

Pécsi Tudományegyetem
Művészeti Doktori Iskola

Tóth Gábor Álmos

XVII. századi itáliai basso continuo
klasszikus gitáron

DLA értekezés

Témavezető
dr. Vas Bence gitárművész, egyetemi tanár

2022

Tartalomjegyzék

I. Előszó.....	3
II. Bevezető	5
II.1. Hipotézis	5
II.2. Barokk zene modern hangszereken	6
II.3. Metodika és szerkezet	9
III. A 17. század eleji, basso continuóra fókuszáló elméleti írások elemzése	15
III.1. Lodovico Grossi da Viadana (1560?–1623)	15
III.1.1. Cento Concerti Ecclesiastici A Una, a Due, a Tre, & a Quattro voci ...	15
III.2. Francesco Bianciardi (1571?–1607)	21
III.2.1. Breve Regola per Imparar’ a Sonare Sopra il Basso ...	21
III.3. Agostino Agazzari (1578–1642)	28
III.3.1. Del Sonare sopra’l basso con tutti li stromenti	29
III.4. Adriano Banchieri (1568–1634)	33
III.4.1. Dialogo Musicale	34
III.5. Michael Praetorius (1571–1621)	42
III.5.1. Syntagma Musicum	43
III.6. Az elméleti írások összegzése	55
IV. A kidolgozott tabulatúrában fennmaradt források elemzése	61
IV.1. Carlo G kézirat (1600–1620)	61
IV.2. Salamone Rossi (1570–c1630)	67
IV.2.1. Il Primo Libro de Madrigali a cinque voci (1600)	68
IV.3. Bellerofonte Castaldi (Modena, 1580–Modena, 1649)	72
IV.3.1. Capricci a due stromenti (1622)	73
IV.4. Giovanni Girolamo Kapsperger (Velence c1580–Róma, 1651)	76
IV.4.1. Libro primo di arie passeggiate (1612)	77

V. Konklúzió	82
V.1. A kompozíciók és az elméleti források elemzéséből levonható következtetések.....	82
V.2. A continuo-játékhoz szükséges eszköztár klasszikus gitáron.....	89
V.3. Kidolgozott példa.....	93
VI. Bibliográfia	100
VII. Függelék	104

I. Előszó

Amióta a klasszikus gitár lett szakmai szempontból az életem középpontja, azóta érzem, hogy a tradicionális hangszerek családjában leginkább mostohatestvérként tekintettek rá. A klasszikus gitár a rá születő kompozíciók mennyiségének tekintében ugyan felveszi a versenyt a többi hangszerrel, ám a zenetörténet legnagyobbjai ritkán használták ki a hangszer adottságait, akkor is sokszor csak hangulatfestő szituációkban. Természetesen minden hangért, melyet Rossini leírt a *Sevillai borbély* cavatinájában – vagy melyet Mahler *Hetedik szimfóniájának* negyedik tételében találunk – hálásak lehetünk, de mégis mindig kissé irigykedve tekintettem zenésztársaimra, akiknek lehetőségük van a művek többi részében is részt venni. Ha a hangszer rokonait is megvizsgáljuk, akkor kicsit kedvezőbb a kép. A művészet-történeti reneszánsz alatt a lant, majd a barokk korstílus idejében a teorba és arciluto rengeteg kimagasló kompozícióban kapott helyet mind szólistaként, mind pedig a barokk kor meghatározó kíséreti technikájának, a basso continuónak egyik legfontosabb hangszereként. A zenetörténetnek ez talán az utolsó olyan pillanata, amikor a pengetős és a billentyűs hangszerek a presztízs és a mindennapi komolyzenei életben való reprezentáltság szempontjából is hasonló pozíciót töltöttek be.

Abban a kiváltságos helyzetben tudhatom magam, hogy előadói pályafutásom során igen korán megismerkedtem a basso continuóval. Egyetemi éveim alatt a különböző pengetős continuót igénylő projectekben mindig nagy örömmel vállaltam a kihívást. A felkészülés során támaszkodhattam volna zeneelméleti ismereteimre, ám az – az oktatásunk sajátossága miatt – szinte kizárólag a bécsi klasszicizmusra korlátozódott, és ezért, érthető módon, nem nyújtott biztos támaszt. Tanulmányaim során először a Pécsi Tudományegyetem biztosított formális keretek között zajló képzést a témával kapcsolatban. A „continuo-játék” kurzus hallgatói számára lehetőség nyílt, hogy egy szemeszter erejéig hetente egy alkalommal belekóstoljanak a pengetős continuo világába. A téma iránti érdeklődésem szempontjából jó táptalajnak bizonyult a kurzus, viszont ennyi idő alatt valójában csak a téma felszínéig lehet jutni, egy ilyen – a történelmi időben és a szükséges előadói képességekben is – távoli kíséreti technika megismerésében.

A megfelelő ismeretek hiányában hamar rá kellett ébrednem, hogy a gyakorlat sokszor olyan problémákat sodor az előadó elé, melyre nincs egyértelmű megoldókulcsunk ennyi évszázad távlatából. Ugyanakkor a zenekari tapasztalat, a társas zenélés, a kimagasló zeneművekben való részvétel lehetősége és a szóló gitározástól jelentősen eltérő kihívások élménye a korstílus – már zenei pályafutásom kezdetén kialakult – szeretetével párosulva arra vezettek, hogy próbáljak meg minél mélyebbre ásni ebben a témában, melynek eredménye ez a disszertáció.

A disszertáció elkészülésének időszaka megpróbáltatások sorát tartogatta számomra, ezért biztosan nem sikerült volna elvégeznem ezt a munkát feleségem Ritter Zsófia kitartó biztatása, és dr. Vas Bence útmutatásai, valamint egész kiterjedt családom odaadó türelme és segítsége nélkül. Hatalmas hálával és köszönettel tartozom nekik, ezért a disszertációt nekik ajánlom.

II. Bevezető

II.1. Hipotézis

A disszertációm célja az, hogy a korai 17. századi elméleti- és kottaforrások elemzése alapján felállítsak egy olyan szempontrendszert, mely összefoglalja azt az ismeretanyagot, amelyre egy olyan modern klasszikus gitárosnak szüksége lehet, aki a 17. századi itáliai continuo kísérleti technikáját el szeretné sajátítani. A tabulatúrában fennmaradt kottaforrások közül a monodikus stílusban¹ komponált kamarazene, szólómadrigálok és áriák vannak fókuszban, mivel a klasszikus gitárt adottságai² ebben a környezetben emelhetik bizonyos helyzetben a billentyűs hangszerek fölé azok tagadhatatlan sokoldalúsága ellenére is. Hipotézisem szerint ezek a források egymást kiegészítve alkalmasak arra, hogy olyan következtetéseket vonjunk le belőlük, melyek alapján ez a szempontrendszer felállítható, és ennek a felhasználásával az olvasó képes lehet a korai 17. századi számozott és számozatlan kísérleteket előadásra méltó színvonalon kidolgozni, és azt megszólaltatni klasszikus gitáron. Fontos megjegyezni, hogy nem célom a saját útmutatómat egyetlen követendő útként beállítani, ugyanis szemben a matematikával – amelyekben az alapaxiómákból logikai következtetések láncolata segítségével egyértelmű és kizárólagos bizonyításokat lehet levezetni –, valamint a reál tudományokkal – ahol a hipotézisek popperi falszifikációjának útján egyértelmű mederben lehet tartani a tudományos elméleteket –, a művészetek sosem zárhatók tökéletesen definiálható keretek közé.

Másodlagos hipotézisem az, hogy a continuo kísérletek sokkal szorosabb kapcsolatban vannak a felettük elhangzó vokális zenei anyaggal, mint amire kizárólag az elméleti írások elemzése alapján következtethetnénk. A korabeli írások, illetve a modern kori continuo kézikönyvek rokonságot mutatnak abból a szempontból,

¹ Monodia alatt a 17. század elején keletkezett főleg szekuláris szövegre íródott szólóénekes és continuo által előadott szólómadrigálok és áriákat értem. (Fortune, Nigel., & Carter, Tim. 2001)

² A gitár hangereje miatt kamarazenei környezetben működik legtermészetesebben. Szólóhangszerként sokszor még túl halk, főleg a hangszerhez nem szokott közönség számára, ám kamarahangszer funkcióban a hangszíngazdagsága és a megszólaltatás technikájából fakadó hangkaraktere vitathatatlan előnyt jelentenek egyes koncertszituációkban.

hogy a continuoóban lejátszandó akkordok felső vokális szólamhoz (vagy szólamokhoz) való konkrét viszonyáról nagyon szűkszavúan nyilatkoznak. Saját praxisom során azt tapasztaltam, hogy ez a kérdéskör tud leginkább megakasztani egy folyamatban lévő continuo kidolgozást, ugyanis nincs egyértelműen megfogalmazva, hogy milyen távolságot kell tartani a felső szólamtól, illetve, hogy szabad-e szólamot keresztezni, valamint mi a helyzet azokban az esetekben, amikor alt, tenor, esetleg basszus hangfekvésű szólamokat kísérvük. Az a fajta egyszerű útmutatás, hogy mindig maradjunk a megszólaló vokális hang alatt, ezekben az esetekben leggyakrabban kivitelezhetetlenné, de kivitelezhető esetben is akusztikailag kellemetlenné teszi a születő végeredményt. A korabeli pengetőstabulatúrában fennmaradt művek elemzésével ezt a hipotézist teszem próbára.

Nem szabad arról sem megfeledkeznünk, hogy a művészeteket tárgyaló szövegeket és hangfelvétel-készítés előtti zeneműveket sosem lehet kulturális kontextusuktól függetlenül megítélni, ezért a jelen dolgozatban feldolgozott forrásoknál tudomásul kell venni, hogy 400 év távlatából nem fogunk tudni száz százalékgig autentikus útmutatót adni. Amennyiben ezeket a zeneműveket csak tökéletes eredeti formájukban fogadnánk el, úgy egyetlen 1857³ előtti zenemű élő megszólaltatására sem lenne jogosultságunk. (Az autenticitás kérdéskörére a következő fejezetben térek ki). A korabeli elvek és gyakorlati megközelítések szintetizálása segítségünkre lehet abban, hogy a zeneirodalomnak ezt a csodálatos szeletét könnyebben megközelíthetővé tegyük a klasszikus gitárosok számára, akik ennek a korszaknak a zenéjén keresztül megtapasztalhatják, milyen részt venni a magasművészeti élővilág műveinek megszólaltatásában.

II.2. Barokk zene modern hangszeren

A klasszikus gitár formájának külsőségei a 19. században alakultak ki Antonio de Torres Jurado gitárkészítő mester munkásságának köszönhetően, de a hasonló külső mögött rejlő belső szerkezet a bordázattól elkezdve a felhasznált faanyagok fajtájától, azok különböző rétegződéseitől, és a különböző kompozit anyagokkal való

³ A dátum természetesen csak szimbolikus, az első hangfelvétel dátumára utal melyet Édouard-Léon Scott de Martinville készített el az általa feltalált fonautográffal.

kísérletezésen át a fogólap magasságáig a mai napig változik. A különböző műhelyek folyamatos kísérletezései és fejlesztései miatt ez a képlékeny, folyamatosan alakuló „gitár” nem is fog olyan módon egységes hangszerkezethez konvergálni, mint amelyet például a hegedűnél tapasztalhattak a zenészek az elmúlt századokban. Tehát, amit ma klasszikus gitárként színpadok pódiumán látunk, az legalább olyan messze van a klasszicizmus gitárjától, mint a barokk korban használt lantoktól és teorbáktól, melyeken a disszertációm tárgyát képező continuo kísérleteket játszották.

Felmerülhet tehát a kérdés, hogy a „Historically Informed Performance” megközelítés kirobbanása után fél évszázaddal miért foglalkozom a stílustól idegen hangszerre történő adaptálással. Fentebb már utaltam rá, hogy az autentikus előadásmódra való törekvés természetéből fakadóan sosem érhet el tökéletes eredményt. Már az is kétértelmű, hogy mit értünk autentikus előadásmód alatt. Egyrészt megpróbálhatjuk a zenemű megszólalásának módját a lehető legközelebb vinni ahhoz, amilyen a mű keletkezésekor lehetett, de ezt a gondolatmenetet nagyon hamar el lehet odáig vezetni, hogy az előadói tér akusztikáját is figyelembe vesszük, mely sok esetben nem esik egybe a mai koncerttermekben tapasztalható akusztikával.

Egy másik értelmezés lehet, ha a befogadó közönség percepcióját célozzuk meg, és megpróbáljuk a hallgatóságot olyan élménynek kitenni, mely abba az érzelmi állapotba helyezi őket, amibe az eredeti közönséget helyezte az eredeti előadás. Példaként gondolhatunk egy olyan zenei eszközre, mely meghökkentően hatott az eredeti közönségre, mint például a rezes hangszerek alkalmazása az alvilági jelenetekben Monteverdi *Orfeójában*. A mai hallgatóság ingerküszöbe viszont máshol helyezkedik el minden szempontból. Egy ilyen rezes állás a szimfonikus zenekari hangzáshoz szokott modern fül számára nem feltétlenül jelent kiemelkedő zenei eseményt. Milyen mértéken tompítjuk a zeneszerző eredeti drámai szándékát, ha az általa választott hangszerelési megoldást alkalmazzuk egy annak meghökkentő hatására kevésbé érzékeny közönség előtt? Ezt a gondolatmenetet, hasonlóan az előzőhöz, el lehet vezetni az abszurdításig, ám a célom csak az volt, hogy felhívjam a figyelmet az autenticitás kérdésének homályos voltára.

A személyes álláspontom az, hogy érdemes kiindulni az eredeti hangzásból, majd az eredeti vélhető (hisz pontosan nem mindig tudhatjuk mi volt az)

szándékának megfelelően adaptálni kell az előadást a megcélzott közönség igényeihez. Ezen a ponton érdemes beemlíteni a befogadó hallgatóság kérdéskörét is, ugyanis a művészi zenével találkozó közönség soha nem volt még ennyire változatos. Egy kifejezetten „autentikusnak” meghirdetett előadásra nagyobb arányban fognak elmenni azok, akik rendelkeznek azzal az előzetes műveltséggel, mely az eredeti hangszerelésben „elrejtett” utalások megértését is lehetővé teszi számukra.

A fent említett környezetben idegen lenne a continuo szólam megszólaltatása klasszikus gitáron. Ugyanakkor szeretnék pár érvet felsorolni amellett, hogy disszertációm vállalása érvényes a jelenlegi magaszenei kultúréletben. Legerősebb érvem a korábbi korok zenéjének adaptálásának tradíciójából bontható ki. A mai komolyzenész számára megkerülhetetlen Johann Sebastian Bach személye, ugyanakkor ez a népszerűség nem volt mindig magától értetődő, különösképp nem a laikus közönség számára. A fordulatot Mendelssohn 1829-es Máté passió előadása hozta, ám ez az előadás messze nem volt autentikusnak nevezhető. Egyrészt nem az egyházi liturgiába ágyazott környezetében szólalt meg, hanem egy koncerten, másrészt néhány ária és recitativo kimaradt az előadásból, valamint az oboa d'amore és oboa da caccia hangszereket lecserélték klarinéttra és basszetskürtre, végül a basso continuo fortepianon szólalt meg (Clement, Albert 2009. 142. o.). Bach zenéjének – és tágabb értelemben az épp aktuális generációt megelőző generációk zenéjének – népszerűségét egy olyan előadásnak köszönhetjük, mely nem menne át a mai „autenticitási” rostán. Ettől kezdve egészen napjainkig zeneművek százainak népszerűsége őrződött meg ilyen módon zseniális előadók kezében, és a mai napig szólaltatnak meg ilyen műveket modern hangszereken modern előadók.

Ugyan Magyarországon is vannak régizénére specializálódott előadók historikus replikahangszerekkel felszerelve, ám a pengetős hangszeren közép- és felsőfokon tanuló diákok és hallgatók jelentős része – akik számára talán legérdekesebb lehet ez a disszertáció – soha nem fogott olyan hangszert a kezében, melyet a disszertációm tárgyát képező művek előadása szempontjából hitelesnek nevezhetnénk. Ezek a művek mind pedagógiai szempontból, mind a koncertélet színesítésének szempontjából terjesztésre érdemesek, ám a historikus előadásmód által megkövetelt eszközpark sem intézményi, sem egyéni szinten nem elérhető a szélesebb gitáros közösség számára.

Véleményem szerint ugyanúgy, ahogy Bachot is érdemes tanulni és játszani csembaló helyett zongorán, úgy Monteverdit is érdemes kísérni teorba helyett gitáron.

Ha valaki a fent említettek alapján sem lenne meggyőződve a klasszikus gitárnak az ebben a rendszerben betöltött szerepéről, akkor érdemes lehet úgy tekinteni rá, mit egyfajta „kapudrogra”, mely a continuo-játékra fogékony emberek megszólítása révén járul hosszú távon a specialisták kineveléséhez. Erre a „kapudrog” hatásra mindenképp szükségünk van, ha szeretnénk a historikus előadók számát növelni, hiszen középfokon a pengetős hangszeres tanszakok a gitárra fókuszálnak aktualitása és sokoldalúsága miatt, és a diákok nem engedhetik meg maguknak a lant-, illetve teorba játék egyik alapfeltételét, a rövidre vágott jobb kéz körmöt. Akármennyire is banálisnak hangzik, a két hangszer közti átjárhatóságnak talán ez a legnagyobb akadálya, ugyanis amíg a zongorista tetszőlegesen kitekintgethet a fortepiano, a csembaló vagy akár az orgona irányába, (amennyiben persze rendelkezésre állnak ezek a hangszerek), addig egy gitárosnak ahhoz, hogy kitekintsen, először le kell vágnia a körmeit, majd amíg visszanőnek addig nem térhet vissza a hangszeréhez. Összefoglalva, akár elfogadjuk a gitárt mint legitim alternatívát egy 17. századi kíséret előadói apparátusában, akár nem, hasznos végeredményt kaphatunk, ha a szélesebb gitáros közösség számára is elérhető lesz egy összefoglaló, mely alapján elindulhatnak ezen az úton.

II.3. Metodika és szerkezet

Mivel a disszertáció formai követelményeinek része a terjedelem is, ezért a szöveg tárgyát leszűkítettem időben a 17. század első felére, térben pedig a continuo technika megjelenésének helyére, Itáliára. A disszertáció tárgyalását a „17. század elején keletkezett basso continuoóra fókuszáló elméleti írások elemzése” című fejezettel alapozom meg. A konkrét szövegek elemzése előtt a szerzők rövid, szakmai életrajzával szeretném elhelyezni az írásokat a kor kontextusában. Annak ellenére, hogy mennyire meghatározó szerepe van ennek a kíséreti technikának a korai barokkban, nem áll rendelkezésre nagy mennyiségű szöveg, és még ezekben is találhatunk apróbb ellentmondásokat. A fejezetnek az a funkciója, hogy az elméleti források elemzése és összevetése alapján szintetizáljon egy megfogható elméleti hátteret, melyhez a későbbi fejezetekben visszanyúlhatunk, hogy összevessük az

elméletet a gyakorlati megvalósítással. Mivel minden, a disszertációban szereplő traktátus a billentyűs hangszerek irányából közelíti a continuo-játék kérdéskörét, a bennük megjelenő példák nem minden esetben adaptálhatók gitárra vagy egyéb pengetős hangszerekre.

A következő fejezet „A kidolgozott tabulatúrában fennmaradt források elemzése” teremti meg a kapcsolatot a pengetős hangszer családra jellemző gyakorlat és az elmélet között. A disszertáció e fejezete dolgozza fel az értekezés gerincét képző – empirikus adatgyűjtés eredményeként létrejött – adathalmazt, ami alapján – a korábban már megfogalmazott korlátokon belül – objektív állításokat fogalmazhatunk meg a korabeli pengetős gyakorlatról, és ami alapján szert tehetünk azokra a támpontokra, amelyek segíthetnek nekünk egy számozott vagy számozatlan basszus kidolgozásában. Az elemzésre szánt zeneművek kiválasztásának legfőbb szempontja az volt, hogy az értekezés terjedelmi keretein belül több szerző művét is fel tudjam dolgozni. Ezenkívül fontosnak tartottam, hogy szerepeljen a teorbákra jellemző re-entrant⁴ és a lantokra jellemző tradicionálisabb hangolási rendszert használó hangszer is. A continuo kíséreteket a 17. század elejétől kezdve leginkább az újrabelépő hangolási rendszerű hangszereken játszották, de a lantszerű hangolású hangszereken használt felrakások sokkal természetesebben adaptálhatók klasszikus gitárra. Az 1. példában egy klasszikus gitár, egy lantszerű hangolással rendelkező klasszikus gitár, egy „a” hangolású lant és egy „a” hangolású teorba⁵ üres húrjainak hangolását, a 2. példában a rajtuk megszólaltatható A-dúr⁶ fogásmintázat következményeként kialakult hangzatokat figyelhetjük meg. Hasonlóan az előző fejezethez

⁴ Ez a hangolási rendszer a barokk korban megjelenő teorbákra volt jellemző, és a bundokkal ellátott hat húr hangolására vonatkozik. A korábban használt lantok esetében a kórusok folyamatosan emelkedő hangolása helyett a legvékonyabb két húr „újra belép”, azaz egy azonos hangolású lanthoz képes egy oktávval mélyebben szólal meg (lásd, 1. és 2. példa).

⁵ A teorba és általában a lant is hatnál több húrral, illetve lant esetében kórusal rendelkezik, de a hangolási rendszer összehasonlítása szempontjából az első hat a legérdekesebb.

⁶ Az értekezésben található elemzések esetében a fogásmintázat hasznosabb összehasonlítási alap tud lenni, mint az akkord valós hangzó alaphangja, ezért alkalmazom a szóban forgó fogásmintázat nevét a hangzat azonosítására.

a szerzők életrajzának ismertetésével szeretném kontextusba ágyazni az egyes műveket. A tabulatúrában fennmaradt zeneműveket négy eszközzel fogom elemezni.

1 2 3 4

6 5 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1

T A B

1. példa: Egy klasszikus gitár, egy lantszerű hangolással rendelkező klasszikus gitár, egy „a” hangolású lant és egy „a” hangolású teorba üres húrjainak hangolása.

1 2 3 4

0 2 2 2 0 0 2 3 2 0 0 2 3 2 0 0 2 3 2 0

T A B

2. példa: Az A-dúr fogásminta megszólalása klasszikus gitáron, egy lantszerű hangolással rendelkező klasszikus gitáron, egy „a” hangolású lanton és egy „a” hangolású teorban.

Először a continuóban megszólaló hangzatok legfelső hangjai és a vokális szólam ezekkel egy időben vagy utánuk közvetlenül megszólaló hangjai közti távolságot fogom megvizsgálni. A távolságot akkordhelyzetkülönbségben mérem, nem pedig hangközben. Ennek oka az, hogy a két szólam viszonyáról sokkal többet elárul az, hogy a continuo felső szólamát hány helyzettel kellene elforgatni ahhoz, hogy megkapjuk a vokális szólamot, mint egy kontextus nélküli hangköz. Például ha a continuo felső szólama egy „C”-re épülő hangzat esetében c’ és a vokális szólamban g’ hangot találunk akkor ez két fordításnyi távolság, hiszen a hangzat felső szólamait két helyzettel feljebb forgatva megkapnánk a vokális hangot. Ugyanígy, ha a vokális szólamban a’ hangot találnánk, szintén két fordításnyira lennénk.

Ebben az esetben egy szext-akkorddal lenne dolgunk, és értelmetlen is lenne g' hangot építeni a basszusra, mikor az nem része az aktuális konszonanciának. Emiatt a g' és az a' ekvivalens távolságra, két fordításnyira vannak a c' hanghoz képest. Ha ezekben az esetekben a kvinteket és a szexteket külön csoportba sorolnánk, úgy torz képet kapnánk arról, hogy milyen távolságra érdemes maradnunk a felső szólamoktól. Ha például – csak ennél a két hangköznél maradva – túlnyomó többségben találnánk szexteket, azt hihetnénk azok prioritást élveznek a kvintekkel szemben, és olyan helyen is szext távolságba próbálnánk kényszeríteni a kíséretet, ahol az diszszonanciát eredményezne. Azonban, ha azt tapasztalnánk, hogy a felső szólamok mindig két helyzetnyire helyezkednek el egymástól, rögtön más lenne a kialakult kép, mert akkor az aktuális hangzat kívánalmainak megfelelően választanánk kvintet vagy szextet a felső szólam alá. Amennyiben több vokális szólamot tartalmaz a kompozíció, az aktuálisan legmagasabb hangot megszólaltató szólammal történik meg a kíséret összevetése, mely szólam nem minden esetben lesz a szólambeosztás szerint megjelölt magasabb szólam.⁷

Második elemzési eszközöm a tabulatúrában megtalálható akkordfogás-mintázatok előfordulási gyakoriságának vizsgálata, a harmadik pedig a legfelső vokális szólam átlagos hangmagasságának vizsgálata. Ennek a két elemzési eszköznek közösen az a funkciója, hogy az első elemzési eszköz eredményeit ellenőrizni tudjuk. Elképzelhető olyan eset, hogy a két szólam egymáshoz képest kimutatott összefüggései (például, hogy a kíséret átlagosan 2 helyzettel marad a felső vokális szólam alatt) csupán annak a következményei, hogy a pengetős hangszereken előforduló kényelmesen játszható fogásmintázatok felső hangjai épp az átlagos vokális hangmagassághoz hasonló regiszterben helyezkednek el. Ha az azonos alapú hangzatokra használt különböző fogások gyakoriságát megvizsgáljuk, akkor megfigyelhetjük, hogy milyen arányban fordulnak elő a különböző helyzetű változatok, azaz alkalmazkodik-e a felső szólamhoz ugyanaz az akkord. A zeneművek elemzésének bemutatására használt táblázatokban hangzó hangmagasság helyett a fogólapon lefoglott akkordmintázat szerinti névvel jelölöm az akkordfogásokat. Ezen belül is a re-entrant, azaz „újra belepő” hangolást alkalmazó hangszerek esetében

⁷ Szólamkeresztezések esetén a hangzó hangmagasság a mérvadó, így előfordul, hogy az összevetés a kíséret és az alt szólam között történik meg annak ellenére, hogy ugyanebben a pillanatban még a szoprán is részt vesz az együtthangzásban.

részletesebb jelölést használok, ami megkülönbözteti ugyanannak az akkordnak a különböző fogásokkal megszólaltatott változatait. Ebben az esetben az első két kóruson lefogott hangokhoz tartozó számokat csillaggal jelölöm meg.⁸ A hasonló fogásmintázatokat, amennyiben azonos a legfelső hangjuk, egy sorba helyezem. Ilyen esetben zárójellel jelölöm azt a hangot, ami kimarad a több szólamban megszólaló hangzathból, és zárójellel jelölöm a táblázatokban a hiányos akkordok mennyiségére vonatkozó számot. A megegyező felső szólammal rendelkező akkordok esetében a különböző oktávban megszólaló basszusokat ekvivalensnek tekintem. A basszus-kettőzést szintén nem tekintem újabb akkordmintázatnak, hanem ugyanannak az akkordmintázatnak többszólamú változataként könyvelem el. Átmenő hangok következtében kialakult értelmes akkordok esetében az egyszerre megszólaló fogásmintát számolom bele az akkordok táblázatába, az átmenő hangokat külön számolom.

Negyedik elemzési eszközként a harmadik fejezetben szintetizált szempontrendszer alapján is megvizsgálom a kidolgozott kíséreteket. A gyakorlatban kidolgozott pengetős kísérek és a billentyűs hangszerek szemszögéből megfogalmazott elméleti írások összevetésének célja egyrészt az, hogy rávilágítson a két hangszer-család kíséreti technikájában fellelhető esetleges különbségekre, másrészt az, hogy kiemelje azokat az elveket, melyek univerzálisan alkalmazhatóak hangszertől függetlenül.

A konklúzióban összefoglalom a disszertáció során feltárt pengetős continuo kidolgozási elveket, melyeket alkalmazva a gyakorlott hangszerjátékos képes lehet 17. századi számozott és számozatlan kísérek kidolgozására. Az ezt követő alfejezetben össze fogom gyűjteni azokat a hangszerspecifikus ismereteket, melyek megkönnyíthetik magát a kidolgozási műveletet és annak megszólaltatását is. Disszertációmát végül egy kidolgozott számozatlan basszus példával fogom zárni, melyben bemutatom, hogyan lehet adaptálni a megszerzett ismereteket.

Disszertációm terminus technikus használatát tekintve középfokú zenei oktatásban részt vett diákok számára is nagyrészt érthető, de két fogalom használata

⁸ Ha a transzponáló hangolást is figyelembe vesszük, akkor ez egy „a”-ra hangolt teorba és egy megszólaló d a d' f#* a* hangzat (lásd 2. példa 4. ütem.) esetében a következőképp kerül jelölésre:

⁸
5,5*
A 3*

külön figyelmet érdemel. Az értekezés során számtalan alkalommal hangszik el a hangzat kifejezés, melyet igyekszem az akkord szó helyett alkalmazni. A klasszikus összhangzattani alapok irányából érkező diákok számára az akkord és a hármashangzat kifejezés szinonima, azonban a hármashangzatot mint fordításokkal rendelkező önálló entitást 1609-ig egyáltalán nem definiálták.⁹ Az együtt megszólaló hangokat a szólamok önálló mozgásának következményeként értelmezték, és a felépítéskor is a basszushoz viszonyított hangközökben gondolkodtak. Mindazonáltal a témáról való diskurzust modern olvasók számára megkönnyíti, ha bizonyos szituációkban anakronisztikusan hármashangzatként értelmezzük a megszólaló képződményeket. A másik fogalomcsoport definiálása azért fontos, mert nem gyakran használják az általános zenei köznyelvben. A szólamok zárlati viselkedését Andreas Werckmeister 1702-es *Harmonologia Musica* című írása alapján alkalmazom. A négyféle viselkedés, melyet a szólamok zárlat esetében végezhetnek a discantisirend, altisirend, tenorisirend, bassisirend neveket viselik, melyeknek legjobb magyar megfelelői a diszkantzáradék (vezetőhang feloldása a hangsor alaphangjára), altzáradék (a hangsor kvintjének lelépése a tercere), tenorzáradék (alaphang fölötti szekund oldódása az alaphangra), és basszuszáradék (kvint vagy kvart mozgással történő visszatérés az alaphangra). Ezek az elnevezések még inkább anakronisztikusnak tűnhetnek, hisz majd egy évszázaddal az általam vizsgált időszak után keletkezett terminológiáról van szó, de mint azt a III. fejezetben látni fogjuk hasznos, ha ezekre a jelenségekre van könnyen használható definíciónk.¹⁰

⁹ Először Johannes Lippius alkalmazta a mai értelemben véve ezt a kifejezést *Disputatio musica tertia* című 1610-es művében.

¹⁰ A modern szakirodalom általában a Bernhard Meier (1974) által alkalmazott terminológiát használja (cantizans, altizans, tenorizans és bassizans), melyet minden valószínűség szerint Werckmeister nevezéktana ihletett. Ugyanakkor a szólamok zárlati funkcióinak ilyen szempontból történő megkülönböztetése már jóval korábban is létezett. Ugyanezeket a zárlati formulákat (legalábbis a négyből hármat) már Guilielmus Monachus is definiálta a 15. század végén a *De preceptis artis musicae*-ben, *modus suprani*, *modus tenoris*, és *modus contrae* néven. A könnyebb érthetőség szempontjából a Werckmeister–Meier féle nevezéktan magyarosított változatának alkalmazása bizonyult legpraktikusabbnak.

III. A 17. század eleji, basso continuóra fókuszáló elméleti írások elemzése

III.1. Lodovico Grossi da Viadana (1560?–1623)

Lodovico Grossi az 1560-as években született a Mantovai Hercegségben található Viadana településen. A „da Viadana” előnevet valamikor 1588 előtt vette fel, mikor belépett a ferences szerzetesrend obszerváns ágába. Zenei képzéséről biztos adatok nem állnak rendelkezésre, de zenei munkássága nyomon követhető. Legkésőbb 1594-től feltételezhetően 1597-ig a Mantovai Katedrális *maestro di capella* posztját töltötte be. (Mompellio, 2001) A következő években bizonyosan járt Rómában, ahol saját bevallása szerint az addig még kiadatlan – basso continuo kompozíciós technikát alkalmazó – darabjai közül több is előadásra került. Feltételezhetően a korai basso continuo jeles képviselői Giulio Caccini és Emilio de Cavalieri ezekből az előadásokból is inspirálódhattak. (Arnold, 1965. 1. o.) Római útja után *maestro di capella* posztot töltött be 1602-től a cremonai San Luca kolostorában, 1608-tól 1609-ig a concordiai katedrálisban, majd 1610-től 1612-ig a fanoi katedrálisban. (Mompellio, 2001)

III.1.1. Cento Concerti Ecclesiastici A Una, a Due, a Tre, & a Quattro voci

A *Cento Concerti Ecclesiastici A Una, a Due, a Tre, & a Quattro voci* 1602-ben jelent meg Velencében, Giacomo Vincenti kiadásában. A mű elsődlegesen nem teoretikus, hanem praktikus célokat szolgált, hisz a benne található – címben ígért 100 concertóból ebben az első kötetben megjelent – 59 concerto a kor igényeit kiszolgáló íródott. Viadana a mű három oldalas előszavában saját maga írta le, milyen okból komponálta ezt a sorozatot. A korabeli templomi szolgálatra szánt kompozíciók jelentős része öt-nyolcszólamú kórusra íródott, és emiatt gyakran – a kevés rendelkezésre álló énekes miatt – a műveket egyes szólamok kihagyásával szólaltatták meg. Ennek következtében rendszeresen maradtak ki imitációk, dallami

zárlatok, ellenpontok a műből. Emellett az így előadott zeneművek egyes szólamai gyakran tartottak hosszú szünetet, ami a szövegkontinuitást és a szövegérthetőséget rontotta. Ezeknek összessége tökéletlenné és kellemetlenné tette az előadásokat. Ennek a problémának a megoldására született ez a kötet, mely tartalmaz 1–4 szólamú orgonakíséretes darabokat, továbbá a négy énekelt szólamnak mindenféle összetételét alkalmazza, hogy a lehető legtöbb igénynek, lehetőségnek és alkalomnak tudjon megfelelő zenei anyagot biztosítani. (Viadana, 1602. 1. o. Angol fordítás: Arnold, 1965. 3–4. o.) A basszus szólamkottából történő félig improvizált orgonakíséret a templomi és világi zenei gyakorlatban már korábban is létezett, de Viadana minden bizonnyal azon elsők közt volt, akik ezt a szólamot tudatosan a kompozíció szerves és elmaradhatatlan elemeként kezelték.

Annak érdekében, hogy a concertók és főleg az orgonakíséreteik a zeneszerző elképzeléseinek megfelelően szólalhassanak meg, Grossi a gyűjtemény elején egy 12 pontból álló útmutatást ad az előadóknak. Ebből a szempontból Grossi írása kakukktörzsa a dolgozatban elemzett korabeli írott források között, hisz nem egy traktátusban találhatunk rá, hanem egy mindennapi használatra szánt kottagyűjtemény előszavában. Mindazonáltal ez a legelső fennmaradt basso continuo magyarázó írás, és a listában szereplő szerzők közül többen is úgy hivatkoznak Grossira, mint ennek a kompozíciós technikának a feltalálójára. Franck Thomas Arnold rámutat, hogy ez a kijelentés a korból fennmaradt kottakincs elemzése után kérdőre vonható, mivel Peri, Caccini és Cavalieri tollából is maradtak fenn korábbi basso continuo lejegyzést használó művek. (Arnold 1965. 2. o.) A kérdés azonban ködös, mert Grossi saját állítása szerint a művek nyomtatásba kerülése előtt öt-hat évvel azok már előadásra kerültek Rómában. A technika alkalmazásában felmerülő kronológiai bizonytalanság ellenére ez az írás kétségkívül kimagasló jelentőségű, mert hosszú időre megalapozta a continuo-játék elméletét. Viadana pontjai közül az első és a tizenegyedik – és bizonyos szempontból a tizedik – az énekes előadóknak szól, de az első pont ennek ellenére érdekes lehet hangszeres szemmel is. A következőkben ezt a tizenkét – esetünkben tizenegy releváns – pontot fogom összegezni, olyan esetekben csoportosítva, amikor azok összefüggenek egymással.

1., 2. Az első pont az énekeseket utasítja a mértékletes díszítés-használatra. A kései reneszánsz előadói gyakorlatának szerves részét képezik a különböző

díszítések¹¹, azonban ezek a fület gyönyörködtető előadói eszközök gyakran nem fértek bele a *seconda pratica* esztétikai rendszerébe, mely a szöveg mondanivalójának kidomborítását helyezte fókuszba. Az eltúlzott díszítéshasználát ezt meg tudja hiúsítani, hisz minden hozzáadott hanggal romolhat a szöveg érthetősége. Ezt hangszeresként is fontos figyelembe vennünk, a kíséretben ugyanúgy mértékletességre kell törekednünk, mint az énekelt szólamokban, s erre Viadana ki is tér a második pontban. Viadana második tanácsa arra vonatkozik, hogy az orgonisták is ragaszkodjanak a saját szólamukban leírt hangokhoz, és azt egyszerűen szólaltassák meg, különösképp a bal kézben. Hozzáteszi, hogy jobb kézzel a megfelelő helyen hozzáadhatunk különböző díszítéseket¹², de csak abban az esetben, ha ez a hozzáadott mozgás nem zavarja meg az énekeseket, és nem nyomja el a hangjukat.

3., 6. Viadana harmadik pontja rövid, de disszertációm későbbi fejezeteire való tekintettel mégis jelentőségteljes. Eszerint az előadás előtt javasolt átnézni az énekelt szólamokat, mivel ha az előadó „megérti a zene természetét, akkor mindig jobban fogja tudni kivitelezni a kíséreteket.” Abból, hogy Viadana erre külön felhívja az előadók figyelmét arra következtethetünk, hogy egyes előadók ezt nem mindig tették meg, tehát – ha nem is Viadana minőségi mércéjét megütve – képesek voltak pusztán egy basszus szólamkottából, az előzetes ismereteikre és a fülükre hagyatkozva lekísérni bizonyos zeneműveket. Ha az akkori előadónak javasolt volt a többi szólam tanulmányozása, akkor nekünk mai előadónak, akik az akkori zenei köznyelvet csak könyvből tanulhatják, elengedhetetlen ezeknek a szólamoknak az analitikus szemügyre vétele. A hatodik pontban Viadana ezt megerősítve arra biztatja az előadókat, hogy – annak ellenére, hogy ez a lejegyzés praktikus, és ebből is meg lehet oldani az előadást – készítsenek saját kottát az általuk kidolgozott kíséretről.

4., 12. A negyedik és tizenkettedik pontban megfogalmazott ajánlások a legködösebbek a modern elméletírók különböző értelmezéseit figyelembe véve, mivel Viadana fogalmazásmódjából nem derül ki egyértelműen a pontos jelenség, amire utalnak, és bizonyos értelmezésekben ellentmondásba ütközőnek tűnhetnek. A

¹¹ Viadana az *accenti* és *passaggi* szavakat használja. Anélkül, hogy ezen szavak jelentésének változásaiba mélyen beleásnánk magunkat, annyit érdemes tudnunk róluk, hogy az *accento* egy viszonylag rövid, gyakran előkészítő díszítés volt, míg a *passaggio* egy hosszú hangra történő, főleg gyorsan mozgó skálafigurációkat használó szabad díszítésforma.

¹² *Passaggio*

negyedik pont a zárlatok¹³ kezelésére utal, azon belül is arra, hogy azokat mindenképpen a saját helyükön kell megszólaltatni. Ezután kiemeli, hogy ha a basszusban van ez a zárlat, akkor azt a kísérő szólamnak is a basszusban kell játszani, valamint a többi szólamban ugyanígy. A szövegből mindenképpen levonhatjuk azt a következtetést, hogy ezeket a zárlatokat¹⁴ Viadana ugyanabban a regiszterben szeretné hallani, mint ahogy az énekszólamban megtalálható, viszont a szöveg második részét úgy is értelmezhetjük, hogy a kidolgozásnak is pontosan abba a szólamába kerüljön a zárlat, amilyen szólam épp énekel.¹⁵ Arnold erről a lehetőségről részletes leírást is ad, elemezve ennek a jelenségnek a különböző interpretációs lehetőségeit, de meglátásom szerint a szövegnek ez a része csak arra szolgál, hogy megerősítse azt, hogy Viadana pontosan abban a hangmagasságban szeretné hallani a zárlatot, ahol az énekelve is van. Ahogy azt Arnold is kiemeli, az olyan tételekben, melyekben a vokális basszus eltér a continuótól, és zárlati dallamfordulatot énekel, nem is lehet megvalósítani az ilyenfajta kidolgozást, mert az az akkord fordítását is megváltoztatná, ráadásul felülírná a szerző által írt continuo szólamot is. Ebből arra következtethetünk, hogy az nem volt előírás, hogy a kidolgozásnak pontosan abba a szólamába kerüljön a zárlati dallamfordulat, mint amilyen hangfajú az énekes, mivel Viadana szövegében sem találunk utalást arra, hogy a basszus énekhang kísérete bármilyen megkülönböztetett szabályrendszer használatát igényelné.¹⁶ Ugyanakkor, ha annak a szabálynak engedelmességek, hogy a megfelelő oktávban szólaljon meg a szóban forgó dallami fordulat, a mélyebb szólamok és a basszus közelsége – amennyiben teljes hármashangzatot szeretnénk megszólaltatni négy szólamban – sokszor automatikusan is ugyanazon nevű kíséreti szólamba kényszeríti ezt a fordulatot, mint amilyen nevű vokális szólam szólaltatja meg azt.

¹³ Viadana a *cadenze* szót használja. A mai zeneoktatás főleg a harmóniai zárlatok oktatására van kielezve, de ebben a korban a zárlati jelenségek egyértelműen dallami eredetűek voltak. A négy dalami záróformulának (diszkantzáradék, altzáradék, tenorzáradék és basszuszáradék) az együtthangzását mai füllel valószínűleg funkciós harmóniai jelenségeként érzelnénk, de fontos megállapítanunk, hogy akkoriban nem így tekintettek rájuk.

¹⁴ A szövegkontextus tükrében meglátásom szerint Viadana a diszkantzáradék típusú dallami fordulatra utal.

¹⁵ Ez egy alt szólóénekes esetében azt jelentené, hogy a kidolgozás második legmagasabb szólamába kerülne a dallami fordulat.

¹⁶ Arnold érdemei elvitathatatlanok a téma nagyszabású feldolgozását és a nehezen hozzáférhető szövegek közkinccsé tételét tekintve, de nem világos számomra, miért vonatkoztat más szabályrendszert a basszus énekhangra írt darabok kíséretének kidolgozására.

A tizenkettedik ajánlás megfogalmazása szintén szöveginterpretációs diskurzus tárgya a „cadenze per ottava” és a „voce pari” kifejezések többféle értelmezhetősége miatt. (Lásd Rotem 2015. 37. o, és Arnold 49. o.) A szöveg első fele egybevág az előbb említett negyedik ponttal, ugyanis Viadana azt fogalmazza meg benne, hogy a kíséret hangfekvésének igazodnia kell az énekelt szólamok hangfekvéséhez, ami legtöbbször automatikusan megvalósul, ha betartjuk a zárati fordulatokra vonatkozó szabályt. A „cadenze per ottava” kifejezés miatt azonban kétfajta értelmezés is elképzelhetővé válik. Az egyik az, hogy amennyiben magas fekvésű ének-együtttest kísérünk, úgy a diszkantzarádék típusú dallamfordulatot annak vokális megszólalásához képest egy oktávval mélyebbre kell helyeznünk¹⁷, a másik szerint ilyen esetekben egy oktávval mélyebben lévő basszus szólammal kell kiegészítsük a darabot.¹⁸ A szerző további magyarázata híján kénytelenek vagyunk elfogadni mindkét lehetőséget alternatívaként. A koherens szólamvezetést a zárati basszuszólam oktávduplázása jobban szolgálja, ám a dolgozat későbbi fejezeteiben elemzett művekben számos példát találhatunk az első értelmezés szerinti kidolgozásokra.

5. Az ötödik pont a fugaszerűen induló tételekre vonatkozik. Ilyen esetekben az először megszólaló szólammal unisonóban kell játszani a motivikus zenei anyagot, majd a többi szólam belépését követően az előadóra van bízva a kidolgozás.

7. Ebben a pontban az ehhez a darabhoz előírt kísérőhangszer, az orgona kerül reflektorfénybe, de pengetősök számára is tanulságos lehet, hisz Viadana itt arra kéri az előadót, hogy a *ripieno* részeknél „kézzel-lábbal” játsszon, hozzáadott regiszterek nélkül. A *ripieno* kifejezés itt azokra a zenei területekre utal, amit *ma tutti* résznek hívnánk egy koncertóban. Ebből az derül ki, hogy Viadana számára fontos volt, hogy a kísért zenei anyaghoz igazodjon a *continuo* is, de a regisztrálásra vonatkozó megjegyzésből látszik, hogy a szólamok számának növelése mellett mindig az énekesek – és ezáltal a szöveg – kellett hogy előtérben maradjon.

8. Nyolcadik pontjában Viadana a *continuo* szólamban jelölt módosítójelekre hívja fel a figyelmet, valamint arra, hogy azokat az előadónak mindenképp be kell

¹⁷ pl. Arnold

¹⁸ pl. Rotem

tartania.¹⁹ Arnold felhívja a figyelmünket, hogy Grossi esetében a módosítójel nem feltétlenül a tercre vonatkozott. Abban az esetben, ha a basszusszólam alá írták a módosító jelet, az a szextet volt hivatott módosítani, ám Arnold arra is figyelmeztet, hogy Grossi kottájában rengetegszer találhatók kottagrafikai hibák miatt rossz helyre kerülő jelek. (Arnold, 1965. 16. o.)

9. A kilencedik pontban megfogalmazott engedmény, miszerint a kísérő hangszerben nem feltétlenül kell elkerülni a kvint- vagy oktávpárhuzamokat, mai gondolkodásmódunktól idegen lehet, ezért megkísérlek ennek magyarázatára néhány lehetőséget felvázolni. Első lehetőség – amivel a korabeli szerzők gyakran éltek is – a jelenség szólamkeresztezéssel történő magyarázata. Hangzó kvintpárhuzamok olyan zeneművekben is előfordulhatnak, amelyekben látszólag egy kvintpárhuzam sincs leírva az önálló szólamok között, viszont amennyiben az összes szólam feladatát egy akkordjátékra képes hangszerre bízuk, úgy hallható párhuzamok jönnek létre. Amennyiben a kidolgozás során valamilyen okból – esetleg a negyedik pontban megfogalmazott szabály betartása érdekében – kénytelenek lennünk ilyen akkordmenetet leírni, használhatnánk ezt a magyarázatot kontrapunktikus mentőövként. Második lehetőség az, hogy a számozással jelölt szólamokat nem vetették alá olyan erős minőségi szűrésnek, mint a vokális, végigkomponált szólamokat, kivéve a zárlatoknál, melyeknek a kezelésére Viadana külön felhívja a figyelmet. Az, hogy Viadana megtűri az ellenpont szabályok ilyen mértékű megszegését, arra enged következtetni, hogy változás kezd beállni a zenéről alkotott gondolkodásban. A terminológiában és a leírt zeneelméleti értekezésekben még külön szólamokról, a szólamok közötti együtthangzások tekintetében pedig egymáshoz viszonyított hangközökről beszélnek, de a gyakorlatban Grossi is már részben harmóniákban kezd gondolkodni. Emiatt lehetséges, hogy a megkomponált szólamokkal szemben itt nem kell, hogy szigorúan érvényesüljenek az ellenpont szabályai, mert a megszólaló akkord színezete tölti be az igazi funkciót.

10. A tizedik pont rövid és világos. Az előszót követő zeneművek nem lesznek teljesek a continuo szólam lejátszása nélkül. Rövidsége ellenére ez jelentős zene-történeti fejlemény, ugyanis az egyházzenei előadói gyakorlatban már

¹⁹ Viadana kiemeli, hogy ő minden szükséges helyen „szorgalmasan” beírta a módosítójeleket a kottába, de ironikus módon rengeteg egyértelmű elírást lehet ezek közt találni.

találhatunk korábbi példákat olyan művekre, melyekben a basszus szólam kidolgozatlanul állt az előadó rendelkezésére, és abból kísérte az énekegyüttest. Ezekben a darabokban csak a szólamok duplázása, erősítése volt ennek az orgonának a feladata, és nem volt esszenciális zenei szervező ereje az általa játszott hangoknak. Viadana *Cento Concertije* ezzel szemben a zeneszerző saját bevallása szerint sem volna jól enélkül a kíséret nélkül. A basso continuo itt zenei strukturális szervezővé válik.

III.2. Francesco Bianciardi (1571?–1607)

Bianciardi 1571 körül született a Toszkán Nagyhercegség Casole d'Elsa településén. Legkésőbb 1596-ig orgonista, 1597-től pedig bizonyosan *maestro di capella* volt a sienai katedrálisban. 1601-től valószínűleg haláláig az Accademia degli Intonati társaság zenei ügyeiért felelt. Életének részleteiről nem sokat tudunk, de munkásságát a kortársai – köztük Giuseppe Ottavio Pitoni, valamint Adriano Banchieri – is nagyra tartották. (Lederer, 2001)

III.2.1. Breve Regola per Imparar' a Sonare Sopra il Basso ...

Bianciardi halála után 1607-ben jelent meg nyomtatásban a főleg számozatlan basszusból történő játékot taglaló *Breve Regola per Imparar' a Sonare Sopra il Basso con Ogni Sorte d'Istrumento*. A mű terjedelme mindössze egy oldal, ami viszont méreteit tekintve hatalmas, így aránylag sok szöveget és ezen túl még kottapéldákat, sőt egy rövid terjedelmű, de teljesen kidolgozott kíséretet is tartalmaz.

Bianciardi írását a diatonikus rendszerben lejátszható hangközök bemutatásával kezdi. Ezeket a korabeli zeneelméleti rendszerekkel összhangban három csoportra bontja: tökéletes konszonanciák (tisztá kvint és tisztá oktáv), tökéletlen konszonanciák (szextek és tercek), valamint disszonanciák (szekundok és szeptimek). A tisztá kvartot önmagában „ízetlennek” (insipida) nevezi, és azt írja, amennyiben alá helyezünk egy tercet, úgy tökéletlen konszonanciaként viselkedik, ha alá helyezünk egy kvintet, akkor pedig tökéletes konszonanciaként. Mivel a szerző ebből a megközelítésből kezdi el traktátusát felépíteni, egyértelmű, hogy ő még az

egymáshoz viszonyított szólamok együtt hangzásaként, és a belőlük megszülető hangközök eredményeként értelmezi a – huszadik századi füllel gyakran inkább vertikálisan felépített megközelítés szerint viselkedni látszó – continuo kíséretet.

Bianciardi a tökéletes és tökéletlen konszonanciák ismertetése után megemlíti a continuo kidolgozás szempontjából is fontos bő kvart és szűkített kvint hangközöket, ám mielőtt rátérne ezeknek a kezelésére, leírja, hogy mi az a három tényező, amelyet mindenképp meg kell „figyelnie”²⁰, avagy tudnia kell az előadónak. Első a basszus szólam mozgásának megfigyelése, második a konszonanciák helyes használata, harmadik a hangnemek²¹ ismerete, illetve a hangnemek közti transzponálás képessége.

Annak módja, ahogy Bianciardi listázza a basszusban előforduló hangközlépéseket, ismét megerősíthet bennünket abban, hogy a continuo-játékot dallami irányból közelítették meg a korabeli zeneszerzők, és nem pusztán akkordsorozatként értelmezték azokat. A felfelé és lefelé történő lépéseknél is a szext hangközigtart a lista, azaz akkordikus logika szerint rengeteg ismétlődést találunk. Ha akkordikus megközelítésből érkeznénk, akkor szigorú értelemben véve a kvart hangközigtart elég lenne listázni a lehetőségeket, hiszen azután csak a már meglévő lépések kiegészítő hangközei kerülnek elő, melyek harmóniai szempontból ekvivalens akkordokat eredményeznének²².

A második tényező, amit figyelembe kell venni, a konszonanciák helyes használata, melyhez a szerző szerint tisztában kell lennünk azzal, hogy a zenének tökéletes összhangzása csak akkor jöhet létre, ha három különböző hang szólal meg egyszerre: a basszus, a basszusra épített kvint, és a basszusra épített terc. Érdekes, hogy Bianciardi gyakorlatilag leírja egy alapállású hármashangzat felépítését, de nem definiálja az így létrejött együtthangzást. Ez a szabály viszont nem

²⁰ Itt Bianciardi az *osservare*, azaz megfigyelni igét használja, de vélhetően arra utal, amit az ő szövegét olvasó zenésznek meg kell figyelnie az ő írásában, azaz amit meg kell tanulnia.

²¹ Tuoni, modi, azaz tónuszok és móduszok használata. Ezeknek a kifejezéseknek a pontos jelentése gyakorlatilag elméletiről elméletirőre változott, gyakran szinonimaként használták őket, de jelen esetben a két leggyakrabban használt „előjegyzésre” utal, a természetes (*naturale*) és az egy b előjegyzést tartalmazó (*molle*) rendszerekre.

²² A 21. századi zeneelmélet oktatásban használt mintapéldákban gyakran hibaként értelmezzük a tiszta kvintnél nagyobb basszuslépést, hisz ebben az esetben a basszusdallam nem engedelmeskedik a legkisebb mozgás elvének. „C” és „A” alaphangú akkordok basszusai között mindenképpen terc távolságnak kell lennie, ám láthatjuk, hogy a korabeli szerzők a basszust is dallamként kezelték a continuoót pedig szólamok együtteseként, nem pedig akkordfüzérnek.

alkalmazható feltétel nélkül, ugyanis van két olyan basszushang, melyre nem lehet tiszta kvintet építeni. Előjegyzés nélküli rendszerben a „h” hang, és egy b előjegyzésű rendszerben az „e” hang²³ esetében a kvintet szexttel kell helyettesíteni – ami szextfordítású hármashangzatokat eredményez, de amelyeket szintén nem definiál ilyen módon a szerző. Ugyanígy kell eljárni azokban az esetekben, mikor egy természetes basszushang felemelésre kerül. A kvintek helyettesítését tárgyaló bekezdése végén a szerző megemlíti, hogy a kísérek megszólaltatásának nagy nehézsége, hogy a jó időben és a jó helyen tudjuk kiválasztani, mikor van szükség tökéletes és mikor tökéletlen konszonanciákra.²⁴

Ezután következik a traktátus, a számozatlan continuo kidolgozás szempontjából legizgalmasabb része, ugyanis itt Bianciardi leírja az egyes basszuslépésekben alkalmazható lehetséges hozzáadott konszonanciákat. Bianciardi legtöbbször a hangközlépések első tagján megszólaló hangzatra vonatkoztatva fogalmazza meg szabályait, emiatt a második tagra érvényes szabályok értelemszerűen az azt követő hangközlépésből fognak következni. A szövegben először a lehetséges hangközlépések esetében megszólaltatandó terceket (3. példa) találjuk meg, ezután a kvintek és szextek használati lehetőségeit vázolja ugyanúgy hangközlépésenként.

Először vegyük sorra azokat az eseteket, melyekben Bianciardi az első hanghoz a skála természetes tercét adja. Ide tartoznak a bármilyen irányba szekundot, tercet, szextet vagy oktávot lépő vagy ugró menetek.²⁵ Felugró kvint, illetve leugró kvart esetén általában a diatonikus tercet kell megszólaltatni, de Bianciardi megemlíti, hogy kifejezetten zárlati formulákban ez átalakulhat kis terccé is. Felugró kvart, illetve lelépő kvint esetében kivétel nélkül nagy tercre van szükség, mivel

²³ Erre a két rendszerre Viadana is utal a kottájában. A *Cento concerti* egyes tételeit énekes helyett cornettóval is elő lehetett adni, ám ilyenkor tiszta kvarttal magasabb rendszerben is kellett tudni olvasni a kíséretet. A korabeli gyakorlatban egyébként is gyakori volt a transzponált, magas kulcsokban történő lejegyzés, modern elnevezéssel „chiavetta”, mely terminus technikus csak később jelent meg a zenetörténetben, és retrospektíven alkalmazták. Általánosságban elmondható, hogy ha énekeseket kísérték, akkor ezeket a magas kulcsokat mélyebbre transzponálva használták, de mint Grossinál is láthatjuk, szólóhangszer kísérek esetében a magas fekvésben is tudni kellett olvasni a kottát a zenészeknek. A két különböző rendszerben előforduló tritonusok kerülése érdekében elengedhetetlen ezeknek a „hangnemeknek” ismerete, hogy ne adjunk az adott hangsorból kilógó tiszta kvintet az akkordhoz.

²⁴ Itt egyértelműen utalva arra, hogy a fent említett egyértelmű eseteken kívül léteznek egyéb esetek is, melyekre sokkal nehezebb általános szabályt megfogalmazni.

²⁵ Bianciardi kottapéldáiban észrevehetünk egy kisebb inkonzisztenciát. A szövegben külön említést érdemlő szext és oktáv kapcsolatok ugyanis nem kapnak külön magyarázó kottapéldát.

Bianciardi ezeket a kapcsolatokat automatikusan zárlatként kezeli, melyekben szükség van a kisszekundot tartalmazó diszkantzáradék típusú dallami fordulatra. A frázisok záratainál Bianciardi szintén a nagy tercek használatát írja elő.²⁶

term. 3.	term. 3.	n. 3.	term. 3.	k. 3.
szekundlépés felfelé	terclépés felfelé	kvartlépés felfelé	kvintlépés felfelé	kvintlépés felfelé variáció

term. 3.	term. 3.	term. 3.	k. 3.	n. 3.
szekundlépés lefelé	terclépés lefelé	kvartlépés lefelé	kvartlépés lefelé variáció	kvintlépés lefelé

3. példa: Bianciardi: basszusmozgásokhoz tartozó terceket magyarázó kottapéldája

Bianciardi ezek után azokra a nem triviális esetekre²⁷ tér ki, melyekben a kvint helyett szextet is lehet alkalmazni. Leírásában és az általa szolgáltatott kottapéldákban találunk egy apró következetlenséget. A szövegben az előző szövegrészhez hasonlóan minden basszuslépéshez leírja, milyen szextet lehet a kvint helyére behelyettesíteni, azonban a példákban nem rögtön a basszuszó hangjára helyezi a szextet, hanem – egy kivétellel²⁸ – egy súlyosabb helyen megszólaló kvint utáni átmenőhangként jeleníti meg azt.²⁹ A kottapéldáinak tördelése (4. példa)

4. példa: Bianciardi szextek használatát magyarázó kottapéldája (Eredeti)

²⁶ Modern terminológiával pikárdiai tercenek hívjuk ezt a jelenséget.

²⁷ Bianciardi minden basszusban megjelenő természetes és mesterséges vezetőhangra automatikusan kis szextet épít kvint helyett.

²⁸ Melyre példát összesítő kottarészletében (5. példa) nem is találunk.

²⁹ Ugyan a magyarázó példák esetében a kottagrafika mai szemmel félrevezető, de az összesítő példában is előfordul, hogy a hosszabb hangokat nem a megszólalásuk helyén, hanem egy később megszólaló rövidebb ritmusérték alatt találjuk.

és a szerző javaslatainak összesítésére készített zenei részlet (5. példa) arra utalnak, hogy a szext hangközt – egy eset kivételével – csak ebben a funkcióban használta a szerző.

Amennyiben a basszus szekundot vagy tercet lép fölfelé diatonikus átmenő szext használatára van lehetőségünk. Első esetben a két mozgó szólam egy kvint hangközre, második esetben egy terc hangközre fog megérkezni. Fölugró kvint, illetve leugró kvart esetén, valamint lelépő szekund esetén mindig nagy szextet kell használnunk, így a kvint és a kvart esetében egy tercre, szekundlépés esetén oktávra érkezünk. A leugró kvint esetében kizárólag a szextnek a késleltetés szerű tisztá kvintre oldódó használatát engedélyezi a szerző, és ez esetben is csak kis szext használatával. Érdekes, hogy a szerző nem tesz említést a fölfelé történő kvartlépésre, valamint a szextlépésekre, ami abból a szempontból furcsa, hogy idáig a komplementer hangközlépéseket – annak ellenére, hogy mindig azonos módon kezelte őket hangközfelépítés szempontjából – mindig önálló mondatban vagy mondatrészben említette.

A különböző basszuslépésekhez használható hangközökről szóló részt Bianciardi egy két alapvető késleltetés ismertetésével zárja. Mint írja, amennyiben a basszus szekundot vagy kvartot lép lefelé, úgy használhatjuk a szeptimet, mely egy nagy szextre fog oldódni; illetve fölfelé történő kvart és lefelé történő kvintlépés esetén használhatunk egy kvartot, ami nagy tercre fog oldódni. A szeptim-szext és a kvart-terc késleltetések esetében is a dallami gondolkozásmódból maradt diszkantzarádék funkciójú fordulat jelenik meg.

Bianciardi a következő szövegrészben a hangkettőzések és helyettesítések kérdésével foglalkozik. A harmóniai tökéletességhez szükséges három hangon kívül értelemszerűen kizárólag azoknak oktávkettőzései, illetve oktáv transzpozíciói használhatók, sőt ezeknek használata a szerző szerint kívánatos is, hiszen a hangzás túl szegényes lenne, ha csupán három hang szólalna meg a kíséretben. Bianciardi a hangzás dúsításán, a szomszédos akkordok közti jobb átmenet képzésén és a kéz kényelmes mozgásán túl – melyek mind inkább a continuo-játékosra vonatkozó szempontok – kiemeli, hogy az énekszólamban található hangsúlyos helyeken is dúsabb akkordok használatával segíthetjük a dallamot megszólaltató előadót.

2 3 4

(t. 4. fel: n. 3.) t. 4. fel: n. 3. t. 5. le: n. 3. t. 5. fel: n. 6. n. 2. le: n. 6. (n. 2. le: n. 6.)

5 6 7

pontosított ritmus: ámenő hang gyorsan 3.>= mozgású basszus: ámenő hangok

8 9 10

t. 5. le: n. 3. ereszkedő 2. lépések: váltakozó 5. és 6. t. 4. fel: n. 3.

11 12 13 14

ereszkedő 2. lépés: vált. 5. és 6. gyors mozgás magas regiszterben: tercmenet

3.< mozgások: végigharmonizálva n. 2. le: n. 6. t. 5. le: n. 3. (t. 5. fel: n. 6.) t. 5. le: n. 3.

5. példa: Bianciardi útmutatásainak összefoglalója
(Az eredeti kottában csak a hangjegyek szerepelnek)

A continuo szólam és a dallam közötti kapcsolat erősítése érdekében Bianciardi a zenei anyag tartalmának vizsgálatára is felhívja az olvasó figyelmét. A könnyedebb hangvételű anyagokhoz a magasabb regisztereket, a szomorú hangvételűekhez a mélyebb regiszterek használatát javasolja. Zárlatoknál a basszus oktávval mélyebb duplázása egybevághat Grossi korábban említett kétféleképp értelmezhető 12. szabályának második értelmezésével. A tercek és kvintek mély regiszterben való használatától óva inti az olvasót, mivel ezek kellemetlen hangzást eredményeznek.

Ha a kíséret hangzatainak felépítésére vonatkozó elméleteket egy spektrumon akarjuk értelmezni – melynek egyik végén a szigorú ellenpont van, a másik végén pedig a pusztán akkordok egymás mellé helyezését alkalmazó gondolkodás –, akkor Bianciardi sokkal közelebb található az első említett végponthoz mint Grossi, hisz az előbbi a basszus és a többi szólam ellenmozgására és a tökéletes konszónanciák párhuzamának kerülésére – különösképp a szélső szólamokban – külön felhívja az olvasó figyelmét, míg az utóbbinál még a kvint és oktávpárhuzamok is az elfogadható jelenségek kategóriájába estek. Bianciardi a párhuzamok elkerülésére ellenmozgás használatát és – főleg magas fekvésben, ahol igazán jól szólnak – tercmenetek alkalmazását javasolja.

Bianciardi utolsó tanácsai azokra a menetekre vonatkoznak, ahol valamilyen gyorsabb mozgást végez a basszus. Amennyiben ilyen diminuált menetet találunk, a súlyos helyre kell helyeznünk a konszónáns akkordot. Bianciardi ugyan nem pontosítja ezt, kottapéldájának tanulságai alapján arra következtethetünk, hogy a semiminima, illetve az annál kisebb mozgásokat a szerző már diminúcióként kezelte, és felettük semibrevis hosszúságban megtartotta az akkordot. Pontozott minima vagy semiminima esetében szintén a súlyos hangra esik a konszónancia, amit egy átmenő súlytalan basszushang követ. Az ilyen gyors mozgásoknak két speciális esetét említi a szerző. Az első ilyen eset, mikor a basszusdiminúció tercnél nagyobb lépésekben távozik a súlyos ütemrésztől (5. példa 11. ütem). Ebben az esetben minden basszushangot meg kell harmonizálni. A másik eset mikor lefelé történő skálamozgásban halad a basszus, mely esetben a súlyos helyre egy kvintet tartalmazó, a súlytalan helyre egy szextet és egy decimát tartalmazó akkord kerül (5. példa 9. ütem).

Bianciardi szövegrészletének három zárógondolatát emelném még ki. A szerző mindamellett, hogy lefektette ezeket az alapszabályokat, felhívja a figyelmet arra, hogy a zeneszerzők invenciója ezeket a szabályokat felülírhatja, és ennek érdekében azt javasolja, hogy a continuo-játékos minden esetben legyen tisztában az egyes akkordokra építhető kvinttel, tercekkel és szextekkel, hogy rugalmasan tudja azokat alkalmazni.

Bianciardi emellett felhívja a figyelmet arra is, hogy ez a kíséreti stílus nem alkalmas minden típusú kompozíció lekísérésére. Az új continuóra támaszkodó és a régi, többnyire ellenpontcentrikus stílus Bianciardi idejében még egymás mellett jelen volt, és a mindennapi gyakorlatban minden bizonnyal számtalanszor találkozott minden zenész a kontrapunktikus kompozíciókkal. Ezért résen kellett lenni, hogy mikor és milyen kontextusban alkalmazható ez az új innováció az általa leírt módon.

Ami Bianciardi írásában még kiemelendő, hogy elvárja a kíséretet játszó hangszerestől a mai értelemben vett valós transzpozíció ismeretét. Akkoriban mindennapos volt a *chiavetta* használata, ami a hangszerek esetében azt jelentette, hogy két különböző transzpozícióban is képesek voltak olvasni a számunkra ugyanott lejegyzett kottát, ám Bianciardi ezen túlmenően az írása alapján legalább nyolc hangnemben, 3b-től 4#-ig elvárta a zenei anyag transzponálásának képességét.

III.3. Agostino Agazzari (1578–1642)

Agazzari Sienából származik, és gyermekként ott tanult. 1597-től 1602-ig a Sienai Katedrális orgonistája volt, ahol ezidőben Bianciardi töltötte be a *maestro di cappella* posztot. 1602-től 1603-ig a Rómában működő Collegio Germanicónak volt *Praefectus musicae*-je. A papnevelde kottagyűjteményéből feltételezhetjük, hogy Agazzari nagy tisztelője volt Viadanának, hisz a Collegio – kiadásukat követően – azonnal beszerezte Viadana műveit. (Arnold, 1965. 67. o.) 1606-ra *maestro di cappella* lett a Seminario Romanóban. Ugyanebben az évben tagja lett az Accademia degli Intronati társaságnak, és 1607-re biztosan vissza is tért Sienába. Az ezt követő években a sienai katedrális orgonistájaként működött három periódusban is 1609-ben, 1611-től 1617-ig, valamint 1629-től 1633-ig. 1617-től 1619-ig, valamint 1620-

tól 1622-ig a Santa Maria di Provenzano zenei vezetője volt. 1641-ben, nem sokkal halála előtt kinevezték a sienai katedrális *maestro di capella* posztjára, melyet egészségi állapotának romlásáig fél évig töltött be. (Reardon, 2001)

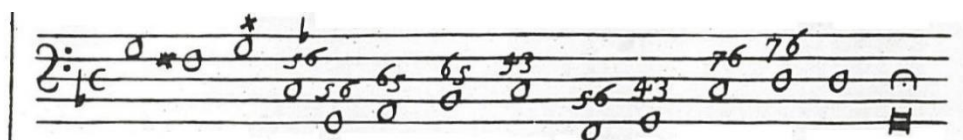
III.3.1. Del Sonare sopra'l basso con tutti li stromenti

Az 1607-ben kiadott *Del Sonare sopra'l basso con tutti li stromenti* egy 12 oldal terjedelmű elméleti írás, mely 1609-ben a szerző *Sacrae Cantiones quae Binis, Ternis, Qvaternisque vocibus concindendae* második könyvében (kiadó: Ricciardo Amadino, Velence) a *Bassus ad organum* előszavaként is megjelent. Agazzari egy szempontból sokkal részletesebb képet tár elénk a kísérőhangszerek használatát illetően, mint az eddig említett szerzők, melynek fő oka az, hogy a hangszereknek két csoportját is bemutatja: az „alapot biztosító” és a „díszítő” hangszereket. (Arnold, 1965. 67–68. o.) Disszertációm szempontjából az első kategória a releváns, ezért csak annak a szövegrésznek a tartalmát fogom összefoglalni, de ha valaki teljes képet szeretne kapni a korabeli hangszerek és az énekszólamok együttes alkalmazásának gyakorlatáról, mindenképp érdemes az egész írást tanulmányoznia.

Agazzari a helyes continuo-játék elsajátításának három előfeltételt szab: a zeneelméleti és hangszeres ismereteket, valamint a fejlett zenei hallást. A feltételezett zeneelméleti ismeretek közül első helyen az ellenponttant említi, majd ez után következnek az általánosabb ismeretek, mint a magabiztos éneklés, az ütemmutatók és ritmusok ismerete, a különböző kulcsok olvasásának képessége, a diszsonanciák helyes feloldásának módja, és a kis és nagy tercek és szextek, valamint az egyéb hangközök ismerete. Ezután következnek a hangszeres alapfeltételek, melybe beletartoznak a hangszeres partitúra, illetve tabulatúraolvasási képességek, valamint a hosszú hangszeres gyakorlat, hogy a játékos odapillantás nélkül megtalálja a helyes konszonanciákat mellényúlás nélkül, hogy a szemét előadás közben a kottán tudja tartani. Agazzari a megfelelő analitikus zenei hallást is megemlíti, de nem részletezi, mert véleménye szerint ez veleszületett adottság, és aki nem rendelkezik ezzel, azon írásával nem tud segíteni.

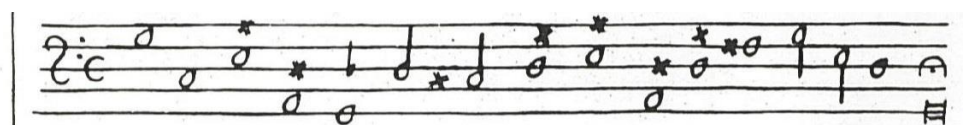
Agazzari – Viadanához hasonlóan – a fenti előfeltételek mellett az előadott darab előzetes tanulmányozását is elengedhetetlennek tartja, mivel szerinte egy

csupasz basszus a szólamba írt jelölések nélkül nem tudhatja a zeneszerző által eredetileg elképzelt hangzatokat tökéletesen reprezentálni. Ezt azzal magyarázza, hogy a zeneszerzők nem csupán száraz belső zenei összefüggések, azaz szigorú ellenponttan alapján komponálnak, hanem az énekelt szólam szövegének tartalmát kívánják zenei eszközökkel erősíteni. Emiatt a basszusszólam számozása nélkül nem lehetünk biztosak abban, hogy a szerzők mikor kívántak kvint helyett szextet, a kis terc helyett nagytercet, esetleg 4–3 vagy 7–6-os késleltetést alkalmazni. Ennek érdekében azt javasolja, hogy a szóban forgó zeneműhöz tartozó szólamkottába az előadó maga írja be az adott akkordhoz felhasználandó konszonanciákra és disszonanciákra vonatkozó jeleket – amennyiben szükséges – a mű előzetes elemzése alapján (6. példa).



6. példa: Agazzari kottapéldája a szextakkordok és késleltetések jelölésére (eredeti)

Agazzari az alaphangsortól idegen alterált hangokat keresztekkel és b-ékkal jelöli, de a félreértések elkerülése végett felhívja a figyelmet rá, hogy amennyiben a hang felett találunk jelet, az a rá épített tercre vonatkozik, de ha alatta³⁰, illetve mellette (előtte) az magára a hangra, és mint írja szextek esetében ugyanez van érvényben, ám erre nem találunk a kottájában példát (7. példa).



7. példa: Agazzari kottapéldája a módosítójelek különböző funkciókban történő alkalmazására (eredeti)

Ezen a ponton Agazzari felhívja a figyelmet arra, hogy zárlatok esetében a záró akkordon nagy tercnak kell megszólalnia, még akkor is, ha tételközi zárlatról

³⁰ Érdekes módon a hangok alatt található módosítójelre nem hoz példát, és más szerzők esetében a hang alá egy terccel elhelyezett módosítójel a 17. század elején alakulóban lévő, még képlékeny jelölésrendszerben gyakran a hangra építendő szextre utalt.

van szó. Ennek érdekében azt tanácsolja, hogy még ennek a szabálynak az ismeretében is jelölje meg az előadó ezeket a pontokat.

A fundamentumot biztosító hangszereken a megszólaltatott akkordok szólamszámának – és orgona esetében a regisztrálás módjának – kérdését Agazzari ismét a többi megkomponált szólam tanulmányozása felől közelíti. Grossihoz hasonlóan azt javasolja, hogyha sok szólamot kísérünk, akkor legyen telített a hangzás, ám Grossival ellentétben ő az orgona regisztereinek használatát is előírja. Kevesebb szólam kísérete közben a szólamok számának csökkentését, valamint az arpeggiók és díszítések mellőzését javasolja³¹. Emellett ilyen esetekben a magas regiszterek kerülését tanácsolja, hogy azokban az énekelt szólamok szólalhassanak meg. Ezen belül is kiemeli, hogy a szoprán diminúcióit nem szabad megzavarni, azaz azoknak a duplázását mellőzni kell, szűk fekvésben és mélyen kell kísérni. A dinamikát játszani képes hangszerek esetében szintén a kísért anyagnak megfelelően kell megválasztani a pengetés erősségét, vigyázva arra, hogy az énekben megjelenő díszítéseket és affektusokat ne zavarjuk meg.

A következő szövegszakaszban Agazzari négyféle különböző basszusmozgást különít el, melyekre különbözőféleképp kell konszonanciákat építeni. A lépésben mozgó basszus esetében a jobb kéznek a basszus irányával ellenmozgásban kell haladnia lépésben vagy ugrásban. Terc, kvart és kvint esetében a jobb kéz „folytonosan” halad tovább, mely elv legtöbbször az egymás utáni akkordokon belüli közös hangok megtartásában nyilvánulhat meg. A két kéz egyirányú ugrását Agazzari sem esztétikai – mivel kellemetlenül szólnak az ilyen kapcsolatok –, sem elméleti szempontból nem támogatja, mivel szinte minden esetben párhuzamokhoz vezetnek az ilyen megoldások. Felfelé haladó gyors skálamozgás esetében a jobb kéz lent tartja az akkordot, de ha ezek a hangok nem lépésben haladnak, hanem ugrásban, egymástól elkülönülve, akkor mindegyik hang saját akkordot kap.

Agazzari kottapéldájában (8. példa) az általa felsorolt mozgásokon kívül megfigyelhetünk néhány különleges hangzatot. A harmadik és a hetedik ütemben megjelennek olyan hangzatok, melyekben kvint helyett a szerző szextet használ, ráadásul a 8. példán bemutatott végig átmenő vagy késleltetésben helyet kapó

³¹ Ugyan nincs explicit kimondva, de ebből a gondolatból visszamenőleg arra következtethetünk, hogy több szólam kísérete közben az ilyen díszítőelemek megengedhetők voltak.

változatokkal ellentétben azonnal a basszussal egyidőben szólalnak meg ezek a hangközök. Ennek a hangzatnak az ilyen fajta megjelenésére vonatkozólag a szerző nem ad írásos támpontot. A két akkordban annyi közös található, hogy a basszus a felhasznált skála kisszekundjainak alsó hangjaira épül, de az 5. ütemben ilyen esetben kvintet használ a szerző. Ez gyakorlatilag aláhúzza Agazzari állítását, miszerint a zeneszerző akaratát nem lehet pusztán a basszus szólamból kiolvasni, azaz a saját számozás használata elengedhetetlen. Ezen kívül találhatunk egy teljes szeptimakkordot az 5. ütemben, melyre az előbbi esethez hasonlóan a zeneszerzői invención kívül Agazzari semmilyen útmutatást nem biztosít, ahogy a negyedik ütemben található kvintszext akkordra, azaz ebben az esetben inkább *preparamento alla cadenzára*³² vonatkozólag sem.

A különböző kulcsrendszerek, illetve hangnemek közti transzponálás lehetősége Agazzarinál is megjelenik, de felhívja a figyelmet a megfelelően módosított hangközök használatára ilyen módszer alkalmazásánál. A helytelen hangzatok alkalmazásának kiküszöbölésére – Bianciardival ellentétben – inkább csak a kvint és kvart távolságú transzponálást támogatja, mivel ezek esetében lehet a legtermészetesebb a folyamat, ugyanis ezekben van szükség a legkevesebb hangközfogás változtatásra.

Agazzari a continuóról szóló szövegének zárásaként három pontban foglalja össze azokat az érveket, melyek e mellett az új kísérleti technika mellett szólnak. Elsőként azzal érvel, hogy az új recitativo stílust alkalmazva lehet a szöveg tartalmát a lehető legjobban kifejezni. Ezt szembe állítja a korábbi, sok imitációt alkalmazó, emiatt gyakran egymással egyidőben különböző szövegrészleteket megszólaltató reneszánsz polifóniával. Az új stílusban viszont nincs szükség bonyolult tabulatúrák vagy partitúrák használatára, mivel a basszus szólamból egy megfelelő tudással rendelkező zenész probléma nélkül képes kell legyen néhány számozás segítségével megfelelő kíséretet improvizálni. A második érv pusztán kényelmi, mivel ilyen kottát véleménye szerint egyszerűbb olvasni, mint a rengeteg szólamot tartalmazó partitúrákat. Harmadik érve az előadásra szánt darabok mennyiségével van kapcsolatban. Mivel az előadott művek száma – főleg ha egy egész évi

³² Rotem (2015) 138–153. oldalon részletes leírás található a jelenségről, illetve a releváns variánsok kifejtésre kerülnek a IV. fejezetben.

megszólaltatott zenei anyagot veszünk figyelembe – nagyon magas, ezért egy continuo hangszeresnek hatalmas könyvtára lenne szüksége ahhoz, hogy minden műről partitúrája legyen. Agazzari záró gondolataiban arra hívja fel a figyelmet, hogy ebben az új stílusban a kísérő feladata az énekesnek való játék, és nem az egész darab megszólaltatása.

2 3 4

emelkedő skálamozgás:
átmenő hangok

5 6 7 8

zárlati lépés: nagy terccel
elkülönülő:
végigharmonizálva

átmenő basszus

zárlati lépés: nagy terccel

8. példa: Agazzari összefoglaló kottapéldája (Az eredeti kottában csak a hangjegyek szerepelnek)

III.4. Adriano Banchieri (1568–1634)

Tomaso Banchieri a 16. században a pápai állam fennhatósága alá tartozó Bolognában született. 1587-ben csatlakozott az olivetánus bencés szerzetesrendhez, és 1589-ben, mikor hivatalosan is megkezdte a noviciátust, megkapta az Adriano nevet. Zenei tanulmányait Gioseffo Guami keze alatt végzi, aki maga is kiemelkedő hírnévnek örvendett; olyannyira, hogy 1567-ben maga Orlando di Lasso utazott el Itáliába, hogy őt és bátyját meghívja a bajoriai udvarba orgonistának, valamint harsonásnak. (Crabtree, 2001) 1596-tól kezdve lát el zenészi feladatokat a Bologna közelében lévő Bosco település monostorában, mint orgonista. 1600-tól 1604-ig az

Imolai Santa Maria in Regola orgonistája volt. 1609-ben visszatért Boscóba, és majdnem élete végéig ott is él. 1615-ben segít megalapítani az Accademia dei Floridi társaságot, melynek célkitűzései közt szerepelt a tagok zeneelméleti és gyakorlati képzése, valamint zenei események elősegítése. (May; Wiering, 2001)

III.4.1. Dialogo Musicale

Banchieri basso continuo-óval foglalkozó írása a *Dialogo Musicale* a *L'Organo suonarino* második, 1611-es kiadásának előszavában található. Ebből a szempontból Grossi útmutatásaival mutat rokonságot, hisz a kiadvány előadási céllal komponált zeneművek gyűjteménye, és a Dialogo csak a bevezető szöveg részét képezi. Az írás Banchieri és egy meg nem nevezett barátja közti dialógus formájában íródott, aki a continuo-játékkal kapcsolatban fogalmaz meg kérdéseket a szerzőnek.

Banchieri már a szöveg elején leírja, hogy önmagát nem tartja szaktekintélynek a témában, hisz ő elsősorban nem orgonistaként, hanem zeneszerzőként tartja magát számon. A szerző Grossi, Bianciardi és Agazzari által írt hasonló témájú szövegekre is utal, és felhívja a figyelmet a bennük található különbségekre is, ám Banchieri sajnos nem részletezi ezeket a különbségeket, pedig egy kortárs véleménye az egymás mellett élő párhuzamos gyakorlatokról különösen tanulságos lehetett volna. Ehelyett a társa által megfigyelt négy olyan eltérés kerül felsorolásra, melyek – mint mondja – pusztán ugyanannak a basso continuo komponálási technikának a különböző lejegyzési módszerei, melyek közt a különbség abban rejlik, hogy használják-e a rendelkezésre álló jelölésrendszer négy felsorolt eszközét. Az első különbség a continuo szólamkottában az ütemvonalak használatában van; a második a #, b, és ♮ jelek használatában; a harmadik a 3 vagy 10 és a 6 vagy 13 jelek használatában; a negyedik a 4 3, 11 10, 7 6, 14 13 késleltetések jelölésekor.

A jelölési különbségekre való kitérés után – melyet beszélgetőpartnere miatt ejtett meg – Banchieri visszakanyarodik a continuo-játék elsajátításához szükséges alapismertekhez. Ez elsődlegesen a kotta, azon belül is a basszuskulcs olvasásának a képessége, valamint az egy b és az előjegyzés nélküli rendszerekben való biztonságos hangszeres tájékozódás és éneklés. Javaslat az, hogy amint a játékos a két alaphangsorral biztonságosan tud bánni, kezdje el a tudást változatos ritmikájú

darabokon gyakorolni hangszerrel és énekkel egyaránt, mindeközben lábával a mérőt dobantja.

Miután tökéletesen sikerült elsajátítani az egy szólamú basszusjátékot Banchieri azt javasolja, egyesével növeljük a kísérő szólamok számát. Banchieri leírja, hogy ezekben a hozzáadott szólamokban egy tökéletes és egy tökéletlen konzonanciát, egy kvintet és egy tercet, valamint a basszus oktávját – vagy ezeknek oktávval magasabb változatait – kell megszólaltatni. Ezek gyakorlásához mintapéldákat is biztosít először kettő (9. példa), majd három és négy szólamban is (10. példa), melyeknek gyakorlását így, szólamszám szerinti növekvő sorrendben javasolja.

9. példa: Banchieri kétszólamú continuo példái 1 b rendszerben, előjegyzés nélküli rendszerben

A három- és négyszólamú példák egy kottában vannak, de – mint mondja – először mindig a csupasz basszust kell gyakorolni, aztán a tenor szólamtól kezdve felfelé egyesével kell hozzáadni a többi szólamot. Ilyen módon a négyszólamú példa három- és kétszólamú példaként is funkcionál. A mintapéldák – mint azt Banchieri beszélgetőpartnere is megemlíti – kihagynak bizonyos hangokat a skálából. A korábban említett spektrumon elhelyezve Banchieri megközelítése van legközelebb a szigorú ellenponthoz, hisz ő az, aki ténylegesen szólamok egymásra építéseként gyakoroltatja a continuót, ugyanakkor, ha tüzetesen megvizsgáljuk az általa biztosított mintapéldákat, észrevehetjük (mint ahogy erre Arnold is felhívja a figyelmünket 85. o.), hogy a szólamkeresztezések között elrejtőzve előfordulnak hangzó párhuzamok (10/1. példa 5. és 10/2. példa 3. és 6–7. ütemeiben). Emellett

érdekes az is, hogy bizonyos esetekben az ellenmozgás sem valósul meg, és még szólamkeresztezések formájában sincs leplezve a nagymértékű egyirányú mozgás (10/1. példa 3. és 4. üteme).

The musical score consists of two systems, each containing four staves. The first system (measures 2-9) and the second system (measures 10-17) are written in 16/8 time. The notation includes various rests, eighth notes, and sixteenth notes, with some measures containing complex rhythmic patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. The score is presented in a clean, professional layout with clear staff lines and note heads.

10. példa: Banchieri három-, illetve négyszólamú continuo példái 1 b rendszerben és előjegyzés nélküli rendszerben kivonattal (eredetiben a tenor és alt szólamok kulcsai kottagrafikai hiba miatt fel vannak cserélve)

Banchieri eddig szándékosan mellőzte azokat a basszushangokat, melyekre szűkített kvintet lehet építeni, mert ezeknek a harmonizálása eltér a többi skálafoktól, mégpedig abban, hogy ezekben az esetekben szextet kell használni a kvint helyett. Ennek következtében ezeken a pontokon a basszushoz képest számított tercet szextet és oktávot, vagy ezeknek az oktávisméltéseit kell alkalmaznunk a kíséret többi szólamában (11. példa).

The musical score for Example 11 is divided into two systems, each with six measures. The first system shows narrow quintet intervals (e.g., 8-10, 10-13) and the second system shows wide sextet intervals (e.g., 6-8, 8-10). The bass line is shown in both systems, and the treble line is shown in the second system.

11. példa: Banchieri szűk kvinteket helyettesítő szexteket magyarázó kottapéldája és annak kivonata

Banchieri ezután a basszusban előforduló módosított hangok kezelésére tér rá. (Lásd 12. példa) Általános szabályként azt fogalmazza meg, hogy a hangsorok felemelt módosított hangjai mindig szext hangközt kapnak a kvint helyett, és ilyen esetekben a basszus oktávját nem szabad oktávban megkettőzni, hanem a terc a szext és a decima kerül a felső szólamokba. Ennek okát nem fejt ki, de nyilvánvaló, hogy a mesterséges vezetőhangok megszabott oldásiránya miatt mindenképp kialakuló oktávpárhuzam elkerülése a cél. Ez abból a szempontból érdekes, hogy a 11. példán is bemutatott hangzatok basszusai rengetegszer viselkednek vezetőhangként élő zenében, ám ezekben az esetekben a szerző nem tiltotta ezeknek a kettőzését.

Ez az ellentmondás a szövegben feloldatlan marad, de ha azt feltételezzük, hogy az előadó rendelkezett ellenponttani alapismeretekkel, akkor azokon a

pontokon, ahol bármelyik szólam vezetőhangként viselkedett, egyértelmű kellett legyen számára, hogy annak a szólamnak az oktávkettőzése kerülendő volt. Leszállított basszusok esetében a tiszta kvint és a szext is használható, az aktuálisan kísért zenemű szerzőjének ízlése szerint.

12. példa: Alterált basszusokra építhető hangközök táblázata és annak kivonata.

*: Az eredetiben 6-nak van jelölve, de valójában 13.

Banchieri következő útmutatása azokra az esetekre vonatkozik, amikor a korábban a basszus szólamban megismert emelt hangok, a belső szólamokban fordulnak elő. Ezeket az eseteket a basszus lefelé lépő kvintje vagy felfelé lépő kvartja idézi elő. Amennyiben ezen lépések valamelyikével van dolga az előadónak, és a lépés kiindulópontjára épített terc, természetes esetben kisterc (vagy decima) lenne, úgy ezt a kis tercet nagy terccé kell alterálni. A szerző a *Dialogóban* nem részletezi ennek az alterációs kötelezettségnek az okát, csak annyit mond, hogy egy másik szövegében részletesen kifejti a háttérben megbúvó ellenponttani elveket, melyek ilyen basszuslépés esetében érvényesülnek.

A kis és nagytercek megkülönböztetését segítő rövid magyarázó rész után Banchieri a két vagy három énekhangot foglalkoztató concertókban előforduló speciális jelenségre tér ki. Amennyiben zárlati helyen az énekelt basszushoz képest a felső szólam szext hangközben szólal meg – tenorzarádék és diszkantzarádék

funkciókat betöltve –, úgy a két szólam közt alteráció útján kialakult nagy szextet a continuo-játékosoknak ki kell egészítenie egy vokális basszus alatti tiszta kvinttel. Ilyen módon a vokális basszus ebben a pillanatban középső szólam lesz, és a hangszeren megszólaló basszus és a felső szólam közti nagy decima lesz a hangzásban jelentős hangköz, nem pedig a két említett vokális szólam közti nagy szext (13. példa). Ebből arra következtethetünk, hogy amennyiben nem volt külön előre elkészített continuo szólam, és a játékosnak a vokális szólamok alapján kellett kíséretet improvizálni, úgy – legalábbis ebben a speciális esetben – nem volt kötelező a legalsó megszólaló vokális hangot hangszeres basszusként elfogadni.

2

13. példa: Banchieri példája a vokális szólamokban előforduló zárlati nagy szextek kiegészítésére

Banchieri ezután visszakanyarodik azokhoz az esetekhez, amikor a fellépő kvart vagy lelépő kvint miatt nagy tercet kell a természetes kis terc helyett használni. A 14. példa kottájában láthatjuk ezeknek a listáját. A felsorolásból kimaradnak az amúgy is nagy tercet tartalmazó hangzatok, illetve a skálának azok a fokai, amelyek szűkített kvintet tartalmaznának. Annak ellenére, hogy megfogalmazta ezt a konkrét szabályt, Banchieri elengedhetetlennek tartja, hogy az ilyen kvint- és kvartlépéseknél is mindenképpen jelöljük a kottában a szükséges alterációkat. Ezen felül még azt is előírja, hogy jelöljük meg pontosan, hogy 3, 10, vagy – bár Bianciardi nem említi a szövegben – a 14. példa tanulságai alapján akár 17 távolságban szólal-e meg az alterált hang, hogy a vokális szólam esetleges diszkantzarádékával ne oktávban, hanem prímbe szólaljon meg a fordulat.

Ezen felül a zeneszerzők szándéka felül is írhatja a zenei logikát, és annak érdekében, hogy az énekes számára lehetővé tegye a szöveg tartalmának

14. példa: Az ereszkedő tiszta kvint és az emelkedő tiszta kvart kapcsolat első akkordjainak terceire vonatkozó alterációk.

kifejezését, elkerülheti a zárlatokat az ilyen lépések esetében. A 15. példában egyedül a legvégső zárlati lépés viselkedik a korábban megfogalmazott szabály szerint. Az azt megelőző lépésekre alkalmazott kidolgozás számozás használata nélkül nem lenne kikövetkeztethető.

15. példa: Banchieri kottapéldája az elkerült zárlatokra.

A szöveg végén Banchieri összefoglalja, miért érdemes mind a négy korábban említett lejegyzéstechnikai vívmányt együttesen alkalmazni. Először az ütemvonalak hasznosságát taglalja, hisz enélkül még tapasztalt orgonisták is elveszthetik a lüktetést, mivel partitúra hiányában nem láthatják pontosan a vokális szólamokat, és csak saját kottájukra támaszkodhatnak. A módosítójelek és pontos számozás

alkalmazásának hasznosságát az összefoglalás előtt közvetlenül magyarázta, ezért nem tér ki rájuk részletesen. A legnagyobb tiszteletet azok vívták ki Banchieri szemében, akik mindezek felül még a késleltetéseket és az átmenő hangokat is pontosan jelölik a continuo kottában. Ennek bizonyítására még három kottapéldát biztosít az olvasónak, melyekben kihasználja mind a négy lejegyzési eszközt, mely szerint a korabeli szerzők birtokában lehetett. A 16. és 17. példákban láthatjuk, hogy Banchieri még nem egyesíti a számozást a módosítójelekkel. A $\sharp$ -ek és b -k, közvetlenül a hangok előtt és felett jelennek meg a vonalrendszerben, a számozások pedig a basszus alatt a vonalrendszeren kívül³³. (Arnold, 1965. 89. o.) A módosítójelek használata ebben az esetben lazább, mint a későbbi continuo kottákban, ahol a módosítójel megjelenésének pillanatában alkalmazni is kell azt. Ebben az esetben pusztán felhívja a figyelmünket, hogy amikor majd a tercet megszólaltatjuk – ami a késleltetések miatt történhet a jel megjelenése után is –, akkor az a diatonikushoz képest módosítva lesz. Érdekes megfigyelni, hogy annak ellenére, hogy Banchieri mennyire nagy hangsúlyt fektet a pontos jelölésre, a 16. példa első kottájának végén a cisz basszushang alá, és a 16. példa második kottájának utolsó előtti ütemének „h” hangja alá nem írja ki a kvint helyetti szextre vonatkozó jelölést. Feltételezhetjük, hogy az ilyen felfelé alterált basszusokat Banchieri sokkal szigorúbban kezelte, mint az autentikus fölépést, hisz ilyen esetekben nem adott példát arra, hogyan módosíthatja ezt a szabályt a zeneszerzői invenció.



16. példa: Banchieri példái a módosítójelek, számozások és késleltetések használatára előjegyzés nélkül és egy b -ben. (Eredeti)

³³ A kottagrafikába ráadásul hiba is csúszott, az előjegyzés nélküli példa első keresztje a hanggal egy vonalba került, és nem fölé.

Banchieri utolsó kottapéldájában (17. példa) a korban modernnek számító zeneszerzőknek azt a gyakorlatát mutatja be, amikor a szinkópálással létrehozott diszszonáns hangokat – melyeket előző hangzatból átkötéssel megtartottak – a biztonság kedvéért bejelölték. Meglátásom szerint a példa azt hivatott kihangsúlyozni, hogy ilyen esetekben nem kell újra elindítani a hangot annak ellenére, hogy a baszszushang felett megtaláljuk az arra vonatkozó jelölést.



17. példa: Banchieri példája a szinkópálással létrehozott diszszonanciákra
(Eredeti)

Szövegének záró részében Banchieri az ő basso continuo kíséreti technikával kapcsolatos nézeteit osztja meg beszélgetőpartnerével. Banchieri nem utasítja el a módszer használatát, ugyanakkor kifejezetten dicsőíteni sem akarja, mivel tapasztalata szerint sokan pusztán ennek a technikának az ismerete alapján tartják magukat megbízható orgonistának. Banchieri ezzel szemben azokat tartja jó orgonistának, akik a régi mesterek négyszólamú ricercatáit, fantáziáit is tanulmányozták, és képesek ilyen kontrapunktikusan szerkesztett műveket előadni, úgy, hogy mind a négy szólamot lehessen hallani.³⁴

III.5. Michael Praetorius (1571–1621)

Michael Schulteiss – azaz Praetorius, ahogy ő maga használta nevének latinosított változatát – 1571-ben született a tübingiai Creuzburgban. Zenei tanulmányait Torgau latin iskolájában kezdte Michael Voigt kezei alatt. 1582-ben Frankfurt an der Oderben tanult tovább az ottani egyetemen, majd 1584-ben a zerbsti latin iskola tanulója lett. 1585-ben visszatért Frankfurt an der Oderbe. Tanulmányainak befejezése után 1587-től formális zenei képzésben nem részesült, ami figyelemre méltó,

³⁴ A szöveg végén az énekesek számára ad pár tanácsot, mely a disszertáció szempontjából nem lényeges.

tekintve, hogy ekkor csupán tízes éveiben járt. Ugyanebben az évben lett a St. Marien organistája, mely posztot három évig töltötte be. 1592-től telepedett le Wolfenbüttelben, és 1595-től kezdve szolgált organistaként Brunswick-Wolfenbüttel hercegének, Heinrich Juliusnak az udvarában. 1604-től kezdve organista pozíciójának megtartása mellett kinevezték Thomas Mancinus utódjának, mint Kapellmeister. Heinrich herceg 1613-as váratlan halálát követően I. János György szász választófejedelem kérésére két és fél évet töltött a drezdai udvarban Rogier Michael Kapellmeister helyetteseként. Drezdában töltött évei alatt megtartotta előző pozícióját is Wolfenbüttelben, valamint 1614-től a ringelheimi monostor perjelévé nevezték ki. Ugyanettől az évtől kezdve a magdeburgi érsekség adminisztrátorának Kapellmeistereként is dolgozott. A Drezdai években lehetősége nyílt megismerkedni a legmodernebb itáliai zenével, mely későbbi zenei munkásságát nagymértékben befolyásolta. Ezen kívül itt ismerkedett meg Heinrich Schütz-cel, a német korai barokk zene egyik legkiemelkedőbb zeneszerzőjével. Drezdai tartózkodása hivatalosan 1616-ban véget ért, de 1617-ben ismét visszatért a városba, a II. Mátyás látogatása alkalmából rendezett ceremóniák zenei rendezőjeként. A következő években rengeteget utazott zenei megbízásokat teljesítve. 1618-ban Samuel Scheidt és Heinrich Schütz társaságában Magdeburgba, 1619-ben Lipcsébe, Nürnbergbe és Bayreuthba utazott. Rengeteg teendője, és valószínűleg a túlterheltség következtében hanyatló egészségi állapota miatt 1620-ban már nem hosszabbították meg wolfenbütteli megbízatását. Egy évvel későbbi halála után jelentős vagyonát egy szegényeket segítő alapítvány létrehozására használták fel. (Blankenburg; Clytus, 2001)

III.5.1. Syntagma Musicum

A *Syntagma Musicum* Praetorius nagyszabású zenei témájú írása három könyvben jelent meg 1618-tól 1620-ig. A negyedik könyv – mely a zeneszerzésről szólt volna – nem maradt fenn, Praetorius valószínűleg korai halála miatt nem tudta már befejezni. A basso continuóról szóló fejezet a harmadik kötetben található, melyet 1616 és 1618 között írt. (Lampl, 1957. vi. o.) Dolgozatomban az 1619-es wolfenbütteli kiadást veszem alapul, mely 256 oldalnyi szöveget tartalmaz. A basso continóra vonatkozó VI. fejezet terjedelme 29 oldal, mely az eredeti szöveg 124–152. oldalain

található. A szöveg nagy része Viadana és Agazzari szövegeinek fordításából áll, ezért most az azokhoz fűzött kommentárokra, kiegészítésekre, és Praetorius saját gondolatait taglaló részekre fogok fókuszálni.

Szövegének elején Praetorius a basso continuo előnyeiről és használatáról beszél. Mivel a német nyelvterület sajátossága, hogy a billentyűs darabokat nem hagyományos kottából, hanem gyakran billentyűs tabulatúrából játszották, ezért Praetorius elismeri, hogy eleinte a számozott basszus lejegyzésből játszani egyesek számára nehéz lehet. Emiatt azt javasolja, hogy az előadók kezdetben írják át az ilyen lejegyzésű kottákat tabulatúrába. Ugyanakkor értelmezésében a continuo szólam magába foglalja az egész kompozíciót, és emiatt nagyon hasznos lehet a kórusvezetők és zenekarvezetők számára, főleg ha több kórusos kompozíciókról van szó. Ezeknek a szólamkottáknak a másolatait ezután szét lehet osztani az akkordikus hangszerek között, akiknek a kottájába színes tintával meg kell jelölni, mely részekben kell játszaniuk. Praetorius szerint – a kezdeti olvasási nehézségek ellenére – a hangszerek dolgát is megkönnyíti ez a fajta lejegyzés.

Praetorius első kiegészítése Agazzari szövegéhez a continuo notációjának el-sajátítására vonatkozik. Annak érdekében, hogy a játékosok megismerkedjenek a számozott basszus jelöléseinek értelmével, azt javasolja először készítsenek maguknak tabulatúrával lejegyzett kivonatot a concertóból, majd azt hasonlítsák össze a számozott basszussal. Figyelmes gyakorlással ilyen módon hozzá lehet szokni az új jelölésrendszerhez. Következő megjegyzésében egyaránt reflektál Agazzari és Viadana útmutatásaira is. Praetorius véleménye szerint minden olyan helyen érdemes számozással jelölni a megkívánt hangzatot, ahol bármiféle eltérés van az alap terc és kvint által létrehozott hangzásban, mivel a zeneszerző valós szándékát még a tapasztalt hangszerek sem ismerhetik. Ebben a kérdésben inkább Agazzarival ért egyet, bár a vezetőhangok esetében kottapéldájából kikövetkeztethetjük, hogy Agazzari nem követelte meg a sext jelölését. Viadana nyolcadik pontjában felhívja a figyelmet rá, hogy minden olyan helyen, ahol a felső szólamok megfejtése szempontjából fontos, beírta a módosítójeleket a basszus szólamba; ám nála csak ezek a jelzések fordulnak elő, számozások nem. Agazzari ezzel szemben a részletesebb jelölést preferálja, ám Praetorius rámutat, hogy saját kompozíciójánál Agazzari nem tartotta magát saját útmutatásaihoz.

Agazzari nyitógondolatai után Bernardo Strozzi *Affettuosi Concerti Ecclesiastici*³⁵ harmadik könyvének bevezetőjéből idéz, mely saját véleményének összefoglalójaként is értelmezhető. Strozzi a számok és módosítójelek alkalmazását elengedhetetlennek találja. Strozzi elhatárolódik attól a gyakorlattól, hogy a kísérőhangszeres pusztán hallására hagyatkozva kísérjen. Egyrészt a zeneszerző által elképzelt hangzat nem feltétlenül esik egybe a kísérőhangszeres által rögtönzöttel, mely disszonanciák kialakulásához vezethet. Másrészt a folytonos korrekció felémészti az előadó figyelmét, aki így hajlamos lesz hangokat kihagyni, teljesen eltévelyedni, esetleg különböző futamokkal lenne kénytelen elfedni a hibát, melyekkel megzavarná a vokális szólam dallamát. Strozzi ezután a kíséret másik alternatívájának a partitúrából történő játéknak a nehézségére³⁶ és elavult voltára hívja fel figyelmünket. Tapasztalata szerint még a teljesen kontrapunktikus elvek alapján komponáló Palestrina motettáit is disszonáns hangok megszólalása nélkül le lehet kísérni számozott basszus formába redukált kísérettel. Praetorius az idézetet a számozás mértékét taglaló résszel zárja. Strozzi véleménye szerint mindenféle késleltetés kíséreténél pontosan kell jelölni, hogy hány lépésből álló motívum szólal meg a vokális szólamokban³⁷, de nem kell minden esetben minden basszushang fölé kiírni milyen hangzatot kell rajta megszólaltatni. Csak a különleges, illetve ritkán előforduló hangokat kell jelölni, amit az előadó nem tudna kikövetkeztetni azonnal.

Praetorius ezután a használatban lévő jelölésrendszerről beszél. Nála már megjelennek a több emeletes számozások a kottavonal fölött, és külön figyelmet szentel az egy hang fölött kisebb ritmusértékekben megszólaló hangok pontos jelölésére, ám a módosító jelek továbbra is a számozástól különválasztva a vonalrendszeren belül vannak. (18. példa)³⁸ Az oktávon túli hangközök pontos jelölésének lehetőségével is megismertet a szerző, de véleménye szerint ezek a jelölések csak bonyolítják a lejegyzést, ezért az oktávon belüli számok használatát javasolja.

³⁵ A könyv végül nem jelent meg nyomtatásban.

³⁶ Érdekes figyelembe venni, hogy a mai partitúrákkal szemben akkoriban még nem volt olyan kifinomult kottagrafikai elvárásrendszer, ami megkövetelte volna az egyidőben megszólaló hangok pontos egymás fölött történő ábrázolását. Ez értelemszerűen nagymértékben rontotta a partitúrák gyors blattolhatóságát, és egy olyan korban, ahol nagyon gyakran változott a repertoár, ez meglehetősen csökkentette használati értéküket.

³⁷ Annak egy, kettő vagy három lépéses változatai együtt lejátszva mindig kisszekundusúrlódást fognak eredményezni.

³⁸ Késleltetésekkel együtt használt módosító jelek esetében nem mindig egyértelmű melyik számra vonatkozik a jelölés, ezért ezeknek értelmezésére érdemes külön figyelmet fordítani.

Altus.

Tenor.

Bassus.

Dieses wird nun mit den Signis und Numeris vber den General Bassus notiret.

6.5. 8.7. 5. 7.6. 5.8. 7.6. 5.

5.6. 6.5. 6. 6.5. 4.3. 6.5. 4.3. 3.4. 4.3. 3.4. 4.3.

18. példa Praetorius számozott basszus lejegyzését magyarázó kottapéldája. (Eredeti)

Praetorius visszatér Agazzari szövegének feldolgozásához, és a módosító jelek alkalmazásához hozzáfűzi, hogy emelt basszushangra szinte mindig kis szextet kell építeni kvint helyett. Ez alól kivételt képeznek a musica ficta jelenségek, amikor az emelt alapra tiszta kvintet is építhetünk. Ilyen esetekben bizonyos szerzők nem tartják fontosnak kiírni a szext jelölést, többek közt az itt újra idézett Strozzi sem. Szerintük csak az emelt alapú, tiszta kvintet igénylő hangzatok esetében kell megjelölni az alaphangsorhoz képest felemelt kvintet.

Agazzari zárlatok esetében érvényes szabályát – miszerint a zárlati fordulat első basszushangjára nagy tercet kell építeni – azzal egészíti ki, hogy az ellenkező irányú lépésekben (emelkedő kvint, ereszkedő kvart) ez a szabály nem érvényes, és ilyenkor, ha más utasítás nincs a kottában, akkor a természetes – hangsorhoz idomuló – tercet kell alkalmazni.

Praetorius itt közbeszúr egy megjegyzést a konkrétan lekottázott kísérekkel kapcsolatban. Ezeknek a használatát nem ellenzi (szemben Strozzi-val), mivel így pontosan lehetne jelölni a szopránzáradékok elhelyezkedését a kíséret szólamai

közt. Állítása szerint a partitúra típusú lejegyzést ő maga is gyakrabban alkalmazta volna, ha lett volna mindig megfelelő nyomdatechnikai eszköz.

A módosítójelekre visszatérve Praetorius külön kiemeli, hogy amikor mi-xolid, eol vagy hypojón hangsorokban komponál a szerző – amelyeket kvarttal mé-lyebbre kell transzponálni – akkor a sor elejére kiírt egy kereszt az egész mű alatt érvényben van. Emiatt a d fölötti nagy tercet – a fiszt – nem kell jelölni a számozott basszusban, sőt csak akkor kell egy b jelölést alkalmazni, amikor f hangot akar a zeneszerző megszólaltatni a d hang fölött.³⁹

Ezután következik Viadana 12 szabályának feldolgozása, melyek közül csak a 2. 3. 4. 5. 7. 9. és 12. szabályokat idézi. A második szabályt azzal a saját gondo-lattal egészíti ki, hogy egyes concertókban az orgonista jól teszi, ha figyelemmel kíséri az énekes futamait és díszítéseit, és amint az énekes egyszerűbb részhez ér, kvázi visszhangként válaszolhat rá saját – szigorúan csak jobb kézben megszólal-tatott – diminúciókkal. Emellett kiemeli, hogy mordenteket, és „tremolettiket”⁴⁰ használhat az orgonista, mert ezek messze nem annyira zavaróak az énekes szá-mára, mint a hosszabb futamok és diminúciók.

Viadana 7. szabályának idézése után leírja, hogy bizonyos zeneszerzők, pél-dául Agazzari és Bastiano Miseroica az orgona több regiszterét is alkalmazzák, mi-kor tutti szakaszok vannak a concertókban. Legkézenfekvőbb, ha két manuális or-gona áll rendelkezésre, ahol az egyik manuál a puhább, a másik a hangosabb részek kíséreténél alkalmazható. A szólamok számának csökkenésére az akkordfelrakások és a regisztráció ritkításával kell reagálni, hogy ne nyomja el a hangszer az ének-hangot.

Viadana 12. szabályát rögtön Agazzari véleményével állítja szembe. Viadana a kíséret hangfekvését a megszólaló vokális szólamok regiszteréhez igazítja, ezzel szemben Agazzari az énekes hangjainak elkerülését, és az alacsonyabb fekvések alkalmazását javasolja, főleg a magas hangfekvések kíséretének esetében.

Viadana szövegének feldolgozása után Praetorius visszatér Agazzari disszo-nanciák kezelésére vonatkozó gondolataihoz, majd a basszus négy féle mozgását

³⁹ A későbbi számozott basszusokban a jelölések mindig a hangnemhez igazodtak, és ilyen esetben feloldójelet alkalmaztak az f hang jelölésére.

⁴⁰ Pár oda-vissza ismétlésből álló trillák.

kezdi kommentálni, melyhez mellékeli Agazzari kidolgozott példáját is (8. példa). Első kiegészítése azokra az esetekre vonatkozik, amikor nem áll rendelkezésre hangszeres continuo szólamkotta, és a kíséretet a basszus énekes szólamkottájából kell lejátszani. A continuo hangszeres számára azt javasolja, hogy a negyed és nyolcad értékben mozgó futamokat ne játsszák le minden esetben, szerencsésebb, ha fél és egész értékekben mozgó kivonatot készítenek belőlük (19. példa). Praetorius nem említi külön, de a 19. példa harmadik ütemének tanulságai alapján arra következtethetünk, hogy a basszusban előforduló diszkantzáradékok alatt a continuo az ahhoz tartozó basszuszáradékot kell hogy megszólaltassa. A basszus viselkedéséhez fűzött következő megjegyzése azon esetekre vonatkozik, amikor a tenor vagy az alt szólam kerül a basszus szólam – hiányában vagy szünetében – funkciójába a harmónia alapját képezve. Itt Agazzari *Dialogici Conventus* című művére hivatkozik elsősorban, mikor azt a megoldást támogatja, hogy ilyen esetben a continuo egy oktávval mélyebben szólaltassa meg a magas vokális szólamban a „basszust”.



19. példa: Praetorius példája continuo kivonat készítésére vokális basszusból

Praetorius következő megjegyzése Viadana és Agazzari párhuzamok kezelésében megfigyelhető különbségeit árnyalja. Mint mondja, a számozott basszus esetében olykor előfordulhatnak tiltott párhuzamok, melyek bele vannak komponálva a kíséretbe⁴¹. Ezek a párhuzamok – mint írja – nem felületes komponálás következményei. Ha tíz-tizenegy vagy tizenkét szólamra van komponálva a mű, és minden

⁴¹ Feltételezhetően ez a megállapítás arra a gyakorlatra vonatkozik, amikor a szólamokból kivonat-készítés útján készítünk kíséretet.

szólampár elkerüli a párhuzamokat, a szólamkeresztezések összhatásaként létrejöhet a kivonatban párhuzamként megjelenő jelenség, mely ebben az esetben a kíséretben megengedett, mivel a vokális szólamok valójában nem mozognak párhuzamban.

A continuo-játékról szóló szakasz függelékében saját öt pontban összefoglalt tanácsait, Agazzari ornamentális funkciót betöltő hangszerekről szóló szövegrészletét és annak kommentárját, valamint saját záró gondolatait találjuk. Ezek közül az említett öt pont tartalmaz a disszertációban vizsgált continuo típusra vonatkozó információkat. Tapasztalata szerint a számozott basszusból történő játékban kevésbé jártas orgonistáknál gyakran előfordul, hogy egy vagy két vokális szólam kíséretekor csak a basszust, és ezt az egy vagy két szólamot szólaltatják meg. Ez a megoldás nagyon üres hangzást eredményez, és mivel véleménye szerint az előző fejezetek tartalmaznak képzetlen játékosok számára nehezen érthető részeket, ezért ő maga is letisztázva készít egy magyarázatot a kezdők számára.

Tanácsainak első pontját a két kéz által játszható hangközök ismertetésével kezdi. A bal kéz feladata minden basszushangra megszólaltatni a kvintet, illetve a kvintet és a tercet vagy az oktávot, illetve az oktávot és kvintet. A jobb kéz feladata az alaphoz képesti oktáv, illetve az oktáv és a decima, vagy a decima és a duodecima megszólaltatása. Ugyanakkor meg kell figyelni a kottában található módosító jeleket, avagy a különböző számozásokat, melyek módosíthatják az előbb felsoroltakat.

A vokális szólamokat nem kötelező lejátszani úgy, ahogy az énekesek megszólaltatják azokat, hanem a basszushangokra kell hangzatokat játszani (függetlenül a vokális szólamoktól). Praetorius saját kompozíciójából a *Polyhymnia caduceatrix*-ban megtalálható „Wir gläuben” continuo szólamából idéz egy részletet, melynek a kidolgozott változatát is közli (20. példa). Azoknak, akik nem mozognak biztonságosan a számozott basszus olvasásában, illetve a partitúraolvasásban, azt javasolja, írják át német tabulatúrába, hogy a példa alapján megfigyelhessék a belső szólamok viselkedését.

Erről a rövid részletről magabiztosan kijelenthetjük, hogy ez a legértékesebb az összes olyan magyarázó kotta közül, amelyeket az idézett teoretikusok ránk hagytak, ugyanis ebben az esetben az eredeti mű énekelt szólamaival is össze tudjuk

The image displays a musical score for a vocal solo and basso continuo. It is organized into three systems, each with three staves. The top staff of each system is for the vocal line, the middle for the continuo, and the bottom for the basso continuo. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/8. The score is numbered 1 through 10, with some measures containing additional numbers like 2, 3, 5, 6, 8, and 9. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

20. példa: Praetorius kottapéldája számozott basszus kidolgozására. Vokális szolamok kivonata, kidolgozott continuo és számozott basszus.

használni a kidolgozott kíséretet, és megvizsgálhatjuk, milyen kapcsolat van közöttük – ez dolgozatom egyik központi témája. Éppen ezért ezt a példát a függelék

többi pontjának tanulmányozása után érdemes részletesen megvizsgálni, főleg az általa idézett szerzők koncepcióinak, és a saját javaslatainak tükrében.

A függelék 2. pontja az f és c kulcsok megfigyelésére hívja fel a figyelmet, mert azok tétel közben is változhatnak, és könnyen vezethetnek hibákhoz.

A 3. pont a kíséret regisztereinek alkalmazását taglalja. Azt tanácsolja, hogy amennyiben egy vagy két magas szólamot kísérünk, maradjunk a magasabb regiszterekben, de ha altok, tenorok vagy basszusok énekelnek, akkor maradjunk az alsó regiszterben.

4. pontjában azt tanácsolja, hogy amennyiben kevés szólamot kísérünk, használjunk kevesebb hangot – saját példája alapján alapot, kvintet és decimát, vagy alapot oktávot és decimát –, hogy azok tisztán kivehetők legyenek. Ám ha több szólam lép be, akkor használjunk több hangot és teltebb hangzatokat.

5. pontjában a continuo típusú kísérettel rendelkező művek hangszerelésével kapcsolatban fogalmaz meg tanácsokat. Véleménye szerint, ha csak két vagy három szólam énekel a számozott basszus szólam fölött, akkor nagyon hasznos, sőt szinte elengedhetetlen, hogy egy basszus hangszer, például egy fagott, harsona, vagy – legjobb esetben – egy cselló is játssza a basszust. Ezt olyannyira fontosnak tartotta, hogy kórusainak énekeseit is meggyőzte arról, hogy csellóval játsszák basszus szólamukat. Emellett ennek a fordítottját is, a számozott basszus vokális megszólaltatását is megemlíti lehetőségként. Ennek érdekében még a continuo szólamkottájába is beírta a hangok alá a szöveget, abban az esetben, ha az nem volt feltüntetve a hangszeres basszus szólamkottákban.

A Praetorius által kidolgozott számozott basszust először Viadana 4. pontja alapján vizsgáljuk. A zárlati diszkantzarádékok kezelésében Praetorius nem következetes. A 2. 4. és 5. ütemekben abban az oktávban szólal meg a vezetőhang, ahol a vokális szólamokban is. A 3. 6. és 8. ütemekben a basszusban található ereszkedő kvint vagy emelkedő kvart lépések megkövetelnék a záratszerű viselkedést. A 3. ütemben a kíséret vezetőhangja ennek megfelelően oldódik, de a vokális szólam vezetőhangja átmenő hanggal kitér az oldódás elől. Ez egy tanulságos példa arra, hogy a különböző átmenő és kitérő hangokat nem kell feltétlenül lekövetni vagy duplázni a continuóban. A hatodik ütemben és a nyolcadik ütem közepén a kvart-lépés automatikusan nagy tercet vonzana magához, de – ugyan erre semmilyen

feloldójel vagy b nem utal – mégis kis terc található a kidolgozásban és a vokális szólamokban is. Ezt magyarázhatjuk azzal, hogy Praetorius a vokális szólamok előzetes tanulmányozását tartja követendő mintának, így az előadó kikövetkeztetheti, hogy milyen tercre van szükség, de a *Syntagma*ban nincsenek közölve a vokális szólamok, úgyhogy ez az érvelés nem biztos, hogy feloldja Praetorius következtetlenségét. Az 5. és 7 ütemekben a vokális szólamokban nincs szopránzáradék, viszont a lépésnek megfelelően nagy terc van a kíséretben, mely a kidolgozatlan continuóban jelölve is van. A 8. ütem elején és a 9. ütem végén Viadana szabályaitól teljesen idegen megoldást láthatunk, mert a kíséretben a vokális szólamokhoz képest egy oktávval mélyebben szólal meg a záradék.

Praetorius az átmenő hangok, illetve kvinthelyettesítő szextek jelölésének tekintetében sem kifejezetten következetes, ami nagyon meglepő, ha figyelembe vesszük mekkora hangsúlyt fektetett szövegének korábbi részében a számozás fontosságára. A 2. ütemben rögtön találunk egy jelöletlen 5–6, egy jelöletlen 4–3 és egy jelöletlen 8–9–10 menetet. Ebből az első kettő kikövetkeztethető a vokális szólamokból, de a módosítójelek használatánál említett érvelés itt is hasonlóképp érvénytelen. Ezen kívül jelöletlenül marad a 4., 5. és 6. ütemekben egy-egy átmenő szeptim, melyeket a vokális szólamokból sem lehetne kikövetkeztetni. A 6. ütemben pedig találunk egy, az alsó szólam motívumával párhuzamban mozgó decimát, mely mivel súlytalan hangon is megjelenik, nem kikövetkeztethető pusztán a continuóból.⁴²

A kíséret a szólamainak számát tekintve viszonylag homogén, Praetorius két ütem kivételével négyszólamú szerkesztést használ. A 6. ütemben megszólaló decimapárhuzam idejére a szerző vélhetően azért választotta a háromszólamú szerkesztést, hogy a kitarzott hangokkal szemben ne legyen túlságosan erős az átmenő hangok diszszonanciája, de meglehet, hogy Arnold (98. o.) véleménye a mérvadó, mely szerint itt is, és a 3. és 8. ütemekben is csak figyelmetlenség miatt maradt ki egy-egy hang.⁴³ A 8. ütemben a basszus mozgása miatt minden akkordra külön hangzatot kell építeni, viszont annak sebessége miatt a szólamok száma háromra

⁴² Az 5. ütem második akkordját a számozásnak megfelelően javítottam az eredetihez képest, mert ott „f” helyett „e” hang szerepel.

⁴³ A harmadik ütem esetében egyezik az álláspontom Arnolddal.

redukálódik, ráadásul a súlytalan helyre érkező hangzatok az első két esetben terc-, az utolsóban kvinthiányosak, mely szakasz így Agazzari és Viadana hangzatépítésre vonatkozó tanácsait is figyelmen kívül hagyja pár negyedérték erejéig. A szólamok számának változtatása Praetorius saját véleménye alapján követendő gyakorlat, ám jelen esetben nem függ össze a vokális szólamok számával, annak ellenére, hogy ő előzőleg azzal hozta összefüggésbe.

Érdeemes megfigyelni Praetorius kidolgozásának regiszterhasználatát. Amikor a magas vokális szólamok is jelen vannak, akkor úgy tűnik Agazzari koncepciójának megfelelően elkerüli a legfelső szólam regiszterét, és a kíséret felső hangja a vokális alt szólam magasságában – néha azzal teljes párhuzamban mozogva –, vagy a szoprán hangja alatt egy helyzettel lévő akkordhang magasságában szólal meg. Ugyanakkor Praetorius már az első hangzatban összeütközésbe kerül a saját – jobb kéz feladatára vonatkozó – útmutatásával, ugyanis a jobb kéz nem az oktávot és a decimát, hanem a második oktávot és a decimát játssza. Ez az inkonzisztencia végig megfigyelhető a kíséretben. A jobb kézre vonatkozó szabályok lényege meglátásom szerint nem a konkrét megszólaló hangközökben, hanem azok két kéz közti eloszlásának arányában keresendő. A bal kézre vonatkozó útmutatásokkal egybevágó módon a kíséret felső szólamainak legmélyebb hangja sosem kerül⁴⁴ a basszushoz képest egy oktávnál távolabb, sőt az legtöbbször kvinten belül marad. Ez a megoldás legtöbbször meglepően mély átlagos regisztert eredményez, amelyet Agazzari is preferál, mivel a kíséret két kézre osztása a kezek közelsége miatt nem eredményez tág szerkesztésű hangzatokat. Az előbb leírtakkal szöges ellentétben van az 5–7. ütemek felrakása. A kíséret felső szólamának átlagmagassága ezekben az ütemekben jóval a példa többi része fölött van. Ez azért figyelemre méltó, mert ezekben az ütemekben a vokális szólamok közül a tenoron és a basszuson kívül minden szólam kiszáll. Ez a megoldás Agazzari gondolataival nehezen összeegyeztethető, de ha ebben az esetben is szigorúan követnénk a legfelső hang kerülésének szabályát, akkor a kíséret regisztere – vélhetőleg Praetorius ízlése szerint – túl mélyre kerülne. A kíséret ezekben az ütemekben úgy viselkedik, mintha a vokális szólamok által hagyott magasabb regiszterben létrejövő vákuumot igyekezne

⁴⁴ Egy kivétellel, a negyedik ütemben, de a szinkópálással végrehajtott oktávugrás után rögtön oktávon belülre kerül a basszus és a tenor szólam.

betölteni, és amint azok visszatérnek a 8. ütemben, a kíséret is visszatér az eredetileg is kitöltött regiszterébe. Ezen jelenség következtében az 5. ütemben a kíséret felső szólamai – a kidolgozásban egyedüli alkalommal – tág szerkesztésbe kerülnek, és a legfelső kíséroh hang a lefelé mozgó vokális szólamoknak ellenpontot szolgáltatva eléri a legmagasabb hangot az egész kidolgozott példában.

Az ellenpontoszerű mozgás alapján arra következtethetnénk, hogy Praetorius Agazzari álláspontját képviseli a párhuzamok kerülésének kérdésében, de a rövid részletben két oktávpárhuzamot is találhatunk. Az 5. ütemben a kíséret tenor és szoprán szólamai, a 9. ütemben pedig a basszus és alt szólamai közt. Praetorius a sok szólamot és több kórust alkalmazó concertók kivonatai kapcsán már beszélt az ilyen virtuális párhuzamok megjelenéséről, ám ebben az esetben ez a magyarázat két szempontból sem állja meg a helyét. Egyrészt a megszólaló szólamok száma nem indokolja az ilyen párhuzamok megjelenését, hisz az 5. ütemben két, illetve három vokális szólamot alkalmaz, a 9. ütemben pedig csak ötöt. Másrészt – mint ahogy azt ő maga is javasolta – Praetorius nem a szigorú partitúrakivonat típusú kíséreti technikát alkalmazza. Ilyen módon arra a következtetésre juthatunk, hogy Praetorius ebben a kérdésben Viadana álláspontjához áll közelebb. Ugyanakkor megfigyelhetjük, hogy az Agazzari által felsorolt négyféle basszusmozgástípus Praetoriusnál végig az idézett szerző által előírtaknak megfelelően viselkedik.

Praetorius kidolgozása számos ponton eltér azoktól az ajánlásoktól, amiket idéz, vagy amelyeket ő maga fogalmaz meg. Feltételezésem szerint két forrása lehet ennek a jelenségnek. Egyik lehetőség, hogy az ajánlások megfogalmazásával egy kezdeti megértési szint után a kidolgozott példán keresztül szeretné élőzenei környezetben megmutatni az olykor egymásnak ellentmondó ajánlások különböző alkalmazási módjait. Élőzenei környezetben minden szabályszerűség alávetett lesz a funkciónak, mely a praetoriusi continuónál szűk értelmezésben véve a concerto vokális előadóinak segítése, tágabb értelemben a mögöttes szövegtartalom legmegfelelőbb kifejezésének segítése volt. Ilyen módon elképzelhető, hogy a különböző szerzők által megfogalmazott ajánlásokat Praetorius az adott zenei pillanatnak megfelelően választotta ki. A másik lehetőség, hogy Praetorius példája tényleg csak oktatójellegű példa akart lenni, és a tényleges zenei részlettől elvonatkoztatva – a többi teoretikus kottapéldáihoz hasonlóan – önmaga külön rendszerében kell értelmezni.

Ebben az esetben a *Polyhymnia* vokális része nem szolgáltat összevetésre érdemes kontextust, csak a prezentációs célnak véletlenül épp megfelelő basszusszólam eredetmegjelölése. A kérdést objektíven nem lehet megválaszolni, de a forrás precíz megjelölése valószínűsíthetően azt a célt szolgálta, hogy az olvasó könnyen összehasonlíthassa a kidolgozást az eredeti kompozícióval, így az első lehetőséget tartom valószínűbbnek. Ellenkező esetben Bianciardihoz, Agazzarihoz és Banchierihez hasonlóan sokkal egyszerűbb lett volna egy információkat praktikusán kondenzáló mintapéldát komponálni, mintsem egy élő zenei környezet szeszélyeinek kitett specifikus részletet idézni.

III.6. Az elméleti írások összegzése

A fentebb említett írásokban előforduló ellentmondások rávilágítanak arra, hogy a continuo-játék az annak kialakulását követő évtizedekben mennyire képlékeny volt a finom részleteket tekintve, ugyanakkor az is egyértelmű, hogy vannak olyan lényegi egyezések, melyek segítségünkre lehetnek a rekonstrukcióban. Ezért a szövegek egyesével történő feldolgozása után, a continuo kidolgozás különböző problémaköreinek megfelelően, érdemes őket párhuzamosan vizsgálni.

Viadana írásán kívül mindegyik forrás foglalkozik azzal a kérdéskörrel, hogy milyen előzetes ismeretekkel kell rendelkeznie annak az egyénnek, aki szeretné elsajátítani a continuo-játék fortélyait. A continuo-játék természetéből fakadóan hangszerhez kötött tevékenység, ám ennek ellenére több forrás is megemlíti az énektudást mint szükséges kritériumot. Az énekhang képzése a kezdetektől a keresztény egyházzenei kultúra gerincét alkotta, ezért érthető, hogy a vizsgált szerzők – akik mind egyházi szolgálatban álltak – ezt a tudást alapkövetelményként kezelték, ám a hagyományokon túlmutat ennek a képességnek a gyakorlati haszna. Ugyan a fent említett szerzők közül csak Banchieri emeli ki az éneklés continuo-játékban betöltött pedagógiai funkcióját, nem kerülhetjük el annak a képességnek a jelentőségét, hogy el tudjuk énekelni a későbbiekben lekísérendő szólamot, hisz kísérelőhangszeres kamarapartnerként a levegővételek és a szopránzarádékot igénylő helyek pontos ismerete elengedhetetlen. Hasonlóan alapvető, de magyarázatot nem igénylő képességek a jó hallás, a ritmusérzék, valamint a hangszeren való

tájékozódás képessége és a magabiztos hangszeres játék. A különböző kulcsok, illetve a konszonáns és disszonáns hangközök ismeretére érdemes külön figyelmet fordítanunk.

A különböző kulcsok magabiztos olvasása több másik visszatérő ponttal is kapcsolatban van. Ugyan a partitúrából történő kísérettel összefüggésben az idézett szerzők nincsenek teljes egyetértésben, a kezdő játékosok számára ez mindenképp egy felbecsülhetetlen eszköz. Ezen kívül abban minden szerző egyetért, hogy az általános szabályszerűségeket a zeneszerző invenciója a szöveg tartalmának megfelelő kifejezése érdekében bármikor felülírhatja, ezért ajánlatos a lekísérni kívánt darabot előzetesen megvizsgálni. Mindkét megközelítésnek elengedhetetlen feltétele a vokális szólamok kulcsainak olvasása. A mai kottaírásban leggyakrabban használt violin- és basszuskulcsok mellett a különböző c-kulcsok használata is mindennapos volt, így a vokális szólamokból történő kivonatkészítés a szoprán-, mezzo-, alt-, tenor-, és baritonkulcsok ismerete nélkül elképzelhetetlen lett volna. Ugyanezzel függ össze a transzponálás képessége – melyre Bianciardi és Agazzari egyértelműen utal –, hisz a transzponálás ekvivalens az idegen kulcsban történő kottaolvasással előjegyzésváltás mellett. Végül Praetorius hívja fel külön a figyelmet azon esetekre, amikor a magas szólamok kezdik hordozni a basszus funkciót, és ilyenkor előfordul a kulcsváltás a continuo kottában.

A konszonáns és disszonáns hangközök ismerete, valamint a disszonanciák oldódásainak rendje is igényel némi kifejtést. A konszonáns hangközöknek két csoportját különítették el, a tökéletes – tiszta kvint és tiszta oktáv –, és a tökéletlen konszonanciákat – kis és nagy terc, illetve szext. A 17. században használt hangzatokat, melyeket ma hármas – esetleg négyes – hangzatokként definiálnánk, egymásra épített hangközök irányából közelítették meg. Leírásaik alapján a leggyakrabban használt hangzatoknak tartalmaznia kellett az alaphangot, egy arra épített tökéletes (tiszta kvint) és tökéletlen (valamilyen terc) konszonanciát, mely hangzás bővíthető ezeknek a hangoknak az oktávismétléseivel.⁴⁵ A fent említett szerzők egyetértésben vannak azzal kapcsolatban, hogy a kíséret minden pillanatában teljes hangzatokat kell használni. Ez alól kivételt képez Praetorius pár rendhagyó esete – akinek példájában és szövegében is találunk hiányos hangzatokat –, a Viadana által

⁴⁵ Mai definíció szerinti dúr és moll hármashangzatok.

említett fúgaszerűen induló tételek, illetve az esetleges preparamento jelenségek, avagy basszusban előforduló átmenőhangok. Így a continuo kidolgozás végeredménye az esetek legnagyobb részében mai hármashangzatokkal is definiálható hangzás lesz, ám a hangközépítkezés irányából megközelítve – főleg a pengetős hangszereken – sokkal megalapozottabb, és a későbbiekben rugalmasabban alakítható bázistudásra tehetünk szert. A késleltetések és kvinthelyettesítések rugalmas alkalmazásának érdekében szintén hasznos, ha saját hangszerünkön a különböző fogásmintázatokban az egyes ujjpárok által játszott hangközökkel is tisztában vagyunk, mert a tanulási folyamatot, a számozatlan basszusok esetében a kísérletezési folyamatot, és a biztonságos előadást is segíti ez a háttértudás.

Az ellenpont szabályainak betartásában változatos szemléletekkel találkozunk. Viadana kimondja, hogy semmilyen kötelezettség nem köti a continuo hangszerest a párhuzamok elkerülésére, és ha felületesen vizsgálódunk, úgy tűnhet, hogy ezzel a véleményével egyedül van. Ugyan Agazzari Bianciardi Banchieri és Praetorius is az ellenpont szabályait betartó continuót részesítik előnyben, Banchierinél és Praetoriusnál is találunk hangzó párhuzamokat. Banchieri példájánál – mivel konkrétan szólamokra bontva építi fel a kíséretet – egyértelmű, hogy a szólamkeresztezések következménye a párhuzam. Praetorius esetében a kottakép alapján ez nem megállapítható, de – mintha csak védőbeszédet írt volna saját példájának – szövegében megbocsájtoan nyilatkozik a sok kórust és sok szólamot alkalmazó művek kivonatának esetében a párhuzamok megjelenéséről. Bianciardinál a 5. példa 6. ütemében találhatunk egy vezetőhangkettőzésből fakadó oktávpárhuzamot – illetve egy fedett kvintpárhuzamot, ha máshogy értelmezzük a szólamok beosztását –, mely valószínűsíthetően a Praetorius-féle sokszólamos kidolgozásból fakadó párhuzam. Agazzarinál csak egy párhuzamra bukkanhatunk: a 8. példa 7. ütemében az átmenő basszus és a tenor kvintpárhuzammal érkezik meg a d-a kvintre. Egyik szerző sem bővelkedik a tilos párhuzamok alkalmazásában, de az is megfigyelhető, hogy a kerülésükre vonatkozó tanácsok ellenére mindegyiküknél előfordul egy-egy elbújtatott példa. Pengetős hangszeres gyakorlatba átvittetve érdemes ezt a viszonylagos lazaságot megjegyeznünk, főleg olyan esetekben, mikor flexibilis szólamszám, és hasonló fogásmintázatok miatt fedett párhuzamok képződhetnek.

Minden idézett szerzőnél említésre kerül az ének szólam elfedésének kérdése. A *seconda pratica* legkiemelkedőbb vívmánya a szövegcentrikus gondolkodás, melynek érthető okból sarokpontja a szöveg érthetőségének mindenkori biztosítása. Banchierin kívül minden teoretikus utal a kísért vokális szólamok számához vagy a darab karakteréhez igazított játékmódra és kísérőfaktúrára. A kísérőhangzatok megszólaltatásának módjával kapcsolatban egyetértés mutatkozik a teoretikusok között. Mindannyian az egyszerű, letisztult, korabeli szokásokhoz képest sokkal kevesebb díszítést alkalmazó kíséreti technikát pártolják. Viadana és Praetorius hozzászól, hogy ízléses kereteken belül lehet díszítéseket alkalmazni, de mindig szigorúan úgy, hogy az a vokális szólamok kifejezőerejét ne aknázza alá. Ugyan nem tartozik szigorúan a *continuo* témakörébe, de Agazzarinál találunk leírást a díszítőhangszerek szerepéről, és arról, hogyan integrálódtak ezek a koncertókba. Ezek alapján az énekszólamra reflektáló rövid díszítések alkalmazása nem volt teljesen idegen a stílustól. A szólamok eloszlásának tekintetében a szerzők által biztosított mintapéldák bizonyos szempontból beszédesebbnek bizonyulnak, mint a szövegben megfogalmazott tanácsok. A basszusra épített hangközök (terc, kvint és oktáv, vagy ezeknek oktávtranszpozíciói) általában szűk szerkesztésben „elférnek” az előadó jobb kezében, kivéve, mikor a basszusban oktávduplázást találunk, illetve Praetorius kielemezett példájában. A „jobb kéz” hangmagasságának és a vokális szólamok viszonyának kérdését Viadana, Agazzari és Praetorius is más irányból közelíti meg. Viadana egyrészt a záradékok vokális és instrumentális megszólalását ugyanabba az oktávba (illetve szólamba) helyezi, másrészt a vokális szólamokhoz igazítja a kíséret hangfekvését. Agazzari ennél eggyel tovább megy, mikor a felső szólamok (szoprán, alt) hangjainak elkerülését javasolja. Az nem teljesen világos, hogy tenor, illetve basszus szóló esetén milyen eljárást javasolna a szerző, de feltételezhetjük, hogy ha a teljes hangzatok használata kritérium volt, akkor nem kényszerítette az egész kíséretet ezen szólamok alá. Praetorius mindkét szerző álláspontját ismerteti, és az általa kidolgozott példa részletes elemzésekor már megfigyelhettük, hogy – amennyiben az jelen van – a felső szólamot ő is elkerüli. Ugyanakkor, amint kiürül a felső vokális regiszter, úgy azt igyekszik a „képzeletbeli” szoprán magasságában kitölteni.

Az orgona regisztereinek használatáról ellentmondás mutatkozik Viadana, és az őt követő teoretikusok közt, de pengetős hangszeres szemszögből annyit mindenképp leszűrhetünk, hogy a megpengetett akkordhangok mennyiségének változtatásával és a pengetős hangszerekre jellemző dinamikai lehetőségek kiaknázásával elősegíthetjük a szöveg tartalmának megfelelő zenei kifejezését.

Annak tekintetében, hogy a különböző basszusmozgásokra milyen harmóniakat lehet építeni, viszonylagos egyetértést tapasztalhatunk. Viadana szövegén kívül minden szerző megemlíti, hogy a skálának a modern relatív szolmizáció szerinti „ti” fokára a szűkített kvint helyett szextet kell építeni. Ugyanez az eljárás vonatkozik az olyan basszushangokra, melyeket felfelé alterálunk. Ezekben az esetekben a szopránzáradék a continuo szólamba kerül, és ennek következtében kötelező oldódási iránya lesz, mely megkettőzve párhuzamot eredményez, ezért ebben az esetben a basszusra épített terc vagy szext kettőzendő.

Hasonlóan általános a vélekedés a felfelé történő kvartlépés, vagy a lefelé lépő kvintlépés kezelését illetően. Ezekben az esetekben a szerzők egyértelműen a nagy terc használatát javasolják az első akkord esetében a tiszta oktávra való oldódás erősítése érdekében, de mindannyian felhívják a figyelmet arra, hogy a zeneszerző akarata ilyen esetben is felülírhatja a zenei logikát, mert a szöveg tartalmának kifejezése előnyt élvez a merev absztrakt szabályoknál. Ez még egy nyomós érv hiányos számozás esetében a vokális szólamok tanulmányozására.

Szintén erős a konszenzus a számozás fontosságának kérdésében. A jelölések részletességének tekintetében ugyan vannak eltérések (ahogy azt Banchieri remekül levezeti), de abban a két dologban minden vizsgált teoretikus egyetért, hogy a módosítójeleket és számokat alkalmazni kell, és amennyiben azok nem állnak rendelkezésre a continuo szólamkottában, úgy kézzel érdemes azokat pótolni, hogy a nemkívánatos disszonanciákat elkerülje az előadó.

Amire még érdemes figyelmet fordítani, az a basszusban előforduló átmenőhangok, illetve késleltetések kérdésköre. Agazzari, Bianciardi és Praetorius is felhívja a figyelmet arra, hogy nem minden esetben kell minden basszushangra új harmóniát játszani. Jellemzően szekundmozgásos pontozott ritmusok rövid értékére, és a környezethez viszonyítva gyorsan mozgó skálák első hangja után nem kell minden egyes hangra új akkordot játszani. A basszuskésleltetések explicit módon

nem kerülnek elő egy írásban sem, ám Banchieri egyik példájában találunk egy késleltetett – felső szólammal szekundsúrlódást létrehozó – szopránzáradékot a basszus szólamban. A basszuskésleltetések a 17. század elején ritkán fordultak elő, ám érdemes tisztában lenni előfordulásuk lehetőségével. Mindazonáltal a gyors mozgású basszusokkal kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy ha nem skálaszerűen mozognak, akkor különálló hangzatokat kell rájuk felépíteni, ahogyan azt Agazzari, Bianciardi és Praetorius is bemutatták példáikban.

IV. A kidolgozott tabulatúrában fennmaradt források elemzése

IV.1. Carlo G kézirat (1600–1620⁴⁶)

A *Carlo G* kézirat az elmúlt húsz év egyik legkiemelkedőbb zenetörténeti felfedezése. A több mint 300 oldalnyi zene jelentős része rövid, monódikus kompozíció énekszólóra, vagy motetta énekszólóra, illetve duettre. A kísérőhangszer túlnyomó részt orgona, de a kötetben szereplő művek közül négy megjelenik másodszor is chitarrone – a kéziratban Chittar.e és Chitt.e rövidítéssel – kísérettel. A kézirat szerzőjének pontos kiléte ismeretlen, de a stilisztikai jelekből arra következtethetünk, hogy római illetőségű a szerző, és az 1600 és 1620 közötti periódusban írta a gyűjteményt, mely túlnyomórészt saját kompozícióit tartalmazza (Rotem, Elam 2019. 407. o, 421. o.). A kézirat jelentősége abban rejlik, hogy kapcsolatot képezhet a reneszánsz kíséret és a barokk basso continuo között. A kompozíciókban meg-meg jelennek a *seconda pratica* jellegzetességei, viszont két mű kivételével az összes darab kísérete le van kottázva. Ez a fajta írásmód a basso continuo korszakban elképesztően ritka, különösen, ha figyelembe vesszük a kötet terjedelmét.

A kézirat két szempontból is kiemelt figyelmet érdemel. Már önmagában amiatt is elemzésre méltó, hogy a chitarrone kísérek tabulatúrában vannak lejegyezve, tehát gyakorlatilag korabeli kidolgozott pengetőhangszeres basso continuo-óval van dolgunk. Ezen kívül alkalmunk nyílik arra is, hogy olyan módon hasonlítsuk össze a pengetős és a billentyűs kíséret viselkedését, amire gyakorlatilag egyetlen más példát sem találhatunk a zeneirodalomban. Dolgozatomban szempontjából a kísérethez használt hangszer hangolása is fontos tényező, ugyanis a fogólappal rendelkező felső hat húr hangolása megegyezik egy terccel magasabbra transzponált klasszikus gitáréval⁴⁷ (Rotem, 2019. 419. o.). Ez a szkordatúra a 17. század elején

⁴⁶ A kötetet valószínűsíthetően e két dátum közt állíthatták össze, de a pontos évszám nem tudható. (Rotem, 2019 407. o.)

⁴⁷ „G” hangolású hangszer.

divatos re-entrant hangoláshoz képest sokkal jobban adaptálható, természetesebb fogásmintázatokat eredményez a modern hangszerünkön.

A chitarrone kíséretes darabok több szempontból is koherens kíséreti technikát mutatnak. Az 1. táblázatban összesítettem, hogy a művekben megtalálható hangzatok legfelső hangja, milyen viszonyban van az adott pillanatban megszólaló vokális dallamhanghoz képest.

Cím	Ol- dal	Dallam és kíséret viszonya							Á. h. h. ⁴⁸
		+1	0	-1	-2	-3	-4	Átlag	
Adiuro vos, filiae Hierusalem	103v	2	40	24	23	1	0	-1,32	a'
Induit me dominus	104v	2	25	28	16	9	2	-1,8	a'
Ego flos campi	105v	2	33	29	9	1	0	-1,17	a'
Convertisti planctum	106v	1	17	46	37	10	1	-2,2	h'
Panis An- gelicus ⁴⁹	145r	0	12	19	15	2	0	-1,9	c''
Összesítés		7	127	146	100	23	3	-1,7	h'
		1,72%	31,28%	35,96%	24,63%	5,67%	0,74%	Szrs ⁵⁰	15,79

1. táblázat: Az akkord felső szólamának távolsága a szoprán hanghoz viszonyítva akkordhelyzetben mérve.

A rendelkezésre álló darabok kis mennyisége ellenére, már ebből az egy táblázatban összefoglalt ismeretanyagból is fontos tanulságok vonhatók le. Első ránézésre is egyértelmű, hogy a vokális szólam kettőzése nem volt a darabok egész terjedelmében elvárva a chitarrone játékostól, sőt csupán az esetek kicsit kevesebb, mint harmadában (32,01%-ában) egyezik a megpengetett felső szólam az ének vagy dallamhangszer – akkordpengetés pillanatában megszólaló – hangjával. Ez akár arra is engedhetne következtetni, hogy az egyezések pusztán a véletlen művei, és a két szólam között nincs komolyabb kapcsolat. Ezt a felvetést érdemes annak

⁴⁸ Átlagos hangzó hangmagasság

⁴⁹ Toccata al mottetto Panis Angelicus con violino Chitte et lira, et basso di viola

⁵⁰ Százalékértékek szórása.

tükrében továbbgondolni, hogy hogyan komponálta meg a szerző az orgonakíséretes változatok kíséretét⁵¹, amelyekben egy-két hang – illetve értelemszerűen a gyors mozgású melizmatikus ornamentációk – kivételével a billentyűs hangszer végig megkettőzi a vokális szólamot a saját legfelső szólamában.

Ez alapján felmerülhet a kérdés, hogy amennyiben a szerzőnek ennyire fontos volt a dallami kettőzés, akkor miért nem alkalmazta ezt a koncepciót a chitarrone kíséreteken is, mely kérdésnek a minden kétséget kizáró megválaszolására nincs lehetőségünk, de érdemes megvizsgálnunk a chitarrone kíséreteken előforduló akkordfogások táblázatát, hogy közelebb kerüljünk egy potenciális magyarázathoz.

A fogásmintázatok táblázatában (Függelék 5. táblázat) összefoglalt ismeretanyag feldolgozásával válik teljesen világossá, hogy egy egydimenziós vizsgálat – mint az ebben a dolgozatban szereplő különálló táblázatok által összegzett vizsgálatok mindegyike – önmagában tekintve mennyire félrevezető lehet, ha kontextus nélkül kezeljük. Emiatt tartottam fontosnak többféle vizsgálati szempontnak a felállítását, hogy az egyes adatpontok egy adatrendszerbe ágyazódhassanak. A táblázatból kiolvasható, hogy bizonyos akkordok aránytalanul nagy mennyiségben vannak jelen, míg más akkordok megjelenése éppen csak eseti. A „D”, „G”, „A”, „E” és „H” alaphangú hangzatok⁵² – beleértve ezeknek dúr és moll változatát, valamint fordításaikat – dominanciája minden valószínűség szerint a darabok tonális központjainak hasonlóságával magyarázható. A „Convertisti planctum” hangzó g tonális központján kívül mindegyik tétel hangzó F tonális központtal rendelkezik, és az előjegyzés is mindegyik tételben egy b. Anélkül, hogy itt részletesebben kitérnék a tonika szubdomináns és domináns kifejezések enyhén anakronisztikus használatára, 20. században nevelkedett zenészként mindenképp segítenek minket ezek a fogalmak a tájékozódásban, ezért érzem indokoltnak és hasznosnak használatukat. A fent említett alaphangok jellemzően az egy b előjegyzésben használt hangnemek kitüntetett pontjai. Fogásmintájuk szerinti a „D” és az „E” mint tonika, a „G” mint szubdomináns, a „H” mint domináns és a „A” mint szubdomináns („E” tonális központ esetén) és domináns („D” tonális központ esetén). Megfigyelhető továbbá a

⁵¹ *Adiuro vos, filiae...* 5v; *Induit me dominus* 17v (hiányos); *Ego flos campi* 18v; *Convertisti planctum* 37v.

⁵² Gitár fogásmintázat alapján hivatkozom rájuk minden esetben.

dúr akkordok dominanciája is, hisz 307 dūr akkord áll szemben 56 moll hármas-hangzattal. Ez az arányeltolódás jelen esetben tökéletesen magyarázható a darabok alaphangnemének arányával (4 dūr jellegű és csupán egy moll jellegű), a moll területek záratainál a pikárdiai terc alkalmazásával, valamint Bianciardi, Banchieri és Agazzari szabályával, miszerint autentikus fölépések basszushangjai közül az elsőre mindenképpen nagy tercet és tiszta kvintet – modern terminológiával dūr hármas-hangzatot – kell felépíteni.

Mindazonáltal nem mehetünk el amellett a feltűnő tény mellett, hogy egy-egy barrés fogású hangzaton kívül kizárólag pengetős hangszeren nagyon kényelmesen megszólaltatható akkordok fordulnak elő a zeneművekben. A H-dūr kivételével egy olyan akkorddal sem találkozhatunk, melynek minden helyzete előfordulna, a G-dúrnak a kvinthelyzetű változata kivétel nélkül terchiányos alakban fordul elő, az A-dúrnak a terchelyzetű változata kvinthiányosan jelenik meg, és nem ritkák a kvinthiányos D-dúrok sem, végül a szűkített szextakkordok egy kivétellel kizárólag háromszólamú felrakásban jelennek meg. Ezeknek a tényeknek az ismeretében érdemes feltenni a következő kérdéseket. Carlo G vajon milyen hangszeres előképzettségű emberek számára írta ezeket a kíséreteket? Ő maga milyen hangszeres ismeretekkel rendelkezett? Önállóan helytálló kíséretként kell ezeket értelmeznünk, vagy csupán az eredeti orgonára komponált kidolgozások egyszerűsített kivonataként? Az egyszerű fogásmintázatokat a szükség, a fantáziátlanság, vagy pedig a hangszer üres húrjait leginkább kihasználó akkordok zengő hangja iránti esztétikai igény szülte? Volt-e bármilyen szándék az énekelt szólamok megkettőzésére? Ezeknek a kérdéseknek a magabiztos megválaszolására sajnos nincs módunk. A korabeli forrásokra jellemző, hogy nagyon nehéz az ilyen típusú a kérdésekre definitív választ adni, de esetünkben a szerző személyének rejtélyes kiléte szinte lehetlenné teszi ezt a vállalkozást. Mindazonáltal közvetett bizonyítékokból egyik másik kérdésre megpróbálhatunk hipotéziseket felállítani.

Az énekelt szólam megkettőzésére a szerzőnek valószínűleg lehetett kifejezett szándéka a korábban említett kételyek ellenére is. A szerző – amint fent hivatkozott táblázatokból is kikövetkeztethető – nagyon szűk keretek között mozgott a kíséret megalkotásakor. A hangszerspecifikus ismereteiről nem érdemes komolyabb feltételezésekbe bocsátkozni, de a célközönségét szinte biztosan alapszintű

hangszeres tudással rendelkező emberek alkották, ám a lehetőségeihez mérten meglepő módon több ponton is hangról hangra követte a dallamot. Főleg a kevesebb szólamot alkalmazó részekben vehetjük észre, hogy nem véletlen egybeesésről van szó (például az „Adiuro vos, filiae Hierusalem” 30. ütemének elején), illetve olyan pontokon, amikor erre a kettőzésre pengetős hangszeresként nem lett volna kötelezettsége, mivel csak egy akkordon kívüli súlytalan átmenő hang van a dallamban (mint amilyet az „Induit me Dominus” 1. ütemében találunk).

Amit szintén érdemes figyelembe venni a rendelkezésre álló szűk akkordfogás paletta tükrében, az a darabok dallami szólamának átlagos hangmagassága (1. táblázat). A két adathalmazt összehasonlítva kijelenthető, hogy a folyamatos dallamhang kettőzés gyakorlatilag kivitelezhetetlen. Az akkordfogásokban előforduló legmagasabb hang a hangzó a', miközben a dallami szólamnak ez pusztán az átlagos magassága, és d''-ig rendszeresen, de olykor g''-ig is terjed a darabok ambitusa. Az egy oktávval mélyebben történő dallamkettőzés lehetősége ugyan elméleti síkon végig fennáll, de ennek a gyakorlati kivitelezése sokszor ujjrendi nehézségek miatt irreális, de ennél is fontosabb, hogy a hangszer adottságai miatt kellemetlen hangzású, sokszor hiányos, vagy túl mély regiszterbe zsúfolt tercekkel rendelkező, nehézkes hangzású akkordokat eredményezne. Az előforduló szopránkettőzés ellenére az esetek többségében a kíséret – Agazzari gondolkodásmódjának megfelelően – nem zavarja meg a vokális szólamot.

A kíséretben megjelenő szólamszámok tekintetében nagyon változatos kép tárul elénk. A háromszólamú akkordok ugyan az adott időpillanatban megszólaló hangzatok 36,19%-át, ezzel legnagyobb részét teszik ki, de egyszólamú átmenő, illetve ismétlő hangoktól egészen a hat szólamú hangzatokig mindenre találhatunk példát. Ez egyrészt megerősíti az elméletírók által javasolt adott pillanat igényeihez alkalmazkodó faktúra használatának gyakorlatát, másrészt megingatja a modern zenelméletoktatásra jellemző állandó négyszólamú szerkesztés legitimitását. A folyamatos négyszólamú szerkesztés logikailag egyszerűen követhető, és emiatt pedagógiai szempontból érthető kiindulópontot képezhet, ugyanakkor a példánk alapján láthatjuk, hogy pengetős hangszereken egyáltalán nem életszerű ennek a gyakorlatnak a követése.

Az ellenpont szabályainak értelmében kerülendő kvint- és oktávpárhuzamok ritkán fordulnak elő, de amennyiben a szerző a basszusban előforduló fogás szerinti G-A szekundlépést teljes harmóniákkal szólaltatja meg, úgy teljesen nyilvánvaló formában megjelenik mindkét párhuzamtípus, az ellenmozgás látszatát is mellőzve. A szekundpasszázsok kétszólamú hangközökkel történő harmonizálása ezeket a párhuzamokat semlegesíti, mert ezek mindig tökéletlen konszonanciákban haladnak, illetve a basszusban előforduló átmenő szekundlépések is értelemszerűen semlegesítik a potenciális párhuzamokat.

A felső szólamban előforduló érzékeny vezetőhangok minden esetben kettőzve vannak, bár ritkán fordulnak elő, mivel zárlati helyeken a vokális szólam legtöbbször tenorzáradékot alkalmaz. Abban az esetben, mikor szopránzáradékot találunk a vokális szólamban, a kísérő szólamban minden esetben egy oktávval mélyebb regiszterben szólal meg a fordulat. Több lépéses, illetve díszített késleltetés esetén a kíséret követi a vokális szólamot oly módon, hogy az átkötött hangokat újra megpengeti, a díszítéseket pedig egyszerűsíti.

Amit nagy magabiztossággal kijelenthetünk, hogy a chitarrone és orgona kísérek legalább laza kapcsolatban állnak egymással, azonban ez nem feltétlenül jele az egyik hangszerről másikra történő átírásnak. Egyrészt a hasonlóság gyakorlatilag elkerülhetetlen az azonos harmóniaváz miatt, másrészt a kötet egyéb tételeinél is felmerül a gyanú, hogy ezek eredetileg több vokális szólamra komponált művek átíratái vokális szólóra vagy duettre és hangszeres kíséretre. (Rotem, 2019. 413–417. o.) Meglátásom szerint a négy fennmaradt chitarrone kíséretes monódia közül egy a „Convertisti planctum” nagy valószínűséggel ilyen módon született kompozíció. A szillabikus szakaszok alatti ritmikus akkordismétlések, valamint a vokális szólam szünetében megszólaló imitációk ezt erősítik, és ennek megfelelően a chitarrone valóban egy egyszerűsített verzióját játssza a vokális szólamoknak, ebből következőleg az orgona változatnak is. Az „Adiuro vos, filiae Hierusalem” esetében ennyire egyértelmű jelek nincsenek, viszont a hangszeres közjátékok viszonya érdekes abból a szempontból, hogy az egy ütemen keresztül kimutatható egyértelmű azonosságok után a fennmaradó két ütemben teljesen hangszerszerű elemeket találhatunk, ezért az orgonával csak harmóniai rokonságot mutató pengetőhangszeres idiómákkal zárul. Az „Ego flos campi” és az orgona változatban hiányosan

fennmaradt „Induit me dominus” esetében meggyőződésem szerint eredetileg is monódikus kompozíciókkal állunk szemben, ezért nem meglepő, hogy a hangszeres közjátékok is csak akkordikus vázukat tekintve egyeznek meg. Ezeket figyelembe véve arra a következtetésre juthatunk, hogy a chitarrone változatok nem feltétlenül az orgona szólam egyszerűsített változatai, hanem önálló verzióként is megállják a helyüket, és az egyértelműen kimutatott motivikus hasonlóságok, melyek a közjátékokat néhol jellemzik, a még korábbi közös ős, a többszólamú vokális kompozíció bizonyítékai. (Rotem, 2019. 419. o.)

Dolgozatomban a pengetős hangszeres akkordikus szerepe van fókuszban, de érdemes említést tenni azokról a darabokról, melyekben Carlo G a chitarrone hangszert az Agazzari által is megkülönböztetett ornamentális szerepben alkalmazza, mert hasonlóan a kidolgozott akkordkísérekhez, konkrétan kidolgozott díszített basszusmeneteket is elvételezhet csak találni a pengetős irodalomban. A „Quam dilecta” 25. ütemében⁵³ egy kiírt díszítést találunk, melyben meg van jelölve a chitarrone hangszer, melyből arra következtethetünk, hogy a darab egésze alatt a basszus hangszer szerepét töltötte be, és adott esetben annak díszített változatát is játszhatta. (Rotem, 2019. 419. o.) Emellett a „Quasi stella matutina” című motettában találunk még utalást a chitarrone használatára, ahol minden bizonnyal a „Quam dilectá”-hoz hasonló szerepben volt jelen a hangszer.⁵⁴ Az elemzésből egyetlen chitarronét használó darab maradt csak ki, a „Haurietis in aquas” című motettához írt toccata, mivel egy oldalszakadás miatt csak töredékesen maradt fenn.⁵⁵

IV.2. Salamone Rossi (1570–c1630)

Salamone Rossi feltételezhetően Mantovában született, és valószínűleg zenészi pályafutása is egész életében a városhoz kötődött, többek közt a Gonzaga-udvarhoz. Noha az 1588-ban Velencében megjelent mantovai szerzők műveiből készült antológiában, a *L'amorosa caccia*ban nem találhatók meg művei, az első három

⁵³ (Rotem, 2016) kiadás alapján számolva

⁵⁴ Érdekesség, hogy a mű lejegyzése minden bizonnyal félbemaradt, mert az orgona szólam meghúzott kottavonalaiból a felső teljesen üres és csak az alsó sorban található egy diminuált basszusmenet.

⁵⁵ *Carlo G kézirat* 126v

megjelent kiadványának előszavaiból következtethetünk az udvarral való kapcsolatára. Vincenzo Gonzaga herceg minden bizonnyal nagy becsben tartotta munkásságát, mert Rossit 1606-ban grófi rendelettel felmentették a sárga jelvény viselete alól, amit a zsidó közösség tagjainak kötelező jelleggel viselnie kellett, s ezt az előjogot a következő herceg, II. Francesco is megújította 1612-ben. Nagy megbecsülése ellenére valószínűleg nem állt az udvar állandó szolgálatában. A mantovai archívumokban csak néha tűnik fel a neve, mint alkalmi muzsikus. A Basilika Palatina di Santa Barbara fizetési irataiban sem tűnik fel, származása valószínűleg megakadályozta az udvari pozíciók betöltésében. Feltételezhetően főbb szakmai kapcsolatai a Mantovai színházi életben fontos szerepet betöltő zsidó színtársulatokkal voltak. (Fenlon, Iain 2001)

IV.2.1. Il Primo Libro de Madrigali a cinque voci (1600)

Rossi műveit három kategóriába sorolhatjuk: világi vokális -, instrumentális-, és héber vallásos vokális kompozíciók. Az először 1600-ban kiadott *Il primo libro di madrigali a cinque voci* a világi vokális kompozíciók kategóriájába tartozik, melyben ezen kívül még öt madrigálkötet, egy kötetnyi canzonetta és egy kötet madrigalletti található. Az első kiadást követő újrakiadásokból és a kötet különböző madrigáljainak különböző antológiákban történő megjelenéséből arra következtethetünk, hogy ez a kötet volt Rossi legnépszerűbb kiadványa az élete során. (Kitsos, Theodoros 2005. 28. o.)

A disszertáció szempontjából azért érdemel figyelmet a kötet, mert a tizenkilenc madrigál közül hathoz a szerző mellékelte tabulatúrában lejegyzett pengetős continuót. A felhasznált hangszer megnevezése chitarrone, amelynek normál esetben re-entrant hangolása van, ám Rossi kiadványa az elsők közt van, mely ezt a hangszert megnevezi, és valószínű, hogy a hangolás még képlékeny volt. Theodoros Kitsos összefoglalója meggyőző érveket sorakoztat fel amellet, hogy egy nem re-entrant hangolást használó „a” hangolású hangszerről van szó (Kitsos, Theodoros 2005. 30–35. o.).

A vokális szólamok és a continuo viszonyának tanulmányozása ennek a darabnak az esetében a metodikában említett módon változik a több vokális szólam

miatt. A kíséret felső hangját mindig az aktuálisan legmagasabban hangzó vokális szólam adott hangjával vetem össze. Annak ellenére, hogy a disszertáció elsődleges tárgyát a monódikus kamaraművekben található pengetős continuo képzi, ez a mű – a fent említett hangolási tulajdonságai miatt – fontos támpontokat adhat. A korabeli művek túlnyomó többsége re-entrant hangolásrendszert alkalmaz, ezért – mivel a lantszerű szkordatúrájú hangszerre komponált kíséretekből levont tanulságok sokkal könnyebben adaptálhatók klasszikus gitárra – ezek a kísérek még a műfajbéli különbségek ellenére is kiemelkedő értéket képviselnek elemzési szempontból. Emellett Kitsos érvelése alapján feltételezhető, hogy a pengetős continuoval ellátott tételek esetében nem a kórus chitarrone kíséretéről van szó, hanem arról, hogy a tisztán vokális kórus felállás alternatívájaként szólómadrigál felállásban is meg lehetett szólaltatni a műveket chitarrone kísérettel (Kitsos, Theodoros 2005. 47. o.), mely értelmezés szerint inkább kivonatról, mint continuóról van szó.

Rossi kíséreteinek vizsgálatánál szembeötlő, hogy Carlo G vel összehasonlítva valamivel nagyobb arányban, az esetek 39,12%-ában találkozunk a kíséret felső szólamával, és a legfelső vokális szólam (2. táblázat), valamint fontos, hogy Rossinál ez a reláció a leggyakoribb. Második leggyakrabban – az esetek 35,40%-ában az a felrakás fordul elő, mely egy virtuális alt szólam magasságába helyezi a kíséret legmagasabb hangját, mely az adott pillanatban megszólaló konszonzanciának a vokális felső szólamhoz képest egyel mélyebb helyzete. A *Carlo G kéziratban* is ez volt a két leggyakoribb felrakás, ám Rossinál a harmadik leggyakrabban előforduló reláció, a 14,46%-os előfordulásával a +1 típusú, egy helyzettel a felső vokális szólam fölé kerülő felrakás. Carlo G esetében egyenletesebb volt a különböző helyzetkülönbségek eloszlása, hisz abban az esetben a különböző helyzetek százalékos eloszlásának szórása 15,79, míg Rossinál 16,57. Az átlagtól való nagyobb eltérés közvetett bizonyíték a tudatosabb akkordhasználat mellett, hisz ez azt jelenti, hogy koncentráltabban vannak jelen bizonyos esetek, mint Carlo G-nél. Érdekes még megfigyelni, hogy egy-egy alkalommal a kíséret 2 helyzettel a vokális szólamok fölé kerül, mely azokban az esetben fordul elő, amikor az alt és a cantus szólamokban szünetet találunk. Ebben az esetben Rossi Praetorius megoldásához hasonlóan kitölti az alt és a canto megüresedett helyét.

Cím	O ⁵⁶	Dallam és kíséret viszonya								Á. h. h. ⁵⁷
		+2	+1	0	-1	-2	-3	-4	Át- lag	
Ohime se ...	14	1	14	40	36	6	0	0	0,33	a'
Cor mio deh ...	15	0	9	39	37	14	1	0	0,59	a'
Anima del ...	16	2	24	47	42	10	0	0	0,27	a'
Udite lacrimosi	17	1	12	64	58	9	1	0	0,45	a'
Tristi mio ...	18	0	10	39	75	22	5	1	0,84	a'
Parlo mi- sero ...	19	1	36	55	9	5	1	0	-0,15	g'
Összesítés		5	105	284	257	66	8	1	0,42	a'
		0,69%	14,46%	39,12%	35,40%	9,09%	1,10%	0,14%	Szrs ⁵⁸	16,57

2. táblázat: Rossi, *Il primo libro de madrigali*-ban az akkordok felső szólamának távolsága a szoprán hanghoz viszonyítva akkordhelyzetben mérve.

Annak érdekében, hogy megbizonyosodjunk az akkordhasználat tudatosságáról érdemes megfigyelni a felhasznált akkordkészletet is (Függelék 6–10. táblázatok). A 364 dúr és 140 moll akkord esetében sokkal nagyobb változatosságra lelhetünk, mint Carlo G esetében. Ugyan itt is megfigyelhető, hogy bizonyos akkordfogások prioritást élveznek, de még így is sokkal egyenletesebb az eloszlásuk. A nagyobb fokú változatosság a szextakkordok esetében is megfigyelhető, melyek közül csak a szűkített akkordok lógnak ki, ám ezek annyira ritkán fordulnak elő, hogy érdemi következtetést nem érdemes levonni belőlük. Rossi az akkordhangok mennyiségének tekintetében egyértelműen a négyszólamú szerkesztést preferálja, de az 1–3 szólamú szakaszok összeadva több esetben fordulnak elő, azaz a szerző nagyon heterogén, változatos faktúrát alkalmaz.

⁵⁶ Canto szólamkottában lévő continuóra vonatkozik

⁵⁷ Átlagos hangzó hangmagasság

⁵⁸ Százalékértékek szórása.

Mint azt a 2. táblázatban láthattuk Rossi a cantust, vagy az aktuális legfelső hangzó vokális szólamot gyakran duplázza, és mindössze az esetek 45,73%-ában marad konkrétan azok alatt. Ebből arra következtethetünk, hogy a cantus duplázása nem volt kerülendő, sőt, a kíséret túlnyomórészt csak azokban a szituációkban kerül a felső szólam alá, ahol az a hangszeren kényelmes fogásmintázatok tartományán kívül esik. Ez némileg ellentmond Agazzari javaslatainak, de a pengetős hangszer hangkarakterüknél fogva sokkal kevésbé képesek az énekhangot elnyomni, mint például az elméletírók által elsődlegesen tárgyalt hangszer, az orgona. A magasabb fekvésben lévő, nehezebben megtalálható fogásmintázatok kihagyásának meglátásom szerint két értelmezése lehet. Egyrészt a célközönség figyelembevétele, hisz a kötet, hasonlóan a kor legtöbb kottakiadványához, nem feltétlenül professzionális előadóknek készült. Másrészt a hangszer felsőbb regisztereinek hangzása zavaró lehetett az énekes előadók számára. A pontos megfejtés kikövetkeztetésére most sincs lehetőségünk, valamint az sem zárható ki, hogy a két fent említett ok közül egyik sem tükrözi a valóságot.

Párhuzamok tekintetében Viadana megközelítése érvényesül a kíséretben. Rossi nem tesz különösebb erőfeszítést a párhuzamok bármiféle elkerülésére, még olyan esetekben sem amikor az a szélső szólamokban szólal meg. Ez alól automatikusan kivételt képeznek azok a szakaszok, ahol imitációs szerkesztésű lesz a kompozíció, mert ezeken a pontokon szintén Viadana útmutatásainak megfelelően a szerző azoknak a hangoknak a kivonatát játssza, amik az imitációban szerepelnek, illetve olykor ki is egészíti az imitációt egy vokális szólamokban nem megtalálható belépéssel.

A diszkantzáradékokat a fogásmintázatok korlátainak engedelmeskedve szóltatja meg a kísérohangszer. Mivel itt több vokális szólam található, ezeket a záradékokat abban az esetben is tudjuk vizsgálni, ha az nem a felső szólamba esik. Amennyiben a diszkantzáradék abban regiszterben található, ami a kényelmes fogásmintázatok kereteibe belefér, úgy abban az oktávban hangzik el, mint a vokális szólamokban, de ha magasabb fekvésbe kellene mozgatni az akkordfordítást, hogy ez kivitelezhető legyen, akkor egy oktávval mélyebben szólal meg, mely példa lehet Viadana rejtélyes cadenze per ottavá-jára is. Mindenesetre az biztos, hogy a záradék minden esetben kettőzve van a kíséretben, akár a legfelső akár a belső vokális

szólamok szolgáltatók meg. A szólamszámok széles spektrumon való alkalmazása – a *Carlo G kézirat*hoz hasonlóan – egybevág az elméletírók erre vonatkozó tanácsaival.

IV.3. Bellerofonte Castaldi (Modena, 1580–Modena, 1649)

Bellerofonte Castaldi 1580-ban született az itáliai Modena melletti Collegaraban, viszonylag jómódú családba. A művészetek iránti fogékonyságát, a műveltségre hangsúlyt fektető taníttatása mellett a kései reneszánsz kor szelleme is erősítette. A család gondozásában lévő birtokból befolyt jövedelemből származó viszonylagos létbiztonság miatt Castaldi sok erőforrást szentelhetett művészi érdeklődésének táplálására, így zeneszerzőként, teorba-, gitár- és lantjátékosként, énekesként és költőként is tevékenykedett, ugyanakkor zenész kortársaival ellentétben nem kényszerült udvari szolgálatba állni. (Dolata, 2007)

Szókimondó és szabad jelleme kiütöközt a gyakran kicsapongó, szatirikus, politikai töltettel rendelkező írásaiban, melyekben gyakran kritizálta a berögződött társadalmi rendszert, az álszent egyházi tisztviselőket és befolyásos embereket. Ezen írásoknak többször is börtön vagy száműzetés lett a következménye. Castaldi számára nem volt idegen a kor brutalitása, például elintézte, hogy a fivérének megölését kitervelő embert a szeme láttára öljék meg. Fiatal korában nyughatatlan természetét tanúsítják utazásai, melynek során Németországot és Itáliát is bejárta. Megfordult többek közt Genovában, Szicíliában, Nápolyban legalább kétszer és Rómában három különböző alkalommal. (Dolata 2007)

Római látogatásai során Girolamo Frescobaldival és Giovanni Girolamo Kapspergerrel is megismerkedett, akiknek munkásságát nagyra tartotta, és az első között volt, akik felismerték barátjának, Claudio Monteverdinek a zsenialitását. Rómában ismerkedett meg Alessandro d'Este kardinálissal, aki afféle mentorává vált, és aki többször is közben járt, mikor Castaldi bajba keveredett. Utazásokkal gazdagított évek után 1621-től Modena és Velence vonzáskörzetében maradt, és sok időt töltött otthonában zenészekből, képzőművészekből és írókból álló közeli barátai körében. Emellett több prominens modenai polgárral – az uralkodó Este család több tagjával, nyomdászokkal, könyvesboltosokkal, politikusokkal, filozófusokkal és

egyéb értelmiségekkel – mint az ellentmondásos költők, Fulvio Testi és Alessandro Tassoni – is közeli viszonyban volt. (Fortune, Dolata 2011)

IV.3.1. *Capricci a due stromenti* (1622)

Castaldinak két kötetnyi zeneműve maradt fenn. Az 1622-es *Capricci a due stromenti* a kor kottakiadványaival összehasonlítva több szempontból is kitűnik. A szerző önkifejezésre való szándékát mi sem fejezhetné ki jobban, mint hogy ő maga készítette el a kottanyomtatásához szükséges rézkarcokat, mely ebben az esetben nemcsak a darabok lejátszásához szükséges tabulatúra és kotta metszését jelentette, hanem a kottában található összes díszítést is grafikát és még egy önarcképet is (1. kép). A főleg szóló teorbára írt kompozíciók gyűjteményébe kilenc teorbára és „tiorbinora”⁵⁹ írt duett, valamint a disszertáció szempontjából érdekes hat strofikus dal is helyett kapott, teorbára kidolgozott számozatlan basszuskíséréssel. A dalokban „a” alaphangú re-entrant hangolású hangszer használja a szerző. A kiadvány formai szempontból is tartogat a szokványostól eltérő megoldásokat. Egyrészt a tartalomjegyzék a kötet elején található, másrészt kimarad a korabeli szólóteorba kiadványokra jellemző előadói és tabulatúraolvasási problémákat magyarázó szövegrész, mely azt a célt szolgálta, hogy szélesebb közönség számára elérhetővé tegye a kiadvány tartalmát. (Kitsos 2005. 102. o.) Castaldi a kiadvány tartalomjegyzéke alatti bevezetőjében még ki is emeli, hogy nem biztosít előadói útmutatást, mert aki az ő tabulatúráját biztonsággal olvasni képes, az már biztosan rendelkezik az erre vonatkozó tudással. (Castaldi 1622. 3. o.) Ebből arra következtethetünk, hogy Castaldi nem a kezdők számára készítette kiadványát, ezért az e művekben előforduló kíséreteket tekinthetjük a kor előadóművészeti gyakorlata szempontjából hiteles forrásnak.

A kísérek és a kísérő hangzatok összehasonlító táblázatából (3. táblázat) megfigyelhetjük, hogy a teorbában az esetek 54,05%-ában három helyzettel a canto alatt, azaz pontosan egy oktávval mélyebben szólal meg, gyakorlatilag egyszerűsített dallamkettőzésként viselkedve. A lehetőségek széles spektrumából (az

⁵⁹ Ezt a hangszer minden valószínűség szerint Castaldi maga találta föl, és ezen kívül más kompozíció nem maradt ránk, mely ezt a hangszer használja.

unisonótól a két oktáv távolságig terjed a két szólam közti távolság) már magától értetődő, hogy ez a magas érték bőven kiemelkedik az átlagból, melyet a szórás értéke is igazol, mely az előzőekben elemzett művekhez képest kimagaslóan magas. Ezeket az értékeket kizárólag úgy magyarázhatjuk, hogy a szerző kifejezett szándékában állt „megcélózni” ezt a távolságot. Ha az átlagos hangmagasságokat megfigyeljük, és figyelembe vesszük a teorba re entrant hangolását, akkor rögtön világossá válik, hogy a cantus prím helyett miért oktávban duplázza a vokális szólamot. Érdekes ennek tükrében megvizsgálni az akkordfogásokat (Függelék 11–15. táblázatok).

Cím	Oldal	Dallam és kíséret viszonya								Áhh. ⁶⁰
		0	-1	-2	-3	-4	-5	-6	Átlg ⁶¹ .	
Quella crudel	40	0	1	9	21	5	1	1	-2,97	c''
Chi vuol provare	42	0	0	24	27	0	0	0	-2,53	h'
Hor che tutto gioioso	45	1	0	4	11	5	0	0	-2,9	c''
Al mor-morio ...	49	0	0	15	30	8	2	0	2,95	h'
O Hime ...	52	0	5	21	41	17	2	0	-2,88	a'
Aita Aita ben mio	57	0	1	6	30	8	0	0	-3	h'
Összesítés		1	7	79	160	43	5	1	-2,86	h'
		0,34%	2,36%	26,69%	54,05%	14,53%	1,69%	0,34%	Szrs ⁶² .	20,11

3. táblázat: Castaldi, *Capricci a due stromenti dalaiban* az akkordok felső szólamának távolsága a szoprán hanghoz viszonyítva akkordhelyzetben mérve.

A felső szólam ilyen pontos lekövetése csak nagyon változatos akkordfogás-mintázatok használata révén valósulhat meg, és a táblázatot megvizsgálva megfigyelhetjük, hogy valóban szinte minden akkordnak legalább két helyzetét használja a szerző, és ezeknek mennyiségbeli eloszlása is nagyon kiegyenlített. Megvizsgálva

⁶⁰ Átlagos hangzó hangmagasság

⁶¹ Átlag

⁶² Százalékértékek szórása.

a kíséret és a canto akkordhelyzet-távolságainak eloszlását, valamint a gazdag fogásmintázat-készletet arra következtethetünk, hogy a vokális szólam organikus kapcsolatban áll a kísérettel, és a szerző törekszik az egyszerűsített dallamkettőzés folyamatos megtartására. A szerző jellemzően nagyobb akkordok használatánál – ahol az akusztikai hatás érdekében a szólamvezetést kevésbé figyelembe véve a szólamok számának növelése a cél –, illetve a cantóban előforduló diszkantzáradékok esetében tér el ettől a mozgásformától kiszámítható módon. Az utóbbi esetben a felső szólam duplázása megmarad, ám a hangszeres kíséretben jellemzően megjeleik egy diszkantzáradék fölötti tenorzáradék, így egy helyzettől közelebb csúsztatja a szólamokat.

Figyelemre méltó ezen kívül, hogy Castaldi hangszerelése mennyire szellős és intim. A zenei anyag 57,84%-ában egy, illetve két szólamú kíséretet találunk, és a dúsabbnak számító akkordok is legfeljebb négyszólamúak. Ez jóval vékonyabb faktúra, mint amit korábban tapasztalhattunk. A *Carlo G kézirat* esetében a penge-tős és orgona változatok jelenlétéből arra következtethetünk, hogy a szerző templomi megszólalásra szánta a darabokat, Rossi pedig kóruskíséretre, illetve ha Kitsos következtetéseivel élünk, akkor a kórus helyettesítésre szánta a hangszeret. Mindkét eset megköveteli a dúsabb felrakást. Castaldi társasági életének ismeretében élhetünk a feltételezéssel, hogy ezeket a karcsú szerkesztésű műveket kamara környezetbe szánta a szerző.

Külön érdemes még szót ejteni azokról a hangzatokról, melyeket hármashangzatelvvel megközelítve nehezen lehetne értelmezni. A műben négy alkalommal előfordul egy dominánsra vezető modern nevezéktan szerinti kvinthiányos IV_5^6 . Az akkordnak a 17. századi értelmezése ennél jóval izgalmasabb, és a *preparamento alla cadenza* nevű jelenséggel lehet leginkább leírni. (Rotem 2015. 138. oldalon találhatunk egy kiváló összefoglalót.) A zenei eszköz lényege a zárlati formulában előforduló hangok előkészítése (diszkant- és tenorzáradék), mely a kritikus pillanatban megszólaló basszushanggal együttesen olyan hangzatot eredményez, melyet nem definiáltak se disszonanciaként, sem pedig késleltetett konszonanciaként, hisz a feloldás, már másik basszushang megszólalásával egyidőben történik. (21. példa)



21. példa: *Preparamento alla Cadenza* egyszerűsített kottapélda Bismantova, *Compendio musicale* 79. o. nyomán

A mű karcsú hangszerelésének egyik következménye, hogy a kvint- és oktávpárhuzamok teljes mértékben hiányoznak belőle. Szólamvezetési szempontból a két szólamból több szólamba váltás pillanataiban érezhetjük előkészítetlenek a hirtelen megjelenő hangokat, ám ezt ügyesen kezelt arpeggióval (mely a stílus és a hangszer elengedhetetlen előadói kelléke volt) el lehet rejteni. Nyilván a nagyrészt tercben, szextben vagy ezeknek oktávismételt változataiban mozgó szólampárnál nem lehet ilyen hibába esni, de Castaldi akkor sem alkalmaz párhuzamokat, ha erre a könnyebb fogások lehetőségét biztosítanának.

A kevés fennmaradt anyag és azok rövid terjedelme nem jelenti azt, hogy ne lennének megmunkálva ezek a zenei gyöngyszemek. A dúsabb hangzást igénylő recitatív szakaszokat is tartalmazó monódiák esetében az itt megszerzett tapasztalatokat ugyan nem lehet alkalmazni, de folyamatos lüktetéssel rendelkező intim hangvételi művek kíséretének kidolgozásához kiváló mintát biztosít a Capricci.

IV.4. Giovanni Girolamo Kapsperger (Velence c1580–Róma, 1651)

Giovanni Girolamo Kapsperger német felmenőkkel rendelkező itáliai teorbaművész és zeneszerző volt. Gyermekkorát valószínűleg Velencében töltötte, azonban ottani zenei tanulmányairól nem maradt fenn adat. Annyi biztos, hogy 1605 után nem sokkal már Rómában volt, ahol a virtuozitása miatti hírneve és német nemesi származása révén olyan befolyásos családok köreiben mozgott, mint a Bentivoglio és a Barberini. További támogatói közt volt a Santo Stefano és a Santo Giovanni rend, valamint az Umoristi és a Imperfetti Akadémia, amelynek tagjai segítettek művei kiadásában. Kapsperger saját otthonában is rendezett akadémiákat, melyek Róma csodái közt voltak emlegetve az idejében.

A pápai körökkel mélyülő kapcsolata jeleként 1622-ben az első két jezsuita szent, Loyolai Szent Ignác és Xavéri Szent Ferenc kanonizálása alkalmával előadták a Collegio Romanóban a jezsuita témákra írott *Aphoteosis* című művét, ami Barberini operái előtt a legkomplexebb zenei előadás volt. 1624-ben a frissen választott VIII. Urbán pápa költeményeire írt kompozícióit – melyek *Poematia et carmina* címen jelentek meg – Gian Battista Doni lelkesen küldte tovább Mersenne-nek. Még ugyanebben az évben állt Urbán unokatestvérének, Francesco Barberini kardinálisnak a szolgálatába, ahol harminc éven keresztül olyan művészekkel dolgozott együtt, mint Frescobaldi, Luigi Rossi, Domenico Mazzocchi, Stefano Landi és Doni. Eközben együttműködött Ottavio Tronsarellivel, Giovanni Ciampolival és Giulio Rospigliosival (aki a jövőbeli IX. Klement pápa). Doni leírja, hogy Kapsperger zenéjét gyakran játszották őfelsége szobájában, és 1626-ban és 1627-ben miséit Urbán kérésére előadták a Sixtus-kápolnában. Később Doni elfordult Kapsperger-től, mert állítása szerint le akarta cserélni Palestrina zenéjét a sajátjára a Sixtus-kápolnában. Erre semmi konkrét bizonyíték nem utal, viszont Kapsperger későbbi megítélését nagyon negatívan befolyásolta.

Kapsperger Francesco háztartásának fizetett tagja maradt Urbán 1644-es halála után, egészen Francesco személyzetének 1646-os feloszlatásáig. Kapsperger 1651-ben halt meg, és Rómán kívül, a San Biagio templomban temették el. (Coelho, Victor Anand, 2001)

IV.4.1. Libro primo di arie passeggiate (1612)

Vokális műveiben Kapsperger kihasználta mind a barokkra jellemző fényűzést, mind pedig az ellenreformációra jellemző mértékletességet is. (Coelho, Victor Anand, 2001) Az *Arie Passeggiate* terjedelmes kiírt díszítéseivel és madrigalizmusával az előbbi kategóriába tartozik. A tabulatúrában lejegyzett continuóról nehéz megmondani, hogy egy professzionális előadó valódi szituációban is használt játékmódját láthatjuk-e benne. Az biztos, hogy egy tapasztalt teorba játékos, majdnem bizonyosan maga Kapsperger készítette a kidolgozásokat, feltételezhetően azal a szándékkal, hogy egy szélesebb – continuo kidolgozáshoz nem értő, de tabulatúrát olvasni tudó – amatőr lantos réteget megszólítson, illetve a kidolgozásokkal

oktassa őket. (Kitsos 2005. 73. o.) Kitsos következtetése alapján ezeknél a daraboknál nem elvárás pontosan azt játszani, ami a tabulatúrában olvasható, hanem el kell sajátítani a stílus alapelveit, és saját képzelőerő és egyéni ízlés alapján kell színpadra vinni a műveket.

Ha a tabulatúrákat nem is tekintjük kötelezően reprodukálандó élőzenei anyagnak, akkor is érdemes a bennük implicit módon megfogalmazott tanulságokat szintetizálni. A kíséret és vokális szólam viszonyát tekintve nagyon hasonló jelenségre bukkanhatunk, mint Castaldinál: a leggyakrabban előforduló távolság három helyzet, azaz egy oktáv az ének javára. Ez az esetek 54,38%-ában fordul elő, mely adat a magas szórásértékkel párosítva szintén arra utal, hogy a szerző a kíséret felrakását tudatosan a dallamhoz idomította (4. táblázat). A kötetben fellelhető tételek magas száma miatt az előforduló akkordmintázatok mennyisége is megnőtt. Annak ellenére, hogy Castaldi *Capricci*je később keletkezett, Kapsperger áriáiban találunk több példát olyan hangzatokra, amelyek a barokk későbbi harmóniavilágát előrevezetik (Függelék 16–22. táblázatok).

Előfordulnak zárlati kvartszext akkordok, alapállású szűkített akkordok, orgonapontos jelenségként is értelmezhető basszuskésleltetések, és a Bismantova által leírt *preparamento alla cadenza* egyik változata is (22. példa). Ezt a jelenséget hangzatépítési irányból nehezen lehet értelmezni, de ha három szólam szabad konttrapunktikus mozgásának tekintjük, akkor rögtön észrevehetjük a klasszikus összhangzattanon edzett gondolkodásunk számára elsőre hibának tűnő motívum értelmét. Tulajdonképpen három zárlati formula, egy diszkantzarádék, egy tenorzarádék és egy basszuszáradék találkozik, de mindegyik kap egy váltóhangos díszítést. Összhangzattani szempontból terchiányos szeptimakkordként ugyan értelmezhető a hangzás, ami kialakul, de a viselkedése alapján ez az értelmezés erőltetett.

Cím	Ol- dal ⁶³	Dallam és kíséret viszonya								Áhh. ⁶⁴
		0	-1	-2	-3	-4	-5	-6	Átl.	
Occhi soli ...	4.	4	15	21	83	5	2	1	-3,56	a'
Interrotte speranze	6.	7	26	34	92	6	1		-3,40	g'
Ultimi miei ...	8.	5	14	17	28	3	2		-3,23	a'
Sela mia vita ...	9.	1	12	20	39	11	4		-3,68	h'
Sconsolato mio core	10.	8	7	16	43	3	3	1	-3,40	g'
Lasso ch'io ardo	11.	17	32	54	87	14	1	1	-3,24	h'
Io mi pesto ...	14.		8	16	37	5			-3,59	a'
Sospirati bei lumi	15.	9	16	24	16				-2,72	a'
Occhi gratie ...	16.	3	12	20	29	2	1		-3,27	a'
Io parto ahi dura voce	17.	3	20	23	22	2			-3,00	h'
Amor la Donna mia	18.	2	7	22	34	4	2		-3,52	a'
Mentre vaga ...	19.	6	22	39	116	22	10	4	-3,66	h'
Deh come poso	22.	2	10	21	24	5	1		-3,37	a'
Ecco l'ora	23.	2	16	13	21	3			-3,13	g'
Giunto è pur ...	24.	6	3	13	24				-3,20	g'
Legasti anima mia	24.			6	29	2			-3,89	c'
Tu che pallido	25.	9	23	40	23				-2,81	g'
Io amo io ardo	27.	1	19	14	21	2	1		-3,12	a'
Augelin che la voce	28.	2	9	35	48	5	1		-3,48	h'
O cor sempre ...	30.	4	12	14	37	5	2		-3,45	a'
Dove misero mai ⁶⁵	31.	23	16	6	4	3	1		–	H
Parto e partendo	32.	14	22	12	21	2			-2,65	a'
Összesítés		105	610	1422	3496	505	186	105	-3,33	a'
		1,63	9,49	22,12	54,38	7,86	2,89	1,63	Szrs.	19,07
		%	%	%	%	%	%	%	⁶⁶	

4. táblázat: Kapsperger, *Libro primo di arie passegiate*-ben az akkordok felső szólamának távolsága a szoprán hanghoz viszonyítva akkordhelyzetben mérve.

⁶³ Canto szólamkottában lévő continuóra vonatkozik

⁶⁴ Átlagos hangzó hangmagasság

⁶⁵ Basszusária

⁶⁶ Százalékértékek szórása.



22. példa: *Preparamento alla Cadenza* egyszerűsített kottapélda Bismantova, *Compendio musicale* 80. o. nyomán

Kapspergernél is megfigyelhető, hogy az azonos alapú akkordok változatos fogásmintákkal kerülnek megszólaltatásra, de bizonyos akkordok javára nála is tapasztalható egy arányeltolódás. Ettől függetlenül kijelenthető, hogy a fogásmintázatok gazdagsága elősegíti a vokális szólammal való együttműködést. A cantóban megjelenő diszkantzáradékokat a teorba is megkettőzi – kényelmes fogásmintázatainak megfelelő regiszterben – többnyire az énekhez képest oktávkülönbséggel. Azokon a szakaszokon, ahol az éneksszólam a diszkantzáradék díszített változatát szólaltatja meg, a teorba szintén duplázza azt, de mindig annak egyszerűsített formájában.

A 18. táblázatból láthatjuk, hogy három- és négyszólamú hangzatok fordulnak elő leggyakrabban – az esetek 57,42%-ában –, mely sokkal dúsabb hangzást eredményez, mint amit Castalsinál találhattunk. Ám az egy- és kétszólamú jelenségek és a dúsabb öt- és hatszólamú akkordok (a 32,24, illetve 10,34%-os előfordulásuk) miatt a hangszerelés nagyon változatos, és számos más arcát is megmutatja a teorbanak.

A számozatlan basszusok későbbi kidolgozására való tekintettel érdekes, hogy Kapspergernél gyakran fordulnak elő olyan zárlati akkordok, melyek kis tercet tartalmaznak. Ez az eddig tapasztalt pikárdiai terces zárlatokhoz képest újdonság, és hasonlóan az akkordkészlet bővüléséhez, a stílusban lassan bekövetkező változás következménye.

Kapsperger a re-entrant hangolás következtében fellépő nehézségek ellenére viszonylag kevés párhuzamot enged meg a kíséretben. Castaldihoz hasonlóan a basszusban előforduló szekundlépések jó része gyors passzázsokban található, melyeket tökéletlen konszonanciákban mozgó párhuzammal harmonizál, így ezekben az esetekben a potenciális kvint és oktávpárhuzamok elő sem fordulhatnak. Ritkán

ugyan, de találhatunk példát kivételesen erőteljes párhuzamos mozgásokra, akár két kvint távolságú akkord esetében is. Ezekben az esetekben előfordul, hogy az akkordkapcsolat első tagjára felépített hangzatot egy az egyben kvinttel odébb helyezi a szerző, de ezek kivétel nélkül az újra belépő hangolás következményei, és arpeggiók alkalmazásával tompítható a hatásuk.

Attól függetlenül, hogy Kapsperger professzionális előadásra szánta-e vagy sem ezeket a kíséreteket, a kidolgozások színvonalából és a következetes kíséreti technikából arra következtethetünk, hogy ezeket legalább egy lehetséges előadói alternatívaként kezelhetjük. Ezen túlmenően mindenképpen viszonyulhatunk hozzájuk úgy, mint hasznos következtetések levonására alkalmas mintapéldákhoz.

V. Konklúzió

V.1. A kompozíciók és az elméleti források elemzéséből levonható következtetések

A kidolgozott pengetős continuo példák elemzése betekintést enged a korabeli előadói praxisba még akkor is, ha megvannak a levonható következtetések korlátai. Az egyik ilyen korlát a kifejezetten pengetős continuóra vonatkozó korabeli elméleti írások hiánya. A meglévő példákról az általam felállított szempontrendszer alapján lehet objektív kijelentéseket tenni – és meglátásom szerint hasznos tanulságok vonhatók le az eredményekből –, de lehetetlen megmondani, hogy ténylegesen milyen vezérelvek alapján dolgoztak a szerzők. A másik korlát a fennmaradt példák mennyisége. A kidolgozott billentyűs continuo példák száma nem túl nagy, a velük foglalkozó elméleti írások – főleg a barokk kor későbbi szakaszaiban – legalább részlegesen pótolják a konkrét kották hiányát. A pengetősök esetében viszont kénytelenek vagyunk – a billentyűsökre vonatkozó írásokból ihletet merítve – a fennmaradt szegényes kottaanyagot alapul venni. Ezek célközönségének, és ebből fakadóan a kidolgozások minőségének kérdéskörét is érdemes körüljárni. Bizonyos esetekben feltételezhetjük, hogy nem professzionális előadóknak szolt a kiadvány, ezért minden bizonnyal egyszerűsített, végletes esetben akár lebutításig fajuló kidolgozásokkal találkozhatunk, melyek a célközönség igényeit jobban reprezentálták, mint a zeneszerző szándékait. A klasszikus gitarra történő adaptáció esetében még a hangolás is nehezíti a határozott következtetések levonását a teorbák re-entrant hangozlása miatt, ami az azonos fogásmintázatok ellenére merőben más hangzást eredményez.

Carlo G esetében semmilyen primer információnk nincs a mű keletkezéséről, ezért kénytelenek vagyunk a kottaanyagból következtetéseket levonni. Az énekszólammal való nagyon laza kapcsolat, az akkordfogás-mintázatok változatossága, és ezeknek a mintázatoknak a látszólag gyakran konzervszerű felhasználása arra enged következtetni, hogy vagy a célközönség volt az amatőr hangszeresek közössége, vagy pedig a szerző volt tapasztalatlan a hangszeren. Mindkét eshetőség

meghiúsítja, hogy professzionális előadásra szánt kidolgozásokhoz messzemenő következtetéseket tudjunk levonni a darabokból. Mindazonáltal a mű hangolásirendszere és a kidolgozott orgonaszólamokkal való összehasonlítás lehetősége miatt kuriózumnak számít, ezért mindenképp érdemes volt az elemzésre.

Rossinál a kíséret esetében valószínűsíthetően inkább az alsó négy szólam egyszerűsített kivonatáról van szó, mintsem a szó monódikus értelmezésében vett basso continuóról. Emiatt némileg veszítenek erejükből az arra vonatkozó következtetések, hogy egy *seconda pratica* stílusban komponált monódia esetében – ahol nem állnak rendelkezésre egyéb megkomponált referenciaszólamok – milyen módon lehet kidolgozni a continuo kíséretet. Mindazonáltal Carlo G kidolgozásainál jóval kimunkáltabb kíséretekkel találkozhatunk, ami a majdnem azonos tételszám ellenére jóval nagyobb akkordvariációban is megnyilvánul. Már csak az akkordfogások összesítésére használt táblázatok mennyiségéből is látszik, hogy mennyivel változatosabban kezeli Rossi a hangszer. A felhasznált hangszer hangolása miatt az elemzés tanulságait könnyen felhasználhatjuk hagyományos klasszikus gitáron is.

Az értekezésben elemzett művek közül Castaldi *Capriccije* készült legnagyobb valószínűséggel tapasztalt előadók számára. Ez megmutatkozik abban is, hogy a tételek rövid terjedelme ellenére milyen változatosságban fordulnak elő azonos alapra, különböző fogásmintával megszólaltatott akkordok, illetve hogy azoknak megválasztása mennyivel tudatosabb. A *Capricci* esetében két problémával szembesülünk: a monódikus tételek mennyiségével, valamint a hangszer hangolásával. Az elsőt kénytelenek vagyunk történelmi tényként elfogadni, míg a második csak a felszínen jelent problémát. Mivel Castaldi hangszerelése nagyon konzisztens, könnyen fogalmazhatunk meg olyan objektív állításokat, melyek lehetővé teszik, hogy a kidolgozás gondolkodásmódjával kapcsolatban magabiztosan vonjunk le tanulságokat.

Kapsperger esetében minőség tekintetében hasonló a helyzet, mint Castaldinál. Ami az *Arie passeggiate*-t nagyon értékes forrássá teszi, az a tételek mennyisége és változatossága, valamint a *seconda pratica* újszerű zenei eszközeinek alkalmazása. Ugyan a kotta célközönségével kapcsolatban lehetnek fenntartásaink, a kidolgozások átlagminősége, a hangszerelés tudatossága és változatossága

mindenképpen az egyik legértékesebb forrássá teszik a kiadványt, ha valaki a 17. század eleji pengetős continuoót szeretné tanulmányozni.

A pengetős continuo kidolgozási szempontrendszert, melyet a források minőségi szempontból történő súlyozása után szintetizálhatunk, a következő pontokban – melyeket a felsorolás után ki is fejtek – foglalhatjuk össze:

1. Ésszerű kereteken belül törekedjünk az akkord megszólalásának pillanatában elhangzó dallamhang kettőzésére.
2. A diszkantzáradékokat szólaltassuk meg a hangszeren, annak ellenére, hogy a felső szólamban is megszólal.
3. A kísérő szólamok számát igazítsuk a tétel aktuális igényeihez. Megfelelő helyeken bátran használjunk átmenő és késleltető hangokat, illetve éljünk a nem hármashangzat elven létrejött hangzások adta lehetőségekkel, mint az átmenő basszus és a preparamento alla cadenza különböző fajtái.
4. A vokális szólamot ne zavarjuk meg se túl magas regiszter alkalmazásával, se díszítésekkel.
5. Törekedjünk az ellenpont szabályainak betartására, kerüljük a tiszta kvint- és oktávpárhuzamokat, de vegyük figyelembe a hangszer ideális hangzást biztosító ambitusát.
6. Az esztétikai szempontok figyelembevételével mellett törekedjünk a könnyed legato játékmódot biztosító fogások alkalmazására.

1. A két re-entrant hangszerre írt darabra jellemző ennek az elvnek a szorosabb betartása. Castaldi és Kapsperger azokon a pontokon is gyakran folytatta a dallamhang kettőzését, ahol az általuk megszólaltatott aktuális akkordnak az nem a legmagasabb hangja. A kísérteik kidolgozásának módja látszólag a következő három lépésben írható le. Első lépés: a basszus megszólaltatása, illetve hosszan kitarított hangok esetében basszusismétlés vagy oktávtöréses ismétlés alkalmazása. Második lépés: a basszus megpengetett hangjainak pillanatában megszólaló vokális hang hozzáadása a kísérethez, a hangszer adottságainak megfelelő oktávban. Amennyiben a vokális szólam idiómái megkövetelik, az átmenő, illetve késleltető figurációk – mint 6–5, 4–3, 5–6 és 7–6 – ebben a lépésben kerülnek hozzáadásra. Abban az esetben, ha a vokális szólam rövid szünetet tart, a kíséret megelőlegezheti a belépő hangot. Harmadik lépés: a basszushanghoz hozzáadott vokális

szólamvázlat kiegészítése a hangszer ideális hangzó tartományába tartozó akkordokkal. Lant hangolási rendszerű hangszernél szoprán hangfajú énekes kísérete esetén a legmagasabb szólam ideális esetben egy virtuális alt szólam magasságában fog mozogni.

2. A második pontot annyiban kell árnyalni, hogy a késleltetéssel, vagy több lépcsős zárlati formulával (4–3, 3–4–3, 3–4–4–3) megszólaló diszkantzarádékok esetében a pengetős hangszeres is ezeket szólaltatja meg. A vokális szólamban esetlegesen kitartott hangokat érdemes újra megpengetni, mivel az elemzett művek esetében ez volt a bevett gyakorlat. Amennyiben zárlati helyeken az énekes díszített futamokat alkalmaz a diszkantzarádék díszítéseként, úgy annak egyszerűsített formuláját kell megszólaltatni.

3. A zeneelméletoktatási szemszögből könnyen kezelhető kizárólagosan négyszólamú szerkesztés láthatóan nem volt kritérium egyik vizsgált zeneműnél sem, sőt gyakran mai elméleti megközelítéssel kvint- vagy terchiányos hangzatokat használtak a szerzők. Az elméletírók műveinek elemzésénél (III. fejezet) is megfigyelhettük, hogy a szólamok száma váltakozik, és pengetős hangszerek esetében ez a viselkedésmód még szélsőségesebben jelentkezik. Olyan esetekben, ahol a basszus és a vokális szólam valamilyen tökéletlen párhuzamban halad, rövid ritmusértékekben, a szerzők szinte minden esetben leredukálták a kíséretet két szólamra. Azok a jelenségek, melyeket egyszólamúnak nevezek, valójában hangzás szempontjából mindig többszólamúak, ugyanis basszus ismétlésnél és átmenő vagy késleltetett hangok esetében is a többi szólam hangjai még hozzá tartoznak a hangzáshoz. Ettől függetlenül pengetős játéktechnikai szemszögből érdemes rájuk így tekinteni. Ennek oka a pengetős hangszerek és az orgona megszólaltatásának különbségeiben rejlik. Amikor egy ilyen jelenséget az orgona szólaltat meg, a hangszer adottságaiból adódóan a többi szólam intenzitása állandó marad, és a hangokat lejátszó ujjaknak is a billentyűkön kell maradniuk ennek érdekében. Pengetős hangszerek esetében, gondolhatnánk, hogy az intenzitás megtartása ugyanúgy kritérium lehet, mely bizonyos fokig igaz is, jellemzően a 3–4–4–3 motívumok esetében, amikor a második 4-et átkötés helyett ismét megpengettetik a szerzők, de a nem mozgó szólamok intenzitása ilyenkor is folyamatosan csökken, így egyfajta átmeneti hangzás képződik az egyszólamú és a többszólamú hangzás között, melyet minden jel

szerint preferáltak az értekezésben feldolgozott zeneszerzők. A hangzás mellett játéktechnikai szempontból is átmeneti területen vagyunk, hiszen a jobb kéz csak a pengetés pillanatában vesz aktívan részt a hangzás megalkotásában, ezzel párhuzamosan a bal kéz az akkordfogások miatt orgonaszerűen viselkedik, hisz végig nyomás alatt kell tartani a zengésben lévő húrokat. Az átmenő és késleltető hangokat – a bal kéz többszólamúsága ellenére – jobb kézzel egyszólamúnak éli meg az előadó, hangszertechnikai szempontból. A másik végpontot az öt- és hatszólamú akkordok jelentik, melyeket jellemzően recitativo jellegű szakaszoknál, illetve zárlati vagy zárlatokat előkészítő akkordokban használják a szerzők, sokszor a szólamvezetési elveket figyelmen kívül hagyva, a hangszer zengésének hatására kiélezve a kíséretet.

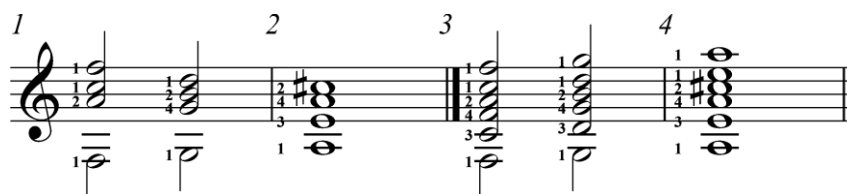
4. A negyedik pont magától értetődő, de mindig érdemes adaptálni az aktuális hangzó környezethez. A pengetős hangszerek hangja nagyobb térben könnyen elvész, ezért egy olyan akkordhasználatra lehet ilyen helyzetben szükség, ami egy kisebb előadói térben már zavarónak minősülne. Emiatt nagyon fontos, hogy egy continuo kíséret előadója ne betanult kézmozdulatokként játssza le a kíséretet, hanem az általa felfogott hangzatok kapcsolatát valósítsa meg a hangszer fogólapján. Ilyen módon váratlan akusztikai környezetben is képes lesz adaptálni a hangzó anyag sűrűségét a tér igényeihez.

5. Pengetős hangszerek és főleg a gitár esetében két komolyabb akadály van az ellenpont szabályainak megfelelő harmóniamenet előállításának. Az egyik a hangszer meglepően szűk kíséretre praktikusán használható ambitusa. Ha kizárólag a hangszeren egymással jól köthető, azaz üres húrokat tartalmazó alacsony fekvésbe rendezett négy szólamú teljes akkordokat vesszük figyelembe, akkor az akkord szoprán szólamának használható ambitusa nagyjából egy oktávra csökken (transzponáló gitárkottában jelölt g' -től g'' -ig). Ezzel párhuzamosan a basszus szólam megszólaltatására szintén nagyjából egy oktáv (transzponáló gitárkottában jelölt e' -től e'' -ig) áll rendelkezésre.

Az első probléma kiküszöbölésére megoldás lehet a nehezebben lefogható akkordok alkalmazása, melyet minden bizonnyal a 17. századi előadóművészek is alkalmaztak. Ez az akkordok kapcsolását megnehezíti ugyan, de mai előadói mércével egy szakközépiskolai végzettséggel rendelkező diák számára bőven

megugorható akadály. Ez viszont nem oldja meg a másik problémát, ugyanis a magasabb fekvésbe helyezett akkordok basszus szólamai a bal kéz fogásmintázataihoz vannak kötve. Emiatt vagy a basszus szólam dallamvonalának integritása (oktávtörések miatt) vagy a hangzás (a tenor és a basszus összetalálkozásának pillanatában egyel kevesebb lesz a valóban megszólaló hangok száma) fog sérülni. Korabeli hangszeren a fogólapon túli basszushúrok megoldást jelentettek erre a problémára, ám klasszikus gitár esetében ezek a húrok nem állnak rendelkezésre, úgyhogy három lehetőség közül választhatunk. Vagy kompromisszumot kötünk hol az egyik, hol a másik szólam rovására, esetleg két hangszeren szólaltatjuk meg a kidogozott continuót, vagy a hangszer – zengés szempontjából – ideális, de szólamvezetés szempontjából kimunkátlanságokhoz és gyakran párhuzamokhoz vezető kényelmes akkordmintázatait alkalmazzuk.

A másik komoly akadály szintén a fogásmintázatokhoz köthető. A gitáron a különböző akkordok transzpozícióba helyezése nagyon egyszerű, főleg abban az esetben, ha barréval⁶⁷ lefogott akkordról beszélünk. Ilyen hangzatok esetében a fogásmintázat fogólapon történő csúsztatásával szerkezetileg az előzővel tökéletesen megegyező, csak más alaphangra épített harmóniát kapunk, szemben a billentyűs hangszerekkel, ahol ugyanannak a hangzatnak a transzponálásakor szinte mindig változik a fehér és fekete billentyűk eloszlása az akkordot megszólaltató ujjak közt. Ennek abból a szempontból megvan az előnye, hogy a hangzás és a fogásmintázat közt erősebb a logikai kapcsolat, hisz ugyanahhoz a látványhoz és érzethez ugyanaz a hangzás kapcsolódik. Ezzel együtt annak is megvan a veszélye, hogy az ellenmozgás billentyűs hangszereken oly egyértelmű megjelenése elvész, melyet a következő példában szemléltetek:



23. példa: A csúsztatható akkordfogás mintázatok bemutatása

⁶⁷ A barré azt a technikát jelöli, amikor a bal kéz egyik ujjja egyszerre több húr is lefogva tart.

A 23. példában leírt akkordok ujrendjeinek megfigyelése után látszik, hogy az 1. és 2. ütemekben megszólaló – egymás után ellenmozgásban haladó – hangzások hogyan vannak elrejtve a 3. és 4. ütemek hat húrra kiterjedő teljes akkordfogásaiban. Mindeközben a bal kéz folyamatosan egy irányba halad a fogólapon, így kizárólag a jobb kézen múlik a helyes hangok megpengetése, ezáltal az ellenmozgás. Minél magasabb regiszterben szólaltatunk meg egy harmóniamenetet, annál nagyobb valószínűséggel találkozhatunk ehhez hasonló jelenségekkel. Amennyiben a játékosnak van ideje kidolgozott kottát előállítania, úgy ez nem feltétlenül jelent problémát, de már a kidolgozás folyamatában is észben kell tartani a hangszernek ezt a sajátosságát.

6. Mindezeket figyelembe véve nem mehetünk el mellett sem, hogy a barokk continuo funkciója teljesen más volt, mint a korábbi korstílusokban született pengetős kíséretké. A „continuónak” egy érdekes megoldására találhatunk Robert Dowlandnál, aki az 1610-ben kiadott *Musically Banquet*ben több korai basso continuo kísérettel írt tételt is ellát saját kísérettel, ám ezeknek kidolgozási technikája inkább a reneszánsz lant dalok ellenpontcentrikus polifon szerkesztési elveit érvényesíti. A végeredmény művészi értékéből nem áll szándékomban semmit elvenni, mivel jómagam is nagy tisztelője vagyok a kötetnek, de abban biztosak lehetünk, hogy a feldolgozott szerzők eredetileg a szövegben hordozott drámai tartalmat igyekeztek kidomborítani, melynek egyik eszköze a vokális szólam reflektorfénybe helyezése, melyhez a continuo pusztán támaszt biztosít. Robert Dowland megoldása egy lehetséges alternatívát nyújt, de a disszertációban elemzett művek alapján kijelenthetjük, hogy a 17. század eleji Itáliában más elvek alapján fogtak neki a kíséretnek kidolgozásának.

Emiatt érdemes figyelembe venni, hogy a megszólaló kíséretnek nem pusztán a kidolgozás minőségében kell tökéletességre törekedni, hanem az előadhatóság szempontjából is. Emiatt minden kíséret megszerkesztésekor figyelembe kell venni az előadó hangszeres képességeit, mert a túl nehézre szerkesztett, de minőségében kiváló kíséret mit sem ér, ha a megszólaltatása olyan erőfeszítésbe kerül, ami elvonja a figyelmet ennek a stílusnak az igazi fókuszpontjáról.

Az értekezés első hipotézisét, miszerint a korabeli elméleti és kottaforrások egymást kiegészítve alkalmasak arra, hogy olyan következtetéseket vonjunk le

belőlük, melyek alapján egy continuo kidolgozási szempontrendszer felállítható, a fent összefoglalt pontokat figyelembe véve óvatosan, de igazoltnak tekinthetjük. Emellett legerősebb érvem, hogy második hipotézisem – miszerint a continuo kíséreték organikus kapcsolatban vannak a felettük elhangzó vokális szólamokkal – szintén megállni látszik, így az első hipotézis szempontrendszerébe egy igazolható elemet már be is illeszthetünk. Rossi esetében még közvetetten, de Castaldi és Kapsperger esetében explicit módon látható, hogy ez az összefüggés fennáll, és a fent felsorolt hat szempont érvényességét is – a bevezetésben részletezett korlátok mellett – a körülményekhez képest erős érvek támasztják alá.

V.2. A continuo-játékhoz szükséges eszköztár klasszikus gitáron

Ezen alfejezet célja összegyűjteni azokat a gyakorlati tanácsokat és hasznos információkat, melyek egy continuo kidolgozását és megszólaltatását nagymértékben megkönnyíthetik. Ezelőtt azonban érdemes a hangszer hangolásáról szót ejteni. A *Carlo G kézirat* és Rossi művei is lantszerű, azaz a gitáréhoz nagyon hasonló hangolási rendszert használnak, ám mindkét esetben a gitárénál jelentősen magasabb alaphangú hangszerről beszélhetünk. Ha a kíséretékben a lantszerű hangzás irányába szeretnénk elmozdulni, akkor a feldolgozásra kerülő tétel hangnemét, a vokális szólamok ambitusát és a kíséretékhez szükséges akkordkészletet figyelembe véve érdemes megfontolni a capo használatát. A *Carlo G kézirat* darabjai harmadik, Rossi művei pedig ötödik érintőbe helyezett capo segítségével (a mély, fogólapon túli húrokon megszólaltatott hangok kivételével) játszhatóvá válnak gitáron is. Mivel a korabeli hangszereket is zömében ezekben a hangolásokban alkalmazták, ezt a két lehetőséget mindenképp érdemes a continuo kidolgozás kezdeti szakaszában mérlegelni. Amennyiben a teorbyszerű hangzást preferáljuk, úgy a gitár eredeti hangolása is elegendő, hisz az „a” hangolású teorbák esetében a legmagasabbra hangolt üres harmadik húr csupán a gitár második legmagasabb húrjának hangmagasságában szólal meg, így még egy tiszta kvartnyi hangterjedelem-előnyben van a hangszer.

Ugyanakkor érdemes a hangszer transzpozícióján kívül a húrok egymáshoz képesti hangolásán is elgondolkodni. A gitárszerű (tiszta kvartokra történő hangolás

a második és harmadik húr közötti nagy terc kivételével) hangolásnak van egy komoly hátránya a lantszerű hangolásokhoz (tisztá kvartokra történő hangolás a harmadik és negyedik húr közötti nagy terc kivételével) képest. Létezik gitáron egy, gyakoriságához viszonyítva aránytalanul kellemetlen, bizonyos tempók fölött egyenesen kivitelezhetetlen fogásmintával rendelkező akkordcsalád. A fogásminta transzponálatlan, üres húrt is felhasználó alakja az oktáv helyzetű c-moll, de gyakran d-re transzponálva van rá szükség, mely esetben a bal kéz mind a négy ujjára szükség van, és a kellemetlen pozíció meggátolhatja a könnyed megérkezést és a továbbhaladást is. Az akkordfogás a kvint kihagyásával könnyíthető, de bizonyos esetekben szükség lehet a teljes hangzatra. Amennyiben ez a fogásminta gyakran előfordul a kidolgozásban, érdemes a lantszerű hangolás használatán is elgondolkodni. Ennek a hangolásnak egyetlen komolyabb hátránya, hogy a terchelyzetű d-moll fogásmintán alapuló transzpozícióba helyezett akkordok fogása lesz – a fent említetthez hasonlóan – kellemetlen, viszont annak második húron megszólaltatott oktávjának kihagyása után, bár a szólamok számából veszítünk, még mindig teljes hangzatot szólaltathatunk meg a kívánt helyzetben.

A kísérek megszólaltatásával kapcsolatosan a már korábban említett magas fekvésekben előforduló fogásminták okozta szoros keretek közé zárt basszus dallamvonal nem csak zeneelméleti szempontból kerülendő. Az egész hangzás fundamentuma a basszus szólam, és amennyiben ez nem szólal meg megfelelő regiszterben, a tétel elveszítheti a karakterét. Ennek érdekében mindenképpen az a javaslatom, hogy klasszikus gitáros continuo esetén alkalmazzunk egy basszushangszert, mely akkor is képes a dallamvonal mély regisztereinek megszólaltatására, ha a gitáron az éppen nem megvalósítható. Ez a basszushangszer akár lehet egy másik gitáros is, aki szükség esetén a mély húrjainak elhangolásával meg tudja szólaltatni még a teorbán előforduló basszushangok nagy részét is.

A függelékben található táblázatok tanulságai alapján (a terc, szext, decima és tredecima menetek a korabeli kidolgozások jelentős részét teszik ki) kiemelten fontosnak tartom, hogy a különböző tökéletlen konszonanciák párhuzamából létrehozható skálamenetek is részei legyenek a continuo-játékra készülő előadó technikai repertoárjának. A III. fejezetben is tárgyalt két leggyakoribb hangsorban, valamint kis terccel és tiszta kvarttal mélyebbre transzponálva (a capo által ennyivel

magasabbra transzponált szkordatúrák miatt) is érdemes legalább az első fekvésben begyakorolni ezeket a skálákat. Ezek a hangsorok a mai értelmezésünk szerint a következő dúr skáláknak felelnek meg: C-dúr és F-dúr capo nélküli gitáron, A-dúr és D-dúr 3. fekvésbe helyezett capóval ellátott gitáron, valamint G-dúr és C-dúr 5. fekvésbe helyezett capóval ellátott gitáron⁶⁸.

Ezeknek a begyakorlása közben fontos tudatosítani az egyes fogásokban megszólaló hangközöket. Tanári pályafutásom alatt meglepően sok olyan diákkal találkoztam, akik a gitáron mindenki által közzismert akkordfogásokat már ismerték, de ha belőlük kiemelték egy hangközt, akkor nem tudták fogásminta alapján beazonosítani. Ennek elkerülése végett már ezekben az egyszerű, technikailag könnyen kivitelezhető skálákban érdemes elkezdni a tudatos felépítését a fogásmintaérzet, fogásmintalátvány, hangzás és elméleti háttértudás négyyszögnek. A hangközökből hangzatokba való lépés feltételének tartom a különböző egyéb hangközök ismeretét is, ezért a kvint, oktáv és duodecima esetében is javaslom hasonló skálagyakorlatok implementálását.

Hasonlóan fontosnak tartom a fent felsorolt hangsorokban megszólaltatható hangzatok tudatosított begyakorlását is. Erre az úgynevezett „Règle de l’Octave”⁶⁹ hangzatsorozat módosított változatának gyakorlását javaslom. A Règle de l’Octave a 18. században használt, harmonizált basszus-skálagyakorlat volt, melyet a skálafokokhoz tartozó leggyakoribb – basszussal együtt négyyszólamú – harmóniák begyakorlásának eszközeként alkalmaztak. (Christensen, Thomas 1992) Az eredeti gyakorlattól eltérően – melyben az akkordkapcsolatok az ellenpont szabályainak többnyire engedelmességek – először egy olyan változat gyakorlását javaslom, ahol szándékosan azonos fordítású és azonos helyzetű akkordokat játszunk minden basszushangra (kivéve a relatív szolmizáció szerinti „ti” hangra, melyre a 17. századi elméletírók konszenzusának megfelelően szextakkord megszólaltatását javaslom) mixtúra jellegűen. Ennek a módszernek az a célja, hogy az azonos szerkezetű,

⁶⁸ 5. fekvésbe helyezett capóval ellátott gitáron a hangzó F-dúr hangsor akkordfogásai egybeesnek a capo nélkül használt gitár C-dúr skálájának akkordfogásaival, így gyakorlatilag csak öt különböző hangorról beszélhetünk.

⁶⁹ A „Règle de l’Octave” elnevezést a francia teorbaművész, François Campion használta az 1716-ban megjelent *Traité*-ben, és annak ellenére, hogy a gyakorlatnak Európa-szerte számos elnevezésével lehet találkozni a korabeli irodalomban, a modern szakirodalom ezt az elnevezést alkalmazza leggyakrabban a jelenségre való hivatkozáskor.

de fogásmintázatban változatos akkordok csoportosítva legyenek, és hogy a gyakorlatot végző diák vagy hallgató a gitár közismert fogásmintázataiban felismerje az elrejtett akkordhelyzeteket. A gyakorlatot eleinte lehet négy szólamban kezdeni. A három szólamú változatok újrendjeit technikailag könnyebb megvalósítani, de fogásmintázat-felismerés szempontjából a négy szólamú változatok egyszerűbbek, mert ezekben nagyobb eséllyel lehet ebben az új kontextusban felismerni a korábbi szakmai életút során már megismert akkordokat.

A függelékben található táblázatok tanulságai alapján megfigyelhetjük, hogy alapállású akkordokon kívül még három hangzatszoport van, melynek fogásmintázatait érdemes behatóan ismerni. Az első a nem vezetőhangként viselkedő basszusra épített szextakkordok családja. Ezeknek tudatos begyakorlását érdemes két irányból megközelíteni. Elsőként az előző bekezdésekben taglalt módszer alapján, akkordmixtúra-skálák játékaival érdemes elkezdni a gyakorlási folyamatot. Annak ellenére, hogy az akkordfogás mintázatok felső szólamainak újrendje nagyrészt megegyezik az alapállású párjaikkal, nem triviális a feladat, mert a basszus áthelyezésével az egész kéztartásérzet megváltozik. Ezután érdemes háromszólamú felrakásokban átmenő 5–6, illetve 6–5 figurációban, esetleg ereszkedő basszus dallamvonal esetében a Bianciardi által javasolt alapállású akkord–szextakkord szekvenciaként gyakorolni őket.

Második hangzatszoportba a diszkantzáradékokat valamilyen módon tartalmazó akkordmenetek tartoznak. Mivel ennek a záradéknak szinte elengedhetetlen kelléke a késleltetés, érdemes azzal együtt begyakorolni a körük felépített akkordkapcsolatot. Az első ilyen kapcsolatot a tiszta kvintet leugró vagy tiszta kvartot felugró basszusmenetek, azaz basszuszáradékok harmonizálásánál találhatjuk. Ezekben az esetekben már nem pusztán az egyes akkordok, hanem az akkordkapcsolatok begyakorlásáról beszélünk, ezért emelkedő és ereszkedő szekvenciaként érdemes őket gyakorolni, figyelve a helyes szólamvezetésre. Ennél a fordultnál a diszkantzáradék 4–3-as késleltetésként jelenik meg a basszushoz viszonyítva. A második ilyen típusú kapcsolatban a basszus a tenorzáradékokat szólaltatja meg. Az ehhez tartozó diszkantzáradékokat kiegészítve szűkített szextakkordok alapállású hangzatokra történő oldódását kapjuk. Ebben az esetben a késleltetés 7–6-ként jelentkezik. Az utolsó variáció esetében a diszkantzáradék és a hozzá tartozó késleltetés a

basszusban jelenik meg.⁷⁰ Ilyenkor kerülni kell a basszushoz képesti oktáv megszólaltatását, ehelyett használhatunk háromszólamú felrakást, vagy négyszólamú kvint- vagy alapkettőzött változatokat. A diszkantzarádékot a 17. század elején még nem alkalmazták a relatív szolmizáció szerinti „mi” és „ti” célhangok esetében, mivel a „mi” hangra fríg záradékkal érkeztek meg, a „ti” hangra pedig – mivel diatonikusan szűk kvintet kellene ráépíteni – nem zártak le frázist. Emiatt a gyakorolt szekvenciákból ezeket a fokokat ki lehet hagyni.

Harmadik hangzatszoportba a preparamento alla cadenza típusú jelenségeket sorolhatjuk, melyeket a 21. és 22. példák mintájára érdemes felépíteni. Ezeket a fordulatokat is kontextusba ágyazva érdemes gyakorolni, és mivel a fordulat tartalmaz diszkantzarádékot, a „mi” és „ti” szolmizációs hangokra való megérkezés ebben az esetben is kerülendő.

A fent felsorolt gyakorlatok helyes ismételése révén fel lehet építeni azt az eszköztárat, amelyre egy előadónak technikai szempontból szüksége lehet a kidolgozott 17. század eleji continuo példák lejátszásához. Természetesen ezeknek a gyakorlatoknak a végzése nem kötelező érvényű. A felsorolással legfőbb célom az volt, hogy a már említett fogásmintaérzet, fogásmintalátvány, hangzás és elméleti háttértudás négyszögnek a bebiztosítására alkalmazott gyakorlataim révén inspirációt nyújtsak az olvasónak önmaga igényeire – és esetleges hiányosságaira – szabott gyakorlatok előállítására.

V.3. Kidolgozott példa

Értekezésemet egy – a konklúzióban szintetizált szempontrendszer segítségével – kidolgozott kottapéldával szeretném zárni. Szemléltetésképp bemutatom azokat a kulcslépéseket is, amelyek a kidolgozások végső formájának keretét adták. A kidolgozott continuo Kapsperger *Libro secondo d'arie* című kötetének „Ancora il Rè nasce piangendo” kezdetű tétele. A szerző ehhez a kiadványhoz nem mellékelte kidolgozott tabulatúrát, ám a tételek karakterükben erős rokonságot mutatnak a *Libro*

⁷⁰ Az ilyen basszuskésleltetés a 17. század elején viszonylag ritkán fordult elő, viszont meglátásom szerint, a hangszeres tájékozódás fejlesztésének szempontjából ezeket a hangzatkapcsolatokat is érdemes gyakorolni.

primo darabjaival, ezért a pengetős continuo használata e művek esetében is indokolt.

Az első és legegyszerűbb lépés a continuo kidolgozásánál a basszus és a canto szólamok egy gitárkottasorba történő másolása, hogy képet kapjunk a szólamok ambitusáról és általában a viselkedésükről (24. példa).

24. példa: Kapsperger *Libro Ancora il Rè nasce piangendo* basszus és canto szólamok egy gitárkottába átírva.

A legfontosabb információk, amiket ki lehet olvasni, a következők: a basszus viszonylag magas regiszterbe van komponálva, a gitár legmélyebb – hangzó „E” – hangját nem is érinti. A felső szólam legmagasabb hangja a gitár 13. érintőjébe esik, ami már az akkordkíséretre alkalmas tartományon bőven kívül esik. A két szólam gyakran kerül olyan távolságra egymástól, amit ebben a nyers formában nem lehet a hangszeren megvalósítani. A korábban felvázolt opcióink szerint vagy megtartjuk a gitár eredeti regiszterét, vagy 3., illetve 5. fekvésbe helyezett capót alkalmazunk. A tétel magas hangfekvése miatt a capo használata mellett döntöttem, viszont mindkét változatot elkészítettem, mert a kettő közti különbségből láthatóvá válik, hogy milyen kompromisszumokat kell kötni a különböző esetekben.

A kidolgozás második lépésében a már capóval transzpozícióba helyezett gitárkottába készítek a cizellált dallamvonalból egy kivonatot, mely a kíséret első

vázlatát fogja képezni. A capóval ellátott gitárok ebben a lejegyzésben transzponáló hangszerként vannak lejegyezve (gitárkottához képest kis terccel, illetve tiszta kvarttal mélyebben⁷¹), hogy fókuszba kerüljenek a kialakult fogásminták közti különbségek.

A 25. példában látható, hogy a 3. érintőbe helyezett capo esetében a felső szólam jelentős része játszhatóvá válna, ha pusztán kétszólamú kíséretben gondolkodnánk. Kidolgozott continuo esetében azonban a vokális szólam prím duplázása több olyan akkordváltáshoz vezet, mely teoretikusan lehetséges ugyan, de akkordkapcsolatba ágyazva nem működik. A 26. példán az előző probléma nagyrészt megoldódik a magasabb fekvés miatt, emiatt azonban basszus kerül olyan regiszterbe, amit további elhangolás nélkül nem lehet végig a jelen állapotában megszólaltatni.

25. példa: Kapsperger *Libro Ancora il Rè nasce piangendo*. kivonatolt canto szólammal 3. fekvésbe helyezett capóval ellátott gitáron

A kidolgozás következő fázisában a két szólam oktavtörésével olyan regiszterbe helyezem azokat, melyek harmonizálás mellett is reálisan összeköthető fogásmintákat eredményezhetnek gitáron. Az így létrejött kivonat már ténylegesen képezheti a gerincét a kidolgozásnak (27–28. példák).

⁷¹ A 3. fekvésbe helyezett capóval ellátott gitár nagy szexttel, az 5. fekvésbe helyezett capóval ellátott gitár tiszta kvinttel mélyebben szól az írott hangmagasságnál, mivel a gitár alapvetően is egy oktávval mélyebben szólaltatja meg a violinkulcsban lejegyzett kottát.



26. példa: Kapsperger Libro Ancora il Rè nasce piangendo. kivonatolt canto szólammal 5. fекvésbe helyezett capóval ellátott gitáron

A munkavázlat elkészítésének ez volt az utolsó fázisa. A következő lépésben már hozzáadhatjuk a többi szólamot a kísérethez. Fontos megjegyezni, hogy a munkavázlatokban jelölt felső hangok nem feltétlenül fognak egybeesni az aktuális legfelső hangokkal, pusztán keretet biztosítanak a mozgáshoz. A kidolgozásokban igyekeztem megjeleníteni a „Konklúzióban” szintetizált szempontrendszer minden elemét, de szeretném kiemelni ezek közül is a cantushoz való organikus viszonyt, a rugalmas szólamszámot, az idiomatikus akkordmintázatok használatát, a diszkantzarádékok kettőzését és – az ellenpont szabályinak általános betartása mellett – a rejtettebb helyeken előforduló párhuzamokkal való megengedőbb magatartást (29–30. példa).



27. példa: Kapsperger Libro Ancora il Rè nasce piangendo. oktávtréresekkkel ellátott kivonat 3. fекvésbe helyezett capóval ellátott gitáron



28. példa: Kapsperger *Libro Ancora il Rè nasce piangendo*. oktáv törésekkel ellátott kivonat 5. fekvésbe helyezett capóval ellátott gitáron

Biztosak lehetünk benne, hogy a tisztelt olvasó, a példa tanulmányozása során találni fog olyan megoldásokat, melyekkel nem ért egyet, ugyanis a szabályszerűségek és összefüggések megállapítása közben figyelembe kell vennünk, hogy az élő kamarazenei körülmények között előadott continuo-játék – mint minden művészeti megnyilvánulás – az emberi lét legszemélyesebb megnyilvánulási formái közé tartozik. Éppen ezért az értekezés konklúzióját ebben a kontextusban kell értelmezni. Az általam megfogalmazott megfigyeléseket alá lehet támasztani a megvizsgált művek elemzéséből kinyert adatokkal, de semmi nem helyettesítheti az előadóművészeti szándékot, melyet olykor nem lehet táblázatok kereteibe zárni.

Libro secondo d'arie

Ancora il Rè nasce piangendo

Girolamo Kapsperger

Canto

An co -ra il Rè na - sce piangendo in_ ter - ra, Ne di-ver-sa dal

Gitár V. Capoval

Gitár III. Capoval

Continuo

5

vol-go a ria re - - - spi -

9

ra Bé d'ar-mi e d'or po - ten - te e gli s'am - mi - ra Ne per ques - to il do -

4 3

6#

29. pelda: Kapsperger Libro Ancora il Rè nasce piangendo /1.

13

lor men li sà guer - ra o vun - que

17

ei vol - ge sos-pet-to il pie - de Vá mil-le cu-re in ca - te - na al siá - co Se so-no il pó-do al

21

tier giá mai vien man-co, Per có-si-dar Io al trui no tro - va se - - de.

30. pèlda: Kapsperger Libro Ancora il Rè nasce piangendo /2.

VI. Bibliográfia

- Agazzari, Agostino (1607) *Del Sonare sopra'l basso con tutti li stromenti*.
Domenico Falcini, Siena
- Arnold, Franck Thomas (1965) *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass: As Practiced in the 17th and 18th Centuries*. Dover Publications, New York
- Banchieri, Adriano (1611) Dialogo Musicale. in. *L'Organo suonarino*. Amadino, Velence
- Bianciardi, Francesco (1607) *Breve Regola per Imparar' a Sonare Sopra il Basso con Ogni Sorte d'Istrumento*. Domenico Falcini, Siena
- Bianciardi, Francesco (2004) *Breve Regola per Imparar' a Sonare Sopra il Basso con Ogni Sorte d'Istrumento*. Ford. Lang, Bernhard; Lausanne.
<http://www.bassus-generalis.org/bianciardi/bianciardi.pdf> Letöltve: 2022.07.15.
- Bismantova, Bartolomeo (1677) *Compendio musicale*. Ferrara
- Blankenburg, Walter revised by Gottwald, Clytus (2001) Praetorius [Schultheiss, Schultze], Michael. *Grove Music Online*
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22253>
- Campion, François (1716) *Traité d' Accompagnement et de Compositions elon la règle des octaves de musique*. Párizs
- Castaldi, Bellerofonte (1622) *Capricci a due stromenti*. Modena
- Christensen, Thomas (1992) The "Règle de l'Octave" in Thorough-Bass Theory and Practice. *Acta Musicologica*, Vol. 64, Fasc. 2. 91-117. o. International Musicological Society. <http://www.jstor.org/stable/932911> Letöltve. 2022. 07. 02.
- Clement, Albert (2009). Mendelssohn and Bach's Matthew Passion: Its Performance, Reception, and the Presence of 70 original Choral Parts in the Netherlands. *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging Voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 59(2), 141–155. o. <http://www.jstor.org/stable/27764518> Letöltve. 2022. 07. 02.

- Coelho, Victor Anand (2001) Kapsperger, Giovanni Girolamo. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14695>
- Crabtree, Phillip D. (2001) Guami family. *Grove Music Online*.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11895>
- Dolata, David. (2007). Bellerofonte Castaldi (1580-1649) of Modena: Musician, Poet, and Adventurer. *Acta Musicologica*, 79(1), 85–111. o.
<http://www.jstor.org/stable/25071283> Letöltve. 2022. 07. 02.
- Dowland, Robert (1610) *Musicali Banquet* Thomas Adams, London
- Fenlon, Iain. (2001) Rossi, Salamone. *Grove Music Online*.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23896>
- Fortune, Nigel., & Carter, Tim. (2001) Monody. *Grove Music Online*.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18977>
- Fortune, Nigel; Dolata, David. (2011) Castaldi, Bellerofonte. *Grove Music Online*.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05113>
- G., Carlo (1600–1620) „*Carlo G kézirat*”. RISM 1001192911
- Kapsperger, Giovanni Girolamo (1612) *Libro primo di arie passeggiate*. R ma
- Kapsperger, Giovanni Girolamo (1623) *Libro secondo d'arie*. Luca Antonio Soldi. R ma
- Kitsos, Theodoros (2005) *Continuo practice for the theorbo as indicated in seventeenth-century Italian printed and manuscript sources*. The University of York Department Of Music, New York.
- Lampl, Hans (1957) *A translation of "SYNTAGMA MUSICUM III" by Michael Praetorius*. University of Southern California, Kalifornia, Los Angeles.
- Lederer, Josef-Horst (2001) Bianciardi [Blanchardus, Bianchiardus], Francesco. *Grove Music Online*
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03031>
- Marcase, Donald Earl (1970) *Adriano Banchieri, L'organo Suonarino: Translation, Transcription And Commentary*. Doktori disszert ci , Indiana University
- May, William S; Wiering, Frans (2001) Banchieri, Adriano [Tomaso]. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01932>

- Meier, Bernhard (1974) *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie: Nach den Quellen dargestellt*. Oosthoek, Scheltema & Holkema, Utrecht.
- Mompellio, Federico (2001) Viadana [Grossi da Viadana], Lodovico. *Grove Music Online* <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29278>
- Praetorius, Michael (1619) *Polyhymnia caduceatrix*. Elias Holwein, Wolfenbüttel.
- Praetorius, Michael (1619) *Syntagma Musicum III*. Elias Holwein, Wolfenbüttel.
- Praetorius, Michael (2004) *Syntagma Musicum III* Ford: Kite-Powell, Jeffery; Oxford University Press, New York
- Reardon, Colleen (2001) Agazzari, Agostino. *Grove Music Online* <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00276>
- Rossi, Salamone (1600) *Il Primo Libro de Madrigali a cinque voci*. Ricciardo Amadino, Velence.
- Rotem, Elam (2015) *Early Basso Continuo Practice: Implicit Evidence in the Music of Emilio de' Cavalieri*. Julius-Maximilians-Universität, Würzburg. Doktori Disszertáció
- Rotem, Elam (2016) *The Carlo G Manuscript (ca. 1600–1620) Selected pieces*. Basel http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/03/IMSLP454312-PMLP560827-Carlo_G_MS_Selected_pieces.pdf Letöltve: 2022.07.15.
- Rotem, Elam (2019) The “Carlo G manuscript” New light on early seventeenth century accompaniment and diminution practices., *Groß Geigen um 1500 * Orazio Michi und die Harfe um 1600*. Szerk: Papiro, Martina. Basel: Swabian.
- Viadana, Lodovico Grossi (1602) *Cento Concerti Ecclesiastici A Una, a Due, a Tre, & a Quattro voci. Con il Basso continuo per sonar nel' Organo. Noua inuentione commoda per ogni sorte de Cantore, & per gli Organisti di Lodovico Viadana Opera Duodecima*. Giacomo Vincenti, Velence.

Viadana, Lodovico Grossi (2004) *Cento Concerti Ecclesiastici A Una, a Due, a Tre, & a Quattro voci. Con il Basso continuo per sonar nel' Organo. Noua inuentione commoda per ogni sorte de Cantore, & per gli Organisti di Lodovico Viadana Opera Duodecima*. Giacomo Vincenti, Ford. Lang, Bernhard; Lausanne.

<https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP181405-WIMA.723a-viadana-concerti-preface.pdf> Letöltve: 2022.07.15.

Werckmeister, Andreas (1702) *Harmonologia Musica* Frankfurt & Leipzig:
Theodor Philipp Calvisius

VII. Függelék

Fogásminta	Szólamok száma					
	1	2	3	4	5	6
C ³			0	1	0	0
D ³			2	38	15	1
D ⁸ ₃			4	37	3	2
D ¹⁰ ₃			0	0	1	1
E ⁸			19	4	1	0
F ⁸			0	3	0	0
G ³			0	6	0	0
G ¹²⁽⁵⁾ ₈			40	1	0	0
A ³			1	0	0	0
A ⁵			3	65	3	0
H ⁸			0	1	0	0
H ³			5	12	2	0
H ¹² ₈ ⁵ ₃			0		1	0
em ⁸			0	14	19	0
em ⁵			1	0	0	0
f ⁸ m ⁵			2	0	0	0
am ⁵			0	5	0	0
hm ³			14	0	0	0
C ⁶ ₃			1	0	0	0
D ⁶ ₃			17	0	0	0
D ¹³⁽⁶⁾ ₈			1	0	0	0
E ⁶ ₃			1	0	0	0
F ¹⁰ ₆			3	0	0	0
G ¹⁰ ₆			1	0	0	0
A ¹⁰ ₆			7	0	0	0
H ⁶ ₃			3	0	0	0
H ¹⁰ ₆ ⁶ ₃			0	1	0	0
am ¹⁰ ₆			1	0	0	0
c ⁸ sz ⁶ ₃			0	0	1	0
d ⁸ sz ⁶ ₃			1	0	0	0
f ⁶ ₃			1	0	0	0
g ¹⁰ sz ⁶ ₃			4	0	0	0
Szext menet		9	0	0	0	0
Ddecima menet		51	0	0	0	0
Tredecima menet		2	0	0	0	0
Átmenő bbasszushangok	85		0	0	0	0
Basszus oktavismétlés	10		0	0	0	0
Összesen	95	62	135	20	51	10

5. táblázat: A Carlo G kézirat fogásmintázatok összegzése.

Fogásminta	Szólamok száma			
	3	4	5	6
¹⁰ ₈ C ⁽⁵⁾	(9)	14	1	
⁸ ₅ C ³		11		
¹⁷ ₁₅ D ⁽¹²⁾	(2)	28	1	1
¹⁵ ₁₂ D ⁽¹⁰⁾	[6]	2 [4]		
¹² ₁₀ D ⁽⁸⁾	(5)	12	20	
¹⁰ ₈ D ⁵		2		
¹⁵ ₁₂ ¹⁰ ₈ E ^{(8)} E ^{(5)}		[(11)]	[14] {2}	1
¹² ₁₀ ⁽⁸⁾ E ^{5}	2	[11] (3)		
¹⁰ ₈ E ⁸	2			
¹⁵ ₁₂ ¹⁰ ₈ F ⁸		11	1	
¹² ₁₀ F ⁸		1		
¹⁵ ₁₂ ¹⁰ ₈ F ^{♯8}		2		
¹² ₁₀ F ^{♯8}	1			
¹⁵ ₁₀ G ⁸		5		
¹⁵ ₁₂ G ¹⁰		2		
¹² ₁₀ G ⁸		2		
¹⁰ ₈ G ⁽⁵⁾	(2) [1]	58		
¹² ₁₀ ⁸ A ⁽⁵⁾		43	(8)	
¹⁰ ₈ A ⁽⁵⁾	(9)	12		
¹⁰ ₈ B ⁵		3		
¹⁰ ₃ B ³	1			
¹² ₈ ⁵ H ³			2	
¹⁰ ₅ H ⁵	30			
⁸ ₅ H ³		5	1	
Összesítve	70	242	50	2

6. táblázat: Rossi: Libro Primo Dúr hármashangzatai

Fogásminta	Szólamok száma		
	3	4	5
dm^{12}_{15}		14	1
$dm^{(10)}_{12}$	(10)	3 (4)	
dm^{12}_{10}	5		
$em^{(10)}_{12}$	(1)	2	
$em^{(10)}_{12}$	(1)	22	5
em^{10}_8		3	
em^{10}_8	5		
gm^{10}_{12}		1	
gm^{10}_8		9	
$am^{(5)}_{12}$		(24)	2
$am^{(5)}_{10}$	(8)	16	
$hm^{(3)}_{10}$	(1)	1	
hm^{10}_8	1		
hm^3_8		1	
Összesítve	32	100	8

7. táblázat: Rossi, *Libro Primo* moll
hármashangzatai

Fogásminta	Szólamok száma	
	3	4
C^{15}_{13}	1	
$D^{(6)}_{10}$	(3)	5
D^{10}_6	2	
$E^{(6)}_{10}$	2	4
E^{10}_6	3	
F^{10}_8		2
G^{10}_6	3	
G^3_5		1
G^6_3	1	
A^{10}_6	5	
H^{10}_6		2
$dm^{(6)}_{10}$	(1)	2
$em^{(8)}_{10}$	(1)	1
em^{10}_6		1
em^6_8	1	
gm^{10}_6	2	
$am^{(8)}_{10}$	(3)	2
hm^3_6	1	
$d\#sz^{13}_{10}$	1	
$g\#sz^{10}_6$	1	
$c\#sz^{10}_6$	2	
Összesítve	33	20

8. táblázat: Rossi: *Libro Primo* szextakkordok

Fogásminta	Szólamok száma	
	1	2
Átmenő basszus	78	
Basszus ismétlés	53	
4–3 késleltetés	43	
5–6	3	
6–5	2	
5–7	1	
7–6	1	
8–7	1	
Szext		6
Terc		12
Decima		79
Doudecima		8
Tredecima		5
Kvint		3
Oktáv		4
Összesítve	182	117

9. táblázat: Rossi: *Libro Primo* egy- és kétszólamú jelenségek

Összesítés	Szólamok száma					
	1	2	3	4	5	6
	182	117	135	362	58	2

10. táblázat: Rossi szólamszám-használatának összesítő táblázata

Fogásminta	Szólamok száma	
	3	4
$C_{3*}^{(1*)}$	(4)	17
$D_{3*}^{(1)}$	4	6
D_{1*}^{3*}	7	
$D_{1*}^{3,3*}$	3	
D_{1*}^3	1	
E_{10*}^{12}	3	
$E_{5*}^{10,9}$		1
F_{8}^{10}	1	
$F_{5*}^{10,8*}$		4
$G_{(5*)}^{10,8*}$	(4)	5
$G_{3*}^{(5)}$	(1)	7
G_3^5	6	
$A_{3*}^{8,5*}$		17
A_{3*}^{5*}	9	
H_{3*}^5	3	
$H^{5,5*}$	1	
Összesítve	47	57

11. táblázat: Castaldi, *Capricci d'ur* hármashangzatok

Fogásminta	Szólamok száma	
	3	4
$dm^{3(10)}_{1(8)}$	1	
$dm^{5/3}_1$		7
$em^{10/8(5)}$	4	3
$em^{5(12)/3(10)}$	1	
$f\sharp m^{3/8}$	1	
$f\sharp m^{10/8}$	1	
$gm^{5/8}$	2	
$gm^{10/8}$	1	
$am^{10/5}$	1	
Összesítve	12	10

12. táblázat: Castaldi, Capricci moll hármashangzatok

Fogásminta	Szólamok száma	
	3	4
$C^{10/8}_6$		2
$D^{8/6}_6$	3	
$G^{6/3}_3$	2	
$A^{6/3}_3$	3	
$em^{8/6}_6$	1	
$am^{8/6}_6$	1	
$am^{6/3}_3$	1	
$c\sharp sz^{10(8)/6}_6$	1	2
$f\sharp sz^{6/3}_3$	3	
$g\sharp sz^{6/3}_3$	3	
$d\ pr.\ c.^{6/5}_5$	1	
$g\ pr.\ c.^{5/6}_6$	2	
$a\ pr.\ c.^{5/6}_6$	1	
Összesítve	22	4

13. táblázat: Castaldi, Capricci szext akkordok és preparamento alla cadenza jelenségek

Fogásminta	Szólamok száma	
	1	2
Atm. és késl. felső szólam	43	
Átmenő basszus	38	
Basszus ism.	36	
Prím		5
terc		49
kvint		5
szext		1
oktáv		8
decima		24
tredecima		2
szeptedecima		3
Összesítve	117	97

14. táblázat: Castaldi, Capricci egy- és kétszólamú jelenségek

Összesítve	Szólamok száma			
	1	2	3	4
	117	97	85	71

15. táblázat: Castaldi szólamszám-használatának összesítő táblázata

Fogás minta	Szólamok száma			
	3	4	5	6
$C_{3,3}^5$		5	9	
C_3^5	98	40		
$C_1^{3,3,5}$				8
C_{3*}^5	3			
C_{1*}^{3*}	1			
$D_{8*}^{12,10*}$		45	5	
$D_{8*}^{8,72}$	17			
$D_5^{12,10*,8,8*}$				7
$D_5^{10,8,8*}$			4	
D_{10*}^{12}	4			
D_{8*}^{10*}	12			
$D_{8,8*}^{10,10*}$			4	
$D_5^{10,10*,8,8*}$				7
$D_{8,8*}^{10}$		18		
$D_{8,74}^{12}$	1			
$D^{10,10*}$	1			
$E_{5*}^{10,8*}$		61		
$E_{5,5*}^{10,8,8*}$				38
E_{8*}^{10}	5			
$E_{5*}^{10,8,8*}$			2	
$F_{5*}^{10,8*}$		56		
$F_{5*}^{10,8,8*}$			12	
F_3^{10}	1			
F_{8*}^{10}	6			
F_{5*}^{10}	5			

Fogás minta	Szólamok száma			
	3	4	5	6
$F_{\#3}^{5*}$	1			
$F_{\#5*}^{10,8}$		3		
$G_{3*}^{8,5}$		93	1	
G_{3*}^{5*}	46			
$G_{3*}^{8,8*,5}$			6	3
$G_{5*}^{10,8}$		1		
$G_{5*}^{10,8*}$		2		
G_5^{10}	3			
G_{3*}^{8*}	1			
G_{3*}^{8}	1			
$G_{5,73}^{8}$	1			
$A_{3*}^{8,5*}$		112	22	
$A_{3*}^{8,5,5*}$			2	28
A_{3*}^{5*}	26			
A_{3*}^{5}	1			
$A_{3*}^{5,5*}$			1	
$A^{5,5*}$	1			
A^5	1			
B_{3*}^{5*}	22			
$B_{3*}^{8,5*}$	2			
H_3^5	12	5		
$H_{1*}^{5,3}$		10	7	
H_{3*}^{5*}	5			
$H_{1*}^{5,5*,3}$			14	

Összesítve	Szólamok száma			
	3	4	5	6
	277	451	89	91

16. táblázat: Kapsperger, Libro primóban előforduló Dúr hármashangzatok

⁷² Terc és kvint nélküli záró oktáv.

⁷³ Oktáv+kvint

⁷⁴ Oktáv+kvint.

Fogás minta	Szólamok száma			
	3	4	5	6
cm^5_3	6			
$dm^{12}_{10^*8^*}$		55	5	
$dm^{10^*}_{8^*}$	24			
$dm^{12}_{10^*}$	4			
$dm^{12}_{10^*8,8^*5}$				6
$em^{10}_{8^*5^*}$		42		
$em^{10}_{8,8^*5,5^*}$				19
$em^{10^*}_{5^*}$	3			
$em^{12}_{10^*}$	2			
$em^{10}_{8,8^*}$		1		
$f\sharp m^{10}_{5^*}$	1			

Fogás minta	Szólamok száma			
	3	4	5	6
gm^{10}_5	28			
$gm^{10}_{8,8^*5^*}$				1
$gm^{10}_{8^*5^*}$		11		
$am^{8}_{5^*3^*}$		59	2	
$am^{8}_{5,5^*3^*}$			5	6
$am^{5^*}_{3^*}$	11			
$am^{8}_{3^*}$	2			
$hm^{5^*}_{3^*}$	19			
$hm^{5}_{3,3^*}$		4		
$hm^{5,5^*}_{3,3^*}$			1	
$hm^{5}_{3^*}$	1			

Összesítve	Szólamok száma			
	3	4	5	6
	101	172	13	32

17. táblázat: Kapsperger, Libro primóban előforduló moll hármashangzatok

Fogás minta	Szólamok száma			
	3	4	5	6
$C^{10}_{6^*}$		12		
$C^{10}_{6^*}$	2			
D^{10}_3		3		
D^{10}_6	18			
$D^{10}_{6^*}$	6			
D^6_3	1			
$E^{6^*}_{3^*}$	10			
$E^{10}_{6^*}$	14			

Fogás minta	Szólamok száma			
	3	4	5	6
$E^{10}_{6^*}$	1			
E^6_{b3}	1			
$F^{6^*}_{3^*}$	12			
$F^{8}_{6^*3^*}$		5		
$F^{\sharp 6}_{\sharp 3^*}$	1			
$G^{6^*}_{3^*}$	16			
$A^6_{3^*}$	19	7		
$H^{10,10^*}_{6^*}$		1	2	

Összesítve	Szólamok száma			
	3	4	5	6
	101	28	2	0

18. táblázat: Kapsperger, Libro primóban előforduló Dúr szextakkordok

Fogásminta	Szólamok száma			
	3	4	5	6
dm_{6}^{10}	10			
dm_{6*}^{10}	4			
$dm_{6*}^{10, 8*}$		1		
dm_{6}^{6}	1			
em_{3*}^{6*}	7			
$em_{3*}^{8, 6*}$		7		
$f_{\#3*}^{6*}$	2			

Fogásminta	Szólamok száma			
	3	4	5	6
gm_{3*}^{6*}	8			
gm_{3*}^{6}	1			
am_{3*}^{6}	9			
$am_{1*}^{6, 3*}$		1		
$am_{3, 3*}^{6}$		1		
$hm_{1*}^{6, 3}$		1		

Összesítve	Szólamok száma			
	3	4	5	6
	42	11	0	0

19. táblázat: Kapsperger, Libro primóban előforduló moll szextakkordok

Fogásminta	Szólamok száma			
	3	4	5	6
$c_{\#sz6*}^{10}$	16			
$c_{\#sz6*}^{10, 8*}$		4		
$d_{\#sz6*}^{10}$	13			
e_{sz6}^{10}	1			
$f_{\#sz6*}^{8, 75}$	10			
$f_{\#sz3*}^{8, 6*}$		2		
$f_{\#sz3*}^{6*}$	7			
$g_{\#sz3*}^{6}$	10			
$g_{\#sz3}^{6}$	2			
$g_{\#sz1*}^{6, 3}$		1		
h_{sz6*}^{10*}	1			
$h_{sz1*}^{6, 3}$	1			

Fogásminta	Szólamok száma			
	3	4	5	6
$c_{\#sz3*}^{5}$		1		
e_{sz3*}^{5}	3			
$f_{\#sz6*}^{10}$	1			
h_{sz3*}^{5*}	5			

Összesítve	Szólamok száma			
	3	4	5	6
	70	8	0	0

20. táblázat: Kapsperger, Libro primóban előforduló szűkített akkordok

⁷⁵ Hiányos de funkcióját tekintve úgy viselkedik, mint egy átmenő szűkített szext-akkord

Fogásminta	Szólamok száma	
	1	2
Átmenő basszus	69	
Basszus ism.	6	
4–3 késleltetés	144	
Átmenő 5–6	18	
Átmenő 8–7	26	
Beugró 5–7	9	
6–5 késleltetés	5	
7–6 késleltetés	19	
Egyéb átmenő felső hang	46	
3–4–4–3	5	
Terc		271
Szext		25
Decima		64
Tredecima	1	
Összesítve	348	360

21. táblázat: Kapsperger, *Libro primóban* előforduló egy- és kétszólamú jelenségek

Összesítve	Szólamok száma					
	1	2	3	4	5	6
	348	360	591	670	104	123

22. táblázat: Kapsperger, *Libro primóban* előforduló hangzatok szólamszám szerinti összesítő táblázata



1. kép: Bellerofonte Castaldi önarcképe (rézmetszet) a *Capricci a due stromenti*ből