

BENE RÓZA

A WALSINGHAM ÚTJA – AZ ANGOL KORABAROKK
BILLENTYŰS DALVARIÁCIÓ ÉS KONTINENTÁLIS
KAPCSOLATAI

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2026

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású
doktori iskola

A WALSINGHAM ÚTJA – AZ ANGOL
KORABAROKK BILLENTYŰS
DALVARIÁCIÓ ÉS KONTINENTÁLIS
KAPCSOLATAI

BENE RÓZA

TÉMAVEZETŐ: SPÁNYI MIKLÓS MIKAEL DLA
DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2026

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás	II
Bevezetés	III
1. A korabarokk billentyűs dalvariáció	1
1.1. Az angol korabarokk billentyűs dalvariáció előzményei	1
1.2. Az angol korabarokk billentyűs dalvariáció	4
1.3. Antonio de Cabezón Angliában	11
1.4. A cabezóni dalvariáció	15
1.5. Az angol korabarokk billentyűs polifónia	25
1.6. Cabezón és Tallis kompozícióstechnikáinak összehasonlítása	28
2. A Walsingham útja	33
2.1. Walsingham, a zarándokhely	33
2.2. <i>Walsingham</i> Byrd életművében	36
2.2.1. Vallásos vonatkozások	36
2.2.2. <i>Walsingham</i> és <i>Browning</i>	41
2.3. A két <i>Walsingham</i> , Byrd és Bull azonos című dalvariációinak összehasonlítása	46
2.4. Kultúrtörténeti kitekintés, dalvariációk az irodalomban – Ophélie énekei: <i>Walsingham</i> és <i>Bonny Sweet Robin</i>	60
3. Az angol dalvariációs örökség	64
3.1. A közös dalvariációs dallamkincs, hagyományok nyomában	64
3.2. A <i>Fortune</i> , az <i>All in a garden green</i> és a <i>Pavana Lachrymae</i> feldolgozásai	68
3.3. Philips és Sweelinck	75
3.4. Cabezón, Bull és Sweelinck	82
Függelék	93
Bibliográfia	96

Köszönetnyilvánítás

Köszönettel tartozom a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Könyvtárának és a Kecskeméti Kodály Intézet Könyvtárának a disszertáció megírásához szükséges, fontos források hozzáférhetőségének megteremtéséért.

Köszönöm a közös munkát témavezetőmnek, Spányi Miklós Mikaelnek, akivel a kutatásról folytatott diskurzus a kezdetektől a mű lezárásáig rendkívül inspiráló és lélekemelő volt. Köszönöm a munka kezdetekor a téma pontos meghatározásában nyújtott segítséget és a lényeglátó gondolatokat Bali Jánosnak, az összegzéshez szükséges konzultációt és az angol korabarokk billentyűs zene bizonyos közösen vallott elvek alapján történő művészi megközelítésében való megerősítést Szilágyi Gyulának. Köszönöm az elmélyült munkát elősegítő támogatást, a disszertációhoz kapcsolódó könyvek, kották kölcsönadását és a hangszerek használatának lehetőségét kollégámnak, Borsányi Mártonnak.

Köszönettel tartozom férjemnek, Kiss Boldizsárnak a disszertációban található kottapéldák szerkesztéséért, a folyamatos biztatásért és a töretlen együttműködésért.

Bene Róza

2026.06.30.

Bevezetés

A disszertáció elsődleges célja az angol korabarokk billentyűsművek magyar nyelven elérhető szakirodalmának bővítése, melynek középpontjában a dalvariációk és azok zenetörténeti kontextusának elemzése áll. Az összegző típusú dolgozat a szerzők életrajza, életműve, valamint az ezek között található kapcsolódási pontok segítségével képet alkot a kor szellemiségéről, és igyekszik mindezek alapján egy, az előadói gyakorlatot is befolyásoló revíziót adni a billentyűsművek műfajokba rendeződéséről, szükségesnek vélt besorolásának módjáról. Véleményem szerint az angol korabarokk billentyűsművek esetében a vokális zenéhez fűződő kapcsolat és a szerzői szándék lehetséges, beható ismerete alapozza meg azt az esztétikát, amelynek tükrében a játékos képzeletében megjelenik a történeti szempontból hiteles, megközelítendő hangzáskép.

A dolgozatban található elemzésekhez olyan műveket választottam ki a dalvariációk közül, amelyek tartalmi kapcsolatban állnak egymással, virginalista szerzők életművei közötti kapcsolatokat mutatnak meg, vagy a műfajban kibontakozó korabarokk billentyűs zene kontinentális kapcsolatait szemléltetik. Az előbbieken megfogalmazott célok eléréséhez, a tanulmányban a teljesség igénye nélkül foglalkoztam dalvariációkkal és a műfajhoz kapcsolódó egyéb művekkel.

A disszertációt megelőző kutatásban természetesen sor került a dolgozatban elemzett vagy említett műveken kívül számos egyéb, angol korabarokk billentyűsdarab megismerésére és áttekintésére. Repertoárismeret tekintetében a korban összeállított gyűjtemények tartalmára és a korábbi kutatások eredményei alapján leginkább hiteles, modern összkiadásokra hagytam.

A korabeli gyűjtemények, annak ellenére, hogy az összeállításuk koncepciója és körülményei nehezen feltárhatók, már önmagukban is kontextust teremtenek a bennük szereplő művek számára, amely minden esetben értékes módon járul hozzá a művek háttérének megismeréséhez. A gyűjteményekben szereplő művek gondos kiválasztása és megőrzése a gyűjtő részéről az értékörzés célján túl minden valószínűség szerint edukációs szándékot is tükröz és ábrázolja a személy korabeli zenéhez fűződő viszonyát. Okkal feltételezhetjük, hogy a két legfontosabb többszerzős gyűjteményben (*The Mulliner Book* és *The Fitzwilliam Virginal Book*) szereplő darabok összessége elárul valamit összeállítóik művészi értékrendjéről és világnézetéről.¹ Mindez véleményem szerint a *Mulliner Book*

¹ *The Mulliner Book*. [=John Caldwell (szerk.): *Musica Britannica. Volume I.*] (London: Musica Britannica Trust and Stainer and Bell, 2011.). *The Fitzwilliam Virginal Book*. [=Blanche Winogron (szerk.): *The Fitzwilliam Virginal Book. Volume One.*] (New York: Dover Publications. Inc., 1980.). *The Fitzwilliam*

esetében a legszemléletesebb. A *Mulliner Book* ugyanis egy, a 16. század közepén már eltűnőfélben lévő korstílus billentyűs és vokális irodalmáról ad látképet, amelyet az újonnan keletkező, korabarokk angol virginalista stílus előzményeként szemlélhetünk.

Ahogy a dalvariációk kéziratok, gyűjteményekben őrzött formájuknak sajátosságaiból is láthatjuk, ezek a művek szerzőik szerint nem találtattak megjelentetéshez és nyomtatáshoz méltónak, viszont annál inkább foglalkoztatták azok fantáziáját és alkotókedvét. A személyes érdekltség révén szűk közönség számára lettek dedikálva, ezért gondosan lejegyzett kézirati formában, komoly műkedvelők és nemesi családok birtokában őrzött gyűjteményekben maradtak fenn. Amint azt a *My Lady Nevells Booke*-ban található,² visszafogott, korában is kissé ódivatú ízlésről tanúskodó válogatása is tükrözi, a dalvariációk számontartására való igény teljesen elenyésző lehetett, olyannyira, hogy egyes szerzők a lejegyzést követően már a címadást is nélkülözték. A *Tudor Keyboard Music* kötet műjegyzékére tekintve azt is láthatjuk,³ hogy a feldolgozásra érdemesnek tartott dallamok, bizonyos plainsong melodies műfaji keretektől teljesen függetlenül illeszkednek bele a legkülönbözőbb szerkesztési elvű kompozíciókba.

Véleményem szerint a dalfeldolgozás ilyen módon félreeső, nem hivatalos, ámde személyes, ezért mondhatni exkluzív és előkelő minősége afféle korabarokk underground irányzatot képviselt, amely korában kivételes kifejezésbéli potenciállal bírt. A dolgozatban tehát a dalvariáció korabarokk billentyűs zenében elfoglalt, kevésbé meghatározható pozícióját igyekszem szemléltetni, a kontinentális kapcsolatok elemzésének segítségével és egy, a virginalista repertoárból kiemelkedő, különleges variációs ciklusnak, a *Walsingham-variációk* mélyreható elemzésével.

A Walsingham-témában végzett kutatásomhoz a legfőbb segítséget Bradley Brookshire tanulmánya és a Dominic Janes, valamint Gary Waller szerkesztésében, 2018-ban közreadott, tanulmánykötet nyújtotta,⁴ amelyben Brookshire Byrd vokális életművére kiterjedően vizsgálja a *Walsingham* ciklusban rejlő lehetséges jelentéstartalmakat. A tanulmányában az egyházi művek és a *Walsingham* között impozánsan szemléltetett hidat azonban egy-egy tágabb nézőpontból való szemlélődéssel is meg lehet erősíteni. Bár a két

Virginal Book. [=Blanche Winogron (szerk.): *The Fitzwilliam Virginal Book. Volume Two*.] (New York: Dover Publications. Inc., 1980.).

² William Byrd: *My Ladye Nevells Booke*. [=Hilda Andrews, Sir Richard Terry, Blanche Winogron (szerk.): *My Ladye Nevells Booke of Virginal Music by William Byrd*.] (New York: Dover Publications. Inc., 1969.).

³ *Tudor Keyboard Music c.1520–1580*. [= John Caldwell (szerk.): *Musica Britannica. Volume LXVI*.] (London: Musica Britannica Trust and Stainer and Bell, 1995.).

⁴ Brookshire, Bradley: „Bare ruin'd quiers, where late the sweet birds sang»: Covert Speech in William Byrd's »Walsingham« Variations.” In: Dominic Janes, Gary Waller (szerk.): *Walsingham in Literature and Culture from Middle Ages to Modernity*. (London: Routledge, 2018.) 199–216.

virginalista szerző, Byrd és Bull szándéka a *Walsingham-variációk* megírásának esetében nem fedhető fel a maga teljességében, a rendelkezésre álló információk eddigiektől eltérő vizsgálata és kiegészítése ismét időszerű és indokolt lehet. Ehhez járul hozzá a dolgozatban többek között a Sarum-rítus cantus firmusainak kollektív és önkéntes megőrzésének igénye és további alkalmazásának ténye, a dalvariációs műfajhoz társított tulajdonságok és a formai meghatározás újragondolása és a korszellem nagyobb perspektívából történő megvilágítása, a kultúrtörténeti kitekintés. Hiszek benne, hogy e régi kor remekműveihez való kapcsolódásunk az idő távlatában akár mélyülni is képes, és a kutatások előrehaladtával az újonnan felmerülő szempontok már önmagukban eredménynek tekinthetők. Hálás vagyok azért, hogy a *Walsingham-variációk* tanulmányozása a doktori munka folyamán erre a tünődésre is lehetőséget adott.

A háromrészes dolgozat utolsó részében a virginalista repertoárt az azt integráló, új, polifónikus iskola, Sweelinck billentyűsműveinek viszonylatából vizsgálom, továbbra is a dalvariációkban látható összefüggések alapján. Az első részben a stílus kialakulását nagyban befolyásoló kontinentális hatások ismertetését követően ebben a részben újra a szerzők közti kapcsolatok kerülnek a középpontba, amelyek ezúttal az angol korabarokk billentyűs hagyomány folytatásának és a dalvariációk átalakulásának módját mutatják meg. Pieter Dirksen Sweelinck billentyűs életművét részletesen elemző könyvében az általam alkalmazott szempontok mindegyikére kitér.⁵ Írásom Dirksen munkájának feldolgozása mellett, a dolgozat felépítéséből adódó egyedi struktúrával, egy-egy művek közti összefüggés megvilágításával és a saját gondolatmenet alapján megírt elemzésekkel járul hozzá az összképhez.

A dolgozatban nem térek ki a billentyűs dalvariációk korában használt billentyűs hangszerek ismertetésére, ezért a vizsgált repertoár történeti környezetének és zenei elemzésének interpretációs megközelítést befolyásoló tényezők közül a korabeli billentyűs hangszerek hangzásával és játékmódjával kapcsolatos következtetések kimaradnak.

A repertoár vizsgálatában kibontakozó eredményeim a műfajok közti, a kor szelleméből és stílusából fakadó könnyed átmenetet, a billentyűsművek liturgiával való változó viszonyát és mindenekelőtt a vokálpolifónikus gyökereket szemléltetik. Ezek képezik alapját az angol korabarokk billentyűs zenéhez viszonyuló művészi megközelitésemnek, amely bizonyos értelemben kifejezetten egybecseng Szilágyi Gyula

⁵ Dirksen, Pieter: *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck*. (Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1997.).

disszertációjának egyik izgalmas konklúziójával, amelyet az általa kutatott battalla műfaj liturgikus használatának kérdéskörében fogalmaz meg.⁶ Egy műfaj korának zenei életében betöltött szerepét, a liturgikus-, paraliturgikus-, népi-, udvarizenei tengelyen való elhelyezkedését ma már csak sejteni tudjuk, egyes bizonyítékok megléte vagy ismerete, mondhatni véletlenszerű. Ismereteink és az elmélyült hangszeres megvalósítás révén azonban átszűrődik a darabokon egy olyan, az előadói hozzáállást is befolyásolni képes atmoszféra, amelynek elfogadása és tiszteletben tartása a jelenkori szellemiség töredezettségének ellentmondásai mellett a historikus előadói gyakorlat része, hagyományőrzés és érték.

⁶ Szilágyi Gyula: *A batalla – egy műfaj élete az ibériai orgonaművészetben*. DLA disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2016. (Kézirat.) 90–92.

1. A korabarokk billentyűs dalvariáció

1.1. Az angol korabarokk billentyűs dalvariáció előzményei

John Stevens a *Musica Britannica: Early Tudor Songs and Carols* című kötetéhez írt előszavának kezdetén felhívja a figyelmet arra, hogy az Erzsébet-kori zene a Tudor-kori zenekultúra ismeretének hiányában valóban afféle egyedülálló hirtelenséggel keletkezett művészi csodának tűnik, keletkezésének mélyebb megértéséhez azonban érdemes tanulmányozni annak zenetörténeti előzményeit.¹

Véleményem szerint a jelenkor billentyűshangszeres művészei is könnyen eshetnek abba a hibába, hogy az eljátszani kívánt Erzsébet-kori darabokat az azokat megelőző stílus ismerete nélkül közelítik meg, de ez nem csak a széleskörű megismerésre támasztott igény hiányából adódhat, hanem abból is, hogy az Erzsébet-kornál korábbi, lejegyzett billentyűsművek száma valóban szélsőségesen kevesebb. Ilyen módon tehát el kell ismernünk, hogy az Erzsébet-kori zene felvirágzása, különösen a billentyűs művek esetében mégiscsak egy kimagaslóan lendületes zenetörténeti folyamat. A megelőző korstílus tanulmányozására a 16. század eleji, túlnyomórészt vokális gyűjtemények adnak lehetőséget. Az említett kötetben két fontos kéziratnak, a *Fayrfax Manuscript*nek (c.1505.) és a *Ritson Manuscript*nek (c.1510.) tartalmát tekinthetjük át.

A dalkultúra megismeréséhez leginkább elengedhetetlen *Fayrfax Manuscript* VIII. Henrik egyedülállóan változatos gyűjteményéhez (*Henry VIII's Manuscript*) hasonlóan jelentős forrás, amely bár hangszeres darabjainak és a benne szereplő kontinentális chansonoknak köszönhetően teljesebb képet ad a Tudor-kori zenéről, kifinomultságában és a világi költészet szövegeivel a kontinentális iskolákkal vetekedően élénk, a beszélt nyelv és az éneklő dallamosság hangzó összefonódásában mondhatni felülmúlja azt. Stevens a *Fayrfax Manuscript* udvari szerelmiköltészetének dalait (courtly love-songs) a francia ars nova kissé személytelen stílusához hasonlítja, amely ritmikus változatosságban nagyon gazdag és hosszú melizmákkal sűrűn átszőtt.

A *Ritson Manuscript* (c.1510.) kevésbé melizmatikus dalokat tartalmaz, a benne található chansonok bizonyítékot képeznek arra, hogy a kontinensről érkező dalkultúra már a 15. század utolsó évtizedeitől befolyásolta a királyi udvar zenei életét. Feljegyzések és más forrástörödékek alapján az is látható, hogy ezek a chansonok elterjedtek voltak Angliaszerte.²

¹ *Early Tudor Songs and Carols*. [=John Stevens (szerk.): *Musica Britannica. Volume XXXVI.*] (London: Musica Britannica Trust and Stainer and Bell, 1975.) XIII.

² I.m., XIII–XIX.

A *Musica Britannica: Music at the Court of Henry VIII.* kötetben közreadott *Henry VIII's Book* (c.1510–1520.) képet ad VIII. Henrik uralkodásának első évtizedeit jellemző udvari zenei életéről.³ Számos VIII. Henrik által komponált dalt tartalmaz, emellett repertoárjának egyes részeiben ugyanakkor a korábbi tudor stílus is tükröződni látszik. A kéziratban százkilenc rendkívül részletgazdagon kidolgozott mű szerepel, a gyűjtemény megfelelően reprezentálja a korabeli világi zene legkifinomultabb formáját. A kéziratban a korábban említett két forrással ellentétben hangszeres művek is találhatók. VIII. Henrik dalgyűjteménye tehát az egyik legkorábbi kézirat, amelyben hangszeres művek lejegyzett szövegei maradtak fenn.⁴

A *Henry VIII's Book* műveiben az itáliai és spanyol hatást megelőző angol kompozíciós technikákat vehetjük szemügyre. A darabokra az Erzsébet-korban kibontakozó hangszeres műfajok elődeiként is tekinthetünk. A gyűjtemény nem-liturgikus, polifónikus műveire vonatkozóan Stevens flamand és francia művészi befolyásról ír, amelynek hatása alatt az angol udvari zene hozzávetőlegesen 1540-ig távol maradt az itáliai reneszánsz stílustól.⁵

A lejegyzett angol billentyűszene története érdemben a 16. század első harmadát követően kezdődik, az ezt megelőző korokban ugyanis az improvizáció és a liturgiában használt billentyűs gyakorlat olyan mértékben uralkodott a billentyűs hangszeres művészet egészen, hogy művelői nem tartottak igényt annak pontos, írásbeli megörökítésére. Az évszázad második évtizede táján már teljességében kibontakozott intavolációs gyakorlat kiemelkedő összetettségű invenciózus példái a *York Manuscript*ben találhatók,⁶ amelyek nagyrészt francia chansonok lévén egyúttal a Tudor-korabeli zenére tett francia és itáliai hatás legfőbb bizonyítékait is képezik. Ebben a kötetben találhatók billentyűre átírt consort művek is, amelyeken keresztül az angol korabarokk hangszeres polifónia apparátusai közötti kapcsolat figyelhető meg.⁷ A kötetben meghatározó mennyiségben van jelen a dalvariációk előzményének tekinthető variációs alapot képező ground, amely ostinato-

³ *Music at the Court of Henry VIII.* [=John Stevens (szerk.): *Musica Britannica. Volume XVIII.*] (London: Musica Britannica Trust and Stainer and Bell, London, 1973.)

⁴ I.m., XVII–XXIV. A korban a szöveg nélküli lejegyzés önmagában még nem utal egyértelműen a hangszeres megszólaltatásra, valamint a nehezen énekelhető motívumok és a hosszú frázisok sem indokolják a vokális megvalósítás kizárását. Mégis, mivel a gyűjtemény nem sorszámozza ezeket a műveket, hanem úgy mond a rendes tartalomjegyzéken kívül kezeli, azt feltételezhetjük, hogy ezek a többtől megkülönböztetett, valóban hangszeres megvalósításra, a feltételezések szerint gambaconsortra vagy a VIII. Henrik által különösen favorizált furulyaconsortra szánt művek.

⁵ I.m., i.h.

⁶ York, Minster Library, MS M 91 (S) lásd: John Stevens (szerk.): *Early Tudor Songs and Carols.* i.m., XIX.

⁷ I.m., XXIV. és 58–95.

1.1. Az angol korabarokk billentyűs dalvariáció előzményei

basszusként, majd állandó harmóniai vázként lehetőséget teremt az ismétlődés alapján kibontakozó strófikusságnak.

A *Mulliner Book* a 16. századi angol billentyűs zene legfőbb forrásanyaga, tartalma a kor emberének zenei ízlését és hozzáállását, a reformáció viszontagságaihoz való lelki kapcsolódását is tükrözi. Thomas Mulliner olyan reformáció előtti liturgikus orgonaműveket kívánt ebben a c.1550 és 1560. között készített kéziratban megörökíteni, amelyek a cantus firmus kompozíciók különböző szerkesztési módjaira mutatnak példát. A gyűjtemény nagyrészen vokális és hangszeres művek átiratait is tartalmazza, amelyek összessége az élő és a zenei gondolkodás központjában álló intavolációs gyakorlatot szemlélteti.⁸

Mulliner életrajzában olyan ismeretségekkel találkozhatunk, amelyek a gyűjtemény tartalmával egybevetve (latin szövegekre komponált egyház zenék és a Mária-tisztelet korábbi gyakorlatát őrző művek) hagyományörző, konzervatív értékrendről tesznek bizonyosságot. Valószínű ugyanis, hogy Mullinert is olyan meggyőződéses katolikus konzervatív tanárok tanították, mint John Heywood, aki a század közepén a szupremácia megtagadása miatt elhagyta Angliát, és Sebastian Westcote, aki később Peter Phillipset is tanította és akinek későbbi halála után Philips is elmenekült az országból. A gyűjtemény tartalmában mindenesetre Mulliner ízlése és személyes kapcsolatainak, katolikus köreinek befolyása egyaránt megfigyelhető.⁹

A *Mulliner Book*ban szereplő művekre tekintve mondhatjuk, hogy elérkeztünk a dalvariációs stílus kapujáig. A későbbiekben a *Mullner Book* szerzőit a virginalista szerzők mestereiként említem, műveit pedig a dalvariációkat megelőző cantus firmus feldolgozások kompozíciós technikájával összefüggésben veszem szemügyre.

⁸ *The Mulliner Book*. [=John Caldwell (szerk.): *Musica Britannica. Volume I.*] (London: Musica Britannica Trust and Stainer and Bell, 2011.) XXI.

⁹ I.m., XXVI–XXXI.

1.2. Az angol korabarokk billentyűs dalvariáció

A billentyűs dalvariáció a 16. század közepén jelent meg, az akkoriban kialakuló önálló billentyűs zene egyik műfajaként.¹ Mivel az 1500-as évek hangszeres zenetörténeti folyamatai különösen a billentyűs zene tekintetében összetett és változatos képet mutatnak a kor egyházi zenéjével összefüggésben, ezért mindenekelőtt érdemes megvizsgálni a darabok kapcsolatát a korábbi évszázadokban domináns zenei nyelvvel, a vokálpolifóniával és a dalvariációkban feldolgozott dallamok eredetét.

A polifónikus szerkesztésmód általában a korabarokk billentyűs dalvariációkban is megjelenik valamilyen formában: ez abból az egyszerű okból adódik, hogy a billentyűs hangszer alapvetően alkalmas a szólamok önálló mozgásának egyidejű megvalósítására. Megállapíthatjuk, hogy az ekkoriban kialakult billentyűs szóló-repertoár nagyrésze megörökölte a többszólamúság korabeli esztétikáját uraló vokálpolifónikus technikát, hiszen a kialakulását eredményező folyamat az intavolációs gyakorlatból eredeztethető. A vokálpolifónikus technika alkalmazása billentyűs hangszeres megvalósításban a hangszer adottságainak és játékmódjának következtében mégis eltér az énekelt formától és olyan akadályokba ütközik (főként a szólamvezetés tárgykörébe tartozó jelenségek), amelyek egyfelől korlátozzák a vokálpolifónikus szerkesztési elveket, másfelől azonban teret adnak új, hangszerspecifikus elemek (díszítések, diminúciók és hangterjedelem bővülés) megjelenésének (lásd: 1.5. fejezet). A kor szóló billentyűs műfajai közül a polifóniát elsődlegesen a fantázia hordozza, a polifónikus és a diminúciós technikák újszerű ötvözetét viszont a cantus firmus feldolgozások és a dalvariáció.

A kompozíciós technikák alkalmazásának lehetőségeit és azok megjelenésének arányát egy dalvariációban főként a mű témájának (cantus firmusának) szerkezeti tulajdonságai befolyásolják, ugyanakkor meglátásom szerint a téma tartalmi része és a költemény alapkaraktere mindig összefüggésben áll a választott szerkesztési elvekkel. Nem tévedhetünk nagyot, ha a kérdést kissé leegyszerűsítve általánosságban úgy tekintjük, hogy ebben az esztétikában az udvari táncokkal kapcsolatban álló ritmikus, homofón szerkesztés a profán tartalommal, a polifónia az emelkedett és elvont tartalmakkal állítható párba. A diminúciók alkalmazása a kompozíciók belső folyamatainak fokozását segíti elő.

A dalvariáció témáit, a feldolgozott dallamokat túlnyomó többségében az egyházi zenétől távolabb eső hagyományból merítette, népdalok, versek és a korban népszerű

¹ Elain Sisman: „Variations.” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Második. kiadás. 26. kötet. (London: Macmillan, 2001.) 285–326. 291–293.

1.2. Az angol korabarokk billentyűs dalvariáció

dalköltemények közül. A korabarokk strófikus billentyűsmű elsősorban tehát a témaválasztástól vált a liturgikus használattól függetlenné, olyan műfajjá, amelyet végsősoron ma a világi zenéhez kapcsolunk, stílusa, karaktere, atmoszférája azonban nem mindig tért el a cantus firmus feldolgozások és más liturgikus művekeitől. Tovább árnyalja a stilisztikai képet az a körülmény, hogy számos cantus firmus feldolgozás kiszorult az ekkoriban folyton-folyvást változó liturgiából, ezzel azonban a zeneszerzői gyakorlat nem tudott és nem is kívánt lépést tartani.²

Fontos látni, hogy míg az egyházi zenében alkalmazott polifónia az abban használatos hangnemek, másnéven móduszok és tónusok alapjára épül, amely együttesen a hangterjedelem, a kezdőmotívum, a kadenciarend és a záróhang alapján határozható meg,³ alapvetően gregorián cantus firmusok feldolgozására, vagy a tónusoknak megfeleltethető témák kibontakoztatására alkalmas. A strófikus formát megkövetelő variációs ciklusok csak témájukon belül, a sorvégeknél engednek meg hangnemi kitérést, így a forma és a téma sem teszi lehetővé, hogy bizonyos modulációk a megszokott hierarchikus rendben megtörténjenek. Ez az oka annak, hogy egy dalvariáció hangnemterve minden esetben kisebbre szabott és egyszerűbb, mint egy fantáziáé vagy egy cantus firmus feldolgozásé. Ilyen módon a dalvariációkban fellelhető polifónia más műfajokéhoz képest korlátozódik, a versszakosság szigorú szerkezete megfosztja a kompozíciót a sorok közötti átvezetés és a valódi moduláció lehetőségétől, melynek segítségével a téma más hangnemben is elhangozhatna, az ellenpontoknak és az imitációknak egy dallamsor de leginkább egy versszak alatt kell zárlatba torkollaniuk.⁴ Mindez a korabarokk himnusz műfajára is igaz, azonban a himnusz kompozíciós hagyománya, különösen a liturgikus használatra komponált művek esetében sokkal kevésbé előremutató, hiszen a dalvariációval szemben nem engedi meg a szabad témaválasztást, a liturgiában történő alkalmazása pedig nem feltétlenül nyújt teret a kompozíciós ötlettől vezérelt kísérletezésekhez és az új diminúciós technikák kibontakoztatásához.

A dalvariáció a témájának szerkezeti sajátosságaiból eredő kötöttségeken kívül teljes alkotói szabadságot kínál. A szabad témaválasztás mellett az említett, más műfajokat

² *Tudor Keyboard Music c.1520-1580*. [=John Caldwell (szerk.): *Musica Britannica. Volume LXVI.*] (London: Musica Britannica Trust and Stainer and Bell, 1995.) XIX.

³ Bernhard Meier: *Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*. (Kassel: Bärenreiter Studienbücher Musik, 2024.) 36.

⁴ Bizonyos consort művek, mint például Byrd *Browning* című variációs ciklusa, kivételt képeznek a hangnemi korlátozottság alól. Az ilyen típusú művekben a hangnemváltás moduláció nélkül történik, annak előkészítése a ground-típusú verzus alatt, a kísérőszólamokban valósul meg. Ez a szerkesztés a fantázia szerkezetével egyezik meg leginkább, különösen a hexakord fantáziákkal mutat egyezést. (lásd.: 2.2.2. fejezet)

sokkal inkább meghatározó összetett és nagyobb ívű zenei formák hiányában a szerző nem kényszerül hosszabb tematikus folyamatok végigvezetésére, a dallamsorokat körülvevő zenei környezetet a polifónia, imitáció, homofón szerkesztés vagy a diminúció tetszőlegesen választott rendezőelvét szinte korlátlan gyakorisággal változtatva teremtheti meg.

A 16. században a nem-liturgikus improvizációs gyakorlat a korabeli táncokban és azok koreográfiájában megszilárdult ritmussorokat, harmóniameneteket és jellegzetes dallamokat, valamint közkedvelt népi eredetű vagy költőktől származó strófikus dalokat, balladákat használta az improvizációk alapjaként. Ezek az előzetesen meglévő dallamok vagy szerkezetek a billentyűs művekben is változó arányban keveredtek, a kompozíciókban egyszerre több ilyen, a zenei nyelvet jellemző elem is jelen lehetett, a darabon lényegileg uralkodó, meghatározó vagy kevésbé hangsúlyos formában. A legtöbb esetben a darabok címei alapján könnyedén eldönthetjük, hogy basszusvariációval, táncdal vagy dalvariációval van-e dolgunk ám közelebből szemlélve a műveket, olyan jelenségeket vehetünk észre, amelyek tükrében azok különböző és egyedi módon túllépik az utókorban kialakított műfaji besoroláshoz szükséges határokat. Gyakran nehéz megállapítani a kompozíciók vezérelvét, amennyiben azok a variált dallam mellett ostinato-basszusra vagy a korabeli táncok jellegzetes harmóniameneteinek egyikére épülnek. Ez különösen a dalvariációs műfaj történetének két szélén található darabokra, a cabezóni dalvariációkra (pl.: *Diferencias sobrae Quién te me enojó Isabel* lsd.: 1.2. fejezet) és a későbbi, Sweelincknél is megtalálható variációs ciklusokra igaz, amelyek témái hosszabbak és önmagukban két vagy háromtagú formaként is értelmezhetők (pl.: *Pavana Lachrymae, Mein junges Leben hat ein End*).

Amennyiben egy 16. századi billentyűs variáció alapját a basszusmenet, harmóniai váz helyett vagy akár mellett, mégis leginkább egy dallam határozza meg, dalvariációval állunk szemben. Ilyenkor annak ellenére, hogy a kompozíció tartalmaz változatlan elemeket a basszus és a harmóniák használatában, a strófikus formát szigorúan követő variációsor dallamának jelenléte a legmeghatározóbb. A dalvariációkban az egyre inkább gazdagodó diminúciók között végig világosan követhető a cantus firmusként kezelt téma, jelenléte folyamatos. A kompozíciók verzusainak egymásutánjában legfőbb célként a korabeli diminúciós technikáknak bemutatását fedezhetjük fel. A dalvariáció ezen jellemvonásán keresztül a kor zenéjét általánosan meghatározó improvizációs gyakorlaton

1.2. Az angol korabarokk billentyűs dalvariáció

belül is még közelebb kerül a rögtönzött zeneszerzéshez, a gyakran csak vázlatosan lejegyzett szerzemények nehezen felderíthető repertoárjához.

Tudvalevő, hogy a korban ezt a műfajt nem tartották olyan nagy becsben, mint az udvari életben használatos táncjátékokat, a rövidebb, billentyűs tanulmányokhoz alkalmas virtuóz karakterdarabokat és legfőképpen a domináns, liturgikus vokális zene összetettségével vetekedő korabarokk billentyűs fantáziát. A műfaj népszerűsége tehát egy utókori jelenség, amelyhez nagyban hozzájárultak a billentyűs szólórepertoár variációirodalmának gazdagon kibontakozó, későbbi zenetörténeti folyamatai.⁵ A dalvariáció helye a korabarokk műfajok hierarchiájában a forrásokban és a szerzők életművének tükrében mutatkozik meg. A fennmaradt források, a kiadványok és a lejegyzés egyes tulajdonságai alátámasztják, hogy ezek a művek szerzőik szemében általában nem voltak elsődleges jelentőségűek. Minderre leginkább az a tény világít rá, hogy a dalvariációk kéziratos formában maradtak az utókorra, amelyeknek modern kiadványait ma is használjuk. A korabeli nyomtatás lehetőségét a virginalista szerzők és a sweelincki iskola szerzői is leginkább vokális művek megjeleltetéséhez vették igénybe.

A dalvariációkban érezhető kettősség, amely a kompozíciós megvalósítás egyházzeneben gyökerező módjában és a profán tartalom ellentmondásában rejlik, véleményem szerint az angol korabarokk billentyűs repertoár legizgalmasabb vonása. Meglátásaim szerint ennek a kettősségnek az értelmezése lehetővé teszi a korabeli esztétika és a szerzői szándékok mélyebb megértését. Az egyházi és világi zene, a szakrális és profán témaválasztás ellentétpárjai mentén láthatóvá válik a dalvariációs repertoár természetes közege. A vizsgálódás folyamán a dalvariációkat olyan kontextusban láthatjuk, amely felülírja a korabarokk billentyűs repertoár fennmaradt műveinek rendszerezéséhez alkalmazott, modernkori kategóriákat.

A műfaj meghatározó nyolcvan évének történetében (hozzávetőlegesen 1550–1630-ig) rendszerint előfordulnak olyan, a korabeli diminúciós technikákat változatosan felvonultató, dallam-vezérelt kompozíciók, amelyek a témaválasztásból következően szorosabban kapcsolódnak a kor egyházi-, mint világi zenéjéhez. Ezeknek a kompozícióknak nem mindegyike nevezhető dalvariációnak, egyes darabok nagyobb, mások kisebb mértékben hordozzák a műfaj kritériumainak tekintett tulajdonságait. A Sweelinck zsoltárvariációit megelőző angol, strófikus formában megírt himnusz

⁵ Pieter Dirksen: *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck*. (Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1997.) 213.

variációkat csupán a választott cantus firmus és annak egyházi gyökere különíti el a dalvariációtól, míg más, a dalvariációk változatosságára jellemzően sokféle szerkesztésmódot és diminúciós technikát felvonultató művekben a cantus firmus egytagú, lineáris feldolgozása miatt már a dalvariációk legerőteljesebb vonása, a strófikusság is hiányzik.

A témaválasztásalapú csoportosítás azonban gyakran szorosabb összefüggéseket mutat, mint más, formai azonosságot előtérben tartó, kizárólag dalvariációkat bennfoglaló műfaji alcsoport. A szerzők gyakran használnak egyházi témát, korábbi gyakorlatból származó cantus firmusokat, amelynek okát elsősorban a korabeli zeneszerzés és az egyházi szolgálat közötti változékony és intenzív kapcsolatban láthatjuk. A kompozíciók nagyrésze tehát cantus firmus feldolgozás, amely az alapul vett gregorián kezdősort viseli címként.

Véleményem szerint az angol reformáció viszontagságos lezajlására olyan történelmi körülményként kell tekintenünk, amelynek folyamata nem csupán uralkodói rendeleteken keresztül befolyásolta a liturgikus zenei életet, hanem kétségtől mélyrehatóan, drámai módon beavatkozott a kor emberének életébe, így nyilvánvalóan a zeneszerzők életművének nem-liturgikus részében is nyomot hagyott. Feltételezem, hogy sok esetben a szakrális témaválasztás a zeneszerzők hétköznapi életének szintjén zajló aktualitása miatt személyes élményeket és egyéni állásfoglalást is tükröz.

A témaválasztás és a variációkra jellemző változatos diminúciós technikák mentén elindulva gregorián cantus firmus feldolgozásokat és vallásos dalvariációkat is találunk, amelyek az angol korabarokk billentyűs repertoár liturgiától független részét gazdagítják, és amelyekben kiválóan megfigyelhető a korabeli improvizációs gyakorlat, valamint a 16. századi angol zenei nyelv kibontakozása. A vallási témájú nem-liturgikus billentyűskompozíciók legjelentősebb darabjainak a két terjedelmes *Walsingham* variációs ciklust tekinthetjük, amelyek a cantus firmusként használt zárándokdalban rejlő lehetőségeknek köszönhetően tökéletesen megfelelnek a dalvariáció műfaji kritériumainak (mint népies, világi jellegű dallam, egyszerű sorszerkezet) és a korabeli diminúció minden lehetséges formájának teret adnak. Szemléletes azonban, hogy léteznek e két hatalmas ciklust megelőző, szintén vallásos ihletésű billentyűs darabok, amelyek bár nem dalvariációk, mégis elősegítették a korabeli diminúciós technika fejlődését és elterjedését, így a dalvariációk fejlődését is.

Byrd *Walsingham* ciklusának elődjeként ismerhetjük fel John Blitheman (1525–1591) *Aeterne rerum Conditor* és *Gloria tibi Trinitas* kompozícióit, amelyek a cantus firmusként alkalmazott gregorián himnusz strófikus formájában megjelenő, fokozatos díszítéstechnika alapján egészen a sweelincki korálvariációig mutatnak előre. Tallis két *Felix namque* feldolgozása az életműben rendkívül csekély arányban fennmaradt billentyűsirodalom kiemelkedő darabjai, szintén a vokálpolyfonikus szerkesztés kifinomult megvalósítását és a hangszeres diminúciós technika virágzását példázzák. A 16. századi variáció történetében ezek mellett Bull cantus firmus feldolgozásai (*Salvator Mundi I, II, III*) is jelentős szerepet kapnak, különösen a két és háromszólamú szerkesztés gyakorlatának szempontjából.

Több helyen olvashatunk arról, hogy ezeknek a daraboknak egy része nagy valószínűséggel nem liturgiai használatra készült,⁶ ez megerősíti kapcsolódásukat a dalvariációs repertoárhoz, és kiemeli őket a billentyűs egyházzene liturgiában használatos műveinek csoportjából. Mindezek alapján az alkotói kísérletezés formáiként is tekinthetünk ezekre a művekre, valamint szemügyre vehetjük azokat a zeneszerzők közötti kapcsolatok függvényében is, melyek szerint Blitheman tanította Bullt,⁷ Tallis, aki pedig korábban Byrd tanára volt,⁸ nagy valószínűséggel valóban találkozott és munkálkodott együtt Antonio de Cabezónnal, akinek nevéhez a dalvariációs műfaj megteremtése és 16. század közepi elterjesztése fűződik.⁹

A liturgiai szerep kérdésessége miatt a korabarokk billentyűs művek elhangzásának helyét is nehéz megállapítani. Ez szintén elhomályosítja a képet, amelyet a művek természetes környezetéről, valódi ihletéséről alkothatunk. Mégis könnyen elképzelhetjük a 16. századi zeneszerzői gyakorlatnak azt a magától értetődő fordulatát, hogy a korabeli Anglia vallásháborúja közben folyamatosan változó liturgiából kitiltott, eltörölt cantus firmusok, valamint a korábban használt antifónák és himnuszok (akárcsak a Walsingham-zarándokdal) a világi zenében és szabad kompozíciókban nyertek új feldolgozási formákat.

⁶ John Caldwell – Alan Brown: „Blitheman [Blithman, Blytheman, Blythman], John.” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 3. (London: Macmillan, 2001.) 702.

Paul Doe – David Allinson: „Tallis [Tallys, Talles], Thomas.” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 25. (London: Macmillan, 2001.) 36–47. 45.

John Caldwell: „Felix namque (Lat.)” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 8. (London: Macmillan, 2001.) 657.

Sisman: „Variatons.” i.m., 292.

⁷ Caldwell – Beown : „Blitheman [Blithman, Blytheman, Blythman], John.” i.m., i.h.

⁸ Doe – Allinson: „Tallis [Tallys, Talles], Thomas.” i.m., 36.

⁹ Andrés Cea Galán: „Antonio de Cabezón at the Centre of the World. Repertoire, Interpretation and Meaning.” In: Augusta Campagne, Marcus Grassl (szerk.): *Universum rei harmonicae concentum absolunt. The Harpsichord in the Sixteenth Century*. (Bécs: mdwPress, 2024.) 198–233. Sisman: „Variations.” i.m., i.h.

Bene Róza: A Walsingham útja – az angol korabarokk billentyűs dalvariáció és kontinentális kapcsolatai

A variációtörténet ugyanakkor templomi orgonakoncertek hagyományát is említi Sweelincknél és a korai 17. századi variációknál, amelyek a templomban zajló szertartásrendtől és a liturgiától függetlenek lévén, a vallási élet gyakorlataitól eltávolodva, a kor egyházi zenéjének megkötései nélkül képezték részét a hétköznapi zenei életnek.¹⁰

¹⁰ I.m., 293.

1.3. Antonio de Cabezón Angliában

Antonio de Cabezón (1510–1566.), akinek nevéhez a dalvariációs műfaj megteremtése fűződik, 1554 júliusában Fülöp herceg kíséretében Angliába, majd Londonba látogatott, hogy részt vegyen a herceg házasságkötésén Tudor Máriával 1555 augusztusában. Az ezt megelőző években, 1548 és 1551 között, szintén a spanyol királyi udvar zenészeként Milánóba, Nápolyba, Németországba és Hollandiába is eljutott. Utazásai alkalmával minden bizonnyal bővítette zenei gyűjteményét és ihletet merített különböző zeneszerző iskolák hagyományaiból, amelyeket megismert.¹ Életének egészére tekintve összesen négy évet és öt hónapot töltött Spanyolországon kívül a spanyol uralkodói családdal. Negyvenévi szolgálata alatt a 16. századi magaskultúra számos városába eljutott, így mondhatjuk, hogy Cabezón behatóan formálta az európai korabarokk zene irányzatainak fejlődését.² Az utazások állomásait és egyéb részleteit Andrés Cea Galán gyűjtötte össze *Antonio de Cabezón at the Centre of the World* című 2024-ben publikált tanulmányában,³ amelyben a spanyol udvar Európa egészére kiterjedő kapcsolati rendszerét a történelmi események tükrében vizsgálja. Leírja, hogy Cabezón zenéje, orgona- és csembalójátéka mely városokban volt valószínűleg hallható, művei mikor és hogyan juthattak olasz, német, osztrák, flamand és angol (majd pár évtizeddel később francia, portugál és mexikói) zenészek kezébe. Cea Galán Cabezón angliai útja mellett nagy jelentőséget tulajdonít a tizennyolchónapos brüsszeli tartózkodásának, amely ötvenhét évvel előzte meg Bull, Philips és Peter Cornet találkozását a városban, valamint Cabezón látogatásának az amsterdami Oude Kerkben, ahol Jan Pieterzoon Sweelinck 1577-től dolgozott. Ezen történelmi adatok áttekintésével Cea Galán feltételezi egy olyan művészeti műhely létrejöttét, amelynek alapítása Cabezón egykori jelenlétéhez és zenéjének folytatatólagos, a későbbi évtizedekre is vonatkozó, erőteljes hatásához kapcsolódik.

Mindezek a körülmények alapszik tehát a feltételezés, hogy Cabezón munkássága a londoni év alkalmával elősegítette a virginalista stílus kialakulását és ösztönözte a Tudor-korabeli szerzőket az egyházzene kötöttségeitől való eltávolodásra, valamint kísérletezésre, alkotásra új műfajokban.

¹ Louis Jambou: „Cabezón, Antonino de.” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 4. (London: Macmillan, 2001.) 765.

² Andrés Cea Galán: „Antonio de Cabezón at the Centre of the World. Repertoire, Interpretation and Meaning.” In: Augusta Campagne, Marcus Grassl (szerk.): *Universum rei harmonicae concentum absolunt. The Harpsichord in the Sixteenth Century*. (Bécs: mdwPress, 2024.) 198–233.

³ I.m.

Az életművet tekintve Cabezón művei négy csoportot alkotnak; az egyházi használatra írt tételekét, az intavolációkét, a tientókét és a variációk csoportját.⁴ Különösen az utóbbi három repertoárt érdemes a korabarokk angol billentyűszene összehasonlításában vizsgálni.

Cabezón négy-hat szólamú intavolációi (*canziones glosadas y motetes*) a késő Tudor-kori intavolációkkal egyidőben születtek meg, a Tudor szerzők egyszerre fedezték fel a kórusművek billentyűs hangszeres átírataiban rejlő lehetőségeket. Az önálló billentyűsművek kompozíciós folyamatai azonban különböző módon hatottak a szerzőkre, eltérő inspirációjuk gyakran megmutatkozik szóló billentyűsműveik számában és az új billentyűsműfajok iránt mutatott érdeklődésükben. Véleményem szerint Cabezón személyének kétségtelen jelentőségét és az angol zenére tett hatását leginkább az a tény támasztja alá, hogy az ő személyében jelent meg az első billentyűs hangszeres zeneszerző Angliában, akinek művészete szerzőtársainak figyelmét a hangszeres komponálásra irányította, és amelyből később I. Erzsébet támogatásával megszülethetett a virginalizmus. Az intavolációk alapját képező vokális szerkezetek hangszeres megvalósításának eltérései a dalvariációkban fellelhető kompozíciós technikákra is hatással vannak. Ezeket az eltéréseket a későbbi fejezetekben, egyes dalvariációk elemzésénél tárgyalom.

A *tiento* megfeleltethető az angol fantázia műfajnak, amely a korban lehetőséget kínált a polifónia és az ellenpont szabad gyakorlatára. A műfaj története kifejezetten érdekes, nehéz ugyanis megválaszolni a kérdést, hogy a *tiento* egyházi vagy világi minőségben kapcsolódik-e inkább a korabarokk billentyűsműfajok sorába. Az eredetileg bevezetésre, illetve előjátékra utaló elnevezés,⁵ ha nem is feltétlenül liturgiai, de egyházi használatra mindenképpen utalhat, megjeleníthet ugyanis bármilyen kötetlen, szertartáskezdeti improvizációt és bevezetést is. Bár a 15. század közepén megjelenő új műfaj legtöbb darabja kezdetben elsősorban több játékost igényelt és főként pengetős hangszerekre íródott, ez pedig erős bizonyítéka lehet a *tiento* világi gyökereinek, a későbbiekben több olyan hatás is érte a *tiento*-irodalmat, amely előkészítette a liturgiai használat lehetőségét Cabezón számára, akinek *tiento*ihoz gregorián dallamok felhasználása és zsoltárok feldolgozása is kötődik. A 16. század közepén megkezdődött tehát a *tiento* más hangszereket egyre inkább kizáró egybefonódása az orgonairodalommal,

⁴ Jambou: „Cabezón, Antonino de.” i.m., i.h.

⁵ A *tiento* elnevezés a „tentar” spanyol szóból ered, amelynek jelentése „kipróbálni”. Ben Ridler – Louis Jambou: „Tiento (Sp.: ‘touch’; Port. tento).” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 25. (London: Macmillan, 2001.) 467–468. 467.

ezzel egyidőben a motettairódalom egyes stílusjegyeinek átvétele és alkalmazása a műfajban, amely jelenségek tükrében feltételezhetjük a szabad, polifónikus billentyűs kompozíció bármely korabeli felhasználását.⁶

A korabarokk stílus ornamentikáját és diminúciós technikáit leginkább a dalvariációk (*discantes, diferencias*) szemléltetik. Ezekben a művekben az eredendően homofón szerkezet még fenntartja a szólamok közötti hierarchiát, így a cantus firmusnak alávetett kísérő szólamok teret adnak a díszítések kibontakoztatásának. Bár ez az állítás önmagában a fantáziákra is igaz, a fantáziákban a kezdettől polifónikus szerkesztés általában azt eredményezi, hogy valódi diminúciók megjelenésére a kompozícióban viszonylag később kerül sor, mint ahogyan az egy dalvariációban már akár az első verzus után bekövetkezhet. Cabezón dalvariációira kifejezetten jellemzőek a cantus firmus szólamváltásai. Az úgynevezett vándorló cantus firmust Cabezón egyedi zeneszerzői eljárásainak egyikeként tartjuk számon, amelyet elsőként ő alkalmazhatott.⁷ Az eljárás újszerűségének jelentősége tovább nő, amennyiben azt a későbbiekben Byrd dalvariációs életművének tükrében is szemügyre vesszük.

Cabezón a Londonban töltött év alkalmával (1554 augusztusa és 1555 augusztusa között) a királyi udvarban találkozott Thomas Tallissal és William Byrddel.⁸ Ebben az évben a tizennégy éves Byrd Tallis orgonista növendéke és kórusénekes volt a Royal Chapelben, Tallis pedig a zenei szolgálatokért felelős legfőbb pozíciót töltötte be. A Tallis és Byrd között fennálló szoros kapcsolatot a későbbi évtizedek is igazolják, Byrd később Tallis segédje lett, 1570-ben a lincolni éveket követően ismét visszatért a Royal Chapelbe, majd 1575-ben Tallis-szal együtt vették át a királynőtől kapott kizárólagos kottakiadói engedélyt és nyomdát.⁹ Tallis Byrd fiának keresztapja volt, barátságuk tehát alkotói, üzleti és családi életükben is jelentős szerepet játszott egészen Tallis 1585-ben bekövetkezett haláláig.¹⁰

A dalvariációs műfaj történetének szempontjából Cabezón látogatása az angol királyi udvarban óriási jelentőségű lehetett. Bár az udvari zeneszerzők közös műhelymunkájába aligha nyerhetünk betekintést, hiszen az említett londoni év alkotói

⁶ Ridler – Jambou: „Tiento (Sp.: ‘touch’; Port. tento).” i.m., 468.

⁷ Jambou: „Cabezón, Antonino de.” i.m., i.h.

⁸ Cea Galán: „Antonio de Cabezón at the Centre of the World.” i.m.

⁹ Joseph Kerman – Carry McCarthy: „Byrd, William.” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 4. (London: Macmillan, 2001.) 714–731. 715.

¹⁰ Paul Doe – David Allinson: „Tallis [Tallys, Talles], Thomas.” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 25. (London: Macmillan, 2001.) 36–47. 36.

folyamatairól nem áll rendelkezésünkre információ, az angol billentyűs dalvariációs irodalom erre az időre tehető kialakulását nehéz volna enélkül a kapcsolat nélkül elképzelni. Az alkotóművészek közti párbeszéd és találkozásaik szakmai eredménye a régmúlt takarásában marad, de ez a történelmi kontextus alapot ad bizonyos, az angol dalvariációkat megelőző művek összehasonlításából származó következtetéseknek. A három zeneszerző (Tallis, Byrd és Cabezón) találkozása indokolja egyes billentyűs kompozíciók elemzését annak reményében, hogy azokban megmutatkoznak a dalvariációs műfaj megszületéséhez vezető új esztétika alapjai.

1.4. A cabezóni dalvariáció

Andrés Cea Galán egy másik tanulmányában Cabezón *Diferencias sobre Quién te me enojó Isabel* című variációs ciklusát elemzi, a spanyol dalvariációs repertoár több szempontból is különleges darabját.¹ A mű nem csak terjedelmében tűnik ki Cabezón dalvariációi közül, hanem számos olyan tulajdonsággal bír, amelyek tükrében egyúttal a dalvariációs műfaj keletkezésének korabeli környezete is láthatóvá válik. Véleményem szerint a 16. századi billentyűs dalvariációk jellemzői még közelebből szemügyre vehetők a variációs műfaj kereteit feszítő, extrém kompozíciós megoldások kontrasztjában (formai határok eltolódása, témakezelés, modulációk) amelyekre az *Isabel-variációkban* Cea Galán rámutat.²

Az *Isabel-variációk* azon tulajdonságai, amelyek miatt a ciklus kitűnik a dalvariációs repertoárból, mind a keletkezés körülményeiből következnek. A korabeli zeneszerzés folyamatában sokszor fontos szerepet játszó tevékenységek, az improvizáció és a lejegyzés kiadásra szánt formájának véglegesítése között gyakran sok idő eltelt, melynek folyamán a művek a nyomtatható lejegyzési formát megelőző vázlatok segítségével maradtak játszható állapotban és éltek tovább a pontos lekottázás megvalósulásáig. Ez egészében jellemzi a 16. századi zeneszerzést, és általános zenetörténeti ismeretek birtokában nem nehéz látni, hogy a módszer miként tér el a jelenkori modern világ eredményközpontú berendezkedésétől. A korabarokk kompozíciók alkotási folyamata a maga módján praktikus és a gyakorlati zenei feladatok ellátására összpontosító művészek közötti párbeszéd szolgálatában áll, mindeközben mai szemmel nézve különös módon, sokáig változó formában őrzi a kompozíciókat és sokáig fenntartja a lehetőségét a részletek rugalmas, aktualizált kidolgozásának. A folyamatban rejlő lehetőségek jelentősége különlegesen kimagasló a variáció, mint kifejezetten improvizatív műfaj esetében,³ illetve Cabezón személyes vonatkozásában is, akinek szerzői munkásságát

¹ Antonio de Cabezón: *Diferencias sobre Quién te me enojó Isabel*. In: Gerard Doderer – Miguel Bernal Ripoll (szerk.): *Selected Works for Keyboard. IV.* (Kassel: Bärenreiter, 2011.) 66–74.

² Andrés Cea Galán: „»Quién te me enojó, Isabel?«... y otras preguntas sin respuesta en las Obras de música de Antonio de Cabezón.” In: Luisa Morales (szerk.): *Cinco Siglos de Música Española de Tecla Española. Actas de los Symposia FIMTE 2002-2004.* (Garrucha: Asociación Cultural LEAL, 2007.) 169–194. 190–194. A tanulmányban Cea Galán kísérletet tesz a variációsor témájának lehetséges behatárolására és a mű lejegyzésbeli pontatlanságainak átfogó értelmezésére, majd eredményeinek tükrében közli a mű általa rekonstruált formáját, saját kritikai kiadását.

³ Pieter Dirksen: *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck.* (Utrecht: Koninklijke Verenging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1997.) 123. Dirksen Sweelinck lenyűgöző improvizációs készségéről ír, amelyet egy 1625-ben írt korabeli leírás idézetével tanúsít. Bár Cabezón és kora jóval megelőzi az említett jelenetet, mégis indokoltnak tartom a dalvariáció improvizatív természetét Sweelinckre hivatkozva körülírni.

és metódusát erőteljesen befolyásolta az a körülmény, hogy kisgyermek kora óta vak volt.⁴ Cabezón alkotói munkájának legfontosabb részévé így nélkülözhetetlen módon is az improvizáció vált, emellett különleges szerepbe került a lejegyzés feladata, amely Cabezón irányítása alatt egyszerre segítette a zeneszerzéshez szükséges zenei emlékezetét és lehetővé tette a művek megőrzését is.

Az *Isabel* dalvariációt billentyűs tabulatúra formában Hernando de Cabezón (Antonio fia) adta hozzá az *Obras de Musica* (1578) műveihez.⁵ Mivel ő volt felelős apja műveinek lejegyzéséért és ő állította össze a kiadványait, gyakran előfordult, hogy más, saját maga által választott vagy akár saját művekkel is kiegészítette a nyomtatásra szánt gyűjteményt.⁶ Cea Galán ezt a körülményt főként abból a szempontból tartja érdekesnek, hogy azok a kiadói pontatlanságok és kérdéses ütemezések, amelyek a korabeli tabulatúra nyomtatás sajátosságaiból adódtak, nehezítik a mű formai értelmezését és ellehetetlenítik annak eredeti, szerzői formájának ismeretét. Felhívja a figyelmet arra is, hogy az *Obras de Musicában* megjelentetett műveknek létezett azt megelőző, kézirat formája, amelynek lejegyzésénél különleges jelentőséggel bír az *Isabel-variációkat* is érintő vázlatos kivitelezés. Feltételezi, hogy Hernando nem mindig tudta pontosan felidézni és emlékezetére támaszkodva megfelelően lejegyezni apja szerzeményeit.

Ebben a gondolatkörben ismét előtérbe kerül a művek keletkezése és kiadása közötti idő jelentősége, az improvizatív alkotás és a kiadást megelőző, több fázisú lejegyzés, amely a dalvariációk esetében valószínűleg nagyban hozzájárulhatott az angol és a spanyol repertoár közötti kapcsolatok kialakulásának lehetőségéhez is, többé-kevésbé áthidalva azt a problémát, hogy a Cabezón család II. Fülöppel 1555 augusztusában elhagyta Angliát.⁷ (Cabezón játékát és improvizációit mindenképpen volt alkalma megismerni a virginalista szerzőknek akkor is, ha ebben az időben esetleg még nem voltak megírva a dalvariációk. Amennyiben viszont már elkészültek az angliai időszak előtt vagy annak folyamán, valószínűsíthetjük, hogy ismerték azok kézíratait is.)

A lejegyzés pontatlanságán és a mű zenei szövegét elsődlegesen érintő kérdéseken túl az *Isabel-variációk* szerkezete további érdekességeket mutat, amelyek a dalvariáció műfajának és formai felépítésének határterületeire világítanak rá. Ezek olyan egyedi

⁴ Louis Jambou: „Cabezón, Antonino de.” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 4. (London: Macmillan, 2001.) 765.

⁵ Antonio de Cabezón: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*. (Madrid: Francisco Sanches, 1578.)

⁶ Andrés Cea Galán: „Antonio de Cabezón at the Centre of the World. Repertoire, Interpretation and Meaning.” In: Augusta Campagne, Marcus Grassl (szerk.): *Universum rei harmonicae concentum absolvunt. The Harpsichord in the Sixteenth Century*. (Bécs: mdwPress, 2024.) 198–233. 209.

⁷ I.m.

1.4. A cabezóni dalvariáció

vonásai a variáció témakezelésének, amelyek az eredeti (hibásan lejegyzett) formából hiányzó, vagy ahhoz tévesen hozzátett ütemek meglététől függetlenül megkülönböztetik a kompozíciót a műfaj (különösen az angol és a későbbi németalföldi) szabványához illeszkedő daraboktól. Cabezón a ciklus témáját a hét variáció folyamán megváltoztatja, a dallamot nem tartja meg végig, alkalmanként ki is hagy belőle és a strófikus formát megalapozó cantus firmust merészen megtörve, a dalvariáció felépítését hasonlóvá teszi az alapvetően kevésbé azonos hosszúságú szakaszokra tagolható műfajok (angol fantázia és spanyol *tiento*) formájához. A dalvariáció kialakulásának körülményeit kutatva fontos látni, hogy ez a látszólag kevésbé strukturált forma minden bizonnyal a kötött, sematikus dalvariációs forma előzménye, ezért feltételezem, hogy többet mutat a műfaj kontinentális örökségéből és a szerzői inspirációk alapját képező alkotói szempontrendszerből, mint a későbbi, a műfaj jellemzőit erőteljesebben hordozó angol és németalföldi billentyűs darabok.

Az *Isabel-variációk* témáját adó villancicót, amely Hernando del Casillo 1557-es, *Cancionero* című gyűjteményében *Cancion en la germana* elnevezés alatt szerepel (csak a szöveg), a dallam lejegyzésével és szöveggel ellátva Salinas 1577-es gyűjteményében találhatjuk meg. A szöveg Lope de Vega 1627-ben írt *La moca del cantaro* című színdarabjában is helyet kapott, színpadi környezetben valószínűleg dallammal együtt hangozhatott el.⁸ A témát főként a Salinas-dallam és a Cabezón által használt dallam közötti eltérések miatt rendkívül nehéz meghatározni, így a kompozícióban használt cantus firmus pontos megállapítása is bonyolulttá válik. A szövegvariánsok sem egyeznek pontosan, de a dallam változatait csak a szöveg szótagjainak követésével lehet egyáltalán annyira összevetni, hogy a négy dallamsor egymásnak megfeleltethető variánsait lássuk. Mivel Hernando del Casillo gyűjteményében csak a szöveg szerepel, dallami forrásként mindenképpen Salinast kell alapul venni. Cea Galán tanulmányában a két dallam szemléletes összevetését vehetjük szemügyre, amelyben a cabezóni cantus firmus sorai a Salinas-dallam sorvégi zárataihoz igazítva láthatók.⁹ Ebben a megvilágításban a két dallam rendkívül hasonlóknak látszik, valamint az egyezések mentén felsejlenek a dallamhoz tartozó harmóniai váz alapjai.

Az alábbi kottapéldákban, (1. és 2. kottapélda) a dal cabezóni, *Isabel-variációkban* használt formáját és a Salinas-dallamot egészítem ki a Salinas-dallam nagy valószínűséggel

⁸ Cea Galán: „»Quién te me enojó, Isabel?«... y otras preguntas sin respuesta en las Obras de música de Antonio de Cabezón.” i.m., 173.

⁹ I.m., 174.

hibás lejegyzésével,¹⁰ amelyet a Bärenreiter kiadó Cabezón kiadása az *Isabel-variációk* végén közöl.¹¹ A dal második felének három, különböző szempontokból, de mégis eredetinek tekinthető variánsa az összehasonlításban több problémára is rámutat. A cabezóni cantus firmus alatt láthatjuk az attól lényegesen nem különböző, ám a szótagoknak megfelelő hanghosszokban mégis eltérő összképet mutató Salinas-dallamot, alatta pedig a Salinas-dallam eredeti lejegyzett formáját,¹² amely azonban rendkívül zavaros módon egy kvarttal feljebb jelöli a dal második két dallamsorát.

Ez a nyilvánvalóan hibás lejegyzés, amely számomra is egyértelmű módon egy triviális elírás következménye lehetett, nagyon megnehezítheti a cantus firmus követését a mai szakmai és műkedvelő közönség számára. Véleményem és reményem szerint ugyanakkor a repertoár néhány darabjának ismerete már elég lehet ahhoz, hogy a korabarokk zenei esztétikában még érvényben lévő hexakkord-rendszer és a modális hangsorok jelenlétének ellenére ilyen tévedés esetén lássuk a tonalitás alappilléreinek hiányát és kritikusán szemléljük azt a jelenséget, ha egy négysoros dallam záróhangja nem illeszkedik a dallam első két sorának egyik záróhangjával sem azonos harmóniába.¹³

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of two staves. The top staff in each system is labeled 'Cabezón' and the bottom staff is labeled 'Salinas'. The notation is in a historical style, likely 17th-century, with a single treble clef for both staves in each system. The notes are mostly quarter and half notes, with some rests. The bottom system shows a transposition of the top system's music up by a fourth, as indicated by the change in pitch levels and the specific note values.

1. kottapélda.

¹⁰ I.m., 173. A lejegyzési problémát Cea-Galán nagyvonalúan kezeli tanulmányában, a kvinttel feljebb leírt dallamrészt egyértelműen kottairási hibának tekinti, az olvasó felszólítva érzi magát ennek tudomásulvételére. A hiba okát azonban nem részletezi.

Valószínűnek tartom, hogy a harmadik sor elején nem megfelelő kulcs használata, egy, a lejegyző hirtelen ötletétől vezérelt transzpozíció vagy a vonalrendszerbeli eltévedés okozhatta a megfelelőtől két vonallal és egy vonalközzel eltérő két dallamsort.

¹¹ Antonio de Cabezón: *Diferencias sobre Quién te me enojó Isabel*. i.m., 74.

¹² Francisco Salinas: *De Musica Libri Septem*. (Salamanca: 1577.) 356.

¹³ A kottapéldát Cea Galán tanulmánya alapján úgy készítettem el, hogy az *Isabel-variációk* f alapú hangneméhez igazodjon a cantus firmus, majd a Salinas-dallam is f alapon legyen látható (holott a Bärenreiter kiadványban az eredeti forrásnak megfelelően g alapú hangnemben, a második fele hibásan lejegyezve szerepel). Ennek függvényében a hibás harmadik és negyedik dallamsort is transzponálva láthatjuk b-ről kezdve, bár maga a tévedés így vizuálisan kevésbé meggyőző formát kap, mint az eredeti g helyett c alaphang.

1.4. A cabezóni dalvariáció

The image displays two systems of musical notation, each containing three staves. The first system is labeled 'Cabezón', 'Salinas javított', and 'Salinas eredeti' from top to bottom. The second system also has these labels. The notation is in treble clef and shows various musical notes, rests, and accidentals (flats and naturals) across the staves.

2. kottapélda.

A kottapélda első két sorára visszatekintve az *Isabel-variációk* cantus firmusának két lehetséges változatát láthatjuk, amelyek közül bár az első a cabezóni forma, a második is segítséget nyújt a ciklus hét variációjában fellelhető eltérések felfedezéséhez, ugyanis a hét variációt szemügyre véve Cabezón általában a harmadik dallamsor elején tér el leginkább a cantus firmus pontos vezetésétől.

Az *Isabel-variációk* témabemutatása, avagy az első strófa a negyedik dallamsor ismétlésén kívül teljesen szokványos, a cantus firmus könnyen követhető, szabályos formában szerepel a szoprán szólamban. A második strófa azonban a harmadik dallamsor első hangját követően elveszíti a cantus firmust és a vártnál másfél ütemmel hamarabb lép el a tonikai hangtól (31. ütem).¹⁴ A harmadik versszakban található egy szemléletes példa a cantus firmus kihagyására, majd annak tisztán kivehető, pontos folytatására. Itt az 53–54. ütemben b' és a' egészkottáknak kellene szerepelnie a szopránban, ehelyett két f' szerepel, amelyek halványan érzékeltetik a szükséges két harmóniát, ezt követően pedig a cantus firmus az augmentáció értékeinek megfelelő módon folytatódik és az 56. ütemtől

¹⁴ Antonio de Cabezón: *Diferencias sobre Quién te me enojó Isabel*. i.m., 66–74. A rövid elemzéshez és a kivételes dallamkezelési eljárások felsorolásához ezt a közkezen forgó kiadást vettem alapul az egyszerűség kedvéért és nem azt a rekonstrukciót, amit Cea Galán a tanulmánya végén közread. A két kiadás közti eltérések nem érintik azokat az ütemeket, amik az elemzésemet példázzák.

rákanyarodik a harmadik dallamsorra. Ebben a variációban tehát már augmentált formában halljuk a dallamot, ami azonban nem képez új, önálló ritmikai síkot a mű folyamatában, mert a diminúciós szólamok is ennek megfelelően lelassulnak. A dallam prím hangközeit egybeolvasztó hosszú ritmusértékek megváltoztatják a kezdeti karaktert, a darab egy polifónikus fantázia meditatív hangulatát idézi. Meglátásom szerint kifejezetten az eltűnedező cantus firmus és az augmentált értékek együttes hatása teszi a verzust Tallis *Felix namque II.* kompozíciójához hasonlatossá.

A kompozícióban a negyedik variáció kezdetének helyétől kezdve (95. ütem) a mű fantázia jellege felerősödik, a további négy versszak dallamsorai elmosódnak, eredeti formájukban csak az ötödik variáció basszus- és a hetedik variáció szoprán-cantus firmusának első két dallamsorában hangoznak el. A 95. ütemtől számított negyven ütem hosszúságú szakaszt bár negyedik variációnak nevezik a kutatók,¹⁵ a dallam ebből a versszakból valójában hiányzik. A cantus firmus nélkülözése egy olyan szélsőséges jelenség, amely a művet a dalvariációs műfaj határára helyezi és szembe állítja a repertoárba tartozó művekkel. Ismereteim szerint ilyen hosszú (egy variáció hosszával egyenértékű) formarész témát nélkülöző kompozíciós megvalósítása más dalvariációban nem fordul elő.¹⁶

Kevésbé formabontó de szintén erős hatású szerzői eljárás jelenik meg az ötödik, basszus-cantus firmussal komponált variációban, a fentebb említett csavar, amellyel Cabezón a harmadik dallamsor elején (153. ütem) eltéríti a témát az eredeti dallamtól. A harmadik dallamsor hangjaiból csak a záróhangot tartja meg a cantus firmusban, a tonikai alaphangon nyugvó frázist a tercen és váltóhangjain recitáló variánssá szerkeszti, majd a negyedik dallamsort is megváltoztatja és az eredeti, dalbéli tenorkadencia helyett basszuskadenciával zárja le. Az így létrehozott új dallamot alkalmazza a hatodik variációban, ebben a versszakban a megújult dallamot azonban egy másik merész kompozíciós megoldással egészíti ki, a teljes cantus firmus domináns hangnemű (in C) transzpozíciójával. Ez is egyedülálló fordulat a billentyűs dalvariációk repertoárjában. A

¹⁵ Cea Galán tanulmányában ezt a szakaszt cantus-firmus nélküli negyedik variációként definiálja, amely megállapítással Macario Santiago Kastner korábbi elemzése is megegyezik. Cea Galán: „¿Quién te me enojó, Isabel?«... y otras preguntas sin respuesta en las Obras de música de Antonio de Cabezón.” i.m., 171. Macario Santiago Kastner: „Sobre las diferencias de Antonio de Cabezón contenidas en las Obras de 1578.” *Revista de Musicología*. 4/2 (1981. július-december): 213–236.

¹⁶ Példa a tématerületen kívüli átvezetésre vagy bővítményre, amely (a fentemlített szakasszal ellentétben) általában rövid és a variációkhoz való kapcsolódásának tükrében világos, általános képet ad a dalvariációs forma felépítéséről: Byrd Walsingham-variációinak zárlati bővítménye: William Byrd: *Walsingham*. In: Blanche Winogron (szerk.): *The Fitzwilliam Virginal Book. Volume One*. (New York: Dover Publications, Inc., 1980.) 273.

1.4. A cabezóni dalvariáció

hatodik variációban tehát kibontakozik egy teljesértékű (43 ütemes) domináns kitérés, amelynek egyik végpontján sem találunk kifejezetten a moduláció megvalósulásáért felelős harmóniát, a polifónia fellazult szerkezete egyszerűen teret enged a C alapú versszaknak (182–183. ütem), majd felső szólamának egy teljesen általános vezetőhang-díszítményével (223. ütem) ismét F alapra helyezi vissza az utolsó versszak szoprán-cantus firmusát.

Cabezón tehát olyannyira szabadon kezeli a cantus firmust, hogy az újabb fejtegetésekre ad okot a variáció-ciklus alapját képező témával kapcsolatban. Cea Galán következtetése szerint a variációk alapját végsősoron nem a cantus firmus adja a és nem is egy önmagában értelmezhető basszusmenet, hanem egy már előzetesen létező harmóniai váz, meglévő polifónikus szerkezet, amely *passamezzo moderno* néven ismert.¹⁷ Ez a harmóniasor alapvetően a három fő-hármashangzatból épül fel, amelyek négy nyolcszótagos dallamsor időmértékének megfelelően váltakoznak. A korabeli *passamezzók*at fémjelző harmóniai fordulat továbbá a leszállított VII. fokú hármashangzat alkalmazása, amely jellemzően az utolsó dallamsor zárata előtt jelenik meg.

Az *Isabel-variációk* témájának szerkezetében a negyedik dallamsor megismétlődik, így összesen öt nyolcszótagos dallamsort kapunk, ez húsz ütemnek feleltethető meg. Pontosan ezt a szerkezetet ismerhetjük fel a korabeli olasz *pavana*, *pavana milanese* és *passoemezo* (sic!) táncok alapjaként is, valamint az angol *quadran pavan* elnevezés is ugyanennek a nemzetenként eltérő megnevezésű, ám főként valószínűleg az udvari táncok és azok koreográfiáinak elterjedéséből következően Európa-szerte azonos felépítésű darabjainak egyik szinonimája.

Cea Galán a *passamezzo moderno* leírásának közepette egy táblázatban azt is felsorolja, hogy az *Obras de música* (1578.) kilenc variációsciklusa alapjaként Cabezón mely korabarokk harmóniameneteket alkalmazza (*vacas*, *romanesca*, *pavanilla*, *passamezzo antico*, *dama*, és a szóban forgó *passamezzo moderno*), illetve a felsorolás elején említi a *Libro de cifra nueva* (1557.) egyik darabját (*Pavana con su glosa*), amely a *folia*-basszusmenetre épül.¹⁸

A korabarokk angol dalvariációs repertoár kontinentális kapcsolataira nézve is rendkívül szemléletes mindez. Az *Isabel-variációk* példáján keresztül feltárt kompozíciós elvek azonban számos olyan általános vonására világítanak rá a korstílusnak, amelyek tükrében a műfajok határai elmosódnak és az eltérő műfajokba sorolható darabok között

¹⁷ Cea Galán: „¿Quién te me enojó, Isabel?«... y otras preguntas sin respuesta en las Obras de música de Antonio de Cabezón.” i.m., 175.

¹⁸ I.m., i.h.

szorosabb összefüggések rajzolódnak ki, mint az azonos műfajhoz tartozók között. Cea Galán a passamezzo moderno példájára Antonio Valente *Tenore de Zefiro* című művét és Diego Ortiz *Ricercada segunda*-ját említi, az *Isabel-variációk*hoz leginkább hasonlatos művekként, ugyanakkor tudvalevő, hogy *Quadran Pavan* elnevezéssel Byrd és Bull is komponált billentyűsműveket.¹⁹ A leszállított VII. fokú hármashangzat zárlatot megelőző megjelenésének elterjedtségét pedig Josquin, Mudarra és Crecquillion *Je prens en grey* feldolgozásaival támasztja alá, amely intavolációt nem melleleg Cabezón művei között, önálló kompozícióként is megtaláljuk.²⁰

Véleményem szerint, bár a dalvariációs repertoárt nehéz volna teljes mértékben behatárolni és áttekinteni, a moduláció alkalmazása a variációs formában a legritkább a korabarokk szólóbillentyűs darabok más műfajainak (fantáziák, táncjátékok, karakterdarabok) összehasonlításában. Az angol korabarokk variációs kompozíciók téziséhez leginkább illeszkedő, modulációs megoldásokat gazdagon szemléltető példája William Byrd *Browning* című, ötszólamú gambaconsortra írt variációsorozata.²¹ A műben a hangnemi kitérések mind egy-egy variáció vagy több egymásutáni variáció pontos formai keretében valósulnak meg, így az alaphangnemtől eltérő verzusok letisztult módon illeszkednek a variációk sorába, ahogyan ez az *Isabel-variációk* hatodik verzusának esetében történik. A *Browning* húsz variációja közül nyolc hangzik el az alaphangnemtől eltérő hangnemben, a domináns hangnemnek dedikált hat variáció mellett két variáció a szubdomináns funkciónak megfelelő hangnemben hordozza a cantus firmust. Ennek tükrében is igazolódni látszik a feltevés, hogy Cabezón variáció-kompozíciós technikája hatással lehetett a virginalista variáció-irodalomra. Az *Isabel-variációk*ban megnyílnak a moduláció formához illeszkedő lehetőségei, amelyek többszörösen összetett módon bontakoznak ki a *Browning*ban. Ez a mű különösen Byrd életművének tükrében kapcsolódik a *Walsingham-variációk*hoz is, hiszen a két mű bár számos eltérést mutat egymástól, melyeknek főként maga a hangszerelés ad alapot, variációinak számában hozzávetőlegesen (az előbbiben húsz, az utóbbiban huszonkettő) megegyezik (lásd 2.2.2. fejezet).

¹⁹ Jeans, Susi – Neighbour, Oliver Wray: „Bull [Boul, Bul, Bol], John [Jan] [Bouville, Bonville, Jean].” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 4. (London: Macmillan, 2001.) 584–592. 592. Kerman, Joseph – McCarthy, Carry: „Byrd, William.” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 4. (London: Macmillan, 2001.) 714–731. 731.

²⁰ Antonio de Cabezón: *Canción glosada. Je prens en gré*. In: Gerhard Doderer – Miguel Bernal Ripoll (szerk.): *A. de Cabezón. Selected Works for Keyboard*. 3. kötet. (Kassel: Bärenreiter. 2011.) 15–19.

²¹ William Byrd: *Browning à 5*. In: Philip Brett (szerk.): *The Byrd Edition. Consort Music*. 17. kötet. (London: Stainer and Bell, 2010.) 39–47.

Az *Isabel-variációk* utolsó versszaka szintén byrdi jellegzetességeket mutat, ezek a felső szólamok szólam kezelésében és a verzus utolsó két frázisának hangterjedelembéli bővítésében jelennek meg. A második dallamsort követően a cantus firmus eltűnik, helyette egy hat és fél ütemes szakaszban (240–246. ütem) egy szoprán- és alt-diminúciókból álló imitációs párbeszéd szerepel, amely egyúttal felfelé terjeszkedik és önálló diszkant szólamnak megfelelően eléri a tonikai alaphang oktávját (f’), majd a negyedik dallamsor cantus firmusa (talán pont a szoprán diszkant szólammal alakulásának okán) az alt szólamban kap helyet, ezúttal az eredeti formát megerősítő tenorkadenciával (246–249.). Végül mindez megismétlődik a harmadik dallamsor helyét átvevő díszítménnyel (melynek egy apró részlete diminuált variánsként jelenik meg a 251. ütem második felében) és a skálamozgású, diszkanttal kiegészített alt cantus firmus zárósorával. Byrd *Walsingham-variációi*ban ezekhez nagyon hasonló szerzői eljárásokat láthatunk a záróvariációban.²² A diszkant szólam itt is az utolsó versszakot egészíti ki, amelyre egyúttal a korabarokk liturgikus zene himnuszirodalmának esztétikai elemeként is tekinthetünk.²³ A szólamot itt is meghatározza a tonikai alaphang felső oktávja (a g’), valamint a skálamozgás, amely azonban a Walsingham-dallam alapkarakteréhez igazodva, ereszkedő irányban egészíti ki az alt cantus firmusát.

Összefoglalva tehát azok a szerzői eljárások, amelyek összekapcsolják a cabezóni dalvariációt az angol korabarokk dalvariációval egy, a virginalista dalvariációk formájánál kevésbé kötött formából eredeztethetők. Az *Isabel-variációk* példáján elemzett cabezóni forma teret enged a cantus firmus szabad kezelésének, amely gyakran érinti annak ritmusát (augmentált, nagy értékek), dallamát (variánsok, kadenciális fordulatok) és megengedi szólamközi elhelyezkedésének változásait is. Fenntartja a cantus firmus modulációjának lehetőségét, amennyiben az egy vagy több verzus határára tehető ponton valósul meg és tér vissza az alaphangnembe. Cabezón sokszor alkalmaz verzuson belüli ismétléseket, amelyeket nem vonatkoztat következetesen minden verzusra, hanem a kompozíció belső folyamatainak függvényében, látszólag intuitív vagy véletlenszerű módon (tehát valószínűleg az improvizációs élmények alapján) helyez el a darabban.²⁴

²² William Byrd: *Walsingham*. i.m., 273.

²³ Nicholas Temperley: „Hymn (from Gk. *hymnos*).” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. 12. (London: Macmillan, 2001.) 18–35. 29.

²⁴ Az *Isabel-variációk*ban a következő dallamsorok ismétlése szerepel variációként: 1. variáció 4. dallamsor, 2. variáció 3. és 4. dallamsor, 3. variáció 3. és 4. dallamsor, 4. variáció a cantus firmus kimaradása miatt kérdéses, 5. variáció 3. és 4. dallamsor, 6. variáció 4. dallamsor és 7. variáció 3. és 4. dallamsor.

Véleményem szerint a cantus firmus kezelésére vonatkozó eljárások, a moduláció lehetősége és az ismétlések kompozíciós szerepe is a variációs műfaj történetének egy képlékeny időszakát tükrözik. Mivel ez a lehetőségekben gazdag és a megszilárdult formai elemeket még nélkülöző időszak általában egy műfaj keletkezésének (vagy hanyatlásának) idejére tehető, a műfaj érett darabjainak ismeretében (virginalista szerzők dalvariációi) kifejezetten szemléletes, hogy a kötöttségek milyen szerzői döntések alapján teszik lehetővé az új műfaj és az azt meghatározó elemek létrejöttét. A cabezoni dalvariációs forma a későbbi dalvariációs formától még távoli, egyedi vonásaiban tehát más korabarokk műfajok szerkezeti elemeit is szemlélhetjük, az augmentációs szakaszok és a modulációk tükrében a fantázia, a belső ismétlésekében a táncjátékok köszönnek vissza, amelyek a repertoár későbbi műveiből már egy szilárdabb forma és az új diminúciós technikák előtérbe kerülésének érdekében hiányoznak.

1.5. Az angol korabarokk billentyűs polifónia

Az angol korabarokk zene billentyűs polifóniáját első sorban az egyházi hagyományhoz kötődő vokálpolifónia alapján közelíthetjük meg. A 16. század elején megjelent a kórusműveknek egy olyan lejegyzési formája, amely elősegítette azok billentyűs hangszeres megvalósítását. Ez az új lejegyzési forma az intavoláció, amelyre a 16. századi billentyűs polifónia alapjaként tekintünk. Az intavoláció a billentyűs polifónia kialakulásának kezdetén önálló műfajjá vált, amelynek jellegzetességei iránymutatásként szolgáltak a billentyűs repertoár fejlődéséhez. A kórusmű eredeti vokális előadása és annak orgonán történő megszólaltatása közötti különbségek képezték a billentyűs polifónia önálló megjelenésének alapját, amely később egyéb műfajokba olvadva bontakozott ki, mint kompozíciós technika.

Míg a vokálpolifóniában lehetséges, hogy akár hangszínváltás, akár az ellenpont szabályosságának céljából két szólam keresztezze egymást, vagy hosszabb ideig helyet cseréljen, a billentyűs megszólaltatás ezeket csak előadásmódbéli eszközökkel (regisztráció, artikuláció) tudja érzékeltetni. Bár a szólamkeresztezés főként az ellenponttani szabályok figyelembevételé miatt a billentyűs polifóniában is gyakori marad, az intavolációk megjelenésével megkezdődik a vokálpolifónia és a billentyűs polifónia kettéválása.

Ez a folyamat Angliában a Tudor-stílus esztétikájától kiindulva az Erzsébet-korig tart. A billentyűs polifónia fokozatosan veszít a vokálpolifóniára jellemző tulajdonságaiból, miközben kialakulnak a hangszert és az egyszemélyes előadást célzó, új jellegzetességei (változó szólamszám, kevesebb tágfekvés, figurációk, ornamensek). Az intavoláció egyes szerkezeti jellemzőinek tükrében körvonalazódik a billentyűs repertoárhoz tartozó polifónia, amely már elkerüli azokat az említett kóruszenei jelenségeket, amelyeket a billentyűs hangszer természetéből adódóan kevésbé képes megjeleníteni (szólamkereszteződések, szólamcserék, két szólam összeérésénél megjelenő közös hangok),¹ illetve további, új, hangszerspecifikus jellegzetességeket (hangterjedelmi bővülés, hangszeres zenéből érkező diminúciók) vonultat fel.

A korabeli Angliában a fantázia műfaja szintén teret adott a polifónia kibontakozásának. Billentyűs vonatkozásban ez a műfaj az intavoláció kötöttségeitől eltávolodva lehetővé tette, hogy a szerzők szabadabban kezelhessék a szólamok

¹ Pieter Dirksen: *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck*. (Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1997.) 522.

hagyományos ambitusát, és azok állandó, hangzó jelenlétét a műben, így kísérletező szemléletben alkothassanak.² A billentyűs fantázia műfajként a világi zene hagyományához is kötődik, amelynek történetében a polifónia a consort-zenében bontakozik ki először. A consort-zene polifóniájára ugyanakkor nem vonatkoznak azok a szerkesztésbéli problémák, amelyeket az előbbieken a billentyűspolifóniával kapcsolatban említettünk. Egy consortban ugyanis a hangszerek szinte megfeleltethetők a vokális szólamoknak, épp ezért a szólammozgások nem ütköznek a billentyűs polifónia akadályaiiba. Érdeemes tehát szem előtt tartani a gondolatot, hogy a hangképzéstől és a technikai megvalósítástól eltekintve a consort-művek polifónikus szerkezetei és a vokális polifónia a szöveggel alkotott viszonyt leszámítva, alapjaiban nem különbözik egymástól.

A Tudor-korabeli szerzők, majd a virginalisták életművét szemügyre véve láthatjuk, hogy a 16. század újításaként a szerzők figyelme a billentyűs hangszerek felé fordul és a vokálpolifónia uralmát az abból kialakuló hangszeres zeneszerzői technikák, főként a figuratív, szabad szólamszámú, ellenpontos szerkezetek megjelenése váltja fel. Eközben felemelkedik a polifón billentyűs improvizáció, amelynek gyakorlata az Erzsébet-kori angol szerzők mellett az ibero-italiai, velencei és északnémet szerzőket is foglalkoztatja.³

A hangszeres újítás mellett a zene esztétikájára mégis érdemes az évszázadra jellemző állandóként tekinteni, amelybe a hangszeres repertoár; a fantázia, mint a billentyűs polifónia műfaja, és a variációk polifónikus szakaszai is sokkal inkább belesimulni látszanak, minthogy egy, attól eltávolodó, új művészi irányzat bontakozna ki bennük (lásd a későbbi fejezetekben, amelyekben szó esik majd a kontinensen virágzó madrigalizmustól való, történelmi okokkal indokolható távolságról és a vallásváltás évtizedei alatt gyakorolt hagyományörzésről). Ebben a korban a polifónia használata a későbbi korokkal ellentétben korántsem archaizáló, hiszen ekkor éppen a barokknak, mint a polifónia későbbi aranykorának megelőző virágkora zajlik, mégis úgy gondolom, hogy a polifónia jelenléte, különösen a jellemzően homofón műfajú kompozíciókban mindig afféle időtlenséget jelenít meg. A polifónikus szakaszok a billentyűs művekben nagyobb perspektívát adnak a kompozícióknak, kitágítják azoknak műfajaik által behatárolt horizontját és különleges atmoszférát teremtenek, amely az azok szerkezetére jellemző kötött rend erejéből táplálkozik. A polifónikus szakaszok hozzák létre azt a légkört, amittől egy angol korabarokk billentyűs kompozíció a műfaji korlátok ellenére képes túllépni megformált

² I.m., 327.

³ I.m., 520.

1.5. Az angol korabarokk billentyűs polifónia

zenei karakterének síkján és érzékelhetővé válik benne a szemlélődésre és elmélyülésre ösztönző lelkület.

Byrd *Walsingham* ciklusára mindezek alapján tehát egészében véve polifónikus kompozícióként is tekinthetünk, annak ellenére, hogy a strófikus felépítés miatt és a Walsingham-dallam gyakori sorzárlataiból fakadóan a szólamok gyakran kadenciába torkollanak és megtörnek.

1.6. Cabezón és Tallis kompozícióstechnikáinak összehasonlítása

Az 1555. év korábbiakban említett londoni találkozására tekintve érdemes szemügyre venni, hogy Tallis és Cabezón életművének és műveik feltételezhető keletkezési idejének ismeretében milyen lehetséges összefüggések fedezhetők fel a két szerző munkássága között. Cabezón ebben az évben ötven évesen, orgonistaként és billentyűs zeneszerzőként volt jelen Londonban,¹ ahol az öt évvel fiatalabb Tallis, bár maga is az uralkodói ház főorgonistája volt, főként vokális szerzőként működött.² Mindössze tizenhét billentyűsműve maradt fenn, amelyből tizenkettő egyházi használatra íródott, öt pedig műfajából adódóan világinak mondható.³ A számok alapján szinte biztosan állíthatjuk, hogy billentyűs műveinek nagyobb része nem maradt fent, tehát az ismert darabok az életmű töredékét képezik. Tallis a dalvariációkhoz legszorosabban kapcsolódó két billentyűsművét a *Fitzwilliam Virginal Book* 1562-re és 1564-re datálja,⁴ amely már túl van a Cabezónnal kötött ismeretségen, így lehetséges, hogy az inspiráció valóban Cabezónról származik. Ezt megerősítheti az a gondolat, hogy amennyiben Tallis írt ezeken kívül számos hasonló művet, amelyek elvesztek, azok is keletkezhettek 1555 után, ahogyan itt a két mű keletkezése attól hét és kilenc év eltérést mutat.

Tallis életművéből tehát öt olyan billentyűsművet ismerünk, amelyek nagy valószínűséggel nem templomi szolgálatra készültek és sohasem töltöttek be liturgikus szerepet. Az öt mű között szerepel a *Poyncte for the Virginals*, amelynek címében a világi zenéhez tartozó hangszer említése utal az egyházzénen kívüli ihletésre. Ide tartozik a Bullnak is tulajdonított *Lesson* című darab, valamint egy *Fantasia* és két *Felix namque*. Bár a *Felix namque* kompozíciók cantus firmusát egy, a liturgiában Mária-ünnepekre előírt, felajánlaskor használt ének alkotja, a mű nonvokális, polifónikus és formai megvalósítása miatt a szerző kis számú nem-liturgikus darabjai közé soroljuk őket.⁵ Tallis e két billentyűsművében eltávolodik a funkcionális keretektől és variációk hosszú sorában bontakoztatja ki a *Felix namque* cantus firmusát.

¹ Andrés Cea Galán: „Antonio de Cabezón at the Centre of the World. Repertoire, Interpretation and Meaning.” In: Augusta Campagne, Marcus Grassl (szerk.): *Universum rei harmonicae concentum absolvunt. The Harpsichord in the Sixteenth Century*. (Bécs: mdwPress, 2024.) 198–233. 201.

² Paul Doe – David Allinson: „Tallis [Tallys, Talles], Thomas.” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 25. (London: Macmillan, 2001.) 36–47. 36.

³ I.m., 46.

⁴ Thomas Tallis: *Felix namque I*. In: Blanche Winogron (szerk.): *The Fitzwilliam Virginal Book. Volume One*. (New York: Dover Publications. Inc., 1980.) 427–436. 436. Thomas Tallis: *Felix namque II*. In: Blanche Winogron (szerk.): *The Fitzwilliam Virginal Book. Volume Two*. (New York: Dover Publications. Inc., 1980.) 1–11. 11.

⁵ John Caldwell: „Felix namque (Lat.).” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 8. (London: Macmillan, 2001.) 657.

Meglátásom szerint kifejezetten szembetűnők Tallis témaválasztásának bizonyos vonásai, amelyek párhuzamban állnak a *Walsingham-variációk* témájával. A Salisbury Use (Sarum-rítus) 1542-ben a legelterjedtebb használatban lévő liturgia volt, virágzásának az 1549-től zajló anglikán törekvések vetettek véget, majd Angliára kiterjedő használatát I. Erzsébet szüntette be végleg 1559-ben.⁶ Ahogyan a Walsingham-témával Byrd és Bull, a Felix namque használatával Tallis is a régi vallás hagyományából merít önálló billentyűs művének (ez esetben két művének) megírásához.⁷

Tallis és Byrd mindketten mariológiai témát választanak, vagy legalábbis Máriának dedikált részletét ragadják ki a katolikus vallás gyakorlatának, ez véleményem szerint tovább erősíti a művek közötti párhuzamot és a feltevést, hogy mindkét mű ihletése szerzőik vallásosságából fakad.

A világi kompozíciós minőség mindkét esetben ugyanazt jelenti: felmentést a liturgiai kötöttségek alól és lehetőséget az egyházi funkció nélküli, szabad alkotásra. Tallis áthelyezte az újszerű, önálló billentyűsrepertoár műfajainak sorába a Felix namque-kompozíciót, ahogyan Byrd a Walsingham-balladát használta a dalvariációk témáit adó népi és egyéb költeményekkel látszólag azonos módon. Ellentmondásos, ám annál izgalmasabb a gondolat, hogy a korban az államvallási viszonytárságok következtében a szerzők számára a személyes hitvallás lehetőségét (bár az képes volt megjelenni rejtett módon a liturgiában is, lásd a későbbiekben, a 2.2.1. fejezetben, Byrd motettáiban), az önálló, szóló billentyűsrepertoár biztosította.

A *Felix namque* kezdetű felajánlási éneket a 15. század zeneszerzői kezdték cantus firmusként felhasználni vokális kompozícióikban, legtöbb feldolgozása azonban a 16. századból származik, ezek túlnyomó részben orgonára írt művek. A Sarum-rítusban a Felix namquet írták elő a mindennapi Mária-misék offertoriumaként. A cantus firmushoz az egyházi évben, a nagyböjtöt megelőző harmadik héttől (Septuagesima) húsvétig tartó

⁶ Nicolas Sandon: „Salisbury, Use of.” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 22. (London: Macmillan, 2001.) 158–163.

⁷ Véleményem szerint az önálló Felix namque kompozíciók megszületése kezdetben hasonló folyamat lehetett az In Nomine műfaj kialakulásához. Mindkét cantus firmus a Sarum-rítusban használt mise egy-egy részletéből vált ki, és annak számos felhasználási formájától (új szöveggel ellátott verziók, consort-, lant- és billentyűsfeldolgozások) függően távolodott el eredeti egyházzenei funkciójától. Kétségtelen, hogy az In Nomine sokkal nagyobb mértékben járult hozzá az angol hangszerezés zene fejlődéséhez, mint a Felix namque. Összességében sokkal több kompozíció dolgozta fel az In Nomine cantus firmusát, illetve az a consort repertoár meghatározó műfajává vált. Az In Nomine története alapján tehát felismerhető az egyházi és a világi zene közti híd, egyfajta természetes átjárhatóság, ennek ellenére azt feltételezem, hogy a cantus firmusok felhasználásai mögött lehet egyéb, nem csak esztétikai ok, szerzői szándék, szimbolikus vagy átvitt értelmű jelentés. Warwick Edwards: „In Nomine.” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 12. (London: Macmillan, 2001.) 390–393. 391.

időszak és a Mária Mennybemenetelét megelőző vigília kivételével mindig társult egy *alleluia* is, ám a fennmaradt művek nagyrészből az *alleluia* hiányzik, így azok valószínűleg a böjti időszakra íródtak.⁸

Véleményem szerint a vallástörténeti események tükrében érdemes belegondolni, hogy mindezek alapján *Felix namque* kompozíciókhoz szorosan kapcsolódik-e vajon a bűnbánati idő, vagy a böjti időszakból megmaradt repertoár ebben az esetben csak egy véletlenszerű, történeti körülmény. A feltevés a *Walsingham-variációk* vonatkozásában érdekes lehet. Tallis két művében azonban mind az általában mellőzött kezdeti intonáció, mind a zárórészhez csatolt alleluja megkomponált módon szerepel.

A két billentyűsmű a *Felix namque* kompozíciók utolsó fennmaradt darabjai, amelyek így, a *Felix namque cantus firmus* használatával a megelőző fél évszázad vallási és művészi irányzatához nyúlnak vissza. Ugyanakkor a két mű Tallis életművének késői periódusából származik, így Cabezón hatását és a virginalizmus új kompozíciós technikáinak befolyását is magukban hordozzák.

A feltehetően korábbi (1562-ben írt) *Felix namque* (FVB CIX.) bevezető szakaszában Tallis a *cantus firmus* a tenorban helyezi el.⁹ A gregorián offertorium első szavának megfelelő motívumot az intonáció szakaszában a három másik szólam egy imitáció fűzérrel veszi körül, amelynek dallama már az első ütemtől a *cantus firmus* ellenpontjaként szólal meg. (3. kottapélda) A dallam első frázisa a tenor szólam első hangját követően egy felfele lépő kvint felütéssel kezdődik a szopránban, majd változatos ritmusokkal, átmenőhangokkal díszített G alapú hármashangzatot alkot. A g' hangra visszatérést követően a domináns d'-re vezető pentakordot egy *cambiata* előzi meg (a felütésként is értelmezhető, súlytalan b' hang) így a dallam egyetlen irányváltással a G-eol hangsor domináns hangjára jut el. A bevezetőszakasz egészére nézve ez a frázis a szoprán dallamának első sorát képezi, amely a későbbiekben megegyezik a harmadik sorral és amelyet a két másik szólam teljes egészében imitál. Ez a nagyívű, két ütem hosszúságú dallamsor kiegyensúlyozott dallamvonalának segítségével, a közbülső ütem súlyokat árnyalva támogatja a *cantus firmus* haladását.

⁸ Caldwell: „*Felix namque* (Lat.)” i.m., i.h. A *Felix namque cantus firmus* megtalálható a *Mulliner Book* modern kiadványának függelékében. Caldwell, John (szerk.): *The Mulliner Book*. [John Caldwell (szerk.): *The Mulliner Book. Musica Britannica. Volume I.*] (London: Musica Britannica Trust and Stainer and Bell, 2011.) 220.

⁹ Tallis: *Felix namque I.*, i.m., 427.



3. kottapélda, Thomas Tallis: *Felix namque I.* 1–8. ütem

A szopránban az intonáció folyamán egy négy sorra bontható dallam jelenik meg. A dallam arányos sorhosszúságai, páratlan domináns és páros tonikai sorvégződései kompozíciós szempontból önmagában is értelmezhetővé, önálló, koherens zenei egységgé formálják a cantus firmus kísérszólamát. A páratlan sorokat jellemző nagy, oktávot bejáró ambitus is hozzájárul a szólam energikus és nagyvonalú karakteréhez, ez szintén a kompozíció vokális tulajdonságait hozza előtérbe.

A következő szakaszban a cantus firmus folytatását egy újabb, hétütemes polifónia előzi meg, amelynek az előző szakasz imitációs motívumánál majdnem kétszer hosszabb, három és fél ütemes témája tenor, alt, basszus szólamsorrendben szólal meg, mielőtt a szoprán imitáció a cantus firmus következő hangjaiba torkollik (4. kottapélda). Ezt a lenyűgöző bevezetést azonban a mű további részében lényegesen rövidebb imitációs szerkezetek és olyan játékos szólammozgások követik, amelyekben a rövid motívumok gyorsabb ritmusértékeinek frissessége élteti a cantus firmus pulzálását, nem pedig a hosszabb motívumok dallamívéből eredő lendület.



4. kottapélda, Thomas Tallis: *Felix namque I.* 9–15. ütem

Véleményem szerint az imitációk motívumainak hosszúságán keresztül szemügyre vehető, hogy a darabban a Tudor-stílusból örökölt, alapvetően homofón gondolkodás és az új, Tallis, majd Byrd munkásságában kibontakozó valódi vokális polifónia egyszerre van jelen. Míg az előbbi a mű nagyobbik részét, vagyis a cantus firmus második szavától („*namque*”) az egész kompozíciót uralja, az utóbbi a bevezetésben valódi, ihletett környezetet teremt a későbbiekben végtelennek tűnő cantus firmust körülvevő, számtalan diminúciónak. Bár a műben találunk olyan imitációs szakaszokat, amelyek a két szerkesztésmód közötti átmenetként is értelmezhetők attól függően, hogy az imitáció motívuma mennyire hosszú, mégis szemléletesnek tartom a két szerkesztésmód együttes alkalmazását. Meggyőződésem, hogy ez Tallis késői billentyűskompozícióiban egy olyan jelenség, amelyet a billentyűszene fejlődése, a virginalista stílus kialakulása és Cabezón kompozícióstechnikáinak hatása idézett elő.

Az 1564-es, második *Felix namque* (FVB CX.) kompozícióban még élesebben látszik ugyanez.¹⁰ Itt az intonációs szakaszt követő második, hosszabb imitációs téma fokozatosan kiegészül olyan nyolcadmozgással, amely annak hatodik és hetedik elhangzását már inkább egy egybefüggő, hosszabb diminúcióhoz teszi hasonlatossá. Ezt követően a másik műhöz hasonlóan a tematikus elemeket egymásnak kevésbé megfeleltethető, rövidebb, a cantus firmust díszítő motívumok váltják fel, így a mű legnagyobb részében meghatározóvá válik a szólamok közötti hierarchia, amelynek köszönhetően a cantus firmus és annak kísérőszólamai még világosabban elkülönülnek egymástól. Nagyjából a kompozíció felénél (a cantus firmus „*ex te*” szövegrészletének megfeleltethető ütemekben) megjelennek azok a figuratív díszítőelemek, amelyek bár szintén a folyamatos nyolcadmozgást tartják fenn, dallami figurációk helyett azonban hármashangzatfelbontásokból épülnek fel. A hármashangzatos figurációk kifejezetten a hangszeres repertoár sajátjai, a polifónikus szakaszokkal ellentétben, ebben az esetben a párhuzamosan fejlődő consort repertoár hatásáról és az egyre inkább kibontakozó, önálló, világi billentyűs szólórepertoár hatásairól tanúskodnak.

¹⁰ Tallis: *Felix namque II.*, i.m., 1–11.

2. A Walsingham útja

2.1. Walsingham, a zarándokhely

Walsingham, a Norfolk északi részén található keresztény zarándokhely Anglia legfontosabb Mária-kegyhelye volt a 11. századtól 1538-ig, amikor is VIII. Henrik rendeletére lerombolták,¹ kegytárgyait pedig elégették.² Vallási jelentőségét azonban a későbbi évszázadokban is újra és újra visszanyerte, ahogyan azt vallástörténeti, történelmi és szociológiai kutatások is bizonyítják.³

A 15. és 16. században Walsingham a vallásos gondolkodók és művészek figyelmének középpontjában állt, legendáját egy 1496-ban közreadott nyomatból ismerjük, amely nyomdászának neve után a *Pynson Ballad* címet viseli.⁴ A történet a kegyhely csodálatos keletkezését meséli el, amely szerint 1061-ben Lady Richeldis de Faverches nemes özvegyet rendszeres látomások és álmok sarkallták arra, hogy felépíttessen egy szent házat a szent család názáreti házának mintájára. Az asszony Szűz Mária segítségével lélekben Názáretbe utazott, ahol a Szűz megmutatta neki Jézus, Szent József és az ő egykori otthonát. Az épület helyének kijelölésére természeti csodajel volt a hölgy segítségére, két csodálatos kútforrás formájában, melyek közül a Szűz kérésére választania kellett, hogy melyik mellé állítsák fel a házat. Ez első alkalommal nem sikerült, mire Szűz Mária sugalmazta, hogy a másik forrás helyén próbálják meg felépíteni azt, így végül sikerrel jártak.

Miközben a *Pynson Ballad* cselekményének vezérfonalát a Szent Szűz csodálatos közreműködése és erejének jelenléte alkotja, egyes részleteiből kiderülnek olyan kulturális és esztétikai sajátosságok is, amelyek nem a legenda elsődleges üzenetét, a vallási áhítatot közvetítik, hanem annak történelmi környezetét ábrázolják.

¹ VIII. Henrik 1536-ban kezdte meg a kolostorok és rendházak feloszlatását Angliában és Walesben. Még abban a naptári évben népfelkelés indult ennek megakadályozására, amelyet Pilgrimage of Grace-nek, vagyis a Kegyelem Zarándoklatának neveztek. Erre VIII. Henrik 1537-ben százhetvennyolc zarándok kivégzésével válaszolt, Thomas Cromwell főminiszter pedig 1538-ban kiadta a korábbi utasítások radikálisabb változatát a rendházak bezáratásával kapcsolatban. Ehhez a második, szerzetesrendek elleni intézkedéshez kapcsolódik a walsinghami kegyhely lerombolása. Mark Cartwright: „English Reformation.” https://www.worldhistory.org/English_Reformation/ (Utolsó megtekintés dátuma: 2026.06.30.).

² Dominic Janes – Gary Waller: „Walsingham: Landscape, Sexuality, and Cultural Memory.” In: Dominic Janes, Gary Waller (szerk.): *Walsingham in Literature and Culture from Middle Ages to Modernity*. (London: Routledge, 2018.) 1–20. 7.

³ I.m., 1–20.

⁴ A ballada 1496-os nyomdai megjelenése után rengetegszer lett újra nyomtatva. Erre a tényre hivatkozva Garry Waller egyik tanulmányában sem oszt meg konkrét forrást a szövegről. A ballada szövege a következő linken olvasható: <https://www.walsinghamanglicanmedieval.org.uk/pynson.htm> (Utolsó megtekintés dátuma: 2026.06.30.).

Az 1061-es dátumot szemügyre véve érdemes eltűnődni azon, hogy az ekkor még római katolikus Angliában milyen módon érvényesült a kontinentális kapcsolatok hatása. A szöveg olyan dátumot jelöl meg a walsinghami zárándokhely keletkezési éveként, amely a Normann hódítás előtti idő, holott kutatások bizonyítják, hogy a romok annál későbbiek, feltehetően a korai 12. századból származnak. A Szent Család háza, mint a kegyhely témája középkori itáliai hatásra utal. Az időbeli párhuzam alapján jogos lehet a feltételezés, hogy a walsinghami Szent Ház megépítését a loretoi kegyhely ihlette. Mindezek függvényében új megvilágításba kerül a csodálatos események sorába ékelődő váratlan fordulat is, amikor Lady Richeldis választása első alkalommal rossznak bizonyul az épület helyének kijelöléséhez és csak másodjára, ismételt közbenjárással sikerül a házat felépíteni. Egy itáliai forrásban olvashatunk a középkori madonnák természetéről, amely szerint azok előszeretettel tréfálják meg az embereket.⁵

Véleményem szerint a Byrd és Bull dalvariációinak címét adó Walsingham elnevezés különleges megvilágításban tűnik fel a 16. századi, a Mária-kegyhelyet érintő szélsőséges és intenzív vallástörténelmi események tükrében. Tallis születési ideje (négy év eltéréssel) majdnem megegyezik VIII. Henrik uralkodásának kezdetével, élete átíveli az angol reformáció legmeghatározóbb eseményeinek hatvan évét. Byrd születési éve megegyezik az utolsó angol kolostornak, az essexi Waltham Abbey feloszlatásának idejével. Kilenc évesen kóristafiúként valószínűleg kezében forgatta az 1549-ben (a Dussindale-i mészárlás évében) újonnan kiadott *Book Of Common Prayer*-t a, majd négy évvel később (1552.) annak katolikus liturgiától ismét jobban eltávolodó kiadványát is használhatta. Következő öt évét azonban más szörnyű üldöztetések és kivégzések jelenében töltötte, amelyeket már I. Mária követett el a katolikus érdekek képviseletében. Életének első húsz évében zajlottak az angol vallásháborúk legelrettetőbb eseményei, amelyeket I. Erzsébet trónralépése követett, aki végül uralkodásának első tíz évében véghez vitte az angol reformációt.⁶ 1559 (a harmadik, ezúttal kevésbé reformált *Book Of Common Prayer* kiadásának éve) és 1563 között számos vallásgyakorlásra vonatkozó törvényt rendelt el és megújította a szupremáciai törvényt, amely kimondja, hogy az angol uralkodó az ország és az egyház feje. Bull az Erzsébet-kori vallásrendezés idejében született (1562.), életének

⁵ Dominic Janes – Gary Waller: „Walsingham: Landscape, Sexuality, and Cultural Memory.” i.m., 6.

⁶ I. Erzsébet összesen negyvenöt évig tartó (1558–1603.) uralkodásának vallásrendezési időszaka nagyjából az első tíz évre tehető. Ennek az évtizednek a végpontja az 1570. év, amikor V. Piusz pápa kiátkozta Erzsébetet a római egyházból. Az angol reformáció valójában a skót királynő, Mária kivégzésével zárult, amelyre végül 1587-ben került sor. Ezt számos egyéb üldözés, foglyul ejtés és kivégzés előzte meg a vallásgyakorlási szabályok terjesztése érdekében és a miseszertartás betiltása miatt. Cartwright, „English Reformation.”, i.m., i.h.

utolsó, Hollandiában töltött tizenhárom évét leszámítva egész életét meghatározta a római vallást üldöző, tomboló korszellem.

Nehéz elképzelni, hogy mit jelenthetett Walsingham a virginalista zeneszerzők számára. A szerzetesrendek által képviselt szellemiség, értékrend és karitatív működés hatalmas erőforrása volt a korábbi évszázadok angol társadalmának, amelynek elvesztése a 16. században súlyosan érintette az emberek mindennapi életét. Egyfajta szociális hálót alkottak, amelynek alapjait a szegények segítése, a tudományos tevékenységeik eredményeiből származó orvoslás, az emberek foglalkoztatása és a lelki segítségnyújtás, a spirituális vezetés alkották.⁷ Valójában nem tudjuk, hogy ez a veszteségélmény a gyakorlati élet szintjén mennyire és milyen formában érintette a zeneszerzőket, de a szellemi életben zajló átalakulást és vele együtt a korábbi idők értékeinek részleges pusztulási folyamatát biztosan érezték. Feltételezem, hogy a két nagylélegzetű variációs ciklust személyes hitvallás, vagy legalábbis valamilyen egyéni világnézeti állásfoglalás ihlette mindkét szerző esetében. A Walsingham-téma alkalmas lehetett arra, hogy Byrd és később Bull számára szimbolizálja az Erzsébet-kori Anglia zaklatott hitéletében vállalt szerepüket.

Mindezt a sokszínű és misztikus, a cím mögött meghúzódó lehetséges tartalmat két szempontból is érdemesnek tartom részletezni. Elsősorban zenetörténeti szempontból látom érdekesnek a téma összetettségének és az azt megjelenítő billentyűs darab dalvariációs műfajának kapcsolatát, amely műfajt általánosságban az egyszerű, emberléptékű, népies témaválasztás jellemez. Másodsorban pedig célom, hogy a kor emberének vallási nézeteinek és hitéletének megismerésén és a walsinghami kolostor virginalisták koráig tartó kultúrtörténetén keresztül bemutassam a dalvariációkat és szerzőiket körülvevő szellemi közeget.

⁷ I.m., i.h.

2.2. *Walsingham* Byrd életművében

2.2.1. Vallásos vonatkozások

Korábbi tanulmányok bizonyítják, hogy a katolicizmusában kitartó és a régi liturgia mellett elköteleződött Byrd személyes hitvallását az angol államvallásváltáskor elsősorban mottetáinak megválogatott, több síkon értelmezhető latin szövegével fejezte ki. Amennyiben azonban feltételezzük, hogy Byrd nem csupán egyes, hangvételi, illetve témájukban aktuális vallástörténeti eseményekhez illeszkedő vokális műveinek megírásával igyekezett tanúságot tenni a katolikus hitről, hanem bár változó mértékben, de mégis alkotói munkájának egészét átjárta bizonyos fajta vallásos lelkiület és szellemiség, nem kell elhatárolnunk a billentyűs műveket az életmű egyházzenei részétől. A dalvariációs műfaj világi mivoltától eltekintve a *Walsingham* témaválasztásában, formai szerkezetében, harmóniai nyelvezetében és dramaturgiájában is erőteljesen látszódnak olyan jellegzetességek, amelyek a kórusművekkel rokonítják a kompozíciót és amelyeken keresztül a régi valláshoz ragaszkodó Byrd szólal meg.

Bár a témaválasztásról joggal feltételezhetjük, hogy nem hordoz különösebb filozófikus jelentést és akár csak a dallam alkalmassága is indokolhat ilyen hosszú kompozícióban megvalósuló kidolgozást, a cím és a mű történelmi környezetének összefüggései számos lehetőséget vetnek fel arra, hogy Byrd életművében a *Walsingham*-ballada feldolgozásának ne csak dalvariációs, a világi műfaj keretein belüli, kompozíciós szempontból tulajdonítsunk kiemelt jelentőséget. A *Walsingham*-dallam megítélése az eddig született tanulmányok tükrében ma is kettős, hiszen a tényleges alkotói inspirációt lehetetlen a jelenkorból visszatekintve felfedni. Feltett szándékom ebben a fejezetben rámutatni azonban arra, hogy a *Walsingham*-téma profán értelmezése önmagában (miszerint ez csupán egy, a korban jól ismert, népszerű, szerelmi témájú dal), annak szellemi és lelki terét figyelmen kívül hagyva szűk egy olyan nagyszabású kompozícióra vonatkoztatva, mint a *Walsingham*-variációk.

Már a modern Byrd-kutatás kezdetekor megszülettek azok a megállapítások, amelyek a *Walsingham*-téma vallásos aspektusait gyűjtötték össze, ezeket azonban sokáig egy zenetörténész sem használta fel arra, hogy a *Walsingham* végső, szakrális tartalmához közelebb kerüljünk.¹ A feltevés, amely szerint a szerelmi témájú népdal helyett Byrd és Bull variációsorozatai a zárándokdal elmélyült hangvételéből merítenek,

¹ Bradley Brookshire: „Bare ruin'd quiers, where late the sweet birds sang»: Covert Speech in William Byrd's »Walsingham« Variations.” In: Dominic Janes (szerk.) és Gary Waller (szerk.): *Walsingham in Literature and Culture from Middle Ages to Modernity*. (London: Routledge, 2018.) 199–216. 201.

majd az ezt alátámasztó tények, minthogy a walsinghami kolosor területe a Tudor-korban az angol szentföldként volt ismeretes, nem volt elég a muzikológusok számára ahhoz, hogy kiemeljék e műveket a variációs műfaj világi keretrendszeréből. A '70-es években Joseph Kerman kezdte meg Byrd műveinek újraértelmezését azon megfigyelés alapján, hogy Byrd vokális műveinek 1580-as évekre datálható részét a bűnbánat témája egységesíti. Ez a jelenség egybeesik az évtized vallási feszültséget keltő állami törekvéseivel, ebben az évtizedben vált ugyanis kötelezővé ismét az anglikán, mint államvallás. Byrd ekkoriban írt motettáit Kerman és Craig Monson vizsgálta először az elnyomásban szenvedő katolicizmus tükrében, tanulmányaikon keresztül képet kaptunk a motetták latin szövegei és a Byrd-korabeli valláspolitikai események közötti összefüggésekről.

Bookshire tanulmányában a következő példákat sorolja fel:² A 79. zsoltár szövegére írt motetta (*Facti sumus opprobrium*) Edmund Campion mártírhálálának allegóriájaként is értelmezhető. Ezt bizonyítja a szöveg tartalmi illeszkedésén kívül, három különböző zenei folyamat egyidőben történő megszakítása a műben, hiszen Campiont két másik társával egyidőben végezték ki.³ A *Quomodo cantabimus canticum Domini*, melynek szövege az aktuális olvasatban szintén párhuzamba vonható a katolikus ellenállással, valószínűleg egy válasz Byrd részéről Philippe de Monte *Super fulmina Babilonis*-ára. Byrd itt a motetta központi sorára reflektál és egy hármas tükrökánoncra illeszt művébe, amely Jeruzsálemre való emlékezését és hűségét szimbolizálja („Si oblitus fuero tui, Ierusalem, oblivioni detur dextra mea” / „Ha elfelejtkezem rólad, Jeruzsálem felejtkezzék el rólam az én jobbkezem!”⁴).⁵ A *Circumspice, Ierusalem*et pedig feltehetően a jezsuita misszionáriusok érkezésének ünneplésére komponálta. A motettában a két papot, Henry Garnet és Robert Southwell személyét Byrd a többi szólamtól lényegesen elhatárolódó, különálló szólamokként jeleníti meg.⁶

Látható, hogy a motetták elsődleges (bibliai, vagy liturgiai) olvasata mögött meghúzódó aktuális és katolikus jelentés a szöveg használatának köszönhetően, olyan

² I.m., 202–203.

³ Craig Monson: „Byrd, the Catholics, and the Motet. The Hearing Reopened.” In: Dolores Pesce (szerk.): *Hearing the Motet. Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*. (Oxford: Oxford University Press, 1997.) 348–374. 358.

⁴ Zsolt. 137:5–7. Károli Gáspár (ford.)

⁵ Joseph Kerman: „Byrd and Elizabethan Catholicism.” In: Joseph Kerman: *Write All These Down. Essays on Music*. (London: University of California Press, 1998.) 77–89. 83.

⁶ Monson, „Byrd, the Catholics, and the Motet. The Hearing Reopened.”, i.m., 349–50.

célzott és szembetűnő módon fejeződik ki, amely a *Walsingham-variációk* esetében a nonvokális megvalósításból adódóan nem lehetséges. Véleményem szerint ez az jelenség, ami miatt túlságosan élessé vált a határvonal, amelyet a zenetörténet Byrd életművén belül a több síkon értelmezhető egyházi művek és a virtuóz billentyűs darabok, köztük a *Walsingham* között meghúz. A motettákban Byrd a szöveg egy-egy sorára támaszkodik, amely a rejtett mondanivaló számára kulcsfontosságú, és kihangsúlyozza azt egy frappáns, ugyanakkor árnyalt (a madrigalizmusnál vagy a barokk szövegfestésnél jóval egyszerűbb, letisztultabb) zenei képalkotó eszközzel. A Walsingham-ballada szövege azonban nem része a kompozíciónak, így elemzésében a motteták különböző jelentéstartalmainak értelmezéséhez hasonló eredményekre nem számíthatunk. Ugyanakkor a dalvariációs műfaj világi keretrendszere (amely egyébként anakronisztikus módon nagyrészt a műfaj későbbi történetében szilárdult meg) elvonja a figyelmünket arról, hogy a *Walsingham* variációsorozat Byrd egyházi műveihez áll legközelebb. A későbbiekben említett egyetlen példán kívül tehát nem a szövegre reflektáló zenei képek alapozzák meg azt a nézőpontot, amelyből a *Walsingham* katolikus olvasata megnyilvánul számunkra, hanem az életművet, a történelmi és életrajzi körülményeket, illetve a zeneszerző kortársaival folytatott párbeszédet kell figyelembe vennünk a darabhoz kapcsolódó egyéb művek után kutatva.

A *Walsingham-variációkat* a *Lady Nevells Booke*-ban *Have with you to Walsingham* címen találjuk, a *Fitz William Virginal Book*-ban pedig *Walsingham*ként szerepel. Az utóbbi gyűjteményben, mint annak hatvannyolcadik kompozíciója, szintén Byrd-dalvariációk között található meg, mivel azonban a mű a *Lady Nevells Booke*-ban a ballada egész első sorát idéző címmel van ellátva és ez a korábbi forrás, ezt tekintjük a mű legautentikusabb környezetének. Ebben a kisebb, csak Byrd-műveket tartalmazó gyűjteményben a variációsorozat olyan dalvariációk sorában foglal helyet, amelyek közül kettővel szembetűnő hasonlóságot mutat. A *The Maiden Song* és a *The Carmans Whistle* című dalvariáció a *Walsingham*-mel azonos módon, egy szólamban kezdődik, ennek oka azonban a három billentyűs mű esetében eltérő. Bradley Brookshire tanulmányában kiemeli, hogy míg a *The Maiden Song* első dallamsora azért hangzik el kíséret nélkül, mert Byrd a szólamszámot az AAB szerkezet összefüggésében soronként bővíti, a *The Carmans Whistle*-ben pedig ez mindössze az imitációs szerkesztés

velejárója, a *Walsingham plainchant*-ként felcsendülő dallamához joggal társíthatunk *cantus firmus* szerepet és ehhez tartozó egyházzenei asszociációkat.⁷

A dalvariáció elején az első két ütem egyszólamú megformálása és a második két ütem szabad szólamszámú tutti hangzása egymásnak feszül, így kifejeződik az *alternatim* gyakorlat (váltakozó előadásmód), amely feltétlenül egyházi atmoszférával ruházta fel a kompozíciót és különböző megnyilvánulási formákban (a váltakozó részek hossza hol rövidebb; iniciálé, felütésszerű vagy egy ütemes, hol hosszabb; kétütemes vagy dallamsoronkénti) az egész dalvariációt végig kíséri.⁸ A dallamsoronként váltakozó szerkesztésből adódóan létrejövő válaszoltatás több egyházi műfaj sajátossága is, melyek az anglikán és a katolikus hagyományhoz egyaránt társíthatók. A *Walsingham* kezdete az *alternatim* gyakorlat és a frázisok rövidegéből adódó gyors váltakozás alapján, az életművön belül Byrd egy, az anglikán szertartásokhoz használatos művével rokonítható leginkább, a *Laetania*-val.

A variációsorozat egészét tekintve, szintén az említett gyakorlat ismeretéből kiindulva találunk magyarázatot mind a variációk közti kapcsolatra, mind pedig a variációk számára, amely pontosan kétszer annyi (22), mint a ballada szövegének versszakaié (11). Ez azt jelenti, hogy Byrd minden egyes versszakot (ez esetben variációt) egy azonos hosszúságú, polifónikus variációval lát el, így végeredményben a kompozíció hossza megduplázódik. A *Walsingham* variációs formája tehát azon a 16. századi angol egyházzenei hagyományon alapszik, amelyben a himnuszok énekelt versszakai között orgona verzusok hangoztak el.⁹

A *Walsingham*-variációk hangvételének megragadásához feltétlenül szükséges állást foglalni abban a kérdésben, hogy a balladának melyik szövegvariánsát ismerte Byrd, pontosan melyik költemény áll tehát a billentyűs kompozíció háttérében. A *Walsingham*-ballada ma ismert szövegei közül a Sir Walter Raleigh gyűjtésében fennmaradt változat volt a korban legismertebb, ez azonban alapvetően nem bizonyítja azt, hogy Byrd is ezzel a szöveggel dolgozott a *Walsingham*-variációk megírásakor.¹⁰ Brookshire a kérdésre szemléletes zenei példával ad választ: Az Arundel- és a Raleigh-balladák utolsó versszakát a *Walsingham* utolsó (az említett duplikált variációs szerkezet

⁷ Bradley Brookshire: „Bare ruin'd quiers, where late the sweet birds sang»: Covert Speech in William Byrd's »Walsingham« Variations.” i.m., 207.

⁸ I.m.: 207–208.

⁹ Edward Higginbottom: „Alternatim.” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 22. (London: Macmillan, 2001.) 426–427.

¹⁰ Sir Walter Raleigh: *Selected Prose and Poetry*. [=Latham, Agnes Mary Christabel (szerk.): *Sir Walter Raleigh. Selected Prose and Poetry*.] (London: Athlone Press, 1965.) 49–50.

alapján utolsó kettő, tehát 21. és 22.) variációjának tükrében veszi szemügyre és megállapítja, hogy az kétségtelenül az Arundeltől származó vers megzenésítése,¹¹ hiszen a kompozíció végén kiteljesedő hangterjedelem, a korabeli billentyűs hangszeren lehetséges maximális ambitus a versszak második sorában olvasható pokol és mennyország ellentétpár hangzó megjelenítése.¹²

Az Arundel-szöveg elsődleges értelmezése és annak Byrd által aktualizált, mögöttes tartalmai is megerősítik a *Walsingham-variációk* katolikus olvasatát. Abból kiindulva, hogy a zarándokhelyhez fűződő Mária-jelenés legendája jelentős részét képezi a Tudor-korabeli Máriakultusznak, valamint, hogy a Walsingham-ballada jelképrendszere és cselekménye könnyen párhuzamba állítható a variációsorozat keletkezési idejében zajló vallási viszontagságokkal, a mű formai szerkezetét több síkon átható, alternatív gyakorlat használatához is új jelentés társul. Ebben a kontextusban indokoltá válik a váltakozó előadásmódot leginkább jellemző katolikus, és a Mária-kultuszhoz kapcsolódó műfaj, a Magnificat összekapcsolása a *Walsingham-variációkkal*.¹³

Philip Brett tanulmányából ismerjük, hogy abban az alkotói korszakban, amely 1580-as éveket, így a *Walsingham-variációk* keletkezési idejét is magába foglalja, John Taverner zenéje foglalkoztatta Byrdöt. Miközben a korábbiakban említett motetták megszületése a kortársaival fenntartott zeneszerzői párbeszédnek volt köszönhető, Byrd megírta első miséjét, a négyszólamú misét, amely pár évvel később (valószínűleg 1592-ben) készült el. A mise számos szerkezeti jellegzetessége és motivikus részlete miatt afféle Taverner-hommage-nak tekinthető.¹⁴

Mindezeket szemügyre véve láthatjuk, hogy számos vallásos vonatkozással egészül ki az a korábbi fejezetben (2.1.) már előkészített feltételezés, amely szerint

¹¹ Az Arundel-ballada szövege a két másik korabeli Walsingham-ballada szöveggel együtt olvasható az alábbi linken: <https://www.walsinghamanglicanmedieval.org.uk/arundel.htm>. Az Arundel-ballada forrása a következő: Henry Martin Gillett: *Walsingham. The History of a Famous Shrine*. (London: Burnes Oats and Washbourne, 1946.) [Appendix II.].

¹² Brookshire: „»Bare ruin'd quiers, where late the sweet birds sang«: Covert Speech in William Byrd's »Walsingham« Variations.”, i.m., 210. Brookshire itt tanulmányában Davitt Moroney könyvére hivatkozik, amelyben Moroney Byrd hangszerének hangterjedelmét is meghatározza és felhívja a figyelmet arra, hogy milyen esztétikai szempontok alapján érdemes a csembalódarabok dinamikai és dramaturgiai folyamatait értelmezni. Davitt Moroney: „Bounds and Compasses. The Range of Byrd's Keyboards.” In: Chris Banks (szerk.), Arthur Searle (szerk.) és Malcolm Turner (szerk.): *Essays on the British Library Collections Presented to O.W. Neighbour on his 70th Birthday*. (London: The British Library, 1993.) 67–88.

¹³ Brookshire: „»Bare ruin'd quiers, where late the sweet birds sang«: Covert Speech in William Byrd's »Walsingham« Variations.”, i.m., 209.

¹⁴ Philip Brett: „Homage to Taverner in Byrd's Masses.” *Early Music* 9/2 (1981. április): 167–176.

Byrdnél a *Walsingham*-dallam használatára egy személyes, összetett szimbolikával bíró inspirációként tekinthetünk. A fentiekben taglalt életrajzi és életművi összefüggések ismeretében eltűnődhetünk azon a furcsa, misztikus egybeesésen is, hogy az utolsó, 1540-ben bezáratott monostor (*Waltham Abbey*) mindössze tizenkilenc kilométer távolságra található Essex tartományban *Stodon Massey*-től, ahová Byrd családjával, 1594-ben, a katolikusok megfigyelése és üldözése miatt Londonból elköltözött.¹⁵

2.2.2. *Walsingham és Browning*

Byrd és a lincolni katedrális papjai között valószínűleg Byrd munkájának kezdete óta egyházzenei kérdéseket érintő ellentét feszült, amely 1569-ben annyira kiéleződött, hogy Byrd fizetését felfüggesztették. Az állást ekkor már hat éve betöltő Byrd játékát világiasnak nevezték és erre hivatkozva döntöttek az anyagi megszorítás mellett, feltehetően azért, mert Byrd az ezt megelőző felszólításaira nem mutatott hajlandóságot, hogy művészetét megváltoztassa. Azonban Byrdöt a fizetésmegvonás sem bírta jobb belátásra, 1573-ban, négy évvel később enyhült csak a helyzet annyira, hogy a korábbi fizetésének negyedéért a következő nyolc évben folytathatta munkáját. Bár valójában sohasem maradt munka nélkül, hiszen már 1570-től visszatért a londoni *Royal Chapel*be, valamint mindeközben számos egyéb helyen töltött be kisebb állásokat, a konfliktusban tanúsított szerepvállalására, katolicizmusának bizonyítékeként is tekinthetünk. A Byrdöt érő kritika alapját világnézeti, művészi és esztétikai különbség képezte, összeférhetetlenség a *Lincoln Cathedral* papi tanácsának puritanizmusa és Byrd katolikus vallási kultúrája között.¹⁶

Byrd az 1560-as években kezdett el irodalmi művek megzenésítésével foglalkozni. Az ekkor írt művek nagyrésztében az önálló énekszólamot ötszólamú consort kíséri. A consort szólamaiban szereplő imitációk és kontrapunktikus elemek megjelenése egy szabadon kísérletező szerzői hozzáállásra utal, amely eltávolodik a funkcionális egyházi műfajoktól. A consortkíséretes dal műfajában azonban ahelyett, hogy a műfaj jellegének megfelelően nagyrészt világi irodalmi szövegeket használna föl, épp az ellenkezőjét teszi. A zeneszerző ebben az alkotói folyamatban sem távolodik el a bibliai szövegektől, főként zsoltárokat zenésít meg strófikus himnuszok formájában. Az életrajz ismeretében úgy látom, hogy ez a művészi munka már a *Walsingham*-variációk

¹⁵ Joseph Kerman – Carry McCarthy: „Byrd, William.” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 4. (London: Macmillan, 2001.) 714–731. 720.

¹⁶ Joseph Kerman – Carry McCarthy: „Byrd, William.” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 4. (London: Macmillan, 2001.) 714–731. 714.

megírásának közvetlen előzményeihez tartozik, amely a következő évtizedben egészül majd ki azokkal a szerzői tapasztalatokkal, amelyek az 1580 körüli években lehetővé teszik a ciklus megszületését.

1572-ben Byrd kinevezést kapott a londoni Royal Chapelben, ahol katolikus arisztokrata körökbe került és befolyásos, udvarközei támogatókra tett szert. 1575-ben Erzsébet királynő Byrd és Tallis kezébe adta a kottakiadói jogokat és a nyomdát. Ez a körülmény értelemszerűen művészi munkájukat tekintve is felszabadítóan hatott a szerzőkre és biztonságos, ideális környezetet biztosított új terveiknek megvalósításához. Byrd ezekben az években mélyült el a kontinentális, lassusi polifónia tanulmányozásában, amelyre Alfonso Ferrabosco inspirálta. Főként kórusműveken dolgozott, új kompozíciós technikáit az 1575-ben megjelentetett *Cantiones, quae ab argumento sacrae vocantur* című kiadványában szereplő bűnbánó motettákban bontakoztatta ki. Mindeközben billentyűs műveket is írt, ehhez az évtizedhez kötődnek Byrd első a pavanjai és galliardjai. Szintén erre az időre tehető a *Browning, my dear* keletkezése,¹⁷ amely műfaját és felépítését tekintve a *Walsingham*-variációkhoz leginkább hasonlító mű Byrd életművéből. Az ötszólamú consortmű variációiban hallatszik a vokálpolifónikus újítások eredménye is, számos helyen eddig példátlan összetettségű ellenpontos szerkezetek szerepelnek. A variációsorozatot szemlélve szembetűnik Byrd munkájának kikristályosodása, amely folyamat két végpontjaként a *The Hunt's Up* és a *Browning my dear* kompozícióit ismerhetjük fel.

Az angol korabarokk billentyűs dalvariációk elemzéséhez a *Browning* és a *Walsingham* összehasonlítása a műfaji határvonalak és egyes kompozíciós felépítésre vonatkozó párhuzamok ábrázolásának szempontjából megkerülhetetlen. A két mű közötti hasonlóságok mentén a byrdi instrumentális polifóniát és a variációs formára jellemző diminúciós technikákat ismerhetjük meg közelebbről. Mindkét mű esetében a hangszerelés és a műfaj választás is az alkotói szabadság szolgálatában áll, a zene nincs alárendelve a hangzó szövegnek, így a cantus firmus olyan vezérfonalát alkot, amely a variációk karakterére nincs hatással. A művek hosszúsága lényegében azonos, a *Browning* húsz variációja könnyen összevethető a *Walsingham* huszonkét variációjával. Ennek következtében világosan látszik egyfajta dramaturgiai párhuzam, amelynek következménye, hogy bizonyos diminúciós folyamatok eredményei a két kompozíció

¹⁷ William Byrd: *Browning* à 5. In: Philip Brett (szerk.): *The Byrd Edition. Consort Music. 17*. (London: Stainer and Bell, 2010.) 39–47.

egészére nézve majdnem azonos helyen, vagyis a kompozíciók egészét tekintve nagyjából azonos időben következnek be.

A variációk előrehaladtával időről időre új ritmusképletek jelennek meg, amelyek létrehozzák a ritmikai sűrűsödést, a két kompozícióban kibontakozó fokozás legfőbb eszközét. A ritmikai diminúciók legintenzívebb eleme a repertoárban rendszerint a zárószakasz előtt kibontakozó hármas lüktetés megjelenése, amely általában illeszkedik a mű alaptempójához, így a cantus firmus hangjainak hossza változatlan marad, azonban az azokat díszítő szólamokban kialakuló, új proporció egy természetes gyorsulásként lesz érzékelhető. A triolák a *Browning*-ban a tizenharmadik variáció előtt jelennek meg, a *Walsingham*-ban pedig ugyanez a tizenhatodik variációban következik be. Az utóbbi műben tehát arányaiban kicsit korábban hallhatjuk a metrumváltást, mint a consort darabban. Ennek oka véleményem szerint a *Walsingham*-variációk figurációinak változatosságában rejlik. Mivel a ciklusban a kezdettől fogva *cantus coloratus*-ként megkomponált *Walsingham*-dallam és annak gyakori helyváltoztatása nagyobb teret ad a figurációk imitációinak, ezért a triolák megjelenése jobban beágyazódik a diminúciók sorába, szerepe kevésbé jelentős a tetőpont előkészítésében.

A *Browning* ezzel szemben végig *cantus planus*-szal megkomponált verzusokat sorakoztat fel, amelyek korlátozzák a gyorsabb ritmusok megjelenését, mivel az megtöri a polifónia egységét és olyan új hierarchiát eredményezne a szólamok között, amely fellazítaná a vokálpolifónikus szerkesztést (Ez később be is következik a dalvariációs repertoár tokkáta-stílusú variációiban, amikor egy diminúciós szólam teljesen önállóan kiemelkedik, a többi pedig háromszólamú akkordkíséretté egyszerűsödik). A vokálpolifónikus stílusban nem lehet túl nagy különbség az egyszerre hangzó szólamok ritmikai elemei között, hiszen az megtöri az imitációk folytonosságát és a kompozíció elveszíti az egységes, átlátható szerkezetét.

A cantus firmus jelenléte mindkét műben folyamatos és állandó, a strófák szünet nélkül, mindig teljes formában követik egymást. A művekben nagy mértékben érvényesül Byrd kompozíciós technikájának meghatározó eleme, az úgynevezett vándorló cantus firmus, amelynek szerepe azonban a két kompozícióban már teljesen eltérő. A cantus firmus felhasználási módja alapvetően az öt-tagú consort illetve a billentyűs hangszerelés tulajdonságaiból adódik, ugyanakkor mégis mindkét esetben ez a mód az eszköze a művekre jellemző egyedi esztétikai környezet megteremtésének. A *Browning*-ban a cantus firmus helye stróféként változik, az öt szólam között egyenlően

elosztva, szólamonként négyszer hangzik el a *The Leaves Bee Greene* dallama. Ez a váltakozás azonban nem rendezi a versszakokat didaktikus, mintázatszerű egymásutániségbe, hanem ahelyett, hogy a cantus firmust hordozó szólamok valamilyen meghatározott sorrendben követnék egymást, a szólamok egyéni tulajdonságaihoz igazodik. Ezek a tulajdonságok teszik lehetővé a modulációkat is a műben, amelyek megvalósulása a legnagyobb különbséget képezi a *Walsingham* harmóniavilágával szemben. A *Browning* hexachordum molle hangsorú groundjára épülő kupolás hangnemterv (F-hexachord Bé-vel, C-hexachord/hexachordum naturale, G-hexachord H-val/hexachordum durum, majd ismét molle, naturale és molle) a szólamok egyéni szerepvállalásának segítségével válik lehetségessé, modulációért felelős akkord nélkül.

A szólamok ilyen mértékű önállóságát egy vokálpolyfonikus szerkezetben lehetetlen billentyűs hangszeren megjeleníteni. Ennek elsődleges okai az egyszemélyes, billentyűs hangszeres megvalósítás technikai korlátaiból következnek, a szólamok ambitusának módosulásából és a szólamkeresztezések kivitelezésének nehézségeiből (lásd bővebben a szolóbillentyűs repertoár kialakulásáról és az intavolációkról szóló korábbi fejezetekben). A vándorló cantus firmus ezért a kompozíció más területén, nem a versszakok határvonalánál, hanem azok frázisainak kapcsolódási pontjainál bontakozik ki a *Walsingham*-variációkban. Így a cantus firmus helyváltztatásának gyakorisága olyan változatosságot teremt, amely gördülékennyé teszi a zenei folyamatot, a mű egyhangnemű strófikus szerkezetét könnyeddé teszi és a variációsorozat modulációk nélkül is dinamikussá válik.

A *Walsingham*-variációk inspirációjának időszaka, egyben a darab keletkezési ideje is az 1580-as évekre tehető. Bár nincs rá bizonyíték, az életrajz és az életmű számos részlete és összefüggése indokolja, hogy ezekhez az évekhez kapcsoljuk a variációsorozatot. Byrd ekkor vallási ellenállását elsősorban olyan latin szövegű motetták megírásával fejezte ki, amelyeknek tartalma túlmutat azok liturgikus környezetén és jelenkori reflexiót és aktuális üzenetet közvetít. Véleményem szerint ugyanakkor a *Walsingham*-ballada nonvokális felhasználása egy kimagaslóan nagyszabású billentyűs dalvariációban éppen annyira erőteljes átvitt értelemmel bír, mint az ebben az évtizedben írt motetták szövege mögött meghúzódó rejtett mondanivaló, *covert speech*.¹⁸ Byrd 1594-ben elhagyta Londont és vidékre költözött,

¹⁸ Bradley Brookshire: „Bare ruin'd quiers, where late the sweet birds sang»: Covert Speech in William Byrd's »Walsingham« Variations.” In: Dominic Janes (szerk.) és Gary Waller (szerk.): *Walsingham in Literature and Culture from Middle Ages to Modernity*. (London: Routledge, 2018.) 199–216. 201.

2.2. *Walsingham* Byrd életművében

elmenekült az anglikán reformok elől és családjával együtt csatlakozott a Londonból kivonult katolikusok közösséghez. Sir John Petre támogatását élvezve élete az anglikán vallásgyakorlási kötelezettségek ellenére biztonságossá vált, az 1580-as évek megrázkódtatásait egy nyugodt időszak követte. Byrd tevékenységei ekkoriban a *Gradualia* megírása köré rendeződtek, leginkább a katolikus, liturgiai használatra szánt zeneszerzés foglalkoztatta. Emellett sok időt töltött életművének rendezésével és további művek kiadásával. Kevesebb billentyűs művet komponált ebben az időben, azonban ekkor írta meg három kiemelkedő dalvariációját, a *John Come Kiss Me Now*-t, a *Go from my window*-t és az *O mistress mine*-t. Bár a *Walsingham*-variációk egy korábbi dalvariációs munkafolyamat eredményeként születtek, amely a korábban kéziratokból összeállított, majd 1591-ben közreadott *My Ladye Nevells Booke* repertoárjához köthető, mégis bizonyos szempontból kapcsolódik Byrd dalvariációs munkájának utolsó részéhez, amelyhez az említett három, *Partheniá*ban megjelentetett dalvariáció tartozik. Ennek ismeretében a *Walsingham*-variációkra egyszerre tekinthetünk vallási ellenállást szimbolizáló műként, valamint egy olyan kompozícióként, amely a dalvariációk sajátját, a népiességet és a természetközelséget is magában hordozza a témaválasztás többértelműségének következtében. A spirituális tartalom a világi kontextusban (amelyet a műfaj, az instrumentális megvalósítás, és a zarándokdal folklorisztikus tulajdonságai erősítenek) egyfajta külső szemlélődés eredményeként jelenik meg. Ezzel a kettősséggel a *Walsingham*-variációk az életműben hidat képez a két évtized között.

2.3. A két *Walsingham*, Byrd és Bull azonos című dalvariációinak

összehasonlítása

A korabarokk angol billentyűs dalvariáció műfajának ékes példái a Walsingham-témára komponált ciklusok, amelyek mindkét virginalista szerző életművében meghatározó szerepet töltenek be. A Walsinghamben 1061-ben történt Mária-jelenéshez kapcsolódó zárándokdal ihlette két kompozíció Byrdnél huszonkét variációban, Bullnál harminc variációban bontakozik ki.¹ Bár a két dalvariáció kiemelkedő terjedelmét a ballada versszakainak nagy száma is indokolhatja, a Walsingham-téma a nagy lélegzetű billentyűs adaptációkat illetően további fejtegetésre sarkallhatja az elemzőt. A két ciklus nem azonos hosszúságú, tehát nem csupán egy bizonyos szöveghez illeszkedő megzenésítéssel állunk szemben. A billentyűs dalvariáció szövegnélküliségéből adódóan nem illeszkedik a témájául szolgáló dal szövegének egyes részeihez, kompozíciós egysége a szövegtől független, így a variációsor hossza tulajdonképpen csak a szerzői megvalósítástól függ.

A *Walsingham*-variációk Walsingham balladával való lehetséges összekapcsolódási pontjait egy korábbi fejezetben már ismertettem (2.2.1.), mégis érdemes a balladaszövegekkel alkotott kapcsolatot a két ciklus elemzése előtt újra összefoglalni. A Walsingham-dallam legismertebb, I. Erzsébet-korabeli szövegvariánsa a Sir Walter Raleigh gyűjtésében fennmaradt „*As you came from the holy land*” kezdetű tizenegy versszakos ballada volt.² Nem tudhatjuk azonban, hogy mindkét szerző ismerte-e ezt a variánst és ha igen, ez volt-e az ihlet forrása. Bár a szöveggel való kapcsolat mibenlétét konkrét zene és líra közötti párhuzamok helyett érdemes lehet ideológiai síkon, tűnődve is elképzelni, fontos kutatási eredményt képez a korábbiakban említett tanulmány, amelyben Bradley Brookshire az Arundel-balladával von a nonvokális billentyűs ciklusok között fellelhető párhuzamot.³

A kompozíciók életműbéli jelentőségét különösen Bull darabja esetén (amely a dalvariációs műfaj leghosszabb képviselője) elsősorban a terjedelem bizonyítja, ezt azonban mindenképpen olyan alkotói motivációk indokolják, mint a témához fűződő

¹ John Bull: *Walsingham*. In: Blanche Winogron (szerk.): *The Fitzwilliam Virginal Book. Volume One*. (New York: Dover Publications, Inc., 1980.) 1–18. William Byrd: *Walsingham*. In: Blanche Winogron (szerk.): *The Fitzwilliam Virginal Book. Volume One*. (New York: Dover Publications, Inc., 1980.) 267–273.

² Sir Walter Raleigh: *Selected Prose and Poetry*. [=Latham, Agnes Mary Christabel (szerk.): *Sir Walter Raleigh. Selected Prose and Poetry*.] (London: Athlone Press, 1965.) 49–50. Lásd a Függelékben.

³ Bradley Brookshire: „»Bare ruin'd quiers, where late the sweet birds sang«: Covert Speech in William Byrd's »Walsingham« Variations.” In: Dominic Janes (szerk.) és Gary Waller (szerk.): *Walsingham in Literature and Culture from Middle Ages to Modernity*. (London: Routledge, 2018.) 199–216. 210.

2.3. A két Walsingham, Byrd és Bull azonos című dalvariációinak összehasonlítása

személyes viszony, és az egyéni zeneszerzői eljárások sokszínű és tudatos felvonultatása, hiszen egyéb külső, a kompozíció hosszát befolyásoló tényezőt a dalvariációk kötetlen felhasználását feltételezve nehéz elképzelni. A *Fitzwilliam Virginal Book* első darabjaként találkozunk Bull *Walsingham* variációival, amelyre a virginalista stílust jellemző figurációk teljes gyűjteményként is tekinthetünk.⁴ A Walsingham-ballada témájának választásában erőteljesen tükröződik mindkét szerző elköteleződése a katolicizmus felé, a szöveghez társuló Mária-kultusz és a zarándokhelyhez kapcsolódó vallási perspektíván keresztül mindketten az anglikán egyházszakadás előtti hitvilággal való azonosulásukat fejezik ki. Byrd és Bull anglikán egyházzenei szolgálatától és annak a liturgiájától függetlenül komponált műveiben elrejtve tehát megtalálható az anglikán egyházzal ellenkező személyes meggyőződés, amely a római egyházhoz tartozás vágyának üzenete.⁵

A két kompozíció összehasonlításának célja a zeneszerzői megközelítés különbségeinek szemléltetése a szerzői eljárások és a kompozíciós egység alkotás eszközein keresztül. Byrd alapvetően vokálpolyfónikus szemléletének és Bull hangszerközpontú szerkesztési elvének tükrében a virginalista stílus két különböző irányzata válik láthatóvá.

A Walsingham-dallam a billentyűs dalvariáció műfajban *cantus prius factus*ként jelenik meg, és az ornamentikától eltekintve megőrzi eredeti formáját.⁶ A másik korabeli, *cantus firmus* alapú műfajhoz, a fantáziához kapcsolódó szabad témakezeléstől eltérően a dalvariációban nem jelenik meg a dallam augmentált vagy diminuált formában, így az minden előforduláskor azonos időegységet tölt ki a műben. A dallam ritmikai állandósága erősen hat a mű egészének formájára és a formarészek határait is megköti. A két mű felépítése alapvetően megegyezik, mindkét ciklus az egyszerű variációs modell alapján épül fel, amelyben a variációk közötti kompozíciós hierarchia nem a formai szerkezetből adódik, hanem azt a mű lineáris folyamata, tehát egyes variációk sorozatbéli elhelyezkedése, és azok motivikus tartalma határozza meg.

⁴ John Gillespie: *Five Centuries of Keyboard Music: An Historical Survey of Music for Harpsichord and Piano*. (New York: Courier Dover Publications, 1972.) 55.

⁵ Garry Waller: „Ophelia, the Walsingham Ballad, and the Dis-enchantment of the early Modern World.” https://www.academia.edu/11304688/Ophelia_the_Walsingham_Ballad_and_the_Dis_enchantment_of_the_early_Modern_World?email_work_card=title (Utolsó megtekintés dátuma: 2026.06.30.).

⁶ A *cantus prius factus* terminus hallatán alapvetően nem újkori zenére asszociálunk, azonban a dalvariációs műfaj témájához (tehát előzetesen létező, vagyis „prius factus” dallamhoz) fűződő viszonyát véleményem szerint jól szemlélteti ez a szóösszetétel. Azonos logika alapján használja a terminust Pieter Dirksen. Pieter Dirksen: *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck*. (Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1997.) 123.

A dalvariációkat általánosan jellemzi, hogy a tetőpontot az utolsó variáció, vagy az azt követő bővítmény jeleníti meg, de az előzményekben szereplő, diminúciós és figurációs folyamatok csúcspontjai, valamint a proporciós váltások elhelyezkedése egyedi dramaturgiával ruházzák fel a műveket. Ezeket a mellékfolyamatokat és a tetőponthoz vezető szerzői eljárásokat érdemes vizsgálni és összehasonlítani a *Walsingham-variációk* kompozícióiban is. A két mű zenei folyamatában az egyszerű korabarokk dalvariációs forma általános keretein belül, a cantus firmus különböző megjelenési formái és a motivikus, vagy szerkezeti változatosság is létrehoznak olyan jelenségeket, melyek hatására a variációk sora kisebb-nagyobb szakaszokra tagolható. Ezek mentén felismerhetővé válnak a nagyobb formai egységek, amelyeken keresztül a kompozíció felépítése is jobban megismerhető.

Ugyanakkor lényeges formai különbségként szembe kell állítanunk a Byrd variáció végén szereplő bővítményt és a Bull művet záró utolsó variációt. A kódá a műfaj történetének későbbi fázisához szorosabban kapcsolódik, hasonló záróvariációt kiegészítő bővítmény szerepel Sweelinck dalvariációjában, a *Poolse Alemande*-ban.⁷

Az említett, általános formától függetlenül zajló folyamatok vezérfonala a motivikai szerkezet, amely elsődlegesen a cantus firmus viselkedésében, az imitációkból kialakuló frázisokban és a figurációk váltakozásában mutatkozik meg. Ezzel szemben a szabad szólamszámból következő, fellazított harmóniai váz különböző árnyalatai enyhébben hatnak a kompozíció egészére, harmóniai síkon csak a harmonizáció kivételes eltérései képesek beavatkozni a variációs folyamatba. Szintén a motivikus szerkezet kompozíciós jelentőségét bizonyítja a cantus firmus mellett gyakran kibontakozó discant szólam, amelynek minden meghatározható egységet formáló megjelenése befolyásolja a dramaturgiát.

A cantus firmus egyszerű formájától, a *cantus planustól* eltérő, díszített dallamsorokat *cantus coloratus*ként definiáljuk, amelyek díszítettségük mértékétől függően kaphatnak helyet alsó szólamokban, de legtöbbször szintén a szopránban, mint az önállóságot leginkább megengedő szólamban szerepelnek.⁸

Kiindulásként érdemes látni, hogy ehhez a dalvariáció típushoz hozzátartozik a dinamikus, előre törekvő motivikus építkezés, amely minden esetben a mű végére összpontosítja a zenei folyamatokat. Az egymástól könnyen elkülöníthető variációk

⁷ Jan Pieterszoon Sweelinck: *Poolse alemande*. In: Siebbe Rampert (szerk.): *Sweelinck. Complete Organ and Keyboard Works. Variations on Song and Dances Tunes. IV/2*. (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2008.) 7–8.

⁸ Dirksen, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck*. i.m., 124.

2.3. A két Walsingham, Byrd és Bull azonos című dalvariációinak összehasonlítása

kapcsolata rámutat ennek az építkezésnek a formai eszközeire, amelyek mindkét szerző esetében meglepően egyediek és egymással egészen ellentétes perspektívába helyezik a két variációsorozatot. Dirksen a variációk közötti kapcsolatot vizsgálva Sweelinck korálvariációinak elemzésénél, Werner Breigtől kölcsönöz egy olyan szempontrendszert, melynek alapján a lineáris szerkezet belső formai viszonyai és tematikusan meghatározható egységei jól szemléltethetők.⁹ Breig elkülöníti a *variáció* és a *versus* fogalmát, melyszerint a *variáció* beágyazódik a kompozícióba, a *versus* pedig teljesen zárt, önálló egységet formál.¹⁰ E két terminus alapján a variációk csoportosítása a következő módon történik: Byrd tíz *versus*ből és tizenkettő *variáció*ból építi fel a ciklust, amely az egészre nézve hozzávetőlegesen egyenlő arányt mutat, Bull viszont majdnem másfélszer hosszabb ciklusát kizárólag *versus*okból komponálja meg. Véleményem szerint ez az ellentétnek mutatkozó eltérés nem csak véletlenszerű eredménye a két mű különbségének, hanem a zeneszerzők sajátos alkotási stílusát tükrözi. Bull ebben a tekintetben egysíkú technikája Byrdével szemben különösen elgondolkodtató. Bull nem használja a variációk formai határokon átnyúló összekapcsolásának lehetőségét, mégis képes megteremteni azt a lenyűgöző koherens összhatást, amely így, a variációkat összekötő felütések és átvezetések nélkül valósul meg.

A két ciklus felépítésének összehasonlítását tovább árnyalja a variációkat átívelő motivikus összefüggések vizsgálata, ezeknek egyes tipikus formái a dalvariációs műfajt alapvetően jellemzik. Mind a *versus*ok, mind a *variáció*k esetében indokolt a motivikus csoportosítás, amely abban az esetben a legszemléletesebb, ha egy variációpárt kapcsol össze, tehát két variáció önálló egységét a felütés vagy átvezetés és a motivikus azonosság is megerősíti. A *versus*ok esetében bár értelemszerűen csak az utóbbi jelenség lehetséges, a műfajban tipikus variációpárok, és hosszabb variációsorok tematikus kapcsolata szorosabb formai kapcsolat nélkül is összetartó erővel hat a mű egészére. Az 1–2. táblázatban a ciklusok variációinak beosztása látható formai és motivikus kapcsolódási módjuk alapján.

⁹ I.m., 126.

¹⁰ Werner Breig: *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*. (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1967.) 47–48.

William Byrd: <i>Walsingham</i> (22 variáció + kóda)			
	<i>verzus</i>	<i>variációpár</i>	kapcsolódó <i>variáció</i>
motivikusan eltérő	1, 2, 10, 13, 14, 15, 20, 21.	11–12, 18–19,	3–4–5., 6–7–8.,
motivikusan egységes	9.	1–17.,	22-kóda

1. táblázat

John Bull: <i>Walsingham</i> (30 variáció)			
	motivikusan eltérő	motivikusan egységes, páros	motivikusan egységes
<i>verzus</i>	1–7, 10, 13, 14, 18, 19, 25, 30.	8–9, 11–12, 20– 21, 26–27, 28– 29.	15–16–17, 22– 23–24.

2. táblázat

A csoportosítás szemlélteti, hogy a formakezelés szélsőséges különbségével ellentétben időben nagyjából azonos gyakorisággal oszlanak el azok a variációk, amelyek motivikus szempontból utalnak egymásra. A motivikusan kapcsolódó variációk harmónikus és jól kiegyenlített sorába illeszkednek zárt egységet mutató variációk anélkül, hogy megtörnék a kompozíciók lendületét.

Byrd dalvariációja a Walsingham-dallam első dallamsorának egyszólamú intonációjával kezdődik, amelyet egy szabad szólamszámú polifón szerkezet kibontakozása követ. Ez a polifónia az első variációkban még alig több, mint egy a cantus firmust harmóniákkal alátámasztó váz, a tágfekvésű akkordok consortzenei vagy vokális kompozíciós technikát tükröző szövetét egy-egy váltóhangos daktilusz figura díszíti és a basszus statikusságot ellensúlyozandó átmenőhangjai tarkítják. Két zárt variáció után a diminúciókkal egyre dúsuló versszakok hármásával összekapcsolódnak, ez először a dallam felütésszerűségével (3–4 és 5. között), majd később basszus

2.3. A két Walsingham, Byrd és Bull azonos című dalvariációinak összehasonlítása

figurációval (6. és 7. között), illetve imitációs szoprán diminúcióval (7. és 8. között) valósul meg.

A 9. (*versus*) variáció az első, amely a himnikus és letisztult bevezetést (első két versszak), majd a két hármass variáció-csoportot követően önálló egységként kilép a kompozíció meditatív hangulatú medréből és a Walsingham-dallamot új színben tűnteti fel. Bár a folyamatos nyolcadmozgást a 8. variációban hallhatjuk először, amelyet ez a *versus* tulajdonképpen megörököl, a zenei jelenség lényege véleményem szerint mégsem ebben a motivikai kapcsolatban rejlik. A táblázatban a két variáció ellentétes szólamaiban (8. szopránja és 9. basszusa) folytonossá vált nyolcadmozgás ellenére tehát nem állapítok meg a két variációt egységesítő, variációpárra jellemző rokonságot, mert ezt fölülírja a két variáció kompozícióban betöltött szerepének különbsége. A 9. variáció egy kezdeményezést kifejező, felfelé irányuló skála kivágattal indul (*exclamatio*), melynek szólója kitölti az első ütemet, így megszületik egy újakezdés, egy az első ütemet idéző pillanat, amelyben az új karaktert a *cantus firmus* első két hangjának díszített formája és annak korábbi fekvésénél egy oktávval magasabb hangzása kelti életre. A díszítés, vagyis itt a dinamikusan felfutó pentachord retorikai ereje tovább lendíti a kompozíció belső folyamatait és segíti a variációk egymásutániságából kialakuló sodrást.

A 10. variáció első motívuma a basszusban, súlytalan kezdéssel, ereszkedő mozgással, az előbbi felkiáltás ellentétpárjaként rajzolódik ki, így ismét az alapkarakter melankóliája keveredik a zenébe. A korábbi fokozást azonban a továbbra is töretlenül zajló nyolcadmozgáson kívül két egyéb jelenség is támogatja, amelyek a variáció második felében bontakoznak ki. A felső szólamok imitációs párbeszédét alkotó, szinkópával induló légies motívum folytatja az emelkedett gesztusok sorát. Ezt a hangvételt a második négy ütem áttetsző, többnyire háromszólamú szerkesztése is támogatja. A 11. variációnál Byrd visszatér a kezdeti, egyszerű hangvételhez, ismét körvonalazható motívumok nélküli polifóniával veszi körül a ballada dallamát. A variációsor felénél járva a harmonizáció dúsul, az imitációk sűrű egymásutánban követik egymást és bár az ismét negyed-alapú ritmika feleleveníti a dalvariáció szakrális zenét idéző hangulatát, a versszak összhatásában az átkötött hangoknak köszönhetően megmarad valami az előzmények keltette szenvedélyből.

A 12. variáció a diminúciót indító szoprán szólam felütéses kapcsolódása ellenére élesen elkülönül a megelőző variációtól. A *cantus firmus* hangjait érintő figurációs füzér szólisztikusan kiemelkedik, ezt kíséri egy háromszólamú akkordsor, melynek

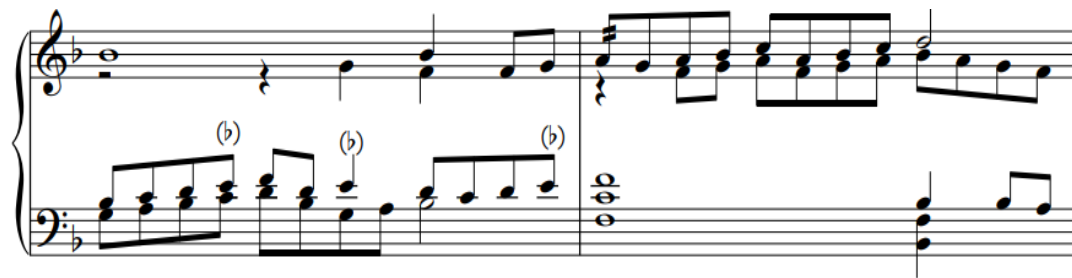
mozgására a két belső zárlatot alkotó ütem negyedein kívül a félkotta ritmusérték jellemző. Ez a hanghosszúságokra vonatkozó különbség a diminuáló szólam nyolcadai és az akkord-kíséret között az eddigi legnagyobb eltérés a kompozícióban. Az utolsó variációban és annak lezárásában találunk példát a tokkáta-stílus jellemző ritmikai szélsőségeségére (a háromszólamú akkordok az ütemsúlyokat jelenítik meg és alátámasztják a diminúciós szólamot), amelynek kezdeti formájaként is tekinthetünk erre a szakaszra. A diminúciós szólam fokozatosan függetlenedik, bár ebben a variációban egy akkord fölött még csak négyes hangcsoportok szólalnak meg, a 16. variációban hat, a záróvariációban pedig már nyolc hang tölti ki a pulzusként érzékelhető félkották időegységét.

A következő három variáció (bár kapcsolatuk a szerkesztésben sem jelenik meg, vagyis a 13., 14., és a 15. variáció *versus*) főként élesen elkülönülő motivikus vagy strukturális elemeiknek köszönhetően alkot teljesen zárt egységet. A 13. variációt a vokálpolyfónikus szerkesztéshez illeszkedő, nagy ambitus és verselő ritmusképletek szövik át, a 14. variációban kétszólamúvá válik a diminúció, a dallamsorokat ennek a két díszítőszólamnak a nyugtalansága elszínezi, majd a 15. variációban létrejön az első tizenhatodos motívum, amelynek daktiluszos kezdete megfosztja a művet a lírai hangvételtől, és megkezdí a műfajban tipikus proporció, illetve a táncos karakter bevezetését. Mivel ez az a terület (a mű harmadik negyede), ahol a variációk a leginkább különböznek egymástól és formailag sem kapcsolódnak egymáshoz, érdemesnek tartom a stílus egymástól távol eső határterületeit, vagyis szélsőségeit a három *versus* karakterisztikus ütemeivel szemléltetni. Ehhez a cantus firmusra való tekintettel mindhárom variációból a harmadik dallamsor kezdetét (ezen esetben a variációk negyedik és ötödik ütemét) választottam (5–7. kottapéllda).



5. kottapéllda: Byrd: *Walsingham*, 13. variáció 4–5. ütem

2.3. A két Walsingham, Byrd és Bull azonos című dalvariációinak összehasonlítása



6. kottapéllda: Byrd: *Walsingham*, 14. variáció 4–5. ütem



7. kottapéllda: Byrd: *Walsingham*, 15. variáció 4–5. ütem

Mindezek után ismét az egységesítő elv kezdi vezérelni a kompozíciót, a 16. és a 17. variáció a 15. variáció második felének rövid courrante-jában megszületett új, hármas lüktetés jegyében formál önálló egységet. A háromkettedes metrum hármas felosztásának (kilenc negyed) köszönhetően a cantus firmus tempója változatlanul megmarad, viszont a félkottákat kitöltő negyedpárok és negyedtriolák játéka, valamint a nyolcadok hatos csoportosítása váratlan ritmikai fordulatokkal színesíti a kompozíciót. Míg a hármas osztás megjelenését a cantus firmus állandósága ellenére a mű folyamatában erőteljes változásnak érzékeljük, addig a ritmikai fokozás valójában a kisebb léptékű átmenet (kétszeres helyett másfélszeres) segítségével törekszik a variációsorot összetartó egyensúly megtartására.

A 18. variáció szoprán szólama egy, az egész versszakon végig futó imitációs láncot kezdeményez egy szinkópás motívummal, amely a tenor cantus firmus felett gyönyörűen kibontakozik. Ismerősen cseng, hiszen csupán két hangban, az alsó váltóhangos zárótagban különbözik a 10. variációban említett motívumtól, amelynek utolsó hangjai azonban cambiatát formáznak (8–9. kottapéllda).



8. kottapélda: Byrd: *Walsingham*, 18. variáció, 5–6. ütem



9. kottapélda: Byrd: *Walsingham*: 10. variáció, 5–6. ütem

A 19. variációtól a *cantus coloratus* és a discant szólam szerepe válik meghatározóvá, amely végül a kompozíció ambitusának maximumához (G-től a''-ig terjed, de a szerkesztés szempontjából az azonos idejű ambitust érdemes kiemelni, ami a G-től számított négy oktávot jelenti), a dicsőséges záróvariációhoz és az azt követő, kódának tekinthető tokkata-stílusban szerkesztett improvizatív zárlathoz vezet. A mű zárórészére tekintve (19-22. variáció) láthatjuk, hogy a dramaturgia a tematikus és strukturális folyamatok helyett a szólamok vokális kompozíciós technikával kidolgozott, dallami szintjén zajlik.

A 19. variáció szoprán cantus firmusa először *cantus coloratus*szá válik, amely a variáció harmadik ütemében még csak mintegy első szárnypróbálgatás, az eredeti dallamhangoktól terc távolságban szólal meg, majd a variáció teljes második felében önálló discant szólamává válik az altba vándorolt cantus firmus felett. Ezt követően már a 20. variáció egészében megkomponált szoprán szólamot hallhatunk, melynek kibontakozására a basszus szólamában vezetett Walsingham-dallam nyújt lehetőséget. A 21. variáció ismét egyszerűbb, elegánsan díszített formában énekli meg a dallamot, előkészíti a záróvariációt. A 22. variáció discant szólamának ereszkedő frázisai a kompozíció legmagasabb hangjairól indulnak és minden két ütemes dallamsor elején ellenmozgásba kerülnek a cantus firmusszal. A két szólam viszonya létrehozza a patetikus hangvételt, amelyet a kóda koronáz meg az utolsó nyolc (kétkettes) ütemben hangzó, plagális zárlatot körüldíszítő futamokkal.

Bull *Walsingham* variáció ciklusa elsősorban az alaphang tekintetében tér el Byrd művétől, az eol hangsorú dallamot Bull A-tonalításban jegyzi le. A cantus firmus hasonlóan egy dallamsor erejéig marad kísérő szólam nélkül, viszont a második dallamsortól fokozatosan kiteljesedő polifónia már az első variációban szigorú szerkesztést és összetett imitációs felépítést tükröz. Bár a szólamszámot különösen a dús záróakkordok miatt nem lehet a variációk egészére vonatkozóan meghatározni, az első

2.3. A két Walsingham, Byrd és Bull azonos című dalvariációinak összehasonlítása

három variációt alapvetően négyszólamúság jellemzi. A szólamok belépései a kezdetektől egyetlen folyamatot alkotnak, a belépések egymásutánja a korabarrokk billentyűs fantázia műfajának megállíthatatlan és grandiózus alapkarakterével ötvözi a Walsingham-ballada vágyakozó énekét. Az imitációk elsőként egy emelkedő háromhangos figurából alakulnak ki, amelyet a tenor szólam háromszori ismétlés után fűz tovább egészen addig, amíg az első variáció utolsó ütemére elő nem készíti a basszust. A 2. variáció legszemléletesebb imitációja az alt és a tenor között hangzik el az első dallamsorban. Az ütemnyi hosszúságú motívum végén egy ereszkedő tetrachord szerepel, ez a variáció következő dallamsoraiban is többhelyen megjelenik. A 3. variációban már állandó a nyolcadmozgás, amely az eddig alapvetően négyszólamú polifónia szólamainak egymást kiegészítő és változatos ritmusképleteiből fakadó dinamikus folyamat eredménye.

A 4. variáció új irányt vesz, dallamsoraiban a háromszólamú szerkesztés és a szinkópa válik meghatározóvá. Ezek segítségével könnyedebb karakter alakul ki, amelynek játéka az utolsó dallamsor *cantus coloratus*ával zárul. A következő *versus* kevésbé mozgalmas, jellegében megmarad az előzményekből merített lendület, de az ismét feldúsult szólamok és a lassabb ritmusok elveszik a dallam korábbi légiességét és annak elbeszélő jellegét emelik ki majd az utolsó dallamsorban galliard hatást keltenek. A 6. variáció ennek a hangvételnak a kontrasztjaként jelenik meg, amelyet tulajdonképpen az 5. variáció táncos zárata megelőlegez. A *versust* átívelő imitációs párbeszédet egy félkottát kitöltő *gruppo ornemens* vezeti, ennek harciasságából táplálkozik a 7. variáció, amelyben a cantus firmust Bullra jellemző diminúciós technikával, bontott akkordok nyolcadcsoportjainak kezdőhangjai alkotják. Ez az utolsó tematikusan független *versus* zárja a kompozíció első negyedét a tizenhatod-mozgás és az első variáció-pár (8. és 9. variáció) megjelenése előtt.

A 8. és 9. variáció kapcsolata erőteljes összefoglaló erővel hat a kompozícióra, a versszakokon folyamatos tizenhatodos diminúció fut végig. A variációpárt díszítő szólam először a szoprán, a figurációk tehát a cantus firmus hangjai köré épülnek. Bull itt a dallam szekundlépéseit általában repetált hangokkal, terclépéseit pedig az először szextre lépő négyhangos figurával hangsúlyozza ki. A mozgás a 8. variáció utolsó dallamsorában átkerül a basszus szólamra, így a továbbiakban a diminúció teljes szabadságot kap, a Walsingham-dallam pedig a legegyszerűbb formában folytatódik. Mindkét variáció tizenhatod-futamában felismerhetjük a virginalista stílusra jellemző négyes hangcsoportokból összefűzött diminúciós technikákat, a repetíciót, a kiegészítő

hangközök használatát, a szekvenciális dallamíveket, a basszusban pedig a Bullhoz és Tomkinshoz kifejezetten kötődő oktáv lépéseket és akkordtöréseket (10. kottapélda).¹¹



10. kottapélda: Bull: *Walsingham*, 9. variáció 3-4. ütem

A 8. variációban kezdődő, szinte állandó tizenhatodmozgás egészen a 19. variációig, tehát a ciklus kétharmadáig meghatározza a dramaturgiát, és egységesíti ennek a második, hosszabb szakasznak (8–18. variáció között) az epizódjait. A 10. variáció egyfajta fellélegzést nyújt azáltal, hogy nem szerepelnek benne tizenhatodok, ám a lendület nem törik meg, a pontozott ritmusú cantus firmusnak és a folyamatos felütésérzetet keltő belső szólamoknak köszönhetően. Ez a *verzus* előzi meg a következő két, sűrűn díszített versszakot (11. és 12.), amelyek az előző variáció-pár bonyolult és féktelen változatai. A 13. variációt egy egységes, gruppo díszítőelem fűzére alkotja, amely ugyan a korábbiak tükrében rendezetté és könnyen követhetővé teszi a dallamsorokat, gyors ritmusával mégis illeszkedik a továbbra is megállíthatatlan forgószelebe. A 14. variáció szerkesztése ismét lazább, a diminúció szerepét két szólam osztja meg egymással, így a ritmikai sűrűség ellenére a hosszú hangok a versszak erejéig ismét könnyebben kiemelkednek a zenei szövetből.

A 15., 16. és a 17. variáció motivikusan kapcsolódnak egymáshoz. A kompozíció három versszakot felölelő intenzív szakaszában az állandósult tizenhatodmozgású diminúciós szólam mellett önállósul a középső szólam is, és igyekszik szintén állandó mozgást megjeleníteni. Ez a 15. és a 17. variáció háromszólamú szerkesztésében a tenor kvázi folyamatos nyolcadmozgásában, a 16. variáció középszólamainak pontozott ritmusú és szinkópás képleteiben valósul meg. A 16. variáció motivikus rokonsága bár távolabbi, mint a két szélső variációé, diminúciós szoprán szólama hasonló az azt keretező basszus-diminúciókhoz, ugyanazokból a figurákból épül fel, egyetlen új eleme a tiráta, amely a harmóniai váz fölött sokkal inkább képes kibontakozni, minthogy szintén a

¹¹ Dirksen, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck*. i. m. 130. Thomas Tomkins: *What If A Day*. In: Stephen Tuttle (szerk.): *Musica Britannica. Volume V. Thomas Tomkins: Keyboard Music*. (London: Musica Britannica Trust and Stainer and Bell, 2010.) 144.

2.3. A két Walsingham, Byrd és Bull azonos című dalvariációinak összehasonlítása

basszusban kapjon helyet. Ez a szakasz véleményem szerint azonos dramaturgiai szerepet tölt be a ciklusban, mint Byrd variációinak sorában a 13., 14. és 15. *versus*. Mindkét variáció-hármas a művészi kifejezés folyamatának előrehaladott állapotához kapcsolódik, Byrd motivikai sokszínűsége törekszik és a változatosság erejére támaszkodik, Bull pedig a szólamok legsűrűbb figurációs és ritmikai szövésével teremti meg a metrumváltás előtti fokozást.

Byrd kompozíciójában a félkották hármas osztása (a cantus firmus állandóságára való tekintettel a kilencnegyedben pontozott félkotta lesz azonos hosszúságú) a 15. variáció második felében kezdődik el. Ez a jelenség Bull ciklusában a 20. variációra esik, vagyis mindkét műnek a kétharmadánál helyezkedik el. A proporcióból fakadó új perspektíva kínálta felfrissülésre Byrd egy variációpárt (16. és 17.) szán, Bull öt variációban (20–24.) bontakoztatja ki az ebben rejlő lehetőségeket. Míg Byrd a hármas lüktetésből a két ciklus hosszához viszonyítva hamarabb visszatereli a Walsingham-dallam kísérszólamait a félkottákat osztó kettes pulzációba, Bull új ritmikai teret nyit a diminúcióknak és a 20–21. variációpár trioláinak idillikus atmoszférájából kineveli a hatos tizenhatodcsoportok három (22., 23., 24.) variáción át hömpölygő sorát. Ez a variációhármast magába foglaló szakasz tulajdonképpen hiányzik Byrd kompozíciójából, a metrumváltás után a 18. variációval Byrd már azt a lírai hangvételt teremti meg, amelyben majd a növekvő dallamívű motívumok és frázisok segítségével a záróvariációk vokálpolifónikus esztétikája válik uralkodóvá.

Visszatérve Bull kompozíciójának metrumváltás előtti szakaszára, a korábbiakban említett ritmikai fokozáshoz sorolhatjuk a 18. variációt is, amelyben a tizenhatodmozgás uralta variációhármast követően fellazul a szólamszerkezet, és a kétszólamúság válik meghatározóvá. A basszusban megmarad a tizenhatodos diminúció, amelynek intenzitása változatlan, erejét a korábbiakhoz hasonlóan a figuráció típusra jellemző nagy hangközök gyors váltakozásából meríti. A 19. variáció *versus*ában tükröződik a ciklus leghosszabb imitációs láncot alkotó polifónikus szerkezete. Ebben a nyolc ütemben egy felütéses, daktiluszos, két szekundlépést díszítő motívum segítségével az eddigi fokozás hullámai lecsendesednek, hogy a következő versszakban az új metrika örvényében induljanak ismét növekedésnek.

A két műben azonos helyen történik meg a metrumváltás, a kompozíció kétharmadánál. Ez, és az eddigiekben felsorolt variációk közötti analógiák okot adnak arra, hogy a ciklusok eltéréseit is ezek alapján vegyük szemügyre. A két kiemelkedően letisztult formátumú, kikristályosodott szerkezetű, motivikai szempontból egységes, polifónikus variáció (Byrdnél a 18., Bullnál a 19.) ezek viszonylatában ellentétes helyen állnak a variációk sorában. Byrdnél ez a variáció a páros osztás után szerepel, Bullnál pedig ennek megfelelője a metrumváltás előtti utolsó versszakként hangzik el (11–12. kottapélda).



11. kottapélda: Byrd: *Walsingham*, 18. variáció, 1–2. ütem



12. kottapélda: Bull: *Walsingham*, 19. variáció, 1–2. ütem

Bull variációsorozata a metrumváltás után Byrd záróvariációinak vokális karakterétől teljesen eltérő irányt vesz, amelyet a triolás variációpárt (20. és 21.) követő virtuóz variációhármass (22., 23. és 24.) készít elő. A 25. variációban a félkották osztása újra párossá válik, az altszólam egy szokatlan, szünettel induló anapesztus ismételtetésével valósággal visszarazza a belső pulzációt és a hármas ritmusok könnyedsége azonnal eltűnik a zenei folyamatból. Megkezdődik egy turbulens finálé, amelynek két motivikusan kapcsolódó variáció-párja (26–27. és 28–29.) főként a 15–16–17. variáció hármásának figurációiból merít. Ahogyan a 15. variáció középső szólamának nyolcadmozgása állandósult, ugyanígy egészíti ki a tenor szólam a 26. variáció tizenhatodos basszus-diminúcióját, azzal a különbséggel, hogy nyolcadok helyett itt már a tizenhatodosok válnak benne folytonossá. A 27. variációban bár ez a diminúciós duett nem folytatódik, a figurációk erőteljes hasonlósága indokolja a két *verzus* párbaállítását.

2.3. A két Walsingham, Byrd és Bull azonos című dalvariációinak összehasonlítása

Ebben a variációban szólal meg három dallamsor erejéig Bull stílusának egyik védjegye (a figurát Tomkins is alkalmazta), az oktávot és szekundot váltogató basszusfiguráció.¹² A következő variációpárban (28–29.) a basszus szólam visszavonul kiemelt szerepéből és a diminúciók egyenletes arányban oszlanak el az áttört szerkezetű polifónia szólamai között. A két *versus* motivikai eszköze elsősorban a repetíció, amely ezen a ponton a ritmikai és dallami monotonitás végletét szimbolizálja a 30. variáció előtt. A 29. variáció végén a szólamok a 14. variációhoz hasonlóan visszavonulnak, folyamatos jelenlétüket háromhangos figurákból alkotott párbeszéd váltja fel. Ezek közül meghatározó a tiráta, amelynek halmozásából a kialakuló zenei gesztus a záróvariációra irányítja a figyelmet. A 30. variáció kilép a virtuóz fináléban szereplő variációs karakterek sorából, a záróversszak himnuszát Bull vokálpolifónikus, négyszólamú szerkesztésben valósítja meg, amely az utolsó dallamsor közeledtével (a harmadik dallamsor végén) ötszólamúra dúsul. A cantus firmus jól kivehető, letisztult formát ölt a szopránban, csupán a nyújtott ritmusok rövid értékei adnak teret átmenőhangos díszítményeknek. Az egész variációban meghatározó a nyújtott ritmusok jelenléte, Bull a szólamok egymást kiegészítő ritmusainak belső tartásával és fegyelmével ünnepélyes köntöst ad a ciklus utolsó négy dallamsorának. A zárlat kifejezetten kontrasztál Byrd ciklusának befejezésével. Bull szabadon kibontakozó és lecsengő akkordok helyett az utolsó ütemet is minden szólamban, végig kitölti a félkottás lüktetést megosztó ritmusokkal. A záróakkord középszólamában a nyolcadok, mintha a fáradt zárándok utolsó lépései volnának, megkönnyebbüléssel zárják le a kompozíciót.

¹² I.m., i.h.

2.4. Kultúrtörténeti kitekintés, dalvariációk az irodalomban – Ophelia énekei:

Walsingham és Bonny Sweet Robin

A *Walsingham* variációk ideológiai és kulturális környezetének további vizsgálatához érdemes képet alkotnunk a ballada korabeli irodalmi jelenlétéről, amely ez esetben a dallam és a szöveg egyes strófáinak együttes elhangzását jelenti a Hamlet 4. felvonásának 5. jelenetében.¹ A ballada a jelenetben Ophelia megőrüléséhez tartozik, az ének az Ophelia halála előtti utolsó monológ részét képezi. Bár a drámában a cselekmény és maga az örület épp olyan bonyolult körülményeket teremt a Walsingham-ballada szerepének és lehetséges jelentéseinek feltárásához, mint a billentyűs dalvariációkban a szövegnélküli felhasználás, látható, hogy a színdarab és a hangszeres művek tartalmában is vannak olyan közös vonások, amelyek Walsingham korabeli szimbolikáját tükrözik.

Az alapvető kérdésre visszatérve tehát, hogy mit jelenít meg Walsingham a 16–17. századi angol művészetben, új válaszokat, szerzői szándékok közötti párhuzamokat találtam. Ezeket vehetjük szemügyre egy előbbi fejezetrészen (2.2.1.) korábbi tanulmányok alapján megfogalmazott szemléletes példa megvilágításában, miszerint Byrd *Walsingham* variációinak kezdetén a cantus firmust követő egymás utáni szölabbelépések helyett, azt válaszos szerkezettel indítva helyezi szakrális zenei kontextusba az őt, magát is érintő vallási konfliktusok idején. Ez önmagában még nem jelent semmilyen személyes szerzői állásfoglalást, mégis erős szimbólum, amelyet a mű címe, tárgya és egyéb részletei is megerősítenek. Shakespeare Hamletjében a Walsingham-ballada sokkal kisebb teret tölt be, minthogy az akár a címmel vagy egy iniciális művészi megoldással kerüljön összefüggésbe, hiszen a drámán belül egy alkalommal kap helyet, egy szereplő belső, ráadásul megborult világában. Ugyanakkor a drámában kibontakozó értékrendi válság és a ballada időbeli, végkifejlethez kapcsolható megjelenése a dalvariációs kontextushoz hasonló környezetet teremt a Walsingham-szimbolika használatának. Ezért fontosnak tartom a ballada szerepének értelmezését olyan alapokra helyezni, amelyek elsődlegesen az aktuális, vallástörténeti helyzetre és a drámán belüli belpolitikai érdekütközésre épülnek.

Garry Waller is már tanulmányának elején túljut azon a kérdésem, hogy a Walsingham-ballada 16–17. századra kicsúcsosodó közismertségének tulajdonítson döntő jelentőséget, és eltávolodik attól a nézőponttól, amely szerint a ballada használata leginkább véletlenszerű. Tagadja, hogy Byrdnél is csak dalvariációs alapanyag lehet, és

¹ William Shakespeare: *Három dráma*. (ford.: Nádasdy Ádám) (Budapest: Magvető, 2012.) 144. Lásd a Függelékben.

feltételezi, hogy Shakespeare sem csak közismert zenei betétként írja bele a drámába, az örület megvalósításának eszközeként. Megállapítja, hogy mivel az Ophelia verzusainak alapját adó összes lehetséges ballada szöveg variáns közös pontja és színtere a Walsinghambe vezető zarándokút, ezért maga a kegyhely lehet annak a jelentéshalmaznak a középpontjában, amely a drámában (és a virginalista billentyűs dalvariációkban is) szerepet játszik.²

Waller olyan elemeket fedez fel a balladában, amelyek vonatkoztathatók az Erzsébet-kori udvari kultúra egyes tulajdonságaira, így mind a hangszeres művekkel, mind a színdarabbal szorosabb összefüggésbe hozza a szöveget. Mivel a ballada szöveg háttérében rejlő legenda és a zarándokdalból felsejlő világképet a 17. századi Anglia a vallási reformokkal nyíltan elutasítja, a ballada a Hamletben ironikus és parodisztikus szerepbe kerül, ez azonban nem jelent értékítéletet a színdarab egészét nézve. Véleményem szerint a balladai egyénre jellemző tehetetlenség, a közösségben végbemenő változások okozta konfliktusok áldozatainak érzelmvilága szimbolikusan megegyezik Ophelia érzelmvilágával. Ebben az értelemben Ophelia a naiv szűz, akit egy olyan személy ostromol szerelmével, akinek morális értékei a dráma alapszituációjában sérülnek, maga is szilárd értékrend nélkül, támasz nélkül marad, teljesen elárul, végül meghal, az elpusztított kegyhelyhez hasonlóan.

A versben a szerelmét kereső személy, a ballada egyik elbeszélője, „a szerelmes”, a harmadik versszakban az Erzsébet-kori királyi dicsérőköltészetnek megfelelő módon írja le kedvesét.³ Így a balladán belüli vágyódásban összekapcsolódik a zarándok Mária-tisztelete, a szerelmes kedvese iránti sóvárgása és I. Erzsébet alattvalóinak királynőjükhöz fűződő érzelmvilága. Ennek tükrében a középkori Szűzanya alakja, egy elérhetetlen világi személlyé, Erzsébet királynővé alakul át, aki azonban földi uralkodóként nem testesíthet meg isteni minőséget. Az uralkodó kultúra ilyen módon visszamenőlegesen fosztja meg hitelességétől a ballada tárgyát, a Mária-tisztelet korábbi gyakorlatát gúnyolja ki. Shakespeare állásfoglalása az értékrendet tekintve azonban akár ellentétes is lehet a kor értékítéletével, hiszen a cselekmény negatív kimenetelű, az erkölcsi hanyatlás és a pusztulás a drámában minden oldalról követel áldozatokat.

² Garry Waller: „Ophelia, the Walsingham Ballad, and the Dis-enchantment of the early Modern World.” https://www.academia.edu/11304688/Ophelia_the_Walsingham_Ballad_and_the_Dis_enchantment_of_the_early_Modern_World?email_work_card=title (Utolsó megtekintés dátuma: 2026.06.30.).

³ Sir Walter Raleigh: *Selected Prose and Poetry*. [=Latham, Agnes Mary Christabel (szerk.): *Sir Walter Raleigh. Selected Prose and Poetry*.] (London: Athlone Press, 1965.) 49–50. Lásd a Függelékben.

A darabban Ophelia képviseli a régi vallást, melynek egyik shakespeare-i szimbóluma itt a Walsingham-kegyhely. Az 1600-ban írt drámában a korabeli vallástörténeti események tükröződnek, amennyiben Ophelia személyét egy korábbi értékrenddel, a dráma jelenében ódivatú, megcsúfolt és halálra ítélt hagyományokkal, vagyis a Shakespeare-korabeli katolicizmussal azonosítjuk. Ophelia semmiképpen sem viszonyozhatja Hamlet szerelmét, erre semmilyen kulturálisan és erkölcsileg elfogadható szintér nem kínálkozik számára. Hamlet ugyanakkor sokkal felvilágosultabban gondolkodik, családi tragédiák miatt és világnézete által is szinte szarkasztikus, kiégett állapotban van és egyáltalán nincs szándékában megházasodni. Valójában csak áltatja Opheliát, miközben vágyik is rá és szereti, hiszen (mivel anyjában mélységesen csalódott) ő az egyetlen hiteles nőalak az életében. Hamlet Opheliához intézett tanácsa, hogy menjen kolostorba, a korabeli Angliában hatvan évvel a rendházak felszámolása után egy veszteségélmény által vezérelt, ironikus, lemondó hangvételű gúnyolódásként értelmezhető, ugyanakkor a csalódott és megtört trónörökös múlt iránti idealizmusa is tükröződhet benne.

A jelenetben Ophelia második belépésekor elhangzik egy másik, az angol dalvariációs repertoárban szintén figyelemre méltó számban feldolgozott dal, a *Bonny Sweet Robin* (más néven *My Robin is to the Greenwood Gone*) feltehetően utolsó sora. Valószínű, hogy a népdal tartalma a Robin Hood balladához kötődik, szövege azonban nem maradt fenn, máig ismeretlen.⁴

A rövid idézetet a drámában véleményem szerint a jelenetben elfoglalt helye teszi jelentőssé. Ophelia különböző virágokat ad a jelenlévőknek, amelyek vagy a hozzájuk fűződő viszonyát, vagy azok egyéni belső konfliktusát szimbolizálják valamilyen módon. Ebben a gesztusban az örület mellett egy szelíd és jelképes igazságtétel bontakozik ki, amely a jelenet kaotikus eseménysorának egyfajta konklúziójává válik. Az utolsó két virág, a margaréta és az ibolya említésekor Ophelia még mindig a királyhoz szól, de a boldogtalan szerelem és a hűség szimbólumaival itt már önmagára és Hamletre reflektál. Ezt követően hangzik el a népdalsor: „*Mert Robin az én gyönyörűm, a lelkem.*”⁵, amely a szerelemes érzéseket visszhangozva a naiv Ophelia kiszolgáltatottságát és tehetetlen női sorsát jelképezi.

⁴ Christopher Wiley: „Preface to Ethel Smyth, *Variations on Bonny Sweet Robin. Ophelia's Song.*” In: Ethel Smyth: *Variations on Bonny Sweet Robin (Ophelia's Song) for flute, oboe and piano.* (München: Musikproduction Höflich, 2015.) 1–4. 1.

⁵ Shakespeare, *Három dráma*, i.m., 152.

2.4. Kultúrtörténeti kitekintés, dalvariációk az irodalomban – Ophelia énekei: *Walsingham* és *Bonny Sweet Robin*

Számos Shakespeare korabeli szerző komponált a Bonny Sweet Robin témára, John Dowland és Thomas Robinson lantművei mellett fennmaradt egy *ricercare* is Thomas Simpsontól, a dalvariációs repertoár pedig William Byrd, John Bull, Giles Farnaby és John Munday kompozícióival bővült.⁶ Utóbbi kettő a *Fitzwilliam Virginal Book*ban is megtalálható.⁷

⁶ Wiley: „Preface to Ethel Smyth, Variations on Bonny Sweet Robin. Ophelia’s Song.” i.m., 2.

⁷ Giles Farnaby: *Bonny Sweet Robin*. In: Blanche Winogron (szerk.): *The Fitzwilliam Virginal Book. Volume Two*. (New York: Dover Publications. Inc., 1980.) 77–81. John Munday: *Robin*. In: Blanche Winogron (szerk.): *The Fitzwilliam Virginal Book. Volume One*. (New York: Dover Publications. Inc., 1980.) 66–67.

3. Az angol dalvariációs örökség

3.1. A közös dalvariációs dallamkincs, hagyományok nyomában

A korabarokk angol dalvariációk kontinentális billentyűszenére gyakorolt hatását legfőképpen Jan Pieterszoon Sweelinck (1562–1621.) művészetében és az őt követő két, németalföldi és észak-, illetve közép-német zeneszerző-generáció munkásságának tükrében vehetjük szemügyre.¹ Ha Cabezón dalvariációs műfajteremtő variációs műveinek elterjedtségére, vagy arra az életrajzi körülményre tekintünk, hogy Cabezón az 1555–1556-os angliai tartózkodást követően, spanyolországi hazatérését megelőzőleg még négy hónapot Brüsszelben töltött II. Fülöp szolgálatában, azt gondolhatnánk, hogy a kontinentális dalvariáció-irodalom a virginalista szerzők befolyása nélkül is felvirágozott volna, főként az itáliai hangszeres diminúciós technikák elterjedésének következtében, amelyek Cabezónra is nagy hatást gyakoroltak.² A Tallist követő angol zeneszerzőnemzedék billentyűshangszeres irodalmának kibontakozását és az angol dalvariációk gazdag repertoárjának létrejöttét azonban a kontinens hangszeres zenéjének fejlődésével egyidejű, mondhatni párhuzamosan zajló, mégis végsősoron nagymértékben független folyamatként érdemes látni, melynek oka a történelem kultúrára gyakorolt hatásainak különbségeiben és természetesen az uralkodói udvarok ízlésének eltéréseiben is keresendő.³

Az angol korabarokk zene esztétikája kétségtől erőteljes hatással volt Sweelinck művészetére. Sweelinck műhelyében a Hollandiába érkező spanyol, angol és itáliai billentyűs hagyományok ötvözetéből született zenei környezet táptalaján kibontakozó zeneszerzők életművében,⁴ Samuel Scheidt (1587–1654) és Heinrich Scheidemann (1595–1663), mint a sweelincki iskola tagjainak életműveiben is maguk a műfajok, vagy egyes műfajokban megjelenő szerkesztési elvek és motívumok is mutatják az angol örökség beolvadásának módjait.⁵ A billentyűs zenében az Angliából örökölt műfaji kapcsolatok

¹ Elain Sisman: „Variations.” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 26. (London: Macmillan, 2001.) 285–326. 293.

² Andrés Cea Galán: „Antonio de Cabezón at the Centre of the World. Repertoire, Interpretation and Meaning.” In: Augusta Campagne, Marcus Grassl (szerk.): *Universum rei harmonicae concentum absolvunt. The Harpsichord in the Sixteenth Century*. (Bécs: mdwPress, 2024.) 198–233. 201.

³ John Caldwell (szerk.): *Tudor Keyboard Music c. 1520–1580*. [=John Caldwell (szerk.): *Musica Britannica. Volume LXVI*.] (London: Musica Britannica Trust and Stainer and Bell, 1995.) XIX–XXX.

⁴ Pieter Dirksen: *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck*. (Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1997.) 125.

⁵ Kerala J. Snyder – Douglas Bush: „Scheidt, Samuel.” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 22. (London: Macmillan, 2001.) 450–460. 451. Werner Breig – Pieter Dirksen: „Scheidemann, Heinrich.” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 22. (London: Macmillan, 2001.) 448–449.

3.1. A közös dalvariációs dallamkincs, hagyományok nyomában

legszemléletesebb példája a fantázia, különösen a hexachord-fantázia, amely az Erzsébet-kort megelőző angol billentyűshagyományig nyúlik vissza.⁶

Sweelinck dalvariációi között négy olyan művet találhatunk, amelyeket Sweelinck korábbi angol kompozíciók alapján készített el, ezek az *Engels Fortuin*, a *Pavana Hispanica*, a *Pavana Philippi* és a *Pavana Lachrymae* variációs ciklusok. A repertoárban további négy variációsorozat szerepel, az *Onder een linde groen*, a *Polse Almande*, az *Ik voer al over Rijn* és a *Malle Sijmen*, amelyekben az angol hatás jelenléte bizonyos motívumok megjelenésével szemléletesen látszik.⁷

Elsősorban a dalvariációk témájának felhasználása igazolja, hogy milyen nagy mértékben kapcsolódik egymáshoz az angol és a flamand billentyűsrepertoár, és miért kell a sweelincki iskolát a virginalista hagyomány elsődleges örökösének tekintenünk. A közösen felhasznált témák megvilágításában kirajzolódik a közös dalvariációs dallamkincs, amely azoknak a dallamoknak az összességét jelenti, amelyek mindkét zeneszerzőcsoport tagjait megihlették és feldolgozások megírására sarkallták. Az egymásnak ilyen módon megfeleltethető angol és németalföldi kompozíciókat tekinthetjük tehát egy, a fennmaradt kéziratok rendezetlensége és az elveszett kompozíciók feltételezhetően nagy száma miatt nem meghatározható egész, mint korabarrokk dalvariációs örökség részének. A *Musica Britannica* virginalista repertoárt bennfoglaló kötetei és a legújabb Sweelinck összkiadás alapján ezek közé tartoznak az *Engels Fortuin*, a *Pavana Hispanica*, a *Pavana Lachrymae*, az *Onder een linde groen* és a *Malle Sijmen* dallamai.

Az egyházi variációs ciklusok közül Sweelinck *Christe qui lux es* és *Da pacem Domine* ciklusai, bár nem rendelkeznek keletkezésüket megelőző, fennmaradt, virginalista szerzőtől származó cantus firmus feldolgozásokkal, szintén szoros kapcsolatban állnak a Tudor hagyományból maradt örökséggel. Az angol hatás olyannyira erős ebben a két műben, hogy az a korábban felsorolt angol és sweelincki dalvariációpárok alkotta kapcsolattal mondhatni egyenértékűen szoros. Dirksen elemzéseiben részletesen kifejti, hogy Sweelinck az előbbi művet minden kétséget kizárólag Bull *Miserere* kompozíciójáról, az utóbbit pedig a *Salvator mundi* feldolgozásáról mintázta.⁸

Ezek a cantus firmusok a Sarum-rítusban voltak használatosak, amelynek liturgiájában ugyan már egyik zeneszerző sem tevékenykedett, a mestereiktől kapott hagyományt ápoló szándék által vezérelve és a régi vallás lelkiületében mégis merítették

⁶ Caldwell, *Tudor Keyboard Music c.1520-1580*, i.m., XXIV.

⁷ Dirksen, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck*, i.m., 213–326.

⁸ I.m., 131–140.

annak zenei örökségéből. Dirksen az egyházi variációk alfejezetének bevezetésében részletesen leírja a Sarum-rítusban használt dallamok angol reformációt követő kompozíciós alkalmazásának módjait, amelyeket nem csak a régi vallással összefüggésben, hanem a korábbi és a virginalista stílus esztétikai kapcsolataiban is megvilágít. A korábbi cantus firmusok használatának fokozatos eltűnésének folyamatát John Redfordtól vezeti le, aki a Tudor-kor legkésőbbi olyan zeneszerzője, aki életének egészét a még katolikus Angliában élte. Szemlélteti, hogy Tallistól, aki életének utolsó harmadát és Blithemantól, aki életének második felét töltötte anglikán egyházi szolgálatban, Byrd egy olyan zenei hagyományt örökölt, amelynek gyakorlataiba ő még beleszületett, orgonistaként és zeneszerzőként azonban már nem dolgozott benne. Mindemellett a 16. század második felének évtizedeire mindvégig jellemző volt az a jelenség, hogy a szerzők a liturgiai használattól, vagyis a tényleges elhangzás lehetőségétől függetlenül továbbra is komponáltak műveket a Sarum-rítus cantus firmusaira. Ehhez a kollektív, hagyományörző tevékenységhez az egyébként általánosságban új kompozíciós utakat kereső Byrd életműve egészére tekintve csak jelképes számú művel járult hozzá, a húsz évvel fiatalabb Bull viszont saját, egyedi, formabontó billentyűs stílusának kibontakoztatása mellett egyenlő mértékben alkotott a korábbi stílus alapjain. A Bullnál tíz évvel idősebb Tomkins életművében található Tudor-stílusú kompozíciókat Dirksen azonban anakronisztikusnak nevezi, ezzel jelezve azt is, hogy ezen a ponton az angol billentyűszenében a Sarum-rítus örökségének részei már archaizáló elemekként jelennek meg.⁹

Sweelinck számára kétségtávolú Bull munkássága jelentette a legfőbb angol billentyűszenesi inspirációt, Tomkins darabjai feltehetőleg nem is juthattak el hozzá, illetve valószínűleg később íródtak.¹⁰ Visszatérve tehát Sweelinck egyházi variációs ciklusaira, megállapíthatjuk, hogy a régi rítusú cantus firmusok használata angol ihletésű, egyéni esztétikai döntés eredménye lehetett, amelyet szintén megerősít az a személyes körülmény, hogy Sweelinck Oude Kerkben töltött negyvennégy évig tartó szolgálatának első évét még római katolikus liturgiában végezte.¹¹

Az említett két cantus firmus feldolgozáshoz hasonlóan (*Christe qui lux es* és *Da pacem Domine*), a dalvariációk is szemlélhetők önmagukban, a variációtörténettől eltekintve, önálló és egyedi keletkezéstörténettel rendelkező művekként is, melyeken keresztül a szerzők közötti alkotói párbeszéd is kibontakozni látszik. Ezzel a jelenséggel a

⁹ I.m., 128–131.

¹⁰ I.m., 131.

¹¹ I.m., 128.

3.1. A közös dalvariációs dallamkincs, hagyományok nyomában

későbbiekben, különösen a *Pavana Hispanica* és korábbi feldolgozásinak előzményeit vizsgáló és azokat összehasonlító fejezetben (3.3.) foglalkozom.

Sweelinck kompozíciós technikáinak és hangszerspecifikus kompozíciós elemeinek vizsgálatában általánosságban is beszélhetünk Sweelinck billentyűs zenéjére tett virginalista hatásról, a hagyomány és az örökség mibenléte tehát valójában túlmutat a dalvariációkon. A virginalista zene stílusjegyeivel legtöbbször a Sweelinck zeneszerzőműhelyében használt zenei nyelv részeként találkozhatunk, amelyek közül a diminúciókban használt motívumok a leggyakoribbak és a legszembevetőbbek. Bull *Walsingham* variációinak említése számtalan, különböző műfajokba tartozó Sweelinck-mű elemzésében megjelenik,¹² ennek pedig alapvetően nem a dalvariációs műfaji kapcsolat ad okot, hanem az a tény, hogy Bull *Walsingham* ciklusa bizonyos szempontból nézve egy diminúciós gyűjteményt képez.

¹² I.m., 702. Dirksen nyolc helyen említi Bull *Walsingham* dalvariációit. A Sweelinck egész billentyűs életművét feldolgozó kötetben a variációsorozat, mint egy általános inspirációs forrás, referencia jelenik meg az elemzésekben.

3.2. A *Fortune*, az *All in a Garden Green* és a *Pavana Lachrymae* feldolgozásai

Sweelinck dalvariációi és a virginalista stílus közötti kapcsolat ábrázolásához, Sweelinck dalvariációi közül elsőként vizsgálándók azok a művek, amelyekben az angol hatás közvetlenül, a dallam angol eredetében jelenik meg és amelyek rendelkeznek angol szerzőktől ismert korábbi feldolgozásokkal. Ezek a művek Sweelincknél *Engelse Fortuin*, *Onder een linde groen* és az angol feldolgozásokéval is megegyező című *Pavana Lachrymae*. Kézenfekvő tehát, hogy a *Fortune*, az *All in a Garden Green* és a *Pavana Lachrymae* dalvariációi közül a legkiemelkedőbb kompozíciókat, vagyis Byrd műveit hasonlítsuk össze a sweelincki ciklusokkal, ezekben azonban a második két művet illetően meglepő módon, kevés valódi kompozíciós hasonlóság mutatkozik meg.¹ Túl azon, hogy az *Engelse Fortuin* valóban a legrészletesebben kidolgozott, Fortuna-dallamra írt kompozíció Byrd *Fortune my foe* dalvariációja mellett, amellyel több ponton is kompozíciós egyezést mutat, (és amelyek egyértelműsítik Sweelinck művészi inspirációját és azt, is, hogy Sweelinck nyilvánvalóan ismerte ezt a Byrd-dalvariációt),² az utóbbi két műben a Byrdétől eltérő, újabb stílus kibontakozásának jellemzőit figyelhetjük meg. A másik két feldolgozás angol vonatkozásainak szemléltetéséhez ezért más műfajba tartozó vagy a billentyűs repertoáron kívüli, mégis a tárgyalt művel szoros kapcsolatban álló darabot kell szemügyre vennünk, amelyek a ciklusok leglényegesebb angol inspirációjára mutatnak rá.

Fontos mindenekelőtt szem előtt tartani a jelenséget, amely Sweelinck életművét nehezen behatárolhatóvá teszi, nevezetesen, hogy több műve is többszerzős kompozícióként maradt fenn a forrásokban. Ez rávilágít a 16. századi zeneszerzők között zajló párbeszédre. Ugyanezt a humanista, modernkori individualizmustól, valamint az egyéni, kizárólag saját jogcímen történő alkotástól még meglehetősen távol álló szerzői hozzáállást tükrözik a billentyűs kompozíciók egymástól kölcsönzött inspirációi is, legyen szó a népszerű témák, elterjedt basszusmenetek vagy konkrét, már kidolgozott kompozíciók feldolgozásáról. Bár a korban az alkotási folyamat kollektív jellegét mindenekelőtt az uralkodó egyházi zene tematikus és stilisztikai hatása, valamint a kezdetben leginkább funkcionális szerepet betöltő, billentyűs intavolációk megjelenése

¹ Pieter Dirksen: *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck*. (Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1997.) 702–703. A könyv indexében láthatjuk, hogy Byrd művészetét Dirksen legtöbbször a fantáziákra vonatkozó fejezetben említi.

² I.m., 229–233. Az *Engelse Fortuin* nehézkes, négyszólamú felépítése határozottan eltér a későbbi Sweelinck műveket jellemző érett, háromszólamú szerkesztéstől, ezért a ciklust nagy valószínűséggel sorolhatjuk a korai Sweelinck variációk közé. A jelen fejezetben taglalt három, angol eredetű dalfeldolgozás közül tehát valószínűleg ez a legkorábbi mű.

erősíti, a szabad kompozíciók repertoárjában fellelhető összefüggéseket nem indokolhatjuk kizárólag külső, a szerzőkön fölül álló szabályszerűséggel, az általános zenei nyelvvel vagy csupán az aktuális ízléssel. A liturgiában használt művek alapját meghatározott cantus firmusok és hozzájuk tartozó, adott kritériumoknak megfelelő zenei formák képezték, ám a nem-liturgikus kompozíciók esetében mindez, bár elkerülhetetlenül az udvari élet zenei divatja és befolyása alatt állt, mégis a szerzők egyéni döntésén és választásán alapult. Ilyen módon a nem-liturgikus kompozíciók tematikus és formai egyezései a szerzők közti intenzív párbeszéd bizonyítékának tekinthetők.

Ki kell tehát térnünk arra a körülményre, hogy Sweelinck és tanítványa, Samuel Scheidt életműve szorosan összefonódik, melynek bizonyítékát képezi az *Engelse Fortuin* mellett még két olyan dalvariáció, amelyek egyes részei Sweelincknek mások Scheidtnak tulajdoníthatók, Dirksen ezeket kombinált ciklusoknak nevezi.³ A kompozíciós együttműködés módját és okát nem ismerjük pontosan, a történészek teóriáit a művek különböző megjelenési formái és azok részleteinek analitikus összehasonlításai támasztják alá. Seiffert elmélete szerint a két szerző együtt dolgozott a kompozícióin, mester és tanítvány kapcsolatáról lévén szó ez valóban könnyen elképzelhető. Az *Engelse Fortuin* dallamának eltérései azonban Van den Sigtenhorst Meyer szerint ezen állítás ellen érvelnek, hiszen a közös munka esetén a teljesen megegyező témaválasztás tűnik logikusabbnak. Dirksen mindezt új nézőpontból szemléli és a Fortuna-dallam különbségeire szándékos megkülönböztető jegyekként tekint, mint az egyes variációk szerzői védjegyeire. A variációk két forrásban található kombinációinak összehasonlításából megállapítja továbbá, hogy a Scheidt tollából származó variációk előtanulmány és mestermunka viszonyban állnak egymással, és a *Tabulatura Nova* variációi a berlini gyűjtemény variációinak későbbi, átdolgozott változatai.⁴

Véleményem szerint a témavariánsok szerzői védjegyekként való alkalmazása művészi szempontból is érdekes. Amennyiben Dirksen feltevése helyes, a jelenség első sorban a két szerző közti párbeszédet jelképezi, esztétikai értelemben azonban árnyaltan megjeleníti a versszakos formából adódó válaszosság rendezőelvét is, amely az egyházi zene strófikus műfajaival kapcsolja össze a dalvariációt.⁵ Ilyen módon ugyanis a Fortuna-

³ I.m., 214. Dirksen a világi dalvariációkat taglaló fejezetének elején az *Engelse Fortuin*, *Pavana Hispanica* és *Vluchtige nimph* variációs ciklusokat elemzi. Ezt a csoportosítást a három darab esetében elsősorban a Scheidt-tal közös zeneszerzői összmunka alátámasztott valószínűsége indokolja.

⁴ I.m., 216–221.

⁵ Edward Higginbottom: „Alternatim.” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 22. (London: Macmillan, 2001.) 426–427. 426.

ciklus Scheidt-Sweelinck variációpárookra tagolódik tehát, amelyek a strófikus forma alapjain a korabeli egyházi gyakorlat világi zenét inspiráló, szabad kezeléséről tesznek tanúságot. Dirksen a dallamvariánsok összehasonlításánál az első és a harmadik sor eltéréseire helyezi a hangsúlyt, amelyek valóban szembetűnők és a két szerzőnél két különböző oldalt mutatják meg az azonos dallam alapkarakterének.⁶ Az eltérések szemügyre vételekor azonban legalább ugyanennyire lényegesnek tartom kiemelni a negyedik dallamsor végződésének különbségeit, melyek a ciklusokban a variációk zárlatát is jelentik egyben. Dirksen két dallamkivonatából is látszik, hogy Scheidt Fortuna-dallama erősebb zárókadenciával rendelkezik, a negyedik dallamsor vége Sweelinck feldolgozásában alapjaiban egyszerűbb formát ölt (13. kottapélda).⁷ Ezt a jelenséget a két művet összekapcsoló és variációpárokból állító közös kompozíciós elv fontos megnyilvánulásának tartom.



13. kottapélda: Sweelinck és Scheidt Fortuna-dallamának eltérései.⁸

Az *Onder een linde groen* esetében a szerzői hitelesség kérdésessége már egyáltalán nem merül fel. Sweelinck ebben a ciklusban egy allemande-dallamot dolgozott fel, amelynek több lantra írt és egy, a második dallamsorában nagyobb eltéréseket mutató, angol billentyűs feldolgozását ismerjük.⁹ Az allemande-dallamok feldolgozásai erőteljesen illeszkednek a dalvariációs műfaj történetébe, olyan közös jellemvonásaikon keresztül, mint páros lüktetés, dúr tonalitás és a pavanhoz hasonló jellegzetes ritmusképlet, így több módon is összefüggésben állnak a korabeli hangszeres irodalommal.¹⁰ Az *Onder een linde groen* dallamát a holland területeken 1610-ben jegyezték le a *Bloem-Hof van de*

⁶ Dirksen, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck*, i.m., 219.

⁷ I.h.

⁸ I.h.

⁹ I.m., 251.

¹⁰ Elain Sisman: „Variations” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 26. (London: Macmillan, 2001.) 285–326. 293.

Nederlantsche jeught című gyűjteményben,¹¹ korábbi verziója pedig angol eredetű.¹² Sweelinck erre a dallamra írt ciklusa az allemande-ot jellemző hangszereszerűségből adódóan azonban egy olyan művel alkot szoros kapcsolatot, amelynek cantus firmusa eltér az *Onder een linde groen*-étől. Giles Farnaby (c.1536–1640.) *The Lord Zouche's Masque* című darabja karakterében hasonló, hiszen a kevésbé szövegszerű, nehezebben énekelhető téma azonos módon befolyásolja a kompozíciós technikát. Dirksen rámutat azonban, hogy a korábbi feltételezések ellenére a két dallam nem egymás variánsai.¹³

Az *Onder een linde groen*-dallam szövevényes történetével és rokon-dallamaival kapcsolatban érdemes még egy kitérőt tenni, különösen az angol előzményekre való tekintettel. Bár a korábbi szöveg „Within a garden green...” kezdősorral indul, ez a dallam mégsem egyezik meg az *All in a Garden Green* Byrd-variáció témájával. Byrdnél és a többi virginalistánál szereplő *All in a Garden Green* című dalvariációk ugyanis egy hármas lüktetésű, dór tonalitású, négy soros dallamra íródtak, amelynek verzusain belül a második két dallamsor megismétlődik (repríz) és amelyről azonban nem kizárható, hogy eredeti, a dallamhoz társuló szövegét tekintve azonos a Sweelinck ciklusában szereplő balladával.

Sweelinck *Onder een linde groen* kompozíciójában olyan részleteket találhatunk, amelyek középpontjában tehát nem a cantus firmus, hanem a táncot meghatározó ritmus, és annak homofónikus érzékeltetése áll. A dallam gyakran háttérbe szorul, és a polifónikus szerkezetet ritmikusan ismétlődő akkordok váltják fel (14. kottapélda). Sweelinck ilyenkor a négyszólamú szerkezet szólamainak hangterjedelmét nem a vokálpolyfóniás szólamok ambitusának megfelelően arányosan osztja meg, hanem a két szólampár, vagy a cantus és az alsó szólamok között teret hagyva homofónikus elemekkel alakítja ki a táncnak megfelelő, népies, nyers hangzást (15. kottapélda). Ennek okát a tánc ritmusának hangsúlyozásában kereshetjük.¹⁴



14. kottapélda: Sweelinck: *Onder een linde groen* 19–20. ütem.

¹¹ Dirksen, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck*, i.m., 250.

¹² I.h.

¹³ I.m., 250–251.

¹⁴ I.m., 249.



15. kottapélda: Sweelinck: *Onder een linde groen* 31–35. ütem.

A basszus oktávoztása Dirksen szerint robosztus karakterrel és élénkítő effektusokkal ruházza fel a variációkat, amelyekhez a dallam korábban említett hangszerszerűsége társul.¹⁵

Véleményem szerint a szólamok basszust erősítő megosztási formáinak (mint oktávoztás, mély basszushangok alkalmazása, vastag kísérszólamok) azonban más, szintén az egyházi hagyományból eredő oka is lehet, hiszen korábban az alternatim-gyakorlatban efféle megoldásokkal jelenítették meg a válaszos zsoltározás orgonával támogatott megvalósításához szükséges strófák közötti különbségeket. Feltételezésem szerint ezek a kompozíciós megoldások a korábban említett témavariánsok jelrendszeréhez hasonlóan egy, a kor billentyűszenéjét jellemző általános esztétikai elemként jelennek meg, amelyek egyes formarészek elkülönítésére is szolgálnak. Nézőpontom szerint a dallamsorokon belül hirtelen alkalmazott homofónikus elemek azonban a vizsgált dalvariációra nézve nem tartoznak ezen jelenségek közé. Ilyen esetekben azokat inkább a korabeli zenei nyelv általánosan használt elemeinek, a hangszerek általi inspirációból fakadó, improvizatív megoldásoknak tartom.

A *Pavana Lachrymae*, mint közkedvelt lant- és billentyűs feldolgozás az 1590-es években jelenik meg, Dowlandtól 1590-ből ismerjük a lantra írt, 1600-ból az énekelt, 1604-ből pedig a consort verziót. A billentyűs átiratokból hat maradt fenn angol virginalisták tollából, Byrd, Farnaby és Gibbons mellett Cosyn, Randall és Morley műveit tartjuk számon. Ehhez az angol zeneszerzőcsoporthoz csatlakozik Sweelinck, tanítványa Scheidemann és az ő ismeretlen nevű növendéke, akit, mint a szerzők sorát bővítő és a sweelincki iskola második generációjához tartozó muzsikusként említhetünk meg.¹⁶ Sweelinck parafrázisa, amely elődjének a billentyűs feldolgozások közül Byrd azonos című művét tekinthetjük, a dalfeldolgozás e nagyszámú csoportjába illeszkedik. A két mű összehasonlításában ugyanakkor az angol dalátírat jellemvonásai, – természetes hangszerszerűsége, kompozíciós szabadsága, ornamentikája és laza, töltőszólamokkal

¹⁵ I.m., 253.

¹⁶ I.m., 308.

3.2. A *Fortune*, az *All in a Garden Green* és a *Pavana Lachrymae* feldolgozásai

kiegészített szerkezete, – szemben állnak Sweelinck ellenpont fókuszú, szigorúan szerkesztett feldolgozásával, amelyben a díszítéseket szinte minden esetben az imitációk és azok diminúciói hozzák létre, ugyanakkor a szólamok mindegyike motivikus, szerepük egyenértékű.



16. kottapélda: Byrd: *Pavana Lachrymae* 32–34. ütem



17. kottapélda: Sweelinck: *Paduana Lachrymae* 39–41. ütem

A két kompozíció egymásnak megfeleltethető részleteiben tükröződik a különböző szerzői gondolkodás. Láthatjuk, hogy Byrd a dowlandi imitáció homofónikus pillanataira építkezve fűzi fel az anapestusos figurációkat a szoprán mellett basszus vagy alt-basszus imitációval, amely a frázis végére szoprán-tenor és basszus diminúcióvá dúsul (16. kottapélda). Ezzel szemben Sweelinck az imitáció oldaláról közelíti meg a dowlandi alapot és a kezdetektől megragadja a figuráció lendületét, amelyet madrigalista esztétikát idézően hagyományos, diminúciós szoprán-tenor vagy kétkórusosságra utaló tenor-basszus, szoprán-alt szólampárokba rendezve bontakoztat ki (17. kottapélda).



18. kottapélda: Byrd: *Pavana Lachrymae* 44–46. ütem



19. kottapélda: Sweelinck: *Paduana Lachrymae* 55–58. ütem

Egy másik helyen szintén a harmóniasoron függeszkedő diminúciós különbségeket vehetjük szemügyre, ahogyan azok Byrdrnél fürtökként díszítik az akkordok két szélső szólamát, Sweelincknél azonban az előző részlethez hasonlóan alsó és felső szólampárokba rendeződve viszik végig a mindeközben már-már tematikussá vált imitációt (18. és 19. kottapélda).

A kompozíció a többi feldolgozáshoz képest kimagaslóan részletes kidolgozottsága és Byrd átíratától való eltérései együttesen azt mutatják, hogy Sweelinck modellje a *Pavana Lachrymae* megírásához a billentyűs szerzőktől független, tehát közvetlenül Dowland költeménye lehetett. A dalvariációs szerzői kapcsolatok közül tehát itt a billentyűs szerzőktől egy lépésnyit eltávolodva, az akkordikus hangszeres szerzői kapcsolat kínálta szabadságot figyelhetjük meg.

3.3. Philips és Sweelinck

A sweelincki iskolát megalapozó zenei örökség fontos képviselőjeként és hírnökeként tekinthetünk Peter Philipsre (1561–1628.), aki gazdag életművével és fordultatos életútjával egyaránt kiemelkedik az angol virginalista szerzők közül. Életrajzában számos esemény, bár elsősorban Anglia római katolicizmussal vívott harcának korabeli viszontagságait tükrözi, egyéni szerepvállalásról és értékképviseléstről, művészi értelemben pedig a reneszánsz vokálpolyfónia hagyományának ápolásáról és továbbviteléről is tanúskodik.

Philips 1582-ben végleg elhagyta Angliát, letelepedésének okaként katolikus hitét vették jegyzőkönyvbe Brüsszelben. Az 1585 és 1590 közötti öt évet itáliai, spanyol és francia városok közti utazásokkal töltötte Thomas Paget angol katolikus menekült társaságában, akit a Venerable English College-ban (katolikus szeminárium) ismert meg Rómában. 1593-ban, éppen a Sweelinckkel való amsterdami találkozásról visszafelé vezető utazás alkalmával egy I. Erzsébet elleni összeesküvés gyanújába keveredett, ezért három hónapra börtönbe került. 1609-ben, tizenhét évvel felesége és tíz évvel lánya halála után Philipset pappá szentelték, ennek megelőző lépéseiről azonban nem maradt fent dokumentáció. Bár Philips vallása, és egészen a kontinensre érkezéséig visszanyúló kapcsolata a szemináriumokkal adhat alapot ezirányú elhivatottságának (a római szeminárium előtt 1582-ben rövid ideig Douai-ban is tartózkodott), a felszentelést megelőző családi élet és a misézést igazoló bizonyítékok hiánya, valamint feltételezhető érdekeltség az egyházi személyeknek alanyi jogon járó anyagi juttatás (prebenda) megszerzésében visszas fényben tünteti fel a zeneszerző ezen életeseményét.¹

Véleményem szerint Philips életrajzában egy olyan korabeli zeneszerzői életút tükröződik, amely elismertség és a rendszeres publikáció lehetőségének tekintetében Byrdéhez, az ingadozó anyagi helyzetet és a változó erkölcsi megítélést illetően pedig Bulléhoz hasonló. Az életműveket szemügyre véve ugyanakkor Byrd és Philips munkássága között áll fent összetett és szoros kapcsolat. Elsősorban a közös alkotói műhely megléte, másodsorban a katolikus vallás és az amelletti későbbi közös kitartás indokolja, hogy a mesternek és tanítványának zeneszerzői munkája azonos alapokra épül. Mindketten a többszoramú vokális hagyományok alapján komponáltak, melyet a Tudor-korabeli egyházi zene és a kontinensről érkező, főként itáliai hatás inspirált. A generációs különbség

¹ John Steele: „Philips [Phillipps, Phillips], Peter [Philippe, Pierre; Philippi, Pietro; Philippus, Petrus].” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 19. (London: Macmillan, 2001.) 589–594. 590.

okán azonban kiütközik a két szerző angol diplomáciai helyzetének, hazai megítélésének eltérése is.

A vallási, ebből következően pedig zenei életet érintő állami konfliktusok különbözőképpen befolyásolták a szerzői életutakat. Byrd az 1580-as évek után végleg elhagyta Londont, katolikus menekültként vidéken viszont zavartalanul folytathatta munkáját, amelyben nem csak patrónusai voltak segítségére, hanem továbbra is élvezte Erzsébet királynő elnéző viselkedését. A megelőző évtizedekben számos nagyvonalú támogatást és rengeteg megbízást köszönhetett I. Erzsébetnek, együttműködésük ekkor már több évtizedes múltra tekintett vissza. A királynő ezért az angol reformáció vallásrendezésnek nevezett, legkönyörtelenebb évtizedében is eltekintett attól, hogy Byrd nem tett eleget az új, vallásgyakorlást egyre szigorúbban szabályozó rendeleteknek.²

Philips azonban ebben az időben úgy döntött, hogy elhagyja Angliát és külföldre menekül. A döntése életrajza szerint leginkább Sebastian Westcote, legfőbb támogatójának és kórusmesterének halálához kapcsolható, aki maga is katolikus volt.³ A katolikus menekült státusz Philips esetében sokkal inkább valószínű és egyetlen, valóságos okként tűnik fel, mint a hasonló helyzetben kontinensre érkezett Bull esetében, akinek kétes jogi ügyeinek ismeretében más okok is valószínűsíthetők.⁴ Érdeemes belegondolni, hogy míg Byrd az 1580-as években az őt inspiráló itáliai szerzőkkel csak levélben tudott kapcsolatot tartani,⁵ Philips Rómában és később Genovában is bővíthette szakmai és diplomáciai kapcsolatait és korlátlanul hozzáfért szerzőtársainak munkáihoz, melyek közül a számára legfontosabbakat később saját szerkesztésű gyűjteményeiben is publikálta.⁶

Kétségtelen, hogy Philips életműve egyértelműen a vokális zene köré rendeződik, egyik műfajban sem komponált a motettákat megközelítő mennyiségben. Az erőteljes itáliai hatást és a római hagyomány követését az angol korabarokk billentyűs repertoár tükrében azonban nem csak az élettér változásának eredményeként lehet szemrevételezni, hanem akár Cabezón diminúciós és intavolációs technikájához hasonlóan, szerzői kísérletezésként és önálló esztétikai döntésként is. A vokális megközelítés alapján tehát Philips Tallis és Byrd iskoláját viszi tovább, a vokálpolyfónia képezi a billentyűs hangszeres

² Joseph Kerman – Carry McCarthy: „Byrd, William.” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 4. (London: Macmillan, 2001.) 714–731. 718.

³ Steele, „Philips [Phillipps, Phillips], Peter [Philippe, Pierre; Philippi, Pietro; Philippus, Petrus].” i.m., 589.

⁴ Susi Jeans – O.W.Neighbour: „Bull [Boul, Bul, Bol], John [Jan] [Bouville, Bonville, Jean].” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 4. (London: Macmillan, 2001.) 584–592. 586.

⁵ Kerman – McCarthy: „Byrd, William.” i.h.

⁶ Steele, „Philips [Phillipps, Phillips], Peter [Philippe, Pierre; Philippi, Pietro; Philippus, Petrus].” i.h.

kompozícióinak alapját is. Kapcsolata az intavoláció műfajával az angol szerzők összehasonlításában egészen páratlan, fennmaradt billentyűsműveinek nagytöbbségét billentyűs hangszerre adaptált kórusművek díszített változatai képezik. Az angol szerzők rajta kívül, bár bizonyára alkalmazták a korabeli intavolációs gyakorlatot, billentyűs kivonataikat mégsem tartották érdemesnek olyan kidolgozásra, amellyel a részletesen megkomponált, műgonddal lejegyzett műveik közé emelhették volna őket.⁷ Ilyen módon Philips ismét Cabezón szerzői gondolkodására reflektál, akinek billentyűs művei között az intavoláció a cantus firmus köré épülő és a basszusmenetre írt kompozíciókkal is egyenrangú műfajként szerepel.

Az intavolációk mellőzöttségének oka Angliában azonban nem csak a kompozíciók különböző szerzői megítélése lehetett, hanem az intavolált kontinentális vokális művek ismeretének hiánya. Feltevésem szerint a dalvariációkkal vagy a táncvariációkkal szembeni kisebb elterjedtség, amelyet nagy valószínűséggel a reformáció liturgiát befolyásoló folyamatai is akadályozhattak, könnyen eredményezhette az intavolációk népszerűtlenségét. Mindemellett különös véletlen, hogy Philipsnek éppen a legkorábban publikált műve, a *Pavan in G* (1580.) volt Angliában is a legnépszerűbb.⁸ Ezt a darabot találhatjuk a dalvariáció történetének következő fejezetét meghatározó szerző, Sweelinck angol billentyűszenesi inspirációjának középpontjában is.

Sweelinck *Pavana Philippi* című billentyűsművét, amelyet Philips pavanja ihletett, Dirksen a variációkhoz sorolja annak ellenére, hogy a variációs mű nem egy cantus firmust, hanem egy polifónikus témát dolgoz fel.⁹ A *Pavana Philippi* mindemellett konkrét kompozícióra reflektál, ezért parafrázisnak is tekinthető. Sweelinck angol hagyományból merített inspirációja ezúttal a variációs forma Angliában kialakult alfaja köré összpontosul, amelyben a variációs formarészekhez díszített párok kapcsolódnak afféle belső reprízként.

⁷ I.m., 591.

⁸ Morley, Dowland és William Swart is komponált Philips pavanjára parafrázist, emellett más hangszerekre írt feldolgozások is születtek a korban. Pieter Dirksen: *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck*. (Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1997.) 297.

⁹ Dirksen, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck*, i.m., 296–297. Dirksen a variációs művek csoportosításához alkalmazott szempontrendszere megegyezik Cea Galán Cabezón billentyűs darabjainak csoportosításához használt szempontrendszerével, amely szerint a variációs művek kompozíciós vezérelvei gyakran ötvöződnek egymással, így a repertoár műveit nem érdemes további alcsoportokra, basszusmenetek, harmóniai vázak vagy cantus firmusok alapján komponált variációk csoportjaira bontani. Mindez alátámasztja, hogy a korabarak billentyűs zene esztétikájának megértéséhez le kell mondanunk a kategorikus gondolkodásról, amelyből az következik, hogy a korabeli billentyűs műfajok határai elmosódnak, viszont a műfaji ötvözetek szemrevételén keresztül betekintést nyerhetünk a korabarak zenei esztétika egészének belső felépítésébe. Andrés Cea Galán: „¿Quién te me enojó, Isabel?»... y otras preguntas sin respuesta en las Obras de música de Antonio de Cabezón.” In: Luisa Morales (szerk.): *Cinco Siglos de Música Española de Tecla Española. Actas de los Symposia FIMTE 2002-2004*. (Garrucha: Asociación Cultural LEAL, 2007.) 169–194. 175.

Ezek határai mindig egyértelműen láthatók a műben, akárcsak a lineáris, strófikus szerkesztésű variációk esetében, így a forma világosan követhető.¹⁰ A *Pavana Philippi* érdekessége ugyanakkor, hogy a variációk ilyen módon nem egységében követik a témát, hanem egyes sorzárlatait követve átszövik azt. A kompozícióban megjelenik egy újfajta kapcsolat a formarészek és az azokat követő ismétlések között: az ornamentika még inkább előtérbe kerül, hiszen a diminúcióra a formarészt követően a reprízben azonnal sor kerül, így azt szorosabb összefüggésben halljuk az előzménnyel, mintha az csak a teljes téma után bontakozna ki.

Természetesen Philips *Pavan in G* kompozícióját Sweelinck életművétől és az abban való tájékozódáshoz szükséges műfaji besorolásoktól függetlenül elvonatkoztatva, minden későbbi reflexiótól függetlenül, önmagában is érdemes szemlélnünk, amely azt eredményezi, hogy a műfajt és a formát tekintve egészen kezdeti kérdésekhez térünk vissza (lásd: 1. fejezet). A pavan, mint 16. századi udvari zenében hangsúlyos szerepet betöltő tánc típus, épp a belső ismétlései miatt válik el a variációs ciklusok hagyományától. A legtöbbször jellegzetesen három rész belső reprízt kap, a dalvariáció ezzel szemben alapvetően lineárisan építkezik, rendezőelve a strófikus felépítés. Fontos látni azonban, hogy a pavanok és a dalvariációk látszólag lényeges formai különbségeinek ellenére végeredményben mindkét forma, bár valóban más minőségben, de egyenlő mértékben ad teret a szerzők diminúciós ötleteinek kibontakoztatására. A két formatípust ezért nem érdemes kategorikusan eltávolítani egymástól, különösen azért sem, mert maguk a repertoárban használt dallamok gyakran tartalmaznak olyan belső, sorszerkezeti ismétléseket, amelyek formai szempontból hasonlatossá teszik a dalvariációkat a billentyűs táncművekhez.

Sweelinck parafrázisa mindemellett formai szempontból is tökéletes hidat képez a táncköltemény és a variációs műfaj között, ugyanis Philips pavanját egy olyan variációval látja el, amelyben egy második, nagy strófán belül mindhárom reprízzel ellátott, kisebb, formarész megismétlődik.

Dirksen szerint az összetett forma mellett a szintén angol jellegzetességként ismert változó szólamszám továbbfejlesztése teszi lehetővé, hogy megszilárduljon és kikristályosodjon Sweelinck saját háromszólamú polifón stílusa, amellyel képessé válik mélyebb kapcsolatokat teremteni kompozícióinak formarészei között.¹¹ Sweelinck

¹⁰ Dirksen, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck*, i.m., 300.

¹¹ I.m., 300–306.

többször tematikusan építi fel a reprízekben kibontakozó diminúciót, ezek pedig rendszerint az összes szólamot érintő imitációfüzérre állnak össze. Philips művében ezzel szemben bár az eredetileg is kisebbre szabott, hiszen nem társul hozzá variáció, a diminúciók általában improvizatív hatást keltenek és lazább összefüggésekben tűnnek csak fel a cantuson kívüli szólamokban. Ez, a két mű közti, alapvető különbség legfőképpen az első és a második főrészhez tartozó reprízek összehasonlításában figyelhető meg.

Philips és Sweelinck 1593-as amszterdami találkozásának középpontjában nagy valószínűséggel a vokális zene állt, így nem bizonyítható, hogy Sweelinck Philips pavanját ezen az alkalmon ismerte meg.¹² Az esemény ettől függetlenül rámutat a két szerző közötti kölcsönös tiszteletre, érdeklődésre és egymás munkásságának megbecsülésére. A pavanok és galliardok hagyományát Philips Byrdtől vette át, a *Pavan in G*-t az 1580 előtti két évtizedben Byrd által fémjelzett táncpár-tradíció esztétikájában írta meg. Véleményem szerint Sweelincket a Philips zenéjéből később kivesző, Tudor-korabeli zenei örökségből maradt, egyenetlen sorhosszúságok különlegessége is inspirálhatta a *Pavana Philippi* megírására.

A Philips pavanja az előzményektől feltűnően eltérő szerkesztésű, Tudor-kori homofóniát idéző harmadik rész erőteljesen idézi Tallis *Felix namque* kompozícióit. A pavan ritmusa eltűnik, helyette egy cantus szólamban megjelenő, egészskottás cantus firmus uralkodik a formarészben. Bár az utolsó két ütem mindkétszer (a főrészben és a reprízben is) visszaidézi a pavan sorzárlataira jellemző formulákat, a kétszer öt ütemnyi szakasz kifejezetten archaikusan hat a kompozícióban. Sweelinck ezt a hatást legkevésbé sem törekszik enyhíteni saját parafrázisában. A témának nevezhető első feldolgozásban szinte teljes mértékben követi Philipset, a cantus firmust kísérő szólamok negyedmozgását megtartva kísérletezik az akkordok a basszus karakterisztikus lépéseit megtartó lehetséges felrakásával (20. és 21. kottapélda).



20. kottapélda: Philips: *Pavana in G*: 3. rész, 5–6. ütem.

¹² I.m., 297.



21. kottapéllda: Sweelinck: *Pavana Philippi* 56–58. ütem.

A reprízben mindkét szerző művében alt diminúció jelenik meg. Sweelinck itt sem tér el lényegesen az eredeti műtől, ugyanígy az altban alakítja ki a folyamatos nyolcadmozgást, valamint előző részben még szigorúan tartott négyszólamú szerkesztést már Philips szabad szólamszámú gondolkodásának megfelelően ő is öt szólamúra bővíti (22. és 23. kottapéllda).



22. kottapéllda: Philips: *Pavana in G*: 3. rész, repríz, 4–5. ütem.

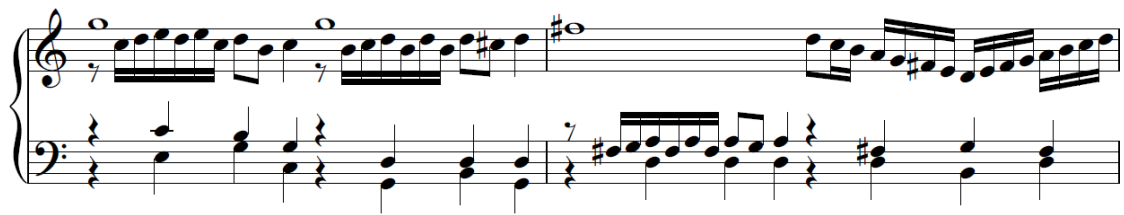


23. kottapéllda: Sweelinck: *Pavana Philippi* 71–72. ütem.

A variációt tekintve az előző példáknak megfeleltethető helyeken az láthatjuk, hogy Sweelinck továbbra is megtartja cantus firmust eddig hangzó legegyszerűbb formájában, viszont a kísérszólamok negyedmozgását már csak egy szólamban követi szigorúan, a többi szólamot a mű hangzását dúsító és lágyító diminúciók kialakítására használja fel, amelyek a kompozíció horizontális folyamatait erősítik (24. és 25. kottapéllda).



24. kottapéllda: Sweelinck: *Pavana Philippi* 134–136. ütem.



25. kottapéllda: Sweelinck: *Pavana Philippi* 149–150. ütem.

Valójában tehát kifejezetten a variációban tükröződik a pavan környezetében már önmagában archaikus formarész Tudor-stílusú megvalósításának új stílusokkal (a virginalista-és madrigalista-stílussal) átítatott polifónikus megvalósítása. Mindemellett a két mű összevetésében az is látható, hogy Sweelinck Philips művéhez egészen mély megértési szándék által vezérelve közelít, hiszen ez eredményezi parafrázisának érzékeny utalásait Philips művére, azokat a formarészek közötti tartalmi összefüggéseket, amelyek végül igazán méltó teret kínálnak az önálló variáció kibontakoztatása.

3.4. Cabezón, Bull és Sweelinck, *Pavana Hispanica*

Sweelinck *Pavana Hispanica* című billentyűsművének historikus kontextusa a *Vluchtige nimph* és az *Engelse Fortuin* variációkéhoz hasonló,¹ a bizonytalan szerzői származás és a fennmaradt forrásokban eltérő számú és sorrendű variáció körülményei elmoszák a mű pontos körvonalait. A *Vluchtige nimph* három forrásból ismert anonim variációinak különböző, lehetséges csoportosításaihoz képest azonban szerencsés jelenség, hogy a *Pavana Hispanica* esetében a szerző variációs-tételenként külön-külön mondhatni egyértelműen azonosítható, és két forrásának összevetéséből egy többszerzős, kombinált ciklus, valamint egy önálló Sweelinck-kompozíció bontakozik ki.²

Kitérőként, a 17. századi alkotóművészet filozófiájára való tekintettel, egy pillanatra érdemes eltűnődni azon, hogy a jelenkori historikus előadói gyakorlat hogyan viszonyul a többszerzős művek előadásához. Tagadhatatlan, hogy a pontos műjegyzék összeállítása és a források anyagának rendszerezése érdekében a szerzők azonosítása elsődleges fontosságú, mégis felmerül a kérdés, hogy a szétválogatás következtében nem veszik-e el bizonyos jelentéstartalom, amely ez esetben a kombinált ciklus sajátja volna, hiszen a mű ránk maradt formáját, vagyis annak sértetlen környezetét ilyen esetekben a többszerzős formátum képezi. Az előadói gyakorlat a billentyűs szólóirodalom esetében határozottan előnyben részesíti az összkiadáshű, szerzői életműre koncentráló előadásokat, holott valójában a forrásban fennmaradt formát tiszteletben tartva, úgymond pasticcioként tekintve a műre, a többszerzős variációs ciklus előadásának is éppúgy lehetne létjogosultsága.

Az életművön belül a *Pavana Hispanica* ékes példája a már érett, sweelincki háromszólamú szerkesztésnek a korai nehézkes, négyszólamú textúrával szemben. Gyakorlati szempontból nézve ugyanakkor a háromszólamú megvalósítást a dallam altfekvése is erősen indokolja. A kompozícióban Sweelinck törekszik a letisztult összhatásra, a kis ambitusú dallamot áttetsző polifónikus szerkezettel igyekszik támogatni.

John Bull a *Spanish Pavan*ban ugyanezt a dallamot, azonos basszussal dolgozza fel, a két mű közötti szoros kapcsolat alapján ismét igazoltnak látszik az angol variációs

¹ Jan Pieterszoon Sweelinck: *Lied- und Tanzvariationen*. [= Pieter Dirksen (szerk.): *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente. 4. kötet.*] (Wiesbaden: Edition Breitkopf, 2005.) 71–73., 69–70., 78–80.

² I.m., 101. A kritikai jegyzékben Pieter Dirksen a Gustav Düben névéhez fűződő forrást nevezi meg a mű főforrásának, amelyben Sweelinck variációi között Samuel Scheidt tollából származó variációkat találunk. A hétrészes ciklusban Sweelinck első variációját két scheidti, majd a sweelincki második, ismét egy scheidti és a harmadik, végül a negyedik sweelincki variáció követi. Pieter Dirksen: *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck*. (Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1997.) 215. Dirksen itt, a kombinált ciklusok alfejezetének első részében a *Pavana Hispanica* forrásainak értelmezésében Max Seiffert és Frits Noske korábbi kutatásaira hivatkozik.

repertoár kontinentális zenére gyakorolt hatása és a virginalistáktól örökölt dalvariációs hagyomány megjelenése Sweelinck zeneszerzői műhelyében. Bull kompozíciójára azonban inkább az angol hagyományban gyökerező szabad, vagyis változó szólamszám jellemző.³

A *Pavana Hispanica* dallamának és harmóniai szerkezetének kapcsolódása elsőként Cabezón *Discante sobre La Pavana Italiana* című billentyűsművében jelent meg.⁴ Feltételezzük, hogy magának a dallamnak a szerzője is Cabezón lehetett.⁵ A műben a cantus firmus és az itáliai eredetű harmóniai váz, a *pavanilla* szorosan összekapcsolódott,⁶ a korábbi fejezetben (1.2.) taglalt *Isabel-variációk* esetéhez hasonlóan.

A *Pavana Hispanica* apropóján tehát ismét a dalvariációs műfaj korábban említett határterületéhez érkezünk, amelyen a 16–17. századi variációs kompozíciók alapjaként egy közismert dallam, vagy cantus firmus helyett megint csak a basszus és az ahhoz hagyományosan hozzákapcsolódott harmóniamenet kerül előtérbe. A *pavanilla*, mint variációs alap ebben az esetben azonban nem gyengíti a felső szólam dallamának szerepét a kompozícióban, különös tekintettel arra, hogy az költői és nem népi eredetű, önmagában is értelmezhető Cabezón költeményeként. Ebben az esetben a pavan későbbi feldolgozásai tehát nem csupán a közkézen forgó zenei nyelv hagyományából merítenek, hanem kifejezetten erre a műre, Cabezón variációs ciklusára reflektálnak. Bár a kérdés, hogy a korban a táncművelés segítségével megszilárdult harmónialáncok, vagy ténylegesen ismert dallamok teremtették-e meg elsődlegesen a taglalt évszázad angol variációsirodalmát, továbbra sem megkerülhető, mégis ebben az esetben másodlagos jelentőségű. Cabezón kompozíciójában az önállóan megkomponált dallam és a közismert harmóniai szerkezet elválaszthatatlan egységként kínált témát a későbbi, billentyűs, dalvariációs műfajban alkotó szerzők számára.

Hernando de Cabezón az apja variációs ciklusainak többségét tartalmazó *Obras de música*t 1578-ban jelentette meg Madridban, a *Pavana Italiana* is ebben a kötetben található. A mű kiadása tehát Cabezón halála után tizenkét évvel történt, valamint huszonkét évvel azt követően, hogy Cabezón elhagyta Brüsszelt. Tekintettel arra, hogy a

³ John Bull: *Spanish Pavan*. In: Blanche Winogron (szerk.): *The Fitzwilliam Virginal Book. Volume Two*. (New York: Dover Publications. Inc., 1980.) 131–134.

⁴ Antonio de Cabezón: *Discante sobre La Pavana Italiana*. In: Gerhard Doderer – Miguel Bernal Ripoll (szerk.): *A. de Cabezón. Selected Works for Keyboard. IV*. (Kassel: Bärenreiter. 2011.) 58–61.

⁵ Dirksen, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck*, i.m., 234.

⁶ Andrés Cea Galán: „»Quién te me enojó, Isabel?«... y otras preguntas sin respuesta en las Obras de música de Antonio de Cabezón.” In: Luisa Morales (szerk.): *Cinco Siglos de Música Española de Tecla Española. Actas de los Symposia FIMTE 2002-2004*. (Garrucha: Asociación Cultural LEAL, 2007.) 169–194. 175.

Pavana Italiana kifejezetten sok zeneszerzőt inspirált saját feldolgozásaik megírására, (András Cea Galán cikkében a teljesség igénye nélkül Bull és Sweelinck mellett még Samuel Scheidt, Thomas Robinson, Alfonso Ferrabosco és Michael Praetorius feldolgozásait említi),⁷ feltételezhetjük, hogy az *Obras de musica* terjedése akadálytalan és gyors lehetett, valamint a Cabezón művei iránt mutatott érdeklődés a kötetet megelőző évtizedekben is folyamatosan fennállt.

A *Discante sopra La Pavana Italiana* a szerzőjét követő két generációval később született két, jelen fejezetben vizsgált feldolgozása már önmagában felülírja a korábbi szempontrendszert, amely szerint a szerzői inspirációt a kompozíció különböző alkotóelemeiben (cantus firmus, basszusszólam, vagy megszilárdult harmóniamenettel ellátott basszusszólam) indokolt keresnünk és kifejezetten a zeneszerzők életműveinek kapcsolatára irányítja a figyelmet. Bull és Sweelinck feldolgozásainak címében már nem tükröződik a harmóniai váz itáliai eredete, a szerzők ilyen módon is Cabezónhoz kapcsolták műveiket a *Spanish Pavan* és a *Pavana Hispanica* elnevezésekkel. Kutatások alapján azonban nem feltárható, hogy a cabezóni dallam vagy a variáció megírása kapcsolódik-e bármilyen módon Cabezón 1554–1555-ös londoni tartózkodásához.⁸ A két szerző életműve között fennálló, további kapcsolatok és bizonyos életrajzi körülmények alapján egészen nyilvánvaló, hogy Bull kompozíciója ismert volt Sweelinck számára.⁹ Szintén evidenciának tekinthetjük, hogy mindkét zeneszerző ismerte Cabezón művét, vagyis, hogy az Sweelinckhez is eljutott. A cabezóni és a sweelincki feldolgozás között fellelhetők olyan hasonlóságok, amelyeket Bull műve nélkülöz, de a mű kompozíciós alapjaiban látszódnak jelenségek is, amelyek a *Pavana Hispanicat* szorososan a *Spanish Pavan*hoz kapcsolják.

A variációs ciklusok terjedelmükben eltérnek egymástól, Cabezón hat, Bull nyolc, Sweelinck pedig négy variációban bontja ki a pavanban rejlő lehetőségeket. Sweelinck variációs ciklusának hosszát tekinthetjük rövidnek, hiszen a variáció témájának mindhárom feldolgozásban megegyező hosszúságához képest kevesebb számú variációt, kisebb formát társít hozzá, ugyanakkor ez a gondolat is más színben tűnik fel, amennyiben visszagondolunk a ciklus fennmaradt formájának kombinált jellegére. Amennyiben

⁷ Andrés Cea Galán: „Antonio de Cabezón at the Centre of the World. Repertoire, Interpretation and Meaning.” In: Augusta Campagne, Marcus Grassl (szerk.): *Universum rei harmonicae concentum absolvunt. The Harpsichord in the Sixteenth Century*. (Bécs: mdwPress, 2024.) 198–233. 208.

⁸ Dirksen, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck*, i.h.

⁹ I.m., 125. Dirksen itt, a Sweelinck billentyűs variációinak hátterét taglaló fejezetrészen legfőbb inspirációként állapítja meg a spanyol és az angol variációs irodalom Sweelinckre gyakorolt hatását Alan Curtis korábbi kutatásaira hivatkozva. I.m., 233–234. Dirksen itt Bull *Spanish Pavan*-jának háromszólamú kezdetét kifejezetten Sweelinck ciklusának kiindulópontjaként mutatja be.

ugyanis a kombinált ciklust tekintjük a *Pavana Hispanica* elsődleges formájának, Samuel Scheidt variációival együtt pontosan nyolc, tehát Bull művével megegyező számú variációt számolhatunk meg benne.¹⁰

Cabezón és Sweelinck feldolgozásai között mutat szemléletesebb kapcsolatot a cantus firmus hasonló, azonban Bull kompozíciós megoldásától eltérő alkalmazása, amely legfőképpen a művek első variációit érinti, de a későbbiekben is érdekes módon árnyalja a dallam variációkon belüli folyamatait. A *Pavana Italiana* dallamában Cabezón változatos ritmusokkal dolgozik, a cantus firmus egyenletes negyed mozgását a leszállított VII. fokú akkord kibontakoztatása alatt megállítja és egész kottát ír a dallamba (6. ütem). Ez a mindezidáig négyszeres léptékben mozgó szólamnak a megállás, megnyugvás érzetét kölcsönözi. A dallam tagolásának hasonló eszközét láthatjuk a 9. ütemben is, a variáció témájának felénél, ahol a dallam kétszeres léptékben, félkottákkal lassul. Ez a második alkalom tehát kevésbé erőteljes és formai elhelyezkedése miatt is szokványosabb az előzőnél. A cabezóni cantus firmus két dallami nyugvópontját szem előtt tartva azt láthatjuk, hogy ezek Bull feldolgozásából teljességgel hiányoznak, műve esztétikájának fontos részét képezi a kezdetben, egy-két nyújtott ritmus és nyolcadpár kivételével negyedmozgásra uniformizált dallam. Sweelincknél az első variáció cantus firmusában a 6. ütemben található tagolási pont Cabezónéhoz hasonló módon szerepel. Sweelinck öt másik (2., 8., 12., 13. és 14. ütem) helyen is félkottát alkalmaz a cantus firmusban, amelyek alapvetően változatossá teszik a dallam folyamatának léptékérzetét. Véleményem szerint mindezzel a *Pavana Hispanica* a ciklus kezdetén Cabezón művének atmoszféráját idézi.

A három, azonos harmóniamenetre épülő és a cabezóni dallamot feldolgozó variációs ciklus részletes elemzését azonban a 16. századi billentyűs zenét megelőző vokálpolyfonikus szerkezeti elvek és az egyházi zenéből örökölt tónusok hangrendszerének alapján érdemes elkezdeni. A többszólamú zene korábbi, énekelt formájában a szólamok hangterjedelmét legfőképpen a hangfajok természetes korlátai mellett az improvizációs gyakorlat szabályai határozzák meg, de ez jeleníti meg a hangnemet, vagyis a tónust is az alaphang és az előjegyzés összefüggésében.¹¹ Ilyen módon ezek a variációs ciklusok a transzponált második módusznak felelnek meg,¹² a szólamok hangterjedelme azonban erősen eltér a korábbi vokális modellektől, számos esetben ugyanis a szólam legmélyebb

¹⁰ I.m., 215. A kombinált ciklus meghatározása Max Seiffert kutatásaihoz fűződik.

¹¹ Bernhard Meier: *Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts.* (Kassel: Bärenreiter Studienbücher Musik, 2024.) 20–23.

¹² Dirksen, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck*, i.m., 233.

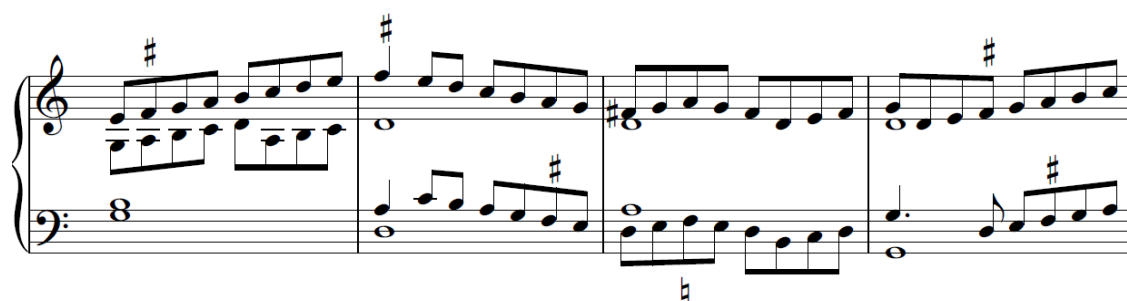
hangjától (alap-, kvart- vagy kvinthangtól) egy-két hang eltéréssel számított undecima vagy duodecima ambitus helyett akár a két oktávot is meghaladó távolságokat járnak be.¹³ Ez a jelenség, bár természetes sajátossága a billentyűszenének és a hangszeres zenei esztétikának, egyedi kompozíciós elvekre mutat rá a három szerző feldolgozásaiban, hiszen ez alapján vehetők szemügyre a művek vokálpolyfónikus keretektől való szerkezeti eltérései.

Cabezón négyszólamú kompozíciójában a felső három szólam hangterjedelme egyaránt szokványos, (vagyis a vokális szerkezeti modellnek megfeleltethető, tehát egy-egy vezetőhangtól eltekintve világosan körvonalazódik bennük az oktáv plusz kvint, az oktáv és az oktáv plusz kvart ambitus), a basszus szólam viszont közel két oktávot ível át G-től f'-ig. Bull pavanjában az összes szólam hangterjedelme átlépi a vokálpolyfónikus kereteket, a cantus a-tól a''-ig terjedő két oktáv, a tenor H-től d''-ig oktáv plusz decima hangterjedelemmel bír, a basszus pedig D-től g'-ig oktáv plusz duodecimát ölel fel. Sweelinck szintén háromszólamú ciklusában mindez Bull művéhez hasonló. A cantus szólam ugyanúgy oktáv ambitusú, g-től g'-ig terjed, a tenor hangterjedelme azonban mindössze d-től b'-ig oktáv plusz kis szext, amely így tehát csak egy félhanggal tér el a vokálpolyfónikus szerkesztésre jellemző lehetséges maximális hangterjedelemtől, hiszen ez az oktáv plusz kvint volna. A basszus szólam itt Bull basszusának ambitusánál szűkebb, egy hanggal kisebb intervallumon, de így is hatalmas teret kínáló skálán, az oktáv plusz decimán belüli hangokat érinti D-től f'-ig.

Az előbbiekből következik, hogy Cabezón művében a basszus és a hozzá képest magasra írt felső három szólam szerkezete a basszus és a tenor között decima vagy duodecima távolságot eredményez. Néhány helyen nóna (52. ütem és 89. ütem), vagy decima (15. ütem és 80. ütem) távolság a cantus és az alt között is megjelenik, a záróakkordban a cantus és az alt között pedig oktáv plusz kis szext távolságot láthatunk. A távolra írt szólamok sajátossága tehát összességében a mű különleges esztétikájának alapját képezi. A decimák és a duodecimák két egymás melletti szólam közötti megjelenése a kompozíció előrehaladtával egyre gyakoribb, ezért minden bizonnyal mindez a zenei folyamat kibontakozásának és azok fokozásának eszköze is egyben.

¹³ A szólamok hangterjedelmét a kompozíció szerkezeti elveinek megfelelően mindig az alaphangok, a kvinthangok, vagy a kvarthangok függvényében, tehát azok között érdemes számítani, attól függően, hogy a kompozíciót inkább az autentikus vagy a plagális lépések jellemzik, azonban ez esetenként egy-egy hang eltérést mutat, itt például Cabezón kompozíciójában a basszus szólam esetében, ahol a hangterjedelem G-től f'-ig tart. Ezt a későbbiekben „közel két oktávnak” nevezem, hiszen az elemzési rendszert az alaphangok közötti ábrázolás szemlélteti megfelelően.

Az oktávon túli hangközök használata a mű technikai megvalósításának sajátosságaira is rámutat, amely az intavolációs technika nehézségeitől egészen interpretációs kérdésekig vezet el. Bár a tágfekvésű akkordok oktávnál nagyobb hangközei a legtöbb esetben viszonylag kényelmesen eloszthatók a két kéz között (9., 11., 14., 25., 36., 41., 42., 52., 57., 59., 67., 70., 73., 76., 78., 82. és 87. ütem), a darabban öt helyen (15., 48., 80., 89. és a 92. ütem) a hangok ritmusértékének megfelelő letartásával ez aligha kivitelezhető. A korábban felsorolt, megvalósítható esetek között is található kettő (52. és 82. ütem), amelyekben a manualiter megszólaltatás folyamán a szólammozgás természetes artikulációja mindenképp sérül valamelyest (26. kottapélda). Felmerül tehát a messzire vezető kérdés, hogy orgonadarabbal állhatunk-e szemben, amennyiben Cabezón *La Pavana Italiana* kompozíciójára tekintünk.



26. kottapélda: Cabezón: *Discante sobre La Pavana Italiana* 79–82. ütem

Mindenesetre a kompozíciót a szólamok egymásközi nagy távolságából következő különleges hangzás, valamint ebben a tág szerkezetben természetesen és dúsan kibontakozó, ám a későbbi variációk ornamentikájánál kevésbé összetett, improvizatív diminúciós technika különbözteti meg leginkább a későbbi két feldolgozástól. Cabezón hat variációból álló ciklusának kezdetén letisztult formában halljuk a témát, amely három alsó szólam felett a cantus szólamban kap helyet. A további variációkban ez a cantus firmus musica fictává válik, eltűnik a diminúciók sűrűjében, eredeti alakját a darab folyamán egyre kevesebbszer mutatja meg ismét (21., 25., 41–44., 51., 53., 56., 57. és 87. ütem). A cantus firmus musica recta megjelenései közül négy történik a variációkon belül azonos helyen, a téma második dallamsorának fordulópontján (amely először a 9. ütemben hallható), így a b' félkotta megszólalása az ötödik variáción kívül minden variációban támaszpontot ad a hallgatónak az állandó harmóniamenet mellett (25., 41., 57. és 87. ütem). A ciklusban kibontakozó diminúciós szólamok mozgása a tágfekvésű akkordfüzéken támaszkodik, kihasználva a korábbi, intavolációs gyakorlatot követő önálló billentyűshangszeres mozgásteret. Ez a rendezőelv nem támogatja az imitációk és a tematikus figurációk

megjelenését a variációsorban, a mű folyamán az aktuálisan uralkodó diminúciós szólam, vagy szólampár folyamatos nyolcad mozgással ábrázolja a harmóniasor keretei között bejárható, lehető legnagyobb ambitust.

Bull *Spanish Pavan*jában kompozíciós szempontból szintén kulcsszerepet kap a szólamok hangterjedelme, a változó szólamszámú mű három főszólamának mindegyike eléri (cantus), illetve bőven meghaladja (tenor és basszus) a két oktávnyi ambitust. A manualiter megvalósítás mindemellett mégsem ütközik olyan technikai akadályokba, amilyenekkel Cabezónnál találkozhattunk. Ennek okai, bár természetesen a négy szólam helyett változó szólamszámmal történő feldolgozásban is megmutatkoznak, mégis főként a szerkesztés Cabezónétól eltérő tulajdonságaiban keresendők, amelyek a manualiter billentyűszene egy újabb vonulatát jellemzik. A kompozícióban a szólamok könnyedén eloszthatók a két kéz között, az egy kézre jutó szólamok közötti távolság lényegesen kisebb. A szerkesztésben értelemszerűen itt is leggyakrabban a diminúciós szólam különül el a többi szólamtól, emellett azonban Bull a két szélső szólam közötti teret gyakran használja figuratív diminúciók és imitációk kibontakoztatására is.

Bull szólamai mindemellett a kompozíció egész folyamán élénkebbek, mint Cabezónnál, akinek modellként használt ciklusában a diminúciós szólam vagy szólamok mozgása végig jól kivehető kontrasztban áll a többi szólam lassabb léptékben változó jelenlétével. Bull művében a tenor szólam már a mű kezdetén együtt mozog a cantussal az első dallamsor végéig (2. ütem közepéig), ahol a basszus szólam egy oktávval lejjebb lép, így a két alsó szólam mélyre kerül a cantus pedig kiemelkedik. Mindez együttesen fokozást hoz létre, amely hatalmas lendületet ad a Cabezónénál két variációval hosszabbra komponált ciklusnak. A második dallamsor végén (3. ütem közepén) Bull a harmóniákat kitöltő kvart lépésekkel kezdi el figurálni a tenort, amelyek az ezt követő két ütemben ismét megjelennek és a következő ütemre vezetik a zene folyamatát. Az 5. ütemben a cantus és a tenor távolsága eléri a két oktávot, a cantus kiemelkedése itt azért is indokolt, mert ez a zárlat előtti utolsó dallami csúcspont. Mindeközben a 4. ütem közepén Bull a szólamszám bővítésének lehetőségével is él, ezúttal egy mélyebb, megerősítő funkciót betöltő tenor szólam formájában, a variáció utolsó ütemében pedig a két záróakkordot öt szólamra egészíti ki (27. kottapélda).



27. kottapéllda: John Bull: *The Spanish Pavan* 1. variáció

Bull dalvariációjában tehát egy teljesen újszerű, szólamok változatos egymásra hatásából keletkező dinamizmust vehetünk szemügyre, amely korábban Cabezónnál még szinte kizárólag csak a diminúciós szólam és a harmónia alkotó szólamok között jelent meg. A *Spanish Pavan* tehát összetett polifónikus gondolkodásról is tanúskodik, a variációk egymásutánjában uralkodó, cantusban megszólaló, különböző diminúciós ötletekre az ellenszólamok gyakran párhuzamokkal, vagy imitációval reagálnak. Így az eredeti, cabezóni modell Bull keze alatt egy, mondhatni tipikus angol dalvariációvá alakul át, amelyből olyan kötelező elemek sem hiányoznak, mint a hármas lüktetés megjelenése (6. variáció) és az utolsó (8.) variáció sokszólamú, himnikus megkomponálása (itt a négyszólamú, vokálpolifónikus szerkezet, két ütem után öt, majd a mű végén hat szólamra bővül).

Sweelinck *Pavana Hispanica* című feldolgozásában visszatér a vokális szólamok hagyományosan kisebb hangterjedelméhez, de mégsem követi egyértelműen Cabezón művét, hiszen a szólamok számát háromra csökkenti és a basszus helyett a cantus szólamát bővíti a két oktávnyi ambitusra. A kompozíció egész folyamán meghatározó tehát a vékonyabb hangzást eredményező háromszólamúság (egyedül a 4., utolsó variáció utolsó három üteme négyszólamú), amelyet Sweelinck merész módon, egészen hosszú szakaszokra kétszólamú szerkezetre vált fel. A variációkban többször előfordul, hogy a harmadik szólam jelenléte szinte jelképes, ahogyan az ritkán, a legszükségesebb helyeken jelenik meg, kompozíciós szempontból nélkülözhetetlen pillanatokban, csupán harmóniajelölő szerepben (ennek legszemléletesebb példája a harmadik variáció végén a 44-től 46. ütemig terjedő szakasz, lásd 28. kottapéllda).



28. kottapéllda Jan Pieterszoon Sweelinck: *Pavana Hispanica* 44–48. ütem

A sweelincki háromszólamúság másik, kompozíciós technikailag kifejezetten virtuóz eszköze a szólamon belüli, rejtett kétszólamúság, amely már a ciklus legelején megjelenik, a cantus firmus árnyalt diminúciójaként (4–5. ütem). Itt a nyolcadmozgás ütem súlyokra eső hangjai hordozzák a cantus firmust, az azzal szextpárhuzamban haladó, súlytalan nyolcadokból kialakított diminúció pedig egy alt szólamnak megfeleltethető akusztikai réteget hoz létre az egyébként kétszólamú ütempárban (29. kottapéllda).



29. kottapéllda Jan Pieterszoon Sweelinck: *Pavana Hispanica* 1–7. ütem

Szintén kiemelendő sweelincki megoldás a szólamok csökkentésére és a hangzás vékonyítására, a basszus szólam, avagy az aktuálisan legmélyebb szólam magas fekvésben történő indítása egy-egy új frázis kezdetén (26. és 39. ütem). Ilyen esetekben az alt fekvés magasságában induló basszusdiminúció ereszkedése crescendo illúzióját kelti, a folyamat végén a háromszólamra kiegészült hangzást pedig dúsnak és teljesnek érezzük (26–28. ütem).

Ez az áttört szerkezet Sweelinck művének legformabontóbb eleme a három kompozíció összehasonlításában, amely mellett a sűrű szövésű diminúciós technika megjelenése szintén meglepően és izgalmasan hat. Cabezón és Bull pavanjaiban a nyolcad, vagyis a cantus firmus hangjait jellemző negyed értéket felező ritmus a legkisebb lehetséges diminúciókban megjelenő ritmusérték. Sweelinck ezzel szemben a tizenhatod ornamensként való alkalmazását már a második variációban megkezdi (24. ütem), mielőtt a variáció második felében azok daktiluszos, figuratív diminúciós formában két szólamban is megszólalnak. A harmadik variációt is teljesen átjárja a tizenhatod mozgás, a negyedik variációban pedig Sweelinck az angol hagyomány előtt tiszteleg a hármas proporció alkalmazásával. Mivel Sweelinck a cabezóni modellnél rövidebbre szabta a ciklust (mindössze négy variáció, amennyiben a tőle származó variációkra tekintünk önálló műként), a *Pavana Hispanica* kiegyenlített dinamikát hordoz az egymást élénk gyakorisággal követő kompozíciós elemek szinte csapongó összhatást keltő egyvelegében. Nem érezzük, hogy bizonyos elemeknek csak később kellene következniük a kibontakozás fokozatosságának érdekében, hiszen mindig van egy új figura (négyenolcados figura a 2. variáció imitációjában a 17–18. ütemben, amely a 26. ütemben már a daktilusszal indul újra), egy új ötlet (a 3. variáció cirkalmas tizenhatodfűzére végül szőlampárba, később három oktávot bejáró skálába torkollik a 42., majd a 46. ütemben) és egy új ritmika (a 4. variáció hármas lüktetése), melyet végül a záróütemek vokálpolyfonikus kibontása koronáz meg (30. kottapéllda).



30. kottapéllda Jan Pieterszoon Sweelinck: *Pavana Hispanica* 61–65. ütem

Sweelinck a *Pavana Hispanic*aban egy, már a korábbiakban is állandósult harmóniai vázzal ellátott dallamot dolgozott fel. Ugyanez az eljárás felmerül a *Passamezzo moderno* esetében is,¹⁴ azonban jelenlegi állás szerint ezt a billentyűs kompozíciót már nem tulajdonítjuk Sweelincknek, hanem ismeretlen szerző művei közé soroljuk.¹⁵ A *Pavana Lachrymae* és a *Pavana Philippi* keletkezéskörülményei tehát megközelítőleg a leghasonlóbbak a *Pavana Hispanica*éhoz, ezt a két művet viszont inkább parafrázisokként

¹⁴ Jan Pieterszoon Sweelinck, *Lied- und Tanzvariationen*, 91–98.

¹⁵ Dirksen, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck*, i.m., 240–242.

tartjuk számon, amelyek megírásával Sweelinck egy-egy saját korabeli kompozícióra reflektál (lásd 3.1., 3.2.).¹⁶

Ahogy az a korábbi fejezetekben is hangsúlyoztam (1., 1.2., 3.2.), a billentyűs dalvariációk esetében elkerülhetetlen szem előtt tartani a feldolgozott dallamokhoz tartozó basszusok és a harmóniasorok öröklődését és vándorlását, hiszen ez nagymértékben tágítja azt a horizontot, amelyre azok elemzésekor rálátunk. A jelenség az elemzett művek csoportján és a középpontban álló szerzőkön kívül is rámutat a variációs műfaj kompozíciós gyakorlatának a mű szerkezetét alapvetően meghatározó aspektusára, melynek hatása felmérhetetlenül nagy. Ez a hatás a maga teljességében nem látható a repertoárból a dalvariációk elemzéséhez kiemelt művek tükrében.

A fennmaradt életműre tekintve azonban el kell ismernünk, hogy Sweelincket variációinak megírásakor túlnyomórészt önálló dallamok és az egyházi hagyományból származó cantus firmusok ihlették meg. Nagyobb távlatból tekintve a korabarokk variációs műfaj történetére látható, hogy a sweelincki iskola a tánckoreográfiákkal összekapcsolódó basszusmenetek használatát elválasztotta a billentyűs variációtól és annak további fejlődését a dallamközpontú kompozíciós elvek mentén határozta meg. Így a 17. század dalvariációs irodalma Európa északi területein; Angliában, Hollandiában és a sweelincki iskolához tartozó közép- és észak-német városokban, mint Halle (Scheidt) és Hamburg (Scheidemann), különvált a hagyományos harmóniai vázakat továbbra is alkalmazó itáliai iskolától.¹⁷

¹⁶ I.m., 296–297.

¹⁷ Elain Sisman: „Variations.” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 26. (London: Macmillan, 2001.) 285–326. 293–298.

Függelék

Arundel ballad¹

In the wrackes of Walsingham
Whom should I chuse
But the Queene of Walsingham
To be guide to my muse?

Then, thou Prince of Walsingham
Graunt me to frame
Bitter plaintes to rewe thy wronge
Bitter wo for thy name.

Bitter was it, oh to see
The sely sheepe
Murdred by the raveninge wolves
While the sheepharde did sleep.

Bitter was it, oh, to viewe
The sacred vyne
Whiles the gardiners plaied all close
Rooted up by the swine.

Bitter, bitter oh to behoulde
The grasse to growe
Where the walles of Walsingham
So stately did shewe.

Such were the worth of Walsingham
While she did stand

Such are the wrackes as now do shewe
Of that (so) holy lande.

Levell, levell with the ground
The Towres doe lye
Which with their golden, glitt'ring tops
Pearsed oute to the skye.

Where weare gates noe gates are nowe,
The waies unknowen,
Where the presse of freares did passe
While her fame far was blowen.

Oules do srike where the sweetest himnes
Lately wear songe,
Toades and serpents hold their dennes
Where the palmers did throng.

Weep, weep O Walsingham,
Whose dayes are nightes,
Blessings turned to blasphemies,
Holy deedes to dispites.

Sinne is where our Ladye sate,
Heaven turned is to helle;
Sathan sitte where our Lord did swaye,
Walsingham, oh, farewell!

¹ A szöveg megtalálható az alábbi linken: <https://www.walsinghamanglicanmedieval.org.uk/arundel.htm>.
Henry Martin Gillett: *Walsingham. The History of a Famous Shrine*. (London: Burnes Oats and Washbourne, 1946.) [Appendix II.].

Raleigh ballad²

As you came from the holy land
Of Walsinghame,
Met you not with my true love
By the way as you came?

What's the cause that she leaves you alone,
And a new way doth take,
Who loved you once as her own,
And her joy did you make?

How shall I know your true love,
That have met many one,
As I went to the holy land,
That have come, that have gone?

I have loved her all my youth,
But now old, as you see,
Love likes not the falling fruit
From the withered tree.

She is neither white nor brown,
But as the heavens fair;
There is none hath a form so divine
In the earth or the air.

Know that Love is a careless child,
And forgets promise past;
He is blind, he is deaf when he list,
And in faith never fast.

Such a one did I meet, good sir,
Such an angelic face,
Who like a queen, like a nymph, did appear,
By her gait, by her grace.

His desire is a dureless content,
And a trustless joy;
He is won with a world of despair,
And is lost with a toy.

She hath left me here all alone,
All alone, as unknown,
Who sometimes did me lead with herself,
And me loved as her own.

Of womankind such indeed is the love,
Or the word love abusèd,
Under which many childish desires
And conceits are excusèd.

But true love is a durable fire,
In the mind ever burning,
Never sick, never old, never dead,
From itself never turning.

² A szöveg megtalálható az alábbi linken: <https://www.walsinghamanglicanmedieval.org.uk/arundel.htm>. Sir Walter Raleigh: *Selected Prose and Poetry*. [=Latham, Agnes Mary Christabel (szerk.): *Sir Walter Raleigh. Selected Prose and Poetry*.] (London: Athlone Press, 1965.) 49–50.

Hamlet IV. 5. (részlet)³

How should I your true love know
From another one?
By his cockle hat and staff,
And his sandal shoon.

He is dead and gone, lady,
He is dead and gone;
At his head a grass-green turf,
At his heels a stone.

A szerelmed, mondd melyik?
Miről ismerni meg? –
Kezében bot, lábán saru,
fején kagylós süveg.

Elment ő, szép asszonyom,
elment a másvilágra,
ott nyugszik, hol kő az ágy,
és zöld pázsit a párna.

³William Shakespeare: *The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark*. (közr. Sir Edmund K. Chambers) (Glasgow: Blackie and Son, 1894.) 114. William Shakespeare: *Három dráma*. (ford.: Nádasdy Ádám) (Budapest: Magvető, 2012.) 144. Az első versszak a szín 23–26. sorát, a második a 29–32. sorát képezi.

Bibliográfia

Breig, Werner – Dirksen, Pieter: „Scheidemann, Heinrich.” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. London: Macmillan, 2001. 448–449.

Breig, Werner: *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1967.

Brett, Philip: „Homage to Taverner in Byrd’s Masses.” *Early Music* 9/2 (1981. április): 167–176.

Brookshire, Bradley: „»Bare ruin'd quiers, where late the sweet birds sang«: Covert Speech in William Byrd’s »Walsingham« Variations.” In: Dominic Janes, Gary Waller (szerk.): *Walsingham in Literature and Culture from Middle Ages to Modernity*. London: Routledge, 2018. 199–216.

Caldwell, John (szerk.): *Tudor Keyboard Music c.1520–1580*. [=John Caldwell (szerk.): *Tudor Keyboard Music c.1520–1580. Musica Britannica. Volume LXVI.*] London: Musica Britannica Trust and Stainer and Bell, 1995.

Caldwell, John – Brown, Alan: „Blitheman [Blithman, Blytheman, Blythman], John” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 3. London: Macmillan, 2001. 702.

Caldwell, John: *The Mulliner Book*. [=John Caldwell (szerk.): *The Mulliner Book. Musica Britannica. Volume I.*] London: Musica Britannica Trust and Stainer and Bell, 2011.

Caldwell, John: „Felix namque (Lat.)” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 8. London: Macmillan, 2001. 657.

Cartwright, Mark: „English Reformation.” https://www.worldhistory.org/English_Reformation/ (Utolsó megtekintés dátuma: 2026.06.30.).

Cea Galán, Andrés: „Antonio de Cabezón at the Centre of the World. Repertoire, Interpretation and Meaning.” In: Augusta Campagne, Marcus Grassl (szerk.): *Universum rei harmonicae concentum absolvunt. The Harpsichord in the Sixteenth Century*. Bécs: mdwPress, 2024. 198–233.

—————: „»Quién te me enojó, Isabel?«... y otras preguntas sin respuesta en las Obras de música de Antonio de Cabezón.” In: Luisa Morales (szerk.): *Cinco Siglos de Música Española de Tecla Española. Actas de los Symposia FIMTE 2002-2004*. Garrucha: Asociación Cultural LEAL, 2007. 169–194.

Dirksen, Pieter: *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck*. Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1997.

- Doe, Paul – Allison, David: „Tallis [Tallys, Talles], Thomas.” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 25. London: Macmillan, 2001. 36–47.
- Edwards, Warwick: „In Nomine.” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 12. London: Macmillan, 2001. 390–393.
- Gillespie, John: *Five Centuries of Keyboard Music: An Historical Survey of Music for Harpsichord and Piano*. New York: Courier Dover Publications, 1972.
- Gillett, Henry Martin: *Walsingham. The History of a Famous Shrine*. London: Burnes Oats and Washbourne, 1946.
- Higginbottom, Edward: „Alternatim” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 22. London: Macmillan, 2001. 426–427.
- Jambou, Louis: „Cabezón, Antonino de.” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 4. London: Macmillan, 2001. 765.
- Janes, Dominic – Waller, Gary: „Walsingham: Landscape, Sexuality, and Cultural Memory.” In: Dominic Janes – Gary Waller (szerk.): *Walsingham in Literature and Culture from Middle Ages to Modernity*. London: Routledge, 2018. 1–20.
- Kastner, Macario Santiago: „Sobre las diferencias de Antonio de Cabezón contenidas en las Obras de 1578.” *Revista de Musicología*. 4/2 (1981. július-december): 213–236.
- Kerman, Joseph – McCarthy, Carry: „Byrd, William.” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 4. London: Macmillan, 2001. 714–731.
- Kerman, Joseph: „Byrd and Elizabethan Catholicism.” In: Joseph Kerman: *Write All These Down. Essays on Music*. London: University of California Press, 1998. 77–89.
- Meier, Bernhard: *Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*. Kassel: Bärenreiter Studienbücher, 2024.
- Monson, Craig: „Byrd, the Catholics, and the Motet. The Hearing Reopened.” In: Dolores Pesce (szerk.): *Hearing the Motet. Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*. Oxford: Oxford University Press, 1997. 348–374.
- Moroney, Davitt: „Bounds and Compasses. The Range of Byrd’s Keyboards.” In: Chris Banks, Arthur Searle, Malcolm Turner (szerk.): *Essays on the British Library Collections Presented to O.W. Neighbour on his 70th Birthday*. London: The British Library, 1993. 67–88.
- Jeans, Susi – Neighbour, Oliver Wray: „Bull [Boul, Bul, Bol], John [Jan] [Bouville, Bonville, Jean]” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 4. London: Macmillan, 2001. 584–592.

Bene Róza: A Walsingham útja – az angol korabarokk billentyűs dalvariáció és kontinentális kapcsolatai

Realegh, Sir Walter: *Selected Prose and Poetry*. [=Latham, Agnes Mary Christabel (szerk.): *Sir Walter Raleigh. Selected Prose and Poetry*.] London: Athlone Press, 1965.

Ridler, Ben – Jambou, Louis: „Tiento (Sp.: ‘touch’; Port. tento).” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 25. London: Macmillan, 2001. 467–468.

Sandon, Nicolas: „Salisbury, Use of.” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 22. London: Macmillan, 2001. 158–163.

Shakespeare, William: *The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark*. (közr. Sir Edmund K. Chambers) Glasgow: Blackie and Son, 1894.

—————: *Három dráma*. (ford. Nádasdy Ádám) Budapest: Magvető, 2012.

Sisman, Elain: „Variations” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 26. London: Macmillan, 2001. 285–326.

Steele, John: „Philips [Phillipps, Phillips], Peter [Philippe, Pierre; Philippi, Pietro; Philippus, Petrus]” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 19. London: Macmillan, 2001. 589–594.

Stevens, John (szerk.): *Early Tudor Songs and Carols*. [=John Stevens (szerk.): *Early Tudor Songs and Carols. Musica Britannica. Volume XXXVI*.] London: Musica Britannica Trust and Stainer and Bell, 1975.

—————: *Music at the Court of Henry VIII*. [=John Stevens (szerk.): *Music at the Court of Henry VIII. Musica Britannica. Volume XVIII*.] London: Musica Britannica Trust and Stainer and Bell, London, 1973.

Snyder, Kerala Johnson – Bush, Douglas: „Scheidt, Samuel.” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 22. London: Macmillan, 2001. 450–460.

Szilágyi Gyula: *A batalla – egy műfaj élete az ibériai orgonaművészetben*. DLA disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2016. (Kézirat.) 90–92.

Temperley, Nicholas: „Hymn (from Gk. hymnos).” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 12. London: Macmillan, 2001. 18–35.

Waller, Garry: „Ophelia, the Walsingham Ballad, and the Dis-enchantment of the early Modern World.”

https://www.academia.edu/11304688/Ophelia_the_Walsingham_Ballad_and_the_Dis_enchantment_of_the_early_Modern_World?email_work_card=title (Utolsó megtekintés dátuma: 2026.06.30.).

Winogron, Blanche: *The Fitzwilliam Virginal Book*. [=John Alexander Fuller, William Barclay (szerk.): *The Fitzwilliam Virginal Book. Volume One*.] New York: Dover Publications. Inc., 1980.

—————: *The Fitzwilliam Virginal Book*. [=John Alexander Fuller, William Barclay (szerk.): *The Fitzwilliam Virginal Book. Volume Two*.] New York: Dover Publications. Inc., 1980.

—————: „Introduction to the Dover Edition.” In: Hilda Andrews, Sir Richard Terry, Blanche Winogron (szerk.): *My Ladye Nevells Booke of Virginal Music by William Byrd*. New York: Dover Publications. Inc., 1969. [III-VI.]

Wiley, Christopher: „Preface to Ethel Smyth, Variations on Bonny Sweet Robin. Ophelia’s Song.” In: Ethel Smyth: *Variations on Bonny Sweet Robin (Ophelia’s Song) for flute, oboe and piano*. München: Musikproduction Höflich, 2015. 1–4.