

TANULMÁNY

Komlós Katalin

KÉT HANGNEM-MEGHATÁROZÓ HARMÓNIAI PORTÁL A FUNKCIÓS ZENÉBEN

1.) $I-II^2-V^6-I$

2.) $I-I^7b-IV^4-I^{\frac{7}{2}} [=V^7] -I$

I.

A zeneirodalom minden hangnemet végigjáró enciklopédikus sorozatának, Johann Sebastian Bach *Wohltemperirtes Clavierjének* nyitódarabja, annak is első négy üteme emblematikus világossággal alapozza meg a C-dúr hangnemet mint kiindulópontot.

1. kotta. J. S. Bach: *Das wohltemperirte Clavier*, I/1.

A prelúdium egyetlen harmóniasor figurációja: első fennmaradt verziójában, a legidősebb fiú, Wilhelm Friedemann részére összeállított *Clavier-Büchlein*ben Bach csak az első hat ütemet írja ki teljes formában, a fennmaradó rész pusztán akkordokat tartalmaz.

Ugyanennek a nyitó harmóniai modellnek a moll hangnemű, nem kevésbé emblematikus Bach-féle példája a nevezetes Chaconne, a szólóhegedűre írt d-moll partita (BWV 1004) zárótételének témája (2. kotta a 122. oldalon). Ez a mindhárom funkciót (tonika [T], szubdomináns [S], domináns [D]) magában foglaló egység a lehető legtömörebben, és a szólamok lehető legkisebb mozgásával definiálja a dúr vagy moll hangnemet:

Dúr: $I-II^2-V^6-I$ Moll: $I-II^2-V^{\sharp 5}-I$



2. kotta. J. S. Bach: d-moll partita szólóhegedűre, BWV 1004, V. tétel

A négy akkordból álló modell mint harmóniai nyitás igazi *topos* a zenetörténetben: kezdeményei a kora barokkra nyúlnak vissza, kikristályosodott formája pedig gyakori vendég a legnagyobb szerzők műveiben a barokkon és klasszikán át a romantika évszázadáig, a legkülönbözőbb műfajokban, vokális és hangszeres zenében egyaránt.

Elméleti források, generálbasszus-gyakorlatok

A hármas- és négyeshangzatok teljes készletét tartalmazó, értelmező és bemutató első tankönyvek egyike Friedrich Erhardt Niedt munkája: *Musicalische Handleitung... I. Handelt vom General-Bass, denselben schlecht weg zu spielen* (Hamburg, 1700). Ezt a traktátust használta J. S. Bach saját tanításához a Tamás-iskolában, amint az egy Bach-tanítvány fennmaradt jegyzetéből kiderül. A *Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen Spielen des Generalbasses oder Accompagnement für seine Scholaren in der Musik* címen ismert, 48 lapból álló becses dokumentum Niedt traktátusának első 9 fejezetére épül.¹

Niedt *Musicalische Handleitung*jának első kötetét hat évvel később követte a második (*Handleitung zur Variation*. Hamburg, 1706), melynek tartalmát a következő alcím részletezi:

Hogy lehet a generálbasszust és a fölé írt számokat variálni, művészi invenciókat készíteni, és egyetlen egyszerű számozott basszusból könnyűszerrel Prelodiumokat, Chaconne-okat, Allemande-okat, Courante-okat, Sarabande-okat, Menueteket, Gigue-eket és hasonlókat szerkeszteni, [kiegészítve] további szükségés instrukciókkal.²

A kötet X. fejezetében Niedt egy számozott basszussal lejegyzett alapmodellt mutat be, amely aztán különböző metrumokkal és karakterekkel az alcímben felsorolt tételtípusok, táncfajták kiindulópontja lesz. Ennek a mintapéldának mint „praeludium”-nak a kezdő harmóniamenete nem más, mint a fent rögzített, a basszus tonikai hangjáról alig elmozduló, mégis három funkciót egyesítő képlet:

1 A „Vorschriften” Philipp Spitta nagy monográfiájának (*Johann Sebastian Bach*. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1873–80) függelékében jelent meg először nyomtatásban. Modern angol fordítását és az eredeti kézirat fakszimiléjét Pamela L. Poulin annotált kiadása tette közzé: *J. S. Bach's Precepts and Principles for Playing the Thorough-Bass or Accompanying in Four Parts*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

2 „Wie man den General-Bass, und darüber gesetzte Zahlen variiren, artige Inventiones machen, und aus einen schlechten General-Bass Praeludia, Ciaconen, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Menueten, Gigen und dergleichen leichtlich verfertigen könne, samt andern nötigen Instructionen.”

[Praeludium]



3a kotta. Niedt: Handleitung zur Variation (1706)

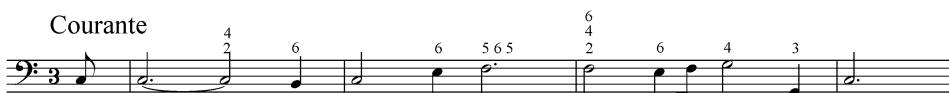
A fejezet a következőképpen folytatódik:

Ha úgy tetszik, a C ütembeosztásról itt mindjárt $\frac{3}{4}$ -es metrumra válthatunk, és a kiemelt első négy taktust chaconne-ként kezelhetjük:³



3b kotta. Niedt: Handleitung zur Variation (1706)

A XII. fejezet bőséges kottapélda-anyaggal, részletesen tárgyalja a fenti harmóniai alapmodellből származtatható tánckarakterek típusait és változatait. Hogy mindezen kompozíciókat egyetlen képlet, a I-II²-V⁶-I harmóniasor indítja, annak általánossá vált, megszilárdult használatát jelzi:



3c-g kotta. Niedt: Handleitung zur Variation (1706)

3 „Wolte man hier aus dem C gleich in $\frac{3}{4}$ Tact einfallen / und abgesetzte erste vier Tacten gleich einer Ciacconen tractiren.”

J. S. Bach fent említett, Niedt traktátusára épülő generálbasszus-jegyzete (*Vorschriften und Grundsätze*) didaktikus rendben veszi számba a basszushang fölött álló szám(ok) jelentését, gyakorlati megvalósítását. A ma szekundakkordnak nevezett hangzatot a következőképpen vezet be:

Ha egy hang fölött 2 és 4 szám áll ($\overset{4}{2}$), rendszerint a szextet is hozzáadjuk, akkor is, ha nincs kiírva.

A $\overset{6}{2}$ akkord $\overset{6}{5}$ -re oldódik, ha a basszus félhangot lép lefelé, amint a következő példa mutatja:⁴

4. kotta. J. S. Bach: *Vorschriften und Grundsätze*...

Figyelemre méltó, hogy az akkordot az egyetlen mintapélda nem a későbbi stílusokban talán gyakoribb domináns funkciójú V^2 hangzattal, hanem a tonikai basszushang fölött megszólaló II^2 akkorddal illusztrálja.

A legnagyobbaknál maradvány: Georg Friedrich Händeltől is maradt fenn „tananyag”, amely bevezet a *basso continuo* és a fűgairás tudományába. Händel az 1720-as/30-as években II. György angol király leányainak volt a csembalótanára és zene-mestere; közülük Anna hercegnő bizonyult a legtehetségesebbnek. Valószínű az ő számára állította össze Händel azt a szerencsére kéziratban megőrzött példatárat, amely metodikus rendben sorakoztatja fel a számozottbasszus-játék alapjait.⁵ A gyakorlatok harmóniai nyelve szép és változatos, magasan a kor pedagógiai tankönyveinek a színvonala fölött áll; a harmóniak használatában és fűzésében az olaszos idiómán belül Händel személyes stílusa is felismerhető.

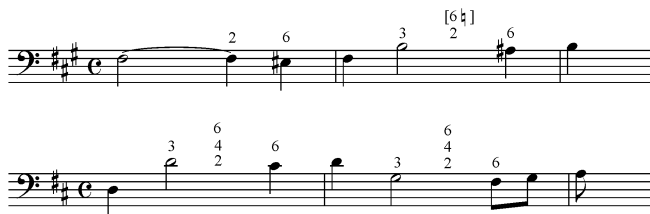
A szekundakkordokat bemutató két gyakorlat – egy moll, egy dúr – egyaránt a tonika basszusát megtartó szubdomináns hangzattal (mai jelzéssel: $I-II^2$) mint alaptípussal indul (5a–b kotta).

Különös, hogy a fisz-moll példa csupán a 2-es számmal jelöli az akkordot (a példa további előfordulásaiban is), míg a D-dúr gyakorlat a teljes akkordot előírja

a $\overset{6}{4}$ jelzéssel, hasonlóképpen a példa egészében.

4 Wann *Secund* und *Quart* ($\overset{4}{2}$) über einer Note stehet so wird ordentlich die 6 auch darzu genommen wenn es gleich nicht darüber stehet. $\overset{4}{2}$ resolvirt sich aber $\overset{6}{5}$ wenn der Bass in ein halbes Intervallum rückwärts gehet, wie aus folgenden Exempel zu sehen ist.

5 Alfred Mann (ed.): *Georg Friedrich Händel. Composition Lessons from the Autograph Collection in the Fitzwilliam Museum, Cambridge*. Kassel: Bärenreiter, 1978 (Hallische Händel-Ausgabe, Supplement, Vol. I.; gyakorlati kiadását ld. *Continuo Playing According to Handel*. Ed. D. Ledbetter. Oxford: Oxford University Press, 1990.



5a–b kotta. Händel: continuo-gyakorlatok (Hallische Händel-Ausgabe, 1. pótkötet, 1978)

Corelli, Vivaldi, Händel, Bach

Ha a reneszánsz korszakát követő új stílus, a *nuove musiche* születését – egyszerűsítve persze – 1600 körül jegyezzük, a modális rendet felváltó funkciós dúr-moll tonalitás megszilárdulása – újra csak egyszerűsítve – mintegy száz évvel későbbre, 1700 tájára tehető.

A hármas- és négyeshangzatok gazdag tárházának ma „klasszikus összhangzattan” terminussal jelölt készlete aztán jó másfél évszázadra *lingua franca*ként szolgál az európai zenetörténet számára.

A nagy szerzők közül talán Arcangelo Corelli az első, akinek letisztult és tökéletesen megmunkált zenéjében a modern dúr-moll stabilitás természetes közeget jelent. Harmóniai zsenijét már a kortársak világosan felismerték. Tanítványa, a jeles komponista, Francesco Gasparini, az egyik legfontosabb *basso continuo* tankönyv, a *L'armonico pratico al cimbalo* szerzője így ír Corelliről munkája VII. fejezetében („Disszonanciák, ligatúrák, szinkópák és feloldásuk”):

Ezt a komponálásmódot, amelyet a jobb mai szerzők követnek, különösképpen megtaláljuk ARCANGELO CORELLI-nek, a kiemelkedő hegedűvirtuóznak, korunk igazi Orfeuszának a szépséges *Sinfoniáiban* [hangszeres műveiben]. CORELLI annyi művészettel, gondnal és finomsággal vezeti a basszus szólamot, átkötései és disszonanciái olyan jól kontrolláltak, és olyan simán illeszkednek a különféle témákhoz, hogy azt lehet mondani, újra felfedezte az elragadó harmónia tökélyét. [...] Aki kompozícióinak a basszusát komolyan tanulmányozza, igencsak javára fog válni, és a kísérés minden fajtájában magas készségre fog szert tenni.⁶

Tipikus példának tekinthetjük az Op. 6-os concerto grosso sorozat 8. darabja (g-moll, „Karácsonyi” concerto grosso) I. tételének Grave szakaszát, amely kromatikus harmóniai gazdagságával, sorozatos késleltetéseinek expresszív disszonan-

6 Gasparini: *L'armonico pratico al cimbalo*. Venezia: Bertoli, 1708, Capo VII.: „Delle Dissonanze, Legature, Note sincopate, e modo di risolverle”, 48. „Ciò vien praticato dai buoni Compositori moderni, e particolarmente si trova nelle vaghissime Sinfonie del Sig. Arcangelo Corelli Virtuosissimo di Violino, vero Orfeo de' nostri tempi, che con tanto artificio, studio, e vaghezza muove, a modula quei suoi Bassi con simili legature, e Dissonanze tanto ben regolate, e risolute, e si ben intrecciare con la varietà de' Soggetti, che si puó ben dire, che abbia eglí ritrovata la perfezione di un' Armonia, che rapisce. [...] Chi però prenderà ad esercitarsi sopra i Bassi delle di lui Composizioni, ne caverà un notabil profitto, e prenderà ottima pratica in ogni sorte di accompagnamento.”

ciáival igazolja Gasparini fent idézett eulógiáját. A tételt sejtelmesen indító, funkciók kört leíró harmóniasor az áttekintésünket alkotó „portál” tiszta megjelenése.

Grave

6. kotta. Corelli, g-moll concerto grosso, Op. 6/8, I. tétel

Egészen más jellegű, Corelli klasszikus eleganciájához képest valósággal romantikus Vivaldi szertelen, rapszodikus zenéje. D-moll kettősversenyének (Op. 3/11, RV 565) szépséges siciliano tétele egyike azoknak a mai hallgatót elvarázsoló barokk „slágereknek” (lásd Pachelbel Kánonját, Albinoni Adagióját, J. S. Bach 3., D-dúr zenekari szvitjének Air tételét), amelyek, úgy tűnik, jobban megérintik a zenével inkább Elton John útján érintkező emberek lelkét, mint Chopin vagy Rachmaninov zenéje:

Largo e Spiccato

7. kotta. Vivaldi: d-moll concerto, Op. 3/11, RV 565, II. tétel

A „Largo e spiccato” feliratú siciliano nyitó harmóniasora egy árnyalatban eltér eddigi példáinktól: a vezetőhangra épülő domináns akkord ez esetben nem a dominánsszeptim fordítása, hanem a diszsonánsabb VII. fokú szűkített szeptim akkord. Árnyalatnyi, mégis jelentős különbség. A szűkített szeptim fájdalmasabb, nosztalgikusabb hatást kelt, mint szelídebb testvére.

A vonósokra írt 12 koncertot magában foglaló *L'estro armonico*, amelynek ez a d-moll kettősverseny a 11. darabja, Vivaldi első nyomtatásban megjelent concertosorozata (Amszterdam, 1711). Szinte rögtön óriási népszerűsége tett szert, és valószínűleg az amszterdami kiadásnak köszönhető, hogy a Hollandiából 1713-ban visszatérő, komoly zenei talentummal rendelkező Johann Ernst szász-weimari herceg csomagjában is helyet kapott, sok egyéb itáliai újdonság között. Ezzel a nagy kitérével jutottak el a velencei koncertok J. S. Bachhoz, aki csembaló- illetve orgonaátíratot készített a *L'estro armonico* számos darabjából. A d-moll concerto ma az orgonisták kedvelt darabja (BWV 596): a siciliano tétel kromatikus harmóniáival, visszatérő nápolyi szextjeivel, olaszos melodikájával éppúgy megragadható Bachot, mint az I. tétel nevezetes négyes ellenpontjának virtuóz szerkezete.

A billentyűs zenében a kezdő harmóniasor különféle figurált változataival találkozunk. Händel idiomatikus csembalónyelvezte például az alakzatok (*figurae*), *style brisé* technikák, kvázi kontrapunktikus szólamjátékok miriád ötletével lepi meg a játékost. (A sajnálatosan keveseket, akik ma Händel briliáns csembalóműveit műsoron tartják.) A HWV 438-as e-moll szvit Allemande tételének hajlékony tizenhatod-mozgása finoman rajzolja körül a kezdő harmóniákat, ugyanakkor folyamatosan élő hangzást produkál a hangszeren.



8. kotta. Händel: e-moll szvit, HWV 438, Allemande

(Két e-moll példa kívánczik Händel Allemande-ja után J. S. Bachtól: az egyik a *Wohltemperirtes Clavier I.* kötetének prelúdiuma, ahol a tágas harmóniai ritmus keretét a bal kéz szorgos figurációja tölti ki; a másik a *Clavierübung I.* kötetének 6. partitáját nyitó „Toccatá” appoggiatúrákkal nyomatékosított, retorikus indítása.)

Hangnem-meghatározó harmóniai portálunknak két variánsát érdemes szemügyre venni J. S. Bach műveiben. Mindkettő elsősorban moll hangnemű művekben fordul elő. (Megjegyzendő, hogy eddigi barokk példáink nagyobb része szintén mollban állt.)

1. Orgonapontos nyitás

Az eredeti modellhez képest ebben a változatban a basszus az egyetlen félhanglépést sem teszi meg a vezetőhangra, hanem végig nyugvóponton marad. A T–S–D–T embléma változatlan, de a változó harmóniákat megtámasztó tonikai fundamentum még nagyobb stabilitást ad az indulásnak:

$$\begin{array}{c} 6 \quad 7\# \\ 4 \quad 4 \quad 5 \\ 2 \quad 2 \quad 3 \\ \text{I} \end{array}$$

A c-moll partita (*Clavierübung I/2*) kezdő Sinfonia tétele („Grave adagio”, valóban ouverture karakter) pompás példája ennek az orgonapontos nyitásnak. A harmadik ütésen megszólaló, erősen disszonáns ötszólamú akkord az eredeti szubdomináns hangzatos vezetőhang hozzáadásával már félig domináns színűvé teszi; a harmadik akkordként felhangzó domináns lényegében ugyanez a hangzat, amelynek valamivel levegősebb balkéz-felrakását a diszkant dallamhangja egészíti ki szűkített szeptimmé (9. kotta a 128. oldalon. Az orgonapontos példákban a domináns funkciót dominánsseptim-fordítás helyett rendszerint VII. fokú szűkített szeptim képviseli.) Hasonló harmóniai szerkezetet jár be a *Wohltemperirtes Clavier I.* kötet a-moll prelúdiumának az első négy üteme, de a hangzatok itt nem egyszerűen

Sinfonia

9. kotta. J. S. Bach: c-moll partita, BWV 826, Sinfonia

re, akkordként, hanem felbontva szólalnak meg a jobb kéz táncos nyolcadhangjaiban. Egyszerűbbek ugyanezen kötet d-moll prelúdiumának az akkordfelbontásai: a jobb kéz folyamatosan mozgó triolái akár egy számozott basszus konzekvensen figurált kidolgozásának is felfoghatók.

2. Kromatikusan ereszkedő basszus

Az eredendően zárt harmóniai egység különleges bachi variánsa a harmadik akkord után nem tér vissza a tonikai hármásra, hanem a basszus vezetőhangjáról kromatikus lépéssel ereszkedve fűzi tovább a harmóniai történet:

$$I-II^2 - V^{\#5} - I^{\#2} \rightarrow IV^6$$

Két d-moll hangnemű Sarabande épül erre a modellre, a BWV 812-es francia szvit, illetve a BWV 811-es angol szvit tételsorában. Az azonos harmóniai kezdés egyébként a Sarabande két nagyon különböző típusát mutatja be: előbbi a melodikusabb 3/4-es lejtésű táncot, utóbbi a második ütést hangsúlyozó, méltóságteljes 3/2-es léptékűt:

Sarabande

10. kotta. J. S. Bach: d-moll francia szvit, BWV 812, Sarabande



11. kotta. J. S. Bach: d-moll angol szvit, BWV 811, Sarabande

Az erősen expresszív töltésű, némileg a *lamento* karakterrel rokon basszusmenet és harmóniasor szöveges zenében is megjelenik, nevezetesen a *Magnificat* bensőséges „Et misericordia ejus” duettjében.

NB. Lehetetlen itt nem emlékeznünk Wolfgang Amadeus Mozart nagy „barokk” művének, a torzóban maradt K. 427 c-moll misének a Kyrie tételére, amelynek az első hangjai rögtön kivételesen komoly és emelkedett régióba szólítják a hallgatót. Nem kizárt, hogy a fenti példákkal illusztrált harmóniai portál tovább bővített, parafrazeált változatában konkrét (ha nem is tudatos) Bach-reminiscenciáról van szó, hiszen Mozart éppen a mise komponálásának időszakában szembesült a késő barokk mesterek, köztük Johann Sebastian Bach szellemiségével.

Korai kezdetek

A barokk elmélet és gyakorlat nagy tudású szakértője, David Ledbetter szerint a négyakkordos nyitó harmóniai formula gyökerei a Giacomo Carissimi neve által fémjelzett 17. századi itáliai kantátáig nyúlnak vissza.⁷ A rendszerint recitativókat indító fordulatot természetesen számozott basszus jelzi, a korai continuokorszak gyakorlata szerint kevés számmal, éppen csak irányt adva a feltehetően tapasztalt játékosnak a harmóniák menetéről.

Az esetek többségében súlyra eső diszsonanciáról, majd annak basszus hanggal való feloldásáról van szó. A mai értelmezésünk szerinti „szubdomináns” hangzaton pusztán a 2-es szám jelzi, és nem okvetlenül egészül ki teljes akkorddá – realizálása az éppen használt continuohangszertől (csembaló, lant, theorba) is függ. Illusztrálja ezt két példa ebből a repertoárból.⁸

Maurizio Cazzati (1616–1678) „Vi compatisco, o stelle” szövegkezdetű, alt hangra és basso continuóra írt kantátájának recitativója hosszan tartott tonikai hangzatról törekszik a basszus vezetőhang felé, amelynek megérkeztét a hangsúlyos szekund-diszsonancia késlelteti (12. kotta a 130. oldalon).

7 David Ledbetter: *Bach's Well-tempered Clavier*. New Haven & London: Yale University Press, 2002, 145.

8 Forrásunk: Carolyn Gianturco (ed.): *The Italian Cantata in the 17th Century. Facsimiles of Manuscripts and Prints of Works by Leading Composers Including an Edition of the Poetic Text*, 1–16. New York & London: Garland Publishing Company, 1985–87. Példáink a 8. kötetből (No. 4), illetve a 14. kötetből (No. 29) valók.

Recitativo

12. kotta. M. Cazzati: „Vi compatisco, o stelle”- kantáta

A bolognai Domenico Gabrielli (1651–1690) „Restate immobili” kezdetű kantátájában az alt recitativo kezdő ütemei már világosan érzékeltetik a négy ütést, a négy különböző hangzatot és azok kohéziós összetartó erejét:

Recitativo

13. kotta. D. Gabrielli: „Restate immobili” - kantáta

A 17. századi continuoszólamok gyér számozása nem szab meg konkrét hangzatokat, és nem is okvetlenül jelent teljes akkordokat, különösen nem szólóének vagy szólóhangszer kísérésekor. Még tágabb lehetőségeket nyújt a számozatlan basszus, ahol a játékos saját érzékét és stílusismeretét követi. Henry Purcell szívesen társított számozatlan basszus szólamot egy-egy dalához, kísérőzenében szereplő betétszámához. Olykor a két szólamban lejegyzett tételt négy szólamban kidolgozott hangszeres változat követi, pontosan harmonizálva a dallam+basszus kompozíciót. Ez történik a *The Indian Queen* IV. felvonásában, ahol a „They tell us that your mighty powers” szövegkezdetű háromstrófás dalocska (ami egyébként az 1692-es nyomtatott kiadásban nem szerepel) „Fourth Act Tune” címmel szöveg nélküli, 2 hegedű+brácsa+basszus összeállítású vonós verzióban is megjelenik.

14a–b kotta. Purcell: *The Indian Queen*, IV. felv.

A mondhatni „modern” harmonizálás a nyitó T–S–D–T formula később megszilárdult, I – II² – V⁶ – I alapmodelljét előlegezi.

Bach után

„Eine Sinfonie” – regisztrálta W. A. Mozart saját műjegyzékében 1788. július 25-én a K. 550 g-moll szimfónia elkészültét,⁹ és lejegyezte azt a főtemát, amit ma öt kontinens hoteljeinek gyorsliftjeiből és elektromos ébresztőórák digitális hangjaiból ismer a világ. Milyen is ez a lázas, sodró indulás? „Az I. tételt indító brácsamozgás [...] nem határozza meg a tempót; a tétel tulajdonképpen felütéssel indul a hegedűszólamban, míg a basszus és a brácsa izgatott és remegő hangzásteret képez, amely már a tétel elkezdése előtt mintegy a teremben vibrál”, írja Nikolaus Harnoncourt a mozarti tempókról szóló elemző tanulmányában.¹⁰ Klasszikus szimfóniák nem szoktak ilyen halaszthatatlanul sürgős közlendővel, kellő előkészület nélkül, *in medias res* megszólítani minket. Nem véletlen, hogy a korai 19. század a romantika megtestesülését látta, illetve hallotta ebben a zenében.

A heves vérmérséklet ugyanakkor stabil, szimmetrikusan megépített harmóniai alapra épül: arra a hangnem-meghatározó, négy egységből álló fundamentumra, amelyet annyiféle köntösben, kontextusban, affektustartalomban megvizsgáltunk már a Mozartot megelőző zeneszerző-generációk műveinek élén.

Molto Allegro

15. kotta. W. A. Mozart: g-moll szimfónia, K. 550, I. tétel

Az efféle, stílusról-stílusra hagyományozódó *toposok* latensen élnek az európai zene nyelvében: felbukkanásukat nem tudjuk logikus módon megmagyarázni vagy indokolni. Itt, a g-moll szimfóniában a tradicionális formula szilárdan támasztja meg a szinte ziháló ritmus és dallam turbulenciáját.

9 Wolfgang Amadeus Mozart: *Verzeichnis aller meiner Werke*; Leopold Mozart: *Verzeichnis der Jugendwerke* W. A. Mozarts. Hrsg. E. H. Mueller von Asow. Wien–München: Doblinger, 1956, 76–77.

10 Nikolaus Harnoncourt: *Zene mint párbeszéd*. Ford. Dolinszky Miklós. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002, 174.

Mozartnál és harmóniai portálunknál maradvá: nagyobb kontrasztot a g-moll szimfónia után elképzelni sem lehet, mint a zeneszerző utolsó nyarán komponált „Ave verum corpus” motetta. A négyszólamú vokális letét Palestrina-tisztaságú faktúrája fényévekre esik a bécsi klasszikus egyházi zene sokszor kritizált (és Mozartra is jellemző) operaszerű világiasságától. Talán nem véletlen, hogy ebbe a leszűrt stílusba a nagy múltú, nevezetes előképeket felidéző, tökéletes kiegyensúlyozottságú T–S–D–T harmóniai portál vezet be.

A latin himnusz-szövegre, *Corpus Christi* (úrnapija) ünnepére írt motettát Mozart a badeni Szt. István plébániatemplom karnagyának, Anton Stollnak szánta.

Adagio

A - - - ve, a - - - ve ve - - - rum Cor - - - pus,

5/3 - 6/5 4# 4# 6/5 - 9/8 4/3 -

16. kotta. Mozart: „Ave verum corpus”, K. 618

Hogy a darab homofon egyszerűsége, szerény ambitusa a templomi kórus képességeihez kívánt igazodni, vagy a szöveg hatására eredendően éteri tisztaság lebegett Mozart szeme előtt, nem tudhatjuk. Az „egyszerűség” – elsősorban harmóniai értelemben – mindenképpen idézőjelbe teendő: a zene kromatikus fordulataiból, mollba hajló elszíneződéseiből, váratlan modulációiból a késői Mozart-stílus aurája szól hozzánk.

Nem tudom, vajon a két mester közti zenei rokonságra utal, vagy van-e egyáltalán jelentősége annak, hogy Franz Schubert zenéjében a harmóniai portálnak a fenti Mozart-példákhoz hasonló párosát találjuk: egy nagyszabású hangszeres moll kompozíciót, és egy rövidlélegzetű vokális dúr kompozíciót. A két mű a Schubert utolsó évében keletkezett f-moll fantázia zongorára, négy kézre (D. 940), illetve a Goethe-versre írt *Heidenröslein* dalocskára (D. 257). A „rokonság” természetesen pusztán külsődleges: az f-moll fantázia csendes melankóliája éppoly távol van a g-moll szimfónia viharos zaklatottságától, mint a Goethe-dal játékossága a Mozart-motetta vallásos emelkedettségétől.

A négykezes f-moll fantázia Schubert legmegrendítőbb műveinek egyike: igazán jó előadásban a lélek olyan mélységeibe enged bepillantást, ahová emberi szem nem láthat. Magának a témának a felrakása, hangzásbeli és ritmikai textúrája mesteri. A kíséret egyenletes, lassú lüktetését a *figura suspirans* biztosítja; a dallam távolról sem egyenletes, felgyorsult szívverése, valóságos aritmiája ezt ellenpontozza, ugyanazon hangok (f – c) ismételtetésével. A *Secondo* szólam fél ütemekből

építkező léptéke *alla breve* jelzést sugallna; Schubert talán a dallam aprózott, diminuált értékei miatt írt elő C ütemmutatót. (Kottapéldánkban a harmóniai alap pusztán tartott akkordokkal történő jelzése természetesen nem adhatja vissza a kíséret sóhajszerű pulzálását.)

Allegro molto moderato

17. kotta. Schubert: f-moll fantázia, D. 940

A mintegy *brevis* értékekkel induló basszus lassú harmóniai ritmusa méltóságteljesen rakja le a hangnem alapjait a I – II² – VII⁷/V⁶ – I autentikus körrel. Hányféle affektust hordoz kis példatárunkban ez a formula! Itt kétségtelen a fájdalom hangja – az affektus egyik legfontosabb eleme maga az f-moll hangnem. De talán a régi hagyományt is megjeleníti, akárcsak a nagylélegzetű művet megkoronázó fúga vagy a darabot záró archaikus plagális zárathoz vezető *passus duriusculus* figura.¹¹

Az 1815-ben keletkezett Goethe-megzenésítés (*Heidenröslein*) népdalra emlékeztető, egyszerű strofikus dal, bár sorszerkezete és dallamrajza rafináltabb, mint első hallásra vélénk. A pengetős hangszert mímelő szerény kíséret akkordsora szinte számozott basszussal is jelezhető volna, akár W. A. Mozart humoros *Generalbaßliedjének*, a *Die Alte* című Hagedorn-megzenésítésnek a hangszeres szólama (18. kotta a 134. oldalon).

A négy lépésből álló T–S–D–T alapképletnek itt egy variánsa áll előttünk: a basszus eredetileg vezetőhangról tonikára lépő záróhangjai feleződnek, és a funkciók megtartása mellett a dominánsseptim első megfordítását szekundakkord követi, a befejező ütemben pedig I. fokú szextakkord előzi meg az alaphelyzetű záróakkordot.

11 „Mintha négy hálás kéz mondana *Ament*”, Peter Williams emlékezetes megfogalmazása szerint. Ld. *The Chromatic Fourth During Four Centuries of Music*. Oxford University Press, 1997, 174.

és pompát, utóbbi szelíd figurációja inkább intimitást idéz. A harmóniasor parafrázelt változatai közé tartozik az I. kötet F-dúr prelúdiuma, ahol a bal kéz hármas nyolcadcsoportjai tartott orgonapont helyett játékos akkordfelbontásokat játszanak, vagy a II. kötet nagyszabású Asz-dúr prelúdiuma, amelyben a tétel tágas dimenzióinak megfelelően hét ütemre bővül a nyitó harmóniasor építménye.

J. S. Bach többtételes szvitjeiben és partitáiban megfigyelhető, hogy a szubdominánsra vezető I. mellékdominánssal induló harmóniai nyitás ugyanazon ciklus több tételében jelen van. Akár tudatos, akár nem, a táncművek szerves összetartozását erősíti ennek a jellegzetes fordultnak a belső ismétlődése. A *Clavierübung*-sorozat első kötetének B-dúr partitájában (BWV 825) az Allemande két kéz között megosztott, fantáziaszerű kezdete a szabályos négy ütembe foglalt orgonapontos harmóniai formulánk szabad figurációval való kitöltése:



20. kotta. J. S. Bach: B-dúr partita, BWV 825, Allemande

A Sarabande és a Menuet II hasonló indulással, de némileg megváltozott folytatással rímeli az első táncművekre. A Sarabande-ban az öt hangzattól álló sor kibővül egy közbülső tonikai akkorddal a S és a D között; a Menuet II négyütemes kezdő félperiódusa pedig tonikai lekerekítés helyett a domináns félzárlat felé tart célpontként.

Megjegyzendő, hogy a leszállított szeptimhang (*ta*) hangnem-meghatározó modellünkön kívül is gyakran megjelenik Bach-művek kezdetén. Peter Williams különösen jellemzőnek találja ezt az F-dúr hangnemű zenékben, a koraiakban éppen („Vadászkantáta”, BWV 208, No. 12) mint a későiekben (*Olasz koncert*, I. tétel).¹² Magam nem találom az F-dúr előfordulást gyakoribbnak, mint bármilyen egyéb dúr hangnembeli társát.

A *ta* hang megjelenése tételkezdetkor tehát orgonapontos portál nélkül sem ritka Bachnál. Egyetlen ciklikus mű keretén belül többszöri, de mindig másként konstruált alkalmazására jó példa az Esz-dúr francia szvit. (Érdekes módon – a B-dúr partitához hasonlóan – itt is az Allemande, Sarabande és Menuet tételéről van szó.) Az Allemande orgonapontként induló, majd lassú lépésekben skálaszerűen emelkedő basszusa tipikus, egyenletes tizenhatod-mozgású figurációt hordoz. A Sarabande két teljes ütemmé tágítja a Desz hangot tartalmazó tonikai hangzást, az ezt követő S és D azonban már alaphelyzetben szólal meg. A Menuetben már csak emlékeztetőül halljuk a jellegzetes *ta* hangot.

12 Peter Williams: *Bach. A Musical Biography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016, 624.

Klasszikus stílus

Ha az elsőként tárgyalt hangnem-meghatározó harmóniai portálunk (I – II² – V⁶ – I) talán szélesebb körben volt használatos a barokk másfél évszázadának gazdag termelésében, úgy a leszállított VII. fokot tartalmazó orgonapontos kezdés kiemelkedő példáit a bécsi klasszikusoknál találjuk. Meg is változik valamelyest ennek a harmóniai képletnek a jelentése a 18. század végére. J. S. Bach idézett műveinek kezdő ütemeiben a *ta* hang – különösen ha csak rövid átfutó hangként szólal meg – őriz valamit a mixolid hangsor jellegzetes kisszeptim színéből. Az érett klasszikus stílus időszakában, amikor a modális elemek már eltűnnek, és a funkciós nyelv kiteljesedésének vagyunk tanúi, ez a harmóniai nyitás egy klasszicista oszlopsor stabilitásával áll jelentős művek élén.

Illusztrálja ezt két grandiózus példa Joseph Haydn, illetve W. A. Mozart műhelyéből! Mindkettő Esz-dúrban íródott, és valójában a Mozart-mű, a K. 493 Esz-dúr zongoranégyes a korábbi; Haydn fenséges szonátája (Hob. XVI:52) már a század utolsó évtizedének üzenete.



21. kotta. J. Haydn: Esz-dúr szonáta, Hob. XVI:52, I. tétel

22. kotta. W. A. Mozart: Esz-dúr zongoranégyes, K. 493, I. tétel

A Mozart-kvartett ünnepélyes, széles léptékű nyitása jelentős tartalmat ígér, amit a mű – műfajbéli párjához, a K. 478 g-moll négyeshez hasonlóan – maradéktalanul teljesít. Haydn londoni szonátája drámai változást hoz a mester korábbi, mintegy félszáz szólószonátájának karcsú textúrájába, és amatőrök által is könnyen játszható technikai nyelvezetébe. A főtéma szinte proklamációja egy megújult stílusnak, az angol zongorák szonórus hangzásának, és a professzionista játékos képességeinek. A nem túl távoli múltban, amikor Haydn zongoraszonátái szinte ismeretlenek voltak még muzsikuskörökben is, ez az egyetlen kompozíció szerepelt olykor pódiumművészek műsorán, azt a téves nézetet sugallva, hogy ez a Beethovenre előremutató pianizmus jellemzi Haydn szonátáit. Ma ezt egészen

másképp látjuk, és ámulunk a szűkebb hazájából először kimozduló idős zeneszerző emberi és művészi tekintetben egyaránt kivételes adaptációs képességén.

Ahogy áttekintésünk eddigi példáiban is láttuk, ugyanarra a harmóniai szerkezetre nagyon különböző karakterű és affektusú zenék épülhetnek. A fenti maesztózus Esz-dúr témáinkkal szemben Mozartnál lírai jellegű főtémák éppúgy születnek az I. mellékdominánssal megtámasztott, funkciós kört bejáró orgonapontos modell keretében, méghozzá igen jól ismert művekben. A K. 488 A-dúr zongora-verseny vonósokon megszólaló nyitó témája, vagy a minden zongoristanövendék által játszott K. 332 F-dúr szonáta főtémája kristálytisztá példái ennek a formulának.

Az új évszázadot köszönti Beethoven I. szimfóniája, amelynek lassú bevezetése a C-dúr tonikai hármassal helyett rögtön annak mellékdomináns formájával indul, megtévesztő módon F-dúr felé mutatva az irányt. Az *Adagio molto* első négy üteme a klasszikus funkciós rend összhangzattani mintapéldája lehetne: mind a S, mind a D funkciót saját mellékdominánsával megtámasztva, azt szimmetrikusan elrendezve stabilabban rakja le a C-dúr hangnem alapkövét, mintha tiszta tonikai akkorddal nyitna.



23. kotta. Beethoven: I. (C-dúr) szimfónia, 1. tétel – harmóniai kivonat

Ezen különös példával szemben az egy esztendővel később született Op. 28-as D-dúr zongoraszonáta („Pastorale”) főtémája orgonapontos harmóniai portálunk eredeti, teljes modelljére épül. A nyugvó basszus itt pasztorális jellegre utal, és a francia eredetű *musette* tipikus burdonbasszusát idézi. A barokk színpadi művekből és billentyűs szvittekből ismert tánc típus megjelenése egy nagyszabású négytételű ciklus élén a beethoveni originalitás példája.¹³

Utóirat

Búcsúztassuk orgonapontos harmóniai portálunkat két nagyon ismert 19. századi idézettel. Az egyik Franz Schubert „Ave Maria”-jának hangszeres bevezetése: harmóniasorunk szextolákra bontott, szépséges felrakású figurációja. A másik Robert Schumann Esz-dúr zongoraötösének lendületes, szinte színpadias nyitása – talán a hangnemi azonosság miatt is – az alfejezetünket bevezető Haydn-, illetve Mozart-példák karakterével rokon.

13 Musette-zsánerű tételek elején nem ritka a leszállított VII. fok (*ta*) érintése. Találkozunk vele J. S. Bach angol szvitjeiben, a BWV 807-es a-moll szvit Bourrée II, illetve a BWV 811-es d-moll szvit Gavotte II tételében.

A „hangnem-meghatározó harmóniai portál” (ez az áttekintésünket alkotó mindkét modellre vonatkozik), ahogy definíciója jelzi, a tonális stabilitás megteremtésének eszköze. A 19. század előrehaladtával ez az alapvető célkitűzés gyengült: a hagyományos tonalitáskonceptió fellazult. Az új (vagy régről felélesztett) hangrendszerek megjelenése, az extrém kromaticizmus új utakra vitte a zeneszerzést. Liszt, Wagner, később Debussy zenéjében (néhány nevezetes példától eltekintve) már hiába keressük a funkciós gondolkodás régi, egyértelműen megfogalmazott kompozíciós elemeit, így a nagy múltú, nevezetes példákban megörökített harmóniai nyitásokat is.

Legfeljebb reminiscenciákat találunk az egykori kezdésekre a 20. század új hangrendszereiben. A Bartók táncjátékát, *A fából faragott királyfit* indító, mélyen zengő C orgonapont, és az abból kibomló, varázslatosan tiszta C-dúr hármashangzat előbb *fisz*, majd *b* hanggal kibővülő hangzása a Bartók által kedvelt „akusztikus” hangsor vetülete. A hosszan tartott C fundamentum fölött, a kürt hangján prominensen megszólaló *ta* hang talán őrzi az elmúlt évszázadok nagy európai mesterműveinek az emlékét.

ABSTRACT

KATALIN KOMLÓS

TWO TONALITY-DEFINING HARMONIC PORTALS IN WESTERN ART MUSIC

The essay offers a survey of examples for two distinct models of harmonic progressions, which can be found in the different periods, styles, and genres of European music. Both comprise the three basic harmonic functions (Tonic – Dominant – Subdominant) of tonal music in a condensed and compact form, and, standing at the beginning of works or movements, define the tonality of the music in an unambiguous manner. Included in 18th-century theoretical sources as fundamental patterns, these harmonic models – in a wonderful variety of raiment and character – represent a real *topos* in the successive stylistic periods of music history.

Katalin Komlós, musicologist and fortepiano recitalist, received her diploma at the Musicology Department of the Liszt Academy of Music in Budapest. She has been on the faculty of the same institution since 1973; at present, she is Professor Emerita. Katalin Komlós received her PhD degree in musicology from Cornell University in 1986 (*The Viennese Keyboard Trio in the 1780s*). As a result of further scholarly achievements, she became Doctor of the Hungarian Academy of Sciences in 1998. Prof. Komlós has written extensively on the history of eighteenth-century keyboard instruments and styles. Her book *Fortepianos and Their Music* was published by Oxford University Press in 1995. Recently, her name has appeared among the contributors to *The Cambridge Companion to Mozart* (2003), *The Cambridge Companion to Haydn* (2005), *Mozart's Chamber Music with Keyboard* (Cambridge, 2012), and *Engaging Haydn: Culture, Context, and Criticism* (Cambridge, 2012). In addition to research and teaching, Prof. Komlós has pursued a fortepianist concert career as well.