

MARIUS SCHNEIDER

A XVI. SZÁZADI SPANYOL MŰZENE RITMUSA ÉS TEMPÓJA A NÉPZENE TÜKRÉBEN

A zenetörténészek nagy része azért tartja terméketlennek a népzenevel való foglalkozást, mert ez az anyag nekik túlságosan újkorinak tűnik, hogysen a kimondottan történeti kutatásokat képes volna elmélyíteni. Egy ilyen fel-fogással szemben nemcsak azt kell leszögezni, hogy anyagunk igen sok archaikus elemet tartott fenn, hanem hogy módot ad arra is, hogy kijavítsuk annak a sokszor elképesztő értetlenségnek hibáit, ami jellemző a XVII. századi és korábbi műzene kiadásának és előadásának nagy részére napjainkban.

Ennek a két állításnak bizonyítása céljából megkülönböztetjük: *a)* a XVIII. század előtti népdalt, amelyet közvetlenül megőriztek számunkra kéziratos vagy nyomtatott források, vagy közvetve, azaz műzenei alkotásokba ágyazva; *b)* olyan dallamtípusokat, amelyek viszonylag tekintélyes múltba nyúlnak vissza hosszú századokon átnyúló hagyományuk következtében, annak ellenére, hogy az őket megőrző egyéni alkotások rövid életűek; *c)* XVIII. és XIX. századi dalokat, amelyeknek viszonylagos kora vagy történeti forrásértéke aszerint változik, amilyen a fejlettsége annak a környezetnek, ahol még divatban vannak.

Fogjunk vallatóra ezúttal néhány ma is énekelt dallamot, amelynek minimális korát meghatározhatjuk műzenei feldolgozásukkal. Ezek között a források között legyen szabad idéznem két siratót, (amely még manapság is használatban van Szicília és Korzika szigetén), s amelyeknek egyike a XIV. századi olasz Ars Nova két műalkotásában található fel, másika pedig ugyanott hét kompozícióban (ún. szerelmes panaszbán).¹ Az előbbieket hangról hangra egyezően jelennek meg, az utóbbiakat könnyű felismerni, ha elfogadjuk az egész Mediterránium területén érvényes kompozíciós elvet, egy bizonyos adott minta (Gestaltkomposition) feldolgozását a makám módjára. Tudom, hogy a történészek általában iszonyodnak az ilyen exotikus sőt titokzatos kifejezésektől, pedig ennek a kompozíciós elvnek alkalmazása nélkülözhetetlen min-

¹ SCHNEIDER, M.: Klagelieder des Volkes in der Kunstmusik der italienischen Ars Nova. *Acta musicologica* 1961. (33), 162. — Die Maqamtechnik in der ital. Ars nova. *Colloques de Wégimont*, Ars Nova II. (sajtó alatt).

den komoly kutatásban, minthogy egvedül ez ad biztos alapot egy olyan módszer számára, amely megfelel az anyag adottságainak. Ez a módszer egyszersmind nemcsak a népdalkutatásban kötelező, hanem ugyanúgy nélkülözhetetlen minden műzenei vizsgálatban is a XVII. századnál korábbi időkre vonatkozóan.

Márpedig ebben a zenében két dallam rokonsága nem a közös hangok számától függ valamiféle százalékszámítási rendszer szerint, hanem kizárólag attól, hogy felépítésük (Gestalt) nagy vonalakban azonos. Keveset nyom a latban, hogy mennyi a közös hangok száma, mert egy dallam egyénisége nem a mennyiségben nyilatkozik meg, hanem a funkcionális minőségben, a *lényeges* hangok egymásutánjában és számában. Semmilyen azonosságot nem bizonyít, ha két dallamnak csak kiszakított részleteit vetjük össze, mert a valóságos rokonság egvedül a teljes szerkezet egyezéséből állapítható meg. Nem lehet tehát behunyt szemmel elmenni a különböző sorok egymáshoz való viszonya, sem a hangok szerkezeti szerepe mellett, sem amellett, hogyan oszlanak meg a csúcspontok az *egész* dallamban. Egyszer már leszögeztem ezt néhány nyugatafrikai dallammal kapcsolatban és megmutattam,² hogy ezenfelül még túl könnyen összetévesztjük a *stílust* a zenei *gondolattal*. Ugyanaz a gondolat stilizálható „arab” és „néger” módra, díszítve vagy egyszerűen, mint ahogy egy irodalmi gondolat is kifejezhető elbeszélő vagy drámai módon.

Minthogy az a dallamminta, amelynek alapján az ének megvalósul, semmiféle végleges meghatározással meg nem ragadható, sokan mondják, hogy az ilyen dallamminta tökéletesen elvont valami. Valójában sem nem elvont, sem nem kézzelfogható, mert egy közbülső rétegben lebeg, ahol létezik, mielőtt formát öltene, pontosan ahogy egy irodalmi gondolat jelen van lelkünkben, mielőtt hozzáfognánk kidolgozni. A dallamminta jelzi a bordázatot anélkül, hogy borítást és fedélt adna rá; jelzi a vonalvezetést, nem szabja meg az anyagot. Elrendezi az elemeket. Így az elemek pontosan megfelelnek azoknak a feltételeknek, amelynek alapján két dallamot zenei tartalmukban azonosnak tekinthetünk: a *lényeges* hangok és a *lényeges* mozgások azonosságának. Kizárólag a stílus, a kifejtés, az ismétlések, az előadási részletek és igen gyakran a hangnem van a szerző tetszésére bízva. A szerző tehát nem a minta alkotója, hanem egyszerűen olyasvalaki, aki megtudja fogalmazni ezt a gondolatot ilyen vagy olyan formában.

Elnézést kérek, hogy ilyen sokáig időztem ezeken a meghatározásokon, de a népzene és műzene kapcsolataival foglalkozva nem hanyagolhatjuk el ennek a kérdésnek tisztázását.

Térjünk most rá a példákra, s lássunk mindeneelőtt egy népdalt, amely teljes egészében be van ágyazva egy műzenei alkotásba. Lássuk Fran-

² Uő: Über die wörtliche und gestaltnässige Überlieferung wandernder Melodien. Archiv f. Musikforschung 1938. (3), 363.

cisco Landino Occhi dolenti művét, amelyben a tenor hangról hangra meg-egyeznek egy szicíliai siratóval.³

Mit sem von le egyeztetésünkből, hogy a ritmus nem azonos. Ellenkezőleg, éppen megerősíti, mert az állandó ritmusváltozás, amit a dallamvonal minden egyes visszatéréskor elszenved, jellegzetes vonása a makámszerű alkotás módnak. A Favara-gyűjtötte, mai, szicíliai siratónak ez alapon hosszú életkort tulajdoníthatunk, hiszen ha már a XIV. században tenorként alkalmazhatták, hinnünk kell, hogy eredete jóval előbbi korra nyúlik vissza.

Egy másik hasonló jellegű ének — ma is élő Szicíliában és Korzikában — szolgált témául Andreas de Florentia szigorúan polifón alkotásához.⁴ Mindkét példa bizonyítja, hogy ezeknek a dallamoknak már abban az időben nagy volt mind földrajzi elterjedtségük mind népszerűségük, mert a cantus firmus-t alkalmazó zeneszerzői gyakorlatban az adott dallamnak feltehetőleg közismertnek kellett lennie, annál is inkább, mivel a dallamminta ismerete nélkül a makámszerű kompozíciós stílusban a hallgató nem is élvezheti a művet. Igen valószínű tehát, hogy ezek a sirató-dallamok már a XIV. században elég régi énekek voltak.

Vizsgáljunk meg a következőkben egy olyan stílust, amelyben a népi és műzene találkozása különösen gyakorinak látszik. Ezt a stílust, amelyet jobb híján de bizonyára tévesen „melizmatikusnak” neveznek, azzal jellemezhetjük, hogy a kifejezetten szillabikus mondanivalót, (ahol minden szótagra külön hang esik), melizmatikus részek szakítanak meg, amelyek általában az ének bevezetését, kis közjátékait és zárórészletét alkotják. Ez a stílus a makámszerű alkotásmód igazi világa. Tudnunk kell, hogy az ilyen jellegű alkotásmódban a dallammintát nem szabad összetéveszteni a „téma” fogalmával. A téma inkább egy világosan körülhatárolt, eredeti és egyszeri formát jelöl (a kifejezés első, elfogadott értelmében), a dallamminta viszont mindig közhely.⁵ Egy ilyen — zenei vagy irodalmi — közhelyből indulnak ki a következő példák dallamai. Egy pásztorok közt járatos dallammintát és szöveg-ötletet dolgoznak fel: „Ne aludjatok, míg nyájak legel.” Ezt a zenei-költészeti ötletet mindig másképp fogalmazzák meg, de a hangzó tartalom és a lényeges szövegrészek mindig ugyanazok. Az a két népdal (egyik Gorból, másik Baza-ból), amelyet 1945-ben volt alkalmam följegyezni Granada környékén viszontlátható A. de Mudarra egy „villancico”-jában,⁶ akinek műve: *Tres Libros de musica para vihuela*, 1546-ban jelent meg Sevillában, és E. Pujol adta ki újra (Barcelóna, 1949. 70. szám).

³ Uő: Klagelieder ... Acta music. 1961. (33), 162. 1. pl.

⁴ Uő: Klagelieder ... Acta music. 1961. (33), 162. 2. pl.

⁵ Uő: Gestaltimitation als Kompositionsprinzip im Cancionero de Palacio. Musikforschung 1958. (11), 415. Das gestalttypologische Verfahren in der Melodik des Francisco Landino. Acta music. 1963. (35), 2.

⁶ Uő: Un Villancico de Alonso de Mudarra procedente de la musica popular granadina? Anuario musical 1955. (10), 79.

Ex. 2.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
	T	t	r		d	l		v	c	a	p
										s	q

a) Ba za

b) P s cí c n t
C.P. 225

	T	t	r	a		d	l	v	c		a	p	s
													ś

c) Gor.

	D	m	d	t		n	l	m	t		p	s

d) Mudana

a) s n l g a

b) ś m m d

c) s n l g a d ć l l g n d

d) q s t p d g n d q s t

a) és c)

Tonteria darle voces Al pastor que esté dormido
Si non llegas a decirle; El ganado se ha ido.

b)

Pastorcico, non te aduermas, Que mal se repastan las ovejas.
Son muy malas de guardar, Tienen me desatinado.

d)

Dime adonde tienes las mientes, Pastorcico descuidado,
Que se te pierde el ganado, Que se te pierde el ganado.

11 12 13 14 15 16 17 18 19

d' m q í r p t l o v j

q s d m d

c c d c d d

d c l

g d í n m d a t n d

t s í d

p d g n d

A bazai és gori ének (*a* és *c*) igen különböző stílusú. Gorban bizonygatták, hogy az első változat a pásztoroké, míg a második asszonyoknak való. Hozzáteve a mudarrai változatot (*d*), a „Cancioner de Palaccio” 225. dallamát (H. Anglés kiadása) összevethetünk négy alkotást, amely mind ugyanarra a dallammintára készült de tökéletesen más stílusban és ritmusban.

Egy más dallamot, amelyet jelenleg botos tánchoz énekelnek, J. Vasquez műveiben találunk meg, akinek „Sonetos y Villancicos” művét 1560-ban nyomtatták ki Sevilában. A szöveg egyértelműen népi s mindkét alkotásban ugyanaz.⁷

⁷ Uő: Ein heute noch lebendes Volkslied bei J. Vasquez. Anuario músical 1959. (14), 22.

Összehasonlítva a népdalokat műzenei megfelelőikkel, megállapíthatjuk, hogy az utóbbiak igyekeznek csökkenteni a melizmatikus elemet, különösen mikor ezeknek a dallamoknak összhangzásba kell beilleszkedniök.

Ex. 3.

Extremadura

a
Las almas del purga - to - rio Por las ca -

b
Nunca yo, se ño - ra os viera El premier día qu' os

a
les han sa - li - do Dan-do gri - tos y cla -

b
vi, Pues en ver os me per - di. En mi - rar vue - stra fi -

a
mo - res Owe las oi - gan sus a - mi - gos.


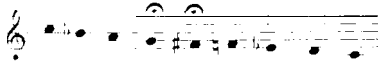
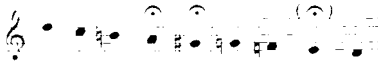
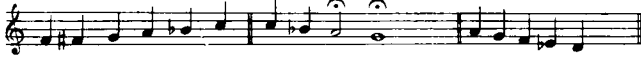

b
gu - ra, Vuestra gra - cia y her - mo - su - ra.

Azt is meg kell jegyeznünk, hogy egyes zárlatokat felcseréltek (purgatorio clamores), ami arra mutat, hogy a műzene fejlődése előrehaladt egy más hangnem irányában. A népdal frig, a műalkotás pedig igyekszik a dallamot az eol irányába terelni. Ilyen hangnem-váltás különben elég gyakori.⁸ Ebben az esetben egy különös jelenségnek lehetünk tanúi: a súlypont részleges eltolódásának. (Ex. 4.)

⁸ Uő: Existen elementos de musica popular en el Cancionero de Palacio? Anuario musical 1953. (8), 177.

Íme egy népdal Albacete tartományból, amely ugyanannak a dallamnak mintájára jött létre, mint a 231. villancico a Cancionero de Palacio-ban. Majdnem tökéletes az egyezés a két dallamvonal között, de tökéletes az eltérés a két záróhang között. Az Albacete-i dal kétszer *g*-n végződik, a Cancionero de Palacio kompozíciója viszont *a*-n vagy *gisz*-en. A jellegzetes szűkített kvart az első dallamban *b-a-g-fisz*, a másikban *c-h-a-gisz*. Úgy látszik, mintha egy hanggal följebb volna transzponálva, ennek ellenére a két dallam egyezése szinte teljes, még ha nem is transzponáljuk őket.

Ex. 4 I.

Albacete	
C.P. 231 (Transp.)	
(Orig.)	
Albacete	
Albacete	
C.P. 231	

Ismét tanúi vagyunk egy igen népszerű földközítengeri hangnem elváltozásának, amint a tonális viszonyok új csoportosítása következtében, amit a műzene harmóniai okoznak, a klasszikus moll felé halad. Ha transzponáljuk a Cancionero de Palacio darabját a népdal hangnemébe, láthatjuk, hogy a *g* állandó, csak a második súlypont, az *a* alakult át *fisz*-szé. Ez a *fisz* azután, (eredeti magasságában = *gisz*) olyan harmonizálást kapott, mint a domináns.

A népi és a műzenei dallam közt fennálló kapcsolat bizonyítására nem szükséges a kadenciák egyezése, feltéve, hogy a kadencia-változtatás a XIV. századi történeti körülmények egyenes következménye, amikor is éppen átmeneti korszakban vagyunk a hangnem-rendeződés tekintetében. A XIX. századi szerzők is teljesen különbözőképp használják fel a népdalt. Míg Albeniz, Turina vagy Falla a koloritot aknázza ki, a XIV. századi zene a minimumra csökkenti. Az előbbieket valami hangnemi ingadozást visznek bele a népdalba, a reneszánsz zeneszerzői inkább arra törekszenek, hogy beleillesszék új összhangzati törvényeikbe. Ez a „redukálás” világosan látható a következő példán, amelyben *a*) és *b*) alatt egybevetjük a Cancionero de

Palacio 178. és 79. kompozícióját, c) alatt a 87. számot (60. lap) a S. Cordova Y Ona által közzétett „Cancionero popular de la provincia de Santander”-ből és d) alatt M. Garcia Matos „Lírica popular de la alta Extremadura” c. művének 128. számát (116. lap).

Ex. 5.

C.P. 178

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

S m p n l e c l A m r d c r z

C.P. 79

M l b í e s s g M c r z d c d d s

Santander

M c r t s l á g t m h de e p z

① M m g t í p í b Á c m

Extremadura

E C t l s g do M c t u d d

M t p n l Y d p d p n

L m r n t

a) Si amor pone escalas /Al muro del corazón,/ No hay ninguna defen-
sión. /Si amor quiere dar combate/ Con su poder y firmeza.

b) Mi libertad en sosiego, /Mi corazón descuidado, Sus muros y forta-
leza,/ Amores me l'han cerado.

c) Más clarita sale el agua, /cuanto más hondo es el pozo;/ cuanto más hablo contigo, /más me gustan tus palabras./ Ay, como vienes del campo, /vienes airosa, vienes coloradita/ como una rosa.

13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

N n g' nd s sm' q' r d c b' t cs p d' y m z

m r y f t í z A m r m l c c' d

n d c' P v n a r' s v n c l r d t c u n f s

Y n r n a r s

M+ n c t Q v v m ch a n
é t m' h' b c f g

Ex. c.

d) En Castilla segando Me corté un dedo. Y una serrana airosa Me ató un pañuelo. Y despues del pañuelo Me ató una cinta. Que viva muchos anos, la morenita.

De mindez az elváltozás sem tarthat vissza bennünket attól, hogy ne vezessük vissza ezt a négy alkotást ugyanarra a mintára. A hangok különböző

(5.)

d¹

	25 + 27	I.
	10 + 25	II.
	25 + 25	III.
	24 ^{Pause} [32+8]	IV.
	25 + 25	I.
	6 + 25	II.
	25 + 25	III.
	24 +	IV.

száma és a közjátékok nem változtatnak semmit alapjellegén, minthogy a közös váz érintetlen marad. Mindamellett, közelebbről vizsgálva ezeket a példákat az a benyomásunk, hogy mihelyt a harmóniai elem belejátszik, a makámszerű alkotásmód törvényeit nem kezelik többé ugyanavval a szigorúsággal. A harmónia új dimenziót vezet be, amelyben csak bizonyos akkordok felelhetnek meg valóban a minta fogalmának. Gyakran találunk hiányos akkordokat is ebben a zenében (tercet terc és kvint helyett). Mihelyt egy eredetileg egyszólamú ének (dallamminta) teljesen harmonizálttá válik, mindazok a dallamhang-csoportok, amelyeknek a dallamminta értelmében kettős funkciójuk van, azonnal elvesztik ezt a különleges jellegüket. Ha egy bizonyos akkordhoz tartozónak minősítjük, ez annyira egyértelműen megszabja jellegüket, hogy még egy hasonló változat ugyanazon hangjával való strukturális azonosítás is alig válik elfogadhatóvá, ha ott másképp van harmonizálva. Monodikus szempontból semmi nem változott: a hang ugyanaz maradt, csak minősége változott. Elvesztette kettős jelentését.

Ezenfelül minden harmónia-menetnek megvan a maga ritmusa, amely nehézkessé teheti a dallamvonal általában mozgékonyabb ritmusát. Az *a*) és *b*) kompozíció egybevetése *c*)-vel és *d*)-vel semmi kétséget nem hagy egy ilyen fejlődés tekintetében. Az *a*) és *b*) darabban még törést is látunk a formában (Gestalt): az *a* verzióban az első kadencia a 12. ütemrészre esik és a 13.-on kezdődik újra, míg a *b* a 11.-en végződik és a 12.-vel kezdődik újra. A *Cancionero de Palacio* két kompozíciója is eléggé eltávolodott a közös dallammintától, pedig dallamvonaluk eléggé hasonló maradt a *c*) és *d*) daléhoz.

A népzene és műzene kölcsönhatásait vizsgálva gyakran ütközünk az elsőbbség kérdésébe. A népdal ihlette meg a művészt? vagy az származik valami műalkotásból? Nem hiszem, hogy (az ilyenfajta dalokban) feltehető volna, hogy ez vagy az a dal volt a mintája a másiknak. Még ha pontos időponttal tudnók is bizonyítani mindegyik alkotás létrejöttét, merész dolog volna az elsőbbséget a legrégebbinek adni, minthogy az összes hasonló dallam egy előre meglevő minta után igazodik, amelyet nem lehet írásban rögzíteni, és sohasem lehetne datálni.

Ha megvizsgáljuk ezeket az alkotásokat ritmus szempontjából, a népdal fölépítése komoly segítséget nyújt a XVI. századi kompozíciók valódi ritmusának rekonstrukciójához. Tény, hogy a XVII. század előtti művek mai kiadásai gyakorlatilag nagyrészt használhatatlanok, minthogy időbeosztásuk igen gyakran sem a zene ritmusának nem felel meg, sem a nyelvi hangsúlyozásnak. Sokszor erősítgetik, hogy ezek a pontozott, függőleges vonalak nem jelölnek ütemvonalat; a gyakorlatban mégis olyanként alkalmazzák, a kiadványok még ritmuselőjegyzést is adnak (3/4, 4/4 stb.) a kikövetkeztetett ütemeknek megfelelően. Emellett az átlagértékek következetes átírása félkótával minden áttekintést megakadályoz, amellyel egy dallamfrázis ritmusát megragadhatnánk.

Megkísértem orvosolni ezt a helyzetet, s eltávolítottam a kiadói ütemvonalakat, ritmuselőjegyzést, az átlagértéket negyedre szállítottam le, s felhívtam a figyelmet az aszimmetrikus ritmusok jelenségére,⁹ ami oly gyakori a népzeneben. Én a metrumjelekből indulok ki a ritmusformák megállapításában (abban az esetben, ha ilyen jelek léteznek az eredetiben) és a nyelvi hangsúlyból, ami a spanyolban igen határozott. Ezzel minden egyes esetben olyan változatot kapunk, amely nem csak kitűnő ritmust ad, hanem tökéletesen megfelel a nyelvi adottságoknak is.

Hogy milyen lehetőségeket nyújt a népdal mozgékony ritmusa a megfelelő műzene valódi ritmusának helyreállításában, lássuk ismét a 3. dallampéldán. Folkloristák számára nem szükséges bizonyítani az aszimmetria létezését. Rátérhetek hát közvetlenül a Cancionero de Palacio 192. kompozíciójára, amelyben szabályos váltakozást láthatunk a 6/4 + 6/8 és a 4,4 + 8/8 között.

Más aszimmetrikus típust képvisel a 4. példa. Ott minden egységen belül változók a tagolások. Ugyanígy a *b)* kompozícióban a 12/4 és 24/8-nyi egységek tovább oszlanak* egyszer kétszeres 4/4 + 8/8-ra $\left(\begin{array}{c} 2 + 2 + 3 \\ 8 \end{array} \right)$ máskor $\frac{5+7}{4}$ vagy $\frac{6+6}{4}$ -re.

⁹ Uő: Studien zur Rhythmik im Cancionero de Palacio. Miscelánea en homenaje a M. H. Anglés. Barcelona 1958 - 61. Vol. II, 833. — Gestaltimitation ... lásd 5. jegyzet.

A 6/a és b példa szintén szimmetrikus és aszimmetrikus osztásokat mutat: 8/4 és 12/4. Az Extramadura-i dalban kissé szabálytalan, 25 tizenhatodnyi sorokat kapunk, kivéve a második sor első felét. A dallam egészének ilyen rendezése, úgy látszik, megfelel a mediterrán makámelvű ének egy igen gyakori szabályának. Az európai zenében ez fokról fokra elvész a történelem folyamán. Még igen világos az olasz Ars Novaban,¹⁰ de már nem törvény a Cancionero de Palacio-ban. Mégis az 5a példa — a negyedértékben kifejezett — időt még 8 + 8 + 8 — (+4 hogy megnyújtsa a D. C. záróhangját) + 10 + 8-ra tagolja. Ugyanígy 4b példánk is 15 + 15 + 8 + 15 értékből áll.

Az ilyenfajta zenében nem egy meghatározott metrum az a tényező, amely meghatározza egy sor hosszúságát, hanem a tiszta időtartam tudata. A zene alkalmazkodhat egy metrum időtartamához; de ki is szélesítheti ezt a metrumot. Az első eleme e muzsikának a tiszta időtartam. Ez az az előre meglevő keret, amelyben megvalósul a ritmus. Hiábavaló volna, hogy valaki adott metrummal akarná kifejezni ebben a fajta zenében az időtartamot, mivel az első adottság egy előre elképzelt időtartam, amely már az énekes tudatában él, mielőtt formába öntötte volna. Abban a pillanatban, amint az énekes belekezd az első hangba, már meg van határozva az idő, amely alatt kialakítja a sort, pontosan úgy, mintha *A* pontról *B* pontra ugorva már kijelöltük a *B* pontot, mihelyt kiindultunk *A*-ből. Ez azt jelenti, hogy egy dallamot nem csak a múlt határoz meg, (az elhangzott hangok), hanem a jövő is, azaz a záróhang, amely felé a hangok tartanak. Azt a módot, ahogy az énekes kitölti ritmussal ezt az előre kialakított időt, a zenei kifejezőerő határozza meg.

Ilyen vonalvezetést mutat 6. példánk.

Ex. 6.

Fuenllana (1554)

Pa-se-a - ba-se el rey mo- ro

Por la ciudad de Gra- na- da

Car- tas le fueron ve- ni- das co-mo Alha-ma e-ra-ga-na-da

Ay! mi Al- ha- ma, co-mo Al ha-ma e-ra ga-na-da

Ay! mi Al-ha- ma

¹⁰ Uő: Die Maqamtechnik ... lásd 1. jegyzet.

A mór király románca (6a) először 5/4-ben mozog, majd 7/4, 6/4, 4/4 és 3/4-ben. Ez zűrzavarnak tűnik az olyan zenetudós szemében, aki a ritmus és metrum fogalmát egyenértékűnek veszi. De ha a nyelvi hangsúlyokat és a dallammozgást követjük, s az ütemhatárokat csak egyszerűen lejegyzési segítségnek vesszük, rendkívül kifejező ritmust fedezünk fel. A mi klasszikus elméletíróink azt mondanák, hogy itt „kötetlen ritmusról” van szó, ami azt jelenti, hogy ellenszegül minden kísérletnek, hogy megszokott sémáinkba gyömöszöljük. Valójában ez a ritmus csodálatos belső logikával rendelkezik és könnyű felfogni, feltéve, hogy az időegységet negyeddel fejezzük ki, nem pedig egészhanggal! (mint F. Pedrell teszi). A ritmus egy tíz idejű (2×5) csoporttal kezdődik, kiszélesül 21-re (3×7) és összezsugorodik fokozatosan 6, 4 és 3 idejű csoportokká. Viszont ez a mozgás lépést tart a szöveggel. Az első csoport exponálja a helyzetet: *Paseabase el rey moro/por la ciudad de Granada*. A második csoportban (7/4) halljuk a nagy eseményt: *Cartas le fueron venidas/ Como Alhama era ganada*; és az *a-g-f-e* dallamvonal segítségével, amit bizonyos rövidítéssel ismétél, a harmadik rész kifejezi a mór király érzelmeit.

Badajoz

Pa-ra Be-len ca-mi-na la lin-da flor de fan-re-a

Con el ni-ño en su vientre y un vie-jo en su com-pa-ña

Va-ya va-ya va-ya de fie-sta va-ya!

Hasonló ritmusfajta van egy Badajoz-tartományi románcban (6b), amely fokozatosan szűkíti az egységeket 7/8-ról 3/4-re, 5/8-ról és 4/8-ról 3/8-ra, ami növekvő élenkséget visz bele a dalba, aminőt semmiféle állandó metrum nem tudna megvalósítani.

Hátra van a tempó kérdése. A régi muzsika kiadói felfogásának megfelelően ezeket a műveket mindig majdnem túl lassúan adják elő, s távolról sem adják vissza az eredeti ritmust, mivel itt nem valami igen egyszerű képletről van szó. Engedjék meg, hogy egyetlen példával szolgáljak: a Cancionero de Palacio 77. románcával; „Yo estaba reposando”. Hogy fogalmuk legyen róla, hogyan éneklik a románcokat, hallgassák meg Don Carlos románcát. („Yo estaba reposando” már nem él a mai folklórban.)

Most pedig hallgassuk meg a Cancionero de Palacio kompozíciójának előadását a nyelvi hangsúlyok és a románcok rendes tempója szerint; s hallgassuk meg, hogy adják elő a zenetörténeti hangversenyeken, hogyan hallhatjuk* a mai lemezeken. (Bemutató.)

Az ilyen előadás bizonyítja, hogy a zenei valósággal való kapcsolat híján, amely valóságot még tapinthatjuk a folklórban, mindent meg lehet ragadni, csak azt nem, ami a lelke: ritmust és tempót.