

PINTÉR TIBOR:

*A HANGNEMEK HATÁSESZTÉTIKÁJÁNAK
KRITIKAI VITÁJA
A 18. SZÁZADI NÉMET
ZENEESZTÉTIKÁBAN*

A hangnemek szerepét a barokkban szorosán össze kívánták kapcsolni a különböző affektusokkal. Ennek egyrészt az antikvitáshoz fűződő eszméletörténeti szerepe jelentős, amelynek során a Platónnál és Arisztotelésznél olvasható karakterizáló jelleget akarták a megfelelő modern keretekben érvényesíteni. A 17. század folyamán kikristályosodó dúr-moll tonalitás a hangnemek szerepét legalábbis annyiban körvonalazta, hogy a dúr a vidámsághoz, a moll a szomorúsághoz, illetve az ezekhez közel álló affektusokhoz, vagy affektusárnyalatokhoz kapcsolták. A racionalizmus számára elengedhetetlen volt az affektusok ilyen természetének értelmi felfejtése és definiálása. Az azonban, hogy a gyakorlatban ez mennyire volt érvényesíthető, már egyik másik problémát jelent. A hangnem-karakterisztikában lényeges elem az, hogy a hangnemek bizonyos módon nem egyszerűen a dúr és a moll tonalitás pusztán transzpozíciói, hiszen akkor valójában csupán két hangnem létezne. Hogy a kompozíció milyen hangnemben szól, radikálisan veti fel a kérdést, hogy a hangnemválasztások milyen megfontolásokon alapulnak.

A 18. században a legkorábbi és legnagyobb léptékű szisztematikus elmélet a hangnemek karakteréről Johann Matthesonnál jelenik meg, első értekezésében, az 1713-as *Das neu-eröffnete Orchestre* címűben. Mattheson kiindulási pontjában

is természetes az antikvitás karakterelve, de számára a legfőbb kérdés az lesz, hogy a modern hangnemeket hogyan lehet megfeleltetni a régi modulusokkal. Ebben a vonatkozásban nyilvánvaló, hogy Mattheson forrása Athanasius Kircher volt, amint erre Rita Steblin könyvében rámutat. (Steblyn 1983, 44) Mattheson a modern gyakorlat hangnemeit megfelelteti a modulusoknak. Kiindulási pontja a *Tono primo*, a d-moll. Ennek megfelelően a 24 hangnemet a következő sorrendbe állítja:

1. d-moll
2. g-moll
1. a-moll
2. e-moll
3. C-dúr
4. F-dúr
5. D-dúr
6. G-dúr
7. c-moll
8. f-moll
9. B-dúr
10. Esz-dúr
11. A-dúr
12. E-dúr
13. h-moll
14. fisz-moll
15. H-dúr
16. Fisz-dúr
17. gisz-moll
18. b-moll

- 19. Gisz-dúr
- 20. cisz-moll
- 21. Cisz-dúr
- 22. esz-moll

Az első nyolc (1–8) a gyakorlati használatban különösen sokszor fordul elő, és ezek alkotják a az első egységet a felosztás rendjében. A következő nyolc (9–16) a kvintkörre épül (egy-egy bés és egy-egy kereszt hangnem váltakozásával). A harmadik osztás esetleges, ahogy Mattheson mondja, ezekről kevés ismeretünk van, és nem meghatározottak. A kevés ismeret arra vonatkozik, hogy ezeket a hangnemeket a gyakorlatban szinte soha nem használták, amelyek az oka a hangolásban keresendő, mivel az egyenletes lebegésű temperálás egyrészt még nem terjedt el, másrészt viszont éppen a barokk hangnem-karakterisztika elméletét és esetleges gyakorlati alkalmazásának alapjait gyökeresen számolta volna fel (pontosabban a későbbiekben fel is számolta).

Az egyházi hangnemeknek megfelelő modern hangnemek Mattheson leírásában a következőképp sorakoznak:

- d-moll – dór
- g-moll – transzponált dór
- a-moll – eol
- e-moll – fríg
- C-dúr – ión
- F-dúr – transzponált ión

- G-dúr – hüpoión
- B-dúr – transzponált líd

Ezek alapján a megfelelő modális affektustartalom megfeleltethető a matthesoni rendszerben a modern hangnemeknek. E párhuzamot Mattheson Athanasius Kircher *Musurgia Universalis* című művének karakterisztikai fejezetére építi.

A kircheri és a matthesoni rendszer kapcsolatát a táblázat mutatja:

Kircher: <i>Musurgia Universalis</i> a nagybetűk a modulusok finalisai	Mattheson: <i>Das neu-eröffnete Orchestre</i> a hangnem és a finalis- megfeleltetése
1. D	1. d-moll (dór)
2. G (b)	2. g-moll
3. A	3. a-moll (eol)
4. E	4. e-moll (fríg)
5. B (b)	11. B-dúr
6. F (b)	(transzponált líd)
7. G	6. F-dúr
	(transzponált ión)
	8. G-dúr (hüpoión)

Táblázat (Stebelin 1983, 47)

Így határozza meg Mattheson valamenyny hangnem sajátos affektusbeli karakterét, és azokat megfelelteti a kircheri rendszer elemeivel. Ennek bemutatására szükségesnek mutatkozik egy hosszabb lábjegyzet erejéig idézni a *Neu-eröffnete Orchestr*éből, a 16 fő-hangnemet megvizsgálva karaktere,

közelebbről affektustartalma szerint. Mivel Mattheson írásmódja meglehetősen hektikus, és a kor szokásához híven keveri a francia, latin terminusokat, nagyjában-egészében úgy, mint nálunk a nyelvújítás előtt. Az írásmódot (kurzivált, kövér stb.) az egyszerűség kedvéért nem vettem át. A szögletes zárójelek után álló mondatok, -töredékek a meghatározó karaktereket jelző szavak miatt szerepelnek, néhol előfordulhat a nyelvtani tagolás megtörése. E csapongó szövegből így lehet a legjobban kiemelni azokat a kitételeket, melyek tárgyunk szempontjából a legfontosabbak.¹

1 1. PARS TERTIA, CAPUT SECUNDUM

Von der Musicalischen Tohne

Eigenschafft und Würckung in Ausdrückung der Affecten

§. 7.

[I.] [...] Tono primo, D. moll, (Dorio) etwas devotes, ruhiges grosses / angenehmes und zufriedenes enthalte. [...] ergetzliches, fliessendes.

§. 8.

[II.] G. moll. (Transpositus Dorius)

[1] ist fast der allerschöneste / Tohn.

[2] ziemliche Ernsthafftigkeit,

[3] eine ungemeyne Anmuth und Gefalligkeit mit sich führet.

[4] dadurch er so, wol zu zärtlichen / als erquickenden / so wol zu sehnenden als vergnügten.

[5] mit kurzen beydes zu mäßigen Klagen und temperirter Frölichkeit bequem und überaus flexible ist.

[6] Kircherus urtheilet also davon: Modestam & religiosam laetitiam prae se fert, hilaris & gravi tripudio plenus.

§.10.

[III.] A moll (Aolii)

[1] Natur ist etwas Klagend / ehrnbar und gelassen / ist.

[2] zum Schlaff einladend; aber gar nicht unangenehm dabey.

[3] Sonst zu Clavier und Instrumental-Sachen sonderlich geschickt.

[4] Ad commiserationem citandam aptus. D.i. geschickt ein Mitleiden zu erwecken.

[5] Kirch.[er] Magnifici est et gravis affectus.

[6] prächtigen und ernsthaften Affect.

§. 11.

[IV.] E. moll (Phrygio)

[1] kan wol schwerlich was lustiges beygelegt werden

[2] sehr pensif, tieffdenckend / betrübt und traurig / trösten hoffet

[3] Kirch.[er] sagt: Amat moestitiam & dolorem. Er liebt die Betrübniß und den Schmerz.

§. 12.

[V.] C. dur der fünffte Thon (Jonicus)

[1] hat eine ziemliche rude und freche Eigenschafft / wird aber zu Rejouissancen, und wo man sonst der Freude ihren Lauff läst / nicht ungeschicht seyn.

[2] charmant

[3] und füglich auch auch in tendren Fällen anbringen

[4] Kircherus nennet ihn unter andern schlecht weg: Vagum.

[5] Es war der Modus Jonicus vormahls den Liebes-Händelen gewidmet

[6] heutiges Tages dienet er einer Armee zur Aufmunterung; (nemlich mit Trompeten / Paucken / Hautbois &c.)

§.13.

[VI.] F. dur (Jonicus transpositus) der sechste Thon

[1] ist capable die schönsten Sentiments von der Welt zu exprimiren,

[2] es sey nun Großmuth / Standthafftigkeit / Liebe / oder was sonst in dem Tugen-Register oben an stehet

[3] Kircherus spricht: Er habe / nescio quid severissimiae hilaritatis & bellicae incitationis

[4] strenge Fröligkeit und Kriegerische Aufmunterung

§. 14.

[VII.] Der siebende Thon / D. dur.

[1] ist von Natur etwas scharff und eigensinnig;

[2] zum Lermen / lustigen / kriegerischen / und auffmunternden Sachen wol am allerbequemsten

[3] Der gute Pater Kircher hat diesem Thon unter seinen 12. Nicht mit gesetzt / auch wird seiner inter Modos Graecos nicht gedacht; daraus man defectum Musicae veteris unter andern zu ersehen hat.

§.15.

[VIII.] G. dur. (Hyppo Jonicus) der Achte Thon

[1] hat viel insinuantes und redendes in sich;

[2] er brillirt dabey auch nicht wenig /

[3] und ist so wol serieusen als munteren Dingen gar geschickt

[4] Kirch..[er] nennet ihn: Amorosum & voluptuosum. Verliebt und wollüstig.

[5] Anderswo auch: Honestum & temperantiae custodem, einen ehrichen Hüter der Mäßigkeit, welches sehr unterschiedene Aussprüche sind.

[6] Convenit hic modus jocosus & amatoriis

[7] so viel aber ist bewust / daß heutiges Tages recht verliebt zu seyn / eine gar seriouse Affaire, und man eben nicht sonderlich lustig sey / wenn man die Zärtlichkeit seiner Seelen auszudrücken suchet

§. 16.

[IX.] C. moll., (der neunte)

[1] ist ein überauslieblicher dabey auch trister Thon,

[2] weil aber die erste Qualität gar zu sehr bey ihm praevalieren will /

[3] und man auch des süßen leicht überdrüßig werden kann

§. 17.

[X.] F. moll. (der Zehnte)

[1] scheint eine gelinde und gelassene / wiewol dabey tieffe und schwere /

[2] mit etwas Verzweiflung vergessellschaffte /

[3] tödliche Hertzens-Angst vorzustellen

[4] eine schwartze / hülflose Melancholie schöne aus

[5] dem Zuhörer bisweilen ein Grauen ider einen Schauder verursachen

§. 18.

[XI.] B. dur (Lydius transpositus)

[1] ist im Gegentheile sehr divertissant und prächtig;

[2] behält dabey gerne etwas modestes /

[3] und kan demnach zugleich vor magnific und mignon passiren

[4] Kircherius [...] Ad ardua animam elevans. Er erhebet die Seele zu schweren Sachen

[5] man mag es vor eine Gnade halten

§. 19.

[XII.] Es. dur. ... der zwölffte Thon

[1] hat viel pathetisches an sich;

[2] will mit nichts als ernsthaften und dabey plaintiven Sachen gerne zu thun haben /

[3] ist auch aller Uppigkeit gleichsam spinne feind.

[4] (Hier stehet der Alten Verstand gantz stille

Mattheson foglalja össze először teljes terjedelmében valamennyi hangköz affektív sajátosságát a régiekre, elsősorban Kircherre támaszkodva. Bár hozzáteszi, hogy eltérések lehetségesek, voltaképpen mindenki a maga belátása szerint döntheti el, hogy mely karaktereket és affektusokat mely hangnemekhez társít. „Mattheson leírásait csak mint az ő személyes szemléletmódját vehetjük alapul” – írja Rita Steblin. (Steblin 1983, 57) Ez – némi megszorítással – valamennyi szerzőre is igaz egyúttal.

Hogy a gyakorlatban a hangnem-karakterisztika mekkora jelentőséggel bírt, ab-

§. 20.

[XIII.] A. dur, (No. 13)

[1] greiffet sehr an / ob er gleich brilliret

[2] und ist mehr zu klagenden und traurigen Passionen

[3] als zu divertissemens geneigt

[4] Kircherus gedenckt seiner nicht

§. 21.

[XIV.] E. dur (14.)

[1] drucket eine Verzweiflungs-volle

[2] oder gantz tödliche Traurigkeit unvergleichlich wol aus

[3] ist vor extrem-verliebten Hülf- und Hoffnungslosen Sachen am bequemsten /

[4] und hat bey gewissen Umständen so was schneidenes (schedendes / leidendes und durchdringendes / daß es mit nichts als einer fatalen Trennung Leibes und der Seelen verglichenwerden mag

§. 22.

[XV.] H. moll (15.)

[1] ist bizarre, unlustig und melancolisch

§. 23.

[XVI.] Fis. moll. (16.)

[1] ob er gleich zu einer grossen Betrübniß leitet / ist diesecke doch mehr languissant und verliebt als lethal;

[2] es hat sonst dieser Thon etwas abandonirtes / singulieres und misantropisches an sich.

ban legalábbis kétséges, egymásnak ellentmondó következtetésekre juthatunk. Ha fenntartjuk Steblin idézett meghatározását Mattheson affektus és hangnem megfeleltéseinek, akkor annyi bizonyosan elmondható, hogy Mattheson merőben szubjektíven viszonyul tárgyához. Viszont ennek ellentmond az, hogy több hangnem sajátos karaktere mint *locus topicus* szerepet kapott a barokk kompozíciós elrendezésben. A *locus topicus*ként mint zenei közhelyként kezelt hangnemelrendezés voltaképpen magába foglal bizonyos érületi, hangvételi sajátosságot, amely hagyományos módon egy-egy adott hangnemhez kapcsolódik. Vagyis Steblin idézett kitételében a matthesoni szubjektivitás csak erős megszorításokkal érvényes. Hiba lenne a szerzőt úgy elképzelnünk, mint aki csembalójánál ülve fülel, hogy az adott hangnem skáláját és hármashangzatát hallva milyen affektus jön létre befogadói attitűdjében. Ez esetben ugyanis felhozható lenne Zarlino kitétele, miszerint a tökéletes harmónia csak és kizárólag valami általános affektustartalmat hord magában, vagyis a dúr-, moll-tonalitás két alapvető sajátosságát a bánatot (*tristezza*) vagy a vidámságot (*allegrezza*). Amint Zarlino írja:

Bizonyos kompozíciók élettelik és bájjal teljesek, minthogy mások ellenkezőleg, némiképp szomorúak és bágyadtak. [...]

Minthogy az első csoportban a nagyterc gyakran helyettesíti a kistercet, addig a második csoportban az ellenkezője igaz. (idézi Steblin 1983, 31)

Ezen túlmenően azonban nem képes karakteresen differenciált affektusokat ábrázolni. Egy adott dúr vagy moll hangnemnek a hármashangzata és/vagy skálája önmagában nem jelent semmit a két alapaffektus megkülönböztetésén túl. A Monteverdi kontra Artusi polémia vonatkozó szakasza e helyütt példaértékű. Ha Monteverdi számára az egyszerű harmóniák zarlinói megítélése alapvető esztétikai kiindulási pont, akkor nem mondható el egyetlen hangnemről sem több, mint hogy vagy a bánatot vagy a vidámságot fejezi ki. Ebben az értelemben nem beszélhetünk 24 hangnemről, hanem csupán kettőről, ami maga a dúr- és moll-tonalitás lenne.² Ezzel szemben Matthesonnál az utolsó nyolc hangnemtől való eltekintés azzal az érveléssel történik, hogy „ezekről még

2 A hangnem kifejezésről írja Weiner Leó: „Helyesebb volna: »hangfaj«. A különböző durok »faj«-ban különböznek, de »nem«-ben egyeznek (ti. valamennyien durok). [...] Viszont dur és moll egymásnak »nem«-beli ellentétjei; csak az egymáshoz való viszonyukat tekintve beszélhetnénk valamely durról és mollról úgy, mint különböző »hangnemek«-ről. – A német »Tonart« kifejezést pontosabban adja vissza a »hangfaj« szó, viszont »hangnem« inkább »Tongeschlecht«-nek felel meg.” (In: Weiner 1952, 5) E vonatkozásban a Matthesonnál használt „musikalisches Thon” kifejezés valójában a Weiner által leírt „Tonart”-nak, vagyis a hangfainak felel meg.

keveset tudunk és az utókorra kell hagynunk meghatározásukat” (idézi Steblin 1983, 45). Mármost az bizonyos, hogy annyit Mattheson idejében is minden muzsikus tudott e távoli hangnemekről, hogy mely hangok alkotják, azaz nem maguknak a hangnemeknek a megszólaltatásában kevés az ismeret, hanem azok használatában. Így az nem tudható bizonyosan, hogy használatuk során mely affektustartalomban gyakori és elfogadott, lévén kevésbé vagy egyáltalán nem használták őket. Ezért Mattheson kísérleti leírása határozottan empirikus tartalmú, vagyis azt tükrözi, hogy a kor zenei gyakorlata milyen vonatkozásban alkalmazta a különböző hangnemeket. Másfelől George J. Buelow egy tanulmányában Mattheson *Cleopatra* című operájának hangnem-karakterisztikai vizsgálatát elvégezve arra a következtetésre jut, hogy a *Neu-eröffnete Orchestre* karaktertípusai megfeleltethetők Mattheson zeneszerzői gondolkodásának, jelesül a *Cleopatra* hangnem-használatában. (Buelow 1970, 98–102)

Más oldalról a hangnem-karakterek éppen a *locus topicus* sajátosságai miatt áthagyományozódnak egyik korról a másikra, és a hangnemeknek kialakul egy jelentés- és affektustartalombeli értelmezési holdudvara. Szükségtelen és hosszadalmas lenne valamennyi Mattheson által jellemzett hangnem erre vonatkozó sajátosságát részletezni, álljon itt egyetlen példa ennek illusztrá-

lására. Az Esz-dúr tradicionálisan fenséges, ünnepi hangnem, Mattheson szerint

sok patetikus van benne; csak komoly és panaszos dolgokra való; egyúttal elutasítás van benne a bujaság iránt. (Mattheson 1993, 236–251)

Bach *Wohltemperiertes Klavier*jának második kötetében az Esz-dúr fuga egészen sajátos, a ciklusban másutt nem tapasztalható orgonaszerű hangvétele a nemes tartás és a kifejezetten méltóságteljes, kimért, szigorú Palestrina-stílusban komponált jellege miatt figyelemre méltó e helyütt. Az első kötet Esz-dúr prelúdiumának középső szakaszában lévő közjáték kifejezett rokonságban áll az említett fúgával. Ezt a sajátosságot hordozza az Esz-dúr orgonafuga (BWV 552/b), amely határozottan szoros kapcsolatot mutat a fentebb említett két azonos hangnemben írt művel. E három példa valójában ki is meríti Bach billentyűs hangszerekre írt szabad kompozíciójú (nem korálhoz kötött) Esz-dúr műveit.

Az Esz-dúr ilyen szerepe a későbbiekben is tetten érhető, s noha az affektustartalom sehol sem konzerválódik, mégis a hangnem szerepköre megmarad. Amint Fodor Géza írja *A varázsfuvola* nyitányának kapcsán:

Az Esz-dúr hangnem, amely a kor zenei érzékének üzeneteként [...] magától ér-

tetődően jelentőség- és méltóságteljes, ünnepélyes és fenséges, egy akkori zeneesztétika szerint „a szerelem, az áhítat, az Istennel való bizalmas beszélgetés” hangneme, amely „három bójével a Szentháromságot fejezi ki”. (Fodor 1998, 48)

Az „egy akkori zeneesztétika” szerinti meghatározás Christian Friedrich Daniel Schubart *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (1784) című művéből való. A 18. század hasonló meghatározásai az Esz-dúr-ra vonatkoztatva az idézetekkel azonos jellegű hangnemeként írják le azt.³

Händel *Messiás*ában a *He was despised* kezdetű *da capo* altária első szakasza Esz-dúrban íródott. A fenséges és patetikus tétel sajátossága világosan összekapcsolható a hangnemről eddig mondottakkal. Azonban éppen ez a tétel felvet egy sajátos problémát, nevezetesen a transzponálás kérdését. Jens Peter Larsen *Messiás*-monográfiájában a következőket írja a tétellel kapcsolatban:

a 23-as ária (*He was despised*) valamennyi kéziratban abban a formában található, amelyben általában ismeretes, altszóla,

Esz-dúrban [...]. Azonban alkalmanként más hangnemekbe lett transzponálva. Egy F-dúr transzponálást említenek az Ouseley-másolatban. A hamburgi kópiában hasonlóan van egy F-dúr transzpozíció [...], és az áriának van egy B-dúr transzpozíciója is...” (Larsen 1989, 225–226)

A Händel-mű variabilitásának bonyodalmaival félretéve egyetlen kérdés marad megválaszolandó: ha a hangnem-karakterisztika oly kötött lenne, amint azt a matthesoni és hasonló korabeli leírásokban láthatjuk, akkor vajon a *Messiás* 23-as áriája eszerint lényegi affektusváltáson menne keresztül a transzponálás során, s így például az ária F-dúr verziója – Mattheson F-dúrról írott sorait idézve – „kifejez[né] a leggyönyörűsebb érzelmeket a földön, legyen az a nagylelkűség, az állhatatosság, a szerelem vagy más, amely magasan áll az erények sorában” (Mattheson 1993, 241), ellentétben a fentebb idézett Esz-dúr affektusjelentéssel. Nyilvánvaló, hogy ennek okán a hangnem-karakterisztika rigorózus érvényesítése tarthatatlan. Ha a transzpozíció során a zene elvesztené eredeti értelmét és sajátosságát, akkor csak és kizárólag a hangnem karakterén múlna a zenei kifejezést tartalom és jelentés érvényessége, vagyis minden Esz-dúrban (vagy éppen F-dúrban) írott mű azonos jelentést hordozna. Az éppen adott technikai körü-

3 Vö. Steblin 1983, 245-249. A három bére mint Szentháromság-szimbólumra való utalás meglehetősen gyakori, de ennek komoly jelentőséget nem tulajdoníthatunk. Ha tetszik, a három bé meglete ebben az esetben véletlenszerű kapcsolódás a leírt affektusbeli sajátossághoz, lévén a c-moll három bójét, vagy az A-dúr, illetve a fisz-moll három keresztjét sehol nem említik ilven vonatkozásban.

mények egy olyan állandóan a különböző előadási lehetőségeknek és változatoknak kitett mű esetében, mint a *Messiás*, alapvetően gyakorlatiasabb preferenciákat érvényesítenek a hangnem-karakterisztika absztrakt jelentésegységeinél. E ponton a zenei praxis és a teória elválík. Meglehet, a fent idézett kitételek általános értelemben érvényesek lehetnek, ám döntően nem adhatják meg a zenei előadóművészet, és ezen keresztül a zenemű interpretációjának elvi kereteit. A kérdés további vizsgálatához kénytelenek vagyunk elválasztani az elméleti meghatározásokat egyfelől a szerzői intenciótól, másfelől az előadóművészeti gyakorlattól. Továbbá szintén meglehet, hogy Händel számára hasonló jelleggel bírt az Esz-dúr hangnem a Mattheson által leírtakkal, de ha éppen egy énekese számára bármely okból eredően kézenfekvőbbnek tűnt az Esz-dúrral szemben az F-dúr, akkor Larsen leírását figyelembe véve hezitálás nélkül transzponálta a tételt. Ebben az esetben két további következménnyel kell számolnunk. Vagy Händel nem tulajdonított túlzott jelentőséget a hangnem-karakterisztikának, vagy pedig – az előző lehetőség fenntartása mellett – valóban megváltozik a tétel affektustartalma, és afelé közelít, amit Mattheson az F-dúr kapcsán leír, vagyis a fenséges, ünnepi hangvétel „megkopik” – ha szabad e kifejezéssel élnem –, és jelentéstartalma sajátos módon

átértékelődik. Azt azonban túlzás lenne állítani, hogy mást fog jelenteni.

A hangnem-karakterisztikának egy további fontos momentuma van, s az szintén kapcsolódik Matthesonhoz. A hangnemek, ha nem is kizárólag a *Neu-eröffnete Orchester*-ben rögzített módon, de valóban különböző sajátosságokkal rendelkeznek. Ennek oka:

- a hangközök egyenlőtlen felosztásából származó hangolási rendszerek,
- a magasabb és/vagy alacsonyabb hangolás.

A két problémát különválasztva a következő elméleti belátásokat kell végiggondolnunk.

Történetileg a pithagoraszi hangolások különböző fajtái jelennek meg először.⁴ Ezekben közös az, hogy a hangolás során

⁴ A ma használatos egyenletes lebegésű temperálásban – mely nem azonos a jóltemperált szisztémákkal – a pithagoraszi komma tizenkét részre oszlik el a 12 kvint között, azaz 1/12-ednyi résszel (1.958 centtel) szűkebbre lesz véve valamennyi korábban tiszta kvint. Így az utolsó kvint is a „helyére kerül”, a farkaskvint és a farkasterc kiküszöbölődik. Azonban ezzel a jóltemperáltság bizonytalansága is eltűnik, vagyis a hangnemek egyúttal elveszítik sajátos „ízüket”, a centrumtól távolodó hangnemek karakterükben mit sem változnak a centrálisakhoz képest. Az 1830 után teljes mértékben elterjedt egyenletes lebegésű temperálásban voltaképpen nincs értelme a hangnem-karakterisztikának, mert minden hangnem puszta transzpozíciójává válik a „virtuális” centrális hangnemnek. Ez az oka annak, hogy a tárgyban legjelesebb történeti munka, Rita Steblin monográfiája a kora 19. század karakterisztikai kérdéseivel zárul le.

a kiindulási hangtól tiszta kvinteket építenek fel. Ennek nyomán például az a hangról kezdve a következő kvintlánc lesz tisztán hangolva: a – e – h – fisz – cisz – gisz – disz/esz – b – f – c – g – d. Az utolsó kvint, a d – a viszony azonban szűk lesz. Ez az utolsó kvint arányszámát tekintve 531441: 524288-nyi értékkel szűkebb a tiszta kvintnél. Az eltérés a pithagoraszi komma, amelynek értéke 23.5 cent. Ez a hamis kvint az ún. pithagoraszi farkaskvint. Ennek a típusú hangolásnak 12 fajtája lehetséges, aszerint, hogy a skála mely hangját tekintjük kiindulási pontnak. Mindezzel együtt három akkordstruktúra fordul elő: 8 akkord tiszta kvinttel és bő terccel, 3 akkord tiszta kvinttel és tiszta terccel, 1 akkord pithagoraszi farkaskvinttel és tiszta terccel. Az elsőként említett 8 akkordban lévő bő terc az ún. pithagoraszi terc, a lehető legtágabb fényes nagyterc. Ha a kvintlánc helyzete a – d (a fentebb leírt módon), akkor ebben a láncolatban tiszta kvinttel és pithagoraszi terccel szólal meg a Cisz-dúr, az Esz-dúr, az E-dúr, a Fisz-dúr, az Asz-dúr, az A-dúr, a B-dúr és a H-dúr. Tiszta kvinttel és tiszta terccel a C-dúr, az F-dúr és a G-dúr. Farkaskvintes akkord tiszta terccel a D-dúr. Ebben a felosztásban tehát három különböző módon fog szólni a hármashangzat, vagyis éppen azt látjuk, hogy nem kezelhető egyszerű transzpozícióként mondjuk az Esz-dúr / F-dúr-váltás (éppen a korábban látott

Händel-példában lévő transzponálás), még inkább az Esz-dúr/D-dúr váltás. Vagyis az akkordok karaktere gyökeresen különbözik. A dó-mi-szó felrakás belső arányai teljesen mások az első, a második és a harmadik esetben. A pithagoraszi hangolás a 16. században még használatos volt, és a modális hangrendszer miatt különösebb problémát nem jelentett, éppen a dúrhármasok hiánya miatt, szemben a későbbi dúr-moll tonalitás akkord-központú funkciós szemléletével.

Éppen ezért a későbbiekben a tiszta terc iránti igény olyan hangolástípust kívánt, amelyben a pithagoraszi bő tercek kiküszöbölhetőek. Ennek az eredménye lett a középhangos temperatúra, melynek legkorábbi leírása Pietro Aarontól származik 1523-ból. A tiszta terc elnyeréséhez arra van szükség, hogy a pithagoraszi (bő) terc és a tiszta terc közötti különbséget – az ún. didimoszi vagy szintonikus kómmát (21.5 cent) – el kell osztani négy kvint között, azaz a négy kvintet 5.4 centtel szűkebbre kell venni. Igaz, így is megmarad a 12. hamis kvint (a farkaskvint), de ebben az esetben nem szűk, hanem igen bő lesz. Az eredmény viszont a tiszta tercek jelentős megszorodása lesz, összesen 8 tiszta tercet kapunk, és négy rendkívül bő, használhatatlan farkastercet is. Ezáltal a modulációs lehetőségek szűkek maradnak, hiszen a nyolc tökéletesen tiszta akkord mellett négy használhatatlan is van.

A 17. század második felének zenéjében lévő tágabb modulációs törekvések újabb hangolási szisztémákat kívántak. Összeségében ez az Andreas Werckmeister elnevezése szerint elhíresült *Wohltemperierte Stimmung*, vagyis a „jóltemperált hangolás”, amely valójában több szisztéma gyűjtőneve. Ezek közül a legnevezetesebb az ún. Werckmeister III. A jóltemperált hangolásokban például a C-dúr köré szerveződő modulációs rend a távoli hangnemekben is elfogadhatóan szól, azaz kiindulási hangnemenként is lehet használni. „Ám az egyes hangnemek között jelentős karakterbeli különbségek lépnek föl, miáltal a modulációk érthetővé, világosabbá válnak”. (Spányi 1985) Az egymáshoz egészen közeli hangnemek (pl. C-dúr, G-dúr, F-dúr) tiszta, szép hangzással szólnak, de a kvintkörön előre haladva a sok előjegyzésű hangnemek felé az akkordok terce fokozatosan veszít tisztaságából. Így, ha C-ről lefelé kezdődik a hangolás, akkor a legtisztább a C-dúr és az F-dúr akkord, a G-dúr már némileg zavarosabb, a Cisz-dúr, a Fisz-dúr és az Asz-dúr pedig pithagoraszi terces lesz. Nem lehet bizonyosan tudni, hogy Mattheson rendszerében mely hangolás a mértékadó, s ezen belül az mely hangról kezdődött, azaz, mi volt a centrális hangnem, de a fent leírt verzióban a három utolsó kifejezetten távoli hangnem Matthesonnál is, közülük ritkán használták bármelyiket is. A tágabb modu-

lációkkal rendelkező művekben azonban a távoli hangnemeknek kifejezetten éles kontúrjuk van, ha tetszik, karakterük erősen elüt a centrális hangnemtől. Az affektusok szerepe így a modulációkban jelentős hangsúlyt kap. Bach g-moll orgonafantáziájában (BWV 542/a) a következő modulációk és enharmonikus átértelmezések egészen átütő erejű affektusváltásokat okoznak. A akkordika funkcióváltásai a jóltemperált szisztémában élesebb, néhol kifejezetten drasztikus hatásokat hoznak létre, amelyek az egyenletes lebegésű temperálásban veszítenek erejükből. A hangolási rendszerből adódó belső dallam- és harmóniabeli eltérések olyan daraboknál különösen érzékelhetők, amelyek érintik az összes hangnemet, ilyen például Johann Philipp Kirnberger (1721–1783) *Musicalisches Circulja*.

Mindezek alátámasztják Mattheson hangnem-karakterisztikai leírásában azt, hogy az általa utolsó nyolc hangnemnek nevezettekről „keveset tudunk”, vagyis a gyakorlatban e hangnemeket ritkán érintették, centrális hangnemenként pedig alig használták. Bach *Wohltemperiertes Klavierja* már a jóltemperált hangolások valamelyikében – leginkább a Werckmeister III-ban – adható elő a legelőnyösebben. E vonatkozásban azonban lényeges szempont, hogy a hangnemek korántsem azonosak egymással, azaz a fent idézett „jelentős karakterbeli különbségek” egyfelől az alaphangnemek

egymástól eltérő sajátosságában, másfelől egy-egy adott mű belső modulációs viszonyaiban is előtérbe kerülnek – miként azok a fenti példákból láthatók.

A hangnemek egymás közötti viszonyát döntően befolyásolja, hogy a hangközlések milyen jellegűek. Ezek belső struktúrája a matthesoni rendszerben az elsőtől (d-moll) az utolsóig (esz-moll) egyre elbizonytalanodottabbá válik. Az alapja e gondolatnak szintén felfedezhető Kircher majd' hetven évvel korábban írott művében, nevezetesen a három tetrachord belső hangviszonyainak elrendezésében. Ott a félhang elhelyezkedése adta a három alapaffektussal való összefüggést, és ebből vezette le Kircher a 12 modus affektusjelentését. Mattheson nem téveszti szem elől ezt az alapállást, és hangnem-karakterisztikájának rendszere éppen a hangközök – mint láttuk, elsősorban a terc és a kvint – belső összefüggésein áll vagy bukik. Ha a nem egyenletes lebegésű temperálásban, azaz valamely „jóltemperált hangolásban” szólalnak meg a hangnemek, akkor természetük szerint eltérőek lesznek egymástól, a belső hangviszonyok összefüggései miatt. Ezt a korban matematikailag kívánják világossá, ha tetszik, *clare et distincte* módon leírhatóvá tenni.

Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795) az egyenletes és a különböző nem-egyenletes lebegésű temperálási rendszerek egyikéről Kirnbergerrel folytatott vita kapcsán az előbbi szisztéma előnyeit taglalva írja:

Az ilyen típusú hangolás [ti. Kirnberger nem-egyenletes lebegésű temperálása – P.T.] semmi több, mint tákolmány-hangolás [*Flicktemperatur*]. Mindazonáltal kedvelőit [*Liebhaber*] azok közt találja, akik a régieket másolják, és akik megvannak győződve arról, hogy egy-egy sajátos karakter hozzárendelhető valamennyi hangnemhez. Azt állítják, hogy ha a hangnemek tisztaságban nem különböznek egymástól, akkor lehetetlen egymással ellentétes szenvedélyeket kifejezni és hatással lenni a hallgató kedélyére [*Gemüther der Zuhörer zu wirken*]. Így nekik megvannak a sajátos hangnemek, amelyekben bánatos vagy szomorú, nyugodt vagy dühös zenét komponálnak. [...] Ha igaz lenne, hogy [e] hangolás azt okozza, hogy valamennyi hangnem kifejez valami sajátosat, akkor annak is igaznak kellene lennie, hogy ugyanaz a darab az egyik hangnemben vidáman és a másikban szomorúan szól. (idézi Steblin 1983, 349)

A fentebb említett transzpozíciós probléma visszaköszön Marpurg szövegében. Már 1728-ban Johann David Heinichen (1683–1729) Mattheson elméletét ismerve szintén szembefordul a hangnem-karakterisztika spekulációival. Éppen az Esz-dúr hangnemmél kapcsolatban írja a következőket:

Meg lehet komponálni ugyanazokat a szavakat és affektusokat különböző [...] és el-
lentétes hangnemekben. Ebből kifolyólag,
amit a régi elméletírók írtak a modulusok
tulajdonságairól, nem mások, mint ha-
szontalanságok, aminthogy egy modus
lehetett vidám, egy másik szomorú, a har-
madik kegyes, hősi, bátor stb. Valójában
ha ezeknek a képzelt tulajdonságoknak
lenne bármilyen benső helyénvalóságuk,
akkor a hangmagasság legcsekélyebb vál-
tozása [...] állandóan hajótörést okozna.
Véleményem szerint a régi elméletírók té-
vedtek kutatásaikban a modulusok karakte-
risztikájára vonatkozóan, amint mi éppen
e hibát folytatjuk manapság egy zenemű
megítélésében.⁵

A hangolásnak a fontos szerepe különö-
sen lényeges Heinichen szempontjából. A
fent leírt hangolási szisztémákban az adott
zenemű mindig másképpen szól, aszerint,
hogy éppen melyik hangolásban adják elő,
ennek nyomán a matthesoni rendszerben
megváltozna az affektuskarakter, úgy,
ahogy a Händel-példában láttuk. Másfelől
– és ez a nyomósabb érv Heinichennél –
nem mindegy a kamarahang mai mércé-

⁵ Ld. Heinichen 1728. (Idézi Steblin 1983, 55) Érdekes mó-
don, amint arra Steblin rámutat, Heinichen azonban elfogadja
például azt, hogy a két vagy három bés, illetve keresztes hang-
nemek (B-dúr – g-moll, Esz-dúr – c-moll, D-dúr – h-moll,
A-dúr – fisz-moll) a színházi stílusban különösen szépek és
kifejezők.

vel mért frekvenciája sem. Ha a ma széles
körben használatos 440 Hz-es a' kamara-
hangot tekintjük, akkor például az a hang
220 Hz-es, a közbülső d megközelítő-
leg 311.5 Hz-es lesz. A korban azonban a
396 Hz-től a 466 Hz-ig a legkülönbözőbb
kamarahangokat használták. Ha a 440
Hz-es és a 415 Hz-es kamarahangot egy-
mással szembeállítjuk, akkor az oktáv 12
hangjának eloszlásában majd' félhangnyi
különbséget tapasztalunk. Ekkor például
az előző hangolás cisz hangja (293.2 Hz)
az utóbbiban közel kerül a d-hez (293.95
Hz). A különbség a frekvenciaskálán lefe-
lé haladva egyre nő. A 440 Hz-es hango-
lás cisze (293.2 Hz) a 396 Hz-es szerinti
hangolásban közel jár a diszhez (297 Hz).
Ekkor már közel egy egész hang eltérés
tapasztalható. Ezek szerint ha mértékül
vesszük a 440 Hz-es hangolást, akkor az
abban megszólaló Cisz-dúr a 415 Hz-es
szerint inkább D-dúr lesz, míg a 396 Hz-
es esetében közel jár a Disz (Esz)-dúrhoz.
A három hangnem karakterisztikailag a
matthesoni leírás szerint viszont gyökere-
sen különböző, tehát amennyiben nincs
kötött kamarahang, akkor a fentiek fényé-
ben ugyanaz az akkord lehet Cisz-, D- és
Esz-dúr egyszerre, aszerint, hogy mi a ka-
marahang frekvenciája. A 18. században
nem volt kötött a kamarahang, pontosab-
ban helyi hagyományok voltak a megha-
tározók. Heinichen például megemlíti a

velencei „extravagáns” hangolást, amely feltehetően a legmagasabb volt valameny-nyi közt (466 Hz körüli a’ hanggal).

A fentiek szerint a hangnem-karakterisztika affektuselmélete két pont alapján is vitatható, s nem járunk messze az igazságtól, ha azt mondjuk, hogy az affektuselmélet radikális racionalizációs folyamatában ez tűnik a legkevésbé problémamentes elemnek. Kirnberger Marpurggal ellentétben fenntartja a Matthesontól ismert hangnem-karakterisztikai elvet, mondván:

Bárki, aki hallja a tercek és más hangközök viszonylatának árnyalatait (és azok világosan hallhatók), akkor nem fog transzponálni egy darabot egy másik hangnembe, kivéve rosszindulatú, előre megfontolt szándékkal. Mivel nincs egyetlen darab sem a néhai Bachtól, Grauntól, Hendeltől (sic!), a hamburgi Bach Capellmeister úrtól [Carl Philipp Emanuel Bach] és más nagy komponistától, melyet más hangnembe lehetne helyezni torzulás és gyakorlatiatlanság nélkül. (idézi Steblin 1983, 349)

Nos, éppen a fentebb említett Händel-példa kérdésessé teszi Kirnberger álláspontját. Ha a Messiás a szerző által végzett vagy általa autorizált nagyon is gyakori transzponálásai (vö. Larsen 1989, 186–259) elvetendőnek bizonyulnak, akkor Kirnberger szavaiból az következik, hogy Händelnek

nem volt megfelelő képessége a hangnemek helyes megítélésében, amint Bachnak sem, elég itt utalni a versenyművek transzponált átírataira (legyenek bár az eredeti művek saját vagy más szerzőtől származók).

Graun *Iphigeniájának* egy Esz-dúrban írott kórusával kapcsolatban írja Kirnberger:

Meg lehet próbálni transzponálni ezt a kórust D-dúrba vagy F-dúrba; és meg fogok kérdezni minden jó ítélőképességű személyt: a hatás [*Effect*], amelyet a D-dúr hoz létre nem egy diákindulóhoz [*Studentenmarsch*] lesz hasonlatos? És nem egy vadászdarabként [*Jagdstück*] szólna az F-dúrban? (idézi Steblin 1983, 350)

Kirnberger – akárcsak Mattheson – minden transzponálási kísérletet elutasít. A D-dúrhoz és az F-dúrhoz hasonló asszociációk fűződnek nála is, akárcsak Matthesonnál, de egyúttal ezek az asszociációk jelen vannak a kor zenei köznyelvében. A két hangnem kapcsán az induló és a vadászat felemléltése teljesen közkeletű a kor zenei nyelvét tekintve. A Marpurggal folytatott vitában, ha csak egy mondat erejéig is, megszólalt Carl Philipp Emanuel Bach. Kirnberger idéz Bach egy hozzá írott leveléből:

Marpurg úr viselkedése Önnel szemben förtelmes [*verabscheuungswürdig*]. [...] Ki-

nyilváníthatja, hogy a magam és néhai apám alapelvei antirameau-isták. (idézi Steblin 1983, 352)

A Rameau-ra való elutasító hivatkozás abból fakad, hogy Marpurg Rameau tanítványa volt, s a hangnem-karakterisztika német vitája korábban megtörtént már Rameau és Rousseau között.

Bármennyire is spekulatívnek tűnik az egyenletes és nem-egyenletes lebegésű hangolások közötti vita, a korban – elsősorban a német elméletben – jelentős reflexiók járulnak hozzá a kérdéshez. Valamennyi megegyezik azonban abban, hogy a különböző szerzők elsődlegesen saját tapasztalataikat hívják segítségül, de magának a problémának elméleti-esztétikai kidolgozásával nem találkozunk. Johann Nikolaus Forkel például a festészethez hasonlítja a hangnemek megfelelő használatát a nem-egyenletes lebegésű temperálásban:

Ha a hangnem a zenében az, amely a festészetben az úgynevezett *Tuono di colore*, akkor könnyű elfogadni azt, hogy használatuk ennek vagy annak az érzelemnek a kifejezésében olyan gondosan kiválasztottnak kell lennie, mint a színárnyalatnak [*Ton der Farbe*] a festészetben. Gyakran egy kompozíció egész hatása csak a szerencsés, talán esetleges hangnemválasztásnak tulajdonítható. (idézi Steblin 1983, 353)

A zene és a festészet kapcsolatát Charles Avison szintén hosszan tárgyalja. (Avison 1752, 23–31) Ám Avisonnál nem a hangnem-karakterisztika kap kulcsfontosságot, hanem általában véve a zenei formakidolgozás mint mozgó rajzolat. A hangnemek által alkotott hangszín világos metaforikus kapcsolatban áll a festészet színárnyalatával. Forkelnél a *tuono di colore* a *Ton der Farbe* kifejezéssel kerül át a német szövegbe, ennek zenei pandanja lesz a *Farbton*, immáron „hangszín” jelentéssel. A hangszínek létrejöttét pedig a hangnemek „keverése” okozza. Így a 24 hangnem a zenei paletta, amely egy-egy színnek feleltethető meg, s a további árnyalatok lehetőségét a hangolási rendszerek és a hangmagasság sajátosságai adhatják meg. Ám tárgyunkon túllépne, Lessing után szabadon mondva, a zene és festészet határainak taglalása. Egy biztos: Forkel párhuzama ötletes érv amellet, hogy a nem-egyenletes lebegésű temperálásban megszólaló különböző hangnemek sajátos, egyedi karakterrel rendelkeznek. Egészen gyakorlatias megközelítést mutat Leopold Mozart egy megjegyzése a *Hegedűiskolában*:

ha netán úgy is tünnék, hogy valamennyi ma használatos hangfajt [*Tongattungen*] bé vagy kereszt hozzátételével a C-dűrből vagy a-mollból ültették át, miért kelt az eredetihez képest a hallgató kedélyében egészen más hatást [*eine ganz andere*

Wirkung in dem Gemüthe der Zuhörer verursacht]? És ha ezeket nem lehet egymástól megkülönböztetni, miért tudja a gyakorlott muzsikus egy zene hallatán azonnal megmondani annak hangnemét? (Mozart 1998, 85)

Noha Leopold Mozart nem beszél a különböző hangnemek karakteréről, mégis ez a gyakorlati megközelítés világosan mutatja, hogy a praxisbeli tapasztalat számára a különböző hangnemeknek sajátos karaktere van.

Egy hangnem, amely egy bizonyos affektust sugallhat az egyik szerzőnek (komponistának vagy hallgatónak) nem szükségszerűen keltheti fel ugyanazt az affektust a másokban. Időnként a szerző is megváltoztathatja felfogását egy adott hangnem hatásáról. Zenetudósok megkísérelhették a hangnemaffektusok elméletét egységessé fejleszteni, de ennek az elgondolásnak kevés történeti alapja van. (Bartel 1997, 39–40)

Így, a vita racionális feloldhatatlanságát pregnánsan mutatja Quantz *Fuvolaiskolájának* egy gyakorlati jellegű helye. Quantz próbaként azt javasolja, hogy egy nevezetes művet, amely f-mollban íródott transzponáljuk g-, a-, e- és d-mollba, egy másikat pedig, amely E-dúrban íródott F-, G-, Disz-, D- és C-dúrba.

Ha ennek a két darabnak azonos a hatása valamennyi hangnemben, akkor a régiek követői tévednek. De ha azt találjuk, hogy e két darab különböző hatást hoz létre valamennyi hangnemben, akkor keressük az e tapasztalatból származó nyereséget, ahelyett, hogy vitatnánk azt. Ami engem illet, amíg meg nem győződöm az ellenkezőjéről, tapasztalatomban bízom, mely megerősít engem abban, hogy a különböző hangnemeknek különböző hatásaik vannak. (idézi Steblin 1983, 95)

Referencia

Avison, Charles: *An Essay on Musical Expression*. 1752, London

Bartel, Dietrich: *Musica poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. 1997, Lincoln, London, University of Nebraska Press

Buelow, G.J.: An Evaluation of Johann Mattheson's *Opera Cleopatra*. In: *Studies in Eighteenth Century Music: Karl Geiringer Festschrift*. Ed. H. C. Robbins Landon, Roger E. Chapman. 1970, New York.

Fodor Géza: Kísérlet a *Varázsfuvola* nyitányának értelmezésére. In: F.G.: *Zene és színház*. 1998, Budapest, Argumentum

Heinichen, Johann David: *Der General-baß in der Composition*. 1728, Dresden
Larsen, Jens Peter: *Handel's Messiah. Origins, Composition, Sources*. 1989, W W Norton & Co, New York, London
Mattheson, Johann: *Das Neu-Eröffnete Orchestre*. 1713, Hamburg
Mozart, Leopold: *Hegedűiskola*. Ford. Székely András. 1998, Budapest, Mágus
Spányi Miklós: Bevezető a régi hangolások világába. In: *Árkádia*. 1985, Szombathely, Savaria Múzeum Régizene Baráti Köre
Steblin Rita: *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Century*. 1983, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press
Weiner Leó: *Az összhangzattan előkészítő iskolája*. 1952, Budapest, Zeneműkiadó

Hivatkozás

Pintér Tibor: „A hangnemek hatásesztétikájának kritikai vitája a 18. századi német zeneesztétikában” *Laokoón*, 2. (2002–2003), <http://laokoon.c3.hu>