

François Delécluse

## DEBUSSY VONÓSNÉGYESÉNEK VÁZLATAI ÚJ MEGVILÁGÍTÁSBAN\*

### 1. Bevezetés

Claude Debussy *Vonósnégyese* már eddig is számos zenei elemzés tárgya volt. Ismertségének köszönhetően a szerző e korai művét zeneelméleti vizsgálódásoknak vetették alá: David Code rámutat arra a beethoveni örökségre, amelyre Debussy a forma kialakítását alapozta.<sup>1</sup> Marianne Wheeldon, James Briscoe nyomán,<sup>2</sup> a Franck-örökséget hangsúlyozza, amelyet különösen a Debussy *Vonósnégyesét* strukturáló ciklikus forma tesz jól hallhatóvá.<sup>3</sup> A kvartettnek 2000-ben is jó néhány elemzése látott napvilágot, ezek a formai értelmezések széles skáláját képviselik,<sup>4</sup> François de Médicis nemrég megjelent könyve pedig a mű keletkezésének körülményein alapuló elemzését nyújtja, elsősorban a ciklusszervezés szempontjából.<sup>5</sup> Ez a megközelítés, amely a történeti összefüggések mély megértésén alapul, lehetővé teszi számunkra, hogy jobban értékeljük Debussy vonósnégyesének eredetiségét más szerzők egykorú műveihez képest, amelyeket az 1880-as évek közepén mélyreható César Franck-i fordulat jellemzett. Debussyt erre a lépésre barátja, Ernest Chausson hatása készítette, de többek között Camille Saint-Saëns vagy még Edvard Grieg hatása is szerepet játszott benne.<sup>6</sup> Milyen kérdések várnak még válaszra Debussy kvartettjével kapcsolatban analitikus és történeti szempontból? Néhányat az imént említett tanulmányok eredményei vetnek fel. Az első – bár már korábban is vizs-

\* A tanulmány eredetije: François Delécluse: “New Insights into Debussy’s Sketches for the String Quartet Op. 10”, *Studia Musicologica* 62/3–4. (2021)

1 David Code: „Debussy’s String Quartet in the Brussels Salon of ‘La Libre Esthétique’”, *19th-Century Music* 30/3. (2007), 257–287.

2 James Briscoe: „Debussy, Franck, and the ‘Idea of Sacrifice’”, *Revue Belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 45. (1991), 27–39.

3 Marianne Wheeldon: „Debussy and the sonate cyclique”, *The Journal of Musicology* 22/4. (2005), 644–679.

4 Mark DeVoto: *Debussy and the Veil of Tonality. Essays on His Music*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2004, 1–23.; Jean-Philippe Guye–Philippe Gouttenoire–Éric Demange: „Le Quatuor de Debussy. Recherches analytiques et esthétiques”, *Analyse Musicale* 37. (2000), 32–60.

5 François de Médicis: *La Maturation artistique de Debussy dans son contexte historique, 1884–1902*. Turnhout: Brepols, 2020, 436–541.

6 A Grieg-hatásra és a Société Nationale-ra vonatkozóan ld.: Michael Strasser: „Grieg, the Société nationale, and the Origins of Debussy’s String Quartet”. In: *Berlioz and Debussy. Sources, Contexts and Legacies. Essays in Honour of François Lesure*. Ed. Barbara Kelly–Kerry Murphy. London: Routledge, 2007, 103–116.

gált, de részben megválaszolatlan – kérdés az alkotás folyamatára vonatkozik: hogyan született a *Vonósnégyes*? Denis Herlinnek a vázlatokról írott cikke bemutatja a mű egyik alapvető forrását, azonosítva zenei anyagának töredékeit egy kisméretű vázlatkönyvben; ez a könyv a *Vonósnégyes* és a *Scènes au crépuscule* vázlatai mellett a zenekari *Nocturnes* egy korai fogalmazványát tartalmazza.<sup>7</sup> Ezek a források azonban, amint a jelen tanulmányból kiderül, az eddignél nagyobb mértékben is „szólásra bírhatók”. A szóban forgó vázlatok töredékes és rendkívül hiányos jellegét régóta értelmezésük jelentékeny akadályának tekintik. Mégis: az átírásuk, hozzáférhetőbbé tételük, és mindenekelőtt a Debussy alkotómunkájával kapcsolatos korábbi eredmények lehetővé teszik számunkra azt, hogy jobban megértsük zeneszerzői tevékenységének ezeket a lenyomatait. Ennek során feltehetjük a kérdést, hogy melyek a komponálás fő szakaszai, illetve, vizsgálatunk fókuszát szűkítve, hogy milyen technikákra és kompozíciós eljárásokra következtethetünk e források elemzéséből. Másfelől a Société nationale de Musique társadalmi hálózatával való kapcsolat kérdése, valamint a kvartettműfaj és a ciklikus forma követelményei is alapvető fontosságúak a művel foglalkozó zenetörténészek véleményalkotása szempontjából, és az erre vonatkozó információk jelentősen kibővíthetők a kottáskönyvben található vázlatok beható tanulmányozásával.<sup>8</sup> Ezért a vonósnégyes-vázlatok elemzése Debussy társadalmi és történeti hátterének szempontjából új felismerésekhez vezethet Debussynek a ciklikus formával kapcsolatos elképzeléseire, illetve arra vonatkozóan, hogy miért vetett el bizonyos megoldásokat, és hogyan igyekezett újakat találni egy olyan kompozíciós technika alkalmazásával, amely a korszak zeneszerzőinek egy csoportját jellemezte. Ezeknek a forrásoknak mint a kompozíciós folyamat tanúinak újbóli megvizsgálása így lehetővé teszi a formaképzés és a zenei invenció bizonyos elveinek, továbbá bizonyos kompozíciós technikáknak a megértését. Emellett a felmerülő kompozíciós vonatkozások összevethetők a zeneszerző más munkáiban megfigyelhető technikákkal. Tanulmányomban először is emlékeztetem az olvasót azokra az összefüggésekre, amelyekben bizonyos kompozíciós kényszereket azonosítanunk és magyaráznunk kell. Majd röviden leírom a vázlatkönyvet és tartalmát filológiai szempontból. Végül pedig elemzem a kvartett III. és IV. tételének vázlatait, bemutatva Debussy kompozíciós folyamatának és technikájának bizonyos sajátosságait.

## 2. A keletkezés körülményei

Egy vonósnégyes komponálása nem volt kézenfekvő döntés Debussy számára. Kvartettjének megírása közben, 1892 vége és 1893 augusztusa között Párizs akkori wagneriánus és szimbolista légkörét szívta magába. 1893-ban közel került zeneszerzőtársához, Ernest Chaussonhoz, aki éppen döntően wagneri hatást tükröző operáján, a *Le roi Arthuson* dolgozott, s jelen volt Chausson lírai költeménye, a Rossetti preraf-

7 Denis Herlin: „Les esquisses du *Quatuor*”, *Cahiers Debussy* 14. (1990), 23–54.

8 Különösen: de Médicis: *La Maturation artistique*; Wheelton: „Debussy and *la sonate cyclique*”, uott; Guye–Gouttenoire–Demange: „*Le Quatuor de Debussy*”, uott

faelita költő szövegére írt *La Damaiseille élue* bemutatóján a Société nationale-ban. Ebben az évben tartott Debussy „Wagner-előadásokat” Raoul Pugno zongorista és Catulle Mend s t rsasag ban *A walk rr l*  s *A Rajna kincser l* –  ppen akkor, amikor Wagner a műveit érintő, évtizedekig tartó viták után végre meghódította Párizst. Debussy már 1892 óta dolgozott a *Prélude   l’apr s-midi d’un faune-on*, és 1893 nyarán befejezte *Proses lyriques* című dalciklus t, amelyhez a szövegeket is maga írta.<sup>9</sup>

Debussy 1893 május 17- n jelen volt Maeterlinck *Pelléas et Mélisande* című darabjának előadásán, és a ny r végén készen állt a zenés dráma megkomponálására. Párizs művészeti és zenei életére akkor a wagneri esztétika és a szimbolizmus gyakorolt meghatározó hatást. Hogyan magy r zzuk, hogy Debussy ilyen körülmények között vonósnégyest komponált? Hiszen a vonósnégyes mégiscsak tiszta zene, „komoly” műfaj, amelytől távol állnak a szimbolista elképzelések. A kamarazene azonban kulcsfontosságú szerepet játszott a francia zene, elsősorban kamarazenei művek előadásának elősegítésére létrehozott Société nationale de Musique köreiben. A Société nationale működését részben Vincent d’Indy elképzelései határozták meg, s   biztosította César Franck esztétikájának folyamatosságát. Ebben a tekintetben a zenei formára vonatkozó esztétikai elvárások meglehetősen szigorúak voltak: a d’Indy által támogatott modell Franck *Szon t j nak*, *Von sn gyes nek*  s *Von s t s nek* ciklikus formájában gyökerezett. Ebben az összefüggésben egy vonósnégyes komponálása m g „komolyabb” és elitist bb vállalkozás volt. Debussy megkísérelte, hogy sikeresebben integrálódjon ezekbe az arisztokratikus k r kbe, valószínűleg barátja, Ernest Chausson ösztönzésére, akinek 1893-ban ezt írta: „Az életemben játszott szereped biztosan egyike a szívemnek kedves érzéseknek!”<sup>10</sup> A két zenész levelezése megkönnyíti annak megértését, hogy a saját zen j kkel kapcsolatos véleménycserék nagyon őszinték voltak. Egyr sztt Chausson nem akart több részletet előadatni *Le roi Arthus* című wagneriánus operájából, mert Debussy már elhat rozt , hogy „Wagner utáni, nem pedig wagneri ihletésű” operákat fog komponálni.<sup>11</sup> M sr sztt Debussy Chaussonnak szándékozott dedikálni a kvartetjt t, de elállt a szándékától, mert Chausson csalódottságának adott hangot a m  formája fölött.

Meg kell mondanom, hogy néhány napig m lysz ges szomorúságot éreztem amiatt, amit a kvartettemr l mondtál, mert  gy éreztem, hogy a hatására *bizonyos dolgokat* végső soron még jobban szeretsz, olyanokat, amelyekről azt szerettem volna, hogy felejtsd el őket! Mindenesetre  rok egy m sik t, ami a te számodra készül, és megpróbálom nemesebbé tenni a form imat!<sup>12</sup>

9 További információ található Debussy k rnyezet r l a szimbolista korszakban az al bbi kiadv nyokban: François Lesure: *Claude Debussy. Biographie critique*. Paris: Fayard, 2003; u : *Claude Debussy avant Pelle, as ou les anne, es symbolists*. Paris: Klincksieck, 1992;  s mindenekel tt a Vonósnégyes Durand-f le kritikai kiad s nak bevezet s ben: *Oeuvres complètes de Claude Debussy*, III/1.: *Trio pour piano, violon et violoncelle, Pièce pour violoncelle et piano dite Nocturne et Scherzo, Intermezzo pour violoncelle et piano* (ed. Roy Howat); *Quatuor* (ed. Peter Bloom). Paris: Durant, 2015.

10 Claude Debussy: *Correspondance, 1872–1918*. Ed. Denis Herlin–François Lesure. Paris: Gallimard, 2005, 126–127. Ld. az Ernest Chaussonhoz  rt 1893. m jus 7-i levelet.

11 U : „Pourquoi j’ i  crit Pelléas” [1902.  prilis]. In u : *Monsieur Croche et autres  crits*. Paris: Gallimard, 1987, 62–44.

12 U : *Correspondance*, 192. Ld. az Ernest Chaussonnak 1894. február 5- n írott levelet.

Ebből a levélből világosan kitűnik, hogy Chausson szerint a Debussy vonósnégyesének különböző tételében létrehozott formák nem elég „nemeselek”. Ezt a jelzőt Chausson láthatóan különös gondossággal választotta meg, amennyiben a vonósnyegy-komponálásra vonatkozóan társadalmi jelentést hordoz, és bizonyos formai kódokat involvál. Kifejezetten izgalmas megfigyelni azt, hogy „a formák nemesebbé tételének” szándéka hogyan érhető tetten a *Vonósnyegy* vázлатаiban. Több esetben is azt látjuk, hogy Debussy ingadozik a mű negyedik tételében jelentkező formai problémák alternatív megoldásai között. Ezek a problémák, mint látni fogjuk, gyakran a ciklikus formával függenek össze, azzal a formaképző elvvel, amelyet César Franck oly magasra értékelt, s amelyet d’Indy tanított a Schola Cantorumban. Debussy számos hangszeres művében alkalmazott ciklikus szerkesztést, és gyakran ütközött jelentős nehézségekbe a zárótétel komponálása folyamán, a darab különböző témáinak felidézése során. A *Vonósnyegy*, az *Iberia*, a *Gordonkaszonáta* és a *Hegedűszonáta* egyaránt számos változtatás nyomait mutatja.<sup>13</sup> A *Vonósnyegy* esetében ezeket a nehézségeket a szerző levelezése is alátámasztja. A művel kapcsolatban Debussy ezt írta barátjának, Ernest Chaussonnak: „Ami a *Vonósnyegy* finálját illeti, nem tudom elérni, hogy olyan legyen, amilyennek szeretném, és immár háromszor is sikertelenül futottam neki (fojtogató érzés!)”.<sup>14</sup> Majd a következő hónapban: „Határozottan azt hiszem, hogy megmutathatom neked a *Vonósnyegy* zárótételét, amellyel egyáltalán nem vagyok boldog”.<sup>15</sup>

### 3. A források

Nem sok forrásból meríthetünk információt a kvartett keletkezéséről. A mű megkomponálásához és kiadásához vezető lépések meglehetősen bonyolultak voltak, amint azt a Durand-féle Debussy-összkiadás keretében 2015-ben megjelent kritikai kiadás is tanúsítja. Az I. táblázatban<sup>16</sup> felsorolt különféle források legnagyobb része a kiadás és az előadás folyamatát világítja meg. Ám csupán egyetlen forrás tanúskodik a zeneszerző dallami, harmóniai és formai invenciójáról: ez pedig a Bibliothèque nationale de France-ban (ms. 20632 [2]) őrzött vázlatkönyv.

Egy további forrás, amely sajnos elveszett, bár a levelezés dokumentálja a létezését, tekintélyes mennyiségű információval szolgálhatna nem csupán az alkotás folyamatának tanulmányozása, hanem az előadói gyakorlat vizsgálata szempontjából is. Az Ysaÿe-kvartett által a mű keletkezésének időszakában használt szólamok valószínűleg bővelkedtek a játékosok relatív bejegyzéseiben, és tanúskodhatnának a zeneszerző és a mű előadói közötti együttműködésről.

A *Vonósnyegy* vázlatái egy 12 cm magasságú és 15,5 cm hosszúságú, kisméretű kottáskönyvben található. Vagyis valódi zsebfórmátumról beszélhetünk. A vonós-

13 François Delécluse: *Dans l'atelier de Claude Debussy. Processus créateur et méthodes de composition*. Paris: Sorbonne Université Presses, előkészületben

14 Debussy: *Correspondance*, 140. Ld. az Ernest Chaussonhoz 1893. július 2-án írott levelet.

15 Uott, 150. Ld. az Ernest Chaussonhoz 1893. augusztus 15-én írott levelet.

16 A táblázat a kritikai kiadás alapján: *Oeuvres complètes de Claude Debussy*, III/1.

Elsődleges források	Lelőhely/Kiadás
Vázlatok egy kottáskönyvben	Paris: Bibliothèque nationale, dépt. de la mus., ms. 20632 (2)
Autográf partitúra	Uott, ms. 1004
Kéziratok szólamok 1 (első előadás)	Elvesztek
Kéziratok szólamok 2	Elvesztek (Ysaÿe számára készültek)
Korrektúra	New York: Pierpont Morgan Library (Lehman Deposit), D289.Q16
Egyes kimásolt szólamok	Paris: Durand, 1894
Első kiadás	Paris: Durand, 1894
A partitúra korai kiadása korrekciókkal 1	Royaumont: Bibliothèque François Lang
A partitúra korai kiadása korrekciókkal 2	Paris: Bibliothèque nationale, dépt. de la mus., Rés. Vmb.70
Kispartitúra	Paris: Durand, 1904 és 1907
Másodlagos források	Kiadás
Levelezés	Claude Debussy: <i>Correspondance, 1872-1918</i> . Éd. Denis Herlin–François Lesure. Paris: Gallimard, 2005
Kiadott írások	Claude Debussy: <i>Monsieur Croche et autres écrits</i> . Éd. François Lesure. Paris: Gallimard, 1987

1. táblázat. A Vonósnégyes forrásai

négyes vázlatait a kottáskönyv végére írta be a szerző, a 46. oldaltól végig, a könyvet fejjel lefelé fordítva. A vázlatok az I., a II. (ez egy scherzo) és az utolsó tételhez tartoznak. A III. tételhez nem található vázlat. Ezen a jelentékeny hiányon túlmenően a többi tételnek szentelt terjedelmek is lényegesen eltérőek. A vázlatok ugyanis főképpen a mű utolsó tételét érintik. Míg az I. tételhez csupán két, a scherzóhoz pedig három oldal tartozik, a IV. tétel vázlatai nem kevesebb, mint kilenc oldal tesznek ki. Hogyan magyarázhatjuk ezeket a jelentős eltéréseket? Először is a IV. tétel vázlatainak bősége megerősíti azt, amit Debussy fejtegetett Chaussonnak írt levelében, tudniillik, hogy az utolsó tétel komponálása során nehézségekbe ütközött, és hogy sokféle megoldással próbálkozott. Másfelől a lassú tétel vázlatainak hiánya feltehetően annak tulajdonítható, hogy az független a vonósnégyes többi tételétől. A III. tétel nem tartalmaz utalást a ciklikus témára, komponálásához ezért egy másik forrásban kezdhetett hozzá a szerző. A szövegszociológia arra tanít bennünket, hogy egy médium és az általa hordozott tartalom közötti kapcsolat nem jelentéktelen.<sup>17</sup> Úgy tűnik, hogy a *Vonósnégyes* vázlatai megerősítik ezt a gondolatot: a kottáskönyvben csupán a ciklikus téma által összekötött tételek csírái

17 Ld. Donald F. McKenzie: *Bibliography and the Sociology of Texts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

bukkannak fel, mintha maga a médium is részt venne a Debussy által komponált tételek összekapcsolásában. Más szóval a forrás materiális vonatkozása alapvető fontosságú az alkotói folyamat szempontjából. Így a kottáskönyv, a zeneszerző egész pályájára jellemzően, jelentős szerephez jut a komponálás során. Ha vázlatkönyvet használunk, akkor az összefüggéseket implikál a felvázolt töredékek között, ami átmenetet hoz létre a zongora és a vázlatkönyv, illetve a vázlatkönyv és a végigírt fogalmazvány között.

Ezek a vázlatok semmiképp sem tekinthetők végigírt fogalmazványnak. Lényegében töredékes vázlatokról van szó, amelyek a kvartett néhány konkrét ütemét érintik. Bizonyos menetek megléte vagy hiánya a kompozíciós folyamat többféle vonatkozására világít rá. Először is a vázlatkönyv, tekintettel kicsinységére, valószínűleg emlékeztetőül szolgált. Bárhol járt Debussy, ha eszébe jutott egy gondolat, lefirkanthatta azt a kottáskönyvébe, hogy majd a végigírt fogalmazványban használja fel. Vázlatkönyvét Debussy valószínűleg igen különböző körülmények között használta, és ennek megfelelően különböző jellegű feljegyzéseket tartalmaz. A vonósnegyes szólamai többnyire két szisztémából álló zongorakivonat formájában vannak lejegyezve, előjegyzés, kulcs és metrumjelzés nélkül. Ez azt sugallja, hogy Debussy legalábbis részben a zongora mellett dolgozott. Egyes részleteket közvetlenül partitúra formájában, négy sorban írt le: arra gondolhatunk, hogy ilyenkor „az íróasztalnál ülve” komponált. Ez a vázlatkönyv mindenképpen rendkívül töredékes; nyilvánvalóan kiegészítő szerepet játszott, a zeneszerző azért jegyzett le bele gondolatokat, hogy később átmásolja őket. Következésképpen fel kell tennünk, hogy létezett egy másik kézirat, amely közvetlenül megelőzte az autográf partitúrát. Ez egy olyan végigírt fogalmazvány lehetett, amelyben Debussy elsősorban a mű formájának kialakításával foglalkozott.

#### 4. A scherzo vázlatai

Ahhoz, hogy megértsük a vázlatok funkcióját a scherzo komponálásának folyamatában, szükségesnek látszik e vázlatok természetének rövid felidézése. Ez a rövid és meglehetősen egyszerű koncepciójú tétel két triót tartalmaz (2. táblázat). Debussy a scherzót ciklikus kapcsolatba hozta az I. tétellel: teljes témaanyaga a ciklikus témán alapul (1. kotta).

A scherzo főtemája maga a ciklikus téma, amely első ízben a nyitótételben bukkan föl. Itt a témának nem a pontos idézetéről, hanem a kromatikus változataról van szó, amely az I. tétel kidolgozási részének kezdetén (61–62. ü.) jelenik meg, ott azonban kiaknázatlan marad, egészen a scherzóban történő felhasználásáig. Ebben a kromatikus változatában a dallamvonal megtartja az első tétel főtemájának általános arculatát és a tizenhatod triola váltóhangján alapuló motívumot. A ritmus, csakúgy, mint a metrumjelzés radikálisan átalakul; emellett megjelenik az ereszkedő kromatika (*g-fisz-f*). Végül pedig ez a téma ostinatóként, nem pedig továbbfejleszthető témaként hat. A trió témája a scherzo ostinatójának egyszerű augmentációján alapul: a kromatika és a triolamotívum megmarad, a ritmus viszont az I. tétel főtemájából jön létre augmentációval (2. kotta).

Szakasz	1. Scherzo	1. Trió	2. Scherzo	2. Trió	3. Scherzo	Kóda
Ütemszám	1–53.	54–85.	86–107.	108–147.	148–167.	168–177.
Hangnem	G	Esz	C_Esz/V.	Esz	G	G

2. táblázat. A scherzo felépítése

## I. tétel

Ciklikus téma

Animé et très décidé ♩ = 63



Ciklikus téma a kidolgozás kezdetén



## II. tétel

Triótéma (a ciklikus témából)

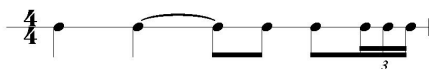
Assez vif et bien rythmé ♩ = 112



Triótéma (a scherzotéma augmentált változatából)



1. kotta. A ciklikus téma származékai a scherzóban



2. kotta. A ciklikus téma eredeti és augmentált ritmusa

Ahhoz, hogy megértsük, hogyan használta Debussy a vázlatkönyvet, érdemes megfigyelnünk, hogy a scherzo visszatérésében, a 87–107. ütemben, a zeneszerző megismétli a nyitószakasz ostinatóját, de új dallammal társítja, amely a 3. kottán (a 40. oldalon) látható. Ez a második téma ugyancsak a ciklikus témában gyökerezik, de úgy tűnik, hogy Debussy nem szándékozott hangsúlyozni ezt az összefüggést: a kapcsolatból csak az ereszkedő szekundot és a *h–b* kromatikát érzékeljük.

A vázlatkönyben lejegyzett három oldal a scherzo két igen különböző szakaszával kapcsolatos, a 86–99. ütem között. Ahogyan a diplomatikus átírás tanúsítja

## II. tétel

A Scherzo második témájának visszatérése (a triótémából)

A Scherzo második témájának visszatérése a vázlat szerint  
(a három hangból álló záró hangcsoport különbözik)

3. kotta. A második téma a scherzo első visszatérésében

(4a és 4b kotta), az első szakasz pontosan megfelel a scherzo visszatérésének az első triót követően. Mit tudhatunk meg ebből a vázlatból? Debussy ezt a szakaszt kétsoros kivonatként jegyezte le. A második téma a bal kézben, a basszusban jelenik meg, azután a második szisztéma végén, majd az utolsó szisztémában folytatódik. Azonban, amint a 3. kottán látható, a téma utolsó ütemének ritmusa nem egyezik meg a vázlatban és a végleges partitúrában. Ezek a változtatások Debussy tematikus építkezésének logikáját követik. A trió második témájának utolsó üteme először egy pontozott negyed és három nyolcad értékkel volt lejegyezve; a végleges változatban a szerző négy nyolcad értékre változtatta a ritmust. Ezáltal homályosabbá tette az összefüggést a második téma és a ciklikus téma között, az első ritmikai megoldás ugyanis közvetlenül utalt a ciklikus téma triolaritmusára. E ritmikai motívum mellőzésével Debussy továbbá azt is elkerülte, hogy a második téma ritmusa alkalmazkodjon az ostinatoéhoz: ennek az egyszerű ritmusnak a megváltoztatása tehát lehetővé teszi, hogy a téma világosabban megkülönböztethető legyen, kiemelkedjen, és hogy ellenritmust képezzen az ostinato triolájával szemben.

Ez a töredék információval szolgál továbbá arról, hogyan gondolkodott Debussy a zenei formáról. Miért írta le ezt a töredéket a vázlatkönyvébe? Mi lehetett a jelentősége az alkotói folyamat szempontjából? Ez a részlet a scherzo formájára való reflektálás nyomaként fogható fel. Funkciója pontosan megfelel a kompozíció folyamán felmerülő egyik igénynek: ugyanis úgy hozza vissza a scherzót, hogy egyben variálja is, egyszerre pedig elválasztja egymástól a két triót. Ezért kézenfekvő, hogy a szóban forgó anyag hiányzott a feltételezett végigírt fogalmazványból, amelyről korábban említést tettem. Vagyis a vázlatkönyvben szereplő töredék egy utólag, azt követően beiktatott területnek felel meg, hogy a scherzo formája nagy vonalakban már megszilárdult. Más szóval vagy a triók elválasztásának gondolata volt utólagos, vagy megvolt már a scherzo két trió közti visszatérésének gondolata, ám Debussy módosítani akarta ennek az – eredetileg szövszerintibbnek elképzelt – visszatérésnek a textúráját.

A scherzónak a kottáskönyvben található másik vázlata feltételezhetően a scherzo kódját (5. kotta a 42. oldalon) foglalja magába. Debussy szemmel láthatólag valamilyen sajátos textúrát keresett a tétel lezárásához. Maga a háromsoros lejegyzés is arra utal, hogy a komponista elsősorban a textúrával kísérletezett. Más ese-





(= 86)

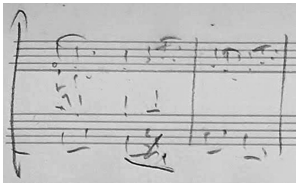
Alt  
Vc

(= 91)

(= 96)

Handwritten musical score for three staves. The first staff is for the Alto (Alt) and the second for the Violoncello (Vc). The score includes measures 86, 91, and 96. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as slurs and accents. There are also some handwritten annotations above the notes.

4a kotta. Az F-Pn ms. 20632 (2)67.<sup>18</sup> oldalának fakszimiléje és átírása



Handwritten musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is two flats. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. There are some handwritten annotations above the notes.

4b kotta. Az F-Pn ms. 20632 (2) 66. oldalának fakszimiléje és átírása

18 A vázlatok diplomatikus átírása az olvasás és az elemzés megkönnyítését szolgálja: a szürkével nyomott kotta ceruzás bejegyzést jelent; a közreadói hozzászöveket fekete szögletes zárójelek jelzik. A sötét háttér kihúzott részleteket jelöl. Debussy vázlatainak legnagyobb nehézségét a módosítójelek hiánya jelenti: zenéje részben a hangsorok színezetének finom változásain alapul, s ezeket a vázlatokban nehéz nyomon követni.

tekben, mint már szó esett róla, a négy szólam két szisztémába való, zongorakivonatszerű összevonására hajlott.



(= 173) (= 174) (≈ 175-176) (≈ 177) A scherzo vége

Alt

Vc

5. kotta. Az F-Pn ms. 20632 (2) jelzetű dokumentuma 68. oldalának faksimiléje és átírása

Mindebből az következik, hogy Debussy a vázlatkönyvbe nyilvánvalóan olyan töredékeket jegyzett be, amelyek az alakuló zenei forma egyes területeit voltak hivatva kiegészíteni, és amelyeket azután beépített a végigírt kéziratos fogalmazványba, amely – a vázlatkönyvvel ellentétben – nem maradt fenn. A kódához Debussy először (6. kotta) az I. hegedű szólamát dolgozta ki három fázisban, megváltoztatva a harmóniamenetet. Először a *d* és a *h* hang repetícióján alapuló motívumra gondolt. A *h* azonban nem illik bele a *g-e-c-a-[h]* harmóniába. Ezért a motívum hangjait *h*-ra és *g*-re módosította, hogy megfeleljenek a *g-e-c-a* akkordnak; utoljára pedig ismét megváltoztatta őket, ezúttal *g-d*-re, ezáltal egymásra halmozott kvintekből álló, bonyolultabb harmóniát (*c-g-d-a-e*) hozva létre.

Másrészt, egy egyszerűbb gesztussal, Debussy elhagyta az utolsó három ütem harmonizálását a meggyőzőbb unisono lezárás kedvéért (7. kotta). Harmadrészt változtatott a ritmuson: meghagyta ugyan a vázlat meghatározó ritmusképletét, de növelte a teljes terjedelmét.

A scherzo tétel különösen töredékes vázlatai mégiscsak mondanak nekünk valamit a mű keletkezésének több vonatkozásáról is. Debussynek az alkotófolyamat során újra kellett gondolnia bizonyos részleteket. Ezek a vázlatok nem csupán a

The image shows three stages of musical development for the 6th staff.   
**Első fázis:** A simple melodic line in G major, starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5.   
**Második fázis:** The melody becomes more rhythmic and complex, with eighth and sixteenth notes.   
**Harmadik fázis:** The texture becomes highly complex and layered, with multiple voices. It includes markings for *arco* and *ppp* (pianissimo).

6. kotta. A kóda átalakításának lépései

The image shows two stages of musical development for the 7th staff.   
**Első fázis:** A simple rhythmic pattern in 3/8 time, consisting of quarter and eighth notes.   
**Második fázis:** The texture becomes more complex and layered, with markings for *pizz.* (pizzicato) and *pp* (pianissimo).

7. kotta. A scherzo utolsó ütemei

zenei formával és a motivikus kapcsolatokkal, hanem a ritmikai és dallami invencióval, a harmóniával és a textúrával összefüggő megfontolásait is tükrözik.

## 5. A zárótétel vázlatai

A mű IV. tételének vázlatai világosan megmutatják azokat a nehézségeket, amelyekkel a zeneszerzőnek a komponálás során szembe kellett néznie. Arról is tanúskodnak, hogy ezek a nehézségek egymással konkuráló elképzelések közötti választásokkal, illetve egy bizonyos gondolat megfelelő formába öntésével függtek össze. A IV. tételhez tartozó vázlatok szinte mindegyike Debussynek a ciklikus tervezés követelményeivel való küzdelméről tanúskodik – különösen az egyes témáknak a ciklikus témához való viszonyával, de a témák egymásra halmozásával és más

konkrét problémákkal kapcsolatosan is. A komponálásnak ezek a nehézségei az 1890-es évek francia zenei kontextusában válnak érthetővé: a Césár Franck-i hagyomány szerint a IV. tétel olyan tétel, amelyben a ciklikus téma és a mű különböző egyéb témái visszatérnek, és kontrapunktikus kombinációkban olvadnak össze, általában a molltól a dúr felé haladó folyamatban.<sup>19</sup>

A vázlatkönyvben a IV. tételen végzett kompozíciós munka nyomai rendezetlennek tűnnek: a töredékek megjelenésének sorrendje azt sugallja, hogy figyelembe kell vennünk minden egyes vázlatot és a tartalmát, továbbá az alkotófolyamat során történő felbukkanásuk sorrendjét (számításba véve azt a ténytet, hogy a vázlatok a megfordított füzet közepétől kiindulva vannak lejegyezve). Amint a 3. táblázatban látható, a vázlatok rendezetlensége annak tudható be, hogy a zenei gondolatok nem időrendben következnek egymás után, hanem a tétel különböző szakaszaihoz tartoznak.

Oldal	Ütemszám/Tartalom
65	145–148.
64	a végleges változatban nem szerepel (az előző részlet folytatása)
63	ugyanaz a motívum, amely a 49. skk. oldalon szerepel
62	≈ 268–288.
61	≈149–151.
60	a végleges változatban nem szerepel (olvashatatlan)
59	≈ 1. skk. (a lassú bevezetés első változata)
58	a lassú bevezetés folytatása
57	üres
56	≈35–36 (a refrén harmonizálásának első változata)
55	a végleges változatban nem szerepel (a refrén egyik variációja)

3. táblázat. A zárótétel vázlatainak elrendezése<sup>20</sup>

Ebből következik, hogy a IV. tétel vázlatainak funkciója nem egészen ugyanaz, mint a scherzo vázlataié volt: az utóbbiak a zenei forma másodlagos fontosságú, de pontosan meghatározott részeit tartalmazták, és valószínűleg az időközben elveszett végigírt fogalmazványba kellett őket beilleszteni. Az utolsó tétel vázlatai viszont a scherzoival szemben inkább kísérletező jellegűek. Debussy láthatóan inkább ötleteket gyűjtött, nem pedig a forma konkrét helyein megjelenő zenei anyagot írta le, mint a scherzo esetében. Ebből a szempontból – tekintettel a gondolatok rendezetlen természetére – feltételezhető, hogy itt a zárótétel zenei gondolatainak első,

19 A Césár Franck-i összefüggésekről és az ebben az időben Debussy által alkalmazott zeneszerzői technikákról ld. de Médicis: *La Maturation artistique...*, 435–541.

20 E táblázat adatai elsősorban a következő publikáció eredményein alapulnak: Herlin: *Les esquisses du quatuor*.

sietős papírra vetéséről van szó, nem pedig a forma első elrendezéséről, sem pedig bizonyos hiányzó részleteket tisztázó – a scherzo esetéhez hasonló – ideiglenes lejegyzésekről. Ebben a tekintetben a vázlatkönyv funkciója alapvetően változott a kompozíciós folyamat során: nem csupán ötletek keresésére volt használható, hanem az átmeneti rögzítés helyeként is akkor, amikor a mű már a kialakítás előrehaladottabb fázisában volt. Vagyis a vázlatkönyv felhasználásának módja függött a tétel és a keresett gondolat jellegétől, de a fejlesztendő zenei gondolatok bonyolultságától is.

## 6. A refrén ötlete

A IV. tétel fő témája egy könnyen megjegyezhető rondótéma. Debussy nyers és népszerű karaktert kölcsönzött neki az üres kvinteken alapuló harmonizálással, amely kromatikusan *g–d* és *fisz–cisz* között váltakozik, és azáltal, hogy elbizonytalanítja a *g*-moll tonalitást (8. kotta). A téma a ciklikus téma alapsejtjének kromatizált változatából ered, megtartva annak jellemző hangközeit: a lelépő kisszekund (*g–fisz* a kromatikus ciklikus témában) felfelé lépő kisszekunddá (*a–b*) alakul át, a nagyterc-ugrás lefelé (*fisz–d* a kromatikus ciklikus témában) pedig (enharmonikus átértelmezéssel) megmarad (*b–fisz*).

Össejt  
(kromatikus ciklikus téma)



A refrén témafeje  
(utolsó alkalommal)



31

8. kotta. A zárótétel refrénje és a motivikus kapcsolat

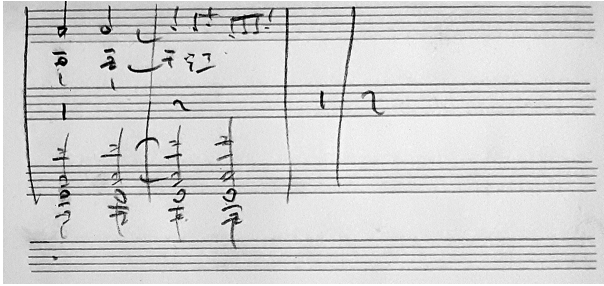
A vázlatkönyv IV. tételhez tartozó számos töredékét (a könyv 58., 56. és 55. oldalán) a téma kialakításának és a harmonizálás különféle változatainak szenteli a szerző. Itt a témának egy olyan első alakjával találkozunk, amely kimaradt a végső változattól (9. kotta). Ez a verzió csupán a hegedűszólamokat adja meg, a brácsa és a cselló nélkül. A refrén kissé módosult alakban jelenik meg, és a motívum felbomlásával végződik. Ez a vázlat a lassú bevezetés vázlatának (59. ü.) folytatása, és úgy látszik, hogy célja a refrén töredékes bemutatása, amely talán gyorsítást sugall. Ez lehet a tempó fokozatos gyorsításának első felbukkanása; ez az ötlet a végleges változatban, a 15–30. ütemben egy kromatikus fugato alakját ölti.



9. kotta. Az F-Pn ms. 20632 (2) jelzetű dokumentuma 58. oldalának fakszimiléje és átírása

Amint a 10. kottán látható, az egyik vázlat a refrén elrendezésének és harmonizálásának egy másik lehetőségét rögzíti. A refrén itt egymásra épített kvinteken alapul, amelyek akusztikus vagy „Bartók”-skálát (*c-d-e-fisz-g-a-b*) alkotnak. Az üres húros felrakás a kettősfogásokkal és félkotta értékű ritmikával nem esik nagyon messze a végleges változattól, mégis nagyon különbözik tőle. A végleges kíséretig elvezető különböző lépések azt bizonyítják, hogy Debussy igen gondosan mérlegelte a különféle lehetőségeket, és hogy a kíséret kialakítása hosszú időt vehetett igénybe. Ebben az esetben azt is láthatjuk, hogy a zeneszerző kizárólagos módszerrel dolgozott: a zenei gondolatot először megkettőzte, amint azt a vázlat „egy” és „kettő” jelzése mutatja (10. kotta, a szisztéma középső sora). Majd ennek a szakasznak a végső változatában elhagyta az első hegedű szólamát, hogy elkerülje a dallam oktávkettőzését a refrén első elhangzásakor; a dallamot végül a brácsába helyezte, hogy nyersebb hangzást érjen el; a dallam oktávkettőzéses változata pedig csupán a második alkalommal hangzik fel (hasonlítsuk össze a 9. kottával).

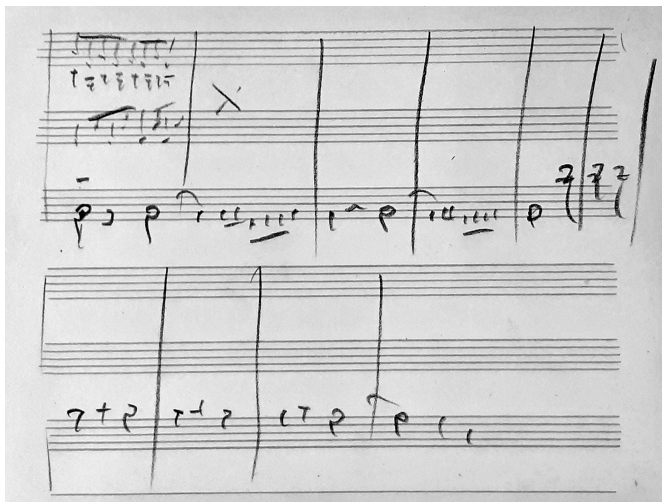
Amint a 11. kottán (a 48. oldalon) látjuk, a téma végső verziója az 55. oldalon bukkan fel. A komponálásnak ebben a korai szakaszában a refrén B-dúrban hangzik fel, mégpedig nem a brácsán, hanem a cselló mély regiszterében. Emellett a többi játékos *f* domináns nónakkordot (*f-a-c-esz-g*) szólaltat meg egy tonikai orgonapont (*b*) fölött. Mint az elrendezés mutatja, Debussy különös figyelmet fordított



10. kotta. Az F-Pn ms. 20632 (2) jelzetű dokumentuma 56. oldalának faksimilije és átírása

az akkord textúrájára és felbontására. A főtémának ezt a harmonizálását és felrakását végül nem használta fel. A vázlatokban található ilyesfajta kísérletek azt bizonyítják, hogy a korábban kialakított téma különböző variánsait kereste. Ezeknek a harmonizálási és elrendezési próbálkozásoknak egy későbbi fázisban szeretne volna megtalálni a helyét a mű formai konstrukciójában. Ezt a B-dúr változatot a csellószólamban (a 11. kotta második szisztémájában) a refrénmotívum (emelkedő szekund és ereszkedő terc) embrionális kidolgozása követi, augmentálva: ezt az ötletet elvetette a szerző. Tekintettel arra, hogy a két változat egymást követi, lehetséges, hogy ez a verzió eredetileg a refrén első variációjaként született, és közvetlenül a téma első, egymásra épülő kvintekkel megharmonizált elhangzása után következett volna.

Mindhárom esetben figyelemre méltó, hogy a vázlatokban a téma kezdete a két félkottát követő nyolcadhangos motívumon alapul. A végleges témának az egyik legjellegzetesebb vonása viszont a súlytalan, közvetlenül a nyolcadoló ritmikai motívumra eső kezdet által okozott kiegyensúlyozatlanság. A 12. kotta szerint (a 49. oldalon) Debussy elhagyta a két félhangot, és eltérő folytatást komponált. Más szóval tehát először valószínűleg a negyedik tétel első verzióját komponálta meg, ahogyan a levelezéséből tudjuk; a vázlatok tanúsága szerint ennek az első változatnak egy jelentősen különböző főtémát kellett tartalmaznia, olyat, amelynek a második fele nem egy pontozott negyedből és nyolcadból álló ritmusra épült, mint a végleges változatban. Emiatt a témafej teljességgel megváltozott.



A printed musical score for piano, consisting of two systems. The first system has three staves: a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass clef staff. The second system has three staves: a treble clef staff, a grand staff, and a bass clef staff. The notation includes notes, rests, and slurs.

11. kotta. Az F-Pn ms. 20632 (2) jelzetű dokumentuma 55. oldalának fakszimiléje és átirása

Ennek van jelentősége, mert a két nyolcad értékkel induló témafeje az I. tétel ciklikus témájára utal, amely két hosszú (negyed értékű) hanggal kezdődik. Debussy tehát elhagyja ezt az utalást, hogy a negyedik tétel témájának nagyobb függetlenségét biztosítsa. Ezáltal a rövid – nem pedig hosszú – hangokból álló felütéssel induló refréntémának élénkebb, szeszélyesebb és instabilabb jelleget ad. Ez a motivikus munka azt szemlélteti, hogy milyen meghatározó szerepet játszott a tematikus anyagok megtalálása Debussy vonósnégyesének koncepciójában, különösen a motivikus összefüggések szoros és komplex hálózatának megalkotása szempontjából, összhangban a Franck-iskolával és annak a Sociéte nationale-ban tömörülő követőivel.



Animé et très décidé  $\text{♩} = 63$

12. kotta. A ciklikus téma ritmikai vázlata

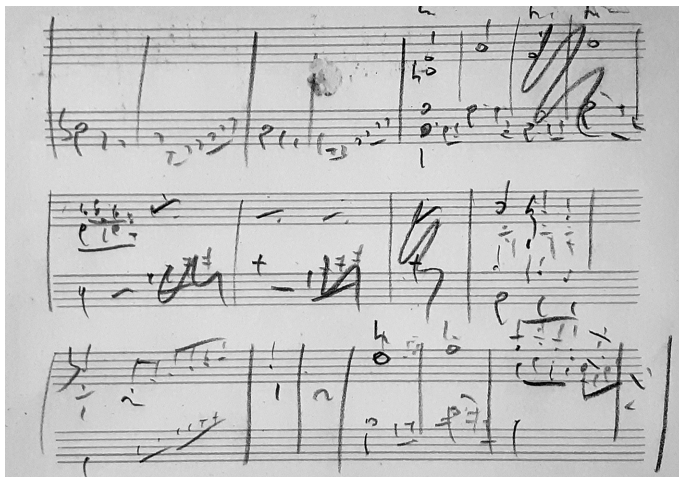
## 7. A lassú bevezetés első változata

A IV. tétel kétrészes lassú bevezetéssel indul, célja, hogy felidézze a III. tétel, egy igen expresszív lassú tétel hangulatát. Mint a 13. kottából (az 50. oldalon) kiderül, a lassú bevezetés első része megtalálható a vázlatkönyvben. A lassú bevezetésnek a zeneszerző által eleinte elgondolt és a vázlatban rögzített változata több tekintetben is eltér a véglegestől.

Először is a cselló nyitótémája kissé módosult: mint a 14. kottán (az 50. oldalon) láthatjuk, ritmusa a végleges változatban diminuálva szerepel; emellett a kezdetén található egy jelentős sorrendcsere a *cesz* és az *asz* között. Ezzel Debussy elmosódottabbá teszi a kapcsolatot a ciklikus témának a II. tételben hallható változatával.

Az effajta viszonylag csekély változtatások meglepően hathatnak. Úgy tűnik, hogy Debussy gyengíteni igyekszik a kapcsolatot a tétel kezdete és a ciklikus téma között. Szükségesnek látszik azonban annak leszögezése, hogy a ciklikus témával való kapcsolat gyengülése a lassú bevezetés kidolgozásában megfigyelhető változtatásokkal is összefügg. Ugyanakkor a mű végső alakjában a ciklikus tervvel való tematikus kapcsolatot a teljes együttes válasza biztosítja, amely a 3. ütem triolaritmusában (15. kotta az 51. oldalon) idézi fel a scherzóban hallott kromatikus változatot.

Amint a 15. kottán látható, a témát az I. hegedű szólaltatja meg: ebben a végső változatban a tematikus kapcsolat nem a cselló által játszott frázis kezdetén, hanem csak a 3. ütemtől válik hallhatóvá. A korai változatban (13. kotta) Debussy először változtatás nélkül, kétszer egymás után megismétli a szólócselló zenei gondolatát; a végső változatban ez a frázis ugyancsak megismétlődik, de csupán a hegedűn (9–10. ü. a végleges partitúrában), és töredezetté teszik a teljes együttesnek a ciklikus motívumra utaló válaszai (3–8. és 10–14. ü.). Ebben a vázlatban figyelemre méltók az átdolgozás más jelei is az első változathoz képest. A kezdeti motivikus átalakítások, illetve első frázis mellett, amelyet erőteljesen gazdagít a texturális (szóló/tutti) játék, Debussy teljesen újragondolja a ciklikus téma felidézését követő kidolgozást is. A bevezetés kidolgozásának első zenei gondolata a vázlatkönyv 58. oldalán szerepel, ahol megtalálható az utolsó tétel refrénje is (9. kotta).



(≈ 1 sqq.)

13. kotta. Az F-Pn ms. 20632 (2) jelzetű dokumentuma 59. oldalának átírása és fakszimiléje

A ciklikus téma a II. tételben

A ciklikus téma a IV. tételben (vázlat)

A ciklikus téma a IV. tételben (nyomatott partitúra)

14. kotta. Változtatások a lassú bevezés első motívumában

Très modéré (♩ = 58)

15. kotta. Debussy: Vonósnégyes, IV. tétel, 1–3. ü.

Így tehát a kidolgozás első változata, amely a vázlatban részben ki van törölve, közvetlenül vezetett volna a IV. tétel refrénjéhez. A végleges változatban ez a kidolgozás jóval terjedelmesebb: egy kromatikus fugato helyettesíti, amely növeli a zenei feszültséget, és fokozatosan felgyorsítja a tempót (15–24. ü.), míg azután a zenei feszültség csökkenni nem kezd a textúra fokozódó elvékonyodásával kísért kromatikus süllyedés nyomán (25–30. ü.), amely közvetlenül a refrén kezdete előtt (30. ü.) megszakad.

Az eredeti változatban a kidolgozás nem ugyanazon a folyamaton alapul. Inkább a zenei feszültség fokozásának szándékát tükrözi a refréntéma megjelenéséig, semmint a zenei folyamat megszakítását a refrén felhangzása előtt. Ezért a kidolgozásnak nem teljesen ugyanaz a funkciója a korai és a kései változatban. A korai változatban a vonósnégyes textúráját egy *desz* alapú nónakkord kibontása jellemzi, miközben a cselló széttöri az előző témát azáltal, hogy csak a végét játssza el (*asz–cesz–esz–f–desz*), és a textúrát trillák is gazdagítják (13. kotta). A végleges változatban hasonló textúra jelenik meg a kromatikus fugatoszakasz végén (21–24. ü.), ám jóval sűrűbb harmóniai kontextusban.

A vázlat második szisztémájának végén (13. kotta) megjelenik továbbá egy újabb gondolat is: az imént leírt textúra kibontakozását egy olyan ütem szakítja meg, amelyben a kvartett a ciklikus téma kezdőmotívumát játssza azonos ritmusban (félkotta és két negyedkotta), ismét csak sűrűbb harmóniákkal:

16. kotta. A homoritmikus megszakítás ötlete

A texturális és harmóniai megszakítás gondolata a bevezetésben végül nem jut szerephez, viszont a vonósnégyes későbbi szakaszában alapvető gondolatként merül fel ismét: így a IV. tétel táncos refrénjét sokszor szakítják meg fortissimo akkordok, amelyeket a teljes együttes játszik homoritmikusan, felidézve a ciklikus téma legelső megharmonizálását az I. tételben (35–37., 43–44. stb. ü.).

A IV. tétel bevezetése első változatának fenti elemzése mindemellett a témaexpozíció azon modelljeinek összefüggésében szemlélendő, amelyekből Debussy a kezdő szakasz komponálása és revideálása során kiindult. Mint de Médicis rámutatott, Franck a műveiben általában arra törekedett, hogy egy-egy folyamat végén a téma megjelenésével fokozza a hatást,<sup>21</sup> s ezt a technikát Debussy magáévá tette, és egész pályája folyamán mérlegelte a használatát.<sup>22</sup> Az olyan eredeti gondolatok megtalálása, amelyek segítségével a téma bemutatását elő tudja készíteni, fontos zeneszerzői kihívás volt Debussy számára, amint ezt a keletkezéstörténet és az elemzések bizonyítják, és munkájának a vázlatokban megőrzött nyomai is megerősítik.

## 8. Témák egymásra halmozása

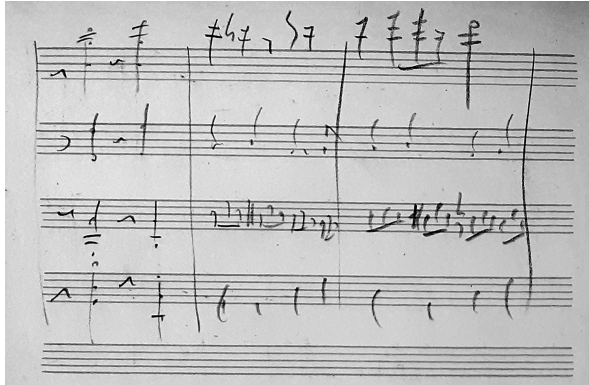
A zeneszerző kérdései a IV. tétel bevezetésében a ciklikus tervezéssel és a tematikus utalásokkal kapcsolatosak, de azzal is, hogy hogyan építhető fel egy téma expozíciója úgy, hogy harmóniak és textúrák segítségével zenei feszültséget váltson ki. A végső változatban a fugato beiktatása világos utalás a fúga és a kontrapunktikus textúrák alkalmazásának és motívumokkal és témákkal való feldúsításának a Sociéte nationale-ban élő hagyományára. Úgy fest, hogy különböző témák egymásra halmozása fontos szempont lehetett Debussy számára a IV. tétel megírása során, amint azt több vázlat is bizonyítja, különösen azok, amelyek a vázlatkönyv következő, egymással szemben lévő oldalain találhatók: 65. (17. kotta), illetve 64. oldal (18. kotta az 54. oldalon).

A két oldal közül a másodikon található egy olyan vázlat, amelyet a komponista nem használt fel. Ez magába foglal egy különböző motívumokat társító kidolgozást (19. kotta az 55. oldalon). Megtaláljuk itt a II. tétel anyagát (*e–d–cisz–a–c–e–fisz–e*) kézenfekvően páros ütemjelzéssel: a ciklikus témából képzett és a cselló által játszott ostinatóban megjelenik a ciklikus téma II. tételben felhangzó alakjára jellemző kromatika és váltóhang. Mindehhez a szerző a brácsa szólamában hozzátette a refrén *a–h–fisz–g* kezdetét. Ezt a tematikus halmozást Debussy trillákkal változtatja. Ezekkel a kidolgozás jellegű töredékekkel a komponista a zenei anyag töredékeinek halmozására törekszik. A vázlaiban ritka a teljesen elvetett töredék, hiszen barátja, Robert Godet tanúsága szerint „Debussy csak akkor vette fel a tólat, ha a zenei gondolat már megszilárdult benne”;<sup>23</sup> ennek ellenére ezen a ponton

21 de Médicis: *La Maturation artistique...*, 476–477.

22 François Delécluse: *Claude Debussy's Violin Sonata: Sources of the Creative Process*. Turnhout: Brepols, előkészületben (The Composer's Workshop)

23 Idézi: Herlin: *Les esquisses du quatuor*



17. kotta. Az F-Pn ms. 20632 (2) jelzetű dokumentuma 65. oldalának átírása és faksimiléje

még sok tennivaló volt hátra addig, amíg a IV. tétel öt kielégítő változata megszületett. Debussy nem csupán számos megoldást talált zenei gondolatok kombinálására művének IV. tételében, hanem olyan tematikus kombinációk kialakítására törekedett, amelyek beilleszthetők annak formájába.

Az előző, 64. oldalon több olyan téma található, amelyek nem tartoznak témahalmazokhoz. A vázlat 2. és 3. üteme (17. kotta) a végleges partitúra 145–148. ütemének (20. kotta az 55. oldalon) felel meg, de diminuálva; a végső változat megkettőzi a ritmusértékeket. Mindenesetre a pizzicato nyolcad triolákat rendkívül nehéz lenne ebben a tempóban eljátszani. A ritmikán túlmenően Debussy a regisztert sem ugyanúgy osztja el a hangszerek között: az I. hegedű a vázlatban egy oktávval magasabban áll, mint a végleges változatban. Végül pedig – és ez a legfontosabb – a végső változatban Debussy nem ír a II. hegedű számára felismerhető és azonosítható témát, hanem csupán egy sokkal semlegesebb, kíséret jellegű anyagot. A vázlatban a II. hegedű által játszott motívum a IV. tétel refrénjének kezdetéből származik. Debussy tehát elállt attól, hogy ebben a szakaszban kombinálja a ciklikus témát a refrénmotívummal, ezáltal egyszerűsítve a zenei textúrát.



The printed score consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system shows a complex texture with many notes and rests, including a section with a double bar line and a slash. The second system continues this texture with some melodic lines in the treble clef. The third system features a more rhythmic bass line and a treble line with some rests, ending with a section numbered 1, 2, 3, and 4.

18. kotta. Az F-Pn ms. 20632 (2) jelzetű dokumentuma 64. oldalának fakszimiléje és átírása

A különböző témák egymásra halmozásának említett példái jellemzők Debussy kompozíciós technikájára, de a César Franck-i hagyományból eredő és a Société nationale zenészei által használt technikát is alkalmazzák. A zeneszerzőnek a most látott két vázlatban megnyilvánuló habozása ezeknek a motívumoknak a vonósnégyes komplex textúrájában kívánatos sűrűségével kapcsolatban azt szemlélteti, hogy a IV. tétel komponálása során a komponistának kétségei voltak e motívumok helyét, illetve észrevehetőségét és a textúrába való beolvashatóságát illetően. A motívumok összekapcsolása és kombinálása sohasem szűnt meg Debussy zene-

A ciklikus téma a II. tételben



A vázlatban (65. ü.)



A IV. tétel refrénje



A vázlatban (65. ü.)



19. kotta. Az egymásra halmozott motívumok eredete

145 A tempo

20. kotta. Debussy: Vonósnégyes, IV. tétel, 145–148. ü.

szerezési technikájának része lenni, és egy szinte ugyanebben az időben keletkezett másik mű, a *Prélude à l'Après-midi d'un faune* vázlataiban hasonló aggályok nyomait láthatjuk: a zeneszerző itt is hozzátesz és elvesz bizonyos egymásra halmozott motívumokat.<sup>24</sup>

24 François Delécluse–Thomas Lacôte: „Une esquisse oubliée du *Prélude à l'Après-midi d'un faune*”. In: *Esquisses musicales. Enjeux et approches du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*. Ed. François Delécluse. Turnhout: Brepols, 2022 (Royaumont-IReMus), 121–166.

## 9. Befejezés

A Debussy-vonósnegyes vázlatainak újbóli megvizsgálása különösen eredményesnek bizonyult nem csupán az alkotói folyamat számos elemének megértése, hanem zeneszerzői technikájának mélyebb megismerése szempontjából is. Először is a vázlatkönyv használata nem tűnik állandónak, függ attól, hogy a vonósnegyesnek melyik tételéről van szó. A kottáskönyvben található vázlatok különlegesen töredékes jellege feltételezi egy további, mára elveszett kézirat, egy feltételezhető végigírt fogalmazvány létezését. A kvartett II. tétele (scherzo) esetében a legtöbb részlet kidolgozása ebben az elveszett kéziratban történhetett, és a vázlatkönyvnek más funkciója lehetett: a darab másodlagos szakaszaihoz ötletek keresése vagy kidolgozása. A IV. tétel más eset, hiszen a vázlatok bőségebbek és kísérletezőbbek. Olyan vázlatkönyvről van szó, amelyet Debussy ötletek kereséséhez használt, ami lehetővé tette, hogy abban a sorrendben jegyezze le őket, ahogy az eszébe jutottak, szigorú rendező elv nélkül. A IV. tétel végső formájának kialakítása viszont nagy valószínűséggel az elveszett végigírt fogalmazványban ment végbe. Az alkotói folyamat forrásainak leírása és elemzése lehetővé teszi továbbá, hogy elmélyítsük Debussy zeneszerzői módszereiről alkotott tudásunkat, és új megvilágításban értsük meg bizonyos technikák alkalmazását, sőt azt is, hogyan alkalmazkodott bizonyos kényszerekhez a *Vonósnegyes* komponálása folyamán. A kompozíció kontextusa, a vonósnegyes műfaja és az a tény, hogy Debussy közelebb került Chaussonhoz és a Société nationale-hoz, arra készítette, hogy olyan zeneszerzői megoldásokat alkalmazzon, amelyek a Franck-iskola technikáját összekapcsolják saját alakuló esztétikájával. Amint az utolsó tételhez készített vázlatok mutatják, az említett kényszerek elsősorban a ciklikus tervezés kérdéseit érintették. Egy ciklikus formában írt mű negyedik tétele általában az összes korábbi témát felidézi, de a témakombinálás és -bemutatás más eszközeivel is él. A vázlatokból leszűrhető legtöbb kompozíciós probléma a ciklikus formával, éspedig elsősorban a ciklikus motívumok meglétével vagy hiányával kapcsolatos. Különösen érdekes az utóbbit összekapcsolni a tematikus anyagok kialakításával, amelyek alkalmanként magukba olvaszthatják vagy elvethetik a ciklikus téma valamely jellegzetes elemét. E tematikus kapcsolatokon túl a különböző motívumok kontrapunktikus halmozásának kérdése alapvető kompozíciós kérdés, tipikus ismertetőjegye a Franck-iskolának, amelyet mindenekelőtt a Schola Cantorumban működő Vincent d'Indy és a Société nationale támogatott. Debussy fokozatos eltávolodása a kontrapunktikus kombinációk technikájának szisztematikus alkalmazásától már a kvartett vázlatából is kitűnik, miközben a különböző motívumok fragmentálása és összekapcsolásuk sokféle módja fontos aspektusa maradt a munkamódszerének.

*Malina János fordítása*



---

## ABSTRACT

---

FRANÇOIS DELÉCLUSE

### NEW INSIGHTS INTO DEBUSSY'S SKETCHES FOR THE *STRING QUARTET* OP. 10

---

This article provides new perspectives on Claude Debussy's compositional process in his String Quartet through a fresh examination of existing sources, particularly a sketchbook kept in the Bibliothèque nationale de France. First, the fragmentary nature of the material contained in the sketchbook implies the existence of another manuscript, now lost. By analyzing Debussy's notations for his String Quartet in greater detail, it is possible to question the different functions the latter took on in the compositional process: in addition to the musical ideas simply noted as an aide-memoire, there are more exploratory musical fragments. Furthermore, the description and analysis of the sources of the String Quartet's creative process enhance our knowledge of Debussy's compositional methods and techniques. These new insights into the sources also show how Debussy adapted to certain social and aesthetic constraints when writing the String Quartet. The compositional context, the very genre of the quartet, and the fact that Debussy was close to Chausson and the Société nationale, led him to seek compositional solutions to combine the techniques of the Franck school with the personal aesthetic he was developing at the time. In particular, the article reconstructs part of the composer's reflection on the cyclic design, which is at the heart of the questions raised in the sketches.

First published in: *Studia Musicologica* 62/3–4 (2021)

---

**François Delécluse** holds a Doctorate in Musicology and several prizes from the Paris Conservatoire in Music Analysis, Aesthetics, and Harmony. In 2018 he defended a thesis entitled *Dans l'atelier de Debussy: processus créateur et méthodes de composition dans les esquisses des dernières œuvres, 1915–1917 (Into Debussy's Workshop: Creative Process and Composition Methods in the Sketches of the Late Works)*, which will be published by Sorbonne Université Presses in 2023. He has recently edited a book entitled *Esquisses musicales. Enjeux et approches du XIXe au XXe siècle (Musical Sketches. Issues and Approaches from the 19th to the 20th Century)*, following the international study days he organized at the François Lang Library with the support of the Royaumont Foundation, the Bibliothèque musicale Mahler and the Institut de recherche en musicologie (IreMus). In 2019, he was a guest speaker at the symposium Les Sciences de la musique (Music Sciences) and represented the French Musicological Society at the annual conference of the Royal Musical Association. He has been a teaching and research assistant (ATER) in the universities of Rouen and Tours, and regularly lectures at the Paris Conservatoire. He is currently pursuing his research as a FNRS Research Fellow at the Laboratoire de musicologie (LaM) of the Université Libre de Bruxelles (ULB).