

Kovács Ilona

„Idióta történet. Nem érdekel” – Vaclav Nizsinszkij és Claude Debussy „játékai” a *Jeux* című táncműteményben*

Történelmi háttér

1912 nyárelőjén még nem sok esély mutatkozott arra, hogy 1913-ban két jeles balett-bemutatója lesz az Orosz Balett társulatának Párizsban. Mikor ugyanis Szergej Gyagilev felvetésére, vajon Claude Debussy írna-e balettzenét Vaclav Nizsinszkij¹ előzőleg már elküldött szűzséjére, a komponista választáviratában lakonikus tömörséggel a következőt üzent: „Idióta történet. Nem érdekel.” Pedig az Orosz Balett kiváló üzleti érzékkel rendelkező impresszáriójának, „a francia muzsikusként”,² valamint a Ballets Russes legzszeniálisabb táncosának alkotói trióját a zene- és tánckritikusok többsége a legnagyobb elismeréssel emlegette az *Egy faun délutánja* zenéjére koreografált balett bemutatója óta.³ A fentebb idézett üzenet megírása előtt néhány héttel, 1912. május 29-én a francia főváros patinás színházában, a Théâtre du Châtelet-ben lezajlott *Faun*-koreográfia premierje egyszerre hozott megérdemelt sikert, de borítékolható botrányt is az alkotóknak. Sokan kritizálták az orosz társulat produkcióját – köztük a zeneszerző is –, mivel megbotrányoztatónak tartották a koreográfia provokatívan erotikus mozdulatsorait. A balett cselekménye szerint miután a félig ember, félig kecske faun hiába vágyakozik a nimfák után, a balett végén megelégszik az egyik nimfa elejtett kendőjével és azt félreérthetetlen mozdulatokkal gyűri maga alá.⁴ Bár a közönség egy része felhördült, mégis nem volt kétséges, hogy a koreográfus Nizsinszkij jelentős művet alkotott, mely nemcsak a táncművészetben, hanem a XX. század más művészeti ágaiban is inspirálóan hatott.⁵

* Jelen tanulmány első formájában előadásként 2019. november 16-án a Magyar Táncművészeti Egyetem VII. Nemzetközi Táncudományi Konferenciáján (*Tánc és kulturális örökség*) hangzott el „Idióta történet. Nem érdekel” – Claude Debussy »játékai« *Jeux* című táncműteményében” címmel az OTKA NKFIH K115675 számú kutatás keretében. Második alkalommal 2020. november 26-án a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézetének konferenciáján (A kiválasztott – A magyar balett Nizsinszkij-hagyománya) „Nizsinszkij, a koreográfus Claude Debussy *Jeux* című táncműteményében” címmel, utóbbi tematikájához igazodva. Dolgozatomban ezek kibővített, szerkesztett változatai.

¹ A Nizsinszkij név leírásának a különböző forrásoktól és nyelvi sajátosságoktól függően sokféle változata létezik. A főszövegben az orosz neve magyarban használatos fonetikus átírását használom.

² Debussy nevezte magát így. Utolsó művében (g-moll hegedű-zongora szonáta – 1916), az első világháború idején németellenességét kívánta hangsúlyozni a kotta végén aláírásával: „Claude Debussy, musicien français”.

³ A premiért követő kritikák túlnyomó része meleg hangon dicsérte a produkciót. Az elenyésző kivételek egyike a *Le Figaro* szerkesztője, Gaston Calmette által jegyzett recenzió. A kritikus meglehetősen vihart kavart a bemutató másnapján megjelenő újság első oldalán publikált cikkével, de ezzel csak még jobban felkeltette az érdeklődést a balett iránt. CALMETTE, Gaston: *Un Faux Pas = Le Figaro*, 1912. május 30., idézi BUCKLE, Richard: *Diaghilev*. Weidenfeld, London, Orion Publishing Group, 1993, 225–228.

⁴ Igor Stravinsky szerint a balett végének szexuális túlfűtöttsége Gyagilev ötlete volt. CRAFT, Robert – STRAVINSKY, Igor: *Memories and Commentaries*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1981, 36. A balett Rudolf Nurejev előadásában: <https://www.youtube.com/watch?v=Ncz-D1Vf13M> (utolsó letöltés: 2020. 12. 03.).

⁵ Charlie Chaplin 1916-ban Los Angelesben látta Nizsinszkijt a *Faun* szerepében. Az előadás életre szóló, mély benyomást tett rá: 1919-es *Sunnyside* című filmjének egy rövid jelenetében felidézi az élményt.

A bemutatóra rendkívül nagy gonddal készült a társulat: az alig tízperces balett első előadását Bronyiszlava Nyizsinszka (Nizsinszkij testvére) szerint kilencven, Dame Marie Rambert emlékezete szerint százhusz próba előzte meg.⁶ Gyagilev a zenével persze biztosra ment, hiszen Debussy akkor már majd' húszéves darabja a kezdetektől fogva sikert aratott. A kockázati tényezőt Nizsinszkij személye jelentette. Nem táncművészi képességei miatt, noha testfelépítése nem mondható éppen ideálisnak: nem nőtt elég magasra, a lábai meglehetősen zömökek és túl izmosak voltak,⁷ mégis elképesztő táncosi kvalitásokkal rendelkezett. A *Faun* címszerepének megformálásával – sajátosan lebegő táncmozdulataival – maga volt a megtestesült könnyedség, amivel eksztázisba kergette a nézőket. Kétdimenziós tablóképein mintha egy antik görög váza figurája elevenedett volna meg. Fekete foltokkal tarkított, azóta emblematikussá vált Faun-trikója a konvenciókkal való szakítás, a kitörési vágy, a szabad(os)ság szimbólumává vált. Nizsinszkij táncosként zseniálisat alakított, mozgulatsorok megtervezőjeként azonban még tapasztalatlan volt: a *Faun*nal debütált koreográfusként.

Pár héttel a *Faun* zajos bemutatója után Gyagilev úgy döntött, hogy eredeti, teljesen új művet rendel társulata számára Debussytól, amit – a *Faun*tól eltérően – a kezdetektől balettenének szántak az alkotók.⁸

Az Orosz Balett korábbi produkcióihoz képest újdonságként hatott, hogy a korábbi, sikerre vitt előadásoktól eltérően az 1912-ben tervbe vett tematika ezúttal nem az antik mitológiából vagy az orosz folklórból táplálkozott, pogány rítusokat sem idézett, hanem saját korának emberét állította színpadra. Ami az 1920-ban⁹ játszódnak szűzsét illeti az az első látásra valóban egyszerű, már-már semmitmondó: alkonyodik; fiatal

Lásd: <https://www.youtube.com/watch?v=lmsR8eR2-MI> 15.55–17:06 (utolsó letöltés: 2020. 12. 03.). Ikonikussá vált Faun-kosztümjét Freddy Mercury, a Queen együttes leghíresebb, nagy botrányt kavart videóklipjében, az *I Want to Break Free* című számában használja, az orosz balett táncosához hasonló üzenetet hordozva: <https://www.youtube.com/watch?v=f4Mc-NYPHaQ> 2.10–3.12 (utolsó letöltés: 2020. 12. 04.). A balett vegyes fogadtatásában az egyre erősödő francia nacionalizmus is közrejátszhatott, egy kritika szerint a szláv Nizsinszkij képtelen volt megérteni Debussy és Mallarmé a civilizált francia művészetet. Lásd Camille Maucier kritikáját a *Le Courrier Musical*ban (1912. június 15.), idézi JÄRVINEN, Hanna: *Dancing without Space – On Nijinsky's „L'Après-midi d'un Faune” (1912) = Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. 2009. nyár, 27. évf., 1. sz., 28–64., ide: 31–32.

⁶ A Dalcroze-növendék Marie Rambert lengyel táncművészt Gyagilev szerződtette a Ballets Russes társulatához nem sokkal a *Faun* premierje előtt. SCHEIJEN, Sjeng: *Diaghilev. A Life*. London, Profile Books Ltd., 2010, 241–242.

⁷ Nizsinszkij testét két szobrász is meg akarta örökíteni. Először – 1911-ben – Aristide Maillol. Szándéka komolyságát bizonyítja, hogy tervezett munkájához már néhány aktvázlatot is készített. Ő a következőket írta a legendás balettművész alkatáról: „Nincs mellizma, hatalmasak a combjai és darázsdedereka van. Rendkívül vonzó, de meg kell változtatnom, hogy megfeleljen az ideálmoknak.” (Idézi KESSLER, Harry Graf: *Das Tagebücher*, 4. kötet, 1906–1914, Stuttgart, Cotta, 2005, 719.) Egy évvel később Auguste Rodin műtermében is modelt állt Nizsinszkij.

⁸ Gyagilev és Debussy már évekkel a *Faun* előtt is tárgyalt egy lehetséges együttműködésről. Ismeretsgük és munkakapcsolatuk 1909-től, az Orosz Balett első párizsi szezonjától datálható, mikor Gyagilev felkérte Debussyt, hogy írjon zenét a társulat számára. A tervezett balett – a *Masques et bergamasques* – a XVIII. századi Velencében játszódott volna, a szövegkönyv megírásával eredetileg Louis Laloy-t bízták meg. Annak ellenére, hogy Debussy végül maga írta meg a balett cselekményét (1909. július 24–25-én), a balett zenéjét mégsem komponálta meg. ORLEDGE, Robert: *Debussy and the Theatre*. Cambridge, Cambridge University Press, 1982, 152–154. A tervezett balett ötlete feltűnő hasonlóságot mutat Stravinsky *Pulcinella* című balettjével, mely Gyagilev felkérésére született 1920-ban.

⁹ Néhány forrás szerint 1925-ben játszódik a balett. JÄRVINEN, Hanna: *Critical Silence: The Unseemly Games of Love in Jeux (1913) = Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 2009. tél, 27. évf., 2. sz., *Les Ballets Russes*. Különkiadás, 2. rész. In *Celebration of Diaghilev's First Ballet Season in Paris in 1909* (2009. tél), 199–226., ide: 200.

férfi szalad elrepült teniszlabdája után egy kertbe, ahol rövid flört alakul ki közte és a kertbe szintén belépő két lány között. A szerelmi köziátéknak egy újabb labda betévedése vet véget. A fiatalember és a két barátnő a labda után ered, és eltűnnek a park homályában.

Debussy kezdeti ellenállása nem törte meg Gyagilevet. Éppen ellenkezőleg, meglehetősen elszánt volt, mindenképpen – még melegebben – ki akarta használni a *Faun*nal elért sikert. Újabb tárgyalások eredményeként Nizinszkij és – a vélhetően szintén alkotótárs – Gyagilev számos engedményt tett a zeneszerzőnek: elvetették azt a kezdeti tervet, hogy a színpad hátterében egy fekete szárnyú repülőgép suhanjon el. A darab végén megjelenő, félelmet keltő Zeppelin ötletéről is letettek, mely az eredeti elképzelés szerint megijesztette volna a szereplőket és így ért volna véget a táncműtéma.¹⁰ Debussy ehelyett egy sokkal prózaibb befejezést javasolt:¹¹ felhőszakadással fejezte volna be a történetet.¹² Nizinszkij emlékei szerint attól – az eredetileg Gyagilevtől származó – a bizarr ötlettől is elálltak, hogy három (homoszexuális) férfi flörtjét mesélik el a végleges két nő és egy férfi szereplője helyett,¹³ és nem válósult meg az a Nizinszkij-gondolat sem, hogy a férfiszereplő a balett történetében példa nélkül álló módon *en pointe* – női balett-cipőben – táncoljon.¹⁴ Gyagilev 1912. július 18-án Londonban kelt levelében arra is ígéretet tett, hogy a koreográfia stílusa nem lesz hasonló a *Faun*éhoz.¹⁵ Ennek ellenére Nizinszkij a *Jeux* koreográfiájában a *Faun*hoz mégis nagyon hasonló mozdulatokat alkalmazott: alaphelyzet volt a hajlított csukló,

1. ábra: A *Jeux* jellegzetes mozdulatai



¹⁰ SCHEIJEN: *i. m.* (2010), 269.

¹¹ Orledge feltételezése szerint Gyagilev mellett Debussy is részt vett a szüzsé alakításában. ORLEDGE, Robert: *The Genesis of Debussy's „Jeux”* = *Musical Times*, 1987. február, 128. évf., 1728. sz., Musical Times Publications Ltd. (United Kingdom), 68–73., ide: 72.

¹² SCHEIJEN: *i. m.* (2010), 260–261.

¹³ NIJINSKY, Vaszil (Nizinszkij, Vaszil): *The Diary of Vaszil Nijinsky*. Ford. és szerk. NIJINSKY, Romola, [NIZINSZKIJNÉ PULSZKY Romola]. Great Britain, Quartet Books, 1991a (1937), 206–207.; lásd még: BUCKLE, Richard: *Nijinsky*: Rev. ed. London, Phoenix Giant, 1998 (1971), 250–291.; PASLER, Jann: *Debussy, „Jeux”: Playing with Time and Form = 19th-Century Music*, 1982. nyár, 6. évf., 1. sz., Berkeley, California: University of California Press, 1982, 60–75.

¹⁴ NIZINSZKIJNÉ PULSZKY Romola: *Nizinszkij*. Ford. LENGYEL Lydia. Bp., Nyugat Kiadó és Irodalmi Rt., (é. n.) [1935], 184.

¹⁵ A levelet teljes terjedelmében, angol fordításban közli SCHEIJEN: *i. m.*, 261.

a félig összeszorított ököl, hogy a *Faun*ból már ismert szögletes és szaggatott vonalakat hozhasson létre (1. ábra).¹⁶ A koreográfus kérésére a táncosok nem mosolyghattak táncolás közben, hanem érzelemmentesnek kellett maradniuk.¹⁷ A cselekményre vonatkozó ígéretek mellett Gyagilev talán leghatásosabb érve az volt az ekortájt (is) pénzzavarral küzdő Debussy számára,¹⁸ hogy duplájára emelte a tiszteletdíjat.¹⁹ Az anyagiakon túl pedig kétségkívül komoly művészi kihívást és rangot jelentett Debussynek a világhírű orosz balettművészekkel együtt dolgozni, akik ekkorra már olyan új művek ihletői és előadói voltak, mint a *Tűzmadár*, a *Petruska*, valamint a *Daphnis és Chloé*.

Nem szabad figyelmen kívül hagynunk azt a tényt sem, hogy Debussy ebben az időszakban egyre intenzívebben fordult a színház felé. Mindig izgalmas feladatnak tekintette a színpadi zene komponálását, bár több esetben is csak terv, esetleg torzó maradt a kezdeti lelkesedés. 1910-től azonban feltűnően megsaporodtak a látvány-nyal összekapcsolódó alkotások. Ezeket alapul véve megkockáztathatjuk azt a feltevést, hogy ha az első világháború és végzetes betegsége nem akadályozta volna Debussyt – még ha nem is Gyagilevvel (és főleg nem Nizsinszkijjal) együttműködve –, akkor bizonyára több színpadi mű is elhagyta volna alkotói műhelyét. A feltételezést egy 1914-ben készült interjú is bizonyítja, melyben színpadi műveiről, köztük a *Pelléas és Melisande* című operájáról, a *Játékdoboz* című balettjéről, valamint a tervbe vett, de be nem fejezett „operabalettjéről”, a *Fêtes Galantes*-ről beszélt.²⁰

A kutatások adatai szerint Debussy és Gyagilev 1912. június 18-án írta alá a *Jeux* komponálásával kapcsolatos szerződést.²¹ Annyi bizonyos, hogy 1912 júliusának kö-

¹⁶ Peter Ostwald pszichiáter-író Nizsinszkij-biográfiájában nem kevesebbet állít, mint hogy a *Jeux*-ben gykori hyperextendált csuklómozdulatok neurológiai betegségek (choreo-athetosis vagy cereбрalis paresis) lehetséges emléképei, melyeket Nizsinszkij még gyermekkorában látta. Sztanyiszlav intézeti látogatásakor láthatott. OSTWALD, Peter: *Vaslav Nijinsky: A Leap into Madness*. New York, Carol Publishing Group, 1991, 58.

¹⁷ GEORGE, Rosaline: *Jeux*. = *International Dictionary of Ballet*. Szerk. Martha BREMSER, Detroit, London, Washington DC: St. James Press, 1993, 716–719.

¹⁸ A Párizs egyik legelőkelőbb részén, a Bois de Boulogne 80. szám alatt házat bérlő Debussy éves költsége kb. húszezer frank volt. Bevétele pedig nem mindig fedte kiadásait. Hatalmas adósságot halmozott fel kiadójával, Jacques Durannal szemben is: 1911-ben közel negyvenháromezer franknyi adóssága halálakor már hatvanháromezer frankot tett ki. WHEELDON, Marianne: *Debussy's Late Style*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 2009, 5.; CHARLE, Christophe: *Debussy in Fin-de-Siècle Paris = Debussy and His World*. Szerk. Jane F. FULCHER, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2001, 271–295, ide: 286–287. Vélhetően átmeneti pénzzavar lehetett az oka annak is, hogy 1917-ben a zeneszerző egy zongoradarabjával fizette ki szénszállítójának a szállítást. A nemrég felfedezett mű címe „Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon”, Charles Bauedelaire *Le balcon* című költeményének egy sora. A teljes verset Debussy 1888-ban megzenésítette, az énekhangra és zongorára komponált darab a Cinq poèmes de Bauedelaire no. 1-es darabja (DEVOTO, Mark: *Bookreview on Marianne Wheelton's Debussy's Late Style = Notes*, második sorozat, 2009. december, 66. évf., 2. sz., Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 2009, 293–295., ide: 293.

¹⁹ A szerződés szerint tízezer frank volt a teljes honorárium, melynek fele az 1912. augusztus 31-ig elkészítendő zongorakivonat, a maradék pedig az 1912. március 31-i határidejű zenekari letét elkészültékor fizetendő. ORLEDGE: i. m. (1987), 68.

²⁰ MONTABRE, Maurice: *A Pelléas-tól a Fêtes Galantes-ig. Claude Debussy színházi terveiről beszél = Comœdia*, 1914. február 1. Idézi FAZEKAS: i. m. (2017), 373–374. Az interjúban többször említett *A játékdoboz* című balettet Magyarországon is előadták, 1936. március 6. és 1941. március 20. között összesen húsz alkalommal játszották: http://digital.opera.hu/www/c16operadigital.01.01.php?bm=1&as=43889&kr=A_10_%3D%22A%20j%C3%A1t%C3%A9kdoboz%22&mt=0 (utolsó letöltés: 2020. 12. 04.).

²¹ A Debussy által megőrzött dokumentum a Bibliothèque Nationale de France (Paris) gyűjteményében található: Musique Rés Vm dos 13 (7), CHIMÉNES, Myriam: *The Definition of Timbre in the Process of Compo-*

zépén már Debussynél volt a szövegkönyv. A zeneszerző e hónap 23-án arról írt kiadójának, Durannak, hogy megszakította a zenekarra írt *Images*-sorozat első tételének, a Gigue-nek hangszerelését,²² azért, hogy a *Jeux* partitúráján dolgozhasson. A szerződésben Debussy vállalta, hogy augusztus végéig elkészíti a mű zongorakivonatát. (Ennek elsősorban gyakorlati oka volt, nevezetesen, hogy a koreográfus Nizsinszkij megalkothassa a balettet, és a táncosokkal mihamarabb elkezdhesen próbálni. Szintén praktikus okok miatt a zeneszerző részletesen bejegyezte a zongorakivonatba a színpadi cselekmény mozzanatait.) A megállapodás szerint 1913 áprilisára kellett elkészülnie a zenekari partitúrával.²³ Ebben szöveges utalást már nem találunk, a textúra, a ritmika, a metrum és az előadói utasítások változásai jelzik a színpadi történeteket.

Debussy bevallottan nem volt gyorsan komponáló zeneszerző. Egy – a *The New York Times*-ban 1910-ben megjelenő – interjúban²⁴ arról beszélt, hogy vannak napok, hetek, gyakran hónapok is, amikor nem jön számára az ihlet. Ilyenkor hiába próbálkozik, nem képes olyat produkálni, amivel elégedett lenne. Előfordult, hogy erőltette a munkát, és az eredmény sem mutatkozott rossznak. Hagyta néhány napot pihenni a kompozíciót. Aztán rájött, hogy ezek a darabok csak a szemeteskosár számára voltak jók. Egyetlen operáján, a *Pelleas és Melisande*-on tíz éven keresztül dolgozott, igaz, remekművet alkotott. A *Jeux* is remekmű, ám a fentiekkel ellentétben meglepően könnyen ment a komponálás.²⁵ Mikor 1912. augusztus elején Gyagilev és Nizsinszkij meglátogatták a zeneszerzőt Párizsban (2. ábra), hogy

2. ábra: Gyagilev és Nizsinszkij



sition of *Jeux* = *Debussy Studies*, szerk. Richard Langham Smith, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 1–25, ide: 3.

²² A Gigue hangszerelését végül Debussy tanítványa, André Caplet fejezte be.

²³ CHIMÉNES: *i. m.* (1997), 3.

²⁴ 1910. június 26., idézi ORLEDGE: *i. m.* (1987), 68. Debussyhöz hasonlóan Dohnányi Ernő is tett hasonló vallomást az ihlet nehezen megragadható fogalmáról, lásd Kovács Ilona: *Alkotói folyamat Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. A kamarazene-vázlatok vizsgálata*. PhD-disszertáció. Bp., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2009. 11–13. http://lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/kovacs_ilona/disszertacio.pdf

²⁵ A hírhedten lassan komponáló Debussyról tesz említést többek között JÄRVINEN: *i. m.* (2009) 219, 10. lábjegyzet.

néhány részletet megbeszéljenek, a kompozíció már eléggé előrehaladott állapotban volt. Azonban az oroszok kérését, hogy játsszon részleteket a készülő műből, Debussy megtagadta: „Nem kívánom, hogy ezek a barbárok beleüssék az orrukát személyes vegykonyhám kísérleteibe” – írta egy levelében.²⁶ Augusztus 25-én a zeneszerző már arról tájékoztatta André Caplét, hogy befejezte a balettet. Nagy vonalakban valóban elkészült már a mű, azonban még számos finomítást kellett az első megfogalmazáson végezni. Debussy legtöbb kompozíciós problémája a darab csúcspontjával, a három szereplő közös csókjelenetével adódott. Gyagilev többször is változtatást kért ezen a ponton a zeneszerzőtől,²⁷ végül a jelenet harmadik megfogalmazása lett a definitív. A hangszerelés 1913. március 28. és április 24. között készült, amivel Debussy életműve utolsó, saját maga által befejezett zenekari partitúráját alkotta meg.

Bemutató

Míg Debussyt elégedettséggel töltötte el elkészült kompozíciója, addig Nizsinszkij második koreográfiáját is éppoly ízléstelennek találta, mint az egy évvel korábban színpadra vitt *Faunét*. A bemutató napján, 1913. május 15-én a *Le Matin* hasábjain a zeneszerző ártatlannak tűnő cikkben írta le a baletthez, valamint Gyagilevhez és Nizsinszkijhez fűződő viszonyát. Ebben – bár nyíltan nem kritizálta a balett-táncost, sőt egyedülállónak nevezte Nizsinszkijt, akinek veleszületett vagy talán elsajátított spontaneitása oly sokszor ragadta meg, ám – a sorok mögött felsejlik Debussy szarkazmusa.²⁸ A *Le Matin*-ben megjelent írás különösen egy, Robert Godet-nak írt levél ismeretében tűnik kissé gúnyosnak, ahol barátjának a táncművész „perverz zsenialitását” elemzi.²⁹ Annyi bizonyos, hogy Debussy cikke nem segítette az amúgy is baljós előjelekkel induló premiert.

A bemutatóhoz vezető próbafolyamat során a táncosok felkészülését több dolog is nehezítette. Például az, hogy a mintegy tizennyolc perces műben szinte minden második ütemben új tempóváltozáshoz kellett alkalmazkodniuk: a kottában ugyanis több mint hatvan tempójelzés olvasható.³⁰ Nizsinszkij ugyan már 1912. szeptember végén elkezdte a próbákat Monte Carlóban, ám akkor még nem azzal a két táncosnő-

²⁶ Debussy levele feltehetően Durannak, Párizs, 1912. augusztus 9. Duran Archívum, kiadatlan levél. Idézi ORLEDGE: *i. m.* (1987), 68.

²⁷ ORLEDGE: *i. m.* (1987), 68–69.

²⁸ FAZEKAS: *i. m.* (2017), 370–371.

²⁹ „Nizsinszkij perverz zsenialitása teljesen alárendelt a különös matematikai folyamatoknak. Összeadja a harminckettedeket a lábával és az eredményt a karjaival ellenőrzi. Aztán mintha hirtelen részleges bénulás sújtaná, megáll, hogy vészjósló szemekkel hallgassa a zenét. ...Ez szörnyű. Tulajdonképpen Dalcroze-ra utaló.” A Godet-nak írt levél részletét közli LOCKSPEISER, Edward: *Debussy*. London, J. M. Dent and Sons Ltd.; New York, E. P. Dutton and Co. Inc., 1944, 93.; BUCKLE, Richard: *Diaghilev*. Weidenfeld, London, Orion Publishing Group, 1993, 251.

³⁰ BERMAN, Laurence D.: „*Prelude to the Afternoon of a Faun*” and „*Jeux*”: *Debussy's Summer Rites = 19th-Century Music*, 1980. március, 3. évf, 3. sz., Berkeley (California), University of California Press, 1980, 225–238., ide: 226.

vel, akik végül partnerei voltak a bemutatón.³¹ Az első próbán ráadásul sem zongora, sem korrepetitor nem állt rendelkezésre. Debussy az említett látogatás után talán mégis játszhatott valamit a készülő balettenéből a „két barbár orosz” egy másik találkozó alkalmával, mert az első próbákon még részt vevő Bronyiszlava Nyizsinszka emlékei szerint testvére ekkorra már kidolgozott koreográfiaszíndarabokat azokra a részekre, amiket Debussytól hallott.³² A táncos-koreográfus sem akkor, sem a végleges szereplőknek nem magyarázta a librettót, csupán a táncmozdulatokat mutatta meg. Hogy minél autentikusabb legyen a mozgásuk, gyakorlás helyett gyakran a teniszpályára mentek, hogy tanulmányozzák a teniszjátékhoz szükséges mozdulatokat.³³ Az első próbákat követő hónapokban azonban Nizsinszkij elhanyagolta a *Jeux*-t, mert ugyanebben az időszakban egy másik, jóval hosszabb darabon is dolgozott párhuzamosan, ez pedig nem kisebb feladat volt, mint a *Le Sacre du printemps* koreográf-fiájának megalkotása.

Gyagilevnek ugyanis az 1913-as tavaszi szezonra minden eddiginél nagyobb szabású, megalomán terveit voltak: a Ballets Russes ötödik párizsi évadjának³⁴ nyitó estjére a *Borisz Godunov* párizsi bemutatója Fjodor Saljapinnal a főszerepben, majd május 29-ére Stravinsky *Tavaszi áldozatának* premierje, és valamikor júniusban ugyancsak Nizsinszkijel a *Jeux*. Ám a tervezettel ellentétben az orosz operaénekesek május 20-án – az oroszországi színházi évad befejezése – előtt nem tudtak Párizsba menni, ezért változtatni kellett az eredeti elképzeléseken: a Borisz helyett a *Jeux* került műsorra. A balett az előre hozott időpontra azonban még nem volt készen, és ez is közrejátszott abban, hogy a bemutató nem hozott átütő sikert. A két női szerepet végül Tamara Karszavina és Ludmilla Schollar táncolták a premieren (3. ábra) – a kevés próba ellenére – kiválóan. Mégis kevesen értették meg a zene és a táncmozdulatok finomságait, azt, ahogy Debussy a történet minden rezdülését megmutatta a zenében. Sokaknak a Léon Bakst által készített díszletek is túl kopárnak tűntek. A kosztümöket is Bakst³⁵ tervezte, ám Nizsinszkij jelmeze a premier előtti első ruhapróbán éles vitát

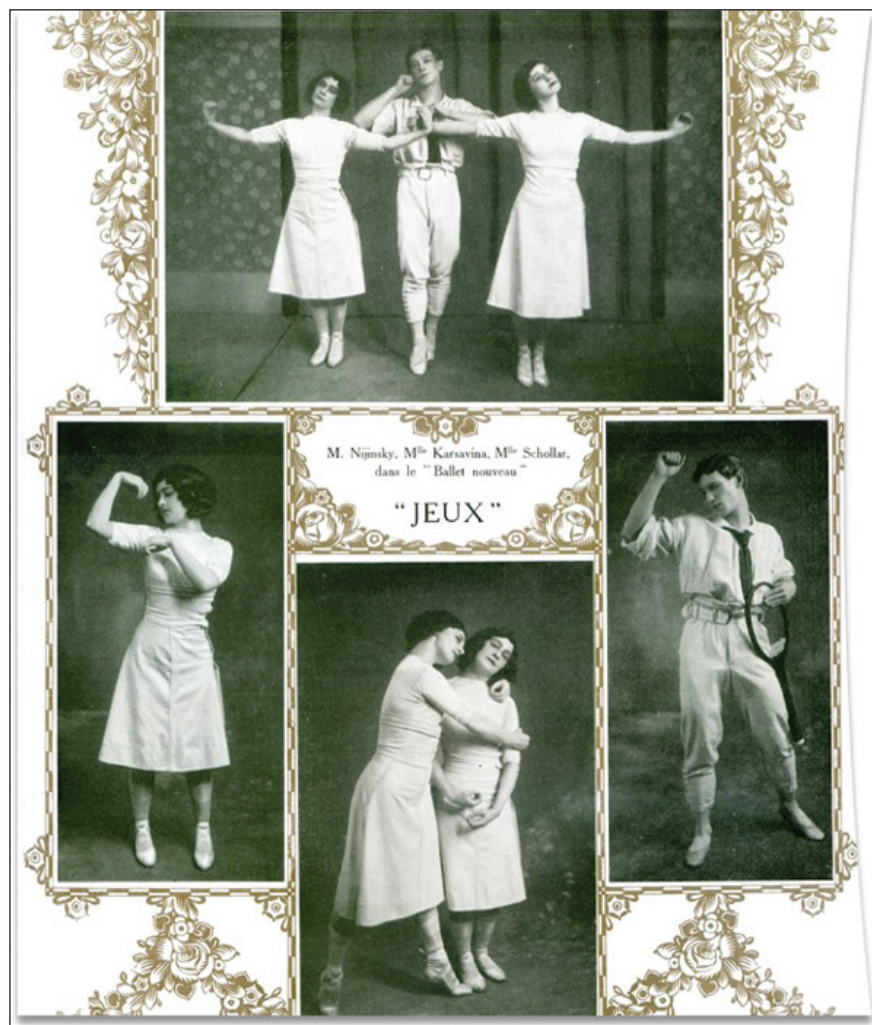
³¹ Az első próbákon még Bronyiszlava Nyizsinszka és Alexandra Vasziljevskaja táncoltak, utóbbi vélhetően Tamara Karszavinát helyettesítette az első próbákban. Nizsinszkij húga végül nem tudott részt venni a további munkában, mivel ebben az időszakban vált bizonyossá számára, hogy várandós. NIJINSKA, Bronislava (NYIZSINSZKA, Bronyiszlava): *Early Memoirs*. Ford. és szerk. NIJINSKA, Irina – RAWLINSON, Jean, London, Duke University Press, Durhamand, 1992, 441.

³² NIJINSKA: *i. m.* (1992), 444. Nizsinszkij távirati stílusban ugyan, de rendkívül aprólékosan jegyzetelt kéziratot partitúrájába, mely nem is a koreográfiát, mint inkább a történetet rögzítette. MCGINNES, John: *Vaslav Nijinsky's Notes for „Jeux” = The Musical Quarterly*. 2005. tél. 88. évf., 4. sz., 556–589., ide: 558.

³³ Uo. Az egyik főszereplő, Karszavina is arról panaszkodott, hogy nem értette, miről van szó, ezért minden mozdulatot rögzítenie kellett. Mikor a próbák során megkérdezte Nizsinszkijt, most mi következik, a válasz: „Már régen tudnod kellene. Nem mondom meg!” Karszavina *Emlékirataiból* idéz NIJINSKA: *i. m.* (1992), 465–466.

³⁴ Gyagilev a 1909-es évadot valójában már 8. párizsi szezonjának tekintette, mivel 1906-ban képzőművészeti kiállítást szervezett, 1907-ben és 1908-ban pedig hangszeres művészeket és operaénekeseket vitt Párizsba. JÁRVINEN: *i. m.* (2009), 218., 5. lábjegyzet.

³⁵ Míg a díszletet illetően megegyeznek a források abban, hogy az Leon Bakst munkája, a kosztümöt illetően Pulszky Romola szerint a „jelmezeket ezúttal nem színpadi festő, hanem Páris legelső divatos szabója, [Jeanne] Paquin tervezte”. PULSKY: *i. m.* (1935), 185., és Kessler is őt említi naplójában, *i. m.* (2005), 879–880. Ezzel szemben BUCKLE: *i. m.* (1993), 249.; SCHEIJEN: *i. m.* (2010), 268. szerint, valamint RAMBERT (RAMBERT, Marie: *Quicksilver*. London, Macmillan, 1972, 70.) úgy emlékezik, hogy a kosztümöket is Bakst álmodta meg.



váltott ki Gyagilev és a tervező között. Nizsinszkij a bemutatón végül egy Gyagilev ízlésének megfelelő teniszruhában lépett színpadra, az előzetes ruhatervekből pedig csupán a piros nyakkendő és az ing maradhatott. A hölgyek teniszruhái mindenki tetszését elnyerték, sőt hatása volt a későbbi teniszruhadivatra is.

A *Jeux* elismerőinek és értőinek nem volt sok idejük a látottak feldolgozására és megbeszélésére, hiszen napra pontosan egy évvel a Faun és két héttel Debussy tánc-költeményének bemutatója után ugyanennek a társulatnak az előadásában a XX. század egyik legnagyobb zenei botrányát provokálta a *Sacre*. A bukás ellenére Gyagilev mégis örült, mert egész Párizs a *Tavaszi áldozatról* beszélt. Jó üzleti érzékét mutatta,

hogyan nem sokkal az emlékezetes premier után újra előadatta a darabot, mely meghozta a sikert a később „a zene atombombájának” nevezett Stravinsky-mű számára.³⁶ A *Jeux*-vel viszont nem törődött többet, vélhetően elsősorban magánéleti okok miatt hagyta sorsára a darabot.³⁷ Debussy természetesen nem bánta, hogy a Gyagilev-féle társulat már nem táncolt a *Jeux* zenéjére, pedig – a kéziratok alapján bizonyíthatóan – jelentős munkája feküdt a zeneszerzőnek a cselekmény, a koreográfia és a zene minél precízebb illeszkedésében.³⁸ A muzikálisan képzetlen Nizsinszkij³⁹ – Debussy szerint – mesterkéltné mozgásait nem szolgálták a zene finom utalásait. Ahogy egy levelében fogalmazott, Nizsinszkij „kegyetlen és barbár koreográfiájával úgy taposta el talpa alatt szegény ritmusait, mintha gyomnövények lennének”.⁴⁰ Debussy a bemutatás után egy évvel kisebb korrekciókat végzett a partitúrán és zenekari darabként adta ki a művet.⁴¹ Egyik legmerészebb, legmodernebb alkotása pedig – ha nem is „atombomba”, de mindenképpen – „időzített bomba” lett, melynek igazi értékeit csak az 1950-es években fedezték fel, elsősorban Pierre Boulez nagyszerű interpretációinak köszönhetően.⁴²

Zenei „játékok” – Hangszerelés

A szerző elégedett volt a végeredménnyel. Bár a kéziratokban meglehetősen sok a javítás, húzás, ez nem a sietség vagy a gondolatok hiányának jele, sokkal inkább a *Jeux* fontosságának és összetettségének testamentuma. Valószínű, hogy már a munka kezdete előtt sok mindent fejben is kidolgozott. Például az első gondolatok felvázoláskor már határozott elképzelése volt a hangszerelésről. Caplénak így írt erről: „Olyan zenekari hangzásra gondoltam, melynek »nincs lába«. Ne olyan együttesre gondoljon, mely csupa lábatlankodó félnótásból áll! Nem! Olyan zenekari színre gondolok, mely mintha hátulról lenne megvilágítva, s amelyre csodálatos példákat találunk a *Parsi-falban*.”⁴³

A *Jeux* légies hangzása, a transzparens szólamok, a melodikus írásmód átláthatósága, a dallam és a kíséret között szinte megszűnő kontraszt mind a „hátulról megvilá-

³⁶ Arthur Honegger évtizedekkel a premier után nevezte így Stravinsky kompozícióját. Honeggert idézi FODOR András: *Sztravinszkij*. Bp., Gondolat, 1976, 62.

³⁷ Ebben vélhetően a Gyagilev és Nizsinszkij közötti viszony megromlása, Nizsinszkij házassága is nagy szerepet játszhatott.

³⁸ Debussy vázlatai közül a *Jeux*-nek maradt fenn a legteljesebb forráslánc, mely hű képet ad az alkotói folyamatról. A kéziratok leírását lásd Robert ORLEDGE (1987) tanulmányában.

³⁹ Nizsinszkij zenei tájékozatlansága Stravinskyt is megriasztotta, WHITE, Eric Walter: *Stravinsky*. Ford. RÉVÉSZ Dorrit. Bp., Zeneműkiadó, 1976, 192., FODOR: i. m. (1976), 56–57.

⁴⁰ Levélrészlet Gabriel Piernének, 1914. február 4. Idézi ORLEDGE: i. m. (1987), 72.

⁴¹ A mű hangversenytermi változatát 1914. március 1-jén mutatták be, melyhez Debussy saját kezűleg írt magyarázó szöveget, melyet részleteiben közöl PASLER: i. m. (1982), 60.

⁴² Pierre Boulez a *Jeux*-ről: https://www.youtube.com/watch?v=R_m788t0VXY&t=131s (utolsó letöltés: 2020. 12. 07.). A *Jeux* korabeli visszafogott recepciójának, későbbi negligálásnak több oka is lehetett: a kevés próba miatti éretlen bemutó-előadás, a történet szexuális kétértelműsége és túlfűtöttsége, a túlságosan modern koreográfia és zene, és nem utolsósorban a *Sacre* bemutatójának időbeli közelsége. McGINNIS: i. m., 573–574.

⁴³ ORLEDGE: i. m. (1987), 72.; CHIMÉNES: i. m. (1997), 4.

gítást” szolgálták. A hangszerek kiválasztása is rendkívül tudatos koncepcióra épült. Az alábbi hangszerek szerepelnek a partitúrában: 2 pikkoló, 2 fuvola, 3 oboa, angolkürt, 3 klarinét, basszusklarinét, 3 fagott, szarruszfón, 4 kürt, 4 trombita, 3 harsona, tuba, üstdob, csörgődob, triangulum, cintányér, cseleszta, xilofon, 2 hárfa és a vonósok. Ezek közül a szarruszfón mára már kuriózzummá vált, szólamát a modern zenekarokban a kontrafagott vette át. A Debussy által megálmodott színvilágban takarékosan szerepelnek a mélyhangszerek. A nagybőgők például csak az 515. ütemtől játszanak folyamatosan, előkészítve a dramaturgiai csúcspontot; a tematikus anyag nagy részét a fafúvósok exponálják, amit a vonósok és a Debussy számára oly kedves hárfák átetsző hangása ölelnek körül. Az ütőszólamokat a fentiekhez igazította a szerző, ezek csak a hangszerelés utolsó fázisában kerültek be a partitúrába.⁴⁴

A Debussy-összkiadás *Jeux*-kötetének⁴⁵ egyik közreadója, Myriam Chimènes a mű hangszerelésének kidolgozását vizsgálva vont le fontos következtetéseket a zeneszerző munkamódszerét illetően. Többek közt arra figyelmeztet, hogy a legnagyobb óvatossággal kell kezelnünk azokat a dátumokat és információkat, amelyekkel a zeneszerző egy-egy művének „elkészültéről” ad hírt. Az, hogy Debussy 1912. augusztus 25-én már arról számolt be André Caplénak, hogy kész a *Jeux*, valójában nem a mű teljes kidolgozását jelenti, ekkor még csak a particellát fejezte be. Egy november 12-én keltezett levél további adalék arra nézve, hogy még később is munkában volt a darab. Ebben Debussy arról ír Stravinskynak, hogy amint kézhez kapja a zongorakivonat korrektúráját, küld neki egy példányt, hogy mielőbb megismerhesse kollégája véleményét alkotásáról. Ez arra enged következtetni, hogy Debussy fejében a mű lényegi elemei már elkészültek a kezdeti vázlattal vagy a zongorakivonattal, következésképpen a hangszín és a hangszerelés nem jelentett többet számára, mint kiegészítő elemet, dekoratív funkciót, amit a munka egy későbbi szakaszában tett hozzá alkotásához. Ez annál is inkább meglepő, mert a *Jeux*-ben Debussy példátlan módon integrálta a hangszínt a zenei szövetbe, és tette annak fontos alkotóelemévé.⁴⁶

A komponálási folyamatot végigkövetve nyilvánvaló, hogy a particellában megjelenő hangszerelési ötletek nem minden esetben véglegesek, és változhatnak a hangszerelés és a definitív munkálatai során. Például (a végső változat ütemszámozását alapul véve) a 74–75. ütemben – a cselekmény szerint ekkor repül be a teniszlabda a színpadra – Debussy a particellában világosan jelzi az oboákat, az angolkürtöket és a kürtöket, valamint a két klarinétot.

A 75. ütem lefelé tartó futama ugyanakkor a hangszerelésre való utalás nélkül jelenik meg. A zongorakivonat a particellát követi, a 75. ütemben ott is lefelé futó passzázs olvasható. A hangszereléskor a 74. ütemben Debussy megtartotta az oboa motívumát, ugyanakkor az angolkürt szólamát immár a fagott játszhatja. A 75. ütem-

⁴⁴ A komponálás szempontjából figyelemre méltó, hogy a vonósok és a kürt szólama készült el először, a fafúvósokat (az oboát, a fuvolát és a piccolót) később jegyezte be a partitúrába Debussy, legkésőbb pedig az ütősök anyaga került be a kottába, melyet az 535. ütemtől ceruzával jegyzett be (míg a partitúra többi részét tintával). A hangszerelés részleteiről lásd ORLEDGE: i. m. (1987), 72–73.

⁴⁵ DEBUSSY, CLAUDE: *Jeux, poème dansé* = *Edition Critique des Œuvres Complètes de Claude Debussy*. 5. sorozat, 8. kötet. Szerk. BOULEZ, Pierre, CHIMÈNES, Myriam. Paris, Duran-Costallat, 1988.

⁴⁶ CHIMÈNES: i. m. (1997), 8.

ben a vonósoknak adja a klarinétnak szánt zenei anyagot, cserébe a klarinétok kapják a lefelé futó passzázszt. Ugyanerre az ütemrészre a hárfák felfelé haladó futamot játszanak. A végső verzió (1. kotta) 74. ütemében Debussy megtartja az oboákat, fagot-

1. kotta: *Jeux* – definitív verzió (74-75. ütem), Paris, Editions Durand & Cie, 1914, lemezszám: 8958.

Handwritten note at the top: 74-75, a tennis ball falls on the net

12

9

ptes fl.
gdes fl.
gth.
Cor A.
Cl.
bons.
Cors.
Tromp.
T. de B.
Cymb.
Harpe
1ers vons Div.
2es vons Div.
Alt. Div.
vclles
C. B.

pp quasi trillo
p un peu marqué
en Fa
pp trem.
pp trem.

tokat és kürtöket, de elhagyja a 75. ütem lefelé haladó passzázsát, ami eddig minden előző forrásban benne volt. Megtartotta a hárfák felfelé menő futamát is, amit a hangszerelés fázisában adott hozzá a zenei anyaghoz csakúgy, mint a 2. hegedűk és a brácsák pizzicatóit. Debussy tehát a végső változatban csak egy részét tartotta meg a vázlatban leírtaknak, és a komponálási folyamat minden új stádiumában változott és finomodott a kottakép.⁴⁷ Chiménes látványos táblázattal mutatott rá arra is, hogy a zeneszerző az évek előrehaladtával egyre kevésbé érezte szükségét, hogy partitelláiban bejegyezze hangszerelési szándékait.⁴⁸

Zenei „játékok” – Forma és motivika

Debussy a legapróbb részletekig a történethez és a szereplők karaktereinek ábrázolásához igazította kompozícióját. Előbbit a táncköltemény formája, utóbbit motivikus kidolgozottsága mutatja. A forma már eddig sem periódusok vagy egyéb klasszikus építőkockák összekapcsolását jelentette számára. Korábbi műveiben is sokkal inkább meghatározó egy-egy hangulat, szín megfestése vagy éppen egy rész jellemző ritmikai sajátossága, hogy aztán majd ezek változásai határozzák meg az új formai egységek létrejöttét. Késői kompozíciói – különösen tánckölteménye – mintha korának izgalmas felfedezését, a mozgó film gyorsan változó jeleneteit imitálná. Egy 1913-as írásában Debussy konkrétan utalt arra, hogy talán nagyobb kedvet kapna a klasszikus zenét elutasító kortárs hallgatóság, ha a „tisztá zenéhez” a mozgókép eljárását alkalmaznák: „A számtalan hallgató, aki elunja magát Bach *Passiójának* vagy *D-dúr miséjének* [= J. S. Bach: h-moll mise] hallgatása közben, rátalálhatna a megfelelő figyelemre és saját érzelmeire, ha a vetítővászon megkönyörülne gyötrelmein” – írta a zeneszerző.⁴⁹ A *Jeux*-ben ezt a pillanatról pillanatra változó, új ingert adó mozit valósítja meg a komponista, ahol a képi élményt a színpadi történések adják, ezek aláfestése pedig a zenei mozgóképek sora. Klasszikus értelemben vett szimmetriáról tehát éppen ezért nem beszélhetünk a *Jeux* formaalkotásában.⁵⁰

A fentieket figyelembe véve a tánckölteményt egy előjáték (nyitány) elhangzása után öt kisebb-nagyobb formai egységre bonthatjuk (4. ábra).

⁴⁷ CHIMÉNES: *i. m.* (1997), 8–9.

⁴⁸ Chiménes az alábbi művekben számszerűen megadta a zeneszerző hangszerelési jelzéseit és százalékos arányát is, ami meggyőzően mutat rá a hangszereléssel kapcsolatos szerzői bejegyzések csökkenésére: *Egy faun délutánja*: 38 jelzés 109 ütemre, 35%; *Noktürnök*: 60 jelzés 523 ütemre, 13%; *La mer*: 64 jelzés 681 ütemre, 9%; *Rondo de printemps*: 21 jelzés 235 ütemre, 9,5%; *Gigues*: 35 jelzés 221 ütemre, 15%; *Jeux*: 12 jelzés 678 ütemre, 1,6%. CHIMÉNES: *i. m.* (1997), 23–24.

⁴⁹ FAZEKAS: *i. m.* (2017), 263.

⁵⁰ Lásd például Herbert Eimert megállapítását: „Annak ellenére, hogy a *Jeux*-ben a témák és a motívumcsoportok legtöbbször négy- és nyolcütemesek, nem felelnek meg a hagyományos formai előírásoknak. Az olyan fogalmak, mint előzmény és következmény, nem alkalmazhatók többé. Ha megpróbálnánk alkalmazni őket, azt kellene mondanunk, hogy a *Jeux* témái teljes egészükben előzményekből épülnek fel.” EIMERT, Herbert: *Debussy's Jeux*. Ford. BLACK, Leo, *Die Reihe* [English-language edition], Bryn Mawr, Theodore Presser Company, 1961, 3–20., ide: 5., idézi DEVOTO, Mark: *A Debussy-hangzás: szín, textúra, gesztus = Magyar Zene*, 2018. november, 56. évf., 4. sz., 411–430., ide: 427.

4. ábra: A *Jeux* szerkezete

	Előjáték (nyitány)	I.	II.			III.	IV.	V.
		Megjelenik a teniszlabda; a főszereplők bemutatása	A fiatalember és az 1. lány tánca	A fiatalember és a 2. lány tánca	A két lány kibékülése	A fiatalember és a két lány tánca	A hármas csók	Epilógus
Próbaszám	— 5	6 — 26	27 — 50			51 — 77	78 — 79	80 —
Ütemszám	1 — 46	47 — 223	224 — 454			455 — 679	680 — 704	705 — 712
Ütemszám összesen	46	177	231			225	25	8
Ütemmutató	4/4 3/8 4/4	3/8	3/4 3/8	2/4 3/8	3/4	3/8	3/4	3/8 4/4 3/8

31

A mű egyik elemzője, Jann Pasler rámutatott, hogy a balett minden része sajátos hangzást és időkezelést mutat. Elsősorban azzal éri ezt el Debussy, hogy minden részhez különböző motívumokat társít. A metrikai, dallami, sőt harmóniai alakzatokat hordozó motívumok megjelenésének fixálásával e sablonok sűrűn ismétlődve átszövik azt a részt, melyet a motívumok jellemeznek. Ezek az ismétlődések nem a dallamépítkezést szolgálják vagy a formát építik, hanem ráirányítják a hallgató figyelmét arra a hangszeres és időbeli szöveggörnyezetre, amiben a motívumok megjelennek. Mivel a *Jeux* motívumai rövidek – általában kétütemes vagy két együtemes elemek –, Debussy arra használja ezeket, hogy a dallam szintjéről a zene nagyobb szegmensének mozgására irányítsa a figyelmet. Ily módon a motívum ritmusa a forma ritmusaává növi ki magát.⁵¹

A zeneszerző már rögtön a mű kezdetén ízelítőt ad a hirtelen hangszín-, karakter- és tempóváltásokból, melyek az egész művet átszövik. Az előjáték első nyolc üteme (*Très lent*) cselekmény nélküli, hangulati bevezetesként szolgál. A zene kezdete gomolygó, formálódó, meglehetősen alakatlan. Rövid, sóhajszerű motívumokkal indul. Álomzenéje hangulatában hasonló, mint a *Faun* kezdete, ráadásul cselekményükben is felfedezhető párhuzam: a *Jeux* éppúgy szimbolikus és erotikus történetek sora, mint a *Faun*. A két mű közötti hasonlóságokra hivatkozva joggal mondta Boulez, hogy „a *Jeux* sportruhába öltözött *Faun*”.⁵² Ám míg a *Faun* története álom és valóság határán lebeg, addig itt nagyon is hétköznapi történetbe csöppenünk majd. Ezt persze itt még nem tudjuk, a függöny egyelőre zárva van.⁵³

Három hangzó anyag találkozik e rövid szakaszban: a hegedűk és a brácsák *h* orgonapontjával egy időben a kürtök és a hárfák, majd a később csatlakozó cseleszta által megszólaló motívumok indítják a darabot (2. kotta).⁵⁴ A kürtök és a hárfák első

⁵¹ PASLER: i. m. (1982), 61.

⁵² BOULEZ, Pierre: *Notes of an Apprenticeship*. New York, Alfred A. Knopf, 1968, 352.

⁵³ <https://www.youtube.com/watch?v=OesY1veyEFE> az elejétől 0.45-ig (utolsó letöltés: 2020. 12. 07.).

⁵⁴ A teljes partitúrát lásd: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP15762-Debussy_-_Jeux_\(orch._score\).pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP15762-Debussy_-_Jeux_(orch._score).pdf) (utolsó letöltés: 2020. 12. 08.).

2. kotta: A *Jeux* kezdete, Paris, Editions Durand & Cie, 1914.

32

JEUX

CLAUDE DEBUSSY

Très lent $\text{♩} = 52$

2 PETITES FLÛTES

2 GRANDES FLÛTES

3 HAUTBOIS

1 COR ANGLAIS

3 CLARINETTES en LA

1 CLARINETTE BASSE en SI b

3 BASSONS

4 CORs en FA

CÉLESTA

2 HARPES

Très lent $\text{♩} = 52$

1^{ers} VIOLONS (Sourdisines)

2^{es} VIOLONS (Sourdisines)

ALTOS (Sourdisines)

VIOLONCELLES (Sourdisines)

CONTREBASSES (Sourdisines)

Tous droits d'auteur réservés
Copyright by Durand & C^{ie} 1914

8958

Paris, 4, Place de la Madeleine.

3. kotta: A Scherzando szakasz kezdete, Paris, Editions Durand & Cie, 1914.

2

1 Scherzando (Tempo initial) ♩ = 72

pten fl.
gdes fl.
rtb
Cl.
Cl. M.
Bono
Corg
T. de B.
Cymb.
Célesta
Harpes

bag. de Timb.
p léger
pp
pp

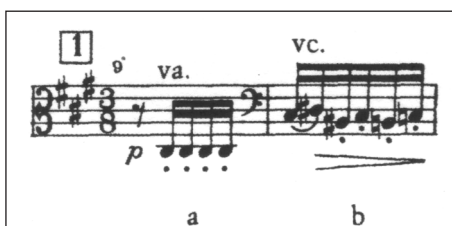
Scherzando (Tempo initial) ♩ = 72

1^{re} v. Div.
2^e v. Div.
Alt. Div.
vclles Div.
v. B.

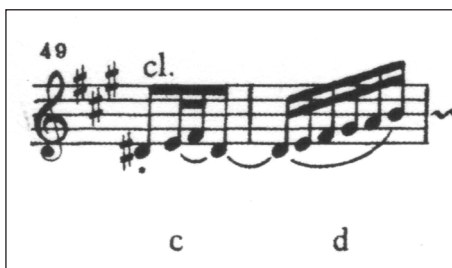
sur le cheval.
p léger, marqué
pizz.
simile
p
pp
pp

két motívuma „pszeudoszólóban” – egyelőre még az egész műben meghatározó szerepet betöltő fafúvósok nélkül – kisszekundonként lépetet felfelé, a harmadik-negyedik megemelkedésnél pedig a kisszekund után nagytercet emelkedik a szólamuk. Ezek is, és az ezekkel egy időben az 5. ütemtől induló, fafúvók által interpretált, egész hangú, lehajló harmóniák tonális bizonytalanságot sugallnak, amit a kromatikus belső szólamok és a biztos metrumérzet hiánya tesznek még izgalmasabbá. Voltaképpen előjátékként⁵⁵ szolgál ez a szakasz a kilencedik ütemtől induló *Scherzando* szakaszhoz, mely a darab alaptempóját (*Tempo initial*) adja. Az előadás szempontjából Boulez szerint a *Scherzando* tempójához kell viszonyítani a műben megjelenő összes tematikus idea kifejtését.⁵⁶ A *Scherzando* váratlan kontrasztot mutat az előzményekhez képest (3. kotta). Változik a hangszín: megszólalnak az eddig hiányzó csellók és nagybőgők, mi több, a dallam a fafúvóktól a brácsákhoz és a csellókhoz vándorol. A tempó-váltás már az első percekben feszültséget okoz. A váratlanul berobbanó, kopogó, száraz motívumok figyelmeztetnek, itt nem álomról, hanem nagyon is a való világról lesz szó a következőkben. Az ehhez hasonlatos ritmikai, hangszínbeli gyors váltások a darab egészére jellemzők lesznek. A *Scherzando* kezdeti energiája hamar kifulladás, és ismét a művet indító álomszerű zenét halljuk. A gyakori tempóváltások nem elkalandozások vagy kitérők: a kontrasztok tudatos szerzői koncepció részei. A meg-megtorpanások előkészítik, sőt eltéveszthetetlenül teszik a darab vége előtti csúcspontot, ahol a három szereplő majd közös csókban egyesül. A *Scherzando* szakasz két fontos motívumot mutat be: az egyik egy határozott, kopogó motívum, míg a másik szorosan követi ezt, annak ellentéte: dallamos, tagolt, könnyed (4. kotta).

4. kotta: a és b motívum



5. kotta: c és d motívum



A 47. ütemtől (a 6. próbaszámtól) indul az első nagyobb formarész: egy klarinét exponálta két új motívummal (49. ütem, 5. kotta)⁵⁷ gördül fel a függöny, és berepül a színpadra a cselekményt elindító teniszlabda. Ebben a részben ismerjük meg a három főszereplőt, a fiatalembert és a két lányt, akik itt még semleges viszonyban vannak egymással.

A „bonyodalom” a második formarészben bontakozik ki (a 224. ütemtől

⁵⁵ Maga Debussy is *prelude*-nek nevezi a lassú bevezetőt a mű hangversenytermi változatának bemutatójára (1914. március 1. – Párizs, Concerts Colonne) írt programfüzetben.

⁵⁶ Idézi BERMAN: *i. m.* (1980), 233.

⁵⁷ A különböző motívumok permutációjáról lásd PASLER: *i. m.* (1982), 70.

– 27-es próbaszám), mely terjedelmét tekintve az egész mű majdnem egyharmada. Három alrészre bontható ez a szakasz: aszerint, hogy a szereplők hogyan viszonyulnak egymáshoz, három különböző táncosformációt alkotnak. Mind a három alrész egy párbeszéddel kezdődik, melyben a szereplők egyike rá akarja beszélni a másikat a táncra. Mind a három rész táncsal ér véget; mikor azonban az éppen együtt táncoló pár tudatára ébred annak, hogy az irigykedő-elhanyagolt harmadikat kihagyták, táncuk megszakad, mielőtt a csúcspontot elérné. Debussy e „veszedelmes viszonyokat” különböző motívumokkal, különböző metrummal és különböző hangszínnel illusztrálja. A gyorsan változó jeleneteknek köszönhetően a filmszerűség leginkább ebben a szakaszban ragadható meg. Az első alrészben a fiatalember heves flörtbe kezd az egyik lánnyal. A lány örül a felé irányuló figyelemnek, míg barátja magányos lesz, és egyre nagyobb féltékenységgel figyeli a másik kettő közt kialakuló kapcsolatot (5. ábra). Azonban nemcsak a színpadi látvány mutatja meg a történéseket: a zene a szereplők belső érzelmeire is ráirányítja a hallgató figyelmét. A fiatal fiút a vonósok és a 3/4-es löktetés (224–225. ütem), míg az eleinte húzódozó lányt a fafúvós tremolók és a 3/8-os metrum jelképezi (226–229. ütem). A kettejük között kibontakozó összhang már a 230. ütemtől nyilvánvaló, hiszen a fiút szimbolizáló vonósok 3/4 helyett immár 3/8-ban szólnak. Kettejük legszenvedélyesebb pillanataira nemcsak az előadói utasítás (*Passionnément*, 32. próbaszám, 276. ütem) utal, hanem a hangszerelés is: forte dinamikával kapcsolódnak egybe a fúvós trillák/tremolók és a vonósok.

A formarész második harmadának kezdetén (a 284. ütemtől – 33. próbaszám) az eddig elhanyagolt másik lány ironikus, furcsa táncba kezd. Itt is azt a beékelő technikát alkalmazza Debussy, mint a formarész elején, ahol a vonósszólamok közé illesztette be az első lányt szimbolizáló fafúvókat. A beékelés most a második lányt szimbolizálja, az először megjelenő 2/4-es metrummal, a fuvola-fagottkürt szinkombinációval és a staccato előadásmóddal, melyet a másik kettő *Passionnément* zenei anyaga keretez. A *Jeux* 2. lányának tánc hangulatában közeli rokona a *Daphnis és Cloé* egyik jelentének, melyben Daphnis és Dorcon mérik össze tánc tudásukat: a győztes jutalma Chloé csókja lesz. Maurice Ravel balettjének egyik látványos és egyben humoros részlete Dorcon groteszk szólója, amit Debussy bizonyára jól ismert. Debussy balettjében a fiatalember egyre fokozódó érdeklődéssel nézi a másik

5. ábra: A féltékeny lány



lányt, figyelme csakhamar kizárólag felé irányul, és vele kezd táncolni. A fiú két táncot lejt mindkét lánnyal, a középrész koreográfiája pedig összesen három pas de deux-re ad alkalmat a táncosoknak.⁵⁸ A formarész utolsó harmadában (429. ütem, 48⁺⁸ próbaszámtól) a két lány kibékülésének lehetünk tanúi. A partitúrában látványosan mutatják meg az „ölelkező” hegedűk és a párhuzamosan mozgó klarinétszólamok a barátról újabb egymásra találását.

Az utolsó előtti formarész (a 455. ütemtől – 51-es próbaszám) a legnagyobb egyetértésben mutatja meg a három szereplőt. Miután a két lány között elsimultak az el-lentétek, a fiú is csatlakozik társaságukhoz. A vonós tremolók felett egy újabb hang-szer, az angolkürt játszik szólóban. A zeneszerző konstans „játéka”, hogy a mű során folyamatosan emlékezteti a hallgatót a már korábban felhangzott motívumokra, csak más köntösben: a most az angolkürt által interpretált motívumot is vélhetően ismerősként üdvözlő a hallgató: ezekkel a hangokkal nyílt szét ugyanis a függöny a másod-ik formarész kezdetén, ott és akkor a klarinét hangjára. Az üzenet eltéveszthetetlen: ismét a kezdeti béke és harmónia jellemzi a három szereplő kapcsolatát. Ez a szakasz (a 77. próbaszám végéig) óriási fokozás. Debussy hatalmas energiákat mozgat meg, vad effektusokkal varázsol sajátos hangfreskókat. Minden bizonnal egyedi az élet-műben az itt alkalmazott „violent” [erőszakosan] előadásmód, ami kétszer is szerepel rövid egymásutánban e szakaszban (a 74. és 75. próbaszámnál).

A darab a 78. próbaszámnál éri el csúcspontját (6. kotta) mind cselekményben, mind pedig a zenében. Minden eszköz a hármójukat összekötő szenvedélyt mutatja: a zenekar az egész műben itt szól a leghangosabban; a tempó lelassul, a metrum 3/8-ról 3/4-re vált, és megszólal mindhárom szereplő: ugyanaz a négyhangos motívum (*doux et expressif*), mely a cselekményt indító klarinét előadásában szólt meg (6⁺² próbaszám), most a hegedűk, majd a fuvalák és az oboák által is felhangzik – augmentáltan. A szövegkönyv szerint a fiatalember egy szenvedélyes mozdulattal egyesíti a három fejet, hármas csókkal eksztázisban olvadnak össze (6. ábra).

A *Jeux* banális cselekménye akár komédiaként is értelmezhető, mely a középrész konfrontációi után happy enddel, a szereplők hármas csókjával zárul. Csakhogy nem itt ér véget a történet és a darab. A szenvedélyes csókot egy újabb teniszlabda megjelenése szakítja meg, ami szétrebbenti a triót. A két lány és a fiú szinte megrettennek és eltűnnek a kert homályában. Így a történet vége valami másnak, valami még ismeretlennek a kezdetét jelenti. Ezt mutatja a befejezés is. Az utolsó formarész (a 80. próbaszámtól) kezdetén ismét 3/8-ossá válik a lüktetés. Először a teniszlabda berepülését, majd pattogását imitálja a zene. Nem hagyományos a lezárás: a mű kezdetének felidézésével és a kurta-furcsa befejezéssel az utolsó pár taktus a történet újakezdését sugallja. A 81. próbaszámtól visszatér a művet bevezető előjáték, hogy aztán a vonósok által megszólaltatott két halk pizzicatoval, majd – a hárfák kivételével – a teljes zenekar egy előkés A-dúr akkorddal intsen búcsút a nézőknek és a hallgatóknak.

* * *

.....
⁵⁸ PASLER: i. m. (1982), 68.

6. kotta: 78. próbaszám: „A hármas csók”, Paris, Editions Durand & Cie, 1914.

78 *Très modéré* *Retenu* *Serrez un peu* n3

ptes Fl. *ff* *dim.* *1er Solo* *p doux et expressif*

4des Fl. *ff* *dim.* *p doux et expressif*

Hrb *ff* *dim. molto* *p doux et expressif*

Cor A. *ff* *dim. molto*

Cl. *ff* *dim. molto*

Bass *ff* *dim. molto* *mf* *doux, un peu marqué*

Cors *ff* *dim. molto* *1er Sourdines* *pp* *plus p*

Tromp. *ff* *dim. molto*

1re Harpe *faîtes doucement vibrer*

2e Harpe *Solo* *pp*

Très modéré *Retenu* *1 pup. Solo sans sourdines* *2e pup. Solo* *Serrez un peu*

1ers Viol. Div. *ff* *dim. molto* *Sourdines excepté le 1er pup.* *p délicatement expressif*

2des Viol. Div. *ff* *dim. molto* *Sourdines*

Alt. Div. *ff* *dim. molto* *mf doucement expressif* *Sourdines*

Violles Div. *ff* *mf* *Sourdines* *p sensible*

C.B. *ff* *mf* *1 pup. Solo sur la touche* *p*



A *Jeux* a forradalmian modern darabokat bemutató Ballets Russes repertoárjában is az egyik legkülönlegesebb, mely homályos, többféleképpen interpretálható szexuális tematikájával, meghökkentő koreográfiájával, a zene és a tánc folyamatos dialógusával, rendkívül szoros komplexitásával jóval kora előtt járt. Azonban nemcsak 1913-ban, hanem még évtizedekkel később sem foglalta el az őt megillető helyet a művészetek Pantheonjában. Korunk művészeire hárul a feladat, hogy kibontsák, értelmezzék és megmutassák a közönségnek Nizsinszkij és Debussy alkotását, kettejük közös „játékait”.

Irodalomjegyzék

- BERMAN, Laurence D.: „*Prelude to the Afternoon of a Faun*” and „*Jeux*”: Debussy’s *Summer Rites* = *19th-Century Music*. 1980. március, 3. évf., 3. sz., Berkeley (California), University of California Press, 1980, 225–238.
- BOULEZ, Pierre: *Notes of an Apprenticeship*. New York, Alfred A. Knopf, 1968.
- BUCKLE, Richard: *Nijinsky: Rev. ed.* London, Phoenix Giant, 1998 (1971).
- BUCKLE, Richard: *Diaghilev*. Weidenfeld, London, Orion Publishing Group, 1993.
- CALMETTE, Gaston: *Un Faux Pas* = *Le Figaro*, 1912. május 30.

- CALVOCORESSI, Michel-Dimitri: *Debussy discusses music and his work* = *The New York Times*, 1910. június 26., 5. Az interjú Claude Debussy párizsi otthonában készült 1910. június 17-én.
- CHARLE, Christophe: *Debussy in Fin-de Siècle Paris* = *Debussy and His World*, Jane F. Fulcher (ed.), Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2001, 271–295.
- CHIMÉNES, Myriam: *The Definition of Timbre in the Process of Composition of Jeux* = *Debussy Studies*, szerk. Richard Langham SMITH, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 1–25.
- CRAFT, Robert and STRAVINSKY, Igor: *Memories and Commentaries*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1981.
- DEBUSSY, CLAUDE: *Jeux, poème dansé* = *Edition Critique des Œuvres Complètes de Claude Debussy*. 5. sorozat, 8. kötet. Szerk. BOULEZ, Pierre, CHIMÉNES Myriam. Paris, Duran-Costallat, 1988.
- DEVOTO, Mark: *Bookreview on Marianne Wheelon's Debussy's Late Style*. = *Notes*. Második sorozat, 2009. december, 66. évf., 2. sz., Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 2009, 293–295.
- DEVOTO, Mark: *A Debussy-hangzás: szín, textúra, gesztus* = *Magyar Zene*, 2018. november, 56. évf., 4. sz., 411–430.
- EIMERT, Herbert: *Debussy's Jeux*. Ford. BLACK, Leo, *Die Reihe* [English-language edition], Bryn Mawr, Theodore Presser Company, 1961, 3–20.
- FAZEKAS Gergely (Összeállította, fordította, a jegyzeteket és az utószót írta): *Claude Debussy: Összegyűjtött írások és beszélgetések*. Bp., Rózsavölgyi és Társa, 2017.
- FODOR András: *Sztravinszkij*. Bp., Gondolat, 1976.
- GEORGE, Rosaline: *Jeux* = *International Dictionary of Ballet*. Szerk. Martha BREMSER, Detroit, London, Washington DC, St. James Press, 1993, 716–719.
- JÄRVINEN, Hanna: *Dancing without Space – On Nijinsky's „L'Après-midi d'un Faune” (1912)* = *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. 2009. nyár, 27. évf., 1. sz., 28–64.
- JÄRVINEN, Hanna: *Critical Silence: The Unseemly Games of Love in Jeux (1913)* = *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 2009. tél, 27. évf., 2. sz., *Les Ballets Russes*. Különkiadás, 2. rész. In *Celebration of Diaghilev's First Ballet Season in Paris in 1909* (2009. tél), 199–226.
- KESSLER, Harry Graf: *Das Tagebücher*, 4. kötet, 1906–1914, Stuttgart, Cotta, 2005.
- KOVÁCS Ilona: *Alkotói folyamat Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. A kamarazene-vázlatok vizsgálata*. PhD-disszertáció. Bp., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2009.
http://fze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/kovacs_ilona/disszertacio.pdf
- LOCKSPEISER, Edward: *Debussy*. London, J. M. Dent and Sons Ltd.; New York, E. P. Dutton and Co. Inc., 1944.
- MCGINNES, John: *Vaslav Nijinsky's Notes for „Jeux”* = *The Musical Quarterly*. 2005. tél, 88. évf., 4. sz., 556–589.
- MONTABRE, Maurice: *A Pelleas-tól a Fêtes Galantes-ig. Claude Debussy színházi terveiről beszél* = *Comoedia*, 1914. február 1.
- NIJINSKA, Bronislava (NYIZSINSZKA, Bronyiszlava): *Early Memoirs*. Ford. és szerk. NIJINSKA, Irina – RAWLINSON, Jean, London, Duke University Press, Durhamand, 1992.
- NIJINSKY, Vaslav (Nizsinszkij, Václav): *The Diary of Vaslav Nijinsky*. Ford. és szerk. NIJINSKY, Romola [NIZSINSZKIJNÉ PULSZKY Romola]. Great Britain, Quartet Books, 1991. (1937)
- NIZSINSZKIJNÉ PULSZKY Romola: *Nizsinszkij*. Ford. LENGYEL Lydia, Bp., Nyugat Kiadó és Irodalmi Rt., (é. n.) [1935].
- ORLEDGE, Robert: *Debussy and the Theatre*. Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- ORLEDGE, Robert: *The Genesis of Debussy's „Jeux”* = *Musical Times*, 1987. február, 128. évf., 1728. sz., Musical Times Publications Ltd. (United Kingdom), 68–73.
- OSTWALD, Peter: *Vaslav Nijinsky: A Leap into Madness*. New York, Carol Publishing Group, 1991.
- PASLER, Jann: *Debussy, „Jeux”: Playing with Time and Form* = *19th-Century Music*. 1982. nyár, 6. évf., 1. sz., Berkeley (California), University of California Press, 1982, 60–75.
- RAMBERT, Marie: *Quicksilver*. London, Macmillan, 1972.
- SCHEIJEN, Sjeng: *Diaghilev. A Life*. London, Profile Books Ltd., 2010.
- WHEELDON, Marianne: *Debussy's Late Style*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 2009.
- WHITE, Eric Walter: *Stravinsky*. Ford. RÉVÉSZ Dorrit. Bp., Zeneműkiadó, 1976.

Elektronikus hivatkozások

- Operadigitár:
http://digitar.opera.hu/www/c16operadigital.01.01.php?bm=1&as=43889&kr=A_10_%3D%22A%20j%C3%A1t%C3%A9k%22&mt=0
- *Faun*:
<https://www.youtube.com/watch?v=Ncz-D1Vf13M>
- Boulez-interjú:
https://www.youtube.com/watch?v=R_m788t0VXY&t=131s
- Hangzó *Jeux* kottával:
<https://www.youtube.com/watch?v=0esY1veyEFE>
- *Jeux*-kotta:
[http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP15762-Debussy_-_Jeux_\(orch._score\).pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP15762-Debussy_-_Jeux_(orch._score).pdf)