

GYÖRFFY ISTVÁN*

**PÁRHUZAMOSAN HATÓ FORMAALKOTÓ TÉNYEZŐK A
KLASSZIKUS STÍLUS KISFORMÁIBAN**

In memoriam Bartha Dénes



Bartha Dénes tanít. A kép bal szélén, a hátsó sorban dr. Somfai László és legbelül a 2016 áprilisában elhunyt Breuer János

A közelmúltban elhunyt, méltán nagy tekintélynek örvendő zenetudósunk, Dobszay László posztumusz kötetének¹ 15. oldalán kijelenti: „... a periódus nem *egyik* formája a klasszikus zenének, hanem némi túlzással azt mondhatnánk: egyetlen formája.” Miközben e rendkívül értékes zene-értelmezési, gyakorlati-előadói konzekvenciák sorát sugalló kötetben, épp a megelőző oldalon igen találó, finom distinkciót olvashatunk a forma, mint megvalósult szerkezet és a formálás, mint időben zajló eljárás között (helyesen hangsúlyozva, hogy előbbi vizsgálata utóbbi figyelembevétel nélkül torz eredményekhez vezet), az idézett mondat épp az ebből adódó legkézenfekvőbb következtetést nem vonja le. Nem arra gondolok, ami nyilván a szerző szerint is „némi túlzás”: amint az utolsó fejezetekből kiderül, a nagyobb léptékű – triós, variációs, rondó-, szonáta – formáknak a periódussal való azonosítását ő sem gondolta komolyan. Az azonban világosan látszik, hogy a **periodizálást**, mint a klasszikus zenei anyag különböző – metrikai, harmóniai, dallami – dimenzióiban föllépő formszerveződési jelenséget (hajlamot) nem különbözteti meg a **periódustól**, mint konkrét formától.² Ráadásul a különböző periodizálás-félék egyikét, a metrikait abszolutizálja, ennek megvalósulásait keresi a korszak valamennyi –

¹ Dobszay László. *A klasszikus periódus*. Editio Musica Budapest, 2012.

² A különbséget pl. a variálás és a variációs forma között fennállóhoz hasonlítanám.

anyagkezelés tekintetében mégoly különböző természetet mutató – formatípusában.

Hogy a klasszikus stílus formáinak egy jelentős csoportjában a periódus egyfajta alapegység, a felől szakmai közvéleményünk régóta egyetértésre jutott.³ Kérdésként inkább az merül föl: meddig terjed ki e csoport? Véleményem szerint a korszak formái annak alapján oszthatók két nagy típusra, hogy a zárt **egységekből való összeállítás**, vagy a **folyamatos fejlesztés** elve kerül bennük túlsúlyba. Az egyszerű, ill. összetett két- és három- (olykor négy-) tagú,⁴ a variációs, valamint a rondóformákban a periódus megkerülhetetlen szerkezeti alapelem. Nem így a folyamatos fejlesztésen alapuló formákban: a szonátaformában, a szabad fantázia-szerű és polifon formákban. Periódusként fogalmazott témák, ill. az erre irányuló tendencia kisebb-nagyobb mértékű eredményei (talán a korszakra amúgy is kevésbé jellemző polifon formákat kivéve) utóbbiakban is gyakran megjelennek ugyan, ez azonban **nem struktúrájuk természetéből fakadó szükségszerűség**, egyszerűen a kor köznyelvének áttételes hatása.⁵

A periódus-szerkezetnek a nyolcüteményi, vagy ilyenre visszavezethető formai szinten betöltött egyeduralmát szakirodalmunkban két írás kérdőjelezi meg érdemi módon.⁶

Az egyik egy, a szakma körében nagy visszhangot kiváltott, ám mára – magyar fordításban – sajnos bibliográfiai ritkasággá vált kötet. **Arnold Schönberg: A zeneszerzés alapjai**.⁷ Schönberg ebben a pedagógiai célú írásban tudtommal elsőként mutat rá a klasszikus stílusnak egy, a periodizálástól független, attól egészen eltérő kiindulópontú, ám azzal gyakran mégis összekapcsolódó, ilyenkor közös eredményt hozó formaképződési elvére. Amit

³ Ld. Dalos Anna. *Kodály Zoltán formatani terminológiájáról*. Muzsika 2003 szeptember, 31–38. o. A periódus a 32. oldal táblázatának valamennyi oszlopában ott szerepel a megfelelő helyen. A jelenleg zeneelméletet oktató kollégákkal folytatott konzultációkból sem rajzolódik ki más kép.

⁴ Ezeket a régebbi terminológiák nem ritkán dalformaként említik.

⁵ Emellett kompozíciós-dramaturgiai eszköz is: a könnyedebb, játékosabb szonátaformájú tételekben mindig nagyobb eséllyel kereshetünk periódusként formált témákat, vagy egyéb zárványokat, mint a zaklatott, feszült, drámai hangvételűekben.

⁶ Nem sorolom ide a régebbi irodalomban különböző értelemben alkalmazott mondat-fogalmat – Siklós Albert. *Zenei formatan (alaktan)*. Rozsnyai. Budapest, 1912, 18–23. o.; Weiner Leó. *A hangszeres zene formái*. Zeneműkiadó. Budapest, 1955, 11–21. o. Utóbbi mű e téren jogos kritikáját ld. Gárdonyi Zoltán. *Néhány formatani kérdésről*. Új Zenei Szemle. 1955. 7–8. szám, 60–63. o. E vitairat ide vágó megállapításaival akkor is egyet kell értenünk, ha Weiner könyvét egy gyakorló muzsikus egészében alighanem több haszonnal forgathatja, mint vitapartnere azonos tárgyú munkáit (ő inkább a bachi polifónia vizsgálatában alkotott valóban maradandót).

⁷ Zeneműkiadó Budapest, 1971.

Schönberg⁸ **mondatnak** nevez, tudatosan megkülönböztetve azt a periódustól, az egy, kicsiben a középkori BAR-formára hasonlító formaképlet. Ezt leginkább a $a^{(v)}$ b –ként jelölhetjük. E képletben a b-rész egyaránt lehet az a-részek rokon anyagú továbbfejlesztése, vagy új anyag, viszont semmiképpen sem tagolódhat az a $a^{(v)}$ résszel azonos módon: vagy folyamatosan, mintegy egy lélegzetre, vagy apróbb egységek soraként épül. Az ütemszámokkal kifejezhető alapséma tehát azon a szinten, melyen Schönberg ezt a jelenséget konstatálja: $2 + 2 + 4$, vagy $2 + 2 + 1 + 1 + 1 + 1$.⁹

Schönberg fölismerése – lényegét tekintve – korszakos jelentőségű. Ám azt továbbgondolva, elemzési tapasztalataimmal egyeztetve az általa írottakat két szempontból is korrigálni javaslom:

1. A leírt, BAR-forma szerű szerkezet lényege, hogy annak egész energiája a kezdeti (szó szerinti, vagy variált) ismétlés keltette impulzusból táplálkozik. Ehhez képest mellékes, hogy a jelenség milyen szinten jön létre¹⁰. Az a $a^{(v)}$ egyaránt lehet $1 + 1$, $2 + 2$, $3 + 3$, $4 + 4$, vagy akár még ennél több ütem is. A lényeg, hogy az ismétlődés feszes, primer hatása jól érzékelhető legyen és e ponton semmiképpen sem jöjjön létre zárt, folytatást nem kívánó egység. A b, ill. továbbfejlesztés pedig vagy az épp adott a $a^{(v)}$ -hoz hasonló terjedelmű, vagy eltérő – akár jelentősen hosszabb is, ha a kezdő impulzus keltette energiából futja.

2. A teljes struktúra, a Schönberg által írottakkal ellentétben, nem szükségszerűen zárt. Ha az, és ha megfelel néhány egyéb feltételnek – $2 + 2 + 4$ ütemes, vagy ilyenre orientálódó terjedelem, az a $a^{(v)}$ és a b területek végén elhelyezkedő zárlatok kellő viszonya, korrespondenciája – úgy a létrejövő forma **egyben periódus is**. Hiszen annak mégoly eltérő kiindulópontból megfogalmazott kritériumait (az ütem fölötti három szintig jutó metrikai struktúra, az ebből fakadó súlyrendi hierarchiának, nem kevésbé a funkciórendnek, ezen belül főképp a korrespondáló zárlatoknak köszönhető egyértelmű kohézió) is tökéletesen kielégítheti. Ha pedig nem zárt, és arányai is eltérőek (akár az üstökösök fej-csóva viszonyáig menően), akkor a

⁸ Ill. fordítója, Tallián Tibor. A szó eredetije az angol szövegben *sentence*, a német anyanyelvű Schönberg fogalomvilágában nyilván a *Satz*. Utóbbi szó jelentése tágabb. A német terminológiában a szonátaforma fő- és melléktémái pl. *Hauptsatz* és *Nebensatz* (e témák struktúrájától függetlenül).

⁹ Érdekes, hogy a Weiner által Schönberg kritériumától függetlenül, más szempontok alapján mondatnak nevezett példák közt számos ilyen struktúrát találunk: idézett művének 11–17. oldalain szereplő tizenkét kottapéldából hetet egyértelműen, némi fenntartásokkal pedig további hármat is ilyennek tekinthetünk.

¹⁰ Schönbergnek a (mondattal szembeállított) periódus kapcsán idézett példái közül jó néhány esetben az előtag ugyanezt a struktúrát valósítja meg egy szinttel lejjebb (úgy is mondhatjuk, hogy eggyel kisebb léptékben): 44. d, 45. c, i, 46. e, g, 50. c, 51. a.

dinamikusabb, drámaibb hangvételű szonáta-témákból, ill. az átvezető és kidolgozási részek jellegzetes képződményeiből oly jól ismert szerkezetek megragadásához hull az önkbe egy kiválóan alkalmas fogalmi kategória. A szimmetrikus periódus-keretet „belakó” és a dinamikusan terjeszkedő nyitott típust egymás mellett láthatjuk Beethovennél pl. az Op. 14 Nr 2-es G-dúr szonátában az 1. t. elején: a főtéma 2 + 2 + 4, tonikai zárlattal, az átvezető rész 2 + 2 + 13, félzárlattal az új, domináns hangnemben.

Mindez fölvet néhány terminológiai kérdést.

1. Az a nyolccütemes, vagy erre orientálódó méretű formarész, melyet Schönberg belső szerkezete, fölépítése szerint hív mondatnak, **vagy** periódusnak, **téma** gyűjtőnévvel szerepel nála. Ez idegen a legtöbb idehaza alkalmazott terminológiai rendszertől, melyek szerint a téma nem konkrét szerkezeti egység, hanem olyan zenei gondolat, mely a műben betöltött szerepe, elsősorban többszöri visszatérései alapján szolgál rá e névre.¹¹ Magam is a téma terminus ilyen, funkcionális értelmű alkalmazásának híve vagyok. Szerintem csupán néhány formatípusnál – különböző léptékű rondók, variációsorozatok – lehet azt konkrét terjedelemhez és struktúrához kötni. A többiben vagy nincs is értelme témáról beszélni (egyszerű és összetett formák), vagy a téma mérete ingadozhat a néhány hangnyi terjedelemtől a periódusnyit meghaladóig (fejlesztésen alapuló formák).

2. A Schönberg által fölfedezett sajátos struktúrának megfelelő nevet kellene találni. Az idehaza mára többé-kevésbé meghonosodott „schönbergi értelemben vett mondat” a mindennapi használatban hosszú és nehézkes. Emellett nem is egészen korrekt: Schönberg a maga „téma”-fogalmától eltérő léptékű (pl. 1 + 1 + 2, vagy 4 + 4 + 8), ill. nyitva maradó (fej + csóva) eseteket korántsem biztos, hogy így nevezte volna. Ha egyszerűen mondatról beszélünk, úgy ez a kifejezés a régebbi szakirodalomból eredően egyéb tartalmakkal terhelt.¹² Esetleg elképzelhető lehet egy olyan megoldás, hogy, tabula rasát teremtve, mondatnak fogadjuk el a kezdeti ismétlésből eredő impulzusra épülő, azt továbbvivő formákat – eszerint lehetne beszélni elemi, vagy kiterjesztett (néha akár

¹¹ Ld. erről Gárdonyi idézett vitacikkének folytatását: Új Zenei Szemle 1955. 10. szám 17. o. Ezt az álláspontot foglalják el a kérdés orosz irodalmának különféle irányzatai is.

¹² Jóllehet ezek az egyéb tartalmak ott nem körvonalazódnak világosan, főleg nem egységesen – a mondat nem egy esetben afféle szükség-terminus a nagyjából periódusnyi, ám periódusnak különféle okokból nem nevezett képződményekre. De az Akadémiai Kiadó által kibocsátott, tehát jelenleg hivatalos érvényű *Idegen szavak és kifejezések szótára* (Budapest, utolsó kiadás 2007) szerint pl. a periódus a nyelvtanban „körmondat”, vagyis a mondat egy fajtája, a zenében pedig – írd és mondd – „**két zenei mondatból álló egység**”... (az 1986-os kiadásban ugyanitt „két zenei mondatból álló zárt egység” szerepelt).

összetett) mondatról.¹³ Talán jobbnak tűnik az **impulzus-csoport** elnevezés. Persze, ha minden igényt kielégítően pontosak akarunk lenni, akkor **impulzus-alapú ütemcsoportot** kellene mondani,¹⁴ ami megint egy kellemetlen, nehézkes terminológiai óriáskígyó.

A másik egy inkább zenetörténészként ismert jeles hazai kutató, **Bartha Dénes** könyvének – **Beethoven és kilenc szimfóniája** – egyik fejezete.¹⁵ Ennek címe: **Strófaelvű témaépítkezés Haydn és Beethoven zenéjében.**

Bartha Dénes gondolatmenete abból indul ki, hogy a francia forradalom kitörése körüli évek Európa-szerte egy polgárabb, plebejusabb szellem térhódítását hozzák magukkal. Ez pedig az addigi, általa rokokóként jellemzett ízlést részben puritánabb antik ideálok, részben népi hatások mentén újítja meg. E gondolatot talán egy XX. századi analógia segíthet megvilágítani. Bartók Béla 1943-as Harvard-egyetemi előadásait olvasva az alábbi mondat tűnik szemünkbe: (a népi eredetű pentatóniát) „öntudatlanul mi is Wagner és követői hiper-kromatikájának legalkalmasabb ellenmérgeként használtuk”.¹⁶ Bartha Dénes a népi eredetű dallamtípusok alkalmazása kapcsán valami efféle törekvést tulajdonít a kései Haydnnak, és Beethovennek, szembeállítva őket a szerinte inkább a rokokóhoz köthető Mozarttal. Szemében a „népi jelleg” két ismérve: a formálás négysoros, strófikus módjának előnyben részesítése a tisztán periódus-szerű rovására, valamint a dallamok diatonikus jellege. Bár ez az álláspont nem mondható alaptalannak, a valóság ennél sokkal összetettebb. Ennek árnyaltabb kibontását kísérel meg a továbbiakban.

I. A stílus kérdései

Egy jellegzetesen képzőművészeti jelenségnek a zene területére való átfordítása sosem problémamentes. Mindazonáltal valóban meg lehet kísérelni a zenei rokokónak nevezhető stílusirányzat körvonalazását. Ezt véleményem

¹³ A kiterjesztett mondat leggyakoribb esete az a^(v) b^(v), vagyis a hosszabb szakasz ismétlődésével afféle „elől-hátul BAR”-forma jön létre. Egy másik jellemző esetre a strófikus formák tárgyalásakor térünk majd ki. A lényegesen ritkább összetett mondat akkor jön létre, ha az a^(v) b képletben résztvevő egységek önmagukon belül (kisebb léptékben) ugyanilyen struktúrát mutatnak – ilyen Beethoven Op. 13 c-moll szonátájában az 1.t. főtémája (a lassú bevezetés után).

¹⁴ Ha figyelembe vesszük, hogy ez a periódusnál sokkal interstilárisabb jelenség akár egyetlen hosszabb ütemen belül, vagy egy ütembeosztás nélküli zenei anyagban is működőképes (Anton Webern pl. gregorián dallamban is talál ilyen szerkezetet – *Előadások, levelek, írások*. Zeneműkiadó Budapest, 1965, 38. o.), akkor bizony az „ütemcsoport” elnevezés is megkérdőjelezhető. Ez mégis inkább a rövidebb **impulzus-csoport** (impulzuslánc? impulzusfűzér?) mellett szól. Vagy legyen egyszerűen „mikrobar-forma”? (Csak akkor melyik szintig „mikro”?)

¹⁵ Zeneműkiadó. Budapest. 1975, 126–153. o. Az írásra Beischer-Matyó Tamás hívta föl figyelmemet.

¹⁶ *Bartók Béla írásai I.* Zeneműkiadó Budapest, 1989, 169. o.

szerint a XVIII. közepén végbement stílusváltásnak abban a fázisában találjuk meg, melyet legalább részben még a barokk egyfajta könnyedebb hangvételi, dekoratív-manierista hajlamú utó-hullámának tekinthetünk. Legjellemzőbb képviselői Hasse, a Benda-testvérek, Quantz, Abel, Daquin, Leclair, Brevall, Paradisi, Locatelli. Esetleg ide sorolhatjuk még a stílusváltásban kissé tovább lépő Johann Christian Bachot és Sammartinit is. E névsor döntő kritériuma inkább a jelleg, a hangvétel, mint a kronológia. Nem tartozik ide pl. Tartini, aki továbbra is hű maradt a barokk „mélyebb járatú”, a manierizálódásnak ellenálló tradíciójához.¹⁷ Alighanem hasonlóan foglalhatunk állást a legidősebb Bach-fiú, Wilhelm Friedemann muzsikájáról. És nem, vagy csak igen nagy fenntartásokkal illeszthetők e sorba az olyan egyéniségek, mint Philipp Emmanuel Bach, Galuppi, vagy Gluck. Hiszen a rokokó „aranykalitka” a temperamentum és a képzelőerő egy bizonyos hőfokán felül lakhatatlan.

A klasszikus stílus – annak korai rétege is – elég világosan elhatárolható a rokokótól. Vízválasztó gyanánt két tulajdonságot emelhetünk ki:

1. A komponálás módja a világosan tagolt, a formai arányokat önálló kifejezőeszközként kezelő, kifelé egyensúlyt mutató formálás irányába változik. Előtérbe kerülnek a szimmetrikus egységeken alapuló formák. Ezek hiányában pedig a szonáta-elvű formaképzés válik mind világosabbá, megfoghatóbbá.
2. A hangzást egyre inkább a határozott funkciórend, az autentikus irányú vonzás hajtja uralma alá.

- Döntően visszaszorulnak a modális gondolkodás még meglévő maradványai (nem csak a régi modusok nyomai, de a párhuzamos hangnemek közti szabad oda-vissza közlekedés lehetősége is).

- A harmóniavilágot az V^7 I típusú lépések uralják (jól kiaknázva az V^7 fordítások közti karakter-különbségeket), a legkedveltebb szubdomináns a II^6 (és kvintszext), a sok kürtmenet bizonyos dūr- centrikusságot hoz magával, a nem V fokú négyeshangzatok leginkább dominánssá, vagy szűkké alterálva szerepelnek, a kisszámú erőteljesebb harmóniai kifejezőeszköz a színezett szubdominánsok közül, ill. a maggiore-minore határterületéről kerül ki.

- A dallamképzés a harmóniai gondolkodásmódnak rendelődik alá, a témák akkordok főhangjait emelik ki, gyakran egyszerűen akkordfelbontásokra épülnek.

¹⁷ Az a Della Ciaja, akit Szabolcsi Bence ilyen összefüggésben említ, valójában egy idősebb nemzedékhez tartozik (1671–1755). Ld. Szabolcsi Bence. *A zene története*. Zeneműkiadó Budapest, 1974, 303. o. Erre a ma alig ismert szerzőre egyébként Bartók Béla is fölfigyelt, több billentyűs darabját közreadta.

- A formaképzésben is a funkciós viszonyokat mintegy hatványra emelő modulációs rend emelkedik főszerepre, úgyszólván abszolútizálva a korábban is meglevő ilyen irányú tendenciákat.

Ez az alapkészletét illetően a korábbinál egyszerűbb zenei nyelv csak akkor igazán hatékony, ha mind a formai felületek, mind a különböző feszültségi fokú harmóniai eszközök arányai külön-külön és kölcsönhatásukban is **hibátlanul** valósulnak meg. Ez magyarázza, hogy miért nincsenek Haydnnak és Mozartnak rangbelinek mondható kortársai (Cimarosa, Paisiello, Myslivecek még a legkülönbek). Miként azt is, hogy ugyanezek a tendenciák a francia zenét (amire Bartha Dénes többször hivatkozik), jó háromnegyed évszázadra a jelentéktelenségbe taszítják: a Leclair-Breval kaliberű tehetségek, akik a rokokó táptalaján – kétségtelen korlátaik ellenére is – oly vonzó módon tudtak virulni, e feladathoz egyszerűen kevésnek bizonyultak.

Az arányok és a textúra hibátlansága tehát itt önálló esztétikai tényező. Igen könnyű kimutatni pl. Vivaldi anyagkezelésének számos, a hanyagságig elnagyolt elemét. Ezek azonban az összhatás üde, pezsgő erőteljességét egyáltalán nem zavarják. A Mozart-kortársak zenéjében ezeknél sokkalta kisebb sutaságok is kirívóan hatnak.¹⁸ Hasonló a helyzet a barokk irodalommal is. A *Szigeti veszedelem* pl. a verselés egyenetlen színvonala, néhol szinte a kezdetlegességig menő darabossága ellenére is átütően elementáris alkotás – egy hasonló „minőségű” textúra mind a megelőző, mind a következő korszak stílusában jócskán rontana az egyéb tényezőkből adódó hatáson. Az építészet terén is ugyanezt tapasztalhatjuk. Egy barokk épületen az elhibázott arányok (most nem a szándékosan feszültség-képző dinamikus aszimmetriákról, hanem a hibákról beszélek) kedves, megható esendőségként képesek hatni. A falusi pallérok kezétől született „paraszt-barokk” látványa a mai ember számára is bizonyos fokú élményt, feltöltődést jelent. Az egyszerűbb, statikusabb klasszicista stíluson belül viszont az arány-hiba egyszerűen az egész hatást lerontó otrombaság benyomását kelti.

Ki kell itt térnünk a **gáláns stílus** fogalmára is. A rokokó zenei stílusként való értelmezése a kor muzikusai számára alighanem idegenül csengene. Annál inkább jelen volt szóhasználatukban a gáláns stílus kifejezés.

¹⁸ Megdöbbenő egyértelműséggel rajzolódott ki ez egy volt tanítványom, majd kollégámnak, Bulla Dénesnek egy 1998 tavaszán a mannheimi mesterek zenekari muzikáját bemutató előadásában. A legárulkodóbbak e téren nem is maguk a tematikus gondolatok, inkább a különféle átvezetések, modulációk, szekvenciák.

A két fogalom és a hozzájuk kapcsolódó művészetfelfogás, életérzés nem kis mértékben rokon. A gáláns stílus azonban tágabb jelenség. Alighanem azzal az olasz-francia elemeket ötvöző érzelmes-homofon későbarokk irányzattal kezdődik, melynek könnyed, sekélyes ága ellen még Bach szállt hadba a 201. kantátában (*Phoebus és Pán*, vlsz. 1729). És a Mozart-tanítványok által 1817-ben közreadott elméleti kompendium¹⁹ még erre hivatkozva magyarázza a bécsi klasszika harmóniai „alapszintjének” két igen jellemző vonását (IV helyett II⁶, V⁴³ helyett I kvartszext V). A rokokó mellett magában foglalja a vele kortárs, ám nagyvonalúbb, összefogottabb komponálásmódot (Händel, Rameau, Gluck operazenéje), ugyanígy Haydn és Mozart életművének könnyedebb hangvételű (jellemzően korai) részét, ugyanígy kortársaik termésének zömét is.

Az idősödő Haydn és a nála sokkal korábban érő, 30-as éveibe érkezett Mozart mintegy belülről növi ki e stílus korlátait, jut el egy általánosabb érvényű, gondolatilag teherbíróbb, elmélyültebb, intenzívebb hangvételig. Szinte jelképes, hogy Haydnt annak idején egy páróka copfjainak (talán fogadásból való) lenyeséséért zárták ki a Stephansdom énekesfiú-iskolájából. Mindkettőjükről azt mondhatjuk: a „copfjaitól” szabadították meg azt a zenei nyelvet, mely indulásukkor körülvette őket. A huszonéves Beethoven pedig, aki előtte Bonnban nem csak másodvonalbeli kortárs irodalmon, hanem (az egykor lipcsei diák Neefének hála) a *Wohltemperiertes Klavieron* nevelkedett,²⁰ már az ő érett korszakuk eredményeit tanulmányozva alakítja ki saját, a „copfos” rokokóval egyáltalán nem, a gáláns stílussal is csak kevésbé érintkező kifejezésmódját.

Bartha Dénes álláspontjával ellentétben az a benyomásom alakult ki, hogy **mindhárom bécsi klasszikus mester életművében, pályájuk vége felé igen hasonló irányú változások következnek be**. Ha nem is azonos mértékben, de mind a hárman rátalálnak egyrészt egy igen erősen **egyéni**, személyes, a köznyelvtől eltávolodó, intenzív kromatikával telített, hangnemileg gyakran labilis, a polifóniát is magába foglaló hangvételre, másrészt egy hangsúlyozottan egyszerű, ám szintén a köznyelv fölé emelkedő, himnikus **kollektív** tónusra.

¹⁹ *Kurzgefaßte Generalbaß-Schule*. Bécs, 1817, 15. o.

²⁰ Bartha Dénes (i. m. 62. o.) kurtán intézi el a Bach-tanulmányok hatását: „Beethoven fiataalkori művei közt egyet sem ismerünk, melyben a bachizmusok túllépnék a puszta motivikus reminiscencia határát.” **Pusztá** motivikus reminiscencia? A Beethoven-stílus legbensőbb lényegéhez tartoznak azok a határozott, feszes, egyéni arcélú, sokszor roppant energiát akumulálni képes témák, amelyeket a közvetlen elődöknél csupán elvétve találunk, Bach fűgáiban azonban lépten-nyomon. J. S. Bach ciklusával Mozart csak Bécsben, közel 30 éves fejjel találkozott, Haydn pedig valószínűleg sosem.

Haydnnál az egyik póluson olyan zenéket találunk, mint a *Teremtés* zenekari bevezetése (a Káosz képe), az f-moll variációk codája, az utolsó, befejezetlenül maradt vonósnégyes, a másikon egyebek közt a két kései oratórium több kórustétele és a kifejezetten néphimnuszokhoz készült *Gott erhalte*.

Mozartnak a tonális zenei nyelv határait feszegető megnyilatkozásait hosszasan lehetne sorolni. A legmesszebbre talán az *Idomeneo* áldozati és a *Don Giovanni* kőszobor-jelenetében, a c-moll fantáziában, a K. V. 533-as F-dúr szonáta és a K. V. 563-as Esz-dúr vonóstrió-divertimento 2. tételének kidolgozási részeiben, majd a lipcsei Gigue-ben (K. V. 574) merészkedik.²¹ Másik végletként pedig a *Varázsfuvola* Sarastrojának áriáit emelhetjük ki.

Beethoven zenéjében számtalan ellenpéldát sorolhatnánk a Bartha Dénes által túlnyomóan diatonikusként leírt jellegre. A legnyilvánvalóbbakat épp a kései zongoraszonátákban és vonósnégyesekben találjuk. Felsorolás helyett hadd idézzek három rövid részletet Vlagyimir Fjodorovics Odojevskij *Beethoven utolsó vonósnégyese* c. írásából.

„1827 tavaszán egy bécsi külvárosi házban néhány zenebarát Beethoven utolsó, a nyomdából frissen kikerült kvartettjét játszotta össze. Álmélkodással vegyes bosszúsággal követték a meggyengült lángész kusza, csúf kitöréseit. Hogy megváltozott az írásmódja! Eltűnt a költői gondolatokkal teli, eredeti dallamok bája; a művészi megmunkálás egy tehetségtelen kontrapunktista aprólékos pedantériájába fordult, a tűz, mely addig ott lobogott sebes allegróiban, hogy, fokozatosan erősödve, forró lávaként áradjon ki telt, hatalmas hangzatokká, érthetetlen diszsonanciák közepette hunyt ki...”

„...Hazajövet elgondoltam egy szimfóniát, mely majd megörökíti nevemet. Megírom, a többit pedig elégetem. Megváltoztatom benne a harmónia minden törvényét, olyan hatásokat találok, amilyeneket eddig még csak nem is sejtett senki. Húsz üstdob kromatikus dallamára fogom építeni, és különböző hangolású harangok százai játsszák majd az akkordokat...”

„... E szavakkal Beethoven odaült a zongorához, melyben nem volt már egy ép húr sem, és jelentőségteljes arckifejezéssel játszani kezdett a néma billentyűkön. Egyhangúan kopogott a szétvert hangszer fája, miközben a legbonyolultabb 5-6 szólamú fűgák mentek keresztül az ellenpont minden szent rejtelmén, engedelmesen simulva az *Egmont* alkotójának keze alá, ő pedig igyekezett minél több kifejezőerőt vinni játékába... Míg, egyszer csak egész kezével ráborult a billentyűzetre és megállt.

²¹ A témáról részletes tanulmányt írtam *A tonalitás határterületei Mozart zenéjében* címmel. Ld. még: László Ferenc. *Mozart mint Zwölftoner*. Magyar Zene, 1976, 3. szám 248–254. o.

- Hallod ezt? - fordult Luisehez. Itt az akkord, melyet még senki nem mert alkalmazni. Így fogom a kromatikus skála minden hangját egyetlen hangzatba gyűjteni, és bebizonyítom a papírrágóknak, hogy ez az akkord helyes ...”²²

Mondhatnánk persze, hogy e szöveg nem egyéb romantikus fantazmagóriánál. Ám mindez mégis csak egy nagy műveltségű zenerajongó, sőt később zenetudományi igényű munkákkal is jelentkező irodalmár **kortárs** tanúságtétele.²³ Az a zene, mely benne ilyen benyomást keltett, bizonyosan nem lehet túlzottan diatonikus...

Hogy Beethoven zenei anyaga általánosságban diatonikusabb lenne Mozarténál? Elemzői tapasztalatom szerint ez legfeljebb a témákról mondható el úgy-ahogy. Az átvezető, fejlesztő, kidolgozás-szerű területek között e tekintetben nincs nagy különbség.²⁴

Az ellenkező pólus a kései Beethovennél mindenekelőtt az *Örömóda*. De említhetjük akár a D-dúr csellószonáta (Op. 102. Nr. 2) és az a-moll vonósnégyes (Op. 132) egy-egy korálszerű dallamát is.

Az a zenei réteg, melyet Bartha Dénes Haydnnál és Beethovennél **népi** szelleműnek nevez, természetesen messze nem azonos az imént felsorolt letisztult-himnikus hangvételi megnyilatkozásokkal. Ám egyszerűsége és, ha más módon is, de szintén kollektív természete folytán közvetve szerepet játszhatott e hangvétel megtalálásában. Csodálatosan ragadja meg e kérdést – Adorno egy gondolatát továbbfejlesztve – Szabolcsi Bence. Mikor arról szól, mit jelentett Bach és Bartók stílusa szempontjából a német korál, ill. a kelet-európai népdal, így fogalmaz: „...szellemében, végső mondanivalójában mindkettő megtart, helyesebben **visszahoz** valamit az eredeti <<nyersanyag>> közösségi szelleméből. De ez talán csak csekély részben az eredeti intonációk műve, sokkal inkább azé a másodlagos intonációé, mely az eredeti anyagtól már elszakadva, a <<magasban>>, távolról megismétel belőle valamit.”²⁵

²² Одоевский В. Ф. *Последний квартет Бетховена*. In: Сочинения в двух томах. Художественная литература Москва, 1981, I. kötet 118–121. o. A szerző fordítása.

Odojevszkij a diszsonanciák mellett kétszer is utal a kései Beethovennél gyakori polifóniára. A kései Mozart-művek polifon tételei, részletei (a Jupiter-szimfóniában, a K. V. 608-as f-moll fantáziában, a Requiemben és másutt) közismertek. De találunk polifóniát az erről kevésbé híres Haydn utolsó két szimfóniájának fináléiban is.

²³ Az írás 1830-ban született. Kizárt tehát, hogy a idősebb korában Berlioz és Wagner hívévé vált szerző olyan ötleteket vetítsen vissza Beethovenre, melyeket esetleg még néhány ez után keletkezett Berlioz-mű sugallhatott volna!

²⁴ A motívumokkal való takarékosabb gazdálkodás (főleg ez nevezhető sajátosan haydni örökségnek), az ütemcsoportok kevésbé szeszélyes szervezése, a ritmika határozottabb, lapidárisabb jellege, a nyersebb, „ajtóstul” berobbanó szforzatok – inkább ezek a Beethoven zenéjét a Mozartétól megkülönböztető vonások.

²⁵ Ld.: Szabolcsi Bence. *A zenei köznyelv problémái*. Akadémiai Kiadó Budapest, 1968, 52. o.

A „népi” fogalma a XVIII. század német zenéjében nagyon erősen eltér attól, amit e szó a magyar, vagy más kelet-európai olvasóban földidéz. A már 1500 előtt a polgárosodás útjára lépett német világban város és falu, így hivatásos és népi zenélés közt korántsem húzódott olyan szakadék, mint nálunk. Az iskolázottabb rétegek számára ismeretlen, egészen más, a dúr-moll korszak előtti gondolkodásmódot őrző zenei hagyomány párhuzamos életéről itt gyakorlatilag nem beszélhetünk²⁶. A „népdalok” – kis túlzással Gutenberg óta – nyomtatásban terjednek, gyakran szerzőjük neve is ismert. Zenei nyelvük pedig inkább csak egyszerűbb voltában tér el az egykorú műzenétől. Ez az egyszerűbb jelleg egyben statikusabb, inkább a dalszövegek strófyszerkezetét és a kevésbé választékos köznépi táncfigurák ismétlődéseit, mint az öntörvényű zenei építkezés igényeit követő fogalmazásmódot jelent. Így természetesen inkább hajlik a tagolás egyetlen szintjét megvalósító strófikusságra, mint a formálás olyan többszintű, a funkciós-harmóniai oldal²⁷ differenciált részvételét igénylő eljárásaira, amelyeneket a periódus és az azt továbbépítő egyszerű két-ill. háromtagúság feltételez.

II. Strófikus szerkezet a klasszikus stílusban

A strófikusság fogalmát Bartha Dénes idézett tanulmánya (fejezete), ha nem is teljes következetességgel, a perióduselv egyfajta vetélytársaként használja: „A hagyományos formatan általában a perióduselv alapján elemezte a (rendszerint 4 + 4 vagy 8 + 8 ütemnyi egységekből álló) klasszikus témákat, vagyis azokat egymásnak megfelelő elő- és utótagból álló kétrészes szerkezeteknek tekintette

²⁶ Más a helyzet olyan területeken, mint Skócia, Wales, Lengyel- és Oroszország, melyek népi dallamaival, táncaival Beethoven bizonyosan találkozott, alkalomadtán föl is dolgozta őket (ír erről Bartha Dénes is, ld. i. m. 33-34. o.). Innen már valóban lehetett a kor műzenéjénél nem csupán egyszerűbb, de attól gyökeresen eltérő, a dúr-moll funkciós nyelvezeten túlra mutató inspirációkat meríteni. Volt-e ennek szerepe abban, hogy Beethoven több kései művében a klasszikus stílussal oly ellentétes modális-plagális világ felé való óvatos nyitás jeleit ismerhetjük föl? Ez külön tanulmány tárgya lehetne. Most szorítkozzunk néhány jellemző eset felsorolására. A földolgozott brit dallamok némelyike (Op. 107 Nr. 2, 4) részben, vagy egészen pentaton hangsorú. A Razumovszkij-kvartettek egyik orosz dallamát maga Beethoven illeszti olyan keretbe (Op. 59 Nr. 1 4. t. eleje, az 1. hegedű, majd a cselló trillás c-je), hogy az mixolíd benyomást kelt. Az Op. 30 Nr. 3 G-dúr hegedű-zongora szonáta fináléjában (e tétel zárja le az I. Sándor cárnak ajánlott ciklust!) a periódus-szellemű értelmezésnek – a 4 és 8 ütemes csoportok ellenére – feltűnően ellenálló zenei anyag mögött is nyilvánvalóan orosz hatás áll. A Polonéz, ill. Polacca feliratot viselő darabok mellett (Op. 8 5. t., Op. 89.) két vonósnégyes-scherzo (Op. 59 Nr. 1 2. t., Op. 95 3. t.) sem képzelhető el lengyel népi inspiráció nélkül – ez még radikálisabb is, mint a címmel vállalt esetekben. Egy Beethovennél többször ismétlődő, a klasszikus dúrtól olyannyira idegen nagyszekund-csúszás (I – leszállított VII, ld. Op. 31 Nr. 1 1. t., Op. 53 1. t., Op. 59 Nr. 1 2. t. főtémák, Op. 55 1. t. 557. ü.) ötletét pedig – kizárásos alapon – egy akkoriban ismert magyar dallamtípus adhatta (ld. Szabolcsi Bence. *A magyar zenetörténet kézikönyve*. Magyar Kórus Budapest. 1947?, 97. o.; Szabolcsi Bence. *A választút*. Akadémiai kiadó Budapest. 1963, 153., 187. o.; Dobszay László. *A magyar dal könyve*. Zeneműkiadó Budapest 1984, 196. o.; Bónis Ferenc. *Mozarttól Bartókiig*. Püski kiadó Budapest, 2000, 20–22. o.).

²⁷ Mivel a kor német népzeneje többszólamú, abban a funkciós-harmóniai oldal egy elemi fokon (tercelés, esetleg kürtmenet, funkciójelző basszussal) természetesen jelen van.

– nem sokat törődve azzal, hogy ezen a megszokott tagoláson túl lehetséges-e Haydn- vagy Beethoven-témáknak másfajta elvű, részletesebb elemzése (amolyan tematikus <<mikroanalízis>>, amilyenhez hasonlóval például a modern nyelv- és irodalomtudomány egy ideje dolgozik).”

Tekintsük át először táblázat-formában Bartha Dénes Haydntól (a 4. és 5. számúak) és Beethoventől (a továbbiak) idézett kottapéldáit:

	A szint, melyen B. D. a 4 soros strófát keresi	A részlet elsődlegesen megvalósuló formája
4. a	4 x 2 ü.	Nagyperiódus 1. fele (? – a folytatás elágazik)*●
4. b	4 x 4 ü.	Periódus (kisütemes)
4. c	2 + 2 + 2 + 4 ü.	Népies motívumismétlés-füzér (a a a b)
4. d	4 x 2 ü.	Periódus *(V kvintszext)
4. e	4 x 2 ü.	Periódus*●
4. f	4 x 2 ü.	Egyszerű ismétlés (a b a b)
4. g	4 x 2 ü.	Periódus*●
5. a	4 x 2, egyben 4 x 4 ü.	Periódus**
5. b, c	4 x 2, egyben 4 x 4 ü.	Periódus
5. d	4 x 2, egyben 4 x 4 ü.	Periódus
6. a	2 + 2 + 2 + 1 + 1 + 4 ü.	Leginkább nagyperiódus 1. fele*
6. b	4 x 2 ü.	Nagyperiódus 1. fele*
6. c	4 x 2 ü.	Periódus? (inkább csak a a ^v b)*
6. d	4 x 2 ü. (folytatás?!)	Periódus ismételt utótaggal (4 + 4 + 5) *●
6. e	4 x 4 ü.	Periódus (kisütemes)
6. f	4 x 4 ü.	Periódus (kisütemes)*
7. a, b	4 x 4 ü.	Egyszerű 2 tagú – 2. fele ismétlődik ***(? – 7. a)
7. c	4 x 2, egyben 4 x 4 ü.	Periódus (ismétlése a „nagyobb strófa” 2. fele?)*
7. d	2 x 4 (ismétlésével 4 x 4) ü.	Periódus (ismétlése a „nagyobb strófa” 2. fele?)
7. e	4 x 2	Periódus*
7. f	4 x 4 ü.	Periódus (kisütemes)*●
8. a	4 x 4 ü.	Nyitva maradó a a ^v b (kisütemes)*

8. b	5 x 2 ü. (folytatás?!)	Periódus (a bővítés-lánccal valójában 22 ü.!)
8. c	4 + 4 + 6 + 4 ü.	Nyitva maradó a a ^v b indítása (8 + 10 + 26)***
8. d	2 + 2 + 2 + 3 ü.	Nyitva maradó a a ^v b (9. ü. elízió az ismétléssel)*
9.	4 x 2 (2 + 2 + 1 + 1 + 2) ü.	Periódus – [ha már, akkor 2 x (1 + 1 + 2)!]**
10.	4 x 4 ü.	Egyszerű 2 tagú – 2. fele ismétlődik ** (I kvartszext helye!)
11.	4 + 4 + 6 + 8 ü. (4 x 4-re redukálva)	Periódus (kisütemes), egyben a a ^v b+fejl. c c ^v *(e képletről ld. később!)
12. a	4 x 4 ü.	Periódus (kisütemes)
12. b	4 x 4.ü.	Periódus (kisütemes) – egyben 2 x (2 + 2 + 4)**

* a a^(v) b típusú formai megoldás a teljes idézet szintjén

** a a^(v) b típusú formai megoldás a teljes idézetnél eggyel alacsonyabb szinten

*** a a^(v) b típusú formai megoldás a teljes idézetnél eggyel magasabb szinten

● Azok az esetek, mikor B. D. közel jár ahhoz, hogy észrevegye az elv működését

E kottapéldák legfőbb tanulsága, hogy a klasszikus stílus formai képződményei általában több – jelen esetben gyakran három – különféle formaalkotó elv kölcsönhatásából, olykor úgyszólván birkózásából születnek. Amint láthatjuk, Bartha Dénes a 30 példa közül 19-ben az ütempárok szintjén keresi a strófák sorait. Ez a szám a 7 kisütemesen lejegyzett, valójában ugyanilyen léptékű esettel együtt összesen 26.²⁸ Ám mindössze 2 olyan akad köztük, ahol a strófa-elv meggyőzően, a periódus-elvvel egy szinten, azonos rangú formaalkotó tényezőként érvényesül: a 4. b és d példa. Egy harmadikban – 4. c – a tétel elején elhangzó alak még meggyőzőnek látszik. Sőt, ez az eset még független is a periódus-elvtől! A kezdő motívum sokszori ismétlődései során azonban a legelőször valóban négysoros formát más csoportosulások váltják föl, azzal többet nem találkozunk. A * jelű 14 esetben az első két (azonos, vagy rokon) ütempártól létrejöhetne a négysoroság, a „3-4. sor” közti kohézió azonban jóval szorosabb. 5 esetben (●) Bartha Dénes maga mutat rá erre,

²⁸ Ebből 4 esetben (5.a, b-c, d, 7.c) fölveti, hogy a strófikusság az eggyel magasabb szinten, a periódus ismétlését bekalkulálva is létrejön.

mindannyiszor „szeszélyes trükként”, vagy más ehhez hasonló szavakkal jellemezve a zeneszerző eljárását. Pedig itt **épp ez a törvényszerűség**: az a a^(v) utáni b bárhogy tagolódhat, csak nem az előzménnyel azonosan! Ilyenkor vagy át kell hidalni az ütempárok, ill. megfelelőik közti cezúrát, vagy apróbb, egy-egy ütemnyi egységeket kell létrehozni. Utóbbi eljárást Bartha Dénes a „3. sorban” olykor még konstatálja is, a folytatásra kiható következményekkel azonban ilyenkor sem számol.²⁹ E példákban tehát a periódus és a schönbergi értelemben vett mondat-elv mellett egy kisebb-nagyobb mértékben ható harmadik – alárendelt, recesszív – formaalkotó tényezőként számolhatunk a sorszerkezettel.

Bár a sorszerkezet 8 ütemes keretek közti egyértelmű érvényesülése a klasszikus stílusban nem gyakori, összegyűjtöttem egy csokorra valót a Bartha Déneséinél meggyőzőbb példákból (ha külön nem jelölöm, a tétel indításáról van szó):

Haydn: Esz dúr szimfónia Nr. 55 2.t.

Mozart: C-dúr szonáta K. V. 330 3. t. A kidolgozási rész eleje.

Luci care, luci belle- noktürn K. V. 346*

B-dúr vonósnégyes K. V. 458 1. t.

Kis éji zene k. V. 525 2. t.³⁰

D-dúr zongoraverseny K. V. 537 2. t.4.

C-dúr trió K. V. 548 3. t

G-dúr trió K. V. 564 1. t.*

Esz-dúr vonósötös K. V. 614 2. t.

Beethoven: B-dúr vonósnégyes Op. 18 Nr. 6 2. t.

²⁹ Rendkívül érdekes, hogy nem áll ezzel másként az amúgy kiváló megfigyelő Dobszay László sem! Igaz ő, elméleti premisszájának megfelelően, nem négysoros strófaszerkezetet, hanem négy binomot keres. De a 3-4. binom eltérő viselkedésében ő sem ismeri föl a törvényszerűséget. Pedig egyes eseteket olykor magyarázni is próbál. A 90. oldalon olvasható „túltagolás” szó elég közel jár a probléma nyitjához. De a lényegi következtetés itt is elmarad. Akár csak a következő oldalon, ahol pedig még közelebb kerülünk hozzá (ezúttal nem a „túltagolásos”, hanem a másik lehetőséghez): „Gyakori elrendezés, hogy a periódus első és második ütempárja között tematikus megfelelés van (ismétlés, szekvencia), a második félperiódus viszont inkább összefogja a két ütemet (tehát a benne lévő két ütempár kevésbé válik el egymástól). A melodikusan „megmagyarázott” párhuzamosság ilyenkor inkább az 1–2./3–4. ütem, s nem a periódus két fele között áll fenn. Vagyis – „szomjan halok a forrás vize mellett”...

Dobszay László i. m. ide vágó példái: 1. a, b (I kvartszext!), 6. b, c (csak „a cezúra eltűnését” teszi szóvá), 49. b, d, e, h, i, j, k, n, 51. (a 6. ü. súlyváltása az itt még nem közölt folytatásban!), 71. a, b, c, 72. b, c, h, 73. a, 81. a, c (az itt nem közölt folytatással!), 92. f, h, i, 94. a (a felütés sorsa...), 99. b (a magyarázat megint majdnem rátapint a lényegre), 115. (az „ellencsoportról” nem derül ki, hogy az pont a 6–7. ütem közti cezúrát áthidaló hemiola!), 146. a, b, c (itt még az A A B képlet is megjelenik! – a második A részt bővítménynek gondolja...).

³⁰ Ezt a példát hozza a megfelelő struktúra illusztrációjaként Jurij Nyikolajevics Holopov. Холопов, Ю. Н. *Метрическая структура периода и песенных форм*. In: Проблемы музыкального ритма. Сборник статей. (A periódus és a dalformák metrikus struktúrája. Ezt az írást az ezt tartalmazó gyűjteményes kötet – A zenei ritmus problémái – több tanulmányával együtt lefordítottam, publikációjuk napirenden van.) Музыка Москва, 1977, 108–109. o.

G-dúr szonáta Op. 31 Nr. 1 3. t.
 G-dúr szonáta Op. 79 2. t.
 c-moll hegedű-zongora szonáta Op. 30 Nr. 2 2. t.
 G-dúr hegedű-zongora szonáta Op. 96 2. t.
 D-dúr cselló-zongora szonáta Op. 102 Nr. 2 2. t.
 Mollys Abschied – dal Op. 52 Nr. 5
 An die ferne Geliebte – dalciklus Op. 98 Nr. 1*

*: a 3. sor (ütempár) „tútagolása” e néhány esetben nem jár a négysoros szerkezetet gyengítő következményekkel (vagyis, a Bartha Dénes által idézett esetek zömével ellentétben nem hat ki sem a 3-4. sor kapcsolódására, sem magára a 4. sorra).

Térjünk most Bartha Dénes maradék 4 példájára.

Három ezek közül valóságosan 4 x 4 ütemes szerkezet:

7. a, b Egyszerű kéttagú forma a 2. tag ismétlésével

10. Egyszerű kéttagú forma a 2. tag ismétlésével (esetleg 4 tagú periódus a 3-4. tag ismétlésével)

Mindkét esetben fölmerülhet a $4 + 4 + 8 + 8$ ütemnyi a $a^v b b$ képlet szerint való értelmezés is (a b részek szerkezete $2 + 2 + 4$, ahol a 4 az előző ütempárok szekvenciális folytatásaként indul), az első a rész zárata azonban elég erős ahhoz, hogy e lehetőség ne kerekedjen a négysoroság érzete fölé.

8. c Ez a részlet, bár az egyik leghosszabb példa, nem zárt szerkezet. (Kisütemesnek is vehető?) Egy hasonló példa: Mozart Sinfonia concertante K. V. 364 1. t. 38-66. ü. ($2 + 2 + 2 + 2 + 21$, $a+b a+b c$, vagyis az ismétlődő 4-4 ütem szervesen torkollik egy másfajta folytatásba)

A strófikusként jellemezhető 4 x 4 ütemes szerkezet néhány példája:

Valódi, periódustól független 4 sorosság

Mozart: G-dúr hegedűverseny K. V. 216. 3. t 265–290. ü. ($a a b a$,³¹ a 3-4. sor ismétlésével)

Esz-dúr – Kegelstatt – trió K. V. 498 1.t. (4 rokon sor, a 4 x 4 szerkezet erősebb, mint az a a^v fejlesztés formára irányuló hajlam)

³¹ A gyakorlatilag szó szerinti ismétlésből nem lesz periódus, hiszen ha a zárlatok közt nincs különbség, úgy épp a korrespondenciájukból eredő kohézió nem tud föllépni. Ugyanez vonatkozik a Beethoven Op. 11-ből és Op. 70 Nr. 2-ből vett példákra. E téren vitatom Dobszay Lászlónak (i. m. 72–73. o.) a periodizálás metrikai vetületének abszolútizálásából fakadó álláspontját.

Varázsfuvola Nr. 21 (4 + 4 + 4 + 6, vehető a b c a^v-nak, de lényegében 4 rokon sor; a 4. ü.határozott egész zárata miatt nem lehet egyszerű kéttagúság)

Beethoven: G-dúr vonósnégyes Op. 18 Nr.2 4. t. (4 rokon sor, anyaguk később periódussá is formálódik)

B-dúr trió Op. 11 3.t. (a a b a – olasz dallam: *Pria ch'io l'impegno*, variációsorozat témája)

Esz-dúr trió op. 70 Nr. 2 2. t. (a a b b – az ismétlés csak hangszerelésben tér el; ha nem 2/4 lenne az ütemmutató és nem 4 + 4 ütemes periódussal folytatódna, fölvehetnénk az egyszerű kéttagú forma lehetőségét nagyütemes írásmódban, ismétlésekkel)

4 sorosnak is tekinthető 4 tagú periódusok

Mozart: C-dúr szimfónia K. V. 551 3. t. (a a^v b c – lejtése miatt nem lehet kisütemes)

Figaro házassága Nr. 3 – Cavatina (4 + 4 + 4 + 8, a a^v b c – lejtése miatt nem lehet kisütemes)

Don Giovanni Nr. 10/a – Ária (a b c d, a zárlatrend miatt nem lehet egyszerű kéttagú)

Klarinétötös K. V. 581 2. t (4 + 5 + 4 + 7, a b c d, a zárlatrend miatt nem lehet egyszerű kéttagú)

Beethoven: Á-dúr hegedű-zongora szonáta Op. 12 Nr. 2 3. t (a b a^v b^v, utána ismétlődik is)

C-dúr zongoraverseny Op. 15 1. t. (a a^v b c)

B-dúr zongoraverseny Op. 19 1. t. (a a^v b b^v)

De kisebb-nagyobb fenntartásokkal a klasszikus irodalom összes nagyperiódusát is ide sorolhatnánk.

Utoljára egy olyan példát hagytam, ahol Bartha Dénes az ismétlést tekinti „3-4. sornak”

7. d „Önmagában véve 4-4 ütemes periódus = félstrófa (A B), mely a Beethoven által kívánt azonnali ismétléssel válik csak teljes A B A B strófaszervezetté.”

E példa egy igen kényes kérdés kellős közepébe vezet: mennyiben számoljunk az ismétléssel, mint formaalkotó tényezővel? Mielőtt erre

részletesen kitérnénk (ami elkerülhetetlen), nézzük meg közelebbről ezt az esetet és helyét a közölt példák sorában.

Amit Bartha Dénes a 7. d példáról megállapít, azt jószerivel minden ismétlődő a b tartalmú periódusról (de alighanem az ismétlődő a a^v tartalmúakról is) elmondhatná. Itt valószínűleg azért nem teszi többször, mert ez az egyetlen a példák között, melynek első fele semmiképpen sem tagolható tovább „2 sorra”.

Az a fajta kétértelműség pedig, ami 4 további (5. a, b-c, d, 7. c) példában a 4 x 2 és 4 x 4 szerű értelmezés közt fölvetődik, ebben a mértékben (az 5-8. ütemek „3-4. sor”-voltával kapcsolatos fenntartásaimat föntebb már szóvá tettem!) ilyen erővel a példák több mint felénél fennállhat: lényegében minden olyan ismételt periódusnál, ahol az előtagot nem szakítja szét túlzottan a közepén található cezúra (mint ahogy a 7. f példában), így az egységes sorként (is) képes hatni.

A harminc példa közül mindössze nyolcban nem beszélhetünk az ismétlődés valamilyen módjáról:

Tizenhat esetben (legfeljebb a faktúra, vagy a regiszter változásával) szó szerint ismétlődik a teljes anyag. Ezt a kottapélda az esetek felében jelzi, másik felében nem.

A 4. f példában már a közölt 4 + 4 ütem második fele is szó szerinti ismétlődés.

A 6. a és b példák a folytatásban variált ismétlődéssel egészülnek ki nagyperiódussá.

A 4. a példa folytatása ugyanígy indul, ám később másfelé ágazik.

A 7. a-b és 10. példa második fele ismétlődik (ez mindkét esetben jelölve van, a 7. b-ben pontatlanul).

Ennek fényében tehát azt mondhatjuk, hogy a 7. d példa e sorba való felvétele csak akkor lenne jogos, ha minden esetben számításba vennénk az ismétlődés következményeit, azt, hogy ezek hatnak-e érdemben a forma-értelmezésre, vagy nem.

III. Mennyiben számoljunk az ismétléssel, mint formaalkotó tényezővel?

Azok a zenei formák, melyek a klasszikus stílusban ütempárnyi nagyságrendet meghaladó egységek – teljesen, vagy lényegében szó szerinti, ismétlőjellel jelölt, vagy kiírt – ismétlésével rendszeresen élni szoktak, mind **az előző korszak táncos alapú homofon műfajaiban** gyökereznek.

A barokk kor szvitmuzsikáját vizsgálva egyértelműen megállapíthatjuk, hogy a szabad-improvizatív jellegű, emellett helyenként polifon anyagból fogalmazott bevezető tételeket és egy-egy rondó-formájú tételt leszámítva

minden esetben csupa két, egyaránt megismételt szakaszra tagolódó tételt látunk. Ebben nincs különbség gyors és lassú, stilizált és tényleges használatban levő táncok között. Ezek a megismételt szakaszok az 1600-as évek mestereinél egy-egy tételen belül nagyjából azonos terjedelműek és kezdetben nem szerveződnek periódus-szerűen. Ez utóbbi eljárás aztán a század vége felé, Buxtehude cembalosztvitjeiben már megjelenik, de kizárólag a sarabande-tételekben. J. S. Bachnál aztán változatosabb kép fogadja a megfigyelőt. A négy hagyományos saroktétel közül az Allemande, Courante és Gigue körvonalai a régiók maradnak. A forma megfoghatóságára irányuló törekvés itt nem a metrikai természetű, periódus-alapú rendeződésen, hanem a szabadon fejlesztett jelleget megtartva, a moduláció formaalkotó értelmű alkalmazásán és a zárlatok, majd egyre inkább előterük rímelésén keresztül érvényesül. Ennek eredménye fokról fokra közelít a későbbi szonátaformához.³² A sarabande, valamint a ciklusba utána beillesztett újabb divatú, „második generációs” francia eredetű táncok³³ mind periódus-alapon rendeződnek, a klasszikus egyszerű két-, vagy háromtagúsággal teljesen, vagy majdnem megegyező módon.³⁴ A háromtagúságnak tekinthető esetek sem ezekben a táncokban, sem a klasszikus expozíció-kidolgozás-visszatérés tagozódást olykor már teljesen megvalósító szonátaelőzmény-formákban³⁵ nem hozzák magukkal a hagyományos ismétlőjel-használat változását: az első tag külön, a másik kettő együtt ismétlődik.

A bécsi klasszikusok gyakorlata az ismétlések és ismétlőjelek alkalmazásában ebből a hagyományból, mint természetes adottságból indul ki. Ha táncdarabokról van szó (az egyszerű két- vagy háromtagúságok ilyenkor többnyire összetett háromtagú – triós – formába épülnek be), továbbra is ugyanezt találjuk. Ciklikus művek triós formájú menüettjeiben-scherzóiban ezen legfeljebb annyi változik, hogy a trió utáni visszatéréskor Beethoven gyakran kiírja: ekkor már nem kér ismétlést (Da capo al Fine senza replica, vagy senza

³² Több esetben, főleg a Gigue tételeknél a polifon műfajok hatása is jelentős, bár ez sokkal inkább a faktúra alakítását és a témák kezelését (tükörfordítások!), mint a szorosan vett formát befolyásolja.

³³ E tekintetben csak a Bourrée-tételek mutatnak bizonyos ingadozást a kétféle formálásmód között.

³⁴ Az egyetlen lényeges különbség: a motivikus rokonságnál és rímelő „szigeteknél” konkrétan dallami visszatérés egyelőre sokkal kisebb szerepet játszik – nem csak a kéttagú formákban, de a háromtagúakban is, ahol a frissen, újdonságként ható feszes 3 x 8-as szerkezet és a hangnemi visszatérés még elégséges erejű formaalkotó tényezőnek bizonyul.

³⁵ Ezeket az eseteket nem szvit-tételekben találjuk: Bachnál a legtisztább példák az É-dúr kétszólamú invenció, a WTK II. D-dúr prelúdium (nagyjából az f-moll is) és az Esz-dúr fuvola-cembalo szonáta 3. tétele (Utóbbi mű hitelessége nem vitán felüli, ld. *Grove-monográfiák. A Bach-család*. Zeneműkiadó Budapest, 1989, 160. o.)

repetizione).³⁶ Már ez is fölvetetheti a kérdést: mennyire tartoznak az ismétlések e formák lényegéhez?

Gyakran előfordul azonban, hogy az egyszerű két-és háromtagú formák nem triós formákban, hanem az összetett háromtagúság laza szerkezetű középrészt tartalmazó változatában, variációs, vagy más – rondó, szonátarondó, olykor akár szonáta – formájú tételekben vesznek részt. Tagjaik ilyenkor gyakran csak az első esetben ismétlődnek, később már „senza replica” térnek vissza. A Haydn rondóformáinak vizsgálata során talált 14 nagy bécsi rondó³⁷ közül pl. csak kettőn vonulnak végig a rondótéma ismétlődései, a többiben a tétel kezdete után elmaradnak. Sok esetben pedig már első alkalommal sincs ismétlődés. Lássunk erre néhány egyszerű kéttagú példát³⁸:

Haydn: Esz-dúr szimfónia Nr. 84 4. t

Mozart: D-dúr szonáta K. V. 576 2. t.

C-dúr zongoraverseny K. V. 503 3. t.

Esz-dúr vonóstrió-divertimento K. V. 563. 6. t. (nagyperiódus-alapon)

Titusz kegyelme Nr. 3 – duett

Die kleine Spinnerin – dal K. V. 531

Sehnsucht nach dem Frühlinge – dal K. V. 596

Im Frühlingsanfang – dal K. V. 597

Das Kinderspiel – dal K. V. 598

Beethoven f-moll szonáta Op. 2 Nr. 1 2. t.

Á-dúr szonáta Op. 2 Nr. 1 2. és 4. t.

Esz-dúr szonáta Op. 7 4. t.

Asz-dúr szonáta Op. 26 1. t.

g-moll szonáta Op. 49 Nr. 1 2. t.

C-dúr rondó Op. 51 Nr. 1

g-moll cselló-zongora szonáta Op. 5 Nr. 2 2. t.

B-dúr vonósnégyes Op. 18 Nr. 6 2. t.

Esz-dúr vonósnégyes Op. 74 2. t (9 + 9 ütem, 6 ütemnyi külső bővüléssel)

Esz-dúr vonósnégyes Op. 127 2. t.

³⁶ A zongoraszonáták menüett, vagy scherzo tételeiben négy ilyen esetet találunk (két további a kiírt visszatérésnek csak az első periódusa ismétlődik), de pl. az Op. 25-ös Szerenádban a négy triós formájú tételből három ilyen.

³⁷ Nagy bécsi rondó alatt azokat az 5 részes rondókat értem, ahol a rondótéma egyszerű két-, vagy háromtagú forma, az epizódok terjedelme pedig ezzel arányos.

³⁸ Közel ekkora listát az ismétlés nélküli egyszerű háromtagúságokról is mellékelni lehetne, de ez a forma a strófikuság szempontjából kevésbé érdekes.

D-dúr vonóstrió Op. 9 Nr. 2 4. t. (nagyperiódus-alapon)
 Esz-dúr variációk – zongorástrió Op. 44 (téma)
 Prometheus teremtményei – balett Op. 43 Nr. 5 (Andante quasi Allegretto), Nr. 8 14–29. ü. (Rondótéma)

Nem túl ritkák az olyan egyszerű kéttagúságok sem, ahol csak a második tag ismétlődik.³⁹ Ezt nevezi Bartha Dénes *gegenbar* formának, példái közt ilyen a 7. a-b és a 10. Néhány további eset:

Haydn: Esz dúr szimfónia Nr. 84 2. t.

Mozart: B-dúr szerenád K. V. 361 5. t. Allegretto (kisütemes)

Klarinétötös K. V. 581 4. t. 6. variáció – 106–129. ü. (az ismétlés átharmonizálva)

Klarinétverseny K. V. 622, 2. t. 60–83. ü. (visszatérés a laza szerkezetű középrész után; az ismétlés egy ponton jellegzetes átharmonizálva)

Beethoven: IX. szimfónia, 4. t. (az Örömóda dallama)

C-dúr szonáta Op. 2 Nr. 3 4. t. középső, F-dúr epizód (kisütemes írásmód, az utolsó 4 ill. 2 ütem helyén minore hangnemből induló moduláló visszavezetés kezdődik)

G-dúr szonáta Op. 14 Nr. 2 2. t. (írásmód-lépték tekintetében a tétel az Op. 40-es G-dúr Románc indításával összevetve ébreszt bizonyos kétségeket)

Esz-dúr szonáta Op. 27 Nr. 1 4. t.

Mailied – dal Op. 52 Nr. 4.

Prometheus teremtményei – balett Op. 43 Nr. 8 30–53. ü. (d-moll epizód), Nr. 13 18–33. ü. (1. epizód)

D-dúr cselló-zongora szonáta Op. 102 Nr. 2 2. t. (a visszatéréskor ismétlés nélkül)

Das Glück der Freundschaft – dal Op. 88 nélküli, a 2.-ban a második tag ismétlődik, sőt (az előző eset fordítottja: az 1. strófa ismétlés nélkül, az ezt követő coda egy újabb, erősen variált ismétlődésként indul)

Akadnak emellett olyan megoldások is, amikor egy egyszerű kéttagú forma tagjai nem külön-külön, hanem együtt ismétlődnek. Lényegében ez történik a

³⁹ Ez a megoldás eggyel kisebb léptékben, a periódus szintjén gyakoribb.

Ha jóval ritkábban is, de az egyszerű háromtagúságnak is van hasonló változata: ez ott a b a b a képletű formát eredményez (az orosz szakirodalom ezt „három-öttagú formának” nevezi, ilyen pl. Beethovennél az Op. 33-as Bagatellek 1. és 6. darabja, lényegében az Op. 53-as C-dúr szonáta 3. tételének rondótémája is).

négy főtebb fősorolt Mozart-dalban, ha, a szerző szándéka szerint, több strófával adjuk elő őket. Két további példa:

Haydn: D-dúr szimfónia Nr. 86 4. t.

Beethoven: G-dúr szonáta Op. 31 Nr. 1 3. t.⁴⁰

A teljesség kedvéért említsük még meg Beethoven Op. 90-es e-moll szonátájának 2. tételét, ahol a tételt indító egyszerű kéttagú forma tagjai fordított sorrendben, a b b a képletet alkotva ismétlődnek.

A legbeszédesebbek mindazonáltal azok az esetek, mikor egy zeneszerző ugyanazt a zenei anyagot különböző műveiben használja föl, hol ismétléssel, hol a nélkül.

Beethoven az Op. 49 Nr. 2-es G-dúr szonáta rondóformájú 2. tételének elején ismétlés nélkül hozza az egyszerű háromtagú rondótémát. Ennek első periódusa, más, de szintén egyszerű háromtagú folytatással megtalálható az Op. 20-as Szeptett 3. tételében. Ez a tétel triós formájú menüett, az összes ilyenkor szokásos ismétléssel (még „senza replica” utasítás sincs a Trió után).

A Mozartnál kínálkozó két példa egyike hasonló természetű: a *Figaro házassága* Nr. 9-es áriája (*Non più andrai...*) kezdő periódusának csak utótagja kap variált zárlatú ismétlést. Mikor aztán a szerző ezt az igen népszerűvé vált részletet beilleszti egy kontratánc-ciklusba (K. V. 609 Nr. 1), az ott 2/4-es ütemben leírt dallam mindkét fele ismétlődik. A változás, akár csak az előző esetben, itt is a táncos műfaj igényeivel, konvencióival magyarázható.

Még érdekesebb a *Varázsfuvola* két ajtónállójának esete (2. felvonás, 28. Auftritt).

Ez a különös duett egy reformáció-kori koráldallamot használ föl cantus firmus gyanánt.⁴¹ A BAR-formájú dallam első *Stollenjének* ismétlését Mozart elhagyja, pedig az itt egyértelműen formaalkotó tényező volna! Joggal gondolhatnánk: Mozart emlékezetében megragadt ez a (talán Lipcsében hallott) számára egzotikusan modális dallam, és, ahogy az opera fennmaradt vázlatai⁴² tanúsítják, egy kevésbé jellegzetes saját ötletét feladva alkalmazta a szóban forgó jelenetben, miközben annak eredeti formájával esetleg nem is volt

⁴⁰ Ha valahol, úgy itt lehet helye az olyan szellemű kétértelműségnek, hogy az első periódust 4 x 2, a teljes egyszerű kéttagúságot 4 x 4 alapon tekintjük strófászerkezetnek.

⁴¹ *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*. A dallam első ismert forrása az 1524-es erfurti énekeskönyv. A ma használatos német evangélikus énekeskönyvben (EKG) 177., a magyarban 257. számon található. Harmonizációi a Bach-korálok magyar kiadásában 5-7. számmal szerepelnek.

⁴² Ezek az új Mozart-összkiadásban az opera partitúrájának függelékeként megtalálhatók.

tisztában. Utóbbi feltételezést azonban két adat is világosan cáfolja. Az egyiket rögtön az említett vázlatok közt megtaláljuk: itt látható ugyanis a koráldallam három kanonikus szólammal körbeszótt feldolgozása, mely, bár befejezetlenül maradt, eljutott a kérdéses pontig, ott pedig egyértelműen jelzi az ismétlést (sőt, a *prima voltát* is). A másik adat egy beszámoló Mozart 1789-es lipcsei látogatásáról.⁴³ Ez leírja, hogy Mozart a Tamás templom orgonáján a *Jesus, meine Zuversicht* koráldallamra improvizált. E dallam pedig nem csak szintén BAR-formájú, de sorai elég rövidek ahhoz, hogy ez a forma teljes egyértelműséggel nyilatkozzon meg. Az ismétlés itt bizonyosan elhagyhatatlan.⁴⁴

Említsünk meg Mozarttól még egy különös esetet. A K. V. 138-as F-dúr vonósnégyes-divertimento fináléjában az első periódus ismétlőjelben áll. E részlet későbbi visszatéréseit Mozart a kotta fölé írt *ad libitum* ismétlőjelekkel látta el. Ezek egyike, ahogy az új Mozart-összkiadásból kiderül, hibás helyen van (a 26. ü. helyett eggyel korábban!).⁴⁵ E példa is azoknak az eseteknek számát szaporítja tehát, melyek szerint Mozart aligha tulajdonított döntő jelentőséget az ismétlőjeleknek.

E hosszas kitekintést azért kellett előre bocsátanunk, hogy a leírtak, nem utolsósorban pedig a felsorolt példák tanulságait mérlegelve állást merhessünk foglalni egy rendkívül kézenfekvő, ám Bartha Dénes által nagy ívben megkerült kérdéstről.

A négysoros strófászerkezet feltételezése a perióduson belül, mint láttuk, többnyire erőltetett. Bár a nyolcütemes szerkezetben a négy ütempár („binom”) jelenléte mindig kimutatható, a 3-4. közti kohézió – sőt, akár az 1-2. közti is – rendszerint erősebb annál, mintsem hogy a négysorossággal, mint egyenrangú formaalkotó tényezővel számolni lehessen. Az a lépték, ahol a négysorosság, az egyéb formaalkotó tényezők mellett „helytállva”, valóban érvényesülni tud, a **4 x 4 ütem**. A klasszikus stílus leggyakoribb 4 x 4 ütemből álló szerkezete pedig mégis csak **az egyszerű kéttagú forma**.

Bartha Dénes példái közt találunk ugyan két ilyen formát (7. a-b, 10.) ezekben azonban csak a második tag ismétlődik, az első nem. Így a forma eseteinek ismétlőjellel lejegyzett nagy többsége nála egyáltalán nem kerül szóba.

⁴³ Ld. *Mozart-breviárium*. Zeneműkiadó Budapest, 1974, 399. o.

⁴⁴ E korál az EKG-ban (Berlin 1985) 330., a magyar evangélikus énekeskönyvben a 369., a Bach-korálok magyar kiadásában a 214-215. számmal szerepel. A kérdéstről ld. még a 68. jegyzetet.

⁴⁵ A különös, formailag kétértelmű tételre Olsvay Endre hívta föl figyelmemet.

Bár az egyszerű kéttagú forma a tagokon (különösen az elsón) belüli periodizálás miatt azért inkább 8 + 8-as, mint 4 x 4-es szerkezet, utóbbi hajlam, különösen a visszatéréses (a a^v b a^v, a b c b^(v), néha a b c a^v) esetekben, jól érvényesül. Zavarja-e ezt az első tag ismétlése? A két utolsó adatsorra támaszkodva a nemleges választ javaslom, hiszen ezek azt mutatják, hogy az egyszerű ismétlés nem tartozik a forma lényegéhez, alkalmazása vagy elmaradása (a tétel közben, vagy akár már az elején) nem eredményez más minőséget.

Közvetve alátámasztja ezt a szonátaformák vizsgálata is. Amint már mondtuk, a szonátaforma is egy mindig ismétlőjellel lejegyzett barokk szvittétel-típustól származtatható. Ám már a barokk szonátaelőzmény-formák közt találunk ismétlőjel nélkülieket. J. S Bachnál pl. az alábbiakat:

g-moll háromszólamú invenció (Sinfonia)

a-moll hegedű-szólószonáta 1. t.

WTK II. g-moll prelúdium

G-dúr partita – Praeambulum

Á-dúr csembalóverseny 3. t (a concerto-formába ágyazva)

A klasszikus stílusban pedig, főleg a lassú tételekben, egyáltalán nem ritkák az ismétlőjel nélkül írott szonátaformák. És míg a szélső tételekben az expozíció többnyire azért ismétlődik, a kidolgozás és visszatérés együttes ismétlése már gyakran elmarad. Nincsenek ismétlőjelek Mozart szonátaformájú operanyitányaiban. És akkor még nem említettük a szonátarondó-formát, ahol a szonáta-elv úgy érvényesül maradéktalanul, hogy az expozíció sosem ismétlődik.

A fentiek alapján a következő általános következtetést javaslom levonni:

A klasszikus formák fővonalát képviselő típusokban, melyek szerveződésében a funkciós-harmóniai tényező a metrikaival vagy azonos, vagy azt meghaladó súllyal van jelen – előbbieket a periódusból továbbépülő egyszerű és összetett, valamint rondószerű formák, utóbbiak a szonátaforma különféle esetei – az ismétlőjellel, sőt a legalább félperiódusnyi területek egyszerű ismétlésével csak akkor kell formaalkotó tényezőként számolni, ha az nem rutinszerű, konvencionális, hanem egyedi módon, a zeneszerző által mintegy „kézi vezérlésre kapcsolva” történik.⁴⁶ A formálás korábról, vagy a népének mondható gyakorlatból hagyományozódott egyéb módjaiban viszont az egyszerű ismétlés valós formaalkotó tényező. Ilyenek a strófikus szerkezeteknek

⁴⁶ Ennek kitűnő példája Pizarro bevonulási indulója Beethoven *Fidelio*jában (Nr. 6).

a funkciós-harmóniai periodizálás gyámkodásától mentes esetei, valamint a BAR-formának tekinthető jelenségek.⁴⁷

IV. Zene és verselés

Az előző fejezetben a klasszikus zenei formáknak végső soron a táncmuzsikára visszanyúló eredetére mutattunk rá. Vonjuk be most a képbe a valaha volt szinkretikus egység harmadik résztvevőjét, a költészetet is. Ennek kapcsán két kérdésre keressük a választ:

A) Fölismerhető-e a költői strófaszerkezet hatása a zenei formaképződésre?

A verses szövegek többségét egy változatlanul végigvonuló strófaszerkezet szokta tagolni, formába szervezni. Ehhez hasonlóan a klasszikus zenében csak néhány műfajban – a több strófával énekelt dalokban, a variációsorozatokban, a triós és többtriós forma bizonyos eseteiben (ha minden tagformájuk azonos szerkezetű), vagy a táncfűzér-formákban⁴⁸ – tapasztalhatunk. Más formákon belül is találunk azonban olyan, sziget-szerűen elhelyezkedő formarészeket, melyek a versstrófák analógiái lehetnek.

A klasszikus stílussal kortárs költészetben a legegyszerűbb, legelterjedtebb strófatípus a négysoros lehetett. Ez természetes módon előáll a zenei anyagban is, amely – a tánc lépés-párok szimmetriájában gyökerező ösztönnel a háttérben – erősen hajlik az ilyen „binomokat” többszörösen összekapcsoló építkezésmódra.⁴⁹ Mivel pedig a sorpár strófának általában túl rövid, a költészetben gyakori nyolcsorososság viszont zenei struktúrájának hosszú, a négysorososság marad a mindkét területen jól beváló képlet. A kérdés csupán az: mekkora sorokkal számoljunk? Ehhez a költészetben nem találunk támpontot: akár a bécsi klasszikusokkal egy időben alkotó Goethét, akár magyar kortársait (pl. Kazinczy Ferencet) nézzük, a 4-5 szótagosaktól az ezt jó háromszorosan meghaladóig mindenféle hosszúságú verssort lehet találni.

⁴⁷ Hogy utóbbi mennyire volt jelen a XVIII. század végének délnémet-osztrák katolikus népénekeiben, arra a 68. jegyzetben még visszatérünk.

⁴⁸ Ezekre a következő fejezetben térünk ki.

⁴⁹ Ha nem is olyan túlnyomó mértékben, ahogy Dobszay László feltételezi.

Bartha Dénessel vitába szállva azt vallom: a periódus csak ritkán osztható négy önállóan tekinthető sorra.⁵⁰ Ezt a fentiekben igyekeztem alátámasztani, bemutatva olyan eseteket is, ahol ez az értelmezés mégis helytálló lehet – ezek többnyire lassú tételek dallamos kezdő periódusai, ahol van idő egy ütempárt sorként érzékelni, illetve a félperiódus időbeli kiterjedése elegendő ahhoz, hogy két sorra való tagolódásával valóban számolni lehessen.

A négysorosság igazi terepe azonban a 4 x 4 ütem. Ez néha közvetlenül alkot 16 ütemes egészet (a népzenei formálásra jellemző módon). A tipikus azonban inkább az, hogy a négysorosság a két periódusnyi egyszerű kéttagúsággal párhuzamosan, annak alárendelődve valósul meg. A formára jellemző ismétlések miatti aggályokat, azt hiszem, sikerült eloszlatni. Egyébként a korabeli költészetben sem igen szoktak sorpár-ismétléssel strófát képezni.⁵¹

A költői rímelésnek az egyszerű kéttagú formában a négyütemes „sorok” közti rokonság felel meg. Ennek többféle esete ismeretes: a $a^v b a^v$ (a két a^v lehet azonos, vagy eltérő), a $b c b^{(v)}$, a $a^v b b^v$, ritkábban a $b c a^v$ is. Az elterjedt versstrófa-képleteknek leginkább a két középső felel meg.⁵² A pontosság kedvéért persze meg kell jegyeznünk: ami a zenében a rímelés összetartó szerepét játssza, azt a költői eljárások közül inkább az alliterációhoz kellene hasonlítanunk. Hiszen az azonos betűvel jelölt zenei soroknak leginkább a kezdete szokott egybeesni, a zárlataik többnyire eltérnek.

A korabeli költészet természetesen számos más strófatípust is alkalmaz. Ezek azonban, úgy tűnik, nemigen voltak hatással a zenei formaképződésre. Egyetlen esetet találtam, mely körvonaláiban a szapphói strófára emlékeztet: Beethoven: f-moll szonáta Op. 2 Nr. 1 3. t. (3 hosszabb + 1 rövidebb sor). Más antik eredetű strófáknak, vagy a szonettnek, stanzának stb. úgy tűnik, nincs megfelelője.

Van azonban még egy zenei formaképlet, mely szinte bizonyosan egy strófatípushoz köthető. Ezt – egyelőre ideiglenes terminológiával – kiterjesztett mondatnak (ill. kiterjesztett impulzus-csoportnak) nevezném. Ez a nem is ritka struktúra szívében ellenáll minden más megközelítési módnak. Lényege: a kezdeti $a^{(v)}$ -t $b b^v$, ill. ennek megfelelő rövid, képlékenyebb fejlesztés

⁵⁰ Alighanem J. Ny. Holopov is némileg erőltetett módon szemlélteti a négysoros strófát a *Kis éji zene* 4. tételének főtémáján (i. m. 108. o., ld. a 30. jegyzetet).

⁵¹ Ezt időnként Ady Endre teszi meg. Karinthy Frigyes az *Így irtok ti* lapjain meg is csipkedti érte (ld. *A törpefejúek* c. paródiát).

⁵² Az elsőnek is vannak költészeti megfelelői: a limerick és a rubái. Ezeket azonban a bécsi klasszikusokkal kortárs német és olasz költők aligha ismerték.

szakasz követi, majd a formarészt ismét világosabb körvonalú c c^(v) zárja. Néhány példa (ahol külön nem jelölöm, a tétel eleje):

Mozart: c-moll szonáta K. V. 457 1. t.

Esz-dúr hegedű-zongora szonáta K. V. 481 1. t.

C-dúr zongoraverseny K. V. 467. 2. t.

Esz-dúr vonóstrió-divertimento K. V. 563 2. t.

Figaro házassága Cherubino Nr. 6-os Esz-dúr áriája

Beethoven f-moll szonáta Op. 2 Nr. 1 1. t. melléktéma (21–41. ü.)

é-moll szonáta Op. 90 1. t.

Esz-dúr zongoraverseny Op. 73 2. t.

E képlet ránézésre hasonlít a reneszánszból jól ismert villanella-formára. Az európai műzenéből ez a típus az 1600-as évek közepére eltűnt, tehát zenetörténeti folyamatosságról itt nem lehet szó. Valószínű azonban, hogy valamilyen, e műfaj strófaszerkezetét őrző verstípus fönmaradhatott: ha volt hagyományozódás, az, kizárásos alapon, csak ezen keresztül mehetett végbe. Igaz, Goethe és néhány kortársa verseit átnézve eddig nem találkoztam ilyennel. Akad viszont hasonló képletű vers a XIX. század magyar költőinél: Vörösmarty Mihály: *Jóslat* (1847), Petőfi Sándor: *A tintásüveg* (1845).⁵³

B) Van- e hatása a verselési módoknak a zenei anyag mikro-szintjére?

A bécsi klasszikusokkal kortárs német költészet legjellemzőbb verselési módja a súlyos és súlytalan szótagok szabályszerű váltakozásából létrejövő verssor-típus. E váltakozás többnyire egybeesik az európai nyelvekben gyakran jelentkező alternálási hajlammal: ennek eredménye súlyos-súlytalan szótagpárokból álló verssor lesz. De előfordul a három szótagos (egy súlyos, két súlytalan) csoportokból kialakuló versritmus is. Ez a rendszeres súlyváltkozás olyan hatást kelt, mely valamelyest hasonlít az időmértékes verslábakra. Mivel azonban a legtöbb mai európai nyelvben nincs hosszú és rövid szótag,⁵⁴ valódi jambusok, trocheusok, daktilusok ezen az úton nem hozhatók létre. Amit a

⁵³ Harlap M. G. *A zenei ritmika ütemrendszere.* (Харлап М. Г. *Тактовая система музыкального ритма.* Megjelent a 30. jegyzetben szereplő gyűjteményes kötet 7–47. oldalán.) Ld. e tanulmány általam készített (egyelőre kézirat) fordításának 131. jegyzetét.

A kérdés a *Világirodalmi lexikonban* (17. kötet. Akadémiai kiadó. Budapest. 1994. 82–84. o.) félreérthetően szerepel. A megfelelő címszó alatt ez áll: „... A 17. sz. közepétől a műfaj Itáliában kihalt, a táncdalhoz kapcsolódó versforma utóélete viszont a *villanelle* révén Európa-szerte máig tart.” A következő, *Villanelle* címszó viszont egy egészen más versformát ismertet.

⁵⁴ A magyar nyelv ilyen tekintetben kivétel. Így áll elő az a paradox helyzet, hogy míg Goethe, Hölderlin és társaik, nyelvük korlátaival birkózva, csak vágyakozni tudtak antik verselés-ideáljuk megközelítésére, költeményeik magyarra teljesen szabályszerű időmértékes formában fordíthatók. A „német hangsúlyváltó verselésről” ld. Szepes E.-Szerdahelyi I. *Verstan.* Gondolat Budapest 1981, 454–456. o.

zenében pl. I. V. Szposzobin,⁵⁵ vagy (részben az ő nyomán) J. Ny. Holopov⁵⁶ jambusnak, vagy Bárdos Lajos és Bartha Dénes⁵⁷ – lényegében velük megegyező módon – jambikus dimeternek nevez, az egy olyan, mindig felütéssel kezdődő ritmus-sor, mely egyaránt állhat azonos, vagy 1 : 2, sőt akár 1 : 3 arányban álló hangértékekből (utóbbi esetekben az ütem súlyoktól kezdve számított, vagyis ténylegesen hallható arány természetesen fordított). Mivel egyenlőtlen értékek esetén itt mindig a súlyosabb a hosszabb, ezért a ritkább, felütés nélküli esetek trochaikusnak minősülnek, pedig ezek semmiféle különbséget nem hordoznak az ütemek szintjén, így a karakter-eltérés is minimális.⁵⁸

Bárdos Lajos és Bartha Dénes „jambikus dimeterei” tehát egyszerűen azt jelentik, hogy a zenei anyag a német és számos más európai nyelvben gyakran a verseléstől függetlenül, a prózai beszédben is megjelenő alternálási⁵⁹ tendencia szerint szerveződik. A tényleges mozgás eközben állhat egyenletes, vagy váltakozva ismétlődő ritmusértékekből: az ütemmutató az előbbi esetben kettes, vagy négyes, az utóbbiban hatos, esetleg hármassal. A felütés gyakorisága abból következik, hogy a német nyelvben nagy százalékban vannak súlytalanul kezdődő szavak.⁶⁰ A csoportosulás több szinten is „binominális”, vagyis 2 – 4 –

⁵⁵ Способин И. В. *Музыкальная форма*. Музыка Москва 1980, 66–68. o. Szposzobin négyféle motívumot különböztet meg: ezeket amphibrachikusnak (˘-˘-˘), jambikusnak (˘-˘), choreikusnak (˘-˘) és csonkának (˘) nevezi. Ebben nála csak a súlyviszonyok számítanak, a hossz nem, az első két fajta mindig felütéses.

⁵⁶ Холопов Ю. Н. i. m. 107., 116–117. o., stb. Holopov Momignyre és Riemannra hivatkozva nevezi jambikusnak és choreikusnak a zene páros szerkezeteit, attól függően, hogy második, vagy első tagjuk súlyosabb. Itt is kizárólag a súlyviszonyok számítanak. A choreikus lejtést a magyar verstani terminológia inkább trochaikusnak hívja.

⁵⁷ Bárdos L. *Éneklő hangszerek*. In: Kodály emlékkönyv, zenetudományi tanulmányok I. Akadémiai kiadó Budapest 1953, 663–673. o. E tanulmány célja, hogy bemutassa: a barokk és klasszikus hangszeres zenében tovább élnek a korábbi korszakok verses szöveggel énekelt dallamai, így az ezekkel járó versformák is. Pozitív eredményként lényegében egyetlen ilyen versformát mutat föl – a jambikus dimetert, ill. annak közeli (dupla sorként összekapcsolt, ill. katalektikus) változatait. Ennek időmértékes típusa a kései latin ambrózián verssor, ill. strófa, a hangsúlyos pedig a jellemző német alternáló verssor, mely szinte mindig felütéses. Mivel Bárdos a kettőt gyakorlatilag azonosítja, nála is kizárólag a súlyviszonyok esnek latba. Bartha Dénes pedig őt követi, hivatkozik is rá (i. m. 127. o., 9. jegyzet).

⁵⁸ Az antik időmértékes verselésben nincs kapcsolat egy szótag hossza és súlyos, vagy súlytalan volta között. E két tényező a magyar nyelvben is független egymástól. Így magyarul olyan jambust is lehet írni, ahol következetesen a rövid szótagok a súlyosak, így az egész verssor is súlyosan kezdődik:

Bolond király rivall reám magas torony fokán:

Borulj elém, avagy kemény vasam talál bokán!

Beethovennél egyébként olykor találunk olyan felütés nélküli témafejeket, melyekben a rövid „szótag” kerül súlyos helyre. Pl. Esz-dúr szonáta Op. 7 1. t. első melléktema, B-dúr zongoraverseny Op. 19. 3. t. Az Op. 44-es trió-variációk 10. darabján pedig éles ritmus-sor vonul végig. Ez már valódi karakter-különbséget eredményez.

⁵⁹ E tendencia a magyar nyelvre kevésbé jellemző, ám hosszabb szavainkban azért megjelenik: ld. pl. földalatti, megcselekszi, naplemente, burgonyacukor, cseresznyevirág, epevezeték, hadra fogható, kutyakaparó, lencsefőzelék, leheveredett, panasziroda, bagariacsizma, kukoricatábla, telemerítette, stb.

⁶⁰ A magyar és a cseh népzeneben, melyek mögött minden szót súlyosan kezdő nyelv áll, szinte nincs is felütéssel induló népdal. És az is aligha véletlen, hogy Mozart prágai barátjánál, F. X. Dušeknél 23 szonátatételből egyetlen felütéses akad (*Sonate per il clavicembalo*. Editio Supraphon Prága, 1977). A kérdésről részletesebben ld. Harlap, M. G., i. m.

8 ütemenkénti hajlamában pedig részben ugyanez a tendencia nyilvánul meg (magasabb szinteken), részben pedig olyan köznapi, ha úgy tetszik, népi dallamvilág hatása érvényesül, melyben mind a zene, mind a szöveg (ha van) lejtése mögött a **tánclejtés-párok** szimmetriára hajló rendszere húzódik meg. Ha tehát valamit szervező elvként kiemelünk a köznapi-népi zenélésben még a klasszika korában is tetten érhető szinkretikus egységből, az talán inkább a táncos, mint a költészeti elem lehet. A páros tánclejtés ekkoriban legjellemzőbb megjelenési formájára, a kontratáncre jelen írás utolsó fejezetében térünk ki. Előbb azonban még két kérdést kell érintenünk.

A hangsúlyos verselés nem merül ki az alternáló „jambikusságban”. Amint már említettük, nem ritkák a három szótagnyi csoportokon alapuló verssorok sem, Goethe dalai és balladái közt pl. jó néhány ilyen láthatunk.⁶¹ Az ilyen verssorok zöme is felütéssel indul (ez hol egy, hol két egységnyi), verslábaik pedig sokkal inkább a zene hármas üteméhez, ill. triolájához, mint a daktilushoz, vagy anapestushoz hasonlítanak. Ezzel együtt a hármas ütemről is elmondhatjuk, hogy elterjedtsége mögött inkább a táncos, mint a költészeti háttér áll.

A klasszikus stílus táncos lejtésű zenéi egy ideig a hármas ütemű menüett csaknem osztatlan uralma jegyében születnek. Ez az egyetlen a barokk „második generációs” táncai közül, mely sokáig a stílusváltás után is töretlenül őrzi népszerűségét. A táncmuzsikaként komponált sorozatok mellett a menüett utat talál a kor legtöbb ciklikus műfajába, legalább négy tétel esetén azok elmaradhatatlan részévé válik.⁶² Lejtése annyiban alakul át, hogy a többnyire súlyosan kezdődő barokk alak helyett egyre többször a felütéses változattal találkozunk.

Bartha Dénes találóan ragadja meg azt a pillanatot, mikor a korszellem általános változásához igazodva, a mind zeneileg, mind táncként egyszerűbb, páros lejtésű kontratánc egy időre az érdeklődés homlokterébe kerül. A menüett ekkor a műzenében scherzová,⁶³ a köznapi táncmuzsikában ütemenként alighanem csak egyet lépő, gyakran 3/8-ban írt „német tánccá” gyorsul. Ha pedig megtartja eredeti tempóját, jó néhány esetben vagy szilaj-szikrázó fantáziává lényegül át (mint Mozart kései g-moll kompozícióiban⁶⁴ és Haydn utolsó csonkán maradt vonósnégyesében), vagy afféle nosztalgia-darabbá válik

⁶¹ Ld. pl. *A nagy kofta dala*, *Ballada az elűzött és visszatért grófról*, *A villikirály*, *A hű Eckart*, stb.

⁶² A négynél több tételes ciklusokban pedig rendszerint kettőt is találunk belőle.

⁶³ Beethoven kései scherzo-tételei, a menüett-összel való teljes kenyértörés jegyében gyakran már páros üteműek (az Op. 101-es Á-dúr szonátától kezdve).

⁶⁴ g-moll vonósötös K. V. 516 2. t., g-moll szimfónia K. V. 550 3. t.

(mint Beethoven VIII. szimfóniájában).⁶⁵ Bécs külvárosaiban és vidéken azonban ekkor már javában zajlik az az átalakulás, melynek során a menüett, az egyszerűsödésnek egy más útját bejárva, ländlerré folklorizálódik.⁶⁶ E folyamat folytatásának gyümölcse lesz a keringő, mely egy nemzedékkel később látványosan hódítja majd vissza a $\frac{3}{4}$ -esség „hadállásait”.

A klasszika korának általános esztétikai irányultságával igen jól összeférne az, hogy a zenében szerepet kapjanak **az antik költészet metrumai**, jellegzetes képletei. Ráadásul itt az anyag ellenállásával sem kellene küzdeni: a zenében, ellentétben a német nyelvvel, akadálytalanul érvényesülnek a hangok hossza közti különbségek. Ennek ellenére vajmi kevés nyomát látjuk annak, hogy a bécsi klasszikus mesterek, a valójában egyszerűen alternáló „jambikusságon” túl igazi antik költői metrumokhoz nyúltak volna.

Bartha Dénes⁶⁷ megjegyzi ugyan, hogy „sok Beethoven-szonáta témájának metrikája közismert klasszikus (szapphói, anakreóni, ambrozián stb.) verssorok lüktetésének modelljét követi”, konkrét példát azonban nem hoz. Saját példanyagában az „ambrozián jambikusság” már említett esetein túl egyedül a VII. szimfónia lassú tételét hozza föl az adóniszi sor példajaként (10. példa). Ezt el is fogadhatjuk – talán ez az egyetlen eset nála, mikor egy ilyen ostinato ritmusképlet egy teljes tételen végigvonul (a klasszikus stílus ritmusvilága általában sokkal változatosabb annál, semhogy akár az ilyen, kétféle ritmusértékre korlátozódó megoldás, akár a perpetuum mobile-szerű egyenletes mozgás iránt különösebb vonzalommal viseltetne, ezek a romantikában válnak majd gyakorivá). Igaz viszont, hogy olyan képletről van szó, mely igen elemi és sokszor minden antik hatás nélkül is megjelenik (*Állj elő, zöld ág, Kis kece lányom, Kiskacsa fürdik* stb.).

⁶⁵ Jelkép-értékű, ahogy Mozart, ugyancsak e pillanatot megragadva egymásra rétegezi a hagyományos menüettet, a kontratáncot és a német táncot a *Don Giovanni* lakodalom-jelenetében. Hogy itt valóban e pillanat megragadásáról van szó, azt pontosan jelzi, hogy a közvetlen előzményben még az új korszellem jelszava is fölhangzik: *Viva la libertà!* Hogy ezt épp a régi világ letéteményese veszi a szájára? Mozart ezzel egyszerre jellemzi a minden blaszfémikus arcátlanságra hajlamos címszereplőt és érzékelteti véleményét azokról, akiknek ezt az új szellemet hordozni, képviselni kellene (még ezt is más mondja ki helyettük...)

⁶⁶ E változás nyomait Mozartnál is megtaláljuk, aki két kései Esz dúr kamaraművében, a K. V. 563-as vonóstrió-divertimentóban, különösen pedig a K. V. 614-es vonósötösben egy-egy menüett-tétel triójában hamisítatlan népi-külvárosi, már-már egyenesen schuberti hangot üt meg. A később működő Beethoven süketsége folytán a köznapis táncmuzsikának e rétegével kevésbé érintkezhetett. Így művein a körülötte már javában tenyésző ländler-világ nem sok nyomot hagyott (a hódító útját korábban kezdő német tánc annál többet). Ismerünk ugyan Beethoven-tól két *Ländlerische Tänze* c. sorozatot (WoO. 11 és 15, összesen 13 darab), ezek az igen egyszerű kis táncdarabok azonban kevésbé jellegzetesek, a mester más műveivel pedig alig mutatnak kapcsolatot – talán az Op. 97-es B-dúr trió scherzójának egy fordulata (először a 35. ütemtől jelentkezik, majd többször visszatér) és az Op. 119 Nr. 9-es a-moll bagatellt említhetjük ilyen összefüggésben.

⁶⁷ I. m. 127. o.

Könyve későbbi, immár a VII. szimfóniát ismertető részében⁶⁸ Bartha Dénes a többi tétel kapcsán is daktilusról beszél. A valóságban e tételeket egy olyan, igen jellegzetes ritmusképlet változatai fűzik össze, melyben két hosszabb érték egy rövidebbet fog közre. Az antik költészetben volt ilyen versláb: a krétikus. Akár ismerte ezt Beethoven, akár nem, a rész 3. 17. a és 23. b kottapéldájában látható ostinato ritmusok az eredetileg ötmorás krétikus különböző, a klasszikus ütemrendhez más-más módon hozzáigazított, de egyaránt igen markáns változatainak tűnnek.

Nézzük most a Beethoven-szonátákat. Amint fentebb már írtam, arányaival a szapphói strófára emlékeztető megoldás akad ugyan az egyikben, ám „a szapphói verssor lüktetés-modellje” sem itt, sem másutt nem jelentkezik, még egyszerűsített formában⁶⁹ sem, nemhogy az eredetiben, ami 5 + 4 osztású 9/8-os ütemekkel járna. Valamivel több siker koronázza az anakreóni sorok keresését. Egy anakreóni hetesekre épülő részlet biztosan akad: az Op. 10 Nr. 2-es F-dúr szonáta 2. tételének középrésze. Nagyjából ezt a képletet mutatja az Op. 57-es f-moll szonáta 3. tételének főtémája is. Egy harmadik Beethoven-példa, melynek kapcsán e verssor szóba jöhet: a Szeptett (Op. 20) 5. tételének indítása.⁷⁰ Némi képzelőerővel belehallhatjuk még az anakreóni hetest az Esz-dúr zongoraverseny (Op. 73) 3. tételének főtémájába is. Egy ugyancsak Esz-dúr zongoraverseny-fináléban (K. V. 482) pedig Mozart áll elő e képlet szép, tiszta példájával.

Hogy mit jelenthet Bartha Dénesnél a „stb.”? Miután más antik lüktetés-típusok bármennyire is következetes végigvezetésének a Beethoven-szonátákban nincs nyoma, legfeljebb olyan témákat kereshetnénk, melyek karakterére

⁶⁸ I. m. 382–429., ezen belül ld. különösen a 394., 401., 418., 423. o.

A 394. o. szól Beethoven Homérosz iránti vonzalmáról. Azt viszont nem árulja el, **milyen nyelven** olvasta Beethoven Homéroszt – ha németül, a fordítás csak kis részben képes visszaadni az eredeti verselést. Erre Arnold Alekszandrovics Alsvang könyvében találunk választ (Альшванг А. А. *Бетховен*. Музыка Москва, 1977, 45. o.): eszerint 1789 őszén Beethoven beiratkozott a bonni egyetem filozófiai fakultására, ahol a logika és metafizika mellett görög irodalom tárgyból is látogatott előadásokat. Bár e tanulmányok a következő évben megszakadtak, Beethoven ez után, „... ha küszködve is, de már görög eredetiben olvasta Plutarkhoszt és Homéroszt, latin auktorokat fordított, aránylag könnyedén olvasott francia és olasz nyelvű műveket.”

A 418. oldalon Bartha Dénes megjegyzi, hogy a 3. tétel triójának „... egyszerű, népies jellegű dallamát a kortárs Stadler abbé ismert osztrák zarándokének dallamának mondja. Írásos dokumentum eddig nem erősítette meg ezt az állítást...” Nos, létezik egy korabeli osztrák egyházi ének, melynek fordulatai valóban eléggé közel járnak e dallamhoz. Szövege – *Großer Gott, wir loben dich* – a *Te Deum* német nyelvű parafrázisa, melyet Ignaz Franz szerzett 1768-ban. Ez a katolikus eredetű ének, mely ma az evangélikus énekeskönyvekben is megtalálható, a magyarban 42., a németben (EKG. Berlin 1985) 438. számmal, arra is bizonyosság, hogy a BAR-formának e szintiszta alakja nem volt ismeretlen a XVIII. század végi Bécsben. A kérdéstről ld. még Watzatka Ágnes írását a Magyar Egyházzene c. folyóirat XXII. évf. 3. számában: *A Mária Teréziához kapcsolódó egyháziénekek-reform II.* 275–300. o. A szóban forgó ének itt 19. számmal szerepel. Az összesen 24 külön tárgyalt ének közül pedig ezen kívül a 12. a, 20. és 24. számúak mutatnak BAR-formát.

⁶⁹ Ld. pl. Kodály Zoltán *Szép szavú múzsa* kezdetű közismert kórusművét.

⁷⁰ Persze ott lenne még az ismert *Nel cor più mi sento* variációk (WoO 70) témája, mely Paisiellótól származik.

valamilyen jellegzetes, az időmértékes verselésből ismert képlet nyomja rá bélyegét. Ilyenként esetleg az Op. 79-es G-dúr szonáta 3. tétele jöhetne számításba, ha ennek daktilusai az adott gyors tempóban nem tűnének pusztá hajlításnak. Sokkal egyértelműbb daktilus-jelleget mutat az idősödő Beethoven szűkebb környezetéhez tartozó Anselm Hüttenbrenner egy témája, melyre a húszesztendős Schubert írt kitűnő variációsorozatot. Mozartnál daktilusokon alapuló rondótémája van a K. V. 302-es Esz-dúr hegedű-zongora szonáta 2. tételének. Ilyen a D-dúr *Serenata notturna* (K. V. 239) 3. tételének G-dúr epizódja (54-85. ü.) is. Megemlíthetjük még Beethoven két scherzo-tételét – F-dúr vonósnégyes Op. 59 Nr. 1, B-dúr trió Op. 97, a scherzo mindkettőben 2. t. – melyek arculatában az ionicus a minore képletnek van jelentős szerepe.

Úgy gondolhatnánk, hogy a klasszikus műfajok közül az időmértékes képletek számára a variációsorozat kínálja a legkedvezőbb terepet. Hiszen egy-egy ilyen képlet alkalmasnak látszik egy (önmagában nem hosszú) variáció faktúrájának egységesítésére, anélkül, hogy annak monotóniájához túl sokáig kellene ragaszkodni. Az ilyen esetek száma azonban szintén nem mondható bőségesnek. Mozart egy Grétry-témára írt ciklus (K. V. 352) 6. variációját építi daktilusokra. Egy másik ciklusban (*Lison dormait*, K. V. 264) a 3. variáción az előbbihez képest diminuált daktilus-képlet fut végig.⁷¹ Egy harmadikban (K. V. 455, a téma szerzője Gluck) a 10. variációt az ionicus a majore-képlet uralja. Beethovennél öt esetben is felütéses daktilusok, vagyis „papíron” anapestusok határozzák meg egy-egy variáció arculatát: *Eroica*-variációk Op. 35 3. var., *Diabelli*-variációk Op. 120 9., 15. var. (az 5. var. pedig alighanem valóban anapestikus), „*Waldmädchen*”-variációk WoO 71 8. var.,⁷² 7 könnyű variáció G-dúr WoO 77 3. var. Ezen kívül a VII. szimfónia kapcsán már említett krétikusnak egy negyedik féle, az ottaniaknál nem kevésbé markáns kiigazított változatát találjuk meg a *Venni amore*-ciklus WoO 68 2. variációjában.

Az egyéb verslábak közül az amphibrachiszra és antiszpasztusra azért nem térünk ki, mert eredeti kvantitatív értelmük a klasszikus stílus súlyviszonyai közt teljesen elvész: vagy szinkópa-helyzetűvé, vagyis az ütemsúlyokhoz képest feszültség, a népies kontrázáshoz hasonló „ritmikai disszonancia” hordozójává válnak,⁷³ vagy a felütésség fosztja meg őket jellegüktől.⁷⁴ A többi képlet pedig

⁷¹ Hasonlót akárhány barokk variációsorozatban találunk, a költői verslábától alighanem függetlenül.

⁷² A téma a *Kamarinszkaja* címmel elterjedt orosz dallam változata. Glinka feldolgozása tette általánosan ismertté, de fölbukkan pl. John Field egy művében is.

⁷³ Gyakran lesz belőlük az ütem-határokon áthúzódo átkötés-lánc.

⁷⁴ Paradox tény, hogy Szposzobin épp e felütéses alakot nevezi „amphibrachikus motívumnak”, ráadásul teljesen elvonatkoztatva a hangok időtartamától, sőt számától is: az ő felfogása szerint „amphibrachikus motívum” mindaz, ami felütésként és folytatásként egy-egy ütemsúly vonzásába tartozik (ld. az 55. jegyzetet).

ritka, és alighanem csak véletlenszerűen esik egybe a klasszikus stílus egy-egy ritmusával.⁷⁵

V. A kontratánc és a Bartha Dénes által neki tulajdonított szerep

Amint a bevezetésben már láttuk, a XVIII. század végén vezető szerepre törő polgárság szellemi önkifejezésének két sarokpontja az antik demokratikus hagyományokra utaló szimbolika és a szélesebb néprétegek habitusa-ízlése felé nyitó egyszerűség- természetesség-kultusz. Előbbit a művészetben túl olyan külsőségek is jól példázzák, mint a franciáknál a frígiai sipka, a konzulok, Amerikában a Kapitólium, a Szenátus, stb. Utóbbi pedig a zene területén, ahol fölleveníthető antik hagyományokra amúgy is alig lehet hivatkozni,⁷⁶ az egyszerű, népiesnek mondható jelenségek térnyerésében fejeződik ki. Bartha Dénes, Heinrich Besselerre hivatkozva a kontratáncot tekinti e jelenségek legfontosabbikának: már-már a Rousseau-féle eszmevilág egyfajta „faltörő kosává” dimenzionálja ezt a szerény, egyszerű műfajt.⁷⁷

A kontratánc, ahogy már neve is mutatja (a szó angol eredetije *country dance*), vidéki, plebejus jellegű ízlésvilágot hoz magával. Milyen ezen túlmenő, konkrétabb zenei specifikumait ragadhatjuk meg? Ehhez nem csak a Bartha Dénes által előtérbe állított Haydnhoz és Beethovenhez kell, folyamodnunk, hanem Mozarthoz is: neki vannak ugyanis leginkább szignifikáns mennyiségben kontratánc címet viselő, tehát biztosan annak szánt darabjai, ill. tételei. Egy tánc zenei karakterét ütemmutatóján és felütés-típusán keresztül lehet pontosan jellemezni. Bartha Dénes nem nagyszámú kottapéldája e tekintetben elég vegyes képet mutat. Ám, ha abból indulunk ki, hogy a kései Haydn-szimfóniák finálétémáit három kivétellel kontratánc-szerűnek mondja, már reprezentatívabb minta áll rendelkezésünkre, mint kottapéldáiban: a 82. és 104. közé eső húsz szimfónia-részlet. Ezt vethetjük össze Mozart 29 kifejezett kontratáncával, valamint a Beethoventől ismert kontratánc-sorozat (WoO. 14) 12 darabjával.

⁷⁵ Esetleg még a paióni képleteket hozhatnánk szóba (persze az ötmorás eredetinek a krétikusnál látott kiigazításával): az elsőt a II. szimfónia scherzójában, a harmadikat az Op. 59 Nr. 2-es é-moll vonósnégyes ugyancsak scherzo tételében, a negyedik pedig az V. szimfónia nevezetes „sors-motívumában”, leginkább annak is a scherzóbeli változatában vélhetjük fölismerni. De ezen talán maga Beethoven is meglepődne.

⁷⁶ Kísérletek persze erre is vannak, de ezek, mintául vehető zenei anyag híján, külsőségekben merülnek ki. Beethoven több cseh kortársánál is e hagyományra hivatkozva találunk pl. az antik műfajokra utaló Elégia, Ekloga, Rapszódia címet viselő zongoradarabokat.

⁷⁷ I. m. 128. o.

Az ütemmutató az esetek zömében 2/4, vagy \mathbb{C} . Utóbbiakból Mozartnál 5 van, mind 2 negyed felütéssel (4-nek az alcíme is Gavotte). Haydnnál a 4 ilyen eset súlyosan kezdődik, 3 közülük félértékkel – a 2/4-esek közül mind a súlyos ütemrészsel, mind a negyeddel való kezdésre a Nr. 90 az egyetlen példa. Beethovennél valamennyi darab 2/4-es és egy kivétellel felütésen kezdődik. A 2/4-es esetek felütéseinek megoszlása:

	Haydn (16-ból)	Mozart (24-ből)	Beethoven (12-ből)
1 nyolcad	6 ⁷⁸	8	5
2 tizenhatod	3	3	5
tizenhatod-triola	-	-	1
2 nyolcad	4	5	-
Pontozott nyolcad tizenhatoddal	-	1	-
A felütés nélküli indítások:			
Súlyos negyed	1	1	1
Más súlyos érték	-	4	-
Más ütemmutató	2 (6/8)	2 (6/8 és 3/8, 2 további 3/4-es bevezetés után vált át 2/4-re)	-
Jellegzetes staccato nyolcad-repetálások	9 darabban	20 darabban	8 darabban

Ezekből az adatokból egyszerű, mindig szimmetrikus 8, vagy 16 ütemes formájú, 2/4-es, különböző, de mindig könnyedén odavetett felütéssel induló táncstípus rajzolódik ki. Valamennyi példa dúr hangnemű, túlnyomóan diatonikus. Haydn és Mozart kontratáncai, ill. kontratánc-jellegű tétel-kezdetei hangvételükben nemigen különböznek. Ám dacára az aránylag szűk variációs lehetőségeknek, nincs köztük közeli hasonlóságot mutató dallam.⁷⁹

Mozart kontratáncai forma szempontjából egyedülállóak a klasszikus hangszeres irodalomban. A teljes formát ugyanis egyfajta **makro-szinten**

⁷⁸ Ezek közé soroltam a 4/4-ben lejegyzett 5. nyolcadon induló Nr. 86-os finálét, melynek főtémája gyakorlatilag nem tér el 2/4-ben írott társaitól.

⁷⁹ Van viszont ilyen közeli hasonlóság Mozart K. V. 609 Nr. 2 és Beethoven Op. 12 Nr. 3-as Esz-dúr hegedű-zongora szonátájának 3. tétele között. Beethoven kontratáncai közül a Nr. 7 később a III. szimfónia fináléjába fog bekerülni, míg a Nr. 9 a IV. szimfónia 1. tételének főtémájával mutat bizonyos rokonságot.

végigvitt strófikusság szabályozza: egy-egy darab végig szigorúan 8 ütemes, minden esetben külön-külön ismétlődő egységek füzére. Az ilyen egységek száma 2- től 5- ig terjed, többnyire 4. Hogy van-e dallami visszatérés, és, ha van, milyen módon, az teljesen esetleges. Itt, akár csak a strófikus költeményekben, a részek mindenféle átvezetés és képlékeny továbbszövés nélkül, egymáshoz szorosan illeszkedve sorakoznak. Ez utóbbi tulajdonságot is csak a triós és többtriós forma olyan esetei mutatják ezen kívül, melyekben az összes rész egyszerű kéttagú.

Mozart más táncsorozataiban – menüettek, német táncok – mindig a hagyományos, egyetlen közbülső ismétlőjelet tartalmazó egyszerű két-, vagy háromtagú formákat találjuk (ilyen sorozatai Haydnnak is vannak, ugyanezzel a formai megoldással). Így elmondhatjuk: míg az ismétlések általánosan kötelező volta, úgy látszik, a táncmuzsika gyakorlati okokból elmaradhatatlan velejárója, minden egyes periódusnyi egység külön-külön való ismétlése csak a kontratánra jellemző.⁸⁰

Mégis csak elmondható tehát, hogy igaza van Bartha Dénesnek, mikor a kontratánban a másutt ekkoriban inkább csak a háttérben lappangó népies strófikusság képviselőjét látja. De a bizonyosságot erre nem Haydnál, vagy Beethovennél, hanem épp Mozart kontratánc-sorozataiban találjuk meg. És ott sem annyira az egyes periódusokon belül, hanem sokkal inkább a teljes forma szintjén.

Bartha Dénes a kontratánc-lejtésű és tematikájú finálékat Haydn és Beethoven sajátosságának tartja – ennek alapján szembeállítva őket Mozarttal. Nincs igaza. Egyszerűen arról van szó, hogy míg Haydn és Beethoven szimfóniáiban a finálénak elsősorban konfliktus-oldó szerepe van, Mozartnál e műfajban a feszültség egyenletesebben oszlik el a tételek között, így a fináléba is több jut belőle annál, hogy egy ilyen hangvétel ott helyénvaló legyen. Kontratánra épülő fináléi éppúgy vannak Mozartnak is – csak más műfajokban. Elsősorban a divertimentókban és szerenádokban találunk ilyeneket, legalább 15

⁸⁰ Legalábbis a klasszikus korban: a reneszánsz és a legkorábbi barokk táncdarabjai gyakran három, külön-külön ismétlődő periódus-közeli méretű egységből álltak, tematikus visszatérést pedig legfeljebb a jelzésszerű utalások szintjén tartalmaztak. Számos ilyet találunk pl. Melchior Franck remek hangszeres táncdarabjai közt (DDT XVI. kötet). A kontratánc köznapi-használati formája tehát valahol e típus örököse.

Beethoven kontratáncai mind a megszokott egyszerű kéttagú formát mutatják, vagy legalábbis azzal kezdődnek (természetesen ismétlésekkel). A 12 darab közül ötnek triója is van, a formai anomáliák ezekre korlátozódnak. A trió a Nr. 3, 5 és 10-ben egyetlen (ismételt) periódus, a Nr. 12-ben a b c (!) tartalmú egyszerű háromtagúság (az ismétlőjelek az e formánál megszokott helyen vannak), a Nr. 6-ban ugyanolyan egyszerű kéttagúság, mint a főrész.

esetben.⁸¹ Az érett korszak nagyszabású művei közül a zongoraversenyeket kell kiemelnünk. Közülük legalább ötnek – K. V. 414, 453, 459, 503, 537 – kétségtelenül kontratánc-témájú fináléja van.⁸² A szerző ugyanis itt – nem úgy, mint a szimfóniák zárótételeiben – „elengedi magát”, teret adva a felszabadult virtuozitás élvezetének. De van több-kevesebb köze a kontratánchoz néhány ugyanebből a korszakból való kamaramű fináléjának is – leginkább a K. V. 465-ös C-dúr vonósnégyesről és a K. V. 614-es Esz-dúr vonósötöséről állíthatjuk ezt.

Utat talál a kontratánc-hangvétel az operaszínpadra is. Mozart és Beethoven egyaránt jó eszközt lát benne az egyszerű, derűs lelkületű szereplők jellemzésére. Ezt a hangot üti meg a *Szöktetésben* Blonde (Nr. 12), a *Così fan tutte*ban Guglielmo (Nr. 15, nagyjából a Nr. 26 is – az ő egyszerűségében talán több a korlátoltság, mint a derű), a *Fidelióban* Rocco (Nr. 4).⁸³

A kontratánccal kapcsolatban tapasztaltak tehát csak megerősítik a fentebb már leírt benyomást: a három nagy bécsi klasszikus mester művészetében, egyéniségük és életkoruk minden különbségével együtt is rokon, alapvetően hasonló irányba mutató tendenciák érvényesülnek.

Korábban már említettük, hogy a „népi jelleg” a kor zenéjében, a peremvidékekről érkező szórványos hatásokat leszámítva, lényegében az egyszerű hangvételben, fogalmazásmódban merül ki. Ehhez rendszerint a kontratánccok sem tesznek hozzá egyebet a fentebb leírt makroszintű strófikusságnál. Ha azonban elfogadjuk kontratánc-jellegűnek a Bartha Dénes felsorolása szerint e körbe tartozó Nr. 82-es Haydn-szimfónia finálé-témáját, úgy mégis akad egy kis rés, melyen át bepillantunk e XVIII. század végi német értelemben vett „népiség” fala mögé. Itt ugyanis egy valóban archaikus népi zenélésmód maradványával találkozunk (falusi vásárok dudásai-síposai

⁸¹ A kontratánccal kapcsolatosan leírt, mindent 8 ütemenként ismétlő, a visszatérésesség szokásos gyakorlatát sutba dobó füzér-forma viszont csak a K. V. 213-as F-dúr divertimento fináléjába kerül be. Ez az egyetlen tétel, mely címében is vállalja kontratánc-voltát: *Contredanse en Rondo* Persze sajátos egy rondó: a csupa 8 ütemes egységből álló forma képlete a b c a d a b c – ebből csak az utolsó 3 rész nem áll ismétlőjelben, a tételt pedig 7 ütemes coda zárja. Ez a teljesen szokatlan, a klasszikus stílus általános törvényeinek ellentmondó formájú tétel irányította rá figyelmemet az egész kontratánc-problematikára. Ugyanígy ismétlődik minden 8 ütemes egység a K. V. 361-es B-dúr szerenád fináléjában, itt azonban szabályos időközönként visszatér a kezdő téma (ez 16 ütemes nagyperiódus, mely szintén mindig ismétlődik). A forma itt is teljesen egyedi: a b c d a e f g h a + coda. Beethoven nagyobb lélegzetű művei közt tudtommal csak egy akad, melyen ez a merev 8 ütemekre való tagolás csaknem végigvonul: az Op. 129-es G-dúr *Rondo a capriccio*. A rondótéma nem áll távol a kontratánc-jellegtől. Ismétléseket itt csak a két (g-moll és É-dúr) epizódban találunk.

⁸² Csak a teljesen egyértelmű eseteket vettem számításba. A sor az itt mellőzött 6/8-os tételek némelyikével alighanem tovább bővíthető.

⁸³ Ld. még a 65. jegyzetet

őrizhették meg), mely zártságával, statikus, funkcióváltás-nélküli kvint-kíséretével egyáltalán nem illeszkedik a klasszika motívumszövési és formaképzési szokásaiba. Nem csak periódus nem lesz belőle, de az ismétlődéseiből kezdetben összeálló négysorosság is hamar fölbomlik. A kontratánccal való hasonlósága is alighanem véletlen. Még egy ilyen jellegű finálét találunk Haydnnál: az Op. 76 Nr. 5-ös G-dúr vonósnégyesben. Ezek a klasszikus stílusban kivételes pillanatok. Bizonyára nem a kontratánc műfajával, hanem a falusi származású Haydn élményanyagával függhetnek össze.

* * *

Jelen írást egy megvalósítandó klasszikus formatan-könyv egyik előtanulmányának szánom. Egyben tisztelgés kíván lenni Bartha Dénes és a vele egyívású kiváló tudós-generáció előtt. E csodálatos elmék művei ma kevésbé vannak jelen a szakmai köztudatban, jobbra olvasatlanul porosodnak a könyvtár-polcokon. Nem azzal tiszteljük őket, ha úgy nézünk rájuk, mint a gyöngyösi Mátra-múzeumban kiállított mamut-csontvázra, hanem azzal, ha visszahozzuk gondolataikat a mindennapok eleven vérkeringésébe, továbbfejlesztve, ha kell, vitatva azokat. Ha nem vagyunk restek töltekezni azzal a kultúrával, mely oly bőségesen árad soraikból.

Befejeztem Bonyhádon, 2016. február 19.-én.

* **Gyórfy István** a Pécsi Művészeti Gimnázium és Szakközépiskola szolfézs, zeneelmélet, zeneszerzés tanára