

Hollai Keresztély

## Újabb gondolatok a genfi Goudimel-zsoltárok énekléséhez

Metrika — mértékegység — tempó

Gárdonyi Zoltánnak egy régebbi cikke, *Hollai Keresztély orgonaművész (Budapest), mely végre 1992-ben megjelent, a „Szél-jegyzetek”, igen heves vitát váltott ki az*

*egyházzeneészek körében. A vita középpontjában az ún. „diézisz” kérdése állt. Ma úgy látom, hogy a genfi zsoltárok éneklésekor nem csak a zárlatokban szükséges felemelések kérdésén kellene gondolkodnunk, hanem ugyanilyen fontos a zsoltárok metrikája, tempója is. Erről a vitában alig esett szó.*

A genfi zsoltárokkal foglalkozók közt elfogadott vélekedés, hogy Goudimel 1565-ös feldolgozásai nagyban hozzájárultak a zsoltárok gyülekezeti énekként való gyors elterjedéséhez. Ambrosius Lobwasser német fordítása Goudimel ezen művének zenei anyagával jelent meg 1573-ban, Lipcsében és 1594-ben. Ez a fordítás szolgált alapul Szenci Molnár Albert magyar változatához is (1606–1607). Tehát igen természetesen alakult ki a kapcsolat a magyar szöveg és Goudimel zenéje között; erre utalnak a dolgozatom címében szereplő kötőjelek.

A Goudimel feldolgozásaival való elmélyültebb foglalkozás mégis arra figyelmeztet bennünket, hogy nem szabad e kapcsolatot túlértékelnünk. Más szóval: nem szabad, nem lehet az e kötetben cantus firmusként szereplő dallamokat minden további nélkül a gyülekezeti ének mintájául venni. Ha elfogadjuk e kijelentést, akkor a fentebb említett vita feszültsége is könnyen feloldható, amint az a következőkből talán kiderül.

### I. Visszaütalás a korábbi vitára

A módosítások körüli problémáknak két forrásáról beszélhetünk. (A „módosítás” szakkifejezést használom, mert nemcsak a diéziszokról [felemelések] van szó, hanem a leszállításokról [„b”-kről] is, illetve az esetlegesen rossz helyre nyomtatott módosítás elhagyásáról is.)

a) Sok gondot okoznak a sajtóhibák.

b) Másrészt: bizonyos módosítások a kor művelt énekesének természetesek voltak, ezért ezeket a szerzők ki sem írták. A következő stílusok azonban e természetességet bizonytalanná tették, ezért a mai előadónak is gondot okoz a módosítások helyes használata. Ma e hibákat, hiányokat csak a korabeli stílus és elmélet alapos ismerete alapján lehet —bizonyos fokig— kiszűrni.

1. A zene élő szervezet, ami azt jelenti, hogy az összképet az összes alkotó tényező kölcsönhatása alakítja ki. Tehát nem lehet egyetlen javaslatral megol-

dani a módosítások sokágú kérdését. Kezdetként elég jól bevált a „völgymotívum” kifejezés mint a dallammenetből igazolt diézisz helye, de igen hamar kiderül, hogy ez nem elégséges, sőt zavart is okozhat.

Ha a 31. zsoltár 1. sorának a végén e javaslatot komolyan vesszük, akkor Goudimel harmonizálásába bővítetszextes hangzatot viszünk bele; természetesen nagy hibát okozva. Ha viszont a 71. zsoltár ugyanezen helyét vesszük figyelembe, akkor ott kötelezőnek mondhatjuk a diézisz használatát! Ez a tény máris igazolja a bevezetésben kimondott gondolatot, hogy *ti. nem lehet a módosítást illetően alapul venni Goudimel feldolgozásait az egyszólamúság énekléséhez.*

2. Néhány zavar, melyekről kimondhatjuk, hogy nyomdahibák.

A 89. zsoltár 3. sorának superius szólamában a 8. hang előtt # látható, aminek semmi más oka nem lehet, csakis az, hogy sajtóhiba.

A 149. zsoltár 3. sor tenor 6. hangja előtt „b”-t látunk (amelyet a Bólyakiadás át is vett), de a korabeli szolmizációs szabályok szerint biztosan sajtóhiba. A 143. zsoltár 2. sorában az altus 3. hangja előtti „b” is az.

Sok más hiányosságot is találunk e kötetben, melyekről azt is mondhatjuk, hogy nyomdahibák, de azt is, hogy a helyes megoldást illet tudnia a kor zenészeknek, de legalábbis az énekesek mesterének.

3. Azok a kölcsönhatások, melyeket mindenképpen tanulmányoznunk kell, hogy a fenti kérdés megoldásához közelebb jussunk:

- a) a dallami törvények és a módosítás közötti viszony;
- b) a szólamok szolmizációja —különös tekintettel a bassusra— és a módosítás viszonya;
- c) az összhangzattan, a harmonizálás és a módosítás közötti kapcsolat;
- d) a metrika és a „dúr V-II”-szerű kötés közötti viszony;
- e) a metrika és a vezetőhang viszonya;
- f) a metrika és a kromatika, keresztállás közti összefüggés, viszony.

4. Nézzünk meg néhány esetet, amikor két zsoltár dallama és a harmonizálás hangjegyei is azonosak, de a módosítások különbözőek! Pl. a 78. zsoltár superiusának az 5. hangja „fisz”, míg a 90.-ben ezen a helyen „f” van; biztosan pótolnunk kell a keresztet, mellyel egy jellegzetes harmóniai kapcsolat jön létre, jellegzetes dallami fordulattal. A 24., 62., 95., 111. zsoltár 3. sorainak a zárzata azonos, de a 95. és 111. zsoltáréból hiányzik a hangsor 6. lépcsőjének a leszálítása; itt is pótolnunk kell a „b” módosítást. Még érdekesebb az összehasonlítás, amikor két sor között sok a módosításbeli eltérés, bár a hangjegyek teljesen azonosak, tehát a harmonizálási szándék is biztosan azonosnak vehető, pl. a 30., 76. és 139. zsoltárok 1. sorainak az esetében. Vagy amit a következőkben részletesebben is tanulmányozunk: a 46. és a 82. zsoltár első sorainak az összetétele (csak az altus 3. hangjánál van különbség: a 46-ban „f”, míg a 82-ben „g” van ezen a helyen, de ez a harmonizálásban nem számít).

46/1

82/1

A leszűrhető megoldás:

a) Első pillantásra látszik, hogy a 46. zsoltár indításából hiányzik a kereszt (rossz II–V és az indításban szükséges V–I-szerű kapcsolat). A 82.-ben ez a „fisz” ki van írva. (Hiánya nyomdahiba-e vagy „tudni illik”?)

b) A 46. zsoltár basszus-dallamának szolmizációja erősen utal a „b” szükségességére, s a fölötte így megszólaló szűkített akkord lehetetlensége is a „b”-t kívánja (la fölött egy hanggal „b” éneklendő). A 82.-ben e hiányzó „b”-t meg is találjuk.

c) Így mindkét zsoltárban a 2. és 3. akkord között rossz keresztállás jön létre (egy ütemen belül a „h” és a „b” jelenléte). Ez szükségessé teszi a superius 2. hangjához is a „b”-t, ami viszont a szolmizáció alapján azt jelenti, hogy az egész sor moll-milióban hangzik, azaz a superius 6. hangjának is „b”-nek kell lennie. Fontos megfigyelnünk, hogy az 1562-es Droz-kiadás e sor dallamát kétféleképpen szolmizálja: a 46.-at Sol-lal kezdve, míg a 82.-et Re-vel kezdve. Ha Sol-lal kezdem e dallamot, akkor nem lehet e sor moll-milióban, de ha Re-vel, akkor minden további nélkül. E kor stílusjegyei közé tartozik a mixolid hangsorban elég gyakran előforduló „maggiore-minore” (illetve itt: „minore-maggiore”) kapcsolat; ehelyütt egészen biztosan éppen erről van szó. A 82. zsoltár 5–6. sorában is igen nagy valószínűséggel ez a harmonizálási tünemény szól. A dallambeli ismétlést ezzel teszi színessé Goudimel.

d) A 82. zsoltár superiusának 4. hangja előtt látható # biztosan sajtóhiba — rossz keresztállás (nagy terceket ugró két szólam nem hozhat létre keresztállást). Viszont a zárlatban csakugyan szükséges a superiusban a „cisz”. (Az összhangzattani törvényszerűségeket nem boncolgatom, csak hivatkozom rájuk; ez egy másik dolgozat témája lenne.)

## II. Metrika és ritmus

A továbbiak pontos megértéséhez szükséges a zeneelmélet alapjait tisztázni a metrikát és ritmust illetően. Le kell szögeznünk: a metrikai szempont ugyanolyan fontos összetevője a zenének, mint az akusztikai, bár zeneelméleti oktatásunkban ez nem jelenik meg egyértelműen. Míg beszélünk hangsorokról, összhangzattanról, ellenponttanról stb., addig nincs metrikatan, ritmustan, még a szótárunkban sem. E furcsaság oka az, hogy a zene akusztikai oldalának megfogható jellege van —a dallamot tulajdonképpen lerajzoljuk—, viszont a ritmust elvont jelekkel rögzítjük.

1. Kísérlet e bizonytalanság tisztázására (metrikatan — ritmustan alapjai).

Amikor a zenész a ritmust „csinálja”, akkor az idővel bánik, az időérzéke működik. Ebből következik az első kérdés: mi az *idő*? Elég most nekünk a következő válasz: a megmért egymásutánosság.

A második kérdés: hogyan mérjük az egymásutániságot? Felelet: valamilyen mozgást egyenletesnek fogadunk el, s az így kapott egységeket számolni kezdjük. Például a föld keringését → év; a föld forgását → nap; az inga lengését → óraszerkezet; a nyugodtan lépegető ember lépéseit, az emberi szív dobogását (H. Buchner, G. Zarlino); ezzel meg is érkezünk a XVI. század tempó-meghatározásaihoz.

Máris kimondhatunk egy fontos eredményt: csakis egyenletes értékekkel lehet mérni, csakis ilyen egységeket érdemes összeszámolni! Ha az egységek egyenlőtlené válnak, akkor értelmét veszti a számolás, azaz nem beszélhetünk időről (ld. a mai zene bizonyos irányzatait). Illetve: ha bizonyos szinten egyenlőtlenések lépnek fel, akkor alacsonyabb szinten kell keresnünk az egységet —egy rövidebbet—, mellyel pontosan meg tudjuk ragadni a magasabb szint különböző értékeit. (O. Messiaen műveiben gyakran harminckettedekben kell számolnunk, ha pontos fogalmat akarunk alkotni az ő elképzeléseiről.)

2. A metrikai kérdések további boncolgatásához szükséges, hogy az *ütem* fogalmát alaposabban közelítsük meg.

A XVI. század közepén már minden elméletíró mint magától értődőről beszél az ütemről. Az ütemről a legfontosabb mondanivalójuk az, hogy az ütem két felének egyenlőnek kell lennie.

A lényeg: a mértékegység e korban már kétszintűvé szerveződött, fölváltva a korábbi érintgetést (= tactus). Az alacsonyabbik szint rendszerint a minimák (a továbbiakban: M) sorozata, amellyel egyszerre fut a magasabbik szint, azaz a semibrevis (a továbbiakban: S) sorozata. Kezünk mozgása is ezt mutatja: a magasabbik szint a karunk teljes mozgása, amely mozgás két egyenlő kisebb mozdulatra tagolódik, a leütésre és a felütésre (*positione* és *levatione* — Zarlino). Az ütemmé szerveződés azt jelenti, hogy a két kis egység úgy viselkedik, mint a nagy egység osztalékai, amelyeket a lüktetés tart össze — míg a nagy egység úgy viselkedik, mint a két kis egység összetétele, amelyet az

összeadódás jellemez. Egyszóval: az egyszerű ütem a mértékegységek két szintjének szerveződése; a legnagyobb lüktetés állandó megjelenése. (Ebből következik, hogy nincsen „súlyos ütem” és „súlytalan ütem”) Th. de Sancta Maria<sup>2</sup> világosan magyarázza a szignumot (a mértékegység jelölését): „az áthúzott félkör szigorúan azt jelentené, hogy a B-t kell két részre osztani, de ma (1565-ben!) már mindegy (sic), hogy át van-e húzva vagy nincs, a S-t kell 2 részre osztani ...”, s ezt hangjegyekkel is pontosan bemutatja.

Ezzel zsoltárainknak egy igen kérdéses területéhez érkeztünk el. Az egykorú elméletírók (mind a két említett és L. Bourgeois is) az ütemről szóló magyarázatok végén még megemlítik, hogy van olyan ütem is, amelyben a leütés kétszer annyi ideig tart, mint a felütés. Ezt nevezik *battuta ineguale*-nak vagy *battuta trochaica*-nak (Zarlino), *tacte proportionné*-nak (Bourgeois): egy taktusban 2 M lefelé, 1 M fölfelé. Az említett kritikus helyzet abban rejlik, hogy maga az ütem is két minőségben jelenik meg a XIX–XX. századig.

a) Megtapasztalva az egyes ütemet, kijelentjük, hogy ekválné vagy inekválné. (Inkább az olaszos formát használok, mert Bourgeois meghatározása vitára ad okot!) Ekkor az egyes ütem milyenségéről beszéltem.

b) A szimmetrikus ütem nemcsak egyszer-számú jelenik meg, hanem végigfut az egész tételen, esetleg egy hosszabb tételrészben. Ekkor beszélek egy hosszabb rész ütemezéséről, hogy a tétel „milyen ütemben van”. Ezzel szemben e korban az aszimmetrikus ütem, az inekválné még nem tudja rendezni egy-egy hosszabb rész lüktetésrendjét. Goudimel zsoltárai közt nem találunk perfectumban írott tételt. Ha a kortársak perfectumban képzelnek el egy adott tételt, akkor az elsősorban írástechnikát jelent. Másodsorban jelenti azt, hogy hármásával csoportosítják az értékeket, de abban a pillanatban, mihelyt erősebben kifejezésre jut a lüktetés, amit főleg a késleltetés-oldás pár jelenít meg, akkor a szerzők a látszólagos hármasszámú rendből egy magasabb szintre lépnek át úgy, hogy két hármasszámú egy magasabb szinten háromszor kettes rendet hoznak létre. Elnagyoltan szólva: két  $\frac{3}{2}$ -ből egy  $\frac{3}{4}$ -et, pontosabban: három  $\frac{2}{2}$ -et alakítanak ki úgy, hogy három szimmetrikus lüktetés, három egyenletes, szabályos késleltetés-oldás pár adja ki a látszólagos két  $\frac{3}{2}$ -et. Elméletileg szólva: még nem él a gyakorlatban az aszimmetrikus kettes lüktetés. (A „hármasszámú lüktetés” kifejezés abszurdum!) Az egész tételt rendező hármasszámú ütem majd a barokk vívmánya lesz. Gyakorlatilag: elég sok helyen fordul elő Goudimelnél az inekválné, de még egy egész sort sem tud hármasszámú ütembe rendezni az egyenlőtlen ütem.

3. A metrikában —a zenei mérésben— igen fontos feladatunk még, hogy pontosan körvonalazzuk a zene e területének dimenzióit. Tudniillik ha elmélyültebben tanulmányozzuk a zenének ezen területét, akkor itt is megtaláljuk az egymásutániságot és az egyszerre relevanciát. Más szóval: az időbeliséget és a térbeliséget, ugyanúgy, mint az akusztikai oldalon a dallamot és a hangzót; az akusztikai terület két dimenzióját, kiterjedésének két irányát.

A kiindulás a már említett zenei időegységünk. Egyszerű esetben az ének-mester koppantásai a kottaállványon vagy az éppen számoló zenész más kis mozdulata, ill. a szívünk egyenletes dobbanásainak a számlása, s hasonlók.

Nevezetes, hogy amikor L. Bourgeois (idézett mű) —1550-ben— a „tacte”-ről és a „mesure”-ről kezd beszélni (VI. fej.), akkor azt mondja, hogy „minden értéket „egy bizonyos mértékhez (certain compas) kell viszonyítani”. (Bourgeois-nál a „tacte” = a mai egyszerű ütem; „mesure” = egy nagyobb számolási egység, a perfectio és az alteratio kerete, szemben a mai franciával!)

A *compas* szót használja Th. de Sancta Maria is (idézett mű), amikor az alap-mértékegységet magyarázza. G. Zarlino (idézett mű: III. rész, 48. fej.): „Amikor a zenészek látták a mozgások különbözőségét ..., akkor rendeltek egy bizonyos jelet (un certo Segno), hogy az énekes megtarthassa a hang kimondását a hangjegyek értékei szerint, s úgy képzelték, hogy helyes lenne ezt az adott jelet kézzel is mutatni, hogy minden énekes lássa azt, és ez a jel az emberi pulzushoz szabályoztatott. Ezért az így megszabott rendet néhányan az ütem jeleinek (Segno Battuta), mások hangzó tempónak (Tempo sonoro) nevezik.”

Mindhárom megközelítés egy abszolút értéket sugall. (A kompasz = iránytű is abszolút irányt ad meg!) Az ember a metrikájához abszolút értéket keres.

Az egyszerű egységszámolás —igen természetesen— úgy fejlődik tovább, hogy kettesével kezdünk számolni; az alapértékek párba állnak. Megszületik a *rövid* és a *hosszú* fogalma. Ekkor a rövid gyorsabbá válik, a hosszú pedig lassabbá, de a középárányosuk kb. azonos értéket ad a fentebbi „alapegységgel”. (Figyelemre méltó adalék: a balatoni viharjelző 45-ös és 90-es impulzussal tud villogni; tehát az emberi pulzusnál lassabban és gyorsabban.)

Érdekességként meg lehet jegyezni, hogy e kétféle érték neve —rövid és hosszú— nem matematikai jellegű. Majd amikor tovább fejlődik a metrikai szótárunk, akkor kezdünk „félről”, „negyedről”, „kétszeresről” stb. beszélni.

Az időbeliség fejlődésének következő szakasza az, amikor a megszámlalható egységek még nagyobb egységekké, szakaszokká szerveződnek, az előbbi hosszúból magasabb szinten kettő alakít ki egy párt. Ezt szokták ütemnek nevezni, mert nincs helyes műszavunk az egyszólamúság, a vonalszerűség (linearitás) kétlépésnyi egységére. Tudniillik a dallam négy rövid értékét nem a lüktetés tartja össze. A folyamatosan pergő rövid értékeket, a szótagokat a két rövid után következő megnyugvás, a hosszú szakaszosítja, hasonlóan az élet más területeihez. A folyamatosan pergő napokat a munkanapok után következő pihenőnap választja el a következő munkanapoktól, szakaszosítván az összeadódó napokat; nem kell 365 napról beszélnünk, hanem egyszerűbb a számolás, ha 52 hetet mondhatunk. Tehát az időbeliség kiterjedését három szinten mérhetjük: a röviddel, a hosszúval és a kétlépésnyi szakasszal. Hasonlóan a hossz mérés legegyszerűbb eszközéhez, a méterrúdhoz, melyen egyszerre fut a milliméterek sora, ezzel egy tengelyen a centiméterek sora, ill. a deciméterek egymásutánja. Az időbeliség dimenziójában a középső réteg képviseli, adja a „compas”-t, a legfontosabb mérőnek érezhető időegységet.

A térbeli dimenzió. A számolási egységből mint központból két irányban bomlik ki a metrika, amit egy koordinátarendszeren lehetne ábrázolni. Az időbeliség, az összeadódás volna a vízszintes tengely, míg a térbeliséget a függőleges tengelyen lehetne érzékeltetni. Ez azért is képszerű, mert az egyszerre hangzást az „egymásfölöttiséggel” szoktuk társítani.

A zene történetében a műzene bontja ki a térbeliség lehetőségeit. Egyszerű esetben a cantus firmus értékeihez az ellenszólam apróbb értékekben szólal meg, az új szólamok aprózni kezdik a cantus firmus értékeit. Ekkor kezdek *ritmus*ról beszélni. S ahogy fejlődik a polifónia, úgy egyre sokrétűbb lesz ez a térbeliség, a vertikális; az eredeti rövid érték —a brevis— egyre lassabbá válik, s a keletkező egyenletes apróságokat a lüktetés tartja össze. (A lüktetésnek nagy szerepe van a mérőegységek időértékeinek megszilárdításában, ahogy a kerék forgása szilárdítja meg a kerékpár helyzetét; az egyre nagyobb formák igénylik az egyre szilárdabb építőanyagot.)

Összefoglalva a két dimenzióról mondottakat: az időbeliség jellemzője az összeadódás, kísérőjelensége a szakaszosodás, élettere az egyszerűség, jellemző képlete a  $|\circ\circ-$ , és nekünk fontos tulajdonsága, hogy a rövid érték is hord szöveget. A térbeliség jellemzője az osztás szerinti aprózódás, kísérőjelensége a lüktetés, amely összetartja az egyenletes apróságokat, élettere a többszólamúság, amikor egyszerre veszek tudomást kétféle ritmikai képletről, jellemző képlete a  $|\circ\circ|$ ; (időértékekkel így lehet a lüktetést a legegyszerűbben megvalósítani), s nekünk fontos tulajdonsága, hogy az apró értékek, a semiminima-k (a továbbiakban: SM) s a chroma-k (Ch, a mai nyolcadok) nem hordoznak szöveget.

A műzenében a két kiterjedés kölcsönhatásának az az eredménye, hogy legalább ötszintűvé válik a zene folyamata. Középre kerül a korábbi rövid, a minima, föléje a SB és a B, alája pedig a Sm és a Ch. Egyszóval a többszólamú műzenében más lesz a szerepe a M-nak, a rövidnek, mint az egyszerűségben; a M-nak lesz az a szerepe, amit Sancta Maria után „compas”-nak nevezhetünk (lásd: feljebb).

Ezzel talán sikerült körülhatárolni a két kiterjedést, a két irányt, amire azért van okvetlenül szükségünk, hogy lássuk, mi történik akkor, amikor apróbb értékekkel írjuk és gyorsabban énekeltejük a zsoltárok dallamait, a gyülekezet egyszerűségét megszólalását, szemben a Goudimel műveiben szereplő hosszabb értékekkel és a biztosan lassabb előadással.

### III. A tempó

A tempót —e dolgozat alapkérdését— sok tényező viszonylag pontosan határozza meg a XVI. század műzenéjében, tehát Goudimel műveiben is.

1. Az egykorú elméletírókat is erősen foglalkoztatta a tempó. H. Buchner: „Tactusnak nevezetik az idő akkora kisése, amennyi a közepesen lépkedő férfi két lépése között telik el”, ezzel a S értékét határozta meg. (Tudnunk kell: a régi

elképzelés szerint az egy lépés a mai „bal-jobb”-ot jelenti.) E meghatározás pontosan összevág G. Zarlínónak (i. m.) a szívdobogásra való utalásával. Azaz: 1 M (=1 fél érték) kb. 70–75-ös tempót jelent a metronóm szerint.

2. Zarlino és Sancta Maria (idézett művek) tanításai a szinkópáról szintén e tempót sugallják: „... az a szinkópa, amikor a S a felütésre kezdődik s még a leütésnél is tart”. Tehát egy S két ütessel egyenlő (a mai fogalmaink szerint).

Egyszóval: a korabeli múzene szinkópált értéke a S vagy a pontozott M; (néha előfordul a kétszeres nagyság is), a kis-szinkópa, a szinkópázó M szinte sohasem. A szinkópáról mondtak egészen pontosan érvényesek Goudimel zoltároskönyvére is. (Szinkópázó egészértéket vagy pontozott felet —elsősorban a zárlatokban— nagyon-nagyon sokat találunk zoltárkötetünkben.)

Csak két példa: a 2. zoltár dallamának az utolsó előtti két hangja csakis 2–2 ütésnyi lehet a fölöttük hangzó szinkópa miatt. Ugyanígy a 90. zoltár 3. sorának utolsóelőtti hangja csakis két ütésnyi lehet a superius szinkópája miatt. Ebből következik, hogy e zoltár összes hosszú hangja kétütésnyi, azaz: kb. 70-es mm szerint egy leütés és egy felütés az értékük.

A dallam szinkópájára is áll a korabeli szabály: a 90. zoltár 2. sorának szinkópáját énekelve, a „hajlékunknak” szöveg fölött csakis fél-egész-fél-egész értékek állhatnak. Gyorsabb tempóban ebből a magyar népzeneire emlékeztető ritmikus szinkópa lesz. A 124. zoltár 3. sorában szereplő szinkópaláncból (két szinkópázó S egymás után) pedig éppenséggel egészen táncos képlet bontakoznék ki.

3. A régiek ütemről szóló magyarázataiból (II. 2.) szintén kiderül, hogy a kis-mértékegység egyenlő a kéz egyszeri mozdulatával. Ezt az áthúzott félkör szignum esetében (tempus imperfectum diminutum — Goudimel minden tételében ezt a szignumot találjuk!) a M képviseli. Mivel —természetes körülmények között— karunk mozgása lehet egy kicsit lassabb vagy gyorsabb, de nagyobb tempóbeli különbségeket nem tud képviselni, maga az ütemezés is bizonyos határok között meghatározza a tempót; tempó — mértékegység — ütemezés szoros kapcsolatban állnak egymással.

E kb. 70-es tempót a mai zenei közvélemény lassúnak tartja, mondván, hogy a dallamok a következő korokban lassultak le ennyire. E véleményt még a mai kiadásaink negyedelt (!) értékei is alátámasztani látszanak. Valóban lassultak a dallamok a XVII. század folyamán, méghozzá az orgonás, hangszeres feldolgozásokban a c. f. rövid értékeinek, a M-nak már a nyolcad és tizenhatod részei is megjelennek, a pontozott nyolcados és harminckettedes képletek is! Ez a kora barokk egyik stílusjegye (Sweelinck, Scheidt, Noordt, Monteverdi stb.). Félrevezető mozzanat az is, hogy az 1565-ös kiadással kapcsolatban mindig a *contrapunto semplice*-ről beszélünk, holott e kötetben sok mozgalmasabb feldolgozás van —*contrapunto diminuito*—, melyek testvérei egy-egy egyszerűbb feldolgozásnak. Eleve nem valószínű, hogy más tempót gondolt a szerző az egyik,



illetve a másik tétel, például a 72. zsoltár és a 65. zsoltár esetében. Az 1. zsoltár feldolgozását szintén *semplice*-nek tarthatjuk, de mégis háromszor előfordul egy-egy zárlatában a nyolcad értékű, díszített anticipálás; ezekből a jelzett kiadásokban harmincketted-párok lesznek, ami még látványnak is elképesztő a stílust ismerők szemében! Mindenesetre e kis díszítmények tiszta előadása sem enged meg gyorsabb tempót. Tehát csakugyan lassultak a dallamok a XVII. század folyamán, de azt kell mondanunk: még *tovább lassultak!*

4. E korban a dallami mozgások igen élesen körülhatárolt szabályok szerint függtek össze a metrikával. A szigorúbb megkötöttségek a kis mértékegységet aprózó értékekre, a negyedekre, nyolcadokra (SM-ra, Ch-ra) állnak: súlyosról csak lefelé, súlytalanról csak fölfelé lehetséges az ugrás, stb. Ha kétszeres sebességgel éneklünk egy zsoltárt, akkor gyakran egyszerűen kilépünk a stílusból. Például a 90. zsoltár 3. sora: „nem voltanak”. A fölfelé ugrás hangjai csakis akkor igazodnak a stílushoz —a dallami szabályok szerint—, ha legalább mértékegységnyiek. Az ereszkedő hármashangzat-dallamokra is ez áll. Ezekhez hasonló dallami hibát igen sokat találunk magukban a zsoltárdallamokban is, de még többet az aprózott feldolgozásokban (= *contrapunto diminuto*), ha negyedelve adjuk elő őket.

5. Az aprózó figurák —átmenő- és váltóhangok, előlegezések, kambiáták— igen pontosan meghatározzák a mértékegység nagyságát: egy ilyen díszítőhang értéke mindig a kis mérőütés felét jelenti. A 65. zsoltár mozgalmassabb feldolgozása mindenben megfelel a kor „a cappella” stíluskövetelményeinek, ha az eredeti értékek szerint adjuk elő. (A régebbi ellenponttan-könyveknek nagy hibájuk, hogy a fentieket nem tisztázzák. A S-t veszik a *cantus firmus* értékének —már ez sem állja meg egészen a helyét—, az átmenőhangok értékül pedig a M-t veszik; így nem a XVI. századi énekes stílusról beszélnek.)

A XVI. század legfontosabb metrikai-összhangzattani-dallami szabálya így hangzik: *a késleltetésből adódó disszonancia értéke mindig kétszerese a többi díszítésből eredő disszonanciának*. Tehát ha az átmenőhang felezi a kis egységet, akkor a késleltetés disszonanciája éppen az egységet adja. A késleltetés-oldás párt csakis a le- és felütéssel lehet mutatni. Például a 90. zsoltár utolsó előtti hangját, illetve a fölötte hangzó 4–3<sup>#</sup>-as késleltetést.

A késleltetésről szólva azt szoktuk mondani, hogy mindig súlyra esik. He-lyesebben úgy kellene fogalmaznunk, hogy mindig ott a hangsúly, a leütés, ahol megszólal a késleltetés, minthogy éppen a disszonancia jelöli ki a leütés, a hangsúly helyét. Ez különösen a *perfectum*-ban írott tételeknél fontos, mert a késleltetés-oldás pár e korban még nem tud egyenlőtlen lenni, ezért a hármas csoportokat mindig átalakítja egy magasabb szintű hármassá a késleltetés szimmetriája (lásd: II. 2).

6. Az összevont két sor éneklése, melyek zeneileg tulajdonképpen egy sort jelentenek, szintén csak ebben a tempóban lehetségesek zökkenőmentesen. Az is mutatja, hogy ezeken a helyeken a gyorsabb tempó esetében valami feszültség jelentkezik, hogy a közkezen forgó énekeskönyvek ide kis szüneteket szúrnak be, melyek az eredetiben nem szerepelnek (például 41/1 a–b sorok). Általában egy hosszabb verssorhoz szokott ilyen módon egy rövidebb csatlakozni, pl. az előző esetben: 10 + 6 szótag. A 23. zsoltár még nevezetesebb ebből a szempontból, mert minden sora 11 szótagos, s még sincs szünet a 3. és 4. sor között — a mai kiadásokban természetesen itt is találunk egy javasolt szünetet. E zsoltár esetében különösen nagy zavart okoz a gyorsabb tempó. Hasonló a gond a M szünettel induló sorok indításával is: pl. az 1. zsoltár 2. és 5. sora, vagy a 103. zsoltár 3. sora, gyorsabb tempó esetén az ütés tört részével indulna a sor; a cantus firmus-technika lényegéből következik — ettől is „szilárd” a dallam —, hogy a dallam csak ütésre kezdődhet.

7. A szöveg elhelyezését is meglehetősen pontos törvények szabályozták a XVI. században. Szótag csak egységnyi értékre jöhet vagy ennél hosszabbra, kivéve a nyújtott M-t kiegészítő SM-t. Ismétlődő hang csak szöveggel lehetséges, de mivel nincsen ismétlődő aprózás — kivéve az anticipálást, pl. a 65. zsoltár 4. sorának *superiusa* —, a zsoltárdallamokban gyakran előforduló ismétlődő M-ák csakis ütésnyiek lehetnek; ha negyedelve (a mértékegységet aprózva) képzeljük el a zsoltárainkban gyakran szereplő hangismétléseket, akkor ugyan csak a stíluson kívül vagyunk.

Hangismétlés szöveg nélkül M-nál rövidebb értéken a hangszeres zene, illetve a kora barokk stílus vívmánya (lásd: a *trillo* eredeti jelentését).

8. Goudimel tételeiben előfordul a közvetlen kromatika is, de gyakori a közvetett kromatika, a keresztállás.

Az idevonatkozó szabályszerűségek: mindig legalább mértékegységnyi két akkord ütközteti egy hang nem módosított és módosított formáját. Továbbá — ez e dolgozat szempontjából igen fontos észrevétel —: *egy hang nem módosított és módosított formája mindig két különböző ütemben szerepel*. Így is mondhatom: a két különböző alakot mindig egy voltaképpeni ütemvonal választja el egymástól; az ütemen belüli módosítás a következő kor kromatikus stílusára jellemző. Palestrina e szabályt úgy finomítja, hogy néha egy ütemen belülre kerül a két alak, de ekkor szinkópáztatja a módosított formát; tehát a szabályszerűség értelme megmarad. A ritkán előforduló kromatika: a 106. zsoltár 3. sor altusban, amelyet két S értékű akkord valósít meg — tehát biztosan ütemvonal kerül a „cisz” és a „c” közé.

Itt kell említenünk a szintén ritkán előforduló, szólamon belüli bővített kvart megjelenését: 145. zsoltár 3. sor, altus: „cisz–f” hangköz, 63. zsoltár 3. sora elején, *superius*: „gisz–c”; mindkét esetben ütemvonallal elválasztva. Gyorsabb előadás esetében ezek a kényes közök egy ütésen belülre kerülnek.

Az egyes sorok között —természetesen— igen gyakran találkozunk nehéz közökkel.

Általában ki kell mondanunk, hogy a hangzatok gyors mozgatása visszaélés a modern technikával; a hangzatok felfogásához idő kell. (Ezért lassult le a cantus firmus dallama a zenetörténet folyamán, ti. az ellenszólam biztonságos illesztéséhez, azaz az összhangzáshoz időre volt szüksége a középkori zenészeknek is.)

9. A tempókérdéshez koronatanúnak tartom Palestrina *Canticum Canticorum*-ában a 25. motetta első motívumát. Szokatlanul, három egyforma S-szel indul a „Mily szépek a te lépéseid” kezdetű tétel, mintha H. Buchnert illusztrálná az egyenletes S-ekkel! Tehát: a bal-jobb = fél-fél érték, ami itt is kb. 70-es mm számot ad (a 28. tempus apró értékei sokkal gyorsabb tempót nem engednek).

#### IV. Az ún. humanista ritmus

A tempó kérdésének tárgyalásakor külön fejezetet kell szentelnünk a zsolta-  
rainkban is megjelenő, ún. *humanista ritmus*nak.

A XVI. században a zeneművészet területén is megjelent a rinascita (az „új-  
születés”). A studia humanitatis a zenében csak az antik esztétika, zeneelmélet  
újraélesztését jelenthette. Nicola Vicentino, kevés sikert elérve a neves szerzők  
között, megpróbálta a gyakorlatba átvinni az antik zeneelméletet (1555). Még-  
is van egy terület, ahová közvetve —az irodalmon keresztül— betört a huma-  
nista gondolat. Az időmértékes verselés ismételt felfedezése a szöveges dal-  
lamokban, a zenei metrikában is bizonyos új jelenségeket hozott. Ez az áramlat  
egybeesett a zenei ütem megszületésével (II. 2.), másrészt a protestantizmus  
új törekvésével, a templomi közösség énekeltetésével, s az ehhez szükséges,  
erre alkalmas tömegénekek (zsolttárok, korálok) megalkotásával.

1. A genfi zsolttárok dallamai is e kor szülöttei. A gregorián jóval folyé-  
konyabb stílusával szemben megszületett a pontos értékű hosszúból és rövidebből  
álló metrika, és az egyenletes kettes és az egyenlőtlen kettes ütem (II. 2.) kü-  
lönöző kombinációjából létrejövő több mint harmincféle sorszerkezet.

Az inekválék használatának két szabályát lehet leszűrni: a) *egy egész sort so-  
hasem alakítanak át  $\frac{3}{2}$ -dé*, csak helyi jelentőségük van, s *mindig csak mint egy  
hosszúból és egy rövidből álló egyenlőtlen ütem jelennek meg*, tehát soha sincs há-  
rom M-ből álló ütem! b) *egy-egy sorban mindig két inekválné szerepel* — esetleg 4;  
tehát az ilyen sorok berendezkedését „váltakozó üteműnek” mondhatjuk  
(a 150 zsolttárdallam egyharmadában találunk ilyet). Az inekválék jelenléte  
okvetlenül lassítja a zsolttárok éneklését; csakis a M-kat egyenként számolva  
lehet pontosan előadni a vegyes sorokat. Az ütemeket nem lehet számolni  
váltakozó hosszúságuk miatt (II. 1). (Az ilyen zsolttárokat váltakozó ütemezéssel  
előadni nagyon messzemenő modernizálás!)

2. A francia nyelv —a zsoldárok nyelve— nem alkalmas a pontos metrikai változatosságra, határozott ritmusképletekre nincsen szükség a nyelv zenéjéhez; esetleg csak bizonyos sorzárlatokban igényel hosszú szótagot. A francia verselés szótagszámláló, és egyenletes szótagokat használ. Ha mégis szükséges a ritmizálás, akkor a legfontosabb szempont az, hogy minél kevésbé torzuljon a francia prozódia. Ezért maradt csak kísérlet J. A. Baifnak, a „Pléiade”-kör tanai védelmezőjének, az *Académie de Poésie et de Musique* (1570) alapítójának az a törekvése, hogy a hexametert meghonosítsa a francia költészetben.

Ki lehet mondani, hogy a zsoldárdallamok szerzői is csak mesterségesen húzták rá az ismert helyeken, az egyes sorokra az úgynevezett humanista ritmusokat. Ezt az állítást igazolják azok a dallamok, melyekben két azonos szerkezetű sor közül csak az egyikben szerepelnek ezek az inekválék, tehát teljesen ötletszerűen. Például az 56. zsoldár első sorában van inekválé, míg a másodikban nincs: „Misericorde à moy poure affligé, — O Seigneur Dieu: car me voi la mangé” (A magyarban sincs értelme a kétféle metrikának). A 13. zsoldár 2. sorában van, míg az 1.-ben nincsen, ehhez hasonlóan: a 90. és a 120. zsoldárban is így találjuk az inekválékat; szinte az a benyomásunk, hogy épp a lassú tempó érdekében tették ezt a dallamok szerzői! Még sok ilyen helyet találhatunk a kötetünkben. A legnevezetesebb eset az, amikor egyenesen rontja a francia prozodiát a 42. zsoldár 6. sora („szomjúhozik ...”): „Le grand, le Grand Dieu vivant”. Ha már ritmizálni kell e sort, akkor a természetes berendezkedés a rövid-hosszú — rövid-hosszú — hosszú-rövid — hosszú lenne.

Ebből a szempontból különösen érdekes a 141. zsoldár metrikája. E dallam előképe a gregorián *Conditor alme siderum* himnusz, mely versnek az ősi jambikus dimeter a lüktetése. A zsoldár 3. sorának dallama teljesen megegyezik a gregoriánéval, a francia verssor pedig jól illeszthető a jambikus dimeterhez. A zsoldárdallam szerzője mégis elrontja e ritmikát a verssor kezdeténél, mert csak így tud igazodni a humanista metrikához. Tehát nem a költő, Th. Bèze az oka e hibának, hanem a dallamszerző. Egyébként e zsoldár 1. sorának és 4. sorának is —a franciában— teljesen azonos a prozodiája, a ritmikai lehetősége. Mégis az elsőben van aszimmetria, míg a negyedikben nincsen — teljesen indokolatlanul!

3. E dolgozat legérdekesebb pontjának tekinthetjük annak megfigyelését, hogy hogyan viszonyul e metrikai jelenséghez Goudimel.

Előzetes megjegyzés: kétféle aszimmetriával találkozunk Goudimel tételeiben: a) amikor minden szólam aszimmetrikusan mozog, követi az inekválét, b) amikor csak egy szólam változtatja meg az egyenletes kettes lüktetést, azaz: szinkópázik a többi szólamhoz. Ilyenkor jelenik meg a késlettetés disszonanciája.

Nagyjából háromféle viszonyt lehet megállapítani Goudimel szerzői munkássága és a kor divatja adta inekválék között.

a) Egyszerűen kiharmonizálja az inekválét, azaz mind a négy szólam követi a cantus firmus metrikáját.

A legegyszerűbb példát erre a Tízparancsolat-dallam első sorában találjuk. A 13. zsoltár 2. sorában azt is láthatjuk, hogy ha az inekválét pontosan követi az egyszerű harmonizálás, akkor a hangzatok mozgása is egyenlőtlen lesz, s az ütemhatárok is eszerint változnak. Tehát a 4. akkord súlytalan helyen szól, míg az 5. esik súlyra, s így a közvetett kromatika, a keresztállás — a III. 8. szerint— teljesen alkalmas helyen valósul meg.



(Ez a hely is arra figyelmezteti az előadót, hogy e sort nem lehet  $\frac{2}{2}$ -ben végigütemezni, hanem csakis váltakozó ütemezéssel, illetve a félértékeket egyenként számolva!)

A 47. zsoltár az egyedüli dallam, melynek minden sora azonos képlet szerint szól, végig kiharmonizált inekválékkal. Mint a következőkben majd látjuk, az egyenlőtlen ségek eltüntetésének a legfontosabb eszköze a késlettetés. E zsoltárban minden inekválé ki van harmonizálva, de nincsen benne egyetlen késlettetés sem, a zárlatokban sem! A sorszerkezet kérdésére egyértelmű választ ad az inekválékról mondott szabály (IV. 1. b): mindig kettő van egy sorban, tehát e zsoltár hat tízszótagos sorból áll — zenei szempontból. A kezdőképlet így rendeződik: | - | - o | oo | (ellentétben a közkezen forgó énekeskönyvekkel!), és ez igen jól követi a szöveg igényét. A 61. zsoltár 1. sora még érdekesebb: összetett, tizenkét szótagos verssor. A 7. szótag után semmi keresnivalója sincs a szünetnek — ha megállnék, akkor „fisz” kellene a superiusba, és szűkített kvart jönne ki! —, a sor egységét éppen a második inekválé-pár összetartozása biztosítja; így lesz egy sorban négy inekválé.

b) Gyakoribb az az eset, amikor a szerző a harmonizálással egyszerűen eltünteti az egyenlőtlen ségeket. A 43. zsoltár 3. sorában az ismétlődő akkordok változásai a lehető legegyszerűbben rendezik be az egész sorban a szimmetrikus kettes számolást.

A 34. zsoltár 3. sorában a superius két felében késlettetésláncot alakít ki a szerző az inekválékból, amitől a sor egyértelműen végig  $\frac{2}{2}$ -essé válik, lehetővé téve ezzel valamiféle folyékonyabb előadást, miközben a szinkópa a maga természete szerint megdöccenti a prozódíát. Az első három akkord is inkább a szimmetrikus ütemezésnek kedvez, de nem a prozódíának!

Ezekben az esetekben rendszerint háromféle metrika van jelen: a cantus firmus eredeti egyenlőtlen sége a jó prozódíával; a bassus szimmetrikusan jól ütemezhető berendezkedése. S harmadszor az ezzel szembehehelyezkedő összhangzattani jelenség, a szinkópa, illetve ebben az esetben a szinkópalánc.



Ez a helyzet a 35. zsoltár 1. sorában is. A francia és a magyar szöveg is jól összevág az inekválékkal, de a harmonizálás egyértelműen az egyenletes kettesek mellett szól, amit a szinkópalánc is alátámaszt.

A 90. zsoltár 2. sorának francia szövege is az inekválék jelenlétéről árulkodik (az 5. hangtól): | de li | -gnee en | li-gne | -e |. Ezzel szemben a harmonizálás és a zárlati szinkópa ezt a sort is egyenletes kettes rendbe csoportosítja át. Ezt az átrendezést a 78. zsoltár 2. sorában a superius négy darab félértékű hangja —követve a hangzatok mozgását— még kifejezőbbé teszi. A szerző „rendet” csinálván a metrikában, a harmonizálással és a szinkópával „elrontja” az inekválékat, és ezt a rontást még a bassusszal is alátámasztja. Tehát itt is megjelent a metrika három síkja, amint azokat fentebb kifejtettem.

A 117. zsoltár utolsó sorában az első, hosszú hangsúlytalan helye alá írt VII<sup>6</sup> jelzi, hogy a 2. hang csakis súlyos lehet (a korabeli összhangzattan szerint a vezetőhang helye a S súlytalan fele, míg a bővített kvart éle súlyos helyen lefelé lép tovább), s a sor végén megjelenő szinkópalánc az 5. és 6. hangok második felét teszi súlyossá. Így a késleltetés is szabályosan szól, s az 5. hang súlyos fele alá esik a közvetett bővített kvart éle, azaz itt nem mint vezetőhang működik: kettőzve van, s az egyik „h” természetesen lefelé lép. Egyszóval e sor metrikai átalakítását legalább három törvényszerűség indokolja. A 129. zsoltár 1. versének 5. akkordja biztosan „D” dúr. A 6. hang a francia (és a magyar) prozódia szerint is ehhez tartozik mint az inekválé súlytalan harmada, de a harmonizálásban megjelenő késleltetéspár egyértelműen súlyossá rendezi át e helyet: szinkópalánccá, aminek az a fontos eredménye, hogy az 5–6. akkord között megszólaló keresztállást kifogástalannak mondhatjuk. Itt is ki kell mondanunk, hogy Goudimel harmonizálása egyrészt kedvez a négyszólamú tétel természetes, folyamatosan, szimmetrikusan ütemezett előadásának, de —másrészt— szinkópáival, az „elrontott” prozódiával az egyszólamúság használatára lehetetlenné teszi a dallamot!

c) A megoldások harmadik csoportjának a fenti két szélső eset közti közbülső eseteket tarthatjuk, melyek igen gazdag sokféleséget mutatnak.

A 140. zsoltár 1. versének harmonizálása hasonló a Tízparancsolat-dallaméhoz, tehát követi az inekválét, de a superius három egészértékű hangja erősen az egyenletes, kettes rendet sugallja. A 16. zsoltár 3. sorában az 5–6. akkord kapcsolata elhítteti velünk az inekválét, de a folytatásban megjelenő késleltetések menthetetlenül átrendezik a zenét a szimmetrikus gondolkodásba. Az eredmény az, hogy az 5. akkordtól csakis így lehetne számolni: egy-két-há | egy |

egy-két. | egy-két | egy-két |. Hasonlóak a súlyviszonyok a 30., 76., 139. zsolttárak utolsó soraiban, melyekben szintén jól kitapinthatjuk a kétféleséget. A 4. hang hangsúlytalan, mert a 139. zsolttárban alatta éppen egy szünete van a bassusnak, s így a következő, „V-IV”-kötésben a G-dúr akkord két terce éppen súlyra esik. A 76. zsolttárban a 4. hang a harmonizálás miatt súlytalan, s így az 5. hang alá írt szűkítettsextes akkord éle éppen súlyra esik, azaz léphet lefelé. A 30. zsolttárban a legegyszerűbb a helyzet az egyszerű harmonizálás miatt: a 3.-4.-5.-6. hang alatt a G-C kötésre mintegy a G-D kötés felel, ismét súlytalanságot adva a 4. hangnak, majd a mind a három zsolttár zárlatában megjelenő késleltetés-oldás pár ezt a végső jelleget adja az utolsó sornak: 2 – 2 – 3 – 2 + 1 – 2 – Longa.

Pontosabban beszélve azt kellene mondanunk, hogy az *inekválás sorok nem ütemezhetőek* (IV. 2), hanem csak a félértékek egyenletes számolásával, *csak egyenletes koppantásokkal* (a tactus eredeti értelme) számolhatóak. Ennek legékezebb példája a 124. zsolttár 3. sorának a második fele. A c. f.: | — ○ | — | — ○ | — |, de ezzel szemben a superius ezt mondja: | — ○ | — ○ | — | — |, tehát szintén hoz két inekválét, de máshová teszi! És mind a két rendet megkontrázza a zárlatban szereplő késleltetés-oldás pár. Tulajdonképpen háromféleképpen kellene ütemeznem ezt a részt!

d) További érdekességek.

A 38. zsolttár 1. sorát a IV. 4. a)-ba sorolhatjuk, az összhangzattal is megjelenített inekválék közé, de az érdekessége, hogy a 8. hang után következő félszünet valóban szerepel az eredetiben, s pontosan ez a M szünet és az előtte levő S értékű hang adja közösen az inekválét, amelyet követ a 9–10. hang egyenlőtlensége (battuta inequale). A 12 szótag zenei egységét a két inekválé összetartozása hordozza, bár a szünet látszólag két sorra bontja a sort. Ugyane szerkezet ismétlődik a valóságos 3. sorban is. („Búsult gerjedezésedben ...”)

A 42. zsolttárnak az az érdekessége, hogy az 1., 3. és a 7., 8. sornak tkp. azonos a metrikai szerkezete: — ○ | — ○ | ○ ○ | — | — |. Mégis a 8.-ban látszólag a végére kerül a második inekválé. Ha az összhangzattanát is figyeljük, akkor látjuk, hogy itt is azonos helyen van a két inekválé, amit a bassus és a jó prozódia — a francia és a magyar is — világosan mutat. Az utolsó három akkordban késleltetésként működik az aszimmetria. Tehát az első hat hang egy kiharmonizált inekválépár, míg a következő három csak a cantus firmusban megjelenő: | ○ — ○ | egyszerű dallami szinkópa, amelyből arra lehet következtetni, hogy a dallam kialakulásának pillanatában már a harmonizálás is élt a szerző fejében; erre utal az összhangzat megkívánta V<sup>4-3</sup>-as késleltetés.

Érdekes feladat a 123. zsolttár tanulmányozása. Minden sora két részsorból áll; köztük nincsen szünet (!), s a részsorok rövid értékkel zárnak — M-val. (Ha gyorsan éneklek e dallamot, akkor a jó prozódia itt éppen orra buktatja az éneklőt; ezért „kell” a szünet az újabb énekeskönyvekben.) Az 1. sort a két inekválé tartaná össze, de a másodikat eltünteti a szerző a szinkópalánccal. Az

első határozottan él a prozódiaja miatt („Isten”), s mert éppen a részsorot zárja. Ezért a 11. akkord helyzete bizonytalanná válik. Ha az előtte levő inekválét komolyan veszem, akkor súlyos, de ha a folytatás szinkópaláncához viszonyítom, akkor a 12. hangzatnak kell súlyosnak lennie, illetve itt megint okvetlenül egyesével kell számolnunk a 2. részsor elejét. A továbbiakban az az érdekes, hogy nincs több inekvále e dallamban, mégis minden sor közepén lejátszódik ez a bizonytalanság. A 2. sorban a superius hármasszinkópalánca jelzi a különösséget. A 3. sorban pedig a 11. és a 12. akkord között megjelenő keresztállás és a 14. akkord szűkítettsext-jellege figyelmeztet a főntebbi dilemmára. A keresztállás (III. 8) azt kívánja, hogy a 12. hangzat súlyos legyen, amelyet kettesével folytatva a szűkítettsext-akkord is —szabályos módon— súlyra esik (IV. 3. b). De így ismét egy többlettűtés jön ki a 16. akkordra, hisz a 17.-ben hangzó késleltetés a súlyos helyet jelzi. Egyszerűen ha egyszerűen, kettesével végigütemezzük e sort, akkor vétünk a prozódia ellen (a magyar ellen is), egészen pontosan a keresztállás és a szűkített akkordok elhelyezésének törvénye ellen. Ha mégis kettesével vesszük az ütemezést, akkor folyamatosan énekelhető a dallam ritmusa, és a késleltetés diszsonanciája is rendben van. A 4. sor a legkevésbé kérdéses, bár itt is jobb a prozódia (a francia) szempontjából, ha a 2. sor berendezkedését vesszük alapul. E zsoltár szép példája Goudimel finom zeneszerzői érzékének, amint megoldja egy két részből álló, hosszú sor tagolását úgy, hogy annak egységét is hangsúlyozza.

## V. A zsoltárokkal való foglalkozásunk célja

1. Amikor és ahol felmerülnek az e dolgozatban érintett problémák, nem szoktuk elég határozottan tisztázni, hogy Claude Goudimel (1514–1572) kora neves zeneszerzője s műveire a XVI. század énekes polifóniájának minden törvényszerűsége érvényes. Ezért az 1563–1565-ben keletkezett zsoltárfeldolgozásait csakis a kor további énekes zenéjének, előadási szokásainak ismeretében lehet előadni. Ideértve a módosítások használatát s a tempó kérdését is. Ezért kellett oly alaposan foglalkoznunk a fentiekben a metrika kérdéseivel.

2. a) Egészen más feladat Clément Marot és Théodor de Bèze zsoltárparafrázisainak énekeltetése a templomi közösséggel. Korábban ez látszólag egyszerűnek tűnt: csak ki kell emelnünk Goudimel feldolgozásaiból a c. f.-t (ezek teljes sorozata 1562-ben készült el és került nyomdába), s ahogy ott találtuk, meg kell tanítanunk a népnek. Sőt, esetleg még a harmonizálást használhatjuk orgonás kíséret gyanánt, mondván: így igazán hiteles a dallamok megszólalása. A 31. és a 71. zsoltár összevetésénél máris kudarcot vall e gondolat (I. 1), de igen sokszor más helyen is, amikor az egyes feldolgozásokat szembesítjük a korabeli zeneelmélettel, az ebből levonható módosítási törvényekkel (I. 4).



b) A Goudimel-feldolgozásokból való egyszerű „kiemelésnél”, e dallamoknak a gyülekezet ajkára való adásakor talán még több problémát vetnek föl a metrikai nehézségek.

3. A fenti pontokból következik, hogy a zsoltárokkal való foglalkozásnak kettős célja van: a Goudimel feldolgozások helyes előadása és a zsoltárok lendületes, közkedveltségnek örvendő, egyszerű énekltetése a közösségben. S e két területet világosan szét kell választanunk! Itt okvetlenül meg kell említenünk Déri Balázs figyelemreméltó, „Hozzászólás a genfi zsoltárokhoz” című cikkét. Déri a zsoltárok gyülekezeti éneklésével foglalkozik, míg én a fentiekben elsősorban Goudimel feldolgozásait elemeztem s a polifon alakból indultam ki. A szétválasztás szükségességét jól mutatja a következő két, párhuzamos megjegyzés. Déri ezt mondja: a „tűrhetetlen zárlati szinkópákat következetesen és szívfájdalom nélkül ki kell gyomlálni”. Erre ezt felelem: a zsoltárdallamokban nincs is szinkópa! (A 6. zsoltár 1. sorának vége és a 42. zsoltár utolsó sorának vége kivétel, bár e helyekhez is bővebb magyarázat tartozik!)

De miből származik ez az ellentmondás? Abból, hogy a dallamok Goudimel feldolgozásai alapján kerültek be a köztudatba, s Goudimel, mint a IV. 3. b)-ben és a IV. 3. c)-ben láttuk, sok inekválét úgy tüntetett el, hogy a harmonizálással szinkópává alakította e képleteket. (Talán őt is zavarta a váltakozó ütem jelenléte?!) Ezt láttuk a 90. zsoltár 2. sorának elemzésekor is, bár a közismert magyar szöveg mintha a szinkópázásnak kedvezne. A többi versszakban viszont a magyar is az inekválékat részesíti előnyben. Tanulságos a 122. zsoltár 7. sora: Szenci Molnár már a szimmetrikus rendhez igazítja a sor kezdetét: | A | Jeru- | zsálem |, eltüntetve az inekválét lehetőséget ad a zárlati szinkópának. A franciában viszont jól érzékelhető az inekválé: | Je- ru- | salem |. Különösen énekelhetetlen képleteket szül az, ha szinkópalánccal tűnnek el az inekválék. Pl. a 121. zsoltár 3. sora a dallam szerint így rendeződik: | Is- ten | az én | re- | mény- sé- | gem |, szemben az énekeskönyvek tagolásával!

## VI. Végkövetkeztetés és megoldási javaslatok

A többszólamúság megszületésekor az történt, hogy a korábbi egyszerűség, az időbeliség kiterjesztéseképpen (II. 3) fokról-fokra megszületett a térbeliség, az összhangzati világ, az új dimenzió, miközben az eredeti dallamosság egyre lassabbá vált, de az új dallamosság, a polifónia aprózó világa nem kapott szöveget (III. 7). Amikor azt szeretnők, hogy a zsoltárdallamok gyülekezeti ének-ké váljanak, akkor valójában a fenti folyamat ellenkezőjét kellene végigkövetnünk. Azaz ha Goudimel műveiből kivesszük a többszólamúságot, a cantus firmust körülvevő polifóniát (a contrapunto semplice is az!), akkor kezünkben marad a tiszta dallam, a természetes linearitás. A baj az, hogy e dallamok nem az egyszerűség hosszú fejlődésének a szülöttei, nem hordják magukon az egyszerű éneklés természetét — lásd a 42. zsoltár szinkópáját (V. 3)! Ezért nem lehet megoldás a polifónia egyszerű elhagyása, mert az így „tisztára vet-

kőztetett” dallamok még mindig sok jellemzőjét hordják a polifóniának: a stílusnak, melybe beleszülettek. Ezeket a „nyűgöket” fokról fokra kell leháтанunk. A IV. 3. b és IV. 3. c pontokban láttuk, hogy a szinkópák a műzene, a térbeliség származékai. Tehát ha eltüntetjük az eredeti műzenei körülményeket, akkor a szinkópa is eltűnik magától (a szinkópa egy másik szólamhoz képest szinkópázik, másrészt viszont a dinamikus, táncos szinkópa úgyis teljesen idegen a zsolttárok világától!). Ezzel Déri Balázs kívánsága máris teljesül (V. 3). De ezzel még nem tüntettünk el minden nyűgöt.

1. Mi az alapvető nehézség? Az egyszólamúság dimenziója a rövid értékek felől épül fel, a rövid hordja elsődlegesen a szöveget, efölé épül a hosszú, és a két hosszúból alakul ki a kétlépésnyi szakasz. E három sáv közepe adja a mérőt (II. 3). E metrika kialakulása természetes, és a gyülekezet zenei érzékében is határozottan munkál. Ám Goudimel stílusában az egyszólamúság rövid értéke (a fél = M) —ami továbbra is a szöveg hordozója!— lesz a mérőegység, mert a műzenében ezalatt még két szint alakul ki (a negyed- és a nyolcadérték). Az így kialakuló öt sávban a korábbi három sáv rövidértéke lesz a középérték, a mérő (II. 3). A párosával való mérés igénye itt is tovább él a 2/4-es ütem formájában. A baj az (ld. az előző pontban), hogy a zsolttárok dallamai nem rendeződnek az egyszólamúság dimenziója szerint. Azaz a hosszú értékek nem rendeződnek magasabb szinten kétlépésnyi szakaszokba. Nem egészen szakszerűen szólva: a zsolttárok dallamai nem vezethetőek ütemezve —a kicsinyítéskor az ütemet nem vehetjük kétszeresére—, pedig ez a gyülekezet zenei érzékének alapvető igénye. Pl. a 136. zsolttár 2. sora zeneileg nem rímel az első sorra, ezért formátlannak érzem a metrikáját. Elméletileg meghatározva: az egyszólamúság dimenziójában a szöveget hordozó rövid érték a dimenzió alsó szintjét jelenti, míg a többszólamúságban, az öt sávban épp a központi szintet jelenti. Vagyis a szöveget hordozó értéknek más a szerepe az egyszólamúságban s más a többszólamúságban, s e két funkciót nem lehet összekeverni. Illetve ha minden további nélkül átvisszük e dallamokat a tiszta egyszólamúság dimenziójába, akkor a legtöbb dallamot csakis a hosszú értékeket egyenként számolva lehet megszólaltatni —mondhatnám így is— csakis 2/8-ban! Ezért volt szükség a dimenziók részletesebb kifejtésére (II. 3).

2. Két irányban indulhatunk el. Az egyik irányt nevezhetjük történeti iránynak, mely a zenetörténetben a műzene továbbfejlődését követi. A legtöbb zsolttárnál fölmerül, mint fentebb említettem, az ütemezés lehetetlensége, mert nem ilyen az eredeti dallam berendezkedése. Például a 23. zsolttár 1. és 2. sorának metrikája nem vág össze, de az „őriző pász-” és a 2. sor „meg nem fogyat-” szövegek azonos metrikai helyet kívánnak maguknak; ha 2/4-be próbálnám berészakolni e két sort, akkor a rövid értékekből álló sorrészek ritmusa nem fog összeválni, illetve épp ez a kényszeredettség lesz az oka a különböző szünetek alkalmazásának. Egyszerű berendezkedésű zsolttárokban is, mint a 112.-ben,

szintén megjelennek ezek az eredetiben nem szereplő szünetbeli különbözőségek. Már az első sor természetese is ellenkezik a  $\frac{3}{4}$ -be való beosztással. A 84. zsolttárt pedig felütéssel volna jó indítani, így érvényesülne jól a magyar (de nem a francia) prozódia az elején és a sor végén (*Is – ten – nek*), és esnék a sorzáró hang leütésre, s jöhetne az eredetinek megfelelő szünet a végére. E gondot még tovább fokozza a humanista ritmusok jelenléte, ami csakis a nyolcadokban való számolást engedi meg, ha nem kívánjuk meghonosítani a váltakozó ütemű éneklést a templomainkban (ld. a II. 1. tanulságát). Ezért hat oly fékezően az éneklésre a „humanista ritmus” jelenléte. Ha az ütemezés és a folyamatosság igényének eleget akarunk tenni, a megoldás az lehetne, hogy értő kézzel alakítgatunk dallamaink metrikáján, úgy, hogy azok ne legyenek sematikusak, ne álljanak szemben a magyar prozódiával, de énekelhetők legyenek természetes csoportosítással (mintegy lépéssel mérve). A XVII. században már a 25. és a 42. zsolttár mint végig  $\frac{3}{2}$ -ben mozgó dallamok is ismertek voltak, jelezvén az aszimmetria eltűnésének történeti útját, amint Lantos Szabó I. említi. E finom belenyúlással megoldódnának a sorvégi szünetek gondjai is. Nevezetesen, hogy gyakorlati kiadásaink is az eredetit „meghamisítva” javasolják a jobb megoldásokat. Például a 23. zsolttárban eredetileg csakis nagymértékűségnyi szünetek vannak, illetve a 3. és 4. sor között nincsen szünet. Goudimel M-szüneteit negyedelve az egyszólamúságban nem lehet használni! Az ütés tört részével való indítás, ami a gyülekezeti éneklésben lehetetlen feladat, szintén a megoldandó feladatok közé tartozik. Pl. az 1. zsolttár 2. és 5. sora, vagy a 103. zsolttár 3. sora. (III. 6). Ezek megoldásával s a szinkópák, szinkópaláncok —pl. a 16. zsolttár 3. sorában— elhagyásával e dallamok sokkal közelebb kerülnének az éneklő gyülekezet lelkéhez! E megoldatlan metrikai gondok következménye az 1600 körül már általánosan elterjedt, „kiegyenlített” éneklési mód, a zsolttárok egyenletes, lassú értékekkel való éneklése, amint Jakab Hedvig is megjegyzi Patroclus Römelingre hivatkozva.

3. A „humanista ritmus” német földön is divat volt, pl. a lutheri „Ein feste Burg”-dallamban is (Déri is hivatkozik erre) szerepelt eredetileg (Babst-féle énekkönyv, Lipcse 1545). Bach e dallamra írt orgona-koráljátékában  $\frac{3}{4}$ -be rendezi e dallamot, a 80. kantátában is egyenletes metrumban találjuk, de egészen más ritmusképletekkel. A rendszeres használat, a gyakorlati zenei érzék a „Conditor alme siderum” dallam —melynek rokona a 141. zsolttár— metrikáját is szépen kivasalta; ahogyan Bachnál is találjuk: „Lob sei dem allmächtigen Gott” címmel. (A német nyelvterületen különféle szövegekkel fordul elő.)

4. A zsolttárok egyszólamú énekeltesének egy lehetséges másik módját nevezhetjük talán a korszerűbb megoldásnak. A szinkópák helyén ott maradnak az inekválék. Mint említettem és bizonyítottam (IV. 2), az úgynevezett humanista ritmusokkal „díszített” verssorok a divat szerint és ötletszerűen, a nyelv ellenére születtek meg. E képletekkel azért könnyebb a dolgunk, mert a szin-

kópák a polifóniában határozott körvonalat kívánnak, míg e ritmusok igen könnyen alakulnak, „puhulnak fel” — hogy ismét Déri kifejezésével éljek. A folyamatosság érdekében hagyni kellene, hogy egy bizonyos népi gyakorlat tüntesse el a zeneietlen humanista metrikai képleteket, hogy „népzeneibbé” váljanak e dallamok. Vállalnunk kellene közösségeinkben egy új éneklési módot, egy sokkal folyamatosabb hangvételt, kiiktatva a metrikai zavarokat, melyhez egy egészen új énekvezetési, orgonakísérési gyakorlat csatlakoznék.

5. E két javasolt éneklési móddal szemben a mai gyakorlatot zavarónak, illetve rossznak kell mondanunk. Nem lehet félszemmel Goudimelre pislogva „metrikusan” énekelni, de gyorsabb tempóban! Úgy tenni, mintha ütemezve énekelnénk, beszúrva kényszeredetten a különféle szüneteket, melyek még képzett kántor esetében is rendszerint igen csámpásra sikerednek, s az inekválék is rendszeresen metrikai torzulásokat okoznak. Ezt a közösség metrikai érzéke nem tűri; ezért is válik oly nehezen közkinccsé a zoltárok dallamvilága!

## VII. Összefoglalás

Természetesen adódik az I. pont gondjainak megoldása is: a többszólamúságban érvényesítsük a kor összhangzattanát, zeneelméletét, Goudimel műveit a lehető legnagyobb körültekintéssel mint XVI. századi műalkotásokat adva elő! Eközben az egyszólamúságban hagyjuk lazán, a környék —és a kántor— zenei kultúrájára, ízlésére bízva a módosítások használatát, a dallamok kulturált metrikai beosztását, még egyszer kimondva a kezdő gondolatot: Goudimel zenéje csak bizonyos megszorításokkal vehető alapul a gyülekezet énekéhez!

Köszönet illeti *Balla Zsuzsánna* kolléganőt és *Fekete Csabát*, a Református Kollégium Könyvtára főmunkatársát a hangjegyes anyagért, valamint *Lukovszki Juditot* és *Kiss Sándort*, a Debreceni Egyetem Francia Tanszéke tanárait.

## Irodalomjegyzék

- Bourgeois, Lois: *Droit Chemin de Musique*. 1550. Magyarul: *A muzsika igaz útja*. Budapest 2003.
- Buchner, Hans: *Fundamentum Organisandi*. (kb. 1520). Idézi: Pernye András *Magyar Zene* 1978/3. 303. és W. Apel: *Die Notation der polyphonen Musik*.
- Déri Balázs: „Hozzászólás a genfi zoltárokhoz”, in „... eleitől #ogva ...” Bp. 1993. 60–62.
- Jakab Hedvig: *Egyházi és világi stílus J. P. Sweelinck billentyűs zenéjében*. Doktori értekezés. Budapest 2006. (Kézirat.)
- Lantos Szabó István: „A genfi zoltárdallamok értelmezése a lanttabulatúrák tükrében”, in „... eleitől #ogva ...” Bp. 1993. 29–32.
- Sancta Maria, Fray Thomas de: *Libro llamado Arte de tañer Fantasia ...* Valladolid 1565.
- Zarlino, Gioseffo: *Le Istitutioni Harmoniche*. Velence 1558. (Facsimile-kiadás: New York 1965.)