

L. Bourgeois: *A muzsika igaz útja. [Le Droit Chemin de Musique. 1550]* Budapest 2003. (Fordította: Jeney Zoltán. Szakmailag átnézte, a jegyzeteket és a kísérőszöveget írta Ferenczi Ilona)

Ferenczi Ilona a kísérő jegyzetben utal arra (74. oldal), hogy „a menzurális zenének ... alig van magyar nyelvű irodalma”. E megjegyzéshez hozzátehetjük még azt is, hogy az idegen nyelveken megjelent nevezetes művek is csak többnyire 1500-ig tárgyalják a barokk előtti zene hangjegyzését, zeneelméletét (pl. W. Apel: *Die Notation der polyphonen Musik*).

A XVI. század sorsa meglehetősen mostoha e tekintetben. Ezért többszörösen is jelentős egy ilyen munka magyar nyelvű kiadása.

Az alábbi gondolatokat azért vetem papírra, mert az a tapasztalatom, hogy olykor zeneakadémiát végzett kollégák sem értik a könyvecskében foglaltakat, vagy nem tudnak mit kezdeni velük. Pedig főleg az énekkari kultúrával foglalkozók számára igen tanulságos lenne e munka alapos ismerete.

A gondoknak két forrását említeném.

1) Sok a hiba a magyar közreadásban — egyszerű technikai hibától fordítási hiányosságokon át, bizonyos vitatott szakmai kérdésekig.

2) Talán alaposabb, bővebb kísérő szövegre lenne szükség; bizonyos kijelentéseket pontosítani kellene, s utalni a kortárs zeneelméleti irodalomban megjelenő fontos eltérésekre is.

Technikai hiba: 32. oldal 1. bekezdés vége helyesen: ... a III. fejezetben ... (az eredetiben is hibás az utalás!).

A fordítás gondjai. A korabeli franciában, az ún. *közép-franciában* bizonyos szavak, kifejezések mást jelentettek, mint a mai francia nyelvben. Másrészt: a zenei műszavak értelme is több esetben lényegesen változott az 1500-as évek óta. Azaz: nem lehet egyszerűen egy mai szótárral fordítani a XVI. század közepének zenei nyelvét.

A könyvecske eredetijében legalább 4-szer fordul elő a „par ruse” kifejezés (címlap, 4. oldal, tartalomjegyzék, 54. oldal), amit a fordító a „fortélyos” szóval ültet át. [fortély = furfang, a megoldás különleges módja stb.] A XVI. századi franciában ez a kifejezés a „par jeu” szinonimája, azaz: *játszva, könnyedén* volna a helyes fordítás. Ferenczi Ilona a *Magyar Egyházzene* folyóiratban (2003/2004. 2–3. szám) utal arra, hogy Bourgeois törekvése „könnyebbé, egyszerűbbé” tenni a zene tanulását: a fordítás ennek éppen az ellenkezőjét sugallja.

Az „Üdvözlét”-ben és a záró versikében összesen 8-szor fordul elő a „Gamma” szó; egyszer fordítja jól, míg a többi esetben a „Gammaut”-tal adja vissza a fordító.

Eleve hiba egy idegen szót egy másik még nehezebben magyarázható szóval fordítani; ettől az egész bevezetés zavarossá válik.

Röviden így lehetne összefoglalni ezt a részt: *a régiek igen sok időt pazaroltak el a szolmizáló-mutogató-skálázással [= Gamme], amellyel szemben Bourgeois megmutatja a zsolttártanulás könnyű és szokásos módját.* [a „szokásos” = par usage,

másutt: par costumé kifejezések alatt valószínűleg a „szöveges” éneklést érti]. Egyszóval: *nem* arról van szó, hogy a szolmizálásnak egy könnyebb módját adja, hanem a szolmizálás nélküli tanulást szorgalmazza! Lásd a záró versikét, amelynek 3. sora szó szerint így hangzik: „*hagyd* a közönséges skálázást ...”.

Ehhez még hozzá kell tennünk azt is, hogy a „*solfier*” szó inkább a hangok elnevezését jelenti, s nem az általunk ismert „szolmizálás”-t. Ez érvényes a 15. oldal 2. bekezdésére is.

A 18. oldal alján: [appelé chant feinet] a régi franciában a „*feinte*” szó olyasmit jelent, mint „ami van, de még sincs” vagy fordítva: „ami nincs, de mégis van”, például: a *vakablak*.

Tehát a helyes fordítás: *ezt nevezték musica ficta*-nak (= színlelt zenének) a „*falsa*” helyett! [„*quinta falsa*” a szűkített kvint neve e korban].

A 21. oldal tetején a második jelcsoport - - : a szöveg tkp. igaz, de az olvasó nem érti meg, hogy ez a „*felelő*” szólam belépését jelzi a kánonban, amikor az *egy szólamba* összevontan van leírva [Due parti ridutte in una -ol.], tehát a kánon-imitáció indulásának a helyét jelzi.

Alatta: a korona nem azt jelenti, hogy „egy rövid ideig” [„*quelque temps* =], hanem: „néhány tempus”-ig, azaz: esetleg több *brevis* értékéig! [32. oldal 2. bekezdés.]

„*Le signe*” = jel, de ezt nem lehet egyszerűen jelnek fordítani, mert ennek a szónak ebben a korban sajátos jelentése volt; talán a „mértékegység-mutató” szóval lehetne fordítani, (Szabó Miklós „szimbolum”-nak fordítja) vagy még jobb, ha egyszerűen a *signum* szót használjuk.

A 32. oldal tetején a fordítás bizonytalanságát mutatja, hogy 3 műszót állít párhuzamba másik 3-mal, de ezekből csak egyet magyaráz, s a többit latinul adja:

temps perfect entier

temps perfect diminué

következtesen, rendezetten vagy ezt mondaná:

‘egész tempus perfectum’

‘csökkentett tempus perfectum’

vagy:

‘tempus perfectum integrum’

‘tempus perfectum diminutum’

A 31., 32., 41., 43. stb. oldalakon a francia „*perfect*” szót hol *perfectum*-nak, hol „*tökéletes*”-nek fordítja a fordító, ami könnyen zavart okozhat, mert keverhető a „*teljes*” és a „*tökéletes*” kifejezés [*entier* ill. *perfect*]; meg kellene hagyni a magyar „*perfekt*” szót!

A 35. oldalon, az V. fejezet címében (és a tartalomjegyzékben) önkényesen a *hemiolia* szót „*hemiola*”-ra változtatja — [*hemiolia* = másfelesség — főnév; *hemiola* = másfeles — melléknév; ennek akkor volna értelme, ha hozzátenné az „*arány*” szót; *proportio hemiola* volna helyesen]; meg kellett volna hagyni az eredeti *hemiolia* kifejezést!

E kérdést talán úgy lehetne világosabbá tenni, ha az előző fejezet végét így fogalmaznám:

Az 1^3 szignum azt jelenti, hogy az addigi 1 egységnyi idő alatt a továbbiakban 3 hasonló egységet kell énekelni. [A „tacte” kifejezésről majd a későbbiekben szólunk részletesebben!] Ezt a megközelítést folytatva, az V. fejezetben így lehetne fogalmazni: a 2^3 szignum (a sesquialtera = másfelesség) pedig azt jelenti, hogy az addigi 1 egységnyi idő alatt a továbbiakban 1,5 egységnyit kell énekelni. A komplikáció abból származik, hogy akkor még nem ismerték a tizedes számokat; a másfelet csak így tudták kifejezni: $\frac{3}{2}$.

A 39. oldal, VI. fejezet 2. sorában a *compas* szót nem lehet egyszerűen csak „mérték”-kel fordítani; ezen a helyen egy *abszolút* egységről van szó, melynek időértékét a korabeli elméletírók lépéssel (Buchner), az emberi szívdobogással (Zarlino) stb. határoztak meg.

Ezen oldal folytatásának olvasásakor jutunk el oda, amiről fentebb azt mondtam, hogy „vitatott szakmai kérdés”. A VI. fejezet címében s később is szereplő *tacte* kifejezés e korban már az *ütemet* jelentette, amit az ember a kéz „letevésével” (positione) és „felemelésével” (levatione) „tett láthatóvá”. [Zarlino: *Le Istitutioni Harmoniche*. Velence 1558.] A kor zenészei számára ez már evidencia (*la battuta* [ol.], *el compás* [sp.]), az elméleti munkák már csak azt hangsúlyozzák, hogy e két mozdulatnak *egyenletesnek* kell lennie. A fejezet 2. mondata azért egy kicsit homályos, mert eltűnik belőle az eredetiben szereplő *egal* kifejezés, miközben már természetesnek veszi a „leeresztés”-t és a „felemelés”-t.

[Ütem = olyan mértékegység, amely már kétszintesre differenciálódott. A magasabbik szint az egész ütemet kitöltő *nagyegység* (= nagy mérő), amely aprózódik *2 lüktető kisegységre* (= kis mérők) — alacsonyabb szint] E korban már a $2^{\frac{1}{2}}$ -es ütem az általános. Azaz: a S a nagyegység, amely 2 M-ből — 2 lüktető kisegységből áll. Az írók, miután ezt alaposan kifejtik [Th. de Sancta Maria is: *Libro llamado Arte de tañer Fantasia ...* Madrid 1565], megjegyzik, hogy van olyan ütem is, amelyben a leütésre 2 egység esik, míg a felemelésre 1 = *battuta inaequale*. Bourgeois is hasonlóan tesz a 40. oldalon, amikor is az egyenlőtlen ütemet *tacte proportionné*-nak nevezi, bár ő a 39. oldal alján még arra is utal, hogy gyakran 3 kisegység esik a leengedésre és 3 kisegység a felemelésre, [ez az az eset, amikor a háromba való átmenet csakugyan gyorsítást jelent, tudniillik a valóságban a 2SB = 3SB-szel arány —ami igen gyakori e korban— lassulást eredményez, mert a SB-ben az első esetben 4 átfutó díszítés hangzik, míg a perfektumba való átmenetkor a SB-ben csak 3. Más szóval: a tempus imperfectum-ban 1 B-re 8 SM átfutás esik, míg a tempus perfectum-ban csak 6 M átfutás hangzik.].

Ehelyütt talán egy kis történeti áttekintésre is szükség volna.

A ritmusírás alapvető gondját a következőkben találhatjuk meg.

Első kiegészítés

Amikor 1100 körül fölmerült az igény, hogy a polifóniához a hangok időbeli értékét pontosítani kellene, akkor a zenészek az időmértékes verseléshez fordultak segítségért (modális ritmus). Ez a gondolat igen nagy gondot is magával hozott, ti. a klasszikus verslábak szimmetrikus osztásúak voltak, míg a feldolgozandó egyházi szövegek túlnyomórészt a jambikus diméterhez igazodtak, a jambikus lüktetés járta át, határozta meg a kialakuló műzenét a XVI. századig; Milánói Ambrustól Dufay-ig. Ezt a ritmikát nem lehetett jól megragadni a hosszú és rövid fogalmakkal. A 3-as rendben, a legegyszerűbb esetben is 2-féle hosszú jelent meg: az egyik, amelyik 3-at ér, és a másik, amelyik 2-t ér, szemben az 1-et érő röviddel. (Ez természetesen csak igen nagy léptékű megközelítése a problémának!). Az 1300-as évektől kialakuló igen bonyolult ritmusírási rendszer (perfectio — imperfectio — alteratio stb.), az 1500-as évek közepétől szinte varázsszóra tűnik el; s csak igen ritkán bukkan fel egy-egy mozzanata a későbbiekben. Nevezetes tény: Claude Goudimel 1565-ös zsol-tár-feldolgozásaiban a 149 tétel közül egy sincs perfectumban. G. P. Palestrina Canticum Cantorum motettás könyvében a 29 tétel között csak egyben fordul elő perfekt ritmikai rend, a tételen belül 11 tempus erejéig (10. t.).

Összefoglalva: Bourgeois szövege azért tűnik oly bonyolultnak, mert sokat foglalkozik (ahogyan mások is) a korábbi zeneelmélettel; a kor gyakorlata már sokkal egyszerűbb ennél; az új stílust az összhangzattan virágzása teszi igen differenciálttá.

Második kiegészítés

A műzene történetében a ritmika kibontakozása, fejlődése az aprózódással jött létre. A kezdeti „rövid” (*brevis*) ma már oly hosszú, hogy nem is használjuk. A szimmetrikus osztás esetén ez szinte észrevétlenül történhetik meg. Nevezetes példák: az áthúzott félkör szignum rigorózan véve a B 2 részre osztását jelentette, de e században már mindegy, hogy át van e húzva vagy nincs, mindenképpen a *prolatio*-ra gondolnak a szerzők, azaz: SB az egység, amelyet az ütemezéssel tovább kell osztani. A szinkópa pedig úgy jön létre, hogy a SB a felütésen indul és még a leütésen is tart (ahogyan Sancta Maria magyarázza idézett művében).

Egy másik példa: Frescobaldi sokszor látszólag még a $\frac{4}{2}$ szerint használja az ütemvonalakat, mintha $\frac{8}{4}$ -ben volna, de a valóság már sokkal inkább a kétszer $\frac{4}{4}$, esetleg $\frac{2}{4}$ -es ütemek sorozata. A perfectum gondja az, hogy a 3-as csoport nem tud ily észrevétlenül alacsonyabb szintre szállni, mert rögtön fölmerül a 3×2 -es, illetve a 2×3 -as osztás kérdése. E ponthoz szorosan kötődik a harmadik kiegészítés.

Harmadik kiegészítés

A *tactus* eredeti jelentése az „érintés”. A *Maître de chapelle* (= az együttes mestere) a kottaállvány érintgetésével jelezte a tempót zenészei számára (az előző század). Tehát egyrajzolatú, megszakítatlan mozdulatok jelezték az egységnyi időtartamot. A ritmus fejlődésével ez a megszakítatlan mozdulat megszakad alul, majd egy ugyanilyen hosszú emelkedő mozdulattal kiegészíti azt, a letevést a felemeléssel (Zarlino: *i.m.*). Így lesz az érintésből a XVI. századra ütemezés. Mint feljebb említettem már, a szerzők —Bourgeois is— ennek mintájára próbálják meg a 3-as csoportot is kézmozdulatokkal a levegőbe rajzolni —a leengedés 2 egység, a felemelés 1 egység—, amely gondolat elméletileg igaz, tudniillik a 3-as csoportot csak az aszimmetrikus 2-es lüktetés tarthatja össze [a gyakran hallható „3-as lüktetés” kifejezés abszurditás, a metrika meg-nem-értését jelzi!]. De a gyakorlatban a hármas ütem még nem él, a zene belső rendje, a disszonancia-konzonancia adta lüktetés még nem alakítja ki az aszimmetrikus ütemet. Például amikor Palestrina átmegy perfektumba — mintegy $\frac{4}{2}$ -ből háromba, akkor a valóságban úgy rendezi el a késleltetés-oldás párokat, hogy 2 perfekt B-t 3 x 2 SB-re oszt 3 szimmetrikus késleltetés-oldás párral: $\dot{O}-\dot{O}+$ $\dot{O}-\dot{O}+$ $\dot{O}-\dot{O}$

Tulajdonképpen azt is mondhatom, hogy a valóságban három-brevised-be ment át!

Mindebből az következik, hogy bár létezik az egyenlőtlen ütem, a *tacte proportionné*, a gyakorlatban a perfektumba való átmenetkor a *tactus* szó visszanyeri eredeti értelmét, s a megszakítatlan mozdulatokkal, az érintgetéssel, koppanásokkal kell mérni a zenét. Így érthetjük meg a 35. oldal tetejét, illetve a 39. oldal VI. fejezetének második bekezdését: Ha teljes tempus perfectumban vagyunk (*en temps entier perfect*), akkor használjuk az egyszerű számoló-mozdulatokat, s amikor imperfectum-ban vagyunk (*imperfect*), akkor jelenik meg a két részre osztott számoló-mozdulat (leengedés-felemelés).

Összefoglalva: a 3-as csoport osztásakor ebben az időben még nem tisztázódik, hogy az 2×3 -ra oszlik-e vagy 3×2 -re. Ezért a 3-as csoport osztalékait csakis egyesével lehet mérni. A tempus perfectumban a perfect B-t 3 egyszerű mozdulattal számolt SB-ekkel, és a tempus perfectum — prolatio imperfecta-ban (másként: prolatio minor) a perfect B-t 6 egyszerű mozdulattal kell számolni (Dufay), mert a belső berendezkedés könnyen változhat. (Ezért mondja Bourgeois a 40. oldal 2–3. sorában, hogy „nem lehet pontosan körülhatárolni”.)

Tehát: van $\frac{2}{2}$ -es egyszerű ütem és tétel, amelyet a disszonancia-konzonancia belső rendje állandósít. Van aszimmetrikus kettes ütem is — 2:1 arányban, de ezt a késleltetés-oldás viszony nem stabilizálja, azaz nem születik meg még a 3-as ütemben írott mű.

Mint említettük már, Goudimel 1565-ös zsoltárai között nem találunk perfektumban írott tételt, de gyakori, hogy egy verssoron belül megjelenik egy egyenlőtlen ütem (rendszerint kettő), létrehozva a kor divatja szerinti úgynevezett humanista ritmust. (Ma ilyenkor váltakozó ütemről beszélünk!)

Függelék

A mai francia nem is ismeri a *le tacte* kifejezést! Használja a *le tact* szót, ami az eredeti latin „tapintást” jelenti, s nincs semmi zenei jelentése.

A 40. oldali *La mesure* a mai franciában csakugyan az ütemet jelenti. Az egykorú franciában azt a *keretet* jelentette, amelyben az *imperfectio* és az *alteratio* működött; a perfektum esetében a hosszú érték imperfektté válhatott bizonyos körülmények között. Például a *modus minor*-ban a longa, vagy a tempusban a B, illetve azt a számolási keretet jelentette, amelyben bizonyos körülmények között 2 rövid összesen egy perfektumot adhatott ki. Például a perfekt tempusban 2 SB úgy alakulhat át, hogy a második egy kétértékű B-szé növekszik stb. Ezért helyteleníti Bourgeois a 40. oldalon a *tacte* és a *mesure* összekeverését. Ez a két fogalom a későbbiekben is gyakran keveredik. Tulajdonképpen a menzúra fogalma a ritmus fejlődésének egy régebbi állapotát tükrözi, míg a taktus újabb fejleményt jelez. (Ezért nem is helyeselhető, hogy a fejezet címébe a fordítás önkényesen belevette a menzúra szót. A menzúra kifejezés olasz megfelelője a *tempo* szó. Ezt a nagyobbik mértékegységet használja Zarlino (id. mű) a kánon összevont lejegyzésekor a második szólam indulásának a meghatározásához: *Fuga ... dopo due tempi*, azaz: 2 tempus után = 2 B után = 4 $\frac{1}{2}$ -es ütem után. Ennyiben *alla breve* ez a gondolkodás!)

A lábjegyzethez

Talán helyesebb volna „kettes és hármas” menzúráról beszélni. Másrészt bizonyos esetekben a hármasra is igaz, hogy az ütem —például a tempus triplája esetében— azonos a perfekt menzúrával.

A 41. oldal VII. fejezetében a „diminúció” szó eredetileg nem szerepel sem a címjegyzékben, sem a tétel címében, sem szöveg közben; e fejezetben a *modus minor*-t írja le a szerző, ami lényegesen más, mint a diminúció. Egyébként itt is jól látszik, hogy a menzúra a L, míg az ütem a SB értéke. [Ezt ugyan így mondja Bourgeois, de talán mégis inkább a B az ütem értéke!]

E fejezet első mondatának a zárójelben levő része így hangzik helyesen: „amit közönségesen módnak neveznek”. Ugyanis a „modus” szó szakkifejezés, amellyel szemben a „mód” (= *moeuf* — a régi franciában) hétköznapi kifejezés [módusszal nem lehet magyarázni a *modus*-t!].

46. oldal A *proportion d'inequalité* kifejezést nyugodtan fordíthatta volna a fordító az „egyenlőtlen arányok” kifejezéssel. Egészen más fogalom az, amelyről a szerző a 49. oldalon beszél, és amelynek én inkább az „egyenlőtlen díszítő hangpárok” elnevezést adnám; ez a megjegyzése igen érdekesen messze előre mutat, egészen Couperinig!

A 48. oldalon ismét téved a fordítás. Az eredeti szöveg ... *la premiere est un accord...* „akkord” szavát nem lehet *concordantia*-val fordítani (ismét egy idegen szót fordít egy másik, nehezebben magyarázható szóval). Az „akkord” szó a görög *chordé* (= bél > húr) szóból ered, a konkordanciában pedig a latin *cor*