

**SZEMLE**

**Kései megjegyzések**  
**Bárdos Lajos *Modális harmóniák* című könyvéhez**  
(Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1961)

Első mozdulatom —természetesen— a főhajtás Bárdos tanár úr előtt, hiszen az ő koráig még senki sem foglalkozott behatóan a tárgyalt kor összhangzattanával, tehát csakis vele vitatkozhatom; a fia először is az apjával kerül szembe. E munkával ő vállalta a vita megkezdését.

A követhetőség kedvéért könyvbeli előfordulásuk sorrendjében fűzők megjegyzéseket a vitatott pontokhoz.

Már a könyv címe is arról a történetietlen szemléletről árulkodik, amely később újból és újból zavart okoz. A modalitás az európai zene történetében az egyszólamúság régmúltjában gyökeredzik. Ezzel szemben az összhangzásnak, a több szólam együtthangzásának a megszületésére elég pontosan rá tudunk mutatni az időben: ez kb. IX–X. század. Tehát így volna helyesen a mű címe: *Harmonikus modalitás*. A történeti szemlélet szerint az új zenei tünemény, az összhangzati törvények meghallása alakítja át a már meglévő modalitást.

Miért „egyoldalú” XVIII. század összhangzattana? Rögtön fölmerül a „funkció” fogalma, amely a továbbiakban is igen sokszor előfordul. Mire használatos ez a fogalom? Akkor használjuk, amikor két valami rendszeresen szoros kapcsolatba kerül egymással, pl. a szemüveg és a tokja. A többszólamúság fejlődésének fontos állomása volt, amikor egy-egy tétel zárlatakor két hangzat került egymás mellé tipikus módon. Már a XIV. században megjelent, majd a XV.-ben általánossá vált az, amit „burgund zárlatnak” nevezünk: a zárlati üres kvint előtt megszólaló mintegy-mollszext hangzat. Ekkor két hangzat szól meg egymásután úgy, hogy mindegyiknek megvan a saját szerepe, mint egy karmozdulatnak: a fönti feszültebb helyzet után a leeresztett: megnyugodott helyzet. Mondhatom: a „másik hangzat” > „záró hangzat”. Ez két szerepet jelent, két funkciót! Tehát ez már funkciós zene. A baj az volt, hogy nem határoztuk meg a funkció fogalom mibenlétét.

Burgund zárlatok, pár egyszerű példa:

a lúd zárlat



(4. o.) Palestrina énekegyüttese mindig „egynemű” volt, mert a felső szólamot is fiúk énekelték.

(5. o.) Teljesen egyetértek: a teljességre bizony nem lehet törekedni, legfeljebb egy-egy tétel alapos elemzésére!

(11. o.) A 2. ponthoz: a VII<sup>6</sup> nem hiányos V. fok, ez Riemann találmánya; elméletén túl kellene lépni. A VII<sup>6</sup>-szerű hangzat már igen gyakori a XVI. században, míg a négyeshangzatok éppen csak hogy kialakulóban vannak.

Az „autentikus” és „plagális” szavakat a zenetörténet többször félremagyarázta, nem kellene újból bevezetni őket! A bizánci istentiszteletet végző papok közül az első volt a *kyrios*, a mögötte álló a *mesos*, s a harmadik, aki a középső mögött állt, de gyakran kilépett oldalra, volt a *plagios* (oldalt lévő, haránt irányú, megbízhatatlan). A főpap csak egy hangon énekelt —*échoi kyrioi*—, tehát ez nem jelenthetett hangsort. A másik kettőnek megvolt a maga dallamjárása. Amikor a középkor derekán megszületik a nyugati gregorián elmélet, a nagy előd nyelvét kezdték használni a meghatározásaikhoz (ma is sok görög eredetű szót használunk az elméletben), ugyanakkor a nyugati liturgia, liturgikus zene meglehetősen más volt, mint a keleti, s nem is ismerték pontosan a fogalmakat. Például a nyolcas szám történetét. Keleten hatalmas ódákat készítettek azokra a szövegekre, melyeket a Bibliában szereplő személyek énekelték (pl. Magnificat). Kilenc ilyen éneket tartottak számon, de Mózes második énekét túl szomorúnak találták, ezért a hétköznapi gyakorlatban csak nyolcat használtak (vö. *oktoechos*), ezért a középkori nyugati elméletíró kénytelen volt a nyolcas számot használni, bár csak négy alaphangot ismert (szintén görögül): *prótos*, *deuteros*, *tritós*, *tetrardos*. Tehát minden alaphanghoz két hangsort kellett rendelnie. A *kyrioi* nem volt használható, tehát a *mesoi*-nak sem volt értelme. A kevésbé rendezettnek jó volt a (latin) *plagalís* elnevezés, amivel szemben volt a „rendes” hangsor, amikor csak egy hanggal szállt lejjebb a dallam a záróhangnál, az *authenticus*, a „hiteles”, „igazi”, autentikus hangsor.

A XVIII. században J. J. Fux két (!) magyarázatot is ad: a) *autentikus* az oktáv-válasz a polifóniában, s *plagalís* a kvintválasz; b) *autentikus*, ha az alap-kvint indításra a kvint-oktáv felel, míg *plagalís*, ha a kvint-oktávra az oktáv-felsőkvint felel. (Johann Joseph Fux: *Gradus ad Parnassum* II, Bécs 1725)

(12. o. /6.) Az „alterált akkord” elnevezés szintén a történetietlen szemlélet eredménye. Az akkord módosítja, alterálja a hangsort, pl. a pikárdiai terc az V. fok felemelt terce, a moll II. lépcsőjének a leszállítása — maga az akkord éppen helyreáll, szűkítettből dúrrá lesz, éppen „helyre-alterálódik!”

Ma már nem fogadható el a *bécsi klasszikus* kifejezés; Beethoven legalább annyira romantikus, mint klasszikus!

(13. o.) A „nincs természetesebb kapcsolat” kijelentést meg kellene magyarázni, amivel a lentebbi zavart is tisztázni lehetne.

A „záradék”, „zárlat”, „kadencia” fogalomról többet kellene beszélni. A kialakuló többszólamúságban természetesen elsősorban a „vízszintes” mozgásra esett a figyelem. Az együtthangzás szempontja az indulásnál és a zárásnál vált

fontossá. A XVI. század előtti elméletírók legfontosabb együtthangzási kitételei mind éppen a zenemű e két pontjára vonatkoznak. A tétel közben meglehetősen szabadon mozgó szólamok megállítást, a tétel befejezését a szabályozott együtthangzás tudja megteremteni, a kialakult zárlati függőleges kapcsolatok tudják lezárni a tételt. Ezért figyelünk elsősorban a zárlatokra az összhangzati kapcsolatok tanulmányozásakor; még a későbbi zenékben is.

Ahogy az egyszólamúságban a szekund- és kisterclépés tűnik a legfontosabb kapcsolatnak, úgy az összhangzattanban a tisztakvintes kapcsolat az elemi lépés, a tiszta kvintre levő hangzat jelenthet konzonánsan újat az induló hangzattal szemben (a konzonancia kérdését lásd alább).

A konzonáns hármásoknak a tisztakvintes kapcsolat a „legtermészetesebb”, mert vagy szekundra levő hangzatokat hallunk egymás után (ekkor nincs egy közös hang sem), vagy terece levő hangzatokat hallunk egymás után (akkor pedig több közös hang is adódik). E két eshetőség között a közép-út az, amikor csak egy közös hang szólal meg; ebben rejlik a konzonancia, a „természetesség”, ahogyan Bárdos írja. (A konzonancia fogalmát még bővebben fejtegetjük alább.)

Ebből nem következik a sorrend kérdése: Palestrinánál ugyanolyan *természetes* kapcsolat az V–I. fok-szerű kapcsolat, mint az I–V. fok-szerű. Egy fríg hangsorú vagy egy mixolíd hangsorú mise minden tétele így zárul, s nem marad senkiben sem hiányérzet. Amikor az V–I. fok-szerű kapcsolatot előnyben részesíti a szerző, akkor már a fülében szól a IV. fok is, tehát ismét egy későbbi kor fülével határoz meg egy korábbi kapcsolatot.

Mollban a VI. fok biztosan nem tonikát jelent.

Ezután olvashatjuk a legmesterkétebb gondolatmenetet, a „mérőeszközök” kapcsán. Bárdos világosan a kvintlépésekből indul el, ezért nevezi a tercet „fél-lépésnek”. Már ez is nagyon megkérdőjelezhető: ha ezt logikusan folytatná, akkor a szekundlépés a negyedlépés lenne. Az a baj ezzel, hogy így a szerző a következőkben ellentétbe kerülne a saját maga által csinált törvénnyel: az ereszkedő szekundlépés lenne az „autentikus” — ezek szerint logikusan. Ezzel tulajdonképpen az egész elmélete megbukik.

(14. o.) Az első ábra jól szemlélteti a „természetességről” mondottakat.

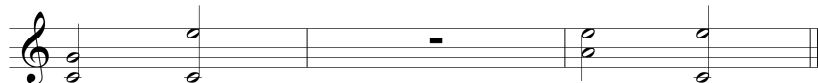
Ezután beszélnie kellene a hármashangzatok felépítéséről, konzonanciájáról. A konzonancia = középút a széthangzás és az egyéolvadás között. Más szóval: a két tényező egymástól való függetlenedése és a kettősség megszűnése közötti középút. Az egész klasszikus összhangzattan lényege is ez: lehet diszszonancia, de ezt oldani kell — lehet tiszta hangköz, de azt *szét* kell *oldani*. A konzonancia fogalma annyiszor jöhet elénk, ahányszor, ahány szinten vizsgáljuk éppen a zenét. A most szükséges szintek:

a) A tiszta kvint konzonáns, mert a felső tag minden második részhangja egybeesik az alsó valamelyik részhangjával. (Ha a felső minden felhangja egybeesik az alsó valamelyik részhangjával, akkor a felső hangszínné válik, csak erősíti az alsót. Ha azonos hangokat szólaltat meg, akkor az összes részhang egybeesik, s nem beszélhetek konzonanciáról, két hang viszonyáról.)

b) Két konzonáns köz kétféleképpen találkozhat: vagy az alapjuk közös vagy a tetejük:

a két konzonáns köz  
alapja a közös

a két konzonáns köz  
teteje a közös



a dúr és a moll konzonanciája

Ez a dúr és a moll hangzat konzonanciája, szemben a szűkített és a bővített hangzatokkal. Ebből rögtön az is következik, hogy a hármashangzat négy hangból áll (alap, terc, kvint, oktáv).

(15. o.) Ezek után meg kellene állnunk, ha valóban Palestrina összhangzat-tanához szeretnénk közelebb kerülni, s első lépésként csakis a zárlatok tanulmányozásával kellene foglalkoznunk, a zárlatban egymás mellé kerülő két hangzattal, amelyek egy jellegzetes hangzati fordulatot jelentenek. Ezek tanulmányozása az első lépés.

Az 5. példa, az akkordkapcsolatok tételes felsorolása nem vezet sehova; nincs olyan zárlat, melyet a c) és d) pontban látunk! E helyett a valóságban előforduló zárlatokat írom ide. A zárlatok két utolsó hangzata mindig tisztakvintes kapcsolatban áll egymással, akár ereszkedőleg, akár emelkedőleg. Az ereszkedő kapcsolatban előfordul, hogy az utolsó hangzat terc nélküli (a burgund zárlat emléke). Az alábbi példasorozatban két-két sorban látjuk egymás fölött az egy-egy hangsorhoz tartozó emelkedő és ereszkedő kvintes zárlatokat. Az elemzések azt mutatják, hogy a fríg hangsorban csakis az emelkedő kvintes zárlat fordul elő. Az előjegyzés nélküli hangkészletben öt hangsor, a maga öt zárlatával fordul elő, az egy „b” előjegyzéssel jelzett hangkészletben pedig csak három hangsor szokott előfordulni, tehát nincsen a-fríg és c-mixolíd, líd hangsor pedig egy rendszerben sem fordul elő.

Összefoglalva: Palestrinánál nyolc hangsorral találkozhatunk, s az ezekhez tartozó zárlatokat itt láthatjuk. (Az egybés hangrendszerben látható # jelek technikai okok miatt a feloldójel helyett állnak.) Palestrina egyszerű záratait:

dór fríg mixolíd eol jón

transzponált eol transzponált jón transzponált dór

az ún. transzponáló hangsorok, melyeket az 1 b előjegyzés jelöl

az ún. transzponáló hangsorok, melyeket az 1 b előjegyzés jelöl

A fenti a szabályokat elfogadva beszélhetünk a Palestrina művészetében talán egyszer előforduló esetről, a *Super flumina Babilonis* (Négyszólamú motetták 1581. 3) zárlatáról, a félzárlatról. E tételben a „zenélés félbehagyását” jeleníti meg a szerző a szokatlan zárlattal, azzal, hogy az utolsó hangzat után nem következik a tiszta kvintre várt hangzat, azaz a zárlat félben maradt:

mintegy „a” VI IV V<sup>#</sup>

Eddig a tételvégi zárlatokról beszéltünk. A zárlatok másik csoportja a tétel közben elhangzó zárlatok; ezek talán nem idetartoznak.

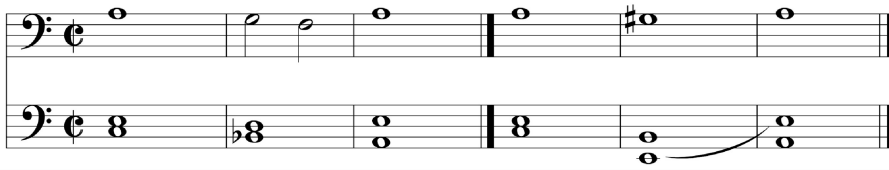
(17. o.) A kor hangkészletét éppen nem a kvintek láncolata határozza meg. Bizonyítható, hogy a nagytercek közé elhangolódott, kissé szűkebb kvintek (a komma negyedével szűkebb, pontosabban  $\frac{81}{80}$  a negyedik gyök alatt) szerepelnek e stílusban.

A 7. példa kérdése a gregorián egyszólamúság kérdése. Ezzel szemben az „Una nota...” szabály a polifónia nagyon betartott szabálya; ezt ilyen egyszerűen nem lehet elintézni.

Itt felmerül a kérdés: hogyan kerül ide a népdal? A hexachordok közti kapcsolat lehetőségeit igen alaposan tárgyalja Fray Thomas de Sancta Maria a *Libro llamado Arte de tañer Fantasia...* c. művében (Valladolid 1565). A b hang a hexachordum molle természetes tagja, tehát nem alteráció, ugyanúgy, mint az egyéb hangkészletben megjelenő esz hang.

Az alterációt az V. fok-szerű hangzatok nagyterce hozza be a hangkészletbe — ezért nevezem összhangzatos modalitásnak a stílus alapját.

(19. o.) A diézisz kérdése. A módosítás tükörképe jellegzetesen barokk gondolat, másrészt nem arról van szó, hogy mit „könnyebb énekelni”! A zárlat előtti hangköz kérdése már az előző századok gondja volt, amikor is meghatározták, hogy annak mindig nagyszextnek kell lennie; így születnek meg a burgund zárlatok (lásd fentebb). Az e hangsornak az a gondja, hogy nem használták a disz hangot. Az a hangsorban ugyan megszólalhat a gisz hang, de több szólam esetében ennek a gisznek az alsó tiszta kvartja ugyancsak disz lenne, tehát a megoldás itt is a fríg hangsorhoz hasonlóan lehetséges, illetve az, hogy a középső szólam nem diszre lép, hanem oktávot ugrik lefelé, s ezzel megszületik a „modern” V–I. kapcsolat. (J. Dunstable: *Sumens illud ave*). Vázlatosan az V–I.-szerű kapcsolatok megszületése:



Ezzel megszületik a kvintoszlop első lépése mint a hangzatok legtermészetesebb kapcsolata, s a természetes funkciós kapcsolat is, ami azt jelenti, hogy a följebb álló hangzat mindig dúr — tehát az elsőfok-szerű hangzat lehet terc nélküli is, de az V. fok-szerű mindig teljes dúr hangzat. Megszületnek a zárlatban a módosítások is, ami összhangzatossá teszi a modalitást. (Ez nem „szívesség” kérdése!) Tinódi dallama is ilyen hangsorban van, amit a népzene is átvett.

A lap végéhez: semmi szükség nincsen s nem is lehet az egyszólamúság figuráinak az ismertetésére a többszólamúságban.

(20. o.) Azért nincsen disz, mert még nem kiegyenlített a rendszer, s ezért a használatos esz hanggal ütközne. (Ld. a burgund zárlatok kérdését.)

A vezetőhang kérdése. Egy hang azért „vezet”, mert valami feszültséget hord magában. Ezt a VII<sup>o</sup>-szerű hangzatokban a bővített kvart disszonanciája adja. E bővített kvartnak pedig az a „múltja”, hogy az f-hez természetesen a b hang tartozott. Amikor a b helyett a h szól, akkor az olyan hatást kelt, mintha fölemeltem volna a b-t, azaz: mintha fölfelé módosítottam volna. Még Palestrina idejében is b-molle-ról és b-quadrato-ról beszél az elmélet. Tehát: a bővített kvart teteje a vezetőhang, az alapja nem az. Ez kettőzhető is, és gyakran fölfelé lép tovább.

Palestrinánál —de még később is— egy további szabály is él: ha a bővített kvart súlyra esik, akkor az mindig egy hangzat kvintjének súlyos felső váltóhangja. A bővített kvart csak súlytalan helyen „vezet” fölfelé. (E szabály még Bachnál is segít néha a metrikai berendezkedés helyes megítélésében.)

A 12/a példát talán jobb volna az elejéről idézni (*Canticum canticorum* 3; a tétel hangsora összhangzatos transzponált g-dór):

The image shows a musical score for the beginning of the Canticum canticorum 3. It consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are: la (G4), la (G4), szi (A4), la (G4), re (F4), fa (E4), mi (D4). The second staff is a bass line in bass clef with a key signature of one flat, labeled "hexachordum naturale". It contains notes: la (G3), la (G3), szi (A3), la (G3), re (F3), fa (E3), mi (D3). The third staff is a bass line in bass clef with a key signature of one flat, labeled "hexachordum molle". It contains notes: la (G3), la (G3), szi (A3), la (G3), re (F3), fa (E3), mi (D3). The fourth staff is a bass line in bass clef with a key signature of one flat, labeled "hexachordum molle". It contains notes: la (G3), la (G3), szi (A3), la (G3), re (F3), fa (E3), mi (D3).

la szi  
fa sol la FA sol la re  
re fa sol re mi  
la re fa mi

A fenti, a korabeli gyakorlat szerinti, a tétel kezdetének helyes szolmizálása. A FA jel jelzi az „Una nota” szabály szerinti kisszekundot a la hang felett.

Igaz-e, hogy a módosítások adják a „11 fokú hangkészletet, s nem a hangkészlet szab határt a módosításoknak”? A Sancta Maria által megfogalmazott törvény: a *propiedad* (sajátság) azt jelenti, hogy egy zenei egységben csak két hexachord szerepelhet egyszerre: vagy a naturale és a durum, vagy a naturale és a molle. Ezek szerint lesz egy zenei egység vagy dúr jellegű vagy moll jellegű. Ebből az következik, hogy egy háromszintes kvintkánonban is csak két hexachord szerepelhet együtt, azaz: csak két szolmizáció szerepelhet egyszerre. Például: Palestrina *Missa ad fugam* (összkiadás: XI. kötet) Benedictus tételében a háromszólamú kánon eleje (a fenti törvény alapján nem szólalhat meg az esz és a b hang, tehát nem a „11 fokú hangrendszer szabott határt a módosításoknak”):

la sol FA la re mi fa sol la  
hexachordum durum la sol FA la  
hexachordum naturale



re mi fa sol la

sol! fa la sol ut remi fa sol

hexachordum durum!

A diéziszt nem mindig jellemzi a feloldás — a fríg zárlatban mindig diézisszel áll meg a zene.

A pikárdiai terc voltaképpen a korábbi terc nélküli záróakkord tagja.

(21. o.) A „kvintfejlődés” fogalma teljesen idegen a zenétől. Azt elképzelni, hogy kvintenként „fejlődött” a zene, hogy koronként egy-egy kvinttel lett gazdagabb a zene, a zenei fejlődés megértésének teljes hiányát mutatja.

(22. o.) „Modális hangnemek”? Beszélhetünk: a) hangkészletről; b) hangsorokról (az egyszólamúság rendjéről, a modalitásról); c) összhangzatos hangsorokról (amikor az összhangzat módosítja a modalitást); d) amikor az összetett zárlat teljesen átalakítja a zenei anyagot, s ezzel egyrészt szegényíti a zenét, mert idegenné teszi az alaphang alatti nagyszekundot, másrészt azzal, hogy egy igen szigorú belső rendet hoz létre, megteremt a moduláció fogalmát, lehetőségét, amivel igen nagy mértékben gazdagítja a zenét. Ilyenkor beszélünk „hangnemről”. Egyszóval: a fent jelzett kifejezés fából vaskarika.

(25. o.) 22. példa. E korban „lokriszi” hangsort említeni teljesen stílusidegen. A korabeli szolmizációs gyakorlatot kell ismertetni, másrészt Palestrina valóban használt hangsorait: C-jón, d-dór, e-fríg, G-mixolíd, a-eol, és a három transzponált hangsort: a d-eol, F-jón és g-dór sorokat, összesen nyolcat. Palestrina kora átmenet az *októechos* (a 8 módusz rendje) felől a 12 módusz rendje, a *dodecachordon* felé, ahogyan Glareanus nevezte az eol és hipoeol és a jón és hipojón hangsorokkal kiegészített korábbi hangsorkészletet; megjegyezve: „sírba tesszük az októechosot”. (Heinrich Glareanus: *Dodecachordon*. Bazel 1457)

A hangsorok kialakulásának megvannak a maga törvényei az egyszólamúságban, tehát a példákat is onnan kellene venni s azokra hivatkozni. Egy többszólamú tételben a dallamok milyenségét a polifónia szabályai rendezik, s az összhangzattan. Egy-egy kivett dallam nem mond semmit a hangsorokról. Palestrinával kapcsolatban csak egy terület van, ahol a hangsor jelent valamit: a cantus firmus hangsora. (Meg kell jegyeznünk, hogy Palestrina igen ritkán alkalmazta az ún. cantus firmus-technikát; neki ez már elavult feldolgozási mód volt. Életében megjelent miséi közül csak kétszer használta ezt a technikát.

Első miséjében az *Ecce sacerdos* dallamával fejezi ki háláját III. Gyula pápa iránt. Itt beszélhetünk hangsorról, mégpedig mixolíd hangsorról):

Ec - ce sa - cer - dos ma - gnus, qui in di - e - bus su - is  
pla - cu - it De - o, et in - ven - tus est iu - stus.

Palestrinánál általában egybevág a cantus firmus és a tétel hangsora, mint ebben az esetben is: a c.f. hangsora mixolíd, és az egész tétel, ill. az egész mise hangsora összhangzatos mixolíd az I–V.-szerű zárlat szerint.

Ezzel szemben érdekes megfigyelni Cl. Goudimel (Palestrina kortársa) zoltár-feldolgozásait (*Les 150 psaumes*. Genf 1564), pl.: a 17. zoltár zárlatát. A dallam hangsora fríg, ám a zárlat harmonizálása I–V.-szerű a-eol zárlat. A c.f.-t a tenor éneкли és a záró A-dúr hangzat kvintjén áll meg, míg az utolsó két hangzat a d-moll és A-dúr hangzat kapcsolata.

Hasonló Bach Máté-passiójában a *Herzlich thut mich verlangen* korál harmonizálása: négyszer szól a fríg dallam dúr harmonizálással (a záróhang a záróakkord terce), míg ötszörre a fríg dallam fríg összhangzati zárlatot kap.

Az összetett zárlatban ismét konszonanciáról van szó, magasabb fokon: két egyszerű zárlat szerveződése úgy, hogy két hangzat közös, két hangzat pedig más, tehát kétszer két hangzat, azaz négy hangzat szerveződését halljuk. Palestrinánál gyakran a záró egyszerű zárlat előtt van összetett zárlat.

A következő téma a tétel közbeni zárlatok megtárgyalása.

(27. o.) A „szűk hármas” kifejezés —ahogyan a bő hármas is— képzavar. Ha jó szerző írja, akkor nem szűk, hanem éppen jó. Másrészt a szűkített kifejezés arra is utal, hogy a tiszta kvint volna a természetes, amit valami oknál fogva szűkítünk. Ugyanígy a „vonzás” szó sem megfelelő kép a zenében (11. o.), mert nem lehet megállni benne; egy álló valami vonz magához egy kisebb súlyú testet. A zenében ez nem elképzelhető. A vezetőhang fogalmáról már följebb beszéltünk; ekkor is éppen a többlet belső töltés „segíti a szólamot” a továbbhaladásban, s nem „rántja magához” az oldást!

VII<sup>6</sup>–I.-szerű kapcsolat a tételvégi zárlatokban sohasem fordul elő. Tétel közben —mindig súlytalan helyről a súlyra oldódva— rendszerint dúr hangzatra oldódik. Ha valamelyik szólam nem áll meg, hanem továbbhalad, akkor előfordul, hogy az oldó akkord moll hangzat. Igen gyakran halljuk, hogy a mintegy-V. fokot erősíti meg egy előző VII<sup>6#</sup>-szerű hangzat, amely már úgy funkcionál, mint a XVIII. század váltó-vezetőhangos akkordja.

(A 27. oldaltól) Tétel közben a hexachordok adta lehetőségek szerint sokféle kapcsolatot hallunk, de egy zenei egységben mindig csak két hexachord hangja szerepelhet. (Ld. a fentebbi Sancta Maria-féle törvényt).

(33. o.) Kromatika nem fordul elő, azaz egy ütésen belül nem módosul egy hang. Elég gyakori a közvetett kromatika, az ún. keresztállás, amikor súlytalanon hangzik a módosuló hang egyik formája, s majd a következő súlyon a másik, akár lefelé, akár fölfelé (*Canticum canticorum* No. 16., a 30.-tól).

hexachordum durum: mi ----sol

hexachordum naturale      a közvetett kromatika

sol      FA      la

(a 45. o. 2. része) b), inkább így kellene mondani: az összhangzatos modalitásban mind az ereszkedő, mind az emelkedő kvintekkel megragadható kapcsolatok egyformán gyakoriak.

(47. o.) A továbbiakban hiányzik egy egész fejezet, amely kizárólag a díszítésekkel foglalkozna; ezzel sokkal egyszerűbben meg lehetne magyarázni a jelenségeket. Mellékesen megjegyzem: egy tankönyvben az idézetek csak az eredeti formában jelenhetnek meg. Gyakorlati kiadásokat használhatunk a gyakorlatban, de a tankönyvekben ezek hamis képet sugallnak (ld. mértékegység, két kereszt, két b előjegyzés!).

(62. o.) A *battuta inaequale*-t ismerték e korban (két egység lefelé — egy egység fölfelé) mint aszimmetrikus kettest. Mégis a diszsonancia-öldás mozzanata mindig átrendezte a zene metrikáját, úgy, ahogyan a 112. példa jelezni próbálja. Itt is nagyon zavar, hogy nem az eredeti értékeket használja Bárdos. Az eredeti  $\frac{3}{2}$ -ből átmegy a zene a  $\frac{3}{1}$ -be. Az eredeti  $\frac{3}{2}$  éppen a fele a nagy-hármasnak — éppen a másfelesből megyünk át a hármasba. Tehát akkor beszélhetünk *proportio hemiola*-ról, amikor a nagyobbik hármasból megyünk át kisebbik hármasba. Például akkor, amikor egy  $\frac{3}{2}$  lesz egyenlő két  $\frac{3}{4}$  -del! Amikor egy  $\frac{6}{8}$ -os tételben egy  $\frac{3}{4}$ -es ütemet hallunk, akkor éppen *proportio tripla*-ba megyünk át. Tehát a könyv helytelenül használja a *hemiola* kifejezést. (A zenei köznyelv gyakran használja ezt a szót rosszul, de egy tankönyvben ez különösen hibát jelent.)

(64. o.) Bárdos itt kezd beszélni a tétel közbeni zárlatokról — tisztáznunk kell, hogy így tétel nem fejeződik be. Tehát a 120. példák sohasem a tétel végét jelentik; ez különösen áll a „frig” zárlatra. A tétel közbeni zárlatokat hangsorhoz kötni értelmetlen dolog, mert az összhangzatos hangsor éppen az egész tétel jellemzője. Legfeljebb azt mondhatjuk, hogy ez és ez a megállás, tétel közbeni zárlat a hangsor hányadik fokán történik.

(94. o.) Palestrina akkordkapcsolatait nem érdemes típusokba szedni, mert végtelen gazdagságot mutatnak fel. Még a zárlatok is: pl.: a *Canticum canticorum* utolsó öt motettája összhangzatos F-jón hangsorú, de minden zárlata más-más típust mutat. Nem is beszélve az egyes motetták tartalmát megfestő legkülönbözőbb szerzői ötletekről.

(95. o.) A „diplagális kadencia” kifejezés pedig csak a kezdő növendék ijesztgetésére alkalmas. (A következő példákban arra lehet következtetni, hogy a „biplagális” kifejezésre gondolt ehelyütt Bárdos Lajos.)

(115. o.) A 220. példát nem nevezném szekvenciának, hanem csak egyszerű díszített akkordtologatásnak. Palestrinánál előfordul igazi szekvencia is, bár ritkán, amikor kvintenként kapcsolódnak egymás után a hangzatok (pl. a *Missa brevis* Gloria tétele végén). Egészen érdekes, ritka szekvenciát találunk a *Canticum canticorum* 10. motettájában az 58. tempustól:



Ebben az idézetben mind a 3 hexachord szerepel, ami a fenti szabályok szerint nem törvényes.

Ezért halljuk azt, hogy a 3. tempusban hirtelenül kétszeresére nő a hangzat, mert ezzel megy át a molle tulajdonságba (propiedad), azaz az induló C-F hexachordok kapcsolatából az F-B hexachordokba.

(A 121. oldaltól) Hangzatkörökről beszélni teljesen értelmetlen.

126. o. Mivel nincs e korban líd hangsor, értelmetlen „líd hangzatkörök”-ről beszélni! Azt is meg kell jegyeznünk, hogy kimondottan homofon tétel nem nagyon fordul elő Palestrina művei között, legfeljebb egy-egy tételrészben folyamodik ehhez a technikához a szerző.

Mivel e korban nincs „hangnem”, modulációról beszélni szintén történeti-etlen dolog. Átmenet van két tulajdonság között, mint a fenti szekvenciában is.

Palestrina zenei világa oly szép és gazdag, hogy megéri minden zenésznek, hogy belemerüljön. A fentiek is erre ösztökélnék minden kollégát. A stílus alaposabb tanulmányozása nagyban segíthet abban is, hogy a művek minél ragyogóbban keljenek életre és szélesebb körökben tudjanak zenei hatást kelteni.

Hollai Keresztély