

Keresztes Nóra

A HAYDN: MEHRSTIMMIGE GESÄNGE FORMAI VONATKOZÁSAI – A SZONÁTAFORMA MEGJELENÉSE HAYDN TÖBBSZÓLAMÚ ÉNEKEIBEN –

F. J. Haydn életművéhez szorosan kapcsolódik a szonátaforma, de – a természetéből adódóan – főként a hangszeres műfajokon keresztül (szimfónia, vonósnégyes, hangszeres szonáták). Ahhoz, hogy Haydn vokális életművét – és ehhez kapcsolva a szonátaforma ebben történő megjelenését – megvizsgálhassuk, tekintsük át röviden a szerző életének utolsó bő 10 évét és az ebben a periódusban keletkezett műveket.

Haydn (1732-1809) életének utolsó kb. 10 évében (1795-ben tért haza második londoni útjáról) hercegi kapellmeisteri munkája megújult, ez azonban nem akadályozta meg abban, hogy letelepedjen Bécsben. Miklós herceg halála (1790) után feladták Eszterházát és a két hercegi rezidencia Kismarton (Eisenstadt) és Bécs lett. Haydn nagyrészt Bécsben tartózkodott, évente csak a pár nyári hónapot töltötte Kismartonban, ahol a hercegi kastélyban volt a szállása. Bécsi háza hazatértekor még nem készült el, ezért 1797 kora nyaráig egy régi házban lakott Bécs szívében (a Neuer Markt-on, a Schwarzenberg-palota közelében – ahol nem sokkal ezután bemutatták két oratóriumát). Mostani kötelezettségei sokkalta lazábbak voltak, mint a régiek: Kapellmeister volt (legalább 1802-ig, amikor is J. N. Fuchst neveztek ki Vice-Kapellmeisternek), de sokkal tágabb korlátok között kellett e feladatát ellátnia. A herceget¹ főleg az egyházi zene érdekelte, ezért Haydn legfontosabb kötelezettsége az volt, hogy minden nyáron írjon egy misét Maria Hermenegild hercegnő névnapjára (szept. 8.), amit aztán a rákövetkező vasárnap előadtak Kismartonban. 1803-ig aktívan komponált a tőle megszokott színvonalon. A döntő változás az, hogy az 1790-es években a vokális művek komponálása sokkal inkább előtérbe került, mint életpályájának korábbi szakaszaiban. A fejlődés fő vonala – amit eddig a szimfóniák és a vonósnégyesek képviseltek – most a 6 misében és a két nagy oratóriumban folytatódott (a londoni utak után nem írt több szimfóniát, de keletkezett néhány kiváló vonósnégyes). Miután hazatért Londonból, a komponálásban kis pihenés következett, de ez alatt az idő alatt is sok koncertet látogatott, és számos koncerten vett részt, mint előadó. Közönség előtti utolsó megjelenése előadóként 1803. december 26-ára datálódik, amikor a *Krisztus hét szava a keresztfán*-t vezényelte. Ezután is járt hangversenyekre, az utolsó ilyen alkalom 1808. március 27-én volt a régi egyetem halljában, ahol Salieri vezényelte a *Teremtést*. Haydn utolsó napjaiban Bécs ostrom alatt volt; amikor Napóleon elfoglalta, tisztelete jeléül őrt állíttatott az idős mester háza elé; azonban Haydn egyre gyengébb lett, végül 1809. május 31-én elhunyt.

¹ II. Miklós, a zenekart 1790-ben feloszlato Esterházy Antal utóda (1794-től) ismét magas színvonalú zenei életet teremtett a rezidencián.

Utolsó korszakának művei:

- a hat mise: *Heiligmesse (Missa Sti Bernardi de Offida)* és *Paukenmesse (Missa in tempore belli, 1796)*
Nelsonmesse (Missa in angustiis, 1798)
Theresienmesse (1799)
Schöpfungsmesse (1801)
Harmoniemesse (1802)
- a *Te Deum* grandiózusabb változata (1798-1800)
- a sokáig himnuszként funkcionáló *Gott erhalte Franz den Kaiser (1797)*
- néhány hangszeres darab:
 - f-moll variációk zongorára (1793)
 - trombitaverseny (1796)
 - kb. 15 zongoratrió
 - vonósnygyesek (*Erdődy-kvartettek* op. 76, 1797; *Lobkowitz-kvartettek* op. 77, 1799; op. 103. kvartett 2 tétele /befejezetlen/)
- folyamatosan küldött Thomsonnak Edinburgh-ba skót-, ír- és walesi népdalfeldolgozásokat (majd' 400 darabot!) – bár ezekhez valószínűleg igénybe vette tanítványai segítségét
- oratorikus művek:
 - Die Sieben letzten Worte unserer Erlösers am Kreuze* vokális változata (1795-96)
 - Die Schöpfung* (1796-98)
 - Die Jahreszeiten* (1799-1801)
- két világi darabokat tartalmazó vokális gyűjtemény:
 - az egyik az a 40-50 kánon (fennmaradt: 45 db), amelyeket közvetlenül Bécsbe való visszatértekor írt, és „dísznek” szánt – bekereteztette és szobája falára rakta őket, nem is jelentek meg kiadásban, csak halála után;
 - a másik pedig az a „13 többszólamú ének zongorakísérettel”, amely szinte kizárólagosan jöhet szóba, ha a vokális darabokban megjelenő szonátaforma után kutatunk.

A táblázat negyedik sorát kivéve kizárólag vokális művekről van szó.



Mielőtt fejest ugranánk a darabok formai analízisébe, ejtsünk néhány szót a 13 többszólamú ének keletkezésének körülményeiről és jellemzőikről. 1796-ban Haydn vokális sorozatot kezdett, amely később „Mehrstimmige Gesänge v. Lieder” néven vált ismertté. A darabok zárt csoportot alkotnak életművében (Hob. XXVb/1.-4. és XXVc/1.-9.), és az első kiadásban is, mely 1803-ra datálható. A gyűjtemény három- és négyzólamú, csembaló-, pontosabban zongorakíséretes darabokat tartalmaz (az autográf „Cembalo”-t ír, ami 1796-ban nem volt több egy, a billentyűs hangszerek

megnevezésére használt általános kifejezésnél). A darabok komponálása – Haydn Griesingerhez (barátjához és életrajzírójához) intézett szavai szerint – „nem megrendelésre, hanem boldog órákban con amore” történt². A 9 négyszólamú és 4 háromszólamú darab létrejöttét valószínűleg az angol társasénekek (catch-ek, round-ok [kánon, körtánc] és glee-k [három- v. többszólamú férfikar]) megismerése inspirálta³, de nem elhanyagolandó tény, hogy 1795-ben testvére, Michael Haydn tollából is megjelentek hasonló jellegű dalok.

Az autográf címe:

Aus des Ramlers Lyrischer Blumenlese

In die Music gesetzt

Von Jos. Haydn 796.

Carl Wilhelm Ramler (1725-1798) *Lyrische Blumenlese* (Lírai virágolvasmányok) címmel publikált egy versgyűjteményt, ahol a szerzők neveit szándékosan nem jelölte meg, arra való hivatkozással, hogy a korabeli „műértők” a versek címe alatt látható névtől teszik függővé értékelésüket.⁴ Haydn eredeti szándéka az volt, hogy csak a *Lyrische Blumenlese*-re fog támaszkodni, de a komponálás közben végül más forrásokat is igénybe vett. Használt még egy zsebkötet-sorozatban kiadott versgyűjteményt, a *Sammlung der vorzüglichsten Werke deutscher Dichter und Prosaisten*-t (W. A. Schrambl, Bécs, 1791); valamint igénybe vette Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769) 1757-ben kiadott *Geistliche Oden und Lieder* c. kötetét. Sokszor panaszkodnak a Haydn által megzenésített szövegek alacsony színvonalára és sajnálják, hogy nem Schillert, Goethét, stb. zenésített meg. Griesinger megjegyzéséből kitűnik, hogy ezt már akkor kifogásolta a kiadó: „Úgy tűnik, Haydn a gyengébb szövegekre van predesztinálva, és ez voltaképpen az ő alacsony képzésének az eredménye...”⁵ A 13 dal szövegéről nem állíthatjuk, hogy plasztikusak és érthetőek, lényegi tartalmuk többnyire homályban marad. Ramler és Gellert mindazonáltal a kor megbecsült költői voltak, bár a Ramler által szerkesztett gyűjteményeknek nem volt sem személyes, sem történeti értéke, lévén azok az idegen gondolatok és a ramleri foltozás zagyvalékai. Ramler azonban az Akadémia tagja volt, így maguk a nagyobb költők is (Weisse, Gleim, sőt Lessing is) felhatalmazták arra, hogy költeményeiken és drámaikon csiszoljon (ha szükség van rá), mert ezt Haydntól nem várhatják el. Figyelemre méltó azonban Haydn szövegválasztásaival kapcsolatban az a tény, hogy néhány alkalommal csak egy-egy versszakot ragadott ki többstrófás versekből, és nem is mindig az elsőt. A felhasznált szövegek befolyásolják a darabok hangulatát: a sorozatban felfedezhető egy folyamatos változás – a darabok

² C. F. Pohl, *Joseph Haydn*, Bd. III, hg. von H. Botstiber, Leipzig 1927, 336., idézi Paul Mies a Haydn-összkiadás előszavában (*Joseph Haydn Werke, XXX /Mehrstimmige Gesänge/*, München 1958, vi)

³ Köztudomású, hogy Haydn angliai élményei nagy hatással voltak életművére: a Westminster Abbey-ben és a szomszédos Szt. Margit templomban hallott Händel-oratóriumok a felelősek a két nagy oratórium születéséért és közvetve a késői misékért; míg az angol kisformák szintén nagyon érdekelték Haydnt és azt sugallták, hogy próbálkozzon meg német nyelvre való átültetésükkel.

⁴ „Így azoknak a műértőknek, akik a szerző nevéből kiindulva ítélik meg egy mű érdemeit, kicsit nehezebb dolguk lesz.” idézi Paul Mies a Haydn-összkiadás előszavában (*Joseph Haydn Werke, XXX /Mehrstimmige Gesänge/*, München 1958, vii-viii)

⁵ Pohl, id.mű, 337., idézi Mies

hangvétele egyre komolyabb, sőt vallásosabb lesz. Tréfás dalokkal indul, az utolsó művekben pedig már himnikus magasságokat ér el.

A sorozat keletkezési körülményeiről nem tudunk sokat. 1801-re már mind a 13 ének készen volt. A kronológiáról a felhasznált papírok és az azokon található vízjelek alapján annyit sikerült kideríteni, hogy a No. 1.-9. egyszerre, kb. 1796-ban, a No. 10.-13. pedig 1796 és 1799 között keletkezett. Haydn eredetileg 25 többszólamú éneket tervezett kiadni, de végül csak 13-at fejezett be. Erről Griesingernek a Breitkopf und Härtel-hez 1801. december elején írt levele tudósít, melyben azt írja, Haydnnak az a terve, hogy a három- és négyszólamú dalokból kiad egy gyűjteményt és „már 13 készen van. Jelenleg elfogadható szöveg hiányában lassan halad.”⁶ Egyúttal kéri a kiadót, hogy biztosítson Haydn számára megfelelő szövegeket, mert – Haydn szavai szerint – „kevés az olyan költő, aki jól megzenésíthető módon ír”. Griesinger két héttel későbbi leveléből az derül ki, hogy Haydn nem akarta engedni, hogy a dalokat kiadják, mielőtt azok száma eléri a 25-öt. Ennek ellenére a további darabok soha nem készültek el, viszont a Breitkopf und Härtel megígérte, hogy a meglévő 13-at kiadja, és némi halogatás, valamint egy új dedikáció után (mely a livóniai Braun grófnak szólt) végre ki is adta őket 1803-ban.

A No. 1.-9. daraboknak van egy további sajátossága, ami megkülönbözteti őket a többitől: ezeknél még csak számozott basszust írt Haydn, míg a No. 10.-13. darabokhoz kiírt billentyűs szólam társul, azaz ezekben a dalokban a kíséret egészen biztosan lényeges része a műnek, nem csupán próbacélokra írt szólam. A No. 1.-9. darabok zongorakíséretének kidolgozása valószínűleg a lipcsei karmestertől, August Eberhard Müllertől (1767-1817) származik, akiről – mint a *Teremtésnek* és az *Évszakoknak* a Breitkopf und Härtel számára elkészített zongorakivonat készítőjéről – Haydn igen jó véleménnyel volt.⁷ A darabok előadói apparátusáról Haydn címlapja semmit sem árul el (az elsőt valószínűleg kíséret nélkül gondolta el, erre abból következtethetünk, hogy a kíséretet utólag írta be a papír aljára a két négysoros szisztéma alá). Arra vonatkozóan, hogy szóló hangokra képzelte el őket, két közvetett bizonyítékot találhatunk: az egyik egy Johann Gänsbacher nevű énekes tudósítása, aki részt vett az első próbákon, eszerint a szóban forgó próbákon szólisztikus szereposztásban adták elő a dalokat⁸; a másik Haydn 1804. február 25-i levele Zelterhez, amiben „éneknégyes-letétről” beszél⁹. Mies véleménye az, hogy a legtöbbször (különösen a világi szövegűeknél) nem is tanácsos nyolc embernél nagyobb együttest alkalmazni, mert a szövegek érthetősége – a megzenésítés módja miatt – csak így éri el a megfelelő hatást.

A darabok eredeti¹⁰ sorrendje és legfontosabb jellemzőik a következő oldalon található táblázatban láthatóak.

⁶ Pohl, id.mű, 336., idézi Mies

⁷ Testvére változata után Müller *Teremtés*-zongorakivonatát tartotta a legjobbnak, legértelmesebbnek és legkönnyedebbnak.

⁸ Pohl, id.mű, 255., idézi Mies

⁹ Arra biztatja Zeltert, hogy írja át az utolsó darabot kvartett-fél kórus-egész kórus váltakozására, az utasítás szerint a zongorakíséretnek azonban változatlanul kell maradnia.

¹⁰ A Peters-kiadás egyrészt külön kötetben jelentette meg a 4- és a 3-szólamú darabokat, másrészt azok belső sorrendjén is változtatott.

	cím	hang-nem	met-rum	tempo	szólam-beosztás	szöveg	forrás
1.	<i>Der Augenblick</i> Hob. XXVc/1.	A-dúr	3/4	Poco adagio	SATB	J. N. Götz	C. W. Ramler: <i>Lyrischen Blumenlese</i>
2.	<i>Die Harmonie in der Ehe</i> Hob. XXVc/2.	B-dúr	4/4	Allegretto	SATB	J. N. Götz	C. W. Ramler
3.	<i>Alles hat seine Zeit</i> Hob. XXVc/3.	F-dúr	4/4	Allegretto	SATB	az autográfban ez áll: „görögből”; valójában Athénaios Naukratios, ford. Johann Arnold Ebert	vlsz. Ramler
4.	<i>Die Beredsamkeit</i> Hob. XXVc/4.	B-dúr	4/4	Allegretto	SATB	G. E. Lessing	C. W. Ramler
5.	<i>Der Greis</i> Hob. XXVc/5.	A-dúr	4/4	(Molto) Adagio	SATB	J. W. L. Gleim	C. W. Ramler
6.	<i>An den Vetter</i> Hob. XXVb/1.	G-dúr	2/4	(Allegro)	SAT	Anakreon-fordítás G. A. Bürgertől, vagy Chr. Weisse	C. W. Ramler
7.	<i>Daphnens einziger Fehler</i> Hob. XXVb/2.	C-dúr	3/4	Allegro	TTB	J. N. Götz	C. W. Ramler
8.	<i>Die Warnung</i> Hob. XXVc/6.	B-dúr	4/4	Andante	SATB	a forrásban ez áll: „ismeretlen görög vers fordítása Hagedorntól”; valójában Athénaios Naukratios, ford. J. A. Ebert	<i>Sammlung der vorzüglichsten Werke deutscher Dichter und Prosaister</i>
9.	<i>Betrachtung des Todes</i> Hob. XXVb/3.	a-moll	6/8	Andante	STB	C. F. Gellert	Gellert: <i>Geistlichen Oden und Lieder</i>
10.	<i>Wider den Übermut</i> Hob. XXVc/7.	A-dúr	3/4	Poco Adagio	SATB	C. F. Gellert	Gellert
11.	<i>An die Frauen</i> Hob. XXVb/4.	F-dúr	4/4	Allegretto	TTB	Anakreon 2. ódájának fordítása G. A. Bürgertől	C. W. Ramler
12.	<i>Aus dem Danklied zu Gott</i> Hob. XXVc/8.	Esz-dúr	2/2	Poco Adagio	SATB	C. F. Gellert	Gellert
13.	<i>Abendlied zu Gott</i> Hob. XXVc/9.	E-dúr	3/4	Poco Adagio	SATB	C. F. Gellert	Gellert

A 9., 10., 12. és 13. darabhoz kapcsolódik az a – már korábban említett – megfigyelés, miszerint Haydn Gellert sokversszakos verseiből csak egyet zenésített meg.

Ha a 13 darabot formai szempontból vizsgáljuk, közülük első megközelítésre 6 hozható egyértelműen kapcsolatba a szonátaformával, ezek közül 3 majdnem „tisztá” szonátaforma, 2 pedig valamivel kevésbé egyértelmű, de visszavezethető a szonátaformára; találhatók közöttük 1 olyan darab, amely formáját tekintve majdnem tökéletes szonátaforma, azonban a szonáta-elv leglényegesebb ismérve, a hangnemrend „nem a szokványos”; továbbá előfordul még – a szonátaformához egyre lazábban kapcsolódóan – 3 olyan darab, melyen elég erősen érződik a szonáta-elv hatása, de többnyire csak hangnemrendjükben, formájuk csupán kevésbé utal a szonátaformára; végül van 2 kétrészes dal (mindkettő A|A_v-forma, az egyikről az alábbiakban majd kiderül, hogy mégis egyfajta szonátaformának tekinthető), és 2 olyan darab, amelyeknek hangnemrendjére szintén hatott a szonáta-elv, formájuk azonban meglehetősen szabad, semmiféle szonátajelleget nem mutat. Mivel jelen előadásban az idő rövideje miatt csak egy-egy ízelítő példát tudunk részletesebben megvizsgálni, mielőtt a konkrét példák bemutatásába kezdenénk, álljon itt egy összefoglalás a sorozat darabjainak a szonátaformához fűződő relációjáról¹¹:

Az általános szonátaforma-képnek leginkább megfelelő darabok:

Abendlied zu Gott (No. 13.)

Daphnens einziger Fehler (No. 7.)

Wider den Übermut (No. 10.)

Nem vegytiszta, de mindenképp szonátaformát mutató darabok:

Die Harmonie in der Ehe (No. 2.)

Der Augenblick (No. 1.)

Formáját tekintve letisztult, azonban hangnemileg kissé „extravagáns” darab:

Die Warnung (No. 8.)

A szonáta-elv hatását erősen magukon viselő nem szonátaformájú (háromrészes) darabok:

Aus dem Dankliede zu Gott (No. 12.)

Betrachtung des Todes (No. 9.)

Alles hat seine Zeit (No. 3.)

Kétrészes formák:

An den Vetter (No. 6.)

An die Frauen (No. 11.) – tk. szonátaforma (a szf. Rosen által „lassú tétel-formának” nevezett változata)

Azok a darabok, melyeknek hangnemrendjére ugyan hatott a szonáta-elv, de formájuk meglehetősen szabad:

Der Greis (No. 5.)

Die Beredsamkeit (No. 4.)

¹¹ Aláhúzással a továbbiakban részletes elemzésre kerülő példákat jelölöm.

Ahhoz, hogy mindezeket konkretizálni tudjuk, szükséges a szonátaformának mint fogalomnak – egy legalább körülbelüli – definícióját rögzítenünk. Szonátaformájának tekintjük a továbbiakban azt a darabot, melyben (legalább részben) kimutathatóak a következő ismérvek:

- a forma 3 részből áll (ebből a középső lehet csökevényes, vagy akár el is tűnhet – ekkor máris kétrészes a forma – ettől még lehet szonátaforma, ha a többi jellemzőt megtaláljuk)
- az első részben különböző karakterű témák jelennek meg, amelyeket a harmadik részben újra felfedezhetünk
- az első és a harmadik rész viszonya:

1. témacsoport	2. témacsoport	1. témacsoport	2. témacsoport
alaphangnem	domináns hangnem	alaphangnem	alaphangnem

vagyis az első részben felvonultatott két témacsoport (melyek természetesen ellentétes karakterűek) különböző tonális síkon mozog, miáltal feszültség keletkezik (ezt a feszültséget a második rész – ha van – fokozza a témák fejlesztésével és esetleg új témák bemutatásával ill. azok fejlesztésével, különböző más – nem csak a tonikai és a domináns, hanem esetleg távolabbi – hangnemeket is érintve), a harmadik részben pedig az eddig felhalmozott feszültség feloldása következik az első rész zenei történéseinek összefoglalása és alaphangnemben történő egységesítése által.

A fentiekben vázolt minta azért ilyen „hézagos” (értsd: meglehetősen sokféle „kibúvót” ill. variációt enged meg), mert a 18. századi szonátaformát nem lehet egyértelműen meghatározni: folyamatosan változott, és ennek a változásnak nincs pontosan nyomon követhető evolúciója a formák között. Sok olyan szonáta van, amely formailag közelebb áll a concertóhoz, vagy az ária-formához, sőt akár a fűgához. A szonátaforma elnevezés maga Adolph Bernhard Marxtól származik, aki 1845-ben definiálta a formát (*Die lehre von der musikalischen Komposition*), további 19. századi definíciókat találunk Antonín Reichánál (*Traité de haute composition musicale*, 1826), ill. Carl Czernynél (*School of Practical Composition*, 1848). Ezek azonban nem régebbi zenékből levont, azok megértését célzó formák voltak, hanem a kortárs zeneszerzőknek útmutatóul szolgáló sablonok, minták. Ezért nem alkalmazhatóak a 18. századra. (Valójában mindhárom definícióban van egy közös momentum: Beethovennel hozhatók kapcsolatba, elsősorban az ő műveinek elemzésére jöttek létre; ezért a szonátaforma, ahogy általában ismert, a 19. századra vonatkozik.) A 18. századi szonátaforma nem más, mint az általános gyakorlat az adott korban és korlátozott területen.

Elsőként vizsgáljunk meg egy az általános szonátaforma-képnek tökéletesen megfelelő darabot: No. 10. *Wider den Übermut – Önteltség ellen* (A-dúr, $\frac{3}{4}$, Poco adagio).

A szövegben a költő (Gellert) érdemtelennek ítéli magát Isten adományaira, s arra kéri az Urat, óvja meg őt attól, hogy mindene meglegyen, ezáltal megvédve őt a büszkeség és az önteltség bűnétől:

Mi az én rangom, szerencsém,
és minden jó adottságom?
Meg nem érdemelt érték.
Órizz meg, Istenem,
mindenek előtt
a büszkeségtől és az elbizakodottságtól.

Mi az én rangom, szerencsém,
és mi minden jó adottságom?
Meg nem érdemelt érték.

A darab 8 ütemnyi zongora-bevezetővel kezdődik, majd 4 ü. szoprán szóló következik (ami még a forma bevezetéséhez tartozik):



A 13. ü.-ben lép be a tutti az 1. témacsoport egyetlen témájával, amely egy homofon szerkesztésű 4+4 ütemes egység (a|a_v – tk. 4 ü. és annak variált ismétlése, periódusnak nem nevezhető, mert mindkét zárata egyformán erős tonikai záradék):

Ein un - ver - dien - tes, ein un - ver - dien - tes Gut,

ein un - ver - dien - tes, ein un - ver - dien - tes Gut.

A tízütemes átvezetés (pontos tagolását ld. a formai ábrában) után következő 2. témacsoport három témát tartalmaz: az elsőben 5 ütemen keresztül felelgetnek egymásnak a női- ill. férfiszólamok; a második tízütemes (új téma, ennek szekvenciázása, majd továbbfejlesztése után félzárlat /E:V⁶/₅/); végül a pergő zárótéma következik, melynek 6 üteméhez csatlakozik a zongora kétütemes codettája:

1.



2.



3.

A kidolgozás teljesen új zenei anyaggal indul, amit imitációs szerkesztésben dolgoz fel a szerző:



Az imitáció 9 ütemen át tart, E-dúrból A-dúron keresztül fisz-mollba jutunk (félzárlat), a koronás negyed szünet után minden átmenet nélkül h-moll V⁷-en indul a következő szakasz. Négyütemnyi új anyag után megjelenik a 2. témacsoport első témájának anyaga (5 ü.), amivel ismét A-dúr felé vesszük az irányt, majd kétütemnyi hangnemi megerősítés (+ 1 ütem szünet) zárja a részt. A kidolgozás további része már A-dúrban marad. A bevezetés anyaga következik a 2. tcs. 1. témájával kombinálva:



– komplementer technikával feldolgozva (először T + A, B; majd S, B + A, T) 10 ütemen át. Természetesen az alaphangnem dominánsán ér véget, hiszen ez után már a repríz következik.

Az 1. tcs. témája után (4 + 4 ü.) rögtön (=átv. nélkül) hozza a 2. tcs. első (4 ü.), majd második témáját (8 ü., a téma az altban és a tenorban – egy negyeddel eltolva, imitálva), az első témát

szubdomináns- (!), a másodikat alaphangnemben, a félzárlat itt is megvan (ezúttal V^4_3); majd ez után következik az – expozícióbelivel csupán karakterében megegyező – ötütemnyi zárótéma. Az A-dúr egészszárlat után csatol még egy 9-ütemes codát, amely felhasználja anyagában a 2. tcs. 1. témáját, majd a zárótéma karakterével zárja a darabot. A tétel formai vázát a FÜGGELÉK 1. ábrája mutatja.

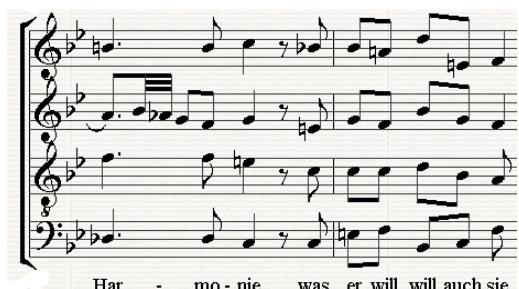
Következzék a nem a fentihez hasonlóan tiszta, de mindenképp szonátaformájúnak tekintendő két darab egyike: No. 2. *Die Harmonie in der Ehe* – *Összhang a házasságban* (B-dúr, 4/4, Allegretto). A Götz tollából származó szöveg a házasság (tk. nő és férfi egyetértésének) ironikus lefestése:

Ó, csodálatos harmónia,
Amit a férfi akar, a nő is ugyanazt.
Egyik szeret iszogatni, a másik is,
Egyik szeret kártyázni, a másik is;
A férj szívesen hordja az erszényt
és játssza az urat,
ami az asszonyságnak is hasznára van.

A darab – in medias res – az egyetlen főtémával indít (egy homofon szerkesztésű 2 + 2 ütemes [nagyütemes írásmód!] moduláló periódus, amit szekvenciázó fejlesztéssel ér el a szerző (a c-moll ütemek a darabot folyamatában szemlélve azonban csupán rövid kitérésnek, tk. színező foltnak tűnnek – talán a házasság „harmóniájának” ironikus szövegfestése?):



Az átvezetés (mely a férfi- és női szólamokat váltakoztatja aszerint, hogy a szövegben a férjről vagy a feleségről van szó) 1 ütemmel visszatér az alaphangnembe, majd 3.-4. ütemével modulál a domináns hangnembe. A 2. tcs. 1. témája (melynek indulása összecsúszik az átvezetés zárásával) hangnemileg nem a legegyszerűbb megoldást alkalmazza: természetesen domináns hangnemben zár, de minoréban indul. A szólamok alulról felfelé építkezve lépnek be (B-T-A-S, 3 ü.), majd egy homofon maggiore ütemmel zárnak:



Haydn a „Harmonie” szót ismét aláhúzza, az ironia ezúttal a kor egyik legerőteljesebben oldódást kívánó (tehát tk. legdiszsonánsabb hatású) akkordjában, a bővített kvintszextben kerül kifejezésre (melyben ráadásul az alt szólam díszítéskor – ha csak egy harmincketted erejéig is – ütközik a b- és a h-hang!). Végül felvonul az először az átvezetés felelgetéses technikáját idéző, majd tutti T-D-T-D-T ingát hozó háromütemnyi zárótéma, immár véglegesen F-dúrban:



A kidolgozás a felelgetős szerkesztésmóddal folytatódik, rögtön alaphangnemben, innen g-mollba megy, majd c-mollon keresztül (rövid F-dúr után) visszatér B-dúrba, hogy ez után – quasi álvisszatérésként – a 2. tcs. 1. témája megjelenhessen az alaphangnemben (majdnem pontos B-dúrbeli változata az expozícióbelinek¹²); még a 2. tcs. zárótémáját is hozza utána a tökéletesebb illúzió kedvéért (ez a rész itt 7-ütemnyire bővül: 5 ü. a zt. anyagából, majd 2 ü. hangnemi megerősítés).

Ezután indul a rekapituláció: az 1. tcs. tökéletesen megfelel az expozícióban hallottnak; az átvezetés most csak 3-ütemnyi; a 2. tcs. 1. témája viszont nem az expozícióbeli f-F-hangneműnek a b-B-transzpozíciója (ezt a lehetőséget a szerző már kimerítette az álvisszatérésben), hanem annak egy kissé transzformált változata, természetesen szintén B-dúr végkifejlettel¹³. Ezt követi a zárótéma, pontosabban csak a kezdete (kétütemnyi ffikar-nőikar felelgetés): félbeszakítja egy tutti megszólalás, mely ismét a főtémát hozza oly módon, hogy az eddig periódusként funkcionáló anyag mindkét tagja B-dúrban hangzik: a|a (tehát itt már tk. nem periódus, csupán egy kétütemes motívum és ismétlése); végül 3-ütemnyi coda zárja a darabot. (FÜGGELEK/2. ábra – az ütemszámokat illetően a látszólagos terjedelem van feltüntetve!)

Folytassuk azzal a darabbal, amely formai arányait tekintve megegyezik a letisztult szonátaformával, hangnemileg azonban kissé „extravagáns”: No. 8. *Die Warnung* – A figyelmeztetés (B-dúr, 2/2, Andante). Az Athénaios Naukratiostól származó szöveg:

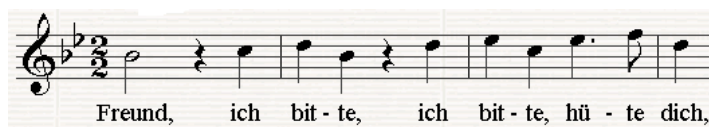
Barátom, kérlek és intlek,
skorpiók kúsznak
minden kő alatt,
És ahol sötét van,
gyakran rejtőzik
csel és megtévesztés.

¹² Az eleje I IV⁶₅ b⁶₅ V[#] az I VI b⁶₅ V[#] helyett, az utolsó ütem pedig V⁷ V⁶₅ I IV V⁷ I helyett V⁷ V⁷ VI IV V I.

¹³ Imellékdomináns² Iszük² Iszük⁴₃ II⁶ II V⁷ VI IV V I – tehát a 3. ü. végén nem D-on áll meg, hanem S-on, a tutti zárlat viszont majdnem megegyezik az álvisszatérésbeli változat megfelelő részével. (A 'Harmonie' szóra itt is diszsonáns – szűkített – akkord esik...)

Az első témacsoport témái:

1. téma



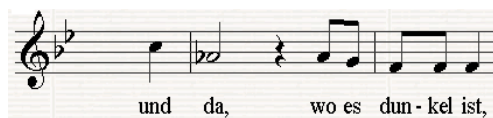
2. téma



Ezeket imitációba szerkesztve találjuk meg a kezdettől a 17. ütemig, ahol már domináns hangnemben vagyunk; majd 2 ü. hangnemi megerősítés következik homofon anyaggal, a végén F-dúr félzárattal. A második témacsoport témái

1. téma

(f)



2. téma

(f→Asz)

S+A: „pflegt Betrügerei und | List oft ver|steckt zu | sein, oft ver|steckt zu | sein”
f: I VI = Asz: IV IVmD⁷ IVsz⁷ I⁶₄ V⁷ I

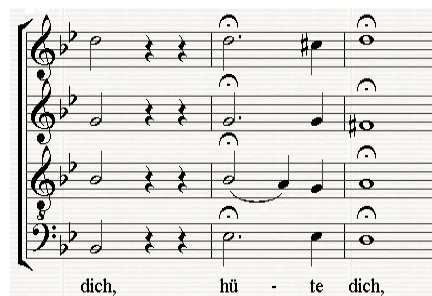
3. téma (zt.)

(Asz)



4, 6 ill. 8 ütemet tesznek ki, de – és itt található a „furcsaság”: nem domináns hangnemben jelennek meg, hanem – a domináns minorén keresztül annak paraleljét, az Asz-dúrt célozzák meg. Az expozícióhoz tartozik még 2-ütemnyi hangnemi megerősítés, amit a zongora hoz.

A dipodikus tagolódású, csökevényes kidolgozás minden átmenet nélkül b-mollban indul, majd szekvenciásan c-moll következik, végül g-moll V[#]-án zárul (pontosabban nyit), összesen 8 ütemet ölel fel:



Szintén átmenet nélkül indul a repríz: a moll hangnem dominánsa után közvetlenül megszólaló párhuzamos dúr (vagyis az alaphangnem) tonika a barokk gyakorlatot idézi. Az 1. tcs. két témája egymásra montírozva jelenik meg: az 1. témát a S hozza, a 2.-at a B. A forma meglepően arányos: az 1. tcs. terjedelme pontosan akkora, mint az expozícióban, 19 ütem. Ezután következik a 2. tcs. 1. témája b-mollban (vagyis az 1. témánál az expozíció és repríz közötti relatív D-T viszony még felfedezhető – bár minore változatban), 4-ütemnyi terjedelemben (először b: I majd IV fokon), ezután modulál maggioréba, így a 2. téma már alaphangnemben szólal meg. A 2. tcs. terjedelme is pontosan megfelel az expozícióbelinek: 4 ü. 1. téma, 6 ü. 2. téma és 8 ü. 3. téma. A B-dúr tökéletes egésszárlat után még 7 ü. külső bővülés (coda) következik, amely – a 2. tcs. 2. témájának expozícióbeli változatát idézve – az alaphangnemet a S funkció kiemelt használatával erősíti meg véglegesen: I ImD⁶₅ IV IVmD⁷ (!) IVsz⁷ D T. (FÜGGELÉK/3. ábra)

Végül tekintsük át egy kétrészes darab formai felépítését: No. 11. *An die Frauen* – *A nőkhez* (F-dúr, 4/4, Allegro). Anakreon szövege a következő:

A természet a bikáknak szarvat adott,
a lovaknak patát,
a nyulaknak fürge lábakat,
az oroszánoknak roppant torkot,
a halaknak uszonyokat,
a madaraknak szárnyakat;
a férfiaknak pedig bölcsességet.
A férfiaknak! Az asszonyoknak nem?
Nekik mit adott? – Szépséget!
Minden lándzsánk
és pajzsunk helyett;
mert a női szépséget
nem állja ki sem tűz, sem acél.

Tudjuk, hogy a barokk táncszvittekben gyakori kétrészes forma látszik a szonátaforma közvetett ősének¹⁴. Ennek jellemzője volt, hogy első része T-ből D-ba (vagy moll tétel esetén T_p-be) modulált, második része pedig – esetenként hosszabb hangnemi körsétát bejárva – visszatért alaphangnembe (mindkét rész kötelezően ismétlendő); tematikusan pedig eleinte csak a kezdés és a zárlat rímelt, a későbbi tételeket tekintve azonban egyre több párhuzam vonható a két rész közé: a Scarlatti-féle formátípusban még csak a második témacsoport területe tér vissza alaphangnemben, a Pergolesinél, ill. a *Wohltemperiertes Klavier* II. kötetében is viszonylag gyakori típusban pedig már teljes „expozíciók”.

Jelen férfi-tercett hangnemterve mindenképpen megfelel a szonáta-elv kívánalmainak: első része modulál domináns hangnembe, második részében pedig végig alaphangnemben van. A kétütemes zongora-bevezető után a szólóhangok egymásnak adogatják át a szót a 6 ütemen keresztül tartó felsorolásban, majd kétütemnyi tutti unisonóval zárul az első tematikus szakasz az alaphangnem domináns félzárlatán. A következő ötütemes szakaszban először ismét szólók váltakoznak, majd akkordok következnek, immár domináns hangnemben. Az ezt követő anyag már a domináns szférában mozog: a T₂ ritmusa eleinte kánonban halad a két szélső szólamával, majd homofonná válik az anyag

¹⁴ Ezen kívül a szonáta, mint ciklikus műfaj is sokat örökölt a szvittől: a korai szonáták, különösen a vonósnégyesek Dél-Németországban gyakran tartalmaznak táncokat; a menüett-tétel pedig soha nem tűnt el.

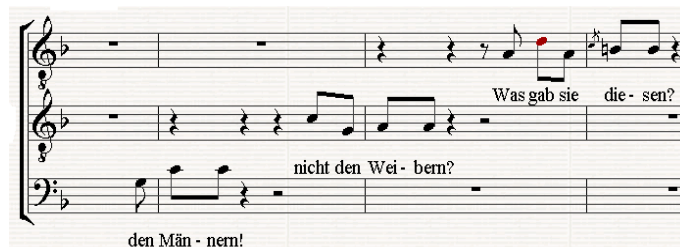
(5 ü.), végül plusz egy ütem egészszárlat következik. Együtemes zongora-bevezető után megszólal egy egyértelműen záró karakterű téma (ezúttal a B „kánonozza” a tenorok ritmusát, majd itt is homofonná olvad az anyag, végül szintén együtemes hozzáadott zárlat következik). A zongora anyaga codettaszerű hangulatban indul, azonban hamarosan kiderül róla, hogy tulajdonképpen visszavezetés (a 3. ütem /amely azonos a repríz 1. ütemével – formai elízió/ gyorsan visszakanyarodik F-dúrba), és ismét a legelső témát halljuk, igaz erősen variálva: hangról hangra csak az első ütem stimmel, a többi esetében csak a szöveg és a textúra (az is csak eleinte: a felelgetős technika ezúttal csak 4 ütemen keresztül tart, ezután már tutti van (ezt a 3 ütemet erőteljesen minorévá színezi a benne hemzsegő mollbeli és bővített szextes akkordok), a hozzákapcsolt homofon szerkesztésű két ütem koronás akkordja pedig nem domináns, hanem (immár maggiore) szubdomináns (F: IV). Az átvezetés terjedelme és textúrája (ill. szövege) megegyezik az első formarészben hallottakkal, de természetesen nem modulál. Az itt következő anyag szerkesztésmódjában és terjedelmében is eltér az első rész megfelelő helyén találhatóától, leginkább a hozzákapcsolt homofon zárlat emlékeztet rá. Ezután azonban jól felismerhetően jelentkezik a zárójellegű anyagot bevezető zongora-téma (T-orgonapont felett mozgó, jellegzetes ritmikájú anyag), majd a zárótéma a már ismert „2 szólam 1 ellen”-szerkesztéssel; a korábban hallottaknak megfelelően ebben is visszatér az előző téma egy része, majd a hozzáadott zárlat következik (itt kétszer 1 ü.). (FÜGGELÉK/4. ábra)

Visszatekintve tehát megállapítható, hogy ebben az esetben is szonátaformáról van szó, még pedig annak egyik leggyakoribb rendhagyó változatáról, melyet Ch. Rosen a „lassú tétel-forma” megkülönböztető elnevezéssel illet – tekintve, hogy a forma illetően „deformációjának” a hangszeres zenében történő előfordulása ciklikus művek lassú tételében tipikus (ami logikus, ha tekintetbe vesszük, hogy a lassú tételek minden formatípusban rövidülnek az időarányok miatt – érdekes, hogy ebben az esetben nem lassú tempójú [*Allegretto*] darabról van szó!). Ebben az esetben a darab tematikája a következőképpen alakul:

1. téma(csoport):



átvezetés:



2. témacsoport

1. téma:



2. témacsoport

2. téma:



A reprízben a 2. témacsoport 1. témája variáltan jelenik meg:



A tapasztaltakat összefoglalva elmondható, hogy a 13 darab közül 7-nek a formája valamilyenfajta szonátaforma:

Abendlied zu Gott

Daphnens einziger Fehler

Wider den Übermut

} majdnem tökéletes „1. tétel-forma”, rövidült reprízzel

Die Harmonie in der Ehe

Der Augenblick

} apróbb eltérések az „1. tétel-forma” „sablonjától”:
- domináns minoréban induló 2. témacsoport,
- szegényes hangnemiségű kidolgozás,
- álvisszatérés a kidolgozásban, vagy a reprízhez hasonló, nagy terjedelmű kidolgozás, stb.

Die Warnung

deviáns hangnemiségű 2. témacsoporttal, ill. csökevényes kidolgozással

An die Frauen

a Ch. Rosen által „lassú tétel-formának” nevezett szonátaforma példája

vagyis a darabok több mint fele szonátaformájú, ami meglepően jó arány ahhoz képest, hogy a szonátaforma ereje a szerkezetben rejlik, ezért – miután fokozatosan győzedelmeskedett a szövegcentrikus, érzelem-kifejezésre törekvő barokk (túlnyomóan vokális) zenén – elsősorban a hangszeres zene alapja lett (és az is maradt majd’ két évszázadon keresztül). Ezzel magyarázható, hogy a vokális zenében többnyire nem jellemző az előfordulása.

A szonátaforma kialakulásához kapcsolódó stilisztikai forradalomnak két hulláma volt:

1. 1730-1765: a textúra egyszerűsödik (a barokkhoz képest),
2. 1765-1795: az új forma és textúra monumentalitást és komplexitást kap.

A formának ekkor már sokfajta követelménynek kellett megfelelnie:

- viszonylag könnyű zenei anyag (az amatőr előadók miatt),
- könnyen érthető, dramaturgiailag kigondolt forma (a nyilvánosságának),
- végül a neoklasszikus ízlés kívánalmai: a darab természetes és egyszerű legyen, ne pedig díszített és bonyolult; ill. a barokk zenével szemben (amely inkább általános érzelmek kifejezésére törekszik) alkalmas legyen személyes érzelmek közvetítésére.

Azonban egyrészt az 1770-es, 80-as évekre ez az igény átalakult: a szonáta-elv kombinálódott az ellenpontos szerkesztéssel és más zeneszerzési technikákkal, formákkal; többé már nem volt kritérium az egyszerűség. Másrészt a szonátaforma kifejlődése a 18. században nem elszigetelt

jelenség volt; azok a formai sajátosságok, amiket később „szonátaforma” néven definiáltak, a kor összes formájában és műfajában jelen voltak (ária, concerto, rondo, menüett, mise, sőt a fuga sem volt kivétel). Ez a jelenség nem ezeknek a formáknak az ún. „1. tétel-formával” történő kereszteződésével magyarázható, hanem egy általános zenei fejlődéssel, amely az egész akkori zenére kihatott. Ezért lehetséges tehát mégis, hogy a vokális darabok között is találunk szonátaformájúakat; továbbá, hogy a nem szonátaformájú darabokon is egyértelműen felfedezhetőek a szonáta-elv hatásának jegyei.



Felhasznált irodalom:

Geiringer, Karl, *Joseph Haydn*, ford. Ormay, Imre (Gondolat Kiadó Budapest, 1969)

Larsen, Jens Peter, 'Joseph Haydn' in *The New Grove Dictionary of Music*, xi, (London 2001), 171-271.

Mies, Paul, *Joseph Haydns Werke Reihe XXX (Mehrstimmige Gesänge)* – Vorwort (München, 1958)

Robbins Landon, Howard Chandler, 'Haydn: the Years of «The Creation» 1796-1800' in *Haydn. Chronicle and Works* (Thames and Hudson London, 1977)

Rosen, Charles, *Sonata forms* (New York, 1980)

Webster, James, 'Sonata form' in *The New Grove Dictionary of Music*, xxiii, (London 2001), 687-701.



Elhangzott 2009. március 7-én, a "VIII. Magyar Karvezető Konferencia a Haydn évforduló jegyében" című rendezvényen. (ELTE BTK Zenei Tanszék Kodály terme, 2009. márc. 5-6-7, a konferenciát a KÓTA rendezte).

FÜGGELÉK: formai ábrák

