

Komlós Katalin

TONUS PRIMUS HAYDN HANGSZERES ZENÉJÉBEN*

A német zeneteoretikus, Johann David Heinichen írja *Neu erfundene und gründliche Anweisung ...* című traktátusában 1711-ben: „Minden moll hangnemben természetesen az illető darab hangnemének kis szextjét kell alkalmazni, ahol az nincs eleve jelezve az előjegyzésben.”¹ Heinichen véleménye szerint tehát a moll dóros formája már nem elfogadható, akkor sem, ha az előjegyzés (vagy annak hiánya D tonalitású művekben) ennek ellentmond. A megállapítás ugyanakkor azt is jelzi, hogy előjegyzés tekintetében a dór és a mollt alig különböztették meg a korai 18. században. A moll hangnemű kompozíciók nagy része még a késői barokkban – beleértve J. S. Bach műveit – sem tartalmaz előjegyzést, ha d-mollban van, vagy csak egy *bét*, ha g-mollban. A barokk kompozíciós és notációs gyakorlat oly sok más elemével együtt ez a szokás is él még Joseph Haydn műveiben. Megtaláljuk korai billentyűs szonátái közül legalább kettőben (Hob. XVI:3 és 14 Menuet tételének Trio szakaszában) és a korai szimfóniák és barytontriók számos tételében.

A dór/moll dichotómia azonban csak egy része volt annak az elnyúló polémia-nak, amely a modális rendből a tonálisba való hosszú és lassú átmenetet kísérte. Az egyházzeneszek a hagyományos álláspontot képviselték. Andreas Werckmeister például 1700 körül írt számos értekezésében kifejti a modális szisztéma értékeit, de ugyanakkor a modern gyakorlattal is tisztában van, amikor terminológiai kérdéseket tárgyal:

Ma [...] igazán csak négy hangsor használatos: a mixoliddal kevert ión, és az eollal kevert dór. [...] Ezért valójában nem több, mint két hangsor létezik. [...] Egyes muzsikusok *dúr*nak és *moll*nak nevezik őket. [...] Tekintve hogy ezek a terminusok már egészen elterjedtek, valószínű rögzülni is fognak.²

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Somfai László 80. születésnapja alkalmából 2014. október 6-án, a Zenetudományi Intézet Bartók-termében „About and Around Haydn & Bartók” címmel rendezett nemzetközi konferenciáján, angol nyelven elhangzott előadás magyar változata.

1 Johann David Heinichen: *Neu erfundene und gründliche Anweisung [...] zu vollkommener Erlernung des General-Basses*. Hamburg: Schiller, 1711, 199.; idézi Joel Lester: „The Recognition of Major and Minor Keys in German Theory, 1680–1730”. *Journal of Music Theory*, 22/1. (1978), 79.

2 Andreas Werckmeister: *Musica mathematicae*. Frankfurt–Leipzig, 1687), 124–125.; idézi Lester: i. m., 68.

Mégis, mint ismeretes, J. S. Bach a *Wohltemperiertes Clavier* I. kötet címlapjának híres megfogalmazásában a következőképpen definiálja a dúr és moll hangnemeket 1722-ben: „Praeludia, und Fugen durch alle Tone und Semitonia, So Wohl *tertiam majorem* oder *Ut Re Mi* anlangend, als auch *tertiam minorem* oder *Re Mi Fa* betreffend.” (Bach valószínűleg elődjének, Johann Kuhnaunak a terminológiáját vette át, aki azt *Clavier-Übung* gyűjteményeiben használta.)

A konzervatív álláspontnak Heinichen mellett legeltökéltebb ellenzője Johann Mattheson volt. 1713-ban, a *Neu-Eröffnete Orchestre* lapjain támadást intézett a modális gondolkodást képviselő „régis iskola” ellen, és a 24 dúr és moll hangnem mellett érvelt a kortárs zene helyes megértése érdekében. „A régiek ostobaságát alig lehet elhinni, még kevésbé megbocsátani”, írta heves felháborodással.³ Ez kemény küzdelem kezdetét jelentette.

Két évvel később az erfurti orgonista, Johann Heinrich Buttstett válaszolt Mattheson munkájára *Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia aeterna* című értekezésével, amelyben elutasítja a hamburgi teoretikus „téves nézeteit”. Mattheson 1717-ben visszavágott *Das beschützte Orchestre* című kötetével, amelynek címlapján nagy sírkő díszleg Guido d’Arezzo, a hexachord szótagok, és az egyházi hangsorok emlékére. A provokatív szöveget Mattheson 13 prominens kortárs muzikusnak ajánlotta (többek között Fux, Händel, Heinichen, Kuhnau, Telemann nevét olvashatjuk), véleményüket kérve az álláspontjáról. A legjelentősebb válasz a bécsi Hofkapellmeistertől, Johann Joseph Fuxtól érkezett.

Fux, aki a század első felében Ausztria zenei életének központi alakja volt, az egyházzene nagy római tradícióját képviselte: hatalmas elméleti tudása mélyen gyökerezett a régi modális rendszerben. Matthesonnal levelezés formájában folytatott vitája (1717/18) a kor hagyományos és haladó szemlélete közt kialakult konfliktus ékesszóló megfogalmazása. Fux élete végéig tartotta magát az elveihez. Legfontosabb elméleti munkája, a *Gradus ad Parnassum* (1725) a Régi Iskola emlékműve: az ellenpont tudományát *tonus primus*ban írt *cantus firmus*szal kezdi; Aloysius mester – azaz Palestrina – megfogalmazásában D-ben (*la, sol, re*).

NB. Említésre érdemes, hogy a hangnemkarakterek leírásánál (*Das Neu-Eröffnete Orchestre*) Mattheson az „egyházi hangnemek” (*tuoni delli moderni*) 17. századi rendjét veszi alapul, ami szintén D tonalitással kezdődik. Mattheson három nevet is ad neki (*tonus primus; D.moll; Dorius*), majd a sort folytatja a G.moll (*transpositus dorius*), A.moll (*Aeolius*), és így tovább.

A zeneszerző és elméletíró Fux nagymértékben hatott Haydn muzsikusi/szakmai fejlődésére. Bár 1741-ben elhunyt, művei és tekintélye az 1740-es években még mindig meghatározták a Stephansdom zenei arculatát, amikor a fiatal Haydn énekes fiúként ott működött. Később, autodidakta éveiben a *Gradus ad Parnassum* lett kontrapunktikus stúdiumainak a Bibliája, amely lerakta számára a „tudós” komponálás alapjait. Tanulóként és tanárként egyaránt használta. Rövid kivonatot készített belőle pedagógiai célokra, *Elementarbuch der verschiednen Gattungen des*

3 Johann Mattheson: *Das neu-eröffnete Orchestre...*, Hamburg, 1713, 245. o.; idézi Lester: i. m., 86.

Contrapuncts aus den größeren Werken des Kappm. Fux, von Joseph Hayden zusammengezogen címmel. A könyvecske (1789) Haydn tanítványának, F. C. Magnusnak a kézírásában maradt fenn az Esterházy Archívum részeként; ma az Országos Széchényi Könyvtár őrzi.

Udvari pozícióit megelőzően a fiatal Haydn lényegében egyházi muzsikus volt: a régi stílusokban való gyakorlati tapasztalat párosulva az ellenpontban szerzett technikai tudással szilárd alapot adott a zeneszerzés műveléséhez. Ennek a jártaságnak a hangszeres zenére való alkalmazása új feladat volt a számára. David Wyn Jones hívja fel a figyelmet annak a Haydn pályáján bekövetkezett hirtelen fordulatnak a jelentőségére, amelyet a Moržin gróf karmesterévé való kinevezés jelentett az 1750-es évek végén. Wyn Jones szavaival: „A Kapellmeisterré válás egy arisztokrata udvarban új és egyben váratlan kihívás lehetett. Fordulópontot jelzett nemcsak Haydn, hanem végső soron az egész zenetörténet számára.”⁴

A következő kis áttekintésben azt a gondolatot próbálom felvetni, miszerint Haydn d-moll lassú tételei közül nem egy (elsősorban a kontrapunktikus szerkezetűek) őrzi az európai zenetörténet első egyházi hangsorának, a *tonus primus*nak az archaikus arculatát. Ez Haydn barokk típusú tételeinek nagy családjában is külön csoportot jelent, amelyet lineáris szólamírás jellemez, gyakran ellenpontos technikával írt kompozíciós gyakorlat formájában. A régi tradíció számos eleméhez hasonlóan ez a kötött stílus is Haydn művészi nyelvének része maradt, pályája végéig.

A „tonus primus” tételek olyan monotonális, D hangnemű, 3 vagy 4 tételes ciklusokban fordulnak elő, amelyek lassú tétele d-mollban van (a releváns billentyűs szonáták, triók, szimfóniák és vonósnégyesek listáját lásd az 1. táblázatban a 398. oldalon.) Az egész ciklust meghatározó közös tonalitás önmagában barokk jellegzetesség, a billentyűs műfajokból vett műveknek azonban ezen túl is van egy még feltűnőbb közös vonása: a II. és III. tétel mind a hat kompozícióban *attacca* kapcsolódik egymáshoz.⁵ A szonáták középtételeire nem jellemző a kontrapunktikus írásmód, a határozottan barokk karakter azonban igen, amint azt Somfai László is hangsúlyozza könyvében.⁶ A Hob. XVI:24 és 33 *Adagio* tételei a retorikus stílus erősen expresszív példái; a Hob. XVI:37 nevezetes *Largo e sostenuto* tétele a francia nyitány modorát mímeli. A d-moll triótételek újabb közös vonást mutatnak: mindhárom 6/8-os metrumban íródott, *Andante* (Hob. XV:7 és 24), illetve *Andantino piú tosto Allegretto* (Hob. XV:16) megjelöléssel.

Talán a legkorábbi tétel, amelyet „kontrapunktikus tanulmány 1. modusban” néven nevezhetünk, a 4. szimfónia *Andantéja*. (A tételnek történetesen nincs előjegyzése, ahogy a 19. szimfónia *Andantéjának* sincs, bár mindkettő d-mollban van.)

4 David Wyn Jones: *The life of Haydn*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 29.

5 Bizonyos hangnemek bizonyos tételtípusokhoz vagy ciklikus szerkezetekhez való kapcsolódása nem ritka Haydn billentyűs zenéjében, ha nem is mindig ilyen széles skálán. Az e-moll például szintén ilyen hangnem. A Hob. XVI:31 szonáta *Allegretto* tételének a lineáris ellenpontját idézi vissza mintegy húsz évvel később a Hob. XV:28 trió rendkívüli, passacagliaszerű középtétele; mindkettő az E-dúr főhangnem *minore* változatában, e-mollban áll.

6 Somfai László: *Joseph Haydn zongoraszonátái*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979, 257–259.

Monotonális billentyűs szonáták és triók D hangnemben, *minore* középtétellel és *attacca* kapcsolattal a II. és III. tétel között:

Hob. XVI:24, II. tétel: Adagio, ♩

Hob. XVI:33, II. tétel: Adagio, 3/4

Hob. XVI:37, II. tétel: Largo e sostenuto, 3/4

Hob. XV: 7, II. tétel: Andante, 6/8

Hob. XV:16, II. tétel: Andantino piú tosto Allegretto, 6/8

Hob. XV:24, II. tétel: Andante, 6/8

Monotonális szimfóniák D hangnemben, *minore* lassú tétellel:

Hob. I:4, II. tétel: Andante, 2/4

Hob. I:19, II. tétel: Andante, 2/4

Hob. I:70, II. tétel: Andante, 2/4

Monotonális vonósnégyesek D hangnemben, *minore* lassú tétellel:

Op. 20/4, II. tétel: Un poco adagio e affettuoso, 2/4

Op. 33/6, II. tétel: Andante, ♩

Op. 50/6, II. tétel: Poco Adagio, 6/8

1. táblázat

A négyszólamú partitúrában csak vonósok szerepelnek, de a brácsa az egész tételben a basszust kettőzi, így lényegében háromszólamú vonóstrióról van szó, két hegedűre és basszusra.⁷ A tempó és a karakter *Andante*, 2/4 – megint csak egyformán a három szimfóniatételben (No. 4, 19, 70). A lépegető basszus fölött a 2. hegedű következetesen szinkópált mozgásban halad, rendületlenül, elejétől végig, az ellenpont 4. fajtája szerint (*1. kotta*). Az 1. hegedű a 2. ütemben lép be egy magas, tartott hanggal, amely felső orgonapont benyomását kelti, de hamarosan kiderül, hogy a lefelé hajló, graciózus főtéma kezdőhangja. Az egyszerű kis szonátaforma erre a dallamból és kétszólamú ellenpontból mint kíséretből álló háromszólamú szerkezetre épül.

A kontrapunktikus d-moll lassú tétel összehasonlíthatatlanul komplexebb, igazán grandiózus példája a 70. szimfónia *Andantéja*. Valójában az egész négytétel ciklus a régi és az új stílus kivételesen sikeres integrálása, D hangnemben. Az eleven, *Vivace con brio* nyitótételt (szonátaforma) Haydn egyik legnagyobb kontrapunktikus teljesítménye követi, majd a Menuet után a finálé egy hasonlóan nagyszabású hármasszóna d-mollban („à 3 Soggetti in contrapunto doppio”), amelyet rövid bevezető és záró szakasz keretez.

A II. tétel kéttémás variációk sorozata. Az első, kéttagú formában írt moll rész szigorúan felépített kontrapunktikus konstrukció: Haydn „Specie d’un

⁷ Ez a hangszerelés gyakori a korai szimfóniák lassú tételeiben, lásd No. 27, 20, 107, 32, 12, 33.

Andante

1. kotta. J. Haydn: D-dúr szimfónia, No. 4, II. tétel

canone in contrapunto doppio” felirattal látta el. Az alapanyag egy nyolcütemes, kétszólamú egység, amely szólamcserére, azaz kettős ellenpontra alkalmas. A két szólamot a vonósok mutatják be az első 8 ütemben, majd a következő 8 ütem szólamcseréje két további belső szólammal bővül négyszólamú ellenponttá. A kéttagú forma második része (6+8 ütem) magasabb szinten ismétli meg az első rész texturális *crescendóját*: a háromszólamú „b” szakasz visszavezet a nyolcütemes kezdőrészhez, amely most a teljes zenekar gazdag hangzásába ágyazva szólal meg. Az ezt követő variációk (a teljes forma *minore–Maggiore–minore’–Maggiore’–minore’*) megtartják a d-moll téma alapszerkezetét, míg a *canto fermo* és a *contrapunto* szólam harmincketted-aprózásai az ellenpont 3. fajtáját követve szerveződnek. A tétel egésze, Haydn kedvelt *minore/Maggiore* dualitásával, a *stile antico* kiemelkedő példája a klasszikus szimfónia műfajában.

Andante
Specie d’un canone in contrapunto doppio

2. kotta. J. Haydn: D-dúr szimfónia, No. 70, II. tétel

A d-moll középtételt tartalmazó zongoratriók később keletkeztek, mint az imént tárgyalt szimfóniák. A legkorábbi mű, a Hob. XV:7 *Andante* tételle a *siciliano* típust képviseli, akár az Op. 50/6-os vonósnégyes *Poco Adagio*-ja. Ami a régi stílusú

kontrapunktikus írásmódot illeti, a Hob. XV:16 fuvolatrió *Andantino più tosto Allegretto* tétele a Fux-féle tanítás mintapéldája. Egyes részeit illusztrációként lehetne csatolni a *Gradushoz* mint az ellenpont 1., 2., és 3. fajtájának kompozíciós megoldásait. A 4+4 ütemes, szimmetrikus szerkezetű témát a billentyűs hangszer mutatja be, a balkéz lépegető basszusával kísérvé, „hangjegy hangjegy ellen” modorban. A variált ismétlésekkor (az expozícióban, majd később a reprízben) a témát a fuvola veszi át, a billentyűs jobb kéz pedig belső kontrapunktikus szólamként funkcionál a dallam és a basszus között, először tizenhatodokban, majd harminctededekben, az ellenpont 2. és 3. fajtája szerint (3. *kotta*). Az expozíció párhuzamos dúrba helyezett második témacsoportja folyamatos triolamozgásban halad, miközben a szólamok imitációs módon körülfonják egymást. Még a záró motívum parallel szextekben ereszkedő, kromatikus menete is a barokkból jól ismert *passus duriusculus* figurát idézi fel.

Andantino più tosto Allegretto

The image displays three systems of musical notation for the third system of the piece. Each system consists of a piano (right hand) staff and a bass (left hand) staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, illustrating the complex counterpoint described in the text.

3. kotta. J. Haydn: D-dúr trió, Hob. XV:16, II. tétel

Véleményem szerint ez a kompakt kis tétel mint kontrapunktikus tanulmány csakis *tonus primus*ban íródhatott. A régi hangsor alkalmazása ugyanolyan lényeges szerepet játszik a „tanult” stílus megteremtésében, mint maga az ellenpontos szerkesztés.

A vonósnégyesek d-moll lassúi közül az Op. 20/4-es *Un poco adagio e affettuoso* jelzésű variációs tétele a legfigyelemreméltóbb. (Az egész sorozatra jellemző a barokkos szellem, amit leginkább a három fúgafinálé fémjelez.) Maga a téma nem különösebben archaikus, bár a nemes dallam és a nyugodtan lépegető basszus komolyságot sugároz. A három variáció bőséges alkalmat kínál a hangszerek közti kontrapunktikus játékra, az eredeti téma visszatérését követő, különleges coda pedig kromatikus szekvenciákat, és egyéb preklasszikus elemeket tartalmaz. (Matthew Head a Haydn „egzoticizmusairól” írt esszéjében a kvartett *Menuetto: Allegretto alla zingarese* tételét elemzi az „akadémikus kontrapunkt” szemszögéből. A cigányos elemek mellett hangsúlyozza a rafinált textúra furfangos imitációit és kánonikus eszközeit.)⁸

A régi stílus sokkal kevésbé jellemző az Op. 20-tól igen különböző Op. 33-as sorozatra.

Az utolsó „Porosz” kvartett (Op. 50/6) *Poco Adagio* tétele *sicilianotípusú* zene, hasonlóan a Hob. XV:7-es és 24-es triók *Andante* 6/8-os tételeihez, mint korábban említettük. Harmóniakezelés és modulációk tekintetében azonban Haydn merészebb vállalkozásai közé tartozik. A kidolgozás elején hirtelen megjelenő távoli Desz-dúr hangnem és később a váratlan E-dúr kitérés romantikus színeket előlegez. A 2. témacsoport párhuzamos dúrból azonos alapú dúrba való áthelyezése a reprízben napfényes D-dúr befejezést hoz, a jól ismert *minore/Maggiore* dualitás azonban ebben az esetben inkább schuberti fénytörést jósol.

Haydn késői stílusának néhány kiemelkedő produktuma bizonyítja, hogy a kontrapunktikus írás és az 1. modus összekapcsolódása idős korában is természetes volt számára. A *tonus primus* jelenlétét az idős mester életművében két nevezetes példa demonstrálja: egyik az Op. 76/2-es „Quintenquartett” nyitótétele; másik a *Teremtés* oratórium No. 17-es recitativója, ahol az Úr szavait („Szaporodjatok és sokasodjatok”) a vonósok ötszólamú polifóniája kíséri.

Az Op. 76-os „Erdődy”-kvartettek eminenciájáról szólva David Wyn Jones megállapítja: „Legrendületlenebb nyitótétele kétségtelenül a No. 2-es d-moll műnek van – a motivikus egység könyörtelen megfogalmazása.”⁹ Valóban rendkívüli kompozíció: Haydn d-moll tételei közt is egyedül áll. A tömör *Hauptmotiv* – inkább ősi *cantus firmus*, mint klasszikus téma – megalapozza a tonalitást a tonika és a domináns kvintjével, de az üres kvintek a dúr- vagy mollkaraktert már nem tudják meghatározni. A négyhangú motívum a magja annak a komplex és organikus szerkezetnek, amely végül szonátaformává épül.

Fontos és originális tanulmányában Somfai László a tétel részletes elemzését nyújtja, az „Erdődy”-sorozat No. 3-as „Kaiserquartett”-jének nyitótételével együtt.¹⁰ Somfai maradéktalan elszámolása a tétel valamennyi kontrapunktikus jelenségé-

8 Matthew Head: „Haydn’s exoticisms: ‘difference’ and the Enlightenment”. In: *The Cambridge Companion to Haydn*, szerk. Caryl Clark, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 84.

9 Wyn Jones: i. m., 185.

10 Somfai László: „‘Learned Style’ in Two Late String Quartet Movements of Haydn”. *Studia Musicologica*, 28. (1986), 325–349.

vel nem kíván kiegészítést. A téma különböző fordításai, variánsai, és transzformációi mellett a vonós technika és a dinamika skáláját is vizsgálja, megközelítve a szeriális zene analízisét.

Somfai tanulmányának megvilágító erejű újdonsága, hogy megnevez egy friss elméleti forrást, amely új impulzust adhatott az idős Haydn kompozíciós művészetének: Albrechtsberger *Gründliche Anweisung zur Komposition* című, 1790-ben publikált traktátusát. A kötet a Fux-féle ellenpont megújított változata volt, fúgaírásról szóló fejezetekkel kibővítve. Somfai véleménye szerint „Haydnt stimulálhatta Albrechtsberger könyvének fúgáról szóló szakasza egy merész kompozíciós ötlet kipróbálására. Ez az ötlet [...] a fúga-elv adaptálása volt egy vonósnégyes szonátaformájú kezdőtételének tematikus-motivikus kidolgozására.”¹¹ A „tudós stílus” művészetének legmagasabb fokú birtoklása nyilvánvalóan Haydn ambíciója maradt pályája végéig.

Meggyőződésem, hogy a hangnemválasztás a *Quintenquartett* esetében sem véletlen. Haydn didaktikusabb jellegű kontrapunktikus teljesítményeihez képest egészen más szinten ennek a mesterműnek a magja a „minden dolgok kezdeté”-hez, a *diapason* és a *diapente* ősi hangközeihez és azokon keresztül az 1. egyházi hangsorhoz, az európai zenei nyelv alfájához nyúl vissza.

Utolsó példám egy fontos tekintetben különbözik az előzőktől, ezért nem is igazán tartozik ehhez a témához: vokális kompozícióról van szó, ahol a szöveg befolyásolja a zene karakterét. A részlet pedig Rafael No. 17-es recitativója a *Teremtés* II. részéből, Mózes 1. könyvének 21–22. versére.

21. És teremté Isten a nagy vízi állatokat, és mindazokat a csúszó-mászó állatokat, a melyek nyüzsögnek a vizekben az ő nemök szerint, és mindenféle szárnyas repdesőt az ő neme szerint. És látá Isten, hogy jó.

22. És megáldá azokat Isten, mondván: Szaporodjatok és sokasodjatok, és töltsétek be a tenger vizeit; a madár is sokasodjék a földön.

Somfai László 70. születésnapjára írt nagyon szép esszéjében¹² Elaine Sisman elemzi az oratóriumnak ezt a részletét, ahol Rafael szavainak *secco recitativóját* Isten hangja követi, emelkedett *arioso accompagnato* formájában („Szaporodjatok és sokasodjatok”). Ez a *Poco adagio* szakasz – egyedülálló módon Haydn életművében – öt vonós szólamra íródott: 2 obligato brácsára, 2 obligato csellóra és egy basszusra¹³ (4. kotta). Az Úr szavait kísérő öt mélyvonós szólam mesteri polifóniája igazi *tour de force* Haydn kontrapunktikus művészetében. Szinte természetes, hogy

11 Uott, 338.

12 Elaine Sisman: „The Voice of God in Haydn’s Creation”. In: *Essays in Honor of László Somfai on His 70th Birthday. Studies in the Sources and the Interpretation of Music*, szerk. László Vikárius és Vera Lampert. Lanham, Toronto & Oxford: Scarecrow Press, 2005, 159–173.

13 Haydn különleges ambícióját ennek a szövegnek a méltó megzenésítésére fennmaradt revíziók is dokumentálják: az eredeti kétszólamú textúrát (énekszólam + *basso continuo*) először két csellószólammal, majd később még két brácsaszólammal bővítette.

Poco adagio
a tempo

The musical score is arranged in five systems. The first system contains two staves for Violins (Va. 1 and Va. 2) and two staves for Violas (vc. 1 and vc. 2). The second system contains two staves for Cellos (vc. 1 and vc. 2). The third system contains two staves for Basses (basso) and two staves for vocal parts. The vocal parts include lyrics in both Hungarian and English. The tempo is marked 'Poco adagio' and 'a tempo'. Dynamics include 'p' (piano) and 'f' (forte). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Lyrics (Hungarian):
 Raphael: Be fruit - ful
 Seid frucht - bar

Lyrics (English):
 Raphael: and
 all, and
 al - le, and
 mul - ti - ply' Ye wing - - - ed
 meh - ret euch' Be - woh - - ner der
 tribes,
 Luft,
 mul - ti - plied, and sing on ev' - ry
 meh - ret euch, und singt auf je - dem

basso
(senza cembalo)

d-mollban áll; méghozzá előjegyzés nélkül. (Bár ez utóbbi az oratórium valamenynyi recitativójának általános vonása.)

Sisman így interpretálja a nevezetes részletet:

A „Szaporodjatok, sokasodjatok” szakasz legfontosabb, speciális karakterét felfedő stílárís vonása [...] az a fajta kötött, régi stílus, amelyet „tudós stílus”-nak vagy „stille legato”-nak vagy „stille anticó”-nak nevezhetünk. [...] Ez a jelleg a brácsák késleltetésével indul, utat adva az ellenpontos szólamírásnak, egy Corelli-féle kvázi-triószonáta textúrának, és a komoly, affektusban gazdag kifejezésnek. Ebben a kontextusban ezt „emelkedett késleltetési stílusnak” (*exalted suspension style*) nevezném.¹⁴

Az „Úr hangja”-nak zenetörténeti előzményeiről elmélkedve Elaine Sisman Graun és Händel műveit említi, majd meggyőző párhuzamot von Haydn megfogalmazása, és Klopstock *Morgengesang am Schöpfungsfeste* szövegének C. P. E. Bach-féle megzenésítése között.¹⁵ Hadd fűzzek ehhez egy másik gondolatot. Haydn szokatlan hangszerelése – gazdag vonós kíséret, a recitativo *secco* típusa helyett – a legnagyobb előképet, J. S. Bach *Máté-passióját* idézi meg, ahol Jézus szavait olyan megindítóan különbözteti meg a vonós kíséret a hosszú elbeszélés *secco* recitativóitól. Bach zenéjében a halkán tartott vonós akkordok egyfajta glóriát vonnak Krisztus alakja köré.

A Haydn *Teremtéséből* vett utolsó példa felveti az abszolút, illetve vokális zene szembenállásának kérdését. Ez utóbbiban a zene karaktere a szöveg jelentéséből fakad, ami megmagyarázza a kompozíciós eszközök kiválasztását. Amikor Isten megszólal a világ teremtésének 5. napján, Haydn zenéjének szigorú hatszólamú polifóniája részben ünnepélyességet ad a pillanatnak, részben megidézi az idők kezdetét a *tonus primus* használatával. Az eset természetesen egész más, mint a tisztán hangszeres zene fentiekben tárgyalt összes többi példája, ahol az ellenpont és az archaikus stílus pusztán a „tanult” modorban való komponálás képességét demonstrálja.

Bizonyos zenei elemek, technikák vagy figurák alkalmazásának ez a funkcionális különbsége vizsgálható a „hét szabad művészet” tríviumba foglalt retorikai tudományának viszonylatában. A gondolat Peter Williamstól ered, aki arra a „kromatikus kvart” (vagy *passus duriusculus* vagy *lamento*-basszus) zenetörténetben betöltött szerepével való sokéves foglalkozása során talált rá. Egy 1992-es előadásában így magyarázza koncepcióját:

Hajlok arra a gondolatra, hogy a „chromatic fourth” színpadi zenében (például opera) *retorikai* szerepet, míg abszolút zenében (például fuga) *grammatikai* szerepet tölt be, nem utolsósorban azért, mert eleget tesz a harmóniai *logikának*. Nem szükséges irodalomelméleti szakembernek lenni ahhoz, hogy tudjuk, *grammatika*, *logika* és *retorika* végső soron elválaszthatatlanok egymástól, ilyenfajta megkülönböztetésük azonban hasznos megközelítés lehet a zene bizonyos rejtelmeihez.¹⁶

14 Sisman: i. m., 166–167.

15 Uott, 167.

16 Peter Williams: *Practice in Search of Theory or, Encounters with the Chromatic Fourth*, kézirat.

A párhuzam nem egészen vág egybe Haydn-példáinkkal, de a differenciálás mögötti általános elv ugyanúgy érvényes, azt hiszem. Haydn hosszú életének kronológiai pozíciója lehetővé tette, hogy életműve a barokktól a korai romantikáig ívelő periódust fogja át. Történészek újra meg újra hangsúlyozták azt az egyedülálló teljesítményt, mely szerint újító és összefoglaló tudott lenni egy személyben. De talán még csodálatraméltóbb az a képessége, hogy korának különböző irányzatait, technikáit és stílusait egyetlen személyes nyelvbe tudta integrálni, ami hosszú és sikeres pályája során sohasem tagadta meg művészi gyökereit és hovatartozásait.

ABSTRACT

KATALIN KOMLÓS

TONUS PRIMUS IN HAYDN'S INSTRUMENTAL MUSIC

The fundamental systems of music theory, established in certain historical periods, have a long life of their own, and often survive the changes that happen in the development of the musical language. This phenomenon is clearly manifest in the long process that led from the modal to the tonal organization of music. The Bible of contrapuntal studies for all eighteenth-century composers, Fux's *Gradus ad Parnassum* (1725), was still based on modal theory, and the medieval hexachord system. Considered somewhat out of date in its own time, the treatise was of fundamental importance in the early education of Joseph Haydn. The Alpha in the art of counterpoint, the *cantus firmus* in mode 1 (*tonus primus*) with its various contrapuntal species, dearly remained a model of learned composition for Haydn. Throughout in Haydn's instrumental oeuvre, there is a type of monotonal, three- or four-movement cycle in D, where the slow movement, written in an archaic style, invariably in D minor, evokes the spirit of the one-time *tonus primus*. The article attempts to trace the contrapuntal technique, and other elements of strict composition in some of these D-minor movements, selected from keyboard trios, string quartets, and symphonies.

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