

## IV. MŰVÉSZET

### ELEMZÉS ÉS GYAKORLAT A FŐISKOLAI ZENEELMÉLETOKTATÁS II. FÉLÉVÉBEN

Írta: AVASI BÉLA

Az általános iskolai tanárképzés reformja eleven erővel vetítette felénk a kérdést: mit kell tudnia zeneelméletből annak a tanárnak, aki a magyar általános iskolában az ének-zene tárgyat oktatja, aki az iskolai énekkart vezeti, aki részt vesz a zenei ismeretterjesztésben, népművelésben?

Azokat a tudományágakat, amelyeket a tanárképző főiskolán a zeneelmélet tárgy keretébe gyűjtöttünk össze, a zenei bibliográfiák: zenei alapismeretek, népzene, ellenponttan, összhangzattan, formatan, hangszereléstan, stíluskritika stb. címszók alatt tartják nyilván. A speciális zeneiskolák, konzervatóriumok hazánkban is, külföldön is, ilyen részletezésben oktatják a zeneelméleti tudnivalókat. Évszázadokon át valahogy úgy alakult ki a muzsikuskok elméleti oktatása, hogy mindnyájan képesek legyenek zeneszerzésre. Hisz' az összhangzattanban megismerték a harmóniakat, azok helyes fűzését, s végül azt is, hogyan kell egy dallamot összhangosítani, akkordkísérettel ellátni. Az ellenpontban megtanulták a dallamalkotást, továbbá azt, hogyan kell egy adott dallamhoz második, harmadik stb. dallamot szerkeszteni. Aki formatant is tanult, az fentiek alapján kisebb-nagyobb zenedarabok komponálását is megkísérelhette, s a tudósabbak meg is hangszerelhették műveiket. Régebbi korokban az ilyenszerű zeneelméleti tudás sok esetben szükségszerű volt, mert a legtöbbször egy személynek kellett ellátnia zenepedagógusi, karmesteri, előadóművészi és zeneszerzői feladatokat. A nyomtatott zeneművek viszonylagos drágasága még századunkban is sok-sok kottamásolást tett szükségessé, s a zenei „munkamegosztás” teljes létrejöttét hosszú ideig akadályozta. Napjainkban, a rádió, a lemezjátszó, a magnetofon és a televízió korában, viszont ez a „munkamegosztás” új feladatokat ró a muzsikuskokra.

A főiskolai reform szellemében megvizsgáltuk, hogy a zeneelméleti studiumok közül hallgatóinknak mit, milyen mértékben és hogyan kell elsajátítaniok, hogy az oktatás a korszerű tudományosság és az általános iskola (népművelés) szempontjából egyaránt kielégítő legyen. Első helyre (időrendben) természetesen a zenei alapismeretek kerültek, hisz' hallgatóink zenei előképzettsége igen különböző. A zenei alapismeretek feldolgozása és begyakorlása jórészt magyar népzenei anyagon történik (akárcsak kezdetben, az általános iskolában). Mi következék ezután? A régi főiskolai gyakorlat egy kis kontrapunktot, majd részletesebb összhangzattant, s némi formatant adott. A zeneiskolákban az összhangzattan megelőzi az ellenpontot. Mi szakítottunk az évszázados pedagógiai gyakorlattal, ill. azt választottuk, amit az évszázados zenetudományi gyakorlat tett: műveket tanulmányozunk és ennek alapján szerzünk különböző elméleti ismereteket, állapítunk meg törvényszerűségeket, vagy ha úgy tetszik, szabályokat. Vizsgálódásunkat a zeneművészet fejlődésének korszakai közül a XVI. sz. énekkari stílusával kezdjük, hisz' ezt nevezzük a történe-

lem folyamán először „klasszikus”-nak. A Palestrina-stílus melodikája sok tekintetben hasonló vonásokat mutat, mint a magyar népi dallamvilág, ezért a zeneelméleti anyagrészek összekapcsolása logikailag is indokolható. Amit hallgatóink e kor muzsikájából elméletileg megismerhetnek, azt a zenetudomány, a zenepedagógia „modális” zene, „vokális kontrapunkt” stb. hasonló elnevezésekkel illet. A jelesebb magyar nyelvű könyvek e téren: *Harmat Artur*: *Ellenponttan. I—II.* (Bevezető a Palestrina-stílus technikájába) (1947., 1956.) és *Bárdos Lajos*: *Modális harmóniak* (1961). Az idegen nyelvűek közül a zenepedagógiában alapvető volt *Joseph Fux*: *Gradus ad Parnassum* (1725.) c., sok kiadást megért munkája, jelenleg a legalaposabb: *Knud Jeppesen*: *Kontrapunkt* (1935.) c. műve. E könyvek részletes tanulmányozása előtt azonban mindenkinek felhívnom a figyelmét: énekeljen, elemezzon minél több korabeli alkotást, mert különben soha se fog tudni behatolni e zenei stílus szellemébe, s a tudományadta ismeretei szárazak, ridegek, holtak maradnak. Mivel hallgatóinktól ilyen előismeretet nem várhatunk, a főiskolai zeneelmélet órákon kell megismerkedniök a XVI. sz. zenei alkotásaival, az elemző munkát együtt kell elvégeznünk, s bizonyos törvényszerűségeket az elemzett művekből kell megállapítanunk, általánosítanunk. Az anyag begyakorlását végző feladatoknak olyanoknak kell lenniök, hogy azok mindig közvetlen kapcsolatban legyenek a kor alkotásaival, azok szellemével. *Harmat Artúr* említett könyvének 10. lapján felsorolja azokat az előtanulmányokat, amelyeket a palestrinás ellenponthoz ajánl: „a lapról való éneklés általában, szolmizálás, a C- és F-kulcsokban való éneklési biztonságot megszerzése, a hangköztan elméleti és gyakorlati tudása (intonálás), az egyházi hangnemek ismerete, a gregorián korállissal való megbarátkozás, alapos énekkari gyakorlat, Palestrina-stílusú karművek megismerése, ilyenek előadásában való közreműködés és mindenek fölött a *belső hallás* minél tökéletesebb kifejlesztése. Közvetve... a zenetörténet, stílustan, összhangzattan tanulmányozása, a partitúraolvasás, sőt a hangszerjáték, főleg a zongora... minél tökéletesebb kezelése.” Hallgatóink ez elő- és segítőtanulmányok jó részét épp az anyag elsajátítása közben, ill. azzal párhuzamosan, más tantárgyak keretében szerzik meg. Oktatási módszerünk tehát nem követheti azt az utat, amelyet akár *Harmat Artúr* *Ellenponttanában*, akár *Jeppesen Kontrapunktjában* követ. Az érvényben levő jegyzet az európai többszólamú műzene történeti áttekintésével kezdődik, s rövid és könnyen érthető példákon mutatja be azt a fejlődést, amelyet a többszólamúság a parallel organumoktól a XVI. század mestereinek klasszikus kórushangzásáig megtett. Nem nehezíthetjük meg hallgatóink haladását „a régi kulcsokban való otthonosság és az ősi kótatípusokban való gondolkodás” követelményével még akkor sem, ha egyetértünk *Harmat Artúr* véleményével, hogy ez nagyon fejleszti „a gondolati koncentrációt, a kombináló képességeket, sőt végérményben a képzelő erőt, a fantáziát is.” A felsorolt szép nevelési célkitűzések azonban csak akkor valósulhatnak meg, ha ezekre elegendő időt, energiát fordítanak, a mi körülményeink ezt nem biztosítják hallgatóinknak. Jegyzetünk „függelék” részében megtalálhatók e régi kulcsok és hangjegyek értelmezése. A különböző C- és F-kulcsokban való olvasást hallgatóink a magasabb évfolyamok szolfézsóráin sajátítják el. A kórhú kottaképekben való olvasás és írás erőltetése a II. és III. félévben, jóval lényegesebb tudnivalóktól vonná el az időt és energiát, s erősen hátráltatná a haladást. Hallgatóink az elemzendő szemelvényeket tehát mai kottairásba átvéve, hegedűkulcsban vagy basszuskulcsban olvashatják (ami a lapról való éneklést is nagyon megkönnyíti). Az írásbeli gyakorló feladatokat hasonlóképpen végzik.

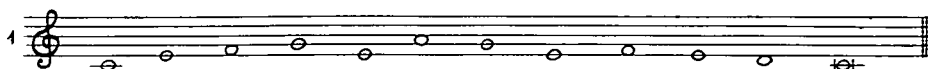
Az ellenpont tankönyvek a bevezető részben tárgyalják a modális (az egyházi) hangnemek elméletét, a dallamalkotás és az együtthangzás törvényszerűségeit.

Hallgatóink a zenei alapismeretekben megtanulták a diatónikus hangsorok szerkezetét. Mivel népdalaink hangnemi felépítése igen változatos, az elemzések során megfelelő jártasságot szereztek a különböző modális hangnemek felismerésében is. A XVI. sz. kórusainak hangnemi vizsgálata külön gondot nem okozhat nekik. A szemelvények elemzése során megismerkednek a Palestrina-stílus sajátos hangnemvilágával. Legyen zeneelmélet oktatásunk alapvető módszeres elve: minél többet építsünk hallgatóink öntevékenységre. Megfelelő irányítással, kérdésekkel, néhány célszerűen kiválogatott idézetből saját maguk „fedezik fel” mindazokat a törvényszerűségeket, amelyek Palestrina dallamait jellemzik. Hisz’ a „megengedett” dallamközöket csak össze kell gyűjteni, s a „tilosakra” viszont nem találnak példát. Az úgrások és lépések mennyiségi viszonyait, különleges szabályait is közös erővel állapíthatjuk meg. A népdalelmzések során hallgatóink bizonyos melodikai ismeretekre is szert tettek, amelyeket most gyümölcsöztethetünk. Kerestessünk szekvenciát, egymást kiegészítő, egymásnak megfelelő dallamtagolódást, periodizálást stb. Sok-sok megfigyelési szempontot adhatunk hallgatóinknak, s a vizsgálódások során kapott eredmények mindig közvetlen kapcsolatban vannak az élő zenével. Csak azt ne követeljük tőlük, hogy a megállapított törvényszerűségek ismeretében dallamokat alkossanak. Még az ellenpont tankönyv szerzője is figyelmezteti a tanulót: „Tudnunk kell azonban, hogy a dallamszerkesztés különböző szabályainak ismerete, bár az elindulásnál nélkülözhetetlen, de magában véve mégsem elegendő az alkotáshoz. Mindenki jól érzi, hogy ehhez minden szabályon felül bizonyos magasabb rendű szellemi Erő és a csak keveseknek megadatott külön képességek segítik a szerzőt.” Ehhez még azt fűzném hozzá, hogy bár minden kor alkotói többé-kevésbé ismerték művészetüknek mesterségbeli fogásait — jelen esetben a dallamszerkesztés szabályait — e törvények azonban nem korlátozták kifejezőkészségüket, hanem éppen segítették őket a tökéletes megvalósításában. A XX. sz. emberének ösztönös zeneisége már igen eltávolodott a reneszánsz kor dallamérzékétől. Még a legszívósabbnak mondott ún. melodikus közhelyek sem maradtak meg Palestrina korából. A XVI. sz. dallamainak szabályszerűségei alapján a stílusutánezás hasznos és tanulságos feladat szerkesztőknek, zenetudósoknak, karmestereknek és kórusvezetőknek (esetleg énekeseknek is). Ilyesmit tanárjelölt hallgatóinktól megkövetelni azonban felesleges és túlzás.

Az együtthangzásról szóló fejezetek összefoglalják mindazokat a tudnivalókat, szabályokat, amelyek a többszólamú szerkesztés előfeltételei. Ilyenek pl. a hangközők osztályozása konzonanciákra és diszszonanciákra, a helyes és helytelen szólamvezetési lehetőségek, s bizonyos kádenciatípusok. Ezeknek az ismereteknek nagy részét hallgatóink a korabeli szemelvények elemzése révén, önerejükől szerzik meg, a tanár dolga az irányítás, s a kérdés. Mivel a vizsgált zenei anyag nem „tanpélda”, hanem élő művészet, a spontán elemzés során természetesen sok olyasmit is megállapíthatnak hallgatóink, amelyeket az ellenpont tankönyvek később tárgyalnak. Ezért most nézzük tovább, mit gyakoroltat az ellenponttan, s az mennyiben fontos és hasznos hallgatóinknak.

A kontrapunkt tanulmányok fő részének első szakasza az egyidejű mozgással foglalkozik, régi szakkifejezéssel: *nota contra notam*. E szerkesztésmód azt kívánja a tanulótól, hogy a cantus firmus minden egyes hangjával szemben az ellenszólam is csak egy, ugyanolyan hosszúságú hangot énekeljen. Az egyidejű mozgás szerkesztéséhez viszonylag kevés szabályt kell tudni. Vajon miféle logikai gondolatmenettel készítik az ellenpontot tanulók az ilyen egyszerű gyakorlatokat. Kísérletképpen vegyük cantus firmusnak J. J. Fux egyik jón (dúr) dallamát, amelyet Jeppesen is átvett könyvébe:

### 1. kottaábra



A kontrapunktot tanuló muzsikusok már több mint két évszázadon át szerkesztettek e dallamhoz ellenszólamot. (Mellékesen jegyezzük meg csupán, hogy e tizenkét hangból álló cantus firmus, a benne levő két azonos kis terc ugrás miatt, mintaként aligha nevelő hatású.)

Az ellenszólam kezdőhangját négy lehetőség közül választhatjuk ki:

### 2. kottaábra



(Kottapéldánkban a c. f. hangjait üres kottafejekkel, az ellenszólamot fekete hangjegyekkel jelöltük. A két szólam hangjainak ritmusértéke természetesen azonos.) A felírt kezdési lehetőség egyaránt jó, bármelyiket választhatjuk az ellenszólam első hangjaként. Legyen kísérleti feladatunk indulása a második példa szerint!

Az ellenpont szabályai a kádenciát is megkötik. Ezek szerint cantus firmusunk utolsó három hangjához ellenszólamként a következő három hangnyi formulák közt választhatunk:

### 3. kottapélda



Mivel ellenszólamunk kezdőhangját a c. f. kezdőhangja felett egy oktávval választottuk, valószínű, hogy szép dallamot csak úgy tudunk szerkeszteni, ha az ellenszólam zárófordulata is a c. f. felett lesz, tehát a 3. kottapélda első lehetősége szerint.

Gondolatmenetünket most két irányból folytathatjuk: a kezdőhangtól előre, ill. a kádenciától visszafelé. Kóstoljunk bele egy kevésbé mindkettőbe!

A c. f. második hangjához az ellenpont hatféle konzonáns hang közül választhat: hat:

### 4. kottaábra



Ezek közül a csillaggal jelöltek hibásak, hangismétlés, ill. oktávpárhuzam miatt. Az a), b), c) és d) jelzésű kezdeteket folytassuk külön-külön a c. f. feléig, tehát hat hang hosszúságban!

Az 5. kottapéldában a 4/a kezdet néhány folytatási lehetőségét vizsgálhatjuk.

### 5. kottaábra

A hatféle lehetőség természetesen zeneileg nem azonos értékű. A hat hangból álló dallamok minden hangja különbözik az 1., 2. és 6. példában, a többi esetben csak négy különböző hangmagasságot találunk. Együtthangzás szempontjából legváltozatosabb a 4. példa, amelyben négy különböző intervallum szerepel. Az 1. példában a terc, a 6-ban a szekst szólal meg négyszer, igaz, hogy az 1. példa terchangsásai a szólamkereszteződések miatt nem párhuzamok. A 2. példa dallamvonalában három ugrás követi egymást, a 6. példa egyirányú mozgása esetlen. Ilyen és hasonló kritikai megjegyzéseket kell mérlegelnie annak, aki a kontrapunkt legegyszerűbb szerkesztésmódját gyakorolja. Első lépésként megállapítjuk a lehető konzonáns hangzásokat. Ezek közül kirekesztjük azokat, amelyek hibás szólamvezetéshez vezetnek. A megmaradt lehetőségeket az ellenszólam dallamszerkezete szempontjából vizsgáljuk. Így haladunk hangról-hangra, s sokszor a legjobbnak ígérkező folytatásokat kell elvetnünk, mert a c. f. következő fordulatához az ellenszólamban semmiféle járható utat nem találunk.

A 4. kottapélda b), c) és d) kezdetéhez is szerkeszthető néhány, többé-kevésbé elfogadható folytatás.

### 6. kottaábra

A c. f. első felének ellenpontozási lehetőségeiből az 5. és 6. kottapéldákban már ízelítőt kaptunk. A kadenciáig az ellenszólamból még három hang hiányzik. Ezeket azonban szerkesszük meg a záróformulától visszafelé! A 3. kottapélda első ábráját adottnak tekintve az ellenszólam 9. hangjaként csupán két jó lehetőség van:

### 7. kottaábra

(Jelöljük ezeket az ábécé utolsó betűivel!) Hosszabbítsuk meg mindkét dallamot visszafelé két-két hanggal, hogy teljessé tegyük az ellenszólam második felét is!

## 8. kottaábra

Elkészítettük tehát külön-külön a c. f. első és második felének ellenszólamát. Kérdés, akad-e az 5. és 6. példában felírt tizenöt kétszólamú részlethez jól illeszkedő folytatás a 8. kottapélda kilenc zárórésze között? Most csupán az a/1-hez keressünk jó csatlakozást! Ilyennek ígérkezik a v/3, z/1 és z/2, mert az *f* hang után a többi kezdőhangot csak tiltott ugrással érhetjük el. Több-kevesebb keresgéssel mindegyik kezdethez találhatunk egy-két, vagy több megfelelő folytatást. Feladatunkat tehát sokszorosan megoldottuk. A megoldások között ott találjuk Jeppesen „minta” ellenszólamát is, az a/1 és v/3 összetételében.

Feladatunk megoldásához elsődlegesen zenei készségekre, képességekre nem volt szükség. Bizonyos értelemben olyan logikai műveletet hajtottunk végre, amelyhez épp a legfontosabbnak tartott „*belső hallás*” semmiféle segítséget nem adott. Nem csoda, ha Németh László a felsőfokú oktatósról írt elképzelésében a kontrapunktnek jelentős és általános gondolkozás-fejlesztő szerepet szánt. Ilyen és hasonló feladatokat akár számítógépbe is betáplálhatunk, legfeljebb a kapott megoldások közül a melodikusan ügyetlen, vagy éppen hibás, valamint a szólamvezetés szempontjából helytelen eseteket kellene kiszűrni. Bár elképzelhető olyan utasításrendszer is, amelyik ezeket kisebb-nagyobb mértékben magábfoglalja.

Az ellenpont tankönyvek következő feladatai a megoldás gondolatmenete szempontjából hasonlóak. Az egyidejű mozgás után az ellenszólam felező, harmadoló, negyedelő és hatodoló mozgásai következnek, amelyekben újat csak mindig az együtt-hangzás konzonáns és diszsonáns hangközeinek elhelyezései jelentenek. A helyes szólamvezetés megkööttségei kezdettől kezdve adóttak, szép melódia kialakítására csak egy-egy részletben van lehetőség az egyhangúan kígyózó ellenszólamban. A kontrapunktikus feladatok ritmikus unalmassága a szinkópáló mozgásban bizonyos mértékben enyhül, a ritmikai szabadság azonban csak a szabad mozgásban érvényesül, igaz csupán az ellenpontozó szólamban. Ennyiféle sok és hosszadalmas előgyakorlat után juthat be a tanuló az „ígéret földjére”, a szabad kétszólamú szerkesztéshez, az élő zenéhez, eleven művészethez. Vagy talán még nem? Hisz’ Jeppesen könyvében e fejezet példái elé azt írja, hogy sem Palestrina, sem kortársai műveiben szinte lehetetlen hosszabb kétszólamú epizódokat találni imitáció nélkül. Ezért a kontrapunkt tankönyv írója kénytelen volt a mintaként bemutatott példáit Palestrina motívumaiból maga szerkeszteni.

Jegyzetünk kétszólamú szemelvényeinek zöme imitációval kezdődik. Hallgatóink ezekben a felsorolt kontrapunktikus mozgásokkal csak vegyítve találkozhatnak, hisz’ az élő zenében huzamosabban egyikfajta mozgásforma sem fordul elő. Az egyidejű mozgás hosszú kottaértékekkel felírt gyakorlatainak egy-egy kis részlete a zeneszerzők alkotásaiban esetleg épp rövid ritmusértékekben található meg.

Az elemző munka feladata, hogy a zenei szerkesztés minden mozzanatát feltárja és értelmezze. Ezt követi az ismeretek rendezése, majd begyakorlása az élő zenét legjobban megközelítő formákban. Jegyzetünk első szemelvénye Palestrina egyik nagyobb szabású négyzólamú művének néhány ütemes kétszólamú részlete: „Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae” szöveggel.

### 9. kottaábra

**PALESTRINA**

The image shows a musical score for Palestrina's 'Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae'. It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the top staff is a vocal line with lyrics 'Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem' and the bottom staff is a lute accompaniment. The second system also has two staves: the top staff continues the vocal line with lyrics 'coe - li et ter - rae.' and the bottom staff continues the lute accompaniment. The score is written in a historical style with a treble clef and a common time signature.

Mindenekelőtt énekeljük el két szólamban az idézetet, lehetőleg többször is egymás után! A zenei elemzésben a hallási élmény mindig előzze meg az ész munkáját! Hallgatóink eddig csupán népdalokat elemeztek, a legfőbb újdonság számukra a két szólam dallamának egy időben való hangzása. A logikus gondolkodás azonban az ismertről ismeretlenre való haladást követeli, ezért először a két szólam dallamát külön-külön vizsgáljuk. Kezdjük ezt is énekléssel! Egy-egy dallamsor formai tagoltóságát a szöveg határozza meg, akárcsak népdalainkban. Mindkét szólam kétsoros szerkezetű (A. B.). A két dallam egymás variánsa, az alsó szólam tiszta kvinttel, tiszta kvarttal mélyebben, majdnem ugyanazt éneкли, mint a felső szólam. Ha a két szólamot egymás után énekeljük (a magasabbal kezdve) a négy dallamsor képletét  $A^5B^5AvBv$  formában írhatnók fel. A kétsoros szöveget tehát mindkét szólam, hangterjedelmének megfelelő magasságban, ugyanarra a dallamra éneкли. Az azonos szöveg, azonos dallam elve a kor humanista követelménye. A dallamok két sora nem egyforma hosszú, a zárósorok valamivel hosszabbak. A két sor zenei összetartozását a kezdő és zárófordulatok rímélése erősíti. A dallamok kezdő és záróhangjai:

### 10. kottaábra

The image shows two musical staves labeled 'I.' and 'II.'. Staff I. starts with a treble clef and a common time signature, showing the starting notes for the two staves: a G4 on the top staff and a C4 on the bottom staff. Staff II. shows the ending notes: a G4 on the top staff and a C4 on the bottom staff. The lyrics 'Pa - - - tem, fa - - - rae.' are written below the notes.

A felső szólamban a kvinthang és az alaphang felelnek egymásnak, az alsóban az alaphangról felemelkedő szekundmozgásra az alaphangra ereszkedő szekundlépés. Analóg esetek gyermekdalainkból:

## 11. kottaábra

11/1. Ég a gyertya ég, El ne alud-jék  
A-ki lángot látni akar, Mind le-guggol-jék

11/1. A búza me-ző-ben Háromfé-le virág:  
A legel-ső virág A szép bú-za virág.

A kezdő- és zárófordulatok két-két hangját vizsgálva az egymásnak felelő kvintek erősödnek, és az alsó szólam dallamában is megjelennek.

## 12. kottaábra

12/1. Pa-trem - ten - tem, fa-cto-ter - rae

12/1. ter - rae.

Kvint-, illetve kvartviszonyok: I. a—d, g—c, e—a, II. a—e, a—d, e—h.

A dallamok hangneme mindkét szólamban dúr, ill. ahogy a XVI. században nevezték: jón. A felső szólam ambitusa 1—8., az alsóé VI—4. Az első sorok hangterjedelme kisebb mint a hosszabb második soroké: I. A 3—6., B. 1—8., ill. II. A VI—3., B. VII—5.

A két szólam mindkét sorának dallamvonalában csak egy-egy csúcspont található, ezek ritmikailag jelentős, hosszú hangok. A csúcspontok elhelyezkedése a kezdő dallamsorokban a záróhanghoz esik közel, a zárósorokban a kezdő hanghoz. A csúcshangok tehát a szólamok teljes dallamában középtájt helyezkednek el, először az alacsonyabb, majd a magasabb. A dallamok legmélyebb hangjai a csúcshangokkal szinte ellentétes törvényszerűséget mutatnak: a kezdő dallamsorokban, elől a záró dallamsorokban a végén vannak. A csúcshangokat minden esetben fokozatosan, lépésszerűen érzük el, a legmélyebb hangra kétszer is lefelé ugrunk (az A sorokban). A csúcshangokra való kapaszkodás egyirányú szekundmozgása három ízben tiszta kvart, egyszer tiszta kvint terjedelmű (MI—LÁ, SZÓ—DÓ, RE—SZÓ, ill. LÁ—MI). Az első, vagyis az alacsonyabb csúcshang elérése, mintegy előkészítése a magasabb csúcstra való jutásnak. Az első sorok csúcshangjairól való leereszkedés mindössze egy hangnyi. A második csúcsponttól való alászállás mindkét szólamban hosszadalmas. A felső szólam második csúcsa egyszersmind a teljes zenei anyag legmagasabb hangja. A leereszkedés vonalát itt egy ugrás, majd ezt követő visszafordulás töri meg,

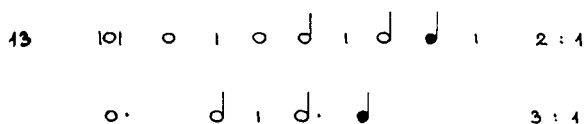


s csak az első csúcshang magasságából szállunk alá folyamatosan a legmélyebb hangra, a záróhangra. Az alsó szólamban a hosszú leereszkedéssel túljutunk a záróhang magasságán, s visszakanyarodva, azt alulról érjük el. A dallamvonalak részletező leírása kis ízelítőt adott Palestrina csodálatos melodikus invenciójából, ahogy néhány ütemben is klasszikus aranyérzékkel formálta meg a két szólal dallamát. A két szólal szerkezeti tökéletességének hatása még fokozódik az együtthangzásban azzal, hogy az egyik dallam időben kissé később szólal meg, e miatt a nekilendülések, megtorpanások és leereszkedések különböző időben, egymást kiegyensúlyozva történnek.

A dallam leírásához tartozik még a hangközök vizsgálata. Fő dallamalkotó elem a szekund, amelyből minden irányban sokat találhatunk. A szekundok több helyen láncolatot alkotnak: háromszor tiszta kvart, egyszer tiszta kvint hosszúságban felfelé, kétszer nagy, ill. kis szekszt hosszúságban lefelé. A hosszabb, azonos irányú szekundmenetek egyhangúságát a hangok ritmusértékeinek különbözőségei enyhítik. A szekundláncolatok hosszú értékű hangon kezdődnek vagy végződnek. A két dallamban mindössze három ugrás van, mindhárom ugrás lefelé kis, ill. nagy terc. Mindkét szólal tercugrással kezdődik. Ugrás után a dallam ellenkező irányban szekundmozgással, az ugrás kezdőhangját is áthaladva folytatódik. A harmadik tercugrás a csúcshangról való leereszkedés része. Ezt az ugrást azonos irányú szekundlépés előzi meg, de ugrás után a dallam az ugrás irányával ellentétesen fordul, igaz, csak egy szekundlépés erejéig. A három prímmozgás közül kettő holt hangköz, a két dallamsor között, a harmadik a felső szólalot kezdő kis tercugrást követi. A két azonos magasságú hang közül a második rövidebb és súlytalan helyen áll.

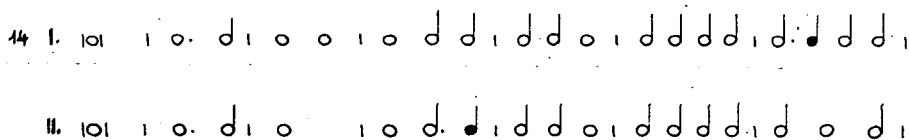
Dallamelemzésünket a ritmika vizsgálatával folytatjuk, bár bizonyos hangok ritmusértékére tettünk már megállapításokat. A két szólamban hatféle ritmusértéket találunk, ezek egymáshoz való értéke egyszerű arányokat mutat:

### 13. kottaábra



A 3:1 arányú ritmusképlet mindig a hosszabbik hanggal kezdődik, mely viszonylag mindig súlyosabb, mint a rövidebbik. Mindkét dallam a szemelvény leghosszabb hangjaival kezd, de hosszú hang jut a csúcshangokra és a zárófordulatba is. A leggyakoribb hangjegy a félérték, amelyből szólamonként először 3, majd 4 sorakozik egymás után. A legrövidebb kottaértékek a csúcshang után következnek. Hasonlítsuk össze az egy-egy ütemre terjedő ritmusképleteket!

### 14. kottaábra



(Az alsó szólamot önálló ütemrendbe helyeztük át.) Megfigyelhetjük, hogy ahány ütem, annyiféle, sőt a két szólam 7—7 üteméből 3 eltér egymástól. Az alsó szólamban egy szinkópát is találunk, ez a záróhangot előzi meg. Összegezve megállapíthatjuk, hogy idézetünk ritmikus rendjére a fokozatos és arányos felépítés és nagy változatosság jellemző. Bizonyos párhuzam észlelhető a melódiavonal mozgása és a ritmusértékek hossza között: a mélyben és a csúcson hosszabb hangok, felfelé menetben rövidebbek, s lefelé a legrövidebb hangok helyezkednek el.

Hallgatóink jónéhány idézetből hasonlóképpen gyűjtik össze a Palestrina dallamokra vonatkozó tudnivalókat. A dallam és a szöveg összefüggéseit nem vizsgáljuk (nyelvi akadályok miatt), de ez zenei szempontból nem elsődleges szempont. Személyünkben azonban a szöveg mondanivalójának zenei kifejezése is érdekes. A dallam első fele megszólítás, a névhez kerül a két leghosszabb hang: „*Patrem*”, s az utána következő jelzőre, — a „*omnipotentem*”-ra az első emelkedés. A legmagasabb hangokat a „*coeli*”, szóra, a legmélyebbeket a „*terrae*” szóra énekeljük. S a teremtés, alkotás fogalmában benne van a felfelé törekvés, a „*factorem*” szót énekelve érjük el a csúcshangokat. Az ilyesfajta zenei szemléletesség műzenei sajátosság.

Eddigi elemzésünk javarészt külön-külön egy-egy szólam dallamára vonatkozott. Következő megfigyeléseink már a kétszólamúságot célozzák. Tudjuk, hogy a két szólam dallama egymás variánsa, a kezdő szólam dallamát a második szólam valamivel később és más hangról kezdve utánozza. Az utánzó, imitációs technika a klasszikus polifonia legjellemzőbb és leghatásosabb kifejező eszköze. A második szólam egy kvinttel mélyebben lép be, tehát alsó kvintválaszt ad. Ha a két szólam dallama egyszerre indulna, kvint, ill. kvartpárhuzamokból álló organumot alkotnának, amely szinte a záróhangig folytatódna:

#### 15. kottaábra



A többszólamúság első kísérletei hatásukat egészen az első klasszicizmusig érzetik, csak éppen a merev kvint- és kvartpárhuzamok helyébe, egymást kvinttel, ill. kvarttal utánzó dallamok léptek, s az együtthangzó intervallumok mások lettek.

Hasonlítsuk össze a két szólam dallamát! Állapítsuk meg pontosan a különbözőségeket, s próbáljunk választ adni ezek okára! A kezdő sorok dallamvonalai egy helyütt térnek el, a tercugrás után a felső szólam primmozgást végez, az alsó szólam szekundot. E miatt a két dallamsor hangkészlete is különböző, a felsőé MI-tetrachord, az alsóé LÁ-pentachord. A záró sorok már több mindenben különböznek egymástól. A felső szólam dallama hosszabb, hangterjedelme nagyobb, dallamvonalát ugrás szakítja meg, ritmikája két helyütt is lényegesen eltérő. Írjuk fel a kezdő sorokat végig pontos kvintválaszban, az alsó szólam dallama tehát ugyanolyan legyen, mint a felsőé!

Az eléneklés során érezzük, hogy az így keletkezett együtthangzó intervallumok érdekesebbek, rosszabbul szólnak mint az eredetiben. Vizsgáljuk meg, miféle változá-

### 16. kottaábra



sok történtek az együtthangzásban! Három helyen figyelhető meg új intervallum: a harmadik ütem 2. és 3. hangköze szekst helyett szeptim, a negyedik ütem 1. hangköze terc helyett tiszta kvart. (A negyedik eltérés lényegében nem ad új hangzást. A harmadik ütem negyedik intervalluma ugyan az eredetiben tiszta kvint volt, s ez most elmaradt. A helyébe került „c—a” szekst azonban az eredeti imitációban is megvan, csak egy hangzással hamarabb.) Mindezekből arra lehet következtetni, hogy az együtthangzó szeksteket és terceket Palestrina jónak tartotta, míg a szeptimeket és a tiszta kvartot rossznak, máskülönben nem lett volna oka a kvintválaszt kvartválaszá változtatni.

A záró sor imitációja azonnal kvarttal mélyebben kezd. Milyen összhangzások keletkeznének kvintválasz esetén?

### 17. kottaábra



A két szólam együttes éneklése ebben az esetben még több csúnya hangzást eredményez. Szekstek helyett itt is szeptimek, terc helyett bővített kvart, majd tiszta kvart, prím helyett szekund intervallumok szólnak meg egyidejűleg. (Az eredeti imitációból egy tiszta kvint együtthangzás itt is elmarad, helyébe azonban szintén olyan szekst — „e—c” lép, amely az eredetiben is szólt már. A záró sorok imitációs változásai megerősítik és kibővítik előbbi megállapításainkat, hogy ti. Palestrina szerint, melyek a jók és melyek a rosszul együtthangzó intervallumok. Jók tehát: a tercek, a szekstek, a tiszta kvint és a tiszta prím. Rosszak: a szekundok, a szeptimek, a tiszta és a bővített kvart. Ha a szemelvényt az együtthangzó intervallumok szempontjából végig megvizsgáljuk, valóban csak a fent felsorolt jókat találjuk. Egyetlen egy kivétel van csupán, az utolsó ütem szekundhangzása. Amikor az erőltetett kvintválaszokat énekeltük, a rossz hangzások kivétel nélkül feltűnően kellemetlenek voltak. Ez a szekundsúrlódás viszont beleolvad a hangzás folyamatába. Mi lehet ennek oka? Az utolsó előtti ütemben a két szólam tercpárhuzamban énekel, amelyet épp e szekund szakít meg, majd újra terchangzás következik. Elképzelhető a tercpárhuzam egészen a záró prímhangzásig:

## 18. kottaábra



A két szólam összecsendülése így is szép, a befejezés is jól szól. Palestrina e merev tercpárhuzamot akként bontja meg, hogy az alsó szólam egyik hangját tovább énekelteni, majd a felső szólam megvárja, míg az alsó szólam „elkésve” lelép a tercre. Hallgatóink előtt bizonyára nem ismeretlenek e kifejezések: konsonáncia, diszsonán-  
cia. Szemelvényünk imitációs változatai alapján következtettünk a Palestrina-stílus konsonáns és diszsonáns hangközeire. Azt tapasztaltuk, hogy konsonancia bármi-  
kor megszólalhat, diszsonáncia pedig csak bizonyos körülmények között. Próbáljuk részletezni idézetünk diszsonáns hangközének körülményeit!

## 19. kottaábra



A szekund diszsonanciát két hang alkotja, a felső szólam „d” és az alsó szólam „c” hangja. Ezek közül a „c” már előzőleg is szólt, a „d”-re pedig a dallam lépés-  
szerűen ereszkedik lefelé. A diszsonáns hangzás úgy szűnik meg, hogy az a hang, amely már a diszsonancia előtt is szólt, lépészerűen lefelé halad, a diszsonanciát előidéző újabb hang pedig továbbra is hangzik. Mindazt, ami a diszsonancia előtt szól és a diszsonanciával összefüggésbe hozható, *előkészítés*-nek nevezhetjük. Példánkban ezek a terc hangköz, a terc mélyebbik hangjának átkötése a diszsonanciába, a terc ma-  
gasabb hangjának szekundmozgása lefelé. Mindazt, ami a diszsonancia után hangzik és a diszsonáns hangzás megszűntét okozza, *feloldás*nak nevezhetjük. Idézetünkben ez is terc hangköz, amelynek magasabb hangját a diszsonanciából átkötöttük, a mé-  
lyebbik hangot pedig szekundlépéssel értük el. Időtartam szempontjából a diszso-  
nancia előkészítése, a diszsonáns hangzás és a diszsonancia feloldása azonos hosz-  
zúságot mutatnak.

Hallgatóink figyelmét felhívhatjuk még arra is, hogy a diszsonancia feloldása után a záróhangzás következik, tehát e diszsonancia tulajdonképpen zárófordulat, a kádencia szerves része. Végignézhetünk jónéhány szemelvényt, mindegyikben ugyanezt, vagy bizonyos módosítással ehhez hasonlókat tapasztalhatunk.

Szemelvényünk dallami és együtthangzási elemzése után figyeljük meg a szóla-  
mok mozgásának egymáshoz való viszonyát! Zenei példától függetlenül megkérdez-  
hetjük hallgatóinkat: hányféleképpen tudják elképzelni két szólam egymáshoz viszonyított mozgását? A helyes válaszokat a következőkben foglaljuk össze:

1. a két szólam egy irányban mozog;
2. a két szólam ellentétes irányban halad;

3. csak az egyik szólam mozog, a másik áll. Mindhárom mozgásfajta osztályozása tovább finomítható, de e részletezésre majd a gyakorlati zene adjon példát. Szemelvényünk két szólamának egyirányú mozgásai:

### 21. kottaábra

Ezek, véletlenül, az egyirányú mozgás egyfajta típusát mutatják be, a párhuzamos mozgást. E néhány esetből a Palestrina-stílusra általánosíthatunk is: a párhuzamos mozgás csak terc és szekst hangközökből állhat. Közölhetjük mindjárt hallgatóinkkal, hogy a többszólamúság korai műveiben szinte egyeduralkodó kvart- és kvint-párhuzamok a XVI. században épp a tiltott szólammozgások közé tartoztak. Ehhez hozzátelhetjük, hogy a kvartpárhuzamok csak a kétszólamú szerkesztésben tiltottak.

Írjuk ki és vizsgáljuk meg idézetünk szólamainak ellenmozgásos részleteit!

### 22. kottaábra

A két szólam ellenmozgásában kétféle eset lehetséges:

1. a két szólam dallama közeledik egymáshoz, tehát nagyobb intervallum után kisebb következik;

2. az előző ellentéte, a két szólam távolodása, amikor a kisebb hangköz után a nagyobbik jön. Szemelvényünkre mindkettőből akad példa. A szereplő hangközök: tiszta kvint, terc és prím. Az ellenmozgás minden szólamban szekundlépéssel történik.

Írjuk ki idézetünkből azokat a részeket, amelyekben az egyik szólam tartott hangjával szemben a másik szólam mozog!

### 23. kottaábra

Két szólam mozgásának ezt a formáját oldalmozgásnak nevezzük. Az oldalmozgás is kétféle lehet, közeledő, ill. távolodó, mindkettőre van példánk. Szemelvényünk elején és végén az oldalmozgások egymásba kapcsolódnak. Az összes dallamugrás oldalmozgásban található, ezek tiszta kvint és terc hangközöket, ill. terc és prím

hangközöket hoznak létre. A szekundlépéses oldalmozgások többnyire tiszta kvint és székszt intervallumokat alkotnak. A kádenciális szekund disszonanciát két oldalmozgás veszi körül, az előkészítő terc hangközről a disszonanciára, valamint a disszonáns szekundról a feloldó tercre, a dallamlépések oldalmozgásban történnek.

Keressük meg idézetünkben azokat a részleteket, amelyeket az ellenpont tan-könyvek tárgyalnak. Egyidejű mozgások a 21. és 22. kottapéldák párhuzamos, ill. ellenmozgásai. Felező mozgások a 23. kottaábra közbülső példái. Harmadoló, ne-gyedelő, hatodoló mozgások idézetünkben nem találhatóak. Szinkópáló mozgások a 23. kottaábra első és utolsó példája, tehát azok, amelyekben ütemvonalon átkötött hangok vannak.

Az első Palestrina-szemelvény elemzéséből szerzett elméleti ismereteket még jó-néhány idézet részletes vizsgálatával kell megerősíteni, kiegészíteni és bővíteni. Az újabb elemzések bizonyos részleteit otthoni feladatként is kijelölhetjük, s csak azokat tárgyaljuk az órákon, amelyek valami új ismeretet adnak, vagy amelyekben a már ismert jelenségek kivételes, különleges formában jelentkeznek. Az ismeretek elmélyítését célzó gyakorlatok egy részét az elemzett szemelvényekből vezethetjük le. Pl. Palestrina idézetünk zárófordulata mintájára írjanak hallgatóink szekund disszo-nanciás kádenciafordulatokat más hangokról is!

#### 24. kottaábra

A 24/a. példa hangzásban pontosan megegyezik idézetünk kádenciájával, elkép-zelhető tehát egy lid hangnemű kétszólamú darab zárófordulatának. A 24/b. példának már csak a felső szólama hangzik úgy, mint szemelvényünk vége, az alsó szólam utolsó előtti hangja nagy szekunddal mélyebb, mint a finális, a hangnem alaphangja. A záró-jelbe tett kereszt ezt a különbséget érzékelteti. A 24/c. és 24/d. példákban az alsó szólam a 24/b-vel egyező, a felső szólam mindössze a disszonáns hangközre lépő szekund nagyságában tér el. A különböző hangok a hangnem terchangjai, dórban *FÁ*, eolban *DÓ*, tehát tonalitás szempontjából jelentős hangok, ezek módosítása zárró-fordulatban a hangnem megváltoztatását jelentenék. A 24/e. és 24/f. azonos hang-zású példák. Ezekben az alsó szólam utolsó előtti hangjának módosításai a felső szólammal együtt szűkített terc intervallumot (*disz-f*, *áisz-c*) hoznának létre, már-pedig eddig semmiféle szűkített hangközt nem tapasztaltunk a Palestrina-stílus-ban. Mindkét kádenciának az eddigiektől eltérő jellegzetessége, hogy a felső szólam kis szekunddal ereszkedik a záróhangra. Egy másik egyszerű feladat a zárófordulat szólamainak cseréjét célozza:

## 25. kottaábra



A szólamcsere az együtthangzó intervallumok megfordítását jelenti. A tercek helyett szeksztek, a szekund disszonancia helyett szeptim, a záró tiszta prím helyett tiszta oktáv szól. Az így keletkezett kádencia-típus is gyakori a Palestrina-stílusban. (Felírathatjuk szólamcserével a 24. kottapélda feladatait is.)

Terjesszük ki a szólamok cseréjét a teljes záró dallamsorokra, azaz alsó kvart imitáció helyett felső kvintválaszt alkalmazzunk! (Az új felső szólam magas hangjai miatt transzponáljuk e részletet át „g” DO-ba!)

## 26. kottaábra



Az intervallum megfordítások egy helyütt jelentenek csak újat, a felső szólam 3. hangja az alatta levő hanggal tiszta kvartot alkot. Tudjuk már, hogy a tiszta kvart disszonáns hangköz. Itt rámutathatunk, hogy a tiszta kvartot mint átmenő disszonanciát alkalmazzuk, s ez viszonylagos súlytalan helyen, a Palestrina stílusban gyakori. A szólamcserével létrehozott imitáció eléneklése is ezt bizonyítja.

Megkísérelhetjük a kezdő sorok imitációjának szólamcseréjét is. Az alsó kvint válasz szólamcsere esetén felső kvart válasszá válik, ez azonban eleve nem jó, hisz disszonanciával nem kezdődhet egy mű.

## 27. kottaábra



A felső szólam második hangja hasonlóan rossz együtthangzást eredményez. A 3. ütemtől meginduló tercpárhuzamok már elfogadhatók, s az ütem végén levő átmenő kvartdisszonancia is jó. A kezdő sorok imitációjában a szólamcsere tehát nem lehetséges. Próbálkozzunk talán felső kvint válasszal!

A belépés természetesen jól hangzik. A 2. ütem elején levő szeptim disszonancia előkészítése is elfogadható, a feloldása azonban már rossz, mert a felső szólam nem lépésszerűen oldja a disszonanciát. A tercugrást azonban szekundlépéssel át lehet hidalni (természetesen mindkét szólamban), s így a disszonancia feloldása jó lesz.

## 28/a. kottapéllda



Az imitáció további része a 3. ütemben meginduló kvartpárhuzamok miatt rémesen hangzik. Némileg javíthat az együtthangzáson, ha a felső szólam pontos kvintválaszt ad, azaz a prim mozgást is utánozza:

## 28/b. kottaábra



A csillaggal jelzett bővített kvart disszonancia azonban rossz, mert ugyan átmenő jellegű, de viszonylag súlyos helyen van. Szerencsésebb tehát, ha az alsó szólam dallamát változtatjuk meg, s a prim mozgás helyébe szekund lépést írunk, s ezt imitáljuk.

## 28/c. kottaábra



Ekkor a 2. ütem végén levő bővített kvart disszonancia, a Palestrina-stílus szempontjából elfogadható, mert viszonylag súlytalan s átmenő jellegű. Ugyanígyen a 3. ütem végén levő tiszta kvart is. A két szólam együtthangzását azonban úgy javítottuk, hogy az alsó szólam dallama vált hibássá, a „h” felső váltóhang miatt. Ha a „h” helyett a Palestrina-melódiákban szokásos „b” módosított hangot énekeljük, akkor viszont a két szólamban egymás közelébe kerülő „h” és „b” zavarják a jó hangzást.

## 28/d. kottaábra



Hogyan lehet ezt elkerülni? Egyszerűen úgy, hogy a felső szólamban is „b” kerüljön. Igen ám, de az a „b”, az alsó szólam „é” hangjával szűkített kvintet szólaltat meg, tehát az „é”-t is „esz”-re kell módosítani.

## 28/e. kottaábra



A módosított hangok természetesen megváltoztatták az imitáció hangnemét. Az alsó szólamot most már *RE*, a felső szólamot *LA* kezdőhanggal kell szolmizálnunk. Ebben az esetben egy *b* előjegyzést kell kiírunk, s az alsó szólam „esz” hangját *TÁ*-nak, a felső szólam „é” hangjait *TI*-nek szolmizáljuk. A 28/e. példa hangkészlete



tehát nyolcfokú, a diatónia *TÁ*-val bővül. Ez a hangkészlet a Palestrina-stílusban általános.

Hallgatóink Palestrina-imitációinak szólamcserés kísérletezései közben szinte játékosan szereznek kontrapunktikai, stíluskritikai jártasságot. Amikor a 26. kottapéldában a szólamcsere azonnal helyes megoldáshoz vezetett, tulajdonképpen a kettős ellenponttal ismerkedtek meg, s csodálták Palestrina kétszólamú leleményét: bármelyik szólam, bármelyik dallamot énekelheti. A 27. és 28. kottapéldák buktatói pedig azt mutatták, hogy Palestrina az adott dallamnak megtalálta szinte egyetlen imitációs lehetőségét.

Hasznos és játékos feladat az imitációk transzformálása is, tehát annak a megvizsgálása, hogy az adott zenei anyag más hangnemben is kielégítő hangzást ad-e. (E művelet nem tévesztendő össze a transzponálással, hisz' tudjuk, hogy abban a zenei szerkezet megmarad, csupán a hangmagasságok változnak.) A transzformálást kétféleképpen végezhetjük:

### 29. kottaábra



1. a két szólamot feljebb vagy lejjebb helyezzük anélkül, hogy az előjegyzést megváltoztatónk; pl. szemelvényünket *c*-jón hangnemből *d*-dórba, *é*-frigbe, *f*-lidbe, *g*-mixolidbe vagy *a*-eolba írhatjuk át;

2. a két szólamot az eredeti hangon kezdjük, de az előjegyzést mindig megváltoztatjuk; pl. az előjegyzésnélküli *c*-jón hangnemből 1 kereszt előjegyzéssel *c*-lid: 1 b-vel *c*-mixolid, 2 b-vel *c*-dór, 3 b-vel *c*-eol és 4 b-vel *c*-frig keletkezik.

Mivel szemelvényünk két imitációból áll, alkalmazzuk mindkét transzformálási módot!

A jón hangnemhez felépítésben, szerkezetben legközelebb a lid hangnem áll. Kezdjük tehát az első imitáció transzformálását egy tiszta kvarttal magasabban!

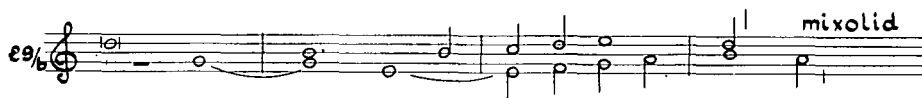
### 29/a. kottaábra



Az egyetlen szerkezeti változást a 3. ütemben a felső szólam első hangja okozza, azonban ez sem melodikusan, sem együtthangzásban nem kifogásolható.

A mixolid transzformáció alsó szólamának dallamában a stílusban nem szokásos *T1* felső váltóhangot találjuk.

### 29/b. kottaábra



Ugyanezt tapasztaltuk a 28/c. kottapéldában is.

A szemelvény dór változata már együtthangzásban is, melódiában is hibás.

29/c. kottaábra



A 2. ütem második felében szűkített kvintre ugrik az alsó szólam, a felső szólamban a már kifogásolt *TI* felső váltóhangot halljuk. Mindkét hiba *b* módosítással kijavítható, ez azonban már *eol* hangnemet jelent.

29/d. kottaábra



Az *eol* transzformációban csak az alsó szólam *TI* végződése furcsa. A dallam előzőleg *ui*. *FA*-tól haladt felfelé lépcsőzetesen, s bár a *DÓ*-t elérte, de visszafordult *TI*-re és ott is maradt abba, a „diabolus musicae” közelsége nagyon érezhető.

A *frig* változatban is ott settenkedik a „zene ördöge”, mert bár a két szólam dallama külön-külön, s az együttes hangzás is kielégítő, a felső szólam záróhangja *TI*, az alsó szólamé *FA*.

29/e. kottaábra



Igaz viszont, hogy ez a tritonus kicsengés az újabb imitáció kapcsolódásával veszít erejéből. Idézetünk második imitációjának *lid* változatában tovább kísért a bővített kvart.

30/a. kottaábra



Az első két ütem minden szempontból kifogástalan. A felső szólam lépcsőzetesen ereszkedő dallama azonban a Palestrina-stílus szellemében *TI-LÁ-SZÓ-FÁ* nagyszekundmenettel nem zárható le. Ilyenkor a *TI*-t módosítják, vagyis a *lid* dallamosság helyébe jön dallamosság kerül. Az alsó szólamban a *MI* alsó váltóhang valamelyest enyhít a tritonus hangzáson.

A mixolid változat is jó.

30/b. kottaábra



A zárlatban alkalmazott *diézis*-ről hallgatóink a transzformációk gyakorlásakor már tudnak.

A dór változat felső szólamának dallamában rosszul hangzó *TI* felső váltóhang van.

30/c. kottaábra



Módosítással ez javítható, ezért már a következő eol transzformáció kifogástalan.

30/d. kottaábra



A frig változatban az imitáció kezdete hibás, az alsó szólam bővített kvart választ ad.

30/e. kottaábra



Az alsó szólam dallamában még *TI* felső váltóhang is van, amely még módosítással sem javítható a másik szólam miatt, ott ugyanis a *TA* okozna melodikus hibát.

Az elméleti ismeretek elmélyítésének, tudatosításának másik játékos módja, amikor a hallgatónak az imitáció egyik szólamából kell a másikat megszerkesztenie. Eleinte megmondjuk, hogy milyen imitációról van szó, s a hiányzó szólam ritmusát is megadjuk.

31. kottaábra



Az alsó szólam kvinttel mélyebben, a megadott helyen lép be. E példában az utánzás elég sokáig pontos, hallgatónk azonban ezt előre nem tudhatják. Az ő feladatuk az állandó ellenőrzés: lehetséges-e még az éppen következő hang az együtt-  
hangzás és a szólamvezetés szempontjából.

31/a. kottaábra

Az alsó szólam 2. és 4. hangja átmenő disszonancia, akárcsak a 3. ütemben a felső szólam „c”-je. A 4. és 6. ütem elején szabályszerűen előkészített és feloldott szeptim disszonancia szól. Az 5. ütemben csak egy átmenő disszonancia van, a felső szólam „d” hangja. A felső szólam utánzása melodikailag végig lehetséges, csupán az utolsó két hang ritmikáját kell megváltoztatni. Ez azonban már nem okozhat nehézséget hallgatónknak, mert a különböző kétszólamú kádenciatípusokat alaposan ismerniök kell. Ezért nem akadhatnak fenn a 6. ütem első disszonanciájának elélezgetett feloldásán sem.

Egy fokkal nehezebb az ilyen feladat, ha csak az utánzó szólamot adjuk meg.

32. kottaábra

A felső szólam kvint választ adott, a csillaggal jelzett hang mindkét szólamban alsó váltóhangos disszonancia. Ennyi tájékoztatást kapnak hallgatónk. Az alsó szólam dallama egy negyeddel előbb jár, mint a felső. A kezdőhang megállapítása után hangról hangra ellenőrizzük, lehet-e kvinttel mélyebben leírni a felső szólam dallamát.

32/a. kottaábra

A két szólam 4. hangja hosszúságban különbözik, innen kezdve a két szólam dallamának eltolódása két negyedre növekszik. A 2. és 3. ütemben megjelennek az alsó váltóhangos disszonanciák, az egyik szeptim, a másik szekund hangközt szólaltat meg. A pontos másolás a 4. ütemig tarthat, ez azonban már a frig kádencia része, s hallgatóink előtt ismert formula.

Bemutatott példáinknál természetesen nehezebbek, fogósabbak is akadnak. A feladatok megoldásának első része az imitáció kidolgozása, ameddig csak a pontos utánzás a két szólam együtthangzása megengedi. Az utánzás ott válik problematikusá, ha valamilyen ok miatt nem pontos, mint pl. a részletesen elemzett Palestrina szemelvényünkben. Viszont ezek a legtanulságosabbak is, mert egyfelől észre kell vennünk a pontos imitáció okozta hibát, másfelől gondolkoznunk kell azon, hogyan változtassuk meg a válaszoló dallamot.

A következő kis imitációban például a pontos utánzás a 3. ütemtől hibás hangzásokhoz vezet.

### 33. kottaábra

Az első intervallum szűkített kvint, utána kvartpárhuzamok következnek. Ha az alsó szólamban módosítást alkalmaznánk (*é* helyett *esz*), akkor ugyan tiszta kvint. keletkeznék, de a kvartok továbbra is megmaradnának, (nem beszélve arról, hogy a Palestrina-stílus hangkészletét is átlépnénk). A helyes megoldás a kvartimitációra való áttérés, ekkor a 3. ütem elején helyesen előkészített és feloldott tiszta kvart disszonancia szól, s utána párhuzamos tercek sorakoznak.

### 33/a. kottaábra

E kottaábra fölé már oda lehet írni Palestrina nevét. Ha a feladat megoldása során az imitálás nem folytatható, ajánlatos a kádenciát elkészíteni, hisz' az néhány alaptípusra visszavezethető. Ezután próbálkozzunk a két, biztosan jó részlet egybekapcsolásaival. Sokszor előfordul, hogy erre több jó lehetőség is van, lehetséges azonban, hogy hallgatóink itt csúnya hibákat vétenek. Ezt nem szabad szigorúan megítélnünk, hisz' önálló szerkesztésre még nem lehetnek képesek. Annál nagyobb az örömük, ha rátalálnak az igazira.

Új gondot jelent e feladatrendszerben, ha csupán a kezdőhangot adjuk meg, s a másik szólam ritmusát is meg kell fejteni.

### 34. kottaábra



Az alsó szólam hét hangban pontosan követhető, a felső szólam 7. hangja nem lehet „d”, előkészítetlen szeptim disszonancia miatt. Az egyetlen jó folytatás a „c”, amely átköthető, s utána már csak valamelyik kádencia formula következik. Palestrina a legegyszerűbbet választotta.

### 34/a. kottaábra

Ez a fajta feladat is nehezebb, ha az utánzó szólamot adjuk meg.

Végül olyan gyakorlatokat is végeznek hallgatóink, amelyekben a hiányzó szólamot teljesen önállóan kell megszerkeszteniök. Eleinte ezek is igen könnyűek.

### 35. kottaábra

Az első (s talán egyetlen) probléma: hol lép be az alsó szólam? A kezdő „f” brevis elég sok helyen megszólalhat, az utána következő „g” semibrevis lesz tehát az irányadó. Keresni kell a felső szólam hangjai közt olyat, amely ezzel a „g”-vel konzonáns hangközt ad. A 2. ütem kezdetén levő felső „d” ilyen ugyan, de ezt csak kvintpárhuzammal érhetjük el, s az imitációra se marad hely. A 3. ütem negyed figurációja alatt sem állhat „g”, mert az „f” szeptimhang ugrással „oldódik”. A 4. ütem elejére elhelyezhető, mert az „e”-vel is, „d”-vel is konzonáns hangközt alkot. Az alsó szólam kezdő „f” hangja ekkor a 3. ütem elejére kerül, felette majd minden hang konzonáns, az „e” átmenő disszonancia. Az utánzás a továbbiakban is pontos lehet, az 5. ütemben a negyedértékű „a” átmenő disszonancia, a 6. ütem végén pedig már a kádenciális disszonancia előkészítése hangzik, amely után a zárlat felírása rutinmunka.

## 35/a. kottaábra

Ha az imitáció utánzó szólamát adjuk meg, akkor a feladat itt is fogósabbá válik. Sok fejtörést okozhat a következő gyakorlat megoldása (még akkor is, ha esetleg a belépés *helyét* is megadjuk).

## 36. kottaábra

Már az is kérdéses, hogy a hiányzó szólam a megadottnál magasabb-e avagy mélyebb. Próbáljunk először felső kvint- vagy kvart-választ adni! Sem „a”-val, sem „g”-vel nem tudunk sehol sem kezdeni. Ugyanez vonatkozik esetleges alsó kvint-, vagy kvart imitációra. Bármilyen egyszerű lesz majd a megfejtés, a megszokottól való eltérés a hallgatók többségét feladásra kényszeríti. Ha viszont arra hívjuk fel figyelmüket, hogy nemcsak kvint-, vagy kvart utánzás lehetséges, hamar rájöhetnek, hogy itt prim imitáció van. Ezért olyan „furcsa” a megadott dallam felépítése. A második szólam a 3. ütemben lép be, s csupán öt hangban utánozza az elsőt. Az „f”-től felfelé már nem folytathatja az imitálást, mert a felső szólammal prímpárhuzamban haladna. Ezért a záró fordulatig vagy kitarthatjuk az „f”-t, (mint ahogy Palestrina művében van):

## 36/a. kottaábra

vagy lefelé kanyaríthatjuk a dallamot, például:

## 36/b. kottaábra

Ebben az esetben az alsó szólamban talán túl sok „d” lesz.

Az eddig ismertetett és hasonló feladatok megoldása révén hallgatóink bizonyos jártasságot szereznek a Palestrina stílus dallam- és összhangvilágában. Ezek alapján képesek a XVI. sz. zeneműveit a régibb, vagy újabb korok alkotásaitól stílusjegyek alapján megkülönböztetni. Betekintést nyernek egy klasszikus stílus zeneszerzőinek alkotóműhelyébe, s szinte famulusként utánozzák a mestereket a komponálás egy-egy részletében. A tanulás során sohasem szakadnak el a remekművektől, ismereteiket nem az oktató pedagógustól, hanem a zenetörténet legnagyobbjaitól kapják. Hallgatóinkban tudatosítani kell, hogy a zene szellemét kottából énekelve, hangszeren játszva és hallgatva kell megismerniök, nem pedig szavakból, leírásokból olvasva.

## АНАЛИЗ И ПРАКТИКА ТЕОРИИ МУЗЫКИ ИНСТИТУТСКОГО ОБУЧЕНИЯ ВО II. СЕМЕСТРЕ

*Б. Аваши*

Реформная программа институтского обучения теории музыки во II—III. семестрах предписывает обучение классической вокальной полифонии XVI. века. Эту дисциплину в консерватории ведут под названием „контрапункт”. Имеющиеся учебники (и венгерского автора Артура Хармат, и датчанина Knud Jeppesen -a) требуют большей предварительной подготовки от учащихся, чем могут иметь студенты пединституты. Упражнения по контрапункту однако, особенно вначале, требуют решения таких логических задач, к которым не нужны музыкальные навыки. Эти задачи очень далеки от живой музыки, от настоящего духа музыкальных произведений. Принимая всё это во внимание, мы начинаем институтское обучение теории музыки во II. семестре с анализа двуголосных произведений мастеров XVI. века. В ходе анализов с помощью преподавателей студенты в самостоятельной работе получают информации по мелодике, созвучанию, голосоведению и форме. Углубление и закрепление пройденного материала тоже связаны с произведениями мастеров XVI. века. Замена голосов, трансформация произведений ведут к новому музыкальному материалу. Что какие из этих хорошие и какие плохие — это определяют студенты. Исправление неправильных частей тоже студенты предлагают, они подискивают новые решения. Поучительная и забавляющая задача подготовка имитации на основе данного голоса. Из таких можно составить целый ряд.

## ANALYSE UND ÜBUNG IM II. SEMESTER DES MUSIKTHEORETISCHEN UNTERRICHTS AN DER HOCHSCHULE

*von B. Avasi*

Das Reformprogramm der Hochschule schreibt die Musiktheorie betreffend für das II. und III. Semester den Unterricht der klassischen Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts vor. Dieses Studium wird in den Konservatorien unter dem Namen Kontrapunkt unterrichtet. Die gebrauchten Lehrbücher (sowohl das von dem Ungarn Artur Harmat als auch das von dem Dänen Knud Jeppesen) erfordern mehr Vorstudium, mehr Wissen, als die Studenten der Pädagogischen Hochschulen haben können. Die Kontrapunktübungen dagegen — besonders am Anfang — verlangen nur die Lösung solcher logischen Operationen, zu deren primär musikalische Fertigkeiten nicht nötig sind. Diese Aufgaben liegen sehr weit von der lebendigen Musik, von dem wahren Geist der Musikwerke. Dies alles in Erwägung gezogen beginnen wir im zweiten Semester die Analyse der zweistimmigen Werke der Meister des 16. Jahrhunderts in den musiktheoretischen Studien zu unterrichten. Im Laufe der Analysen verschaffen sich die Studenten unter der Leitung des Hochschullehrers mit selbstständiger Arbeit Kenntnisse über Melodik, Konsonanz, Stimmenführung und Form. Die Vertiefung und Einübung des Gelernten sind auch mit den Werken der Meister des 16. Jahrhunderts in Zusammenhang. Die Wechslung der Stimmen, die Transformierung der Werke führen zu immer neuem musikalischen Stoff. Welcher von diesen gut und welcher schlecht ist, das stellen die Studenten fest. Sie machen Vorschläge zur Verbesserung der fehlerhaften Teile, suchen neue Lösungen. Es ist eine aufschlussreiche und unterhaltende Aufgabe, auf Grund einer gegebenen Partie eine Imitation zu verfertigen. Aus solchen kann man ganze Reihen zusammenstellen.