollja a létező legtávolabbi hangnem. Mintha ezzel is jelezni akarná a szerző, hogy egészen más világba, az álom, a halál birodalmába lépünk.

A harmadik tétel kezdete az egyetlen a mű során, ahol minden szólam együtt indul. A szélesen szétterülő *fisz*-moll akkord, mely a basszus nagy *fisz*-étől a szoprán *fisz*”-éig terjedő hangtartományt foglalja magába, a már-már irreálisan lassú tempó, a hosszú hangértékek, a tritonus távolságot lépő akkordok (*fisz-c*, majd *e-b*) egymásutánja és ezek lefelé haladó iránya mind a halott mozdulatlanságot jelenítik meg. A következő, sűrű disszonanciákban gazdag akkordsor és az alt szólója után megismétlődik a nyitóütemek harmóniasorozata. Most azonban kisterccel magasabban szólal meg a kórus. Ez nem jelent semmifajta emelkedést vagy fokozódást, sőt ellenkezőleg. A lehajló, tritonusokat lépő akkordok inkább azt a hatást keltik, mintha a kórus még távolabbról szólna. Poulenc a dinamikai jelzésekkel is kiemeli ezt a hatást és így nagyon nehéz feladat elé állítja az előadókat. Már első esetben is *pianissimó*t kér, de itt a magasabb fekvésben háromszoros *pianó*t ír elő, ami főleg a szoprán szólam számára különösen nehézé teszi ennek a helynek a megszólaltatását. Ebben az esetben ritmikai

sűrűsödést figyelhetünk meg. A második akkordváltásnál az eddigi félkotta és negyed értékek helyett kétnegyed értéket énekel a kórus. Az ezt követő, ismét sűrű disszonanciákkal teli szakasz G-dúr akkordra vezet, előkészítve a középrész kezdetét.

Az középrész (2–4. szám) zenei megfogalmazására leginkább a *gyengülök, szétszóródom, mindent bevallok* kifejezések megjelenítése jellemző. A szakaszt Poulenc c-mollban indítja. A basszusban és a baritonban oktávpárhuzamban megrajzolt széles ívű dallam ábrázolja a vízbefülőkat elsöprő vízáradatot. Itt még c-mollban marad a zene. A 3. számtól kezdődően azonban minden szempontból megbomlik a rend. A *Testem tömege szenved, gyengülök* sort szemléletesen jeleníti meg Poulenc. Egyrészt a tenor oktávpárhuzamával megerősített lefelé hajló szoprán dallammal, másrészt azzal, hogy a zene „már nem képes” az eredeti hangnemben maradni. A mondat végére f-mollba érkezünk. Itt Poulenc ismét azt a II. tételből már ismert váratlan harmóniai fordulatot alkalmazza, amellyel ott az elröppenő nyílveesszőt ábrázolta. F-moll akkordot követ *e* alapú akkord. A különbség annyi, hogy itt E-dúrra lép, amely mint a következő a-moll dominánsa értékelhető. A hangnemi szétesés óriási fokozással párosul. A zene ütemekre hull szét. A regiszter minden új indításkor feljebb emelkedik. A dinamika lépcsőzetesen fokozódik (p, mf, f, ff). Szinte végképp kicsúszik a lábunk alól a talaj, oly viharos tempóban követik egymást a hangnemek. Először a-moll, majd C-dúr, Esz-dúr, végül pedig F-dúr felé modulál a zene. Az utolsó, a szakaszt lezáró disszonáns akkord az előző sűrű modulációk végpontjaként szinte a hangnemérzet megszűnését, a teljes szétesést, az „innen már nincs tovább” hangulatát érzékelteti. Ez az akkord kétféleképpen is értelmezhető. Fel lehet fogni a *cisz-fisz-h-e* kvart akkord kvintszext fordításaként, amelynek *e* hangja helyett *eisz* szerepel. Értelmezhető ugyanakkor a következő *fisz-moll* akkord hiányos dominánsszeptimjeként is (*cisz-eisz-h*), mely alá a bariton *fisz* hangot énekel, mintegy megelőlegezve a következő *fisz-moll* akkordot. Dinamikai szempontból különleges ezen a ponton Poulenc utasítása, melynek véleményem szerint szintén kifejezésbeli oka van. A kórus háromszoros fortéval érkezik a záróakkordra és egy negyed és egy átkötött nyolcad érték áll rendelkezésére, hogy lehalkuljon a következő indítás háromszoros pianójához. Ez olyan hatást kelt, mintha rossz álomból felriadva térne vissza az ember a valóság kietlenségébe.

A visszatérésnél ismét megszólalnak a vers kezdő sorai: *Roncsolt fa, kallódó fa, halott fa*. Poulenc ugyanúgy, mint a tétel elején, a pusztulást, a halált megjelenítő tritonus lépéseket alkalmazza (*fisz-c, e-b*). A zárlat nem ad feloldást a tételnek. Bár a dinamika háromszoros pianóra csendesedik, a disszonáns záróakkord nyitott érzetet kelt. Az altban lévő *disz* hang *d*-re módosul, még inkább kiemelve, hogy ez a mű érzelmi és hangulati mélypontja. Ez után a zárlat után óriási kontrastot jelent a IV. tétel kirobbanó erejű kezdete.

IV. tétel: *Éj, hideg, magány*

*Éj, hideg, magány
Gondosan bezártak,
Az eget is elreteszelték,
De az ágak a börtönben is keresték útjukat,
A fű körülöttem rátalált az égre,
Börtönöm összeomlott,
Az élő hideg, az égő hideg kezébe vett
Kezébe vett, kezébe.*

A zárótételnél Poulenc ismét átkomponált formát követ. Az előző tételek sötét, komor, olykor súlyosan drámai hangvétele után frenetikus hatású az a felszabadult hangulatú unisono dallam, amellyel a tétel indul. A kezdő előadási utasítás *éclatant* (erőteljesen / ragyogóan) nagyon kifejező. A mezzo és a bariton kezdi az éneklést annak a három hangos témának a dúr változatával (*d, r, m*), amely többször is megjelenik a mű során, majd a második ütemben kitarzott *b* hangon elhalkulva háttérbe vonulnak. Ekkor a szoprán és a tenor folytatja a dallamot. Az egész dallamív így több mint egy oktávot bejár, majd fortissimo dinamikával érkezik a második ütem végén tenuto *b*-re. Bár a vers első sorai még nem utalnak hangulati változásra, a magány és bezártság gondolatait fogalmazzák meg, a zenéből egyértelműen érződik a felszabadultság. Az 1. számnál aztán szöveg és zene tökéletes egységet alkot. *A fű körülöttem rátalált az égre* sornál Poulenc ismét csodálatos kifejezőerővel jeleníti meg a szöveg tartalmát. Az öt alsó szólam egy *sixt ajoutée*-vel kiegészített szűk fekvésű Esz-dúr akkord körül forogva, gazdagon zsongó, meleg, erőteljes hangon énekel. Az 1. szám utáni harmadik ütemben nagy erővel kitarzott akkord felett az újonnan belépő szoprán szinte ujjongva szárnyal fel *b*''-ig.

Nehéz megfejtetni a mű lezárásának tartalmi mondanivalóját. A versből nem derül ki pontosan, hogy a hideg, amely eddig a halál közelségét jelentette, továbbra is azonos jelentést hordoz-e, vagy ebben a szövegkörnyezetben új tartalommal bír. A vers egészének optimista hangvétele a befejezés felé haladva egyre fokozódik. Az utolsó sorok végletes ellentétei *élő hideg, égő hideg*, valamint a *kezébe vett* sorok sokféleképpen értelmezhetőek. A zenei megfogalmazás több támpontot ad. A *Börtönöm összeomlott* sor legyezőszerűen kinyíló akkordsora után a 2. számnál kezdődő záró szakasz zenéje a mű során eddig soha nem hallott erővel, szinte győzedelmes hangvétellel szólal meg. A tenorban felfelé törekvő kromatikus menet, a bariton felugró oktávlépései, valamint a nőikar ünnepélyes menetelő jellegű motívumai mind diadalmas hangulatot árasztanak. Ugyanakkor a zárószakaszban az előzmények után egészen váratlanul nagy erővel szélesen felrakott esz-moll akkordra lép a kórus.

A IV. tétel szövegéül szolgáló vers 1942-ből való. Éluard számára ekkor semmi nem indokolta, hogy versének pozitív kicsengést adjon. Ezért valószínű, hogy a hideg és a magányosság a költemény alapmotívumai és a vers középső részének természeti képei csak a szabadság utáni vágyat és a reményt fogalmazzák meg. Poulenc a mű-

vet — mint már említettem — 1944 karácsonyán írta. Az ő esetében hiteles lehetne egy pozitív hangú befejezés. De Gaulle augusztus 26-án bevonul Párizsba, ezzel legitimálva az új francia államot, és az ország nagy része ősszel felszabadul, de a háborúnak ekkor még nincs vége. Poulencet talán ez készíteti arra, hogy a tétel diadalmas utolsó része ellenére a zárlatot drámai erővel mollba fordulva komponálja meg. Elképzelhető azonban az is, hogy fölösleges ennyire konkrét okokat keresni és az igazi válasz sokkal elvontabb és a lélek mélyén keresendő.

Egy derékbatört barátság – Francis Poulenc és Szokolay Sándor művészi kapcsolata

„Zeneszerzői alkatom az emberi szenvedélyek megéneklésében talált magára.”

(Szokolay Sándor)

Szokolay és Poulenc találkozása és művészi kapcsolata egyedülálló jelenség a XX. század magyar zenéjében. Az idős mester és a pályakezdő zeneszerző kapcsolata alapvetően befolyásolhatta volna Szokolay későbbi pályáját. Poulenc, nem sokkal megismerkedésük után bekövetkezett halála ellenére, nagy hatást gyakorolt a fiatal magyar szerzőre. Feltétlenül fontosnak érzem, hogy a Poulencről szóló fejezetet kiegészítsem ezzel a rövid magyar vonatkozású kitérével. Mielőtt azonban rátérnék a két szerző kapcsolatának és az ebből született Szokolay műnek a Déplorationnak rövid ismertetésére, elengedhetetlennek érzem Szokolay munkásságának tömör áttekintését.

Szokolay Sándor első sikereit idehaza és külföldön egyaránt opera szerzőként aratta. *Vérnász* című operájával 1964-ben nagyon fiatalon, mindössze 33 évesen robbant be a hazai és nemzetközi zenei életbe. A bemutatót követően Európa 20 színpadán szólalt meg a mű és eljutott Amerikába is. Ennek a példátlan sikernek köszönhetően Szokolay egycsapásra a kortárs magyar és nemzetközi operaélet ismert alakjává vált. Egész életét végigkíséri az opera műfaja. E mellett azonban életműve a művek számát és műfaji megoszlását tekintve egyaránt igen gazdag és változatos. Vokális indíttatású szerző. Ezt bizonyítja, hogy több mint 180 művének döntő többsége énekhangokra íródott. Operák, kantáták, oratóriumok, kórusművek valamint vokális kamarazenei művek alkotják az életmű tetemes részét. A vokális gondolkodásmód hangszeres műveiben is sokszor jelen van. Ösztönös alkotónak vallja magát. Az első intuíció fontosságában hisz, a tudatos mérlegelés csak másodikként következik. „A rám szakadó ösztönösség, a sarkában járó tudatosság formált már a kezdet kezdetén.” (Radics, 2005:12) Zenéjének forrásait és zeneszerzői eszközeinek gazdagságát tömören és nagyon találóan foglalta össze Bónis Ferenc, a 70 éves Szokolayt köszöntő beszédében: *E szerző hihetetlenül sokféle zeneiség összefoglalására, szintézisére törekszik. A gregorián, a népének, a korál, a népdal, a reneszánsz és barokk polifónia, a barokk szónokiasság és a romantikus pátosz, Bartók és Stravinsky expresszivitása. Kodály meditatív sorsköltészete, a szigorú dodekafónia kötöttsége és a gátaakat nem ismerő szabadság szilajsága mind megtalálható költői eszközei között.* (Gombos, 2202:4)

Egész életművére jellemző, hogy a pályájának legfontosabb állomásait jelentő operák mintegy összegzései voltak egy-egy alkotó periódusnak. Az adott mű megírását megelőző időszakban és az olykor hosszadalmas komponálási folyamat közben keletkezett egyéb művek sokszor előtanulmányai, előkészítői az éppen születendő operának. Ugyanakkor érdekes megfigyelni azt is, hogyan válnak más művek ihletőivé utóbb az operák, hogyan éreztetik hatásukat az élet-

mű más területein. Témák, egész szakaszok, sőt tételek átvétele, újrafogalmazása, vándortémák megjelenése számos esetben megtalálható Szokolay műveiben. Ezek a megoldások jól rávilágítanak Szokolay variációra, a zenei elemek metamorfózisára épülő zeneszerzői gondolkodásmódjára.

A kóruszenével való kapcsolat a hatvanas évektől egészen napjainkig, a soproni alkotóperiódusig végigkíséri Szokolay életét. Kórusművei mind méretüket, mind tematikájukat tekintve nagyon sokfélék. A belső indíttatás mellett sok esetben külső körülmények is közrejátszottak keletkezésükben. Sokszor írt megrendelésre. Több alkalommal, az előadó együttesekkel kialakult jó viszony hosszabb időszakon át tartó együttműködést eredményezett és több mű megszületéséhez vezetett. Így volt ez az ötvenes évek második felétől a Magyar Rádió Gyermekkórusa, később az Állami Népi Együttes, a Debreceni Kodály Kórus, majd a kilencvenes évek során a Tomkins Énekegyüttes esetében is.

A hatvanas években írt kórusművek közül a legjelentősebb, 1966-ban komponált *Révélation* is hasonló kapcsolatból született, a tours-i Ockeghem kórus és karnagya Claude Panterne felkérésére.

A hatvanas évek időszaka – mint már említettem – Szokolay életében a *Vérnász* jegyében telt el. Ekkor formálódik stílusa. Első operája fiatalkori munkásságának betetőzése, addigi zeneszerzői fejlődésének összefoglalása. Drámai erejű kórusok, oratóriumok és kantáták vezetnek a *Vérnász* felé. Az opera előzményének tekinthető az 1957-ben vegyeskarra két zongorára és ütőkre komponált *Két ballada*, az Ady Endre verseire 1958-59-ben született *A Tűz márciusa*, az 1962-es *Néger kantáta* és az 1959 és 1961 között keletkezett *Istár pokoljárása*

A Weöres Sándor versére íródott szenvedélyes hangú oratórium bemutatója 1962-ben Tours-ban volt. Szokolay ekkor ismerkedett meg Francis Poulenc-el, aki nagy hatást gyakorolt rá. Poulenc elismerését fejezte ki a mű kapcsán. Barátságával tüntette ki a fiatal magyar zeneszerzőt és meghívta vidéki házába. További személyes és művészi kapcsolatuk kibontakozását megakadályozza Poulenc 1963-ban bekövetkezett halála. Ezt követően Tours városa felkérte Szokolayt egy a nagy francia szerző emléke előtt tisztelgő mű megírására. Ebből az alkalomból született a *Déploration* (Op. 25.), melynek alcíme: *Concerto da requiem in memoriam Francis Poulenc*. A műben Szokolay a requiem és a zongoraverseny műfajának ötvözésére tesz kísérletet. A kórus a liturgikus szöveget énekli. A hat tételes rövidített gyászmise fő pillérei az első, a harmadik és a hatodik tétel. A második tétel rövid Kyrie a cappella nőikar, az ötödik fanfárszerű Sanctus. A zongoraszóolóval Szokolay Poulenc-re a kítűnő pianista emlékezik. Mint sokszor más művei esetében, itt is világos magyarázattal szolgál a mű tartalmi kérdéseivel, mondanivalójával kapcsolatban. A zongora erőteljes, a requiem liturgikus hangvételt ellenpontozó szólama a halállal való szembeszállást, az ellene való lázadást ábrázolja. Érdekes a zenekar összeállítása, amelyből hiányzik a hegedű és a brácsa. A *Déploration* közvetlenül a *Vérnász* előtt készült, ezért több szempontból is magán viseli annak jegyeit. A mű záró szakaszában az opera

utolsó felvonásának, temetési jelenetére ismerhetünk. A bemutató 1964-ben volt a toursi Fesztivál keretében. Az Ockeghem kórust Claude Panterne vezényelte. E kapcsolat következő gyümölcse a *Révélation* volt melyet a szerző vegyeskarra és orgonára írt, az Ockeghem kórus felkérésére. A bemutatóra 1966-ban került sor.

A későbbiekben Szokolay kórusművészetében jól megfigyelhető Poulenc hatása. Első helyen említhetjük azt a sokféleséget, amire fent már utaltam és amely Poulenc zenéjét is jellemezte. Mindkettőjük esetében igaz, hogy stílusukban sokféle zenei hatása ötvöződik.

Fontos megemlítenünk a szöveg választás igényességét és nemzeti jellegét. Míg Poulenc francia költők és főleg saját kortársai műveit dolgozta fel, Szokolay esetében magyar költők, főleg a XX. század nagy klasszikusainak (József Attila, Pilinszky János, Weöres Sándor) költeményeivel találkozhatunk. A kórustípusok tekintetében Szokolaynál szintén széles a paletta. Vegyes-, női- és gyermekkarra egyaránt nagyszámú művet komponált. Közös jellemző a ciklikus művek kedvelése. Erre példa a *Tíz József Attila töredék*, a *Tabernákulum*, a *Musica notturna*, az *Aforizmák*. A sorozatok esetében Szokolay csakúgy, mint Poulenc, saját maga válogatja és gyűjti csokorba a verseket. Gyakori a Szokolay kórusok esetében is a magas szólamszám. A nőikarok közül többnél négy, vagy még több. Ilyen az *Alkony*. A vegyeskarok esetében előfordul hat, vagy akár nyolcszólamúság is, hasonlóan Poulenc kórusaihoz. Szokolay ugyanúgy, mint Poulenc, kedveli a nagy összefüggő tömbökben való gondolkodást, valamint a teraszos dinamika alkalmazását.

IV. fejezet: Kontrasztok

Tréfás hangvételű művek a XX. század kórusművészetében

A humor megjelenése Ravel művészetében

A humor Ravel egész életművében jelen van. Gazdag és sokszínű munkásságának egyik fontos vonulata. Az irónia, önirónia a meghökkentés, sőt megbotránkoztatás szándéka vagy a játékoság mind egyéniségéből fakadt, magánéletére és emberi kapcsolataira is jellemző volt. Ezek a jellemző vonások már pályája kezdetén megfigyelhetők műveiben is. Mindig nagyon választékos volt a címadás területén. Olykor furcsa, mulatságos, meghökkentő címet adott műveinek, amelyekkel szándékosan igyekezett megbotránkoztatni, megnevettetni a közönséget. Ezeket a címeteket leginkább a jelző és jelzett szó viszonya teszi érdekessé, mulatságossá. A jelző vagy változtat a jelzett szó eredeti értelmén, vagy egyenesen a visszájára fordítja annak jelentését. Ilyen a 18 évesen komponált *Groteszk szerenád*, amely első zongoradarabja volt. De említhetjük az 1895-ből származó *Antik menüettet* vagy az egy évvel később keletkezett *Fülbemászó tájképek* című művet is.

A címadást illetően azonnal felmerül a párhuzam Satie-val, aki korábban szintén meglepő címekkel (pl. *Etűdök körteformában*, *Ernyedt prelűdök*) keltett feltűnést. A címeken túl sok esetben már a választott téma vagy vers is humoros, tréfás tartalommal bír. Ilyen a Jules Renard verseire komponált *Természetráajz* című dalciklus, amelynek bemutató előadása majdnem botrányba fulladt és mind a közönség, mind a kritikusok körében nagy viharokat kavart. A dalciklusban különböző *szárnyasok jellemzésére* kerül sor. Ilyenek a páva, a tücsök, a hattyú, a jégmadár, a gyöngytyúk. Fontos megemlíteni ennek a műnek az esetében, hogy nemcsak a versek szövege és a zenei megformálás volt meglepő a közönség számára, hanem Ravel újfajta szövegkezelése is. Ő így írt erről: *A szöveg arra késztetett, hogy egyéni deklamációt formáljak belőle, amely pontosan követi a francia beszéd lejtését.* (Pándi, 1978: 39) Ez elsősorban azt jelentette, hogy az énekhangot a prozódia alá rendelte, vagyis a francia nyelv néma *e* betűje nem hallatszott. Ez az újszerű jelenség sok gondot okozott az énekeseknek.

Ezzel a megoldással élt a *Pásztoróra* komponálásakor is. A jelen munkámban tárgyalt chansonokban is alkalmazza Ravel néhol ezt a szövegejtési megoldást, de nem következetesen minden esetben. Ravel a *Pásztoróra* című vígoperával saját bevallása szerint az opera buffa hagyományait akarta életre kelteni. A témaválasztásban egyéniségének két fontos jellemzője nyilvánul meg. Egyrészt a spanyol miliő, másrészt a gépek, szerkezetek iránti vonzalom. A *Pásztoróra* különleges helyet foglal el a XX. század operairodalmában. Ritka és

méltó folytatása a vígoperai hagyományoknak. A szereplők egyéni karaktereinek szellemes megformálása, a vígjátéki helyzetkomikum olykor pikáns ábrázolása, a dallamok szellemessége mind Ravel kifinomult humorát bizonyítják.

Tréfás szövegek megjelenítése a *Három chanson* első és harmadik tételében

Ravel egyetlen kórusműve a *Három chanson*. Disszertációmban elsősorban nagy francia költők verseinek feldolgozásaiból válogattam. E tekintetben a Ravel-mű kivételnek számít. Hogy mégis elemzésre kerül, annak oka az, hogy bár szövegét maga a zeneszerző írta, a kórusmű a XX. század kórusirodalmában előkelő helyet foglal el.

1915-ben, az I. világháború időszakában született. Ravel 1915 elején önként jelentkezett a hadseregbe. A háborús előkészületek idején feléledtek nemzeti érzelmei. Alacsony termete és kis testsúlya miatt többször elutasították, míg végül — bár repülő szeretett volna lenni — be kellett érnie azzal, hogy teherautósofőrként teljesíthetett szolgálatot. Ettől a pillanattól kezdve minden zenei tevékenységét félbehagyta. A komponálást csak leszerelése után, 1917 őszén folytatta. A *Három chanson* 1916-ban jelent meg a Durand kiadónál. Ebből arra következtethetünk, hogy közvetlenül katonai szolgálatának megkezdése előtt fejezhette be a művet. Hogy a *chansonok* megkomponálásában mennyire volt szerepe a háborús eseményeknek, nem tudhatjuk. Tény, hogy a második tétel háborús témát dolgoz fel. A harcmezőn elesett ifjúról szól. A tétel címében szereplő három szép madár pedig a francia trikolor színeiben (kék, fehér, piros) pompázik. A szélső tételek talán éppen vidám hangulatukkal kívánták ellensúlyozni a történelmi körülmények feszültségét.

Ravel a *chansonokhoz* saját maga írta a szövegeket. A három tételnek egymástól nagyon eltérő a karaktere. A két szélső, tréfás hangvételű tétel témája tipikusan franciás. Ez is mutatja Ravelnek a humor, a tréfa iránti fogékonyságát. A középső, a harcmezőn elesett ifjú történetét elmondó lassú tétel biztosítja a gyors-lassú-gyors tételrend szimmetriáját a két sziporkázó bravúrdarab között. Néhány fontos közös momentum minden tételben felfedezhető. Mindhárom tétel esetében megfigyelhető bizonyos ismétlődés a forma területén. Mindkét gyors tételre jellemző a staccato-jelleg. A sorozat különlegessége, hogy Ravel minden esetben párbeszédes formát választott, dramatizálta a szövegeket. Hol egy-egy szólam személyesíti meg a szereplőket, hol a teljes kórus szólal meg az egyes szereplők nevében, mint a reneszánsz madrigálkomédiákban. Így van ez a mesélő személye esetében is. A szövegábrázolás szempontjából Ravel nagyon egyszerű, de igen kifejező eszközöket alkalmaz. Talán a legfontosabb eszköz a szólamok közötti szereposztás. Sok esetben nagyon kifejező a kíséret, melyet a többi szólam énekel a fődallam mellett. Munkámban értelemszerűen csak a szélső tételekkel fogok foglalkozni.

I. tétel: *Nicolette*

A forma egyszerű, strofikus, refrénes szerkezet, négy versszakban. A versszakok 8+5 ütemből állnak. A nyolcütemes versszakokat követik az ötütemes refrének. A zenei anyag alapvetően minden esetben hasonló, de az események változását követve versszakonként változik. Ravel változatosan osztja el a szerepeket. Az egész kórus többnyire mint mesélő, az egyes szólamok mint szereplők jelennek meg a tételben. Ez utóbbi esetben a többi szólam ábrázolóerejű kíséretet énekel. A történet tipikusan franciás, sikamlósan kétértelmű „tanmese”, a „gyanútlan, ártatlan” fiatal lányról, aki a réten sétálgatva találkozik a gonosz farkassal, a csinos ifjúval és a pocakos, gazdag emberrel. Mindhárman megkérdezik, velük tartana-e. Nicolette végül az utóbbit választva nyomtalanul eltűnik. A francia zene történetében számos esetben ehhez hasonlóan pikáns mögöttes tartalommal bíró, látszólag naiv mesészerű történetekkel találkozhatunk: a reneszánszkori párizsi chansonok, a XVIII. századi pásztordalok vagy akár a XX. század eleji kabarétréfák, kuplék között egyaránt. A tétel 4 strófája közül az első bevezető. A továbbiakban mindhárom versszakban megjelenik egy-egy kérő. A hármas meseszám alkalmazása a népmesék világát idézi.

Az első szakasznak szándékosan egyszerű a zenei megfogalmazása. Ravel ebben a strófában tárgyilagos, semleges hangon mutatja be a főszereplőt. A szerkesztés majdnem végig homofon. Az utolsó három ütemben az alt fejezi be a dallamot, a tenor kíséretében, a szoprán és a basszus kitartott *é* hangjai mellett. A dinamika piano. A hangnem a-dór. Harmóniailag semmilyen különlegességgel nem szolgál Ravel. A refrénben mindössze néhány, módosított hangokkal elszínezett harmónia jelenik meg. Ezek az eszközök is a semleges hangú, elbeszélő jelleget erősítik. Az egész strófára jellemző a könnyed, táncos karakter. Ezt a szopránban megszólaló és a basszus által oktávpárhuzamban megerősített dallam lefelé ugró kvintjeivel, kis pontozott ritmusok, staccatok, fűrgé tizenhatodok alkalmazásával éri el Ravel. Szinte elénk varázsolja a réten vidáman szökdécselve sétálgató Nicolette-et.

A második strófában megjelenik a farkas. A basszus sötét, vaskos hangja kitűnően illik a félelmetes mesebeli alakhoz. Az alt és a tenor *ú* vokálissal énekelt kísérmotívumai a farkas morgását imitálják. Tartott hangjaik mindig pianóról indulnak, fokozatosan, vészjóslóan erősödnek, végül az ijesztgetést utánozva hirtelen elkapott staccato nyolcadra vezetnek. A szakasz végén, az ötütemes refrénnél hirtelen tempóváltás történik. *Vivo* (élénken) utasítás mellett szólal meg a „*lélekszakadva elfut Nicolette*” szöveg. Itt Ravel a tempó hirtelen gyorsításával, a szélső szólamokban lefutó motívummal, valamint a belső szólamok viharos tempóban zakatoló tizenhatodaival ábrázolja a riadt menekülést. A strófa utolsó ütemeinél használt *perdendosi* (eltűnve, elhalóan) utasítás igen kifejezően segíti a sapkáját, topánját menekülés közben elhagyó lány tovasuhanásának ábrázolását.

A harmadik strófában ifjú apród, a „page” (a magyar fordításban: „úrfi”) érkezik. A csinos, gálánsan udvarló ifjúhoz nyugodtabb,

méltóságteljes tempó illik. Ravel 80-as metronómszámot és moderato tempójelzést alkalmaz. A mesélő szerepében most az altszólamot halljuk. A kísérszólamok ebben az esetben szöveget énekelnek. Az eredeti „joli, joli, page joli” („csinos, csinos, apród, csinos”) magyarul: „jött egy úrfi.” A szoprán és a tenor az első négy ütemben hosszan tartott hangokat énekel. A basszus egy ütemmel később lép be, fölfelé lépő oktávjait glissandók teszik hajlékonnyá, kecsessé. A kórus — a kis apród (úrfi) kényeskedő, finomkodó modorát megjelenítve — piano dinamikával énekel, a kísérszólamok motívumaiban piciny hangsúlyokkal és a frázisok végén halkuló befejezéssel. Az ifjú a nyolc-ütemes versszak második 4 ütemében szólal meg. Fiatalságából fakadó vékony hangját a tenor szólam jeleníti meg. A tenor szólamnak a kórusgyakorlatban teljesen szokatlan magas *c*-ről, még hozzá pianissimo kell indítania a motívumot. A kísérő szólamok is igen magas fekvésben énekelnek. Ravel ebben az esetben a magas regisztert választja az ábrázolás eszközeként. A refrénnél ismét tempóváltás következik. Az előző versszak rémült *vivo*-jával szemben most szomorú *più lento* (lassabban) a szerzői utasítás. Bár rabul esik Nicolette szíve, mégis tovább áll. A dallamon egy-egy ütem erejéig a szoprán, a tenor és az alt osztozik. Ravel a kíséret hosszú egyszütemes hangjaival, a piano dinamikával és a fokozatosan lassuló tempó egyszerű eszközeivel érzékelteti a strófa végének szomorú hangulatát.

Az utolsó versszaknál Ravel először a tempót és a dinamikát állítja a kifejezés szolgálatába. Az eddigi leglassabb *lento* (lassan) tempójelzés 60-as metronómszámmal, valamint az erőteljes mezzoforte dinamika a csúf, ráncos, pocakos, de gazdag vénember lassú, nehézkes járását jeleníti meg. A dallam a tenorban szólal meg. A basszus hangsúlyokkal és előkéekkel teletűzdelt kísérszólama szintén a kövér öreg döcögő járását ábrázolja. A nőikar minden második ütemben hangsúllyal indított erőteljes hangon kísér, erősítve a groteszk hatást. Az öregúr szerepét természetesen a basszus szólamra osztja Ravel. A nyers, vaskos hangzást a kíséretben nagy eltolt szinkópák, erőteljes mezzoforte dinamika, valamint hangsúlyok erősítik. Az utolsó 5 ütem csattanós befejezést ad a tételnek. A teljes kórus mint mesélő a viharos tempójú kétütemes *vivo*-ban mondja el, hogy Nicolette hirtelen a vénember karjaiba borul. Az utolsó 3 ütem átmenet nélkül következő *lento*-jában a basszus fejezi be a történetet: „*vissza sem tért, szegény odalett.*” Az utolsó ütemekben — a kíséretben először a mű folyamán — minden szólam részt vesz. Hirtelen nem is tudjuk eldönteni, vajon jó vagy rossz véget ért-e a történet. Talán mindkettő igaz. Az utolsó ütemben tovább lassul és halkul a zene, majd az érdekesen felrakott záróakkordnál, amelyben a basszus lehajló dallama végén a nagy *a*-n áll meg, a felső szólamok pedig egy magas fekvésű kvintállású A-dúr akkordra lépnek, szinte elillan a tétel vége, mint Nicolette az alkonyi réten.

III. tétel: *Ronde*

Ennél a tételnél ismét strofikus szerkesztést alkalmaz Ravel, de most szabadabban kezelve, mint az előző esetben. A három strófa közül a harmadiknál jelentős bővüléssel találkozhatunk, végül coda zárja a darabot. Az egyes versszakokon belül aszimmetrikus a kisebb formarészek aránya. Az első két esetben $8 + 6 + 14$ ($10 + 4$) az ütemek tagozódása. A harmadik versszaknál az utolsó egység 18 ütemesre bővül. Ezen belül pedig $12 + 6$ az ütemek megoszlásának aránya. A tételt 6 ütemes coda zárja. A történetben az öregek, akik irigylük a fiataloktól az erdő rejtekén eltöltött szerelmes órákat, szörnyűséges erdei lények hosszas felsorolásával riogatják őket. A fiatalok, bár először fogadkoznak, hogy sosem mennek arra, végül megharagszanak és kigúnyolják a véneket irigységük miatt. Az első strófában az öregasszonyok, a másodikban az öregemberek intelmeit halljuk. A harmadik pedig a fiatalok válasza. A szereplők nevét Ravel minden versszak elején feltünteti a kottában. Az utolsó strófában az addigi virtuóz 132-es *allegro* tempó lelassul (*meno allegro*), aztán szinte stretta-szerűen felfokozódik, bravúros befejezést adva az egész ciklusnak. Virtuozitást igényel a kórus részéről a gyors szöveg kiejtése. Az olasz opera buffák hadarós éneklését, ária végi strettáit vagy a francia reneszánsz chansonok pergő szövegrészeit juttatja eszünkbe. Szintén hihetetlenül igényes feladatot jelentenek a kórus számára a nehéz, olykor aszimmetrikus ritmika és a váltakozó ütemek megvalósítása.

Az első strófában az öregasszonyokat a szoprán jeleníti meg. Ravel a könnyed, vidám, tréfás karaktert a három alsó szólam lendületes „*la, la, la*” kíséretével még jobban kiemeli. A kísérőszólamokban az első nyolcütemes egységben a negyedik, valamint a második hatütemes egységben a harmadik ütemek a megelőző 2/4-es ütemek után 3/4-esre váltanak. Egyrészt a váltakozó ütemek, másrészt a „*la, la, la*” kíséretben keletkező elcsúsztatott aszimmetrikus hangsúlyok is hozzájárulnak a könnyed, játékos hangulathoz.

A 9. ütemben kezdődik az erdei lények felsorolása. Innen kezdve Ravel többféle eszközt használ az öregek egyre nagyobb félelmet keltő felsorolásának ábrázolására. Ezen a ponton az alt is csatlakozik a szopránhoz. A kíséretet a férfikar énekli tovább. Ahogy a szövegben egyre félelmetesebb manók, koboldok és szörnyek kerülnek említésre, ahogy a vénasszonyok igyekeznek egyre nagyobb rémületet kelteni, úgy sűrűsödik fokozatosan a zenei anyag. A nőikarban az eddigi folyamatos nyolcad mozgás után triolák jelennek meg, majd teljesen felváltják a nyolcad értékeket. A szaggatott kíséretben rövidülnek a szünetek. Itt is megjelennek a triolák, majd a formarész befejezése előtti 5. ütemben az egész kórus a viharos triolamenetet énekli. Az utolsó 4 ütemben a szoprán, amely az elmondott szörnyűségeknek már a gondolatától is rémülten felsikít, forte dinamikával kitartott *e*” hangot énekel. A férfikar szintén forte dinamikával magas fekvésben folytatja kísérő motívumát. Az alt pedig mintha visszhangozná, újra elismétli a tétel kezdő sorát: *N’allez pas au bois d’Ormonde* („*Ne járj el a zöld erdőbe*”). A 19. ütemben kezdődő *crescendo* is hozzájárul a fokozáshoz.

A második versszakban, a 2. számtól kezdődően a tenor szólamé a főszerep. Ők jelenítik meg az öregembereket, akik megismétlik és megerősítik az előző szakaszban elhangzott intelmeket. Felépítésében ez a rész hasonló fokozódást mutat, mint az első versszak, de mivel a vénemberek még nagyobb félelmet szeretnének kelteni, Ravel más, az első strófában alkalmazottakhoz képest erőteljesebb eszközöket használ. Mint már említettem, a tenor szólam énekli a dallamot. Most nyoma sincs a játékos, vidám „*la, la, la*”-zásnak. Ravel a kíséretben többféle módon próbálja megjeleníteni azt, ahogyan a vénék ijesztgetik az ifjakat. Először a 2. számnál kezdődő nyolcütemes szakaszban a három kísérőszólam minden második ütem második felében váratlanul sűrű tizenhatod értékekkel lép be: az első négy ütemben piano dinamikával, majd hirtelen mezzoforte. A 2. szám utáni 9. ütemben a basszus veszi át a dallamot, melynek sötét hangszíne félelmetesebb az eddigieknél. Ezen a ponton a kíséret is megváltozik. A három felső szólam vészjósló pianóból erősít fokozatosan mezzofortéig, majd újra kezdi a dinamikai fokozást. Hosszú hangjaik ellenpontozzák a basszus sűrű mozgását. A regiszter is fokozatosan emelkedik. A basszus hat ütemen keresztül *disz*-ről, majd négy ütemen keresztül *fisz*-ről, végül újabb hat ütemen keresztül *h*-ről indítja motívumait. A kíséret is egyre magasabbra törekszik. A versszak utolsó, 14 ütemes egységében a basszusban megjelennek a már ismert, feszültséggel teli, viharos tempójú triolaértékek. Ismét fokozatosan minden szólam átveszi ezt a ritmusképletet. Most két ütemre nyúlik az a rész, amikor az egész kórus együtt énekli a triolákat. A hosszú fokozást crescendo is erősíti. Az utolsó 4 ütemben a szoprán, végső felkiáltásánál most magasabbra jut, a *fisz*”-ig. Alatta pedig a többi három szólam, most együtt ismétli az intelmet: „*ne menjetek zöld erdőbe.*” Ebben a versszakban Ravel nagyobb feszültséget teremt, mint az előzőben.

A visszafogottabb tempóban induló harmadik versszakban a fiatalok válasza hangzik el. Hasonlóan épül fel ez a strófa is, mint a többi. A záró versszakban az ifjak oly módon gúnyolják ki az öregeket, hogy még nagyobb túlzásokba esnek. Ravel — amiben lehet — még tovább fokozza az előző versszakokban használt eszközöket. Visszatér a játékos jelleget biztosító „*la, la, la*” kíséret. A férfi- és nőikar kétütemenként váltakozva veszi át egymástól a szót. A szakasz középső hatütemes részétől az erdei szörnyek felsorolása ismét elkezdődik, újra a nőikar előadásában. A fokozás eszközei hasonlóak az első versszakhoz. A kíséret sűrűsödése ugyanúgy megfigyelhető a férfikarban, mint az első versszakban. Ravel a harmadik egységben a bővülésnél most nemcsak crescendót, hanem accelerandót is kér, amely a 4. számnál eléri az eredeti tempót. A hangerő a mű során először fortissimóig erősödik. Ismét megjelennek a triolaritmusok. Most négy ütemre bővül az a rész, ahol minden szólam a triolákat énekli, és a szoprán az utolsó egységben, amely 6 ütemre bővül, *á*”-ra ugrik fel. Ravel a hatütemes codában új zenei anyagot használ. Ismét a szoprán szólam énekli a dallamot a többi szólam szaggatott kíséretével. A záróakkord egészen különleges felrakásban, kvartszext-fordításban szólal meg. Minden szólam nagy ugrással éri el, felkiáltásként vagy felkacagásként adva csattanós véget a ciklusnak.

Florent Schmitt munkásságának rövid áttekintése

Florent Schmittet talán leginkább az különböztette meg kortársaitól, hogy ő volt az egyetlen a kor francia zeneszerzői közül, akire jelentős hatással volt a német romantika. Elsősorban a zenekari technika és a színek területén figyelhető meg ez a hatás. Hogy miből fakadt ez a kötődés, nem tudhatjuk, de talán szerepe volt benne annak is, hogy Lotaringiából származott és életének első időszaka ide kapcsolódott. Blamont-ban (Meurthe-et-Moselle) született, tanulmányait pedig kezdetben Nancyban végezte.

Fő művei nagyformátumú színpadi és szimfonikus művek, amelyek szerkesztése szigorú, hangzása nagyszabású. Zenéjének színei erőteljesek. Zeneszerzői stílusát eklekticizmus, gazdag sokféleség jellemzi. Ha életében keressük ennek okát, talán szenvedélyes utazási vágyát említhetjük. Sok országban járt, sokféle emberrel találkozott és sok tájat ismert meg. Kórusművei közül a *Kontrasztok* esetében a címadás és a tételek változatos karakterei mutatják ezt a sokféle hatást. Az *Öt kórus 20 percben* című sorozatnál a versek kiválasztására jellemző a sokféleség. A verseket, amelyek hol könnyeden játékosak, hol meseszerűen titokzatosak, hol tréfásak, a legkülönbözőbb helyekről válogatta a szerző. Maurice Carême, Maurice Fombeure és Lucien Marceron egy-egy versikéje mellett találunk XVI. századi gall költeményt és dagesztáni éneket a VI. századból.

A már említett német kötődés mellett zeneszerzői stílusára többen is nagy hatást gyakoroltak. Közülük Chopint emelhetjük ki, akire emlékezve *Le chant de la nuit* című kórusművét írta.

Fontos vonása alkotómunkájának, hogy számos művéből többféle változatot is készített. A *Salome tragédiája* eredetileg balettnek íródott. Később kis- és nagyzenekari átirat is készült belőle. A Shakespeare *Antonius és Kleopátra* című művéhez írt színpadi zenéből két zenekari szvit született. A Flaubert *Salambo*jából készült filmhez írt kísérőzenéjéből szintén zenekari szvitet komponált. A kórusok közül ezt a tendenciát az *Öt kórus*, valamint a *Le chant de la nuit* esetében figyelhetjük meg. Mindkét műből készült zenekari és zongorkíséretes változat. Az *En bonnes voix* című sorozatból pedig vegyes- és nőikari változatot is írt a szerző.

Érdekességgént említhetjük az *Öt kórus húsz percben* című sorozat címadását. A XX. század első felében több szerzőnél is megfigyelhető tendencia a lehető legegyszerűbb, szinte csak az előadó együttes megnevezésére szorítkozó címadás. Példaként talán leginkább Bartók *Zene húros, ütőhangszerekre és cselesztára* című műve juthat eszünkbe, de említhetjük még Schönberg *Öt zenekari darabját* vagy Webern hasonló című műveit is.

Noé bárkája – humoros jelenetek ábrázolása Florent Schmitt zenéjében

Ez a sorozat talán Florent Schmitt leghíresebb, legtöbbször megszólaló kórusműve. A címadásnak megfelelően változatos hangvételű tételek követik egymást benne. Első tétele a *Vissza a földre*: A boszorkány és macskája nagy utazása a Holdra. Lendületes, mókás hangvételű, meseszerű, a többihez képest nagyobb lélegzetű nyitótétel. A második, *Ha pénzem volna*: Egy vándorkereskedő „édes-bús” lírai dalocskája. A harmadik, *Három bárka*: Talányos befejezésű, titokzatos kis mese három bárkáról, bennük három lányról, akik táncolnak, dalolnak, csókról szönek álmot. Sosem tudjuk meg, mi lesz velük. A negyedik, *Noé bárkája*: Az özönvíz rövid, tréfás hangvétellel elmondott története. Az ötödik, *A vágy teutánad*: A reménytelen vágyakozás mélyen érzelmes, forró hangú vallomása, szebbnél szebb hasonlatokba öntött természeti képek halmozása. Végül a hatodik, *Sapka száll*: Mese a molnárlányról és hadba vonult kedveséről. Fergeteges tempójú, bravúros előadást igénylő zárótétel. Méretét tekintve méltó párja az elsőnek. Az egész sorozat hídszerű formát mutat a tételek tempóját, karakterét illetően. Az első, negyedik és hatodik tételek a nagyobb szabásúak és vidámabb karakterűek. Közöttük helyezkednek el — mintegy közjátékként — a második és ötödik, kimondottan lassú és lírai jellegű, valamint a harmadik kicsit lendületesebb, de szintén csendes hangvételű tétel.

A *Noé bárkája* című tétel, amelyet választottam, hogy Florent Schmitt zenéjének humoros oldalát bemutassam, a *Kontrasztok* című sorozat negyedik, centrális elhelyezkedésű tétele. Mint ahogy a bevezetőben már említettem, ez az özönvíz karikatúraszerű, tréfás leírása. A kotta szövegíró csak az utolsó három tételnél tüntet fel. Az első három tételnél a szövegíró személye ismeretlen. Az elemzéshez Nádas Katalin magyar fordítását vettem alapul.

Florent Schmitt ennél a tételnél rondószerű formát alkalmaz. A négyütemes kezdőszakasz apró változtatásokkal összesen négy alkalommal jelenik meg a tétel folyamán. A darab indulásakor a hallgató minden bevezető nélkül szinte belecsöppen az események sodrába. Schmitt *avec entrain* (lendülettel) utasítást alkalmaz. Az első esetben az imitációs szerkesztéssel belépő szólamok egyre sűrűbben követik egymást. A basszus után egy ütemmel jön az alt, majd kétnegyed késséssel a tenor, végül egynegyed múlva a szoprán. Ez a fokozatos sűrűsödés a szinte egymás nyomába lépve érkező, tülekedő állatok sietségét ábrázolja. Schmitt párba állítja a szólamokat, a szövegben szereplő állat párokhoz hasonlóan. A basszusra az alt, a tenorra a szoprán válaszol. Lehetséges azonban, hogy a szerző úgy utal a szövegben párosával érkező állatokra, hogy minden szólam esetében két hangot használ az indító motívumban. Pl. basszusban *é-h-é*.

A következő három ütemben folytatódik a mese. A kórus egyszerű homofon szerkesztéssel, elbeszélő jelleggel énekel tovább. A sietve közeledő állatokat megjelenítő fürge nyolcad, majd tizenhatod mozgások közepette, a szerző a legfontosabb *bárka* és *cél* szavakat

emeli ki. A *bárka* esetében az akkord kiugró magasságba helyezésével, a *cél* szónál pedig a rövid háromütemes szakasz lezárásakor az addigi disszonanciákat feloldó E-dúr akkorddal.

Az 1. számnál ismét a rondószakaszt halljuk. Az eredetileg négyütemes rész most három ütemre zsugorodik. A szólamok belépései az első alkalomhoz képest még sűrűbben követik egymást. A baszus után még kétnegyed késéssel jön az alt, de utána egy-egy negyed különbséggel a tenor, majd a szoprán. A szerző a fokozásnak ezzel az eszközével előkészíti a következő részt, melyben a mindenfelől párosan érkező állatok nagy zsvajjal tolonganak a bárka körül.

A szakasz kezdetén, a 10. ütemnél a kórus homofon szerkesztéssel, visszafogott piano dinamikával kezdi az éneklést. A 12. ütemtől kezdődően a szöveg egyre erőteljesebb kifejezések halmozásával ábrázolja az állatseregletet: *sietőn, lihegőn, tülekedőn, veszekedőn, fenyegetőn*. Ezt a szövegbeli fokozódást a zenei ábrázolás is követi. A női- és férfikar között egynegyed különbséggel imitáció alakul ki. A szólam párok minden új belépésnél fél hanggal magasabban folytatják éneküket. Kétütemes crescendo végén a 2. számnál elérik a forte dinamikát. A szakasz kezdetétől uralkodó nyolcad mozgások után a 13. ütemben triolák emelik a fokozódó hatást. A 2. számnál található 14. ütemtől a 21. ütemig terjedő következő szakaszban, a szövegben körtágítás figyelhető meg: *jobbról-balról, hegyen, völgyön, a széles föld négy sarkából, kit Észak, kit Dél, kit Kelet, Nyugat küldött, meg a tengertüli tájak*. Ezt az újabb fokozódást Schmitt több eszközzel is megpróbálja szemléltetni. A kórus innen kezdve végig, az imént már elért forte dinamikai fokon énekel. Ebben a részben is megfigyelhető az egyre sűrűbb ritmusképletek használata. A nyolcadokat fokozatosan triolák, kis pontozott értékek és tizenhatodok váltják fel. Továbbra is homofon szerkesztést használ a szerző. Így jól érthető a pergő, sodró lendületű szöveg. A szakasz végig F-tonalításban van, de a *széles föld* szövegrésztől, a 17. ütemtől színező hangok teszik változatosabbá a hangzást. Ebben a részben nem történik regiszterbeli emelkedés. A kórus azonos magasságban mozgó motívumokat ismételtet. Mégis sikerül egyre tovább fokozni a feszültséget. Így még jobban sikerül előkészíteni, kiemelni a következő hirtelen, nagy ugrásokat.

A formarészt lezáró 20–21. ütemben, a *tengertüli tájak* megszességét ábrázolva, az eddig helyben mozgó szólamok hirtelen több mint egy oktávot bejáró dallamokat énekelnek. F-dúr akkordot leugró B-dúr, majd ismét F-dúr, végül felugró C-dúr követ, melyet hosszan kitartanak a szólamok. Ebben a két ütemben kis szélesítést kér a szerző az énekesektől, ezzel is kiemelve, hogy a táguló kör legtávolabbi pontjáig jutottunk el, valamint segítve a kellemetlen felugró akkord intonációját. Ezt követően kedvelt, sokszor alkalmazott megoldásával leugratja egy oktávval a záróakkordot. Figyelemfelkeltő kiáltással, csonka ütemrészben kezdődő pergő tizenhatodokkal magas fekvésben kezdve, majd leugró, hosszan kitartott akkordon megpihenve kezdi az új formarészt a kórus a 22. ütemben: *Hallani már*.

A mély szólamokban ostinato kezdődik, melyet az alt indít furcsa, játékos (*doi, doi, doi*) szöveggel és egynyolcad késéssel követ a baszus. Ez a tréfás szöveg ostinato ábrázolhatja az állatok morajló,

hangját, vagy egyszerűen csak aláfestést, kíséretet ad bemutatásukhoz. A szoprán és tenor felváltva sorolja az állatokat. A szövegben megjelenő állatok többnyire nem hozzájuk illő vagy megjelenésükkel homlokegyenest ellentétes hangokon szólalnak meg. *Mamut csicsereg itt, a bolha felvisít, a cinke trombitál.* Ez magában már meghökkentően, humorosan hangzik. A szoprán és a tenor felugró nagyszeptimes motívumai csak tovább növelik a groteszk hatást. Ugyanakkor vannak olyan állatok is, amelyek a tőlük megszokott módon viselkednek. Ilyen a krokodil, amely *folyton sír, zokog.* Schmitt a *sír, zokog* szavaknál fájdalmasan lefelé hajló szekundot komponál minden szólamban, valamint kis tempóvisszatartást kér.

A 4. számnál újra indul az ostinato sorozat a két alsó szólamban. Mindössze annyi különbséggel, hogy most a basszus a vezető szólam az imitációban. A felső szólamok motívumaiban most kisszeptim-ugrások találhatók. Az itt megjelenő állatok és az általuk kiadott hangok nem kevésbé össze nem illők, mint az első esetben: *a kardfogú tigris csipog, a rinocérosz meg sikolt, rikolt.* Most is találunk egy állatot, amely a tőle megszokott módon vesz részt az eseményekben. Ez az állat a teknős, amelynek totyogása, küzdelme, hogy célba érjen, az egész tétel egyik legbriliánsabban megfogalmazott része. Először kis szélesítést kér a szerző a *teknős totyog* szövegnél. Mivel ő lényegesen lassabb tempóban igyekszik, mint a többi állat, a zene is eltér az eddigi tempótól. Ezután a *csak gyorsan, előre* szövegrésznél a szerző több eszközzel is érzékelteti a teknős küszködését, erőfeszítéseit.

A 34. ütemtől gyorsítást ír elő. Ugyanitt a két mély szólam felhagy az ostinatóval. A három felső szólam együtt mozog. Rövid, szaggatott motívumaikra a basszus mindig egynegyed késéssel válaszol. A néhány hangos, az eddigi folyamatot széttördelő motívum ábrázolja a fáradtságos, lépésről lépésre történő előrehaladást. A kis teknős minden igyekezete ellenére szinte helyben jár. Ezt úgy érzékelteti a zene, hogy a fokozatos gyorsítás ellenére minden szólam azonos magasságban ismételteti motívumait. Schmitt itt nem alkalmazza a regiszter fokozatos emelésének eszközét. Végül a 37. ütemben — ha nehezen is, de — minden szólam egy kisszekunddal feljebb küzd magát. A célba érés öröme hosszán, *ff* dinamikával kitarított akkordot komponál a szerző. A 38. ütemben egynegyednyi megtorpanás után visszatérve az eredeti tempóba, *piano* dinamikával hangzik el a *csupán a pontyok maradtak némák* szövegsor. A eddigiekben a zsilvaj, a tülekedés ábrázolásakor hosszú területeken azonos magasságban énekeltek a szólamok, harmóniai szempontból kevésbé változatos vagy ostinatóval kísért zenei anyagok követték egymást, bizonyos monoton hatást keltve. A halak titokzatos, néma világának megjelenítésekor azonban izgalmas harmóniasort komponál Schmitt. Desz-dúrt (a basszusban enharmonikus *cisszel*) követ *d*-moll szeptim, Esz-dúr szeptim, majd *C*-dúr *sixte* ajoutééval. Ezt követően, egyedül az összes szereplő állat közül a pontyok *meg is szólalnak.* Néma beszédüket a kórus csukott szájjal dúdolva imitálja. Az itt a szopránban megjelenő motívum az előző szakaszok *doi, doi, doi* kíséretét idézi. Talán ez az egész tétel legfrappánsabb, legtréfásabb pillanata. Ezután egészütemes szünet következik, mely jelzi a középrész befejezését.

Az 5. számnál ismét a bevezetőből ismert *párosan* kezdetű rondó témaszakasz hangzik fel, hangról hangra megismételve, de most nem *szaladnak űk*, hanem *szorongnak űk* szöveggel. A folytatásban a 4–6. ütem zenei anyaga ismétlődik meg a szövegből fakadó apró ritmikai változásokkal. A bárka ajtaja lezárul, a zápor megered. A 47. ütemben felugró harmónia a *zápor* szó kiemelésére szolgál. A vízözön megjelenítésekor Schmitt az eddigiekben már megismert eszközöket használja. A női- és férfikar imitációval énekel, a dinamika folyamatosan fokozódik a fortissimóig, majd három ütemen keresztül változatlan marad. A nyolcadok között ismét megjelennek triolák, tizenhatodik, valamint a regiszter a vízszinttel együtt fokozatosan emelkedik, majd a *negyven nap, negyven éjen át* szövegrész megjelenítésekor a szólamok magas fekvésben énekelnek másfél ütemen keresztül. Végül a már ismert leugró akkord zárja a részt.

A 6. számtól kezdődően *Moins vite (kevésbé élénken)* utasítás mellett nyugodt, lágy, lírai hangvétellel énekel a kórus. Ez a várva várt napsugár eljövételének zenéje. A 6. szám utáni 5. ütemben visszatér az eredeti tempó. Itt a nyitó rondó témaszakasz tér vissza utoljára, sűrített változatban. A dinamika ismét fortissimóig fokozódik, majd frappáns csattanóként következik a záró ütem *hazafelé* szövege, mely az előző ütemmel élesen kontrasztálva pianissimo dinamikával szólal meg. A befejezés szinte jelentéktelen könnyed zárata azt a benyomást kelti, mintha mi sem történt volna, és minden úgy folya tovább a világban, mint azelőtt.

Bibliográfia

Primer irodalom

Zenetörténet

- Breuer János. *Fejezetek Lajtha Lászlóról*. Budapest: Editio Musica, 1992.
- Chimenes, Myriam. *Francis Poulenc Correspondance 1910-1963*. Paris: Fayard, 1994.
- Fábián László. *A huszadik század zenéje*. Budapest: Gondolat, 1966.
- Gombos László. *Szokolay Sándor*. Budapest: Mágus 2002.
- Kovács Sándor. *A XX. század zenéje*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994.
- Salzman, Eric. *A 20. század zenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.
- Solymosi Tari Emőke. „A szeretet és a szépség szigete” Adalékok Lajtha László művészetének 17–18. századi inspirációjához. Budapest: Magyar Zene, 2003/3. 327–336.
- Sz. Farkas Mária. *Lendvay Kamilló*. Budapest: Mágus 2001.
- Ujfalussy József. *Debussy*. Budapest: Gondolat, 1959.

Irodalom, történelem

- Áprily Lajos összes költeményei. Budapest: Osiris, 2006.
- Baudelaire, Verlaine, Rimbaud *Versek*. Budapest: Európa, 1998.
- Dobossy László. *A francia irodalom története*. Budapest: Gondolat, 1963.
- Éluard versei. Budapest: Európa, 1977.
- Illyés Gyula. *A francia irodalom kincsháza*. Budapest: Athenaeum, 1942.
- Köpeczi Béla. *A francia irodalom a XX. században*. Budapest: Gondolat, 1974.
- Szegzárdy-Csengery József. *Verlaine válogatott versei – Kétnyelvű klasszikusok*. Budapest: Corvina, 1960.

Szekunder irodalom

Zenetörténet

- Artaud, Alain. *Francis Poulenc à batons rompus (écrits radiophoniques)*. Paris: Actes sud, 1999.
- Frank Oszkár. *Debussy-harmóniak*. Budapest: A szerző magánkiadása, 2003.
- Frank Oszkár. *Zeneesztétika, zeneirodalom, zenemű-ismeret*. Budapest: A szerző magánkiadása, 1994.
- Gombos László. *Vallomások a zenéről — Farkas Ferenc válogatott írásai*. Budapest: Püski, 2004.
- Kárpáti János. *Szóllósy András*. Budapest: Holnap, 2005.
- Lebrecht, Norman. *A komolyzene anekdotakincse*. Budapest: Europa, 2002.
- Milhaud, Darius. *Életem partitúrája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1964.

Póczonyi Mária. *Kis francia zenetörténet*. Budapest: Országos Közművelődési Központ, 1986.
Radics Éva. *Szokolay*. Budapest. Kairosz Kiadó, 2005.
Reviczky Béla. *Kórusok enciklopédiája*. Budapest: Gemini, 1997.
Várnai Péter. *Miért szép századunk operája*. Budapest: Gondolat, 1979.

Irodalom, történelem

Braudel, Fernand. *Franciaország identitása*. Budapest: Helikon, 2003.
Dobossy László. *Válságok és változások*. Budapest: Magvető, 1988.
Duby, Georges. *Franciaország története*. Budapest: Osiris, 2005.
Köpeczi Béla – Pók Lajos. *Világirodalmi kisenciklopédia*. Budapest: Gondolat, 1976.
Pál József. *Világirodalom*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2005.
Price, Roger. *Franciaország*. Budapest: Maecenas, 2001.