

Hollai Keresztély

Palestrina énekegyüttesre írott műveinek fekvése

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

I.

A gyakorlati élet gondja abból származik, hogy Palestrina énekegyüttesének és —természetesen— az erre írott műveinek a hangterjedelme kisebb, mint a mai énekkaroké.

A felületes szemlélőnek úgy tűnik, hogy Palestrina a basszuskulcstól a violinig minden kulcsot használ.

Ha tüzetesebben tanulmányozzuk az összkiadásokat, akkor arra az eredményre jutunk, hogy csak kétféle kulcsrendet használt Palestrina. E szabály alól csak kevés műve jelent kivételt: pl. az 1581-ben megjelent *Motetták Második Kötetében* szereplő néhány tétel, melyeket „... partim paribus vocibus...” (= „részben szólampárokra” — értsd: rész-együttesre) írt a szerző. Ilyenek még a *Breitkopf XXVII. kötet Magnificatjai* is.

Mindkét kulcsrend terjedelme 19–21 hangot jelent a diatonikus skála mentén. Szemben a mai általános gyakorlattal, amikor is a kar hangterjedelme kb. 23–24 hang. Az egykori és a mai hangterjedelemből adódó különbség miatt a gyakorlati kiadások rendszerint transzponálva közlik Palestrina műveit; hol lefelé, hol fölfelé változtatva meg az eredeti fekvést.

II.

Palestrina és kortársai 10-vonalas vonalrendszert használtak a komponáláshoz: „Scala decemlinealis”, másképpen: „Tabula compositoria”.¹ Ha ehhez hozzátesszük, hogy ezt a 10 vonalat sohasem egészítették ki pótvonallal —sem alul, sem felül—, akkor már az írástechnikai oldalát is világosan látjuk a fent jelzett ambitusnak.

Tovább tanulmányozva Palestrina műveit, az is kiderül számunkra, hogy egy-egy tételben mindig legfeljebb csak *négy fekvés szerepel*, mely fekvéseket négy megfelelő kulcs jelöl ki. Négynél több szólam esetében több *azonos* fekvésű szólam szerepel, több azonos fekvésű kulccsal jelölve: pl. *Missa Papae Marcelli*, *Agnus II*: 7 szólam = 2 violinkulcs, 2 mezzokulcs, 1 altkulcs és 2 tenorkulcs.

Azaz: 7 szólam 4 fekvésben.

Palestrina az általa használt kétféle rendet s a 10 vonalat elődeitől örökölte.

¹ *Musikgeschichte in Bildern* III/5.

a violinkulcsos rend a szopránkulcsos rend

Megjegyzendő, hogy a violinkulcsos rendben gyakran a baritonkulcs helyett a tenorkulcsot találjuk; ilyenkor csakis 19 hang lehet a hangterjedelem.

Érdekes megfigyelnünk, hogy már Arezzói Guido is kétféleképpen helyezi el a maga 8 vonalból álló rendszerére a hangkészletét (az alsó vonalon a „A” vagy az alsó vonalon a „Γ”).

III.

A továbblépéshez rögzítenünk kell néhány furcsának tűnő jelenséget a gyakorlatban.

A violinkulcsos tételekben —tehát a *látszólag* magasra írt tételekben— gyakran az alsó kulcs nem a baritonkulcs, hanem a még magasabb tenorkulcs (mint a Missa Papae Marcelli-ben is). Ha e műveket az „eredeti” fekvésben adjuk elő, akkor egyszerűen nincsen basszus fekvésünk! (Neves együttesek úgy adják elő Dufay Missa „Ave Regina caelorum”-át, hogy a legmélyebb hangjuk a „kis c”, miközben a felső szólamot egy fejhargon éneklő férfi —diszkant-tenorista— énekli.)

A másik furcsaság: a violinkulcsos rend rendszeresen kihasználja fölfelé a lehetséges hangterjedelmet, tehát gyakori a látszólagos „g²” hang, míg alul gyakran nem is használja a baritonkulcsot —mint láttuk az előbb—, s ha mégis használja, a „nagy A”-ra akkor sem lép le *sohasem*; mintha ez olyan hang lenne, melyet ki sem lehet énekelni!

A harmadik furcsaság: a 10 vonalon belül igen ritkán lépi át egy-egy szólam a saját 5-vonalas rendszerét, azaz: igen ritka a pótvonat. Mégis éppen a „látszólagosan” magas rendszerben fordul elő, hogy az altus fölfelé kilép az 5 vonalból, és pótvonatát igényel.

Ezekkel szemben a szopránkulcsos rendben elég ritka az „e²” hang, de előfordul a basszusban a „nagy F” is.

Összefoglalva a III. pontot: a látszólagosan magas kulcsrend kedvez a magas régióknak, míg a mély kulcsrend előnyben részesíti a még mélyebb fekvést.

Egyszóval: ha Palestrina műveit (de nem csak az övéit) a kulcsok mai használatának megfelelően abszolút magasságban próbáljuk előadni, akkor igen nagy ellentmondásba keveredünk.

IV. A megoldás és bizonyítéka

A fenti gondok, az előbb említett ellentmondás egyetlen mozdulattal megoldódik, ha kimondjuk, hogy *a violinkulcsos renddel leírt műveket tiszta kvarttal transzponálnunk kell lefelé.*

Mi származik ebből a gondolatból?

1. A violinkulcsos rend gyakran használt „g²”-je egybevág a szopránkulcsos rend gyakran használt „d²”-jével.

2. A violinkulcsos rend gyakran használt „kis c”-je (a tenorkulcs alja) egybevág a basszuskulcs „G”-jével, valamint a baritonkulcs egyszer-egyszer használt „B”-je egybevág a basszuskulcs „F”-jével (az előfordulási arányuk is kb. azonos).

És ami a legérdekesebb: ahogy a mély rendben soha sincsen „E” hang, úgy a violinkulcsos rendben, a baritonkulcsban soha sincsen „A” hang, bár ez itt pótvonál nélkül is leírható lenne!

Egyszóval: az első és a második pontból az derül ki, hogy a két rendszer pontosan egybevág — ugyanazokat a fekvéseket hordozza, ugyanazt a hangterjedelmet takarja.

3. Melléktermékként a szopránkulcsos rend abszolút magasságára is következtethetünk: ha a korabeli itáliai énekes hangterjedelme hasonló volt a maihoz, akkor azt mondhatjuk, hogy az „a” abszolút magassága esetleg egy kicsit volt mélyebb a mai 440 Hz-es „a”-nál.

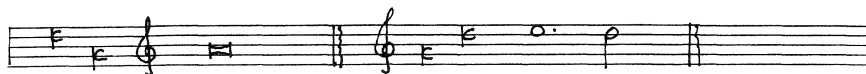
4. A 2. pont egyúttal bizonyíték is, de ennél sokkal fontosabb tény, hogy a violinkulcsos rendben nincsen basszusekvés, ami különösen érthetetlen, ha arra gondolunk, hogy e korban nők és kasztráltak még nem vehettek részt az egyházi polifónia megszólaltatásában.

5. Palestrina kánontechnikájában általában a prím-, oktáv- és kvintutánzásokat alkalmazza. A kvintkánonokat a kulcsrend könnyen jelezhetővé teszi, hisz a két felső kulcs mindig kvintre van egymástól, és rendszerint a két alsó is.

A „3-emeletes” kvintkánont pedig éppen azzal tudja előírni, hogy a basszust a tenorkulccsal jelzi.

Missa Papae Marcelli, Agnus II

Missa ad Fugam, Benedictus



Ezekkel szemben a kvartkánont nem lehet kulcsokkal előírni, ezért a *Missa ad Fugam*² legtöbb kánonjánál sem alkalmazhatta Palestrina ezt a kánonjelzési formát. De az az érdekes, hogy szöveggel (a „kánon” görögül szabályt jelent) sem adja meg a megoldás módját. Egyetlen lehetőség marad: a *kétféle „a” használata.*

² *Misék* II. kötet. 1567.

A mű eredetileg csak két szólamkönyvben jelent meg: az altus és a bassus szólamait megadva. Ebből úgy lesz egy négyszólamú kettős kánon, hogy a cantus illetve a tenor kvartban utánozza a vezető (guida) szólamokat.

Kérdés: mi a megoldás kulcsa, hisz Palestrina csak annyit írt ki, hogy „... ad Fugam”?

Felelet: az együttes látja, hogy a megadott kulcsok a transzponáló rendet jelzik, tehát a vezető szólamok a „mélyebbik a”-t használják, amire úgy felelnek a felelő (consequente) szólamok, hogy a „magasabbik a” szerint lépnek be.



Ha így rendezzük be az egész misét, akkor az együttes hangterjedelme pontosan a szokásos lesz, és a fekvések is a helyükre kerülnek. A mű hangterjedelme: „G—d²”.

Egyszóval: a kétféle „a”, a violinkulcsos rend transzponálása adja meg e kánon megoldását.

6. Lassus 24 közismert kétszólamú motettájának a berendezkedése is igen egyszerű lesz, ha elfogadjuk a kétféle kulcsrend egybevágóságát; másként teljesen logikátlan lenne a szólamok rendje!

6 Cantus	–	6 Tenor	–	6 Cantus	–	6 Tenor
Altus	–	Bassus		Tenor		Bassus

Így minden párosításból 6–6 motettával találkozunk.

Az eddigi eszmefuttatásunk eredménye:

Palestrina együttesének hangterjedelme: „F—G—d²—e²” —függetlenül a kulcsrendtől—, mely terjedelmet stabil négy fekvés tölt ki.

Bassus = basszuskulcs vagy baritonkulcs (esetleg tenorkulcs) „F—kis h²”-ig.

Tenor (valójában a mai bariton fekvés!) = tenorkulcs vagy altkulcs „kis c—f¹”-ig.

Altus (valójában a mai tenor fekvés!) = altkulcs vagy mezzokulcs „kis e—a¹”-ig.

Cantus (a diszkant-tenorista vagy a kisfiúk fekvése) = szopránkulcs vagy violinkulcs „kis h—e²”-ig.

A mai gyakorlati kiadások azért transzponálják a XVI. század énekegyüttesre írott műveit, mert az énekkari lehetőségek a női előadóknak kedveznek: ezért transzponálják fölfelé a szopránkulcsos rendben írt műveket, másrészt mégis igénylik a basszus fekvést is, ezért transzponálják lefelé a violinkulcsos rendben írt műveket.

Így a modern kiadások is kb. azonos magasságba hozzák a kétféle kulcsrendben leírt tételeket!

V. A kétféle kulcsrend kialakulásának vázlatos története

A hangjegyírás ugyan mögötte jár a zene alkotási folyamatának, de mégis szorosán követi azt, mert a műzene alkotója számára elsősorúan fontos művének írásbeli rögzítése.

E tényből arra következtethetünk, hogy a művek leírása jól tájékoztat bennünket egykori megszólalásukról.

Az így leszűrhető eredményekből minket most a korabeli abszolút magasság érdekel.

1. W. Apel többféle ábécés hangjegyírást közöl a középkor derekáról.³

Ha feltételezem, hogy csak férfiak énekelték pl. a Montpellier-i Antifonárium dallamait, amelyben ábécés jelölések is vannak, másrészt elfogadom, hogy akkor is voltak magas hangú (vox acuta) és mély hangú (vox gravis) férfiak, akkor az „A–P”-ig jelölés a mai kb. „G–g¹” hangterjedelmet jelentette.

2. A cantus firmus kifejezésben a „firmus” szó azt jelenti, hogy az illető dalmot úgy írja le a szerző, ahogyan azt örökölte elődeitől. Ezért a cantus firmus szerepe igen nagy lesz az abszolút magasságot illetően is.

E ponthoz két rokon kérdés tartozik, melyek így hangzanak:

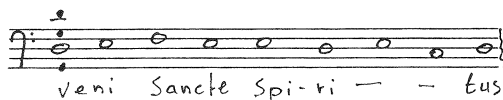
a) A cantus firmus alatt és fölött még hány szólam, hány fekvés hangzik?

b) Melyik szólam éneklé a cantus firmus dallamát?

3. A többszólamúság első kísérleteinek idején az a) kérdéssel közelíthetjük meg témánkat.

A polifóniában leggyakrabban szereplő hangsor a „d”-ről induló, I. hangsor (Guido még csak négyről beszél). A fennmaradt emlékek legmélyebb hangja többnyire a „kis d”, az egykori írásban a „D” hang, amely alá egyszer-egyszer lép a „kis c”-re is valamelyik szólam.

A többszólamúság első próbálkozásaiiban a vox organalis a cantus firmus alá tiszta kvintben vagy tiszta kvartban énekel egy másik szólamot. Ezért lesz szükség a kialakuló hangkészletben a „kis d” alsó kvintjére, a „G”-re, majd a mai „F”-re is.



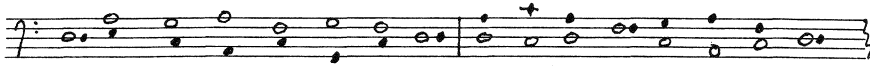
A „Veni Sancte Spiritus” — régi organum — (párhuzamos organum); az egykori dallam a „kis d”-ről indult. A cantus firmus hangjai betűvel leírva.⁴

E tétel előadásához megfelel a már említett nagy szekunddal mélyebb „a” abszolút magassága.

³ Die Notation der polyphonen Musik. 24.

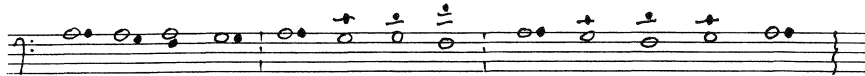
⁴ Musikgeschichte in Bildern III/3. 170.

A XI. század végén megjelenik az új *orgánium*, amelyben a vox organalis már csak egyszer-számra követi párhuzamosan a cantus firmust; jellemzője az önálló dallamvonal, s az, hogy az ellenszólam egyre inkább a cantus firmus fölött mozog. Tehát a cantus firmus *alulra* kerül.



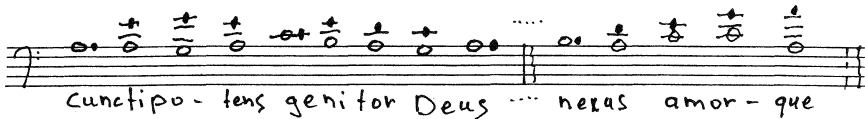
„Hoc sit vobis iter”.⁵ A vox principalis szintén „d” dallam, még használható a fentebb említett nagyszekund transzpozíció.

A következő században már egyre kevésbé süllyed a vox organalis a cantus firmus alá; egyre magasabb régiókba emelkedik.



„Ut tuo propitiatus” több helyen idézett tétel,⁶ betűkkel leírva.

Az egész tétel legmélyebb hangja a „kis c”, de az ellenszólam többször is énekliz az „f”-t.



Hasonló a helyzet a „Cunctipotentis Genitor” Kyrie-feldolgozás esetében is⁷ (eredetileg szintén betűírással). A legmélyebb hang a „kis d”, de az ellenpont eléri az „a” hangot is, a kor legmagasabb hangját, a férfi hangterjedelem tetejét. Ha ezt a tételt transzponáljuk tiszta kvarttal vagy tiszta kvinttel, akkor két férfi kényelmesen elő tudja adni.

⁵ Herder Zenei lexikon — Organum.

⁶ Apel 225.

⁷ A. Schering: *Geschichte der Musik*. N° 9.

4. A polifónia kibontakozását követve vegyük szemügyre G. de Machaut nevezetes művét, az ún. Notre Dame-misé (1364)! E mű azért is nevezetes számunkra, mert a Kyrie cantus firmusa azonos az előbb tárgyalt „Cunctipotes Genitor” cantus firmusával (IV. gregorián Kyrie).

Az együttes felállása és kulcsai.

Triplum – mezzokulcs = „a-c²”

Motetus – altkulcs vagy mezzokulcs = „g-a¹, h¹”

Tenor – tenorkulcs = „d-c¹” (a cantus firmus szólama)

Contratenor – baritonkulcs vagy tenorkulcs = „c-d¹”

A fekvéseket figyelve azt találjuk, hogy a triplum csak 1 hanggal helyezkedik el magasabban, mint a motetus, s a contratenor a tenor körül mozog.

Azaz: tulajdonképpen e műben csak két fekvés van. Ha tiszta kvarttal transzponáljuk, akkor ezt a művet is kényelmesen előadhatja —fejhang nélkül— egy férfiakból álló együttes.

Machaut balladáiiban is hasonló eredményre juthatunk.

5. A XV. században (Dufay, Obrecht), a négyszólamú misékben a férfi énekegyüttes hangterjedelme három fekvésre rétegeződik, amit az akkor szokásos kulcsrend is pontosan mutat.

A szólamok elrendezését így látjuk a kóruskönyvben:

Superius

= szoprán- vagy violinkulcs („c¹-d²”)

Tenor

= altkulcs („f-a¹”)

Contratenor

= altkulcs („f-a¹”) (a tenor után!)

Bassis v. *Bassus*

= bariton- vagy tenorkulcs („c-d¹”)

A bassus igen ritkán érinti a „H”-t is, s a superiusban néha megjelenik az „f²” is; ez azt sugallja, hogy még jobb e műveket tiszta kvinttel transzponálni, ami a gyakorlatban igen meggyőző hatást kelt! (A mai abszolút magasság szerinti előadás, és a fejhangon éneklő férfi gyakorlata fölösleges, öncélú bűvészmutatványt jelent — a fentiek szerint!)

Összefoglalva e pontot: a kor hagyományos tenor cantus firmusos műveiben a cantus firmus a középső régióban fekszik, a fölötte elhelyezkedő superius-fekvés és az újonnan jelentkező bassus-fekvés között.

VI.

Dufay műveinek tanulmányozásával jutunk el a IV. pont „megoldásának” a magyarázatához azáltal, hogy felelünk az V. 2. pont végén feltett b) kérdésre, ti. arra, hogy *melyik szólam éneklí a cantus firmust?*

1. Ha a tenor éneklí —hagyományosan—, akkor, mint fentebb láttuk, a mély „a”-hoz való igazodás a célszerű, hisz fölötte kell még egy fekvés a superiusnak, s alatta is csak egy szólam mozog.

2. Egészen más a helyzet, ha Dufay a superiusszal énekelte a cantus firmust (a cantus firmust nem változtatva meg a leírásban).

Pl: „Urbs beata Jerusalem”,⁸ négyszólamú himnusz: a cantus firmust a *legfelső* szólam éneklé, úgy ahogy a gregorián leírásban is találjuk, „d¹–a¹” kvint körül mozogva, összesen egyszer érintve a „b¹” hangot. Ez a fekvés a magas férfi szólam területe, a mai tenoré, amelyet a mezzokulcs képvisel, ahogy Dufay is írta. A többi három szólamnak pedig ez *alatt* van a helye. A tenor és contratenor a tenorkulcsban, a basszus pedig basszuskulcsban, ahol előfordul a „F”-hang is, tehát: *nem transzponálható a tétel*, s az abszolút magassága is közel azonos lehet a mai abszolút magassággal. Mivel a valóságban sem megy feljebb az „a¹”-nél, e tételhez sem szükséges a fejhargon éneklő férfi hangja.

Összefoglalva: Dufay hangterjedelme a „F” és az „a¹” között terül el, melyet három fekvés tölt ki: a mai basszus, a mai bariton és a mai tenor fekvés. E három fekvést kétféle kulcsrenddel rögzíti, attól függően, hogy melyik szólam éneklé a cantus firmust.

A fentiekből az is kitetszik, hogy a mélyebb abszolút magasságot használó (a basszuskulcsot nem használó) kulcsrend a régebbi gyakorlat, míg a másik az újabb. Ezért is öröklődött ez a rend tovább a zene történetében — még Bach is ezt használja az énekkari műveihez.

Ezért nevezzük ma is a „c” kulcsokat szoprán-, alt-, tenorkulcsoknak.

Ha az eddigieket elfogadjuk, akkor már csak egy kérdés marad hátra:

A kétféle kulcsrend használatának mi az értelme Palestrinánál? Hisz Palestrina stílusára már nem jellemző a cantus firmus-technika, igen ritkán alkalmazza ezt.

A *musica ficta* már a XIII–XIV. századtól foglalkoztatja az elméletirókat; az olyan hexachordok létezése, melyek a hexachordrendszerben tulajdonképpen nincsenek, de a módosítások révén mégis ott bujkálnak a gyakorlati zenében. (Később ilyenek a nagy tercek, melyek a szűkített kvart enharmóniájából keletkeznek — XVII. század.)

A barokk közeledtével megnő az igény az egész módusz fiktív helyre való transzpozíciójára. *Ennek lehetőségét rejti magában Palestrina számára a kétféle kulcsrend.*

Pl. a Missa Papae Marcelli, ha elfogadjuk a transzpozíció szükségességét (a legmélyebb kulcs a tenorkulcs!), akkor a „hivatalosan” nem létező „G”-jónban fog hangzani, s mindjárt a 4–5. tempusban megszólal az ünnepélyes „D”-dúr zárlat is.

Még érdekesebb eredményre jutunk a Canticum Canticorum (1584) vizsgálatakor, mely Palestrinának 29 motettából álló egységes kötete. Azért érdekes e kötet, mert mind a két kulcsrendet használja benne a szerző, s mivel egy egységes kötetről van szó, az első pillanatban nem értjük a kétféle rend logikáját. De ha az eddigi eredményeket elfogadjuk és felhasználjuk a kötet hangsori rendjének megértéséhez, akkor egészen meglepő módon egy igen szigorú rendet fedezhetünk föl a kötet összképét illetően.

⁸ *Musikgeschichte in Bildern.* 84–85.

A kor stílusában két tétel csak úgy reflektálhatott egymásra, mint a nagy terces hangsor a kis terces hangsorra, ha azok egyike, a „g”- (az ún. transzponált) dór összhangzatos dórban hangzik, míg a másik, a „G”-összhangzatos mixolídban. Tehát, ha Palestrina a valóságos „d”-dórhoz szeretné ezt a viszonyt kialakítani (nincs D-mixolíd!) —a minore-maggiore kapcsolatot, amely elnevezés már itt helyénvaló—, akkor ezt csak úgy tudja előállítani, hogy a tételeket a violinkulcsos rendben írja le, s az értő zenészek transzponálva adják elő e tételeket, amikor is megszületik a „d-dór – D-mixolíd” kapcsolat, mint *musica ficta*.

A Canticum Canticorum első 10 + 8 motettája „d”-dór illetve „D”-mixolíd hangsorú — a transzponálás után. A 19. motetta összhangzatos „a”-eol. A 20-tól 6 motetta összhangzatos „e”-fríg. A 25-től 5 motetta összhangzatos „C”-jón — a transzponálás után.

Egyszóval: a kötet „C”-jónnal végződik, de van benne nagy súllyal „d”-dór, „d”-mollos tétel — mondhatjuk, hogy a szubdomináns réteg. A tonikát körülírják az „a” és „e” tételek, és képviselik a befejező „C”-jón tételek.

S 8 tételben a „D”-mixolíd képviseli igen erőteljesen a domináns szférát.

Ezt a fantasztikus belső rendet úgy hozza létre Palestrina, hogy csak a „C–d–e–a”-sorokat használja, és csak a „G”-sor helyett használja a „D”-mixolidot, a *musica ficta*-t.

VII. Záró gondolatok

Azt hiszem, hogy nem tehetjük úgy fel a kérdést, hogy vagy megkíséreljük Palestrina műveit az eredeti fekvésükben előadni —ahogy fentebb bemutatam— az eredeti előadói apparátussal (dupla énekegyüttes felállásával, hogy a kettősvonalaknál válthassák egymást az énekes csoportok, tehát egy négy-szólamú mise esetében 4+4 professzionális énekes egymást váltogatva), vagy nem adjuk elő sehogyan sem őket.

Talán ez nem lenne helyes. A mai karvezetőnek meg kell próbálnia adottságainak korlátai között a lehető legizlésebb megoldást megkeresni a Palestrina-művek előadásához.

De a lehető legjobb megoldás keresése csakis akkor kecsegtet valamiféle eredménnyel, ha mennél jobban ismerjük az eredeti hangzásvilágot; e dolgozat alapján az eredeti kulcsrendeket, az együttes eredeti felállítását, a szólamok eredeti fekvését.

E dolgozattól talán az is kiviláglik, hogy valójában milyen *egyszerű* volt az eredeti fekvésrend, hogy milyen egyszerű okok alakították azt ki a zenetörténetben, s hogy akkor is mennyire a mindennapi gyakorlat határozta meg a stílus körülményeit.

Még egyszer elmondva: a fejhangon éneklő férfi vagy a kislányok felső szólamai alá három férfi fekvésre van szükségünk: tenor – bariton – basszus.

S az is kitéjük, hogy a jó szándékú gyakorlati kiadások mennyire összekuszálták az eredeti egyszerű képét, megjelenését, gyakorlatát.