

BURKUS BOGLÁRKA

A SPANYOL VILÁGI KÓRUSZENE

SZÜLETÉSE

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2022

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

A SPANYOL VILÁGI KÓRUSZENE
SZÜLETÉSE

BURKUS BOGLÁRKA

TÉMAVEZETŐ: SCHOLZ LÁSZLÓ PhD

KAMP SALAMON DLA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2022

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás	IV
Bevezetés	VI
1. Történelmi háttér: A Katolikus Királyok élete és kora.....	1
1.1.A Katolikus Királyok	1
1.2.Vallás és terjeszkedő politika	3
1.3.Granada és Amerika meghódítása	5
1.4.Katolikus Ferdinánd, mint régens (1507-1516).....	7
1.5.A spanyol reneszánsz művészet	8
1.6.A Katolikus Királyok és a zene	10
2. Az első három <i>cancionero</i> a Spanyol Királyság területén	13
2.1.1. Műfajok és <i>cancionerók</i>	13
2.1.2. A <i>villancico</i>	13
2.1.3. A <i>romance</i>	15
2.1.4. A <i>canción</i>	16
2.1.5. A katedrálisok.....	17
2.1.6. A <i>cancionero</i>	18
2.2.A <i>Manuscrito</i> vagy <i>Cancionero de Montecassino</i> spanyol nyelvű darabjainak formai elemzése.....	20
2.2.1. A kötet történelmi háttere és az elemzés módszertana	20
2.2.2. A darabok zenei elemzése	23
3. Interpretációanalízis.....	61
3.1.Az interpretációanalízis történelmi bevezetője.....	61
3.2.Konkrét művek elemzése.....	74
Bibliográfia.....	79
Diszkográfia.....	81

Köszönetnyilvánítás

A doktori disszertációm megírásához vezető úton több segítőt is illik megemlítenem. A régizenéhez való vonzódásom elsősorban Jobbágy Valérnak, zeneakadémiai főtárgy tanáromnak köszönhető, aki olyan felvételeket mutatott számomra addig ismeretlen zeneszerzőktől, amelyek egy teljesen új zenei világot tártak fel számomra. Az, hogy a szakdolgozatomat Carlo Gesualdo IV. madrigálkötetéből írtam és egyáltalán Gesualdo műveit ennyire megszerettem, szintén az ő érdeme. Azonban értekezésem témaválasztásához egy másik zeneakadémiai főtárgy tanárom vezetett. 2008-ban másodéves voltam a karvezetés szakon, amikor félévoldozati témának a Dél-Amerikai barokk zenéről kellett írnom. Abban a pillanatban hirtelen nem is tudtam, hogy létezik ilyen. Annyira felkeltette az érdeklődésemet ez a téma, hogy nemcsak egy kisebb dolgozat megírására, hanem hosszabb távú kutatómunkára serkentett. Ezúton szeretném megköszönni dr. Kutnyánszky Csabának, hogy a spanyol ajkú régizene felé irányított. Igaz, hogy a dolgozatom témája végül nem jutott az óceánon túlra, hanem maradt az „anyaországban”, de ennek bővebb kifejtésére majd a következő fejezetben vállalkozom.

Disszertációm megírásában közvetlenül köszönet illeti Dr. Scholz Lászlót, aki a spanyol reneszánsz és a Katolikus Királyok hihetetlenül sokszínű világába vezetett. Dr. Kamp Salomonnak, aki a zenei konzulensi feladatokat a tőle megszokott profizmussal látta el. Az anyaggyűjtésben külön köszönet illeti a granadai egyetem (Universidad de Granada) spanyol régizene specialista tanárát, Dr. Victoriano Pérez Mancillát és szintén a granadai zenei gyűjtemény (Centro de Documentación Musical de Andalucía) munkatársait, akik valamennyi kérdésemre és kérésemre azonnal reagáltak és 2016-ban egy teljes nyáron keresztül mindent azonnal a kezem ügyébe raktak, akár műszakzárás után is.

Köszönettel tartozom továbbá a spanyol tanáromnak, dr. Zombory Gabriellának, aki segített a sokszor rendkívül nehezen megfejthető reneszánsz szövegek fordításában. A kottapéldák pedig nem jöhettek volna létre Cseke József, a BME oktatója, valamint Krasznai Gáspár karnagy segítségével nélkül. Utóbbi ezen felül a fordítások lektorálási feladataiban is részt vett, hiszen a legtöbb szöveg nemcsak spanyol, hanem francia és olasz szófordulatokat is tartalmaz.

A legnagyobb köszönet pedig a szüleimnek jár, akik születésem óta hittek bennem. Anyukám pedig évek óta a legnagyobb segítségem. Nélküle nem tudtam volna megírni a dolgozatomat. Mindig készségesen és nagy szeretettel lefoglalta először egy, majd két

unokáját. A dolgozatomat elsősorban édesapám emlékének szentelem, aki sajnos nem érthette meg, hogy lányából doktor legyen.

Burkus Boglárka, 2022. június 7.

Bevezetés

Dolgozatom témájának végleges kijelölése egy hosszú kutatási és érdeklődési folyamatra vezethető vissza, amely már középiskolás koromban megfogalmazódott bennem. Mindig is vonzott a spanyol és a dél-amerikai kultúra, mert számomra idegennek és különösnek hatott ez a mediterrán, jórészt ismeretlen világ. A Szent István konzi nőikarának tagjaként számos dél-amerikai kórossal ismerkedtem meg a Kodály Zoltán Nemzetközi Kórusversenyeken Debrecenben és néhányakkal azóta is kollegiális barátságot tartok fenn. Először angol nyelven vettük fel a kapcsolatot, majd természetes volt számomra, hogy megtanuljam az anyanyelvüket és később azon kommunikáljak velük ahhoz, hogy a (kórus)kultúrájukhoz közelebb jussak.

Zeneakadémistaként aztán elkezdtem kották után kutatni, bár nem volt egyszerű dolgom, mert a spanyol anyag részben, a dél-amerikai szinte egyáltalán nem található meg az egyetemi könyvtárban. Az internetes kottaletöltésnek pedig megvan az a hátránya, hogy a forrásanyag gyakran fel sincs tüntetve, így a hibalehetőségek tárházával találkozhat az ember.

A 2008/2009-es tanévben voltam BA 2. évfolyamos a karvezetés szakon, amikor egy félévdolgozathoz spanyol témát kértem akkori főtárgy tanáromtól, Kutnyánszky Csabától. Ekkor nagy meglepetésemre azt ajánlotta, hogy nézzek utána a dél-amerikai barokk kórusműveknek. Egy olyan világba kalauzolt ezáltal, amelynek a létezéséről se tudtam. Olyan adatokra bukkantam, amelyeket történelem órákon vagy csak érintőlegesen, vagy egyáltalán nem említettek. A konkvisztádorok kemény indiánüldözései, a feketék és a fehérek megjelenése nyomán egy kevert, mégis különleges keresztény kultúra jött létre, amely emiatt nem a barokk, hanem sokkal inkább reneszánsz stílusjegyeket viselt magán. Pedig már az 1500-as évek második feléről és az 1600-as évekről beszélünk. A legnagyobb zenei központ Mexikóban, a Puebla katedrálisban volt (Catedral de Puebla), ahol ugyanolyan élénk zenei élet folyt, mint pl. Lipcsében a Tamás templomban. Énekeseik, hangszereseik, orgonistáik és *maestro de capilla*ik is voltak. Az anyaország, vagyis a Spanyol Birodalom mintájára a liturgia során latin nyelvű és anyanyelvi tételeket adtak elő. Világi zenéjük a zenei textúrát illetően nem különbözött a szakrális darabokétól. Hangszerelésükben viszont kuriózumnak számított az ütőhangszerek markáns jelenléte – még a templomban is. Fontos megemlíteni a korszak legfontosabb zeneszerzőit, akik a Puebla Katedrálisban szolgáltak: Juan Gutierrez de Padilla (málagai születésű), Pedro Bermúdez (granadai születésű) és Gaspar Fernandez (Evorában, Portugáliában született).

Internetes adatbázisokban fellelhető jó néhány művük. Ez már kellő kiindulópont volt a további kutatáshoz, amely mindenképpen egy hosszabb spanyolországi tanulmányutat indukált.

Egyetemi éveim alatt aztán tovább mélyítettem spanyol tudásomat, elkezdtem fordítani a spanyol reneszánsz és dél-amerikai barokk szövegeket, a köszönetnyilvánításkor megemlített spanyol tanárom lelkes támogatásával. Továbbra is az volt a célom, hogy a doktori iskolába jelentkezésnél a *Dél-Amerikai barokk zene* legyen a tervezett disszertáció címe. A felvételin valóban ennek a lehetőségét vázoltam. A Széchenyi Könyvtár munkatársával, Mikusi Balázssal meg is beszéltem egy esetleges könyvtárközi rendelés lehetőségét a mexikói katedrálissal. Ő ajánlotta, hogy vegyem fel a kapcsolatot egy spanyol professzorral, aki specialista ebben a témában. Így ismerkedtem meg Javier Marínnal, akinek egy kurzusára már, mint doktoranduszhallgató jutottam el. 2015 decemberében Beazában, Andalúziában részt vettem az Universidad Internacional de Andalucía (Andalúziai Nemzetközi Egyetem) kurzusán, amelynek címe *Ornamentación e improvisación en el Renacimiento y el Barocco*, vagyis *Ornamentáció és improvizáció a reneszánszban és a barokkban* volt. Ezalatt az egy hét alatt nemcsak egy dél-amerikai barokk zenére specializálódott együttessel ismerkedtem meg, hanem aktív hallgatóként és egyetlen külföldi zenészként betekintést nyerhettem egy olyan hihetetlen improvizációs iskolába, amely mondhatni a reneszánsz óta apáról fiúra szállt. Három elismert szaktekintély tartott órákat a résztvevőknek: Andres Cea Galán, a Sevillai Egyetemről, Eduardo López Banzo Zaragozából és Jean Tubéry a Párizsi Conservatoire billentyűs tanárai. A kurzus résztvevői főként spanyol egyetemistákból, kisebb részben spanyol zenetudósokból álltak. Számukra nem volt kérdés, hogy mikor melyik díszítést kell játszani improvizatív módon, és ha éppen azzal az ornamentációval nem volt megelégedve az adott professzor, egy másikat javasolt helyette. Olyan érzésem volt, hogy őket tanítani sem kell. Az ének szakosoknak és fúvósoknak szintén nem volt kérdés, hogy a tartott hangokon azonnal improvizálni kell, vagy hogy hogyan kell díszíteni egy-egy dallamsor végén. A dél-amerikai barokk műveket előadó együttes hangszereseihez odamentem és megkérdeztem, hogy tudnak-e kottát adni a saját szólamukból. Nagy lelkesen megmutatták nekem a kórusletétet. Én pedig nem győztem csodálkozni, hogy a meglévő anyagra milyen mesterien tudnak teljesen természetes módon bármilyen elemet hozzátenni.

A kurzus közben lehetőségem nyílt a helyi könyvtárban a reneszánsz és barokk zene legnépszerűbb műfajáról, a *villancicóról* információkat gyűjteni. Ekkor még a dél-amerikai barokk és az improvizáció volt a fő kutatási irányvonalam. Azt már akkor is

tudtam, hogy többször el kell még mennem Spanyolországba ahhoz, hogy a megfelelő mennyiségű szakirodalom és előadói gyakorlati tapasztalat birtokában legyek. 2016-ban Dalos Anna doktorszeminárium óráján ajánlotta konzulensnek Scholz Lászlót, aki az ELTE spanyol tanszékén tanít. Azért pont rá gondolt, mert a magyar nyelvű szakirodalom hiánya miatt főként fordítási munkáim voltak és ő nemcsak, mint nyelvész, hanem mint zenében jártak, ebből a szempontból is segítségemre tudott lenni. Kamp Salamont, karvezetés tanáromat pedig zenei konzulensnek neveztem meg, aki a dolgozat elemzési részéért volt felelős.

Scholz László azt ajánlotta, hogy először adjam meg a dolgozat korpuszát: ne legyen ennyire szerteágazó. Akkor azt terveztem, hogy egész *villancico* köteteket fordítok le spanyolról magyarra, és egyszerre az anyaországi és a dél-amerikai, majd későbbi korok zenéjére is ki szeretnék tekinteni. Azt vetette fel, hogy mindenképpen szűkíteni szükséges a konkrét témát és kezdjem a történet legelején. Így jutottam el a Katolikus Királyok korába, és tovább nem is jutottam. A dolgozatomat nagyjából az 1500-as évek közepén abbahagytam – ami a kronológiát illeti. Nem jutottam el Dél-Amerikába, ahogy először terveztem, de így is egy hihetetlen világot ismertem meg. 2016 nyarán ugyanis visszatértem Andalúziába, azon belül a Katolikus Királyok temetkezési helyére és véleményem szerint a spanyol reneszánsz egyik, ha nem a legnagyobb fellegvárába, Granadába. Az egyetemmel és a helyi zenei gyűjtemény munkatársaival már előzetesen felvettem a kapcsolatot, így nem ismeretlenül fogadtak. Az a közvetlen és barátságos segítőkészség, amit az ott töltött hetek alatt tapasztaltam, a mediterrán mentalitást tükrözte. Különösen a zenei gyűjteményben voltak rendkívül készségesek. Mindig addig maradhattam, ameddig csak szerettem volna. Volt olyan, hogy majdnem egy teljes órával a zárás után még jegyzetelhettem. Azért is szerencsém volt, mert nemcsak elméletben, hanem, mint koncertlátogató is részesülhettem a reneszánsz előadói gyakorlatban. Spanyolországban az egyik legnagyobb zenei esemény a – pandémia előtt – minden nyáron megtartott *Festival Internacional de Música y Danza de Granada*, amelynek keretében nem csak és kizárólag régizenei koncerteket, hanem színházi előadásokat, sőt könnyűzenét is hallgathat az érdeklődő, ráadásul a legtöbb esemény ingyenesen látogatható. Ezért majdnem minden este újabb és újabb élményekben részesülhettem. Így jutottam el több templomba és színházterembe teljesen ingyen, amely épületek többsége még a reneszánsz korban keletkezett. A leglenyűgözőbb példa a Palacio de Carlos V., amely a nagy uralkodó idejében épült. Kör alakú, az antik teátrumokra emlékeztető szabadtéri színpaddal, ahonnan bárholonnan tökéletesen lehet hallani és látni.

De, hogy visszakanyarodjam és ne csak az emocionális oldalról írjak: három, a Katolikus Királyok (és az egyik részben Nagylelkű Alfonz) idejéből ismert kötetet fedeztem fel: *Manuscrito* vagy *Cancionero Musical de Montecassino*, *Cancionero Musical de la Colombina* és *Cancionero Musical de Palacio*, amelyek közül a hazai könyvtárakban csak a legutolsó lelhető fel, de csak az eredeti spanyol kiadásban. Fordítás még nem készült belőle, ahogy – sajnálatos módon – a másik kettőből sem.

A szakirodalmak átvizsgálásakor, amelyek egyrészt a témához kapcsolódó cikkekből, nagyobbrészt az említett kötetek kritikai kiadásaiból állt, egyértelművé vált számomra, hogy az elemzések nem a zenei, hanem sokkal inkább a költői formákra, azon belül is a rímekre fókuszálnak. Ezen kívül az egyes kötetek történelmi háttéréről, a zeneszerzők munkásságáról értekeztek. Ennek az a magyarázata, hogy – hasonlóan más nyugati országokhoz – a zenetudomány szak nem a zenei egyetemeken, hanem a bölcsészkarokon található. A hallgatók így feltételezhetően nem részesülhetnek olyan zenei képzésben, mint ami pl. Magyarországon tapasztalható. Ezért az a fajta elemzés, amelyet én magam készítettem dolgozatomban, még a spanyol területeken is hiátust képez.

A három kötet háttérének felderítése után elkezdtem a további szűkítést. Csak a világi műveket szerettem volna elemezni. Így jöttem rá, hogy nem a *villancico* az egyetlen műfaj, amelynek utána kell néznom. A granadai könyvtárakban fellelhető zenei enciklopédiák segítségével definiáltam a vonatkozó típusokat. Majd azzal folytattam, hogy az első kötet spanyol szövegeit megkerestem. Így választottam ki hét spanyol és egy katalán művet az elemzéshez. A vizsgálathoz magyar szakirodalmat kerestem, de nem volt egyszerű dolgom. A reneszánsz zene részletes elemzéséhez sincs megfelelő számú forrásanyag, ezért Bárdos Lajos: *Modális harmóniák* című könyve számított elsődleges támpontomul, valamint kialakítottam a formai és zenei elemzésekhez is egy saját szempontrendszert, amelyet valamennyi darabnál alkalmaztam, fókuszálva a *landinói zárlat* sokszínűségére. Előzetesen nem számítottam arra, hogy a többi kötet a disszertáció tartalmi megkötése miatt csak említésszerűen szerepel majd a dolgozatomban.

A disszertáció felépítése szempontjából először mindenképpen szerettem volna bemutatni a Katolikus Királyok életét, és művészetekhez való viszonyát. A következő fontos rész a műfajok és néhány fogalom bemutatása, amelyek magyarázata elengedhetetlen a zenei elemzésekhez. Granadában kezdtem a lexikonok tanulmányozását, de a disszertáció véglegesítéséhez a budapesti Idegennyelvű Könyvtárban pontosítottam

néhány fogalmat, ugyanis a legrelevánsabb erre vonatkozó irodalom a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*¹, amely szerencsére itt is elérhető.

A választott darabok formai elemzése után az improvizációról értekezem. Először mindenképpen szükségesnek tartottam feltárni a hangszeres rögtönzéssel kapcsolatos forrásokat, mivel akkoriban együtt járt az ének és a hangszer, sőt a mai spanyol előadói gyakorlatban továbbra is, ezért minden ott olvasott szempont a vokális előadásra is vonatkozik. Ezután tértem rá az elemzett darabok interpretációira. Azért kerestem főként Jordi Savall felvételeket, mivel ő maga együtteseivel többször járt hazánkban, és a reneszánsz zene egyik világszerte elismert interpretátora. Előadásaikon látszik, hogy az improvizáció teljes birtokában vannak.

Egy hosszú kutatómunka után nem jutottam ugyan el Dél-Amerikába, de egy olyan nem mindennapi témában kezdtem elmélyedni, amelyet mindenképpen folytatni szeretnék, hogy Magyarországon szélesebb körben megismerjék ezeket a darabokat – korhű, precíz előadásmódban.

¹ Későbbi lábjegyzetben közlöm a kötet pontos adatait.

1. Történelmi háttér – a Katolikus Királyok élete és kora

1.1. A Katolikus Királyok



1. kép

Anonymus (15. század).: Aragóniai Ferdinánd király és Kasztíliai Izabella királynő esküvői portréja

A Katolikus Királyok elnevezést elsőként a II. Aragóniai Ferdinánd és I. Kasztíliai Izabella házaspár kapta, akik a különálló Kasztíliai Királyság és Aragóniai Királyság uralkodói voltak.

A királyok Kasztíliában a kasztíliai örökösödési háború után (1475-1479) léptek trónra, amelyet Johanna, „Beltran lánya” (la Beltraneja), IV. Henrik, Kasztília királyának feltehetőleg fattyú lányával és egyben Izabella unokahúgával vívtak. A háborút lezáró 1476. március 1-i torói ütközet Izabella és Ferdinánd győzelmével végződött, amit a kasztíliai cortes elfogadott Madrigal de las Altas Torresnél. A tárgyalás 1476 áprilisa és októbere között zajlott, melynek eredménye, hogy gyermekük, aragóniai Izabella infánsnő, a kasztíliai trón örökösévé vált. Katolikus Izabella halála után azonban harmadik gyermekük, Őrütl Johanna került a trónra, aki az elsőszülött Izabella, a másodszülető János, és Izabella Mihály nevű kisleánya korai halála miatt az örökösödési rangsorban első helyre került.

A spanyol örökösödési háború 1479-ben zárult le végleg, az Alcáçovasi Szerződés aláírásával. Izabellát és Ferdinándot elismerték Kasztília uralkodóinak, Beltraneja Johanna pedig elvesztette a trónhoz való jogát. Cserébe viszont Portugália megőrizte a Kanári-szigetek kivételével az Atlanti-óceán hegemoniáját.¹

Ferdinánd 1479-ben apja, II. Aragóniai Fülöp halála után örökölte az aragóniai trónt. Izabella és Ferdinánd a királynő 1504-ben bekövetkezett haláláig együtt uralkodtak mindkét királyságban egymás társuralkodóiként. Ezután Ferdinánd csak Aragónia királya maradt. Kasztília lányára, Őrütl Johannára és férjére, Szép Fülöpre (Ausztria főhercege,

¹ Miguel Á. Ladero Quesada: *La España de los Reyes Católicos*. (Madrid: Alianza editorial, 2014). 46-51.

Burgundia hercege és Flandria grófja) szállt. Ferdinánd felesége halála után sem mondott le Kasztília vezetéséről, miután Fülöp 1506-ban meghalt és Johannát szellemileg beszámíthatatlannak nyilvánította. Régenssé nevezték ki, mely tisztségét betöltötte 1516-ban bekövetkezett haláláig.²

A Katolikus Királyok házasságának köszönhetően egyesült Kasztília, Aragónia és Navarra. Olyan erős monarchiát hoztak létre, amellyel mérsékelni tudták az egyház és a nemesek hatalmi törekvéseit, elsősorban a városokat és a kisenemességet támogatták. Granada, a Navarrai királyság, a Kanári-szigetek, Melilla és további afrikai területek meghódításával elérték, hogy ezek a területek egyetlen királysággá egyesüljenek, amelyek a mai Spanyolország teljes területét alkotják, kivéve Ceutát és Olivenzát, amelyek ekkor még Portugália részei voltak. Személyes jellemzője minden tartománynak, hogy az egyes királyságok függetlenségét, normáit és intézményrendszerét meg akarták tartani. A Katolikus Királyok külpolitikájukban arra törekedtek, hogy gyermekeiket beházasítsák más európai királyi családokba, és az így történő házasságkötéssel stabilizálni tudják birodalmukat.³

² Miguel Á. Ladero Quesada: *La España de Los Reyes Católicos*, i.m. 46-51.

³ I. m., 62-68.

1.2. Vallás és terjeszkedő politika

A Katolikus Királyok az Ibériai-félsziget összes királyságában az egyház egységesítésére törekedtek, amely hitük szerint a katolikus vallást jelentette.

VIII. Ince pápa engedélyezte a Katolikus Királyoknak a védnökség jogát Granada és a Kanári-szigetek felett, ami azt jelentette, hogy elfogadták az állam kontrollját egyházi ügyekben. IV. Sixtus pápa 1478-as bullájában azt írta, hogy Kasztíliában az inkvizíció csupán a hit általi tisztaság vizsgálata. Habár Aragóniában 1248 óta létezett ez a kegyetlen intézmény, a spanyol inkvizíció ilyen brutális formája csak ekkortól lett közös mindkét királyságban. Nagyon kemény volt Tomás de Torquemada időszaka. Ő volt 1483-1498-ig az első Általános (Nagy) Inkvizítor Spanyolországban.

1492-ben a Királyok elrendelték királyságaik zsidóinak kereszténnyé való kényszerű megtérését – disznóknak hívták őket – és vagy kiutasították, vagy kivégezték azt, aki ezt megtagadta. Tíz évvel később ugyancsak kényszerítették a muzulmánokat áttérni a kereszténységre. Ha ellenálltak, el kellett hagyniuk Spanyolországot. Ezen kívül egy állandó követséget létesítettek a Szent Szék elé.⁴

A sikeres külpolitikájuk elsősorban a birodalom kiterjesztésére irányult. Aragónia meghatározó érdeklődése a Földközi-tenger felé orientálódott és a mindenkori rivalizálása fennmaradt Franciaországgal, amely terület viszont sosem volt Kasztília ellensége. A Kasztíliai Királyság főként az Atlanti-óceánra és az Újvilágba, a tengerentúli terjeszkedésre pozicionált. Izabella királyságának katonai hatékonysága Gonzalo Fernández de Córdoba parancsnokságának köszönhető, aki a Nagy Kapitányként ismert. Újjászervezte a katonai csapatokat egy új harci egységben, amelynek tercio volt a neve. Ez a harci felállás volt a korona első alkalmazott modern katonai alakulatának modellje.⁵

Ugyancsak a terjeszkedő politikához tartozott a következőkben vizsgált házasságpolitikájuk is, amely arra irányult, hogy gyermekeiket más európai monarchiákba beházasítsák. Ez egy bevett tendencia volt a királyi dinasztiák között a középkor végén és az újkor elején. Esetükben elsősorban a Portugáliával való egyesülésre és Franciaország ellen egy koalíció létrehozására orientálódtak.

A Katolikus Királyok gyermekeinek születési sorrendjében az alábbi házasságok segítették ezt a sikeres politikát:

⁴ I.m., 392-394.

⁵ I.m., 515-519.

1. Aragóniai Izabella először Portugáliai Alfonz infánssal házasodott, annak halála után I. Portugáliai Mánuellel, első férjének unokatestvérével. Ez a házasság kötötte össze őket a Portugál Királysággal.
2. Aragóniai János Ausztriai Margittal házasodott, aki Ausztriai Miksa, a Német-Római Birodalom hercegének lánya volt (későbbi I. Habsburg Miksa), majd Burgundia hercegnőjével, Burgundiai Máriával. Ez a házasság a Német-Római Birodalom és a Burgundiai hercegséggel való kapcsolatot jelentette. János 1497-ben, nagyon fiatalon meghalt.
3. A későbbi I. Őrült Johanna Ausztriai Szép Fülöppel házasodott, aki Ausztriai I. Habsburg Miksa fia volt. Ez egy újabb összeköttetést jelentett a Német-Római Birodalommal.
4. Aragóniai Mária I. Portugáliai Mánuellel, vagyis a saját sógorával, nővére, Izabella halála után kötött házasságot.
5. Aragóniai Katalin pedig először Tudor Artúr herceggel, az Angol Korona örökösével kötött házasságot, aki angliai VII. Henrik legidősebb fia volt, és korai halála után annak fiatalabb testvérével, az új angol királlyal, VIII. Henrikkel esküdött meg. Ezek a házasságok kötötték össze őket az Angol Királysággal. Aragóniai Katalin VIII. Henrik első felesége lett. A király el is vált tőle, mivel nem szült neki fiú örököst. VIII. Henrik, mivel a katolikus egyház nem egyezett bele házasságuk megszakításába, de ekkor már Boleyn Annával tervezte a házasságát, a pápát megkerülve kilépett a római katolikus egyházból, és így alapította meg az anglikán egyházat. VIII. Henrik és Aragóniai Katalin egyetlen közös gyermeke, aki megélte a felnőttkort az a Mária volt, aki azonban mégis trónra lépett később I. Véreskezű Mária néven, és hűen a spanyol katolikus hithez, uralkodása alatt teljes mértékben elhatárolódott apja protestáns törekvéseitől.⁶

Azért tartottam fontosnak felsorolni és részletezni ezeket az összeköttetéseket, mert ezeknek révén a spanyol művészeteket és így a zenét is sokféle hatás érte.

⁶ I.m., 192-198.

1.3. Granada és Amerika meghódítása

A disszertációm szempontjából a királyok területi hódításai közül a granadai és az amerikai a két legfontosabb, ezért a többire részletesebben nem térek ki.

Amikor Izabella és Ferdinánd Kasztília trónjára léptek, megkezdték a Nazari királyság, Granada visszahódítását. Ez volt az utolsó muzulmán erőd az Ibériai-félszigeten. Kihasználták, hogy az említett királyságban éppen dinasztikus krízishelyzet volt. 1492-ben ennek a háborúnak a győzelme a következőket jelentette: az utolsó muzulmán királyság elesett az Ibériai-félszigeten, ez a kereszténységet erősítette, így növelve a Katolikus Királyok presztízsét a keresztény Európában. Itt tudták alkalmazni a strukturált és professzionális hadsereget, amely a nemességtől teljesen független. A korona segítséget nyújtott a nagy gazdasági erőforrásokhoz, bizonyos ágazatokban támogatták a középnemességet és közöttük osztották el a granadai területeket.⁷

Ezután következett a Kanári-szigetek és Navarra meghódítása, és terjeszkedtek Itáliába is. Nápoly ekkor az Aragóniai Királyság része volt. Ugyancsak hódítottak Észak-Afrikában is.

A tengerész Kolumbusz Kristóf 1486-ban a Katolikus Királyok elé tárta hódítási terveit. El akart utazni nyugat felé Indiába, egy új úton az Atlanti-óceánon. Ekkor azonban a királyoknak még Granada meghódítása élvezett prioritást, tehát nem foglalkoztak Kolumbusz ötletével. Amikor viszont sikerült a nazari királyság legyőzése, a Katolikus Királyok elfogadták a hajós tervét. 1492. április 17-én a Santa Fe-i Egyezmény által Kolumbusz tengernagy, alkirály és kormányzó lett a felfedezendő területeken és nekiígérték a szerzett haszon tizedét.

Kolumbusz 1492. augusztus 3-án indult Puerto de Palosból. Október 12-én megérkezett Guanahaní szigetére (a Bahamákon található), innen kelt át Kubába és La Españolaba. Ezzel kezdetét vette Amerika felfedezése. Amikor visszatért Martín Alonso Pinzón Galiciába és Kolumbusz Portugáliába, diplomáciai krízist gerjesztett a portugál király és a Katolikus Királyok között, amelyet az 1494-es Tordesillasi Egyezmény aláírása zárt le újraosztva az egyes országok területi befolyását, amely korábban az Alcáçovasi Egyezményben le volt fektetve. Eközben a Katolikus Királyok Kolumbusz kapitánysága alatt egy második expedícióra küldték a tengeri flottát a nyílt területekre. A következő években a kasztíliai hajósok megvizsgálták az Antillák fennmaradó részét, valamint a

⁷ I.m., 460-467.

Karib-tenger szárazföldi partvidékét. A kapitány expedíciói azonban nem érték el az ázsiai kontinenst, ahogy azt Kolumbusz kezdetben ígérte.

Az Indiákat – amely nemcsak Indiát, hanem az előbb felsorolt amerikai területeket is jelentette egészen a XIX. századig – hozzácsatolták a Kasztíliai Királysághoz, és mindenhol olyan tradicionális adminisztratív rendszert alakítottak ki, amelynek a mintája a Kasztíliai Királyság intézményrendszere. 1503-ban Sevilleben létesítették a Casa de Contratación⁸. Itt vették nyilvántartásba a spanyol és spanyol-amerikai területek között dolgozó kereskedőket. Azért hozták létre, hogy monopolizálják és kontrollálják a kereskedelmet Amerikával, a Kanári-szigetekkel és Berberíával (Spanyolország afrikai területei), meggátolva, hogy bármelyik másik spanyol kikötő meg tudja ezt tenni. 1510-ben létrehozták a Santo Domingo Bíróságot, hogy az új területeket adminisztrálják, és létrehozták az előbb említett Indiák Tanácsát. 1523-ban I. Károly formálisan kicsivel később létesítette az előbbihez hasonlóan a Kasztíliai Tanácsot.

A királyok elérték, hogy a pápától megkapják az Indiák védnökségét, vagyis megengedte számukra, hogy ők kontrollálják az amerikai Egyházat. Fontos küldetésüknek tekintették, hogy megtérítsék az indiánokat.⁹

⁸ Gyarmati Hivatal

⁹ I.m., 497-514.

1.4. Katolikus Ferdinánd, mint régens (1507-1516)

1504. november 26-án meghalt Izabella királynő, így Ferdinánd özvegy maradt a kasztíliai trón öröklési joga nélkül. Az 1505-ben aláírt Salamancai Szerződés értelmében a kormányzás megosztott a lánya, Johanna, annak férje Fülöp és maga Ferdinánd között. Az 1506-os Villafáfilai Szerződés kimondta, hogy a Katolikus Királytól elvették a kasztíliai hatalmat, aki ezután visszatért Aragóniába. Így maradt Fülöp a házassága által Kasztíliában társuralkodó. Ez azonban nem tartott sokáig, mert Szép Fülöp 1506-ban, fiatalon meghalt. Egyes források szerint megmérgezték, és azt sem tartják kizártnak, hogy maga Katolikus Ferdinánd volt az elkövető.

A férje halála után Johannát szellemileg beszámíthatatlannak titulálták és Cisneros bíborost régenssé nevezték ki, aki a cortesekkel közösen arra kérte Ferdinándot, hogy maradjon Kasztíliában kormányozni. Ferdinánd elfogadta a felkérést, és 1507-ben elkezdte második régensségét. Cisneros pedig maradt továbbra is régensi posztján, így együtt uralkodtak addig, amíg Károly, (a későbbi I. Károly) Johanna fia elérte a nagykorúságot.

Ferdinánd és Cisneros régenssége alatt Navarrát a Kasztíliai Királysággal egyesítették és közös tervük részeként annak reményében, hogy fiú utódot, így trónörökös tud még nemzeni, egy évvel az előző felesége, Izabella halála után Ferdinánd házasságot kötött az addig ellenségnek számító francia Germana de Foix-val.

Katolikus Ferdinánd, újabb fiúörökös híján 1516-ban halt meg Madrigalejoban, mielőtt unokája, I. Károly a spanyol trónra lépett volna. Így Cisneros maradt az egyedüli régens Kasztíliában, aki – szintén ebben az évben – amikor elindult, hogy köszöntse az új spanyol király, I. Károlyt, az Asturiába való átkelése közben meghalt.

A Katolikus Királyok a granadai Capilla Reálban (Királyi Kápolna) nyugszanak. Ez volt a saját maguknak előre kiválasztott nyughely, amely 1504. szeptember 13-ra készült el.

1.5. A spanyol reneszánsz művészet

Az itáliai értelemben vett reneszánsz és így a humanizmus a trónöröklésért vívott harcok és a hódító háborúk után a Katolikus Királyok lévén egységesített Spanyol Királyságban nagyjából a 16. században kezdődött. 1492-től számítják ezt az időszakot, az Aranykort (*Siglo de Oro*). Véleményem szerint a reformáció se törhetett be oly mértékben a birodalomba, mint más országokba, mert nem a katolikus hit ellenében, annak megtisztítására törekedtek, hanem történelmileg érthető módon az összes tartomány vallási egységére, a katolikus hit által. Erről részletesebben már tettem említést. Így abban a közel 50 évet átölelő időintervallumban, amelynek zenéjével foglalkozom, még nem igazán kristályosodott ki ez az Európában reneszánsznak nevezett stílus. Néhány jellemzőjét azonban illik megemlítenem.

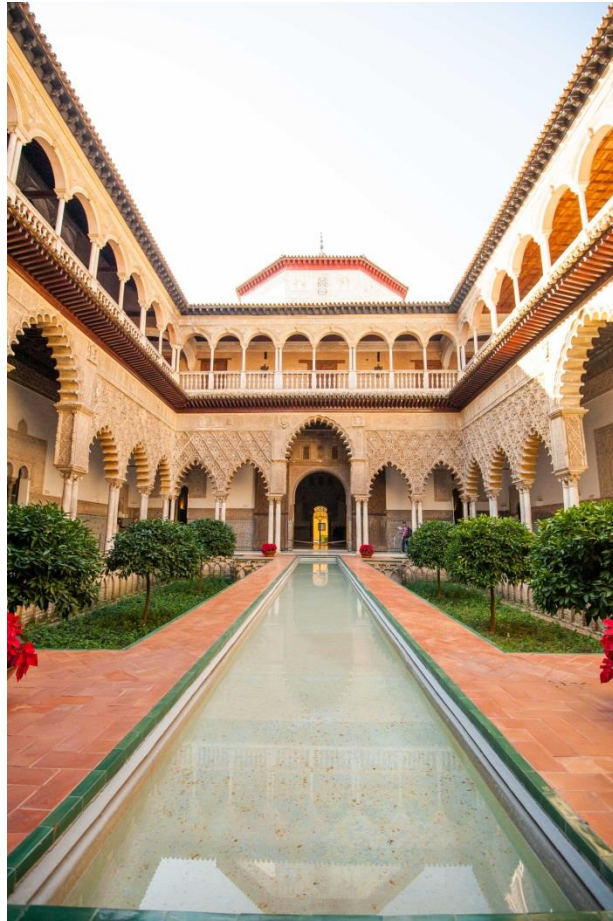
A hét szabad művészet fogalmával a spanyol tudósok is tisztában voltak. Az első egyetemet, a Studium Generale de Palenciát (ma Universidad de Palencia, azaz Palenciai Egyetem) 1212-ben alapították Kasztíliában, VIII. Alfonz uralkodása alatt, ahol teológiát és a hét szabad művészetet oktatták. Az Aranykor leghíresebb és legmeghatározóbb egyeteme az Escuela de Salamanca, a salamancai egyetem, ahol a hét szabad művészet mellett elsősorban az asztrológia és az alkímia ősi tudományára fókuszáltak.

A nyomtatás megjelenése a 16. század fordulójára tehető. Katalóniában és Valenciában 1500-ra már 250-nél is több nyomtatott könyv található. Az irodalomban elsősorban a Cancionerók számottevőek, amelyekről később bővebben írok. A spanyol színház megalakulása Juan del Encina nevéhez köthető, aki rendkívül releváns alkotó: az első dramaturg, aki maga is kiadott egy teljes Cancionero kötetet, amelyről részletesebben szintén teszek említést.

Az 1492-es granadai felszabadítás után az andalúz tartomány egy sajátos szintet kapott. Az európai keveredett a mórral. Ez a különleges világ, a reneszánsz művészeti alkotásokon keresztül látszik mind a mai napig. A korszak egyik meghatározó képzőművészeti stílusa a *mudéjar* művészet. A szó eredetileg az andalúziai mórokat jelentette. Ez a képzőművészeti ágazat a gótikus és a román stílust egységesítette. Leginkább az épületek díszítőelemeire jellemző: kupolákon és tornyokon, erkélyek mintázatain találhatók meg. Tulajdonképpen egy mázas kerámiával színezett réteges, szőnyegszerű téglaminta. Érdekes, hogy nem túl drága anyagokat használtak hozzá. Csempéken, téglafalakon, fafaragásokon, gipszfaragványokon és fémdíszítményeken találhatók ezek a mértanilag pontosan kidolgozott négyszögletes, vagy nyolcszögletű

1. Történelmi háttér – a Katolikus Királyok élete és kora

díszítések. Nemcsak Andalúziában, hanem más spanyol tartományokban is elterjedt ez a stílus.¹⁰ Az egyik leghíresebb példa a sevillai Alcazar.¹¹



2. kép

¹⁰ I.m., 414-455.

¹¹ 2. kép

1.6. A Katolikus Királyok és a zene

Annak ellenére, hogy a Katolikus Királyokat elsősorban inkvizitoroknak és hódító uralkodóknak tartja a közvélemény, ahhoz hogy az általam megvizsgált kötetek gazdag zenei repertoárja létrejöhesse, elengedhetetlen volt a szellemi és anyagi támogatásuk, és már az elődeik zene iránti tisztelete. Éppen ezért mindenképpen szükségesnek tartom megvizsgálni a legfontosabb *capillák* működését és a királyok viszonyát ezen zenei központokkal.

A Capilla Real legpontosabb definíciója a következő: „Intézmény, amely ellátja az uralkodók egyházi szolgálatait; jelentése gyakran a zenei területre korlátozódik (énekesek és hangszeresek). Ezzel a névvel illetik továbbá azt a helyet, amely vagy egy kastélyhoz, vagy királyi lakhelyhez tartozik, és ahol az egyházi szolgálatnak helyet adtak.”¹² Az uralkodók saját, szerződött zenészei dolgoztak ezekben a központokban.

Érdemes megjegyezni, hogy az aragóniai és kasztíliai egyesülés után továbbra is külön működtek az egyes királyságok *capillái*. Az aragóniai *capilla* 1297-ben kezdte meg működését II. Jakab idején a Santes Creus főkapolnában. IV. Szertartásos Péter uralkodása alatt alakult a királyság Capilla Reálja. 1380-ban már hat énekesük volt és 1346 óta saját orgonával rendelkeztek. I. János lelkes amatőr és zenei mecénás volt. 1379-ben még, mint herceg nyolc énekessel és egy orgonistával rendelkezett. I. Márton tizenhárom énekest és egy orgonistát alkalmazott, a felesége Mária de Luna külön *capillát* működtetett, a királytól függetlenül. V. Nagylelkű Alfonz még apja uralkodása idején hat énekest hozott a királyságba. „ebben az időben született a tenorista kifejezés, hogy megkülönböztessenek bizonyos énekeseket a többiektől”.¹³ Az *escolanes* pedig az énekesek azon csoportját jelentette, akik iskolásként szolgáltak a kötelező (egyház)zenei szolgálatokon. Három orgona volt és két orgonista, akik közül az egyik Anthoni Sánchez, aki 1431-ben *maestro de capillaként*¹⁴ volt feltüntetve. Nagylelkű Alfonz Juan Cornagóval Nápolyban találkozott, aki a *Manuscrito de Montecassino* – az általam a későbbiekben bővebben tárgyalt zenei gyűjtemény – meghatározó, spanyol nyelven is komponáló zeneszerzője. A király utódja, II. János idején nyolc énekes szolgált, már uralkodásának első évétől, 1458-tól kezdve. A következő uralkodó, II. János fia, a későbbi Katolikus Ferdinánd idején meghatározó az aragóniai *capilla* működése, aki 1477-től szerződtette *maestro de capillának* a flamand Johannes de Urredét (Wreede, Urreda), akinek 1482-ig 11 énekes –

¹² Luis Robledo: „Capilla Real.” In: Emilio Casares Rodicio (szerk.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. (Sociedad General de Autores y Editores, 2002.) Vol. 3. 119-123. 119-120.

¹³ I.m., 120.

¹⁴ Zenei vezető.

köztük Cornago – és egy *tañedor y cantorja*¹⁵ volt. Ekkortól beszélhetünk már négyszólamú éneklésről. 1498-tól Francisco de Peñalosa lett a *maestro de capilla*, aki Katolikus Ferdinánd és V. Károly udvarában is szolgált.¹⁶

Katolikus Ferdinánd köztudottan a zene mecénása volt, amelyről rögtön halála után megemlékezett Mateo Flecha *La viuda* című *ensaladájában*.¹⁷ Ebben a műben a zene az idős allegóriája. A Zene kétségbeesését tükrözi amiatt, hogy ha meghalt a fő mecénás, vajon ki fogja támogatni a továbbiakban a zenészeket, énekeseket.¹⁸ 1508-ban ugyanis a feljegyzések szerint Ferdinánd udvarában 32 (néhányan Izabella szolgálatában is álltak), 1515-ben pedig 41 énekes szerepel.¹⁹

Számomra kissé meglepő módon a kasztíliai Capilla Real Katolikus Királyok előtti időszakáról sokkal kevesebb információt közöl a spanyol nyelvű enciklopédia, mint az aragóniai zenei központról. Ez azt mutatja, hogy hiába Izabella örökölt királysága számított közigazgatásilag és gazdaságilag az ország központi, legfontosabb udvarának, a zenei fellegvár a középkortól kezdve mégis Aragóniában volt. Nyilván ez az Itáliával (elsősorban a Nápolyi Királyságon keresztül) és Németalfölddel való kapcsolatának köszönhető, amely által a reneszánsz és a humanizmus eszméi sokszínűbbé teheték az uralkodó udvarát. Az első dokumentumok 1436-ból származnak a kasztíliai Capilla Reálról, II. János uralkodása idejéből, amelyben feltűnnek a következők: *un capellán mayor, capellanes y cantores supeditados*.²⁰ Ezután uralkodott IV. Henrik, ahol szintén működhetett a zenei központ. A konkrét információk a kasztíliai *capilláról* Izabella idejéből valók. Már az aragóniai *capillánál* került említés IV. Sixtus pápa 1474-es bullájáról, ahol világosan le van fektetve, hogy mindkét – külön működő – egyházi szolgálatokat ellátó királyi udvarban kötelező érvényű a mise és az officiumok szolgálata a toledói rítus szerint. 16-20 között mozgott az énekesek száma, gyermekkórus tag 15-25, 1-3 orgonista, volt a gyermekek számára egy *maestro de canto*²¹ 1500-tól. Juan de Anchieta 1489-től állt szolgálatban Kasztíliában, aki talán a legfontosabb zeneszerzője Izabella udvarának. Arról nincs feljegyzés, ki volt a *maestro de capilla* az uralkodása alatt.

¹⁵ Hangszeres és énekes.

¹⁶ I. h.

¹⁷ „Struktúrájában hasonlít a *canción*, *villancico* és *romance* műfajára, tartalmában elbeszélő, amelynek a tematikája általában karácsonyi.” Josep Ma Gregori i Cifré: „Ensalada.” In: Emilio Casares Rodicio, i.m., vol.4. 684-685. 684.

¹⁸ Tess Knighton: „Fernando.” In: Emilio Casares Rodicio, i. m., vol.5. 81-82. 81.

¹⁹ Luis Robledo: „Capilla Real.” In: Emilio Casares Rodicio, i.m., vol. 3. 119-122. 120.

²⁰ Fő zenész, egyházzenesészek és alájuk tartozó énekesek.

²¹ Énektanár.

A számokról: az Izabella udvarában szolgáló Gonzalo de Baena 1504-es írása szerint 1475-ben 10 énekese volt, 1480-ra már 17, köztük Juan de Anchieta és Pedro de Escobar, 1504-ben bekövetkezett halálakor pedig 35 énekessel rendelkezett. Valószínűleg közülük nem mindenki látta el a mindennapi szolgálatot, és az előadói apparátust összeadva férje, Ferdinánd udvari énekeseivel, egyszer-egyszer előfordulhatott, hogy mintegy 50-60 énekes szolgálhatott a nagyobb alkalmakon. Izabellának három orgonistája volt, „1492-ben még négy trombitás és egy ütős volt a szolgálatában, ezt 1500-ra tízre, illetve kettőre növelte. Hat fafúvósa volt 1492-től és a hangszeres zenészek száma immár követte az általános modellt.”²² A feljegyzések szerint Izabella maga csak mecénás volt, zenei szolgálatokat nem látott el, de fia, a fiatal korában elhunyt János trónörökös szívesen kamarázott az udvar énekeseivel és hangszeren játszani is tudott. Juan del Encina az ő halálára írta a *Triste España sin ventura* kezdetű *romancéját*.²³

Izabella halála után a kasztíliai Real Capilla lánya, Örült Johanna és veje, Szép Fülöp kezébe került. Utóbbi inkább a saját burgundiai zenei központját igazgatta, amelyet alább tárgyalni fogok. Izabella *capillája* akkor kezdett újra virágozni, amikor I. Károly felesége, Portugália Izabella 1526-ban szerződtette *maestro de capillának* Mateo Fernándezt és az orgonistája az az Antonio de Cabezón volt, akinek összefoglaló pedagógiai munkája, az *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* (Madrid, 1578) mind a mai napig meghatározó az orgonisták és csembalisták, continuósok számára. Egy későbbi fejezetben részletesebben foglalkozom ezzel a zenei interpretáció és improvizáció szempontjából rendkívül fontos kötettel. Portugália Izabella halála után három gyermeke – közülük az egyik a későbbi II. Fülöp – örökölte a *capillát*, és szerződtették *maestro de capillának* az idősebb Mateo Flechát.

Szép Fülöp, Örült Johanna férje édesanyja, burgundiai Mária után örökölte a burgundiai *capillát*. A flamand zenei központ egyik meghatározó zenésze Pierre de La Rue volt. Már I. Károly uralkodása idején, a Brüsszelben berendezkedett *capillában* 20 capellan és kántor volt, egy orgonistával és két további személlyel, akik az orgona regisztrálásában segítettek. Egy megbízott, aki szállította őket és egy másoló, aki egyben felelős volt az énekeskönyvekért. Egyszerre működött egy *grande chapelle* és egy *petit chapelle*.²⁴

²² Tess Knighton: „Isabel I de Castilla.” In: Emilio Casares Rodicio, i.m., vol. 6. 488-490. 489.

²³ I. h.

²⁴ Luis Robledo: „Capilla Real.” In: Emilio Casares Rodicio, i. m., vol.3. 121.

2. Az első három *cancionero* a Spanyol Királyság területén

2.1. Műfajok és *cancionerók*

2.1.1. A *villancico*

Mielőtt rátérnék konkrétan a *cancionerókra*¹, mindenképpen szükséges néhány spanyol reneszánsz műfajt definiálni, amelyeket az egyes műveknél később már nem fogok részletezni.

A kötetekben legtöbbször előforduló műfaj a *villancico*, amely alapján véve egy versforma. Juan Díaz Rangifo az *Arte poética española* (Salamanca, 1592) című könyvében úgy definiálja, hogy „egy olyan verses műfaj, amelyet csak azért alkottak, hogy énekelve legyen”. Egyetlen versből akár több megzenésítés is készült.

A XV. sz. végén a kontrapunkt ellenében megjelenő homofon és szillabikus *villancico* – olasz megfelelője a *frottola* – forradalmi műfajoknak számítottak Itáliában és Spanyolországban. A XVI. századra a legfontosabb dalforma lett. A *villancicók* a félszigetről továbblépve elterjedtek Amerikában is. Mivel a formája nagyon egyszerű – *introducción, estribillo, coplas* (bevezető, refrén, versszakok), a popzenében is népszerű lett és manapság inkább karácsonyi énekként definiálják. Rokon műfajai a *virelai* és a *ballata*. A darabok legelső és legfontosabb témája a szerelem volt. Később bővült csak a témakör a vallási eseményekkel, pl. a karácsonnyal, az úgynevezett *navideñosszal*.² Később más ünnepekbe is beépültek a *villancicók*. Pl. Corpus Christi, Mária mennybemenetele, helyi szentek, vízkereszt, Szentháromság, stb.

Ahogy a latin nyelvű, többszólamú darabokban a *cantus firmusokhoz* használtak fel világi témákat, a *villancicókban* bizonyos népi dallamokat népszerűsítettek. A fődallamot rendszerint a legfelső szólamban vezetik végig, de előfordul imitációs szerkesztéssel az alsóbb szólamoknál is a főtéma eleje. Az *ostinato* basszusok megerősítették a tartó szólam jelleget, ellentétben az eddigi tenor *cantus firmustól*. A dallam minden esetben a *superiusban* van. Metrikáját tekintve többnyire páros, de ritkán előfordul hármás lüktetés is.³

Mivel Juan del Encina különösen a *Cancionero Musical de Palacio* kötet meghatározó zeneszerzője, és mint első dramaturg, a spanyol színház meghatározó személyisége, érdemes bővebben áttekinteni életét és munkásságát.

¹ A saját fordításom szerint daloskönyvek. A disszertációm során használom ezt a kifejezést is.

² A szó magyarul karácsonyit jelent.

³ Carlos Villanueva: „Villancico” In.: Emilio Casares Rodicio (szerk.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. (Sociedad General de Autores y Editores, 2002.) Vol. 10. 920-921.

1468. július 12-én született Salamancában. Eredeti neve Juan de Fermoselle volt, de 1490-ben felvette az Encina nevet. A Salamancai Egyetemen jogot hallgatott és doktori címet szerzett. Habár édesapja cipész volt, gyermekeit becsülettel kitaníttatta. Egyikük, Diego de Fermoselle, a legidősebb testvér, a Salamancai Egyetem zenei tanszékének vezetője volt, és egyik műve, egy *romance* megtalálható a *Cancionero Musical de Palació*ban, amelynek címe *Amor, por quien yo padezco*. Másik testvérük, Miguel de Fermoselle kórusénekes volt szintén Salamancában.

Juan del Encina az 1480-as években a Salamancai Katedrálisban és a Salamancai Egyetemen tanult hangképzést. Ezután került 1492-ben Alba hercegének szolgálatába, mint költő, dramaturg és zeneszerző. A hercegi udvarnak számos zenével vegyített eklogát (rövid pásztorjátékok) írt. Nyolc színdarabja és költeményei jelentek meg 1496-os *Cancioneró*jában. Ezek csak szövegek, zene nélkül. Habár Encina sokat élt Itáliában, és Rómába legalább három alkalommal ellátogatott és VI. Sándor pápa kegyeltjei közé tartozott, mindig hű maradt Spanyolországhoz. Sosem publikált egyházi műveket, csak világi darabjai maradtak fenn. 1519-ben elutazott Jeruzsálembe, később megjelentek a zarándoklatának feljegyzései. 1523-tól haláláig Leónban volt perjel. Világi műveit fiatalkorában írta. *Villancicó*iban a három versszakos *virelai* formát követi és a szöveg három vagy négyszólamban megy végig. Műveiben meghatározók a népi dallamok és ritmusok.⁴

A XVI. századra a *villancico* kétféle variációja alakult ki. A két részes, polifonikus textúra (*estribillo*, *copla*) és az új formák, köztük pl. az egyszerű kontrapunktos szerkesztés, amely a XVII. században tovább fejlődött. Kialakult egy szinkópáló, páros és hármas lüktetésű liturgikus műfaj. Pl. Francisco Guerrero (1528-1599) már komponált szóló-tutti sémájú darabokat, világi témák felhasználásával.

Granadában már a XV. században bevett gyakorlat lett a műfaj beépítése a templomi tételek közé. Hernando de Talavera, granadai érsek 1492 karácsonyán celebrált miséjén már szerepel a *villancico*, még hozzá eredeti, spanyol nyelven, ami azért is érdekes, mert a Katolikus Királyok bigott inkvizítorként voltak ismertek Európában, az ő országukban mégis anyanyelven szólalhattak meg ezek a többszólamú, énekes művek már az újkor hajnalán. 1549-ben Cyrilo Franco loretói püspök viszont azt mondta, hogy „különböző nyelvű szövegek, amelyek inkább mosolyt váltanak ki, mint emlékeztést”, nem valók a templomba. 1596-ban II. Fülöp a Capilla Reálban nem engedélyezte a

⁴ Jesús Martín Galan: „Juan del Encina.” In: Emilio Casares Rodicio, i.m., vol. 4. 665-671.

továbbiakban a *villancicók* használatát. A XVI. század végére ezek a tételek teljesen kikerültek a templomból.

Hamarosan a gitár lett az első hangszeres erősítő szólam. A XVI. században a darabokat túlnyomórészt két hangszerrel, a vihuelával vagy teclával (billentyűs hangszerek gyűjtőneve) kísérték. A *villancico* a tabulatúráknak kedvező a homofón szerkesztése miatt, ezért könnyen lehetett írásban rögzíteni. A XVI. században a *maestro de capillák* *villancicókat* kezdtek írni, amelyeket a helyi énekesek, hangszeres zenészek együtt adtak elő. Maga a költői forma a *Cancionero Musical de Palació*ban épült ki teljesen. A *villancicókról* még egy pontos összefoglalást tartok fontosnak közölni Howard M. Brown muzikológus könyvéből:

A villancico zenei stílusa nagyon hasonlít az olasz frottoláéhoz, annak ellenére, hogy rögzített és konvencionális repetíciós skémája révén a francia virelai-hez és az olasz ballatához áll közel. ... A villancico legfontosabb dallama rendszerint elég egyszerű, sőt fülbemászó, és a legfelső szólamba kerül, ugyanúgy, mint a frottolóban. ...az a legszembeötlőbb közös vonásuk, hogy mind a két műfaj tonálisan meghatározott harmóniaképletekből és rögzített akkordfordulatokból építkezik, és így rácsúfol arra az elterjedt elképzelésre, amely szerint a XV-XVI. századi harmónia csak a dallamvonalak többé-kevésbé véletlenszerű ütközéseiből áll elő, tehát anélkül, hogy azt a zeneszerzők tudatosan, a részletekbe menően eltervezték.⁵

2.1.2. A *romance*⁶

Irodalmi és zenei műfaj Spanyolországban és Dél-Amerikában. Spanyolországban három fajtája terjedt el. A *romance monódico*, a *romance polifónico* és a *romance flamenco*. Az első strófikus, narratív forma, amelyben az egyes versszakok egyenként tizenhat szótagos sorokból állnak a közepén egy cezúrával. Az első sor rím nélküli, mert csak az utolsó

⁵ Howard M. Brown: *A reneszánsz zenéje*. (Zeneműkiadó Budapest, 1980.) Fordította: Karasszon Dezső. 275-276.

⁶ Israel J. Katz: „Romance.” In: Emilio Casares Rodicio, i.m., vol. 9. 358-361.

sorral cseng össze. A strófikus balladatól és himnuszról eredeztethető, nyelve spanyol. A műfaj megszületéséről nincs pontos adat, valószínűleg először recitálták, később énekelték a versszakokat.

A *romance polifónicó*ra először a *Cancionero Musical de Palació*ban van példa. Annak ellenére, hogy elnevezésében polifonikus, a struktúra egyszerű, homofón és ornamentált. Szabályosan három- vagy négyszólamú. A bevezetőt vihuelára írták, vagy a hangszer a versszakok között is játszhat. Sokszor csak instrumentális. A XVII. században a *villancico* dominanciája miatt a műfaj háttérbe szorult. A zeneszerzők vallási, de nem liturgikus keretek között használták. A *romance flamenco* vagy más néven *corrido*, *corrida* vagy *carrerilla* a *romance* egy másik változata. A flamenco énekek innen erednek, amely a cigányzenészek és táncosok műfaja. Később nemcsak énekelték, hanem gitárral kísérték magukat, ezután lett táncos karaktere. Vegyesen melizmatikus és szillabikus, szabad ritmusú. A dél-spanyol, andalúziai flamencót a mai napig a spanyolok a cigányok táncának tartják annak ellenére, hogy nagyon népszerűvé vált az egész világon és rengeteg tanfolyamot szerveznek az alapok elsajátítására még a turistáknak is.

A műfaj dél-amerikai változata a *romance criollo*. Ezek tulajdonképpen gyermekdalok, amelyek hangszerkíséret nélküliek és egyetlen zenei gondolat ismétlődik bennük négy versszakon keresztül. Jó néhány *romancénak* nincs értelme, ami a gyermekdal voltaival magyarázható. Tonalitását tekintve inkább dúr, mint moll; a metrum váltakozó, kettes és hármas lüktetés is előfordul, de a leggyakoribb a 2/4 és a 6/8 kombinációja.

2.1.3. A *canción* (chanzoneta, chançoneta, cancióncilla)⁷

Költői forma, népszerű volt a XVI-XVII. században. A *villancicók* mellett ezeket a darabokat énekelték a templomi, vallásos közegben. Hernando de Talavera granadai érsek első életrajzírója szerint Katolikus Izabella idején Granada volt az első hely, ahol ilyen versekkel helyettesítették a *responzóriumokat*. A szövege mindig spanyol nyelvű volt. Véleményem szerint az, hogy a XV. században egy bigottan katolikus országban anyanyelven énekelhettek, ez mindenképpen úttörőnek számított.

Később azonban szigorítottak az egyházzenei szolgálatokon. II. Fülöp 1596. június 11-én kiadta a már korábban említett dekrétumát, amelyben betiltatta az anyanyelvi énekeket a liturgiában. Ehhez csatlakozott jó néhány zaragozai pap is. Az egyház viszont

⁷ José Ma Llorens Cisteró: „Chançoneta.” In: Emilio Casares Rodicio, i.m., vol. 3. 539-540.

szerette volna továbbra is saját hatáskörében eldönteni az egyházzenei szolgálatok kérdését. Csak azokat a műveket lehetett előadni, amit elfogadott a „Cabildo capitular”⁸.

A XVI-XVII. században jelentősen csökkent a *canciónok* száma, de pl. Juana de Austria hercegnő, II. Fülöp testvére nagyon szerette az ilyen műveket. Sajnálatos módon sok darab eltűnt, pedig számos tétel keletkezett a karácsonyi ünnepkörre. A műfaj darabjainak struktúrája: *tonada, responsión y coplas*, azaz intonáció, válasz és versszakok.

2.1.4. Katedrálisok⁹

A reneszánsz kor során nehezzé vált a *matutinumok* zenei szolgálatait úgy ellátni, hogy sokaknak messziről kellett bejárniuk a reggeli alkalmakra. Ez olyan városban volt nehezebben megoldható, ahol gyakran havazott, és a jég miatt sem lehetett közlekedni. Így fordulhatott elő, hogy csak kevesen énekeltek a *matutinumokon*. „A katedrálisokban csupán néhány egyházi szolgálatot ellátó személy volt jelen, különösképpen néhány egyházzenesz, köztük gyermekek is, akik anyagi kompenzációt kaptak a szolgálatukért.”¹⁰ A XV. század elejéről vannak adatok, amelyek a polifónia kezdetét jelölik, a XV. század végére pedig minden kápolnában élt a polifónia. A XVI. századra tehető az első polifonikus könyvek megjelenése.

A *capillák* zenei vezetőit először *cantornak* hívták, később alakult ki a más országokkal megegyező elnevezés, vagyis a *maestro de capilla*. A spanyol és elsősorban helyi zeneszerzők mellett flamandok (pl. Josquin) komponáltak a Katolikus Királyok, és Őrült Johanna és Szép Fülöp uralkodása alatt. A polifóniával egyidőben megjelent az orgona és az orgonisták, így tehát a *cantorok* szerepe is fontos lett a zenei vezetők mellett.

Mivel egyre többen látták el a zenei szolgálatakat, új gazdasági tényezővé váltak. A Katolikus Királyoknak foglalkozniuk kellett azzal a kérdéssel, hogy miből és hogyan fizetik a zenészeiket? A megoldásért a Szent Szék felé fordultak. A XVI. századtól megjelentek más hangszerek is. A hangszeres zenészeket *ministrileknek* hívták. Elkezdtek működni a kórusok. A zenei együtteseket a *maestro de capilla* vezette, akinek a feladatai közé tartozott, hogy az egyházi szolgálatokra komponáljon először csak latinul, majd anyanyelven. Ez a tendencia templomonként különbözött. Hasonlóan más országokhoz, a gyerekek bentlakásos rendszerben nemcsak zenét tanultak a *maestro de capillától*, hanem „cultura general”, azaz általános műveltséghez szükséges ismereteket. Paradox, de ennek

⁸ Legfőbb papi tanács.

⁹ José López-Calo: „Catedrales.” In: Emilio Casares Rodicio i.m., vol. 3. 438-441.

¹⁰ I.m. 438.

ellenére a *maestro de capilla* nem volt tagja a Cabildónak¹¹, semmilyen beleszólása nem volt az ügyekbe. „Mekkora hiba volt [az egyházi vezetők részéről], hogy a zenészekre úgy tekintettek egész Spanyolországban, mintha alsóbb rendbe tartoztak volna.”¹²

A XVI. századtól szokássá vált, hogy egy templomban két orgona legyen egy-egy oldalon. Egy mindig a kórusnál, egy pedig mozgatható formában.

2.1.5. A *cancionero*¹³

A XV. században a „canciones catellanas” csoportba tartozó művek, költemények kötetét jelentette, amelyek műfajukat tekintve *villancicók* és *canciónok* voltak. Kétféle *cancionerót* különböztethetünk meg: csak verses, megzenésítésre nem szánt költemények (*Cancioneros poéticos sin música*) és a verses és komponálásra is írt művek gyűjteményét (*Cancioneros poéticos con música*, vagy *Cancioneros musicales*).

Az első köteteket az 1440-es években kezdték összeállítani. 1496-ban jelent meg a *Cancionero de Juan del Encina*. Műveit egyértelműen megzenésítésre szánta. A *Cancionero Musical de Palació*ban ezekből számos kompozíciója megtalálható, de van olyan darabja is, ahol a zene elveszett. A második csoportba tartoznak azok a *cancionerók*, amiket nem feltétlenül szántak megzenésítésre. Erre példa Hernando de Castillo: *Cancionero general* (1511), amely (castellano) spanyol nyelvű költeményeket tartalmaz.

Az alábbiakban szeretnék rátérni arra a három *cancioneróra*, amelyet a disszertációm további részében részletesebben fogok elemezni. Ezek a *Cancioneros con música* csoportjába tartoznak, de Juan del Encina kötetétől eltérően nem egyetlen alkotótól találhatók benne költemények és azok megzenésítései, hanem közel egy évszázad alatt az akkori Spanyol Királyságok, majd a Katolikus Királyok idején egyesített ország repertoárját gyűjtötték össze.

A legrégebbi ezek közül a *Cancionero de Montecassino*, vagy *Manuscrito de Montecassino*, amely elsősorban a XV. század második felének gyűjtése, de található benne olyan darabok is, amelyek 1455, vagy azelőtt íródtak. A második a *Cancionero Musical de la Colombina*. Ebben található az első példák a *quodlibetre*, ami egyértelműen a franco-flamand hatást tanúsítja. A harmadik és egyben leghíresebb kötet a

¹¹ A korábban már említett papi tanács elnevezése.

¹² José Lopez-Calo: „Catedrales”, i.m. 441.

¹³ Danièle Becker: „Cancionero”, In: Emilio Casares Rodicio (szerk.), i.m., vol. 3. 29-40.

2. Az első három *cancionero* a Spanyol Királyság területén

Cancionero Musical de Palacio, amely tulajdonképpen „egy antológia, a spanyol udvar 1490 és 1505 közötti repertoárjából.”¹⁴

¹⁴ I.m. 30.

2.2. A *Manuscrito* vagy *Cancionero de Montecassino*¹⁵ spanyol nyelvű darabjainak formai elemzése

2.2.1. A kötet történeti háttéré és az elemzés módszertana

V. Nagylelkű Alfonz nápolyi király uralkodása idején kezdték el gyűjteni a kötet darabjait, amelyek egyházi és világi műveket tartalmaz. V. Alfonz Katolikus Ferdinánd nagyapja volt. A gyűjtemény jelenleg 141 darabot tartalmaz, de eredetileg 171 tételből állt, amelyből 56 eltűnt, és később más műveket illesztettek hozzá. A kézirat 1788. december 5-én, I. Ferdinánd, Nápoly Bourbon királya idején került Montecassinóba. Az egyes oldalaknál észrevehető, hogy többféle tintával és kézírással készítették el a végleges változatot. Éppen ezért nemcsak a hangokban, hanem a művek szövegében is lehetségesek a többszöri átírás miatti hibák.¹⁶

A gyűjteményben a reneszánsz korszak stílusjegyei érvényesülnek. A nápolyi királyságban a spanyol zeneszerzők mellett itáliai és német-alföldi művészek is alkottak. A kötetben latin, francia, olasz, spanyol és katalán nyelvű darabok találhatóak. A spanyol tételek csaknem fele eltűnt, mindössze nyolc világi mű maradt fenn, egy katalán nyelvű, szintén profán alkotás mellett. Disszertációmban nem térek ki spanyol zeneszerzők egyházi műveire. A korszak híres zeneszerzői közül például Ockeghem és Dufay darabjai is szerepelnek a kéziratban.¹⁷

A spanyol darabok többségét Johannes (Juan) Cornago írta, aki a XV. századi Spanyolország egyik elismert zeneszerzője volt, V. (Nagylelkű) Alfonz nápolyi szolgálatában állt. Spanyolországban ismerkedett meg Johannes Ockeghemmel.¹⁸ A kötetben szerepel mindkét szerzőtől egy-egy azonos szövegre komponált mű.¹⁹ Valamennyi spanyol nyelvű darab műfaja *canción*,²⁰ a katalán szövegű pedig hiányos *romance*.²¹

¹⁵ A továbbiakban a *Manuscrito de Montecassino* – magyar fordításban Montecassinói Kézirat – spanyol nyelvű változatát fogom használni.

¹⁶ Isabel Pope és Masakata Kanazoura (szerk.): *The Musical Manuscript Montecassino 871. A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth Century*. (Oxford: Clarendon Press, 1978). VII-X.

¹⁷ I. m. 1-28.

¹⁸ Rebecca Gerber: „Johannes Cornago”. Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 6. (Oxford: Oxford University Press, 2001). 471-472.

¹⁹ *Qu'es mi vida preguntais*. No. 10 és 103.

²⁰ A szó dalt jelent, a *canción* a francia chanson műfaj spanyol megjelölése. A disszertációmban értelemszerűen a spanyol változatot fogom használni.

²¹ A francia *romance* spanyol változata.

A többszöri kottamásolásból adódó hibák lehetőségei az elemzésnél is vetnek fel kérdéseket. Ha sorban haladunk a spanyol nyelvű tételekkel, már rögtön az első, a No. 10-es, *Qu'es mi vida preguntays* négyszólamú Cornago-Ockeghem darab esetében a kottában csupán a legfelső szólamnál található szöveg, a három alsóban viszont csak a kezdő szavak szerepelnek. Vajon a zeneszerző eredetileg is úgy gondolta, hogy a kísérszólamok például énekhang helyett hangszeren szólaljanak meg? Vagy a másolók időt akartak megtakarítani azzal, hogy csak a legfelső szólamnak, vagyis a dallamnak írták be precízen a szövegét? Mivel az általam feldolgozott darabok többségénél előfordulnak ilyen kottaképek, az interpretációról szóló fejezetben konkrét példákkal illusztrálom majd, hogy az egyes reneszánsz zenére specializálódó együttesek milyen megoldásokkal éltek e tekintetben.

Ugyancsak fontos vizsgálendő kérdés a diézisek használata. Néhol a kottában a hang melletti módosítás jelöli a hangmagasságot, de előfordul, hogy a hang fölé írják a kívánt keresztet, vagy bét. A református zsoltárok többszólamú letétjeiben ehhez hasonlóan szintén felmerül ez a kérdés, és a pontos alkalmazás máig vita tárgyát képezi.

Az egyes darabok elemzésénél az egyik – általam elengedhetetlennek tartott - szakirodalom, amit feldolgoztam és sok szempontot figyelembe vettem, Bárdos Lajos *Modális harmóniák*²² című könyve, amely rengeteg olyan elemre hívta fel a figyelmemet, amelyek alapján az analízis paraméterei is kikristályosodtak. Az általános vizsgálendő formulák az említett szakirodalom alapján a következők:

1. vezetőhanglépés
2. kadenciális lépések
3. autentikus fordulatok gyakorisága
4. plagális fordulatok ritkább volta
5. mellékdominánsok
6. alterált szubdominánsok
7. négyeshangzatok
8. disszonancia és konszonancia
9. tonalitás határozottsága²³

Ezekon kívül érdemes figyelembe venni az alábbi jellemzőket is:

1. plagális és autentikus lépés fontossága, zárlatok²⁴
2. álzárlatok, hangnemi ingadozás (+- irány mérése)

²² Bárdos Lajos: *Modális harmóniák. Adalékok a reneszánsz műzene összhangzattanához elsősorban Palestrina énekkari műveinek alapján.* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1961.)

²³ I.m. 11-12.

²⁴ I. m. 13.

3. modális hangkészlet: pl. ta-hang vizsgálata, a már korábban említett diézisek, ezen belül a pikardiai terc
4. modális hangnemek – moduszok vizsgálata
5. modális hangzatok (pl. ta-dúr), sötét tónus pl. a halál szóra²⁵, mellékhármasok moll és dúr színnel
6. szexthangzatok előfordulása (szűk szext, VII⁶-I kötés)
7. kvartszext hangzatok
8. késleltetések
9. „ál-négyeshangzatok” – V⁷ előképe és II⁷ előképe; fordítások is előfordulhatnak, de inkább késleltetés, átmenő hangok a gyakoribbak
10. hemiola
11. orgonapont
12. vezetőhang nélküli lépések
13. modális keresztállás (párhuzamok elkerülése miatt helyet cserélnek többnyire a belső szólamok): diatonikus, alterált, kromatikus és enharmonikus
14. idegen kezdés²⁶: Bárdos ezt úgy érti, hogy olyan akkorddal, és funkcióval kezdődik a darab, amelyből nem következik egyértelműen a művet lezáró hangnem, vagy modusz

²⁵ I. m. 30.

²⁶ I.m. 138.

2.2.2. A darabok zenei elemzése

No. 10 és 103:

Cornago-Ockeghem: Qu'es mi vida

Qu'es mi vida preguntays
non vos la quiero negar
bien amar e lamentar
es la vida que me days

Quien vos pudiera servir
tan bien como he servido.

Para que me preguntays
La pena que de passar
Pues amar e lamentar
Es la vida che me days

Mi trabaxado vivir
Quien pudiera haber sofrido

Mi az én életem, kérdezed
Nem akarom előtted tagadni
Az élet, amit nekem adsz
Csak jól szeretni és sajnálkozni.

Ki tudna téged úgy szolgálni,
Ahogy én szolgáltalak.

Miért kérded,
Milyen fájdalmat kell elviselnem?
Mivel az élet, amit nekem adsz
Csak jól szeretni és sajnálkozni.

Keserves életem
Ki tudta volna elszervenedni.²⁷

²⁷ Fordítás tőlem. A továbbiakban valamennyi szöveget a saját fordításomban közlöm, így később külön lábjegyzetben nem jelzem.

10. QU'ES MI VIDA

p. 256 Cornago-Oquegan

Qu'es mi vida

Qu'es mi vida

Qu'es mi vida

Detailed description: This system contains the first three measures of the piece. It features a vocal line in the upper staff and three bass lines below. The time signature is 3/4. The lyrics are 'Qu'es mi vida' repeated across the lines.

4

Qu'es mi vi - da pre - gun - tays non
 ¿Pa - ra que me pre - gun - tays? La

Detailed description: This system contains measures 4 through 7. The key signature changes to one sharp (F#) at the beginning of measure 5. The lyrics are 'Qu'es mi vi - da pre - gun - tays non ¿Pa - ra que me pre - gun - tays? La'.

8

vos la que - ro ne - gar bien a -
 pe - na qu'e de pas - sar. Pues a -

Detailed description: This system contains measures 8 through 11. The lyrics are 'vos la que - ro ne - gar bien a - pe - na qu'e de pas - sar. Pues a -'.

2. Az első három *cancionero* a Spanyol Királyság területén

12

mar e la - - - men - tar
mar e la - - - men - tar

es la vi - da

20

que - me dais

24

Fine

¿Quien
Mi

Quien non podira

Quien non podira

29

b

vos pu - die - ra ser -
tra - ba - xa - do vi -

33

#

vir
vir

tan bien co - mo yo ha -
quien pu - die - ra ha - ba

2. Az első három *cancionero* a Spanyol Királyság területén

37

ber so - vi - do tan bien
fri - do quien pu - die

40

ra co - e ha - - mo ber he so - -

43

ser - vi do. do.
fri - do.

1. 2. D.C. al Fine

A korszak meghatározó németalföldi zeneszerzője, Johannes Ockeghem egyik spanyol nyelvű darabja is megtalálható ebben a kötetben, még hozzá ugyanerre a versre Johannes Cornago, spanyol komponistától is szerepel egy mű. A két darab szövegében nincs semmi eltérés, viszont a szólamok számában és néhány harmóniai fordulatban találhatók apróbb különbségek. A No. 10-es Cornago-Ockeghem és a No. 103-as Cornago közül az előbbihez a zeneszerző egy negyedik, basszus szólamot komponált. Mindkét esetben csak a legfelső szólamnál szerepel szöveg. Az 1978-as kiadásban a No. 10-es mű mindkét zeneszerző nevét feltünteti, de több felvételen csak a németalföldi neve szerepel, mint a darab komponistája.

Mindkét tétel műfaja *canción*, háromrészes forma. A No. 10-es első egysége 25 ütemes, míg a második rész 19, ami után megismétlődik a darab első fele, a *Da capo* forma szerint. A szöveg ritmusához alkalmazkodva a tételben minden szólam valamennyi indító formulája felütéssel kezdődik. A struktúrája imitációs, polifon.

A szólamok számában és néhány zárlatában történő eltérés miatt relevánsnak érzem a két darab külön való elemzését. A No. 10-es darabban dominálnak a pontozott és szinkópáló ritmusok valamennyi szólamban. Egyértelműen a legfelső szólam dominál, a többi kíséret, mivel amúgy is mélyebb fekvésű az alsó három szólam. Az eleje alapján ré-moll tonalitásra következtetünk, mint ahogy az első zárlat a 4. ütemben már így végződik. A superius csak ezután lép be. Az első szövegsor végén a vezetőhanggal előkészített V[#]-I helyett V[#]-VI álzárlat található, ré-mollban. A 10. ütemben fá-dó zárlatot találunk, ezt a tonalitást stabilan tartja a 20-22. ütemig, amikor vezetőhanggal ré-mollba érkezünk. Ebben a szakaszban előszeretettel alkalmazza a fá-dó szerinti I^ó hangzatot (pl. 14. és annak ismétlése, némi díszítéssel a 16-18. ütemben). Az első rész két utolsó szövegsorában nincs végig szöveg, ez akár azt is jelenti, hogy a befejező pár ütemet a zeneszerző kizárólag hangszerrel tervezte megoldani.

A 25. ütemben újra vezetőhangos ré-moll zárlatot találunk. A második rész elején a superius és a tenor szólampár két ütemes oktáv-imitációban mozog. A Fá-dó tonalitás érzet ellenére a 34. ütem zárlata ismét vezetőhangos ré-moll. A 37. ütemben szintén ré-moll zárlat, ezután elindulunk szubdomináns irányba, físz vezetőhangos, pikárdiai terces szó-moll, bár az emelt terc miatt mondhatjuk szó-dúrnak. A 2. rész első kapujában terc nélküli ré-dúr V. fokra, dominánsra érkezünk, míg a rész második befejezése dallamos ré-moll, meglepő módon 6-5-ös késleltetéssel.

103. (QU'ES MI VIDA) PREGUNTAYS

Cornago

Musical score for the first system of the song. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and another bass clef staff at the bottom. The time signature is 3/4. The first two staves are mostly empty, with some notes in the second and third measures. The lyrics "Pregun - tais" are written below the middle staff in the second measure and below the bottom staff in the first measure.

Musical score for the second system of the song, starting with a measure rest marked '4'. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and another bass clef staff at the bottom. The time signature is 3/4. The lyrics are written below the treble staff: "Qu'es mi vi - da pre - gun - tays non" on the first line and "Pa - ra que me pre - gun - tays La" on the second line. The music includes various notes, rests, and a key signature change to one sharp (F#) in the third measure.

8

vos lo que - ro ne - gar bien a mar
pe - na que - ro pas - sar Pues a mar

13

e la - men - tar

17

es la vi - da que me

2. Az első három *cancionero* a Spanyol Királyság területén

21 Fine

days

31

ser
be

vir.
vir.

26

Quien
Ni

vos pu die - ra
tra - ba - xa - do

Quien vos pudiera servir

Quien vos pudiera servir

35

tan bien co - mo yo he ser - vi - do tan
quien pu - die - ra ha - ver so - fri - do? quien

39

bien co pu - die - ra yo ha - mo - ra

43

1. he ser - vi - do.
ver so - fri - do?

2. *D. C. al Fine*

A No. 103-as, azonos szövegre írt háromszólamú mű szintén polifon, imitációs szerkesztésű, de nem két-két szólam válaszolgat egymásnak, hanem általában egy szólam áll szemben a két másikkal. Az Ars Novában elterjedt landinói zárlat²⁸ szerepel pl. a második rész végén, két diézissel a felső szólamban. (1. kottapélda) Ez a formula a másik darabban (No. 10) nem fordul elő.

1. No. 103: *Que'es mi vida*, landinói zárlat

Ebben a változatban a szólamok egyenrangúak, emiatt egyértelműbbek az imitációk. Azért sem érezzük az alsó szólamokat kísérőszólamoknak, mert közelebbi a lage, ami miatt gyakori a szólamkeresztezés. A landinói zárlat is többször fordul elő a műben, éppen ezért a harmóniak is színesebbek a diézisek miatt.

Az első szövegsor végig ré-moll tonalitású. A 7. ütembe landinói zárlattal érkezik. a 10. ütemre fá-dúrba jut, egészen a landinói zárlatú ré-mollig (21-22. ütem) tartja a stabil fá-dó tonalitást. Ezután kvázi kadencia következik a rész lezárásaként. Minden szólamban megfigyelhető a tizenhatod ritmusok jelenléte. A 24. ütemben bizonyára landinói zárlati formula található, de hiányzik az alsó szólamban a kereszt.

A második fele ugyanazzal a két ütemes oktáv-imitációval kezdődik, mint az Ockeghem darabban, csak itt az összes szólamban elhangzik. A 34. ütemre megint landinói zárlattal érkezünk ré-mollba. A másik darab ré-mollhoz képest lévő plagális irányba történő elmozdulása itt is jelen van a 39-40. ütemben, de nincs kiírva a fisz vezetőhang, ami véleményem szerint a korabeli gyakorlatban evidens volt, a diézisek szabad használata

²⁸ „Landinói zárlat: olyan kadenciális formula, ahol a záró oktávot nem a szextről, hanem a kvintről érik el, úgy, hogy a felső szólam a záró hangköz előtt lelép egy szekundot. A nevét Francesco Landiniről (1335-1397) kapta.” David Fallows: „Landini cadence”. Stanley Sadie (szerk): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 14. (Oxford: Oxford University Press, 2001). 221-222.

miatt, ezért tarthatta a szerző szükségtelennek jelölni a módosítást. A második rész végén a szó (g) tonalitáson keresztül eljutunk az első kapunál dó-dúrba. Ockeghemnél itt terc nélküli ré-moll dominánsra értünk. A második befejezés azonban landinói zárattal ré-moll.

A két darab többszöri átnézése azonban további elemzésre készítetett. A XV. században népszerű *L'homme armé* dallam előfordul mindkét darabban, többféle variációban. Az eredeti kéziratban a 2. kottapéldán látható változat szerepel. A változatok részletesebb tárgyalásához nézzük meg az alapidallamot, melynek utolsó pár hangját variálja Cornago és Ockeghem.



2. Az első három *cancionero* a Spanyol Királyság területén



L'hom-me, l'hom-me, l'hommear - mé, l'hommear-mé, L'hom-me armédoibt ondoub-
ter, doibt on doub - ter, On a fait par - tout cri - er, Que chas - cun se
viegne ar - mer d'un hau - bre - gon de fer L'hom - me, l'hom - me,
l'hommear - mé, l'hommear - mé, L'homme ar - médoibt on doub - ter.

2. *Mellon Chansonnier*²⁹, 1470 körül

A következő változatok véleményem szerint a kiírt improvizáció remek példái. A disszertációm záró fejezetében részletesebben kitérek majd a variálás lehetőségeire. Nyilvánvaló azonban, hogy a szabad improvizáció nem jöhetett volna létre a zeneszerzők megkomponált ötletei nélkül, amelyek láthatóan nemcsak a hangszeres, hanem a vokális zenében is jelen voltak.

Majdnem megegyezik a *L'homme armé doibt on doubter* szövegrésszel

No. 103



4 - 7. ü.
2 - 4. ü.

²⁹ A *Mellon Chansonnier* az egyik leghíresebb középkori dallamokat tartalmazó gyűjtemény. Gyaníthatóan Aragóniai Beatrix, nápolyi hercegnő, I. Mátyás király második feleségének esküvőjére készült el végleges formájában az 1470-es évekre. A gyűjteményben szereplő művek két leghíresebb zeneszerzője Ockeghem és Dufay.

No. 10

2. szólam 1 - 4. ü. 1.



3. szólam 2 - 4. ü. 2.



1. szólam 4 - 7. ü. 3.



3. szólam (egyszerre a kidolgozott 3. variációval) 4 - 7. ü. 4.



1. szólam 11 - 14. ü. 5.



3. szólam 12 - 14. ü. 6.



4. szólam (először az alsó szólamban) 17 - 19. ü. 7.



1. szólam 18 - 22. ü. 8.



3. szólam 19 - 22. ü. 9.



No. 16:

Johannes Cornago: Donde stas que non te veo

Donde stas que non te veo
 Qu'es de ti esperanza mia
 Que a my que verte deseo
 Mill años se fase un día
 Mas tal es tu fermosura
 En tu tierna juventut.

Hol vagy, hogy nem látlak
 Mi van veled, reménységem
 Be nagyon óhajtalak látni téged
 Egy nap ezer évvé válik
 Hisz zsenge fiatalságodban
 Te oly gyönyörű vagy.

Comigo mismo querreo
 Si te desamar podria
 Mas al fin eativo³⁰ creo
 Quedar de su señoria
 Que tu gentil figura
 Me fieres e das salut

Viaskodom magammal,
 Hátha gyűlölni tudnálak,
 De végül mégis boldogtalannak és
 Asszonyom foglyának érzem magam
 Hisz bájos alakod
 Megsebez és meggyógyít

16. DONDE STAS QUE NON TE VEO

Cornago

Don - de stas que non te ve - - -
 Co - mi - go mis - mo quer - re - - -

Don - de stas

Don - de stas que
 Comi - go mes - mo

³⁰ Feltehetőleg itt egy elírás történt. Eativo helyett a cativo szónak van értelme a szövegkörnyezet szerint.

lá-moll

4

non te veo qu'es de si te

Fá-dúr

8

ti es-pe-ran-za mi de sa-mar po dri - - -

ré-moll

12

- a que a my que ver - te de - se - - - a mas al fin ea - ti - vo cre - -

2. Az első három *cancionero* a Spanyol Királyság területén

Fá-dúr

16

- o mill a - ños se fa - se un - di -
- o que dar de tu se - ño - ri -

20

ré-moll Fine

- - - - -
- - - - -
- - - - -
o a. a

24

Mas tal es tu fer - fer - mo - su -
Que con tu gen - til fi - gu -

Mas tal es tu
Que con tu

28

- - - - -
- - - - -
ra en tu tier - na ju - ven -
ra me fie res e das sa -

szó-moll *Hangszeres utójáték*

32

36

40 1. 2. D.C. al Fine

Csak a legfelső szólamban található kidolgozott szöveg. Az első felében öt landinói zárlat található. A felső szólam szinte „külön életet él”. A landinói zárlat először la-mollban, két tartott hang fölött, majd Fá-dúrban, két szólam mozgásával, aztán ré-mollban, a harmadik típusú zárlati fordulattal, majd megint Fá-dúrban, két szólam mozgásával és végül ré-mollban, ugyancsak a kétszólamú verzióval zár. A darab második fele inkább homofón, szinkópáló kísérő szólamokkal. A hangnemi struktúrája: ré-moll, szó-moll, Fá-dúr, Szó-dúr, lá-moll (az első kapunál), végül ré-moll (a második kapunál). Ebben a részben az egyetlen landinói zárlat a 28. ütemben lévő szextakkordos, üres kvintes, negyedik típusú zárlat. A felütéses 34. ütemtől nincs már szöveg, így definiálhatjuk azt egy zenekari utójátéknak a da capo előtt.

No. 19:

Johannes Cornago: Yerra con poco saber

Yerra con poco saber
Quien toviere tal creencia
Que firmeza de muger
A los peligros de ausencia
Se pueda mucho tener.

Con fede presta tornada
Non cessando el escrevir.

Mas a la mas de tener
No les abasta la ciencia
Porqu'es su natural ser.

Tienen aquesta dolencia
Qu'es olvidanca sin ver.

Bien podrá alguna quardada
Dos o tres dias bevir.

Tudatlanságában hibázik az,
Aki azt hiszi,
Hogy a nő a távollét veszélyeivel szemben
Állhatatos képes lenni.

Gyors hazatérést remél,
S sosem hagyja abba az írást.

De a birtoklással szemben
Nem elég nekik az értelem,
Mert ilyen a természetük.

Ez az ő betegségük,
Kit nem látnak, elfelejtik.

Élhet akár valamelyik eltartott
Két vagy három napig.

19. YERRA CON POCO SABER

Cornago

Yerra con poco saber

Yer - ra con po - - co
Mas a la mas de

Detailed description: This system contains the first three measures of the piece. It is written in 4/4 time. The vocal line starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment features a bass line with quarter notes G2, A2, B2, and C3, and a treble line with quarter notes G4, A4, B4, and C5. The key signature has two sharps (F# and C#).

4 ré-moll

sa - ber quien to - vie - - re
te - ner no les a - bas - - ta

Detailed description: This system contains measures 4 through 7. The key signature changes to one flat (Bb). The vocal line begins with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The piano accompaniment continues with a bass line of quarter notes G2, A2, B2, and C3, and a treble line of quarter notes G4, A4, B4, and C5.

8 lá-moll

tal cre - en - ci - a que fir
la ci - en - ci - a por - qu'es

Detailed description: This system contains measures 8 through 10. The key signature changes to two flats (Bb and Eb). The vocal line starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment features a bass line with quarter notes G2, A2, B2, and C3, and a treble line with quarter notes G4, A4, B4, and C5.

2. Az első három *cancionero* a Spanyol Királyság területén

11 # ré-moll

me - za que fir me - za de
su na - tu - ral, su na - tu -

14 Fá-dúr

- ral ger ser. a los pe -
tie - nen a -

18

li - gros de au - sen - cia
ques - ta do - len - cia

22 # # ré-moll Fine

se pue - da mu - cho te - ner.
qu'es ol - vi - dan - ça sin ver.

26

Con fe - de pres - ta
Blen po - drá al - gu - na

30

lá-moll

tor - - - na - da
guar - - - da - da

34

ré-moll

non ces - san - do
dos o tres dias

37

Hangszeres utójáték

el es - cre - vir.
be - vir.

The image shows a musical score for three staves. The first staff is in treble clef, the second and third are in bass clef. The time signature is 6/8. The score starts at measure 42. The key signature changes from one flat to one sharp (F#) at the end of the first system. The piece concludes with 'D.C. al Fine' and 'ré-moll'.

Cornago ezen darabja az egyetlen az elemzendők közül, amelyben a legelső szólamban található a kidolgozott szöveg. Ennek ellenére teljesen egyenrangú a szerepe a felső szólammal. A két szólam imitációi irányítják az egész tételt. Kis kivételtől eltekintve a legelső szólam úgy viselkedik, mint a középkori misék tenor szólama. Igyekszik főszerephez jutni – a legfelső szólam pedig kiírt improvizációval díszíti a fődallamot. Ez egy dallamfordulataiban rendkívül sokszínű tétel.

Hangnemek szempontjából az első zárlat ré-mollba érkezik. A 7. ütemben egyszerre szólal meg nagy A hang fölött a kis B és egyvonalas C hang. Még akkor is, ha csak átmenő hangok, elég merész dallamfordulatnak hat. A következőkben úgy érezzük, mintha lá-mollba vezetne a legfelső szólam, de egy álzárlat következik a 9. ütem elején, majd gyors váltás: az ütem második felében már megjelenik a cisz hang és egy ütemmel később a bé, amivel eljutunk ré-mollba, tartott hangok fölötti landinói zárlattal. A 16. ütemre a párhuzamos Fá-dóba érkezőnk. Az első rész végén pedig ré-mollba, szintén tartott hangok fölötti landinói zárlattal.

A második fele homofón kezdődik, egészen a 32. ütemben lévő Fá-dó zárlatig. Az ütem végén azonban rögtön egy ré-moll zárlat következik. Ritka, hogy egy rész végén nem a legelső szólamban található az alaphang: a második rész végén, az első kapunál a szöveges szólamba az emelt terc kerül, egy kétszólamú landinói zárlattal így érkezőnk ré-moll domináns akkordjára. A második kapunál egy zenekari utójáték található, ahol minden szólam egyenrangú, azonos pontozott nyolcad és nyolcadmozgású dallami elemeket használ fel hozzá a szerző. A Da capo előtti zárlat egy tartott hangos landinói zárlat, amivel ré-mollba érkezőnk.

No.27:

Johannes Cornago: Segun las penas

Segun las penas	A fájdalomból, mit okozol,
Me days contra mi mostrays enemiga	Ellenségesnek látszol velem szemben,
E de la vida que buscas	S úgy érzem, az életnek, mit keresel
Non syento de que sois tan amiga	Nem vagy annyira barátja,
Que morir no le fagays.	Hogy ne vinnéd sírba.
Io vos he tan bien servido	Én téged oly hűen szolgáltalak,
Quanto non puede ser mas.	Amelynél jobban nem lehet.

Ebben a darabban is a felső szólamban van kidolgozott szöveg. A mű többnyire homofón, egyszerű alapakkordok váltakoznak benne. Az első zárlat az 5-6. ütemben tartott hangos landinói, így érkezünk ré-mollba. A 10. ütem felső szólamában a *non syento* (nem érzem) szót szépen festi meg a szűk kvárt lépéssel, ami közt egy sóhaj szerű szünet is található. A 11. ütemben található tartott hangok fölötti landinói zárlat Fá-dóba vezet, amely után egy belső bővüléssel, *tan amiga* (oly barát) ismétlésére jutunk, ugyanolyan landinói formulával ré-mollba. A 4. szintén tartott hangos landinói zárlat a Szó-dúrba vezet, a 23. ütemre. Ezután a *no le fagays* (ne tedd vele) szöveg ismétlődik meg, átvezetve ré-mollba. Érdekessége, hogy a 26. ütemben a zenekari utójáték előtt a szöveges rész dominánsan fejeződik be. Az A rész végén aztán tartott hangos landinói zárlattal ré-mollba érkezünk.

A B rész mozgalmasabb az átkötések miatt, a szöveges szólam kvázi variációs a két alsó szólam tartott hangjai fölött. A 43. ütemtől egy imitációs szakasz következik, végig ré-mollban, ahol az első kapunál dominánsan zár, a második kapu vége pedig tartott hangok feletti landinói zárlat.

No. 84:

Johannes Cornago: Non gusto nel male

Non gusto del male estranio	Nem szeretem a mások baját,
Como yo della partida	Mint én, az utazásnál,

Que si la morte Nos viene
Non puede con nos morar.

Mert ha a halál eljön értünk,
Nem szállhat meg nálunk.

84. NON GUSTO DEL MALE

Cornago

Non gus - to del male e - stra - nio

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting in 4/4 time and changing to 6/4. The lyrics are 'Non gus - to del male e - stra - nio'. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the bottom staff marked with an 's' for basso continuo.

szó-moll
4 co - mo yo del - la par

The second system continues the piece. It starts with a measure rest in the vocal line, then the lyrics 'co - mo yo del - la par'. Above the first measure, the text 'szó-moll' is written. The time signature changes from 6/4 to 4/4. The piano accompaniment continues in the bottom two staves.

7 Fá-dúr Hangszeres köz- és utójáték
ti - da

The third system begins with a measure rest in the vocal line, followed by the lyrics 'ti - da'. Above the first measure, the text 'Fá-dúr' and 'Hangszeres köz- és utójáték' is written. The time signature changes from 4/4 to 6/4. The piano accompaniment continues in the bottom two staves.

lá-moll

11

Fá-dúr
Fine

15

20

Que si la morte Nos vie - - -

20

24

- ne nos vie - ne non pue - de con nos mo -

24

The image shows a musical score for three voices: Soprano (top), Alto (middle), and Bass (bottom). The lyrics are 'rar con nos mo - rar'. The score is divided into two endings: a first ending (1.) and a second ending (2.) marked 'D.C. al Fine'. The music is in a 3/4 time signature and features various rhythmic patterns and melodic lines for each voice part.

Csak a legfelső szólamban van kidolgozott szöveg. Csak a két alsó szólamban van kitéve egy b előjegyzés. Oktávimitációval kezdődik, amely egy Fá-dúr hármashangzat felbontás. A 3. ütem végén kétszólamú landinói zárlat található, ahol a legalsó szólam szólal meg feljebb. Így jutunk el a 4. ütemre ré-mollba. A második landinói zárlat tartott hangos változat, a 8. ütemre így újra Fá-dóba érkezik, ezután már az A rész végéig nincs szöveg – olyan mintha ez csupán zenekari közjáték lenne a B rész előtt. Két landinói zárlat szerepel a közjátékban. A 12-13. ütemben egy kétszólamú mozgó változat lá-frígben és ezután végig kétszólamú változattal érkezünk Fá-dóba. A végén megint az alsó szólam hangzik legfelül.

A *Si la morte Nos viene* (Ha eljön értünk a halál) szövegrész homofón. Mintha ezzel érzékeltetné a közös halált. A 27. ütemtől a két felső szólamban 3 ütemes oktavimitáció van Fá-dó tonalításban. Felmerül a kérdés – ahogy már többször is, hogy vajon miért nem írták ki erre a homofón B részre a szöveget, különösen az imitációs szakaszra, ha már a két szólam ennyire egyenrangú?

No. 111:

Anónimo: Viva, viva, rey Ferrando

Viva, viva rey Ferrando
e vivan los vencedores.
Vivan los que batallando
vencieron perseverando
todos trabajos d'amores.

Vagan todas, luminaria,
las damas enamoradas.
Vaia la gente contraria
fuera de nuestras moradas!

Éljen, éljen Ferdinánd király
És éljenek a győztesek,
Éljenek, kik harcolván
Kitartásukkal legyőzték
Az összes szerelmi próbát.

Bolyonganak mind, ragyogva,
A szerelmes hölgyek.
Menjen el, a mi házainkból,
ki ellenséges!

No. 111 VIVA VIVA REY FERRANDO

Anónimo

The musical score is written for four staves. The top staff is the vocal line, starting in 3/8 time and changing to 3/4. The lyrics are: "Vi - va vi - va rey fer - ran - do". The second staff is a piano accompaniment in 3/8 time, with lyrics: "Viva rey fer - ran - do". The third staff is another piano accompaniment in 3/8 time, with lyrics: "Viva viva rey ferrando". The bottom staff is a bass line in 3/8 time, with no lyrics.

2. Az első három *cancionero* a Spanyol Királyság területén

5

Viva viva rey ferrando do.

9

E bi - ban los ven - ce - do -

14

Fá-dúr

res.

18 Dó-dúr

Vi - van vi - van vi - van los

23

que ba - ta - llan - - - do Vencie - Vencieron

27

Ven - cie - ron ven - cie - ron per - se - ron perseuerando Ven - cieron perseue - rando perseuerando

2. Az első három *cancionero* a Spanyol Királyság területén

31

ue - ran - do to - dos tra - ba - jos d'a

36

mo - res d'a - mo - res. Fá-dúr Fine

42 43 44 45

Va - gan to - das lu - mi na - ri -
Va - ia la gen te con tra - ri

46 47 48 49

a lu - mi - na - ri a
a con - tra - ri a
las fue - da
ra

50 51 52 53 **Fá-dúr**

mas e - na - mo - ra -
de nues - tras mo - ra -
das las fue - ra -
das fue ra -

54 55 56 57 **1.**

mas e - na - mo - ra -
de nues - tras mo - ra -
das.
das.

Fá-dúr 61 *D.C. al Fine*

A No. 111-es *Viva, viva rey Ferrando* ismeretlen szerző műve. A darab keletkezésének időpontja és konkrét témája máig vita tárgyát képezi. Lehet, hogy Katolikus Ferdinánd király koronázásának tiszteletére íródott, de mivel nem a harcokat, hanem a szerelmesek győzelmét ünnepli a féltékeny pletykák felett, ezért elképzelhetőbb, hogy egy álarcosbálra készült a szöveg, ahol nemesek és nemes hölgyek voltak jelen.³¹ A darab első fele imitációs szerkesztésű. Annak ellenére, hogy csak a felső szólamba írták a szöveget, gyakran minden szólamot vokálisan interpretálják. De felfogható a kottakép alapján egy vokális és instrumentális ensemble-nak. A második rész, amelyet alcímmel is megjelöltek (*Secunda pars*) homofón, mint ahogy az eddigi daraboknál is látható volt. Ezután az első részt megismétlik (*Da capo*).

Már a darab első ütemében feltűnik, hogy a négyszólamú letét két középső szólamában van egy b előjegyzés, míg a két szélső szólamban nincs kiírva semmi. Ennek ellenére a darab első hangjai után biztos az Fá-dúr tonalitás.

A 4. ütemben érkezünk az első szövegsor végére, ami álzárlattal, és nem teljes landinói zárlattal végződik, hanem ré-mollban zárul. A 2. sor szintén álzárlat, Fá-dúr⁶-en zár, ahol előtte ismét a landinói zárlatot készíti elő. A szoprán szólamban az egyvonalas b hang markánsan van jelen. A 3. szövegsor előtti zárlat Dó-dúr, újra hiányos landinói zárlattal, mivel csak két (canto és contrabajo) és nem három szólam szerepel benne. A sor először elindul Fá-dúr felé, de a superius kiírt szövegének végén Dó-dúrban zár. Sajnálatos, hogy nincs beírva minden szólamba a szöveg, mert így csak gyanítható, hogy a

³¹ I.m. 27.

kisnyújtott ritmus a *vivan* (élnek) szóra esik valamennyi szólamban. A 30-31. ütem b-h keresztállása miatt érdekes harmóniai színezettel érkezünk Dó-dúrba, a *perseverando* (kitartóan) szövegre. Az első rész (prima pars) végén a felső szólamot ellenpontozza a három alsó kisnyújtott ritmusa, hogy a *da capo* forma első részének végén Fá-dúr tonalításban érkezünk, még hozzá úgy, hogy az alaphang nem a contrabajo, hanem a tenor szólamban van. A 10. ütemben megágyaz a szó-mixolídra az alsó három szólam.

A *seconda pars*, vagyis a darab második fele elsőre úgy tűnik, hogy homofón, de hamar az 1+3 szólam struktúra alakul ki, mint az első részben. Különös színezetet kap a 49. ütemben az Fá-dúrban megjelenő h hang a legfelső szólamban a *las damas* (hölgyek) szóra. Az 53-54. ütemben – a darabban először – teljes landinói zárlat található, szintén a *las damas* szövegre. Hasonlóan az első részhez, itt is a záró Fá-dúr tonalitás alaphangja nem a basszusba, hanem a tenorba kerül. Megállapítható, hogy a darab C-F (d) plagális síkon mozog.

No. 127

Anónimo: Dindirindin

Me levay un domatin matineta davant l'alba	Egy nap korán reggel, még hajnal előtt
Per andar a un giardin per collir la cirofrada	ébredtem,
Dindirindin...	Hogy elmenjek a kertbe szegfűt szedni.

Ju me levé un bel maitín, matineta per la	Szép reggelre ébredtema réten,
prata,	Csalogány hangja szólt a fán.
encontré le ruyseñor que cantava so la rama.	
Dindirindin...	

Encontré le ruyseñor que cantava so la rama.	Csalogány hangja szólt a fán.
«Ruyseñor, le ruyseñor fácteme aquesta	„Csalogány, légy az én hírvivőm.”
embaxata.» Dindirindin...	

«Ruyseñor, le ruyseñor fácteme aquesta	„Csalogány, légy az én hírvivőm,
embaxata.	És mondd meg az én kedvesemnek, hogy

Y digaolo a mon amí que ju ja só maritata.» már férjhez adtak.”

Dindirindin...

127. DINDIRIDIN

p. 417 Anónimo

Din - di - ri - din ri - din - rin day - na din - di - ri - din

Din - di - ri - din ri - din - rin day - na Din - di - ri - din

Din - di - ri - din ri - din - rin day - na Din - di - ri - din

4 Fine

din - di - rin day - na ri - day - na di - di - ri - din.

din - di - rin day - na rin - day - na Din - di - ri - din.

din - di - rin day - na rin - day - na Din - di - ri - din.

7

Me le-vay un do - ma-tin ma - ti-net da - vant l'al -

Me le-vay un do - ma-tin ma - ti-net da - vant l'al -

Me le-vay un do - ma-tin ma - ti-net da - vant l'al -

11

ba per an - dar a un giar - din, per col -

ba per an - dar a un giar - din, per col -

ba per an - dar a un giar - din, per col -

14

lir la ci - ro - fra - da.

lir la ci - ro - fra - da.

lir la ci - ro - fra - da.

Da capo al Fine

A *Cancionero Musical de Palacióban* ugyanezzel a szöveggel szerepel egy mű, de az a változat négyszólamú, és a szoprán szólamban van némi eltérés. A pontos szoprán verzió viszont azért nem egyértelmű, mert minden együttes a felső szólamban a kérdéses ütemekben improvizál. Nincs két azonos változat még ugyanattól a zenekartól sem, sőt a *da capo* is különbözik.

A darab szerkezetileg egyszerű, homofón, minden szólamban végig ki van írva a szöveg. Harmóniailag a ré-moll és a Tá-dúr váltakozik. Sok az ismétlődő harmónia. Pl. a felütéses 12. ütemében *per andar a un giardin* (a kertben sétálgatva) a B-dúr akkord folyamatos felhangzása menetelő lovasokat idézhet magunk elé.

Rendkívül rövid ez a mű, de nagyon népszerű, valamennyi spanyol régizenével foglalkozó együttes fel szokta venni a repertoárjába.

Az elemzésemhez támpontul szolgáló módszertani alapok tehát a Bárdos Lajos könyvben voltak csupán, amelyekre építeni tudtam. A részletes vizsgálat után pedig leszűrtem az alábbi általánosságokat, amelyekre fókuszáltam és melyeknek egy részét kérdésként már korábban felvettem:

2. Az első három *cancionero* a Spanyol Királyság területén

Szerkezet	Szöveg kidolgozása	Landinói zárlat ³²	A darabok más kötetekben
Homofón: No. 27 és No. 127	Legelső szólamban: No. 19	1. az alsó szólamok tartott hangja fölött a záró formula a felső szólamban	ebben a kötetben No. 127, a <i>Cancionero Musical de Palacióban</i> No. 445
Imitációs: No. 10, No. 16, No. 19, No. 84, No. 103, No. 111	Minden szólamban: No. 111	2. a tartott hangok fölött a két felső szólam parallel díszít	
	Legfelső szólamban: No. 10, No. 16, No. 27, No. 84, No. 103, No. 111	3. két felső szólam párhuzamosan halad az üres kvintes záróakkord felé	
		4. szextakkordról lép a záró üres kvintes záróformulára	

1. az általam elemzett nyolc darab közül csupán kettő esetében dominál a homofón struktúra. Habár a No. 27-es *Segun las penas* tétel sem szigorúan homofón, imitációk azért találhatók benne. Az egyetlen végig homofón tétel egyedül a No. 127-es *Dindirindin*.
2. az imitáció és a dallamok feldolgozásának sokszínűsége, különösen a No. 10-es *Ockeghem* műben számottevő. A *L'homme armé* dallam és annak spanyol feldolgozásáról eddig egyetlen szakirodalomban sem olvastam.
3. a mű szövegének részletes kidolgozása általában csak egy szólamban található meg, amely a polifon, imitációs részeknél még talán érthető, mert a szöveges szólam dominál, amely egy kivételtől eltekintve a legfelső (dallam)szólam. Az egyetlen olyan darab, ahol minden szólamban szerepel a szöveg, amit már említettem, a *Dindirindin*, amely homofón. Véleményem szerint azonban a többnyire homofón szerkezetű darabokban ugyanúgy kidolgozhatták volna a

³² Mivel majdnem minden darabban megtalálható a négyféle változat, és az egyes műveknél részleteztem őket, ezért a táblázatban konkrét példákat nem sorolok fel.

szöveget, mint ahogy az interpretáció során ezt az egyes együttesek ki is használják. Vannak viszont olyan szakaszok, amelyekben egyetlen szólamban sincs szöveg. Gyanítható, hogy ezek voltak a csak és kizárólag hangszeres köz- és utójátékok.

4. minden darabra egyaránt jellemző a landinói zárlat gyakorisága, amelyet dúrban és mollban is alkalmaztak. Négyféle változatban hangzik el. Sokszor az alsó szólamok csupán tartott hangjára szólal meg a záró formula a dallamszólamban, máskor általában a két felső szólam parallel díszít a végén, a harmadik esetben a két felső szólam párhuzamosan halad az utolsó hangig, mert a második szólam a kvártpárhuzamnál megáll és így a felső szólam terccel, a második szekunddal lép a zárlat végére, a negyedik változat pedig, amikor szextakkordról (amely mollban kétszeresen felemelt) lép az üres kvintes záróakkordra.
5. szinte csak alapakkordokat használnak egy-két kivételtől eltekintve, amelyet jelzek. Harmóniailag a legsokszínűbb tétel egyértelműen a No. 19-es *Yerra con poco saber* kezdetű Cornago mű.
6. Az interpretációs fejezetben erre majd pontosan kitérek, de a három első Spanyol Királyság idején íródott kötet darabjai között előfordul az átfedés. Pl. a No. 127 a *Dindirindin* e kötetben lévő változatát elemzem ebben a fejezetben, de minden felvételen a *Cancionero Musical de Palacio* kötet szerinti változatot adják elő.

3. Intepretációanalízis

3.1. Az interpretációanalízis történeti bevezetője

Mielőtt elkezdem elemezni az általam választott hanganyagokat, szükségesnek tartom leírni, hogy milyen történeti előzményekből tudom levezetni az improvizáció reneszánsz alkalmazását. Ehhez két fő megközelítési módot jelöltem ki. Az első a trubadúr líra, a második pedig a hangszeres improvizáció, amely később átkerült a vokális gyakorlatba is, vagy mondhatni párhuzamosan, egymás hatására fejlődött. A kottaképek a középkori lejegyzéssel megegyezők, a melizmák szintén a gregorián jelölést használják, de jelen munkámban ennek a kettőnek a kapcsolatára nem térek ki.

A trubadúrköltészet eszmei mondanivalója (nőkultusz, szerelmes líra) megegyezik a *cancionerók* szerelmes darabjaiéval. Ezért tartom a *villancicók* és *canciónok* releváns előzményének a 11. században kezdődött lovagi költészetet. Néhány fontos különbséget azért érdemes leszögezni: a trubadúrok dallamai egyszólamúak voltak, szemben a daloskönyvek 3-5, de sokszor akár még több szólammal ellátott műveivel. A trubadúrok megközelíthetetlen, (leginkább) férjes asszonynak címezték szerelmes dalaikat, míg a kötetek szövegében megjelenő szerelmi témájú versek nem csak és kizárólag a reménytelen, sóvárgó szerelemről szólnak. A vokális és hangszeres interpretáció együttes jelenléte azonban mindkét stílusban releváns.

A következőkben a trubadúrköltészet rövid bemutatásán keresztül felhívom a figyelmet a daloskönyvek dalanyagának hasonló elemeire. A trubadúr líra Dél-Franciaországban, Észak-Spanyolországba és Észak-Itáliában virágzott, a XII.-XIII. században. Nem latinul, hanem okcitan nyelven alkottak. A dalköltő származására nézve lovag, nemesember, aki saját költeményeit hangszerkísérettel énekelte. Később az előadásban mind nagyobb szerepet kaptak a trubadúr kíséretébe tartozó segédek. A trubadúrköltészet fő témája a szerelem.

„Semmit nem tud a szerelemről az, aki birtokolni akarja a nőt”. Daude de Pradas (1214-1282) fenti gondolata a trubadúrok szerelemfelfogását (*fin' amor*) foglalja össze. A trubadúrok szerint nem a születés, hanem a szerelem által válik valaki értékessé, az tesz erényessé, és ez által Isten előtt tetszővé. A spanyol daloskönyvek egyik fő gondolata az „*el amor cortex*”, vagyis az udvari szerelem dicsőítése, amely a francia szó spanyol megfelelője.

Harcos helyett magányos hős a példakép, aki szerelmét feltétlen hűséggel vallja meg. A daloskönyvek szerelmese szintén egyedül van, a viszonzatlan, vagy viszonzott szerelmét énekli meg. A trubadúrok rendjének mitikus alapítója Eble de Ventadorn (1086-

1155) a Limousin tartományban lévő Ventadorn ura, akiről ezen kívül semmi biztosat nem tudunk, alkotásai nem maradtak fenn. A trubadúrok első generációja közvetlen kapcsolatban állt vele és iskolájával.

Platón szerint a szerelmi vágyakozás azonos a filozófiai megismeréssel, a tudás utáni vágygal. A trubadúrfilozófia szerint a földi szép látása felkelti a vágyat az égi szépség után, és ezért a lélek emelkedni kezd, hogy elérje azt. Ezt az állapotot nevezzük szerelemnek, amit a nőből kiáradó varázserő vált ki. A költemény és a zene egyetlen egységbe olvadtak.

Költői forma tekintetében ezek is többnyire *canciónok* és *romancék*, amelyekben a rímek többnyire konzonánsok, és egyszerre van jelen a szöveg és a zene egysége, mint a *cancionerók* többszólamú darabjaiban. Érdekes kiemelni az egyik fontos témát, amely külön műfajnak is tekinthető: az *Alba*, magyarul hajnali dal: középkori lírai műfaj, a szerelmesek hajnali elválását megéneklő forma, a provanszál trubadúrok kedvelt költői formája.¹ A daloskönyvek versei között is találunk rá példát. Pl. *Dindirindin* (No. 127), amely a trubadúr költeményekhez hasonlóan okcitán nyelven íródott.²

A trubadúr líra természetesen a spanyol területekre is eljutott. Falvy Zoltán *Mediterrán kultúra és trubadúr zene* című könyvében erről részletesen ír.³ Eszerint a spanyol trubadúr zene központja a 12. századtól kezdve az Aragóniai-ház. II. Alfonz (1162-1196) maga is trubadúr volt, de a legfőbb patronáló X. Bölcs Alfonz. Az ő idejéből származó Cantiga Kézirat több, mint 400 dallamot tartalmaz. Ezen kívül található benne a korabeli hangszerekről illusztrációk. Fontos megjegyezni, hogy habár nem voltak Spanyolországban olyan nagy számban a trubadúrok, mint Itáliában és Franciaországban, de az Ibériai-Félszigeten megismerkedtek egy új kulturális horizonttal – az arab zenei világgal, ami hatással volt zenéjükre és költészetükre.⁴ Az arab hatás érthető, hiszen az ország déli része (Andalúzia és Észak-Afrika spanyol területei) ekkor még az ő fennhatóságuk alatt volt. Itt is megállapítható, hogy a trubadúr énekek a Cantiga

¹ Stephen Haynes: „Alba”. In: Stanley Sadie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 1. (Oxford: Oxford University Press, 2001).. 278.

² John Stevens és Ardis Butterfield: „Troubadours, trouvères: I. Troubadour poetry” In: Stanley Sadie (szerk): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 25. (Oxford: Oxford University Press, 2001). 798-799.

³ Falvy Zoltán: „The Spanish Centre of Secular Monody: The court of Alonso the Wise (Toubadours, Moors, Jews and Arabs)”. In: Falvy Zoltán: *Mediterranean Culture and Troubadour Music*. Ford.: Steiner Mária. (Budapest: Akadémiai kiadó, 1986). 30-55.

⁴ I. m. 30.

Kéziratban hasonló témákat dolgoznak fel, mint az általam tanulmányozott *cancionerók* többszólamú darabjai. Pl. szerelem, társadalmi problémák, a virtus, stb.⁵

A cantigák nyelve gallego (galíciai), 4 sorosak, amelyben a refrén minden versszak után megismétlődik.⁶ Zenei struktúrájuk szerint három változatuk van: virelei, rondeau és canción.⁷ A kézirat dallamai szillabikusak, a dalok harmada többnyire nem tartalmaz ornamentális jelzést, gyanítható, hogy automatikusan improvizáltak. Több, mint 80 hangszer található a miniatűrökön, de nemcsak maga a hangszer látható, hanem az előadója is.⁸

Falvy a fejezet végén a következőképpen összegzi a spanyol trubadúrköltészet tanulságait:

1. A hangszer aktívan csatlakozik a vokális előadáshoz és nem különül el a zenei matéria. Ez hasonlít a mai spanyol reneszánsz gyakorlatra és az észak-afrikai népzenei előadásokra, ahol a hangszer és az ének ugyanazt a dallamot játssza, ugyanazt az ornamentációt használva.
2. A hangszerek miniatűrjein túl a lényeges, hogy „a zenei ikonográfia, az etnomuzikológia segítségével rekonstruálni tudja a középkori zenei gyakorlatot és keretet ad az autentikus előadásra”.⁹

A hangszeres és vokális improvizáció egymástól nem elkülöníthető jelenség, amelyet a korabeli források, azok jelenkori értelmezései (köztük az előzőekben leírtak is) és a most élő zenei interpretációk is igazolnak. Elsőként egy spanyol reneszánsz pengetős hangszerről, a vihueláról írnék bővebben. Több zeneszerző írt erre a hangszerre, jelentős számban vokális szólam kísérőjeként. A vihuela mór udvari hangszer, először egy 1463-as zaragozai forrásban említik.¹⁰ Az előbbi hivatkozási tanulmányból fontos még kiemelnem, hogy az *oracionerók*, akik vak vihuela de arco játékosok voltak, Tinctoris szerint történetekhez recitáltak („ad historium recitationem”),¹¹ akárcsak Tinódi Lantos Sebestyén énekelte meg a magyar eseményeket. A vihuelások foglalkozásukat tekintve ügyvédek, hivatalnokok vagy egyházi személyek, hivatásos katonák voltak, kevesen űzték ezt a

⁵ I. m. 40-41.

⁶ I. m. 41.

⁷ I. m. 41.

⁸ I.m. 42-43.

⁹ I. m. 55.

¹⁰ John Griffiths: „The vihuela: performance practice, style, and context.” In: Victor Anand Coelho (szerk.): Performance on lute guitar and vihuela. (Cambridge University Press: 1997) 160.

¹¹ I.m. 159-160.

mesterséget professzionális szinten.¹² A vihuela, mint hangszer nagy népszerűségnek örvendett egészen addig, amíg fel nem váltotta a gitár.¹³

Az improvizáció elengedhetetlen alapja a vihuela játéknak is. A többstrófás *romancék* alatt variációk sokasága hangozhatott el. Akkordokat, arpeggiókat, motivikus imitációkat, vagy a kontrapunkt elemeit díszítették. Még magát a cantus firmust is.¹⁴ A kor professzionális játékosai különbözőképpen gondolkodtak a díszítésekről. Miguel de Fuenllana (kb. 1500-1579) pl. a végkadenciákhoz használta az ornamentációt.¹⁵ Szerintem azonban ez kevés, különösen, ha ugyanaz a zenei anyag hosszú szöveghez társul. Enríquez de Valderrábano (1500-1557) úgy vélte, hogy a díszítést inkább az előadó ízlésére és technikai tudására lehet bízni.¹⁶ Ezzel egyet is értek, mert egy-egy körülírás, vagy a zene az adott versszak szövegének karakteréhez való alkalmaztatása megfelelő technikai kvalitások mellett nem tűnik túlzásnak. Juan Bermudo (kb. 1510-kb. 1565) szerint ebből kifolyólag azonban nem szabad „lerombolni a jó zenét erőszakos glosszákkal”.¹⁷ Vladimir Ivanoff, az itáliai reneszánsz idejéből származó Pesaro kéziratról írt tanulmányában – amely a legkorábbi lant tabulatúra¹⁸ és így a vihuela játékhöz hasonló improvizatív elemek szükségesek az eljátszásához – azt írja, hogy az ornamentációs formulákat leginkább úgy alkalmazták, hogy a hangközöket töltötték ki.¹⁹ A vihuela szólamaihoz előfordult, hogy nemcsak egy, hanem több vokális szólam is társult, amelyek a tabulatúrákban látszanak. Ezeket külön szólamkottában jegyezték le.²⁰

Mivel abból az időből nem maradhatott fenn hangzó anyag, az improvizáció rekonstruálására csupán a kotta és az azóta is élő zenei gyakorlat, a máig megtartott hagyomány engedhet következtetni. Szerencsére fenn maradt az előbb említett zeneszerzőkön kívül még Luis Milán (kb. 1500-1561), Luys de Narváez (kb. 1526-1549) és Alonso Mudarra (kb. 1510-1580) olyan vihuela gyűjteménye, amelyben kiírt, tehát lekottázott díszítések találhatók (3. kottapélda). A Benkő Dániel szerkesztésében megjelent *Spanyol reneszánsz dalok* című példatárban található Luis Milán *Durandante, durandante*

¹² I.m. 162.

¹³ I.m. 160.

¹⁴ I.m. 163.

¹⁵ I.m. 163-164.

¹⁶ I.h.

¹⁷ I.m. 164.

¹⁸ Vladimir Ivanoff: „An invitation to the fifteenth-century plectrum lute: the Pesaro Manuscript”. In: Victor Anand Coelho (szerk.): *Performance on lute guitar and vihuela*. (Cambridge University Press: 1997). 3.

¹⁹ I.m. 11.

²⁰ J. Griffiths: „The vihuela...” 165.

ének és vihuelára írott darabja,²¹ amelyben pl. a kadenciáknál látható gazdag ornamentáció valamennyi alkalommal a hangszeres szólamban szerepel (4. és 5. kottapélda). A díszítések sebessége, kvázi tempója azonban az előadóra van bízva, hiszen az énekes szólam záróhangja után bőven van lehetősége kibontakozni a vihuela-játékosnak.

Ya se asienta el rey Ramiro

Luys de NARVÁ CZ
(Los seys libros del Delphin de música - 1538)

Ya se a - sien - - ta el rey - - -

3
Ra - mi - - ro ya se a - sien - -

6
- ta á su - - yan - tat, á su

²¹ Benkő Dániel (átírta és közreadta): *Spanyol reneszánsz dalok énekhangra és gitárra* (Editio Musica Budapest: 1982). 6-7.

9

yan - tar. Los tres de sus a -

12

- da - li - des los tres

15

de sus a - da - li - des, se le pa -

18

ra - ron de - lan - te,

21

se le pa - ra - ron de - lan - te.

3. kottapélda

Durandarte, durandarte

Luys MILÁN
(Libro de música - 1536)

Du - ran - dar - te,
y in - ven - cio - nes

4. kottapélda

4

buen ca - va - lle - ro pro - va -
pu - bli - ca - vas tu cuy - da -

8

do.
do.

5. kottapélda

Az improvizációs gyakorlat a reneszánsz idején nemcsak a Spanyol Királyság területén élt. A *Francia reneszánsz táncok*²² című könyvből az alábbiakat emelném ki, amely szorosan ehhez a témához kapcsolódik:

- „a régi korokban a kottából való játék egy gazdag rögtönzési kultúrába ágyazva élt”
- a korabeli dokumentumok segítenek felidézni az akkori gyakorlatot
- a tagolási eszköz a zárlat: „szoprán-zárlat” – felfelé lépő szekund, „tenor-zárlat” – lefelé lépő, szekunddal éri el a záróhangot (pl. 7-6-os késleltetés)²³
- elég az is, ha csak egy szólam díszít, de általában kettő szokott
- érdemes a tartott, vagy repetált hangot díszíteni
- apró trillák, mordentek, általában a főhangról kezdve; dallami, sokszor kiírt díszítések
- nyolcadmozgás helyett nyújtott és éles ritmussal lehet variálni²⁴

Ha a spanyol hangszeres interpretációról és improvizációról szót ejtünk, mindenképpen meg kell említeni Antonio de Cabezont (1510-1566), a korszak legjelentősebb continuo játékosát, aki amellet, hogy egyházi kompozíciókat írt főként orgonára, hozzá köthető a legfontosabb, módszertanilag is releváns kötet, amelyhez fia, Hernando – aki maga is foglalkozott zeneszerzéssel – az apja útmutatása és módszertani gondolatai alapján írt egy terjedelmes előszót, amely után a kötetben 275 kompozíció szerepel billentyűs hangszerekre, hárfára és vihuelára.²⁵

Az életéről röviden: Antonio de Cabezón gyerekkorában megvakult. A palenciai katedrálisban tanult orgonát és zeneszerzést. 1526-ban V. Károly feleségének, Portugáliai Izabellának szolgálatába állt. Gyermekéik, a későbbi II. Fülöp és testvérei zenetanára lett. Amikor Fülöp 1543-ban a Spanyol Birodalom régense lett, Cabezont nevezte ki elsőszámú udvari orgonistának. Antonio testvére Juan de Cabezón ugyancsak orgonista és zeneszerző volt. A fivérek követték Fülöpöt számos külföldi útjára: Itáliába, Németalföldre, a Német Birodalomba és Angliába is, ahol Antonio variációs művei vélhetően hatással lehettek William Byrdre és Thomas Tallisra. Antonio de Cabezón négy gyermekéből az egyik, a

²² Bali János (összeállította és közreadta): *Francia reneszánsz táncok* (Editio Musica Budapest, 2008).

²³ I. m. 22.

²⁴ I. m. 23.

²⁵ Francisco Sanchez (közreadó.), Hernando de Cabezón (szerk.): *Antonio de Cabezón: Obras de música para tecla, apra y vihuela*. (Madrid, 1578).

már korábban említett Hernando zeneszerző lett, másik fia, Agustín pedig kórusénekes volt a királyi kápolnában.²⁶

Az 1587-as kötet terjedelmes előszavából kitűnik, hogy Antonio de Cabezón a zenét a lélek és a test együttes harmóniájának tekintette. Vallásos ember volt, de a reneszánsz eszméket is magáénak vallotta. Magára a zenei harmóniákra és az improvizációra úgy tekintett, hogy szerinte egyenesen az emberi lélek potenciáljától függ. Úgy gondolta, hogy „a zene legfőbb küldetése, hogy Istent szolgálja”.²⁷ Ismerte és követendőnek tartotta Platón gondolatait a zene fontosságáról. A hét szabad művészetről és a múzsákról is azt mondta Cabezón, hogy azok szintén szolgálatok Istennek, illetve az ókor folyamán az istenségeknek. Sok olyan példát hoz fel a Bibliából, ahol a zene megjelenik. Ezeket mind-mind az előző gondolatra vezette vissza.²⁸ Egyenesen odáig boncolta ezt a kérdést, amíg kimondta, hogy a zene minden művészetek közül a legelső.²⁹

„A zenét nemcsak az fogadja be, aki hallgatja, hanem az is, aki műveli.”³⁰ Azt mondja, hogy a gyermek bölcsőjétől kezdve a zene mindenhol ott van.³¹ A vallásos nevelés egyértelműen megmutatkozik Hernando de Cabezónnál, mert apja gondolatainak összegzése után, egy kvázi utószóban apja vakságát úgy definiálja, hogy „a látást Isten a csodálatos lélekbe helyezte, és ami hiányzott a szeméből, azt megduplázta a hallás potenciáljában”.³²

A disszertációm terjedelmi korlátai miatt a 275 műből, amelyet az 1578-as kiadásban közöltek csak a No. 125-öst választottam ki – jelenlegi számozása szerint No. 81 – mert ezen keresztül többféle ornamentációs elemet be tudok mutatni, amelyek a továbbiakban közölt vokális és hangszeres interpretációkban szintén előfordulnak (6. kottapélda). A *Diferencias sobre el canto de „La Dama le demanda”*, azaz *Variációk a „A Dámától kérem” kezdetű dal témájára* című darabban a téma bemutatása után az első variációban az elején a legfelső szólam nyolcamozgása dominál, majd a 24. ütemtől a két szélső szólam a belső tartott hangja mellett parallel mozog. Valamennyi diézis ki van írva. A téma és variációi mind *piccardiai terccel* zárulnak. A 33. ütem második felében kezdődő variáció esetén a legfelső szólam improvizál, főként nyolcad mozgással, de az előzőeknél nagyobb ambitusban. A harmadik variáció a legelső szólamé a 49-54. ütemig,

²⁶ Louis Jambou: „Cabezón”. In: Stanley Sadie (szerk): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 5. (Oxford: Oxford University Press, 2001). 764-765.

²⁷ I. m. 15.

²⁸ I. m. 15-16.

²⁹ I. m. 19.

³⁰ I. m. 18.

³¹ I. m. 19.

³² I. m. 22.

többnyire nyolcadokkal. A variáció további szakaszában a szólamok egymásnak adogatják a nyolcadmozgású körülírásokat. A 4. változat a felső szólam dominanciáját hozza, többnyire nyolcadokkal, az ambitus pedig a legszélesebb. A 81. ütemben kezdődő ötödik és egyben utolsó variáció ritmikailag a legsokszínűbb. A 86-87. ütemben a legelső szólam nyolcadszünetes beléptetése és a 89-93. ütem közötti szakasz triolás megoldása, ahol a szólamok egymásnak adogatják át a díszítő szerepet, igazán különlegessé teszik és előkészítik a darab *piccardiai terces* lezárását.

Ennek a műnek a tanulságait összegezve, az alábbiak állapíthatók meg a kiírt ornamentációról:

- a diéziseket célszerű mindig alkalmazni
- nyolcadokkal, vagy akár apróbb ritmusértékekkel körül lehet írni a tartott hangokat
- a nyolcadmozgásban az ambitus nagyságával is lehet variálni
- a nyolcad, vagy tizenhatod mozgás bármelyik szólamba belekerülhet
- a szólamok a díszítésnél vagy teljesen párhuzamosan haladnak, vagy egymásnak adogatják át a variáció lehetőségét.

La Dama le demanda

LXXXI.

Antonio de CABAZÓN
(1510 - 1566)



16 I.

Musical score for measures 16-21. The system is labeled 'I.'. It features a treble and bass clef. The treble clef has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The bass clef has a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The music consists of chords and melodic lines in both hands.

22

Musical score for measures 22-26. The system continues from the previous one. It features a treble and bass clef. The treble clef has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The bass clef has a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The music consists of chords and melodic lines in both hands.

27

Musical score for measures 27-31. The system continues from the previous one. It features a treble and bass clef. The treble clef has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The bass clef has a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The music consists of chords and melodic lines in both hands.

32 II.

Musical score for measures 32-38. The system is labeled 'II.'. It features a treble and bass clef. The treble clef has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The bass clef has a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The music consists of chords and melodic lines in both hands.

39

Musical score for measures 39-44. The system continues from the previous one. It features a treble and bass clef. The treble clef has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The bass clef has a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The music consists of chords and melodic lines in both hands.

Musical score for measures 44-47. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 44 starts with a treble clef and a bass clef. The bass clef has a 'B' time signature. The music features a melodic line in the treble and a bass line in the bass. There are dynamic markings like 'b' and 'b' in the treble. The system ends with a double bar line.

Musical score for measures 48-52. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 48 starts with a treble clef and a bass clef. The music features a melodic line in the treble and a bass line in the bass. There are dynamic markings like 'b' and 'b' in the treble. The system ends with a double bar line.

Musical score for measures 53-58. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 53 starts with a treble clef and a bass clef. The music features a melodic line in the treble and a bass line in the bass. There are dynamic markings like 'b' and 'b' in the treble. The system ends with a double bar line.

Musical score for measures 59-64. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 59 starts with a treble clef and a bass clef. The music features a melodic line in the treble and a bass line in the bass. There are dynamic markings like 'b' and 'b' in the treble. The system ends with a double bar line.

Musical score for measures 65-69. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 65 starts with a treble clef and a bass clef. The music features a melodic line in the treble and a bass line in the bass. There are dynamic markings like 'b' and 'b' in the treble. The system ends with a double bar line.

Musical score for measures 70-74. The piece is in B-flat major (one flat). The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and some slurs. The left hand provides harmonic support with chords and moving bass lines. Measure 74 ends with a flat (b) above the staff.

Musical score for measures 75-79. The right hand continues with eighth-note patterns and slurs. The left hand has a more active bass line with eighth-note runs. Measure 79 ends with a flat (b) above the staff.

Musical score for measures 80-84. Measure 80 starts with a sharp (F#) in the key signature. A 'V.' (trill) is marked above the first measure. The right hand has a trill in measure 80 and eighth-note patterns. The left hand has a moving bass line. Measure 84 ends with a flat (b) above the staff.

Musical score for measures 85-90. This section is characterized by numerous triplet markings (indicated by '3' and brackets) in both hands. The right hand has a melodic line with triplets, and the left hand has a rhythmic accompaniment with triplets. Measure 90 ends with a flat (b) above the staff.

Musical score for measures 91-95. This section continues with triplet markings. The right hand has a melodic line with triplets, and the left hand has a rhythmic accompaniment with triplets. Measure 95 ends with a sharp (F#) in the key signature.

6. kottapélda

3.2. Konkrét művek elemzése

Az alábbiakban a *Manuscrito de Montecassino* vagy *Cancionero Musical de Montecassino* formailag elemzett néhány darabjának több interpretációját hasonlítom össze, amelyeket Cabezón az előbbieken tárgyalt kiírt improvizációs elemeinek ismeretében és egy általam felállított szempontrendszer szerint tárgyalom, melyek a következők:

- apparátus: hangszeres vagy a capella
- csak a refrén ensemble vagy minden tutti
- játékidő
- tempo
- ornamentáció kezelése

Mivel Jordi Savall és együtteseinek előadásait elemzem a legtöbbször, ezért szükségesnek tartom röviden ismertetni életét és munkásságát. A katalán karmester és viola da gamba játékos 1941-ben született Igualadában, Barcelona tartományban. Zenei tanulmányait is ebben a községben kezdte meg. A Barcelonai Zeneművészeti Egyetemen 1959 és 1965 között tanult, itt diplomázott, majd ezután specializálódott a régizenére. Bázelen képezte tovább magát, és az 1970-es évektől már úgy tartják számon, mint elkötelezett régizenei előadó. 1974-ben alapította a Hespérion XX együttest – többek között – feleségével, néhai Montserrat Figuerasszal, kiváló szoprán énekessel, aki 2011-ben rákban elhunyt. 2010 óta a zenekart Hespérion XXI-nek hívják. Az együttesel a kezdetektől fogva elkötelezett hívei az autentikus reneszánsz zene előadásának. 1987-ben visszatért Barcelonába, ahol megalapította a La Capella Reial de Catalunyat. Ez egy vokális együttes, a 18. század előtti zene kiváló előadóival. 1989-ben megalapította a Le Concert des Nations zenekart, amely elsősorban a barokk korszakra specializálódott, de előfordul repertoárjukban klasszikus és romantikus mű is. Jordi azonban családtagjaival együtt is szívesen lépett fel. Felesége 2011-ben bekövetkezett haláláig szinte minden felvételén a szoprán szólista szerepét látja el. Ezen kívül két gyermekük közül fiuk Ferran teorbázik, és énekel, igaz, többnyire barcelonai jazzklubokban, lányuk Arianna pedig édesanyjához hasonlóan hárfázik és énekel.³³

Az első mű a régizenei együttesek számára leggyakrabban előadott *Dindirindin*. Három felvételt vetek össze. Mindhárom formáció a darab *Cancionero Musical de Palacio* szerinti, négyszólamú változatát énekli.

³³ Maricarmen Gómez: „Jordi Savall”. In: Stanley Sadie (szerk): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 22. (Oxford: Oxford University Press, 2001). 338.

445. Dindiridin

Cancionero de PALACIO

Anonimo

Fine

Cantus

Din - di - rin din - di - rin din - di - rin da - na din - di - rin - din.

Altus

Din - di - rin din - di - rin din - di - rin da - na din - di - rin - din.

Tenor

Din - di - rin din - di - rin din - di - rin da - na din - di - rin - din.

Bassus

Din - di - rin din - di - rin din - di - rin da - na din - di - rin - din.

7

Ju - me le - ve_un bel mai - tin Ma - ti - ne - ta per la pra - ta.
 En - con - tré le rui - se - ñor que can - ta - ba so la ra - ma.
 Rui - se - ñor le rui se - ñor fác - te - me_a - ques - ta_em - ba - xa - ta.

Ju - me le - ve_un bel mai - tin Ma - ti - ne - ta per la pra - ta.
 En - con - tré le rui - se - ñor que can - ta - ba so la ra - ma.
 Rui - se - ñor le rui se - ñor fác - te - me_a - ques - ta_em - ba - xa - ta.

Ju - me le - ve_un bel mai - tin Ma - ti - ne - ta per la pra - ta.
 En - con - tré le rui - se - ñor que can - ta - ba so la ra - ma.
 Rui - se - ñor le rui se - ñor fác - te - me_a - ques - ta_em - ba - xa - ta.

Ju - me le - ve_un bel mai - tin Ma - ti - ne - ta per la pra - ta.
 En - con - tré le rui - se - ñor que can - ta - ba so la ra - ma.
 Rui - se - ñor le rui se - ñor fác - te - me_a - ques - ta_em - ba - xa - ta.

D.C.

12

En-con - tre le rui-se - ñor que can - ta - ba so la ra-ma, din-di-rin - din.
 Rui-se - ñor la tui-se - ñor fác - te - me_a-ques - ta_em-ba - xa - ta, din-di-rin din.
 Y di - ga-lo_a mon a - mi que yu ya so ma - ri - ta - ta, din-di-rin - din.

En-con - tre le rui-se - ñor que can - ta - ba so la ra-ma, din-di-rin - din.
 Rui-se - ñor la tui-se - ñor fác - te - me_a-ques - ta_em-ba - xa - ta, din-di-rin din.
 Y di - ga-lo_a mon a - mi que yu ya so ma - ri - ta - ta, din-di-rin - din.

En-con - tre le rui-se - ñor que can - ta - ba so la ra-ma, din-di-rin - din.
 Rui-se - ñor la tui-se - ñor fác - te - me_a-ques - ta_em-ba - xa - ta, din-di-rin din.
 Y di - ga-lo_a mon a - mi que yu ya so ma - ri - ta - ta, din-di-rin - din.

En-con - tre le rui-se - ñor que can - ta - ba so la ra-ma, din-di-rin - din.
 Rui-se - ñor la tui-se - ñor fác - te - me_a-ques - ta_em-ba - xa - ta, din-di-rin din.
 Y di - ga-lo_a mon a - mi que yu ya so ma - ri - ta - ta, din-di-rin - din.

1. A King's Singers egy 1984-es felvételében³⁴ az az érdekes, hogy annak ellenére, hogy tökéletesen tiszta a cappella, tartják a tempót, kiegyenlítették a szólamok, az embernek hiányérzete van, miután meghallgatott néhány Jordi Savall felvételt, vagy más spanyol régizenei együttesek interpretációját. A játékidő kb. 1,5 perc. Végig tutti, az ismétléseket visszhang effektussal érzékeltetik. A három felvétel közül itt a leglassabb a tempo. Az, hogy minden dallamsor végén megállnak, kissé túltagolja a darabot. Mindenféle dallami improvizációtól mentes.
2. A második egy 2004-es felvétel, Carles Magraner vezényletével a Capella de Ministrers előadásában³⁵. Hangszeres és vokális interpretáció. Mindenképpen szükséges kiemelni a virtuóz furulyás lenyűgöző improvizációját. Mielőtt a kórus belépne, a zenekar végigjátssza a darabot. A furulya csak az ismétlésnél lép be. A tempo lendületes, temperamentumos. A King's Singerhez hasonlóan használják a visszhang megoldást az ismétlések során. Minden versszak végén csak a zenekar játszik. Az apparátus a következő: furulya, natúr rezek, csembaló, lant, vonósok, ütő (csörgő), énekesek. Első versszakban a kórus csak a csembalóval és a vonósokkal játszik, a versszakok után rögtön a furulya

³⁴ Anónimo: *Dindirindin*. In: *The King's Singers: Madrigal History Tour* BBC TV (1984). <https://www.youtube.com/watch?v=flbHcPyvhpw> (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. június 7.)

³⁵ Anónimo: *Dindirindin*. In: *Capella de Ministrers: Cancionero de Palacio*. (CD, 2004) <https://www.youtube.com/watch?v=Cue7fJlJLJs> (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. június 7.)

improvizál. Az előadás végén a levezetés folyamatosan halkul, míg végül csak a csembaló és a lant marad.

3. Jordi Savalltól egy 2010-es felvételt választottam³⁶, ahol a La Capella Reial de Catalunyaival adják elő a darabot. Természetesen nemcsak vokális, hangszerkíséretes előadás. A szoprán szólamot Montserrat Figueras énekli, mint a legtöbb Jordi Savall felvételen. A játékidő 1,5 perc. A tempo lendületes. A hangszerösszeállítás rendkívül sokszínű: cselló, hárfa, lant, gitár, cimbalom, csörgődob, fafúvók. A darab elején csak a csörgő kezd, majd belép a szoprán a lanttal. Az 1. versszakban a szoprán, majd a tenor és basszus szóló énekel, a refrénnél visszhanggal csatlakozik az ensemble. A 2. versszak ensemble, a refrénben csak a szoprán és a continuo játszik. A 3. versszak megegyezik az első apparátusával: először csak a szoprán, majd a tenor és basszus szóló énekel, a refrénnél csatlakozik a többi előadó. A teljes zenekar és énekkar. A 4. versszak ensemble, a darab legvégén lelassítanak.

A második mű, amelynél két felvételt vetek össze, a No. 111-es Anónimo: *Viva, viva rey Ferrando*.

1. Az egyik egy 2001-es Jordi Savall, Montserrat Figueras és az Hespèrion XX együttes előadása³⁷, ahol a natúr rezek eljátsszák az első írott sort, aztán kezdi a szoprán szóló. Ez az egyetlen szólam, amely vokális, de ezt a szólamot is megerősítik. A fúvósokon kívül cselló játssza még a szólamokat. A dob folyamatosan jelen van, kivéve a bevezetőben. A da capo előtt a dob rövid szólóját követően lép be az ensemble. Lendületes a tempo. A játékidő kb. 4 perc.
2. A második felvétel a Micrologus együttes *Napoli Aragonesa* című, 2001-ben megjelent lemezén található³⁸. Teljes mértékben vokális interpretáció, ennek ellenére a megfelelően lendületes tempo miatt – amelyet a szöveg is indokol, hiszen egy győztes hadvezér dicsőítéséről szól – nincs hiányérzete az embernek a kizárólag énekes előadás miatt, ami az előző műnél a King's Singers esetében sajnos nem így volt. Ebben az előadásban nincs a szó szoros értelmében vett

³⁶ Anónimo: *Dindirindin*. In: La Capella Reial de Catalunya e Hespèrion XXI: *Cancionero de Palacio*. (Koncertfelvétel, 2010) <https://www.youtube.com/watch?v=jAEbTU1IH7A> (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. június 7.)

³⁷ Anónimo: *Viva, viva rey Ferrando*. In: Hespèrion XX: *Renaissance Music at the Court of the Kings of Spain*. (CD, 2001) https://www.youtube.com/watch?v=N5n_XpBkCIM (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. június 7.)

³⁸ Anónimo: *Viva, viva rey Ferrando*. In: Micrologus: *Napoli Aragonesa*. (CD, 2001) <https://www.youtube.com/watch?v=TcebKoScVq4> (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. június 7.)

improvizáció, vagyis nem tesznek hozzá más hangokat, inkább a ritmusértékek szabadabb kezelése a jellemző: túlpontozás, fő hangok erőteljesebb megszólaltatása, „kiírt” díszítések érthető frazeálása. Ezek az aspektusok engedik meg az improvizatív előadást.

A harmadik elemzett mű a *Qu'es mi vida preguntays*, amelyet a No. 10-es, négyszólamú Cornago-Ockeghem változat szerint adnak elő az együttesek.

1. Jordi Savall, Montserrat Figueras és a Hespèrion *Music for the Spanish Kings* című, 2001-es cédéjén található az elemzett felvétel³⁹. A szoprán szólam akkor is szöveggel énekel, amikor a kotta szerint az nincs kidolgozva, pedig ez a zeneszerző részéről lehet akár tudatos is, ahogy azt a formai elemzésénél már felvettem. A szopránt kivéve a csellók játszanak egy-egy szólamot. A téma melankolikus, a szerelem reménytelenségéről szól, ennek megfelelően az előadás tempója lassú, a szoprán a kiírt díszítéseket szabadon kezeli. A játékidő 5 perc.
2. A második felvétel a The Newberry Consort 1992-es interpretációja, *Cornago: Missa de la mapa mundi* című lemezéről⁴⁰. A játékidő 4 perc. Lendületesebb, mint Jordi Savallék előadásán. Az 1. és a 3. szólam énekel, pedig eredetileg csak a legfelső szólamban van kidolgozott szöveg. A maradék két szólamot csellóval játsszák. Ezzel együtt csembaló is kíséri. Ugyanúgy, mint Montserrat Figueras, szöveggel énekelnek mindent, a be nem írt helyeken is.

³⁹ Cornago-Ockeghem: *Qu'es mi vida preguntays*. In: Hespèrion XX: *Music for the Spanish Kings*. (CD, 2001) <https://www.youtube.com/watch?v=EgaV4BCWFNA> (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. június 7.)

⁴⁰ Cornago-Ockeghem: *Qu'es mi vida preguntays*. In: The Newberry Consort: *Cornago: Missa de la mapa mundi*. (CD, 1994) <https://www.youtube.com/watch?v=f11hnos98d0> (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. június 7.)

Bibliográfia

- Bali János (összeállította és közreadta): *Francia reneszánsz táncok*. Editio Musica Budapest, 2008.
- Bárdos Lajos: *Modális harmóniak. Adalékok a reneszánsz műzene összhangzattanához elsősorban Palestrina énekkari műveinek alapján*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1961.
- Becker, Danièle: „Cancionero”, In: Emilio Casares Rodicio (szerk.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores, 2002. Vol. 3. 29-40.
- Benkő Dániel (átírta és közreadta): *Spanyol reneszánsz dalok énekhangra és gitárra*. Editio Musica Budapest: 1982.
- Brown, Howard M.: *A reneszánsz zenéje*. Zeneműkiadó Budapest, 1980. Fordította: Karasszon Dezső.
- Cabezón, Antonio de: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*. Hernando de Cabezón (szerk.), Madrid, 1578.
- Fallows, David: „Landini cadence”. Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 14. Oxford: Oxford University Press, 2001. 221-222.
- Falvy Zoltán: „The Spanish Centre of Secular Monody: The court of Alonso the Wise (Toubadours, Moors, Jews and Arabs)”. In: Falvy Zoltán: *Mediterranean Culture and Troubadour Music*. Ford.: Steiner Mária. Budapest: Akadémiai kiadó, 1986.
- Galan, Jesús Martín: „Juan del Encina.” In: Emilio Casares Rodicio (szerk.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores, 2002. Vol. 4. 665-671.
- Griffiths, John: „The vihuela: performance practice, style, and context.” In: Victor Anand Coelho (szerk.): *Performance on lute guitar and vihuela*. Cambridge University Press: 1997. 160.
- Gerber, Rebecca: „Johannes Cornago”. Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 6. Oxford: Oxford University Press, 2001. 471-472.
- Gregori i Cifré, Josep Ma: „Ensalada.” In: Emilio Casares Rodicio (szerk.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores, 2002. Vol.4. 684-685.
- Gómez, Maricarmen: „Jordi Savall”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 22. Oxford: Oxford University Press, 2001. 338.

Haynes, Stephen: „Alba”. In: Stanley Sadie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 1. Oxford: Oxford University Press, 2001. 278.

Ivanoff, Vladimir: „An invitation to the fifteenth-century plectrum lute: the Pesaro Manuscript”. In: Victor Anand Coelho (szerk.): *Performance on lute, guitar and vihuela*. Cambridge University Press: 1997.

Jambou, Louis: „Cabezón”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 5. Oxford: Oxford University Press, 2001. 764-765.

Katz, Israel J.: „Romance.” In: Emilio Casares Rodicio (szerk.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores, 2002. Vol. 9. 358-361.

Knighon, Tess: „Fernando.” In: Emilio Casares Rodicio (szerk.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores, 2002. Vol.5. 81-82.

López-Calo, José: „Catedrales.” In: Emilio Casares Rodicio (szerk.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores, 2002. Vol. 3. 438-441.

Llorens Cisteró, José Ma: „Chansoneta.” In: Emilio Casares Rodicio (szerk.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores, 2002. Vol. 3. 539-540.

Pope, Isabel és Kanazoura, Masakata (szerk.): *The Musical Manuscript Montecassino 871. A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth Century*. Oxford: Clarendon Press, 1978. VII-X.

Quesada, Miguel Á. Ladero: *La España de Los Reyes Católicos*. Madrid: Alianza editorial, 2014.

Robledo, Luis: „Capilla Real.” In: Emilio Casares Rodicio (szerk.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores, 2002. Vol. 3. 119-123.

Sanchez, Francisco (közreadó.), Cabezón, Hernando de (szerk.): *Antonio de Cabezón: Obras de música para tecla, apra y vihuela*. Madrid, 1578.

Stevens, John és Butterfield, Ardis: „Troubadours, trouvères: I. Troubadour poetry” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 25. Oxford: Oxford University Press, 2001. 798-799.

Villanueva, Carlos: „Villancico” In: Emilio Casares Rodicio (szerk.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores, 2002. Vol. 10. 920-921.

Diszkográfia

Capella de Ministres: *Cancionero de Palacio*. (CD, 2004)

Hespèrion XX: *Renaissance Music at the Court of the Kings of Spain*. (CD, 2001)

Hespèrion XX: *Music for the Spanish Kings*. (CD, 2001)

La Capella Reial de Catalunya e Hespèrion XXI: *Cancionero de Palacio*. (Koncertfelvétel, 2010)

Micrologus: *Napoli Aragonese*. (CD, 2001)

The King's Singers: *Madrigal History Tour*, a BBC TV sorozata (1984)

The Newberry Consort: *Cornago: Missa de la mapa mundi*. (CD, 1994)