

Hollai Keresztély

A XVI. századi énekes zene szolmizációja

Bevezetés

Hollai Keresztély orgonaművész a Debreceni Egyetem Konzervatóriumának tanára, főiskolai docens.

A XVI. századi énekes zene mai előadásának egyik fontos kérdése, gondja a módosítások megnyugtató megoldása, megszólaltatása. A gond abból a tényből származik, hogy e korban az énekesek számára írt kottában e kiegészítéseket nem volt szokás pontosan jelezni.

Nevezetes eset Palestrina 5-szólamú motettáinak IV. kötete. Ez 1584–1650 között 10 kiadást ért meg, de már az 1588-as kiadáshoz (tehát még Palestrina életében) a velencei kiadó —Cipriano— egy írást fűz, melyben jelzi, hogy „az első kiadások sok hibáját tisztázza”. Sok módosítást közöl, melyeket az előző kiadások nem jeleztek.

Azaz: a módosítások kérdése már a XVI. század végén is gond volt!

Ezeket a nem mindig jelölt módosításokat két nagy részre lehet bontani:

a) az ún. diéziszek csoportjára, vagyis az V-I-szerű, és a VII⁶-I-szerű kötésekben megjelenő felemelésekre. Ezeket a módosításokat az együtthangzás hozza a zenetörténetbe. Használatuk is az illető kor összhangzattanától függ. Erről a kérdésről az éppen előadandó mű harmóniáitól függetlenül értelmetlen dolog beszélni.

b) A másik típus a dallamtól függő leszállítások vagy a nem-leszállítások csoportja. E kérdésben is sokszor segítségünkre van a kor összhangzattanának az ismerete, de elsősorban a dallamszerkezet megértése adja meg a helyes választ. E dolgozat témája ez a második pont.

A dallamstruktúrák fontos kérdése a kisszekundok helyének pontos meghatározása.

Már Arezzo-i Guido is világosan látta ezt a gondot: bevezette az F- és C-kulcsokat, hogy jelezze az alattuk szereplő k2-t. S hogy még biztosabb legyen a dolgában: a „c” vonalat sárgával, az „f” vonalat pedig pirossal húzta meg a maga 8 vonalból álló vonalrendszerében. Ezen írásbeliséghez járult az ún. Szent János-himnusz énekes gyakorlása.

A Guido-féle szolmizációs rendszer a zenetörténet folyamán bizonyos változásokon ment át, míg eljutott a XVI. század közepének a rendjéhez — egyrészt. Másrészt viszont azt is tudnunk kell, hogy a mai ún. relatív szolmizáció is egészen más jelenség, mint a XVI. századi iskolai gyakorlat volt.

A mai gyakorlattal nem tudunk tájékozódni a korábbi századokban!

Dolgozatomban három forrásra támaszkodom:

- a *Genfi zsolttárok* 1562-es kiadására, illetve az e kötetből általam levont tanulmányokra;
- Thomas de Sancta Maria 1565-ös *Libro llamado Arte de tañer Fantasia...* című munkájára;
- J. J. Fux *Gradus ad Parnassum...*-ára (Bécs 1725).

A *Genfi zsolttárok* említett kiadása azért igen tanulmányos a számunkra, mert minden egyes dallam fölött közli azok szolmizációját is, ahol is a „Fa” jelölése *pontosan* jelzi az alatta szükséges k2 lépést, ami a dallami struktúrát illeti.

Ezzel szemben teljesen közömbös az összhangzattan által megkövetelt diéziszek iránt, pl. „Fa”-t jelöl az „f” hang fölött is, s a zárlati jelleg miatt biztosan szükséges „fisz” fölött is. (A kor mondása: „a kereszt a szamarak jele” — ti. ezt minden tanult énekesnek tudnia kellett helyesen használni.)

Thomas de Sancta Maria a nevezett mű 4. fejezetében „De las mutanças” címmel tárgyalja igen részletesen, sok kottapéldával kísérve a kor szolmizációjának (*solfejar*) a tudományát.

Bevezetőjében a következőket mondja: „Azért kell ezekről (a *mutança*-król) tudni, mert ez eddig sok embernek nehézséget okozott a gregorián (*canto llano*) és a polifónia (*canto de organo*) éneklésében; ezért nem lehetett ezeket eddig gyökerükben megérteni. ... Ezekkel a szabályokkal tökéletesen fognak tudni szolmizálni mind a gregoriánban, mind a polifóniában. A *mutança*: egy hang (tulajdonságának) elmozdulása egy másik tulajdonságba”.

Fux a nevezett mű 5. „gyakorlatában” mondja el röviden a hangsorok szolmizációját, ami teljesen megegyezik az előző kettő tanításával.

1. A hexachord-váltás (mutáció)

Sancta Maria és Fux is minden hangszoron külön-külön is bemutatja a váltásokat (Fux csak a fölfelé haladó hangsorokban). Összefoglalva:

fölfelé

U R M F S R M F S L

U R M F R M F S

U R M F R M F S L

R M F S R M F S L

A felső sor mutatja az emelkedő ión, dór, fríg hangsorok váltásait (S-R között), a második sor pedig az emelkedő mixolyd, aeol hangsorok váltásait (F-R között). A fekete hangjegyek jelzik azt az esetet, amikor a dallam lejjebbről indul, illetve tovább megy a felső oktávnál.

lefelé

L S F M L S F M R U



S F L L S F M R U

L S F L S F M R U



S F M L L S F M R

Összefoglalva: fölfelé úgy kell váltani, hogy a továbblépés mindig R-vel, lefelé pedig úgy, hogy a továbblépés mindig L-val kezdődjék.

Másképpen: fölfelé naturale → durum: S-R

durum → naturale: F-R

lefelé: naturale → durum: F-L

durum → naturale: M-L

Alapszabály: csak akkor kell váltani, ha a következő zenei egység előreláthatólag mindenképpen megköveteli a váltást, de akkor már ott kell váltani, ahol a fentiek szerint át kell lépni az új hexachordba.

Törvényszerűség, mely a fentiekből következik s mely egy további szabályt is ad: a kor egy hangsort mindig két hexachorddal ragad meg. Ebből az is következik, hogy egy zenei egységben egyszerre csak két hexachord szerepelhet.

Sancta Maria is mindig úgy mutatja be az átmeneteket, a váltásokat, hogy vagy a „bemol” és a „natura” kapcsolatát tárgyalja, vagy a „natura” és a „bequadrado” kapcsolatát. A három egyszerre sohasem szerepelhet, aminek lehetetlenségét külön el is magyarázza.

Ez a szabály olyan fontos és pontos, hogy az egykorú nyomdahibákat, illetve a már barokkos későbbi változtatásokat is ki lehet vele szűrni.

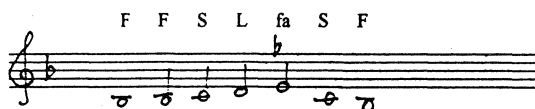
Pl. Palestrina *Canticum canticorum* kötetéből az első motetta 55. tempusában, a basszusban biztosan nem lehet „esz” hang. A felette levő szólamok még biztosan a naturale-ban és a durum-ban mozognak — később még lesz szó erről a részletről.

Néhány példa a fentiek bizonyítására!

A 115. genfi zsoltár 2. sorának anyaga egy teljes hexachordum molle-t adna ki, de maga az egész dallam „d”-dór hangsorú, azaz a naturale-t és a durumot használja; ezt nevezem ezek után „dúr-miliő”-nek. A dúr-miliőbe nem fér bele a molle, zsoltárkiadásunk nem is eképpen szolmizálja, hanem így (a következőkben, didaktikus céllal, hogy megkülönböztessük a M fölötti F-t a L fölötti F-től, ezt a 7. hangként szereplő lépcsőt „fa”-val fogom jelezni; ld. 20. lap):



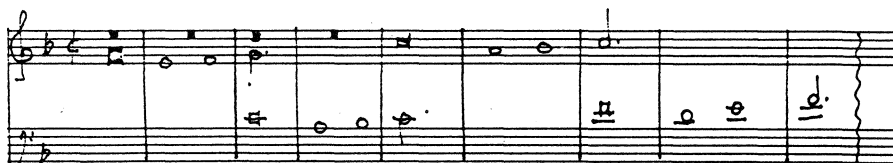
Hasonló a helyzet a 130. zsoltár 7. soránál: az egész dallam hangsora „g”-dór, az 1 b-vel (röviden: a „b-s”) jelzett rendszerben írva. Természetesen ez a dór is a dúr-miliőt használja, csak transzponálva. Zsoltárkiadásunk így írja:



Nagyon figyelemre méltó és érdekes hely Palestrina *Canticum canticorum* 23. motettájának a 32. tempustól a 41.-ig tartó részlete. A szöveg: „electa ut sol” („kiválasztott, mint a nap”), s a szerző játékosan csakugyan Ut-Sol-nak zenésíti meg a szöveg megfelelő két szavát.

A tétel hangsora összhangzatos „e”-fríg, azaz dúr-miliőben hangzik. Minden szólam legalább egyszer elénekli az így szolmizált t5-t —összesen hatszor—, de csakis naturale-ban vagy durumban, pedig egy pillanatra a „b” hang is megjelenik e részletben, mint a naturale 7. tagja (lásd később ennek magyarázatát), s „d-a” kvinttel is hozza ezt a szöveget, de a molle-ban nem jelenik meg egyszer sem az Ut-Sol kapcsolatot!

A misék III. kötetében szereplő *Missa brevis* (1570) Kyriéje is a fenti tételt igazolja. A durumban induló első motívumra —altus— az alsó kvinten, a naturale-ban *pontosan* felel a bassus (a plagális imitáció), majd erre felel a cantus a felső oktávban. Végül a tenor is belép a 7. tempusban, mintegy még egy kvinttel mélyebben imitálva a kezdőmotívumot, de a tenor nem imitál pontosan, hisz akkor a molle-ban kellene mozognia, de ezt nem teszi, mert csak két hexachord szerepelhet egyszerre egy zenei részletben.



2. Az ugrások kérdése

Az ugrásokat is úgy szolmizáljuk —ha a folytatás új hexachordot kíván—, mint-ha a közbülső hangok is meglennének skálaszerűen. A fentiekből az oktáv-ugrások szolmizációit is pontosan kikövetkeztethetjük.

Igen gyakori a dór dallam indításában a „d-a” ugrás R-R szolmizálása (pl. 114. genfi zsoltár; ld. 3. kottamelléklet).

Sancta Maria külön is elmagyarázza azokat az ugrásokat, melyeket okvetlenül azonos szótaggal kell szolmizálni; rendszerint bemutatja ugyanazon ugrásokat a moll hexachorddal kapcsolatosan is. Érdekes, hogy a moll hexachordot mindig egy „b”-vel jelöli, és „bemol” elnevezéssel illeti.

F - F F - F S - S F - F F - F M - M M - M M - M S - S M - M M - M

Nevezetesek még a t-prím közök változó szolmizálásai is:

148. és 126. zsoltár

Az egyik dallamsor befejeződik a naturale-ban, majd a szünet után a következő sor ugyanazon a hangon folytatódik, de már a durumban (pl. 148. zs. 1–2. sor; ld. 4. kottamelléklet). A második esetben fordítva (126. zs.).

3. Az „Una nota super la semper est canendum fa” kérdése

E sokhelyütt idézett szabály („a la fölött egy hanggal mindig fa [= kisszekund] éneklendő”) jelentése a következő:

a) az ... *a la fölött* ... *fa* ... azt jelenti, hogy akkor, amikor *nem* váltottam hexachordot. Ti. ha —például— a C-hexachordban fölfelé menet váltani akarok, akkor vagy az F után váltok R-re, vagy a S után, azonban a L-ig nem juthatok el, ha mégis eljutottam s eggyel még tovább szeretnék lépni, akkor ez lehetséges, de *csak a „b”-re*, s *csak alulról fölfelé*; fölülről lefelé sohasem érhető el ez a „b”.

b) az ... *egy hanggal* ... azt jelenti, hogy *csakis abban az esetben, ha egy hanggal lép tovább a dallam*. Tehát pl. a C-hexachordban az így kapott „b” hang után nem lehet még tovább lépni a „c¹”-re. Az ilyen „fa” után csakis lefelé lehet lépni, illetve ugrani.

c) a ... *semper* ... azt jelzi, hogy nincs kivétel.

Ugyanez a szabály érvényes a dúr hexachordban is, de a moll hexachordhoz kapcsolódóan *nem* fordul elő sohasem.

Összefoglalva: a fentiek azt jelentik, hogy e században rejtett módon megjelent a 7 hangból álló dallami egység, a heptachord (!), de csakis a naturaleban és a durumban!

A „L-fa-L” igen gyakori fordulat e kor stílusában (ld. mellékleteinkben is!)

Ha a 65. genfi zsolnárt végigénekeljük (2. kottamelléklet), akkor világosan érezzük, hogy ez a dallam *egyetlen*, váltás nélküli rendszerben mozog. A hangsoráról ezt mondhatom: *kisterces hexachord* (a-aeol), alul kiegészítve egy nagyszekunddal. A zsolnár hangkészlete pedig G-heptachord.

A 114. zsolnár (3. kottamelléklet) 3–4. sorát is végigénekelhetjük egy rendszerben, váltás nélkül (C-heptachordban), miközben látjuk-halljuk az „una nota”-t a L fölött világosan érzékelve, hogy ez a felső kisszekund *nem* egy másik hexachord tagja!



A 41. zsolnár (1. melléklet) utolsó versora fölött halljuk a „g” alapú kisterces hexachordot, szintén az „una nota” segítségével, az F-hexachordhoz csatlakozó „esz” révén.

Ez a „fa” hang —a nagyterces „hexachord” 7. hangja!— annyira stabil helyvel rendelkezik, hogy igen gyakran ugrással érik el a kor szerzői, illetve el is ugranak róla, pl. a 148. zsolnár (4. kottamelléklet) 4. sora; a 41. zsolnár utolsó két sora között, illetve az elugrás a 41. zsolnártban (1. kottamelléklet, 133. l., 4.):



Ritkábban fordul elő, hogy ezt a hangot a R után kell énekelni (azaz „una nota super Re”, természetesen *nem mindig*, hanem *ritkán!*): pl. a 41. zsolnártban (1. kottamelléklet, 133. l., 2. vonalrendszer).

Az az oka ennek a szolmizációs furcsaságnak, hogy a „fa” után visszalépő hangról továbbmegy a dallam fölfelé a durumba, s ezt a váltást nem tudná szabályosan megtenni a L-ről.



Hasonló a helyzet a 115. zsolnár 2. sorában is (lásd fentebb a 18. lapon!).

4. A kisszextek kérdése

A 2. pontban kihagytuk a k6 ugrások kérdését, mert ehhez még feltétlenül szükségünk volt a 3. pontban tárgyaltakra.

Sancta Maria is beszél a kisszextek szolmizációjáról. Nevezetessége, hogy lefelé is bemutatja ezen ugrásokat; a zsolttárokban s Palestrinánál így nem találkozunk a k6 hangközzel.



A két szolmizáció közt az a lényeges különbség, hogy a k6 ugrás után lefelé a F-t k2 követi, míg a S-t n2 lépés folytatja.

Ezek a lehetőségek Palestrinánál és a zsolttárokban még tovább bővülnek az „una nota” segítségével, R-fa szolmizációval, ami azt jelenti, hogy ebben az esetben a k6 egy dallami rendszeren belül, egy kisterces hexachordban szólal meg, amit a heptachord tesz lehetővé, pl. Palestrina, *Canticum canticorum*, 1. motetta, altus a 14. tempustól:



Ugyanezt a kapcsolatot találjuk Palestrina *Lauda Sion* miséjének (misék IV. kötete, 1582) Christe-tételében (5/1. kottamelléklet). Itt az altus kezdi az imitációt a dúr-heptachordban, amibe az egész szakasz belefér, s erre felel a tenor, majdnem pontosan imitálva az altust, a natúr-heptachordban, azzal a különbséggel, hogy a k6-t két ugrással éri el. Itt is jól kitapasztalható, hogy a „b” hang nem a molle-ba tartozik; az egész tételrészlet a naturale-ból és a durumból álló dúr-milióban mozog.

A M-ről és a R-ről elugró k6-k adta lehetőség kettősségét használja ki Palestrina a *Canticum canticorum* 29. motettájának a kezdő imitációjában:



Az altust lehetne így is szolmizálni: F- R--fa-S-fa-L-S-F, azaz: a fentiek értelmében egy heptachordban. Egyszóval a durum „fa” -ja minden további nélkül egyenlő lehet a naturale „F” -jával. Hasonló k6-ugrások a zsolttárokban is gyakran előfordulnak (27., 33., 122.).

5. A „b”-s módosítás kérdése

A zsolnárokban s Palestrina műveiben három szinten találkozunk a hangok lezállításával.

a) *Előjegyzésként*. Jelentése: a három hexachordból, illetve a két heptachordból s egy hexachordból álló nagy-rendszer transzpozíciója; a szaknyelv szerint a „felső kvártba transzponált” rendszert jelzi ez a „b”.

Így nevezem: a *bés rendszer*, szemben a *bétlen rendszerrel*.

b) *Alkalmi módosításként* mint a naturale és a durum heptachorddá növelésének lehetősége, mely nem jelent milió-váltást. (Lásd a 3. pontot!) Ezt a módosítást a szerzők nagyon gyakran nem is jelölik, csak a dallam környezetéből következtethetünk a szükségességére. Többnyire csak akkor jelölik, ha az adott hely nem egyértelmű.

Ilyen alkalmi jellegű módosítás a már fent említett *Lauda Sion* mise Christejében szereplő „b” hang (5/1. kottamelléklet). Az egész Christe a dúr-milióban zajlik le. Erre Palestrina még külön is figyelmeztet minket a cantus 2. hangja, a „h¹” elé kiírt kereszttel, aminek csakis ez a figyelmeztetés lehet az oka, hisz korábban az egész Kyrie-tételben nem volt b-módosítás.

Természetesen „b”-t kell használnunk, ha nélküle b4-t ugrana a dallam.

Az 1. pont értelmében a dór hangsorban, ha a hangsor kvintjét L-nak szolmizáltam s az e fölötti hangot még a hangsor alapjához tartozónak érzem, ilyenkor alakul át a dór alsó régiója aeol sorrá, s a lyd fordulat jónná. (Bár gyakoriak a tritonuszos menetek fel is és lefelé is, de ezekből hangsor sohasem alakul ki.)

Ha a körülmények a molle jelenlétét sugallják, „b”-t kell használnunk, mert egyszerűen nem lehet jelen mind a három hexachord.

c) *A dúr-milió és a moll-milió szembeállításaként*. A 3. pontban, s a fentebbi 5. 2-ben az egyszólamúságban, a linearitásban, a dallami gondolkodásban található kétféle „c” alatti hangot tárgyaltuk, azt amelyet egykor „b rotundum”-nak, illetve „b quadratum”-nak neveztek. Az eredmény: az „Una nota...” szabály értelmében a dúr-milióban is előfordulhat a „b-rotundum”, azaz a „h” helyén a „b”. Azaz megjelenik a „b” is, bár az egész dallam csak a naturale-t s a durumot használta. Egyszóval: az idő-dimenzió „c” alatti hangjának a kétféle lehetőségét tárgyaltuk. Ez a kettősség jól reprezentálja az oktávnyi hangsor két rendszerből való összetevődését; különösen a dór hangsorban. A felső régiót képviseli a „h”, az alsót a „b”.

Hasonló kettősséget hoz létre a többszólamúság a „kvázi térben”. Az egy milióban levés szabálya, ami fentebb az egész dallamra szólt, ebben az esetben is érvényes marad, de most már nem az időben hosszan elnyúlva —az egész dallamra érvényesen—, hanem a zene egy-egy szakaszára, de minden szólamra érvényesen.

Palestrina kedvelt kompozíciós technikái közé tartozik az, hogy az addig dúr-miliőben hangzó tételt egy bizonyos ponton áthangolja a moll-miliőbe. Ez a váltás az őse a későbbi korok „maggiore-minore” váltásának. Maga a barokk elnevezés abból adódik, hogy a váltáskor egyszer csak a durum „g-h” „nagyob-bik” tercével a molle „g-b” „kisebbik” terce kerül szembe. A G-mixolyddal a g-dórt állítja szembe.

Ezt a helyzetet arról lehet felismerni, hogy a szerző —ha nem is minden szükséges helyen— egymásután többször is jelzi a leszállítás szükségességét; pl. az *Ecce sacerdos magnus* mise Christe-tételének 18. tempusától a 26-ig az addig dúr-miliőben hangzó tétel átszíneződik „d”-moll jellegűvé, a moll-miliőben mozogva, ami azt jelenti, hogy e 8 tempus időtartamára minden „h”-ból „b” lesz, hisz a dúr-jellegzetesség és a moll-jellegzetesség egyszerre nem fordulhat elő. Itt a tétel „D” zárlatával áll szemben e 8 tempus „d”-aeol jellege. (Közbevetés: a Christe tkp. csak része az egész Kyrie-tételnek, ezért e rész zárlata az egész tétel mixolyd hangsorához a *félzárlat* funkcióját jelenti.)

Hasonló a helyzet a már említett *Lauda Sion* mise második Kyrie-jében, amikor is az egész Kyrie-II a moll-miliőben mozog. Ennek az az oka, hogy a cantus firmus Palestrina-korabeli formájában a harmadik sorban „b” hang volt. A kvázi „g”-dórral szemben csak az utolsó két tempusban fordítja vissza a szerző az eredeti G-mixolydba a tételt.

A Cl. Goudimel által contrapunctus simplex módon feldolgozott (1565) zsolnárokban is gyakran találkozunk e miliő-váltással, s a fentebb említett szabály érvényesülésével is.

Az 5. b) és az 5. c) pont viszonyát jól kitapinthatjuk a következő példán.

A 114. zsolnár (3. kottamelléklet) egyszólamú formájának a hangsora „d”-dór, melyben előfordul a fa-hang is, a „b”, megfelelően a 3. pontban és az 5. b)-ben mondottaknak. Amikor ezt a dallamot Goudimel feldolgozza, akkor a 3. versort a moll-miliőbe helyezi, és F-összhangzatos jón zárlattal zárja. A zsolnár-dallam szolmizációja maradhat, mert ezt a részt éppen a naturale-ban szolmizálta, ami belefér az egész dallam dúr-miliőjébe is, de minden további nélkül e négyszólamú szakasz moll-miliőjének is része lehet, miközben a többi három szólam csakis a molle-t s a naturale-t használja, hisz e szakasz többszólamúsága most éppen a moll-miliőben hangzik. Tehát: az időbeli és a térbeli „b-h” viszony törvényszerűségei nem zavarják egymást.

Ha a fentieket megértjük, akkor bizonyos módosításhiányokat, nyomdahiányokat is ki tudunk egészíteni, javítani. Pl. a Goudimel-féle 138. zsoltár utolsó sorában a superius második hangjának, amely elé ugyan nincs kiírva a b-módosítás, biztosan „esz”-nek kellene hangzania (az így kialakuló keresztállás természetes e stílusban!), mert ezt a részletet moll-miliőben dolgozta fel a szerző.

E hibának pontosan az ellenkezője Palestrina *Canticum canticorum* 1. motettájának 55. tempusában a bassusban hibásan beírt leszállítás (lásd fentebb a 17. oldalon!).

6. Kérdés: mikor kell vagy lehet visszaváltani a kiinduló miliőbe a többszólamúságból?

Felelet: olyan zárlat után, mely után már többet nincs kiírva a „b”.

Pl. az *Ecce sacerdos magnus* mise Christéjében a szerző által kiírt utolsó „b” jel a tenor 21. tempusában található, s a legközelebbi zárlat a 25–26. tempusban szólal meg a maga zárlati díszítéseivel egyetemben. (6. kottamelléklet) Az 5. b) és az 5. c) pont összeegyeztethetősége e tételben is jól hallható: a cantus firmus dallamát Palestrina a naturale-ba transzponálta (az egész c. f. belefér egy hexachordba), s így a dúr-miliőnek is a része tud lenni, s a váltáskor a moll-miliőbe is jól illeszkedik, illetve a visszaváltáskor sem okoz gondot a cantus firmus szolmizációja.

A *Lauda Sion* mise Kyrie-II-ben esetleg hajlamosak volnánk már előbb is visszahozni a „h” hangot — a 12 tempus körül —, megjedvén a szűkített szextakkord megszólalásától, de tudnunk kell, hogy ez a hangzás beletartozik a stílusba. Az utolsó „b”-jel a 13. tempusban látható, s csak ezután lehetséges a visszaváltás, amikor a tenor pontosan egy kvinttel feljebb imitálja a basszus R-M-F dallamát. (5/2. kottamelléklet)

Megjegyzés: ez a „b” tehát azt jelenti, hogy a transzponálatlan (a bétlen) nagyrendszer moll-miliőjében vagyunk, azaz a jelleget a moll hexachord adja meg. De mivel a moll hexachordban nincsen „una nota”-hang, nincsen „esz” hang, ezért a G-mixolydból csakis a g-dórba fordulhat át a zene, *sohasem válhat ilyenkor a zenei anyag g-aeollá!*

A fentebb idézett Goudimel-féle 114. zsoltárban a 4. verssor is marad a moll-miliőben, ahol ismételten kiírja a szerző a „b” jeleket — az altusban pedig okvetlenül pótolnunk kell a hiányzó „b”-t a fentiek értelmében. E sor kvázi d-moll félzárata után (cisszel a c. f.-ban!) az 5. versorból eltűnik a „b”, s természetesen az egész többszólamúság visszazökken a dúr-miliőbe — s a cantus firmusban is megjelenik a hexachordum durum — bezárva e sort a kvázi a-moll egész-zárlattal.

Megjegyzés: e két részletben a moll-miliő az F-jónt tette lehetővé az F-lyd helyett, s a d-aeolt a d-dór helyett.

(Még Bach is, a Wohltemperiertes Klavierban, R-M-F sornak nevezi a moll hangnemet!)

7. Befejezés

Álljon itt G. P. da Palestrina *Missa ad fugam* művéből a Benedictus teljes szolmizáló-elemzése a tanulságokkal együtt. A tétel egy háromszólamú tiszta kánon az alsó kvintekben, amely lejegyezhető egyetlen szólammal is úgy, hogy a kezdéshez három kulcsot írunk ki: violin-, mezzo- és a tenorkulcsot.

Benedictus. 13
Trinitas in unitate.

Cantus.
Be - ne - di - ctus, qui ve - nit

Altus.
Be - ne - di - ctus, qui ve - nit

Bassus Tenor.
Be - ne - di - ctus, qui

in no - mi - ne Do - mi - ni, Do - mi - ni, Do - mi - ni, in

nit in no - mi - ne Do - mi - ni, Do - mi - ni, Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni.

no - mi - ne Do - mi - ni, Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni.

ni, in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni.

ni, Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni.

Hosanna
ut supra.

A Canon első szakasza —a cantusban— a dúr-heptachordba váltás nélkül befér. Ezért az első Resolutio az altusban pontosan követheti a cantust a natúr-heptachordban, minden módosítással együtt.

Ha a harmadik belépést is pontosan próbálnánk énekelteni, ismét egy kvinttel lejjebb, akkor a 6. tempus elején bővített hármast adna az összhangzás. Ha eszünkbe jut a fentebb megfogalmazott szabály, hogy ti. egy szakaszon belül csak két heptachord szerepelhet, akkor megoldódik a fenti összhangzási zavar (1. tanulság); az altus a naturale-ban énekelt, tehát erre egy kvittel lejjebb a durum-ban kell felelnie az illető szólamnak (2. tanulság).

Ez a bővített hármassal egyúttal bizonyítja is a három hexachord egyszerre való használatának a helytelenségét.

A cantus 2. szakasza két hexachordot igényel, mert fölfelé a 7. lépcsőn is túllép. Tehát váltani kell a szabályok szerint az utolsó F fölött. Váltás: durum-ból naturale-ba. Természetesen az altusnak is váltania kell körülbelül azonos helyen, de a váltás ellenkező irányú lesz: naturale-ból a durumba, s egy kicsit későbbre tolódhat, mert a naturale-ból a S fölött kell váltani. *Tehát lehetséges a S-F-val szolmizált felfelé ugró t4* (3. tanulság).

További következmény: ha a felső szólam durum-ból naturale-ba megy, s az alsó naturale-ból durumba, azaz: *ha kvázi keresztbe váltanak, akkor az imitációban mindig „h” felel az „f”-re.* Tehát ezen a ponton nem lehet pontos az imitáció (4. tanulság).

Az altus a naturale-ban indította a második szakaszt, tehát a harmadik szólam csakis a durumban indíthat, s a szakasz végén megy át a naturale-ba a F-F emelkedő ugrással.

A cantus harmadik szakasza ismét két hexa- illetve heptachordot igényel, de most a naturale-ból indul lefelé, tehát a F alatt megy át a durumba, a 16. tempusban. A 17.-ben pedig természetesen szól az „Una nota...” fa hangja. Az imitáló második szólam a fenti szabályok értelmében a durumban indít, azaz ismét itt van a keresztbenlevőség: felül a mélyebb hexachord, s alul a magasabbik. A M indításra kvinttel lejjebb a R indítás felel. Ebből következik, hogy az „f”-re ismét a „h” felel. Ebből rögtön láthatjuk, hogy az összkiadás „b” javaslata a 17. tempusban az altus szólamában hibás. Ezt még az is bizonyítja, hogy a durum-ból lefelé a M alatt kell váltani. A folytatásban helyreáll a rend, ti. felül szól a durum, s alul a naturale, tehát az imitáció ismét pontos lesz. Az alsó szólam a harmadik szakaszban természetesen a naturale-ban felel az altus durum kezdésére, s amikor az átmege a naturale-ba, akkor ez az ereszkedő F-F ugrással visszatérhet a durumba.

Egy XVI. századi többszólamú tétel szolmizáló elemzése, amelyhez természetesen pontosan ismernünk kell a fentebbi szabályokat, igen jól bevilágít az illető zeneszerző szerkesztőműhelyébe; annyira pontos képet adhat, hogy ma az esetleges sajtóhibákat is javítani tudjuk.

Kottamelléletek

- 1–4. (27–30. l.): a 41., a 65., a 114. és a 148. genfi zoltár (az 1562-es kiadásból)
 5/1. (31. l.): G. P. da Palestrina, Missa Lauda Sion, Christe
 5/2. (32. l.): folytatás (Kyrie-II)
 6. (33–34. l.): G. P. da Palestrina, Missa Ecce sacerdos magnus, Christe

131. P S E A V M E X L I.

Qui cherchent ma ruine:
Ceux qui rient de moy,
Soyent tous recompensés
Des maux qu'ils m'ont brassés,
De vergongne & d'esmoy.

Mais trouue en toy tout plaisir solennel,

Qui conques à vers toy recours:

Qui conques aime ton secours,
Die à tousiours, Loué soit l'Eternel.

Paoure sus miserable,

Mais mon Dieu secourable

A eu de moy le soin.

Mon Dieu, tu m'as aidé:

C'est roy qui m'as gardé:

Sois prest à mon besoin.

P S E A V M E X L I.

T H. D E B E.

David estant en extreme tourmēt, benit ceux qui ne l'ont point
condanné pour cela: se plaignant des trahisons de ses amis
contrairés: & entre autres, d'un de ses plus familiers, qui
estoit figure de Iudas, selon ce qui est dit Ie'm 3. Inuoque la
misericorde de Dieu contre eux, entelle asseurance qu'il le
remercie delia de sa santé recourree, tournant le tout à la
louange de Dieu. Pseaume propre pour ceux qui ont expe-
rimēté le semblable.

Bien-heureux qui iu ge
sage-

P S E A V M E X L I.

133

sa gement Du paoure en son tourment:

Cer tai nement Dieu le fou la ge-

ra Quand af fli gé se ra. Dieu

le ren dra sain & sauf, & se ra Qu'en-

cor' il flo ri ra: Point ne voudra l'ex-

po fer aux souhairs Que ses baineux

ont faits.

i.iii.

103

P S E A V M E L X V .

Mais Dieu sur lequel ie m'asseur,
 Son trait sur eux descochera,
 Quand pas vn d'eux n'y pensera:
 Dont futura tantost la blesteure
 Soudaine & seure.

Par leur propre Jangue execrable
 Eux-mesmes se ruineront:
 Adonc plusieurs s'clonneront,
 Voyans la ruine importable
 Qui les accable.

Tous alors rendront tesmoignage
 Des hauts effects du Souuerain,
 Et tous craintifs deffous la main
 Reconnaistront en leurs courages
 Ses grans ourages.

Mais le iuste en resnoissance
 A l'Eternel s'arrestera:
 Et qui de cœur entier sera,
 Chantera de Dieu la puissance
 En assureance.

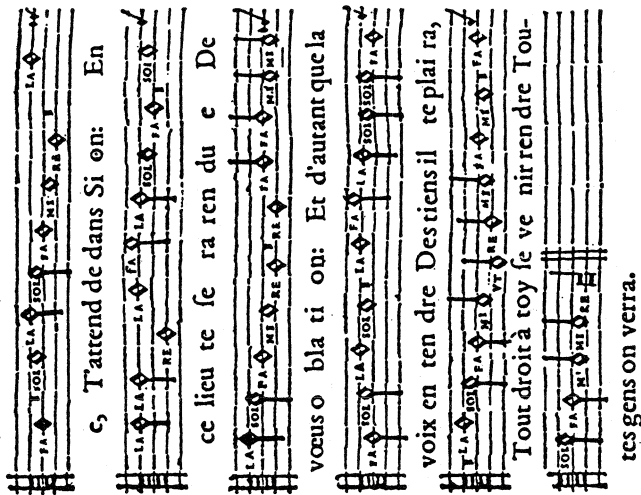
P S E A V . L X V . T H . D E B E .

Ce Picauime contient vne description des biens, & graces que
 Dieu continue ans lui & sans cesse de faire à son Eglise.



Dieu, la gloi re quit'est deu-

304 P S E A V M E L X V .



En

ce lieu te se ra ren du e De

vous o bla ti on: Et d'autant que la

voix en ten dre Destiens il re lai ra,

Tout droit à toy se ve nir ren dre Tou-

tes gens on verra.

Toutes manieres de malices

Auoyent gaigné sur moy:

Mais tous nos pechez & nos vices

Sont abolis de toy.

Heureux ce luy que veux elire,

Et pres de toy loger:

Afin

386 P S E A V M E C X I I I I .

Pour le colloquer aux honneurs
Des seigneurs, voire des seigneurs
Du peuple que sien il adouë.

C'est luy qui remplit à foison

De tres-beaux enfans la maison

De la femme qui est sterile:

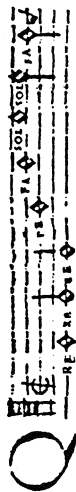
Et luy fait ioye recevoir,

Quand d'impuissante à concevoir,

Se voit d'enfans mere fertile.

P S E A V M E C X I I I I . C L . M A .

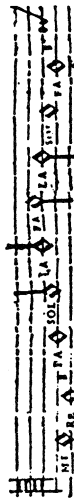
De la deliuranc d'Isnel hors d'Egypte, & succinctement des
principaux miracles que Dieu fit pour cela.



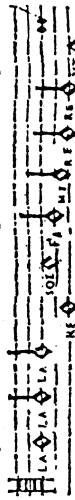
Vaud Il ra el hors d'Egypte



for tis, Et la maison de la cob se



partit D'en tre le peu ple estrange



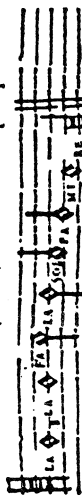
Iu da fut fait la grand gloire de Dieu:
Et

P S E A V M E C X I I I I .

37



Et Dieu se fit Prin ce du peuple He-



bricu, Prince de grãd' Iouan ge.

La mer le vis, qui senfuit foudain,

Et contre-mont leau du fleue Iordain

Retourner fut contrainte:

Comme moutons montagnes ont failli:

Et si en ont les costaux tresfailli

Comme aignelets en crainte.

Qu'auois-tu, mer, à t'enfuir soudain?

Pourquoy à-mont, leau du fleue Iordain,

Retourner fus contrainte?

Pourquoy auez, monts, en moutons failli?

Pourquoy, costaux, en auez tresfailli

Comme aignelets en crainte?

Deuant la face au Seigneur qui tout peut,

Deuant le Dieu de Iacobs, quand il veut,

Terre tremble craintuc.

Je di le Dieu, le Dieu conuertissant

La pierre en lac, & le rocher puiffant

En fontaine d'eau viu.

B.ii.

P S E A V M E CXLVIII. 437
Une leur a point declarées.

P S E A V M E CXLVIII.

T H. D E B E.

Exhortant les creatures à louer Dieu, il commence aux Anges, puis il vient au soleil, aux bestes, playes & vents, montagnes, arbres: finalement il descend aux hommes en y comprenant les Rois & Princes. La cöclusion est de la bonté & specialité enuers l'Eglise.

Ous tous les ha bi tans des

cieux, Lou ez hau te ment le Seigneur:

Vous les ha bi täs des hauts lieux, Chä-

tez hautement son honneur. An ges, chan-

tez sa renom mé c, Lou ez-les,

tout te son ar mé e, Lu ne & So-

H.iii.

Louez-les, vous cicux les plus hauts,

Bref, tout fourrage supermel
Loue le nom de l'Éternel.

Car apres sa parole dictée,
Ceste oeuvre fut faite & construite,

Et le tout il a mesuré
D'un cours à toujours asséuré.

Il en a fait un mandement
Qui se garde infailiblement:

Baleines aussi avec eux,
Louez-le au profond de vos cieux.

Fieux, gresse, neige, & glaces froides,
Vents de tempeste forts & roides,

Executans sa volonté,
Preschez le los, de sa bonté.

Louez son nom monts & costaux,
Arbres fruitiers, Cedres tres-hauts,

Bestes sauvages sans raison,
Et tout bestial de maison.

Bestes sur la terre rempantes,
Bestes parmi le ciel volantes,

The image displays a musical score for the hymn "Christe eleison" in mensural notation. It consists of two systems of staves, each containing five parts (likely soprano, alto, tenor, and two basses). The notation includes square notes with stems, rests, and various ornaments. The lyrics are written below the notes in Latin, including "Chri - ste elei - son, Chri - ste elei - son, Chri - ste elei - son, Chri - ste elei - son, Chri - ste elei - son." and "Chri - ste elei - son, Chri - ste elei - son." The score is marked with a circled "14" at the beginning and a circled "15" at the start of the second system. A double bar line separates the two systems. The music is written in a style characteristic of 16th-century mensural notation, with a focus on rhythmic patterns and melodic lines.

(28)

Ky-ri-e
 Ky-ri-e e-lei-son,
 Ky-ri-e e-lei-son,
 Ky-ri-e e-lei-son,
 Ky-ri-e e-lei-son.

(29)

Ky-ri-e e-lei-son,
 Ky-ri-e e-lei-son,
 Ky-ri-e e-lei-son,
 Ky-ri-e e-lei-son,
 Ky-ri-e e-lei-son.

(30)

Ky-ri-e e-lei-son,
 Ky-ri-e e-lei-son,
 Ky-ri-e e-lei-son,
 Ky-ri-e e-lei-son,
 Ky-ri-e e-lei-son.

(31)

Ky-ri-e e-lei-son,
 Ky-ri-e e-lei-son,
 Ky-ri-e e-lei-son,
 Ky-ri-e e-lei-son,
 Ky-ri-e e-lei-son.

(32)

Ky-ri-e e-lei-son,
 Ky-ri-e e-lei-son,
 Ky-ri-e e-lei-son,
 Ky-ri-e e-lei-son,
 Ky-ri-e e-lei-son.

Cantus. **Christe.**
 Chri - ste e - lei - son.
Altus.
 Ec - ce Sa - cer - dos ma - gnus,
Tenor.
 Chri - ste e - lei - son. Chri -
Bassus.
 Chri - ste e - lei - son. Chri - ste e -

Chri - ste e - lei - son. Chri - ste e -
 qui in di - e - bus su - is
 ste e - lei - son. Chri - ste e - lei -
 lei - son. Chri - ste e - lei - son. Chri - ste e - lei -

lei - son. Chri - ste e - lei - son. Chri - ste
 pla - cu - it De - o, et
 son, e - lei - son. Chri - ste
 son. Chri - ste e - lei - son.
 lei - son. in - ven - tus est ju - stus.
 son. Chri - ste e - lei - son.