

GYÖRFFY ISTVÁN
A TONALITÁS HATÁRTERÜLETEI MOZART ZENÉJÉBEN
László Ferenc emlékére

*Egy szobor az éjben megindul,
a régi törvényt általlépve.
magával rántja a világot
s megindul a föld szívverése.*

*Lehullt a régi zár lakatja,
a vér pályája megakadt,
egy kőszobor mozdul az éjben
s hull a vér mint zuhatag.*

(Gulyás Pál: Mozart hangjainál)

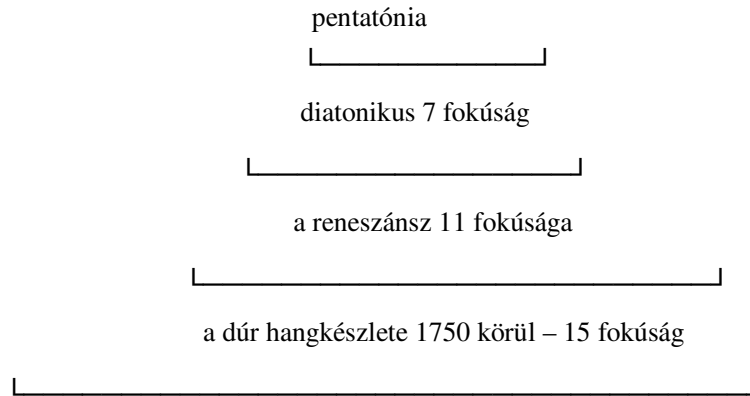
A bécsi klasszika köztudottan a dúr és moll hangnem, ezzel együtt a három tonális funkció osztatlan uralmának korszaka. E felé az állapot felé tartanak a megelőző korszak, a barokk folyamatai, míg a romantika idején mindez felbomlik, végül magával rántva a hétfokúság és a tercelvű akkordépítkezés fél évezrede megingathatatlannak tetsző alapelveit.

Ismét csak köztudott, hogy a kvintláncba rendezhető hétfokúság körül már a középkorban kezd kiépülni egy bővebb holdudvar. Bárdos Lajos a reneszánsz harmóniavilágát ismertetve 11 fokúságról beszél, vagyis a hét diatonikus törzshang mellett állandósul a *tá*, majd a lánc másik oldalán a *fi*, *dí*, *szí* (diézisek) használata.¹ A barokk korban e lánc tovább bővül. Előbb a két szélen soron következő *ri* és *má* hangokkal. A korszak vége felé, az akkoriban kezdődő *maggiore-minore* konvergencia a *ló* és *ra* hangokkal gazdagítja tovább a dúr hangnemet:²

ra – ló – má – tá – fá – dó – szó – re – lá – mí – tí – fi – dí – szí – ri

¹ Bárdos Lajos. *Modális harmóniak*. Zeneműkiadó, Bp. 1979, 17-21. o.

² A *ló* forrása a kései barokkban mindenekelőtt a tonikától félhangonként ereszkedő *passus durisculus* átvétele a *maggiore* hangnembe. A *ra* egyelőre igen ritka esetei egy másik hasonló *maggiore* átvételből (nápolyi szext) következnek. Ld. Bach: É-dúr csembalóverseny II. t. 9. ü., Esz-dúr lant-prelúdium 39. ü.



A középső és kései barokkban e képet két további fejlemény is árnyalja:

A formaépítkezés szerves részévé válnak a ± 1 -es hangnemkörön belüli modulációk. Ez az egyes hangnemek kereteit közvetlenül nem tágítja, az egy-egy művön belüli hangkészletet azonban igen.

Az 1700 után elterjedt új temperálás-módok lehetővé teszik a *ri-má*, majd más enharmóniák kiaknázását, ami olykor már Vivaldinál, Bachnál, Rameaunál a ± 1 -es hangnemkör meghaladásához, akár lényegesen távolibb modulációk alkalmazásához vezet.³

Mindazonáltal a barokk stílusban esetenkénti 2-3 akkordnyi „szürke zónáktól” eltekintve mindig egyértelmű, hogy melyik akkord, melyik fordulat milyen tonika vonzaskörébe tartozik. „Szürke zónáknak” nem általában a modulációk pillanatai tekinthetők (ezeket rendszerint az előzményhez és a folytatáshoz képest is biztosan lehet értelmezni), csupán azok a ritka esetek, ahol a hangnem az enharmonikus kétértelműségek, vagy egy-egy szokatlan, egyedi alterált harmónia következtében⁴ valóban elbizonytalanodik. Ezért az elemzések során teljesen célravezető a szolmizációs elnevezések használata (mindig az éppen ható tonikához képest). Az ABC-s nevek, ezzel szemben, nem segítenék az általánosító gondolkodásmódot. Emellett egy további problémát is fölvetnek: a korszak nem ismerte az egységes hangolási magasságot, városonként más volt az *á*...

³ Különösen látványos esete ennek Bach nevezetes g-moll orgonafantáziája.

⁴ Korálharmonizációknál esetleg némely több évszázados dallam modális tulajdonságai miatt.

A barokk zene módosított hangjairól azt is egyértelműen megállapíthatjuk, hogy mindegyikük éppúgy előfordulhat alkalmi dallami kromatikában, mint megszilárdult, polgárjogot nyert alterált akkordok tagjaként – látni fogjuk, hogy a következő korszakban ez már nem feltétlenül egyértelmű.

A *ra – rí* kvintlánc gyakorlatilag teljes skálája azoknak a hangoknak, melyeket a dúr tonika egyáltalán képes megtartani vonzási körében (mollban szinte nincs *ra* és *ló*, sőt *má* is alig, hiszen ezek ott funkciós főhangok leszállításai volnának). Ennél a klasszikus stílus már alig lép tovább – néha még a *lí* hanggal bővíti a kvintláncot (inkább csak mollban, ahol a funkciós központ, a *re – lá – mí* eleve följebb, ill. jobbra esik a kvintláncon). Állandósul viszont a távolabbi hangnemek használata – e téren a terjedelmesebb kompozíciókban C. Ph. E. Bach óta gyakorlatilag nincs semmilyen korlát.

Az egyes hangnemeken belüli, ezek perifériáját alkotó alterált akkordok a klasszicizmus évtizedeiben egyre gyakoribbá és változatosabbá válnak.⁵ E folyamat, mely a romantika idején új lendületet véve folytatódik, végső soron maga is hozzájárul a tonalitás szétfeszítéséhez, a dúr-moll világ felbomlásához. Figyelmünket azonban most a mozarti muzsika olyan jelenségeire irányítjuk, melyek nem egyszerűen e folyamat részei, hanem közvetlenebbül, korukat több évtizeddel megelőzve indítanak „támadást” a tonalitás alapját képező hétfokúság ellen. Ebben e sorok írója a közelmúltban elhunyt kitűnő kolozsvári zenetudós, László Ferenc 1976-os tanulmányához – *Wolfgang Amadeus Mozart, mint „Zwölftoner”* – kíván csatlakozni,⁶ fölvetéseinek a zeneelmélet-tanári munka során tett bővebb megfigyeléseken alapuló továbbgondolásával. Ez diktálja az íráson belüli sorrendet is.⁷

⁵ Ennek tárgyalása a középfokú zeneelmélet-tananyag részét képezi.

⁶ A tanulmányra, mely a Magyar Zene c. folyóirat 1976. évi 3. számában jelent meg, Kircsi László kollégám hívta föl a figyelmet.

⁷ E nélkül az első két pontot alighanem föl kellene cserélni.

I.

Mozart és a 12 fokúság

A) A „köszobor-reihe”

László Ferenc két különböző 12 fokú sort közöl Mozarttól. Az elsőt Darius Milhaud alapján idézi a *Don Giovanni* köszobor-jelenetéből, az énekszólam mellé néhány harmóniai támasz-hangot is beszámítva. Lényegében találóan jegyzi meg, hogy ez sem szekvenciát, sem kromatikus lépéssort nem tartalmaz. Egy szekvencia-szerű elem – mint látni fogjuk – ott lappang ugyan a részlet magvát képző fordulatban, ám Mozart célja valóban az lehetett, hogy a hátborzongatóan irreális színpadi helyzetet⁸ minél kevésbé összeillő, egymást minél kiszámíthatatlanabbul követő hangokból formált dallammal jelenítse meg. Ebben a tekintetben elment a számára elképzelhető végső határig:

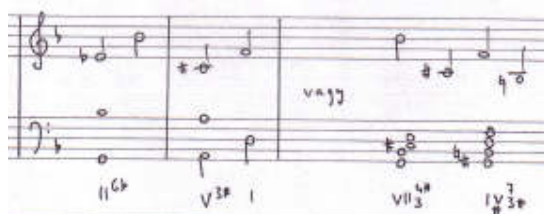


Milhaud eljárása – a három basszushang beszámítása – első pillantásra önkényesnek tűnhet. Valójában az ötlet jogos.

Mozart dallamait ismerve kijelenthetjük, hogy nem szokták nélkülözni a világos, folyamatos funkciós-harmóniai háttérrel – az akkor is pontosan érezhető, ha netán unisonoval van dolgunk. Most a kevés kivétel egyike áll előttünk: a nyolc ütemnek csak felét támasztja alá két vezetőhangra és oldására épülő akkordpár, azok is különböző, nem is szomszédos hangnemekben (g-moll, a-moll). A többi? Már az első négy hangban is jobban érvényesül a *fisz-b* szűk kvart, mint a kottapéldánkat közvetlenül megelőző *á-fisz-d* (tonika? domináns?)

⁸ A köszobor azzal utasítja vissza a Don Giovanni által kínált ételt, hogy ő már csak mennyei eledellel él, ezzel a két egymást kizáró világ közti kapcsolatteremtés kísérletére mond kereken nemet.

hármashangzat-felbontás orientáló hatása. A következő csoport aztán végképp a levegőben lóg. Harmonizálni persze lehetne:



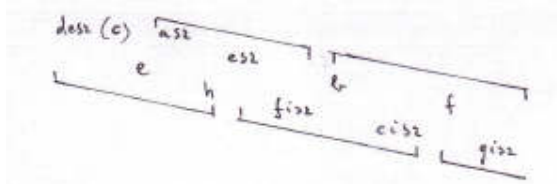
De mindkettő erőszakolt belemagyarázásnak tűnik. És mintha a szolmizálhatóság határához is elértünk volna: fá – dó – rí – szó – dí, vagy tá – fá – szí – dó – fi? Az egyértelmű a-moll folytatás egyiket sem igazolja. Marad tehát a 2-2 ütem póre unisono és két támasztó akkordpár, melyek basszusát így jogos a dallam hangjaival egyenrangúnak tekinteni. A második akkordpár oldó hangját Milhaud okkal mellőzi: a dallamban kisvártatva úgyis megérkezik (ott is záró szerepben). Valóban önkényes választásnak tűnik viszont az egyszerre megszólaló, egy akkordba tartozó gisz – h számozási sorrendje. Mivel a gisz szerepe az akkordban fontosabb (vezetőhang), mint a h-é (eredeti kvint), a hallgató közvetlenebbül reagálhat rá. Így inkább a gisz a 7. hang. Akkor pedig egységes sejtésként áll előttünk a dallam legjellegzetesebb eleme: a két leugró szűk szeptim, köztük a föllépő szűk kvartttal. Hogy ez az elem bizony szekvencia-szerű, azt igazolja előfordulása egy másik Mozart-műben, a g-moll szimfónia K. V. 550 IV. t. kidolgozási részének elején.⁹ A dallamot, mely itt indulatosan hányja szerteszét az expozíció végére letisztult B-dúr hangnemet, a teljes zenekar ezúttal végig unisonoban játssza:

⁹ A részlet e vonatkozására Lukács Elek debreceni egyetemi hallgató hívta föl a figyelmemet. Majd, jó másfél évvel e tanulmány megírása után volt tanítványom, Szabó Ferenc Jónos révén megismertem László Ferencnek egy másik, kifejezetten e részletet tárgyaló írását: „Atonális sziget” Mozart g-moll szimfóniájában (Magyar Zene 1977. 4. szám), valamint a két szöveg egyesített német nyelvű változatát (ld. Mozart und Schönberg. Wiener Klassik und Wiener Schule. Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar 2012, 227-241. o.). László Ferenc itt, Heinrich Jalowetz nyomán, kevéssé meggyőző módon bontja e részletet kvartszext-ternókra. A distanciális szerkezetre való utalás részben helyes, ez a modell azonban sokkal inkább 3:4 (ld. jelen írás III. C részében), mint 1 : 4. Ez utóbbi kapcsán a Bartókra utaló megjegyzés nem helytálló: ld. Concerto V. tétel, coda (573-586. ü.).



Ez a részlet egyrészt (ahogy a számozás mutatja) majdnem teljes 12 fokú sor, másrészt a kőszobor-dallam magvának bőséges szekvenciális kiterjesztése (a kérdéses csoportot két és félszer halljuk):

A töredezettség, a szerteszőrság érzetét Mozart itt a ritmus különös, kiszámíthatatlan megtorpanásaival fokozza (egyben sikeresen leplezve azt, hogy a sok szűkített hangközből végül is egy teljesen szabályos, kvarttonként ereszkedő szekvencia áll össze):



Tanulságos megnéznünk e fordulat más eseteit is.

Bachnál az *Orgelbüchlein* egyik korálelőjátékának – *Durch Adam's Fall ist ganz verderbt* – basszusában találkozunk vele, két alkalommal is:



A korál szövege Ádám bukásáról és az ebből következő kárhozatról szól – vagyis az Isten által teremtett jó rend megsértéséről, összezavarásáról.¹⁰

Egy másik példa: Domenico Scarlatti *Macskafúga* címen ismert g-moll darabja,¹¹ mely az alábbi témára íródott:

¹⁰ Egy Bachnál is korábbi példát e basszusmenetre Buxtehude fiatalon elhunyt ragyogó tehetségű tanítványánál, Nicolaus Bruhnsnál találunk: e-moll orgona-prelúdium – az 1972-es wiesbadeni Breitkopf-kiadvány 1. darabja – 74-76. (sőt, akár 73-78.!) ütem.

¹¹ Longo Nr. 499



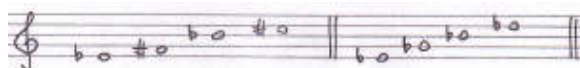
A Peters kiadónál megjelent 150 darabból álló, közkézen forgó válogatás¹² kiadói jegyzete kiemeli a téma harmóniai összefüggéstelenségét (Zusammenhanglosigkeit). Ennek kapcsán egy Clementitől származó anekdotára hivatkozik, mely szerint a témát a szerző macskája adta, mikor végigfutott a billentyűzeten. Tény, hogy az adott stílusban nehéz lenne ennél esetlegesebbnek ható „macskazenét” kitalálni. E témához persze nagyjából szokványos, a stílusba (a bővített szekund-lépésektől eltekintve) beleillő harmonizálás társul:

IV⁶ V⁶ I⁶ Váltó D⁶
fá szí dó rí

(Az V⁶ és a váltódomináns⁶ helyett néhol kvintszext, vagy a VII., ill. IV. fokú szűkített szinonima szerepel.) Ám ez a témán nem sokat szelídít.

A bővített szekundok a darab több pontján szűk szeptimmé fordulnak. Ennek során egyszer a vizsgálatunk kiindulópontját képező, Mozarttól idézett képlet is előáll (86-87. ü.).¹³

Persze, ha jobban megfigyeljük ezt a „zusammenhanglos” témát, észrevevesszük, hogy hangjai enharmonikusan egy önmagában véve nagyon is szokványos akkord felbontását adják:



Vagyis: moll + k7. Erre azonban a témát hallgatva aligha gondol bárki is, hiszen ez az akkord elég távoli (3-5 kvinttel lejjebbi) hangnemekben lenne otthon.

Négyeshangzatot ilyen alakúra alterálni pedig a romantika előtt nem szoktak.

Vagy mégis?

¹² Közreadók: H. Keller-W. Weismann, a mű a III. kötet 36. darabja.

¹³ Szerepelnek a fá – szí – dó – rí hangok (más sorrendben és nem közvetlenül egymás mellett, de elég markáns, egyebek közt szűk kvart és szűk szeptim ugrásokkal) Salieri *Ubi malus cantus* kezdetű ismert kánonjának témafejében, a rossz dallam, vagyis a zenei esetlegesség szándékos példajaként.

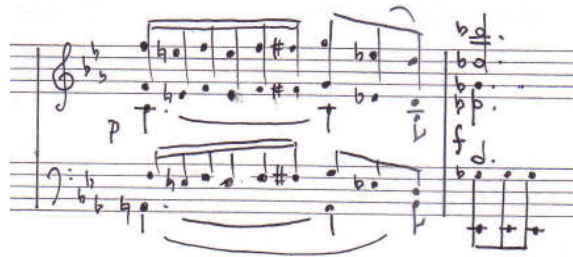
Mozartnál, épp a két szóban forgó műben találunk egy-egy ilyen alterált akkordot. A *Don Giovanni* nyitány elejének kísérteties *fí – lá – dí – mí* hangzata most nem tartozik vizsgálatunk tárgyához. A másik eset – g-moll szimfónia II. t. 44. és 115. ü. – azonban annál inkább.

A tétel leginkább harmadik melléktémaként jellemezhető része 4 + 7 ütemből áll.¹⁴ A filigrán, háromszólamú első egység 3. üteme bőkvintes I. fokkal ér véget, melynek *szí* hangja kisszekundos emelkedéssel oldódik (a következő akkord figurált II⁶). Az azonos anyaggal, de dúsabb felrakásban indított második egység megfelelő helyén itt egyszerű I. fok áll, majd, szinte beomlás-szerű hatást keltve, egy akkoriban még szinte nem használatos romantikus mollszubdomináns IV⁷ szólal meg. Ez moll + k7 alakú és a tercrokon *má*-dúrba kitérő következő ütemek hangnemében (expozíció: B → Desz, visszatérés: Esz → Gesz dūr) II⁷-ként értelmeződik át. A fordulat meglepő voltát az akkord-alak és a hangnemkapcsolat szokatlansága mellett tovább erősíti, hogy az alteráció iránya – így a mollszubdomináns karakter – az iménti analóg hely „zavaró” hatása miatt nem azonnal érzékelhető: ott *szí* volt, a *fá – ló – dó – má* pedig ekkor semmivel sem bevettebb jelenség,¹⁵ mint az egységes akkordként nem is értelmezhető „zusammenhanglos” *fá – szí – dó – rí*. Ráadásul a kritikus hang (itt *gesz*) a folytatásban még fölfelé is oldódik!



¹⁴ Illetve 4 + 8-ből, de az utolsó, formai elízióval, egyben már az 5 ütemes zárótéma kezdő üteme is.

¹⁵ Mozartnál ezen kívül az Á-dúr vonósnégyes K. V. 464 1. t. 62-69. ütemében fordul elő (terckvart-alakban, a megelőző szokásos mollszubdomináns II² továbbélézéseként).



B) Az Esz-dúr zongoráskvintett K. V. 452 László Ferenc által kimutatott reihéje

A Milhaudtól idézett reihe mellett László Ferenc egy saját maga által „fölbúvárolttal”¹⁶ is előáll. Ez az előbbivel teljesen ellenkező természetű: lényegében szekvencia és kromatikus lépéseket is tartalmaz. Sőt, amint László Ferenc félig-meddig utal is rá,¹⁷ levezethető a stílusban eléggé szokványos ereszkedő mellékdomináns szekvencia elíziós szeptimakkord-láncolatából:



(a folytatás tritónusszal lejjebb ismételné ugyanezt).

Egy másik lehetséges, bő szextes alakokat tartalmazó változat:



E kettő kombinációja idéz elő egy csodálatos pillanatot a B-dúr zongoraverseny K. V. 450 II. tételében (84-88. ü.).

A László Ferenc által idézett harmadik változat sűrűbb harmóniaváltásaival, különös ultratercronon zökkenőivel jól ellensúlyozza a szekvenciából elvileg következő mechanikus kiszámíthatóságot:

¹⁶ László Ferenc kedvenc kifejezése.

¹⁷ Ld. a 252. o. (a cikk 5. oldala) utolsó előtti bekezdésében.



Ahogy László Ferenc írja, valóban jelentkezik e sor 10 hangja a Jupiter-szimfónia K. V. 551 IV. t. 243-252. ütemében, sőt, nem csak a basszusban, de – azzal nagy tercekben haladva – más szólamokban is.

Az elemzett kvintett-tétel egy másik pontjával (106-108. ü.) kapcsolatban László Ferenc egyenesen **atonalitást** emleget. Itt valóban találunk egy ekkoriban kivételes hosszúságú, kilenc akkordnyi szükséptim-mixtúrát.¹⁸ Egy ilyen ködgomolyag-szerű képződmény belsejében a hangnem-érzet valóban elbizonytalanodik, többértelművé válik, még ha az atonalitás szó talán túlzás is.

Az emelkedő szükséptim-mixtúrából egyébként kifejthető a kimutatott reihe rákfordítása. Mi több – ahogy már céloztunk rá, a „köszobor-reihe” magva is beleillik egy emelkedő szükséptim-párba:



A László Ferenc által kimutatottal azonos tizenkéthangú sor tematikus szerepben jelenik meg a *Bella mia fiamma, addio!* kezdetű, a *Don Giovanni* prágai próbái idején keletkezett hangverseny-áriában K. V. 528. Az ária Andante részében ez képezi a melléktéma magvát. Háromszor is teljes alakban hangzik el: előbb *cisz*-ről kezdve G-dúrban, majd a visszatéréskor kétszer *c*-ről

¹⁸ Bár a szükséptim-mixtúra elsősorban romantikus stílusjegy, a 4-5 akkordnyi terjedelmű hasonló meneteket Mozartnál sem tekinthetjük rendkívüli esetnek. Néhány példa a vonósnégyesekből: B-dúr K. V. 458 1. t. 212-215. ü., Á-dúr K. V. 464 4. t. 105-108. ü., D-dúr K. V. 499 1. t. 222-224. ü. Egy ízben – igaz, kromatikus skála fölötti egyszólamú fölbontásban – a kvintettbelivel azonos hosszúságú, 9 tagú ereszkedő mixtúra is előfordul: *Ch'io mi scordi di te?* – hangverseny-ária K. V. 505, 57-59. ü. A menet hangzását keresztállás-sorozat teszi a lehető legélesebbé.

kezdve a C-dúr alaphangnemből. A harmonizálás minden alkalommal váltódominánssal indul, majd az ereszkedő mellékdomináns szekvenciára épülő és a bő szextes változatot kombinálja. Az egész mű harmóniavilága Mozart nyelvezetén belül kiélezettnek mondható, de a stílus kereteit nem feszegeti.

Az a mű, ahol Mozart valóban a legközelebb jut az atonalitáshoz, alighanem az 1789-es lipcei Gigue K. V. 574. Nem csupán a László Ferenc által kimutatott sort leljük meg benne hiánytalan alakban (21-23. ü.):



A kezdő téma (1-2. ü.) is tartalmaz egy 10, ismétlődés nélküli hangból álló menetet:



Majdnem ugyanez elmondható ennek minore változatáról (13-15, és 30-32. ü., itt a domináns főhang – *a*, ill. *d* – többször ismétlődik). A hangnem-érzet igazán a 16-20. ü. egyszerűen magukra marad, e témákkal rokon dallam-indái közben inog meg. Az ezek után, a 21. ü. felső szólamában induló teljes 12 hangú sor inkább már némi konszolidációt hozna, ha a bal kéz szólama nem térne el néhány helyen a pontos nagyterc-párhuzamosságtól (itt is 12 különböző hang követi egymást, sőt igazából 13: az *a*isz-*b* „ismétlődés”, mely a felrakás és a továbbvezetés módja miatt egyáltalán nem tűnik föl, inkább többletnek hat!).

A 25. ütemben induló visszatérésben a g-moll környezetben jelentkező *gis*z – *lí* – hátráltatja a hangnem-érzet megszilárdulását.

A hangnem elbizonytalanodásai mellett a folyamatos változásban levő polifon faktúra biztosítja a darab utánozhatatlanul egyedi, villódzó karakterét.

C) 11 + 1, avagy egy schönbergi eljárás tudatosnak tűnő esetei Mozartnál

Az alterált akkordok olyannyira beépültek Mozart harmóniavilágába, hogy semmi rendkívüli nincs abban, ha egy rövid részlet – különösen mollban, ahol a III. és IV. szűk szeptim jó eséllyel társul a leggyakoribb akkordok közé – mind a 12 félhangot tartalmazza. Ahhoz sem kell feltétlenül különleges indok, hogy egy behatárolt területen történetesen 11, vagy 10 féle hangmagasság forduljon elő.

Bizonyos esetekben azonban szándékos kompozíciós eszközt láthatunk a 12 hang egyikének mellőzésében, illetve „visszatartásában”. Talán nem anakronizmus feltételezni, hogy Mozart néhol olyanképpen jár el, mint a dodekafónia kialakításához közelítő Schönberg az Op. 19-es *Hat kis zongoradarab* utolsó tételében.¹⁹

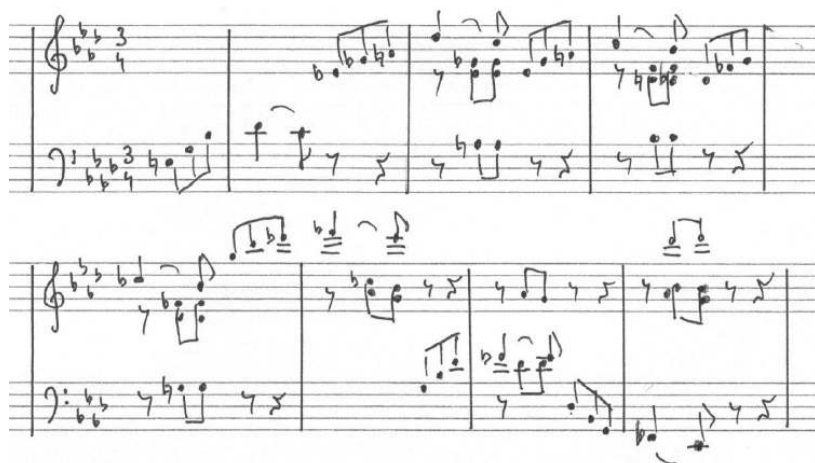
Már az eddigi példák között is akad kettő, mely e szempontból is szóba jöhet.

Az imént tárgyalt *Gigue* minore témaváltozatának 10 hangja mellett a hozzájuk társuló harmóniában szerepel a domináns kvintje (13-15. ü. *é*, a visszatéréskor *á*). Nyilván szándékosan hiányzik viszont a tonika dúr terce (*fisz*, ill. *h*). Ezt a szerző láthatóan a maggiore-ba való átfordulás pillanatára tartogatja.

A g-moll szimfónia fináléjából, a kidolgozási rész elejéről idézett unisono dallamból egyedül a mű alaphangja, a g hiányzik. Valószínűleg ez is része a hangnemi stabilitás elleni vehemens támadásnak, mert, bár a közvetlen környezetben sem az előzmény, sem a folytatás nem g-moll (az egyik B-dúr, a másik egy d-mollból induló moduláló szekvencia), mégis csak a finálé közepén járunk, így fülünkben ott cseng a tonikát sokszor és masszívan erősítő I. és III. tétel emléke. Sőt, a finálé saját főtemája is alaposan nyomatékosítja a főhangnemet, mielőtt elhagyná azt.

¹⁹ Ld. Földes Imrének a műről több nyilvános alkalmon is elhangzott elemzését: *Miért szép századunk zenéje?* Gondolat, Bp., 1974. 73-97. o.

Ugyanígy a tonikai főhangot mellőzi az Esz-dúr vonóstrió-divertimento K. V. 563²⁰ II. tételében a kidolgozási rész varázslatosan lebegő tonalitású záró szakasza (56-59. ü.).



Az Asz-dúr hangnemű tétel alaphangját, mely a megelőző (51-55.) ütemek f-moll szerinti domináns orgonapontja fölött – hol késleltető, hol oldó szerepben – rendszeresen megszólal, Mozart itt „kivonja a forgalomból”. Teszi ezt egy olyan részletben, mely az elsők között juthat eszünkbe, ha a szerző életművében spontán emlékeinktől vezetettve atonalitással határos, biztosan 12 fokúnak érződő helyeket keresünk. Ez a néhány visszavezető ütem teljesen szétmossa az f-moll hangnemet és már-már követhetlenné álcázott módon jut el a tercron asz-moll VI⁶ -V⁶ akkordpárjához. Itt, a 60. ütemben jelentkezik ismét az *asz*, hogy a folytatásban átvegye a maggiore-ként érkező alaphangnem tonikai szerepét.

A részlet harmóniai alapötlete aránylag egyszerű lenne. A mollban szokásos három szükszeptim-alak kerülne itt egymás mellé, kiadva a 12-hangú mezőt:



²⁰ Az utolsó Mozart-divertimentóról, erről a kiemelkedő, ám ritkán játszott remekműről rendkívül szép és találó méltatást olvashatunk a Szabolcsi Bence-Tóth Aladár féle zenei lexikonban (Győző A. Bp. 1932. II. kötet 185. o., új kiadás: Zeneműkiadó. Bp. 1965. II. kötet 659. o.)

A harmadik szűkített szeptim helyére azonban B-dúr szextakkord kerül – asz-moll szerint ez a váltódomináns szinonima. Az így kieső *asz* és *cesz* hangok közül pedig utóbbit a következő ütem feltűnő késleltetése fogja pótolni – az *asz*-ra még egy ütemet várni kell, ami az adagio tempóban hosszú idő.

A feltűnő késleltetések és az eredményük lereagálására rendelkezésre álló hosszú idő: ez biztosítja a szokványos alapszerkezetet elfedő rendkívüli hatást. A csellónál induló, majd a hegedű szólamában folytatódó akkordfelbontások (öt ilyen követi egymást) hol szűkített, hol Ti^7 hangzásúak. Utóbbiak csak enharmonikusan esnek egybe ezzel az akkordtípussal, „kvintjük” valójában bővített kvart. Ám a hallgatónak nem ez a benyomása. Az első helyen *bebé* hallatszik: ez f-mollban *ra*, ami ebben a hangnemben gyakorlatilag nem lehetséges²¹. A második ilyen Ti^7 hangzású felbontás – *desz – fesz – aszasz (g) – cesz* – aztán végképp leszámol nem csak a már addig is megingott f-mollal, de mindenféle hangnemi összefüggés érzetével. Voltaképpen az f-mollal poláris cesz-mollba hullanánk alá, ezen a „fekete lyukon” át kerülünk végül a hozzá képest *maggiore*-parallelként jelentkező asz-mollba („csak” 7 bé a 10 helyett...). Ekkor segít tiszta vizet önteni a pohárba az újra megszólaló *asz*. A két ál- Ti^7 -et a Trisztán-akkord zenetörténeti felmenői közé sorolhatjuk, hatásuk is a nevezetes utódéhoz áll közel.²²

Az effektust Mozart ráadásul gondosan előkészíti: a főtéma harmóniailag két legfeltűnőbb gesztusa (10. és 16. ü.) két éles VII terckvart. A kidolgozási rész végén álló félzárlat szubdominánsa, az asz-moll II terckvart pedig – a két ál- Ti^7

²¹ Mollban a *ra*, mint említettük, funkciós főhang leszállítása lenne. Ez a klasszikusoknál szélsőséges ritkaság: a romantikus stílusban elterjedt mollosított nápolyi akkord szórványos korai előfordulásainál lehet vele találkozni. Mozartnál a kőszobor ezzel az akkorddal szólítja föl utoljára Don Giovannit bünei megbánására. Ld. még: Á-dúr hegedű-zongora szonáta K. V. 526 (a *Don Giovanni*t megelőző jegyzékszámú mű!) 3. t. 212. ü. A szóban forgó akkord mindkét esetben modulációt okoz ugyan, ám félreérthetetlenül kötődik az előzmény hangneméhez, mint a szokásos nápolyi harmónia (kvartszext, ill. szext) továbbsötétítései. Ugyanilyen értelemben szerepel a c-moll Adagio és fuga K. V. 546 Adagio részének 41. ütemében. Egy negyedik esetről (az *Idomeneoból*) később emlékezünk meg.

²² A Trisztán-előjáték a-mollban felhangzó első ütemeiben is olyan ál- Ti^7 késlelteti a bővített terckvartot, mely a poláris hangnem II^7 -ével enharmonikus.

után egy valódi – még egyszer megerősíti, mintegy legitimálja a kottaképnek ellentmondó benyomásunkat.²³

Hátra van még a jelenség legegységesebb, legfélremagyarázhatatlanabb mozarti példája. Ezt az *Idomeneo* Nr. 22-es duettjében találjuk.²⁴ A színpadi helyzet itt alig kevésbé hátborzongató, mint a kőszobor-jelenetben: Poszeidón (Nettuno) főpapja épp arra készül, hogy föláldozza a király fiát – az apa kényszerű közreműködésével. A két szereplő (mindkettő tenor!) szólama jobban nem is különbözhetne. Idomeneo változatos, hajlékony bel canto dallamot énekel, egyszerű, a stílusban megszokott harmonizálással. A főpap ellenben 7 ütemen keresztül egyetlen *c* hangon recitál, majd lelép a tonikai *f*-re, folytatva a recitálást. Összesen 17 *c*-t, majd 6 *f*-et hallunk tőle, ezeket viszont annál változatosabb, sűrű harmóniaváltások veszik körül:

The image shows handwritten musical notation for three parts: F, G, and C. The notation is organized into three rows, each representing a different part. The F part starts with V² and includes chords like V_{3b}⁶, V₃⁶, and V₂⁶. The G part includes VII_{5b}⁶, IV_c⁶, VII, VII^{2#}, V_{3#}⁷, IV_c⁶, IV_{3#}^c, and V_c⁶. The C part includes V_c⁶, IV_c⁶, and I_{3#}⁶. The notation is somewhat messy and appears to be a student's or researcher's work.

²³ Érdekes, hogy e csodálatos tételben a T⁷ mindhárom, igen különböző arculatával találkozhatunk:

- A dúrbeli VII terckvartok domináns szinonimák. Az V szekundot késleltetik (vagy másutt helyettesítik). Ugyanígy rokon a váltódominánssal dúrban az emelt alapú IV⁷.
- A moll II⁷ (ugyancsak *tí – re – fá – lá*) a IV. fokot helyettesíti, tehát szubdomináns. Dúrban e típushoz tartozik a mollszubdomináns II⁷, valamint a VI és III T⁷, ha a mollszubdominánshoz hasonló módon oldva, mellékszubdomináns fordulatban vesznek részt (vagyis váltódominánssra, ill. VI mellékdominánssra oldódnak). Mivel ezeket az eseteket, az akkord alaphangjától kiinduló gondolkodás általános szokásával ellentétben, jogos lehet úgy tekinteni, hogy moll hármast egészítünk ki lefelé kis terccsel, erre a típusra kiválóan illik a Lendvai Ernő féle *szubmoll* elnevezés (az egyéb esetek közül ez alighanem csak a moll hangnem emelt alapú VI⁷-jéről mondható el).
- A harmadik, jellegzetesen romantikus típust leginkább a moll + kis szeptim négyeshangzat benyomott kvintű, „gerinctörött” változataként jellemezhetjük. Ilyen pl. a *lá – dó – má – szó*, ha dúrban álzárlatként (a *Trisztán* számos pontján), vagy mollban tonikaként (Bartók: 15 magyar parasztdal, Nr. 2) jelentkezik. E típust jövődöli tételünkben a két különös enharmonikus kiméra.

²⁴ Az *Idomeneo*- és *Don Giovanni*-idézetek lelőhelyeinek számozása a közkézen forgó Peters-kiadású zongorakivonatokban láthatót követi.

Az F-dúr hangnembe tehát g-moll kitérés, majd egy különös, kúszó kromatikába ágyazott bővített kvintes hangzat után térünk vissza.²⁵ Kézenfekvő, hogy az állandóan hangzó *c*-vel kisszekundban sűrűlő hangok ne szerepeljenek. A *h*, mint váltóhang mégis többször előfordul. Csak a felső szomszéd hiányzik, hogy majd a recitációt lezáró plagális zárlatban a mollszubdomináns IV terceként (*desz*) lépjen színre. Mollszubdominánssal színezett plagális zárlat... ez is jellegzetesen romantikus fordulat. Mozart stílusán belül ennél tüntetőbben idegenszerűt alig lehetne elképzelni. A 11 + 1 eljárás tudatos alkalmazásához itt semmi kétség nem fér.

II.

A tonális szakadék szélén – a kvintlánc korlátainak feszegetése

Ahogy jelen írás bevezető részében láttuk, a klasszikus tonalitás 15 (16) fokúnak vehető. Ennyi, kvintláncba illeszkedő hangot tud egy hangnemi központ megtartani saját vonzáskörében. Egy több hangnemet érintő teljes tételen belül persze ennél több hang – a kvintlánc még hosszabb szelete – is előfordulhat. Egy hangnem azonban rendszerint nem kerül közvetlen érintkezésbe olyan hangokkal, amelyek benne lehetetlenek volnának. Ha mégis, az a hangnemi összefüggés érzetét megrendítő rendkívüli esemény. Tapasztalhattuk, milyen erőteljesen érvényesül ez ott is, ahol az idegen hang csak enharmonikus „hátsó gondolatként” óvakodik a képbe (az Esz-dúr vonóstrió-divertimento lassú tételének imént látott ál-Tí⁷-ei).

A)

A kvintlánc **alsó** határát támadja az az ultratercron fordulata, melyben egy domináns szeptimakkordot annak leszállított basszusára épülő moll szextakkord

²⁵ Mozart a hétfokúság aláadásával nyomasztó, földöntúli alakká idegeníti el a főpapot. A részlet kottája egyébként kétértelmű: ennek alapján a főpap szólamát papok kara is énekelheti. Az elérhető felvételeken itt mindenütt szólistát hallunk.

követ. Ezt a maga korában szélsőséges, a hangnem beomlásának hangzó effektust két Mozart-műben is megtaláljuk.

Az egyik ilyen hely az *Idomeneo* csúcsponti jelenete (Nr. 23), ahol Ilia általános zavart előidézve robban be Idamante feláldozási szertartásának kellős közepébe, magát ajánlva föl szerelmese helyett.

Már Ilia jelenésének közvetlen előzménye egy hangnemileg képlékeny (Desz-dúr és c-moll között ingadozó) recitativo. Ebbe hasít bele Ilia két domináns szextakkordja:

$$\begin{array}{l}
 c: V^{3\sharp} \parallel \frac{C}{3\sharp} \\
 G: I \quad V^{\flat} \quad VI \parallel \frac{C}{3\sharp} \\
 h: \quad \quad \quad V^{\flat} \quad I
 \end{array}$$

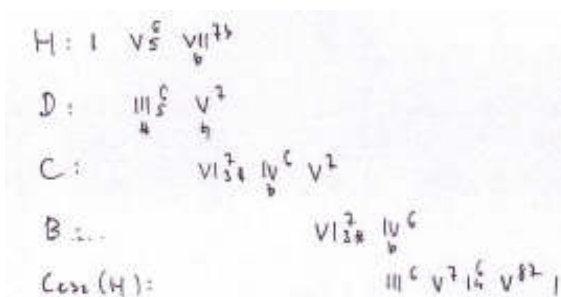
Az öt elhallgattatni próbáló főpap mollosított nápolyi szexttel (a kétszeri *ri – fi – tí* után az ellenkező végletet megtestesítő *ra – fá – tá!*) kormányozná vissza a „bé-s” szférába a zene menetét. Ilia azonban, ismét két éles domináns szextakkorddal, újra h-mollban terem, majd következik a tonális gátszakadás, a hat kvintnyit, a poláris f-mollig lezúduló szekvencia:

$$\begin{array}{l}
 h: I \parallel \frac{C^{\flat}}{3\flat} \parallel \frac{C^{\flat}}{3\flat} \dots \dots \dots V_{3\sharp}^{\flat} \\
 c: \dots \dots \dots V^{\flat} \quad I^{\flat} \parallel \frac{F^{\flat}}{3\flat} \\
 a: \dots \dots \dots V^{\flat} \quad I \parallel \frac{C^{\flat}}{3\flat} \\
 d: \dots \dots \dots IV \quad V_{2\sharp}^{\flat} \quad I^{\flat} \parallel \frac{C^{\flat}}{3\flat} \\
 g: \dots \dots \dots IV^{\flat} \quad V_{3\sharp}^{\flat} \quad V_{2\sharp}^{\flat} \quad I
 \end{array}$$

$$\begin{array}{l}
 h: V_{3\sharp}^{\flat} \parallel \frac{C^{\flat}}{3\flat} \parallel IV_{3\flat}^{\flat} \parallel \frac{C^{\flat}}{3\flat} \parallel III_{3\flat}^{\flat} ? \\
 a: \dots \dots \dots IV^{\flat} \quad V_{3\sharp}^{\flat} \parallel \frac{C^{\flat}}{3\flat} \parallel IV_{3\flat}^{\flat} \parallel \frac{C^{\flat}}{3\flat} \parallel III_{3\flat}^{\flat} ? \\
 g: \dots \dots \dots IV^{\flat} \quad V_{3\sharp}^{\flat} \parallel \frac{C^{\flat}}{3\flat} \parallel IV_{3\flat}^{\flat} \quad (V_{4\sharp}^{\flat} \parallel III_{3\flat}^{\flat} \parallel V) \\
 Esz: \dots \dots \dots \parallel V^{\flat} \quad I \\
 f: \dots \dots \dots IV^{\flat} \quad V_{3\sharp}^{\flat} \quad I
 \end{array}$$

Ha lehet, még radikálisabban hat e fordulat a *c-moll fantázia* K. V. 475 12-16. ütemeiben. Jóllehet a láncolat itt csak két tagból áll (szemben az iménti

hárommal), a domináns szeptimek most inkább dúr szerint értelmezhetők, így már az első fordulaton is **a szó-t kellene leszállítani:**



Ráadásul Mozart már másodszor írja át az előzmény logikájából Cesz-dúrként következő hangnemet H-dúrrá, így a 17. ütemben a kiinduló c-mollból összesen 16 kvintet (!) estünk szabályszerű szubdomináns irányú modulációkkal. Sőt, a 18-20. ütemek G-dúrjáig ezt további 4 követi²⁶. Vagyis a szóban forgó részlet maga is valamiféle irracionális „hangnemközi térben”, a kezdeti c-molltól beláthatatlan távolságban lebeg – ezt az „átkot” csak a 21-22. ütem enharmonikus modulációja töri meg (mivel az ilyen modulációnak – a korábbiakkal ellentétben – nincs határozott iránya, inentől a kottakép szerinti h-moll immár valóságnak vehető²⁷).

B)

A D-dúr vonósötös K. V. 593 négy tétele közül háromban is a kvintlánc **felső** végét érintő „határsértésre” lehetünk figyelmesek. Ezek egy Mozartnál amúgy egyáltalán nem ritka zenei szituáció – a minore kitérésből való visszaérkezés – különösen éles hatású esetei: a minoreból maggioreba visszaértelmezett V⁷-et azonnal III mellékdomináns követi. Így a *szí-t* értelmezzük át *tí-nek*, ami után a

²⁶ Ezt a „csúcsot” Schubert fogja 42 esztendő múlva megdönteni kései c-moll szonátájának lassú tételében.

²⁷ Az ilyen hangnemi „tótágasokat” előbb-utóbb gyakorlatilag mindig enharmonikus moduláció oldja föl. Érdekes kivétel ez alól Georg Christoph Wagenseil *Ricercata* című f-moll zongoradarabja, mely, mindig szubdomináns irányba modulálva, valójában geszesz-mollként jut vissza az alaphangnembe. A darab további érdekessége, hogy faktúrájával, hangulatával és fantázia-szerű fogalmazásmódjával egyaránt Beethoven *Holdfény-szonátája* első tételének egyfajta előképét gyaníthatjuk benne. (Ld.: Alte Hausmusik 1550-1780 für Klavier II. Schott's Söhne Mainz. Nr. 2348, 12-13, o.)

régi-új hangnem azonnal belépő saját *szí*-je (többnyire a basszusban) **az addigi *mí* fölemelésének**, különös „harmóniai mennybemenetelnek” hat. Az I. tételben a 84-85. és a 116-117., a II.-ban a 20-21. és a 76-77., a fináléban a 123-124. ütemekben jön létre ilyen fordulat. A III. tételben (*Menuetto*), ahol a lakonikusabb triós forma kevésbé ad teret és indokot ilyen élességű eseményekhez, az első periódus utótagja jókora keresztállással, *sforzatoval* kiemelt felütésen érkező III mellékdomináns szexttel indul,²⁸ így, bár kevésbé végletes módon, itt is föllép a megfelelő karakter.

Szintén a minore hangnemből visszavezető moduláció során találkozunk emelt *mí* hangokkal a *Don Giovanni*ban, a Donna Elvira szerepébe utólag beillesztett *Mi tradì quell' alma ingrata* (Nr. 21 b) ária 64-65. ütemeiben: Gesz-dúr után *h*, majd f-moll után *cisz*. E jelenség tovább fokozza az esz moll I V⁶ fordulattal (utalás a nyitány elejére) kezdődő epizód nyugtalan, vészjósló hatását.

Ide tartozhat a minore hangnemből való visszajutásnak egy másik esete is. Ez kevésbé éles, sőt, az átfordulás pillanatát Mozart itt szinte észrevétlenné álcázza: a domináns orgonapont fölött kromatikusan emelkedő tercmenet csap át az azonos nevű dúrba. Ez, ahogy az alaposabb vizsgálat során kiderül, ott válik végérvényessé, ahol a terc-szerű kottaképet megtartva az addigi hangnem *tí* hangját kellene fölemelni (a maggiore hangnemben ebből már *re – rí – mí* menet lesz). Két példa: *Idomeneo* Nr. 6-os ária 20-27. ü., B-dúr szonáta K. V. 333 III. t. 95-112. ü.

²⁸ Viktor Oszipovics Berkov orosz kutató Beethoven harmóniavilágáról szóló könyvében (Берков В. О. *Гармония Бетховена*. Москва, 1975) Beethoven harmóniakezelési elveit tárgyalva elsőként az általa *monoharmonizmusnak* (моногармонизм) nevezett jelenségről szól. Ennek jelentése: egy jellemző akkord, vagy fordulat hosszabb kompozíciók több pontján is előfordul, rendszeres megjelenésével járulva hozzá a mű egyéni arcéléhez. Nos, ez az elv, mint láthatjuk, Mozarttól sem idegen. A zongoraszonáták közül a K. V. 333-as B-dúrban (mindhárom tétel főtémájában feltűnő helyen szerepel a VI⁶ II akkordpár) és a K. V. 533-as F-dúrban (a két szélső tételben plagálisan érkező váltódomináns terckvartok, a lassúban domináns terckvart-mixtúra) találunk erre jó példát. Különösen árulkodó az utóbbi eset, mert a fináléban a kérdéses fordulat (kétszer is) épp abban a részben szerepel, melyet Mozart utólag illesztett a szonátához csatolt, eredetileg különálló rondóba (K. V. 494., a Könemann-féle kiadásban a tételnek ez a korábbi alakja is megtalálható!).

C)

Mozart műveiben gyorsabb dallami mozgás, elsősorban váltóhangok esetében előfordul, hogy a kottaképben a hangnemtől idegen, annak 15 (16) fokán túli hangok jelentkeznek. Példák: C-dúr vonósötös K. V. 515 I. tétel, a kidolgozási részben többször is (mollban a *szí* alatti k2), c-moll mise K. V. 427 Kyrie 91. ü. (*fí* alatti k2), Esz-dúr vonóstrió-divertimento II. t. coda (u. ez), F-dúr szonáta K. V. 533 II. tétel 27. és 95. ü. (*dí* alatti k2-ok). A jelenséget, mely majd Chopintól kezdve válik gyakorivá, egyik esetben sem moduláció, csupán a k2 váltóhangok helyesírása indokolja.

A helyesírási szemponton túlmutató sajátosan zenei kifejező hatásról az utóbbi műben beszélhetünk. Itt ugyanis, mikor a főtéma variánsa a domináns hangnembe kerülve első melléktémaként jelentkezik,²⁹ annak ellenszólamát szinte elborítják az alulról fölhajló k2 váltóhangok: a témafej *dó – tí – dó*-ja után *fí – szó, rí – mí, lí – tí, szí – lá* következnek, ebben a sorban jön utolsóként az **emelt tí**. Mindez – az orgonapontként ismétlődő domináns hang fölött – egyfajta „lábujjhegyre emelkedő”, természetes súlypontja fölött járó tonalitást eredményez. Annál megdöbbentőbben hat majd, mikor a 28. ütemben hosszú idő (6 ü.) után jelentkező első leszállított hang – *tá* – közös hangként megmaradva moll akkord alaphangjává válik és az előzmények éles kontrasztjaként igen távoli szubdomináns kitérést (F-dúr – esz-moll, a visszatérésben B-dúr – asz-moll) eredményez:

F: $1 \frac{4\#}{3\flat}$ VII $\frac{6\flat}{4\flat}$ IV $\frac{2\#}{\flat}$ I $\frac{6}{4}$ vagyis az F-dúr nem szakad szét
 [esz: IV $\frac{6\#}{5\#}$ I $\frac{6}{4}$ VII $\frac{4\#}{3\#}$ enharmonikus kitérésfelét]

²⁹ A kései Mozart-művekben számos ilyen esetet találhatunk.

Mikor a fordulatot többször halljuk (expozíció ismétlése, visszatérés), olyan érzésünk támad, hogy az emelt váltóhangok szinte viszolyogva húzódnak minél távolabb az ellenkező végletet megtestesítő, fenyegetően sötét folttól.³⁰

A váltóhangok hangnemtől idegen írásmódjának egy további esetére – d-moll zongoraverseny K. V. 466 II. t. 110. ü. – a következő, III. részben térünk ki.

D)

A szűkített szeptim-alakok, vagy a bő kvintszept és az V^7 átértelmezésén alapuló enharmonikus moduláció Mozartnál már eléggé bevett harmóniai eszköz ahhoz, hogy önmagában véve ne kezdje ki a folyamatos szilárd hangnem-érzetet. Vannak azonban – főleg összetett szekvenciákba³¹ épülő – esetek, melyek itt is alapos hangnemi dezorientációhoz vezetnek. Ilyen a két kései moll zongoradarab – az a-moll Rondó K. V. 511 és a h-moll Adagio K. V. 540 – egy-egy részletének „harmóniai földcsuszamlása”. Előbbi olyan moduláció-sor, mely félhangonként csúszik le fisz-molltól d-mollig, közben csaknem akkordonként értelmezi át az V^7 -et bő kvintszeptté (115-120. ü.):



Tehát alighogy elérjük a *mí*-t, az mindig *fá*-vá válik, azaz lecsúszunk róla...

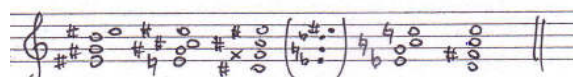
Az Adagio kidolgozási részének moduláció-sora (24-35. ü.) nem végig pontos szekvencia. Enharmonikus átértelmezés is csak egyszer történik benne: valójában nem ott, ahol a kottakép mutatja,³² hanem a 30. ütem 2. negyedén, ahol a gisz-moll V^7 a g-moll bő kvintszeptjévé változik. A különös hatást inkább

³⁰ Egy ezzel rokon, de némileg kevésbé radikális hatású foltot (középpontjában *Má*-dúr kvartszepttel) találunk az *Üvegharmonika-kvintett* K. V. 617 Adagio tételének 28-35. ütemében.

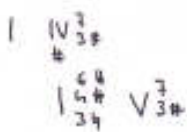
³¹ Olyan szekvenciákat értünk ezalatt, melyeknek láncszemeit akkordpárnál hosszabb csoportok alkotják.

³² A sok előjegyzéses hangnemek enharmonikus átírásai Mozartnál néha pusztán a könnyebb olvashatóságot szolgálják, és nem jelentenek tényleges enharmonikus modulációt – ld. a c-moll zongoraverseny K. V. 491 I. t. kidolgozási részét, vagy az *Esz-dúr hegedű-zongora szonáta* K. V. 481 II. t. 2. epizódját.

az okozza, hogy a részlet többi modulációs menete rendre elmegy a kvintlánc felső szélét jelentő *fí – lí – dí – mí*, vagy *lí – dí – mí – szó* akkordig, ez válik a következő hangnem V vagy VII fokú szeptimjévé.



Ide kívánczik a *Requiem* egy részlete is: a *Confutatis* utolsó 16 üteme.³³ Ez hangzását tekintve pontos szekvencia. Minden láncszem értelme:



vagyis, akár csak a h-moll Adagióban, itt is a szokatlan I szűk szeptimmel (*lí – dí – mí – szó*) modulálunk, ezúttal enharmonikusan. A láncszemek egységes kottaképe viszont gyakorlati okból nem oldható meg, hiszen akkor a – gisz – fiszisz – eiszisz moll lenne a moduláció menete. E kérdésre az utolsó, a kromatika természetét tárgyaló részben térünk majd vissza.

III.

A zenei „görbült tér” felé – a nem hétfokú szerkezetek csírái

A közel egyenletesen temperált hangolás³⁴ és az enharmonikus modulációk (főleg a szűk szeptimeken alapuló) elterjedése Mozart korára kezdi

³³ A részletre Bártfai Zsuzsa kolléganóm hívta föl a figyelmemet. Megjegyzendő, hogy Mozart megrövidíti a szekvencia 3-4. láncszemét (akár csak az F-dúr szonáta K. V. 332 1. t. 60-65. ütemeiben), ami fokozásként hat.

³⁴ Teljesen egyenletes temperálásról Mozart idejében még nem beszélhetünk. Az ekkoriban használatos hangolásmódok (pl. Kirnberger III.) itt-ott még őriznek valamennyit a hangnemekre korábban jellemző „expresszív hamisságokból”.

megteremteni a feltételeket annak fölismeréséhez, hogy bizonyos akkordok – a szükszeptim és a bővített hármas – egyenlő számú félhangra osztják az oktávot, ezen az alapon pedig a hangok újfajta szervezés válik lehetségessé. Vagyis a diatónia pusztá fellazításán túl új, nem diatonikus szerkezetek csírái kezdenek jelentkezni. A jelenség, melyet – Lendvai Ernő nyomán – distancia-elvnek hívunk, majd a XIX. század utolsó negyedében nyeri el igazi jelentőségét.

A)

Az egyik ilyen képződmény az 1:2-es, vagy 2:1-es modellskála. Ez teljes alakjában 8 fokú. Jelentkezésének Mozart zenei nyelvében két forrását ismerhetjük föl.³⁵

Az egyik a vezetőhangos (összhangzatos, vagy dallamos) moll jellegzetes *szí – lá – tí – dó* tetrachordja. Ennek hangközstruktúráját építi tovább Mozart egy jellegzetes hathangos sejtje:

tí dó re má E sejt jól érzékelhetően szabályos struktúra, szűk szext keretét egyfajta

szí lá tí dó zenei görbült térként tölti ki.

Néhány esetben ez dúrba kerül át:

dí re mí fá ilyenkor domináns orgonapont kerül alája, ami a rendszer hetedik hangja.

lí tí dí re

Példák: C-dúr vonósnégyes K. V. 465 I. t. 4-5., 19-21. ü.,

F-dúr szonáta K. V. 533 II. t. 63-67. ü. (ez a kidolgozási rész jellemző intonációja),

a-moll vonósötös-töredék K. V. Anh. 79 13-14. ü. (ereszkedő basszusmenet)

³⁵ Már Bachnál is akad példa e hangsorra: e-moll háromszólamú invenció 35-36. ü., g moll angol szvit – Sarabande 17-19. ü. A képletet Bach a *fá – re – dó – tí* kistercenkénti transzpozícióiból hozza létre. Az eredmény nála mindkétszer lefelé haladó moduláló menet, szűk nóna (*esz-disz*, ill. *desz-cisz*) keretben.

A másik a szűkített szeptimakkord kitöltése alsó kromatikus váltóhangokkal. A romantikában (pl. Lisztnél) ez játszik majd lényeges szerepet. A Mozartnál föllelhető két idevágó példa egyaránt igen érdekes:

d-moll zongoraverseny II. t. 110. o. A részlet helyesírása a *cisz – é – g – b* székszeptimből indul ki, melynek első három hangja alsó k2 váltóhangot kap (a *b* a zenekar akkordjában szól), így a g-moll környezetben az attól idegen *hisz* és *disz* tűnik föl. Túl azon, hogy Mozart a három előző, ugyancsak alsó k2 váltóhangos ütem (I VI I kvartszext) helyesírását folytatja, szinte demonstrálja, hogy a nem diatonikus 1 : 2-es hangsorban az enharmonikus írásmód-különbségeknek nincs jelentőségük:



f-moll fantázia K. V. 608 55-57. ü. A 2 : 1-es hangsor itt azt a székszeptimet írja körül, melynek enharmonikus átértelmezésével a c-mollból a poláris fisz-mollba modulálunk. Miközben a belső szólamok kottaképe megőrzi a *fisz* közös hangot (*ri = lá*), a dallam helyesírása ezúttal a görbült tér logikáját követi: *á – h – c – d – esz – f – gesz – asz*. Majd az egész kottakép fisz-mollra vált. A 8 fokú készlet ezúttal teljes!



B)

Bővített hármassal való enharmonikus modulációt Mozartnál nem találunk,³⁶ legközelebb még az *Idomeneo*-beli főpap föntebb idézett c-n való recitálásának egy pontja jár ehhez. Egészhangú skálát is csak egyszer, ott is nyilvánvaló tréfa-ként: a *Falusi muzsikások szextett* K. V. 522 II. tételének végén a kadenciát játszó hegedűs eltévedését jelképezi.³⁷ Néhány ehhez a körhöz tartozó distanciális képletet azonban találunk. Ezek, bár rejtettebben, moduláció-sorokban megbújva jelentkeznek, nagyobb felületekre terjednek ki, mint a helyi színhatásként szereplő, hosszabb szakasz megszervezésének igényével föl nem lépő 1 : 2 (2 : 1)-es foltok.

Egészhangú moduláció-sor vonul végig a *Don Giovanni* Nr. 10-es áriáját megelőző recitativo hosszú szakaszán. Donna Anna itt teljesen fölzaklatva adja elő, hogy az imént elbúcsúzott Don Giovanniban éjszakai támadójára ismert. A részlet eleje (3-17. ü.) c-mollban indul, majd a domináns g-mollba modulál (18-24. ü.). Ez után kezdődik a végzetes éjszaka elbeszélése. A 24-38. ü. modulációs

folyamata:

Itt tér vissza a jelenetet indító zenekari gesztus g- (ill. aszasz)-mollban, összezárva az egészhangú láncot. Csak ez után érkezik meg a határozott irány nélküli enharmonikus moduláció, megtörve a hangnemi „tótágast”:

³⁶ Haydn-nál viszont igen! Ld. C-dúr vonósnégyes Op. 50 Nr. 2 I. t. 58-69. ü., d-moll vonósnégyes Op. 76 Nr. 2 I. t. 72-82. ü. Egy Schubert-példára (f-moll négykezes zongora-fantázia 90-91. ü.) Olsvay Endre hívta föl a figyelmemet. Ez az eljárás igazán Chopin és Liszt műveiben nyer majd polgárjogot.

³⁷ Az egészhangú skálát persze ismerte ekkoriban minden olyan muzsikos, aki valaha is segédkezett orgonahangolásnál (szélső sípmezők c-cisz oldal szerinti elrendezése!). A zenei nyelvbe azonban még hosszú évtizedekig nem illett bele.

g: I VII^{C#} V^{3#} VI⁷
e: VII^{C#} IV^C V⁷ V^{3#} I

A szekvenciában megjelenő hangnemek bővített hármast rajzolnak körül.

Hasonló modulációs körrel kezdődik az Esz-dúr vonóstrió-divertimento I. tételének kidolgozási része. A 2. melléktémát feldolgozó polifon terület indulásáig tartó első 15 ütem harmóniaváza:

B: I :|| VI^{3#} | $\frac{4b}{3b}$ | V⁷ |
g^{esz}/f^{isz}: VII⁷ V^{3#} VI
D: I V⁷ VI^{5b}

A ténylegesen enharmonikus moduláció ezúttal a nagyterc-körön belülre esik, így a B-dúrba való visszaérkezés valóságosnak vehető.

Némileg hasonlít erre az f-moll fantázia K. V. 608 egyik, a 2 : 1-es modell kapcsán már idézett részletének tágabb környezete, az 53-67. ütem:

c: II^G V^{3#} IV^{C#} IV^C IV^{C#}
f: - - - - - IV^{C#} V^{3#} I^G
asz: - - - - - IV^{C#} V^{3#} | II² VII⁷
fis: - - - - - IV^{3#} I^C V^{3#} | VII⁷

A továbbiakban ugyanolyan autentikus szekvencia következik, mint amilyen e részletet megelőzte. A b-moll hamarosan az f-moll alaphangnembe fordul, ennek dominánsán állunk meg az Asz-dúr variációs középrész indulása előtt.

A c-fisz poláris váltás után a folytatás egészhangonként tölti ki az előállt tritónusz távolságot. Itt valamennyi moduláció enharmonikus, így a distancia-elv tisztán érvényesülhet.

Mindhárom részletről elmondhatjuk: elég hosszú ahhoz, hogy az ilyen elvű szerveződés szempontjából figyelemreméltó legyen; ugyanakkor elég rövid

ahhoz, hogy a hangnemi felületek sora ne tagolódjon szét, a hangnemváltások összefüggése közvetlenül érzékelhető maradjon.

C)

A distanciális szerveződések kérdését Mozart zenéjében ezzel még nem merítettük ki. Az I. részben bemutatott 12 fokú sorok közül a B) pont alatti mindenképpen ilyennek tekinthető, hiszen lefelé „kiegyenesítve” nem más, mint egy 6 : 1-es modellskála első fele (a teljes hangkészlet 24 elemű, a második 12 az elsőnek tritónusz-transzpozíciója). Az A) pontban bemutatott „kőszobor-reihe” négyhangú magva (*fá – szí – dó – rí*) is felfogható distanciális képletnek, a g-moll szimfóniából ennek szekvenciális kiterjesztését is idéztük. Egy irányba „kiegyenesítve” 3 : 4-es modellt kapnánk (a teljes alak itt is 24 hang).

Még egy különös distanciális képletről érdemes megemlékeznünk. Ezt az f-moll fantázia utolsó előtti ütempárjában találjuk, harmonizálás nélkül, unisono felrakásban:



A súlyosabb nyolcadok a következő alakzatot adják ki:



Ez a képlet 48 hang után térne vissza önmagába. A súlytalan tizenhatodik az első hangot kivéve mindenütt kis terceket tesznek a menethez.

E részletnek, bármily különös, van egyszerűbb, ha nem is diatonikus, de szilárdan tonális előképe. Ezt a d-moll zongoraverseny I. t. 213-215. ütemében találjuk:³⁸

³⁸ Akad egy igen hasonló részlet a másik moll zongoraverseny, a c-moll K. V. 491 I t. 325-330. ütemében is. Sőt, a két zongoráskvartettben (g-moll K. V. 478 3. t. kidolgozási rész, Esz-



Ez utóbbi példák egybevetése átvezet minket ahhoz az átfogó jellegű problémához, mellyel témánk tárgyalása végén elkerülhetetlenül számot kell vetnünk.

IV.

7? 12? 16?

Diatónia és kromatika – a vizsgált jelenségek helye a mozarti esztétikában és hangrendszerben

A klasszicizmus esztétikai lényege: az átláthatóság, a tagoltság, az arányosság, a konfliktusokon felülemelkedő, azokat legyőző harmónia és egyensúly. Azok a művészeti ágak, melyek ezt megtehetik, az antik görög-római mintaképek nyomán jutnak el a fenti ideál megvalósításához.

A zeneszerzőknek, akik ilyen mintaképekre a muzsikában gyakorlatilag nem támaszkodhattak, más utat kellett keresni az általános klasszikus ideál felé. Ezt Mozart és kortársai meg is találták: a harmóniavilágban a hangnemi központok kiemelése, a minél egyértelműbb funkciós viszonyok, a formálásban a periódus előtérbe kerülése³⁹ és az aranymetszés-szerűhöz közelítő szimmetriára kihegyezett dramaturgia⁴⁰ pontosan ezt a célt szolgálják.

dúr K. V. 493 1. t. első melléktéma témafeje, különösen a kidolgozási részben jelentkező variánsai) a „kőszobor-reihe” négyhangos magvának diatonikus, (ill. diatonikusabb) előképei is föllelhetők.

³⁹ Gyakran a nem metrikus alapon szerveződő, folyamatosan fejlesztett formák témái is periodizálnak.

⁴⁰ E sorok írója esküdt ellensége mindenféle számmisztikának. Azt azonban bizonyítottan látja, hogy az aranymetszés-arány a mozgásban-növekedésben való dolgok természetes szimmetriája. Így az időben haladó zene, amennyiben a szerző célja a kiegyensúlyozott arányrendszer (amivel szemben pl. a barokkban, vagy a romantikában más dramaturgiai megoldások is gyakoriak!), többé-kevésbé ehhez igazodik. Ennek kimutatása Mozartnál – pl. a harmóniai tetőpontok elrendezésének vizsgálata – külön tanulmány témája lehetne. Nem

A klasszikus hangzásvilág eszerint alapvetően diatonikus kell, hogy legyen. Nagy átlagban nincs ez másképp Mozartnál sem. Az általános felfogás szerint ezt gazdagítja a kromatika: miközben színezi a hangzást, elsősorban a kisebbségben levő konfliktusos mozzanatok hordozójává válik. Ilyen értelemben használják a diatónia-kromatika ellentétpárt zenetudományunk nagy alakjai, Bárdos Lajostól Lendvai Ernőig.⁴¹

Ha végigtekintünk az eddig tárgyalt Mozart-részleteken, valamennyit a kromatika kategóriájába kellene sorolnunk, hiszen végig egy többségében diatonikus zenei világon belüli kontraszt-anyagról van szó. A II., valamint az I. és III. részben sorra vett jelenségek között mégis határozott különbséget kell tennünk.

Mi valójában a kromatika? A szó jelentése: színezés. Tehát egy járulékos, a hétfokúsághoz viszonyított, annak alárendelt jelenséget kell értenünk alatta. A klasszikus zenei nyelv nem diatonikus elemeinek nagy többségére ez igaz is, akár a fő dallamhangok félhang-menetekkel való kitöltését, akár az akkordhangok alterációit nézzük. Utóbbiak célja bizonyos akkord-színek létrehozása, vonzások szorosabbá tétele, illetve a hangnemi kitérés, a moduláció.

Írásunk II. részében épp ilyesmikről esik szó. A hangsúlyt itt egy olyan folyamat szélő, nem csupán az egyes hangnemeket, hanem a hangnem-érzet folyamatosságát, mint olyat kikezdő eseteire tettük, mely Mozart idejében már legalább fél évezrede zajlik: a diatónia héttagú kvintláncának módosított hangokkal való továbbépülésére.

Mikor e folyamat a középkorban elindult, még szó sem volt az enharmóniát lehetővé tevő temperálásról, a létrejövő lánc körbezáródásáról. Alapesetben az utóbbi újítások Mozartnál sem befolyásolják e korábbi logikája szerint zajló

különben az a percepció-pszichológiai jelenség, mely a zenei folyamat sodrában való részvételből és a mű végéről való visszatekintésből adódik össze: a kérdésről ki-kiújuló vitákat **ennek** tudományos igényű leírása fogja majd eldönteni.

⁴¹ Ld. pl. Bárdos Lajos. *30 írás*. Zeneműkiadó, Bp., 1969, Nr. 13, 187-189. o.; Lendvai Ernő. *Szimmetria a zenében*. Kodály Intézet, Kecskemét, 1994, 24-45. o.

folyamat lényegét. Nem 12, hanem 16 fokról beszélhetünk. A *szí* vagy *ló*, a *dí* vagy *ra* akkordhangok itt teljesen ellentétes hatású zenei kifejezőeszközök, egybeesésük a mérhetően azonos hangmagasság ellenére föl sem merül! Ékesen bizonyítják ezt azok az esetek, ahol dúrban a mollbeli VI vagy IV⁶ az V szűk⁷ közelében, azzal rímelő zenei szituációban szerepel:

F dúr szonáta K. V. 332 III. t. 112-137. ü. (a kidolgozási rész új B-dúr anyaga)

Klarinétötös K. V. 581 IV. t. coda

Così fan tutte Nr. 17 Ferrando áriája 10-25. ü.

Egy hasonló esetet láttunk a g-moll szimfónia II. tételében: *dó – mí – szí ↔ fá – ló – dó – má*.

Az ilyen, objektíve kimutathatatlan, mégis egyértelműen érezhető különbségeket nevezte Éliás Ádám igen találó szóval „enharmonikus kómmának”.⁴² A zenei fény-árnyék viszonyok és a belőlük eredő feszültségek tehát nem a félhangokban mérhető távolságokon, hanem a kvintláncban (kvintoszlopon) a mindenkori tonikához képest elfoglalt helyen múlnak, hasonlóan ahhoz, ahogy Bárdos Lajos ezt a folyamat 200 évvel korábbi stádiumában oly érzékletesen kimutatta.

Más kérdés azonban, hogy, mivel a kvintlánc központi elemének (a három funkciós központnak) vonzása a tőle való távolodás arányában gyengül, a határterületek hangsúlyozása bomlasztólag hat a hangnem-érzetre, így az alterált hangzatoknak a mindenkori tonikához képest fellépő fény-árnyék viszonyaira is. És amilyen arányban gyengül a tonalitás központi elemének vonzó-szabályozó ereje, olyan arányban kerülnek előtérbe **a temperált hangrendszer, mint alapanyag saját adottságai: a félhangokban mérhető**, a szolmizáció által oly pontosan leképezett enharmonikus különbségeket immár ignoráló **hangköz-távolságok**.⁴³ Vagyis az évszázadok során létrejött finom, sokrétű kapcsolati háló szövedéke mögül egyszer csak átsejlik – elővicsorít? – a nyers mennyiségi

⁴² Egyik Debrecenben elhangzott előadásán (1990 körül).

⁴³ A *distancia* szó távolságot jelent!

tényező. Ebből pedig egyenesen következik, hogy beszélhetünk mi itt hét, tizenhat, vagy akárhány fokról: a félhangok száma valójában 12, így foknak is ennyinek kell lenni. Így, ha a funkciós vonzás „diktatúráját” a mennyiségé váltja föl, az menthetetlenül nivellálja mind a fő és mellékfokok közti, mind az enharmonikus különbségeket.⁴⁴

Hogy meddig merészkedett el Mozart ezen az úton, azt láthattuk jelen írás László Ferenc gondolatmenetéhez csatlakozó első részében, majd – más oldalról közelítve – a harmadikban is. Hogy nem ment ennél is messzebbre? Ez, túl azon, hogy mégis csak a XVIII. században élt, alighanem az imént említett örökölt kapcsolati háló egyik különösen szívós összetevőjének, a tercelvű akkordépítkezésnek köszönhető.⁴⁵ Persze Mozartnál a tercelvűség falán is támadnak már repedések. Ezek bemutatása külön tanulmány tárgya lehetne. Amire itt még ki kell térnünk, az a dallami természetű nem diatonikus jelenségeknek egy utolsó köre.

Bartók Béla bizonyos dallamairól joggal alakult ki az a közvélekedés, hogy a félhang-lépések a diatonikus fokoktól önállósulva, egyfajta „összenyomott (zsugorított) diatóniát” képezve viselkednek bennük. Bartók maga is vall erről a

⁴⁴ Épp ennek kapcsán válik különösen érdekessé a lipcsei Gigue atonalitásra hajló kétszólamú középrészében a felső szólam pontos 12 hangú sorával az alsó szólamban együtt hangzó, ám 13 hangú, **nem hangismétlésnek ható *aisz-t és b-t*** tartalmazó menet (20-23. ü.), melyet az I. rész megfelelő helyén már említettünk. Fölvetődik a kérdés: bár a zene későbbi, máig ható tendenciái egyértelműen a 12 félhangra való nivellálódás felé mutatnak, teljesen végbement-e valaha is e folyamat? Ide kívánczok a Holopov-testvérek Webern-monográfiájának egy mély értelmű gondolata (Холопова В. Н. – Холопов Ю. Н. *Антон Веберн*. Москва, 1984. 253-254. o.; e sorok írója a könyv magyar fordításának kb. 2/3-ánál tart.): „Hangsúlyozzuk, hogy a szintézis nem jelenti az absztrakt temperált hangközök nivellálását, vagyis az intonációjuk iránti közömbösséget.” Sőt, két mondattal később: „Az *asz – h – g, gisz – h – g, vagy asz – cesz – g* fordulat képzete (az énekhangon és a nem rögzített hangmagasságú hangszereken kivitele is) paradox módon interpretáció kérdésévé válik.”

Intő példaként szolgálhat itt Bach g-moll orgonafantáziájának egy pontja is: a 38. ü. pedál-szólamának ***eisz-flépése***, mely a harmóniai környezet – az épp ide eső enharmonikus Á-dúr→c-moll moduláció – miatt annak ellenére nem hallatszik hangismétlésnek, hogy a kritikus hangok ezúttal közvetlen szomszédok! Igaz, a konkrét hangnemhez kötődő harmóniák ilyen megtartó erejével a modern dodekafóniában nem számolhatunk.

⁴⁵ A tercelvűség ugyan esetenként még stimulálhatja is e folyamatot (pl. a szűk szeptimek enharmonikus egybecsengése), ám a fékező hatás egészében sokkal erősebb.

Harvard-egyetemen, 1943-ban tartott harmadik előadásában,⁴⁶ ahol a ritmikai diminúcióhoz hasonlítja eljárását.

Mozartnál számtalan félhangonként lépkedő dallamot találunk. Ezek tonális, funkciós háttere legtöbbször teljesen határozott. Néhány esetben azonban, a lépéseknek a hangsor szempontjából rendszertelen elhelyezkedése és a dezorientáló harmóniai környezet miatt mintha Mozartnál sem lenne anakronizmus a „összenyomott (zsugorított) diatónia” felé mutató szálakat találni:

d-moll zongoraverseny I. t. a zárótéma végső alakja (159-162., ill. 375-378. ü.). A fordulat magva épp lehetne a dallamos moll *mí – fá – mí – fi – szí – lá* eleme, ám a hangnemi keret és az unisonohoz csatlakozó tartott hang ellentmond ennek.



Don Giovanni Nr. 22-es duett (temető-jelenet), Leporello reakciója a kőszobor fejbőlintására (44-51. ü.). A rémült, pánikba eső Leporellót másutt is (kényszerű önleleplezése a Nr. 19-es szextettben, elbeszélése a folyosón lépkedő kőszoborról a Nr. 24-es Fináléban) hasonló, félhangonként föl-le tekergőző motívumok jellemzik. Itt azonban többről van szó: a 12 ütemnyi egyszerű, domináns orgonapont fölötti H-dúr zene után a hangnemet egy mollbeli VI és az azt poláris lépéssel folytató váltódomináns valósággal szétveti. A dallam nem ad új hangnemi kapaszkodót, a harmóniákból leginkább a minore h-moll sejlik, majd az itt nápolyi alap C-dúr akkord miatt az é-moll lehetősége is fölmerül (bár a

⁴⁶ E fontosságában Webern bécsi előadásaihoz mérhető, ám magyarul évtizedekig hozzáférhetetlen szöveget ld. *Bartók Béla írásai* I. Zeneműkiadó. Bp. 1989. 175-178. o. Bartók, eljárásának lehetséges előképeit keresve, arab és dalmát népi példákra hivatkozik, hozzátéve, hogy ezekkel utólag ismerkedett meg. Nagyjából ugyanezt a jelenséget említi Bárdos Lajos „törpetonalitás” néven. Igaz, ő feltételül szabja a legfeljebb t5 ambitust (ld.: Bárdos L. *Tíz újabb írás*. Zeneműkiadó. Bp. 1974, 36-38.o. ; *Elemző írások a zenéről* I. Cherokee Bp. 1994, 206-213. o.).

k2-os „hurok” ezúttal a *h* körül szorul). A folytatásban Don Giovanni ismét H-dúrban veszi vissza a szót (helyesebben a *dót*, hiszen most nincs domináns orgonapont).

Idomeneo – a bevezető recitativo utólagos, alternatív változata Elettra Nr. 24-es áriájához. Ebben az 57 ütemnyi kétségbeesetten csapongó zenében a legjellemzőbb dallami ötletet kétszer is a vonós basszusok játsszák. Ez a dallam nincs telezsúfolva félhanglépésekkel. Bár nem diatonikus, egy hang híján beleférne az összhangzatos mollba:

Karaktere az előzménytől válik rendkívülivé: esz-moll félzárlat áll előtte, amitől nem az úgy-ahogy bevett *fá – dí – re – lá – szí – tí – mí – nek*, hanem valami teljesen idegenszerűnek halljuk. A kürtök ugyanakkor *b* orgonapontot tartanak alatta. Ez teljesen helyénvaló lenne, ha a dallam, az előzménynek megfelelően, egy hanggal lejjebb, esz-moll szerint hangozna. A zárlat persze már *f*-moll, ám ezt az orgonapontnak köszönhető $V^2 I$ (nem I^6 !) fordulat zavarja meg. Később az egész menet megismétlődik egy hanggal följebb, a dallam most *f*-moll – *g*-moll közt „hidal”.

Ezek után nem térhetünk ki a kérdés alól: **Kromatika-e az, amivel a főnti esetekben szemben állunk?**

A szónak a klasszikus stílus egészén belüli esztétikai értelmében feltétlenül. Hiszen valamennyi tárgyalt jelenség az itt uralkodó diatóniát színező kontrasztanyag, vagy, ha úgy tetszik, fölényének demonstrálásához nélkülözhetetlen

„edzőpartner”. Nem csak Mozartról, de az utána következő közel háromnegyed évszázad zenei terméséről is bizvást ezt állíthatjuk.

Más lesz azonban a kép, ha a zene technikai oldala felől közelítünk. A kromatika elnevezés innen nézve csak a diatóniát a hét fok szigorú prioritásával együtt megőrizve színező-kitöltő, a kvintláncot kiterjesztő (nem körbezáró!) jelenségekre illik rá. A diatóniától függetlenedő, a hozzá képest való semlegesség felé tartó 12 fokúság viszont saját érvényesülési területein – egyelőre szigetein – belül, saját természete szerint nem színező, hanem önállóságra számot tartó anyag.⁴⁷ Így a kromatika, vagy a László Ferenc által használt pánkromatika helyett pontosabb elnevezést kellene rá találni. E célra a Holopov-testvérek Webern-monográfiájában bevezetett **hemitónia** kifejezés látszik találónak.⁴⁸

László Ferenc írásának gondolati kerete: Mozart munkássága szervesen illeszkedik egy Gesualdo – Bach – Wagner – Schönberg neveivel fémjelezhető zenetörténeti folyamatba. Engedjék meg, hogy e sorok írója két személyes élményét is idecítálja ennek alátámasztására.

1976 tavaszán a Moszkvai Konzervatórium zeneszerző-hallgatói számára az azóta nemzetközileg ismert zongoraművész, Alekszej Ljubimov tartott előadást. Ennek bevezető része egy improvizáció volt, mely a stílusok közti folyamatos átmenetet demonstrálta bravúrosan: elindult Mozart h-moll Adagiojából, ezt továbbszöve jutott el előbb a *Trisztán* előjátékához, majd Schönberg egyik zongoradarabján át a Webern-variációk első tételéig.

A másik alkalom, egy bő évtizeddel később, Lendvai Ernő egyik utolsó nyilvános előadása volt Budapesten.⁴⁹ Az előadó hosszan és rajongva beszélt Wagner harmóniai újításairól. Ezt illusztrálandó, többször visszatért a *Trisztán*

⁴⁷ Jól látható ez a III. rész végén idézett két részletben: színezés-értelmű kromatikáról alighanem csak az első kapcsán beszélhetünk.

⁴⁸ Ld. a 44. jegyzetet.

⁴⁹ A helyszín a Bartók Béla Szakközépiskola nagy földszinti terme (a mai orgonaterem, akkor még orgona nélkül), a meghirdetett téma a relatív szolmizáció elemző módszerként való alkalmazása volt.

halál-motívumára, kiemelve: mennyire merész gondolat a c-moll kellős közepébe ékelődő Á-dúr akkord.⁵⁰ E sorok írójának emlékezetében pedig azonnal előjött a szintén Alekszej Ljubimov előadásán megismert g-moll Allegro K. V. 311, melyben a c-moll – Á-dúr köztivel teljesen azonos távolságú ultratercokon szembeállításokat találunk jó hetven esztendővel korábbról: 88-89. ü. f-moll↔D-dúr, 165-166. ü. g-moll↔É-dúr.⁵¹ Még azt sem mondhatjuk, hogy e szembeállítások idegen testek volnának a Mozart-mű teljes hangvételén belül.

Ide kívánczok még egy záró megjegyzés a László Ferenc cikke óta eltelt időtől.

1976-ban még könnyű volt így fogalmazni:⁵² „Napjainkban a dodekafónia nem szorul rá az olyan természetű igazolásra...”. Vagy: „A továbbiakban Mozartot keressük, nem a dodekafónia igazát...”. Elsősorban persze valóban „Mozartot keressük”. Ám a XX. század újításai az elmúlt időszakban inkább távolabb kerültek attól, hogy közkinccsé, a normális zenei tudat részévé váljanak. Az üzleti média által terjesztett romlott ízlés nyomása és a kisebb ellenállás irányába csúszó, nem csak a kortárs, de időnként minden igényes zenét sorsára hagyó kultúrpolitika évtizedei oda vezettek, hogy a „mai zene” kifejezés, nem csak a nagyközönségben, hanem a szakma művelőinek nem csekély részében is olyan képzeteket ébreszt, melyeknek bizony a leghalványabb köze sincs a Bartók és Webern, Lutosławski és Kurtág kezdeményezéseinek nyomán megnyílt utakon járó művészethez. Sőt, magukat a zeneszerzőket nézve is: hány Jónást látunk fűrén vitorlázni a Ninivével ellenkező irányba, miközben

⁵⁰ Az akkord persze inkább Bébé-dúr, hiszen a megelőző *c – esz – asz* után nem kromatikus fölcsúszás, hanem nápolyi szext benyomását kelti!

⁵¹ Ugyanezt a szembeállítást egyébként a g-moll zongoráskvartett 1. tételének visszatérésében is megtaláljuk.

⁵² Persze kérdés, hogy hol? Mert Moszkvában, mikor ugyanebben az évben elterjedt az az álhír, hogy Albert Szemjonovics Lemant, a modernebb törekvéseket aránylag toleráló tanszékvezetőt leváltják és az idős Kabalevskij kerül a zeneszerzés-tanszék élére, egyik csoporttársunk, Ira Gribulina így kiáltott föl: „Te jó Isten! Most majd mindent C-dúrban kell komponálnunk!”

a tengeri rablógazdálkodás által olyannyira meggyérített cethal-állomány zöme is távoli vizekre húzódva menti a bőrét. Nem csak Mozartot keressük tehát a fenti sorokban, hanem annak bizonyosságát is: a zenetörténeti folyamatokban, a zenében, mint a természet részét képező anyagban rejlő törvényszerűségek elől éppúgy nem lehet elbújni, mint ahogy Don Giovanni sem kerülhette el végső látogatóját. A különbség: a zenei anyag törvényszerű változásai eddig sem a pokol tüzébe, hanem mindig egy előbb-utóbb elsajátítható, az örök emberi tartalmakat új módon, de a nagy elődökhöz méltó színvonalon megszólaltatni képes nyelvezethez vezettek. A közelmúlt minden vargabetűjét, cikkcakkját átélve is bizton hihetjük: ezúttal sem lesz másképp.

(2014. augusztus-október)

A szerző a Pécsi Művészeti Gimnázium és Szakközépiskola tanára