

Draskóczy László

A Genfi zsoltároskönyv két tétele — a 38. és a 61. zsoltár

Bevezetés

Kálvin 1539-es, Strasbourg-ban¹ megjelent első énekeskönyve és az, annak tartalmát

Draskóczy László (Budapest) a győri Richter János és a budapesti Szent István Konzervatórium ny. zeneszerzés tanára, valamint a Pasareti Református Egyházközség volt kántora.

fokozatosan bővítő és javító kiadványok 1562-ben értek célba: 23 éves kitartó munka gyümölcsként elkészült s a genfi és számos francia nyomda egyidejű, jól összehangolt tevékenysége eredményeként legalább harmincezres példányszámban megjelent mind a 150 bibliai zsoltár rímes francia versekbe foglalt, dallammal ellátott gyűjteménye, kiegészítve a Tízparancsolattal és a Simeon énekével.² E grandiózus terv kezdeményezője, mindvégig irányítója és spiritus rectora maga a genfi prédikátor, Jean Calvin (1509–1564) volt. Ő hívta Genfbe a kor kiváló költőit és muzsikussait, és ő sarkallta minél jobb teljesítményre őket. E gyűjtemény énekei képezik mind a mai napig a kálvinista egyházak, így a magyar református egyház énekeskönyveinek törzsanyagát.

I. A zsoltárparafrázisok szerzői

1. A zsoltárszövegek költői

Az alább elemzendő két zsoltár szövegírója két különböző személy. A 38. zsoltár³ eredetileg Kálvin első genfi *Ágendáskönyv*-ében⁴ jelent meg, s szerzője Clément Marot (1496–1544), a XVI. század első felének egyik legjelentősebb francia költője, aki franciaországi üldöztetése elől 1542 végén menekült Genfbe, s ugyan egy évvel később anyagi nehézségek miatt kénytelen elhagyni a várost, de e rövid idő alatt 49 zsoltárparafrázist, a leendő *Genfi zsoltároskönyv* harmadát alkotta meg. Kálvin meg is jegyzi róla: túlhajszolja magát, hogy gyarapítsa Dávid zsoltárait.⁵ Az ő ott tartózkodása idején, 1543-tól lett szabállyá a hívek gyülekezetének zsoltáréneklése, először még csak a gyermekek előadásában.⁶

¹ *Aulcuns Pseaulmes et cantiques mys en chant*. Strasbourg 1539.

² *Les Pseaumes mis en rime Française par Clément Marot et Théodore de Bèze*. Genf 1562.

³ Kezdősora: *Las! en ta fureur aigue*, Szenci Molnár Albert 1606-os, máig használatos magyar fordításában: *Haragódnak nagy voltában*.

⁴ *La Forme des prieres et chantz Ecclesiastiques*. Genf 1542.

⁵ Kálvinnak a Genfi Tanácshoz intézett, Marot érdekében közbenjáró írása tartalmazza ezt a dicséretet: „se parforcera de amplir les pseaulme de David” (idézi Pierre PIDOUX: *Fac-similé de l'édition genevoise de Michel Blanchier* 1562. című könyvében, *Introduction* 14).

⁶ A genfi egyház zsoltáréneklési rendje a zsoltárok éneklését a vasárnap reggeli, esti, és szerdai istentiszteletekre osztotta be. Ahogy a zsoltároskönyv bővült, a zsoltáréneklési rend mindig változott. Akkoriban minden zsoltároskönyv tartalmazta ezt a mutatót.

Théodore de Bèze (1519–1606) 1548 októberében lelkész- és költőként érkezett Genf-be. Marot-tól átvette az elárvult zsoltárügyet, elkészítvén a hiányzó 101 zsoltár szövegét, majd Kálvin halála után a Szent Péter-székesegyház szószékét is megörökölte, őrizvén a prédikátor szellemi hagyatékát. 61. zsoltára⁷ 1562-ben látott először napvilágot az immáron teljessé lett Zsoltároskönyvben.

2. A dallamok zeneszerzői

A dallamok szerzői, hasonlóan a szövegírókhoz, szintén különböző személyek. Miután a korabeli kiadványok csak a költő nevét jegyezték fel, a zeneszerzőt nem, ez megnehezíti a dallamszerzők teljesen egyértelmű azonosítását. A 38. zsoltárdallam komponistájaként azonban nagy valószínűséggel Guillaume Franc-ra (1505–1570) gondolhatunk, aki a zsoltár megjelenésének idején Genfben élt (1541–1543), ott zeneiskolát alapított, s mint énekes a Szent Péter-székesegyház alkalmazásában állt, továbbá a Saint Gervais-templom gyermekeit tanította a zsoltáréneklésre. Ő volt a „gyermekek mestere” (*Maître des enfants*). Az 1541 novemberében kibocsátott genfi Egyházi Rendeleték egyik mondata ugyanis éppen így szól: „Kezdetben tanítsuk meg a kisgyermeket, akiket aztán idővel az egész gyülekezet követni fog”.⁸ 1545-től Franc a lausanne-i gyülekezetnek lett zenei vezetője, ahol 1565-ben énekeskönyvet adott ki, benne 46 újonnan, Marot és de Bèze genfi zsoltárszövegeire készített dallamával, amelyeket a genfi városi tanács engedélyével jelentette meg. Nem sokkal később azonban a lausanne-i gyülekezet —a franc-i dallamok kritikájaként— visszacserélte azokat az eredeti (ma is ismert) genfi melódiákra.⁹

A 61. zsoltárdallam szerzője valószínűleg a dokumentumokban *Maître Pierre*-ként (Péter mester) említett Pierre Davantès (1525–1561) volt. A Zsoltároskönyv munkálatainak utolsó stádiumában töltötte be a székesegyház kántori tisztét. Feltehetően őtől származik a Zsoltároskönyv dallamainak harmada. Korai, váratlan halála miatt a gyűjtemény megjelenését már nem érthette meg.

3. A bibliai zsoltárszövegek és azok verses parafrázisai

A két bibliai zsoltár szövegének tartalma rokonságot mutat: Dávid szenvedélyes imádsága mindkettő, bennük a teremtő Úr Istennek önti ki szívét. A 38. (az ún. második bűnbánati) zsoltárban Dávid már közel jut az eleséshez, s az őt szüntelen gyöttrő fájdalom (38, 18) hitvallássá fogalmazódik ajkán: „benned re-

⁷ Kezdősora: *Entens à ce que ie crie*, Szenci Molnár Albert fordításában: *Kiáltásom halld meg, Isten*.

⁸ Idézi Pidoux: *Fac-similé ...* (ld. 5. jz.) (Introduction 12: „Pour le commencement on apprendra les petis enfans, puy avec le temps toute l’église pourra suyvre”). E gondolatot már előbb is megfogalmazták a genfi prédikátorok a Genfi Tanács elé terjesztett 1537. januári beadványukban: „Ha néhány gyermek ... tisztán énekel, az emberek teljes figyelemmel hallgatják, és szívből követik ..., amíg lassacskán mindenki hozzászokik, hogy közösen énekeljen”.

⁹ Dallamai közül néhány megjelent az új francia protestáns énekeskönyvben (*Alléluia*. Lyon 2005).

ménykedem, Uram!” (38, 16) A 61. zsoltárban ugyancsak Istennek panaszolja szíve keserűségét: „A föld végéről kiáltok hozzád, mert elepedt a szívem”. (61, 3)

Noha a parafrázisok szerzője két különböző személy, a versek művészi megfogalmazásában hasonlóságok fedezhetők fel. Azonos a versforma szerkezete, s ugyanúgy a sorok szótagszáma: 8 | 4 | 7 | 8 | 4 | 7. Ezen nem szabad csodálkoznunk, hiszen tudható, hogy az utóbb fogalmazott 61. zsoltárvers szerzője, Théodore de Bèze gyakran nyert ösztönzést elődjének, a virtuóz tollú Clément Marot-nak gazdag formai kelléktárából. Erre néha még kényszerítette is az, hogy egy-egy régebbi, már meglévő dallamra —a Marot-szövegekre készült Bourgeois-dallamokra— kellett új szövegparafrázist készítenie.

II. A zsoltárdallamok összevetése

A költői hasonlóságokkal párhuzamosan a két dallamban is felfedezhetők rokon vonások. Az 1542-es Zsoltároskönyv egy része az 1539-es strasbourg-i gyűjteményből származik. Az új dallamokat (mint pl. a 38. zsoltárét), minden valószínűség szerint a már említett Guillaume Franc komponálta (*ld. 1. ábra*).

Az 1542-es énekeskönyvet, mely Kálvinnak az olvasóhoz írt levelével kezdődik, *Ágendáskönyv*-nek is nevezik, mert a dallamok közlése után e kiadvány részletesen taglalja Kálvin genfi istentiszteletének templomi liturgiáját és a szentégek kiszolgáltatásáról szóló rendjét.

1. A 38. zsoltárdallam átdolgozójáról

Volt Kálvinnak egy harmadik zenei munkatársa is: Loys Bourgeois (1510–1561), korának fontos kismestere. Mindhármuk közül ő a legképzettebb muzsikus. Bourgeois Genfben töltött ideje alatt¹⁰ nem csak az új dallamok készítésével bízott meg (47 dallama a Zsoltároskönyv 125 dallamának több mint harmadrésze), hanem a város vezetésétől engedélyt kapott arra is, hogy az addigi zsoltárdallamokat átfésülje. Így többek között az eredetileg Guillaume Franc komponálta 38. zsoltárdallam végleges változata is Bourgeois keze nyomát viseli. Tanulságos a dallam 1542-es, franc-i fogalmazását összevetnünk Bourgeois 1551-ben megjelent javításaival. (Ez az 1551-es változat lett véglegessé 1562-ben, a teljes *Genfi zsoltároskönyv*-ben.) A különbségek finomak, de tanulságosak, jól mutatják Bourgeois felkészültségét. Ezt igazolja rövid, de zenetörténeti jelentőségű traktátusa is, kántori munkája mellékterméke, a (genfi) zsol-tárok helyes énekléséről.¹¹

¹⁰ 1543-ban érkezett Genfbe, 1552 végén távozott Lyonba, ahol zenemester (Maître musicien) lett.

¹¹ *Le Droit Chemin de Musique*. Genf 1550, magyarul: *A muzsika igaz útja*. Budapest 2003.



1. ábra. A 38. zsoltárdallam első, 1542-es változata.

1. Ha - ra - god - nak nagy vol - tá - ban
 Meg - in - dol - ván,
 Ne feddj meg, U - ram, en - gem;
 Bú - sult ger - je - de - zé - sed - ben
 Rám te - kint - vén,
 Ne bün - tess meg, Is - te - nem!

2. ábra. A 38. zsoltár dallama az 1562-es Genfi zsoltároskönyv alapján.

2. A 38. zsoltárdallam végleges változata

A dallam modusa eol. Ambitusa hathangú, a g-e'-ig terjedő hexachordum durum (ut-re-mi-fa-sol-la) keretét töltik ki. A dallam csendesen csordogál, mozgása kiegyensúlyozott. Többnyire lépeget, mindössze három alkalommal kényszeríti az énekest ugrásra, s akkor is csak tercre, mégis igen kifejező erejű, motívumai változatosan ismétlődnek. Sorainak végén gondosan kiépített fél- és egész-zárlatok váltakoznak. A reneszánsz egyik mesteri dallama, amely kevés esz-közzel is követni képes a szöveg erőteljes, megragadó tartalmát.

2.1. A 38. zsoltár első dallamsora

Az első sor kezdő gesztusa s egyúttal az egész ének alapmotívuma egy flexa avagy sóhajmotívum (c'-h): két hangból álló, lépéssel ereszkedő dallamcsíra, amely az első dallamsor végén megismétlődik egy terccel magasabban (e'-d').



3. ábra. A 38. zsoltár alapmotívuma, a c-h flexa.



4. ábra. A 38. zsoltár első dallamsora.

E két flexa között mozog 2x2 kétszeres gyorsaságú hang, amelyek szintén lépegetnek, de nem le-, hanem fölfelé. A kezdőmotívumnak ezeket a fölfelé lépegető tükröfordításait podatus-nak nevezi a régi dallamtan.

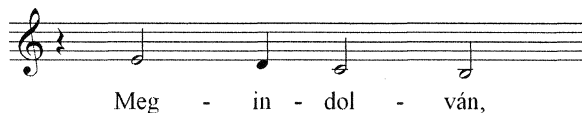
A zeneszerző gazdaságosan bánik a zenei anyaggal: a sor minden hangja az első kettő ismétlése! A sor hangjai így ekképpen rendeződnek: flexa + podatus + podatus + flexa. Szervező elve tehát a tükröfordítás mint az ismétlés egyik fajtája: 1) a flexának tükröfordítása a podatus, 2) az 1–4 hangnak tükröfordítása az 5–8 hang, 3) a dallamsor kétféle hangértéke is a tükrözés elve szerinti: először 2 fél + 2 negyed, majd 2 negyed + 2 fél hang követi egymást.

Szabad-e így, flexának neveznünk e reneszánsz zsoltárdallam lefelé hajló, kéthangos motívumát, hiszen a flexa egy azt megelőző korszak zenei szakszava? És miért mondhatjuk ugyanezt mai terminológiával sóhajmotívumnak is? Az egy szótagra eső két- vagy háromhangos dallamcsoportoknak az európai zene hajnalán adtak különböző (neuma-) neveket. A melódiának e kis dallamcsírákból való szervezése azonban olyannyira beleégett a későbbi, többszólamú európai zene gondolkodásába, hogy megtermékenyítő hatását szinte a mai napig tapasztaljuk. A flexa sem maradt meg a múlt zeneszerzői eszköztárában, használata nem szűnt meg a közép-, de még a reneszánsz koral sem.¹²

¹² W. A. Mozart ún. „nagy” g-moll szimfóniája (KV 550) első tételének főtémája is egy flexával indít. Kodály Psalmus Hungaricus-ában hasonló módon jajong a kórus, miközben a tenorista

2.2. A 38. zsoltár második dallamsora

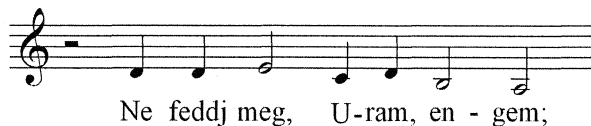
A második dallamsor mindössze négy, de négy jól szervezett hangot, újabb két flexát (e'-d', ill. c'-h) tartalmaz, amely azonos az első dallamsor két flexájának sajátos ismétlésével: a második sor első flexája (e'-d') megegyezik az első sor második flexájával, míg második flexája (c'-h) az első sor első flexájával.



5. ábra. A 38. zsoltár második dallamsora.

Tehát újra motívumismétlést, mégpedig egy különös, kereszt alakú tükörfordítást alkalmaz a zeneszerző az első és a második sor között. E rövid második sor azonban még egyéb érdekességet is rejt! Az első flexa ritmusa ugyanis eltér az eddigiektől. Mostanáig a flexát két egyenletes félértékű hang alkotta, amely ritmust spondeusnak nevezi az antik verstan; a flexa inverzének, a podatusnak a ritmusa pedig a spondeus diminuált alakja: pyrrichius volt. Itt, a második sor elején lévő két hang azonban egy fél és egy negyed hang összetétele, kissé sánta ritmus: trocheus. Ám ez a két hang nem egyszerűen trocheus, nem csupán sánta, hanem előtte (hangsúlyos helyen) még egy negyed szünet is áll, ami szervesen hozzátartozik, és hangsúlyozza a sántaságot. Együttesen egy izgalmas ritmust hoznak létre, a szinkópát. A második dallamsor ritmikája tehát kettőzötten érdekfeszítő, miközben dallamkészlete a már ismert motívumokból gazdálkodik. Kadenciáját tekintve a második sor vége eol félzárlat.

2.3. A 38. zsoltár harmadik dallamsora

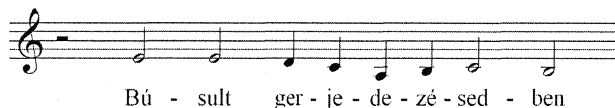


6. ábra. A 38. zsoltár harmadik dallamsora.

A harmadik sor elején egy újabb ritmusalakzat jelentkezik: ti-ti-tá (anapesztus). Ha jobban szemügyre vesszük, e három hang csak két különböző magasságú (d' és e', ez volt a podatus, a flexa tükörfordítása), és csak a d' megismétlése révén lett belőle három. Majd egy diminuált (ritmikailag kicsinyített) podatus jön: c'-d'. A sort végül egy h-a flexa zárja. Az ének harmadik sora lekerékíti a dallam első részét, és az eol modus teljes zárlatán fejezi be azt. Az első három sorról összefoglalva azt mondhatjuk, hogy motívumhasználata tekintetében rendkívül takarékos, ritmika szempontjából pedig megfelelően változatos.

így énekel: „Gyakorta köztük gyűlések vannak”. Kodálynál inkább sóhajmotívumnak nevezzük ezt, bár lényegében ugyanarról van szó. Mindezek az európai kultúra egységes voltára utalnak.

2.4. A 38. zsoltár negyedik dallamsora



7. ábra. A 38. zsoltár 4. dallamsora.

Ez a sor rögtön egy dallami újdonsággal indítja a szimmetrikus szerkezetű ének második felét. A „gerjedezés” szó egy négyhangú, egyedi szerkezetű motívummal társul, mely a XVI. századi zene egyik kedvenc, négyhangú motívum-sémája. Hangjai: d'–c'–a–h, s a régiek *cambiata*-nak nevezték (hogyha részleteire bontjuk, azt is mondhatnánk, a *cambiata*-t egy *flexa* és egy *podatus* alkotja). Ennek a kis hurokmotívumnak első hangja lépéssel indul lefelé, a második folytatja ugyanezt az irányt (de nem lépéssel, hanem ugrással, még hozzá *tercugrással*), harmadik hangja pedig ismét lép (de most ellenkező irányba, felfelé). Mind a négy hangja kizárólag az itt pontosan leírt útvonalon haladhat. A többszólamú zene szívesen és sűrűn használta a *cambiata*-t, mert ez az alakzat —kedvezményként— időlegesen hatályon kívül helyezhette a kor egyébként szigorú *disszonancia* szabályát, mely úgy szólt, hogy a *disszonáns* hangot csupán lépcsőzetesen lefelé haladva szabad tovább vezetnünk. A *cambiata* kivétel. Ennek második hangja (a jelen esetben: c') úgy lehet *disszonáns*, hogy nem kell rögtön oldódnia h-ra, hanem közbeiktathatunk egy *tercugrást*. A negyedik dallamsort egy már ismert *flexa* zárja.

2.5. Egyszólamúság — többszólamúság

Elemzésünket megszakítva —miután szó esett a *cambiata*-ról, a többszólamúság e jellegzetes kellékéről— vessük fel mi is azt az időnként megfogalmazott kérdést, hogy Kálvin egyszólamú genfi zsoltárai (tágabb értelemben: a XVI. század egyszólamú, protestáns dallamai), valamint a kor többszólamú kórusművei vajon merőben más zeneszerzői technika szerint keletkeztek? Létezett külön szabályrendszere az egyszólamú komponálásnak, s megint más a polifonikus szerkesztésnek? Szabad-e a reneszánsz kor dallamait kétféleképpen vizsgálnunk: mint egyszólamú konstrukciókat s mint polifóniába ágyazottakat? Semmiképpen sem. Hiszen e kor zeneszerzője mindent az általános zenei törvények szerint alkotott, lett legyen a készülő dallam akár egy sokszólamú, polifon zenemű bármely szólama, akár egyszólamú templomi népének. A zeneszerző gondolkodását a polifónia szabályrendszere határozta meg. Amikor ugyanis többszólamú művet írt, először műve fődallamául, *cantus firmus*-ául (Cf) kiválasztott egy régi gregorián dallamot, vagy pedig a komponálást egy saját leleményű Cf elkészítésével, tehát mindenképpen egy szólam komponálásával kezdte. Ez az első szólam a dallamszerkesztés pontosan körülhatárolt szabályai szerint keletkezett. A szerző második lépésként a kész dallamhoz írt egy újabb szólamot, ún. *contrapunctus*-t (Cp), amely ellenpontosította a Cf-t.

A Cp szólamot mint melódiát egyrészt pontosan ugyanolyan irányelvek szerint kellett komponálnia, mint a Cf-t, ugyanakkor tekintettel kellett lennie a Cf-szal való együtthangzásra is, a helyes disszonanciakezelés miatt. Így folytatódott tovább a komponálás, mindig e két tényezőre tekintettel: a lineáris elvre (a dallamalkotás szabályaira) és a vertikális szempontra (a szólamok közötti disszonancia helyes kezelésére). A XVI. század zeneszerzésének legfontosabb elve a szólamok egyenrangúsága volt.¹³ A komponálás természetesen nem ezzel a szinte naiv, leegyszerűsített módszerrel történt, de semmiképpen sem létezett külön egyszólamú s külön többszólamú komponálásmód, hanem az általános zenei törvények szerint kellett alkotni a polifon alkotások szólamait ugyanúgy, mint az egyszólamú templomi dallamot. Ezért hivatkozhatunk a cambiata-nak a többszólamú zenében elfoglalt kiemelt helyére, ugyanakkor egyszólamú alkalmazására is. Ott a disszonancia különleges kezelése adja jelentőségét, itt a motívum lineáris jellegzetessége (a lépések és az ugrás harmonikus kombinációja) teszi megragadóvá.

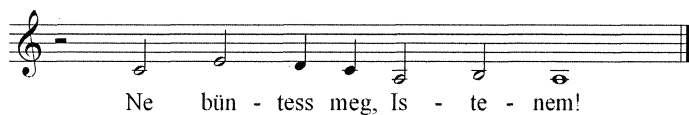
2.6. A 38. zsoltár ötödik dallamsora



8. ábra. A 38. zsoltár ötödik dallamsora.

Ha ezt a sort összevetjük a másodikkal, újabb érdekes művészi megoldásra bukkanunk. Mind a kettő ugyanúgy két flexa-t tartalmaz, melyek közül az első ritmusa trocheus, és mindkét sor szünetes szinkópával indul. Azaz, a két sor teljesen megegyezik egymással: ugyanaz a dallammenet és a ritmus. Csupán egy eleme változik, a dallamsor fekvése: az ötödik sor terccel lejjebb kezdődik. A szerző tehát elcsúsztatja a dallamot: a második sort megismétli terccel lejjebb! Úgy is mondhatjuk, egy távoli szekvenciát alkalmaz, s így összeköti az ötödik sort a másodikkal. A dallamsoroknak ez a különös rímelése a dallambeli ismétléseknek már eddig is változatos variánsai után annak egy újabb válfaja.

2.7. A 38. zsoltár hatodik dallamsora



9. ábra. A 38. zsoltár hatodik dallamsora.

Az ének zárósora ismét tartalmaz egy cambiata-t. Mindent összevetve: szervesen építkező dallam áll előttünk.

¹³ Furcsa, de a feudális társadalom művészetében a demokrácia elve uralkodott!

3. A 38. zsoltár Bourgeois általi átdolgozásának értékelése

Rögzítsük soronként: hogyan javította Guillaume Franc dallamát Loys Bourgeois?

1. sor: *Franc dallamának legelső, egészértékű, dupla hosszú hangját Bourgeois félértékű hangra változtatta.* E dupla hosszú érték kiiktatása következtében a teljes zsoltárdallam (és majdan a teljes *Genfi zsoltároskönyv*) hangjegyértékei kettőre korlátozódtak: fél- és negyedhangokra.¹⁴ A zenei eszközök ilyesféle takarékos használata mindig fontos (bár nem kizárólagos) eleme a műalkotásnak.¹⁵ Ugyanakkor e kétféle értékű hanggal változatosan gazdálkodik, hiszen a negyedhangok nem csupán párosával, hanem egyesével is szerepelnek, ami a dallam ritmusát gazdagabbá varázsolja.

2. sor: *A sort tagoló félértékű (semibrevis) szünetet Bourgeois negyedre (minimára) csökkentette, s egyúttal szinkópát alkalmazott.* Ez a melódiát folyamatosabbá, ritmikáját pedig érdekesebbé tette.

3. sor: *Az első két hang hosszú értékét rövidre módosította.* Ez egyrészt ritmikai élnkítést eredményezett, másrészt az így létrehozott új ritmikai elem, az anapsztes soron belüli ismétlése a hallgatóban elősegíti a zenemű szervezetségének érzetét.

4. sor: *Bourgeois a sor negyedik hangját (g-t) c'-re változtatta.* Ennek jótékony hatása kettős: egyrészt megszüntette a lefelé történő nagy kvintugrást (d'-g), amely a korabeli dallamalkotás szabályainak amúgy is szélső értéke, másrészt, a kiiktatott g hang helyére tett c' kialakított egy cambiata-t, amely mindenképpen kellemesebben énekelhető, egyúttal izgalmasabb motívum.

5. sor: Erre a sorra is érvényes a 2. sorhoz fűzött megjegyzésünk.

6. sor: *Bourgeois a sor ötödik hangját (d'-t) a-ra módosította.* Ezzel létrehozott egy újabb cambiata-t. A 3. sor elemzésénél már szóltunk arról, hogy egy előzőleg alkalmazott motívum újbóli felidézése mindig hozzásegíti a hallgatót a zenemű tudatalatti, jobb megértéséhez, a kohézió érzetéhez (hogy tudniillik a zenemű ugyanabból az anyagból van faragva).

A Bourgeois által javított Franc-dallamról tehát megállapíthatjuk: kevés eszközzel gazdálkodik, mégis változatos, igényesen kidolgozott és szép dallam jött létre, amelyet ma is szívesen énekelhetünk.

4. A 61. zsoltár

Théodore de Bèze 61. zsoltárának szövege Marot 38. zsoltárához hasonló szerkezetű, azzal azonos szótagszámú, szintén heterometrikus, szimmetrikus, háromrímes, hatsoros forma: a₈ | a₄ | b₇ | c₈ | c₄ | b₇. Ez a két egyenlő részre osztott, hatsoros versszak (a sixain symétrique) volt Marot kedvenc versformája,

¹⁴ Ezek eredetileg semibrevis (hosszú) és minima (rövid) hangok voltak.

¹⁵ Bourgeois koncepciója volt az, hogy a *Genfi zsoltároskönyv* kizárólag semibrevis és minima értékű hangokat, illetve szüneteket tartalmazzon.

amelyet ő fejlesztett ki a hagyományos, kétrímű sixain-ből (aab/aab) azáltal, hogy strófáját megtoldotta egy harmadik rímmel (c). Marot-nak ezt a kedvelt versidomát másolja 61. zsolttárában de Bèze.

4.1. Vers és dallam viszonya

A két zsolttár dallamát összehasonlítva azt látjuk, hogy míg a 38. zsolttár sorait szünet választja el egymástól, a 61. zsolttárnak sem az első, sem pedig a negyedik sora után nincs tagoló szünetjel. Úgy tűnik tehát, hogy a zeneszerző (Davantès) szeretné ezt a hatsoros verset négysorossá sűríteni. Éppen ezért az első sort a másodikkal, a negyediket pedig az ötödikkel összevonja, eggyé forrasztja, s ezzel végül is négysoros formává alakítja a zsolttárt. Az ének ilymódú összefogottabbá tétele (a sorokat tagoló szünetek mellőzése) a zeneszerző, Pierre Davantès (Maître Pierre) észrevehető törekvése volt az ő általa alkotott egyéb zsolttárdallamoknál is. E négysorossá lett szerkezet dallamsorainak szótagzáma tehát a következő: 12 | 7 | 12 | 7.

I. Ki - ál - tá - som halld meg, Is - ten! Vedd fü - led - be

Az én kö - nyör - gé - se - met.

Mert én szí - vem nagy in - ség - ből, Mesz - sze föld - ről

Ki - ált - ja Fel - sé - ge - det!

10. ábra. A 61. zsolttárdallam az 1562-es Genfi zsolttároskönyv-ben.

4.2. A költészet és zene különbözőségéről

A kérdés jogosan merül fel: miért ír a zeneszerző négysoros dallamot a költő hatsoros verséhez? Nem ritka a szerzők efféle nézetkülönbsége. Említhetünk más esetet is a *Genfi zsolttároskönyv*-ből: a szintén de Bèze által írt 47. zsolttár szövegét a szerző 12 rövid sorban jegyezte le, a zeneszerző Bourgeois azonban a túl rövid sorokat kettőnként összevonta, s készített hozzá hatsoros dallamot. Miért?

Marot-hoz kell visszatérnünk, aki formai újításaival forradalmasította e korszak költészetét. Kortársainál divat volt a szélében-hosszában terjengős és izometrikus strófák írása. Olyanok, amelyek soronként legalább 10–12 szótagosak voltak, és szakaszai hasonlóan sok sorból állottak. Ezek a lineárisan és vertikáli-

san is terjengős strófák nehézkesen, lomhán és szürkén hömpölyögtek. Marot azonban könnyed és karcsú strófákat szeretett volna alkotni. Ennek egyik módja az volt, hogy a hosszú sorokat meglelezte. Az így kapott rövid, 5–6 szótagos sorok kecses szakaszokat eredményeztek. A dallammal együtt azonban ezek a rövid sorok már más módon lélegeztek, hiszen különbözőképpen tölti ki az időt a szó, és megint másként a zene. Ezért aztán, amit a költő megfeleltetett, azt a muzsikos ösztönösen újra összeillesztette. Így jelent meg 1562-ben de Bèze tizenkétsoros 47. zsoltárverse Bourgeois hatsoros dallamával. Nem sokkal később azonban Ambrosius Lobwasser német jogász, königsbergi jogtanár (1515–1585) német fordítású Zsoltároskönyve¹⁶ ismét szétválasztotta a 47. zsoltár dallamsorait, így azok —hasonlóan a vesszorok számához— visszaváltoztak tizenkettőre. A Lobwassert fordító Szenci Molnár Albert magyar nyelvű kiadása¹⁷ e tekintetben felülbírálta német forrását, és ismételten összevarrva két-két egymás melletti sort, a dallamsorok száma újfent hatra csökkent.

4.3. A 38. és 61. zsoltárdallamok hasonlósága

Látható e két zsoltár közötti rokonság, amelyet fentebb részleteztünk is. Túlzás nélkül mondhatjuk: e zsoltárok mintha édestestvérek lennének.

Közöttük szinte csak egy különbség van: míg a 61. zsoltár dallama összevon két-két sort, s négysorossá változik, addig a 38. megmarad hatsoros állapotában.

De csak egy ideig. Nemsokára néhány énekeskönyv a 61. zsoltár 2-2 egyesített dallamsora mintájára összevonja a 38. zsoltár megfelelő sorait is: az Eperjesi graduálra,¹⁸ Maróthi György zsoltároskönyvére,¹⁹ valamint az Új Zengedező Mennyei Kar Zsoltárfüggelékére²⁰ gondolunk. Mindhárom kiadás egybeolvasztja a 38. genfi zsoltár első-második és negyedik-ötödik dallamsorát.

1. Ha - ra - god - nak nagy vol - tá - ban Meg - in - dol - ván,

Ne feddj meg, U - ram, en - gem;

¹⁶ Psalter. Leipzig 1573.

¹⁷ Psalterium Ungaricum. Hernalben 1607.

¹⁸ Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis 1635.

¹⁹ A' 'Soltároknak Négyes Nótájik. Debrecen 1743.

²⁰ Frankfurt 1772.

Bü - sult ger - je - de - zé - sed - ben Rám te - kint - vén,
 Ne bün - tess meg, Is - te - nem!

11. ábra. A 38. zsoltárdallamnak 2-2 sort összevont, négysoros változata.

III. A 38. és 61. zsoltár javasolt kottaképe

1. Írás és olvasás

A jelen dolgozat eddig idézett valamennyi kottapéldája az eredeti kiadások pontos, de a mai kottairás szerinti másolatai. Átírtuk hangjegyértékeit: a semibreviseket fél-, a minimákat negyed értékű hangokká; valamint az altkulcs helyett violinkulcsot használtunk. Az eredmény azonban, mint bármely más esetben is, csak látszólagos pontosságú, hiszen a hangjegyek megszólaltatása (az ún. kottaolvasás művelete) más szempontok szerint történt régen (a XVI. században), s megint másképpen ma (a XXI. században). A magabiztos megállapítás tehát, hogy korrekt kottaképet közlünk, még nem garantálja azt, hogy az így leírt hangjegyeknek a mai kottaolvasás szerinti megszólaltatása tükrözni is fogja a hajdani szerzők eredeti akaratát. Másképpen fogalmazva: a kottakép autenticitásából nem következik annak hangzásbeli autenticitása, azaz a kottakép önmagában nem adekvát a hangzással!²¹ Hogyha kíváncsiak vagyunk, hogy ezek a dallamok valójában hogyan szólaltak meg, figyelembe kell vennünk a régiek —kottában gyakran nem rögzített— olvasási szokásait, és azokat át kell ültetnünk mai kottánkba. Ellenkező esetben éneklésünk torz lesz. Természetesen nem elégséges, ha az eredeti hangzás visszaállítására való törekvésünket csak valamiféle „histórikus-régizenei” kíváncsiskodás motiválja. Meggyőződésünk, hogy a reformációkori dallamok többsége erőteljesebben hangzott annál, mint amivé az évszázadok folyamán puhult. Törekednünk kell tehát előhívni eredeti alakjukat. E férfias melódiákat egykor a Krisztusért csatába (és gyakran a mártíromságba) indulók énekeltek lelki és valóságosan véres harcaik közepette. Mára ezek a dallamok meghunyászkodtak, sőt, némelyek elsatnyultak, amitől egész gyülekezeti éneklésünk langyosabbá vált. Hasonlóképpen ahhoz, ahogyan az európai kereszténység szavaiban is egy erőtlenebb, felhígultabb evangéliumot hirdet.

²¹ Arról, hogy az európai kottairás —minden nagyszerűsége ellenére— mennyire tökéletlen, önteltségünkben fakadóan gyakran elfeledkezünk!

2. A két zsoltár gyakorlatias (énekeskönyvi) közlésre szánt alakja

Azt a kérdést már érintettük, hogy e két zsoltár eredeti hatsoros fogalmazása hogyan módosult négy sorossá. Mivel mindkét zsoltár mindkét (négy-, ill. hatsoros) alakjának történelmi hagyománya van, így egyikről sem jelenthetjük ki, hogy romlás, de azt sem, hogy jobbítás következménye. A jövő énekeskönyv szerkesztőinek kell majd eldönteniük, hogy melyik változatot javasolják a gyülekezeteknek. Ebben az a gyakorlati szempont vezetheti őket: elvárható-e egy nagyobb közösségtől akkora levegővétel, hogy az kitarson az összefűzött két sor végéig? E levegővételi érv szerint bizonyára kényelmesebben énekelhetők a hatsoros változatok. Ezért javasoljuk mi is, nem csak a 38., hanem a 61. zsoltárnál is az 1. és 3. hosszúsorok kettévágása által képezett hatsoros változatokat, ahogyan azt már Szenci Molnár Albert Psalterium-a²² is javasolta.

$\text{♩} = 60 < 80$

I. Ha - ra - god - nak nagy vol - tá - ban

Meg - in - dol - ván,

Ne feddj meg, U - ram, en - gem;

Bú - sult ger - je - de - zé - sed - ben

Rám te - kint - vén,

Ne bün - tess meg, Is - te - nem!

12. ábra. A 38. zsoltár dallamának gyakorlatias közlésre javasolt hatsoros alakja.

²² Psalterium Ungaricum. SZENT DAVID KIRALYNAC ÉS PRÓPHETANAC SZÁZ ötven SOLTARI az FRANCIAI notáknac és verseknek módjokra, az Szenci MOLNAR ALBERT által, 1607.

$\text{♩} = 60 < 80$

1. Ki - ál - tá - som halld meg, Is - ten!
Vedd fü - led - be
Az én kö - nyör - gé - se - met.
Mert én szi - vem nagy in - ség - ből,
Mesz - sze föld - ről
Ki - ált - ja Fel - sé - ge - det!

13. ábra. A 61. zsoltár dallamának gyakorlatias közlésre javasolt hatsoros alakja.

3. A közreadás magyarázata

A fenti 38. és 61. zsoltárdallam több fontos ponton eltér 1948-as énekeskönyvünk dallamközlésétől. Az eltérések közt vannak jelentősebbek és kevésbé jelentősek, de mindet fontosnak véljük. A változtatások az alábbiakban indokoljuk.

3.1. Összevarrt sorok szétbontása

A *Genfi zsoltároskönyv*-ben jó néhány tétel tartalmaz olyan *hosszúsort*, amely két rövidebb sor összefűzése révén keletkezett. Az így összevarrt két sor közül az első rövid (minima) hanggal zár az ütem súlyos részen, a második pedig ugyancsak rövid (minima) hanggal indul az ütem súlytalan részen (amint ez megfigyelhető, pl. a 23. zsolt./3–4, vagy 32. zsolt./1–2. sorainál). Ebből következik, hogy a két dallamsor között van egy olyan, (elméletileg létező) *semi-brevis* hang, amelynek első minima hangja még az előző sorhoz tartozik, a második pedig már a következő sorhoz. E között a két rövid hang között kellene levegőt vennünk, hogy deklaráljuk a formai elemek szétválasztását. Az éneklő gyülekezetnek azonban egyszerűen nincs ideje a levegővételre. Ezt a fogas kérdést Lobwasser német Zsoltároskönyve úgy oldotta meg, hogy a két összekapcsolt sor közé a levegővétel céljára egy ütésnyi (valóságos) szünetet

iktatott be. Hasonlóképpen tett Psalteriumában Szenci Molnár Albert is: minima záróhang után semibrevis szünet következik, majd minima nyitóhang. A Szenci-kiadás kisméretű kotta- és szünetjelei gyakran válnak félreérthetővé, mert ha az amúgy is parányi minima szünetjel csak egészen picikét csúszik feljebb, már semibrevis lesz belőle, így a kettő közötti különbség szinte megállapíthatatlanná válik. Ugyanezt ma egyszerűbb, olvashatóbb kottaképpel tudjuk kifejezni: az első sor (rövid) záróhangját írjuk hosszúnak, utána tegyünk rövid szünetjelet, a második sort pedig indítsuk rövid hanggal! A zenei hangjegyrétekek ilyen átcsoportosítására maga a Zsoltároskönyv ad számos példát.

3.2. A XVI. századi énekek tempója

A reformáció strófikus énekkincse, benne a genfi zsolttárokkal, Luther koráljaival és a XVI. századi magyar énekekkel, ezek mind-mind az ütemes zene körébe tartoznak. Az ütemes zene kifejezésen feszes, kötött tempót értünk, a *tempo giusto*-t. Az ilyen típusú ének ritmusa zenei ritmus, mely a mérőütéshez²³ igazodik és különböző ritmusképleteit mintegy ahhoz méri. Ettől eltérő, más jellegű ritmusa van a gregorián énekek vagy a parlando típusú népdaloknak: ezeknél a dallam lejtését az énekelt szöveg önmagából fakadó, zenei szempontból kötetlen ritmusa irányítja. Zsoltárközlésünkben az első kottasor fölötti félértékű hangjegy és a mellette lévő szám ($60 < 80$) a tempóról (az ének lefolyásának gyorsaságáról) tájékoztat bennünket. A hangjegy a mérőütés zenei ritmusegységére utal, amelyhez tehát a többi ritmusnak igazodnia kell, a $60 < 80$ szám pedig azt jelzi, hogy ennek az egyenletes mérőütésnek egy perc alatt hányszor kell megszólalnia.

Számolásunk mértékegysége a félértékű hang,²⁴ amely a korabeli szokásos tempóra utal,²⁵ hogy ti. a telő időt mennyi hangjeggyel töltsük ki.²⁶ E mértékegységből egy perc alatt 60-at (de legfeljebb 80-at) számolhatunk. A régi zene teoretikusai a hiteles tempót az egyenletesen lélegző felnőtt ember szívveréséhez hasonlították, mely percenként 60-at, vagy ha gyorsabb, akkor 80-at üt. A zsolttár-éneklés helyes tempója azonban mégse váljék merevvé: lehet kissé lassabb (60) vagy némileg gyorsabb (80), de csak az adott határok között. A tactus lényegét, a két ütés között eltelt időt pontosan érzékeltetnie kell az éneklőnek,²⁷ de azt mindig rugalmasan, sohasem mereven-iskolásan valósítsa meg, hogy miközben előadása ritmikailag tagolt, ugyanakkor folyékony és elasztikusan áramló legyen! A mérőütésnek természetesen nem kell hallható hangnak lenni, de az előadónak mindenképpen jelentsen biztosan érzékelhető belső támaszt.

²³ Nevezhetjük mérőüktetésnek, pulzusnak, tactus-nak is.

²⁴ Ezt a XVI. században semibrevis-nek írták.

²⁵ Ezt nevezték tempo ordinario-nak.

²⁶ Ez a tempóra vonatkozó szimbólum csak a XVI. századi dallamok előadására nyújt énekeskönyvünkben tájékoztatást.

²⁷ Gafurius könyvének első oldalán, a metszet bal alsó sarkában egy énekesfiú üti a tactus-t.

3.3. Vezetőhangok — zárlatok

A gregorián hangnemek modális hangnemekre való áttérésének leglényegesebb mozzanata volt a vezetőhangos zárlat felfedezése az európai zene hajnalán. A diatonikus félhang (diézis) közel 800 éve szorosan hozzátartozik dallamvilágunkhoz, hasonlóan, mint ruhadarabjai az emberhez: a nadrág, ing, felöltő. Az európai zene bölcsőjében született jelenség a vezetőhang, mely végigkíséri annak évszázadait, kiemeli a különféle modális hangnemek sajátosságait, rajzolja kontúrjait, s adja a reneszánsz dallamok sava-borsát. A vezetőhang alkalmazásától tehát nem szabad idegenkednünk! Ha mégis ezt tesszük, sőt, ha eltiltjuk magunkat használatától, olyanná torzítjuk e csírátlanított dallamokat, ahogyan azok valóságosan sohasem léteztek. A genfi zsolttárolatokat, keletkezésük pillanatától kezdve egészen a XX. század közepéig mindig vezetőhangokkal énekelte a református nép. 1948-ban téves koncepció következményeként került sor a zsolttárdallamok vezetőhang nélküli, steril közlésére.²⁸

A vezetőhangok XVI. századi alkalmazása tehát kétséget kizáró tény, amelyet bizonygatnunk fölösleges. A régi teoretikusok²⁹ egybehangzó megállapításai, melyek közül szemléletes előadásmódja miatt kiemelhető Bourgeois dolgozata,³⁰ másrészt Le Roy-nak hangfelvétel pontosságú, a valóságos hangzás bizonyosságát adó lanttabulatúra-kötetei³¹ mind arról tanúskodnak, hogy a korabeli dallamokat gazdagon ékesítették vezetőhangokkal. Ám ezek nem csupán díszítő elemek voltak, hanem a zenei formálás hatékony eszközei is: jelenlétük körvonalazta a különféle típusú szakaszokat, és elősegítette azok egymástól való elkülönítését. Így fontos szerepet játszottak az egész- (avagy teljes-) zárlatok, valamint a félzárlatok kialakításában, a dallamsoron belüli használatuk pedig mindenkor kidomborítja az éppen aktuális modus jellegzetességét.

Amikor Bourgeois *zárlatról* beszél, ezen a fogalmon természetesen nem csak a dallam, vagy egy nagyobb zenei forma (pl. motetta) végső lekerékítését, tehát nem (vagy nem csak) az egész tétel végén lévő záradékot, kadenciát érti, hanem a sorokra tagolt dallam vagy részekre osztott zenemű egyes szakaszainak korrekt elhatárolására is céloz. A világos tagolás az európai művészet egyik fontos alapelve a kezdetektől mind a mai napig. Amikor *teljes zárlatot* említ (ezt nevezhetjük *egészszárlatnak* is), akkor mintha azt mondaná: legyen ez hasonló ahhoz, mint mikor a prózai szövegben egy gondolatot a pont írásjelével fejezünk be. A *félzárlat* pedig —nevezhetjük ezt nyitva hagyott (megszakított) zárlatnak is— rokon a vesszővel tagolt íráshoz, amely után még következhet némi kiegészítő, bővítő, esetleg kontrasztáló gondolat. A különböző zenei zárlatok tehát hasonló

²⁸ A genfi zsolttárdallamokat fel kell szabadítani a harminc esztendeje rájuk erőszakolt purista rögeszmék kényszere alól — írta Gárdonyi Zoltán 1979-ben készült tanulmányában („Szélgjegyzetek a magyar református énekeskönyvhöz”, megjelent „... eleitől #ogoa...”. ReZem 024. Budapest 1993).

²⁹ J. de Muris, Fr. Gafurius, Nic. Vicentino XIV–XVI. századi elméletírók.

³⁰ *Le Droit Chemin de Musique*. Genf 1550, magyarul: *A muzsika igaz útja*. Budapest 2003.

³¹ Adrian Le Roy: *PSAUMES — Tiers Livre de Tabulature de Luth* — 1552, valamint *Instruction* 1574.

funkciót töltenek be, mint az írásjelek: pont, vessző, kettőspont, felkiáltójel stb. Később a zárlat fogalma tovább differenciálódik: ismeretes *tökéletes- és kevésbé tökéletes egészzárlat, domináns egészzárlat, domináns félzárlat és álzárlat*.

Az idézett dallampéldák közül a 61. zsoltdallam 3. és 6. sora végén találunk félhanglépéssel kialakított *egészzárlat*-ot, ahol a háromhangos völgymotívum (porrectus) középső hangja subsemitonium. Vezetőhangos *egészzárlat*-nak azonban van egyéb (nem csak porrectus általi) lehetősége is, amelyet más zsoltdallamokban tanulmányozhatunk, de most ezt nem részletezzük. Ugyanennek a 61. zsoltnak 1. és 2. sora *félzárlat*-tal ér véget. A dallam itt a vessző írásjelét érzékelteti, mert úgy marad nyitva, hogy a vezetőhang nem lép vissza az alaphangra (ahol megnyugodhatna). A félzárlat olyan, mintha a porrectust —annak második hangja után— megszakítanánk.

Az utóbbi néhány évtized jó néhány külföldi protestáns énekeskönyve *általában* elfogadja a genfi dallamok vezetőhangos zárlatát, de csupán a sorvégi porrectus-szal megoldott *egészzárlat*-ot. Ez azonban csak egy töredéke a vezetőhangok XVI. századi, és ma is kívánatos használatának. A XVI-XVII. századi források tanulmányozása egyértelművé teszi, hogy ennél sokkal többről van szó. Ki kell tehát egészítenünk ezt az értékes dallamkincset az egészzárlat egyéb módjával, a félzárlattal és a soron belüli vezetőhangok használatával!

3.4. A dallamsorokat tagoló szünetjelek és azok pozícionálása

A *Genfi zsoltdároskönyv* énekeinek többségénél a dallamsorok elválasztása meghatározott értékű szünetjellel történik: semibrevis-szel vagy minimával, egészütéssel vagy annak felével. A már idézett könyvében Bourgeois azt írja, hogy a semibrevis hang annyit ér, mint a semibrevis szünet.³² Ha tehát a zeneműben semibrevis szünetjel van, akkor azon annyi időt kell értenünk, amennyit egy semibrevis hangra szánunk. A reformáció százada után a sorok tagolását kezdték másképpen, először ütemvonallal, később fermata-val jelölni. De a semibrevis szünetjel tartalma a gyülekezeti éneklésben egészen a XX. század közepéig megmaradt. Végül az 1948-as református énekeskönyv bevezette a divízió- (cezúra)-jeleket, amelyek egyúttal új típusú tartalmat is hoztak magukkal. Minthogy a cezúrajelek a beszédszerű, kötetlen ritmusú gregorián éneklésben használatosak, ahol sem maguk a zenei gondolatok, sem azokat elválasztó levegővételi jelek nem az ütemes zenére jellemző ritmusegységek kifejezői, így voltaképpen az énekeskönyv két énekkultúra szinkretizmusát valószínűsítette meg. Ezért javasoljuk a menzurális szünetjel rehabilitálását.

Kérdés, vajon hol legyen a helye a sorokat tagoló szünetjelnek? Miután a *Genfi zsoltdároskönyv* tördelés nélkül készült, kihasználva minden talpalatnyi helyet, nem tudható, hova szánták a levegővételi szünetjelet: az énekelt sor végére, avagy elejére? A sor szünettel kezdődjék, avagy szünettel fejeződjék be?

³² *Le Droit Chemin* (ld. 14. jz.) III. fejezet: A hangok, szünetek és jelek.

Ismerjük a *Psalterium Ungaricum* tipográfiai elvét: a sor mindig hanggal indul, és szünettel zár. Bólya József modern kiadása³³ hasonlóan készült.³⁴ Ugyanakkor a legújabb francia protestáns énekeskönyv,³⁵ noha általában szintén a sor végére teszi ki mindkét szünetjelet, a 43. zsoltár 1. sora utáni minima szünet a következő sor elejére kerül. Más énekeskönyvek is gyakran következtelenek e tekintetben.³⁶ A mai svájci énekeskönyv,³⁷ amikor sorokba tördel, akkor általában a dallamsor végére teszi a szünetjelet. Ám nem mindig! Például az énekeskönyv 9. (Ach Gott, vom Himmel), 15. (Der Herr ist mein getreuer Hirt) és 23. (In dich hab ich gehoffet) számú énekeinél a minima szünetjelek a sor elejére kerülnek! Az EG³⁸ szintén bizonytalan: a dallamot hol sorokra bontja, hol folyamatosan írja. Amikor sorokba szedi, a szünetjel hol a sor végén, hol a sor elején áll!³⁹ Az új holland énekeskönyv (*Liedboek*. 2013) leggyakrabban a sor végére helyezi a semibrevis, s elejére a minimát. Viszont az 516-os és a 898-as számú énekeknél pontosan fordítva: az előbbinél a semibrevis kerül a sor elejére, az utóbbinál pedig a minima a sor végére. Sőt, a Veni creator dallamát háromszor is közli (350, 670, 972), de a szünetjeleket nem ugyanoda helyezi el. Eldöntendő tehát, hová tartozik a szünetjel? Erre a kérdésre azért hívjuk fel a figyelmet (mintegy vitát provokálva), hogy a Református Egyház készülő új énekeskönyve elkerülje a fenti tétovaságokat.

Tegyük fel a prózai kérdést: mikor kell levegőt vennünk: az éneklés megkezdése előtt, avagy annak befejezése után? Nyilvánvalóan mindkétszer. Előtte azért, hogy már az ének első sorát el tudjuk énekelni, az utolsó sor után pedig azért, mert nem szeretnénk megfulladni. A dallamsor előadását indító szünetjelet fel kell tüntetni a kottában, hiszen az a zene tartozéka, az éneklés utáni lélegzetvétel pedig biológiai kényszer, amit jelezni sürgősen.

Luther énekeskönyvében néhányszor szünetjelet ír az ének legelső hangja elé,⁴⁰ mintha azt mondaná: zenei feladatunk mindenekelőtt a megfelelő mennyiségű levegő tárolása legyen. A dallamsor megszólaltatásához szükséges levegő (amelynek szimbóluma a szünetjel) tehát szorosan összefonódik az utána jövő dallamsorral. Pontosán úgy, amiként egységet alkot a karvezető-karmester beintése (avizója) a kórus-zenekar előadásával. Hiszen a karnagy intése némán is annak a zenének a tempójára és karakterére utaló tartalmat hordoz, amely majd csak ezután fog megszólalni. Ahogyan az avizó elidegeníthetetlen tartozéka a csendet megtörő hangzásnak, éneklésünk levegővételi szünete ugyan-

³³ *Psalterium Ungaricum* * Szenci Molnár Albert zsoltárfordításai a genfi zsoltárok dallamaira. Magyarországi Református Egyház Zsinata, Budapest 2003.

³⁴ A szerkesztéskor ez a kérdés nyomatékosan felmerült.

³⁵ *Alléluia, Avec le Christ, dépasser les frontières*. 2005 Editions Olivétan.

³⁶ E külföldi énekeskönyvi példák csak tallózás eredményei, nem készült átfogó lista e témáról.

³⁷ *Gesangbuch der Evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz*. 1998.

³⁸ *Evangelisches Gesangbuch*. 1996.

³⁹ Pl. a 274, 275, 299, 271. sz. énekeknél.

⁴⁰ *Nun freut euch, lieben Christen gmein* (mindkét dallama minima szünettel indul).

úgy a megszólaló dallamnak. Ez a fajta levegővétel tehát már művészi tevékenység, nem pedig civil foglalatosság. E gondolatmenet alapján készült a 38. zsoltár kottaképe. (12. ábra)

Ezzel az okfejtéssel sokan fognak vitába szállni, mondván: mi úgy szoktuk meg, hogy a sor végén látjuk kiírva a szünetjelet. Érvelésük alapja az olvasás gyakorlati mechanizmusában rejlik. Mert ha a zongorista kottából játszik, a szem mindig előbb jár, mint a keze: a szeme már a következő oldal első hangjait olvassa, keze azonban még az előző oldal alján lévő hangokat szólaltatja meg. A szünetjel —ebből a gyakorlati szempontból— valóban jobb helyen lenne a sor végén. Ez lélektani érv.

E téma zárásaként —az előzőekkel, így magammal is vitázva— megemlítem, hogy a XVI. századi egyéb énekeskönyvek (pl. Lutheréi) gyakran írnak a dallamsor végére dupla értékű hangot (ami már tartalmazza a levegővételre szánt időt is). A 61. zsoltár kottaképe (13. ábra) egy másik lehetőséget ad: a 2. és 5. dallamsor elején lévő rövid szünetjelnek mindenképpen itt a helye, hiszen az a szünetjel szoros egységet képez az utána jövő hanggal. A 3. sor végi dupla értékű hang pedig (amely már tartalmazza a levegővételt is) a szimmetrikus ének első felét zárja le nyomatékka.

3.5. A XVI. századi énekek ritmikája

A genfi zsoltárok ritmikája szinte túlságosan aszketikus: az egész *Genfi zsoltároskönyv* ugyanis csak kétféle hangértéket használ: hosszút és rövidet, semibrevis-t és minimát. Amikor a történelem folyamán ez a gyakorlat még tovább egyszerűsödött s énekeink ritmusa kiegyenlítetté vált, azaz egyenletesen hosszú hangokon szólt a zsoltár, e nyilvánvaló romlás lett egyik tünete református éneklésünk hanyatlásának. Árokháty Béla 1939-es jugoszláviai és Csomasz Tóth Kálmán 1948-as magyarországi református énekeskönyve volt hosszú idő után az első kettő, amely a korrekt genfi ritmust helyreállította.

Azonban hogyha zsoltárdallamaink ritmikai fegyvertárában csak semibrevis-ek és minimák lennének, ráadásul ez utóbbiak szüntelen csak párosával mutatkoznának, a genfi ritmus így még mindig némileg egyhangú lenne. A zsoltárok viszonylag egyszerű ritmikája akkor vált mozgalmasabbá, amikor a páros minimák elszakadtak egymástól. Ennek első eredménye lett a szinkópa.

Ez az izgalmas esemény úgy jön létre, hogy a párosával összekapaszkodó minima hangok (ti-ti) közé beékelődik egy semibrevis hang, ami hangsúlyeltolódáshoz vezet (ti-tá-ti). Hogyha a két minima közé nem egy, hanem két semibrevis toladodik be, akkor kettős szinkópáról beszélünk (ti-tá-tá-ti). Mindkettőre számos példát találhatunk a Zsoltároskönyvben. Ezt a zárlati alakzatot a többszólamú zenétől kölcsönözte az egyszólamú egyházi ének. Azért tehetta meg, mert e formula egyszólamú alakjában is élénken emlékeztet annak legjellemzőbb tulajdonságára, tudniillik a diszsonanciával késleltetett vezetőhangra. Nem véletlen tehát, hogy a szinkópa és a késleltetett vezetőhang (egy ritmikai és egy dallami elem) leggyakrabban együttesen jelenik meg, s így kétszeresen

figyelmeztet a kadencia fontosságára. Úgy az egyes, mint a kettős szinkópa mindig a dallamsorok végén helyezkedik el. A *Genfi zsolttároskönyv* egyetlen kivétele a 89. zsolttár 6. sora, ahol a hosszú sor középső metszetét is szinkópával nyomatékosítja a dallamszerző, de ez a középső metszet az alexandrinnál főhangsúly, tehát félig-meddig sorvégnek tekinthető.

A páros minimák szétbontásának másik lehetősége az a ritmikai képlet, amelyet ternáriusznak nevezhetünk. Látszólag itt is az történik, hogy a minimák közé bekerül egy semibrevis, lényegileg azonban másról van szó. A ternáriusz alapja három olyan összefüggő, egymás utáni semibrevis hang (tá-tá-tá), amelyik közül a középső felbomlik két minimára (ti-ti), de ezek egymástól rögtön elválnak. A három semibrevis-nyi értékből a következő képlet alakul: tá-ti/tá-ti (tehát lényegében két trocheus).⁴¹ A három semibrevis-ből, melyekre eredetileg összesen három ütés jutott, létrejött a ternáriusz, két fő hangsúllyal, benne egyenként három minima értékű hanggal. A mérőütés és a hangok összértéke nem változott ($3 \times 2 = 2 \times 3$), de a deklamáció hangsúlya igen: a páros metrum úgy vált egy időre páratlanra, hogy a ritmikai rend nem bomlott fel!⁴² A ternáriusznak pontos tükörfordítása a hemiola, ahol a tempus perfectum hármassága billen meg (itt $2 \times 3 = 3 \times 2$, azaz két trocheusból lesz choriambus).

Ahogy a szinkópák mindig a dallamsorok zárását erősítik, a ternáriuszok általában a sorok közepén (néha a sorok elején) állnak. Genfi zsolttáraink e két jellegzetes ritmikai elemét, a szinkópát és a ternáriuszt ápoljuk gondosan! Egyrészt, ne hagyjuk kiirtani a szinkópákat, mert elsimításukra időnként történnek kezdeményezések,⁴³ másrészt, fedezzük fel a dallamokban megbúvó ternáriuszokat, jelöljük azokat a kottában, előadásunkban pedig hangsúlyozzuk is ki a lüktetésnek ezt a fajta elegáns döccenőit!

Ritmikai szempontból legkívánatosabb az lenne, ha jövendő énekeskönyvünk a reformáció előtti igen értékes és eddig elhanyagolt strófikus dallamanyagából átvinné a legjobbakat, mert azok mind a tempus perfectum (hármasságú) ritmika szerint keletkeztek (jambikus-trochaikus lüktetésűek). Ez a vérátömlesztés képes lenne felfrissíteni a mi kissé komor református éneklésünket.

Miként saját kiskertünket gondozzuk és folyamatosan irtjuk benne a gyomot, énekeskönyvünk és gyülekezeti éneklésünk legyen olyan díszkert, amelyet állandóan tisztogatunk. Észre kell vennünk, hogy énekeinkben, illetve éneklésünkben mi az, ami romlás, és mi az a változás, ami az idő jótékony csiszoló tevékenységének eredménye.

⁴¹ Ritkán előfordulhat, hogy az első trocheus hosszú íze osztódik, mint a 61. zsolttár 1. sorában.

⁴² Ezért hibásak énekeskönyvünk 38. és 61. zsolttárainak háromhangos csoportjai, mert így „bolgár-ritmus” keletkezett!

⁴³ A szinkópa ti-tá-ti ritmusa helyett javasolnak ilyenkor ti-ti-tá ritmust.