

# Debussy mint zenekritikus

Augusztus 22-én, idén épp 161 éve történt, hogy megszületett Claude Debussy. Nem írjuk, hogy impresszionista, mert ki nem állhatta, sőt pejoratívnak, sértőnek tartotta önmagára nézve ezt a jelzőt a francia zeneszerző. Amellett, hogy jócskán felborogatta, átrendezte, korszerűsítette a francia zenei élet addig akadémikusan kordában tartott hangvételét, Debussy zenekritikusként is működött. Igaz, viszonylag rendszertelenül, rapszodikusán, mennyiségileg pedig csekély mértékben, s nyilván komponista zsenije utólag felértékeli publicisztikáját is, de azért éleslátással be- és visszaszólt kortársainak, komponistáknak, operaigazgatóknak, elavult műsorpolitikának, publikumnak és közízlésnek, muzsikuskoknak, karmestereknek. Közéleti pletykákat és politikát sem mellőzött, sőt az elhalálozásuk folytán már védekezni sajnos nem tudó nagy elődöket sem kímélte olykor. Tetten érhető nála az is, ahogy a pillanat hatására olykor ellentmondásosan, vegyesen viszonyult akár egyazon szerzőhöz, mindazonáltal a nagy elődök (Bach és kiemelten Rameau) előtt visszatérő rendszerességgel megemeli kalapját.

Debussy egyik híres kitalált figurája Monsieur Croche (a név zenei jelentése: nyolcad időértékű hang), aki foglalkozását tekintve „antidilettáns”, s akinek néha a bőrébe bújik, hogy

vele mondhasson el egy-egy csípős véleményt. Jó hír, hogy Croche úr és kitalálója kritikái magyar és román nyelven is megjelentek. Magyarul Fábíán László fordításában még 1959-ben adott ki a budapesti Zeneműkiadó *Croche úr, a műkedvelők réme* címmel egy szűkebb válogatást (ez nagyjából egyharmadát tartalmazza Debussy francia sajtóban megjelent írásainak), majd 2017-ben a Rózsavölgyi és Társa kiadó gondozásában látott napvilágot egy jóval teljesebb kötet: *Debussy – Összegyűjtött írások és beszélgetések*. Román nyelven még 1965-ben jelent meg Alfred Hoffman fordításában a *Domnul Croche, antidilettant* című, 25 írást tartalmazó könyvecske. Ez utóbbi alapja az 1921-ben megjelent *Monsieur Croche antidilettante*, amit valójában még életében tervezett kiadni a zeneszerző, barátai unszolására.

Debussy kritikusi nyelvezete a fordítások tükrében is igencsak hasonlít formai-szerkezeti miniatúrákat kedvelő zeneszerzői stílusához, szinte csak epizodikusán lövi ki apró, szúrós nyílveesszóit, „impresszióit”. Tömör, kis formátumban, ám nagyon is célirányosan építkezik, ami a francia zene feltámasztásának erős szándékát (főként a „német rabiga” alóli időszerű felszabadítását), a magas minőségű kortárs zene megvédését és népszerűsítésének szorgalmazását illeti, s ami az értékes elődök mellőzött kincseire világít rá.



Claude Debussy (Félix Nader felvétele 1908 tájáról)

Ahogy egész Európát s benne Franciaországot, úgy Debussyt sem kerülte el a XIX. században Richard Wagner túlbúrjázó hatása. Közismert, hogy huszonevesen (1888/89) Debussy maga is megtette személyes érdeklődésből fakadó ún. zarándoklatát Bayreuthba. Viszonya a teljes Wagner-kultuszhoz vegyes és ellentmondásos maradt: a francia zene régi honi gyökerekből való megújításán dolgozva ráadásul természetszerűleg ellenséges is volt, bár némely aspektusát értékelte Wagner reformjainak, sőt komoly ihlető forrást is talált bennük, ugyanakkor különös módon vonzódott a legkonzervatívabb és legvitatottabb, utolsó Wagner-operához, a *Parsifal*hoz, ami nem mellesleg olyan mélységes Wagner-hívóket is kiborított, mint Friedrich Nietzsche. Maga a tetralógia (*Ring*), vagy annak részleteire való utalás is visszatérő elem(ek) Debussy

kritikáiban. De a „se vele, se nélküle” XIX. századi Wagner-jelenséget utóbb talán a legfrappánsabban az az átfutó Trisztán-idézet foglalja össze, amelyet Debussy saját fiatalkori Wagner-rajongását önkritikusan kipellengérezve a *Gyermekkuckó* c. zongoradarabok egyik szalonzenei karakterű miniatúrájába ékel bele zeneileg egy ragtime sóhaj-epizódjaként, biztos ami biztos, kétszer is, hiszen közismert frázisszövő stílusjegye/metódusa volt a duplikáció. Kiegészítésként érdemes tudni, hogy a híres wagneri Trisztán-akkordról szorgos és értő esztéták, zenetudósok generációi hagyományosan úgy tartják, ez indította el a XIX. századi harmóniavilág szétesését, végső belemagyarázással pedig a teljes romantika illúziórendszerének bomlását, és nyitott utat az expresszionizmushoz s vele a dodekafóniához, mindezt egy f, h, disz és gisz együttállása miatt... Maró fricska tehát ez a felhőkarcoló-rengetés egy egyszerű gyermekdarab-tétel néhány átfutó ütemében.

Voltaképp Debussy teljes, kissé rapszodikus kritikusi pályafutásának indulását vagy inkább nullpontját, origóját is kapcsolhatjuk Wagnerhez: 1893 szeptemberében, a *L'idée libre* szimbolista folyóirat hírt adott róla, hogy a közeljövőben egy Debussy-tanulmány fog megjelenni „A wagnerizmus feleslegességéről” – utóbb azonban semmi nyoma nem maradt annak, hogy valaha is egyáltalán megíródott volna ez a cikk. Erik Satie juthat itt eszünkbe, akinek voltak hasonló húzásai önreklámozás céljából.

Bár, mint írtuk, Debussy kikérte magának, hogy impresszionistának nevezék, tagadhatatlan, hogy a korszak ezen irányzata is hatással volt rá, igaz, sokkal

inkább a szimbolistákhoz vonzódott elvben, mindenesetre vitathatatlanul számos zenén kívüli tartalom lett zenei- vé Debussy kifinomult alkotói képzelete által. Jean Cocteau írja igen szépen ezzel kapcsolatban, hogy „Debussy már Debussy előtt létezett. Egy épület, amely a vízben tükröződik, felhők, amelyek összegyűlnek és szertefoszlanak, ágak, melyek elszalagnak, eső a leveleken, lehulló szilvák, amik elrepednek és aranyat véreznek. De mindez csak morajlott, zümmögött, nem talált emberi hangra, mely kifejezhetné. A természet ezer homályos csodája megtalálta végül tolmácsolóját”. (Marguerite Long: *La Pian cu Claude Debussy*). De hogy ne legyünk elfogultak, s lássuk, milyen futó életű az elmúlt század fordulóját követően egy-egy gyümölcsöző irányzat megítélése, itt nyugodtan idézhetnénk a kiváló zenetudós Tóth Aladárt is, aki 1921-ben, alig három évvel Debussy halála után már arról ír a *Nyugatban*, miként rázza fel Sztravinszkij „a debussyzmus érzékeny mimózahangulataiba burkolózott francia zenét”.

Ám ezúttal nem Debussy zenéje a téma, hanem kritikai meglátásai, publicisztikai szösszenetei, melyek az analitikus információközlés világában ma már szokatlanul irodalminak hatnának. Némelyik ilyen írása klasszikus példája annak a szép hagyománynak, melyben maga a kritika is lehetett művészeti alkotás.

Ha Debussy baráti körében keresgélünk, bizony jóval kevesebb zenészt találunk, mint a társművészetek képviselőit: írókat, költőket, képzőművészeket. Debussy zenei tehetségének felfedezését voltaképp Verlaine anyósának, Madame Antoinette Mautének tulajdonítják, aki Chopinnél is tanult

korábban, s a tízesztendő kis Claude-ot idejében párizsi konzervatórium felé irányította. Debussy zenei képzettségét tekintve utóbb nem lehet vita, végigjárta a francia akadémikus tanulmányhierarchiát a híressé váláshoz elengedhetetlen Római-díj elnyeréséig (1884), miközben végig saját egyéni, már tanárai számára is felháborító utakat taposott. Ámde irodalmárként afféle lelkes autodidakta maradt. Az 1880-as évek végétől látogatta például Mallarmé nevezetes kedd délutáni szalonját.

A nagyszerű kortárs fiatal zenetörténész, Fazekas Gergely már kiválóan felállította Debussy kritikusai megjelenéseinek kronológiáját. Őelőtte a sokoldalú, legendás zeneakadémiai professzor, Ujfalussy József (1920–2010) írta meg ugyanezt, sűrítettebben öszszefoglalva.

1901. április 1-jén a dreyfusianus lap, a *La Revue Blanche* közölte Debussy első kritikáját. (A XIX. századi francia társadalmat/közvéleményt felkavaró, megosztó Dreyfus-ügy nemzetközi zenei kihatására még visszatérünk majd egy Grieg-kritika során). Talán nem meglepő, hogy a lapszerkesztők között ott voltak Debussy barátai, a politikusi pályát bejárt Léon Blum és a szimbolista költő, Pierre Louÿs.

Idézünk a legelső kritika költői hitvallás jellegű bevezetőjéből (Fábián László fordítása nyomán), ahol máris egy ellentmondással találkozunk, ami Debussy „impresszionista” jelzőhöz való viszonyulását illeti: „Mivel felkértek, hogy e folyóiratban a zenéről beszéljek, engedjék meg, hogy néhány szóban kifejtsem, miként is kívánok e feladatnak eleget tenni. Sokkal inkább találkozunk majd e hasábkon őszinte és becsülettel átérzett impressziókkal,

mintsem kritikával, mivel a kritika túl gyakran emlékeztet az »ön téved, mert nem úgy vélekedik, mint én«, illetve az »ön tehetséges, én nem vagyok az, s ez így nem mehet tovább« kezdetű dallamokra írott ragyogó variációkra. Én azt a sokféle áramlatot szeretném meglátni a művekben, amely létrehozta őket, és megmutatni mindazokat a lelki rezdüléseket, amelyeket magukban foglalnak. Hisz nem sokkal érdekesebb-e ez, mint különös óraműként szedni darabokra a műalkotásokat? (...)”

1901 novemberéig Debussy kéthetente publikált még kritikákat a *La Revue Blanche* hasábjain, összesen nyolcat. Ezekben a szövegekben tűnik fel először Monsieur Croche, a már említett „antidilettáns” Debussy-tolmács/alteregő. Szintén Fazekas Gergely írja: Debussy Croche-t, „a füstölgő, töprengő, elemző, csendes, ironikus karaktert Paul Valéry 1896-os alakjáról, a társadalomból kivonult, szigorú filozófiai-esztétikai elveket valló Monsieur Teste-ről” mintázta. Ezután a komponálás vélhetően fontosabb volt Debussy számára, ezért egy darabig abbamaradtak a kritikák – tendője bizonyára bőven lehetett, hiszen operáját, a *Pelléas és Mélisande*-ot 1902 áprilisában mutatták be, ami után nem maradt el a botrány és a magát Debussyt ért inzultusok sem.

1902 decemberétől a *Renaissance Latine* c. művészeti folyóirattól kapott felkérést, de visszadobták cikkét, melyet aztán egy jelentős irodalmi újság, a *Gil Blas* közölt. Itt 1903 júniusáig 29 kritikája jelent meg (Ujfalussy szerint 24). Ezután tíz évig mindössze négy cikkéről tudni különféle lapokban: *Le Figaro*, *Musica*, *Le Matin*, írja ezt Fazekas, bár Ujfalussy szerint öt ízben

publikált a *Musicában*, háromszor a *Le Matin*-ben. Francia levéltári források híján sajnos nem tudjuk eldönteni itt, hogy kinek van igaza. A mennyiség mindenesetre megcsappant, de Debussy témája igen célirányos és markáns maradt: a francia zene múltját, jelenét, jövőjét taglalja (Gounod, Rameau és Massenet).

A *Mercure Musicale* főmunkatársaként *Találkozások Monsieur Croche*-sal címmel rovatot kapott 1905-ben, viszont hamar elkedvetlenedett. Ismét Fazekas Gergelyhez fordulunk segítségért, aki idézi Debussy e lappal kapcsolatos csalódottságát kifejező levelét: „... a *Mercure Musical* emberei elég nyomasztók; mindenekelőtt rettenetesen tájékozottak, és nem tudom, hogy szegény Croche úr mit tehetne ennyi vakmerő specialista között. Szeretném hát tudatni önnel halálának híret valahogy így: Croche úr, antidilettáns, megundorodva korának zenei szokásaitól, általános érdektelenségtől övezve csendben elhunyt. Kérjük, ne hozzanak se virágokat, se koszorúkat, különösen pedig tartózkodjanak bármiféle zenétől”.

Hat év szünet után Émile Vuillermoz, a *Revue Musicale SIM* (Société Internationale de Musique) szerkesztője vette rá ismét Debussyt, hogy havonta írjon a Concert Colonne hangversenyeiről. 1912 novemberétől 1914 márciusáig ezt teljesítette is Debussy, élesen figyelve a párizsi zenei élet túlzott külsőségeit és tartalmi hiányosságait. Különböző folyóiratokkal ezután még voltak meg nem valósult zenekritikai közlési szándékai.

Louis Laloy zenetörténész, író szorgalmazta még Debussy életében egy kötet kiadását a már megjelent



*Szent II. János Pál pápa szobra – bronz, jura mészkő; Krakkó (Lengyelország), II. János Pál Pápa Egyetem, 2021*

kritikákból, de, mint írtuk, ez csak a zeneszerző halála után három évvel, 1921-ben sikerült, s első lépésben az írások összegyűjtése tekintetében is csak részben. A továbbiakban teljesség igénye nélkül, akár kedvcsinálóként próbálunk szemezgetni néhány Debussy-véleményt, töredéket nagy elődökről és kortársairól (ahol lehetséges forrásmegjelöléssel, másutt saját fordításban).

A legnagyobb forrástól, „pataktól”, Bachtól érdemes kiindulni, kis kitérővel. „A lánghész persze ízlés nélkül is boldogul, lásd: Beethoven. Azonban szembe állíthatjuk vele Mozartot, aki ugyanolyan lánghész létére a legfinomabb ízlést adja hozzá. Ha pedig megnézzük J. S. Bach életművét, ezét a jóakarátú istenét, hozzá a muzsikusoknak, mielőtt munkához látnának, mindig imádkozniuk kellene, hogy megóvják magukat a közepszerűsegtől” (*Az ízlésről*; 1913, SIM). „Egyre jobban meg vagyok győződve róla, hogy a zene természettől fogva olyasvalami, amit nem lehet hagyományos és rögzített formákba gyömöszölni. Színekből és ritmusokból áll össze. A többi merő humbug, amit a mesterek hátán lovagló érzéketlen csecsemők találtak ki; megjegyzendő, e mesterek is jórészt csak a maguk idejében érvényes zenét alkottak. Egyedül Bachnak volt fogalma az igazságról.” (H. Ch. Schonberg nyomán).

Händelről írja viszont, hogy „ennek alkotásai közt ismeretlen oratóriumok sorakoznak, számosabbak, mint a tenger homokja, de ahhoz hasonlóan több kövecskét rejtene, mint gyöngyöt”.

A bécsi klasszikáról szólva 1909-ben írja: „Végleg és teljesen meggyőződttem róla, hogy Beethoven kifejezetten

rosszul komponált zongorára. Szívből megvetem Mozart zongoraversenyeit, de nem annyira, mint Beethovenéit. Chopin megmutatta, hogyan lehet énekelteni a zongorát pedáleffektusokkal, finom és változatos billentéssel. A zongorának úgy kell hangzania, mintha nem lennének kalapácsolai. Az ujjaknak be kell hatolniuk a hangjegyekbe. Az effektusokat a pedálok használatával kell elérni”. Debussy a „lélegző pedál” kifejezést használta. (Forrás: H. Ch. Schonberg).

Beethovenről mondja még az altergő, M. Croche, hogy a bécsi mester szonátái „egyszerűen rosszul vannak megírva zongorára, pontosabban inkább zenekari átiratok, amelyben egy harmadik kéz minduntalan hiányzik, amit Beethoven vélhetően még odahallott”. Beethoven *IX. szimfóniájának* XIX. századi rettegett hatásáról sem feledkezni el Debussy. A megközelíthetetlen, utolérhetetlen remekmű ez, amely a század zeneszerzőit szinte megbénította a további szimfóniakomponálásban, „egyetemes lidércnyomással” nőtt. „Úgy veszem észre, hogy a szimfónia értelmetlenségének bizonyítéka Beethoven óta itt van előttünk. Schumann és Mendelssohn mindössze annyit tett, hogy tisztelettel, de kevesebb erővel ismételte ugyanazokat a formákat.”

„Wagner zseni: de egy zseni tévedhet. Wagner a harmónia törvénye mellett áll ki: én a szabadságot pártolom. A szabadság, természeténél fogva, szabad.” (*Revue Musicale*, 1911). „Wagner pedig nem jó franciatanár.” (SIM, 1913). Wagner vezérmotívum-technikájáról Debussy azzal tréfálkozott, hogy „a leitmotivok rendszere egy olyan világ benyomását kelti, amely-

ben ártalmatlan elmebetegek a nevüket dalban elüvöltve nyújtják át a névjegyüket”. Wagner „nagy gyűjtője volt a kliséknek, s ezeket foglalta szabályba, mely csak azért tűnt szokatlannak, mert az emberek nem ismerték elég jól a zenét”. A Wagner-előadások utáni téma-fütyörészésekről írja még, hogy „szájtátós dicsőség, ami nem hiányozhat, midőn a zenei fegyházak luxusfoglályai kiáramlanak a körútra”.

A Párizsi Nemzeti Operát sem kíméli, egyenesen vasútállomáshoz hasonlítja, és az „üres beszédek szalonjához”, ahol a „furcsa zajok”-ért fizetnek, és utána mindezt zenének nevezik. Az operaigazgató(k)ról szólva említi, hogy „a legpozitívabb jóakarát is összetörik azon a merev és ünnepélyes falon, amit makacs funkcionáriusokként emelnek, hogy bármilyen ébresztő fény bejutását meggátolják”.

Bár Richard Strauszt is géniuszak tartotta, *Till Eulenspiegel*éről szólva mondja mégis: „egy zeneóra a bolondok házában”. Íme máris az ellenkezője mindennek egy másik szimfonikus költeménye, a *Hősi élet* kapcsán: „a hangszerelése hallatlan sokoldalúságú, azt az őrjöngő energiát, melyet addig őriz magában a hallgató, amíg ő akarja (...) El kell ismerni, hogy az az ember, aki ilyen művet komponált, amely folyamatosan a legnagyobb nyomást fejt ki, nagyon közel áll a zsenihez”.

Debussy okkal rajongott a sajnálatosan sok munkát félbehagyott zeniért, Muszorgszkijért. Muszorgszkij zenéjéből merített is inspirációt, mégpedig a forrásnál, Oroszországban; 1881-ben zongorázni tanította Nagyvezda von Meck (Csajkovszkij pártfogója) gyermekeit. Amikor szerelmes lett Szonjába, a legnagyobb lányba, úrnő-

je azonnal kiadta az útját (a történet forrása itt szintén H. Ch. Schonberg amerikai zenekritikus, író).

Richard Strauss, Felix Weingartner és Richter János karmesterségével kapcsolatban írja, *Virtuózok* címmel: „múlt héten egy nagy transzport német zenekarvezető érkezett hozzánk. Kevésbé ártalmas ez, mint egy járvány, de nagyon sok zajjal jár (...) nem kellene összetéveszteniük Párizst egy edzőteremmel. (...) Vonzerejük a közönségre hasonlatos ahhoz, ahogyan a cirkuszi játékok hatnak a publikumra”. Másutt is felbukkan a német dirigensekkel szembeni ellenszenv: „Köszönjük meg C. Chevillard úrnak, hogy tartózkodott a bizonyos külföldi karmesterekre jellemző bikaviadalszerű pantomimtól. Mindig zavarba ejtő, ahogy egyesek a banderillájukat az angolkürt fejébe döfik, vagy a szegény harsonákat dermesztik kővé matadorszerű mozdulataikkal” (*Gil Blas*, 1903, Fazekas G. ford.). De hasonlítja például a koncerttermeket: „barakkhoz”, ahol összegyűl a közönség „a gyászos nagy semmit” meghallgatni. Illetve véli azt is, hogy az alkotónak meg kell halnia, hogy valaha érdeklődés tárgyává válhasson.

Pillantsunk bele abba is, mit ír francia komponistákról. Rameau és a francia zene védelmében mondja, hogy „lírikusnak kellett volna maradnunk inkább, mintsem hagyjuk, hogy így teljen el egy egész évszázad”. Rameau „utálta a világot éppen egy olyan korban, amikor a végetekig csiszolták a jó modort, és nem sokra tartották az afféle különcködést, hogy valaki nem akar udvari ember lenni. A zenészek és énekesek az Operában rettegtek és utálják Rameaut. Ő pedig örökre neheztelni

fog rájuk azokért a részekért, amelyeket kihúztak vele, mert nem tudták vagy nem akarták megfelelően előadni. A muzsika iránti csaknem kizárólagos szerelme révén minden gyötrelmet eltűrt, aminek az elegáns közömbösség kora óhatatlanul alávetette zsenijét”. (1912; Rác Judit Klára ford., *Muzsika* folyóirat, 2000 március).

Gounod fáradozásait Debussy dicséretesen nagyra tartja, igaz, mindközben a korán elhunyt Bizet művészetét siratja, aki után a francia zene olyan lett „mint egy szép özvegy, aki környezetében egy erős, fenntartó kart nem találva idegen, ártó kezekbe adta önmagát. (...) Márpedig azt választani, aki a lehangosabban kiabál, nem jelent egyet azzal, hogy azt választjuk, aki a legnagyobb”. (Alfred Hoffman román muzikológus fordításában hangzik ez jól, a „cel mai tare” és „cel mai mare” kontrasztjában.)

A francia szimfonikusokról szólva futólag említi Berliozt is: „... szenvedélyük legtöbbször kiegyezik azzal a növényzettel, amelyet az irodalom a könyvek lapjai között szárít: Berlioz egész életében megelégedett ennyivel. Zsenije fanyar gyönyörűségét lelte abban, hogy a művirágok boltjában sétáltassa nosztalgiáját”. (*SIM*, 1913) „Berlioz csak régi parókákhoz tűz egy-egy romantikus tincset”. (*Revue Musicale*, 1911)

„Saint-Saëns úr az az ember, aki a legjobban ismeri a zenét a világon.” César Franckról írja: „egy büntelen ember, akinek a pusztá tény, ha talált egy szép harmóniát (értsd: zenei akkordot), egy egész napját boldoggá tette”.

Offenbach „...furcsa zsenijét két összetevő határozta meg: a zene irán-

ti különleges gyűlölet és a transzcendentális ironia. Abban az időszakban, amikor alkotni kezdett, a zenei Franciaországnak csupán egyetlen Meyerbeerre volt füle; Offenbach volt talán az első, aki ironikus adottságainak köszönhetően megsejtette, hogy Meyerbeer művészetében mi volt a hamis és felfuvalkodott, s aki a magas színvonalú bohóckodás titkos kincsbányáját felfedezte, a magáévá tette és kamatoztatta, tudjuk, mekkora sikerrel. Ezt a lehetőséget senki nem vette észre, annyira magától értődő volt, hogy Meyerbeer képviseli a magas művészetet, mely nem tűr meg semmiféle mosolyt”.

„Massenet alighanem szép rajongói verdeső legyezőinek esett áldozatul. Addig csattogták az ő dicsőségét, hogy mindenáron meg akarta tartani magának amaz illatos szárnyak surrogását. Szegény, mintha egy csapat pillangót próbált volna megszelídíteni!”

Debussy egyik nagy zenei élményét 1889-ben, a párizsi világkiállításon élte át, ahol hallhatta a jávai gamelán-zenekar egzotikus népi zenéjét, s ez óriási hatással volt rá. Azt jegyezte föl ebben az időben, hogy a jávai zene olyan ellenpontmegoldást alkalmaz, „amelyhez képest Palestrináé gyerekjáték”. (Ismét Harold Ch. Shonberget idéztük közvetve.)

Grieggel kapcsolatban, akiről korábban még azt írta, hogy zenéje „hóba csomagolt bonbon”, előtör ellenszenvé is, Grieg személyesen írt ugyanis visszautasító levelet Édouard Colonne-nak egy 1899-es meghívásra, mert nem volt hajlandó a francia közönségnek játszani a külföldön is elhíresült és nagy tömeghisztériát kiváltott aktuális Dreyfus-ügy antiszemita végletei



nyomán. Ezzel szemben négy évvel később mégis fellépett Párizsban. Ekkor okkal fakadt ki Debussy a párizsi közönség felejtő megalkuvását illetően. Komikusan írja le, ahogyan Grieg (a vizualitás kedvéért mondjuk posztumusz, hogy igazi Einstein-frizurájú) olyan kinézetű, akár egy napraforgó, valamint „szárazon, de ideges pontossággal vezényel, minden nüanszot aláhúzza, és fáradhatatlanul kiterjesztve az érzelmeket”. Ugyanakkor „sajnálattos, hogy Grieg párizsi tartózkodása során semmit nem tudhattunk meg művészetéről” – teszi még hozzá a sértődött Debussy.

Végezetül lássunk néhány véleményt zenészekről és közönségről is, melyek közül a súlyosabbakat többnyire Croche úr mondja ki Debussy helyett. „Ti, zenészek csak alantas közreadók

vagytok, valahol a majmok és a szolgáltók között.” „Az emberek nem hibásak, hibáztasd inkább a művészeket, akik foglalkozásszerűen szolgálgják, hogy a közönséget nemtörődömségben tartásák.” Croche ráadásul a Római-díjat „akadémikus halottasháznak” nevezi, mert „a művészet nem emlékmű, ami csak valami állam általi támogatottságra korlátozódhat”.

Legvégül egy nyári útravaló az évszakban oly divatos szabadtéri koncertezésekről, melyekről pedig így ír Claude Debussy: „Vannak, akiket csak ez a szabad levegőn tartott zene tud megmozgatni. Mindez, ahogyan manapság művelik, kétségtelenül a megálmodható legjobb iránymutatás a középszerűség irányába”.

*Tóth Gábor*



*Szent II. János Pál pápa szobra – részlet*