
BALI JÁNOS

A FEHÉR ÉS ÉDES HATTYÚ

V. rész: tonalitás

Milyen hangnemben van? Nézzük csak... négy bé előjegyzés, és egy hiányos Asz-dúr akkorddal kezdődik:

First system of the musical score for 'A Fehér és Édes Hattyú'. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor) and begins with a piano (*pp*) dynamic. The lyrics are in Hungarian. The Soprano part starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B-flat4. The Alto part starts with a half note F4, followed by a quarter note G4, and then a half note A4. The Tenor part starts with a half note E4, followed by a quarter note F4, and then a half note G4. The Bass part starts with a half note D4, followed by a quarter note E4, and then a half note F4. The lyrics for the Soprano part are: 'A hó - szi-nű, fé-nyes haty - tyú meg - hal da-lol - bian - co e dol-ce cig - no can - tan - do mo -'. The lyrics for the Alto part are: 'A hó - szi-nű, fé-nyes haty - tyú meg - hal da-lol - bian - co e dol-ce cig - no can - tando mo -'. The lyrics for the Tenor part are: 'A hó - szi-nű, fé-nyes haty - tyú meg - hal da-lol - bian - co e dol-ce cig - no can - tan - do mo -'. The lyrics for the Bass part are: 'A hó - szi-nű, fé-nyes haty - tyú meg - hal da-lol - bian - co e dol-ce cig - no can - tan - do mo -'. There are some markings like (2) and (3) above the notes.

no, de lássuk a végét:

Second system of the musical score for 'A Fehér és Édes Hattyú'. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor) and begins with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are in Hungarian. The Soprano part starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B-flat4. The Alto part starts with a half note F4, followed by a quarter note G4, and then a half note A4. The Tenor part starts with a half note E4, followed by a quarter note F4, and then a half note G4. The Bass part starts with a half note D4, followed by a quarter note E4, and then a half note F4. The lyrics for the Soprano part are: 'ez a dal - lam, e dal - lam. to! reicon - to, con - ten'. The lyrics for the Alto part are: 'és én is el - múlok, mi - ként e dal - lam, e dal - lam. to! di mil - le mort' il di sa - rei con - to, con - ten'. The lyrics for the Tenor part are: 'ként e dal - lam, és én is el - múlok, mi - ként e dal - lam. to! rei con - to, di mil - le mort' il di sa - rei con - to!'. The lyrics for the Bass part are: 'ez a dal - lam, és én is el - múlok, mint ez a dal - lam. rei con - to, di mil - le mort' il di sa rei con - to!'. There is a marking like (2) above the notes.

Asz-dúr, bizony! Még hozzá plagális zárlattal fejeződik be – állapítaná meg egy mai zeneiskolás. Ha mellé tesszük a Bartha-antológia kottáját, akkor arról ugyanígy megállapítaná, hogy az pedig egy fél hanggal lejjebb, *G-dúr*ban hozza:

És kiszámolva a C-kulcsból az eredeti pedig *F-dúr* volt,

s bizonyára azért transzponálták feljebb a két modern kiadásban, mert régen férfiak énekelték az altot, és nőknek az eredeti hangnem túlságosan mély lett volna.

És ha nem egy mai zeneiskolást kérdezünk, hanem egy korabeli zenészt, 1540-ből? De hogy tennénk fel a kérdést, mire kérdeznénk rá? Hangnem? Hang... nem? Hogyan kell ezt a szót a tonusból és a genusból összegyúrni?

— „Hogy milyen a *genusa*?” – kérdezne vissza – „természetesen *diatonikus*, mert a gamutjában a kvartok két egész és egy félhangot tartalmaznak; nem úgy, mint a kromatikus, ahol két félhang van és egy kisterc, vagy az enharmonikus, ahol két negyedhang és egy nagyterc.”

— De mi az a „gamut”?

— „Az a kulcsok (*claves*) sorozata: Γ ut a legmélyebb hang, a vox gravissima, innen kapta a lépcső (*scala*) a nevét. Felette sorakoznak a mély hangok (*graves*): A re, B mi, C fa ut, D sol re, E la mi, F fa ut, G sol re ut; felettük jönnek az élesek (*acutae*): a la mi re, b fa-b mi, c sol fa ut, d la sol re, e la mi, f fa ut, g sol re ut; végül az élesek felettiek (*superacutae*): aa la mi re, bb fa-bb mi, cc sol fa, dd la sol és végül az ee la. Itt láthatod a kézen (*manus*), a hüvelykujjtól indulva csigavonalban:”



— Itt sok kérdés akad, de koncentrálnék az első kérdésre akkor milyen a dallama (cantus)?

— „Cantus mollis”

— De hát ez dúr, nem moll!

— „Már hogy lenne cantus *durus*, amikor nem *b durum* (amit a németek az utóbbi időben h-nak mondanak), hanem *b molle* van benne előjegyezve?”

— Bárdos tanár úr azt tanította, hogy ti nyolcfokúságban gondolkodtatok, nem erről van szó?

— „Sajnos nem tudom, kiről beszélsz, de úgy látom, az illető nem értette meg azt, hogy mi hogyan is gondolkodunk a hangokról. Amelyik kottában van egy *b* előjegyzés, az a cantus mollis, mert *b molle* van benne; amelyikben nincs előjegyzés, az cantus durus, mert *b durum*ot tartalmaz. Egy oktávban természetesen csak hét különböző hang van, a kézen is csak ennyit mutatunk; de közülük egy, a *b* kétarcú: a környezetétől függően vagy mélyebb, *b molle*, vagy magasabb, *b durum*. Amikor szolmizálunk, akkor a hexachordum molléban a *b* mollét énekeljük, a hexachordum durumban a *b durum*ot.

— Azt hiszem, értem. A későbbi zenében is vannak a hétfokúságon belül kettős fokok: a mi moll hangnemeink VI. és VII. foka: *fa/fi*, *szó/szi*. És ezek is toposz-függők: a dallamos moll-beli fordulatokban *fi-szi*, a természetes moll fordulatokban *szó-fá* van; pedig nincs kétféle moll: egy mollon belül hol ez, hol az jelenik meg. Azt hiszem, ezt legalább olyan nehéz lenne neked elmagyaráznom, mint nekem megérteni a régi gondolkodást. De még mindig az izgat: mi ennek a madrigálnak a *tonusa*?

— „Nem értem. ’Tonusa’ az egyszólamú egyházi dallamoknak van: dór, hypodór, fríg, hypofríg, stb. Ez viszont se nem egyszólamú, se nem egyházi. A

tonus fogalmát arra találták ki, hogy a zsoltározáshoz lehessen igazítani az antifonát; a világi darabokat csak írjuk, ahogy érdekesnek, harmonikusnak és helyénvalónak tűnik. A világi daraboknak nincs 'tonusa'..."

— Azt hiszem, kezdünk közeledni, a dór és a fríg ismerős. Persze, a modális skálák! Szóval ha egyházi darab lenne ez, például egy motetta vagy mise – hiszen sok olyat látunk, amikor egy világi többszólamú darabból egyházi lesz, akkor milyen lenne a tonusa?

— „Ha van benne gregorián cantus firmus, akkor azt kell megnézni, mert valószínűleg annak a tónusában íródott: hiszen a többszólamúság semmi egyéb, mint a gregorián feldíszítése. Ha nincs benne gregorián, akkor már nehezebb kérdés; mindössze pár évtizede keztek zeneelméleti munkák ezzel foglalkozni. Az egész kérdés nagyon bizonytalan még: először is azt értsd meg, hogy egy négyszólamú darabban vannak elsődleges szólamok, a cantus és a tenor, és vannak másodlagosak, a bassus és altus. Mivel a cantusénál a tenor hangterjedelme általában egy oktávval fekszik lejjebb, az altus kettejük közé esik, és nála a bassus mélyebben van egy oktávval, ezért az elsődleges és másodlagos szólamok járása mindig ellentétes: ha az elsődlegesek autentikusak, azaz a záróhang feletti oktávot töltik ki, de nem mennek nagyon ez alá, akkor a másodlagos szólamok plagálisak, azaz a záróhang körüli oktávot járják be, de nem mennek fel a felső oktávjáig. És fordítva, ha az elsődleges szólamok plagálisak, akkor a másodlagosoknak autentikusnak kell lenniük.

Továbbá, minden tónusnak megvannak a kiemelt hangjai: a finalis (záróhang) mellett elsősorban a recitáló hang, ahogy az alábbi táblázatban láthatod. Pár év múlva fog megjelenni Glareanus svájci zenetudós könyve, ami e nyolc egyházi hangnem mellé négy újabbat – eol és hypoeol, ión és hypoión – fog bevezetni; és bár sokan hivatkoznak rá, de az egyházi gyakorlatban sosem terjed el rendszere.

tónus	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
autentikus/ plagális	dór	hypodór	fríg	hypofríg	líd	hypolíd	mixolíd	hypomixolíd
domináns	<i>a</i>	<i>F</i>	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>d</i>	<i>c</i>
finalis	D	D	E	E	F	F	G	G
repercussio	kvint	terc	szext	kvart	kvint	terc	kvint	kvart
ambitus	d c b/h <i>a</i> G F E D		e d <i>c</i> b/h <i>a</i> G F E		f e d <i>c</i> b/h <i>a</i> G F		g f e <i>d</i> c b/h <i>a</i> G	
		<i>a</i> G <i>F</i> E D C B(H) A		<i>a</i> G F E D C B (=H)		<i>a</i> G F E D C		<i>c</i> b/h <i>a</i> G F E D

A zárlatok többsége mindig a finalisra esik a többszólamú zenében is; de gyakran vannak még zárlatok a domináns-hangon, azon, ami a recitáló hang a zsoltárban. Mint láthatod, ez az autentikus tonusokban az elvben kvintre, a plagálisokban tercre van a finalis felett; de még az ókor végén, a beözönlő gótok, frankok és kelták barbár füle a pentatóniára húzott; nem hogy a negyedhangokat, de még a kisszekuldokat sem voltak képesek műveletlen fülükkel kiénekelni; ezért a gregorián ének hozzájuk alkalmazkodva a legközelebbi pentaton hangra korrigált: így lett a domináns hang a frígben és hypomixolídben *c*, s a hypofrígben a *g* felhúzódott valahogy ezzel együtt *a*-ra.”

— De én azt tanultam, hogy a líd jellemzője az alapjang feletti tritonus a 4. fokon; miért szerepel a táblázatodban a b molle is? És én csak dórrol, frígről, lídről és mixolídről tanultam, mint oktávkivágatokról; a hypo- hangsorokról nem.

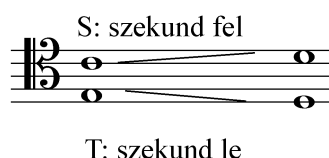
— „Bizonyára megváltozott e nevek értelme a ti korotokra. A mi névhasználatunk is különbözik a görögökétől: ők is használták ugyanezeket a neveket tonusokra, de más hangközszerkezetet jelöltek ugyanazok a nevek önáluk. De, hogy folytassam a többszólamú darabok tónusairól szóló magyarázatomat: a szólamok járásán kívül tehát a zárlatokat kell nézni. Ha egy G finálisú darabban sok a *c*-re érkező zárlat, akkor gyanús, hogy az a darab inkább hypomixolíd, mint mixolíd.

A tónusokat lehet transzponálni is: cantus durusok, azaz előjegyzés nélküli darabok lehetnek 5–6. tónusúak, vagy ritkábban 7–8. tónusúak, ha *c*-re

végződnek; és 1–2 tónusúak, ha *a*-ra végződnek. A cantus mollisok között a *g*-re transzponált 1–2. tónus a leggyakoribb, de az *a*-ra transzponált 3–4. tónus is előfordul. Egészen ritka a *c*-re transzponált 1–2. tónus: ilyenkor az előjegyzés két *b*, és ezt *cantus fictus*, azaz ’képzelt ének’ névvel illetjük, hiszen a második *b* az *e la mi*-t szállítja le, márpedig ilyen hang nincs a kézen, csak képzeletben. Gyakori, hogy a nem transzponált 1–2. és különösen az 5–6 tónus cantus mollisként jelenik meg”

— Akkor most nézzük ezt a madrigált: a legvégén van egy plagális zárlat *f*-re, ugye? Összeírtam partitúrába, de megfelezttem a kottaértékeket, hogy a mai olvasónak egyszerűbb legyen áttekinteni.

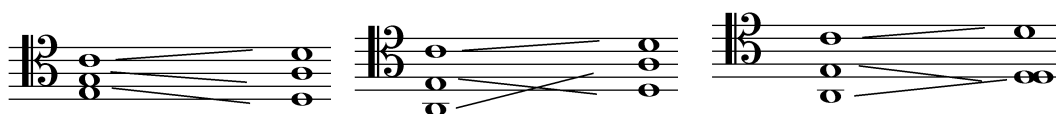
— Nem tudom, mi a „plagális zárlat”. A zárlat (*cadenza*) az, amikor két szólam szekundlépéssel oltávra nyílik szét szextről. Szopránzárlatnak hívjuk a fellépő mozgást, tenorzárlatnak a lelépőt:



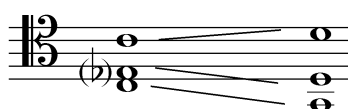
Hogy a zárlat édesebben szóljon, ezért képzelt módosítójelekkel a szextet nagyszextté alakítjuk, így vagy így, a környezet függvényében; a második a ’fríg zárlat’:



A harmadik szólam mozgására több lehetőség van, így alakul ki a párhuzamos, a burgundi, vagy a modern zárlat:



De fríg zárlatban az utóbbi két lehetőség nem működik, mert valahol tritónusz alakulna ki. Ezért fríg zárlatban a harmadik szólam a záróhang alatti kvintre érkezik. Ez attól még *d*-re érkező zárlatnak számít, még ha a legelső szólam *g*-re érkezik is, felülről egy kvartugrással:



A negyedik szólam meg csinál, amit tud. A szoprán- és tenor-zárlatok bármelyik szólamban lehetnek, és még helyet is cserélhetnek: ha a tenorzárlat van felül, akkor vagy tercről zárunk prímre, vagy decimáról oktávra.

Hogy Arcadelt madrigáljáról is essen szó: itt az utolsó zárlat valóban f-re érkezik, de nem az alsó szólamok záróhangja előtt van, hanem a szoprán záróhangjánál, szürke vonallal jelöltem meg:

to. di mil - le mor - te il di sa - rei con - ten - to. di mil - le mor - te il di sa - rei con - ten - to. di mil - le mor - te il di sa - rei con - ten - to. di mil - le mor - te il di sa - rei con - ten - to.

Láthatod, hogy a tenorba esik a tenorzárlat, a szopránba a szopránzárlat, a basszus pedig 'modern' zárlatot csinál. Az alt maradhatna akár c-n is, de a környéket uraló, lefelé mozgó motívummal átgyalogol az eseményen. A szoprán tartott hangjához írhatunk alsó tercet, kvintet, szextet, vagy ezek oktávval eltoltjait: és amint látod, pont ez történik.

Ha végignézzad a hangterjedelmeket, azt találod, hogy a szoprán plagális járású, a másodlagos szólamok, az alt és a basszus autentikus járásúak, egyedül a tenor rendellenes: a legvégén és a darab közepén eléri az oktávot; a végén látható, hogy csak a basszus imitálása miatt teszi, igazából már kívül a darab terén, csak a zárlat utáni tűzijáték része; a másik pontot pedig mindjárt alaposabban is megvizsgáljuk.”

— Ezek szerint ez a darab hypolíd?

— „Igen, és ezt támasztja alá a többi zárlat is; az utolsó kottasort már megnéztük, nézzük az előzőket, így a teljes darab a szemünk elé kerül:

Il bian - co e dol - ce ci - gno can - tan - do mo - re et io pian - gen - do giun - go al fin del vi - ver mi -
Il bian - co e dol - ce ci - gno can - tan - do mo - re et io pian - gen - do giun - go al fin del vi - ver mi -
Il bian - co e dol - ce ci - gno can - tan - do mo - re et io pian - gen - do giun - go al fin del vi - ver mi -
et io pian - gen - do giun - go al fin del vi - ver mi -

et io pian-gen-do giun-go al fin del vi-ver mi-o stran' e di-ver-sa sor-te ch'ei mo-re scon-so-la-to et
o et io pian-gen-do giun-go al fin del vi-ver mi-o stran' e di-ver-sa sor-te ch'ei mo-re scon-so-la-to
o et io pian-gen-do giun-go al fin del vi-ver mi-o stran' e di-ver-sa sor-te ch'ei mo-re scon-so-la-to
o et io pian-gen-do giun-go al fin del vi-ver mi-o stran' e di-ver-sa sor-te

io mo-ro be-a to mor-te che nel mo-ri-re m'em-pie di gio-ia tut-to e di de-si-
et io mo-ro be-a to mor-te che nel mo-ri-re m'em-pie di gio-ia tut-to e di de-si-
et io mo-ro et io mo-ro be-a to mor-te che nel mo-ri-re m'em-pie di gio-ia tut-to e di de-si-
et io mo-ro be-a to mor-te che nel mo-ri-re m'em-pie di gio-ia tut-to e di de-si-

re se nel mo-rir' al-tro do-lor non sen-to di mil-le mor-te il di sa-rei con-ten-
re se nel mo-rir' al-tro do-lor non sen-to di mil-le mor-te il di di mil-le mor-te il di di mil-le
re se nel mo-rir' al-tro do-lor non sen-to di mil-le mor-te il di di mil-le mor-te il di sa-rei con-ten-to, di
re se nel mo-rir' al-tro do-lor non sen-to di mil-le mor-te il di sa-rei con-ten-

Az első sor közepén *f*-zárlat van, ahol a tenor-zárlat a tenorban, a szoprán-zárlat az altban szerepel. A sor végén is *f*-zárlat van, szoprán-zárlattal a tenorban, de a tenor zárlatban az alt nem lefele lép, hanem felfele. Az ilyen zárlatokat, ahol valami rendellenes történik, *cadenza fuggita* („kimenekített zárlat”) névvel illetjük. Ugyanezt látjuk a harmadik sor végén is, csak fordított szereposztásban. A második sor eleje a szólamok valamelyes átváriálásával lényegében megismétli az első sor végét, de itt már rendes a zárlat, annyira rendes, mint a legvégén. A negyedik sor közepén *c*-zárlat van, párhuzamos szólamvezetéssel; és a szépség azt követeli, hogy az altusban a szopránzárlatban *b* durum legyen *b* molle helyett.

Eddig tehát volt öt zárlatunk *f*-re, egy *c*-re (ahol a másodlagos szólamok vitték a zárlati funkciókat). Utoljára hagytam a harmadik sor közepét. Előző cikkeidből úgy látom, észrevetted, hogy ez mennyire különös hely, és bizony, a zárlatok szempontjából is az. Ahol az alsó szólamok kimondják a „beato” szó második szótagját, ott mintha egy *d*-re érkező zárlat lenne. Az alt nagy kanyarja jókora szoprán-zárlat, és nagyon kívánja a ciszt és a *b* durumot. A tenor majdnem

tenorzárlatot ad elő, de kimenekül felfelé, az f-re: ez a másik hely, ahol átlépi a modalitás megszabta határait. De nézzük csak a superiust: előtte két fél soron át, a „sorte” szó óta egyfolytában az a körül bolyong, mint egy gregorián recitáció (épp így működik egy plagális tonus, újabb bizonyítékát láthadjuk, hogy hypodór a darab). És ahová behúztam a szürke vonalat, ott a basszussal együtt egy rendes párhuzamos fríg zárlatot adnak elő a-ra, amin az alt átgyalogol; s a basszus végül megérkezik az alsó kvintre, ahogy fríg zárlatoknál ez nem ritka, mint fentebb elmondtam. Tehát ez egy a-ra menő zárlat; ami rendben is van: az 5–6. gregorián tónusban nem szokott d-zárlat előfordulni.”

— És ti énekléskor szolmizáltok?

— „Igen. Van egy ’hexachordunk’, azaz hat hangból álló sorozatunk, *ut–re–mi–fa–sol–la*, ami egy központi félhangot vesz körbe két-két egészhanggal. Ezt hét különböző hangról tudjuk indítani: *Γ, C, F, G, c, f, g*. A *C*-ről és *c*-ről induló a két természetes hexachord, a *Γ*-ről, *G*-ről és *g*-ről indulók a dúr hexachordok – mert ’mi’ hangjuk a b durum; és az *F*-ről és *f*-ről indulók a moll hexachordok, mert nem b durum, hanem b molle van bennük, az a ’fa’. Mint láthatod, nem érnek át egy oktávot, ezért egy hosszabb skálában már hexachord-váltást, azaz *mutatiót* kell alkalmazni. A hangok nevei (pl. a la mi re) azért ennyire bonyolultak, hogy a diák velük megtanulja, hogy melyik hang melyik hexachordban milyen szolmizációs szótag lehet, és így könnyen tudja a mutációkat alkalmazni.”

— A madrigál utolsó basszushangja eggyel a *Γ* alatt van: arra milyen szolmizációs szótagot kell mondani?

— „Ut-ot – pedig ez a hang nincs rajta a valódi hangok terén, a kézen, ezért valójában nem létezik, csak képzelt, *ficta*. Ezért a rá épülő hexachord is csak képzelt; és ráadásul a ’fa’ hangja sem létezik, mert a B gravis csak ’mi’-ként valódi.”

— És mi a helyzet a basszus első sorában a negyedik-ötödik hanggal? Bárdos Lajos ’tá-dúrnak’ nevezi az ilyeneket, de hát ha a ti szolmizációtokban nincs ’ti’, akkor ’tá’ sem. Egyáltalán, szoktátok a szolmizációban a magánhangzók változtatásával jelölni a módosítást?

— „Nem, ilyet nem szoktunk csinálni. A basszus első belépésénél a nemlétező B-fa-ra épülő fictum hexachordban szolmizálnék: *sol-sol-sol-fa-fa-re-ut...*; s ugyan a félhangokat mindig *mi-fa*-val szolmizáljuk, de amikor viszont csak egy kis zárlati szépítést használunk, például az altban a harmadik ütem közepén, akkor a sor elején felvett hexachord-pozíciót őrizném, és a sor elejétől kezdve („et io moro”) így szolmizálnék: *mi-mi-re-mi-fa-sol-mi-fa-mi-re-uuut-re* – az ut hajlítása lenne a két cisz, és közte a b durum.”

***Bali János** dr. habil. egyetemi docens (Pázmány Péter Katolikus Egyetem), Liszt Ferenc-díjas zeneművész, a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia címzetes tagja.

A tanulmány előző fejezetei:

[Bali János dr. habil.: A fehér és édes hattyú \(6/1.\)](#)

[Bali János dr. habil.: A fehér és édes hattyú \(6/2.\)](#)

[Bali János dr. habil.: A fehér és édes hattyú \(6/3.\) \(pdf\)](#)

[Bali János dr. habil.: A fehér és édes hattyú \(6/4.\) \(pdf\)](#)