

## Hollai Keresztély

### Felelet

Koncz András „Megjegyzések Hollai Keresztély cikkéhez” című vitairatára (*Magyar Egyházzene X* [2002/2003] 111–113.), melyet az én „A XVI. századi énekes zene szolmizációja” című cikkemhez (*Magyar Egyházzene IX* [2001/2002] 15–34.) írt, a következőket felelem megköszönve a ciklem iránti érdeklődését.

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

Több ok miatt is ellenzem a „reneszánsz” megjelölést a zenetörténetben, bár igen kedvelt a mai zenei köztudatban. A következőket említeném.

a) Értelmetlen, mert a zeneművészetben a XVI. században nem születik semmi sem újjá; esetleg N. Vicentino törekvéseit (1555) említhetjük csak, melyekkel megkísérli az antik zeneelméletet feltámasztani. Vicentinónak nem volt sikere sem a zeneszerzők, sem a teoretikusok körében. G. Zarlino három évvel később pontosan elmagyarázza (*Le istitutioni harmoniche*) az oktáv új felosztását, szembeállítva a pythagorasi rendet az általa tanított renddel, melyet Ptolemaiosra és Boëthiusra alapoz, megmagyarázva, hogy a „h-c” a nagy-kisszekund, míg a „b-h” a kis-kisszekund stb.

b) Ennél sokkal fontosabb oknak tartom azt, hogy e kifejezés legalább három jól elkülöníthető zenei korszakot mos egybe —s a köztük lévő átmeneti stílust is—: a XV. századot, a klasszikus polifónia stílusát (Palestrina és kortársai) és a XVI. század végi, XVII. század elejei átmenetet a barokkba (V. Byrd, J. Dowland stb.).

Ez a „nagy kosár” nagy felületességet eredményez, mely rögtön megmutatkozik az 1. bekezdés végén, amikor a vitázó azt állítja, hogy a XIV–XVII. század forrásaiból idézett kijelentések „alkalmazhatók a kor bármely szakaszára”.

Nem ok nélkül szorítkoztam dolgozatomban —a címben is— csak a XVI. századi a cappella énekes zenére. Szerintem ha az ember egy cikk keretei között komolyan szeretne értekezni egy meglehetősen ágas-bogas kérdésről, akkor korlátoznia kell figyelmét egy szűkebb körre. Az más kérdés, hogy a probléma jobb megvilágításához visszatekint az előzményekre, s a kérdéskör utóélete is érdekes lehet az olvasó számára. A szövegemből talán az is kitetszik, hogy tulajdonképpen a XVI. század második és harmadik harmadáról beszéltem.

A 2. bekezdéshez. Bevezetőmben pontosan elmondom, hogy mely munkákra alapozom az eszme-futtatásomat. Az „idézett törvényszerűség” pontosan olvasható Sancta Maria említett művében (el kellene olvasni; Sancta Maria igen aprólékosan ír a kor —Palestrina kora— minden aktuális kérdéséről: signum, ütem, így a szolmizációról is).

Másodszor a Genfi zsolttárok említett kiadásából (az ún. Droz-kiadás) is kiolvasható a „törvényszerűség”: a 125 dallam között egy sincs olyan, amelyik ne igazodnék e szabályhoz! Szerintem ezt bizonyítják a cikkem 18. oldalán idézett zsolttársorok is. Ha szerepelhetne egyszerre mind a három hexachord, akkor miért nem molle-ban szolmizálja e sorokat az egykori szerkesztő? A további bizonyításaim is mintha nem találtak volna megértésre.

Mondok még egyet: Missa Papae Marcelli–Agnus II: a hétszólamú szövetbe egy háromszólamú kánon van belebújtatva, amelyik kvintenként emelkedve imitál. Az összhangzatos C-jón tételben egyetlen „b” sincs. A 2. belépés a naturaléban, a három belépés a durumban hangzik. Ebből természetesen következnek —visszafelé, ha szerepelhetne egyszerre a három hexachord—, hogy az első belépésnek a molle-ban kellene hangzania! Palestrina inkább vállalja a kánonban az első belépés (guida) és a második belépés (consequente) közötti pontatlan imitációt, mint az egyszerre fellépő három hexachordot! „Elrontja” a fuga-minőséget.

A 3. bekezdéshez. Fr. Gaffurius két generációval Peletrina előtt működött, nem is beszélve J. de Liège-ről. A XV. századi traktátus nem biztos, hogy érvényes 100 év múlva! Tudom, hogy a megelőző századok sok szempontból „szabadabak” voltak. A középkor végi fejlődés a letisztulás felé mutat. Palestrina nagysága —többek közt— éppen abban mutatkozik meg, hogy e letisztult, „egyszerűbb” stílusban tudott oly végtelenül gazdag és sokszínű művet alkotni. (E letisztulást mutatja pl. a diszszonanciák kezelésének jól körülírható volta.)

Az e bekezdés végén szereplő ellenvéleménnyel ma már én is teljesen egyetértek; azóta felülbíráltam a korábbi állításomat. Az említett Palestrina-műbeli helyen csakugyan az „esz” hang a helyes. De ez nem változtat a törvényszerűségen semmit. Tudniillik: az 55 tempus minden hangjának már a moll-millióben kell hangzania, amiből az is következik, hogy az Altus utolsó hangjának is már „esz”-nek kell lennie.

Itt érdemes egy pillanatra megállnunk. Az „adolescentulae” szót korábban 8 esetben zenésíti meg a szerző, s a „scen-tu” szótagok mindig egyenletes M-ka-t kapnak, s csak ezen a helyen kap ez a szótagpár nyújtott ritmust. Azaz: a hirtelenül aktuálissá vált leszállítást a ritmus megváltoztatásával hidalja át a szerző; a SM-ra nem esik szolmizációs szótag sem.

112. oldal, 1. bekezdés. A váltás kérdéséről ismét csak azt tudom mondani, hogy én egyszerűen csak Sancta Maria elképzelését írtam le (aki nem „késői” és nem „angol”). Másrészt a Genfi zsolttárok elemzése is ezt a váltási rendet igazolta. Egyébként az MGG lexikon „Solmisation” címszava is hasonlóan írja le a váltást az adott példában.

3. bekezdés. Egyetérték kollégámmal, hogy „a szolmizálás a tanulás ... esz-koze volt” — nem is állítottam az ellenkezőjét; bár e kitétel körül is volna még mit vitáznunk, de ez meghaladná e *Felelet* kereteit!

A 6. bekezdéshez. Az „Una nota ...” szabály értelme szintén változásokon ment át a zene történetében, de ezt a változást nem kellene „hibának” tekintenünk, hisz a terminológiánk nagy része a korábbi jelentések félreértésén alapul. Ha ezeket mind hibának vennénk, akkor meg sem szólalhatnánk! Csak egyet em-

lítek, mely e korhoz kötődik: a Fuga elnevezés sorsa. Talán mégsem hiba Bach fűgáit fűgának nevezni?

E bekezdés 2–3. sorának ellentmond az 5. sora: ha „eredetileg ... vonatkozott”, akkor mégiscsak volt Praetorius előtt is! Ez az „eredet” Hieronymus de Moravia (XIII. század második fele) és Simon Tunstede —ill. a norwichi kolostor— (XIV. század közepe) munkásságát jelenti, akik megpróbálták a hang-sorelméletet és a hexachordelméletet összeegyeztetni.

M. Praetorius c. (ez a mi Praetoriusunk teljes neve; e korban legalább öt zenesz működött e néven.) munkásságának legfőbb célja az volt, hogy az előző század zenei eredményeit, technikáját ismertesse, foglalja össze a németek számára. Ezményképe O. di Lasso volt, tehát az általam tárgyalt stílus egyik képviselője. (Ismét le kell szögezmem, hogy én a XVI. század „derekáról” beszéltem!)

Az „Una nota...” szabály igen jól használható Palestrinánál, mert segít rendet teremteni a zenei szövet áttekintésében, egyszerűen megfoghatóvá teszi azt. Másrészt segít a zene fejlődésének, irányának a megértésében az oktávhangsorok, ill. az oktávnyi szolmizációk felé (J. Burmeister — 1601, A. Banchieri — 1614).

A „b” módosítás tudománya hosszú utat tett meg Palestínáig; e téma külön tanulmányt érdemelne. Mégis: e probléma akkor vált élessé a történelemben, amikor a többszólamúság elkezdte átalakítani az addigi egyszólamúság rendjét. Ennek a hatásnak első következménye a líd hangsor eltűnése a zenei gyakorlatból. Csak a teoretikusok éltették tovább (G. Zarlino, J. J. Fux, aki két váltással szolmizáltatja végig e hangsort —az általam ismertetett módon—, hogy majd Beethoven művészetében keljen új életre, mint a neo-lyd hangnem). Ezen átalakulás igényli a Guido-utáni időkben az „F” alapú hexachord létrejöttét, mint egy kiegészítő struktúrát a lyd hangsor tisztázásához. Közel hasonló utat tesz meg a dór hangsor élete is. A lényeg: az énekesnek tudnia kellett, hogy ha az „f” hang fontossá válik, akkor neki az „a” fölött kisszekundot kell énekelnie = „... super la ... fa”.

Később ez annyira beleivódott az énekes tudatába, hogy bizonyos helyeken külön figyelmeztetni kellett őt, hogy most mégsem szükséges a leszállítás. Így születik meg G. de Machaut idejében a kvadrátó-jel, mint a mai értelemben vett feloldójel, s a kereszt elődje. Ez még akkor is így volt, ha maga a tétel nem is volt líd hangsorú. Lásd: M. G. in Bildern III/5 63.

A fenti új jelenség egy másik oldalát próbálják rendezni a fent említett írók —Moravia és Tunstede—, amikor a két elméletet megkísérlik egyeztetni. Ezért vonatkozik eleinte csak az „F”-hangsorra és a „d” hangsorra a szabályunk.

E kérdéskör egy további pontja az ún. részleges előjegyzés. (W. Apel: *Die Notation der polyphonen Musik*. 108–109., ahol a szerző eleinte kardoskodik a bitonalitás mellett, majd belátja, hogy ez az elképzelés nem ad kielégítő eredményt). Érdekes tanulmányozni ebből a szempontból is G. Dufay faux bourdon-technikával írt himnuszait s G. Zarlino hasonló megjelenésű mintapéldáit. Az eredmény egyértelműen a bitonalitás ellen szól — bármily érdekes lehetne is ez egy mai fül számára!

Palestrinánál is él a „b” előjegyzéssel a transzponált jön és a transzponált eol. E két hangsorhoz jön még a transzponált dór, mint a korábbi gyakorlat tovább-

fejlesztése, s ezzel megszületik a nagyterces és kisterces hangsorok szembeállításának a lehetősége (G-mixolid contra g-dór). (Ez tehát a fejlődés eredménye és nem hiba!)

Az az érdekes eredmény születik meg a „b” hatására, hogy Palestrina korára létrejön a fenti 3 új hangsor, de ugyanakkor él tovább az eredeti alkalmi, könnyen változó „b” módosítás is; ez áll a vitánk tárgyát képező szabály mögött.

Palestrinánál ez a felsőkvartra való transzponálás úgy működik, mint ahogy azt ma is értjük egy-egy hangnem esetében. Vagyis az „F”-jönt a „B–F–C” hexachordokkal lehet megragadni. De, ha a molle-ban is élne az „Una nota ...” szabály, akkor az a transzpozíció esetében az „asz” hangot jelentené, ami lehetlenség e korban. Íme az „érvem”, melyet nem talál Vitapartnerem (113.)

A transzpozíció jelentése szintén változott a történelem folyamán, de vi-gyáznunk kell, mert a „b” előjegyzés nem a teljes rendszer áthelyezését jelenti, bizonyos fokig még él a XIV. századi elv, azaz nincsen transzponált fríg.

Az utolsó előtti bekezdés végéhez pedig ismét csak azt tudom mondani, hogy olvassa el Kollégám Sancta Maria —most már— sokat emlegetett művét! Szerzőnk igen alaposan tárgyalja a kétféle tulajdonság, jelleg [propiedad, amit én milliónek fordítottam értelemszerűen, hogy a középkori „proprietas” szóval ne keverjük] mibenlétét, jelentését, kivitelét.

Abban igaza van, hogy a „b” és „h” hang kettőssége jellemzője a XIV–XV–XVI. századnak (a maggiore-minore kapcsolatban ez még jóval tovább is él). De ezt a jelenséget is bele kell helyeznünk a zeneművészet fejlődésébe. Ez a kettősség másképpen jelenik meg a burgund zárlatok idején, s egészen másképpen Palestrina idejében, amikor már él az összetett zárlat, már ott kopog az ajtóban az egy-séges dúr és moll hangnem. Azaz: az „Ecce Sacerdos” misében nem lehet a „h”-t és a „b”-t önkényesen, ötletszerűen váltogatni; ez egy bizonyos modernista elkép-zelés, ami lehet nagyon „izgalmas”, mint a fentebb említett bitonalitás is, de idegen a stílustól. Hasonló ezen elképzeléshez az, amikor a Casimiri-kiadás ragaszkodik a késleltetés oldásának az anticipálásakor keletkező látszólagos kromatikához.

Palestrina késői stílusára jellemző a két millió intenzív változtatása. A Canticum Cantorum 3. motettája erre épül: a szöveget —„Nigra sum, sed formosa”— egészen programzeneszerűen a két millió változtatásával jeleníti meg Palestrina.

A szerzői jelzéseket én sem vonom kétségbe.

A kor a cappella énekese a zenészek legműveltebb rétegét képviselte, s mivel egy ember énekelt egy szólamot, ugyanúgy reagálhatott a másik énekesre, mint ma a vonósnégyes társaság egyik tagja a másikra, bár szintén nem lát partitúrát.

Ami a kiadói javaslatokat illeti: érdemes egy-egy mű különböző kiadásait összevetni! Hamar beláthatjuk, hogy nagyban különböznek egymástól; Casimiri még a tonust is másképpen adja meg! Inkább az alapos kutatásra kellene támaszkodnunk.

Annak idején technikai okokból lemaradt köszönet-nyilvánításomat önzetlen segítségükért ezúton szeretném pótolni Fekete Csaba igazgató úrnak és Tokos Zoltán kolléga úrnak.