

Preludio con fuga – Beszélgetés Gárdonyi Zsolttal

A wiesbadeni Lutherkirche orgonáján 1985. november 17-én Karasszon Dezső által bemutatott, 1988-ban a Mösseler Verlag Wolfenbüttel gondozásában megjelent *Preludio con fuga* a 2021-ben 75. születésnapját ünneplő Gárdonyi Zsolt egyik legfontosabb kompozíciója, amely zeneszerzői stílusjegyeit – viszonylagos rövidsége ellenére – reprezentatív módon mutatja be. Jelen tanulmány a mű elemzésére tesz kísérletet – az értelmezés keretét pedig egy a zeneszerzővel folytatott beszélgetés szolgál. Az analízis és az „ön-analízis” ötvözte reménység szerint nemcsak az előbbi hitelességét szavatolja, de a komponista-orgonaművész-zeneelmélettudós gondolkodásának mélyrétegeibe is bevilágít.

* * *

A *Preludio con fuga* zenei anyaga három, Gárdonyi Zsolt számára rendkívül fontos inspirációs forrásra utal: egyszerre tiszteleg Johann Sebastian Bach, Olivier Messiaen és Oscar Peterson előtt. A Gárdonyi Zsolt műveinek szentelt, 1994-ben készült CD-lemez¹ (amelynek első számaként Karasszon Dezső előadásában hallható a darab) a zeneszerző által jegyzett kísérőfüzete így foglalja össze a kompozícióra vonatkozó legfontosabb tudnivalókat:

Ezt a darabot 1985-ben, J. S. Bach születésének 300. évfordulóján komponáltam, Karasszon Dezső számára. Ő volt az ősbemutató szolista is, amelyre ugyanez év novemberében, a „Wiesbadener Bach-Wochen” rendezvénysorozatának keretében került sor. A cím egytételű formaképletre utal, amelyben a „Preludio” és annak variált repríze egy laza szövetű fuga-szerkezetet fog közre. A kompozíció középrészében a B-A-C-H motívum Olivier Messiaen harmóniaiába öltöztetve jelenik meg, és kontraszobjektumként a fugában is szerephez jut. Maga a fugatéma a világhírű kanadai jazz-zongorista, Oscar Peterson egyik hanglemezéről származik, aki 1985-ben volt hatvan éves. Ez az orgonamű így módon három legjelentősebb zenetörténeti vonzalmamat tükrözi.

Mindazonáltal ne hagyjuk említés nélkül a darab címe által sugallt zenetörténeti összefüggéseket sem! *Preludio con fuga*, tehát *Prelúdium fúgával* – és nem *Preludio e fuga*, vagyis *Prelúdium és fuga*. Utóbbi címadás nem volna meglepetés: a barokk billentyűs irodalom egyik legfontosabb formamodellje, a kötetlenül szerkesztett, „bejátszás, felkészülés” funkciót betöltő előjáték és a kötött szerkezetű, a kontrapunkt mesterfogásait felvonultató fuga tételpárja tovább élt a következő évszázadok európai zenéjében, a modell alkalmazása ekként az 1980-as évek közepén sem lett volna meglepetés. Ám ezúttal nem erről van szó, ráadásul a „*Preludio és annak variált repríze*” kitétel az ABA-(dal)formára éppen úgy utalhatna, mint a bécsi klasszikus szonátaformára, amely megközelítésekben a „*laza szövetű fuga-szerkezet*” a trió vagy a kidolgozási rész szerepét töltene be. Úgy tűnik, a két tétel között ezúttal kevésbé mellérendelő, inkább hierarchikus viszony áll fenn (a *Preludio* elsőbbségével), amelybe a B-A-C-H motívum fontos harmadik szereplőként lép be. S ha már a zenetörténeti kontextusról beszéltünk: a billentyűs játékmódokból természetesen fakadó figurációkat és az imitációs szerkesztésű szakaszokat soroló *ricercare*-ok, *toccaták* és *fantáziák* kora barokk repertoárjával – amely műfajok rugalmas kereteket biztosítottak sokszínű zenei anyagok kidolgozásához – Gárdonyi Zsolt darabja szintén kapcsolatot tart. Az elemzés számára több értelmezési lehetőséget kínáló kompozícióból ugyanakkor nem hiányzik a különböző korokat, stílusokat, formamodelleket merészen ötvöző játékosság sem.

¹ „Works by Zsolt Gárdonyi for Organ, Violoncello, Trombone, Oboe and Strings” (Opus Bt, 1994)

E rövid bevezetés után helyezzük el a darabot az életműben!

GZS / Ez a mű valóban a legjellegzetesebb darabjaimhoz tartozik – ugyanúgy, mint a „Variációk gordonkára és orgonára” (1988), a Luther-dallamot feldolgozó „Úr Isten, te tartsz meg minket” orgonameditáció (1990), a „8. Genfi Zsoltár vegyes karra és orgonára” (1993), a „Trois Hommages” orgonaciklus (2000 – 2001 – 2002). Az utóbbi évek terméséből pedig ide sorolom még a két Luther-toccatát: *Toccata Ein feste Burg* (2017) és *Toccata Veni Creator Spiritus* (2020).

Áll-e vajon a *Preludio con fuga* megszületésének háttérében valamilyen konkrét alapötlet?

GZS / A kompozíciós munka kiindulópontja egy istentiszteleti előjáték gondolata volt, amely halk, nyitott befejezésével belső világunk felé vezet.

Mielőtt e befejezéshez eljutnánk, nagyon sok minden történik a kompozícióban. „Lépünk be tehát a műbe” – vizsgáljuk meg az első részt!²

The image shows a musical score for a piece titled "Preludio con fuga" by Zsolt Gárdonyi (*1946). The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system is marked "Maestoso, poco rubato" and "mf (Labialplenum 16' - 2')". The second system is marked "liberamente" and "ritardando". The score includes various musical notations such as ornaments, trills, and dynamic markings. The piece is identified as a "Preludio con fuga" and is noted as being from the "Trois Hommages" cycle.

A kilenc ütemből álló szakasz három zenetörténeti korszak jellegzetes vonásait is magán viseli. Egyfelől a klasszika perióduselvű építkezését követi, amikor az 1–2. és a 3–4. ütemek két ütemes egységeire az 5–9. ütemek öt ütemes egységével felel. (A 9. ütem egyben a következő szakasz előkészítését is szolgálja kikomponált, a *ritardando* utasítással még nyomatékosabbá tett lassításával.) Másfelől az egyes egységek elején rétegenként felépülő akkordok, majd a belőlük kibomló, improvizatív (*liberamente*) tizenhatod-menetek megannyi barokk toccatára hivatkozhatnak előkép gyanánt. Végül a méltóságteljesen feltornyosuló harmóniák a Gárdonyi-műhely egyik alapjelenségével, a természetes felhangok sorából levezethető, a 20. század zenéjére jellemző úgynevezett akusztikus tredecimakkordokkal szembesítenek.

² Az elemzést a mű a zeneszerző által bejátszott hangversenyfelvétele segít követni:
https://www.gardonyi.de/mp3/preludio_con_fuga_zs_gardonyi.mp3

1./2. ütem	3. ütem	4. ütem	6. ütem
<i>A</i> 13, kvint a basszusban	<i>C</i> 13, terc a basszusban	<i>B</i> 13, # 11 a basszusban	<i>Gesz</i> 13, # 11 a basszusban

Ugyanezek az akusztikus tredecimakkordok szűk alaphelyzetben, kettőzések nélkül:

GZS / Az ilyen típusú heteshangzatok már az impresszionizmus és a jazz harmóniavilágában is meghatározó szerepet játszanak – és ahogyan a bevezetésből kiderült, mindkét stíluskör nagyon közel áll hozzám. A további elemzést megelőzően azonban jó lenne, ha most néhány kiegészítő kottapéldával megvilágítanánk ezeknek a harmóniáknak a fogalmi háttérét!

Annál is inkább, mivel e rövid kitérő az érdeklődők számára bizonyára segítséget nyújt majd ezeknek a jelenségeknek a megismeréséhez és értelmezéséhez. De hogyan lehetne ezeket az írásmódjukban oly bonyolultnak tűnő akkordokat a legkönnyebben megközelítenünk?

GZS / Természetesen nem minden tredecimakkord akusztikus struktúrájú. Bár ez a típus lép fel a leggyakrabban, de a lid tredecimakkordok is közismertek. Az akusztikus heteshangzat-típusoknál kétféle fogalmi megközelítésre szeretném felhívni a figyelmet. Az egyik abból indul ki, hogy egy akusztikus típusú heteshangzat hangjai hangsorként felírva egybeesnek egy azonos alaphangú akusztikus skálával. Megfordítva: egy akusztikus skála hangjai akár tercekben, akár a valós zenetörténeti megjelenéseikhez jobban illő tágabb fekvésekben felrakva egy akusztikus tredecimakkordot eredményeznek.

Felhangsor

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	----

A-akusztikus skála. Ennek hangjai egy akusztikus heteshangzatot (= tredecimakkordot) eredményeznek, ezúttal tercekben felírva abban a felrakásban, amely a lexikonokban is látható.

A zenetudományban, illetve a zeneelmélet diszciplináján belül mindazonáltal eddig nem jöttek létre közmegegyezően alapuló elnevezések a hagyományos ötös-, hatos- illetve heteshangzatok (nón-, undecim- illetve tredecim-akkordok) különböző fordításaira, pedig ezek mondhatni egyforma gyakorisággal vannak jelen a kompozíciókban, az élő zenei gyakorlatban.

GZS / Bár ez a fogalmi hiány az improvizáció és a zeneszerzés gyakorlatában nem érzékelhető, valóban feltűnő, hogy az ezeknél jóval ritkábban előforduló jelenségekre a huszadik század zenei publicisztikájában aránytalanul több idő és energia jutott.

Aligha tévedek, ha azt feltételezem, hogy e komplex harmóniák (módosítójelek tömegét felvonultató lejegyzésükkel vagy a megszólaltatáshoz elengedhetetlenül szükséges, ám a megszokottól eltérő ujjrendjeikkel) idegenek a kortárs zene notációs és előadói gyakorlatában kevésbé járatos muzsikusk számára. De nincs vajon más, hangkészletüket és a különböző fordításokat könnyebben érthetővé tévő magyarázatuk?

GZS / Ahogyan az előbb már céloztam rá, van egy másik megközelítési mód: ha egy heteshangzatnak mind a hét hangját egyenrangúnak tekintjük, tehát egyiküknek sem tulajdonítunk alaphang-jelentőséget, akkor a Bárdos Lajos által „heptatonía secunda” névvel megjelölt hangkészletről beszélünk,³ amely ennek a heteshangzatnak, illetve a hozzá tartozó skálának a közös háttere. Ez a hétfokúságot azonban ebben az esetben nem hangsorként, hanem sokkal inkább hangkészletként kezeljük, tehát egy alaphang nélküli gyűjtőfogalomként. E hangkészleteket éppen ezért – elkerülve egy bármilyen alaphanghoz való ragaszkodást – nem skálaként, hanem azonos irányú kvintek sorozataként ábrázoljuk. Egy akusztikus tredecimakkord hangjai felszálló kvintsorozatban ábrázolva hétfokú, de mégsem diatonikus hangkészletet képeznek. A diatóniában ugyanis megszakítás nélkül követi egymást hat kvintlépés, míg a „heptatonía secunda” nyolc kvint szélességű sávot alkot, amelyet két szimmetrikusan elhelyezkedő kvinthézag szakít meg.

Mutassuk is be rögtön a diatonikus és a „heptatonía secunda” hangkészletek különbségét egy A-dúr skála és egy A-akusztikus skála tükrében!

DIATÓNIA

A-dúr

Kvintsáv szélesség: 6

Egy tritónusz

HEPTATONIA SECUNDA

A-akusztikus

Kvintsáv szélesség: 8

Két tritónusz

³ A „heptatonía secunda” részletes kifejtését Bárdos kizárólag Kodály-példákkal támasztotta alá, lévén a kérdést tárgyaló magisztrális tanulmánya a mester 80. születésnapjára készült, s jelent meg két részletben a *Magyar Zene* 1962-es és 1963-as évfolyamában, majd a *Harminc írás* címet kapott kötetben. Ld. „Heptatonía secunda. Egy sajátos hangrendszer és modulusai Kodály Zoltán műveiben (Készült a zeneköltő 80. születésnapjára.)” In: Bárdos Lajos. *Harminc írás a zene elméletének és gyakorlatának különböző kérdéseiről 1929–1969* (Budapest: Zeneműkiadó, 1969), 348–464.

S tegyük mindjárt hozzá, hogy ha egy hét hangból álló diatonikus hangkészletből – például egy dór vagy fríg hangsor hangjaiból – az adott hangsor egyes hangjairól kiinduló hét különböző skálát, valamint e skálák hangjaiból számos akkordot képezhetünk, úgy a „heptatonía secunda” hangkészletéből ugyanezen a módon szintén kialakítható hétféle különböző skála és az azokból képzett akkordok sora. Másfelől a fenti kottapéldán egy A-alapra építettünk fel egy akusztikus tredecimakkordot (mivel a darabban történetesen így jelenik meg), ám természetesen ennek a hangkészletnek 11-féle transzpozíciója létezik, hiszen a kromatikus skála bármelyik hangjáról felépíthető-elindítható.

GZS / Képszerűen és bizonyos sarkítással élve egy hangkészlet kvintsávként, skálaként vagy akkordként történő ábrázolása egyazon zenei alapanyagnak a háromféle halmazállapota. A „skála”, „akkord” és „kvintsáv” fogalmak kölcsönös átjárhatóságának megértése az elemző munka és a hallásképzés eszköztárát is jelentősen gazdagíthatja. Ezáltal a „heptatonía secunda” hangkészletébe illeszkedő heteshangzatokat alaphangtól, fordításoktól és felrakástól függetlenül is meg lehet jelölni az újszerű „HS-akkord” gyűjtőfogalommal. Egy újabb képi hasonlattal: ezeket a hangkészleteket nem oszlopként, sokkal inkább tetszőlegesen forgatható gömbként kell elképzelnünk, amelyben bármelyik hangjuk kerülhet alulra illetve felülre.

Egyébként az ötös-, hatos- és heteshangzatokra is érvényes az a négyeshangzatoknál megszokott látásmód, hogy az akkord neve nem mindig esik egybe a benne fellépő hangok számával, hiszen egy klasszikus szeptimakkordot akkor is négyeshangzatnak tekintünk, ha ez esetleg csak három hangból áll, mivel éppen hiányzik a kvintje. Ugyanígy a nónakkord, az undecimakkord és a tredecimakkord fogalma is csak az alaphang, a terc és a szeptim alkotta bázis jelenlétét feltételezi a mindenkori csúcshang alatt, tehát például egy heteshangzatban is hiányozhat a kvint, a nóna, illetve az undecima.

A *Preludio con fuga* harmóniakezelésében az akusztikus harmóniákkal egyenrangú formáló gondolat a distanciaelv, tehát az oktáv vagy azonos hangközökre (például kis- vagy nagytercekre, illetve egészhangokra), vagy ismétlődő hangcsoportokra (például egy kis és egy nagy szekundból álló képletre) való felosztása. A magyar zeneelméleti kutatásokban többen is foglalkoztak ezzel a kérdéssel: Bárdos Lajos utal rá, hogy Geszler György már 1937-ben írt róla „Semleges hangsor” címmel, majd megemlíti Olivier Messiaen művészetében játszott fontos szerepét.⁴ Maga is többször elemezte a distanciális skálák megjelenését Liszt és Bartók zenéjében,⁵ ahogyan Szelényi István is érintette a kérdést kutatásaiban.⁶ A magyar zeneelméleti gondolkodásba, illetve az oktatásba Lendvai Ernő hozta be legerőteljesebben a fogalmat Bartók-analíziseiben.⁷ Ám nem szabad elfeledkeznünk itt Gárdonyi Zoltánról, aki Lendvaival egy időben – majd később – Liszt kapcsán foglalkozott a jelenséggel.⁸

⁴ Bárdos Lajos. »Liszt Ferenc „népi” hangsorai« In: Bónis Ferenc szerk. *Magyar zenetörténeti tanulmányok. Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól* (Budapest: Zeneműkiadó, 1968), 177–200., hivatkozást ld. 121., 7. lábjegyzet.

⁵ Az előbb említett Liszt-tanulmányában Bárdos „hangnemközi skála-modell” néven említi a jelenséget; A *Bartók-zene stílus-elemei. Az Egynemű karok és a Mikrokozmosz alapján* (Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1972) című dolgozatában már az „alternáló distancia-skálák” kifejezést használja.

⁶ Vö. Szelényi István. „Az ismeretlen Liszt” In: *Magyar Zene* I. évf. 9. szám (1961. december), 11–25.

⁷ Lendvai Ernő. *Bartók stílusa* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1955)

⁸ Gárdonyi Zoltán. „Distancia-elvű jelenségek Liszt zenéjében” In: *Zenetudományi Tanulmányok III. Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére*, Szabolcsi Bence és Bartha Dénes szerk. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955), 91–100.; »Neue Tonleiter und Sequenztypen in Liszts Frühwerken. (Zur Frage der „Lisztschen Sequenzen”)« In: *Studia Musicologica 11 – A 70 éves Szabolcsi Bence tiszteletére*, Bartha Dénes szerk. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1969), 169–199.; »Neue Ordnungsprinzipien der Tönhöhen in Liszts Frühwerken” In: *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren*, Klára Hamburger hrsg. (Budapest: Corvina, 1978), 226–273.

GZS / Az én számomra persze elsősorban édesapám publikációinak és főleg személyes tanításának köszönhetően vált tudatossá, hogy Liszt Ferencről kiindulva egy világos harmóniatörténeti vonulat vezet el Debussy, Skrjabin, Ravel, Bartók és Messiaen zenéjéig. Ez a névsor mutatja, hogy a distancíaelv alkalmazása időközben – számos egyéb jelenséggel együtt – közkinccsé vált, hiszen a zeneszerzés történetében a mindenkori újítások a későbbi komponista-generációk kezében már magától értetődő stíluselemként jelennek meg. Egy példa a Preludio con fuga anyagából: itt a 10. ütemben induló reális szekvenciában az e - b - g tonalitások (a 10., 12. és 14. ütem elején) egy azonos hangközökből, ezúttal kistercekből álló tengelyen helyezkednek el, ez a formaképző elem a kompozíció folyamán majd további szerepet kap.

Nézzük meg most közelebbről ezt a szekvenciát! Ha a bevezetés kapcsán a klasszika arányos formaképzését említettük, úgy ez gondolat a következő szakaszra (10–27. ütem) több szinten is érvényes. Egyfelől a nagyütemes írásmód szintjén: a 10–11. és 12–13. ütemekre felel a 14–18. ütem: a bevezetésben már látott bővülés tehát itt is megjelenik a tematika 2+2+5 ütemre tagolódó felosztásában.

De megjelenik az ütemek szintjén, ahogyan a 10. ütemet alkotó két anapesztus-képletből (♩ ♩) a továbbfejlesztés, egyben a lezárás gesztusával kibontakozik az anapesztust először tovább aprózó, majd az eredeti képlethez visszatérő 11. ütem (♩ ♩ ♩ ♩). Ugyanez a folyamatos nyolcadokra váltó pedál és a manuálok növekvő szólamszáma által egyre erőteljesebbé váló

„történet” ismétlődik a 12–13. ütem és a 14–15. ütem viszonylatában. Persze, ha úgy tetszik, az anapesztus-képlet is eleve magában hordja a két rövid / egy hosszú érték előrelendülő-megnyugvó dinamikáját. A szekvencia anyaga ekképpen három különböző idősíkban szól ugyanarról az alapelvről.

A bevezetéshez hasonlóan (ahol egy a mozgási energiákat összesűrítő akkordból a felhalmozódott feszültséget tizenhatod-futamok oldják ki), a három hullámban felívelő szekvencia a 16–18. ütemek toccata-jellegű tizenhatod-meneteiben folytatódik. A szekvencia újraindul (19–27. ütem), ám a sűrű tizenhatod-figuráció továbbra is a szövet alkotórésze marad a bal kéz szólamában.

A formaképzés dinamikáját vizsgálva a folytatásban fontos változásra figyelhetünk fel: a „szabályos” 19–20. ütemet a 21. ütemtől a 4/4 metrumot egy 3/8-os ütemmel megtörő, majd 4/8-os metrumra váltó, aszimmetrikus építkezésű egység követi, amely a szekvencia ismerős nyitófrázisából (21. ütem) a 22–25. ütemben indulatosan felfelé tör, majd jelentősegteljesen lelassul, végül hosszan kitartott A-akusztikus tredecimakkordban állapotodik meg. Az akkord alól a pedál szólamában kibúvó *liberamente* tizenhatod-menet (26–27. ütem) már a *Preludio* harmadik fontos anyaga, a 28–31. ütemekben *meno forte* felragyogó B-A-C-H motívum megjelenését készíti elő.

Összefoglalóan megállapíthatjuk: a kompozíció első, huszonhét ütemből álló nagy része (az egyes szakaszokon belül vizsgált aszimmetriákat magasabb szinten kiegyenlítve) rendkívül arányosan formált, a kilenc ütemes bevezetést két, egyaránt kilenc ütemes szekvencia-szakasz követi.

A harmóniai szövet vizsgálata izgalmas felfedezésekre vezet. A distanciaeelv már a romantika zenéjében sokrétű megjelenési formáinak egyike az a félhangok és egészhangok periodikus váltakozásából álló skálatípus, amelynek Olivier Messiaen később a „második modusz”, Lendvai pedig a „hangnemközi 1:2-modell” nevet adta. Gárdonyi Zoltán ezt a hangkészletet az „alternáló nyolcfokúság” kifejezéssel jelölte meg, amely az előző két terminus technikuskánál rugalmasabban alkalmazható, tekintettel rá, hogy nem foglal állást arra nézve, hogy az adott skála fél- vagy egészhanggal (tehát 1:2 vagy 2:1 lépésekkel) indul-e.

GZS / Ilyen alternáló nyolcfokúságban gyökerezik például a Preludio con fuga 17–18. üteme is: ez a hangkészlet itt mind lineárisan, skálaformában, mind pedig függőleges egyidejűségében, tehát nyolcashangzatként is megjelenik: f - gisz - h - d / e - g - b - desz.

Ez a nyolcashangzat-típus, amelyben két egymástól eltérő szűkített szeptimakkord egy nagy szekund szimmetria-tengelye körül egyesül, a magyar Bartók-kutatásban az „alfa-akkord” nevet kapta.

GZS / Érdekes megfigyelni, hogy hasonló szimmetrikus nyolcashangzatok Olivier Messiaen zenéjében is megtalálhatók, sőt az ilyen jellegű harmóniák öt vagy hat hangból álló kivágatai Bartók előtt, már Alexander Skrjabin műveiben szintén ebbe az irányba mutatnak.

Alfa-akkord: Olivier Alexander Kiegészítve
Messiaen, 1935: Skrjabin, 1914: egy alfa-típusú
nyolcshangzattá:

La Nativité du Seigneur, VII. tétel, 1. ütem *Prélude op. 74 Nr. 3, záróakkord*

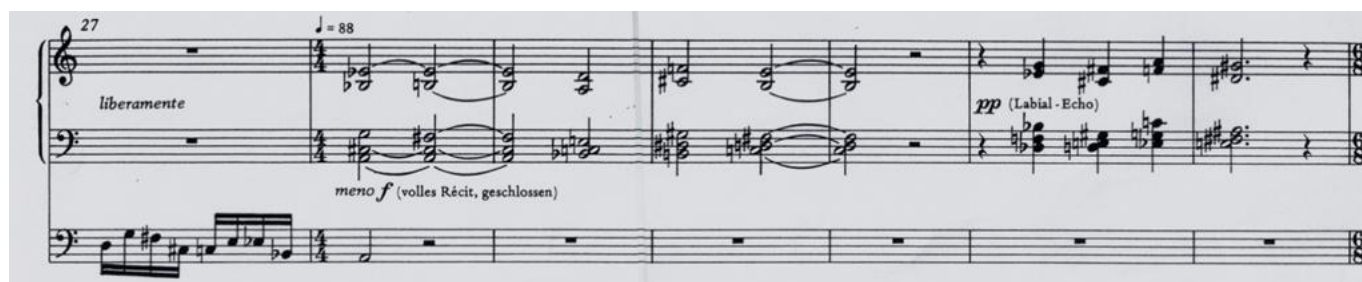
Az alternáló nyolcfokúság itt látható transzpozíciójának aktuális lejegyzési módjai, a benne foglalt két különböző szűkített szeptimakkord összefonódásának ábrázolásával:

A skála hangköz-strukturája a félhangok számában kifejezve:
1 2 1 2 1 2 1

E hangzástípusok változatos megjelenései nemcsak a komponált zenében, de a modern jazzben is jelentős szerepet játszanak.

GZS / „Pars pro toto” nézzünk meg közelebbről egy markáns akkordot, amely a legendás kanadai jazz-zongorista, Oscar Peterson 1956-ban készült „How High The Moon”-felvételén egy formahatár dinamikailag is kiemelt zenei kettőspontját alkotja: itt a bevezető ütemek végén, közvetlenül a téma bemutatása előtt egy szimmetrikus harmónia áll, amelyben a két kéz kétféle szűkített szeptimakkordjának összege pontosan megfelel a fent leírt nyolcshangzatnak. A széles, tisztszólamú felrakás következtében a szimmetria-tengely ezúttal nem a nagy szekund, hanem a kis szext. Mivel ebből az improvizációból nincsen kottakiadvány, így ezek az ütemek itt az én feljegyzésemben láthatók, amelyet ennek a CD-felvételnek a következő öt másodperce alapján készítettem: The Oscar Peterson Trio at the Stratford Shakespearean Festival (Verve Records 513752-2, Track 8, 1:05 – 1:10)

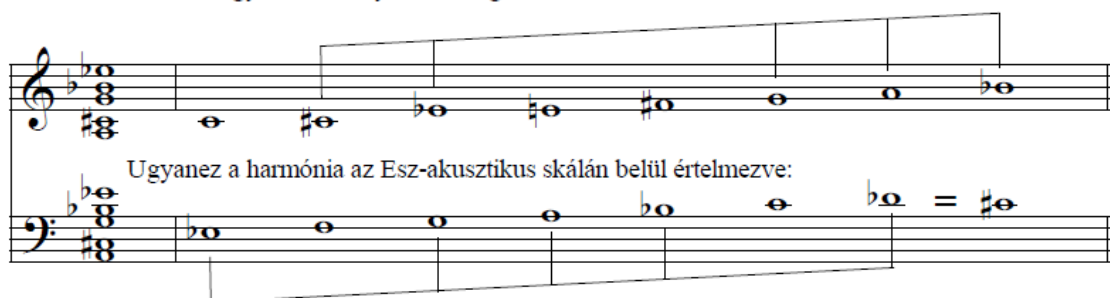
A jazz-vonatkozásokra, konkrétan Oscar Peterson művészetére hamarosan visszatérünk, ám előtte vizsgáljuk meg a 28–33. ütemek B-A-C-H motívumát! Annál is inkább, mert ez a hat ütem is az előbb tárgyalt harmóniai jelenségeket állítja elénk.



A 27. ütem g - fisz - e - esz - desz/cisz - c - b - a hangokból álló, a B-A-C-H motívumot előkészítő pedálszóló-anyaga alternáló nyolcfokúságot alkot, amelyet horizontálisan hallunk (a hangok sorrendjét megváltoztatva). Mármost ez a hangkészlet a téma első hangja alatt akkordként jelenik meg – kihagyásokkal: a g - esz - cisz - b - a hangok képviselik a teljes hangkészletet.

GZS / Pontosítanám ezt a megállapítást! A transzponált, ezúttal Esz-D-F-E, majd a 32–33. ütem szekvenciájával G-Fisz-A-Gisz formában felhangzó B-A-C-H motívum első hangja alatt tulajdonképpen egy olyan akkord hangzik fel (28. ütem első fele), amely mind az alternáló nyolcfokúságban, mind pedig egy Esz-akusztikus skálában helyet kaphatna.

Ez a harmónia egy alternáló nyolcfokúság részeként értelmezve:



A 28. ütem második és a 29. ütem első fele már új, a diatóniában és az akusztikus harmóniak körében egyaránt értelmezhető akkorddal támasztja alá ugyanezt a hangot. Itt az esz/disz-enharmóniával egy H-alaphangú, akusztikus típusú nónakkord áll (= nagy terc + tiszta kvint + kis szeptim + nagy nóna) a harmadik fordításában (= szeptimhang a basszusban). Ez a harmónia ugyanúgy elhelyezhető a hat kvint széles diatónián belül, mint az ezt követő, C-alaphangú tredecimakkord harmadik fordítása is: ebből ugyanis hiányzik a bővített undecima (= # 11, vagyis a fisz), ezáltal éppen az a jellegzetes második tritonusz, amely a „heptatonía secunda” nyolckvintes szélességének a sajátossága. Ugyanakkor a hangköz-struktúrája révén (= nagy terc + tiszta kvint + kis szeptim + nagy nóna + nagy tredecima) egy akusztikus típusú tredecimakkordról van szó.

Egy # 11 nélküli C^{13} mint a diatonikus hétfokúság része:

Fordítás (29. ütem) Két alaphelyzet a lehetségesek közül:

Ugyanez egy akusztikus hétfokúság (heptatonia secunda) részeként értelmezve:

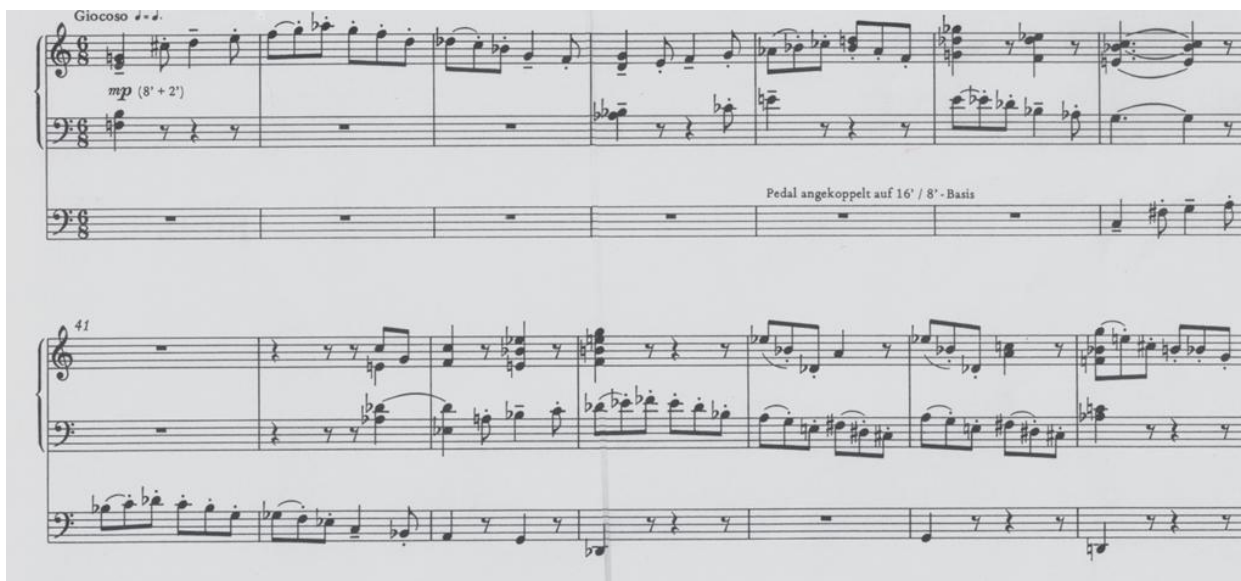
Akkordhangok: szeptim alaphang nóna tredecim terc # 11 hiányzik

kvint hiányzik

Ezek a harmóniak megindítanak egy felszálló reális szekvenciát, amely a nónakkordok és a tredecimakkordok periodikus váltakozásából áll. Ahogyan az előbb mondtam, már maga a B-A-C-H motívum is egy kéttagú reális szekvencia, az ezt kísérő kéttagú harmóniai szekvencia ennek megfelelően szintén egészhangonként emelkedik. Mivel az ezt követő alaphangok egészen a 34. ütemig, a fúgatéma belépéséig félhangonként lépkednek felfelé és mivel mindkét akkordtípus a harmadik fordításában lép fel, így a mindenkor szeptimhangok értelemszerűen félhangonként felszálló basszus-vonalat képeznek. Táblázatszerűen összefoglalva, az enharmonikus lejegyzési módok egyszerűsítésével:

Nónakkordok:	H	Cisz	Esz	F			
Tredecimakkordok:	C	D	E	Fisz	G		

Az utolsó, G-akusztikus harmónia egyben a fuga kezdőpontja. A három ütemes fúgatéma kiválasztása – Oscar Peterson a *Night Train* című örökzöldet feldolgozó felvételéről – a már idézett lemez-booklet alapján összefügg azzal, hogy a művész a kompozíció keletkezése idején (1985) éppen betöltötte a hatvanadik életévét. De utalás történt rá, hogy a dátumnak más zenetörténeti összefüggése is van...



GZS / A téma első fele kihagyásokkal veszi át Peterson anyagát, míg második felében egy lefelé irányuló blues-skála ugyanabban a ritmizálásban és ugyanúgy G-alaphanggal jelenik meg, mint ahogyan ez a felvételen hallható. Egyébként jó tudnunk, hogy a fiatal Peterson Montrealban hat éven át az 1924-ben Kanadába kivándorolt Márky Pál zongoranövendéke volt, aki ezt megelőzően a budapesti Zeneakadémián az egykori Liszt-tanítvány, Thomán István osztályában végezte el a tanulmányait. Ezáltal Oscar Peterson is a „Liszt-dédunoka-tanítványok” körébe került. Peterson zenéje mellett az életrajzában ez a részlete azért ragadott meg annak idején különösképpen, mert egykori zeneakadémiai zongoratanárom, Ferenczy György révén, aki szintén Thomán-növendék volt, jómagam is ehhez a körhöz tartozom. De a kérdésre visszatérve: a bookletben természetesen megjegyeztem, hogy 1985 Johann Sebastian Bach, mellette persze Händel és Domenico Scarlatti születésének 300., valamint Heinrich Schütz születésének 400. évfordulója volt – ezért kapott nagy szerepet a műben a B-A-C-H motívum. Itt jegyezném meg (az ott írottakat kiegészítve), hogy ennek a motívumnak a harmonizálása a fuga előtt (a 28–33. ütemben) s majd a Preludio-téma visszatérését megelőzően nem csak Olivier Messiaen, de a jazz harmóniavilágára is utal. Ugyanez a Bach halálának 250. évfordulójára 2000-ben komponált „Hommage à J. S. Bach” című orgonaművemben már több oldalon keresztül is megfigyelhető.

A fuga indítására, majd folytatására nézve feltűnő a forma szabad kezelése: a tritonusz-hangközzel nyitó téma g-ról indul (35. ütem), ám utána hiába várjuk a d-t: a következő belépés kezdőhangja a bal kéz szólamában megbúvó b-hang – a témabelépések sorrendje ezzel rögtön el is tér a „dux – comes” kvintrendszerű hagyományától.

GZS / Valamint az sem klasszikus megoldás, hogy a téma két első belépését egy-egy tredecimakkord (a szeptimhanggal a basszusban) támasztja alá, valamint hogy ezután sem jön létre polifón szövet. A végig kötetlen szólamszámú fakturán belül a téma azonban ugyanúgy a legkülönbözőbb regiszterekben lép fel, mint a zenetörténet klasszikus fúgáinál. Az első négy témabelépés kezdőhangjai g, b, c, esz (34., 37., 40. és 43. ütem) felszálló skálaként rendezve egy g-alapú mi-pentatóniát indítanak meg, amelynek az ötödik hangja még várat magára, mivel a téma ötödik belépése f-kezdőhang helyett „jazz-tipikus” tritónusz-cserével h-kezdőhangot kap (51. ütem). Ezen a helyen a B-A-C-H motívum is társul a fúgátémához, mint ennek transzponált ellenpontja. Ezt mintegy szűkmenetben, két ütem után követi a téma eredeti alakja.



Ezen a ponton azonban nézzünk vissza a fuga-expozícióra! Már a *Preludio* tárgyalásánál szó esett róla, hogy bizonyos klasszikus elvek szerepet játszanak a zenei anyag megformálásában. Mármost a fúgátéma leginkább a barokk szvitek hagyományos zárótétele, a gigue 20. századi modern változatának hat táncos jellegével és 6/8-os ritmikájával. A barokk tánc típusok kis egységekből álló felépítése így természetes jellemzője lesz: a fúgátéma belépései a különböző szólamokban először három ütemes kis egységekbe rendeződnek (34–37.; 38–40.; 41–43. ütem), a kíséretben a *Preludio* anapesztusainak emléke is felcsillan (a 39–40. ütemben). A negyedik, eszről-induló témabelépés lendülete már nyolc ütemig tart (43–50. ütem) – az anyag tágulását nem utolsósorban egy „klasszikus” belső bővülés, a 45. ütem azonnali megismétlése okozza.

A tendenciát visszafordítva az 51. ütemben a h-ról ezúttal tiszta kvinttel induló téma már csak két ütemet kap, az 53. ütemben pedig szinte a sarkára lép az első témabelépést idéző, a g-ról újra tritonusz-hangközzel elrugaszkodó három ütemes témamegjelenés, amely így bezárja az exposíció hangnemi körét.

Utaltunk rá: jóllehet a fuga – talán az ihlető jazz-improvizáció „lazító” hatásának is köszönhetően – nem hoz létre sűrű polifón szövetet, de a fuga-szerkesztés hagyományos szabályait nem hagyja teljesen figyelmen kívül. Így a téma-expozíciót rövid közjáték követi (56–63. ütem), amely nem mentes újabb izgalmas harmóniai fordulatoktól.

GZS / Valóban, a közjáték motivikus figurációit akusztikus tredecimakkordok lefelé haladó reális mixtúrája fogja össze: ez a mixtúra egyébként gyakran felbukkan a modern jazz hangzásvilágában. Vessük össze ennek az eseménysornak a leegyszerűsített modelljét az 58./59. ütem figuratív gazdagítású mixtúrájával:

Háttér-modell

58./59. ütem:

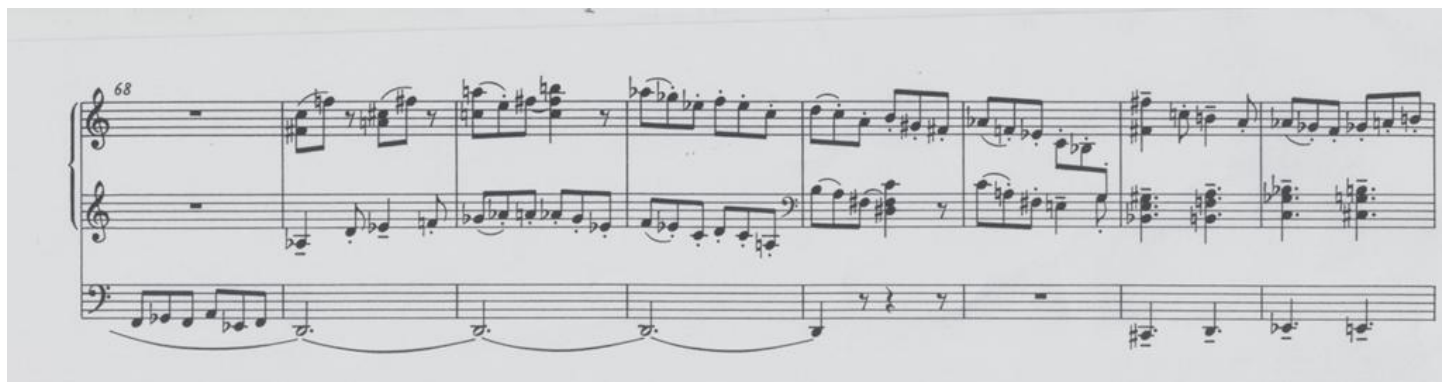
A fenti harmonikus kivonatban az akusztikus tredecimakkordok alaphelyzetben láthatók, figuráció nélkül. Ez a tartalom a darab idézett ütemeiben úgy jelenik meg, hogy a basszusban nem az alaphang, hanem a terc áll, a jobb kéz figuratív anyagában pedig azok az akkordhangok lépnek fel, amelyek a heteshangzatokat végül teljessé teszik: a bővített undecima (#11) és a kvint (5). Ezt követően a 64. ütem pedáljában a fúgatótema azzal az f-hanggal kezdődik, amely előzőleg az expozíció g/mi-pentatóniájának ötödik hangjaként eddig még nem fordult elő. Itt a téma feletti homofón „manuál-kontinuo” hatszólamú mixtúrája egyébként csupa HS-akkordból áll.



Ez a témás szakasz már kevésbé kötött szerkesztésű, mint az expozíció volt: a 64. ütemtől öt ütemet kap a téma, az előbb említett hatszólamú HS-akkordsor utolsó tagja alatt két ütemes, f-gesz hangok váltakozásából álló, „hullámzó” orgonapont tűnik fel a pedálban.

A következő témabelépésre a 69. ütemben kerül sor, asz-kezdőhangról, újabb öt ütemes szakaszt indítva el. A kezdőhang abból a szempontból érdekes itt, hogy kilép az eddigi témabelépések kezdőhangjai által kijelölt g/mi-pentaton rendszerből.

GZS / Ez valóban túlmutat a g/mi-pentatónián (g - b - c - esz - f), amely kistercek és nagyszekundok alternáló sorozata. A hangok távolsága félhangokban mérve itt 3 - 2 - 3 - 2; e logika mentén haladva az f után fellépő, újabb kistercet lépő asz-kezdőhang éppen ennek a periodicitásnak a folytatása (3 - 2 - 3 - 2 - 3). Az ezt követő témabelépés úgy illeszkedik mindehhez, hogy a fenti sorozat további folytatásaként esedékes, tehát két félhangból álló távolság ezúttal fordított irányban, lefelé jön létre és egyben a téma fordításához vezet: ez a 74. ütemben ugyanis nem a „elvárható” b-ről, hanem fisz-ről indul. A téma kísérete itt egy felfelé törekvő kromatikus mixtúra, amely felszűk négyeshangzatok első fordításából áll.



Ez a tükörfordítás már csak három ütemes, s az anyag sűrítése tovább folyik: a 77. ütemben hallható újabb témabelépés már csak két ütemet kap. Ám mi magyarázza ott a téma e-kezdőhangját?

GZS / Ez a hang már a Preludio kisterc-tengelyére utal (e - g - b - desz), a 79. ütem g-központú anyagával együtt, amely a témafej tükrözésével készíti elő a Preludio 94. ütemben kezdődő variált visszatérését. A kis szekunddal feljebb transzponált B-A-C-H motívum utolsó megjelenéséből (90–91. ütem) kibomló „quasi cadenza” egy HS-akkorddal kezdődik és végződik, és a 93. ütem markáns formahatárát ugyanaz a Gesz-akusztikus harmónia jelzi (a bővített undecimmel, a c-vel a basszusban), amelyik ezt a zenei kettőspontot már a darab elején, a Preludio-téma bemutatása előtt is kihangsúlyozta.

Itt jegyzem meg, hogy a *Preludio*-anyag kíséretében fellépő, ostinato-jellegű pedál-nyolcadok fontos szerepet kapnak: jóllehet már az első rész motívumait halljuk, de általuk a fuga gigue-lüktetését sem veszítettük még el. A zenei anyagok hasonló összeforrasztásáról beszélhetünk a jobb kéz felső szolamában felhangzó B-A-C-H motívum kapcsán is, hiszen a balkéz kísérő nyolcadmenetei a fúgatéma származékai.

A 92–93. ütem G-, majd Gesz-akusztikus akkordjai által közrefogott cadenza-ütem hatásosan készíti elő a *Preludio* visszatérését. A kompozíció dinamikai csúcspontjának számító szakasz összesen tizenegy ütemet tesz ki (94–104. ütem), s több kisebb részre osztható: a 94–96. ütemeket az erőteljes anapesztus-képletek uralják, majd fellazul a struktúra, *liberamente* tizenhatod-menetek és akusztikus harmóniák váltakozása vezet a Kódához, több lépcsős visszhang-effektusokon át jutva el a halk befejezéshez.

A *Preludio* kezdetétől eltérően az anapesztus-képletek a pedál mozgalmas tizenhatod-meneteivel gazdagítva csendülnek fel. A 10–11. ütemek két anapesztus képletből, majd annak aprózásából álló anyaga (♩ ♩ ♩ / ♩ ♩ ♩ ♩) eredeti formájában ezúttal csak egyszer hangzik el (ez a tény indokolja a visszatérés terjedelmének erős csökkenését), ismétlése azonban harmóniai szempontból komplexebbé válik.



GZS / A témafej félhanglépésének motivikus sűrítése (97–99. ütem) – amely akusztikus tredécimakkordok reális szekvenciája – újra a Preludio már elemzett kisterc-tengelyét hangsúlyozza. A tengelyhangok (b – desz - e - g) egybeesnek a negyedenként megjelenő alaphangokkal, míg a mindenkori második nyolcadok harmóniai nagy terccel mélyebb alaphangokon állnak, így egyidejűleg egy újabb, önálló kisterc-tengelyt alkotnak. Ennek a kétféle kisterc-tengelynek a nyolcadonkénti „párbeszéde”, a 97–98. ütemek anyaga – a tredécimakkordok alaphangjait tabulatúraszerűen lejegyezve – így ábrázolható:

B	B	Desz	Desz	E	G
Gesz	Gesz	A	A	C	Fisz



Azonban feltűnik, hogy a HS-akkordok lejegyzése néha eltér a „heptatonía secunda” logikájától: például a 98. ütem negyedik nyolcadára eső akkordról első látásra nehezen mondanánk meg, hogy Fisz-alapra épül!

GZS / Ezek az enharmonikus lejegyzési formák itt valóban eltávolodnak a strukturálisan nézve következetesebb megoldástól: a könnyebb olvashatóság kedvéért ugyanis a két kéz önmagában véve megszokott akkordfogásait néha „kezenként” külön, tehát a közös

heteshangzat-hátterüktől függetlenül irtam fel. Minden ilyesféle lejegyzési kompromisszumra érvényes, hogy a diatonikus gyökerű kottairásunk és a hangmagasságok nem diatonikus, mert itt éppen akusztikus és distanciális rendje között feloldhatatlan ellentmondás feszül.

Végül vessünk egy pillantást az öt utolsó ütemre! A semmibe vesző Kóda mintegy összefoglalja a mű történéseit: a *Preludio*-téma témafeje (10. ütem), valamint a fúgató téma második felének (36–37. ütem) szinkópás motívuma egyaránt felbukkannak a 105–107. ütemben. A Kóda második felét (107–111. ütem) egy g'-orgonapont határozza meg, amelynek kezelése az impresszionista zene hatását dokumentálja: a legfelső szólamban jelenik meg, és a folyamatosan változó harmóniai kontextusban mindig akkordhangként értelmezhető. Egy „klasszikus”, a legmélyebb szólamban fellépő orgonapont és a felette felhangzó harmóniaváltások együttese azért tartalmaz akkordidegen pillanatok is, mert egy hétfokú skála és a hármas-, illetve négyeshangzatok viszonyában erre még van lehetőség – azonban egy hétfokú skála és a heteshangzatok viszonyában már egyetlen hang sem számít akkordidegennek.

GZS / Ez a g'-orgonapont a kompozíciót megnyitó kisterc-tengelyhez tartozik, alatta háromféle új harmonizálásban hangzik el a *Preludio* témafeje (e - esz - c). A szoprán-orgonapont eközben „alulról” tizenkét különféle megvilágítást kap egy tizenkét akkordot felsorakoztató spektrum pentatón, diatonikus, akusztikus és distanciális színein áthaladva. Ezeknek a feszültség-váltakozásai végül az alternáló nyolcfokúságban gyökerező záróakkordhoz vezetnek.

Határozzuk meg a g' szerepét az egyes akkordokban!

107. ütem:

g' mint egy e-moll szeptimakkord terce,
g' mint egy f/re-pentatónia mi-hangja,
g' mint egy g/re-pentatónia alaphangja,
g' mint egy C-dúr szeptimakkord kvintje,
g' mint egy c-moll szeptimakkord kvintje,
g' mint egy Desz-akusztikus undecimakkord bővített undecimája.

108. ütem:

g' mint egy d-moll undecimakkord tiszta undecimája,
g' mint egy Desz-akusztikus tredecimakkord bővített undecimája (h = cesz),
g' mint egy C-akusztikus tredecimakkord kvintje.

109. ütem:

g' mint egy F-akusztikus tredecimakkord nónája,
g' mint egy B-akusztikus tredecimakkord tredecimje (gisz = asz).

110–111. ütem:

g' mint egy nem teljes alfa-akkord csúcshangja.

Az utolsó, feltételezhető alfa-akkord nyolc hangjából hét van jelen. Az ilyen pillanatok elemzésekor mindig érdemes visszagondolnunk arra a már megbeszélte jelenségre, hogy egy klasszikus szeptimakkordot akkor is négyeshangzatnak tekintünk, ha ez csak három hangból áll, mivel éppen hiányzik a kvintje. Itt a záróakkord közepén elhelyezkedő gisz és a felette elméletileg „hiányzó” aisz között létrejöhetne az alfa-akkordok nagyszekund-szimmetriája. A záróakkordhoz vezető E orgonapont a pedálban, valamint ennek a hangnak a két oktávval feljebb történő megkettőzése folytán végül egy e-központú tonalitás alakul ki, amely egyben illeszkedik a darabot megnyitó kisterc-tengelyhez is.

Lassan analízisünk végére érünk. Úgy gondolom, az olvasóban ilyenkor óhatatlanul felmerül a kérdés: vajon a komponálás folyamata során mennyire tudatosodtak az elemzés során napvilágra került összefüggések?

GZS / Az elemezhetőség ténye valóban nem jelenti azt, hogy egy kompozíció utólag leírható strukturális jelenségeiben mindig valamilyen elméleti szándék tükröződne. A Preludio con fuga megírásakor például csak a háromrészes formaképlet, a fűgatéma megformálása és a témabelépések sorrendje volt tudatos döntések eredménye. Visszapillantva érdekes látnom, hogy a darab hangzásvilága jórészt akusztikus és distanciális elemekből áll, amelyeket

ugyanolyan spontán módon használok, mint ahogyan több évszázad zenéje éppenséggel a dúr-moll-nyelvezetben fejezte ki magát, bizonyára szintén minden külön elhatározás nélkül. Egy utolsó hasonlattal élve: beszélgetés közben sem határozzuk el, hogy prózában akarjuk kifejezni magunkat, és egy hangfelvétel nyomán utólag itt is elemezni lehetne a stílust és a szókincs vagy a ragozások alkalmazását.

A nyelvtan ismerete egy költemény megírásához, elolvasásához és értelmezéséhez ugyanúgy nélkülözhetetlen, mint ahogyan egy kompozíció létrejötte majd interpretációja is feltételezi a harmóniai szókincs előzetes birtokbavételét. A kortárs kompozíciók esetében ez nyilván külön feladat a muzsikusok számára – a *Preludio con fuga* potenciális megszólaltatóinak reményeim szerint segítséget tudunk nyújtani ezzel az elemzéssel.

GZS / Én is nagyon remélem! Ha valaki az ábécé betűinek csupán egy apró töredékét ismeri, akkor az ezekből létrehozható szókincs és kifejezőerő bizonyára jóval csekélyebb lesz, mint abban az esetben, ha valaki az ábécé teljes anyagával rendelkezik. Bár a zene kifejezőereje elsősorban az inspiráció ajándéka, a technikai összetevők ismeretére azért van szükség, hogy a mindenkori inspiráció lehetőleg akadály nélkül megtalálja az utat a kottapapírig, majd az írott szövegen keresztül a kompozíció hangzó megvalósulásáig. Utóbbi persze már nem a zeneszerző, hanem az előadók feladata!

Köszönjük a műhelytitkokba beavató beszélgetést!

(Würzburg – Székesfehérvár, 2021. augusztus-szeptember)

Dr. Szabó Balázs zenetörténész, zenekritikus, a győri Széchenyi Egyetem Művészeti Kar oktatója, egyetemi docens.