

Kamp Salamon

G. de Machaut: *La Messe de Notre-Dame*

A francia gótika kiemelkedő alkotása, a mi-seordinárium legrégebbi teljes megzenésítése, egyes feltevések szerint V. Károly rheimsi koronázására (1364. május 19.) készült. El-

Kamp Salamon a Magyarországi Evangélikus Egyház országosa egyházzeneigazgatója, a Lutheránia karnagya.

nevezése azonban inkább arra utal, hogy valamely különleges fényvel megtartott Mária-ünnepen szólalhatott meg először s talán a rheimsi katedrális Mária-kápolnájának íródott. E feltevést látszik alátámasztani az a tény, hogy a két testvér, Guillaume és Jean —aki 1355-től szintén a Notre Dame kanonokja— halála után, minden szombaton Mária-misét énekeltek a katedrálisban.

Machaut a többszólamú ordinárium öt tétele —Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus és Agnus Dei— mellett, hatodik tételként a pap elbocsátó szavait tartalmazó „Ite missa est” szöveget is többszólamúan dolgozza fel. Ez a kompozíciós eljárás a XIV. század karakterisztikuma lesz, hiszen ez jellemzi a Toulouse-mise és a Tournai-mise (latin-francia kettős motet) azonos szövegeit is, mely utóbbi valószínűleg mintául szolgálhatott Machaut-nak. De míg a Tournai-mise háromszólamú, a Messe de Notre Dame a kor gyakorlatától eltérően négyszólamúvá bővül.

Machaut törekvése a XV–XVI. századi ordináriumciklusok zenei egységesítésének irányába mutat, ezért a Kyrie, Sanctus, Agnus Dei és Ite missa est tételek motetta-szerkesztésmódban fogalmazódnak meg, melyek tenorja a liturgikus funkciónak megfelelő gregorián dallamot dolgozza fel. Így a Kyrie tenorját a IV. mise tropizált formája, a Sanctusét és Agnus Deiét a XVII. mise dal-lama képezi. E tételek ütemrendje páratlan, szerkesztésmódjuk izoritmikus. Tehát a tenor racionális megformálása —*color* (hangmagasság, dallamszakasz) és *talea* (a hang időtartama, ritmikailag rögzített szakasz)— kiterjed a felső szólamokra is, egyensúlyt teremtve az expresszív dallammal és a fokozott harmóniai színességgel szemben.

Joggal merülhet fel a kérdés: tükröződik-e a misekompozícióban a liturgikus meghatározottság, s hogy a művet zeneileg meghatározó cantus firmus liturgikus funkciója mennyiben hatja át a kompozíció egészét akkor, amikor fel-tételezhető, hogy egy-egy liturgikus *tenor* kiválasztásakor nem csupán és nem elsősorban zenei érdeklődés vezette a szerzőket. Megvalósul-e, amit a kor el-méletírója, Johannes de Grocheo ír: már az introitusnak tükröznie kell, hogy „kinek celebrálják a misét: a Szentháromság, a Szentlélek vagy a Boldogságos és Szepőltelen Szűz Mária vagy mások, az apostolok, vértanúk, hitvallók és szüzek tiszteletére.” Előljáróban annyit mondhatunk, hogy Machaut kompo-zíciójában a gregorián korális újjáformálódik, egyéni melodikai arculatát el-veszti, mely által eredeti szimbolikus jellege is háttérbe szorul. A cantus fir-

mus korális-volta ellenére a liturgiai meghatározottság mint zenei realitás jelentkezik és a zeneszerzői munka a szabad szólamvezetésre és a zenei konstrukció létrehozására koncentrálódik.

Mégis azáltal, hogy a Kyrie alapja a Cunctipotens Genitor Deus gregorián korális, melyben Isten önmaga által jelenti ki önmagát, ő maga jelenti ki magát, Deus dixit!, Machaut a Szentháromság dicséretét isteni fénybe emeli. A fényesség jelentése pedig nem más, mint az Isten felé fordulás.

A Gloria és Credo hangszeres interpunkciós motívumokkal megszakított „conductus”-tételek, melyekben ez ideig gregorián mintákat nem sikerült kimutatni. Ütemrendjük páros, gyakoriak a deklamáló jellegű harmónia-sorozatok, jellegzetes zárlatokkal, melyek „fanyarságát” a cisz-akkord d–a kvintre és cisz-oktávra történő, kvint- és oktávparhuzamot eredményező feloldása okozza, s melyet az f–gisz bővített szekund tovább fokoz (pl. Gloria 1–5. ü.):

Triplum
Et in ter-ra pax

Motetus
Et in ter-ra pax

Contratenor
Et in ter-ra pax

Tenor
Et in ter-ra pax

A fenti példához kapcsolódóan, részletes elemzésünket¹ előzze meg a sok esetben vitatott akcidenciák fogalmának tisztázása. A régizenében az előjegyzéseket akcidenciáknak (módosítójeleknek) nevezzük. Ezek ugyanis nem megszüntetik, tehát nem új hangot hoznak létre, csupán az eredeti hangmagasságot módosítják, pl. d-dórban az f-et a # hozzáadásával nem megszüntetem és új hangot hozok létre, csupán módosítom, modifikálom azt. A forrásokból azért hiányoznak az akcidenciák, mert azok nem a kompozíció szerves

¹ Elemzésünkhöz a Wilhelm András által közreadott és az Editio Musica Budapest által 1974-ben megjelentetett kiadást használjuk, elsősorban a gyakorlati alkalmazhatóság és a jó hozzáférhetőség okán. E kiadás néhány ponton eltér a Fr. Ludwig és H. Besseler által kiadott verziótól (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1943), mely eltérésekre az adott esetekben utalni fogunk. — Források: Besseler MMR, 149. 1.; [G. de Machaut: Messe Notre-Dame. Közreadja J. Chailly, Paris 1948; G. de Machaut: Messe Notre-Dame. Közreadja A. Machabey, Liège 1948; Guglielmi de Mascaudio Opera I. La Messe de Nostre Dame. Közreadja G. de Van. = CMM II/1, Roma 1949; G. de Machaut: La Messe de Notre Dame. Közreadja H. Hübsch, Heidelberg 1953; G. de Machaut: Musikalische Werke IV. Közreadja F. Ludwig—H. Besseler, Leipzig 1954, 17. 1.; The Works of G. de Machaut. Közreadja L. Schrade = Polyphonic Music of the Fourteenth Century III. Monaco 1956].

részei. Pl. az e–c' szext (Credo 14., 52., 76., 111. stb. ü.) penultimaként, az ultima d–d'-re való szebb átmenet érdekében, cisz-ként éneklendő, Ilyen esetben a c-nek cisz-ként való éneklése mindig az énekes feladata volt.

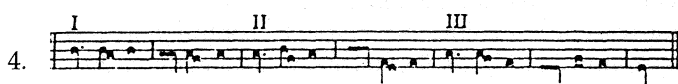
Kyrie

Az egyes szakaszok liturgikus elrendezése:

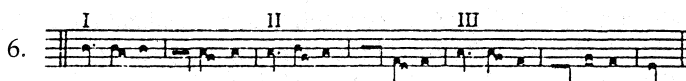
1. Machaut: Kyrie I. (1–27. ü.)



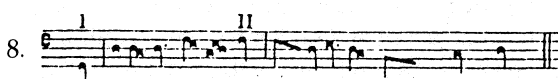
3. Machaut: Kyrie I. (1–27. ü.)



5. Machaut: Christe (28–49. ü.)



7. Machaut: Kyrie II. (50–66. ü.)*



9. Machaut: Kyrie III. (67–95. ü.)

A Kyrie I. a „Cunctipotens” gregorián dallamot a tenor hosszú hangértékein szólaltatja meg, szünetekkel tagolt, ritmikailag szabadon kezelt és az eredetiltől eltérő hangcsoportosításokkal. A tétel e liturgikus tenor négyszólamú feldolgozása izoritmikus felépítésben. A forma tagolása: két hatütemes periódus (két nyomtatott 3/2-es ütem alkot egy nagyütemet), melyhez két szabad záróütem csatlakozik. (A Ludwig-féle kiadás ezt az alakot közli.) — Modus maior: imperfekt; modus minor: perfekt, tempus: imperfekt.²

* Az Editio Musica Budapest kiadásának ismétlőjele (66. ü.) felesleges.

² A modus maior a longa és maxima, a modus minor a brevis és longa arányára utal, míg a tempus a semibrevis osztását mutatja. A „perfekt” jelző 1:3, az „imperfekt” 1:2 arányt jelent.

A Kyrie I-ben feltűnő a rövid, 4 longa ütemnyi tenor talea, melynek külső méreteit a Christe szakaszban 7 ütemre, a Kyrie II-ben 8 ütemre és a Kyrie III-ban 14 ütemre nyújtja. Ezáltal a harmadik talea kétszer olyan hosszú lesz, mint az első, és a negyedik kétszer olyan hosszú lesz, mint a második. Hogy a Kyrie I. contratenor szólama nem végig következetesen izoritmikus, ez jelentősegteljesen megkülönbözteti a többi tételtől.³

A felső szólamokban azonos vagy hasonló dallamfordulatok teszik jelentősegteljessé a talea-ismétlődéseket. A Kyrie I. 9–12. ütemeihez hasonló a Christe 34., 41., 48. üteme, tehát a taleát záró hetedik ütemek mindig azonosak. A zeneszerző az ismétlődés kettős elvével —a hangról-hangra történő ismétléssel és a tipikus dallamfordulatok visszaidézésével— is a mű formai egységét igyekszik megteremteni.

Hangról-hangra történő ismétlés minden szólamban előfordul: a Kyrie II. 50–53. üteméig azonos a Kyrie III. 67–70. ütemeivel és a Kyrie II. 55. ü. végétől a 60. ü. elejéig azonos a Kyrie III. 71. ü. végétől a 76. ü. elejéig tartó szakasszal a triplum 72. ütembeli kéthangos átalakításával.

Tipikus dallamfordulatok visszaidézése: Kyrie I., contratenor, 3–4., 7–8., 15–18. ü.; Christe: a triplum 28., 33., 40. ütemei azonosak a motetus 30., 37., 38. ütemeinek ereszkedő nyolcadmeneteivel, melyek transzponált változatai előfordulnak még a motetus 43. és 44., a Kyrie III. tripluma 83. és a motetus 83. és 92. ütemeiben is. Sőt, e motívum eredeti, transzponált és variált változatát a mise valamennyi tételében föllelhetjük. Az eredeti b–a–g–f alakzat előfordul: Gloria, triplum: 8., 9., 18., 28., 42., 52., 76., 118. ü., Credo, triplum: 18., 50., 75., 110., 129., 134., 146. ü., motetus: 24. ü., Sanctus, triplum: 33. ü., Agnus Dei, triplum: 5., 25. ü., Ite missa est, triplum. 3. ü.

E motívum ritmikai elevevénye ugyanakkor —különösen a Christe szakasz két felső szólamában— tudatos kontrasztképzést tesz lehetővé a két Kyrie rész között.

A fentiekben említett három tényező azonban önmagában kevés ahhoz, hogy egységet hozzon létre, s így keveset árul el a mű formai jellegzetességeiről. Jelentősebb összefüggések válnak láthatóvá, ha a négy tételben a tenor-contratenor ritmikai struktúráit vetjük vizsgálat alá. Így olyan rendező elv kristályosodik ki, amelyet joggal nevezhetünk a „továbbfejlesztett variáció” elvének.

A Christe szakasztól kezdődően a ritmikus sémák úgy épülnek fel, hogy azok mindig tartalmazzanak egy belső ismétlést (egy kisebb szakasz variált visszatérését). A Kyrie III-ban ez a variált visszatérés kétszeresre bővül, mely a Kyrie I. taleájával mutat variációs összefüggést. Ennek az elvnek a tudatos alkalmazását igazolja a contratenor szólam analóg módon való konstruálása is. (Ld. a I. és II. táblázatot). Hiszen itt is egy ritmikai csoportot (Kyrie I.) variál a Christe és Kyrie II. szakaszokban.⁴

³ A contratenor szólam 12. ütemében tévesen f–e szerepel a g–f helyett.

⁴ A továbbiakban elemzésünk Wolfgang Dömling: „Isorhythmie und Variation”, *AfMW* XXVIII (1971) című cikkének eredményein alapul.

I. táblázat

Tenor

1 2 3 4 5 6 7 8

Kyrie I o. do o. w

Christe o. do d- o. do d-

Kyrie II o. w. do o. o. do do o.

(var.)

Kyrie III	1	2	3	4	5	6	7	(var.)
	o.	w	do	o.	ddd	do	o.	
	3	9	10	11	12	13	14	
	o.	w	do	o.	w	do	o.	

Tenor

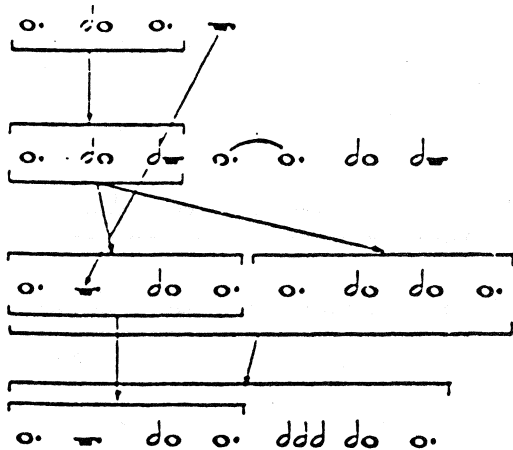
1 2 3 4 5 6 7 8

Kyrie I o. do o. w

Christe o. do d- o. do d-

Kyrie II o. w. do o. o. do do o.

Kyrie III o. w. do o. ddd do o.



II. táblázat

Contratenor

1 2 3 4 5 6 7 8

o. no

o. ddd no no o. ddd no

o. ddd do o. o. ddd no o
(var.)

1	2	3	4	5	6	7	} (var.)
o.	ddd	do	o.	ddd	no	o.	
8	9	10	11	12	13	14	} (var.)
o.	ddd	do	o.	ddd	do	o.	

Contratenor

1 2 3 4 5 6 7 8

o. no

o. ddd no no o. ddd no

o. ddd do o. o. ddd no o
(var.)

1	2	3	4	5	6	7	} (var.)
o.	ddd	do	o.	ddd	no	o.	
8	9	10	11	12	13	14	} (var.)
o.	ddd	do	o.	ddd	do	o.	

Ugyanúgy, ahogy a tenor esetében, itt is az utolsó formula változtatás nélkül kerül át a Kyrie III-ba, miközben a Kyrie III. első 7 üteme az egészhez viszonyítva a Kyrie II. variációját jeleníti meg.

Két konstrukciós elemnek az összekapcsolódását látjuk. Az egyik a *fokozás* (a ritmikai bonyolultság, összetettség vonatkozásában), a másik a *korrespondálás* (az egyes szakaszok egymásra való megfelelésének) elve. Ilyenek a Christe ismétlése (1–3. = 5–7.), a Kyrie II. variációi (1–4. = 5–8.). A Kyrie III. duplázza és egybekapcsolja az összekötő elemeket (8–14.). A Kyrie III-ban további ismétléseket találunk az egymással variációs viszonyban lévő szakaszok között is: 1–7. és 8–14., a tenor 3–4. = 6–7., és a 8–11. = 11–14. A contratenor szólamában az 1–2. = 4–5., s az előző esethez hasonlóan a 8–11. = 11–14.

Ehhez további összetartó elemek kapcsolódnak: ilyen a contratenorban Kyrie II. 1–4., Kyrie III. 11–14. és tenor Kyrie III. 4–7. azonossága.

A fentiek hatására a Kyrie III-ban tengelyszimmetrikus ütemcsoportok jönnek létre. — E bonyolult szerkesztésből annyi a hallgató számára is világossá válik, hogy a Kyrie-tétel egysége, nagyformája a négy belső tétel mozgáskarakterének lépcsőzetes fokozása útján valósul meg. Mindez a zeneszerzés-technika igen magas színvonalán jön létre, mely nem elégszik meg a szószerinti visszaidézésel, mellyel a forma egyértelműségét húzza alá, hanem az izoritmikus eljárást alapul véve további variációs lehetőségeket valósít meg.

Gloria

A tétel szerkezetét illetően a misével foglalkozó kutatás álláspontjai nagy mértékben eltérnek egymástól, aminek a legfőbb oka, hogy mindezideig a tenorforrást nem sikerült kimutatni. Kizárható a gregorián parafrázis koncepciója, mert a Gloria nem épül gregorián cantus firmusra. Továbbá egyértelműen nem felel meg a motetta, az izoritmikus ballade szerkesztési elveinek sem. Ugyanúgy, Gombosi szerint⁵ kizárható a conductus- és a cantilena-elv egyértelmű megvalósítása is, bár a conductus bizonyos sajátosságait (a dallam minden egyes hangja alá egy-egy szótag jut, tehát szillabikus) a tételben fennmaradtak. Nem zárható ki azonban az a feltevés és ezt látszik igazolni az egyes szakaszok változó ismétlése — mely elvet más XIV. századi misékben is fellelhetjük —, hogy eddig ismeretlen, egyes vidékek jellemző Gloria-dallamai szolgáltak mintául Machaut tételéhez. Gombosi a formakoncepcióban strófikus szerkezetet lát, annak ellenére, hogy a strófákat, elsősorban hosszúságukat tekintve, igen rugalmasan alkalmazza Machaut. Ezért a legáltalóbb és legjellemzőbb megjelölésnek a variációt ajánlja. Az azonos elemek, a belső kadenciák, a harmóniai és ritmikai formák hasonlósága alapján a tétel szerkezetét négy, azonos elv szerint felépített főszakaszra osztja, melyek mindegyike három dupla periódust tartalmaz.

⁵ O. Gombosi: „Machauts Messe Notre Dame”, *Musical Quarterly* XXXVI (1950).

<i>Initium</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>
Et in terra pax	I. hominibus	benedicamus	gratias—gloriam tuam
	II. Domine Deus	Domine Fili	Domine—Filius Patris
	III. Qui tollis	Qui tollis	Qui sedes—nobis
	IV. Quoniam	Tu solus alt.	Cum Sancto—Dei Patris

A szövegerőtelmezés kezdeteit mutatják a Jesu Christe szavak (42–46. ü. és 93–97.) hosszú értékű, deklamációs harmóniáinak exponált neumái. A klasszikus vokálpolyfóniának a későbbi korokra jellemző stílustopozsait valósítja meg az Et in terra pax (1–5. ü.), a Domine (31–32. ü.), a Patris (55–56. ü.) és később a Credo Ex Maria Virgine (69–74. ü.) szövegeinél is.

A továbbfejlesztő szerkezethez kiindulási alapot jelentő izoritmia, a különböző ritmikai szakaszok komplementer hálószerkezete és egyáltalán a ritmusnak kompozíciós-technikai előtérbe helyezése mind olyan mozzanatok, amelyek a többszólamú ballad-ok és rondeau-k (pl. Nr. 7.8.19.) jellemzői. Olyan technikák, amelyek inkább a dalszerkezetre, mint a motettaszerkezetre hasonlítanak. Ilyen a Gloria Amen-je, mely az egész tételben belül külön egységet képez.

Formailag két —kadenciával és a ritmikus struktúrák felgyorsulásával— világosan elkülönülő szakaszra osztható (I. 106–119. ü., II. 120–131. ü., melyben továbbá három kisebb egységet különítenek el a 125., 128. és 131. ütemek kadenciái). E két szakasz egységét különböző formaképző elemek megismétlésével teremti meg a zeneszerző. Ezért a tenor szólam 107–111. ütemig tartó ritmikai modelljét a 113–117. ütemben idézi vissza, a 106–110. ütemig tartó dallammodellét pedig a 129–131. ütemben ismétli meg, lekerekítve az Amen teljes formáját, hiszen ilyen módon a nyitó és záró dallami fordulat azonossá válik. Még kifinomultabban valósul meg az Amen homogén felépítettsége azáltal, hogy minden szólamban ütemenkénti vagy kétütemenkénti ritmikai modellek (tehát rövid izoritmikus területek) felelnek meg egymásnak.

A két I. és II. szakasz metrikai egyensúlyát a szerkezettartó tenor átalakítása biztosítja. Míg a II-ban rendkívüli mértékben felgyorsulnak és virtuózzá válnak a szólamok, elsősorban a contratenor—, addig a tenort Machaut nyugodt, lassú hangértékekben vezeti tovább (120–125. ü.).

A mű előadása során hangszerek használatát a Gloria 20., 47., 65., 98. ütemei és később a Credo 16., 33., 78., 101., 132., 148. ütemei, a tenor és contratenor kétszólamú, szöveg nélküli ütemei igazolhatják.

Credo

A tenorforrás a Credo esetében sem mutatható ki, ezért mindaz, amit a Gloria szerkezeti felépítésével kapcsolatban elmondtunk, itt is érvényes, azzal a különbséggel, hogy a Credo jelentékenyen hosszabb és fejlettebb formát mutat. A tétel

három (I., II., III.) nagy szakaszra bontható, melyek mindegyike további három kisebb egységre tagolódik (1–2–3) s melyek szellemesen bar-formát alkotnak.

I/1. Patrem omnipotentem	2. et in unum	3. Deum de Deo
II/1. Qui propter nos homines	2. Crucifixus	3. Et ascendit
III/1. Et in Spiritum	2. et in unum	3. Et exspecto

Az Amen (160–196. ü.) felépítése izoritmikus. — Modus maior: perfekt, modus minor: perfekt, tempus: imperfekt. Három, egyenként négy nagyütemes periódus (három nyomtatott ütem alkot egy nagyütemet): I. periódus (160–171. ü.), II. periódus (172–183. ü.), III. periódus (184–196. ü.). Hogy egy teljes mértékben izoritmikus tétel, dallami, hangzás- és ritmikai variálás által további fejlesztést, kiteljesedést, tehát egy magasabb technikai szintet érhet el az a Credo Amenjében válik világossá.

A talea (12 longa ütem) ritmusát Machaut úgy alakítja, hogy az Ament kezdő ütem (160. ü.) után minden harmadik nyomtatott kisütem (163., 166., 169., 175., 178., 181., 184., 187., 190., 193. ü.) egy cezúrát, nyugvópontot hoz létre, oly módon, hogy három szólamban longa szerepel, míg a negyedik szólam mindig egy semi-brevis után egészíti ki az együtthangzást. Ezzel egy belső taleánként négytagú osztást hoz létre.

Az első két periódus harmadik és negyedik ütemeiben (166–171., 178–183. ü.) a tenor és contratenor szólamok izoritmikus struktúrája felcserélődik.⁶ A harmadik periódusban ezt a cserét az első és második (184–189.) ütemben hajtja végre. A metrikus szerkezet ennek megfelelően olyan sorozattá bővül, amelyben a három- és hatlongás egységek szigorú váltakozása valósul meg (ld. még Machaut Nr. 23-as motettáját). A felső szólamok megfelelői részben a teljes (pl. motetus 168., 180. 192. u.) részben a fél (pl. triplum 162., 168., 180., 186., 192. ü.) taleára vonatkoznak.

A két alsó szólam a talea felénél nemcsak ritmusát, hanem sok esetben hangjait is felcseréli.⁷

Talea I.

ütemszám	160.	161.	162.	163.
tenor	a		(c-a	-g)
contratenor	d	g	f	g

166.	167.	168.	169.
a	g	f	g
d		(c-a	-g)

Talea II.

ütemszám	172.	173.	174.
tenor		(f	g)
contratenor	c	a	g

178.	179.	180.
c	a	g
	(f	g)

⁶ A Ludwig-kiadás tenorszólamát Wilhelm a contratenorba és a Ludwig-féle contratenort a tenor szólamba helyezi.

⁷ Dömling nyomán.

Az előbbi összefüggésekkel szemben a forma megvalósításának érdekében Machaut jelentőségteljesen eltérő módon formálja a III. taleát (184–196. ü.), annak ellenére, hogy a fennmaradó ritmikai lehetőségek korlátozott számú további variálást tesznek lehetővé.

Egyrészt a két alsó szólamban úgy alakítja a taleát, hogy a három longával nem a contratenor szólamban kezd, ahogyan ez az I. és II. periódusban történt, hanem a tenorban.

A hangcserét ugyanilyen módon variálja. Az ismétlődő hangok ugyanis mindkét szólamban felcserélve tűnnek fel.

Talea III.

ütemszám	184.	185.	186.
tenor		d	c
contratenor	g		

190.	191.	192.
g		
	d	c

Másrészt a triplum 184–186. üteme a 160–162. ütem transzpozíciója. A contratenor szólam 186–187. üteme megfelel a contratenor szólam 168–169. ütemének és az azt követő négy szólamú zárlatok is egymás megfelelői a g–c–e–g együtthangzással (169. → 187. ü.).

A triplumban a 191–193. ütem a 179–181. ütem megfelelője, a tenor 192–193. üteme a contratenor 180–181. ütemeinek és a 193. ütem d–a együtthangzása a 181. ütem d–a együtthangzásának.

Ez azt jelenti, hogy a III. talea felépítéséhez szükséges elemeket a talea első tagjában az I. taleából, a második tagban a II. taleából nyeri. Ezzel egy bizonyos összefoglalás jön létre abban az értelemben, hogy az előzőekben történeteket variatív módon idéződik vissza, hiszen a III. talea három (g–d–c) hangja közül kettő mindig kapcsolódik az I. talea d–f–g és a II. talea c–a–g hangjaihoz.

Bár a tétel, ahogy azt már említettük, nélkülözi a cantus firmust, mégis úgy épül fel, hogy a fél taleánkénti hangismétlés, mely felváltva valósul meg a tenor és contratenor szólamok között, egy quasi-color effektust hoz létre, ami által a color-elv válik meghatározóvá az izoritmikus szerkezeten belül.

Ahogyan a Gloria Amen-je, úgy a Credo-t lezáró szakasz is szinte megkoronázza az őt megelőző, szillabikus formarészt.

Sanctus

A háromszori Sanctus megszólítás (1–5. ü.) ABA formát mutat, melyet tíz, egyenként nyolcütemes izoritmikus periódus követ. — Modus minor: perfekt, tempus: imperfekt. — A tenor-forrás: gregorián mise In dominicis Adventus et quadragesimae (Grad. Vat. Nr. 17.).

- I. periódus: 16–23. ü. V. periódus: 48–55. ü. VIII. periódus: 72–79. ü.
 II. periódus: 24–31. ü. VI. periódus: 56–63. ü. IX. periódus: 80–87. ü.
 III. periódus: 32–39. ü. VII. periódus: 64–71. ü. X. periódus: 88–94. ü.
 IV. periódus: 40–47. ü.

Az első négy periódus (16–47. ü.) a Sanctus szövegének folytatását zenésíti meg. Az V. és VI. periódus (48–63. ü.) az Osanna, a négy utolsó periódus (64–94. ü.) a Benedictus szöveggel esik egybe.

A periódusoknak 4–2–4-es szimmetrikus elrendezése az Osanna szakaszt, az V. és VI. periódust állítja az izoritmikus tétel középpontjába. E folyamatos motettaszerkezet minden periódusának ötödik és hatodik ütemében, változtatás nélkül megmarad a triplum és motetus szólam ritmikai szerkezete.

A Sanctus emelkedett hangvétele a Gloria és Credo Amenjeinek az elrejtett-ség örömét létrehozó atmoszféráját folytatja.

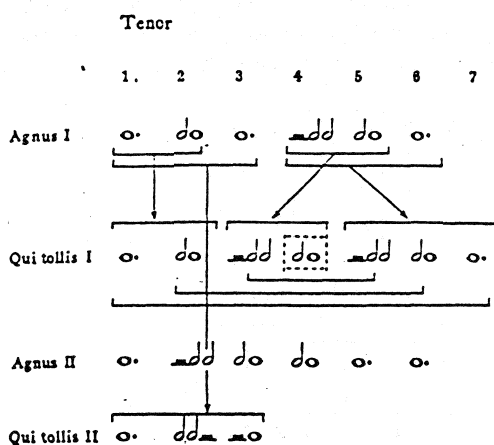
Agnus Dei

Felépítése izoritmikus. Minden „Agnus Dei” megszólítást két periódus követ.

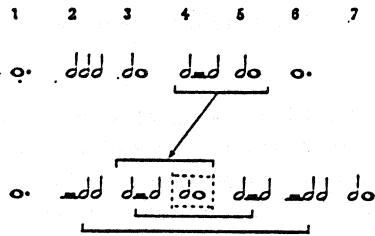
Agnus I.: 1. periódus: 7–13. ü., 2. periódus: 14–21. ü. — Modus minor: perfekt, tempus: imperfekt.

Agnus Dei II.: három nagyütem alkot egy periódust. (Három nyomtatott ütem alkot egy nagyütemet.): 1. periódus: 28–36. ü., 2. periódus: 37–46. ü. — Modus maior: perfekt, modus minor: perfekt, tempus: imperfekt.

III. táblázat



Contratenor



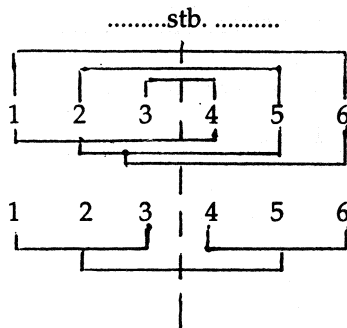
Az Agnus III. az Agnus I. megismétlésével azonos. Tenor-forrás: gregorián mise In dominicis adventus et quadragesimae. Az Agnus I. feltűnő sajátága a három nyugvópont (1., 3., 5–6. ü.) és a triplum és motetus szólam, második és negyedik ütembeli ritmusazonossága, izoritmiája. Az Agnus Dei egyes szakaszaiban —Agnus I. és II.— a tenor különböző ritmusformulái hasonló összefüggésben vannak egymással, mint a Kyrie-tételekben. (Ld. III. táblázat).

A Qui tollis I. taleája az Agnus I. elemeiből épül fel, oly módon, hogy ütemenkénti tükörszimmetria alakul ki.

A contratenor szólamban ez a szimmetria nem tökéletes és ritmikai összefüggés is csak atekintetben áll fenn az Agnus I. és a Qui tollis I. között, hogy mint a tenor esetében, úgy itt is az Agnus I. negyedik és ötödik üteme a Qui tollis harmadik és negyedik ütemévé válik. Mindkét esetben a tenor és a contratenor megformálásával a Qui tollis I. negyedik üteme válik szimmetriacentrummá, és ez mindkét szólamban ritmikai azonosságot eredményez.

Az Agnus II. tenorjának ritmusa az Agnus I. elemeinek szimmetrikus variálásból született. Ha az Agnus I. tenor-ritmusait (ütemeit) 1-től 6-ig megszámozzuk, világossá válik az elemek variálásából adódó sokféle lehetőség, s a tény, hogy az Agnus II. az első sor (Agnus I) háromszoros mutációjából alakult ki:

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

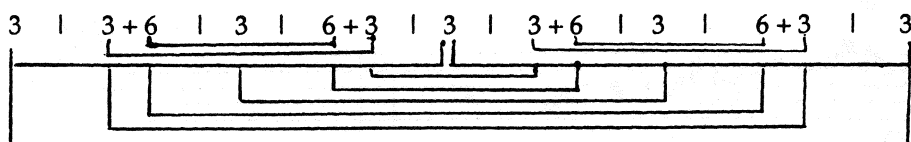


A fenti variációk egy középtengelyre szimmetrikus összefüggést eredményeznek.

A Qui tollis II. tenorjának három talea-üteme az Agnus I. kezdésének továbbfejlesztett új variációjaként jelenik meg, miközben a két felső szólam ritmusa egyértelműen a Qui tollis I-re utal vissza. (A motetus és triplum 28–29. ü. azonos a 7–8. ütemmel.) Az Agnus tételekben az egyes önálló szakaszok ritmikai építkezése, továbbfejlesztése, kevésbé szimmetrikus és intenzív, mint a vele rokon Kyrie-tételekben.

Ite missa est/Deo gratias

Felépítése: két, nyolcütemes izoritmikus periódus, egy zárütemmel. — Modus minor: perfekt, tempus: imperfekt. — Tenor-forrás: az In festis duplicibus 5, gregorián mise Sanctusa (Nr. 8.). A két-taleás forma szerkezete:



A brevisok elrendezése a Wilhelm-kiadásban az alábbi ütemszámok szerint értelmezendő:

3 | 3+6 | 3 | 6 + 3 | 3 | 3 + 6 | 3 | 6 + 3 | 3
 1. 2.+3-4. 5. 6-7. + 8. 9. 10. +11-12. 13. 14-15. + 16. 17.

Elemzésünkben annyi kitűnik, hogy Machaut Notre Dame-miséjében az izoritmia és az erre épülő variációs elv a XIV. századi zenei ideál legkifinomultabb kifejezési formája, a kor esszenciája. Az izoritmikus terv merev dimenziói által létrejött szabályok, melyek kezdettől fogva meghatározták a ritmikus struktúrákat és a zenei konstrukciót, nem szűkítették a szerző inspirációit, sőt általuk a szerkezet tisztasága és a mű formai felépítése megdöbbentő erejűvé válik, és szabad, spontán kompozíció hatását kelti. A melódiai és a ritmikai struktúrák között létrejövő harmóniai egyensúly Machaut művét az egész XIV. századi repertoárból kiemeli, alátámasztva a kor elméletíróinak (Franco von Köln, Jacobus von Lüttich, Johannes de Grocheo) felfogását, mely a zenét olyan, időben lejátszódó folyamatnak tekinti, melyben a tagolás a forma feladata. Machaut miséjében minden zenei mozgás a nyugalmi állapot elérésére törekszik. A szöveg: mondanivalójának kiteljesedése felé, a minimák a longa, az imperfekt együtthangzás a perfekt felé, a modusok az alaphang elérésére törekednek, hogy minden szétoszlott, tökéletlen erő a harmóniában oldódjék föl. Tahát minden folyamat a beteljesülés felé igyekszik, hogy végcélját, végpontját elérje. Ez a pont a zenében a perfekció. Emberi életünkben pedig az üdvösség elnyerése, az örökélet.

Irodalom

Dömling, Wolfgang: „Isorhythmie und Variation. Über Kompositionstechniken in der Messe G. de Machauts“, *Archiv für Musikwissenschaft* CCVIII (1971).

Gombosi, Otto: „Machauts Messe Notre Dame“, *Musical Quarterly* XXXVI (1950).

Gülke, Peter: *Szerzetesek, polgárok, trubadúrok*. (Ford. Szigeti Kilián és Rác Judit). Budapest 1979.

Kühn, Hellmut: *Guillaume de Machaut, Motette Nr. 22*. Mainz 1983.

Musikalische Gattungen in Einzeldarstellungen, Band 2.: *Die Messe*. Kassel 1985.

Reichert, Georg: „Das Verhältnis zwischen musikalischer und textlicher Struktur in den Motetten Machauts“, *Archiv für Musikwissenschaft* XIII (1956).

Ursprung, Otto: *Die katholische Kirchenmusik*. Potsdam 1931.

Wagner, Peter: *Geschichte der Messe*. Leipzig 1913.

Wolff, Hellmuth Christian: *Die Musik der alten Niederländer 15, 16, Jahrhundert*. Leipzig 1956.

Az Osanna-Benedictus tétel a párizsi Bibliothèque Nationale fr. 1584. kéziratából.