

***A Pelléas et Mélisande* szereplőinek pszichológiai elemzése és a
hozzájuk tartozó hangrendszerek és stílusrétegek megjelenése
Debussy operájában**

Bárdonicsek Stella

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar

Zeneismeret-tanár MA 2. évfolyam

Témavezető: dr. Keresztes Nóra, egyetemi adjunktus

TARTALOMJEGYZÉK

1.	BEVEZETÉS	3
2.	A SZEREPLŐK ÉS VISZONYAIK PSZICHOLÓGIAI ELEMZÉSE	4
2.1.	Mélisande, a végzet asszonya	4
2.1.1.	A titokzatos nő	4
2.1.2.	Mélisande szorongásának non-verbális kifejeződése.....	6
2.2.	Pelléas és Mélisande homogámián alapuló kapcsolata.....	8
2.3.	Golaud és Pelléas jelleme a BIG FIVE tükrében	8
2.4.	Golaud autoriter attitűdje és indulatkezelési problémái	9
2.4.1.	Golaud autoriter attitűdje	9
2.4.2.	Golaud indulatkezelési problémái.....	10
2.5.	Az erőszakhoz vezető út	11
2.5.1.	A testvéri rivalizáció gyökerei általában és a műben	11
2.5.2.	A családon belüli erőszakról általában.....	13
2.5.3.	Az erőszak megnyilvánulása Debussy Pelléas et Mélisande-jában	14
2.6.	Eltemetett igazság	15
3.	A PELLÉAS ET MÉLISANDE SZEREPLŐIHEZ ÉS AZOK VISZONYAIHOZ KAPCSOLÓDÓ HANGRENDSZEREK ÉS HANGRENDSZEREN BELÜLI STÍLUSRÉTEGEK ELEMZÉSE	16
3.1.	Debussy operájának újszerűsége	16
3.2.	Az opera felépítése	17
3.2.1.	Debussy szövegválasztása	18
3.2.2.	„Befejezetlen” mondatok.....	19
3.2.3.	Debussy és a francia énekbeszéd	24
3.3.	Debussy és Wagner.....	27
3.3.1.	A Debussy-Wagner ellentét.....	27

3.3.2.	A Tristan und Isolde és a Pelléas et Mélisande összehasonlítása	29
3.3.3.	A vezérmotívum kérdése a két szerzőnél	34
3.3.3.1.	<i>Pelléas és Mélisande motívuma</i>	37
3.3.3.2.	<i>Golaud motívuma</i>	39
3.3.3.3.	<i>Következtetésem Pelléas és Mélisande motívumával kapcsolatban</i>	41
3.4.	Hangrendszerek, hangrendszeren belüli stílusrétegek és harmóniák	42
3.4.1.	Pelléas és a Heptatonia Prima, illetve Secunda	43
3.4.2.	Az Ynioldhoz kapcsolódó modalitás mint a gyermek nyelve.....	49
3.4.3.	Geneviève és a diatonikus, illetve tizenkéthangú hangrendszer	52
3.4.4.	Arkel és a neo-, illetve ultramodalitás	57
3.4.5.	Mélisande hangrendszere Ujfalussy József felfogásában	65
3.4.6.	Analízis-eredmények a különböző hangrendszerekkel kapcsolatban....	68
3.4.7.	Az egészhangúság mint az elveszettség érzésének kifejezője Langham Smith szerint.....	68
3.4.8.	Vizsgálódásaim eredményei Langham Smith nézete alapján.....	71
4.	ÖSSZEGZÉS	85
	IRODALOMJEGYZÉK	87

1. BEVEZETÉS

Régóta foglalkoztatott a zeneirodalom operáival kapcsolatban az kérdés, hogy a szerzők hogyan jelenítik meg zenei kifejező eszközökkel az adott mű szereplőinek lélektani vonásait. Zenetörténet órán ismerkedtem meg Debussy *Pelléas et Mélisande* című operájával. Ekkor fogalmazódott meg bennem, hogy szeretném behatóbban tanulmányozni e művet. További motivációt jelentett a témaválasztásnál az is, hogy eddig feltáratlan kérdéseket véltem felfedezni az opera pszichológiai és zenei összefüggéseivel kapcsolatban. Ahhoz, hogy megértsük egy-egy szereplő viselkedését, elengedhetetlen a pszichológiai háttér ismerete. Ezt azért tartom fontosnak, mert csak így válhat igazán világossá, hogy Debussy mit szeretne elmondani a zene nyelvén, mely így már nem pusztán zenei tartalmakat jelöl, hanem a lélektani jellemzőket is. Ezért dolgozatom fő vizsgálódási területe, hogy Debussy milyen zenei eszközökkel, például hangrendszerekkel és stílusrétegekkel fejezi ki a szereplők lelkében zajló történéseket, és a közöttük fennálló viszonyokat.

A főbb szereplők és azok kapcsolatának bemutatásán keresztül rámutatok annak pszichológiai hátterére, hogy milyen okok segítették Pelléas és Mélisande kapcsolatának elmélyülését, milyen tényezők gyengítették Golaud és Mélisande házasságát. Golaud jellemének ábrázolásán keresztül megkísérlek rámutatni néhány olyan okra is (például születési sorrend, testvérféltékenység), melyek aztán egyre erőteljesebben sodorják az eseményeket az erőszakos végkifejlet felé.

A zenei analízisben a rövid felvezetést követően (az opera újszerűsége, felépítése, szövegválasztás) többek között a „befelejezetlen” mondatok jelentőségéről szólok, mint a sejtetés egyik eszközéről. Majd azt vizsgálom, hogy milyen különbségek fedezhetők fel Wagner és Debussy esetében a vezérmotívum-technika alkalmazását illetően. Ezért összehasonlítom Wagner *Tristan und Isolde* című operáját Debussy *Pelléas et Mélisande*-jával. Munkámban ezt követően a szereplőkhöz kapcsolódó motívumokkal, hangrendszerekkel és stílusrétegekkel foglalkozom. Harmóniai, hangrendszertani és dallamtani elemzéssel kutatom azt, hogy Debussy milyen zenei eszközökkel fejezi ki a szereplők legkülönbözőbb érzéseit, lelki rezdüléseit.

Végül rávilágítok arra, hogy Debussy a motívumokkal a szereplő lelkében lejátszódó változásokat írja le, mely ezáltal a szereplők jellemét is tükrözi. A személyekben bekövetkező jellemváltozásokat pedig nem állandó hangrendszerrel, hanem hangrendszerváltozással érzékelteti.

2. A SZEREPLŐK ÉS VISZONYAIK PSZICHOLÓGIAI ELEMZÉSE

Debussy olyan szövegre vágyott, melyben a szimbolizmus nem kimondó, hanem sejtető, ami például a sok befejezetlen mondatban nyilvánul meg. Ez a fajta befejezetlenség arra utal, hogy sok minden történik a karakterek lelkében, ami nincs kimondva. „A költő nem elmondja, hanem szuggerálja, sejteti mondanivalóját.”¹ Az opera zenei mondanivalójának megértéséhez nélkülözhetetlen a műben szereplő karakterek és azok viszonyainak pszichológiai elemzése, valamint a háttérben zajló lelki folyamatok felderítése.

2.1. Mélisande, a végzet asszonya

2.1.1. A titokzatos nő

A történet elején Golaud a patak partján síró Mélisande-ot látja, aki jelleme szerint intuitív, érzékeny, akit Maeterlinck tündérlánynak fest meg, amiről a lány aranyhaja is árulkodik. Kérdés persze, hogy mit is keres egy ilyen lány az erdő mélyén és miért sír vigasztalhatatlanul. Előbbire az egész opera folyamán nem derül fény, hiszen nincs kimondva. Hadd idézzem Golaud kérdését Mélisande-hoz:

Golaud: „- Ki vagy te, lány? Hol van szülőid háza?

Mélisande: - Ó, ó, messze távol, messze, messze!”²

Utóbbira szintén nem kapunk választ. Mindössze annyit sejtethetünk, hogy valami súlyos trauma érte, s ezért az sem érdekli, hogy az erdő veszélyes hely lehet számára. S arra pedig, hogy trauma érte, a következő mondata utal: „Óh, hozzám ne nyúlj!”³ Mélisande annyira kétségbeesett, hogy talán még öngyilkossági gondolatai is vannak, hiszen azt mondja: „Hozzám ne nyúlj, vagy beleugrom a vízbe!”⁴

Ez a jelenet pszichológiai értelemben nagyon hasonlít Antoine de Saint-Exupéry *Kis herceg*⁵-ének egy jelenetére, melyben a Kis herceg megszeli a rókát.

¹ Bartha Dénes: 'Pelléas és Melisande' in Keresztury Dezső (szerk.): *Debussy Pelléas és Melisande-ja*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1964, 16.

² Bartha, id. mű, 80.

³ Bartha, id. mű, 79.

⁴ Bartha, id. mű, 79.

⁵ Antoine de Saint-Exupéry *A kis herceg* című műve 1943-ban jelent meg.

Debussy *Pelléas et Mélisande*-jában hasonlót látunk: „Figyelj, állva maradok itt, messze tőled.”⁶ –mondja Golaud Mélisande-nak.

A történetben tovább haladva azt látjuk, hogy egy korona csillog a víz alatt, melyről nem tudjuk, hogyan került oda. Erre a választ ismét nem kapjuk meg. Csak annyit sejthetünk, hogy Mélisande nemesi származású lehet, és hogy a korona az övé, hiszen ezt mondja: „...Korona, amit ő adott nekem...”⁷ S íme egy újabb kérdés: ki az az ’ő’? – erre a kérdésre sem nyerünk választ.

Összességében elmondható, hogy e jelenetet egyfajta balladai homály fedi, hiszen nagyon sok kérdés merül fel, melyek az egész opera folyamán megválaszolatlanul maradnak.

Ebben a színben végezetül van még egy fontos dolog, melyet meg kell említenünk. S ez pedig Golaud Mélisande iránt érzett szerelme, melyről sejthetjük, hogy Golaud részéről valós, ugyanakkor Mélisande részéről ez bizonytalanabbnak tűnik. (Lehet, hogy szerelmes lesz, lehet, hogy a megmentőjébe szeret bele, de később szerelme mégsem annyira erős, hiszen megcsalja a férjét.)

A második jelenetben arról értesülünk, hogy Golaud és Mélisande hat hónapja házasok. Golaud azt kéri egy levélben Pelléas-tól, hogy ha Arkel király elfogadja e frigyet, akkor gyújtson az ablakban gyertyát, jelezvén, hogy haza térhetnek. A király – mint ahogy az később kiderül – vak, s ennek szimbolikus értelme is van, hiszen valójában ’többet lát’, mint azok, akik látnak.⁸ Érti, hogy Mélisande érkezése sorsfordító lesz, illetve érzi azt a titkot, mely Mélisande-ot körül veszi.

A vár előtt játszódó harmadik jelenetben Mélisande Golaud és Pelléas édesanyjával, Geneviève-vel beszélget a vár ódonságáról. A vár és annak környezete nyomasztó, ódon, néma és komor. S ezt a környezetet csak az tudja megszokni, aki tud is vele azonosulni – mint Geneviève –, nem úgy, mint Mélisande, aki annak hatására teljesen magába fordul. Ezzel kapcsolatban a következőket mondja Mélisande: „Nálatok megdermed a szív.”⁹ Mélisande azért sem tud beilleszkedni ebbe a környezetbe, mert nem gondolja végig tettei következményeit (például titokban találkozgat Pelléas-szal).

⁶ Bartha, id. mű, 79.

⁷ Bartha, id. mű, 80.

⁸ Richard Langham Smith. 'Pelléas et Mélisande'. in *The New Grove Dictionary of Opera*. Ed. Stanley Sadie. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 6 Nov. 2014. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O002420>>. 2014.11.05.

⁹ Bartha, id. mű, 90.

A beszélgetés közben megjelenik Pelléas, s a három személy között kialakuló beszélgetés szintén fontos szimbolikus jelentéssel bír. Geneviève a következőket mondja Pelléas-nak:

Geneviève: „[...] Oly sötét, komor ma a tenger.

Pelléas: - Egész bizonyos, hogy útban van, már jó a vihar [...]”¹⁰

Pelléas mondata arra utal, hogy érzi, Mélisande az ő lelkét is megkavarja, épp úgy, mint a vár többi lakójáét.

2.1.2. Mélisande szorongásának non-verbális kifejeződése

A második felvonás első jelenete pszichológiai értelemben talán az egyik legérdekesebb jelenet. A kút mély vizében Mélisande aranykincset keres. Úgy gondolom, hogy ennek kétféle szimbolikus jelentése van, hiszen egyrészt amilyen mély a kút vize, olyan mély maga a szerelem is, amelyben kincset keresünk, vagy remélünk, másrészt, hogy gyógyít a vize. Így szól erről Mélisande: „Bár a kezemhez érne a víz... Azt mondják, hogy az én kezem beteges...”¹¹ Ezt a kijelentést olvasva, felmerülhet bennünk egy kérdés: miért beteges a keze? Mire utalhat ezzel Maeterlinck és Debussy? Arra utalnak szimbolikusan, hogy Mélisande nem a megfelelő embernek adta kezét. Ezt támasztja alá a jelenet további folytatása, amikor a Golaud-tól kapott gyűrűvel játszadozva beleejti azt a kútba. (Ebben a játékban érezhető Mélisande szorongása is.)

A párterapeuták gyakran gondolják azt, hogy ha az egyik fél játszik a gyűrűjével, az azt jelezheti, hogy baj van a kapcsolatukban, házasságukban. Ennek fizikai kivetülése lehet ebben az esetben, hogy Mélisande leejti a gyűrűt, eldobva ezzel szimbolikusan magától Golaud szerelmét. Ennek kapcsán szeretnék most röviden szólni a non-verbális kommunikációról.

A non-verbális kommunikáció a tudatalattink üzeneteinek megértését teszi lehetővé, ebből kifolyólag nem szándékos és nem is tudatos közlésmód. Ha jól ismerjük a non-verbális kommunikáció eszközzapparátusát, akkor sokkal egyszerűbbé válik a kapcsolatrendszerünk. „Kutatók szerint az átlagos kétszemélyes társalgásban 65% a nem verbális, 35% pedig a szóbeli alkotóelemek, közlések aránya.”¹² Mindebből következik tehát, hogy beszélgetéseink során érzelmeinkről a testünk is tudósít. Például a keresztbe tett karok a zártságot fejezik ki,

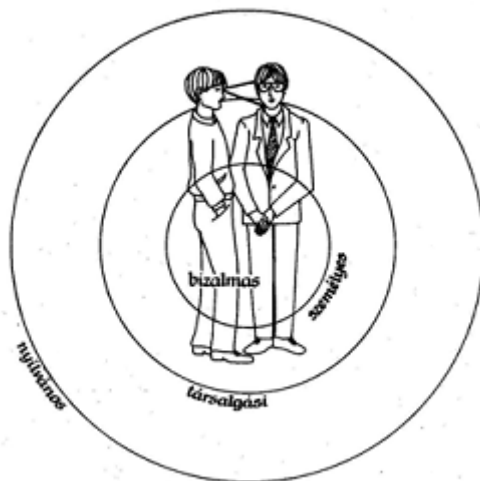
¹⁰ Bartha, id. mű, 84.

¹¹ Bartha, id. mű, 87.

¹² Forgó Sándor: *A kommunikációelmélet alapjai* (2011), http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/0005_03_a_kommelmélet_alapjai_pdf/03_a_kommelmélet_alapjai_119_119.html, 2014. 08. 02.

amikor nem akarjuk befogadni a másik ember ötletét, gondolatát.¹³ „Szorongás vagy másfajta lelkiállapot, érzelem mutatkozik meg pl. apró, cselekvést csak utánzó mozgásokban. Ilyen az ujjak dörzsölése, a testrészek simogatása, a tárgyakkal (ceruzával, tollal, szemüveggel) való játék, olykor a papír, a kézirat igazgatása, lapozgatás benne, a köröm rágása, a kéz ujjainak tördelése, a kéz görcsös tartása.”¹⁴ Mélisande gyűrűvel való játéka is ilyen folyamat, mely a fent említettek mellett bizonytalanságot is sugall.¹⁵

Hasonló jelzésértékkel bírhat az első felvonás harmadik jelenetének vége is, amikor Pelléas felajánlja Mélisande-nak, hogy karoljon belé, mert meredek az út. Ez által a köztük lévő távolság lecsökkenhet akár karnyújtásnyira is, mely a bizalmas távolságot jelzi.¹⁶ Jól illusztrálja ezt az alábbi ábra.



A felvonás legelső jelenetét vizsgálva azt láthatjuk, hogy Mélisande Golaud-val szemben már nem ilyen engedékeny. Végig egy adott távolságban tartja magától és nem engedi be őt a bizalmas szférájába.

¹³ Forgó Sándor: *A kommunikációelmélet alapjai* (2011),
vö. http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/0005_03_a_kommelmélet_alapjai_scorm_09/38_a_meta_kommunikaci.html, 2014. 08. 02.

¹⁴ Wacha Imre: 'A nonverbális kommunikáció eszköztára', *Szabadpart társadalomtudományi, művészeti, és kommunikációs folyóirat*, 32. szám, (2006.dec.7.)
http://www.kodolanyi.hu/szabadpart/32/32_komm_wacha.htm, 2014. 08. 02.

¹⁵ Szabó Fruzsina: *Metakommunikáció*, (2008. március 26.)
http://www.egypercsek.hu/cikkek/metakommunikacio_032621/, 2014. 08.02.

¹⁶ Wacha Imre: 'A nonverbális kommunikáció eszköztára', *Szabadpart társadalomtudományi, művészeti, és kommunikációs folyóirat*, 32. szám, (2006.december 7.)
http://www.kodolanyi.hu/szabadpart/32/32_komm_wacha.htm, 2014. 08. 02.

2.2. Pelléas és Mélisande homogámián alapuló kapcsolata

A következőkben lássuk röviden, hogy Pelléas jelleme mennyiben tér el Golaud-étól. (Erre kicsit később még visszatérek részletesebben is, mert ez az egyik kulcsa annak, hogy Golaud és Pelléas miért nem értik meg egymást.) Pelléas intuitív, hűséges barát, aki Mélisande-dal lelkiileg egy síkon mozog, és ezért lehet lelki társa. Ezt bizonyítja, hogy míg az első jelenetben Mélisande Golaud-nak nem engedi, hogy megérintse, addig Pelléas-nak igen. A következőket mondja a jelenet végén Pelléas Mélisande-nak: „Te csak bátran támaszkodj rám, nagyon meredek az út, sötét van, alig látunk...”¹⁷ Ezen a ponton felmerülhet bennünk az a kérdés, hogy Mélisande miért nem engedte magához közel Golaud-ot és miben volt más Pelléas, amiért neki megengedte, hogy megérintse?

Kutatások igazolták, hogy a homogámia alapján létrejött házasságok stabilabbak, mert a szabad párválasztás során olyan félt választunk magunknak, aki hozzánk nagyfokú hasonlóságot mutat például személyiségvonásaiban és/vagy fizikai jegyeiben. „Az ilyen hasonlóságon alapuló párválasztást homogámiának nevezzük.”¹⁸

Ha megnézzük Pelléas és Mélisande kapcsolatát, akkor elmondhatjuk, hogy ők korban is közelebb állnak egymáshoz (szemben Golaud-val, akiről tudjuk, hogy már a szakálla is ősz), egy lelki síkon mozognak és mindketten intuitív személyiségtípusok.

2.3. Golaud és Pelléas jelleme a BIG FIVE tükrében

Mindezek fényében szeretnék röviden szólni a pszichológia tudományban igen népszerű úgynevezett BIG FIVE¹⁹ elméletéről, mely öt személyiség-leíró dimenziót tartalmaz. Az öt faktor a következő: extravenzió, barátságosság, lelkiismeretesség, érzelmi stabilitás és nyitottság. Ezek közül most az első három faktorról szeretnék szólni, mert esetünkben Golaud és Pelléas jelleme ezekkel írható körül talán a legjobban.

¹⁷Bartha, id. mű, 85.

¹⁸ Gyuris Petra: *Homogámia és/vagy szexuális imprinting a párválasztásban. Rivális párválasztási mechanizmusok tesztelése az evolúciós pszichológiában*, Doktori (Ph.D.) Értekezés, Pécs, (2009) http://old.pszichologia.pte.hu/files/tiny_mce/D-2009-%20Gyuris%20Petra.pdf, 2014.08.11. 30.

¹⁹ A BIG FIVE elmélettel sokan foglalkoztak. Például Gordon W. Allport, Henry S. Odbert, Raymond Catell, Warren Norman, Lewis R. Goldberg

Az első az extraverzió, mely azt jelenti, hogy az illető személy szeret társaságban lenni, sokat beszél, aktív, magabiztos és vidám.²⁰ Ezt a magabiztosságot láthatjuk Golaud esetében, amikor Mélisande-ot megszelidíti. Vele ellentétben – mint Pelléas – az intuitív ember nem szeret a közösség központjában lenni, hanem a csendet kedveli. A második a barátságosság (kellemesség) faktor, melyhez kapcsolódik az empátia, az udvariasság, melyek fontosak a hosszútávú kapcsolatokban, s Pelléas-ban is megvannak. Valahol ezek a vonások talán Golaud-ban is megvannak, azonban Mélisande-dal való kapcsolatában hiányoznak. A harmadik a lelkiismeretesség faktora, melyhez kapcsolódik a felelősségtudat és az önkontroll. Az ilyen egyének céltudatosak és erős akarattal bírnak épp úgy, mint Golaud.

2.4. Golaud autoriter attitűdje és indulatkezelési problémái

2.4.1. Golaud autoriter attitűdje

A második felvonás második jelenetében Golaud szobájában vagyunk, aki sebesülten fekszik ágyán s közben feleségével beszélget. A beszélgetés közben észreveszi, hogy nincs Mélisande ujján a jegygyűrű, ezért nagyon mérges lesz, és elzavarja Mélisande-ot, hogy keresse meg azonnal.

Ez a jelenet azért nagyon fontos, mert itt látjuk először, hogy milyen is valójában Golaud és Mélisande egymáshoz való viszonya. Golaud Mélisande szemében nem más, mint egy apafigura, s ezért kapcsolatuk nem is lehet partneri, férfi-nő kapcsolat. Sokkal inkább hasonlít egy apa-lánya kapcsolatra, melyet alátámaszt az a tény is, hogy Golaud jóval idősebb, mint felesége. Az első felvonás első fejezetében a következőket mondja Mélisande: „Ó, milyen furcsa, hogy a hajad ősz... Szakállad is ősz...”²¹ Az apa-lánya jellegű kapcsolatot erősíti továbbá az is, amikor a második felvonás második jelenetében Golaud kiharcolja Mélisande-ot a tengerpartra, hogy keresse meg gyűrűjét, nem törődve azzal, hogy kint teljes a sötétség. A torony jelenetben pedig ismét mint büntető apa jelenik meg és feleségét, illetve Pelléas-t, mint egy rossz gyereket zavarja aludni. „Mélisande, ne hajolj ki onnan olyan mélyen, leszédülsz már...Elmúlt régen az éjfél. - Miért vagyok fenn ilyen későn is még? Meggondolatlan kölykök...”²²

²⁰ Mirnics Zsuzsanna: *A személyiség építőkövei, Típus-, vonás-, és biológiai elméletek*, Bölcsész Kozorcium, (2006), <http://mek.niif.hu/04800/04808/04808.pdf>, 2014.10.31.

²¹ Bartha, id. mű, 80-81.

²² Bartha, id. mű, 98.

További példa lehet erre a harmadik felvonás negyedik jelenete, melyben Golaud arra kéri fiát (Yniold-ot), hogy tájékoztassa őt arról, hogy mi történik Pelléas és Mélisande között a szobában. Ebben a színben Golaud ismét a parancsoló apa szerepében jelenik meg. Féltékenysége és dühe már olyan erős, hogy nem veszi észre, hogy fiának fájdalmat okoz, miközben felemeli az ablakba. Egy-két pillanatra ugyan felsejlik a szerető apa képe is, azonban a kétely erősebb benne. Hadd idézzek erre egy példát, melyben a kétféle apakép jelenik meg.

Golaud: „[...] De miért nem akarják ők, hogy nyitva legyen az ajtó? – Felelj, végre erről beszélj! – No, már megint sírál. Mondom, hogy ne sírj. Én nem haragszom rád. – Ha egyedül vannak, mint mond a bácsi?”²³

Ez a jelenet azért is fontos az opera cselekményében, mert ekkor villan fel először az örület szikrája Golaud-ban.

2.4.2. Golaud indulatkezelési problémái

A negyedik felvonás második jelenetével kapcsolatban meg kell említenünk Golaud indulatkitörését is. Golaud viselkedésváltozását nyomon követve megállapíthatjuk, hogy indulatkezelési problémái vannak. Aki ilyen gondokkal küzd, arra jellemző, hogy „az érzelmek ereje még felnőttek esetében is sodró lehet, s ha nem lehetséges őket beszéddel vagy egyéb elfogadható módon (sport, kreativitás...) levezetni, akkor egy idő után kontrollálatlan kitörés következhet be.”²⁴ (Ez a fajta kitörés irányulhat kifelé például törés-zúzás vagy támadás által.) Erre utal a harmadik felvonás negyedik jelenete is, amikor fia kezét olyan erősen szorítja, hogy észre sem veszi, vagy amikor feleségét lerántja a földre és ráncigálja a király jelenlétében.

²³ Bartha, id. mű, 102.

²⁴ Berki Judit: *Indulatkezelési zavarok, önpusztító viselkedésmódok* (2014), <http://hu.berkijudit.hu/blog-2/aloldalak/tunetekindulatkezelesi-zavarok-onpusztito-viselkedesmodok>, 2014. 08.12.

2.5. Az erőszakhoz vezető út

2.5.1. A testvéri rivalizáció gyökerei általában és a műben

Golaud személyiségében nem csak a felesége iránti féltékenység jelenik meg, hanem a testvérféltékenység is. Fontosnak tartom megvizsgálni azt, hogy utóbbi háttérében milyen fő okok húzódnak meg. Ezért foglalkozok azzal a kérdéssel is, hogy a születési sorrend milyen szempontból befolyásolhatja Golaud és Pelléas kapcsolatát, és ez milyen módon jelenik meg az operában.

Dr. Alfred Adler²⁵ volt az első, aki a születési sorrenddel kapcsolatban kezdett vizsgálni. Elmélete szerint a gyermek személyiségét nagyban befolyásolja, hogy a családban hányadiknak születik.²⁶ Bereczkei Tamás az *Evolúciós pszichológia*²⁷ című munkájában a következőket írja:

„A középkori Európára általában is jellemző magas mortalitási ráták miatt szükség volt a viszonylag nagy családi méretre, amely biztosítja a leszármazás folytonosságát. Ugyanakkor a túl sok fiú kiházasítása azzal a kockázattal járt, hogy az apai örökség szétforgácsolódik, a család elveszti gazdasági hatalmát. Ezt a feszültséget oldja fel az *elsőszülöttség intézménye (primogenitúra)*, amely a családi vagyont egyetlen vérségi vonalra korlátozza.”

A család másod-, a harmadszülöttei, stb. voltak a család úgynevezett tartalékai, akik saját anyagi forrásaikat, karrierjüket úgy biztosíthatták a legjobban, hogyha papnak vagy katonának²⁸ álltak.

Az elsőszülöttnak a további testvérek érkezésével már többedmagával kell osztoznia családjá szeretetén és törődésén. Kutatások igazolják, hogy az elsőszülöttek kevésbé vállalnak kockázatot,²⁹ ugyanakkor a betegségekkel szemben ellenállóbbak, a későbbi életükben pedig teljesítményorientáltabbak. Így lehetséges, hogy gyakran válnak vezetővé. Bereczkei Tamás szerint „nagyobb érzelmi stabilitás, tekintélytisztelet és dominancia jellemző rájuk, mint

²⁵ dr. Alfred Adler osztrák pszichiáter (1870-1937) 1911-ben alkotta meg az ún. individuálpszichológia elméletét. Nevéhez köthető továbbá a kreatív én fogalmának megteremtése is.

²⁶ E. Tóbiás Sára: 'A születési sorrend hatása a személyiségfejlődésre' – *A Psychologies Magazine oldaláról, Lélekbirodalom*, (2010. május 23.)
<http://lelekportal.blogspot.hu/2010/05/szuletesi-sorrend-hatasa.html>, 2014. 08. 03.

²⁷ Bereczkei Tamás: *Evolúciós pszichológia*, Osiris Kiadó, Budapest, 2003, 134.

²⁸ Bereczkei, id. mű, 134.

²⁹ Frank Sulloway, idézi E. Tóbiás Sára: E. Tóbiás Sára: 'A születési sorrend hatása a személyiségfejlődésre' – *A Psychologies Magazine oldaláról, Lélekbirodalom*, (2010. május 23.)
vö. <http://lelekportal.blogspot.hu/2010/05/szuletesi-sorrend-hatasa.html>, 2014.08. 03.

később született testvéreikre, akik inkább lázadóak, a tekintéllyel szemben ellenállóak és inkább rövidtávú párkapcsolati stratégiát követnek.”³⁰

Az első gyermek életében jelentős változás akkor következik be, amikor megérkezik a családba a második gyermek. Ilyenkor az elsőszülött gyermek egyfajta traumát él át, mert elveszti addigi kiváltságos helyzetét, hiszen innentől kezdve osztoznia kell a szülők figyelmén. A későbbiekben erre a traumára vezethetjük vissza a két testvér közti féltékenységet és feszültséget. (Ez a féltékenység akkor marad meg, ha az anya nem juttat elég szeretetet első gyermekének.)

A legkisebb gyermek – akárcsak a műben Pelléas – szabadabb gondolkodású. A kutatások azt mutatják, hogy ezek a gyerekek „hajlamosak megkérdőjelezni dolgokat, lázadó személyiségek, akik elkerülik a közvetlen versengést az elsőszülött testvérrel és teljesen más útra vállalkoznak az életükben.”³¹

A fent említett jellemzők felerősödhetnek például a nagyobb korkülönbség esetén (ahogy azt Golaud és Pelléas esetében látjuk), legyen szó öt évről vagy még többről.

A pszichológia jelen állása szerint általában az elsőszülöttek – akárcsak a műben Golaud – hagyománytisztelőbbek, merevebbek, a konvenciókhoz jobban ragaszkodóak és szorongóbbak. Ezzel szemben a másodszülöttek szabadgondolkodásúak. Ha alaposan megfigyeljük Pelléast, akkor elmondható, hogy ő pont ilyen, ezért néha senki sem érti gondolatait.

A testvérféltékenység mellett meg kell említenünk még azt a problémát is, hogy Pelléas beleszeret Golaud feleségébe, mely tovább növeli Golaud féltékenységét. Erre kitűnő példa a harmadik felvonás második jelenete, melyben Golaud és Pelléas a vár alatti barlangban van. Golaud a következő szavakat mondja: „Érzed-e itten a halál szelét?”³² Ezt hallva felmerülhet bennünk a kérdés, vajon Golaud féltékenységében képes lenne-e megölni Pelléast. Úgy gondolom, hogy maga a kérdés és a nyomasztó, fojtogató légkör előre vetíti az elkerülhetetlen végzetet, a halált.

³⁰ Paulhus et al., (1999), idézi Bereczkei Tamás (2007), idézi Gyuris Petra: *Homogámia és/vagy szexuális imprinting a párválasztásban. Rivális párválasztási mechanizmusok tesztelése az evolúciós pszichológiában*, Doktori (Ph.D.) Értekezés, Pécs, (2009)
http://old.pszichologia.pte.hu/files/tiny_mce/D-2009-%20Gyuris%20Petra.pdf, 2014.08.12. 47-48.

³¹ E. Tóbiás Sára: 'A születési sorrend hatása a személyiségfejlődésre' – *A Psychologies Magazine oldaláról, Lélekbírodalom*, (2010. május 23.)
<http://lelekportal.blogspot.hu/2010/05/szuletési-sorrend-hatasa.html>, 2014. 08. 03.

³² Bartha, id. mű, 99.

2.5.2. A családon belüli erőszakról általában

Ehhez kapcsolódóan nagyon fontos szólni a családon belüli erőszakról is. „A családi erőszak fogalma általában a családtagok vagy az intim partnerek közötti, tipikusan – de nem kizárólag – otthon megvalósuló erőszakcselekmények megjelölésére szolgál.”³³ A bántalmazás kimenetelét tekintve „ötféle fajtáját szokás elkülöníteni: a szóbeli, a lelki, a testi, a szexuális és a gazdasági (anyagi) erőszakot.”³⁴ Az erőszakot tevők nemüket tekintve pedig éppúgy lehetnek nők, mint férfiak. A NANE³⁵ szerint a feleségbántalmazás mindig egy hosszabb folyamatnak a része, így sosem hirtelen felindulásból történik. Lenore Walker³⁶ amerikai pszichológus szerint ez egy olyan folyamat, melynek három szakasza van. Az elsőben felgyülemlik a feszültség, a másodikban tapasztalható az erőszak* kitörése, végül pedig következnek a mézes hetek (mely esetünkben Golaud és Mélisande kapcsolatában nem következik be.)

A családon belüli erőszak szélsőséges esete a gyilkosság, ahogy azt Debussy operájában is látjuk. Bereczkei a családon belüli gyilkosságokkal kapcsolatban az alábbi vizsgálat tapasztalataira hivatkozik.

„Egy amerikai vizsgálatban a *családon belül elkövetett gyilkosságokat* elemezték, és azt találták, hogy miközben a családtagok megölése a gyilkosságok kb. negyedét teszi ki, ezen belül figyelemre méltó megoszlást találunk. Nevezetesen, a közeli rokonok elenyésző számban válnak a gyilkosságok áldozataivá [...] míg a nem vér szerinti rokonok - elsősorban a házastársak és hozzátartozóik - lényegesen nagyobb kockázatnak vannak e tekintetben kitéve [...]”³⁷

³³ Szakács Tamás: 'A családon belüli erőszak fogalma és tipizálása' in *Szakkriminológia*
<http://www.doksi.hu/get.php?lid=18323>, 2014.10.12.

³⁴ *Miért marad??? Feleség- és gyerekbántalmazás a családban Hogyan segíthetünk?- Kézikönyv segítő foglalkozású szakemberek számára*, NANE Egyesület, Budapest, 2006, 11.

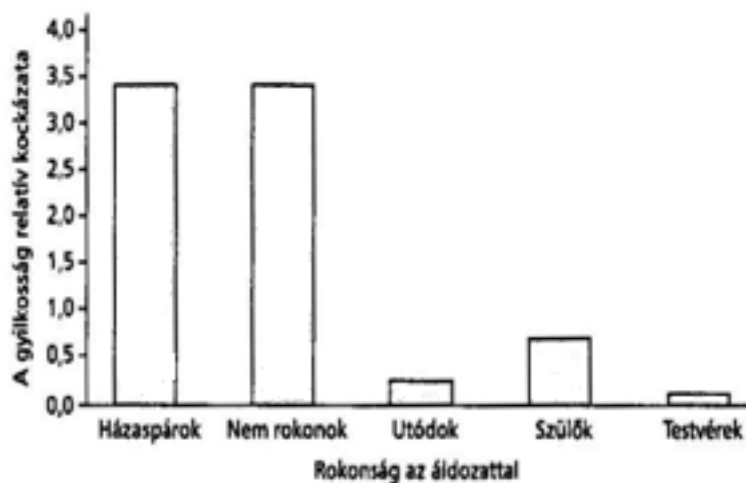
³⁵ vö. *Miért marad??? Feleség*, id. mű, 43-45.

³⁶ vö. *Miért marad??? Feleség*, id. mű, 43-45.

* A harmadik szakaszra jellemző a megbánás illetve a fogadkozás a bántalmazó fél részéről. Ilyenkor újra az udvarlási szakaszban tapasztalható kis ajándékok kerülnek elő.

³⁷ Daly és Wilson (1982 b, 1988, 1996), idézi Bereczkei Tamás, in *Evolúciós pszichológia*, Osiris Kiadó, Budapest, 2003, 55.

Ez azért lehetséges, mert a családtagok tudattalanul is egymást védik, épp úgy, mint Pelléas és Golaud esetében. (A gyilkosságról általában szóló alábbi táblázatban erről láthatunk összesítést.)³⁸



2.5.3. Az erőszak megnyilvánulása Debussy Pelléas et Mélisande-jában

Visszatérve a negyedik felvonás második jelenetére elmondható, hogy innen kezdve Golaud egyre gyorsabban süllyed morális értelemben egészen a gyilkosságig. E felvonás utolsó jelenetében Pelléas és Mélisande titokban találkozik a parkban, s megvallják egymásnak szerelmüket. Eközben Golaud leskelődik, majd pedig megöli Pelléast. (Az nem derül ki ebből a jelenetből, hogy feleségét is megsebzí-e, az azonban biztos, hogy ha fizikailag nem is, lelkileg mindenképpen sebet ejt rajta.)

Ezen a ponton felmerülhet bennünk az a kérdés, hogy Golaud azért gyilkol-e, mert pusztító a természete, vagy mert eredendően gonosz és gyilkos. Úgy gondolom, hogy e kérdés így nem helytálló, mivel Golaud valójában nem gonosz természetű férfi. Valahol a lelke mélyén nem más, mint szeretni akaró férj. Golaud tehát nem azért gyilkol, mert lelkében sötétség van, hanem mert nem tud mit kezdeni Pelléas és Mélisande mélyülő kapcsolatával. Természetesen ez nem menti fel erkölcsi értelemben cselekedetei alól. Mentális állapotát tekintve pedig elmondhatjuk, hogy az opera végére megőrül, teljesen megzavarodik. (Ennek ellenére érzi, hogy ő az oka mindennek. S ez is mutatja, hogy a dráma valójában belül zajlik.)

³⁸ Daly és Wilson (1988), idézi Bereczkei Tamás, in *Evolúciós pszichológia*, Osiris Kiadó, Budapest, 2003. 55.

2.6. Eltemetett igazság

Az opera utolsó felvonásában a haldokló Mélisande-ot látjuk. (Nem tudni, hogy azért haldoklik-e, mert Golaud sebezte meg akkor, amikor megölte Pelléast, vagy mert a szülésbe hal bele.) A szobába megérkezik Golaud, és kiküld onnan mindenkit, hogy megkérdezze feleségét arról, hogy Pelléas-szal szerették-e egymást tiltott módon. Mélisande tagad, s ezért férje elkezd erősködni. Könyörtelenül közli feleségével, hogy halál vár rá, ezért mindenképpen mondja meg az igazat. Azonban Golaud nem tud meg semmit. Nem sokkal később visszatér a szobába a király, s a következőket mondja: „Kicsi lányod itt van!”³⁹ S itt felmerül egy fontos kérdés: a kislány Pelléas-tól van, vagy esetleg Golaud-tól? S ha mégis Golaud-tól, akkor megbocsátana-e feleségének? Sajnos ez a kérdés – csak úgy mint a többi –, megválaszolatlan marad.

³⁹ Bartha, id. mű, 120.

3. *A PELLÉAS ET MÉLISANDE* SZEREPLŐIHEZ ÉS AZOK VISZONYAIHOZ KAPCSOLÓDÓ HANGRENDSZEREK ÉS HANGRENDSZEREN BELÜLI STÍLUSRÉTEGEK ELEMZÉSE

A pszichológiai fejezetben láthattuk azt, hogy a műben mennyire meghatározó a félelem, az elveszettség, a féltékenység érzése és az abból kifejlődő erőszak. A szereplők árnyalt karakterével, egymáshoz való viszonyukkal kapcsolatban sok mindent csak sejthetünk arról, ami nincs kimondva, ami a szereplők lelkében zajlik. Ily módon az egész operát, a szereplőket, azok egymással való viszonyát és a környezetet áthatja egyfajta titokzatosság. Dolgozatom zenei részében megkísérlem érzékeltetni, hogy Debussy milyen zenei eszközöket (hangrendszereket, hangrendszeren belüli stílusrétegeket, stb.-t) használ mindezek megjelenítésére az operában.

3.1. Debussy operájának újszerűsége

Debussy miután elolvasta, illetve – 1893. május 17-én a Théâtre des Bouffes-Parisiens színházban – megtekintette Maurice Maeterlinck *Pelléas et Mélisande* című drámáját, eldöntötte, hogy opera formájában megzenésíti. A mű bemutatásáig (1902. április 30.) kilenc év telt el, mely alatt Debussy újra és újra javításokat végzett művén, melyet alátámaszt jó barátjához, Chaussonhoz írt levele: „Korai volt még *Pelléas és Mélisande* előhaladásán ujjongnom, egy álmatlan, gondolatokkal terhes éjszaka során rájöttem, hogy bizony, még nem találtam rá az igazi zenére...”⁴⁰ Az opera újításai és szokatlan megoldásai már a bemutaton megosztották a közönséget. Az eddig megszokotthoz képest hiányoznak a drámai hatáskeltés eszközei, mint például a kórusrészek, vagy a hangos kirobbanások. „Zenéjét dallamtalannak és formátlannak, harmóniavilágát kuszán rendszertelennek, ritmusát határozatlannak [...] bélyegezték meg azok, akik nem eszméltek rá ennek a merészen újfajta muzsikának a belső törvényszerűségére.”⁴¹ Debussy szerint az opera szereplőinek az idejétmúlt hagyományoktól

⁴⁰ Claude Debussy Ernest Chaussonhoz írt levele, idézi Bartha Dénes, in 'Pelléas és Mélisande' in: Keresztury Dezső (szerk.): *Debussy Pelléas és Mélisande-ja*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest: 1964, 24-25.

⁴¹ Bartha, id. mű, 68.

mentesen kell megszólalni a színpadon, az egyes szereplők érzéseit pedig nem lehet kizárólag dallamokkal kifejezni.⁴²

Meg kell említenünk még a balett⁴³ hiányát is, mely különösen meghökkentette a francia közönséget. Ennek oka feltehetőleg az lehetett, hogy a balett már 1581 óta hozzátartozott a francia udvar életéhez. Fejlődésében jelentős szerepe volt Jean-Baptiste Lullynek, akinek operáiban fontos szerepe volt a táncnak. (Ezek a táncok különböző tempójúak és lüktetésűek lehettek, például menüett, gavotte, bourrée, stb.) Lully olyan magas szintre emelte a műfajt (mind az opera, mind a balett tekintetében), hogy aki el mert térni az eddig megszokott hagyománytól, az akár a hírnevét is elveszthette.⁴⁴ Lully operáit „az általa kifejlesztett ún. francia nyitánnyal kezdi, a cselekményt arietták, tercettek, chansonok, balettek szakítják meg.”⁴⁵ Utóbbi is aktív része az operai történelemnek. Mindezek mellett Lully előszeretettel használta a kórust, mintegy drámai háttérrel adva a cselekményeknek.

Mindezek tükrében talán érthető, hogy a Debussy-operában látható újítások miért oszthatták meg a közönséget, hiszen – mint láthattuk – a kórus és a balett operabeli alkalmazása már a 17. században is divatos volt, épp úgy, mint a 19. században. Ugyanakkor tagadhatatlan a *Pelléas* korszak- és stílusújító volta, mely nélkül nem születhettek volna meg olyan nagyszabású színpadi zeneművek, mint például Igor Stravinsky *Petruskája*, *Oedipus Rex*, Alban Berg *Wozzeck*je vagy Bartók Béla operája, *A Kékszakállú herceg vára*.

3.2. Az opera felépítése

Az opera öt felvonása összesen tizenöt zárt jelenetet foglal magába, melyek mindegyike nagyjából tizenöt perces. Annak hátterében, hogy egy-egy felvonás pontosan hány jelenetet ölel fel, feltehetőleg színpadtechnikai okok állnak. A mű szerkezetében félúton áll a mozarti

⁴²Claude Debussy: 'Pourquoi j'ai écrit Pelléas', fordította. Fazekas Gergely, a megjelenés 2015-re várható in *Debussy összes írása és interjúja*, Rózsavölgyi és Társa Kiadó, Fazekas Gergely szíves engedelmével. Itt szeretnék ez úton is köszönetet mondani Fazekas Gergelynek, hogy a kiadás előtt használatomra bocsátotta a fordítást.

Francia változat: http://agora.qc.ca/documents/claude_debussy--pourquoi_jai_ecrit_pelleas_par_claude_debussy, 2014.09.21.

⁴³A balett (melynek fénykora 17. századra tehető) az olasz *ballo* szóból származik, ami a *ballo*=tánc kicsinyített változata. A balett eredetileg Itáliából, a 15. századból származik. Abban az időben, amikor a francia udvarban a színpadon központi helyet foglalt el, Itáliában már minimális volt a szerepe.

⁴⁴Claude V. Palisca: *Barokk zene*, Zeneműkiadó Budapest: 1976, 238.

⁴⁵Jean-Baptiste Lully élete és munkássága: http://www.irodalmiradio.hu/femis/zene/kszerzo/1_menu/lully.htm, 2014. július 21.

opera, és a wagneri zenedráma között.⁴⁶ Debussy jelenetei rövidebbek és áttekinthetőbbek, mint ahogy azt Wagnernél tapasztalhatjuk.

3.2.1. Debussy szövegválasztása

Debussynek olyan szövegre volt szüksége, melyben kevés a külső cselekmény, a hangsúly a lélek belső történésein van, és amelyben a szereplők nem maguk alakítják, hanem „elszenvedik sorsukat, az életet és a halált.”⁴⁷ Éppen ellenkezőleg, mint a wagneri operákban, ahol a halálra szánt szerelmesek ágálnak sorsukkal (például a *Tristan und Isolde*-ben vagy a *Walkürben*).⁴⁸ A *Pelléas*-ban tehát nem kellene hősök, s ha valaki mégis hőssé válik, akkor az nem azért lesz, mert az a küldetése, hanem mert az élet belesodorta abba a szituációba.

Ilyen szempontból Maurice Maeterlinck lírai drámája tökéletesen megfelelt a célnak, annak ellenére, hogy Debussy jó néhány változtatást végzett az eredeti szövegkönyvön. Például már korán eldöntötte, hogy négy jelenetet ki fog húzni a librettóból. Természetesen ezek mellett kihúzott még ismételt mondatokat, illetve olyan leíró részeket, melyeket Maeterlinck nem a színpadi utasításokba, hanem a párbeszédbe illesztett be. Ezekhez a változtatásokhoz Maeterlinck is hozzájárult. Annak oka, hogy később miért neheztelt Debussyre, az lehetett, hogy a bemutatón Mélisande szerepét nem Maeterlinck pártfogoltja (Georgette Leblanc) játszotta, hanem egy addig ismeretlen angol énekes hölgy (Mary Garden).⁴⁹

Maeterlinck^{50*} (a híres *Kék madár* szerzője) szimbolista szerző, akinél a szimbolizmus nem kimondó, hanem sejtető. „On ne dit pas, on suggère.” - ami magyarul annyit tesz: „A költő nem elmondja, hanem szuggerálja, sejteti mondanivalóját.”⁵¹ Ezért is lehet, hogy Debussy műve hangvételeiben nagyon tartózkodó, külső cselekmény tekintetében pedig szűkszavú. A mű tele van befejezetlen mondatokkal, és ki nem mondott érzelmekkel, s ez is

⁴⁶ Bartha, id. mű, 61.

⁴⁷ Bartha, id. mű, 19.

⁴⁸ Szabolcsi Bence: „Pelléas és Mélisande” az Operaházban I.’ *Nyugat*/1925/1925.23-24. szám/*Figyelő*/*Zenei Figyelő*, (1925), <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00385/11854.htm>, 2014. 07. 22.

⁴⁹ Richard Langham Smith, idézett szócikk (Grove)

* Maurice Maeterlinck (1862-1949) jómódú polgári családból származott, akinek édesapja amatőr kertész volt. A kert elemei – mint a fák, a kastély-szerű kúriák, illetve a hínáros tavak – mind megjelennek a későbbi Maeterlinck-művekben. Maeterlinck a kollégiumi évek után a genti egyetemen jogot tanult, melynek befejeztével a peres ügyeket háttérbe szorítva inkább publikált M. Mater vagy Mooris Maeterlinck néven. Maurice Maeterlinck: *Pelléas és Mélisande*, alapján, ford.: Bárdos Miklós, Lackfi János, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1999, 218-219.

⁵¹ Stéphane Mallarmé, idézi Bartha Dénes, uő.: „Pelléas és Melisande” in: Keresztury Dezső (szerk.): *Debussy Pelléas és Melisande-ja*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1964, 16.

jól mutatja, hogy a dráma valójában a szereplők lelkében zajlik. A zeneszerző a így vélekedik erről: „A zene ott kezdődik, ahol a beszélt szó felmondja a szolgálatot.”⁵²

Az egész operára jellemző tehát a halk és tartózkodó hangvétel, illetve hangszín, a *piano* vagy *pianissimo* hangerő, ritkábban *forte* és csak nagyon ritkán a (zenei csúcspontokon) a *fortissimo* (mely az egész műben mindössze négyszer hangzik fel).

3.2.2. „Befejezetlen” mondatok

Az opera egyik jellegzetessége, hogy a műben több esetben találkozhatunk olyan helyzettel, amikor az egyik szereplő nem önmaga fejezi be megkezdett mondatát, hanem az azonnal hozzákapcsolódó zenekar. Hadd hozzak erre néhány példát, melyeknek pszichológiai elemzésére később térek vissza. Első példám az első felvonás harmadik jelentének végéről való, melyben Pelléas és Mélisande a kastélyba készülnek visszatérni. Ebben a részben láthatjuk először a Mélisande-ban ébredő szerelmet.⁵³ Az utolsó idézett mondata alatt például egy nápolyi szekundot hallunk, azonban amikor kicsit megnyugszik Mélisande és újra ura lesz érzelmeinek, akkor (Fisz-) dó-pentatonban vagyunk.

Pelléas: „- Erre vezet az út. Add a kezed, Mélisande.

Mélisande:– Vigyázz, a virágaim elejtem még...

Pelléas: - Te csak bátran támaszkodj rám: nagyon meredek az út, sötét van, alig látunk...

Tán holnap indulok útra...

Mélisande:- Ó, de miért is mégy?” – hirtelen érzelmi kitörés

MÉLISANDE

Voyez, voyez j'ai les mains pleines de fleurs.
But look! you see I've both my hands full of flowers.

main? hand? Je vous soutien. I will hold you

a motívum poláris távolságban ismétlődik
(distanca - elv)

⁵²Claude Debussy Ernest Guiraud-val folytatott beszélgetése (1889 októbere), feljegyezte: Maurice Emmanuel, idézi Ujfalussy József: *Achille-Claude [sic!] Debussy*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1959, 95.

⁵³Bartha, id. mű, 17.

Claude Debussy: *Pelléas et Mélisande. partition pour chant et piano*, A. Durand & Fils Paris, 1907. 53-54.

Plus lent (jusqu'à la fin de l'Acte)

P. *pp* *doux et expressif*

drai par le bras, le che-min est es-car-pé et il y fait très som-bre.
up by your arm, for the path is ve-ry steep and tis growing quite dark now.

Fisz

P. *encore plus doux*

Je pars peut-être de-main —
At morn per-haps I must go —

Fisz

MÉLISANDE *Ils sortent They go out*

Oh!... pour-quoi par-tez-vous?
Oh! but why must you go?

ppp *m.d. pp*

Fisz/fisz: Nápolyi-szekund

Fisz-dó-pentaton

m.g. pp *presque plus rien*

Fisz: Mi⁷ - 2³

dó-penta-là+4+7 dó-pen-taton

Fin du 1^{er} Acte.

Olyan is előfordul a műben, hogy a zenekar nem fejezi be a szereplő által félbehagyott mondatot. Ennek feltehetőleg az lehet a célja, hogy a hallgató vigye magában tovább a megkezdett gondolatot. (Úgy gondolom, hogy a mű többek között pontosan azért korszakalkotó jelentőségű mind zenei, mind pszichológiai értelemben, mert „nem rágja a szánkba”, hogy mit is kell gondolnunk.)

A következő példám a félbehagyott gondolatmenetre a második felvonás első jelenetéből az a rész, mikor Mélisande és Pelléas a parkban lévő kútnál beszélgetnek. Mélisande utolsó mondata – melyet a kotta, illetve a szövegkönyv is három ponttal jelöl –, azért nagyon fontos mert itt jelenik meg elsőként szimbolikusan, hogy valójában mit gondol házasságáról.*

Pelléas: „- Bele ne hajolj, vigyázz!

Mélisande: - Nem ér oda a kéz.

Pelléas: - Vigyázz, nagyon síkos a kő... A kezedet add ide hát!

Mélisande: - Nem, nem, - bár a kezemhez érne a víz...

Azt mondják, hogy az én kezem beteges, halvány...”⁵⁴

* Az operában Debussy három alkalommal jeleníti meg a sirásmotívumot. Az első két alkalommal Mélisande-hoz kapcsolódik. Először ti⁷ és azok fordításai, míg itt csak ti⁷-ek. Harmadszor Yniold-hoz és Golaud-hoz kapcsolódik, de ott ti⁷-mixtúráként.

⁵⁴ Bartha, id. mű, 86-87.

Claude Debussy idézett zongorakivonat 61-62.

X *è - tre... Je vou-drais tou-cher*
 F *it. I am try-ing to*
 Ne vous pen-chez pas ain-si.
 See you do not lean too far.

X *l'eau... Non, non,*
 F *reach... No, no,*
 Pre-nez gar-de de glis-ser... Je vais vous te-nir par la main...
 Then be care-ful not to slip... I'm going to take hold of your hand...

mp

csúszás (ki akarja húzni)

X *Je vou-drais y plon-ger les deux mains...*
 F *I should like to dip in both my hands...*

pp

viz

Cédez
 On di - rait que mes mains sont ma - la - des au - jourd'hui...
 It seems to me my hands are not ve - ry well to - day...

PELLÉAS
 Oh! oh!
 Oh! oh!

↑ *Sírásmotívum (ti - ék)* ↑

Az utolsó példám folytatása az előbbinek.

Pelléas: „- Nagyon vigyázz, vigyázz, kérlek! - még behullsz! – Mi az, amivel játszol?

Mélisande: - Golaud adta akkor ezt a gyűrűt...”⁵⁵

66

Vous allez tomber!
 You are going to fall!

A - vec quoi jou - ez - vous?
 What is that in your hand?

En animant
MÉLISANDE
 A - vec l'an -neau qu'il m'a don - né.
 It is the ring he gave to me.

Ne jou - ez pas ain - si au - des -
 Do not toss it a - bout in that

la' Szó la' Szó Fa' ré Fa' Szó la' Szó la' Szó

⁵⁵Bartha, id. mű, 87.

Claude Debussy idézett zongorakivonata, 66.

3.2.3. Debussy és a francia énekbeszéd

A műben a maeterlincki szöveg hordozója az énekhang, melynek szerkesztésében Debussy különösen ügyelt a természetességre. Ez a természetesség azt jelenti, hogy félretesz minden addig használt eszközt, s ha kell hagyományt is, melytől a zenei és drámai folyamat töredezetté válhat. Ilyen például a hagyományos értelemben vett ária, duett, vagy táncbetét. A régebbi operákban – például Mozartéiban – az egyes áriák (melyek megállítják a cselekményt) elszeparálódnak egymástól, itt viszont csak monológokat, illetve egymásnak felelgető párbeszédet találunk, melyek által sokkal folyékonyabbá válik az operai történet mind zenei, mind pedig drámai értelemben.

Debussy egyik célja az volt, hogy a francia énekbeszédet, az úgynevezett *parlando*-technikát kifejlessze (melynek fontos eleme volt a természetesség). Érdekes, hogy ez a kérdés már Jean-Baptiste Lullyt is komolyan foglalkoztatta, aki olasz származása ellenére kiválóan „tudott alkalmazkodni a francia nyelv sajátos hanglejtéséhez, dallamainak jellegét, kereteit ennek zeneisége határozta meg”.⁵⁶ A legszebb példákat talán az – általában zenekar-kíséretes – recitativók kezelésében láthatjuk, melyekben a zene szöveghez való igazodását Lully a sűrű ütemváltásokkal, illetve a ritmusok variálásával segítette. Hadd idézzem erre *Atys tragedie*⁵⁷ című operájának egy részletét melynek 1676-os bemutatója nagy sikert aratott. (Az opera kottáját végignézve elmondható, hogy míg a betoldott táncjátékok természetesen egy metrumban mennek végig, addig az énekes részeket sűrű metrumváltások tarkítják.)

⁵⁶ Kelemen Imre: *A zene története 1750-ig*, Főiskolai Tankönyv, Tankönyvkiadó, Budapest, 1991, 290.

⁵⁷ Jean-Baptiste Lully: *Atys tragedie* (1676): IMSLP84413-PMLP44600-LWV53-Atys09
[http://imslp.org/wiki/Atys,_LWV_53_\(Lully,_Jean-Baptiste\)](http://imslp.org/wiki/Atys,_LWV_53_(Lully,_Jean-Baptiste)), 2014.09.04.

Prologue

2

Air
Pour les Nymphes
de Flore

Rondeau

Le Temps

C.

frir les fleurs que nous voyons pa... roître: quel Dieu les fait re-
 naître Lorsque l'hiver les fait mourir? Le froid cru-
 el regne en co re: Tout est glacé dans nos champs, D'où vient que
 Flore, de-van ce le Prin-tems? Quand l'attens les
 beaux Jours, Je viens toujours trop tard, Plus le Printems s'a-
 vance et plus il m'est contrai... re, Son re-tour presse le dé-

The musical score is written for a single melodic line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The lyrics are in French. Red boxes highlight the following measures:

- System 1: The measure containing the lyrics "fleurs" and the measure containing "roître".
- System 3: The measure containing the lyrics "champs".
- System 4: The measure containing the lyrics "de-van ce".
- System 6: The measure containing the lyrics "re-tour".

Mi is jellemző ezzel szemben a Debussy-féle *parlando*-technikára? Inkább a bonyolultabb ritmusokat (kvartola-septola szembeállítás, stb.) részesíti előnyben. Kis hangközlépések, kis ambitus, különös ritmikai rendszer, mely illeszkedik a francia nyelvhez, melyben például a kvartola-septolákkal keveredik. Ha összehasonlítjuk a két zeneszerző lejegyzésmódját, akkor azt láthatjuk, hogy míg Lully a szöveghez való igazodást a sűrű ütemváltásokkal segítette, addig Debussy közel sem vált olyan gyakran ütemmutatót.

A wagneri *parlandók*ban nagy hangközugrások vannak, illetve jellemző a nagy ambitus. Ezzel szemben a *Pelléas et Mélisande*-ban ez a *parlando*-technika épp oly visszafogott, mint maga az opera atmoszférája. Ebből következik, hogy amikor egy szereplő kilép ebből a nyugodt énekbeszédből, akkor az fontos jelentéssel bír.

3.3. Debussy és Wagner

3.3.1. A Debussy-Wagner ellentét

Ebben az alfejezetben arról szeretnék röviden beszélni, hogy miért fordult el egy idő után Debussy Wagnertől, annak ellenére, hogy korábban valósággal rajongott érte.

Debussy az 1870-es években a Párizsi Conservatoire-ban tanult zongoraművész szakon, mely nem volt kedvére való. Ennek oka az lehetett, hogy számára az iskola és annak szelleme nagyon elmaradott volt. Ezt követően 1880 és 1882 között Madame Meck mellé szegődött házi zongorakísérőnek, akinek jóvoltából eljuthatott Olaszországba, illetve Oroszországba. E két út azért volt fontos Debussy életében, mert ezen alkalmakkal ismerkedhetett meg Wagner és Muszorgszkij zenéjével.

Debussy 1880 és 1884 között ismét a Párizsi Conservatoire-on tanult, ezúttal zeneszerzést. Az ott eltöltött évek alatt Durand-tól és Lavignac-tól tanulta az elméletet, Marmontel-től a zongorát, Guiraud-tól és rövid ideig César Franck-tól pedig a zeneszerzést. Azonban az 1880-as évek második felében már szabadulni szeretett volna a Conservatoire hatásától, s ennek lehetőségét Wagner zenéjében vélte felfedezni.⁵⁸ A zeneszerző iránt érzett rajongása oly mértékű volt, hogy kétszer is elzarándokolt Bayreuthba. Az 1889-es párizsi világkiállítás során hallott gamelán, illetve orosz zene (főleg Muszorgszkij) azonban teljesen kiábrándította Wagner zenéjéből. Debussy olyan zenére vágyott, melyet áthat a

⁵⁸ Ujfalussy, id. mű, 71.

természetesség,⁵⁹ mely teljesen szabad mindenféle törvényszerűségtől és mentes bármiféle filozófiától.⁶⁰

„...Voltak s még vannak a civilizáció pusztítása ellenére is olyan kedves kis népek, akik oly egyszerűen élnek a zenével, mint a levegővel. Zeneiskolájuk a tenger örök ritmusa, a szél a levelek között és ezer apró zaj, amelyekre gondosan ügyelnek anélkül, hogy aggályoskodó tankönyvekkel törődnének... – A jávai zene meg úgy ellenpontosz, hogy a Palestrina ellenpontja hozzá képest gyerekjáték. Ha pedig ütőhangszereik báját európai elfogultság nélkül hallgatjuk, meg kell állapítanunk, hogy a mieink csak a vásári cirkusz barbár zaját keltik.”⁶¹

Debussy számára ettől fogva Wagner már nem volt más, mint az a zeneszerző, aki lezárta egy már letűnt zenei korszakot. „S anélkül, hogy zsenialitását megtagadnánk, azt mondhatjuk, hogy pontot tett egy kor zenéjének végére, hasonlóan Victor Hugóhoz, aki magába foglalja a teljes, őt megelőző költészetet.”⁶²

Érdekes, hogy Debussy írásaiban, illetve egyes interjúiban egyszerre beszélt Wagnerről megvetéssel és szólt zenéjéről csodálattal. Az egyik interjúban például a következőt mondta: „[...] Wagner, akinek a zenéje a legcsodálatosabb, legnemesebb lélek kifejezése, miközben Wagner az életben végtelenül kicsinyes és szeszélyes volt.”⁶³ Egy másik interjúban pedig a következőket mondta Wagner zeneszerzési technikájáról:

„Wagner nagy irodalmi és drámai zseni volt - válaszolta-, de nem zenész. Forradalmi ötletei voltak a formával és az opera lehetőségeivel kapcsolatban, és ezeket csodálatos bátorsággal és energiával valósította meg. De a zenéjében elsősorban régi anyagokat alkalmaz új kombinációban. Wagner legtöbb témája megtalálható az őt

⁵⁹ Léon Vallas nyomán, 'Revue musicale de Lyon', 1911. január 8, *Muzsika* 2000 március, ford.: Rácz Judit Klára, a válogató neve nincs megadva.

http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=385, 2014. 08. 01.

⁶⁰ Ujfalussy, id. mű, 72.

⁶¹ Claude Debussy: *Croche úr, a műkedvelők réme* 1903, idézi: Ujfalussy József in *Achille-Claude* [sic!] Debussy, Gondolat Kiadó, Budapest, 1959, 73.

⁶² Claude Debussy: 'Pourquoi j'ai écrit Pelléas', fordította: Fazekas Gergely, a megjelenés 2015-re várható in *Debussy összes írása és interjúja*, Rózsavölgyi és Társa Kiadó, Fazekas Gergely szíves engedelmével. Francia változat: http://agora.qc.ca/documents/claude_debussy--pourquoi_jai_ecrit_pelleas_par_claude_debussy, 2014.09.21.

⁶³ 'Georges Delquys interjúja: A művészet a legszebb hazugság, Claude Debussy interjúiból, *New York Times*, (New York) 1910. június 26', Válogatta és fordította: Fazekas Gergely, in *Muzsika*, 2004. november, 26. http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=1368, 2014. 08. 01.

megelőző zeneirodalomban. Egészében véve Verdit sokkal eredetibb zeneszerzőnek tartom.⁶⁴

3.3.2. *A Tristan und Isolde és a Pelléas et Mélisande összehasonlítása*

Debussy sokszor nagyon rossz véleménnyel írt Richard Wagnerről, illetve zenéjéről. Ennek ellenére a *Tristan*, illetve a *Parsifal* nagy becsben tartotta, és írásaiban sosem szólt róluk egy rossz szót sem. Ennek oka feltehetőleg az lehetett, hogy e két műben talált olyan részleteket, melyekkel ő maga is egyetértett. (Richard Langham Smith szerint a *Pelléas*ban vannak olyan elemek – például harmóniák –, melyek erősen hasonlítanak a *Tristan* és a *Parsifal* harmóniameneteire.⁶⁵)

Wagner *Tristan und Isoldéja* a Debussy-opera közvetlen őseinek tekinthető. Mielőtt rátérnék a két mű közötti különbségekre, szeretnék pár szót szólni a köztük lévő hasonlóságokról. Mindkét szerző művének viszonylag kevés a cselekménye, s a zenei, illetve drámai hangsúly a lelki történéseken van. Jellemzőjük az is, hogy a mozarti operastílustól mindketten elrugaszkodnak, illetve a két operában formailag nincsenek zárt számok. Hasonlóság az is, hogy a szerelmes leánynak mindkét műben egy öregedő férfihoz kell feleségül mennie, továbbá mind Tristan és Isolde, mind pedig Pelléas és Mélisande szerelme halállal végződik.

A két librettó között nagy különbség, hogy Wagnernél hosszú monológokat találunk, míg Debussynél rövid mondatokat. Ebből is láthatjuk, hogy Debussy ebben is törekedett elszakadni a wagneri hagyományoktól. A következőkben további példákat szeretnék hozni erre.

Mint ahogy azt feljebb már említettem, Debussy olyan szereplőkre vágyott, akik elszenvedik sorsukat, és nem ágálnak ellene. Wagnernél ez pont ellentétes, mert az ő szereplői cselekvő hősök, akik nem azért lesznek hőssé, mert az élet belesodorta őket a szituációba. Mindezek mellett Wagner szereplői kimondanak mindent, amit gondolnak, és mindenről véleményt alkotnak, szemben Debussyval, akinél sok a befejezetlen mondat, melynek segítségével élénk tárhatja a lélek finom rezgéseit, és a befogadót a befejezetlen mondatok tovább gondolására készítheti.

⁶⁴ 'Maggie Teyte interjúja, Az oroszlan barlangjában³, *Opera Magazine* (New York), 1914. május', in *Muzsika*, Debussy interjúiból (3. befejező rész), (2004. december), válogatta és fordította: Fazekas Gergely http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=1472, 2014. 08. 01.

⁶⁵ Langham Smith, id. szócikk (Grove).

A szereplők közti további különbség az is például, hogy Debussy nem ad semmilyen varázshatalmat szereplőinek, míg Wagner igen (például Isolde a varázsgyógymódok ismerője).⁶⁶ Pelléas és Mélisande szerelme halkan múlik el, ezzel szemben Tristan és Isolde halála drámai erejű, melynél az utolsó pillanatban minden szem rájuk szegeződik. Debussy nem akar mindent a „szánkba rágni”, szemben Wagnerrel, aki a *Tetralógiában* négyszer mondatja el az alaptörténetet a színpadon. Debussy célja tehát a sejtetés, melynek egyik eszköze a „vokális csend”.

A *Pelléasban* sok befejezetlen gondolatot látunk és hallunk, és a befejezetlenséghez kapcsolódó csend is lényeges. „Közben szinte akaratlanul egy olyan kifejezőeszköz rémlett fel előttem, amit különösen a komponisták ritkán használnak; tudniillik az elhallgatás – ez talán az egyetlen módszer a drámai pillanat igazi, mély érzelmi tartalmának méltó érzékeltetésére.”⁶⁷ Éppen ezért gondolta úgy Debussy, hogy művét nem szabad hangversenyen előadni, mert akkor értelmét veszti. „A Pelléas igénytelen egyszerűsége csak a színpadon kap értelmet és értéket... Hangversenyen a közönség értelmetlennek találná a beszédes szüneteket, elhallgatásokat.”⁶⁸

A befejezetlen gondolatok mellett fontos szerep jut a „csendből a csendbe”- skémának.⁶⁹ Erre szeretnék most egy példát hozni, a harmadik felvonás második jelentének végét, illetve a harmadik jelenet elejét, ahol is csenddel fejeződik be és csenddel kezdődik a jelenet.

[Pelléas: „- Vigyél innen!]

Golaud: - Jó, gyerünk! (közjáték)

Pelléas: - Óh, itt lélegzem újra!...”⁷⁰

⁶⁶Peremiczky Szilvia, 'Wagner Trisztán és Izolda illetve Debussy Pelléas és Mélisande című operájának összehasonlítása', in *Palimpszeszt, Halászkirálynő*, (szerk.) Ladányi-Turóczy Csilla, (2007) 26. szám, vö. http://www.prae.hu/prae/palimpszeszt.php?menu_id=93&jid=20&jaid=59, 2014. 07. 22.

⁶⁷Claude Debussy Chausson Ernesthez írt levele (1893), idézi, Novotny Anna, <http://www.kalligram.eu/kalligram/archivum/2010/xix.-evf.-2010.-december-opera/opera/csoend-a-zeneben>, 2014. 07. 22.

⁶⁸Claude Debussy levele, melyet nem találtunk meg, idézi Bartha Dénes, in Bartha Dénes: 'Pelléas és Melisande' in: Keresztury Dezső (szerk.): *Debussy Pelléas és Melisande-ja*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1964, 45.

⁶⁹Peremiczky Szilvia, 'Wagner Trisztán és Izolda illetve Debussy Pelléas és Mélisande című operájának összehasonlítása', in *Palimpszeszt, Halászkirálynő*, (szerk.) Ladányi-Turóczy Csilla, (2007) 26. szám, vö. http://www.prae.hu/prae/palimpszeszt.php?menu_id=93&jid=20&jaid=59, 2014. 07. 22.

⁷⁰Bartha, id. mű, 99-100.

Claude Debussy idézett zongorakivonata, 147-148.

Ils sortent en silence.
They go out in silence.

P.
ci... sor-tons.
here... come out.

Oui, sor-tons.
Yes, come out.

più pp *pp* *pp* *pp*

8^a bassa

Animez progressivement jusqu'à l'entrée de la Scène III.

più pp *pp*

pp *pp* *pp* *pp*

Toujours *pp* (mais dans une sonorité claire)

pp

musical score for piano and voice, measures 148-153. The score is written for piano (left hand) and voice (right hand). The piano part features a complex, arpeggiated figure in the right hand, with a melodic line in the left hand. The voice part enters in measure 150 with the lyrics "cre - - - - - scen - - - - - do". The piano part is marked *pp* (pianissimo) in measure 150. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

cre - - - - - scen - - - - - do

pp

molto cresc.

SCÈNE III. Une terrasse au sortir des souterrains.
A terrace at the entrance of the vaults.

Entrent Golaud et Pelléas
Enter Golaud and Pelléas.



1#-es genus :

PELLÉAS

Ah! je res-pire en-fin!.. j'ai cru, un instant, que j'allais me trouver
Ah! Now I breathe a-gain... I thought for a while I was go-ing to be

mal-dans ces é-nor-mes grot-tes; j'ai é-té sur le point de tom-
ill in those e-nor-mous ca-verns; it was all I could do not to

p *sf*

Un peu retenu

ber... Il y a là un air hu-mide et lourd comme u-ne ro-sée de
fall. The ve-ry air there is hea-vy and dank like a noi-some mist of

pp *sf*

a: $b^{\flat} \frac{4}{3}$ $6^{\sharp}$

$b^{\flat} \frac{4}{3}$ $6^{\sharp}$

omega-hungat

Mindezekkel szemben Wagner *Tristan und Isoldé*jában teljességgel hiányzik a csend. Ennek oka a meg nem szűnő párbeszéd, a lebegő tonalitás, a záratok állandó elodázása és az álzáratok tömkelege.

A két mű közötti további különbség a hangszerelésben is tetten érhető. A *Pelléas et Mélisande*-ban sok a szóló állás, több szerepet ad Debussy a fafűvósoknak (akiket általában szordinálva és szolisztikusan játszat, elvéve ezzel a csillogó hangzást). Ezzel ellentétben Wagner fontos szerepet ad a rézfűvósoknak, mellyel egyfajta tömör és zengő hangzást kíván elérni. Debussy felfogása ebben is különbözik Wagnerétől, hiszen Debussy a rézfűvósokat általában szordinálva használja. További érdekesség lehet a hangszerelésben a hárfa használata, mellyel a hangzást színesíti.

3.3.3. A vezérmotívum kérdése a két szerzőnél

A két zeneszerző között további nagy különbség fedezhető fel még a vezérmotívum-technika használatában. Wagner zenedrámaiban az úgynevezett *Leitmotiv*-technika nagyon fontos szereppel bír. Tulajdonképpen visszatérő motívumokról van szó, melyek kapcsolódhatnak személyhez, tárgyhoz vagy éppen érzéshez, illetve elvont fogalomhoz (például halál) is. „Wagner a témáit és motívumait folytonosan variálta, felbontotta, egybeolvasztotta vagy egymással azonosította, a módosításokkal egymástól fokozatosan eltávolította vagy egymáshoz közelítette. A vezérmotívum-rendszer hálózatában egyrészt minden mindennel összekapcsolódik, másrészt minden egyes mozzanat mindig összetéveszthetetlen marad.”⁷¹

Debussy ellenszenve leginkább a wagneri vezérmotívum-technika ellen irányult. Úgy gondolta, hogy sokszor feleslegesen szólal meg az adott motívum, hiszen a szövegből amúgy is ugyanaz derül ki. „...Gondolja csak el, hogy sohasem léphetnek a színpadra átkozott vezérmotívumok tolakodó kísérete nélkül: sőt néha még éneklik is! Ez az eljárás arra emlékeztet, mintha valaki bemutatkozásakor átadná a névjegyét és ugyanakkor még el is szavalná szép értelmesen a névjegy szövegét!”⁷² Éppen ezért Debussy a Wagner-féle vezérmotívumos rendszert saját képére formálta, melyből egyfajta lyukacsos emlékeztető hálót épített ki, mely szimbólumokat és jellemeket jelenít meg. Ilyen például az opera első, négyütemes motívuma⁷³ is, mely Richard Langham Smith szerint az időtlenséget⁷⁴ fejezi ki.

⁷¹ Gönczy László, Egyetemes zenetörténet, 3-4. félév, Egyetemi jegyzet
http://kortefa.x-web.hu/sajat_irasok/Egyetemes_zenetortenet_3_4.pdf, 2014. 07.30.

⁷² Bartha, id. mű, 37-38.

⁷³ Claude Debussy idézett zongorakivonat, 5.

Ez az időtlenség összekapcsolódik az ötödik felvonásban Mélisande halálával⁷⁵, mellyel Debussy mintegy keretet ad a műnek. Lássuk erre a két idézetet:



(Részlet az ötödik felvonásból.)

M. *li.* *old.* Y - a - t'il long - temps que nous nous sommes vus?
Has it been a ve - ry long time since we met?

p

⁷⁴ Langham Smith, idézett szócikk (Grove)

⁷⁵ Claude Debussy, idézett zongorakivonat, 284.

A sírás-motívum az első felvonás első jelenetében háromszor szólal meg, mely mindegyike (bé-, cisz-, eisz-, gisz- alapú) ti⁷ (alaphelyzetű vagy fordítás).

Golaud: „-Valaki sír...Ohó! Ottan a forrás medrinél, ott egy leányka zokogva tördeli kezét.”⁷⁶

The image shows three systems of musical notation for Golaud's first scene. Each system consists of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (piano). The lyrics are in French and English. Red boxes highlight specific passages in the piano accompaniment.

System 1:
 Vocal: - nir sur mes pas. / now must re.trace. / J'entends pleurer... / I hear a sob,
 Piano: pp, p

System 2:
 Vocal: Oh! oh! / Oh! oh! / qu'y a-t-il là au bord de l'eau? / what have we there be.side the well? / U - ne / Can it
 Piano: p

System 3:
 Vocal: Il tousse / He coughs / pe - ti - te fil - le qui pleure au bord de l'eau? / be 'tis a maid - en who weeps be.side the well? / El - le ne m'entend / She does not hear me
 Piano: pp

Nagyon érdekes és sokat sejtető, hogy amikor később Golaud arra kéri fiát, hogy leskelődjön Pelléas és Mélisande után, akkor újra visszatérnek ezek a ti⁷-ek, csak épp mixtúrában.

The image shows a system of musical notation for Golaud's second scene. It consists of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (piano). The lyrics are in French and English. A red box highlights a specific passage in the piano accompaniment.

Vocal: Oui, pe - tit pe - re. / Yes, dear - est fa - ther. / Non, pe - tit / No, dear - est
 Piano: mf

ti⁷ - mixtúra

⁷⁶ Bartha, id. mű, 79.
 Claude Debussy, idézett zongorakivonat, 5, és 185.

3.3.3.1. Pelléas és Mélisande motívuma

Érdekes lehet az is, hogy az idők folyamán az egyes elméletírók hogyan és kire értelmezték az egyes motívumokat. Bartha Dénes szerint míg Golaud-nak és Mélisande-nak van saját motívuma, addig Pelléasnak nincs. Ezzel szemben Tallián Tibor⁷⁷, Gál György Sándor⁷⁸, Robert Orledge⁷⁹, illetve Peter Gutmann⁸⁰ úgy gondolja, hogy Pelléasnak van saját motívuma⁸¹, azonban ez a téma ebben a formában csak egyszer, más formában pedig szintén csak egyszer fordul elő az opera során. Tulajdonképpen Pelléas motívuma elenyésző számban van jelen a műben, s talán ezért is gondolhatta úgy Bartha Dénes, hogy Pelléasnak nincs külön motívuma.

36. *Animez un peu* *Entre Pelléas*
- é ... *Qu'allons-nous* *fai - re ?..*
all. *What shall we* *do ?..*
p *m.g.*

Allen Forte⁸² szerint a Pelléashoz kapcsolódó motívum az az „elhangolt” trichord* (ász-bé-cisz-bé), mely a felbontott bé-ász-d-e egészhangú menet felett hangzik fel (utóbbi szerinte Mélisande motívuma). Ha a teljes képletet egybe vesszük, akkor elmondhatjuk, hogy az egészhangú részlet és az „elhangolt” trichord együtt kiadja az úgynevezett 1:2-es modell skálát. Debussy ilyen módon kombinálta az 1:2-es modellt, a diatonikus és pentaton elemeket, melyek erősen kapcsolódnak valamilyen drámai jelenethez.⁸³

⁷⁷ Tallián Tibor: 'Claude Debussy: Pelléas és Mélisande' in *Miért szép századunk operája?* Szerk.: Várnai Péter, Gondolat Kiadó, Budapest, 1979, 21.

⁷⁸ Gál György Sándor: *Új operakalauz II. kötet*, Zeneműkiadó Budapest, 1978, 722-723.

⁷⁹ Robert Orledge, *Debussy and the theatre*, Cambridge University Press 1982, University Press, Cambridge, 89.

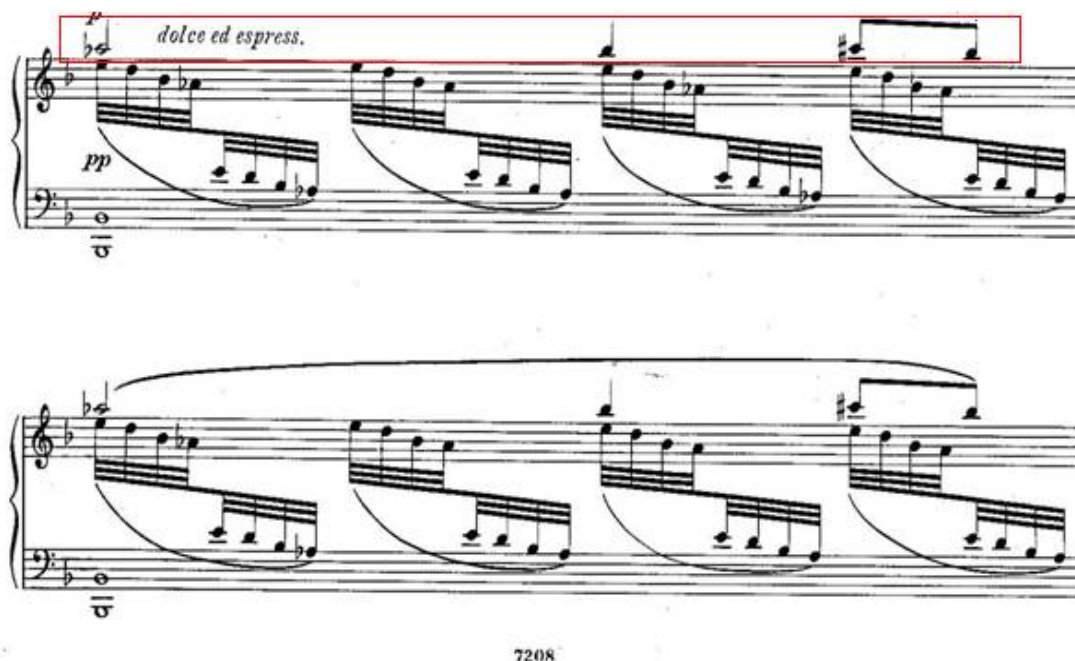
⁸⁰ Peter Gutmann: 'Claude Debussy: Pelléas et Mélisande', in *Classical Notes*, (2014)
<http://www.classicalnotes.net/classics2/pelleas.html>, 2014.08.24.

⁸¹ Claude Debussy idézett zongorakivonata, 34.

⁸² Allen Forte: 'Debussy and the Octatonic', *Music Analysis*, 1991 March-July, 141-142.

* Tulajdonképpen ez a trichord hangzását tekintve nem más, mint egy pentaton hangkészletből kivágott részlet. Claude Debussy idézett zongorakivonata, 1.

⁸³ Allen Forte, id. mű, 141-142.



Gál György Sándor, Peter Gutmann, Robert Orledge és Bartha Dénes szerint az említett „elhangolt” trichord Mélisande motívuma. Tallián Tibor szerint azonban Mélisande motívuma sokkal inkább az a pentaton dallam, melyet a „nyugodt fűvődallamok jelképeznek”.⁸⁴ E két motívum egy és ugyanaz: r-m-sz-m-(a másikban hozzájön a 'r').

Animez un peu

Ge. *Il y a pres-que qua-rante ans que je vis i - ci Re-gar -*
Yes, it is near-ly for-ty years that I have lived here. Now look

mf cre - scen -

Ge. *-dez de l'au-tre cô-té, vous au-rez la clar-té de la mer.*
there, a-round on that side, and you will get the light from the sea.

-do

f

⁸⁴ Tallián Tibor: 'Claude Debussy: Pelléas és Mélisande' in *Miért szép századunk operája?* Szerk.: Várnai Péter, Gondolat Kiadó, Budapest, 1979, 19.
 Claude Debussy idézett zongorakivonata, 41.

3.3.3.2. *Golaud motívuma*

Bartha, Gál, Tallián, Orledge, Gutmann és Forte egyetértenek abban, hogy az alábbi ritmikus motívum tartozik Golaud-hoz⁸⁵.



Debussy számára fontos volt a természetesség e téren is, hiszen ahogy a természet, úgy az ember is állandó változásban van. Úgy gondolom, hogy ha Debussy a wagneri vezérmotívumrendszer szerint haladt volna, akkor Golaud-nak ugyanazt a motívumát használta volna az ötödik felvonásban, mint az elsőben. Ha ez így lenne, akkor az egész zenei és lelki fejlődési folyamat csorbát szenvedne, hiszen Golaud az opera végén már nem ugyanaz az ember, mint aki az elején volt, tekintve, hogy elméjében teljesen összeomlott és gyilkossá lett. Ezt jelzi, hogy motívuma az utolsó felvonásban transzformálva jelenik meg. Lássunk erre példaként két idézetet az első és az utolsó felvonásból.⁸⁶ Az első felvonásbeli részletet lásd az előző kottapéldánál. Az utolsó felvonásbeli részlet pedig alább látható:

⁸⁵ Claude Debussy, idézett zongorakivonat, 5.

⁸⁶ Claude Debussy, idézett zongorakivonat, 308.

Dans une sonorité douce et voilée jusqu'à la fin et toujours très calme

A. *pp*

Ne res_tez pas i-ci, Golaud... Il lui faut le si_lence, main-te-nant...
 You should not stay here now, Golaud... It is si_lence she needs from now on.

3#:

gusze: b7 D7 (4# Mib-G)

A. *p* *pp*

Ve-nez, ve-nez... C'est ter-ri-ble, mais ce n'est pas vo-tre fau-te...
 Now come, now come. It is dreadful, but it was not of your do-ing...

4#:

la re' mi ti7 om.+moll.hármás

A. *dim.* *pp*

C'e-tait un pe-tit é-tre si tran-qui-le, si ti-ti-
 She was aye such a qui-et lit-tle crea-ture; such a

4#:

Mi⁹_{2#} mi Mi⁷_{2#} mi

A. *dim.*

- mide et si si-len-ci-eux... C'e-tait un pauvre pe-tit é-tre mys-té-ri-
 tim-id one, and si-lent too... She was a lone-ly lit-tle sad mys-to-ri-ous

Mi¹¹_{3#} ^{re⁷}_{mi} Mi⁹_{3#} la⁶₄ (3#:)

A kottában jól látható, hogy az eredeti motívum első bővített terckvartját kicseréli Debussy egy ti^7 -re. Emellett kicseréli még a triola harmóniáit is: míg az eredeti motívumban $b\acute{o}_3$ váltakozott omega-hangzattal, addig most az átkötött omega-hangzat* (mely ezúttal a d-orgonapontból és a felette lévő [c-é-gisz] bővített hármashangzattól tevődik össze) egy moll hármashangzattal váltakozik. Ezek mellett eltérő az orgonapont is a két részletben: míg az eredeti motívum első üteme egy ász-orgonapont felett zajlik, addig itt csak a második negyedről van d-orgonapont. A motívum hosszát tekintve is megváltozik: a kétütemes motívum után még egyszer megismétlődik Golaud ritmikus motívuma, de ezúttal annak terjedelme csak egy ütem, emellett egy hanggal feljebb szól, és egyszerűbb akkordokból épül fel.

Feltűnő, hogy Debussy mennyivel szabadabban kezelte ezt a kérdést, mint Wagner. Talán az egyik legszebb példa erre a harmadik felvonás első jelenete (a torony-jelenet), amelyben Mélisande motívuma meg sem jelenik. Ugyanakkor vannak olyan emlékeztető motívumok, amelyek akár felvonásokkal később is megjelenhetnek, mintegy utalásként.

3.3.3.3. *Következtetésem Pelléas és Mélisande motívumával kapcsolatban*

A következőkben szeretnék állást foglalni Pelléas és Mélisande motívumát illetően. Richard Langham Smith szerint Debussy a *Le théâtre* 1902-es cikkében⁸⁷ megnevezte Mélisande motívumát. Azonban e cikk hiányában biztosat nem állíthatunk arról, hogy melyik kihez tartozhat. Ennek fényében végig elemeztem az operát, és arra jutottam, hogy Pelléasnak nincs külön motívuma. Ha a Tallián, Gál, Orledge és Gutmann által említett motívumot Pelléasnak tulajdonítanánk, akkor is csak elenyésző százalékban van jelen a műben (mint ahogy arról írtam feljebb).

Mélisande motívumát tekintve arra jutottam, hogy az említett „elhangolt” trichord (ami hangzását tekintve pentaton töredék) feltehetőleg Mélisande-hoz kapcsolódik. Ezt bizonyítja, hogy ez a motívum (eredeti, illetve transzformált alakban) az opera során huszonkétyszer fordul elő. Ami a Tallián által említett motívumot illeti, úgy gondolom, hogy az az „elhangolt” trichord egy megváltoztatott alakja. Langham Smith szerint az ötödik felvonásban visszajön eredeti alakban Mélisande motívuma, ami nem más, mint az „elhangolt” trichord

* Az omega-hangzat Lendvai Ernő terminusa az olyan harmóniákra, melyek az egészhangú skála kivágataként (is) értelmezhetők. Lendvai Ernő: *Bartók és Kodály harmóniavilága*, Akkord Zenei Kiadó, Budapest 1996, 131.

⁸⁷ Langham Smith idézett szócikk (Grove)

Richard Langham Smith szerint azért hozta Debussy ezt a motívumot eredeti alakban, mert szerinte Mélisande ugyanaz maradt, mint aki volt a mű elején.

megváltoztatott alakja.⁸⁸ Amennyiben elfogadjuk állítását, akkor valóban elmondható, hogy ez Mélisande motívuma.

3.4. Hangrendszerek, hangrendszeren belüli stílusrétegek és harmóniak

Debussyt zeneszerzési stílusa miatt sok támadás érte, pedig ő azt az utat folytatta, melyet Liszt és Wagner megkezdett például a klasszikus harmóniarend fellazításának terén. Debussy zárlatai nem a klasszikus zárlati rend köré összpontosulnak, harmónia-kezelésében kevésbé törődik például a kvint- és oktavpárhuzamokkal, emellett jellemző rá az úgynevezett pántonális:

„[...] a pán- előtag mindig a hozzákapcsolt fogalom általános, összetett voltát jelöli. A pántonális zene Reti szerint „leginkább a mozgásban lévő tonikák fogalmával jellemezhető; azaz hangközökben, dallami figurákban és akkordmenetekben ismeri fel és használja fel a tonális kapcsolatokat anélkül, hogy meghatározná, vagy akár csak alkalmazna egy hangnemi központot akármilyen tág értelemben véve is.”⁸⁹

Debussy tehát „azt választotta, hogy a klasszikus tonalitást valami olyasmivel váltja fel, amely elveti az előző kor harmóniai korlátait, mégis megőrzi a tonalitás szellemét formaépítő erőként.”⁹⁰ Érdekes mégis, hogy mindig vannak kivehető tonikák, melyek a „melodikus tonalitás tonikái.”⁹¹ A „melodikus tonalitás dallamai szerkezetükben lazábbak, mint a harmonikus tonalitás dallamai. Előbbinek lényege, hogy a dallamot egyetlen központi hang tartja össze [...] a dallamegységek folyamatos kapcsolatot tartanak a központi hanggal.”⁹² Ezzel szemben a harmonikus tonalitásra jellemző például „a D–T zárlat kikristályosodása, a jellegzetes disszonanciák fontossága, az akkordok hierarchikus elrendeződése, a modulusok összeolvadása dúrrá és mollá...”⁹³ Elmondható tehát, hogy a két fajta tonalitás között az a különbség, hogy míg előbbinél egy adott dallamot bárhol, bármely hangján lezárhatjuk tonikai hangon, addig utóbbinál ezt csak bizonyos hangoknál tehetjük meg. A Wagner és Debussy

⁸⁸ Langham Smith, idézett szócikk (Grove)

⁸⁹ Keresztes Nóra: *A funkciós tonalitás felbomlásának folyamata*, doktori (D.L.A.) értekezés, 2007, 29. A fogalom magyarázatához ld. még William Drabkin, 'Pantonality' in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, xix, 45., London, 2001, és Rudolph Reti: *Tonality, Atonality, Pantonality*, London, 1958 http://www.parlando.hu/NEWPROBE/KeresztesNora_disszertacio.pdf, 2014.09.02.

⁹⁰ Keresztes, id. mű, 31.

⁹¹ Keresztes, id. mű, 31.

⁹² Keresztes, id. mű, 7-8.

⁹³ Keresztes, id. mű, 7.

közötti egyik nagy különbség pont ebben rejlik, hiszen míg Debussy zenéjére a melodikus tonalitás jellemző, addig Wagnerére a harmonikus tonalitás.

Ujfalussy szerint az opera egyik érdekessége, hogy Debussy az egyes szereplőkhöz hangrendszereket, hangrendszeren belüli stílusrétegeket társít, melyeknek pszichológiai jelentésük is van. Állítása szerint⁹⁴ a műben két fontos szereplő van (Mélisande és Golaud), akiknek állandó hangrendszere van, mely időről időre visszatér (erre szintén később térek ki). A többiekhez nem kapcsolódik kimondottan effajta rendszer.

Véleményem szerint minden szereplő énekel distanciális (egészhangú vagy alternáló distancia-skála például 1:2-es modell), diatonikus (tonális, vagy modális szerveződésben), és tizenkéthangú rendszerben (atonalitás), ezért a következőkben erre szeretnék hozni konkrét példákat.

3.4.1. Pelléas és a Heptatonia Prima, illetve Secunda

Pelléas a harmadik felvonás első jelenetében 1#-es genusban énekel (mely modális jellegű)*.

Pelléas: „Ó nézd, mint az aranytenger árad felém [...]”⁹⁵

The image shows a musical score for Pelléas and Mélisande, Act III, Scene 1. The score is for the vocal part of Pelléas and the piano accompaniment. The vocal part is in G major (one sharp) and features a melodic line with a trill. The piano accompaniment is in G major and features a trill. The score is marked 'En animant' and 'poco a poco cresc.'.

⁹⁴ Ujfalussy, id. mű, 137.

* A neomodális a modális harmóniak, illetve fordulatok új harmóniai eszközökkel való ötvözését jelenti. Jelen esetben négyes- és ötöshangzattá növesztett modális harmóniakról van szó. (A modális harmóniak [r-S-M^{3#}] négyes- és ötöshangzattá tornyozása miatt.)

⁹⁵ Bartha, id. mű, 97.

Claude Debussy, idézett zongorakivonat, 130-131.

131

- nir; il y en a jus-que sur les branches du sau - - le...
 hands; some of them fall as far as the limbs of the wil - - low...

Handwritten annotations in piano part:
 re7 Sz20 7 Mi 7 3# Sz20 7

A harmadik felvonás harmadik jelentében Pelléas az üdítő, friss tavaszi szélről énekel fisz-lá pentatonban. (A zenekarban lévő ajoutée-s* harmóniák a mű során a természetet szimbolizálják.)

Pelléas: „-.....mintha csak egy tavaszi, üde virág friss, harmatos kelyhéből szállna...”⁹⁶

* Ajoutée-s harmóniának nevezzük azt, amikor egy-egy harmóniához kiegészítő (színező) hangot a csatol a szerző. (Tercépítkezésű akkord esetében ez vagy a kvart, vagy a szext, vagy a nóna lehet.)

⁹⁶ Bartha, id. mű, 100.

Claude Debussy, idézett zongorakivonat, 151.

P
 frais comme u - ne feuil - le qui vient de s'ou -
 fresh as are the leaves that be - gin to un -

S² - pentaton + ti Mi - pentaton + ti

P
 - vrir, sur les pe - ti - tes la - mes
 - fold. on de - li - cate blade - lets of

R^e - pentaton + ti D^o - pentaton + ti

Plus animé (en pleine clarté)

P
 ver - - - - - tes.
 ver - - - - - dure.

ff
 Fa⁹ / Fb

A következő példa, melyet idéznék, hangrendszerét tekintve talán az egyik legizgalmasabb az opera során.

Pelléas: „- Most locsolták meg a kertet odafent a vár körül, és a rózsák illata áradva száll...A nap már egyre feljebb hág, már a torony árnyéka is erre jár...”⁹⁷

Ez a rész – hangrendszerét tekintve – nem funkciósan tonális, hanem sokkal inkább pentaton. (Bárdos Lajos értelmezési rendszere szerint a Heptatonía Secunda⁹⁸ negyedik és/vagy ötödik modusaként is felfogható.* A kotta szerinti 156-157. oldalon jól felismerhető ez a hangrendszer.) Érdekes, hogy Debussy ebben az esetben is sajátos harmóniákkal/hangrendszerekkel szimbolizálja a természetet. Például az első ütem egy „Fisz-akusztikus” sorral indul (melyből hiányzik a ’hisz’, amitől igazi akusztikus lenne, de a hangzásélmény ezt sugallja), a második ütem egy „É-akusztikus” sor (melyből hiányzik a ’h’ és a ’d’), melyet követ (egy ütem elejéig) disz-lá-pentaton, majd É-akusztikus sor jön (amelyből hiányzik a ’d’ és ’h’ hang), majd utána megint disz-lá-pentaton, majd Cisz-szó-pentaton következik. A 157. oldal első üteme egy „fi-l-d-r-m” pentaton, melyet Cisz-szó-pentaton, majd újra egy „fi-l-d-r-m” pentaton követ. A *Même mouvt* felirattól – a 6# ellenére 7#-es genusban (a kiírt ’hisz’-ek) van. Négy és fél ütemen keresztül Gisz-mixolídiban vagyunk. Ez a rész tehát egészen addig mozog a Heptatonía Secunda hangrendszerében, amíg meg nem jelenik az ’eisz’ hang. Így onnantól kezdve (harmadik sor negyedik üteme) már a Heptatonía Prima rendszerében vagyunk. A harmadik sor harmadik üteme gisz-dórnak hallatszik, majd az ezt követő két ütem újra Gisz-mixolídiban van. A negyedik sor második üteme egy Gisz-szó-pentaton, melyet két ütemen keresztül pentaton hangzat és szűkített⁷-ek váltakozása követ.

⁹⁷ Bartha, id. mű, 100.

Claude Debussy, idézett zongorakivonat, 152-153.

⁹⁸ Bárdos Lajos: ’Heptatonía Secunda’ in *Harminc írás*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1969, 348-464.

* A hangrendszereket tekintve elmondhatjuk, hogy vannak összefüggő kvintláncú- (például a normál-, éles-, vagy a tompa pentaton), megszakadó kvintláncú- és végül kvintláncba nem rendezhető rendszerek (ilyen például a dunántúli pentatónia semleges tercű és semleges szeptimű rendszere). A Bárdos által Heptatonía Secundának (azaz második hétfokúságnak) nevezett rendszer tehát megszakadó kvintláncú. Összesen kilenc kvinttet foglal magába szimmetrikusan, melyben két helyen találunk törést. A rendszer a következőképpen néz ki:

tá		dó	szó	ré	lá	mi		fi
----	--	----	-----	----	----	----	--	----

A Heptatonía Secunda negyedik modusa Bárdos (önkéntes) sorrendje alapján tehát az akusztikus skála, mely a következőképp írható le:

d	r	m	fi	sz	lá	tá	d
---	---	---	----	----	----	----	---

PELLÉAS 1^{er} Mouvt (un peu apaisé)

Tiens!
Ah!

p subito

|| Fisz-akusztikus sor ||
(nincs, hisz')

|| É-akusztikus sor ||
(nincs, d' és h')

On vient d'ar - ro - ser les fleurs au bord de la ter -
They have just been wa - ter - ing the flowers a - long the

disz-lá-pentaton

|| É-akusztikus sor ||
(nincs, h' és, d')

- tasse et l'o - deur de la ver -
wall, and the smell of their green

disz-lá-pentaton

Cisz-~~sz~~o-pentaton

P
- dure et des ro - ses mouil - lées mon - te jus - qu'i -
leaves and of ro - ses still wet comes to me up -

fi-l-d-r-m" - pentaton Cisz-szó - pentaton
Même mouvt
- ci. Il doit
here. It must

pp expressif et en dehors

fi-l-d-r-m" - pentaton 7#: Gisz-mixol'd
(nincs, eisz')

è - tre près de mi - di; el - les sont dé - jà dans l'ombre
now be - ve - ry near noon; They're al - rea - dy in the shadow

HP *ein'*

Gisz-mixol'd Gisz-dör (li') Gisz-mixol'd

de la tour... Il est mi - di, j'entends sonner les clo - ches et les en -
of the tower... Yes it is noon, for I hear the bells ring - ing and see the

mf *p*

Gisz-szó - pan-szék szék pent. pent. szék szék
taton
(nincs, eisz')

3.4.2. Az Ynioldhoz kapcsolódó modalitás mint a gyermek nyelve

A műben Yniold-hoz sem kapcsolódik kifejezetten semmilyen hangrendszer. Gyakran mozog pentatóniában vagy éppen valamely modális hangsorban. Talán a legszebb példa erre a harmadik felvonás negyedik jelenete, melyben apjával beszélget. A jelenet elején Golaud-val mint szerető édesapával találkozunk. Ennek jele, hogy kilép a distanciális hangzásvilágból (egészhangúság, kromatika, bővített hármashangzatok) és átlép a modalitás világába (mely nem más mint a gyermek nyelve). Az első ütem c-frígben értelmezhető, majd a 2. és 3. ütem c-lokrisziben, a 4.-5.-6. ütem C-iónban/mixolídiban (n3-es modusok), majd visszatér a c-fríg.

Golaud: „- Jöjj, elfáradtam, üljünk le hát Yniold, te ölembe ülsz, jó? [...]

Olyan régóta nem ültünk kettesben így! Apád oly keveset lát,
mindig csak kis anyáddal jársz. Nézd, épp itten a kiugró felett van kicsi
anyádnak szobája. Most mondja el bizonyosan odabent az estéli imát.

Azt mondják, Yniold, sokszor van kisanyáddal együtt Pelléas, igaz ez?”⁹⁹

SCÈNE IV. Devant le château
Before the castle

Modéré
GOLAUD

Entrent Golaud et le petit Yniold.
Enter Golaud and the child Yniold.

Récit (affectant un très grand calme)

Viens, nous al-lons nous asseoir i.
Come, sup-pose we sit down here a

p tristement expressif

c-frig c-lokriszi C-ión/mixolíd

Go. - ci, Yniold; viens sur mes ge-noux;
while, Yniold; Come sit on my knee.

Mesuré

nous ver-ront d'i-
From here we can

C-ión/mixolíd C-ión/mixolíd c-frig/s-eol

⁹⁹ Bartha, id. mű, 101.

Claude Debussy, idézett zongorakivonat, 158-159-160.

6a

- ci ce qui se pas - se dans la fo - rêt. Je ne te vois plus du
see what e - ver hap - pens there in the woods. I have not set eyes on

dim.

*omega là ♯ (v. pentaton)
hangzds*

6a

tout depuis quelque temps. Tu m'a - ban - donnes aussi; tu es tou - jours chez pe - ti - te
you for e - ver so long. You too have for - sa - ken me; you always stay with your lit - tle

pp

omega h ♯

h ♯ / 6

6a

mè - re... Tiens, nous sommes tout juste as - sis sous les fe -
mother. See, why here we are sit - ting just un - der the

p

C - fulg C - lokriszi parh. (f - fulg?)

6a

- nê - tres de pe - ti - te mè - re. El - le fait peut é - tre sa pri -
windows of your lit - tle mo - ther, And per - haps she's kneel - ing at her

p

(esz - fulg / Cesz - i'ón)

Go. - è - re du soir en ce moment... Mais dis-moi, Y. niold,
e - ven - ing prayers just at this time... Tell me tho', Y. niold,

pp *pp*

(Cest: $11 \frac{6}{5}$ $\frac{11 \sharp}{5}$ 19 10) Est: $6 \flat 4 / 6$

Go. elle est sou-vent a-vec ton on-cle Pel-lé - as, n'est-ce pas?
she's ce - ry of-ten with your un-cle Pel-le - as, is she not?

l'enyegi enh. (l^o = szí)

mollbeli $11 \frac{6}{5} = c$: vendég mollszubdomináns $V \frac{7}{3 \sharp}$ (vikaridó sexttel) ld

YNIOLD

Oui, oui, toujours, pe-tit pè-re; quand vous n'ê-tes pas là.
Yes, yes, she is, dear est fa-ther, when e - ver you're not there.

Go. (megint modális)

Ah! —
Ah! —

p *p* *p*

la mi ré⁶ Si mi⁶ la mi ré⁶ Szó Fa

A (jelenet elejétől számolt) hetedik ütemtől c-frígben/f-eolban, majd c-mollban énekel Golaud Yniold-hoz. Érdekes, hogy amikor korholja fiát, hogy mindig édesanyjával van, akkor kilép a modalitásból, azonban mikor rá akarja venni őt a kémkedésre, akkor megint modálisra vált. Világossá válik tehát számunkra, hogy Golaud itt sokkal inkább a féltékeny férj szerepében van jelen, mintsem a szerető apáéban. (Ezt alátámasztja a megjelenő kromatika és az omega-hangzás is, illetve a későbbiekben az is, hogy nem veszi észre és nem is érti, hogy miként és hogyan okoz fájdalmat fiának.) Az említett harmóniai folyamat fölött a következőket hallhatjuk:

A harmadik idézett mondat („Nézd, épp itten...”) alatt még f-frígben vagyunk. A negyedik mondattól (fesz basszus hangtól) esz-frígben/Cesz-iónban vagyunk. Az utolsó idézett mondat alatt elmegyünk Cesz-iónból először Esz-dúr, majd pedig c-moll felé. (Az Esz-dúrban lévő mollszubdomináns⁶₅ akkord átértelmezhető a c-moll szerinti vendég-mollszubdominánsnak, mely a következő ütemben $V^7_{6(3\#)}$ -ra megy tovább. Az alterált akkordok között létrejött ’ló-szi’ lényegi enharmónia Golaud zavarodott érzését fejezi ki.) Ezen a ponton érkezünk el Yniold válaszához, mely modális jellegű (Bárdos Lajos értelmezése¹⁰⁰ szerint hallunk először egy lá-mollt, majd mi-mollt, ré-moll⁶-et, Szó-dúrt, majd mi-moll⁶-et t, majd még egyszer mindezt megismételve, csak a végén nincs mi-moll⁶). Ezt követően desz-frígben vagyunk.

3.4.3. *Geneviève és a diatonikus, illetve tizenkéthangú hangrendszer*

Geneviève hangrendszere az első felvonás második jelenetének nagy részében a diatonikus rendszerben mozog. (Ennek a résznek az érdekessége, hogy Debussy a levél olvasását recitativo-szerű szerkesztéssel ábrázolja közel harminc ütemen keresztül. Az idézett részben először C-dúrban, majd a-eolban vagyunk. Azonban amikor Geneviève a síró Mélisande-hoz ér, azt Debussy egy omega-hangzattal (ász-c-e-gesz) festi meg. Az ütem első akkordja – F-dúr szerinti vikariáló szextes V szeptim (V^7_6) – még belefér a diatonikus rendszerbe, azonban az említett második akkord már nem.

Genoviève: „- A lányt könnyekben úszva találtam a nagy erdő mélyén, amikor eltűnt előlem az út.

Ki ő, még ma sem sejtem, sem korát, sem a nemzetét, sem szüleit nem kérdeztem tőle.

Bizonyos, hogy valami szörnyű bánatalom érte, mert ha kérdelem tőle, mi baja, nem is felel rá, vadul rázza a sírás.”¹⁰¹

¹⁰⁰ Bárdos Lajos: *Modális harmóniak. Adalékok a reneszánsz műzene összhangzattanához, elsősorban Palestrina énekkari műveinek alapján*, Zeneműkiadó, Budapest, 1979, 27-36.

¹⁰¹ Bartha, id. mű, 82.

Claude Debussy, idézett zongorakivonat, 26-27.

Même mouv^t (Un peu plus modéré)

p simplement et sans nuances

Ge. «Un soir, je l'ai trou - vée tout en pleurs au bord d'u - ne fon -
«Une eve it was I found her in tears by the side of a

Ge. - tai - - ne, dans la fo - rêt où je m'é - tais per - du.
foun - - tain, deep in the woods where I too was a - stray.

Sans rigueur dans la mesure

Ge. Je ne sais ni son à - ge, ni qui elle est, ni d'où el - le
I know nei - ther her age, nor who she is, nor where she be -

Cédez sur le mouv^t dans ces 2 mesures

Ge. vient et je n'o - se pas l'in - ter - ro - ger, car el - le doit a - voir eu u - ne grande é - pouvan - te,
- lings, and I do not dare to ask her yet, But some great ter - ror no doubt has of late been up - on her,

et quand on lui de-man-de ce qui lui est ar-ri-vé, el-le
for if one does but ask her to say what it was took place, of a

pleu-re tout à coup comme un en-fant, et sanglo-te si pro-fon-dé-ment — qu'on a
sudden she will weep just like a child with a sob-bing so sad and so deep — one takes

d'une voix étouffée
in a choking voice

peur-fright. Il y a main-te-nant six mois que je l'ai é-pou-
It is now, as you know, six months since I made her my

omega-hangzat

(F: $\sqrt[3]{6}$)
C: $1\frac{7}{8}$

Geneviève hangrendszerére szeretnék még egy utolsó példát hozni az első felvonás harmadik jelenetéből, melyben adalékot kapunk jellemével kapcsolatban is. Geneviève Mélisande-dal az ódon várról és annak nyomasztó környezetéről beszélget. (Itt utalnék vissza dolgozatom pszichológiai részére, melyben arról szóltam, hogy csak az tudja megszokni ezt a nyomasztó környezetet, aki tud vele azonosulni.)

[Mélisande: „- Olyan ódon, néma a vár. Komor ez a táj, félelmes vadonban állnak a fák.”]

Geneviève: „- Bizony, régen magamat is félelem fogott el idelent, mindig megborzongott*, aki erre járt. Sok zugoly van itt, hova sohase hull a napsugár. De megszokod majd szépen... Sok ideje már, sok ideje már...itt élek magam is a várban, majd negyven éve...”¹⁰²

* Innentől kezdődik az atonalitás, majd az idézett második mondatnál megjelenik egy omega-hangzat.

¹⁰² Bartha, id. mű, 84.

Claude Debussy, idézett zongorakivonat, 40-41.

Az első sor első ütemének akkordjai olyan váltóhangos akkordok, amelyek beleférnek az egészhangúságba, azaz omega-hangzatok, mellyel Debussy *Mélisande* erdőbéli elveszettségének érzését fejezte ki. Ezzel szemben az ezt követő két ütem (a második és harmadik – Geneviève megszólalása –) diatonikus, mi több, tonális (C-dúr szerint domináns-orgonapont fölötti szubdomináns harmóniák). Ennek a kis résznek a hangneme C-dúr, melyből átmegyünk két ütem erejéig az atonalitásba (a basszus tiszta kvintjei ellenére, mivel desz-d, h-b ütközések szólalnak meg). Ezután tovább haladunk (hatodik ütem) az előjegyzés nélküli genusba, mely az előzményekhez képest már modális csengésű, ahogy a következő két ütem is.

M. *- rêts, quel les fo rêts tout autour des pa - lais!..*
trees! All round the cas.tle what forests there are!

GENEVIEVE

Oui; ce - la m'é - tonnait aus -
 Yes, I was ve - ry much sur -

mp *pp*

omega - hangzas

C:

$\frac{11^7}{D}$

$\frac{11^7}{D}$

Ge. *- si quand je suis ar - ri - vée i - ci, et ce - la é - tonne tout le mon - de.*
prised when I came here my - self at first, they as - to.nish ev'ry one who sees them.

mf

atonalis

Ge. *Il y a des endroits où l'on ne voit ja - mais le so - leil.* *Mais l'on s'y fait si*
There are plu - ces, they say, so thick the sun can ne - ver be seen. But soon one grows ac -

p *atonalis* *p*

omega - hangzas
 (desz - f - g - a) + bé
 váltóhang

mi - re¹⁴ - mi
 szubtonalis (-2 Q-es) fordu-
 lat → modális

vi - te... *cus - tomed.* Il y a long - temps, il y a long temps...
It is a long time, a ve - ry long time,

modális hangvétel

Animez un peu

Il y a pres - que qua - rante ans que je vis i - ci. Re - gar -
Yes, it is near - ly for - ty years that I have lived here. Now look

mf *cro -* *scen -*

dez de l'au - tre cô - té, vous au - rez la clar - té de la mer.
there, a - round on that side, and you will get the light from the sea.

do *f*

3.4.4. Arkel és a neo-, illetve ultramodalitás

Arkel sokat mozog a neomodális dallam- és harmóniavilágban. Lássunk néhány példát erre az első felvonás második jelenetéből, mely az 1#-es genusból indul el (írott harmadik ütem), és d-dórba jut.

Arkel: „- Nem tudom még. Oly különös ez, mint az álom, bár talán álom egész életünk...”¹⁰³

¹⁰³ Bartha, id. mű, 82.

Claude Debussy, idézett zongorakivonat, 30.

ARCEL

Très modéré

Je n'en dis rien. Ce - - la peut nous pa - raitre é -
I've nought to say. All this, per - haps, may strike us

pp *p* 1#-es genres

A. tran - ge, par-ce que nous ne voyons ja-mais que l'en-vers des des-ti-nées, l'en-vers
strange - ly, that will be be - cause we ne-ver see but the un-der side of fate, ay, and

A. même de la nô - tre... Il a-vait toujours sui-vi mes conseils jusqu'ici,
that too of our own fate. He had followed my ad - vice all his life till to-day,

de dor *p soutenu*

A. j'avais cru le rendre heu-reux en l'en-vo-yant de-man - der la main de la princesse Ur -
I too be-lieved for his good it was I sent him to ask the hand of the princess Ur -

re' 7 *Sao la Sao re' mi Sao*

Fa re' 7 Sao Ta b Fa re' 7 Sao Ta b D 7b 8

Az „Animé” felirattól d-dórban vagyunk, mely jó ideig megmarad.

Arkel: „- Amit a szemünk lát, nem más, csak tünékeny pára...Eddig Golaud ellent nem mondott sohase még. Boldoggá akartam tenni őt, és szívébe véstem Ursula hercegnő képét...Hogy ne legyen egyedül már, hisz asszonya meghalt és súlyos nyűg a bánat, melyben élt.”¹⁰⁴

31

Handwritten notes and chords:

- Handwritten notes:* Fa78, ti6, re2, ti7, bi2 (ti), dim., p, cre, scen, do, Retenu, dim., p.
- Handwritten chords:* Fa78, ti6, re2, ti7, bi2 (ti), Szo7, re9, mi7, Fa7, Szo4, re9, mi7, la-2, 1#: bi7, ti2, re4, ti7, bi6, bi3, mi, 1#: bi4, mi, ja7, Szo9, 7, 9.

Handwritten text: genus valdes

¹⁰⁴ Bartha, id. mű, 82-83.

Claude Debussy, idézett zongorakivonat, 31.

Arkel fájdalmát az ötödik felvonás végén Debussy sűrű genus-váltásokkal, üres harmóniákkal, és szűk hangközökkel festi meg. (Ennek a résznek alapvetően modális jellege van, melyet néhány omega-hangzat tarkít: „...de nem te vagy benne a bűnös...”)

Arkel: „- Te most menj innét, Golaud...Néma hallgatás gyászolja őt...No, menjünk hát! Szörnyű gyász ez, de nem te vagy benne a bűnös...Olyan gyengéd és finomlelkű lény volt, olyan félénk, szótlan, szerény...Mint minden emberben, a lélek benne is rejtélyes lánggal égett...”¹⁰⁵

¹⁰⁵ Bartha, id.mű, 122.

Claude Debussy, idézett zongorakivonat, 309-310.

Dans une sonorité douce et voilée jusqu'à la fin et toujours très calme

A. *pp*

Ne res-tez pas i-ci, Golaud... Il lui faut le si-lence, main-te-nant...
 You should not stay here now, Golaud... It is si-lence she needs from now on.

3#:

gizze: 6 7 D⁷ (4# Mi-la)

A. *p* *pp*

Ve- nez, ve- nez... C'est ter-ri-ble, mais ce n'est pas vo-tre fau-te...
 Now come, now come. It is dreadful, but it was not of your do-ing...

4#:

la re' mi ti⁷ om.+moll-hármas
 hangza!

A. *dim.* *pp*

C'e-tait un pe-tit é-tre si tran-qui-le, si ti-ti-
 She was age such a qui-et lit-tle crea-ture; such a

4#:

Mi⁹_{3#} mi Mi⁷_{2#} mi

A. *p*

- mide et si si-len-ci-eux... C'e-tait un pauvre pe-tit é-tre mys-té-ri-
 tim-id one, and si-lent too... She was a lone-ly lit-tle sad mys-te-ri-ous

Mi¹¹₉_{3#} re⁷ mi Mi⁹₇_{3#} la⁶₄ (3#:)

Az idézett rész végig modális csengésű. A 3#-es genusból indulunk, majd a második és harmadik ütemben elmegyünk a 4#-es genusba. Ezt követően megjelenik Golaud ritmikus motívuma (ld. a bekeretezett részt a kottában), mely alatt átmegyünk á-eolba (negyedik-ötödik ütem, ahol a 'd-e-gisz-c' omega-hangzat is megjelenik). A hetedik ütemben visszamegyünk 4#-es genusba, onnan két ütem (a nyolc, kilencedik ütem) újra a 4#-es genusban van (ez is modális jellegű, azonban nem dönthető el egyértelműen, hogy melyik modulusban van). A tizedik és tizenegyedik ütem 5#-es-, a tizenkettedik 4#-es genusban van.

Végezetül szeretnék egy példát hozni az ötödik felvonásban megjelenő ultramodalitásra^{*} is, mely szintén Arkelhez kapcsolódik.

Arkel: „- Békéjét ne zavard már...Halkan szól csak az emberi lélek...

Némán indul el a végső útra...”¹⁰⁶

^{*} A 19. század az addigi modális harmóniakészletet „kibővítette a +/- 6Q távolságú poláris akkordokig”. Sza-tól Fi-dúrig.

Frank Oszkár: *Zeneelmélet III.*, Budapest, Tankönyvkiadó, Budapest, 1973, 266-271.

¹⁰⁶ Bartha, id. mű, 122.

Claude Debussy, idézett zongorakivonat, 305-306.

Az idézett első sor rögtön egy -4-es tercrokön fordulattal indul, ezután 2b szerinti genusban az alábbi harmóniák hallhatók: mi^6_4 - mi orgonapont fölötti ti^7 - mi^6_4 (-3Q tercrokön) - $Szó^{6b}_4$ (+3Q tercrokön)- mi^6_4 - $ré$, mi^6_4 - mi orgonapont fölötti ti^7 - mi^6_4 - $Szó^{6b}_4$ - mi^6_4 - $Lá^{3\#}$. Ezután hallhatunk egy -4Q tercrokön fordulatot a Lá és Fá-dúr közt. Fá-dó^{3b}-Fá (jellegzetes +/-2-es modális fordulat*)- la^{5b}_{3b} -Fá-lá-Dól- Fá-dó^{3b}-Fá- la^{5b}_{3b} . Ebben a menetben a Fá- la^{5b}_{3b} között +/-6Q ultratercokön fordulat van.

Il faut par. ler à voix basse, main. te - nant.
We ought to speak in a whis. per, af. ter this.

più p molto dim.

pp

-4Q terc. f.

-3Q terc. r. ford.

2b: mi^6_4 ti^7 mi^6_4 $Szó^{6b}_4$

* Ez a fordulat az eredeti palestrinai hangrendszerben csak a ré-moll - Szó-dúr formában fordulhatott elő.

A. Il ne faut plus l'in-quié-ter... L'âme hu-maine est très si-len-ci-
 We must dis-turb her no more... For the soul is a crea-ture of

+3Q and 1 mi⁶₄ re' mi⁶₄ ti⁷ mi⁶₄ so^{6b}₄ mi⁶₄ -4Q trcr. f. La[#] (Li[#]-Fa)

- eu - sh... L'âme hu-maine aime à s'en al-ler
 si - lence... And would fain a lone take its de-

pp pp pp -6Q

+2mod. ford. Fa⁴ do^{3b} Fa⁴ la^{5b} Fa⁴ la do la Fa⁴ do^{3b} Fa⁴ la^{5b}

seu - - le... El - le souffre si ti-mi-de -
 par - - - ture... See how tim-id-ly she suf-fers,

pp m.d. m.d.

Si⁶ (-7) (O:) 6₄ mi⁶₄ la⁶₄ do^{6b}₄ la⁶₄ Re¹_{3#}/ford.

- ment. Mais la tris - tes - se, Go-laud...
 now... But oh, the sad - ness, Go-laud...

pp m.d.

3.4.5. Mélisande hangrendszere Ujfalussy József felfogásában

Ujfalussy szerint Golaud-hoz az egészhangúság, illetve az ebből származtatható bővített hármashangzat kapcsolódik, míg a Mélisande-hoz kapcsolódó hangrendszer a pentatónia, illetve a diatonikus hangrendszer különböző modulusai, melyek a romlatlanság és tisztaság szimbólumaként funkcionálnak. A következőben ezekre szeretnék néhány példát hozni a harmadik felvonás első jelenetéből (a torony-jelenetből). Első példámban Mélisande h-eolban énekel egy trouvère-chansont kíséret nélkül.¹⁰⁷

Mélisande: „- Hullámos hajam a vén bástya tövéig ér. Hullámos hajam a vén bástyán valakit vár.

Várja egész nap őt, míg le nem száll az éj.”¹⁰⁸

¹⁰⁷ Ujfalussy, id. mű, 137.

¹⁰⁸ Bartha, id. mű, 95.

Claude Debussy, idézett zongorakivonat, 116.

MÉLISANDE à la fenêtre tandis qu'elle peigne ses cheveux dénoués
at the window combing her unbound hair.

Mes longs che - veux des - cen - dent jusqu'au seuil de la tour; Mes che - veux
My long, long hair it reach - es to the foot of the tower; My hair is

Modéré et librement

M. vous at - tendent tout le long de la tour, — Et tout le long du jour, Et tout le long du
waiting for you down the tower all the way, — And waiting all the day, And waiting all the

jour.
day.

Saint Daniel et Saint Mi - chel,
Saint Daniel and Saint Mi - chel,

ppp

A második részletben Mélisande 1#-es genusban énekel, melynek végén kiemlik a haja. A modális dallamot orgonapont feletti modális harmóniák, majd ti⁷-fordítások illetve egy-egy beszúrt béta-akkord kíséri (a felkiáltásoknál). Ez után Debussy Mélisande hajának kiomlását (mely a testi kontaktus kialakulását fejezi ki) lefelé haladó reális Domináns⁴₃-mixtúrával festi meg.

Mélisande: „- Lejjebb hajolni nem tudok, ha kihajolok, leesem nézd... Oh, no, látod, most leomlott a hajam.”¹⁰⁹

¹⁰⁹ Bartha, id. mű, 96.

Claude Debussy, idézett zongorakivonat, 126-127.

Animez toujours

Je ne puis me pencher davanta - ge... Je suis sur le point de tomber...

But I can not lean out a - ny far - ther. It's all I can do not to fall.

main!
lips!

p *piu* *f*

m. g.

1#

tif en ferdid - sai

Oh! Oh! Oh! Oh!

mes cheveux descendent de la
All my hair has fallen down the

sempre f *piu f*

tif en ferdid. *seineze* *tif en ferdid.* *tif en ferdid.*

1-1 *Bellaval*

b² D⁶
la → la → Sz^o

Sa chevelure se révolte tout à coup tandis qu'elle se penche ainsi, et inonde Pelléas.
While thus leaning out her hair suddenly turns over and envelopes Pelléas.

127

tour!..
tower!..

PELLÉAS

hines e. j. :

Retenu *Oh! Oh! Oh!* *qu'est-ce que* *What is*

ff *p subito*

eg. hangis skala fkeain bitt balad
Dominus 4 - oh

3.4.6. *Analízis-eredmények a különböző hangrendszerekkel kapcsolatban*

Végig elemezve az operát, arra a következtetésre jutottam a hangrendszereket és a stílusrétegeket tekintve, hogy egyik szereplőhöz sem társíthatunk kizárólagosan egy adott hangrendszert, illetve egy hangrendszeren belüli stílusréteget, hiszen – mint ahogy láttuk – minden szereplő énekel egészhangú, diatonikus (tonális, vagy modális szerveződésben), és tizenkéthangú rendszerben (atonalitás) is. Ez alól talán Arkel lehetne az egyetlen kivétel, hiszen ő az esetek többségében modális vagy ultramodális környezetben énekel.

3.4.7. *Az egészhangúság mint az elveszettség érzésének kifejezője Langham Smith szerint*

Langham Smith szerint¹¹⁰ Debussy túlnyomóan tonális közegben akkor használja az egészhangúságot, ha például egy szereplő elvesztettségét vagy zavarodottságát akarja kifejezni*. Hadd idézzem erre példaként az úgynevezett „barlang-jelenetet”, melyben Golaud leviszi Pelléast a vár alatti barlangba. (A sötét és nyomasztó barlang természetesen Golaud lelki sötétségét is kifejezi.) Ebben a jelenetben nem tudjuk, hogy Golaud azért viszi-e le Pelléast, hogy megölje. Ezt a zavarodottságot és elvesztettséget fejezi ki az egészhangú skála részlete, illetve az ebből származtatható bővített hármashangzat. (Érdekes, hogy miközben Pelléas megszólalása – a második sorban – modális, addig alatta a zenekar az egészhangúság hangjait szólaltatja meg.) Golaud tanácstalanságát a következő mondataival engedi sejteni Debussy:

Golaud: „- Nohát, itt ez a víztartó medence. Érzed-e itt a halál szelét? Itt erről a sziklacsúcsról hajolj le, itt a víz mélyére látsz. Érzed? Arcodon ott a hideg halál. [...]”¹¹¹

¹¹⁰ Langham Smith, idézett szócikk (Grove)

* A distanciális osztású jelenségekben (például egészhangú vagy modell-skálában, bővített harmóniában, stb.-ben) megszűnik a tonalitás érzet, s ez okozza a hallgatóban a talajtalanság és elveszettség érzését.

¹¹¹ Bartha, id. mű, 99.

Claude Debussy, idézett zongorakivonat, 143-144.

GOLAUD

Pre-nez gar-de; par i-ci, par i-ci.
Now be careful; come this way, come this way.

omega-hangzán

omega-hangzán

PELLÉAS

Si, u-ne fois;
Yes, once I did,
moda'lis

Vous n'avez ja-mais pé-né-tré dans ces sou-ter-rains?
You ne-ver yet have found your way down in-to these vaults?

moda'lis

dans le temps; mais il y a long-temps..
On-ly once; but that was long a-go...

Eh bien,
See there

omega-hangzán

gahassa

1. rendre : c-d-e-ges/fise-asz-b

144

Go. *voi-ci l'eau stagnante dont je vous par-lais...*
the stag-na-ting wa-ter I told you a-bout...

pp

8

Go. *Sen-tez-vous l'o-deur de mort qui mon-te?*
Do you smell the stench of death that ris-es?

p

Al-lons jusqu'au bout de ce ro-
We'll walk to the end of this great

Go. *-cher qui surplombe et pen-chez-vous un peu;*
rock that juts out; then lean you down a bit;

pp

el-le vien-dra vous frap-per au vi-
it will come up and strike you in the

pp

8^a bassa

Go. *- sage.*
face.

p

Pen-chez-vous; n'ay-ez pas peur...
Now stoop down, don't be a-fraid...

8

2. rendre : desz-esz-f-g-a-h

3.4.8. Vizsgálódásaim eredményei Langham Smith nézete alapján

Az egészhangúságot, illetve az abból származtatható bővített hármashangzatokat és egyéb omega-hangzatokat vizsgálva elmondható, hogy azok a zavarodottság és elveszettség érzéséhez kapcsolódnak, így Langham Smith elmélete mellett foglalok állást. Hadd idézzek erre néhány példát, mellyel alátámasztom, hogy az egészhangúság és az abból származtatható omega-hangzatok nem tekinthetők Golaud kizárólagos hangrendszerének, hiszen adott esetben kapcsolódnak például Mélisande-hoz, Pelléashoz, Yniold-hoz és Arkelhez is.

Az első felvonás legelső jelenetében találkozunk Golaud-val, aki eltéved az erdőben vadászat közben. Az ő fizikai értelemben vett elveszettségét jelzik az egészhangú menetek és az azokból származtatható omega-hangzatok, melyek a bővített hármashangzatok egy hanggal történő kiegészítésével jöttek létre.

Golaud: „- Innen nem jutok ki már, úttalan az út! Eltűnt a vad, eddig követtem nyomát. Pedig halálos sebet ejtett rajta a nyíl. Itt a nyom, mit hagyott a vér. Már nincsen út, sűrű, vad a bozót... És azt hiszem, magam is eltévedtem: erre a falka sem találhat rám. Vissza kéne fordulnom már...”¹¹²

¹¹² Bartha, id. mű, 79.

Claude Debussy, idézett zongorakivonat, 3-4-5.

Moins lent GOLAUD

Je ne pourrai plus sortir de cet - te fo -
Am I ne - ver then to leave this for - est a -

pp

Go - rêt!
gain?

Dieu sait jusqu'
Heav'n knows how

din.

où cet - te bê - te m'a me - né.
far this - beast has led me on.

p

5b-s genus sterinti
modalitas

Je croy - ais ce - pendant l'a - voir bles - sée à mort; et voi -
Yet I thought to be sure 'twas woun - ded to the death; a - ven

poco cre seen do

Go. *mf*

- ci des tra-ces de sang. Mais main-te -
here are tra-ces of blood. But now, at

omega-hangzatoh

omega-hangzat

Go.

- nant, je l'ai per-due de vue, je
last, it has gone from my view, Goland motuum

mp et soutenu

omega-hangzatoh

Go.

crois que je me suis per-du moi-mê-me, et mes chiens ne me re -
think I my-self must have lost my way, and my hounds will ne-ver

piu p

Go.

trou-vent plus. Je vais re-ve -
find me now. So my steps I

en s'éloignant

pp

egishangh,
omega-hangzais

5

Ge. *- nir sur mes pas.
now must re.trace.*

*J'entends pleurer...
I hear a sob,*

*↑ sírás-motívum
(ti - ek)*

A történetben tovább haladva látjuk a patak partján síró Mélisande-ot, aki megismerkedik Golaud-val. A beszélgetés közben Golaud észreveszi a patak alján lévő koronát és felajánlja, hogy kihozza azt onnan, Mélisande azonban elkeseredettségében elkezd fenyegetőzni, hogy ha Golaud megteszi, akkor ő beleveti magát a vízbe. (Ebben a részben az egészhangúság tehát Mélisande-nál jelenik meg, hiszen ő is elveszett, épp úgy, mint Golaud: csak míg Golaud fizikai, addig Mélisande érzelmi értelemben.)

Golaud: -,Kincset érhet. És ki adott koronát, ilyen drága ékszert? Ha akarod, lemegyek érte!

Mélisande: - Nem, nem, nem akarom! Hozzá ne nyúlj, mert itt pusztulok. Megölsz, hogyha bántod!

Golaud: - Szívesen kihozom a koronát, várj. Könnyen lemegyek érte.

Mélisande: - Kérlek, ne bánts! Soha hozzá ne érh! Inkább meghalok!”¹¹³

¹¹³ Bartha, id. mű, 79.

Claude Debussy, idézett zongorakivonat, 12-13.

au Mouvt

M. *-rant. wept.*

GOLAUD

U - ne couron - ne? Qui est-ce qui vous a don - né u - ne couron - ne?
Crown that he gave you? And who was it then, may I ask, gave you a crown, pray?

pp

Pressez Animé et agité

M. Non, non, je n'en veux plus!...
No, no, I want it not!

Vo. Je vais es.say.er de la prendre...
I'll see if it can't be re.co.vered.

crsc.

"váltomotívum"

M. Je n'en veux plus Je pré - fè - re mou - rir...
I want it not! I had much ra - ther die...

mf

váltomotívum

M. mourir tout de sui-te!
Yes, die at this mo-ment!

GOLAUD

Je pourrais la re-ti-rer fa-ci-lement;
Yet I ve-ry ea-si-ly could draw it up;

váltóhang

M. Je n'en veux plus! Si vous la re-ti-rez,
Leave it a-lone! If you do take it out,

Go. L'eau n'est pas très pro-fon-de.
It is not ve-ry deep here.

"váltómotívum"

M. je me jette à sa pla-ce!..
I shall throw my-self down there!

Go. Non, non; je la lais-se-rai
Nay, nay, I shall let it a

4# mi la (98) mi la (98) do 3b → genus váltás

↑ - 3Q terc. ↑

ultramodalis

A következő példa a harmadik felvonás harmadik jelenete, melyben Pelléas és Golaud lemennek a vár alatti barlangba. Pelléas halálfélelmét az omega-akkordokkal – köztük a $b\flat^4_3$ -tal – jeleníti meg Debussy. Amikor kiérnek a barlangból a tisztásra, Pelléas fellélegzik. Ezt a zeneszerző (anhemiton és hemiton) pentaton akkordokkal érzékelteti.

Pelléas: „- Mintha csak valami undok és émelyítő, tapadó nyál ömlene széjjel az elterpeszkedő borzalmas sötétben. Átjár a szél, hűs, éles tengeri szél!...”¹¹⁴

Un peu retenu

- ber... Il y a là un air hu-mide et lourd comme u-ne ro-sée de
fall. The ve-ry air there is hea-vy and dank like a noi-some mist of

pp

f

$a: b\flat^4_3$

$b\flat^4_3$

omega-hangzat

¹¹⁴ Bartha, id. mű, 100.

Claude Debussy, idézett zongorakivonat, 149-150.

plomb, et des té-né-bres é-paisses comme u-ne pâte em-poison-né-e.
 lead. and there's a darkness so thick that it lies in dense and poisoned mas-ses.

p *pp*

b⁰ 4 - flbontas *b⁰ 4*

1^{er} Mouvt (joyeux et clair)
 Et main-te-nant, tout l'air de tou-te la
 And now, out here, all air from all the

p

A₂+2
v. D⁰-pentaton (1, la' hiangzab)

mer!...
 sea!...

s

E=d-r-m-f-l hemiton pentaton allbord

s

Egy további példa a harmadik felvonás negyedik jelenete, melyben Golaud arra kéri fiát, hogy leskelődjön édesanyja és Pelléas után.

Golaud: „- Egymáshoz sem szólnak?

Yniold: - Nem, édesapa, egyikük se szól.

Golaud: - Mit csinálnak hát?

Yniold: - Némán bámulnak a lángba.

Golaud: - Mind a ketten?

Yniold: - Igen, édesapa.”¹¹⁵

A bővített hármashangzatok (a zenekar anyagában) Golaud és Yniold beszélgetése alatt folyamatosan szólnak, melyek véleményem szerint kifejezik apa és fia izgatottságát és zavartságát. Yniold első válasza alatt először modális mixtúra (e-D-F) szólal meg, majd a második feleletkor már kezd „rágadni” apja izgatottsága és zavarodottsága, ezért megjelennek a bővített hármashangzatok.

¹¹⁵ Bartha, id. mű, 104-105.

Claude Debussy, idézett zongorakivonat, 184-185.

Y. rien, pe-tit pè-re.
all, dear-est fa-ther.

Go. Sont-ils près l'un de l'au-tre?
Are they close to each other? Est-ce qu'ils
Are they now

haletant

omega-hangeat *omega-hangeat* *e-dor*

Y. Non, pe-tit pè-re; ils ne parlent pas.
No, dear-est fa-ther, no, they do not speak.

Go. par-lent?
speak-ing?

e-D-F-moddis mixtura

Mais que font-
They're do-ing

e-dor *e-dor (sheklil egjutt)* *D* *F* *b^b*

Y. Ils re-gar-dent la lu-mière.
They are look-ing at the lamplight.

Go. ils?
what?

Tous les deux?
He and she?

Y. Oui, pe - tit pè - re. Non, pe - tit
Yes, dear - est fa - ther. No, dear - est

Ge. Ils ne di - sent rien? And they do not speak?

ti7 - mixtura

A negyedik felvonás második jelenetében három esetben is találkozunk négyhangos (a zenekari anyagban d-fisz-gisz-áis) vagy öthangos (a vokális szólamban d-e-fisz-gisz-áis) egészhangú skála részlettel, melynek mindegyike Golaud-hoz kapcsolódik. Ezek közül most csak Golaud indulatkitörését idézem.

Golaud: „- Gyönyörű szép hajadat megfoghatom végre!”¹¹⁶

Ge. Ah! ah! vos longs che -
Ahl ah! Your long, long

veux ser - vent en fin à quel que cho - se. Animez toujours
hair may af - ter all be good for some - thing! A First

Ilyen szempontból talán a legérdekesebb a negyedik felvonás negyedik jelenete, illetve a teljes ötödik felvonás. Előbbiben az egészhangúság a szerelemhez kapcsolódik, míg

¹¹⁶Bartha, id. mű, 110.

Claude Debussy, idézett zongorakivonat, 215.

utóbbiban Golaud, Arkel és az orvos zavarodottságának érzékeltetéséhez. Érdekes, hogy az egészhangúság a zenekari anyagban nem jelenik meg, kizárólag Mélisande válaszának dallamában. Lássuk először a szerelmi jelenetet:

Pelléas: „- Nézd, a toronyból akárci meglát. Ide jöjj, itt elrejt a lomb meg az árnyék. Jaj nekünk, ha valaki lát...”

Mélisande: - Lászon, aki lát!”¹¹⁷

MÉLISANDE

Lais-sez-moi dans la clar-té...
Let me stay here in the light...

P. Viens i-ci dans l'om-bre du til-leul. On pour-
Come in here with-in this lin-den's shade. There we

rait nous voir des fe-nêtres de la tour. Viens i-ci; i-ci, nous n'avons rien à craindre.
might be seen from the windows of the tower. Come in here; in here, we'll be perfectly safe here.

MÉLISANDE

Je veux qu'on me voie...
Let them see me, then.

P. Prends gar-de; on pourrait nous voir! Qu'as-tu donc? Tu as
Be care-ful; sup-pose we were seen! What is it? Did you

(Gb) ti 6 mi ti 6
f 7/5 b f 6/5 G 7 f 6/5 b

* Úgy gondolom, hogy nemcsak fizikálisan, vagy mentális zavarodottságban lehet elveszni, hanem a másokban is.

¹¹⁷Bartha, id. mű, 111.

Claude Debussy, idézett zongorakivonat, 237.

Az opera végén pedig Arkel, Golaud és az orvos szólama alatt szólalnak meg a bővített hármashangzatok, vagy kiegészített verziójuk (egyéb omega-hangzatok), melyekkel Debussy remekül érzékelteti a három férfi zavarodottságát.

Golaud: „- Mi ez megint? Mit akar itt ez a szomorú asszonyi nép?

Az orvos: - A szolgálólányok...

Arkel: - De miért és ki hívta őket?

Az orvos: - Én nem tudom.

Golaud: - Miért jöttetek ide hát?-Láthatjátok, hogy senki se hívott...¹¹⁸

GOLAUD

Qu'y - a-t'il? Qu'est-ce que tou - tes ces fem - mes viennent faire i - ci!
What is this? What is the meaning of all these women com - ing in here?

LE MÉDECIN
 THE PHYSICIAN

Ce
 The

f *pp* *pp*

¹¹⁸ Barth, id. mű, 121.

Claude Debussy, idézett zongorakivonat, 299-300.

egèsshangü (omega)
d-e-fir/gur - az - b - c

360

Go. *Que ve-nez-vous faire i -*
What has brought you all in

ARKEL *Qui est-ce qui les a ap-pe-lées!*
Who was it then that bade them come in?

le M. *sont les ser-vantes...*
maid servants they are...

Ce n'est pas moi...
It was not I...

f p

Serrez un peu

Go. *- ci? Per-son-ne ne vous a de-man-dé-es...*
here? You were not called by an-y one here.

Que ve-nez-vous faire i - ci?
What business have you in here?

pp

(iddig egèsshangü)

4. ÖSSZEGZÉS

Debussy egy levelében azt írta, hogy „A zene ott kezdődik, ahol a beszélt szó felmondja a szolgálatot.”¹¹⁹ Operájában ezt láthatjuk megvalósulni, hiszen a zene olyan nyelv, amely a fogalmi, és a verbálisan elmondható világ felett áll, mely így képes olyan pszichológiai árnyalatokat is kifejezni, amely szavakkal nem lehetséges. Ha ennek fényében megvizsgáljuk a dráma szövegkönyvét, illetve összevetjük azt az opera zenei anyagával, akkor azt láthatjuk, hogy Debussy nagyon sokszor nem fejezte be a mondatokat, gondolatokat, melynek célja az volt, hogy még sejtelmesebbé, árnyaltabbá tegye a drámát, így teremtve kapcsolatot a zene és a pszichológia világa között. Éppen ezért Debussy művével kapcsolatban nem jelenthetünk ki abszolút igazságokat például a szereplők jellemét illetően.

A mű első meghallgatása során az volt a benyomásom, hogy Golaud sötét lelkű ember, aki eredendően gonosz, s ezért őr. Ebből kifolyólag nincs is semmiféle enyhítő körülmény számára. Kezdetben úgy véltem, hogy elméletemet alátámasztja Ujfalussy József nézete is, mely szerint Golaudhoz az egészhangúság kapcsolható, mely kifejezi az ő érettségét Mélisande-hoz képest, míg utóbbihoz a pentatónia hangrendszere köthető, mint az ártatlanság, romlatlanság kifejezője. Amikor azonban egyre jobban megismerkedtem a szereplők jellemével, rá kellett döbbernem arra, hogy itt ennél többről van szó. Debussynél egyik szereplő sem eredendően és egyértelműen jó vagy rossz. A zeneszerző ugyanis – a drámaíró követve – lehatol a lélek legeldugottabb rejtekébe és onnan hozza elő a legfinomabb lelki rezdüléseket (érzelmeket, félelmeket, stb.), melyeket alakítható eszközzel, a motívummal fejez ki, akár annak transzformálásával is. Az a tény, hogy a motívumok folyamatosan változnak, alakulnak, azt hivatott megmutatni, hogy a szereplők érzelmi állapota, lelke, élete állandóan változik és formálódik. Debussynél a motívum tehát a lélek „tükre”. Nem véletlen, hogy a zeneszerző Golaud-nak is és Mélisande-nak is saját motívumot adott, melyet a mű folyamán új formában jelenít meg, mely az adott szereplő lelkében végbe menő változásokat fejezi ki. Golaud motívuma önmagában is bizonyíthatja, hogy a történet kezdetén még nem gonosz. Láthattuk, hogy motívuma miként változott meg az utolsó felvonásra. A motívum változás tehát a szereplők jellemének formálódását is tükrözi.

A szereplők jellemét, érzéseit, gondolatait nem lehet egy állandó jellemzővel kifejezni, mert az ember ennél összetettebb lény. Nem beszélve arról, hogy ezzel kizárnánk a fejlődés és

¹¹⁹Claude Debussy Ernest Guiraud-val folytatott beszélgetése (1889 októbere), feljegyezte: Maurice Emmanuel, idézi Ujfalussy József: *Achille-Claude [sic!] Debussy*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1959, 95.

változás lehetőségét. Debussy operájában jól látható, hogy a személyekben bekövetkező jellem-változásokat nem állandó hangrendszerrel, hanem hangrendszer-változással érzékelteti. Úgy gondolom, ha az egyes szereplők csak a saját hangrendszerükben mozognának, akkor kevésbé kapnánk hiteles képet jellemüket illetően. Ugyanis a zeneszerző akkor egy olyan világot festene le, mely nem a valóságot ábrázolja. A ma embere szereti véka alá rejteti érzelmeit. Attól fél, ha kimutatja azokat, a környezete gyengének fogja tartani, ezért inkább felvesz egy állarcot. Debussy operájában ennek az ellenkezőjét teszi. Sejteni engedi a szívében rejlő legmélyebb érzelmeket is. Olyanokat is talán, melyeket néha jó lenne eltitkolni.

Végezetül azt is meg kell jegyezni, hogy a dolgozatban alkalmazott megközelítés korántsem meríti ki a címben foglalt téma vizsgálatának lehetséges módjait. További kérdésként vethető fel például, hogy Debussy miért éppen ezeket a részeket emelte ki Maeterlinck szövegkönyvéből, vagy miért ilyen környezetbe helyezte az eseményeket, illetve miért festette meg ilyen gonosznak az apafigurát. Egy kutatási téma lehetne az is, hogy melyik szereplő értette meg igazán Mélisande-ot: Arkel vagy Pelléas.

IRODALOMJEGYZÉK

BARTHA, Dénes, 'Pelléas és Melisande' in: Keresztury Dezső (szerk.): *Debussy Pelléas és Melisande-ja*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1964

BÁRDOS, Lajos, 'Heptatonia Secunda' in *Harminc írás*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1969, 348-464.

BÁRDOS, Lajos, *Modális harmóniak. Adalékok a reneszánsz műzene összhangzattanához, elsősorban Palestrina énekkari műveinek alapján*, Zeneműkiadó, Budapest, 1979

BERECZKEI, Tamás, 'A személyiség evolúciós alapjai' in: Gyöngyösiné Kiss, E. – Oláh, A. (szerk). *Vázlatok a személyiségről*, Új Mandátum Könyvkiadó, 2007

BERECZKEI, Tamás, *Evolúciós pszichológia*, Osiris Kiadó, Budapest, 2003

BERKI Judit, *Indulatkezelési zavarok, önpusztító viselkedésmódok* (2014),
[hozzáférés:] web
<http://hu.berkijudit.hu/blog-2/aloldalok/tunetekindulatkezelesi-zavarok-onpusztito-viselkedesmodok>, 2014. 08.12.

DEBUSSY, Claude, *Croche úr, a műkedvelők réme*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1959

DEBUSSY, Claude, *Pelléas et Mélisande. partition pour chant et piano*, A. Durand & Fils Paris, 1907.

DEBUSSY, Claude, 'Pourquoi j'ai écrit Pelléas', fordította. Fazekas Gergely, a megjelenés 2015-re várható in *Debussy összes írása és interjúja*, Rózsavölgyi és Társa Kiadó, Fazekas Gergely szíves engedelmével.

[hozzáférés:] web
Francia változat: http://agora.qc.ca/documents/claude_debussy--pourquoi_jai_ecrit_pelleas_par_claude_debussy, 2014.09.21.

DURAND, Jacques (közr.), *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*, Durand, Paris, 1927

E. TÓBIÁS, Sára, 'A születési sorrend hatása a személyiségfejlődésre' – *A Psychologies Magazine oldaláról*, in *Lélekbírodalom*, (2010. május 23.)

[hozzáférés:] web
<http://lelekportal.blogspot.hu/2010/05/szuletesi-sorrend-hatasa.html>, 2014. 08. 03.

FORGÓ, Sándor, *A kommunikációelmélet alapjai* (2011),

[hozzáférés:] web
http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/0005_03_a_kommelmélet_alapjai_pdf/03_a_kommelmélet_alapjai_119_119.html, 2014. 08. 02.

FORGÓ, Sándor, *A kommunikációelmélet alapjai* (2011),

[hozzáférés:] web
http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/0005_03_a_kommelmélet_alapjai_scom_09/38_a_metakommunikci.html, 2014. 08. 02.

FORTE, Allen, 'Debussy and the Octatonic', *Music Analysis*, 1991 March-July, 141-142.

FRANK, Oszkár, *Zeneelmélet III.*, Budapest, Tankönyvkiadó, Budapest, 1973

GÁL, György Sándor, *Új operakalauz II. kötet*, Zeneműkiadó Budapest, 1978

Georges Delquys interjúja, A művészet a legszebb hazugság, Claude Debussy interjúból, *New York Times*, (New York) 1910. június 26., Válogatta és fordította: Fazekas Gergely, in. *Muzsika*, 2004. november, 26.

[hozzáférés:] web

http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=1368, 2014. 08. 01.

GÖNCZY, László, Egyetemes zenetörténet, 3-4. félév, Egyetemi jegyzet

[hozzáférés:] web

http://kortefa.x-web.hu/sajat_irasok/Egyetemes_zenetortenet_3_4.pdf, 2014. 07.30.

GUTMANN, Peter, 'Claude Debussy: Pelléas et Mélisande', in *Classical Notes*, (2014)

[hozzáférés:] web

<http://www.classicalnotes.net/classics2/pelleas.html>,
(2014.08.24.)

GYURIS, Petra, *Homogámia és/vagy szexuális imprinting a párválasztásban. Rivalis párválasztási mechanizmusok tesztelése az evolúciós pszichológiában*, Doktori (Ph.D.)

Értekezés, Pécs, (2009)

[hozzáférés:] web

http://old.pszichologia.pte.hu/files/tiny_mce/D-2009-%20Gyuris%20Petra.pdf,
2014.08.11. 30.

KELEMEN, Imre, *A zene története 1750-ig*, Főiskolai Tankönyv, Tankönyvkiadó, Budapest, 1991

KERESZTES, Nóra: *A funkciós tonalitás felbomlásának folyamata*, doktori értekezés, (2007)

[hozzáférés:] web

http://www.parlando.hu/NEWPROBE/KeresztesNora_disszertacio.pdf, 2014.09.02.

LANGHAM SMITH, Richard, 'Pelléas et Mélisande.' in *The New Grove Dictionary of Opera*. Ed. Stanley Sadie. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 6 Nov. 2014.

[hozzáférés:] web

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O002420>> 2014.11.05.

Léon Vallas nyomán, 'Revue musicale de Lyon', 1911. január 8, *Muzsika* 2000 március, fordította: Rácz Judit Klára, a válogató neve nincs megadva.

[hozzáférés:] web

http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=385,
2014. 08. 01.

LULLY, Jean-Baptiste, *Atys tragedie* (1676): IMSLP84413-PMMLP44600-LWV53-Atys09

[http://imslp.org/wiki/Atys,_LWV_53_\(Lully,_Jean-Baptiste\)](http://imslp.org/wiki/Atys,_LWV_53_(Lully,_Jean-Baptiste)), 2014.09.04.

MAETERLINCK, Maurice, *Pelléas és Mélisande*, ford.: Bárdos Miklós, Lackfi János, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1999

'Maggie Teyte interjúja, Az oroszlán barlangjában, *Opera Magazine* (New York), 1914. május', in *Muzsika*, Debussy interjúból (3. befejező rész), (2004. december), válogatta és fordította: Fazekas Gergely

[hozzáférés:] web

http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=1472, 2014. 08. 01.

Miért marad??? Feleség- és gyerekbántalmazás a családban Hogyan segíthetünk?- Kézikönyv segítő foglalkozású szakemberek számára, NANE Egyesület, Budapest, 2006

MIRNICS, Zsuzsanna: *A személyiség építőkövei, Típus-, vonás-, és biológiai elméletek*, Bölcsész Kozorcium, (2006)

[hozzáférés:] web

<http://mek.niif.hu/04800/04808/04808.pdf>, 2014.10.31.

ORLEDGE, Robert, *Debussy and the theatre*, Cambridge University Press 1982, University Press, Cambridge

PALISCA, Cluade V., *Barokk zene*, Zeneműkiadó Budapest, 1976

PEREMICZKY, Szilvia, 'Wagner Trisztán és Izolda illetve Debussy Pelléas és Mélisande című operájának összehasonlítása', in *Palimpszeszt, Halászkirálynő*, (szerk.) Ladányi-Turóczy Csilla, (2007) 26. szám,

[hozzáférés:] web

http://www.prae.hu/prae/palimpszeszt.php?menu_id=93&jid=20&jaid=59, 2014. 07. 22.

SZABOLCSI, Bence: "'Pelléas és Mélisande" az Operaházban I. (1925)', *Nyugat/1925/1925.23-24. szám/Figyelő/Zenei Figyelő*

[hozzáférés:] web

<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00385/11854.htm>, 2014. 07. 22.

SZABÓ, Fruzsina, *Metakommunikáció*, (2008. március 26.)

[hozzáférés:] web

http://www.egypercesek.hu/cikkek/metakommunikacio_032621/, 2014. 08.02.

SZAKÁCS, Tamás, 'A családon belüli erőszak fogalma és tipizálása' in *Szakkriminológia*

[hozzáférés:] web

<http://www.doksi.hu/get.php?lid=18323>, 2014.10.12.

TALLIÁN, Tibor, 'Claude Debussy: Pelléas és Mélisande' in *Miért szép századunk operája?* Szerk.: Várnai Péter, Gondolat Kiadó, Budapest, 1979, 19-21.

UJFALUSSY, József, *Achille-Claude [sic!] Debussy*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1959

WACHA, Imre, 'A nonverbális kommunikáció eszköztára', *Szabadpart társadalomtudományi, művészeti, és kommunikációs folyóirat*, 32. szám, (2006.dec.7.)

[hozzáférés:] web

http://www.kodolanyi.hu/szabadpart/32/32_komm_wacha.htm, 2014. 08. 02.

Claude Debussy Chausson Ernesthez írt levele (1893), idézi, Novotny Anna,
[hozzáférés:] web
<http://www.kalligram.eu/kalligram/archivum/2010/xix.-evf.-2010.-december-opera/opera/csoend-a-zeneben>, 2014. 07. 22.