

## Hollai Keresztély

### Dallamosság, levegővétel, tempó

Templomainkban ma egyre nagyobb az igény egy folyamatosabb, gyorsabb közösségi éneklésre. Biztosra vehetjük, hogy a ré-

*Hollai Keresztély orgonaművész (Pomáz), ny. főiskolai tanár.*

gebbi éneklési mód lassúbb volt; a korál (a gyülekezeti ének, a szentének, a népének) tempója lényegesen kisebb volt. E kijelentést sok egykorú tétel, leírás igazolja, pl. Bach négy korálfeldolgozása, melyeket a Zászkaliczky-kiadás 8. kötetében kétféleképpen is megtalálunk: Gelobet seist du Jesu Christ, In dulci jubilo, Lobt Gott, ihr Christen allzugleich, Vom Himmel hoch da komm ich her.

A számozott-basszusos letétek jelzik, hogy ezek a kántori gyakorlat lejegyzései. A sorközi közjátékok szintén a régi kántorpraxisra utalnak. Ha feltételezzük, hogy Bach e tételeket egy tempóban játszotta végig, ha a közjáték pontosan igazodott a korál tempójához, akkor a  $\frac{4}{4}$ -es dallamok tempója 50–60 M.M. körül, az In dulci jubilo pedig kb. fél = M.M. 66-tal mozog.

Mozart Varázsfuvolájának a II. felvonásában (28. kép) megszólaló korál (Ach Gott, vom Himmel sieh darein) tempójelzése: Adagio. Beethoven Op. 132-es vonósnygyese lassú tételének jelzése: Molto Adagio. Ezen előírások pontosan megfelelnek az 1799-ben, Stuttgartban megjelent korálgyűjtemény (J. F. Christmann és J. H. Knecht munkája) előszavában olvasható megjegyzésnek: „A korál az elképzelhető legegyszerűbb és leglassabb ének”. Ez a korátempó-elképzelés tovább él a zenetörténetben, egészen Bartók III. zongoraversenyéig, az „Adagio religioso”-ig.

Ilyen lassú éneklés közben —természetesen— nem gond a levegővétel. Másrészt az így felhangzó éneket nem is tartjuk igazán „dallamos”-nak.

1. Keresem az okát, megpróbálom megfogalmazni a dallamtan alapját; azt mondhatom, hogy az összhangzattan reciproka a dallamtan. Így értem ezt a kifejezést: az összhangzattan alapja két hang konzonáns együtthangzása; a cantus firmus-hoz igazodó másik szólam adta hangköz, az *egyidejű köz*, mondhatom így is: a térbeli köz.

Ezzel szemben a dallam első mozzanata az egy-hangból-megszülető, az egy-hangból „kihajló” új hang, az *egymásutániség köze*, mondhatom így is: az időbeli köz. A zenei írásbeliség akkor indult erőteljes virágzásnak, amikor a kódexek készítői rájöttek arra, hogy a hangokat nem elvont jelekkel, betűkkel kell rögzíteni, hanem a hangok hajlításait kell lerajzolni (a neumák). A népi énekes egyes számban mondja: „de felvitte a hangját”. Tehát a dallamot így kell meghatározoznunk: *egy-hang-változása*.

Ha lassan éneklek az éneket, akkor az az érzetem, hogy összerakosgatom a hangokat, mint ahogyan pl. a zongorán a külön-külön meglevő hangokat pró-

bálom összekötni. Ezzel szemben, ha egy dallamot egy bizonyos tempónál gyorsabban szólaltatok meg, akkor kezdem érezni, hogy a második hang az első folyománya.

Az embernek van egy abszolút tempóérzéke, amelyet már a XVI. században próbáltak meghatározni a szív dobogásával (G. Zarlino), a kar lendítésével (Th. de Sancta Maria), a nyugodt emberi lépegetéssel (H. Buchner). Természetesen ezek az értékek bizonyos határok között értendők. Amikor a dallamos gregorián ének cantus firmusszá válik s egyre lassabbá, akkor pontokra esik szét a dallam, s akkord-hangokká „züllik” az egykor folyamatosan énekelt ének. Ha a dallamban megjelennek a rövid értékek is, melyek rövidebbek az „abszolút” értéknél, akkor kezdem érezni a fentebbi meghatározást, az *egy-hang-változását*.

2. Ezzel a meghatározással közel jutunk a dallamosság elméletéhez is. A matematika a viszonyt, arányt tört számmal fejezi ki. Pl.: az összhangzati t5 jelzése:  $\frac{3}{2}$ , a harmadik részhang térbeli aránya a másodikhoz (a rezgésszámot figyelve). Ezzel szemben a változást összeadással fejezi ki. Itt is a felhangrendszer áll a hallásunk hátterében, de így: X a *kiinduló-hang* jele, a *megérkező-hang* pedig az  $X + n^1$  lesz. Tehát míg az összhangzattanban az  $\frac{1}{3}$ -os arányból származik a t5, addig a dallamtanban az  $1 + \frac{1}{3}$  ( $\frac{3}{3} + \frac{1}{3}$ ) =  $\frac{4}{3}$ -dal leírt összeadásból; ez a dallami, az ereszkedő t4 leírása.

Míg az összhangzattanban az  $\frac{1}{5}$ -ös arány adja a n3-et, addig a dallamtanban a fentiek szerint az  $1 + \frac{1}{5}$  ( $\frac{5}{5} + \frac{1}{5}$ ) =  $\frac{6}{5}$  az ereszkedő k3 leírása. Ez az elmélet egyúttal megvilágítja a dallam ereszkedő jellegének az elméleti alapjait. Természetesen van emelkedő dallami köz is, amelyet az összeadás ellentétével kell leírnunk, a kivonással.

A fentiek egyszerűen, gyakorlatban ellenőrizhetők. Hegedűn a D húron lefogok egy „g<sup>1</sup>” hangot, majd amikor eleresztem a húrt, akkor a hangzó „g<sup>1</sup>” húrhosszát éppen egy harmaddal hosszabbítom meg, s megszólal a d<sup>1</sup> hang mint a „g” alsó kvartja.

Ennek a spekulációnak az az értelme, hogy így a t4-öt mint primer jelenséget kapom meg. A régebbi elméleteknek az a hibájuk, hogy a t5 megfordításaként tárgyalják a t4-öt, ami rendszerelméleti hiba: egy elemi dolgot nem lehet egy későbbi elem (az összhangzat) leszármazottjaként bemutatni.

Ezzel az elmélettel megmagyaráztam a dallamosságban oly fontos szerepet játszó t4 és k3 jelenlétét, kitapintottam a magyar népzene és a gregorián dallamosság közti rokonságot. És egyúttal az emelkedő természetű dallam újszerűségét egy régebbi stílussal szemben. Ma, amikor szeretnénk közelebb jutni templomainkban egy, az összhangzattan által meghatározott stíluskorszak előtti korhoz, és egy énekesebb stílust létre hozni, akkor a fentiekkel okvetlenül tisztában kell lennünk.

3. A másik idevágóan fontos kérdéskör a metrika. A kérdés tehát az, hogy mikor, mivel segítheti a metrika azt a dallami igényt, hogy érezzük: a második hang az elsőből nőtt ki.

Mint már fentebb említettem, akkor kezdem igazán érezni az egy-hang-változását, amikor a dallam egy bizonyos tempónál gyorsabban mozog. A fejlettebb dallam két értéket használ: a rövidet és a hosszút — nevezetes, hogy e két meghatározás nem matematikai jellegű kifejezés. A további értékek esetében, amikor már többszintű a metrika, kezdek beszélni „nyolcad”-ról, „tizenhatod”-ról stb. A népdal lejegyzője is nyolcadokat–negyedeket használ. A gregorián dallamok átrírása is természetesen nyolcadokban történik. Az olyan dallamokban, melyek csak egyenletes értékekben mozognak, csak negyedekben szokás leírni. — „Hervadj rózsa, hervadj”, amit a duda megszólalásának a módja sugall.

A metrika fejlődésének a további útja az, hogy a rövidек kettesével szerveződnek a hosszú értékek, a mérőkoppanások szerint, mint amikor az ember kettesével kezd számolni. Majd a következő lépés az, amikor ezek a párosok — egy még magasabb szinten — szintén kettesével szerveződnek, *csoportot* alkotva. Az így kialakuló három szint teljesen megfelel a dallamosság világának.

A három szint középső rétegét a mérőegységek képezik, az eddig hosszúnak nevezett értékek, melyekkel szemben funkcionálnak a rövid értékek párosai. S mintegy ellen-funkcióként érezhető a kétkoppanásnyi keret, a *csoport*, amely többnyire csak virtuálisan van jelen, s amelyet egy teljes bal-jobb lépéssel jelképezhetünk; ezt  $\frac{2}{4}$ -es ütemmel szoktuk jelezni (nem egészen szakszerűen!).

Természetesen létezik a hármás *csoportba* rendeződő énekek nagy családja is, de ennek tárgyalása túlfeszítené e dolgozat keretét!

Ahogy a dallamosság természete az ereszkedés (ezért határozza meg a záróhang a hangsor milyenségét), úgy a dallamosság metrikai természete az *anapestikus* jelleg. Egyszerű esetben: ♩ ♩, összetett esetben: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩, illetve ezek változatai. Mondhatnám: az állandó tendencia az aprózással szembeni megnyugvás.

4. A dallam természetes és legjobb hangszere az emberi énekhang, hiszen itt csakugyan a hangadó szervünk változásáról van szó, szemben pl. az orgona megszólalásával, ahol minden hangnak saját sípja van.

E tény hozza magával a levegővétel kérdését, gondját. A levegővétel szervezi a dallamot, adja a dallami egységek és a verssorok határát. Fontos megfigyelés, hogy a levegővételhez is annyi idő kell, mint a dallam egyes hangjainak a megszólaltatásához. Tehát vagy egy rövid vagy egy hosszú érték. A rövidnél kevesebb idő nem elég a természetes levegővételhez. A hosszúnál hosszabb pedig természetellenesen megállítja az éneket. Ez a törvényszerűség szinte abszolút tempót ad.

5. A metrika és a dallam összefüggésének részletesebb tárgyalása.

Először megfigyelem a fentebbi szempontok alapján a katolikus templomi énekek dallamosságát. A ma templomainkban hangzó énekek sokféle stílust mutatnak. E sokféleség egyik összetevője a metrikai szerkezetek különbözősége. Szélső esetekként említhetjük a szabadon szárnyaló olvasmányközi gregorián énekeket, s ezekkel szemben a lelassult, egyenletes értékekben mozgó dallamot.

Az Éneklő Egyház (a továbbiakban *ÉE*) énekeinek tanulmányozása közben, ha felírom a sorzárások metrikai képleteit, akkor a következőkre juthatok (előre felírom a kapott táblázatot, hogy a hivatkozás könnyebb legyen).

A J J J J :

B J J J J :

C J J J J :

D J J J J J

E J J J J J

F J J J J J

A 142. ének: a) ha a dallamot felezett értékekben írjuk, mintegy  $2/4$ -ben, akkor rögtön egy folyamatosabb ének képét mutatja.

b) A hagyományos írásmód az első sor végére egész értékű hangot ír, amivel a gyakorlatban igen sok baj támadt; a kántorok, de a nép sem tartotta ki negyig e hangot. Ezért írt később e helyekre Harmat Artúr az orgonistáknak a kíséretbe egy-egy díszítést, hogy kénytelen legyen a teljes értéket kitartani. Mondhatjuk, hogy ez természetellenes követelmény volt. Felezett értékben leírva: a záróhang negyed lesz, amit egy természetes koppanásnyi szünet követhet a levegővételhez. A zárlatok E és C-típusúak.

c) Még tovább javíthatjuk ezen ének énekelhetőségét és prozodiáját, ha az 5. ütem képletét anapesztuszra fordítjuk — „kezdődik...” J J

143. ének: Az *ÉE* itt már megtette a metrikai váltást az énekelhetőséghez. A zárlatok C és D típusúak.

144. ének: az *ÉE* már ezt is felezett értékben közli, de jobb lett volna két negyedenként húzni az ütemvonalakat. A zárlatok E, B és A típusok.

161. ének: az *ÉE*  $4/4$ -ben közli, a zavaró sorvégi egész értékkel. De meg kell jegyeznünk, hogy később már Dobszay László is felezett értékekben írta, amikor megharmonizálta. A zárlatok A és E típusok.

180. ének. Az *ÉE*-ban ezt is a hagyományos írásmódban találjuk, a zavaró túl-hosszú záróhanggal. A szerkesztők *Alla breve* jelzéssel utalnak a dallamosabb éneklés lehetőségére, bár egyszerűbb lett volna felezett értékekben kiadni. A zárlatok F és B típusúak.

Ha összevetjük az eddig tárgyalt dallamokat, akkor érezzük, hogy ezek a dallamosság egy bizonyos régebbi rétegébe tartoznak.

*Összefoglalva az eddigi énekeket:* hosszú és rövid értékek szerepelnek bennük, mindig hosszú a záróhang — helyet adva egy rövid szünetnek, a szünetek is hosszúak vagy rövidek, a levegővétel természetesen adódik a hosszú érték felezéséből vagy a hosszú hangot követő hosszú szünet jelenlétéből.

Az eddigiekkel szemben figyeljük meg a következő énekeket:

171. ének: egy viszonylag rendszeren működő kántor esetében is, aki megpróbálja dallamosabbá formálni az éneket, minden második sor  $5/4$ -esre sikerül. Ez abból adódik, hogy csak egy érték szerepel benne, s ha ezeket csak egy kicsit is dallamosabbra veszi az énekvezető, azaz nyolcadoló mozgást képzel el, akkor a sor zárásakor nincsen idő levegővételre — rövidnél rövidebb szünet nem lévén. Ez indokolja azt, hogy a kántor minden igyekezete ellenére ebből mindig lassú ének lesz. Az ÉE úgy próbál ezen segíteni, hogy koronát ír e helyek fölé, de ez csak látszatsmegoldás, mert az éneklő így is kiesik a tempóból. (A korona eredetileg azt a helyet jelölte a kánonban, ahol a követő-szólósnak [consequente] meg kell állnia ahhoz, hogy a vezető szólammal [guida] egyszerre zárják a tételt (tehát nem kétszeres ideig kell tartani az illető hangot; ez Bach koráljaira is érvényes: ha lassan énekeltem e tételeket, akkor a korona csak a levegővételt, a lezárást jelenti a tempóból való kiesés nélkül.)

169. ének: az első két sort lehetne felezni, de a 3. sornál szintén belefutunk az előbbi problémába, s kell, hogy lelassuljon az ének.

170. ének: ez az igen sokat énekelt dallam pontosan az előbbi ének gondját mutatja, szintén magával hozva a lassú éneklést.

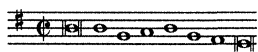
Amikor egyenletes értékekben mozgó metrikával találkozunk, nem kell ritmustalanságot emlegetni, hanem tudnunk kell, hogy a metrika alapja az *egyenletes egységek számolása*. Ez az összeszámolás pedig teljesen szabad csoportokat adhat, s ennek természetes következménye a lépegetős ének a nép ajkán. Tehát azt lehet mondani, hogy ebben az esetben nem kedvez a metrika a dallamoságnak!

6. A dallamosság természetének a megértéséhez foglalkoznunk kell a *metrika-tan alapjaival* is. A metrikával az időt mérjük. Kérdés: mi az idő? — Erre számunkra a kielégítő felelet így hangzik: *a megmért egymásutánosság*. — Hogyan mérünk? — Felelet: valamilyen egymás után megfigyelhető egyenletes történést keressünk, és azt kezdjük számolni. A mérésnek csak akkor van értelme, ha az egységek, melyeket számolunk, *egyenletesek*. — A föld forgása, az óra ingájának járása, a kvarckristály egyenletes áteresztő képessége, stb.

Tehát: a) míg lassan éneklünk, addig az egyes hangok egyenletessége a fontos. b) Az előbbieket szerint dallamosnak mondott énekek esetében a rövidek párosainak az egyenletes pergése, a természetesen kimondott szótagok értékeinek a mozgása, melyek mint a kerék forgása stabilizálják a kerékpár helyzetét, stabilizálják a mérőegység értékét. c) A jól szerveződő dallam esetében a két-koppanásnyi kvázi-ütem egyenletes szerveződése. Ha ez a szerveződés jól összevág a szöveg rendjével, akkor beszélhetünk jó prozódiairól, *a jól és folyékonyan énekelhető dallamról*.

7. Néhány nevezetes, nem „katolikus” dallam elemzése a fentiek szerint.

Vater unser. Az 1545-ben (tehát még Luther életében) megjelent Babst-féle énekes könyvben így találjuk:



Ebben a korban ez a kottakép azt jelenti, hogy a brevisre kettőt ütünk és a semibrevisekre egyet-egyet. Ebből következik, hogy az első hang nem lehet felütés. Bach mégis így írja, ami azért nem zavaró, mert a lassú éneklésnél nincsen felütés, csak a mérők egyenletes számolása. (Ez is igazolja, hogy Bach idejében a korálokat igen lassan énekelték!)

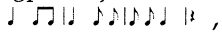
A gond akkor keletkezik, ha e dallamot —a mai igényeknek megfelelően— folyamatosabban szeretnénk énekelni. Mind a német, mind a magyar énekkönyvekben fellépnek a metrikai zavarok. Vagy kénytelen az ütem súlyokat változtatni —a német—, vagy váltakozó ütemben írni a dallamot —a magyar. Tehát mindenképpen szembe kerülünk a fenti törvényszerűségekkel. Pedig a megoldás nagyon egyszerű, s a gyülekezet úgyszólván így énekl:



Ha minden sorát így énekeljük, akkor a záró hangok súlyra esnek, a  $\frac{2}{4}$ -es csoportok egyenletesen sorakoznak, s a levegővétel számára is megvan a hosszú szünet, és a német prozódia is rendeződik: nem éktelenkednek a rossz hangsúlyok: *Va-ter*, és *Brü-der*. Természetesen, ha valakit zavar a nyolcadoló mozgás képe, leírhatjuk e dallamot kétszeres értékben is, de akkor  $\frac{2}{2}$ -es signummal. A záratok pedig a C típust mutatják.

141. zsoltár. Bach BWV 602 (Orgel-Büchlein) darabja biztosan igen lassú tétel, mert harmincketted párosok is szerepelnek benne, tehát a koronánál nem gond a levegővétel. Ha az eredeti Conditor *alme siderum jambikus dimeter* szerinti metrikáját énekeljük, akkor sincsen semmi gondunk a folyamatossággal és a levegővétellel.

A genfi zsoltár teljesen logikátlanul énekeltet az 1. sorban humanista módra egy trochaikus képletet (aszimmetrikus kettest). A logikátlanság abban áll, hogy a 4. sor rímmel és szótagszámmal pontosan felel az 1. sorra, de metrikailag nem. A francia nyelv nem kíván metrikus változatosságot. A zsoltárokból előforduló képletek kizárólag a dallamokat író genfi kántorok —a kor divatja szerinti— műve. A francia irodalom történetében kuriózumnak számítanak az e korban írt hexameteres versek. E versek metrikájának követelménye, hogy ne kerüljenek nagyon szembe a francia prozodiával.

A másik gond az, hogy a sorvégeken —mint ahogyan a legtöbb zsoltár esetében— a szünet értéke a hosszú hang értéke. Tehát, ha megpróbáljuk a 2. és 3. sort végig  $\frac{2}{4}$ -ben leírni, akkor ezt a képlet-sort kapjuk: , ahogyan más zsoltár esetében is, a sorvégi szünet a túl-hosszú szünet lesz —

szemben az eredetivel, másrészt ilyenkor tűnnek a humanista beszúrások szinkópának, ami szintén zavarja a francia prozódiaát. A rend csak akkor áll helyre, ha nyolcadokban kezdünk számolni, tudomásul véve, hogy nincsen szinkópa e dallamban, de a váltakozó metrika miatt csakis lassan lehet énekelni e zsoltdallamot, s ilyenkor a levegővétellel sincsen gond.

90. zsolttár. A rímek szempontjából a 2. és a 3. sor tartoznak össze. A 2. sorban itt is teljesen indokolatlanul jelenik meg a „humanista ritmus” (egy soron belül két trochaikus képlet — két aszimmetrikus kettes képlet). Megint logikatlanságról beszélek, mert a 3. sorban ez nem jelenik meg, sőt többet az egész dallamban sem. A szünetet illetően ugyanaz a gond, mint az előbbi dallamban. Ha e sort megpróbáljuk végig  $\frac{2}{4}$ -ben leírni, akkor a következőket kapjuk:

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ |

A sorvégi szünet itt is a „a túl-hosszú” szünet lesz, és szól a magyarosnak tűnő szinkópa, de rossz helyen. A dallami szinkópának a helye a kettes csoport közepén van. Egyszóval: e sorban teljes a rendtelenség. A rend ebben az énekben is akkor áll helyre, ha a rövid értékek szerint számolunk, a kritikus pontokon *hármásával*, s tudomásul vesszük, hogy nincsen benne szinkópa. Természetesen ezek a tények ismét arra utalnak, hogy csak lassan lehet e dallamot énekelni, ha igényünk a rend! A francia szöveg sem indokolja a szinkópát: „de li- | gnee en - | li - gne - | - e:”

30. zsolttár. E zsolttár 3. sorát teljesen rendben levőnek mondhatjuk: négy darab kettes csoportból áll, s a 4. „ütemben” egy hosszú érték és egy ennek megfelelő szünet található a levegővételhez. Ezzel szemben a 4. sorban ismét megjelennek a trochaikus csoportok, melyek alatt a magyar szöveg is csak a két hármast figyelembe vételével kap jó prozódiai elrendezést. Tetejébe a beszúrt hármásokkal megrövidül a sor összértéke, a záróhang súlytalanra esik, és ezt egy két hosszú értékig tartó „túl-hosszú” szünet követi — az eredetivel szemben! Tehát a 3. sorhoz képest a 4. sor zsugorodik, bár a szótagok száma azonos.

A zsolttárok harmadában találkozunk ezekkel a trochaikus rátétekkel, amelyek mindenütt a fentebbi zavarokat idézik elő, ha folyamatosabban akarjuk őket énekelni; szinte az a benyomása az embernek, hogy éppen azért tették bele ezeket a képleteket a szerzők, nehogy valaki is gyorsabb előadásra gondoljon. Ha ezekből a trochaikus képletekből egyszerű, szimmetrikus ketteseket alakítunk, akkor többnyire meg is oldódnak a nehézségek! Hangsúlyozva, hogy csak egy XVI. századi manírról van szó!

42. zsolttár. A dallam kezdetekor világos, hogy nem gondolhatunk szinkópára, ezért annál inkább kéri a dallam az azonos metrikai képletek megjelenését. Nem véletlen, hogy a templomi zenei köztudatban igen hamar végig egyenletes metrikával jelent meg e dallam. A 6. sor prozódiaját virtuóz módon oldotta meg Szenci Molnár Albert, de az eredeti franciában nagyon érezhető a trochaikus képlet kényszeredettsége: „Le grand, | le grand”, látszik a mesterséges metrika. Az utolsó sor végén található a 150. zsolttár egyetlen valódi szinkópája

a francia és a magyar szöveg és a közösségi éneklés kárára. A 2007-es genfi énekeskönyv ezt a szinkópát természetesen alakítja át anapestusra. Mellékesen meg kell jegyeznünk, hogy mára már minden zsoltár új szöveget kapott, ami által a fentebbi rossz prozódia is eltűnt. Ma már Genfben nem a „genfi zsoltárokat” éneklük!

8. *Összefoglalva eszmefuttatásunkat:* az összetett dallamosság természete a mérő-ütéseknél rövidebb értékek jelenléte, az egy-hang-változásának az érzete, a sorzárások anapestikus jellege, —ami elősegíti a természetes levegővételt—, és a megszülető metrikai csoportok egyenletes futása.