

A FEHÉR ÉS ÉDES HATTYÚ (6/4.)

Újabb, negyedik cikkünkben a ritmus, metrum és vezénylés 16. századi kérdéseit tárgyaljuk az *Öt évszázad kórusai* című antológiában lévő híres madrigál kapcsán:

MADRIGÁL A HATTYÚRÓL

SZABÓ MIKLÓS
fordította

Il bianco e dolce cigno

Jakob ARCADELT
(németalföldi; 1514 – 1557)

Szomorú

Soprano (S):
A hó - szi-nű, fé-nyes haty - tyú meg-hal da-lol -
Il bian - co e dol-ce cig - no can-tan-do mo -

Alto (A):
A hó - szi-nű, fé-nyes haty - tyú meg-hal da-lol -
Il bian - co e dol-ce cig - no can-tando mo -

Tenor (T):
A hó - szi-nű, fé-nyes haty - tyú meg-hal da-lol -
Il bian - co e dol-ce cig - no can-tan-do mo -

Bass (B):
- - - - -

va, Sén sír-va já-rok, míg szívemben ez a hang él, én sír-va
re ed io pian-gen-do, giung' al fin del vi-ver'mi - o, ed io pian-

va, Sén sír-va já-rok, míg szívemben ez a hang él, én sír-va
re ed io pian-gen-do, giung' al fin del vi-ver'mi - o, ed io pian-

va, Sén sír-va já-rok, míg szívemben ez a hang él, én sír-va
re ed io pian-gen-do, giung' al fin del vi-ver'mi - o, ed io pian-

5 Sén sír-va já-rok, míg szívemben ez a hang él, én sír-va
ed io pian-gen-do, giung' al fin del vi-ver'mi - o, ed io pian-

[Arcadelt Il bianco e dolce cigno The King's Singers YouTube](#) (2:10)

IV. rész: a ritmus

Az Öt évszázad kottaképe teljesen szokatlan: a megszokott ütemmutatók átalakítva szerepelnek: a nevezőben szereplő szám helyett a nekik megfelelő kottaérték látható. Az előszóban Forrai Miklós ki is tér erre, mondván, hogy a kevésbé képzett karvezetőknek és kóristáknak segítenek azzal, hogy azt a kottafejet teszik a nevezőbe, amit ütni kell. Ennek nyilván az olyan metrumoknál van jelentősége, mint a 6/8, két ütéssel egy ütemben.

Azután, meglepő, hogy a metrum kétütemenként változik. Hogy volt ez annak idején?

Ismét a korabeli szoprán szólamkönyvet nézzük (Gardano, Velence, 1539):

The image shows a single system of a musical score from Gardano's 1539 book. It features a single C-clef (soprano) and a 2/2 time signature. The lyrics are in Italian and are written below the staff. The notation is a simple melody with a single line of music.

L bianco e dolce cigno cantando more et io piangendo giungo al fin del uiver mio
et to piangendo giungo al fin del uiver mio stran'e diuersa forte ch'ei more sconsolato et
io moro bea to morte che nel morire m'empie di gioia tutto e di desi
re fe nel morir' altro dolor non sento di mille morte il di farei contento di mille
morte il di farei contento.

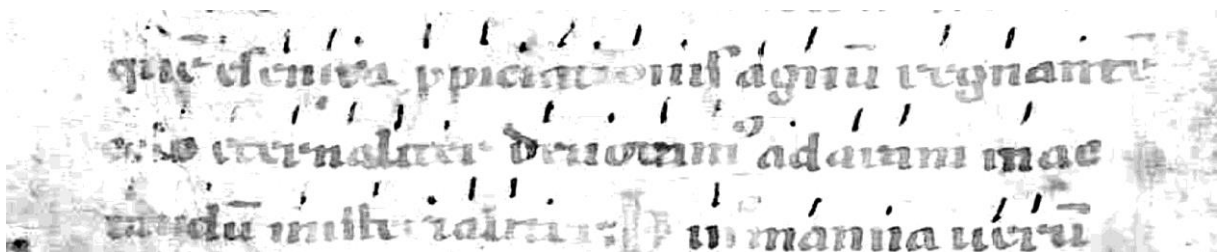
Itt csak egy C látható, és ütemvonal egyáltalán nincs. Azaz 2/2, így, ahogy a Bartha-antológia hozza?

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The lyrics are in Italian and are written below the staves. The notation is a simple melody with a single line of music for each voice.

Soprano II bian - co e dol - ce cig - no can - tan - do
Alto II bian - co e dol - ce oig - no , can - tando mo -
Tenore II bian - co e dol - ce cig - no can - tan - do
Basso II bian - co e dol - ce cig - no can - tan - do

És ráadásul az eredeti kottában és Barthánál a kottaértékek kétszer akkorák, mint az *Öt évszázadban*. Mivel megszoktuk az iskolában, hogy „a tá a mérő”, ezért még az *Öt évszázad* kottaképe is nehezen átlátható elsőre; az eredeti értékek redukciója indokolt volt; de miért nem alkalmazták a ritmusolvasás 20. századi iskolai gyakorlatába még jobban illő négyszeres redukciót, mint tették azt pár lappal előbb, Verdelot *Lángolás* címen közreadott madrigáljában? Valószínűleg azért, mert nem voltak a reneszánsz zenében elmélyült kutatók, nem nézték meg az eredeti kottákat (annak idején nem is lett volna egyszerű hozzájutni), s az antológia célja nem kritikai kiadás volt, hanem gyorsan praktikus anyagot adni a kórusoknak; összeszedni egy színes és vonzó anyagot onnan, ahonnan lehet – márpedig az elérhető kiadások a legkülönbözőbb közreadási elveket alakítottak ki a 16. és 20. századi notáció eltéréseinek az áthidalására.

Ma ütemekben és vezénylési ütemrajzokban gondolkozunk, melyekhez súlyviszonyok is társulnak; de hogyan volt ez a reneszánsz korában? A kérdés megválaszolásához régebbre kell visszamenni; ahogy az etimológia a szavak mélyéből húz elő lenyűgöző régészeti leleteket, úgy a kottaírás elemei is a messzi múltba vezetnek. A gregorián kottaírás első szakaszában csak a zenei mozgás néhány elemét rögzítették, hogy a fejből megtanult dallamok részleteit rögzítsék a memória megtámasztására. Ezekben a lejegyzésekben ékezet-szerű jeleket használtak (amiket amúgy szintén *accentus*nak neveztek), a két alapforma (mint a magyar ékezeteknél is) a pont és a vessző – ahogy azt például egy 9. századi liturgikus könyvben láthatjuk (St. Gallen, 359.):



És ahogy a magyar nyelvben a vessző formájú ékezet hosszabb magánhangzót, a latinban pedig hangsúlyos szótagot jelöl, így amikor jóval később, már a 13. században, jó kétszáz évvel a vonalrendszer (azaz a hangmagasság pontos rögzítésének) bevezetése után a ritmus jelzésére elkezdték a hangok hosszát közvetlenül a hangjegy alakjához kapcsolni, akkor a két alapvető hang-jelből lett a két alapvető hangjegy: a punctumból (pont) a *brevis* (rövid), a virgából

(vessző) a *longa* (hosszú). Világos, hogy olyat kellett kitalálni, amit a metszett hegyű lúdtollal könnyű kivitelezni, jelzi a pontos magasságot, és jól megkülönböztethető. Vessük csak össze a két jelet a mai pontokkal és vesszőkkel, például ebben a szövegben: láthatjuk az analógiát: a vesszőnek ugyanúgy van egy kerek, pont-méretű feje, de jobb oldalon szára van, ami a toll lefelé húzásával jön létre:

brevis: ■ longa: ▮

Az időmértékes verselés alapegysége a rövid szótag, a latin verstanban a *tempus*. A hosszú szótag általában ennek a kétszerese, két *tempus*, de egyes helyzetekben lehet háromszoros is: ha például egy trochaikus versben ez a sor áll: „égbe nőtt e nyárfás”, akkor a L B L B | L L sorozatban az első két longa (ég, nőtt) kettő, a második kettő (nyár, fás) három *tempus*t ér természetes tánc-érzékünk folytán. Az antik pythagoreus tanokban a kettő tökéletlen, a három tökéletes volt; s ennek megfelelően egy longa lehetett perfekt (tökéletes), azaz 3 *brevis* hosszú, és imperfekt (tökéletlen), azaz 2 *brevis* hosszú.

A két hangérték nem volt elegendő a zene változatossága számára; így bevezették a *maximát* (legnagyobb) mely egyszerűen egy hosszan húzott longa volt, és ugyanúgy lehetett perfekt és imperfekt – 3 vagy 2 longa értékű – mint ahogy a longa is kétféle. A díszítőhangok kisebb értékek bevezetését is magukkal hozták, így született meg a *semibrevis* („fél *brevis*”): és lúdtollal a kezünkben ugyan mit tehetnék az egyszerűség jegyében? Kicsit elfordítjuk és ferdén húzzuk, ami által kis rombuszt nyerünk. Természetesen egy *brevis* is lehetett egyenlő 2 vagy 3 *semibrevis*szel, azaz lehetett imperfekt vagy perfekt. De vegyük észre, hogy itt már valami más történik: nem egymás mellé tesszük a legkisebb értéket (*tempus*), hanem felosztjuk. A *semibrevis* 2 vagy 3 részre való felosztásával kapjuk a *minimát* (legkisebb); grafikai kivitelezése ismét logikusan egyszerű: a *semibrevis* rombuszát egy felfelé-vonással megtoldjuk. Ezzel előttünk áll a 13–14. századi zene ritmikai univerzuma, középen a *brevissel* („*tempus*”); és minden szinten két lehetséges osztási aránnyal, 2 vagy 3:

minima: ◆ semibrevis: ♦ brevis: ■ longa: ▮ maxima: ▮▮

a hangjegyek nevei mellett a köztük lévő arányoknak is nevet kellett adni. Így a *brevis* felosztása lett a *tempus*, a *semibrevis*é a *prolatio* („halasztás”); a longa felosztása a *modus*, a *maximáé* a *maximodus*.

Ezzel a 13. század végén megszületett a *menzurális*, vagyis mértékes zene: melyben a zenetörténet során először lehetett a hangok egymáshoz

viszonyított hosszúságát mérni. Ezzel beteljesedett Szent Ágoston zene-definíciója: „musica est scientia bene modulandi”, „a zene a telyes moduláció tudománya”, ahol, mint Ágoston kifejti, a „modulatio” az, hogy a számokat alkalmazzuk a zene anyagára mindkét dimenziója, a hangmagasság és az idő irányában. A szám által válik az zene istenivé, mert azon át kerül az értelem hatókörébe. A menzurális kottaírásban az időt ugyanúgy a 2 és 3 pythagoreus alap-arányaira sikerült felépíteni, mint a hangközöket a görög pythagoreus skálákban (ahol az oktáv $1/2$, a kvint $2/3$, a kvart $3/4$, a nagyszekund $8/9$, a kisszekund $243/256$ húr hossz-arányú); és az idő tekintetében is az osztás, pythagoreusok elsődleges művelete kerül előtérbe. És vele az arány, azaz *ratio*: az a szó, melyből maga a józan ésszerűség fogalma származik.

A menzurális kottaírás rendszere integrálta magába a kor teljes ritmikai gyakorlatát: így az „imperfekció” szabályát, miszerint egy perfekt hangjegy utáni vagy előtti kisebb érték levonódik a nagyobbó, ezzel impeficiálva azt; ha ezt nem szeretnénk, azt a hangjegyek közötti ponttal, *punctus perfectionis*sal jelezhetjük. A másik szabály az „alteráció”, melyek szerint perfekt környezetben két rövidebb érték közül a második (*alterus*) duplájára nyúlik; ezt elkerülendő ismét pontot, *punctus divisionis* teszünk a két érték közé. A pontnak ugyanakkor lehet nyújtó szerepe is, ami mind a mai napig megmaradt: ez a *punctus additionis*. A perfekt és imperfekt formák között a hangjegyek piros színével lehet váltani.

Az idők során a nagyobb kottaértékek egyre ritkábbakká váltak; ezért csak a tempus és prolatio jelölésére használt egyes szimbólumok terjedtek el széles körben. Ezek a jelek – amiket *menzúrajelek*nek nevezünk – két részből tevődtek össze, egy külsőből és egy belsőből. A külső a tempusra, a belső a prolatióra vonatkozott: Θ jelölte a (3,3), O a (3,2), $\mathbb{C}$ a (2,3) és C a (2,2) (tempus, prolatio)-osztást. Kezdetben, ameddig a megkomponált polifónia ritka volt, addig az énekesek fejből megtanulták a szólamokat, elegendő volt egy kis méretű kotta. Később, a kompozíciók elterjedésével a kottaolvasás vált általánossá, ezért nagy méretű kóruskönyveket írtak, mely elé négy-tíz énekes odaállhatott (ez is mutatja, hogy a reneszánsz polifóniát éneklő együttesek milyen kevés énekesből állhattak), és tintatakarékosságból a kottafejeknek csak a körvonalát húzták meg. Így alakult ki a 15. század elején az a kottaírás, amit ma is használunk, a *fehér menzurális notáció*: jól látható, hogy a minimából és semibrevisből lett a fél- és egészkotta, a brevisből pedig a „dupla egész”. A C jele is fennmaradt: hiszen a (2,2)-es osztás épp négyszeres viszony a két széle között.

A rendszert tovább bonyolítja az egyetlen vonallal húzott hangjegycsoportok, a *ligatúrák* olvasási szabályrendszere; de még nagyobb probléma, hogy amikor egy darabon belül változnak a menzúrák, akkor melyik hangérték marad azonos? Ráadásul létrehozták a *proportiók* („arányok”) rendszerét: ha például egy semibrevis-sorozat előtt a 3/4 jel állt, az azt jelentette, hogy a korábbi 4 semibrevis idejében kellett 3 semibrevist énekelni; világos, hogy az alapállapotra a 4/3 jellel lehetett visszatérni. De ha egy ilyen szakaszban többféle hangjegy is szerepel, akkor változik a menzuráció is? Láthatjuk, mennyire bonyolult tudomány volt a menzurális kottairás – és a 13–16. században magára a kottairásra is mint koruk jelentős *zenei* teljesítményére tekintettek fel.

Ezt az egész fantasztikus szellemi arány-rendszert ugyanakkor valahogy a hangokban is realizálni kellett (vagy nem kellett – meglepő módon a korabeli zenének nem volt feltétele, hogy el is hangozzon, s ha elhangzott, nem volt feltétele, hogy meg is hallgassák); meg kellett érinteni, és ennek az eszköze volt a *tactus* (érintés). Egy *tactus* állt egy *thesis*ből (letétel) és egy *arsis*ből (felemelés – íme a „felütés” eredete) A 15. században a *tactus* a semibrevisre jutott, azaz egy semibrevis egy le- és egy felütésből állott: ↓↑. Ha a semibrevis imperfekt volt, akkor a *tactus* két része azonos ideig tartott, „egyenlő” volt (*aequalis*). Ha viszont a semibrevis perfekt volt, akkor a *tactus* első fele kétszer annyi ideig tartott, egyenlőtlen volt (*inaequalis* – innen a barokk „inégal”). A *tactus*t minden énekes számolta magában, és a koordináció kedvéért egyikük – általában a legfontosabb szólam, a tartó szólam, a tenor (*teneo, tenere* – tartani) énekeske kezével vagy valamilyen hosszúkás tárggyal láthatóan is ütötte. Amikor a szólamokban *proportiók* adódtak, akkor mindegyik énekes a saját karmesterévé kellett hogy váljon. Partitúrát sem a komponáláshoz, sem az előadáshoz nem használtak; mindegyik szólam ment a maga útján, figyelve a többiek ritmusát és a hozzájuk fűződő hangzöket. Ebből az következik, hogy énekesként mind ritmikailag, mind intonációban nagyon érthetően és fegyelmezetten kellett énekelni; lehetetlen lett volna a romantika partitúrából előadott darabjainak a *rallentandók* okozta ritmikai zavarossága.

Mivel ismét csak a díszítések miatt szükség volt az értékek nagy változatosságára, ezért bevezettek egy gyorsabb tempót azzal, hogy a *tactus* nem a semibrevisre, hanem a brevisre (*alla breve*) ütötték; ezt a menzúrajel áthúzásával jelölték: például Ø vagy C; s ez utóbbi szintén olyasmi, ami mindmáig fennmaradt. De ezzel együtt is kellett a még kisebb értékek: bevezették hát a minima felét, a *semiminimát*; ezt a fehér notációban fekete

semibrevisselel jelölték. Ennek a fele lett a *fusa* (tömeges, ömlesztett), annak a fele a *semifusa*; a jelölésekre a növekvő számú zászlót találták ki – ismét valami máig életben lévő notációs elem.

És most térhetünk vissza madrigálunk kottájához. Mivel a menzurális kottairás teljes építménye rendkívül bonyolult volt, ezért a kottanyomtatás elterjedése – ami a kottaolvasók táborának jelentős növekedését jelentette – a bonyolult elemektől lassacskán megszabadította a zenét. Így a ligatúrákból csak két-három féle, a menzurárból pedig csak az imperfektek maradtak meg. Itt egy érték-konfliktust láthatunk: valami jelentős szellemi érték kihajítását, és közben új, más irányokba nyíló világ megjelenését. Amúgy ugyanilyen érték-konfliktus volt maga a gregorián ének egységesítése (8. század) a helyi hagyományok eltüntetésének árán, a kottaolvasás guidói bevezetése (11. sz.) a negyedhangok kiirtásával és a memorizálás szerepének háttérbe szorításával, a menzurális kottairás bevezetése a hajlékonyság kárára, és még sorolhatjuk tovább.

Amikor egy korabeli énekes kézbevette a fenti kottalapot, akkor a *Œ* menzurajelből tudta, hogy *alla breve* kell a taktust ütnie magában, azaz egy semibrevis a leütés, egy semibrevis a felütés. Ám mivel a perfekt menzurák eltűnésével a hármas metrumok lejegyzése lehetetlenné vált, ezért az ütések el kellett hogy veszítsék irányukat. Teljesen lehetetlen lett volna a szöveg hangsúlyai ellenében énekelni egy szillabikus dallamnál, mint ez. Világos, hogy a hangsúlyozás nem lehet más, mint hogy „*Il bianco e dolce cigno*”, azaz, mai terminológia szerint felütéssel kezdeni, és utána egy hármas ütemet énekelni. És hogyan tovább? „*cantando more*” itt már a „*more*” szó a különböző szólamokban máshová eső nyelvi hangsúlyja által okozott szinkópálás és a súlytalan szótagra eső záróhang felborítja a rendszert. Ha mindegyik énekes érzi az olasz nyelv belső logikáját, akkor ebből kijön együtt valami izgalmasan ruganyos, a tánc és a tánc feletti szabadság között egyensúlyozó finom többértelmű, többszintű metrika; de ha van karmester, akkor nincs mese, el kell dönteni, hol az „egy”.

Úgy tűnik hát, Forrai és Szabó jó kompromisszumot talált a darab eredeti metrikája és egy 20. század közepi, karmesteres nagy kórus előadói gyakorlata között.

Már csak néhány apró, a ritmust érintő megjegyzés kívánczik ide. Az *Öt évszázad* a „*bianco_e*” diftongust két nyolcaddá szedi szét, ami nem csupán az olasz nyelvű éneklés szellemével ellentétes, de furcsán akasztja meg az első

ütemet; ráadásul a kivitelését megkönnyítendő az előtte álló pontozott félkotta átkötéssel került lejegyzésre. A többi diftongust nem szedték szét – igaz, azok nem szavak összevonásával keletkeztek.

Az *Öt évszázad* első kottasorának utolsó ütemében az alt, és második sorának utolsó előtti ütemében a tenor két nyolcada az eredetiben átkötésként folytatja az előző hangot; minden ilyen helyet átalakítottak, feltehetőleg azért, mert tapasztalatból tudták, hogy az amatőrök nem tudják a súly-hierarchiában taktírozó karmester kezére az ütemvonalon áthúzódó ritmust leénekelni.

Mint fentebb láthatjuk, az eredeti szoprán szólamkönyv harmadik sorában a „beato” szóra nagy melizma kerül, aminek fontos szerepe van a szöveg értelmi átfordulásában. Előző cikkemben írtam arról, hogy ezen a ponton az *Öt évszázadban* sajnos a szöveg is átalakult, ami viszont a zene ritmikai változását is magával hozta: a „morte” szónak a melizmába való behelyezése eltüntette a szillabikus darab egyetlen melizmáját, megszüntetve ezzel egy fontos kontrasztot. Az utána következő ütemre így viszont nem maradt elég szöveg, ezért a repetált hangok mozgását felére kellett lassítani – ezzel a kontraszt másik oldala, a kiszélesedő melizma utáni izgatott skandálás is megsemmisült. A melizma záróhangja is megrövidült, átkötés helyett szünettel, nyilván azért, hogy az új frázis előtt lehessen levegőt venni – de ezzel újabb kár érte a darab legfontosabb pontját.

A reneszánszban a szövegezés nem a kodályi prozódia elveit követte, hanem a szöveg ritmikája és belső lejtése sokszor egy szólamon belül is ellenpontként szolgált a zenével szemben. Ráadásul az olasz nyelv nagyon másképp működik, mint a magyar: másképp képez hangsúlyt, máshová esnek a hangsúlyok, más fonetikai eszközzel jelzi a súlyt, más a súly érzelmi szerepe és jelentősége.

Végül pedig a záróhangról: A zárólonga értéke a reneszánsz zenében nem meghatározott: bármilyen hosszú lehet. A szoprán e darabban előbb a záróhangra érkezik, és addig tartja, ameddig mindenki meg nem érkezik a saját záróhangjára. Vagy tovább. vagy előbb abbahagyja. Az alsó három szólam záróhangját Forraiék nem következetesen írták át: ha a longát felezték volna, mint ahogy tették a többi kottával, akkor egy dupla egésznek kéne lennie a záróhangjuknak. Amúgy helyesen jártak el: az előadó formaérzéke dönt mindig a zárólonga hosszában, és az ő formaérzékük egészkottát kívánt; de persze lehet más is: hosszabb, akár egészen rövid.

***Bali János** dr. habil. egyetemi docens (Pázmány Péter Katolikus Egyetem), Liszt Ferenc-díjas zeneművész, a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia címzetes tagja.

A tanulmány előző fejezetei:

[Bali János dr. habil.: A fehér és édes hattyú \(6/1.\)](#)

(Parlando, 2021/1.szám)

[Bali János dr. habil.: A fehér és édes hattyú \(6/2.\)](#)

(Parlando, 2021/2.szám)

[Bali János dr. habil.: A fehér és édes hattyú \(6/3.\) \(pdf\)](#)

(Parlando, 2021/3.szám)