

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

A CODEX CALIXTINUS
SZENT JAKAB TISZTELETÉRE RENDELT
SPECIÁLIS LITURGIA ÉS ÉNEKREPERTOÁR

FODOR GABRIELLA

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2012

Tartalomjegyzék

Rövidítések jegyzéke	III
Köszönetnyilvánítások	IV
Bevezetés	V
1. Szent Jakab apostol kora és kultusza	1
2. Szent Jakab liturgiája	5
2.1. Szent Jakab ünnepei Európában.....	5
2.2. Szent Jakab ünnepei Santiago de Compostelában	6
3. A Codex Calixtinus bemutatása	7
3.1. A kódex tartalma	7
3.2. Zsolozsmák és misék Szent Jakab ünnepeire.....	9
3.2.1. Fólió-számozás, hozzáadások	12
3.3. A Szent Jakab zsolozsma szerkezete	12
3.4. A kódex keletkezésének háttere	14
3.5. A kódex származási helye.....	17
3.6. Notáció	19
3.7. Ki lehetett a szerző?	21
3.8. Két különálló darab a Függelékben.....	25
4. A Codex Calixtinus énekrepertoárja	28
4.1. Műfajok, fogalmak, szerkesztésmódok.....	28
4.1.1. Conductum – conductus	28
4.1.2. Discantus – organum floridum.....	30
4.1.3. A melizmatikus (florid) organumokról általában.....	31
4.2. A teljes zenei anyag általános áttekintése és csoportosítása	31
4.2.1. A többszólamú kompozíciók besorolása.....	34
4.3. Gregorián kompozíciók a Codex Calixtinusban	36
4.3.1. Antifónák	37
4.3.2. Responzóriumok	38
4.3.3. A mise-prorium gregorián anyaga	39
4.4. A „Missa Farsa”	46
4.5. A florid orgánumok.....	50
4.5.1. Olvasás a notációból – ’pseudeo-partitúra’?	50
4.5.2. Szokatlan notáció a Calixtinus kéziratban	51

4.5.3. A florid orgánumok belső szerkezete.....	56
4.5.4. Ismétlődő figurák, mint improvizációs elemek a florid orgánumokban ..	59
5. Hangnemek szerinti vizsgálat	60
5.1. A G-hangnemek – mixolíd dallamok	62
5.1.1. A nem-liturgikus egy- és kétszólamú mixolíd darabok	62
5.1.2. Vándortónusok	74
5.1.3. Ingadozás mixolíd és dúr között: G – C tonalitás	78
5.1.4. Áttekintés	79
5.2. A d-hangnemek – dór dallamok	80
5.2.1. A nem-liturgikus egy- és kétszólamú darabokban	80
5.3. Egyéb előforduló hangnemek, tónusok.....	84
5.4. Az orgánumok hangnemi arányának megoszlása	84
5.5. Jellegzetes fordulatok, mint szerkezeti elemek.....	85
6. Ritmus, interpretáció	90
6.1. A conductusok ritmikája	90
6.2. A verselés és a dallam kapcsolata	92
6.2.1. Hangsúlyos 'giusto' dallamok	92
6.2.2. Hangsúlyos aszimmetrikus 'giusto' dallamok	94
6.2.3. Szillabikus neumatikus dallamok.....	96
6.3. A florid orgánumok 'ritmusa'	97
7. Átírás, mint interpretáció – ritmikus átírások	98
7.1. Illesztési problémák	98
7.2. A ritmikus átírásról általában.....	100
7.3. A Codex Calixtinus ritmikus átírási problémái.....	100
7.4. Egyes darabok elemzése	103
7.5. Általános vita az átírásokról.....	120
7.6. Tanulságok	122
7.7. Hangszerek használata	127
8. Konklúzió.....	138
Összesítő elemző táblázat	140
Függelék: Átírások	147
Bibliográfia	210

Rövidítések jegyzéke

- AH (17) Dreves, Guido Maria: *Hymnodia Hiberica: Liturgische Reimofficien aus Spanischen Brevieren / Im Anhang: Carmina Compostellana, die Lider des s.g. Codex Calixtinus. Analecta Hymnica. 17.* Leipzig: O. R. Reisland, 1894.
- Anglés (1961) Anglés, Higinio: „Die Mehrstimmigkeit des Calixtinus von Compostela und seine Rhythmik”. In: Eberhardt, Klemm (szerk.): *Festschrift Heinrich Besseler zum sechzigsten Geburtstag.* Leipzig: Institut für Musikwissenschaft der Karl Marx-Universität, 1961. 91–100.
- CC *Codex Calixtinus. Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela.* fóliószám szerinti hivatkozások az alábbi faksimile kiadások alapján:
Madrid: Cabuldo de a Catedral de Santiago de Compostela and Kaydeda Ediciones, 1993; (fol. 101v-123; 130-193 – fekete-fehér);
López-Caló, José: *La Música medieval en Galicia* (La Coruña: Fundación Pedro Barrie de la Maza, 1982). (fol. 131; 131v; 185-190v; 193 – színes)
- Crocker (1990) Crocker, Richard L.: „Rhythm in early polyphony. Studies in medieval music: Festschrift for Ernest H. Sanders”. *Current Musicology* 45–47 (1990): 147–177.
- Huglo (1995) Huglo, Michel: „The Origin of the Monodic Chants in the Codex Calixtinus”. In: Graeme M. Boone (szerk.): *Essays on Medieval Music in Honor of David G. Hughes Festschrift* Cambridge: Harvard University Press, 1995. 195–205.
- Krüger (1967) Krüger, Walther: „Berichte und kleine Beiträge. Ad superni regis decus”. *Die Musikforschung.* 20/1 (1967. január–március): 30–44.
- LU (1997) *Liber Usualis* Introduction and Rubrics in English. Edited by the Benedictines of Solesmes. Montana: St. Bonaventure Publications, 1997.
- NOHM (1990) Fuller, Sarah: „XI. Early Polyphony”. In: Crocker, Richard – Hiley, David (szerk.): *The New Oxford History of Music, Volume II. The Early Middle Ages to 1300.* Oxford: Oxford University Press, 1990. 485–556.
- NOHM (1976) Hughes, Dom Anselm: „Music in the twelfth century”. In: Dom Anselm Hughes (szerk.): *The New Oxford History of Music II. Early Medieval Music up to 1300.* London: Oxford University Press, 1976. 287–310.
- RISM (B IV/1) RISM-Bibliothekssigel: Gesamtverzeichnis / Bearb. von der Zentralredaktion in den Landergruppen des RISM. B IV/1. (Repertoire International des Sources Musicales; Sigla) (München: Henle Kassel Barenreiter, 1999): 238–241.
- Schubert (1965) Schubert, Johann: „Zum Organum des Codex Calixtinus”. *Die Musikforschung* 18/4 (1965. október–december): 393–399.

Köszönetnyilvánítások

Mindenekelőtt szeretnék köszönet nyilvánítani Prof. Dr. David Hiley-nak (Institut für Musikwissenschaft Universität Regensburg), aki kutatási előkészületeimet az aktuális irodalommal, valamint színes faksimilékkel nagymértékben segítette. Köszönetet mondok a könyvtárak vezetőinek és munkatársainak, akik készségesen álltak rendelkezésre a gyűjtőmunkában: Benyovszky Máriának (MTA ZTI Könyvtár), Gádor Ágnesnek, Szirányi Gábornak (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Központi Könyvtár), Bogyóné Pilláry Zsófiának (PTE Művészeti Kar Könyvtár), a Madridi Nemzeti Könyvtárnak, valamint Erbné Gerhát Gyöngyinek (Pécsi Tudásközpont). Köszönettel tartozom Dr. Dalos Annának, a tőle kapott útmutatásokért a doktorszemináriumon túl is. Köszönöm Dr. Cseh Lászlónak, Sudár Annamáriának, és Fleck Erikának kritikai és stilisztikai észrevételeit, Horváth Ádámnak és Mondrák Vendelnek számítógépes segítségét. Valamint köszönetet mondok tíz éve működő együttesemnek, a Schola Sancti Pauli-nak. Tekintettel arra, hogy nélkülük egyáltalán nem tudnék e témával a gyakorlatban foglalkozni, szeretném kifejezni köszönetemet külön minden szkolatagnak, közülük azoknak kétszeresen is, akik segítségemre voltak egy-egy idegen nyelvű szöveg fordításában: Bárdonicsek Stellának, Bodnár Juditnak, Dr. Bouquet Orsolyának, Csete Ádámnak, Egyed Csillának, Dr. Engel Borbálának, Dr. Hegyi Mártonnak, Komáromi Szilviának, Kopjár Anikónak, Kovács Adriennek, Nagy Dánielnek, Nagy Elvirának, Rónaszéki Mónikának, Sáska Péternek, Somogyi Alexandrának, Szigethy Gyulának, Szigethy-Mallász Ritának, Szirmay Katalinnak, Tamás Kingának, Timkó Andrásnak, Timkó János Pálnak, Dr. Tiringner Arankának, Zoltai Juditnak.

Soli Deo Gloria

Fodor Gabriella

Pécs, 2012. május 13.

Bevezetés

Szent Jakab szentélye

A mai Spanyolország legészakibb tartományának, Galíciának a fővárosában, Santiago de Compostelában őrzik – a hagyomány szerint – idősebbik Jakab apostolnak (Iacobus maior), Zebedeus és Szalome fiának a földi maradványait. A tizenkét tanítvány közül elsőként mártírhalált halt szent sírja, mely fölé a 9. században hatalmas templom épült, a nyugati keresztény világ egyik legkedveltebb zarándokhelye lett. A ma is sokakat vonzó, sokak által végiggyalogolt zarándokút megálmodója – szintén a hagyomány szerint – Nagy Károly császár volt, akinek maga a szent jelent meg álmában, s mutatta meg a sírjához vezető utat.

Az Európa-szerte egyre közismertebb és közkedveltebb szent iránti tiszteletet névtelen zarándokok tömegei kezdték kialakítani. A Róma által végül jóváhagyott teljes liturgikus rendet az utókor számára egy 12. századból fennmaradt, illuminációkkal díszített mű, a *Codex Calixtinus*¹ őrizte meg.

Szent Jakab apostol kódexéről, főleg a benne leírt híres zarándokútról, számos írás jelent meg világszerte. Manapság pedig aktualitása miatt – miután a közelmúltban, 2011. július 7-én sajnálatos módon eltűnt a compostelai székesegyház könyvtárának archívumából – a szokásosnál is többen foglalkoznak vele. Mivel a kódex hollétééről jelenleg nem tudunk, azonosítója jelenleg csak elméleti jelzetként funkcionál. A 12. század és Compostela városának ékszere, egyike a világ legjelentősebb történelmi dokumentumainak, Spanyolország, sőt Európa kulturális örökségének – ettől függetlenül él tovább – hála a faksimile kiadásoknak, a sok leírásnak és tanulmánynak.

A *Codex Calixtinus* külföldi szakirodalma mára monumentális méreteket öltött. A Jakab-liturgia zenei tételeinek tárgyalásáról igen értékes kutatások születtek, ezeknek lefordított kivonatát azonban a magyarul megjelent zenetörténeti könyvek 12. századra vonatkozó fejezetei is épphogy csak megemlítik. Összefoglaló, illetve részletező magyar nyelvű szakirodalom a témában még nem áll rendelkezésre.

Jelen dolgozat két szempontból tekinthető hiánypótlónak, amelyekkel egyszerre meghatározható kettős célja is.

¹ Santiago de Compostela, Archivo de la Catedral, E-SC s.s.

Az egyik célja az, hogy egységében bemutassa a Codex Calixtinus-t, Szent Jakab liturgiájának felépítését, művelődéstörténeti jelentőségét és a kódexben való eligazodást a liturgia és az énekrepertoár szemszögéből.

A középkori polifóniát a mai, fejlett, nyugati kottaolvasó szemléletünk nem igazán tudja beilleszteni a zenetörténet logikus rendjébe. Inkább ignorálja, egyszerűen nem vesz róla tudomást, egyfelől a sok anomália miatt, másfelől azért, mert más megfejtést igényel, mint a későbbi, egységes, egyértelműsített kottairást használó korszakok. Bár a középkori polifónia a nyugati zenetörténetének legelején szerepel, ez nem jelenti azt, hogy kezdetleges is. E korszak maga is különösen jelentős korszak. Ekkor, 1100 körül kezdődött el az új orgánium térhódításával a művészet és a kultusz szétválásának folyamata. A zene, mint szabad művészet kezdett függetlenné válni az alkalmazott zenétől, emellett természetesen a liturgikus közegben is tovább élt. A Codex Calixtinus orgánium-gyűjteménye rögtönzésen alapuló, nyilvánvalóan szólisztikus előadásra szánt darabjai olyan egységességről és következetességről árulkodnak, amelyek alapján már kompozíciókról beszélhetünk.

Dolgozatom másik céljaként szeretnék arra is rámutatni, hogy a Codex Calixtinus-ban fennmaradt kompozíciók, ha a többszólamúság kialakulásának korszakában keletkeztek is, igen magas szintű zenei nyelvet reprezentálnak, valamint a mai liturgikus gyakorlatban is kiválóan alkalmazhatók. Az európai zenekultúra a középkori zene szempontjából ma missziós terület. Nem titkolt szándékom tehát, hogy jelen munkám – úgy az elemzések, mint az átírások – hozzájáruljon ahhoz, hogy a középkori polifónia e jeles alkotásai a jelenleginél jóval nagyobb figyelmet kapjanak, szélesebb körben ismertté váljanak, a zenetörténetben betöltött méltó helyükre kerüljenek. Mivel ezen alkotások megszólaltatása igen komoly zenei felkészültséget igényel, biztosan állítható, hogy a liturgikus alkalmazásban rétegzene marad. Mégsem mondhatunk le e művek presztízsének növeléséről.

Mindezeknek a céloknak a megvalósítása érdekében kérem Szent Jakabnak, a 'Nyugat apostolának' segítségét dolgozatom elején!

A kutatás fázisai

Kutatásom során három elsődleges forrásra támaszkodtam. Ezek egyike a teljes liturgiát és függelékét tartalmazó madridi kiadás,² másika a José López-Caló által

² *Codex Calixtinus*. Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela. Madrid: Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela and Kaydeda Ediciones, 1993.

közölt színes reprodukciók sora a kódex többszólamú anyagáról,³ a harmadik pedig a Marcel Pérès-féle 2004-ben közzétett kódex-átirat.⁴ Ez egy diplomatikus lejegyzéssel készült közreadás, amely a Codex Calixtinus alapján, eredeti színekkel rekonstruálja Szent Jakab ünnepének három nagy officiumát, az első vesperást, a laudest, a második vesperást, valamint miséit. Ennek a kiadásnak nagy érdeme a gyakorlati használhatósága is. Ahogy a közreadó maga is leírja, kiegészítették a szükséges dallamokkal, zsoltárokkal, amelyekre a liturgia rendjében eredetileg utalnak a rubrikák. A két kutató-szerkesztő munkájának érdeme, hogy minden átláthatóan egy helyre került, a kézirat lényege nem változott meg, de az olvasás megkönnyítése érdekében mai formát öltött. E kötet nagymértékben hozzásegített az eredeti kódex rubrikáinak olvasásához, megértéséhez. A matutínium feldolgozása ismereteim szerint folyamatban van.

A Calixtinusról szóló szakirodalmat főként angol és német nyelven hozzáférhető forrásokból ismertem meg.

A kutatás előkészületeiben igen nagy segítséget nyújtott Higinio Angles cikke,⁵ amely nemcsak az eddigi viták hipotéziseit, pro- és kontra érveit és állításait világította meg, hanem rendkívül hasznos adatokkal szolgált a témával kapcsolatos bibliográfia összeállítására, megismerésére, továbbá a kódexátírások fajtái, kiadásai tekintetében is.

A kutatás során folyamatosan tanulmányoztam és összevettem Sarah Fuller, David Hiley, Willi Apel, Dom Anselm Hughes, Christopher Hohler, Bruno Stäblein, Walther Krüger, Leo Treitler, Michel Huglo, Theodor Karp, Hendrik van der Werf munkáit, cikkeit, illetve az ezekből megismerhető, egymással nem mindenben egyező, a Codex Calixtinus többszólamú zenéjéről szóló tudományos véleményeket, különféle elképzeléseket.

A dolgozatban konkrétan hivatkozott anyagon kívül az általános alapvetések, fogalmak, műfajok értelmezéséhez a szükséges szakmai háttér az

³ López-Caló, José: *La Música medieval en Galicia* (La Coruña: Fundación Pedro Barrie de la Maza, 1982). fol. 131; 131v; 185-190v; 193.

⁴ Malcom Bothwell – Marcel Pérès: *Codex Calixtinus. Missa in vigilia sancti Iacobi; Missa sancti Iacobi; Farsa officii misse sancti Iacobi*. (Moissac: Scriptorium – CIRMA, 2004).

⁵ Higinio Anglés: „Die Mehrstimmigkeit des Calixtinus von Compostela und seine Rhythmik”. In: Eberhardt, Klemm (szerk.): *Festschrift Heinrich Besseler zum sechzigsten Geburtstag*. Leipzig: Institut für Musikwissenschaft der Karl Marx-Universität, 1961. 91–100.

Egyházzenei Füzetek sorozatának számos kiadványa biztosította,⁶ valamint Szendrei Janka gregorián kottairásról szóló fejezete.⁷

Elmélet és gyakorlat

A kezdetektől fogva fontosnak tartottam, hogy a tudományos ismereteket a gyakorlatban is alkalmazzuk. Mivel a pécsi pálos templomban már több, mint tíz éve rendszeres liturgikus zenei szolgálatot teljesítő együttesem, a Schola Santi Pauli, megítélésem szerint hangzásában alkalmasnak bizonyult arra, hogy repertoárjába illesszen középkori műveket is, lehetőség nyílt arra, hogy a szkóla-gyakorlatban is kipróbáljam, hasznosítsam kutatásaim eredményeit. A korai polifóniával való kapcsolatom így szorosan kötődik szkólámhoz, mely mondhatjuk, hogy mára középkori profilt alakított ki.

Nyolc évvel ezelőtt Spanyolországból sikerült beszerezni az itthon akkor még ritkaságnak számító, a Calixtinus és a Las Huelgas kódex rendkívül színvonalas interpretációit tartalmazó hangfelvételeket, amelyek mintát jelentettek számomra.

E középkori kéziratok, illetve kottaanyag módszeres felkutatását és feldolgozását egy további helyi sajátosság is ösztönözte, nevezetesen az, hogy a Mecsek-hegység fennsíkján, a Jakab-hegyen álló egykori pálos kolostor romjainál,⁸ a Szent Jakab ünnepéhez (július 25.) legközelebb eső vasárnapon a pálosok évről évre gyalogos zarándoklat keretében ünnepi szentmisét celebrálnak. Ezen a búcsún a Codex Calixtinus számos darabját is megszólaltatjuk. A 15. században élt pálos szerzetes, történetíró, generális, Gyöngyösi Gergely, kódexében⁹ részletesen is ír a Compostelából hazatérő Bertalan püspök által 1215-ben alapított, mecseki Szent

⁶ Többek között: Szendrei Janka: *A rezponzorium. Egyházzenei Füzetek II/3.* Budapest: LFZF–Magyar Egyházzenei Társaság, 1995. (továbbiak a dolgozatban).

⁷ Szendrei Janka: „A gregorián hangjegyzírás története.” In: Dobszay László: *A gregorián ének kézikönyve.* Budapest: Zeneműkiadó, 1993. 79–165.

⁸ Kiss Gergely, Sarbak Gábor: „Szerzetesi intézmények”. In: Fedeles Tamás, Sarbak Gábor, Sümegi József (szerk.): *A pécsi egyházmegye története. I. A középkor évszázadai (1009-1543).* (Pécs: Fény Kft. 2009): 389–391.

⁹ Gyöngyösi, Gregorius: *Vitae fratrum Eremitarum Ordinis Sancti Pauli Primi Eremitae. Caput 3.* In: Franciscus L. Hervay (szerk.): *Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Ævorum, series nova. XI.* (Budapest: Hervay, 1988): 37.: A Gyöngyösi krónika így számol be a Jakab-hegyi pálos kolostor alapításáról: *Regnante serenissimo principe Andrea secundo, filio Belæ tertii et patre sanctæ Helisabeth, reverendissimus in Christo pater et dominus Bartholomæus episcopus Quinqueecclesiensis vitæ heremiticæ zelator præcipuus, propriis obtutibus perspiciens in vertice montis possessionis Patach, de sua mera et libera permissione quam plures solitarios convenisse, eisdem quoddam monasterium ad honorem sancti Jacobi apostoli construi fecit...* (Ford.: A kegyes II. András király uralkodása alatt, aki III. Béla és Szent Erzsébet apja volt, a Krisztusban atyánk és urunk, Bertalan, a tiszteletreméltó pécsi püspök, aki a remeteéletet különös buzgalommal szerette, személyes felügyelete mellett a patacsi birtokán levő hegy tetején Szent Jakab apostol tiszteletére kolostort építtetett...).

Jakab kolostorról is, az első számú pálos rendházzól. Ma is élő tehát az a hagyomány, amit Bertalan püspök nyolc évszázada Compostellából importált. A pálos hagyomány szerint Bertalan püspök Szent Jakab-ereklyét is hozott magával.

Elemzési szempontok

Szent Jakab liturgiája az ismert európai forrásokban egységesnek mondható,¹⁰ egyes kéziratokban azonban fellelhetők speciális¹¹ Szent Jakab tételek is. Kutatásomat az általános Szent Jakab liturgia feltérképezésével kezdtem, összehasonlítva magyar forrásokban fellelhető speciális Jakab-tételekkel¹² is, amelynek eredményeit a Szent Jakab liturgiája c. szakdolgozatomban összegeztem 2008-ban. A compostelai kézirat ezektől mindenben eltér. Jelen dolgozatom a sajátos compostelai liturgiával foglalkozik a Codex Calixtinus énekrepertoárja alapján.

A Codex Calixtinus énekrepertoárja részben homogén, részben heterogén. Bár kézenfekvő lett volna, a teljes zenei anyag ismeretében mégsem láttam értelmét annak, hogy a kódex sorrendje szerint, lineárisan tárgyaljam, elemezzem az egyes darabokat, ugyanis különféle zenei rokoni kapcsolatok egymástól sorrendjükben, műfajukban távol álló tételek között is kimutathatók. Az egyes tételeket indokoltabbnak tartottam ezért inkább a legjellemzőbb közös szempontok alapján, a

¹⁰ *Missale Romanum. Ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini. A Pio X. reformatum. SSMMI D. N. Benedicti XV. Editio X. justa typicam Vaticanam.* Ratisbonæ: Sumptibus et typis Friderici Pustet, 1924. 617–619; *Antiphonale Monasticum. Pro diurnis horis – juxta vota rr. dd. abbatum congregationum confederatarum ordinis sancti benedicti.* (Solesmes: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1934); *Misekönyv.* Budapest: Az Apostoli Szentszék Könyvkiadója, 1991; *Graduale Triplex.* Solesmes, 1979; Christian Väterlein: *Graduale Pataviense (Wien 1519) Faksimile.* Christian Väterlein (szerk.): *Das Erbe Deutscher Musik. Band 87. Abteilung Mittelalter. Band 24.* Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1985. fol. 142r–145r.

¹¹ Guido Maria Dreves (szerk.): *Historiae Rhythmicæ. Liturgische Reimofficien des Mittelalters aus Handschriften und Wiegendruckten. Sechste Folge.* *Analecta Hymnica.* 26. Leipzig: O.R. Reiland, 1897. 124–137; Dom Anselm Hughes (szerk.): *Late Medieval Liturgical Offices. Resources for Electronic Research. Vol. I. Texts. Subsidia Mediævalia 23.* Pontifical Institute of Medieval Studies. (Toronto – Ontario, 1994.) http://hlab.dyndns.org/projekten/webplek/CANTUS/HTML/CANTUS_index.htm (utolsó megtekintések: 2008. április); Cantus Index:

<http://bach.music.uwo.ca/cantus/search.asp?submitType=searchFeast&feastCode=14072500> (utolsó megtekintés: 2008. április); Herbert Lang (szerk.): *Paléographie Musicale V. Antiphonarium Ambrosianum, s. XII.* Bern-Frankfurt: Editions Herbert Lang & CIE SA, 1972. 84–87;

Herbert Lang: *Paléographie Musicale VI. Antiphonarium Ambrosianum, s. XII.* Bern-Frankfurt: Editions Herbert Lang & CIE SA, 1972. 95–99;

Karlheinz Schlager: *Antiphonale Pataviense (Wien 1519), Faksimile.* Karlheinz Schlager (szerk.): *Das Erbe Deutscher Musik. Band 88. Abteilung Mittelalter. Band 25.* Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1985. 176r–176v.

¹² Szendrei Janka (szerk.): *Musicalia Danubiana 18. The Istanbul Antiphonal About 1360.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 2002. fol. 201v–204; Kovács Andrea (szerk.): *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europe V/B Esztergom / Strigonium (Sanctorale).* (Budapest: MTA-ZTI, 2006): 225–228; 290; Szendrei Janka – Rybarič: *Musicalia Danubiana 1. Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio.* Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, Zenetudományi Intézet, 1982. 646–647.

számára legjellemzőbb helyen tárgyalni. Szükségesnek láttam, hogy komplex módon elemezzem a darabokat, ami alatt egyfelől értem azt, hogy egy-egy darabot csak önmagában, de több szempont szerint, alaposan elemzek, másfelől pedig értem azt, hogy egyszerre két, három, vagy több, azonos szempont alapján tárgyalható darabot 'kinyitva', párhuzamosan, szimultán módon, mintegy partitúraszerűen elemezzek. Amint a polifónia világában is hol két, hol három, hol négy hang szól együtt, úgy került egymás mellé két, három, vagy négy darab az elemzéseimben. Ily módon elmondható, hogy maga a dolgozat is polifon módon született.

Az összegző táblázatok azonban mindent tételt ugyanazon szempontok szerint is értékelnek.

Elemzési szempontjaim a következők voltak: műfajok, hangnem, dallam, jellegzetes fordulatok, ritmus, átírási- és interpretációs kérdések, a kapcsolódó aktuális viták ismertetése, valamint az azokkal kapcsolatos reflexióim.

A dolgozat tulajdonképpen olyan, mint egy fordított antológia, melynek elején található a leírás és az elemzés, a végén, függelékként pedig a zene, a kottaanyag.

A dolgozat során beillesztett kottapéldák – amelyeknél nem látható más hivatkozás, valamint a függelékben közölt teljes többszólamú repertoár kottái – a kódex alapján készült saját átírások, amelyeket éppúgy az elemzés részének tekintek, mint az írásos magyarázatokat. Kétféle átírás található a függelékben. Az egyik diplomatikusan követi a kódex notációját, a hangok abban látható függőleges elhelyezésével együtt. Ezekben az átiratokban – hogy egyszerre átláthatóvá tegyem magát az eredeti írásmódot és a saját illesztési javaslatomat, piros színnel jelöltem azokat a hangokat a felső szövegsorban, amelyek egyszerre szólalnak meg az alsó – értelemszerűen – következő hangjával. Abban az esetben pedig, amikor egyértelműen együtt kezdődik egy szótag és egy (szöveg nélküli) melizma, ott csak a második hangtól jelöltem az eltéréseket. Tehát a „guido” betűtípussal írt kottáknál a piros színű hangjegyek mindig az összeillesztést jelentik. A gyakorlati átírás ennek a letisztított változata, mely már a saját interpretációm.

Praktikus megjegyzések

- A latin szövegekben is a diplomatikus átírást alkalmazom, úgy, ahogy a kódexben szerepel, azaz például nem írom át az „e”-ket „æ”-re.
- A kompozíciók szövegei saját fordítások, kivéve ahol hivatkozás van másra.
- A kottapéldák és minden hivatkozás violinkulcsos tenor-fekvésre vonatkozik.
- A kódex Függelékében szereplő többszólamú művek a dolgozatban is függelékbe kerültek. A közölt kottákat a kézirat sorrendjét megőrizve közlöm. A tájékozódást külön index segíti.

Személyes megjegyzések

Bevezető gondolataim összegzéseként elmondhatom, hogy számomra maga a zene volt a legnagyobb reveláció. Több évtizedes hangszeres, és majdnem tízéves korai polifónia előadói gyakorlatom során arra a felismerésre jutottam, hogy e korszak inkább enged foglalkozni a ’tisza zenével’, mint a klasszikus, ’kész zeneművek’. Máshogy veszi igénybe a kreativitást, mint az egzaktul leírt darabok. Itt egyszerre kell alkotni, újraalkotni, kitalálni és előadni. „A muzsikus kezdetben csinálta és játszotta is a zenét.”¹³ Ez a zene a természete miatt bátrabban alakítható, és ezt a zenét művelve sokkal szabadabban lehet a zene anyagszerűségével foglalkozni. A zene mintegy komponálja magát, utat tör, vezet, gondoz, alkalmazkodik, plasztikusan kísér, megtestesül. Egy orgánus szövetében manipulálatlanul lehet megfigyelni a ’tisza zenét’, akárcsak a mozgások, formák, hangzások kölcsönhatásait. És más a hatása is, olyan, mint egy természeti jelenség, mely szemlélődésre készítet.

Ám a reveláció értéke számomra az, ahogy – az elemzések közepette – ezzel a ’középkori zenei zarándoklattal’ a mában találtam magam, mintha a közbülső nyolc és fél évszázadot elnyelte volna valami és a „végem a kezdetem és a kezdetem a végem” Machaut által megfogalmazott állapota lett úrrá rajtam.¹⁴ Nem az történt tehát, hogy a mában elemezve jutottam el a múltba, hanem fordítva, amikor a múlt zenéjét hatni engedtem magamra, egyszerre a mában találtam magam.

Ilyen módon ugyanis a mai kortárs zenét lehet megfigyelni, amely szintén a klasszikán túli. Ez a felismerés viszont termékeny módon hat vissza a klasszikus

¹³ Kircsi László zeneesztéta. In: Mészáros B. Endre: „Aki kitalálta a pécsi harangok dalait” *Új Dunántúli Napló*. XXIII. (2012. március 10.): 5.

¹⁴ Machaut műve: *Ma fin est mon commencement et mon commencement est ma fin*

zenei gyakorlatra is, mert érthetővé válik általa sok minden a dallamvezetés, a tagolás, a kis részek és a nagy formai elemek, valamint a hangnemek összefüggéseiben. Ezek a darabok természetüknél fogva nem abszolút zeneművek. Merni kell őket alakítani, de nem szabad velük visszaélni.

Szándékom úgy írni ezekről a jelenségekről, mint zenész, aki alakítja, átírja, együttesével műveli ezt a zenét: zenéről, hangokról, mint élő organizmusról és alkalmazott zenéről a mai terminológia nyelvén – a „homo ludens” és „homo faber”¹⁵ jegyében –, összhangban a tudományos kutatásokkal, és mindezeket a darabokat közkinccsé tenni elméletben és gyakorlatban egyaránt.

¹⁵ Huizinga: *A Középkor alkonya* nyomán. In: Richard Taruskin: „Chapter 5. Polyphony in Practice and Theory. Early Polyphonic Performance Practice and the Twelve-century Blossoming of Polyphonic Composition”. In: Richard Taruskin (szerk.): *The Oxford History of Music. Vol. 1.* Oxford: Oxford University Press, 2005. 147–168. 162.

1. Szent Jakab apostol kora és kultusza

*Krisztusnak adta magát a vértanúság szenvedésében,
és Isten nekünk adta Őt, hogy lelki patrónusunk legyen.¹*

Apostoli tevékenységük miatt könnyen összemosódik a két Jakab személye, mivel mindkettő apostol-vértanú volt Jeruzsálemben, ugyanabban az időben.

A fiatalabb Jakab (†62) Alfeus fia², Simon és Júdás Tádé fivére. Őt szokásos „Kisebb”, „Ifjabb”, „Iacobus Minor”, vagy „az Úr testvére” (unokaöccse) néven nevezni. Tőle származik a Szentírás egyik ’könyve’, Szent Jakab levele. Kilencedik helyen említik őt az apostolok között.³ Az „idősebb” Jakabhoz hasonlóan, csak mintegy 20 évvel később ő is vértanúhalált halt.

Az „idősebb” Jakab apostol, Zebedeus és Szalome fia, János apostol bátyja. Jézus a testvérpárt tüzes természetük miatt Boanergésnek, azaz a „mennydörgés fiainak” nevezte.⁴ Őt „Nagyobb”, „Idősebb”, „Iacobus Maior”, „Iacobus Magnus”, „Iacobus Zebedæi”, „Santiago Matamoros” jelzőkkel is szokás megkülönböztetni. Őt ünneplik Santiago de Compostelában.

Az idősebb Jakab apostolt Jézushoz igen közel álló tanítványként említik, hisz Simon Péter és János után ő következik az apostolnévsorban. Péter, a ’szikla’, az apostolok és az Egyház feje, János a ’szeretett tanítvány’, Jakab pedig az első vértanú az apostolok között. Részesen volt Jézus színeváltozásának a Tábor-hegyen,⁵ jelen volt Jairus lányának feltámasztásakor⁶ és a Getszemáni-kertben.⁷ I. Heródes Agrippa király – hogy a zsidók kedvébe járjon – húsvét alkalmával lefejeztette 44-ben.⁸ Valószínűleg Jakab buzgó természete, illetve vezető szerepe a zsidóból kereszténnyé lett közösségében volt az, ami Heródes Agrippát arra indította, hogy Jakabot válassza első áldozatául. Az Alexandriai Szent Kelemenre hivatkozó Eusebius egyházatya

¹ Jacobus de Voragine: *Legenda aurea*. (Budapest: Helikon, 1990): 158-163.

² Mt 10,4; Mk 3,18; ApCsel 1,13

³ Lk 6,14

⁴ Mt 4,21; Mk 3,17

⁵ Mt 17,1; Mk 9,2

⁶ Mk 5,37

⁷ Mt 26,37; Mk 14,33

⁸ ApCsel 12,1-2 „János testvérét, Jakabot karddal ölte meg.”

tollából ismerjük azt a hagyományt, mely szerint Jakab vádlója, Jakab hitvallása alapján maga is keresztényé lett, és Jakabbal együtt fejezték le.⁹

Holtteste a Legenda szerint csodálatos módon ért partot Hispániában, Iria Flavia partján, ahol eltemették. Egy másik, valóságosabbnak tűnő magyarázat szerint pedig, az apostol relikviáit a 6. században két görög szerzetes szállította nyugatra.¹⁰ Az ereklyék megtalálásáról szóló történet az antealtaresi monostor 1077-ben kelt alapító okleveléből ismerhető meg. Eszerint a szent földi maradványainak nyughelyét egy csillag mutatta meg valamikor a 9. században egy Pelagius nevű remetének.¹¹ Innen ered tehát Santiago de Compostela neve: Szent Jakab (Sant Iago) földi maradványainak csillag által mutatott mezeje (campus stellæ).

A sír felfedezésétől kezdve jelentősen növekedett a hely népszerűsége. II. Alfonz király 829 körül templomot építtetett a sír fölé, majd egy 834-ben kibocsátott oklevélben 'egész Hispánia patrónusának és urának' titulálta az apostolt. A 9. századtól kezdve, II. majd III. Alfonz király hozzáláttak egy új szent hely (locus sanctus) kiépítéséhez, s okleveleikben már utaltak a zarándokforgalomra is.¹²

A szent közbenjárását egyre gyakrabban kérték a királyok az egyes csaták előtt, és a sikeres összecsapásokat követően különböző adományokban részesítették a kegytemplomot. 884-ben a clavijo-i csatában Don Ramiro király vezetésével a spanyolok legyőzték a mórokat. A reconquista kezdetét jelentő győzelmet a spanyolok Szent Jakab csodálatos közbenjárásának tulajdonították. Ekkor lett a 'mórölő' ('Matamoros') Szent Jakab Spanyolország patrónusa.

1030 körül alakult meg a Szent Jakab Rend, amelyet III. Sándor pápa 1175. július 5-én megerősített Compostelai Szent Jakab Lovagrend néven, majd VI. Hadrián pápa 1522. május 12-én örökérvényűvé tett. A rend jelvénye a ma is közismert, vörös-zománcú Szent Jakab-kereszt lett.

A compostelai szent ereklyék valódiságát az 1884. november 1-jén kelt „Omnipotens Deus” kezdetű bullájával erősítette meg XIII. Leó pápa.

A 9. század végén már tekintélyes nagyságú szentély emelkedett Szent Jakab apostol sírja fölött. A zarándokhely jelentősége gyorsan növekedett,

⁹ *New Advent Catholic Encyclopedia*, <http://www.newadvent.org/cathen/08279b.htm> (utolsó megtekintések: 2008. április).

¹⁰ Fedeles Tamás: *Szentek, ereklyék, zarándokok. LXXVII. Szent Jakab apostol nyomában*. Pécs, 2007 (Kiadatlan tanulmány, Pécs)

¹¹ Pierre André Sigall: *Isten vándorai. Középkori zarándoklatok és zarándokok*. (Budapest: Gondolat, 1989):116.

¹² Herbers, Klaus: „Stadt und Pilger” In: Hye, Franz–Heinz (szerk.): *Stadt und Kirche. Beiträge zur Geschichte der Städte Mitteleuropas. Bd. XIII*. (Linz: Ganzleinen, 1995) 199–238; 211–219.

olyannyira, hogy a 10-15. század között Jeruzsálem és Róma mellett a kereszténység harmadik legfontosabb zarándokhelyévé vált. Compostelát több útvonalon is meg lehetett közelíteni, melyek közül négy fő szakasz vált általánosan ismertté. A Francia Királyság területén induló négy útvonal¹³ – amelyeket már feljegyzett a *Liber Sancti Jacobi V.* könyvének szerzője is – kiindulópontjukról, illetőleg az út mentén fekvő egy-egy jelentősebb városról kapták a nevüket. A Szent Jakab út (El Camino) Spanyolország Navarra, La Rioja, Kasztília és Galícia tartományain halad át. Célpontja Szent Jakab apostol sírja.

A 11-12. század folyamán Kelet-Európában is elterjedt Szent Jakab apostol kultusza. Később, a 17. században ismét divatos szent lett Jakab, számos templom, kápolna patrónusává őt választották. Ennek a közvetlen kiváltó oka a külső, keletről jövő népektől való fenyegetettség lehetett, ami ellen 'Boanergész' oltalmát kérték, remélve, hogy lehívja az ellenségre „az égből a tüzet, hadd pusztítsa el őket!”¹⁴ Hazánkban emiatt hasonlítják össze Szent László királlyal.¹⁵

Szorosabb értelemben vett egyházi, illetve liturgikus ünnepléséről a 9. századtól beszélhetünk. A 10. század derekán már tíz templom működött Compostelában. Az ereklyék fölé épített templomból 1122-re hathajós bazilikát építettek. Ekkor II. Calixtus pápa a püspökséget érseki rangra emelte, és bevezette a 'compostelai szentév' kiváltságát. A kegyhely tündöklése ettől kezdve töretlen. Ez azt jelenti, hogy minden évben, amikor Szent Jakab ünnepe – azaz július 25. – vasárnapra esik, illetve minden századfordulón, a Szent Kapu (*Portico de la Gloria*) megnyílik, és akik azon keresztül lépnek be a templomba, rendkívüli kegyelmekben részesülnek.¹⁶

Egy mór betörésnek következményeként a bazilikát újra kellett építeni. A felszentelésre 1211. április 21-én került sor. Ezen az igazi nemzeti ünnepen nemcsak IX. Alfonz király, a püspökök és a királyság legmeghatározóbb személyiségei vettek részt, hanem az egész nép is. A szertartás nagysága évszázadokra kihatott az európai zarándoklatokra.

Szent Jakabot leggyakrabban zarándokként, bottal, kalapban ábrázolják. Számos alkotáson lovagként, csata közben, lovon, karddal, páncélban, kalapáccsal

¹³ Fedeles Tamás: *Középkori zarándokok és zarándoklatok*. Pécs, 2009. (Kiadatlan kézirat, Pécs): 29.

¹⁴ Lk 9,54

¹⁵ Bálint Sándor: *Ünnepi kalendárium II. A Mária-ünnepek és jelesebb napok hazai és közép-európai hagyományvilágából (július 1– november 30.)*. (Budapest: Neumann Kht., 2004) 77–88.

¹⁶ Rev. James S. Stone, D.D.: *The Cult of Santiago. Traditions, Myths and Pilgrimages*. (New York: Longmans, 1927): 247.

látjuk őt. Saját attribútuma a 'fésűs kagyló', a zarándoklás és az Istenkeresés szimbóluma, amely ugyanilyen jelentéssel XVI. Benedek pápa címerében is szerepel. Szent Jakab védőszentje a zarándokoknak, a kereskedőknek, a gyógyszerészeknek, a szatócsoknak, az utazóknak, valamint a hajósoknak is.¹⁷

¹⁷ Diós István: „Jakab” In: Diós István–Viczián János: *Magyar Katolikus Lexikon*. Budapest: Szent István Társulat, 2000. 550–551.

2. Szent Jakab liturgiája

2.1. Szent Jakab ünnepei Európában

Esto, Dómine, plebi tuæ sanctificátor et custos: ut, Apóstoli tui Jacóbi muníta præsídiis, et conversatióne tibi pláceat, et secúra mente desérviat. Per Dóminum [...]

Légy, Urunk, néped megszentelője és oltalmazója, hogy Szent Jakab apostolodnak oltalmával megerősítve, életmódjával kedves legyen előtted, s nyugodt lélekkel szolgáljon neked! Krisztus, a mi Urunk által.¹

Szent Jakab apostolt (Iacobus Apostolus, frater beati Joannis Evangelistæ, Martyr Hierosolymis sub Herode Agrippa) világszerte tisztelik, a különböző keresztény közösségek azonban különböző napokon. Ma a legáltalánosabban elterjedt ünnepnapját július 25-én tartják.²

- július 25. – a katolikusoknál főünnep, az evangélikus és anglikán egyházakban emléknap;
- április 30; november 15. – az ortodox közösségekben, Oroszországban emléknap;
- április 12. – a kopt egyházban emléknap;
- december 28. – az etióp egyházban emléknap;
- december 29; július 7. – az örmény egyházban emléknap.

A július 25-i dátum egységes Európa-szerte, de az ünnep tartalma nem mindenhol azonos. A Szunyogh Missale³ ezt írja róla: „Az ünnep valószínűleg a szent maradványainak feltalálását, ereklyéinek átvitelét, vagy a Santiago de Compostela-bazilika felszentelését ünnepli.” A Római Martirológia ki is mondja pontosan, hogy a július 25-i ünnep a szent ereklyéinek átvitele Jeruzsálemből Hispániába:⁴

Sancti Jacóbi Apóstoli, qui éxstitit beáti Joánnis Evangelistæ frater; et, prope festum Paschæ ab Heróde Agríppa decollátus, primus ex Apóstolis corónam martyrii percépit. Ejus sacra ossa, ab Hierosólymis ad Hispánias hoc die transláta, et in

¹ Szunyogh Xavér Ferenc OSB: *Magyar-latin Misszále*. (Budapest: Szent István Társulat, 1933.): 1082.

² Knauz Nándor: *Kortan. Hazai történelmünkhöz alkalmazva*. (Budapest: Akadémia Könyvkiadó Hivatal, 1876): 143; Vö.: Bálint Sándor: *Ünnepi kalendárium II. A Mária-ünnepek és jelesebb napok hazai és közép-európai hagyományvilágából (július 1–november 30.)*. (Budapest: Neumann Kht., 2004): 77.

³ Szunyogh Xavér Ferenc OSB: *Magyar-latin Misszále*. (Budapest: Szent István Társulat, 1933): 1081-1085.

⁴ *Martyrologium Romanum*: 24 iulii Vigilia sancti Jacobi Apostoli. MDCCXLIX <http://members.aol.com/liturgia-latina/martyrologium/17.htm> (utolsó megtekintések: 2008. április).

últimis eárum finibus apud Gallæciam recóndita, celeberrima illárum géntium veneratióne, et frequénti Christianórum concúrsu, religiónis et voti causa illuc adeúntium, pie colúntur.

Szent Jakab ünnepe Magyarországon már Szent László rendelkezései között kötelező ünnepként szerepel. Több középkori magyar forrás sorolja fel Jakab ünnepeit a következő megnevezésekkel:⁵ „Jacobus Maior apostol, jul. 25-én; Natalis Jac. Ap. fratris Johannis 1; Natalis Jacobi Ap; Zent Jakab apastal napia”. Említik vigíliáját, oktáváját, sőt quindenáját is.

A többi megvizsgált forrásban nincs részletezve, hogy Szent Jakabnak melyik eseményéről szól az ünnep, egyszerűen csak vigíliáját és főünnepét említik, mivel az a mai kalendáriumban már csak egy napra korlátozódik.

2.2. Szent Jakab ünnepei Santiago de Compostelában

A Szent Jakab-kultusz legnagyobb színterén, Spanyolországban, ma is külön tartják a főünnepet előestéjével (július 24. és 25.) és a translációs ünnepet (december 30.), mindkettőt saját nyolcadával.

Az, hogy Jakab apostolnak két különböző ünnepe van, a római rítus bevezetésével magyarázható. A 11. századi alapítástól kezdve, Szent Jakab templomában a mozarab rítus helyett már a spanyol egyházban ez időben érvényes római liturgikus gyakorlatot követték. Az asztúr-leóni egyház saját liturgikus kalendáriumában egyetlen egy Szent Jakab ünnep található, december 30-án, amelyre különleges liturgiát alakítottak ki. A római naptárban azonban Szent Jakab ünnepét július 25-én tartották. Az új rítus bevezetésével a compostelai egyház engedélyt kapott arra, hogy a július 25-i főünnep mellett a december 30-i ünnepüket is megőrizhesse. Így július 25-e megmaradt Szent Jakab szenvedésének emlékezetére – ahogy nyugat többi részén is –, december 30. pedig az apostol teste Jeruzsálemből Galíciába vitelének (transzláció) ünnepe lett. A két ünnepen kívül később hozzáadták „Jakab csodái”-nak nevezett ünnepet is (október 3.), amit később áttettek október 5-re.

⁵Mező András, *Patrocíniumok a középkori Magyarországon*. (Budapest: METEM Könyvek 40. 2003.): 200–201.

3. A Codex Calixtinus bemutatása

3.1. A kódex tartalma

A *Codex Calixtinus* (lelőhelye és jelzete szerint: Santiago de Compostela, Archivo de la Catedral, E-SC s.s.) az egyetlen forrása annak a sajátos liturgiának, amely a „mennydörgés fiának” sírja fölött zajlott. A liturgia a *Liber Sancti Iacobi*, vagy más szóval *Jacobus* része, amely egy történelemkönyvet, valamint egy zarándokok részére szánt útikönyvet magába foglaló, öt könyvből álló, monumentális kézirat. Az öt könyvhöz később hozzácsatoltak két függelékét is, így a teljes kódex összesen 196 – mindkét oldalán megírt – pergamen fóliót tartalmaz.¹ Kottás lejegyzés a kódex első könyvében, valamint a függelékében található. Ez utóbbi, mindösszesen hat fólió terjedelmű anyag zenetörténeti jelentősége egyedülálló, hiszen ezek a darabok a legrégebben leírt többszólamú kottaanyagok közé tartoznak.

A *Codex Calixtinus* a legvilágosabban tárja elénk a katedrális liturgiáját, zenéjét és az ünnepek menetét, ötvözve a liturgiát és azt a zenét, amelyet a 12. század végén adtak elő a búcsú alkalmával.

Az első könyv a matutínium imaórájának lekió, homília könyve, zsolozsma a többi imaórához, valamint misszálé a Szent Jakab két nagy ünnepe mondott szentmisékhez. A második könyv annak a huszonné csodának a történetéről számol be, amelyeket a szent apostol közbenjárásának tulajdonítanak. A harmadik könyv, mely igen rövid, fantasztikus elemekkel átszóve meséli el, hogyan kerültek át Szent Jakab maradványai Jaffából Compostelába. A negyedik könyv Nagy Károly ibériai hadjáratainak történetét írja le. E szöveg a középkorban nagy népszerűségnek örvendett – ma Turpinnek, Reims érsekének tulajdonítják. Az ötödik könyv valódi útikönyv a zarándokok számára: különféle zarándokútvonalakat mutat be, valamint a Szent Jakab templomban végzett kultusz és egyéb ehhez köthető anyagok leírását foglalja magában.

¹ RISM (B IV/1): 238.

A kódex szerkezete a következő:²

1. táblázat

Fólió	Könyv	Cím	Leírás
1-2v			II. Calixtus pápa levele
2v-139	I.	<i>Anthologia liturgica</i> <i>Liturgikus antológia</i>	Liturgiák Könyve
139v-155v	II.	<i>De miraculi sancti Jacobi</i> <i>Szent Jakab csodáiról</i>	Csodák Könyve
156-162v	III.	<i>Liber de translatione corporis sancti Jacobi ad Compostellam</i> <i>Szent Jakab testének Compostelába vitelének könyve</i>	A test Compostelába vitele
1-29 (külön kötet)	IV.	<i>Historia Karoli Magni et Rotholandi</i> <i>Nagy Károly és R. története</i>	Nagy Károly hódításai
163-184v	V.	<i>Iter pro peregrinis ad Compostellam</i> <i>Útvonal a C-ba tartó zarándokoknak</i>	Zarándokok útikönyve
185-190v	Függ. I.		Polifon műveket tartalmaz
191			(eltűnt)
192-196	Függ. II.		(Az eredeti kézirat után keletkezett.)

A kódex első két fólióján található a prológus és „II. Calixtus pápa levele” – a kódex többi részével megegyező kézírással, amely más, mint Picaudé (lásd alább). A szerző a pápa nevében meséli el, hogyan gyűjtötte össze a Szent Jakab apostol csodáiról szóló számos tanúságtételt „14 éven át zord földeket és tartományokat járván”. Megmagyarázza azt is, hogyan maradhatott fenn a kézirat minden veszély – tűzvészek, árvizek – ellenére is. A levél „a clunyi bazilika legszentebb gyülekezetének” van címezve, valamint Diego Gelmíreznek, a compostelai székesegyház érsekének. Úgy tartják, hogy a másolók a kézirat elejére csatolták ezt a levelet, hogy munkájuknak nagyobb jelentőséget adjanak. Tehát a már 1124-ben elhunyt pápa közvetlen hozzászólása teljesen elvetett feltételezés.

² David Hiley: „Sources, MS, §IV: Organum and discant”. In: *Grove Online* (utolsó megtekintések: 2012. március); Vö.: RISM (B-IV/1): 238–239. Vö.: Karl D. Uitti: „The Codex Calixtinus and the European St. James the Major: Some Contextual Issues” In: Bernard Guidot, Keith Busby, Logan E. Whalen (szerk.): *De sens rassis: Essays in Honor of Rupert T. Pickens* (Amsterdam–New York: Rodopi, 2005): 645–667. 645–646; Linda Kay Davison and David M. Gitlitz: *Pilgrimage from the Ganges to Graceland. An Encyclopedia* (California: ABC–CLIO, Inc. 2002): 341.

3.2. Zsolozsmák és misék Szent Jakab ünnepeire

A Liturgiák könyve (I. Könyv) tulajdonképpen egy antológia, amely az összes liturgikus szöveget, kommentárt és kottás lejegyzést tartalmazza. Mint a Jacobus magja, kétszer annyi helyet foglal el, mint a másik négy könyv együttvéve. Magában foglalja a prédikációkat, valamint elbeszéléseket Jakab apostol vértanúságáról. A teljes liturgikus anyag kottás lejegyzéssel szerepel a könyvben, úgy, mint: két zsolozsma és két mise Szent Jakab ünnepének előestéjére (július 24.) és főünnepére (július 25.), egy mise a „Csodák ünnepére” (október 3.), egy mise a transláció (december 30.) ünnepére, és egyéb darabok ennek a nyolcadára.

A misék tételei gyakran a Graduale Romanum miseliturgiáját követik az apostolünnepek kommúnis tételei, illetve a szintén római gregorián ordinarium szerint, az officium énekei, a tropusok, szekvenciák, conductusok pedig régebbi kéziratokat közvetítenek.

A *Missa farsa* – Fulbert (960-1028), chartres-i püspöknek tulajdonított, tropusokkal gazdagított és megrendezett elemekből álló mise – egyfajta liturgikus dráma, amely Szent Jakab ünnepeinek bármelyikére alkalmazható. Ez egy olyan gyakorlatot jelentett, mellyel még inkább emelni akarták az ünnep fényét. A kanonikus, liturgikus énekeket más énekekkel foglalták keretbe, melyek célja az volt, hogy bevezessék, illetve kommentálják azokat. E gyakorlat a régmúlta tekint vissza, első nyomait már a 9. századtól kezdődően fellelhetjük, de valószínűsíthető, hogy a régi gall Meroving-liturgiákból örökölték. Július 25-e után az ünnep tovább folytatódott egészen a nyolcadik napig, mintha a teljes hét egyetlen egy nappól állna, melyben valamennyi energia az apostol ünneplésére fordítódik. Így tehát ugyanazt a liturgiát ismételték meg minden nap, ugyanazokkal az énekekkel, egyedül az olvasmányok és az alleluják változtak. Ugyanezeket az énekeket ismétlik meg október 3-án és december 30-án is. Azonban van egy kivétel: a nyolcadik második napja, július 26-a, amikor párhuzamosan ünneplik Szent Jakab és Szent Jósias ünnepét.³

A könyv részletes útmutatókat, rubrikákat tartalmaz a misékhez, a júliusi ünnepek nyolcadának minden egyes napjára. Az egyszólamú zenei lejegyzések az első könyvben találhatóak. Ezek a Szent Jakab ünnep liturgikus ünnepléséhez

³ Marcel Pérès: *Codex Calixtinus. Missa in vigilia sancti Iacobi; Missa sancti Iacobi; Farsa officii misse sancti Iacobi.* (Moissac: Scriptorium – CIRMA, 2004): előszó – nincs oldalszám.

szükséges gregorián énekek, valamint latin strófás énekek, conductumok. A polifónia pedig a függelékben jelenik meg.

Megjegyzések a liturgiához

Mind a passió, mind a transláció nyolcad napja egybeesik más, sokkal jelentősebb ünnepek napjaival. Augusztus 1. a passió oktávája „Szent Péter láncái” ünnepe is, január 6. pedig vízkereszt. Mindkét esetben Jakab oktávájának zsolozsmái zajlottak egy nappal korábban, és ezeket a változásokat bevezették a mise ütemtervébe és tartalmába is. A Calixtinus leírja ezeket a változásokat:⁴

Octava vero sancti Iacobi II kalendas Augusti cum novem lectionibus sicut in die festo debent celebrari propter festum sancti Petri ad Vincula, quod die octavo festi sancti Iacobi colitur.

Szent Jakab oktáváját július 31-én kell tartani, kilenc olvasmánnyal, mint az ünnepnapján, a Szent Péter láncái ünnep miatt, amely a Szent Jakab ünnepe utáni nyolcadik napra esik (fol. 113).

Kalendas Augusti. Missa in octavas sancti Iacobi mane post Primam cantanda, quia maior missa hodierna sancti Petri ad Vincula post Terciam hac in die debet iure celebrari.

Augusztus 1.: A mise Szent Jakab oktávájának miséje, kora reggel a prima után éneklendő, mert a napi nagymisét szabályosan Szent Péter láncái ünnepéről kell mondani a tercia után (fol. 128v).

Octave translacionis et electionis sancti Iacobi septimo die scilicet nonas Ianuarii celebrentur, quia octava die nequeum celebrari propter festum Epyphanie, quod ibi colitur. Matutine vero cum novem lectionibus sicut in die decantentur, et tota missa similiter, excepto quia hoc evangelium debet legi: Sequentia sancti evangelii secundum Matheum...

Szent Jakab translációjának és kiválasztásának oktáváját a hetedik napon kell ünnepelni (vagyis január 5-én), mert a nyolcadikon nem lehet vízkereszt ünnepe miatt, melyet akkor tartanak. A matutínusot pedig kilenc olvasmánnyal kell elénekelni, mint az ünnepnapján, és az egész mise ugyanaz, kivéve, hogy ezt az evangéliumot kell felolvasni: Evangélium Szent Máté szerint... (fol. 130).⁵

⁴ CC fol.113. Vö.: Vincent Corrigan: „Music and Pilgrimage”. In: Maryjane Dunn & Linda Kay Davison (szerk.): *The Pilgrimage to Compostela in the Middle Ages*. New York: Routledge, 2000. 43–68. 66.

⁵ CC fol.130. Vö.: AH (17): 6.

A liturgikus könyv tartalma, a kódex szerint sorrendben a következő:⁶

2. táblázat

Officiumok		
101	XXI.	Calixtus pápa előszava Jakab vigíliájáról és passiójának napjáról (júl. 24. és 25.): <i>Incipit epistola beati Calixti pape</i>
101v-103v	XXII.	A vigília officiuma – Calixtustól (júl. 24.)
103v-114	XXIII.	A vigília officiuma – Calixtustól (júl. 25. és dec. 30.)
Misék		
114-116v	XXIV.	Calixtus pápa miséje Szent Jakab vigíliájára (júl. 24.) és nónára kiegészítővel
116v-118	XXV.	Himnuszok a (17 különböző) Jakab-körmenetre és a két ünnepre (júl. 25. és dec. 30.) Calixtustól
118-122v	XXVI.	Calixtus pápa miséje Jakab passiójának napjára (júl. 25.), kiegészítésekkel
122v	XXVII.	„Calixtus pápa miséje állhatatosan éneklendő minden misén, Jakab (Santiago) zarándokai által.”
	XXVIII.	Calixtus pápa 7 miséje, Jakab ünnepének nyolcadára, minden egyes napra:
122v-124		Mise júl. 26-ára (a nyolcad 2. napjára)
124-127v		Misék a nyolcad többi napjára: júl. 27. 28. 29. 30. 31. és aug. 1.
128 (csatolás)		Búcsú-mise „Csodák ünnepére” (okt. 3.)
129	XXIX.	Calixtus pápa fejezete Jakab testének áthelyezésére (dec. 30.)
129v-130r	XXX.	Calixtus pápa miséje Jakab testének áthelyezésére (dec. 30. és jan. 5.)
Prosák, tropusok, conductusok (kis függelék)		
130-131		<i>Benedicamus sancti Iacobi: Exultet celi curia</i>
131-132v		4 conductus
132v-139	XXXI.	„Missa farsa” júl. 25-re és dec. 30-ra (Fulbert)
139		<i>Benedicamus sancti Iacobi: Regi perennis glorie „a quodam Doctore Galleciano”</i>

A kódex I. Könyve, a Liturgiák könyve, rendkívüli mennyiségű liturgikus utasítást tartalmaz, elősegítve azt, hogy Szent Jakab ünnepei bármilyen körülmények között megtarthatók legyenek. Például a mise traktust is tartalmaz az alleluja helyett, arra az esetre, ha a zarándoklatot a böjti időszak alatt végzik.⁷

⁶ CC fol.101–139.

⁷ Huglo (1995): 202.

3.2.1. Fólió-számozás, hozzáadások

Az első függelék hat fólióból álló füzet (214-219v vagy 185-190v a régi számozás szerint (mivel az elemzők, kutatók ezzel dolgoznak, a dolgozat során én is ezekre hivatkozom) 22 polifon kompozícióval. Valószínűleg kevéssel a kódex nagy részének megírása után keletkezett, de 1180 előtt. Zenei szempontból ez a kézirat legfontosabb része.

A második függelék a kézirat eredeti szerkesztése után tették hozzá, valószínűleg a 12. század végi bekötés idején. Öt fólióból áll (192-196 a régi, illetve 221-225 az új számozás szerint): egy dupla oldal II. Ince pápa hamis bullájával, valamint több különálló oldal.⁸

Egyes kutatók – például Peter Wagner is – úgy vélik, hogy a polifon zene komponálása jelentősen később történt, mint a liturgikus részé. Kétségtől látszik, hogy a polifon anyagot más kéz írta, mint az I. Könyv egyszólamú dallamait, azonban notációs stílusuk olyan hasonló, hogy sokkal inkább kortársaknak kellett lenniük, mint egy teljesen másik generációnak. Az pedig természetes jelenség a középkorban, hogy az ilyenfajta függelékeket külön részként adták hozzá a kódexekhez. Érthető is, hiszen a bennük lévő tropusok, orgánumok olyan önálló, vagy azzá vált darabok, amelyek nélkül is teljes liturgiát lehet végezni, ugyanakkor elővehető gazdagító tételként, betétként.

3.3. A Szent Jakab zsolozsma szerkezete

A monasztikus officiumok négy antifónát tartalmaznak négy zsolttárral a vesperáshoz, a világi pedig öt antifónát öt zsolttárral. Az ünnepi matutínumban tizenkét antifónát vesznek, kétszer hatos csoportosítással, egyet pedig a kantikumhoz és nokturnusonként négy, azaz tizenkét responzóriumot. Ezzel szemben a világi zsolozsmában kilenc van mindenképp, hármassal. Szent Jakab zsolozsmája öt antifónát ad öt zsolttárral a vesperáshoz, ami egyértelműen szekuláris szerkezetet mutat. Majd tizenhárom antifóna és tizenkét responzórium található az ünnepi matutínumban, de csak a kilencedik antifónáig vannak jelölve zsolttár-incipitek (lásd 3. táblázat). A responzóriumok pedig – amelyek számukat tekintve a monasztikus

⁸ Guido Maria Dreves: *Hymnodia Hiberica: Liturgische Reimofficien aus Spanischen Brevieren / Im Anhang: Carmina Compostellana, die Lider des s.g. Codex Calixtinus. Analecta Hymnica. 17.* (Leipzig: O. R. Reisland, 1894): 5–16.

úzusnak felelnek meg – hármásával tagolódnak, nem négyesével.⁹ Ez a kéziratból csak annyiban nyilvánvaló, hogy a harmadik és a hatodik kapott doxológiát, nem a negyedik és nyolcadik, mivel a kódexben nem nokturnusonkénti beosztással, hanem folyamatosan következnek a tételek, elkülönítve műfajok szerint.

Hohler úgy gondolja, hogy a zsolozsma egyértelműen szekuláris. Ezt bizonyítandó hozzászól további tényeket, amelyek alapján bizonyosan kiderül, hogy az utolsó négy antifóna és három responzórium 'pótalkatrészek': a tizedik responzóriumot Szent József napjának matutínumán kilencedik responzóriumként, a tizenegyediket – amelyet átvettek a pseudo-Abdias legendából –, valószínűleg csak a transláció ünnepének második vesperásán, a tizenkettediket pedig valójában egyedül a második vesperáshoz használták.

Két fontos árulkodó jele van még annak, hogy az officium monasztikus rendszere csak látszat: a matutínium utolsó három responzóriuma megtöri a series tonorum-elvet (lásd: 3. táblázat), tehát nincs egységben a tizenkét tétel –, valamint egyes antifónák stílusa, például a Nunc dimittis antifóna a kompletóriumban (*Alma perpetui*), valamint más, nem-standard anyagba illő dallamok bizonyára nem álltak volna meg egy eredendő monasztikus zsolozsmában. Legfeljebb akkor, ha Cluny befolyása kevésbé volt erős.

Az a tény azonban, hogy egymásután következnek a matutínium antifónák és responzóriumok – nem pedig összefésülve a tényleges szertartás sorrendjében –, már szokatlan elrendezésnek számít a 12. század közepén. Ez sokkal inkább egy kompatibilitási igény, vagyis az, hogy képes legyen alkalmazkodni a monasztikus kurzus szertartásaihoz is, amennyiben szükséges.

Huglo következetesen kitart annál a megállapításánál, hogy a zsolozsma monasztikus.¹⁰ Véleményem szerint azonban az utolsó három antifóna hiányzó zoltárai árulkodó jele annak, hogy az antifónák valószínűleg szekuláris használatban lehettek. Huglo tanulmányában azonban erre nem tér ki.

Sőt, ő ezt az általa monasztikusnak vélt liturgikus gyakorlatot úgy képzei el, hogy a vézelay-i szerzetesek komponálták a zsolozsmát a galíciai közösségnek – és emiatt feltételezi, hogy Compostelában lehetett egy kolostor –, vagy elképzelhetőnek tartja

⁹ Christopher Hohler: „A Note on Jacobus”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 35. (1972): 31-80. 43. Vö.: Dobszay László: *Katolikus liturgia – A zsolozsma. Egyházzenei Füzetek I/3.* (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoportja és a Magyar Egyházzenei Társaság, 1999.): 32–35.

¹⁰ Huglo (1995): 197.

azt is, hogy a zsolozsmát egy szerzetesi modellről másolták le, és hagyták, hogy lecsökkenhető, illetve illeszhető legyen a szekuláris rendszerhez. Utóbbi ugyanis gyakori esetnek számított a középkorban, amikor sorra születtek az új zsolozsmák. Az első felvetést megmagyarázná a vézeley-i alapítás. Kimutatható, hogy Vézelay monasztikus közössége szoros lelki kapcsolatot ápolt Compostelával egészen addig, míg a compostelai Szent Jakab-templom katedrálissá nem vált.¹¹

3.4. A kódex keletkezésének háttere

A mű – mint fentebb említettem – valószínűleg Közép-Franciaországban, Vézelay központjában íródott, és a compostelai Szent Jakab Katedrálisnak ajánlották.¹² A kézirat keletkezését egyes kutatók 1137-40-re más kutatók 1175 utánra valószínűsítik.¹³ Huglo szerint nem lehet 1150 előttre, illetve 1180 utánra datálni.¹⁴

Tudunk egy 1173-ban keletkezett másolatról is (ms Barcelona, Archivo de la Corona de Aragon, Ripoll 99), amelynek összefüggéseit a Codex Calixtinussal először Higinio Angles vizsgálta. 1935-ben, a *La Música a Catalunya fins al Segle XIII*. (Katalónia zenéje a XIII. századig) c. művében kijelentette, hogy a ma Codex Calixtinusként ismert, Santiago de Compostelában őrzött kódex nem azonos azzal az eredeti kézirattal, amelyet Arnaldus de Monte szerzetes 1173-ban ott láthatott. Amikor Arnaldus zarándokként Compostelában járt, ripolli (Katalónia) kolostora számára lemásolta a Szent Jakab-mise propriumát, mert ott akkoriban egy új Jakab-oltárt szenteltek fel.

Meggondolandó, hogy Arnaldus, aki amúgy jó muzsikus volt, nem említi, hogy a kódexben, amelyből Santiagóban 1173-ban másolt, lettek volna többszólamú

¹¹ Marcel Peres: *Codex Calixtinus. Missa in vigilia sancti Iacobi; Missa sancti Iacobi; Farsa officii misse sancti Iacobi. Közreadás előszava*. (Moissac: Scriptorium – CIRMA, 2004): nincs oldalszám.

¹² Huglo (1995): 202. A tanulmány szerzője Compostela és Vézelay szoros kapcsolatát a dedikációs dátumaik megegyezéséből (április 21.) vezeti le, mégpedig egy mai példa alapján: a Solesmesi apátság alapította a Quarr apátságot Angliában, Osterhoutot Hollandiában, és: Clervaux-t Luxemburgban, és mindhárom alapítás használja ugyanazt a dátumot a saját dedikációjukra, mint Solesmes. Így, ugyanazon dedikációs dátum használata Compostelában és Vézelayben azt valószínűsíti, hogy az első szerzetesek Compostelában úgy gondolták, hogy közösségüket Vézelay alapította.

¹³ Vö.: Hans Heinrich Eggebrecht: *A nyugat zenéje. Folyamatok és állomások a középkortól napjainkig*. (Budapest: TYPOTEX, 2009): 54; Bothwell, Malcom – Peres, Marcel (szerk. közr.): *Codex Calixtinus. (előszó)*. (Moissac: Scriptorium – CIRMA, 2004.): nincs oldalszám

¹⁴ Huglo (1995): 200; Vö.: David Hiley: *Western Plainchant: A Handbook* (New York: Clarendon Press, Oxford University Press, 1993): 249.

tételek.¹⁵ Hallgatása erről azonban nem feltétlenül jelenti azt, hogy nem is voltak. Ezzel az érveléssel tehát nem zárható ki, hogy Arnaldus a teljes Calixtinus-kéziratot, a polifóniával együtt láthatta 1173-ban.¹⁶ Peter Wagner – aki felhívta a figyelmet arra, hogy ha összevetjük a Calixtinus és a Ripoll példány dallamait, azok nem egyeznek – tovább gyengíti azt a feltételezést, hogy Arnaldus 1173-ban a teljes Calixtinus példánnyal találkozott volna. Meglátásom szerint azt sem tarthatjuk kizártnak, hogy Arnaldus emlékezetből írta volna le a misetételeket, mert azon túl, hogy átültette francia notációját aquitánra, felfedezünk nagyszámú dallamváltozatot is.¹⁷ Tény, hogy a két kódex nem árulja el a közös eredetet.¹⁸ Ismert egy Arnaldus aláírásával ellátott levél, amelyet ebben az évben Compostelából írt kolostora apátjának, Raymond de Berga-nak. Arról ír e levélben, hogy amikor Szent Jakab templomában járt Compostelában, és „igyekezett leróni bűnei bocsánatát”, talált ott öt könyvet, amely tartalmazta az apostol csodáit, és az egyházatyák – Szent Ágoston, Ambrus, Jeromos, Leó és a Nagy Béda írásait, valamint – az apostol dicséretére – az egész évre szóló legendákat, rezponzóriumokkal, antifónákkal, prefációkkal, könyörgésekkel.¹⁹

Consistens in ecelesia beati Jacobi apud Compostellam, quem propter indulgentiam peccatorum meorum visitare studueram reperi volumen ibidem quinque libros continens de miraculis apostoli praelibati, quibus in diversis mundi partibus tamquam mercatoribus stella divinitus splendescit et de scriptis sanctorum patrum Augustini videlicet, Ambrosii, Hieronymi, Leonis, Maximi et Bedae. Continebantur in eodem volumine scripta aliorum quorundam sanctorum in festivitibus praedicti apostoli et ad laudem illius per totum annum legenda cum responsoriis, antiphonis, praefationibus, et orationibus ad idem pertinentibus quam plurimis...

Más kéziratok, amelyeket ismerünk, vagy részleges másolatok, vagy csak szövegek kotta nélkül. A compostelai példány az egyetlen tanúja a teljes egyszólamú és

¹⁵ Higinio Anglés: „Die Mehrstimmigkeit des Calixtinus von Compostela und seine Rhythmik”. In: Eberhardt, Klemm (szerk.): *Festschrift Heinrich Besseler zum sechzigsten Geburtstag*. Leipzig: Institut für Musikwissenschaft der Karl Marx-Universität, 1961. 91–100. 91.

¹⁶ David Hiley: „Sources, MS, §IV: Organum and discant” In: *Grove Online* (utolsó megtekintések: 2012. március).

¹⁷ Huglo (1995): 198.

¹⁸ RISM (B-IV/1): 239.

¹⁹ Az eredeti levelet 1649-ben Baluze másolta le, ez a példány a párizsi Nemzeti Könyvtárban található. (Coll. Baluze 372). In: Guido Maria Dreves: *Hymnodia Hiberica: Liturgische Reimofficien aus Spanischen Brevieren / Im Anhang: Carmina Compostellana, die Lider des s.g. Codex Calixtinus. Analecta Hymnica. 17.* (Leipzig: O. R. Reisland, 1894): 9.

többszólamú, lekottázott zenei repertoárnak is, amelyet Szent Jakab ünnepére állítottak össze.

A Codex Calixtinus nevét II. Calixtus pápáról (1119–1124) kapta. Neki tulajdonították, harminc-egynéhány évvel halálát követően a gyűjtemény hagiográfiai részének szerkesztését. Nagyon sok eltérő vélemény van ezzel kapcsolatban is. Vannak, akik úgy gondolják, a pápa nevét csak felhasználták, hogy nagyobb presztízst adjanak a könyvnek, de van olyan vélemény is, amely szerint a könyv megrendelője nem lehetett más, mint a már harminc éves korában érsekként feltűnő, burgundi nemes családból származó Guido von Vienne, a későbbi II. Calixtus pápa, aki a clunyi reformirányzat ismert híve volt.²⁰

Hämel szerint az egész Codex Calixtinus egy „nagy hamisítás”, a rítusháború egyik terméke, a római rítus érvényre juttatása a mozarab rítus ellenében.²¹ A magam részéről lehetségesnek tartom, hogy a kódex írói azzal, hogy egyrészt ’megadták’ a pápai tekintélyt, másrészt, hogy ezt éppen Szent Jakab liturgiájával (és a könyv jellegzetes tartalmával) párosították, szándékukban állhatott a galíciaiak számára megkönnyíteni a rítusváltást. Egyetértek azzal a nézettel is, mely Clunynek jóval kisebb, más, valójában igazi diplomáciai szerepet tulajdonít. Hugó, Cluny apátja, az ’abbék abbéja’, bölcs tanácsot adhatott VI. Alfonz királynak, miszerint, ha szorosabbra fűzi kapcsolatát Rómával, azaz rítust vált, meghatározóbb szerepe lehet a helyi rítus rendjének kialakításában, egyúttal nagyobb teret nyerhetnek a hispán kezdeményezések. Tény, hogy VI. Alfonz király rítust váltott. Ugyanakkor Cluny számára Spanyolország egyfajta második Szentföldként szolgált, ahol létrehozhatott egy Jeruzsálemhez hasonló királyságot.²² A könyvet eszközként használták fel a clunyeiek Spanyolország egyházi visszafoglalására, melynek útja a mozarab rítus rómaira való felcserélése volt.²³

²⁰ Kakucs Lajos: Santiago de Compostela: Szent Jakab tisztelete Európában és Magyarországon. (Budapest: Metem Könyvek 52. 2006.): 16.

²¹ Bruno Stäblein: „Modale Rhythmen im Sain-Martial-Repertoire?” In: Abert, Anna Amalie – Pfänckel, Wilhelm (kiad.): *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*. (Kassel: Bärenreiter, 1963. 340–362): 356.

²² John Williams: „Cluny and Spain” *Gesta 27/1/2, Current Studies on Cluny* (1988): 93–101. 93.

²³ David Hiley: *Western Plainchant: A Handbook*. (New York: Clarendon Press, Oxford, Oxford University Press, 1993): 576.

3.5. A kódex származási helye

A kódex elején, a szerző azt állítja, hogy az anyag nagy részét Clunyben állították össze.

Amennyiben valóban Clunyben írták a kódexet, vagy az a clunyi reform követőinek kezdeményezésére született, könnyen megragadható és elfogadható az indok: a reformerek ilyen módon kívánták megszelídíteni, meghódítani – tegyük hozzá, eredménnyel – a galíciaiakat.

Hiley azonban azt állítja, hogy Szent Jakab liturgiája nem lehet clunyi összeállítás. Ennek többek között abban látja a bizonyítékát, hogy „a zsoltosma órái nem mindig monasztikusak, valamint, nem valószínű, hogy Clunyben ezeket a speciális latin énekeket és polifóniát nagy lelkesedéssel kultiválták volna. Szerinte Ulrich Zell (1029–1093) alapos leírásából és a korabeli párizsi graduáléból (1087) világosan látszik, hogy Clunynek nem voltak tropizált énekei a liturgiáiban, csupán a húsvét napi tropizált Agnus Dei. Mivel az *argentum ex silentio* sosem megbízható, Ulrich tartózkodott a liturgia minden szokatlan elemétől, nem kevésbé annak ünnepibb zenéjétől, vigyázva arra, hogy egyetlen tropus se legyen elmondva. Továbbá Clunyben a szekvenciákat szövegükkel együtt kizárólag a legnagyobb ünnepeken énekelték, a többi ünnepnapon pedig csak a dallamokat, mint szöveg nélküli melizmákat.²⁴

Amennyiben Cluny Santiago számára modell lett volna a zenében, modell lett volna egyéb művészetek számára is. Cluny hozzájárulása a zarándokút művészetéhez azonban inkább indirekt volt, a hispán hatalomnak nyújtott lelki és politikai támogatást jelentett. Közvetlen clunyi kapcsolatok nem befolyásolták jelentősen a hispán stílust vagy ikonográfiát.²⁵

Amennyiben a mű tényleg nem clunyi alkotás, akkor a szerző – mesterien tartva az egyensúlyt a standard és a többi anyag között – azt tarthatta szem előtt, hogy arra az esetre, ha Cluny közbeszólna, tudjanak felmutatni egy másik, a római liturgikus szabályoknak megfelelő repertoárt is. Ezzel a kétarcúsággal a Calixtinus miséi kivitelezhetők akár a standard római gregorián énekekkel, akár a tropárium kiegészítéseivel.

²⁴ David Hiley: *Uo.*

²⁵ John Williams: „Cluny and Spain” *Gesta 27/1/2 Current Studies on Cluny* (1988): 93–101. 95.

Nincs magyarázat arra, hogy miért olyan szembetűnő a hasonlóság az úgynevezett „zarándokút-mutató” öt templom között, amelyek közül az egyik Santiago de Compostela volt. Arról azonban biztosan lehet tudni, hogy a csoportban egy Cluny fennhatósága alatt álló templom szerepel, a Saint-Martial de Limoges, amely 1062-ben vált Cluny részévé. Limogesban a reform változásai nyomon követhetők az énekek sorrendjében, de a régi sorozatokat is megtartották, amelyek három féle módon vannak rögzítve a limoges-i könyvekben: (a) ahogy az ottani a székesegyházban végzik, (b) ahogy Saint-Martial-ban a cluny reform előtt, és (c) a clunyi sorozat szerint.²⁶

Feltűnő, hogy a Codex Calixtinusban valamint a nevers-i liturgikus könyvekben (F-Pnn.a.lat.1235,1236) nagyon hasonló neumák találhatók. Verena Förster Binz, aki ezek mellé tett még egy további kéziratot is (F-Pn lat. 10511 Graduale Auxerre), megállapította, hogy e források származási helyének mindegyike Vézelaytól legmesszebb egy napi járásra (50 km) esik. Attól a helytől, ahol a Codex Calixtinus hordozója – akiről alább részletesen szó lesz – Aimericus Picaud élt.²⁷ Hohler is – pontosan a notáció hasonlóságára alapozottan – egyetért azzal, hogy a kódex Vézelay-ben keletkezhetett.²⁸

Vézelay a Compostelába vezető négy útvonal közül a limoge-i zarándokútvonal (via Lemovicensis) kiindulópontja volt, ahol két templom is várta a zarándokokat: a Mária Magdolna zarándoktemplom, amelyet Mária Magdolna relikviái tettek a középkorban ismertté és a Szent Jakab d'Asquins templom, amely gyülekezési pontként szolgált Compostela felé.²⁹ A Vézelayben lévő Szent Jakab-templom és a compostelai katedrális között lévő erős kapcsolat, valamint az a tény, hogy az apátság a nevers-i egyházmegyéhez tartozik, azt az állítást támasztja alá, hogy kézirat, de legalábbis az első könyv a közép-franciaországi Vézelayben készülhetett.

A szerző keletkezési helyre vonatkozó megjegyzése ez esetben értelmezhető oly módon, hogy Vézelay-ben, amely Clunyhez tartozott.

²⁶ David Hiley: *Uo.*: 600.

²⁷ Verena Förster Binz: „Ungeklärte Fragen zu den Handschriften Codex Calixtinus und Ripoll 99”. *Anuario musical: Revista de musicología del C.S.I.C.* 59 (2004): 3–22. 9.

²⁸ David Hiley: „Sources, MS, §IV: Organum and discant” In: *Grove Online* (utolsó megtekintések: 2012. március).

²⁹ Huglo (1995): 200.

3.6. Notáció

A dallamokat piros tintával húzott, négyvonalas rendszerben jegyezték le, vonalazó használata nélkül (szabadkézzel). A hangjegyeket és hangcsoportokat (neumákat) nem kvadrátnotációval írták, mint ahogy az Észak-Franciaországban és Olaszországban a 12. század közepi gyakorlatban szokásos volt. Ehelyett a notáció tollal készült, így lehet szép hullámvonalszerű a neuma vízszintes vonása. Ilyen neumaformákat főleg a Lotharingia, illetve Metz notációs régióiban használtak, amelyek a ciszterci rend négy ága közül a Morimond apátsághoz tartoztak. Némi változtatással azonban használatosak voltak még a „route de foires” mentén is, amely összekötötte Lotharingiát a Loire völgyével, nevezetesen: Saint Laurent-de-Longre, Troyes, Saint Florentin, Auxerre, továbbá Vézelay és Nevers városkáival.³⁰ Ezutóbbi notációja áll a legközelebb a Calixtinushoz (dél-keletre, 520km-re Metzről, Burgundiában, Közép-Franciaország). Hasonlóan jellegzetes formái a climacusnak, clivisnek és cephalicusnak megtalálhatók együtt egy nevers-i 12. századi graduáléban és antifonáléban (F-Pnn.a.lat.1235, 1236).³¹

Sarah Fuller szerint, a notációból, valamint a teljes könyv feltételezett történetéből ítélve, a többszólamú függelék Észak-Közép-Franciaországból származhat, talán a 12. század közepén gyűjtötték össze Clunyben. Ha a „szorgalmas szerkesztő” adataira hagyatkozunk – aminek hitelessége kicsiny és alapozni semmiképpen nem lehet rá –, akkor az északi méltóságok túlsúlya továbbra is az északi eredet elméletét támogatja.³² Ha viszont a repertoár felől közelítjük a kérdést, akkor a kódex több forrásból, különösen Aquitaniából származónak kell tekintenünk, amely nem felel meg látszólagos notációs eredetének.

Peter Wagner szerint a vizsgálatot a sorok végén, a custosnál kell elkezdeni. Ez a jelölés széles körben elterjedt Olaszországban és Dél-Franciaországban, Észak-Franciaországban viszont szinte ismeretlen volt. Csak a nevers-i kéziratokban található meg, és délebbre, a lyoniakban. Párizs nem használt custost a 13. század végéig, aztán valószínűleg átvette, követve az 1255 óta működő dominikánus gyakorlatot.

³⁰ Huglo (1995): 196.

³¹ David Hiley: „Sources, MS, §IV: Organum and discant” In: *Grove Online* (utolsó megtekintések: 2012. március).

³² NOHM (1990): 541.

A kódex egyetlen kompozíciója íródott aquitán pont-notációval ('in campo aperto' – szövegsorok közötti üres térben). Ez a nem-liturgikus zárándok ének az utolsó oldalon (*Dum pater familias*). A leginkább figyelemre méltó azonban a nem-aquitán jelölés használata a Calixtinus többi részében, hiszen Spanyolország egyetlen notációt fogadott csak el a mozarab ének felszámolása után, éppen az aquitánt, Franciaország déli részéről. A repertoár forrásai is túlnyomórészt Aquitániából származnak, ennek ellenére a teljes kódex egységesen közép-francia neumairással készült. A francia írásmód Spanyolországban tulajdonképpen idegen volt. Az a tény, hogy a ripolli Arnaldus nem a kézirat eredeti notációjában, hanem a Pireneusi-félszigetről, a 11. századból származó szokásos aquitániai notációjával másolta le a főünnep miséjét, Hämel számára is (egy újabb) bizonyíték a közép-francia eredetről.³³

Abban sem teljesen egyeznek a kutatási eredmények, hogy az eredeti kézirat egy vagy több kéztől származik-e (természetesen a fent említett aquitán lejegyzést nem számítva). Fuller szerint volt két nagyon képzett elsődleges notátor, ahogy a könyv kinézete mutatja, de mások is részt vehettek a munkában. Hämel és Hiley állítása szerint viszont az eredeti szöveget egy kéz írta, de a jelen kódex tartalmaz hozzáadásokat (fol. 128: Búcsúmise a „Csodák ünnepén”, október 3-ra; fol. 185-96: a teljes polifon anyag a Függelékben).³⁴

A polifon függelékben, két szisztémára, partitúraszerűen jegyezték le a kompozíciókat. Ott, a tizenkét kottasor oldalanként hat szisztémára oszlik, és függőleges vonalak tagolják a notáció olvasását. A kézirat egy korábbi részében azonban, az eredetileg egyszólamú conductumokhoz (fol. 131 és 131v) hozzáadtak piros színnel egy discantus szólamot ugyanazon a vonalrendszeren. A másik rendhagyó notációs jelenség pedig a Függelék második darabjánál (*Congaudeant catholici*, fol. 185) található, ahol az alsó vonalrendszerre, az eredeti szólamhoz hozzáadtak egy másikat is, szintén piros tintával.

³³ Bruno Stäblein: „Modale Rhythmen im Sain-Martial-Repertoire?” In: Abert, Anna Amalie – Pfannkuch, Wilhelm (kiad.): *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*. Kassel: Bärenreiter, 1963. 340–362. 356.

³⁴ David Hiley: *Uo*.

3.7. Ki lehetett a szerző?

A Codex Calixtinus az első olyan ismert mű a zenetörténetben, amely 'szerzőnevekkel' ellátott darabokat tartalmaz. Amennyiben ténylegesen 'szerzőkről' van szó, az igen komoly szemléletváltást mutatna, azt jelezné, hogy megjelent az igény arra, hogy az egyes szerzők neve ismertté váljon, fennmaradjon az utókor számára. Ezesetben a szerzeményekre ebben az értelemben már – még abban az esetben is, ha a nevek álnevek, vagy pusztán tekintélyadás célzattal feltüntetett nevek – mai értelemben vett szellemi produktumokra, igazi zeneművekre kell tekintenünk.

Aki közelebbről is meg akar ismerkedni az egyes darabok 'szerzőivel', izgalmas, meglepő felismerésekhez vezető vállalkozásba kezd.

A polifon függelék minden darabja elején és néhány egyszólamú darab elején is neveket találunk. A kéziratban szereplő nevek, a nekik tulajdonított kompozíciókkal a következők:³⁵

Aimericus Picaudi, presbiter de Partiniaco, Aymeric Picaud, Partenay előljárója

(†1141)

- Ad honorem regis summi, fol. 190

Airardus Viciliacensis, Airardus, Vézelay (?-?)

- Annua gaudia, fol. 186v

Albericus archiepiscopus Bituricensis, Alberic, Reimsi tanár, majd Bourges érseke

(1137–41)

- Ad superni regis decus, fol. 185v-186v

Albertus Parisiensis, Albert de Paris, Albert Étampes³⁶, a Notre-Dame kántora

(tev.1147–kb.1180)³⁷

- Congaudeant catholici, fol. 185

Anselmo (?-?):

- Exultet celi curia, fol. 130

Ato episcopus Trecensis, Troyes püspüke (fl. 1123–45)

- Nostra phalans, fol. 185
- Dum esset / Sicut enim, fol. 187v–188

³⁵ Vö.: Vincent Corrigan: „Music and Pilgrimage”. In: Maryjane Dunn és Linda Kay Davison (szerk.): *The Pilgrimage to Compostela in the Middle Ages*. (New York: Routledge, 2000): 43–68. 56.

³⁶ Huglo (1995): 200.

³⁷ Albertus Parisiensis párizsi kántor: 1146–1177-ig. Vö.: Sarah Fuller: „Albertus Parisiensis”. In: *Grove Online* (utolsó megtekintések: 2012. április).

- Huic Iacobo / Tristis est, fol. 188
- Iacobe virginei / Tu prece continua, fol. 188v
- O adiutor / Qui subvenis, fol. 188–188v
- Portum in ultimo, fol. 188v–189
- Misit Herodes / Occidit autem Iacobum, fol. 189–189v

Boneventinus, antiquus episcopus (?–?)

- Iacobe sancte, tuum repetito, fol. 131 (186v)

Calixtus (ur.1119-24):

- Szent Jakab miséi és zsolozsmái, fol. 101–139 (szövegek)

Droardus Trecensis, Troyes-i tanár (?–?):

- Benedicamus Domino II-III. ff. 190–190v

Fortunato Pictavensi episcopo, Venantius Fortunatus, Poitiers püspöke (ca. 530–610)

- Salve festa dies veneranda, fol. 132

Fulbertus episcopus Carnotensis, Chartres-i püspök (n.1007–29):

- In hac die die, fol. 131v
- Kyrie Rex immense, fol. 134; 189
- Psallat chorus, fol. 101v
- Sanctissime O Iacobe, fol. 103
- Ecce adest nunc, fol. 133

Gauterius de Castello Rainardi (Gauthier, Chateau-renard Bouches du Rhone)

- Regi perhennis glorie³⁸, fol. 187
- Cunctipotens genitor, fol. 190
- Benedicamus Domino I., fol. 190

Goslenus episcopus Suesionensis, Soissons püspöke (fl. 1126–52)

- Gratulantes celebremus, fol. 185v
- Alleluia / Vocavit Ihesus, fol. 189v

Guillelmo patriarcha Jerosolymitano, Willelmo, jeruzsálemi pátriárka (fl. 1130–45)

- Clemens servulorum, fol. 123
- Felix per omnes, fol. 104v
- Iocundetur et letetur, fol. 105v

Legalis, Johannis (?–?)

- Vox nostra resonet, fol. 187v

³⁸ Egyszólamban is megjelenik a kódexben, a 139. főlíon, szerző: „a quodam doctore Gallaeciano – egy anonymus galíciai doktor”.

foglalkozott a *versussal*, és volt két olyan gyűjteménye („...duos versarios...”), amelyeket szolgálati helyének templomára, a párizsi Notre Dame székesegyházra hagyományozott. Ez az a *versus*, amit a Calixtinusban *conductus*nak neveznek.

Higino Angles úgy véli, hogy ezeknek a szerzői tulajdonításoknak nem kell különösebb jelentőséget tulajdonítani, mivel ezzel csak a műveknek akartak általuk nagyobb presztízst adni, kinyilvánítva azt, hogy a kódex általános elfogadottságnak örvend.⁴¹

Feltűnő, hogy a szerzők többségének személye Párizshoz köthető. Fulbert pedig mint chartres-i püspök ismert. A nevek burgundi eredetűek.⁴²

Öt orgánum egyetlen szerzőnek való tulajdonítása (Ato, Troyes püspöke) az egymáshoz nagyfokú hasonlóság miatt nem kérdőjelezhető meg.

A kódex datálását tekintve Werf megállapítja, hogy bár a Calixtinushoz adott kompozíciók a 12. század közepéig elkészültek, stílusának eredete valószínűleg a század kezdete előttre tehető.⁴³ A szerzőségről pedig annyit biztosan kijelenthetünk, hogy a Codex Calixtinusban lévő legtöbb zenei tétel speciálisan francia szerzőktől származik, a polifon letétek legnagyobb része pedig egyetlen szerzőtől, amelyek – Fridrich Ludwig szerint – „emlékművet állítanak a francia művészetnek”.⁴⁴

A kódexben – a 192. fólión található úgynevezett II. Ince pápa bullában – kifejezett utalást találunk arra, hogy annak hitelesítője egy bizonyos Aimericus Picaudus.⁴⁵ Az ő neve szerepel egyébként az egyik darab, az *Ad honorem regis summi* ének fölött is.

Picaudusról a kódexből az derül ki, hogy clunyi szerzetes volt, és az a megtiszteltetés érte, hogy 1109-ben magának II. Calixtus pápának (1130-43) lehetett az útitársa Santiagóba való zarándokútján. A bulla szerint 1140 körül Picaudus a

⁴¹ Higino Angles: *Uo.*: 91. A szerzőségi adatok hamis voltáról Higino Anglés mutat fel bizonyítékokat a *Musikalische Beziehungen zwischen Deutschland und Spanien in der Zeit vom V. bis XIV. Jhd. c.* tanulmányában.

⁴² Huglo (1995): 200.

⁴³ Hendrik van der Werf: „The Polyphonic Music”. In: Williams, John – Stones, Alison (szerk.): *The Codex Calixtinus and Shrine of St. James*. Jacobus-Studien 3. (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1992) 125–185.128.

⁴⁴ Bruno Stäblein: „Modale Rhythmen im Sain-Martial-Repertoire?” In: Abert, Anna Amalie – Pfannkuch, Wilhelm (kiad.): *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*. (Kassel: Bärenreiter, 1963. 340–362): 355.

⁴⁵ „Ego Aimericus cancellarius hunc librum authenticum et veracem fore ad honorem sancti Jacobi manu mea scribendo affirmo.” „Én, Aimericus kancellár, saját kezű aláírással igazolom, hogy ez a könyv szent Jakab tiszteletére hiteles és igaz.”

kódexet – miután azt saját kezű aláírásával is hitelesítette – ünnepélyesen Santiago de Compostela katedrálisában helyezte el, amely a kódex első példánya volt.

A kutatók többsége azon a véleményen van, hogy Aimericus Picaudus volt az öt kötetből álló Liber Sancti Jacobi szerzője, írója illetőleg szerkesztője. A zárándokkalauz „első négy könyvében Jakab apostol életére vonatkozó forrásokat, legendákat, az apostol ereklyéinek Compostelába szállítást, a sírjánál történt csodákat adta közre, a 11 fejezetből álló utolsó részben pedig a compostelai zárándokutak franciaországi, és észak-hispániai szakaszait mutatta be meglehetősen részletességgel.”⁴⁶

A hitelesítési eljárásra azt követően került sor, hogy a kódex elszakadt, megongálódott, s újra kellett kötni. Picaudus tekintélyes szerzetes lehetett, egyaránt élvezte Róma, Cluny és Santiago bizalmát. A kódex hitelesítését a kor szokásainak megfelelő oklevél-hitelesítési módszerével végezte el, azaz úgy, hogy felsorolta az adott időpontban hivatalban levő, mindenki által ismert személyek nevét. Esetünkben a kódex darabjai fölé írta e neveket. Ennek ismeretében nem tartható az a nézet, miszerint a névjelölések szerzőmegjelölések lennének, hanem pusztán hitelesítési célt szolgáltak.

A hitelesítési eljárás szabályait figyelembe vevő hivatali időegyezések alapján is valószínűsíthető, hogy a kódex már teljes egészében, tehát a polifón darabokkal együtt már 1140 körül használatban volt, következésképp 1140 előtt keletkezett.

3.8. Két különálló darab a Függlékben

Mivel két olyan önálló darab került bele később a kódexbe, amelyet az értekezés további osztályozásai során nem lehet besorolni egy kategóriába sem, ezekről a lelegelején ejtünk szót.

Az egyik, a szélesebb körben – sőt világszerte – nagy népszerűségnek örvendő *Dum pater familias* (190v), a Compostela felé tartó zárándokok „Ultreíája”, vagyis himnusza, mára népénekké vált. Címe „Cantio de s. Iacobo”-ként is szerepel.⁴⁷ Aquitán pont-notációval íródott, a kódex második leggyakoribb hangsorában, dór hangnemben, de a többi d-móduszútól mégis eltérő dallamvilágú.

⁴⁶ Fedeles Tamás: *Szentek, ereklyék, zárándokok. LXXVII. Szent Jakab apostol nyomában*. Pécs, 2007 (Kézirat, Pécs): 19.

⁴⁷ AH (17): 213.

A diasztematikus, ám a tercet vagy szekundot, illetve a kvintet vagy kvartot nem mindig egzaktul ábrázoló vonal nélküli notáció miatt változatos interpretációk léteznek, de azok felfoghatók egyfajta variánsnak is. Két refrénje van, egy latin és egy galíciai. Rímes-strófikus világi (népének-szerű) dallama alapján feltételezem, hogy, mint búcsús ének lehetett gyakorlatban, és népszerűsége miatt kerülhettek be a kódexbe is.

Az *Ad honorem regis summi* (190v), nem is annyira zenei, mint inkább kutatási szempontból izgalmas. Anselm Hughes megállapítja, hogy egy különös kulcs-jel van a 190-es folián, a négy sor közül csak az egyiken⁴⁸ (egyszerű g-kulcs). Dom Prado szerint ez egy gymel-re utaló jelzés, és fel is veti előadását párhuzamos tercekben (létezik ilyen felvétel!⁴⁹). Sokkal egyszerűbb azonban az az interpretációs megoldás, amit David Hiley állapít meg.⁵⁰ A szöveg két négysoros versszakból áll és első ránézésre a dallam az első versszakhoz tartozik, valójában az első két illetve a második két sorhoz látszani tartozó dallam két szólamot alkot. Ennek a felismerésnek a kulcsa az, hogy a második szólam jóval az első fölött szerepel. Az első két sor végén található egy F-en végződő zárlat, miközben a harmadik sor g-vel kezdődik. A hangterjedelem ilyen nyilvánvaló, szembetűnő különbsége egy ennyire rövid egyszólamú darab esetén eléggé rendhagyó, ezzel szemben sokkal meggyőzőbbnek tűnik az a lehetőség, hogy a két részre önálló szólamként tekintünk, ugyanis a látszólag egyszólamú ének szukcesszív szólam-notációval íródott, kétszólamú letét.

1. kottapélda

{	M;XÀ	4--3--4--5--	,--4--2--3--4--	,--3--1--2--0--ñ--1--3--	,
{	M;XÀ	7--7--7--5--	"6--6--5--4--	"6--6--6--7--7--5--3--	---
		Ad ho - no - rem re - gis sum - mi qui con - di - dit o - mni - a,			
{	M;XÀ	ö--9--8--ü--	,--9--8--7--80--	,--7--5--6--8--7--5--3--	,
{	M;XÀ	6--6--5--4--	"5--4--3--2--	"4--5--7B--4--3--2--3--	---
		Ve - ne - ran - tes iu - bi - le - mus Ia - co - bi ma - gna - li - a			

⁴⁸ NOHM (1976): 289.

⁴⁹ Códice Calixtino, Siglos XII/XIII y Antifonario Mozárabe Coro de monjes del Monasterio de Santo Domingo de Silos – P. Ismael Fernandez de la Cuesta O.S.B., dir.

⁵⁰ David Hiley: „Two Unnoticed Pieces of Medieval Polyphony”. *Plainsong and Medieval Music* 1/2 (1992. október): 167–173. 169–170.

Ez a notációs módszer Krüger terminusa szerint az úgynevezett „kriptopolifónia”, ami az aquitán repertoár „rejtett polifóniájával” kapcsolatban került felszínre.⁵¹

Egy másik lejegyzési szokás is feltűnik a darabban, amely szintén aquitán eredetre utal: a sorvégek után szabadon hagyott hely. Az első versszaknál úgy tűnik, mintha az írnok egyszerűen nagyvonalú lett volna, és nem spórolt a pergamennel. A második versszaknál viszont kiderül egyértelműen, hogy mit is jelent ez, mégpedig a mássalhangzóra végződő sorok miatt: Az írnok a sor végi „-it” t-jét leválasztotta, és a lapszélre tette, közöttük pedig helyet hagyott ki. Az első versszakban viszont a sorok „a” magánhangzókra végződnek, ezért erre az eljárásra nem volt szükség. A jelenség aquitán párját a *Noster cetus* egyik változatában mutatta ki Krüger⁵² (amely viszont a Codex Calixtinus *Ad superni*-jének kontrafaktuma →), amiben mindkét vers utolsó versszakában a „ti-o” és „mi-no” szótagoknál, a „contio” és „Domino” szavak végén hagyott szabadon helyet a kottairó. Ez a két független eset már világosan bizonyítja azt a gyakorlatot, miszerint az üres helyek mindkét kódexben kitöltendők további hangokkal a sorvégi rímek díszítésére, akár improvizatív, akár komponált módon.

Az *Ad honorem* teljesen szillabikus, egyszerűbb, mint bármely másik, Calixtinusban található többszólamú mű. Sokkal inkább hasonlít az aquitániai forrásokban szereplő egyszerűbb énekekre, mint pl. a *Congaudet hodie*-re, vagy az *Annus novus in gaudio* és a *Mira lege miro modo* szillabikus részeire.⁵³

⁵¹ Krüger (1967): 30.

⁵² Krüger (1967): 30.

⁵³ David Hiley: „Two Unnoticed Pieces of Medieval Polyphony”. *Plainsong and Medieval Music* I/2 (1992. október): 167-173. 169–170. 169.

4. A Codex Calixtinus énekrepertoárja

Mielőtt rátérnénk a teljes énekrepertoár vizsgálatára, az egységes értelmezés érdekében szükségesnek látom a továbbiakban használt fogalmak pontos jelentéstartalmát letisztázni.

4.1. Műfajok, fogalmak, szerkesztésmódok

A középkori terminusok, műfajmegjelölések nem egységesek. Jelentéseik időszaktól, helytől, iskolától függően változtak. Előfordul, hogy egyszer a liturgikus műfaj szerint, máskor pedig a zenei műfaj szerint határozzuk meg őket. Ma is sokszor összekeverednek egymással liturgikus, illetve zenei kategóriák. Azok a nevek, amelyeket liturgikus funkciójuk vagy cselekményt hordozó jelentésük szerint azonosítunk, nem biztos, hogy zenei kategóriaként vagy műfajként is kielégítőek lehetnek. Például egy *Benedicamus tropus* ugyanúgy lehet *florid organum*, mint *conductus*. Megjegyzem, hogy a *conductus* általában *discantus* szerkezetű, ugyanakkor nem minden *discantus conductus*. A kéziratban 'prosa'-ként szereplő tételek nemhogy zeneileg, de minden más tulajdonságukban is liturgikusan és zeneileg is különböznek egymástól. Az egyik egy szekvencia, a másik egy hangsúlyos, rímes, refrénes dal, a harmadik egy kétszólamú interpolációs *tropus discant*-szerkesztésben, a negyedik pedig egy azonos zenei versszakokból álló, tizenegy-strófás, kétszólamú vers (dal).

4.1.1. Conductum – conductus

A *conductus* szó jelent egyfelől cselekmény-kísérést, másfelől pedig egy önálló zenei műfajt. A két jelentés közös töről származtatható.

A kifejezés a latin 'conducere' (átvezetni) szóból származik. Eredetileg azoknak az énekeknek a megjelölésére használták, amelyeket akkor énekeltek, amikor a diakónus a szentlecke vagy az evangélium olvasása előtt az olvasópulthoz vonult. Megfeleltethető terminusa a „*conductus ad tabulam*”, amely pontosan azt jelenti: „odavezetni az olvasóállványhoz”.¹ Leginkább betétként (interpolációs *tropusként*) alkalmazták ezt az egyszólamú énektípust a szertartás olyan pontján, ahol

¹ Leonard Ellinwood: The „*Conductus*” *The Musical Quarterly* 27/2 (1941. április): 165–204. 167.

valamilyen űrt kellett kitölteni. Elképzelhető, hogy akkor is elénekelték, amikor a szertartásban ténylegesen vonulásra nem került sor. Világi eredetű, a liturgián kívül is énekelték menetelésekhez.

A Codex Calixtinus négy egyszólamú darabja, ebben a szűkebb értelemben, ténylegesen „conductum” felirattal és funkcióban jelenik meg. Hármat követ egy felszólítás, hogy a lektor kezdje meg az olvasást. „Lector, lege, et de rege, qui regit omne, dic! – Iube domne!” ami magyarul annyit tesz: „Olvasó, olvass a királyról, aki mindent irányít, mondd! – Parancsolj (velem), uram!”. A negyedik, *Salve festa dies veneranda*-t (fol. 132) alkalmazhatták processziós himnusként, abból ítélve, hogy a sorozat végén foglal helyet, és a kézirat sem jelöl következő cselekményt. A négy közül az egyik ilyen conductum (*Iacobe sancte tuum, fol. 131*) utolsó verse alá apró betűkkel ez van írva: „Quapropter regi regum benedicamus Domino” – egy alternatív befejezés, amely átalakítja azt egy „Benedicamus Domino” processziós bevezető himnusszá.² Ezzel a praktikus szöveg-aláírással kaptak egy újabb tételt, ami cserealkatrészként használható.

Tágabb értelemben a conductus középkori dalt jelent,³ az aquitán versus megfelelője. Nem kapcsolódik korábban meglévő cantushoz, vagyis összes szólama új kompozíció egy metrikus versre. Inkább a liturgia peremén élő műfaj. A kifejezés főleg Észak-Franciaországban a 12. valamint 13. században volt használatos. A legkorábban ’conductusnak’ címkézett darabok általában több versszakos, gyakran refrénes, szent témákról szóló, latin nyelvű dalok. Szövegük azonban nem liturgikus, hanem általában ritmikus, hangsúlyos, rímes versekre komponálták őket. A dallamai egyszerűek és közvetlenek. A Codex Calixtinus mellett megtalálhatók egy 12. század közepi normann-szicíliai kéziratban is, amelyek végén a zsoltosmaórák „Benedicamus Domino – Deo gratias” záró-verzikulusa található, mint egyfajta záró himnusz.⁴ Ez megmagyarázza a Calixtinusban szereplő több ilyen „benedicamus” műfaji azonosítását, és az előbb említett szöveg-aláírást is. A Saint Martial és a Calixtinus azonos dalai pedig azt igazolják, hogy a *versus* és a *conductus* szinonimák, ugyanis az *Ad superni conductus* az aquitán *Noster cetus*-t versus kontrafaktuma.

² Janet Knapp: „Conductus. 1. Aquitaine and related areas”. In: *Grove Online* (utolsó megtekintések: 2012. május 12).

³ David Hiley: „Conductus”. In: *Grove Online* (utolsó megtekintések: 2012. május 12).

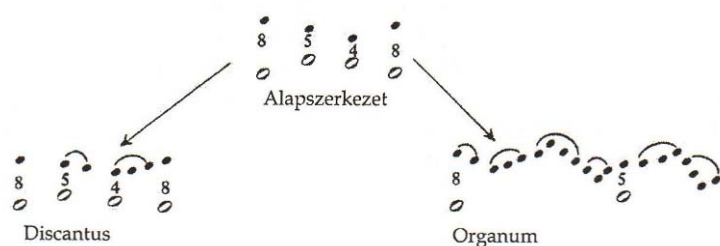
⁴ Vö.: David Hiley: *Uo*.

Egy későbbi definíció 1230 körül így határozza a *Discantus positio vulgaris*-ban: „Conductus autem est super unum metrum multiplex consonans cantus”. („A conductus pedig egy többszólamú ének, egyféle metrumban.”). Ezzel a párizsi Anonymus kimondja és megtartja a conductus legfőbb tulajdonságát, amely azt zenei műfajként legalizálja. A „super metrum unum” alá további zenei stílusokat lehet még sorolni, amelyek egybevágznak a conductus definíciójával, ilyenek például a szekvenciák, trópusok, himnuszok, valamint világi zenében a ballada, rondó, virelai, és a kánon.⁵ A conductus műfaja lesz majd a motet kialakulásának egyik legfontosabb előzménye.

4.1.2. Discantus – organum floridum

A 12. századi többszólamúság legnagyobb központja a Limoges melletti Saint-Martial kolostor volt, a dél-franciaországi Aquitániában, amelyhez korukat és zenei arculatukat tekintve a Calixtinus-repertoár stílusa is kapcsolódik. Szerkesztésmódjukra az egyszerű 'punctus contra punctum' (hang-ellen-hang) discantus-technika és a gazdag melizmatikájú organum (organum floridum vagy florid organum) jellemző. Az új, Saint-Martial-stílusú organum megjelenésével különvált ez a két zenei stílus. A korábban Johannes Afflighemensis által használt discantus és a Guido-féle régi organum terminusa átöröklődik, és új formába kerül. Eggebrecht alább citált ábrázolásában⁶ meggyőzően jeleníti meg a két stílusforma elszakadását egymástól.

2.ábra



A diszkantálás szó a 12. századi terminológiában együttmozgást, azaz hang-hang elleni szerkesztésmódot jelent, aminek megfelelően a szólamok egymáshoz hasonlóvá, egyenrangúvá válnak. Ugyanebben az időszakban kimutatható egy uralkodóvá váló tendencia a discant-ból a florid szerkesztéstechnika felé, de nem

⁵ Leonard Ellinwood: The „Conductus” *The Musical Quarterly* 27/2 (1941. április): 165–204. 169.

⁶ Hans Heinrich Eggebrecht: *A nyugat zenéje. Folyamatok és állomások a középkortól napjainkig.* (Budapest: TYPOTEX, 2009): 66.

úgy, mint evolúciós jelenség, hanem, mint a kettő határozott különválása, mennyiségi szempontból az utóbbiak javára. Tehát, ha szerkesztésmódról beszélünk, akkor a 'hang-ellen-hang' szerkesztéstechnika esetén a 'discantus'-t használjuk, függetlenül attól, hogy alapdallama kapcsolódik-e liturgikus cantushoz vagy sem, összhangban Lafage traktátusával,⁷ amely elsőként határolja el egymástól és nevezi meg e két szerkesztésmódot. A Calixtinusban ez technika tulajdonképpen csak a conductusokra jellemző, a liturgikus anyagban mindössze két példát találunk rá.

4.1.3. A melizmatikus (florid) organumokról általában

A fenti ábrán jobboldalon ábrázolt organum-szerkezetben látható, hogy a gregorián dallam hangjai elnyújtottabbakká váltak, ezért nevezik másként 'tartott hangos organumnak' is, amely a 'tenere' (tartani) szóból ered. Magát a gregorián dallamot hordozó fő szólamot, a 'vox principalist' ezért egyre gyakrabban jelölték a 'tenor' szóval. Ehhez a 'vox organalis' kötetlen (florid) melizmatikája társul.

Polifónia

A mindezeket átfogó terminus a középkori polifóniára legezaktabb meghatározását a fizikus Szamosi Gézától idézem: „A polifón szót használom annak a zenének a megjelölésére, amely legalább két lényegesen különböző, de egyidejűleg hangzó dallamvonalat alkalmaz, kombinál.”⁸

4.2. A teljes zenei anyag általános áttekintése és csoportosítása

A Codex Calixtinus zenei stílusát tekintve rendkívül gazdag. Megtalálhatók benne a születőben lévő polifónia különböző formái, amelyek nagyfokú nyitottságot közvetítenek a standard és az erős galíciai ízléssel keveredett újstílusú gregoriántól a ritmikus, világi dallamokig. A conductusok népi táncdallamokból kölcsönzött eredetét már többen kimutatták, amelyek mellett valószínűleg a hangszerek használata sem volt idegen, ahogy nem vált szét szigorúan az egyházi és a világi zene sem. Gülke megállapítja, hogy a zarándok-tömegek megnyeréséhez azok saját zenei

⁷ Adrién de Lafage (1801–1862) francia zenekutató.

⁸ Szamosi Géza: „A polifón zene és a klasszikus fizika, a newtoni időfogalom eredete”. *Fizikai Szemle* 41/8 (1991. augusztus): 266. (<http://www.kfki.hu/fszemle/archivum/fsz9108/szg9108.html>, utolsó megtekintések: 2012. március).

nyelvét használták fel a kódex szerzői.⁹ Egyszerű, skandalható, tagolt verssorok, népzeneire asszociálható fordulatok, ritmusok és egyszerű harmóniaváltások jellemzik a repertoár egyik felét. A másik fele pedig a szigorúbban vett liturgikus anyag, amely ettől zeneileg teljesen elválik, ugyanakkor megtartja mediterrán sajátosságait.

Huglo, tanulmányában három különböző kategóriába sorolja be a Codex Calixtinus zenei anyagát.¹⁰ Elsőként említi a gregorián kompozíciókat, amelyek felépítik a zsolozsmák és misék anyagát. Ezek: az antifónák, a responzóriumok, a himnuszok, a zsoltárok, a lekciónok, azaz az egyértelműen liturgikus funkcióval rendelkező zenei tételek. Másodsorban azokat a „poszt-karoling” kompozíciókat nevezi meg, amelyek kiegészítői, díszítői az előző anyagnak. Ezek pedig a szertartások önálló bevezető vagy befejező énekei: a tropusok a mise-ordináriumhoz, az introitus bevezető tropusai, azok pedig a *Benedicamus Domino*-k a vesperás végén, valamint a körmeneti énekek, valamint a *conductus*ok. Ezek azok a kiegészítő darabok, amelyek funkciója nem volt mindig pontosan meghatározott, azaz nem voltak lényegesek a liturgia ünneplése szempontjából. (Egyes templomokban énekelték őket, míg másokban, különösen Clunyben és a párizsi St. Denis-ben szinte teljesen ismeretlenek voltak.) Huglo végül a harmadik kategóriába teszi az összes többszólamú kompozíciót, amelyek „cantus” vagy a „vox principalis” szólama fölé egy improvizált organális szólam járul, amelyet jól meghatározott szabályok szerint később rögzítettek, írtak le.

E három nagy kategória evidens a zenei textúra felülnézetéből és a kézirat sorrendi logikája szerint is. Amint az első két kategóriában – azaz az egyszólamú darabok esetében is – pontosan elválnak a tisztán liturgikus és nem-liturgikus műfajok – és az ebből adódó kétféle zenei anyag –, úgy a polifon kompozíciók sem lennének tarthatók egy kategóriában. Huglo a két különböző megnevezéssel („cantus” és „vox principalis”) egyrészt érzékelteti a kétféle stílust, ugyanakkor lényegileg mégsem választja szét őket. A „poszt-karoling” kifejezés pedig azt sugallja, hogy annak a kategóriának a gregoriánhoz valamilyen köze lehet. Ez a szókapcsolat – amennyiben megfeleltetjük a ’poszt-gregorián’ terminusnak – viszont illik azokra az újstílusú gregorián kompozíciókra, amelyek, a többséggel ellentétben, nem régi dallamra ráhúzott új szövegek, hanem a – szövegeiken túl – dallamilag,

⁹ Peter Gülke: *Szerzetesek, polgárok, trubadúrok*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1979): 90.

¹⁰ Huglo (1995): 195.

motivikailag és tónusaikban is újak. Pontosítva, ez a címke a frank-római (gregorián) éneket, mint archetípust különbözteti meg az 9. és 10. századi vagy későbbi új frank énektől. Egyértelmű a felsorolásból, hogy Huglo itt nem,¹¹ illetve csak annyiban gondolhatott erre, amennyiben itt sorolja fel a *Missa Farsa* gregorianoid tételeit is, viszont a felsorolását „tropusok, szekvenciák és conductusok”-kal kezdi.

Mind zenei, mind liturgikus szempontból tisztábban átlátható a teljes repertoár, ha nem tesszük egyetlen csoportba a polifonikus repertoárt. Egyetlen szempont is elég, amely alapján elkülönül egymástól a teljes zenei anyag a liturgikus és a nem-liturgikus funkció szerint, mivel ezek mindegyike tartalmaz egy és többszólamú tételeket. Az anyag ilyen módon történő szétbontása azért praktikus, mert ennek alapján együtt vizsgálható a teljes énekrepertoár. Azok a darabok, amelyek elsődlegesen liturgikus funkciót hordoznak, szinte teljesen megfeleltethetők a florid orgánumokkal, két, szigorúabban véve egy kivétellel: az egyik, amely gregorián dallamra épül (*Kyrie Rex immense*), a másik pedig egy még erősebb ’punctus contra punctum’ elven diszkantáló tropus, amely gregorián dallamból nőtt ki, majd önállósult (*Portum in ultimo*). Tehát ennek alapdallama már nem gregorián. Mindezek alapján a gregorián anyag és az orgánumok teszik ki a liturgikus repertoárt, a conductusok és az egyszólamú strófikus dalok pedig a nem-liturgikus repertoárt, amelyekből megkapjuk a két, egymástól jól elhatárolható zenei kategóriát is, az egyetlen kivétel tudomásul vételével.

Megjegyzendő, hogy a Codex Calixtinusban szereplő nem-liturgikus tételeket persze minden további nélkül be lehet illeszteni a Szent Jakab liturgiába akár betétként, akár önálló darabként is, de pontosan azt a funkciót látja el, mint egy gregorián miserendben a népének. Ugyanakkor fontos hangsúlyozni azt is, hogy egy antifónát zenei szempontból nem lehet összehasonlítani egy egyszólamú conductummal.

A Codex Calixtinus ’stimmtausch’ (szólamcsere) szekesztésű conductusaiban ritkán lehet meghatározni egy preegzisztens dallamot – bármelyik szólamban –, így semmi sincs azokban, ami megkülönböztetné a fő szólamot egy utólag hozzáadott szólamtól. Ebben az esetben a két szólam minden valószínűség

¹¹ Huglo (1995): 199.

szerint egyszerre, párban fogant.¹² Természetesen erre is van egy kivétel, a *Gratulantes celebremus festum* (fol. 185v).

4.2.1. A többszólamú kompozíciók besorolása

A polifon művek egyenletesen oszlanak szét két csoportra: körülbelül fele-fele arányban vannak diszkantálók és florid szerkesztésűek (11:12). A florid orgánumok itt minden esetben liturgikus darabok, amelyeknek az alsó szólama (vagyis a vox principalis) megtalálható az I. könyvben, és közvetlenebbül kapcsolódnak a (clunyi) Szent Jakab liturgiához (illetve a római repertoárhoz) – zenei szempontból pedig Limoges-hoz, ahol ez az orgánum-technika virágzott, úgynevezett Saint-Martial stílus néven.

A Függelék kompozíciói, a fenti osztályozás értelmében tehát a következő két nagyobb csoportra bonthatók:

- gregorián éneken alapuló letétek (11 darab);
- új, komponált dallamon (nem-gregorián éneken) alapuló letétek (9 darab).

Elkülönítve egymástól ezt a két nagyobb csoportot, a következőképpen szűkíthetők további műfajokra a tételek, a kézirat sorrendje szerint:

I. Conductusok:

1. 131 Iacobe sancte, tuum repetito (186v-187 (kétszer szerepel a kódexben);
2. 131v In hac die laudes cum gaudio;
3. 185 Nostra phalans plaudat leta;
4. 185 Congaudeant catholici;
5. 185v Gratulantes celebremus festum;
6. 185v-186v Ad superni regis decus;
7. 186v Annua gaudia, Iacobe debita;
8. 187-187v Regi perhennis glorie;
9. 187v Vox nostra resonet, Iacobi;
- (10. 190 Ad honorem regis summi).

¹² Richard Taruskin: „Chapter 5. Polyphony in Practice and Theory. Early Polyphonic Performance Practice and the Twelve-century Blossoming of Polyphonic Composition”. In: Richard Taruskin (szerk.): *The Oxford History of Music. Vol. 1.* Oxford: Oxford University Press, 2005. 147–168. 159.

II. Gregorián éneken alapuló orgánumok – liturgikus műfajok szerint:

Responzóriumok:

11. 187v-188 Dum esset. V. Sicut enim vox. Gloria Patri;
12. 188 Huic Iacobo. V. Tristis est anime mea. Gloria Patri;
13. 188 Iacobe virginei. V. Tu prece continua. Gloria Patri;
14. 188-188v O adjutor. V. Qui subvenis perclitantibus. Gloria Deo Patri;
- 14b 188v-189 Portum in ultimo da nobis – prosa, az O adiutor tropusa (discantus-szerkesztés);

Misetételek:

16. 189 Rex immense, pater pie, eleison - Kyrie (discantus-szerkesztés);
17. 189-189v Misit Herodes. V. Occidit autem Iacobum fratrem – Graduale;
18. 189v-190 Alleluia. Vocavit Jesus Iacobum Zebedei;
19. 190 Cunctipotens genitor Deus – Kyrie.

Benedicamusok:

20. 190 Benedicamus Domino I.
21. 190-190v Benedicamus Domino II.
22. 190v Benedicamus III.

A többszólamú művek, annak ellenére, hogy a függelékbe kerültek, ugyanúgy szerves részei voltak a liturgiának, illetve ünnepi ceremóniáknak, egységet képezve az egyszólamúsággal, mint interpoláló, magyarázó vagy gazdagító elemek. Nagyobb rálátást ad a polifon kompozíciókra, ha együtt vizsgáljuk őket a kódex teljes zenei anyagával, amelybe beágyazódnak, mert ebben a szélesebb kontextusban többet elárulnak magukról is: így dallamvilágukról, tonalitásukról, formájukról, ritmikájukról és az egyes jellegzetességeikről.

Fölvetődhet a kérdés, mik alkotják ezt a tágabb zenei környezetet.

Válaszként a következő lehetőségek adódnak:

- a vizsgált többszólamú darabok egyszólamú megfelelői;
- a zeneileg egyedülálló egyéb, nem-gregorián, egyszólamú darabok;
- a teljes gregorián anyag;
- egyes esetben az összekötő szöveg, mint dallami 'kötőanyag', itt konkrétan a végigkomponált tropizált mise, az úgynevezett *Missa Farsa*.

Többféle kontextusban függ egyik csoport a másiktól. Valamikor a gregorián tónus határozza meg a környezetet, de arra is van példa, hogy ismert gregorián misetétel tónusán alakítanak azért, hogy illeszkedjen a tonális környezetbe.

4.3. Gregorián kompozíciók a Codex Calixtinusban

A kézirat szerint és tematikailag is a legnagyobb zenei csoport a Liturgiák Könyvének teljes gregorián repertoárja. Önmagában való eklektikája ellenére zeneileg egységesnek mondható, ugyanakkor a gregorián anyag nem képez olyan erős karakterisztikát, mint a nem-liturgikus darabok vagy a gregorián énekek feldolgozásai. Jelentősége és újdonsága mégis akkora, hogy megérdemel egy külön értekezést. Ettől függetlenül, mindenképpen ebből a csoportból illő kiindulni.

A Codex Calixtinus liturgikus énekrepertoárja a hagyományos, standard gregorián dallamok alapján lett kialakítva, amelyeket Szent Jakab szövegeire formáltak át, így az eredetinek többé-kevésbé jelentős variánsai jöttek létre. Némelyiknél azonban fel lehet fedezni azt is, hogy hagyományos dallamfordulatokból egy új tételt komponáltak.

A zsolozsma-kompozíciók főleg ritmikus prózában vannak komponálva és a gregorián ének nyolctónusos rendszerében, úgynevezett 'series tonorum' eljárással, amelyet először Hucbald és Stephen of Liege használt a 10. század elején. Vagyis, az első antifóna és rezponzórium az első tónusra, a második antifóna és rezponzórium a második tónusra, és így tovább. Ez addig folytatódik, amíg a nyolcadik kompozícióig és a nyolcadik tónusig eljut, majd a sorozat kezdődik ismét az (általában) első tónussal.¹³

A Calixtinus I. Könyvéről készült, a teljes liturgikus rendet bemutató, táblázatba foglalt kimutatásom a vizsgált szempontok alapján nyert legfontosabb információk összesítése, amelyben szereplő bejegyzések a kézirat sorrendjében követik egymást a tételek fólió-számozása szerint, feltüntetve minden tétel liturgikus helyét (H), műfaját, a pontosított liturgikus meghatározásokkal együtt (M), a tétel kezdősorát, tónusát, szövegének szerzőjét és zenei tipizálását a megjegyzésekkel. Ezzel átfogó képet, sőt, egy 'hangzási térképet' is kapunk a teljes repertoárról, amely segít meglátni az általánosságokat, észrevenni az újdonságokat. (3. 4. 5. táblázat).

¹³ Huglo (1995): 197.

4.3.1. Antifónák

Mind az antifóna, mind a rezponzorium műfajokban megfigyelhető egyfajta hagyományosság megtartására való törekvés.

Az antifónák jellemző típusai:¹⁴ a ’kompozíció hagyományos anyagból’, az ’újstílusú kompozíció’ és a ’verses antifóna’, amelyek a műfaj fiatalabb kategóriái. A régebbi típusok is teljes egészében megjelennek a sorozatban, mint például az első tónusú „Mulieres-típus”, az *Imposuit Ihesus Simoni* (fol. 102v) laudes-antifónában, vagy a hatodik tónusú ’alleluja iníciumos – kétsoros fix-forma’ az *Alleluia. Iacobe sanctissime* (fol. 105) kompletórium-antifónában. Sőt, a harmadik tónusú ’négy soros alapformára’ is találunk példát a *Ducti sunt inquit* (fol. 111) laudes-antifónában.

Az ötödik tónusú antifónák – mintha nem lenne más ötlete a szerzőnek – sorozatosan (háromszor) ugyanazon a dallamon ismétlődnek, sőt, negyedszerre megjelenik egy ötödik tónusú rezponzóriumnál is (108v). Ez egy ismert laudes himnusz, az „Ecce iam noctis” dallammodellje. Mivel nincs eleve-létező típus-elnevezése, és jellegzetes az előfordulás, érdemesnek tartottam beazonosítani a típust, így a táblázatomban ez után a himnusz után, „Ecce iam H”-típusnak jelöltem. Van ugyan egy ehhez nagyon hasonló dallam az antifónák között is – az 5023 szám alatt („Sanctus”)¹⁵ –, azonban az éppen az iníciuum felismerhető formuláját nem tartalmazza. A himnusz iníciuma ellenben teljesen azonos az ismétlődő antifónáéval.

A másik jelenséget illetően: nem lehet tudni, hogy miről kellett inkább lemondani, a hasonlítani akarásról vagy az egyediségről. Ugyanis alig felismerhetően van jelen az *Alma redemptoris mater* dallama a kompletórium Nunc dimittis-antifónájában, az *Alma perpetui*-ban (fol. 105).¹⁶ Dom Prado fedezte fel, hogy ez egy variáns. Többek között azért is nehéz elsőre észrevenni a hasonlóságot, mert ez nyolcadik tónusú dallam, C-re kottázva b-vel, az pedig egy ötödik tónusú dúr dallam. Ebben a sajátos, verses kompozícióban érzékelhető a kétfajta zenei anyag kiegyensúlyozó feszültsége, amely végül harmonikusan egyesül. A verssorok így állnak össze a gregorián-újstílusú kompozíciós anyag és a jellegzetes Calixtinus-dalok világias fordulataiból. (Felhívom a figyelmet arra, hogy a piros színnel kiemelt

¹⁴ Dobszay László típus-kategóriáit alapul véve In: Dobszay László: *Az antifóna* (Budapest: LFZE–Magyar Egyházzenei Társaság, 2004): a teljes gyűjtemény

¹⁵ Dobszay László: *Uo.*: 74.

¹⁶ Christopher Hohler: „A Note on Jacobus”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 35 (1972): 31–80. 75.

zárlatok megegyeznek az *Exultet celi* és a *Regi perhennis* zárlataival, melyek nem-gregorián dallamok.)

2. kottapélda

M-rDe-12r:-4-5z-6-zbu-u054R-5z-4-,-4rDe-1w3r-4-5z-zbu-u054R-5z-4-?

Al - ma per - pe - tu - i lu - mi - nis lux a - po - sto - le Ia - co - be...

M-t7-5z#2e-4t7,-4-3r---r21r---4zbu0545z#-4-,,

...gau - di - a cap - ta - re vi - - te.

A dallamsorok végül szintézisre jutnak, mert lényegében ugyanazt a zárlatot látjuk, megszelídítve gregoriánul. Ez a darab valószínűleg unikum.

A vesperás Magnificat antifónája, az *Ad sepulcrum Beati Jacobi* (103v), egy egyszerű átalakítása a Vézelay közelében található auxerre-i Szent Germanus székesegyház zsolozsmájának.¹⁷ Az antifónák verses stílusa rímekben, dallamanyagban, motívumismétlődésekben hasonlít a himnuszokhoz.

4.3.2. Responzóriumok

A responzóriumok dallama vagy szintén egy standard rugalmas dallam, amelyet bármilyen új szövegre rá lehet húzni, vagy egy új dallamkompozíció. Zeneileg hasonlít az antifóna-anyagra (típus-elv, tonális megoszlás, formulaszerű dallamok, azonos elemek, sőt, sorok beemelése az antifónákból). A teljes sorozat sztereotip anyag, amelyben zenei törvényszerűségek, rendeződések uralkodnak.¹⁸ Találunk olyan tételeket is, amelyek úgy tipologizálhatók, mint az antifónák. Ilyen például a „Verbum caro”-típus iníciium-zárómelizmája (sld’s-lsf – „est”) kétszer is előfordul a hetedik tónusú *Hic est Iacobus dilectus*-ban (fol. 109), mint nyolcadik tónusú vándormelizma. Rögtön a következő tétel pedig egészében tiszta „Verbum caro”-típus. Ez a *Misit Herodes* (fol. 109v), amelynek úgy a szövege, mint a dallama Keresztelő Szent János lefejezésének egyik responzóriumból való. Nagyon sok forrásban jelenik meg, kis eltérésekkel.¹⁹ Nem tévesztendő össze a mise-graduáleként használatos *Misit Herodes*-sel (fol. 119), amiből a kétszólamú letét készült. Amiatt, hogy a kódexben R), azaz ’responzórium’ titulus áll ez előtt is – ami egyébként

¹⁷ Huglo (1995):198.

¹⁸ Vö.: Szendrei Janka: *A responzórium* (Budapest: LFZE–Magyar Egyházzenei Társaság, 1995).

¹⁹ Csak a korai franciák közül: Paris, Bibliothèque nationale de France - Département des Manuscrits, lat. 1085; 12044; 1240.

szokásos jelenség –, valamint az incipitek megegyezése miatt könnyen keverhető a graduále a rezponzóriummal. A graduale, egy másik gregorián ’nagyáriára’, a „Christus factus est” típusdallamára fomalódott. A szövegen nem sokat kellett változtatni, lényegében egy névcserevel két új tételt kapott a Szent Jakab-liturgia.

Látszik, hogy nagyot merít a szerző-kompilátor. Mintha vigyázna, nehogy lemaradjon valami a ’nagy-gregorián’ palettájáról. Így kerül be a rezponzóriumok közé két nagyon ismert típus, az első tónusú „Descendit” karácsonyi, és a második tónusú „Loquebantur” pünkösdi rezponzórium, mindkettő típusos verzussal, természetesen Szent Jakab szövegekkel (*Redemptor imposuit Simoni és Vocavit Ihesus Iacobum et Iohannem*, fol. 102). E két tétel impozáns zenei nyitányával indul a liturgikus könyvben a rezponzóriumok sorozata, amelyek között természetesen megjelennek egyéni melodikájú dallamok is.

Az antifónák és rezponzóriumok szövegei a Bibliából vagy a Szent Jakab *Passio major*-ból valók. Azokat, amelyek „egyházi kompozícióként” vannak feltüntetve („sermo ecclesiastice ystorie”), mert a szerzők nem ismertek, Calixtus pápának tulajdonítják.²⁰

A négy himnusz közül valójában csak egy van, amire azt lehet mondani, hogy szokványos, gregorián zsolozsma-himnusz, a *Felix per omnes*²¹ (fol. 104v), a másik három inkább ritmikus dal.

4.3.3. A mise-prorium gregorián anyaga

Az *Epistola Beati Calixti*, a Calixtinus elején rámutat arra, hogy nagyon sokféle gyakorlata létezik a Szent Jakab ünnepére elfogadott választható repertoárnak. Ezt a választékot, amelyet megerősít a graduálék és misszálék elemzése, lehetővé tette, hogy a Liber sancti Jacobi összeállítója előterjesszen egy új mise propriumot, ahol a szövegeket már létező dallamokra alkalmazták a gregorián gradualéból.²² Ezen kívül a mise tartalmaz speciális, teljesen újonnan komponált valamint kommúnis tételeket is.

²⁰ Huglo (1995):197.

²¹ „Több himnuszt tulajdonítottak Aquileiai Paulinusnak (†802), köztük a *Felix per omnes* széles körben énekelt Szt Péter-Pál-himnuszt, melyet később a breviárumban betoldottak a *Decora lux aeternitatis aurea* himnuszba.” In: Diós István–Viczián János: *Magyar Katolikus Lexikon* (online változat, utolsó megtekintés: 2008. április).

²² Huglo (1995):198.

Gregorián dallamok tipizálása a Codex Calixtinus I. Könyvében²³

Szent Jakab zsolozsmája

3. táblázat

	fol.	H	M	Tétel iníciium	Tón	Szöv	tipizálás, megjegyzések
				Matutínium (július 24.)			
1.	101v	M	Inv a	Regem regum Dominum... his sacris Ps. 94 Venite exultemus	2	C	rmf-gerinc, c-a', Calixtus
2.	101v	M	H	Psallat chorus celestium letetur plebs	G	Ful	hypo-mixolíd, Fulbertus
3.	101v	M	a	O venerande Christi apostole Iacobe Ps.104 Confitemini Domino et invokeate	1	C Mk	l,mfm-motívum, c-c'. komp. hagyományos ag.
4.	102	M	R1	Redemptor imposuit Simoni V) Ascendens Ihesus in montem	1	Mk	'Descendit'-típus, V) típusos 1. Kar. M
5.	102	M	R2	Vocavit Ihesus Iacobum et Iohannem V) Sicut enim tonitruui	2	Mk	'Loquebantur'-típus, V) típusos 2.
6.	102	M	R3	Clementissime Deus qui nos ad beati Iacobi V) Exuit nos + Gloria	7	C Mk	újstílusú
7.	102v	L	a1	Imposuit Ihesus Simoni nomen Ps. 50 Miserere	1	Mk	'Mulieres'-típus
8.	102v	L	a2	Vocavit Ihesus Iacobum et Iohannem Ps. 89 Domine refugium	2	Mk	újstílusú, mély-iníciium
9.	102v	L	a3	Sicut enim tonitruui voces Ps. 62 Deus Deus ad te	3	C	újstílusú, mrs-ld'd'-mot.
10.	102v	L	a4	Recte filii tonitruui cognominantur Ps. MTörv 32.1 Audite cæli q.	4	Mk	komp. hagy. ag. ~, „Absolve Domine”
11.	102v	L	a5	Iacobus et Iohannes tonitrum de nube Ps. 148 Laudate D. de cælis	5	Vö: 3 Ev	újstílusú, 'Ecce jam H' (~ a 5023 „Sanctus”) ²⁴
12.	103	L	W	Iacobus fuit magnus			
13.	103	L	Ab	Ascendens Ihesus in montem Ps. Benedictus	8	Mk	mélyjárású előtag
				Príma			
	103	P	a	Imposuit Ihesus			rubrika
				Tercia „Ad terciam”			
		T	a	Vocavit Ihesus Iacobum et Iohannem			rubrika
14.	103	T	R	Ora pro nobis beate Iacobe	6		responzóriium breve

²³ A CC alapján (a nem-gregorián eredetű strófás dalok kiemelve).²⁴ Dobszay László: *Az antifóna. Egyházzenei Füzetek I/2.* Budapest: LFZE–Magyar Egyházzenei Társaság, 2004.74.

	fol.	H	M	Tétel incíium	Tón	Szöv	tipizálás, megjegyzések
				Sexta „Ad sextam”			
		S	a	Sicut enim			rubrika = L 102v
15.			R	Imposuit Ihesus Iacobo + Gloria			responzórium breve
				Nóna			
		N	a	Recte filii			rubrika = L 102v
16.	103	N	R	Occidit autem Herodes V) Fratrem Iohannis + Gloria			responzórium breve
				Vesperás (Július 25.)			
17.	103v	V1	a1	Ad sepulcrum beati Iacobi Ps. 112 Laudate pueri	1	C	újstílusú, „verba Calixti”
18.	103v	V1	a2	O quanta sanctitate et gracia beatus Iacobus Ps. 116 Laudate Dominum omnes gentes	2	C	újstílusú, „verba Calixti”
19.	104	V1	a3	Gaudeat plebs Gallecianorum Ps. 145 Lauda anima mea	3	C	verses, újstílusú, „verba Calixti”
20.	104	V1	a4	Sanctissime apostole Iacobe Ps. 146 Laudate Dominum quoniam bonus	4	C	komp.hagy. ag. + újstílusú, „verba Calixti”
21.	104	V1	a5	Iacobe servorum spes et medicina Ps. 147 Lauda Jerusalem Dominum	5	C	újstílusú, „verba Calixti”
		V1	R	Dum esset V) Sicut enim			rubrika
22.	104v	V1	H	Felix per omnes Dei plebs ecclesias	3/4	GJP ²⁵	2 dallam egymás után (1. tón.; tritus)
23.	105	V1	Am	Honorabilem eximii patroni nostri Ps. Magnificat	8	C	’mélyjárású előtag’- típus + újstílusú
				Kompletórium		G ²⁶	„verba GG”
24.	105	C	a	Alleluia. Iacobe sanctissime Ps. 4 Cum invocarem	5	G	2-soros fix forma, Alleluja-incíiumos
	105	C	H	Psallat chorus (ism.)		Ful	„ut supra”
	105	C	a	Alma perpetui luminis ²⁷	8	G	verses, újstílusú, ~ Exultet celi...stb. tip. CC dall; unikum?
				Matutínium			Oratio: „noctem ut supra”
25.	105v	M	Inv a	Venite omnes chisticole ad adorandum... qui apostolum Ps. 94 Venite exultemus	2	C	újstílusú, „ad invitatorium”
26.	105v	M	H	Iocundetur et letetur augmentum	d	GJP	dór, d-dallam
27.	105v	M	a1	Iesus Dominus vidit duos fratres Ps. 18 Celi enarrant	1	Mt	újstílusú
28.	106	M	a2	Venite post me dixit Ihesus Iacobo Ps. 33 Benedicam Dominum	2	Mt	újstílusú

²⁵ Guillelmo Patriarcha Iherosolimitano

²⁶ Szent Gergely pápa

²⁷ Alma redemptoris variáns

	fol.	H	M	Tétel iníciium	Tón	Szöv	tipizálás, megjegyzések
29.	106	M	a3	Iacobus et Iohannes statim relictis retibus Ps. 44 Eructavit cor	3	Mt	újstílusú
30.	106	M	a4	Ihesus vocavit Iacobum Zebedei Ps. 46 Omnes gentes	4	Mk	újstílus, c-c', magasjárású, gac'-gerinc
31.	106	M	a5	Eduxit Ihesus beatum Iacobum Ps. 60 Exaudi Deus deprecationem	5	Mt	újstílusú 'Ecce jam H'
32.	106	M	a6	Dixerunt Iacobus et Iohannes ad Ihesum Ps. 63 Exaudi Deus orationem	6	Mk	újstílusú, c-re írva
33.	106v	M	a7	Ihesus autem ait Iacobo et Iohanni Ps. 74 Confitebimur tibi Deus	7	Mk	újstílusú, f-g'
34.	106v	M	a8	Iam vos delectat locus celsitudinis Ps. 92 Dominus regnavit	8	G	újstílusú, d-e'
35.	106v	M	a9	Herodes rex misit manus Ps. 98 Dominus regnavit irascaris	1/2	Lk	újstílusú, protus (A-a)
36.	106v	M	a10	Videns herodes quia de Iacobi nece Ps. –	2	E ²⁸	újstílus, 4-soros, zenei rím
37.	106v	M	a11	Regis vero facinus in apostolo perpetratum Ps. –	3	E	verses (szöveg: próza)
38.	107	M	a12	Statim percussit Herodem angelus Ps. –	4	E	újstílusú komp. 7-soros
39.	107	M	a13	Iacobe magne supplantator nomine	5	C	újstílusú 'Ecce jam H'
40.	107	M	R1	Salvator progressus pusillum V) At illi relicto	1	Mk	újstílusú, tipikus CC- fordulatok
41.	107v	M	R2	Dum esset salvator in monte V) Sicut enim	2	Mk	újstílusú, tipikus CC- fordulatok
42.	107v	M	R3	Accedentes ad salvatorem Iacobus et Iohannes V) Ihesus autem ait + Gloria	3	Mk	3. tónusú verses ant.- sorok
43.	108	M	R4	Cum vidissent autem Iacobus et Iohannes V) Et convertus Ihesus	4	Lk	4. tónusú ant. típus: középrész a' magasságban, lmf m - motívummal
44.	108v	M	R5	Iam locum celsitudinis querebant Iacobus et Iohannes V) Iam vos delectat	5	Mk	újstílusú, 'Ecce jam H'
45.	108v	M	R6	Confestim autem percussit Herodem angelus Domini V) Statuto autem die Herodes + Gl	6	Ap	újstílusú, c-c'
46.	109	M	R7	Hic est Iacobus dilectus Christi V) O quam venerandus est	7	[C?] ²⁹	'Verbum'-típ. iníciium- zárómelizma vége „est” 2x (8. t.), vándormelizma, mint sorzáró melizma

²⁸ „sermo ecclesiastice ystorie” (szent iratokból véve, illetve Calixtus pápának tulajdonítva)

²⁹ Nem látszik a kéziratban.

	fol.	H	M	Tétel incíum	Tón	Szöv	tipizálás, megjegyzések
47.	109v	M	R8	Misit herodes rex manus V) Hic Iacobus valde venerandus	8	Ap	'Verbum caro'-típus
48.	109v	M	R9	Huic Iacobo condoluit Dominus V) Tristis est anima mea + Gloria	1	Ap+ Ev	jellegzetes CC-dallam, A-d'
49.	110	M	R10	Cum appropinquaret beatus Iacobus V) Viso hoc miraculo + Gloria	8/7		antifóna-sorok, d-e' (~ a „Gloria et honor”-incíum)
50.	110	M	R11	Iacobe virginei frater preciose V) Tu prece continua + Gloria	8	GJP ³⁰	d'tl d'r's ls - jell. CC-motívumok
51.	110v	M	R12	O adiutor omnium seculorum V) Qui subvenis + Gloria	2/1	³¹	G-d'
				Laudes			
52.	111	L	a1	Inmisit, inquit, Herodes Ps. 92 Dominus regnavit	1	E	komp. hagy. ag., de pseudo-
53.	111	L	a2	His qui obtulerat Iacobum iudicii Ps. 99 Jubilate Deo omnis terra - servite	2	E	újstílusú
54.	111	L	a3	Ducti sunt inquit ambo pariter Ps. 62 Deus Deus meus ad te de luce	3	E	4-soros alapforma!
55.	111v	L	a4	Cum ducerentur in via Ps. Benedicite	4	E	újstílusú
56.	111v	L	a5	At Iacobus parum per deliberans Ps. 148 Laudate Dominum de cælis	5	E	újstílusú
	111v	L	H	Felix per omnes			rubrika
57.	111v	L	R	Ora pro nobis beate Iacobe V) Ut digni efficiamur + Gloria	6		lapaljára beszúrva a teljes tétel
58.	111v	L	Ab	Apostole Christi Iacobe eterni regis Ps. Benedictus	1		verses
				Tercia			
59.	112 ³²	T	R	Ora pro nobis beate Iacobe alleluia	6		„ut supra”
60.	112	T	R	Iacobe servorum spes et medicina... alleluia + Gloria	6S		„tono solemne”
61.				Sexta			
62.	112	S	W	Imposuit Iesus Iacobo et Iohanni, alleluia	6		
63.	112	S	R	Iacobe pastor inclite... Alleluia	6S		„tono solemne”
64.				Nona			
65.	112	N	a	Cum ducerentur in via			
		N	W	Occidit autem Herodes			„ut supra”
66.				2. Vesperás „Ad Vesperas” ³³			

³⁰ „Sermo Guillelmo Patriarcha Iherosolimitano excerptes de magna passione (*Jeruzsálemi pátriárka szövege, kiválasztva a „Magna passióból”.*)

³¹ Quidam antistes a iherosolimis rediens ereptus per beatum Iacobum a marinis periculis (*Egy bizonyos jeruzsálemi püspök, akit Szent Jakab megmentett a hajótöréstől.*)

³² átnyomódik a 112 verso, nem látszik jól az oldal.

	fol.	H	M	Tétel iníciium	Tón	Szöv	tipizálás, megjegyzések
	112v	V2	5a	a1, a2, a3, a4, a5			rubrikák = L ,111-111v
	112v	V2	R	O adiutor omnium V) Qui subvenis			rubrika = M
	112v	V2	H	Felix per omnes			rubrika = V1, L
67.	112v	V2	Am	O lux et decus Hispanie	3		verses próza, konkordanciák
				Kompletórium			
	112v	C	a	Alleluia. Iacobe sanctissime Ps. 4 Cum invocarem	5		rubrika
	112v	C	H	Psallat chorus (ism.)			rubrika

Szent Jakab miséje

4. táblázat

	fol.	műf	tétel	T	Sz	megjegyzések
			Vigilia-mise (június 24.)			
68.	114	IN	Iacobus et Iohannes dixerunt ad Ihesum Ps. Iam vos delectat	8	C G	Ps.: „Greg” = Szent Gergely pápa
69.	114v	TR	Vocavit Ihesus ad se Iacobum	8	Mk	„tractus marcus”
70.	115	GR	Nimis honorati sunt amici tui	2		kommúnis tétel kéziratban: „R)”, LU1326
71.	115	TR	Iacobus in vita sua	8		114v TR dallamára
72.	115v	OF	Certe dum filii Zebedei V) Iam locum celsitudinis	8	G	„Gregorius”
73.	116	CO	Ego vos elegi de mundo (Ps. 88 Misericordias Domini) ³⁴	1		kommúnis tétel, LU1388
74.	116v	H	Salve festa dies Iacobi veneranda tropheo ³⁵	e	C	processziós himnusz, e-fríg (116v-118)
			Ünnepi mise (július 25.)			
75.	118	IN	Ihesus vocavit Iacobum Zebedei Ps. 18 Cæli enarrant	7	C	
	118v		Leó pápa levele			
76.	119	GR	Misit herodes rex manus ut affigeret	5/6	Lk F	kéziratban: R), 'Christus factus est'-típus, tritus,
77.	119	All	Sanctissime apostole Iacobe	7/8	C	tetrardus
78.	119	All	Hic Iacobus valde venerandus est	8	C	
79.	119v	All	Vocavit Ihesus Iacobum Zebedii	1	Mk	tsz. →189-189v
80.	119v	Sq	Alleluia. Gratulemur et letemur summa	7/8	C	tetrardus, 119v-121

³³ A 2. vesperás zárásaként Peresnél: Congaudeant benedicamus és Resonet nostra conductum. In: Malcom Bothwell – Marcel Pérès: *Codex Calixtinus. Missa in vigilia sancti Iacobi; Missa sancti Iacobi; Farsa officii misse sancti Iacobi.* (Moissac: Scriptorium – CIRMA, 2004): nincs oldalszám.

³⁴ Malcom Bothwell – Marcel Pérès: *Uo.*

³⁵ versus calixti pape cantandi ad processionem sancti iacobi in solempnitate passionis ipsius et translacionis eiusdem. (*Calixtus pápa verse éneklendő Szent Jakab processzióin, ahogy az ünnepi passióban, úgy a translációin.*)

	fol.	műf	tétel	T	Sz	megjegyzések
			cum leticia ³⁶			
	121	CR	Credo in unum			rubrika
81.	121	OF	Ascendens Ihesus in montem vocavit ad se Iacobum V) Et enim sagite tue	1	Mk	c-d'
	121v		prefáció			
82.	122	CO	Ait Ihesus Iacobo V) Si mens vestra appetit	6	Mk GG	V) = kvázi Ps; 6. zsolnártónus
			<i>VII Kalendas augusti: ii die infra octavas sancti iacobi: missa de sancto iosia martire: & sancti iacobo simuL</i>			
	122v	IN	Michi autem nimis Ps. 138 Domine probasti me	2	LU	kommúnis tétel, LU1304 csak iníciúmok: ant. és Ps.
	122v	GR	Constitues eos V) Pro patribus tuis	5	LU	rubrika, LU1519
	122v	All	Vocavit Ihesus Iacobum Zebedii		C	rubrika „ut supra”
83.	123	Psa	Clemens servulorum genitus tuorum ³⁷	G	GJP	prosa; mixolíd
	124	PR	Misék a nyolcad többi napjára: júl. 27, 28, 29, 30, 31 és aug. 1.			124-127v
	128	PR	Búcsú-mise „Csodák-ünnepére” (okt. 3.)			hozzáadás (nincs meg)
	129		Calixtus fejezetei translációra		C	szöveg
	130		Calixtus pápa miséje a transláció nyolcadára ³⁸		C	szöveg Minden mise ugyanaz.

³⁶ prosa sancti iacobi. latinis, grecis et ebraicis verbis, a domno papa calixto abbreviata (*Szent Jakab prosa-ja, görög, galíciai és héber szavakkal, rövidítve/szerkesztve Calixtus pápától*).

³⁷ Prosa S. Iacobi crebro cantanda a domno Guilelmo patriarcha Iherosolimitano edita

³⁸ Calixtus papa de officio octavarum translationis sancti iacobi

4.4. A „Missa Farsa”

A különleges tropizált misekompozíció Szent Jakab életét és vértanúságát mondja el narratívan, amely logikusan halad a prológustól egészen a záró körmeneti versekig. Gyakorlatilag a mise összes eleme tropizált, és a *kyrie*, *graduale*, *alleluja* és *benedicamusok* többszólamú letétei díszítik a liturgiát. Zenei műfajukat tekintve ezek a tropusok gregorián alapanyagból komponált új („poszt-gregorián”) antifónák, amelyek a fent említett *auxerre-i*, illetve *aquitán* forrásokban is megtalálhatók.

A lap tetején, mint cím, ez áll: „Szent Jakab tropizált miséje, amelyet az illusztris férfiú, a chartesi Fulbert püspök úr komponált. Az apostol mindkét ünnepén szabadon énekelhető.”

A kézirat teljes szisztematikus liturgikus rendet tartalmaz, sőt annál többet is. Azon kívül, hogy minden tétel helye pontosan ki van jelölve a komplett ünnepi liturgiában, a szereplőknek szóló instrukciókat is beírták a dallamok fölé, mint egy forgatókönyvbe. Például: „Cantores inter quos sit presul aut presbiter infulis vestitus dicant hoc:”, azaz: Azok az énekesek, akik püspöki vagy papi kazulába vannak beöltözve, ezt mondják:” A forgatókönyv tehát helyénvaló, hiszen szerepjátékról, szerepcseréről van benne szó.³⁹

Ezzel megkezdődik az egybekomponált antifónaszerű párbeszéd, mint tropus, amely összeköti a mise részeit. A hosszú bevezető tropus négy szakaszra oszlik a felelgetések szerint, végig nyolcas, rímes verssorokban (6x8; 8x8; 12x8; 8x8). Az *introitus* kezdetét csak arról lehet felismerni, hogy megszűnik a hangsúlyos verselés, és helyébe lép a próza, amely bibliai részekkel van kombinálva, szakaszoló tropusokkal.

Az *introitus* antifónája háromszor tér vissza refrénként, amelyek között hét vers, mintegy zsolttársor van elosztva változó számban. Két tényleges zsolttárvers is megjelenik, a második egy szabályos hetedik tónusú doxológia, a fő helyen pedig a „*Cæli enarrant*” (Zsolt.18.1) áll, szintén zsolttártónussal (A-V₁-A-V₂-V₃-Ps₁-V₄-A-

³⁹ Ezt a fajta liturgiát nevezték máshol „bolondok ünnepének” vagy „festum baculi”-nak, a „baculum” (bot) után, amelyet általában előénekes tartott, de ezen a napon a szubdiakónusnak adtak Sens, Beauvais, Laon és Le Puy. Leggyakrabban újév napján végezték, a körülmételés ünnepén, de a karácsonyi időszak egyéb napjain is, sok extra tétellel, különösen a latin versekkel, népszerű dalokkal, *conductus*sal, illetve *versus*sal díszítve. Ekkor megfordították a liturgia hierarchikus szereposztását, és egyes templomokban egy kórista fiút választottak, hogy elnököljön a nap liturgiája fölött. Ő osztotta ki a feladatokat, amelyeket máskor neki kellett elvégezni, például a *matutinum* első lecke intonálását, a könyv tartását az *officiáns*nak, a *turiferek* és az egyéb szertartási eszközök felelőseinek feladatát. In: David Hiley: *Western Plainchant: A Handbook*. (New York: Clarendon Press, Oxford, Oxford University Press, 1993): 40–41.

V₅-V₆-Ps₂-V₇-A). A hetedik, nyolcadik, illetve a kiterjesztett tetrardus tónus egészen az ezt követő *Kyrie Rex immense* végéig tart, majd a *Gloria* a graduálékból ismert IV. „Cunctipotens genitor” mise dallamára intonál negyedik tónuson.⁴⁰ Tropusa a szövegsorok után kap még egy ’echo-melizmát’ is, amely hangról hangra megismétli a szillabikus rész dallamát.⁴¹ A zárlatok szekvenciaszerű ívet alkotnak, kettős kurzussal: e-e-h-h-d-d-g-e. Az utolsó sorban pedig a „Te Deum” dallama ismerhető fel.

Az *Epistola* a lektor és a kántor együttes jubilálásával indul hatos verssorokban, majd átváltanak soronkénti párbeszédre, prózában kommentálva Szent Jakab vértanúságát és csodatetteit. A kántor bevezető szakaszában felismerhető a *Regi perhennis* dallama, C-re transzponálva (fol. 135v), amely mintegy megelőlegezi annak dallamát kicsit hajlékonyabb formában:

3. kottapélda

M-4---4---4t---6u---t4---7---7---u0---7---t4---7---6u---5---rB---5z---4---

Ad su - i da - mni cu - mu - lum Ia - co - bum De - i fa - mu - lum...

Így ez a dallam háromszor is előfordul a kódexben (fol. 139; többszólamban: fol. 187).

Ezt követően a lektor és a kántor közötti prózai párbeszédben összecsapnak az első és a nyolcadik tónusok, miközben az előbbi gyakran a’ magasságában mozog, végül d-re zárnak együtt „Amen”-nel, előkészítve a negyedik tónusú *Sanctust*.

Az összes mise-tropus közül a *Santus* tropusa (*Osanna salvifica*) volt a legelterjedtebb az összes többi között Franciország déli részén (Narbonában és Moissacban) valamint Spanyolországban (Katalónia, Aragónia).⁴² Zeneileg rímel a *Gloria* tropusára, kicsit variált sorzárlatokkal.

Az *Agnustól* kezdve visszatérnek a megszokott nyolcadik tónusú, illetve mixolid dallamok

A Calixtinusban ezzel a címmel megjelölve csak a mise van, mint „farsa” (jelentése: „tömött”), de a kéziratban közvetlenül ez előtt található négy conductum (fol. 130-132) árulkodó jele annak, hogy az arra kijelölt napon a fent említetthez hasonló módon végezheték a zsolozsmát is. Három conductum előtt szerepel a

⁴⁰ LU (1997): 26.

⁴¹ Ugyanez a tropizálási mód fordul elő egy magyar forrásunkban: a Bakócz Graduale első tónusú offertóriumának tropusában: *Recordare virgo mater – Ab hac familia* (fol. II/104v).

⁴² Huglo (1995): 199.

„Lector, lege et de rege... – Jube domne benedicere” verzikulus, amelyekkel a lektor kéri az officiáns áldását egy matutínium-olvasmány felolvasása előtt.⁴³ Ilyen módon a szerepcsere még inkább elképzelhető. A zsolozsma tételei között hasonló módon használhatók fel a Függelék többszólamú tételei.

Egy benedicamus és a négy conductum

5. táblázat

	fol.	Tétel iníciium	műfaj	T	Megjegyzés
84.	130-131	Exultet celi curia. Fulget dies	benedicamus tropus	G	<i>Benedicamus sancti Iacobi a magistro Anselmo I editum</i>
85.	131	Iacobe sancte tuum repetito tempore festum	conductum conductus á 2	G	<i>Conductum sancti Iacobi ab antiquo episcopo Boneventino editum</i> [egy sorban + pirossal, 186v-n megismétlődik, két sorban írva]
	131	Lector lege et de rege qui regit omne, dic: Iube domne		G	„egy gyerek ismételteti ezt, sétálva a két énekes között”, buzdítás az olvasásra
86.	131v	In hac die laudes cum gaudio	conductum conductus á 2	G	<i>Conductum sancti Iacobi a domno Fulberto Karnotensi episcopo editum</i>
	131v	Lector lege et de rege qui regit omne, dic: Iube domne		G	buzdítás az olvasásra
87.	132	Resonet nostra Domino caterva	conductum	d	<i>Conductum sancti Iacobi a magistro Roberto cardinali Romano editum</i>
	132	Lector lege et de rege qui regit omne, dic: Iube domne			buzdítás az olvasásra
88.	132	Salve festa dies veneranda per omnia fies	conductum	G	<i>Conductum sancti Iacobi a sancto Fortunato Pictavensi episcopo editum</i>

⁴³ David Hiley: *Uo.*: 249.

Farsa officii Misse S. Iacobi a domno Fulberto Karnotensi episcopo, illustri viro, composita: in utroque festo eiusdem apostoli cantanda quibus placebit.

Farsa officii Misse S. Iacobi Chartresi Fulbert püspöktől, a híres férfitől, aki szerkesztette: éneklendő az apostol bármelyik ünnepén, ahova illik.

6. táblázat

	fol.	Tétel iníciium	műfaj	T	kommentár
89.	133	Ecce adest nunc Iacobus vocavit [+ Qualis sit iste Iacobus] [+ Hic est revera Iacobus] [+ Alleluia, in gloria sit Deo laus per omnia]	tropus	7/8 G	Cantores inter quos sit presul aut presbiter infulis vestitus dicant hoc: ⁴⁴ [Alii cantores respondeant] [alii respondeant] [alii dicant] ⁴⁵ Karácsonyi trópus <i>de quo prophetae</i> parafrázisa – Aquitania, Nevers ⁴⁶
90.	133v	Ihesus vocavit Iacobum Zebedei + 6 tropus (V) + 2 Ps.	introitus + tropusok	7	→118 IN ANT
91.	134	Rex immense pater pie eleyson Rex cunctorum seculorum eleison	kyrie + tropusok	8	XII. mise „Pater cuncta” tsz.↓ fol. 189
92.	134v	Qui vocasti supra mare	gloria + tropusok	4 e	134v-135
93.	135v	Cantemus Domino cantica glorie	epistola tropusokkal	d	<i>Farsa Lectionis de Missa sancti Iacobi</i> ⁴⁷
94.	138	Sanctus. Osanna salvifica	sanctus + tropusok	4 e	138-138v Dél-Francia egyezések ⁴⁸ (Narbona és Moissac)
95.	139	Agnus Dei. Qui pius ac mitis es	agnus + tropusok	8	IV. mise 'Cunctipotens' In festis Apostolorum LU27 (6. t.), itt b-vel 8. tónusban! Konk: Szent Cyran-en- Braine Graduale ⁴⁹
96.	139	Regi perennis glorie sit canticum letitie	benedicamus tropus	G	„Benedicamus Sancti Iacobi a quodam Doctore Galleciano” ⁵⁰ 139-139v
	139v	„Finit codex primus”			

⁴⁴ „Szent Jakab tropizált miséje, amelyet a chartesi Fulbert püspök úr, illusztris férfitő komponált: az apostol mindkét ünnepén szabadon énekelhető. Azok az énekesek, akik püspöki- vagy papi kazulába vannak beöltözve, ezt éneklük.”

⁴⁵ Mindig mások válaszolnak, szereposztással.

⁴⁶ Huglo (1995): 199.

⁴⁷ tropizált szentlecke Szent Jakab miséjéből: lector-cantor párbeszéd.

⁴⁸ Huglo (1995): 199.

⁴⁹ Huglo (1995): 199.

⁵⁰ „egy galíciai doktor szerzeménye”

4.5. A florid orgánumok

A kódex zenei felosztásának külön nagy csoportját azok a többszólamú letétek alkotják, amelyek alsó szólamai azonosak az I. Könyv gregorián dallamaival. Ezek a művek elsődlegesen liturgikus funkciót hordoznak, és ahogy fent már említettük, a *Kyrie Rex immense* kivételével mind florid orgánumok.

A gregorián kölcsönanyag ebben a stílusban veszíti el dallamos profilját, és mint vox principalis strukturális elemmé – tartóoszloppá – válik, amelyet a második szólam (vox organalis) díszít fel improvizatív módon. Ezért is hívják organum floridumnak (virágzó). Ez az improvizáció jól meghatározott szabályok szerint történt, amit valószínűleg csak később jegyeztek le.

A kutatók általában hat rezponzóriumot – jobb esetben hat rezponzoriális tételt – említenek, beleértve a mise-graduale *Misit Herodest* és a *Vocavit Ihesus* alleluját is. Ennek a magyarázata az, hogy zenei-szerkesztési szempontból mind a zsolozsma, mind a mise tételei homogén csoportot alkotnak, mégpedig úgy, hogy ezekben két részt dolgoztak ki többszólamban, az iníciomot és a verzust. Előadasmódjukban egységesekek: a többszólamú iníciomot követi a gregorián egészen a verzusig, ott megint kettéválnak (illetve kapcsolódik az orgánum-szólam), majd a visszatérés egyszólamban ér véget. Ezt az elvet megtartotta a mise-graduale is, amely természeténél fogva nem visszatérő forma. A Calixtinus komponistája azonban, erre gondosan odafigyelve, az utolsó szót már egyszólamúan hagyta („gladio – kard”, azaz „...Jakabot karddal kivégeztette” – ami még azért is vall nagyon magas szintű művészi érzékre, mert a szövegfestés halvány jele nélkül is drámai hatást tudott elérni ezzel az ’elhallgatással’). Az allelujánál pedig egyértelmű a visszatérő forma.

4.5.1. Olvasás a notációból – ’pszeudo-partitúra’?

Mivel a lejegyzésmód nem jelöli a ritmust, vitatott kérdés, hogy a díszített szólamot a gregoriánhoz hasonlóan kötetlen módon, vagy pedig bizonyos elvek szerint ritmizálva énekelték-e. A darabokat partitúra-szerűen írták le, így a szólamok találkozási pontjai (prím, kvint, oktáv) érzékelhetőek voltak. Olykor függőleges vonalakat is húztak, ám ezek nem következetesek – ezért is nevezik a mai kutatók „pszeudo-partitúrának”.

4.5.2. Szokatlan notáció a Calixtinus kéziratban

A florid orgánumok olyan gregorián dallamon alapulnak, amelyek eleve melizmatikusak. Sőt, a legmelizmatikusabb műfajok közül is a legdíszesebbek lettek kiválasztva többszólamú feldolgozásra, amelyekben az alapszólam melizmáit még tovább díszítették. Középkori szabály szerint egy polifon responzóriumot énekeltek a vesperás és minden nocturnus végén, amely kitüntetett feladatra a lejjebb bemutatandó orgánumok principalis szólamait választották ki. Jelen esetben ezekhez társul még egy mise-graduale, valamint egy alleluja. Feladatot jelentett ennek írásbeli kivitelezése, hiszen nem volt szótag a melizmák hangjai alatt.

A gregorián dallam életének első drámai változása, amikor alsó szólamba kerül. A következő, amikor az elburjánzó díszítmény következtében megnyúlik. A szándék mindkét esetben ugyanaz: a gregorián dallam megzengetése, éltetése, meghosszabbítása – sőt, tulajdonképpen tisztelete. Az első nagy szubsztanciális átfordulás azonban itt történik meg a notáció által.

Nagy meglepetésünkre azt látjuk, hogy több orgánum principalis szólamának egy szótagra eső egy-két melizmája ki van nyújtva, még hozzá punctumokkal írva úgy, hogy még precízebben illeszkedjen az organális szólam egyes hangcsoportjai alá. (Átírásaimban hűen követtem ezeket a jelzéseket. Lásd: függelék). Nyomon követhető a kéziratból, hogy hogyan változik át – tulajdonképpen hogyan degradálódik a szemünk előtt a szakralitást hordozó szó és dallam kíséretté, és végül hogyan nyeli el egészen a floridum. Azaz itt valóságosan szemtanúi is vagyunk annak, ahogy a 'vox principalis' darabjaira hullik, megsemmisül és ténylegesen elveszíti lényegét, miközben erős tartóoszloppá, cantus firmussá válik. A melizmák punctumokra való szétszabdalásával vált a 'főszólam' 'díszkíséretté' (de ha az orgánum élettörténetének első korszakát is figyelembe vesszük, a 'kíséret kíséretévé').⁵¹ Ebben a többszólamú, florid szövében a gregorián ének fomálása már irreleváns. Erre hozható konkrét példák a következők:

⁵¹ 9-11. század: a vox organalis a vox principalis alatt helyezkedett el (organum sub voce).

- a *Huic Iacobo* responsóriumnak csak a főrészában van (Ia-,co"-bo):

4. kottapélda

R. Hu - - - ic Ia - co - - - - - - - - bo con - do - lu - it

- a *Iacobe virginei*-nek csak a verzusában („con"-tinua):

5. kottapélda

V. Tu pre - ce con - - - - - ti - - - nu - a

- az *O adiutor* főrészában vegyesen kéttagú neumákkal együtt („O" adiutor):

6. kottapélda

O ad - iu - tor

- és verzusában (Qui „sub"-venis; cla-,man"-tibus):

7. kottapélda

V. Qui sub - - - - - ve - - - nis pe - ri - cli -

tan - ti - bus ad te cla - man - - ti - bus tam in

Az I. és II. Benedicamus tételben (fol. 190-190v) ez a jelenség tovább hatványozódik, ahol az eredetileg is hosszú melizmájú „Domino” szó nem szabhatárt a florid melizmák hosszának. Kivéve a harmadikat, ahol csak Benedi-„ca”-mus pes neumája válik ketté, és a „-no” szótag végére kerül három punctum-ként külön írt melizma-hang. A *Dum esset* responzóriumból lényegében kimaradtak a punctum-osztások, csak az iníciium tartalmaz egyetlen különálló hangot.

Ezeknek a lejegyzéseknek egyedüli lehetséges célja feltételezhetően az illesztés megkönnyítése, a partitúra átláthatósága. Viszont ez a partitúra-jelenség éppen amiatt „pszeudo”, mert csak ennél a néhány fenti esetről mutatkozik erre vonatkozó törekvés. A legtöbb helyen a vox principalis-ban megmarad a gregorián eredeti neumás-melizmas notációja, köztes esetekben pedig vegyesen találunk bináriákra és punctumokra tagolt melizmákat, amelyek továbbra is a florid repertoár fő ritmikai problémáját jelentik.

A notáció árulkodó jelei a többszólamúság lejegyzésének pontosítására zenetörténeti jelentőségű novum, mert a Codex Calixtinus-on keresztül egy felbomló, egyben építkező új folyamat veszi kezdetét.

A florid daraboknál látható, hogy notációjában fokozottan jelentkezik az az igény, hogy következetesen tartsa be az orgánumalkotás szabályait. Ehhez mérten legyenek pontosan jelölve a tagolóvonalak, amelyek szigorúan behatárolják a zárlatokat. A zárlatok kimenetele a vox principalis irányától függ az adott helyzetben: ha felfelé lép, akkor oktáv, ha lefelé, akkor prím-zárlat lehetséges. A felső szólamok mindig stabil hangzás felé törekveszenek, amíg el nem érik az oktávot, kvintet vagy prímet, a kezdőhangjaik inkább lehetnek esetlegesek, kivéve a részek kezdetén, ahol általában kvintről vagy oktávról indulnak, elég ritkán prímmel.⁵² Ezek nem is annyira szabályok, hanem inkább törvényszerűségek, kölcsönhatások, amelyek maguktól szabályozzák a darabon belüli folyamatokat, jellegzetes, ismétlődő figurákat hoznak létre és a teljes orgánum-repertoáron belül pedig megvalósítanak egyfajta stiláris homogenitást.

Itt van helye észrevételezni azt is, hogy tulajdonképpen a szerzői tulajdonításokat nem kell teljesen elvetnünk – nem is annyira a konkrét személyhez kapcsolás, hanem inkább – a zenei stílus szempontjából. A fent bemutatott öt

⁵² NOHM (1990): 546.

responzórium, amelyek szerzője ugyanaz a személy lehetett – amelyet mindet Ato püspök nevével címkéztek fel –, nagyon egységes textúrát közvetítenek.

4.5.3. A florid orgánumok belső szerkezete

A florid orgánumok kompozíciói, mint lejegyzett improvizációk tele vannak olyan ismétlődő törvényszerűségekkel, hogy akár egyetlen kiválasztott tételből kiindulva is le lehet vezetni az összes többi. Ahogy fent egységesítettük a műfajukat, mint adott formai külsőt, a továbbiakban a belső szerkezeti felépítésüket vizsgáljuk meg. Ehhez az *O adiutor omnium* (fol. 188–188v) rezponzorium lesz segítségünkre.

Ez a rezponzorium abban tér el a többitől, egyben különlegességét és összetettségét az adja, hogy kifejlődött belőle egy diszkantáló tropus is, amellyel együtt a legkidolgozottabb többszólamú darabja a kéziratnak.

12. kottapélda

>-eDh] "2e2--3r---3--- >-eDh] "2e--e2--3r--3---

o _____ de - cus sup - pla - ca - tor

Gregorián alapszólama rendhagyóan mély: kétszer merül alá G-ig, ambitusának felső határa pedig nem haladja meg a c'-t, és általában a plagális hangtartománynak is az alsó felében hullámszik. Dallamozgása nyugodt, ritkán megy magasra, de akkor egy energikus lendülettel, mint az alábbi részletben a repetenda kezdetén:

13. kottapélda

M-1--1t14-u04-t42r---5---5---t4B2M--0q---1---1r"R2W-0q-11--2e"4t4M-2e2M0q-11--t4B-4t1-

et duc _____ nos ad sa - lu - tis por - - - - -

M-e2M0e---M1-

- tum.

A piros színnel kiemelt két melizma-részből áll össze a *Portum in ultimo* tropus (lásd: 13. függelék). Minden hang külön szótagot kap, valamint társul hozzá egy 'hang-ellen-hang' discantus-szólam, minimális neuma-használattal. A második visszatérés után, mint egy hosszú kóda, elskandál egy rímes verset, amelynek minden végződése „o”. Zenei formája: A-A-A-A-A-A-B-C-(D) = (a-b)-(a-b)-(a-b)-(a-b)-(a-b)-(a-b)-(a_v-a_v-a_v)-(c-c-c)-d. Amitől ez a prosa mégsem lehet teljesen önálló tropus, az a nagyforma legvégén álló *d*-kisforma-jel, amely a fenti kottapélda második rövid sorának felel meg. Megdöbbentő a mű zenei-költői zsenialitása! Egyrészt, mint a *Misit Herodes*-ben, meg van komponálva, hogy lehetőleg gregoriánul fejeződjön be az egész darab – hogyha még az egyetlen szótag egyetlen melizma-részlete is.

Továbbá azért is – még mindig zenei szempontból –, mert a tropus álzárlaton fejeződik be.

14. kottapélda

pi - o. Pa - ra - di - si vo - to. Or - tum.

Ez azt jelenti, hogy ezen a kis melizmán múlik, hogy a tropus nem lehet önálló, hanem csakis interpolációs tropus. Megakadályozza azt is, hogy előadható legyen magában, hiszen indokolatlan lenne a végére tenni egy textúra-idegen elemet. Tehát, úgy van megkomponálva, hogy csak együtt, a teljes responzóriummal legyen értelmes. A további okok már nem zeneiek. Kivételesen érdemes a szöveget is alaposabban megvizsgálni.

A repetendától kezdődően a szöveg a következő: „...és vezess minket biztos kikötőbe...” A „kikötő” („portum”) szó a gregorián és a tropus közötti kapocs, amely szekvenciaszerűen köti össze a két részt szövegileg, vagyis, a mondat utolsó szavából kezdőszó lesz. (A darab végén derül ki, melyik nem lett kimondva.) Majd a régi szavakhoz újak kapcsolódnak: „Portum in ultimo – Da nobis iudicio”, azaz: „Adj nekünk biztos kikötőt – az ítélet napján!”

Portum in ultimo Da nobis iudicio,
Ita ut cum Deo Carenti principio
Et cum eius Nato, Qui est sine termino,
Et cum Paraclito Ab utroque edito
Expulsi a tetro Tartareo puteo
Angelorum choro Coniuncti sanctissimo
Purgati vicio, Potiti gaudio
Cum vite premio Te duce, patrono
Intremus cum pio Paradisi voto
Ortum.

1a. Adj nekünk biztos kikötőt az ítélet napján,
1b. együtt Istennel, akinek nem volt kezdete
2a. És az ő Fiával, akinek soha nincs vége,
2b. És a Vigasztalóval, Aki Belőlük származik,
3a. Hogy megszabadulva a pokol fekete barlangjától,
3b. És felvételre a Szent angyalok kórusába,
4a. Megtisztulva minden bűntől, túlcserélve örömmel,
4b. Az élet jutalmával, és Vele, mi a vezetőnkkel és
védelmezőnkkel,
5. Léphessünk be mi is kegyesen a Paradicsom
Kertjébe.

Ez a kis melizma több szempontból is valóságos gyöngyszem. A tropus „Portum” szava azzal, hogy magában hordozza az „Ortum” szót is lehetőséget ad a szerzőnek arra, hogy még képletesebben megjelenítse egyfelől Szent Jakab egyik csodás tettét, másfelől azt a lehetőséget, mely az ember előtt áll: eljutni a földi kikötőből a mennyei kikötőbe. Az „Ortum” szót a tropus végére érdemeljük ki. Mivel a P-

kezdőbetűjét már kimondtuk egyszer a *d*-kezdőhangot énekelve, a tropusnak (mint az evilágiság szimbólumának) „kikötője” az *f*, pedig megegyezik azzal a hellyel, ahonnan a gregorián ének befejező záró-melizmája indul. Erre nyit rá a tropus álzárata is, és innen nyílik egyenes utunk az „Ortum”-hoz. Továbbra is minden szövegábrázolást kizárva, ezek nagyon finom utalások, amelyek magas fokú költői bravúrról tesznek tanúságot.

A tropus a *Rex immense*-hez hasonlóan gregorián alapú discant-szerkesztésű, ugyanakkor teljesen szillabikus, és ellenmozgásos technikával halad végig.

Igaz, hogy van két másik floridum, amelyeknek legmagasabb hangja *a'*, és egy közülük – összetételben – érinti a két oktávós ambitust is, de arányaiban és a plagális tónushoz képest az *O adiutor* mozog legintenzívebben a két oktávós spektrum teljes skáláján. Az iníciumban és a versus vége felé az alsóbb fekvést járja be mindkét szólam, de a versus kezdetén a vox principalis fellép egy szintet a *d-a*-tengelyre, ezáltal feljebb tolja az orgánium-szólamot is, amely nagyléptékben párhuzamosan követi az alapszólamot, a kisformulák esetében pedig állandó apró ellenmozgásban – mint egy detektor – állandóan keresi a soron következő oktáv-occursus lehetőségét, és amint konszonanciát talál, megtapad. Vajon melyik ebből a szempontból az aktív szólam?

Ha abból indulunk ki, hogy ez egy improvizációs technika, akkor felmerül az a kérdés, hogy ki figyel kit. Pontosabban: ki hogyan figyeli a másikat. A principalis énekese nem tudhatja, hogy az organista mit fog csinálni, az organista viszont nagy valószínűséggel jól ismeri a gregorián dallamot. Csak az ő kezében lehet az irányítás, mert amint érzékeli, hogy közel az occursus, beint a tartotthang-váltást.

Ezek az oktáv-konszonanciák itt azokra a bizonyos punctumokra szedett melizma-hangokra feszülnek rá, amelyekről már fent szó esett. Nagyon változatos dallamrajzok figyelhetők meg külön az orgánium-szólamban is, és a két szólam viszonyulásában egyaránt. Mivel a tagolóvonalak nem a legkisebb, hanem egy-egy értelmes (frázis) egység végi oktáv, illetve prím-occursusokat jelzik, egyben technikai tagolások is, hiszen egy ’nagy-párhuzam kis-ellenmozgással’ jelenség egyszerre le is zárul a függőleges vonallal, majd következik egy másik. Jelen esetben az oktávról prímre érkező késleltetett skála, amelynek legkisebb összetétele egy punctum + egy virga. Alatta, a vox principalis pes-neumája már nincs széteszedve

punctumokra, mint az előző 'ütemben', ahol még a szerző gondosan ügyelt az illesztésre.

15. kottapélda

V. Qui sub - - - - - ve - - - nis pe - ri - cli -

4.5.4. Ismétlődő figurák, mint improvizációs elemek a florid orgánumban

Ahogy az *O adiutor omnium* kapcsán kimutatott figurák ugyanilyen nyilvánvalóak a többi florid kompozícióban is. Sőt, a gyakori formulák, amelyek e csoport tizenegy darabjában jelen vannak, egyedülállóan helyi jelleget adnak a sorozatnak. Ilyen közös stiláris vonás például a rögtönzés megalapozott konvencióiból származhat, de akár az egyéni alkotó szokásaiból is⁵³ – akinek ismertetőjegyei lehettek az ismétlődő improvizációs motívumok –, illetve a kettő valamilyen fokú kombinációjából, mivel magas fokú egyéni kreativitás figyelhető meg sok énekben, amely elszigetelődik a vele egykorú tendenciáktól, illetve csak rá jellemző stílusjegyekkel bír.

A továbbiakban – az orgánumokat tekintve – fő feladatommak magát az átírásokat tekintem, amelyek minden lényegeset elmondanak a florid orgánumok interpretációs lehetőségeiről. Kétféle átírást készítettem a florid orgánumokról: az egyik teljesen diplomatikus átírás, amelyben ugyanaz látható, ami a kéziratban van, de színezve vannak azok az orgánum-hangok, amelyekre a vox principalis soron következő hangja kerül. E megoldásnak az az előnye, hogy egyértelműen látszik bennük a 'honnán hová' érzés. A másik átírási mód a diplomatikus átírás tisztázott változata, maga az interpretáció, amelyben ténylegesen egymás alá illesztettem a hangokat. Ezeknél a tudományos kiadásokban is használatos, szárnélküli kottafejeket használtam. Értelemszerűen kiderül, hogy az átírásnak erre a fajtájára csak a florid orgánumoknál volt szükség.

⁵³ NOHM (1990): 544.

5. Hangnemek szerinti vizsgálat

A zene, legyen bármiféle, sosem egyéb, mint nyugvópont felé törekvő impulzusok sorozata. Ez ugyanúgy igaz a középkori gregorián énekekre, mint a Bach-fűgákra, úgy igaz Brahms zenéjére, mint Debussyére. A hagyományos diatonikus rendszer csupán korlátozott mértékben tesz eleget a vonzás törvényének, hiszen ez a rendszer nem rendelkezik abszolút értékkel.¹

A tonalitásról – mint ahogy a jelen témánkból is hamarosan kiderül – beszélhetünk tágabb és szűkebb értelemben is. Tágabb értelemben minden olyan zenében jelen van, amelynek erőterét egyfajta vonzástörvény mozgatja. Ez igaz a középkori modalitásra, az orgánumokra, de a monódiára is, mert még többszólamúság sem szükséges ahhoz, hogy egy belső hierarchia jöjjön létre. Legyen az akár dallami, akár harmóniai, illetve gerinchangok közötti vagy konzonancia-disszonancián alapuló kölcsönhatás.

A 'tonalitás', 'funkció', 'hangnem' a bécsi klasszikus zeneelméletet körvonalazza előttünk. Mégsem anakronisztikus a vizsgálatunk tárgyát képező darabokhoz, elemzésünkhöz használni ezeket a terminusokat, egyfelől azért, mert rendelkeznek azzal a minimális három funkcióval, amelyek szükségesek a harmóniai viszonyok felállításához (ti. tonika-domináns-szubdomináns), másfelől azért, mert nincs jelenleg alkalmasabb analizáló rendszer, amelyen keresztül kifejezhetőek lennének az ezekkel kapcsolatos lényegi észrevételek. Természetesen ez a viszonyrendszer elsősorban a többszólamúságnál jöhet szóba – és abban is ahhoz való segédeszközként, hogy megközelíthetőbbek legyenek számunkra ezek a középkori kompozíciók. A klasszikus zeneelmélet behívása, mint segédeszköz, szükséges ahhoz, hogy hangzási viszonyokról, funkcióról beszélni lehessen. A nem-gregorián egyszólamú kompozíciók esetében pedig e terminusok alkalmazása felvetheti a hangszeres kíséret lehetőségét is. Azaz ahhoz a feltevéshez vihet közelebb, miszerint a bordunt, iszönt vagy akár hangszeres kíséretet se tartjuk kizártnak a Calixtinus gyűjtemény darabjai között. Ezt a szándékot nagyon jól alátámasztja a *Grove lexikon* 'Tonality' címszavának alábbi részlete:

A tonális jelenségek olyan zenei jelenségek (harmóniák, mint a tonika, domináns és szubdomináns, kadenciális képletek, harmóniamenetek, dallamformulák, formai

¹ Stravinsky: Poetics of Music. In.: Richard Parncutt: „The Tonic as Triad: Key Profiles as Pitch Salience Profiles of Tonic Triads”. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 28/4 (2011. április): 333-366. 337.

kategóriák), amelyek egy viszonyítási pontként működő tonikára vonatkoztatva rendeződnek és nyernek értelmet, úgy, hogy – C-dúr esetében – 'C-séggel' itatják át a zenét.²

Richard Parncutt, a grazi egyetem szisztematikus zenetudomány és zenepszichológia professzora, egy olyan interdiszciplináris kutatáson dolgozik, amelyben a zene funkciók hallását egészen újszerű módon közelíti meg. Tanulmányában³ felveti azt a kérdést, hogy a gregorián tónusok beleférnek-e ebbe az elv-rendszerbe, vagy ettől teljesen függetlenek, lehet e tonikaként értelmezni egy gregorián énekek finálisát. Arra a következtetésre jutott, hogy a tónus is egy érzékelhető belső szerkezet, hallható harmonikus részletekkel. Gregorián műfajok statisztikai elemzésével is alátámasztotta azt a tényt, miszerint a legősibb, egyben a leggyakoribb az első és a nyolcadik tónus. Ez a megállapítás helytállónak bizonyul a Codex Calixtinus dallamaira is.

Dobszay László hasonlókat ír a tonalitásról:

A tonalitás ebben az esetben egy zenemű hangjainak egymáshoz való viszonyában, egységgé szerveződésében megmutatkozó erő.⁴

...a hangok kohéziója, amely a darabon belüli egymásutánban bontakozik ki.⁵

Ez a kohézió – a már minimálisan kétszólamú zenére értelmezve – mint harmóniai vonzástörvény lép működésbe, a hangközök egyidejű megszólalása által létrehozott funkciókkal.

A funkció fogalma ... azt a módot határozza meg, ahogyan egy organizmus egészének működésében az egymás alá- és fölérendelt rész-organizmusok részt vesznek, ahogyan ennek érdekében egymáshoz és az egészhez tevékenyen illeszkednek. A funkció tehát ... viszony-kategória.⁶

Különféle terminust használunk a dallamok meghatározására, osztályozására, ambitustól, korszaktól, műfajtól függően. A gregorián dallamokat nyolctónusos rendszerbe szoktuk sorolni, de az újstílusúak – mindkét irányban kibővült hangterjedelmükkel – már megszüntetik az autentikus és plagális hangsorok közti

² Brian Hyer: „Tonality”. In: *Grove Online* (utolsó megtekintés dátuma: 2012. február 16).

³ Richard Parncutt: „The Tonic as Triad: Key Profiles as Pitch Salience Profiles of Tonic Triads”. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 28/4 (2011. április): 333–366. 358.

⁴ Dobszay László: *A gregorián ének kézikönyve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1993.) 192.

⁵ Dobszay László: *Uo.*: 200.

⁶ Ujfalussy József: „Funkció: terminológia és logika”. In: Breuer János (szerk.): *Zeneelmélet, stíluselmélet. A Bárdos Lajos 75. születésnapja alkalmából tartott zenetudományi konferencia anyaga*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1977), 7–18. 11.

határokat, amelyekre új (protus, deuterus, tritus, tetrardus) terminusok születtek. A nem-gregorián dallamoknál (conductusok) pedig sem a nyolctónusos rendszer szerinti megnevezés, sem ez utóbbi nem adekvát. Azokra a modális hangsor-neveket használjuk inkább (dór, fríg, stb.). Elemzéseim során a 'tonalitás', 'hangnem', 'funkció' terminusokat tágabb értelemben, a 'tónus' terminust pedig kizárólag az octoechos-i értelemben használom.

5.1. A G-hangnemek – mixolíd dallamok

Annak ellenére, hogy a zsolozsma 'series tonorum'-elvé gyengíti a statisztikát, a Calixtinusban leggyakoribbak a G, majd a d-hangnemű darabok. A misék gregorián tételeinek nagy része is ezekben a tónusokban, illetve ezek kitágított móduszaiban van (tetrardus, protus), a nem-liturgikus darabok pedig többnyire G és d-dallamok, amelyek néha sajátos dallamvilágukkal, felismerhetően beszivárognak a zsolozsma anyagba is.

A fent említett okból a gregorián anyagot nem vizsgáljuk tónusok szerint külön, azoknál az egyenkénti tipizálásban mutathatók ki a tónus jellegzetességei (lásd 3. táblázat).

5.1.1. A nem-liturgikus egy- és kétszólamú mixolíd darabok

Attól függetlenül, hogy a Függelék hogyan és mikor keletkezett, az ott szereplő letéteket valószínűleg használták egyszólamú változatukban is. Ez nyilván nem kérdés a liturgikus tételek (mise-ordinarium, responzóriumok, alleluja) esetén. Azonban ez fordítva is lehetséges, ahogy a két híres példa bizonyítja a 131-131v fólión: a *Iacobe sancte, tuum repetito* és az *In hac die conductumokhoz* hozzáadtak piros színű tintával egy második szólamot.⁷ E kettő közül csak az előbbi jelenik meg még egyszer, partitúraszerűen, a Függelékben is (fol. 186v). Ebből akár arra is következtethetünk, hogy a 12. századi énekes, zeneszerző nem feltétlenül vetette papírra improvizatív ötleteit, néha azonban rögzítette azokat. Feltételezhetjük továbbá, hogy a kódex eleve-egyszólamú darabjai is magukban hordozhatják a kétszólamúság lehetőségét, mintadarabokkal javaslatokat adva a megoldásokra,

⁷ A piros tintával hozzáadott szólam szembevetően más kéztől származik: szálkás vonások, kisebb, egyszerűbb, vékonyabb formák, gyorsabb kézmozdulatok figyelhetők meg.

esetleg bátorítva minket is, hogy keltsük életre a többi darabban lappangó többszólamúságot.

M-ik-uf-4-6u,-t4-3-4"

16. kottapélda Psal - li - mus ec - ce De - o

A *Iacobe sancte, tuum repetito* mindkét változatát vizsgálva, az egyik legszembevetőbb kérdésként merül fel az, hogy hogyan értelmezzük a különbözően elhelyezett tagoló vonalakat. Első ránézésre azt hinnénk, hogy értelmező vonalakkal van dolgunk. Egyrészt, összevetve az 131-es és a 186v változatot, a tagoló vagy beosztásvonalak egymástól lényegileg különböznek, másrészt, a tételeken belül sem egységesek: az 131-es változatban következetesen ugyanezen két neuma (pes és clivis) közé vannak beszorítva hat versszakon át (lásd függelék 1.), az utólagos, discantus-szólamot beíró második írnok tollával. A rendhagyó benne az, hogy az összes versszak megegyező helyein is a szavak közepére esik. Ezek értelmezésére a két változat viszonyában csak az lehet a válasz, hogy a későbbi írnok, amelyik az utólagos kiegészítést tette, kis motívumonként hallotta a konzonanciákat. Stäblein észrevette, hogy a függőleges vonalak a Calixtinus organumaiban kivételesen a prím és oktáv-konzonanciák kiemelésére szolgálnak.⁸ Ez a darab úgy látszik, kivétel, mert már a következő hasonló esetről kihagyja a vonalakat. De a 186v változatban már csak a kopula-ívek záró-konzonanciáin jelennek meg. Tehát ezt a problémát figyelmen kívül hagyhatjuk. Tekintsük tehát megfigyelésünk alapjául a 186v változat első versét. Az alábbi átírás, a tagoló-vonalakkal együtt pontosan megfelel a kézirat olvasatának. A formai tagolódásokat számokkal és szaggatott vonallal, a kisformulákat kisbetűvel jelöltem.

17. kottapélda

I.			II.			III.				
1.		2.	3.	1.		2.	1.		2.	
a ₁	a ₂	b ₁	b ₂	c	b ₁ ^v	b ₂	d	b ₁ ^{vv}	b ₂	c

M-4z5-6u-8-p9v-900-4-6u-8-7-8-9-10-11-12-13-14-15-16-17-18-19-20-21-22-23-24-25-26-27-28-29-30-31-32-33-34-35-36-37-38-39-40-41-42-43-44-45-46-47-48-49-50-51-52-53-54-55-56-57-58-59-60-61-62-63-64-65-66-67-68-69-70-71-72-73-74-75-76-77-78-79-80-81-82-83-84-85-86-87-88-89-90-91-92-93-94-95-96-97-98-99-100-101-102-103-104-105-106-107-108-109-110-111-112-113-114-115-116-117-118-119-120-121-122-123-124-125-126-127-128-129-130-131-132-133-134-135-136-137-138-139-140-141-142-143-144-145-146-147-148-149-150-151-152-153-154-155-156-157-158-159-160-161-162-163-164-165-166-167-168-169-170-171-172-173-174-175-176-177-178-179-180-181-182-183-184-185-186-187-188-189-190-191-192-193-194-195-196-197-198-199-200-201-202-203-204-205-206-207-208-209-210-211-212-213-214-215-216-217-218-219-220-221-222-223-224-225-226-227-228-229-230-231-232-233-234-235-236-237-238-239-240-241-242-243-244-245-246-247-248-249-250-251-252-253-254-255-256-257-258-259-260-261-262-263-264-265-266-267-268-269-270-271-272-273-274-275-276-277-278-279-280-281-282-283-284-285-286-287-288-289-290-291-292-293-294-295-296-297-298-299-300-301-302-303-304-305-306-307-308-309-310-311-312-313-314-315-316-317-318-319-320-321-322-323-324-325-326-327-328-329-330-331-332-333-334-335-336-337-338-339-340-341-342-343-344-345-346-347-348-349-350-351-352-353-354-355-356-357-358-359-360-361-362-363-364-365-366-367-368-369-370-371-372-373-374-375-376-377-378-379-380-381-382-383-384-385-386-387-388-389-390-391-392-393-394-395-396-397-398-399-400-401-402-403-404-405-406-407-408-409-410-411-412-413-414-415-416-417-418-419-420-421-422-423-424-425-426-427-428-429-430-431-432-433-434-435-436-437-438-439-440-441-442-443-444-445-446-447-448-449-450-451-452-453-454-455-456-457-458-459-460-461-462-463-464-465-466-467-468-469-470-471-472-473-474-475-476-477-478-479-480-481-482-483-484-485-486-487-488-489-490-491-492-493-494-495-496-497-498-499-500-501-502-503-504-505-506-507-508-509-510-511-512-513-514-515-516-517-518-519-520-521-522-523-524-525-526-527-528-529-530-531-532-533-534-535-536-537-538-539-540-541-542-543-544-545-546-547-548-549-550-551-552-553-554-555-556-557-558-559-560-561-562-563-564-565-566-567-568-569-570-571-572-573-574-575-576-577-578-579-580-581-582-583-584-585-586-587-588-589-590-591-592-593-594-595-596-597-598-599-600-601-602-603-604-605-606-607-608-609-610-611-612-613-614-615-616-617-618-619-620-621-622-623-624-625-626-627-628-629-630-631-632-633-634-635-636-637-638-639-640-641-642-643-644-645-646-647-648-649-650-651-652-653-654-655-656-657-658-659-660-661-662-663-664-665-666-667-668-669-670-671-672-673-674-675-676-677-678-679-680-681-682-683-684-685-686-687-688-689-690-691-692-693-694-695-696-697-698-699-700-701-702-703-704-705-706-707-708-709-710-711-712-713-714-715-716-717-718-719-720-721-722-723-724-725-726-727-728-729-730-731-732-733-734-735-736-737-738-739-740-741-742-743-744-745-746-747-748-749-750-751-752-753-754-755-756-757-758-759-760-761-762-763-764-765-766-767-768-769-770-771-772-773-774-775-776-777-778-779-780-781-782-783-784-785-786-787-788-789-790-791-792-793-794-795-796-797-798-799-800-801-802-803-804-805-806-807-808-809-810-811-812-813-814-815-816-817-818-819-820-821-822-823-824-825-826-827-828-829-830-831-832-833-834-835-836-837-838-839-840-841-842-843-844-845-846-847-848-849-850-851-852-853-854-855-856-857-858-859-860-861-862-863-864-865-866-867-868-869-870-871-872-873-874-875-876-877-878-879-880-881-882-883-884-885-886-887-888-889-890-891-892-893-894-895-896-897-898-899-900-901-902-903-904-905-906-907-908-909-910-911-912-913-914-915-916-917-918-919-920-921-922-923-924-925-926-927-928-929-930-931-932-933-934-935-936-937-938-939-940-941-942-943-944-945-946-947-948-949-950-951-952-953-954-955-956-957-958-959-960-961-962-963-964-965-966-967-968-969-970-971-972-973-974-975-976-977-978-979-980-981-982-983-984-985-986-987-988-989-990-991-992-993-994-995-996-997-998-999-1000-1001-1002-1003-1004-1005-1006-1007-1008-1009-1010-1011-1012-1013-1014-1015-1016-1017-1018-1019-1020-1021-1022-1023-1024-1025-1026-1027-1028-1029-1030-1031-1032-1033-1034-1035-1036-1037-1038-1039-1040-1041-1042-1043-1044-1045-1046-1047-1048-1049-1050-1051-1052-1053-1054-1055-1056-1057-1058-1059-1060-1061-1062-1063-1064-1065-1066-1067-1068-1069-1070-1071-1072-1073-1074-1075-1076-1077-1078-1079-1080-1081-1082-1083-1084-1085-1086-1087-1088-1089-1090-1091-1092-1093-1094-1095-1096-1097-1098-1099-1100-1101-1102-1103-1104-1105-1106-1107-1108-1109-1110-1111-1112-1113-1114-1115-1116-1117-1118-1119-1120-1121-1122-1123-1124-1125-1126-1127-1128-1129-1130-1131-1132-1133-1134-1135-1136-1137-1138-1139-1140-1141-1142-1143-1144-1145-1146-1147-1148-1149-1150-1151-1152-1153-1154-1155-1156-1157-1158-1159-1160-1161-1162-1163-1164-1165-1166-1167-1168-1169-1170-1171-1172-1173-1174-1175-1176-1177-1178-1179-1180-1181-1182-1183-1184-1185-1186-1187-1188-1189-1190-1191-1192-1193-1194-1195-1196-1197-1198-1199-1200-1201-1202-1203-1204-1205-1206-1207-1208-1209-1210-1211-1212-1213-1214-1215-1216-1217-1218-1219-1220-1221-1222-1223-1224-1225-1226-1227-1228-1229-1230-1231-1232-1233-1234-1235-1236-1237-1238-1239-1240-1241-1242-1243-1244-1245-1246-1247-1248-1249-1250-1251-1252-1253-1254-1255-1256-1257-1258-1259-1260-1261-1262-1263-1264-1265-1266-1267-1268-1269-1270-1271-1272-1273-1274-1275-1276-1277-1278-1279-1280-1281-1282-1283-1284-1285-1286-1287-1288-1289-1290-1291-1292-1293-1294-1295-1296-1297-1298-1299-1300-1301-1302-1303-1304-1305-1306-1307-1308-1309-1310-1311-1312-1313-1314-1315-1316-1317-1318-1319-1320-1321-1322-1323-1324-1325-1326-1327-1328-1329-1330-1331-1332-1333-1334-1335-1336-1337-1338-1339-1340-1341-1342-1343-1344-1345-1346-1347-1348-1349-1350-1351-1352-1353-1354-1355-1356-1357-1358-1359-1360-1361-1362-1363-1364-1365-1366-1367-1368-1369-1370-1371-1372-1373-1374-1375-1376-1377-1378-1379-1380-1381-1382-1383-1384-1385-1386-1387-1388-1389-1390-1391-1392-1393-1394-1395-1396-1397-1398-1399-1400-1401-1402-1403-1404-1405-1406-1407-1408-1409-1410-1411-1412-1413-1414-1415-1416-1417-1418-1419-1420-1421-1422-1423-1424-1425-1426-1427-1428-1429-1430-1431-1432-1433-1434-1435-1436-1437-1438-1439-1440-1441-1442-1443-1444-1445-1446-1447-1448-1449-1450-1451-1452-1453-1454-1455-1456-1457-1458-1459-1460-1461-1462-1463-1464-1465-1466-1467-1468-1469-1470-1471-1472-1473-1474-1475-1476-1477-1478-1479-1480-1481-1482-1483-1484-1485-1486-1487-1488-1489-1490-1491-1492-1493-1494-1495-1496-1497-1498-1499-1500-1501-1502-1503-1504-1505-1506-1507-1508-1509-1510-1511-1512-1513-1514-1515-1516-1517-1518-1519-1520-1521-1522-1523-1524-1525-1526-1527-1528-1529-1530-1531-1532-1533-1534-1535-1536-1537-1538-1539-1540-1541-1542-1543-1544-1545-1546-1547-1548-1549-1550-1551-1552-1553-1554-1555-1556-1557-1558-1559-1560-1561-1562-1563-1564-1565-1566-1567-1568-1569-1570-1571-1572-1573-1574-1575-1576-1577-1578-1579-1580-1581-1582-1583-1584-1585-1586-1587-1588-1589-1590-1591-1592-1593-1594-1595-1596-1597-1598-1599-1600-1601-1602-1603-1604-1605-1606-1607-1608-1609-1610-1611-1612-1613-1614-1615-1616-1617-1618-1619-1620-1621-1622-1623-1624-1625-1626-1627-1628-1629-1630-1631-1632-1633-1634-1635-1636-1637-1638-1639-1640-1641-1642-1643-1644-1645-1646-1647-1648-1649-1650-1651-1652-1653-1654-1655-1656-1657-1658-1659-1660-1661-1662-1663-1664-1665-1666-1667-1668-1669-1670-1671-1672-1673-1674-1675-1676-1677-1678-1679-1680-1681-1682-1683-1684-1685-1686-1687-1688-1689-1690-1691-1692-1693-1694-1695-1696-1697-1698-1699-1700-1701-1702-1703-1704-1705-1706-1707-1708-1709-1710-1711-1712-1713-1714-1715-1716-1717-1718-1719-1720-1721-1722-1723-1724-1725-1726-1727-1728-1729-1730-1731-1732-1733-1734-1735-1736-1737-1738-1739-1740-1741-1742-1743-1744-1745-1746-1747-1748-1749-1750-1751-1752-1753-1754-1755-1756-1757-1758-1759-1760-1761-1762-1763-1764-1765-1766-1767-1768-1769-1770-1771-1772-1773-1774-1775-1776-1777-1778-1779-1780-1781-1782-1783-1784-1785-1786-1787-1788-1789-1790-1791-1792-1793-1794-1795-1796-1797-1798-1799-1800-1801-1802-1803-1804-1805-1806-1807-1808-1809-1810-1811-1812-1813-1814-1815-1816-1817-1818-1819-1820-1821-1822-1823-1824-1825-1826-1827-1828-1829-1830-1831-1832-1833-1834-1835-1836-1837-1838-1839-1840-1841-1842-1843-1844-1845-1846-1847-1848-1849-1850-1851-1852-1853-1854-1855-1856-1857-1858-1859-1860-1861-1862-1863-1864-1865-1866-1867-1868-1869-1870-1871-1872-1873-1874-1875-1876-1877-1878-1879-1880-1881-1882-1883-1884-1885-1886-1887-1888-1889-1890-1891-1892-1893-1894-1895-1896-1897-1898-1899-1900-1901-1902-1903-1904-1905-1906-1907-1908-1909-1910-1911-1912-1913-1914-1915-1916-1917-1918-1919-1920-1921-1922-1923-1924-1925-1926-1927-1928-1929-1930-1931-1932-1933-1934-1935-1936-1937-1938-1939-1940-1941-1942-1943-1944-1945-1946-1947-1948-1949-1950-1951-1952-1953-1954-1955-1956-1957-1958-1959-1960-1961-1962-1963-1964-1965-1966-1967-1968-1969-1970-1971-1972-1973-1974-1975-1976-1977-1978-1979-1980-1981-1982-1983-1984-1985-1986-1987-1988-1989-1990-1991-1992-1993-1994-1995-1996-1997-1998-1999-2000-2001-2002-2003-2004-2005-2006-2007-2008-2009-2010-2011-2012-2013-2014-2015-2016-2017-2018-2019-2020-2021-2022-2023-2024-2025-2026-2027-2028-2029-2030-2031-2032-2033-2034-2035-2036-2037-2038-2039-2040-2041-2042-2043-2044-2045-2046-2047-2048-2049-2050-2051-2052-2053-2054-2055-2056-2057-2058-2059-2060-2061-2062-2063-2064-2065-2066-2067-2068-2069-2070-2071-2072-2073-2074-2075-2076-2077-2078-2079-2080-2081-2082-2083-2084-2085-2086-2087-2088-2089-2090-2091-2092-2093-2094-2095-2096-2097-2098-2099-2100-2101-2102-2103-2104-2105-2106-2107-2108-2109-2110-2111-2112-2113-2114-2115-2116-2117-2118-2119-2120-2121-2122-2123-2124-2125-2126-2127-2128-2129-2130-2131-2132-2133-2134-2135-2136-2137-2138-2139-2140-2141-2142-2143-2144-2145-2146-2147-2148-2149-2150-2151-2152-2153-2154-2155-2156-2157-2158-2159-2160-2161-2162-2163-2164-2165-2166-2167-2168-2169-2170-2171-2172-2173-2174-2175-2176-2177-2178-2179-2180-2181-2182-2183-2184-2185-2186-2187-2188-2189-2190-2191-2192-2193-2194-2195-2196-2197-2198-2199-2200-2201-2202-2203-2204-2205-2206-2207-2208-2209-2210-2211-2212-2213-2214-2215-2216-2217-2218-2219-2220-2221-2222-2223-2224-2225-2226-2227-2228-2229-2230-2231-2232-2233-2234-2235-2236-2237-2238-2239-2240-2241-2242-2243-2244-2245-2246-2247-2248-2249-2250-2251-2252-2253-2254-2255-2256-2257-2258-2259-2260-2261-2262-2263-2264-2265-2266-2267-2268-2269-2270-2271-2272-2273-2274-2275-2276-2277-2278-2279-2280-2281-2282-2283-2284-2285-2286-2287-2288-2289-2290-2291-2292-2293-2294-2295-2296-2297-2298-2299-2300-2301-2302-2303-2304-2305-2306-2307-2308-2309-2310-2311-2312-2313-2314-2315-2316-2317-2318-2319-2320-2321-2322-2323-2324-2325-2326-2327-2328-2329-2330-2331-2332-2333-2334-2335-2336-2337-2338-2339-2340-2341-2342-2343-2344-2345-2346-2347-2348-2349-2350-2351-2352-2353-2354-2355-2356-2357-2358-2359-2360-2361-2362-2363-2364-2365-2366-2367-2368-2369-2370-2371-2372-2373-2374-2375-2376-2377-2378-2379-2380-2381-2382-2383-2384-2385-2386-2387-2388-2389-2390-2391-2392-2393-2394-2395-2396-2397-2398-2399-2400-2401-2402-2403-2404-2405-2406-2407-2408-2409-2410-2411-2412-2413-2414-2415-2416-2417-2418-2419-2420-2421-2422-2423-2424-2425-2426-2427-2428-2429-2430-2431-2432-2433-2434-2435-2436-2437-2438-2439-2440-2441-2442-2443-2444-2445-2446-2447-2448-2449-2450-2451-2452-2453-2454-2455-2456-2457-2458-2459-2460-2461-2462-2463-2464-2465-

majd a refrén:

18. kottapélda

IV.	
1.	2.
a ₂ — — — — —	a ₂ ↓ b ₂ ^v d

R. Fac pre - clu - es ce - lo co - len - tes.

Ebből látható, hogy nem kell elvetnünk teljesen a tagoló-vonalak szerepét.

A nagyobból a kisebb formai egységek felé haladva, megállapíthatunk három különböző szabályszerű, ívelt kopulációt. A két szólam együttes masszívabb hangköz-erővonalai üres kottafejekkel vannak jelölve, míg a mozgékonyabb, de szerkezetileg meghatározó hangok telivel:

19. kottapélda

T5	T1	t8	t5	T1	n3	t8	T1	T5	T1	t8	T8	T5	T1
S	D	f	S	D	D	S ⁵	S	D	F	S			
G	C	F	G	C	C	G ⁵	G	C	F	G			
G:T	Sd	St	T	Sd	T ⁵	Sd	St	T					
A					B			A ^v					

IV. refrén:

T1	T5	k3	T5	t8	N3	T1
	S	D	S	S	D	S ⁵
	G	C	G	G	C	G ⁵
T	(Sd)	T	(T)	Sd	T ⁵	
A			B			

Az alsó szólamban hasonló mozgások találhatók, ám ellentétes irányú, kisebb kimozdulásokkal. Az organum-szólam hangjai bejárják az egész hétfokú skálát, végül – a hajlékony neumáknak köszönhetően – két fordulattal érkeznek fel az oktáv-zárlatra (I/2.), majd szimmetrikusan vissza is ereszkednek unisonóra (I/3.). Eközben az alsó szólam többnyire kvintben mozog, az alaphang alá lépő nagy szekunddal.

Az eredeti tagoló-vonalak világosan mutatják a perfect zárlatokat, az úgynevezett occursust G, D és G-unisonóra, amelyek funkciójukat tekintve – mai terminológiával élve – ’tonika’-’domináns’-’tonika’ (I. II. III. zárlatai) a zenei anyag kontextusában lévő viszonyítás alapján. Jelen esetben ezt a modális összhangzattanból kölcsönvett, szolmizációs betűjeleket használva lehet a legjobban érzékeltetni (2. sor). Majd mindezek az összetevők együtt adják ki a nagyforma képletét: A-B-A^v-A-B.

Az I. rész (A) három mini perfectio-ra tagolódik: 1. *Iacobe* – a szólamok megcserélődnek kvintről kvintre: perfectio → perfectio (a₁→a₂), 2. *sancte* – a mixolíd IV. fokáról (C) felérkezik oktávra: imperfect → perfect (b₁→b₂); a tritonus ugyan megszólal, de nem téríti el a fülünket), és végül 3. *tuum* – kicsiben előlegezi az egész versszak (III. rész) nagy zárlatát egy kisebb szubtonális fordulattal (c), a mixolíd VII. fokáról (Fá), alaphangra érkezve: F → G. A II. rész – B-vel jelölve – nagy változást hoz: elérkezik az alaphanghoz képest kvint-zárlatra, unisonón, ami egy kétszeres erejű domináns fordulat az alaphang-kvint zárlathoz képest. Két kis formulája közül az egyik visszarímel az I. részre (b²), majd a III. részben önállósulnak a két szólam formulái, mint egy szétvágott kép, amit később máshogy raknak össze. Köszönhetően a szövegnek, a három szótagú *tempore* miatt egy nehézkes hangismétlésbe fulladt volna az alsó szólam C-n, amit úgy tűnik, hogy a G-vel vált ki. Egy látszólagos mikro-imitációt kezdeményez a leugró G-vel, és a felső – látszólag – erre reagál, ugyanis azzal, hogy b_v elindításakor közbeléptet egy C várakozópontot, továbbviszi a formula eltolódást, ami viszont életben tartja a feszültséget, és előkészíti az igazi kulminációt, a penultimát F-en. Ennek a funkció erejét mi sem bizonyítja világosabban, mint az, hogy a versszakok előrehaladtával a penultima-melizma hangjainak száma növekszik. Jelen esetben ugyan csak két hanggal, de vannak darabok, amelyekben ügyes énekes akár kétszeresére is növelheti improvizációjával a melizma hosszát. Nemhiába hívták *caudának* (’farok’) is. Hasonló szerepet tölt be, mint a klasszikus zenében a szóló-kadencia. Tartalmilag is indokolható, és nem is kell messzire menni, ha akár az alleluja-jubilusra, a melizmán

való jubilálásra gondolunk, mint az érzelmi túlfűtöttség kifejezésének eszközére. A jelen tétel szövege is kiváló példa erre.

A refrén, mint összegző tanulság, emelkedetten, felfelé törekedve zárja a versszakokat. A versszakok végén fölhangzik: „Hadd ragyogjon a szentek fénye az égben.” A második kis-formula (a_2) köszön vissza, kis egyszerűsítéssel elsőként, és még egyszer, a *celo*-ban, az 1. rész végén, szólamcserével. A szólamok visszaérkeznek kiindulópontjaikra, majd rapszodikusán szétugranak – magukhoz és egymáshoz képest – a legnagyobb hangköztávolságra, végül a darab kvintjén (dominánsan) zárulnak.

A fólió verzóján (131v) az *In hac die laudes*, az előbbi conductum-testvérpárja is ugyanúgy alap-kvint hangközről indul, hasonlóképpen bejárva a stimmtausch-szerkesztés teljes spektrumát. De mivel a preegzisztens szólam itt nem áll meg a G-alaphangon, hanem továbbmegy lefelé d-ig, a discantus-szólamot is csak d'-re határolhatja be. Kizárólag ennél a tételnél fedezhetünk fel fordított arányosságot a cantus és a discantus ambitusának viszonyában.

20. kottapélda

<i>In hac die</i>	<i>Iacobe sancte tuum</i>	<i>Vox nostra resonet</i>	<i>Regi perhennis</i>
M---345678--	-456789üü-----	--456789üü-----	--456789üü-----
M-12345678--	-345678-----	-345678-----	-3456789-----

Csak az *In hac die*-ben fordul elő, hogy a felső szólam kisebb skálán mozog, mint az alsó. Érdeemes megvizsgálni, mi okozza ezt az egyedi jelenséget. A G-D kvint hosszas stabilizálódás után megérkezik az alaphang kvintjére, D-re, szabályos perfekt-oktávra. Ekkor hirtelen összezárja a két szólamot *a*-unisonón, ami az eddigi hangzáshoz képest egy idegen, eolos zárlat. Ezt a lehető legtermészetesebben fűzi tovább h-ről ellenmozgásban, vissza az alap-kvintre, amit ugyanúgy zár le D-oktávon a végén, és ott is marad. Ez az ide-oda váltakozó játékos megoldás ismétlődik versszakonként. Kérdés, mit hallunk nyugvópontnak, illetve feszültségnek. A refrén szimmetrikus a versre hosszúságában és zenei tagolásában is, tehát a két rész megfelelően ellensúlyozza egymást. A G-tonalitást magyarázza az, hogy megjelenik a terc – amit rögtön dúrhármasként vagyunk hajlamosak hallani –, és attól, hogy meglehetősen sokat is tartózkodik ebben az állásban, kialakít egy tonikai érzetet. A

kifeszülések általában D-re történnek, amit az ismétlődő oktáv-záratok erősítenek, ami után az *a*-unisonót egyértelmű oldásnak halljuk. A G-tonika (dó sor tá-va), D-domináns (szó), és az *a* így álzárlat lesz (re-n), azaz a mixolíd hangsor II. fokán. Ezzel csak az a probléma, hogy az egész darab nem végződhet álzáraton. Ellentmondásosnak tűnik, de a fülünknek ez a berendezkedés jobban esik. De csak miután rákerült a 'csomó', azaz képszerűen meghurkolt dallamív. Mintha a discantus kényelmetlenül érezné magát ezen a megérkezésen, és megerősíti pozícióját egy alsó és egy felső hurokkal. Ezt megfigyelhetjük az alábbi kottapéldán.

21. kottapélda

M-5-rB-rB--5t4-6zB.

Ellentétben a másik conductummal ez a darab a Függlékben partitúraszerűen nem szerepel, nem is tartalmaz tagoló vonalakat. További eltérés, hogy a hozzáadott orgánium-szólam csak az első versszakhoz van lekottázva – a 'simili modo' evidenciájában tartva.

A *Vox nostra resonet* (187v) orgánium-szólama az indítás tekintetében még merészebb. Az alábbi kottapélda mutatja, hogy míg az előző darab kis neumacsavarokkal öt lépésből éri el az oktávot, addig ennek elég egyetlen célratörő melizma egyetlen szótagon.

22. kottapélda

M-4zB--6u--8--pB--9ö-

Ia - co- be san - cte...

M-4zi'9ö-

Vox... ...nostra

M-4zi"-----9ö-

Vox...

A 12. századi korai polifónia itt látható 'rakéta-motívuma' két hármas neumacsoportból áll össze: egy indító g-h-d', kvázi hármashangzathból és egy e'-f'-g', amely e repertoárban gyakori fordulat, akár scandicus, akár pes-punctum formában, a célhang elérése előtt közvetlenül. Ha szó közben van, akkor hangismétlés követi, ami

egyébként a Milánói Organum Traktátus szerint tiltott az organum-szólamban.⁹ Szerepe ebben az esetben irányváltó ütközőhang a szótagváltáson. Egyébként pedig occursusra vagy valamilyen nyugvópontra esik. A népszerű motívum megjelenik a florid orgánumokban is, hasonló funkcióban.

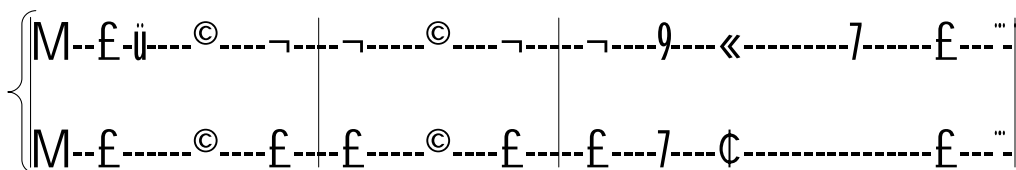
A szerkezeti hangok kivonata alapján a *Vos nostra*-t inkább egy feszítő, mint tonikai G-hangnem jellemzi, nagy kimozdulással a penultima-szakaszban.¹⁰

23. kottapélda



Ebből a szerkezeti vázból egyszerűsítve tovább következtethetünk a tonalitásra és a formára.¹¹

24. kottapélda



T1	T8	T1	T8	T8	T1	T8	T8	k3	T8		T1
S		R	S	S	R	S	S	d	F		S
G:		alap		alap			→ szubd.	(szubton. pen.)		alap	
		G		G				C		F	
		A		A			B				
		Stollen		Stollen			Abgesang				

A darab (vers) végén nincs refrén, így formája: A-A-B. Ez egyszerű Lied-formának mondható, azaz egy négystrófás dal, Benedicamus Domino-versszakkal a végén, amely meghatározza szűkebb műfaji megnevezését, mint benedicamus tropus.

A *Vox nostra* alsó szólama ugyan ritmikus lüktetésű – amire akár menetelni is lehet, ám ezt a hozzáírt második szólam teljesen kioltja, másrészt pedig ellenmozgással erősíti a cantus nyitó-záró játékát:

⁹ Vö.: Hans Heinrich Eggebrecht: *A nyugat zenéje. Folyamatok és állomások a középkortól napjainkig.* (Budapest: TYPOTEX, 2009): 49.

¹⁰ Vö.: Eggebrecht: *Uo.*: 59.

¹¹ Vö.: Osthoff, Wolfgang: „Die Conductus des Codex Calixtinus” *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag.* (Kassel: Bärenreiter, 1967):178-86. 182.

25. kottapélda

Vox no - stra re - so - net Ia - co - bi in - to - net.

A darabban a beosztás-vonalak pontosan megfelelnek a zene és szöveg tagolásának, amelyek – ebből kifolyólag – szintén pontosan illeszkednek egymáshoz. A kéziratban itt egy egyedi leírásmóddal is találkozhatunk: a verses kompozícióknak körülbelül a fele van lekottázva teljes egészében, a másik felének pedig csak az első versszaka. A *Vox nostra resonet* a második csoportba tartozik, azzal az érdekességgel, hogy a cantus dallama a többi versszaknál a szövegsorok közötti térben, úgynevezett *in campo aperto* van beírva, összetömörített módon, épphogy csak jelezve az irányokat.

A *Regi perhennis glorie* szerepel egyszólamú változatban is, a *Missa farsa* végén (fol. 139), mint benedicamus tropus. Ezzel és a dallamcsoporthoz tartozó többi egyszólamú darabbal később még külön foglalkozunk, előbb azonban a discantus változat elemzésére kerül sor. Eddig is sok olyan hangköz-együttállás fordult elő, amely megszegi az orgánum-alkotás szabályait, és ez a kompozíció is új példákat produkál. Formai szempontból teljes a szimmetria: egy versszak két félversből áll, és a félversek is rímelnak egymással, mind szövegileg, mind zeneileg. Szótagszáma: 8-8-8-8, ami inkább az egyszólamú változatnál játszik szerepet. A tagoló vonalak következtelenek, mert amennyiben az occursust jelölik – mint ahogy általában szokás –, akkor az első félversé helyes, ha viszont a kongruenciát jelölik, akkor a második. (A tételt a formai elemzéshez szaggatott vonallal egészítettem ki, a második ábránál helyettesítettem a kéziratban szereplő vonalakat, valamint a hangjegyek fölött látható vonalak a vázhangokat jelölik.)

26. kottapélda

Re - gi per - hen - nis glo - ri - e Sit can - ti - cum le - ti - ci - e.

Qui tri-um-phum vic-to-ri-e Ia-co-bo de-dit ho-di-e.

Itt látható ugyanennek a szerkezeti vázlatát a fenti gerinchangokkal, szaggatott, zenei formát tagoló vonalakkal kiegészítve, megfeleltetve az eddigi elemzési szempontoknak.

27. kottapélda

A	B	A _v	B
---	---	----------------	---

T1 T5 K7 T5 T5 T4	T5 T4 T1 T5 T8 T8	T8 T1 T5 T4	T5 T4 T1 T5 T8 T8
S S' D	lá F S	S R D	lá F S
G	C	a F G	G D C

Vizsgáljuk meg most a felső szólamok ornamentikáját. Az eddigiek között ez a legkiegyenlítettebben és a legsűrűbben kolorált tétel. Ellentétben a *Vox nostra resonet*-tel, amely rapszodikus, ez teljesen kiegyensúlyozott. Az indításuk pontosan megegyezik ezzel a már szinte megszokott dúrhármassal, G-unisónóról. Előbbinél a legkisebb idő alatt legnagyobb távolságra való eljutás a rekord-teljesítmény, ennél pedig a nagyszeptim, mint célhang, és mint cél-hangköz bevétele – lineárisan és horizontálisan egyaránt nagyon újszerű, mondhatni, vakmerő megoldás. Főleg, hogy a tritonus mindig árnyékként követi. Ugyan lassabban ér fel a g'-re (a *gloria* szóra), de még lép egyet felfelé a'-ra is, így az ambitusa kibővül nónára. Magasjárású, erősen kolorált dallammozgásával egyszer felkapaszkodik az elején, majd utána már fent marad. Összesen huszonegyszer fordul elő f', tízszer az első, tizenegyszer a második félversben, amiből az egyik a félvers-végi cezúra, ráadásul megkettőzve, a legelső megjelenése pedig mindjárt főhangra esik. Amennyire nyugodtan csörgedezik a díszítmény, annyira feszülnek benne a hangközök. Kimondottan a disszonancia prezentálására álljon itt a következő szerkezeti ábra (lásd 28. kottapélda):

28. kottapélda

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains rhythmic values: M-4, 0, 8, ü, 0, 0, ü, 0, 9, 0, ü, 0, ü, ü, 0, 0, 0, ü, 0, 9, 0, ü, 0, ü. The bottom staff contains rhythmic values: M-4, 4, 6, 7, ü, 0, 7, 6, 7, 5z, 4, 4, 8, 7, ü, 0, 7, 6, 7, 5z, 4. Below the staves is a sequence of letters in a box: K7, B4, T5, B4, N3, B4, K7, K3, B4, T5, B4, K3, B4, K7.

Mínta nem ugyanaz a darab lenne. Mindkét ábrázolás lényeges dolgot mutat meg, az egyik a konszonanciára, a másik a disszonanciára világít rá. Az utóbbi az előzőnek a fonákja, vagyis, amikor a cantusban clivis vagy pes neuma-összetétel van, mindig a második, ellépő hangja adja ki a tritónuszt, ami mellékhang. Ennek ellenére mégis meghatározza a hangzást. Ami ezen kívül esetlenséget ad a dallamvonalnak, az az oda-vissza lépegetés T4-B4-T5-B4 között, az A-részek végén és a B elején (Az utóbbi ábrában csak a disszonánsnak számító hangközök és lépések lettek jelölve).

Ezt az esetlenséget az is okozza, hogy a discantus dallamvonala inkább körbeíró, ornemens jellegű. Többnyire a cantus hangjai körül nyüzsög és súrolja azokat, mintha nem tudna tőlük elszakadni. A végén mégis sikerül kitörnie egy stabil oktáv-zárlatra. Míg a *Vox nostra* felső szólama mindig A-pontból B-pontba megy, és csak az útjába kerülő hangokat használja fel. Dramatikailag ez azt eredményezi, hogy amíg abban a felhajtóerő már az elején megvan, ahogy egy 'rakéta-motívumhoz' illik, addig ez csak a végére szerzi meg, a sok apró motívumból. Itt is el lehet mondani azt, amit a *Iacobe sancte tuum* és a *Vox nostra* összehasonlításakor, csak azzal a módosítással, hogy „amit az egyik elér egy szótag alatt, ahhoz a másiknak egy kéttagú verssor kell. Kis G-zárlat ugyan van a sor közepén, a már ismerős e'-f'-g' kis-formulával (b₂ a 2. kottapéldában), de igazi erőteljes occursus csak egy van, a sor végén.

A fent vizsgált négy többszólamú kompozíció közös vonása a conductusok természetéből adódóan az is, hogy elsődleges meghatározó szervező erejük a lépkedő szillabika a cantusban, amit a felső szólam többé-kevésbé gazdagon, de még neumatikusan díszít fel. Ez a szillabika szintén lehet neumatikus, de mindig progresszív módon, nem pedig a tartott hangos organumok időtlenségében elveszve. Ezáltal az esetlegesen bináriára eső háromhangos neuma könyvedén átsiklik a következőre anélkül, hogy felvetné a két szólam hangjainak összeillesztési problémáját (klasszikus triola-duola képlet).

A discantus zenei eredetiségét vagy akár egyhangúságát nem lehet függetleníteni a cantustól. Egy újabb – de szubjektív – fordított arányosságot, illetve kiegyenlítődést figyelhetünk meg a bemutatott példákön és a számszerűen felsorolt ambitusbeli összehasonlításon keresztül. Vajon amennyivel kevésbé fülbemászó, sőt énekelhetetlen az alsó szólam, annyival izgalmasabb a felső, és fordítva? Az eddig leírtak és a következők, lehet, hogy ezt igazolják. A négy példánkat összevetve az alsó szólamok tekintetében, leginkább a *Regi perhennis glorie preegzisztens cantusa* állja meg a helyét. Amint kiderül, csak ez szerepel ebben a formában, azaz egy szólamban a 139-es fólión:

29. kottapélda

M-4--4--4--4t--6--t4--7--7--7--u0--7--t4--7--6u--5--rB--5z--4----
 Re - gi per - hen - nis glo - ri - e Sit can - ti - cum le - ti - ci - e.

Ebben az egyszólamú énekben a Codex Calixtinus egyik jellegzetes dallamvilága és dinamizmusa mutatkozik meg, amelyet a díszítmény eltakarhat.

A G-dallamcsoport e jellegzetes fordulatai ismétlődnek a Calixtinus más egyszólamú dalaiban is. Ugyanez a zárlati fordulat adja ki az *Exultet celi curia* benedicamus tropus teljes versszakát (fol. 130), de hasonló refrénnel találkozunk a *Salve festa dies veneranda*-ban is kissé variálva, vagy az *Alma perpetui* (fol. 104) antifónában, a gregorián anyagból, vagy a többi bemutatott tételben is.

30. kottapélda

<i>Exultet celi curi</i>	<i>Salve festa...omnia fies</i>	<i>Alma perpetui</i>
<p>M-4t--7--u05--6--u5--rB--5z--4--,, Ex - ul - tet ce - li cu - ri - a</p>	<p>M-u05t--t3--5--6u0t--4--,, Gau - de - a - mus</p>	<p>M-u05rB--5z--4--? Ia - co - be...</p>
<p><i>Agnus Dei</i></p> <p>< -6--4--t4R--5--5z--4--,, mi - se - re - re no - bis.</p>	<p><i>Clemens servulorum</i> (eleje és refrén)</p> <p>M-45z--7--z5t--3--5--4 M-6i05t--u05--4--5--4--,, Cle - mens ser - vu - lo - rum... Ia - co - be iu - va.</p>	

A második példában megadott dallamrészlet a kézirat szerinti negyedik conductum, a *Salve festa die veneranda per omnia fies* (fol. 132) refrénje, amelynek hangneme első látásra nem egyértelmű. Tapasztaljuk általánosságban, hogy egyes írnokok nem tartják fontosnak kitenni a módosító b-t, mások igen, de akár egy homogén anyagnál is lehetnek ebben következetlenségek. Ebben a conductumban nincs kiírva

semmiféle módosítás, ám ha így olvassuk, akkor az egész tele lesz tritónusszal. Ami olvasási nehézséget okoz, az a darab eleje, ahol véletlenül eggyel feljebb kerültek a hangok (132r). Az írnok az első vonalközre tette ki az F-kulcsot és nem a vonalra, ehhez képest a soron belül kétféle kulcs szerint kottázta le a hangokat, amit a verzó oldalon már korigált. Az első elírásban jelenik meg először a refrén, amely G-mixolídiban problémamentesen olvasható, és a fenti példa is azt mutatja, hogy beleillik az eddigi dallamvilágba. Aztán a verzón derül csak ki, hogy a továbbiakban át kell hangolnunk az egészet C-mixolídra, és végig a darab folyamán tartani a b-előjegyzést a sok tritónusz kivédése miatt. Így viszont egy teljesen más dallamot kapunk, amire eddig még az egyszólamú repertoár során nem volt példa.

Az állandó *re*-zárlataival bizonyos szempontból rímel az *In hac die conductum / conductus-ra*, de amíg amaz inkább ingadozik két hangnem között – azzal együtt, hogy egyszólamban alig énekelhető –, emez következetesen végigviszi G-ről nyílegyenesen a d-re érkező sorokat, illetve félsorokat. Ezekkel a dinamikus felfelé törekvő, egyformán ismételt dallamsorokkal és a kvint-kadenciákkal karakterében népi kikiáltókhoz, sorolókhöz hasonlítható, amely itt a szövegben megfelel Szent Jakab érdemeinek sorolásával.

A sorok heteroszillabikusak (16-13-4), időmértékes verselésben. A 4-es sor a refrén („Gaudeamus”), amelyet a kézirat szerint gyerekek énekelnek („Puer hoc repetat”) sétálgatva a két énekes között, mindkét sor végén egyszer alulról, egyszer felülről induló dallammal. A két verssor tulajdonképpen felfogható egy szabadon értelmezett népi ’zsoltározásnak’, amelyet antifóna helyett akklamáció követ a refrénben. A két verssor általában kiegészíti egymást, illetve a második magyarázza az elsőt, egymást licitálva. A dallamok, mind a versben, mind a refrénben állandóan variálódnak, recitatív módon. A félsorok, illetve sorok végi zárlatok tulajdonképpen interpunkciós záró-melizmák, amelyre a refrén csak ráismétel. A 16-os sorok két részesek, két *re*-zárlattal, mindkétszer a hosszabb neumával, a 13-masok összefoglalóak, egyszerű zárlattal.

31. kottapélda

MIX-0---4---3---5---7---zBtt-4:-:0---4---3---4---4---5---3---5---7---zBtt-4:-

Sal-ve, fe - sta di - es —, ve - ne - ran - da per o - mmi - a fi - es —

MIX-0Btt-tg---5---6Btt-4--,,

Gau - de - a - mus.

MIX-0r---3---5---6---5---3---5---6---7---5---3---4t---4---,,0---1---2e---4tjt---4---.

Qua ce - los sub - i - it Ia - co - bus, ut me - ru - it. Gau - de - a - mus.

Ugyanezekben a fordulatokban gazdag a következő, kecses mozgású dallam az ünnepi mise prosa-ja (*Clemens servulorum*, fol. 123, első sor), amely annyiban tér el a másik prosa-tól (*Gratulemur et letemur*) vagy a szabályos szekvencia műfajtól, hogy ennek minden sora refrénnel zárul.

32. kottapélda

M-45z---7---z5t---3---5---4---?---6---u05---67i---z4---6u---8---,---700k4---u05---4---5---4---,,

Cle - mens ser - vu - lo - rum ge - mi - tus tu - o - rum, Ia - co - be iu - va.

A refrén szövege – „Iacobe iuva” – „Jakab, segíts” – litániaszerűen ismétlődik egy nagyon változatos dallammal, amelynek indítóhangja határozza meg tulajdonképpen a dallam további alakulását. Szerkezetében nagyon hasonlít a *Salve festa dies veneranda* (fol. 132) conductumra (kétféle „Gaudeamus” refrén: lásd itt lejjeb). Általában hetedik tónus magasságaiban szárnyal az egész darab – néha g'-re is felmegy, alaphang (g) alá pedig csak a legelején és a legvégén, de csak, mint alsó váltóhang. Ehhez képest az utolsó előtti refrén kivételesen f-en indul, a következő módon:

33. kottapélda

M-3t---u0i4k4---5z---u05---4---5---4---,

Ia - co - - - be iu - va.

(Az már csak a kompozíció rejtett szépsége, hogy ez egy „adoniszi” verssor, ami persze a dallam miatt nem tűnik elő (- u u | - -)).

A mixolíd, illetve tetrardus dallamcsoporthoz tartozik még a *Psallat chorus celestinum* – himnusz, a *Gratulemur et letemur* – prosa (amely egy szabályos gregorián újstílusú szekvencia), az *Exultet celi curia* – benedicamus tropus, valamint a *Missa farsa* legtöbb tétele (lásd→összesítő táblázat).

5.1.2. Vándortónusok

Nem kétséges, hogy a G-hangsorok, mint mixolíd vagy 7-8. tónus, a Calixtinus legkedveltebb hangneme. Alkalmazása akkora erejű, hogy a IV. Cunctipotens genitor

gregorián mise *Agnus* tétele, amit 6. tónusúként ismerünk, a kódexben 8. tónusban szerepel, mint tónusvariáció.

34. kottapélda

6. tónusban a következőképpen:¹²

< X-3r--4t---t4R2-3:-3---4t---5---7---6---t4R-4t---5--,-5-3--rR2-4---4t3---3--".

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re no - bis.

Itt pedig 8. tónusban pedig így:

< --4t--5z---z54-3r:-4---5z---6---8---u0-t4---5---6--,-6-4---t4R-5---5z---4--".

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re no - bis.

A második akklamáció már nem csak tónusvariáns, hanem dallamvariáns is.

< X-3--5--6--7--:-6---8---7---6---7---t4R---4t---5--,-5-3--rR2-4---4t3---3--.

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re no - bis.

< --4--6--7i-8--:-8---9---8---7---8---7---u5---6--,-6-4---t4R-5---5z---4--".

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re no - bis.

A harmadik akklamáció megegyezik az elsővel.

A dallam a tritónuszra nem úgy tekint, mint tiltott hangközre, amelyen ez esetben nem csak, hogy áthalad, hanem frekventált helyre is teszi, aminek köszönhetően e hangköz – a dallammenetben előfordulva is – különös nyomatékot kap. A szótagváltáson hangismétléssel ki is hagyhatná az F-et – az előző változat szerint megrövidítve a *Dei* neumáját – azonban inkább gerinchanggá formálva hozzácsatolja a *Dei* második szótagjához. Lehetséges, hogy párhuzamosan alakult ki mindkét változat, és végül a 6. tónusú került be a római úzusba. A *miserere nobis* illetve a *dona nobis pacem* elé illesztettek be egy-egy rövid tropust. (Ezt a módszert később a 13. századi motet-gyakorlatban is követték.)¹³

Ennek oka lehet többek között a tétel elhelyezése az egybekomponált *Missa Farsa*-ban, amelyhez hangnemileg hozzáigazították, vagy a hozzáadott tropusával

¹² LU (1997): 27.

¹³ Gordon A. Anderson.: *The Las Huelgas Manuscript. I. Cantus ecclesiastici ad missam pertinentes.* (Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology Hanssler-Verlag, 1982.) 30-43.

való hangnemi egyesítés (*Qui pius ac mitis*)¹⁴, de ha közelebbről megnézzük a tropust, láthatjuk, hogy nemcsak tónusa, hanem dallamvonalai és főképpen záratai megegyeznek az Agnus-főrészsel. Az egész mise a *Gloriát*, az *Epistolát* és a *Sanctust* leszámítva G-hangnemben van. Elmondható, hogy ugyanúgy, mint Ato nevéhez, Fulberthez is mind zeneileg, mind hangnemileg nagyon hasonló darabok kerültek. Mind az öt mixolid, illetve tetrardus tónusú, kisebb része pedig fríg, illetve deutorus.

A fent említett hangnemi összefüggés alapján megállja a helyét a tropizált mise egységében, még akkor is, ha a *Kyrie Rex immense* tételnél ugyanennek a hangnemi vándorlásnak a fordítottját lehet megfigyelni. A XII. „Pater cuncta” néven ismert miseordinárium kyriéje, amely szintén 12. századi újstílusban íródott, itt kicsit átalakul. A nyolcadik tónusúként ismert, egyébként is erősen dúr-színezetű gregorián-dallamot C-finálisra jegyezték le mind az egyszólamú-, mind a kétszólamú változatban. Természetesen ez önmagában egy semleges tényező a tónus megállapítása szempontjából. A két változat sorait egybevetve, az első két akklamáció dallama lényegében ugyanaz, a harmadik pedig csak egy variáns: a calixtinus-i kvinten indul, ezzel behoz egy új – formailag C – anyagot, de zárata egyértelműen megerősíti a nyolcadik tónust; a római változat pedig visszatér A-ra (Kyrie I.), majd hozzátoldja a B (Christe) plagális fordulatót is, így gyakorlatilag végigskálázza a teljes nyolcadik tónust. A különbségek ellenére itt nem beszélhetünk tónusvariációról.

A Calixtinus-ban szereplő Agnus-tételhez képest viszont sokkal jobban érzékelhető a Kyrie dúr-hangzása. Mindez abból adódik, hogy folyamatosan a *c-g* (tónus szerint: *g-d*)-tengely körül mozog, míg az előzőben az *f* által feszültségben tartott *g-h* tartomány (tritónusz) játszik uralkodó szerepet. (A továbbiakban a C-re írt kottázás szerint elemezzük.) A „Christe”-szakaszban mutatkozik meg egyedül a nyolcadik tónus jellegzetessége, amikor alaphang alá merül, és nem tudja kikerülni a nagy szekundot (a *tá-t*). Az egyszólamú változat (fol. 134) használja is a b-módosítójelet (ezt természetesen vonatkoztathatjuk a kétszólamú változatra is, amelyben nem szerepel). Itt mindenképpen kvázi-moduláció történik abban az esetben, amennyiben eddig dúrt érzékeltünk – még egyszólamban is, az előzményhez képest.

¹⁴ Csak egyetlen forrásból ismert: a Szent Cyran-en-Braine Gradualéból, közel Vézelay-hez. In: Huglo (1995): 199.

Kérdésként vetődik föl, hogy a második szólam befolyásolja-e a tonalitást. Tulajdonképpen a két „Kyrie”-szakasz lényegén a discant szólam sem változtat. Egyéni viszonyítás kérdése, hogy dúr vagy mixolíd jellegűnek halljuk-e inkább, de a stabilitás megmarad. A stimmtausch-szerkesztésű discant-szólam csak segít felhangosítani ezt a stabil alap-kvint (tiszta kvint) tengelyt, miközben kiegészítve körbeveszi, átjárja a gregorián szólamot. Ám a középső szakaszban („Christe”) bekapcsolódik egy ellentétes húzóerő, ami nem hagyja a gregorián szólamot elmodulálni. Mégpedig úgy, hogy tartja magát ugyanabban a ’lágé’-ban, mint előtte, erősítve a kvint-zónát, a kis szakaszok záratai pedig kifeszülnek előbb A, majd G-oktáv-konzonanciára, amelyek a C funkciós pontjait erősítik (kvázi szubdomináns-domináns). Ezáltal erősödik az ellenmozgás, és értelemszerűen megszűnik a szólamkeresztezés. A discantnak sikerül végigvinnie a dúr-dallamot, és a b is megmaradt az alsóban. De ez a b már nem a nyolcadik tónusnak, hanem a dúrnak lett közben módosított vezetőhangja, amelyet két szólam érzékeny hangjainak (b-e) együttállása az „eleison”-zárlatban még jobban megerősít. A harmadik („Kyrie”) szakasz – a megváltoztatott principalis-dallammal – egy kvintet ugrik fel mindkét szólamban, mintegy kiegyensúlyozva autentikus irányba a második rész mélységeit. A hangterjedelem nagy szekunddal növekszik (a’), ami szintén a dúr győzelmét mutatja. A kézirat egyszólamú változata is elhagyja a b-t, megadva magát a dúr hangnemnek. Egy-két átírás rá is segít erre azzal, hogy a zárati vezetőhang fölé külön kiírja a feloldójelet.¹⁵

A dallami kontextus miatt kétség kívül ezek az egyszólamú változatra is ugyanúgy elmondhatók lennének, de a kétszólamú változatban jobban meg lehet találni a tonális bizonyítékokat. Az összesítő táblázatban a többi tétel viszonyában G-tonalításban szerepel.

Alternatim előadásra – ez vonatkozik a fenti Agnus tételre is –, a kézirat előző részében szereplő gregorián variánsokkal kombinálható stílusosan.

¹⁵ Vö.: Max Lütolf: *Die Mehrstimmigen Ordinarium Missae-Sätze vom ausgehenden 11. bis zur Wende des 13. zum 14. Jahrhundert. II. Übertragungen.* (Bern: Kommissionsverlag Paul Haupt, 1970.): 36.

5.1.3. Ingadozás mixolíd és dúr között: G – C tonalitás

Hasonló tonális elmozdulások mutathatók ki más mixolíd daraboknál is, amelyekben a discant-szólam idéz elő hangnemi elbillenéseket. A hangközök együttállása, azok mennyisége és időzítése mintegy elforgatja a tonális 'égtájakat' úgy, hogy azzal lényegi változást hoz a darab egy bizonyos szakaszán. Mintha csavarnánk egyet visszafelé a kvintkörön.

A g-f' hangköz C-re zárása, azaz egy kvázi-dominánsseptim után oldásnak halljuk a C-t, sőt c-e-t. Ilyen értelemben egyes G-alapú, alsó szólamokat tekintve mixolíd tételek C-hangnemben vannak. Az F-penultima ezért érezhető inkább kvázi-szubdominánsnak, nem pedig mixolídiban értelmezett szubtonális fordulatként. Ez a jelenség a G-dallamok conductusaiban négy közül háromra jellemző.

A *Regi perhennis* alpdallama egyértelmű – bár szűkre szabott – G-mixolíd. Amint azonban fölé kerekedik a díszes discant-szólam, átváltozik kísérszólamává, amelyet az alábbi szerkezeti ábra szemléltet.

35. kottapélda



A G-dúr hármashangzat, amit egy szeptimhang (f') követ, majd c'-g'-n tartózkodik, és utána újra merész lépésre szánja magát c'→h-val az f' alatt, ami – ha elképzelünk alá egy G-bordunt – felérkezik egy ⁴⁻³-as késleltetéssel C-dúr akkordra. Az emelkedő G-dúrhármas-felbontással induló frázisok a C-hármashangzatra érve, majd onnan visszaereszkedve G-re klasszikus periódusnak is beillő zenei ívet formálnak meg. A nyitva-maradás érzését a szétváló szólamok adják, amelyek a periódus második felétől oktáv-occursusra törekszenek, végül meg is érkeznek arra. A darab hangnemi funkcióit így akár megnevezhetnénk C-dúr szerint is.

2. ábra

A	B	A _v	B
T1 T5 K7 T5 T4 B4	T5 T4 T1 T5 T8 T8	T8 T1 T5 B4	T5 T4 T1 T5 T8 T8
S S' D	lá F S	S R D	lá F S
domináns	tonika	VI Sd D	T
G	C	a F G	C

Még két G-hangnemű darabnál figyelhető meg ugyanez a funkciós viselkedés, de annak az előbbtől is és egymástól is különböző elforgatásából a 'C-tonikaiból', a 'G-domináns' ereje felé. Ha ezt a hármat egymás után hallgatjuk, akkor a *Regi perhennis*-ben még erős C-nyugvópontokat találunk, sőt az építmény teteje is a C-hangzat, amit zeneileg mindig feszültségmentesnek hallunk, majd a *Iacobe sancte tuum*-ban a C – mintegy a mérleg nyelve – kiegyenlítő tengelyként funkcionál, amely szinte fogja a gyepőt a szólamok között és a szólamokon belül. Az f' szerepe megnő az előzőhöz képest, ami növeli a feszültséget, ezáltal erősíti a G-domináns jellegét. A *Regi perhennis*-sel összehasonlítva pedig a C-tengelyhang itt úgy is viselkedik, mint egy mágnes, ami visszavonzza a túl messzire kívánczó hangokat, és jobban megmarad a domináns feszültség erőterében. A *Regi perhennis* diszkantja mindig továbblendül az f'-en, és valósággal táncot lejt a g'-ken, de ezt csak a C-vel együtt tudja megvalósítani, amellyel különös nyugalmi állapotban izolálódnak kvintben. Ezzel szemben a *Iacobe sancte tuum* épphogy csak érinti a g'-ket, soha nem lendül túl rajtuk, ezáltal állandó feszültséget hordoz. A *Vox nostra resonet*-ben tovább növekszik a g-cantus fölött álló f'-ek száma – a kvázi-'domináns-szeptim'. Ennek a hangköznek van ugyanis a legfőbb szerepe abban, hogy kimozdulunk a modális hallásból, de legjobb esetben is egy olyan mixolídet hallunk, ami kvázi-dominánsan indul és dominánsan is zár. A g'-k szerepe ugyanaz, mint a *Iacobe sancte tuum*-ban, C viszont csak egyszer fordul elő a darabban, átmenő funkcióként a penultima előtt (C→F→G), az aranymetszési pont környékén. A penultima így erőteljes szubdomináns jelleget ölt.

5.1.4. Áttekintés

Tekintsük át végül az összes G-hangnemű darabot. Egyedi dallamaik miatt ide sorolom a himnuszokat, szekvenciákat és prózákat is, mint költött szövegű és dallamú, egyszólamú (nem-gregorián) darabokat, a két mise-ordinarium tételt pedig a hozzájuk kapcsolódó tropusok miatt. (A többszólamú tételeket **kiemelés** jelzi.)

101v Psallat chorus celestinum – himnusz;

119 Gratulemur et letemur – prosa (szekvencia);

123 Clemens servulorum genitus tuorum – prosa;

130 Exultet celi curia – benedicamus tropus;

131 Iacobe sancte tuum – conductum;

131v **In hac die** – conductum;

132 Salve festa dies veneranda – conductum;

133 Ecce adest nunc Iacobus – Qualis est – Hic est revera – Alleluia in gloria – introitust bevezető tropusok egymás után;

133v Ihesus vocavit Iacobum – introitus (gregorián, 7. tónus), 8 antifóna-szerű, képlékeny tropussal, mint verzus, közte egy zsoltár: *Celi enerrant* és egy Doxológia 7. zsoltártónuson;

134 Rex immense – Rex cunctorum – tropizált Kyrie (XII. gregorián mise) (8. tónus), C-re kottázva;

135v Epistola – tropus;

139 Agnus Dei – Qui pius ac mitis (IV. gregorián mise 8. tónusban) – tropizált agnus;

139 Regi perhennis glorie – conductus;

187v **Vox nostra resonet** – conductus;

189 **Rex immense, pater pie, eleison** – tropizált kyrie (lásd 134.) discantus.

5.2. A d-hangnemek – dór dallamok

5.2.1. A nem-liturgikus egy- és kétszólamú darabokban

A G-dallamok után a második leggyakoribb a d-modus, beleértve a kiterjesztett protus, illetve kisebb ambitusú dór és az 1. és 2. tónusokat. A nem-gregorián darabok közül hét ilyen dallam van: három többszólamú és négy egyszólamú önálló tétel.

A Codex Calixtinus további különlegességei is tartogatnak meglepetéseket mind elemzői, mind előadói szempontból, annak ellenére, hogy egyikük kontrafaktum.

Az egyszólamú conductumok közül a harmadik, a *Resonet nostra Domino* (fol. 132) igazi protus-dallam, hiszen ambitusa eléri az undecimát. De valójában előadók közötti felelgetésre épül, amit az egyik fél az autentikus, a másik pedig plagális *A-d* tartományban énekel végig. Közöttük pedig megint mások refrént énekelnek. Ez tehát három különböző zenei anyag.

36. kottapélda

M-1t---z5t---4"---8---u5---4---3---4---5---5---1e2M---,---t4-5z5-1e2M'---2---3---2---1--,

Re - so - net no - stra Do - mi - no ca - ter - va R. Cor - - de iu - cun - do,

M-1---0--0--0--1---1---0--ñ--0--0q---1---,---t4-5zB-1e2M'---2---3---2---1---,,---

Ia - co - bi fe - sta ce - le - bret de - vo - ta Cor - - po - re mun-do. ...

A refrén dallama kisebb mértékben, de variálódik, feldíszítve a mindig azonos szótagszámú, de szintén más szövegű „adoniszi” sort. Úgy is mondhatnánk, hogy a dallam részéről ez egy kis figyelmeztetés vagy finom figyelemkeltés a szöveg változásaira, mint az alábbi példában.

37. kottapélda

M-t4-5zB-1--e2M'-w0-1w---3r---2---1---,,

Ia - - - - co - bus ma-gnus.

A másik egyszólamú dór-dallam a *Iocundetur et letetur* himnusz (fol. 105v), amelyről bővebben az 5. fejezetben lesz szó.

A Polifon Függelék nyitó tétele, a *Nostra phalans plaudat leta* (fol. 185), mintapéldája a szimmetrikus formának és a szólamcserés szerkesztésnek. E vonatkozásokban szoros rokonságot mutat a már tárgyalt *In hac die*, és továbbiak közül az *Annua gaudia* kompozíciókkal. Egyszerű, négysoros strófás dal refrénnel, amelyben minden frázis d-unisonóra vagy d-oktávra érkezik. Az alábbi váz a konszonanciákat és az occursus-okat mutatja meg a kézirat szerinti tagoló vonalakkal, amelyek ezúttal hibátlanul vannak elhelyezve dallami, formai és szövegi szempontból egyaránt:

38. kottapélda

	T1		T8		T1		T1		T8
--	----	--	----	--	----	--	----	--	----

Mind a négy sora teljesen más (A-B-C-D + E refrén), de makacsul d-re zárnak. A kétütemenkénti tonikai-zárlat azért nem tűnik ötször egymás után monotonnak, mert a sorok hol prímén, hol oktávon végződnek, amitől egy rejtett a-a-b-a-b-t észlelünk. Ennek következtében komplementer halljuk a szólamokat – illetve a hangmagasság szerint lineárisan –, mert mindig a felülre kerülő szólam emelkedik ki. Az alábbi

kottapéldán egy kivonat látható a 'színen' maradó dallamról (a discantus pirossal jelölve).

39. kottapélda

M-5---6---t4---3---,---4---5---e2---e1---, ~~5z54-3-56üzb-4-7ik-5-übu-8,-8-7-~~

M-5---3---z4---t3---r2---e1---, ~~e2-1-3r-1-t4-3t6ürde-1-~~,---5---7---8---4---

M-t4---3---übu---8---

Szembetűnő – a sok fekete kotta láttán –, hogy a cantus sokkal többet tartózkodik fölül, mint a felső szólam. Tehát a darab 'színe' összeadódik, és együtt, felváltva, jobban kifeszíti a zenei ívet is, gazdag melodikával dúsítva. A stimmtausch-technika pedig valósággal meghangszereli a darabot térben. Az egymás után helyezett dallamok díszítettségi foka színezés nélkül is elárulja, hogy mikor melyikük a cantus és a discantus. Ám azt nem mondhatjuk bizonyossággal, hogy alsó egy preegzisztens szólam, mert – bár különféle interpretációs feldolgozások készültek belőle –, nem áll meg egyedül a 'lábán'. Dallama az eredetileg egyszólamú conductumokhoz képest túl mesterkéltnek tűnik.

Ha az *Annua gaudia* tonalitást akarjuk megállapítani, nem vagyunk könnyű helyzetben. Ez a darab ugyanis három hangnemben is kompatibilis. G-re van lekottázva, b-előjegyzéssel, ami lehet:

1. g-lá (-re): domináns zárlattal a végén (dór, illetve eol, vö.: *In hoc die*);
2. d-lá (-re): tonikai zárlattal a végén (dór, illetve eol, vö.: *Nostra phalans*);
3. d-fríg: tonikai zárlattal.

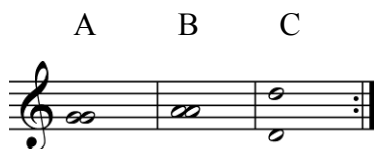
Ha transzponáljuk, és g = d-vel, akkor ugyanaz, mint az 1. és problémamentesen a 'd-dallamokhoz' sorolható, ami a gyűjteményben egyébként a második leggyakoribb hangnem a modális hangnemek között (a gregorián tónusok között pedig az első, mint protus). Ha nem kötne 'besorolási kényszer', akkor így határoznám meg: egy olyan d-dallam, ami g-re van lekottázva és hangnemét tekintve fríg.

Szembetűnik az a furcsaság, hogy a b-előjegyzés csak az alsó szólamban van kiírva a darab egészén. Ilyen előfordulásra nincs más példa a kódexben, csak a fordítottjára, ti. amikor oda kell tenni a b-t, mert különben disszonanciák keletkeznek (*Kyrie Rex immense*, fol. 189 – „Christe” szakasz az alsó szólamban). Itt viszont, ha nem tesszük ki, akkor súlyos ütközések történnek (miközben a darab refrénje végig

arról énekel, hogy „Organa dulcia sunt resonanda”, vagyis: „Csendüljenek ünnepedhez méltó, édes dallamok”). Márpedig az lehetetlen, hogy a discantus-szólam G-mixolidban, az alsó pedig g-dórban legyen, ahogy egy értelmezésben olvasom.¹⁶ Ez a notációs ’hiba’ tehát – bár következetes –, úgy gondolom, figyelmen kívül hagyható.

A tagolóvonalak alapján akár mai, jól megszerkesztett zenemű kottaképe is lehetne, ugyanis a felosztásai teljesen egybeesnek a konszonancia-záratokkal, amelyek egyben a zenei formarészek is. A refrénben kimarad egy vonal az első két kis frázis között, de ez a lényegen nem változtat. Szerkezetét tekintve a legszimmetrikusabb darab az egész gyűjteményben: kétsoros – megegyezően a verssel –, és a teljes második sora refrén. Mindkét sor zárlatai rímelnék egymással is és a 6-6-5-ös verssorokkal is, amelyek szintén összecsengenek. Minden versszak minden verssora „a” magánhangzón végződik.

40. kottapélda



A refrén-dallam viszonyulása a verssorhoz ragyogó példája a ’minimal-art’-nak, amint belső fordulataival és indító hangközeivel éppen csak annyit változtat az előző soron, hogy a két rész között felelgetés jöjjön létre, de megmaradjon variánsként.

41. kottapélda

	A		B		C		A _v		B _v		C _v		
	–	=	→	→	→	→	→	→	→	=	→	→	
g:	T	T	ST	II	D	T	D	ST	T	II	II	T	D

A funkcionálisan fontos hangközöket üres kottafejekkel jelöltem, a rendező vagy mozgató hangokat pedig telivel. Így már jobban megmutatkozik, hogy valójában az érdekes variálódás mibenléte a mozaikszerű elmozdulásokban és stagnálásokban rejlik.

¹⁶ Vö.: Wolfgang Osthoff: „Die Conductus des Codex Calixtinus” *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag*. (Kassel: Bärenreiter, 1967): 178-86. 115.

A darab szimmetriáját fokozza – illetve, az előzőek mellett egyenrangúan meghatározza – a *stimmtausch* szerkesztés, továbbá az is, hogy a két szólam *ambitusa* teljesen azonos.

Ide tartozik még a *Congaudeant catholici* (fol. 185) és az *Ad superni regis decus* (fol. 185–185v), valamint egy önállósult prosa, a *Portum in ultimo* is, amely *discantus* szerkesztése miatt a *conductusok* közé illik inkább, gregorián *tropusként* viszont a liturgikus darabok közé sorolható, szintén *d*-hangnemben.

5.3. Egyéb előforduló hangnemek, tónusok

Az *e*-dallamok között mindössze egy *fríg* található az egész kódexben: egy önálló *processziós* himnusz, a *Salve festa dies Iacobi veneranda tropheo* (fol. 116v, lásd: 6. fejezet) a kézirat szerinti címe: „Versus Calixti pape”. A másik két *e*-dallam a *Missa Farsa* *tropizált* mise *Gloria* és *Sanctus* tételei, amelyek a gregorián negyedik, illetve tritus tónussal párosulnak (lásd: 4. fejezet)

A kódexen belül sehol nem sorolható be hangnemét tekintve a *Gratulantés celebremus festum* (fol. 185v) mint *dúr*-dallam (lásd: 7. fejezet).

Összefoglalva tehát, az egész repertárban a *G*, majd a *d*-dallamok, illetve hangnemek uralkodnak, ezeken kívül csak a gregorián tónusok hoznak változatosságot. (Az összes hangnem, ill. tónus előfordulását az egyes táblázatok mutatják.)

5.4. Az orgánumok hangnemi arányának megoszlása

A többszólamúvá alakított gregorián tételek között egyértelműen vezetnek a *d*-finálisú, úgynevezett *protus*-hangnemek. A tizenegy tételből hat *d*-ben van: három *responzórium*, egy *kyrie tropus*, egy *alleluja* és egy *benedicamus*. Érdekes, hogy valamennyi közülük tartott *hangos florid organum*, amelynek nagyon kedvez ez az összevont *d*-tónus, azzal, hogy a legtágabb mozgásteret biztosítja az *organális* szólamnak. Ez a hat tétel a következő (mellettük a *vox principalis* tónusa):

1. 187v-188 Dum esset. V. Sicut enim vox. Gloria patri – 2. tónus;
2. 188 Huic Iacobo. V. Tristis est anime mea. Gloria – 2. tónus;
3. 188-188v O adjutor. V. Qui subvenis perclitantibus. Gloria – 2. tónus
(+ *Portum in ultimo tropus*);

4. 189v-190 Alleluia. Vocavit Jesus Iacobum Zebedei – 1. tónus;
5. 190 Cunctipotens genitor Deus – 1. tónus;
6. 190 Benedicamus Domino I. – 1. tónus.

G-hangnem, azaz 8. tónus mindössze kétszer fordul elő a többszólamú liturgikus repertoárban, és azokból csak egy florid orgánum. A másik, a fentebb már említett *Missa Farsa* kyriéje, a Fulbert neve alatt szereplő 8. tónusú tételek egyike:

188 Iacobe virginei. V. Tu prece continua. Gloria patri – 8. tónus;

7. 189 Rex immense, pater pie, eleison – 8. tónus.

Egyetlen F-hangnemű kompozíció, a „Christus factus est”-típus alapdallamára készült mise-graduale:

9. 189-189v Misit Herodes. V. Occidit autem Iacobum fratrem – tritus;
ezeken kívül egy C-re írt, 5. tónusú és egy e-tonus irregularis Benedicamus letét:

10. 190-190v Benedicamus Domino II. – 5. tónus;
11. 190v Benedicamus Domino III. – tonus irregularis (e).

5.5. Jellegzetes fordulatok, mint szerkezeti elemek

A teljes motívum-rendszer osztályozását és részletes elemzését Sarah Fuller végezte el a liturgikus florid kompozíciókon („Aquitanian Polyphony of the Eleventh and Twelfth Centuries”, Ph.D. diss. 1969). Ezekből közöl is néhányat a *New Oxford History of Music* fejezetében.¹⁷ Az alábbiakban szükségesnek tartok néhány más jellegű, a fordulatokkal és a szerkesztés összefüggésével kapcsolatos észrevételt tenni.

A következő részletekben a párban tercelő páros-kötésekre¹⁸ szeretném felhívni a figyelmet. Nincs belőlük sok, mindössze öt, de azok elég frekvenciát helyeznek elő a Calixtus-repertoárban, mind a d-dallamok között (az *Annua gaudia*-ban: g=d). Ezek tulajdonképpen improvizatív elemek a két szólam között, amelyek egy spontán ellenpontot hoznak létre egymással. Érdekes őket kiragadni a látvány kedvéért is.

¹⁷ NOHM (1990): 547.

¹⁸ Krüger és Osthoff a „Doppelgriffe” (kettősfogás) kifejezést használja. In: Krüger (1967): 30; Wolfgang Osthoff: „Die Conductus des Codex Calixtinus” *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag* (Kassel: Bärenreiter, 1967): 178–186. 182.

42. kottapélda

<i>Nostra phalans</i>	<i>Annua gaudia</i>	<i>Ad superni regis decus</i>
si - ne me - ta	sunt re - so - nan - da	Ad su - per - ni re - gis de - cus,

A *Gratulantés celebremus* annyiban tér el ezektől, hogy cantus szólama teljesen szillabikus, önálló szólam, míg ezeké se nem szillabikus, se nem önálló.

Ahogy az *Annua gaudia* formuláiban már korábban megállapítottunk egy imitációs fordulatot a két szólam egymásutánjában, úgy most a *Nostra phalans*-nál ugyanezt tükörkánonban fedezhetjük fel: (e-g)-(d-f) és (g-e)-(f-d) viszonyában, amit ezúttal a felső szólam indít. A harmadik ilyen jellegű előfordulás azonban bizonyít egy törvényszerűséget, mégpedig azt, hogy a stimmtausch-technika előhoz egy hajlamot a kánon-imitációra.¹⁹ Dom Anselm Hughes fedezte fel ezt a jelenséget – mint egyszeri előfordulást a Calixtinusban – *Ad superni regis decus*-ban.²⁰ Már az az egy példa is elég volt neki ahhoz, hogy meglássa benne a majdani rondellus perspektíváját, bár a vélt egyszerűség elve miatt fenntartotta a véletlen lehetőségét is.²¹ Kiaknázva e fent mutatott kis részletet, rámutatok arra, hogy az imitáció magában hordoz még egy apróságot, a variációt. Ha az improvizációból indulunk ki, akkor a második szólam az előzőleg hallott motívumot (fél frázist) nem akarja ugyanúgy megismételni, és a négy egység haramadik neumáján az *f-e*-t megtoldja egy hanggal, *e-f-e* motívumra, amivel egyben kikerekíti az egész frázist.

Egy másik fajta tercmenetre pedig sorvégi zárlatoknál látunk hasonló példákat. Az *Ad superni*-ben előfordul kétszer egymás után, de egy ennél még merészebb terces motívumlánc jelenik meg a gregorián alapú *Alleluia Vocavit Ihesus* letétben is, amely már kifejezetten meghökkentő eset (lásd: 43. kottapélda). A könyv két különböző helyén jelenik meg, egyik esetben, mint 'cantus firmus' (fol. 189v), az

¹⁹ Bruno Stäblein: „Zum Verständnis des "klassischen" Tropus”. *Acta Musicologica*, 35/2-3 (1963. április–szeptember): 84-95. 358.

²⁰ NOHM (1976): 302.

²¹ Vö.: Richard Taruskin: „Chapter 5. Polyphony in Practice and Theory. Early Polyphonic Performance Practice and the Twelve-century Blossoming of Polyphonic Composition”. In: Richard Taruskin (szerk.): *The Oxford History of Music. Vol. 1.* Oxford: Oxford University Press, 2005. 147–168. 161.

orgánumok között, másik esetben, mint 'cantus planus' (fol. 119), a liturgikus anyagban.

43. kottapélda

Ad superni regis decus-zárlat

M-~~u~~-~~u~~~~5~~--z~~4~~--t~~3~~--r~~2~~--e~~1~~--0q--"

M³--⁴t--3r--2e--1w--0q--~~ww~~"

Alleluia Vocavit Ihesus-zárlat

M-i~~k~~-~~u~~~~5~~--z~~4~~--t~~3~~--r~~2~~--e~~1~~--5z~~4~~i--"

M-4z-4t-3r-2e-1w-0q--~~ww~~----

Ezek a páros tercmenetek is a kadenciális szakaszoknál, illetve a zárlat előkészítésénél fordulnak elő, mint a hasonló funkcióban használatos penultima-melizma, vagy a verses conductusok sorvégein kihagyott hely (ti. a melizmák utólagos beírásához vagy improvizációra gondolva (*Ad honorem – Noster cetus* kihagyott helyek), vagy az ugyancsak sorvégeken alkalmazott terc-figurák az *Ad superni* valamennyi strófa végén. Az énekes-zeneszerző komoly előadói gyakorlattal rendelkezhetett, hisz a darabok végére nem egyszer tartogatott valami meglepetést. A koloratúr, magabiztos kiállítású futamok pedig kiváló hangot (esetleg hangszert) valószínűsítene. Mindkét szólam ugyanúgy vesz részt a mozgásban, általában tükörformulában. Az *Ad superni* kapcsán Krüger felvetette annak a lehetőségét, hogy ezek a kontextustól idegen elemek esetleg hangszerre vagy hangszerkíséretre utalnak.²²

Az *Alleluia Vocavit Ihesus* lezúduló tercmenetére sok kutató rácsodálkozott már, de hogy mit is eredményezett a kompozíciós technika előtérbe kerülése az addig megszokott műfaji kötöttségekkel szemben, azt Hendrik Van der Werf, holland zenetudós fejtette ki 1991-ben egy Pittsburgh-ben tartott szimpóziumon. Werf úgy fogalmazott, hogy a gregorián ének számos ismertetőjegye megtalálható benne, mégis van egyfajta hibrid jellege,²³ szoros összefüggésben a verzus szövegével: „Jézus szólította Jakobot, Zebedeus fiát, és a testvérét, Jánost. A Boanergész nevet adta nekik, ami azt jelenti, a Mennydörgés fia.”²⁴ Mint ahogy a szentírási mondat kulcsszava a „Boanergész”, a dallam is erre a szóra hívja fel a figyelmet, de nem

²² Krüger (1967): 39.

²³ Hendrik van der Werf: „The Polyphonic Music”. In: John Williams – Alison Stones (szerk.): *The Codex Calixtinus and Shrine of St. James*. Jacobus-Studien 3. (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1992), 125–185. 126.

²⁴ Mk 3,17

gregoriánhoz illő módon. Ezzel úgy a zenei szakasznak, mint az Alleluja versus szakasznak tulajdonképpen vége van már a „Boanergesz” szó utolsó szótagján, a d-záróhangon –, de a szerző (akit most jogosan hívunk ’szerzőnek’) beszúr egy plusz melizmát, ami inkább nevezhető futamnak. Mintha zenei kifejezőeszközzel akarná lefesteni a vihart a gregorián tétel (’ária’) kellős közepén, aminek a végén a tenorista’ kivágja a magas C-t’ (ez esetben a d’-t!). A zenei illusztráció első nyomait láthatjuk és hallhatjuk?

A szövegkifejezés tabunak számít a gregorián énekben, még az újstílusban is. A nyomatékosításokkal is inkább csak a nyelvtani szerkezetet emeli ki. Ennek ellenére itt, a tétel végére felülkerekedik a kompozíció. Nem foghatjuk fel másképp ezt a helyet, mint egy rendkívül színes szövegrábrázolásnak.

De hogy került ide ez a futam? Werf szerint a megfejtést a tétel polifon változatánál kell keresni. A „Boanergesz” utolsó szótagja után a két szólam folyamatosan ellenmozgásban van, ami azt jelenti, hogy amíg az egyik felfele megy, addig a másik lefele, és a folyamat során a felső szólam egy teljes oktávot ereszkedik le. A kétszólamú letétben ez egy érthető motívum, míg ugyanez esetlen és értelmetlen az egyszólamú változatban. Ha a két változatot összevetjük, egyértelműen látszik, hogy a kétszólamúság érdekében került a gregoriántól idegen melizma az egyszólamú változatba. Tehát, az alleluja-versus többszólamú változata valószínűleg már létezett, amikor az egyszólamú bekerült a kódex I. könyvébe, avagy egy időben íródott mindkettő.

Peter Wagner is felhívta a figyelmet erre a szokatlan szakaszra a tétel vége előtt, de könnyedén el tudta fogadni, mint egyszólamú dallamot. Más kutatókkal együtt úgy vélte, hogy a polifon zene komponálása jelentősen később történt, mint a kézirat korábbi részeié. Werf sem tud egyetlen megerősítő érvet felhozni az ő teóriájára, egyedül azt, hogy tulajdonképpen az utóbbi tulajdonságok sokkal jobbá tesznek egy polifon letétet, mint a többi, tipikus gregorián dallamot a misében és az officiumban. Összességében pedig, az *Alleluja Vocavit Ihesus* megkomponáltsága nagyon jól segíti mind az egyszólamú, mind a kétszólamú előadást.

Werf koncepciójával lényegében egyetértve, csak annyit jegyeznek meg, hogy amitől „hibrid-jellegűnek” nevezi az egész tételt, az valójában csak ez az egyetlen kadenciális szakasz a tétel legvégén. Az egyszólamú alleluja-tétel, véleményem szerint teljesen beleillik a gregorián újstílusba. Dallamfordulatai, motívumai hasonlóak a többi – kódexre jellemző – melizmatikus darabhoz, azzal

együtt, hogy a tétel önmagában is – úgy a szövegébe, mint a dallamában – unikum.²⁵ Ugyanakkor – mivel tényleg csak az utolsó hang melizmájáról (kettős-futamáról) van szó, lehetne éppen egy utólagos kiegészítés is. Ezt azonban a kézirat nem igazolja.

Werf arra is következtetett az alleluja-verzus kapcsán, hogy a többi rezponzoriális tételt is, már az első pillanattól kezdve kétszólamúnak szánták.

²⁵ Vö.: Verena Förster Binz: „Ungeklärte Fragen zu den Handschriften Codex Calixtinus und Ripoll 99”. *Anuario musical: Revista de musicología del C.S.I.C.* 59 (2004): 3–22. 7.

6. Ritmus, interpretáció

6.1. A conductusok ritmikája

„Kezdetben vala a ritmus”¹

A conductus (vagy aquitán szóval versus) ritmusban született, hiszen szövegalapja a ritmikus vers. Dallamaik csak távolabb viszik őket ettől a kezdeti állapottól – egyiké jobban, másiké kevésbé –, de teljesen nem tudnak leválni a szövegről.

A notáció szűkre szabott olvasási lehetőségein túl ebben a műfajban támaszkodhatunk a szillabikus előfeltevésre. A középkori vers alapja a szótagstruktúrája, azaz a szótagok száma a sorban és a sorok száma a strófában. A rím gyakran válik a szótagszámlálás fontos járulékvává. A szóakcentus szintén velejárója, de nem alapvetően tagolja a verset. Crocker hivatkozik tanulmányában John Stevens *Words and Music in the Middle Ages* című könyvére,² amelyben a szerző megerősíti, hogy a középkori vers felépítésében a szótagszámlálás a zenei szerkezet alapja. Ez különösen jellemző a *le grand chant*-ra, a középkori trubadúrok és trouverek magas művészetére, amely minden szótagnak többé-kevésbé azonos zenei időtartamot ad. A legtöbb *grand chant* szótagjai egy, kettő vagy három hangból állnak. Stevens lehetővé teszi szótagegység megnyújtását a négy vagy több hangból álló szótagokon. A középkori egyszólamúság szótagszerkezete az izoszillabikus hipotézissel együtt, valószínűleg kiindulópontja lehet korai többszólamúság ritmusának megértéséhez. Az aquitán polifónia ritmikus szerkezetének kulcsa a szótagstruktúrája – Stevens terminusával élve – egy „szillabikus műtermék”,³ mint amiből a középkori ének is származik. Treitler szerint pedig, „az alaplüktetés a szöveg deklamált szótagjainak lüktetése”.⁴

Az izoszillabikus hipotézis előnye, hogy bemutat egy nagyobb ritmikus kontextust, amelyben a szinkronizálásra anélkül kerül sor, hogy feltételeznék a mértéket (mérőt), és bármi olyan igény nélkül, ami meghatározza a ritmikai részleteket két, három, vagy négyhangú csoportokon belül. Ezek a hangok lehetnek egyenlők vagy egyenlőtlenek, tetszés szerint. Amíg az izoszillabika és a hangsúlyos

¹ Hans von Bülow, zongoraművész, Liszt tanítvány mottója.

² Crocker (1990): 149.

³ Crocker (1990): *Uo.*

⁴ Crocker (1990): 153.

verselés alapozza a felső szólam díszítéseit, addig nem adódnak illesztési nehézségek se, hiszen a szótagokon való puha átgördülés megoldja az illesztési nehézségeket is.

Három olyan conductus van csak, amelyeknek alsó szólama szillabikus, discantja viszont díszes (*Vox nostra resonet*, *Regi perhennis*, *Gratulantes celebremus*). A két ellentétes karakterű szólam találkozásával a szillabikus lüktetés kissé háttérbe szorul. A discant szólam próbál kitörni a kereteiből, de hatáskörét nem lépi túl. Azaz a cantus régi formájában már nem ismerhető fel (*Regi perhennis*, fol. 139), de a díszítés mértéke csak addig terjed, hogy még érzékelhető marad a szillabikus lépés. A harmadik esetben, ettől eltérően, a két szólam nem kontrasztál egymással, hanem a discant szólam szervesen beépül a preegzisztens szólam textúrájába (*Gratulantes celebremus*).

A *Regi perhennis* kivételével már nem igazán lehet önálló cantusról beszélni, ebben a formában a szólamok már csak együtt életképesek. A szótagstruktúra többnyire kiegyenlítődik a diszkantáló szólam neumatikus dallama miatt, amely flexibilisen együtt mozog a szillabikus és/vagy neumatikus alsó szólammal. A zárlatoknál nem kell figyelembe venni a hosszú melizmákat, mert azok nem befolyásolják a darabok ritmikus folyamatát, csak összefogják, rendezik a sorvégeket. A conductusok alapszólamait az alábbi fajták szerint lehet meghatározni:

131r Iacobe sancte tuum (és 186v-187) – neumatikus;

131v In hac die - időmérték – neumatikus;

185r Nostra phalans – neumatikus;

185r Congaudeant catholici – szillabikus-neumatikus;

185v Ad superni regis decus – neumatikus;

186v Annua gaudia – neumatikus;

187-187v Regi perhennis – heterometrikus giusto;

187v Vox nostra resonet – szillabikus cantus.

Egy díszesebb diszkantáló szólam nyilvánvalóan jobban átalakít egy szillabikus, mint egy neumatikus alapszólamot. Ha a fenti 1. és 2. típusú dallamokban átlagosan kettős neumát teszünk egy szótagra, azok már attól is kétszeresére nőnek arányaiban, míg a 3. típusnál vagy az eleve díszesebb dallamú conductumoknál egy ugyanolyan textúrájú második szál szövődik bele, megtartva ugyanazokat az időegységeket a szótagok között. A szótagkövetés az előbbieknél sem feltétlenül vész el, hiszen a kompozíciók lendületét a mérsékelt neumatikus szerkesztés még nem befolyásolja. A conductusokban egy szótagra átlagosan kettő-

négy vagy öt hangból álló neuma esik, kivéve a zárlati szakaszokat, ahol a darab tulajdonképpen időn kívül kerül, akár egy penultima melizmával, akár egy hang-hang-elleni terminációs melizmával, vagy akár egy hosszabb refrénszakasszal. Tehát, lehet azt mondani, hogy a conductusok ritmikáját – akármennyire is díszes vagy elnyújtott a felső (improvizált) szólamuk – a (rugalmas) szótag egysége határozza meg.

6.2. A verselés és a dallam kapcsolata

Ritmikai szempontból hasznosnak bizonyult együtt vizsgálni az egy és többszólamú nem-liturgikus repertoárt, mivel a discantusok, mint kompozíciók eltakarják ritmikus alapjukat. De leválasztva a discant szólamot – a többi egyszólamú strófás dallal összehasonlítva – megmutatkoztak a ritmikus karakterek is. Az alábbiakban felsorakoztatott kisebb csoportok mindegyike szillabikus, tehát a legvégső esetben is megőrzi valamennyire a szótaghoz tartozásukat, de kisebb-nagyobb eltéréseik alapján lehet őket tovább finomítani. Amitől ezek valóban 'ritmikusnak' mondhatók, az a skandalható verselésük, amelyet vagy megerősít, vagy elgyengít a hozzáadott dallam, illetve discant szólam.

6.2.1. Hangsúlyos 'giusto' dallamok

Némely darabban a szöveg által diktált szabályos lüktetés, ütemezés fedezhető fel, végig azonos lüktetéssel, kimutatható ritmusképletekkel, amelybe a neumák is zökkenőmentesen belesimulnak. Ezekre lehet mondani, hogy megfelelnek a klasszikus 'tempo giusto'-nak. Hangsúlyos verselés jellemzi őket.

Ennek első jellegzetes példája a *Psallat chorus celestinum* (101v) himnusz, G-mixolídban (hypo-), amelynek dallama megegyezik a *Sanctissime o Iacobe* (103v) himnusszal. Mivel szótagszámuk pontosan megegyezik, egyszerűen arra is ráillesztették ugyanazt a dallamot. A 8-8-8-7-es sorokra és a jambikus szöveghangsúlyra is ráillik ez a ritmika, középen egy kis pihenővel, a 7-es szótagszámú sor előtt.

44. kottapélda

Psal-lat cho-rus - ce - le - sti-um, Le - te - tur plebs fi - de - li-um,
Nunc re - so-net per pe - tu-am, A-po - sto lo - rum glo - ri-am.

Kétség kívül népzenei ihletésű ez az interpretáció, sőt, még inkább az lesz, ha teszünk alá egy másik szólamot, ami szintén szöveggel és ritmusban éneklí a dalt – egyetlen G-hangon. Tulajdonképpen egy ritmikus iszónt.

Pontosan ugyanez a jambikus szótagkövetés, kvázi-iszón énekléssel rátehető a dór hangnemű *Iocundetur et letetur* (105v) himnuszra is. A dallam ugyan sokkal nagyobb szerepet játszik itt, mint az előzőben – amelyben egyetlen dallami cezúrán kívül a jambikus lüktetés a fő mozgató elem –, de így sem győzi le a ritmikát, amely szövegritmussal együtt zenei lüktetéssé (is) válik. Ezek az elcsúsztatások leginkább a népzeneben divatos düvő-módra megritmizált kíséretekre emlékeztetnek, bár stilizált, neumatikusan rugalmas ritmusban.

45. kottapélda

M-1-5-4-5-5z-7-~~u~~-t-6-7-8-8-4-7-6-5-4-5-5-

1. Io-cun-de-tur Et le-te-tur, Aug-men-te-tur Fi-de-li-um con-ci-o,
U - | U - | U - | U U U U U U -

M-5-4-5-1-5-4-5-1-2-3-4-~~u~~-2-4-3-~~u~~-0-1-1-

So-le-mni-zet, Mo-du-li-zet, Or-ga-ni-zet Spi-ri-ta-li gau-di-o.

A tisztán jambikus szövegritmust ugyanis átszövi egy önállósuló zenei ritmus, amelynek az eredménye lehet egy ilyen elcsúsztatás a második ütemben, az „et letetur” fölött, az 1. és 3. ütemben pedig, a szóhangsúlyra eső zenei súly egy augmentált zenei jambust képez. Ettől teljesen elkülönül ritmikájában mindkét sor utolsó egysége, amelyek refrénként is beillenének, ám ehhez túlságosan homogén és szimmetrikus az előzmény: izoritmikus, izometrikus, egyforma rímes formulákkal, a dallam sorkadenciája pedig 5-1. A népies elemeik miatt ez a két ének inkább kanció, mint himnusz, tulajdonképpen a Saint-Martial műfajmegjelölés szerinti *versus* (latin

strófikus dal) fejezi ki legjobban identitását.⁵ A fenti két dallamnak van egy közös ismertetőjegye, az úgynevezett „gallikán zárlat” – mixolídiban: f-g-g, dórban: c-d-d – amely viszont a gregorián szekvenciákra jellemző. Ritmikája: –U–. (A mixolíd változatra található egy példa Szent Jakab ünnepi miséjében, a *Gratulemur et letemur* prosa (szekvencia, fol. 119v)

Szorosan ehhez a csoporthoz tartozik még a híres *Gratulantes celebremus festum* (fol. 185v), amelynek szillabikus alapszólama és izoszillabikus szövege együtt állandó ritmust eredményez. Persze, az előadói szabadság révén elképzelhető, hogy más kategóriákban is megállja a helyét (és ez vonatkozik több darab besorolására is az interpretációtól függően). Ezzel a darabbal a sokirányú felvetések és a mű komplexitása miatt egységében foglalkozunk.

6.2.2. Hangsúlyos aszimmetrikus 'giusto' dallamok

A következő ritmikai típus az előbbitől csak annyiban tér el, hogy nem húzható rá egy végig érvényes ütembeosztás vagy ritmusképlet, mert hol a dallam húzza magával a szöveget, hol pedig fordítva, egy sajátos aszimmetriára kényszerítve egymást, annak ellenére, hogy a szövegek lehetnek izoszillabikusak. Ebben a következetesen aszimmetrikus lüktetésben az ütés nem két hang közé esik, hanem szótagra, ami a szöveget tekintve nem biztos, hogy hangsúlyos. Szövegük szintén hangsúlyos verselésű.

A többszólamú kompozíciók közül egyedül a *Regi perhennis glorie conductus* (fol. 139 és 187-187v) alsó szólama adja meg magát a ritmikus lehetőségekre ezek közül. Nem véletlen, hiszen ennek létezik egyszólamú változata a Liturgiák Könyvében, mint a *Missa Farsa benedicamus tropusa*. Ha csak az alsó szólamra, illetve egyszólamú változatára tekintünk, akkor a szótaghangsúly által vezetve, giusto karaktert formál a szöveg és a dallam együtt.

⁵ Vö.: David Hiley: „Sources, MS, §IV: Organum and discant”. In: Grove Online (utolsó megtekintések: 2012. március).

46. kottapélda

Re - gi per - hen - nis glo - ri - e Sit can - ti - cum le - ti - ci - e
 Qui tri - um - phum vic - to - ri - e Ia - co - bo de - dit ho - di - e.

Nyilván vannak esetek, amikor a zenei hangsúly úgymond 'legyűri' a szöveghangsúlyt, és még sincs a darab kárára, vagy nem lesz tőle gépies ritmikájú.

Itt például a „-dit” szótag járt így. Ez a jelenség egyébként ismerős a himnuszokból (Vení creator Spíritus), a népénekekből és a népzeneből is.

Hogy most se szakadjon el discantus-szólamától – amit már bemutattunk az előző fejezetben – rögtön kimondhatjuk azt is, hogy a *Regi perhennis* az egyetlen darab a repertoárban, amely két ritmikai felfogásba is beilleszthető: kétszólamú feldolgozásban plasztikusan követve a discantus rajzos dallamát, az egyszólamúban pedig ritmikus lüktetéssel.

Lehetséges előadása: két kórus felelgetése félversenként, vagy szóló-tutti félversenként. A két változatot lehet kombinálni is: 1. egyszólamú (szóló-tutti) 2. discantus felváltva – alternatim: ez kontrasztossá teszi a tempót is, mert a lendületes, ritmikus guistót ellensúlyozza a szabadon lebegő, kissé elálmélkodó discantus.

Ugyanezt a megoldást lehetne követni a *Vox nostra resonet* előadásában is, de a szóló részekben kissé erősebb ritmikai nyomatékkal.

Ezután kívánczik a minden szempontból hasonló, de csak egyszólamban létező benedicamus tropus, az *Exultet celi curia*. Dallamvilágán túl ritmikája is hasonló természetű a *Regi perhennis*éhez:

47. kottapélda

< -4t--7--u06--6--u5--rR--5z---4--,-4t--7---u04t---6--,-8--8--4--5z---7--t4R-5z--4--,
 V) Ex - ul - tet ce - li cu - ri - a. R) Ful - get di - es. V) Plau - dat ma - ter ecc - le - si - a.
 < -4t--7---u04t---6--,-4t--6---u0-t7---5---2---rR2--1---,-1w-4--4t--t4R--t4t--6u04--.
 R) Ful - get di - es. V) In Ia - co - bi vic - to - ri - a. R2) Ful - get di - es i - sta.

Ugyanez ritmizálva:⁶

48. kottapélda

The musical score consists of three staves of music in a single system. The first staff begins with a double bar line and a repeat sign. The lyrics are: "Ex - sul - tet ce - li - cu - ri - a, Ful - get di - es, Plaudat". The second staff continues the lyrics: "ma - ter Ec - cle - si - a, Ful - get di - es, In -". The third staff concludes the lyrics: "Ia - co - bi vic - to - ri - a, Ful - get di - es is - sta." The score includes dynamic markings: "szóló:" (solo) above the first and last staves, and "tutti:" above the second and third staves. There are also accents and slurs over the notes. Triplet markings (a '3' in a circle) are present under the notes for "ce - li", "Ful - get", "Ec - cle", "vic - to", and "is - sta".

A ritmusértékek most itt túl konkrétak ahhoz, amit valójában ki akarnak fejezni, a méltóságteljes hömpölygést, szabadon követve a szöveg és a dallam együttvonulását. A felütés ad ehhez egy kezdő lendületet, valamint a helyére teszi az első szóhangsúlyt az ütem-egyen. A triolák lehetnek elnyújtottabbak, mint a valódi értékük. A hangsúlyok mindig inkább markírozások, nyújtások, ill. terített súlyok, a kis ékjel pedig függőlegesen kordában tartja az ütemezést. A 'súly' mindig fölfelé irányuló elrugaszkodás. Itt is van arra példa, hogy a neumatikus zenei sodrás hangsúlyozása a szóhangsúly fölé kerekedik (például: Ful-get), de a művészet éppen abban áll, hogy ezt egyszerre jelezzük is meg ne is – vagyis csak „gondoljunk rá”. A háromszoros refrén különleges váltakozást adhat szóló-tutti szereposztással.

6.2.3. Szillabikus neumatikus dallamok

A harmadik csoport dallamai már kissé elnyújtottak a többé-kevésbé kiegyenlített neumatikus díszítés miatt, ezért lüktetésről – mint az előző két értelemben – nem lehet beszélni. Ide tartozik a négy időmértékes verselésű, egyenletesen díszített conductum – amelyből kettő kétszólamú (conductus), a kéziratban a négy himnuszként („Hymnus Sancti Iacobi”) feltüntetett tétel közül a *Felix per omnes* (fol. 104v), a „Versus Calixti pape” feliratú processziós himnusz (*Salve festa dies Iacobi veneranda tropheo*, fol. 116v), a két „Prosa sancti Iacobi”, amelyek egyike az ünnepi mise szekvenciája (*Gratulemur et letemur*, fol. 119v), a másik pedig a *Clemens servulorum* (fol. 123), két ének az I. és II. Függelékből, az egyik szent Jakab életét és

⁶ Minden olyan kottázás részemről, ami mai menzurális értékeket tartalmaz, csak interpretációs javaslat, rekonstruálási szándékkal, illetve elemzési célból készült.

csodáit hosszasan elbeszélő *Ad honorem regis summi* (fol. 190v), a másik pedig a leghíresebb 'Camino-himnusz' (*Dum pater familias*, fol. 193), mint „Cantio de s. Iacobo”,⁷ valamint a legtöbb conductus. Ezek lehetnek hangsúlyos és időmértékes verselésű darabok egyaránt. Az időmértékes verselés önmagában is lazább ritmusszerkezetet kölcsönöz a dallamoknak a hosszú és rövid szótagok játékaival, de ezekben az énekekben a szótagok és a neumák közötti szabálytalan kapcsolat már felismerhetetlenné teszi a verselést és felszabadítja a kötött ritmikát.

Mivel ez az énekcsoport nagyon jól képes asszimilálódni bizonyos szituációkhoz világi és templomi gyakorlatban egyaránt, több előadásmód is helyes lehet. A két nyilvánvaló esetet alapul véve: (1) a hangsúlyos, ritmikus lüktetéssel az ünnepi mise-liturgiákhoz gazdagító elemként, a (2) 'solesmes-i egyenletesség' alapján pedig a zsolozsmában énekelt himnusz fegyelmezettségére szabva a gregorián szettbe illeszkedik jobban.

6.3. A florid orgánumok 'ritmusa'

A florid orgánumok esetében minden ritmus-kérdés irreleváns. Ahogy a gregoriánnak sincs magában való ritmusa, úgy a discant, és florid feldolgozásaitól is éppúgy idegen ez. Arra, hogy modális lenne, meglepően kevés utalást találunk.⁸ Ezek a florid feldolgozások pedig természetüknél fogva kötetlen ritmusúak. Az egyetlen felmerülő kérdés a floridumok esetében nem is a ritmus, hanem az illesztési probléma a vox principalis és a vox organalis között.

⁷ Címek idézése az *Analecta Hymnica – Carmina Compostellana* szerint. In: AH (17): 191–213.

⁸ Bruno Stäblein: „Zum Verständnis des "klassischen" Tropus”. *Acta Musicologica*, 35/2–3 (1963. április–szeptember): 84–95. 357.

7. Átírás, mint interpretáció – ritmikus átírások

A 12. század elejétől hirtelen megszorodó többszólamú zene forrásai, a limoges-i Saint Martial négy legfontosabb kézírata¹ és a compostelai Calixtinus egységes stílusának felfedezése vetette fel azt az elképzelést, miszerint az – összefoglaló nevén – aquitán polifóniát és a párizsi Notre-Dame-stílust egy ’evolúciós híd’² köti össze. Mivel azonban se az aquitán, se a compostelai források nem mutatnak ritmikájukkal kapcsolatosan semmit, azokat is a Notre-Dame-i gyakorlatból próbálják levezetni egyes kutatók. A 19. század végi első zenei átírásoktól kezdve a Codex Calixtinus polifóniájának átírása nehéz és vitás volt. Ennek oka, hogy a polifónia is ugyanabban az észak-közép-francia notációval íródott, mint az egyszólamú gregorián anyag, ezért nem fejez ki semmilyen egyedi ritmusértéket, csupán a gregorián ének szabad ritmusát. Átírásaiban ezt az elvet képviseli Peter Wagner (1931) a freiburgi egyetem professzora és Dom Germán Prado (1944) a silos-i kolostor bencés szerzetese. Mindketten diplomatikus módon, kvadrat-notációval írták át a teljes repertoárt, s adták ki bőséges jegyzetekkel ellátva. Azon az állásponton voltak, hogy az aquitán repertoár nem tesz lehetővé következetes ritmikus rendszert.

7.1. Illesztési problémák

A fő problémát az illesztés okozza. A szólamok egyeztetése és a neumák függőleges igazítása fontos szempontok a ritmus és a harmónia érzékeléséhez, amelyekhez meg kell vizsgálni a két szólam közötti lehetséges kapcsolatokat a hangok számát tekintve. Ehhez ad Crocker egy rendszerező listát, egyetlen szótag alapján:

1. Egy hang az alsó szólamban, – vele egyszerre (ellene):
 - (a) egy hang a felső szólamban (hang-ellen-hang);
 - (b) két vagy három hang a felső szólamban;
 - (c) négy hang a felső szólamban;
 - (d) 5-10 hang a felső szólamban;
 - (e) több mint tíz hang felső szólamban.

¹ Paris, Bibliothèque Nationale lat. 1139, 3719, 3549 és London, British Museum Add. Ms. 26881.

² Carlos Villanueva: „The Polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela By Theodore Karp” *Notes, Second Series*, 50/4 (1994. június): 1376-1379. 1376.

2. Két hang az alsó szólamban, – vele egyszerre (ellene):

- (a) egy hang a felső szólamban;
- (b) két vagy három hang a felső szólamban;
- (c) négy hang a felső szólamban;
- (d) 5-10 hang a felső szólamban;
- (e) több mint tíz hang felső szólamban.

3. Három hang az alsó szólamban (a kategóriát lehet hasonlóan folytatni).

4. Több mint négy hang szótagonként bármelyik szólamban, egy olyan helyzetet teremt, amelyben a szótagszerkezet kevésbé lesz már hatásos – ugyanúgy, mint egyszólamúságban.

A probléma először a 2b esetén merül fel, a 2c-ben pedig tovább fokozódik. Ha az alsó szólamnak két hangja van egy szótagon, és amikor ez a kettő ligatúrában van írva, a notációból nem lehet egyértelműen megtudni, hogy hogyan illeszkedik a második hang a felső szólam több hangjával.

Első lehetőség: a második hang akkor lép az alsó szólamban 'ad libitum', amikor az énekes akarja. Második lehetőség: a második hang az alsó szólamban megy tovább azonnal a felső szólam második hangjával együtt. Harmadik lehetőség: a második hang az alsó szólamban együtt megy a következő a kezdetén (vagy az azt követő néhány) ligatúrával. Negyedik lehetőség: a második hang az alsó szólamban a felső szólam utolsó hangjával együtt megy tovább, vagy értelemszerűen a harmadik lehetőség szerint, néhány ligatúra utolsó hangjával együtt, amely megelőzi az utolsót a felső szólamban.

Crocker ezek alapján megfogalmaz egy fontos észrevételt,³ miszerint az esetek többségében a második hang helyzete határozatlan. Szellemesen megjegyzi, hogy ez nem csak az ismeretek hiányából adódik, hanem abból, „hogy a zeneszerző nem szándékozott egy konkrét igazítást (ti. illesztési tanácsot) adni”. Majd érzékelteti ugyanezt egy zenész-hasonlattal: „Visszatérve a mi modern analógiánkra, az eredmény olyan lenne, mint amikor két continuo-játékos arpeggiózik egy akkordot szabadon, egyszerre.”⁴ Hadd egészítsem ki a hasonlatot azzal, hogy amellet, hogy egyszerre törnek egy akkordot, az egyik játékos páros, a másik páratlan számú hangból játssza ugyanazt az akkordot. Ugyanis így jutunk el a valóságos illesztési

³ Crocker (1990): 158.

⁴ Crocker (1995): 158.

problémánkhöz. Crocker ezt a jelenséget elnevezte „két-hang-problémának”,⁵ tudniillik, amikor az alsó szólam két hangja fölött egy szótagon nagyobb számú hang van a felső szólamban (természetesen hasonló problémák merülnek fel, amikor három vagy több hang van az alsó szólamban). Ha pedig a notáció nem árul el semmit, olvasási nehézségek támadnak, amint a cantus és az organális szólamban nem egyenlő mennyiségű hangok állnak egymással szemben.

7.2. A ritmikus átírásról általában

A *New Oxford History of Music* 12. századi zenéről szóló fejezete az átírás-szemléletek különböző iskoláit sorakoztatja fel.⁶

- elkerül minden olyan modern notáció használatát, amely időre vonatkozó jelzést tartalmaz és ezért a kétszólamú partitúrákban gregorián notációt használ, vagy szárnélküli negyed-hangjegy-fejeket, modern vonalrendszerrel és kulcs-jelekkel;
- a szöveg szórítmusát követi, jambikus vagy trochaikus lüktetés szerint, egyeztetve a szótaghangsúllyal – két ütés egy hangsúlyos szótagra, egy ütés egy hangsúlytalanra;
- a következő század notációs rendszerét használja, a ’modális notációt’, amennyire csak lehetséges;
- a teljes menzurális notáció használata, amely a 14. században lép érvénybe, de már a 13. sz. késői szakaszában is előfordul.

7.3. A Codex Calixtinus ritmikus átírási problémái

A Calixtus-polifónia notációjának értelmezése egy különös problémát vet fel ritmikai, illetve ebből kifolyólag, átírási és előadási szempontból is. A kutatók között a hatvanas évektől a mai napig heves viták zajlanak arról, hogy ’ritmikus vagy nem-ritmikus’ ez a zene, és ha igen, akkor hogyan.

A fő kihívó Theodor Karp „The Polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela” című monumentális kétkötetes műve.⁷ Ugyan Karp már 1967-ben

⁵ „the two-note-problem”

⁶ NOHM (1976): 294. Vö.: Theodor Karp: „St. Martial and Santiago de Compostela: An Analytical Speculation”. *Acta Musicologica*, 39/3-4 (1967. július–december): 144–160. 146.

⁷ Theodore Karp: *The polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela I. II.* (Oxford: Clarendon Press, 1992.)

megírta „spekulációit” egy cikkben,⁸ azok a kutatások azonban, amelyekkel ő addig találkozott, még kezdetlegesek voltak, sőt ma már elavultnak számítanak – olyan egyszerű okoknál fogva például, hogy a fakszimile, amelyből dolgoztak, fekete-fehér volt, így nem lehetett megkülönböztetni az utólag piros tintával beírt stimmtausch szólamokat az eredetitől, vagy, hogy az fólió átütő másik oldalát hangnak értelmezték. Neki is köszönhető azonban, hogy felpezsdült az érdeklődés és a kritikai szemlélet a Codex Calixtinus iránt és persze Karp nézetei ellen, aki maga is bevallja, hogy eredményei spekulatívak.⁹

Karp azonos ritmikai értelmezést javasol az előadás során, gyakran hármas felosztásban. Harmóniai egybeesések az egyes ligatúrák utolsó hangjain figyelhetők meg, neuma-ellen-neuma elrendezést eredményezve. Szerinte csak abban az esetben lehetünk biztosak a harmóniát illetően, ahol hang-ellen-hang szerkesztést alkalmaztak. Itt kimondja még azt is, hogy a ritmust illetően pedig szinte teljes sötétben tapogatózunk. Ennek ellenére felépít egy rendszert, amelyben felsorolja fő alapvetéseit, a bizonyos zenei funkciók és a modern kottairás hagyományai közötti összefüggéseket illetően. Négy lehetséges szerkezeti funkciót különböztethet meg, amely szerint:

- szerkezetileg az első hang fontos és nem a második;
- szerkezetileg a második hang fontos és nem az első;
- mindkét hang szerkezetileg fontos;
- egyik sem fontos szerkezetileg a kettő közül.

Az első verzió esetében egy hangsúlyos ütést egy hangsúlytalan követ, a második verzió az elsőnek éppen fordítottja – hangsúlytalanról, vagy szünetről lép hangsúlyosra. A másik kettővel nem foglalkozik tovább.

Karp módszere a konszonanciára épül: A ritmus értelmezéséhez azt veszi alapul, hogy maga a zene tonálisnak tekintendő, vagyis jól körülírható hangzási centrumok köré épül fel. A harmónia szempontjából azt várhatjuk, hogy egy erősen disszonáns hangköz közvetlenül, vagy közvetve, de egy konszonáns hangközre lép tovább, a gyengébb konszonancia az erősebb konszonancia irányába mozdul el. A ritmus szempontjából pedig az várható, hogy a hangsúlytalantól a hangsúlyos felé való elmozdulás következik be, gyenge és erős ütések váltakozásával. Elemző első

⁸ Theodor Karp: „St. Martial and Santiago de Compostela: An Analytical Speculation”. *Acta Musicologica*, 39/3–4 (1967. július-december): 144-160.

⁹ Vö: William J. Summers: „The Polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela By Theodore Karp”. *Music & Letters* 74/4 (1993. november): 566–568. 567.

kötete végén öt függelék áll, amely rendszerbe foglalva magyarázza a 'hang hang ellen' és a 'ligatura hang ellen' hangköz-elemzéseit (A Függelék); az általános hangközökkel kapcsolatos folyamatokat a Codex Calixtinusban (B Függelék¹⁰), ugyanezeket vizsgálva a Paris, Bibliothèque Nationale lat. 3519 és 3549 prosa-iban (C és D Függelék) és az összehasonlítható, rövidszakaszú harmóniai folyamatokat a Saint Martialban és a Notre Dame repertoárban (E Függelék).¹¹

A legnagyobb probléma az, hogy kétkötetes munkája alapján senki nem tudja meg, hogy valójában mi van a kódexben, mivel azok az információk teljesen rejtve maradnak, amelyeket a külső megjelenése és a paleográfiai adatok mondanak el a kódexről magáról, használatáról, notációjáról. A sok elemzés, apró rendszerezés nem a tényleges zenéből indul ki, hanem a saját átirataiból, ennek következtében nem is a tiszta forrás megtalálásához vezetnek el, hanem visszamatatnak saját átirásaihoz. Ez egy veszélyes probléma, mert ténylegesen elfedi a megértés lehetséges rétegeit. Ugyanis amit ennek a zenének a komplexitásából és változatosságából nyerhetünk, ahhoz messzemenően hozzátartozik a kézirat egyedülálló notációs stílusa.

A kutatók változatosságot ajánlanak a polifónia ritmikai megoldásaihoz, rangsorolva a nem-menzurális énekstílustól egészen a szigorúan szabályozott modális ritmikájúig.

Willi Apel 1949-ben kijelentette: „Minden jel azt az elméletet bizonyítja, hogy ezek az orgánumok kötetlen ritmikájúak, és nincsenek bennük meghatározott időértékek vagy kötött ritmusképletek.”¹² Több kutató szerint azonban a polifóniának meghatározott ritmussal kellett rendelkeznie, amely mindenképpen lehetővé teszi a két szólam (ill. 3) együtt-éneklését harmonikus formában. Higinio Anglés elemzése során arra a következtetésre jutott, hogy bár a Saint Martial és a Calixtinus notációja önmagában nem alkalmas ritmus kifejezésére, de a repertoár tartalmaz egyrészt olyan tételeket, amelyeket kötetlen ritmusban, és másokat, amelyeket menzurális ritmikával kell előadni. Az előbbi csoportba tartoznak mise és a zsolozsma propriumok, responzóriumok prózával, a *Kyrie Cunctipotens* és a három *Benedicamus* – vagyis a florid orgánumok. Ezeknek vox organalisai melizmatikus dallamok, amelyek

¹⁰ Theodore Karp: *The polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela I.* (Oxford: Clarendon Press, 1992.): 207–211.

¹¹ Theodore Karp: *Uo.*: 168–169.

¹² Willi Apel: „From St. Martial to Notre Dame”. *Journal of the American Musicological Society*, 2/3 (1949. ősz): 145–158. 157.

szépsége elvész, ha a menzurális ritmus keretei közé szorítjuk őket. A második csoportba teszi ezekkel szemben a conductusokat és a metrikus szövegeket tartalmazó liturgikus tropusokat (*Kyrie Rex immense* és *Portum in ultimo*), amelyek rendkívül jól hangoznak duolás vagy triolás ritmusban, de semmiképpen sem modálisban. A modális ritmus nem csak a vox organalis-hoz, hanem az alapjául szolgáló principalis-hoz sem illik. Objektíven nézve semmi kivetnivalót nem talál abban, ha a 'hang hang elleni' duplumot a gregorián felett kötetlen ritmusban éneklik, mivel „sok ilyen duplum szépsége vetekszik magáéval a liturgikus dallaméval”.¹³

A továbbiakban konkrét példákon vizsgáljuk közelebbről is a meghatározó irányvonalakat. Nagyon fontos előrebecsíteni, hogy alapvetően meg kell különböztetni a discantusokat a florid organumoktól, mert teljesen más elv szerint történik az átírásuk.

7.4. Egyes darabok elemzése

Hasznos dolog együtt vizsgálni bizonyos szempontrendszer szerint felállított csoportokat, dallami, hangnemi vagy ritmikai összehasonlítás miatt, ugyanakkor az egyes példákon is szükséges végigvinni mindezeket a szempontokat. A következő példában az átírás – interpretáció szemszögén keresztül derül fény a darab komplex zenei kérdéseire is. A további elemzések során megkülönböztetett figyelemmel vizsgáljuk tovább a Codex Calixtinus leghíresebb alkotásait.

Congaudeant catholici

A látszólag háromszólamú conductus, a *Congaudeant Catholici* (fol. 185), az egyetlen darab, amely két ellenszólammal rendelkezik. Az eredeti organális szólam inkább a florid stílushoz van közel (bár mérsékelten díszes), a másik pedig, amelyet később piros tintával adtak hozzá az alsó szólamhoz – ugyanazon a vonalrendszeren –, egy egyszerű hang-ellen-hang discant-szólam. Bár megtévesztő lehet, hogy esetleg háromszólamú kompozícióval van dolgunk, de a rendhagyó notáció (ti. a hozzáadott

¹³ Higinio Anglés: „Die Mehrstimmigkeit des Calixtinus von Compostela und seine Rhythmik”. In: Eberhardt, Klemm (szerk.): *Festschrift Heinrich Besseler zum sechzigsten Geburtstag*. Leipzig: Institut für Musikwissenschaft der Karl Marx-Universität, 1961. 91–100. 94.

szólámat más kéz írta)¹⁴, és a két organális szólam közötti sok diszszonancia azonban mutatja, hogy a két felső szólam inkább csak két külön alternatíva (és kétszólamú darabról van szó: 1.+2. vagy 1.+3.). Ezek a diszszonanciák mindig szekundok, és legtöbbször legfrekvenciáltabb helyre, a sorindító első szótagra esnek, de mindig súlyra, amitől még diszszonánsabb a hangzás. Ez persze senkit nem rettent el attól, hogy a háromszólamú letéttel próbálkozzon, sőt, ez a legnagyobb népszerűségnek örvendő Calixtinus-darab az előadók között. Handschin rámutat, hogy a vertikális kombinációkat, mint például *e-g-a* (a „le” a „letentur” fölött) a középkori zenészek konszonanciáknak tartották, mivel minden egyes hang külön-külön egybecseng a másik kettővel. A terc, bár elméletileg diszszonáns, benne rejlik egy konszonancia ereje, annak gyakori használata miatt.¹⁵

Ez az a darab, amit a slágernek számító *Dum pater familias* mellett szélesebb körben is jegyeznek, ugyanis a legtöbb átírat ebből készült, nagyon változatos interpretációkkal. A külső nagy körbe azok tartoznak, akik a teljes repertoárt átírták, és egységes stílus jellemzi őket, a belső körbe pedig azok, akik egy-egy darabot írtak csak át, különbözőképpen, közöttük ezt is. Ha számba vesszük a lehetőségeket, legtöbb darabnál ugyanezeket a jellemzőket fogjuk találni.

Richard Parrish 1957-ben íródott könyvében hoz négy jellemző példát az őáltala akkor ismert átírásokból, amelyekből a legrégebbi 1924-ben készült. Az ő számozásával mutatom be, mert ezen a sorozaton nagyon módszeresen nyomon követhetők az általánosan megfogalmazott interpretációs alapelvek, amelyeket Hughes is lefektetett.

Willi Apel Calixtinus-átiratai szándékosan elkerülik a ritmikus értékeket, és tenor-hangjai, valamint a neumák (ligatúrák) is egyenletes lépésben haladnak. (1. példa – Parrish itt ugyanezeket mondja Higino Anglesről is, holott az ő átírata 2/4-es ritmusú, ütemvonalakkal. Angles nem vette figyelembe a stimmtausch-t, a ligatúrákat pedig átcsoportosította. (Ezek Parrish példái után találhatók).

¹⁴ Higino Anglés ezzel szemben a compostelai kézirat többszöri tanulmányozása után (1935.) kijelentette, hogy a három szólámat egy és ugyanaz a kéz írta, méghozzá ugyanabban az időben. (In: Higino Anglés: „Die Mehrstimmigkeit des Calixtinus von Compostela und seine Rhythmik”. In: Eberhardt, Klemm (szerk.): *Festschrift Heinrich Besseler zum sechzigsten Geburtstag*. Leipzig: Institut für Musikwissenschaft der Karl Marx-Universität, 1961. 91-100. 95.)

¹⁵ Carl Parrish: *The Notation of Medieval Music. 3. Early polyphonic notation*. (London: Faber & Faber, 1957): 72.

A Ludwig-féle értelmezés (2. példa) 4/4-ben, tulajdonképpen ugyanazt az elvet követi, mint az előző, csak mai írásmóddal konkretizálja a hangok értékét. Ebben ugyanúgy a tenor egyenletes haladása mérvadó.

Az ilyen átírásoknál merül fel az a probléma, hogy maguk az átírók sem feltétlenül azzal a céllal írnak le valamit precíz ritmikai eszközökkel, mert azt kívánják, hogy az ritmus-etalonná váljon, hanem általában megpróbálják rekonstruálni azt, amit belül hallanak a darabról, majd átváltják a legpontosabban leírható értékekre, hogy az ő elképzelésük szerint másoknak is megközelíthető legyen. Ez már előadói hozzáállás kérdése is. Mert lehet valamit úgy közel hozni, hogy a legkisebb árnyalatot is rögzíti a kotta (pl. népzenei lejegyzések), vagy pedig úgy, ahogy az 'Urtextben' van.

Anselm Hughes (49/3. példa) – hasonlóan Karphoz (49/5. példa) – a konzonancia elvét választja. Annak érdekében, hogy a lehető legtöbb konzonanciát érje el, átosztja az eredeti ligatúrákat (amik a hangok fölött vannak jelölve), és mindezt modális ritmusba helyezi.

Hughes átírata Ludwigéből indul ki, páratlan ütembe (6/8) rendezve, és néhány hangot a neumacsoportból az ütemkezdet előtt vagy a másik szólam belépése előtt kezd, azaz finoman előregördít néhány hangot az eredeti neumacsoportokból. Nem így Karp,¹⁶ aki szinte teljesen átszervezi a neumacsoportokat, sőt újrendezi a darabot, szintén páratlan lüktetésben.

Handschin (49/4. példa) diminuált változata csak longát és brevist alkalmaz a felső szólamban. Minden szimpla hang hosszú, és a ligatúrákban lévő hangok mind brevisek, kivéve az öt-hangos csoportokat. Az organális szólam kiegyenelítése miatt a cantust csak ilyen módon tudja taktusokba osztani. Ami ugyan igazolja a szóhangsúlyokat, de inkább emlékeztet egy bolgár ritmusú mikrokozmosz darabra, ahogy Hughes változata egy tarantellára. (Nem hagyhatom ki Ludwignál és Handschinnél megemlíteni ezt a jellegzetes németes auftaktos gondolkodást!)

Gondolatban hozzávehetjük még Peter Wagner átíratát is, amelyről biztosan tudni lehet, hogy kvadrat-notációval készült, gregorián-stílusban. Az ő átíratai tulajdonképpen egyszerű diplomatikus átírások, amelyek egyik szólamra sem kényszerítenek rá semmit.

¹⁶ Theodore Karp: *The polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela I. II.* (Oxford: Clarendon Press, 1992): 206.

49. kottapéllda

<p>1. Apel – 1949</p> <p>FIG. 19A</p> <p>Con - gau - de - ant ca - tho - li - ci, le - ten - tur ci - ves</p> <p>ce - li - ci</p>	<p>2. Ludwig – 1924</p> <p>FIG. 19B</p> <p>Con - gau - de - ant ca - tho - li - ci, le - ten - tur</p> <p>ci - ves ce - li - ci</p>
<p>3. Hughes – 1954</p> <p>FIG. 19C</p> <p>Con - gau - de - ant ca - tho - li - ci, le - ten - tur</p> <p>ci - ves ce - li - ci</p>	<p>4. Handschin – 1926</p> <p>FIG. 19D</p> <p>Con - gau - de - ant ca - tho - li - ci, le - ten - tur</p> <p>ci - ves ce - li - ci</p>
<p>5. Karp – 1992</p> <p>Con - gau - de - ant ca - tho - li - ci, le - ten - tur ci - ves</p> <p>ce - li - ci, Di - e - i -</p> <p>sta.</p>	<p>6. Angles – 1930→</p> <p>Con - gau - de - ant ca - tho - li - ci, le - ten - tur ci - ves ce -</p> <p>li - ci di - e - i -</p> <p>sta.</p>

Parrish négy példájának egyike sem tartalmazta a refrén megoldásait, ami viszont felveti azt a problémát, hogy a hirtelen még díszesebbé váló organális szólam miatt modális ritmusban nem is lenne lehetséges az átírás.

Folytathatnánk még ezt a sort a különféle ötletes vagy kitalált ritmikus változatokkal, és volna még mit kimeríteni, de a *Congaudeant* interpretációja talán nem is annyira a ritmikáján múlik, hanem inkább az illesztésen. A két végét: Vállaljuk fel a sok diszsonanciát, vagy törekedjünk minden áron a konszónanciákra vagy a középút megtalálása a cél? Az alábbi átírásban a refrént mutatom be, mivel

Nyilván tudta, hogy még sok hangnak kell kiférnie, ezért spórolt a hellyel, és láthatóan mindent egy mérettel kisebbre írt. Arányaiban viszont tagolta az egységeket. Az első egység *c'-g'*-n találkozik, utána az alsó szólamokban aránylag nagy hely marad ki. Nem árt úgy is rápillantani a képre, mintha a piros szólam nem lenne ott. Így rögtön tágasabbá válik az alkotótér. (A kézirat néha jobban mutatja az illesztést, mint gondolnánk.) Tehát, ha így nézzük, akkor az alsó szólam porrectusa megfelel a felső clivisének, és a felső további figurái már az üres térbe esnek. Az utolsó szótagra ismét egyszerre érkeznek, és ha csak ezt a két szólamot hallgatjuk, a *d*-alaphang fölött súlyra jövő *e*-hanggal induló díszítmény meghosszabbítja a penultima feszültségét, ami a darab arányait tekintve fontosabb lehet, mint a gyors oldás. De a legmeggyőzőbb bizonyíték a kézirat. Az alsó szólam porrectusának *c*-je és a felső melizma-indító *e*-je között túl nagy a távolság ahhoz, hogy az összetartozás bármilyen igényéről árulkodna. Ha az írnok tudta volna, hogy több hangnak kell elférnie, akkor nagyobb helyet hagyott volna ki – mint ahogy erre máshol is vannak példák. Vizuálisan mindenesetre teljesen világos az illesztés.

Minden általam megnézett átírás vagy meghallgatott felvétel ezen a helyen a következőképpen jár el: az alsó két szólammal kivárja, míg a felső felérkezik *h'*-ra,



– a *H*-oktávállásból ezáltal célhang válik –, utána pedig azt, hogy leereszkedik *e*-re, és együtt lép vele *c'-g'*-vel, a porrectus és a torculus utolsó hangjaival, ami egy

dúrhármas-hangzást eredményez. Az átírók vajon miért keresik, illetve igyekeznek megtalálni a hármashangzat lehetőségét? Ha a felső szólam első neumája nem lefelé lépne (*g*-re), hanem rögtön felfelé *h*-ra, akkor érthetőbb lenne a *H*-együttállás. De a *H* mindkét esetben átmenőhang szerepet játszik: az organális szólamban felső váltóhang ('visszapattanó ütközőhang'), a másik kettőben egyértelműen a lehangsúlytalanabb helyen lévő átmenőhang. Olyan tehát, mintha egy 'kisebb rossz' elkerülése érdekében a 'nagyobb rosszat' választanák. Vagyis a *C*-kvinttel együtt járó disszonanciákat akarják kiváltani egy más jellegű disszonanciával, persze a konszonancia jegyében. Egyes átíratokban ráadásul egyszerre ütik meg a *H*-a' szeptimet, hogy előre igazolják az *a'-h'-a'-h'*-kvázi-trillát a felső szólamban.

Ha pedig a penultima-funkció szükségessége felől közelítjük meg ugyanezt a problémát, akkor *d*-moduszban a penultima nem *H*, hanem *C*! Ezért *H*-ban nem is lehet akkora feszültség, főleg, hogyha utána *C*-dúr hármashangzat és *d-f* kisterc következik. Viszont ha kiküszöböljük a *H-h* oktáv hosszú kitartását, és összezárjunk

C-kvinten az organális szólammal együtt, onnan már az utolsó szótagot nem lehet konszolidáltabban befejezni, mint egy *e*-vel színezett *d-f* disszonanciával, ami konszonanciának tűnik a sűrű *c'-g'+a'-h'-a'-h'-f'-d'* melizma után. Illetve, konszolidáltabban be lehet fejezni, ha tovább tartjuk a C-kvintet, viszont akkor az új – utolsó előtti – egységre való rálépéskor nem történik harmóniai váltás.

Ad superni regis decus

Többször hivatkoztam már erre a több szempontból érdekes és furcsa darabra, amely bármennyire unikumnak tűnik is (a forráselemzési terminológia szerint), a két kontrafaktum egyike a gyűjteményben. Az *Ad superni regis decus* (185v-186v) benedicamus tropus három konkordanciája ismert, mint *Noster cetus psallat letus* versus a Saint Martial repertoárban (Paris B.N.lat. 1139; 3719, valamint London Brit. Mus. Add. 36881). Ezekből az 1139-es limoges-i körülbelül 1100-ból való.

A sokféle technika láttán egy kreatív alkotófolyamatot követhetünk nyomon a kísérletező improvizációtól a kész mű megszületéséig. Taruskin például feltételezi, hogy az ilyen jellegű darabokat annyira nem is dolgozták ki írásban, és hogy ezek elsődlegesen a szájhagyományos kultúra termékei, amelyekből később néhányat leírtak. Valószínűleg ez a tétel is együttes improvizáció során jöhetett létre,¹⁷ amelynek, a megismert feltételezések szerint számos lehetősége merül fel: (1) két énekes; (2) egy énekes szólam és egy hangszeres szólam; (3) két énekes két hangszeressel – amelyben a díszítőelemeket a hangszer képviseli inkább, miközben a vokális szólam kitartja a hangot; (4) két énekes hozzáadott bordun-kísérettel és ezek további lehetséges kombinációi.

A spontán kísérletezés mellett jelen vannak olyan kompozíciós technikák is, mint az ellenmozgás, stimmtausch, párhuzamos mozgás, dallamkontúr-díszítés, képlet-ismétlések vagy a verssorok szimmetrikusan ívelt kitöltése.

A discantus – textúráját tekintve – a 'hang-ellen-hang'-szerkesztés 'neuma-ellen-neuma' változata, amely sűrűn átszövi az egész darabot. A neumák itt szó szerint pároskötéseket jelenítenek meg mindkét szólamban, amelyek erős szimbiózisban diszkantálnak egymással. Ez a technika jellemzi a sorvégi termináció

¹⁷ Richard Taruskin: „Chapter 5. Polyphony in Practice and Theory. Early Polyphonic Performance Practice and the Twelve-century Blossoming of Polyphonic Composition”. In: Richard Taruskin (szerk.): *The Oxford History of Music. Vol. 1.* (Oxford: Oxford University Press, 2005. 147–168): 161.

melizmákat is, amelyekben a hangok száma egészen húszig is növekszik szólamonként.

Ezek a stílusban rejlő elvek együtt egy sajátos hangzásképet hoznak létre, amelynek fő meghatározó eleme a terc-hangköz extrém mennyiségben és módon való használata és mozgása. Mivel a két szólam közötti szűk távolság és a végig azonos ambitus behatárolja a mozgásteret – akár párhuzamos, akár ellentétes –, növekszik a kis hangközök és más súrlódások esélye, valamint az ebből következő gyakori szólamkeresztezések. A terc másik érdekes viselkedése a sorok végi ismétlődő, szólamkeresztező mozgásban nyilvánul meg, ami – két homogén szólam esetén – trillának hangzik. Ez a repetíció tehát megengedi a terc konzonancia-karaktere kiemelésének értelmezését.

Másrészről, feltűnik a szekund-disszonanciák használata hangsúlyos helyeken. Átfordítva mai zeneelméletre, olyan kontextusba hozva őket, mint egy 9-8-as késleltetés vagy egy 4-5-ös lépés.

Hangnemét tekintve a d-dallamokhoz tartozik (dór), bár azzal, hogy meglehetősen sokat tartózkodik C-ben – „C-ségével”¹⁸ kioltja a *d* ’d-ségét’, ezáltal az ő eredeti váltó-funkcióját is (penultima) semlegesíti –, és az így semlegessé vált *C* miatt néha meglepetést okoz egy-egy d-záróhang. Treitler ezt úgy fogalmazza meg, hogy „a terc elért egy bizonyos funkcionális függetlenséget.”¹⁹

A legbehatóbban Walter Krüger²⁰ foglalkozott ezzel a kompozícióval, aki egyszerre vizsgálva ezt a három aquitán változattal (A, B, C-ként hivatkozik – azonosításukat lásd fent, ugyanebben a sorrendben) elsőként állapította meg, hogy az *Ad superni* inkább paródiának, mint kontrafaktúrának nevezhető. (Később, 1962-ben tőle függetlenül ugyanezt kimondja Treitler is). Összehasonlító munkája által fény derül két olyan lejegyzésmódra, amelyből megerősítő érveket nyerhetünk az *Ad honorem regis summi* notációjára is (az A-változatból), ami utólag került bele a Calixtinusba. Az egyik a „kriptopolifónia” – vagyis amikor a szólamok horizontálisan következnek egymás után, a másik pedig a szabadon hagyott helyek a sorvégi záró-melizmák számára. (A C-változat, a Calixtinusban lévőhöz hasonlóan ugyanúgy partitúraszerűen van lejegyezve.)

¹⁸ Lásd Hangnemek-fejezet (Brian Hyer: „Tonality”. In: *Grove Online*)

¹⁹ Treitler, Leo: „The Polyphony of St. Martial”. *Journal of the American Musicological Society*, 17/1 (1964. tavasz): 29–42. 40.

²⁰ Krüger (1967): 30.

Stäblein összehasonlítva a négy forrást (három aquitán és a compostela-i), kimutatta, hogy a calixtinus-i csak egyetlen részletében tér el a másik háromtól, mégpedig, hogy a sorzáratok melizmái mind az öt versben egyforma hosszúak, és alapvetően hosszabbak, mint a többi kéziratban.²¹

52. kottapélda

23

1139

3719

London

Santiago

(?) *d d d etc.* *d. d. d.*

1a. con-so- na. 2a... u - - te- rum.
1b. ...-ta - li - a. 2b... sae - cu- lum.

1a.... om - ni- a. 2a... pro - pri-
1b....-lem - ni- a. 2b....-pe - ri- a.

A szólamok hangszeres lehetőségének felvetése

Krüger megállapította, hogy az alsó szólam motivikája egy instrumentális táncdallamban gyökerezik, ebből kifolyólag eltűnődhetünk, beszélhetünk-e egyáltalán szöveg-zene kapcsolatról.²² A válasz nemleges lenne, ha a hangszeres dallam teljes megszövegezéséről lenne szó. Ezt azonban csak feltételesen kezelhetjük hangszeres minta alárendeltjeként, mivel a zene a *Noster cetus*-szal szövegi kapcsolatokat mutat fel. Felveti továbbá azt is, hogy mindkét szólamot előadták instrumentálisan is, amit a folyamatos páros kötések bizonyítanak.

Mindez akár elképzelhető is lehet, csak az a baj, hogy Krüger a hangszer jelenlétét a notációból állapítja meg és vezeti le. Cikkében rengeteg extra hangot sorakoztat fel, amelyek bizonyos hangokkal függőleges viszonyt mutatnak, arra

²¹ Bruno Stäblein: „Zum Verständnis des "klassischen" Tropus”. *Acta Musicologica*, 35/2-3 (1963. április–szeptember): 84–95. 361.

²² Krüger (1967): 34.

utalva, hogy azok hangszeres hozzáadásokat jelentenek/tükröznek. Ezek általában sajnos átnyomódások a pergamen fólió másik oldaláról, és ezt tényleg bizonyítani lehet, ha belenézünk a kódexbe. Krüger aszerint sorolja a „vox principalis vagy vox organalis hangszeres gyakorlatához”, hogy melyik vonalrendszerre esnek ezek a ’fonák-neumák’. Majd mindezeket megerősítő citálja Ewald Jammers szavait, amelyek tulajdonképpen nem az általa leírtakra vonatkoznak, hanem azokra a jelenségekre, amelyek az *Ad superni* zenéjében önmagában valóan vannak jelen, a technika, motívumok, képlet-ismétlés stb..., amikről a zenei elemzésekben (az ő tanulmányában is) volt szó:

Egy ilyen jelenség hangszeres módon értendő, azaz bármelyik (hangszer) tolakodik itt előre a verssorok végén, az addig az énekszólamnak volt alárendelve, vagy a hangszert imitálják az instrumentális organalis hatására...²³

(A további hangszeres előadással – mint hozzáadott kísérettel – kapcsolatos fejtegetéseket lásd a Hangszerek fejezetben.)

Átírások

Krüger kontra Schubert

A Krüger által megjelölt ritmikai és metrikai formát és az orgánumok e szerinti előadását Schubert kétségbe vonja, mondván, hogy nincs tudományos alapja, objektivitása a ritmika és metrumbeosztásnak. Szubjektívnak és félrevezetőnek tartja ezt a közlést, mint interpretációt.

„Az embernek az a benyomása – írja Schubert –, hogy Krüger a nem elég modern Codex Calixtinus orgánumait kissé modernizálta, »rásegített« a darabokra.”²⁴

Ezzel felvetődött egy olyan probléma, ami már elvinne minket további kérdésfelvetésekhez, ami azt feszegeti, hogy kinek mikor mi tűnik „modernnek”.

De leszűkítve is feltehetjük a kérdést: mit értsünk a „modernizálás” bélyege alatt egy középkori kompozíció esetén? Krüger általános érvényű válasza a következő:

Minden, a korai többszólamúság eredeti hangzásának rekonstruálását célzó törekvésnek szerény célkitűzéseket kell megfogalmaznia, a diszkrepanciát csökkentendő a kézirat notációs képe és az ismeretlen X hangzásforma között, mivel az autentikus előadói gyakorlat egy variábilisan kezelt úzusnak felel meg. A

²³ Krüger (1967): 40.

²⁴ Johann Schubert: „Zum Organum des Codex Calixtinus”. *Die Musikforschung* 18/4 (1965. október–december): 393–399. 394.

„modernizáció” vádja azt jelenti, hogy az interpretáció által az említett diszkrepancia nem csökken, hanem éppen növekszik. Minden kritika, feltételezve, hogy a kritikus szigorú mértékkel bír, a kritériumok alapján „helyesként” vagy „tévesként” ítéltető meg. Ha azonban a kritikus nem rendelkezik ilyen szigorú mércével, a kritika nem tényszerűen az autentikus hangzásformán, hanem a kritikus róla alkotott elképzelésén fog alapulni. A tényállás a következő: a kritizált interpretációt hiteltelennek fogják tartani, mert ellentmond az illető mű autentikus hangzásformájáról alkotott elképzelésnek.²⁵

Karp kontra Treitler

Karp átírása:

53. kottapélda

Ad superni Codex Calixtinus

Ad su - per - ni re - gis de - cus, qui con - ti - net om - ni -
Ce - le - bre - mus le - ti, tu - a, Ja - co - be, sol - lemp - ni -

Se - cus ti - tus
Se - quens Chris - tum

Treitler átiratának ugyanez a részlete pedig:

54. kottapélda

Ad su - per - ni re - gis de - cus,
Ce - le - bre - mus le - ti tu - a,
qui con - ti - net om - ni -
Ja - co - be, sol - lemp - ni -

²⁵ Krüger (1967): 41–42.

Treitler átírása véleményem szerint inkább lejegyzés, mint ritmikus átírás. Azzal együtt, hogy ütemekre osztotta és látszólag egy metrumban van, mégis egyfajta szabadságot közvetít, amely adott esetekben nyújtható, máskor gyorsítható. Végig követhető benne a szillabikus menetelés elve, arányos időérzeteket sugallva a nagyformára. A lejegyzés-szerűséget jól példázza a gyorsításra szánt melizmák kvintolákba osztása vagy a sorzáró utolsó két hang negyedként kottázása (lásd: 6a függelék). Karp is úgy nyilatkozik róla, hogy „tisztá és logikus, ezen felül könnyen énekelhető.”²⁶ Fő elvének azonban ellentmond, tudniillik annak, hogy az ütemezését mindig össze kell hangolni a konzonanciával. (Karp koncepciója a fejezet elején már ismertetett konzonancia-elvre épül.)

Gratulantes celebremus festum

A stílusában nagyon hasonló *Gratulantes celebremus* (fol. 185v) a másik kontrafaktum az aquitán repertoárból (Brit. Lib. Add. 36881), ami nem teljes konkordancia, mert az eredeti *Ad honorem sempiternum* versusnak csak az alsó szólamát kölcsönzi – transzponálva – és a felső szólamának egy részét.²⁷

Amikor sorban hallgatjuk a Calixtinus darabokat, a *Gratulantes* kezdetekor nagy valószínűséggel megüti a fülünket valami új: a dúr tonalitás (!). Mégpedig C-dúr. A zenei sorok valamennyi esetben C-re zárnak, kivéve a harmadik és a hetedik sort, ahol G-re. Előbbinél ezt a funkciót gyengíti a másik szólam c-zárlata, igazán csak a hetedikben emelkedik ki a „C-ség” erőteréből. Ennyi 'C' után azt gondolhatnánk, hogy a zene valószínűleg statikus. De nem tud az lenni – csak kizárólag ott, ahol ő (ti. a darab) is akar, mert nagyformáját tekintve mestermű.

A nagyforma (a vastagon írt nagybetűk szerint) szimmetrikus kéttagú formának látszik – amelyet a dallami egyezések is mutatnak –, viszont mégse ez hallatszik belőle, pontosan az előbb említett soronkénti C-zárlatok miatt, amelyektől sokkal inkább a szekvencia verspárjainak tulajdonságait veszi magára. Ugyanakkor, a kéttagúság mégis kimutatható, mert egy merőben új anyag indul el az ötödik sorban, és ha onnan számítjuk a második részt, akkor klasszikus módon, mindkettőben a harmadik egységen történik a funkciós változás, az elsőben (3.) egy gyengébb, a másodikban (7.) egy erősebb domináns. Ennek eszközei egyrészt a záróhangok konzonanciájának foka (a kvint-állás gyengébbnek hat, a prím-zárlat

²⁶ Theodore Karp: „St. Martial and Santiago de Compostela: An Analytical Speculation”. *Acta Musicologica*, 39/3-4 (1967. július–december): 144–160. 146.

²⁷ NOHM (1990): 542.

erősebbnek), másrészt, ugyanezek a helyeken egy kadenciális melizma – vagy inkább hosszabb neumacsoport – beépítése, amely fékezést parancsol ezeken a sorvégeken.

A sorok tehát erősen ellenpontoszák ezt a nagyformát, ahogy felsorolás-szerűen követik egymást: nyolc zenei sor és egy kóda. Egy félvers egy zenei sornak felel meg, tehát a rímpárokból álló kéttagúság a számozott sorok között értendő (1-2; 3-4... stb.). A cantus-dallam egy zenei sor alatt minden esetben célirányosan A-pontból B-pontba jut el, amivel a sor nagyívének összefoglalását hangsúlyozza, és így elveszi a figyelmet a discant apróbb történéseiről, amit ezért nem halluk másként, mint annak alárendelt kíséretét.

Úgy látszik ugyanis, mintha ezek az összetett dallamformulák a felső szólamban csak díszítmények lennének. Holott, valójában kisebb szerkezeti elemek, amelyek konstruktívan és variábilisan építik fel a nagyformát. Ezeket a formulákat pontosan meghatározva és behatárolva, a zenei sorok két kisebb részre, egyöntetűen egy rövidebb és egy hosszabb egységre oszthatók.²⁸ (a teljes darab kottáját elemzéssel lásd: 5a függelék).

3. ábra

1.

2.

Gra - tu - lan - tes ce - le - bre - mus fe - stum di - em, lu - ce di - vi - na ho - ne - stum.

z.sor	1.		2.		3.		4.		5.		6.		7.		8.		9.	
	A		B		C		D		E		E		C _v		D		F	
II.f	a	b	c	b	c	b _v	d	b	e	f	e	f	e	b _v ⁵	d	b	g	h
I.f	A	B	C	B _v	A _v	D	E	B _v	F	G	F	G	F	D	E	B _v	E _v	H
II.z	c-g	g-c	g-g	g-c	g-g	g-c	e-g	g-c	e-g	e-c	e-g	e-c	e-g	e-g	c-g	g-c	f-g	c'-c'
I.z	g-c	e-c	g-g	a-c	c-c	e-g	c'-g	a-c	e-d	e-c	e-d	e-c	e-d	e-g	c'-g	a-c	c'-g	f-c
Hgn	C	—	—	—	—	C ⁵	C	—	—	—	—	—	—	G	C	—	—	—

A discant-szólam beosztásai rálátást adnak arra, hogy a cantus-szólamot vele együtt ugyanúgy fel lehet osztani kisebb elemekre, amelyekhez a felső szólam formulái


²⁸ Magyarázat a kottához és a táblázathoz: a pontozott vonalak a kis formulákat tagolják, az ütemvonak eredeti sorzáró tagolóvonal. Táblázat: z.sor: zenei sorok; II.: discantus és I.: cantus; f: formarészek; z: zárlatok, Hgn: hangnem.

rendelhetők (II.f és I. f kapcsolata). Bizonyos alsó-felső formulák mindig megfelelnek egymással, míg mások továbbhaladnak egy újra, vagy visszatérnek egy másikra. A két szólam függőlegesen is variálódik egymással polifon módon.

A kóda mindössze három szótagból áll („Domino”), amely a vers szerkezetében is egy különálló sort alkot. A zenei sort azonban ez nem befolyásolja, ugyanis a hiányzó időt kitölti egy húsz hangból álló melizma a „-mi-no” előtt. Ezáltal a szimmetria megmarad az előző sorokhoz képest, a variációs elvet azonban még tetézi azzal, hogy egy új textúrába helyezi a hangokat, és azzal variál meg egy cantus formarészt (E), valamint megfordul a rövid-hosszú sorok aránya: az elsőben ternáriák és bináriák váltakozásával hosszabbodik, a másodikban pedig a darab befejező ’akkordjait’ igazi kadenciális fordulattal zárja le, mintegy kitörő öröm, jubilálva a „Domino”-ra:

55. kottapélda

Do - - - - - mi - no.

A kottával összehasonlítva láthatjuk, hogy a formulák egymáshoz rendelése és az ismétlődések rendkívül ötletesen, sőt rafináltan építik fel a darabot. Felülnézetből (-hallásból) azonban ezeket a szerkezeti elemeket alig lehet észrevenni, sőt, nagyon is ellensúlyozzák a darabban végigvonuló karakterisztikus elemek. Ilyen például az izoszillabikus, tízes félvers-sorok által kiadott ritmusképletre pontszerűen szótagoló cantus (gra-tu-le-mus ce-leb-re-mus fes-tum – ) , amely páros lüktetésű, skandáló kiszámoló gyerekjátékokra emlékeztet. A dúrhármas állandó jelenléte ezt csak fokozza, amely felveti itt is a hangszeres kíséret.

A discant-szólam motívikájában arányosan több hangismétléssel találkozunk a bináriák között, mint az *Ad superni*-ben. Attól függetlenül, hogy ez a díszítmény – és azzal együtt is magas szinten kidolgozott – az alsó szólammal való viszonyában mégis megmarad kísérőszólamnak, amelyet hol körbevesz, hol ellenmozgásban vagy stimmtausch-szerkesztésben halad vele. Ellentétben a florid orgánumok kompozíciós elvével – amelyben a díszített szólam a vox principalis fölé

kerekedik –, itt és a többi conductusban is a szillabikus elvek irányadóak. Egy hang híján ugyanaz a két szólam ambitusa: az alsó lemegy A-ra, a felső csak H-ig.

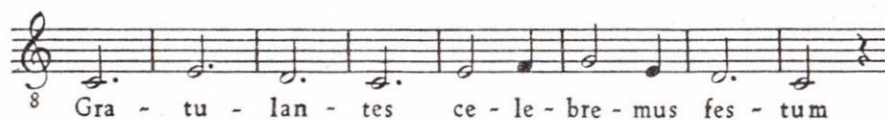
A két utóbb elemzett darabra tekinthetünk úgy is, mint a középkor mikrokozmoszaira. Címük lehetne – Bartók nyomán visszafelé az időben – ’Tercek játéka együtt, keresztben és egymás ellen’.

Átírások

Azt hinné az ember, hogy interpretációs, illetve átírási kérdésekről nem is kell beszélni a darab kapcsán, hiszen ritmusa egyértelműen megmutatkozik a szövegből és a notációból. Minden zsigeréből a páros ritmus árulkodik, ennek ellenére vannak példák arra is, hogy hogyan lehet belőle hármás lüktetést csinálni.

Schubert olvasatában a legkézenfekvőbb ritmizálása az első ritmikai módusz szerint lehetséges. A négy első szótag a fölötte lévő több hangot tartalmazó duplum [sic!] miatt azonban csak hosszú értékű hang lehet.²⁹

56. kottapélda



A második felében csak a hangsúlyos szótagok felett található nagyobb hangcsoportok, úgyhogy ezeknek a dallamrészeknek a ritmizálásánál semmi sem akadályozza az első móduszt. A modális teória eredetileg túl szűk, a kompozíciók maguk mutatják, hogy a komponisták mely szabadsággal kezelték a ritmust. Épp a népszerű (népi) dallamok használtak csak olyan ritmust, ami a teoretikusok által felismert hat móduszhoz nem tartozik, de ettől még ezen dallamok ritmusai nem unmodálisak, csak bizonyos változatokkal élnek. Ez lehet az oka ebben az esetben is az első négy szótag hosszú értékű hangjainak, ahol egy szótag egyesíti az első módusz hosszú és rövid értékét.³⁰

4. ábra



²⁹ Johann Schubert: „Zum Organum des Codex Calixtinus”. *Die Musikforschung* 18/4 (1965. október–december): 393–399. 397-398.

³⁰ Schubert: *Uo.*: 398.

A „Domino” kadencia ritmizálása az első szótag fölött hosszú, szekvenciázó melizma, ahol egy longára (pontosított fél, tehát egy ütemet kitöltő hang) egy hármas és egy azt követő kettes egység esik. Vagyis a longában megjelenik az első módusz lüktetése: a hármas egység a hosszabb, a kettes egység a rövidebb értéket jelenti.

57. kottapélda

Karp kis részlete pedig, amit akár automatikusan folytatni is lehet.³¹

58. kottapélda

Alaposan megtréfál minket ez az átírat, hiszen egy új művet látunk. A tercek eltűntek, ahogy az eredeti bináriák is szétszakadtak egymástól, és egy pörgő 'hajtómotorba' kerültek bele darabjai, 'egy hosszú-egy rövid' kiosztással.

Angles átírata hasonlóan az előzőhöz egyenletes értékeket ad a cantus hangjainak, és belesűríti a discant-szólam négyes neumát is két-negyedbe, tizenhatod formában.³²

59. kottapélda

³¹ Theodore Karp: *The polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela I. II.* (Oxford: Clarendon Press, 1992): 207.

³² Higinio Anglés: „Die Mehrstimmigkeit des Calixtinus von Compostela und seine Rhythmik”. In: Eberhardt, Klemm (szerk.): *Festschrift Heinrich Besseler zum sechzigsten Geburtstag.* Leipzig: Institut für Musikwissenschaft der Karl Marx-Universität, 1961. 91-100. 96.

7.5. Általános vita az átírásokról

Karp kontra Treitler

Karp írja:

Azt gondolom, hogy egy korhű modern átíráshoz a következő módon juthatunk el valójában: Először is a páros nyolcadok helyzetét az ütemezést (hangsúlyozást) figyelembe véve meg kell változtatni. A következő kérdés az, hogy vajon ezek a párok egyforma hosszúságúak legyenek-e? Vagyis, hogy az alapvető csoportosítás (elrendezés) kettős vagy hármas legyen-e? Nem hiszem, hogy valaha is egységre jut majd a tudomány ebben a kérdésben, de én a hármas rendszer és a nem egyenlő hosszúság mellett teszem le a voksom, mind gyakorlati, mind történelmi okokból. A zeneszerzők általában a központi hangokat hosszabbra írják, ezáltal is hangsúlyozva fontosságukat. A stílus fejlődéséről alkotott jelenlegi tudásunk pedig 2 az 1-hez arányú hosszúságot feltételez ezeknél a hangoknál. Ez különösen a Codex Calixtinus-sal kortárs Notre Dame-i ún. modális ritmust jellemzi. Harmadrészt pedig, ilyen a Notre Dame-i organumok átírata is.³³

Majd mindezek alapján felállít „néhány egyszerű szabályt”, amelyek teljesen a Notre-Dame szabályrendszerére épülnek.

Treitler alapvetően ellenkező álláspontot képvisel Karp-al szemben valamennyi kérdést tekintve. A konszonancia-disszonancia kérdésben azért, mert Karp elmélete nem a természetes zenei feszültség-oldásokra épül. Nem fogadja el továbbá érvelését sem, miszerint a szöveghangúly meghatározza a ritmust. Tagadja továbbá a Notre Dame-repertoár egyértelmű alkalmazhatóságát az aquitán- és a Calixtinus-reperoárra.³⁴ Kettejük részletező és tanulságos cikk-vitájából tudhatjuk meg ezeket, amelyet 'az utolsó szó jogán' Treitler szavaival zárnék le. Miután közreadta saját interpretációját, hozzátette:

Ez a fajta zenei érvelés a mi saját (mai) fogékonyságunkkal áll összhangban. De vajon egybevág-e a 12. századi zenészeivel is? Talán Mr. Karp nem szándékozott feltenni ezt a kérdést, de ő már felvállalt egy nemleges választ, és ez az, amit szeretnék vitába bocsátani. Nyilvánvaló, hogy lehet és kell is feltenni a kérdést, mert ez egy olyan fajta kérdés, amire az embereknek joguk van elvárni a választ a zenetörténészekről...; ...amit inkább központi tényként fogadhatunk el ebben a

³³ Theodore Karp: „St. Martial and Santiago de Compostela: An Analytical Speculation”. *Acta Musicologica*, 39/3–4 (1967. július–december): 144-160. 147.

³⁴ Leo Treitler: „A Reply to Theodore Karp”. *Acta Musicologica*, 40/4 (1968. október–december): 227–229. 228.

zenében: alapja a lüktetés, a szöveg deklamált szótagjainak a lüktetése, amelyet szemléletesen kötőívek (ligatúrák) sorozatával ábrázolnak, és amelyeknek a modális ritmusok akár azonos vagy arányos időtartamát adják.

De nincs semmilyen stilisztikai vagy dokumentált bizonyíték a két iskola, a Saint Martial és a Notre-Dame a genetikai kapcsolatára. Ebben a helyzetben jogunk van némi szkepticizmussal tekinteni az ismétlődő erőfeszítésekre, amelyek minden irányban terjesztik a ritmikus moduszok magasan specializált, skolasztikus, kiagyalt és kusza elveit.³⁵

Schubert szerint tulajdonképpen nem másról van itt szó, mint hogy ezek a darabok még nem érik el azt a minőséget, amit a Notre Dame korszak két nagy mestere, Leoninus és Perotinus teremtett.³⁶ Ezzel az elmélettel sokan szembeszállnak, Werffel együtt, aki azt mondja: „A Codex Calixtinus polifóniája se nem kísérleti, se nem primitív; ellenkezőleg, ezek jólfejlett és -hangzó hagyományok.”³⁷ A modális ritmika hívei azt veszik kiindulópontul, hogy a calixtinus-i a Notre Dame-nál primitívebb zene, aminek még nem voltak meg a szükséges lejegyzési eszközei. (A „primitív notáció”³⁸ kifejezés, amivel a 9-12. század diasztematikus rendszerét azonosítják, nem a legszerencsésebb jelző, mert rávetül a tartalmára is.) Ezért ahhoz, hogy kivitelezhető vagy egyáltalán megfejthető legyen, a kulcsot a Notre Dame-tól kell elkérni. Holott éppen azzal, hogy egy olyan formába kényszerítik bele, ami nem az ő lényege, veszíti el a magasabb minőségét, amivel eleve rendelkezik. A Saint Martial polifóniát – amelybe a Calixtinus is tartozik – nem lehet besorolni a Notre Dame műfaji kereteibe.

Hozzátevé még azt, hogy a Calixtinus zenei fejlettsége inkább mutat egy kiteljesedett állapotot, mint valaminek a kezdetét.

³⁵ Leo Treitler: *Uo.*: 229.

³⁶ Johann Schubert: „Zum Organum des Codex Calixtinus”. *Die Musikforschung* 18/4 (1965. október–december): 393–399. 394.

³⁷ Hendrik van der Werf: „The Polyphonic Music”. In: Williams, John – Stones, Alison (szerk.): *The Codex Calixtinus and Shrine of St. James. Jacobus-Studien 3.* (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1992): 125–185. 128.

³⁸ Willi Apel: *The Notation of Polyphonic Music. 900–1600.* Cambridge: The Medieval Academy of America, 1949. 199. 201.

7.6. Tanulságok

Mint Leo Treitler, a korai notáció és polifónia szaktekintélye, már joggal megjegyezte: „a kérdés számunkra nem az, hogy »hogyan énekelhették akkor ezt a zenét?«, hanem inkább »hogyan tudjuk mi énekelni?«³⁹

Bárki kívánja előadni az aquitán vagy a Compostelan orgánumokat, érdemes kísérletezni Angles, Treitler, Fuller és Karp által javasolt ritmikus olvasatokkal, de ezzel együtt próbálkozni kell énekelni a darabot közvetlenül a kéziratból, minden további közvetítés nélkül, fokozatosan kiépítve annak az érzékét, hogy hogyan közelítsük meg ezeket a műveket. Hosszú távon ez az egyetlen módja annak, hogy az egyéni előadó választ adjon Treitler fent említett második kérdésére, amely bármely zene előadója számára lényeges kérdés.⁴⁰

Abban az értelemben, hogy ezek a zenék „elmaradottak”, ahogy a ’ritmizálók’ vélik, csak még jobban inspirálja az énekeseket, előadókat, hogy újratereítsék ezt a többszólamúságot. Karp meggyőződése, hogy egy szerkesztő-átíró képzetesebb, mint az „átlagos kottaolvasó vagy előadóművész” ahhoz, hogy jól tudja kezelni a „választási problémákat”, főleg a ritmust érintő kérdésekben. Mivel szerinte az előadóművész azokat valószínűleg a „pillanat hatása alatt” választja, így felelősséggel tartozik azok „szubjektív megbélyegzéséért”.⁴¹ Fuller az előadók védelmére kel Karp „átlagos” jelzőjét kikérve számukra, és méltatja a rendkívüli Saint Martial és Calixtinus átiratokat, amelyeket olyan tudós-előadók alkottak, mint Marcel Peres (Ensemble Organum, 1984) vagy Dominique Vellard (Schola Cantorum Basiliensis, 1990), akik ezeket egyben lemezre is vették, mindkettő a Harmonia Mundi kiadásában. Sarah Fuller szerint azok az értelmezések, amelyek közvetlenül hangzásra készültek (vagy akár csak hanghordozón jelennek meg), éppen olyan figyelmet érdemelnek, mint nyomtatott átiratok. Ezek a felvételek is azt a fajta előadásmódot erősítik és bizonyítják, amelyben egy neuma flexibilis szöveghordozáson alapul, egy rugalmas ritmikus kerettel, nem pedig megbilincselve erős és gyenge ütésekkel. Ellentétben azzal, amit

³⁹ Leo Treitler: „The Polyphony of St. Martial”. *Journal of the American Musicological Society*, 17/1 (1964. Spring): 29–42. 42.

⁴⁰ Alejandro Enrique Planchart: „2. Organum”. In: Ross W. Duffin (szerk): *A Performers's Guide to Medieval Music*. (Bloomington: Indiana University Press, 2000): 31.

⁴¹ Theodore Karp: *The polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela I. II.* (Oxford: Clarendon Press, 1992): 164.

Karp akar olvasóival elhitetni, ezek az előadások megőrzik az „egyfajta funkcionális együtthangzást” az „erős ütés” szerinti ütemezés segítsége nélkül is.⁴²

A mai kottaolvasási igényeinkkel inkább olyan kottaképekhez vagyunk hozzászokva, amelyekből egzakt módon kiderül minden, számszerűsítve a hangok és az idő viszonyában. Karp is eszerint jár el, amikor tulajdonképpen tökéletesen kiszolgálja korának elvárásait. Egy megkövült kottaképet ad elénk. Nem hagy esélyt a darab megszólalásának azzal, hogy stabilizálja, bebetonozza, ’kijavítja’ a felismerhetetlenségig. Nekem az a benyomásom az ő átírásainak olvasásakor, hogy a Calixtinus-kompozíciókat hanghalmazként kezeli, mint hozzávalókat, amelyekből saját ’receptek’ alapján új darabokat készít. A kéziratban viszont nem találunk ilyen ’recepteket’, ami alapján a szabadon notált kottát jól lehet ’felismerni’ és leolvasni.

Amit Karp képvisel az átírásaiban, azt csak következetesen lehet művelni. Vagyis, ha ő létrehozott és beindított egy sztereotip ritmus-rendszert, azt a dolog belső természetének kényszere miatt is végig kell vinnie, különben baleset lesz a vége – tudniillik ’karamboloznak’ egymással a szólamok. Ezzel logikailag kimondhatjuk, hogy Karp rendszere (a maga hármas egységében) önmagában tökéletes. Ugyanakkor abszolút is, abban az értelemben, hogy egy kottázó program is mindig ugyanúgy játssza le.

Ha a képlékeny előadásmódot választjuk, akkor nagyobb az esetleges illesztés vagy a szétesés kockázata, de a két szólista figyelme jobban is csüng egymáson, ami élő, improvizatív és plasztikus előadást eredményez, és elkerüli az automatizmus veszélyeit. Bár nem feltétlenül helyénvaló összehasonlítani a középkori zenei gyakorlatot más klasszikus zenetörténeti korszak interpretációs kérdéseivel, de egyrészt, itt is teljesen ugyanazok a törvényszerűségek működnek, másrészt pedig ez egy olyanfajta kamarazenélés, amit klasszikus zenészként egyáltalán nem ismerünk. Ahogy egy klasszikus zenemű interpretációja is sokféle lehet, mégis bizonyos keretek között marad, úgy ez itt is érvényes. De amilyen mértékben nem tekinthetjük a 12. századi kompozíciókat klasszikus értelemben zeneműveknek, abban a mértékben növekszik meg az interpretációs szabadságunk is, amely még több különböző olvasatot enged.

Ha viszont kimerevítünk bármilyen ritmikai szabályt, hasonló hibába esünk, mint az ekvalisták, menzuralisták vagy szemiológisták a gregorián

⁴² Sarah Fuller: „The Polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela, 1: Text; 2: Edition by Theodore Karp”. *Speculum* 69/4 (1994. október): 1188–1190. 1190.

történetében. Egy ponttól önkényessé vagy automatikussá válik a rendszer, mert több, számunkra ismeretlenül maradt űrt – előbb-utóbb kényszerűen – be kell tölteni. Az önkényesség általában túlokoskodáshoz – ennek eredményeképpen túlbonyolított, didaktikus készítményekhez –, az automatizálás pedig negatív értelemben vett leegyszerűsítéshez, infantilizálódáshoz vezet. Mindkét esetben élvezhetetlen az interpretáció. Ez a zene pedig – különösen nagy tekintettel a florid orgánumokra – nem bír el semmiféle fix, előre-beszabályozott ritmusrendszert.

A menzurális átírások fordított leképezései a népzenei lejegyzéseknek. Utóbbi rekonstruál egy szabadon felénekelt, improvizatív hanganyagot rögzített felvételtől, előbbi pedig egy szabad lejegyzésre erőtlet rá egy differenciált, bonyolult ritmust, végső esetben csak azért, hogy beleférjen egy előfeltételezett 12/8, 9/8-ados...stb. ütembe. Mindkettő eltávolodás az igazságtól, de amíg az előbbi egy jószándékú megőrzésre irányul, addig a másik új darabot komponál, tulajdonképpen új anyagból. A Codex Calixtinus polifóniája természeténél fogva improvizatív és nagyvonalú, ahogy ezt a notációja is elárulja.

Áttekintés a Codex Calixtinus átírásairól

A rendelkezésre álló források alapján –valamint *Higino Anglés*⁴³ és *Dom Anselm Hughes* tanulmányai⁴⁴ és *Nick Sandon*⁴⁵ és *William Summers*⁴⁶ cikkei nyomán:

7. táblázat

Kiadások / 1. közlések	Szerző	Módszer	Átírásai
1924	Friedrich Ludwig	duolás-triolás; különböző ritmus-rendszerek	több polifon mű; 3 tételt publikált <i>Congaudeant catholici</i>
1926	Jaques Handschin	2/2, 3/2 és 4/4 kombinálása	<i>Congaudeant catholici</i>
1930	Hermann Halbig	~ Ludwig	<i>Congaudeant catholici</i>
		2. triola-duolás	conductusok <i>Kyrie Rex immense</i> <i>Portum in ultimo</i>
1931	Peter Wagner	kötetlen ritmus kvadrat-notáció	<i>Codex Calixtinus</i> teljes kiadása
1931	Heinrich Besseler	kötetlen ritmus kvadrat-notáció, + rögtönzés felvetése	kódex-részletek, példák
1944	Germán Prado	kötetlen ritmus kvadrat-notáció	3 kötetes, teljes faksimile kiadás, jegyzetekkel, átiratokkal
1949	Willi Apel	kötetlen ritmus ⁴⁷	
1952	Heinrich Husmann	kötetlen ritmus	<i>Kyrie Cunctipotens Genitor</i>
1954	Anselm Hughes	triolás ritmus / kettes osztású	<i>Kyrie Rex immense;</i> <i>Ad superni regis decus,</i> <i>Congaudeant</i>
		páratlan (6/8)	<i>Congaudeant Catholici</i>
1955	Ewald Jammers	menzurális	<i>Kyrie-Cunctipotens genitor</i>
		modális ritmika	<i>Congaudeant Catholici;</i> ⁴⁸ <i>Ad superni:</i> 12/8 ⁴⁹
1957	Armand Machabey	nem-modális /	<i>Kyrie-Cunctipotens;</i>

⁴³ Higino Anglés: „Die Mehrstimmigkeit des Calixtinus von Compostela und seine Rhythmik”. In: Eberhardt, Klemm (szerk.): *Festschrift Heinrich Besseler zum sechzigsten Geburtstag*. (Leipzig: Institut für Musikwissenschaft der Karl Marx-Universität, 1961.): 95-100.

⁴⁴ NOHM (1976): 288-306.

⁴⁵ Sandon, Nick: „The Polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela. Theodore Karp”. *Early Music* 21/4 (1993. november): 639–641.

⁴⁶ Summers, William J.: „The Polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela. By Theodore Karp”. *Music & Letters* 74/4 (1993. november): 566–568.

⁴⁷ Willi Apel: „From St. Martial to Notre Dame”. *Journal of the American Musicological Society* 2/3 (1949. ősz): 145–158. 157. Vö.: Davison, Archibald T. and Apel, Willi: *Historical Anthology of Music*. Harvard University Press, 1974. 23–24.

⁴⁸ Vö.: Ewald Jammers: „Interpretationsfragen mittelalterlicher Musik”. *Archiv für Musikwissenschaft*, 14/4 (1957): 230–252. 250.

⁴⁹ Krüger (1967): 33.

Kiadások / 1. közlések	Szerző	Módszer	Átírásai
		negyedkottás lej. / hármastagolású ⁵⁰	<i>Congaudeant;</i> <i>Ad superni regis decus</i>
1961 (1930 →)	Higino Anglés	1. kötetlen ritmus	florid orgánumok
		2. menzurális ritmus duolás vagy triolás	conductusok és metrikus szövegűek
1963 →	Bruno Stäblein	modális ritmus	példák a tsz. anyagról ⁵¹ <i>Ad superni</i> : 6/4-9/4 vált. ⁵²
1967 (1952 →)	Walther Krüger ⁵³	vox organalis: hangszeres, tenor: modális ritmus	<i>Ad superni</i> , <i>Gratulantes</i> , <i>Vox nostra</i>
1968	Leo Treitler ⁵⁴	kötetlen ritmus / menzurális	<i>Congaudeant</i> , <i>Cunctipotens Ad superni</i>
1970	Max Lütolf ⁵⁵	modális	<i>Kyrie Rex immense Cunctipotens genitor</i>
1982	José Lopez-Calo	ritmikus	teljes többszólamú anyag
1990	Sarah Fuller	kötetlen ritmus / modális	<i>Huic Iacobo</i> , mint példa mindkettőre ⁵⁶
1992	Theodor Karp ⁵⁷	modális alapú 3-as tagolás	teljes többszólamú anyag
2004	Malcom Bothwell-Marcel Peres ⁵⁸	eredeti notáció, kötetlen ritmus	teljes egy- és többszólamú anyag

⁵⁰ Krüger (1967): *Uo.*

⁵¹ Bruno Stäblein: „Modale Rhythmen im Sain-Martial-Repertoire?” In: Abert, Anna Amalie – Pfannkuch, Wilhelm (kiad.): *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*. Kassel: Bärenreiter, 1963. 340–362. 355–359.

⁵² Krüger (1967): *Uo.*

⁵³ Schubert (1965): 393–399.

⁵⁴ Leo Treitler: „A Reply to Theodore Karp”. *Acta Musicologica*, 40/4 (1968. október–december): 227–229. 227; Richard Taruskin: „Chapter 5. Polyphony in Practice and Theory. Early Polyphonic Performance Practice and the Twelve-century Blossoming of Polyphonic Composition”. In: Richard Taruskin (szerk.): *The Oxford History of Music. Vol. 1.* (Oxford: Oxford University Press, 2005): 147–168. 160. 164. 166.

⁵⁵ Max Lütolf: *Die Mehrstimmigen Ordinarium Missae-Sätze vom ausgehenden 11. bis zur Wende des 13. zum 14. Jahrhundert. II. Übertragungen.* (Bern: Kommissionsverlag Paul Haupt Bern, 1970): 36–37.

⁵⁶ NOHM (1990): 542–548.

⁵⁷ Karp, Theodore: *The polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela II.* (Oxford: Clarendon Press, 1992): 205–233.

⁵⁸ Marcel Peres: *Codex Calixtinus. Missa in vigilia sancti Iacobi; Missa sancti Iacobi; Farsa officii misse sancti Iacobi.* (Moissac: Scriptorium – CIRMA, 2004): nincs oldalszám

7.7. Hangszerek használata

A kódex több darabjánál is felmerül a hangszeren játszott szólam lehetősége, akár mint kíséret, iszón-jellegű tartott hang vagy hangzat, de akár, mint szólójáték is. Ha nem is olyan mértékben, de hasonló vitát gerjesztett Krüger a 'hangszer – nem-hangszer', mint Karp a 'ritmus – nem-ritmus' teóriájával.

A középkori zene története arra tanított minket sok esetben, hogy az egyszólamú dal milyen művészi tud lenni, és milyen művészietlenek, sőt primitívek lennének a polifónia első próbálkozásai, ha csak az írott forrásokra támaszkodnánk.¹ A történelem nem jár lépcsőzetesen, és zenei leletek nem utalnak a tiszta racionális progresszióra az egyszólamúságtól a két, három, vagy négyszólamú éneklésig. Együtt-létező, és feltehetőleg az egyszólamúságnál még régebbi alapvető formái vannak a polifóniának, például a bordun és az iszón. A bordun-gyakorlat számos változata megtalálható a minden korai civilizációban. Nyugaton az 1300-as években, ezt a zümmögő a technikát nevezték el „dyaphonia bazilika”-nak. A 'bourdon', 'bordun', vagy 'pedál pont' kifejezéseket elsősorban hangszeres értelemben alkalmazták, ahogy a bizánci iszont is, amelyek énekszólamot kísértek,² és amelyek valóban kamarazenei megnyilvánulások voltak, minden lejegyzett kotta segítségével nélkül.

Walther Krüger ennek a gyakorlatát próbálja bizonyítani a Calixtinusban, amelyet a nyugati zenetudósok nem fogadnak el. Abból indul ki, hogy a d-móduszhoz gyakran igazítottak dallamokat a bordun-kíséret miatt, és az *Ad superni* összes versszaka D-n zárul. Ugyanakkor egyes szakaszok értelmezhetők C-tonalitás szerint is, mint a sorok végi díszítmény. Ez még nem volna elég bizonyíték számára sem, de a kéziratban lát valamit, ami véleménye szerint a bordun-váltásra utal: az iniciálé (A betű) alatt a C és D betűk állnak. Ilyen jelzésre nincs máshol példa a kódexben. Úgy értelmezi, hogy a D feletti pont dór hangnemet jelent egy alsó C-váltóhanggal (ami alatt nincs jelzés). Ezek a bordunhangok értelemszerűen állandóan váltják egymást.

Krüger bizonyítékaitól teljesen függetlenül – egy tágabb rálátással a mediterrán zenére és a zenélésre – kimutatták, hogy Közel-Kelet három civilizációja

¹ Edith Gerson-Kiwi: „Drone and 'Dyaphonia Basilica'” *Yearbook of the International Folk Music Council. 25th Anniversary Issue* Vol. 4 (1972): 9-22. 9.

² Vö: Helmut Hucke & Joseph Dyer: „Old Roman chant. 2. The origin of the two traditions”. In: *Grove Online*; Nicky Lossef: „Dyaphonia”. In: *Uo.* (utolsó megtekintések: 2012. március).

– India, Perzsia és Arábia – is megfelelnek ennek a zenei tipológiának.³ Ezek a raga, dastgah és magam technikák, amelyek szorosan kötődnek a különböző bordun stílusokhoz. Indiától eljutott Marokkóig, onnan egyenesen Spanyolországba, (majd tovább egészen Skóciáig). Felismerhetőek ugyanis azok a zenei elemek, amelyek az indiai Taqsim részei is, például az ostinato-bordun, amelynek továbbfejlesztett változatait énekelik és játsszák Spanyolországban, Dél-Franciaországban és Olaszországban. Ez az a népszerű proto-polifónia, amit évszázadokkal később Johannes de Muris úgy írt le, mint „dyaphonia basilika”.

Gerson végül azzal bizonyítja a bordun-dallamok és a duda használatát a középkori Santiago de Compostelában, hogy annak történelmi folyamatossága nélkül nem állandósulhatott volna az a hagyomány, amely mára Spanyolországban népi játékká alakult. Ennek fő hangszere az úgynevezett *Gaita Gallega* – spanyol paraszt duda, amely egyedül Galíciában őshonos, és használata jelen állapotában is virágzik.

Azért volt fontos itt ezekre az egzotikumokra kitérni, mert a Codex Calixtinusról való viták egyik sarkalatos témája a kutatók között a hangszerek használata a Szent Jakab liturgiában, továbbá, mert Gerson kutatása, amely támogatja Krüger nézeteit, tágabb spektrumában vizsgálja azt, amit nekünk esetleg egy G-C hangból kell kideríteni.

Kép(zőművészet)i és egyéb bizonyítékok alapján, illetve a Codex Calixtinusból tudjuk, hogy a santiagoói zarándokok számos hangszeren játszottak, melyekből jó néhányat láthatunk a katedrális oszlopcsarnokának faragványain is (lásd: 1.kép). A szobrok (amelyek 1188-ig elkészültek) nem képzelt, hanem valódi hangszereket ábrázolnak.⁴ Krüger⁵ feltételezi, hogy ezeknek a hangszereknek némelyikét a liturgiában is használták. Ha nem is konkrétan erre, de ehhez nagyon közeli bizonyítékok valóban találhatóak a kódexben:

Csoda és nagy öröm tölti el a szívét mindazoknak, akik a boldog Szent Jakab tiszteletreméltó oltára körül virrasztó zarándokok csoportjait látják. Az egyik oldalon a germánok, a másikon a frankok, egy másikon az olaszok, mindannyian csoportosan, égő gyertyát tartanak a kezükben, bevilágítva az egész székesegyházat, mintha maga a Nap, vagy egy fényes nap volna. Valamennyien figyelmesen virrasztanak honfitársaikkal. Néhányan citerán, mások lanton, dobon, dudán,

³ Vö.: Christopher Page: „The Medieval Organistrum and Symphonia: 1: A Legacy from the East?”. *The Galpin Society Journal* 35 (1982. március): 37–44. 37.

⁴ Vö.: Christopher Page: *Uo.*: 40.

⁵ Krüger (1967): 42.

hegedűn, trombitán, hárfán, mások viola da gambán, mások a brit vagy a gall rotán, mások pszaltériumon, mások különféle énekeket énekelve virrasztanak, mások bűneiket siratják, mások zsoltárokat énekelnek, míg mások alamizsnát adnak a vakoknak. Itt különböző nyelvek és külföldiek különböző kiáltásai hallhatók: a világ minden pontjának nyelvei. Nincs olyan beszéd, sem nyelv, amely itt meghallgatást ne nyerne (Zsolt. 19,4). És ily módon a virrasztás ennek a sokszínűségnek a keretén belül zajlik. Egyesek érkeznek, mások távoznak, és különböző ajándékokat hoznak. Ha valaki szomorúan is érkezik, boldogan távozik. Itt állandó az ünnepélyesség, és az ünneplést gondosan végzik: a ragyogó alakot éjjel-nappal tisztelik dicséretekkel, ujjongással, örömmel és magasztalással, megállás nélkül énekelve.⁶

Látva ezeket a művészi fokon álló, aprólékosan kidolgozott hangszerábrázolásokat a *Portico de la Gloria* (Dicsőség Kapuja) timpanonján,⁷ csakis arra következtethetünk, hogy alapvető kellék lehetett a hangszer. Ahogy a Liturgiák Könyvében is különféle szintű szertartások követik egymást, így az is elképzelhető, hogy egyik mise acapella volt, a másik hangszeres. Bár az is igaz, hogy magát a hangzó (egyházi) zenét domborműveken nem lehet jobban ábrázolni, mint hangszeres ember-figurákkal.

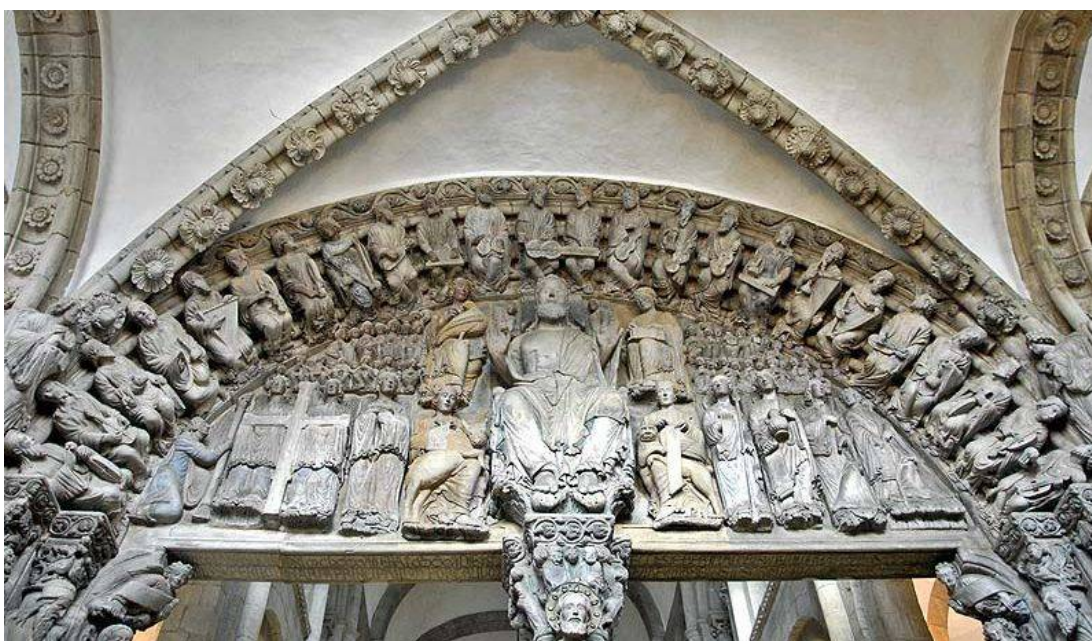
Krüger hivatkozik egy 11-12. századi miniatúrára a Citaux-i Bibliában, amelyben csak két kvinttávolságra lévő sípsoros orgonákat mutatnak. Ahogy a betűk az orgona regiszterein látszanak, a hangszer a C D E F G a b-re lett hangolva. Ugyanezen a miniatúrán, bal oldalt egy harangjáték látható, amelynek nyolc harangja az orgona nyolc sípjának felel meg. A harangjáték funkciója az organum-előadásban – tekintetbe véve a bordun-gyakorlatot, mint az orgona bordun-mixtúra kiegészítését – továbbra is bizonytalan, ahogy ez a kiegészítés bekövetkezik. Az is csak sejthető továbbá, hogy a harangjáték az *Ad superni* előadásában az orgona bordun-mixtúra minden ütem első ütésén kvint-mixtúráként egészül ki. Az írott források a harangjátékot mindig az orgonával együtt kezelik, de másrésről kiemelik, hogy a harangjáték Isten dicséretéhez tartozik: „*Laudate dominum in cymbalis jubilationis*”.⁸ Az előadói és egyházzenei gyakorlatban mindenesetre nagyon kedvelt kísérőhangszer manapság is.

⁶ Codex Calixtinus, Szent Jakab I. Könyve, 17. fejezet. f78r Az egyetlen dokumentum, ami fennmaradt a középkori zenéről, további dokumentációt a zenei életről csak a 16. században jelenik meg. Vö.: José López-Calo: „Santiago de Compostela” In: *Grove Online* (utolsó megtekintés dátuma: 2012. április 3).

⁷ Valószínűleg a huszonnégy vént szimbolizálja Krisztus körül, akik a Jelenések könyve szerint hárfát tartottak a kezükben (Jel 5.8).

⁸ Krüger (1967): 37.

Érdekes hasonlóságot mutatnak azok a darabok, amelyeknél sikerül előzőleg megállapítani, hogy magukban hordoznak egy tonális ingadozást G és C között, illetve egy erős C-tengelyt. Ezeknél a daraboknál – és ide csatlakozik a legutóbb tárgyalt *Exultet celi curia* és hasonló egyszólamú, strófikus társai is – ugyanaz a típusú, egyszerű, funkcióváltó kíséret képzelhető el. Krüger is valószínűleg ugyanerre utal, amikor ezt írja: „Ahogy a hajónak a kormányos, úgy adja a dallamnak a bordun az irányt”.⁹ Bár Krüger nem említi meg név szerint, de az a bizonyos hangszer, amely a középkorban erre egymagában is képes volt, az az úgynevezett organistrum.



1. kép

Portico de la Gloria

Pontosan a Pantokrátor Krisztus feje fölött, középen a kétszemélyes változatát láthatjuk a két egymás felé forduló zenészalak ölében (a lenti a rajzon is ugyanez nagyban), és tőlük jobbra a negyediknél pedig az egyszemélyes változatát. Ez a mobil, könnyen kezelhető, háromhúros, tekerős hangszer – a mai népi tekerőlant középkori őse – a 10-12. században kifejezetten egyházi hangszernek számított. Használata nagyon széles körben elterjedt a középkorban, mind vallásos, mind világi körökben. A nagyobb változatát használták sok kolostorban, iskolákban a zenetanításhoz, többszólamú liturgikus énekléshez, intonáláshoz. Az organistrum nyújtja az egyetlen középkori bizonyítékát az érintőkre a húrokon. Itt látunk odarögzített lapocskákat, amelyek egyszerre érintik mind a három hűrt (→ Gerbert,

⁹ Krüger (1967): 35.

Martin, OSB apát, történész. 1757. *De cantu et musica sacra*. 1–2. köt. St. Blasien), de egyes ábrázolásokon billentyűkkel is látható. A mechanizmus egy alap-kvint-oktáv együtthangzást ad, amely, mint szabályos párhuzamos organum-típus, megtalálható a *Musica Enchiriadis*ban. Ez a tény számos nagyszabású elméletet támogat a korai polifónia instrumentális eredetéről, illetve a hangszeres kíséret alkalmazásáról.¹⁰ A másik, talán még markánsabb bizonyíték a hangszeres egyházi használatára, a cluny Odo (†942) *Quomodo organistrum conponatur*, azaz „Hogyan építsünk organistrumot” címmel írt értekezése,¹¹ vagy John Cotto (1100 k.) és az anglo-normand költő, Wace is beszél a dudáról.

2. kép



A bordunhúrok állandóan szólnak – ezek adják a zümmögést –, a húrokon a billentyűkkel lehet játszani (váltani akkordot), a reccsentő hangok által pedig a zenei hangsúlyozás és a dallam ritmusa emelhető ki. G-tonalításban ez a C-G és G-D kvintek váltakozása, esetleg kiegészítő F-el, amikor nem csak átmenőhang az *f*. Az *Exultet celi curia* így szólhatott az organistrum kíséretével:

60. kottapélda

Ex - sul - tet___ ce - li___ cu - ri - a, Ful - get di - es, Plau dat

végig az éneken a G állandó zümmögésével a c'-d' váltakozása alatt (a szaggatott vonal a folyamatos G-t jelzi). Halljuk, hogy már ez a két hangköz is mennyire

¹⁰ Christopher Page: „The Medieval Organistrum and Symphonia: 2: Terminology”. *The Galpin Society Journal* 36 (1983. március): 71-87. 81. Vö.: James Porter: „Europe, traditional music of. 3. Historical contexts and forms”. In: *Grove Music Online* (utolsó megtekintés dátuma: 2012. április 3.)

¹¹ Christopher Page: *Uo.*: 77; Vö.: Willi Apel: „Hurdy-gurdy” In: Willi Apel (szerk.): *Harvard Dictionary of Music*. (Cambridge: Harvard University Press, 1970): 395-396. és Francis Baines, et al. „Hurdy-gurdy [organistrum]”. In: *Grove Music Online* (utolsó megtekintés dátuma: 2012. április 3.)

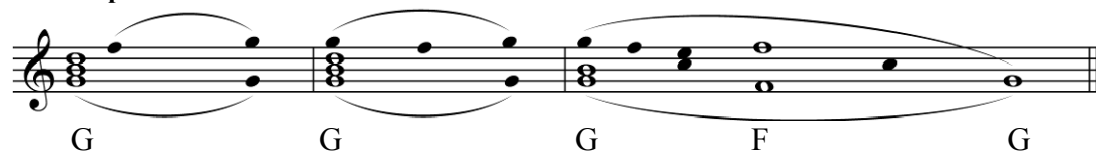
felüdíti ezt a fülbemászó, édes dallamot, a szárnyaló refrénjével együtt („Fulget dies – Ragyog a mai nap”)!

Hasonlóképpen alkalmazható a bordun a másik két darabnál is, főleg, hogy a *Vox nostra resonet* még fel is szólítja a papságot és a népet a 2. versszak szövegében: *Clerus cum organo et plebs cum timpano cantet redemptori*. (A papok orgonával/orgánummal és a nép dobokkal énekeljen a Megváltónak.)

A harmóniát és a szöveget nem véletlenül kívánom összevetni egymással. Az eddigi vázlatokból észrevehetünk egy érdekes jelenséget, különösen, ha most újra megnézzük a cantus dallamát.

Ránézve a kompozíció alapidallamára, több minden feltűnik egyszerre. Először is: a dúrhármas. Másodszor: a mértéke. Harmadszor: felbontás-sorozatban történő le-föl ismételtetése, minden alkalommal hangismétléssel. Nézzük (és halljuk) csupán a textúrát! Mit sugallnak a cantus monoton ismételtetései? Olyan ez, mint amit egyszólamban is énekelhettek? Vagy eleve két szólamra született? Vagy esetleg nem csak két szólamra? Ez egy dallam? Nehéz elképzelni, hogy az ünnepélyes liturgiában ’szó-ti-re – re-ti-szó’ dallamra énekeltek volna benedicamust. Nem énekszerű, és nem áll meg magában, csakis összetételben, mint kíséret vagy támasz. De ha támasz, akkor miért énekesre bízták az egyáltalán nem énekszerű harmóniafelbontást? Ez nem lett volna praktikus. Bár vokálisan is megvalósul a G-dúr hármashangzat-felbontás adta támaszték jelentősége, de sokkal inkább el lehet képzelni a G-H-D tartópilléreket, amint egy kezet formálnak meg a billentyűs hangszeren, amely egy versszakban egyszer mozdul meg, funkcióváltáskor (lásd a 10. kottapélda szolmizációs betűjeleit). Egy tisztán harmóniai megközelítésből is lássunk egy vázlatot a darabról:

61. kottapélda



Semmi más nem történik, mint egyetlen váltás G-ről F-re.

Tehát összegezve, a darabról megállapíthatjuk, hogy minden énekszerűség híján, kevéssé elképzelhető, hogy ezeket a sorokat a cantusban mozgásokkal kísérve skandálták volna.

A harmóniaváltások, a conductus alsó szólama és annak felrakása alapján, hangszeres alternatim megoldásként nagyon is elképzelhetőnek tartok a szabad,

melizmatikus discant versszakok között egy, csupán hangszeres, ritmikus közjátékot. Sőt, merész módon, harmadik alternatív megoldásként még azt is, hogy – kicsit már Krügerrel azonosulva –, hogy mint hangszeres közjátékot, nem csak a conductus alsó szólamát játszották el ritmikusán, hanem a teljes letétet, amelyben a felső szólamot egy tárogató-szerű hangszer játszhatta duda-kísérettel.

Mindenesetre, a conductus szövege után ítélve, a tropus versszakait vokálisan és instrumentálisan váltakozva adták elő. De mit jelent a „cum tympano”? Arnold Schering így fordítja: „dobbal”. Curt Sachs-ra is hivatkozhat a terminus ilyen interpretációjában. Edward Buhle viszont alátámasztotta a fogalom etimológia jelentését „duda” értelemben. További forrásokra hivatkozik Avenary-Loewenstein és Gustave Reese. Ezt az etimológiai jelentést számos szöveg tartotta fenn – különösen a 12. századi tropusokban, melyekben *tympanum*-ot említnek – előadói-gyakorlati értelemben.

A duda templomi zenében való alkalmazásának speciális esetéről már Krüger hozott fel bizonyítékokat a karácsonyi tropusok kapcsán. A duda az aquitán *Noster cetus*-ban ezen az alapon bordun-hangszerként jelenik meg, így érthető az „alternáló” közreműködése az *Ad superni*-ben is a karácsonyi időben.

Mivel a szövegekben gyakran fordul elő a *tympana* többes számú alak, elfogadhatjuk, hogy a két játékos közül az egyik gyakorta kvint-bordunt játszott. Az organistrum használata is közel áll ahhoz a sejtéshez, hogy ezt a bordun-hangszert is – az *Ad superni* előadásánál, talán a duda helyett – alkalmazhatták.¹²

Krüger említést tesz még más hangszerekről is – szintén a Harding-Biblia miniatúrája alapján, amelyeken szólamokat játszottak Calixtinus zenéjében: a gambát, egyfajta hasított furulyát (Kernspaltflöte), a rebec-et, amelynek két húrja van és kvinten szól.

Higino Angles úgy véli, hogy a középkori ikonográfia és irodalom tanulmányozása – a zeneelmélet-íróktól eltekintve, – nem adhat kérdésünkre kielégítő választ, minthogy az ikonográfiai dokumentumok és szövegek nagyon sokszor nem objektív és reális, hanem jelképes jelentéssel bírnak. A *Cantigas de Santa Maria* miniatúrái, valamint középkori spanyol szövegek hangszerekkel kapcsolatos adatainak kutatása azt mutatja meg Higino Angles számára, hogy ezek a miniatúrák, bár a 13. századból származnak, nem hordoznak objektív információt,

¹² Krüger (1967): 39.

nincs közülük a hozzájuk tartozó dallamokhoz, és a hangszeregyüttesek ábrázolásai sem ruházhatók fel zenetörténeti jelentőséggel. Az európai országok középkori liturgiájának területén végzett kutatások óvatosságra intenek a költői szövegek objektív jelentéstartalommal való felruházása tekintetében, amikor ezek a táncokról és a hangszerek különböző egyházi ünnepeken való használatáról tesznek említést. Ehhez járul, hogy egyes esetekben a szövegek megállapításai egy bizonyos templomra, kolostorra vagy iskolára vonatkoznak; így ezek nem jogosítanak fel minket általános következtetések levonására.¹³

A Codex Calixtinus orgánumainak előadói-gyakorlati célját Prado így összegzi: „...a Codex Calixtinus többszólamú proprium-darabokat tartalmaz ünnepélyes felvonulásokhoz, kísérve táncokkal és hangszeres zenével.” Krüger pedig így: „Az *Ad superni*-t akár *conductus*-nak vagy *versus*-nak hívjuk: a szó voltaképpen értelmében „kísérőzene”, amely felvonulásra, lépésekre lett kialakítva.”¹⁴ Az itt felvonultatott érvek – a miniatúra-ábrázoláson kívül – tulajdonképpen pozitívan igazolnák az előfeltevéseimet az előző fejezetekben egyes darabok alternatív előadásával kapcsolatban (*Vox nostra, Regi perhennis...*). Ami viszont tényleg megfontolandó:

Amint azonban említettem: az *Ad superni* tropus a zarándokok altemplomba – az apostol sírjához – vonulása közben hangzott fel. Két egymással szemben álló félkarral adták elő mindig csekélyebb szólamszámmal váltakozó sorokkal a klérus és zarándokok között valószínűleg szintén váltakozó hangszer-összeállítással. Csak ezen előadási formán keresztül juthatunk a tropus eredeti hangzásának közelébe, amit a szokásos énekes-szólisták általi előadás két „organum-énekessel” nem ad vissza.¹⁵

¹³ Higinio Anglés: „Die Mehrstimmigkeit des Calixtinus von Compostela und seine Rhythmik”. In: Eberhardt, Klemm (szerk.): *Festschrift Heinrich Besseler zum sechzigsten Geburtstag*. Leipzig: Institut für Musikwissenschaft der Karl Marx-Universität, 1961. 91-100. 91.

¹⁴ Krüger (1967): 40.

¹⁵ Krüger (1967): 41.

Az alábbi kíséret pedig egy olyan evidencia, amit ma is használunk a liturgikus gyakorlatban, még a gregorián dallamok kísérésben is:

Krüger után:¹⁶

62. kottapélda

Ugyanez a cikk hivatkozik Jammers-re is, aki kimondja azt, hogy „ezen kor organumai többnyire instrumentális kísérettel bírtak”, ami szintén ellentétben áll a ma autentikusként elismert tiszta vokalitással. Krüger nem érti, hogy a hangszeres közreműködés elismerése a conductusok esetén miért ütközik ilyen makacs ellenállásba. Hiszen az akkoriban is, egy ilyen fontos vallási központ és zarándokhely ünnepein nagyobb szabású zenei eseményeknek kellett történnie. A középkor folyamán három egyenrangú katedrális és szent hely létezett – Jeruzsálem, Róma és Compostela –, amelyet számtalan zarándok látogatott Európa minden részéről. Szent Bonaventura írja Composteláról: „Jakab apostol sírja a legdicsőbb valamennyi nemzet valamennyi szentjének sírja közül”.¹⁷

¹⁶ Edith Gerson-Kiwi: „Drone and 'Dyaphonia Basilica'” *Yearbook of the International Folk Music Council. 25th Anniversary Issue* Vol. 4 (1972), 9-22. 17.

¹⁷ Krüger (1967): 42.

A székesegyház felszentelési ceremóniája 1211. április 21-én bizonyára a legfontosabb ünnepi pillanatok egyike lehetett a székesegyház és a nyugat zenéjének történelmében, amelyben a Codex Calixtinus zenéjének feltétlenül nagy szerepet kellett játszania, és zarándokok is minden bizonnyal bekapcsolódtak saját himnuszokkal és énekeikkel. „Ezért az, hogy két „orgánum-énekes” adta volna elő ezeket a kompozíciókat, nem lett volna több bátortalan próbálkozásoknál vagy kísérleteknél, a többszólamúság művészetében.”¹⁸

A korabeli idézetekből, utalásokból is következtethetünk a korszellemre, mentalitásra: nagyon fiatalos, nagyon modern világot mutat be, fiatalokról szól, fiatalok megmozdulásairól, zenéléseiről, találkozóiról. „A középkor fiatal”, fiatal emberek kezdeményezéseiről szól. Épp ettől érezzük ma is nagyon modernnek, üdének ezt a zenét. Ezen kívül, a Saint Martial-korszakban nem volt ellentét az egyházi és világi között. A két terület, a vokális és instrumentális egységben működött, és az egyház sem zárta ki valószínűleg a világi hangzásokat, hangszereket. Friedrich Heer használta a „nyitott 12. század” terminust:

A nagy elfogulatlanság a legtávolabbi és legidegenebb elemekben való elmélyülésben lehetséges volt a korszak nyitott jámborságán és nyitott egyházán keresztül... Nagyszerű elfogulatlanságukkal, robusztus naivitásukkal és egészséges természetességükkel az ifjú népek és lelkek egykor a nép jámborságában voltak, ámde kiválasztott lelkekkel, elemekkel és motívumokkal is együtt éltek, melyek először az új purista és puritán világot szigorúan felosztották, s romlás által egymástól elváltak. E korai érett középkor nyitott jámborságában teljesen elfogulatlan, archaikus, kereszténység előtti, 'pogány', népi vallásos tapasztalatok, praktikák és motívumok fonódtak össze, és éltek együtt a keresztény elemekkel. Ez a nyitott jámborság és nyitott ábrázolásmód az egyház ölen talált otthonra, ami a maga részéről bizonyos módon 'nyitott' volt, a későbbi reformátorok és az renováció emberei azonos mértékben kergették félelembe és felfordulásba... A régi Európa ezen nyitott egyháza egy élő 'és' által köttetett össze: menny és föld, anyag és szellem, élők és holtak, lélek és test, múlt, jelen és jövő. Ebben a nyitott egyházban nem hasadt szét az egyetlen valóság, a Teremtés és a Megváltás, az első és utolsó ember egy nagy vérkeringésben kapcsolódott össze, a 'természetes' és 'természetfeletti' szféra. Először a 13. században kezdett a felfogás és elképzelés a 'természetfeletti' (supernaturalis) a teológiában felülkerekedni.¹⁹

¹⁸ Krüger (1967): 41.

¹⁹ Krüger (1967): 43.

A 12. századi egyház ilyen nyitottsága megnyilvánul a hangszereket is magába foglaló organum előadói-gyakorlatban is.

(...) Az emberek sokasága Compostelából, dobbal, citerával és más hangszerekkel énekelve kijött, hogy találkozzon vele, hálát adva az égnek lelkipásztoruk biztonságos megérkezéséért. A fiatalok megszámlálhatatlan sokasága olyan örömmel és lelkesedéssel énekelt, hogy ha azt valaki megpróbálná kifejezni vagy leírni, még ékesszólása is csődöt mondana. Végül a fiatalok egy másik sokasága érkezett meg vele együtt a compostela-i templomba himnuszokat és édes dallamokat énekelve, hálát adva az ő áhított jelenléteért.²⁰

²⁰ Historia Compostelana LXI. Compostela öröme a püspök megérkezésekor. http://issuu.com/nmugica/docs/programafestadies_web?mode=window&pageNumber=1 (utolsó megtekintés dátuma: 2012. március 18.).

8. Konklúzió

A középkori ember egységben élt, mi gyakran elveszve a részletekben, miközben fejlettségünkre hivatkozva azt hisszük, hogy jobban értjük a dolgok lényegét. Korunk embere bonyolultabb. Mi talán jobban látjuk a részleteket, de sokszor pont ez válik akadállyá. Azzal, ahogy ők egészben érzékelték egy nagyformát, miközben a memóriájuk tökéletesen működött, a részletekre is éppen megfelelő rálátásuk volt. A rögzített improvizációk arról tanúskodnak, hogy szervesen, logikusan építkeztek, hagyták vezetni magukat a természetesen adódó zenei ív által. A remekműveket improvizációval alkotó énekes-zeneszerző a korban hétköznapi jelenség lehetett. Ma kivételes tehetségnek számít az, aki hasonló teljesítményre képes.

A különféle tudományterületek bizonyos részterületei saját történelmi fejlődésvonallal rendelkeznek, a maguk szűk rendszerén belül. Ha egy ilyen részterület vonalán megyünk vissza az időben (például: ritmusjelölés a kottairás történetében), akkor csak annyit láthatunk belőle, hogy az a bizonyos szegmens honnan hová fejlődött, s nem azt, hogy ahova visszamentünk, az önmagában egy komplex világ. A szükségleteket, a mértéket nem. Illetve az már másik tudományágra tartozik. A Calixtinus notációja nem mutat időre (ritmusra) vonatkozó jelölést, ez tehát a kottairás történetének mai pontjáról nézve a legalsó szint, azaz a 'primitív notáció'. Ám, ha az ő komplex rendszerükre tekintünk, akkor miért ne fordulhatna elő, hogy ennek a zenének, illetőleg azoknak az embereknek nem volt arra szükségük, hogy ritmust fejezzenek ki? Ugyanis, ha lett volna, – ennyi ötlet, kompozíciós bravúr után feltételezem róluk –, kitalálták volna azt is. Lehet, hogy csak el kellene hinnünk nekik, hogy a kommunikációjuk így is teljes és világos volt. A tudományos elemzésekben, vitákban nem szabad elfeledkeznünk arról, hogy ez az egyedülálló zene az élő gyakorlatban született, és a játék természete mindig benne volt. A notációban pedig magas szintű kiforrottság mutatkozik meg. Elképzelhető, hogy egy-egy formulát nem mindig énekeltek ugyanúgy, és előfordulhatott előadásukban akár több disszonancia is. Ezek a mi szemünkben 'hibák'. Persze lehet találgatásokba bocsátkozni az 'autentikus' előadásmódokról, de mindkét irányban csak addig lenne szabad elmennünk, amíg az egyik oldalon nem ütközünk olyan merev rendszerekbe, ahol az automatizmusból nem tudunk kiszállni, a másik oldalon pedig a túlzott szabadság fel nem borítja a zenei arányokat.

Treitler kérdésére – ti. arra, hogy „Hogyan tudjuk mi énekelni?” – úgy gondolom, az a válasz, hogy ugyanúgy, mint ahogy ők tették a 12. században. Ez az ’ugyanúgy’ hangsúlyozottan ’a hogyan szellemére’ vonatkozik. Tehát, amellet, hogy fontos őriznünk a hagyományt és érdekes lehet a számunkra megtudni, hogy vajon ők hogyan adták elő ezeket a zenéket, fontos, hogy bele tudunk-e kapcsolódni abba az alkotói-előadói szellemiségbe, amely természeténél fogva mindig modern és korszerű. Treitler fenti mondatát felszólításként értelmezve – a ’homo ludens – homo faber’-t kell magunkból előhívni, amely képessé tesz minket arra, hogy a stílus nyelvét beszéljük – azaz énekeljük.

Összesítő elemző táblázat

– a Codex Calixtinus egy- és többszólamú darabjairól, a kézirat szerinti sorrendben

Tétel fólió szám, kezdet	műfaj	hangnem tonalitás	ambitus prin org	zenei forma / zenei zárlatok	szöveg-forma	refrén	szöveg-verselés / rím	zenei ritmus / egyéb
1. 101v Psallat chorus celestinum	himnusz (kanció)	G→G↓ hypo-mixolid	d-d'	A-B-C-D / g-g-g-g „gallikán” zárlat	6x4-soros strófa 8-8-8-8	-	hangsúlyos, izoszillakibus jambikus aa-bb	giusto / U-U- U-U- G-izsón
2. 104v Felix per omnes Dei plebs ecclesias	himnusz	2 kül. dall.: 1. vándor-tón: d→e (1.→3.) 2. 1. tón.: d	1. c-c' 2. c-c'	A-B-C-D-E / 1. d-e-g-e-e 2. d-e-e-a-d	7x5 soros strófa 12-es	-	időmértékes izoszillabikus / rím strófánként: a,a,i,a,u,u,a	szillabikus- neumatikus
3. 105v Iocundetur et letetur	himnusz (kanció)	d→d dór d-d ⁵ -d-d	c-d'	A-B ⁵ -C-B _v A=(a-b-c) C=(e-e-g) a-g-d'-a; d-d-c-d „gallikán” zárlat	8x4 soros strófa 12-7-12-7 = (4-4-4)-7-(4-4-4)-7	-	hangsúlyos / jambikus aaa-b-ccc-b – 8x (uuu-o-eeee-o; eee-a-uuuu-a; uuu- o-iii-o;...)	giusto / U-U U UUUUUU / (rugalmas) d5-c5 iszón
4. 116r Salve festa dies Iacobi veneranda tropheo	processziós himnusz	e fríg	d-c'	A-Ba C-D / R: e-e V: d-e	17x2-soros strófa	→ (A-Ba) 1 strófa	időmértékes / rím/strófánként	szillabikus- neumatikus / R.:d-e vált.iszón
5. 119r Gratulemur et letemur	prosa (szekvencia)	G→G↑ tetrardus	f-g'	AA _(v) -BB _(v) →KK _(v) / (g-g)x11 kettős kurzus / „gallikán” zárlat	1a-1a → 11a-11a verspárok, változatos sorszám (1,2,3,4)	-	szóhangsúlyos / aa-bb-cc→kk	szillabikus- (neumatikus) / „poszt-greg.”

Tétel fólió szám, kezdet	műfaj	hangnem tonalitás	ambitus prin org	zenei forma / zenei zárlatok	szöveg- forma	refrén	szöveg-verselés / rím	zenei ritmus / egyéb
6. 123r Clemens servulorum	prosa	G→G↑ mixolid G-G ⁵ -G	(e) ²⁵⁵ f-g'	AA-BB-CC- DD-EE-F kettős kurzus / g x 11	5 párvers+1 6-6-5	-U U -- <i>Iacobe juva</i> „adoniszi” / variált refrén	hangsúlyos, izoszilabikus / a-a-b (u-u-a)	szilabikus- neumatikus / szabad melizm. vált. G-izón, F-G: ju-va
7. 130v Exsultet celi curia	ben. tropus (kanció)	G→G↓ hypo-mixolid G-G-F-G, C-G teng. vált.	d-d'	A-B-A _v -B-C-D 7x / g-h-g-h-d-g	8x3-soros 8-as + 4-4-6-os R. (8-4-8-4-8-6)	3x: 2xh; 1xg <i>Fulget</i> <i>dies/ista</i>	hangsúlyos, izoszilabikus / jambikus a-b-a-b-a-a (a-e-a-e-a; u-e-u-e-a...)	szilabikus- neumatikus váltakozó lükt. U ---- U- U- felütéses jambus / vált. C-G-izón; GCD organistrum
8. 131r Iacobe sancte tuum (→186v-187)	conductum I. (→ conductus)	G→G (°C°) mixolid G-G ⁵ -G G- G ⁵	f-d' (g-g')	A-B-A _v A-B 8x G-G ⁵ -G G-G ⁵	4x4-soros (+ „Lecto lege”)	← (A-B) <i>Fac preclues</i>	időmértékes, jambikus dimeter, enneaszilabus	szilabikus- neumatikus / GCD+F organistr
9. 131v In hac die	conductum II. conductus	G→a (II. fok) „moduláló” G-G ⁵ a-a	d-d' (e)f-d'	A-B C-D / D-a-D a-a	10-10 11-11	← (C-D) <i>Iacobe</i> <i>apostole</i>	időmértékes / a-a b-b (x-x e-e)	szilabikus- neumatikus
10. 132r Resonet nostra Domino	conductum III.	d→d protus	A-d'	A-B-C-B / d-d-d-d	4x4 soros strófa 11(5+6)-5- 11(5+6)-5	zenei refrén 2. 4. verssor ← (B) var.-ok	időmértékes 1 sor hexameter+ adoniszi sor (B)	szilabikus- neumatikus / melizm. vált.
11. 132r Salve festa dies veneranda	conductum IV.	C-mixolid C-C ⁵ (soronként) (b-vel)	c-d'	A B ₁ A _v B ₂ g-g-g-g (re-kvint)	6x3-soros 16-13 4	← (B ₁ B ₂) <i>Gaudeamus</i>	időmértékes, trocheus + daktilus	szilabikus- neumatikus / melizm. vált.

²⁵⁵ (hangnév): egy előfordulás

Tétel fólió szám, kezdet	műfaj	hangnem tonalitás	ambitus prin org	zenei forma / zenei zárlatok	szöveg-forma	refrén	szöveg-verselés / rím	zenei ritmus / egyéb
12. 133r Ecce adest– Qualis est– Hic est– Alleluia	introitus bevezető tropusok	G→G tetrardus	d-a'	A-B-C-D g-g-g-g	4 versszak 8-asok: 6x8; 8x8; 12x8; 8x8	-	izoszillabikus, hangsúlyos verses / a-a-a-b (us-us-us-a)	szillabikus-neumatikus szabad / greg. újstílusú komp. „poszt-greg.”
13. 133v Ihesus vocavit Iacobum	introitus szakaszoló tropusok	G→G tetrardus	d-g'	A-B-A-C-D-E-F-A-G-H-I-A / g-g-g-g-c'-g-g-g-d'-g-g-c'-g-g-d'-g	7 antifónaszerű trop. mint vers A-V ₁ -A-V ₂ -V ₃ - Ps ₁ -V ₄ -A-V ₅ -V ₆ - Ps ₂ -V ₇ -A	← (A) Introitus antifóna 4x, mint refrén	bibliai próza + zsoltár: <i>Cæli enarrant; Dox.</i>	szillabikus-neumatikus szabad / greg. újstílusú komp. „poszt-greg.”
14. 134r Rex immense – Rex cunctorum (→ 189)	kyrie tropus	8. tónus (C-re írva)	d-e' (g-a')	3A-3B-3C g-g-g (c-c-c)	3x3 soros 11-11-11 (4-4)-3	(3x3 <i>eleison</i>)	izoszillabikus, hangsúlyos verses / rím: (félsoronként ←(4-4))	szillabikus / XII. greg. mise
15. 134r Qui vocasti supra mare	gloria tropus (interpolációs)	< 4. tónus + vándor-t.: e→a→ G→d→e	C-e'	A-A-B-B-C-C-D-E szekvenciális, kettős kurzus /e-e-h-h-d-d-g-e/ „gallikán” zárlat	8 verssor = 4 verspár: szekvencia-szerű	'echo-melizma' minden sor végén ~ „Recordare”	egyenletes szavalás / -	szillabikus / vége „Te Deum” vége-dall. „poszt-greg.”
16. 135v Epistola – Cantemus Domino cantica glorie – tropus (misztériumjáték, szerepek kiírva)	epistola-tropus	d és g felváltva (! d-re írt mixolíd b-vel = Regi perh. dallama) →d	A-d'	(speciális) „gallikán” zárlat: csak G-finalisnál	2x6-soros vers, majd párbeszéd antifónaszerű tropusok, egy 8-as 4-soros	-	hangsúlyos vers és bibliai próza	(speciális) zenei dialógus

Tétel fólió szám, kezdő	műfaj	hangnem tonalitás	ambitus prin org	zenei forma / zenei zárlatok	szöveg- forma	refrén	szöveg-verselés / rím	zenei ritmus / egyéb
17. 138r Sanctus. Osanna salvifica	sanctus tropus	protus e→e	C-d'	A és variánsai (1 mondat + ism. melizma) / 8x e-zárlat / „gallikán” zárlat	8 verssor = 4 verspár: szekvencia-szerű	echo-melizma minden sor végén ~ „Recordare”	szavalás, előző folyt. var.	szillabikus / „poszt-greg.”
18. 139r Agnus Dei – Qui pius ac mitis	agnus szakaszoló tropus	G→G↓ 8. tónus	e-e'	Aa–Ba–Aa g-g-g	3x1 sor tropus két felsor (a-b)	(3x <i>miserere</i> ill. <i>dona</i> <i>nobis</i>)	ritmikus próza / rím: felsoronként	szillabikus- neumatikus / vö. IV. greg. mise „poszt-greg.”
19. 139r Regi perhennis glorie	ben. tropus (kanció)	mixolid	f-e'	A-B-A _v -A 6x / c'-g-c'-g	6x4 soros strófa 8-8-8-8	-	izosillabikus hangsúlyos / a-a-a-a – 6x (e-a-o-a-u-a)	heterometrikus giusto / GCD+F organistrum
20. 185r Nostra phalans	conductus	d→d dór / d	c-d' c-d'	A-B-C-D E / d-d-d-d d	4x5 soros strófa 8-8-8-7 7	← (E) <i>Angelorum</i>	hangsúlyos / a-a-a-b b (x-x-x-a a)	szillabikus- neumatikus
21. 185r Congaudeant catholici	ben. tropus (conductus)	d→d dór / d	1. H-a 2. d-c' 3. d-d'	Aa-Ba C-cD d-d d-d	8-8 4	← (C-cD) <i>Dies ista</i>	hangsúlyos / a-a b (x-x a)	szillabikus- neumatikus
22. 185v Gratulantes celebremus festum	conductus	dúr-dallam C→C	A-c' H-c'	9 szimultán-var. sor, / C-C-C ⁵ -C C-C- G-C C	4x2 soros strófa + 3 szótag 10-es sorok	→ (C _v) = Coda <i>Domino</i>	izosillabikus / 4 rímpár a-b-c-b (u-i-o-i)	giusto: UUUU UUUU — — szillabikus-(neum.) / duda-effekt C-G

Tétel fólió szám, kezdő	műfaj	hangnem tonalitás	ambitus prin org	zenei forma / zenei zárlatok	szöveg- forma	refrén	szöveg-verselés / rím	zenei ritmus / egyéb
23. 185v Ad superni regis decus	conductus	d→d dór	c-c' c-d'	AA-BB-CC- DD-Coda / (C) d-d-d-d (a) C-d-C-d (f) d-d-d-d; (f) d5/2-d-d5/2-d (a) d5-d-d5-d	5x4 soros strófa 8-7-8-7	-	hangsúlyos / félrím: a-b-c-b (x-a-y-a 2x; x-u-y- u; x-a-y-a; x-o-y- o)	szillabikus- neumatikus /melizm. vált. / hangszer-effektus bordun a zenei tagolás felezi a szöveget
24. 186v Annu gaudia	conductus	g→g g-lá; domináns zár ~ In hac	g-g'	A-B-C A _v -B _v -C _v / g-a-d g-a-d 5x	5x6-soros strófa 6-6-5 6-6-5	←(A _v -B _v -C _v) <i>Organa dulcia...</i>	hangsúlyos / mind „a” végű	szillabikus- neumatikus /szabad vált. /
25. 186v-187 Iacobe sancte tuum (→131r)	conductus (→ conductum) ld. fol.131	G→G (‘C’) mixolíd G-G ⁵ -G G- G ⁵	f-d' (g-g')	A-B-A _v A-B 8x G-G ⁵ -G G-G ⁵	4x4-soros (+ „Lecto lege”)	← (A-B) <i>Fac preclues</i>	időmértékes, jambikus dimeter, enneaszillabus	szillabikus- neumatikus / GCD+F organistr
26. 187v Regi perhennis glorie	conductus	G→G, (‘C’) G-C-F-G 2x (D-T-D-S-D)	(g)c-a'	= ↑	= ↑	= ↑	= ↑	szillabikus- neumatikus (cantus: szillabikus)
27. 187v Vox nostra resonet	ben. tropus (conductus)	G→G (‘C’) G-G-F-G (D-D-S-D)	(f)g-d' g-g'	A-A-B G-G-G	4x3 soros strófa 6-6-7	-	hangsúlyos / a-a-b – 4x (e-e-i, o-o-i...)	szillabikus- neumatikus (cantus: szillabikus) G-C-izsón, duda: GCD+F organistr
28. 187v Dum esset – V) Sicut enim 107v	responzórium organum	d / 2. tónus	A-b d-f'				bibliai próza, (Apcs)	v.princ: greg.

Tétel fólió szám, kezdet	műfaj	hangnem tonalitás	ambitus prin org	zenei forma / zenei zárlatok	szöveg- forma	refrén	szöveg-verselés / rím	zenei ritmus / egyéb
29. 188r Huic Iacobo – V) Tristis est 109v	responzórium organum	d / protus	(A)c-d' d-a'				bibliai próza,	v.princ: greg.
30. 188r Iacobe virginei 110r	responzórium organum	G 8. tónus	(c)d-d' g-a'				ritmikus próza ²⁵⁶ (GJP) / rímes	v.princ: greg.
31. 188r-188v O adiutor – V) Qui subvenis 110v	responzórium organum	d / 2. tónus	G(!)-c' (c)d-g'				verses próza / rímes	v.princ: greg.
32. 188v Portum in ultimo ²⁵⁷	prosa, interpolációs tropus R)	d→d	c-a' d-d'	A-A-A-A-A-A- B-C-(D) = (a-b)- (a-b)-(a-b)-(a-b)- (a-b)-(a-b)-(a _v - a _v)-(c-c-c)-d / (d-d)-(d-d)-(d- d)-(d-d)-(d-d)- (d-d)-(d-d-d)-(F- F-F)-d	6x2-soros strófa 2x3-soros strófa + 1 szó = (6-7)-(6-7)-(6-7)- (6-7)-(6-7)-(6-7)- (6-6-6)-(6-6-6)-2	-	hangsúlyos / mind „o” végű	szillabikus / → (D) v. princ.: <i>Ortum</i> greg. R) záró melizma-var.
33. 189 Rex immense, pater pie (→134r)	kyrie tropus	G→G↓ 8. tónus (C-re írva)	d-e' d-e' (g-a')	3A-3B-3C g-g-g (c-c-c)	3x3 soros 11-11-11 (4-4)-3	(3x3 <i>eleison</i>)	izoszillabikus, hangsúlyos verses / rím: (főlsoronként ←(4-4)	szillabikus- neumatikus szabad / v.princ: greg. XII. greg. mise LU48
34. 118v 189r Misit Herodes	graduale organum	F / tritus (5+6. t.)	d-g' c-a' (!)	= responzórium		-	bibliai próza (Apcs+ Ev)	greg. mint cantus firmus

²⁵⁶ A szövegi és a zenei rím alátámasztják egymást. In: David Hiley: *Western Plainchant: A Handbook*. (New York: Clarendon Press, Oxford, Oxford University Press, 1993):

278.

²⁵⁷ 2szól 188v, [incipit és V) az O adiutor R)-hoz, a Függelékben kétszólamú, utána ez. Ortum szó a R) zárómelizmájára.]

Tétel fólió szám, kezdet	műfaj	hangnem tonalitás	ambitus prin org	zenei forma / zenei zárlatok	szöveg- forma	refrén	szöveg-verselés / rím	zenei ritmus / egyéb
35. 189v All. Vocavit Ihesus Iacobum 119r	alleluja organum	d / 1. t	c-d' d-g'	= alleluja		-	bibliai próza (Ev)	v.princ: greg.
36. 190r Cunctipotens genitor	kyrie organum	d / 1. t.	d-c' e-a'	A-B-C	14-14-13	(3x <i>eleison</i>)	verses próza	cf. IV. gregorián mise „In festis apostolorum”
37. 190r Benedicamus Domino I.	ben. organum	d / 1. t.	A-a d-e'	A-A _v	verzikulus	- (válasz: <i>Deo gratias</i>)	-	v.princ: greg. / vesperás főünnepekre
38. 190r Benedicamus Domino II.	ben. organum	C / 5. tón.	H-d' f-g'	A-A _v	verzikulus	- (válasz: <i>Deo gratias</i>)	-	v.princ: greg. / II. vesperásra; "In festis Sanctorum";
39. 190v Benedicamus Domino III.	ben. organum	e / t. irreg.	e-g f-g'	A-A _v	verzikulus	- (válasz: <i>Deo gratias</i>)	-	v.princ: greg. / „hétköznapokra”
40. 190v Ad honorem regis summi ?kétszólamú	prosa (kanció)	F→F	e-c' B-g'	(A-B) 2x = (a-a-b)-(a _v -a _v -b _v) 2x / (a-g-f)-(g-e-f) mindkét szólam	11x8 soros strófa 8-7-8-7-8-7-8-7	-	hangsúlyos / a-a-a-a i-i-i-i	szillabikus / „kriptopolifónia”
41. 193r Dum pater familias - refrének	himnusz (kanció)	d→d↓ hypo-dór	A-a	(R)-A-A-B-C (+C _v) / d-d-d-d	V.: 7-6-7-6-7-6 R.: 7-7-7-7	2 refrén (C, C _v)	hangsúlyos / V.: keresztím- azonos rím- strófák váltakozása a-b- a-b; a-a-a-a, A-B- A-A-B-B rend szerint. R.: a-a-b- b	szillabikus / aquitán not.

fol. 131r – egy soros vonalrendszerben, végigírva minden versszakra (más kéz, mint a Függelékben), színes kiemelés itt: variáns

Musical notation for the first system, showing two staves with rhythmic notation and a Latin text below. The notation uses various symbols and numbers to indicate rhythm and pitch. The text is: Ia - co - be san - cte tu - um re - pe - ti - to tem - po - re fes - tum.

Ia - co - be san - cte tu - um re - pe - ti - to tem - po - re fes - tum.

Musical notation for the second system, showing two staves with rhythmic notation and a Latin text below. The text is: Fac pre - clu - es ce - lo co - len - tes. [1. alkalommal, 2. már uaz mint 186v]

Fac pre - clu - es ce - lo co - len - tes. [1. alkalommal, 2. már uaz mint 186v]

Musical notation for the third system, showing two staves with rhythmic notation and a Latin text below. The text is: In - vi - tat cla - ros po - pu - lum ce - leb - ra - re tri - um - phos.

In - vi - tat cla - ros po - pu - lum ce - leb - ra - re tri - um - phos.
Fac preclues.

Musical notation for the fourth system, showing two staves with rhythmic notation and a Latin text below. The text is: Psal - li - mus ec - ce De - o gra - tes me - ri - tas re - fe - ren - do.

Psal - li - mus ec - ce De - o gra - tes me - ri - tas re - fe - ren - do.
Fac preclues.

Iacobe sancte tuum repetito tempore festum.
Fac preclues celo colentes.

Ó, Szent Jakab, a te ünneped visszatér évről évre,
Hadd ragyogjon a szentek fénye az égben.

Invitat claros populum celebrare triumphos.
Fac preclues celo colentes.

Hívja a népeket a te nevezetes győzelmeid
megünneplésére. Hadd ragyogjon...

Psallimus ecce Deu grates meritas referendo.
Fac preclues celo colentes.

Íme, énekeljük, méltán hálát adva Istennek,
Hadd ragyogjon...

Qui tibi splendifluum concessit scandere celum.
Fac preclues celo colentes.

Aki megadta neked, hogy elérd a dicsó ég
boltozatát. Hadd ragyogjon...

Forcia mortalis contempnens vulnera carnis.
Fac preclues celo colentes.

Megvetted bűnös sebeit a halandó testnek,
Hadd ragyogjon...

Ut tibi perpetuus vite succederet usus.
Fac preclues celo colentes.

Hogy élvezhesd az örök életet.
Hadd ragyogjon...

Sis memor unde tui recolunt qui gaudia festi.

Emlékezzél meg azokról, akik ünneplik a te

Fac preclues celo colentes.

ünnepnapod örömeit. Hadd ragyogjon...

Ut factor famulos et serves pastor alumpnos.
Fac preclues celo colentes

Hogy vezetője lehess a te szolgálóknak, és
pásztora a te nyájadnak. Hadd ragyogjon...

Quapropter regi regum benedicamus domino
(apróbetű a kódexben)
Fac preclues celo colentes.

Áldjuk ezért az Urat, a Királyok Királyát.
Hadd ragyogjon...

Lector, lege Et de rege, Qui regit omne,
Dic: Jube, domne.

Olvassó, olvass a királyról, aki mindent irányít,
mondd. – Parancsolj (velem), uram!

1a

Higino Anglés átírása:²

8 Ja - co - be san - cte tu - um re - pe - ti - to tem -

8 po - re fe - - stum. *Fac pre-clu - es ce - lo co - len - - tes.*

Ms. bemarkt: «Puer hoc repetat inter duos cantores»

8 *Fac pre-clu - es ce - lo co - len - - tes.*

² Anglés (1961): 98.

2.

In hac die

fol. 131v, a kódexben csak egy vonalrendszeren

Conductum sancti Iacobi – *a domno Fulberto, Carnotensi episcopo, editum*³

Musical notation for the first system, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

In hac di - e lau - des cum gau - di - - o _____ De - mus

Musical notation for the second system, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The notation includes various rhythmic values and accidentals. A 'Refr.' label is placed above the top staff.

sum - mi _____ fac - to - ris fi - li - o, la - co - be, a - po - sto - le

Musical notation for the third system, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

san - ctis - si - me, Nos a ma - lis e - ru - e, pi - is - si - me.

In hac die laudes cum gaudio Demus summi factoris filio,
Refr. Iacobe, apostole sanctissime, Nos a malis erue, piissime.

Ezen a napon dicsérjük nagy örömmel a Teremtő nagyszerű fiát,
Refr. Jakab, legszentebb apostol, szabadíts meg minket a gonosztól, ó, te legkegyesebb.

Hec est dies ceteris dignior, Orbe fulgens, multis celebrior. Iacobe, apostole...

Ez a nap méltóbb, mint mások, ragyogni szerte a világon, híresebb a legtöbbnél.
Jakab apostol...

Qua Iacobus scandit ad angelos, Splendens celo pangit Christi melos. Iacobe, apostole...

Amelyen Jakab felemelkedett az angyalokhoz, és ragyogott az égen, éneked zengve Krisztushoz.
Jakab apostol...

Zebedei natus karissimus Signa fecit mundo clarissimus. Iacobe, apostole...

Zebedeus legkedvesebb fia, a világítótorony, aki jelt adott a világ számára.
Jakab apostol...

Cecis, claudis levamen tribuit, Auxilium omnibus prebuit. Iacobe. apostole...

Vakoknak látást, sántáknak erőt, és mindenkinek támaszt adott. Jakab apostol...

De ultimo ergo iudico Perducat nos in celi solio. Iacobe, apostole...

Az utolsó napon, az Ítéletkor, vezessen el majd minket is az ég boltozatáig.
Jakab apostol...

³ AH (17): 198. 9. sz.

3.

Nostra phalans

fol. 185r, Függelék

[Conductus] – *Ato, episcopus Trecensis*⁴

No - stra pha - lans plau - dat le - ta Hac in di - e, qua ath - le - ta. Cri - sti

gau - det si - ne me - ta Ia - co - bus in glo - ri - a. R. An - ge - lo - rum

in cu - ri - a.

Nostra phalanx plaudat læta
Hac in die, qua athleta
Christi gaudet sine meta
Iacobus in gloria
Angelorum in curia.

Városunk örömmel ünnepeljen
ezen a napon, amelyen Jakab,
Krisztus bajnoka, vég nélkül
örvendezik dicsőségben,
Az angyalok társaságában.

Quem Herodes decollavit,
Et idcirco coronavit
Illum Christus et ditavit
In celesti patria
Angelorum in curia.

Akinek Heródes fejét vette,
s ezért Krisztus megkoronázta,
és mennyei udvarában
adott neki helyet,
Az angyalok társaságában.

Cuius corpus tumulatur
Et a multis visitatur
Et per illud eis datur
Salus in Gallecia
Angelorum in curia.

Kinek testét eltemették,
És sokak meglátogatják,
ezért üdvösséget
nyernek Galiciában,
Az angyalok társaságában.

Ergo festum celebrantes,
Eius melos decantantes
Persolvamus venerantes
Dulces laudes domino
Angelorum in curia.

Tehát ünnepelve,
és az ő dalait énekelve.
Hódoljunk és zengjünk
Édes dicséretet az Úrnak,
Az angyalok társaságában.

⁴ AH (17): 207–208. 13. sz.

3a

Higino Anglés átírása:⁵

8 No - stra pha - lanx plau - dat le - ta ___ hac in di - e qua ath

8 le - - - ta Chri - sti gau - det si - ne ___ me - ta ___ Ia - co - bus in

8 glo - ri - - - a, An - ge - lo - rum in ___ cu - ri - - - a.

⁵ Anglés (1961): 95.

3a

Theodor Karp átírása:⁶

No - stra pha - lanx plau - det le - ta hac in di - e

qua ath - le - ta, Chri - sti gau det si - ne me - ta la - co - bus in

glo - ri - - - a, an - ge - lo - rum in cu - ri - a.

⁶ Theodore Karp: *The polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela II.* (Oxford: Clarendon Press, 1992.): 205.

4a

Con - gau - de - ant ca tho li - ci, le - ten - tur ci - ves ce - li - ci

di - e i -

sta.

4b

Con - gau - de - ant catho li - ci, lae ten - tur ci - ves cae - li - ci

di - e i -

sta.

4c

Higino Anglés átírása:⁸

The musical score is presented in three systems, each with three staves (treble, alto, and bass clefs). The music is in 8/8 time. The lyrics are: "Con - gau - de - ant ca - tho - li - ci, le - ten - tur ci - ves ce - li - - - ci di - e i - - - sta." The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and includes triplet markings (indicated by a '3' above the notes) in several places. Vertical dashed lines are used to align the lyrics with the corresponding notes in the vocal line.

⁸ Anglés (1961): 96.

4d

Theodor Karp átírása:⁹

Con - gau - de - ant ca - tho - li - ci, le - ten - tur ci - ves

ce - li - ci, Di - e i - - - - -

- - - - - sta.

The musical score is written in 8/8 time. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The lyrics are: 'Con - gau - de - ant ca - tho - li - ci, le - ten - tur ci - ves', 'ce - li - ci, Di - e i - - - - -', and '- - - - - sta.'. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

⁹ Theodore Karp: The polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela II. (Oxford: Clarendon Press, 1992.): 206.

5.

Gratulates celebremus

fol. 185v, Függelék

[conductus] – *Magister Goslenus, episcopus Suessionensis*¹⁰

Gra - tu - lan - tes ce - le - bre - mus fe - stum di - em, lu - ce di - vi - na ho - ne - stum.

Hec est di - es Ia - co - bi in - sig - nis, il - lu - stra - ta sig - nis e - ius dig - nis.

Quem pre - ca - mur du - cat ut ad cæ - los de - can - tan - tes e - ius Chris - to me - los.

Sus - ci - pi - ens gra - ti - am de ce - lis. Be - ne - di - cat er - go plebs fi - de - lis

Do - - - - - mi - no.

1. Gratulates celebremus festum
diem, luce divina honestum.2. Hec est dies Iacobi insignis,
illustrata signis eius dignis.1. Örvendezve üljük ezt a szent fényességgel
megáldott ünnepnapot.2. Ez Jakabnak jeles napja, amelyet beragyognak
az ő méltó jelei.

¹⁰ AH (17): 208. 15. sz. – Fordítás: Mezei János: *Korai polifónia I. füzet – A kezdetektől a Codex Calixtinusig (IX-XII. század) Egyházzenei Füzetek III/9.* (Budapest: MTA-TKI – Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoportja és a Magyar Egyházzenei Társaság, 2002.): 104.

3. Quem precamur ducat ut ad celos
decantantes eius Christo melos.

3. Ő, akihez imádkozunk, vigye dicsérő
szavainkat a mennybe és énekünket Krisztus elé.

4. Suscipiens gratiam de celis.
Benedicat ergo plebs fidelis
Domino.

(4.) s hozza le (cserébe) a kegyelmeket az égből.

4. Így hát áldja a hívő nép az Urat.

5a

fol. 185v

M-0---M-3---t7---r2---e1---q0---0w---1wMh---0---4---t72---wMh---t7---r2---e1---q0---0w---1wMh---0

M-4---2^A---1---0---2---3---4^B---2---1---0---4---5^C---6---4---5---3---4^{Bv}---2---1---0

Gra - tu - lan - tes ce - le - bre - mus fe - stum di - em, lu - ce di - vi - na ho - ne - stum.

M-4---t72^c---wMh---t7---r2---e1---q0^b---4t---0q^{2e2w}---0---0---1w---qñ---4---r2---e1---q0^b---0w---1wMh---0

M-0---2^A---1---0---2---3---4^D---0---2e---4---7---5^E---6---4---5---3---4^{Bv}---2---1---0

Hec est di - es Ia - co - bi in - sig - nis, il - lu - stra - ta sig - nis e - ius dig - nis.

M-2e-4^e---4t7R---e2r---2wM-0---2e^f---4---5---0---2e---4^e---4t7R---e2r---2wM-0---2e^f---4---5---0

M-2---0^F---3---1---2e---4---2^G---0---0---0---2---0^F---3---1---2e---4---2^G---0---0---0

Quem pre-ca - mur du - cat ut ad cæ - los de - can - tan - tes e - ius Chris - to me - los.

M-2e-4^e---4t7R---e2r---2---e1---0---7^b---56u654t---4---0---1w---qñ---4---r2---e1---q0^b---0w---1wMh---0

M-2---0^F---3---1---2---3---4^D---0---2e---4---7---5^E---6---4---5---3---4^{Bv}---2---1---0

Sus - ci - pi - ens gra - ti - am de ce - lis. Be - ne - di - cat er - go plebs fi - de - lis

M-34t-3r-23^g-2e-12e-1w-0r-7-5-7-6-4t-7

M-ü65-zh-z54-tg-t7R-r2-4-3-1-0-2-1-0

Do - - - - - mi - no.

5b

Higino Anglés átírása:¹¹

8 1. Gra - tu - lan - tes ce - le - bre - mus fe - stum di - em, lu - ce

8 di - vi - na ho - ne - stum. 2. Hec est di - es Ja - co - bi in -

8 si - - gnis, il - lus - tra - ta si - gnis e - jus di - gnis.

8 3. Quem pre - ca - mur, du - cat ut ad ce - los de - can - tan - tes

8 e - jus Chri - sto me - los. 4. Sus - ci - pi - ens gra - ci - am de

8 ce - - lis. Be - ne - di - cat er - go plebs fi - de - lis

8 Do - - - - - mi - no.

¹¹ Anglés (1961): 86–97.

5c

Theodor Karp átírása:¹²

Gra - tu - lan - tes__ ce - le - bre - mus fe - stum Di - em__ lu - ce di -

vi - na__ ho - ne - stum. Hec__ est__ di - es__ Ja - co - bi in__ si - gnis

il - lu - stra - ta__ sig - nis__ e - jus dig - nis. Quem pre - ca - mur

do - cat ut__ ad ce - los, De - can - tan - tes

¹² Theodore Karp: The polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela II. (Oxford: Clarendon Press, 1992.): 207.

9

e - jus Chri - sto me - los. Su - sci - pi - ens gra - ti - am

Detailed description: This system contains two staves of music. The top staff is a vocal line starting with a treble clef and a common time signature. It begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The bottom staff is a piano accompaniment line starting with a bass clef and a common time signature, featuring a steady eighth-note accompaniment.

10

de - ce - lis. Be - ne - di - cat - er - go - plebs fi - de - lis.

Detailed description: This system contains two staves of music. The top staff is a vocal line starting with a treble clef and a common time signature. It features a treble clef, a common time signature, and a melodic line with some sixteenth-note passages. The bottom staff is a piano accompaniment line starting with a bass clef and a common time signature, featuring a steady eighth-note accompaniment.

13

Do - - - - - mi - no.

Detailed description: This system contains two staves of music. The top staff is a vocal line starting with a treble clef and a common time signature. It features a treble clef, a common time signature, and a melodic line with some sixteenth-note passages. The bottom staff is a piano accompaniment line starting with a bass clef and a common time signature, featuring a steady eighth-note accompaniment.

6.

Ad superni regis decus

fol. 185v, Függelék

[conductus] – *Magister Albericus archiepiscopus Bituricensis*¹³

M-rB-wl-q0--1--0--1--2e2--e1--e2--e1--1e--2r--2--e2w-Oq-wl-Oq-wl-Oq--2--1--	M-0--1--e2--e1--4--wl-q0--1--3--4t--t3--w8--1--Oq--wl-Oq-wl-Oq-wl-O--1--
---	--

1. Ad su - per - ni re - gis de - cus, qui con - ti - net om - ni - - - - - a,

M-rB-wl-q0--1--0--1--2e2--e1--2e2--e1--1e--2r--2--e2w-Oq-wl-Oq-wl-Oq-wl-Oq--2--1--	M-0--1--e2--e1--4--wl-q0--1--3--4t--t3--w8--1--Oq--wl-Oq-wl-Oq-wl-O--1--
--	--

Ce - leb - re - mus le - ti tu - a, la - co - be, sol - lem - ni - - - - - a.

M-5--5u--4z--u5--r2--1e--2r--5u--u8--u5-z4--t3--r2--e1--Oq-wl-Oq-wl-Oq--2--1--	M-5--t3--r2--wl--1w--rB--wl--q0--3--4t--3r--2e--1w--Oq--wl-Oq-wl-Oq-wl--0--1--
--	--

2. Se - cus li - tus Ga - li - le - e con-temp-si - sti pro-pri - - - - - a,

M-5--5u--4z--u5--r2--1e--2r--5u--u8--u5-z4--t3--r2--e1--Oq-wl-Oq-wl-Oq-wl-O--0--1--	M-5--t3--r2--wl--1w--rB--wl--q0--3--4t--3r--2e--1w--Oq--wl-Oq-wl-Oq-wl-Oq--2--1--
---	---

Se-queus Chri-stum pre - di - ca - sti ip - si - us im-pe-ri - - - - - a.

M-3--4t--t4--t3--wl--e1--q0--1--3--r2--e1--2r--3--t3--1w--r2--Oq-wl-Oq-wl-Oq-wl-Oq--2--1--	M-3--e1--q0--1e--4t--u5--rB--wl--3--1w--Oq--q0--3--1e--r2--1w--e1--Oq-wl-Oq-wl-Oq-wl-O--1--
--	---

3. Tu pe - ti - sti iux - ta Chri - stum, tunc se - de - re nes - ci - - - - - us,

M-3--4t--t4--t3--wl--e1--q0--1--3--r2--e1--2r--3--t3--1w--r2--Oq-wl-Oq-wl-Oq-wl-Oq--2--1--	M-3--e1--q0--1e--4t--u5--rB--wl--3--1w--Oq--q0--3--1e--r2--1w--e1--Oq-wl-Oq-wl-Oq-wl-O--1--
--	---

Set nunc se - des in co - hor - te du - o - de - na al - ci - - - - - us.

¹³ AH (17): 208. 16. sz.

{ M-3--e1--1e--4tt4t--:3t-t4-tg--4t--:3--1w-Oq--2r--"tg"-w1f-1e-4t--e1"Oq" w1fOq" w1fOq" w1fOq"-2--1-
 M-3-4t--tg--w1f---:e1-q0-1e--e1--:3--r2--e1--q0--1e-4t--rB-w1f--"Oq" w1fOq" w1fOq" w1fOq" w1fOq"-0--1-

4. Pro-tho-mar-tir du-o-de-nus fu-i-sti in pa-tri - - - - - a,

{ M-3--e1--1e--4tt4t--:3t-t4-tg--4tt4t--:3--1w-Oq--2r--"tg"-w1f-1e-4t--e1"Oq" w1fOq" w1fOq"-2--1-
 M-3-4t--tg--w1f---:e1-q0-1e--e1---:1e-r2-e1--q0--1e-4t--rB-w1f--"Oq" w1fOq" w1fOq" w1fOq" w1fOq"-0--1-

Pri-mam se-dem du-o-de-nam pos-si-des in glo-ri - - - - - a.

{ M-5--6i--5--6u--4--5z--3--t4tt--3--4z--4--5z--u5--u4--2r-z5g--1e-t42--0w-3r-w1f---1---
 M-5-4--5-3--4-2--3-1---3-2--4-2--1---0w--z4-w1f--tg-q0w--r2-q0-1w---1---

5. Fac nos er-go in-ter-es-se po-lo abs-que ter-mi - - - - - no,
 Ut mens nostra re-gi re-gum be-ne-di-cat Do-mi - - - - - (mi)no.

1. Ad superni regis decus,
 qui continet omnia,
 Celebremus leti tua,
 Iacobe, sollempnia.

2. Secus litus Galilee
 contempsisti propria,
 Sequens Cristum predicasti
 ipsius imperia.

3. Tu petisti iuxta Cristum
 tunc sedere nescius,
 Set nunc sedes in cohorte
 duodena alcuis.

4. Prothomartir duodenus
 fuisti in patria,
 Primam sedem duodenam
 possides in gloria.

5. Fac nos ergo interesse
 polo absque termino,
 Ut mens nostra regi regum
 benedicat domino.

1. A mindeneket kormányzó
 Király dicsőségére
 Örvendezzünk, Jakabbal,
 Az ő ünnepén.

2. A Galileai-tenger partján,
 Te elutasítottad a világi vagyont,
 És Krisztus követésével hirdetted
 az Ő Uralkodását a földön.

3. Te akkor azt kívántad tudatlanul,
 Hogy Krisztus mellé ülj,
 És most a mennyei
 Tizenkettő csoportjában ülsz.

4. Szülőföldeden Te voltál
 a 12. vértanú,
 De dicsőségben első vagy,
 A Tizenkettő között.

5. Adj nekünk helyet,
 az örök világban
 Hogy szívünk áldja az Urat,
 a Királyok Királyát.

6a

Leo Treitler átirása:¹⁴

Ad su - per - ni re - gis de - cus,
Ce - le - bre - mus le - ti tu - a,

qui con - ti - net om - ni - - - - a.
Ja - co - be, sol - lemp - ni - - - - a.

Se - cus li - tus Ga - li - le - e con - temp - sis - ti
Se - quens Chris - tum pre - di - cas - ti ip - si - us im -

pro - pri - - - - a. Tu pe - tis - ti iux - ta Chris - tum
pe - ri - - - - a. sed nunc se - des, in co - hor - te

tunc se - de - re - nes - ci - - - - us.
du - o - de - na al - ci - - - - us.

Pro - tho mar - tir du - o - de - nus fu - is - ti in
Pri - mam se - dem du - o - de - nam pos - si - des in

pa - tri - - - - a.
glo - ri - - - - a.

Fac nos er - go in - te - re - se po - lo abs - que
ult mens nos - tra re - gi re - gum be - ne - di - cat

ter - - - - mi - no,
Do - - - - mi - no.

¹⁴ Leo Treitler: „The Polyphony of St. Martial”. *Journal of the American Musicological Society*, 17/1 (1964. tavasz): 29–42. 36–37.

6b

Theodor Karp átirása:¹⁵

Ad su - per-ni re - gis de - cus, qui con - ti - net om - ni -
Ce - le - bre-mus le - ti, tu - a, Ja - co - be, sol - lem-pni -

1. a) Se - cus li - tus
2. a) Se - uens Chris - tum

1. a) Ga - li - le - e con - temp - sis - ti pro - pri -
pre - di - cas - ti ip - si - us im - pe - ri -

2. a) Tu pe - tis - ti iux - ta Christum tunc se -
Sed hunc se - des, in co - hor - te du - o -

de - re nes - ci - us'
de - na al - ci - us

Pro - thro mar - tir du - o - de - nus fu - is - ti in - pa - -
Pri - mam se - dem du - o - de - nam pos - si - des in glo - -

1. a) tri -
ri -

2. a) fac nos er - go in - te - re - se po - lo
ut mens nos - tra re - gi re - gum be - ne -

abs - que ter - - mi - no
di - cat Do - - mi - no

¹⁵ Theodore Karp: „St. Martial and Santiago de Compostela: An Analytical Speculation”. *Acta Musicologica*, 39/3-4 (1967. Július-December): 144–160.148–149.

7.

Annua gaudia

fol. 186v, Függelék

[conductus] – *Magister Airardus Viziliacensis*¹⁶

An - nu - a gau - di - a, la - co - be, de - bi - ta sunt ti - bi dan - da,

Or - ga - na dul - ci - a con - ve - ni - en - ci - a sunt re - so - nan - da.

1. Annua gaudia,
Iacobe, debita
Sunt tibi danda,
Organa dulcia
Conveniencia
Sunt resonanda.

2. Et tua celica
Facta perhennia
Sunt reseranda, Organa...

3. Hec quoque splendida
Secla per omnia
Sunt memoranda, Organa...

4. Tam pia, tam bona,
Tam rata dogmata
Sunt imitanda, Organa...

5. Hec sacra commoda,
Florida, fulgida
Sunt adamanda, Organa...

1. Illő örömeinket,
Jakab, évente felajánljuk
neked, amelyen
Csendüljenek ünnepedhez
méltó, édes dallamok.

2. És a te mennyei cselekedeteidnek
örökké meg kell nyilvánulniuk.
Csendüljenek...

3. És ezekre a ragyogásokra emlékeznünk kell
Az évszázadok során.
Csendüljenek...

4. Ezeket a jó és szent
Tanokat, amelyek oly nagyszerűek, követni kell.
Csendüljenek...

5. Ezek a szent parancsolatok.
Virágzóak, csillogóak,
Imádandók.
Csendüljenek...

¹⁶ AH (17): 209. 17. sz.

9.

Vox nostra resonet

fol. 187v

[conductus] – *Magister Johannes Legalis*²⁰

Vox no - stra re - so - net Ia - co - bi in - to - net. Lau - des cre - a -

to - - - ri.

1. Vox nostra resonet,
Iacobi intonet
Laudes creatori.

Szóljon a hangunk,
zengjen Jakabról
dicséretet a Teremtőnek.

2. Clerus cum organo
Et plebs cum timpano
Cantet redemptori.

a papok orgánummal,
a sereglet dobokkal
énekeljen a Megváltónak.

3. Carmine debito
Psallat Paraclito,
Id est solatori.

Illő énekkel
dicsérje a Szentlelket,
vagyis a Vigasztalót.

4. Hoc omnes termino
Laudes in cantico
Dicamus domino.

Mindennek végeztével
mindnyájan énekkel
mondjunk hálát az Úrnak.

²⁰ AH (17): 209. 18. sz; Fordítás: In: Hans Heinrich Eggebrecht: *A nyugat zenéje. Folyamatok és állomások a középkortól napjainkig.* (Budapest: TYPOTEX, 2009): 60.

9a

Krüger átírása:²¹

8

1. Vox nos-tra re-so - - net Ja-co - bi in-to - -
 2. Cle - - rus cum or-ga - - no Et plebs cum tym-pa - -
 3. Car - mi-ne de-bi - - to Psal-lat pa - ra- cli - -
 4. Hoc om-nes ter-mi - - no Lau-des in can-ti - -

8

1. net Lau-des cre - a - - to - - - - ri
 2. no Can-tet re - demp - to - - - - ri
 3. to Id est so - la - to - - - - ri
 4. co Di - - ca - mus Do - - mi - - no

²¹ Schubert (1965): 396.

9b

Eberlein átírása:²²

Vox no - stra re - so - net

Ja - co - bi in - to - net

lau - des cre - a - to ri.

²² Eberlein, Roland: „Vormodale Notation” *Archiv für Musikwissenschaft*, 55/3 (1998): 175-194. 190.

10.

Dum esset Salvator

fol. 187v-188r

- egyszerűlamú változat: 107v – matutinum, 2. tónus

Magister Ato episcopus Trecensis

M-8i76"u654"5ut4R4t-7u6z5t4rR"e21w-1-"
 M-1---q0--0-----"0q-----1-1w34--w1-3--2e21q-0q--1:-'0--1e--3e2--0"
 Dum es - set Sal - va - tor in mon - te im - po - nens ap-
 M-0e0e2e1--0q--1:-'0--1---3r2'e1-1---q0--3--2e1w1--0q--1:-'q0--0q--1---1-1e2r-
 tis - si - ma no - mi - na dis - ci - pu - lis su - is vo - ca - vit Ia - co -
 M-r210--3---2e2-1---0q---1:-'3-X34t'z54t4R--4---5-t4R21w:-'11'---0--1---3r11---1-
 - bum et Io - han - nem bo - a - - - ner - ges — quod est fi - li - i
 M-e210q-3t4R21w-q00--0--0q--q0e2-0q--,,
 to - - - ni - tru - i. (nim)

M-r2e21w-5z'u6'z54t4-78o-u65-67i--o0o-p007'67iV'u65-t4R-4r2-3rB1-t4-5z5q-4t-u65456u-"
 M-0q---3r-----e2-----1-2e1-----0q-----1-----q0-----0-----"
 V) Si - - - cut _____ e - - - nim vox to - ni -

M-t4R-4rB"e2-1-1"iV'u65-t4tq5u8o07'u65-4-8i6'u65-4-6i iV8o-iV'u65-t4R-4t44-2-"
 M-0q-----1-1-----e2-----3r4-----rB2-----1w-----2-"
 tru - i in ro - - - ta mun - di so - - - nat,

M-67i-u6-t4R-5u-67i-78o-6u65%4-67iV-u65z-5-88o789p0078o-u6567i-7--z54t--z5t4R-"
 M-w1e-----e2-2-----4t-----5-rB-----w1-----3-1-----2e-----"
 sic _____ in om - - - nem ter - - - ram ex - i - vit

so - - nus pre - di - ca - ci - - o - num be - a - ti

la - co - - bi. * Quodest...

R) Dum esset Salvator in monte, imponens aptissima nomina discipulis suis, vocavit Iacobum et Iohannem Boanerges, quod est filii tonitruui.

Míg a Megváltó a hegyen volt, hozzájuk illő neveket adott tanítványainak, és elnevezte Jakabot és Jánost Boanergésznek, ami azt jelenti, a Mennydörgés Fiai.

V) Sicut enim vox tonitruui in rota mundi sonat, sic in omnem terram exivit sonus predicacionum beati Iacobi, quod est filii tonitruui Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto

V) Mert ahogy a mennydörgés visszhangzik az ég boltozatán, úgy zengett Szent Jakab ígehirdetése is szerte az egész világon. Ami azt jelenti... Dicsőség...

10a

Dum - - - - - es - - - - - set

Si - - - - - cut - - - - -

e - - - - - nim - - - - - vox

to - - - - - ni - - - - - tru - - - - - i

9

in ro - - - - - ta mun - - - di

11

so - - - - - nat sic

13

in o - - - - - mnem ter - - - - - ram

15

ex - i - - - - vit so - - - - - nus

17

pre - - - di-ca - - - ci - - - - o - num

19

be - a - ti Ia - - - co - - - - bi.

11.

Huic Iacobo

fol. 188

- egyszerűmájú változat: 109v-110 – matufinum, 2. tónus

Magister Ato episcopus Trecensis

R. Hu - - - ic Ia - co - - - - - bo con - do - lu - it

Do - mi - nus tem - po - re pas - si - o - nis su - e ve - lut ca - rus

ca - ro su - o mes - ti - ti - am car - nis su - e ** os - ten - de ce - li

et di - - - cens.

V. Tris - - tis est - - - a - ni - ma
me - a

us - - - que ad mor - - - - tem.
Ostendens...

R) Huic Iacobo condoluit dominus tempore passionis sue velut karus karo suo mesticiam carnis sue, ostendens ei et dicens.

R) Az Úr együtt szomorkodott Jakabbal az ő szenvedésének idején, mintha hús lenne saját húsából, megmutatva neki bánatát, és így szólt:

V) Tristis est anima mea usque ad mortem, ostendens ei et dicens.
Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto

V) Szomorú az én lelkem mindhalálig.
Megmutatva ...
Dicsőség...

Szöveg: centózott, illetve hozzáköltés Mk evangéliumához.
Eredeti: „Magával vitte Pétert, Jakabot és Jánost. Remegni kezdett és gyötrődni. Majd így szólt hozzájuk: Halálos szomorúság fogta el lelkemet.” (Mk 14.33-34)

12.

Iacobe virginei

fol. 188r

- egyszólamú változat: fol. 110, matutinum, 8. tónus

Magister Ato episcopus Trecensis

M-88007-89p-008-u05-67i-|p0-007-iV-80-|u0-z57-6i-p00-900-|u0u057-6iV05z-u04|
 M-4rRr-----1-----"e2-----3r-----t7-----3r-----4-----4t-rB---3"

R. Ia - - co - be vir - gi - ne - i fra-ter
 pre-

M-5u--u05-7i4--t7--3r--4t-ufz--t7--:--rBē1-2e2--q0--0--0q--e2--34t--rB--3--5u--"

ci - o - se Io - han - nis, * qui pi - us Er - mo - ge - nem re - vo -

M-u05-7i4--t7--5%-e2-3r--4t-ufz--t7--,-8iVi--5ui---i4--4t--rB--3--:3--5u--u05-7i4"

ca - sti cor - de fe - ro - cem ex mun - di vi - ci - is ad ho - no -

M-t7--4l---1e2--3r---44--4t-rB-5u05-uf-44--4t-rRr---4---

rem cun - cti - po - ten - - - - - tis.

M-u0-z57-iViiV-u05-9p00-900-|9p007-00-9p07-9000-00u-p000-|7iiv-80-p0-007-u0u057t---4--"
 M-3r---4t-----rB-----5u-----ü-----6-----5-----4-----"e2-----3r-----4--"

V. Tu pre - ce con - - - - ti - - - nu - a

M-00-p00-00-9p8-9000-|9p007-900-9p00-7iiv-80)u057-67i-z57-t7-|8007-8p-007-u05-67i---"
 M-7i-----iVi--i4-----t7--"e2-----3r-----4--"rB-----e1-----"

pro no - bis om - ni - bus o - - - -

M-7u05-z5-678p007057t---4--
 M-3t7-----3r-----4--"

- - - - ra * qui pius Ermogenem.

R) Iacobe virginei frater preciose Iohannis, qui
pius Ermogenem revocasti
corde ferocem ex mundi viciis
ad honorem cunctipotentis.

R) Ó, szűzi tiszta Jakab, a nemes János testvére,
aki kegyességeddel megmentetted Hermogenészt
az ő szívében dülő vad gonoszságtól, és a világ
bűneitől, és helyreállítottad az ő becsületét a
Mindenható előtt.

V) Tu prece continua pro nobis omnibus ora, qui
pius...

V) kérünk, imádkozz értünk vég nélkül. Aki
kegyességeddel...

V2) Gloria Patri almo natoque, flamine sancto ad
honorem cunctipotentis

V2) Dicsőség...

12b

Ia - - - - - co - be

vir - - - - - gi - - - - - ne - - - - - i

Tu pre - - - ce con - - - - -

ti - - - nu - - - - - a pro no - - - - -

9

8

bis o mni bus

11

8

o ra.

13.

O adiutor omnium – Portum in ultimo

fol. 188r-188v

- egyszólamú változat: 110v – matutinum, vespérás, 2. tónus

Magister Ato episcopus Trecensis

O _____ ad - iu - tor

o - mni - um se - cu - lo - rum, o _____ de - cus a - po - sto - lo - rum,

o lux cla - ra gal - le - ci - a - no - rum, o ad - vo - ca - te pe - re - gri - no - rum

Ia - co - be sup - pla - ca - tor vi - ci - o - rum, sol - ve no - stro - rum ca -

te - nas de - li - cto - rum * et duc _____ nos ad sa - lu - tis por - - -

- - - - - tum.

V. Qui sub - - - - - ve - - - nis pe - ri - cli -
Glo - ri - - - - - a De - o Pa - - -

tan - ti - bus ad te cla - man - - ti - bus tam in
tri - al - mo ex - ce - len - tis - - si - mo et Fi -

ma - ri quam in ter - ra suc - - cur - re no -
 li - o e - ius pi - o al - - - - tis - si -

bis nunc et in pe - ri - cu - lo mor -
 mo am - borum - que Spi - ri - tu - i San -

- - tis. * Et duc _____ nos ad sa - lu - tis Por-tum in ul - ti - mo,
 - - to. * Et duc _____ nos ad sa - lu - tis

da no - bis iu - di - ci - o. I - ta ut cum De - o, ca - ren - ti prin - ci - pi - o.

Et cum e - ius na - to, qui est si - ne ter - mi - no. Et cum Pa - ra - cli - to,

ab ut - ro - que e - di - to. Ex - pul - si a te - tro, tar - ta - re - o pu - te - o.

An - ge - lo - rum cho - ro, con-iun-cti san-ctis-si - mo. Pur-ga - ti vi - ci - o. Po - ti -

9

tan - ti - - - bus ad - - - - te

11

cla - - - - man - - - - ti - - - - bus

13

tam in ma - - - ri quam in ter - - - ra

15

suc - - - cur - - - re - - - no - - - bis

17

nunc - - - et - - - in pe - ri - -

19

cu - - - lo - - - mor - - - - - - - - - tis.

14.

Kyrie – Rex immense

fol. 189r

- egyszólamú változat: fol. 134, Missa Farsa

*Fulbertus episcopus Karnotensis*²⁴

Rex im - men - se Pa - ter pi - e, e - lei - son. Ky - ri - e —, e - lei - son.
 So - ther The - os a - tha - na - tos, e - lei - son.
 Pal - mo cunc - ta qui con - clu - dis, e - lei - son.

Chri - ste, Fi - li Pa - tris sum - mi, e - lei - son. Chri - ste —, e - lei - son.
 Qui de cae - lis de - scen - di - sti, e - lei - son.
 Tu - um plas - ma red - e - mi - sti, e - lei - son.

Con - so - la - tor, dul - cis a - mor, e - lei - son. Ky - ri - e —, e - lei - son.
 Qui Ia - co - bum il - lu - stra - sti, e - lei - son.
 Cu - ius pre - ce no - bis par - ce e - lei - son.

Rex immense, pater pie, eleyson
 Sother, theos athanatos, eleyson
 Palmo cuncta qui concludis, eleyson

Hatalmas nagy Király, kegyes Atyánk, irgalmazz!
 Üdvözítő, halhatatlan Isten, irgalmazz!
 Te, aki mindent a kezében tartasz, irgalmazz!

Christe, Fili Patris summi, eleyson
 Qui de celis descendisti, eleyson
 Tuum plasma redemisti, eleyson

Krisztus, a Mennyei Atya Fia, kegyelmezz!
 Aki leszálltál a mennyből, kegyelmezz!
 Aki véreddel megváltottál, kegyelmezz!

Consolator, dulcis amor, eleyson
 Qui Iacobum illustrasti, eleyson
 Cuius prece nobis parce, eleyson

Ó, Vigasztaló, legédesebb szerelem, irgalmazz!
 Aki Jakabot megvilágosítottad, irgalmazz!
 Az ő könyörgésére és érdemeiért, irgalmazz!

²⁴ AH (17): 201. 12. sz; Fordítás: Vö.: Mezei János: *Uo.*: 97.

14a

Higino Anglés átírása:²⁵

8 1. Rex in - men - se. pa - ter pi - e. e - ley - son. 4. Chri - ste, fi - li pa - tris

8 sum - mi, e - ley - son. 7. Con - so - la - tor, dul - cis a - mor, e - ley - son.

15.

Misit Herodes

fol. 189r-189v

Ünnepi mise-GR, júl. 25. 5-6. tónus ('Christus factus est'-típus)

Magister Ato episcopus Trecensis

Mi - sit He - ro - des rex ma - nus ut af -

fli - ge - ret quos - dam de ec - cle - si - a

(a) V.) Oc - ci - dit au - tem

loco

loco

²⁵ Anglés (1961): 96.

15a

Musical notation for the first system of '15a'. The vocal line (treble clef) features a melodic line with a series of eighth notes, some marked with a flat (b). The piano accompaniment (treble clef) consists of a simple harmonic line. The lyrics are: Mi - - - - - sit He - - - - - ro des _____

Musical notation for the second system of '15a'. The vocal line (treble clef) features a melodic line with a series of eighth notes. The piano accompaniment (treble clef) consists of a simple harmonic line. The lyrics are: Oc - - - - - ci - - - - - dit _____ au - - - - - - - - - - - tem _____

Musical notation for the third system of '15a'. The vocal line (treble clef) features a melodic line with a series of eighth notes. The piano accompaniment (treble clef) consists of a simple harmonic line.

Musical notation for the fourth system of '15a'. The vocal line (treble clef) features a melodic line with a series of eighth notes. The piano accompaniment (treble clef) consists of a simple harmonic line.

9

8

11

8

14

8

Ia - - - - - co - - - - - bum__

17

8

fra - - - - -

19

8

- - - - - trem_____

21

lo - - - han - - - -

23

25

nis

27

16.

Alleluja – Vocavit Ihesus

fol. 189v

- egyszólamú változat: 119r Liturgiák Könyve, Ünnepi mise, júl. 25. 1. tónus

Magister Goslenus episcopus Suessionis

M-8i7-8087-u65-908-9p8-9ö-780-p987-80-p90-p98-7i785z--5-
 M-1t-----4t-----4-3-----2-----4-----5-1w-e210q1--5t4t-u64-u5-
 Al - - le - - - lu - ia.

M-----8i7-8087-u65-9p98-9ö-9p98-9ö-p987-i7-80-i7-80-p987-
 M-i7854t5-t4-t48210-2e210q1-1t-----4-5-----r2-----
 V. Vo - - - ca - - - vit

M-i785-z8-u65-6i-6-u654-5z4-6u654-6i7-u65-9080-p9-887-6u-8-5z84R-4z-5ui-
 M-4t-----0-----2-----4-----2-----4-----5-----5-----1-----2e-----2-----1-----
 Ihe - sus la - - - co - - - bum

M-u654-5u-67i-z4-t9-5u-67i-u654-34t-z84R-r821w-1-9080-p9-887i-u65-9ö-887p-
 M-0-----w-2e-----w-0q-----1-2-----4t-----t4-----
 Ze - be- - - de - - - i et lo - han -

M-8i70-7u8i-iku654-5u7i7-67i-780-u65-67i-4r8-4t-z84R-r821w-1-i7-7i7-u65-67i-6u65-
 M-3---2---11'---0---w---2e211'---0q-----1-1t-----4-5-----
 - - - nem fra - trem e - - - ius, et im - po -

M-9p987-80-ö-780-ö-p98i785z--5-ö-p98-9ö-p98-7-45u-5t4z-4r8t-9080-7-67i-
 M-u6-4-u5-4t-----5-5i-----u6-7-iv-6-5-55-----1-----
 su - it e - - is no - mi - na Bo - a -

{ M-5ui-78p-i7o-ubi8oo-ubul57-34t-z57R-r221w-1-ik-up-zA-tg-r2-ed-5z57i-
 M-5-4-3-2-11'-0q-----1-4z-4t-3r-2e-1w-0q--wv-----0-2-"
 - - - - - ner - ges _____, quod est

M-r24t--5-12e2M--0--w2e2M--0q---1-
 fi - li - i to - ni - tru - i. Alleluia.

Alleluia.
 Vocavit Ihesus Iacobum Zebedei,
 et Iohannem fratrem eius,
 et imposuit eis nomina Boanerges,
 quod est filii tonitruui.
 Alleluia.

Alleluja.
 Jézus szólította Jakabot, Zebedeus fiát, és a
 testvérét, Jánost. A Boanergész nevet adta nekik,
 ami azt jelenti, a "Mennydörgés fiai".
 Alleluia.

(Vö.: Mk 3,17)

16a

Al - - - le - - - - - lu - - - - - ja.

V) Vo - - - - ca - - - - - vit - - - - -

Ihe - - - sus Ia - - - - -

- - - - - co - - - - - - - - - - - bum

9

Ze - - - be - - -

11

(b)

de - - - i et Io -

13

han - - - nem fra - trem

15

(b)

e - - - ius, et in po -

17

su - - - it e - - - is

16b

Peter Wagner átírása kvadrátnotációra:

Handwritten musical score for voice and lute. The top staff is for the lute, and the bottom staff is for the voice. The lyrics are: *ms oragorib' Goflet' ep's sursumme. Al - le - lu - ia*. Below the voice staff, the lyrics continue: *o - ca - rit - i - te sus - ce - pit ia - co - dum*.

Printed musical score for piano. The top staff contains the lyrics: *Al - - le - - lu - - ia. V. Vo - - ca - - vit*. The bottom staff contains the lyrics: *Jhe - sus Ja - - - co - - bum*.

17.

Cunctipotens genitor

fol. 190r, Függelék, 1. tónus

Magister Gauterius de Castello Rainardi

Cun - cti - po - tens ge - ni - tor De - us

o - mni cre - a - tor, e - - - - lei - son.
8^{va} loco

Chri - ste De - i for - ma vir - tus Pa - tris-que

So - phi - a, e - lei - son. Am - bo - rum sa -

crum spi - ra - men ne - xus a - mor - que, e - lei - son.

Szöveg- és dallamvariáns: Paris, Bibl. Nat. lat. 887, f.56, *dőlt betűvel*:

Cunctipotens genitor Deus, omni creator,
eleyson.

*Fons et origo boni pie luxque perennis,
eleison. Salvificet pietas tua nos bone rector,
eleison.*

Christe Dei forma virtus Patrisque sophia,
eleyson.

*Plasmatis humani factor lapsi reparator,
eleison. Ne tua damnetur jhesu factura benigne,
eleison.*

Amborum sacrum spiramen nexus amorque,
eleyson.

*Procedens fomes vitae fons purificans vis,
eleison. Purgator culpe venie largitor opimae,
offensas dele sancto nos munere reple
spiritus alme.*

Mindenható Atya, Isten, mindennek Teremtője,
irgalmazz!²⁶

*Forrása és eredete minden jónak, szent és örök
fény, irgalmazz. Hozzon a te szentséged
üdvösséget nekünk, Ó, jóság Vezetője, irgalmazz.*

Krisztus, Isten megjelenése, ereje, az Atya
bölcssége, kegyelmezz!

*Az emberi test Alkotója, elesettek megmentője,
irgalmazz. Ne engedd elkarhozni
teremtényeidet, ó jóságos Jézus.*

Mindkettőjük szent lehellete, köteléke és
szeretete, irgalmazz!

*Az élet eleven formálója, tisztító szökőkútunk,
irgalmazz. Megváltója a bűnnek, a kegyelem
legnagyobb adományozója, távolítsd el a
gaztetteinket, töltsd ki minket szent ajándékkal,
ó, gondoskodó Lélek.*

²⁶ Vö.: Mezei: *Uo.*: 18.

17a

Cun - - - - - cti - po - - - - - tens Ge - ni - tor,

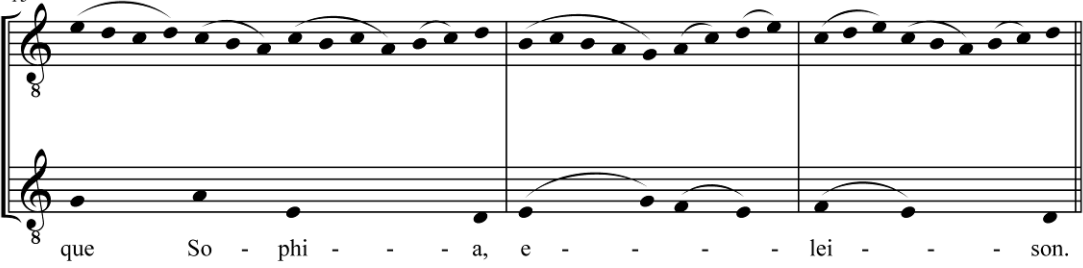
De - - - - - us o - mni - cre - a - tor,

e - - - - -

lei - - - - - son. Chri - - - - - ste De - - - - - i

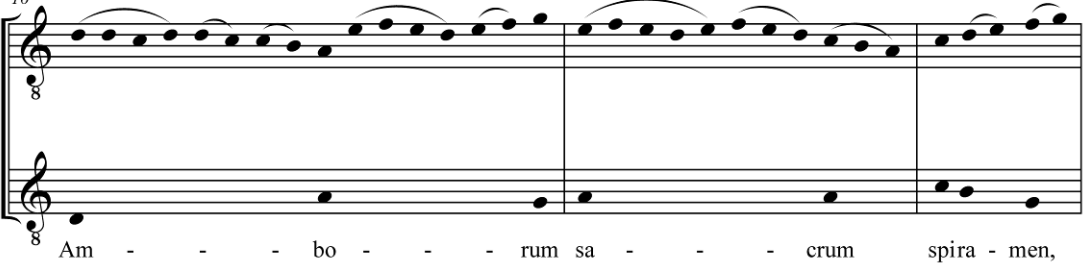
for - ma, vir - - - - - tus Pa - - - - - tris -

13



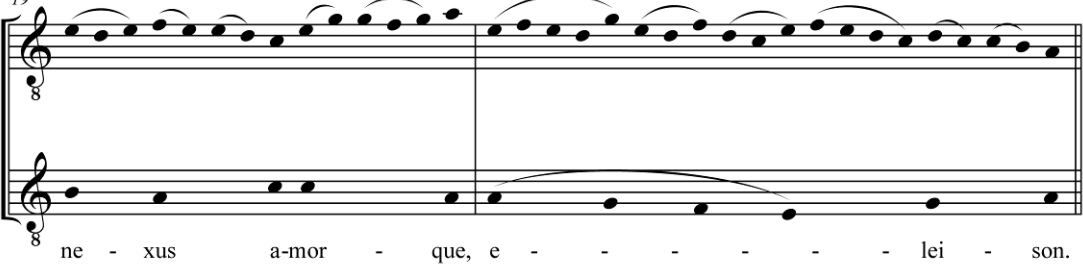
que So - phi - - - a, e - - - - lei - - - son.

16



Am - - - bo - - - rum sa - - - crum spira - men,

19



ne - xus a-mor - que, e - - - - - lei - son.

17b

Eberlein átírása:²⁷

Cunc - ti - po - tens ge -

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with dotted notes and rests. The lyrics 'Cunc - ti - po - tens ge -' are written below the upper staff, with hyphens indicating syllables across measures.

ni - tor de - us om -

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system. The lower staff continues the bass line. The lyrics 'ni - tor de - us om -' are written below the upper staff.

ni cre - a - tor e -

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line. The lyrics 'ni cre - a - tor e -' are written below the upper staff.

ley - son.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line. The lyrics 'ley - son.' are written below the upper staff.

²⁷ Eberlein, Roland: „Vormodale Notation” *Archiv für Musikwissenschaft*, 55/3 (1998): 175–194. 191.

18.

Benedicamus Domino I.

fol. 190r, megj.: vox princ. a főünnepek I. vesperásának benedicamusa, 2. tónus, -Vö: LU 124

Gauterius de Castello Rainardi

M-5t7t-z53-4t-u657R2M-1 | 5t7t-t3ed-5z57u | 5t7t-z5-t7R-4t-u657R-e2M-1 | u6-z57-z5-

 M-q0-----0q----- | "1-----1-----q0 | 1e-----"1-----0q----- | ""3r-----

 Be - ne - di - ca - mus Do - - - -

M-67i | 6u657-5u | 5z57t-z5-t7R-4t | u6-i7-u65-67i-6u5-6i | 78o-u67u-t7R-4t | u6-4

 M-1 | u6 | 1e | 1 | 3t | 4 | 1 | 3 | 2 | 0 | 0 | 0q

M-e2M | 5z57-56u-5t7t | u657R | 5t7t-z4-5u-5t7tBe2M

 M | q0 | 1e | 1 | 0 | "1 | j-q0-0q-q0-1eMq-À

 - mi - no. (Deo gratias.)

18a

8

Be - - - - ne - - - - di - ca - mus

3

Do - - - - - - - - - - - - - - - -

5

- - - - - - - - - - - - - - - -

7

- - - - - - - - - - - - - - - -

9

- - - - - - - - - - - - - - - - mi - - - - - - - - - - no

11

- - - - - - - - - - - - - - - -

19a

Be - ne - di - - - ca - - - - - mus

Do - - - - -

- - - - -

- - - - -

mi - - - - - no.

20.

Benedicamus III.

fol. 190v

- vox principalis: a hétköznapiok vesperásának benedicamusa, tonus irregularis

Magister Droardus Trecensis

M-3tu-u6-7i76u-7u6z5t4-3-3tu-8o076z5t4-4-8o07-8p-9ö-8i7-8o06-7i--ikz5t-

M-3-----3-----3-3-----4-4-----4-----4-----

Be - ne - di - ca - - mus Do - mi -

M-4zi-o07-8p---9p007-8o9)-9p0--

M-4-----3-----2-----;3r-4-4-4-r02-A-

no. _____ Deo gratias.

20a

8 Be - - - - - ne - - - - - di - ca - - - - -

8 mus Do - - - - - mi - - - - -

8 no. _____

Bibliográfia

- Anderson, Gordon A.: *The Las Huelgas Manuscript. I. Cantus ecclesiastici ad missam pertinentes (CMM 79)*. Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology Hanssler-Verlag, 1982.
- Anglés, Higinio: „Die Mehrstimmigkeit des Calixtinus von Compostela und seine Rhythmik”. In: Eberhardt, Klemm (szerk.): *Festschrift Heinrich Besseler zum sechzigsten Geburtstag*. Leipzig: Institut für Musikwissenschaft der Karl Marx-Universität, 1961. 91–100.
- Apel, Willi: „From St. Martial to Notre Dame”. *Journal of the American Musicological Society* 2/3 (1949. ősz): 145–158.
- : *The Notation of Polyphonic Music. 900–1600*. Cambridge: The Medieval Academy of America, 1949.
- : „Hurdy-gurdy” In: Willi Apel (szerk.): *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1970.
- Baines, Francis et al.: „Hurdy-gurdy [organistrum]”. In: *Grove Music Online* (utolsó megtekintés dátuma: 2012. április 3).
- Bálint Sándor: *Ünnepi kalendárium II. A Mária-ünnepek és jelesebb napok hazai és közép-európai hagyományvilágából (július 1–november 30.)*. (Budapest: Neumann Kht. 2004)
- Binz, Verena Förster: „Ungeklärte Fragen zu den Handschriften Codex Calixtinus und Ripoll 99”. *Anuario musical: Revista de musicología del C.S.I.C.* 59 (2004): 3–22.
- Bothwell, Malcom – Pérès, Marcel (szerk. közr.): *Codex Calixtinus. Missa in vigilia sancti Iacobi; Missa sancti Iacobi; Farsa officii misse sancti Iacobi*. Moissac: Scriptorium – CIRMA, 2004.
- Corrigan, Vincent: „Music and Pilgrimage”. In: Maryjane Dunn & Linda Kay Davison (szerk.): *The Pilgrimage to Compostela in the Middle Ages*. New York: Routledge, 2000. 43–68.
- Crocker, Richard L.: „Rhythm in early polyphony. Studies in medieval music. Festschrift for Ernest H. Sanders”. *Current Musicology* 45–47 (1990): 147–177.

- Davison, Archibald T. and Apel, Willi: *Historical Anthology of Music*. Harvard University Press, 1974.
- Davison, Linda Kay and Gitlitz, David M.: *Pilgrimage from the Ganges to Graceland. An Encyclopedia* (California: ABC-CLIO, Inc. 2002)
- Diós István: „Jakab” In: Diós István–Viczián János: *Magyar Katolikus Lexikon*. Budapest: Szent István Társulat, 2000.
- Diós István–Viczián János (szerk.): *Magyar Katolikus Lexikon*. Budapest: Szent István Társulat, 1993.
- Dobszay László: *Az antifóna. Egyházzenei Füzetek I/2*. Budapest: LFZE–Magyar Egyházzenei Társaság, 2004.
- : *Katolikus liturgia – A zsolozsma. Egyházzenei Füzetek I/3*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoportja és a Magyar Egyházzenei Társaság, 1999.
- : *A gregorián ének kézikönyve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1993.
- Dreves, Guido Maria: *Hymnodia Hiberica: Liturgische Reimofficien aus Spanischen Brevieren / Im Anhang: Carmina Compostellana, die Lider des s.g. Codex Calixtinus. Analecta Hymnica. 17*. Leipzig: O. R. Reiland, 1894.
- : *Historiae Rhythmicæ. Liturgische Reimofficien des Mittelalters aus Handschriften und Wiegendruckten. Sechste Folge. Analecta Hymnica. 26*. Leipzig: O.R. Reiland, 1897.
- Eberlein, Roland: „Vormodale Notation” *Archiv für Musikwissenschaft*, 55/3 (1998): 175-194.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *A nyugat zenéje. Folyamatok és állomások a középkortól napjainkig*. Budapest: TYPOTEX, 2009.
- Ellinwood, Leonard: The „Conductus” *The Musical Quarterly* 27/ 2 (1941. április): 165–204.
- Fedeles Tamás: *Szentek, ereklyék, zarándokok. LXXVII. LXXVIII. Szent Jakab apostol nyomában*. Pécs, 2007 (Kézirat, Pécs)
- : *Középkori zarándokok és zarándoklatok*. Pécs, 2009. (Kézirat, Pécs)
- Flotzinger, Rudolf: „Discant”. In: *Grove Online* (utolsó megtekintések: 2012. április).
- Frölich Roland: *Egyháztörténet évszámokban*. Budapest: Jel Kiadó, 2007.
- Fuller, Sarah: „Albertus Parisiensis”. In: *Grove Online* (utolsó megtekintések: 2012. április).

- : „XI. Early Polyphony”. In: Crocker, Richard – Hiley, David (szerk.): *The New Oxford History of Music, Volume II. The Early Middle Ages to 1300*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- : „The Polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela, 1: Text; 2: Edition by Theodore Karp”. *Speculum*, 69/4 (1994. október): 1188–1190.
- Gerson-Kiwi, Edith: „Drone and 'Dyaphonia Basilica'” *Yearbook of the International Folk Music Council. 25th Anniversary Issue* Vol. 4 (1972), 9–22.
- Gülke, Peter: *Szerzetesek, polgárok, trubadúrok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979.
- Gyöngyösi, Gregorius: „Vitæ fratrum Eremitarum Ordinis Sancti Pauli Primi Eremitæ”. In: Franciscus L. Hervay (szerk.): *Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Ævorum, series nova. XI*. Budapest: Hervay, 1988.
- Heckmann, Harald et al (szerk.): *Zentralredaktion in den Ländergruppen des RISM. B IV/1. Répertoire International des Sources Musicales; Sigla*. München: Henle Kassel Barenreiter, 1999.
- Herbers, Klaus: „Stadt und Pilger” In: Hye, Franz–Heinz (szerk.): *Stadt und Kirche. Beiträge zur Geschichte der Städte Mitteleuropas. Bd. XIII*. Linz: Ganzleinen, 1995. 199–238.
- Heussi, Karl: *Az egyháztörténet kézikönyve* (ford.: Magyar István) Budapest: Osiris, 2000.
- Hiley, David: „Sources, MS, §IV: Organum and discant”. In: *Grove Online* (utolsó megtekintések: 2012. március).
- : „Two Unnoticed Pieces of Medieval Polyphony”. *Plainsong and Medieval Music* I/2 (1992. október): 167-173.
- : *Western Plainchant: A Handbook*. New York: Clarendon Press, Oxford, Oxford University Press, 1993.
- Hucke, Helmut & Dyer, Joseph: „Old Roman chant. 2. The origin of the two traditions”. In: *Grove Online*. (utolsó megtekintések: 2012. március).
- Hohler, Christopher: „A Note on Jacobus”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 35 (1972): 31–80.
- Hughes, Dom Anselm: „Music in the twelfth century”. In: Dom Anselm Hughes (szerk.): *The New Oxford History of Music II. Early Medieval Music up to 1300*. London: Oxford University Press, 1976. 287–310.

- Huglo, Michel: „The Origin of the Monodic Chants in the Codex Calixtinus”. In: Graeme M. Boone (szerk.): *Essays on Medieval Music in Honor of David G. Hughes Festschrift* (Cambridge: Harvard University Press, 1995): 195-205.
- Hyer, Brian: „Tonality”. In: *Grove Online* (utolsó megtekintés dátuma: 2012. február 19).
- Jammers, Ewald: „Interpretationsfragen mittelalterlicher Musik”. *Archiv für Musikwissenschaft*, 14/4 (1957): 230–252.
- Kakucs Lajos: *Santiago de Compostela: Szent Jakab tisztelete Európában és Magyarországon*. Budapest: Metem Könyvek 52. 2006.
- Karp, Theodore: „St. Martial and Santiago de Compostela: An Analytical Speculation”. *Acta Musicologica*, 39/3–4 (1967. július–december): 144–160.
- : *The polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela I. II*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Kiss Gergely, Sarbak Gábor: „Szerzetesi intézmények”. In: Fedeles Tamás, Sarbak Gábor, Sümegi József (szerk.): *A pécsi egyházmegye története. I. A középkor évszázadai (1009-1543)*. Pécs: Fény Kft. 2009.
- Knapp, Janet: „Conductus. 1. Aquitaine and related areas”. In: *Grove Online* (utolsó megtekintések: 2012. május 12).
- Kovács Andrea (szerk.): *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europe V/B Esztergom / Strigonium (Sanctorale)*. Budapest: MTA-ZTI, 2006.
- Krüger, Walther: „Berichte und kleine Beiträge. Ad superni regis decus”. *Die Musikforschung*. 20/1 (1967. január–március): 30–44.
- López-Calo, José: „Santiago de Compostela” In: *Grove Online* (utolsó megtekintés dátuma: 2012. április 3).
- Lossef, Nicky: „Dyaphonia”. In: *Grove Online*. (utolsó megtekintések: 2012. március).
- Lütolf, Max: *Die Mehrstimmigen Ordinarium Missae-Sätze vom ausgehenden 11. bis zur Wende des 13. zum 14. Jahrhundert. II. Übertragungen*. Bern: Kommissionsverlag Paul Haupt, 1970.
- Mezei János: *Korai polifónia I. füzet – A kezdetektől a Codex Calixtinusig (IX-XII. század) Egyházzenei Füzetek III/9*. Budapest: MTA–TKI–Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoportja és a Magyar Egyházzenei Társaság, 2002.

- Osthoff, Wolfgang: „Die Conductus des Codex Calixtinus” *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag*. (Kassel: Bärenreiter, 1967):178–186.
- Page, Christopher: „The Medieval Organistrum and Symphonia: 1: A Legacy from the East?”. *The Galpin Society Journal* 35 (1982. március): 37–44.
- : „The Medieval Organistrum and Symphonia: 2: Terminology”. *The Galpin Society Journal* 36 (1983. március): 71-87.
- Parncutt, Richard: „The Tonic as Triad: Key Profiles as Pitch Salience Profiles of Tonic Triads”. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 28/4 (2011. április): 333–366.
- Parrish, Carl: *The Notation of Medieval Music. 3. Early polyphonic notation*. London: Faber & Faber, 1957.
- Planchart, Alejandro Enrique: „2. Organum”. In: Ross W. Duffin (szerk): *A Performers’s Guide to Medieval Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2000. 23-31.
- Porter, James: „Europe, traditional music of. 3. Historical contexts and forms”. In: *Grove Music Online* (utolsó megtekintés dátuma: 2012. április 3.).
- Sandon, Nick: „The Polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela. Theodore Karp”. *Early Music* 21/4 (1993. november): 639-641.
- Schubert, Johann: „Zum Organum des Codex Calixtinus”. *Die Musikforschung* 18/4 (1965. október–december): 393-399.
- Sigall, Pierre André: *Isten vándorai. Középkori zarándoklatok és zarándokok*. Budapest: Gondolat, 1989.
- Stäblein, Bruno: „Modale Rhythmen im Sain-Martial-Repertoire?” In: Abert, Anna Amalie – Pfannkuch, Wilhelm (kiad.): *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*. Kassel: Bärenreiter, 1963. 340–362.
- Stone, rev. James S. D.D.: *The Cult of Santiago. Traditions, Myths and Pilgrimages*. New York: Longmans, 1927.
- Summers, William J.: „The Polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela. By Theodore Karp”. *Music & Letters* 74/4 (1993. november): 566–568.
- Szendrei Janka: „A gregorián hangjegyírás története.” In: Dobszay László: *A gregorián ének kézikönyve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1993. 79–165.
- : *A responzorium. Egyházzenei Füzetek II/3*. Budapest: LFZF–Magyar Egyházzenei Társaság, 1995.

- Szunyogh Xavér Ferenc OSB: *Magyar-latin Misszále*. Budapest: Szent István Társulat, 1933.
- Taruskin, Richard: „Chapter 5. Polyphony in Practice and Theory. Early Polyphonic Performance Practice and the Twelve-century Blossoming of Polyphonic Composition”. In: Richard Taruskin (szerk.): *The Oxford History of Music. Vol. 1*. Oxford: Oxford University Press, 2005. 147–168.
- Treitler, Leo: „A Reply to Theodore Karp”. *Acta Musicologica*, 40/4 (1968. október-december): 227–229.
- Treitler, Leo: „The Polyphony of St. Martial”. *Journal of the American Musicological Society*, 17/1 (1964. tavasz): 29–42.
- Ujfalussy József: „Funkció: terminológia és logika”. In: Breuer János (szerk.): *Zeneelmélet, stíluselemzés. A Bárdos Lajos 75. születésnapja alkalmából tartott zenetudományi konferencia anyaga*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977. 7–18.
- Voragine, Jacobus de: *Legenda aurea*. Budapest: Helikon, 1990.
- Villanueva, Carlos: „The Polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela By Theodore Karp” *Notes*, Second Series, 50/4 (1994. június): 1376–1379.
- Williams, John: „Cluny and Spain” *Gesta* 27/1/2, *Current Studies on Cluny* (1988): 93–101.
- Werf, Hendrik van der: „The Polyphonic Music”. In: Williams, John – Stones, Alison (szerk.): *The Codex Calixtinus and Shrine of St. James*. Jacobus-Studien 3. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1992. 125–185.

Faksimile kiadások:

- Codex Calixtinus. Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela*. Madrid: Cabuldo de a Catedral de Santiago de Compostela and Kaydeda Ediciones, 1993.
- Lang, Herbert (szerk.): *Paléographie Musicale V. Antiphonarium Ambrosianum, s. XII*. Bern-Frankfurt: Editions Herbert Lang & CIE SA, 1972.
- : *Paléographie Musicale VI. Antiphonarium Ambrosianum, s. XII*. Bern-Frankfurt: Editions Herbert Lang & CIE SA, 1972.

- López-Caló, José: *La Música medieval en Galicia* (La Coruña: Fundación Pedro Barrie de la Maza, 1982).
- Schlager, Karlheinz: *Antiphonale Pataviense (Wien 1519), Faksimile*. Karlheinz Schlager (szerk.): Das Erbe Deutscher Musik. Band 88. Abteilung Mittelalter. Band 25. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1985.
- Szendrei Janka (szerk.): *Musicalia Danubiana 18. The Istanbul Antiphonal about 1360*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2002.
- Szendrei Janka – Rybarič: *Musicalia Danubiana 1. Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, Zenetudományi Intézet, 1982.
- Väterlein, Christian: *Graduale Pataviense (Wien 1519), Faksimile*. Väterlein, Christian (szerk.): Das Erbe Deutscher Musik. Band 87. Abteilung Mittelalter. Band 24. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1985.

Liturgikus könyvek:

- Liber Usualis* Introduction and Rubrics in English. Edited by the Benedictines of Solesmes. Montana: St. Bonaventure Publications, 1997.
- Misekönyv*. Budapest: Az Apostoli Szentszék Könyvkiadója, 1991.
- Missale Romanum. Ex decreto Sacrosanti Concilii Tridentini. A Pio X. reformatum. SSMMI D. N. Benedicti XV. Editio X justa typicam Vaticanam*. Ratisbonæ: Sumptibus et typis Friderici Pustet, 1924.

Internetes források:

Cantus Index

<http://bach.music.uwo.ca/cantus/search.asp?submitType=searchFeast&feastCode=14072500> (utolsó megtekintés: 2008. április).

Festa Dies – programfüzet:

http://issuu.com/nmugica/docs/programafestadies_web?mode=window&pageNumber=1 (utolsó megtekintés dátuma: 2012. március 18.).

- Hughes, Dom Anselm (szerk.): *Late Medieval Liturgical Offices. Resources for Electronic Research. Vol. I. Texts. Subsidia Mediaevalia 23.* Pontifical Institute of Medieval Studies, Toronto – Ontario, 1994.
http://hclub.dyndns.org/projekten/webplek/CANTUS/HTML/CANTUS_index.htm (utolsó megtekintések: 2008. április).
- New Advent Catholic Encyclopedia*, <http://www.newadvent.org/cathen/08279b.htm>
(utolsó megtekintések: 2008. április).
- Martyrologium Romanum: 24 iulii Vigilia sancti Jacobi Apostoli. MDCCXLIX*
<http://members.aol.com/liturgia latina/martyrologium/17.htm> (utolsó megtekintések: 2008. április).
- Ökumenisches Heiligenlexikon*, <http://www.heiligenlexikon.de/BiographienJ/> (utolsó megtekintés: 2008. április).
- Szamosi Géza: „A polifón zene és a klasszikus fizika, a newtoni időfogalom eredete”. *Fizikai Szemle* 41/8 (1991. augusztus): 266.
(<http://www.kfki.hu/fszemle/archivum/fsz9108/szg9108.html>, utolsó megtekintések: 2012. március).