

DR. TOKAJI ANDRÁS¹
A KLASSZIKUS ÉNEK ALAPJA: A BEL CANTO
A STÍLUS ELMÉLETE ÉS KIFEJEZŐ ESZKÖZEI



Nagyapám, Joseph Gustavus BERNAL (bariton),
 nagyanyám, Maria Antonia Rosalia SCARPA (szoprán)
 édesanyám, Ermelinda Maria Paola BERNAL-SCARPA
 (TAKÁCS Paula) Kossuth-díjas drámai szoprán opera-
 énekes emlékének.

I. RÉSZ. A STÍLUS ELMÉLETE

AVAGY

AZ EGYÉN-KÖZPONTÚ VILÁGKÉP KIALAKULÁSA A NYUGATI ZENEMŰVÉSZETBEN

BEVEZETÉS

Az olasz *bel canto* szókapcsolatot mindenki ismeri, de kevesen tudják pontosan, mit értünk rajta; és talán még kevesebben, hogy háromszáz éves virágzása során hányféle megjelenési formája volt. Első közelítésben nem más, mint a 17-19. század művelt európai énekének stílusa, amely – az énekeseken kívül – kiterjedt az énektanárookra és rajongó közönségének ízlésére, és szoros kapcsolatban volt korának zeneszerzői stílusaival.

A *cinquecento-seicento* zeneszerzője és zenetudósa, Ercole Bottrigari (1531–1612)¹ így határozta meg a kívánatos stílust: „Jó és szép hangok, kecses éneklési modor”.²

Mivel sokféle művészeti ág fonódott benne össze, és mivel többféle társadalmi réteg és csoport tartotta magáénak, az az állítás is megkockáztatható,

¹ Gordon művész-tanár, a zenetudományok kandidátusa, zeneszociológus, okleveles fordító és angol nyelvtanár. A fentiekén kívül független tanulmány- és közíró az esztétika és az értékelmélet, a politika- és a művelődéstörténet, az etnográfia és az irodalomtudomány, a filmszemiotika, valamint (kirándulásként) a pszichológia területén.

hogy a művelt Európa szépségeszményének egyik emblematikus megnyilvánulása volt.

A *bel canto megjelenését* a 16. század végéhez, azaz a reneszánsz és a barokk határához, közelebbről Itáliához és a zenetörténet első operáihoz: Jacopo Peri 1598-ban bemutatott *Dafne*³ és Giulio Caccinivel⁴ együtt megírt *Euridice* operájához⁵ szokták kötni. *Legtágabb* értelmezésében a 16. század első harmadától⁶ P. Mascagni *Nerone* című operájáig,⁷ 1935-ig lehet róla beszélni. *Szűkebben* értelmezve a 16. század végétől, 1598-tól, 1893-ig, tehát Jacopo Peri⁸ *Dafne* című zenedrámájától G. Verdi⁹ visszavonulásáig, azaz *Falstaff* című operájáig¹⁰. Robert Toft – azzal érvelve, hogy a stílus tulajdonképpen tartalma a *retorikai meggyőzés* volt –, a stílust 1500-tól 1830-ig datálta.¹¹ Sokak szerint viszont csak az 1630-as évektől, a velencei opera kialakulásától¹² érdemes számítani, arra hivatkozva, hogy a megelőző *stile rappresentativo* már nem tartozik bele.¹³

Itt jegyzem meg, maga a *bel canto* kifejezés csak valamikor a 19. század közepén jött létre azzal a szándékkal, hogy néven nevezze azt, ami ellen Richard Wagner kidolgozta saját – ugyancsak deklamatív – „ellenreformációs” stílusát. Weiner Leo szerint a stílus tartama csak J. S. Bachtól – persze őt is beleértve – C. A. Debussy-ig, tehát ugyancsak a 18-19. századra terjedt ki.¹⁴ Ugyanezt az időszakot nevezte meg a stílus virágzásának Airlie J. Kirkham.¹⁵ Willi Apel (*Harvard Dictionary of Music*) a stílust a 18. századra korlátozza – azzal érvelve, hogy lényegét a hangzás szépsége és az előadás ragyogása jelentette.¹⁶ Owen Jander a 19. század közepére teszi;¹⁷ Giulio Silva pedig Vincenzo Bellinire¹⁸ fókuszálja, aki 1824–1835 között komponált.¹⁹

De ha túpontosak akarunk lenni, elég magára Bellinire hagyatkozni:²⁰ „Ha hajótörést szenvednék, veszni hagynám minden más operámat, csak hogy megmentsem a *Normát*.”²¹

Meglátásom szerint a *bel canto* nem „énektechnika”,²² hanem *előadóművészeti stílus*. A bizonytalanság egyrészt abból adódik, hogy Monteverditől R. Strauss-ig több zeneszerzői stíluskorszakot ívelt át, másrészt abból, hogy közben maga is változásokon ment át. Ha viszont az európai zenetörténetet mintegy madártávlatból nézzük, egy egybefüggő *előadóművészeti* „szuperstílust” látunk,²³ mely – mint mondtuk – különböző változatokban folytatta életét. Tökéletes összhangban van ez a *zeneszerzői* zenetörténetnek a funkciós tonalitás alapján álló korszakával, mely ugyanezen 1600-tól 1900-ig terjedő időszakban legalább négy, egymástól jól megkülönböztethető szerzői

stílust ölel fel, ami miatt joggal nevezhetjük *funkciós harmonikus*-, vagy *funkciós-tonális*-, vagy *dúr-moll szuperstílusnak*. Mindebből az következik, *a bel canto szuperstílus igazából csak a kompozíciós szuperstílus történetével együtt írható meg*. Itt jegyzem meg, az idézetek kiemelései mindenhol tőlem származnak.



Giuseppe Tivoli: Vincenzo Bellini²⁴



Bernardo Strozzi:
Claudio Monteverdi (1640 k.)²⁵

A FIRENZEI CAMERATA. Az új tilus ötletadója egy itáliai humanista klasszika- filológus, Girolamo Mei volt,²⁶ aki a középkori A. Boethius óta (500)²⁷ először, saját életében 1561 óta foglalkozott az ógörögök zeneelméletével.²⁸ Gondolatait – mindenekelőtt egy új műforma létrehozatalának fontosságát – 1568 és 1572 között írásba is foglalta.²⁹ Elképzelése egy olyan, szövegre komponált *szólóének* volt, melyet egy dallamilag és ritmikailag független *basszushangszerrel*, továbbá a szólóénekhez igazodó más hangszerekkel (vagy énekszólamokkal) *kísérnek*. A műforma azonban csak kiteljesedése kapta az ógörög *monódia* („egy szólam”) nevet. Minden bizonnyal azért, mert azt a Camerata az ókori görög elképzelések, hangsorok és deklamáció alapján alakította ki.³⁰

Mei tanulmánya a híres lantjátékos és zeneszerző Vincenzo Galilei³¹ (Galeotto Galilei, a híres fizikus fia) kezébe került, aminek köszönhetően levelezésbe kezdtek egymással. A felfedezésszámba menő gondolatokat Galilei megismertette Verdio igen művelt grófjával, Giovanni de' Bardival, aki maga is

zeneszerző volt,³² majd a komponista Piero Strozzival,³³ és közösen kiérlelt gondolataikat 1578-ban ki is adta a grófnak ajánlott *Párbeszéd az antik és a modern zenéről* című tanulmányában.³⁴ Gyakorló muzsikos lévén, 1582-ben már komponált is az új művészi felfogásban.³⁵



sm. grafikus: Piero-Strozzi³⁶



Alessandro Allori: Egy úr arcképe³⁷
(Vincenzo Galilei)

Az új, recitáló stílus (*stile recitativo*) és egy új műfaj, a „zenei dráma” (*dramma in musica*)³⁸ életre hívására megalakult egy baráti társaság,³⁹ melynek összejövedelein, – Caccini szavai szerint – „nemcsak a nemesség jelentékeny része, hanem a város legjelesebb zenészei, tudós férfiai, költői és filozófusai is részt vettek”.⁴⁰ A tervet Bardi gróf lelkesen felkarolta,⁴¹ és házáat felajánlotta a társaságnak, melyet azontúl „a Bardi társaság”-nak nevezték (*Camerata de' Bardi*) mely 1573-tól a 80-as évek elejéig állott fenn.⁴²

A felfedezés lázában égő Camerata látszatra csak a „spanyolviaszt” fedezte fel, hiszen az emberek nemcsak az antikvitásban, hanem mindig is énekeltek egy szólamban, *monofónikusan*, miközben valamilyen pengetős hangszere: kitarán, lírán, lanton kísérték magukat (*monodia accompagnata*). Ugyanakkor az is kétségtelen, hogy a zenének az a barokk víziója, ami őket lelkesítette, olyan távol állott az ógörög művészettől, mint „Makó Jeruzsálemtől”.

Jóllehet, a társaság által megálmodott énekstílus, a szavaló ének (*recitar cantando*), egy *különös* énekstílus volt, egy olyan *általános* énekstílusnak vetette meg alapját, amely a későbbiekben többféle, egymástól meglehetősen

különböző *kompozíciós* stíluson ívelt át, melyek nemcsak *hasonlók* voltak egymáshoz, hanem sok tekintetben ugyancsak *azonosak* is voltak egymással. Mivel a legszerencsésebb dolog mindent történetében vizsgálni, témánkat is így közelítjük meg.

A Camerata tagjai – szemben a középkor és a reneszánsz kontrapunktistáival – a *szuverén egyén önkifejezéséért és önmegvalósításáért* szálltak síkra a feudális viszonyok *mereven hierarchikus világképével* és a katolikus vallás *önfeláldozást követelő közösségképével* szemben.

Mint Howard M. Brown írja,

„a középkori gondolkodásmódtól való megszabadulás, a szöveg kifejezésének vágya, a hangszeres zene kifejlődése és a tonalitás kialakulása oda vezetett, hogy a zene a 15. és a 16. században egyre személyesebb és egyre kifejezőbb, emberközpontú művészetté vált.”⁴³

Ez még a *reneszánsz* volt, melynek művelt zenéje még Észak-Európában (Észak-Franciaországban, Belgiumban és Hollandiában) volt, és amelyből még az itáliaiak is hiányoztak.⁴⁴ A vágy, hogy az „Isten-központú” világot egy Föld- és embercentrikus világgal váltsák fel, már a 15. század „levegőjében” benne volt; főként a 15. századi, Marsilio Ficino által képviselt újplatonizmusban.

Platon írta a *Phaidroszban*: „A lélek a maga egészében halhatatlan, mert ami önmagát mozgatja, az halhatatlan.”⁴⁵

A Bardi gróf által megszervezett társulás tagjai azért voltak elégedetlenek a németalföldi polifon vokális zenével,⁴⁶ mert minden ízében elavultnak és hamisnak találták.⁴⁷ Érzelemvilágát „szürkének”, világképét pedig „korlátozottnak” tartották. Mindenekelőtt azért, mert – úgymond – egyetlen feladatának a Szépség „önmagáért való” művelését tartotta (*musica reservata, musica secreta*).⁴⁸ Ezért egy „igazabb” művészet és világkép megteremtését tűzték ki célul, amely,

Caccini szavaival: „nem szenved a közepszerűségtől, viszont annál több finomítást rejt magában a maga kiválósága érdekében”.⁴⁹

Ezért – az ellenpontoszó többszólamúsággal szemben – a *kíséretes szólóéneket*, a *monódiát* állították előtérbe, amely – a szólamok korábbi, *korlátozott egyenrangúságával* szemben⁵⁰ – lehetővé tette, hogy a zenemű legalább egy énekszólama mind szövegében és dallamában, mind ritmikailag és harmóniailag *szabadon érvényesülhessen*.

Giulio Caccini portréja⁵¹Marsilio Ficino (Firenzei dóm)⁵²

ÚJ ÉRZELMEK, AMELYEK ZENEI KIFEJEZÉSRE VÁGYNAK

A fentiekből viágosan kitűnik, hogy a 16. század végén (1573–1576) fellépő Camerata tagjai pontosan érezték, mire van szükségük.⁵³ Nemcsak azt állapították meg, hogy a régi érzelmek és kifejezőeszközök hatásukat veszítették, hanem nyíltan felvállalták művészi kifejezésre szánt saját érzelmeiket és művészi igényeiket. Megnyilatkozásaikból kiviláglott, hogy a zseniális elődek matematikai számításokon és évszázados munkáján alapuló művészi világképet és kánont *hamisnak* és *irracionálisnak*, az általuk kívánatosnak gondolt új világképet és eljárásokat viszont *igaznak*,⁵⁴ az újszerű érzelmek kifejezését pedig *racióálisnak* érzékelték.

Galilei ezért írta *Dialogus*-ában: „A mai kontrapunktisták egyetlen célja, hogy a fület gyönyörködtessék, ha ezt egyáltalán gyögyörűségnek lehet nevezni. Az antik zene ezzel szemben arra törekedett, hogy a hallgatót *ugyanolyan érzelemre indítsa, mint amilyen a szerzőt is eltöltötte.*”⁵⁵

Mindenki ismerte Aristeides Quintilianus *A zenéről* című könyvét,⁵⁶ amely – Marcus Meibomius szerint – „mindent magában foglal, ami az ókorban a zenéről fellelhető”, valamint provokatív kijelentését: „A zenei hangközöket inkább *intellektuálisan* kell megítélni, a számok tükrében, mintsem *érezve*, a fül segítségével.”

Galilei 1589-ben – Zarlinóval vitázva – elvetette Zarlino tételét, amely szerint a komponálásnak a „természetes” *matematikai elveken* kell alapulniuk, és –

haszonlóan Arisztószhoz – a fizikai *érzékelés* és a zenei *élmény* döntő mivolta mellett szállt síkra.⁵⁷ Az érzelem hű kifejezése a művészet mérlegén *racionálisnak*, a fizika törvényei viszont *irracionálisnak* tűntek fel.

A kor filozófusa, Descartes, 1649-ben kifejtette, hogy szenvedélyeinkért nem vagyunk felelősek,⁵⁸ hiszen – mint a szó maga is elárulja – voltaképp nem alkotói, hanem „elszenvedői” vagyunk,⁵⁹ és kijelentette, hogy „A szenvedélyek „természetüknél fogva mind jók, és nincs mit elkerülnünk, csak [a velük való] visszaéléseket és túlzásaikat”.⁶⁰

Egy másik helyen pedig kifejtette:

„A filozófia, amelyet művelek, nem annyira barbár és nem is olyan heves, hogy elutasítsa a szenvedélyek használatát (*l'usage des passions*); ellenkezőleg, egyedül benne van meg ennek az életnek minden édessége és boldogsága”.⁶¹

Johann Mattheson 1739-ben – Descartes nyomán – hívta fel a figyelmet: „Ahol nincs szenvedély és nincs affektus, ott erény sincs. [...] Márpedig éppen azok az affektusok, melyek természettől fogva leginkább hozzánk tapadnak, nem a legjobbak, s mindeképpen meg kell őket nyirbálni, vagy féken kell tartani. [...] Mert a zene valódi jellege szerint mindenekelőtt erkölcsi nevelőeszköz.”⁶²



Ism.festő: René Descartes portréja⁶³



Johann J.Haid: Johann Mattheson (1746)⁶⁴

Lényeges körülménynek tartom, hogy az alapítók különös nyomatékkal beszéltek érveléseikben a „szenvedélyekről”. Talán azt sejtették ezzel, hogy –

szemben az érzelmekkel és hangulatokkal – mindig valamilyen morálisan fajsúlyos üggyhöz kapcsolódnak. Ezért is jellemezte már Caccini is a hiúságból virtuózkodókat úgy, hogy ők olyan énekesek, „akik csak a fülnek nyújtanak élvezetet, mit sem tudva a szenvedélyes éneklésről”.⁶⁵

Ide illik a zeneszerző Fr. Couperin vallomása 1716-ból: „Őszintén kimondom, számomra nagyobb örömet jelent az, ami megindít, mint ami bámulatba ejt”.⁶⁶

Csak „zárójelben” jegyzem meg, már korábban is volt példa az érzelmes-szenvedélyes előadásmódra; és nem is röviddel, hanem sokkal előbb, már a quattrocentóban, 1488-ban. Olvassuk el A. A. Polizianonak⁶⁷ Pico della Mirandolához címzett levelének egy részletét, amelyben Fabio Orsini énekes⁶⁸ produkcióját leírta: „Ezután egy dalt hősiesen előadott, – egy alig befejezett saját szerzeményt – a mi Piero de’Medicink tiszteletére. [...] Hangja nem igazán volt az olvasás hangja, és nem is volt olyan tiszta, mint egy énekesé. Egyszerű volt, vagy modulált; a futam követelményeitől függően változó, ingadozó vagy állandó; túlfűtött vagy visszafogott, nyugodt; heves vagy szenvedélyes; mindig igaz, világos, és kellemes a fülnek.”

A RÉGI ÉS AZ ÚJSZERŰ ÉRZELMEK

Már a 16. század eméletírói – felidézve Amphion, Arion, Orfeusz vagy Timotheusz zenéjének mítikus hatalmát –, gyakran panaszkodtak amiatt, hogy a kor zenéjével nem lehet elérni az ókori görögség zenéjének elementáris hatását. Az alapító atyák megállapították, hogy a régi, polifon alkotások „banálisak” és (a változatosság érdekében kifejtett igyekezet ellenére) hatástalanok, aminek az az oka, hogy *érzelmi világuk* szürke és unalmas, *harmóniaviláguk* pedig semleges és eseménytelen. Caccini a „modern” kontrapunktika és hangszerkíséretes szólóének kapcsán kifejtette: „az ilyen zene és zenészek semmilyen más örömmel nem szolgáltak azon kívül, amit a harmónia csak a fülnek adott, mert a szavak megértése nélkül nem képesek felfogni az értelmet”.⁶⁹

Ehhez egyrészt ellentétes *érzelmek* – mint mondták: „szenvedélyek” – ábrázolására és ellentétes *érzetek* keltésére volt szükség, valamint feszültségek felkeltésére, sőt, konfliktusok megjelenítésére volt szükség, amihez az ellentétek szembeállításával, disszonanciákkal lehetett eljutni. A kifejezés szenvedélyessége a stílus középső korszakában (1650–1750) jutott a

legmagasabb fokára. A hatalmas ellentétek hatalmas feszültségeket okoztak, melyeket azonban egy magasabb szinten feloldottak.⁷⁰

Az antik „elődök” istenítése és példaképpé emelésére nemcsak a szöveg és a beszéd piedesztálra emelése miatt volt a Cameratának szüksége, hanem azon *érzelmek* „legitimálásához” is, amelyek az őket közvetlenül megelőző zeneművészetből hiányoztak, a görögöknél viszont – meggyőződésük szerint – megvoltak.⁷¹ Ez volt a megjelenítő, „képviselési stílus” (*stile rappresentativo*) tulajdonképpeni tartalma, értelme.

Ugyancsak Galilei írta lant-tankönyvében, 1569-ben:⁷²

„az érzelmeket [*affetto*], – mint amilyen az élesség, a keménység, a szelídség, a lágyság, a gorombaság, a báj, a panasz, a sóhaj, a sírás, a megnyugvás vagy az őrjöngés –, a lantmuzsika (persze, énekkel) sokkal jobban képes éreztetni, mint C. Merulo⁷³ vagy G. Guami⁷⁴ magasröptű művei”.

A haladók azért voltak elégedetlenek, mert a maradiak – megítélésük szerint – másképpen próbálták, ill. nem tudták, vagy nem is akarták kifejezni a felsorolt érzelmeket. Ha jobban megnézzük a fenti felsorolást, láthatjuk, hogy újszerű érzelem is van benne. Ez az érzelem az „őrjöngés”, amelyet – legalábbis a zenében – sem a középkorban, sem a reneszánszban nem ábrázoltak. Feltehetően azért nem, mert semmilyen kontextusban nem volt sem illendő, sem elfogadható.⁷⁵ Megjegyzem, Zarlino ugyancsak azon az állásponton volt, hogy a művészet célja, feladata a hallgatóság erényességre nevelése, és nem könnyekig való meg hatása⁷⁶ vagy kacagásra készítése.⁷⁷

Látható, hogy a „lázadás” felélelesztette a liberálisok és illiberálisok örök ellentétét. A haladók azonban bátran, sőt boldogan vállalták, sőt, feladatuknak tartották az új harmóniák és érzelmek – köztük a dionüszikus lelkiállapot – bemutatását. Rá lehet itt is mutatni, hogy ennek is megvoltak a madrigalistáknál az előzményei, és nem is csak Monteverdinél. Giaches de Wert volt az első zeneszerző, aki Tasso elbeszélő költeményéből, *A Megszabadított Jeruzsálem*-ből megzenésített versszakokat. Nos, a darab intenzív érzelem-kitörései *egyrészt* híven adják vissza a szöveg pontos jelentését, *másrészt* szakítanak „az elegáns dallamvezetés hagyományos ideáljával”.⁷⁸

Az érzelmek és szenvedélyek piedesztálra emelése és hű kifejezése azonban – legalábbis a kultúrtörténet legjobb időszakában – szorosan összekapcsolódott a jó ízlés, esetleg a mives alkotás („műgond”) követelményével. Descartes rámutatott arra, hogy nemcsak ismerni kell a szenvedélyeket, hanem tudni kell



Ism. festő: Torquato Tasso⁷⁹

irányítani is őket, hogy „a lehető legnagyobb hasznukat vehessük” (*le meilleur usage possible*).⁸⁰ Monteverdiék esetében is műveltségük és feddhetetlen ízlésük szolgált biztosítékként arra, hogy az „igaz” érzelmek hűen kerüljenek ábrázolásra, és ne naturalisztikusan; ne az „utánzó művészet” (Platón) korlátlan szabadságával.

Megjegyzem, Pietro Bembo (1470–1547), velencei nemes és reneszánsz római költő, már korábban rámutatott arra, hogy Petrarcat nemcsak gazdag fantáziája és költői fogásai miatt kell becsülni, hanem amiatt is, ahogyan a szavak hangzását illeszti mondanivalójához. Bembo két hatását emelte ki: a „kecseséget” ill. „kedvességet” (*piacevolezza*), valamint a „súlyosságot”, ill. „méltóságot” (*gravità*).

Brown írja a 16. századi madrigálművészetről:

„A zenei szerkesztés elvontabb síkján is megnövekedett az irodalmi elemek szerepe, és kemény, vad vagy kegyetlen szavak fölé legtöbbször moll-akkordokat, diszsonanciákat, késleltetéseket, appoggiatúrákat és váratlan fordulatokat tartalmazó zenét; vidám, boldog, békés vagy megelégedettséget kifejező szavak fölé pedig dúr-akkordokat és konszonáns, tiszta hangzásokat írtak a zenezerzők. Ezen kívül a madrigál ritmusa vagy frázisszerkezete révén ki tudtak emelni egy-egy szót vagy mondatot úgy, hogy bizonyos részeket egyszerűen végigdeklamáltattak az előadókkal [...].”⁸¹



Andrea del Castagno: Francesco Petrarca⁸²



Pietro Bembo kardinális (1539–40)

Máshol utalt arra, hogy

„Monteverdi első öt madrigálkötetében sok [...] deklamatorikus természetű részlet van, [...] ahol a szavakat a szerző egyetlen akkord alá írta le azért, hogy az előadók metrum nélkül, a beszéd ritmusát követve mondhassák a szöveget [...] azokig a deklamációs képletekig, amelyeknek, mint az »Ah, dolente partita« szavak zenéjének is, már tematikus vagy motivikus szempontból is fontos szerep jut.”⁸³

Fentebb már volt szó arról, hogy a görögségben az i.e. 5. század végétől általánosan elfogadott volt, hogy a dór „komoly” és „férfias”, a fríg „szenvedélyes” a líd pedig „panaszos” hangnem,⁸⁴ ill. hogy a diatónia „férfias”, a kromatika „lágy”, az enharmónia pedig „magasztos” hangrend. Ebből is látható, hogy az antikvitásban a hangnemek, „harmóniák” karakterét (étosz) nemcsak az érzelmekkel, hanem elsősorban a morállal és a jellemekkel akarták megragadni.⁸⁵

Galilei ezzel kapcsolatban rámutatott:

„A kórus a tragédiákban sokat használta a fríg [d''-d' – T.A.] harmóniát, valamint a lídet [c''-c'], mivel az utóbbi a haragosok és a gyászolók kiáltozására, az előbbi pedig a lelkesen ujjongók számára való. Ezeket Szókratész elutasította, mert alkalmasak voltak arra, hogy az emberben helytelen vonzalmakat ébresszenek. Emiatt a lídet és a mély jönt [c'-c] is elvetette, mint gyengét és a részegesek számára megfelelő; nem akkor, amikor dühösek,

hanem akkor, amikor bágyadtak voltak. A dórt [e'-e] és a fríget beengedte mint olyan harmóniát, amely a háborúban hasznos.”⁸⁶

Zarlino hiányolta a „szomorúság” és a „vidámság”, a „harag” és a „békülékenység” megjelenítésének és kiváltásának képességét,⁸⁷ Galilei pedig az érzelmek és hangulatok zenei kifejezésével kapcsolatban további összefüggésekre és hatásokra derített fényt. Újszerű szemléletének különösen fontos vonása, hogy ezeket *egyrészt* a zenei szövetben elfoglalt helyük függvényében, *másrészt* a zene folyamatában vizsgálta. Zeneelméleti művében így fejtette ezt ki, előbb Strozzi, majd Bardi szájába adva:

Strozzi: „[...] a kereszt [*diesis* #]⁸⁸ a magas szólamba helyezve a boldogság érzését kölcsönzi a kompozíciónak, amikor pedig a *b*-t [*b molle*]⁸⁹ az alacsony szólamba teszik, szomorúvá teszi.⁹⁰ De ugyanez történik, amikor a szólamok ellentétes irányban haladva eltávolodnak egymástól, és akkor is, amikor az alacsony rész elkülönülten és ugrással [*diszjunkt* módon] a magas rész felé mozog. Valószínűleg ugyanennek kell történnie az ellentétes mozgás során a kisszextről a nagytercre és a kistercről a nagy szextre.”⁹¹

„[...] nemcsak a magas és az alacsony hangok, valamint a gyors és a lassú mozgás válthat ki a hallgatóban szomorúságot, a többi szenvedéllyel együtt, hanem a különböző jellegű [*quality*] hangközök is. Sőt, ugyanez a helyzet ugyanazon hangközzel, amikor az alacsony vagy a magas regiszterbe viszik, mert a kvint szomorú, amikor felemelkedik [...], és amikor leszáll, örömteli. Ezzel szemben felemelkedésében a kvart örömteli, viszont leszállásában szomorú. Megfigyelhető, hogy ugyanez történik a félhanggal és a többi hangközzel is.”⁹²

[Megjegyzés: A felfelé törekvő dallam *előrevetíti a dúr-moll zeneiség boltozatos, ívelt formáját*, mely – mind az énekben, mind a hangszeres játékban – szorosan összekapcsolódik *az intenzív, feszített előadásmóddal és a feloldás katartikus élményével együtt*.⁹³]

Bardi: „[...] a kvint [gör. *diapente*], amikor a hang a magas szólamról az alacsony felé viszi, vagy éppen ellenkezőleg, az első bemutatott hangmagasságtól eltérő hangmagasságok közé, jellege eltér az elsőként bemutatott jellegétől. Ugyanez vonatkozik a kvartra [*diatesszarón*] és az ugrásokkal haladó [lat. *disjunctivus*] rendszer minden más hangközére is, mert amikor az alsó szólammal távolodunk a G szó re dó-tól [*sol re* ©], és egy kvinttel ereszkedünk, vagy egy kvarttal emelkedünk, azt tapasztaljuk, hogy egy ilyen mozdulat az öröm, az izgatottság

[*agitation*] és (úgymond) a férfiasság és természetesség tulajdonságaival rendelkezik.”⁹⁴

Verdi nagy elődje, Claudio Monteverdi, 1638-ban ugyancsak kifejtette, hogy a zeneművészet feladata a különböző lelkiállapotok tükrözése. A rá jellemző bölcsességgel eleve csak háromféle érzelemről és a hozzájuk rendelhető hangvételtől és hangfekvéstől beszélt.⁹⁵

Érzelem	hevesség, szenvedélyesség, izgatottság	közömbösség	lehangoltság (megalázkodás, könyörgés, gyász)
Hangvétel, stílus	<i>genere concitato</i> , <i>stile concitato</i> ⁹⁶	moderált <i>temperato</i>	lágý, gyengéd <i>molle</i>
Hangfekvés	magas	közép	mély

Egyben rosszallását fejezte ki azon elvbarátaival szemben, akik a heves szenvedély érzelmét figyelmen kívül hagyják, holott Platón az *Államban* éppen erre utalt, amikor a „bátor”, „hős” férfi hangjáról szólt.⁹⁷ Felhívta a figyelmet arra is, hogy ő maga vonós tremolóval igyekezett megjeleníteni a párviadal izgalmát a Tankréd-jelenetben.⁹⁸

Látható, hogy – a reneszánsz által sugallt *apollói* mentalitással szemben – erős késztetés alakult ki a *dionüszik* érzelmek és attitűd iránt. Rá lehet itt is mutatni, hogy ennek is megvoltak az előzményei, és nem is csak Monteverdinél, hanem más madrigalistáknál is. Wert volt az első zeneszerző, aki Tasso elbeszélő költeményéből, *A Megszabadított Jeruzsálem*-ből megzenésített versszakokat. Mint Brown rámutat, Wert szakít „az elegáns dallamvezetés hagyományos ideáljával”, hogy a dallam intenzív érzelem-kitöréseivel híven adja vissza a szöveg pontos jelentését.⁹⁹

Az érzelmek és szenvedélyek felszabadításának és naturális kifejezésének azonban – legalábbis a kultúrtörténet legjobb időszaikaiban – ésszerű határt szabott a jó ízlés, ill. az alkotás művességének („műgond”) követelménye. René Descartes (1596–1650) francia filozófus rámutatott arra, hogy nemcsak *ismerni* kell a szenvedélyeket, hanem tudni kell *irányítani* is őket, hogy „a lehető legnagyobb hasznukat vehessük” (*le meilleur usage possible*).¹⁰⁰

A Camerata és utódai esetében is a szerzők és művészek műveltsége és csálhatatlan ízlése szolgált biztosítékként arra, hogy az „igaz” érzelmek híven

kerüljenek ábrázolásra, és ne naturalisztikusan; tehát ne az „utánzó művészet” (Platón) korlátlan szabadságával. A humanisták egy csoportja – Glareanus vezetésével – meg is próbálkozott a Platón és Arisztotelész által megnevezett és morálisan meghatározott jellemekhez és érzelmekhez hozzárendelni a középkori egyházi modusokat,¹⁰¹ de – mivel „fülük” nem igazolta várakozásaikat –, a kezdeményezés hamvába holt.

A német Joachim Burmeiser 1606-ban elkészített *Musica poetica*-jában a zeneszerzők számára elkezdte leltárba venni a – szerinte is végtelen számú – zenei alakzatot, melyben a szövegértelmező vagy affektusokat idéző zenei részletekhez két ábra tartozott: az egyik a szövegtartalom megjelenítése (*hypotyposis*), a másik az általa kifejezett affektus megjelenítése (*pathopoeia*). Elképzelése szerint az alakzatok meghatározása és használata és (mindig lehetséges) értelmezése rugalmasan alkalmazható „volt” az adott zenei szituációhoz. Johannes Nucius és Christoph Bernhard nyomán¹⁰² Athanasius Kircher *Misurgia Universalis*-a (1650) a szónoklattan választotta vonatkozási pontnak: „Ahogyan a szónok művészi trópusokat használ a hallgató megneveztetésére vagy sírásra késztetésére [...], úgy tesz a zene is művészi tagmondatokkal vagy harmonikus periódusokkal.”¹⁰³



Például az ismétlés a heves szenvedélyek kiváltására alkalmas, a fokozatos emelkedés pedig a szeretet és a vágy kifejezésére.¹⁰⁴

A 16. századtól – párhuzamosan a középkori hangnemek dúrrá és mollá alakulásával – megszilárdult az a benyomás, hogy a nagytercek és a dúr hangnemek „világosak” és „vidámak”; a kistercek és a moll hangnemek pedig „sötétek” és „szomorúak”. Johann Mattheson¹⁰⁵ 1713-as *Das neueröffnete Orchestre* című munkájában¹⁰⁶ – A. Kircherre támaszkodva¹⁰⁷ – mintegy 23 hangnem karakterét, ill. érzelmi jelentését adta meg. Amíg az Esz-dúr komoly, *panaszos és patetikus*, addig párhuzamos hangneme, a c-moll, *rendkívül kedves és szomorú*. Amíg a G-dúr *szerelmes és vidám*, az e-moll *komoly, töprengő és bánatos*. Amíg a D-dúr *vidám és hálás*, a h-moll *kedvetlen és melankolikus*.

Johann David Heinichen 1728-ban – miután megírta Mattheson megsemmisítő bírálatát¹⁰⁸ – elfogadta, hogy a két vagy három bés, illetve keresztes hangnemek¹⁰⁹ a színházi stílusban különösen szépek és kifejezők.¹¹⁰ Az eredményeket Johann Gottfried Walther zeneszerző és zenetudós 1732-ben kiadott *Musikalisches Lexicon*-jában összegezte.

Amíg az affektusok Johann J. Quantz¹¹¹ előtt általános érvénnyel csak egy-egy *nagyobb formarészre* vonatkoztak (központi affektus-elv), ő már *egyetlen tételen* belüli affektus-váltásról is beszélt.¹¹² Ennek előzménye, hogy a párizsi Johannis Grocheo már 1300 körül megkérdőjelezte kollégáinak az antik görögöktől átvett azon szemléletet, amely a *tónoszokat* egy-egy affektus-típushoz, ill. ethoszhoz kötötte, miáltal saját kezüket kötötték meg a *tónusok*, ill. másfajta stílusok használatában.¹¹³ Johannes Tinctoris pedig már 1477-ben kimondta, hogy az ethoszokat nem lehet kizárólagosan valamely tónushoz rendelni, mert a mondanivaló, ill. a stílus, az előadásmód és a hangszerelés *egyazon tónuson belül* is különböző karakterek megjelenítését vonja maga után.¹¹⁴ A folyamat vége a kéthangnemes dúr-moll rendszer lett, amely viszont már „minden” tartalom kifejezését magára vállalta.

AZ ÚJ ÉRZELMEK ÉS KIFEJEZÉSMÓDOK LEGITIMÁLÁSA

Fentebb amellett érveltem, hogy a Camerata tagjai – mindannyian gyakorló zeneszerzők és zenészek – tökéletesen tisztában voltak magukkal és újszerű törekvésük céljával, és nyíltan felvállalták sajátos érzelmeiket és művészi igényeiket. Ezzel szemben leginveciózusabb tagjuk, a zenetörténet egyik legzseniálisabb komponistája, Monteverdi, *Második gyakorlat* című alapvetésében meghökkenítő határozottsággal kijelentette: „A *beszédnek* kell uralkodnia a harmóna felett, és nem szolgálnia azt.”¹¹⁵

Mintha valamilyen aggályoskodó belső hang súgta volna a zenezerzőknek, hogy „az érzelmeket nem lehet *csak úgy* kifejezni”. Talán attól tartottak, hogy nagyrabecsült hallgatóságuk azt találja mondani, hogy „E zene olyan érzelmeket keltett bennem, amilyeneket még sohasem hallottam ilyen leplezetlenül kifejezésre hozni. Ez biztosan valami illetlen dolog”. Vagy: „Még sohasem éreztem ilyen érzelmeket. Vajon szabad-e nekem olyan zenét hallgatnom, amely ilyen felkavaró érzelmeket kelt bennem?”

Ahogyan a Pithagoreus-iskola a görög Pithagorasz által bizonyított számszerű összefüggések segítségével és a hozzákapcsolódó számmissztikával próbálta legitimálni azt, *amit nem hallott* –, úgy igyekezett a Camerata is az *antik görögség* látványos követésével legitimálni azt, – *amit hallott*. A legerősebb indulatokat tehát, melyeket az áriák fejeznek ki, *meg kellett magyarázni*. Vagy versekkel, vagy a zene alá költött szöveggel, vagy valamilyen cselekménnyel.¹¹⁶

Monteverdi – öccsét, Giulio Cesarét beszélgetve – így replikázott kritikusával, G. Artusival¹¹⁷ 1607-ben megjelent *Scherzi musicali* című kötetében:

„Fivérem *Cruda Amarilli* című madrigáljából a szöveggel mit sem törődve, úgy elhagyva azt, mintha semmi köze nem lenne a zenéhez, és ezeket a részleteket szövegüktől megfosztva, teljességgel megfosztja őket harmóniájuktól és ritmusuktól is. Pedig ha az általa hamisnak vélt részletek alá kitette volna a szövegüket, a világ bizonyosan felismerte volna, hol csúszott félre az ő ítélete, és ő sem mondhatta volna, hogy mindezek agyrémek és légvárak; csak azért, mert nem tartják be tökéletesen az első gyakorlat szabályait.”¹¹⁸

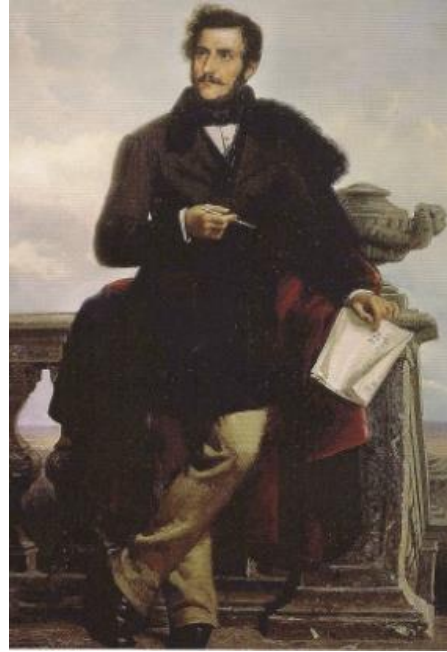
J.A. Scheibe még 1745-ben is így írt erről: „A recitativo énekelt beszéd, az emberi beszéd legnyomatékosabb és leghívebb utánzása.”¹¹⁹

Donizetti pedig a 19. század első felében még mindig így fejtette ki a bel canto alapeszméjét: „a zene nem más, mint a hangok hangsúlyos deklamálása, s ezért minden zeneszerzőnek a szavak deklamálásából kibomló prozodiából kell megéreznie a dalt, és abból kell kiformálnia azt”.¹²⁰

Tény, hogy a bel canto alapítóinak nyilatkozatait egyfajta – látszólag szolgai – ragaszkodás jellemezte a librettóhoz, a szöveghez, melynek tartalmáról – mellesleg, érdekes módon – korántsem értekeztek oly gyakran, oly aggodalmasan és részletesen, mint várható lett volna. És – jusson eszünkbe – a bel canto énekstílus egyik legfontosabb ismertetőjegye a jól érthető szövegkiejtés.



Johann Mattheson: Das neu-eröffnete Orchestre (1713)



Ponziano Loverini: *Gaetano Donizetti* (1879)¹²¹

A „forradalmi” cselekvés elméleti igazolása több síkon ment végbe, és teljes mértékben áthatotta a zenedráma megalkotását.

A SZÖVEG VAGY A ZENE ELSŐSÉGÉNEK DILEMMÁJA

A monodisták között a stílus háromszáz éves történetén végighúzódo vita a szöveg vagy a zene dominanciáról több, egymással összefonódó vonulatból állott, melyek a kettő közötti arányról szólt; arról, hogyan osztozzanak a mű közösen birtokolt területén.

Mindenekelőtt azonban azt a legkorábbi vonulatot kell megemlíteni, amely még féllábbal az ellenpontos polifóniában állva igyekezett előkészíteni a terepet a zenei kifejezés emancipációjához. Röviden arról volt szó, hogy felhívták magának az ellenpontos szerkesztés strukturálisan „szöveggyilkos” természetét. Ennek értelmében írta Galilei 1581-ben, a *Dialógus*-ban: „A zene legnemesebb és leglényegesebb része a szöveg révén kifejezett eszmei tartalom, nem pedig az egyes részek aránya, mint azt a modern gyakorlat hívei vallják.”

A másik irányzat az énekelt cselekvényes színpadi dráma szövegét állította előtérbe (*dramma in musica*). Hangsúlyozni kell azonban, hogy elsődleges céljuk az volt, hogy kedvező feltételeket teremtsenek egy új, *érzelmileg gazdag és fordulatos zenei stílus* kifejlesztéséhez, szemben a kontrapunktikus művek zenei visszafogottságával és liturgikus vagy koncertszerű előadásával.

A *harmadik* vita azon meggyőződésükből eredt, hogy a zene a maga „igazságának”, „érvényességének” biztosítékát, aranytartalékát csak a szövegtől vagy a cselekménytől nyerheti el. E vita tehát a „szó” *zenei képvisetének*, „*reprezentációjának*” *mértékéről* szólt, és annak függvényében ítélte meg, hogy egy mű vagy egy interpretáció – vagy egy stílusirányzat – „realista” vagy „formalista”; hogy mennyire volt erős és kézzelfogható ez a kapcsolat. Ha az énekszólam vagy az énekes nem ment túl a természetes beszéd *deklamatorikus felerősítésén*, „igaznak”; ha *túlságosan átstilizálta* azt, „hamisnak” minősült.¹²²

1723-ban az olasz énekes-énektanár Pier Francesco Tosi¹²³ megfeddte a kiejtésbeli hibákat vétő énekeseket, majd így folytatta: „Márpedig tudniuk kellene, hogy egyedül a szöveg az, ami előjogot nyújt az énekesnek a hangszeres előadóval szemben, megengedve nekik az egyenlő megítélést és tudást”.¹²⁴

Mivel egyre nagyobb igény mutatkozott a gyors cselekvények iránt, a későbbiekben állandósult a vita arról is, hogy a darabok megformálása lépést tart-e ezzel, és tud-e, akar-e elegendő teret biztosítani a cselekvény gyors kibontakozásának és lefolyásának. Ugyanakkor folyamatos volt az igény a leíró jellegű, reflektív érzelemábrázolásra is, melynek sajátos helye és alkalmá az ária volt, mely éppen akkor felelt meg legjobban hivatásának, ha bőséges időt engedett az egyén érzelmeinek kibontására.¹²⁵

Különösen a *da capo* (ABA) formával kapcsolatban merültek fel kifogások, mely 1700 körül szorította ki a velencei operákban a kétrészes (*arietta*) és a háromrészes ABB formákat. Pontosabban a benne lévő visszatérés miatt. A visszatérés híveinek négy érvük is volt. Az *egyik*, hogy a középrészben elmondottak után módot kell adni a közönségnek arra, hogy újra átgondolhassa az első részben mondottakat. A *másik* és a *harmadik*, hogy nem lehet megfosztani attól, hogy a darab egyik legszebb részét legalább még egyszer, és hogy az első részt teljes pompájában, a díszítésekkel együtt hallgathassa meg.¹²⁶ A *negyedik*, hogy kedvenc énekeseknek lehetőséget kellett adni ahhoz, hogy bemutathassák elkápráztató képességeiket.

De nemcsak az volt a baj a visszatéréssel, hogy feltartotta a cselekvényt, hanem – mint Tosi rámutatott – olykor az a csúfság is előfordult, hogy a *da capo* visszájára fordította a cselekvény logikáját és nemkívánatos érzelmeket keltett. Ha például a szereplő az első részben haragot, a középsőben viszont megbánást tanúsított, a haragot tápláló visszatérés nevetségbe fulladt.¹²⁷ Előfordult viszont, hogy a szerzők – a formák tisztántartása céljából – távol tartották a recitativóktól az ismétléseket, hogy ne változtassák azokat ariosóvá.¹²⁸

A SZÖVEGHŰSÉG MINT A HITELESSÉG BIZTOSÍTÉKA ELŐZMÉNYEK

A Camerata részéről kezdettől jelen volt az az igény is, hogy – szemben a frottola-irodalom sablonokra támaszkodó rögtönzésével – a vers egész tartalmát hűen kifejező, jól átkomponált műveket hozzanak létre.¹²⁹ A zene szövegének megválasztása és annak megzenésítése tekintetében már jóval korábban, a reneszánszban kifejlődött egyfajta érzékenység és igényesség. Már az 1500 előtti és utáni néhány évtizedben is szép számmal voltak olyan, az imitációs polifoniát művelő szerzők, akik a zene megújításával próbálkoztak, és – a humanisták hatására – arra a meggyőződésre jutottak, hogy a zenének tükröznie kell a megzenésített szöveget, amin nemcsak a beszéd értelmének kifejezését, hanem hangsúlyviszonyainak, sőt mondattani tükrözését is értették.¹³⁰ Mint Brown írja, a franco-flamand zeneszerzők figyelme ebben az időben fordult először a szöveg és zene kapcsolatára.

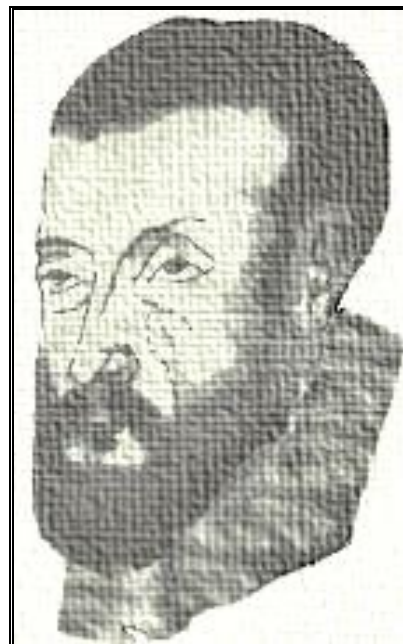
Itáliában 1540 után költőkből és muzsikusból, hivatásosokból és amatőrökből kis alkotó-előadó-okoskodó társaságok jöttek létre. Ilyen volt például a veronai Accademia Filarmonica 1543-ban. A szerzők *egyrészt* megpróbálták dallamaikkal tükrözni a hozzájuk tartozó szavak hangzó alakját, *másrészt* igyekeztek kifejezni jelentésüket.¹³¹

A 16. századi humanisták elképzelései megoszlottak a tekintetben, hogy milyen mértékben kell követni az antik mintákat. Sokan olyan hitványnak tartották saját koruk zenéjét az antikhoz képest, hogy radikális megváltoztatását látták szükségesnek,¹³² mások csak meg akarták reformálni, hogy „tökéletesebb” legyen.¹³³ Egyesek – így például Gabrieli (1585) – a görög-latin metrumok olasz nyelvre alkalmazásán törték a fejüket.

A 16. század közepén Franciaországban Pierre de Ronsard körül összeállt a költők egy csoportja *Pléiade* néven. Barátja, Joachim du Bellay a klasszikus versormák és versteni képletek utánzására buzdította a költőket,¹³⁴ maga Ronsard pedig 1560-ban kifejtette, hogy – Platon példája nyomán – az ókor „ideális” művészetének újjászületése és a költészet és zene újfajta egysége lebeg a szeme előtt. A kör tagjai, Jean Antoine Baïf költő és Joachim Thibaut de Corville muzsikusz kidolgozta a görög-latin költészet metrikus képleteinek francia nyelvű, hangsúlyos változatát, és olyan zenével kísérleteztek, amelyben a hosszú szótagokra hosszú, a rövidekre pedig rövid hangok esnek. A IX. Károly által 1570-ben megalapított *Académie de poésie et musique*-ban e stílus kifejlesztését, bemutatását és oktatását végezték.



Ism. grafikus:
Pierre de Ronsard (1583k)¹³⁶



Ism. művész: Joachim du Bellay¹³⁵

Még erőteljesebben mutatkozott meg ez az igény a madrigalistáknál (például Gesualdónál), akik kezdettől meg voltak győződve arról, hogy a költemények megzenésítésével azok még mélyebb megértését kell szolgálniuk. Monteverdi maga is a madrigalisták leghíresebb tagja volt, akinek első madrigálkötetete 1587-ben jelent meg. De a zenének a szöveghez való „hűsége” jellemezte a 16. század olyan nagy alkotóit is, mint a „zene fejedelmét”, Orlando di Lassót,¹³⁷ Tomás Luis de Victoriát,¹³⁸ vagy az angol William Byrd-öt,¹³⁹ akik egyébként nem komponáltak madrigálokat, és a rá jellemző szöfestést is kerülték. Giaches de Wert¹⁴⁰ utolsó ötszólamú madrigálkötetében (1581–1595) már a polifon szerkezet koherenciáját is feláldozta az irodalmi jelentés kiemelésére.¹⁴¹ (Marco Mangani és Daniele Sebaino gyakran talált „tonális jellegű” részeket késő reneszánsz alkotásokban.)¹⁴²

REALISTA TÖREKVÉSEK

A Camerata tagok a későbbi ’formalizmus-realizmus’ kategóriapárt ugyan nem ismerték, nem ismerhették, de megkockáztatjuk, hogy (saját kifejezésükkel) a „megromlott” polifóniát *formalistának* ítélték meg,¹⁴³ amiből úgy próbáltak kitörni a *realizmusba*, hogy a „romlatlannak” érzett „közönséges beszédhez” nyúltak vissza (Peri), hogy abból szűrjék le az új, „romlatlan” zenei nyelvet, mellyel hitelesebben adhatják közre új világlátásukat és fejezhetik ki új

érzelmeiket. Azon tévhit foglyai voltak, hogy a *művészileg megformálatlan beszéd* utánzása¹⁴⁴ fogja rávezetni őket arra, hogyan szabadítsák ki a romlatlan, naturális zenét a professzionális zenei kifejezés ártalmas „burkából”.¹⁴⁵ És mivel tisztánlátásukat elhomályosította azon körülmény, hogy a beszéd – legalábbis fogalmilag – hatékonyabban ragadja meg tárgyát, mint a zene, aggályok nélkül fölérendelték, és kétszeresen is követendő, pontosabban utánozandó mintának kiáltották ki.¹⁴⁶

A Camerata ráébredt, hogy az ellenpontos énekes többszólamúság gyakran „széttépte a költészetet”, azaz visszájára fordította a szótagok hosszát, tartamát, megnehezítette a szöveg megértését,¹⁴⁷ és akadályozta a szavak és a szöveg jelentésének zenei kifejezését. Mindez annál nyugtalanítóbb volt számukra, mert ilyen körülmények között jóformán esélyük sem volt arra, hogy a darab vezéreszméjén kívül bármilyen más, lényegileg új és meglepő gondolatokat vagy valamilyen történetet közvetítsenek.¹⁴⁸

Caccini így vallott: „mind a madrigálokban, mind az áriákban mindig ügyeltem arra, hogy utánozzam a szavak eszméit, keresve azokat a hangokat, amelyek érzelmeikben többé-kevésbé érzékenyek, és amelyeknek különös varázsa volt; amennyire csak lehetséges volt, elrejtettem bennük az ellenpont művészetét és a harmóniákat helyeztem a hosszú szótagokra, és kerültem a rövideket, és a passzázsok elkészítésekor ugyanazokat a szabályokat követtem, bár egy bizonyos díszítés kedvéért számos nyolcad hangot használtam egy negyed- vagy fél értékig, többnyire a rövid szótagokon, melyek – mivel gyorsan áthaladnak, és nem passaggiók, hanem egyfajta bájnövelők – megengedhetőek [...]”.¹⁴⁹

A TERMÉSZETES BESZÉD UTÁNZÁSA

A csoport tagjai minden bizonnyal maguktól jutottak arra a következtetésre, hogy egyedül a zenei sajátosságokkal is bíró beszédből való kiindulás lehet biztosíték az újfajta érzelmek – és egyáltalán, az érzelmek – *hiteles* kifejezésére.

De mivel a zene addigi rendszerének és szabályainak fenekestől felfordítására készültek, úgy érezték, valamilyen „felsőbb felhatalmazására”, „fogódzóra” van szükségük. E fogódzót – mint már említettem –, a reneszánsz humanisták útmutatását követve, az antik görög-római monódiában, közelebbről a görög tragédiában és a rapszódoszok művészetében remélték megtalálni.

Caccini így érvelt: „A legtanultabb urak [...] a legvilágosabb indokokkal győztek meg arról, hogy ne értékeljem az olyan zenét, amely nem teszi lehetővé a szavak megfelelő megértését, [...] hanem azt a módszert kövessem, amelyet Platón és a többi filozófus annyira dicsér. Ők azt vallják, hogy a zene nem más, mint szöveg és ritmus; és az utolsó a hang, – és nem fordítva –; hogy képes legyen behatolni mások értelmébe, és előidézni azon elbűvölő hatásokat, amelyek a szerzőket csodálkozásra készítetik [...].”¹⁵⁰

A beszéd zenei mimézisét két szinten valósították meg. Az egyik maga a *zene*, amelyről kiderítették, hogy az emberi beszéd „leszármazottja”, a másik a *recitativo* volt, mely mind *strukturálisan*, mind *származástanilag* a beszéd és a zene között állt.

Johann Mattheson írta, 1739-ben: „A recitativo szabadságában a mindennapi beszédhez igazodik. [...] Van metrumba, de nem él vele; vagyis az énekesnek nem kell kötnie magát hozzá.”¹⁵¹

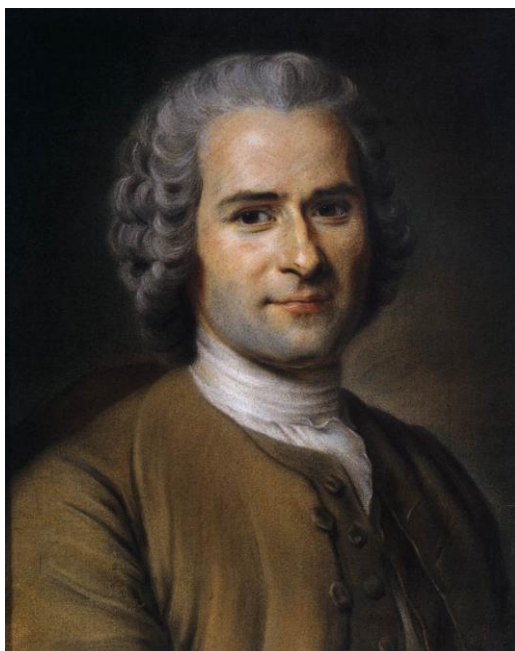
A munkacsoport felfogása szerint ilyenformán a zenéhez – pontosabban az énekelt vershez – kétféleképp lehetett eljutni. Vagy a mindennapi beszédből a deklamálás, a vers, ill. a recitativo *közvetítésével*, vagy *közvetlenül*, a beszéd „kész” dallamainak, tempóinak, ritmusainak, harmóniáinak stb. átvételével.¹⁵²

Caccini tetszetős párhuzama, melyet a zene és a szónoklat között vont a *Le nuove Musiche* előszavában, tetszetős ugyan, de nem eléggé átgondolt:

„Azt hiszem, nyugodtan állíthatom, hogy a »passaggi«, a »trilli« és egyéb díszítések, amelyeket az éneklésben lehet használni bizonyos kifejező szövegrészekben (»affetti«), azon képekhez és színekhez hasonlíthatók, amelyeket a retorika kölcsönöz a normál beszédnek, hogy azt az ékesszólás szintjére emelje.”

Mert e díszítések a madarak énekén kívül nem jelenítenek meg semmit. (Szemben a dallam „hullámozásával” vagy „lezuhanásával”, a motívum „sóhajtásával” vagy az elhalkuló zene „elhalásával” stb.) A zenetörténet iróniája, hogy okoskodásuk cáfolataként fejlődött ki, ugyancsak Itáliában, ugyancsak 1600 körül,¹⁵³ a *hangszeres* monódia is, amely – még ha az énekes madrigálokból, pontosabban azok szóló-énekeiből alakult is ki –, pusztán hangszeres formában, mint hangszeres, de *szöveg nélküli* dal (*chanson da sonar*), mint *sinfonia* vagy *aria francese* – lényegében ugyanazt a dallamos zenét képviselte, mint a Camerata zenedrámái. (Az első, hegedűre írt és basso continuoval ellátott hegedűszonátát Biagio Marini¹⁵⁴ írta, 1617-ben.)

Kétszáz évvel később Rousseau még mindig így írt: „A beszédhang hajlatait nem szabják meg a zenei hangközök: elhatárolatlanok és meghatározhatatlanok. Mivel pedig ezeket nem rögzítheti kellő biztonsággal, hogy a beszédet kövesse, leglább lehetőség szerint utánoznia kell a zenésznek”.¹⁵⁵



Maurice Quentin de La Tour: Jean-Jacques Rousseau portréja¹⁵⁶

A REFORM GÖRÖG ELŐKÉPE

A Camerata tagjaira nagy hatással volt Mei azon meggyőződése, hogy az ókori görög drámát túlnyomórészt *énekelték*, és nem *elmondták*. Ő az antik zenetudós, Arisztóxenosz¹⁵⁷ egyik írásából következtetett erre, aki azt javasolta a többi görögnek, hogy a beszéd határozza meg az ének mikéntjét. Nem tudom, elgondolkozott-e azon, miért volt erre szükségük a görögöknek, akik a feladatot – saját és tájékozott kortársai szerint – tökéletesen megoldották.

Kétségtelen viszont, hogy Platón – a szót Szókratész szájába adva – ugyane szellemben nyilatkozott az *Allam*-ban: „[...] azt a dallamot hagyd meg, amely *méltó módon tudja utánozni egy olyan férfiúnak a kiejtését és hangsúlyát*, aki a háborús cselekményekben és mindenféle kényszerhelyzetben bátran viselkedik, s aki balsorsában is – akár sebekkel fenyegető veszélybe s a halálba rohan, akár más szerencsétlenségbe zuhan – megállja a helyét, és keményen szembenéz a sorssal”.¹⁵⁸

Bizonyára ez volt a Camerata reformjának kulcs-mozzanata. De nem figyeltek eléggé. Mert a bátor, sőt vakmerő férfiak jellemzését – mint Monteverdinél is láttuk – a rendkívül izgatott, heves zenei gesztusokkal (*stile concitato*) jelenítették meg.

Figyelmüket bizonyára elkerülte Platón intelme: „[...] minden bizonnal ahhoz sem szabad ifjainkat hozzászoktatnunk, hogy szóval vagy tettel őrjöngőket utánozzanak. Ismerni kell persze az őrjöngő meg a gonosz férfiak és asszonyok természetét is; de ilyesmit sem cselekedni, sem utánozni nem szabad.”¹⁵⁹

Vagy ez: „[...] ha valaki a beszédnek megadja a kellő hangnemet és ütemet, akkor a helyesen beszélő ember jófomán végig egy és ugyanazon hangnemben beszélhet, mert a változások kicsinyek; s ugyanígy áll a dolog az ütemmel is.”¹⁶⁰



Raphaello Sanzio: Platón
Az Athéni iskola (részlet) 1509¹⁶²



Ism. festő: Gioseffo Zarlino (1599)¹⁶¹

A ZENE BESZÉDBŐL VALÓ KIALAKÍTÁSÁNAK FOLYAMATA

A recitativo és ária dichotómiájában a „mindennapi beszéd” (Peri) és az ária éneke között a *recitativo* közvetített, amely – meghatározása szerint – „dallamos deklamálás”, „énekbeszéd”.

Johann Adolf Scheibe¹⁶³ 145 évvel később így írt erről: „A recitativo énekelt beszéd, az emberi beszéd legnyomatékosabb és leghívebb utánzása.”¹⁶⁴

Gaetano Donizetti¹⁶⁵ pedig, a 19. század első felében, még mindig így fejtette ki (anélkül, hogy megnevezte volna a bel canto eszméjét): „a zene nem más, mint a hangok hangsúlyos deklamálása, s ezért minden zeneszerzőnek a szavak deklamálásából kibomló prozódíából kell megéreznie a dalt, és abból kell kiformálnia azt”.¹⁶⁶

Peri azonban ennél sokkal többre vágyott. *Euridicé* című operájához írt bevezetésében a beszéd dallama mellett annak ritmusát, sőt az esetleges harmóniákat is igyekezett megfigyelni és felhasználni: „Arra is rájöttem, hogy beszédünkben egyes szavakat úgy intonálunk, hogy harmónia lelhető fel bennük, és hogy amikor beszélünk, sok más olyan szón haladunk át, amelyek nincsenek intonálva, egészen addig, amíg nem érkezőnk egy olyanhoz, amelytől egy másik konszonanciához nem érünk.

S figyelembe véve e hangnemeket [módokat] és azon hangsúlyokat [akcentusokat], amelyek szomorúságban, boldogságban és hasonló állapotokban szolgálnak bennünket, velük egyidőben mozgattam a basszust, néha gyorsabban, néha lassabban, az érzelmektől függően; és mindaddig kitartottam a disszonanciákon és a konszonanciákon át, amíg a beszélő hangja, több hangon áthaladva, el nem érte azt a hangot, amely a közönséges beszédben intonálva utat nyit egy új harmónia felé.”¹⁶⁷

Mint látható, Peri a zene „tisztá forrásának” nem a szónoklatot vagy a verset, hanem a „mindennapi” beszédet tartotta. Ez azt jelenti, hogy az új zenei stílus megalkotásánál egy többretegű, meglehetősen bonyolult folyamatról volt szó:

1. A kiindulás a mindennapi beszéd volt.
2. A következő lépcsőfok a művészi elemeket tartalmazó *szónoklat* volt.
3. Ezt követte a vers, mely még szöveg volt ugyan, de már teljesen eltávolodott a mindennapi beszédétől és már egészen művészet volt.
4. Utána jött a deklamált-énekelt *recitativo*,
5. Végül pedig az inkább zene, mint szöveg *ária*, melynek szövege ugyancsak nem a mindennapi beszéd, hanem művészileg továbbfejlesztett szónoklat vagy vers lehetett.

Platón – ki tudja, miért – nem tett különbséget a dal „szövegétől” és a „nem énekelt” szövegtől.¹⁶⁸ Amikor pedig kimondta, hogy „A dallamnak és az időmértéknek viszont alkalmazkodnia kell a szöveghez” voltaképp azt is mondta, hogy „a dallamnak és az időmértéknek mind a kötött, mind a kötetlen beszédhez alkalmazkodnia kell”. Monteverdi sokat idézett jelszava viszont,

amelyet még a *Brockhaus-Riemann Zenei Lexikon* magyar változata is így ad közre: „A beszédnek (*oratione*!) a harmónia úrnőjének, nem szolgálójának kell lennie”,¹⁶⁹ valójában nem a „beszédről”, hanem a *szónoklatról, deklamálásról*, ami e vonatkozásban korántsem mindegy.¹⁷⁰



Bernardo Buontalenti: *Jacopo Peri Arion szerepében*
a *La pellegrinà*-ban (1589)

A Camerata tagjainak persze (csakúgy, mint nekünk) nem sok fogalmuk lehetett sem a görögök szónoklatairól, még kevésbé zenéjéről. J. Peri, – miután jellemezte az ógörög tragédiák recitáló előadásmódját –, őszintén megvallotta:

„Nem merném határozottan állítani, hogy ilyen volt a görögök és a rómaiak énekstíklusa, de úgy gondolom, a mienk csakis olyan lehet, amilyen nyelvünk kifejező hajlamának megfelel.”¹⁷¹

Helyesen állapítja meg Zoltai Dénes, hogy „a Camerata által előkészített új műfaj, az opera, nem az antik tragédia szelleméből, hanem az ujkor modern bensőségének szelleméből született meg.”¹⁷²

A Camerata tagjai – jobb híján – minden bizonnyal a görögök jól ismert és még általuk rendszerezett *verseikre*, pontosabban azok *ritmusára* gondoltak. Például Monteverdi, aki a Tankréd-jelenet izgalmának kifejezéséhez a vonós tremolót a görög költészet heves pyrrhichius-képletére gondolva alkotta meg.¹⁷³ Peri pedig ahhoz, hogy fel tudja venni és folytatni tudja az ókori görögök által

elejtett fonalat, (fentebb idézett írásában) ugyancsak az ottani-akkori deklamált-énekelt recitativo után kutatott:

„Tekintettel arra, hogy olyan harmóniát használtak, amely a köznapi beszéden túlmutatva, oly közel került a dal dallamához, hogy *egy közbenső formát* öltött. [...] És ezért, elutasítva minden eddig hallott éneklési módot, e versek megfelelő utánzatának felfedezésére indultam.”¹⁷⁴

A követendő hagyomány tehát az antik szólóének, a *monódia* volt, ami konkrétan Euripidész tragédiáinak egyetlen hangszerrel: aullosszal, kitharával vagy lürával kísért szólóéneke volt. Galilei ki is jelentette, hogy – mivel a rapszódoszok is kis hangterjedelemben énekeltek –, az új stílus tekintetében is ez lesz irányadó.¹⁷⁵ Anélkül, hogy a Camerata jelentőségét csökkenteni szeretném, itt is megjegyzem, hogy az itáliai városokban és udvarokban: Velencében és Ferrarában, Rómában és Nápolyban már 1490 és 1520 között professzionális felkészültségű költő-muzsikusok komponáltak és énekeltek strambottókat és capitolókat, ódákat és szonetteket, valamint kísérték magukat és improvizáltak lanton vagy *lira da bracció*n.¹⁷⁶



Bartolomeo Montagna: Lira da braccio (1500 k)

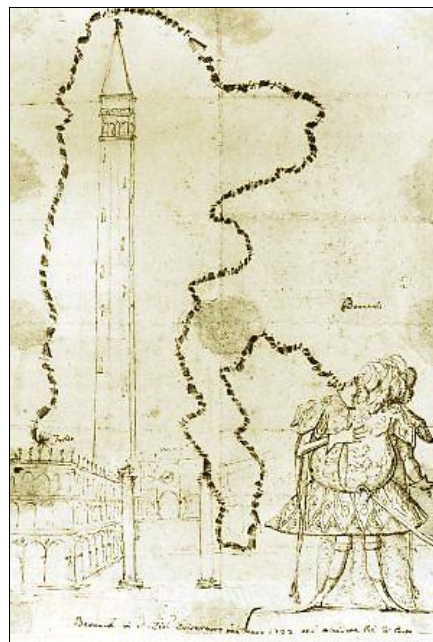
Miután „minden mindennel összefügg”, a hangszeresek – és a hangszeres művek szerzői – a vokális idióma kifejlesztésének párhuzamaként kialakították a *vonós hangszerek* sajátos hatásait is, mint amilyen a kettősfogás, a pizzicato, a

col legno, a tremolo stb. Amíg az instrumentálisok – például Silvestro Ganassi¹⁷⁷ a 16. sz. első felében vagy G. L. Conforti¹⁷⁸ a 16. sz. második felében – azt bizonygatták, hogy a hangszeres díszítések mintája az *emberi* hang, addig a vokalisták (pl. Michael Praetorius¹⁷⁹) – mivel minden mindennel összefügg – gyakran állították mintának a *hangszeresek* díszítő-gyakorlatát az énekesek elé. A bel canto énekesek a későbbiekben is számtalan formában és esetben vettek mintát a hangszeresektől.

És mivel mindig az „arany középutat” a legnehezebb megtalálni, ők is túlzásba estek, és ismét felmerült, hogy az „ősforrástól” való túlságos távolság miatt nem esik-e ismét csorba a zenemű vagy az előadás művészi hitelességén. Antonio Bernacchi castratót (1785–1756) például – akit egyébként a világ egyik legjobb énekesének tartottak – sokan azzal vádolták, hogy énekében túl nagy teret engedett át a hangszeres játéktílusnak, amivel feláldozta a művészetet a virtuozitásnak.



Ism. festő: Antonio Bernacchi (1735)¹⁸⁰



Ism. grafikus: Bernacchi énekel¹⁸¹

Egykori tanára, Pistocchi így kesergett: „Jaj, nekem! Én *énekelni* tanítottalak téged, te pedig *játszani* akarsz!”¹⁸²

Charles Burney¹⁸³ angol organista-zenetudós írta Faustina Bordoni (mezzo-szopran)¹⁸⁴ énekléséről 1773-ban: „Mindegy volt neki, hogy a darab sima lépésekből, ugrásokból vagy ugyanannak a hangnak az ismételtetéséből áll-e,

mert az előadás így is, úgy is könnyű volt neki, mintha valamilyen hangszer lenne a torkában”.¹⁸⁵



Francesco Antonio Pistocchi (1726)¹⁸⁶



Bartolomeo Nazari: Faustina Bordoni (1730 k)¹⁸⁷

Csakhogy Zarlino, aki nem bálványozta az ógörögöket, és egyáltalán nem értett egyet azzal, hogy a modern zenészeknek utánozniuk kellene őket, feltette a kérdést: „Mi köze egy zenésznek a tragédiákat és vígjátékokat felolvasókhoz?”

A stílus a későbbiekben annak köszönhetette felvirágzását, hogy a szerzők és előadók megtalálták az arany középutat a kétféle követelmény között. Ha túságosan messze mentek egyik vagy másik irányba, azonnal megszólaltak a külső és belső kritikusok, és figyelmeztettek arra, hogy egyik vagy másik tendencia „öncélúvá vált”. Végére egy opera esetében például korántsem mindegy, hogy a szereplők (mint Gluck vagy Mozart esetében) *jellemük*, vagy a partitúra *szólamainak karaktere* révén különböznek egymástól (mint Händel vagy Rossini operáiban), vagy hogy követhetetlenné vált-e a cselekmény, vagy érthetetlenné a szöveg.

Megjegyzem, a szólamok zenei adottságai és funkciói némileg meghatározták azok zenei, valamint jellem- vagy hangulatbeli karakterét. A vezető szólam (különösen a szoprán szólam) karakteréhez tartozott förgetése és/vagy virtuozitása, a basszus szólam pedig – *részben* mert a mély hangok percepciója fiziológiailag korlátozottak, *részben* mert a hangzatváltások sebessége ugyancsak behatárolt, *részben* mert a basszushangok képzése

lomhább – a basszus szólamok hangváltásainak sebessége relative ugyancsak lassú.¹⁸⁸

Rameau 1752-ben „ismét” kifejtette: „A jó muzsikus élje bele magát minden jellembe, amelyet festeni akar, s akárcsak az ügyes színész, képzelje magát annak helyébe, aki éppen beszél”.¹⁸⁹

J.G. Herder filozófus-költő viszont a tisztán hangszeres zene védelmében, 1800-ban jelentette ki: „A zenének is szabadnak kell lennie, hogy egymaga beszéljen. [...] Szavak nélkül, pusztán önmaga révén és önmagában fejlődött a zene sajátos művészetté.”¹⁹⁰



Louis Carrogis Carmontelle: Monsieur Rameau (1760)¹⁹¹

RÉGI ISTENEK ÉS LEGENDÁS KIRÁLYOK FANTOMÉRZELMEI

A darabok cselekvényeiben ábrázolt két fő érzelm a *fájdalom* és ellentéte, az *ujjongó öröm* érzelm volt, melyeket ókori példaképeiktől: a rapszódoszoktól és kitharódoszoktól „örökölt meg”, akik ezen érzelmeket hagyományosan maguk is az antikvitás isteneinek és (történelmi vagy legendás) méltóságainak történeteikhez kötötték.

Mindent áthatott azonban az *ünnepélyesség* és a *pátosz* érzelmé. Mivel a *dramma in musica* műfaja kifejezetten a hercegi udvarok műfaja volt, a monódia kultusza részben patricius osztálytudatuk ápolását szolgálta. Ez mindenekelőtt abban nyilvánult meg, hogy librettóikban (*dramma per musica*) a görög-római

mitológia történeteit dolgozták fel *méltóságteljes, fennkölt* modorban. Ez az attitűd persze a dinamizmus ellen dolgozott.

A konfliktusok *egyrészt* a drámai jellemek, *másrészt* a drámai cselekmény eseményeinek szebeállításával, *harmadrészt* a libretto által ábrázolt morális értékkonfliktusokkal, *negyedrészt* a zenei témák, *ötödrészt* a hangos és halk részek szembeállításával, *hatodrészt* az egymástól távoli énekregiszterek kontraposztálásával, *hetedrészt* a zenei témák és motívumok harmóniai konfliktusaival kerültek megjelenítésre.

Pier Francesco Tosi énekes-énektanár¹⁹² írta 1723-ban: „Minden egyes hangfajnak [ott: hangskála] megvan a maga sajátossága. Így leginkább a szopránra jellemző a mozgékonyosság, melyben a legeredményesebb; és ugyanúgy a pátosz. A kontraalt a patetikus dolgokban jobb, mint a mozgékonyosság tekintetében. A tenor kevésbé a patetikusokban, viszont inkább a mozgékonyásban, mint a kontraalt; jóllehet, nem annyira, mint a szoprán. A basszus, általában véve, mindegyiknél felségesebb, de nem szabad olyan hangoskodónak és heveskedőnek lennie, mint ahogy túlságosan sokszor előfordul.”¹⁹³

Alessandro Stradella *Trespolo tutore* című vígoperájában¹⁹⁴ a szereplőket hangfekvésük és hangszínük segítségével jellemezte. Ennek alapján alakultak ki a karakterhangfajok, mint pl. lírai szoprán, -bariton és -tenor; a hőstenor és -bariton; a komikus tenor és -basszus; a drámai és a koloratúr szoprán, a szubrett stb.

Giovanni B. Doni zenei elméletíró¹⁹⁵ 1633-35-ben háromféle recitativót különböztetett meg: *egyrészt* az érzelmileg semleges recitativót (*stile narrativo*), *másrészt* a „hanyag” recitativót (*canto con certa sprezzatura*), mely nagyobb mértékben alkalmazza az extrém regisztereket, ugrásokat és dallami disszonanciákat, *harmadrészt* a tulajdonképpen reprezentatív stílust (*stile rappresentativo*).¹⁹⁶ A kifejező stílust (*stile espressivo*) drámaisága és patetikus hangvétele miatt csak színpadra ajánlotta. (1640)

A Camerata azonban nemcsak *érzelmeket* vett át az antikvitásból, hanem *etikai* tartalmakat is; mindenekelőtt a stílus *méltóságát* és *fennköltségét*.¹⁹⁷ Ez *egyrészt* az alapítók archaizáló törekvéséből fakadt,¹⁹⁸ *másrészt* abból, hogy az ógörögök zenei megnyilvánulásai jellemzően valamilyen rendkívüli témához vagy személyhez kötődtek. Ilyenek voltak a mitológiai történetek istenei és félistenei, valamint a hozzájuk kötődő kultuszok a maguk magasztos, *megtisztító*

(Apollón, Orfeusz, a múzsák stb.) vagy *extatikus* tartalmával (Dionüszosz, Dionüszosz-kultusz).



Louis Denis:
Alessandro Stradella (1868–88)¹⁹⁹



Gaetano Vascellini:
Giovanni Battista Doni²⁰⁰

Harmadrészt nem szabad megfeledkezni arról, hogy az új műfajt kizárólag hercegek és fejedelmek udvaraiban, ill. akadémiákban és nemesi palotákban adták elő, és ezért a műfajt jellemző patetikus, fennkölt érzelmek annak az itáliai patrícius osztálynak az életérzéséből fakadtak, amely előszeretettel táplálta magában a tudatot, hogy a régmúlt korok legendás királyainak és félisteneinek köréhez tartozik. Az előadások pazar kiállítása is hozzásegítette őket ahhoz, hogy visszaemlékezzenek a régi, szép és dicső időkre, amikor még az istenek kiválasztottjaiként vagy félistenekként együtt szórakoztak és szerelmeskedtek – vagy szenvedtek – az istenekkel. Minden bizonnyal át tudták élni azt az illúziót is, hogy mind ők maguk, mind érzelmeik oly nemesek és fennkölteek, mint ahogyan őseik a mítoszokban megjelennek.

Vegyük példának Monteverdi *Tankréd és Krolinda* drámai madrigálját (vagy szcenikus oratóriumát), amelyet Girolamo Mocenigo velencei patrícius házában mutattak be 1624-ben.²⁰¹ Központi alakja Tankréd (1076–1112) itáliai normann nemes, keresztes lovag volt, aki 1099–1101 és 1109–1112 között Galilea és Tibériás hercege, Antiókhia és Edessa régense volt. A kompozíció szövegírója, Torquato Tasso²⁰² *Megszabadított Jeruzsálem* című eposzában (1581)²⁰³ hősi

szerepben és egy képzeletbeli szerelmi háromszög központi alakjaként ábrázolta.

Erminia antiókhiai hercegnő Tankrédba; a lovag viszont egy harcos szaracén leányba, Klorindába szeret bele, aki csatlakozik a muszlimokhoz. Egy éjszakai csata során, – melyben Klorinda felgyújtja a keresztény ostromtornyot – Tankréd élet-halál küzdelmet vív vele. De – mivel mindketten sisakrostélyt viselnek –, nem tudja, kivel áll szemben. A leány meghal, de még előtte áttér a keresztény hitre.

A narrátor (*testo*) – Monteverdi által megzenésített – szavaiból idézek: „Éjszaka, ki mély és sötét kebledben feledésbe zársz egy ily nagy, hősi tettet, egy ily emlékezetes eseményt, noha az méltó a fényes nappalra, méltó a teltházasszínházra. Bizonyára tetszeni fog neked, ha napvilágra hozom, az elkövetkezendő korok számára felfedem és kikiáltom, hogy nagy hírük hosszú életű legyen, és dicsőségében ragyogjon sötétséged magasztos emléke.”



Sisto Badalocchio Rosa: *Tankréd megkereszteli Clorindát* (1609-10)²⁰⁴

Közismert volt, hogy a keresztény lovag valójában egy pénz- és hatalomsóvár; versengő és gyűlölködő, a gátlástalan önkény és a fizikai erőszak alkalmazásától sem visszariadó, számtalan települést, várost és mecsetet kifosztó kalandkedvelő és mindenre elszánt merész, sőt vakmerő személy volt. A kor tanúi szerint amikor meghalt, „alig akadt, aki őszintén gyászolta”. De mivel erős

és sikeres személyiség volt, az európai udvarokban hamar legendák szövődtek alakja köré...

(Óvnék azonban mindenkit attól, hogy engedjen a csábításnak: a műfaj *egésze* lebecsülésének és megvetésének. Korántsem szükségszerű ugyanis, hogy a szüzsék és szövegek számunkra megmosolyogtatóan idealizáló jellege megkérdőjelezze az érintett műalkotások *zenéjének* értékét.²⁰⁵)

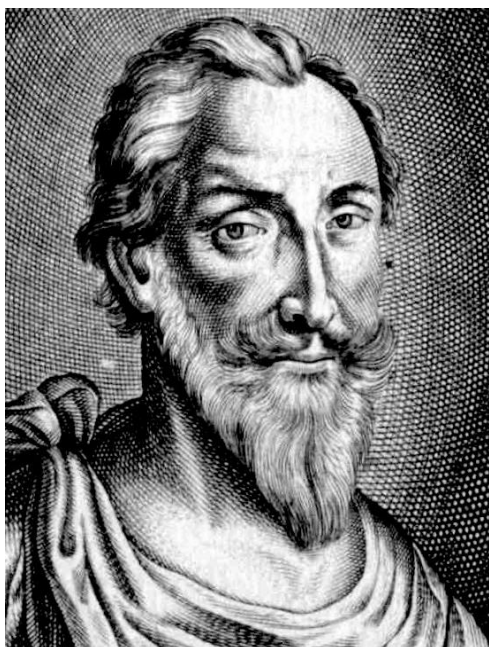
Ami az idealizáló historikus törekvéseket illeti, ezek részben abból fakadtak, hogy az ógörög rapszódoszok és kitharódoszok jellemzően vagy a *fájdalom*, vagy (ritkábban) az *ujjongó öröm* húrjait pengették; részben pedig abból, hogy ezen érzelmeket már az ógörögök is az antikvitás isteneihez és – történelmi vagy legendaszerű – méltóságaihoz kötötték.

A klasszicizálás, mint láttuk, nem a Camerata ötlete volt, hanem a humanistáké. A 15. században Nápolyban, Riminiben, Rómában és Ferrarában újplatonikus akadémiák jöttek létre. A Medici család tagjai, valamint Marsilio Ficino, Pico della Mirandola és mások előbb asztaltársaságként tartották összejöveteleiket a Villa le Fontanellében, majd, 1434-ben, Cosimo de' Medici saját villájában megalapította a Firenzei Akadémiát, melyet az Athéni Akadémia örökösének szánt, és felkérte Marsilio Ficinót Platon és Plotinus teljes életművének fordítására és tanulmányozására.²⁰⁶ Elképzelésük szerint egyedül az ember, mint eszes lény, képes arról dönteni, hogy a szerelem és a szépség választásával felemelkedjen az „Isteni Világ” (*Mondo Divino*) felé.



Jacopo Pontormo: *Id. Cosimo de' Medici portréja* (1518-1520)²⁰⁷

A firenzei Accademia Platonica mintájára a költő Jean-Antoine de Baïf és egy muzsikus, Joachim Thibault de Courville 1570-ben megalapította az első francia akadémiát, az Académie de poésie et de musique-ot, amely – a zene és az erkölcsök javítása céljából – ugyancsak neoplatonikus elképzeléseket ápolgatott. Az itt folyó viták eredményeként létrehozták az „ókori stílusú” zenét (*la musique mesurée à l'antique*), mely a görög-latin verselésen nyugodott, és a vers és a zene „tökéletes egyesítését” tűzte ki célul. Jacques Mauduit *Voici le Vert et Beau mai* (1586)²⁰⁸ és Claude Le Jeune *Perdre le Sens devant vous* (1608) dala²⁰⁹ voltaképp meghirdette a többszólamú ének végét.



Jean Matheus:
Jacques Mauduit (1633)²¹⁰



Edward Francis Burney:
Claude Le Jeune²¹¹

Az operák és oratóriumok szinte kizárólag szenvedő vagy/és megdicsőülő mitológiai alakok voltak. Dafne nimfa, akibe Apollo isten beleszeretett;²¹² Euridiké, aki egy legendabeli trák zenész-mágus, Orpheus menyasszonya volt, ki énekével kimentette őt a halál torkából.²¹³ A krétai királyleány, Ariadne, kit szerelme, egy athéni herceg, Thészeusz elhagyott, amiért öngyilkos lett, de aki a herceg közbenjárására megistenült, s halhatatlanná vált.²¹⁴

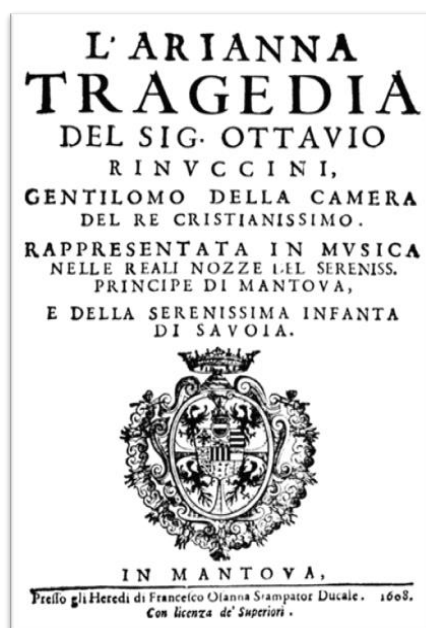
Mindez kétségesse tette a librettók érzelemgazdag szövegének és hanglejtésének – ugyancsak alapkövetelményként megfogalmazott – „természetességét”,²¹⁵ melyre a Camerata felesküdt. Meg voltak ugyanis

győződve, hogy az egészséges, romlatlan *ének* zenei-érzelmi hullámmása, – melyre törekedtek –, nem másból, mint a természetes *emberi beszéd* érzelmi-akusztikus hullámmásának *művészi felerősítéséből* származott, és – mint a *recitativo* műfaja is bizonyítja – nem is szakadt el attól teljesen. Ez volt az általuk favorizált színpadi előadói stílus – a „megjelenítő”, „képviselő” stílus, a *stile rappresentativo* – tulajdonképpen értelme. Magasabb szinten nem valamiféle isteni entitás, hanem – még a reneszánsz humanizmusának örökségeként – az ember valódi nembeliségének és léptékének szimbolikus-művészi képviselte.²¹⁶

Az éledező opera zenéje valójában ugyanolyan távolra került a mindennapok élő beszédétől, mint a gregorián ének, amely nem annyira „megzenésíteni” akarta Isten igéjét, mint „kimondani” azt. Hiszen *szövegének* tartalmától várták a „megváltást”. És ahogyan a templomi énekes sem az „utca” modorában, hanem egyfajta megilletődött-ünnepélyes hangon énekelt, úgy *deklamálták* az énekesek a Camerata-szereplők szavait és érzelmeit is.



G.Caccini: *Euridice*
kotta címlapborító (1602)²¹⁷



Rinuccini: *L'Arianna*
libretto. Címlapborító (1608)

ÚJ VILÁGKÉP – ÚJ HARMÓNIAVILÁG

A Camerata tagjai – a polifon művek hallgatóságának áhítatos vagy rezignált hangulata helyett – a zene *megkapó és megrendítő* hatására helyezték a hangsúlyt, ami miatt az egyes hangok és hangzatok, motívumok, szólamok,

hangnemek, valamint tempók, ritmusok és a dinamika állandó *kiegyensúlyozottságával* szemben a zene *dinamikus* hullámzását állították előtérbe.

Ennek szolgálatába állították a *régi* érzelmek *dinamikus* és az *új* (főként *heves*) érzelmek „realista”, hű megjelenítését úgy a cselekményben, mint a szövegben és a deklamációban, valamint a színpadi munkában (a gesztusokban és a mimikában). (Ne gondoljuk persze, hogy a művek és előadások pusztán a szerzők és előadók egyéni látásmódját tükrözték. Fontosabb volt ennél az a világkép, amelyen maguk és a velük rokonszenvezők megosztottak; még akkor is, ha legsajátabb „tulajdonuknak” érezték.)

Megvizsgálták az általuk megvetett és elutasított zene motívumait és dallamait, hangerő-, valamint harmónia-változásait, valamint az egyes hangközök, hangzatok, továbbá a díszítések hatását a szavak és a szöveg függvényében, és rámutattak arra, hogy szerzőik

Caccini szavaival: „egy általános szabályt követve, egy teljesen affektív éneklési módot alakítottak ki, amelyben az affektus alapját bármilyen zenében a hangok és felkiáltások crescendói és decrescendói képezik, nem téve különbséget a között, hogy vajon a szavak megkívánják-e azokat, vagy sem”; szemben azokkal, akik „meg tudják ítélni, hol van szükség több vagy kevesebb hatásra.”²¹⁸

Caccini ugyanott mutat rá arra, hogy a szöveg által közvetített tartalmak kifejezése érdekében a zene megszokott kereteit *nonchalance*-szal át lehet hágni. Előbb utal a „magas stílus jobb effektusaira”, mint amilyen a crescendo-decrescendo, a kiáltások, a trillók és a gruppók, majd így ír:

„Megtörténhet, hogy az általam magasnak nevezett stílus szigorú mérték alkalmazása nélkül megy át a gyakorlatba, miáltal *a hangok időértéke gyakran a felére csökken a szavak értelme szerint*, miáltal a dal hanyag, előkelő nemtörődömséggel („*in sprezzatura*”, ahogy mondják) kerül előadásra, mivel számos hatás áll rendelkezésre a művészet kiválóságához, amelyhez a jó hang éppúgy szükséges, mint a lélegzetvétel.”²¹⁹

Megállapították, hogy a régi, polifon alkotások „banálisak” és – a változatosság érdekében kifejtett igyekezet ellenére – hatástalanok, aminek az az oka, hogy *érzelmi világuk* szürke és unalmas, *harmóniaviláguk* pedig semleges és eseménytelen. Hogy mindez megváltozzon, ellentétes érzetek, valamint *érzelmek* – sőt, „szenvedélyek” – ábrázolására és előidézésére, valamint

feszültségek keltésére, sőt, konfliktusok megjelenítésére volt szükség, amihez az ellentétek szembeállításával, disszonanciákkal lehetett eljutni.

Monteverdi írta a *Tankréd és Klorinda* témaválasztásával kapcsolatban: „Így bukkantam rá Tankréd és Klorinda párviadalának leírására, amely alkalmat nyújt olyan ellentétes szenvedélyek megzenésítésére, mint a harc, könnyörgés és halál.”²²⁰

A kifejezés szenvedélyessége a stílus középső korszakában (1650–1750) jutott a legmagasabb fokára. A hatalmas ellentétek hatalmas feszültségeket okoztak, amelyeket azonban – egy magasabb szinten – sikeresen megoldottak.

A fenti Peri-idézet *másik* tanulsága az a jelentőség, amelyet Peri a harmóniák szerepének tulajdonított. Galilei már 1591-ben támogatta és gyakorolta a disszonanciák és a kromatikus menetek szabad alkalmazását, és művei addig példa nélküli harmonikus kapcsolatokat tartalmaztak.²²¹ Peri megfogalmazásában azonban már a maga tiszta formájában jelent meg az az alapelv, amely „mozgatórugóként” fogja az új, funkciós harmonikus zenét, – melynek nem a statikus lebegés, hanem az előrehaladás lesz a létformája – három évszázadon keresztül, disszonanciáról-konszonanciára előrehaladva mozgásban tartani. Minden bizonnyal erre utalt „a harmóniák ritmusa” (*ritmo armonico*) szóösszetétellel.

A konfliktusok *egyrészt* a drámai jellemek, *másrészt* a drámai cselekmény eseményeinek szebeállításával, *harmadrészt* a libretto által ábrázolt morális értékkonfliktusokkal, *negyedrészt* a zenei témák, *harmadrészt* a hangos és halk részek szembeállításával, *ötödrészt* az egymástól távoli énekregiszterek kontraposztálásával, *hatodrészt* a zenei témák és motívumok harmóniai konfliktusaival kerültek megjelenítésre.

Ezért nyilvánította ki Monteverdi 1605-ben, hogy *L'orazione sia padrona dell'armonia e non serva*, és ezért írt Peri „a szöveg fő akcentusait nyomatékosító” harmóniák szükségességéről, melyben azokat maga is „kifejező erőforrásoknak” (*risorsa espressiva*) nevezett. Sőt, külön kiemelte „a harmóniák ritmusának” (*ritmo armonico*) eszközét is,²²² aminek lassításával vagy gyorsításával meg lehetett növelni a drámai kifejezést, vagy fokozni lehetett a jelenetek szenvedélyességét.

Mint írta,

„Arra is rájöttem, hogy beszédünkben egyes szavakat úgy intonálunk, hogy harmónia lelhető fel bennük, és hogy amikor beszélünk, sok más olyan [szón]

haladunk át, amelyek nincsenek intonálva, egészen addig, amíg nem érkezik egy olyanhoz, amelytől egy másik konszonanciához nem érünk.

És, figyelembe véve ezeket a módokat és azokat az akcentusokat, amelyek szomorúságban, boldogságban és hasonló állapotokban szolgálnak bennünket, ezekkel egyidőben mozgattam a basszust, néha gyorsabban, néha lassabban, az érzelmektől függően; és mindaddig kitartottam a disszonanciákon és a konszonanciákon át, amíg a beszélő hangja, több hangon áthaladva, el nem érte azt a hangot, amely a közönséges beszédben intonálva utat nyit egy új harmónia felé.”²²³

Giovanni B. Doni zenei elméletíró²²⁴ 1633–35-ben háromféle recitativót különböztetett meg:

- a) az érzelmileg semleges recitativót (*stile narrativo*),
- b) a „hanyag” recitativót (*canto con certa sprezzatura*), mely nagyobb mértékben alkalmazza az extrém regisztereket, ugrásokat és dallami disszonanciákat, és
- c) a tulajdonképpeni reprezentatív stílust (*stile rappresentativo*).²²⁵ A kifejező stílust (*stile espressivo*) – mint írta –, drámaisága és patetikus hangvétele miatt csak színpadon tanácsos alkalmazni.²²⁶

„Harc” indult a konszonanciák rezgésszám szerinti rangsorolásának újragondolásáért – most már a generálbasszus alapján.

Galilei-Bárdi mondja Strozzinak: „Egy terc egyik hangközét lélekkel telibbnek érzékeljük, mint a másikat. Ugyanígy a kvint is több lelket tartalmaz az oktáv felett, mint alatta. Gondoljuk meg azt is, hogy ennek a benyomásnak [affectio] az ereje nem pusztán a helyén alapul, vagyis hogy az intervallum nagyobbik része alul és a kisebb legfelül áll, ahogy egyesek hiszik. Hanem attól függ, hogy az, ami azt a helyet elfoglalja, ugyanakkor a legközelebb áll a tökéletességhez.”²²⁷

„Harc” indult a disszonanciák közötti különbségek elfogadtatásáért is; végső soron azért, hogy a szerzők tanúsítsanak türelmet egyes olyan hangközök irányában, amelyeket addig disszonanciaként tartottak számon.

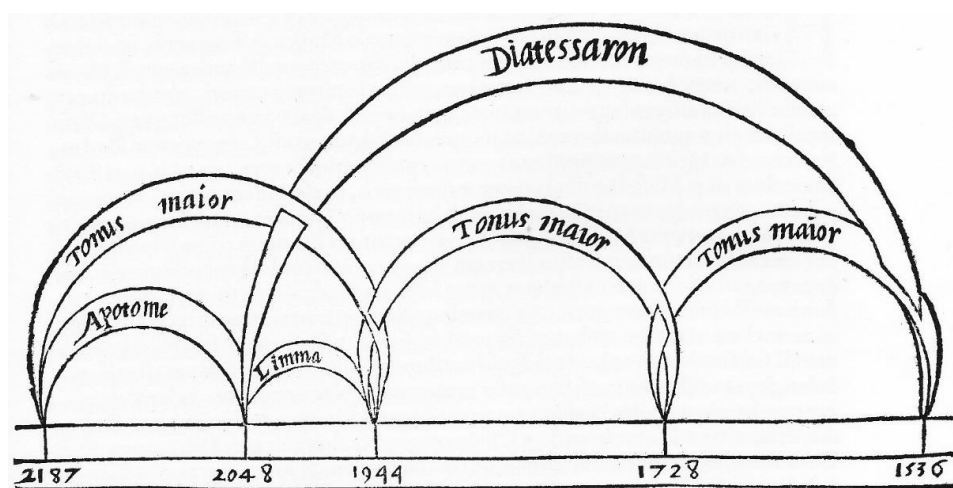
Galilei-Bardi „Strozzinak”:

„Ha racionálisan mérlegeled, magad is úgy fogod találni, hogy a nagy szekund és a kis szeptim sokkal kevésbé disszonáns, ha a nagy szekundot a kisterc, a kis szeptimet pedig a nagy szext oldja fel [...]. Azt fogod tapasztalni, hogy a

tritonus és a szűkített kvint [*semidiapente*] kevésbé sérti a fület, ha ezeket a kis szext vagy a nagyterc oldja fel.”²²⁸

„A harmóniaknak ez a sokfélesége nem más okból eredményezi a konszonanciákat, mint abból a kisebb vagy nagyobb összeillésből, amelyet szélső hangjaik együttesen mutatnak. Másrészt a disszonanciák, amelyek formájukban változatosak és ellentétesek [belső ellentét feszíti őket],²²⁹ nagyon sértik a fület, mert ha valamilyen módon mindegyik szélső hangjukat érintetlenül akarjuk hagyni, és ha nem akarjuk, hogy engedjen a másiknak, nagyon sértik érzékeinket.”

A szeptim még jobban sérti a fület, mint a szűkített kvint [*semidiapente*], és kevésbé, mint a tritonus. Talán azért, mert a tritonusban ugyanannyi a lépések száma, mint a kvartban, és a szűkített kvintben ugyanannyi a lépések száma, mint a kvintben. Mivel a szűkített kvint a nagytercbe, a tritonus pedig a kis szextbe oldódik, tökéletlenebb.”²³⁰



Francisco Salinas tritonus-magyarázata (1577)²³¹

A kialakult új sorrendet azonban még a régi, a szekund hangközöket összegezõ, melodikus szemlélet alapján próbálta magyarázni. Idõközben, 1598-ban, G. Artusi *Az ellenpont mûvészete* címû könyvében arra a felismerésre jutott, hogy egy kidolgozott ellenpontozásban lehet több disszonanciát alkalmazni, mint konszonanciát, és megpróbálta megnevezni a disszonanciák okait és felhasználásuk módjait, mint például a bánat, a fájdalom, a vágy vagy a rémület kifejezését.²³²

Angelo Berardi 1689-ben így ismertette a fejleményeket: „Elődeink nem használtak kompozícióikban disszonáns hangközöket, mint például szűkített kvintet (tritonus), és más disszonanciákat, melyeket a második gyakorlat legfiatalabbjai bevezettek, és új effektusokat tesznek lehetővé, amelyek a szavak kifejezéséhez szükségesek, és amelyek a megfelelő helyen alkalmazva, olyan hatásokat váltanak ki, amelyek minden banális hatástól idegenek, melyeket különböző ismert mesterek művei igazolnak.

Monteverdi például *Arianna panaszadalá*-nak²³³ kezdetén a következő szavakra: *lasciate mi morire* („hagyjatok meghalni”) – arra különösen alkalmas módon – a szűkített kvintet használja, hogy felébressze a hallgató részvétét.²³⁴ És a madrigalista Pompeo Nenna²³⁵ ugyanezt a hangközt alkalmazza első négyszólamú madrigáljában az »alázatosság« szónál. Cipriano de Rore a bővített kvartot használja *Poichè m' invitta amore* című madrigáljában a *dolce mia vita* (édes életem!) szavaknál, és Giaches de Wert ugyanezen hangközt használja fel *Misera non* című madrigáljában az *essangue* (élettelen) szóhoz. [...]”²³⁶



Monteverdi: *Ariadne panasza* (Velece, 1623) (1-6. ü.)

Még mielőtt továbbmennénk, szólnunk kell arról, hogyan jutott el a harmóniai érzet és gondolkodás arra a fokra, hogy képessé váljon az egyén újszerű érzelmeinek kifejezésére. A polgári monódia, a *seconda prattica*²³⁷ ugyanis nem a Camerata néhány – jóllehet, roppant érzékeny és eszes – ember „ötlete”, hanem már a reneszánszban kialakuló *funkciós tonalitás* talaján létrejött és a basszusra figyelő *vertikális zenei hallás* folyamánya volt. Ennek bemutatását ezen összefüggésben el szokták hanyagolni; mi most meg próbáljuk (ha röviden is) pótolni.

AZ EGYÜTTHANGZÁSOK FOLYAMATBA SZERVEZŐDÉSE

Ami a francia-flamand zenét illeti, Guillaume Dufay (1400–1474)²³⁸ figyelme 1440 után mindenekelőtt arra irányult, hogy a zenei szövetet homogén egésszé formálja. Ő az első, akinél tudatos törekvés figyelhető meg a tonális nagyszerűsége

megszervezésére.²³⁹ Loyset Compère (1450–1518) *Disant adieu* háromszólamú chansonjának vertikális vonatkozásai – nyilvánvaló népi ihletésének köszönhetően – jelentősek voltak; egyértelmű tonális centruma a G hang volt.

A 15. században és a 16. század elején a legtöbb zenei szakértő egyetértett abban, hogy a zeneműveknek tökéletes konszonanciával – azaz uniszónóval, oktávval vagy kvinttel – kell kezdődniük és befejeződniük. Hogy miért, arról Prosdocius de Beldemandis (1380–1428) olasz zenei teoretikus tájékoztat 1412-ből. Figyeljük meg, hogy a hangzatokat *egyfelől* már nem egymástól elkülönítve, hanem egymásra következésük folyamatában mutatta be, *másfelől* feltárta e folyamat *érzelmi* motivációját, mely a hangzatok egymással ellentétes *hangulatából* fakadt:

„Ha a hallgatót megzavarták a harmóniák [azaz a *disszonanciák!* – T. A.] az ellenpontozás során, akkor a [mű] *végén* a fent említett, természetüknél fogva édes-kellemes és barátságos tökéletes harmóniákkal kell lelkesíteni. [...] Úgy értem, a hallgató szellemére hatni kell a *bevezető* édes összhangzással, a szigorú *végső* összhanggal és a *köztük elhangzó* harmóniákkal, mert *az élvezet és az öröm csábítja.*”²⁴⁰

Hasonlóan nyilatkozott Gioseffo Zarlino (1517–1590), olasz zenei teoretikus, zeneszerző a „disszonáns intervallumok zenei értéké”-vel kapcsolatban (1558):

„[...] a disszonáns hangközök olyan hangzást adnak, amely kellemetlen a fül számára, és durvává és édesség nélkülivé teszi a kompozíciót. Mégis lehetetlen *áttérni egyik összhangzatról a másikra* [...] e hangközök eszköze és segítsége nélkül.”²⁴¹

Thomas Morley 1597-ben ugyancsak készítő, ösztönző érzelmekre utalt, amelyek a különböző hangzatokat mozgatják:

„[...] korunk tökéletesnek nevezte ki azon konszonanciákat, amelyek amióta csak a zene létezik, folyamatosan használatban vannak. *A többi azért mondják tökéletlennek, mert (a gyakorlott hallgató fejében) vágyat kelt a tökéletes akkord elérésére;* és nevetséges azon indok, amelyet egyesek felhoznak, hogy ezek tökéletlen akkordok, mert [a kompozíciót] nem lehet sem megkezdeni, sem befejezni velük. De ha valaki megkérdezné, miért nem kezdheted és fejezheted be velük, nem látok más okot, mint azt, hogy tökéletlen akkordok.”²⁴²

Hadd utaljak itt egy – a 15. században már szintén általánosan elfogadott – szabályra, amely a konszonanciák és disszonanciák használatát ugyancsak a *zene folyamatában* betöltött helyüktől és szerepüktől tette függővé: ha az egyik

konszonancia tökéletes, *a rákövetkező kettőshangzat* csak tökéletlen vagy más típusú tökéletes konszonancia lehet. Ha viszont a konszonancia tökéletlen, *a rákövetkező kettőshangzat* vagy csak egy másik tökéletlen konszonancia, vagy – ha ezek közül egyeseket *korábban már többször is és egymás után használtak* – csak a legközelebbi tökéletes konszonancia lehet.

Ami Itáliát illeti, Pietro Aaron (1489–1545) olasz zenei teoretikus-zeneszerző 1523-ban megjelent tankönyve²⁴³ fellebbenti a fátylat a horizontális és a vertikális zenei gondolkodás közötti különbségnek a komponálás menetében való megnyilvánulásáról. Egyúttal pontos képet kapunk a stílus akkori állapotáról:

„Sok zeneszerzőnek az volt az elképzelése, hogy először a cantus-t kell kialakítani, majd a tenort, és a tenor után a contrabasszust. [...] Ez az alkalmatlanság arra kényszerítette őket, hogy uniszónókat, szüneteket és énekelhetetlen ugrásokat alkalmazzanak felfelé és lefelé, ami zenéjük símaságának és harmóniájának rovására ment. [...] A modernek okosabban voltak e kérdésben, ami műveikből is látszik, amelyeket négy, öt, hat vagy több szólamra írtak, amelyek mindegyike kényelmesen és problémátlanul helyezkedik el, mert az összes szólamot egyszerre veszik figyelembe. [...] Magam is gyakran járok el így, utánozva a művészet legkiválóbb embereit, különösen Josquint, Obrechtet, Isaac-ot és Agricolát, akikkel Firenzében a legnagyobb meghittségben érintkeztünk egymással.”²⁴⁴



Ism. metsző: Pietro Aaron (1545)²⁴⁵



Ism. festő: John Bull (1589)²⁴⁶

Johann Staden (1581–1634) német orgonista-zeneszerző 1626-ban ugyancsak kitért a hangzatok sorrendiségére:

„Mielőtt megszólaltatnánk a szekundot, *egy konszonanciának kell megelőznie*, mint például egy tercnek, kvintnek vagy szextnek, és a tercen vagy a szexten, néha a kvinten kell feloldódnia. Ezért nem szabad lebecsülni a konszonanciáknak a disszonanciák előtti leütését, és nem elég a disszonanciák megkülönböztetés nélküli használata, mert a disszonanciákat általában szinkopálásban vezetik be, amint az itt a kvart esetében látható, mely sokféle módon használatos, és egy tercre oldódik.”²⁴⁷

A harmonikus szemlélet még G. Pierluigi da Palestrina (1525–1594) zenéjében is érvényesült,²⁴⁸ akinek halálához köti egyébként a hagyomány a reneszánsz lezárulását.

Johannes Tinctoris (1435–1511) franko-flamand zeneteoretikus-zeneszerző 1477-es ellenpont-tankönyvéből kiviláglik, hogy az akkori, alapvetően horizontális alapokon nyugvó többszólamúságnak elsősorban a vertikális vonatkozásai foglalkoztatják:²⁴⁹ „Az ellenpont *szabályozott* (moderate) és *raconális harmónia* (concentus) egy hangnak egy másikkal való szembehelyezése alapján. És az »ellen«-ből és a »pont«-ból »contrapunctus«-nak nevezik, mintha egy hangot egy másikkal szemben helyeznének el. Ezért minden ellenpont *a hangok keveréke*. Mert a keverék összecsengése (consonantia) vagy kellemes, édes (dulce) a fülnek, és akkor összhangzás (concordantia), ha viszont keményen, érdesen (aspere) széthangzó (dissonat), diszkordancia van.”²⁵⁰

Tinctoris azonban még nem vonta le a következtetést. Ez abból is kiviláglik, hogy „a disszonanciákat lényegtelennek és ezért a konszonanciákhoz hasonló, gondos leírásukat is feleslegesnek tartotta.”²⁵¹ A Josquin-tanítvány Adrianus P. Coclico (1499–1562) flamand zenei teoretikus-zeneszerző viszont már így oktatta a jövő belkantistáit:

„Mélységes meggyőződéssel kívánom a fiatalságnak újra meg újra a lelkére kötni, hogy ne sokáig tapadjon a matematizáló muzsikások írásain, [...] akik az egyszerű dolgokat csak összebogozzák. Ellenkezőleg: a fiatalok minden szellemi erejüket fordítsák arra, hogy megtanuljanak díszesen és a szöveget értelmesen kiejtve énekelni.”²⁵²

Johannes Tinctoris portréja²⁵³Ism. metsző: Adrianus Petit Coclico²⁵⁴

VITATOTT HANGZATOK: TERCEK, SZEXTEK, KVART

A 15. század közepe táján rohamosan növekedni kezdett a terc használatának gyakorisága.²⁵⁵ Ramos de Pareja (1440–1491) spanyol zeneteoretikus, – aki a pithagoreisták spekulatív beállítottságával szemben inkább a tapasztalati-gyakorlati megközelítés híve volt²⁵⁶ – 1482-ben kezdett foglalkozni a tercek és szextek új elméleti megalapozásával, ill. a nagy- és kisterc 5:4 és 6:5 arányának megállapításával.²⁵⁷ Megemlíthető, hogy az 1450-től 1550-ig terjedő időszakban egyre gyakoribbá vált a terc és az kvint használata a teljes hármashangzatok kialakítása céljából.²⁵⁸

Ezzel kapcsolatban írja J. Tenney zenetudós némi iróniával: „a kvintet és a tercet tartalmazó hármashangzatot nem is sokkal később „tökéletesnek” kezdték nevezni. Nem utolsó sorban azért, mert bármely zeneművet meg lehetett kezdeni és be lehetett fejezni hármashangzattal...”²⁵⁹

A tiszta kvart, mely a funkciós tonális zene harmadik alaphangköze lesz, a 14. században még az egyetlen instabil elem volt. Glareanus (1488–1563) svájci humanista és zeneteoretikus, 1516-ban így nyilatkozott: „Napjainkban a diatesszaron (kvart) szereti, ha a diapente (kvint) vagy a diton (2 nagyszekundból összerakott terc) van alatta, mivel polifonikus szerzőink így szeretik használni.”²⁶⁰

Gerolamo Cardano (1501–1576), olasz polihisztor, a kvartot 1574-ben a „köztes” (*median*) hangközök különleges kategóriájához rendelte, melynek

tagjai „olyan hangközök, amelyek magukban foglalják az *önmagukban disszonáns*, de *összetételben konszonáns* intervallumokat”.

Mint írta: „Amikor kétértelmű hangközöket használnak az alsó szólamokban vagy egy kétszólamú kompozícióban, azok ugyanúgy disszonálnak, mint az első szabálynál, felborítva a kompozíció összefüggésrendszerét, mivel disszonáns hangokká válnak.”²⁶¹



Ifj. Hans Holbein: Heinrich Glarean (1515)²⁶²



Ism. grafikus: Gerolamo Cardano²⁶³

Zarlino a kvartot – azon kijelentésével, hogy konszonáns, mert a kvint megfordítása (1588) – bevette a kánonba. Viszont tökéletlen konszonanciának tartotta, mondván, hogy a két felső szólam között ugyan *konszonancia*, de a basszus és a felső szólam között *disszonancia*.²⁶⁴

John Lippius pedig 1612-ben kijelentette, hogy „Delíriumban szenvednek, akik a zene eredetének [ott: okainak] tudatlanságából úgy érzik, hogy a kvart diszonancia.”²⁶⁵

Zarlino ugyanakkor – hogy „a császárnak és a pápának is eleget tegyen” – a konszonáns felhangsori terceket és szexteket úgy vezette be a hangközök pithagoreusi „racionális” kánonjába, hogy az egész számok halmazát kiterjesztette. Méghozzá úgy, hogy azok a 4-6-ig terjedő konszonanciák arányhatárpontjaiként elfogadhatók legyenek az általa elismert hatos számrendszerrel.²⁶⁶ Zarlino felhangsori nagy- (5:4) és kisterce (6:5), valamint

nagy- (5:3) és kissetje (8:5) a róla elnevezett hangrendszerben háromszor-háromszor fordult elő.

Ugyanő, ugyanott kijelentette:

„Megfigyelhető, hogy egy kompozíciót akkor nevezhetünk tökéletesnek, ha minden akkordváltásban, legyen az emelkedő vagy ereszkedő, hallani lehet mindazon konszonanciákat, amelyek összetevői sokféle hangzással szolgálnak... a kvint és a terc, valamint összetételeik azon konszonanciák, amelyek a fület sokszínűséggel kényeztetik kínálnak.”

Ezidőben Galilei egy a tapasztalaton nyugvó – Tenney kifejezésével – „lassósítást” javasolt (O. Lasso nevéből) különböző intervallumokból, amelyek „ékként működtek” a kor harmonikus rendszerében. A konszonanciák: oktáv, terc, kvint, valamint a kis- és a nagyszext. A disszonanciák: a szekundok és a szeptimek. A kvartot és a bővített kvartot, valamint a szűkített kvintet a középkategóriába helyezte, mivel hangzásuk lágyabb volt, és mert a többi disszonáns intervallumhoz képest kevesebb korlátozás vonatkozott rájuk.²⁶⁷

E fejlődés első kézzelfogható eredményei Itáliában a 15. század utolsó évtizedében nyomtatásban megjelent észak-itáliai strambottók és ódák, capitolók és barzeletták (mindösszesen: „frottolák”) voltak, melyek dallamai szillabikusan illeszkedtek a szöveghez. Dallamuk a felső szólamban volt; harmóniájukat túlnyomórészt az I., a IV. és az V. fokú akkordsorok sémái szolgáltatták;²⁶⁸ basszus-szólamuk a hármashangzatok alapját szólaltatta meg; a belső szólamok pedig az akkordok kitöltéséről gondoskodtak. Hangzásuk emiatt egyértelműen tonális volt. Végző zárlatuk gyakran annak dacára is tonális volt (I-V-I), hogy belső kadenciáik modálisak voltak.²⁶⁹

A 16. század folyamán kialakított *basso pro organo* – mely a mindenkori legmélyebb szólam hangjaiból állt – előírta, hogy a basszus felett improvizált hangoknak tiszta hangközöket kell képezniük a basszussal, ami megkönnyítette *egyrészt* a zenei szövet harmóniai sematizálását, *másrészt* a szólamok improvizálását, *harmadrészt* a valódi ellenpont valamilyen látszólagos ellenponttal való kiváltását (*contrapunto alla mente*).²⁷⁰ Belőle alakult ki a *basso continuo* (ném. *Generalbass*),²⁷¹ mely az éneklő együttesek lanton vagy billentyűs hangszeren, párhuzamos mozgással való kíséréséből alakult ki.

Mint Brown írja, „Claudio Monteverdi²⁷² volt az, aki a végső lépést megtéve, obligát *basso continuo* kíséretet komponált billentyűs hangszerre vagy chitarronéra²⁷³ ötödik madrigálkötetének (1607) hat darabjához, és tetszés szerint játszható vagy elhagyható *basso seguente* adott közre²⁷⁴ a kötet többi

kompozíciója mellé, amely a mindenkori legmélyebb hangokból van összeállítva, függetlenül attól, hogy melyik szólam éneklí”.²⁷⁵

Most már rátérhetünk a stílus központi sajátosságára: az egyénnek, pontosabban a *szerzői, előadói és hallgatói szubjektumnak* a bel canto korszakának zenei világképében betöltött helyére.

A FESTŐI ÉS A ZENEI PERSPEKTÍVA

A Camerata közössége a változtatásokat a zenélés minden vonatkozásában és minden részletével kapcsolatban igyekezett tudatosítani és módszeresen megvalósítani. Az általuk meghirdetett vertikális szemlélet és funkciós tonalitás alapján a *zeneművészetben is létrejött az egyén szemszögéből érzékelt világábrázolás, mely a centrális lineáris perspektivikus ábrázolás formájában már korábban, a quattrocento második felében kialakult a képzőművészetben.*

Ezen „új világnak” volt „Kolumbusza” Josquin de Prez,²⁷⁶ akinek, bensőséges zenéjét Wilhelm Ehemann *Ichmusik*-nak (azaz „Én-zenének”) nevezte.²⁷⁷ Heinrich Bessler zenetörténész Dufay-nél ismerte fel az új gondolkodásmódot, melyet „a humanitás hangrendszerének” nevezett, mely „csak ott hat, ahol az embert ismerik el központként.”²⁷⁸



Josquin des Prez (1611)²⁷⁹



Martin le Franc:
Guillaume Dufay és Gilles Binchois (1440)²⁸⁰

Zarlino különbséget tett „fölé-,” és „alarendelt” tudományok között. A *principális* tudományok a „természetes fény” [az empiria?] és a ráció

függvényei, például a matematika és a geometria; a *subaltern* tudományok pedig *a saját érzékszerveik segítségével szerzett alapelveiken* kívül a principális tudományok alapelveinek függvényei is, mint például *a perspektíva* és a geometria vonatkozásában.

Majd így folytatta:

„És a nem-fölérendelt és alárendelt ilyen jellegű, amely ugyanazt a tárgyat veszi fel, mint a fölérendelt; de a különbség miatt hozzáteszi az akcideniciát; mert ha másként lenne, nem lenne különbség a tárgyban az egyik és a másik között – *amint az a perspektívában látható*, amely a vonalat veszi tárgyául; amely geometria is használatos – és véletlenül hozzáadja a vizualitást, miáltal a látóvonal válik a tárgyává.”²⁸¹

Legközelebb 404 évvel később hívta fel az analógiára Ujfalussy József zeneesztéta:

„A piktúrában valamivel előbb, a reneszánsz többszólamúság virágkorában alakult ki az egész tér egyszempontú, a szemlélő álláspontjáról felmért képi ábrázolásának módszere.”²⁸²

A perspektivikus ábrázolás legkorábbi példája Domenico Veneziano *St Lucy Oltárképén* (1442–45) látható.



Domenico Veneziano: *Santa Lucia de' Magnoli Altarpiece* (1445–1447)²⁸³

A legfontosabb különbség – vagy közös vonás? – az volt, hogy addig, amíg a képzőművészetben az érzékelő szubjektumot az emberi szem, addig a funkciósharmónikus zenében a harmonikus központ, a *tonika* képviselte. Lássuk előbb, mi a távlati, *egy iránypontos ábrázolás* lényege. A *harmadik dimenzió*, a „mélység” megmutatása,²⁸⁴ mely ráépül a *kétdimenziós* ábrázolásra. Utóbbi a *harmonikus funkciós* zenében is ismeretes. „Fent” a „magas”, „alul” pedig a „mély” hangok hallhatók,²⁸⁵ továbbá az irányok, melyekben a hangok „fentről lefelé” – vagy fordítva –, „lentől felfelé” haladnak.²⁸⁶

A *harmóniai* perspektíva azonban nem ezekre épül. De le kell szögezni, hogy a vizuális perspektívában az alkotó és a néző szeme egyaránt az ábrázolás kiemelt „szempontjává”, és a látvány – az „egy tér-egy szemlélő” szerkezetnek köszönhetően – koherenssé vált. Egyúttal feltűnt egy másik kiemelt pont, az „irány”- vagy „enyésszpont”, amelyben a párhuzamos vonalak látszólag találkoznak, és amelyet Masaccio festő a néző szemmagasságába helyezett (1427),²⁸⁷ mivel a néző szemét és az *enyésszpontot* szubsztanciálisan egymás *tükörképének* – érezte.²⁸⁸

A *képzőművészeti* alkotás felületének képzeletbeli tere egyrészt a *látható valóságos* tér „alsó” és „felső” része volt,²⁸⁹ mely az ábrázolásokban kiegészült a Pokol és a Menny alsó és felső képzeletbeli, *szimbolikus* terével. A *zenében* azért nem alakulhatott ki a környező világnak egy ilyen, pontról-pontra felismerhető képe, mert hallásunk meg sem közelíti látásunk képességeit sem a hangforrás *térbeli elhelyezkedését*, sem *mineműségét*, sem *minőségét* illetően.²⁹⁰

A látási képzetek konkrétak, a hallásiak elmosódottak. A látott tárgyakat közvetlenül azonosítjuk, a „hallványokból” inkább csak következtetünk. Mint az a fényképeken és a filmekben látható, a grafikai perspektíva *realizmus*a, sőt, *naturalizmus*a úgyszólván kézzelfogható. Amíg a látott tárgyak fogalmilag megragadhatók és oldalakon át leírhatók, a hangokkal kapcsolatban csak dadogni tudunk: „magas” vagy „mély”, „rövid” vagy „hosszú”, „sötét” vagy „világos”, „éles” vagy „puha” stb. Ugyanolyan absztraktak, mint tapintási képzeteink.

De vajon ugyanilyen realista-e a zenei perspektíva, melynek funkciósharmónikus rendszerét a technika nem – ill. csak fáradságos kódolással képes elénk állítani?

Amíg *fülünkkel* minden irányból felfogjuk a hanghullámokat,²⁹¹ – ami leginkább figyelmünk felhívására alkalmas –, addig *szemünkkel* sokkal több információt vagyunk képesek beszerezni, mivel iránylátásunk segítségével

sokkal jobban tudunk a tárgyra koncentrálni, mint amikor csak „a fülünket hegyezzük”. Ha látványaink távolabbi elemeinek „rövidülésére” gondolunk, A látott tárgyak távolsága pontosabban, a hallottaké csak közelítően meghatározható. Hallási benyomásaink „rövidülése” csak elhalkulásuk²⁹² vagy (mozgás esetén) a Doppler-jelenség formájában valósul meg.²⁹³ És ami a szintaxis szempontjából a legfontosabb: a látott tárgyak – voltaképp képzetek – egymással való összehasonlítása sokkal sikeresebb, mint a hallottaké. A „takarásban” lévő tárgy viszont még – ha halkabban is – de hallható.

Néhány kivételtől eltekintve,²⁹⁴ ezen okok miatt nem kerülhetett sor az érzékelhető valóság „hallványának” valamilyen másolatszerű rekonstrukciójára.²⁹⁵ (Leginkább a hangos indulatmegnyilvánulásokat vagy a beszédet, a ritmikus munkafolyamatokat vagy a táncot lehet utánózni. Persze, a beszéd és a tánc már maga is kifejezés, az utóbbi pedig maga is művészet, ahol „absztrakció ábrázol absztrakciót”).²⁹⁶ A „párhuzamos vonalak” jelensége is hiányzik, ami miatt sem „enyészpontról”, sem – a „látógúla” mintájára – a ptolemaioszi-euklidészi „hallógúláról” nem lehet beszélni, melynek adott pontján létrehozott metszete képviselhetné a műalkotást.

A nyugat-európai ember *egyrészt* a fizika törvényei, *másrészt* hallási érzékszervének adottságai alapján, *harmadrészt* központi idegrendszere segítségével gyűjtötte össze saját hangélményeit,²⁹⁷ melyeket *egyrészt* a maga, *másrészt* kultúrája 2200-2500 éves zenei gyakorlata során megszerzett zenei tapasztalata (és tudása) alapján tanult meg értelmezni, és amelynek eredményeként *kialakította a funkciós harmonikus zene rendszerét*. E hangrendszer (tonikai, szubdomináns és domináns) funkciói segítségével pontosan érzékeljük (G.W. Leibnitz szerint kiszámítjuk)²⁹⁸ fülünk – azaz személyünk – mindenkori virtuális helyét a mindenkori kompozíció háromdimenziós virtuális zenei térben elhelyezett bármely eleméhez képest, ill. helyzetünket a zene aktuális folyamatában.²⁹⁹

ALANYISÁG, LÍRAISÁG. Ha viszont arra gondolunk, hogy a képzőművészeti és a zenei perspektivikus stílustömb ábrázolásmódja Én-központú, megállapítható azok „alanyisága”. Ha ugyanis a líra műfaji meghatározása az, hogy az „a költő gondolatait és érzemeit közvetlen szubjektitással kifejező eljárás”, akkor a világ egy kiemelt vonatkozási pontból való művészi látásmódja és „hallásmódja” jelentős mértékben *lírai*. (Még akkor is, ha „amúgy” epikai, drámai vagy vallásos megjelenítésekre is vállalkozik.)

Molnár Antal írja:

„A zene egyértelműen és egységesen alanyi művészet. Zenei formában a külvilág és belvilág jelképezése nem ismerhető el külön-külön, abban mindig az alkotó Én beszél önmagáról; minden zene elsődleges módon: önvallomás. [...] Eszerint költészeti líra, epika, dramatika nem jelentkezhethet a zenében.”³⁰⁰



Ism. fotós: Molnár Antal³⁰¹

A szem és a fül érzékelésének fentebb érzékeltetett különbsége alapján megkockáztathatjuk, hogy a „hallvány” alapján összerakott *összbenyomás* szignifikánsan szubjektívebb, mint a látvány alapján kialakított *világkép*, és bizonytalan, határozatlan szubjektivitását legfeljebb csak utólag próbáljuk – asszociációkkal és analógiákkal – virtuális képpé formálni. Annál alkalmasabb viszont a kevésbé racionális, mint inkább emocionális vallási stb. képzetek megjelenítésére, amit az is bizonyít, hogy *a tonika egyszerre lehet az istenképzet és az abszolút szubjektív képzetes megtestesülése*. (Akár az érzékiség, a „test”, akár a bensőség, a „lélek” merőben szubjektív imádatában.)

A bel cantó édes dallamaiban, harmóniáiban és fület gyönyörködtető ékítményeiben egyaránt otthonra találhatott a kifinomult érzékiség, és a civilizált ember tudatosan, morálisan ápoltságának érzelmessége. Ez volt a Camerata, majd a preromantika egyik legfontosabb ösztönzője.

A filozófus zeneszerző Jean-Jacque Rousseau nézete szerint „A zene tere a szenvedélyes, meghatározhatatlan, szabályt nem ismerő érzelem”. (1767)

Az író-zeneszerző Jean-Benjamin de La Borde szerint „A zene nem utánóz, hanem kifejez.” (1780)

A zongorista-organista természettudós Bernard Germain de Lacépède véleménye szerint „Az igazi zene bánatból fakad.”

A kasztrált Gaspare Pacchierottiba (1740–1821) Burney zenetörténész leánya és Mary Duncan nemesasszony szerelmesedett bele. Egyik előadásán a karmester szeme annyira könnybe lábadt, hogy kénytelenek voltak megszakítani az előadást. A cantilena egyik legkiválóbb olasz hegedű-virtuóza, Pietro Nardini (1722–1793) elsírta magát hegedülés közben.



Lambert Jeune: Pietro Nardini³⁰²



Gaspare Pachierotti (1790–1800)³⁰³

André Grétry (1741–1813) *Huron* és *Lucile* dalművének zenéje nemcsak Voltaire-t, hanem a párizsi közönséget is megríkatta; Gioacchino Conti (alias Gizziello, 1714–1761) castrato egyik Leonardo Vinci (1690–1730) áriájának előadásával zokogásra készítette közönségét, C. D. von Dittersdorf (1739–1799) zenéje pedig Patachich püspök szeméből könnyeket fakasztott.³⁰⁴



Élisabeth Louise Vigée Le Brun:
André-Ernest-Modeste Grétry (1785)³⁰⁵



Heinrich Eduard Winter:
Carl Ditters von Dittersdorf (1816)³⁰⁶

Morellet abbé beszámolója szerint 1758-ban, Rómában, egy szabadtéri hangversenyen,

„A nép ájuldozott. Sójajokat lehetett hallani: »Micsoda áldás! Micsoda élvezet! Meg kell halni a gyönyörtől!«

Az angol Moore valamivel később, 1781-ben, ugyancsak egy zenés látványsságon vett részt Rómában:

„A közönség összekulcsolt kézzel, félig eunyt szemmel, visszatartott lélegzettel hallgatta. Egy leány fölkiáltott a földszint közepén: »Istenem, hol vagyok? Meghalok a gyönyörűségtől!« Az előadást néha a hallgatóság zokogása szakította meg.”³⁰⁷

B.M. Tyeplov orosz zenepszichológus írja: „A hangrendszer-érzék abban nyilvánul meg, hogy a dallam minden egyes hangját nem önmagában, hanem a főhangokhoz és mindenekelőtt a tonikához való viszonyában fogjuk fel. Ez feltételezi, hogy *a dallam hallgatásánál mindvégig megőrződik legalábbis valamilyen »nyoma« ezeknek a főhangoknak.* [...]”

A hangrendszer-érzék nem nélkülözhetetlenként tételezi fel a világos hallási képzetek jelenlétét, de mindenesetre feltételezi a már hallott hangoktól kapott eléggé erős utóbenyomás jelenlétét. [...] *ez az utóhatás egyik alapvető komponensként magában foglalja az emocionális mozzanatot.* Ha a

hangrendszer-érzéknek az emlékezetre való támaszkodását keressük, akkor azt nem annyira a hallási emlékezetben, mint inkább az *emocionális emlékezetben* kell keresni”.³⁰⁸

Utolsó előadásainak egyikén (1829) Hegel így beszélt:

„De ami a különböző típusú hármashangzatokból még hiányzik, az valamilyen mélyebb ellentét valódi megjelenése. De már láttuk, hogy a hangsor az egymással összhangban lévő (*zueinanderstimmenden*) hangok mellett más hangokat is tartalmaz, amelyek ezt az összhangot (*zueinanderstimmenden*) megszüntetik. Ilyen hang a kis- és a nagyszeptim. Mivel ezek éppúgy a hangok összességéhez tartoznak, nekik is meg kell találniuk az utat a hármashangzatba.

De ha ez megtörténik, ez a közvetlen egység és konszonancia megsemmisül, amennyiben egy lényegesen eltérő, csengő hang jön hozzá, amellyel, mégpedig ellentétként, valóban előbukkan egy meghatározott ellentét. Ez adja a hang sajátos [elvont értelemben vett] mélységét, amely lényegi ellentétekhez is vezet, és nem riad vissza azok élességétől és töredezettségétől sem. Mert az igazi elképzelés (*Begriff*) önmagában az egység; de nem csak egy közvetlen, hanem lényegében egy ellentétekre oszló egység. [...]

Az elképzelés (*Begriff*) valóban szubjektivitásként fejlődik ki, de ez a szubjektivitás önmagában, csupán eszmei dologként, csak egyoldalúság és különösség, amely megőríz valami mást, valamilyen szembeállítást, az objektivitást; és csak akkor igazi szubjektivitás, amikor behatol ezen ellentétbe, majd legyőzi és feloldja azt. Mert az igazi elképzelés magában való egység ugyan, de nem közvetlen, hanem lényegileg magában szétvált, ellentétekké széthullott egység. Így van ez a való világban is, ahol a természettől magasabb rendűek adatik meg az erő ahhoz, hogy elviseljék és legyőzzék a magukban rejlő ellentmondás fájalmát [...]

Ha a zenének mind a legmélyebb tartalom belső jelentését, mind szubjektív érzését művészi módon kell kifejeznie, [...] akkor olyan eszközökkel kell rendelkeznie hangtartományában, amelyek alkalmasak az ellentétek harcának ábrázolására. Ezt az eszközt a disszonáns, úgynevezett szeptim- és nónakkordokban kapja meg.”³⁰⁹



Lazarus Gottlieb Sichling:
Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1828)³¹⁰

HANGMAGASSÁG-ÉRZÉKELEÉS A *harmonikus melodikus hallásnak* van egy *reproduktív* és egy *emocionális* komponense. Az előbbi a *zenei hallás képzete*, mely a hangmagasság-érzékelésen nyugszik, és amely a hangmagassági mozgást érzékeli. Az utóbbi komponens a *hangrendszer-érzék*, amellyel megérezzük a hangmagassági mozgás emocionális kifejezőerejét.³¹¹ A rendszer koherenciáját jelzi, hogy még az intonáció (a hangmagasság eltalálása és megtartása) is főként emocionális tényezőkön alapszik.

Ugyancsak Tyeplov írja: „Amikor azt érezzük, hogy a dallamnak ezt vagy azt a hangját pontatlanul intonáljuk, nem találjuk meg benne azt a specifikus emocionális tulajdonságot, amely hangrendszeri funkciójánál fogva jellemző rá. Az intonálás pontossága iránti érzékenység *a hang hangrendszerbeli színezete itánti érzékenységet* jelenti.”³¹²

Ez persze egy absztrakt-ikonikus tér, melyben a zenei hangok „első körben” a *hangszerek fajtáiról, hollétéről és milyenségéről* tájékoztatnak.³¹³ A tárgyi világ emlékeit tehát a hangszerek és az általuk előállított hangok *színe* hordozza; természetesen ismét absztrakt-stilizált formában. A zenei hangok hangszínének kétféle komponense van: a *részhangok* együttes hangzása és a *vibrató*, mely nem más, mint a hangnak a magasság, az erősség és a szín szerinti ingadozása, amelyet fülünk vagy rezgésnek, és/vagy hangszínnak fog fel.³¹⁴ Márpedig a hangok színe (benne a vibratóval) – emocionális jelentésétől függetlenül – egy

sor olyan jelentést hordoz, amely az amúgy testetlennek tűnő rezgésviszonylatokat a látható-tapintható világ attribútumaival ruházza fel.

Mint Ju.Ny. Tyulin írja: „A felhangok komplexuma elveszti a hangzat harmonikus jelentését, mert az alaphang elnyeli azokat, és ugyanakkor teltebb hang benyomását kelti. Ezt a teltebbé válást csak a hangszín fejezi ki. Úgy tűnik fel, mintha egy hangban összesűsűsödött hangzatot kapnánk, a részhangok valamiféle egészbe olvadnak össze. A zenei hang, amely ezt a komplexumot teljes értékű egység gyanánt foglalja magába, *a hang testének jelentőségére emelkedik, s szinte már fizikai testek materiális tulajdonságával rendelkezi. térfogattal és súllyal.* Innen van a teltség és kerektség, a súly és más jellemző tulajdonságok, amelyek a zenei kifejezőerő lényeges vonásait jellemzik.”³¹⁵

Így beszélünk a hang „testéről”, „tömörségéről”; „teltségéről” és „ürességéről”, vagy éppen „áradó” jellegéről; „súlyos” és „masszív” voltáról; „puhaságáról” vagy „érdességéről”; „kerektségéről” vagy „élességéről” sőt „szárazságáról”; „világos” vagy „sötét”; „ragyogó” vagy „matt” jellegéről. Sőt. A kiegyenlített temperálás előtti korokban a modulációk – a kvintrendszer akusztikai sajátosságából adódóan – pusztán hangszínbeli különbségekként jelentkeztek.³¹⁶



Ism. fotós: Borisz Mihajlovics Tyeplov³¹⁷



Ism. fotós: Jurij Nyilovics Tyjulin³¹⁸

HARMÓNIA-ÉRZÉKELÉS A zene absztrakt-ikonikus világát a hangrendszer szigorú *harmonikus logikája* – bizonyos mértékig, persze – azáltal is *realisztikussá* tette, hogy a hallgató – a *vizuálisan érzékelt tárgyak* pontos helyzetmeghatározásával és formai körülhatároltságához hasonlóan – mindig pontosan érzékelti tudta *a zene füllel érzékelt tárgyai*: a hangok és hangcsoportok, valamint a hangzatok és hangnemek jellegét, a kvintkörön elfoglalt helyét, végső soron pedig a Tonikától – azaz a Befogadótól – való távolságát.³¹⁹ Az összhangzattan-könyvek voltaképp azon szabályokat foglalták össze, amelyek segítségével a komponista biztosítani tudta e bonyolult jelrendszer egyértelműségét ugyanúgy, ahogyan a festők és matematikusok dolgozták ki a perspektíva geometriáját Giottótól Piero della Francescáig.

Ahogy a képzőművészetben akkor érte el a perspektivikus ábrázolás a maga zenitjét, amikor *mind oldalirányban, mind mélységben elérte a végtelen tágulást*, úgy jutott el a funkciós harmonikus zene a maga csúcspontjára, amikor *a kvintkör* teljesen bezárult.³²⁰

A kor egyik alapélménye Világ egysége volt, ami szintén „teremtett” mivolta mellett szólt. És ahogy a perspektivikus *vizuális* ábrázolásnak sikerült megvalósítania a Világ egységes szemléletét, úgy érte azt el *zenei* megjelenítése a maga ugyancsak *homogén és koherens* és – ami meglepő, vagy talán mégsem annyira meglepő – *zárt* eszköz-rendszerével. Heinrich Schenker úgy tekintett a funkciós tonális művekre, mint tonikai hármasuk meghosszabbítására.³²¹ J. Kepler, a német csillagász, 1619-ben felmelegítette Püthagorasznak és a középkori Boethiusnak³²² a szférák zenéjéről szóló ábrándképét, a bolygók pályáját és mozgását jelképes kapcsolatba hozva a zenei harmóniával.³²³

De ez nemcsak „siker” volt, hanem „kényszer” is, a „törvény” alól ugyanis a perspektivikus kép vagy zenemű egyetlen részlete sem vonhatta ki magát, mint ahogy a való világ egyetlen tárgya sem vonhatja ki magát a tömegvonzás hatása alól.³²⁴ Ahogy egyetlen egyenes sem „lóghatott ki” a perspektívából, úgy kellett a funkciós tonális zenemű hangjainak is „tudomásul vennie” a tonika jelenlétét, *egyfelől* hogy mint „tárgy” (hangzat, hangnem stb.), *másfelől* hogy irányultsága felismerhető legyen. A szerzők ezért a szólamok szukcesszív összetartására, kohéziójára törekedtek, amit úgy értek el, hogy a mellékhangokat szorosan a főhangok mellé vonták. Akár lefelé, akár felfelé haladó irányban.³²⁵

A vonzások és taszítások természetét sokan, sokféleképp próbálták megragadni. M. Mersenne pálosrendi szerzetes 1637-ben a hangzatok szimpátiájáról és antipátiájáról beszélt.³²⁶ J.W. Goethe a *centripetális* és a

centrifugális erők küzdelméről, G.Fr. Hegel 1820–29 között megtartott esztétika-előadásában a funkciós tonális rend statikus és dinamikus elemeinek, valamint a konszonanciák és disszonanciák „dinamikájáról” beszélt.

A műalkotások összetartása azt sugallta, hogy „állításai” logikusak, és ezért igazságuk kikezddhetetlen.

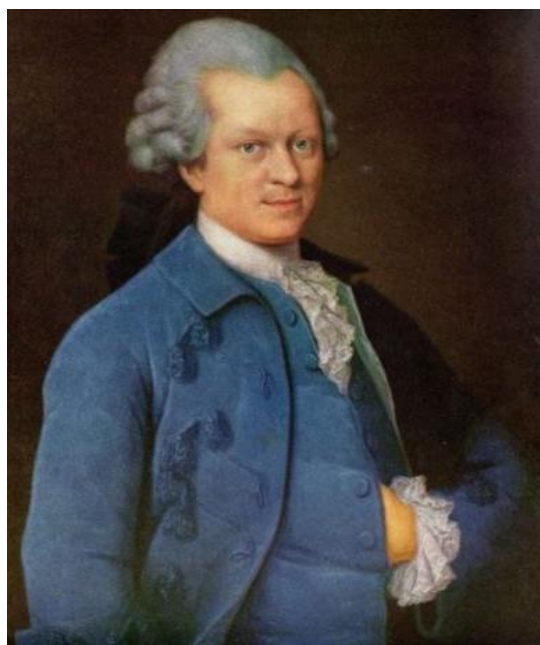
Ismét Molnár A. írja: „A zenei erőművelet nem egyéb, mint az alkati szükségszerűség jelentése. Összetevői a kibomlás és a feszültség a szervesség különféle fokozataival. Ha tökéletes a részek összehatása, magasfokú a szervezettség, föltétlen a szükségszerűség: akkor a kibomlás és a feszültségek ereje állandó kölcsönösség révén hatványozódik.”³²⁷

Ugyanez a helyzet a funkciós tonális zeneművekkel is. G.E. Lessing írta, 1769-ben:

„Aki szívünkhöz akar szólni, és benne együttérző megindulást akar felébreszteni, annak épúgy összefüggésre kell törekednie, mint annak, aki értelmünket akarja szóraoztatni vagy tanítani. Összefüggés nélkül, a észek bensőséges kapcsolata nélkül, a legjobb muzsika is tartamatlan homokrakás. Tartós hatást nem tud kelteni, csakaz összefüggés teszi azzá a szilárd márvánnyá, amelyen a művész keze megökökítheti magát”.³²⁸



Ism. festő: Marin Mersenne

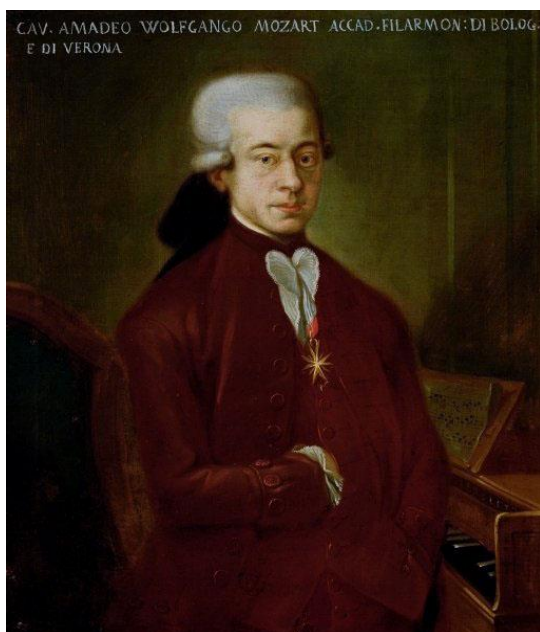


Georg Oswald May:
Gotthold Ephraim Lessing (1768)

A világ *realista, koherens és totális ábrázolása* mind a komponistában, mind a hallgatóban azt a reményt táplálta, hogy szabad, cselekvő egyénként a sors viszontagságai között is „kézben tudja tartani” az eseményeket.³²⁹ Megnyilvánult ez abban is, hogy a műalkotás totalitása mind a szerző, mind a hallgató számára akár egyetlen pillantással, jól áttekinthető volt.

Mozart így vallott azokról az órákról, amelyek megelőzték valamely kompozíciójának lejegyzését: „Ilyenkor lélekben úgy nézem, mint egy gyönyörű képet, vagy egy szép embert, és képzeletben nem egymás után hallom, ahogy ez szólni fog, hanem mindent egyszerre.”³³⁰

Carl M. Weber írta: „A belső hallás azzal a csodálatos tulajdonsággal rendelkezik, hogy egész zeneműveket fog egybe és ölel át. [...] Ez a hallás lehetővé teszi, hogy egyidejűleg halljunk egész periódusokat, sőt, egész szerzeményeket.”³³¹



Ism. festő:
Wolfgang Amadeus Mozart (1777)³³²

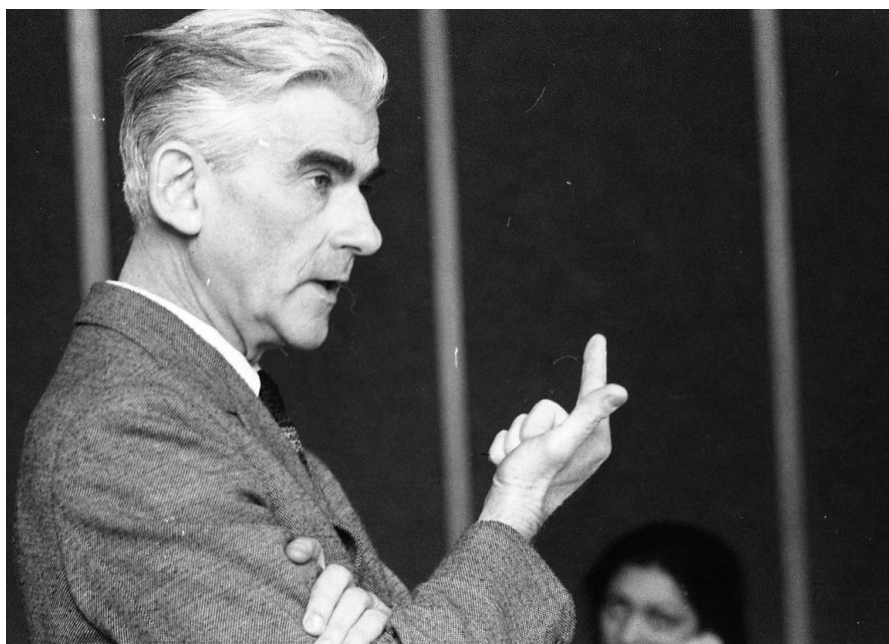


Ism. festő:
Carl Maria von Weber (1854)³³³

A HARMADIK DIMENZIÓ. Ha a *képzőművészetben* a két dimenziót a vízszintes (*abszcissa*) és a függőleges tengely (*ordináta*) képviseli, akkor a *zenében* azt az *idő-abszcissa és a hangmagasság-ordináta* reprezentálja,³³⁴ melyben az egyes hangok egymáshoz való viszonyát (dallam) egymással való (lételméleti) azonosságuk-másságuk vagy (ismeretelméleti) ismertségük-ismeretlenségük, ill. (érzeti) kellemességük-kellemetlenségük határozza meg.³³⁵

A hangok és hangzatok, valamint a hangfajok és hangnemek e viszonyítási alapok révén észleleti-kognitív-érzeti hierarchába rendeződnek egymással. Egyikük mindhárom tekintetben kiemelkedik a többi közül,³³⁶ mi pedig – akár előadóként, akár hallgatóként –, bensőséges viszonyba kerülünk vele. Fontos megjegyeznünk, hogy e három (képzeletbeli, absztrakt) dimenzió (mint térbeli dimenzió) egészül ki az idő *valóságos* dimenziójával.³³⁷ Amíg a *kétdimenziójú* képzőművészeti alkotáson a perspektíva a valóságos *harmadik* dimenziót – a látvány „mélységét” – teszi érzékelhetővé, addig a *funkciós-harmonikus zenében* a 3. dimenziót a *kvintkör által tagolt harmonikus szerkezet és* – mivel ez is időben bomlik ki – *annak változásai képviselik.*

A *kétdimenziós* zenei tér forrásait *egyrészt* vizuális élményeink, *másrészt* „dinamikus, tehát közvetlenül mozgási és tagolatlan” élményeink képviselik, melyek *egyfelől* muszkulárisak és motorikusak, *másfelől* „tér szerűek és világosan tagoltak”.³³⁸



Ujfalussy József (1975)³³⁹

A *harmadik* dimenzió tipikus forrásai azon érzelmeink, amelyek eléggé elvontak ahhoz, hogy ne (csak) dallami vagy ritmikai „hangfestéssel” próbáljuk *megjeleníteni*,³⁴⁰ hanem harmónaváltásokkal és harmónia-mintázatokkal (is) megpróbáljuk *kifejezni* őket. (Ilyen egy téma dúr és moll változatának vagy egy motívumnak a hangsor különböző fokain való bemutatása. Így használjuk a meglepődés előidézésére az álzárlatot, a sóvárgás érzésének felkeltésére a

feloldások késleltetését, a sírás érzékeltetésére a lelépő szekundot, a *piantó*-t stb.)

A harmonikus perspektíva a zene *melodikus* és *ritmikai* vetületére is kiterjesztette befolyását. Ami a *melodikus* vonatkozásokat illeti, a tipikus motívumok és dallamok legfontosabb pontjai egybeesnek a harmoniai szempontból leglényegesebb hangokkal és akkordokkal. Rameau meg is megfogalmazta, hogy „A dallam nem jut túl a hallójáratokon, a harmóniák szép sora ezzel szemben közvetlenül a lélekhez szól”, és ennek nyomán hosszú ideig csak azt lehetett hallani, hogy a dallam alapja a harmónia.³⁴¹

Ennek egyik legkésőbbi megfogalmazását Kulcsár Zoltán érzékletes hasonlatában olvassuk:

„Minden zenei dallam visszavezethető egy egyszerű harmóniavázra [...] Ez a harmóniaváz a zene alapvető nyersanyaga; hasonlattal élve olyan, mint a szobrásznak az agyag. A szobrász tevékenysége is abban áll, hogy ebből a holt anyagból – az alkotó elképzelés segítségével – kifejező szobrot formál.”³⁴²

Ami pedig a *ritmikát* illeti, a funkciós tonális zene harmoniai „lüktetése” folyamatosan segítséget nyújt a zene *ütemezésében* való tájékozódásban.

Molnár Antal írja: mivel az ütemnek nincs „önsúlya”, „a metrikai súly különböző fázisait – dinamikai segítség nélkül – nem lehet másképpen feltüntetni, mint a feszültség megfelelő fázisaival, azaz a disszonancia-konzonancia váltakozással [...]”.³⁴³

A szubjektivitás felszabadulása nyomán került sor az összetett *zenei* hang lényegének J.-Ph. Rameau általi feledezéséhez, ami egyúttal kezébe adta a Rendszer egészének kulcsát is:

„Amennyire lehetséges volt, olyan ember helyzetébe képzeltem magam, aki még soha nem énekelt és soha nem hallott éneket. [...] Az első hang, amely fülembe jutott, megvilágosodás volt. Hirtelen észrevettem, hogy ez nem egyetlen hang, vagy számomra mindenesere ez a hang összetett hang. Nyomban így szóltam magamhoz: itt a különbség zörej és hang között.”³⁴⁴

Lássuk, hogyan írta ezt le 1835–1838 közötti előadásaiban Hegel:

„Az olaszok például énekes nép, akiknél a legszebb hangok fordulnak elő leggyakrabban. Ennek a szépségnek a fő aspektusa mindenekelőtt a hang saját anyagszerűsége, a tiszta fém, amely nem juthat el sem a csupasz élességig, sem

az üvegszerű vékonyságig, és nem maradhat sem tompa, sem üreges, viszont megőrzi a belső életet és a hang remegését.”³⁴⁵

Számunkra azért is fontosak e sorok, mert a zenei hang művelése és megművelése – most már látjuk, miért – a bel cantónak is alapját képezte. A felfedezés kiváltotta Rameau-ból a harmónia apoteózisát:

„Az alaphangnak nevezett hangot adó test, minden zene kizárólagos forrása, őshangja és teremtője, mindenféle zenei hatás közvetlen oka – ez hozza létre megszólalásának pillanatában ama folytatólagos arányokat, amelyekből a dallam, a hangsorok, a hangnemek, vagy akár a zenében használatos legjelentéktelenebb szabályok is erednek.”³⁴⁶

Melyik hang „testesítette meg” a harmóniai központot a hangrendszerben? Gioseffo Zarlino érvelése (1571) nyomán³⁴⁷ a C hangra épülő görög *ión* hangsor lett az „első a hangnemek között” (*primo modo*), és ezért a C hang nyerte el a kitüntetést, hogy a modern hangrendszer és a kvintkör középpontja legyen. Érzékelhető a „horizont” is, amely a „fent” és „lent” képze, valamint az „emelkedés” és „süllyedés” képzetével valósul meg: a domináns irányt emelkedésnek, a szubdominánst süllyedésnek érezzük.

A központi tonikai hangnem tehát a C-dúr lett, a többi pedig egyfelől a *dominánsok*, másfelől a *szubdominánsok* irányában bomlott ki. A funkciós logika és zárlatok gondos előkészítése – már az 1490 körül komponáló itáliai szerzőknél, majd Josquin *Tu solus*-ában vagy *Ave Maria*-jában³⁴⁸ – meggyőző zenei párhuzama volt a polgári *cselekvényes* műfajok (epika, dráma, film stb.) azon kompozitorikus eljárásának, hogy a cselekvényeket – az Egész ismeretében – mintegy rákmozgásban, „visszafelé” komponálták meg. (Az utolsó domináns előtti szubdomináns szakasz legfontosabb funkciója pl. a feszültség további fokozása volt.)³⁴⁹

Ez a magyarázata a kadencia kiemelkedésének a harmónikus motívumok közül, ami nemcsak a kadenciák jelentőségének időbeli, hangerőbeli, ritmikai stb. kiemelésével járt, hanem azzal is, hogy idővel köréje sereglettek a legerőteljesebb harmóniai, dallami, ritmikai és dinamikai hatások. Ahogyan pedig a funkciós zenemű egésze egyetlen – adott esetben hatalmas – kadenciában „ért földet”, úgy végződtek az egyes zenei tételek és kisebb formarészek (frázisok) kadenciában, ill. abban, hogy voltaképp az összes harmóniai folyamat az emblematis Zárlat mintázatát tekintette modelljének. E jelenségek egyértelműen bizonyítják a funkciós szemlélet *zárt*, *dedukciós* jellegét (szemben a melodikus zenék *nyitott*, *indukciós* jellegével).³⁵⁰

A vizuális tájékozódás hiányát és a valóságban való auditív tájékozódás tökéletlenségét a *harmóniai tájékozódás* helyettesíti, mégpedig mind a távolság, mind az irány vonatkozásában. A hallgatót „ikonizáló” hangzatok *távolságát* a kvintkörön elfoglalt aktuális helyük – azon belül a hangnemek „neme” – határozza meg,³⁵¹ az *irányt* pedig a kvintkörön való haladásuk iránya – *autentikus* és a *plagális* irány – mutatja meg.³⁵² A zene sajátosságához tartozik, hogy ezek egyszerre és egyaránt racionális és emocionális természetű érzetek.

És ahogyan a tipikus polgári regényben vagy filmben az olvasó a főhős személyével azonosul, és a kíváncsiság furdalja, hogyan fog bevégezni a regény – azaz, hogy „mi lesz vele” –, úgy azonosul a hallgató a szonátatétel hangnemi központjával, alaphangnemével és főtémájával, és járja be a képzeletbeli világot, melyben – ha figyelmesen hallgatja – folyamatosan érzi (vagy tudja), hogy a Tonikához, az alaphangnemhez vagy a legutóbbi – vagy az az előtti – modulációhoz képest éppen hol, merre jár.³⁵³

Végül is az önmagát szabad egyénként, sőt *egyéniségként* szemlélő polgár arra vette az irányt, hogy megismerje az egész Világot, a *makrokozmoszt*, majd magába építse, hogy önmagát *mikrokozmoszá* fejlessze.³⁵⁴ E világkép élt Keplerben is, aki Püthagorász (Kr.e. 582–496k)³⁵⁵ és Ptolemaiosz (Kr.u. 83–161) nézeteinek hatására, – akik a zenei hangrendszert az ismert világ egészére kiterjesztették (a „szférák harmóniája”) –, megírta *A világ harmóniája* című könyvét, melyben misztikus kapcsolatba hozta a zenei harmóniát a bolygók pályájával és mozgásával.³⁵⁶

A FUNKCIÓK

Ami a *hangok és hangzatok fukcióját* illeti, azok részben elménk *kognitív*, részben *emcionális* tapasztalataiból és élményeiből merítik – önmagukon messze túlmutató – jelentéseiket.

Ezért írta Ernst Kurth:

„De mivel a tonalitás (tonalitásegység) azon alapul, hogy minden a főhang alaphangja felé gravitál [*gravitieren*], az intenzitás különleges érzése halmozódik fel az alaphangban. Ez a hangfaj [*Tonart*] központi hangja [*Zentralton*], akárhogy is hívják, vagy tömörítő hang [*Konzentrationston*], ahogy jobb lenne nevezni. Ezért olyan kifejezése is, ami messze túlmutat az akusztikai szempontokon, pszichológiailag észlelt túlsúly, amikor az összes akkord alaphangjait szinte mindig a legerősebben hangszereltnek vagy oktávokkal duplázottnak találjuk. Mert a fő gravitációs pontok, tehát egy pszichológiai természetű jelenség hálózatát alkotják.”³⁵⁷



Ism. fotós: Ernst Kurth

A hangnemváltások kétfélék: vagy előkészítettek, vagy előkészítetlenek. Händel *Acis és Galatea* című művében az első felvonás a kórus a „boldog” szót ismételteti C-dúrban, a második felvonás a „szerencsétlen szerelmesek”-ről szól g-mollban.

A hangnem-logikát követő, a közelebbi hangnemekbe moduláló hangnemváltások az Én kalandozásának szelídebb változatát ábrázolják.³⁵⁸ Ennek ellenkezője viszont távoli világok megjelenését érzékelteti, mint a IX. szimfónia fináléjában (*Gott, über Sternzelt*). Az előkészítetlen hangnemváltás hirtelen fordulatot jelez, mint Mozart *Idomeneo*-jának „viharkórusában”, ahol mintha mindenki elveszítené a laba alól a talajt. És ha a zenemű hallgatása közben úgy érzi, hogy elbizonytalanodott, nagy valószínűséggel egy a szerző által megidézett hangnemi „labirintusban” tévedt el.³⁵⁹ Se szeri-, se száma nem volt az ún. hangnem-labirintusoknak. És minél távolabbra kószált a hallgató, és minél váratlanabbul történt, annál édesebb volt a visszatérés.³⁶⁰

Műsoron Beethoven IX. szimfóniája. Részlet Molnár „haditudósításából”:

„A szimfónia fő témája dallamilag ereszkedő típusú: a dallam energetikai építkezésében szüntén mélypontok az urakodók. [...] A dallami erők hanyatlóak, az összhang-képletek állandóan szubdominánsban hajlanak át; a nagyritmikai súly a fő téma-területnek nem a 17. ütemével lükteti ki a gigászi hármashangzat-dallamot, mint az expozícióban, hanem a 15.-kel; egy előretolt, suta, »bukásos« ritmikai súllyal. Figyeljük csak meg a feldolgozás hangnemi egymásutánját!

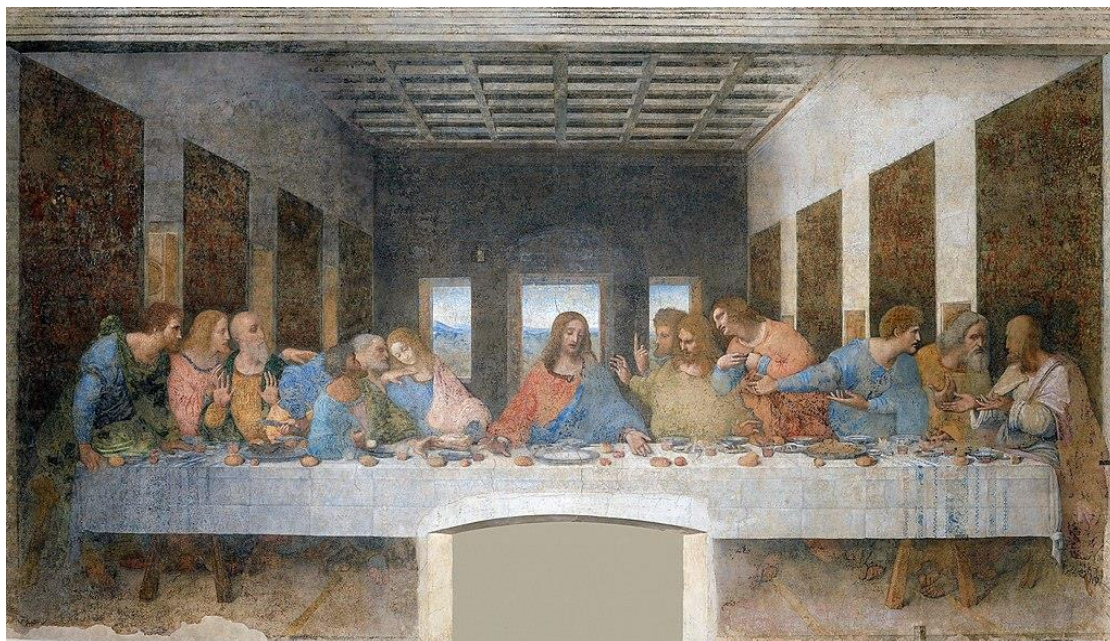
Kiütközően süllyedő területek után a-mollban és F-dúrban emelkedik, derűbe bontakozik a fejlődés, majd hirtelen g-moll felé zuhanva (fisz-a-d domináns) fölidézi a feldolgozás-eleji lehanyatlást, és innen hág át a g-moll halálos ölelésében vergődő d-mollba. Úgy lép be a d-moll katasztrofális hangneme a reprízben (basszus: F1), mintha a pokol torka nyílt volna meg vele”.³⁶¹

Még azt kell rögzíteni, hogy addig, amíg a vizuális perspektíva nézőjének nincs megjelenítve a nézőpontja (sem a „látógúla”),³⁶² addig a zenei perspektíva „hallópontja” a mindenkor tonikában hangsúlyosan jelenik meg. Feltételezem, hogy *a festő és a befogadó nézőpontja – paradox módon – az enyészpontban objektiválódik*. Az a körülmény, hogy a környező tárgyakról egy pontba – ti. a szemünkbe – érkeznek a fénysugarak, abban az illúzióban ölt alakot,³⁶³ hogy az előlünk kiinduló *ortogonálisok* egy távoli pontban futnak össze.

Mivel a „látszatvilágot” szimbolizáló hangrendszert a kor vallásos alkotói *a világ nem látható, de Valóságos és „hallható” szubsztanciája megjelenésének* gondolták, annak szubjektív középpontját – újabb paradoxon – Istennel azonosították. Azt mondhatjuk, ahogyan Dieric Bouts Krisztus feje fölé,³⁶⁴ vagy ahogyan Leonardo Krisztus jobb szemébe helyezte az enyészpontot, úgy nevezték el a dúr hangsor kezdő hangját az Úr neve, *Dominus* után *do*-nak (miközben a „látógúla” csúcsánál az Ember foglalt helyet). Ugyanígy találkozik össze a keresztény ember a tonikában, saját lelkében, Istennel.



Id. Dieric Bouts: *Het Laatste Avondmaal*.
Sint-Pieterskerk, Leuven, 1464-68



Leonardo da Vinci: *L'Ultima Cena*.
Santa Maria delle Grazie, Milano, 1495–1498

A vokálpolyfónia időszakában, amikor a szoprán szólamot fiúk vagy tenorínók enekelték, a teljes hangterület középhangja a mai *asz* vagy *a* körül volt. A 17. században azonban, amikor a nők vették át a szopránt, a közös hang helye lejjebb csúszott, és az *c'* körül kristályosult ki.”³⁶⁵

Ahogy azonban a vizuális perspektívában megjelentek a két- majd három enyészpontos ábrázolások,³⁶⁶ a zenében is általánossá vált az a gyakorlat, hogy – a középpontosan szerkesztett képekhez hasonlóan – a zenei központot, a tonikát ugyanazon kompozícióban – de csak átmenetileg! – a hangrendszer más és más pontjaira helyezték (*moduláció*).³⁶⁷ A nézőpont abszolút kitüntetettsége és rögzítettsége tehát itt is, ott is hamar viszonylagossá vált.³⁶⁸ A tendencia előbb egymás utáni, később egyidejű képletekben folytatódott. Létrejöttek lokális politonális képletek³⁶⁹ (ezek első megjelenése volt az orgonapont), majd a szimultán politonalitás (leggyakrabban a bitonalitás formájában).³⁷⁰ Természetesen innen is egyenes út vezetett az atonalitáshoz.³⁷¹

És ahogyan a néző következtet az ábrázolt tárgyakkól – és a legkönnyebben a néző előtti térben induló párhuzamosokból – az enyészpont helyére, úgy következtet a hallgató 2-3 részhangból a hiányzó alaphangra (*reziduum*). A harmonikus hallás ugyanis nem engedi, hogy a felhangok „külön életet éljenek”, hanem igyekszik biztosítani az együtthangzást (ill. annak illúzióját).³⁷² A melodikus hallásérzetek azon torzulásait (egyenlőtlenségeit), amelyeket a

frekvencia-tartomány magassági különbségei okoznak, ugyanazon hangok együttes megszólaltatása esetén a harmonikus hallás korrigálja.³⁷³

Agyunk a (funkciós) harmonikus zenehallgatás során tanulja meg – bizonyos mértékben hamis – *melodikus* hangköz-érzetünket oly módon korrigálni, hogy megőrizze a *harmonikus* perspektíva koherenciáját.³⁷⁴ (Hasonló ez ahhoz, amikor a perspektivikus vizuális ábrázoláson az oktagonálisok „letakart” részeit a szemlélő rutinosan „kipótolja”.)

Tarnóczy Tamás írja E. Terhardt alapján:

„Az agy tanulás alapján rögzíti a szokásos zenei hangképleteket, éppúgy, mint a beszélt nyelv anyagát. *Mivel pedig a harmonikus felhangsor a hangok nagy részében fontos építőköve a hallott hanganyagnak, az agy a rögzítéskor ehhez igazodik.* Az alaphártyán lezajló értékelési folyamatok általában *szétfeszíteni* igyekeznek a magassági érzetet [...] A fizikailag pontos 1:2 frekvencia-arány ezért az agynak kissé szélesnek tűnik. Ez az oktávterpeszkedés oka. A hangközterpeszkedés más hangközökre kisebb mértékű. [...] Az agy ennek ellensúlyozására kissé összébb hangolja a frekvenciákat. És mi ezeket az értékeket »tanuljuk meg« egyszerre hallott hangközöként. Az egymás után halott hangoknál már nem ehhez a sémához igazodunk, hanem a valóságos hangmagasságok (a mel-magasságok) döntik el a hangközök értékét, ami persze szintén nem azonos a frekvenciaarányokkal kifejezett fizikai hangközadattal. Így keletkezik a külön harmonikus és melodikus hangközérzékelés.”³⁷⁵

A vizuális és az audiális perspektíva közös mozzanata, hogy mindkét ábrázolásmód *egy centrális pontból (központból) kiindulva* ábrázolta az érzéki világot.³⁷⁶ A zeneművek központi hangjának funkciója a szemünkhöz hasonló: ahogyan a tőlünk *különböző távolságban lévő objektumokról* különböző szögekben *érkeznek szemünkbe* – mint fókuszba – a fénysugarak, úgy viszonyítjuk a *zenei kompozíciók hangjait* és azok mintázatait a hangnemek vagy a kvintkör Tonikájához. Ezért kellett egyértelművé tenni a mindenkori tonalitást, és ezért vált külön művészi hatássá a tonalitás elbizonytalanítása. Ilyen eszköz volt a hiányos alapfekvésű hármashangzat vagy szextakkord,³⁷⁷ a funkciókeverés,³⁷⁸ a bitonalitás,³⁷⁹ vagy a homogén szűkített szeptim.³⁸⁰

Azonban addig, amíg a szemünkbe érkező sugarak *valóságosak*, a valóságos hangoknak a Tonikához viszonyítása csupán *képzeletbeli*. Továbbá addig, amíg a szemünkbe érkező fénysugarak számára szemünk a térnek nem kitüntetett pontja, hanem csak *számunkra* az, – mivel a tér minden fénysugara csak azon egy ponton találhat meg bennünket –, addig *a Tonika a zenei térben valódi*

központ, mivel agyunk minden hang képét oda küldi a funkciók tekintetében „véleményezésre”.

Addig azonban, amíg a *festői* perspektíva a műélvező (vagy egy kamera) által látott benyomás valamiféle *másolata* (vagy utánzata) volt,³⁸¹ addig a *harmonikus perspektíva* nem a zenehallgató (vagy egy mikrofon) által hallott „hangképének” *utánzata* volt – jóllehet, voltak, akik ilyesmivel is próbálkoztak már –, hanem egy *teljes mértékben képzeletbeli* világ volt, amely mind az *érzéki*, mind a *belső* világot egyetlen műalkotásban modellálta.³⁸²

A harmonikus világkép elemeit – a világ *látható tárgyainak* esetleges analógiájaként³⁸³ – a következő *virtuális zenei entitások* és *viszonylatok* alkották:

1. (periódusos, jellemzően komplex) **zenei hangok**, melyek saját objektív *harmonikus felhangsorral* rendelkeztek és szubjektív hangokat indukáltak,
2. **együtthangzó hangpárok**, melyek részhangjainak egyezése és különbözősége alapján egymáshoz többé-kevésbé *hasonlóak* (konszonánsak) vagy egymással *ellentétes hangzásúak* (disszonánsak) voltak. *Annál közelebb voltak egymáshoz*, minél több felhangjuk volt azonos és minél kevesebb felhangjuk volt egymással érdeességet előidéző közelségben, és fordítva („hangrokonság”).³⁸⁴
3. olyan **hármás- vagy négyeshangzatok**, amelyek harmóniai szempontból vagy **konszonanciák** vagy **disszonanciák** voltak,
 - a) amelyeket
 - a. az alaphangok egyes *felhangjainak sorszáma*,
 - b. a harmonikus percepció és (azzal összefüggésben) megítélésüknek *korról-korra bekövetkezett változásai*, valamint
 - c. az aktuális zenei szövegben betöltött helyük határozott meg,³⁸⁵
 - b) amelyeknek a felhangsorban elfoglalt *pozíciói* oly módon voltak meghatározva és *egymás közötti viszonyaik* oly módon voltak elrendezve, hogy *minél közelebb esett* valamely felhang az alaphanghoz, annál összecsengőbb volt vele, és *minél távolabb esett* tőle, annál kevésbé volt vele összehangzó.
 - c) *A hangzatok egymáshoz való viszonyát és irányultságát a hangrokonság alapján létrejött (tonikai, szubdomináns és domináns) funkciójuk határozta meg a tonika központi funkciójával* („funkciós harmónikus rendszer”), aminek következtében a tonikától való „távolodásuk” feszültségnövekedéssel, ahhoz való „közeledésük” feszültségcsökkenéssel

(ill. annak megszűnésével) járt, amit akár „*tonális konszonancia-disszonancia viszony*nak” is nevezhetnénk.³⁸⁶

- d) az ún. „*idegen hangok*”, melyek nagy mértékben erősítették a zenei szövet kohézióját, érzelmi tartalmát és színességét. Ide tartoztak a vezérhangszerű **alterált akkordhangok**; az alterálatlan és alterált **váltóhangok** (melyek alá tartoztak a különféle ékesítések”; az **átmenőhangok**, valamint a **késleltetések** és **előlegezések**, továbbá a hol az akkordhoz tartozó, hol akkordidegen hangként fungáló domináns vagy szubdomináns **orgonapont**.
 - e) Külön lehet említeni azon **alterált akkordokat**, amelyek feladata a funkciós vonzások helyi felerősítése. Ilyenek a váltódominánsok, amelyek a hangnem S fokainak kiélesítésére a D hangnem D hangzatait használják fel,³⁸⁷ vagy az **alterált D-akkordok**, amelyek a D hangnem alterált S akkordjainak alsó kvint-transzpozíciójából adódtak.³⁸⁸
 - f) Ugyancsak külön lehet említeni azon akkord-felrakásokat, amelyek mintha meghazudtolták volna a „megfordítások alapelve”-t. Ilyen a **kadenciális kvartszext** akkord,³⁸⁹ a **VII. fokú szűkített szeptimakkord**,³⁹⁰ vagy a **másodlagos D jellegű szűkített szeptimakkordok**³⁹¹ vagy valamely főtonalitás alá tartozó bármely dūr- vagy moll-tonalitású bármely D akkord. Egyéni variánsok, pl. a bővített IV 6 akkord vagy a nápolyi 6 akkord D változata Beethovennél és Lisztnél,³⁹² tonikai funkciójú dūr akkord kis szeptimmal (Chopin)³⁹³ stb.
 - g) Egyáltalán, külön figyelmet érdemelnek a distanciális képletek, mint a fentebb említett szűkített szeptimakkordok, vagy a **tritonusz**, melyek a „normalitás” kereteit feszegetve idézik meg *egyrészt* a határszituációkat és a „szélsőséges lelkiállapotokat” és a „határ-tudatformákat” *másrészt*.³⁹⁴
4. A funkciók és a hangzatfűzések mintázatából kialakultak a zárlatok szabályos és szabályozottan szabálytalan változatai, mindenekelőtt az álzárlat, mely hasonló meglepetéssel szolgált, mint egy-egy előkészítetlen alterált akkord.³⁹⁵
- Az akadálytalan működés érdekében az éthoszoknak elkötelezett ógörög tonoszokból kialakult
5. a **két (dūr és moll) hangnem-típus**, melyekben a hangzatok vonzásirányait a legkevesebb közös hanggal rendelkező („akkordidegen”) hangzatok alaphangjai közötti „erős” hangközök (kvart, kvint és nagyszekund)³⁹⁶ határozták meg. A szerzők

6. **újfajta motívumokat**³⁹⁷ és **dallamokat írtak**, melyek kialakításánál messzemenően tekintetbe vették az új hangrendszer szerkezeti és működési alapelveit, valamint szabályait és lehetőségeit.
7. A darabok formájának elemei: a **témák** és **melléktémák**, a **periódusok** és a **tételek**, sőt egyes **műfajok** minemősége szorosan összefüggött a hangnemekkel. Ez volt a helyzet a *da capo áriával*³⁹⁸ vagy a *szonátaformával*,³⁹⁹ és a formarészek (harmóniai) funkciója döntötte el azt is, hogy egy darab nagyrendő vagy concerto volt-e.⁴⁰⁰
8. Az összes dúrból és mollból összeállt a hangnemek harmonikus totális rendszere, a **kvintkör**, melyben
9. a hangnemek (szükség esetén) a tonikai hangnemből és annak V. fokáról kiindulva mind a *tonikai*, mind a *szubdomináns* irányban egy-egy újabb hangnem pozícióját vették föl. Ez volt a **moduláció**. Majd (szükség esetén) egyre több kereszttel vagy bé-vel ellátva magukat, *egyre távolibb hangnemekbe juthattak*, amíg el nem érték a Fiszt, ill. Geszt dúrt vagy mollt, hogy – vagy visszafordulva, vagy a kör túlsó oldalán tovább haladva – vissza jussanak a Tonikához.

A moduláció egyszerre jelentett *hangzásbeli*, valamint *tér- és érzelmi kontrasztot*, melynek drámai súlyát a vizzatérés követelménye bizonyította. Külön jelentése és jelentősége volt az „*eltávolodás*” *mértékének*. A hangnemváltás egy nagyobb formarészre, akár egész tételre is vonatkozhatott.⁴⁰¹ Egy rövid, futólagos moduláció viszont, melyben az új hangnem nem állandósult, inkább csak hangnemi „*kitérésnek*” számított. A téma csak áthelyezte rövid időre a testsúlyát a másik lábára, de nem mozdult el helyéből. A romantikában aztán olyan gyorsan is követhették egymást a modulációk, hogy afféle „hangnemi glisszandóról” lehetett volna beszélni, melyek inkább csak egyfajta – egyébként megtervezett – bizonytalanságot keltettek a hallgatóban.⁴⁰²

Mivel az új hangnemek bevezetésének normája az elbeszélésbe illő *mértékletesség* és *fokozatosság* volt, a szerzők a drámaiságot gyakran a moduláció *ugrásszerűségével idézték elő*.⁴⁰³ És mivel a modulációban a „virtuális műtárgyak” (motívumok, témák) „*rövidülésben*” voltak, – az avatott és figyelmes hallgató pedig még emlékezett az alaphangnemre –, azért várta az eredeti fő- (vagy mellék-) hangnembe való vizzatérést. *Minél régebben történt az eltávolodás, és minél nagyobb volt a távolság, annál inkább*.

Ujfalussy így írja le a Tamino beavatásának azon pontját, amelyen kimondja a templomtól való végleges szakítását:

„Ettől kezdve a *tonális térképen* meg-megingásokkal, megtorpanásokkal, alkalmi *visszafordulásokkal* ugyan, mégis végeredményben kvintenként, *plagális irányban előre haladva közeledik* majd a dialógus az ellentétes pólus, végül pedig *a beavatási történet folytatásának szintje* felé.”⁴⁰⁴

Később ezt írja Taminóról:

„Legutóbb, amikor rá kellett döbbsennie, hogy a magasztos szentély ura és a »gonosztevő« Sarastro egy és ugyanaz, a kifakadás: »Akkor minden csak ámítás!« Esz-dúrból esz-mollon át 3 + 1, azaz két kvintlépcsős *eséssel* a szélső b-mollba *sodorta*. Most hasonlóan jut el egy lépéssel *ellenkező irányban* d-molltől e-mollba, egyúttal az előző szélső-tonális helyzettel éppen *tritonusz távolságnyra* szemben álló tonálisba [...]»⁴⁰⁵

Ezen elemek mindenkorli hovátartozását, funkcióját „a fül” részben *raciónalisán-melodikusan*, a hangmagasság és annak változásai alapján, részben a kongruens *metrika* és *hangsúlyozás* segítségével, részben *érzelmileg-harmonikusan* ítélte meg; az utóbbit részben *közvetlenül, vertikálisan és harmonikusan*, részben *közvetve, a szukcesszív melodikában* megjelenő funkció alapján azonosította.

A virtuális entitások *első* szinten csupán a vizuális perspektivikus ábrázolás által megjelenített objektumok megfelelői voltak. A *második* szinten azonban, amennyiben egy-egy dallam- vagy harmónia-motívum a szándékos vagy spontán *szimbolizáció* révén a zenemű szövegéhez, vagy cselekményéhez kapcsolódó valamely *tárgyhoz* vagy *személyhez* kötődött, jelképhordozókká vagy megszemélyesítéseké váltak. Sőt, a szerző vagy a hallgató is azonosult érzelmileg a tonikával vagy az alaphangnemmél, egy dallammal vagy motívummal stb. Ilyenkor úgy érezte, hogy *maga* járja be a szerző által megírt utat a harmonikus térben, a katarzist pedig úgy, hogy – megannyi „kaland” után – oda tért vissza, ahonnan elindult.

Addig, amíg a *festői* perspektíva a valóság egy személy szemszögéből *látható* képeinek valamiféle *másolata* (vagy *modellje*) volt, addig a *harmonikus perspektíva* nem az *általa hallható világ*,⁴⁰⁶ hanem *világképének* álomszerű modellje volt.⁴⁰⁷ Az előadó és a hallgató a hangrendszer stabil vagy instabil működésében ismét átélhette biztos vagy bizonytalannak érzett helyzetét egy *kiszámítható* vagy *kiszámíthatatlannak* érzett világban, és a funkciók *arisztotelészi logikája* megerősítette hitét a dolgok logikus összefüggésében, és abban, hogy titkaikat előbb-utóbb feltárják előtte.

A disszonanciák eszébe juttathatták azon ellentéteket, amelyek keserűséget okoztak neki, a harmóniákban pedig azok feloldását; az előkészítetlen disszonanciákban és a váratlan hangnemváltásokban és a kvintkör ellentétes pólusainak kontraposztálásában pedig (amely felidézte a tritonust) újra átélhette korábban átélt konfliktusait. A zene dinamikájában ráismerhetett sorsának és érzelmi életének dinamikájára, a késleltetések és előlegezések pedig tápot adtak érzékenységének és önsajnálatainak. Az új vagy ritkán hallott harmóniák felkeltették érdeklődését új hangulatok és érzelmek átélése iránt, és problémái új megoldási stratégiáival kecsegtették. És mivel az ellentétes gondolatok és érzelmek kioltják egymást, a kompozíció végén a Tonika tökéletes feloldásként, „enyéspotként” szolgált.

Amíg agyunk a perspektívikus kép elemzésével próbál bennünket a látott dolgok *fizikai távolságáról és méretéről* „informálni”, addig a tonális viszonyoknak – a kvintkör segítségével – végzett elemzésével próbál tájékoztatni bennünket a Tonikához és hozzánk mért „tonális távolságáról”. Kérdés persze, mennyire lehet a különböző relációkban megjelenő harmonikus távolságokat legalábbis a képzetek szintjén „távolságokként” és „irányokként” kezelni. Hogy a „távolság” képzetének mélyebb tartalma is lehet, arra ilyen kifejezések mutatnak: „közeli ismeretség”, „távol álljon tőlem”, „messze nem azonosak”, vagy „közel sem annyi”. Ugyanígy szoktunk a hangnemek közti viszonylatokban „közeli” vagy „távoli” modulációkról beszélni. Még kézzelfoghatóbbak a hangnemek labirintus-asszociói. Michael Dodds írja:

„A labirintus analógiája a zenei körökkel több szempontból is találó. Jóllehet, a labirintusok sokféle alakúak, a legtöbb kör alakú. A távoli és ismeretlen hangnemeken keresztül történő moduláció olyan zavarodottságot (*bewilderment*) kelt, mint egy labirintusban lévő emberé, míg a kvintkörben haladó szekvenciális lépések Ariadné fonalát kínálják a kiindulási ponthoz vezető úthoz. [...] A közkézen forgó temperálások óhatatlan hatása alatt álló zenei körök és labirintusok sűrítményét adták az új, kétmódusú rendszerben rejlő lehetőségeknek.”⁴⁰⁸

A kvintkör és az univerzális labirintus-szimbólum kombinációjáról van szó. Amíg a kvintkörön a bölcsességhez, ill. a megoldáshoz vezető fáradtságos út az ellentétes ponton lévő hangnemre, addig a labirintusban a középpontba vezet. A hősnek utána mindkét helyről vissza kell érkeznie a kiindulási pontba. Amíg a Thészeusz-monda középpontjában a *szörnyeteg*, Minótauros lakik, addig a kvintkörön a kiindulási ponttal ellentétes pont éppen a válságot és káoszt szimbolizáló *tritonusz* távolságra van. A barokk óta fordul elő, hogy a vándor nemcsak téved, hanem el is téved, amit a zenében a distanciális hangközök, akkordok és hangnem-lépések szimbolizáltak. A megoldáshoz vezető („királyi”) út és a zsákutcák bonyolult szerkezetét remekül szimbolizálják a különböző modulációk, ill. hangnemek.

Egy motívum vagy egy téma egy távolabbi hangnemben (*moduláció*) – ha úgy tetszik –, „rövidülésben” volt; mértékét a kvintkörön elfoglalt helyzete, ill. annak változása határozta meg. A zene sajátosságaiból következően a hangzó entitások eltávolodása a hallgató számára feszültségként és várakozásként; közeledésük, ill. a távolság megszűnte viszont nyugtatólag hatott. A sebességükkel a percepció határán túllépő modulációk a vizuális perspektíva „elmosódási” jelenségével rokoníthatók.

Mindazonáltal a képzőművészeti és a zenei perspektíva viszonya talányos volt. Amíg az Univerzumot jelképező hangrendszer középpontjában az *Univerzum középpontját* és az *alkotó-hallgató szubjektumát* egyszerre jelképező *Tonika* állt, addig az – ugyancsak az Univerzumot jelképező – *festői* perspektívának a fókuszában – ha ugyan képzeltek bele valamit – valamilyen *objektív eszményi érték* (pl. Isten fia, Isten szeme) állt, és *a mű alkotójának, ill. befogadójának a szempontja csak közvetett módon, az ábrázolt objektumok részletezése és „rövidülése” révén vagy több perspektívának egyazon képen való alkalmazásával került ábrázolásra.* (A zenei politonalitás azonban nem erősítette, hanem gyengítette az egyszempontú ábrázolás érzetét.)

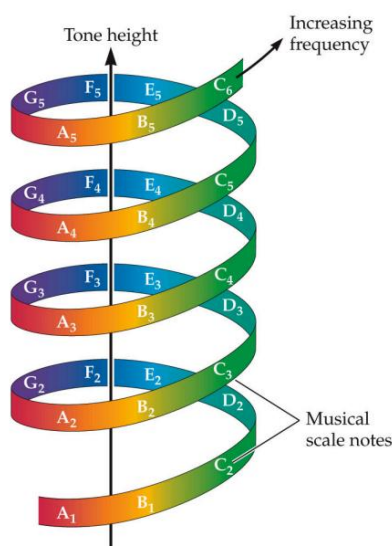
Az enyészpont angolszász megnevezése, „a néző szeme” (*the viewer's eyes*) félrevezető, mert nyilvánvaló, hogy a kép nézője nem az enyészpontból nézi a megjelenített objektumokat. Viszont ha azt kérdezzük, hogy a párhuzamosok merre, milyen irányban vezetik a szemet, akkor a válasz az, hogy oda, ahol a párhuzamosok találkoznak, és minden elenyészik. És – *mutatis mutandis* – a zenehallgató figyelme az összes zenei objektumról ugyancsak a Tonikára, a „végső referenciapontra” irányul. Csakhogy az egyben az ő „szeme” is, ahonnan a megjelenített hangzó kép tárgyait „nézi”...

Másrészt a szemünk valóban úgy működik, mint a kompozíció központi hangja: ahogyan a tőlünk különböző távolságban lévő objektumokról különböző szögekben érkeznek a szemünkbe – mint fókuszba – a fénysugarak, úgy viszonyítjuk a hangsorok alaphangjairól és felhangjairól, valamint a kvintkör különböző szegmenseiből (a hangnemekből) a fülünkbe érkező hangokat a hangsorok és a kvintkör Tonikájához. Viszont addig, amíg a szemünkbe érkező sugarak *valóságosak*, a hangoknak a Tonikához viszonyítása csupán *képzeletbeli*.

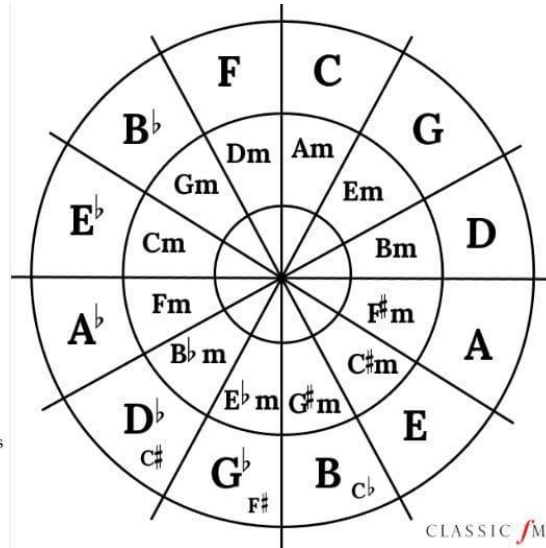
Addig, amíg a szemünk a bele érkező *fénysugarak* tekintetében a térnek nem kitüntetett pontja, hanem – mivel a tér minden fénysugara ott talál meg bennünket – csak számunkra tűnik annak, addig *a Tonika valódi központ*, fókusz, mivel minden hangot és annak felharmonikusait oda „küldjük” – funkciója azonosítása céljából – „véleményezésre”. Amíg a *vizuális „véleményezés”* a látott entitások *fizikai távolságáról és méretéről*, addig az *audiális „véleményezés”* a valóságos hangforrásoknak *egyrészt a valóságos*

térbeli elhelyezkedéséről, *másrészt* a hangnak a hangrendszerben mért virtuális távolságáról tájékoztat. Hely hiányában csak néhány képpel szeretnék utalni a hangmagasság-spirál, a kvintkör és a körperspektíva analógiájára, csupán a benyomás szintjén:

A hangmagasság-spirál



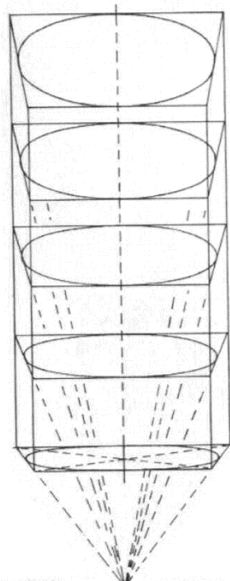
A kvintkör



Az egyenletesen temperált hangsor hangjai 55 Hz-től 1046 Hz-ig. A hangok frekvenciaszáma oktávonként megkétszereződik. Az oktávon belül pedig a színük különböző.⁴¹⁰

külső kör: dúrok, belső kör: mollok
balra: szubdomináns, jobbra: domináns irány⁴⁰⁹

Két körperspektíva



független körök
perspektívában



csigaperspektíva
Andreas Tile: a Vatikán Múzeum belső lépcsője (1506)⁴¹¹

VONZÁS ÉS VÁGY, AKARAT ÉS FESZÜLTSG

A vizuális és zenei perspektíva tagadhatatlan hasonlóságán belül még egy fontos különbségre kell rámutatni: a rendszer amúgy is összetartó elemeinek *feszítettségére*.

Egy ellenpontos komponista már a 14. században olyan „tökéletlen” hangközökről írt, amelyek egy „tökéletesebb” intervallum „elérésére törekednek”, egy 15. századi zenetudós pedig arról, hogy egy disszonáns hangköz, amely nem olyan „tökéletes”, mint a konszonanciák, „ég a vágytól, hogy elérje a tökéletességet”.⁴¹² Weiner Leó arról ír, hogy a közvetlenül a dominánshangzatba oldott nápolyi szext „szűkített-terc-mozdulata” úgy veszi „keresztűz alá” a tonikai hangot, mint ahogy a bővített szextes akkordok fordításai a domináns hangot.⁴¹³ A feszítettség tartalma a hangok, hangzatok és hangnemek harmonikus funkciója; melynek „sejtjeit” a vezetőhangok képviselik.

Miután (1821-ben) F.-H.-J. Castil-Blaze közzétette véleményét, amely szerint a hangsoroknak három lényeges hangjuk van: a tonika, a domináns és a tonikai hármashangzat középső hangja, Lasimone 1876-ban kifejtette, hogy a tonalitás meghatározásához elegendő a zenemű tonikai hármashangzatának és dominánsszeptim akkordjának ismerete. Az előbbi a „passzív” (*passif*)-,⁴¹⁴ az utóbbi az „aktív” (*actif*) elem, melyet az előbbi vonz (*attirer*) magához.⁴¹⁵ A két attitűd egymásra hatását egy ingához hasonlítja, melynek nyugalmi helyzete a passzív-, ingó mozgása pedig az aktív akkordot mintázza.⁴¹⁶

Ernst Kurth írta, 1920-ban: „Ahogyan a fellépő mozgás a dallam eseménye, úgy a visszafogott mozgási feszültség az akkordképzések tartalma. [...] A kinetika potenciális energiává alakítása az akkordokban nagyrészt, de nem kizárólagosan, az úgynevezett „vezetőhangok” fokozott energiaállapotain [*erhöhten Energiezuständen*] alapul.”⁴¹⁷

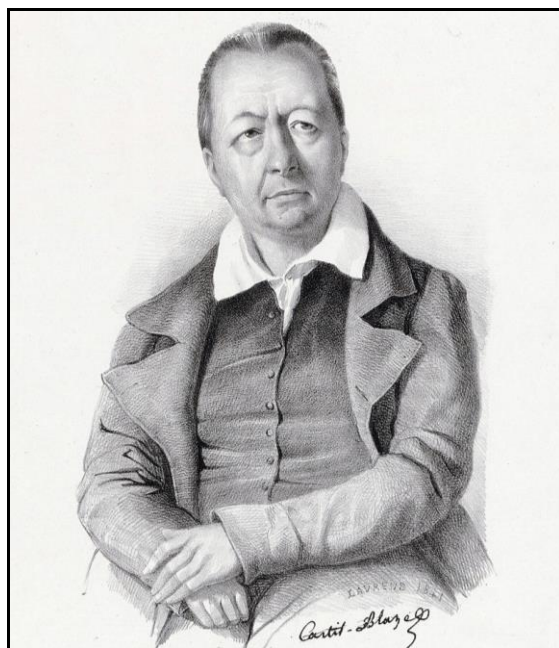
C.L. Krumhansl zenetudós írja, hogy „amikor az „instabil” hangok metrikus, ritmikus, dinamikus vagy texturális feszültséget kapnak, a hallgató a feszültség növekedését észleli.”⁴¹⁸

E folyamat helyét MRI-vizsgálatok agyunk baloldali ún. *orbitofrontális* kérgében azonosították.⁴¹⁹ Ismét Kurth-ot idézem:

„Ahogyan a mozgásérzetek által felkeltett zenei érzések előbb azon vezetőhangokat engedték előtörni [*durchbrechen*], amelyek a *dallamvonalon belül* meghatározott hangok felé törekedtek, úgy nőtt át [később] az intenzív

nyomást kifejtő feszültségnövelő hatások létrehozásának elve a lineárisból az *akkordikus* elvbe, létrehozva a mellékdominánsokat. A vezetőhangból vezetőakkord lesz; a domináns feszültség-működésének [*Spannwirkung*] kiszélesedett kiáramlásában a hangzás tetején lévő azon egyetlen hang, amely beleolvad, s amely mint feszültségeinek származéka, a tonikába nyomul.”⁴²⁰

Jól tudják ezt az előadóművészek. A funkciókat képviselő vezetőhangok *fonatszerű* és *boltíves* egymásbakapcsolódása alakította ki a dúr-moll hangnemű zeneművek erős és rugalmas, nagy feszültségeket is kibíró szövetét és nagy távolságokat is átívelő és hatalmas terheket is megtartó, boltíves konstrukcióját, mely valósággal kikényszeríti az előadótól az *intenzív előadásmódot*, a dinamikával is alátámasztott, koherens *frazeálást* és a *legato* előadásmódot (még a „non legato” utasítások esetében is).



Jules Laurens: Castil-Blaze (1841)⁴²¹

A HARMONIKUS HALLÁS. A VEZETŐHANG

A hallgató különbséget tesz a fő- és az alárendelt hangok közt, melyek *gravitálnak* valahová. A síkábrázolásban a néző szeme és az enyéspont között húzódó vonalak, továbbá a „rövidülés” szemmel következő logikája felel meg ennek. Amíg a népzeneben vagy a gregoriánban szinte mindegy volt, hol *ért véget* a dallam, a funkciós-harmonikus zene (adekvát) hallgatója akkor, ha nem ott *végződik*, ahová gravitál, befejezetlennek érzi.⁴²² A tonikai befejezés a

„megelégedettség” vagy a „beteljesülés” érzelmét váltja ki, hiánya viszont meglepődést okoz vagy csalódást.

A fentiek a bel canto énekes számára is tanulságul szolgálnak. Ismét B.M. Tyeplov mondja: „Ezért helyesebb lenne azt mondani, hogy az »intonálási« biztonság a legnagyobb mértékben olyan lépésekben valósítható meg, amelyek a hangsor egyik fő hangjáról a másikra vezetnek, és intonálásuknál a támpontot nem annyira a konszonáns hangközök »hangköz-normái« jelentik, mint inkább a hangsor főhangjai”.⁴²³

Rimszkij Korszakov megkülönböztette a „hangolási” és a „hangnemi” hallást. Az előbbi „az a képesség, amelynek segítségével a fül megkülönbözteti a zenei hangközöket a zenében nem használatos hangközöktől, azaz a jó hangzást, ill. a behangolást a nem jó hangzástól, a „be nem hangolástól”.

A „hangnemi hallás” pedig „az a képesség, amely lehetővé teszi a hangközök megkülönböztetését, és azok énekkel, ill. hangszerrel történő reprodukálását”.

Lényegében kimondta, hogy más „a hangoló egyszerű hallása”, és más a „zenei hallás”: „Az intonálás értékelése főleg emocionális kritériumon alapszik. [...] itt a hangrendszer-érzék megjelenési formájával van dolgunk. Amikor azt érzem, hogy a dallamnak ezt vagy azt a hangját pontatlanul intonálják, azt jelenti, hogy nem találom meg benne azt a specifikus tulajdonságot, amely hangrendszeri funkciójánál fogva jellemző rá.”⁴²⁴



Szergej Lahinov: Nyikolaj A. Rimszkij-Korszakov (1897)⁴²⁵

NÖVEKVŐ HANGOSSÁG

A feszültségnövekedés következtében egyre hangosabbá vált a zene. Mindenekelőtt az tűnik fel, hogy a zeneszerzők megnövelték az előadók létszámát. Az első hangossági „forradalom” azzal kezdődött, hogy Haydn *Teremtés* című oratóriumának bemutatóján, 1798-ban, egy 120 fős zenekarból és 60 fős énekesből álló együttes működött közre. Az egyik néző vallomása:

„Már három nap telt el attól a boldog estétől, és még mindig a fülemben és a szívemben hangzik, és a mellemet még gondolva is összeszorítja a sok érzélem.”

Beethovenről köztudott volt, hogy gyakran játszott hangosan a zongorán.⁴²⁶ 1807-ben, a VI. szimfóniában, ő használta először a *fortisissimo* dinamikai utasítást.⁴²⁷ 1813-ban bemutatott ún. *Csata-szimfóniájá*-nak már mintha a hangosság lett volna egyik legfőbb mondanivalója.⁴²⁸ A katonazenekarok rézfúvós és ütős-szekciója „dübörgött” a szimfonikus zenekarokban, és jelentősen megnövekedett a rézfúvós hangszerfajták száma.⁴²⁹ A „húzó-ágazatot” a „vihar” és a „csata” tételek képezték; gyakorlattá vált az ének- és hangszerhangok párhuzamos használata, a szólamok megkettőzése.⁴³⁰ Az operák megírásakor már librettókat is úgy készítették el, hogy minél nagyobb számban legyenek olyan jelenetek, amelyek ürügyül szolgálnak a minél nagyobb „hangzavarhoz”; alkalmanként egy vagy több színpadi zenekar beállításához is.⁴³¹

A „forradalom” a romantikában – elsősorban Gioacchino Rossini, Giacomo Meyerbeer, Jacques F. Halévy, Daniel Auber, Giuseppe Verdi és Richard Wagner művészetében teljesedett ki.

A MONÓDIA ELSŐRENDŰSÉGE

Mivel a felszabadult, emancipálódott egyén – hol zeneszerzőként, hol előadóként, hol hallgatóként – a perspektíva középpontjában helyezkedett el, az egyénnek a hangzó zenei térben is kitüntetett helyen kellett elhelyezkednie. Két ilyen kitüntetett hely van. Az *egyikkel*, a harmonikus tér középpontját képviselő *tonikával* már foglalkoztunk. A *másik* a zenei folyamat kétdimenziós zenei terének *felső szólama* (a szoprán), szemben a legalsó szólammal, amely a mindenkori harmonikus állapotért felel (basszus).

Ha az analógiát a *zenei perspektíva* vonatkozásában gondoljuk tovább, a szólista és a basszus szólam „premier plánban”, a szólistát kísérő hangszerek pedig – még akkor is, ha hangról-hangra az ő szólamát játsszák – „rövidülésben”

és –a hangerőkülönbség miatt – félig-meddig „takarásban” vannak. E tonális-vertikális orientáció legautentikusabb formációja a kíséretes – tipikusan hangszerkíséretes – szólóének, műfaja szerint a *monódia*. „Kísérő” jogosítványuk alapján egyrészt *tematikus*, másrészt *dinamikai* „szerénységet” várnak el tőlük.⁴³² Ezt a faktúrát követték a kamara- és szimfonikus művek és persze az opera, amit Wagner ironikusan-emblematikusan Verdi operakomponálásával jellemzett, mondván, zenekarát egy „hatalmas gitárként” használja.

Szabolcsi Bence írja a Bach és Händel, Vivaldi és Rameau utáni divatról:

„A dallamok magas regiszterbe költöznek, a hangszerek közül az virágzik fel, amelyik a magasságban van otthon: a hegedű és a fuvola, az oboa és a klarinét. Mindez még nem elég magas: *felfedezik a kislevelet, édelegnek a koloratúr-szoprán, a kasztrált énekes mesterséges hangján*, az operai együttesekből évtizedekre kiszorítják a basszus-szólamot.”⁴³³

A pusztán zenei-strukturális okon kívül ennek az volt az oka, hogy a hallgatóság az erőteljes hangadásról és a magas hangfekvésről az erőre, az erőről pedig a hősiességre és a hatalomra asszociált. Márpedig – mint az operai témák is bizonyítják – a közönségnek éppen erre volt szüksége.

Ahogy a *zene virtuális terének* előterében foglalt helyet a főszólam, úgy helyezte a rendező a főszólamot előadó énekes-szólásokat a *színpad előterébe*. A *zene virtuális* térelrendezése tehát a színpadon *manifestálódott*. Kovács Sándor zeneszociológus-esztéta⁴³⁴ a *homofonia vezető szólamában* és annak *kíséretében* vélte felismerni a trecento festészetének *előtér-háttér* viszonyát, azaz a kétdimenziós vizuális perspektívának a zene 1. és 2. dimenziójában lévő perspektíváját:

„Miként Giotto a festészetben, úgy ők [ti. a trecento szerzői] a zenében megteremtik a háttérrel a hangszeres kíséret képében, melyből az énekelt főszólam éppoly hatásosan emelkedik ki, mint a kép főalakja a sziklák és templomok háttéréből.”⁴³⁵

A kíséretet ellátó zenekar pedig a zenekari árokba került, kockáztatva, hogy „takarásban” lévő hangjainak ereje és színezete károsodást szenved.⁴³⁶

Ez vezet bennünket következő témánkhoz.

HOMOFÓNIA vs POLIFÓNIA

A Camerata tagjai a németalföldi polifón szerkesztést⁴³⁷ több vonatkozásban is alkalmatlannak tartották céljaik eléréséhez.

Az egyik az volt, hogy – sajátos öntörvényűsége miatt – nem támogatta sem a szó megértését, sem a cselekvény zenei megjelenítését. És nemcsak egyes szavakat tett érthetlenné, hanem a szöveg egészét is darabokra törte.⁴³⁸ Márpedig az alapítók meg voltak győződve arról, hogy az igaz érzelmeket – azaz a valóságot – csak *színpadi cselekvénnyel* és a különféle helyzeteket pontosan visszaadó *librettóval* (*dramma per musica*)⁴³⁹ lehet drámai módon megjeleníteni. Ezért is használták kezdetben a „zenei dráma” (*dramma in musica*) kifejezést a műfaj megjelölésére.

A másik dolog az újfajta, a maga szuverén személyiségére büszke egyént megillető hely biztosítása volt a zene világképében. A „forradalmár” komponisták elkeseredve látták-hallották, hogyan vész el az „elnyomott” egyén hangja a „sokaság” hangjainak, szólamainak tárgyilagos és tartózkodó bonyolultságában. Semmi esélyt nem láttak arra, hogy képesek lesznek szabad és közvetlen formában kifejezni szüntelenül változó hangulataik finom rezdüléseit a zenében, ha a megöröklött zenei formák között maradnak, melyben az Ő érzelmeiket kifejező szólamnak továbbra is szüntelenül igazodnia kell a többi szólam mozgásához.⁴⁴⁰

Ráadásul e szólamoknak nem valódi érzelmeket, hanem más, „irracionális” törvényeket kellett követniük.⁴⁴¹ *Melodikai* szempontból mindenekelőtt azért, mert – ahelyett, hogy átadhatták volna magukat bensőleg vezérelt vágyaiknak, a *variabilitas delectat* és a kiegyenlítettség követelményének jegyében a többi szólamtól lépcsőről-lépésre (*punctus contra punctum*) meghatározott (jellemzően konszonáns) hangtávolságban és ellenmozgásban kellett mozogniuk. A hatások ilyenformán nem *erősítették*, hanem *kioltották* egymást.

A csoport teoretikusa, Vincenzo Galilei írta, 1581-ben: „A kortárs kontrapunktikusok félreértették saját, szelvében elterjedt előírásukat, amikor azt mondták, hogy a kompozíció szólamainak ellentétes mozgással kell haladniuk, mert nyilvánvalóan az ellenkezőjéhez jutottak el. Márpedig ugyanazt az affektust hatékonyabban lehet kifejezni hasonló mozgás segítségével, mint különbözővel.”⁴⁴²

Bardi ugyancsak az 1590 előtti években hívta fel Caccini figyelmét arra, hogy az ellenpont mintegy a zene *teste*, a *lelke* viszont annak szövege. Ennek értelmében írta:

„Arra törekedjék a komponálásban, hogy a verset helyesen ültesse át a zenébe, a szöveget a lehető legértételesen szavaltassa, s ne engedje, hogy az ellenpont tévútra vezesse. Amennyivel a lélek nemesebb a testnél, annyival nemesebb a szöveg az ellenpontnál”.

Harmóniai szempontból pedig azért tűnt fel ez az írásmód képtelenségnek, mert a tökéletes és tökéletlen konszonanciáknak – ugyancsak a változatosság és a kiegyenlítettség követelményének jegyében – mechanikusan kellett egymást váltogatniuk.

Tovább növelte a zavart, hogy a kontrapunktisták egyre gyakrabban keverték az egyházi hangnemeket, melyek számát ráadásul – Henricus Glareanus 1547-es javaslata alapján – négygyel tovább növeltek.⁴⁴³ Ennek következménye az volt, hogy nem érvényesült a modulusok saját jellege; jóllehet, mind az ógörög kultúrában, mind a középkorban azt lehetett hallani, hogy határozottan megkülönböztethető karakterük van.

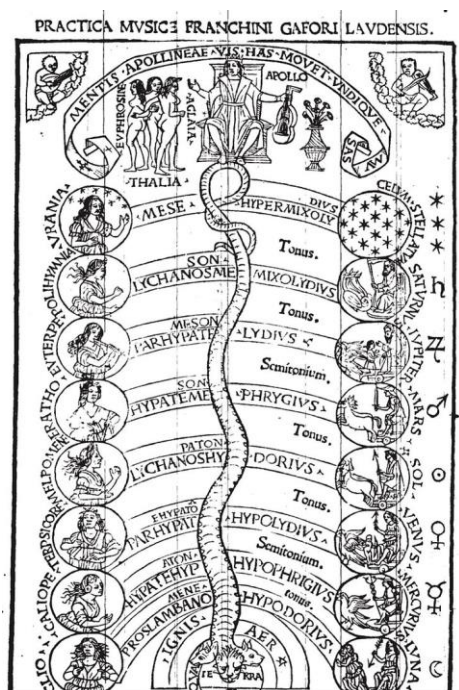
Ismét Galilei:

„Van-e valaki annyira híján az ítélőképességnek, hogy egy legfeljebb négy szólamra komponált dalban ne vegye észre, hogy például, ha a basszus az első modális hangsort képviselő oktáv [*diapaszon*] hangjain énekel, a tenor a második modulus-ban, a kontraalt pedig hypermixolidben fog kántálni, mialatt a basszus hyperdórban,⁴⁴⁴ egy oktávval felette fog énekelni, a szoprán pedig ugyanaz lesz, mint a tenor? Vajon elnyerheti-e a hallgató tetszését a hangok illetén zűrzavara és fonák összekeveredése?

Mindegyik szólam önmagában rendelkezik azzal, amivel ebben a modern ellenpontozási gyakorlatban semmiképpen nem rendelkezik. Megvan az a sajátos képessége, hogy számos érzelmet vált ki a hallgatóban, amelyeket nem lehet előidézni a többszólamú dalokban az egyik szólamnak a másikkal való összekeverése miatt, mert mint tisztátlanságok, akadályozzák a természetes folyamatokat.”⁴⁴⁵

A szólamok számával a megkötöttségek száma egyenes arányban növekedett mind a hangmagasság, mind a ritmus tekintetében, ami oda vezetett, hogy a kompozíció már nem az *érzelmek* kifejezésévé, hanem az alkalmazott *szabályok* unalmas, érdektelen lenyomatává vált. Galilei elmondta, hogy az egyházi szerzők hogyan egészítették ki – Boethius nyomán – a görög hangsorok teljes rendszerét (*szüszthéma teleiön*) egy nyolcadik hangnemmel,⁴⁴⁶ majd rámutatott:

„Azonban ennyi dallam együttes éneklésében a figurális dal⁴⁴⁷ ezen új gyakorlatát tekintve [...] két modus is túl sok; nemhogy nyolc vagy még annál is több. Ennek az az oka, hogy minden előadásra került kompozíció mindig azonos mennyiségű és minőségű hangmagasságot keres (magasról és mélyről beszélve); minden egyes részben ugyanazzal a ritmussal (a gyors és a lassú mozgás tekintetében), mert az ellenpontozó e kompozíciókban tetszőleges értékű hangjegyeket használ, és a tetszésének megfelelő minden hangközöt meggondolatlanul alkalmaz; sohasem gondol át semmit a szavak világában.⁴⁴⁸ [...] A harmóniák és a dallamok sokszínűsége és hatása elsősorban ezekből az esetekből áll, és így a mai modus-ok és kompozíciók szükségszerűen azonos minőségben, mennyiségben és formában kerülnek elének, és az egyiknek ugyanaz a színe, zamata és illata (úgymond), mint a másiknak.”⁴⁴⁹



Az aristoxenoszi harmóniák (hangnemek)
Franchinus Gaffurius: *Practica Musicae* (1496)⁴⁵⁰

A reformátorok viszont ragaszkodtak ahhoz, hogy mindennek – így a hangnemeknek is – határozott jellege-jelentése legyen, aminek érdekében fel is áldozták az ógörög-középkori hangnemek sokféleségét. Az eredmény a dūr és a moll kettősége lett, melyek már egyértelmű és egymásra vonatkozó (kemény-lágy) kettőséget és szimbolikát (férfi-nő stb.) képviseltek, és amelyet „szét lehetett teríteni” a zenei Univerzum egészére.

A kontrapunktisták műalkotásai viszont olyan professzionális alkotások voltak, amelyek egyszerre próbáltak eleget tenni a díszítőművészet szépségideáljának és a klasszikus morális eszményt megtestesítő, kiegyenlítésre törekvő kidolgozásnak.⁴⁵¹ Mind Dufay, mind Ockeghem a szólamok közötti különbség elmosására törekedett; Josquen és kortársai zenéjében pedig teljes egyenrangúságuk meg is valósult.⁴⁵²

Márpedig a kiegyenlítettség visszafogta, szertefoszlatta a kifejezés újdonságát és erejét. A megoldás csak az lehetett, ha minden alkalommal csak *egy* szólam-egység nyilvánul meg érdemben; olyan szólamok jelenlétében, amelyek lemondanak arról, hogy hasonlóan fontos, önálló mondanivalót közöljenek, és ezért senem akadályozzák, senem zavarják mozgását a virtuális zenei térben. Más szóval: belenyugszanak a „kísérő” szerepébe.⁴⁵³

A gordiuszi csomót a klasszikának ragyogóan sikerült átvágnia azzal, hogy az ellenpontozást – ha korlátozottan is – továbbra is igénybe vette. E tekintetben Haydn volt az úttörő; „Nap-kvartettjei”-nek sugallatára (1772–74) fordult Mozart a kontrapunktikához. Haydn az „orosz vonósnégyesekkel” (1781–1782), Mozart a *Szöktetés a szerájból* operájával (1781) bizonyította be, hogy megoldotta a „kör négyszögesítésének” látszó feladatát. A *Figaro lakodalma* (1786) első duettjében addig, amíg a két szereplő⁴⁵⁴ egyetért, addig *párhuzamos menetekben* énekelte őket, miután viszont összevesztek, *ellenmozgásban*.

Visszatérve a kezdetekhez: mindennek nemcsak az *önkifejezés*, hanem a *közlés* szempontjából is nagy volt a jelentősége. A *seicento* arisztoteliánus művészete ugyanis – szemben a megelőző *quinquecento* neoplatonikus szemléletével – az *Istennel* és a *Természettel*⁴⁵⁵ folytatott dialógus helyett az *emberek*, a *közönség* meggyőzésére fektette a hangsúlyt. Nemcsak az irodalom vagy a festészet, hanem a zene is a meggyőzés, a *persuasio* eszközévé vált.

Így kerültek a figyelem előterébe az *érzelme*k és az *érzelmi befolyásolás*, majd annak kapcsán – az antikvitásban már központi szerepet betöltő – szónoklattan, majd – a szónoklat eszközrendszerét kitágító gesztusok és mimika mellett – a retorikának egyrészt az összművészet hatását ígérő színpad, másrészt az ének – és a tágabb értelemben vett zene – irányában való kiterjesztése.

A Camerata e tekintetben is „nyitott kapukat döngetett”. A 16. századi madrigált ugyanis – már Bernardo Pisano Petrarca-canzonékra komponált dalaitól kezdve (1520) – a francia-flamand polifónia és az olasz harmonikus világkép összefonódása jellemezte. Josquin des Prez (1440 k. – 1523 k.) egyaránt írt nagyrészt egyszerű akkordfordulatokból álló darabokat és 5-6

szólamú motettákat, amelyekben az akkordikus elemek tökéletes egyensúlyban voltak a kontrapunktikával.⁴⁵⁶ Brown úgy is nyilatkozik róla, hogy „ő volt az első zeneszerző, aki pontosan tudta, hogy a művészetek közül a zene hat a legközvetlenebbül az emberi érzelmekre.”⁴⁵⁷

A reformáció mozgalmának elindítója, M. Luther így nyilatkozott róla: „Josquin a hangok mestere, mert a hangok mindig engedelmesen követték az ő akaratát, míg a többi zeneszerző inkább azt követi, amit a hangok neki parancsolnak.”⁴⁵⁸

AZ „ÉN” KETTŐS KÉPVISELETE: KETTŐZÖTT ÉRZELMI AZONOSULÁS

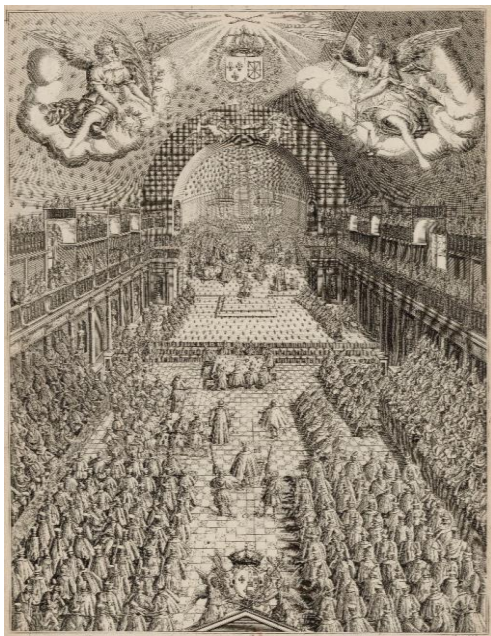
Fentebb láthattuk, hogy a funkciós tonális zenemű szerzője, előadója és hallgatója a centrális helyzetű *tonika*, ill. *tonikai dúr hármashangzat* helyén, ill. azzal azonosulva „élte meg” saját, személyes életét a hangok univerzumában. Az „ÉN”-nek azonban volt egy *másik* azonosulási területe is a dúr-moll zenében, és ez a *főszólam* volt, melynek segítségével a szerző és az előadó, – kihasználva a szólam kitüntetett helyzetét –, az elképzelhető legnagyobb szabadsággal nyilvánította ki mindenkori *képét*, valamint *racionális és emocionális kommentárját* mind a maga *kis világáról*, mind pedig – mivel az egész univerzumot a maga világának tudta – az *egész világról*. A többi szólam – az ún. kíséret – ezt tette „valószerűbbé” és még átélhetőbbé.

És ha fentebb joggal állapíthattuk meg, hogy e zenének a korábbiakat meghaladó érzelmi hőfoka *a tonika által nyújtott rendkívüli azonosulási lehetőségéből* fakadt, úgy most az is megkockáztatható, hogy a szerző, az előadó és a hallgató *egy másik, hasonlóan nagy átélési, beleélési lehetőséghez* jutott a *főszólammal* és a főszólam által megjelenített *szereppel*. Sőt, azon túl – különösen valamely szuggesztív előadó esetében – a szerepet játszó *énekes-színész* vagy a szólamot *játszó vagy vezénylő előadóművész* személyével is, ami magyarázatul szolgál az ún. *sztarolás* újszerű jelenségére.

Romain Rolland írja a „klasszikus stílus” eredetéről:

„Teljes forradalom volt ez; a muzsika szíve mélyén [most már tudjuk, a főszólamban és a tonikai hármásban] zajlott. Az egyéni lélek fölszabadul a forma személytelensége alól. Szokatlan merészséggel tör be a szubjektív elem, a művész személyisége”.⁴⁵⁹

Végezetül arra is gondolhatunk, hogy az opera közönsége a zene hallgatása közben korlátlan mennyiségben élvezhette a *színház belső tere* és a *színpadkép* által felkínált perspektivákat. A királyi páholyok éppen ezért a nézőtérnek azon pontján voltak elhelyezve, ahonnan a legjobb rálátás nyílt a perspektivikus színpadképre, éppen az enyészponttal szemben. A wagneri Gesamtkunstwerk értelmében ez volt a zenélő ember *hamadik* zeneesztétikai azonosulási pontja.



Claude Picquet: A Salle du Petit-Bourbon megnyitása (1614)



Az Atys opera fináléjának jelenete (1676)⁴⁶⁰

AZ ÉNEKHANG ELSŐSÉGE. A zene alanyi megalapozottsága ösztönösen is az emberi énekhanghoz kötődött; annál is inkább, mert a közhiedelem szerint az emberi érzéseket a legőszintébben az emberi testből közvetlenül áradó ének fejezi ki.

A „melodista” Telemann jelentette ki 1718-ban:

„Az ének mindenben a zene alapja. Aki komponáláshoz fog, annak minden tételében énekelnie kell.” „Aki hangszeren játszik, legyen járatos az énekben.”

Mattheson három évvel később, 1722-ben:

„Kérkedés nélkül szólva, elsőként küzdöttem energikusan és nyomatékosan a dallam fontosságáért. Előttém egy olyan zeneszerző sem volt, aki a zenének ezt az elsőrendű, legkiválóbb és legszebb részét úgy át ne ugrotta volna, mint kakas

az égő parazsat.” „Minden darabnak, legyen bár énekes avagy hangszeres, cantabilének kell lennie.”⁴⁶¹

Persze azelőtt is voltak dallamok. De nem olyanok, melyek már – akármilyen csúnya is a szó – a funkciós tonális virágos kertjéből nőttek ki, J. G. Graun, J.A. Hasse, N. Jommelli és G.Ph. Telemann kertészek gondos kezeinek művelése alatt.⁴⁶²

TÁRSADALOMKÉPEK

A fentebb kifejtett vonatkozások miatt megállapítható, hogy *a funkciós tonális rendszer lényegében hierarchikus volt és* – a koherencia biztosítása miatt – *deduktív*. Így volt ez a szólamok, ill. *a zenei szövet hierarchikus vetületében is*. Ha elfogadjuk azon hipotézist, hogy a többszólamú zene szólamai a közösségek vagy a társadalom szimbolikus értelmezése alapján egyben megfelelő *alanyiságokat* tételeznek,⁴⁶³ úgy megállapítható, hogy a 15. századi *contrapunctus floridus* már szakított a *punctus contra punctum* elvével,⁴⁶⁴ és a *disszonanciák elismerésével* beengedte a „diskurzust” vagy a „vitát” a két szólam viszonyába.⁴⁶⁵

Kovács Sándor továbbgondolta a szólamok társadalmi szimbolizációját, amiből bőségesen merítettem.⁴⁶⁶ A 16. században a szabad ellenpontos kompozíció – melyet Palestrina-stílusként ismerünk – az *önálló*, melodikailag és ritmikailag sajátos, ugyanakkor *egyenrangú* szólamok, – azaz a polgárok – társadalmának modellje lett, melynek „alkotmánya” a funkciós előrehaladás és az tonális összhangzás volt.⁴⁶⁷ Mint Kovács írja, minden egyénnek megvoltak a jogai és a kötelességei; mindegyikre rákerült a sor, hogy előadja véleményét; ha pedig megtette, elhallgatott.⁴⁶⁸

Közbevetőleg megjegyzem, az alapvetően funkciós-tonális *basso continuo* gyakorlata – ellentmondásos módon – még a harmonikus ellenpont *seconda pratica* stílusában jött létre az új szabad ellenpont (*contrapuncto commune*) továbbfejlesztéseként, és ilyenformán annak nem *ellentéte*, hanem *kiegészítése* volt. Csakhogy a basso continuo felülkerekedett, és a funkciós-tonális zeneiség alapjává vált.⁴⁶⁹

A basso continuóból kifejlődött szóló-kiséretes *monódia* – az ellenpontos stílusokkal szemben – már a *vezetővel rendelkező csoport* vagy társadalom, esetleg az *abszolút monarchia* modellje volt. A vezető szólam a *főnök* vagy az *úr* volt; a többi a *beosztott* vagy az *alattvaló*. Kivételt képezett a basszus szólam,

amely létének mintegy előfeltétele.⁴⁷⁰ Ha pedig a szerző operájának valamely formarészét imitációs-ellenpontozó-fugatós bevezetéssel indította, néhány taktus után ismét feloldotta azt a monódiában, bevallva, hogy csak „színként” használta azt.

Megint más volt a helyzet – Kovács Sándor szerint – a funkciós-harmonikus polifóniában, jelesül J.S. Bach zenéjében, melyben az *abszolút* monarchia modellje *alkotmányos* monarchiává alakult, mely nem nyomta el az egyéneket, hanem hagyta, hogy hajlamaik szerint vegyenek részt a zenei cselekvényben, és így járultak hozzá az összhangzáshoz.⁴⁷¹ Voltak ellentétek és súrlódások, de a társadalmi békét semmi sem veszélyeztette.⁴⁷²

A romantikában egyre jobban meglazult ugyan mind harmonikus, mind melodikus tekintetben a szerkezet, ami kezdetben kellemes izgalmat és gyönyört okozott. A kései romantikában a szerzői-előadói-hallgatói értelmezésnek és azonosulásnak már egyre kevesebb szilárd pontja maradt. Wagnernél például már gyakran elhomályosult a főszólam és a kíséret közötti határ, és az egyes hangzatok értelmezése a szakemberek számára is fejtörést okozott. Mindez még mindig belefért ugyan a zene szenvedélyes, hol fájdalmas, hol orgiasztikus megélésébe, de már előrevetítette a dúr-moll zeneiség felbomlásának *rémét*, ami – az impresszionizmus, majd még inkább a dodekafónia és az azt követő irányzatok bekövetkeztével – kompozitorikus vonatkozásban *meg is valósult*.

A HARMONIKUS HANGRENDSZER KIALAKULÁSA – KIALAKÍTÁSA

Mindennek további rendszerszintű következményei voltak. A hangolás kérdéséről van szó, mely – tárgyidőszakunkat alapul véve – három szakaszban zajlott le.

A *középkorban* – amikor még a norma a dallamok lépésben haladása (*coniunctus*) volt – a nagyterc két 9:8 arányú egészhangból állt össze, ami miatt rezgésszám-aránya nem a *felhangsorbeli tercnek* ($5:4 = 386,3$ cent), hanem a *két 9:8 arányú egészhang összegének* ($81:64 = 407,82$ cent) felelt meg. Mivel mérete távol esett a felhangsorbeli mérettől,⁴⁷³ már akkor is disszonanciának érezték.

A *reneszánszban* azután – a nagyobb egységekből való származtatása hatására, amikor a dallamugrások (*disiunctus*) is kezdtek polgárjogot nyerni – a nagytercet túlságosan bőnek kezdték hallani,⁴⁷⁴ és *felhangsorbeli méretét* kezdték normának tekinteni, és ennek következtében átminősült

konszonanciává. De csak *tökéletlen* konszonanciává. Ugyanez volt a helyzet a kisterccel,⁴⁷⁵ valamint a szextekkel, melyeket a tercekkel minőségileg közel azonosnak tartanak.⁴⁷⁶

A *hangtávolság* melodikus alapelvét felváltották a *hangrokonság* harmoniai alapelvével, miáltal a harmadik legkonszonánsabb kvart, azaz a melodikus alaphangköz helyett a második legtisztább hangköz, a kvintet⁴⁷⁷ tették meg alaphangköznek. Ennek elméleti megalapozása, hogy a kvart az oktáv számtani-, a kvint pedig a harmonikus közepe.⁴⁷⁸ És ezért van, hogy a tonális hangrendszer legátfogóbb rendszere a tiszta kvintek egymásra helyezése útján kinyert ún. kvintkör.

Íme, Galilei okoskodása az oktáv aritmetikus és harmonikus felosztásával kapcsolatban:

„Nem tudom, miért tetszetősebb a harmonikus felosztás, mint a számtani; azt pedig még kevésbé tudom, hogy az oktávot miért kedveljük, a szeptimát pedig miért nem. [...] Mert például egy piramis esetében inkább gyönyörködtet bennünket, amikor a csúcsos része az ég felé, a vaskos része pedig a föld felé néz, mint fordítva; talán a szilárd test arányának és azon látványnak megegyezése miatt, ahogyan a szilárd testet az adott formában és alapjának síkjából a mi szemszögünkben nézve látjuk.”⁴⁷⁹

A modulációs technika szokássá válása követelte ki az egész rendszer egymásbanyitását, ez pedig azt, hogy (a) ne csak a kvint és a kvart, hanem a középkorban disszonánsnak tartott, de polgárjogot nyerhessen, tehát az újabban konsznánsként számontartott nagyterc *hangzásában* is tiszta lehessen. (b) A lehető legkevesebb hangköz legyen a szükségesnél disszonánsabb.⁴⁸⁰

Az *első* szakaszban a hangolásban is egyenjogúsítani kellett a terceket, miután a komponálásban polgárjogot nyertek. Amíg a középkor hangrendszerének gerince a tiszta kvintekre épülő Püthagórasz-elv szerint jött létre, addig az akkord-harmonikus zene kvintkörének – a tiszta kvint mellett, Arisztoksenosz szerint is – a tercek is alkotóelemei lettek.⁴⁸¹ Willi Apel szerint az harmonikus-akkordikus szemlélet Conrad Paumannál (1415–1473) jelent meg először.⁴⁸²

A korábbi, aristoxenszi-zarlinói hangrendszer (1560) problémái: háromféle félhangja (111,7, 92,2 és 70,7 cent); kétféle egészhangja (203,9 és 182,4 cent)⁴⁸³ valamint két kisterce és két kvintje közül az egyik túságosan szűk volt (294,1 és 680,5 cent). Ezt súlyosbítja a modulációk során keletkező három „súlyos szeptima” és a „farkaskvint”.⁴⁸⁴

A bel canto keletkezésének idején az ún. középhangos temperálás volt általános, mely onnan kapta a nevét, hogy *egyrészt* az egyenletesen temperált érték közelében kiegyenlítették a korábbi, arisztoksenoszi-zarlinói hangolásra jellemző nagy- és kis egészhang különbségét. *Másrészt* a nagytercek harmonikus-tiszta hangolásúak voltak.

A *második* szakaszt az az igény hozta létre, hogy minél távolabbi hangnemekben lehessen modulálni a hangzás összeomlása nélkül. A hibák elosztásának révén létrehozott kiegyenlítést maga Zarlino javasolta (1562), melyet a püthagorász rendszer alapján Burgosi Salinas⁴⁸⁵ végzett el (1577).



Ism. festő:
Francisco de Salinas (1791)⁴⁸⁶



Heinrich Eduard von Winter:
Conrad Paumann (1816)⁴⁸⁷

Ez volt a közepes kiegyenlítésű diatonikus hangrendszer, mellyel Galilei is dolgozott. Benne a dó-ré-mi viszonyrendszer középső hangja (ré) éppen középen és felhangsori tercként maradt meg. Sokféle hibája ellenére korlátozott számú hangnem mellett (6 dúr és 3 moll) zavartalanul lehet vele zenélni. Íme, a püthagorászi, a zarlinói és a középhangú hangrendszer összevetése:⁴⁸⁸

Phüthagorász Zarlino Középhangú temp.

	cent	komma	cent	komma	cent	komma
dó	0	0	0	0	0	0
ré	204	0	204	0	193	- ½
mi	408	0	386	-1	386	-1
fá	498	0	498	0	504	+ ¼
szó	702	0	702	0	696	-1/4
lá	906	0	884	-1	890	-3/4
ti	1110	0	1088	0	1083	-5/4
dó	1200	0	1200	0	1200	0

Galilei már 1581-ben kifejtette, hogy az énekes gyakorlatban, pontosabban az énekszólamok hangolásában, a tiszta kvinttel rendelkező püthagorasz hangolásnak kompromisszumot kell kötnie a ptolemaioszi diatonikus szintononnal, aminek értelmében kidolgozta az egyenletes temperálás rendszerét az azonos, 18:17 méretű félhangokkal.⁴⁸⁹

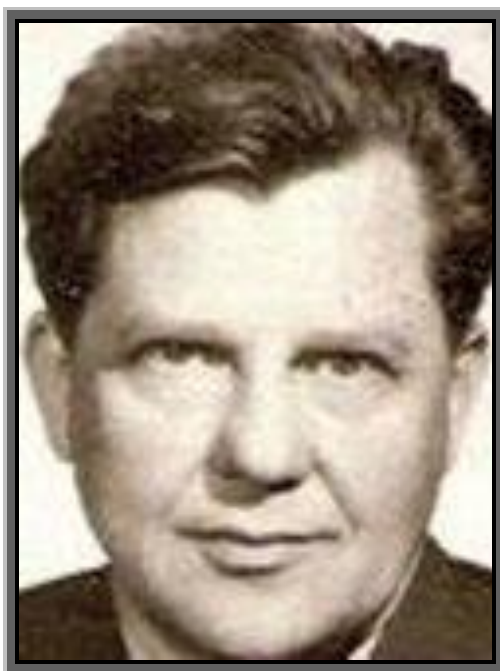
A harmadik szakaszban M. Mersenne (1636), majd A. Werkmeister (1691) megalkotta az egyenletes temperálású hangolást, melyben a püthagorász kommát 12 részre osztva mindegyik kvint 1/12 kommával szűkebb lett a tisztánál. Mivel minden kvint és minden terc egyforma, a hangnemek azonos minőségűek, és csak magasságukban térnek el egymástól. Ez korlátlan lehetőséget biztosított a zenéléshez, és amelyet azóta is használunk.⁴⁹⁰

A fentebb elmondottak az énekesek – s mindazon előadók számára, akik maguk képzik és intonálják a hangokat – részben érvényes és fontos ismeret, hiszen legtöbbször nem egyedül, hanem valamilyen, már korábban felhangolt hangszer vagy hangszereke kíséretével énekelnek, zenélnek. Ők azonban – legalábbis a maguk szólamát illetően – bizonyos szabadsággal intonálnak, és nemcsak a tapasztalat, hanem a vizsgálatok szerint is hajlamosak a konszonáns hangközöket a püthagorász méretre „kifeszíteni”.

W. Lottermoser és J. Meyer 1960-ban írta, hogy az énekesek a nagyterceket a felhangsori hangköznél is 30-40 centtel bővebbre, a kisterceket pedig a felhangsori kistercnél 20-40 centtel szűkebbre veszik. Ugyanígy a kis- és nagyszext vonatkozásában; az oktávnál pedig „terpeszkedést” produkálnak.

Tarnóczy hozzáteszi: „Maradjunk annyiban, hogy szükség van valamilyen hangolási normára az egymáshoz igazodás miatt, de a zenésznek bő szabadsága van ettől arármilyen irányban kissé eltérni a darab menete és saját esztétikai igényei zeeint. A fül nemcsak elűri, hanem kívánja is, mert a hallgatónak általában hasonló a hallásigénye, mint az előadónak!”⁴⁹¹

Természetes, hogy a zenei hangok abszolút magassága Európában, földrajzi értelemben, hosszú ideig nem volt azonos. Az egyvonalas *a* kamarahangnak a 16. században – a temperálás megoldatlansága miatt – még két (a 340-370 Hz és a 500–560 Hz körűli) szabványa volt használatban. Ismeretes, hogy az egységes hangolást Johann Kuhnau vezette be a lipcsei egyházi zenében, 1702 után, és hogy a zenei gyakorlatba való átvitelét a John Shore által 1711-ben feltalált hangvilla tette lehetővé. A kamarahang frekvenciája a 18. században 415 és 423 Hz között ingadozott, a klasszikus művek tehát ezt a hangolást követték.



Ism. fotós: Tarnóczy Tamás⁴⁹²

Mivel a funkciós dūr-moll hangrendszerben alapkövetelmény lett az élmény intenzitása, és mert – mint ismeretes – az ingerküszöb jellemzően emelkedik, a zene *abszolút hangmagasságának* érzékelési küszöbe – a hangossági elvárásokkal párhuzamosan – ugyancsak fokozatosan növekedett.⁴⁹³ A kamarahang hangolási normája emiatt a romantika korszakában Párizsban 448, Bécsben 456 Hz-re emelkedett. Az egységes európai normát 1885-ben

állapította meg a bécsi normálhang-konferencia 435 Hz-ben, mely 1939-ig volt érvényben, amikor a hangvillák hangjának frekvenciáját (20 °C-on) még magasabbra téve, 440 Hz-ben rögzítették.

Az eddigiekből látható, hogy a bel canto eszméje – a pusztá énekmodoron túl – átsugárzott a művelt zene minden területére, aminek köszönhetően – nagyjából a 16. század közepétől, a stíluskorszakoknak a zenei barokktól kezdve a rokokón, a bécsi klasszikán és a romantikán át vonuló láncolatában – annak minden lényeges vonatkozását újradefiniálta.

A korábban „szabad elektronokként” mozgó hangok és szólamok az „egyeduralkodó” harmóniai funkciós elv logikáját követve rendeződtek kisebb nagyobb egységekbe (hármás- és négyeshangzatok, szekvenciák és kadenciák) a központi „akarat” által megszabott eljárások szerint (hangzat-megfordítások, alterációk, előlegezések és késleltetések, váltódominánsok, modulációk stb.).

A 16. században és a 17. század elején egyes „kromatikus” menetek (pl. Gesualdónál) a hármashangzatok szokatlan egymás mellé helyezésére (azaz a konszonanciákra) építenek, ami bizonyos fokig elbizonytalanítja a hangzási középpontot.

Ezért mondta a német filozófus, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775–1854) – Platón nyomán, több joggal –, hogy

„A zene nem más, mint a látható világegyetem ellesett ritmusa és harmóniája”.

Az alterált hármás- és négyeshangzatok, – különösen a dominánsszeptim és a szűkített hármás akkord –, valamint a mellékdominánsok és az alterált hangskálák, továbbá az előlegezés és a késleltetés mind-mind a funkciós-tonális zene vonzásainak és taszításainak kérlelhetetlen, sorsszerű logikáját vagy az emberi Akaratot „testesítették meg”.

Ezért mondhatta Ernst Kurth, hogy

„A zene az akarat-impulzusok dinamikája”.

A zenei jelek és jelcsoportok ezen grandiózus, egymásbafonódó összességét csak úgy lehetett térben és időben, mind horizontálisan, mind vertikálisan összehangolni és működtetni,⁴⁹⁴ ha az előadók a zenei „anyag” elemeit – a hangokat és hangcsoportokat, a harmóniákat és harmóniafüzéseket, az ékítményeket, a tempót és a dinamikát, a hangerőt és a ritmust, valamint a helyes légzést és hangképzést, stb. – mint egy rendkívül finom, szofisztikált szerkezet szorosan összefüggő elemeit sok tanulással és tapasztalattal kiismerte, majd tudatosan kezelte és használta. Ha a hangszereket helyesen és pontosan

hangolták össze; ha betartották a tempót és a ritmust, és azokat a hangokat akkor és ott, és úgy szólaltatták meg, ahogyan érezték és ahogyan kellett.

Ezért írta Peri *Euridicé*-jében, hogy – saját szavaival – „szolgálatába állította a pontos hangmagasság (*linea diastematica*) alapján álló dallamot”.

És ezért jelenthette ki a 19. század legnagyobb zenetudósa, Heinrich Riemann, hogy

„A bel canto az egész modern zene kiindulópontja”.

A zene a bel canto időszakában az érzelmek kifejezésében olyan sikeres volt, hogy az a gondolat, hogy a művészetek közül a zene az, amelyik elsősorban – vagy kizárólag – az érzelmek kifejezésével és felkeltésével foglalkozik, az egész időszakra jellemző volt.

A német költő-filozófus Johann G. Herder (1744–1803) szerint

„A zene a természet és érzelmek varázsnnyelve a szenvedély nyelvére fordítva.”

E folyamat – Max Weber nézetével ellentétben – nem az európai zeneművészet kényszerű és végzetes „racionalizálása” és *tönkretétele* volt, hanem *fejlődés*, amely alkalmassá tette a zeneművészetet arra, hogy az európai életmód fejlődése során kialakult rendkívül bonyolulttá vált emberi világot modellálni tudja, hogy érzékelhetővé és átélhetővé tegye, továbbá hogy a számtalan érzelmet és hangulatváltozást hűen vissza tudja adni és újabb, addig soha nem tapasztalt érzelmeket és hangulatokat keltsen.

A stílus megroppanását a kései, Händellel induló korszakában a *melodikus* gondolkodás ismételt előrenyomulása jelezte a *harmonikus* képzetek rovására.

Mint Mattheson (1681–1764) írta: „Fontosabb a tiszta dallam, mint a fáradságos harmónia. [...] Csaknem minden erején a gondolatoknak, szenvedélyeknek és ezek kifejezésének semmi más nem uralkodik, mint a megtisztult dallam.”⁴⁹⁵

Heinrich Christoph Koch pedig a „Barokk” stílust így jellemezte a *Musikalisches Lexikon*-jában (1802): „Ezzel a műszóval olyan zeneművet jelölnek, amelyben a dallam gyakran nehezen intonálható hangközökben halad előre, s a zene harmóniája kusza disszonanciákkal és szokatlan kitérésekkel zsúfolt”.⁴⁹⁶

Ismeretes, hogy E. Terhardt (1974) a konszonancia-disszonancia viszonyt az „érdesség” és a „harmónia” vetületében elemezte. Az előbbiben a két rezgés összeadódásakor a minimális frekvenciakülönbség speciális amplitúdóváltozást

hoz létre; az utóbbi mind a virtuális hangmagasságot, mind a zenei élményt magában foglalja.

McDermott feltevése szerint (2010)

„a modern (20-21. századi) hallgatók számára a spektrális harmonikusság fontosabbá vált, mint az érdesség, mivel [...] egyre bonyolultabb, ill. disszonánsabb hangképeknek voltak kitéve. [...] Ahogy az érdességgel szembeni toleranciájuk nőtt, az érdességet egyre inkább hangszíni, felületes [érzetnek] vagy díszítésnek (*cosmetic*) tekintették.”⁴⁹⁷

KÖVETKEZIK: II. RÉSZ

A BEL CANTO STÍLUSJEGYEI ÉS KIFEJEZŐ ESZKÖZEI

¹ Écoleé Bottrigari (1531–1612) olasz matematikus és építész; költő, zeneteoretikus és zeneszerző. Madrigálkönyveket ad ki (1558), 1586-ban Bolognában kapcsolatba kerül G. Zarlinóval és A. Melonéval. Első zenei értekezése, az *Il Patricio* (1593) klasszikus témákkal foglalkozik.

² E. Bottrigari 1576-ban Ferrarába megy, ahol adatokat gyűjt *Il Desiderio, overo de' concerti di varii strumenti musicali* c. értekezéséhez (1594).

³ Jacopo Peri: *Dafne, dramma in musica*. Szöv.k.: Ottavio Rinuccini. Ősbem. Palazzo Corsi, 1598. A zenetörténet első operája. Csak töredékei maradtak fenn.

⁴ Giulio (Romano) Caccini (1550–1618) firenzei ol. zeneszerző és énekes, az operaalapító Camerata tagja. *Le nuove musiche* c. munkájában (1601) az új, hangszerrel kísért egyszólamúságot madrigálokban és strófikus áriákban mutatja be. Ő tárgyalja először, ugyanitt, írásban a *messa di voce* (lejjebb utalt) hatását.

⁵ Jacopo Peri: *Euridice* (zenés dráma). Néhány dalbetét: Caccini. Bef. Firenze, 1600; ősbem. 1602. A zenetörténet első fennmaradt operája.

⁶ 1527 után, miután Adrian Willaert (1485-1562) a Szt. Mark templom karnagya lesz, és megindítja a „velencei iskolát”. A később karnagyok: C. de Rore (1563–64), G. Zarlino (1565–90), B. Donato (1590–1603), G. Croce (1603–09), G. C. Martinengo (1609–13), C. Monteverdi (1613–43), G. Armonio (1516–51), A. Padovano (1552–64), C. Merulo (1566–84), A. Gabrieli (1585-86), G. Gabrieli (1586–1612).

⁷ Pietro Mascagni: *Nerone*. Szöv.k.: Giovanni Targioni-Tozzetti. (Vígopera, 3 felv.) Ősbem. Milano, 1935.

⁸ Jacopo Peri (1561–1633) Firenzeni templomi orgonista; a Mediciek udvarának énekese (tenor); billentyűs zenész, zeneszerző, zeneigazgató; a firenzei Camerata tagja. A *stile recitativo* mestere; kortársai közül zenéjének drámaiságával és kifejező deklamációjával tűnik ki.

⁹ Giuseppe Fortunino Francesco Verdi (Le Roncole, 1813 – Mailand, 1901). Munkássága a G. Rossini, G. Donizetti, V. Bellini és S. Mercadante által fémjelzett időszakot követően bontakozik ki.

-
- ¹⁰ A *Brockhaus-Riemann Zenei Lexikon* (Szerk. Boronkay Antal, Zeneműkiadó, Budapest, 1983) a bel cantót ugyancsak a 17-19. sz.-ra tette; kiemelve, hogy az olasz énekstílus- és technika megjelölése. (*Bel canto* címszó, I. köt.)
- ¹¹ Robert Toft: *Bel Canto: A Performer's guide*. Oxford University Press, 2013.
- ¹² Megnyílik: 1637-ben, Velencében. Ez volt az első nyilvános operaház.
- ¹³ V. ö. Manfred Bukofzer: *Music in the Baroque Era*. W. W. Norton, New York, 1947. ÉS: Charles Osborne: *The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti, and Bellini*. Portland, Amadeus Press, Oregon, 1994. ÉS: James Stark: *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. University of Toronto Press, Toronto, 2003.
- ¹⁴ Weiner Leo: *Elemző összhangzattan (funkció-tan)*. Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 1944. 6. old.
- ¹⁵ Airlie Jane Kirkham: *An Aural Analysis of Bel Canto: Traditions and Interpretations as Preserved Through Selected Sound Recordings* (Dissz.) Elder Conservatory of Music. The University of Adelaide, 2010.
- ¹⁶ Szemben az azt követő 19. századdal, amelyet a drámai kifejezés és a romantikus érzelmek jellemeznek.
- ¹⁷ Owen Jander: *Bel Canto* címszó. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (ed. Stanley Sadie) MacMillan, London, 2001, 181. old.
- ¹⁸ Vincenzo Bellini (1801–1835) olasz zeneszerző. Gioachino Rossini és Gaetano Donizetti mellett ő a bel canto harmadik meghatározó alakja.
- ¹⁹ Az *Adelson a Salvini* és az *I Puritani* között. (Giulio Silva: *The Beginnings of the Art of Bel Canto*. In: *Musical Quarterly*, vol. 6. No. 1. 9. old.)
- ²⁰ Id. Charles Osborne: *The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti and Bellini*. Methuen, London, 1994, 341. old. – Harold Schonberg szerint benne testesül meg a bel canto hagyomány lényege. (*Rossini, Donizetti és Bellini. A nagy zeneszerzők élete*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 232. old.)
- ²¹ Vincenzo Bellini: *Norma*. Szöv.k.: Felice Romani, (lírai tragédia 2 felv.). Ósbem.: Milánó, 1831.
- ²² A *Brockhause-Riemann Zenei Lexikon* szerint „A bel canto a 17-19. századi olasz énektechnika, ill. énekművészet múlt század [19. sz.] óta használt elnevezése.” (*Bel canto* címszó.)
- ²³ Nem véletlenül írok „előadóművészetit”, hiszen a bel canto stílusa a hangszerjátékot is magába foglalta.
- ²⁴ Giuseppe Tivoli: *Vincenzo Bellini portréja*, 19. sz. Forrás: International Museum and Library of Music. Wikimedia Commons (PD)
- ²⁵ Bernardo Strozzi: *Claudio Monteverdi portréja* (1640 körül). Váson, olaj. Wikimedia Commons (PD)
- ²⁶ Girolamo Mei (alias Decimo Corinella da Peretola, Firenze, 1519 – Róma, 1594) itáliai humanista történész. Tanulmánya: *De modis musicis antiquorum* (1568–1573). Több ókori klasszikus művét kiadja, többek közt Aiszkhülosz és Euripidész tragédiáit.

-
- ²⁷ Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius (400k–524) római filozófus, államférfi és zenetudós. *De institutione musica* c. művében (500k.) az antik zeneelméletet átplántálta a középkorba.
- ²⁸ Galileitől tudjuk, Mei már korábban is tervezte, hogy megvizsgálja az ókori görög zenét. Miután a kezébe kerül egy az ókori szerzők által írott zenei tárgyú könyv, hozzálát régi tervének megvalósításához.
- ²⁹ A. M. T. S. Boethius: *De modis musicis antiquorum*, 156–1573. Annak idején nem kerül kiadásra.
- ³⁰ A monódia jeles képviselői: Bartolomeo Barbarino (1568k-1617k), Giovanni Pietro Berti (†1638), Francesca Caccini (1587-1641), Giulio Caccini (c. 1545–1618), Emilio de' Cavalieri (1550k–1602), Benedetto Ferrari (1603k–1681), Vincenzo Galilei (1520-1591), Alessandro Grandi (1575k–1630), Sigismondo d'India (1582–1629), Claudio Monteverdi (1567–1643), Jacopo Peri (1561–1633), Lucia Quinciani (1566k–1611), Claudio Saracini (1586-1649k).
- ³¹ Vincenzo Galilei (1520k–Firenze 1591) Itáliai énekes és lantjátékos, karmester és zeneszerző, valamint zenetudós. Lantjátékára Bernardetto di Medici és G. Bardi is felfigyel; 1564-ben a velencei San Marco templom karmestere lesz. Mint humanista, foglalkozik az ógörög zeneelmélettel is. 1541-től A. Willaetrnél tanult. Bardi gróf segítségével G. Zarlinohoz megy Velencébe tanulni. Miután a Camerata tagja lett, a csoport legjelentősebb teoretikusává női ki magát. – 1572-től levelez G. Meivel, és 1572 és 77 között két utat is tesz Rómába, hogy találkozzon vele.
- ³² Giovanni Bardi di Conti di Vernio (Firenze, 1534 – Firenze, 1612) Görögöt és latint, valamint komponálást tanult. Ifjúságát katonáskodással töltötte. Miután Siena ellen hacolt, I. Cosimo toszkánai nagyherceg alatt részt vesz a törökök elleni harcban Málta ostrománál (1565), majd kapitányként II. Maximiliánt segíti a törökök legyőzésében Magyarországon. A Firenzei Cameratanak ő is tagja volt, de az csak az ő távozása, 1592 után fordul az opera felé.
- ³³ Piero Strozzi (1550-1609) itáliai nemes, műkedvelő zeneszerző. Ő is tagja a Firenzei Cameratanak. G. Caccinit anyagilag is támogatja.
- ³⁴ Vincenzo Galilei: *Dialogo della musica antica et della moderna*. Giorgio Marescotti, Firenze, 1581. – Az elképzeléssel kapcsolatos elveit Bardi *Discorso* címmel maga is írásba is foglalja (1578). – A felfogás ellenzői, mindenekelőtt Zarlino, akinek nézeteit Galilei ekkor már elvetette, el is tulajdonítják a kéziratot. 1588-ban, a *Sopplimenti musicali*-ban, Zarlino visszavág, amire a következő évben Galilei *Discorso intorno all' opere di Messer Gioseffo Zarlino* c. cikkével válaszol. – Mindazonáltal Galilei 1584-ben kiadott ellenpontos duója arra mutat, hogy ezen időben még vacillál a két stílus között. (Alfred Einstein: *Vincenzo Galilei and the Instructive Duo*. In: *Music and Letters*, XVIII, 1937, 360-368. old.)
- ³⁵ Ezek *Jeremiás siralmai*, *A nagyhétre vonatkozó válaszok* és *Ugolino siralma* Dante *Infernójából*. Utóbbit maga Galilei énekli, hegedűk kíséretében, Bardi gróf otthonában.
- ³⁶ Ism. grafikus: Piero Strozzi 1555 k. (ceruza, kréta, vér, papír). François Clouet műhelye. (Wikimedia Commons, PD)
- ³⁷ Alessandro Allori: *Egy fiatalember portréja kottával*. (Dát. nélk.) Vincenzo Galilei (olaj, fatábla) (Wikimedia Commons, PD)

-
- ³⁸ A *dramma in musica* a monodisták zenés barokk színpadi műfaja (1558-1630), melyet kizárólag patríciusok leszármazottjai, a nemesi osztály szórakoztatására és épülésére adnak elő.
- ³⁹ A liberalizálódó Európában más, ehhez hasonló okoskodó tudós társaságok is alakulnak. Ilyen az Accademia degli Alterati is (1560–1625).
- ⁴⁰ G. Caccini: *Nuove Musiche*. Firenze, 1602, Előszó. – Jóllehet, Caccini világosan beszél, nem árt tudatosítani, hogy a kezdeményező zenészek magasan képzett, professzionális művészek voltak. A tárgy szempontjából fontos nevek: G. Bardi, G. Caccini, E. d. Cavaliere, F. Cini, V. Galilei, Cristoforo Malvezzi, J. Peri, O. Rinuccini, A. Striggio és P. Strozzi.
- ⁴¹ Bardi gróf maga is készít néhány sikerült madrigált Cristofano Malvezzi (1547–1599) színpadi intermediumaihoz (1591), amivel ily módon is hozzájárul a mozgalom sikeréhez.
- ⁴² A legfontosabbak: Giovanni de' Bardi gróf, Giulio Caccini, Vincenzo Galilei, Girolamo Mei, Jacopo Peri, Ottavio Rinuccini, Piero Strozzi.
- ⁴³ Howard M. Brown: *A reneszánsz zenéje*. (Karasszon D. fordítása) Zeneműkiadó, Budapest, 1980. 14. old.
- ⁴⁴ Brown írja: „az Itáliában működő zeneszerzők között 1420 után (amikor már végleg kimerült a trecento művészetének energia tartaléka) alig találhatók olasz születésűek. [...] A 16. sz.-ban aztán Észak és Dél viszonya fokozatosan megfordult, és 1600 táján már az olasz zeneszerzőket tekintették a legkiválóbbaknak”. (I.m. 15. old.)
- ⁴⁵ Platón: *Phaidrosz*. XXIV. 245 c. (ford. Kövendi D.) *Platón*. Európa Könyvkiadó Budapest, 1984. II. köt. 744. old. – Középkori neoplatonikus értelmezése: az ember célja a *Hyperuraniionnak*, Isten Mennyeen kívüli lakhelyének, a formák tökéletes birodalmának elérése.
- ⁴⁶ A *polifónia* szó szerint „többszólamúságot” jelent, ami sokszor elégtelen meghatározás. Jelen zenetörténeti kontextusban olyan letétet jelöl, amelynek szólamai *egyrészt* egymástól függetlenül, *másrészt* az összhangzással nem sokat törődve haladnak.
- ⁴⁷ Ez leginkább a francia-flamand zene „Josquin utáni nemzedékére” (negyedik generáció 1520-1560) érvényes. Jacob Clemens non Papa (1510–1556), Nicolas Gombert (15. sz. vége -1556), Cyprien de Rore (1516-1565), Adrian Willaert (1480-1562).
- ⁴⁸ Főbb képviselői: Orlando di Lasso (1532k-1594), Philippe de Monte (1521-1603) és Nicola Vincentino (1511–1575).
- ⁴⁹ Caccini, i. m.
- ⁵⁰ A dolog persze árnyaltabb, mert a középkori polifón műveknek csak *egy része* volt nevezhető „egyenletes” ellenpontnak (*punctum contra punctum*); *másik része*, az „egyenetlen” ellenpont, egy vezérszólamból, a „szilárd ének”-ből (*cantus firmus*) – mely kezdetben a felső szólamba, a 12. sz.-tól viszont az alsó szólamba került –, továbbá annak kísérszólamaiból áll. – Kétségtelen viszont, hogy az „egyenletes” ellenpont idejében, amikor a többi szólam a *cantus firmus* „förlékesítésével” foglalkozik, a tenor jellemzően egyenletes menzurával halad, hogy lehetőséget adjon a kísérszólamoknak a kibontakozásra. Vezető funkciója abban merül ki, hogy valamely már ismert dallammal (*cantus prius factus*) adjon tekintélyt a kompozíciónak, és nem az, hogy individuális érzelmeket próbáljon megjeleníteni. (*Ennyiben a basso continuo* előképének tekinthető.)

-
- ⁵¹ Giulio Caccini portréja. Music Wiki. Fandom. (Creative Commons, Public Domain)
- ⁵² Marsilio Ficino szobra a Firenzei Dómon. (Wikimedia Commons, PD)
- ⁵³ Zoltai Dénes írja Tinctoris-szal kapcsolatban: „nem az elvont spekuláció, hanem az esztétikai tartalmakkal eltelt szubjektivitás dönti el, mely hangzat »élvezetes«, tehát konszonáns, hogy melyik nem az; tehát melyik igényel »feloldást«, hogy milyen a disszonancia foka sb.” (*A zeneesztétika története. Ethosz és Affektus*. Zeneműkiadó, Budapest, 1966. 111. old.)
- ⁵⁴ Monteverdi így mutatta be zeneszerző-barátait: „Jacopo Peri és Giulio Caccini, az igaz művészet legértőbb, legemelkedettebb szellemei”. (Kiem. T. A.)
- ⁵⁵ Közli Eősze László: *Az opera útja*. Budapest, 1962. 22. old.
- ⁵⁶ Aristides Quintilianus (2.-3. sz.) elgörögösödött római család sarja. Peri *Muzsikész* c. háromkötetes könyvéről vált híressé, mely (Theodore Karp szerint) „az ókori görög zenével és annak más tudományágakkal való összefüggéseivel kapcsolatos modern ismeretek egyik fő forrása”. A művet 1652-ben nyomtatták ki először.
- ⁵⁷ Vincenzo Galilei: *Discorso intorno all' opere di Gioseffo Zarlino*. (L. Claude V. Palisca, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, IV. 1268. old.)
- ⁵⁸ „Nem az volt a szándékom, hogy a Szónok szenvedélyeit megmagyarázzam, még csak filozófusként sem, hanem csak mint fizikus”. (*Descartes levele szerkesztőjének*, 1649.)
- ⁵⁹ Ol. szenvedés: *la passione*, szenvedő: *passivo*. Szenvedéllyel: *con passione*, szenvedélyes: *passionale*, *appassionato*; szenvedélyesen: *appassionatamente*.
- ⁶⁰ René Descartes: *Les Passions de l'âme*, Henry Le Gras, Paris, 1649. 211. cikk.
- ⁶¹ Levél a newcastle-i márkához, 1648.
- ⁶² Mattheson: *Der vollkommene Kappelmeister*. I. Rész, 3. fej. 51. sz. (kiad. Riemann, Bärenreiter, Kassel, Basel, 1954. 15. old.)
- ⁶³ Frans Hals után ism. festő: René Descartes portréja (olaj, vászon) Louvre (Wikipedia Commons PD)
- ⁶⁴ Johann Salomon Wahl után Johann Jakob Haid: Johann Mattheson (1746) Bibliothèque nationale de France. (Wikimedia Commons, PD)
- ⁶⁵ G. Caccini, i.m. uo.
- ⁶⁶ François Couperin: *Treatise of Good Taste*, London, 1716. Előszó.
- ⁶⁷ Angelo Ambrogini Poliziano (1454-1494) firenzei polihisztor; költő-drámaíró. 1469-ben a firenzei Studio hallgatója lett; 1471-ben lefordítja az *Ilias* második könyvét latinra; 1471-től ógörög nyelvű epigrammákat ír. 1480 farsangjára megírja a *Favola di Orfeo* c. pásztordrámát, melyet a mantovai udvarban mutatnak be.
- ⁶⁸ Angeli Politiani operum: *Epistolarium libros XII. ac Miscellaneorum Centuriam I*, complectens (Leiden: Seb. Gryphius, 1550), 351-354. old.
- ⁶⁹ Caccini, i.m.
- ⁷⁰ A katolikus egyházzében, a *monofónia* és a párhuzamos szólamokból álló *organum* után, az *ars nova*-ban (1315-1377), már lezajlott egy ehhez hasonló erjedés, amely *egyrészt* teret adott bizonyos „disszonanciáknak”, *másrészt* megnehezítette a szakrális szöveg megértését. A kibontakozó ritmikái *subtilitas*-nak, valamint dallami-harmóniai *dulcedo*-nak, valamint a *lasciva curiositas*-nak XXII. János avignoni pápa 1322-es bullája (*De vita et honestate*

clericorum) és 1324/25 *Docta Sanctorum Patrum* konstitúciója vetett véget. Majd folytatódott a tridenti zsinaton (1545–1563).

- ⁷¹ Ilyen volt pl. a bátor, sőt vakmerő férfi cselekedeteinek és magatartásának zenei megjelenítése Platón szavai alapján.
- ⁷² Vincenzo Galilei: *Fronimo dialogo di Vincentio Galileim nobile fiorentino, sopra l'arte del bene intavolare, et rettamente sonare la musica Negli strumenti artificiali si di corde come di fiato, & in particolare nel Liuto. Apresso l'herede di G. Scotto*, 1568-69.
- ⁷³ Claudio Merulo (alias Claudio Merlotti, 1533 – 1604) reneszánsz itáliai zeneszerző, orgonista és kiadó; billentyűs és madrigalista komponista.
- ⁷⁴ Gioseffo Guami (alias Gioseffo da Lucca, 1542 – 1611) itáliai hegedűművész, énekes, orgonista és zeneszerző. Adrian Willaert és Annibale Padovano tanítványa volt. A velencei Szt. Mark templomban énekesként, Bavariában és Luccában orgonistaként, majd Genoában karmesterként, végül a Szt. Mark templomban ismét orgonistaként és zeneszerzőként működött.
- ⁷⁵ Csak a zenében nem, mert a képzőművészetben (gondoljunk *Jelenések könyvének* témáira) a reneszánszban nagyon is szuggesztíven ábrázoltak ilyesféle „örületeket”. Elég Jean Duvet (1485-1562) *Apokalipszis-sorozatára* gondolni (1555)
- ⁷⁶ Platón-Szókratész a „gyászos dallamokról”: „Ezeket tehát mellőznünk kell, mert nemhogy a férfiaknak, de még az asszonyoknak sem használnak, akiktől bizonyos kiválóságot várunk”. (*Állam*, III. fej. 398 e)
- ⁷⁷ Zarlino: *Le Istitutioni harmoniche* (1558). Szókratész-Platón mondta: „Nem szabad belenyugodnunk abba, ha egy költő úgy ábrázol tekintélyes embereket, amint erőt vesz rajtuk a nevetés; s még kevésbé, ha isteneket ábrázol így. (III. könyv, 389 a.)
- ⁷⁸ Brown, i.m. 393-394. old.
- ⁷⁹ Bibliothek des allgemeinen und praktischen Wissens. Bd. 5" (1905) (Wikimedia Commons PD)
- ⁸⁰ Descartes, i.m. 17. cikk.
- ⁸¹ Brown, i.m. 255. old.
- ⁸² Andrea del Castagno: Francesco Petrarca (freskó, fa), 1450 Web Gallery of Art. (Wikimadia Comons, PD)
- ⁸³ Brown, i.m. 415-416. old.
- ⁸⁴ Galilei utalt is Platónra. „Szókratész: Nos, melyek a gyászos dallamok? [...] Glaukón: Az ún. kevert és magas lúd, és a hasonló dallamok. Szókratész: Ezeket tehát mellőznünk kell, mert nemhogy a férfiaknak, de még azoknak az asszonyoknak sem használnak, akiktől bizonyos kiválóságot várunk.” (*Állam*, III. fej. 308 c.)
- ⁸⁵ Valószínűsíthető, hogy Aristeides Quintilianus melosz-felosztását nem ismerték. (Dithürambikus, nomikus és tragikus dallamok; *szisztaltikus*, *diasztaltikus* és *heszichasztikus* ritmusok; felemelő (*diasztaltikus*), nyomasztó (*szisztaltikus*) vagy megnyugtató (*hesychastic*) hatásokkal. (Thomas J. Mathiesen: *Greece §I: Ancient*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, szerk. Stanley Sadie & John Tyrrell, Macmillan Publishers, 2001.)
- ⁸⁶ Galilei: *Dialogo della...*, 64. old.
- ⁸⁷ Brown, i.m. 385. old.

-
- ⁸⁸ A *dieszisz* korábban azt a hangközt jelentette, amellyel a kvart bővebb két 9:8 értékű egész hangnál. A szót a 14-15. sz-tól azonban már a kereszt módosítójelre (#) vonatkoztatták.
- ⁸⁹ Eredetileg „lány H” hang.
- ⁹⁰ Azt, hogy a keresztes előjegyzések „megkeményítették”, a bések pedig „meglágyították” a hangzatokat, J. Mattheson és Zarlino is „visszaigazolta”.
- ⁹¹ Galilei: *Dialogo della...*, 71. Angolul: Robert H. Herman: *Dialogo Della Musica Antica et Della Moderna of Vincenzo Galilei: Translation and Commentary* (dissertation). North Texas State University, Denton, 1973. 398. old.
- ⁹² I.m., 76., Ford. 438.
- ⁹³ Az építészetben az oszlopok, sarkok áthidalására íveket használnak, ami nagyobb súlyt bír el.
- ⁹⁴ Galilei: *Dialogo della...*, 76. old; Herman, 439. old.
- ⁹⁵ 8. *Madrigálkönyv*, Előszó, 1638.
- ⁹⁶ Várnai Péter: „felgerjedt stílus”.
- ⁹⁷ Platón: *Állam*, III. Könyv. 399 a-b.
- ⁹⁸ Monteverdi: *Combattimento di Tancredi e Clorinda* („Tankréd és Klorinda párviadala”) 1624. Szöv.: Tasso: *Megszabadított Jeruzsálem* XII. ének. Tankréd lovag párbaja a hős szaracén leánnyal, Klorindával.
- ⁹⁹ Brown, i.m. 393-394. old.
- ¹⁰⁰ Descartes, i.m. 17. cikk.
- ¹⁰¹ Glareanus *Dodekachordonjáról* (1519–39) van szó. Bázél, 1547. – Azt, hogy az ógörög skálák és harmóniak az új zene számára használhatatlanok, Zarlino is megírta *Le Istitutioni harmoniche* c. művében (1558).
- ¹⁰² Nucius az alakzatokat *figurae principales*-ekre és *figurae minus*-okra, Bernhard pedig a *figurae fundamentales* -ekre és a *figurae superficiales*-ekre osztotta fel.
- ¹⁰³ Athanasius Kircher: *Musurgia Universalis*, 366. old.
- ¹⁰⁴ I.m. 8. könyv.
- ¹⁰⁵ Johann Mattheson (1681-1764) hamburgi diplomata, operai tenorista, egyházi karnagy, a kor legtermékenyebb zenetudósa.
- ¹⁰⁶ Johann Mattheson: *Das neu-eröffnete Orchestre*, 2. fej. *Von der Musicalischen Tohne Eigenschafft und Würckung in Ausdrückung der Affecten*. 1713. III. Rész. – Johann Philipp Kirnberger (1721–1783) és Johann Nikolaus Forkel (1749–1818) Johann Joachim Quantz (fuvolaiskola, 1752) és Leopold Mozart (*Hegedűiskola*, 1756) is osztotta Mattheson véleményét. (Hangnemkarakterisztikák valóban léteznek, mégpedig *egyrészt* a különböző típusú hangszerek, *másrészt* a zeneművek már korábban megismert karakterének asszociációs és generatív feldolgozása alapján és az egyéni benyomások függvényében. (V.ö. B.M. Tyeplov: *A zenei képességek pszichológiája*, 1962.)
- ¹⁰⁷ Anastasius Kircher: *Musurgia Universalis, sive Ars Magna Consoni et Dissoni*. Fr. Corbelletti örökösei, Róma, 1650.

- ¹⁰⁸ Megsemmisítő bírálatát már 1728-ban megírta Johann David Heinichen: „Meg lehet komponálni ugyanazokat a szavakat és affektusokat különböző [...] és ellentétes hangnemekben. Ebből kifolyólag, amit a régi elméletírók írtak a modulusok tulajdonságairól, nem mások, mint haszontalanságok, aminthogy egy modulus lehet vidám, egy másik szomorú, a harmadik kegyes, hősi, bátor stb. A helyzet az, hogy ha ezeknek a képzelt tulajdonságoknak lenne bármilyen inherens helyénvalóságuk, akkor a hangmagasság legcsekélyebb változása [...] állandóan hajótörést okozna. Véleményem szerint a régi elméletírók tévedtek kutatásaikban a modulusok karakterisztikájára vonatkozóan [...]”. (*Der General-baß in der Composition*. Drezda, 1728.)
- ¹⁰⁹ B-dúr – g-moll, Esz-dúr – c-moll, D-dúr – h-moll, A-dúr – fisz-moll.
- ¹¹⁰ Pintér Tibor: *A hangnemek határesetétikájának kritikai vitája a 18. századi német zeneesztétikában*. In: Laokoón, 2. 2002–2003.
- ¹¹¹ Johann Joachim Quantz (Oberscheden, 1697-Potsdam, 1773) német zeneszerző. Rómában Fr. Gasparininél tanult ellenpontot. Emellett oboista és fuvolista, Frigyes porosz trónörökös fuvolatanára.
- ¹¹² Johann J. Quantz: *Versuch Einer Anweisung Die Flöte Traversiere Zu Spielen*. Johann Friedrich Voß, Berlin, 1752), XI. §12., 106. old.)
- ¹¹³ „A tónust sokan meghatározzák, mondván: szabály, mely minden dallamról a vége alapján dönt. De többszörösen tévednek, mert amikor azt mondják: »minden dallamról«, látszólag a világi és a menzurális zenét is beleértik. Márpedig ezek nem a tónusok szabályaihoz igazodnak, és nem is mérhetők annak szabályai szerint”. (*De arte musicae*, 1300 k.)
- ¹¹⁴ Johannis Tinctoris: *Liber de arte contrapuncti*, 1477.
- ¹¹⁵ *Far che l'oratione sia padrona del armonia e non serva*. Claudio Monteverdi: *Il quinto libro de Madrigali a cinque voci*. Velence, 1605 stb. Antwerpen, 1615. (*Seconda pratica*, 1605)
- ¹¹⁶ Luca Pavan írja, hogy a Camerata a 16. sz. végén olyan szabályt fogadott el, amelynek értelmében az operalibrettókban „főként a 14. századi toszkán költők stílusát” kell alkalmazni. S valóban, mint kimutatták, a librettókban firenzei népies költők teljes versei szerepeltek. (*Italian Opera Librettos with Similar Plot: Plagiarism or Established Practice?* In: *International Journal of Languages, Literature and Linguistics*, Vol. 6, No. 2, 2020.
- ¹¹⁷ Giovanni Maria Artusi (1540-1613) itáliai zeneszerző és zenetudós, tanulmányíró. G. Zarlino tanítványa. 1600-ban és 1603-ban támadta meg Monteverdit, aki 5. madrigálkötetének (1605) bevezetésében válaszolt neki.
- ¹¹⁸ Claudio Monteverdi: *Scherzi musicali a tre voci*. (*Dichiaratione di una lettera stampata nel Quinto libro de suoi madrigali*) Giulio Cesare Monteverdi, 1609. Ford.: Forrás: Monteverdi: *Levelek, elméleti írások*. (ford.: Lax Éva) Kávé Kiadó, 1998.)
- ¹¹⁹ J.A. Scheibe: *Abhandlung vom Recitativo*. In: *Der critische Musicus*, Lipcse, 1745.
- ¹²⁰ Rodolfo Celletti (Frederik Fuller, trad.) 1983; *Storia del Belcanto*; Discanto Edizioni, Italy. 192. old.
- ¹²¹ Ponziano Loverini: *Gaetano Donizetti portréja*. (1879) Alessandro Sanquirico. Teatro. (olaj, vászon)

-
- ¹²² A 19. században jegyezte meg Herbert Spencer (1820–1903) filozófus, hogy „a művészetnél „abba a felsőbb régióba jutunk, amelyben a tudatállapotok kizárólag re-reprezentatívák. Ha számot adunk azokról a messzebb eső tudatállapotokról, miket tájképek vagy a zene nyújt, messzemenően re-reprezentatívák. (F.Howard Collins: *Herbert Spencer*. 1889. Magyarul: *Spencer Herbert Synthetikus filozófiájának kivonata*, 1903. 385. old.)
- ¹²³ Pier Francesco Tosi (1653-1732) itáliai operaénekes, zeneszerző és zeneíró. Valószínűleg még a pubertás előtt kasztrálták. 1676–1677 Rómában templomi énekes, 1681–1685 a Milánói Katedrálisban, majd Genovában énekel.
- ¹²⁴ Tosi, i.m. 59. old.
- ¹²⁵ Emlékszünk Scheibel mondására: „A legerősebb indulatot az áriák kifejezik, a recitativók pedig magyarázzák.”
- ¹²⁶ A díszítések szorosan hozzátartoztak az énekszólamhoz, annak dacára, hogy nemcsak éneklését, hanem rögtönzését is az énekesre bízta. A szólam igazi formája tehát a visszatérésben hangzott el, az első részben hallható változat ilyenformán még csak „ígéretnek” számított.
- ¹²⁷ Pier F. Tosi: *Opinion de cantori antichi, a moderni*. Bologna, 1723, 114. old. (Angol fordítása J. E. Galliardtól): *Observations on the Florid Song*. London, 1742. 178–179. old.) 91. old.
- ¹²⁸ A francia operában a recitativo és az ária nem vált el élesen egymástól; az uralkodó forma a dalszerű *air* volt. (A mellette megjelenő itáliai áriát *ariette* megnevezéssel különböztették meg.)
- ¹²⁹ Brown, i.m. 135-136. old.
- ¹³⁰ Howard M. Brown: *A reneszánsz zenéje*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1980.
- ¹³¹ Brown, i.m. 139. old. - Edward E. Lowinsky írta Josquin *Miserere mei, Deus*-ának kommentárjában: „Josquin itt új koncepcióhoz érkezik el: a zenét a kimondott szó projekciójának, elevációjának és intenzifikációjának tekinti”.
- ¹³² Ezt a nézetet képviselte pl. Giovanni Battista Doni, Vincenzo Galilei, Girolamo Mei, Pontus de Tyard,
- ¹³³ Ezt a nézetet képviselte pl. Heinrich Glareanus, Nicola Vincention és Gioseffo Zarlino. (Brown, i.m. 383-384. old.)
- ¹³⁴ V.ö. Joachim du Bellay: *La Deffence et illustration de la langue françoise*, 1549.
- ¹³⁵ Ism. művész: *Joachim du Bellay* (Wikimedia Commons, PD)
- ¹³⁶ Joachim du Bellay Creative Commons, PD.
- ¹³⁷ Orlando di Lasso (1532k–1594) A késő-reneszánsz franko-flamand zeneszerzője.
- ¹³⁸ Tomás de Victoria (1548–1611) A késő-reneszánsz spanyol zeneszerzője. Stílusa közel áll Palestrináéhoz.
- ¹³⁹ William Byrd (1543–1623) A késő-reneszánsz angol zeneszerzője; az angol polifónia utolsó képviselője.

-
- ¹⁴⁰ Giache de Wert (1535–1596) A reneszánsz alkonyának franko-flamand zeneszerzője. Életének nagy részét Mantovában töltötte, és szoros kapcsolatot tartott fenn a ferrarai Este udvarral.
- ¹⁴¹ Brawn, i.m. 391. old.
- ¹⁴² Mangani, Marco, and Daniele Sabaino. 2008. "Tonal Types and Modal Attribution in Late Renaissance Polyphony: New Observations". *Acta Musicologica* 80:231–250.
- ¹⁴³ A szocialista realizmus szóhasználata.
- ¹⁴⁴ Rousseau később, de még mindig ugyanazzal az eszmével küszködve írta: „A beszédhang hajlatait nem szabják meg a zenei hangközök: meghatározatlanok és meghatározhatatlanok. Mivel pedig ezeket nem rögzítheti kellő biztonsággal, hogy a beszédet kövesse, legalább, amennyire lehet, utánoznia kell a zenésznek”. (*Dictionnaire de Musique*, Genève, 1781, 567. old.)
- ¹⁴⁵ Igyekezettük e tekintetben hasonló volt ahhoz, mint amikor az akkord-harmonikus zeneiség „kifáradásának” észlelésekor Debussy és követői a különféle egzotikus primitív kultúrák vagy saját etnikumuk ősi zenéjéhez próbáltak visszanyúlni.
- ¹⁴⁶ Kant ezt így fogalmazta meg: „A zene fogalmak nélkül, pusztán érzelmekben beszél, tehát – a költészettől eltérően – nem nyújt semmi elgondolnivalót; ámde a kedélyt változatosabban és – ha csak átmenetileg is – bensőségebben mozgatja meg; így persze mégis inkább élvezet, mint kultúra. [...] s az ész kisebb értéket tulajdonít neki, mint a többi szépművészetnek”. (*Kritik der urteilskraft. Kant's Gesammelte Schriften*, V. köt. Berlin, 1913. 328. old.)
- ¹⁴⁷ Pl. „a passzázsok sokaságával”.
- ¹⁴⁸ Caccini, i.m.
- ¹⁴⁹ Caccini, i.m.
- ¹⁵⁰ Caccini, i.m.
- ¹⁵¹ Johann Mattheson: *Der Vollkommene Capellmeister*. Hamburg, 1739, 213. old.
- ¹⁵² Ennek alapja Mei azon értesülése volt, hogy az ókori görög drámát nem elmondták, hanem énekelték. E mögött pedig Arisztóxiész (i.e. 360-300) azon nézete állott, hogy a beszédnek kell meghatároznia az ének milyenségét.
- ¹⁵³ Alexandre Choron szerint Monteverdi 1595 körüli zenéjében.
- ¹⁵⁴ Biagio Marini (Brescia, 1594-Venice, 1663) itáliai hegedű-virtuóz és zeneszerző. Több, mint harminc éven át Neuburg an der Donauban és Düsseldorfban, valamint 1615-ben Velencében állt alkalmazásban, ahol csatlakozott a Szent Márk székesegyház Monteverdi által vezetett együtteséhez. Hozzá fűződik a kettősfogás, a 2-3 megállással megszerkesztett futamok technikája, valamint a tremolo legkorábbi fennmaradt lejegyzése.
- ¹⁵⁵ Rousseau: *Dictionnaire de musique*. Genova, 1781. 567. old.
- ¹⁵⁶ Maurice Quentin de La Tour: *Portrait of Jean-Jacques Rousseau* (festmény), 1753 Musée d'Art et d'Histoire de Genève (Wikimedia Commons, PD)
- ¹⁵⁷ Tarentumi Arisztóxiész (ie. 354 – 300) görög zenetudós. Arisztotelész tanítványa. 453 írásából csak *A harmónia elemei* és *A ritmika elemei* maradtak meg számunkra.
- ¹⁵⁸ Platón: *Állam*, III. fej. 39 a-b. (Kiem. T.A.)

-
- ¹⁵⁹ I.m. i. fej. 396 a.
- ¹⁶⁰ Platón. Állam III. Az öröknek tilos az utánzás b-c.
- ¹⁶¹ Ism. festő: Gioseffo *Zarlino portréja* (olaj, vászon), 1599. (Wikimedia Commons, PD)
- ¹⁶² Raffaello Sanzio: Platón. In: *Az Athéni iskola* c. freskó (részlet), Vatikán, Palazi Pontifici, 1509. (Wikimedia Commons, PD)
- ¹⁶³ Johann Adolf Scheibe (Lipcse, 1708-Koppenhága, 1776) német karmester, zeneszerző és zenetörténész.
- ¹⁶⁴ J.A. Scheibe: *Abhandlung über das Recitativ* In: *Critischer Musicus*, 97-117. old. Lipcse, 1745. – 1738-ban bírálta J.S. Bachot „túldíszített, bonyolult és a túlzott művészkedéstől homályos” stílusa miatt.
- ¹⁶⁵ Gaetano Domenico Maria Donizetti (Bergamo, 1797 – Bergamo, 1848) olasz operaszerző és karmester, Mayr és Mettei tanítványa. 65 operát írt. Leghíresebb operája: *Lucia di Lammermoor* (1834-39)
- ¹⁶⁶ Celleti, i.m. 192. old. – Herbert Spencer még a század közepén is lényegében ugyanígy gondolta: „Ha a zenére úgy tekintünk, hogy annak nyersanyaga az emberi hang különféle módosulásainak összessége, amelyek a felizgatott érzések pszichológiai következményei, amelyeket felerősít, egymással egyesít és bonyolulttá tesz; ha megnöveli a hangosságot, a zengzetességet, a hangmagasságot, a hangközöket és a változatosságot, mely, a szerves törvénynek (*organic law*) köszönhetően a szenvedélyes beszéd jellemzője; ha ezeket tovább fejleszti, még összeállóbbá teszi és létrehozza az érzelem ideális nyelvezetét, akkor felettünk lévő hatalma érthetővé válik.” (*The Origin and Function of Music*. In: Fraser’s Magazine 1857. okt. 369-409. old.)
- ¹⁶⁷ Jacopo Peri: *Prefacio a la primera edición de Euridice*, en Strunk, Oliver y Treitler. In: Leo (ed.): *Source Readings in Music History*. New York: W. W. Norton & Company Inc., 1978, 659- 662. old.
- ¹⁶⁸ Platón: „[...] ami a szöveget illeti, ez nyilván nem különbözik a nem énekelt szövegtől; legalábbis abban a tekintetben, hogy ugyanazon tartalmi elvek szerint és ugyanúgy van szerkesztve, mint ahogy föntebb elmondtuk”. (Állam, III. köt. A dallam, d)
- ¹⁶⁹ Monteverdi címszó. In: *Brockhaus-Riemann Zenei Lexikon*, Zeneműkiadó, Budapest, 1983. Megint mások, máshol, egyszerűen „szöveg”-nek fordították.
- ¹⁷⁰ Ha valamely magyar zeneszerző az élő beszédből akarná felépíteni zenei világát, számtalan spontán beszédmegnyilvánulás állna rendelkezésére. De ha valamilyen színpadi műforma lebegne a szeme előtt, óhatatlanul a prózai színház vagy a háború előtti film dikciója kerülne figyelme előterébe.
- ¹⁷¹ Közli: Ösze, i.m. 18. old.)
- ¹⁷² Zoltai, i.m. 131. old.
- ¹⁷³ Megjegyzem, a tremolót már Biagio Marini (1594 - 1663) hegedűvirtuóz is használta 1617-es triószonátájában.
- ¹⁷⁴ Peri: *Prefacio*, uo.
- ¹⁷⁵ L. V. Galilei: *Dialogo della...* és Giovanni Bardi: *Discorso sopra la musica antica e’l cantar bene*. In: G. B. Doni: *Lyra Barberina*, Firenze, 1763. 2. köt. Előszó.
- ¹⁷⁶ Brown, i.m. 115. old.

- ¹⁷⁷ Silvestro Ganassi dal Fontego (Fontigo, 1492 – 16. sz. közepe) „A velencei legnagyobb tiszteletű uraság játékosa”. *Regula rubertina* (furulyaiskola díszítéstannal, 1542), Violaiskola, 1543.
- ¹⁷⁸ Giovanni Luca Conforti (Mileto, 1560 – Róma, 1608) itáliai hegedű-énekes virtuóz és zeneszerző. Camillo Capilupi kancellárius énekelni hallotta a Santa Trinitában, Róma legjobb falszettjének kiáltotta ki, dicsérve rezonanciáját, improvizációját és ornamentikáját. Gonzaga bíboros szerint ügyesen énekelt kontraaltot és szopránt is; az elsőt teljes, az utóbbit pedig édes hangon. (David Nutter: *Giovanni Luca Conforti* címszó. In: *Grove Music Online*. ed. L. Macy, 2008.)
- ¹⁷⁹ Michael Praetorius (Creuzburg an der Verra, 1572 - Wolfenbüttel, 1621) orgonista és zeneszerző. Sokat utazgatott a nagyobb hercegi udvarokban, így Drezdában és Magdeburgban, hogy megtanítsa és előadja az újszerű „koncert-zenét”.
- ¹⁸⁰ Alexander van Haecken festő Thomas Hudson után: Antonio Maria Bernacchi castrato, 1735. National Portrait Gallery. (Wikimedia Commons, PD)
- ¹⁸¹ Ism. grafikus: Bernacchi Ponte királyának, Mitradatének szerepében a San Giovanni Grisostomo Színház mellett énekel, ill. azzal büszkélkedik, hogy ékítményekkel teletűzdelt, és nagy valószínűséggel egy levegőre énekelt dallama valamely itáliai harangtorony fölé száll, és onnan hajlik vissza.
- ¹⁸² *Tristo a me, io t'ho insegnato a cantare, e tu voui suonare!*
- ¹⁸³ Charles Burney (1726–1814) angol orgonista-zenetudós.
- ¹⁸⁴ Faustina Bordoni (1697–1781) itáliai mezzo-szoprán énekesnő. Velencében született, és Alessandro és Benedetto Marcello védnöksége alatt nőtt fel. Énektanára Michelangelo Gasparini volt. Mozart 1769-ben, Bécsben, tiszteletlátogatást tett nála.
- ¹⁸⁵ Charles Burney: *Present State of Music in Germany*. London, 1773. 188. old.
- ¹⁸⁶ Ism. Festő: *Francesco Antonio Pistocchi portréja*, 1726. (Wikimedia Commons, PD)
- ¹⁸⁷ Bartolomeo Nazari: *Faustina Bordoni portréja*. (olaj, vászon) Londoni Handel House Museum. (Wikimedia Commons, PD)
- ¹⁸⁸ Bardi gróf mondta egy alkalommal: „Míg a nagytiszteletű Basszus úr méltóságosan sétál palotája udvarán pl. semibrevisekben és minimákban, addig a Szoprán asszony minimákban és semiminimákban sűrög-forog a legfelső teraszon, Alt és Tenor urak pedig különféle öltözetben és díszben ballagnak a középső emeletek szobáiban.”
- ¹⁸⁹ Közli: R. Rolland: *Zenei miniatűrök*. (Ford. Benedek M. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1961. I. köt. 158. old.)
- ¹⁹⁰ Gatz után közli Zoltai, i.m. 203., (297. old.)
- ¹⁹¹ Louis Carrogis Carmontelle: *Monsieur Rameau* (1760) (vízfestés, grafitceruza és vér, papír. (Wikimedia Commons, PD)
- ¹⁹² Pier Francesco Tosi (k. 1653 – 1732) olasz operaénekes, zeneszerző és zeneíró. Még serdülőkora előtt kasztrálják. 1676-77 Rómában templomi énekes, 1681-1685 a Milánói Katedrálisban, majd Genovában énekel.
- ¹⁹³ P. F. Tosi: *Observations on the Florid Song, or, Sentiments on the Ancient and Modern Singers*. (ford. Galliard) J. Wilcox, London, 1743. 10-11. old.

-
- ¹⁹⁴ Alessandro Stradella: *Trespola tutore* (vígopera). Szöv.k.: Giovanni Cosimo Villifranchi, zene: Alessandro Stradella. Bem. Genoa, 1679.
- ¹⁹⁵ Giovanni Battista Doni (1594–1647) itáliai zeneteoretikus. 1629-40 között mélyrehatóan tanulmányozza az ókori zenét.
- ¹⁹⁶ Giovanni Battista Doni: *Trattato della musica scenica*. In: *De' Trattati di Musica di Gio. Battista Doni patrizio fiorentino Tomo secondo, a cura di A.F. Gori, Dtamperia Imperale*, Firenze, 1768.
- ¹⁹⁷ A francia Pierre de Ronsard elképzelése szerint a Platón filozófiáját követő új zenének etikai követelményeknek is meg kell felelnie. (*Abrégé de l'art poétique françoise*, 1565.)
- ¹⁹⁸ További reneszánsz humanisták, akik az ógörög filozófiát és művészetet felfedezték és újjáteremtették: Marsilio Ficino (1433–1499), Angelo Poliziano (1454–1494) Lorenzo Medici (1469-1492).
- ¹⁹⁹ Louis Denis: *Alessandro Stradella portréja* (1868-88) (Wikimedia Commons, PD)
- ²⁰⁰ G. Irabatesi után Gaetano Vascellini: *Giovanni Battista Doni portréja*. (Wikimedia Commons, PD)
- ²⁰¹ Monteverdi: *Il Combattimento di Tancredi e Crolinda* („Tankréd és Klorinda párviadala”) *è un madrigale rappresentativo di Claudio Monteverdi, su testo di Torquato Tasso, per soprano (Clorinda) e due tenori (testo e Tancredi)* Venezia, 1624. Szöv.: Tasso: *Megszabadított Jeruzsálem*, XII. ének.
- ²⁰² Torquato Tasso (Sorrento, 1544 – Róma, 1595) Itáliai költő; a 16. sz. egyik legnagyobb alkotója.
- ²⁰³ Torquato Tasso: *La Gerusalemme liberata*. (epikus költemény) 1581. Az első kereszties hadjárat nagyrészt mítizált változata, amelyben a keresztény lovagok Godfrey de Bouillon vezetésével muszlimokkal harcolnak, hogy elfoglalják Jeruzsálemet. Tasso egy másik kereszties lovag, Radulfus Cadomensis Tankréd-életrajzának felhasználásával készítette el.
- ²⁰⁴ Sisto Badalocchio Rosa: *Tancredi battezza Clorinda* (festmény), 1609-10. Palazzo dei Musei, Modena.
- ²⁰⁵ Ahogyan életünknek is csak addig van értelme, amíg hiszünk valamiben, úgy többkevesebb öncsalás minden tervünknek előfeltétele. Valamennyi eszmélyítés a művészet minden formájához mindig hozzá fog tartozni, beleértve a múlt egyes vonatkozásainak idealizálását is. Bizonyos mértékig egyetértek Ilias Chrissochoidis-szel és Charles S. Braunerne-nel, amikor azt mondják: „Bárki bármit kivetíthet a múltba abból a célból, hogy legitimálja saját értékrendjét vagy akár fixációit”. Két feltétellel: ha lényeges és kétségbevonhatatlan tényeket nem tagad meg és ha művészi érték létrehozására törekszik.
- ²⁰⁶ A Magnifico halála után (1492) átköltöztek a Bernardo Rucellai villájába.
- ²⁰⁷ Jacopo Pontormo: *Id. Cosimo de' Medici portréja* (olaj, fatábla) (1518–1520) Galleria degli Uffizi, Palazzo degli Uffizi, Florence. (Wikimedia Commons, PD)
- ²⁰⁸ Szöv.: Jean-Antoine de Baïf, zene: Jacques Maudit. In: *Chansonnettes mesurées de Jean-Antoine de Baïf* (No.5), SATB, 1586.
- ²⁰⁹ Szöv. (ism.), zene: Claude Le Jeune (a cappelle dal), SATBB, 1608.
- ²¹⁰ Jean Matheus: Jacques Maudit (1557–1627) (Wikipedia Commons, PD)

-
- ²¹¹ Edward Francis Burney: Claude Le Jeune (1530-1600) 1800 körül. (Wikipedia Commons, PD)
- ²¹² A történetet 4 hagyományos operában dolgozták fel.
- ²¹³ A történetet 5 hagyományos operában dolgozták fel.
- ²¹⁴ A történetet 15 hagyományos operában dolgozták fel.
- ²¹⁵ Ujfalussy írja: „az opera-műfaj keletkezése idején is az emberi beszédre hivatkozott az esztétikus, [helyesen: esztéta]; csak akkor ez a beszédszerűség a barokk színpadi pátoszt vezette be. Éppen azoknak a hősöknek a hanglejtését, akik ellen a felvilágosodás francia esztétája [...] a természetesség nevében küzdött”. (I.m. 129. old.)
- ²¹⁶ A műfajt *zarzuela* néven a 17. században átvette a spanyol királyság, amely Calderón de la Barca színműíró vezetésével zeneműveket és táncokat adatott elő drámai kontextusban és gazdag pompával a madrid melletti Zarzuela palotában. A feldolgozott témák itt is mitológiai és hősi témák voltak. A versbe szedett dialógusokkal váltakozó szólóéneket kórus kísért.
- ²¹⁷ G. Caccini *Eurdice* kottájának címlapborítója, 1602. Wikimedia Commons (PD)
- ²¹⁸ Giulio Caccini: *Le Nuove Musiche* (1602), Előszó.
- ²¹⁹ A *sprezzatura* szót és fogalmat Baldassare Castiglione alkotta meg az eszményi udvari ember jellemzése kapcsán: „mindenben gyakorolni egy bizonyos nemtörődömséget (*sprezzatura*), amely minden kimódoltságot elrejt, és bármi, amit mondunk vagy teszünk, mesterkéletlennek és könnyednek tűnik. [...] Az igazi művészet az, ami nem tűnik művészetnek; és a legfontosabb, hogy eltitkoljuk, mert ha kiderül, teljesen lejárátja az embert, és tönkreteszi a hírnevét.” (Il Cortegiano, Velence, 1528 I. fejj. 26.)
- ²²⁰ 8. *Harcos és szerelmes madrigálok* c. kötet, 1638. (Benne a *Combattimentóval*.)
- ²²¹ V. ö. Claude V. Palisca, MGG, IV, 1267.
- ²²² J. Peri, i.m.
- ²²³ J. Peri, i.m.
- ²²⁴ Giovanni Battista Doni (Firenze, 1745–Firenze, 1595) olasz zenetudós és humanista, aki az antik zenét tanulmányozta. Ő cserélte ki az *ut* szolmizációs hangnevet *dó*-ra. (Dominus)
- ²²⁵ Giovanni Battista Doni: *Trattato della musica scenica*. In: *De' Trattati di Musica di Gio. Battista Doni patrizio fiorentino Tomo secondo, a cura di A.F. Gori*, Dtamperia Imperale, Firenze, 1768.
- ²²⁶ Giovanni Battista Doni: *Annotazioni sopra il compendio*, 1640.
- ²²⁷ Galilei: *Dialogo della...*, 74. old. Herman, 422-423.
- ²²⁸ Galilei: *Dialogo della...*, Herman, 391-392.
- ²²⁹ Saját értelmezésem. T. A.
- ²³⁰ Galilei: *Dialogo della...*, uo. Herman, 396, 397. old.
- ²³¹ Francisco Salinas: *De musica libri septem*. Mathias Gastius, Salamanca, 1577, Reprint M.S. Kastner (ed.), *Documenta Musicologica* I no. 13, Bärenreiter, Kassel, 1958, 79. old.
– Ha a püthagorászi hangolásban a tiszta kvarttból levezünk két egészhangot a

- megmaradó félhang a *limma*. Ez a püthagorászi *diatonikus félhang*. (Fr. aránya $256/243 = 90$ cent) Az apotome a püthagorászi a *kromatikus félhang*. $2187/2048$
- ²³² Giovanni Artusi: *L'Arte del contraponto*. Velence, 1598. (Felhívom a figyelmet arra, hogy nem a monódiában, hanem a polifóniában.)
- ²³³ A *L'Arianna* c. opera Monteverdi második operája, melyet 1608-ban mutattak be a mantuai herceg, Vincenzo Gonzaga királyi esküvőjének zenei ünnepségein. Szövegét O. Rinuccini írta. A mű zenéje elveszett; csupán *Arianna panaszának* kottája maradt meg (*Lamento d'Arianna*).
- ²³⁴ Egy másik jó példa a *di pianto e di dolore* („könnyek és bánat”) szövegnél egy *előkészítetlen szűkített szeptim* hangzat az *Orfeo* II. felvonásában.
- ²³⁵ Pompeo Nenna (1550–1613) itáliai madrigalista.
- ²³⁶ Angelo Berardi: *Miscellanea musicale*, Giacomo Monti, Bologna, 1689. 1662: Montefiascone, karvezető; 1667: Viterbói Katedrális karnagy, 1673-1679 Tivoli, karnagy, 1681 Spoletoi Katedrális professzor és karnagy; 1692 Trasteverei Santa Maria templom karnagy.
- ²³⁷ Szemben a polifóniával, a *prima pratticával*.
- ²³⁸ Guillaume Dufay (1400k–1474) a 15. sz. legjelentősebb francia zeneszerzője. Előbb a Malatesták, majd Savoyai Lajos, végül a burgundiai udvar vezető zeneszerzője.
- ²³⁹ Ez *mindenekelőtt* abban nyilvánul meg, hogy Dufay a tonalitást már a kompozíció elején beállítja a tonikai és domináns harmóniák váltogatásával, *másrészt* abban, hogy a frázisokat majdnem kizárólag D és T harmóniákból állítja elő, *harmadrészt* abban, hogy különös gondot fordít a kadenciák viszonyára.
- ²⁴⁰ Prosdocius de Beldemandis: *Tractatus de contrapuncto*. Music Through Sources and Documents, Ruth Halle Rowen, New Jersey, 1979, 90. old.
- ²⁴¹ Gioseffo Zarlino: *La Istitutioni harmoniche*, 1558. (The Art of Counterpoint, 7. fej.) Yale University Press, New Haven and London, 1968, 34. old.
- ²⁴² Thomas Morley: *A Plain and by Introduction to Practical Music* (1597). (Szerk. Alec Harman Norton, New York, 1952, 205-206. old.)
- ²⁴³ Pietro Aron: *Thoscanello de la musica*. (Venice, 1523.) 16. fej. *Hogyan fogjon hozzá dalához a komponista?* Toscanello, 1529. 325, 327, 328. old.
- ²⁴⁴ A *contrabass* a vokális polifóniában a legalsó regisztert; gyakorlatilag a basszuskulcs alatti kvarttal, kvinttel vagy akár 1 oktávval mélyebb területet jelentette.
- ²⁴⁵ Ism. metsző: Pietro Aaron (1545) (Wikimedia Commons, PD)
- ²⁴⁶ Ism. festő: John Bull (1589) (Wikimedia Commons, PD)
- ²⁴⁷ F.T. Arnold: *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass* (Oxford University Press, London: 1931; repr., Dover, New York, 1965, II. köt. 106-107. old.)
- ²⁴⁸ Palestrina *Missa Aeterna Christi* című műve *Agnus Dei* tételének átfogó harmóniaváza (modális alapbeállítottsága dacára) a funkciós-tonális hallás számára is élvezhető volt.
- ²⁴⁹ Knud Jeppesen kommentárja: „Ezen nincs mit csodálkozni, mert a lineáris gondolkodás abban az időben egészen magától értetődő volt, semmilyen további magyarázatot nem igényelt; viszont a másodlagos, harmonikus mozzanat abban a veszélyben volt, hogy

- elhanyagolják, és ennek következtében különös figyelmet és aláhúzást igényelt. Emiatt a harmonikus mozzanat *uralkodó helyet kapott* a leírásban, ami nem felelt meg a valóságos gyakorlatnak.” (*Kontrapunkt*. Breitkopf & Härtel Musikverlag, Lipcse, 1964. 6. old.)
- ²⁵⁰ J. Tinctoris: *Liber der arte contrapuncti*. [https://earlymusictheory.org/ Tinctoris/texts/deartecontrapuncti/](https://earlymusictheory.org/Tinctoris/texts/deartecontrapuncti/)
- ²⁵¹ Jeppesen, i.m. uo.
- ²⁵² Közli Barna István: *Örök muzsika*. Zeneműkiadó, Budapest, 1977. 87. old.
- ²⁵³ Johannes Tinctoris ábrázolása egyik zenei értekezésének előlapján. (Valencia, Biblioteca universitaria, MS 835) (Wikimedia Commons, PD)
- ²⁵⁴ Ism. metsző: Adrianus Petit Coclico (1499–1562/1563). New York Public Library's Digital Library. (Wikimedia Commons, PD)
- ²⁵⁵ Mint Robert W. Wienpahl (1960) kimutatta, hogy a terc a 15. század első felében csak a záróakkordok 3%-ában, a második felében viszont 39%-ában volt jelen, annak utolsó évtizedében pedig meglehetősen gyakorivá vált. (*The Evolutionary Significance of 15th Century Cadential Formulae*. In: *Journal of Music Theory*, Vol. 4 (1960), 131-152. old.)
- ²⁵⁶ Azt tanácsolta, hogy a tanítványok ne az aritmetikával és a geometriával, hanem a monochordon kezdjék a hangközöket tanulmányozni. (Strunk, 201-202. old.)
- ²⁵⁷ Ramos de Pareja: *De musica practica*. (Baltasar de Hiriberia, Bologna, 1482. – A püthagoraszai nagyterc fekvenciaaránya 80/64, a kistercé 32/27 volt.
- ²⁵⁸ Oliver Strunk: *Essays on Music in the Western World*. Norton, New York, 1974, 70-78. old.
- ²⁵⁹ James Tenney: *A History of „Consonance” and „Dissonance”*. (Excelsior Music Publishing Co., New York, N.Y. 1988, 40. old.)
- ²⁶⁰ Glareanus (alias Heinrich Loriti): *Isagoge in musicen*. (Bázel, 1516.)
- ²⁶¹ Jerome Cardan (alias Hieronymus Cardanus): *Írások a zenéről*. (II. 1574.)
- ²⁶² Ifj. Hans Holbein: Heinrich Glarean (tollrajz, 1515) Kunstmuseum Basel. (Wikimedia Commons, PD)
- ²⁶³ Ism. grafikus: Gerolamo Cardano (Wikimedia Commons, PD)
- ²⁶⁴ Matthew Shirlaw: *The theory of Harmony*. (Novello, London, 1917. Reprint: Da Capo, New York, 1969. 43. old.)
- ²⁶⁵ John Lippius: *Synopsis musicae novae omino verae atque methodicae universae*. (Strasbourg, 1612. Ang. ford. B. Rivera, 1977.)
- ²⁶⁶ Sok alapvető intervallum-arány szuperpartikuláris, ahol az első szám eggyel meghaladja a másodikat. Így az oktáv 2:1, a kvint 3:2, a negyed 4:3, a tiszta dúrterc 5:4, a tiszta mollterc 6:5. E „6-határos” arányok (a *senarius* vagy *senario*, ahogy Zarlino nevezi őket) az alapvető harmonikus intervallumok.
- ²⁶⁷ Tenny, i.m. 62. old.
- ²⁶⁸ Ugyanúgy, mint ritmikájukat a ritmusképletek.
- ²⁶⁹ Brown, i.m. 126-127. old.

- ²⁷⁰ Tk. „ellenpont rögtönzése megadott basszuszólam felett”. – Lásd: Adriano Banchieri: *Essempio di Componere Varie Voci Sopra un Basso di Canto Fermo* (1614). – Az első ismert generálbasszust Alessandro Striggio használta egyik motettájában.
- ²⁷¹ „Leglátványosabb” megnyilvánulása Lodovico Grossi da Viadana 1602-ben megjelentetett *100 Concerti ecclesiastici* c. kompozíciója. Ez az első olyan egyházzenei kompozíció, amely már szólódarab, és amelynek harmóniáit már nem ellenpontoszó szólamok, hanem billentyűs vagy pengető hangszer szolgáltatja. Követői a velencei Giovanni Gabrieli, a német Gregor Aichinger és Heinrich Schütz.
- ²⁷² Claudio Zuan Giovanni Antonio Monteverdi (Cremona, 1567 – Velence, 1643) Itáliai énekes és violajátékos, zeneszerző, M.A. Ingegneri tanítványa. Giulio Cesare szerint elsőként alkalmazott népnyelvű szövegeket. Ő vitte tökélyre a zenei drámát *Orfeo* c. operájával (1605), mellyel megalkotta az opera műfaját. 1613-ban a velencei S. Marco templom karnagya. A régi stílussal az 5. *madrigálkönyvvel* számol le teljesen (1605).
- ²⁷³ A pengetővel megszólaltatott *chitarrone* (a *chitarra* nagy változata) a 17-18. sz-ban használatos, embermagasságú basszuslant. A 2-3 játszóhúr mellett 5-8 burdonhúrja volt. Elsősorban a continuo-játékban alkalmazták.
- ²⁷⁴ A *basso seguente* a *basso continuo* korai formája. A mindenkori legmélyebb szólamból összevont, folyamatos mélyszólam. Mivel 1600-ig az orgonista játszotta, *basso pro organo*-nak is nevezték.
- ²⁷⁵ Brown, i. m. 412. old.
- ²⁷⁶ Szabolcsi Bence szavai. (*A zene története*, 1940.)
- ²⁷⁷ Wilhelm Ehemann: *Adam von Fulda*, 1936.
- ²⁷⁸ Heinrich Bessler: *Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der niederländischen Musik.* (Lipcse, 1950. 216-217. old.)
- ²⁷⁹ Josquin des Prez portréja (fametszet) In: Petrus Opmeer: *Opvs chronographicvm orbis vniversi a mvndi exordio vsqve ad annvm*, Antwerpen, 1611. (Wikimedia Commons, PD)
- ²⁸⁰ Martin le Franc: Guillaume Dufay és Gilles Binchois (1440) (Wikimedia Commons, PD)
- ²⁸¹ Gioseffo Zarlino: *Institutioni harmoniche* (Francesco de' Franceschi Senese, Velence, 1558, 38-39. old.)
- ²⁸² Ujfalussy József: *A valóság zenei képe.* (Zeneműkiadó, Budapest, 1962. 97. old.)
- ²⁸³ Domenico Veneziano: *Santa Lucia de' Magnoli Altarpiece* (festmény, 1445–1447) Az ábrázolt személyek: Szűz Mária, a gyermek Krisztus, Keresztelő Szt. János, Asszisi Szt. Ferenc, Szt. Lúcia, Szt. Zenobius. (Wikimedia Commons, PD)
- ²⁸⁴ Természetesen nem a zenehallgatási szituációra kell gondolnunk, hanem azon hangzás-képzetekre, amelyek teljes mértékben a zene virtuális terében jelennek meg, pl. egy zenének emlékezetből való felidézésére, vagy megkomponálásakor való elképzelésére.
- ²⁸⁵ Teljes mértékben egyezően a köznyelv meghatározásaival.
- ²⁸⁶ De ezek egyszerre „vonalak” és mozgások, melyek egyazon „síkban” maradva a vízszintes mozgást „ikonizálják”. (Mindebbe belejátszik a kottakép is.)
- ²⁸⁷ Masaccio *Tribute Money* c. freskóján (Firenze, 1425) Jézus arca mögé helyezte.

- ²⁸⁸ Ahogyan a tekintetünk egy virtuális pontból „rávetül” az előttünk lévő látvány egyes elemeire („nézőgúla”), úgy érkezik a látott tárgyról a szemünkbe a tárgyról szóló információt hordozó fény a szemünkbe (látógúla). Amitől el szoktak tekinteni: az információt hordozó fény máshová, elvileg mindenhová máshová is eljut. Az élmény azért *szubjektív*, mert csak azon fénysugarakat tartjuk számon, amelyek a szemünkbe érkezek.
- ²⁸⁹ Amennyiben persze az alkotó a valóságos világ látványát igyekezett visszaadni.
- ²⁹⁰ Annak dacára, hogy mind a hangnyomás, mind a regésszámok, mind a hangszín, mind az impulzusok közt eltelt időtartam tekintetében kiválóan teljesít. De már a zeneileg képzetek hajlamosak a magas hangok forrását közelebbinek és a mélyeket távolabbinak érzékelni; a zongoristák pedig hajlamosak a mély hangokat balról és a magasakat jobbról hallani... (Renee Timmers & Shen Li: *Spatial representation of pitch and its dependence on instrumental experience*, University of Sheffield, UK, 2015.)
- ²⁹¹ Beszámítva a fülkagyló iránykarakterisztikáját a többkiloherzes tartományokban és leszámítva fejünk árnyékoló hatását, melyeknek a hangforrásról származó informáló képessége (iránykaraszterisztikája) meg sem közelíti a látványok által szolgáltatott információk bőségét.
- ²⁹² A hang intenzitása (a valóságban, gömbhullámok esetén) a távolság négyzetével fordított arányban csökken.
- ²⁹³ Z. Eitan és R.Y. Granot vizsgálata szerint a zenehallgatók a hangmagasság rajzolatát a vertikumhoz, a hangosságot pedig a távolsághoz és az energiához kapcsolják. (*How music moves*. In: *Music Percept.* 23, (2006) 221–248. old.)
- ²⁹⁴ Ilyen pl. a harangozás vagy a madarak énekének utánzása. Természetesen születtek modernista hangképek is, melyek az illetén világalkotásnak inkább cáfolatai, mint bizonyítékai voltak. (Emblematikus példája John Cage műve, a 4’33 (1952), melyben az előadó kinyitja az ablakot, és nem *hallja*, hanem *hallgatja* a kívülről jövő hangokat. A rendezés helyszínétől és idejétől függően mikor, mit. Hangversenytermi előadásban egy zongora elé ül le, jelezvén, hogy ez most „zongorázás helyett” van.
- ²⁹⁵ Nem változtat ezen az a (egyébként minden zenei nyelvre jellemző) körülmény, hogy a zene támaszkodik a zenélő-zenehallgató irányokkal és távolságokkal kapcsolatos tapasztalataira és asszociációira, de ezek nem tartoznak szervesen hozzá a harmóniai perspektívához. Érzékelhető a „horizont”, amely felett a „magas” és amely alatt a „mély” hangok hallhatók; továbbá az irányok, melyekben a hangok „fentről lefelé” vagy fordítva, „lentől felfelé” haladnak, vagy mozdulatlanságukkal a vízszintes mozgást „ikonizálják”.²⁹⁵ De ezek egyszerre „vonalak” és mozgások.
- ²⁹⁶ Mindez nem tévesztendő össze azzal, ahogyan zenehallgatáskor meglehetősen pontos képet kapunk a zenélőkről és hangszereikről, ill. a hangszórók elhelyezéséről.
- ²⁹⁷ Leegyszerűsítés: valójában más érzékszerveink tapasztalataiból is.
- ²⁹⁸ „A zene az öntudatlanul számlálló lélek titkos aritmetikai gyakorlata.” (Id. Ujfalussy, i.m. 123. old.)
- ²⁹⁹ Ujfalussy írja: „Az ilyen [ti. emberközpontú] jelentéssel ellátott hangrendszer tér, idő és logikai koordinátáinak alaphelyzete, mondhatjuk: »0« pontja egyúttal azt a pozíciót is jelenti, ahonnan az ember a valóságot elméri, annak belső viszonyait egymásra és egyben önmagára vonatkoztatja”. (I.m. 71. old.)
- ³⁰⁰ Molnár, i. m. 49-50. old.)

-
- ³⁰¹ Ism. fotós: *Molnár Antal portréja*. (é. n.) (Wikimedia Commons, PD)
- ³⁰² Lambert Jeune: Pietro Nardini (Wikimedia Commons, PD)
- ³⁰³ Ism. festő: Gaspard Pachierotti (1790–1800) (Wikimedia Commons, PD)
- ³⁰⁴ Szabolcsi Bence: *Európai virradat Vivalditól Mozartig*. Új idők irodalmi intézet Rt. 1949. 47. old.
- ³⁰⁵ Élisabeth Louise Vigée Le Brun: *André-Ernest-Modeste Grétry portréja*. (1785) (olaj, vászon) Palace of Versailles (Wikimedia Commons, PD)
- ³⁰⁶ Heinrich Eduard Winter: *Carl Ditters von Dittersdorf portréja*. (1816) Bibliothèque nationale de France (Wikimedia Commons, PD)
- ³⁰⁷ Romain Rolland: *Zenei utazások a múlt birodalmában*. (Benedek Marcell ford.) Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1960. 138-139. old.
- ³⁰⁸ Tyeplov, i.m. 207-208. old.
- ³⁰⁹ Georg Friedrich Hegel: *Ästhetik*. Aufbau Verlag, Berlin & Weimar, 1965. 297. old.
- ³¹⁰ Friedrich Julius Ludwig Seibers után: Lazarus Gottlieb Sichling: Georg Wilhelm Friedrich Hegel (acélkarc, 1828) (Wikimedia Commons, PD)
- ³¹¹ Mint írja: „A dallamfelismerés sikeressége elsősorban a hangmagassági és ritmikai mozgás iránti emocionális érzékenységtől függ. A hangmagassági mozgás alakítja ki a dallamot, vagyis a felismerés sikeressége a hangrendszer-érzékből és a ritmusérzékből folyik.” (I.m. 213. old.)
- ³¹² Tyeplov, i.m. 214-215. old.
- ³¹³ T.i. maguk a hangszerek sem akármilyen tárgyak, hanem instrumentumok, sőt, zenei hangokat, azaz *tipizált hang-absztrakciókat* létrehozó tárgyak. (A művészi jelrendszer effajta elszegényedése minden művészeti ágra jellemző.)
- ³¹⁴ Tyeplov: „Hangszín benyomása akkor is keletkezik, amikor füllel nem tudjuk elemezni a hangmagasságbeli és hangerősségbeli periodikus változásokat.” (I.m. 80. old.)
- ³¹⁵ Ю.Н. Тулин, i.m. 51. old.
- ³¹⁶ Leopold Mozart írta: „Ha netán úgy is tűnnék, hogy valamennyi ma használatos hangfajt [*Tongattungen*] bé vagy kereszt hozzátételével a C-dúrból vagy a-mollból ültették át, miért kelt az eredetihez képest a hallgató kedélyében egészen más hatást?” (*Hegedűiskola*. (ford. Székely A.) Mágus, Budapest, 1998. 85. old.)
- ³¹⁷ Борис Михайлович Теплов (1896–1965) (Wikimedia Commons, PD)
- ³¹⁸ Юрий Нилович Тулин (1921–1983) (Wikimedia Commons, PD)
- ³¹⁹ Wendy Steiner a lineáris perspektíva kialakulását a realizmus és vizuális narráció iránti igénnyel kapcsolja össze. (*Narrativitás a festészetben*. (ford. Milián Orsolya) In: Füzy Izabella - Török Ervin (szerk.): *Vizuális és irodalmi narráció*. Szeged.)
- ³²⁰ Jóllehet, a temperálatlan tiszta kvintek egymásra helyezése során keletkező *püthagorasz komma* miatt a hangokat temperálni kellett. – A kvintkört egyébként Bartók Béla zárta be teljesen az ún. tengelyrendszer (tonikai, szubdomináns és domináns tengelyek) megalkotásával. (Erő Lendvai: *Bartók and Kodály*. Vol. I-III. Institute for Culture, Budapest, Zoltán Kodály Pedagogical Institute of Music, Kecskemét, 1979.)

-
- ³²¹ Heinrich Schenker: *Der freie Satz*. Universal, bécs, 1935.
- ³²² Boethius a zenét *musica* mundaná-ra, -humaná-ra és -*instrumentalis*-ra osztotta. (De institutione musica, 500 k.) Később ebből lett a középkorban a *musica naturalis*-ből lett a *m. naturalis*, a *m. instrumentalis*-ből pedig a *m. artificialis*.
- ³²³ Johannes Kepler: *Harmona mundi*, V. köt. Linz, 1619.
- ³²⁴ Még akkor sem, ha a képben több enyészpont vagy tonika jelenik meg.
- ³²⁵ Jellemzően az alsó váltóhang emelkedett félhangnyival. (Ujfalussy, i.m. 85. old.)
- ³²⁶ Marin Mersenne: *Harmonie universelle contenant le théorie et le pratique de la musique*. Párizs 1636-1637.
- ³²⁷ Molnár Antal: *Gyakorlati zeneesztétika*. (Zeneműkiadó, Budapest, 1971. 497. old.)
- ³²⁸ Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*. (Lipcse, 1767–1769. (ford. Vajda Gy.M., Timár I.) Laokoón / Hamburgi dramaturgia. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1963. 311-312. old.)
- ³²⁹ És viszont: az ábrázolás későbbi tudatos „elhomályosítása”, elbizonytalanítása itt is, ott is megkérdőjelezi a virágzó korszak optimizmusát.
- ³³⁰ Mozart egyik levele, Id. Kovács Sándor: *Ueber das Verhältnis des erkennenden und mitteilenden Gedächtnisses auf musikalischen Gebiet*. Archiv für die gesamte Psychologie. 1918. 94; 42-43. old.
- ³³¹ Kovács, i.m. 20. old.
- ³³² Ism. festő: Wolfgang Amadeus Mozart (1777) International Museum and Library of Music. (Wikimedia Commons, PD)
- ³³³ Ism. festő: Carl Maria von Weber, 1854 (Wikimedia Commons, PD)
- ³³⁴ Ennek egyik leképezése a kotta, a másik az oszcilloszkóp.
- ³³⁵ A kétdimenziós virtuális tér születését Ujfalussy így írja le: „A fül éppúgy méri fel a maga virtuális terére az emlékezetben térszerűen egyidejűvé rögzített és összehasonlított hangmagasságokat, mint ahogyan a szem azokat a mozgási-működési érzéseket, amelyek a szemlencse domborúságának fokát, a két szem tengelyének hajlásszögváltozásait kísérik, a térben objektiválja, és belőlük távolsági skálát szerkeszt.” (Ujfalussy, i.m. 62.)
- ³³⁶ Mind a zenetörténetben, mind az aktuális befogadás során.
- ³³⁷ Mint ahogy a képzőművészeti dimenziók is absztrakt dimenziók, melyeket a kép elkészítésének, ill. befogadásának valóságos ideje egészít ki. - Aleksey Nikolsky szerint a zenemű 3 dimenziója a hangmagasság, a textúrák és az idő. (*Evolution of tonal organization in music mirrors symbolic representation of perceptual reality*. Part-1: Prehistoric. In: *Frontiers in Psychology*, 2015, okt.)
- ³³⁸ Ujfalussy, i.m. 62. old.
- ³³⁹ Ism. fotós: Ujfalussy József portréja. Előadás a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán. (Wikimedia Commons, PD)
- ³⁴⁰ Pl. félelem-reszketés-tremoló, fájdalom-lelassulás-lassú, lehajló dallamvonal, öröm-heves mozgás-táncos ritmus.

- ³⁴¹ Így pl. Hegeltől: „Harmonikus haladását tekintve a dallam az akkordok és hangnemek egy igen egyszerű körére korlátozódik annyiban, hogy csak azon ellentmondásmentesen (*gegensatzlos*) összehangolt hangviszonyokra terjed ki, amelyeket aztán csupán alapul használ, hogy annak talaján csak az általánosabb határpontokhoz (*Haltpunkte*) közeli figurációihoz és mozgásaihoz jusson el.” (Hegel, i.m. 300. old.)
- ³⁴² Kulcsár Zoltán érzékletes hasonlata: „Minden zenei dallam visszavezethető egy egyszerű harmóniavázra [...] Ez a harmóniaváz a zene alapvető nyersanyaga; hasonlattal élve olyan, mint a szobrásznak az anyag. A szobrász tevékenysége is abban áll, hogy ebből a holt anyagból (az alkotó elképzelés segítségével) kifejező szobrot formál.” (*Hozzászólásként Dobszay László vitaindító cikkéhez*. Parlando, 1959.) – A „minden zenei dallam” kitétel persze nem felel meg a valóságnak.
- ³⁴³ Molnár, i.m. 282. old.)
- ³⁴⁴ Jean-Philippe Rameau: *Démonstration du principe de l’harmonie*. (Párizs, 1750. 11-12. old.)
- ³⁴⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Ästhetik*. (Aufbau Verlag, Berlin, Weimar, 1965, 291. old.) – A felsorolt példák arra utalnak, hogy Hegel tisztában volt a nemperiodikus és a felharmonikusokban szegény hangok tulajdonságaival.
- ³⁴⁶ Jean-Philippe Rameau: *Démonstration du principe de l’harmonie*. Párizs, 1750. 11-12., 20. old.
- ³⁴⁷ Gioseffo Zarlino: *Dimonstrationi harmonice*. Velence, 1571.
- ³⁴⁸ Mint Brown kimutatja, a zeneszerző középső korszakában (1480-1504) keletkezett motetta harmóniavilága már a IV-V. és az V-I. harmóniafűzésre, dallamvonalai pedig az utóbbiakra épült, továbbá „közvetlenül az 53. ü. zárata előtt csúcspontra érkező szekvencia a zenei történetet erőteljesen a zárlat felé lendítette”. (I. m. 149. old.)
- ³⁴⁹ Ennek módjai: váltódomináns, mollszubdomináns, bővített szextes vagy nápolyi akkordok alkalmazása. (Weiner, i.m. 69-71. old.)
- ³⁵⁰ A tonális kadencia gregorián előzménye a záróhang (*finális*), a dominánsé pedig a mindenkor dallam leggyakrabban visszatérő hangja volt, melynek neve ugyancsak „domináns”, és amely a finálisnak ugyancsak ellenpólusa volt. (Dobszay László: *A gregorián ének kézikönyve*. Editio Musica, Budapest, 1993, 195. old.)
- ³⁵¹ Közeli például a párhuzamos dúr vagy moll hangnem, vagy az 1-3 kereszttel vagy bével több előjegyzéssel rendelkező hangnemek.
- ³⁵² Az autentikus irány a keresztes, a plagális a bés hangnemek felé vezető irány. (Egészen Bartókig, akinél a kettő a Fisz/Gesz dúrban/mollban összeér.) Richard Parncutt és C. Sapp szerint az autentikus irányú lépések gyakoribbak, mint a plagálisak. (*Pitch salience in tonal contexts and asymmetry of perceived key movement. Talk at Society for Music Perception and Cognition* (Rochester, New York, 2011. 11-14. old.) – A modulációk pedig ugyanezen irányban (harmonikusan) közelebbinek tűnnek fel, mint a plagális irányúak. (Lola Cuddy & W.F. Thompson: *Asymmetry of perceived key movement in chorale sequences: Converging evidence from a probe-tone analysis*. In: *Psychological Research*, 1992. 54 (2), 51–59. old.)
- ³⁵³ Amit Ujjfalussy ír, hogy „a világ feltárására elindul” és „a megismert világgal birtokában visszatér” mind a műalkotásra, mind a műélvezőre igaz, és „a hangok kimeríthetetlen sokaságú mozgásformái”, nemcsak „azoknak a végtelen változatú relációknak a képei,

- amelyek a társadalomban és természetben élő embert egész valóságához pillanatról pillanata kapcsolják”, (i.m. 95-96), hanem saját érzeteinek és élményeinek is emlékei és egyidejű kivetülései, ill. megjelenési formái.
- ³⁵⁴ Ez a totalitás-eszmény öltött testet J. K. F. Fischer 1702-es *Ariadne Musica*-jában, mely 20 hangnemet, Mattheson 1719-es *Exemplarische Organistenprobe*-jában, mely már az összes dúr és moll hangnemet érintette, Johann S. Bach 1744-ben elkészített *Wohltemperiertes Klavier*-jában, mely 48 prelúdiumban és a hozzátartozó fűgában járta be az összes hangnemet, majd Johann Philipp Kirnberger *Musicalisches Circul*-ja mely egyazon darabban érintette az összes hangnemet.
- ³⁵⁵ Püthagorász, mint ismeretes, minden hangot a kvintből vezetett le, és a „szférák zenéjéről” írt.
- ³⁵⁶ Kepler: *Harmonices mundi libri*, Linz, 1619. V. könyv, függelék. – Az antik nézeteket a keresztény filozófia szellemében értelmezte.
- ³⁵⁷ Ernst Kurth: *Musikpsychologie*. Hesse, Berlin, 1931. 195. old.
- ³⁵⁸ A dominánsra vagy szubdominánsra való moduláció viszonylag egyszerű, mivel ezek a kvintek körének szomszédos lépései. A relatív dúr vagy moll moduláció is egyszerű, mivel ezeknek a hangnemeknek minden hangja közös. A távoli rokon hangnemekbe történő moduláció gyakran zökkenőmentesen megy végbe az egymást követő kapcsolódó hangnemek akkordjainak használatával, például a kvint-kör segítségével, melynek teljes egésze mindkét irányban használható.
- ³⁵⁹ Feltételezve, hogy a szerző érzékeltetni tudta azt is, hogy a hatás szándékában volt. – Erről a jelenségről Ujfalussy egy kis kötetet is írt Mozart *Varázsfuvolája* kapcsán. A kognitív disszonanciában lévő Tamino „a pillanatról pillanatra változó tonális vonzatok útvesztőjében botorkál”, és a c-moll V fok – I fok zárattal befejeződő segélykérése azt sejteti, hogy sorsa megpecsételődött. Csakhogy a „deus ex machina megmenti, ami úgy jelenik meg, hogy „a c-moll V fokát Asz-dúr akkord következik, és a cselekmény a reményteljes Esz-dúrban folytatódik tovább”. (I.m. 96. old.) – Molnár egyébként kijelenti (1940), hogy „A hangnemnélküliség lemondást jelent a formáról, vagyis a művészet lényegéről!”. (I. m. 46. old.)
- ³⁶⁰ Pl. Beethoven Op. 7. szonátájának scherzója.
- ³⁶¹ Molnár, i.m. 496. old.
- ³⁶² Ez olyasmi volna, mint átlépni az árnyékunkat.
- ³⁶³ Még akkor is, ha fényképet készítünk róla. Ti. a párhuzamosok *per definitionem* nem találkoznak.
- ³⁶⁴ Dieric Bouts: *Az utolsó vacsora*. Leuveni Szt. Péter templom, oltárkép. 1464.
- ³⁶⁵ Molnár Antal: *Népszerű zeneesztétika*. Széchenyi Irodalmi és Művészeti Részvénytársaság, Budapest, 1940. 27-28. old.
- ³⁶⁶ A kétpontos perspektíváról l. Dürer *Mérési utasítás*-át, 1525.
- ³⁶⁷ Emellett tovább éltek a letét által meghatározott másfajta térképzetek mind a barokk ellenpontban, hol a kíséretes monódiában.
- ³⁶⁸ A képzőművészetben ráadásul majdnem mindig jelen volt a képet szemlélő személynek a képhez viszonyított helyzete, pontosabban látószögének bizonytalansága.

- ³⁶⁹ PL. a tonika és a domináns egyidejű megszólaltatása (Pl. Beethoven: *Les adieux* szonáta, I. tétel). Később többen is kipróbálták (Pl. Wagner: *Trisztán és Izolda*, II. felv., R. Strauss: *Salome és Elektra*).
- ³⁷⁰ Legkorábban Mozart *Ein musikalischer Spaß* c. darabjában (KV 522, 1787.), de persze nem művészetként, hanem a dilettantizmus kifigurázásaként.
- ³⁷¹ Pl. Darius Milhaud: 6 *kamaraszimfónia* (1917–1922). Egyfajta „tisztá, minden képi fogalomtól mentes” zene céljából. (Éppen az ellenkezőjét sikerült megvalósítani: jól ismert figurációk és gesztusok, „minden” összefüggés nélkül.)
- ³⁷² Például ugyanazon kis C virtuális alaphangot meghalljuk az c'+g', az g'+c'', az g'+e'', a c''+e'', az g'+g'' és az c''+g'' hangpárok megszólalásakor. (Tarnóczy, i.m. 173-174. old.)
- ³⁷³ Tarnóczy, i.m. 167-168. old.
- ³⁷⁴ A dallamfolyamat által implikált akkordok megsejtése hibajavító eszköz az észlelt hangmagasság kontúrjának ellenőrzésében. (D.J. Povel & E. Jansen: *Harmonic factors in the perception of tonal melodies*. Music Percept, 2002. 20, 51–85.)
- ³⁷⁵ Tarnóczy, i.m. 179. old. – Az eredeti szöveget a logikusabb és érthetőbb megfogalmazás érdekében kissé átszerkesztettem. (T. A.)
- ³⁷⁶ Egyelőre eltekintünk (metodikai okokból) a policentrikus ábrázolásokról.
- ³⁷⁷ Pl. Beethoven *VIII. szimfóniájá*-nak fináléjában.
- ³⁷⁸ Pl. Beethoven *Eroica* szimfóniájának I. tételében a kidolgozási rész végén, vagy a *Les adieux* zongoraszonáta I. tételének végén.
- ³⁷⁹ Pl. Beethoven *Bagatell*-jének induló szakasza.
- ³⁸⁰ A szűkített szeptimet Weiner Leo így jellemzi: „sajátsága ennek az akkordnak, hogy akárhogy forgatjuk, mindig úgy hangzik, mintha alapfekvésben lenne. [...] A szűkített szeptakkord fordításainak tehát nincs hangzásból közvetlenül felismerhető karakterük, csak az előttük és utánuk hangzó akkordokból (az összefüggésből) következtethetünk formájukra. (*Elemző összhangzattan. (Funkció-tan.)* Rózsavölgyi és Tsa. Budapest, 1944. 89. old.) – Ujfalussy József pedig: „A szűk szeptim hangzatok hagyományos és Mozart korában még fel nem hígult jelentésköre szerint a tonális gravitációt megszüntető »distancia« hangzat az emberi tájékozódás, az önmagunkkal és körülményeinkkel való azonosság tudatának, érzésének végső határát, sőt felbomlását jelzi.” (*Tamino a válaszüton. Drámai párbeszéd és zenei cselekvény*. Zeneműkiadó, Budapest, 1986. 41-42. old.)
- ³⁸¹ A síkábrázolás, mint neve is mutatja, csak az *ábrázolásban* lehetett háromdimenziós, és nem a valóságban, amire ott voltak a szobrok és a domborművek.
- ³⁸² És azt se felejtjük el, hogy a hangok zenei hangok, amelyeket nem akármilyen tárgyak vagy emberek, hanem a zenélés szándékával éneklők és hangszerek keltik.
- ³⁸³ A zeneileg megjelenített „objektumok” elvileg nem voltak *analogonjai* a vizuális ábrázolás objektumainak, de esetenként származhattak azokból, és személytől és alkalomtól függően asszociálni is lehetett rájuk.
- ³⁸⁴ Pontosabban: hány és hányadik részhangjuk esett össze, valamint hány és hányadik került két kritikus sávnál közelebb egymáshoz?
- ³⁸⁵ A harmonikus konszonancia-disszonancia viszonyt a harmonikus tonalitás rendszerén belül és a 350 éves történet vetületében kell tárgyalni és magyarázni. Rameau előtt a

felhangsor alacsony rangú hangközein: az uniszonón, az oktávon, a kvinten és a kvarton kívül minden disszonanciának számított, utána viszont a hármashangzatokra, ill. a tercekre, ill. a szextekre is kiterjedt.

³⁸⁶ A domináns hármashangzatra törekvő szubdomináns II. fokú és a IV. fokú hármás *önmagában* konszonáns hangzatnak hallatszik. S valóban: a „ré-fá-lá” hármás mindkét terce konszonáns, a kvintről nem is beszélve. Rezgésszám-arányai: tercek 6:5, 5:4; kvint 3:2. A „fá-lá-dó” hármás (5:4, 6:5; 3:2) ugyancsak. De ha jobban megnézzük, a két szubdomináns hármás „funkcionális disszonancia” értékelését a hangrokonság elve visszaigazolja, mert az V. fokú hármásnak („szó-ti-ré”) sem a II. fokú, sem a IV. fokú hármással nincs egyetlen közös hangja sem.

³⁸⁷ A váltódominánsok *valamely hangnem „másodlagos” domináns* (a kvintkörön a domináns irányban a rákövetkező) *hangnemének* (V. vagy VIII. fokú) *domináns hangzatai a hangnem megfelelő* (egy tiszta kvinttel lejjebb lévő II. vagy IV.) *szubdomináns fokára telepítve*. – Hozzájuk tartozik a D hangnem VII. fokú szeptimakkordja, melyet „emelt fokú szűkített akkord” néven emlegetnek.

³⁸⁸ Ilyen volt a dúr IV fokú mollszubdomináns, a II₆ és II kvintszext, a IV. bővített szext és terckvart akkord vagy az F-Asz-Desz („nápolyi 6”).

³⁸⁹ V. fokú, D funkciójú akkord. De mivel hangjai azonosak a tonikai hármás hangjaival, ellentmondást nem tűrően fejezi ki a tonalitást.

³⁹⁰ A szűkített szeptimakkord minden alakzatában úgy hangzik, mintha alapfekvésben lenne. Weiner magyarázata: „bármely fordítása lényegileg az ugyanazon basszusú V. fokú szeptimakkordot (ill. valamely fordítását) reprezentálja; reprezentált s reprezentáló közt csak az a különbség, hogy előbbiben levő domináns hangot felső váltóhang helyettesíti”. (I.m. 90. old.)

³⁹¹ Ezek a II., III., IV. és VI. fokú hármashangzatokra vivő szűkített szeptimakkordok.

³⁹² Ludwig van Beethoven: *9. zongoraszonáta*, I. tétel vége; Liszt Ferenc: *H-moll zongoraszonáta vége*.

³⁹³ Frederic Chopin: *23. Prélude* vége.

³⁹⁴ Ujfalussy mutat rá arra, hogy „Tamino D dúrból indult el a kapuk ostromára, s a középső kapu Asz dúrban, a sarkítottan ellentétes, tritonusznyira lévő hangnemben nyílt meg. Korábban a recitatív első szakaszában, hasonló tonális távolságot járt be Tamino (akkor gondolatban, szemlélődés közben) C-Fisz ill. F-h között. (I.m. 29-30. old.) A *diabolus in musica* tehát dallamilag is, tonálisan is a kritikus helyzetek reprezentánsa. (Innen a könyv címe is: „Tamino a válaszáton”).

³⁹⁵ A szokványostól a leggyakoribb eltérés az volt, amikor a zeneszerző a domináns akkordot nem I. fokú akkorddal folytatta, hanem (mint a leggyakrabban) a III. fokkal, vagy a VI. fokkal folytatta. Az is előfordult, hogy a szubdomináns-domináns egymásrakövetkezést megfordította. (Pl. Bizet vagy Schubert.)

³⁹⁶ A gyenge hangközök: a terc- és a szext lépés.

³⁹⁷ Már Riemann rámutatott, hogy a motívum olyan összetett képlet, amelyben nemcsak a ritmikának vagy a dallamnak, hanem a harmóniának (sőt a dinamikának és a hangszínnek) is szerepe van.

³⁹⁸ A da capo ária „a a' b a a'” formájának hangnemi sémája TDT TDT volt.

- ³⁹⁹ A bécsi szonáta expozíciójának főtémája T, melléktémája D volt. Ezt követte a kidolgozás, mely különböző modulációkat tartalmazott. A főtéma és a melléktéma visszatérését, valamint a zárótémát tartalmazó repríz és a kóda T volt.
- ⁴⁰⁰ Így pl. azt, hogy egy tétel *nagyrondó* vagy *concerto* volt-e (mindkettő formája: ABACA/DA vagy BA/) az döntötte el, hogy a ritornell mindig az alaphangnemben tért-e vissza (nagyrondó), vagy transzponálva (concerto).
- ⁴⁰¹ Később, a romantikában, a rendszer érvényességének határához érve, olykor kérdésessé vált a folyamat áttekinthetősége, sőt, gyakran a változások érzékelhetősége is.
- ⁴⁰² Pl. Liszt a *H-moll ballada* végén, vagy Chopin a B-moll szonáta fináléjában.
- ⁴⁰³ Ezen effektust „hangnem-ugrásnak” nevezték. Egyik legemlékezetesebb példája Beethoven *Pastoral* szimfóniájának scherzójában hallható, amikor D dúrból F dúrba vált a szerző. A váltások méretét az előjegyzésekkel mérve, 3 előjegyzéses ugrás a szubdomináns irányba. Katartikus pillanat. Kiderült, hogy „nem ott vagyunk, ahol gondoltuk”. A hatás színasszociációval is jár (*szinesztéza*).
- ⁴⁰⁴ Ujfaussy: *Tamino a válaszáton*, 43. old.
- ⁴⁰⁵ I.m. 52. old.
- ⁴⁰⁶ Jóllehet, sokan próbálkoztak a világ valóságos hangzasképének utánzásszerű leképezésével is. (Az előadók térbeli elrendezésével, visszhang-hatásokkal stb.)
- ⁴⁰⁷ Ujfalussy írja a művészi jelhasználatról: „A művészi alkotásban éppen az elsődleges denotáció hiányzik, mégpedig leginkább, paradigmaszerűen éppen a zenében, ahol a jelzéseknek a tárgyi valóságra való közvetlen vonatkozása még félrevezető illúzióként se zavarhatja meg az esztétikai értelmezést.” (I.m. 86. old.)
- ⁴⁰⁸ Michael R. Dodds: *From Modes to Keys in Early Modern Music Theory*. Oxford University Press, 2023.
- ⁴⁰⁹ <https://www.musicgateway.com/blog/music-theory/circle-of-fifths-printable>
- ⁴¹⁰ A színes hallás vizsgálatai arra mutatnak, hogy a dúr-moll hanghanemek 12 különböző hangját azok dallami és harmóniai jellemzőinek megfelelően különböző színűnek halljuk. A regésszám-viszonyokon alapuló oktáv-azonosság e tekintetben is érvényben van. E benyomások függetlenek a „hangszín” szokványos értelmezésétől. Az észleletek Kosuke Itoh és Tsutomu Nakada szerint univerzálisak. (*Rainbow colour mapping between pitch classes and colours in coloured hearing: Synaesthetes and non-synaesthetes*. Ninth Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music, 2015.) A kép forrása: https://pillowlab.princeton.edu/teaching/sp2019/slides/Lec18_HearingAndMusic_Chaps10to11.pdf
- ⁴¹¹ A Vatikáni Múzeum lépcsőháza. Tervező: Giuseppe Momo, kivitelező: Ferdinando Marinelli Artistic Foundry, 1932. Forrás: Wikimedia Commons (PD)
- ⁴¹² D,E, Cohen: *The imperfect seeks its perfection: Harmonic progression, directed motion, and Aristotelian physics*. (In: Music Theory Spectrum, Vol.23 (2001), No. 2, 16. old.)
- ⁴¹³ Weiner Leó: *Elemző összhangzattan (funkció-tan)*. (Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 112. old.)

- ⁴¹⁴ A teljes nyugalom és a „tárolt aktív tehetetlenség” (*l'inertie active emmagasinée*); „határozott és végleges befejezés”. „Passzivitása” dacára, meghatározza a hangnemet, és részt vesz a tonalitás meghatározásában.
- ⁴¹⁵ Máshol: kíváratossá teszi (*la faïant désirer*).
- ⁴¹⁶ Egy másik megállapítása: „Csak azt a zenét lehet zenének nevezni, amelyet a tonalitás tart mozgásban.”
- ⁴¹⁷ Ernst Kurth: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagner's Tristan*. Max Hesses Verlag, Berlin, 1920. 11. old.
- ⁴¹⁸ Krumhansl C. L.: *A perceptual analysis of Mozart's Piano Sonata K.282: segmentation, tension, and musical ideas*. In: *Music Perception* 13, (1996), 401–432. old.
- ⁴¹⁹ M. Lehne, M. Rohrmeier, S. Koelsch: *Tension-related activity in the orbitofrontal cortex and amygdala: an fMRI study with music*. *Social Cognitive and Affective Neuroscience* 9 (2014), 1515–1523. old.
- ⁴²⁰ Kurth, i.m. 101. old. (Kieg., Kiem. T. A.)
- ⁴²¹ Jules Laurens: *François-Henri-Joseph Blaze portréja*. (Litográfia, 1841) (Wikimedia Commons, PD)
- ⁴²² Л. София Николаевна Белјајева-Беляева-Экземплярская: *Восприятие мелодического движения - Структура мелодии*, 1929. És: és Болеслав Леопольдович Яворский: *Конструкция мелодического процесса - Структура мелодии*. Государственная академия художественных наук, Moszkva, 1929³. – Ennek megfelelően, még a különben megszokott hangközlépések olvasása és reprodukálása is szinte megoldhatatlannak bizonyult, ha nem a már ismerős harmonikus tonális kontextusba illeszkedtek bele. És fordítva: a más rendszerű dallamokat is a már ismert konszonáns hangközeinek „mankójával” próbálták értelmezni, tehát felfogni. (Ю.Н. Тулин: *Учение о гармонии*. Ленинград, 1937. 64., 83. old.)
- ⁴²³ В.М. Тьеплов: I. m. uo.
- ⁴²⁴ Тьеплов, i.m. 214-215. old.
- ⁴²⁵ Szergej Lahinov: *Nyikolaj A. Rimszkij-Korszakov portréja*. (1897) (Wikimedia Commons PD)
- ⁴²⁶ Emiatt ugyanolyan gyakran kellett albérletet váltania.
- ⁴²⁷ Itt még csak epizodikusan, a „Vihar” tétel timpani szólamában; később azonban, 1912-ben, annál hangsúlyosabban, a VII. szimfónia I. tételében, a főtéma visszatérésénél.
- ⁴²⁸ A másik mondanivaló az alapvető morális értékek: a szabadság és hősiesség, igazság és igazságosság, testvéri szeretet és méltóság hirdetése.
- ⁴²⁹ Szelepes kürtök, trombiták és harsonák, sax-kürtök és -tubák, saxofon, basszus-klarinet, ophikleidek stb.. Egyedül Richard Wagner javaslata alapján 4 új rézfúvóshangszer készült el (B-tenortuba, F-basszustuba, kontrabasszus-tuba és basszustrombita).
- ⁴³⁰ Louis Aubert-Marcel Landowski: *A zenekar története*. Gondolat, Bp. 1963. 87. old. — A kétszeres erősítés 3 dB-es, a négyszeres 6 dB-es, a tízszeres 10 dB-es és a hússzoros 13 dB dinamikai növekedést eredményez. (Tarnóczy, 137. old.)
- ⁴³¹ Hasonlít ez ahhoz, ahogyan a filmrendezők „kimazsolázzák” a feldolgozni kívánt regényekből a látványosnak ígérkező jeleneteket.

- ⁴³² A „legszerényebb” megoldás a szólista szünetjeire való önkorlátozás, a szóló szólamának hangról-hangra való kísérése, vagy egy nem különösebben karakterisztikus motívum valamely más regiszterben való halk ismételtetése.
- ⁴³³ Szabolcsi Bence: *Európai virradat...* 47. old.
- ⁴³⁴ Kovács Sándor (1886–1918) zongoratanár, az egyik első zeneszociológus és -esztéta. Szendy Árpád és Koessler János növendéke. 1907-ben doktorál *Prolegomena a zene fejlődéstani történetéhez* c. disszertációjával. 1910-11-ben az UMZE titkára.
- ⁴³⁵ Kovács: *A reneszánsz zenéjéről*, 325. old.
- ⁴³⁶ A zenekari árokban sinylődő orosz zenészek számkivetett helyzetüket (szemben a színpad fényárban úszó előterével) a „tömegsír” (*bratszkaja mogíla*) metaforával fejezték ki.
- ⁴³⁷ A klasszikus *vokálpolifóniáról* van szó, melyet a melodikus ellenpontos többszólamúság írásmódja jellemzett. Tárgyunkat illetően a németalföldi zene 1530-ban kezdődő 4. korszakáról, melyet az 5-6 sz-ú szerkesztés és az újabb és újabb motívumok végigimitálása jellemez. 1527-tel kezdődően Adrian Willaert (1485–1562) teremt iskolát („velencei iskola”) a németalföldi polifon hagyomány és az olasz stílus ötvözetével. (Tanítványait fentebb már felsoroltam.) – Maga Monteverdi a *Scherzi musicali*-ban a következő neveket említi: Clemens non papa, Th. Crequillon, N. Gombert, J. Mouton, J. Okceghem, J. des Prez, P. de la Rue, A. Willaert.
- ⁴³⁸ V. Galilei is említi a problémát *Dialogo della...* c. munkájában.
- ⁴³⁹ A *dramma per musica* nem „zenedramát” jelentett (mint Wagner *Musikdramája*), hanem „zenéhez készült drámát”, azaz szövegkönyvet, librettót.
- ⁴⁴⁰ E véleménnyel ellentétben írja Ujfalussy, hogy „a polifónia közelebb van a naturális valóságához”, mint a homofónia, mivel „az egyes szólamokat a maguk törvényei szerint engedi élni, és a tonalitás és időmérték lazább törvényei szerint találkoztatja össze őket, mint a funkciós homofónia szigorúbb tonális elve [...]” Majd hozzátézi: „De éppen ez a magasabb fokú általánosítás segíti elő a kényelmes és tartalmukat mindjobban elvesztő, akadémikus formulák kialakulását is.” (I.m. 99. old.)
- ⁴⁴¹ Ez a probléma (alacsonyabb szinten) már a 10. sz-ban jelentkezik, amikor a hangok konszonancia-elvű, szümphonikus összeillesztésén alapuló *organummal* (9-11. sz.) szemben nekilátnak az (1100 körül kodifikált) „új” organum létrehozatalához, mely egyrészt a *több szólamúságot*, másrészt a *szólamok önállóságát* biztosította. Ezt a „forradalmat” fejezte ki a gör. *diaphonia* műszó, mely „a hangok össze nem illésének” új alapelvét jelentette be. (Latin tükörfordítása: *dissonantia*.) – Arról volt szó, hogy a diaphonián alapuló új organum, amely a 9. sz. óta (a demokratikus gondolat szellemében) biztosította a még kevésbé individualizálódott egyéneknek képviselő szólamok önállóságát és egyenrangúságát, a 15. sz-ban azért vált béklyóvá, mert az emberek még tovább haladtak a reneszánszban az individualizálódás útján.
- ⁴⁴² Vincenzo Galilei: *Az ókori és a modern zene párbeszéde*, 78. old.
- ⁴⁴³ Nevezetesen Glareanus (Heinrich Loriti, 1488–1563), aki az 1. és az 5. modus mellékformáit, az *eolt* és a *hypoeolt*, valamint az *iont* és a *hypoiont* is bevonja a rendszeres használatba. (*Dodekachordon*, Bázél, 1547.). E gyakorlatot Zarlino is támogatta.
- ⁴⁴⁴ Arisztózenus 15 tónusa közt találjuk: [...] 11. hüperdór 12. hüperiasztus, 13. hüpermixolúd, (a hüpodór megkettőzése), hüperphrig, 14. hüperaiol, 15. hüperlúd (Adrasztos szerint).

- ⁴⁴⁵ Galilei, i.m. 77. old., Herman, 447-448. old. – A probléma megoldására Nicola Valentino egy hatmanuális csembaló olyan distanciális temperálását javasolja, amely az oktávot 31 egyenlő részre osztja. (*L'antica musica ridotta ala moderna prattica*, 1555.)
- ⁴⁴⁶ A hangsorok: hypodór, hypofrig, hypolid, dór, frig, lyd, mixolyd, hypermixolyd. (L. Gaffurius áttekintését a következő képen.)
- ⁴⁴⁷ *Canto figurato*: egyfajta polifonikus kompozíció (*contrapunctus floridus*).
- ⁴⁴⁸ Már J. Tinctorisnál: *Liber de arti conrapuncti*, 1477.
- ⁴⁴⁹ Galilei: *Dialogo della...*, 78. old. Herman, 455. old.
- ⁴⁵⁰ <https://www.cacophonyhistoricalsinging.com/blog/categories/1500-1600>
- ⁴⁵¹ Platón írja az „egyszerű” elbeszéléssel és a harsány „utánzással” kapcsolatban: „E formák közül az egyik [az előbbi – T.A.] csupán változásokat mutat; s ha valaki a beszédnek megadja a kellő hangnemet [nem harmóniai értelemben – T.A.] és ütemet, akkor a helyesen beszélő ember jóformán végig egy és ugyanazon hangnemben beszélhet, mert a változások kicsinyek; s ugyanígy áll a dolog az ütemmel is.” (*Allam*, 307 c. I. e. 5. sz.)
- ⁴⁵² Brown, i.m. 140. old.
- ⁴⁵³ A dolog persze árnyaltabb, mert a középkori polifón műveknek csak egy része volt nevezhető „egyenletes” ellenpontnak (*punctum contra punctum*); másik része („egyenetlen” ellenpont) egy vezérszólamból (*cantus firmus*, mely kezdetben a felső szólamba, a 12. sz-tól viszont az alsó szólamba került), továbbá annak kísérszólamaiból állt. – Kétségtelen viszont, hogy az „egyenletes” ellenpont idejében, amikor a többi szólam a *cantus firmus* „fölkészítésével” foglalkozott, a tenor kénytelen egyenletes menzurával haladni, hogy lehetőséget adjon a kísérszólamoknak a kibontakozásra. Vezető funkciója abban merül ki, hogy valamely már ismert dallammal (*cantus prius factus*) adjon tekintélyt a kompozíciónak, és nem abban, hogy individuális érzelmeket, pláne hangulatokat próbáljon megjeleníteni.
- ⁴⁵⁴ Figaro és Susanna duettje: *Se a caso madama la notte ti chiama*.
- ⁴⁵⁵ L. a konszonáns és diszszonáns hangközöknek a természet isteni törvényeire való hivatkozással való kanonizálásának megkérdőjelezését.
- ⁴⁵⁶ Pl. J. des Prez *Ave Maria*-jában és *Tu solus c.* motettájában.
- ⁴⁵⁷ Brown, i.m. 158. old.
- ⁴⁵⁸ Közli Szabolcsi: *Régi muziska kertje*. (44. old.) – Sőt. Josquin Pange lingua c. katolikus miséje bekerült a lutheránus latin repertoárba is. KIEGÉSZÍTENI!
- ⁴⁵⁹ Id. Romain Rolland: *Zenei utazások a múlt birodalmában*. (Zeneműkiadó Vállalat, Bp. 1960.), 64-66. old.
- ⁴⁶⁰ Publius Ovidius *Fasti*-jának (Kr. u. 8.) ötlete alapján libr.: Philippe Quinault, zene: Jean-Baptiste Lully: *Attisz* (*Atys*). Bem. Saint-Germain-en-Laye, 1676. jan. 10. Ábrázolva: az *Atys* fináléja. (Berain, toll, barna és fekete tinta, vér, szürke lemosás). Collection Levesque, CP/O/1/3241;
- ⁴⁶¹ Mattheson: *Critica Musica*, 1722. – Ha „kérdését” nem is kell szó szerint venni, a kort illetően jelzésértékű.
- ⁴⁶² Id. R. Rolland, i.m. 64-66. old.

- ⁴⁶³ Ami logikus, hiszen eredetileg is „alanyok” adják azokat elő.
- ⁴⁶⁴ A *contrapunctus floridus* (vagy *-diminutus*) olyan ellenpont, amelyben egy nagyobb értékű hanggal szembe két vagy több kisebb értékű hang is kerülhet.
- ⁴⁶⁵ De persze csak mint előkészített késleltetést, ill. mint átmenő- és váltóhangot.
- ⁴⁶⁶ Itt-ott kiegészítettem a magam gondolataival.
- ⁴⁶⁷ Részletesebben: imitációs technikája, a modulusok használata, a hangzat-és zárlatképzés,
- ⁴⁶⁸ V.ö. Kovács Sándor: *A zenei forma problémája*. In: *Zeneesztétikai problémák*. III. Felolvasás a Társadalomtudományok Szabadiskoláján. In: *Zeneközlöny*, Deutsch Zs. és tsa, Budapest, 1911. 29. old.
- ⁴⁶⁹ Ezzel megszüleett a szerkesztési elvek 20. századig tartó dualizmusa: lineáris ellenpontos és funkciós-horizontális szerkesztés (l. „összhangzattan”).
- ⁴⁷⁰ V. ö. Kovács, i.m. 30. old.
- ⁴⁷¹ Kovács, i. m. uo.
- ⁴⁷² „Ebben a társadalomban vannak sűrűlódások, vannak összekoccanások; nem is lehet másképp, ahol ennyiféle egyéniség él együtt; de ezeket az összeütközéseket végül is elsimítja az *egész*, a *köz*, melynek életét éppen ezek az összeütközések teszik; a szerepek végeredményben bölcsen vanna elendezve; minden rész az egésznek szerve és minden más társát szolgálja”. (Kovács Sándor *hátrahagyott zenei írásai*. Rózsavölgyi & Tsa, Budapest, 355. old.)
- ⁴⁷³ Különbségük 1 didümoszi komma (21,51 cent)
- ⁴⁷⁴ A dúr (lat. *durum*, a. m. „kemény”) hangnemet a g hangra épülő, ugyancsak „kemény” hexachord miatt nevezték így. Azt pedig azért nevezték „keménynek”, mert a benne lévő h (a *b durum*) az alatta lévő a hanggal egészhangközt alkot. (Szemben az f-re épülő „lágy” hexachorddal, melyben egy félhanggal az a hang felett a *b molle* hang van.)
- ⁴⁷⁵ A püthagóraszai kisterc ($32/27 = 294,14$) szűkebb a felhangsorbelinél ($6:5 = 315,64$); különbségük ugyancsak 1 didümoszi komma).
- ⁴⁷⁶ Ratkó, i.m. 11. old. – Szext: tiszta kvint ($3:2 = 702$ cent) + nagy egészhang ($9:8 = 203,9$ cent) = felhangsorbeli szext ($5:3 = 905,9$ cent).
- ⁴⁷⁷ Oktáv: 1:2, kvint: 2:3, kvart: 3:4 húrhossz-arány.
- ⁴⁷⁸ Magyarázata ld. Max Weber: *A zene racionális és szociológiai alapjai*. Gondolat Kiadó, Budapest, 2020. 120. old.
- ⁴⁷⁹ Galilei: *Discorso della...*, 73. old.; Hermann, 421-422. old.
- ⁴⁸⁰ Andreas Werckmeister: „minél tisztább és gyengédebb valami, annál jobban érezhető rajta a hiba vagy a folt [...] Így van ez a temperatúráknál; ezért ne tegyünk túl sok tisztátalanságot a tökéletes konszonanciákba, hanem inkább a tökéletlenekbe.” (*Musicalische Temperatur*. Quedlinburg 1691. Utrecht: The Diapason Press, 1983, 4–5. Ratkó fordítása, 11. old.)
- ⁴⁸¹ Dúrok: C-e-G-h-D-fisz-A-cisz-E-gisz-H-disz-Fisz-aisz-Cisz-eisz-Gisz-h-Disz-fiszisz-Aisz-ciszisz-Eisz-giszisz-Hisz(=C). Mollok: A-c-E-g-H-d-Fisz-a-Cisz-e-Gisz-H-Disz-fisz-Aisz-Cisz-Eisz-gisz-Hisz-gisz-Fiszisz-aisz-Ciszisz-eisz-Giszisz(=A)

-
- ⁴⁸² W. Apel: *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*. (Bärenreiter, Kassel, Basel, London, New York, Prága, 1967, 50. és 65.) L. Ratko, 40. old.
- ⁴⁸³ A különbség 1 didümoszi komma.
- ⁴⁸⁴ Tarnóczy Tamás: *Zenei Akusztika*, Zeneműkiadó, Budapest, 1982. 221-222. old.
- ⁴⁸⁵ Francisco de Salinas (1513-1590) spanyol orgonaművész és zenetudós. Zarlino tanait *De musica libri septem* c. munkájában (Salamanca, 1577) fejlesztette tovább.
- ⁴⁸⁶ Ism. festő: Francisco de Salinas (1791) In: *Retratos de Españoles ilustres*. Real Imprenta de Madrid. (Wikimedia Commons, PD)
- ⁴⁸⁷ Heinrich Eduard Winter: Conrad Paumann (metszet), 1816. (Wikimedia Commons, PD)
- ⁴⁸⁸ Tarnóczy után, i.m. 223. old.
- ⁴⁸⁹ Ratkó Ágnes: „[...] már a korai 16. századtól kezdve használtak egyforma nagyságú félhangokat bundos hangszereken: a 17:18 arány általánosan ismert volt. Ez 99,3 centes értékével megközelíti az egyenletes hangolás félhangértékét”. (*A historikus hangolások előadóművészeti szempontból való megközelítése*. DLA dokt. ért. 2009. 8. old.) (Az érték a https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_pitch_intervals_szerint_98.95 cent.)
- ⁴⁹⁰ A problémák a következők: „a kvintek alig lebegnek, a nagy tercek azonban jóval nagyobbak a tisztánál, pontosan az oktáv harmadát teszik ki, szemben azokkal a hangolásokkal, ahol a kvintek jobban vannak szűkítve és a tercek kisebbek. [...] a tercek és a szextek igen erősen lebegnek, majdnem úgy, mint a püthagorásziak. Emiatt találták a megelőző korok zenészei keménynek a hangzását.” (Ratkó, i.m. 88. old.)
- ⁴⁹¹ Tarnóczy, i.m. 227-228. old.
- ⁴⁹² Ism. fotós: Tarnóczy Tamás. <https://tudosnaptar.kfki.hu/historia/egyen.php?nanev=tarnoczy>
- ⁴⁹³ Händel hangvillája (normal A) 1740-ben 422,5 Hz, Beethovené (1800) már 455,4 Hz. volt.
- ⁴⁹⁴ Ezért hívta fel a figyelmé Peri a hangmagasságot pontosan jelölő kottairást. (L. fent)
- ⁴⁹⁵ Id. Molnár, 1.m. 208.old.
- ⁴⁹⁶ *Barock* címszó. In: Heinrich Christoph Koch: *Musikalisches Lexikon*. (August Hermann der Jüngere, Frankfurt am Main, 1802.)
- ⁴⁹⁷ Richard Parncutt & Graham Hair: *Consonance and dissonance in music theory and psychology: Disentangling dissonant dichotomies*. (In: *Journal of Interdisciplinary Music Studies*. fall 2011, vol. 5/2, 142. old.)