

Improvizáció vagy kompozíció? A *cantare super librum* a 15-16. században¹

Mi az a *cantare super librum*?

Johannes Tictoris *Terminorum musicae diffinitorium* című, 1472 körül kiadott művében részletes magyarázatokat ad a kompozíció és a kontrapunkt témakörén belül néhány fogalomra, amelyek a mai zenész értelmezési keretein kívül esnek.² Közülük egy a *cantare super librum*,³ amely Európa-szerte a 15-től a 18. századig valamilyen formában létezett. Ez egy olyan technika, amely lehetővé teszi, hogy egy adott cantus firmushoz az énekesek leírt kotta vagy papíron történő szerkesztés nélkül szólamokat énekeljenek. Az előzetes sejtéseink dacára itt nem valamiféle szabad improvizációról van szó, hanem egy, a komponáláshoz hasonlóan szigorú szabályrendszer alapján működő struktúráról. A tenorba helyezett cantus firmushoz egyesével adták hozzá a szólamokat, négyszólamú kontrapunkt esetén előbb a szopránt, majd a basszust, végül az altot.⁴ Minden szólam saját önálló szabályrendszerrel rendelkezett, és mindegyik elsősorban a tenorhoz képest alkotott kontrapunktot, vagyis hang hang elleni struktúrát.

A *cantare super librum* éneklésének folyamata egy magasabb szinten inkább a komponáláshoz hasonló, amennyiben az énekeseknek megvan az igényük rá, hogy egymás szólamaihoz is alkalmazkodjanak, ne csupán a tenorhoz.⁵ Ez az éneklési technika alkalmas két-, három-, és négyszólamú zenei anyag létrehozására, de olyan dokumentum is rendelkezésre áll,

¹ A korabeli traktátusokban, illetve a különböző nyelvű szakirodalmi forrásokban jellemzően nem improvizációként hivatkoznak a kifejezésre, hiszen – ahogy a későbbiekben látjuk –, egyáltalán nem a mai értelemben vett spontán rögtönzésről van szó. Magyar nyelvű terminológia még tudomásom szerint nem született, így a továbbiakban a *cantare super librum* megnevezésekor a *mentális ellenpont*, *orális ellenpont* és a *könyv fölötti éneklés* kifejezéseket is használni fogom. Természetesen az *ellenpont* és a már nálunk is meghonosodott német *kontrapunkt* kifejezést azonos – szintén a tanulmányban tárgyalt – értelemben alkalmazom.

² Johannes Tinctoris, *De Arte Contrapuncti* (1477)

³ A kifejezés jelentése: éneklés a könyv fölél. Latin elnevezés: *cantare super librum*, francia forrásokban: *chant sur le livre*, itáliai forrásokban: *contrappunto alla mente*, spanyol forrásokban: *contrapunto*, angol forrásokban: *descant*, német forrásokban: *sortisatio*.

⁴ Ezt a gyakorlatot a mai *super librum* technikát használó együttesek a négyszólamú ellenpont esetén alkalmazzák olyan, a korabeli dokumentumok széles palettáját figyelembe vevő gyakorlati kézikönyvek alapján, mint például: Barnabé Janin, *Chanter sur le livre, manuel pratique d'improvisation polyphonique de la Renaissance.*, (Lyon: Symétrie 2014).

⁵ Margaret Bent, „»Resfacta« and »Cantare Super Librum«”, *Journal of the American Musicological Society* 36, sz. 3 (1983): 371–91, 90.

amely sok ember egyidejű cantus firmus feletti kontrapunkt-énekléséről számol be.⁶ Természetesen ilyenkor a hibák, összeütköző hangok lehetőségét lehetetlen kizárni, főként, ha nem szólamról szólamra, kompozíciószerűen építik fel a textúrát az énekesek. Már a 15. században megjelenik a florid (díszített) orális ellenpont,⁷ és a 16-17. században a musica ficta használata is egyre fontosabb kérdéssé válik. Ebben a rövid tanulmányvázlatban a cantare super librum 15-16. századi irodalmát és fő problémaköreit tekintem át, kiegészítve néhány gondolattal a mai alkalmazhatóságáról, és a super librum technikával kapcsolatos saját tapasztalataimról.

Énekelt és leírt kontrapunkt

Tinctoris traktátusában megkülönbözteti a leírt és a csupán énekelve elhangzó (rögtönzött) ellenpontot. Az írott formájára *res facta*-ként, a rögtönzött ellenpontra pedig a *cantare super librum* kifejezéssel hivatkozik. A fontos különbség a kettő között, hogy míg a cantare super librum minden szólama a tenorral, mint cantus firmussal áll ellenpont kapcsolatban, a res facta (= kész dolog) minden szólama kölcsönös kontrapunktikus kapcsolatban áll, tehát az ellenpont szabályai bármely két szólam szimultán hangjain érvényesülnek.⁸

Tinctoris némileg rejtélyes terminológiáját több évtizede próbálják különbözőképpen magyarázni és értelmezni a zenetudósok. Margaret Bent értelmezésében a teoretikus nem a leírt és nem leírt zene között tesz különbséget, hanem a kompozíció és a kontrapunkt között. Eszerint a kompozíció fejben készül, amit aztán vagy leírnak (res facta), vagy nem (cantare super librum). A fő különbség, hogy a kompozícióban minden szólam kapcsolódik egymáshoz, a kontrapunktban viszont *nincs ilyen kötelezettség*, mindenki a tenorhoz viszonyít.⁹ Ugyanakkor a két formára vonatkozó szabályrendszer egy és ugyanaz, és a mentális kontrapunkt az énekesek kellő felkészültségével megközelítheti a leírt ellenpont színvonalát abban az értelemben, hogy a könyv fölött éneklők egyeztetik a szólamaikat a próba során, és nem csupán a tenorhoz igazodnak, hanem egymás szólamaihoz is. Tinctoris ideálja a kontrapunktról az a mentális ellenpont volt, amelyben minden hang követi az ellenpont szabályait az összes többi hanggal

⁶ Adriano Banchieri, *Cartella Musicale Nel Canto Figurato, Fermo, & Contrapunto.*, Third Edition (Venice: Giacomo Vincenti, 1614), 230.

⁷ Bent, 1983.

⁸ Bent, „»Resfacta« and »Cantare Super Librum«”, *Journal of the American Musicological Society* 36, sz. 3 (1983): 371–91.

⁹ Bent, 1983.

szemben.¹⁰ Ez lényegében már teljes egészében lefedi a szintén általa körülírt kompozíció fogalmát.

A 15-16. századi zeneelméleti írásokból egyértelműen láthatjuk, hogy Európa-szerte a zeneoktatás szerves része volt, hogy az énekesfiúk, miután megtanulták a menzurális notációt olvasni, megtanultak kontrapunktot énekelni is a leírt cantus firmust követve. Az oktatásban a tanulóknak először táblára kellett írniuk az adott szólamot, amit a cantus firmushoz gondoltak, majd idővel és gyakorlással képesek voltak azonnal énekelni a leírt cantus firmust követve.¹¹ A tanuláshoz a különböző hangközök előfordulásának lehetőségeit tartalmazó katalógusokat és szabványosított hangközsorozatokat használtak, amelyeket memorizálva könnyedén tudtak ellendallamot alkotni.¹²

Rob C. Wegman azt feltételezi, hogy a tenor énekes, aki a cantus firmust énekelte, egyúttal irányíthatta is a zenei folyamatot gesztusokkal, és a többiekkel fenntartott szemkontaktussal.¹³ Ilyen módon – ha ő egyébként zeneszerző is volt –, előbb énekelve kipróbálhatta, majd rögzíthette a jól sikerült kompozíciót, vagy esetleg az előzetesen általa eltervezett kontrapunktra a közös éneklés során mentálisan rávezethette az énekeseket. Spanyolországban olyan gyakorlatról is tudunk, hogy az együttes vezetője a Guidói kézen mutatta, amit a másik énekesnek énekelnie kellett.¹⁴

Komponálás – fejben, együtt

Az orális ellenpont gyakorlatát ma már a sok korabeli forrás együttes értelmezésével nem csupán korhűsége törekedve, de didaktikusan, a 21. század vállalkozó szellemű énekesei számára érthetően ki lehet dolgozni. Egy-egy ilyen gyakorlati megközelítésű kézikönyv vagy szabályrendszer nem feltétlenül autentikus abban az értelemben, hogy jó eséllyel több korabeli elméleti írás módszereit és eredményeit ötvözi. Ugyanakkor óriási segítséget nyújt abban, hogy a mentális kontrapunkt technikája – és nem utolsósorban az ehhez szükséges gondolkodásmód – elsajátítható legyen. Az alábbiakban egy általam ismert és használt négyszólamú kontrapunkthoz

¹⁰ I.m. 99.

¹¹ Adrianus Petit Coclico, *Compendium Musices* (Nuremberg: Joannis Montani & Ulrici Neuberi, 1552).

¹² Broude, 2020. 91.

¹³ Rob C. Wegman, „From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500”, *Journal of the American Musicological Society* 49, sz. 3 (1996): 409–79.

¹⁴ Philippe Canguilhem and Alexander Stalarow, “Singing upon the Book according to Vicente Lusitano,” *Early Music History* 30 (September 8, 2011): 55–57.

való módszertant fogok bemutatni Barnabé Janin munkája nyomán,¹⁵ amelyet Budai Dávid mesterkurzusán volt alkalmam először kipróbálni, azóta pedig az általam vezetett Super Librum Énekegyüttessel igyekszünk gyakorolni.

Első feladatként az énekesek elosztják egymás között a szólamokat a hangfekvések alapján, felméri, hogy a tenor cantus firmust milyen hangmagasságról érdemes indítani, hogy minden szólam hangterjedelme megfelelő legyen. Ezután – hacsak nem jól ismert –, célszerű közösen megismerni a cantus firmust. A korabeli források alapján a közös munka azzal kezdődhetett, hogy a cantus firmus ismeretében az előadók eldöntötték, hova essenek a kadenciák, és hogyan kerüljék el az esetleges problémákat két kadencia között,¹⁶ ám egy kezdő együttesnél ezek a kérdések jellemzően később, fokozatosan vetődnek fel. Az első szólam, ami könnyedén a tenor mellé helyezhető, a szoprán, aki a tenor kezdőhangjának oktávján indul, és végig párhuzamos szexteket énekel a tenorral. Kadenciában – amennyiben a cantus firmus tenor kadenciát énekel –, az utolsó előtti hangon a tenorhoz képest 7-6 hangközöket formál, és alulról közelíti meg a cantus firmus finalis oktávját. A basszus szólam hozzáadása a következő feladat, aki a tenorral azonos hangon indul, és a cantus firmus hangjaihoz képest (lefelé) felváltva terc és kvint hangközöket énekel, az utolsó előtti hangon kvintet, majd a cantus firmussal azonos hangon zár. Ez az első olyan szólamhozzáadás, ahol az énekeseknek igazán jelentős döntéseket kell hozniuk, hogy a tiltott hangközöket és párhuzamokat elkerüljék, és a kadenciákra megfelelő módon érkezzenek. Az alt szólamot éneklőnek van a legösszetettebb feladata, aki a tenorhoz képest kvinten kezd, és nem csupán a tenort, hanem a tenor és a basszus közötti hangközt kell figyelnie. Amennyiben a basszus terc hangközt énekel a tenor alá, úgy az altnak is tercet kell énekelnie felfelé, hogy egy szabályos hármashangzat alakuljon ki. Azokon a pontokon, ahol a basszus és a tenor egymástól kvint távolságra vannak, az altnak kvartot kell énekelnie, amely a basszushoz képest az oktáv.

Az egyes áténeklések között szükséges megbeszélni a hibák elkerülésének módját, és adott esetben kiválasztani a szabályos megoldást, vagy éppen kiválasztani a szabályos megoldások közül a legrokonszenvesebbet. Különösen kezdő együttes esetén ez a folyamat egészen hosszadalmas is lehet, hiszen nem könnyű ráhangolódni arra, hogy egy középső szólamra, és ne

¹⁵ Janin, 2014.

¹⁶ Ronald Broude, „To Sing Upon the Book”, *Textual Cultures* 13, sz. 1 (2020): 75–105.

a basszusra építjük a szólamunkat. De ha már az alapok megvannak, apróbb diminúciókkal, ritmikai színesítéssel, késleltetésekkel egészen kompozíószerűvé formálható a közös alkotás.

A mentális kontrapunkt technikája tehát közelebb áll a komponáláshoz, mint a rögtönzéshez. Úgy gondolhatunk rá, mint egy ismerős történet újramesélésére, amely minden előadással kicsit változik, alakul, bővül, mélyül és csiszolódik, még akkor is, ha a lényeg ugyanaz marad.¹⁷ Azon túl, hogy elképesztő módon fejleszti a képzelőerőt, a kreativitást, a hallást és a stílusérzéklet, szinte időutazásszerű élményt ad a kipróbálóinak, akik nem csupán előadóként, de alkotóként is részt vesznek a folyamatban.

A cantare super librum technika legfontosabb 15-16. századi forrásai

Johannes Tinctoris, *De Arte Contrapuncti* (1477)
Guilielmus Monachus, *De preceptis artis musice* (c.1470)
Adrianus Petit Coclico, *Compendium Musices* (1552)
Vicente Lusitano, *Introduttione facilissima* (1553)
Nicola Vicentino, *L'antica Musica* (1555)
Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni Harmoniche* (1558)
Thomas Morley, *A Plain and Easy Introduction to Practical Music* (1597)
Adriano Banchieri, *Cartella Musicale Nel Canto Figurato, Fermo, & Contrapunto*, Third Edition (1614)

Irodalomjegyzék

- Bent, Margaret. „Res facta”. Oxford University Press, 2001.
- . „»Resfacta« and »Cantare Super Librum«”. *Journal of the American Musicological Society* 36, sz. 3 (1983): 371–91.
- Blackburn, Bonnie J. „On Compositional Process in the Fifteenth Century”. *Journal of the American Musicological Society* 40, sz. 2 (1987): 210–84.
- Broude, Ronald. „To Sing Upon the Book”. *Textual Cultures* 13, sz. 1 (2020): 75–105.
- Wegman, Rob C. „From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500”. *Journal of the American Musicological Society* 49, sz. 3 (1996): 409–79.

¹⁷ Broude, 2020. 78.