

A TONÁLIS VÁLASZ KIALAKULÁSA AZ EURÓPAI TÖBBSZÓLAMÚ MŰZENÉBEN

Avasi Béla

KODÁLY a cseremisiz népdalok kvintváltó szerkezetét vizsgálva olyan jelenségre bukkant, mely őt a nyugat-európai fuga zenében meghonosodott technikára, a tonális válaszra emlékeztette. „A fuga tonális feleletének eredetét az egyházi hangnemekben szokás keresni” — állapítja meg, s hozzáfűzi, hogy „a dallamszövésnek” ez az „új, a változatlan ismétlésnél magasabbrendű elve... aránylag új jelenség az európai zenében.” [1.]

A gregorián dallamok modális rendjét a középkori zeneelmélet egy X. századból való, több író munkájaként létrejött mű, az „*Alio musica*” szerint fogadta el. [2.] E traktátus nyolcféle modust ismertet: dór-hypodór, fríg-hypogfríg, líd-hypolid, mixolid-hypomixolid. A modus-párok közös finálisa a *d-é-f-g* tetrachord egy-egy hangja. A XVI. században GLAREANUS svájci teoretikus a nyolc modushoz négy újabbat csatolt: eol-hypoeol, ion-hypoion. [3.] Néhány évtizeddel később a velencei ZARLINO a hat moduspárt a *c-d-é-f-g-a* hexachord hangjai szerint rendezte. [4.]

Egy-egy modus, hangkészlete oktáv hangterjedelmű sort alkot. Ha a finális 1, akkor az ún. autentikus sorok ambitusa 1—8, a plagálisoké V—5. (A számjelzéseket a népzene tudományban meghonosodott módon értelmezzük.) A modus-pároknak nemcsak záróhangjuk, hanem a finális fölött lévő pentachord hangkészletük is közös. Ez a pentachord mind az autentikus, mind pedig a plagális modusok hangsorát két, aszimmetrikus részre bontja, melyek hangterjedelme 1—5, 5—8, ill. V—1, 1—5 képletekkel jelölhetők. A modus-párok 5—8, ill. V—1 tetrachordjai természetesen azonos szerkezetűek.

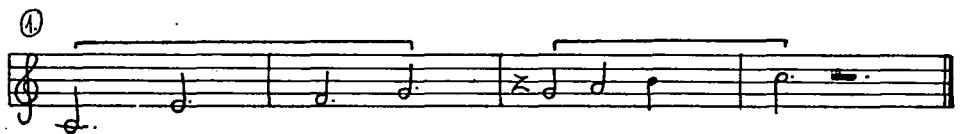
Az egyházi hangnemek pentachord-tetrachord szerkezetétől a tonális válaszig többféle út lehetséges. A pentachord hangkészletéből épülő kvint hangterjedelmű dallamokat természetesen sem a felső, sem pedig az alsó tetrachord hangjai pontosan nem utánozhatják. Az imitáló szólam ilyenkor eltorzul, azaz valamelyik hangköze szekundnyival kisebb lesz, mint a propostáé. A felső kvint imitációban a kérdés 1. fokú hangjára az 5. fok, az 5. fokra a 8. fok, vagyis a finális oktávja felel. Az alsó kvart imitációban 1.-re V., 5.-re pedig 1. a válasz.

A tetrachord hangkészlet dallamfordulataira a pentachord hangjaiból kétféle utánzásra is futja. Az autentikus modusok 5—8 tetrachordjára felelhetnek az 1—4 tetrachord hangjai, ekkor a dór, fríg és ion modusokban hangközről hangközre pontos válasz keletkezik, a többi modusban a kis és nagy szekundok viszonya eltérő lesz. A válasz hangterjedelme azonban igazodhat a pentachord kvint hangterjedelméhez is, s ekkor az utánzó szólam valamelyik hangköze szekundnyival nagyobb lesz, mint az utánzott dallam.

A válaszok tonális eltéréseinek oka tehát, hogy a szólamok hangterjedelme igazodik a modus-párok pentachord-tetrachord felépítésének kvint-kvart hangterjedelméhez. Sokszor azonban egy másfajta ok is rejlik a „nem pontos” válaszban. A diatónia szerkezetéből következik, hogy bizonyos modulusok pentachordjában lévő *h* hangjára a felső kvint imitációban a szűk kvinttel magasabb *f* hang, az alsó kvart imitációban a bő kvarttal mélyebb *f* hang felelne, és viszont. Hogy a tiszta kvint, ill. tiszta kvart utánzás végig megmaradjon, azért sok esetben e hangoknál megváltozik az imitáció jellege, azaz a kvint válasz átcsap kvart válaszba, vagy éppen megfordítva. Gyakori pl. az eol modulusban, hogy az *a-c-h* motívumot *é-f-é* motívum utánozza, ion modulusban a *g-é-f* motívumot a *c'-h-c'* motívum. E példákban a *h* hangokra az *é* hang, az *f* hangokra a *c* hang felel, vagyis a válasz mindig tiszta kvint, vagy tiszta kvart távolságból szól.

A középkori zeneelmélet autentikus és plagális modulusai a gregorián dallamok felépítését tükrözik. A közös pentachord és a felső, ill. alsó tetrachord hangkészletek szembeállítását nem egy gregorián ének szerkezetében fellelhetjük. Ha az egymást követő frázisokban a tonális motívumok tudatos kapcsolata még nem is tapasztalható, az autentikus-plagális modus-párok „tonális” hatása néhány gregorián dallam „válasz”-fordulatában már ott rejlik. Bár a gregorián dallamok vizsgálata szorosabb értelemben nem tartozik célkitűzésünkhöz, érintőleg mégis foglalkoznunk kell velük, mert a többszólamú műzene első mesterei egy-egy gregorián éneket, mint „cantus-firmus”-t használták fel műveikben. Az eredeti alakot azonban többé-kevésbé átalakították, ritmusát megkötötték, dallamát variálták, szerkezetét megbontották.

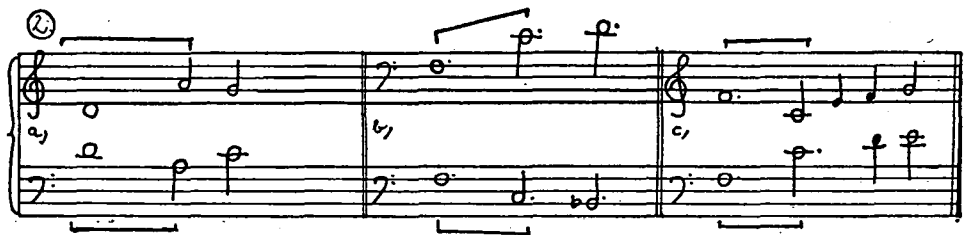
Első példánk DUFAY (1400—1474) „Alma redemptoris” c. himnuszának kezdetét mutatja be.



1. kotta

Az első motívum a ion modus pentachordjának kvint hangterjedelméhez, a második a felső tetrachord kvart hangterjedelméhez igazodik: 1—3...5-re 5—6...8 felel.

A többszólamú műzenében a tonális válasz legelső nyomait DUNSTABLE (1380 k. —1453) műveiből „elemezhetjük ki”. A tiszta hangközök összecsendülését kedvelő szólamaiban gyakoriak az oktávot kettébontó ellentétes irányú kvint, ill. kvart ugrások.



2. kotta

A kvart, ill. kvint hangközök felbontásai, akár egyirányú, akár ellentétes mozgásban már a későbbi korok „tonális válasz-motívumait” előlegezik.

③

The 3rd staff shows two musical phrases. The first phrase consists of a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a bracket above and below. The second phrase consists of a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4, also with a bracket above and below. The notes are placed on a treble clef staff. Below the staff, there are two small circles, one under the first phrase and one under the second, with arrows pointing to the notes.

3. kotta

DUNSTABLE szólamaiban a „tonális” motívumok egyidejűleg, s nem imitációban vannak jelen. DUFAY műveiben a „tonális” fordulatok már több-kevesebb ritmikail eltolódással társulnak.

④

The 4th staff shows two musical phrases. The first phrase consists of a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a bracket above and below. The second phrase consists of a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4, also with a bracket above and below. The notes are placed on a treble clef staff. Below the staff, there are two small circles, one under the first phrase and one under the second, with arrows pointing to the notes.

4. kotta

Az ilyen és az ezekhez hasonló imitációs jelenségek csak a szólamok együtt-hangzásának erőszakos megbontásával mutathatók ki, a zene folyamatában azonban véletlennek tűnnek. DUFAY műveit át- és átszövik a kvint- és kvart-imitációk, határozottan elkülönülő, önállóan ható tonális motívumok nem találhatók bennük. (A DUFAY-összkiadás köteteit ebből a szempontból kétszer is végignéztem.)

Az első tonális válasz valószínűleg OKEGHEM (1420 k.—1495) nevéhez fűződik. A mester egyik miséjét úgy alkotta meg, hogy a kulcs-kombináció megváltoztatásával bármely modusban énekelhető legyen. A négyszólamú „Missa cuiusvis toni” egyaránt jól szól dór, fríg, líd vagy mixolíd modusban. A mise második Kyrie részében az alt, a tenor és a basszus szólamok egymást követő belépései a következő ugrásokkal kezdődnek:

⑤

The 5th staff shows two musical phrases. The first phrase consists of a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a bracket above and below. The second phrase consists of a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4, also with a bracket above and below. The notes are placed on a treble clef staff. Below the staff, there are two small circles, one under the first phrase and one under the second, with arrows pointing to the notes.

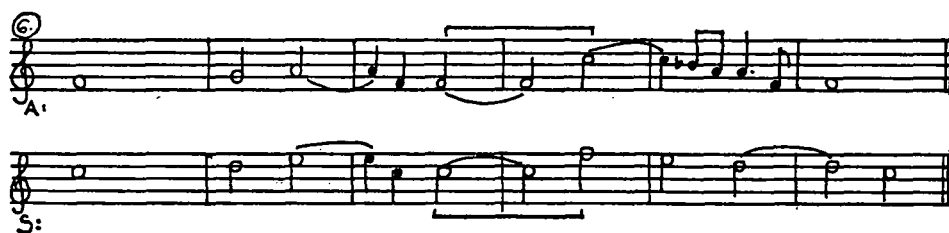
5. kotta

Idézetünkben a mise dór változatát közöljük. A szoprán az alttal egy időben indul, kvinttel magasabb hangról. Az alt 5—1 kvint ugrását a tenor 1—V kvart ugrással utánozza. A tenor belépését a dór modus kadenciális fordulatai előzik meg. A következő dór kadenciába már a basszus szólam is bekapcsolódik V—I kvint ugrással. A tételt mégsem a dór, hanem az eol modus kadenciája zárja. A modusról modusra való vándorlás nemcsak a XV. század, hanem még PALESTRINA korának zenéjére is jellemző.

A Kyrie II. tonális válaszában az imitáció csak a kezdő ugrásokra vonatkozik, a szólamok a második hangtól kezdve szabadon variálva folytatják útjukat. A kvint-, ill. kvart-ugrások csak a szólamok egységét jelzik, bizonyítva, hogy a dallamok egy-többől fakadnak. Úgy tűnik, hogy a kezdet kezdetén a tonális válasz motívumai a dallamok variálásának termékei.

Hogy az európai többszólamú műzene első tonális válasza valóban e Kyrie tételben található, azt talán sohasem lehet pontosan megtudni. OKEGHEM elsőségét leginkább tanítványainak, vagy a századvég más muzikusainak műveiben fel-fel-tűnő tonális válaszok tehetik kétségesse. Különösen JOSQUIN DES PREZ (1450 k.—1521) sz., aki már több hangra kiterjedő imitációkban, változatosan és tudatosan alkalmazta a tonális válasz motívumait. A zenetörténeti kutatások azonban még nem tárták fel sem OKEGHEM, sem pedig JOSQUIN alkotásainak pontos időbeli sorrendjét. Lehetséges, hogy egyik-másik JOSQUIN-imitáció tonális válasza korábbi, mint OKEGHEM KYRIE-tétele. Mégis úgy gondolom, hogy a tonális válasz megsejtése OKEGHEM nevéhez fűzhető, a válasz zenei jelentőségének felismerése pedig JOSQUIN érdeme.

Az első tonális válaszként kiemelt Kyrie kvint-, ill. kvart ugrásaival ellentétben a korai tonális válaszok többségében a kvint-, ill. kvart ugrások felfelé törnek. Gyakori jelenség, hogy a kvint ugrásra az egyik szólam reálisan, kvint ugrással felel, s egy másik tonálisan, kvart ugrással. Egy-egy kvint-imitáció modusát a szólamok kezdő hangja szerint határozzuk meg. Ha tehát a kezdő hangok kvintet alkotnak, akkor a mélyebb hang adja meg a modus alaphangját, ha kvartot, akkor a magasabb hang. Előfordul, hogy a szólamok kvint-kvart hangköz eltérései nem az imitáció kezdő modusát, hanem új modust jeleznek. Az imitációt követő kadencia ilyenkor visszatérhet a kezdő modushoz, de megmaradhat az új modusban, sőt érinthet egy harmadik modust is. A tonális egységre törekvő imitációk többségét a ion modus példái közt találjuk.



6. kotta

Idézetünk JOSQUIN „Ave verum” c. motettájának alt szólamát, ill. az imitáló szoprán szólamot mutatja be. A kezdő szólam a ion modus pentachordjának hangkészletéből, az utánzó szólam a modus felső tetrachordjának hangjaiból építkezik. A szólamok eltérő kvint-, ill. kvart-ugrásait trichord motívum előzi meg. Ilyen trichord motívummal, ill. ritmikus változataival gyakran találkozhatunk majd BACH

fűgáiban is. A motetta „Vere passum immolatum” kezdetű versszakában a két szólamhoz egy harmadik, mélyebb szólam is társul, mely bejárja az autentikus ion modus teljes, oktávnyi hangterjedelmét. GLAREANUS „Dodekachordon” c. művében mind a két-, mind pedig a háromszólamú változatot is közli, kiemelve a szólamok világos frázisait, gazdaságos szerkezetét. Nem említi azonban a dallamok kvint-kvart ugrásainak eltéréseit. (JOSQUIN a „Dodekachordon”-ban JODOCUS PRATENSIS néven szerepel.)



7. kotta

Idézetünk JOSQUIN: „Missa Pange lingua” Kyrie II. tételéből való: a tenor és basszus szólam imitációja. A tétel a női szólamok hasonló imitációjával kezdődik, melynek ion modusú kadenciális fordulatába kapcsolódnak a tenor, majd a basszus kezdő hangjai. Az 5—8 kvart ugrást mindkét imitációban az 1—5 kvint ugrás utánozza. Idézetünkben a tenor *fisz* hangja a mixolíd modust jelzi, de az utolsó motívum — a gregórián cantus firmushoz hasonlóan — a fríg modus finális hangján fejeződik be. A mise Glória tételében, a „Domine Deus, rex coelstis” szöveggel énekelt kvint-imitációban, ugyancsak előfordul az 5—8 kvart ugrás, 1—5 kvint ugrás dallam-eltérés.



8. kotta

Idézetünk JOSQUIN „In nomino confido” kezdetű motettájának kezdő részlete. A basszus, ill. tenor szólamok a ion modus 1—V kvart, ill. 5—1 kvint ugrását kisebb hangközökre bontják, s így a két dallam eltérésében 1— $\sharp VII$ kis szekundra

5—3 kis terc felel. A felső szólamok reális válaszát modális eltérés tarkítja: a *h* hangot a *b* kvarttal mélyebb *f* hang utánozza, innen ered a 8—#7—5 (kis szekund + nagy terc) 5—4—2 (nagy szekund + kis terc) motívumok színezeti különbsége.



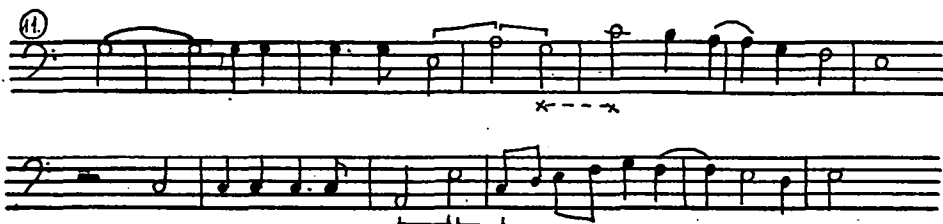
9. kotta

Idézetünk OKEGHEM „Ecce ancilla Domini” miséje „Et iterum ventrum” szövegének hangjait közli. A kezdő szólam a dór modus 1—5 kvintjét kisebb hangközökre bontja, melyre a választ az 5—8 kvart hasonló hangközei adják. Az eltérő hangközök: 1—b3 kis terc, ill. 5—6 nagy szekund. A tonális válaszhoz modális eltérés is járul: a *b* hangokat a *b* kvarttal magasabb *e* hangok utánozzák, e miatt a *b-c* nagy szekundot az *e-f* kis szekund utánozza.



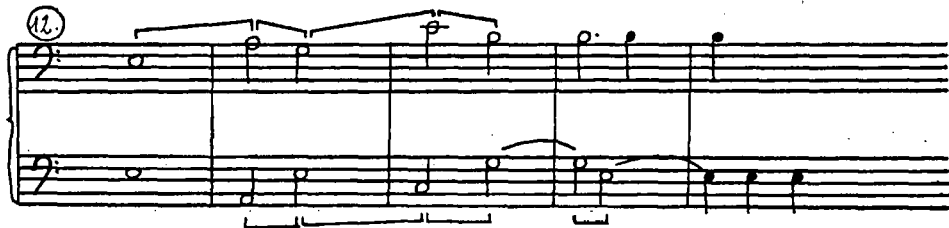
10. kotta

„So put in fear” szöveggel így kezdődik egy világi mű, mely ismeretlen angol mester szerzeménye, s a XV. század utolsó negyedéből való RITSON-gyűjteményben található. A kvint-imitáció kezdő hangjai és az első hangköz-eltérések az eol modust jelzik. A szólamok 3—4. hangjaiban azonban a dór modus V—1 kvart ugrását az 1—5 kvint ugrás utánozza. A mű dór kadenciával zárul.



11. kotta

Idézetünk JOSQUIN „Beati quorum” kezdetű motettájából az „et injustitiam” szövegre épült imitáció szólamait mutatja be. A szólamok kezdő hangjai a ion modust ígérik, a kvart-kvint, majd a szekund-terc eltérés az eol modulusra jellemző. A proposta ezt követő 5—8 kvart ugrását ismét ion modulusban értelmezhetjük, melyre a riposta az 1—5 kvint hangköz szekundlépéseivel válaszol. Az imitáció a fríg modulus kadenciájával zárul.



12. kotta

JOSQUIN „Beati quorum remissae” c. motettájának kezdete, a két szólam azonos hangról indul, s ellentétes irányú kvart, ill. kvint ugrás után tiszta oktávot ér el. Az izoritmikus, szillabikus éneklés csak a „remissae” szónál csap át utánzásba. Ha azonban a dallamokat a szövegtől függetlenül vizsgáljuk, rejtett imitációt fedezhetünk fel. A felső szólam a proposta, s az alsó szólam, második hangjától kezdve: riposta. Az alsó kvint-imitációban a tonális válasz motívumai sorozatban követik egymást. Az eol modulus 5—8 kvart ugrására 1—5 kvint ugrás felel, a 8—7 szekundot 5—b3 terc utánozza, majd ion modulusban szintén 5—8 kvart, 1—5 kvint, ill. 8—#7 szekund, 5—3 terc eltéréseket észlelünk.

JOSQUIN kortársai közül OBRECHT (1450 k.—1505), COMPÈRE (1450 k.—1518), MOUTON (1458 k.—1522), LA RUE (1460 k.—1518), PIETON (XV. sz. vége) műveiben bukkantam rá még tonális válaszfordulatokra, igaz, meglehetősen kevésre. A következő nemzedék mesterei közül a Velencében letelepedett WILLAERT (1480 ?, 1490?—1562) kvint-imitációban azonban már nagy számmal, és sokféle változatban találhatunk tonális válaszokat. Annál meglepőbb, hogy a XVI. sz. legkiválóbb zene-teoretikusa, a velencei ZARLINO (1517—1590), aki WILLAERT tanítványa is volt, s aki korszakalkotó műveiben az imitációk rendszerezésére két fejezetet is szán, a tonális választ adó imitációkra nem figyel fel.

Tonális válaszra utaló jelenségre elsőként a szintén WILLAERT-tanítvány, VICENTINO (1511—1572) írásaiból következtethetünk. [5.] VICENTINO felismerte, hogy a tökéletes intervallumokban belépő imitációk közül a prím- és az oktáv-utánzás sokkal kevesebb változatosságot, kombinációs lehetőséget kínál, mint a kvart- és a kvint-imitációk. Sőt még a kvart-, ill. a kvint-imitációkat is egymással váltakozva ajánlja. Szerinte, ha a soprán és az alt szólamok kvart-imitációt alkotnak, akkor a tenor és a basszus között kvint-imitáció szóljon, és viszont. Ez a „szabály” a modulusok oktáv hangterjedelmének egyenlőtlen felosztására irányította a figyelmet. A modulusok szerkezetéhez igazodó szólamok és imitációk a későbbi elméletek terminológiájában, mint a tonális válaszdadás módjai váltak ismeretessé.

A tükörmegfordítású imitációban VICENTINO azt tanácsolja, hogy a proposta kvint felugrására a riposta kvart leugrással feleljen és viszont. A kvintre-kvart, kvart-ra-kvint válasz az oktáv hangköz átfogó, összetartó erejére utal.

VICENTINO munkáját a XVI. század derekán írta meg, a tonális válasz első mestere pedig már 1521-ben elhunyt. A tonális válasz magyarázatában az elmélet alaposan lemaradt a gyakorlat mögött.

Irodalom

1. KODÁLY ZOLTÁN: Sajátságos dallamszerkezet a cseremiszi népzeneben. 1934., 1935. A „Visszatekintés” II. kötetében (a 145. laptól) Bp. 1964.
2. RAJEZCKY BENJAMIN: Mi a gregoriána? (81. laptól) Bp. 1981.
3. GLAREANUS, HENRICUS LORITUS: Dokekachordon. Basel. 1547.
4. ZARLINO, GIOSEFFO: Demonstrationi harmoniche. Venice. 1571.
5. VICENTINO, NICOLA: L'Antica Musica ridotta alla moderna prattica. Rome. 1555.

A téma feldolgozásában az eredeti kottás kiadványokon kívül főleg két könyv „mutatásai segítettek:

MÜLLER-BLATTAU, Joseph M.: Grundzüge einer Geschichte der Fuge, Kassel. 1931.

MANN, ALFRED: The Study of Fugue. New York. 1958., 1965.

DIE ENTSTEHUNG DER TONALEN ANTWORT IN DER EUROPÄISCHEN POLYPHONISCHEN KUNSTMUSIK

Béla Avasi

„Den Ursprung der tonalen Antwort der Fuge pflegt man in den kirchlichen Tonarten zu suchen” — schrieb Kodály, als er diese musikalische Erscheinung in den Melodien der Tscheremissen bemerkte. Die authentische und plagale Struktur der Modi spiegelt tatsächlich die asymmetrische „Halbierung“ der Oktave auf eine Quarte und eine Quinte. Die Quintimitation beginnt in der europäischen Kunstmusik im 15. Jahrhundert, in der Polyphonie der Niederländer allgemein zu werden. Der Verfasser dieser Studie durchstudierte die gesamten Werke von Dufay, fand aber in den Quintimitationen keine tonale Antwort. Die erste tonale Antwort-Erscheinung tauchte wahrscheinlich in „Missa cuiusvis toni“ von Okeghem, im Satz Kyrie II. auf (5. Notenbeispiel). In den Kompositionen des letzten Drittels des 15. Jahrhunderts trifft man noch selten diese Erscheinung, Josquin verwendet sie aber schon bewusst und in vielen Variationen. Aller Wahrscheinlichkeit nach verbreitet sich diese Art der Antwort unter seinem Einfluss, und wird im Praxis der Komponisten der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts schon alltäglich.

ФОРМИРОВАНИЕ ТОНАЛЬНОГО ОТВЕТА В ЕВРОПЕЙСКОЙ МНОГОГОЛОСНОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ МУЗЫКЕ

Бела Аваши

«Истоки тонального ответа фуги обычно ищут в церковных тональностях», — пишет З. Кодай, наблюдая это музыкальное явление в квинтовых мелодиях марийцев. Аутентичная и плагиальная структура модусов действительно отражает асимметричное «полуделение» октавы на квинту и кварту. Квинтовая имитация в европейской композиторской музыке начинает приобретать всеобщий характер в XV в. в многоголосности голландцев. Автор статьи дважды просмотрел все произведения Дюфая, однако, не нашел в квинтовых имитациях тонального ответа. Явление тонального ответа, по-видимому, впервые проявляется во II-ой партии Кюрье «Missa cuiusvis toni» Окегема (5-ый нотный пример). В композициях, созданных в последней трети XV в., мы еще спорадически встречаемся с этим явлением, однако Джоскин уже сознательно и в разных вариациях применяет тональный ответ. По всей вероятности, под его влиянием распространяется этот способ ответа, а в практике композиторов первой половины XVI в. он становится обычным явлением.