

Koncz András

## Megjegyzések Hollai Keresztély cikkéhez

Nagy örömmel olvastam a *Magyar Egyházzene* IX. évfolyamának 1. számában Hollai Keresztély „A XVI. századi énekes zene szolmizációja” című írását. Fontosnak gondolom, hogy ez a folyóirat helyt adjon olyan írásoknak is, melyek a reneszánsz repertoárral foglalkoznak. Ilyen darabok előadása előtt minden alkalommal négy-öt probléma tisztázására kell időt szentelnünk, s nyilván ezek között van a ki nem írt módosítások kérdése, mely szoros összefüggésben áll a korabeli szolmizációs gyakorlattal. A reneszánsz zenéje ebből a szempontból egységesnek tűnik, s nyilvánvaló, hogy igen nagy mértékben támaszkodott a középkor eredményeire. Írásomban több XIV–XVII. századi forrásra hivatkozom, melyek idézett kijelentései nézetem szerint alkalmazhatók a kor bármely szakaszára.

Koncz András, énekes, karvezető. Szólóénekes-diplomáját a Brémai Régizene Akadémián szerezte. A *Voces AEquales* alapító tagja (1993).

Hollai Keresztély írásával kapcsolatban a következő megjegyzéseim vannak. Magától értődik, hogy váltás csak két hexachord között lehetséges. Ez azonban semmiképpen sem jelenti azt, hogy egy zenei egységben (akár dallamban, akár egy többszólamú darab időben együtt hangzó szólamaiban) egyszerre csak két hexachord szerepelhetne. Az idézett „törvényszerűség” sehol sem olvasható a traktátusokban. Megcáfolása igen egyszerű, amennyiben sikerül olyan példát találni, ahol a durum és molle hexachord váltása egy dallamban figyelhető meg, illetve ahol egy többszólamú mű valamely részletében szerepelnek együtt.

Jacques de Liège (XIV. sz.) írása szerint a durum-molle váltás, illetve ennek fordítottja ritka. (Nem is állítom, hogy a többi váltás ennél ne lenne sokkal gyakoribb, hiszen ez a stílus sajátásaiból egyenesen következik.) Amennyiben viszont ritkának mondható, úgy létezik is. A legtöbb író nem tesz különbséget a lehetséges hat mutáció között. Gaffurius (1496) egy egyszerű példát hoz: BCHE, melyben a molle hexachord-ból a durumba vált a C-solfa hangon. Egy XV. századi traktátus közül egy zenei példát, melyben egymás után mind a hatféle mutációt előfordul, ráadásul ugyanazon a G-solreut hangon. (Elismerem, hogy a közölt példa meglehetősen mesterkéltné.) Többszólamú darabokban is bőven található olyan részletet, melyben egyszerre szerepel mindhárom hexachord. Ilyen példát keresve induljunk ki egy hosszabb  $\frac{3}{4}$  tónusú darabból és egy rafináltabb szerzőből. (Egyik kedvencem Rore, akinek darabjaiban gyakran találkoztam ilyen részletekkel.) Palestrinánál is találhatóunk erre példát: nincs miért kétségbe vonnunk például a *Canticum canticorum*-kötet első motettájában szereplő Esz-hang valódiságát.

Arról, hogy két hexachord közötti mutációban hol történjék a váltás, a különböző traktátusok és a szolmizációs jelekkel ellátott kottapéldák eltérő megoldásokat javasolnak. Valóban létezik egy irányzat, mely felfelé re, lefelé la hangon vált egyik hexachordból a másikba. Ez a szabály a késői (XVII. sz-i) forrásokban és főleg angol íróknál gyakori. Ehhez képest az általam látott traktátusok között sokkal gyakrabban találunk olyat, mely felfelé ut-, lefelé la-hangon kéri a váltást. Ilyen a német traktátusok zöme, de például Tinctoris vagy a korai *Quatuor principalia* (XIV. sz.) is. Ennek a rendszernek nyilvánvaló didaktikai előnye, hogy így fogalmazható meg: „Válts olyan hamar, amint csak tudsz!” Az általam ismert harmadik fajta forráscsoport azt mondja: „Válts olyan későn, amint csak tudsz!” Ilyen a már említett XV. századi névtelen.

(Valójában azt sem tudjuk, hogyan zajlott le pontosan a váltás. Elképzelhető, hogy a váltás tudatosan megkeresett helyén még a régi szolmizációs hangot énekelték, de ugyanígy feltételezhetjük, hogy már az újat. Egyes elképzelések szerint ezeken a helyeken mindkét hangot énekelték. Erre utal a kottapéldák alá írt dupla szolmizációs hang is, illetve a néhány forrásban előforduló „fat” szolmizációs hang, mely a fa-ut váltás helyét jelzi.)

Nagyon fontosnak tartom ezen a helyen megjegyezni, hogy a szolmizálás a tanulás egyik eszköze volt. A kottaolvasás elsajátításának folyamatában segítette a gyerekeket és az érdeklődő amatőröket (erre utal a rengeteg késői angol forrás). A „hol váltsak?” kérdése hamar felmerült a szolmizáló emberben, erre pedig választ kellett adni.

(Analogiának felhozhatjuk itt a modern szolmizálást. Valóban, bár zenei képzésünk elején elsajátítottuk a szolmizációt, érett zenészként már nem használjuk, noha tudatunk mélyén —és igen megbecsült helyen!— a kottaolvasás pillanatában is ott rejtőzik. A mai zenész-palántának talán ugyanolyan problémát jelent a „hol váltsak?” kérdése, mint reneszánsz kollégájának. Mi azonban nem gyártanánk ebből elméletet. Váltanánk, ahol jónak látjuk.)

Jó tíz évvel ezelőtt Jan Boeke professzor soproni kurzusainak egyikén is felmerült a mutáció helyének kérdése. Válaszában Boeke ezt a kérdést összekapcsolta a dallamok megformálásával. Azt mondta váltsunk ott, ahol ezt a dallam leginkább megengedi. Arra is felhívta a figyelmünket, hogy ez a módszer segítséget nyújthat többek között a szövegelhelyezés problémáinak megoldásában is. Persze ismét nem automatikusan, hanem csakis az összes körülmény figyelembevételével. Ez számomra máig szóló tanulság: próbáljuk az összes felvetődő problémát az egész darab megformálásának fényénél megvizsgálni.

A sokat idézett *una nota super la*-szabályról jó ha tudjuk, hogy 1600 előtti megfogalmazásával nem találkozunk. Ennek a klisének első leírása tudtommal Praetoriusnál (1615) található. Biztosan nem alkalmaznám a XV. század derekáig, és a későbbi zenékben is inkább csak mértékkel. Egyes mai zenetudósok állítása szerint a szabály eredetileg amúgy is csak az 1., 2., 5. és 6. tónusú darabokra vonatkozott, és később általánosították —hibásan— a teljes anyagra. Sehol nem találkozunk azonban azzal az elképzeléssel, hogy a molle hexa-

chordban nem alkalmazható, s ezt nem is támasztja alá semmilyen érv. A Hollai Keresztély írásában alkalmazott dúr- illetve moll-miliónek természetesen semmilyen előzménye nincs a korabeli írásokban; annak modernkori bevezetése is félrevezető és az előzőleg mondottak értelmében szükségtelen egyszerűsítés.

A B- és H-hang kettőssége a reneszánsz stílus egyik legfontosabb jellemzője. A cikk 6. pontja téves elképzelésen alapul. A reneszánsz énekesek csak a saját szólamukat láthatták a szólamkönyvekben, így nem lehetett tudomásuk arról, hogy —immár a partitúrát tekintve— hol helyezkedik el az utolsó kiírt b-előjegyzés. Igaz, az énekesek nyilván próbáltak, soha nem tudták azonban megítélni, hogy a másik szólamban hallott hang a szerző által kiírt, vagy az énekes által valamilyen okból énekelt B-hang volt-e. (Az idézett 6. kottapélda megadott helyén egyébként zárlatot nem találhatunk. A 18. ütem d-zárlata után a darab ezen részében több zárlat nincs.) A 8. tónusú darabokban (mindkét idézett Palestrina-mise 8. tónusú) nagyon gyakran találkozunk a B–H-hang ilyen érzékenységgel, mely már a gregorián tételekben megfigyelhető volt. Az eddig leírtaknak és az én ízlésemnek a szerzői és kiadói jelzések —nagyon kevés kiegészítéssel— mindkét miserészletben megfelelnek.